یادداشت‌برداری از کتاب‌ها
جلد پنجم

سلوک با کتاب

ادبیات ـ ۵

سعید عبداللهی

سلوک با کتاب

یادداشت‌برداری از کتاب‌ها

جلد پنجم

ادبیات ــ ۵

تألیف:

سعید عبداللهی

سلوک با کتاب

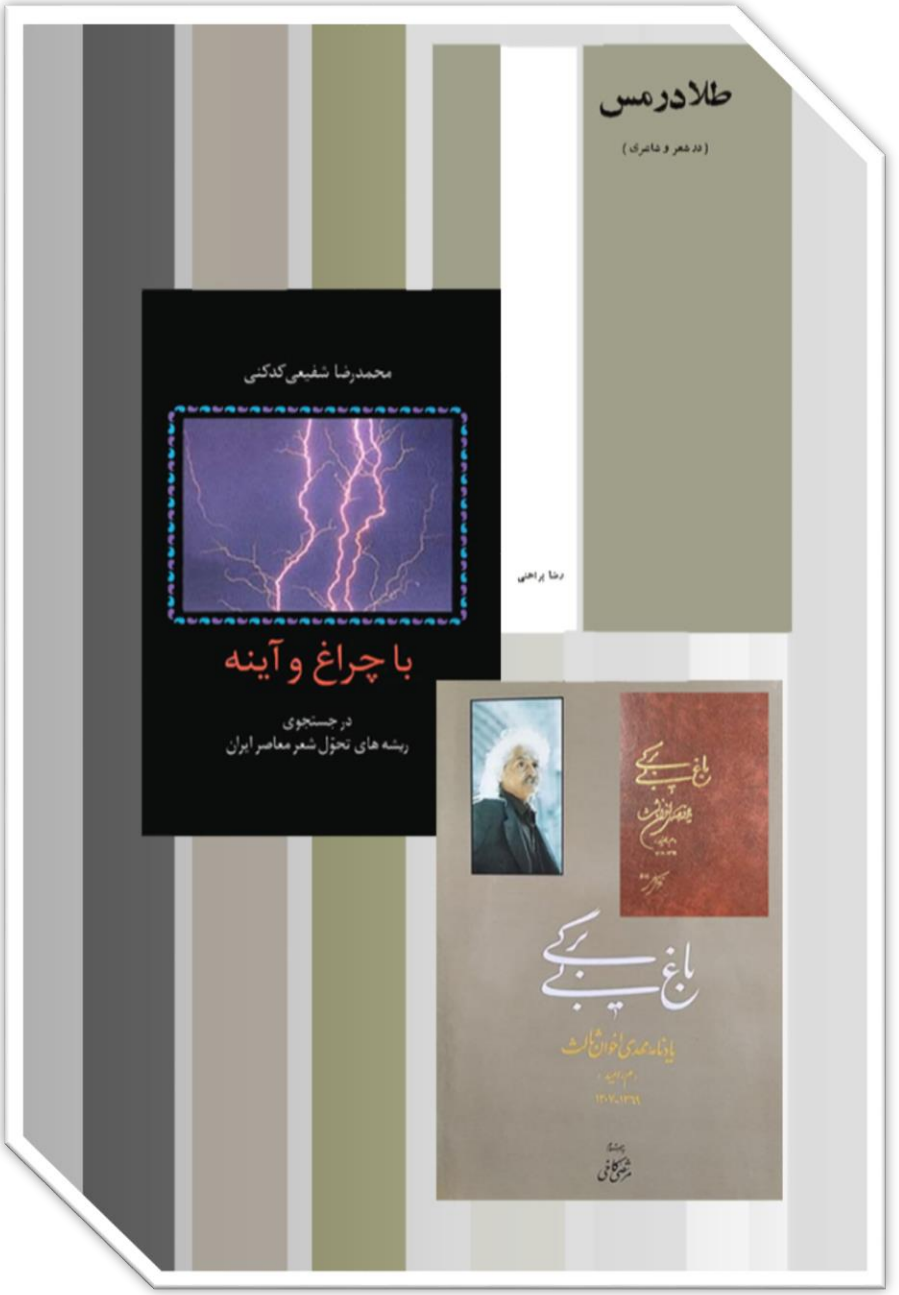
یادداشت‌برداری از کتاب‌ها

جلد پنجم

ادبیات ــ ۵

تألیف: سعید عبداللهی(س. ع. نسیم)

انتشار بر روی اینترنت: شهریور ۱۴۰۴


طلا در مس
(در شعر و شاعری)
رضا براهنی
محمدرضا شفیعی کدکنی
با چراغ و آینه
در جستجوی
ریشه های تحول شعر معاصر ایران
باغ بی برگی
یادنامه مهدی اخوان ثالث
۱۳۷۰-۱۳۶۹

عنوان‌نامه

مقدمه جلد پنجم	س.ع	۹
طلا در مس [در شعر و شاعری]	رضا براهنی	۱۵
باغ بی‌برگی [یادنامه اخوان ثالث]	به‌کوشش مرتضی کاخی	۷۵
با چراغ و آینه [ریشه‌های تحول شعر فارسی]	محمدرضا شفیعی کدکنی	۱۱۵
عناوین جلد ششم «سلوک با کتاب»		۲۸۷

مقدمه

[جلد پنجم]

هرچه از کتاب‌ها یادداشت برمی‌دارم، احساس می‌کنم برای فهمیدن و تغییر بنیادین دنیای انسانی و اجتماعی‌مان، به تنوع بیشتری از افکار و اندیشه‌ها نیازمندیم. این تنوع، حجمی گسترده از تبیین گوناگون دنیایمان را لایه‌به‌لایه در منظرمان آشکار می‌کند. روبه‌رو شدن با این حجم از گوناگونی، ظرفیتی بیشتر و والاتر را از ما می‌طلبد. این ظرفیت را چگونه باید تربیت نمود تا در میدان عمل اجتماعی، سودآوریِ فردی و جمعی ببخشدمان؟

گستره‌ی یادداشت‌های من از کتاب‌ها شامل ادبیات، شعر، تاریخ، فلسفه، جامعه‌شناسی، سیاست و اندکی روان‌شناسی است. همین تنوع موضوع، من را به این یقین رساند که هنوز باید بسیار بدانیم و دانسته‌ها را به میدان عمل اجتماعی بیاوریم.

در کتاب‌هایی با موضوع مشترک، تفاوت‌های بسیار در تفسیرها و تبیین‌ها وجود دارند که از منظرهای گوناگون، خواسته‌اند واقعیت و حقیقت یک موضوع واحد را بشناسانند. مثلاً در همین سه کتاب ــ که جلد پنجم را تشکیل داده‌اند ــ به مقوله‌ی شعر در پشت انواع پنجره‌ها نگاه شده است. این تأمل به ما

می‌گوید که ما نمی‌توانیم ادبیات بخوانیم و بدانیم ولی از کنار تاریخ، بی‌تفاوت بگذریم. نمی‌توانیم تاریخ بخوانیم و بدانیم ولی سر راه‌مان به فلسفه و سیاست برنخوریم. نمی‌توانیم شعر بیافرینیم، بخوانیم و بدانیم ولی با نقد ادبی، تاریخ، فلسفه و سیاست بیگانه باشیم. همه‌ی این‌ها به ما می‌گویند که انسان یک جامعیت همه‌جانبه، شامل این مقولات است و نمی‌شود «تک‌ساحتی» باشد و توان تغییر داشته باشد.

همه‌ی ما به شناخت تفاوت در تبیین‌ها نیازمندیم تا در پوسته‌ی دنیای محدود تخصصی، دنیای کوچک خانوادگی، دنیای فردیِ منافع‌طلبی، دنیای پیرامونیِ اجتماعی، دنیای یک‌جانبه‌ی سیاسی و دنیای بسته و ناگزیر صنفی‌مان ترک بیندازیم و روزنه‌یی به جهان متنوع‌تر از «خودمان» بگشاییم.

خروجیِ مطالعه‌ی کتاب‌ها با تنوع موضوعی‌شان، باید از ما چنین ظرفیت فردی و اجتماعی بیافریند. از هر کتابی که یادداشت برداشتم، پتک چنین الزامی بر سندان واقعیت‌های درونی و پیرامونیِ ما فرود آمدند. با وجود محاط بودن‌مان در عصر تنوع تکنولوژی و گستره‌ی روزافزون ارتباطات، کشور ما، جهان ما، من و شما بیش از گذشته به این الزام نیازمندیم. هرچه از کتاب‌ها یادداشت برمی‌دارم، همه‌ی موضوعات‌شان به‌مثابه پیکان‌هایی موازی، همین هدف را و ضرورت همین فرهنگ‌سازی را نشانم می‌دهند.

در سه کتاب جلد پنجم «سلوک با کتاب»، به قدرت «شعر» برای این فرهنگ‌سازی، بیش از گذشته یقین کردم. بیش از گذشته این عبارت «نیچه» برایم تداعی شد که: «از جامعه‌یی که کتاب و شعر نمی‌خواند، باید ترسید»!

واقعیت اکنونیِ ایران و جهان ما این است که هنوز با عبورمان از این ترس و رسیدن به امنیت روحی و روانی فاصله‌ها داریم.

این کتاب، سه دنیا در میان دنیاهای نقد ادبی است؛ سه کتاب در نقد و شکافتن گستره‌های آشکار و پنهان اصلی‌ترین، اصیل‌ترین و قوی‌ترین جریان شعر معاصر ایران. شعری که پوسته‌ی قالب خود را شکافته و عرصه‌های جامعه، انسان، تاریخ، فلسفه و سیاست را شناخته و نقد ماندگار کرده است.

در رفت و برگشت‌های میان این سه کتاب، دریافته‌ام که شعر، برگ است و نقد، خوانش نقش و نگار برگ‌ها؛ شعر، درخت است و نقد، باران و نسیم و باد و گاهی طوفان که از آن می‌گذرد. هیچ شعری بدون عبور از دهلیزهای باران و باد و گاه طوفان، خامه‌اش آشکار نخواهد شد. این نقد و عبور گاهی به‌آنی در ذهن خواننده‌ی کاشف جان و پیام یک شعر رخ می‌دهد. آیا گاهی در روبه‌رو شدن با حافظ و برخی شعرها، چنین نیستیم؟

«طلا در مس» که به‌نظرم جامع‌ترین پرتوافکنی بر شعرشناسی و نقد «شعر و شاعری» در دهه‌های گذشته باید باشد، به‌راستی گزینه‌ی «طلا» از ذرات «مس» است. فقط باید دستی در کارگاه‌های شعر معاصر ایران و نقد ادبی داشت تا مراحل استخراج طلای شعر و نثر از ذرات مس را در این کتاب و نمونه‌های مشابه آن تجربه نمود تا به‌عنوان گنجینه‌ی دست‌آوردهای بشری درک‌شان نمود. این در زمره‌ی همان فرهنگ‌سازی‌ست که ایران و جهان ما هنوز با آن فاصله دارد.

«طلا در مس» را اولین‌بار زنده‌یاد حمید اسدیان(کاظم مصطفوی)، عصر یک جمعه‌ی پاییزی در اوایل دهه‌ی ۷۰ در دستم گذاشت. همان‌طور که کتاب میان دست من و خودش بود، گفت: «اینو بخون، چند بار هم بخون».

«باغ بی‌برگی» اگرچه عنوان یادنامه را دارد، ولی گستردگیِ نقد و تنوع نگرش‌ها در خوانش یک سبک شعر را گرد آورده است. شعر اخوان مخاطبان بسیاری جذب کرد و جوهر آن، نقد سیاسی ــ اجتماعی ــ فرهنگیِ جامعه‌ی ایران است. همین‌اش جایگاه برجسته و ماندگاری در شعر معاصر ایران داد. در این کتاب، انواع قلم به کالبدشکافیِ شعر و شخصیت اخوان در اتاق عمل تاریخ معاصر ایران مشغول می‌شوند. در این کالبدشکافی زبان‌شناسی شعر، سبک‌شناسی شعر، هستی‌شناسی، سیاست‌شناسی و تاریخ‌شناسیِ شعر اخوان تشریح آموزشی می‌شود. اصرار و پایداری اخوان در ماندن بر «سبک خراسانی» و نفوذ اجتماعیِ شعرش در این سبک، همراه با تحقیقات و موفقیت او در تسلط بر زبان شعر، یادداشت‌های متنوع را به خود اختصاص داده است.

«با چراغ و آینه» را شاید بتوان چکیده‌ی عمر فیزیکی و فکری شفیعی کدکنی تلقی نمود. این کتاب، تابلویی از سیر مشغولیات فکریِ او از نوجوانی تا دهه‌ی ۹۰ خورشیدی است. این کتاب، چندین پاسخ به یک پرسش تکراری در ادوار پیاپی است: شعر چیست؟ این کتاب، بررسی علل بیماری‌های دوره‌ییِ جامعه‌ی ایران و بیماری ادبیات و شعر آن است. در این کتاب شاید برای نخستین بار متوجه می‌شویم که شفیعی کدکنی یک سیاست‌شناس و تاریخ‌شناس مسلط در بین شاعران معاصر ایران است. [با این حال در بیرون این کتاب، سکوت

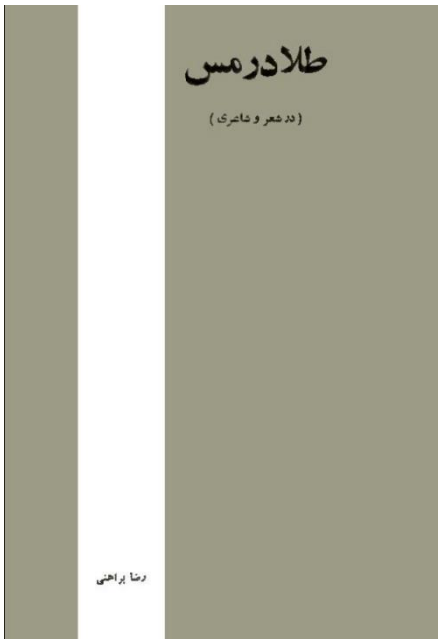
شفیعی کدکنی در مورد تمام تحولات سیاسیِ ایران و پیرامونش، قابل نقد و تأمل است. به‌طور خاص که در این کتاب با نویسنده‌یی همراه می‌شویم که تاریخ سیاسی، تاریخ ادبیات، تاریخ شعر، موضوعات مبتلابه دوره‌های زیستیِ مردم ایران، دیوان‌های شعر قدیم و میانه و جدید فارسی و آثار نویسندگان معروف جهان را در شعاع دایره‌ی دانسته‌هایش دارد.]

خواننده‌ی این کتاب متوجه می‌شود که ایران ما اندیشه‌ی فلسفی ندارد و به چه آسیب‌های پیاپی از این کمبود دچار شده‌ایم و هستیم: «در یک جامعه‌ی بیمار که با یک مویز نقد مدرن، گرمش می‌شود و با یک غوره‌ی رئالیسم سوسیالیستی سردی‌اش می‌کند، چگونه می‌توان در باب پروین و جایگاه او سخن گفت؟...انبوه استعاره‌های هرز و پا در هوای شعر عصر صفوی را از یاد نبریم که در هر گوشه‌ی دیوان‌های هر یک از ایشان، صدها و هزارها استعاره‌ی تجریدی پا در هوا، بر روی هم خوابیده و در حال پوسیدن است». ص ۴۶۳

این کتاب، نقدی جامع و دفاعیه‌یی موفق از «جان نجیب هنرمندان بزرگ» ایران است؛ دایرةالمعارف تحلیلیِ تحول شعر فارسی در بستر تحولات پیاپیِ سیاسی. و خواندنش بر هر شاعر، ترانه‌سرا، نویسنده و منتقد ادبی، واجب.

شاید در عصر بی‌حوصله‌ی پسامدرن، تمرکز و رسوخ در تاروپود متن‌های بلند و کشف معناها، تابوشکنی باشد! باوجود این واقعیت که جامه‌ی چهل‌پاره‌یی بر عصر ما می‌پوشاند، توجه پرحوصله‌ی شما را در خلاصه‌ی این سه کتاب آرزومندم؛ آرزویی با چشم داشتن در افق «فرهنگ‌سازی» برای آفریدن دنیای ذهنی، عینی و اجتماعیِ نوین.

س.ع.
۱۸ شهریور ۱۴۰۴



یادداشت‌برداری از کتاب

طلا در مس

نوشته: رضا براهنی

انتشارات: زمان

چاپ اول ـ ۱۳۷۱

۶۵۵ صفحه

یادداشت‌برداری: دی و بهمن ۱۳۹۶

دیباچه

پس از حافظ تا بیدل و صائب، و از صائب تا ایرج و بهار و پروین، ارائهٔ چیزهای جدید در شکل‌های جدید مطرح نیست. چنین چیزهایی به‌سادگی در جریان تاریخ حاصل نمی‌شود. برای وقوع چنین چیزهایی باید حرکت انقلابی تاریخ درک شود و چنین چیزی هم درک نمی‌شود مگر این‌که تاریخ، آن انقلاب را به‌وجود آورد. ارائهٔ یک ذره بهتر و یک ذره بدتر از شاعر قبلی دون شأن شاعر واقعی است. ص ۱۹

ارائهٔ جدید در شعر، احتیاج به دو عنصر اساسی دارد: یکی این‌که چیز جدید وجود داشته باشد، دیگر این‌که آن چیز جدید در شکل جدید مطرح شود و طوری مطرح شود که مضمون و شکل از یکدیگر تفریق‌ناپذیر باشند. ولی این هرگز به‌معنای آن نیست که ما چیزی می‌گوییم که به‌کلی با آن‌چه قبلاً گفته شده فرق می‌کند. ص ۲۰

انقلاب یعنی ارائهٔ مطلب جدید در شکل‌های جدید و در ترکیبی تجزیه‌ناپذیر. در عصر رودکی و دقیقی و بعد فردوسی و منوچهری و فرخی، شعر ارائهٔ مطلب جدید در شکل جدید است، با حفظ همان میثاق عهدیت خود؛ و از سنایی تا حافظ باز شعر ارائهٔ مطلب جدید در شکل جدید است، با حفظ همان میثاق اول؛ و شعر

جدید نیما و بعد از نیما، همان ارائهٔ مطلب جدید در شکل جدید است با حفظ آن میثاق در درونی‌شده‌ترین شکل آن. این سه دوره، دوره‌های درخشان شعر فارسی است؛ به‌دلیل این‌که هر کدام با حال و هوای خود، نسبت‌های جدید با آن عهد کهن برقرار کرده‌اند؛ با حفظ روح شاعریِ انسان، عصر مخصوص و تصویر خاص خود از انسان را تبیین کرده‌اند. ص ۲۰

بیان اعمال انسان جدید یعنی مطالب جدید در هر عصر جدید، نیازمند شکلی جدید است. تعهد شاعر یعنی همین؛ ولی هر شاعری در قالب این تعهد باید صورت نوعی شاعر را هم با خود بیاورد. ابراز فروتنی در برابر عظمت شعر کهن به‌معنای چشم‌پوشی از شکل‌های عصر خود نیست. همان‌طور که تعهد در برابر مسائل عصر خود به‌معنای چشم‌پوشی از عهد و میثاق اولیه نیست. به‌همین دلیل شعر واقعاً متعهد باید دو چیز را برای همیشه کنار بگذارد: یکی حالت عسس منو بگیر و دیگر کانالیزه کردن حزبی شعر و از آن بدتر کانالیزه کردن فرقه‌ای شعر. وظیفه‌ی شاعر، سیاسی شدن از این نوع تباه‌کننده‌اش نیست. درست است که ما شعر طبقات و شعر طبقاتی داریم، ولی این نکته به‌معنای بیان ایدئولوژیکی صوری آن طبقات در شعر نیست. حاکمیت شعر بالاتر از حاکمیت سیاست است. عهد شاعر با هستی، پیش از تولد سیاست به‌وجود آمده است. او به بشر یاد داده است که چگونه با جهان‌های نامکشوف رابطه برقرار کند. آغشتن شاعر به سیاست روز، یعنی غرق کردن او در تباهی مطلق. گمان نکنید که کسرایی استعداد شاعری نداشت؛ داشت، ولی سیاست روز شاعر را در وجود کسرایی کشت. سرسپردن به سیاست روز از شاعر مهرهٔ شطرنج می‌سازد. آدم لایق، مهرهٔ شطرنج نمی‌شود. ولی پشت پا زدن به سیاست روز،

هرگز به‌معنای آن نیست که شاعر بحران امید و نومیدی عصر خود را فراموش کند. او مظهر اعلای آن بحران باید باشد. مثل حافظ، مثل گوته، مثل شکسپیر، مثل هولدرلین، مثل نیما. تعهد درونی در برابر بحران امید و نومیدی عصر ما، تذکر بحران‌های امید و نومید انسان در طول همهٔ قرون است. صص ۲۱ و ۲۲

چیزی از اعماق هستی فرامی‌آید و با سیل خروشان خود، فردیت شاعر را هم به جلو می‌راند و عملاً به او نشان می‌دهد که فرد تو کوچک است، فراموشش کن تا بتوانی جهان را بیان کنی! ص ۲۲

هربرت مارکوزه در کتاب «شور زندگی و تمدن» می‌نویسد: «فرهنگ، جانشین آزادی است». بخشی از عصبیت آن دورهٔ ما مربوط به این بود که ما آزادی سیاسی نداشتیم. ص ۲۶

این سخن نیچه که: «پختگی مرد؛ یعنی بازیافتن آن جدیتی که آدمی در روزگار کودکی در بازی داشته است»، راجع به مشغله‌ای که بعدها من در طول زندگی‌ام در پیش گرفتم و از روزگار کودکی شروع شده تا زندگی امروزم در کنارم بوده کاملاً درست است. ص ۳۵

۲۲ مرداد ۱۳۶۷ـ تهران

شعر و اشیاء

شعر، زاییدهٔ بروز حالتی ذهنی است برای انسان در محیطی از طبیعت؛ به این معنی که به شاعر حالتی دست می‌دهد که در نتیجهٔ آن، او با اشیای محیط خود و با انسان‌ها نوعی رابطهٔ ذهنی پیدا می‌کند و این رابطه، به نوبهٔ خود رابطه‌ای روحی است که در آن اشیاء، حالات مطلقاً فیزیکی و مادی خود را از دست می‌دهند و بخشی از احساس و اندیشهٔ شاعر را به‌عاریه می‌گیرند. ص ۴۱

اگر انسان بخواهد قبل از مرگ با اشیائی که از نظر انسان عادی و حتی عالم و ریاضی‌دان (نه شاعر) بی‌جان هستند، یکی گردد، حالتی عارفانه پیدا می‌کند. همین اشتیاق به فرورفتن در کنه اشیا، بدون پذیرفتن کوچک‌ترین دگرگونی فیزیکی و مادی، از انسان موجودی می‌سازد که باید بدان نام «عارف مادی» داد. همان‌طوری که «راینر ماریا ریلکه» دربارهٔ شاعر می‌گوید: «شاعر کسی است که می خواهد تبدیل به سنگ و ستاره شود». صص ۴۳ و ۴۴

همین خود بودن و دیگری بودن و عینی بودن و خود را در اشیاء و اشیاء را در خود دیدن، پایه‌های اصلی شعر هستند. شعر ویژگی‌های خود را که عبارت از داشتن دنیایی از تصاویر، تشبیهات، استعارات، سمبل‌ها و کنایات و اساطیر است، از همین پایه‌های اصلی و ارکان اساسی می‌گیرد. به‌همین دلیل ارکان اصلی شعر، عروض و قافیه نیستند بلکه چیزهایی هستند مافوق این‌ها که باید آن‌ها را جوهرهای جاودانی

شعر بنامیم. این جوهرها در حالتی بسیار ساده، «تشبیه» و در حالتی کمی پیچیده ولی عالی و درونی و ذهنی، «استعاره» و در حالتی عالی‌تر و گسترده‌تر و عمیق‌تر «سمبول» و بعد در اوج، «اسطوره» هستند. صص ۴۴ و ۴۵

پاورقی: نیروی جهان‌بینی شاعر در یک تصویر، منتهای فشردگی خود را نشان می‌دهد؛ و مثل نورافکنی است که از ژرفای تاریکی ذهن برمی‌خیزد و طبیعت را آذین می‌بندد.

باید «زبان» را هم زیر ذره‌بین زیباشناسی قرار داد؛ چرا که زبان، خود نام مستعار اشیا، انسان‌ها و حالات و عواطف و اندیشه‌هاست. ص ۴۵

«ما شاعران با عدم می‌جنگیم تا بدان هستی دهیم
مشت بر دروازهٔ سکوت می‌کوبیم تا موسیقی پاسخگویی بشنویم
ما فضای بیکران را در یک وجب کاغذ می‌فشریم
و از فضای دو انگشتی قلب، سیلابی بیرون می‌ریزیم.»
(از کتاب «شعر به‌عنوان تجربه»، نوشته: لوچی، شاعر چینی) ص ۵۵

«در همه‌چیز، انسان با انسانی سر و کار دارد، جز شعر که در آن با خدایی پنجه در پنجه می‌افکند.» (استیون اسپندر، شاعر معاصر انگلیسی) ص ۵۶

پاورقی: شاعر شعرش را جانشین خود می‌سازد. درواقع فرهنگ را که چیزی انسانی است در برابر طبیعت که چیزی جبری و یا مقدر است، قرار می‌دهد. ص ۵۷

معبران اساطیر کهن می‌گویند که چشمهٔ درون غار، ضمیر ناخودآگاه آدمی است و چشم کور دریچه‌ایست به سوی عوالم درون؛ چشم بینای انسان دریچه‌ایست

به اشیاء و چشم نابینا راهی است به سوی درونی‌ها و ذهنیات. انسان معنوی در پشت پلک کور، جهان درونی خود را می‌یابد و با چشمی که بیناست، جهان طبیعت خارج را می‌بیند و می کوشد تا بین چشم کور و چشم بینا رابطه‌ای برقرار کند و شعر درواقع پلی می‌شود از واژه‌ها بین چشم کور و چشم بینا. ص ۶۴

پاورقی: در شعر «حماسی و عاصی» نیرو هست و در عین حال این نوع شعر، شعری است هم قومی و هم فردی. اگر قرار باشد فرهنگ مجدداً ساخته شود، لازم است نیروی سازنده‌اش را از شعر و نثر بگیرد. شعر باید ناخودآگاهانه و خودآگاهانه مبلغ فرهنگ باشد و نه چیزی دیگر. اگر نیروی حماسی و عاصی هر فرد مستعدی جلوهٔ کلامی خود را پیدا کند و به قومی داده شود که فرهنگش در حال چپاول شدن است، امید مقاومت در برابر فرهنگ استعمارگر بیشتر خواهد بود. امروز بیش از هر عصر دیگری احتیاج به نفس نیرومند یک نبوغ حماسی و عاصی قوی هست که در همه‌چیز ساری و جاری گردد، بدی و پستی و رذالت را بیفکند و روشنی واقعی را بر تاریکی چیره گرداند. آنهایی که بدون تکیه بر فرهنگ، از سیاست دم می‌زنند بدون آن‌که بفهمند که سیاست باید جزئی از فرهنگ باشد، نه رمزی نامفهوم برای شارلاتانیسم سیاستمداران باید بدانند که هر تغییری باید از درون ذهن فرد فرد یک قوم شروع شود. باید یک درخت حماسی فرهنگی در قلب تک‌تک افراد یک قوم بروید و تردیدی نیست که این فرهنگ با خود سیاستی بر اساس آزادی کامل را نیز به‌همراه خواهد آورد. صص ۶۷ و ۶۸

شکل ذهنی در شعر

منظور از شکل ذهنی، محتوای شعر شاعر نیست؛ بلکه طرز حرکت محتوی است و ارتباطی است که اشیاء با یکدیگر در شعر پیدا می‌کنند. شکل ذهنی همان چیزی است که به یک شعر یا یکپارچگی می‌دهد یا آن را از وحدت و استحکام ساقط می‌کند. به این طرح شاملو نگاه کنید:

»شب
با گلوی خونین
خوانده‌ست دیرگاه.
دریا
نشسته سرد
یک شاخه
در سیاهی جنگل
به سوی نور
فریاد می‌کشد.«

تقطیع این شعر بر روی کاغذ و وزن شعر، شکل ظاهری آن است؛ ولی رفتار شاعر نسبت به شب، دریا و شاخه‌ای که به سوی نور در سیاهی جنگل فریاد می‌کشد، احساسی که شب و دریا و شاخه از درون شاعر به‌عاریه گرفته‌اند و طرز حرکت اشیاء شعر، مربوط به قالب درونی یا شکل ذهنی است. این شعر یکپارچگی کامل دارد.
صص ۷۴ و ۷۵

پاورقی: هر شعری برای خود «واقعیتی» پیدا می‌کند که با هر واقعیت دیگری فرق می‌کند. علت این‌که شاعر جزئی از یک پارهٔ بزرگ زمانی و مکانی را با اجزای دیگر از جاهای دیگر درهم می‌آمیزد، این است که پراکندگی را قبول ندارد و همیشه از کثرت به سوی وحدت می‌گراید. متأسفانه این فکر وحدت دادن به احساس‌ها و اندیشه‌ها و تصاویر و تجربیات که اساسی‌ترین خصیصهٔ خلاقیت شاعرانه است، در بعضی از شعرهای معاصر، به‌ویژه در شعرهایی که وزن ندارند، نادیده گرفته شده است؛ در حالی که همان‌طور که شعر موزون باید از وحدتی ذهنی برخوردار باشد، شعر آزاد یا بی‌وزن نیز باید از یکپارچگی کامل برخوردار گردد. قسمت اعظم شعرهای بی‌وزن و حتی بعضی از اشعار موزون را نمی‌توان به ذهن سپرد؛ به‌دلیل این‌که حافظهٔ انسان نمی‌تواند چیزی پراکنده را قبول کند و همیشه در مقابل وحدت هنری، از خود عکس‌العمل مثبت نشان می‌دهد. ص ۷۶

هر شعری فرضیه‌ای است که در آزمایشگاه تخیل و احساس آدمی، حقیقت و درستی آن به‌ثبوت می‌رسد. ص ۹۲

پاورقی: همان‌طوری که یک جنگ، یک کودتا و یک انقلاب نوعی برآمدگی در سطح صاف تاریخ هستند و نشانهٔ آن‌که نوعی انرژی در انبارهای زیرزمینی این سطح صاف بر روی هم انباشته شده است و مثل یک چاه نفت اگر فرصتی پیدا کرد ناگهان منفجر خواهد شد و فوران خواهد کرد، شعر نیز قبلاً در ذهن آدمی به‌صورت مقداری نیروی اضافی به‌طور ناخودآگاه جمع می‌شود و آن‌وقت به‌صورت یک فوران و یک جهش آنی و درخشان، از سطح صاف زبان، تجاوز کرده، به سوی اوج پرش پیدا می‌کند. به‌همین دلیل هر شعری حادثه‌ای است در زبان، همان قدر که یک کودتا و یک انقلاب حادثه‌هایی هستند در تاریخ. همان‌قدر که یک انقلاب مسیر تاریخ را عوض می‌کند و موقتاً ضد تاریخ است، شعر نیز منطق عادی زبان را به‌هم می زند و به‌صورت عاملی که در زبان و ضد زبان است درمی‌آید. ص ۹۳

تصویر چیست؟

«تصویر آن چیزی است که گرهی فکری و عاطفی را در لحظه‌ای از زمان ارائه می‌دهد.» ازرا پائوند

تصویر، حلقه زدن دو چیز از دو دنیای متغایر است به‌وسیلهٔ کلمات در یک نقطهٔ معین...قدرت تصویرسازی مهم‌ترین قسمت قدرت تخیل است...تخیل مستقیماً از حافظه توشه می‌گیرد...قدرت تصویرسازی تا حدی قدرت تخیل است...تصویر، کلمه‌ای است کلی و جامع، و شامل هر نوع تشبیه، هر نوع استعاره، هر نوع سمبل و هر نوع اسطوره می‌شود. صص ۱۱۳، ۱۱۴، ۱۱۵

تأثیر تصویر روی خواننده بیش از تأثیر سایر قسمت‌های شعر است؛ اگرچه بدون آن قسمت‌ها تصاویر چندان تأثیر نخواهند داشت. ص ۱۲۴

صفت را در شعر می‌توان از دو نوع دانست: صفات مجرد مثل: آرام، خاموش، تیره، وحشتناک. صفات مجرد قدرت استعاری شعر را کم می‌کنند؛ یعنی می‌گویند، به‌جای آن‌که نشان دهند./ صفات عینی که با نشان دادن بیشتر مطرح می‌شوند. در صفات عینی باید نوعی جهان‌بینی خاص دیده شود...شاعران کلی‌باف و کلی‌پسند از صفت مجرد استفاده می‌کنند و حتی از اسامی مجرد و انتزاعی. به‌همین دلیل شعرشان به‌جای آن‌که زبان تشبیه، استعاره، سمبل و اسطوره باشد، در دنیای مجردات، زبان مستقیم «من و تو» می‌شود...شعر وصفی به صفت عینی و تصاویر عینی نیازمند است. شعر وصفی برداشت پرتصویر انسان است از جهان و طبیعتی که شاعر در آن زندگی می‌کند. صص ۱۲۴ و ۱۲۵

خلاقیت، تجربه و مسؤلیت شاعرانه

برای انسان اولیه که با بینشی ابتدایی با جهان روبه‌رو می‌شود، خلاقیت از شئ آغاز می‌شود؛ چرا که شئ مقدم بر کلمه است، به‌صورتی که جهان انگار به انسان اهدا شده است و شئ برای انسان اولیه، الهام‌بخش کلمه بوده است. ص ۱۲۷

دورپروازترین شاعرانه «رمبو» همیشه بینایی خود را بر مدار نبوغ و بلوغ خود می‌چرخاند و اگر دریا ندیده، از دریا سخن می‌گوید، افسانهٔ دوران کودکی را بر دریا تحمیل می‌کند و دریای کودکانه را می‌بیند. همان‌طور که در سطرهای آخر «قایق سرمست» او چنین می‌خوانیم: «اگر آبی در اروپا باشد که من بخواهم، آب تیره و سرد استخری است که بر کنار آن کودکی چمباتمه زده و به سوی فلقی عطرآگین قایقی را می‌افکند که مثل پروانه‌ای در نخستین روزهای بهاری ترد و شکننده است». صص ۱۲۸ و ۱۲۹

قدرت تخیل، قدرتی است برای تلفیق و ترکیب بر اساس حافظه، حس و احساس و تداعی‌های ذهنی، خواه به‌صورت کاملاً خودآگاه و خواه به‌صورت ناخودآگاه. ص ۱۳۱

بین «زلف» و «کمند» و «دل» و «سر بریده» هیچ نوع ارتباط منطقی وجود ندارد؛ ولی قدرت تخیل می‌تواند بین آن‌ها رابطه‌ای شاعران ایجاد کند. این رابطهٔ شاعرانه بر اساس منطقی شاعرانه است؛ منطقی که در آن حساب دو دوتا چهارتا را کنار

گذاشته‌ایم و به یک نوع شعور مستقیم از طبیعت دست یافته‌ایم: «در زلف چون کمندش ای دل مپیچ کان‌جا ـ سرها بریده بینی بی‌جرم و بی‌جنایت». ص ۱۳۲

تخیل پلی است بین اندیشهٔ مطلق و روح از یک سو، و حس و احساس از سوی دیگر. به‌همین دلیل، هم سر و کارش با جلوه‌های عینی است و هم با تظاهرات ذهنی. تخیل گرچه به‌قول ارسطو همیشه بر اساس استعاره کار می‌کند، ولی در تصویرپردازی از وسایل دیگری نیز استفاده می‌کند. به‌طور کلی یکی از تعاریف تا حدی مختصر ولی شاید ناقص دربارهٔ تصویر این است که: «تصویر، عکس است در کلمه». ص ۱۳۷

«شیفتگی یا شعله‌ور شدن، خصوصیت مغز نویسنده است.» (پل والری)
ص ۱۵۳

نوعی روح حماسی در مولوی

بعضی از شاعران هرگز سخن از پهلوان و قهرمان نمی‌رانند، ولی شعرشان حماسی است...برداشت حماسی در شعر، برداشت پرشور و جذبه و رقص‌انگیزی است در میان اشیاء. ص ۱۷۵

شعر حماسی یعنی حلولی انبساطی و پرنیرو در موجودیت اشیاء، طوری که همه‌چیز چهرهٔ بالنده و بانشاط یابد. اگر فردوسی در شکل ظاهری شعرش و در انتخاب مضامین، شاعری حماسی است، مولوی از نظر معنوی و شکل باطنی و برداشت ذهنی، شاعر حماسی دیگری است. ص ۱۷۵

عشق در مولوی انبساطی و شورانگیز و خلاق است که همه‌چیز را از برابر خود می‌روبد و می‌برد و در معشوق یا معبود مستحیل می‌کند. نمونهٔ کامل شعر حماسی در شرق، مولوی است و در غرب، سن ژون پرس. مولوی و سن ژون پرس به هر چه دست می‌زنند، طلای شعر می‌شود. انتخاب واژه و شئ به آن معنی که برای شاعران دیگر مطرح است، برای این دو هیچ اهمیتی ندارد. تمام اشیاء ناگهان اسم پیدا می‌کنند و به‌صورت شعر درمی‌آیند. این دو شاعر ارواح بزرگی دارند. هر دو آفرینندگان بزرگ هستند. قدرت تخیل‌شان، بد و خوب در طبیعت ماده و طبیعت

آدمی نمی‌شناسد. این دو در همه‌حال به گرد خود می‌چرخند و هرچه بر زبان می‌آورند، شعر است. و قدرت واقعی همین است. ص ۱۷۶

در شعر مولوی و سن ژون پرس، انسان همهٔ ظرفیت‌ها و قدرت‌های آفرینش منسوب به خدا را در خود می‌بیند. انسان همه‌چیز را با تمام قدرت خود دوباره می‌آفریند و این، خصوصیت حماسی دیگری است. ص ۱۷۹

طلا در مس

(تحقیقی در تشابهات بین مولوی، سوررئالیسم، رمبو و فروید)

«اگر درهای ادراک پاک شود، همه‌چیز در چشم ما همان‌طور که هست پدیدار خواهد شد؛ یعنی بیکران.» (ویلیام بلیک) ص ۱۸۱

بین سوررئالیسم غرب و عرفان شرق تشابهاتی هست. نخست این‌که هر دو به‌دنبال نوعی ذهنیت مطلق می‌گردند. هر دو می‌خواهند در نوعی کمال غیر فیزیکی، گونه‌ای کمال غیر عینی و اوج غیر قابل لمس معنوی و روحی غرق شوند. ص ۱۸۱

سوررئالیسم زبان ذهن آدمی است در میان اشیائی که کمترین سهم را از واقعیت برده‌اند. و عرفان، زبان و بیان ذهن آدمی است در حرکت و شتاب به سوی معبودی که کمترین سهم را از عینیت برده است...عارف و شاعر سوررئالیست هر دو در جست‌وجوی گونه‌ای مدینهٔ ذهنی هستند.

تشابه دیگر بین سوررئالیسم غرب و عرفان شرق، کوشش برای حذف دو عامل مکان و زمان است. ایجاد بی‌مکانی و بی‌زمان از خصوصیات هر دو پدیدهٔ ادبی است...یعنی معلوم نیست یک رؤیا، یا یک جلوهٔ ضمیر ناخودآگاه در چه زمان یا زمان‌های دقیق و در چه مکان یا مکان‌های معین اتفاق می‌افتد.

حافظ:

حجاب راه تویی حافظ از میان برخیز

خوشا کسی که در این راه بی‌حجاب رود

سنایی:

مکن در جسم و جان منزل که این دون است و آن والا
قدم زین هر دو بیرون نه، نه این‌جا باش و نه آن‌جا

ص ۱۸۳

تشابه دیگر بین سوررئالیسم غرب و عرفان شرق، کوشش برای حذف دو عامل مکان و زمان است. ایجاد بی‌مکانی و بی‌زمانی از خصوصیات هر دو پدیدهٔ ادبی است.

حافظ:

حلقهٔ پیر مغانم ز ازل در گوش است
ما همانیم که بودیم و همان خواهد بود

ص ۱۸۳

مکان و شئ در خواب دیدن صریح و دقیق و روشن نیست. انسان مرکز اصلی اتمسفر و سمبل‌هایی است که در خواب می‌بیند. به همین دلیل آندره برتون می‌گوید: «انسان محور اصلی گردباد است».

شعر حافظ پر است از این قبیل عناصر سوررئالیستی:

فیض روح‌القدس ار باز مدد فرماید ـ دیگران هم بکنند آنچه مسیحا می‌کرد

بیت زیر از حافظ بی‌شباهت به حرف آندره برتون نیست:

عنقا شکار کس نشود دام باز چین
کاین‌جا همیشه باد به‌دست است دام را

در سوررئالیسم بی‌اعتنایی به اختلاف‌های عقیدتی دیده می‌شود. حافظ می‌گوید:

جنگ هفتاد و دو ملت همه را عذر بنه
چون ندیدند حقیقت ره افسانه زدند

اعجاب‌انگیز بودن، یکی از خصوصیات بارز شعر سوررئالیستی است. حافظ می‌گوید:

در نمازم خم ابروی توام یاد آمد
حالتی رفت که محراب به فریاد آمد

صص ۱۸۴ و ۱۸۵

گیوم آپولینر: «شعر و آفرینش یکسان هستند. تنها کسی را می‌توان شاعر نامید که کشف می‌کند و می‌آفریند. آدم می‌تواند در هر زمینه‌ای شاعر باشد، تنها چیزی که لازم است ماجراجو بودن است و به‌دنبال اکتشاف رفتن». ص ۱۸۸

فروید بیش از هر کس دیگری چشم درونی هنرمند و شاعر و منتقد امروز را گشوده است. برای شاعر، دنیای رؤیا و ضمیر ناخودآگاه منبع تصاویر و سمبل‌های فوق‌العاده اصیل گشته است. درواقع دید شاعرانه وسیع‌تر شده است. عده‌ای از منقدان ادبی تحت تأثیر این عقیدهٔ فروید که هر نوع خلاقیت هنر به نوبهٔ خود نوعی بیماری است، نحوهٔ خلاقیت هنر را از دیدگا اصول و قوانین فروید و پیروان او بررسی کرده‌اند و در راه سمبل‌های شاعرانه استفاده کرده‌اند. ص ۱۸۹

شاعر عارف ایرانی از محتسب و گزمه و شیخ متظاهر به دین گریزان است. از محتسب و گزمه شاید به دلایل اجتماعی و از شیخ متظاهر به دلایل معنوی و مذهبی. محتسب تا حدی عامل شیخ است و شیخ، وسیلهٔ محتسب و این دو عامل، از یکدیگر برای حکومت بر دیگران استفاده می‌کنند. نطفهٔ حاکمیت‌شان در اعصار ایران طوری گذاشته شده بود که محتسب از منافع شیخ و شیخ از منافع گزمه و محتسب طرفداری

می‌کردند. دینی که تا این حد به پستی سقوط کرده باشد و در کنار ظالم قرار گرفته باشد، به درد مردان روشن‌ضمیر و پاک‌روانی چون مولوی و حافظ نمی‌خورد. به همین دلیل این دو و سایر پاک‌دلان، همیشه طنز خود را متوجه محتسب و شیخ متظاهر می‌کنند. ص ۱۹۰

مگر می‌توان آزادی نداشت و شاعر بود؟ کشش تخیل، دریچه‌های ادراک گشوده به سوی بیکرانی است و به سوی آزمودن همه‌چیز و به تعبیر آپولینر «ماجراجو بودن» است. ص ۱۹۱

(نشانه‌هایی از) وسعت و عظمت تخیل در سوررئالیسم (را می‌توان در این نمونه‌ها دید):

در فروید از نظر طبقه‌بندی جدید روان آدمی و مهم تلقی کردن دوران کودکی، مسألهٔ جنسیت و ضمیر ناخودآگاه که جنبه‌های غیر منطقی خود را حفظ کرده، اساس تخیل گشته است،

رمبو از نظر نوعی عصیان علیه حالات منطقی پوشالین و در هم‌آمیختن حواس و حالات رنگ‌ها و صداها و احساس‌ها

و نیچه از نظر مقابله با خلاقیت منسوب به خدای اروپایی و ارائهٔ زبرمرد،

تأثیر ژرف خود را بر روی تمام شعرای قرن بیستم اروپا گذاشته‌اند. سوررئالیسم نیز از تمام این‌ها توشه برگرفته است و پدر سوررئالیسم یعنی آرتور رمبو با بزرگ‌ترین شاعر عارف ایران یعنی مولوی وجوه تشابهی دارد. ص ۱۹۲

این اصل را که شاعر باید بینا شود، سوررئالیست‌ها از رمبو گرفتند و به‌کار بستند. بینایی سوررئالیسم غرب همان معرفت عرفان شعر شرق است؛ منتها بینایی

شرق و عرفانش آن‌چنان وسیع و بیکرانه است که در برابر آن، سوررئالیسم غرب، طفل شیرخواره‌ای بیش نیست. ص ۱۹۸

نمونه‌ای از شعر سوررئالیستی مولوی:

داد جارویی به دستم آن نگار — گفت کز دریا برانگیزان غبار
باز آن جاروب را ز آتش بسوخت — گفت کز آتش تو جارویی برآر
کردم از حیرت سجودی پیش او — گفت بی‌ساجد سجودی خوش بیار
آه بی‌ساجد سجودی چون بود — گفت بی‌چون باشد و بی‌خار خار
گردنک را پیش کردم گفتمش — ساجدی را سر ببر از ذوالفقار
تیغ تا او بیش زد سر بیش شد — تا برُست از گردنم سر صد هزار

صص ۲۰۰ و ۲۰۱

مولوی نه‌فقط شاعری است سوررئالیست، بلکه سمبلیست بزرگی هم هست و از طریق همین سمبل‌های ناخودآگاه است که می‌توان او را دید و شناخت. ص ۲۰۱

شعر مشروطیت شعر مضمون است، نه شعر فرم و محتوی؛ و از آن‌جا که شعری است با هدفی از خارج به‌عاریه گرفته شده، تا حدی شعری است که در اوج فقط می‌تواند به‌نوعی شعار دربارهٔ مضمون انتخاب شده به‌وسیلهٔ شاعر بدل شود. شعر ایرج، بهار، عارف، عشقی و پروین، شعر مضمون است. به این معنی که این‌ها عنوانی را انتخاب می‌کنند و دربارهٔ آن شعر می‌گویند. گرچه مضمون اندیشه با مضمون احساس در بیت‌های اشعار پخش می‌شود، ولی هرگز با اشیاء و تصاویر آغشته

نمی‌شود؛ با عواطف عمقی و درونی و دنیای ناخودآگاه انسان و کیفیت‌های اشراقی ذهن انسان سر و کار پیدا نمی‌کند. صص ۲۵۰ و ۲۵۱

مسئولیت ادبی صرف، از ادبیات چیزی می‌سازد فقط به‌خاطر ادبیات و باید به‌صراحت گفت که ادبیات هرگز فقط به‌خاطر ادبیات نبوده است؛ ادبیات برای ارائهٔ زندگی به‌وجود آمده است، نه برای ارائهٔ خودش؛ و شعر که حادترین، عاطفی‌ترین، انسانی‌ترین و حتی بزرگ‌ترین فرم ادبی است، هرگز تنها برای ارائهٔ فرم خودش و برای حفظ خودش به‌وجود نیامده است. به‌وجود آمده است تا چیزی به‌نام محتوا را که بر اساس تجربه‌های انسان در درون خود انسان و در بیرون از انسان، در اجتماع، در تاریخ و در طبیعت ساخته شده است، ارائه دهد. اگر شعر فقط از نظر ادبی و از نظر زیبا کردن زبان ارزش داشت، باید شعر حافظ را فقط شاعران می‌خواندند. ما خوب می‌دانیم که چنین نیست، چرا که شعر حافظ را همه می‌خوانند و از خلال کلمات و فرم به چیزی در آن سوی فرم پی می‌برند...حافظ خواسته است زندگی خود، اجتماع و تاریخ خود را از طریق سمبل و استعاره در متعالی‌ترین فرم عصر خود، یعنی غزل ارائه دهد. به‌همین دلیل حافظ گرچه به‌دلیل زیبا بودن زبانش، در مقابل زبان از خود مسئولیتی نشان داده است، ولی بیشترین توجه را به خود، درون خود و آن حقیقت برتر درون خود یا محیط اجتماعی و تاریخی خود کرده، در قطب‌های دیگر نیز مسئولیت نشان داده است. صص ۲۵۷ و ۲۵۸

نقد تحلیلیِ شعر امروز

اشاره: هزار سال شعر فارسی داشته‌ایم، ولی نقد شعر فارسی نداشته‌ایم. اگر شاعر فراوان داشته‌ایم، شعر خوب، چندان فراوان نداشته‌ایم. اغلب مستشرقین وضع شعر ما را درک نکرده‌اند؛ و شاید به این دلیل باشد که خیام ما که در مقام مقایسه با مولوی و حافظ، شاعر چندان مهمی نیست یکی از ارکان شعر ما به‌شمار آمده، در دنیا بزرگ‌تر از همهٔ شاعران ما قلمداد شده است. ص ۲۵۹

هر شعر خوب جدید به نوبهٔ خود یک حادثهٔ تصویری است. یکپارچگی ذهنی هر شعر خوب جدید از نحوهٔ حرکت و پیشرفت تصویرها نتیجه می‌شود. هر تصویر خوب، نه به‌دلایل جدید یا قدیم بودنش، بلکه ذاتاً و فی نفسه در هر شعر خوب جنبهٔ سوررئالیستی دارد. ص ۲۹۵

شعر گذشتهٔ فارسی شعر مینیاتوری است. شعری است برای تزیین دیوارهای ذهن، نوعی کنده‌کاری زیبا و کوچک و مختصر در کلام است. این عشق به تذهیب‌کاری ذهنی، در حافظ مشخص‌ترین چهرهٔ خود را پیدا می‌کند و بعدها مکتب هندی، شعر را کاملاً به‌صورت «شاه‌بیت‌سازی» درمی‌آورد. شعر گذشتهٔ فارسی شعر «آن بیت را تکرار بفرمایید» است.

در شعر امرور نمی‌توان یک سطر را خواند و سطر دیگر را نادیده گرفت. یا باید سطری را تکرار نکرد یا در صورتی که علاقه‌ای به تکرار سطر باشد، باید تمام

شعر را ازسر خواند، به‌دلیل این‌که اگر واحد شعر گذشته بیت باشد، واحد شعر جدید خود یک شعر است. امروز یک تصویر فی‌نفسه در یک شعر مطرح است. شکل ذهنی شعر، سلسله اعصاب شعر است. آن شبکهٔ پیچیده و مرموز و دقیق است که تمام بدنهٔ شعر را در حاکمیت خود دارد. این سلسله اعصاب شعر مثل نوری است که بر روی سنگ‌های مرجانی تصاویر پهن شده است و تصویر اساسی شعر، خواه به‌صورت یک اسطوره و خواه به‌صورت تمثیل و استعاره به‌مثابه مغز است که سلسله اعصاب تصاویر همیشه نسبت به حالات و حرکات آن خود را تنظیم می‌کنند. ص ۲۹۵

شعر جدید لشکر به لشکر حرکت می‌کند، لشکرهایی مجهز به هرگونه تصویر، و تصاویری همیشه دست در دست یکدیگر، تا هماهنگی کامل و وحدت حرکت و پیشرفت بر آن لشکر حاکم گردد. به همین دلیل هر شعر خوب به نوبهٔ خود یک حادثه تصویری است. ص ۲۹۶

در صمیمیت سهراب سپهری هیچ تردیدی نیست، ولی در شعرهای او آن‌چنان عدم وحدت دیده می‌شود که به‌راحتی می‌توان دو یا سه شعر را به همین چند خط پیوند زد یا از همین شعر دو بند برداشت، بدون این‌که از شعر چیزی کم بشود. موقعی که شعر وحدت نداشته باشد، می‌توان هر بلایی به سر آن آورد. صص ۲۹۸ و ۲۹۹

در شعر خوب، «هارمونی» هست؛ مثل موسیقی کلاسیک که از تداخل آهنگ‌ها و تعامل «فراز»ها و «فاز»های مختلف، تعامل آن‌ها بر روی یکدگیر، تکرار و تجدید صداها و حلول آن‌ها در داخل صداهای دیگر و از ترکیب هماهنگ تمام

اجزاء تصویری در هنر، یعنی ایجاد ریتمی همسان بین اجزاء شعر. سپهری در زمزمه‌های عارفانه‌اش به این نوع فرم دسترسی پیدا نمی‌کند. ص ۲۹۹

در برابر این پراکندگی و بی‌انتظام شعر سپهری، فرم منسجم شعر «سکوت» یدالله رؤیایی را قرار می‌دهیم: تصویری که رؤیایی از شکل ذهنی شعر در قطعهٔ «سکوت» به‌دست می‌دهد، آن‌چنان مستحکم و منسجم است که می‌توان حدود همکاری نزدیک تمام تصاویر را تعیین کرد و کمال شکل ذهنیِ شعر را ستود. «سکوت» سرشار از شور و حال مثل «دسته‌گلی» است در «حنجره». لطف «سکوت» به چیزی کاملاً عینی، یعنی «دسته‌گل» تشبیه شده است...با کمی دقت می‌توان سایهٔ یک استعاره را پشت سر تشبیه کشف کرد. یک تصویر دنیایی است بالاتر از دنیای واقعیت، به‌دلیل این‌که انسان در ایجاد آن دخالت کرده است. اشیاء طبیعی هستند ولی تصاویر، انسانی. ص ۲۹۹ و ۳۰۰

منظور از سمبلیسم، آن حالت القا و تداعی اشیاء و کلمات است و منظور از رمانتیسم تا حدی توصیف خیالبافانهٔ شاعرانه. ص ۳۴۶

در شعر «ستارهٔ دور» نادر نادرپور با همان جملهٔ اول: تصویرها در آینه‌ها نعره می‌کشند، به وسط زمانه و عرصهٔ جریان‌های امرور و تحرک دینامیک تصویرها یله شده‌ایم. با همان جملهٔ اول به سوی نوعی خودیابی، نوعی بیداری و هوشیاری رانده شده‌ایم. با همان جملهٔ اول، انعکاس چهره‌های رنج‌کشیده، چهره‌های شاید از وحشت، شاید از یأس، شاید از جنون و شاید از عصیان منقلب شده را دیده‌ایم.

تردیدی نمی‌توان داشت تصویرهای نعره‌زن در آیینه‌ها ما هستیم و آیینه‌ها در برابر ما گذاشته شده‌اند. ص ۳۵۱

ممکن است شاعر عاشق، معشوق را بنگرد و دم نزند و بعد دم‌نزده‌ها را بدل به دمیدنی جاویدان کند. چه بهتر!...شاعر عاشق یک چشم درونی تماشا دارد و یک سینهٔ درونی برای آن‌که خود را در عاطفهٔ تبدیل‌شونده به واژه‌ها غرق کند. ص ۳۷۸

وظیفهٔ شاعر عاشق این است که اگر یکی از این چهره‌های نادره از آن او شد، آن را برای تمام بشریت، علنی اعلام کند تا زیبایی گسترش بیشتر یابد، چیزی جمعی و جهانی شود. برای علنی و جمعی و جهانی اعلام کردن این چهره‌ها لازم است که شاعر عاشق، سرشار از زندگی و البته کمال زندگی باشد. رابطهٔ بین دو انسان ـ دو معشوق یا دو عاشق ـ سالم‌ترین، رهاترین، زیباترین و عمیق‌ترین رابطه‌ای است که تاریخ روح بشر به خود دیده است. ص ۳۷۹

گاهی دیده ایم که به شاعری ایراد گرفته‌اند که در منظومه‌ای یا شعر کوتاهی چند کلمه از شعرش به طرف نثر گراییده، در حالی که بقیهٔ کلمات آن منظومه یا شعر کوتاه از خوش‌تراشی و زیبایی کامل برخوردار است. این ایراد موقعی درست است که موقیعت نشان داده شده به‌وسیلهٔ آن کلمات منثور موقعیتی غیر منثور باشد. اگر موقعیت منثور باشد و شعر نمی‌تواند عاری از موقعیت‌های منثور باشد باید به‌وسیلهٔ کلمات منثور نشان داده شود. خاصیت دراماتیک شعر، به‌ویژه شعرهای بلند جدید در این است که هر موقعیتی به زبان خاص آن موقعیت ارائه داده می‌شود؛

موقعیت خوش‌تراش با کلمات خوش‌تراش و موقعیت نابهنجار یا کلمات نابهنجار و هیچ شعر بلندی نمی‌تواند فاقد این خصیصهٔ دراماتیک باشد. ص ۴۱۰

هیچ شعر خوب و عالی نمی‌توان پیدا کرد که تصادفی به‌نظر نیاید، ناگهانی و شگفت‌انگیز ننماید. شعر خوب شعری است که در آن ترکیب‌ها طوری تصادفی به‌نظر آید که انگار تعمد در آن به‌کار نرفته، در حالی که همه در پس ضمیرمان، موقع خواندن شعر، این نکته را درک می‌کنیم که در ترکیبات تعمد نیز به‌کار رفته است. موقعی شعر اعجاب‌انگیز است که ترکیباتش تصادفی و ناگهانی به‌نظر آیند و آن عنصر تعمد با وجود موجودیتش، خود را از نظر پنهان کرده باشد. ص ۴۱۰

هرگز یک لغت‌نامه برای درج معانی تمام کلمات، هرقدر هم که وسیع و بزرگ باشد، کافی نیست. به‌دلیل این‌که کلمه به‌تنهایی چند مفهوم دارد. ولی در کنار کلمات دیگر و به‌مقتضای مفاهیم، صداها، وزن‌ها، احساس‌ها، رنگ‌ها و بوهای کلمات دیگر، مفاهیم دیگر پیدا می‌کند. فقط می‌توان معروف‌ترین این قبیل مفاهیم را در لغت‌نامه‌ها یافت. برای درک تمام مفاهیم کلمات یک زبان باید کل آن زبان را بر روی کاغذ نقل کرد. و این خود امری است محال. پس باید در زبان غرق شد و به مفاهیم، رنگ‌ها، صداها، بوها، حرکات و سایه‌های واژه‌ها و مفاهیم آن‌ها آغشته شد. ص ۴۱۴

«بلک مور» منتقد آمریکایی: «شعر، معنای معناست».

این گفته درست است ولی کامل نیست. باید می‌گفت: شعر معناهای معنا و حتی معناهای معناهاست. نثر، معنای کلمات را در محدوده‌ای بسیار تنگ در بر

می‌گیرد. در نثر، معناها محدود به یک معنا هستند؛ به‌همین دلیل نثر، هدف بسیار دقیق و منطقی دارد. صص ۴۱۹ و ۴۲۰

هر زبانی خصائص منطقه‌ای، بومی، روانشناسی قومی، خصائص طبقاتی و ویژگی‌هایی مربوط به تاریخ و اجتماع و فرهنگ دارد که دقیقاً قابل ترجمه به زبان دیگر نمی‌توانند باشند. به‌همین دلیل ترجمهٔ شعر حافظ، دیوان شمس مولوی، قسمت اعظم شعرهای سعدی و صائب با شکست روبه‌رو شده یا روبه‌رو خواهد شد. این اتفاق در مورد خیام نیفتاده؛ به‌دلیل این‌که رباعیات خیام هر یک اغلب فقط یک معنا دارد؛ در حالی که شعر حفظ و دیوان شمس مولوی، شعر «چندین معنی‌دار» است. ما برای گسترش بحث، در مقولهٔ بعدی دست به دامن «دانته» خواهیم شد تا هم نظر او را دربارهٔ چندین معنی‌دار بودن شعر بدانیم و هم به سلسله مراتب حرکت از یک معنا به معناهای دیگر وقوف پیدا کنیم. ص ۴۲۲

در نامه‌ای که دانته پیرامون «کمدی الهی» و به‌عنوان مقدمه‌ای بر «فردوس» پیرامون «چندین معنی‌دار» بودن شعر نوشته است، می‌گوید: «معنای نخستین *لفظی* است، اما معنای دوم *تمثیلی* یا عارفانه است. ص ۴۲۳

این گفته به‌طور کامل در مورد شعر حافظ صادق است. پایگاه اول برای معنی کردن یک شعر، استفاده از محتوای تحت‌الفظی است. اغلب نتیجهٔ این معنای تحت‌الفظی، معنایی منثور است. این معنای زبانی شعر است. معنای شعری شعر، در آن‌سوی این زبان قرار گرفته است.[در تمثیل.] ولی این معنای شعری، بدون دقت در معنای زبانی به‌دست نخواهد آمد. ص ۴۲۴

تبصره و یادآوری: مدارس ما و دانشگاه‌ها در تدریس ادبیات فارسی اغلب بر روی معنای تحت‌الفظی شعر تأکید می‌کنند، در حالی که تدریس شعر باید متکی بر

موشکافی دقیق استعاره‌ها و ترکیبات مستعار، پس از حل معضلات لغوی باشد. در غیر این‌صورت ما هرگز قادر به تربیت ذوق شعر جوانان نخواهیم بود. صص ۴۲۴ و ۴۲۵

گاهی فرق‌های اساسی بین معنای تحت‌الفظی و معنای منثور یک شعر وجود دارد... در این بیت حافظ:

اگرچه در طلبت هم‌عنان باد شمالم
به گرد سرو خرامان قامتت نرسیدم،

هر قدر که از معنای بصریِ تحت‌الفظی به سوی منطق حرکت کنیم، به طرف نثر رفته‌ایم: «گرچه تو آهسته می‌روی، ولی من هر قدر می‌دوم، به تو نمی‌رسم.» و برعکس، هر قدر که از معنای بصری تحت‌الفظی به سوی تجرید، به سوی بیگانگی از نشانه‌هایی چون باد شمال و سرو خرامان و قامت حرکت کنیم، به طرف معناهای مجازی و تمثیلی رفته‌ایم. صص ۴۲۵ و ۴۲۶

یک سمبل، نشانهٔ چیزی است که خود، آن چیز نیست. باد شمال، نشانهٔ سرعت است، در حالی که باد شمال، سرعت نیست. سرو خرامان نشانهٔ معشوق، معبود، استاد، پیر مغان و غیره است، در حالی که در معنای تحت‌الفظی چیزی جز سرو نیست...حافظ دو نیروی بزرگ تاریخی، یعنی حالت ایستا و حالت پویا را در این دو مصرع پیوسته، یک‌جا جمع کرده است...به‌همین دلیل که «الف» هرگز به «ب» نمی‌رسد، به‌اندازهٔ فرمول جاذبهٔ زمین، از ابدیت برخوردار است. صص ۴۲۶ و ۴۲۷

عامل لحن

می‌گویند سقراط گفته است: «انسان هر طور باشد، زبانش نیز همان‌طور است». پس می‌توان گفت: شخصیت قصه هر طور باشد، زبانش نیز همان‌طور است یا قصه‌نویس هر طور باشد، زبانش نیز همان‌طور است. ص ۴۳۱

لحن، عبارت است از سبک و شیوهٔ بیان یک شخصیت. عبارت است از سبکی که یک قصه‌نویس برای ارائهٔ شخصیت‌هایش در جامهٔ زبان انتخاب می‌کند. ص ۴۳۲

هر شخص یا شخصیتی به‌دلیل تجربیاتش در جدال‌های درونی و حوادث شخصی، خانوادگی و اجتماعی و زمینه‌های فردی و اجتماعی از او آدمی می‌سازند که دارای خصائص کلامی خاص باشد. بدون این خصائص کلامیِ متکی بر تجربیات خاص زندگی، لحن به‌وجود نمی‌آید. لحن، پوشش خارجی وضع و محیط روانی و اجتماعیِ شخص یا شخصیت است. ص ۴۳۲

پیچیدگی‌های ذهنی یک فیلسوف، پیچیدگی‌های عینی کلامی را نیز می‌طلبد. افکار یک انسان معمولی بی‌شیله و پیله ادا می‌شود...مفهوم پیچیده، زبانی پیچیده و مفهوم ساده، زبانی ساده می‌خواهد. ص ۴۳۳

شوپنهاور گفته است: «سبک، فیزیونومی فکر است و حتی از چهرهٔ آدمی برای درک شخصیت، فهرست مطمئن‌تری است». ص ۴۳۳

زبان شعر زبانی است دقیق. منتقدی در غرب به این مسأله اشاره کرده است که اگر تعریف نثر، کلمات مناسب در جای مناسب باشد، تعریف شعر عبارت خواهد بود از مناسب‌ترین کلمات در جای مناسب. چرا که در شعر، تکنیک کلامی دقیق‌تری به‌کار برده می‌شود؛ و شاعر باید از طریق کلمات، دنیایی بیافریند که در آن امکان دخالت شخص ثانی هرگز وجود نداشته باشد. به‌همین دلیل شما می‌توانید یک قصه را بخوانید و برای دیگری به زبانی دیگر آن را طوری تعریف کنید که او نیز به هیجان بیاید. در حالی که نمی‌توانید شعری را بخوانید و به دیگری محتوای آن را بگویید. ص ۴۳۸

لحن و باز هم اشاراتی به سبک

زبانشناسی چون «اسپیتزر» برای بررسی سبک، بیشتر روی دو عامل تکیه می‌کند: یکی ریشهٔ روانی لغات (Etymon) و دیگری عبارات خاصی که هر نویسنده‌ای بیشتر روی آن‌ها تکیه می‌کند و پیش می‌رود. ص ۴۴۶

سبک، رفتار هنرمندانهٔ قصه‌نویس با زبان است. مجموعه‌ای از مانورها و حمله‌ها و عقب‌نشینی‌ها و توفان‌ها و آرامش‌های قصه‌نویس هنگام برخورد با شخصیت‌ها و موقعیت‌هاست. سبک مجموعه‌ای از این هیجان‌های زبانی و کلامی است؛ مجموعه‌ای از شکفتن‌ها و تکیدن‌های عاطفی در زبان است. زبان مثل سیمی، سبک مثل برق. ص ۴۵۰

مارسل پروست در مصاحبه‌ای در ۱۳ نوامبر ۱۹۱۳ در مجله «عصر» گفته است که: «سبک همان‌طور که عده‌ای معتقدند، تزئین نیست؛ حتی مربوط به تکنیک هم نیست. سبک همان‌طور که رنگ در مورد نقاشان یک کیفیت دید است، روشن شدن دنیای خاصی است که هر کدام ما می‌بینیم و دیگران نمی‌توانند ببینند». ص ۴۵۰

سبک، نفس خاص نویسنده‌ای است که با زبان در سطحی متعالی و جدی سر و کار پیدا می‌کند و برون‌افکنی آن نفس در زبان، عبارت خواهد بود از سبک؛ و

سبک، خودبه‌خود عبارت خواهد بود از رقص تکنیک خصوصی نویسنده در برابر زبان عمومی از یک سو، و از سوی دیگر رقص این تکنیک خصوصی در برابر محتوا یا موضوعی که نویسنده با آن سر و کار پیدا می‌کند. ص ۴۵۱

«مارک شورر» منتقد بزرگ آمریکایی می‌گوید «تکنیک تنها وسیله‌ای است که نویسنده برای اختراع، کشف و بسط موضوع خود، انتقال مفهوم و درنهایت، ارزش‌یابی آن در اختیار دارد». ص ۴۵۱

یادداشتی کوتاه دربارهٔ وزن

وزن جزو تزئینات شعری نیست، بخشی از ذات آن است. ص ۴۵۴

اگر در فاصلهٔ کلمات، سکوت‌های معنی‌دار وجود نداشته باشد، شعر فقط تبدیل به مفاهیم کلمات و جمع آن مفاهیم می‌شود. این وظیفه‌ای است که روی هم، نثر به‌عهده دارد. در شعر بی‌وزن، زخم‌پذیری بیشتر است؛ چرا که هر کسی سکوت‌های حد فاصل کلمات را خودش تعیین می‌کند و به‌همین دلیل شعر بی‌وزن به تعداد خوانندگانش شکل صوتی دارد و چون تعداد خوانندگان بی‌نهایت است، شکل شعر نیز در بی‌نهایت سیر می‌کند و چون بی‌نهایت شکل داشتن، یعنی شکل نداشتن، شعر بی‌وزن درواقع در بی‌شکلی سیر می‌کند. به‌همین دلیل به آسانی به سوی معنا و وظیفهٔ نثر می‌گراید. مثلاً شعری از شاملو اگر خیلی خوب ساخته شده باشد، از توازن و تعادل موجود بین سکوت‌ها و کلمات برخوردار است و اگر بد ساخته شده باشد، یا بین سکوت‌ها و کلمات، توازن و تعادل نیست یا اصلاً سکوتی در کار نیست و معانی، وظیفهٔ نثر را به‌دوش گرفته‌اند. ص ۴۵۴

اگر تعادل کامل بین سکوت و حرکت وجود داشته باشد، یعنی شعر از میان سکوت برخیزد، بر زمینهٔ سکوت حرکت کند و در وسط سکوت پایان یابد، عالی‌ترین شعر ممکن را خواهیم داشت...موقعی که می‌گوییم شعر خوب را هرگز

نمی‌توان دقیقاً معنی کرد، غرض‌مان این است که شعر خوب یعنی شعر حافظ سکوت دارد و این سکوت بین کلمات، مثل فاصله‌ایست که بین ستارگان آسمان وجود دارد. این سکوت به‌اندازهٔ خود همان ستارگان معنی دارد. این سکوت است که انسان را مبهوت و مرعوب می‌کند، انسان را در حیرت و اعجاب، یله می‌کند. ص ۴۵۵

این درست نیست که شما کلمات شعر را معنی کنید و بعد بگویید شعر را فهمیده‌اید. شعر خوب را با معنی کردن کلمات نمی‌توان فهمید. به همین دلیل علم زبانشناسی به‌تنهایی قادر به درک شعر نیست؛ به‌دلیل این‌که علم زبانشناسی علم زبان‌شناسی است و نه سکوت‌شناسی. شعر خوب از ترکیب سکوت و زبان و سکون و تحرک به‌وجود می‌آید. علم زبانشناسی شعر را تبدیل به معانی کلمات می‌کند و تصور می‌کند که شعر را حلاجی کرده است. ص ۴۵۵

هارمونی شاعرانه یعنی چیزی که سکوت را به کلام مربوط می‌کند و آن را به‌صورت بخشی لاینفک از شعر درمی‌آورد. به‌همین دلیل وزن، جزو تزئینات شعری نیست، بخشی از ذات آن است و شاید ذات اساسی و اصلی آن باشد. ص ۴۵۵

ادبیات رسمی و ادبیات غیررسمی

ادبیات رسمی ادبیاتی است بی‌اصالت، بی‌بو و بی‌خاصیت، محدود، پلاسیده و پوسیده. این ادبیات رسمی ربطی به شعر حافظ و مولوی ندارد؛ چرا که آن‌ها تمام فرهنگ معاصر خود و یاد و یادگارهای معاصر خود را در شاکله‌های معاصر خود ریختند، در حالی که ادبیات رسمی، شکل را از آن‌ها می‌گیرد، از حال می‌گریزد به سوی گذشته، گذشته را درک نمی‌کند، چون سازنده‌اش در گذشته زندگی نمی‌کند. و در شکل محصور می‌ماند، شکلی که از آن خود نیست، بلکه از آن اصالت ارزش‌های گذشته است.

گفتم بی‌بو و بی‌خاصیت است، چون با کسی، طبقه‌ای، گروهی مخالف نیست. غلام و چاکر و خدمتگزار است. بگویند مدح بساز، می‌سازد و پس می‌دهد. مصونیت سیاسی دارد؛ به‌دلیل آن‌که لب از لب نمی‌جنباند، به‌دلیل آن‌که لب از لب جنباندن، یعنی محتوای جدید، و محتوای جدید، فرم جدید می‌طلبد و ادبیات رسمی سرسپردهٔ شکل قدیم است.

ادبیات واقعی جز طلبیدن آزادی، آزادی و رهایی واقعی کاری نمی‌کند.

ادبیات رسمی آزاد است، به‌دلیل این‌که کنگره‌ها دارد، و انجمن قلم و انجمن‌های ادبی با متولیان طاق و جفت. ص ۴۶۰

ادبیات رسمی تلویزیون دارد، رادیو دارد و کل وسایل جمعی را در اختیار دارد. مع‌هذا تأثیر ندارد. چرا؟ به‌دلیل این‌که به اجتماع معاصر ربطی ندارد. شاید به آن دلیل حق حیات دارد که آن حیات واقعی را ندارد. ص ۴۶۱

هر عصری، موجودیت انسان را به سوی اعصار دیگر ادامه می‌دهد. زیربنای تاریخ و روبنای تاریخ و روبنای فرهنگ این‌چنین ساخته می‌شوند. ص ۴۶۱

سنت عبارت از آهنگ یا مجموعهٔ آهنگ‌های درونی و برونی، دید یا مجموعهٔ دیدها، تصویرها یا مجموعهٔ تصویرها، نفس یا مجموعهٔ نفس‌ها که رودهای گذشته را در بستر معاصر جاری می‌کند... ما با حرکت، رنگ به رنگ شدن، سیلان و انفجار این مجموعه سر و کار داریم. سنت، خون موزون و متحرک فرهنگ گذشته است و به علت همین تحرک و وزن و آهنگ، فقط موقعی زنده است که انقلابی باشد. سنت اگر ذات تحول را نپذیرد، سنت اگر خود را با انقلاب در سنت توجیه نکند، سنت اگر نخواهد دگرگون شود و اگر نخواهد دگرگون کند، خودبه‌خود از بین خواهد رفت. ص ۴۶۴

سنت باید بخشی از ضمیر ناهشیار شاعر یا نویسنده را به خود اختصاص داده باشد و در آن محیط تحتانی یادها و یادگارها و حافظه و تخیل، مدام تغییر پیدا کند و رنگ به رنگ شود و خود را به‌صورت بخشی لازم از وجود و حضور معاصر به رخ بکشد. زنی که در «بوف کور» دیده می‌شود بی‌شباهت به معشوق داستان اول مثنوی نیست. ولی هدایت این زن سنتی را به رخ نمی‌کشد؛ آن را به‌عنوان چهره‌ای در میان صدها چهرهٔ دیگر غرق می‌کند. صص ۴۶۴ و ۴۶۵

در ادبیات غیر رسمی که می‌توان ادبیات زیرزمینی یا ممنوع و قدغنش نامید، نویسنده اصلاً مردی است مطرود، باوجود این‌که آدمی است که تمام ضربات تاریخ و اجتماع را بر گرده‌اش حس می‌کند، در سطح تاریخ و اجتماعی به‌ندرت ظاهر می‌شود. او زاییدهٔ مناسبات خاصی است که بر تاریخ، اجتماع و سیاست و بوروکراسی حاکم است. اگر بر اجتماعی سوءظن حاکم باشد او نماینده و نماد این سوءظن است. اگر در اجتماعی زندان وجود داشته باشد، او انگار خود نه‌فقط زندانی آن زندان، بلکه حتی شریک جرم زندانیان هم هست. ص ۴۶۶

یک نوشته چگونه به وجود می‌آید؟

تنها موقع نوشتن به وجود می‌آید، نه قبل و نه بعد. می‌توانی هزاران تجربه داشته باشی، می‌توانی هزار طرح بریزی و درهم بریزی و بعد از نو بریزی، ولی باید بدانی که نوشته فقط موقع نوشتن به وجود می‌آید. یعنی موقع نوشتن تجربه دگرگون می‌شود، طرح واژگون می‌شود، اصالت‌هایی را که پیش از نوشتن قابل احترام شمرده بودی، بی‌رنگ، بد رنگ و حتی نابود شده می‌یابی. یک زندگی داری، یک قلم و مقداری کاغذ. زندگی همان است که به‌وسیلهٔ قلم بر کاغذ جاری می‌شود. ص ۴۶۸

هیچ‌چیز قالبی، قراردادی و بیرونی را بر نوشته نمی‌توان تحمیل کرد. بر زندگی یک نوشته نمی‌توان تحمیل کرد. زندگیِ یک نوشته فقط بستگی به زندگی خود نوشته دارد. ص ۴۶۹

نوشتن، دیدن پیچیدگی، برملا کردن پیچیدگی، نهضت پیچیدگی، رستاخیز رنگین پیچیدگی، در زبانی از پیچیدگی است. ص ۴۷۰

آیا دیگران امید و نومیدی تو را زیسته‌اند تا بر آن بخندند یا بگریند؟ هیچ‌چیز جز انسان، خود نویسنده، مرکز تمام نوشته‌های بزرگ نیست. دیگران به‌دور نویسنده می‌چرخند. کاغذ خائن نیست. چیزی را از کاغذ پنهان مکن. هرچه را که از ذهنت می‌گذرد بر روی کاغذ بیاور. زندگی تو همان است که آزادانه از ذهنت عبور کرده است. هیچ‌کس جز تو تاریخ خصوصی تو نیست. آن تاریخ بزرگ در اعماق تو

رسوخ کرده است. در خود که بنگری و خود را که بیان کنی، جهان را هم بیان کرده‌ای. خود را اعلام کن، جهان نیز اعلام شده است.

نوشته نباید قراردادی خارج از خود داشته باشد.

تحرک فقط از شرکت اضداد در یکدیگر و رنگ به‌رنگ شدن اضداد به‌وجود می‌آید. هر کلمه مرا به سوی کلمه‌ای دیگر خواهد برد. فقط همین راهبر است. صص ۴۷۰ و ۴۷۱

نویسنده بیماری است در تیمارستان کلمه. ص ۴۷۶

هرجا که هیجان واقعی هست، زبان زنده نیز آن‌جاست، و در جایی که هیجان نیست یا تبدیل به کلمات ساده، قراردادی و مؤدب آدم‌های محترم قراردادی شده است، باید در زیر زمین فروریخت. زبان را باید در کنار جنایت و مرگ و عزا، اعدام و عشق‌بازی کشف کرد. به‌همین دلیل می‌گویم زبان را به سوی جنون برانید، از دامن آن لکه‌های قراردادی اخلاق و ادب و دستور و وزن و قافیه را پاک کنید و ببینید در بی‌نهایت جنون و جنایت، الگوهای متعالی آن چگونه کشف می‌شود. ص ۴۸۰

نویسنده‌ای که در پشت سیم‌های خاردار درون خود نشسته باشد، خود را کشف خواهد کرد، در نوشته، در کلمه، و هر کلمه بدل به چهارراهی خواهد شد که هرلحظه در آن انباری از مهمات منفجر می‌شود. ص ۴۸۰

تنها کسی به‌راستی زنده است که لاشهٔ گندیدهٔ خود را در برابر خود تماشا کند و بی‌آن‌که حتی دستمالی به دور دهن و دماغش ببندد، با چاقوی قلم شروع به تشریح اعضا و جوارح فسادپذیر و فسادآور بکند. یک نوشته، نگریستنی است از روبه‌رو در زشتی، در پلاسیدگی، در پستی و در وقاحت. نویسنده حق ندارد دیگران را پست و پلید و زشت بشمارد. این فرار از خویشتن است. عرفان واقعی یعنی شناخت زشتی و وقاحت شخصی. و این شناخت، زبانی می‌طلبد از نوعی دیگر؛ آهنگی می‌طلبد از

نوعی دیگر. زبان باید به‌وسیلهٔ هذیان، غریزه، رؤیا، تخیل، ندامت، وهم، سوءظن، بیماری و جنون تسخیر شود. زبان باید به خون، خون دلمه‌بسته، به انقلاب خشن و اصیل یاخته‌های جان، به فوران در اعمان[روی آوردن، وارد شدن] باروری، آلوده شود. این زبان انقلابی باید از احشای روح و رؤیا و جنون استخراج شود. رقص سحرآمیز واژه‌های این زبان، دستور این زبان خواهد بود. هجوم سیل‌آسای کلمات، آهنگ آن را تعیین خواهد کرد. ص ۴۸۳

ابلیس در تاریکی، در اعماق، در ظلمات، در خلوتی پر از حیله و توطئه و فساد زندگی می‌کند. شب، زبان ابلیس است. ابلیس را آزاد کنید، زبان واقعی آزاد شده است. تا موقعی که هر کلمه به خون آن ابلیس درون آلوده نشده و شما هنوز زبان را آزاد نکرده‌اید، خاطرتان از طرف ابلیس درون جمع باشد. تنها با بیان آن ابلیس درون، با زبان آن ابلیس است که از اعماق روان خود، ابلیس‌زدایی کرده‌اید. بیان ابلیس، تنها راه تصفیهٔ روح از ابلیس است. ص ۴۸۴

نوشتهٔ واقعی در شرایط حاضر جهان جز سیلی از شتم و فضیحت نمی‌تواند باشد، چرا که شطی از عفونت، هرگز نباید بوی گل بدهد و اگر از عطر گل نشان داشته باشد باید در صداقت عفونتش تردید کرد و این یعنی تردید در کثافت فعلی جهان. کدام‌یک از ایدئولوژی‌های محترم حاضرند در این وضع تردید کنند؟ ص ۴۸۷

ذهن نویسنده ساختهٔ اجتماع است، پس اگر او به خود بپردازد، به اجتماع نیز پرداخته است. می‌بینید که در این شرایط، فرد خود یک دیالکتیک مجسم درونی است...بگذارید او خود را اعلام کند که جهان نیز اعلام شده است. ص ۴۸۷

زمان و زمانه در شعر و شاعری

[سخنرانی در دانشکده نفت آبادان، بهمن ۱۳۵۰]

شعر از نظر من بیان هستی نیست، خود هستی است...شعر وسیله نیست، هدف نیست، خود هستی است. شعر یک حضور مداوم است، حضور مداومی که از یک بی‌نهایت شروع به حرکت کرده است و تا یک بی‌نهایت دیگر ادامه خواهد یافت. به‌همین دلیل، بزرگ‌ترین خصیصهٔ شعر هستی‌دار در این است که چهر بر چهرهٔ هستی تاریخ می‌ساید...شعر درواقع از زمانه‌ها الهام می‌گیرد، از «اکنون» انباشته می‌شود، از «این مکان‌ها» سیراب می‌شود و به سوی یک «همیشه»، یک همیشهٔ انسانی گام برمی‌دارد. ص ۴۹۱

شعر در ذات هر آفریده‌ای هست تا از غیر آفریده جدا شود...هستیِ اساسی انسان در این است که حقیقت را ببیند، از رخ حقیقت، از آن اندیشهٔ کمین‌کرده در پناه نقاب‌ها، نقاب بردارد. ص ۴۹۲

شاعر علیه واقعیت خندهٔ شمع، عصیان می‌کند...به‌همین دلیل شعر واقعی، ملامت واقعیت زمانه است، ولی به‌دنبال این ملامت، باید تصویر حقیقت هستی در طول زمان نیز ارائه داده شود.

یا رب به که شاید گفت این نکته که در عالم

رخساره به کس ننمود آن شاهد هر جایی
زین دایرهٔ مینا خونین جگرم، می ده
تا حل کنم این مشکل در ساغر مینایی. (حافظ)

شعر از واقعیت زمانه، از حالاها و اکنون‌ها خیز برمی‌دارد به سوی حقیقت، به سوی زمان و به سوی کل زبان. ص ۴۹۳

شعر «ایرج میرزا» درواقع نثر منظوم است، چرا که فقط به‌علت و معلول افعال یا زمانه محدود گردیده است. در حالی که شعری از حافظ با همان زمان، یعنی ماضی ساده، هرگز در ماضی ساده زندانی نمی‌ماند؛ شروع می‌کند به‌حرکت کردن به سوی کل زمان. درواقع فعل در نثر، معنای زمان فعل را می‌دهد، در حالی که فعل در شعر، معنای مصدر فعل را می‌دهد و چون مصدر بی‌انتها است، شعر و معنا و مفهوم، از واقعیت زمان فعل و زمانه رها شده، به سوی بی‌انتها حرکت می‌کنند. ص ۴۹۴

کسی که شیفتگی واقعی داشته باشد و جنون حقیقت او را به سوی آن سوی دیوار زمانه پرتاب کرده باشد، اگر خود را در زبان به خطر بیندازد و از حد مألوف و مأنوس زبان فراتر برود، زبان را هم غرق در جنون و شیفتگی خواهد کرد. ص ۵۰۰

اگر سعدی در برابر حافظ می‌لنگد، از این جهت است که شعرش به‌راحتی به سوی نثر گرایش پیدا می‌کند و یک جهان‌بینی منسجم که شعر را سر پا نگهدارد و جهانی‌اش کند، از آن غایب است.

عشق هست ولی جهان‌بینی عاشقانه نیست. طلب هست ولی جهان‌بینی طلب نیست. زبان ساده و شیرین و شورانگیز هست ولی جنون زبانی نیست. و اغلب، واقعیت هست و حقیقت نیست.

سعدی از عشق جسمانی و از تجلیل آن عشق جسمانی فراتر نمی‌رود. گرچه می‌گوید:

طیران مرغ دیدی؛ تو ز پای بند شهوت
به‌درآی تا ببینی طیران آدمیت

ولی این را فقط می‌گوید، خودش آن طیران آدمیت را تجربه نمی‌کند، چرا که اگر آن طیران را تجربه کرده بود، فریاد می‌زد:

طایر گلشن قدسم چه دهم شرح فراق
که درین دامگه حادثه چون افتادم (حافظ)

و واقعیت زمانه، همان دامگه حادثه است و حافظ با شور و هیجان و نوستالژی تمام از دور افتادن خود از آن طیران در عالم قدسی حرف می‌زند. صص ۵۰۱ و ۵۰۲

شعر فارسی فقط در عرصهٔ عرفان و آن هم از طریق مولوی و حافظ توانسته است برای نخستین، و شاید آخرین بار، چشم در چشم خدا بدوزد. در این‌جا منظورم از خدا، خدای مترادف با هستی است. ص ۵۰۲

یک نوع شومیِ همه‌جاگستر، یک بختک عظیم، یک حیوان هزارسر و هزار پا بر روح آدمی چنگ انداخته است، و تازه تأسیسات بوروکراتیک جهان در همه‌جا مردمان بیچاره را به خوشبینی دعوت می‌کنند. ص ۵۰۴

انسان کرکس‌هایی را در خواب می‌بیند که بر سر تقسیم غنائم خود با کفتارها به مبارزه برخاسته‌اند. ص ۵۰۳

شاعر امروز باید حقیقت را کشف کند، حقیقت انسان را دوباره پیدا کند. شعر باید از خود، ابلیس‌زدایی کند. شاعر باید با تکیه بر وقاحت زمانه و واقعیت پلید آن، تصویری از خدای یک حقیقت جدید به‌دست بدهد! این کار مشکل‌تر از دوران مولوی و حافظ است. مولوی توانست به قونیه پناه ببرد. شیراز حافظ تا حدودی از تعدی مغولان در امان بود. ولی در دنیای امروز، شاعر درست در میدان وقاحت‌ها زندگی می‌کند.

این نان و آب چرخ چو سیل است بی‌وفا
من ماهی‌ام، نهنگم، عمانم آرزوست (مولوی)
ص ۵۰۶

علامه‌ها و نسبت‌های شاعرانه

من می‌خواهم بدانم که شعر فارسی که اوجش را به‌صورتی در شعر حافظ و به‌صورتی دیگر در شعر مولوی پیدا کرده، چطور ساخته شده...غرضم این است که این مجموعه‌های استعارات و کنایات و تمثیلات و غیره، شاخت خاصی دارند که مثلاً مجموعه‌های استعارات و کنایات و تمثیلات و غیره، در یک زبان دیگر، مثلاً انگلیسی، فرانسوی یا آلمانی ندارند.

جهان‌بینی ایرانی در شعر، که عبارت است از نسبتی که یک ایرانی با کل زبان فارسی پیدا می‌کند، چگونه نسبتی است؟ نسبتی که هستی ایرانی با کل هستی جهان پیدا کرده، چگونه نسبتی است؟

نسبتی ساختی که ایرانی با کل هستی پیدا کرده، در پیش از مشروطیت، نسبتی است مثلاً عرفانی و نسبت ساختی که شعر فارسی با زبان فارسی پیدا کرده، نسبت مصرع و بیت، و نمونهٔ اعلای نسبت متعادلی که بین نسبت اول و نسبت دوم پیدا شده، شعر حافظ است. صص ۵۱۷ و ۵۱۸

نسبتی که مولوی با کل زبان پیدا می‌کند، به‌مراتب متوسع‌تر از نسبتی است که حافظ با زبان پیدا می‌کند. نسبتی که مولوی با کل هستی پیدا می‌کند به‌مراتب قوی‌تر و غنی‌تر از نسبتی است که حافظ با کل هستی پیدا می‌کند. ولی تعادل کامل بین

نسبت اول و نسبت دوم، یعنی حضور یک نسبت متعادل بین دو نسبت اساسی، در حافظ موجب پیدایش بیتی بسیار استوار می‌شود، در حالی که وجود یک نسبت عدم تعادل بین آن دو نسبت اساسی، در مولوی سبب پیدایش بیتی نه در حد استواری بیت حافظ می‌شود. سعدی با وجود داشتن نسبتی غنی با کل زبان، به‌علت نداشتن نسبتی غنی با کل هستی، صاحب یک نسبت ضعیف بین دو نسبت اساسی می‌شود. به‌همین دلیل نه مولوی می‌شود و نه حافظ. صص ۵۲۲ و ۵۲۳

مقایسهٔ فردوسی و فرخی

«سهراب» بخشی از بینش انسانی فردوسی را به‌همراه دارد و محمود بخشی از کوته‌بینی فرخی را عاریه گرفته است؛ ولی در این شکی نیست که هر دو مرد در زمرهٔ قهرمانان حماسی شاعران ایران هستند، منتها فردوسی به تجزیه و تحلیل روانی روابط سهراب می‌پردازد و فرخی روابط را تجزیه و تحلیل نمی‌کند، بلکه فقط به تجلیل از قهرمانان مقابل خود می‌پردازد.» (از رسالهٔ «تاریخ مذکر»، سال ۱۳۴۸) ص ۵۲۵

بینشی که فردوسی ارائه می‌دهد، متکی بر بینش تاریخی هنری است. محمود را کسی نکشته است. او به مرگ طبیعی مرده. به‌همین دلیل قهرمان فرخی، شخصیتی تاریخی است، ولی در چارچوب ادبیات و هنر، شخصیت هنری، تاریخی نیست. و اما شخصیت سهراب، شخصیت هنری است. به‌همین دلیل، هم تاریخی‌تر از شخصیت محمود است و هم هنری‌تر از او. ص ۵۳۰

سهراب یک شهید تاریخی است، محمود یک واقعهٔ تاریخی. درواقع قصیدهٔ فرخی، نوعی روزنامه‌نگاری موزون مقفی است؛ و حماسهٔ فردوسی، موازی روند پرجدال تاریخ مذکر. ص ۵۳۱

بیت فارسی و شعر حافظ

در شخصیت‌سازی شاهنامه، فردوسی هرگز از مطلب خود چشم نمی‌پوشد و بیت‌های بعدی، اگر نه از نظر هارمونی شعری، از نظر هارمونی مضمونی، در ادامهٔ ابیات قبلی است. در حالی که در غزل، به‌ویژه در غزل عارفانه، چنین اتفاقی به‌ندرت می‌افتد. ص ۵۴۳

حافظ با آن‌که بیش از هر شاعر دیگری از سعدی اثر برده و به‌اقتفای بسیاری[بیش از صد] غزل او رفته و بسیاری از مضامین او را اقتباس کرده و چندین مصراع او را عیناً در غزلیات خود درج و تضمین کرده، بافت سخنش از نظر عدم تلائم[ملامتگری، سرزنشگری] و فقدان انسجام معنایی، کمترین شباهتی با سخن منسجم سعدی ندارد. همین، انقلاب حافظ در غزل است...حافظ چون غالباً از همهٔ کون و مکان در یک غزل سخن می‌راند، دیگر جایی برای ترتیب و توالی منطقی باقی نمی‌ماند. این نه عیب حافظ که حسن آن است. غزل حافظ یک بعدی و خط نیست که ارتباط بین مفاهیم فقط از طریق توالی و ترتیب ظاهر آن‌ها برقرار باشد. غزل حافظ یک حجم کثیرالاضلاع در ذهن خواننده می‌سازد. ص ۵۴۶

در سوره‌های طولانی قرآن نوعی عدم اتساق[انتظام، ترتیب، راست] مضمونی وجود دارد و در اغلب غزل‌های حافظ بین مضامین ابیات ارتباط معنایی بسیار کم است.

حافظ به‌تصدیق تاریخ و به‌تصدیق شعر خودش، به قرآن شدیداً ارادت می‌ورزیده و یقیناً تحت تأثیر آن قرار گرفته است. ص ۵۴۷

حوادث تاریخی اجازهٔ استمرار مضامین در قالب تصاویر مستمر به حافظ نداده؛ یعنی زمینه‌ای که در آن حافظ دنیایش را نه به‌صورت مستمر، بلکه به‌صورت تکه‌تکه دیده...شمشیر مغول که نتیجه‌اش بی‌اعتبار شدن زندگی انسان‌ها بود، هم حافظ را به سوی قیض عارفانه رانده و هم شعر او را به‌تبع آن قبض عارفانه، محبوس بیت کرده. صص ۵۴۹ و ۵۵۰

شاعر بزرگ کسی است که در پرتو روحی بزرگ‌تر از آن روح فردی خود شعر می‌گوید، طوری که انگار روحی بزرگ او را وسیله قرار می‌دهد یا از درون وجود او می‌گذرد و لحظه‌ای به وجود کوچک او ابعاد وجود خود را می‌بخشد. آن لحظه هرقدر طولانی‌تر باشد، همان‌قدر بهتر. ص ۵۵۱

در مورد حافظ، انگار لحظه به‌طول تمام حیات شاعری او بوده است. نام آن روح، خواه پرتو وحی باشد، خواه پرتو نبوت و خواه الهام، آتشی به جان حافظ می‌زند که زبان حافظ ملکوتی و آسمانی جلوه می‌کند. وقتی می‌گوید:

دیدم به خواب دوش که ماهی برآمدی
کز عکس روی او شب هجران سرآمدی

یا

ناموس چند سالهٔ اجداد نیک‌نام
در راه جام و ساقی مه‌رو نهاده‌ایم

یا

کس ندیده‌ست ز مشک ختن و نافهٔ چین
آن‌چه من هر سحر از باد صبا می‌بینم
یا
مهر تو عکسی بر ما نیفکند
آیینه رویا! آه از دلت آه.

از این نظر هیچ شاعری در زبان فارسی، حتی مولوی با حافظ برابری نمی‌کند. قرن‌ها باید بگذرد تا روح بشری بار دیگر به‌وسعت آسمانی جان حافظ دست پیدا کند. صص ۵۵۱ و ۵۵۲

دربارهٔ شعر

[بخشی از مصاحبهٔ ناصر حریری با رضا براهنی در سال ۱۳۶۴،
از مجموعهٔ «مصاحبه با شاعران معاصر ایران».]

شعر، تعریف‌ناپذیرترین چیزی است که وجود دارد. چخوف در این مورد سخن زیبایی دارد: «اگر طولانی‌ترین، بزرگ‌ترین و سریع‌ترین حرکت‌ها را در یک فضای خیلی خیلی کوچک داشته باشیم، هنر به وجود می‌آید». ص ۵۵۵

شاید فشردگی زبان بر مرکز هستی، کلمات شعر را به وجود می‌آورد... رولان بارت گفته است: «زبان در جمله پایان می‌پذیرد، ادبیات از آن سوی جمله شروع می‌شود. شعر، فشرده‌ترین ساخت کلامی است». ص ۵۵۶

شعر همیشه در حال رجعت به مرکز است، و نثر همیشه در حال گریز است...نثر به دنبال هدفی خارج از نثر است، حال آن‌که شعر به‌دنبال هدفی خارج از خود شعر نیست. ساخت شعر آن را از انواع دیگر نوشته، جدا می‌کند. ص ۵۵۶

شاید بشود شعر را اتمی دانست که نشکسته است، حال آن‌که نثر همیشه در حال شکستن و تجزیه است، در حال تبدیل شدن به علوم اجتماعی یا تاریخ، سیاست یا خود زمانه است. شعر با زمان، به‌صورت بی‌زمانی برخورد می‌کند؛ به‌همین دلیل شعر حافظ تفسیری بر پیش از زمان او، زمان او، بعد از زمان او و تفسیری بر کل زمان

است. او کلمات را به‌گونه‌ای با یکدیگر ترکیب می‌کند که این کلمات بر گرد کل هستی، زمان و زبان می‌گردند. ص ۵۵۶

شاعر کسی است که در ابتدا با ترکیب کلمات آشنایی لازم را پیدا کند و لازم نیست که او در ابتدا با ترکیب عواطف و با تأثیر اندیشه‌ها آشنا باشد، بلکه او باید با ترکیب عواطف و اندیشه‌ها در زبان آشنایی داشته باشد. ص ۵۶۰

هر کس که شعر می‌خواند اولین توجهش باید به زبان باشد، به چیزی که از زمان ارسطو به این سوی و به‌خصوص در بیست سال اخیر «بوطیقا»ی کلمات نامیده می‌شود. بوطیقا به‌معنای «ادبیت» کلمات هم هست. در نثر، «ادبیت» کلمات پر نیست، سرشار و سرریز نیست، در حالی که در شعر، زبان، «ادبیت» پر زبان، به‌معنای مطلق کلمه وجود دارد. در شعر، کلمات همان مفهومی را دارند که شعر از آن‌ها می‌خواهد داشته باشند. ص ۵۶۱

فرقی که سعدی و حافظ دارند در این است که سعدی از حافظ به ریاضیات نزدیک‌تر است و حال آن‌که حافظ به هنر نزدیک‌تر است؛ چرا که تفسیرپذیری تصاویر در شعر حافظ تقریباً بیکران است. به شعر حافظ ده‌ها معنی را می‌توان نسبت داد و حال آن‌که در شعر سعدی این معنی از یکی دوتا تجاوز نمی‌کند. در شعر سعدی ما جز مفاهیم و معانی کلمات در شکل ظاهری آن‌ها، معمولاً با مضمون خاصی که تفسیرپذیر باشد برخورد نمی‌کنیم، ولی شعر حافظ را از نظر تصویر و تفسیر تصویر، در بیکرانی عجیب و غریبی می‌بینیم.

کسی که به شعر نگاه می‌کند باید ببیند که آیا این شعر به جهان به‌صورت اشراقی می‌نگرد، یعنی درک مستقیم دنیا و بیان غیر مستقیم دارد یا نه، یعنی شاعر

عشق، طبیعت و خود را مستقیماً درک می‌کند و آن‌ها را به‌صورت غیر مستقیم بیان می‌کند یا خیر. ص ۵۶۵

بزرگ‌ترین خصیصهٔ شعر چیست؟ شعر یک واقعهٔ ناگهانی است، از سکوت بیرون می‌آید و به سکوت برمی‌گردد؛ در حالی که نثر از سکوت نمی‌زاید و به سکوت هم برنمی‌گردد. صحبتی را که ما می‌کنیم کسی دیگر هم می‌تواند ادامه دهد، اما وقتی که یک غزل حافظ به پایان می‌رسد، دیگر کسی قادر نیست که همان را ادامه دهد. خواننده بلافاصله به سکوت رجعت می‌کند و این همان حالت ناگهانی است. ریشهٔ شعر در ناگهانی بودن و بریدن از سکوت است. ص ۵۶۶

خلاقیت هنری ما را ناگهان از آن‌چه که جز خودش هست جدا می‌کند و به طرف یک چنین جریانی می‌راند...موسیقی می‌گوید با دنیای تصادفی، بی‌هدف و پراکنده که از هر چیز می‌تواند به‌وجود آید، قطع رابطه کنید و به من گوش کنید و صاحب آن هدفی بشوید که من به شما القا می‌کنم. ص ۵۶۸

بهترین اثر هنری اثری است که نویسنده را بنویسد به‌جای آن‌که نویسنده آن را بنویسد...شعر باید خواب کل بشریت باشد، آرزو و نیاز کل بشریت باشد که به‌وسیلهٔ یک نفر بیان می‌شود، که هم برای آن عصر شاعر معنی دارد و هم برای اعصار دیگر؛ مثل شعر حافظ، شعر ریلکه، شعر هولدرلین، شعر مولوی. ص ۵۷۴

شعر زنان امروز را وقتی که با شعر فروغ مقایسه می‌کنیم، چه کمبود محسوسی در آن وجود دارد. طبیعی است که درک سیاسی این زنان قوی‌تر از فروغ است، درک تاریخی‌شان هم نیرومندتر است. این‌ها انقلاب و ریختن این‌همه مردم در خیابان‌ها و به‌وجود آوردن این‌همه ریتم‌های تازه را درک کرده‌اند. از همهٔ این

جهات، زنان شاعر امروز از فروغ قوی‌تر هستند. حالا باید از خودشان بپرسیم که چرا قادر نیستند یک سطر مثل فروغ بگویند؟ ما باید این را بفهمیم. آن‌ها احساس می‌کنند که دارند جریان‌هایی را تسخیر می‌کنند و حال آن‌که شعر با تسخیر کردن سر و کار ندارد، بلکه با تسخیر شدن سر و کار دارد. انسان باید بایستد و بگذارد تا دنیا با همهٔ زیبایی‌ها و زشتی‌هایش از او عبور کند و او را تسخیر کند. در چنین صورتی است که کلمات نوشته شده بر کاغذ، شعر می‌شود. فروغ در چنین وضعیتی است که شعر «ایمان بیاوریم»، «وهم سبز»، « گل سرخ» یا شعرهای آخر «تولدی دیگر» را سروده است. شک نیست که محیط تربیتی اهمیت بسیار دارد، طبیعی است که همهٔ ما رنگ زمانه‌مان را می‌گیریم. مولوی رنگ زمانهٔ خودش را دارد، همان‌طور حافظ، همان‌طور که نیما. اما در عین حال، این شاعران رنگ نوع انسان را نیز دارند. شاعر کسی است که زبان نوع بشر را بیان کند. باز بودن سلول‌های ذهنی برای وسیع‌تر دیدن جهان، از تربیت و بی‌تربیتی فرهنگی مهم‌تر است. شاعر صداهایی را که انسان معمولی نمی‌شنود و از سکوت‌های دور می‌آید، می‌گیرد و از آن‌ها شعری والا می‌سازد:

«تن ما به ماه ماند که ز مهر می‌گدازد». ص ۵۷۶

پیشرفت تمدن و حتی پیشرفت در تحقیقات هنری، هیچ ارتباطی به پیشرفت شعر ندارد. ص ۵۷۹

ما تا دوران مشروطیت، یعنی تا آن وقتی که «تقی رفعت» آن مقالهٔ خود را علیه بهار نوشت، درحقیقت نقد ادبی نداشتیم. این مملکت یک نقد ادبیِ گرامری داشت؛ مثلاً می‌گفتند قافیه را این‌طور به‌کار برد...این‌همه بررسی در مورد حافظ صورت

گرفته است اما هنوز جامعهٔ ما به مرحله‌ای نرسیده است که بتواند حافظ را نقد کند. فقط می‌تواند اظهارنظرهایی در مورد ادبیات شعر او بکند.

آن‌چه که در نقد ادبی شایان ارزش است، درک علمی از یک مسئله است. یک تحقیق علمی، ذوق را تبدیل به علم می‌کند و آن را تا سطح یک علم جهانی ارتقاء می‌دهد. صص ۵۷۹ و ۵۸۰

از زمان ارسطو به این سو گفته‌اند که شعر با یک حقیقت جهانی در ارتباط و تماس است. یعنی شاعر بیان‌کننده‌ی روح کل بشریت است. ص ۵۸۱

شاعران بزرگی که استعداد گیرندگی داشته باشند و بتوانند از کل هستی و کائنات، گفتنی‌ها را بگیرند و دیدنی‌ها را ببینند، بی‌تردید موفق خواهند بود. «کاوافی» از یک کشور دو سه میلیونی، «فروغ» از یک کشور نیمه مستعمره در زمان شاه، «نرودا» از شیلی نیمه مستعمره، بی‌شک هم‌سطح شاعرانی هم‌چون «گینزبرگ» و دیگر شاعرانند، اگر نخواهیم بگوییم که از آنان حتی بهتر هم هستند. ص ۵۸۱

شعر چینی چرا در غرب تا به این اندازه خوب شناخته شده است؟ برای آن‌که مترجم آن شعر «ازرا پائوند» یکی از قوی‌ترین شاعران غرب بوده است. چرا شعر ما هنوز در غرب شناخته نشده؟ به‌دلیل آن‌که از این شعرها هنوز ترجمهٔ درستی در دست نیست. ص ۵۸۲

تمام امکانات وسایل ازتباط جمعی قادر نخواهند بود که از کسی که از شعر، تلقی نظم دارد، شاعر بسازد. ص ۵۸۵

جوان‌های امروز حاضر نیستند تکنیکی را که ما به‌دست آورده‌ایم مورد استفاده قرار بدهند. این‌ها دو راه در پیش دارند: یا باید روح ۲۲ بهمن را در زبان خاص

خودش زنده کنند و در کنار ادبیات کلاسیک و نیمایی قرار گیرند یا بپذیرند این‌هایی که به‌نام شعر در این‌جا و آن‌جا به چاپ می‌رسد، هیچ ارتباطی به شعر ندارد. ص ۵۸۶

التزام شاعر در مقابل بشریت است و حوادث بشری که رخ می‌دهد و نه رخدادهای روزانه. اما البته اگر شاعری بتواند بیانگر حال، گذشته و آینده باشد، می‌شود حافظ و التزامش هم می‌شود التزام حافظ. این التزام غیر زمانه‌ای است و بیشتر با زمان به مفهوم وسیع کلمه در ارتباط است. ۵۸۷

در مشروطیت، شعر در مضمون، وحدت پیدا می‌کند.. هارمونی مضمونی در یک شعر بهار یا ایرج به کل شعر وحدت می‌بخشد. مضمون یک جریان مجرد است. در کارهای بهار مضامین آزادی، دماوند یا چیزی که دربارهٔ جنگ سروده است، به شعر وحدت و انسجام می‌بخشد.

نیما همان‌طور که خودش می‌گوید «واضع هارمونی جدید» است. یعنی مضمون را می‌گیرد، تصاویر مختلف آن مضمون را با یکدیگر در همان واحد شعری وحدت می‌بخشد و هماهنگ می‌کند. در شعر نیما ابتدا تصویری به وجود می‌آید و به دنبالش تصاویر مختلف دیگر، مجموع کل این تصاویر، شکل درونی شعر نیما را می‌سازد. ص ۵۸۹

کسی که می‌خواهد شعر بگوید باید اشعار سه نفر را مدام بخواند: حافظ، مولوی، فردوسی. ولی این کافی نیست. باید به نثر فارسی و شگفتی‌های آن توجه لازم بشود. از نثر گذشته فراوان می‌شود آموخت، چراکه بسیار قابل انعطاف نوشته شده است.

آن‌هایی که با شعر کلاسیک ما به‌خوبی آشنایند به‌نظر من دچار یک مشکل هستند. گاهی کلمات بسیار قدیمی و دورافتاده را در شعر خود به‌کار می‌برند که اصولاً قابل فهم نیست. حتی آن‌هایی که به‌نثر هم شعر می‌گویند، گاهی تعقیداتی دارند که برای درک آن باید از خود شاعر شنید. این را می‌شود در شعرهای شاملو دید. ذات شعر شاملو بر اساس نثر سادهٔ قرن‌های اولیه بنا شده است. از این جهت او آدمی فوق‌العاده سنتی هم هست. یعنی از مدرن‌ترین شاعران امروز، یکی از سنتی‌ترین‌شان هم هست. حتی او از اخوان هم سنتی‌تر است. شما شعرهایش را کنار هم بچینید، می‌بینید که قطعه‌ای از مرزبان‌نامه یا تاریخ بیهقی از آن‌ها ساخته می‌شود. صص ۵۹۰ و ۵۹۱

دربارهٔ شاعران معاصر

(ادامهٔ مصاحبه)

من فکر می‌کنم یکی از امتیازات کار نیما در این است که در شعر به یک جهان‌بینی تازه دست یافته است. کلمات را طوری کنار هم قرار داده، وزن را طوری شکسته و تصاویر و هارمونی را به‌گونهٔ خاصی تنظیم کرده است که از امتیازات کار نیما به‌حساب می‌آید...در عین حال این را هم باید در نظر داشت که زبان نیما زبان سلیس و روانی نیست. در زبان فارسی، فصاحت از امتیازات بارز است و از خصائص جدی شناخته می‌شود. ص ۵۹۳

ذهن نیما به‌طور کلی پیچیده است. بعضی از شعرا اصولاً پیچیده‌اند. اینان پیچیده می‌اندیشند و پیچیده هم می‌سرایند. در زبان فرانسه شاعری به‌نام «رنه شار» هست که بسیار پیچیده شعر می‌سراید. پل والری هم شاعری مشکل‌نویس است. البته، این ایراد نیست.

شعر فارسی با یک بحران روبه‌روست. وقایع و حوادثی که در این چند سال اتفاق افتاد، انقلاب و جنگ و بحران‌های روحی که در گذشته نبود و امروز هست، و امیدهایی که امروز هست و دیروز نبود، این‌همه نیازمند به زبان تازه است. به‌نظر من نه زبان نیما، نه زبان شاملو و نه زبان فروغ و نه زبان اخوان قادر به بیان نیازهای امروز ما نیستند. مفهوم حرف من این است که در شرایط حاضر این زبان‌ها کهنه هستند. شرایط تازه، زبان و بیان تازه می‌طلبد...البته آفرینندهٔ این زبان، آن‌ها که امروز شعرهایشان در روزنامه‌ها چاپ می‌شود نیستند. من منوچهری‌ها، مولوی‌ها، سعدی‌ها و حافظ‌های بعد از انقلاب را فاقد ارزش می‌دانم. ص ۵۹۶

درباره‌ی جهان‌بینی نیما

من فکر می‌کنم که شعر نیما زبان اشیاء و پرنده‌هاست. زبان حیوانات، جنگل و دریا است. او از این‌ها چنان تصاویری به‌دست می‌دهد که تا پیش از او هیچ شاعری در زبان فارسی به‌دست نداده است. او این اشیاء را جزء به جزء می‌شناسد و از کلمات «توکا» و «ماخ اولا» استفاده می‌کند. توصیف‌هایی که نیما از دریا به‌دست می‌دهد، هیچ شاعری در زبان فارسی به‌دست نداده است. نیما با دریا و جنگل حرف می‌زند؛ در حالی که در شعر گذشتهٔ فارسی دریای کلی و جنگل کلی مطرح بود...نیما

می‌گوید یک به‌اضافهٔ چیزی که گفته نشده، مساوی است با مقصود من. یعنی خورشید به‌اضافهٔ نور و به‌اضافهٔ چرخیدن، مساوی است با آزادی. نیما پر از این حرف‌هاست. این استعاره‌سازی است...نیما یکی از اسطوره‌سازترین شاعران دنیاست. نمونه‌اش «مرغ آمین» است. اسطوره یعنی بیان آن چیزهایی که بیان‌نشدنی هستند.

«مرغ آمین» با یکی دو توصیف شروع می‌شود، ولی یک‌مرتبه می‌بینیم که بخشی از کل تاریخ بیان شده است. بعد گفت‌وگوی مرغ آمین و خلق به میان می‌آید. صص ۵۹۷ و ۵۹۸

درباره‌ی شعر فروغ فرخ‌زاد

اگر من واقعاً دنبال آزادی زن هستم، باید میدان مستقل شعری برای خودم داشته باشم. از همین‌جاست که فروغ به سوی داشتن یک میدان مستقل شعری و یک زبان خاص می‌رود. ما می‌توانیم آن را در اواخر «تولدی دیگر» و «ایمان بیاوریم...» ببینیم. از این جهت، اهمیت فروغ کمتر از اهمیت نیما نیست. اگر نیما نظم را برهم زده، ذهنیت شعری گذشته را برهم زده و زبان ذهنی نو را خلق کرده، فروغ هم زبانی خاص برای زن ایرانی ساخته است. فروغ تا آن اندازه به آن‌ها شهامت داده که امروزه همه معتقدند که از این‌پس باید توقع بیشتری از آن‌ها داشت؛ وگرنه مرتجع هستند. ص ۵۹۹

از نظر مفهوم، بین پروین اعتصامی و فروغ شباهت هست. هر دو از ستم سخن می‌گویند. ستمی که پروین می‌گوید، کلی‌تر است، در حالی که در فروغ همین ستم جزء به جزء احساس شده است. به‌طور شخصی احساس شده است.

روز شکار، پیرزنی با قباد گفت
کاز آتش فساد تو، جز دود آن نیست

این کلی است. جدا از دردهای شخصی پروین است. او برای بیان ستم اجتماعی، ماسک پیرزن را بر چهرهٔ خودش می‌زند. این کار حکایت‌نویسان است که نمونه‌ی والای آن کلیله و دمنه است. ولی فروغ چنین نمی‌کند. او می‌گوید:

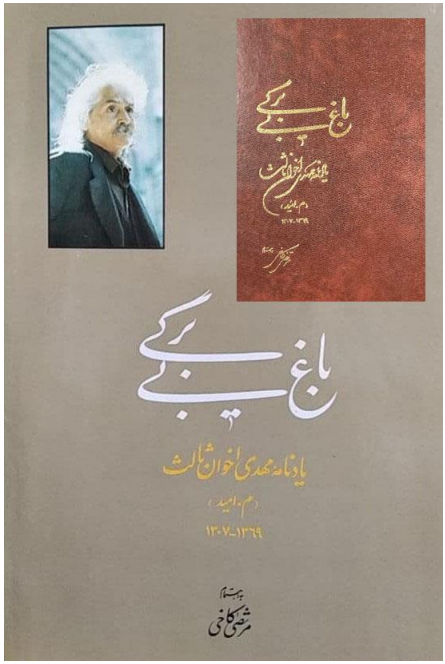
تنم به پیلهٔ تنهایی‌ام نمی‌گنجد
و بوی تاج کاغذی‌ام
فضای آن قلمرو بی‌آفتاب را
آلوده کرده بود.

ببینید سطر اول چقدر با خود فروغ صمیمی است. ببینید او چگونه آن‌همه آزادی دوران شاه را به‌سخره می‌گیرد؛ آن آزادی‌ها که دستگاه‌های تبلیغاتی شاه مدعی بودند به زن داده‌اند...«قلمرو بی‌آفتاب» ما را به‌یاد دوران ابتدایی بشریت می‌اندازد و تاریخ‌مان را نیز به‌یادمان می‌آورد، و سخن از زنی‌ست که به او تاج بخشیده‌اند اما تاجی کاغذی. صص ۶۰۰ و ۶۰۱

تکنیک مسأله‌ای است که از اهمیت فراوانی برخوردار است، چرا که حافظ به‌دلیل تکنیک کارش مانده است. شاعری که تکنیک نداند، نمی‌ماند. ص۶۰۲

شاعر کسی است که بتواند ارتباطی ساختی میان اجزای شعر خودش ایجاد کند. ص ۶۰۴

در شعر سپهری تصویر و درک تصویری وجود دارد که اگر این‌ها در اختیار فروغ یا شاملو گذاشته می‌شدند، بدون شک آن‌ها از خود مایه گذاشته، شعرهایی با تکنیک قوی‌تر می‌ساختند، و از خودشان به آن تصاویر، کلیت و جهان‌بینی می‌دادند. سپهری از «روح آب» می‌گوید، اما ما در پشت سر یک شعر، روح انسان را می‌خواهیم و نه یک توصیف صرف را.



یادداشت‌برداری از کتاب

باغ بی‌برگی

[یادنامه مهدی اخوان ثالث]

به‌کوشش: مرتضی کاخی

نشر ناشران

چاپ اول، شهریور ۱۳۷۰

۸۳۰ صفحه

یادداشت‌برداری: آبان و آذر ۱۴۰۲

سخنگوی دشت خاوران ـ محمدعلی اسلامی ندوشن

در هر شعر خوب یک طنین پنهانی هست؛ یک نوا و نجوا که در زیر صوت آشکار کلام جریان دارد. آن را آهسته و ناواضح می‌شنوید ولی همان است که به نهانی‌ترین تارهای روان نواخته می‌شود. سخن هرچه پرمعنی و قوی باشد، تا این نوای نهانی را نداشته باشد، تأثیرگذار نیست. ص ۹۱

شعر اخوان بوی ایران و خراسان دارد. بوی بوته‌ها و گزنه‌های دشت خاوران، گندم دیم و خانه‌های گلی. گرچه از نیما تأثیر گرفته است، ولی از او فراتر رفته و نوآوری را از موضع خانوادگی و دودمانی خود دور نکرده است. ص ۹۲

اندیشناک لحظه‌های سبز هستی ـ اصغر الهی

شعر اخوان کنایت آشکار و بی‌رحمانه‌یی‌ست که وای بر ما که نبرد را باخته‌ایم و چرا به پیروزی دست نیافته‌ایم یا نتوانسته‌ایم. اما چگونه می‌توان به آن دست یافت؟ او خود، در برابر گروهی شک و پرسش، ناچار خاموش می‌ماند. شاید این خاموشی نقطه‌ی ابهام‌آمیز پوشیده و شاید ضعف در شعر اخوان باشد و

شاعرانی مانند او. اما چه باک، بالمآل هنرمندان نه از زمره‌ی سیاست‌مدارانند، از آن گروه سیاست‌مداران جسور و مردم‌باور که با کار و رزم خود، جهان را دگرگون و بهتر می‌سازند و نه از تبار فیلسوفان، فیلسوفانی که به ما می‌آموزند چگونه می‌توان جهان را دگرگون و از نو ساخت. هنرمندند، جهان را سامان‌یافته می‌خواهند و گاه مرموز، ناباورانه پیشگویی هم می‌کنند. ص ۱۰۱

چند خاطره با دریغ و درد ـ کریم امامی

شاعر و هنرمند خوب امروز کسی نیست که ارتباطش را با هنر دیروز کشورش به‌کلی قطع کند؛ به این عنوان که دارد نوپردازی می‌کند. این نوع نوپردازی وی را به دامان هنر کشورهای دیگر خواهد افکند. شاعر نوپرداز خوب کسی است که در عین حفظ ارتباطش با هنر و فرهنگ گذشتگان، راه نو خود را بجوید. بزرگ‌ترین شاعران و هنرمندان ایرانی در طی قرون همه همین مسیر را پیموده‌اند. به این حساب، باید به اخوان در جمع برترین شاعران معاصر از نظر پیوندش با ادب کهن ایران بیشترین امتیاز را بدهیم. ص ۱۰۶

لحظه دیدار ـ قیصر امین‌پور

اگر راست و زیبا بودی و تو را نسرودند، از زیبایی و راستی آن‌ها کاسته می‌شود نه از زیبایی و راستی تو!

اما به‌راستی، این چه راستی است که اگر کسی تو را سلام نگفت، زبان شعرش دچار لکنت شود و حتی اوزان عروضی شعرش به‌ناگهان درهم و برهم شود؟ نفی حکمت مکن از بهر دل عامی چند!

گفتم حکمت، به یاد سخن حکیمانه‌ی ناظم حکمت افتادم: «پرسیدی: / صوفیا شهر بزرگی است؟ / عزیزم! / بزرگی شهر به وسعت خیابانش نیست / به عظمت بنای یادبوری است / که برای شاعرانش برپا می‌کنند.» ص ۱۱۰

با اخوان در زندان ــ ابوالقاسم انجوی شیرازی

یکی از زمینه‌های اصلی شعر اخوان، اندوه و غمزدگی و وسیله‌ی ابراز این اندوه‌زدگی هم، «گریستن» و «گریه» است. برای شناختن روح خسته و اندوه عمیقی که او را دربر گرفته است، آثاری که در آن‌ها سخن از گریه و گریستن آمده است شایسته‌ی تأمل و تعمق است و یک دیوان مستقل فراهم می‌شود:

همین از غم نه‌تنها چشم خون‌پالای من گرید
که همچون نخل باران‌خورد، سر تا پای من گرید
نه چون شمعم که شب گرید، ولی آرام گیرد روز
که چشمم شب به روز و روز بر شب‌های من گرید
مگر ابر بهار امشب غمی چون من به‌دل دارد
که می‌خواهد بدین‌سان تا سحر همپای من گرید
اجل خندان رسید و اشک‌ریزان رفت و بخشودم
فغان کاین دزد هم بر پوچی کالای من گرید

شعر اخوان ثالث، معنی درست و بی‌تعارف شعر را دارد. هم در پهنه‌ی «تخیل» شاعر بزرگی است، هم در صحنه‌ی بیان کردن و به‌زبان آوردن آن خیال‌های لطیف، مسلط و مقتدر و این زبان سخته و پخته و خواندنی و لذت‌بردنی را از برکت بسیار خواندن و توغل در دریای پهناور زبان پارسی و آثار استادان سلف به‌دست آورده بود. صص ۱۱۷ و ۱۱۸

سه خاطره از بین خاطرات ـ منصور اوجی

شب‌های شعر انستیتو گوته بود. شب اول، ۱۶ مهر ۱۳۵۶ شب پاییزی سردی بود با باران که در اول نم‌نم بود و بعد تند شد. شب عجیبی بود، بعد از عمری خفقان و سکوت، شب‌های شعر تشکیل می‌شد. آن هم با جمعیت و عظمت. اسلام کاظمیه از اخوان خواست تا پشت تریبون بیاید. او گفت: نه، بگذار جوان‌ترها بیایند. نوبت به من رسید. یکی دو شعر خواندم. آخرینش شعر کوتاه «هوای باغ نکردیم» بود. پایین آمدم کنار اخوان نشستم، بین او و سیمین دانشور. اخوان مرا بوسید و گفت: این شعر را بنویس و به من بده که عجیب حکایت عمر باطل‌شده‌ی همه‌ی ماست. آن را زیر باران نوشتم و دادم. به یاد او می‌آورم:

کجاست بام بلندی
و نردبان بلندی؟
که برشود، و بماند بلند بر سر دنیا
که برشوی و بمانی بر آن و نعره برآری:
هوای باغ نکردیم و دور باغ گذشت! صص ۱۱۹ و ۱۲۰

جلوه‌های شخصیت اخوان در شعرش ــ محمدرضا باطنی

اخوان شاعر بود، مداح نبود. اخوان در سرتاسر زندگی شاعری‌اش «شعر سفارشی» نگفت. شعر برای او وسیله‌ی رسیدن به آلاف و اولوف نبود. در سال ۱۳۳۵، یعنی در ۲۸ سالگی، در شعر «چاووشی» سه راه در جلو خود بازمی‌بیند:

سه ره پیداست / نوشته بر سر هر یک به سنگ‌اندر / حدیثی که‌ش نمی‌خوانی بر آن‌دیگر. / نخستین: راه نوش و راحت و شادی. / به ننگ آغشته، اما رو به شهر و باغ و آبادی. / دو دیگر: راه نیمش ننگ، نیمش نام. / اگر سر برکنی غوغا، و گر دم درکشی آرام. / سه دیگر: راه بی‌برگشت، بی‌فرجام. ص ۱۲۱

اخوان در «شهیدان هنر» که در سال ۱۳۶۷ سروده، از تنگدستی برمی‌آشوبد، اما بعد به خود نهیب می‌زند که جز این نباید انتظاری داشته باشد:

من گدایی کنم و خم نکنم سر بر ظلم
یادم این شیوه ز ارباب نظر داده کسی
دم فروبند که شکوا ندهد سود «امید»
کی مجالی به شهیدان هنر داده کسی؟ ص ۱۲۲

اخوان؛ شاعر بزرگ سرزنش جهان ــ رضا براهنی

مشخصات کلی عصری که اخوان در آن رشد کرد چه بود؟ راجع به تک‌تک ویژه‌گی‌های آن عصر ده‌ها مقاله می‌توان نوشت، ولی ضرورت دارد بدانیم اجزای متشکله‌ی آن عصر با چه ویژه‌گی‌هایی به هم تنیده شد و آن عصر

را ساخت. بزرگ‌ترین خصیصه‌ی آن مجموعه، ناموزونی آن بود. این خصیصه درونی آثار شاعران و نویسندگان مهم عصر ما شد. اخوان به‌عنوان یکی از چند شاعر بسیار مهم عصر ما سراپا غرق در ناموزونی بود. درواقع هنر او عبارت از بخشیدن مفهوم به این‌همه عناصر ناموزون است که تعیین‌کننده‌ی مشخصات اصلی جهان‌بینی اخوان است.

اخوان در جهانی «از تهی سرشار» که در آن انسان می‌خواهد از دست دوست به دشمن پناه ببرد، به دنبال معنا بود. این وظیفه‌ی اصلی شاعر جدی است: معنا بخشیدن به جهانی بی‌معنا. ص ۱۲۵

دو سال پیش اخوان در جمعی گفت: «اول فردوسی و بعد من». این گفته برای همه تعجب‌آور بود. ولی مسأله این است: بخش عظیم قدرت شاعری اخوان متکی بر چیزی است که آن را باید «روحیه‌ی کلاسیک« خواند. و فردوسی از همه‌ی شاعران کهن ما کلاسیک‌تر است. ص ۱۲۷

شعر جدی ما در حضور نیما، شاملو، فرخزاد، اخوان، رؤیایی، آتشی و همگنان آن‌هاست که بالنده است. در این شعرها ما با موزون کردن عناصر ناموزون سروکار داریم. ساختار آن‌چیزی است که به عناصر به‌ظاهر مانعةالجمع، یک معماری، یک یکپارچه‌گی می‌دهد. در اصل بین این یکپارچه‌گی و جهان‌بینی فاصله بسیار کم است. درواقع جهان‌بینی یک شاعر چکیده‌ی توانایی‌های ساختاری اوست. ساختار، آن‌چیزی است که در آن محتوا در شکل‌ها چنان مستحیل شده باشد که شعر هرگز قابل بازگشت به محتوا ــ که یکی از عناصر

سازنده‌ی شعر است ــ نباشد. این ساختار به چیزهای متشتت و به‌ظاهر بی‌معنا، مدام معنا می‌بخشد. ص ۱۲۸

اخوان هرگز چیزی را بر عهده‌ی تصادف نمی‌گذارد. در تولید هنری او انگار نوعی «پیش‌اندیشی» حاکم است. انگار صورت، پیام، هدف و ماهیت شعر از پیش تعیین شده و بر روان اخوان حک شده است.

در شعر بد و ناقص، زبان، تصویر، وزن، مفهوم و خلاصه هرچه عناصر شعر خوانده می‌شود، جدا از هم جنبه‌ی کمی دارند، ولی در شعر خوب، همه‌ی آن‌ها با اعجاز ساختار شعر، به مقام کیفیت‌های متعال، تعالی داده شده‌اند. ص ۱۳۶

استعاره وسیله‌یی است برای حرکت در مسیر ایجاز. اساس استعاره بر جانشین‌سازی است نه تکرار. مثل «پیردختی زردگون گیسو» و «روشناگلگشت رؤیایی». سوررئالیسم بر اساس جانشین‌سازی تصویری و مستعار آن‌چه در ذهن به‌عنوان «ابرواقعیت» می‌گذرد است. ص ۱۳۸

ناقدی اخوان را شاعر شکست نهضت ملی و پیروزی شاه و سیای آمریکا خوانده است. این نکته درست است. این شعر که در سال ۱۳۳۹ سروده شده، عملاً بر آن شکست شهادت می‌دهد. اخوان شاعر شکست‌هاست. چگونه؟ من گمان نمی‌کنم که اخوان به تاریخ تطوری و تحولی اعتقادی داشت. اعتقاد اخوان به تاریخ ادواری بود: شکست، بعد صف‌آرایی، بعد مبارزه، بعد شکست. این دور تسلسل بارها در شعر اخوان تکرار می‌شود. «کتیبه» یکی از آن‌هاست. «قصه شهر سنگستان» یکی دیگر، «آنگاه پس از تندر» یکی دیگر و «ناگه غروب کدامین ستاره» یکی دیگر. اگر اخوان شاعر شکست است، پیروزی او در کجاست؟

شهادت به شکست، به‌صورتی که اخوان داده است، یک پیروزی بزرگ است. یعنی ماده‌ی اولیه‌ی شکست را گرفتن و آن را تبدیل به پیروزی در اثر هنری کردن. اخوان فقط شاهد مبارزه نیست، از آن فراتر می‌رود. جهانی که او در آن زندگی می‌کند، اعتراض آدمی را می‌طلبد. این اعتراض لازم نیست همیشه جنبه‌ی سیاسی به خود بگیرد. اعتراض هنری به طبیعت، به هستی، به بی‌هنری، به پلشتی شیادی. ارائه‌ی صف‌آرایی خوبان و بدان در برابر یکدیگر، در قالب هنر و نه در قالب شعار و سیاست، وظیفه‌ی اساسی هنرمند است. مرگ، حق است، ولی هیچ هنرمند بزرگی، حق بودن مرگ را نپذیرفته است. هنر در برابر مرگ خلق می‌شود. هنر به نیستی معترض است. ارائه‌ی شکست در قالب‌های کلماتی که زیباترین صورت هنری را به خود می‌گیرند، شکست نیست، پیروزی است. پیروزی اخوان شاعر است بر آن جنازه‌ی پوست و استخوان که در غسال‌خانه‌ی بهشت زهرا دیدیم. پیروزی روان بی‌زمان هنر بر زمانه‌ای فقیر و مفلس است. ما جنازه‌ی اخوان را به بهشت زهرا نرسانیدم، جنازه‌ی تاریخ را به بهشت زهرا رساندیم. وقتی که دوباره به شهر برگشتیم و به میان صفحات رنگین شعر فارسی رفتیم، وقتی که دوباره به سوی زندگی برگشتیم، اخوان نیز با ما آمد؛ با زبانی که هرگز از سرزنش جهان، خستگی نپذیرفت، که گفت:

برخیز تا به خون جگرمان وضو کنیم
نفرین‌کنان به چهره‌ی زردش تفو کنیم
کاین پیر کینه، بهر چه تا بیکران چنین
آنک ببین، مهیب‌ترین عنکبوت زرد
برخاست از سیاه و بر آبی نظاره کرد

تذکار رنگ‌های اسارت، به‌روشنی
اینک به روی ثابت و سیار گسترد. صص ۱۴۲ و ۱۴۳

درگذشت اخوان؛ هجوم سرمای «زمستان» ــ پرویز خائفی

چند مورد از خصوصیات شعر اخوان:

اخوان از ادب کهن فارسی مایه‌های بسیار داشت و از این دانش سود بسیار گرفت.

درک تحول‌های سیاسی و اجتماعی و باهوشیاری از آن‌ها بهره بردن.

هم‌دردی و مراوده با نسل دردمند معاصر و تسلیم زر و زور و تجمل نشدن.

استفاده از تعبیرات و ترکیبات تازه با آگاهی کافی از اسلوب دستور زبان فارسی.

بهره‌جویی از زبان خطابی، روایی، بی‌آن‌که زبان شعری او سنگینی و استواری خود را از دست بدهد. ص ۲۱۴

چکادی برف‌پوش، با هوای پاک زمستانی ــ اسماعیل خویی

برای بیش از نودوچند درصد فرزندان آدم، مرگ، طبیعی‌ست که پایان کار باشد. آنانی از اینان که می‌مانند همین کم‌تر از چنددرصدند. در این میان آنان‌اند که به‌راستی می‌مانند؛ بی‌مرگان تاریخ تکامل انسان. برای اینان، مرگ تازه آغاز کار است: آغاز بزرگ شدن و پیوسته بزرگ‌تر شدن. البته در معنای هستی‌شناسانه‌ی کمال‌یابندگی، بل، که همانا در معنای دانش‌شناسانه‌ی

شناخته‌شدگی. کار و شخصیت هر یک از اینان نیز، با مرگ، البته به تمامیت هستی‌شناسانه‌ی خود می‌رسد. با مرگ هر یک از اینان، اما، این تمامیت آغاز می‌کند به درخشیدن، به روزبه‌روز بیشتر و بیشتر درخشیدن تا برای همیشه، خورشید یا دست‌کم ستاره‌یی بشوند و باشند در کهکشان ویژه‌ی خویش. برای اینان، بدین‌سان مرگ همانا دمیدن «صبح دولت» است. ص ۲۲۳

گیلبرت رایل: «تاریخ هنگامی آغاز می‌شود که غبار یاد فرونشسته باشد.»

غبار یادهای دوستانه و دشمنانه فروخواهد نشست. مه‌دود ادعا، کژاندیشی، کژپسندی، بی‌دانشی و خیره‌سری و روزمره‌گی خواهد پراکند. صص ۲۲۳ و ۲۲۴

هرچه چشم و گوش کسی فرهیخته‌تر باشد، یعنی با انگیزش‌های فرهنگیِ بیشتری خوی‌گر شده باشد، گستره‌ی زیباشناسیِ او گسترده‌تر و رنگارنگ‌تر خواهد بود؛ یعنی او در گستره‌ی گسترده‌تری احساس زیبایی و زشتی خواهد کرد؛ یعنی که او در سوها و زمینه‌های گوناگون‌تری خواهد توانست «خوش» از «ناخوش» یا «خوب» از «ناخوب» را بازشناسد. ص ۲۳۰

پل خر بگیری‌ست شعر کهن از این‌رو ازش رم کنند این خران

و به میدان فرامی‌خوانمشان؛ با این دعوی که شما نه از دانایی، بل، که از ناتوانی‌ست که از شعر کهن رویگردان و گریزانید. می‌گویید نه؟ بسیار خوب، این گوی و این میدان: تنها یک غزل هفت یا پنج بیتی بگویید، یا قصیده‌ی سیزده بیتی که تنها سه تن از استادان شناخته‌شده‌ی ادبیات و شعر فارسی به آن از بیست نمره‌یی بالاتر از هفت بدهند. ص ۲۳۲

می‌توان گفت که آغاز شدن کار هنر، در هنرمند و برای هنرمند، همانا گام نهادن اوست در راه رسیدن به سبک یا زبان یا شیوه‌ی بیان ویژه‌ی خویش. ص ۲۳۵

اخوان را از دیدگاه سیاست، «شاعر شکست» نامیده‌اند. از دیدگاه شعر اما، اخوان بی‌گمان از بزرگ‌ترین شاعران پیروز است. ص ۲۳۸

اخوان؛ شاعر شکست ــ نجف دریابندری

اخوان به رسالت شاعرانه‌ی خود رسید و برایش محرز و مسلم شد که در این جهان هیچ کاری جز شعر ندارد و مسؤلیت باقی کارها، هرچه باشد، بر عهده‌ی دیگران است. بعد از نیما هیچ‌کس دیگر را نمی‌توان نشان داد که مانند اخوان تمام حیات و هستی خود را در پای شعر گذاشته باشد. اگر اخوان نبود، شاید بار شعر نو به این آسانی به منزل نمی‌رسید. ص ۲۴۹

اشعار اخوان غالباً داستانچه‌های ظریفی هستند که برخلاف اشعار نیما، نه بر اثر ریزش ناگهانی چشمه‌ی الهام یا پدیدار شدن حقیقت غریبی در پرتو یک بینش آنی و گریزان، بلکه به سائقه‌ی یک درد مزمن و با حوصله‌ی یک استاد قصیده‌ساز، برای تصویر کردن یک معنانی معین ساخته و پرداخته شده‌اند. ص ۲۵۰

شعر امید [**مهدی اخوان ثالث**] ـ عبدالعلی دستغیب

برای من این مسأله محرز است که شاعر کهن به ژرفای چشمه‌ی جوشنده‌یی که دانستگی عام ملی خوانده می‌شود رسیده بوده است. صدای شاعر در محراب دانستگی معلا می‌پیچید و طنین گوشنواز آن در آن محراب قدسی، آوایی دیرپای و پرسیلان داشت. درست است که شاعر کلاسیک دارای آگاهی‌های وسیع و هوش شگرف و دلبستگی عاشقانه به کلام بود، اما آب‌وتاب و رونق کلام او همه از این سرچشمه نمی‌آمد. او در جایی قرار گرفته بود که نهرهای سرشار فرهنگ ملل به‌هم می‌پیوست و رودی عظیم به‌جود می‌آورد. از این‌رو شاعر می‌توانست بگوید: «عراق و فارس گرفتی به شعر خوش حافظ بیا که نوبت بعداد و وقت تبریز است.» و حق داشت بسراید: «عجم زنده کردم بدین پارسی». ص ۲۵۱

شاعر آن کسی است که در زمانی که دیگران سکوت می‌کنند یا فریب می‌خورند یا فریب می‌دهند یا سیاست‌پیشه‌مردم‌اند یا اهل دادوستد و دوز و کلک‌اند، به‌جز به واقعیت ناب نمی‌اندیشد و فریاد او در جایی طنین می‌اندازد که یخ سکوت و ترس، دیگران را فلج کرده است. امید که آرزو داشت سفر پیشه گیرد و ببیند آسمان هر کجا آیا همین رنگ است، کم‌کم به ژرفای جهانی عجیب و پر از تضاد و ستمگر آشنا شد و دانست قرنی که در آن به‌سر می‌برد، قرنی پرآشوب است:

«هان کجاست؟ / پایتخت این دژآیین قرن پرآشوب / قرن شکلک‌چهر / برگذشته از مدار ماه / لیک دور از قرار مهر.»

چه فایده دارد انسان به ماه و برتر از ماه سفر کند، اما در درون خود همان‌گونه درنده‌خو و ددمنش بماند؟ صص ۲۵۲ و ۲۵۳

شعر امید در وزن و شکل و ساختمان شعر و معانی یکی از توفیق‌آمیزترین گونه‌ی ادب امروزینه‌ی ماست، زیرا شعرش با فارسی شیرین و روشن و رسایی سروده شده است. معنی برای امید مهم‌تر است از بیان و تصویر، اما همان معنای زنده و ظریف و نکته‌های دقیق او نیز در بیان‌های مجازی و تصویرهای دقیق، به‌جا و شاعرانه به نمایش درآمده است. ص ۲۵۴

صفحه‌یی از افکار اجتماعی اخوان ــ مصطفی رحیمی

شاید جوان‌ها خصوصیات محیط نوجوانی نسل ما را چنان‌که باید از روی اوراق تاریخ به‌یاد نداشته باشند. این است که می‌گویم دوران نوجوانی ما در محیط اختناق و استبداد گذشت و لاجرم در بی‌خبری. در دبستان و دبیرستان به ما می‌آخوختند که ایران «صد ره بهتر ز عهد باستان» شده است و برای تثبیت این دروغ، اطلاعی از جهان بیرون به ما نمی‌دادند. تربیت فکری نسل جوان به عهده‌ی کانون «پرورش افکار» بود که جز تملق از شاه وقت، مطلبی نداشت. ص ۲۵۴

از خصوصیات بارز تبلیغات جدید، ایجاد امید کاذب بود و تهییج احساسات، بی‌اعتنا به رشد اندیشه. ص ۲۵۵

«نومید بودن و نومید کردن، نجیب‌تر و درست‌تر است از امید دروغین دادن و داشتن، چون حداقلِ این نجابت و درستی این است که آدم دروغ‌ها و پدرسوختگی‌ها را نخواسته و نیاراسته.» (از مقدمه آخر شاهنامه، ۱۵) ص ۲۵۶

اخوان در سال ۱۳۳۴ از زبان جمال اصفهانی بانگ می‌زند که:

ای عجب دل‌تان بنگرفت و نشد جان‌تان ملول
زین هواهای عفن، زین آب‌های ناگوار؟

سال‌های سال زندگی اجتماعی اخوان با نبرد با ناروایی سپری می‌گردد. به‌سال ۱۳۳۴ توضیح می‌دهد: «نبرد با ناروایی‌ها باید در طبیعت شاعر باشد، نه در تصنع او. نفس حق و ناحق در این قبیل موارد بسیار زود و خوب معلوم و آشکار می‌شود.» «سرشت من چنین است که باید به امری مقدس و بزرگ ــ و خیال می‌کنم ــ شاید عالی و بشری ایمان داشته باشم.» ص ۲۵۷

این امید تازه جز آن ایمان، چه مبنایی دارد؟
«حق را ز شکست است درخشش، به‌درستی
پیروزی منصور همان بر سر دار است.»
«دلم گهواره‌ی غم‌های عالم
ز مشرق تا به مغرب تاب می‌خورد.»

اخوان مداح آزادی است. در ستایشش می‌سراید:

آن که انسان چو تعالی جوید
همه در پرتو آن ره پوید
روشنی‌بخش دل و جان‌ها اوست
آرزوی همه انسان‌ها اوست
هر کجا روی نکو بنماید
بشریت به تجلی آید. ص ۲۵۸

در سوگ امید ــ دکتر عباس زریاب خویی

هرچه بیرون از عادت و نظم باشد «فرد» و «یگانه» است و مختصر است به همان فرد. کلیت و عامیت آن در ذهن است اما در خارج یگانه است و مختصر است به فرد. او از میان افراد دیگر «برجسته» است و مانند ندارد.

هرچه افراد همسان و همگون بیشتر باشند ارزش آن‌ها کم‌تر است. بیابان‌ها پر است از شن‌ها و سنگریزه‌ها که همه به آن بی‌اعتنا هستند. کوه‌های بلند معدود و انگشت‌شمارند و بلندترین کوه‌ها منحصر است به همان خودش. معادن پر از خروارها سنگ و خاک‌اند، آن‌چه الماس و لعل و یاقوت است بسیار کم‌تر است و «دریای نور» و «کوه نور» منحصر به فرد. ص ۲۶۶

طبیعت گویی برای پرهیز از ملال همگونی بیابان‌ها، کوه‌ها و برجستگی‌ها را آفریده است. اما یگانه‌ها و برجسته‌ها گاهی مایه‌ی بیم و وحشت هم می‌شوند. چنان‌که گاهی افراد عادی از افراد برجسته خشنود نمی‌شوند. سر تنهایی بعضی از نوابغ در همین نکته است.

حافظ هم چون خود خلاف عادت بود، از خلاف آمد عادت کام می‌طلبید و مراد می‌خواست:

از خلاف‌آمدِ عادت بطلب کام که من
کسب جمعیت از آن زلف پریشان کردم. ص ۲۶۷

برجستگی‌ها با همه‌ی اطراف خود در تضاد است؛ دره‌ها در پای و دامنه‌ی کوه‌ها پیدا می‌شوند، اما هرچه برجسته است با خود هم در تضاد است. کوه‌ها از

جنس شن‌ها و ماسه‌ها هستند، اما شن و ماسه نیستند. برق از ابر می‌جهد، اما ابر نیست و خود، خود را نابود می‌کند. آتشی که از چوب جنگل سرمی‌زند، خود در آتش‌سوزی جنگل محو می‌شود. مهدی اخوان ثالث با خودش در تضاد بود، زیرا «برجسته» بود. ص ۲۶۹

اخوان، امید زندگی فرهنگی بارور و پرثمر بود. کوهی برجسته و بلند در بیابانی هموار و ملال‌انگیز بود. طوفانی بود برای به‌هم زدن ابرها تا صاعقه‌ها و برق‌ها و درخشش‌ها از آن بجهد و به‌قول گوته:

امواج خروشان را بادی به‌هم انگیزد
ای باد به‌هم انگیز توفان امیدی تو! ص ۲۷۰

از گفت‌وگوی دنیای سخن با احمد شاملو، شماره ۳۸، بهمن ۱۳۶۹

مقدر بودن مرگ است که به زندگی معنا می‌دهد. انسانی که دانسته زیسته و لحظه به لحظه‌ی عمرش معنی داشته، آبروی جامعه، پشتوانه‌ی سربلندی و بخشی از تاریخ یک ملت است، حتا هنگامی که محیط او به‌درستی درکش نکند. من به خاموشیِ تقدیریِ جسم او[اخوان] اشک نمی‌ریزم. حضورش حرمت آموخت و لاجرم غیابش به این حرمت ابعاد افسانه‌یی می‌بخشد. ص ۲۷۱

تأملاتی در شعر اخوان ـ فرزین عدنانی

ما مقدس‌آتشی بودیم
بر ما آب پاشیدند.

به‌اعتقاد من شعر آن‌گاه استادانه و هنرمندانه تلقی می‌شود که عنصر «ایجاز» را به‌تمامی در خود داشته باشد؛ یعنی هر واحد آن بتواند بیشترین محتوا را با کم‌ترین کلام به مخاطب خود ارائه دهد. به‌طور کلی شعر به‌مدد ایجاز در ذهن جا خوش می‌کند و در حال و هوای مقتضی به «مخاطبی» ارائه می‌گردد. ایجاز به‌همراه کلام، تنه‌ی درخت شعر است و صنایع دیگر، شاخه‌های فرعی آن به‌حساب می‌آیند:

سیرم از گشنگی و سیرابم از عطش
اگر آب این است و آن است نان. (احمد شاملو) صص ۲۷۹ و ۲۸۰

منظور از ایجاز در شعر اخوان کوشش هدف‌مندی است که او به‌کار می‌برد تا شعرش را از کلمات تکراری و اضافی بپیراید و مفاهیم ارزنده و روشنگر را با کم‌ترین کلام در قالب شعرش بنشاند:

پنجره بازست / وآسمان پیداست. / گل‌به‌گل ابر سترون در زلال آبی روشن / رفته تا بام برین، چون آبگینه‌پلگان پیداست. ص ۲۸۰

شبیخون بی‌شرمانه‌ی مرگ ــ نازی عظیما

تجربه و تکرار، پوست روح را کلفت می‌کند.

از مرگ «امید»، دلم برای خودمان، برای مردم‌مان، برای زبان‌مان، برای ادب‌مان، برای شعرمان و برای فرهنگ‌مان می‌سوزد...و به‌یاد شعر خودش:

و من با این شبیخون‌های بی‌شرمانه و شومی که دارد مرگ
بدم می‌آید از این زندگی دیگر. ص ۲۹۴

ناگه غروب کدامین ستاره،
ژرفای شب را چنین بیش کرده است؟ ــ غزاله علیزاده

سیماچه‌یی به زیبایی اسطوره، کودک بازیگوش تنهایی بود که به ملعبه، گل‌های کاغذی‌اش را در باغی بی‌زمستان می‌آفرید و می‌آراست، هرچند با افسوس می‌سرود:

چرا بر خویشتن هموار باید کرد رنج آبیاری کردن باغی
کز آن گل کاغذین روید؟ ص ۲۹۸

اخوان برای نسل ما تنها شاعری توانا نبود؛ سهم دلکشی از زندگی، سویه‌ی رنگین‌ترش بود. زیر آفتاب کلمات او قد می‌کشیدیم، از کودکی بیرون می‌آمدیم و مثل انگور می‌رسیدیم تا هول‌هولکی مویز بشویم.

کتاب تاریخ، ادبیات، دستور زبان یا کوفت و مرگ‌های دیگر را وسط اتاق پرت می‌کردیم، خیره به بام‌های مهتاب‌زده از بر می‌خواندیم:

هان
کجاست
پایتخت این کج‌آیین قرن دیوانه؟
ما فاتحان قلعه‌های فخر تاریخیم
ما یادگار عصمت غمگین اعصاریم
ما راویان قصه‌های شاد و شیرینیم. ص ۲۹۹

اخوان از «هواهای عفن» و «آب‌های ناگوار» سخت دلش گرفته بود؛ وارسته و بندگسسته؛ یگانه بازمانده‌ی قوافل باستانی رندان روزگار بود.

«آگاهان به کردار قوهایی که دریاچه‌ی خویش را رها کرده‌اند، می‌کوشند و دل نابسته به جایی خانه به خانه، رها کرده [می‌گذرند].» ـ بودا ص ۳۰۳

همان بود که بود ــ کاظم کردوانی

برای آن‌ها که شاهد نبوده‌اند یا از یاد برده‌اند سوداهای شیدایی دو نسل گذشته را، از فروغ فرخ‌زاد شاهدی بیاورم که بیست و چند سال پیش از این، سخنی درباره‌ی اخوان گفته بود که تا شعر باقی است این داوری هم‌چنان تازه است:

«من گاه‌گاه شعر او را مانند بغضش در گلویم احساس می‌کنم. شعر او تأسف پرشکوهی است و بوی زوال امیدهای سرشار از باور و یقین را می‌دهد. شعر او آیینه‌ی راستگوی محرومیت‌ها، تلاش‌های آرزوهای نسلی است که در اوج شور و اعتمادش ناگهان خود را فریب‌خورده و تنها یافت. در شعر او تصاویر انسان‌ها و اشیاء هر یک به تنهایی طنین افسون مانندی دارند. قلب شعر او قلبی همگانی است و خاموش‌ترین ضربه‌هایش از آرزویی نجیب و شریف سخن می‌گوید. او در شعرش خد را مانند عقده‌یی می‌گشاید و احساس‌هایش جهش و نیروی شگفتی دارند.» ص ۳۲۹

مسافر ــ عباس کیارستمی

...توی هواپیما به مسافری که پهلویم نشسته بود گفتم: این آقا مهدی اخوان ثالث است. پرسید: اخوان ثالث کیه؟ گفتم: شاعر است. سری تکان داد، ولی نشناخته بود...در فرودگاه لندن، من و اخوان پیاده شدیم. لازم شد در سالن ترانزیت مدتی منتظر پرواز بعدی‌مان باشیم...اخوان توی صندلی فرورفته بود...شاعر پیر در سلوک ساکت ذهن خودش سیر می‌کرد. چشمانش بسته بود. فکر کردم سیر و سفری که او دارد، در خاطرش چنان می‌گذرد که بسیار زیباتر از سفری است که در کنارش می‌گذرد.

یادم آمد که او گفته است: «باغ بی‌برگی که می‌گوید که زیبا نیست؟» این شعر یک مانیفست است...در این سفر اتفاقاً کتاب «چند نامه به شاعر جوان» از راینر ماریا ریلکه را همراه برده بودم. ریلکه می‌گوید: «پیش از این‌که شعری بسازی، خود را شاعر بساز». یعنی اگر شاعر شدی آن‌وقت است که «باغ بی‌برگی» را «زیبا» خواهی یافت. اگر به چیزهای بی‌ارزش، شاعرانه نگاه کنی به آن‌ها ارزش یک شعر می‌دهی. آن‌ها را وارد دنیای شعر می‌کنی. ارزش آن‌ها را کشف می‌کنی و نشان می‌دهی که همه‌ی چیزها ظرفیت این را دارند که با نگاهی از روی شعر، تبلوری شاعرانه پیدا کنند یا با نگاهی شاعرانه حیثیت شعری بیابند. صص ۳۳۵ و ۳۳۶

سی سال و بیشتر با مهدی اخوان ــ ابراهیم گلستان

مطلب برای او اول آدم بود، اصل کار آدم بود، نقطه نگاه آدم بود و هرچه بود از زیبایی طبیعت و تنوع چشم‌انداز، پهنای صنعت و بغرنجی غنای پیش از آن، تمام در ربط با آدم، در قیاس با خیر آدمی ملاحظه می‌شد. مطلق نمی‌گرفتشان. دست در کار آدمیت بود...این بود مهدی اخوان بزرگوار. صص ۳۳۸ و ۳۳۹

نظم را هر کسی می‌تواند گفت، اما برای شعر، آن‌جوری که او می‌گفت، عروض کافی نیست، شرف باید؛ انسانیت و نجابت فیاض. بعد نوبت می‌رسد به تسلط به کلمه و آهنگ و غنای تخیل. حتا همان نجابت است که نظم و نسق به انتخاب و صیقل کلام می‌بخشد. در غیاب نجابت، چیزی نمی‌ماند به‌جز جفتک‌اندازی.

ص ۳۴۰

تنها با دید روشن و با ذهن بیدار است و با سلطه روی مایه و ابزار که می‌توانی به حد ممکنت درست بسازی. هیچ آسایش و رفاه و رضایت راضی‌کننده‌تر از دیدن نتیجه‌ی کاری که با کمال توانایی دستت ساخته باشی گیرت نمی‌آید. اما وقتی گذاشتی که دید غبار بگیرد، و ذهن نجوشد، جبرانش ریزه‌کاری، صنعت‌گری می‌شود در کار؛ تردست اگر باشی مشاطه می‌شوی به‌جای آفریننده؛ جویندگی جایش را وامی‌گذارد به رفتن از راه‌های بیش از این مشخص و رفته؛ ابداع را وامی‌دهی به رعنایی، عور می‌آیی؛ شاعر می‌رود، بدیع‌پرداز می‌آید. ص ۳۴۵

اخوان دوران پاکی و نور و رفاه و راستی را در گذشته می‌انگاشت. پس، کاش آن گذشته برگردد. که بر نمی‌شد گشت. که تازه این‌چنین نبود هم، وقتی

که بود. و چون که فردا نتیجه‌ی امروز است، و امروز روز خوبی نیست، پس آن خوبی که لازم است و خوشایند است تنها در گذشته است که بوده است. این جعل است. جعلی به قصد جبران تا چیزی را که در زمانه‌ی ما نیست با خیال در گذشته ساخته باشیم. حسرت و آرزوهامان را تبدیل می‌کنیم به اسطوره. کوشش برای ساخت فردا سخت اما خیال برای گذشته آسان است. ص ۳۴۶

شعر اخوان بیان آدمیت بود، اما خودش نمونه‌ی آدم در روزگار پست‌وبلندندیده‌های بی‌مانند. بی‌ادعا ولی یکی‌شده با کار و شعرش بود. احمق، عجول و پررو نبود که مفهوم شعر نوین را از روی ترجیع‌هایی بگیرد که از فرنگی به‌دست می‌آمد، با آه و اوه‌های رمانتیک بی‌سوادانه، با تصویرهای باب اقالیم دیگر و فرهنگ‌های بیرونی. شعر را از خودش به‌دست می‌آورد نه از تقلید یا رونوشت‌برداری از روی ترجمه‌ها. وقتی که سد شکست، که البته کار نیما بود، درجه‌دوم‌ها دنبال او رفتند. ص ۳۵۲

این‌هاست آن‌چه مرگ مهدی اخوان را یک امر ثانوی، فرعی، در حد حادثات روز، وابسته به یک تقویم می‌سازد؛ زیرا که این صفات و یاد این صفات در ذهن زنده می‌ماند؛ زیرا که شعر، ذهن زنده‌ی انسان است. او بی‌شعر، مهدی اخوان بود و مهدی اخوان با شعر و در درون شعر می‌ماند. ص ۳۵۳

امید در لحظه و عشق ــ محمد مختاری

اگر «نفی»، برآمدی در دل تنهایی و شکست و تباهی و پوکی حیات است، این سمت «اثبات» نشان می‌دهد که در برابر «نفی کل» چه چیزی اثبات‌شدنی است. چه چیزی در دل مرگ و تیرگی و آلودگی و فساد و قضا و قدر و بی‌پناهی جمعی،

باز هم شاعر را به زندگی در آن‌گونه که می‌اندیشد و می‌خواهد، وامی‌دارد. این جهت اثبات را می‌توان در سه نمود اصلی بازیافت: لحظه، عشق، من. ص ۳۵۶

«لحظه»، درک و حفظ تکه‌یی از زمان است. «من» درک و حفظ تکه‌یی از انسان است. «عشق» در این معنا، چنان‌که خواهیم دید، سرشاری همین «من» در همین «لحظه» است. ص ص ۳۵۷

زمان «کور خودکوک» است و سعادت در این بستر تاریک، تحقق نایافتنی است. مگر آن‌که می‌شد زمان را خراب کرد.

و چون چنین نمی‌شود کرد، پس همان لحظه‌های رؤیایی و افسانه‌یی را باید پاس داشت:

لذت آن لحظه را مانند قصری شاد

هم‌چنان تا زنده باشم، زنده خواهم داشت. (اخوان، دوزخ اما سرد، ص ۳۰)

ص ۳۵۸

بارزترین مشخصه‌ی این لحظه‌های بی‌خویشی عشق، فقدان درد اجتماعی در آن‌هاست. وقتی دنیا را سراسر درد گرفته است، اگر بشود لحظه‌یی از آن دور ماند، مطلب و مطلوب فراهم آمده است. از همین بابت نیز هست که لذت اخوانی اگرچه در عشق از جسمیت روشنی برخوردار است، باز اساس روحانی دارد تا با فقدان درد هماهنگ شود. ص ۳۶۳

شاعر هنگامی که با معشوق است، انگار دیگر آن اسیر و غریب در وطن یا تیپاخورده در جهان نیست. این انفکاک، مسأله‌یی شگفت اما در فرهنگ ما باسابقه است...اخوان با گزینش خود، راه خویش را هموار کرد. سنگلاخ انگار برای کسی است که در این موارد نیز تابع اندیشه‌ی اجتماعی و سرنوشت جمعی انسان است.

اما هنگامی که شهود و کشف درون، راهنمای سخن و سلوک فرد باشد، دیگر به‌آسانی پاسخی یک‌سویه فراهم می‌آید، که آمده است. ص ۳۶۴

انگار عشق و طرح عشق نباید لحظه‌یی خدشه پذیرد. پس دور از همه‌ی هستی تأثیرگذار و بیرون از این صفحه‌ی مختصات زندگی و انگار در تجرید، تحقق می‌یابد. در ذهن شاعر به‌هر حال چنین تفکیکی میسر شده است. این جزیره‌های احساس و عاطفه و هوس و جذبه، از تلاطم اندیشه‌ی اجتماعی در امان‌اند.

وقتی دنیا مستعد عشق نیست، پس عشق را باید از آن بیرون برد. چندان هم بیرون که هرگز به بوی چنین دنیایی آغشته نماند.

اخوان به عشق چنین نگریسته است. میان دو حس درونی او فراقی هست. این یک نیمه است و آن یک نیمه، که جز در چند مورد گذرا نیز با هم یگانه نیستند. اگر تناقضی در این گرایش هست، از همین دوگانگی درون است.

حس اجتماعی شاعر، نمود واکنش نارضایتی عمیق اوست از آن‌چه هست و حس عاشقانه‌اش نمود واکنش رضایت اوست از امکان عشق ورزیدن. این خود یکی از تفاوت‌های اساسی میان برخی از شاعران سیاسی ــ اجتماعی ما با بعضی دیگر از این‌گونه شاعران است. در بعضی از آن‌ها مسائل سیاسی ــ اجتماعی با همه‌چیز هستی‌شان، از جمله عشق فردی‌شان عجین شده است. در بعضی دیگر گرایش سیاسی ــ اجتماعی، تنها در عرصه‌های مبارزاتی و اجتماعی و انسانی نمود یافته است. اما در عرصه‌ی عشق و رابطه‌های احساسی‌شان تابع نگاه دیگری هستند. مشخص‌ترین وجه این دوگانگی نیز، همانا جدا ماندن این دو عرصه از هم، در شعر آن‌هاست. درباره‌ی اخوان ویژه‌تر این است که این دو عرصه یکی متعلق به «نفی» و یکی از آن «اثبات» است. صص ۳۶۶ و ۳۶۷

با یاد آن یگانه ـ رضا مرزبان

در نگرش «امید» هربار که از اصالت هنری سخن می‌گفت یا از موسیقی، باتعجب چیزی از تفکر تئوسوفی‌ها یافتم. او در طلب منبع صدور زیبایی، نور و هنر بود. او لطافت رؤیا و تلخی واقعیت را با خود داشت. ص ۳۷۳

کودتای ۲۸ مرداد، پیش از هرچیز اجتماعی، روشنفکری و روشنفکران را هدف قرار داده بود. نسل جوان آسیب‌دیده از این آوار و حریق، با «زمستان»، خود را بازیافت و به خودآگاهی رسید و دریافت کجا بوده است و کجا ایستاده است. ص ۳۷۸

حدیث ناکجاآباد در شعر اخوان ثالث ـ اقبال مظفری

کلید رازگشای شعر اخوان، غربت و بیگانگی است. شعر اخوان به یک‌معنی تراژدی غربت آدمی است.

تراژدی غربت انسان عمیق‌ترین، پرآوازه‌ترین و در عین حال شاعرانه‌ترین شکل تراژدی است. نگاه انسان شاعر به گذشته و آینده، به دیرزمانی که نبوده و دورزمانی که نخواهد بود، نگاهی تراژیک است. اما کم‌تر کسی هست که در حالات و آناتی از زندگی با این احساس تراژیک نزیسته باشد. به‌ویژه آن‌جا که میان او و دیگران انبوهی از مناسبات نابرابر و ستمگرانه حاکم است. ص ۳۸۱

پایان دیگران درباره‌ی اخوان

قطعاتی از شعر اخوان

ای درختان عظیم ریشه‌تان در خاک‌های هرزگی مستور
یک جوانه‌ی ارجمند از هیچ جاتان رست نتواند
این گروهی برگ چرکین‌تار چرکین‌پود
یادگار خشک‌سالی‌های گردآلود
هیچ بارانی شما را شست نتواند. ص ۵۳۲

ناگه غروب کدامین ستاره
ژرفای شب را چنین بیش کرده‌ست؟
ای کاش می‌شد بدانیم
ناگه کدامین ستاره فرومرد؟ ص ۵۳۸

تک‌بیت‌ها ــــــــ

شد عرصه تنگ بر دلم از بی‌رهان شهر
رفتم چو راه و سر به بیابان گذاشتم!

من و رندی، دو شیرین‌مشربی خوش
ربودیم از کف گردون شبی خوش

حق را به شکست است درخشش، به‌درستی
پیروزی منصور همان بر سر دار است

رسیده‌ایم من و نوبتم به آخر خط
نگاه‌دار، جوان‌ها بگو سوار شوند صص ۵۷۶ و ۵۷۷

شبم پرهول فردا
دل شب، آن زمان کز برکه‌ی سیم
زمین غمرنگی از سیماب می‌خورد
روان رود و آرام کناران
سراپا غوطه در مهتاب می‌خورد

بزرگ‌اروند پهناور چو شب ژرف
نه دم می‌زد، نه پیچ‌وتاب می‌خورد
گذار شطی، اما از وقارش
به چشم آرامش مرداب می‌خورد
به بیداریش، از خامش خرامی
تماشایی فریب خواب می‌خورد
ص ۵۷۹

مهتاب شب که جامش از اختر لبالب است
کی گفته‌ام؟ کجا؟ یادم نیست
گر هر ستاره ماه شود، باز شب، شب است. ص ۶۲۳

دیگرها و دیگران از چشم اخوان

نیما مردی بود مردستان

همیشه گویا تهاتر و بده‌بستان پنهانی و مرموزی است میان زندگی، که ریشه و تنه است، و هنر که شکوفه و میوه. هنر تنبل می‌شود، بیمار و بی‌عار می‌شود و نیز گرفتار به آفات دیگری، خاص میوه‌ها که یا نشانه‌ی مهجور ماندن از منشأ تغذیه است که زندگی باشد یا نشانه‌ی بیماری ریشه؛ و به هر حال حاصل ایام رکود و انحطاط. ص ۶۳۸

انقلاب مشروطیت به منزله‌ی همان بارش و برش بود برای هنرهای ما، خاصه شعر و ادب ما که از کودتای معروف به بازگشت ادبی، طرفی نبسته بود و باز بیمار بود و گویی معتاد به حماقت و پوچی و بیهودگی و دروغ، حتا در زمینه‌ی غزل و تغنیات صوفیانه که سابقاً چشم‌اندازهای دلگشا و زیبایی از آن داشتیم. ص ۶۳۹

پانصد ششصد سال بود که شعر ما از زندگی حقیقی و حقیقت زندگی دور افتاده بود. چه ارزش‌های تازه که پیدا شده بود و چه حقایق معصوم که بی‌زبان مانده و شعر ما هم‌چنان از آن‌ها بی‌خبر، سرگشته‌ی بیابان‌های بی‌دردی و حیران

در پیچ‌وخم کوچه‌باغ‌های انتزاع و تجرید، تا نیما رسید به‌سان یکه‌سواری که شمشیرش فریادش بود و سپرش صفا و صمیمیتش و می‌خواند:

در بیابان و راه دور و دراز
کیست کو خسته، کیست کو مانده‌ست؟ صص ۶۴۷ و ۶۴۸

صحبت از اصالت است. در بعضی جاها که نیما به سبک خود اشاراتی دارد، برای آنان که مرادشان از شعر تفنن محض یا فریب نیست، بلکه شعر را در مقام زاده «نه زائده»یی از بلوغ جامعه و فضیلتی از فضایل بشری و برآوردنده‌ی حاجتی از حاجات معنوی آدمیان و پناهی و معتصمی برای ارواح خلایق به‌جا می‌آورند، آن اشارات آموزنده و روشنگر است. ص ۶۵۲

نیما به این اعتبار که شعرش در قلمرو شعر ناب و بری از آمیختگی و آلودگی است و سرشار از عصمت و صفای روستایی، به باباطاهر می‌ماند؛ مخصوصاً حساسیت و سوز سخنش، و به این اعتبار که در کنه اعراض تصاویر و تماثیل و واقعیات عینی، جوهر شعرش متکی به قائمه‌ی فکری و عمق دردهای بشری است و جهان‌بینی دارد. به خیام می‌ماند؛ البته بی‌قاطعیت و صراحت خیام که از لطایف هنر اوست، بلکه با ابهامی غالباً معتدل. این ابهام زائیده‌ی همان بیان تمثیلی و تویه‌دار و عینی اوست. ص ۶۵۳

جوهر شعر آمیخته است به عناصر غیر شعری. چندان که لازم است تعادل بین محتوای اندیشگی[قائمه‌ی فکری] و نحوه‌ی بیان و پیدا کردن شکل صحیح ارائه و القای احساسات و ثبت لحظات معنوی که اساس کار شعر است، حفظ نشده. زور عناصر دخیل چربیده، بهترین نمونه هفتاد درصد حریقه‌ی سنایی و

گلشن راز شیخ شبستر و هفتاد هشتاد درصد مثنوی مولوی، که مخاطبشان فکر و تعقل ماست نه حس و تأثر ما، آن‌هم نه با ارائه‌ی تصاویر و خیالات حسی‌شده، بلکه با ابلاغ موعظه‌وار باورها و حکم‌های خطابی و قیاس‌های منطقی و غیره. اغلب این‌گونه آثار فقط از لحاظ تاریخ افکار می‌تواند جالب توجه باشد و از حیث گنجینه‌ی لغت و توانایی‌های زبان و نظایر این اعتبارات، نه شعر، نه محض و مطلق شعر. ص ۶۵۴

خوشا حالت خوب مرد سخن

یکی از پیشینیان ما، از سخنوران مذکور در تذکره *لباب* عوفی چنین گفته است و بسیار نغز و به‌آیین گفته است که:

چو صاحب‌سخن زنده باشد، سخن
به نزد همه رایگانی بود
یکی را بود طعنه بر لفظ او
یکی را سخن در معانی بود.
چو صاحب‌سخن مرد، آنگه سخن
به از گوهر و زر کانی بود
خوشا حالت خوب مرد سخن
که مرگش به از زندگانی بود!

نیما می‌دانست که چگونه باید در رود بزرگ و روان آنات میرنده و گذرا، جاودانگی را صید کند. او صیاد چیره‌دست بود و خوب می‌دانست که چگونه:

«خالی هر لحظه را سرشار باید کرد از هستی.
زنده باید زیست، در آنات میرنده
با خلوص ناب‌تر مستی.»

او می‌دانست و می‌پرسید و از درون خود پاسخ می‌شنفت؛ از کائنات پاسخ می‌شنفت که:

چیست جز این؟
نیست جز این راه.
زنده دارد زنده‌دل، دم را
هر کجا، هرگاه
اوج بخشد کیفیت، کم را.»

نیما برخلاف آن‌چه ظاهر ساده و روستایی‌وارش می‌نمود، مردی بسیار زیرک و دانا بود. «زیرکی» نه به‌معنای کاملاً ابلهانه و سطحیِ معروفش «زرنگی» که در قاموس راسته‌بازار قشرها و سطوح مختلف جامعه‌ی بیمار و مسموم امروزه رایج و مصطلح است و در ربودن و پرستیدن هرچه بیشتر آن بت زرد منقوش و مسکوک خلاصه می‌شود و همه‌ی شهرها و روستاهای جهان امروز معابد کوچک و بزرگ آن بت زرد و برادر سفیدش و دیگر بستگان و پیوستگان رنگارنگ و گوناگون این دو بت برادر شده است، زیرکی نه به این معنای ابلهانه و به‌راستی بی‌معنی، بلکه به‌معنای هوشمندی و نجابت معنوی و بیدار مغزی که در قاموس نیما و کسانی از جنس و جنم او، صیادان والامنزلت و عالی‌قدر جاودانگی، که جز

از یک طریق و طریقت نصیب انسان نمی‌شود، همان طریق که نیما پیمود و همان طریقت که مذهب و شریعت او بود. صص ۶۶۷ و ۶۶۸

دم‌زدنی چند در **هوای تازه** (کتاب شعر احمد شاملو)

از قول الیوت نقل کرده‌اند و می‌پسندم که: «سرانجام تمتع و التذاذ شعری وقتی است که اندیشه‌ی خالصی از آن، همه‌ی حالات و برخوردهای احساس فردی را از شخص جدا سازد». ص ۶۷۲

مقصود از زندگی، همه‌ی آن تجلیات معنوی، تپش و تابش و گرایش و احساس و اندیشه است که از تمامیت یک وجود می‌تراود. ص ۶۷۵

مگر نه این است که شعر خوب تأثیر می‌گذارد؟ مرا از من می‌ستاند یا به‌گفته‌ی الیوت در اوج التذاذ شعری همه‌ی حالات و برخوردهای احساس فردی را از شخص جدا می‌سازد؛ مگر نه این است؟ ص ۶۷۶

هر اثر جالب هنری لااقل تا حد یک واقعه‌ی زندگی، سرچشمه‌ی الهام می‌تواند بود. اصولاً تمتع از هنر پیشینیان و معاصرین خالی از این تأثیر نمی‌تواند باشد. به گفته‌ی الیوت: «اگر بدون تعصب و کوتاه‌بینی به مطالعه‌ی کارهای شاعری بپردازیم، می‌بینیم که نه‌تنها بهترین، بلکه شخصی‌ترین آثار او آن‌هایی است که در آن‌ها شاعران فناناپذیر سلف وی، حیات جاودانی خود را حفظ کرده‌اند». این همان است که نیما از آن به‌عنوان «ریشه‌ی قبلی» یاد می‌کند. ص ۶۸۶

قدم گذاشتن به دنیای شعر سپید بی‌وزن و قافیه تنها به‌خاطر آن باید باشد که در هر قدم یک عیب شعر غیرآزاد را برطرف کنیم، نه این‌که در هر قدم بدتر عیبی دیگر ایجاد کنیم.

بزرگ‌ترین عیب این‌گونه بیت‌ها این است که طول فکر با طول بیت هماهنگ نیست. ظرف خیلی گنده‌تر و سنگین‌تر از مظروف است؛ مثل این‌که یک پاتیل ده منی را برداریم برای حمل دو مثقال آب. صص ۶۹۲ و ۶۹۳

«من چهار گوشه‌ی دلم کربلاست»، بیشتر شعر است تا «من اکنون یک‌پارچه دردم». ص ۶۹۳

از آرای الیوت: «زندگی در مغزهای ما حکایت نمی‌کند بلکه اثر می‌گذارد. ما نیز به‌نوبه‌ی خود اگر بخواهیم اثری از زندگی خلق کنیم، نباید حکایت کنیم، بلکه بایستی تنها مؤثرات لازم و گفتنی را ارائه دهیم.» ص ۶۹۵

اتفاقاً مشکل‌ترین شیوه و دشوارترین نحوه‌ی شعرسرایی همین شعر بی‌وزن و قافیه است. آشکارترین علت آن این است که چنین شعری از بسیاری مواهب شعر عروضی بی‌بهره است، از موهبت وزن و آذین‌های قافیه و ردیف و غیره. هنوز هم نتوانسته است لطایف و صنایعی خاص خود بیافریند. در این‌صورت، آن‌چه شعر لطیف و زیبایی باید باشد که بتواند در این شیوه‌ی آزاد، خواننده‌یی را تسخیر کند و سیراب سازد. توفیق در این‌گونه شعر از جهات بسیاری خیلی‌خیلی دشوارتر از شعر عروضی و حتا شعر آزادی نیمایی است.

چقدر آن احساس یا حقیقت شعری و شاعرانه و استعاره و تشبیه و تمثیل و ایماژیناسیون و نحوه‌ی بیان آن احساس باید گیرا و زیبا باشد که بی موهبت وزن،

یعنی آن تری و طراوت و حالت نغمی و به درون‌تراوی وزن و «گل‌میخ‌های زرین قافیه» و دیگر آرایش‌ها در ذوق پرورده و شعرخوانده‌یی قبول خاطر بتواند بیافریند.
صص ۶۹۶ و ۶۹۷

وقتی توفیق در بیان نباشد، محتوا زودتر محکوم شده است. ص ۶۹۸

از هنرها و برجستگی‌های شعر شاملو تصویر و ایماژ دادن است. در این زمینه قدرت دارد و الحق نمونه‌های جالبی آفریده است. گاه این تصویرها کنایه‌آمیز و همراه با احساس گرم و تکان‌دهنده‌یی است:

با من به مرگ سرداری که از پشت خنجر خورده است / گریه کن.

یا این که معنی کنایی‌اش نیز جالب است:

من کی‌ام جز پایداری، جز گریز / جز لبی خندان و چشمی اشک‌ریز؟
(یک بیت از مثنوی است)

ـ از جنگل‌های سوخته / از خرمن‌های باران‌خورده سخن می‌گویم.

ـ بر آن دوکی که بر رف بی‌صدا ماند.

ـ ای دریغ از آن صفای کودنم / چشم دد، فانوس چوپان دیدنم!
صص ۷۰۳ و ۷۰۴

همه‌ی اشعار شاملو از موفق و ناموفق، سرشار از استعارات غالباً بکر و لطیف است و از این حیث پس از نیما به‌نظر من بر همه‌ی شاعران معاصر برتری دارد.
ص ۷۰۴

از یک مصاحبه

[برگرفته از: دریچه‌یی بر ادبیات امروز ایران، انتشارات آگاه]

روزگار آن‌قدر بی‌رحم است که ون‌گوک پول سیگار و کرایه خانه نداشت و نمی‌دانم چی. حالا تابلویی که زنش می‌گفت این آشغال‌ها چیه می‌کشی، کسی نمی‌خرد که آن‌جا انبار کردی، جا را بیخودی گرفت، حالا چهارصد هزار دلار حراج می‌شود. این ستم چه ستمی است که روزگار بر این‌جور مردها هموار و درواقع ناهموار کرده؟ مثل حافظ که می‌گفت و چه دردناک و جگرتراش: «تا آبرو نمی‌روم، نان نمی‌رسد». ای وای، تفو بر دهر، این چه ستمی است که بر امثال من روا می‌دارد؟ ص ۷۴۲

در عالم هنر گام‌های مطمئن و ماندنی را کسانی برمی‌دارند که بدانند جای گام قبلی‌شان کجا بوده و جای گام بعدی‌شان کجا خواهد بود و خیلی هول نشوند و خیلی دنبال این نظریه‌پردازی‌ها نباشند. آدم باید راه و رسم زندگی خودش را دریافته باشد و بداند که چی دارد. در کجای زمانه واقع شده. کجا هست، چی بوده، حرفش چی بوده. از مردم زمانه‌ی خودش و از تاریخ هنر چه چیزی در او سرریز کرده و آن، چه بازدهی دارد؟ ص ۷۴۴

تنها خیال و اوج خیال نیست. فقط و فقط ایماژ و تصویر و تصور نیست. تنها تناسبات لفظی به قدرت‌مندی در کمال لفظ نیست. تنها در بلندی فکر و به‌اصطلاح پیری و پختگی و جهان‌بینی داشتن و به کمال مطلوب ذوقی و فکری رسیدن نیست. بلکه مجموعه‌یی است از تمام این‌ها و آن‌وقتی شعر است و ماندگار و اثر هنری بدیع و بلیغ که این‌ها را به حد تناسب و کمال داشته باشد، جامع همه‌ی این جهات باشد.

شعر خوب آن است که همیشه به حد متعادل زمانه‌ی خودش دست‌یافته باشد و بیراه نرفته باشد. از حرف زمانه پر باشد. از درد و خوشی زمانه پر باشد. برون‌افکنی کند. همدستی کند با زمانه‌ی خودش. آینه‌ی شعری زمان باشد. سخن دل مردم را گفته باشد. صص ۷۴۴ و ۷۴۵

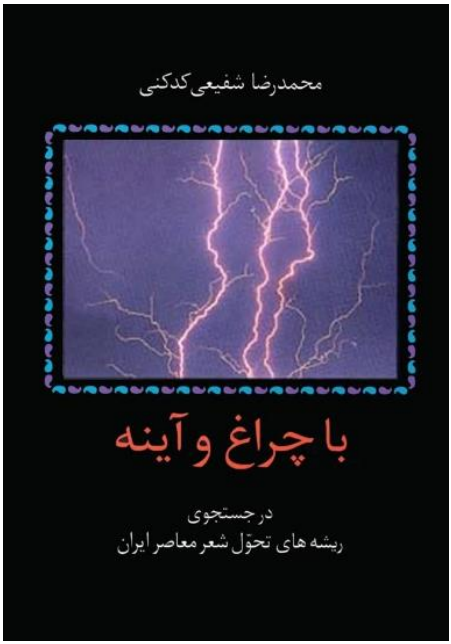
من هیچ شعری را بی مقصدی و هدفی نگفتم. شعر در نفس شعر و زمزمه‌اش به خاطرم خطور می‌کند ولی همیشه یک چیزی را، یک هدفی را برای خودم داشته‌ام، داشتم و دارم و تا باشم خواهم داشت. معتقدم ادبیات در صورتی جان خواهد داشت که همیشه حریفی و هدفی داشته باشد. باید حریفی برای کشتی و نبرد در پیش داشته باشد. وقتی هدفی داری، داشتی، همراه زمانه شدی، با آن هدف گلاویز شدی، مردم زمانه تو را رسماً می‌شناسند. وقتی درست حرف زدی و حرف دلت، شرفت، مسؤلیتت و حرف مردم خود را زدی و حرف تقاضای تاریخ انسانی و شرف‌مند و پیشرو زمانه‌ات را زدی، آن‌وقت احتمالاً، بل یقیناً مردم زمان‌های بعد هم تو را به‌عنوان یک سند می‌شناسند، یک شاخص، یک درفش.

صص ۷۴۷ و ۷۴۸

زبان وسیله‌ی تفکر است. و نیز وسیله‌ی ارتباط با مردم و تاریخ و نیز وسیله‌ی حفظ و نگهداری مواجید فکر و مواریث فرهنگ. یعنی شما هرچه را که می‌خواهید راجع به آن فکر کنید و درباره‌اش حرف بزنید، قبلاً به‌صورت نمود زبانی در ذهن‌تان شکل می‌گیرد و بعد آن را بیان می‌کنید. بنابراین زبان وسیله‌ی اصلی تفکر است. مخصوصاً در عالم ادب و شعر، سازنده و جهات‌دهنده‌ی طرز تفکر و شناخت انسان نسبت به جهانی که در آن زندگی می‌کند، نسبت به وجود خودش و نسبت به آن‌چه می‌خواهد حرف بزند و در آینده بماند تنها وسیله است و مسلماً هر کس زبانش گسترده‌تر باشد فرهنگش هم گسترده‌تر است.

اصل مسأله در ادبیات، زبان است یعنی هر کاری که می‌شود روی یک اثر شعری، کاری است که زبان می‌کند، یعنی آفرینشی که می‌شود روی زبان می‌شود.

در امر شعر و خلاقیت شعری از جهتی کار، کار زبان است و لاغیر. پس کسی که زبان را به‌درستی نمی‌داند، با مواریث و یادرگارها و اوج و حضیض‌های آن آشنا نیست، طبیعی‌ست که شعرش هم قاراشمیش و هردمبیل و بی‌بته باشد؛ مثل نودونه درصد آثاری که می‌بینیم به اسم شعر نو و کهنه سال‌هاست منتشر شده و هنوز هم می‌شود. مرکبش خشک نشده، به فراموشی سپرده می‌شود. خودمانیم، این «فراموشی» چه انبان و انبار بزرگ سیری‌ناپذیر و پرنشدنی دارد! ص ۷۴۸



یادداشت‌برداری از کتاب

با چراغ و آینه

[در جست‌وجوی ریشه‌های تحول شعر معاصر ایران]

نوشته: دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی

انتشارات سخن

چاپ چهارم، ۱۳۹۲

۷۶۰ صفحه

یادداشت‌برداری: مهر تا دی ۱۴۰۱

حرف اول

به تعبیر ابوالفضل بیهقی «در همه‌کارها ناتمامیم». ص ۱۹

در نوجوانی در جایی خواندم که یکی از روشنفکران سال‌های بعد از شهریور ۱۳۲۰ خطاب به استاد ملک‌الشعرای بهار نوشته بود که «آقای بهار! قوام‌السطنه از آبروی شما استفاده می‌کند و شما از آبروی ادبیات فارسی». ص ۲۰

عارف و عشقی با تمام ضعف‌های صوری کارشان و حتی با غلط‌های فاحش عروضی و دستوری، نبض شعرشان با زندگی عصرشان تپیده است. شعرشان هنوز بر سر زبان‌هاست و شاید هم همیشه باشد. تصنیف‌های عارف هنوز بر لب زن و مرد ایرانی جاری است: «از خون جوانان وطن لاله دمیده» و «گریه را به مستی بهانه کردم». این‌ها یک قرن است که در زبان فارسی حضور همیشگی دارند ولی بسیاری از استادان بزرگ که تمام ظرایف زبان و قواعد نحوی و صرفی و بلاغی را به حد کمال رعایت کرده‌اند، هرگز کسی به سراغ دیوان‌های ایشان نمی‌رود. صص ۲۲ و ۲۳

محققان تاریخ تحول شعر فارسی، آثار را برای «دانستن» می‌خوانند و نه برای «التذاذ»؛ حال آن‌که در عالم «هنر» ما با «التذاذ» سروکار داریم نه با «دانستن». ص ۲۴

دانته می‌گفت: «شاعر خام و بی‌تجربه تقلید می‌کند و شاعر پخته و خلاق، می‌رباید». ص ۲۵

تمام تحولات و بدعت‌ها و بدایع شعر مدرن ایران تابعی است از متغیر ترجمه در زبان فارسی. آن‌چه شعر اخوان، فروغ، سپهری و شاملو را در نمایشگاه بین‌المللی شعر جهان به حدی رسانده است که مایه‌ی سرشکستگی ما ایرانیان نباشد، همین پیوندی است که زبان فارسی، در شعر اینان، با «جهان شعری» مغرب‌زمین برقرار کرده است. ص ۲۵

شعر مثل هر هنر دیگری، خیابانی است دوطرفه. از یک سو هنرمند در حرکت است و از سوی دیگر جامعه و تاریخ. ص ۲۶

شعر حقیقی در تاریخ ادبیات هر ملتی همان است که بر لبان همگان یا بخش‌هایی از جامعه جاری باشد، مثل شعرهای ایرج، پروین، فروغ و مثل شعرهای اخوان، سپهری، شهریار، شاملو و بهار. ص ۲۶

فصل اول

چشم‌اندازی دیگر

ادب و شعر مشروطیت، برخلاف دیگر ادوار ادبی زبان فارسی، حاصل یک دگرگونی بنیادی است. تحولی در مجموعه‌ی نهادهای اجتماعی روی داده و در ادب مشروطیت به‌طور آشکار و محسوس انعکاس یافته است. ادبیات مشروطیت، در قیاس با دوره‌ی قبل از آن مثل آن می‌ماند که دو رنگ کاملاً متضاد را در کنار یکدیگر قرار دهیم؛ مثل سیاهی در کنار سپیدی. ص ۲۷

ادب مشروطیت از کجا آغاز می‌شود؟ از آن‌جا که فکر مشروطیت آغاز می‌شود. فکر مشروطیت از کجا آغاز می‌شود؟ از فرمان عدل مظفر؟ نه. از هنگامی که جامعه‌ی ایرانی از حالت بستگی و انزوا بیرون آمد و دانست که جز او، و جز شیوه‌ی زندگی و حکومت او، شیوه‌های دیگری برای زندگی و حکومت وجود دارد. ص ۲۸

دگرگونی در نهادهای اجتماعی

انقلاب مشروطیت حاصل یک تغییر عمومی در مجموعه‌ی نهادهای جامعه‌ی ایرانی قرن سیزدهم بود. تحولاتی که در ایران روی داد، خود بخشی از تحولی بود

که در سراسر شرق اسلامی در حال تکوین بود. ایران عثمانی و کشورهای عربی و کشورهای دیگر، حتی هند، از این تغییرات برخوردار بودند و با تفاوت‌های اندک، دگرگونی‌ها را به‌طور یکسان در زندگی همه‌ی این ملت‌ها می‌توان دید. ص ۳۶

تصمیماتی که ناصرالدین شاه برای تشکیل «هیأت وزرا» یا «مجلس مشورت وزرا» گرفت، همه و همه نشانه‌های ناگزیری او در برابر رویدادهای اجتماعی بود. حکومت تمام سعی‌اش بر این بود که وضع خود را به هرگونه هست، حفظ کند و مردم می‌کوشیدند به هرگونه که هست، نظام حکومت را دگرگون کنند. در جنگ و گریز اینان شعله‌های اندیشه‌ی آزادی، بلندتر و بلندتر می‌شود. ص ۳۷

آزادی

واقعیت امر این است که دمکراسی غربی ریشه در اومانیسم دارد و بدون تحقق پایه‌های اومانیستیِ آن، هیچ‌گاه مصداق واقعی آن را در عرصه‌ی اجتماع نمی‌توان مشاهده کرد. از آن‌جا که در برداشت‌های آزموده شده در اسلام، جایی برای اومانیسم وجود ندارد، باید اعتراف کرد که در اسلامِ آزموده شده، جایی برای آزادی به‌معنی دمکراسی، هرگز نمی‌تواند وجود داشته باشد، مگر این‌که تفسیری نو از اسلام و رابطه‌ی آن با مفهوم اومانیسم عرضه کنیم که شاید هم امری باشد ضروری؛ ولی تا چنان تفسیری با بیانی مورد قبول خردمندان جامعه‌ی ارباب دین از اومانیسم نشده است، ناچاریم که قبول کنیم در اسلام جایی برای آزادی به‌معنی دمکراسی وجود ندارد. صص ۴۴ و ۴۵

هرقدر بر قلمرو اومانیسم در حوزه‌ی اسلام افزوده شود، جا برای آزادی به‌معنی دمکراسی بازتر می‌شود. تاکنون بنیاد فلسفی این مسأله حل‌ناشده مانده است و تا چشم‌انداز فلسفی بحث، منطق ارسطویی و محال بودن اجتماع نقیضین است، این مسأله حل‌ناشده خواهد ماند؛ زیرا قضیه‌ی دو دوتا چهارتاست و بدیهی است که با این تحلیل‌های منطقی نمی‌توان از تنگنای این بحث رهایی یافت. همه‌ی کسانی که خیال کرده‌اند به حل این مشکلات نایل آمده‌اند، غالباً با جعل اصطلاحات و پیچ‌درپیچ کردن عبارات، خود را یا دست‌کم مخاطبان خود را فریب داده‌اند و چنان نموده‌اند که مشکل اسلام و دمکراسی را حل کرده‌اند؛ اما تا قضیه‌ی اومانیسم حل نشود، میان اسلام و دمکراسی آشتی برقرار نخواهد شد؛ گیرم «شورا» و «مصلحت» و «عدالت» و ده‌ها کلمه‌ی «عاطفی» و کشدار دیگر را به میدان بیاورند؛ این‌گونه کلمات خود اموری از نوع آزادی و دمکراسی به‌شمارند که فهم آن‌ها بستگی دارد به این که «بلندگو» و «هفت‌تیر» در دست چه کسی باشد؛ تنها او خواهد بود که معنی عدالت و مصلحت و شورا را تفسیر خواهد کرد و لاغیر. ص ۴۵

محور تمام مباحث الاهیات، اجتماع نقیضین است و الاهیات همواره بر اساس پارادوکس حرکت می‌کند. این هم یکی از پارادوکس‌های دیگر! ما که تمام زندگی‌مان بر محور شاعرانگی و تصوف شکل گرفته، این هم یک تناقض دیگر بر سر بسیاری تناقض‌ها. صص ۴۵ و ۴۶

آزادیِ شعر بهار، فرخی، عشقی، عارف و لاهوتی و امثال ایشان از درون اندیشه‌ی اومانیسم سرچشمه گرفته است؛ گیرم که خود را در جامه‌ی رنگارنگی از قرآن و حدیث و گوشه‌هایی از سیره‌ی سلف صالح پیچیده باشد. ص ۴۶

این همه شهیدان عزیز و این همه شعرهای دل‌انگیز و ستایش آزادی، در حقیقت برای امری است که جز بر محور پارادوکس، قابل تبیین نیست و با این همه انسان بعد از انقلاب صنعتی مانند هوا و نان و آب از آن ناگزیر است. ص ۴۶

اندیشه اتحاد اسلامی

با نفوذ اندیشه‌های مارکسیستی، نه به‌طور آشکار بلکه با گوشه و کنایه و تمثیل‌ها و استعاره‌ها، نوعی شعر بعد از شهریور ۱۳۲۰ در زبان فارسی رواج پیدا کرد که از نوعی انترناسیونالیسم دیگر سخن می‌گفت؛ انترناسیونالیسم پرولتاریا که سرود آن را ابوالقاسم لاهوتی در زبان فارسی به‌وجود آورد و تا همین اواخر، عناصر چپ هرگاه امکانی و مناسبتی می‌یافتند آن «سرود انترناسیونال» را که سروده‌ی لاهوتی است، به‌گونه‌ی دسته‌جمعی «اجرا» می‌کردند که:

انترناسیونال است
نجات انسان‌ها.

این شاخه از انترناسیونالیسم تقریباً بخش اعظم قلمرو خلاقیت شعری ما را بعد از شهریور ۱۳۲۰ به تصرف خود درآورد. به همین دلیل جز در شعر چند شاعر، از جمله مهدی اخوان ثالث، کوچک‌ترین اشاره‌یی به ایران و مسائل وطن در شعر شاعران مدرن ما دیده نمی‌شود. شعر این شاعران مدرن هیچ صبغه‌ی ایرانی ندارد و با همه‌ی زیبایی‌ها، بیشتر به ترجمه‌ی یک شعر فرنگی می‌ماند.

هیچ معلوم نیست که اگر نطفه‌ی «انترناسیونال لاهوتی» در آن سال‌ها بسته نشده بود آیا فکر «انترناسیونال لاهوری» ظهور می‌کرد یا نه؟ در پاکیِ نهاد این دو شاعر و

در شاعر بودن ایشان هیچ کسی تردید ندارد؛ بحث بر سر عوامل سیاسی و اجتماعی و تاریخی‌یی است که گاهی شاعران را از آن‌چه دلشان بدان کشش دارد، ممکن است به‌سویی دیگر بکشاند. آن‌چه مسلم است این است که هر دو سوی «خط انترناسیونال» و نمایندگان برجسته‌اش بیرون از مرزهای ایران زندگی می‌کردند. صص ۵۶ و ۵۷

نقد خرافات

طنز برای خلع سلاح کردن مخاطبان کارایی بسیار دارد. ص ۶۳

اگر بگوییم بزرگ‌ترین دستاورد زبان فارسی در شعر مشروطیت، نمونه‌های طنزی است که این شاعران آفریده‌اند، چندان از حقیقت به دور نرفته‌ایم. قلمرو این طنزها انتقادهای تند اجتماعی و سیاسی است که در تاریخ شعر فارسی بی‌سابقه است. اگر تحولات نیم‌قرن اخیر شعر مدرن را در نظر بگیریم و دور شدن شعر را از مسائل رمانه و تاریخ و پنهان شدن در لفاف تصویرها و تمثیل‌های لطیف فرنگی‌مآبانه‌ی روشنفکرپسند مد نظر قرار دهیم، باید بگوییم که شعر دوره‌ی مشروطیت از لحاظ نقد مسائل اجتماعی و تاریخی ایران، نه مقدم دارد و نه تالی. ص ۶۵

زندقه و الحاد

تعریف دقیق و علمی برای کلمه‌ی «زندقه» و نیز برای کلمه‌ی «الحاد» در این کاربردی که ما اکنون داریم، کاری است دشوار و تقریباً ناممکن. در بافت متون تاریخی هم مصادیق کلمه‌ی «زندیق» و «الحاد» بسیار شناور است و در هر دوره‌یی

این کلمات، چماق تکفیری بوده است که بر سر گروه بدبختی از عقلای زمانه، بر دست جاهلان و متعصبان کوردل، فرود می‌آمده است. ص ۶۶

گر خود بتی ببینی مشغول کار او شو
هر قبله‌یی که بینی بهتر ز خودپرستی حافظ

اگر مؤمن بدانستی که بت چیست
یقین کردی که دین در بت‌پرستی‌ست شبستری

ص ۷۰

افسانه‌پردازی پیرامون معنویت امامان شیعه یکی دیگر از وجوه خصایص مذهبی این عصر است که به دو صورت متضاد در ادب این عصر انعکاس دارد. تخیلات شگفت‌انگیز و دروغ‌های شاخدار علمایی از قبیل ملاآقای دربندی مؤلف اسرارالشهاده(متوفی ۱۲۸۶) و معجزه‌های عجیبی که برای ائمه شیعه علیهم‌السلام در تعلیمات این دسته ارائه شده، همه و همه نشانه‌های حکمروایی تخیل بیمار و علیل جمعی بی‌خبر و ساده‌لوح بر ذهن عامه‌ی مردم است.

فرمانروایان این عصر نیز کم از عامه‌ی مردم نبوده‌اند و ناگزیر در جنگ و صلح نیز از فتاوی علمای دین یاری می‌خواستند و حکم‌های جهاد که علمای این عصر صادر می‌کردند، تأثیری بیش از حد در کار جنگ‌ها داشت.

پیداست که نیروی عظیمی بدین‌گونه از دخالت در اوضاع اجتماعی به‌هیچ روی نمی‌تواند برکنار بماند و هرگونه دگرگونی که در دیگر نهادهای جامعه روی دهد، خواه‌ناخواه متأثر از تمایلات این نیرو است؛ چون حکومت قاجاریان خود عامل اصلی تقویت این نیرو بود، ناگزیر بود از این‌که وجود آن را تحمل کند. ص ۸۰

علمایی که به‌قول میرزا ملکم یا میرزا اقاخان کرمانی «جغرافیای آسمان را وجب به وجب دانسته‌اند»، هیچ کدام از آن‌چه در پیرامونشان می‌گذشته خبر نداشته‌اند. (فکر آزادی، ص ۶۶) صص ۸۰ و ۸۱

شعر مشروطیت در مجموع، بنیاد فلسفی خود را در اصول اومانیسم می‌جوید. حتی نگاه معتقدترین و باایمان‌ترین شعرای این عصر نسبت به دین، صبغه‌یی از اومانیسم دارد. اومانیسم، اصل فلسفی اندیشه‌ی مشروطیت است و مرز مشروطه و دوره‌های قبل؛ حتی در صف‌آراییِ «مشروعه» و «مشروطه» نیز جوهر همه‌ی نزاع‌ها، قبول یا انکار اومانیسم است. ص ۹۲

خصایص عمومی ادب درباری در عصر مقارن مشروطیت

شعر درباری در همه‌ی ادوار یکسان است. شعری است ساکن، مرده، تکراری، بی‌روح. اگر نبوغ بعضی شاعران گذشته در بعضی ادوار، حرکتی به آن بخشیده این حرکت جنبشی عارضی بوده است که با فاصله‌یی اندک جای خود را به سکونی دیگر داده است. در دیوان‌های شاعران این عصر نه یک تصویر تازه و نه یک اندیشه‌ی بکر و نه هیچ قالب تازه و بدیعی نمی‌توان یافت. ص ۹۲

محورهای سه‌گانه‌ی شعر که عبارت‌اند از: اندیشه، خیال، قالب در تمام جوانب، تکراری هستند. از نظر اندیشه پیداست که مدح ناصرالدین شاه یا فتح‌علی شاه، چه اندیشه‌ی تازه‌یی می‌تواند باشد! ص ۹۳

نثرنویسان این دوره نیز، آن‌ها که در حوزه‌ی درباری فعالیت دارند، نثرشان از هیچ بار عاطفی یا اندیشه و حس تازه‌یی برخوردار نیست زیرا از تماس با زندگی و جریانات اجتماعی به‌کلی بی‌خبرند. ص ۹۳

اگر قاأنی را نماینده‌ی برجسته‌ی شعر درباری این عصر بدانیم، قائم‌مقام را نماینده‌ی نثر آن باید بشماریم. اگرچه قائم‌مقام بی‌تأثری از اوضاع نیست و چندان هم نباید او را بی‌درد دانست. ۹۳

انواع ادبی در عصر مشروطیت

از نظر تنوع حوزه‌ی مضمون، شعر مشروطیت یکی از کامل‌ترین ادوار شعری ماست، هم‌چنان که نثر آن نیز چنین است. زیرا مجموعه‌ی انواعی را که پیش از آن در سراسر ادوار ادب ما رواج داشته، به‌نوعی شامل است به ضمیمه‌ی بعضی از انواع که به‌گونه‌یی خاص در ادب این دوره احیا شده یا اصولاً به‌جود آمده است؛ از قبیل شعر نمایشی یا نوعی شعر میهنی. ص ۹۴

نوع برجسته‌یی که از شعر غنائی در این دوره وجود دارد، غزل سیاسی است. منظور از غزل سیاسی شعری است که در قالب غزل و نوع تعبیرات تثبیت‌شده در غزل گفته می‌شود اما خالی از اشاراتی به اوضاع اجتماعی و سیاسی روز است. اما استاد مسلم غزل سیاسی در ادب فارسی حافظ است و برای کسانی که از محیط اجتماعی و سیاسی زندگی او آگاهی داشته باشند، یک‌یک اشارات و رمزهای او همگی دارای معانی سیاسی است؛ جنان‌که در غزل:

دو یار زیرک و از باده‌ی کهن دومنی
فراغتی و کتابی و گوشه‌ی چمنی

و غزل:

یاد باد آن که سر کوی توام منزل بود
دیده را روشنی از خاک درت حاصل بود

و غزل:

اگرچه باده فرح‌بخش و باد گلبیز است
به بانگ چنگ مخور می که محتسب پیز است

این صبغه‌ی سیاسی آشکار است.

صص ۹۷ و ۹۸

در عصر مشروطیت یک‌بار دیگر غزل سیاسی رواج گرفت و اغلب شاعران این عصر که غزل سروده‌اند هر کدام یکی دو غزل از نوع غزل سیاسی دارند اما فرد شاخص این شیوه، که در انتهای این دوره نیز قرار دارد، فرخی یزدی است که غزل‌های او، هم از نظر کلیت شعری و هم از نظر برخورداری از زبان پخته و موسیقی درست و تعبیرات زنده، قابل توجه است. فرخی بسیاری از مشکلات سیاسی عصر خود را که ادامه‌ی دوره‌ی مشروطیت است به استادانه‌ترین بیانی تصویر کرده است. اشارات و کنایات سیاسی او همگی برای کسانی که با تاریخ اجتماعی و سیاسی عصر او آشنایی دارند، زنده و گویاست و چنان‌که در غزل:

سوگواران را مجال بازدید و دید نیست
بازگرد ای عید از زندان که ما را عید نیست

و غزل:

سر و کار من اگر با تو دل‌آزار نبود
این همه کار من سوخته‌دل زار نبود

بسیار و چه بسیار نکته‌ها را بازگو کرده است.اگر کسی بتواند به جست‌وجوی حوادثی که وی این غزل‌ها را در پی آن حوادث سروده بپردازد، بسیاری از لطایف شعر او آشکارتر خواهد شد. او که در عهد کنترل شدید مطبوعات و سانسور تند سیاسی، بهترین آثار شعری خود را سروده، چه خوب از عهده برآمده که به زبان غزل، مجموعه‌ی دردهای جامعه‌ی خویش را بازگو کند. همین درگیری با سانسور، خود سبب شده است که وی از صراحت شعرهای خویش بکاهد و در نتیجه لطف و زیبایی و کلیت غزل‌هایش به‌نسبت اکثریت قریب به اتفاق معاصرانش بیش و بیشتر شود، به‌حدی که وی به یک حساب، سرآمد غزل‌سرایان عصر مشروطه و ادامه‌ی آن به‌شمار آید. ص ۹۸

تصنیف، سابقه‌یی دیرینه دارد. اصطلاح «قول» در تعابیر قدما چیزی است برابر با تصنیف در اصطلاح امروز ما. قول یا تصنیف از شعر غیرتصنیفی و به‌اصطلاح عروضی شاید کهنه‌تر باشد زیرا اغلب شعرهای عامه‌ی مردم از نظر فرم در حوزه‌ی تصنیف قرار می‌گیرد. ص ۹۹

در عصر مشروطیت توجه به تصنیف بیشتر شد و چند تصنیف‌ساز توانا ظهور کردند که دو تن از آن‌ها عارف و شیدا، هر کدام نماینده‌ی برجسته‌ی نوعی از تصنیف است. عارف نماینده‌ی تصنیف سیاسی و شیدا نماینده‌ی تصنیف عاشقانه. تصنیف‌سرایان دیگر در حقیقت تحت‌الشعاع این دو تن قرار می‌گیرند، با این‌که در بعضی جهات ممکن است کارشان کم‌عیب‌تر از کار این دو استاد باشد؛ مثل

تصنیف‌های بهار که بعضی از آن‌ها شاهکار بلامنازع تصنیف در زبان فارسی است مثل «مرغ سحر» او. ص ۹۹

شعر تعلیمی در عصر مشروطه

شعر مشروطه شعری است صریح، و این صراحت، زاده‌ی اجتماعی بودن آن است.شعر تعلیمی در ادب مشروطه، صریح است و مستقیم. اگرچه شعر تعلیمی در ادب ما همیشه صریح بوده است. اما در این دوره، آن تمثیل‌های فلسفی و گاه‌گاه پیچیده، کمتر مورد استفاده‌ی شاعران قرار می‌گیرد، به‌خصوص که گاه‌گاه به تأثیر از ادب اروپایی آثاری به‌وجود می‌آورند. ص ۱۰۰

چهره‌های نقد ادبی

نقد ادبی در ایران بسیار اندک‌مایه بوده است. در کنار شاهکارهای بزرگ ادبی زبان فارسی، ادیبان ما از نقد و انتقاد ادبی بی‌بهره بوده‌اند. ص ۱۰۴

بی‌گمان نخستین کسی که در این دوره به نقد ادبی پرداخته میرزافتحعلی آخوندزاده است. وی در چند زمینه از مسائل نقد ادبی سخن رانده و با توجه به مبانی نقد ادبی اروپایی، نکته‌هایی را در خصوص ادبیات ایران یادآور شده است. ص ۱۰۴

آخوندزاده را باید مؤسس نقد ادبی بر اساس نوعی دید رئالیستی در ادبیات ایران دانست؛ هم‌چنان که وی به‌راستی بنیادگذار هنر نمایش و ادبیات نمایشی در سراسر شرق اسلامی است. ص ۱۰۶

کسی که پس از آخوندزاده به مسأله‌ی نقد ادبی در ایران توجه کامل کرده، میرزاآقاخان کرمانی است. وی برای نخستین بار در تاریخ ادبیات ایران به فلسفه‌ی هنر [که ادبیات شاخه‌یی از آن است] پرداخته و از دیدگاهی کاملاً علمی به

تقسیم‌بندی انواع آثار هنری پرداخته و خاستگاه طبیعی هر کدام را بررسی کرده است. ص ۱۰۷

میرزا آقاخان در مبادی نقد خویش، طرفدار رئالیسم و در نتیجه سادگی و صراحت و استحکام و قوت اثر ادبی است و می‌گوید ملت ایران هنوز از مفهوم شاعری، آگاهی درست ندارند و نمی‌دانند «در احیای یک ملت و ارتقای افکار و القاء جرأت و دلاوری در دل‌ها و اصلاح خلق و خوی» چه تأثیری دارد. او افزونی جماعت شاعران بی‌هدف و کاسه‌لیس و گداطبع را در جمله‌یی بسیار پرمعنی تصویر کرده که: «شاعران ایران از سگ کمتر و بیشترند». شعری که هدف آن «تنویر افکار و رفع خرافات و بصیر ساختن خواطر و تنبیه غافلین و عبرت و غیرت و حب وطن و ملت» نباشد، چه ارزشی دارد. ص ۱۰۹

میرزا آقاخان در روزنامه اختر، سلسله مقالاتی داشته است با عنوان «فن گفتن و شنفتن». در یکی از این مقالات نوشته است: «آنان که خواهند شاعرانه سخن گویند اگر صناعت شعر را به‌نحوی که در منطق مقرر است، ندانند، سخن ایشان سراسر پر می‌شود از تشبیهات و استعارات بی‌مزه و سراپای الفاظ و معانی آنان را پاره‌یی شطحیات و رعایت نظیر فرامی‌گیرد، بدون آن‌که ابداً افاده‌ی لطف و نزاکت در معانی نماید. ندانسته نباید به شاعری پرداخت». در این‌جا سخنی از ولتر نقل می‌کند که او گفته است: «هر صناعتی چون ناقص باشد، تا به یک درجه مفید فایده و مثمر ثمری از برای رفع احتیاجات معاشیه خواهد شد، مگر صناعت شعر و انشا که درجه‌ی ناقص آن مفید نتیجه نیست بلکه مایه‌ی انزجار خاطر و اختلال شاعر می‌گردد». ص ۱۱۰

فصل دوم

پیشاهنگان تحول

در ایران قرن سیزدهم متفکران برجسته‌یی ظهور کردند که دانش و تفکر خود را در خدمت اجتماع و مردم قرار دادند. نسیمی که از غرب می‌وزید، گاه مستقیم و گاه از روی خاک عثمانی و گهگاه از هند، به ایران می‌رسید و مشام جان روشنفکران را تازه می‌کرد. در قرن سیزدهم هجری چندین چهره‌ی برجسته در حوزه‌ی اندیشه‌های سیاسی و علمی در میان ایرانیان ظهور کردند که وقتی مجموعه‌ی کارها و اندیشه‌های ایشان را مورد بررسی قرار دهیم به‌خوبی احساس می‌کنیم که استعداد پرورش متفکران بزرگ، همیشه در این سرزمین بوده است، اما شکفتگی استعدادها، حال و هوای مناسب می‌جوید. ص ۱۱۹

در میان متفکران برجسته‌ی این عصر چند چهره را باید به‌خوبی بشناسیم زیرا تحولات فکری منعکس در ادب مشروطه، مستقیم یا غیرمستقیم، حاصل تفکرات و آثار ایشان است. اینان عبارت‌اند از: میرزا ملکم‌خان ناظم‌الدوله، سید جمال‌الدین اسدآبادی، میرزا فتحعلی آخوندزاده، میرزا آقاخان کرمانی، عبدالرحیم طالبف. ص ۱۱۹

۱ ـ میرزا فتحعلی آخوندزاده (۱۲۹۵ ۱۲۲۸)

نماینده‌ی تمام‌عیار یک انقلابی هوشیار و داناست. آثار نویسندگان و شاعرانی از قبیل چرنیشفسکی، لرمانتف، گریبایدف، گوگول و پوشکین را خوب مورد مطالعه قرار داد. از رهگذر زبان روسی با تفکر غربی آشنایی خوبی حاصل کرد. زندگی‌اش سرشار از کوشش بود و در زمینه‌های سیاست و اجتماع و ادب کارهای بزرگی کرد.

آخوندزاده در حوزه‌ی سیاست نیز از نوآوران بود. اندیشه‌ی حکومت مشروطه و بیدار کردن حس ناسیونالیسم از میراث‌های فکری اوست. وی طرفدار جدی تفکیک سیاست از دین بود. صص ۱۲۰ و ۱۲۱ و ۱۲۲

۲ ـ میرزا ملکم‌خان ناظم‌الدوله (۱۳۲۶ ـ ۱۲۴۹)

ملکم خان پیشوای تمام متفکرانی است که در راه اصلاح ایران، معتقد به «اخذ بی‌قید و شرط تمدن غرب» بوده‌اند. واقعیت سیاسی ملکم‌خان را نمی‌توان به‌درستی شناخت؛ اما چیزی که در آن تردیدی نیست این است که وی از نظر اندیشه‌های پیشرو و سوق دادن اذهان به آزادی فردی و نظام حکومت مشروطه و جلب تمدن اروپایی، یکی از چهره‌های برجسته‌ی عصر مقارن مشروطیت است. روزنامه‌ی «قانون» که ملکم خان در لندن منتشر می‌کرد یکی از دو سه روزنامه‌ی عمده‌یی است که در میان مطبوعات عصر مقارن مشروطیت و دوره‌ی مشروطیت باید از آن نام برد زیرا تأثیر فراوانی در دگرگونی افکار عصر خویش داشته است. رسالات ملکم خان

از نظر زبان نوشته و محتوای فکری، دارای اهمیت بسیار است. صص ۱۲۴ و ۱۲۵ و ۱۲۷ و ۱۲۸

۳ـ سید جمال‌الدین اسدآبادی (حدود ۱۲۵۴ ـ ۱۳۱۵ قمری)

جرأت بسیار لازم است تا کسی بتواند درباره‌ی او، رها از کشش‌های ایدئولوژیک، سخنی بگوید. هویت ملی او نیز تاکنون روشن نشده است. نوشته‌اند علاوه بر زبان فارسی، زبان‌های عربی و ترکی و انگلیسی و فرانسوی و روسی را نیز می‌دانسته است. سید، خطیبی خوش‌سخن بوده و لحنی بسیار نافذ داشته و جوهر اصلی دعوت او «اتحاد اسلام» است. او در فروپاشی نظام استبداد ایران و در مبارزه با لجام‌گسیختگی فرمان‌روایان و حکام دولت قاجاری نقش بسیار مؤثری داشته است. سید با همه‌ی شیوایی سخنش، هرگز به مسائل مرتبط با ادبیات و شعر و نقد ادبی نپرداخته است ولی در روشنگری علیه استبداد، پیشاهنگ همه‌ی بزرگان عصر است. بسیاری از روشنفکران مسلمان در قرن بیستم با اتکا به اندیشه‌های او و سخنان او کار خود را آغاز کرده‌اند. صص ۱۲۸ و ۱۲۹

۴ـ میرزا آقاخان کرمانی (حدود ۱۲۷۰ ـ ۱۳۱۴ ه. ق)

در روزگار او، استامبول مرکز روشنفکران بلاد اسلامی بود و بسیاری از روشنفکران ایران در آن شهر اقامت داشتند. مدت ده سالی که در استامبول بود، دوران شکفتگی و باروری اندیشه‌ها و فرهنگ و دانش اوست. در این مدت از مدنیت و فرهنگ اروپایی به حد کامل از طریق زبان فرانسه آگاهی حاصل کرد. در

مجموعه‌ی نوشته‌های او تأثیر فرهنگ اروپایی را به‌طور آشکاری می‌توان مشاهده کرد. اصولاً جهان‌بینی او در شرایط زمانی و مکانی خاص خودش، یک جهان‌بینی غربی است و هم‌چنین از روح انقلابی و جهان‌نگری سید جمال‌الدین اسدآبادی به کمال تأثیر پذیرفته است. صص ۱۲۹ و ۱۳۰

۵ ـ *عبدالرحیم طالبف (۱۲۵۰ ـ ۱۳۲۹ ه.ق)*

آن‌چه جایگاه طالبف را در فرهنگ ایرانی این روزگار امتیاز بخشیده است، کوششی است که او در راه تعمیم فرهنگ و بالا بردن فهم و شعور جامعه‌ی خویش داشته است. او طرفدار مشروطیت و آزادی بود و کوشید ایرانیان را با نمونه‌هایی از نظام دموکراسی و حکومت قانون آشنا کند. معروف‌ترین اثر طالبف، کتاب «سفینه طالبی» است که در شیوه‌ی مکالمه و گفت‌وگو میان مؤلف و پسری خیالی به‌نام احمد جریان دارد و در آن بسیاری از مسائل علوم طبیعی، در آخرین صورت و مطابق آخرین اکتشافات عصر مطرح شده است. طالبف از روزگار نوجوانی از تبریز به تفلیس مهاجرت کرد و تا آخر عمر در همان ولایت زیست. او هرگز وطن خویش را از یاد نبرد و از راه روشنگری، وظیفه‌ی خود را در راه ایران و اعتلای ایران همواره به کمال ادا کرد. اهالی تبریز در دوره‌ی اول مجلس شورای ملی او را به‌پاس این‌همه خدمات، به نمایندگی مجلس برگزیدند ولی او از پذیرفتن این کار عذر خواست. صص ۱۳۰ و ۱۳۱

فصل سوم

جای پای شعر فرنگی

هرچه زیبایی و لطف در شعر امروز ایران دیده می‌شود، حاصل پیوند درخت فرهنگ ایرانی و درخت فرهنگ اروپایی است. در تمام ذرات و مولکول‌های معنی‌دار و متعالی این خلاقیت، جای پای شعر و فضا و بلاغت و اسطوره و ادب اروپایی قابل تعقیب است. تمام شاعرانی که در سطوح مختلف توفیق، به کار ترجمه و الهام از شعر فرنگی پرداخته‌اند، صاحبان سهام اصلی این تحول‌اند؛ از نخستین مترجمال *لافونتن* در قرن نوزدهم بگیرید تا تأثیرپذیری‌های نادرپور، توللی، شاملو، فروغ، سپهری و بیش از همه خودم.

اگر یک مصراع یا سطر از شعر فروغ فرخ‌زاد را در کتاب «تولدی دیگر» به‌طور فال و قرعه‌کشی برداریم و در کنار یک مصراع از شعر ادیب‌الممالک بگذاریم، هر کس اندکی با مفهوم زبان، شعر، ادبیات و فرهنگ آشنایی داشته باشد، این دو نمونه‌ی سخن پارسی را از دو عالم کاملاً جدا از هم و از دو دنیای متفاوت احساس

خواهد کرد. چه چیزی سبب شده است که در فاصله‌ی کمتر از یک قرن این‌همه تفاوت در شعر و زندگی دو شاعر ظهور کند؟ پاسخ بسیار روشن است و قاطع: بهره‌وری از فکر و فرهنگ و هنر فرنگی در فروغ، بی‌بهرگی از این زندگی و فرهنگ در شعر ادیب‌الممالک.

خداوندان چنان اندیشه‌هایی از این حقیقت تاریخی غافل‌اند که انسان نیاز به حرف‌های تازه دارد و چاپ حلیهٔ‌المتقین با بهترین ویرایش‌ها و بهترین حروف‌چینی‌ها و بهترین صحافی نیاز فکری جامعه را برآورده نخواهد کرد. قرن‌ها بوده است که ما حرف تازه‌یی نداشته‌ایم، نگاه تازه‌یی نداشته‌ایم و حالا که این نگاه تازه آغاز شده، با چشم‌بند و دیوار نمی‌توان جلو آن را گرفت. صص ۱۳۹ و ۱۴۰ و ۱۴۱ و ۱۴۲

در «تولدی دیگر» هیچ سخنی از تعلیم و اخلاق و پند و اندرز نیست، تمام شعرها در خدمت تغییر فهم تازه‌یی از حیات است. ص ۱۴۲

زیبایی را در سادگیِ زندگی کشف کردن هنر است، نه در پیچیده کردن آن. ص ۱۴۲

«زبان» شعر خودبه‌خود الزاماتی را د رحوزه‌ی وزن و موسیقی شعر نیز به همراه دارد که شعر فارسی را در شعر فروغ به آخرین حد بهره‌وری از امکانات عروضی می‌کشاند و شاملو را به‌طرف نوعی شعر آهنگین منثور می‌برد. ص ۱۴۳

به‌نقل از مجله ایرانشهر، شماره چهارم، سال سوم، ص ۲۰۳: «در انقلاب ادبی، تجدد فکر و موضوع بیشتر از تجدد الفاظ و اسلوب اهمیت دارد. خوب است ادبا و

شعرای ایران مقام ادبیات منثور را هم بشناسند و به افکار و معانی، بیش از الفاظ اهمیت بدهند تا بتوانند روحی تازه به کالبد ادبیات فارسی بدمند». ص ۱۴۷

مراحل آشنایی ما با شعر فرنگی

مجله «سخن» که سال اول آن در خرداد ۱۳۲۲ آغاز شده، یکی از مهم‌ترین نشریاتی است که در تحول ادبیات و هنر و فرهنگ ایران در قرن بیستم تأثیر چشم‌گیر داشته است. در دوره‌ی سی ساله‌ی «سخن»، حجم قابل ملاحظه‌یی از ترجمه‌ی شعر فرنگی و شعر زبان‌های دیگر دنیا آمده است که به‌تنهایی می‌تواند موضوع تحقیقی جداگانه قرار گیرد و فصل درازدامنی از مباحث مربوط به ادبیات تطبیقی را در زبان فارسی شکل دهد. ص ۱۷۰

کدام شاهکاری در ادبیات بشری می‌توان یافت که چیزی از گذشته‌ی همان ادبیات یا ادبیات قوم دیگری را فرایاد نیاورد؟ اگر چنین موردی پیدا شود، در ارزش و جاودانگیِ چنای شعری باید تردید کرد که هیچ «متن پنهانی» را در خود ندارد. ص ۱۷۱

در شعر، «فرم» و صورت است که به شاعر تعلق دارد، مضمون، همان‌گونه که «جاحظ» و «جرجانی» گفته‌اند امری است مطروحه‌ی در طریق. ص ۱۷۲

«یکی از فضلا و امرای کلام را پرسیدند که چرا شعر نمی‌گویی؟ گفت: از بهر آنک چنانک می‌خواهم کی آید نمی‌آید و آنچ فراز می‌آید نمی‌خواهم.»[به‌نقل از المعجم، چاپ مدرس رضوی، ۴۶۲] پاورقی ص ۱۷۲

از دفتر دوم جنگ *هنر و ادب*، خرداد ۱۳۳۵، شعر «مردان پوک» اثر الیوت، ترجمه حسین رازی، اقتباس به‌وسیله محمود صناعی، انتشار در مجله سخن، دوره پانزدهم، تیر ۱۳۳۹، صص ۳۰۶ و ۳۰۷:

سرود مترسکان

«و در آن‌جا مترسکان به‌شکل آدمیان سازند و بر کشتزاران بگمارند و چون باد بر آنان وزد، آوایی برخیزد سهمگین به آوای آدمیان مانند...» (نقل از عجایب ملکوک‌العجم ابن جوجه)

ما مرد نه‌ایم، سایه‌ی مردیم
هیکل‌هایی به کاه آکنده
هرچند آوای ما ملالت‌زاست
در صحنه‌ی دهر دلقکی ماراست
زان رو دادند جامه‌ی مردان
کاین‌جا شغل مترسکی ماراست
باشد که پرندگان صحرا را
زن هیکل، مرد در خیال آید

ما مرد نه‌ایم، سایه‌ی مردیم
هیکل‌هایی به کاه آکنده
از جوشش آب‌ها و آتش‌ها

ماییم ز بانگی و ز خوابی خوش
از جنبش تیغ‌ها و جوشن‌ها
ماییم ز برقی از سرابی خوش
آن نکته‌ی بازگفته چندانیم
کز ما شنونده را ملال آید

ما مرد نه‌ایم، سایه‌ی مردیم
هیکل‌هایی به کاه آکنده
صورت‌هاییم عاری از سیرت
دلقک‌هاییم بندی و بنده
بر ما چون تافت هم‌چو ما افسرد
در دم خورشید گرم و تابنده
آن قصه‌ی هزل مبتذل ماییم
کز مغز مخبطی تراویده‌ست.

بیت آخر اشاره دارد به سخن شکسپیر درباره‌ی حیات:

It is a tale told by an idiot, full of sound and fury, signigying nothing. (Macbeth, V v, p: ۱۷)

صص ۱۸۹ و ۱۹۰

یک چیز مسلم است که فضای رمانتیک شعر فارسی نیمه‌ی قرن بیستم، تأثیر چشم‌گیری از حاصل کوشش شجاع‌الدین شفا داشته است، هم تأثر منفی و هم تأثیر

مثبت؛ تأثیر منفی از این بابت که تصور این خوانندگان و جویندگان را از مفهوم شعر فرنگی به حداقل ممکن رسانیده است و تأثیر مثبت این‌که با ارائه‌ی همین‌گونه نمونه‌ها، آنان را از فضای «عقرب زلف» و «کمان ابرو» و «تیر مژگان» و «شمع و گل و پروانه» تا حدود زیادی نجات بخشیده است. ص ۱۹۷

کوشش‌گران راه

نمونه‌های شعری مورد توجه مترجمان، روی دگرگونی‌های شعر متجدد ایران اثر گذاشته است. از تأثیر در مسائل تربیتی و اخلاقی تا تأثیر بر طرز نگاه شاعران به زندگی و طبیعت و نوع تصاویر ایشان و حتی زبان شعری این شاعران.

مروری خواهیم داشت از منظر کوشش‌های فردی شاعران و مترجمان در نسل‌های مختلف برای نشان دادن میزان حضور شعر فرنگی در تحول سلیقه‌ی شاعران قرن بیستم ایران. صص ۱۹۸ و ۱۹۹

رضا کمال شهرزاد (۱۲۷۷ ۱۳۱۶) یکی از پیشگامان ترجمه‌ی شعر فرنگی به زبان فارسی است. دکتر ابوالقاسم جنتی عطایی در معرفی این هنرمند می‌گوید: لطیف‌ترین قطعات را از ادبیات فرانسه و انگلیسی، اول دفعه او ترجمه و منتشر کرد. ص ۱۹۹

رضا کمال شهرزاد بود که اسطوره‌ی «پیگمالیون» را برای نخستین بار وارد فضای فرهنگی زبان فارسی و شعر ایرانی کرده است؛ اسطوره‌یی که یکی از زیباترین شعرهای نادر نادرپور بر بنیاد آن آفریده شده است؛ شعر «بت‌تراش»:

پیکرتراش پیرم و با تیشه‌ی خیال
یک شب تو را ز مرمر شعر آفریده‌ام
تا در نگین چشم تو نقش هوس نهم
ناز هزار چشم سیه را خریده‌ام.

ص ۱۹۹

حیدرعلی کمالی (متوفی ۱۳۲۵) از کسانی‌ست که در ترجمه‌ی منظوم آثار ادب فرنگی در سال‌های آغازین این قرن کوشش بسیار داشته است. در دیوان او چند نمونه از ترجمه‌های آثار اروپایی دیده می‌شود؛ مانند ترجمه‌یی از «ولتر» که بدین‌گونه آغاز می‌شود: منافع حقیقت نمی‌داندا / دو چشم خرد را بپوشاندا. ص ۲۰۰

نصرالله فلسفی (۱۲۸۰ ۱۳۶۰) ترجمه‌ی اشعار منتخب ویکتور هوگو و ترجمه‌ی اشعار شاعران رمانتیک فرانسه را مستقلاً نشر داده است. ص ۲۰۱

در میان کارهای **ابوالقاسم حالت** (۱۲۹۸ ۱۳۷۱) کوششی دیده می‌شود برای ترجمه‌ی امثال و حکم اروپایی و شعرها و عبارات بزرگان فرنگستان که از لحاظ نقل افکار آنان بسیار مهم است. ص ۲۰۵

وقتی «ارزش احساسات» **نیمایوشیج** (۱۲۷۶ ۱۳۳۸) را که مقاله‌یی است در باب مسائل شعر و هنر می‌خوانیم، فهرستی از شعرای بزرگ جهان را در آن می‌بینیم. ما نمی‌دانیم که نیمایوشیج چه مقدار به زبان فرانسه تسلط داشته است. قدر مسلم این است که در حد یک دانش‌آموز مدرسه سن لوئی زبان فرانسه را آموخته است و از راه جسارت و هوشیاری ذاتی، نگاه توریستی به نمونه‌هایی از شعر فرانسوی داشته

است. بسیاری از ناقدان در طول این قرن از تأثیرپذیری‌های او از شعر فرانسوی، به‌خصوص شعر آلفرد دووینی (۱۷۹۷ ۱۸۶۳) سخن گفته‌اند. به‌طور مثال «افسانه»یی که شاعر او را نمونه‌ی مجسم ملال نشان می‌دهد که بر گوری نشسته و اشک‌های خونین می‌ریزد و در یک دست چنگ و در دست دیگر جام باده دارد بی‌شک یادآوری دوباره‌یی است از «الوا» منظومه‌ی الفرد دووینی شاعر فرانسوی.

قدر مسلم نیما با همان مایه آشنایی که با شعر فرانسوی داشته، توانسته است فضای شعر فارسی را تا حدودی فرنگی کند یا تغییر دهد.

یک چیز را در باب فرانسه‌دانی نیما نباید از یاد برد و آن این‌که او هیچ‌گاه یک سطر از شعر فرنگی ترجمه نکرده است و به یک سطر از یک شعر فرنگی اشاره ندارد. صص ۲۰۵ و ۲۰۶

در باب ترجمه‌ناپذیری شعر، این بیت حکیم نظامی گنجوی بسیار درست و مناسب آمده است:

نمطی که شعر دارد چو از آن زبان بگردد
چه نوشتن آید از وی، چه رسد به ترجمانی؟

ص ۲۱۲

پرویز ناتل خانلری (۱۲۹۲ ۱۳۶۹) یکی از مؤثرترین چهره‌هایی است که در تغییر چهره‌ی شعر فارسی قرن بیستم سهم دارند. حجم شعر او بسیار اندک است، اما ترجمه‌هایی که خانلری در مجلات قبل از شهریور ۱۳۲۰ دارد و شعرهایی که در «سخن» ترجمه کرده، می‌تواند جایگاه او را به بالاترین حد، در میان نسل او برساند. صص ۲۱۳ و ۲۱۴

تمام شاهکارهای شکسپیر را اگر نقد کنیم، بن‌مایه‌ی ساده‌یی از نوعی حکایت ابتدایی برای آن‌ها در ادبیات شرق و غرب عالم می‌توان یافت. *هملت*، *مکبث*، *تاجر ونیزی*، همه و همه دارای سوابق بسیار کهنه‌یی هستند و محققان ادبیات تطبیقی، پدران و اجداد این کارهای شکسپیر را در طول قرون و اعصار نشان داده‌اند. با این همه، بشریت همواره مسحور هنر و خلاقیت شکسپیر بوده است و خواهد بود. ص ۲۱۴

در فرهنگ ملی ما، حافظ که شاعر دلخواه دکتر خانلری بود، تمام اجزای هنرش را در دیوان‌های قدما و معاصران او می‌توان یافت. هنرمند بزرگ، معماری است که شاهکاری می‌آفریند که مایه‌ی حیرت قرون و اعصار می‌شود و به این کاری ندارد که آجرها یا سنگ‌های این بنای جاودانه از کدام کوره‌پزخانه یا معدن سنگی آورده شده است و مالکان آن کوره‌پزخانه و معدن سنگ چه کسانی بوده‌اند. صص ۲۱۴ و ۲۱۵

شعر «عقاب» خانلری نخستین بار در مجله‌ی «مهر» به سال ۱۳۲۱ نشر شد و مایه‌ی حیرت همه‌ی شاعران و ادیبان عصر قرار گرفت. شادروان دکتر حمیدی شیرازی گفته بود یا نوشته بود که وقتی مجله‌ی «مهر» را باز کردم و شروع کردم به خواندن شعر «عقاب» دکتر خانلری، چنان مسحور این شعر شدم که همه‌چیز را از یاد بردم. وقتی به خانه رسیدم تمام شعر عقاب را حفظ کرده بودم.

دکتر خانلری می‌گفت: وقتی این شعر را سرودم برای نخستین کسی که خواندم، صادق هدایت بود. هدایت سخت تحت تأثیر این شعر قرار گرفت و گفت

برخیز برویم به دفتر مجله‌ی «مهر» و این شعر را همین الآن بدهیم در آن چاپ کنند. ص ۲۱۵

فریدون توللی (۱۲۹۸ ۱۳۶۴) بعد از خانلری و نیما شاید از اثرگذارترین شاعر سال‌های بعد از شهریور باشد. او زبان فرانسه را می‌دانسته و بی‌گمان در شعر فرانسه تأملاتی داشته است. ص ۲۱۵

احمد شاملو (۱۳۰۴ ۱۳۷۹) در «هوای تازه» وقتی از «قرمز غروب» ص ۲۹ و «ساکت بزرگ» ص ۳۱ و «روشن سحر» ص ۵۴ سخن می‌گوید یا وقتی می‌گوید: «ای شرم ای کبود!» ص ۹۱، از شعر فرنگی و ویژگی‌های بلاغت یا دستور زبان آن زبان‌ها بهره می‌گیرد. مثلاً شعر «در رزم زندگی» الهام‌یافته از *لوک دوکن* است یا «غزل آخرین انزوا» روی تمی از *ژ. آ. کلان‌سیه*...آن‌چه در برداشت از اساطیر فرنگی دارد، از قبیل سزیف و پرومته، دریچه‌هایی است که او به «باغ بسیاردرخت» فرهنگ اروپایی گشوده است. در «باغ آینه» مضمون «آینه‌یی در برابرت می‌گذارم تا از تو ابدیتی بسازم»، از ترجمه‌ی *زنگار* گرفته است یا شعر «میلاد» در ص ۱۱۲ تقلید لحن *تورات* و ترجمه‌های این کتاب مقدس است...این‌گونه بده‌بستان‌ها در شعر جهان، تنها راه گسترش و جاری شدن خلاقیت‌ها است. صص ۲۱۶ و ۲۱۷

این‌ها هیچ‌کدام بر دامن کبریای خلاقیت شاملو و هر شاعر خلاق دیگری، گردی نمی‌نشاند. پادزهرهایی است در برابر بیماری مهلک «شمع و گل و پروانه و بلبل» و تمام عوارض تکرار در فرهنگ ایرانی که آدمی به هنگام ورق زدن بسیاری از دیوان‌ها و تذکره‌ها احساس می‌کند. به تعبیر «اونامونو»[نویسنده و فیلسوف اسپانیایی (۱۸۴۶ ۱۹۳۸)] از گورستان اندیشه‌های مرده دارد عبور می‌کند. ص ۲۱۸

یکی از شعرایی که بعد از کودتای ۲۸ مرداد، هم شعرش و هم ترجمه‌هایش باید مورد توجه قرار گیرد **حسن هنرمندی** (۱۳۰۷ ۱۳۸۱) است. هنرمندی یکی از فعال‌ترین چهره‌های دهه‌ی ۱۳۳۰ باید به‌حساب آید. کتاب‌های او از «رمانتیسیسم تا سوررئالیسم» و «بیناد شعر نو در فرانسه» هر کدام به‌جای خود از منابع مهم مطالعه در تحول شعر فارسی است. ص ۲۲۴

سهراب سپهری (۱۳۰۱ ۱۳۵۹) یکی از لطیف‌ترین صداهای شعر عصر خود است که در «آوار آفتاب» مقدمه‌یی دارد. این مقدمه مانیفستی است در باب رجحان تفکر و فلسفه و عرفان شرق بر جهان‌بینی غرب. مقصود او از شرق، همان شرق دور است: چین و ژاپن و فرهنگ بودایی و زن Zen، و اقوال و اصطلاحات آن‌ها را نقل می‌کند. همین شرق‌گرایی او خود نمونه‌یی از تأثیر غرب و جهان‌بینی غربی است. شعر شرقی است از دریچه‌ی غرب و زبان‌های غربی. ص ۲۲۴

در این سال‌ها **نادر نادرپور** (۱۳۰۸ ۱۳۷۸) در شمار معروف‌ترین شاعران نسل خود بوده است. به‌دلیل آشنایی خوبی که با زبان و ادبیات فرانسوی داشته، شعرش نمونه‌ی مناسبی برای مسأله‌ی تأثیرپذیری از شعر فرنگی است. در مجموعه‌ی شعر «انگور»، شعر «طغیان» ص ۱۶۸ الهام از آرتور رمبو است:

به‌جز پهنه‌های پر از دود و آتش
به‌جز سیل کشتار و بیماری و خون
بگو با من ای دل چه مانده‌ست با کس؟

نادرپور در مقدمه‌ی شعر «انگور» می‌گوید: «تأثیر خانلری و *سخن* از دو راه بود: یکی از راه نگارش مقالاتی در باب شعر و ترجمه‌هایی از آثار شاعران مانند *بودلر* و

ریلکه و دوم از راه طبع و انتشار نمونه‌های شعر نو»...و در حاشیه افزوده است که «کنایه از *پرومته* است که بنا بر روایت اساطیر یونانی نیمه‌خدایی بود اما چون آتش را از خدایان ربود و به بشر رسانید به بلای خشم آنان گرفتار آمد و بر فراز صحره‌یی به بند کشیده شد تا کرکسی مدام از جگرش بخورد و دوباره این جگر بروید و این شکنجه تا ابد ادامه یابد». صص ۲۲۵ و ۲۲۶

فروغ فرخزاد بیشترین بهره را از ترجمه‌های شعر فرنگی در سال‌های بعد از کودتای ۱۳۳۲ داشته است. مجموعه‌ی ترجمه‌های شفا را به‌دقت خوانده بوده است. چندان تحت تأثیر ترانه‌های *بی‌لی‌تیس* بوده است که گویا خود را «بی‌لی‌تیس ایران» می‌دانسته است. ولی هیچ‌گاه مضمون خاصی را از یک شاعر نگرفته است که بگوییم این «تمثیل» یا این «فکر» خاص را از فلان شاعر فرنگی اخذ کرده است. شعر فروغ بهترین آینه‌ی انعکاس «حال و هوای» شعر فرنگی در شعر آن سال‌های ایران است. اگر شاعر خاصی را بخواهیم نام ببریم، بی‌گمان *الیوت* بیشترین تشخص را در طرز تلقی فروغ از شعر داشته است. ص ۲۲۷

سهم کشورهای اروپایی

از شعر فرانسه، فابل‌های *لافونتن*، نخستین تأثیر چشم‌گیر خود را بر تجدد شعری ایرانیان آشکار کرد. بسیاری از شاهکارهای شعر تعلیمیِ سال‌های نخستین قرن بیستم ایران تظیر شعرهای ملک‌الشعرای بهار و پروین اعتصامی و رشید یاسمی و چندین شاعر دیگر، تحت تأثیر آشکار ترجمه‌ی فابل‌های لافونتن است. با اطمینان

می‌توان گفت که نخستین ادبیات و زبانی که ترجمه‌ی آثار شعریش فضای شعر ایرانی را دگرگونی چشم‌گیر بخشید، زبان و ادبیات فرانسوی بود. ص ۲۲۸

[فابل fable: افسانه، داستان، حکایت اخلاقی]

تأثیر شعر انگلیسی بر شعر فارسی را بیشتر باید از طریق ترجمه‌ی شعرهای *تی. اس. الیوت* شاعر انگلیسی ـ امریکایی قرن بیستم پیگیری کرد. ص ۲۳۰

آن‌چه در تحول شعر فارسی بعد از جنگ جهانی دوم چشم‌گیر است شیفتگی جوانان به ترجمه‌ی شعرهای مایاکوفسکی بر دست احسان طبری است. طبری با فارسی برجسته و اسلوب شیوایی که در ترجمه‌ی بعضی از شعرهای مایاکوفسکی اختیار کرده است روی بعضی از وجوه شعر جوان آن سال‌ها، خاصه احمد شاملو، تأثیر ویژه داشته است. صص ۲۳۱ و ۲۳۲

جامعه‌ی فرهنگی ایران همواره *برتولت برشت* را تظریه‌پرداز و در عین حال، نماینده‌ی منحصربه‌فرد تئاتر حماسی می‌شناخت. انتشار ترجمه‌ی شعرهای او در حوزه‌ی وسیعی از خوانندگان تأثیر ویژه‌ی خود را به‌جای گذاشت. شعر «سخن گفتن از درخت‌ها»ی او که چندین ترجمه از آن در کتاب‌ها و مطبوعات آن سال‌ها انتشار یافت، نفوذی عمیق در نگاه شاعران عصر داشت که چگونه می‌توان شعر سیاسی گفت و از شعار دادن کناره گرفت. ص ۲۳۳

با این‌که نخستین نمونه‌های شعر آلمانی و ترجمه‌ی آن‌ها به زبان فارسی در آغاز قرن بیستم از مهم‌ترین عوامل تحول شعر جدید ایرانی به‌حساب می‌آیند، باید بپذیریم که شاعران آلمانی از شاعران فارسی بیشتر تأثیر پذیرفته‌اند. آن‌چه «گوته» و «روکرت» در زبان آلمانی، به تأثیر شعر فارسی آفریده‌اند، اهمیت جهانی بیشتری

دارد. دیوان شرقی ـ غربی گوته، که یکی از مهم‌ترین اثار فرهنگ بشری است، حاصل تأثیرپذیری گوته از شعر حافظ است. ص ۲۳۳

ممکن است کسانی سال‌ها و سال‌ها در جست‌وجوی مضامین یا تصاویر شعر «لورکا» در فضای شعر شاملو و دیگر شاعران این دوره برآیند و هیچ چیزی دستگیرشان نشود؛ ولی کسی که به معماری شعر مدرن ایران و معماری شعر فرنگی آشنایی داشته باشد، فضای این معماری را متأثر از شیوه‌ی شاعری لورکا خواهد یافت. ص ۲۳۴

در نیمه‌ی دوم قرن بیستم ترجمه‌ی شعرهای «کوازی‌مودو و اونگارتی» [شاعران ایتالیایی] نشر یافت. قدر مسلم این است که ظرافت‌های شعری *اونگارتی* به ما آموخت که چگونه می‌توان از حواشی غیرطبیعی و مزاحم یک شعر کاست و آن را به جوهر ذاتی‌اش رسانید. من خود اعتراف می‌کنم که سخت شیفته‌ی *اونگارتی* بوده‌ام. ص ۲۳۵

صف‌آرایی دانشکده / آزادیستان

در سال‌هایی که مجله «بهار» اعتصام‌الملک نیاز ادبیات فارسی را به ترجمه‌ی آثار ادبی مغرب‌زمین با لحن مؤدبانه‌ی خویش گوشزد می‌کرد، از سوی دیگر ادیب نیشابوری می‌گفت: «به اعتقاد ما سخن این اوستادان باستان [شعرای عصر سامانی و غزنوی] در اعلی درجه است و هر کس هم از متأخرین قادر بر اقتفاء آثار آنان باشد، اول شاعر است».

اندک‌اندک دو جناح ادبی در ایران روی در روی یکدیگر صف‌آرایی کرد: جناح تجدد و جناح سنت. صص ۲۳۵ و ۲۳۶

در تبریز جوانان جویای تجدد، نشریات ویژه‌ی خویش را داشتند که رهبر آنان تقی رفعت (۱۳۰۸ ۱۳۳۹ ه.ق) در تجدد ادبی ایران سهم بسیار بزرگی دارد و در کنار نام نیما باید از او یاد کرد. این انقلابی جوان که از یاران شادروان خیابانی بود، پس از شکست خیابانی، دست به خودکشی زد. وی بر ادبیات فرانسه و ترکی عثمانی تسلط داشت و بیشتر مبانی تجدد را از زبان فرانسه می‌گرفت. وی در آن سال‌ها در مقام نظریه، موفق‌ترین مدعی تجدد ادبی بوده است. تفصیل عقاید او را باید در کتاب ارجمند *از صبا تا نیما* جست. ص ۲۳۶

تقی رفعت در مقاله‌یی نوشته بود: «کلاه سرخ ویکتور هوگو را در سرِ قاموس دانشکده[انجمن ادبی محافظه‌کار تهران] مجوی! هنوز طوفانی در ته دوات نوجوانان تهران برنخاسته است». در مقاله دیگری نوشته است: «آن‌چه ما می‌خواهیم کمتر از آن نیست که در عالم ادبیات یعنی در عالم فکر و صنعت یک عهد تجدد به‌وجود آوریم...تجدد فکری و حسی مستلزم تجدد ادبی است. زیرا که شکل، صورت ظاهر زندگی و روح است. ما این فرض و تصور را محال می‌دانیم که یک موجودی را تغییر بدهید و شکل آن تغییر نیابد.» صص ۲۳۶ و ۲۳۷

ای‌خن‌باوم (۱۸۸۶ ۱۹۵۹) یکی از پیشاهنگان صورتگرایی روس گفته است: «درباره‌ی هر جنبش هنری و ادبی، پیش از هر چیز باید به خلاقیتش توجه و داوری شود و نه بر اساس بلاغت بیانیه‌هایش». صص ۲۳۸ و ۲۳۹

آن‌چه در شعرهای خوب نیما و اخوان و فروغ و شاملو و بسیاری دیگر از پیروان نیما دیده می‌شود، عملاً همان چیزی است که تقی رفعت، به‌گونه‌یی مبهم و نامعلوم، آن را احساس می‌کرده و در جست‌وجوی آن بوده است...باید او را در نظریه، پیشاهنگ راستین تجدد شعر فارسی به‌حساب آوریم. این کم‌ترین سپاسی است در حق او. ص ۲۳۹

فصل چهارم

دگرگونی ساخت و صورت‌ها

در عصر فتح‌علی‌شاه بود که به همت فرزند وطن‌پرست او عباس میرزا نایب‌السلطنه، جمعی از ایرانیان برای فراگرفتن بعضی فنون غربی و از جمله صنعت چاپ به اروپا رفتند و نخستین نمونه‌های دستگاه چاپ را به ایران آوردند. ص ۲۴۴

در بیان بعضی مآثر نایب‌السلطنه نوشته‌اند که پیش از این دوره، قراین نشان می‌دهد که در هیچ عصری ایرانیان برای اخذ ادب و فرهنگ اروپایی تا این حد کوشا و جویا نبوده‌اند. ص ۲۴۴

رابطهٔ ترجمه و تغییر سبک‌ها

کاری را که فرنگی‌جماعت در طول دو سه قرن با هزاران جدال و جنگ و با سیر تاریخی طبیعی و مستقل خود انجام داده، چگونه می‌توان در نیم قرن [بی‌آن‌که در نهادهای اجتماعی و زیربنای اقتصادی، چنان تحولی عمیق روی داده باشد] انجام داد؟ چگونه می‌توان با مختصر تحولی در وضع تولید و مصرف و اندک تغییری در

بعضی از نهادهای اجتماعی، یک‌باره دوره‌های طولانی رئالیسم، نئوکلاسیسم، رومانتیسم و سمبولیسم و سوررئالیسم و...را طی کرد؟ ص ۲۶۷

این جرمی بزرگ است که شاعر پیشروی از نوع الف. بامداد یا سهراب سپهری را بی‌خبر از محیط بدانیم و فلان غزلک‌گوی یا ناظمی را که اندر فواید ورزش و ترک تریاک قطعه‌هایی منظوم می‌کند، وابسته به محیط اجتماعی. ص ۲۶۷

نخستین آگاهی‌های ما از تمدن اروپایی از عصر صفویه تجاوز نمی‌کند و اولین اشارات به طرز زندگی و نوع اداره‌ی حکومت توسط آنان، که خود نشانه‌یی از آگاهی ایرانیان روشنفکر از محیط زندگی غرب است، گویا در اواخر عصر صفویه و اوایل نادر دیده شده است. ص ۲۶۸

غرض در این‌جا رسیدگی به تاریخ برخورد ایران و تمدن جدید فرنگی نیست. موضوع اصلی، تأثیر شعر فرنگی است بر شعر جدید فارسی. با این‌که شعر، از نخستین عناصر فرهنگی جوامع است، اطلاع ما از شعر اروپایی خیلی متأخر است. آن‌چه ما از تمدن غرب گرفته‌ایم، در مرحله‌ی نخست طرز سپاه‌داری و اصول فن نظامی‌گری است و ساختن توپ و تفنگ که احتمالاً اطلاع از صنعت جنگی فرنگ، یعنی تفنگ، باید از دوره‌های قبل از صفویه باشد. ص ۲۶۹

کودتای ۱۲۹۹ و حوادث بعد از آن، که عکس‌العمل غرب یعنی انگلیس در برابر نفوذ بلشویسم در ایران بود، اوضاع فکری و فرهنگی ایران را دگرگون کرد. آزادی مطبوعات از بین رفت و همه‌چیز اندک‌اندک فرمایشی شد و مشروطیت مسخ گردید. در این دوره که از حدود ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰ ادامه دارد، مجلاتی که جنبه‌ی ادبی

داشتند، آن شکفتگی که در پایان دوره‌ی قبل در آن‌ها دیده می‌شد، در مجلات و ترجمه‌های این عهد وجود ندارد. ص ۲۷۴

«نوشتن» شعر به‌جای «سرودن»

امروز در زبان فارسی، اندک‌اندک «شعر نوشتن» به‌جای «شعر سرودن» و «شعر گفتن» رواج گرفته است. این مسأله تا حد زیادی نتیجه‌ی ترجمه از زبان‌های خارجی است. شاملو از همان آغاز، اصراری داشت بر این‌که شعر را بنویسد، حتی اگر از نوع «منثور» و بی‌وزن آن نباشد:

«او شعر می‌نویسد

یعنی

او دست می‌نهد به جراحات شهر پیر».

(شعری که زندگی‌ست، هوای تاره، ۶۷)

ص ۲۷۶

در میان ملت‌های جهان، اگرچه شعر به کهنگی زبان است، ولی می‌توان از استعمال افعال مربوط به آن در هر زبانی به این نتیجه رسید که اگر قومی در مراحل رسیدن به تمدن و فن کتابت، به ثبت لغات مربوط به شعر رسیده باشد، «فعل» باید از نوع «شعر نوشتن» فرنگی‌ها باشد، در صورتی که نزد عرب‌ها چون از سواد و نوشتن بی‌بهره بوده‌اند، فعل «شعر گفتن» است و در میان ایرانیان قدیم، چون همیشه با موسیقی همراه بوده است، فعل مربوط به شعر در زبان فارسی «سرودن» است. ص ۲۷۶

اصطلاح شعر آزاد و شعر سپید

قدیمی‌ترین جایی که اصطلاح شعر آزاد و شعر سپید در زبان فارسی به‌کار رفته است، در ۱۳۱۳ ه. ش در مورد کتاب «وغ‌وغ ساهاب» هدایت و فرزاد است؛ در صفحه‌ی آخر کتاب «ترانه‌های خیام»، چاپ ۱۳۱۳. ص ۲۷۷

شاعران فرانسوی قرن نوزدهم بودند که برای درهم شکستن نظام موجود در شعر فرانسه، شعر آزاد را تثبیت کردند. شعر آزاد در قرن بیستم گسترش بسیار یافت. *ریلکه، الیوت، سن ژون پرس، ازرا پاوند، کارل سندبرگ، ویلیام کارلوس ویلیامز* از نمایندگان آن به‌شمار می‌روند. در قرن بیستم شعر آزاد به‌مرحله‌یی از گسترش رسید که تقریباً نمونه‌ی رایج و متداول شعر قرن گردید. ص ۲۷۸

عروض قراردادی، طبیعت گفتار را محدود می‌کند و از بین می‌برد. اگرچه «شعر آزاد» به‌عنوان یک «شعر» هرگز نمی‌تواند «آزاد» باشد زیرا مفهوم بی‌قیدی با هنر ارتباطی ندارد و در هر اثر هنری، نظامی ویژه و نظمی استوار باید وجود داشته باشد، همان که حکیم ناصر خسرو بدان اشاره کرده و گفته است:

نظمی‌ست هر نظام‌پذیری را
گر خوانده‌یی در اول موسیقا.

ص ۲۷۹

شاملو در بحثی که در خصوص شعر آزاد (شعر عروض نیمایی) و شعر سپید (کارهای منثور بی‌وزن خودش) کرده است، می‌گوید:

«شعر سپید خیلی به‌زحمت می‌تواند شعر شمرده شود».

از این توضیح شاملو به‌نیکی می‌توان دریافت که او در مقام عمل، نیک می‌داند که شعر چیست و مرز شعر و ناشعر در کجاست و در مقام نظریه و توضیح، درمانده است...جان کلام این‌جاست که وی از مرز حقیقی شعر و ناشعر که نحوه‌ی کاربرد زبان است غفلت کرده و به‌همین دلیل نمی‌تواند توجیه درستی از ماهیت شعر سپید داشته باشد و می‌گوید:

«در شعر سپید حتی آرایش و پیرایش هم نیست تا چه رسد به وزن و قافیه. در حقیقت شعر سپید، شعری است که نمی‌خواهد به‌صورت «شعر» درآید».

آن‌چه او خود به‌عنوان شعر منثور(و به‌اصطلاح خودش: سپید) عرضه کرده است، هیچ‌گاه از آرایش و پیرایش خالی نبوده و حتی قافیه هم در آن‌ها گاه‌گاه مورد استفاده قرار گرفته است. صص ۲۸۰ و ۲۸۱

توراتیات

بی‌گمان بخش عمده‌یی از خصایص فنی زبان نثر شاملو نتیجه‌ی بازخوانی و شناخت آثار منثور قدمای ما تا قرن ششم است و بخش محدودتری بازخوانی شعر قدیم به‌خصوص حافظ و غزلیات شمس و بر طبق عقیده‌ی خودش حتی شاهنامه؛ اما سهم عمده‌یی از این زبان را باید در ترجمه‌های قدیمی تورات جست‌وجو کرد. ص ۲۸۸ و ۲۸۹

این لحن توراتی محدود به شعرهای منثور شاملو نیست، در کنار او پرویز داریوش هم در «مزامیر» به‌گونه‌یی دیگر لحن تورات را تقلید کرده است...در شعر

معاصر فارسی، لحن توراتی، میراث ادبیات غرب و ترجمه‌ی شعر فرنگی است. به این بخش از شعر «آیه‌های زمینی» فروغ فرخ‌زاد توجه کنید:

آنگاه
خورشید سرد شد
و برکت از زمین‌ها رفت
و سبزه‌ها به صحراها خشکیدند
و ماهیان به دریاها خشکیدند
و خاک، مردگانش را
زان‌پس به خود نپذیرفت.
دیگر کسی به عشق نیندیشید
دیگر کسی به فتح نیندیشید
و هیچ‌کس
دیگر به هیچ‌چیز نیندیشید. (آیه‌های زمینی، تولدی دیگر)
صص ۲۸۹ و ۲۹۰

مراحل تحول در زبان شعر

مهم‌ترین مرحله‌ی تأثیر ترجمه، مرحله‌یی است که در حوزه‌ی زبان شعر، یعنی شکستن شبکه‌های موجود و ایجاد شبکه‌های تازه، انجام شده است. تا حدود سال‌های شهریور ۱۳۲۰ زبانی که از رهذگر ترجمه‌ها به‌وجود آمد، یکسان بود...پس از شهریور ۱۳۲۰ با نشر چند مجله جدی از قبیل «سخن»، «مردم»، «پیام نو» و «روزگار

نو»، مترجمان کوشیدند از آن شبکه‌ی زبان معلوم‌الحال بیرون آمده و برای هر اثری، زبان مناسب آن را انتخاب کنند...پس از سال ۱۳۳۲ این تکته دقیق‌تر و دقیق‌تر شد و این آخرین مرحله‌ی تأثیر غرب و عامل ترجمه در تحول شعر فارسی بود.

ژرف‌ترین مرحله‌ی تأثیر شعر اروپا از راه ترجمه، همین تأثیر شبکه‌ی الفاظ و خانواده‌ی واژگان زبان شعر است از دو چشم‌انداز:

الف) نخست از لحاظ گسترش واژگان زبان شعر.

ب) از لحاظ هم‌خوانی و ناهم‌خوانی اجزای شبکه.

سنت بلاغی شعر فارسی همواره بر کلمات، اقمار خاصی قائل بوده و در هر مصراع یا بیت، هر کلمه با مجموعه‌ی معینی از کلمات دیگر ارتباط برقرار کرده است، در صورتی که نتیجه‌ی نشر ترجمه‌های شعر غربی سبب شده است که آن زنجیره که توسط رمانتیک‌ها(توللی و نادرپور و...) اندک تغییری یافته بود، یک‌باره دگرگون شود.

صص ۲۹۰ و ۲۹۱

بیانیه‌های شعری

کوششی که ایرج میرزا نظراً و عملاً در جهت ساده و طبیعی کردن شعر داشته است از مهم‌ترین عوامل مؤثر در تحول شعر عصر اوست و ازین دیدگان، او را سرآمد تمام پیشاهنگان شعر جدید فارسی قرار می‌دهد. ص ۲۹۶

چند شاعر فرنگی

چند شاعر فرنگی در کنار هم، چه از راه ترجمه‌هایی که از شعرشان شده، چه از طریق آشنایی‌ئی که بعضی از شاعران با شعرشان داشته‌اند در زمینه‌ی شعر معاصر فارسی در سال‌های پس از مرداد ۱۳۳۲ اثر داشته‌اند. مهم‌ترین تأثیری که این چند شاعر، به‌خصوص **آراگون** در شعر فارسی داشته‌اند، عوض کردن مفهوم عشق بوده است. عشق مقلدان رمانتیک‌ها عشقی فردی، انزواطلب، دور از واقعیت و محدود به منِ شاعر بود. تماس با شعر آراگون و الوار، یک نوع تغزل جدید را به زبان فارسی ارائه داد که در آن معشوق، در عین این‌که فرد معین و شناخته‌شده‌یی است با اسم و رسم[«الیزا» در شعر آراگون و «آیدا» در شعر شاملو] کلیت و لافردیتی دارد که با زندگی اجتماعی و رویدادهای سیاسی، وابستگی کامل دارد...این‌گونه تغزل اجتماعی، دور از آه و ناله‌های رایج در مطبوعات آن سال‌ها، تأثیر مستقیم عاشقانه‌های آراگون است. حتی اسم شعرهای آراگون مثل «الزا در آینه»، عنوان شعرها یا کتاب‌های شعری شاملو می‌شود: «آیدا در آینه». صص ۳۰۶ و ۳۰۷

لورکا

لورکا بیشترین تأثیر را روی شعر معاصر فارسی داشته است. اگر کارهای جدید شاملو از لحاظ شکل شعرها و فضای شعری، مورد بررسی قرار گیرد، جای پای لورکا محسوس‌تر می‌شود. توجه زیاد از حد لورکا به حس‌آمیزی که در شعر معاصر عموماً دیده می‌شود و در شعر شاملو نیز فراوان است و ترکیب دو لحن مختلف در یک شعر، آوردن مصراع‌های کوتاه به‌صورت ترجیع، حتی عنوان «شبانه» که

ترجمه‌ی Nocturn در شعرهای لورکا است و در مجموعه‌ی شاعر در نیویورک او چندین نمونه به این عنوان وجود دارد. ص ۳۰۸

شعر در تحلیل نهایی چیزی نیست جز هنر زبان و هنر اگر تعریف صورتگرایان روس را در باب آن بپذیریم، عبارت است از: بیگانه وانمود کردن چیزهای آشنا. این عمل بیگانه‌نمایی یا ایجاد غرابت، در شعر، از رهگذر زبان انجام می‌شود...مرز میان شعر و غیرشعر، فقط در کاربرد زبان است و نه در کاربرد و عدم کاربرد وزن و قافیه. ص ۳۰۸

از عصر حافظ به بعد تا سبک هندی شعر نداشته‌ایم. بعد از اوج سبک هندی، تا مشروطیت و به‌خصوص کارهای نیما باز شعری به آن معنی در کار نبوده است. زبان رمانتیک‌ها تا سطح زبان مبتذل [یعنی چیزی که در اختیار همه هست] تنزل کرد و ضرورت داشت در حوزه‌ی زبان شعر، کاری انجام شود. این کار به تأثیر مجموعه‌ی شعر فرنگ [لورکا، الیوت، والری، سن ژون پرس] انجام شد. تأثیر *پرس* بر سپهری و از سپهری بر دیگران در جهت احیای زبان شعر بود. سپهری قلمرو نفوذ گسترده‌یی پیدا کرد، چون شاعر بزرگی بود. ص ۳۰۹

درباره‌ی زبان شعر امروز

یکی از ظریف‌ترین نکاتی که در حوزه‌ی علوم انسانی نتایج درخشانی را به‌بار آورده، توجهی است که در این علوم به مسأله‌ی synchronic - Diachronic شده است. اصل این ابداع و کشف این چشم‌انداز بسیار مهم، از اندیشه‌ها و درس‌های زبان‌شناس برجسته‌ی سوییسی *فردینان دوسوسور*(۱۸۷۵ ۱۹۱۳) حاصل آمده است...کشف *دوسوسور* امروز در بسیاری از شاخه‌های علوم انسانی آثار

درخشانی به‌بار آورده است؛ چه در جامعه‌شناسی، چه در مردم‌شناسی و چه در نقد ادبی و مطالعات مربوط به سبک‌شناسی. بر طبق این نظریه می‌توان گفت هر زبانی دو نوع موجودیت دارد: یکی موجودیت تاریخی و مستمری که از آغاز پیدایش تا «اکنون» دارد و دیگری موجودیت «کنونی» آن که خود یک دستگاه کامل و یک منظومه‌ی مستقل صرفی و نحوی و واژگانی است. صص ۳۱۰ و ۳۱۱

[صفحات ۳۰۹ تا ۳۱۴ درباره‌ی مفهوم زبان در «مجموعه‌های کلمات» شعر و مثال‌های آن در شعر رودکی، فروغ، سپهری، اخوان، شاملو و نثر هدایت مطالعه شود.]

ـ اگر شعری به‌معنی دقیق کلمه شعر باشد، چه شاعر آن synchronic باشد و چه diachronic، هر دو در تاریخ باقی خواهند ماند. چرا؟ پاسخ ساده و در عین حال پیچیده است؛ چون شعر یک پدیده‌ی فرهنگی است و فرهنگ یک «واحد» تاریخی. هرچه این جنبه‌ی تاریخی عمیق‌تر باشد، بقا و استمرار شعر که یکی از وجوه آن است بیشتر خواهد بود.

مثالی از گذشته. شاعران سبک هندی از آن دسته شاعرانی هستند که بیشتر کوشیده‌اند «همزمانی» باشند، ولی حافظ، سعدی، نظامی و خاقانی سعی در آن داشته‌اند که «درزمانی» باشند. امروز ما در زنجیره‌ی تکامل تاریخی شعر فارسی برای گروه «درزمانی‌ها» ارزش بیشتری قائلیم. این موضوع شاعر «همزمان» و شاعر «درزمان» را از دیدگاه دیگری هم می‌توان مورد نظر قرار داد:

اگر «سطر» و «صفحه» را یک تمثیل در نظر بگیریم، فرض کنیم هر قرنی یک سطر را تشکیل می‌دهد و ما در دوره‌ی اسلامی زبان دری ۱۴ سطر در این صفحه داریم.

می‌توانیم بگوییم که در عصر ما شادروان امیری فیروزکوهی و تمام هندی‌گویان به سطرهای ۱۱ و ۱۲ این صفحه نظر دارند و ادیب پیشاوری به سطر ششم (عصر خاقانی و نظامی) نظر دارد و اصلاً خود را از سطر آخر بی‌نیاز می‌داند و افراشته و فروغ فقط با سطر آخر سروکار دارند و پروین بیشتر با سطرهای ۵ و ۶ سروکار دارد و ایرج با سطر آخر و سطر هفتم، که سطر سعدی است. شاعرانی هم هستند که کوشیده‌اند از تمام سطور هوشیارانه بهره برند. به‌نظرم بهار و تا حدی اخوان با کل صفحه سروکار دارند. البته من توجهم به شاهکارهای این دو شاعر است. صص ۳۱۳ و ۳۱۴

شم طبیعی و درک غریزی من و حاصل آشنایی‌ام با تاریخ تحولات شعر فارسی، به من می‌گوید که در آن سوی نبوغ شخصی، آن‌هایی موفق‌ترند که با تمام سطور سروکار دارند. ص ۳۱۵

فصل پنجم

سفر از سنت به نوآوری

ادیب پیشاوری

خرد چیره بر آرزو داشتم
جهان را به کم‌مایه بگذاشتم
کسی کو ز دانش برد توشه‌یی
جهانی‌ست بنشسته در گوشه‌یی ـ ادیب پیشاوری

سید احمد ادیب پیشاوری (متوفی ۱۳۰۹ ه. ش) شاعری‌ست ضد مشروطیت و از این دیگاه در میان معاصرانش چهره‌یی است منحصر به‌فرد. ص ۳۲۰

ادیب پیشاوری به این نتیجه رسیده بود که «هنر» ویژه‌ی «خواص» است و عامه‌ی مردم را از آن بهره‌یی نیست. ص ۳۲۱

ادیب پیشاوری در شعر و زندگی خویش، سخنگوی آن دسته از دردمندان فرهیخته‌ی ایرانی است که رهایی از استعمار بریتانیا را جز از طریق نزدیک شدن به دولت قدرتمندی از جنس آلمان و امریکا، نمی‌توانسته‌اند تصور کنند و برای رهایی از این کابوس، چنگ در دامن هر قدرتی می‌زده‌اند:

ریشه‌ی بس خانمان‌ها کند در ایران‌زمین
کنده چون ریواج بادا زین بنا هر اُستُنی
گو فروکن بندبند اندر تنش رُمح بلا
گر که از امریک خیزد ور که باز از برلنی ادیب پیشاوری

[ریواج: ریواس، گیاهی از تیره ترشک‌ها]
[رُمح: نیزه]

ص ۳۲۵

پارادوکسی در وجود ادیب پیشاوری شکل گرفته است که جهانی‌بینی ضد فلسفی و اشعری مولانا با جهان‌بینی خردگرایانه و منطقی ناصر خسرو رویاروی یکدیگر، در ذهن او صف‌آرایی کرده‌اند. از سوی دیگر زبان ساده‌ی مثنوی که در نظر او برترین کتاب بوده است با زبان سخته و استوار و فنی خاقانی یک صف‌آرایی دیگر در درون او به‌وجود آورده‌اند.

ادیب پیشاوری، تحقق مجموعه‌ی متنوعی از تضادها و پارادوکس‌هاست. کدام شاعری است که حیاتی پارادوکس‌گونه را تجربه نکرده باشد؟ ص ۳۲۶

ادیب‌الممالک

از دو چشمم آب یکسو گشته جاری خون ز یکسو
دست و پایم بسته دین از یک طرف قانون ز یکسو ـ ادیب‌الممالک

مردم اهل ادب یا دوست‌داران انواع شعر، از دو گروه بیرون نیستند: یا آن‌هایی هستند که به جنبه‌های احساسی شعر سر و کار دارند یا آن‌ها که به جنبه‌های فنی و هنری کار نیز نظر دارند...بی‌هیچ گمان در میان شعرای برجسته و نامدار عصر مشروطیت و پس از آن، از ادیب پیشاوری که بگذریم، هیچ‌یک از شاعران ، دانش ادبی و عربیت ادیب‌الممالک را نداشته‌اند، یا اگر داشته‌اند در شعر خود از آن خبر نداده‌اند. دیوان ادیب‌الممالک بزرگ‌ترین نمایشگاه ذوق و دانش و ادب سنتی ماست. صص ۳۳۶ و ۳۳۷

حقیقت بزرگ تاریخ ادب است که جوهر شعر، زندگی است و ساخت و صورت‌ها وقتی استمرار خواهند یافت که در خدمت زندگی باشند. علت این‌که ادیب‌الممالک با همه‌ی جلالت قدر و پایگاه رفیعش در ادب عرب و عجم نتوانسته است حضور شعری خود را در میان نسل‌های پی‌درپی دوست‌داران شعر، در این صد ساله، حفظ کند، همین است. هرچند او همیشه در محافل بسیار محدود «ادیبان» می‌تواند حضور داشته باشد ولی در تاریخ ادب و حوزه‌های اصلی دوست‌داران شعر، هرگز و هرگز. صص ۳۴۳ و ۳۴۴

ادیب نیشابوری، در حاشیه‌ی شعر مشروطیت

هم‌چو فرهاد بود کوه‌کنی پیشه‌ی ما
کوه ما سینه‌ی ما ناخن ما تیشه‌ی ما
عشق، شیری‌ست قوی‌پنجه و می‌گوید فاش
هر که از جان گذرد بگذرد از بیشه‌ی ما ـ ادیب نیشابوری ص ۳۴۶

شعر فارسی در عهد مشروطیت، شعری است پوینده و متنوع، با جلوه‌های گوناگون لفظ و معنی. اگر از تنوع شعر فارسی در عصر حاضر صرف‌نظر کنیم می‌توانیم بگوییم شعر فارسی در هیچ دوره‌یی به اندازه‌ی عصر مشروطیت از تنوع زمینه‌های فکر و زبانی و اسلوبی برخوردار نبوده است. ص ۳۴۶

اگر قائم‌مقام فراهانی و فتح‌الله‌خان شیبانی را در مقام عمل «طلایه‌داران شعر مشروطیت» بدانیم و میرزا فتحعلی آخوندزاده و میرزا آقاخان کرمانی را «طراحان تئوری ادبیات مشروطیت» به‌شمار آوریم، گروه‌های شعری عصر مشروطیت را می‌توان به چهار یا پنج دسته تقسیم کرد:

۱ ـ دسته‌ی اول شاعرانی که شعر آنان را «مرکز مشروطیت» باید خواند از قبیل سیداشرف قزوینی گیلانی، عارف قزوینی و عشقی.

۲ ـ دسته‌ی دوم «ذوجنبتین»اند؛ یعنی سنن قدمائی را رعایت می‌کنند و عطر و بوی زمانه را با رنگی از تجدد در تمام عناصر شعر دارند. در صدر اینان ایرج، بهار، دهخدا، ادیب‌الممالک قرار دارند. آن‌ها را «میمنه‌ی شعر مشروطیت» می‌توان خواند.

۳ـ دسته‌ی سوم، هم به‌لحاظ جنبه‌های اجتماعی، عمیق‌تر می‌نگرد و هم به‌لحاظ آشنایی با مسائل فنی شعر به‌خصوص آگاهی از تحول ادبیات اروپایی. شمار این افراد کم است و عبارت‌اند از: ابوالقاسم لاهوتی، نیمایوشیج، عشقی و چند شاعر از آذربایجان. اینان را به دو معنی باید «میسره‌ی شعر مشروطیت» خواند زیرا چپ‌گرا نیز بوده‌اند؛ چه در مسائل اجتماعی و چه در اصول نقدالشعر.

۴ـ دسته‌ی چهارم در عصر مشروطیت زیسته‌اند ولی «خصلت مشروطگی» یا رنگ و بوی ادب مشروطیت در شعرشان بسیار کم است. اینان برای سنت‌های قدما در لفظ و معنا ارزش قائل‌اند و از تمایل ادبیات به محیط کوچه و بازار و کشش به مباحث روز می‌پرهیزند. اینان شاعران «حاشیه‌ی مشروطیت»اند: ادیب پیشاوری و ادیب نیشابوری و چند تن دیگر.

صص ۳۴۶ و ۳۴۷ و ۳۴۸

جذبه‌های فرم کارهای درخشان ادیب از لحاظ عروض و قافیه‌های میانی گاه به‌حدی است که خواننده بی‌اختیار لذت می‌برد، گرچه در مرحله‌ی تعقل متوجه می‌شود که این عبارات، هم‌چون جملات و الفاظ عزایم‌خوانان که مار را افسون می‌کنند و هیچ معنایی ندارند، از معنای محصلی برخوردار نیستند. بیانیه‌ی سوررئالیست‌ها نیز به‌نوعی دیگر بر همین اصل تکیه می‌کند. صص ۳۴۹ و ۳۵۱

کم‌ترین بهره‌یی که شعر از موسیقی می‌تواند داشته باشد، موسیقی سطحی عروض است؛ حال آن‌که موسیقی عمیق شعر در ترکیب کلمات و نحوه‌ی قرار گرفتن آن‌ها در کنار یکدیگر است و آن، کار دشواری است. ص ۳۵۱

تی. اس. الیوت در مقاله‌یی که در باب موسیقی شعر نوشته می‌گوید: «موسیقی شعر باید از خلال زبان رایج عصر برخیزد، یعنی زبان گفتار مردم عصر شاعر، با این تفاوت که مردم خودشان نتوانند آن‌گونه سخن بگویند و پیش خودشان وقتی شعر را می‌خوانند، بگویند «اگر ما می‌خواستیم این شعر را بگوییم به همین‌گونه می‌گفتیم که این شاعر گفته است». ص ۳۵۳

ناقدان بزرگ فرنگی و علمای سبک‌شناسی Stylistes امروز در باب سبک گفته‌اند: «سبک، انحراف از نُرم» است. ص ۳۵۷

با این تعریف از سبک، ادیب را در عصر مشروطیت به‌اعتبار انحرافی که از نرم عصر خود دارد، می‌توان تا حدی شاعر صاحب سبک خواند. ص ۳۵۷

در تحلیل یک اثر ادبی، باید نخست آن پدیده را از زبان هنر به زبان جامعه‌شناسی ترجمه کرد و آن‌گاه در باب آن به داوری پرداخت، ولی می‌خواهم بگویم در صورتی یک اثر ادبی می‌تواند تأثیر اجتماعی خود را دارا باشد که از فرم مناسب نیز برخوردار باشد. صص ۳۵۷ و ۳۵۸

در مسأله‌ی ادا کردن یک معنی به صور دیگر، گویا حق با کسانی است که می‌گویند: «یک معنی، بیش از یک صورت نمی‌تواند داشته باشد و اگر صورت تغییر کرد، معنی خواه‌ناخواه چیزی دیگر خواهد بود». این سخن از پله‌خانف است. ص ۳۵۸

[پاورقی ص ۳۵۸ درباره‌ی قدمت سبک‌شناسی در قرن هفتم و مجادله میان شاعران خوانده شود.]

سید اشرف‌الدین گیلانی

تا چند کشی نعره که قانون خدا کو؟
گوش شنوا کو؟
آن کس که دهد گوش به عرض فقرا کو؟
گوش شنوا کو؟ ـ اشرف‌الدین گیلانی(نسیم شمال)
ص ۳۵۹

از حدود سال ۱۲۷۳ شمسی که سال کشته شدن ناصرالدین شاه است تا سال ۱۳۰۴ که سال تاجگذاری رضاشاه است می‌تواند میدان شناور شعر مشروطیت به‌شمار آید. شاید در تاریخ ادبیات ایران، هیچ دوره‌یی به‌اندازه‌ی این سی سال دارای تنوع سلیقه و اسلوب نباشد. بحث بر سر خوب و بد شعر مشروطه نیست. سخن از رنگارنگی سلیقه‌هاست. علت این تنوع را باید در گسستن از سنت‌های سبکی شعر فارسی جست‌وجو کرد. شعر فارسی سنتی، محصول سبک‌هایی است که اگرچه همه‌ی آحاد شاعران فارسی‌زبان جهان، عملاً در آن مساهمت دارند، اما الگوی شاعری را محافل خاصی که آنان را شاعران «سبک خراسانی» یا «سبک عراقی» یا «سبک هندی» می‌خوانیم به‌وجود آورده‌اند. ص ۳۵۹

در این قلمرو پرجوش و خروش و لبریز از زندگی و پویایی، اگر بخواهیم مرکزی و مصداقی کامل برای شعر مشروطیت جست‌وجو کنیم، شعر سیداشرف بهترین نمونه است؛ شعری درخور فهم عوام و برخاسته از درون نوحه‌ها و حراره‌های

عامیانه، صریح و پوست‌کنده و به‌دور از هرگونه آرایش و صنعتی و نگران تمام مسائل روز. مجموعه‌ی این حوادث تاریخی، با دقایق و تفاصیل تمام و با زبان طبیعیِ زمانه در شعر هیچ‌یک از این شاعران، بدان‌گونه که در شعر سیداشرف انعکاس یافته است، ظاهر نشده است حتی در شعر بهار. اگر او را شاعر مرکز مشروطیت بخوانیم به‌هیچ‌روی برخطا نرفته‌ایم. او خود بارها به گسترش حوزه‌ی مخاطبان خویش اشارت دارد که:

نه طلا خواهم و نه زر و نه سیم عاشقم بر ادبیات نسیم
تشنه‌کامم به زلال قلمت سلسبیل است روان از رقمت
یاور بیوه‌زنانی به‌قلم حامی رنجبرانی به‌قلم
از زن و مرد همه راغب تو اهل بازار همه طالب تو
می‌زند زمزمه در قالب تو هم‌چو داوود نبی طبع قویم
عاشقم بر ادبیات نسیم

این شعر را می‌توان به‌راحتی مانیفست منظوم شعر مشروطیت تلقی کرد.

صص ۳۶۰ و ۳۶۱

دیوان سیداشرف و هپ‌هپ‌نامه‌ی علی‌اکبر صابر را دو تصویر مشابه از یک واقعیت می‌بینیم. بسیار هم طبیعی است که دو شاعر از یک حوزه‌ی فرهنگی و ملی، با مشکلات، اهداف و مقاصد مشابه، به اسلوبی نزدیک به‌هم رسیده باشند. مثل این قطعه‌ی سؤال و جواب:

نبین! بله، چشم! دو چشمم ندید
نگو! مطیعم، بله، حرفم برید

نشنو! البته شدم پاک کر
نخند! می‌گریم شب تا سحر
نفهم! این را نتوانم دگر!
دور کن این فکر محالت ز سر
لال شوم، کور شوم، کر شوم
لیک محال است که من خر شوم.

و سیداشرف گفته است:

دست مزن! چشم! ببستم دو دست
راه مرو! چشم! دو پایم شکست
حرف مزن! قطع نمودم سخن
نطق مکن! چشم! ببستم دهن!
هیچ نفهم! این سخن عنوان مکن
خواهش بی‌فهمی انسان مکن
لال شوم کور شوم کر شوم
لیک محال است که من خر شوم
چند روز هم‌چو خران زیر بار
سر ز فضای بشریت برآر!

صص ۳۶۲ و ۳۶۳

در شعرهای مشروطیت، به‌ویژه در شعر سیداشرف، اثری از تشبیه نو و استعاره‌ی جدید و دیگر صور خیال وجود ندارد؛ شعری است برهنه. اما در

جست‌وجوی رگه‌هایی از ابزارهای بلاغی، باید بگوییم محور شعر سیداشرف را کنایه تشکیل می‌دهد. ص ۳۶۴

به‌علت گرایش بیش از حد سیداشرف به زبان روز و زوایای زندگی مردم، واژگان شعرش سرشار از کلماتی است که در فرهنگ‌ها و زبان رسمی ثبت نشده است. کسانی که فرهنگ تاریخی زبان فارسی را در عصر مشروطیت بخواهند بنویسند، از توجه دقیق به دیوان سیداشرف گزیر ندارند. ص ۳۶۵

یکی از لطیف‌ترین جوانب هنر سیداشرف این است که مرز جد و هزل او را به‌درستی نمی‌توان تعیین کرد. در خیلی از موارد نمی‌توان فهمید که قصدش استهزاء موضوع است یا جدی سخن می‌گوید:

این شنیدستم که یک شب در میان مدرسه
بود تحقیقات از علم حساب و هندسه
گفت‌وگوها مختلف شد زان میان با وسوسه
کبله باقر یک سؤال از شیخ جعفر می‌کند
ریشخند دردمندان فیل را خر می‌کند
گوید ای صدر مکرم ایهاالشیخ‌الرشید
آخرِ این جنگ و دعواها کجا خواهد کشید
روس یا المان شراب فتح را خواهد کشید؟
چرخ بازیگر کدامین را مظفر می‌کند
ریشخند دردمندان فیل را خر می‌کند

شیخ می‌گوید به باقر ایهاالشیخ‌البقر
کافران را بعد مردن هست جا اندر سقر
ما شویم اندر بساط ناز و نعمت مستقر
حور بهر ما به باغ خلد زیور می‌کند
ریشخند دردمندان فیل را خر می‌کند
ایهاالباقر! درین دنیا فلاکت مال ماست
غفلت و بی‌علمی و فقر و مذلت مال ماست
لیک اندر آخرت، ششدانگ جنت مال ماست
مرد مؤمن کی خیال اسب و استر می‌کند؟
ریشخند دردمندان فیل را خر می‌کند.

صص ۳۶۵ و ۳۶۶

ایرج میرزا

سیل روان، عاقبت ز سیر بماند
شعر روان هیچ ایستگاه ندارد ـ ایرج میرزا

آیا در فاصله‌ی سعدی تا ایرج، شاعر دیگری را داریم که زبان شعر را تا بدین پایه ساده و طبیعی عرضه کرده باشد؟ ایرج در خاتمه‌ی «عارفنامه» که اوج هنر شاعری اوست و بعضی ابیاتش به‌صورت امثال سائره‌ی زبان فارسی درآمده است، می‌گوید:

جلایرنامه‌ی قائم‌مقام است که سرمشق من اندر این کلام است
اگر قائم‌مقام این نامه دیدی جلایرنامه را برهم دریدی

ص ۳۶۷

اگر بپذیریم که زبان معیار، مفهومی است شناور و اگر بپذیریم که جنبه‌ی هم‌زمانی synchronic زبان فارسی در عصر ایرج مانند هر عصر دیگری امری‌ست نسبی، می‌توانیم بگوییم هیچ شاعری در طول هفت قرن گذشته به‌اندازه‌ی او به زبان معیار و ساحت هم‌زمانیِ زبان فارسی عصر خود نرسیده است. صص ۳۶۷ و ۳۶۸

ایرج از هم‌نشینی خود با ادیب نیشابوری که مستغرق در ادبیات کلاسیک عرب است خبر می‌دهد و آبشخور مطالعه‌اش دواوین امثال متنبی و ابوالعلاء. این‌چنین دایره‌ی متنوعی از واژگان در شعر هیچ‌کدام از شعرای بعد از سعدی دیده نشده است. سیداشرف نسیم شمال از زبان کوچه، آن هم بخش محدودی از آن، استفاده کرده است ولی هرگز به تمام ابعاد آن نپرداخته است. ایرج عمیقاً به ضرورت تجدد در شعر فارسی پی برده بوده است. او با نوعی نظریه‌ی ادبی، گرچه تدوین ناشده، در جست‌وجوی شکل دادن به این تجدد بوده و به‌درستی دریافته بوده است که نخستین قدم را باید در حوزه‌ی زبان شعر برداشت که ذهن را از زبان نمی‌توان تجزیه کرد. ص ۳۶۹

ایرج در طنز حقیقی، همه‌کس را خلع‌سلاح می‌کند و در صورت لزوم، خلع صلاح! یکی از فضلای برجسته‌ی عصر می‌گفت «تمام دیوان ایرج را حفظ دارد». ببینید کمند طنز او تا کجاها صید می‌کند. نیروی هنر، بالاتر از این امکان دارد؟ ص ۳۷۱

ایرج و شعر فرنگی

شاید موفق‌ترین کس در انتقال زمینه‌های روایی شعر فرنگ به شعر فارسی، ایرج باشد. چندین شعر معروف او که یک‌سوم از شاهکارهای او را تشکیل دهد، ترجمه‌یی از شعر فرنگی است: زهره و منوچهر، شاه و جام، هدیه‌ی عشق، قلب مادر و چندین شعر تعلیمی از فابل‌های فرنگی که در شمار آثار طراز اول ایرج و شاهکارهای شعری این دوره به‌شمار می‌روند، همه و همه ترجمه از شعر اروپایی‌اند. ایرج به چند زبان فرنگی آشنایی داشته و بیشتر زبان فرانسه را خوب می‌دانسته است. ص ۳۷۲

علی‌اکبر دهخدا

اگر از فردوسی بگذریم، معلوم نیست کدام‌یک از بزرگان ادب ایران‌زمین به‌اندازه‌ی دهخدا به فرهنگ ملی ما ایرانیان خدمت کرده است. کار عظیم استاد علی‌اکبر دهخدا درباره‌ی واژگان زبان فارسی از کارهای کارستانی است که توفیق انجام آن را باید موهبتی الاهی برای زبان فارسی و برای بنیادگذار آن به‌شمار آورد.

دهخدا در چند حوزه‌ی فرهنگ ما کارهای استثنایی و بزرگ عرضه کرده است. تنها «امثال و حکم» او، کافی است که مؤلفی را در زبان پارسی جاودانگی بخشد تا چه رسد به لغت‌نامه‌ی بزرگ او. ص ۳۷۷

وقتی دهخدا شعر «یاد آر ز شمع مرده یاد آر» را سرود، به یک حساب، نخستین سنگ بنای تجدد شعری را بر زمین فرهنگ معاصر نهاد.

از دهخدا شعر بسیاری در دست نداریم. اما دیوان کوچک دهخدا یکی از دیوان‌های عزیز دوران معاصر است که در آن وطن‌پرستی و عشق به آزادی و شرف ملی، موج می‌زند و در دو سوی جد و هزل، شاهکارهای برجسته‌یی را عرضه می‌دارد. ص ۳۷۸

محمدتقی بهار

ای خطه‌ی ایران مهین، ای وطن من
ای گشته به مهر تو عجین جان و تن من ـ بهار
ص ۳۸۱

هر نسلی شعر نسل خود را در حافظه دارد ولی اگر شاعری که از اوج دوران شاعریش تا امروز پنج شش نسل گذشته [نسل را با فاصله‌ی ده سال تا دوازده سال به‌کار می‌برم] در ذهن و ضمیر تمام نسل‌ها به‌یک اندازه یا به‌طور مستمر، شعرهایش حکومت کرده باشد، می‌توان پذیرفت که شخصیت طبیعی خویش را در تاریخ ادبیات عصر ما به‌دست آورده است و از خطر فراموشی مطلق رسته است.

شعر بهار و شعر ایرج از روزگار عرضه شدن تا امروز، همه‌ی نسل‌ها را تسخیر کرده است و در آینده نیز بیش و کم، حضور و استمرار خود را در حافظه‌ی نسل‌های مختلف حفظ خواهد کرد.

شعر بهار تا آخرین روزهای حیاتش همواره در اوج زندگی و پیوند با نبض جامعه بوده و هرگز به ابتذال و سستی و تکرار که از ویژگی‌های دیگران در سنین کهولت و پیری است گرفتار نشده است. ص ۳۸۲

اگر نبوغ را نوعی حسن تصادف در مسیر زندگی افراد ندانیم، یکی از اموری که سبب توفیق چشم‌گیر بهار در شعر فارسی شده است، این است که او در پایان یک دوره‌ی عظیم از تجارب قدما، بخش مهمی از تجربه‌ها را به‌خدمت مسائلی درآورده که قدما از پرداختن به آن‌ها محروم بوده‌اند: یعنی ساخت و صورت‌های قدمایی شعر را که بیشتر در خدمت معانی محدودی از هجو و مدح و اخلاق بوده به قلمرور گسترده‌یی از مسائل سیاسی و اجتماعی و فرهنگی عصر جدید درآورده است. صص ۳۸۵ و ۳۸۶

به حافظه‌ی محیط ادبی روزگاران مراجعه کنید و ببینید شعر چه کسی از این افراد بیشتر در حافظه‌ی نسل‌ها باقی مانده است و شعر چه کسی است که بتواند در این‌همه زمینه‌های گوناگون، هنوز به‌قول عین‌القضات همدانی «خصلت آینگی» خویش را حفظ کند.

بهار شاعری‌ست که به‌راستی شایسته‌ی عنوان «ستایشگر آزادی» است و برگزیده‌ی قرن خویش و سرآمد اقران، در مجموعه‌ی استعدادها موفق و در چندین رشته از کارهای ادبی، یگانه‌ی روزگار.

بهار یکی از پرفروغ‌ترین شعله‌های قصیده‌سرایی در طول تاریخ ادبی ماست و بی‌گمان از قرن ششم بدین سوی، چکامه‌سرایی به عظمت او نداشته‌ایم. بهار

بارورترین استعدادی بود که در شعر کلاسیک فارسی به روزگار ما چهره نمود. ص ۳۸۷

بهار شاعری تجددطلب بود. اگر می‌بینیم سخنش را در یکی از کهن‌سال‌ترین قالب‌های شعر کلاسیک فارسی عرضه کرده، نباید او را مخالف تحولات ادبی به‌شمار آوریم. او در نخستین کنگره‌ی نویسندگان ایران در سال ۱۳۲۵ که خود وزیر فرهنگ بود، در خطابه‌ی خویش با صراحت تمام گفت:

«حیات، عبارت از جنبش و فعالیت است و حیات ادبی نیز همواره در گروه فعالیت‌ها و جنبش‌ها بوده و ازین‌رو حرکت انقلابی خواه اجتماعی، خواه فکری و عقلی موجب ترقی ادبیات و باعث بروز و ظهور ادبا و نویسندگان بزرگ شده و می‌شود. ما اکنون بر سر دو راهی تاریخ خود قرار داریم؛ راهی به سوی کهنگی و توقف و راهی به‌طرف تازگی و حرکت. آقایان! توقف و طفره در طبیعت محال است. هستی عبارت از حرکت است. هر متفکر و نویسنده که هوادار توقف و محافظت وضع حالیه باشد، با دلیل منطقی باید اذعان کند که رو به عقب می‌رود و هر کسی که در زندگی رو به عقب رفت، به سوی مرگ شتافت؛ خاصه ادیب و گوینده که باید همواره به مسافات بعیده پیشاپیش قوم حرکت کند تا قوم را که فطرتاً دیرباور و مایل به توقف است، قدری پیش‌تر بکشد». صص ۳۸۸ و ۳۸۹

بهار در مقاله‌ی «شعر خوب» به‌سال ۱۲۹۷ در مجله ادبی «دانشکده، شماره‌های ۶ و ۷» که خود منتشر می‌کرد چنین نوشت:

شعر خوب چیزی است که از احساسات، عواطف، انفعالات و از حالات روحیه‌ی صاحب خود، از فکر دقیق پرهیجان و لمحه‌ی گرم تحریک‌شده‌ی یک

مغز پرجوش و یک خون پرحرارت حکایت کند...شعری که مقصود ماست، شعری است که از یک دماغ شاعر خلیق در بحبوحه‌ی احساسات و تراکم عواطف و عوارض گوناگون و در یک حال هیجانی گفته شده باشد...هرچه هیجان و اخلاق گوینده در موقع گفتن یک شعر یا ساختن یک غزل قوی‌تر و نجیب‌تر باشد، آن شعر بهتر و خوب‌تر خواهد بود. شعر خوب آن است که خوب تهییج کرده و خوب فهمیده شود و خوب به حافظه سپرده شود.

تا شما را یک هیجان و حسی حرکت ندهد، بیهوده شعر نگویید. اول فکر کنید که چه چیز شایق شعر گفتن شماست. آیا کسی را دوست دارید، کسی را دشمن دارید، مظلومید، فقیرید، شجاعید و می‌خواهید تشجیع کنید، گله دارید، امتنان دارید؟ چه چیزی است که شما را و طبع شما را می‌خواهد به‌خود مشغول کرده و به لباس یک یا چند شعر، خودش را به مردم نشان دهد. هر چیزی که هست همان را با هر قدر فکر و عقل و ذوقی که دارید، همان‌طور که هست بدون گزافه و با حقیقت و صدق به‌نظم درآورده یا به نثر بنویسید.

شاعر آن است که در وقت تولد شاعر باشد، به‌زور علم و تتبع نمی‌توان شعر گفت. تقلید الفاظ و اصطلاحات بزرگان و دزدیدن مفردات و مضامین مختلفه‌ی مردم و با هم ترکیب کردن، کار زشت و نالایقی است و نمی‌شود نام آن را شعر گذاشت.

کسی که طبع ندارد، کسی که از کودکی شاعر نیست، کسی که اخلاق او از مردم عصرش عالی‌تر و بزرگوارتر نیست و بالاخره کسی که هیجان و حس رقیق و عاطفه‌ی تکان‌دهنده‌یی ندارد، آن کس نمی‌تواند شاعر باشد، ولو مثل قاآنی صدهزار

شعر بگوید یا مثل فتح‌علی‌خان صبا چند کتاب پر از شعر از خود به یادگار بگذارد».
صص ۳۹۰ و ۳۹۱

عارف قزوینی

هر وقت زآشیانه‌ی خود یاد می‌کنم
نفرین به خانواده‌ی صیاد می‌کنم عارف ص ۳۹۲

کم‌تر ملتی از ملل قدیم و جدید عالم دارای شاعر ملی است؛ فردوسی به روزگاری به مسائل ملی قوم ایرانی اندیشیده که کم‌تر کسی در جهان از مسائل قومی و ملی درکی روشن داشته است.

ظهور اندیشه‌ی قومیت ایرانی در مفهوم جدیدش، حاصل کوشش‌های جمعی از روشنفکران ایران است که در آستانه‌ی مشروطیت، با تأثیرپذیری از مفهوم ناسیونالیسم در اندیشه‌ی متفکران اروپایی، شکل گرفته است.

حق این است که عارف قزوینی (۱۲۵۷ ۱۳۱۲) بی‌چون و چرا «شاعر ملی ایران» است و این عنوان قبایی است که فقط بر قامت او دوخته شده و برازنده‌ی اوست.
ص ۳۹۲

با تمام ضعف‌های دستوری و عروضیِ شعر عارف، دیوان او یکی از پرشورترین دیوان‌های قرون اخیر است. هیجانی که در پشت کلمات عارف نهفته است از عصاره‌ی روح او و صدق عاطفی شگفت‌آوری حکایت می‌کند که تمام

قواعد تاریخ ادبی و نظریه‌های نقد را جاروب می‌کند. شعر او خواننده را در همان نگاه نخستین، تسخیر و جذب می‌کند. ص ۳۹۳

هر شاعری، دست کم در لحظه‌ی سرایش، اهل دل است و با محاسبات خردمندانه و سنجیدن پیرامون وقایع، بیگانه؛ اما در این امر، عارف در میان معاصرانش برجسته‌ترین نمونه است. ص ۳۹۴

عارف تصنیف را تا حد شعر تعالی داده است. یک مقایسه میان تصنیف‌های او و تصنیف‌های رایج در زبان فارسی قبل از او، این حقیقت را روشن می‌کند که عارف چه سهم عظیمی در شکل دادن به ادبیات ملی عصر خویش و به‌ویژه در نوع تصنیف دارد. ص ۳۹۵

در عصر عارف سه جبهه‌ی آشکار شاعری و ادب وجود داشته است. این سه جبهه با یکدیگر اختلاف‌های عمیق داشته‌اند و از خصومت نسبت به یکدیگر، چه پنهان و چه آشکار، پروا نداشته‌اند. بهار و پیرامونش، هم منکر وحید دستگردی و پیرامونیان او بوده‌اند، هم منکر عارف و عشقی. از سوی دیگر عارف و عشقی هجوهای تندی از بهار و وحید داشته‌اند. وحید هم با لحن بی‌پروایی به بهار و عارف و عشقی و دهخدا حمله می‌کرده است.

این صف‌آرایی‌های ادبی درس عبرتی است برای صف‌آرایان محافل ادبیِ عصر ما که بدیشان بیاموزد با توطئه‌ی سکوت و هوچی‌گری نمی‌توان از ظهور یک شاعر جلوگیری کرد یا شاعر و ادیب برای یک ملت تراشید.

ریشه‌های اجتماعی و سیاسی این صف‌آرایی‌ها تا حدودی روشن است؛ اما در آن‌سوی این گرایش‌های سیاسی و اجتماعی، از روان‌شناسیِ فردی و نوع ذوق و

سلیقه‌ی ادبیِ این دسته شاعران نباید غفلت ورزید؛ بهار، وحید را «شاعر» به‌معنی واقعی و تاریخی کلمه نمی‌دانسته است و از سوی دیگر عارف و عشقی را «شاعر» می‌دانسته است، اما فاقد مایه‌های لازم و سواد کافی. از سوی دیگر عارف و عشقی خیال می‌کرده‌اند که با صرف احساسات و ذوق می‌توان در عرصه‌ی خلاقیت فرهنگی یک ملت، آن هم ملتی با داشتن فردوسی، سعدی، حافظ، مولوی و نظامی و... «شاعر» شد و بر دل‌ها برای همیشه فرمانروایی کرد.

تاریخ نشر و گزارش ایام و نقد ادبیِ زمانه چنین ثابت کرده است که ظاهراً در مرحله‌ی اول، حق با بهار و ایرج بوده است که صرف احساسات را کافی نمی‌دانسته‌اند. از سوی دیگر هجوم نسل‌های پی‌درپی به دیوان‌های عارف و عشقی، با همه‌ی موانع همیشگی راه، این نکته را نشان می‌دهد که عارف و عشقی در ذهن و ضمیر قشرهایی از دوستداران شعر همواره مطرح بوده‌اند. صص ۳۹۹ و ۴۰۰

از تاریخ پای شعرهای عارف می‌توان دریافت که قبل از آن‌که به غزل‌سرایی[به‌معنی دقیق کلمه] توجه کند، در کار تصنیف ساختن بوده است.

اوج شاعری او را باید سال‌های ۱۳۲۷ ۱۳۳۸[یعنی سی تا چهل سالگی او] به‌شمار آوریم...فضای تاریک سال‌های دیکتاتوری رضاشاه، مجال آه کشیدن به امثال او نمی‌داده است. بسیار بعید است که عارف در انزوای خویش، مطلقاً خاموش مانده باشد. عارف تا واپسین لحظه‌های عمرش سخنگوی آن بخش از روحیه‌ی اجتماعی قوم ایرانی است که «می‌داند چه چیز را نمی‌خواهد و نمی‌داند چه چیز را می‌خواهد». صص ۴۰۱ و ۴۰۲

عارف یکی از شاعرانی است که «بدیل» ندارد یعنی شما نمی‌توانید به‌جای دیوان او، دیوان شاعر دیگری را، اگرچه با پنجاه درصد اغماض برگزینید...اگر جنبه‌ی تصنیف‌سازی عارف را در نظر آوریم او یک سرآغاز است؛ یک سرآغاز درخشان که هنوز زبان فارسی و فرهنگ ایرانی نتوانسته است بدیلی برای او پیدا کند. این ملت ایران بود که او را به‌پاس این شور و شیدایی و صدق عاطفی در عشق به ایران، «شاعر ملی» لقب داد و پس از او هیچ‌کس دیگری را لایق این عنوان ندید. ص ۴۰۲

احساس می‌کنم وظیفه دارم ستایش شخصی خودم را از شخصیت عارف که در شعری با عنوان «به یاد عارف» چاپ شده در این‌جا بیاورم:

به یاد عارف

رونق ساز و سرآواز و سرود دگری
آفرین بر تو که مجموعه‌ی چندین هنری
چنگ روح تو به هر پرده سرودی دارد
عارفا! جوهر عصیان تبار بشری!
ساز و آواز و سرود تو، سه رودند روان
که در آیینه‌ی آن جان و جهان را نگری
عشق و آزادی و ایران، سه پیام‌اند تو را
که ازین سوز و ازین شور، سراپا شرری
با چنان نغمه‌سرایی به بلندای سپهر
در شب ظلمت بیداد، فروغ سحری
زانچه در پرده‌ی بیداد همایون گفتی

تا ابد از رخ بیدادگران، پرده‌دری
زین صراحت که تو داری به ره کینه و مهر
عجبی نیست پس از مرگ هم ار دربدری! ۱۲ اردیبهشت ۱۳۷۴
ص ۴۰۳

میرزاده عشقی

خاکم به سر، ز غصه به سر خاک اگر کنم
خاک وطن که رفت، چه خاکی به سر کنم؟ ـ میرزاده عشقی
ص ۴۰۴

هرچه داریم از مشروطیت داریم، خوب و بد، خدمت و خیانت، رهایی و وابستگی، این‌ها همه از متن مشروطیت و حواشیِ آن سرچشمه گرفته است. حق این است که نسل مشروطیت با همه‌ی نقاط ضعف که در زندگی اغلب مردانش می‌توان یافت، نسلی است سربلند. بعد از شهریور ۱۳۲۰ و به‌ویژه بعد از کودتای ۱۳۳۲ و به‌ویژه بعد از اصلاحات ارضی و انقلاب سفید و همین‌طور بیا تا بعد و بعدتر، ایران به‌لحاظ اجتماعی دچار یک نوع مسخ روحی و انحطاط عقلانی و سیاسی شده است و چنان خود را در چنبره‌ی نفوذ مادی و معنوی اجانب می‌بیند که هیچ‌گاه به فکر اصلاح خود از درون نیست. روشنفکران ما از بعد از شهریور ۱۳۲۰ روزبه‌روز در این اندیشه راسخ‌تر می‌شوند که ایرانی خود هرگز به اصلاح وضع خویشتن قادر نیست و باید مثل مهره‌ی شطرنج منتظر بماند تا دست بازیگری از بازیگران، بر رقعه‌ی

شطرنج جهانی و منطقه‌یی درباره‌اش تصمیم بگیرند. از روزگار نوجوانی من، همیشه به ما و شاید هم نسل قبل از ما، چنین تلقین شده است که منتظر این باشیم که حزب محافظه‌کار در انگلستان روی کار خواهد آمد یا حزب کارگر، در آمریکا دمکرات‌ها برنده خواهند شد یا جمهوری‌خواهان و آنگاه منتظر بمانیم که سیاست آن حزب درباره‌ی «خاور میانه» و «خلیج فارس» چه خواهد بود و درباره‌ی نظام حکومتی ایران چه تصمیمی خواهد گرفت. از اندیشه‌های نادر و استثنایی در این باب، باید چشم‌پوشی کرد و آن فکری را تعقیب کرد که به‌قول قدما «اعم اغلب» است. حق این است که در این پنجاه و چند ساله‌ی بعد از سقوط رضاشاه، و شاید هم اندکی بعد از روی کار آمدن او، به‌تدریج این اندیشه مثل موریانه حیثیت تاریخی ما را از درون تباه کرده است؛ ولی اقرار نکردن به وجود این بیماری روانیِ اجتماعی، مسلماً به بهبود آن نخواهد انجامید. ص ۴۰۴

نسل مشروطه شعارش این بود که:

دفع اجانب را جدی شویم

لازم اگر شد، متعدی شویم از دیوان بهار

ولی نسل‌های بعد و بعدتر، تصور چنین روحیه‌یی را هرگز ندارند و در جهت عکس، شعاری دارند در این حدود که:

«وضع» اجانب را «ناظر» شویم

بهر «مقاصد»شان «حاضر» شویم

تمام مشکل ایران در این روحیه است و سیاست جهانی هم در این هفتاد سال تمام سعی‌اش بر این بوده که روحیه‌ی دوم و لوازم آن را در ایران گسترش دهد و

همواره در بزنگاه‌های تاریخی که رشته‌ی کار از دستش بیرون رفته، به انواع جنایات و ترورها و سپردن کارها به‌دست قداره‌بندها و چاقوکش‌ها و اوباش و اراذل و متعصبان و هوچی‌ها متوسل شده است. ما در همین عمر پنجاه و چند ساله‌ی خودمان چندین بار شاهد این احوال بوده‌ایم. ص ۴۰۵

عشقی یکی از قربانیان همین جریان فکری و سیاسی است که در تحولات دنباله‌ی مشروطیت، وقتی حریف نتوانست از راه‌های ملایم‌تر، صدای او را خاموش کند با فرستادن چند تن آدم‌کش حرفه‌یی او را به شهادت رساند. به یاران او نیز عملاً فهماند که این سرنوشت در انتظار همه‌ی آن‌هاست. بهار و فرخی یزدی و عارف و همه باید حساب خودشان را بکنند که کردند؛ بهار در تبعید اصفهان و عارف در انزوای دره‌ی مرادبیک همدان و فرخی یزدی در گوشه‌ی زندان قصر. صص ۴۰۵ و ۴۰۶

این حریف، حریفی است ظریف؛ اگر با کرسی پارلمان نتواند خود را بر اوضاع مسلط کند با تقویت دیکتاتوری چون رضاخان، خود را تحمیل خواهد کرد و اگر با مانعی روبه‌رو شد، قداره‌بندها و تروریست‌های حرفه‌یی‌اش را وارد میدان می‌کند تا «عشقی»ها را ترور کنند. این صحنه‌آرایی‌های حریف را در وقایع بعد از شهریور ۱۳۲۰ و در کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ و در بسیاری مراحل دیگر تاریخ‌مان به چشم دیدیم. «ترور» واستفاده از غوغای لجام‌گسیخته‌ی «عوام»، ابزار نخستین و نقد رایج بازار اوست و چون از این رهگذر حاجت خویش را برآورد، بی‌درنگ در چهره‌ی نظم و قانون و اخلاق و هنر، خود را جلوه‌گر می‌کند و غوغای عوام را به زندگی گیاهی فرامی‌خواند تا به‌هنگام ضرورت، به وظیفه‌ی تاریخی‌شان ادامه دهند.

عجبا که در بلندگوهای خود، همواره مدافع دمکراسی و حقوق بشر و حرف‌های لطیف و شاعرانه‌یی از این دست است. ص ۴۰۶

شاعر و هنرمند نمی‌تواند وارد قلمرو «دوستی آشکار» یا «دشمنی آشکار» با «کید» حریف شود. این، فقط از سیاست‌مداران ساخته بود. شاعر و هنرمند ناچار باید یا دشمنی خود را به‌گونه‌یی آشکار عرضه کند، آن‌گونه که فرخی یزدی و عشقی کردند و سزای آن را دیدند یا باید مثل بهار این دشمنی را پنهان کند و خود را برای سال‌های بعد از شهریور ۱۳۲۰ و بحران‌های تاریخی بعد از جنگ جهانی دوم آماده کند.

عشقی مظلوم‌ترین قربانی این حریف است؛ از یک سوی به‌دلیل شجاعت و بی‌پروایی بیش از حدش و نیز جوانی و خامی ملازم با آن و از سوی دیگر به‌دلیل حساسیت وضوع منطقه و ضرورت اقدام عاجل که منافع تاریخی درازمدت حریف در منطقه و سراسر آسیا در معرض هجوم سرخ‌باد طوفانی است که همه‌ی مرزها را میدان تعرض خویش قرار داده است. بر سر راه منافع آن حریف، عشقی که جای خود دارد، ملت‌ها و مرزها هم می‌توانند و باید نابود شوند. نگاهی به نقشه‌ی آسیا در قرن نوزدهم و بیستم چه تعبیرات شومی را نشان می‌دهد. عشقی، که باشد و ارزش خون صدها هزار چون عشقی چیست؟ صص ۴۰۶ و ۴۰۷

عشقی، مجموعه‌ی خام و فشرده‌یی از چند احساس متضاد بود که در مرکز آن احساس‌ها دو مفهوم بنیادی، و در ژرفا متضاد وجود داشت: «سوسیالیسم» و «وطن‌پرستی افراطی». او و هم‌عقیده‌های او شاید نمی‌دانستند که در نهایت، این دو گونه‌ی از جهان‌بینی و نظم، قابل جمع نیست. ص ۴۰۷

شعر مشروطه، یعنی دیوان عارف و عشقی و سید اشرف و حتی بهار و دیگران، احتیاج به تصحیح انتقادی دارد. فراهم آوردن متن انتقادی علمی شعر هر کدام از این شاعران، به‌تنهایی، ارزش آن را دارد که موضوع رساله‌ی دکترای ادبیات فارسی قرار گیرد، به‌شرط این‌که مصحح به تمام روزنامه‌ها و مجلات و کتاب‌ها و شب‌نامه و اسناد خطی و چاپی موجود آن عصر، مراجعه‌ی دقیق داشته باشد و حتی به اسناد و عکس‌های خانوادگی ایشان، به‌هرقیمتی هست، دسترسی حاصل کند. ص ۴۰۹

هرگاه چند روزی اوضاع زمانه بر اثر پیشامدهای ناگزیر و بیرون از قلمرو پیش‌بینی‌های ارباب سیاست به‌هم خورده است و مردم توانسته‌اند «ادبیات» مورد نیاز خود را جست‌وجو کنند، دیوان عشقی در تیراژهای وسیعی نشر یافته و نایاب شده است. جای تأسف است که در تمام این چاپ‌ها حذف‌های نابه‌جا و سانسورچیانه و غلط‌های فاحش وزنی و نحوی و املایی فراوان است، به‌حدی که کم‌تر شعری از شعرهای عشقی را به‌صورتی که اصل گفتار شاعر است می‌توان یافت. ص ۴۰۹

عشقی بی‌هیچ‌گونه اغراقی یکی از پایه‌گذاران جدی شعر نو فارسی است. او در چندین زمینه از زمینه‌های شعر، دست به کارهای نو و ابداعات چشم‌گیر زده است که «سه تابلو مریم» و «نمایش‌نامه کفن سیاه» از برجسته‌ترین نمونه‌های این‌گونه نوآوری است و مهم‌ترین بخش از هنر عشقی را تشکیل می‌دهد. ص ۴۱۱

شعر مشروطیت، شعر وطن‌پرستی است ولی طرز نشان دادن احساسات وطنی در شعر شاعران این دوره یکسان نیست. وطن‌پرستی عشقی و بهار و سید اشرف به‌هیچ‌وجه با هم مشابه نیست زیرا نوع تلقی آن‌ها از وطن یکسان نیست. عشقی جوانی است بسیار حساس و به‌شدت تحت تأثیر مفهوم رمانتیک وطن‌پرستی که ارمغان

فرنگ است. گذشته‌یی که از وطن می‌شناسد بسیار ذهنی و دور از واقعیت تاریخی است. ناگفته پیداست که هر چیزی وقتی با گذشت زمان دور از دسترس شد، در نظرها عزیز می‌شود؛ اما برای یک روشنفکر عصر مشروطیت اندکی آگاهی از تاریخ می‌توانست راهنمای خوبی باشد که مظاهر شکوه وطن خویش را در خرابه‌های مداین و در جامه‌ی فلان شاهزاده خانم موهوم ساسانی نجوید. ص ۴۱۳

عشقی در حقیقت نماینده‌ی مفهوم ناسیونالیسم در نسل جوانان بعد از مشروطیت است. نسلی که به دین و سنن دینی چندان پای‌بند نیست. نوع حالات و تلقی او در نسل بعد از او، حتی در روشنفکران و اهل فضل هم دیده می‌شود. جماعت «عصر طلایی» هم همین نوع روحیه‌یی را به‌عنوان مفهوم وطن و وطن‌پرستی تبلیغ کردند و چه زیان‌ها به‌بار آورد. در این‌گونه وطن‌پرستی، انسان و مردم و سازندگان تاریخ، هیچ نقشی ندارند و ناسیونالیسم در وجود فرد، آن هم افرادی از نوع شاهزاده خانم ساسانی یا سیروس و داریوش، خلاصه می‌شود، در صورتی که این مسأله را در رستم که محبوب مردم و چهره‌ی مردمی و انسانی ملیت ماست باید جست‌وجو کرد یا در کسانی که به‌نوعی مردم آن‌ها را برگزیده‌اند نه کسانی که خودشان، خودشان را نمایندگان مردم معرفی کرده‌اند. ص ۴۱۵

ابوالقاسم لاهوتی

شعر لاهوتی چون زندگی او، همیشه آواره بوده است و در آوارگی. جز در فرصت‌های بسیار کوتاهی از قبیل لحظه‌ی سقوط رضاشاه در شهریور ۱۳۲۰ یا آن چند روز اول سقوط محمدرضا شاه در سال ۱۳۵۷، شعر لاهوتی هرگز مجالی برای ظهور و بروز در میان مردم میهنش نیافته است. به‌همین دلیل، سهم لاهوتی و پایگاه او در شعر معاصر ایران همواره مورد غفلت و تغافل بوده است. ص ۴۲۰

انکار لاهوت در اندیشه و هنر لاهوتی، بیش از آن‌که مبنای فلسفی داشته باشد مبنای عاطفی یا احساسی داشته است، یعنی مثل اغلب عوام مارکسیست‌ها برای او مسلم بوده است که اگر «خدا» را از منظومه‌ی هستی حذف کنیم، خودبه‌خود تمام مصائب بشر، تمام بیماری‌ها و بیچارگی‌ها و آثار جهل و فقر و بیکاری از میان برمی‌خیزد. من در میان دوستان مارکسیست خود نمونه‌هایی از این‌گونه آدم‌ها را دیده‌ام و شگفتا که همه‌شان در فهم دیگر مسائل مارکسیسم هم بسیار سطحی و قالبی بودند و تمام مسائل تاریخ بشر را مثل جدول ضرب فیثاغورث، با پس و پیش کردن کلماتی از نوع «ایدآلیسم» و «رئالیسم» و «طبقه» و چند اصطلاح دیگر، نزد خود حل شده می‌انگاشتند. صص ۴۲۰ و ۴۲۱

سهم لاهوتی در شعر معاصر ایران نپرداخته مانده است. همه‌ی کسانی که در فرصت‌های کوتاه تاریخی مجالی یافته‌اند تا نسبت به لاهوتی ادای دینی کنند، بیشتر به محتوای شعر او و ارزش‌هایی که در احقاق حقوق رنجبران و مدیح آزادی و

نکوهش ستم طبقاتی داشته است توجه کرده‌اند و به آن‌چه اصل قضیه و جان و جمال شعری است، هرگز نپرداخته‌اند. ص ۴۲۳

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های لحن لاهوتی، غلبه‌ی ساختار «دیالوگ» و «گفت‌وگو» در شعرهای اوست. این غلبه‌ی «گفت‌وگو» در شعر او، حتی از شعر پروین هم که اساس سبک او را عموماً «مناظره»ها تشکیل می‌دهد، آشکارتر به‌نظر می‌رسد. اگر بخواهیم به ژرفای روان‌شناسیِ این «صورت و ساخت» در شعر او برسیم باید بگوییم که اندیشه‌ی دمکراسی و تقابل آراء در جامعه که آرزوی دیرینه‌ی لاهوتی و همه‌ی دمکرات‌ها بوده است، در شعر او خود را در چهره‌ی این «ویژگی» نشان داده است. ص ۴۲۶

لاهوتی در «رتوریک» غزل فارسی شجاعت‌هایی از خود نشان داده که قابل تقدیر است و تا کنون مورد توجه ناقدان قرار نگرفته است. مثلاً به مطلع این غزل که آن را در فوریه ۱۹۲۰ در اسلامبول سروده توجه کنید:

و یا به هستی خود چاره می‌کنم، ای دل
و یا علاج تو پتیاره می‌کنم، ای دل

در تاریخ هزارودویست ساله‌ی شعر فارسی، چنین «عطف بی‌معطوفی» سابقه ندارد...میراث شعری لاهوتی حجم قابل ملاحظه‌یی را تشکیل می‌دهد. می‌توان گفت که از این لحاظ او را یکی از بارآورترین شاعران نسل مشروطیت و پس از مشروطیت باید به‌حساب آورد. ص ۴۲۷

هر قدر لاهوتی از حزب و سیاست‌های خاص حزبی فاصله می‌گیرد شعرش، چه شعرهای اجتماعی و سیاسی‌اش و چه شعرهای عاشقانه‌اش، لطفی و تأثیری خاص

می‌یابد. در آن‌جا که به مسائل سیاسی روز و دستورالعمل‌های حزبی می‌پردازد، خواننده را آزار می‌دهد. شاید اگر لاهوتی خود امروز زنده بود، برگزیده‌یی از شعرهای غیر حزبی خود فراهم می‌کرد و آن شعرهای حزبی را به فراموشی می‌سپرد و به یاری همان شعرهای غیر حزبی، شاعری برجسته و ممتاز می‌شد و در رده‌ی گویندگان بزرگ عصر خویش قرار می‌گرفت؛ هم‌چنان که اکنون نیز هست. ص ۴۲۸

فرخی یزدی

فرخی یزدی همیشه در نظر من احترامی خاص دارد و در جمع شاعران مشروطیت او را از صدرنشینان می‌دانم؛ غزل سیاسی را شاید بهتر از همه‌ی معاصرانش گفته باشد. به‌لحاظ زبان شعر، در غزل او سلامتی دیده می‌شود که عارف و عشقی و دیگران ندارند. البته غزل سیاسی بهار از استحکام خوبی برخوردار است ولی در قیاس با غزل سیاسی فرخی، قدری به لحن قصیده نزدیک‌تر است، اما فرخی از ابزارهای غزل برای القاء مقاصد سیاسی خودش، چه در حوزه‌ی تبلیغ سوسیالیسم و چه در مبارزه با فاشیسم و دیکتاتوری رضاشاه، حقاً توفیق بزرگی داشته است. ص ۴۳۰

بعد از حافظ، هیچ‌کس غزل سیاسی را به‌خوبی فرخی یزدی نگفته است. زبان غزل فرخی از زبان تمام اقرانش به اسلوب غزل سنتی نزدیک‌تر است. ص ۴۳۱

غزل سیاسیِ کنایی فرخی که گاه تمام ابیات و گاه ابیاتی از یک غزل، دارای اسلوبی است که حقاً در تاریخ شعر فارسی خواهد ماند.

فرخی اگر وقایع شهریور ۱۳۲۰ و سقوط دیکتاتوری رضاشاه را می‌دید، بی‌گمان در شعرش تحولی بزرگ روی می‌داد و شاهکارهای درخشانی به‌وجود می‌آورد؛ اما او دو سال قبل از آن واقعه، در زندان قصر در سال ۱۳۱۸ به‌گونه‌ی بی‌رحمانه و ناجوانمردانه‌یی که شیوه‌ی آن نظام بود با تزریق آمپول هوا، توسط پزشک زندان به شهادت رسید. صص ۴۳۲ و ۴۳۳

اهمیت تدوین مجدد دیوان فرخی یزدی و پیدا کردن شأن نزول یک‌یک شعرهای او، با مراجعه به روزنامه‌های عصر و بیش از همه روزنامه طوفان، امری‌ست که یادآوری آن را در این‌جا ضروری می‌دانم. پیشنهاد می‌کنم که یک رساله‌ی دکتری در رشته‌ی ادبیات فارسی درباره‌ی تدوین علمی دیوان او و تحقیق در مقام شاعری وی، با حوصله نوشته شود. ص ۴۳۳

قلمرو شاعری فرخی و اسلوب غزل‌سرایی او:

مهم‌ترین موضوع این غزل‌ها، نکوهش سرمایه‌داری و تشویق زحمت‌کشان به ایجاد حزب و اتحاد است:

دولت هر مملکت در اختیار ملت است
آخر ای ملت! به کف کی اختیار آید تو را؟
پافشاری کن حقوق زندگان آور به‌دست
ورنه هم‌چو مرده تا محشر فشار آید تو را

و نقد سرمایه‌داری:

شد سیه روز جهان از لکه‌ی سرمایه‌داری
باید از خون شست یکسر باختر تا خاوران را
انتقام کارگر ای کاش آتش برفروزد
تا بسوزد سر به سر این توده‌ی تن‌پروران را

و به‌راستی که در این‌گونه سخن گفتن، فرخی بر همه‌ی اقرانش سرآمد است:

در کف مردانگی شمشیر می‌باید گرفت
حق خود را از دهان شیر می‌باید گرفت
بهر مشتی سیر، تا کی یک جهانی گرسنه؟
انتقام گرسنه از سیر می‌باید گرفت

در غزل سیاسی فرخی تمام مسائل روشنفکریِ عصر، انعکاس دارد از قبیل نقش روشنفکران و اهمیت آراء عمومی:

در دفتر زمانه فتد نامش از قلم
هر ملتی که مردم صاحب قلم نداشت
در پیشگاه اهل خرد نیست محترم
هر کس که فکر جامعه را محترم نداشت

تا رابطه‌ی میان رشد و آبادانی و مسأله‌ی دمکراسی:

جز به آزادی ملت نبود آبادی
آه اگر مملکتی ملت آزاد نداشت.

صص ۴۳۳ و ۴۳۴

هر خواننده‌ی فارسی‌زبانی که نسبت به ایران و آزادی ایران و انسانیت و رنج‌های بشر در طول تاریخ از خود حساسیتی داشته باشد، وقتی زندگی و شعر فرخی یزدی را مطالعه کند از هم‌دلی با او ناگزیر خواهد بود. هنر چیزی جز همین «برانگیختگی هم‌دلی» نیست.

اگر فرخی یزدی را شجاع‌ترین شاعر عصر خویش بنامیم چندان از جاده‌ی انصاف به‌دور نیفتاده‌ایم، شاعری که در اوج دیکتاتوری رضاخان می‌گوید:

بود اگر جامعه بیدار درین دار خراب
جای سردار سپه جز به سرِ دار نبود.

ص ۴۳۵

فروزان‌فر و شعر

ای مصدق تو را ثنا خوانم
گرچه برهم‌زن سنا دانم
ای مصدق که مرد مردی تو
با دد و دیو در نبردی تو ـ بدیع‌الزمان فروزان‌فر

اگر از استاد فروزان‌فر فقط مجموعه‌ی موجود اشعار باقی مانده بود و آن‌همه تحقیقات بی‌همتای عرفانی و ادبی به‌نام او ثبت نشده بود، او بسی شاعرتر از این می‌بود و بیشتر از این به شاعری شناخته می‌شد.

دشمن طاووس آمد پر او. شهرت جهانی و اعتبار چشمگیر و استثنایی فروزان‌فر، در قلمرو تحقیقات ادبی و عرفانی، در طول پنجاه سال از عمر هفتاد و چند ساله‌اش، سبب شده است که این بخش از حیات معنوی او به‌کلی فراموش شود. فروزان‌فر خود نیز به این امر کمک می‌کرد؛ از این‌که به‌عنوان شاعر از او سخن بگویند یا در محافل ادبی به‌عنوان شاعر حاضر شود، پرهیزی عجیب داشت. وقتی کتاب «شعر امروز خراسان» را با نمونه‌های شعر او در آن در پاییز ۱۳۴۴ تقدیم محضر او کردم، هفته‌ی بعد در کلاس درس، روی به من کرد و گفت: «شفیعی! دیشب تا صبح سرم درد می‌کرد. این کتاب مرا به گذشته‌های دور برد. با دیدن شعرهای خودم به عالمی رفتم. ما می‌توانستیم شاعر بزرگی شویم، اما تحقیقات و گرفتاری‌ها ما را از آن بازداشت. با ما از گذشته سخن مگوی!».

علت این‌که به پایگاه شایسته‌ی خویش در شعر نرسیده بود، همین بلای تحقیقات بود که از دو سوی او را از این موهبت بازداشته بود.

شاعری نوعی رهایی از قید و بندهاست. او به‌شدت پایبند آن قید و بندها بود. از ریاست دانشکده الاهیات بگیر تا سناتوری و ریاست کتاب‌خانه سلطنتی. بیهوده نیست که می‌گوید:

ولیکن ز هر در مرا شغل‌هاست
که بگذشت نارم همی زی‌درا
نیارم برآوردن آوا که چرخ
فروبرده در حنجرم خنجرا
فروداشت کردم که برداشت نیست
سزاوار این زخمگین، حنجرا. صص ۴۳۸ و ۴۳۹ و ۴۴۰

مسأله‌ی آشنایی با گذشته‌ی ادبی، برای یک شاعر صاحب استقلال و سبک، نه تنها مانع رشد و بالیدن نیست بلکه شاید یکی از عوامل و شاید تنها عامل، در تعالی هنر باشد. چنان‌که بهار بیشترین بهره را از تجارب قدما برده است. ص ۴۴۰

وسوسه‌ی سیاسی بودن و تمایل به «سم شکرآلود و شراب زهرآگین سیاست» بی‌آنکه در ذات فروزان‌فر «شورش‌پژوهی» و جان و جگر و جسارت یک رجل سیاسی از نوع بهار باشد، بلای اصلی او بوده است. بهار در طول متجاوز از نیم قرن حضور ادبی و سیاسی‌اش در عرصه‌ی تاریخ معاصر ایران، همواره در افت‌وخیز بود و زندگانی‌اش متلاطم:

در عرصه‌ی گیرودار آزادی
فرسوده به تن درشت خفتانم

و با این‌همه، هیچ‌گاه دست از آرزوی بهروزی ایران برنداشت:

برخیزم و زندگی ز سر گیرم
وین رنج تن از میانه برگیرم

و در همین نقطه است که بهار، بهار می‌شود؛ یعنی بزرگ‌ترین قصیده‌سرای چندین قرن اخیر و یکی از سه چهار قصیده‌سرای بزرگ تاریخ هزار و دویست ساله‌ی شعر دری. ولی فروزان‌فر هیچ‌گاه به‌مناسبت همان دغدغه‌های اداری و سیاسی، نخواست یا نتوانست شعرش را با جریان‌های اصلی زندگی و سرنوشت مردم ایران بیامیزد. ص ۴۴۱

اگر فروزان‌فر به استادی دانشگاه تهران و سرودن شعر و تحقیق و تدریس و پرورش شاگردانی شایسته قناعت می‌کرد، ما امروز هم شاعر بزرگی در حوزه‌ی شعر

کلاسیک داشتیم و هم تحقیقات ادبی بیشتری از جنس «سخن و سخنوران» و «شرح مثنوی شریف».

دریغا که «استدراج سیاست» و «مکر» و «چشم‌بندی خدا» فرهنگ ما را از دست‌آوردهای دیگری از آن‌گونه محروم کرد و عمر و زندگی استاد در کرسی مجلس سنا یا پشت میز ریاست دانشکده و ریاست کتاب‌خانه سلطنتی سپری شد؛ کارهایی که یک سرهنگ بازنشسته آن را بسی بهتر از او از عهده برمی‌آمد.

با این‌همه فروزانفر در حوزه‌ی تحقیقات ادبی و عرفانی، نه مقدم داشت و نه تالی دارد. ص ۴۴۵

پایگاه شعری هر شاعری در تاریخ ادبیات این سرزمین بستگی دارد به میزان آن‌چه از ابیات و مصاریع او در حافظه‌ی اهل زبان و دوستداران شعر رسوب می‌کند و این سوی و آن‌سوی، نام او را در خاطره‌ها زنده نگاه می‌دارد. این معیاری است فراتر از همه‌ی معیارها. معیار معیارهاست؛ با این معیار، یک‌بار از حافظه‌ی خویش یا دیگران یاری بگیرید و پایگاه هر یک از قدما یا معاصران را از روی آن برآورد کنید. خواهید دید که این معیار خطاناپذیر است.

بی‌گمان بالاترین پایگاه فروزانفر در قلمرو تحقیقات ادبی و عرفانی است و در این پهنه، هیچ‌کسی را همتای او نداشته‌ایم. ص ۴۴۶

فروزانفر در روشنای هوش سرشار خویش، در حوزه‌ی تحقیقات توانست به آفاقی دست یابد که دیگران یکسره از آن محروم بوده‌اند. به همین‌دلیل، تحقیقات فروزانفر در زبان فارسی، هیچ‌گاه کهنه نخواهد شد. بارقه‌ی هوش او به کشف نکته‌ها و جست‌وجوی روابط بسیار پیچیده‌ی مسائلی پرداخته است که جز با گونه‌یی نبوغ بدان مسائل نمی‌توان دست یافت. «سخن و سخنوران» او هنوز هم بزرگ‌ترین

تاریخ انتقادی شعر فارسی است که معاصران ما از نوشتن یک فصل آن هنوز عاجزند. ص ۴۴۷

سراسر تاریخ ادب فارسی و تاریخ ایران دوره‌ی اسلامی و تمام قلمرو عرفان ایرانی، میدان اطلاع عمیق و شگفت‌آور او بود. با این‌همه از روی تواضع می‌گفت: «من از حمله‌ی مغول به این‌سوی را نمی‌شناسم». ولی اطلاعاتش در دوره‌های بعد از مغول هم حیرت‌آور بود. ص ۴۴۸

نیما یوشیج

نیمایوشیخ خود «پیکره‌ی رود بلندی» است که تا بیکران گسترده است و «می‌رود نامعلوم» و «در کار سراییدن خویش» از «آشنایی پیام می‌آورد».

نیما رودخانه‌یی است که از هر جای آن می‌توان آب برداشت و چه رودخانه‌ی پرجریان و زلالی که آبشخور آن هرگز آلوده نمی‌شود. ص ۴۵۱

راز دست‌نخوردگی و طراوت شعر نیما در آن کلیت و ابهامی است که در جای‌جای شعر او جلوه می‌کند و از این رهگذر نیما بی‌شباهت به حافظ نیست. ابهام شعر اوست که باعث کلیت و جهانی شدن مفاهیم ذهنی اوست و با این‌که حوادث کوچک محیط زندگی اغلب الهام‌بخش سرودن این شعرها و پیدایی این لحظه‌ها بوده‌اند باز می‌بینیم که در شعر او گسترشی وجود دارد که بر هر مفهومی قابل تطبیق و انعطاف است:

خانه‌ام ابری‌ست
یکسره روز زمین ابری‌ست با آن

...آی نی‌زن که تو را آوای نی برده‌ست دور از ره، کجایی؟

ص ۴۵۲

طبیعت شمال، پرندگان، حیوانات خاص و خانه‌ها همه در شعر او زندگی می‌کنند و این تشخص مفاهیم هرگز شعر او را از کلیت و گستردگی در اطلاق بر ذهنیات هر کسی در هر روزگاری بازنمی‌دارد.

بر روی هم، در شعر نیما زیبایی، وحشی و غریب جلوه می‌کند و از این روی متوغلان در ادب قدیم نمی‌توانند از شعر او لذت ببرند، زیرا زیبایی مأنوس و هنر معتاد در شعر او راه ندارد. او به‌نوعی دیگر طالب حسن غریب و معنی بیگانه است. باید با زبان او آشنا شد و اندک‌اندک به فضای حسی او راه یافت. ص ۴۵۳

تا موازین درک زیبایی همان موازین معهود شعر قدیم و تربیت ذهنی کلاسیک است باید به مخالفان او حق داد که از شعر او لذت نبرند. شاید از این رهگذر شعر نیما را بتوان با غزل‌های مولوی سنجید. باید ذهن خواننده از تمام آن زیبایی‌های قراردادی «عقرب زلف» و «مشک گیسو» و «کمان ابرو» تجرید شود، آنگاه صمیمانه با جهان‌بینی و تصویرهای مولوی و لحظه‌های او درآمیزد:

مرده بدم زنده شدم گریه بدم خنده شدم
دولت عشق آمد و من دولت پاینده شدم

برای لذت بردن از شعر نیما نیز چنین تجرید ذهنی و فداکاری هنری باید داشت. برای انتقال از هر مقوله‌ی هنری به مقوله‌ی هنری دیگر و از شیوه‌یی به شیوه‌یی دیگر باید تا حدی در موازین پسند و بنیادهای استتیک ناقد یا خواننده تجدید نظر شود. صص ۴۵۳ و ۴۵۴

نیما مثل هر شاعر صاحب سبکی، زبان مشخص و مستقل دارد و همین زبان ویژه‌ی او نموداری است از جهان‌بینی و نوع تأملات او در برابر رویدادهای هستی. کلمات و ترکیبات در شعر او با کلمات شعر اغلب معاصران تفاوت بسیار دارد و با شعر قدما بیش و بیشتر. ص ۴۵۴

کوتاهیِ لفظیِ تصویرهای نیما با عمقی بسیار، مهم‌تر از همه‌ی مسائل است:

نگران با من استاده سحر.

ص ۴۵۶

مولوی است که همواره در لحظه‌یی پرشور و صمیمی از عواطف شعری سیر می‌کند و هرگز در جست‌وجوی حالت آفرینش و شاعر بودن نمی‌ماند. همین سادگی تداعی‌ها و طبیعی بودن رشته‌های تخیل او درسی است برای مدعیان شعر امروز که با اصرار احمقانه‌یی می‌پندارند که هرچه مفاهیم کلمات در مجموعه‌ی ترکیبی شعر، دورتر از یکدیگر باشند تخیل شاعر وسیع‌تر است! در باور آن‌ها شاعر اگر از برگ، تداعی باغ و از باغ، تداعی صبح و از صبح، تداعی روشنی قطره‌های باران را داشته باشد، هرچند این رشته‌ی پیوند و سلسله‌ی تداعی لطیف و پرجذبه و کشش باشد، تخیل شاعر ضعیف است، اما مثلاً اگر از «زعفران» تداعی «محبس» و از محبس، تداعی «جوراب ابریشمی» و از جوراب ابریشمی، تداعی «شناسنامه» داشت، می‌گویند تخیل او نیرومند است، چرا که نامربوط‌ترین کلمات و مفاهیم را با «تخیل وسیع» خود کنار هم جای داده است!

تخیل نیما از این‌دست تخیل‌های وسیع نیست. نیما پریشان‌گویی نمی‌کند، چرا که اندیشه‌ی وسیع او نیازی بدین‌گونه تظاهرات ندارد. او رودخانه‌یی است که در هر سویش آبشخوری لطیف و گوارا و زلال است و:

می‌رود نامعلوم
می‌خروشد هر دم
می‌جهاند تن، از سنگ به سنگ
می‌تند سوی نشیب
می‌رود سوی فراز.

صص ۴۵۷ و ۴۵۸

تکنیک و فن در شعر نیما از عناصر اولیه و بسیار مهم به‌شمار می‌روند. در شعر او تمام ارکان فرمی شعر کلاسیک فارسی با وسعت و گسترش قابل حیات و انعطاف‌پذیری ادامه یافته است. ص ۴۵۸

معجزه‌ی پروین

با کم‌ترین عمر و کم‌ترین مجال برای شعرگفتن، بیشترین توفیق ممکن را در زبان فارسی، پروین از آن خویش کرده است. از این بابت هیچ‌کدام از بزرگان قرن حاضر و حتی قرون گذشته‌ی بعد از حافظ، به‌پای او نمی‌رسند. ص ۴۶۰

شخصیت هنری و شعر پروین سال به سال و حتی ماه به ماه و روز به روز در تصاعد هندسی بوده است و خواهد بود. این‌چنین توفیقی در تاریخ شعر فارسی فقط

نصیب چهار پنج تن از بزرگان از قبیل فردوسی، مولوی، خیام، حافظ، سعدی و نظامی شده است و دیگر هیچ. ص ۴۵۹

در طول پنجاه سال اخیر که شعر پروین در بالندگی و گسترش بوده است، دست‌کم در چهل سال اخیر، همواره نظریه‌های ادبی نوظهور در جهت نفی شاعری او بوده است. حاصل اعم اغلب این «نظریه‌ها» و «نقدها» نفی آشکار شاعری اوست؛ ولی او با هنر جاودانه‌ی خویش، یک‌تنه توانسته است مجموعه‌ی آن نظریه‌ها را عملاً نفی کند و به همه‌ی آن ناقدان و نظریه‌پردازان بگوید: نه!

این نقدها و نظریه‌ها شعر را از موضع مجاز و استعاره و بر روی هم صور خیال، بررسی می‌کنند و مرز «شعر» و «ناشعر» را در حضور یا غیبت بیان تصویری و بیشتر استعاره می‌بینند. بر اساس این نظریه‌ها اگر کلماتی از نوع ۱) موج، دریا، خیزاب، طوفان، گرداب با ۲) نماز و قبله و زیارت و دعا و توبه درهم ریخته شود و برحسب تصادف، جملاتی از آن به‌وجود آید که:

نماز موج به‌سوی قبله‌ی گرداب است،

این عبارت تصادفی، شعر است و شعر ناب است، ولی

مادر موسی چو موسی را به نیل
درفکند از گفته‌ی رب جلیل
خود ز ساحل کرد با حسرت نگاه
گفت: کای فرزند خرد بی‌گناه
گر فراموشت کند لطف خدای
چون رهی زین کشتی بی‌ناخدای

تا آخر این منظومه‌ی درخشان بی‌همتا، شعر نیست، نظم است! چون شاعر قبلاً این‌ها را اندیشیده و شعر با اندیشه در تعارض است!

وقتی فردوسی و نظامی و سعدی ناظم شدند و از شاعری خلع، دیگر این دختر معصوم چگونه می‌تواند داعیه‌ی شاعری داشته باشد؟

جان کلام این خانم‌ها و آقایان در چهل سال اخیر، تقریبا همین است که عرض کردم: «نماز موج به سوی قبله‌ی گرداب است».

این نظریه‌ها امروز بیشتر از نیمی از خلاقیت شعری عصر ما را در زبان فارسی، مسخ کرده‌اند. با همه‌ی سیطره‌یی که این‌گونه نقدها و نظریه‌ها بر فرهنگ ایرانی عصر ما یافته‌اند، پروین باطل‌السحر شعر خویش را در برابر خیل انبوه این عزایم‌خوانان عرضه می‌دارد و سخن و شعرش هم‌چون عصای موسی، حاصل کوشش چهل ساله‌ی جادوگران را می‌بلعد. خیل انبوه عاشقان پروین که سال به سال و روز به روز در تزایدند، گواهان این پیروزی‌اند که این دخترک معصوم با شعر خویش، عملاً تمام این نظریه‌ها را باطل اعلام می‌کند. این است معجره‌ی اصلی پروین اعتصامی. صص ۴۶۰ و ۴۶۱

پروین عضو خانواده‌یی از خانواده‌های شعر فارسی است که در آن خانواده حرمت خرد و اخلاق و شرف انسانی، اساس ارزش‌ها را تشکیل می‌دهد؛ خانواده‌ی فردوسی، ناصر خسرو، سعدی و نظامی. هر وقت جامعه‌ی ایرانی بیمار شود از قلمرو نفوذ این خانواده خود را برکنار می‌دارد و هرگاه که روی در ساختن و رشد فرهنگی داشته باشد، خود را به پناه این خانواده‌ی هنری می‌رساند. پدر این خانواده فردوسی

است و فرزندان رشیدش عبارت‌اند از ناصر خسرو، نظامی، سعدی، ابن‌یمین و بهار و دختر جوان‌شان پروین اعتصامی.

این خانواده‌ی شعری با یک خانواده‌ی بزرگ دیگر، رقابت و در عین حال خویشاوندی دارد؛ خانواده‌ی سنایی و عطار و مولوی. فرهنگ ایران تعالی و رشد خلاقیت خویش را در پرتو رقابت این دو خانواده به‌دست آورده است. معیار سلامت جامعه‌ی ما را در طول تاریخ، باید از دهگذر نزدیکی و دوری به این دو خانواده جست. وقتی هنر و خلاقیت ما از این دو خانواده یا یکی از این دو خانواده دور شده باشد، آثار بیماری روحی و انحطاط در آن آشکار است.[شعر عصر تیموری و صفوی و قاجاری.]

در مشروطیت نشانه‌ی بهبود جامعه‌ی فرهنگی، نزدیکی مجدد به این دو خانواده، به‌ویژه خانواده‌ی اول است و نشانه‌ی آشکار بیماری بخش عظیمی از خلاقیت شعری عصر ما، دوری از این دو خانواده به‌ویژه خانواده‌ی اول است. ما این بیماری و دورافتادگی را در اثر تقلید کورکورانه از نظریه‌های نقد فرنگی داریم و تا به علاج فلسفی آن برنخیزیم، این بیماری مهلک، روزبه‌روز بدنه‌ی خلاقیت فرهنگی ما را نزارتر می‌کند. صص ۴۶۲

در میان هزاران عامل پیچ‌درپیچ ناشناخته که راز موفقیت شاهکارهای ادبی جهان را تشکیل می‌دهد، مسحور استعاره‌های تجریدی شدن و خلاقیت هنری و ادبی را در ایجاد مشتی استعاره‌ی پا در هوا دانستن، اگر بیماری نیست پس چیست؟

در یک جامعه‌ی بیمار که با یک مویز نقد مدرن، گرمش می‌شود و با یک غوره‌ی رئالیسم سوسیالیستی سردی‌اش می‌کند، چگونه می‌توان در باب پروین و جایگاه او سخن گفت؟ ص ۴۶۳

در آن سوی هیاهوی روزنامه‌ها و ناقدچه‌های روزنامگی و در آن سوی نظریه‌های هضم‌ناشده‌ی نقد مدرن، شعر پروین می‌بالد و در شریان‌های فرهنگ ایرانی جایگاه خویش را استوار می‌کند؛ زیرا شعر او شعر خرد و آزادی و شرف انسانی است. ادبیاتی که از این سه محور برکنار بماند، هر قدر زرق و برق ایماژهایش چشم جهان را کور کند، عمری نخواهد داشت. انبوه استعاره‌های هرز و پا در هوای شعر عصر صفوی را از یاد نبریم که در هر گوشه‌ی دیوان‌های هر یک از ایشان، صدها و هزارها استعاره‌ی تجریدی پا در هوا، بر روی هم خوابیده و در حال پوسیدن است. ص ۴۶۳

ظهور ناگهانی پروین اعتصامی در شعر پس از دوران مشروطیت، یک واقعه‌ی بزرگ ادبی به‌حساب می‌آمده است. ص ۴۶۳

شعر پروین، شعر خرد و عاطفه است و نیازی به استعاره‌های تجریدی و تشبیهات عجیب و غریب ندارد. اولین‌بار که دیوان پروین اعتصامی را در نوجوانی به‌دست آوردم و نخستین شعری که از او مرا مسحور خویش کرد، شعری بود که به‌مناسبت جشن فارغ‌التحصیلی در مدرسه سروده بود و چنین آغاز می‌شد:

ای درخت آرزو! خوش زی که بار آورده‌یی
غنچه بی‌باد صبا، گل بی‌بهار آورده‌یی
باغبانان تو را امسال سالی خرم است

زین همایون‌میوه کز هر شاخسار آورده‌یی.

هم‌اینک پس از قریب چهل‌وپنج سال هنوز هم مسحور این کلماتم. ص ۴۶۴

در میان شعرهای سال‌های ۱۳۰۶ ۱۳۱۶ نیمایوشیج شعرهایی از نوع «خروس ساده»، «کرم ابریشم»، «اسب‌دوانی»، «پرنده منزوی» و «دود» همه با نگاهی به شعرهای پروین سروده شده است. ناقدان، این نکته را کم‌تر مورد توجه قرار داده‌اند. ص ۴۶۴

نبوغ، فرمول‌بردار نیست و آدم‌های ساده‌لوح با کشف جدول ضرب وزن و قافیه یا استعاره و تشبیه، خیال می‌کنند به راز خلاقیت‌های بزرگ پی برده‌اند و عمر خود را در آن راه به هدر می‌دهند. ص ۴۶۴

اگر بپذیریم که روح جامعه در انتخاب نهایی خویش، آن هم در چندین نسل پی‌درپی، خطا نمی‌کند، آنگاه باید چتکه‌های بازاری را به یک‌سوی نهیم و بپذیریم که در آن سوی محاسبه‌ی چتکه‌ها، حقایق پیچیده‌تری وجود دارد که هنر از آن‌ها سرچشمه می‌گیرد. شعر پروین را با این‌گونه چتکه‌ها نمی‌توان ارزیابی کرد. ص ۴۶۵

محمدعلی افراشته

بشکنی ای قلم، ای دست اگر
پیچی از خدمت محرومان سر
شاعر توده‌ی ایرانم من
چه مقامی‌ست ازین بالاتر؟ ـ محمدعلی افراشته

ص ۴۶۶

در این روزگار و با این همه نظریه‌های رنگارنگ که وظیفه‌ی تمامی آن‌ها سلب هرگونه معنا و تأثیر عاطفی از هنرهاست، قدری جسارت لازم است تا انسان بگوید «من هنوز هم از شعر افراشته لذت می‌برم و به‌لحاظ عاطفی از آن متأثر می‌شوم». ص ۴۶۶

در نظریه‌ی جمال‌شناسیک تولستوی این حقیقت نهفته است که وجه جامع همه‌ی هنرها سرایت دادن عاطفه‌ی هنرمند به دیگران است. بر این اساس محمدعلی افراشته را باید هنرمندی بزرگ به‌شمار آورد. ص ۴۶۶

تمام طنزهای جاودانه‌ی تاریخ، آن‌هایی هستند که هنرمند ضمن تصویر هنری اجتماع نقیضین، در خدمت تجاوز به تابوها، به ساختن یک «تیپ» موفق شود؛ تیپی که در تاریخ قابل تکرار باشد؛ نمونه‌اش طنز عبید، منجیک، بعضی طنزهای انوری و طنزهای شگفت‌آور مولانا، سنایی و عطار و در متأخرین ایرج. راز موفقیت اغلب شاهکارهای شعری افراشته، نوعی آفریدن «تیپ» است. صص ۴۶۹ و ۴۷۰

افراشته ادامه‌ی ایرج است. ایرج اشراف‌زاده بود و محصول فضای فرهنگی مشروطیت اما افراشته کارگر و زحمت‌کشی در دوره‌ی جنگ جهانی دوم و دنباله‌های آن بود. آن‌چه افراشته از ایرج گرفته، زبان شعر است و آن‌چه بر آن افزوده، نگاه بیشتر به اعماق زندگی محرومان است. افراشته در حوزه‌ی زبان، چیزی بر میراث ایرج افزوده است. به این مکالمه‌ی ظریف میان مأمور مالیات و رده‌ی کاسبان بی‌چیز نظام سنتی زندگی شهری توجه کنید که با بیتی از آغاز منظومه‌ی «زهره و منوچهر» ایرج شروع می‌شود:

«صبح نتابیده هنوز آفتاب
وانشده دیده‌ی نرگس ز خواب»
مشتی حسن، کاسب زیر گذر
خرج و مخارج‌کش هشت ـ ده نفر
درب دکان را به دعا باز کرد
لعن به شیطان دغل‌باز کرد
گفت خدایا تو خودت جور کن
از خطر نسیه مرا دور کن

و...ادامه شعر با بگومگوی مشتی حسن و مأمور مالیات تا آن‌جا که:

مشتی حسن واله و مبهوت ماند
گفت: «کجا لات و کجا مالیات؟»
خمره شکم کرده ز خون فقیر
خون زن بیوه و طفل صغیر.
گفت: «نزن نقه، نگو شر و ور
شعر نباف! ای عنق منکسر!»
گفت: «نداریم و ندارم بدم.»
گفت: «به‌دولت چه؟ بمیر و بدم!»

صص ۴۶۶ و ۴۶۷

افراشته در تاریخ طنز، در قلمرو ادب فارسی هیچ‌گاه فراموش نخواهد شد. آن جان نجیبی که هنرمندان بزرگ از آن برخورددارند، در لابه‌لای حرف‌های افراشته

موج می‌زند و همان جان نجیب، شخصیت او را در تاریخ حفظ خواهد کرد؛ گیرم نظریه‌پردازان تازه از راه رسیده‌ی نخوانده ملا، شعر او را «نظم» بدانند و «جیغ بنفش» را «شعر ناب».

صدها شاعر نوپرداز، هزاران غزل‌سرای انجمن باره و فراوان ناظمان نصیحت‌گوی در این عصر بوده‌اند و هستند که با یک چشم فروبستن، از موجودیت تمامی آن‌ها می‌توان به‌راحتی صرف‌نظر کرد و نادیده‌شان گرفت و به‌جای شعرهای نو آنان، ترجمه‌های شعرهای فرنگی را خواند و به‌جای غزل‌هاشان شعرهای صائب و کلیم و به‌جای نصایح‌شان پند و اندرزهای سعدی و ابن‌یمین را، اما هیچ دیوان دیگری را نمی‌توان جانشین دیوان افراشته کرد. زبان پارسی همیشه به شاعری مانند افراشته نیازمند است. گیرم این نیاز، نیاز هر روزه‌یی که به دیوان حافظ و خیام دارد نباشد. ص ۴۷۰

محمدحسین شهریار

امشب ای ماه به درد دل من تسکینی
آخر ای ماه تو هم‌درد من مسکینی
کاهش جان تو من دارم و من می‌دانم
که تو از دوری خورشید چه‌ها می‌بینی ـ شهریار

ص ۴۷۱

درباره‌ی شهریار، انشا و خطابه و رپورتاژهای روزنامگی در این شصت سال اخیر کم نبوده است، اما حرف سنجیده و مبتنی بر اصول نقد شعر، بسیار کم بوده است.

شهریار مانند هر نابغه‌ی دیگری، شیفتگان بسیار و دشمنان فراوان داشت. او در پایگاهی بلند ایستاده بود، بر قله‌یی از افتخار و قبول خاطر. راست گفت نیچه که آن کس که از چکاد کوه می‌نگرد به شادی دره‌نشینان، خندستانی می‌کند. صص ۴۷۱ و ۴۷۲

شهریار بی‌هیچ تردیدی بزرگ‌ترین شاعر رمانتیک زبان فارسی است.

ژورنالیسم بی‌سواد حاکم بر مطبوعات ایران در چهل سال اخیر، کلمه‌ی رمانتیک را چندان با استهزا به‌کار برده است که اگر بگویند فلان شاعر رمانتیک است، مردم از آن «آبکی» بودن و «سطحی» بودن و «سوزناک و بی‌ارزش» بودن را می‌فهمند و نمی‌دانند که بزرگ‌ترین جنبش فرهنگی و ادبی و هنری تاریخ بشری در اروپا و آمریکا، جنبش رمانتیسم است؛ بزرگ‌ترین نوابغ هنری و ادبی تاریخ بشر، امثال گوته و شیلر و ...همه رمانتیک هستند. ما از رمانتیسم چه می‌دانیم، کدام شاهکار رمانتیک جهان را خوانده‌ایم یا ترجمه‌ی آن را به زبان فارسی ارائه داده‌ایم؟

این جنبش عظیم هنری و فرهنگی که در اروپا، دوره‌یی طولانی در حدود دو قرن را زیر چتر خویش دارد، در ادبیات فارسی عمرش مثل بهار بندرعباس کوتاه بوده است؛ کم‌تر از سی سال و در این سی سال هم کم‌ترین دست‌آورد را عرضه کرده است. صص ۴۷۲ و ۴۷۳

شهریار از مادر، رمانتیک زاده شده بود. او نیازی به خواندن بیانیه‌ی مکتب رمانتیسم نداشت. او همه‌عمر در «خیال» زیست و با «تخیل» شاعرانه‌ی خویش ما را به فضاهایی برد که دیگر شاعران هم‌عصر او، با آن فضاها غالباً بیگانه بودند.

جوهر همه‌ی هنرها «خیال» است و شعر بنا بر بعضی تعریف‌ها چیزی جز صور خیال نیست؛ اما خیال رمانتیک چیزی است که با خیال دیگر شاعران قدری متفاوت است. بزرگ‌ترین امتیاز شهریار در شعر عصر ما دو چیز است: یکی «صدق عاطفی» و دیگر «خیال رمانتیک» و ظاهراً این دو موضوع، در اصل دو روی یک سکه‌اند. صص ۴۷۳ و ۴۷۴

شهریار با حفظ استقلال روحی خویش و با پاسداری از حال و هوای روحی خود توانست به جمال‌شناسی شعر حافظ نزدیک شود. راز توفیق او همین بود. این‌که می‌گوید «هرچه دارم همه از دولت حافظ دارم» ناظر به این امر است.

حافظ در اوج هنر شاعری خویش از موسیقی به طرف معنی حرکت می‌کند. ص ۴۷۵

در میان دانه‌های درشت شعر قرن ما، بهار ۶۴ سال زندگی کرد. نیمی از عمرش در سیاست، استادی دانشگاه و تحقیق گذشت.

ایرج میرزا ۵۱ سال زیست و بیشترین بخش عمرش به کارهای جنبی سپری شد.

اخوان ثالث با مشغله‌هایی از نوع معلمی و کار در رادیو و تلویزیون بخشی از عمر ۶۲ ساله‌اش را پر کرد.

سپهری میان نقاشی و شعر در نوسان بود.

نیمایوشیج مقداری از عمر خود را به معلمی و عضویت در اداره‌ی نگارش وزارت فرهنگ گذرانید.

تنها شهریار بود که همه‌ی عمر ۸۲ ساله‌اش به‌جز بخشی از سالیان مدرسه تمام‌وقت در خدمت شعر زیست. همین امر سبب شد که او زلال خلوت رمانتیک خویش را هیچ‌گاه به واقعیت‌های بیرونی نیالاید و در جهان «خیالیِ» خویش به خلاقیت هنری بپردازد. به همین دلیل و به دلیل نمونه‌های درخشانی از هنرش، او را باید بزرگ‌ترین مظهر رمانتیسم در شعر فارسی به‌حساب آورد. صص ۴۷۷ و ۴۷۸

درباره‌ی شعر رهی

توضیح پاورقی: هیچ‌گاه سخن الیوت را نباید فراموش کرد که گفت «نقد راستین و درست آن است که بر محور شعر باشد نه شاعر». ص ۴۷۹

اشکم ولی به پای عزیزان چکیده‌ام
خارم ولی به سایه‌ی گل آرمیده‌ام
من جلوه‌ی شباب ندیدم به عمر خویش
از دیگران حدیث جوانی شنیده‌ام ـ رهی معیری

ص ۴۷۹

رهی در کار شعرش از سخت‌گیرترین شاعران این روزگار است. همین سخت‌گیری و تردید او در کار انتشار شعر، یکی از علل شستگی و انسجام شعر

اوست. هماهنگی عناصر غزل در شعر او، بیش از همه‌ی شاعران کلاسیک معاصر به‌چشم می‌خورد. ص ۴۷۹

تخیلات دقیق و اندیشه‌های لطیف رهی، شعر صائب و کلیم و حزین و دیگر شاعران شیوه‌ی هندی را به‌یاد ما می‌آورد و در همان لحظه، زبان شسته و یک‌دست او از شاعری به شیوه‌ی عراقی سخن می‌گوید. رنگ عاشقانه‌ی غزل رهی با این زبان شسته و مضامین، تقریباً عامل اصلی اهمیت کار اوست؛ زیرا جمع میان این سه عنصر اصلی شعر، آن هم در غزل، از کارهای دشوار است. ص ۴۸۰

بشر هیچ‌گاه از زمزمه و تغنی بی‌نیاز نخواهد بود و غزل، خود یکی از بهترین انواع زمزمه‌های بشری است. ص ۴۸۱

درباره‌ی رهی حرف‌های ضد و نقیض بسیار گفته می‌شود و این خصوصیت درباره‌ی اکثر شاعران خوب وجود دارد. همان‌طور که بعضی، از جمله خودم، شهریار را سلطان شوریدگان و یکی از غزل‌سرایان خوب قرن اخیر می‌شمارند، گروهی نیز او را شاعری در مراحل فرودین عالم سخنوری می‌دانند. درباره‌ی دیگران نیز این‌گونه سخن‌ها کم‌وبیش هست. ص ۴۸۱

نکته‌یی که در کار انتقاد ادبی مهم است و در مسأله‌ی سرقات شعری در عرب و عجم مطرح می‌کنند، یادآور شوم و آن این است که اگر شاعری مضمونی را از قدما گرفت، اگر بهتر از ایشان بیان کند، مضمون از آن او خواهد شد و تنها فضل تقدمی برای قدما باقی است. از جمله امیر معزی گفته است:

چندان که به آینه همی درنگری
بر چهره‌ی خویشتن ز من فتنه‌تری

و رهی گفته است:

من از دلبستگی‌های تو با آیینه دانستم
که بر دیدار طاقت‌سوز خود، عاشق‌تر از مایی

صص ۴۸۱ و ۴۸۲

امروز رهی یکی از بهترین غزل‌سرایان معاصر به‌شمار می‌رود و شعرش دوست‌داران بسیار دارد. من خود یکی از علاقه‌مندان غزل رهی هستم؛ با این‌که چندی است از غزل‌سرایی کناره گرفته‌ام و در مسیر دیگری قرار دارم. ص ۴۸۲

نام «سایه عمر» برای کتاب رهی، بسیار مناسب و زیباست و از این قطعه که از آخرین شعرهای رهی است گرفته شده:

هرچه کم‌تر شود فروغ حیات
رنج را جان‌گدازتر بینی
سوی مغرب چو رو کند خورشید
سایه‌ها را درازتر بینی

ص ۴۸۴

گلچین گیلانی

آهوی بی‌گناه شود زخمدار و لنگ
با خون خود نویسد در برف سیمرنگ:
« ـ بدرود جنگل من! خوش باش با بهار!» ـ گلچین گیلانی

ص ۴۸۵

گلچین گیلانی(مجدالدین میرفخرایی) در سال ۱۳۱۲ در مجله «ارمغان» وحید دستگردی، شعری بی‌کم‌ترین بهره از ذهن و زبان عصر و درخور جلسات انجمن ادبی حکیم نظامی می‌نوشت، اما وقتی به بیروت رفت و در آن‌جا به تحصیل در رشته

پزشکی پرداخت و بعد سر از لندن درآورد و دیگر به ایران برنگشت و همه‌عمر در آن‌جا به کار شاعری و طبابت پرداخت، ناگهان شعرش دگرگونی عجیبی یافت؛ شعری تروتازه، با طراوت، شعری آینه‌ی تمام‌نمای طبیعت شمال ایران و شعری که در قفسه‌ی کتابخانه‌ی شعر معاصر ایران، جای آن خالی بود. اگر امروز آن شعرها را بخواهیم به‌صورت مفروض از تاریخ شعر معاصر حذف کنیم، حقاً باید اعتراف کنیم که چیزی مهم سر جای خودش نیست.

شعر گلچین گیلانی یکی از طبیعی‌ترین و سرشارترین نمونه‌های شعر فارسی در قرن اخیر است. شاید بتوان گفت که به‌لحاظ زلالی عاطفه و بی‌پروایی بیان و سادگی تصویرها و در عین حال عمق احساس، کم‌تر شعری را می‌توان در ترازوی آن نهاد. ص ۴۸۵

گلچین در جوانی گیلان را برای همیشه ترک کرد، بیشتر جوانی‌اش در تهران و بعد بیروت و بعد انگلستان سپری شد و همان‌جا درگذشت، اما بیشترین جلوه‌های شعر او در همان حالت نوستالژیایی است که نسبت به گیلان دارد:

من نمی‌دانم چرا
در این شب سرد زمستان
آرزو دارم که روزی
سوی آن گلشن که نامش هست گیلان، پر بگیرم
بار دیگر
آن همه زیباییِ جانبخش را در بر بگیرم
هم‌چو مستی

در میان تار و پود پوک هستی
کودکی را
چون نخ گم‌گشته‌یی از سر بگیرم.

صص ۴۸۶ و ۴۸۷

شعر گلچین، زبانی دارد مثل زبان کوچه و بازار، طبیعی و ساده و بی‌هیچ پیرایه‌یی و بی‌هیچ تأثری از سرمشق‌های زبان کهن. اگر بخواهیم به مقایسه‌ی کارهای کلاسیک گلچین و نیما بپردازیم با اطمینان می‌توانیم بگوییم شعرهای گلچین، در اسلوب قدما، ورزیدگی بیشتری دارد و نشان‌دهنده‌ی این است که او درین قلمرو ممارست‌هایی داشته است و احتمالاً شعرش در جوانی، از صافی تصحیح و نقد استادانی از نوع وحید دستگردی می‌گذشته و بسیاری از معیارهای شعر کهن را آموخته بوده است. ص ۴۸۷

شعر گلچین ناظر بر جنبه‌های روشن زندگی و طبیعت است و شعر نیما نگران آفاق مه‌آلود و تاریک طبیعت و زندگی است و هر دو به‌جای خود، مکمل یکدیگرند. از سوی دیگر شعر گلچین محصول یک «من» شخصی است و شعر نیما محصول یک «من» اجتماعی و انسانی. ما به هر دو گونه‌ی شعر این دو شاعر نیاز داریم. «من» شخصیِ گلچین چندان گسترده است که «ما»ها را در خود به‌راحتی جا می‌دهد و از آن «من»های کوچک غیر هنری نیست؛ به‌همین دلیل تأثیر عاطفی شعر او در لحظه‌هایی، از شعر نیما بیشتر است. صص ۴۸۷ و ۴۸۸

وقتی شعر «باران» گلچین را که در مرداد ۱۳۱۹ شمسی سروده شده است و در مجله سخن چاپ شد، برای نخستین بار در نوجوانی می‌خواندم، احساس شگفتی به

من دست داده بود؛ هم‌اکنون نیز پس از چهل‌وپنج سال، هر وقت تمام یا پاره‌هایی از آن را می‌خوانم حالتی در من ایجاد می‌شود که از خواندن کم‌تر شعری برای من حاصل می‌شود. شعر «باران» به‌لحاظ تناسب موسیقی با موضوع، یکی از شعرهای موفق عصر ماست و هم‌چنین شعر «جنگل». صص ۴۸۵ و ۴۸۶ و ۴۸۸

در میان مجموعه رباعی‌های بازمانده از او چندین رباعی دلپذیر می‌توان یافت که تکمیل‌کننده‌ی اوراق زرین دوره‌ی شاعری اوست. ص ۴۸۸

پرویز خانلری

سوی بالا شد و بالاتر شد
راست با مهر فلک همسر شد
لحظه‌یی چند برین لوح کبود
نقطه‌یی بود و سپس هیچ نبود! پرویز ناتل خانلری

ص ۴۸۹

اگر قرار شود ۱۰ شعر برجسته از عصر ما انتخاب شود، احتمال انتخاب کدام شعرها بیشتر خواهد بود؟

آن‌چه من در آن تردیدی ندارم این است که شعر «عقاب» خانلری یکی از آن ده شعر است. درباره‌ی آن ۹ شعر دیگر اختلاف نظرها بیشتر خواهد بود. شاید کم‌تر شعری از میان شعرهای معاصر بتوان یافت که در چنین موقعیت و مناسبتی، بیشترین تأیید را به‌همراه داشته باشد. ص ۴۸۹

خانلری در میان شاعران صد سال اخیر ایران، با کم‌ترین حجم شعر، بیشترین پایگاه شعری را به‌دست آورده است. مجموعه‌ی میراث شعری او به صد صفحه هم نمی‌رسد. از آن که «صفحه» تعریف علمی و دقیقی ندارد باید بگویم به ششصد بیت[= هزار و دویست سطر] هم نمی‌رسد. از قدما فقط باباطاهر و خیام را داریم که در چنین حجم کمی صدرنشین تاریخ شعر هزارودویست ساله‌ی ما شده‌اند و در متأخران، به‌ویژه در صد سال اخیر، خانلری است که با چنین حجم بسیار محدودی از شعر، تا بدین حد مورد توجه و بحث قرار گرفته است. صص ۴۸۹ و ۴۹۰

بیشترین فعالیت شعری خانلری بین سال‌های ۱۳۱۰ تا ۱۳۲۵ بوده است. از ۱۳۳۰ به بعد کم‌تر کار شعر را به‌جد گرفته و بیشتر سرگرم کارهای تحقیقی شده است؛ زیرا آن‌گونه کارها را برای بقای فرهنگ ایران‌زمین که خانلری عاشق شیدای آن بود ضرورتی می‌دانسته است. ص ۴۹۰

تاریخ فرهنگ ایران‌زمین هرگز هشدارهای دقیق او را در پاسداری از زبان فارسی در برابر حضرات الارضی که در روزنامه‌ها و مجله‌های معلوم‌الحال هر روز بیانیه‌یی صادر می‌کردند و مکتبی بنیاد می‌نهادند که عمرش به‌اندازه‌ی عمر همان شماره‌ی آن مجله بود و با شماره‌ی بعدیِ همان مجله، مکتب و موج دیگری سر برمی‌کرد و مکتب قبلی را به فراموشی می‌سپرد از یاد نخواهد برد و همواره سپاسدار آن هوشیاری‌ها و نگرانی‌ها خواهد بود. ص ۴۹۰

جمعی از جوانان مایه‌ور آن سال‌ها از طریق خانلری به ضرورت تجدد در شعر فارسی پی بردند. حق این است که آثار آن روز توللی، نادرپور، سایه، مشیری و جمع کثیری از جوانان نوجوی آن سال‌ها، بیش از آن که متأثر از نیمایوشیج باشد متأثر از

نمونه‌های شعری خانلری و آراء انتقادی او بوده است. این‌ها به هیچ‌روی از مقام شامخ نیما در پیشاهنگی تجدد شعری زبان فارسی نمی‌کاهد. ص ۴۹۱

نیمایوشیج شعر «با غروبش» را پس از خواندن شعر خانلری در «سخن» شماره ۱۱ و ۱۲ به تاریخ مرداد ۱۳۲۳ سروده است و تاریخ قدیمی‌تری فروردین ۱۳۲۳ زیر شعر گذاشته است. من جست‌وجویی در مطبوعات آن سال‌ها ندارم ولی تا آن‌جا که می‌دانم تاریخ نشر آن شعر نیما سال‌ها بعد از نشر شعر خانلری بوده است. ص ۴۹۲

ظاهراً در تاریخ ادب فارسی، کفری صریح چنین که من گفتم، کسی نگفته است و چنین خرق اجماعی در حد جنون، هیچ‌کس مرتکب نشده است که دست کم، در یکی دو شعر، نیما را متأثر از خانلری بداند...واقعاً در این مملکت چه‌قدر «بت‌تراشی» و «بت‌پرستی» رواج دارد! صص ۴۹۱ و ۴۹۲

از مشروطیت تا سقوط سلطنت اگر «چهل غزل‌سرا» از معاصران انتخاب کنیم، مسلماً خانلری یکی از آن «چهل تن غزل‌سرا» نخواهد بود، ولی اگر بخواهیم به تاریخ نوآوری در غزل بپردازیم، بدون هیچ تردیدی خانلری «نیمای غزل» است؛ زیرا او تنها کسی است که در سال‌های قبل از شهریور ۱۳۲۰ عالماً در مبانی غزل فارسی تجدید نظر کرده است. ص ۴۹۴

به این غزل فقط از دیدگاه موضوع و زبان دقت کنید و توجه کنید که خانلری آن را در ۱۳۱۸ سروده است:

ماه، غمناک در این گلشن خضرا می‌گشت
باد بی‌خویشتن افسرده و شیدا می‌گشت
گلبن از درد نهان، زار به خود می‌پیچید
شب فرومانده در اندیشه‌ی فردا می‌گشت

بانگی از دور می‌آمد همه رنج و همه درد
مانده بود از ره و نالان پی مأوا می‌گشت
رازی اندر دل شب بود که ناگاه اگر
برگی از شاخه جدا می‌شد رسوا می‌گشت
سایه‌ی بیدبن از بیم می‌آویخت به شاخ
باد چون می‌شد ازو دور هویدا می‌گشت
یاد آن یار سفر کرده پریشان و غمین
زیر هر سایه نهان می‌شد و تنها می‌گشت ۱۰ دی ۱۳۱۸

صص ۴۹۴ و ۴۹۵

فضای رمانتیک و وصف طبیعت را در قالب غزل آوردن، کار او بوده است و بعد از شهریور ۱۳۲۰ دیگران آن را گسترش دادند و اندک‌اندک غزل معاصر از درون این‌گونه تجربه‌ها شکل گرفت؛ غزلی که هیچ‌یک از تم‌ها و موتیوهای غزل سنتی فارسی را ندارد و اگر از قالب آن صرف نظر شود، یک قطعه «شعر نو» به‌حساب می‌آید، مثل «غزل» فروغ در «تولدی دیگر» که در سال ۱۳۲۸ سروده است. ص ۴۹۵

مهدی حمیدی

شنیدم که چون قوی زیبا بمیرد
فریبنده زاد و فریبا بمیرد. مهدی حمیدی

از لحاظ روان‌شناسی و عقاید روانکاوان در باب ماهیت هنر، شاید «نرگسانگی» (Narcisism) در کمون ذات هر هنرمندی نهفته باشد. شاید انسانی که فاقد حس

نرگسانگی باشد، اصولاً نتوان تصور کرد، اما آن‌چه در حمیدی، در تمام دوران زندگی نسبتاً طولانی‌اش چشم‌گیر بود بیش از آن‌که شاعری او باشد، نرگسانگیِ بیش از حد او بود. با آن‌که پایگاه شعری والایی داشت و در عصر ما در نسل خویش، یکی از شاعران برجسته‌ی زبان فارسی به‌شمار می‌آمد، از آن‌ها که «پارسی‌شناسند و بهای او»، اما همیشه نرگسانگی او بود که توی ذوق می‌زد و باعث جدال‌ها و بحث‌ها در باب او می‌شد و نه شعرش. با این‌که شعرش حقاً جای بحث و ارزیابی داشت. ص ۴۹۷

تصور من بر این است که اگر حمیدی آن‌همه دعوی‌ها را به یک‌سو می‌هشت و تنها شعر می‌گفت، نوجویانی مثل نیما، شاملو و اخوان با او تا بدین حد از در انکار و نفی بیرون نمی‌آمدند و او را حرمت می‌نهادند. ص ۴۹۷

اگر بخواهیم از شعر سنتی صد سال اخیر ایران، سفینه‌یی فراهم آوریم، بعد از بهار و ایرج و پروین و شهریار، بیشترین حجم انتخاب از شعر حمیدی خواهد بود. حمیدی در عرصه‌های گوناگون سخن پارسی شاعری ورزیده و توانا بود که در چندین قالب از قوالب شعر سنتی پارسی، شاهکارهای ارجمندی به یادگار گذاشت. ص ۵۰۰

حمیدی حتی در قوالب نه‌چندان رایج عصر از قبیل مسمط، شعرهای دلپذیری سرود که بعضی از ابیات آن‌ها جزء امثال سائره‌ی عصر ما شده است، از قبیل:

جای تو گل نهند و جای تو نیست
گل به‌جای تو جز هجای تو نیست.

ص ۵۰۰

امتیاز بزرگ حمیدی بر اعم اغلب کسانی که در این عصر شعر کلاسیک می‌سرایند این بود که تا از حالتی روحی سرشار نمی‌شد، شعر نمی‌گفت. اکثر شعرهای او نوعی بیان حالت عاطفی اوست، از خشم و کینه تا مهر و مرثیه و نوعی تأملات وجودی. ص ۵۰۰

این ستارالعیوب وزن و قافیه است که عیب دستوری شعر را پنهان می‌کند. ص ۵۰۱

اگر ارتباط نسل‌های آینده با شعر گذشته‌ی فارسی حفظ شود، شعر حمیدی در آینده می‌تواند یکی از مظاهر جمال هنریِ زبان فارسی در عصر ما باشد و اگر ارتباط نسل‌های آینده از این نوع فرهنگ قطع شود که متأسفانه بر اثر مساعی تعمدی وزارت آموزش و پرورش و دانشگاه‌ها، قراین روز به روز از این انقطاع خبر می‌دهد شعر حمیدی و بهار و طبعاً فردوسی و مولوی و سنایی و همه‌ی بزرگان کهن، این جمال و جلوه‌یی را که امروز برای بعضی از ماها دارد، دیگر برای آیندگان نخواهد داشت و چنان روزی مباد! ص ۵۰۲

فریدون توللی

ناشناس از همه بگذشتی و در مُلک وجود
کس زبان تو ندانست و روانت نشناخت
سنگ ره بودی و جز نفرت خلقت نگرفت
چنگ غم بودی و جز پنجه‌ی مرگت ننواخت. فریدون توللی

ص ۵۰۳

در بی‌اعتباری داوری‌های ما درباره‌ی معاصران‌مان همین بس که مطبوعات، مرگ چهره‌ی درخشانی هم‌چون فریدون توللی را به‌جرم ناسپاسی‌اش نسبت به نیمایوشیج و به‌خاطر بی‌اعتقادی‌اش نسبت به استمرار تاریخی شعر نو، با چنان توطئه‌ی سکوتی پذیرا شدند که گویی فریدون خود از مادر نزاده است. ص ۵۰۳

توللی با نشر مجموعه شعرهایی از نوع «پویه»، «شگرف و «بازگشت» عملاً خط ترقینی کشید بر چهره‌ی آن جوان پیشاهنگ طراز اول سال‌های بعد از شهریور ۱۳۲۰ که با نشر دو کتاب «رها» و «التفاصیل» در بالاترین پایگاه ادبی نسل خویش قرار داشت؛ اما شاید در هیچ‌جای دیگر دنیا با چهره‌یی هم‌چون توللی چنین رفتاری نکنند که ما کردیم. ص ۵۰۴

[ترقین: باطل کردن عبارتی از حساب و دفتر دیوان.]

می‌توان گفت که به‌جز خانلری و گلچین گیلانی و نیما، همه‌ی استعدادهای برجسته‌یی که در سال‌های بعد از شهریور ۱۳۲۰ به جریان تحول فارسی دل سپرده‌اند فروغ، سپهری، اخوان، نادرپور، مشیری، سایه، کسرایی و دیگر استعدادهای جوان آن سال‌ها بیش و کم، مستقیم و غیرمستقیم تحت تأثیر توللی بوده‌اند. ص ۵۰۴

در تاریخ هزار و صد ساله‌ی طنز پارسی، دوران مشروطیت و سال‌های پس از سقوط رضاشاه، دوره‌یی زرین و درخشان است و توللی در این میان پایگاهی بسیار بلند و والا دارد. اگر روزی موانع سیاسی موجود رفع شود و تاریخ طنز در سده‌ی اخیر به‌درستی بررسی شود و چهرهای برجسته و سرآمد آن معرفی شوند، صاحب

«التفاصیل» ار جمله‌ی صدرنشینان این محفل است. [در کنار ایرج و دهخدا و بهروز و افراشته و هدایت] ص ۵۰۳

مجموعه‌ی «رها» در روزگار انتشارش بی‌هیچ شبهه، برجسته‌ترین دیوان شعر متجدد فارسی است که چندین قطعه از لطیف‌ترین شعرهای غنایی آن سال‌ها را در خود به ودیعت دارد. شعرهایی از نوع «مریم» با تاریخ ۱۳۲۴ و «کارون» با تاریخ ۱۳۲۷ در شمار زیباترین شعرهای غنایی عصر ماست. هر سفینه‌ی شعر عصر ما که آراسته به این‌گونه شعرهای توللی نباشد، مجموعه‌یی است ابتر و بی‌اعتبار. ص ۵۰۵

ای کاش توللی در همین حد از آراء شعری و نمونه‌های آفرینش باقی می‌ماند، اما چندی پس از انتشار «نافه» که خود محتوی چندین قطعه‌ی دلپذیر از نوع «ملعون» بود دیوان دیگری به‌نام «پویه» نشر داد که یک‌باره مایه‌ی حیرت همه‌ی دوستداران او شد. ص ۵۰۵

در مجموعه‌های پس از نافه، توللی می‌نشست و هر شبی چندین شعر قصیده یا غزل می«ساخت» یا بهتر بگویم «قالب می‌زد» مثل خشت.

اصولاً توللی درباره‌ی زبان شعر عقیده‌یی خاص داشت؛ سخت شیفته «مفردات» و «ترکیبات» زیبا بود. کلمه برای او، مجرد از بافت نحوی و بلاغی آن، ارزش داشت. ص ۵۰۶

اگر ما دیوان‌های شعر او را که عبارت از *رها، نافه، پویه، شگرف و بازگشت* در نظر بگیریم، به مبانی جمال‌شناسیِ او در حوزه‌ی زبان شعر دست یافته‌ایم. نام دیوان‌های او عبارت است از کلماتی مفرد و مجرد از هر نوع ارتباط نحوی با دیگر واژه‌ها. نام دیوان‌های احمد شاملو مثل *هوای تازه، باغ آینه، ققنوس در باران،*

مرثیه‌های خاک مجموعه‌یی از کلمات در بافت‌های خاص و با بلاغتی ویژه به‌وجود آورده‌اند.

از مقایسه‌ی نام این کتاب‌ها می‌توان استنباط کرد که توللی بیشتر اهل «فصاحت» است تا اهل «بلاغت». ص ۵۰۶

گاه اندیشیده‌ام که آن‌جه در اروپا رمانتیسم خوانده شده است، نه به اعتبار مبانی اجتماعی و فلسفی‌اش و نه به اعتبار نظریه‌های ادبی‌اش و نه حتی به اعتبار نمونه‌های هنری‌اش، در تاریخ فرهنگ ما تحقق نیافته است. گاهی مجبور شده‌ام بپذیرم آن‌چه در بعضی از گرایش‌های میرزاده عشقی در «سه تابلو مریم» و در «افسانه»ی نیمایوشیج و بعضی از کارهای شهریار منظومه‌های او و نه غزل‌هایش به ظهور رسیده رمانتیسم ادب فارسی است. در چنین چشم‌اندازی باید بپذیریم که توللی یکی از چهره‌های برجسته‌ی حرکت رمانتیسم در شعر فارسی است. ص ۵۰۶

قطعه‌ی «مریم» که توللی عرضه داشته است، هنوز هم لطافت و زیبایی خاص خود را داراست. شعر «شیپور انقلاب» او امروز دیگر برای ما لذت شعری و هنری به‌همراه ندارد. همین دو شعر توللی، دو ساحت «طبیعی» و «صناعی» وجود او را نشان می‌دهد: توللی غنا و غزل و توللی سیاست و حزب. ص ۵۰۷

آن‌چه از میراث شعری توللی خواهد ماند، شعرهای لطیف غنایی اوست از قبیل «کارون» در مجموعه‌ی «رها» و «ملعون» در مجموعه‌ی «نافه». همین‌ها بس است برای آن که او را در میان انبوه شاعران پنجاه سال اخیر ایران در رده‌ی صدرنشینان قرار دهد. ص ۵۰۸

احمد شاملو

نازلی سخن نگفت
نازلی بنفشه بود
گل داد و
مژده داد: «زمستان شکست» و رفت... احمد شاملو

شاملو، هم به دلیل جایگاه بلندی که در شعر معاصر فارسی دارد و هم به‌دلیل شجاعتی که در شکستن عرف و عادت‌های کهنه از خود نشان داده است، بهترین کسی است که هنرش تأثیرپذیری از شعر فرنگی را روشن‌تر از دیگران آینگی می‌کند. ص ۵۱۰

اگر شعر امروز فارسی می‌تواند در کنار شعرهای رایج در ادبیات معاصر جهان از حضور خود شرمگین نباشد، به برکت تأثیرپذیری‌های خلاق نسل شاملو و شخص شاملو از شعر فرنگی است. ص ۵۱۰

شعر «حرف آخر» شاملو بیش از آن‌که تحت تأثیر مایاکوفسکی باشد تحت تأثیر لحن ویژه‌ی احسان طبری در ترجمه‌ی شعر مایاکوفسکی از زبان فرانسه است. بی‌گمان اگر همان شعر را دیگری و از زبان روسی ترجمه می‌کرد اسلوب شعر شاملو به‌کلی دگرگون می‌شد و فضایی دیگر به خود می‌گرفت. این سخن *اونامونو* را هرگز نباید از یاد برد که «هیچ فکری بدون تغییر از زبانی به زبانی دیگر انتقال‌پذیر نیست». ص ۵۱۲

هر متن از منظر سبک‌شناسی می‌تواند تا کوچک‌ترین مولکول‌های معنی‌دار، و حتی بی‌معنیِ خود، مورد تجزیه و تحلیل قرار گیرد: از واژه‌ها و ترکیب‌ها و اشارات اساطیری تا تصاویر و تم‌ها و موتیوها. ص ۵۱۳

آن‌چه شاملو به شعر فارسی هدیه کرده، نه نیما بخشیده نه اخوان، نه فروغ، نه سپهری. شاملو توانسته است «رتوریک»(بلاغت) شعر فارسی را دگرگون کند. ص ۵۱۷

به‌طور محسوسی فضای شعرهای شاملو از فضای آن دیگران متفاوت است. این امر کاملاً محسوس است: معماری دیگری است در زبان، در تمام اجزای ساختارها. آن چیزی را که صورت‌گرایان روسی آشنایی‌زدایی می‌گویند، در تمام اجزا می‌توان دید: از شروع شعر تا ختم شعر، از حذف‌ها و التفات‌ها و خطاب‌ها و...همه و همه با شعر آن گروه دیگر شاعران تفاوت دارد. این فضا و این معماری و این مجموعه‌ی آشنایی‌زدایی‌ها حاصل توجه مستمر شاملو به شعر فرنگی است و برداشت خلاقی است که او از شعرهای فرنگی داشته است. ص ۵۱۸

از نظر صورت‌گرایان روسی، جهان شعری هر شاعری عبارت است از نظام تغییرناپذیر مایگان‌ها و شیوه‌ی رئالیزه شدن آن‌ها در شاکله‌ی اجزای متن. ص ۵۱۸

بدترین کار، چتکه برداشتن در عرصه‌ی ارزیابی هنرها است، یعنی آثار هنری را به مفاهیم و پاره‌هایی از قبیل وزن، تصویر، مضمون، قدیم و مدرن و امثال آن تجزیه کردن و بعد به این اجزا، جداجدا نمره دادن و بعد به کمک همان چتکه‌ی کذایی شاعران را ارزیابی کردن. ص ۵۱۸

وقتی معیارها احساسی و غیر قابل اثبات باشند، احکام صادره از گزاره‌های عاطفی است و در گزاره‌های عاطفی، اصولاً صدق و کذبی وجود ندارد. ص ۵۱۹

گزاره‌هایی از این نوع که «بزرگ‌ترین داستان‌نویس معاصر، ابوالقاسم پاینده است» و «حکیم ابوالقاسم فردوسی شاعر نبوده است»، این‌گونه احکام از لوازم کشورهای جهان سوم است و برای کسب شهرت‌های مطبوعاتی کارایی تمام دارد. ص ۵۲۳

شاملو «مختلف‌الاضلاعی» است که فقط «ضلع» شعری او را جوان‌ها می‌بینند و باز از «مختلف‌الاضلاع» شعر او هم فقط «ضلع» بی‌وزنی را و این ضلع، چون «امری عدمی» است دسترسی به آن برای همه آسان است. به همین دلیل هر جوانی با دفترچه‌یی چل‌برگ و با مداد، دلش می‌خواهد ا. بامداد شود چون شاملو وزن را کنار گذاشته است پس با کنار گذاشتن وزن، می‌توان شاملو شد. سی سال است که او، بدون این‌که قصد سوئی داشته باشد، دو سه نسل از جوانان این مملکت را سترون کرده است که حتی یک مجموعه‌ی درخشان، حتی یک شعر درخشان، حتی یک بند درخشان که خوانندگان جدی شعر بپسندند نتوانسته‌اند بسرایند. ص ۵۲۴

گزیده‌ی نامه‌ی شفیعی کدکنی در توکیو، اوت ۱۹۹۹:

باید بگویم که بنده هرگز به آقای شاملو بی‌اعتقاد نشده‌ام. آقای شاملو یکی از برجسته‌ترین استعدادهای عصر و نسل خویش است که پنجاه‌وپنج تا شصت سال فعالیت شبانه‌روزی در قلمرو فرهنگ مملکت ما داشته است.

کدام آدم با شرف و عاقلی می‌تواند منکر چنین استعداد و پشتکاری شود و اگر بشود آیا آبروی خودش را بر باد نداده است. ص ۵۲۴

حق این است که شاملو را برای نسل جوان امروز باید «تجزیه» و «تحلیل» کرد. ممکن است در این تجزیه خیلی از محسنات او تبدیل به نقاط ضعف شود ولی به هر حال، از این کار گزیری نیست. این کار را آیندگان با بی‌رحمی خواهند کرد. ص ۵۲۶

آن‌چه ا. بامداد یا احمد شاملو را می‌سازد اگر به صد جزء تقسیم شود، پنجاه تا شصت درصدش ربطی به شعر ندارد. این شهرت و اعتبار نتیجه‌ی پنجاه شصت سال حضور مستمر در روزنامه‌ها است. مدتی حزب توده او را بزرگ می‌کرد، بعد سلطنت‌طلب‌ها، بعد چریک‌ها، حالا هم همه‌ی نارضیان از اوضاع کنونی. این بزرگ کردن‌ها به هیچ‌وجه صددرصد به شعر او مربوط نیست، مربوط به موقع‌شناسی اوست و به قول خودش با الهام از تعبیری از مایاکوفسکی «سفارش زمانه» را پذیرفتن. نه اخوان، نه فروغ، نه نیما، نه سپهری، هیچ‌کدام این‌طوری سفارش زمانه را نتوانستند بپذیرند. ص ۵۲۶

پنجاه سال شب و روز در وسیع‌ترین نشریه‌های سیاسی و فرهنگی، درباره‌ی شاطر عباس صبوحی اگر تبلیغ شده بود حالا جایزه‌ی نوبل را به اولاد و احفاد شاطر عباس می‌دادند. شاملو که جای خود دارد. می‌بینی که از صد جزء سازنده‌ی شخصیت او، چهل پنجاه درصدش که مربوط به شعر اوست با چه ضمایمی همراه شده است تا به این حد رسیده. آن شصت

درصد یا پنجاه درصد دیگر عبارت است از سردبیر ده‌ها نشریه‌ی داخل و خارج مملکت بودن از «سخن نو» پنجاه سال پیش تا «آشنا» و «خوشه» و «کتاب هفته» و «کتاب جمعه» و «ایرانشهر» و از نویسنده‌ی «کتاب کوچه» بود تا...و از مترجم «پابرهنه‌ها» و شعرهای «لورکا» و «آراگون» بود تا...و از داشتن آن صدای گرم و سوخته‌یی که شعرهای خودش را و نیما و مولوی و خیام و حافظ را بخواند و در هر خانه‌ی روشنفکری نواری از او موجود باشد و از درگیری‌های ادبی او با خانلری و نادرپور و...تا درگیری با سعدی و فردوسی و انکار شاعری آنان. این‌ها آدم را شاعرتر نمی‌کند ولی مشهورتر می‌کند.

بگذار هنرش را نیز بگویم.

اگر شاملو ظهور نمی‌کرد، لابد دیگرانی ما را با شعر فرنگی آشنا می‌کردند و آن‌چه در شعر شاملو اتفاق افتاده در شعر دیگران اتفاق می‌افتاد. شاملو رتوریک(بلاغت) شعر فارسی را عوض کرد. نیما تا حدی این کار را آهسته و با ترس و لرز انجام داده بود ولی این «نوزاد زنازاده‌ی شعر» [از خود شاملو در هوای تازه، ص ۲۰۵] به‌طور لجام‌گسیخته‌یی با رتوریک شعر فارسی سنتی و شعر توللی درافتاد و «هوای تازه»یی وارد شعر فارسی کرد. همان‌گونه که ضعف نیما در شعر کلاسیک او را به نوآوری در شرایط خودش واداشت، همان‌گونه هم ضعف در زبان فرانسه، شاملو را به این رتوریک مدرن راهنمون شد. آن‌هایی که زبان فرنگی را خوب بلدند وقتی می‌خواهند ترجمه کنند، سعی می‌کنند حال و هوای شعر فرنگی را به

اسلوب سنتی زبان فارسی نزدیک کنند، مثل ترجمه‌هایی که خانلری از شعر فرنگی کرده یا نصرالله فلسفی یا مسعود فرزاد. آن‌ها استادانی بودند که هم فارسی بلد بودند هم زبان فرنگی؛ اما شاملو زبان فرنگی اصلاً بلد نبود، تحت‌اللفظی چیزهایی را به کمک دیکسیونر ترجمه می‌کرد و لطف کار او در همین‌جا بود و این سبب می‌شد که رتوریک شعر فارسی از بنیاد دگرگون شود.

اگر شاملو در آن سال‌ها زبان فرانسه‌یی از نوع نصرالله فلسفی و خانلری می‌دانست، این اتفاق در شعر فارسی به این سرعت نمی‌افتاد که یک‌شبه رتوریک *لورکا* و *آراگون* و *الوار*، طابق‌النعل بالنعل وارد شعر فارسی شود. این به همت شاملو و بر اثر «فرانسه‌ندانی» او بود. البته شاملو بعدها فرانسه را تا حدی یاد گرفت. سلیقه‌ی نوجوی و شجاعت و جسارت این کار را داشته و همین افتخار او را بس. صص ۵۲۶ و ۵۲۷ و ۵۲۸

رتوریک، «بلاغت» است و قدمای ما وقتی با «رتوریقا»ی ارسطو آشنا شدند از آن به «البلاغه» تعبیر کردند و این انتخاب بسیار عالی بود. مقصود من از رتوریک در این‌جا چیزی است در همان حدود مورد نظر قدما. با چند مثال این نکته روشن خواهد شد که به کدام جانب بلاغت نظر دارم:

در شعر فارسی هیچ‌کس از بزرگان و حتی خُردان نیامده است که شعرش را با «و» شروع کند، مثلاً سطر آغازین شعرش چنین باشد:

۱ ـ و چهره‌ی شگفت / از آن سوی دریچه به من گفت (فروغ)

یا سطر آغازین شعرش چنین باشد:

۲ ـ اما نمی‌دانی چه شب‌هایی سحر کردم؟ (اخوان)

در این‌جا نمی‌خواهم کتاب «بلاغت مدرن در زبان فارسی معاصر» تألیف کنم. آن‌چه صورتگرایان روس بدان «آشنایی‌زدایی» می‌گویند، به‌ویژه وقتی در حوزه‌ی ساختارهای نحوی زبان، خود را آشکار کند، همه و همه در این چشم‌انداز، مصادیق «رتوریک» جدید است؛ هر نوع گریز از کلیشه‌های نحوی. البته به‌شرط این‌که «رسانگی» communication که هدف اصلی است محفوظ بماند و ساحت جمال‌شناسیک aesthetic اثر، هرچه متعالی‌تر حضور داشته باشد وگرنه می‌توان با کامپیوتر ساختارهای نحوی را به‌هم زد و جمله‌های غلط ساخت و مدعی آوردن «رتوریک جدید» به عرصه‌ی شعر فارسی شد. ص ۵۲۸

اولین مرحله‌ی ترجمه، ترجمه‌ی فکر است: فکر آزادی زن، فکر باسواد کردن عموم، فکر استقلال. به همین دلیل اولین ترجمه‌ها بر محور فابل‌های لافونتن و امثال او سیر می‌کند که هر کدام فکری را به خواننده منتقل می‌کنند. مرحله‌ی دوم مرحله‌ی ترجمه‌ی ایماژها است. تشبیهات و استعارات کهنه و کلیشه‌شده‌ی شعر فارسی، از رهگذر این ایماژها روی در تازگی می‌گذارد و بخشی عظیم از تجدد شعری ما در آن سال‌ها ترجمه و تقلید این توع تشبیهات است. مرحله‌ی سوم موسیقی و عروض است و فرم شعرها که بحث از قافیه و حذف آن یا محدود کردن سلطه‌ی آن می‌رود و جست‌وجوی وزن‌های دیگر و کوتاه و بلند کردن مصراع‌ها. مرحله‌ی بعد مسأله‌ی زبان و لحن است که ترجمه‌ها دقیق‌تر می‌شود. ص ۵۲۹

تأثیر واقعی و خلاق این تحول در رتوریک را ما مدیون شاملوییم. شاملو به‌لحاظ دگرگون کردن رتوریک شعر فارسی، به تقلید از ترجمه‌ی خام شعر فرنگی، کاری عظیم انجام داده است: اولاً جمال‌شناسی شعر امثال نادرپور و توللی را که گنجایش آن در همان چند سال اول تمام شده بود از صحنه بیرون رانده و این، کار کوچکی نبود. دیگر این‌که با ارائه‌ی نمونه‌های درخشانی از شعر یا تکه‌هایی از شعر خود، نگاه تازه‌یی را وارد شعر معاصر کرد. این فضا با امکانات نادرپور و توللی قابل ارائه نبود. صبغه‌ی ایرانی را هم به‌کلی از شعر فارسی گرفت و تا آن‌جا پیش رفت که شعرهای خودش با ترجمه‌هایی که از شعر *آراگون* و *الوار* و *لورکا* کرده است تفاوت چندانی ندارد. به همین دلیل هم در خارج از ایران شاملو نیمی از حرمت و قبول فروغ و سپهری را ندارد. ص ۵۲۹

آن‌چه کمند خواننده است یا «فکر» است[مثل افکار خیام] یا ایماژ است [مثل ایماژهای نظامی و منوچهری] یا رتوریک است[مثل رتوریک فردوسی، ناصر خسرو و سعدی]. شاملو به‌لحاظ فکری چیزی که برای غربیان تازگی داشته باشد حتی یک سطر هم ندارد. صص ۵۲۹ و ۵۳۰

اگر کسی بتواند رتوریک شعر کلاسیک فارسی را عیناً به فرنگی منتقل کند خواننده‌ی فرنگی اگر اهل فن باشد و صاحب خلاقیت، برایش بسیار جالب خواهد بود. مثلاً رتوریک سعدی یا رتوریک حافظ را، چون بلاغتی است برای آن‌ها بی‌سابقه. البته این کار بسیار دشوار است و مقدمات بسیاری را لازم دارد. ص ۵۳۰

آن‌چه شاملو معنا به شعر فارسی داده است، گسترش بی‌نهایت اندیشه‌ی اومانیستی است که از مشروطیت آغاز شده و در شعر او به اوج می‌رسد. هیچ‌کدام از شاگردان نیما و خود نیما تا این حد بر مبانی اومانیسم تا سرحد اصرار بر اته‌ایسم پافشاری نکرده‌اند. ص ۵۳۰

از لحاظ خود من که فارغ از تمام این «باید و نباید»ها هستم، چیزی که نقطه‌ی مرکزی شخصیت شاملو را تشکیل می‌دهد، رها کردن شعر فارسی از قید هر نوع نظام موسیقایی قابل بررسی و شناختی است.

«عطا»ی او همین هوای تازه و فضای فرنگی برای شعر فارسی است و «لقا»ی او هم سترون کردن یک نسل از راه حذف موسیقی از شعر و بدتر از آن «تک‌الگویه» کردن فرهنگ شعری جوانان. بدترین بدبختی برای هنرمند یک‌الگویه بودن است. حتی اگر آن الگو حافظ باشد یا شکسپیر. شاملو با مهارت و استعداد برجسته‌اش سلیقه‌ی شعری خود را به عنوان تنها سلیقه‌ی شعری قابل قبول عصر بر جوانان تحمیل کرد. در نظرش سعدی شاعر نبود، فردوسی شاعر نبود، بهار شاعر نبود و این نسل چندان مسحور این سیطره‌ی معنوی شاملو شدند که برای «خش» بی «خا» و «شین» شعر شاملو حکمت‌ها و تفاسیری نوشتند که بر هیچ‌یک از متون عرفانی دنیا نوشته نشده است. جوانان خیال کردند هرچه بر قلم شاملو می‌رود در این هفتصد سالی که از مرگ خواجه حافظ می‌گذرد شعری است که همتای آن نمی‌توان یافت. ص ۵۳۰

آن‌چه مسلم است این است که شاملو بعد از ۱۲۰ سال دیگر که در میان ما نباشد شخصیتش از نوع فروغ و سپهری و اخوان که پیوسته در حال گسترش‌اند نخواهد بود، چون تمام آن «ضمایم» از میان می‌رود و تنها شعر او باقی می‌ماند. شعر او بدون آن «ضمایم» معلوم نیست که چه سرنوشتی داشته باشد. تمام شهرت شاملو به‌خاطر شعرش نیست ولی تمام شهرت فروغ و اخوان و سپهری به‌خاطر هنر و شعرشان است. این نکته را گذشت زمان ثابت خواهد کرد. ص ۵۳۱

شاملو ضد ابتذال‌ترین شاعر عصر ماست. نیما، اخوان، فروغ، سپهری و... همه مقداری شعر مبتذل و سطرهای مبتذل دارند. شاملو مثل خاقانی است؛ با ابتذال دشمن است. اگر از کتاب «آهنگ‌های فراموش‌شده» بگذریم، تقریباً شعر مبتذل در بساط او به‌دشواری می‌توان یافت. ممکن است صرف گریز از ابتذال هم هنر نباشد ولی مهم است که مردی، قریب نیم‌قرن و بیشتر، این‌همه شعر بگوید و حتی یک شعر مبتذل نداشته باشد. ص ۵۳۱

شاملو زیرک و هوشیار است و می‌داند که اگر بخواهد مثل سایه غزل بگوید، نمی‌تواند؛ اگر بخواهد مثل فروغ مثنوی بگوید نمی‌تواند؛ اگر بخواهد مثل اخوان قصیده بگوید نمی‌تواند؛ اصلاً فهمیده که روی ریل‌های عروض چه عروض کلاسیک و چه عروض نیمایی راحت نمی‌تواند راه برود. این بود که به نثر پناه برد.

حتی در مشهورترین آن شعرها، وقتی دقت کنی، زبانش می‌لنگد:

ور مؤمنید و پاک و مسلمان
نماز را
از چاوشان نیامده بانگی.

»چاووش» چه ربطی به نماز دارد؟ آن روانی و شادابی زبان فروغ یا آن فخامت اخوان را ندارد. روی همین ضعف بود که حسابش را از عروض جدا کرد و گفت: «دیگی که برای ما نمی‌جوشد بگذار توش کله‌ی سگ بجوشد». ص ۵۳۲

در تمام دنیا ثابت شده است که فرهنگ یک‌الگویه مریض است و در آن خلاقیت‌های بزرگ محال است روی دهد: عصر ژدانف در روسیه. این است که اتباع شاملو مثل جوجه‌های ماشین جوجه‌کشی همه‌شان مثل هم‌اند و یک‌سان حرف می‌زنند چون یک الگو بیشتر ندارند. تمام بدبختی این نسل تباه‌شده یک‌الگویه بودن است و هیچ فرهنگ یک‌الگویه‌یی نمی‌تواند خلاقیت عظیم داشته باشد. ص ۵۳۲

فریدون مشیری

اصل تجلیل از مشیری را که ایشان به آستانه‌ی هفتاد سالگی نزدیک می‌شد، در سال ۱۳۷۴ با جمعی از دوستان، در یکی از کوه‌نوردی‌های پنج‌شنبه که سالیانی ادامه داشت، در میان گذاشتم. آن پنج‌شنبه‌ها و ویژگی‌های اعضای ثابت آن، هم

بخشی از زندگی‌نامه‌ی آقای مشیری است و هم ثبت لحظه‌هایی از حیات جمعی از اصحاب فکر و فرهنگ عصر ما. صص۵۳۳ و ۵۳۴

وقتی به شعر معاصر نگاه می‌کنم، شعرا در برابرم در چند صف قرار می‌گیرند:

یک صف، شاعرانی که من با آنها گریسته‌ام؛ مثل گلچین گیلانی، حمیدی شیرازی، شهریار، لاهوتی، عارف قزوینی و چند تن دیگر.

یک صف، گویندگانی که با آن‌ها شادمانی داشته‌ام و خندیده‌ام مثل سیداشرف، ایرج، عشقی، روحانی، افراشته و بهروز و چند تن دیگر.

یک صف، شاعرانی است که شعرشان مثل چتری است که روی سرت می‌گیری تا از رگبار لجنی که روزگار بر سر و روی آدمیزادان پشنگ می‌کند، خود را محافظت کنی مثل شعرهای بهار، پروین، عقاب خانلری و شعر چند تن دیگر. ص ۵۳۴

یکی از از نخستین شعرهایی که از فریدون در نوجوانی خواندم و مرا به گریه واداشت، شعری بود که بدین‌گونه آغاز می‌شد:

ای همه گل‌های از سرما کبود
خنده‌هاتان را که از لب‌ها ربود؟

شعر یعنی همین و لاغیر. فریدون در همه‌ی ادوار عمر شاعری‌اش در همین صف ایستاده است؛ عاطفی و ساده، بی‌پیرایه و مهربان. ده‌ها هزار نفر او را می‌خوانند و با شعر او همدلی دارند.

به قول عین‌القضات همدانی: «از باغ امیر، گو خلالی کم گیر!».

ص ۵۳۵

از امتیازات فریدون بر بسیاری از شاعران عصر و هم‌نسلان او، یکی این است که شعرش با گذشت زمان افت نکرده، بلکه در دوره‌ی پس از ۱۳۵۷ تنوع و جلوه‌ی بهتری یافته است. ص ۵۳۶

شعر معاصر فارسی، در ربع قرن اخیر، لحظه‌ی دشواری را تجربه می‌کند، اما نزدیک به نیم قرن است که شعردوستان ایرانی و فارسی‌زبانان بیرون از مرزهای ایران، با شعر مشیری زیسته‌اند، گریسته‌اند، شاد شده‌اند و هنر او را که در گفتار و رفتار، یکی از نگاهبانان حرمت زبان پارسی و ارزش‌های ملی ماست تحسین کرده‌اند. (توکیو، آذر ۷۷)

ص ۵۳۶

شعر فریدون با یک‌بار خواندن، تمام زیبایی‌ها و رازهای خود را به خواننده می‌بخشد. این طرز بیان سخاوتمند مشیری که در یک برخورد مجموعه‌ی احساس‌های شاعر را القا می‌کند، هم حسن کار اوست و هم عیب کار او. سعدی هم زیبایی‌ها و هنرهای شعرش را گاه در یک لحظه به خواننده عرضه می‌دارد؛ اما حافظ تا پایان عمر، هر روز چهره‌یی تازه‌تر به خواننده‌ی خویش می‌نماید. در نظر من مشیری به سعدی نزدیک است و این قلمرو پسند خواننده است. ص ۶۳۷

زبان فارسی به همه‌گونه شعر نیاز دارد، هم شعر اجتماعی ساده، هم شعر اجتماعی رمزوار و نهفته، هم زمزمه‌های نرم عاشقانه و لطیف. ص ۵۳۷

آن‌چه امروز جریان دارد این است که شعر مشیری در میان معاصران، جای بسیاری باز کرده و خوانندگان شعر او بسیارند. حتی بسیاری از مخالفان شعر نو، شعر او را با لذت تلقی می‌کنند و شعری مانند «کوچه»:

بی‌تو مهتاب‌شبی باز از آن کوچه گذشتم
همه تن چشم شدم خیره به دنبال تو گشتم
شوق دیدار تو لبریز شد از جام وجودم
شدم آن عاشق دیوانه که بودم...

را می‌بینیم که جوان‌ترها به سرقت نیز می‌برند و این دلیلی است بر توفیق او. ص ۵۳۸

نکته‌ی دیگر در شعر مشیری که مرز اختلاف او با شاعران قطب مخالف است، حکومت نوعی منطق و سنجیدگی بر شعر است که با نخستین تأمل در شعر مشیری می‌توان بدان رسید. در شعر او، نوعی پیش‌اندیشی همواره محسوس است، یعنی تفکر بر هیجان و عاطفه غالب است. او مسائل را بیشتر می‌سنجد و به گونه‌ی شعر درمی‌آورد، در صورتی که در آن دسته‌ی دیگر [البته آن‌هایی که کارشان اصالت دارد، نه آن‌ها که ابهام دروغین را ردای عیب‌پوش بی‌هنری خویش کرده‌اند] بیشتر ضمیر نابه‌خود حکومت می‌کند و از همین‌جا است که در شعر او ایماژها، محدود یا مکرر می‌نماید. ص ۵۳۸

مضامین شعر مشیری حوادثی است که برای همه‌کس ممکن است روی دهد اما همه‌کس نتواند آن را شاعرانه بیان کند و این توفیقی است بزرگ برای او، آن هم در روزگاری که هشتاد درصد چیزهایی که به‌نام «شعر امروز» مطرح می‌شود، اصلاً معنایی ندارد و از آن بیست درصد باقی‌مانده هم به اختلاف چیزهایی می‌توان دریافت. ص ۵۴۰

درباره‌ی حجم سبز[سهراب سپهری]

به سراغ من اگر می‌آیید
نرم و آهسته بیایید
مبادا که ترک بردارد
چینیِ نازک تنهاییِ من. سهراب سپهری

با شاعری صاحب سبک روبه‌رو هستیم، آن هم در روزگاری که جز دو سه تن، دیگر شاعران یا سبک مشخصی ندارند یا اگر کوششی در راه ایجاد سبک می‌کنند به همان میزان که استقلال می‌یابند از زیبایی و قلمرو شعر دور می‌شوند. ص ۵۴۱

شعر سپهری یکی از شاخه‌های لطیف آن درخت گشن و بالنده‌یی است که «نیما» در این باغ دیرسال کشت، و این شاخه، شاخه‌یی است سایه‌رست. ص ۵۴۱

شعر سپهری، شعر خانواده‌های مرفه و خاطرهای آسوده از غم نان و آب و هوای تازه برای تنفس است و جای هیچ غمی نیست. با این‌که در تاریک‌ترین فضاهای انسانی این قرن سروده شده، شعر سپهری شعری است زلال و روشن، دور از اندوه و تاریکی. جای‌جای، نقاش بودن شاعر محسوس است، حتی در لحظه‌های فلسفی که دست او در رنگ‌های فطری بودن شناور است. ص ۵۴۲

عناصر عمده‌ی شعر او را آب، صبح، رنگ‌های روشن و پنجره تشکیل می‌دهد. گاهی به‌حدی ساده می‌شود که پیش پا افتاده می‌نماید:

یک نفر دلتنگ است

یک نفر می‌بافد
یک نفر می‌شمرد
یک نفر می‌خواند.

حرفی که اگر شاملو می‌خواست با همان زبان بی‌وزنش، این حرف را بزند، آن‌قدر حذف و مراعات‌النظیر و طباق و تضاد و جناس به‌کار می‌برد که برای خواننده، جلوه‌یی دیگر داشته باشد. ص ۵۴۲

خصوصیت عمده‌ی شعر سپهری، دوری هرچه بیشتر از منطق عادی شعر قدیم است، یعنی گریز به دنیایی که مرزهایش مشخص نیست، هیچ خط فاصل و حد معینی ندارد، معانی را به‌زحمت می‌توان با واقعیت‌های ذهنی تطبیق داد. گمشدگی مرزها، شکل عمده‌ی هنر اوست:

و شبی از شب‌ها
مردی از من پرسید
تا طلوع انگور، چند ساعت راه است.

او میان طبیعت و ماورای طبیعت در نوسان است. مانند انسان *دوره‌ی ودائی* که بین این عالم و عالم بالا نه شکاف مطلقی می‌بیند و نه حد فاصلی بین آن دو قائل است.

هیچ‌گونه رشته‌ی ثابت و استواری میان پاره‌های مختلف یک قطعه شعر دفتر «حجم سبز» وجود ندارد. از این جهت من او را درست در نقطه‌ی مقابل نیما و اخوان می‌دانم که کارشان از یک هارمونی مخصوص و نیرومند برخوردار است. صص ۵۴۲ و ۵۴۳

سپهری به طبیعت و به هستی مانند یک روستایی می‌نگرد و صمیمانه حرف می‌زند اما در سراپای شعرش نه کلمه‌یی در حدود مفاهیم به‌کار می‌برد و نه نشانه‌یی از چنین تظاهری هست. با این‌که بعضی با آوردن و تکرار کلمه‌هایی مانند صمیمی، نجیب، روستایی، دهاتی می‌خواهند خودشان را چنین بنمایانند ولی از دور پیداست که این کار با آگاهی آن‌ها و کارآگاهانه انجام شده و هیچ‌گاه شاعرانه نخواهد بود. ص ۵۴۳

شعرهای این دیوان[حجم سبز] همه یک‌دست‌اند، پست و بلند کم‌تر در آن‌ها دیده می‌شود و این نشان کمال هنری شاعر است. ص ۵۴۴

در شعر سپهری رد پای هیچ شاعری را نمی‌توان سراغ کرد. اما گاهی نوع بینش او با «فروغ» اشتراکی دارد یا در نظر من چنین می‌نماید:

برف بر دوش سکوت
و زمان روی ستون فقرات گل یاس. (سپهری)
گل باقالا اعصاب کبودش را
می‌سپارد به...(فروغ)

ص ۵۴۴

طرز بیان سپهری بی‌شباهت به بعضی کتب مقدس نیست. از تورات و انجیل و قرآن تا ودا و گاتاها. این لطافت و تأثیر گفتار او از همین آشنایی وی با زبان کتب مقدس و احتمالاً مداومت در خواندن آن‌ها سرچشمه گرفته:

من ودا می‌خوانم
گاهی نیز

طرح می‌ریزم سنگی، مرغی، ابری.

و بخش آخر آن با صراحت و روشنی به نوع بیان و طرز القاء معانی در قرآن نزدیک است:

سر هر کوه رسولی دیدند
ابر انکار به‌دوش آوردند.
باد را نازل کردیم
تا کلاه از سرشان بردارد.
خانه‌هاشان پُر داودی بود
چشمشان را بستیم
دست‌شان را نرسانیدم به سرشاخته‌ی هوش
جیبشان را پر عادت کردیم
خواب‌شان را به صدای سفر آینه‌ها آشفتیم.

و نقلب افئدتهم و ابصارهم کما لم یؤمنوا. (سوره انعام، آیه ۱۱۰)

[برای دقت بیشتر، از ترجمه‌های قرن پنجم و ششم قرآن باید استفاده کرد نه ترجمه‌های آخوندی قرآن که در این اواخر شده.]

نوع استدلال‌های سپهری گاهی سادگی استدلال‌های قرآن را در مسأله‌ی توحید به‌یاد می‌آورد از قبیل:

چرا مردم نمی‌دانند
که لادن اتفاقی نیست.

افلم ینظروا الی‌السماء فوقهم کیف بنیناها و زیناها.(سوره ق، آیه ۶)

«همه‌ی لحظه‌های سپهری مراقبه است. همه‌چیز را یک‌سان می‌بیند و خود را در همه و همه را در خود.»(گیتا، ص ۵۷):

من پر از نورم و شن
و پر از دار و درخت
و پرم از راه، از پل، از رود، از موج
پرم از سایه‌ی برگی در آب.

من نمی‌دانم چرا در لحظه‌های پرجذبه‌ی او که عفت اشراق روی شانه‌هایش می‌ریزد، از هم‌دردی‌های عارفان پیشین ما با انسان، نشانی نیست. حتی در همان لحظه‌هایی که به طبیعت محض گرایش داشتند و در جذبه‌ی یک دانه‌ی زندانی در زیر خاک بودند:

این دانه‌های نازنین
محبوس مانده در زمین
در گوش یک باران خوش
موقوف یک باد صبا.

(مولوی، عزلیات شمس، تصحیح استاد فروزانفر، ج ۲، ص ۲۲۱)

ص ۵۴۸

اخوان؛ اراده‌ی معطوف به آزادی

هر هنرمند بزرگی در مرکز وجودی خود، یک تناقض ناگزیر دارد؛ تناقضی که اگر روزی به ارتفاع یکی از نقیضین منجر شود، کار هنرمند نیز تمام است و دیگر از هنر، چیزی جز مهارت‌های آن برایش باقی نخواهد ماند. خاستگاه این تناقض، همان «اراده‌ی معطوف به آزادی» است که در کمون ذات انسان به ودیعت نهاده شده است.

خلاقیت هنری، چیزی جز ظهور گاه‌گاه این تناقض نیست. خیام، مولوی، حافظ و حتی فردوسی گرفتار این تناقض بوده‌اند. ناصر خسرو کوشیده است این تناقض را آگاهانه حل کند ولی ناخودآگاه از گوشه و کنار هنرش این تناقض خود را نشان می‌دهد. محور این تناقض وجودی هنرمندان می‌تواند از امور فردی و شخصی سرچشمه بگیرد، می‌تواند در حوزه‌ی امور تاریخی و اجتماعی و ملی و حتی در حوزه‌ی الاهیات خود را نشان دهد. ص ۵۵۰

آن‌ها که در تفسیر شعر حافظ کوشیده‌اند با رفع یکی از دو سوی تناقض، شعر او را تفسیر کنند[الحادی محض یا مذهبی خالص] دورترین درک را از شعر او داشته‌اند. شاید یکی از عوامل اصلی عظمت هنرمندان، همین نوع تناقضی باشد که در وجود ایشان خود را آشکار می‌کند. صص ۵۵۰ و ۵۵۱

اخوان ثالث از این لحاظ هم، نمودار برجسته‌یی بود از یک هنرمند بزرگ که چندین تناقض را تا آخر عمر در خود حمل می‌کرد و خوشبختانه هیچ‌گاه نتوانست خود را از شر آن‌ها نجات بخشد. ص ۵۵۱

«باغ بی‌برگی» که رمزی است از ایران معاصر، انگیزه‌ی زیباترین خلاقیت‌های شعری اخوان است:

به‌عزای عاجلت، ای بی‌نجابت باغ!
بعد از آن‌که رفته باشی جاودان بر باد
هرچه هر جا ابر خشم از اشک نفرت باد آبستن
هم‌چو ابر حسرت خاموشبار من. (از: پیوندها و باغ)

و از سوی دیگر:

باغ بی‌برگی که می‌گوید که زیبا نیست؟
خنده‌اش خونی‌ست اشک‌آمیز
جاودان بر اسب یال‌افشان زردش می‌چمد در آن
پادشاه فصل‌ها پاییز. (از: باغ من)

این تناقض، در حوزه‌ی الاهیات هم به زیباترین وجهی در شعر او خود را نشان می‌دهد. در شعر بی‌مانند نماز:

مستم و دانم که هستم من
این همه هستی ز تو آیا تو هم هستی؟

که در یک آن، به نفی و اثبات یک‌چیز می‌پردازد. ص ۵۵۱

ستایشی که از زندیق و مزدشت می‌کرد[هم در مؤخره *از این اوستا* و هم در مقدمه‌ی *تو را ای کهن بوم و بر دوست دارم*]، نمودار دیگری بود از ظهورات این تناقض در اعماق هستی او. مزدشت، شکل اساطیری این تناقض بود و زندیق، شکل تاریخی و حتی فردی این تناقض. به‌همین دلیل، عزیزترین چهره‌ی تاریخ ایران در دوره‌ی اسلامی برای او، تا آن‌جا که من می‌دانم، خیام بود؛ خیامی که از خلال آن مجموعه‌ی «رباعیات»، تناقض وجودی انسان را شکل بخشیده و می‌توانست آیینه‌یی باشد برای لحظه‌هایی از هستی اخوان ثالث. ص ۵۵۲

اکنون می‌فهمم که چرا در دوره‌ی سلطه‌ی ژدانف، ادبیات و فرهنگ شوروی به انحطاط گرایید؛ زیرا در آن ایام به این تناقض که محور هنرهاست، نمی‌خواستند میدان بدهند و می‌گفتند: باید یکی از دو سوی این تناقض به نفع ایدئولوژی حزب مرتفع شود و نمی‌دانستند که ارتفاع یکی از دو سوی این تناقض به‌معنی پایان یافتن خلاقیت هنری است. ص ۵۵۳

به‌زبان ساده می‌توانم بگویم که هیچ شعر حزبی یا مذهبی خالص تاکنون ندیده‌ام که ارزش هنری هم داشته باشد. بی‌گمان اگر شعر مذهبی‌یی که ارزش هنری داشته باشد، یافت شود، به‌ناگزیر صبغه‌یی از عرفان و گاه زندقه در آن وجود دارد و این لازمه‌ی خلاقیت هنری است. من این نکته را از زندگی اخوان آموختم. ص ۵۵۳

دو خصوصیت برجسته، شعر اخوان ثالث را از دیگر شاعران معاصر جدا می‌کند: نخست زبان غنی و پرطنین او و دیگر جنبه‌ی اجتماعی شعرش که تصویرهایی از زندگی و تاریخ معاصر دارد. باید او را پیشوای «سبک خراسانی جدید» در شعر معاصر نامید. سایه‌روشن‌های زندگی اجتماعی ما در این چند سال

اخیر در شعر او بیش از هر شاعر دیگری انعکاس داشته است . این بازتابی طبیعی و صمیمانه است. ص ۵۵۳

راز توفیق اخوان ثالث در این است که گذشته از صداقت ذاتی که دارد، با میراث فرهنگی این سرزمین آشناست و با گذشته‌ی ادبی ما پیوندی استوار دارد. از همین رهگذر است که واماندگی و درماندگی این نسل را خوب احساس می‌کند. در اجتماعی:

که روزی روزگاری شب‌چراغ روزگاران بود
نشید همگنانش آفرین را و نیایش را
سرود آتش و خورشید و باران بود

و امروز:

چنان چون آبخوستی روسپی آغوش‌زی آفاق بگشوده
در او جاری هزاران جوی پرآب گل‌آلوده...(از: قصه‌ی شهر سنگستان)

صص ۵۵۳ و ۵۵۴

زبان او زبان شاعران خراسان، یعنی زادگاه و گاهواره‌ی تکامل زبان دری است: زبان فرخی و فردوسی و خیام. و از آن‌جا که با متن‌های کهن فارسی و زبان شاعران گذشته آشناست کلمات در شعر او، رسالت مفاهیم را به‌خوبی ادا می‌کنند. دقت در شعر او نشان می‌دهد که هر کلمه‌یی برای القای مفهوم ویژه‌یی آمده است. اگر گاهی کلمه‌یی نه‌چندان خوش‌آهنگ یا ناآشنا در حریم شعر او چهره می‌نماید، به‌خاطر همین توجهی است که به دایره‌ی مفهومی کلمات دارد و نمی‌خواهد «فصاحت ظاهر» را جایگزین «بلاغت راستین» کند. ص ۵۵۵

مسائل فنی در شعر او بیش از دیگر شاعران نوپرداز رعایت شده است. این خصوصیت، باعث محدودیت دایره‌ی لغت اوست نسبت به شاعرانی که مسائل فنی را نادیده می‌گیرند. ص ۵۵۶

یکی از برجسته‌ترین خصوصیات شعر اخوان مسأله‌ی گرایش به اساطیر و ویژگی‌های زندگی ایرانی و رنگ ایرانیِ شعر است. این خصوصیت از دو سوی قابل بررسی است: نخست اصل اطلاع از میتولوژی غنی و سرشار ایرانی [که به‌نفسه شعر محض است] و تأثر از گذشته‌ی دیرسال آن. آن‌همه ستایشی که نثار مزدک و مانی و زرتشت می‌کند، نتیجه‌ی همین پیوند روحی است با آن جهان از دست‌رفته:

سخن می‌گفت سر در غارکرده شهریار شهر سنگستان
سخن می‌گفت با تاریکیِ خلوت
تو پنداری مغی دل‌مرده در آتشگهی خاموش
ز بی‌داد انیران، شکوه‌ها می‌کرد
ستم‌های فرنگ و ترک و تازی را
شکایت با شکسته‌بازوان میترا می‌کرد
غمان قرن‌ها را زار می‌نالید
حزین‌آواری او در غار می‌گشت و صدا می‌کرد...(از: قصه‌ی شهر سنگستان)

صص ۵۵۷ و ۵۵۸

شعر «آنگاه پس از تندر» در میان شعرهای مفصل کتاب «از این اوستا»، کم‌نظیر است و به علت تصویرهای غنی و موفقی که به تناسب هر قسمت دارد، باید آن را موفق‌ترین شعر کتاب بشماریم و حساس‌ترین برگ تاریخ معاصر. ص ۵۶۱

«پیوندها و باغ» [که نمی‌دانم چرا در نظر من یادآور «داروگ» نیمایوشیج است] نفرت و نفرین‌نامه‌ی امید است از این محیط اجتماعی عقیم و بیهوده که باید از شعرهای خوب کتاب «از این اوستا» به‌شمار آید:

به عزای عاجلت ای بی‌نجابت باغ
بعد از آن‌که رفته باشی جاودان بر باد
هرچه هرجا ابر خشم از اشک نفرت باد آبستن
هم‌چو ابر حسرت خاموش‌بار من
ای درختان عقیم ریشه‌تان در خاک‌های هرزگی مستور
یک جوانه‌ی ارجمند از هیچ جاتان رست نتواند
ای گروهی برگ چرکین‌تار چرکین‌پود
یادگار خشک‌سالی‌های گردآلود
هیچ بارانی شما را شست نتواند.

ص ۵۶۱

باید هر چیز را شاعرانه دید تا موضوع شعر شود؛ یعنی یک‌بار از صافی احساس و ضمیر باید بگذرد تا جزو وجود شاعر شود و دیگربار در شعر او جلوه کند. اگر در شعر فروغ فرخ‌زاد می‌خوانیم:

مرا پناه دهید ای اجاق‌های پرآتش، این نعل‌های خوشبختی

و ای سرود ظرف‌های مسین در سیاهکاری مطبخ
و ای ترنم دلگیر چرخ خیاطی (از: وهم سبز)

نباید فراموش کنیم که در پشت این بیان ساده و کودکانه، مسأله‌ی ژرفی مطرح است که خستگی یک زن روشنفکر را از زندگی ماشینی و بی‌ایمانی و بی‌اعتقادی این قرن با سادگی و بیان شاعرانه نشان می‌دهد. ص ۵۶۲

فروغ فرخ‌زاد

«اسیر»ی که در برابر «دیوار»های بندگی، «عصیان» می‌کرد، پس از «تولدی دیگر» در لحظه‌یی که هیچ گمانش نمی‌رفت، در سی‌ودو سالگی در یک حادثه‌ی ناگوار، در ۲۴ بهمن ۱۳۴۵ به «ملکوت آسمان‌ها» پیوست. مرگ فروغ فرخ‌زاد در قلمرو شعر مدرن ایران، پس از مرگ نیما، بزرگ‌ترین و ناگوارترین حادثه بود. ص ۵۶۳

شخصیت اصیل و ممتاز و مستقل فروغ با آخرین کتابش «تولدی دیگر» آشکار شد. در این کتاب با شاعری بزرگ روبه‌رو می‌شویم که بی‌هیچ گمان، تاریخ ادبیات ایران او را به‌عنوان بزرگ‌ترین زن شاعر در طول تاریخ هزار ساله‌ی خویش خواهد پذیرفت و در قرن ما یکی از دو سه چهره‌ی برجسته‌ی شعر امروز خواهد بود. ص ۵۶۴

خصایص شعری فروغ فرخ‌زاد

۱ ـ گرایش به نوعی شعر محض، بی‌آن‌که اندیشه‌ی قبلیِ مشخصی مسیر خیال و احساس او را رهنمونی کند. در این شیوه، نمونه‌هایی ارجمند به شعر فارسی بخشیده است.

۲ ـ فروغ نماینده‌ی برجسته‌ی نسل روشنفکر این مرز و بوم و گزارشگر راستین و صمیمی لحظه‌های زندگی این گروه بود: تنهایی، آوارگی، تسلیم، سکوت:

خانه‌ی خالی
خانه‌ی دلگیر
خانه‌ی دربسته بر هجوم جوانی
خانه‌ی تاریکی و تصور خورشید
خانه‌ی تنهایی و تفأل و تردید
خانه‌ی پرده، کتاب، گنجه، تصاویر. (از شعر جمعه)

۳ ـ با این‌همه گرایش به لحظه‌های فردی، جنبه‌ی اجتماعی شعرش خود جای گفت‌وگوی بسیار است [عروسک کوکی، آیه‌های زمینی، ای مرز پرگهر، دیدار در شب] که چگونه در مرز دریافت‌های اجتماعی، شعر او با شعر تواناترین گویندگان معاصر[اخوان ثالث، شاملو] برابری می‌کند.

۴ ـ زبان مشخص و ویژه‌ی شعری که محصول کوشش چندین جانبه‌ی فروغ است: سادگی زبان و نزدیکی به حدود گفتار؛ آزادی در انتخاب واژه‌ها به تناسب نیازمندی در گزارش دریافت‌های شخصی و کمال قدرت در احضار کلمات؛ توسعی که در مقوله‌ی وزن قائل بود و وزن شعر را گسترش داده است.

صص ۵۶۴، ۵۶۵، ۵۶۶

ادبیات فارسی سال‌ها باید در انتظار بماند تا چهره‌یی به‌مانند فروغ بر صحایف پریشان و آشفته‌ی آن که میدان ادعاهای بی‌جا و آشفته‌کاری‌های متشاعرچگان پیر و جوان است بتابد و چه دیر خواهد بود تا چهره‌یی چون او در شعر ما روی نماید! ص ۵۶۶

وصف‌های فروغ فرخ‌زاد در مجموعه «تولدی دیگر»

فروغ اگر خالص‌ترین و برجسته‌ترین چهره‌ی روشنفکری ایران در نیمه‌ی دوم قرن بیستم نباشد، بی‌گمان یکی از دو سه تن چهره‌هایی است که عنوان روشنفکر، به کمال، بر آنان صادق است. صورت و معنی در شعر او مدرن است. هیچ‌گونه نقابی از صنعت و ریای روشنفکرانه که اغلب متظاهرین به روشنفکری در کشور ما گرفتار آن‌اند بر چهره‌ی شخصیت او دیده نمی‌شود. «ریای روشنفکرمآبانه» از ریای دینی بسی خطرناک‌تر است. بسیاری از مدعیان روشنفکری در کشور ما به آن‌چه می‌گویند، عقیده ندارند؛ حتی با اطمینان می‌توان گفت که دانه‌های درشت عالم روشنفکری ما، در کمال شهرت، که گاه خود را «فیلسوف» می‌دانند، مترجم ناقص حرف‌های دیگران‌اند و غالباً آن حرف‌ها را به‌عنوان حرف‌های خودشان عرضه می‌دارند ولی در ته دل کوچک‌ترین وابستگی و پیوندی با آن اندیشه‌ها نمی‌توانند داشته باشند. حرف‌های بسیاری از آن‌ها اگر تحلیل معناشناسیک شود، پر است از تناقض‌های آشکار منطقی و گاه یکصدوهشتاد درجه تغییر مواضع دادن از رئالیسم سوسیالیستی به سوی پست مدرنیسم. ص ۵۶۷

فروغ در هنر خویش زلال است و خالص. همان است که احساس می‌کند و همان است که می‌گوید. در نگاه او «وصف»ها از لحاظ معنی‌شناسی خبر از ناپایداری، شتاب، ابهام و دوردست‌ها می‌دهند. ص ۵۶۷

سنت‌گریزی فروغ را و مدرنیت او را در این «وصف»ها به‌خوبی مشاهده می‌کنیم. اگر او آشکارا با «سنت» درمی‌افتاد ما در اصالت روشنفکری او می‌توانستیم تردید کنیم، ولی او هیچ‌گاه به‌صراحت سخنی در این باب نگفته است.

سنت پدیده‌یی است «ایستا» و نگاه سنتی نگاهی است «مطمئن»، اما نگاه فروغ از دریچه‌ی «وصف»هایش نگاهی است که همه‌چیز در آن «سرگردان»، «مشوش» و «مضطرب»، «گذران، «درهم»، «پریده‌رنگ»، «نامعلوم»، «بی‌اعتبار»، «فرار»، «دوردست»، «پریشان»، «بی‌سامان»، «بی‌تفاوت»، «منقلب»، «بیهوده»، «لرزان»، «گنگ»، «گمشده»، «نشناخته»، «مرموز»، «بی قرار»، «عاصی»، «نامسکون»، «غربت‌بار»، «تاریک»، «رخوتناک»، «مشکوک»، «نامفهوم»، «پرتشنج»، «ترسناک»، «ولگرد»، «مه‌آلود»، «سست»، «خسته و خواب‌آلود»، «مخدوش» و «پیچاپیچ» است. ص۵۶۸

ما در قرن بیستم روشنفکران بسیاری داشته‌ایم که به ویرانی «سنت»ها کمر بسته و برخاسته‌اند و تمام کوشش آنان تخریب اساس سنت‌ها بوده است؛ چه به‌صورت آثار داستانی بزرگ[بوف کور در نیمه‌ی اول قرن بیستم] و چه در شکل مقالات و کتاب‌های بسیار وسیع و استدلالی[آثار کسروی و ارانی]، اما هیچ‌یک از آنان بی‌گمان در درون خویش تا بدین پایه گسیختگی از سنت را نتوانسته‌اند تصویر کنند. ص ۵۶۸

باید بپذیریم که عالی‌ترین تصویر عبور از سنت، در ادبیات نیمه‌ی دوم قرن بیستم ما، در شعر فروغ است که زیباترین تجلی خود را آشکار می‌کند. ص ۵۶۸

اگر از دیدگاه هنری که هیچ زرادخانه‌ی مجهز به بمب اتمی و ئیدروژنی هم نمی‌تواند به جنگش بیاید، بنگریم، هیچ روشنفکری بهتر از فروغ به ستیزه با سنت برنخاسته است. دیگران شعار داده‌اند و دشنام. ص ۵۶۹

تفصیل «وصف»ها با ارجاع به هر کدام از شعرهای مجموعه‌ی «تولدی دیگر»:

بادبادک‌های بازیگوش / کوچه‌های گیج / خرگوش ناآرام / دشت‌های ناشناس جست‌وجو / حجم سفید لیز / سایه‌ی مغشوش او / طرح سرگردان / خیابان دراز لکه‌های سبز / حس مغشوش / تبسم‌های دزدانه / خیابان‌های بی‌برگشت / سایه‌ی بی‌اعتبار عشق / و... صفحات ۵۶۹، ۵۷۰، ۵۷۱ و ۵۷۲ مطالعه شود.

ویژگی‌های «وصف»ها در کتاب تولدی دیگر از منظر روان‌شناسیِ شاعر، خطوط برجسته‌ی شخصیت او را آینگی می‌کند. ضمناً می‌تواند الگویی خوب باشد در مورد شاعرانی که شخصیت مستقل دارند و شعرشان از درون‌شان سرچشمه می‌گیرد. ص ۵۷۲

من قصد توهین به هیچ روشنفکر راستینی را ندارم ولی در مجموع آن‌ها را به دو گروه تقسیم می‌کنم:

الف. روشنفکرِ «نمی‌خواهم»

ب. روشنفکرِ «چه می‌خواهم».

متأسفانه جامعه‌ی عقل‌گریز ما همیشه به «روشنفکران نمی‌خواهم» بها داده است و از «روشنفکر چه می‌خواهم» با بی‌اعتنایی و گاه نفرت یاد کرده است. ولی آن‌ها که سازندگان این سرزمین‌اند، بیشتر همان «روشنفکرانِ چه می‌خواهم»اند. در ایران

برای این‌که شما مصداق «روشنفکر نمی‌خواهم» شوید کافی است که از مادرتان قهر کنید و بگویید «خورشت بادمجان را دوست ندارم» و یک عدد رمان پست‌مدرن کذایی یا چند شعر جیغ بنفش بی‌وزن و بی‌قافیه و بی‌معنی(«احمدای» مدرن) هم در این عوالم مرتکب شوید و به تمام کاینات هم بد و بیراه بگویید و دهن‌کجی کنید. ولی «روشنفکر چه می‌خواهم» شدن، بسیار دشوار است. «خربزه خوردنی» است که حتی پس از مرگ هم باید «پای لرز» آن بنشینید. از نکات عبرت‌آموز یکی هم این است که فرنگی جماعت نیز، برای روشنفکران نمی‌خواهم ما همیشه کف زده‌اند. صص ۵۷۲ و ۵۷۳

***

شعر، حوزه‌ی کاربرد جمال‌شناسانه‌ی زبان است. مهم این نیست که نرم قدمایی شکسته شود، بلکه مهم این است که ببینیم پس از این شکستن نرم، حاصل کار تجدد چه مقدار در حوزه‌ی جمال‌شناسانه‌ی زبان می‌تواند ارزش داشته باشد. ص ۵۸۹

فصل ششم

شعر جدولی

[آسیب‌شناسی نسل خردگریز]

شعر جدولی شعری است که نویسنده از به‌هم ریختن خانواده‌ی کلمات و ترکیب تصادفی آن‌ها به مجموعه‌ی بی‌شماری استعاره و مجاز و حتی تمثیل دست می‌یابد؛ بی‌آن‌که درباره‌ی هیچ‌کدام آن‌ها از قبل اندیشه و حس و حالتی و تأملی داشته باشد. از نوادر اتفاقات این‌که بخش قابل ملاحظه‌یی از این «ایماژهای جدولی» زیبا و شاعرانه و گاه حیرت‌آورند. ص ۵۹۳

بخشی عظیم از تولیدات ادبی سی ـ چهل سال اخیر شعر فارسی از همین مفوله است؛ یعنی حاصل درهم‌ریختگیِ نظام خانوادگی کلمات زبان فارسی است.

در قدیم این‌گونه تغییرات، گاه‌گاه و از سر نوعی نیازمندی روحی و فرورفتن در اعماق وجود حاصل شده است. تعبیر بایزید بسطامی که «عشق باریده بود» و تعبیر حلاج: «دو رکعت نماز عشق» از آن نوع بود. حالا کار به «جدول» کشیده و هر آدم

بی‌کاری که حوصله‌ی کار با این جدول را داشته باشد، می‌تواند هزاران نمونه از این‌ها را در هر شبی «خلق!» کند یا بهتر است بگوییم «قالب بزند». ص ۵۹۸

اگر بخواهیم به زبان متفکران بزرگ تاریخ اندیشه در سرزمین خودمان این موضوع را بیان کنیم، باید بگوییم بایزید و حلاج در آن شطحیات خویش قبلاً تجربه‌یی در قلمرو «کلام نفسی» داشته‌اند و آن کلام نفسیِ خود را به کلام صوتی و کلام منقوش بدل کرده‌اند. اما پدیدآورندگان این ایماژهای جدولی بی‌آن‌که تجربه‌ی نفسی داشته باشند از طریق بازی با کلمات و آمیزش خانواده‌های دور از هم، به قالب‌زدن این‌گونه حرف‌ها و تصویرها می‌پردازند.

«کلام نفسی» یکی از مسائل بنیادی الاهیات أشعری است که أشعره در مسأله‌ی حدوث و قِدم کلام الاهی از آن استفاده می‌کنند.[ر. ك به شرح‌العقاید السقیه، ص ۸۸] که تقریباً بیان دیگری است از رابطه‌ی ذهن و زبان که از عصر افلاطون تا همین قرن بیستم، در اندیشه‌ی کسانی از پیشگامان رفتارگرایی همواره طرفدارانی داشته و اینان بدون استثا عقید داشته‌اند که اندیشیدن نوعی «سخن گفتن خاموش» است. ص ۵۹۸

تاریخ هزار و دویست ساله‌ی ادب فارسی به‌صراحت به ما می‌گوید که درهم‌ریختگیِ افراطیِ نظام خانوادگی کلمات از این‌گونه که در شعرهای شاعران سبک هندی یا محصولات روزنامه‌های عصر ما دیده می‌شود اگر خوب و اگر بد، دلیل انحطاط روح جامعه است و نشانه‌ی این است که جامعه به‌لحاظ فرهنگی فاقد روح خلاقیت واقعی است؛ خلاقیتی که در آن سوی آن، نشانی از نگاه تازه به حیات باشد و زیر سلطه‌ی عقل. ص ۶۰۱

وقتی هنرمندی [و در اصل جامعه‌یی که هنرمند در آن زندگی می‌کند] حرفی برای گفتن ندارد، با درهم‌ریختن نظام خانوادگی کلمات، سر خود را گرم می‌کند و خود را گول می‌زند که من حرف تازه‌یی دارم! این خطا را از نزدیک کم‌تر می‌توان مشاهده کرد؛ تنها با فاصله گرفتن و دور شدن می‌توان به حقیقت این امر پی برد. ما اکنون به‌راحتی در باب خردگرا بودن مشروطیت و خردگریز بودن جامعه‌ی صفوی و قاجاری، می‌توانیم داوری کنیم. ص۶۰۳

در عصر خود ما نیز نسلی که به سپهری چنان هجوم برده که گویی از نظر ایشان سپهری شاعری بزرگ‌تر از سعدی و حافظ و مولوی است، به‌همین دلیل است. این نسل، نسلی است که از هرگونه نظام خردگرایانه‌یی بیزار است و می‌کوشد خرد خویش را با هر وسیله‌یی که در دسترس دارد، زیر پا بگذارد. اگر سپهری کم آمد، *کریشنا مورتی* و *کاستاندا* را هم ضمیمه می‌کند وگرنه چگونه امکان دارد که جوانی یک مصراع از سعدی و حافظ و فردوسی و مولوی و از معاصران امثال اخوان و فروغ و نیما به‌یاد نداشته باشد و مسحور هشت کتاب سپهری باشد. ص ۶۰۴

من سپهری را صددرصد از مقوله‌ی عصر صفوی نمی‌دانم؛ بلکه او را یکی از شاعران بزرگ شعر مدرن فارسی پس از نیمایوشیج می‌شمارم در کنار فروغ و اخوان. ولی حرف من درباره‌ی این هجوم کورکورانه است که نسل جوان ما به او دارد؛ به‌ویژه نسلی که بعد از جنگ ایران و عراق و عوارض اجتماعی و فرهنگی آن، به صحنه‌ی زندگی اجتماعی ما دارد وارد می‌شود. بسیاری از اینان را دیده‌ام که از مسائل شعر معاصر یعنی شعر امثال فروغ و اخوان و نیما، کوچک‌ترین اطلاعی نداشته‌اند؛ با این‌همه چنان شیفته‌ی هشت *کتاب سپهری* بوده‌اند که کم‌تر کسی از

ماها چنین عشقی را به حافظ و مولوی و سعدی و فردوسی نشان می‌دهد. این نشانه‌ی بیماری است.

این نکته را از راه کتاب‌شناسی سپهری نیز می‌توان اثبات کرد. حجم مقالات و انشاهایی که در این بیست سال تنها درباره‌ی سپهری نوشته شده است، بیشتر از کتاب‌ها و مقالاتی است که جمعاً درباره‌ی سعدی، فردوسی، مولوی و از معاصران نیما، اخوان و فروغ نوشته شده است. اگر به عمق این نوشته‌ها نیز توجه شود همه‌ی این نوشته‌ها جان کلام‌شان و خلاصه‌ی «انشانویسی»شان دعوت به خردگریزی و پناه بردن به عالم اساطیر و مقولات بیرون از تجربه و «مرزهای سحر و افسون» است؛ همان‌هایی که به احضار جن و *کریشنا مورتی* و *کاستاندا* پناه می‌برند. صص ۶۰۴ و ۶۰۵

بی‌گمان حافظ بخش عظیمی از عمر خود را صرف تغییر ملایم خانواده‌ی بعضی کلمات کرده است. اگر در شعر موزون خواه به وزن آزاد و خواه به وزن عروضی کهن دایره‌ی انتخاب و اختیار این جانشین‌ها و خانواده‌های کلمات محدود بود، اینک با برداشته شدن قید وزن و قافیه، دست شاعران «شعر منثور» تا بی‌نهایت در این میدان باز است. ولی باید بدانند که اندک‌اندک کامپیوترهای زبان‌شناسان جای این‌گونه شاعران را همان‌گونه خواهند گرفت که کامپیوترهای پیشرفته جای چتکه‌های بازار قدیم را. ولی پیچیده‌ترین کامپیوترهای قرن‌های آینده هم از آفریدن سخنانی از این دست که:

اگر غم را چو آتش دود بودی
جهان تاریک بودی جاودانه

بیایید تا ایرج که گفت:

دستم بگرفت و پابه‌پا برد
تا شیوه‌ی راه رفتن آموخت

عاجزند و نیز عاجزند از این‌که مانند سخن غیرجدولیِ همان سپهریِ جدول‌گرای، به‌وجود آورند:

کسی نیست
بیا زندگی را بدزدیم
آن وقت
میان دو دیدار قسمت کنیم.

صص ۶۰۵ و ۶۰۶

فصل هفتم

نقش تاریخی و خلاقیت فردی

بسیاری از شاعران جوان ورزیده و مایه‌ور و با ذوق امروز، اگر بکوشند و تمرین کنند، شاید بتوانند شعری مانند «زمستان» اخوان بگویند؛ یعنی شعری که به‌لحاظ وزن و قافیه و تشبیهات و تمثیلات و کنایات با آن شعر برابری کند. اما اگر تمام استعدادهای درجه اول این نسل، تمام عمرشان را صرف کنند که شعری بگویند که جای «زمستان» اخوان را بگیرد، محال است از عهده‌ی آن برآیند. با این‌که در تحلیل ساختاری یا صورتگرایانه، این شعر ترکیبی است از مقداری تشبیه و استعاره که شبیه اغلب آن‌ها و بهتر از آن‌ها به ذهن بسیاری از اهل ذوق و شعر ممکن است خطور کند. صص ۶۰۷ و ۶۰۸

هر اثر برجسته‌ی هنری، ترکیبی است از «خلاقیت فردی» هنرمند در یک‌سوی و «نقش تاریخی» اثر او از سوی دیگر؛ زیرا به‌لحاظ «نقش تاریخی» لاتکرار فی‌التجلی

و در این رودخانه که بهره‌مندی از نقش تاریخی است بیش از یک‌بار نمی‌توان شنا کرد. ص ۶۰۸

پیچیده‌ترین بخش‌های شاهنامه یا دیوان حافظ و دیوان شمس تبریزی، همه دارای دو بخش اساسی است؛ یکی خلاقیت هنرمند و دیگری نقش تاریخی اثر که عملاً همان حیات ارگانیک است. ما وقتی به ساخت و صورت یک شعر موفق نگاه می‌کنیم، غالباً از نقش تاریخی آن و انسجام برخاسته از حیات ارگانیک آن غافل می‌شویم و پیش خودمان ممکن است تصور کنیم ما که بهتر از این می‌توانیم بگوییم، ما که تشبیهات بهتری می‌توانیم بیاوریم، ما که ترکیبات جدیدتری می‌توانیم ایجاد کنیم؛ ولی غافلیم از این‌که «نقش تاریخی» آن شعر را نیز در نظر بگیریم. صص ۶۰۸ و ۶۰۹

نمی‌دانم در شکل‌گیری شعر موفق و گاه جاودانه، چند درصدش «خلاقیت فردی» است و چند درصدش «نقش تاریخی»، ولی همین‌قدر می‌دانم که جاودانگی یک اثر یا دست کم مطرح بودن آن برای اکنون و آینده در گرو دو چیز است: «نقش تاریخی» و «خلاقیت فردی». ص ۶۰۹

خلاقیت فردی امری است در اختیار ما، اما نقش تاریخی، چیزی است بیرون از حوزه‌ی اراده و خواست ما و به هیچ‌وجه قابل پیش‌بینی نیست.

به همین دلیل است که بسیاری از شعرها تمام دلایل صوری توفیق و ماندگاری را دارند و نمی‌مانند و بسیاری از شعرها دلیل خاصی برای ماندن‌شان وجود ندارد و بر زبان مردم و در زنجیره‌ی تاریخ هم‌چنان جریان دارند.

دو بیتی‌های عامیانه خدا می‌داند هر کدام چندین قرن عمر دارند و همین‌طور از نسلی به نسلی دیگر به ارث می‌رسند؛ با این‌که ما پیش خود فکر می‌کنیم: ای بابا! ما که تشبیهات بهتری داریم، ما که حرف‌های مهم‌تری می‌توانیم بزنیم. این تصورات غلط ما، غفلت از نقش تاریخی است و بیش از حد بها دادن به خلاقیت فردی. ص ۶۱۰

هیچ اثری در تاریخ، حاصل خلاقیت فردی محض نیست. خلاقیت فردی جدا از نقش تاریخی، کاری نمی‌تواند انجام دهد. تمام شعرهایی که این روزها می‌خوانیم و سرشار است از ایماژهای نو، ترکیبات جدید، سمبل‌سازی‌های بدیع و هیچ چنگی به دل ما نمی‌زند، فاقد نقش تاریخی‌اند. ص ۶۱۱

نقش تاریخی را هیچ ناقدی، گیرم افلاطون، به‌طور نظری نمی‌تواند کشف یا پیش‌بینی کند. این را مردم زمانه و ادوار تاریخ عملاً کشف می‌کنند و بس. اگر به این شعرِ به‌قول اخوان «مشهور» و «بد» که می‌گوید:

سیصد گل سرخ و یک گل نصرانی
ما را ز سر بریده می‌ترسانی
گر ما ز سر بریده می‌ترسیدیم
در کوچه‌ی عاشقان نمی‌گردیدیم

توجه کنید، می‌بینید قرن‌هاست که در میان مردم شهرت دارد. کدام صاحب طبع نظمی است که پیش خود یقین نداشته باشد که شبی صدها «ترانه» بهتر از این می‌تواند بگوید، اما کدام شاعر بزرگی می‌تواند شعری بگوید که جای همین شعر «مشهور و بد» را بگیرد؟ صص ۶۱۱ و ۶۱۲

ادوار تاریخ ادبی یک ملت نیز ممکن است به اعتبار نقش تاریخی، دارای درجات باشند؛ مثلاً عصر غزنوی قیاس شود با عصر تیموریان. بنابراین همان‌طور که یک شعر را به اعتبار نقش تاریخی می‌توان مورد ارزیابی قرار داد، یک شاعر را نیز می‌توان بررسی کرد و یک دوره‌ی تاریخی را نیز.

نقش تاریخی در مجموع، چیزی نیست جز معنا و رنگ و بویی که هر شعر از بافت تاریخی خویش می‌گیرد. اگر جای شعر را در زنجیره‌ی تاریخ، پس و پیش کنیم که البته این فقط در ذهن و در عالم خیال قابل تصور است و در عالم خارج هرگز تحقق‌پذیر نیست آن شعر می‌تواند ارزش متفاوتی پیدا کند. ص ۶۱۲

قالب قصیده از عصر سلجوقی به بعد، نقش تاریخی خود را از دست داده بود و با مشروطیت، به‌ویژه در آثار بهار، نقش تاریخی خود را بازیافت، یا قالب قطعه در آثار پروین اعتصامی. ص ۶۱۴

شاملو در «هوای تازه» شعری دارد با عنوان «افق روشن» که بدین‌گونه آغاز می‌شود:

روزی ما دوباره کبوترهایمان را پیدا خواهیم کرد

گویا تاریخ شعر، سال ۱۳۳۴ است و از اولین شعرهای بی‌وزن اوست که از توفیق قابل ملاحظه‌یی برخوردار شده است.

آن‌چه «افق روشن» را هم‌چنان زنده نگاه می‌دارد و در رده‌ی بهترین شعرهای منثور عصر ما، تنها ساخت و صورت و اجزا و تراکیب آن نیست، بلکه ورای همه‌ی آن‌ها، نقش تاریخی این شعر است که به آن حیات و تداوم تدریجی می‌دهد. صص ۶۱۵ و ۶۱۶

اگر شعرهایی مانند «کارون» از توللی یا «باران» از گلچین گلیلانی تا همین الآن انتشار نیافته بود و حالا این روزها چندین دهه بعد از تاریخ سرایش آن‌ها انتشار می‌یافت، باز هم آن شعرها از همان میزان توفیق برخوردار بودند که اکنون برخوردارند. هر شعری که دارای نقش تاریخی باشد در هر شرایطی که عرضه شود، از اصالت برخوردار خواهد بود. نقش تاریخی، همان اصالت است. ص ۶۱۶

غفلت از «نقش تاریخی» یک اثر و جانب حیات ارگانیک آن و خیره شدن در اجزای سازنده‌ی ساخت و صورت آن، مهم‌ترین عامل گول‌زننده‌ی نسل‌هایی است که در هر عصری خود را تباه کرده‌اند. به تصور این‌که «تشبیهات» ما یا «الفاظ» ما یا «افکار» ما بهتر از فلان نمونه‌ی موفق و معروف «غزل» یا «قصیده» یا «شعر نو» است، آنان را به مجرداندیشی و انتزاع‌گرایی و اصالت دادن به ساخت و صورت واداشته است. ص ۶۱۷

«مقتضای حال» بر دو گونه است: مقتضای حال فردی و مقتضای حال اجتماعی. مقتضای حال فردی، آن نیاز روحی و فضای روان‌شناسانه‌یی است که هر کس به‌عنوان مخاطب یک خطاب[خواه هنری و خواه غیرهنری] داراست. مقتضای حال اجتماعی، آن حال و هوای حاکم بر نیازهای روحی کل جامعه است که وقتی یک شعر با آن مقتضای حال هماهنگی داشت، دارای «نقش تاریخی» می‌شود. ص ۶۱۸

بعضی از قدما شعر را «کلام زنده» نام نهاده بوده‌اند. خلاقیت فردی مجموعه‌ی متراکم تشبیه‌ها و استعاره‌ها و فناوری‌ها است که از آن حیات ارگانیک بی‌بهره است ولی وقتی با آن مقتضای حال اجتماعی هماهنگ شد، تبدیل به کلام زنده می‌شود و آن حیات در او دمیده می‌شود. ص ۶۱۸

چند پیوست

نخستین گام‌ها در راه تحول شعر معاصر

[از پاورقی: سخنانی است به روزگار دانشجویی، حدود نیم قرن پیش، در تالار دانشکده ادبیات مشهد در پاییز ۱۳۴۲ که در شماره ۴ مجله *هیرمند* به تاریخ بهار ۱۳۴۴ انتشار یافت.]

بررسی شعر فارسی پس از مشروطیت کاری بس دشوار و گسترده است. تحقیق درباره‌ی تحولات ادبی ایران که با این جنبش عظیم سیاسی و اجتماعی آغاز شده است، حتی به‌گونه‌ی فهرست‌وار امکان‌ناپذیر است. در این گفتار تنها دورنمایی از مهم‌ترین پدیده‌های این تحول را بررسی می‌کنیم. این جست‌وجو تنها متوجه جنبه‌های اصلی و چهره‌های درخشان این تحول است.

نخستین جنبش‌های آزادی‌خواهی ایران را به سال ۱۲۶۵ هجری(۱۸۸۴ میلادی) در پایان سلطنت محمدشاه و آغاز حکومت فرزندش ناصرالدین شاه دانسته‌اند. این اندیشه‌ها از دیرباز در ایران وجود داشته تا در این روزگار به ثمر رسیده است. پیش‌تر از انقلاب کبیر فرانسه، در ایران اندیشه‌هایی آزاد وجود داشته که در

اثر برخورد با انگلیسی‌ها و اطلاع از طرز حکومت آن‌ها، نخستین بذرهای فکر آزادی را در ایران افشانده‌اند. همین شعله‌های خرد بود که سرانجام در اثر وزش‌های مختلف تمدن و سیاست و فرهنگ غرب، آتش انقلاب مشروطیت را که آغاز زندگی دیگری برای ملت ایران بود برافروخت. صص ۶۲۰ و ۶۲۱

یکی از رهگذرهایی که مردم را به چنین زندگی و آزادی و فرهنگی راهنمون می‌شد، ادبیات و شعر بود. در آن روزگار ادب فارسی، دوره‌ی انحطاط را می‌گذراند. این دوره یکی از دوره‌های ناخوشی ادب ماست؛ زیرا کار تقلید قدما به وضع بسیار زشتی بر تمام آثار ادبی این دوره سایه گسترده است. پیشتر از سبکی به‌نام هندی شروع شده بود و تحولی عمیق در شعر فارسی به‌شمار می‌رفت، ولی در این روزگار درهم‌شکسته بود و از سیر معتدل خویش دور افتاده بود و بیشتر، تلاش‌های بیهوده‌یی بود در دنیایی پیچیده و نامفهوم و استعاره‌هایی نادرست و اندیشه‌هایی سخت شگفت‌آور و نابالدام که اگر گاهی خواننده از آن لذتی ببرد همان لذتی است که از حل یک معادله‌ی ریاضی یا پی بردن به رموز یک معمای پیچیده به آدمی دست می‌دهد. در آثار بیدل دهلوی نمودار این انحراف را از قرن دوازدهم می‌بینیم. شاعران این روزگار که خواستند در برابر کج‌روی‌های شاعران سبک هندی، نهضتی به‌پا کنند، از عهده برنیامدند و رجعت کردند. به‌جای اندیشه‌های تازه و سیر در آفاق زندگی، به تقلید شاعران قرن‌های پنجم و ششم پرداختند. تقلید هرچه استادانه باشد، نمی‌تواند به‌اندازه‌ی یک آفرینش کوچک و خام ارزش داشته باشد. البته تقلید را از تکامل‌بخشیدن به یک راه و رسم باید جدا کرد؛ مثلاً کار فردوسی را به‌حساب تقلید دقیقی نباید گذاشت. صص ۶۲۱ و ۶۲۲

چیزی که در شعر این دوره وجود ندارد انعکاس تمایلات اجتماعی و خواسته‌های مردم و زندگی آن‌هاست، با آن‌که نخستین مشخصه‌ی ادبیات هر روزگاری باید تأثیر زندگی و خواست‌های آن دوره در آن باشد.

انجمن‌های ادبی آن روزگاران ایران مثل کرم ابریشم در خود می‌تنیدند و خوش بودند. ص ۶۲۲

نخستینی شاعری که به وضع زندگی مردم و فشار و اختناق محیط توجهی کرد و در شعر خود به انتقاد از اوضاع و پریشانی احوال مردم پرداخت، *شیبانی* بود. در شعر این شاعر بزرگ، قطعات جاندار می‌خوانیم؛ مانند:

یار پریشان و زلف یار پریشان
شهر پریشان و شهریار پریشان

یا:

این راعیان شاه چرا بر رعیتش
چون گرگ بر گله همه خشم آورند و کین؟

علت این رکود در شعر فارسی، گذشته از عوامل اجتماعی، نبودن انتقاد ادبی در این دوره است. اصولاً در ادب فارسی نقد به‌معنی درست کلمه وجود نداشته است. آن‌چه داشته‌ایم از حدود مشاجره‌های لفظی بیرون نیست. ص ۶۲۳

شاعر یا هنرمند اگر بخواهد خود را تسلیم ذوق و سلیقه‌های مردم کند فرقش با آن‌ها چیست؟ آیا ناصر خسرو نمی‌توانست خود را همرنگ جماعت کند تا آواره‌ی یمگان نشود و در زندگی، چاپلوسی را پیشه کند تا از زرآلات خوان بسازد و از نقره دیگدان بزند؟

نظرهای میرزا آقاخان و دیگر همفکران او بود که افق تازه‌یی را در برابر چشم مردم گشود و آن‌ها را به دم زدن در هوای تازه‌یی وادار کرد. ص ۶۲۵

با انتشار مطبوعات بود که نخستین گام‌های آزادی فکری در جنبه‌های سیاسی و ادبی برداشته شد. در شعر نیز به‌جای آن‌که مردم چاپلوسی‌های قاآنی را بخوانند، آثار سرشار از روح انتقاد و آزادیخواهی از سیداشرف حسینی و ادیب‌الممالک و دهخدا و بهار را می‌خواندند. این نشان داد که مردم خواهان شعری دیگر بوده‌اند. ص ۶۲۵

تصنیف‌های عارف شناخته‌ترین تصنیف‌های زبان فارسی است. سرشار است از روح ملیت و عشق به ایران؛ عشقی تا مرز جنون.

تصنیف‌های عارف از نظر فنی دارای اهمیت بسیار است و «از نظر روانی و زیبایی نغمه‌ها ارتباط و پیوستگی آهنگ و شعر، ابتکار عارف از لحاظ وارد کردن مضامین اجتماعی در تصنیف» در درجه اول اهمیت قرار دارد. عارف گذشته از تصنیف‌سازی، غزل‌های آمیخته از سیاست و عشق دارد:

ای دیده خون ببار! که یک ملتی به خواب
رفته‌ست و من دو دیده‌ی بیدارم آرزوست
بیدار هر که گشت در ایران رود به «دار»
بیدار و زندگی بی«دار»م آرزوست.

ص ۶۳۱

اگر بخواهیم برای هر یک از انواع شعر در این دوره مظهری و نمودار روشنی نشان دهیم، فرخی را باید در اوج غزل سیاسی بدانیم. در شعر فرخی موجی از خون

انقلاب که سیلابه‌ی روح اوست همه‌جا می‌جوشد. این خصوصیت را در کم‌تر شاعری در ایران سراغ داشته‌ایم. ص ۶۳۲

تنها کسی که معنی درست تحول را درک کرد نیمایوشیج بود؛ زیرا او در تمام مواد شعر فارسی تجدید نظر کرد؛ هم از نظر معنی و هم از نظر فرم. نیمایوشیج با مطالعه و بررسی در تاریخ نهضت‌ها و تحولات شعر خارج از ایران اعم از کشورهای شرقی و غربی، کار خود را آغاز کرد. ص ۶۳۹

تلقی قدما از وطن

یکی از عمده‌ترین مسائل عاطفی که حوزه‌ی گسترده‌یی از تأملات انسان را در دوران ما به خود مشغول داشته، «مسأله‌ی وطن» است. دسته‌یی با شیدایی تمام از مفهوم وطن سخن می‌گویند و جمعی نیز برآنند که وطن حقیقتی ندارد؛ زمین است و آدمیان. ص ۶۴۱

جست‌وجو در مسأله‌ی وطن و ملیت که امروز در سراسر جهان مورد توجه ملت‌هاست، سابقه‌یی چندان کهن‌سال ندارد. بیش و کم از قرن هجدهم و با مقداری گذشت از قرن هفدهم آغاز می‌شود. یکی از نخستین بنیادگذاران اندیشه‌ی قومیت، ماکیاول [۱۴۶۹ ۱۵۲۷] سیاست‌مدار و فیلسوف معروف و نویسنده‌ی کتاب *شهریار* است. اوج فکر قومیت و مسأله‌ی وطن را در اروپای قرن نوزدهم باید جست‌وجو کرد و در دنبال آن بعضی مسائل نژادی. صص ۶۲۱ و ۶۲۲

اندیشه‌ی قومیت ایرانی به شکل خاص امروزی که متأثر از طرز برداشت ملل اروپایی از مسأله‌ی ملیت است با مقدمات انقلاب مشروطیت از نظر زمانی همراه است. صص ۶۲۲ و ۶۲۳

ناسیونالیسم معاصر در جهان چیزی نیست مگر حاصل جبهه‌گیری اقوام در برابر نیروهای غارتگر بر اساس پیوستگی منافع مشترک. ص ۶۲۳

ادبیات فارسی به‌شکل آیینه‌یی که بازتاب همه‌ی عواطف مردم ایرانی را در طول تاریخ در خود نشان داده است، از مفهوم وطن و حس قومیت، جلوه‌های گوناگونی را در خود ثبت کرده است.

نخستین جلوه‌ی قومیت و یاد وطن در شعر پارسی، تصویری است که از ایران و وطن ایرانی در شاهنامه به‌چشم می‌خورد:

ز بهر بر و بوم و پیوند خویش
زن و کودک خرد و فرزند خویش
همه سربه‌سر تن به کشتن دهیم
از آن به که کشور به دشمن دهیم

ص ۶۴۵

در عصر شعوبیه[که فردوسی بر اساس بعضی دلایل خود از وابستگان به این نهضت سیاسی و ملی عصر خود بوده است] این عواطف در شکل قومی آن، تظاهرات روشنی در تاریخ اجتماعی ما داشته که نه تنها در شعر پارسی ایرانیان، بلکه در شعرهایی که به زبان عربی نیز سروده‌اند جلوه‌گر است. ص ۶۴۵

در برابر اندیشه‌ی قومیت و وطن‌پرستی بارزی که شعوبیه و به‌ویژه متفکران ایرانی قرن سوم و چهارم داشته‌اند، تصویر دیگری از مفهوم وطن به‌وجود آمد که نتیجه‌ی برخورد با فرهنگ و تعالیم اسلامی بود.

این برداشت از مفهوم وطن در شعر فارسی جلوه‌هایی در شعر شاعران قرن پنجم به بعد، به‌خصوص در گیرودار حمله‌ی تاتار و اقوام مهاجم ترک داشته است. ص ۶۴۶

ترکان سلجوقی برای این‌که بتوانند پایه‌های حکومت خود را استوار کنند، اندیشه‌ی اسلامیِ مخالف قومیت را تقویت کردند و اگر در شعر عصر سلجوقی به‌دنبال جلوه‌های وطن و قومیت ایرانی باشیم، به‌طور محسوس می‌بینیم که اینان تا چه حد ارزش‌های قومی و میهنی را زبون کرده‌اند. ص ۶۴۷

در دوره و عصر فرمانروایی ترکان غزنوی و سلجوقی به‌تدریج هم از میزان ایرانی بودن اسطوره‌ها کاسته می‌شود و هم از میزان احترام و بزرگداشت عناصر اسطوره‌ی ایرانی. اوج بی‌احترامی و خوار شمردن عناصر اساطیر ایرانی در اواخر این دوره در شعر امیر معزی محسوس است:

من عجب دارم ز فردوسی که تا چندان دروغ
از کجا آورد و بیهوده چرا گفت آن سمر
در قیامت روستم گوید که من خصم توام
تا چرا بر من دروغ محض بستی سر به سر
گرچه او از روستم گفته‌ست بسیاری دروغ
گفته‌ی ما راست است از پادشاه نامور

بی‌گمان نفوذ سیاسی نژاد ترک، عامل اصلی بود و از سوی دیگر گسترش یافتن دین، نوعی بی‌اعتقادی و بی‌حرمتی نسبت به اسطوره‌های ایرانی به‌همراه داشت؛ چرا که این‌ها یادگارهای گبرکان بود و عنوان «اساطیرالاولین» داشت. ص ۶۴۷

در دوره‌ی مغول و تیموریان، خصایص قومی و وطنی هرچه بیشتر کمرنگ می‌شود و وطن در آن به‌معنی اقلیمی و نژادی مطرح نیست. حتی سیف‌الدین فرغانی این «آب و خاک» را که «نجس‌کرده‌ی» فرمانروایان ساسانی‌ست ناپاک و نانمازی می‌داند:

نزد عاشق گل این خاک نمازی نبود
که نجس‌کرده‌ی پرویز و قباد و کسری است

صص ۶۴۷ و ۶۴۸

بهترین مفسر وطن اسلامی یا اسلامستان در قرن اخیر، شاعر بزرگ شبه قاره هند محمد اقبال لاهوری[۱۸۷۳ ۱۹۳۷] است. او معتقد است مسلمانان باید ترک نسب کنند و از رنگ و پوست و خون و نژاد چشم بپوشند:

نه افغانیم و نه ترک و تتاریم
چمن زادیم و از یک شاخساریم
تمیز رنگ و بو بر ما حرام است
که ما پرورده‌ی یک نوبهاریم

پیش از اقبال، سید جمال‌الدین اسدآبادی اصل این اندیشه را به‌عنوان یک متفکر و مصلح اجتماعی مطرح کرده بود و موجی از تأثیرات عقاید اوست که محمد اقبال و دیگران را به این وادی کشانیده است. ص ۶۴۸

صوفیه که بیشتر متأثر از تعالیم اسلام بودند، حتی روایت معروف «حب‌الوطن من‌الایمان» را تفسیری خاص می‌کردند که در حوزه‌ی تفکرات آن‌ها بسیار عالی است. آن‌ها انسان را از جهانی دیگر می‌دانستند که چند روزی قفسی ساخته‌اند از بدنش و باید این قفس تن را بشکند و در هوای «وطن مألوف» بال و پر بگشاید. مولانا در تفسیر «حب‌الوطن من‌الایمان» می‌گوید: درست است که این حدیث است و گفتار پیامبر، ولی منظور از وطن، عالمی‌ست که با این وطن محسوس و خاکی ارتباط ندارد:

از دم حب‌الوطن بگذر مه‌ایست
که وطن آن سوست جان این سوی نیست
گر وطن خواهی گذر زآن سوی شط
این حدیث راست را کم خوان غلط

ص ۶۴۹

[یک نکته‌ی قابل یادآوری: سندیت روایت «حب‌الوطن» با همه‌ی شهرتی که دارد، در متون روایی اهل سنت به‌دشواری دیده می‌شود. از شیعه، مجلسی در *بحارالانوار* و حاج شیخ عباس قمی در *سفینه‌البحار* آن را نقل کرده‌اند. بر طبق یادداشت استاد بدیع‌الزمان فروزانفر، مؤلف *اللؤللؤالمرصوع* در باب آن گفته است که سخاوی گفته: «لم اقف علیه بدین روایت یعنی به سندش دست نیافتم». هیچ بعید نیست که روایت از برساخته‌های ایرانیان باشد. تصور می‌کنم از اقوال مأثوره‌ی ایرانیان قدیم یا اندیشمندان دوره‌ی نخستین اسلامی باشد؛ زیرا وطن به‌معنی آب و خاک، آن‌قدر که برای ایرانی‌ها جلوه داشته برای عرب‌ها چشم‌گیر نبوده؛ آن‌ها بیشتر

عصبیت قبیله‌یی داشته‌اند و به نژاد و خون، بیشتر از زادبوم توجه می‌کرده‌اند. ناقدان امروز از همین نکته استفاده کرده و عدم وجود حماسه را در ادبیات عرب توجیه و تفسیر می‌کنند. صص ۶۵۴ و ۶۵۵]

در مسیحیت این تفکر وجود دارد که وطن ما عالم جان است. سنت اوگوستین گفته: «آسمان وطن مشترک تمام مسیحیان بوده است». ص ۶۴۹

تلقی از زادگاه و زادبوم به‌عنوان وطن از زیباترین جلوه‌های عواطف انسانی در شعر پارسی است و عواطف وطن‌دوستی و شیفتگی به سرزمین، بیش از هر جای دیگر در شعر فارسی جلوه‌گر شده است. ص ۶۴۴

مسعود سعد سلمان یکی از چیره‌دست‌ترین شاعران فارسی‌زبان در تصویر احوال درونی و عواطف شخصی به‌شمار می‌رود. در شعری به‌یاد زادبوم خویش، شهر لاهور، که احساس می‌کند این شهر «در بند» است و آزادی خود را از دست داده، سوگنامه‌یی دردناک سرمی‌کند که در ادب پارسی بی‌مانند است:

ای «لاوهور»! ویحک بی‌من چگونه‌یی؟
بی‌آفتاب روشن، روشن چگونه‌یی؟
ناگه عزیز فرزند از تو جدا شده‌ست
با درد او به نوحه و شیون چگونه‌یی؟
در هیچ حمله هرگز نفکنده‌یی سپر
با حمله‌ی زمانه‌ی توسن چگونه‌یی؟
ای بوده بام و روزن تو چرخ و آفتاب
در سمج تنگ بی‌در و روزن چگونه‌یی؟

عواطف مسعود همیشه بر محور «من» شخصی و فردی او می‌گردد و مانند ناصر خسرو «من» او یک «من» اجتماعی نیست، بلکه «منی» است فردی و هم‌چون شاعران صوفی‌مشرب ما از قبیل مولانا و حافظ و سنایی «من» انسانی ندارد. با این‌همه، تصویری که از عواطف خویش بر محور همین «من» شخصی عرضه می‌کند، بسیار دلکش و پرتأثیر است. صص ۶۵۶ و ۶۵۷

اصولاً در تصور قدما همبستگی‌های انسانی از دو زاویه‌ی دید جلوه گر شده است: یکی با صبغه‌ی اقلیمی و یکی با صبغه‌ی قومی.

توجه به مسأله‌ی وطن دارای صور گوناگون است. یکی با وجه قومی و نژادی آن سروکار دارد[فردوسی]، دیگری با وجه اقلیمی آن[مسعود سعد، ناصر خسرو، سعدی، حافظ]، دیگری با وجه عرفانی[مولوی و صوفیه] و دیگر در وجه اسلامی آن، چنان که در آثار قدما و در شعر اغلب شاعران مقارن جمله‌ی تاتار دیده می‌شود و در قرن اخیر در شعر بعضی از شاعران مشروطه و از همه بارزتر در شعر محمد اقبال لاهوری.

شمایل غزل فارسی در فرنگ

فرم غزل با همین املای فارسی «غزل» یعنی Ghazal تازه دارد وارد فرم‌های مدرن شعر فرنگی می‌شود؛ به‌خصوص شعر مدرن آمریکا...در آن غزل‌ها ردیف و قافیه به‌شکل شعر فارسی نیست. آن‌ها حال و هوای عمومی غزل فارسی را و طول مصرع‌ها و تعداد ابیات را مورد نظر داشته‌اند. صص ۶۷۲ و ۶۷۵

ما ایرانی‌ها غافلیم که از فرم‌های ادبیات مشرق‌زمین، دو فرم خاص دارد جهانی می‌شود؛ یعنی از مرزهای طبیعی خودش تجاوز می‌کند: یکی فرم هایکوی (Haiku) ژاپنی و دیگری فرم غزل فارسی. البته با حذف بعضی ویژگی‌های بومی هر کدام. ص ۶۷۲

بیماری اصلی شعر روزگار ما از این‌جا شروع می‌شود که خودش نه تنها فرمی جز کار نیما به‌وجود نیاورده است، بلکه فرم‌های شگفت‌آوری را که محصول نبوغ خیام و فردوسی و حافظ و مولوی و سعدی است، به یک‌سوی نهاده و فرم بی‌فرمی، ربع قرن است درجا می‌زند.

به عقیده‌ی من بن‌بست شعر معاصر به‌دست کسانی خواهد شکست که یا فرم تازه‌یی ابداع کنند مثل نیما و شاگردانش که آن را کمال بخشیدند یا یکی از فرم‌های تجربه شده‌ی قدیم یا جدید را با حال و هوای انسان عصر ما انس و الفت دهد و تجربه‌های انسان عصر ما را شکل دهد. صص ۶۷۳ و ۶۷۴

ادبیات و هنر، مجموعه‌یی از فرم‌های خاص‌اند و تحولات هر یک از این فرم‌ها به‌معنی نفی و انکار یا به کنار نهادن دیگر فرم‌ها نیست. ما در شعر سنتی خویش قوالبی داریم و در داخل این قوالب فرم‌های بسیاری؛ فرم‌های ضعیف، نیرومند، راحت و دشوار. پیدایش قالب شعر آزاد، یا عروض نیمایی به هیچ‌روی نفی مطلق آن قوالب نیست. آن قوالب هم‌چنان می‌توانند آبستن فرم‌های خلاق برای بعضی از حال و هواهای عصر ما و عصرهای آینده باشند. چنان‌که در دایره‌ی اوزان آزاد هم فرم‌های بی‌نهایت وجود دارد که هنوز اندکی از آن بی‌نهایت مورد استفاده‌ی خلاق نیما و اخوان و فروغ و دیگران قرار گرفته است. صص ۶۷۵ و ۶۷۶

میزان تازگی فرم به میزان تازگی حال و هوا و جاافتادگی آن حال و هوا در آن قالب است؛ به‌حدی که گاه آدمی فراموش می‌کند این فرم تازه، همان قالب مکرر شعر انوری یا فرخی است که به‌دست مولوی این‌گونه سرشار از تازگی جلوه می‌کند. ص ۶۷۶

یک مثال ساده‌ی پیش پا افتاده می‌تواند این موضوع «قالب» و «فرم» را روشن کند. شاید ده‌ها شاعر فارسی‌زبان در طول هزار سال، این قصیده‌ی فرخی سیستانی را استقبال کرده‌اند که:

برآمد قیرگون ابری ز روی نیلگون دریا
چو رای عاشقان گردان، چو طبع بی‌دلان شیدا

همه «فرم» و «قالب» او را تکرار کرده‌اند و مزخرف گفته‌اند. یک نفر توانست حال و هوای روحی خودش را در این قالب بریزد و فرم آن را تازه کند و آن «سنایی» است:

مکن در جسم و جان منزل، که این دون است و آن والا
قدم زین هر دو بیرون نه، نه این‌جا باش و نه آن‌جا

و در همین قصیده که فرم مناسب حال و هوای روحی او را یافته و از ابتذال وصف ابر در این قالب، انحراف و رهایی یافته است سنایی بیتی دارد که به یک دیوان خوب می‌ارزد:

به حرص ار شربتی خوردم مگیر از من که بد کردم
بیابان بود و تابستان و آب سرد و استسقا

که تمام زیبایی و اعجاز آن در فرم است. نه تشبیه مهمی دارد، نه استعاره‌ی جیغ بنفشی دارد، نه هیچ کشف و کرامتی، فقط یک لحظه، حال و هوای پشیمانی عمیق خودش را در فرمی ذوب کرده که تاکنون بهتر از آن، کسی نتوانسته است عمل کند. صص ۶۷۶ و ۶۷۷

قالب، سابقه دارد ولی فرم تازه است و بدیع و حیرت‌آور. همه‌ی شاهکارهای ادبیات بشری، آن‌هایی هستند که در آن‌ها حال و هوایی خاص در فرم مناسب و نهایی خود جای گرفته است. ص ۶۷۷

هر جا که شعری خوب از آب درآمده از غزل و قصیده تا شعر بی‌وزن منثور آن‌جایی بوده که یک حال و هوای روحی، توانسته در فرم «مناسب» خود جای بگیرد. من در شگفتم که جوانان ما، ربع قرنی است در هوا، در فضای خالی دارند کشت و زرع می‌کنند. در هوا فقط نوعی از قارچ شاید قابل کشت باشد، آن هم به عمر دو روز و سه روز. ص ۶۷۸

در این لحظه‌ی تاریخی، قسمت اعظم استعدادهای جوان ما در قالب بی‌قالبی، در فرم بی‌فرمی، در شکل بی‌شکلی و در مجموعه‌یی از سطرهای پریشان بی‌موسیقی و بی‌نظام، مشق بطالت می‌کنند و بزرگ‌ترین کشفی که کرده‌اند این است که مدار خانوادگی کلمات را دگرگون کنند و در یک جدول قابل پیش‌بینی، به خلق استعاره‌ها و مجازهای تصادفی بپردازند. این بیماری در غزل جوانان هم شیوعی آشکار دارد.

کاری که این خانم‌ها و آقایان می‌کنند بازگشتی است به سبک هندی افراطی قرن دوازدهم و کارهای امثال ظهوری ترشیزی، با این تفاوت که مواد بسیاری از

استعاره‌های خود را از شعر نو و مجازهای آزموده شده توسط شعرای نوپردازی از نوع فروغ و سپهری و شاملو می‌گیرند، یا از واژگان مربوط به تحولات زندگی در عصر ما کلماتی را از مدار خود خارج می‌کنند. به همین دلیل از میان این همه غزل نو، کم‌تر غزلی با رمق و استوار می‌توان یافت که زمینه‌یی عاطفی و تجربی داشته باشد. شاید هم این مشابهت و بازگشت، دلایل جامعه‌شناسانه و تاریخی داشته باشد. ص ۶۸۰

بزرگ‌ترین نقطه‌ی ضعف این‌گونه شعرها در همین‌جاست که گویندگانش از وظیفه‌ی اصلی شعر که ثبت تجربه‌های روحی انسان و تصویر عواطف بشری است غافل‌اند و خیال می‌کنند اهمیت *دیوان شمس تبریزی* یا *دیوان حافظ* به‌خاطر استعاره‌ها و مجازهای موجود در آن‌هاست. اگر استعاره می‌توانست شاعر بیافریند، کامپیوترهای زبان‌شناسان، بزرگ‌ترین شعرا می‌شدند. ص ۶۸۱

اگر بگویم بخش عظیمی از شعرهای سهراب سپهری محصول چنین عملی است، همگان مرا به بی‌رحمی و حسادت و هر عیب دیگری متهم خواهند کرد، ولی خواهش می‌کنم یک‌بار شعرهای «ما هیچ ما نگاه» را فقط از این دیدگاه بررسی کنید، خواهید دید که چیزی نیست جز تغییر مدار خانواده‌ی کلمات. گاهی هم خیلی زیباست، اگر گفته بود:

بزرگ بود و از اهالی تجریش بود

شعر نبود ولی وقتی گفته است:

بزرگ بود و از اهالی امروز بود

شعر شده است و شعری زیبا. یکی از بهترین شعرهای سپهری است ولی مدار خانوادگی «اهالی» [مکان] را به «اهالی» [زمان] عوض کرده است. حالا شما این جدول را می‌توانید گسترش دهید و بگویید: «از اهالی نوروز بود / از اهالی بهار بود / از اهالی صبح بود».

هرچه هست، شعر او به‌لحاظ تکنیک، «شعر زبان‌شناسی» است و محصول تغییرات در مدار خانوادگی کلمات. ص ۶۸۳

کافی است بر اساس موازین زبان‌شناسی، مدار خانوادگی کلمات را قبلاً بشناسید و هی ترکیب کنید: خانواده‌ی [لحظه، دقیقه، ثانیه و ساعت] را با خانواده‌ی [میخ، چکش، زنجیر و...] قاطی کنید و ملیون‌ها استعاره و مجاز از این دست بیافرینند ولی سرانجام یک میلیارد استعاره‌ی بدیع و نوآیین که ساختید، ارزش همگی آن‌ها بر روی هم به‌اندازه‌ی این شعر بی‌استعاره و بی‌مجاز حافظ نخواهد بود که:

حالیا مصلحت وقت در آن می‌بینم
که کشم رخت به میخانه و خوش بنشینم.

نبوغ چیزی است که جدول ندارد و قابل پیش‌بینی نیست. صص ۶۸۳ و ۶۸۴

گاهی آدم‌های بیمارگونه‌یی از نوع خودمان هم پیدا می‌شوند و به این کشکول‌های موزون و ناموزون استعاره‌های جدولی و تصادفی، نام «شعر مدرن» یا «غزل نو» یا «غزل نیمایی» می‌دهند؛ حال آن‌که نو بودن و نیمایی بودن، هیچ ربطی به این استعاره‌های لوس و جدولی ندارد. ص ۶۸۴

اردیبهشت ۱۳۶۸

ذیل بر این گفتار

ناقدان و شعرشناسان و حتی خوانندگان شعر، آن‌ها که به جریان‌های شعر در قرن بیستم آشنایی دارند، بر روی هم عقیده دارند که شعر در آمریکا و انگلیس، امروز روز، چهره‌یی از نوع قله‌های آغاز قرن بیستم، مانند *پیتز* و *الیوت* و *پاوند* و نسل بعد از آن‌ها که *اودن*، *اسپندر* و *دیلان تماس* بودند، ندارد. صص ۶۸۴

از میان نمونه‌های آثار مشرق‌زمین دو نوع شعر، هم به لحاظ فرم و هم به‌لحاظ حال و هوای معنوی، در شعر آمریکایی اثر گذاشته‌اند: یکی هایکوی ژاپنی و یکی غزل فارسی.

از این دو نوع شعر شرقی، هایکو زود وارد ادبیات غرب و به‌خصوص آمریکایی شد و ترجمه‌های بسیاری هم از آن شد. دلیل آن هم آشکار است؛ نخست سادگی بیش از حد و کوتاهی شعرها است و دیگر مقام صنعتی ژاپن که امروز به‌حدی رسیده است که «هرچه آن خسرو کند شیرین بود». ما را نمی‌رسد که کار پاکان را قیاس از خود بگیریم. اما غزل فارسی با همین عنوان غزل ghazal خود اندک‌اندک دارد سبک و اسلوبی می‌شود در شعر مدرن آمریکایی. ص۶۸۶

در بهار ۱۹۷۶ که با دوست بزرگوارم شاعر بزرگ عرب عبدالوهاب البیاتی در پرینستون دیداری داشتم، دیدم با اشتیاق زیادی از ترجمه‌ی غزل‌های غالب به

انگلیسی یاد می‌کند. او می‌گفت چندان تحت تأثیر حال و هوای غزل‌های سبک هندی فارسی قرار گرفته است که تصمیم دارد کتابی در باب آن بنویسد. او بیشتر زمینه‌ی متنوع فکر و تخیل شاعرانه را در این نوع شعر پسندیده بود. صص ۶۹۲ و ۶۹۳

هر زبانی موسیقی و عروض خاص خود را دارد. این ویژگی‌های عروضی و فنی از اعماق نیاز فرهنگی متکلمان به آن زبان سرچشمه گرفته و در طول هزار سال به این صورت که ما می‌بینیم درآمده است. موسیقی شعر، قلمرو تفنن‌های روزمره‌ی کسی نمی‌تواند باشد؛ گیرم کسی یا کسانی چنین تفننی را پیشه کنند، جامعه و تاریخ هرگز از ایشان نخواهد پذیرفت. ص ۶۹۴

حرف آخر

به زبان صورتگرایان روس، هر یک از جوانب شعر فرنگی که وارد شعر فارسی شد و تبدیل به وجه غالب dominant گردید، بخشی از هویت شعر فارسی را که فرسوده شده بود و کارایی نداشت، به یک‌سو زد و عناصری را وارد میدان کرد که تا آن زمان یا پنهان بودند یا برکنار. ما در ادبیات عصر اسلامی و حتی ادبیات ایران ساسانی بهترین نمونه‌های فابل را در ادبیات جهان داشتیم ولی قرن‌ها بود که شاعران بزرگ و جریان‌های اصلی شعر فارسی، دیگر کوچک‌ترین توجهی به ساختار فابل و نقش فرهنگی آن نداشتند. با ترجمه‌ی فابل‌های لافونتن و دیگر فابل‌نویسان مغرب‌زمین یک‌چند فابل تبدیل به وجه غالب شد و شاعرانی از قبیل پروین، ایرج و

بهار از فابل بیشترین بهره را بردند، چندان که بعضی از شاهکارهای ایشان را فابل تشکیل می‌داد.

در شعر مشروطیت با اندیشه‌هایی از قبیل آزادی، تربیت، احترام به بانوان، خرافات‌زدایی و امثال این حرف‌ها روبه‌رو شدیم.

شاعران متجدد ما تصاویر سنتی شعر فارسی را به یک‌سوی نهادند و شعر خود را با تصاویری از نوع تصاویر شعر شاعران رمانتیک فرنگی آراستند. این خود توفیق بزرگی برای شعر فارسی شد که خود را از آسیب «تیر مژگان» و «عقرب زلف» رها ساخت. ص ۶۹۶

از آن‌جا که اکثریت مترجمان شعر فرنگی در این یک‌صد سال کمتر توانسته‌اند ظرایف اصلی شعر برجسته‌ی فرنگی را در ترجمه‌ی خویش ارائه کنند، تصوری که «شاعران» عصر ما از شعر فرنگی دارند چیزی است در حد یک ترجمه‌ی خشک و خالی که غالباً به یاری یک «فرهنگ حیم» پرداخته شده است. ص ۶۹۷

از قدیم استادان ما به ما آموخته‌اند که «هر چیزی که از حد خود تجاوز کند، تبدیل به ضدش می‌شود». [الشئ إذا جاوز حده إنقلب ضده.] ترجمه‌های ناقص و بی‌معنی شعر فرنگی حاصل کار مترجمانی است که غالباً هیچ‌گونه معرفتی نسبت به قلمرو فرهنگی آن شعرها که اصل کار است ندارند.

اگر شعر فارسی برداشتی پویا از حوزه‌ی «فرم»های خلاق بومی خود، همان‌ها که در قدیم داشته و از برجسته‌ترین فرم‌های شعر جهان است و نیز آن‌چه در این صد سال توسط نیما و شاگردان او بر آن افزوده شده است نداشته باشد، هزار سال دیگر هم که بگذرد محال است یک شعر مثل شعرهای خوب اخوان، فروغ، سپهری

و شاملو و دیگران به‌جود آید. ما همواره خواننده‌ی صورت مقلدانه‌ی ترجمه‌های ضعیف و بد شعر فرنگی خواهیم ماند.

شعر در همه‌ی زبان‌ها، موسیقایی شدن عواطف است در زبان تصویر. تمام فرم‌ها از همین‌جا نشأت می‌گیرد. هنر چیزی جز فرم نیست. یکی از این شبه‌ترجمه‌ها را با «آنگاه پس از تندر» اخوان یا «داروگ» نیما یا «تولدی دیگر» فروغ یا «نشانی» سپهری یا «ماهی» و «مرا تو بی‌سببی نیستی» شاملو مقایسه کنید تا معنی فرم را دریابید. ص ۶۹۸

عناوین جلد ششم «سلوک با کتاب»

موضوع: سیاسی

تکاپوی جهانی ژان ژاک سروان شرایبر

پیروزی آینده دمکراسی توماس مان

خروج اضطراری اینیاتسیونه سیلونه

مجمع الجزایر گولاگ سولژ نیتسین

توتالیتاریسم هانا آرنت

انقلاب یا اصلاح کارل پوپر

تفریحات شب محمد مسعود

فصل بحران میشل سر

تراژدی قدرت در شاهنامه مصطفی رحیمی

تیغ بر نشر ژان ایو مولیه

دربارهٔ سرمایه‌داری موریس داب

قدرت بی قدرتان واتسلاو هاول

نقش روشنفکر ادوارد سعید

حاکمیت شعر بالاتر از حاکمیت سیاست است. **عهد شاعر با هستی، پیش از تولد سیاست به‌وجود** آمده است. او به بشر یاد داده است که چگونه با جهان‌های نامکشوف رابطه برقرار کند. آغشتن شاعر به سیاست روز، یعنی غرق کردن او در تباهی؛ ولی پشت پا زدن به سیاست روز، هرگز به‌معنای آن نیست که شاعر بحران امید و نومیدی عصر خود را فراموش کند. او مظهر اعلای آن بحران باید باشد. مثل حافظ، مثل گوته، مثل شکسپیر، مثل نیما. تعهد درونی در برابر بحران امید و نومیدی عصر ما، تذکر بحران‌های امید و نومید انسان در طول همهٔ قرون است.