



رضانوری

توانا بود هر که دانا بود
وزارت آموزش و پرورش

ادبیات معاصر ایران

«شعر»

سال سوم

آموزش متوسطه عمومی

علوم تجربی - ریاضی و فیزیک - اقتصاد اجتماعی

سازمان کتابهای درسی ایران

ادبیات معاصر ایران - شعر

سال سوم

علوم تجربی - ریاضی و فیزیک

ادبیات
فارسی

۱۷

۱

۱۶

توانا بود هر که دانا بود
وزارت آموزش و پرورش

ادبیات معاصر ایران

«شعر»

اسکی شد

سال سوم

آموزش متوسطه عمومی

علوم تجربی - ریاضی و فیزیک - اقتصاد اجتماعی

سازمان کتابهای درسی ایران

۲۵۳۵

پدیدآورندگان :

مؤلف : محمد حقوقی

کارشناس سازمان کتابهای درسی: اسماعیل روزبه

حقوق مادی این اثر متعلق به سازمان

کتابهای درسی ایران است.

چاپ شرکت افست «سهامی عام» چاپخانه بیست و پنجم شهرپور

تذکر

در اسفندماه ۱۳۵۴ شمسی قانونی در مجلس شورای ملی و مجلس سنای ایران به تصویب رسید که بنا بر آن مبدأ تاریخ ایران، تاریخ شاهنشاهی قرار داده شد. تاریخ شاهنشاهی ایران از زمان تشکیل دولت هخامنشی به دست توانای کوروش کبیر محسوب می شود و از آن زمان تاکنون ۲۵۳۵ سال می گذرد. چون اصلاح سنوات تاریخی در کتابهای درسی در سال جاری به علت کمی وقت و چاپ شدن قسمتی از کتابها مقدور نگردید و این امر در سال تحصیلی آینده انجام خواهد گرفت. بنابراین آموزگاران و دبیران محترم باید توجه داشته باشند که ضمن تدریس مطالب درسی هر کجا به سنوات تاریخی شمسی و میلادی برمی خورند برابری آن را با سال شاهنشاهی تذکر دهند و دانش آموزان را وادارند تا در کتابهای خود سنوات مزبور را اصلاح نمایند. برای مزید اطلاع یادآور می شود که تبدیل سالهای شمسی و میلادی به تاریخ شاهنشاهی بسیار آسان و به طریق زیر انجام می شود:

۱- با افزودن ۱۱۸۰ سال به تاریخ شمسی تاریخ شاهنشاهی به دست می آید مثلاً تاجگذاری رضا شاه کبیر سرسلله خاندان پهلوی که در سال ۱۳۰۵ شمسی انجام گرفته برابر سال ۲۴۸۵ شاهنشاهی و شروع سلطنت شاهنشاه آریامهر که در سال ۱۳۲۰ شمسی بوده برابر با سال ۲۵۰۰ شاهنشاهی می شود و به همین علت هم جشن بزرگداشت پنجاه سال شاهنشاهی خاندان پهلوی باشکوه هر چه تمامتر در نوروز امسال در آرامگاه رضاشاه کبیر انجام یافت.

۲- برای تبدیل سال میلادی به سال شاهنشاهی کافی است که ۵۵۹ سال به تاریخهای میلادی اضافه شود چنان که اگر ۵۵۹ به سال ۱۹۷۶ میلادی اضافه شود سال ۲۵۳۵ شاهنشاهی یعنی سال جاری به دست می آید.

۳- در مورد سالهای قبل از میلاد اگر عدد کوچکتر از ۵۵۹ باشد آن را از ۵۵۹ کسر می کنیم سال شاهنشاهی به دست می آید و اگر بزرگتر از ۵۵۹ باشد ۵۵۹ را از آن کسر می کنیم سال پیش از شاهنشاهی به دست می آید. مثلاً واقعه ای که در ۲۰ سال قبل از میلاد اتفاق افتاده برابر با سال ۳۵۹ شاهنشاهی و رویدادی که در ۱۴۵۰ پیش از میلاد رخ داده برابر با ۸۹۱ پیش از شاهنشاهی ایران است.

به نام خدا

فهرست

۲	پیش‌گفتار
۵	تعریف شعر از نظر قدما
۱۱	دو جریان شعر معاصر ایران
۴۲	نمونه‌ها
۴۴	جغد جنگ
۴۸	قناری من
۵۵	بت شکن بابل

پیشگفتار

مجموعه‌ای که از نظر دیراز و دانش آموزان گرامی می‌گذرد، بخش «شعر» از کتاب «ادبیات معاصر ایران» است که مطابق برنامه نظام نوین آموزشی برای تدریس در سال سوّم رشته‌های علمی تدوین یافته است. بخش دیگر این کتاب - که در آن از نثر معاصر و نویسندگان روزگار ما سخن خواهد رفت - در نیم سال دوّم تدریس خواهد شد.

امروزه روز، بیش از هزار و صد سال از عمر شعر فارسی دری می‌گذرد. شعری که بیشترین سهم فرهنگ ایران را دارا بوده و طیّ یازده قرن از برکت ذهن خلاق و نقش آفرین شاعران بزرگ، در برپای داشتن عظیم‌ترین کاخهای سخن همچون «شاهنامه فردوسی»، «رباعیات خیام»، «خمسه نظامی»، «مثنوی مولوی»، «کلیات سعدی» و «دیوان حافظ» - که هر کدام از بناهای آباد و گزند ناپذیر ادبیات ایران و از جمله شاهکارهای ادبیات جهان به‌شمار می‌روند - به حدّ اعلای تکامل لفظی و معنوی خود رسیده است.

با توجه به این حدّ از عظمت و اعتلا، پیداست که تاجه پایه حفظ این کاخها و بی‌افکندن بناهایی همانند آنها، آن‌چنان که شایسته شأن و اعتبار شعر کهن فارسی است، مشکل خواهد بود. خاصّه در قرنی که همه ارزشها و معیارهایش دگرگون شده است.

می‌دانیم که در قرن حاضر، زندگی بشر بنیادی دیگر گرفت و همه اشکال و مفاهیم، صبغه‌ای و معنایی تازه یافت و به تبع از آن هنر و ادب نیز از پذیرش شکل و محتوایی جدید ناگزیر شد. اما نکته اینجاست که پذیرش این ناگزیری برای شریکان که بیشتر متأثر بودند تا مؤثر و به‌ویژه بر سنت‌های دیرینه خود تکیه داشتند، بسیار سخت‌تر بود تا غربیان که بیشتر متأثر بودند تا متأثر. زیرا در جبر امتزاج و اختلاط تمدن‌های شرق و غرب، آنچه برای مشرق زمین نهایت اهمیت را داشت این بود که چگونه

می‌تواند اصالت خود را در این برخورد اجباری محفوظ نگاه دارد. همچنان که برای شاعر ایرانی نیز که چنان فرهنگ گسترده و عظیم را در پشت سر داشته و چه بسا بارها از تماشای قلعه‌های آن به شگفتی افتاده، بسیار دشوار بود که شخصیت دو گانه خود را در ضمن این التماس و اختلاط بشناسد و آن چنان که در شأن گذشته درخشان اوست، در کالبد جدید فرو رود، موقعیت خود را درک کند و با «دید» انسان آگاه امروز به جهان بنگرد و بازبان اوسخن بگوید، تا آنجا که در درون پیکره جدید و جوان اثر او، روح فرهنگ گذشته وی نیز تجلی کند.

آنچه مسلم است شاعر امروز دیگر فراغت و حوصله اسلاف خود را از دست داده است. و اگر بیش از زمانی کوتاه به یک چشم انداز نمی‌تواند بنگرد، باید در نظر داشت که آن چشم انداز، گوشه‌ای از جهانی است که در احوال متغیر و متبدل خویش، هر روز چهره‌ای جدید از خود نشان می‌دهد.

بنابر این طبیعی است که شاعر امروز در مقایسه با شاعران دنیای قدیم، راهی بس دشوار در زمینه خلافت آثار ادبی در پیش داشته باشد و حتی با آگاهی به این واقعیت که، نهال بالنده شعر امروز، هنوز بسیار جوانتر از آن است که بتواند باد رخت تناور شعر کهن فارسی را برابری کند، همچنان از کوشش در آفرینش آثار جدید باز نایستد و همواره به این اصل معتقد باشد که: ملتی که نتواند هنرمندان و شاعران جدید پرورش دهد، فرهنگش دچار رکود خواهد گردید و رفته رفته در فرهنگهای زنده تر جذب خواهد شد. با توجه به این واقعیات است که باید به شعر معاصر چشم دوخت و به کار دشوار شاعران امروز نظر داشت. شاعرانی که از یک سو معنای تکامل فرهنگ شعر فارسی را در حفظ سنتهای شعری قدیم - چه از نظر قالب و چه از لحاظ زبان ادب - دیده‌اند و در حقیقت، نوگرایی را صرفاً در انتخاب موضوعات جدید دانسته و به شاعران سنت گرا معروف شده‌اند، و از دیگر سو شاعرانی که صرفاً درک روح زمانه خود و ضرورت تجدید نظر در قالب قدیم را به مفهوم تکامل واقعی فرهنگ شعری گذشته خویش گرفته‌اند و به شاعران نوگرا شهرت یافته‌اند. و در حقیقت شعر معاصر ایران را حاصل کار این هر دو دسته باید شمرد.

از این رهگذر است که کتاب حاضر، ناظر به کار هر دو گروه سنت گرا و نوگراست و با نظر یکسان مؤلف به آنان فراهم آمده است. منتها نه به سهولت و سادگی، چنان که

تصوّر می‌شود، بل بامشکلاتی که معمولاً در تألیف کتابی از این دست، وجود دارد. و گذشته از این، مشکلات دیگری هست که به چگونگی برنامه ارتباط دارد و به مراتب سخت‌تر می‌نماید. تا آنجا که اگر از ذکر مشکلات مربوط به کتاب بتوان چشم پوشید، از اشاره به مشکلات ناشی از برنامه نمی‌توان صرف نظر کرد.

برنامه‌ای که در دستور آن، از یک طرف از بسیاری شاعران - حتی معارف آنان - نام برده نشده و از طرف دیگر تأکید شده است که حتی الامکان همه جوانب شعر معاصر - از تعریف شعر از نظر قدما تا تاریخ شعر امروز، انواع شعر سنتی و نو، حتی موج نو و مبانی آنها همراه با تحلیل نمونه‌های مختلف - مورد فحص و بحث قرار گیرد. کاری که در یک کتاب قطور نیز امکان پذیر نیست، تا چه رسد به کتابی که تمامی آن کمتر از صد صفحه است. و پیداست در سرزمینی که تعداد شاعران معاصر آن - حتی آنان که شهرتی در حدّ مملکت یافته‌اند - بسیار زیاد است، یا تنها باید به ذکر نمونه‌ای کوتاه از آثار هر یک بسنده کرد، یا صرفاً به تاریخچه شعر پرداخت، یا فقط به بیان شیوه‌های مختلف قانع شد، یا از آنجا که شعر معاصر برای اغلب اذهان - حتی ذهنهای خواص - نامأنوس و ناآشناست، تنها به توضیح فضای مبهم آن اکتفا کرد.

با توجه به این مشکلات و محدودیتهاست که در این کتاب نه تنها آن گونه که می‌بایست حق گروهی از شاعران نام آور - چه از حیث نقل نمونه آثار و بحث تحلیلی آنها و چه بیان ارزش واقعی هر یک - ادا نشده است بلکه نام برخی از سخنوران معاصر به ناچار از قلم افتاده است و ای کاش چنین نمی‌شد.

تعریف شعر از نظر قدما

از مجموع نظریات شعرشناسان و منتقدان قدیم (از جمله: نظامی عروضی، محمد عوفی، رشید و طواط، شمس قیس رازی، خواجه نصیر طوسی و...) ^۱ چنین برمی آید که تعریف شعر را از لحاظ صورت و معنی، می توان در دو عبارت ساده زیر خلاصه کرد:

الف- «شعر از لحاظ صورت کلامی است موزون و مقفّا».

ب- «شعر از لحاظ معنی، کلامی است خیال انگیز و موهم، که معانی بزرگ را خرد و معانی خرد را بزرگ گرداند.»

آنچه در وهله نخست براساس این دو تعریف می توان دریافت، این است که: تعریف اول بر تمامی اشعار فارسی صدق می کند. زیرا همه شعرهای گذشته ما موزون و مقفّا است. اما تعریف دوم بر همه اشعار فارسی صدق نمی کند. زیرا تمامی آنها خیال-انگیز و موهم نیست.

برای مثال به سه نمونه زیر می توان توجه کرد.
نمونه اوّل:

خیز و در کاسه زر آب طربناك انداز
پیشترزان که شود کاسه سر خاك انداز
عاقبت منزل ما وادی خاموشان است
حالا غلغله در گنبد افلاك انداز
ملك این مزرعه دانی که ثباتی نکند
آتشی از جگر جام در املاك انداز
به سر سبز توای سرو که چون خاك شوم
ناز از سربنه و سایه بر آن خاك انداز

۱- دبیران ارجمند می توانند به کتابهای «چهار مقاله»، «لباب الالباب»، «المعجم فی معاییر اشعار المعجم»، «حدائق السحر»، «معیار الاشعار» و «اساس الاقتباس» رجوع کنند.

غسل در اشک زدم کاهل طریقت گویند
 پاک شو اول و پس دیده بر آن پاک انداز
 یارب آن زاهد خود بین که به جز عیب ندید
 دود آهیش در آینه ادراک انداز
 چشم آلوده نظر از رخ جانان دور است
 بر رخ او نظر از آینه پاک انداز
 چون گل از نکه او جامه قبا کن حافظ
 وین قبا در ره آن قامت چالاک انداز

این غزل حافظ چه از لحاظ صورت و چه از نظر معنی متضمن هر دو تعریف بالاست. زیرا هم ایهام دارد و هم معنی بزرگ، هم به اعتبار منطقیان خیال انگیز است و موزون و هم از نظر عرف موزون و مقفّاست.

نمونه دوم:

چهار چیز شد آیین مردم هنری
 که مردم هنری زین چهار نیست بری
 یکی سخاوت طبعی، چو دستگاه بود
 به تازه رویی آن را ببخشی و بخوری
 دو دیگر آن که دل دوستان نیازاری
 که دوست آینه باشد چو اندر او نگری
 سه دیگر آن که زبان را به وقت گفتن بد
 نگاه داری، تا وقت عذر غم نخوری
 چهارم آن که هر آن کو به جای تو بد کرد
 چو عذر خواهد، نام گناه او نبری

قطعه‌ای از انوری در پند و اندرز، که پیش از هر چیز وزن و قافیه آن به چشم می‌خورد. به عبارت دیگر، تنها از نظر صورت تعریف شعرا در بر دارد و از اشمال بر تعریف دوم خالی است. زیرا نه خیال انگیز است و نه متضمن معنی شاعرانه بزرگ، و نه در آن به اصل ایهام می‌توان برخورد.

نمونه سوم:

فرّاش بادصبارا گفته تافرش زمرّ دین بگسترد ودایه ابر بهاری رافر موده تابنات
نبات درمهد زمین بپرورد. درختان را به خلعت نوروزی قبای سبز ورق دربر کرده و
اطفال شاخ را به قدوم موسم ربیع کلاه شکوفه بر سر نهاده. عصاره نالی به قدرت او
شهد فائق شده و تخم خرما بی به تربیتش نخل باسق گشته.
نمونه ای از گلستان سعدی، که فاقد وزن و قافیه شعری است. امّا در عوض خیال-
انگیز است و موهم. و تعریف شعر را تنها از لحاظ معنی در بردارد.

فرق شعر با نظم و نثر

گذشته از نمونه اول که هر دو تعریف را در خود جمع دارد و در شعر بودن آن
نمی توان شک کرد، اگر قرار بر این شود که یکی از دو نمونه دوّم و سوّم را به اعتبار
نزدیکی هر چه بیشتر به تعریف شعر، بردیگری ترجیح دهیم، این نمونه سوّم است که
بر دوّم برتری می یابد. زیرا این، معناست که همواره بر صورت ترجیح دارد. از طرف
دیگر وقتی عامّه مردم و نه منطقیان حتّی «الفاظ مهمل بی معنی را اگر مستجمع وزن و
قافیه باشد، شعر شمرند»^۱ پیدا است که تاجّه حدّ تمیز شعر از نظم با توجّه به تعریف
صوری آن بی پایه و بی معناست. بخصوص که خواص برای این که میان شعر و هذیان
فرق نهاده شود، از شعر به عنوان سخن مرتّب معنوی یاد کرده اند. پس درست تر آن که
نمونه دوّم به نام «نظم» خوانده شود. زیرا این نظم است که وقتی وزن و قافیه آن
برداشته می شود، عیناً معنی نثر می یابد و در حقیقت به صورت حرفی عادی و متداول
درمی آید. در صورتی که اگر از نمونه اول وزن و قافیه آن جدا شود، همچنان جوهر
شعری آن حفظ خواهد شد و هیچ گاه معنی مستعمل و معمول نخواهد یافت.

«مردم عادت کرده اند که بین شعر و کلام موزون حکم به اتّحاد کنند و هر کلام
موزون را شعر بخوانند. اگر چه مضمون آن علم طبّ باشد یا حکمت طبیعی»^۲ چنان که
در کشور ما این کار سخت معمول بوده است. زیرا نه تنها به نظم مباحث طبّی یا حکمی
دست زده اند، بلکه افعال و اصطلاحات نحو عربی، لغت و معنی، اسامی ماهها و برجها

۱- از: خواجه نصیر الدین طوسی

۲- از: ارسطو

و... رانیز به نظم در آورده اند و این همه را شعر شمرده اند. غافل از این که: «خطاست که شعر و نثر را به دلیل آن که مایه هر دو یکی است، از یک جنس بدانیم و برای تمیزیکی از دیگری فصلی مانند وزن قائل شویم. مایه معماری و پیکر سازی نیز یکی است؛ اما به این سبب آن دو فن را همجنس نمی شماریم، زیرا که هدف و غرض آن دو یکی نیست. غرض معماری، خانه و کاخ و سرایی است که آدمی بتواند آسان و آسوده در آن زیست کند. اگر به دیوار سرایی نقشی زیبا بنگارند یا بر در آن پیکری بدیع بگذارند، غرض معماری تغییر نمی پذیرد، زیرا که در این حال نیز چون در خانه آسایش نباشد کوشش معمار ضایع و باطل است. اما از پیکری که ساخته دست هنرمندی است توقع نداریم که به کاری بیاید، یعنی فی المثل در شکم آن نقدینه ای پیدا کنیم یا در کاسه سرش که برداشتنی باشد، شربت بنوشیم. پس آنچه دو فن را با هم نسبت می دهد، مایه کار نیست، بلکه شیوه کار و غرض آن است. شعر و نثر در مایه کار شریکند اما در شیوه و غرض یکسان نیستند.»^۱

اما نکته اینجاست که این اصل را در تمامی اشعار گذشته فارسی نمی توان دید. در شعر گذشته فارسی، چه بسیار قطعه هایی است که تنها به اعتبار وزن و قافیه، نام شعر گرفته اند. و در حقیقت در شیوه آنها با نثر فرقی نیست. خاصه که در اغلب آن قطعات غرض و هدف خاصی نیز نهفته است. چنین است که گذشته از اغلب آثار شاعران راستین همچون مولوی و سعدی و حافظ و چند شاعر دیگر، که بیشتر موارد تعریف شعر را در بردارد، هزار سال و بیشتر، این تنها وزن و قافیه بوده که شعر گذشته ما را از نثر جدا کرده است، و نه تماماً خیال انگیزی و ایهام و شیوه های ویژه و معانی خاص شعری. تا آنجا که می توان گفت یکی از مهمترین علل عدم تغییر و تحول قوالب شعر در ادوار مختلف شعر فارسی، همین علت وزن و قافیه بوده است.

مشروطیت و تحول شعر از لحاظ محتوا

در زمان مشروطیت نیز که اوضاع و شرایط اجتماعی با ادوار پیش فرق کرد و به تبع، در شعر نیز اثر گذاشت، باز هم به علامات این تحول، تنها در مفاهیم و مضامین شعری می توان برخورد. شاعران این دوره در زمانی می زیستند که شرایط و مقتضیات

خاص آن، آنان را از اقبال به مضامین و مفاهیمی جز محتوای شعر قدیم ناگزیر می کرد. بنابراین اشعار شاعرانی امثال ادیب الممالک فراهانی، ایرج میرزا، حیدرعلی کمالی، ملک الشعراء بهار، عارف قزوینی، فرخی یزدی، میرزاده عشقی و... اگر با شعر قدیم تفاوت یافت، نه از لحاظ قالب، که صرفاً به اعتبار زبان خاص دوره مشروطیت و بیان مضامین جدید بود که به خلاف ادوار قبل از یک «من» اجتماعی جریان می گرفت.

به جز میرزاده عشقی و ابوالقاسم لاهوتی که به تغییرات جزئی در قالب نیز توجه کردند، یابیحیی دولت آبادی که دریافتن وزنی جدید کوشش داشت، ادیب الممالک به ساختن قصاید سیاسی و اداری دست زد. بهار در عین رعایت تمام فنون قصیده سرایی، با زبانی آمیخته از شیوه های خراسانی و عراقی و زبان روز، به سیاست روی آورد و به بیان واقعیتهای زمانه خود پرداخت. ایرج زبان ساده مردم را زبان اصلی شعر خود کرد و بیشتر در ساده ترین قوالب شعری همچون مثنوی به انتقاد از اوضاع اجتماعی و آداب عصر خود اقبال نشان داد. و عارف قزوینی و فرخی یزدی، مشهورترین و معمول ترین نوع شعر یعنی غزل را که تا آن زمان، خاص مفاهیم غنایی و عشقی بود، برای بیان احساسات وطنی و ملی خود برگزیدند. و به این ترتیب بود که اندک اندک لغات و اصطلاحات مختلف دوران مشروطیت که به اقتضای شرایط خاص زمان، زبان سیاسی و اداری و اجتماعی آن روز شده بود، در شعر راه یافت و رفته رفته به حد افراط رسید. تا آنجا که حتی برای مفاهیم غزلی نیز لغات و اصطلاحات فرهنگی یا ترجمه آنها یا لغات و اصطلاحاتی که به اقتضای تشکیلات جدید سیاسی و اداری وضع شده بود، به کار گرفته شد.

تحول شعر بعد از مشروطیت

پس از مشروطیت، شعارهای میهنی و سیاسی رفته رفته جای خود را به مطالب انتقادی و اجتماعی داد و تدریجاً شیوه های زندگی جدید و پدیده ها و جلوه های گوناگون تمدن و فرهنگ غرب، شاعران را مجبور کرد تا در مسیر یکی از این دو راه قدم بگذارند:

یابکوشند تا با تنفس در فضای خیالپردازانه و رمانتیک شعر مغرب زمین که معمول ترین مکتب ادبی آن سالها بود، از هوای گرفته و ملال آمیز شعر تقلیدی پس از حافظ فاصله گیرند و با ورود در این دنیا، بی این که به قالبهای جدید بیندیشند، به خلق آثاری

پردازند که باتوجه به فضای رؤیایی و تعبیرات خاص آن، تا آن روز در شعر فارسی سابقه نداشت.

یابه زعم خویش باتوصیف مظاهر گوناگون و محصولات مختلف صنعت غرب، خود را نوآور و فرزند زمان خویش جلوه دهند. با این تصور که اگر به جای شمع از برق سخن گویند یا به جای اسب از اتومبیل یا به جای کاروان از قطار، به شعر زمان خود دست یافته‌اند. راهی که اگرچه دیری نپایید مدتها متداول بود و باعث این شد که قطعاتی چند در توصیف قطار، هواپیما، اتومبیل، سینما، اسکی، تانک، برق و... ساخته شود. قطعه‌هایی که اگرچه به مناسبت، تشبیهات و توصیفات تازه داشت ولی فاقد هر گونه «دیدنو» و بافت جدید بود.

اما به هر حال همین اصل توجه صرف به تعبیر و مفاهیم ظاهری نو بود که همچنان در ذهن شاعران نسل بعد نیز ادامه یافت تا آنجا که رفته رفته به آفرینش قطعات تازه رسید. جریانی که از زمان مشروطیت سرچشمه گرفت و تا امروز نیز ادامه دارد، بی این که هیچ يك از این شاعران با کمترین تردید در امکانات قوالب قدیم، در اندیشه تغییر قالب بیفتند و خود را به عنوان سنت شکن و بدعت گذار بشناسانند. گوا این که سنت شکنی و بدعت گذاری حائز شرایطی است که در همه کس جمع نمی تواند بود.

این وضع مدت ها ادامه داشت. تا این که مردی بانام علی اسفندیاری که بعدها به نیمایوشیج معروف شد، ظهور کرد. و با اندیشه ای و نگاهی دیگر و با آگاهی و شهامت و شجاعتی کم نظیر، در کنار پنجره ای دیگر ایستاد و با دریافتن معانی و تعبیر و پیدا کردن ضوابط و روابط و رسیدن به زبان و بیان جدید به آفرینش چشم اندازی دیگر توفیق یافت و با اتکا به منطقی دیگر، تعریف شعر را به شعر باز گرداند. زیرا معنی ابداع و نوآوری راستین را نیک دریافته بود و می دانست که نوآوری در این زمان نه به معنی این است که احیاناً از مظاهر تمدن جدید به نام بردنی حتی به کمک تشبیه و استعاره و... اکتفا کرد، بلکه ابداع و نوآوری، زمانی مفهوم درست می یابد که اندیشه و دید و بیان و بافتی دیگر را نشان دهد. و همه این تازگیها بود که سرانجام او را به لزوم و وجوب شکستن قوالب قدیم و به تجاوز از محدوده آن چارچوبها برانگیخت. چرا که می دانست اینها لازم و ملزوم یکدیگرند و در حقیقت مفاهیم و مضامین نو، قالب و چارچوبه مناسب و زبان و بیان جدید می طلبند.

دوجریان شعر معاصر ایران

اگر جریانات مشروطیت همچون سرچشمه‌ای انگاشته شود، از این سرچشمه دوجریان مختلف شعری در دوسیر گوناگون به راه افتاده است: شعر سنت گرای معاصرو شعر نو گرای امروز.

۱- شعر سنت گرای معاصر

شعر سنت گرای معاصر، شعری است که از نظر قالب هیچ تفاوتی با شعر گذشته ما نکرده است. به عبارت دیگر (به جز چارپاره که در قرون اخیر معمول شده) در قالب همان انواع قصیده، غزل، قطعه و مثنوی است. ولی از لحاظ محتوا و مضمون، متضمن حرفهای تازه‌ای است که سابقه آن را در شعر گذشته فارسی نمی‌توان یافت^۱ اصل مشترکی که در این گونه قطعات وجود دارد، تازگی مضمون و معناست. ولی تنها این تفاوت آنها با شعر قدیم نیست؛ بلکه موارد تازگی و افتراق آن را باید از لحاظهای زیر بررسی کرد. وهم این نکته میبین آن است که این قطعات را نمی‌توان همسطح و همپایه هم دانست^۲.

-
- ۱- نباید نا گفته گذاشت که جریان شعر سنت گرای معاصر نیز به دوشاخه منشعب می‌شود. نخست: جریانی که در عین رعایت قواعد شعر قدیم فارسی به مضامین جدید دست یافته است. دوم: جریانی که نه تنها از قواعد شعر گذشته عدول نکرده، بلکه از لحاظ محتوا و بیان و زبان نیز تقلید ناشیانه‌ای از شعر قدیم فارسی است. همچون بسیاری از طرحهای انجمنی، که حاصل آن هزارها غزل و قصیده بدلی است. و پیدا است که از این گونه آثار در این کتاب سخنی نخواهد رفت.
- ۲- اگر از این گونه اشعار، با اصطلاح «قطعات» نام برده می‌شود، (با توجه به تفاوت شعر با نظم و نثر که در آغاز همین کتاب به آن اشاره شد) از این روست که واژه «شعر» در زمان امروز به اعتبار شعرهایی که در این قرن سروده شده. اگرچه شعر تعریف پذیر نیست. تعریف خاصی یافته است. و این تعریف به معنی دقیق کلمه مشمول بسیاری از «اشعار سنتی معاصر» نمی‌شود. به همین لحاظ برای برخی از این قطعات تعریف «نظم» مناسب تر است تا شعر. زیرا آن جوهری که لازمه شعر است در آنها نیست. اما با این همه، اینها دلیل تازه نبودن این قطعات نمی‌تواند بود.

نخست: قطعاتی که از لحاظ بافت زبان به سیاق قصاید قدماست ولی محتوای آنها را در شعر گذشته فارسی نمی توان یافت.

تازگی برخی از این گونه قصاید، همچون قصیده «حسرتها و آرزوها»^۱ از وثوق الدوله به اعتبار بیان حسب حال صمیمانه شاعر در ناگزیری ارتباط با واقعیات زمانه ماست. و تازگی بعضی دیگر همچون قصیده «راه آهن»^۲ از بدیع الزمان فروزانفر که یکی از چند قصیده ای است که در توصیف پدیده های صنعتی امروز ساخته شده است به اعتبار موضوع تازه آن. و تازگی برخی دیگر همچون قصیده «نگاه»^۳ از رعدی آذرخشی، به لحاظ یکدستی مضمون و تعبیرها و توصیفهای جدید و گونا گونی است که از مفهوم «نگاه» شده است.^۴ و تازگی بعضی دیگر همچون قصیده «جغد جنگ»^۵ و «دماوند» از ملک الشعرای بهار به چندین اعتبار. زیرا در عین اشتغال بر همه مختصات فوق، از نهایت ادراک شاعر نسبت به واقعیات اجتماعی زمانه خویش نیز سخن می گویند و از هر نظر قصایدی بکثرت و منحصرند.^۶

۱- با این مطلع:

بگذشت در حیرت مرا بس ماهها و سالها
چون است حال از بگذرد دایم بدین منوالها

۲- با این مطلع:

چو برزد مهر تابان سر ز خاور
بیامد آن نگار ماه منظر

۳- با این مطلع:

من ندانم به نگاه تو چه رازی است نهان
که مر آن راز تو ان دیدن و گفتن نتوان

۴- این قصیده را در کتاب فارسی امسال می خوانید.

۵- تمام این قصیده را در همین کتاب خواهید خواند.

۶- اگر از میان قصاید بسیار معاصران، صرفاً از این چهار قصیده نام برده شد، به اعتباراتی است که به اشاره گذشت. و نباید تصوّر شود که در این قرن، قصیده ای همپای آنها ساخته نشده است. ما در این زمان قصاید استواری داریم (از برخی چند قصیده و از بعضی يك یاد و قصیده) که بیش یا کم در آثار ادیب الممالک، شوریده شیرازی، ادیب پیشاوری، ادیب السلطنة سمیعی، جلال الدین همایی، محمود فرخ، حسین مسرور، اطفعلی صورتگر، امیری فیروز کوهی، علی اصغر حریری، مهدی حمیدی، مظاهر مصفا، مهرداد اوستا، نعمت میرزا زاده و... نمونه های آن را می توان دید.

دوم: غزلهایی که اگرچه در همان قالب قدیم سروده شده، اما در مجموع از لحاظ بافت تازه و بیان تصاویر و تعبیر جدید و گهگاه «دید» خاصی که در آنهاست، به ویژه آن دسته از غزلهای که رنگی از مفاهیم غنایی و عشقی زمانهٔ ما را دربر دارند، می‌توان از آنها به عنوان غزلی دیگر یاد کرد. این ویژگیها را در غزلهای محمدحسین شهریار، رهی معیری، امیری فیروزکوهی، عماد خراسانی، علی‌اشتری (فرهاد)، هوشنگ ابتهاج، سیمین بهبهانی و... بیش یا کم می‌توان دید

سوم: قطعاتی که اگر دارای مضمون تازه‌ای است، به دلیل ترجمه یا اقتباس از يك اثر خارجی است. و به همین لحاظ در شعر گذشتهٔ ما سابقه نداشته است. این قطعات به چند گونه تقسیم می‌شوند:

الف- قطعه‌هایی که ترجمهٔ صرف از يك اثر خارجی است. «قلب مادر»^۱ از ایرج میرزا و «سنگتراش ژاپنی»^۲ از گلچین معانی، هر يك در حدّ خود از جمله بهترین نمونهٔ این قطعه‌هاست.^۳

ب- قطعاتی که اگر چه ترجمهٔ يك قطعهٔ خارجی است، ولی موارد مختلف دخالت شاعر و نیز زبان خاص آورادر آنها می‌توان دید، نمونه‌ای از این گونه قطعات،

۱- از هر يك از این شاعران نمونهٔ غزلی در همین کتاب خواهید خواند. جز نامبردگان، غزلسرایان دیگری هم بوده‌اند و هستند که در این قرن، کم یا بیش غزلهای موفق سروده‌اند. عبرت نایینی، افسر، پژمان بختیاری، آزاد همدانی، ابوتراب جلی، ابوالحسن ورزی، محمد قهرمان، هادی رنجی، مشفق کاشانی، علی‌اطهری، اسماعیل روزبه (فریدخوئی) و گلشن کردستانی از آن جمله‌اند.

نباید ناگفته گذاشت که برخی از شاعران نوپرداز نیز در زمینهٔ غزل تجربیات تازه‌ای کرده‌اند که از هر لحاظ قابل توجه است. اما به دلیل این که برخی بیش از چند غزل ندارند و اصولاً گار اصلی آنها غزلسرایی نیست، از انتخاب نمونهٔ غزل آنها صرف نظر شد. در این میان می‌توان از فریدون توللی، نادر نادرپور، م. امید، م. آزاد، نوذر پرننگ، منوچهر آتشی، حسین منزوی و... نام برد.

۲- تمامی این قطعه را در همین کتاب خواهید خواند.

۳- این اثر، ترجمه‌ای است از قطعهٔ «مولتا تولی» شاعر هلندی با این مطلع:

رنجبری کوهکنی پیشه‌اش کوه در افغان ز دم تیشه‌اش

۴- در دوره‌ای خاص ترجمهٔ قطعات منظوم از آثار خارجی سخت معمول بود و برخی از شاعران معاصر چه به قصد ترجمهٔ صرف، چه به صورت اقتباس بدان اقبال کردند. از وجد دستگردی گرفته تا رهی معیری و وعدی آدرخشی و... حتی بعضی از شاعران نوپرداز از جمله نادر نادرپور، م. امید و احمد شاملو هم.

مثنوی «شاه و جام»^۱ ایرج میرزا است.

ج- قطعاتی که مضمون آنها از يك اثر خارجی اقتباس شده است. امّا گویندگان آنها، آن چنان در این آثار دخالت کرده اند و زبان و شیوه خاص خود را در خلق آنها به کار گرفته اند که شایسته است از هر کدام به عنوان يك اثر مستقل یاد کرد. مثنوی «زهره و منوچهر»^۲ ایرج و مثنوی «عقاب»^۳ پرویز ناتل خانلری از این گونه اند.

چهارم: قطعاتی که بر اثر توجه خاص برخی از گویندگان امروز به چهره های مختلف تاریخی ساخته شده است. و در حقیقت شامل بازسازی این چهره ها از زاویه «دید» و شناخت گویندگانی است که کوشیده اند با مصالح کلام منظوم و در پر توخیل خویش، صورتی پایدار از زندگی آن مردان را بنمایانند. بهترین نمونه این قطعات «یعقوب لیث»^۴ از پژمان بختیاری و «امواج سند»^۵، «بت شکن بابل»^۶ و «موسی»^۷ از مهدی حمیدی است.^۸

پنجم: قطعاتی که باید به سه قسمت جدا گانه تقسیم شوند:

الف- قطعه هایی که از نظر محتوا تا زگی دارند، امّا زبان آنها، اغلب زبان شعر

۱- این مثنوی، ترجمه ای است از اثر فردریک شیلر. شاعر آلمانی که با این بیت آغاز می شود:

پادشهی رفت به عزم شکار با حرم و خیل به دریا کنار

۲- این مثنوی چنین آغاز می شود:

صبح نتاییده هنوز آفتاب وانشده دیده نرگس ز خواب

۳- این مثنوی را در فارسی سال سوم راهنمایی خوانده اید.

۴- این قطعه چنین آغاز می شود:

دی کافتاب سایه ز فرق جهان گرفت

دامن کشان به دامن مغرب مکان گرفت

پنداشتم که گوشه راحت توان گرفت

غافل که در سراج هستی رفاه نیست

آسودگی خوش است در این عرصه، آه نیست

۵- «امواج سند» را در فارسی سال اول دبیرستان خوانده اید.

۶- تمامی این مثنوی را در همین کتاب خواهید خواند.

۷- این قطعه هم در قالب مثنوی است با این آغاز:

چون که خود را دید در خورد ندا

عشوه آغازید موسی با خدا

۸- گویندگان دیگری نیز هستند که از این گونه قطعات ساخته اند. به ویژه باید به دو قطعه

گذشتهٔ فارسی است و معمولاً در قالب مثنوی و قالب قدیم «قطعه» ساخته شده‌اند. اکثر گویندگان معاصر از این گونه قطعه‌ها دارند. قطعات «دختر بصره»^۱ از ملك الشعرای بهار، «قناری من»^۲ از حسین مسرور، «مست و هوشیار»^۳ از پروین اعتصامی، «نامه»^۴ از حبیب یغمایی، «نیروی اشك» از رهی معیری، «مرغ شب»^۵ از لطفعلی صورتگر و... نمونه‌هایی از این قطعه‌هاست.^۶

ب- قطعاتی که بیشتر به شکل نوعی «مسمط» (مخمّس- مسدّس- مثمّن) یا «ترکیب‌بند»ند. و ضمن این که اغلب بافت زبان امروز را دارند، غالباً تحت تأثیر آثار شاعران رمانتیک غرب ساخته شده‌اند. این قطعات گاه به نوعی مضمون سازی آراسته‌اند و می‌توان گفت که به اغلب احتمال از قبل به طرح و موضوع آنها اندیشیده شده است. مانند «آشیان ویران»^۷ از پروین اعتصامی، «خاکستر»^۸ از محمد حسین علی-آبادی. گاه نیز تأثرات عاطفی و خاطرات کودکی و جوانی منبع الهام آنها بوده است.

→ از چهره «آرش کمانگیر» یکی از مهرداد اوستا (در قالب چارپاره) و دیگری از سیاوش کسری

(در قالب نو) اشاره کرد.

۱- آغاز این قطعه چنین است:

دیدم به بصره دختر کی اعجمی نسب

روشن نموده شهر به نور جمال خویش

۲، ۳، ۴، ۵- هر يك از این قطعات را در همین کتاب خواهید خواند.

۶- لازم به اشاره است که کمتر گویندهٔ سنت‌گرای معاصر است که از این گونه قطعات نداشته باشد. منتها اگر از آن‌همه، به انتخاب همین چند قطعه اکتفا شد، پیدا است که به علت محدودیت صفحات کتاب بوده است. نیز به همین علت بود، اگر از میان قطعات بسیار پروین اعتصامی، که از این نظر شاخص‌ترین چهرهٔ ادب معاصر ماست، فقط به انتخاب همین يك قطعه بسنده شد.

۷- این قطعه چنین شروع می‌شود:

از ساحت پاك آشیانی مرغی بپرید سوی گلزار

درفکرت توشی و توانی افتاد بسی و جست بسیار

۸- آغاز این قطعه چنین است:

بنگر آن حوری سیاه و سپید نه همه پاك جسم او نه بلید

ساخته در وجود خویش بدید نیمه‌ای یأس و نیمه‌ای امید

آتش او را قرین و هم بستر همسر خاک و نام خاکستر

مانند «ایده آل»^۱ از میرزاده عشقی، «صبحانه شاعر»^۲ از رشید یاسمی، «کبوتران من»^۳ از بهار، «یاد آر»^۴ از دهخدا، «حسرت»^۵ از پژمان، «نام»^۶ از گلچین گیلانی، و مهمتر از همه «افسانه»^۷ از نیما، که ضمن در برداشتن همهٔ مختصات مذکور، نخستین بار جلوه‌هایی از حرکتهای تازهٔ ذهنی امروزین و آگاه را نشان می‌دهد.

ج- قطعاتی که نام «چارپاره» گرفته‌اند و در حقیقت از نظر شکل، زبان و فضا، حدفاصل شعر قدیم و شعر نیمایی^۸ شناخته شده‌اند. از میان شاعرانی که در این گونه شعر شهرت بسیار یافته‌اند، می‌توان از فریدون تولّتی، نادر نادرپور، فریدون مشیری نام برد. چارپاره‌های «اندوه شامگاه»^۹ و «دور»^{۱۰} از تولّتی، «شیشه و سنگ»^{۱۱} و

۱- این قطعه چنین آغاز می‌شود:

اوایل گل سرخ است و انتهای بهار نشسته‌ام سرسنگی کنار يك دیوار
جوار دَرّه در بند و دامن کهسار فضای شمران اندک ز قرب مغرب تار
هنوز بُداثر روز بر فراز «اوین»

۲- این قطعه چنین آغاز می‌شود:

بامدادان که سوی باغ کنم پنجره باز بیدم چون بَرَدَم همچو یکی بنده نماز
سبزه را شانه کند از سرانگشت لطیف آب را بوسه دهد از خم گیسوی دراز
۳- آغاز این قطعه چنین است:

بیایید ای کبوترهای دلخواه بدن سیما بگون باها چو شگرف

۴- يك بند از این قطعه را در کتاب فارسی سوم راهنمایی خوانده‌اید.

۵- شروع این قطعه چنین است:

بادلی آسوده اندر کودکی جای در دامن مادر داشتم
وز نهال قامت فرّخ پدر سایه‌ای فرخنده بر سر داشتم

۶- تمامی این قطعه در همین کتاب آمده است.

۷- قسمت‌هایی از «افسانه» را در کتاب فارسی سال دوم دبیرستان خوانده‌اید.

۸- چهار نمونه از اشعار نیمایی را در پایان همین کتاب خواهید خواند.

۹- این چارپاره با این بیت شروع می‌شود:

کیست این مرده که در روشنی شامگهان
تکیه داده‌ست بر آن ابرو نشسته‌ست به کوه

۱۰- این چارپاره را در همین کتاب خواهید خواند.

۱۱- این چارپاره نیز در همین کتاب آمده است.

«فالگیر»^۱ از نادرپور، و «آسمان کبود»^۲ و «ای امید ناامیدیهای من» از مشیری به نسبت کارهریک، از جمله بهترین نمونه این قطعه‌هاست.

۲- شعر نو گرای امروز

شعر نو گرای امروز، هم از نظر قالب و محتوا و هم از لحاظ بافت زبان و نحوه بیان و هم به سبب «دید» و «ساختمان» خاص آن با شعر قدیم فرق دارد. بنیانگذار شعر نو «نیما»ست. این شاعر با قطعه «افسانه» خود - در سال ۱۳۰۱ شمسی - فضای جدیدی را ارائه داد که در طول ۱۶ سال خلوت نشینی او - در سال ۱۳۱۷ شمسی با سرودن قطعه «غراب» که به مفهوم واقعی اولین شعر نیمایی است - بدرآه اصلی شعر امروز منتهی شد. راهی که سال به سال همواری و وسعت بیشتریافت و راهها و رهروان دیگر پیدا کرد. او پیشاپیش گام نهاد و مدام از مسیر خود سخن گفت و هر چه پیشتر رفت چشم اندازهای خود را جامع تر و دقیق تر نمایاند. تا آنجا که اکنون می توان اصول و مبانی شعری او را تحت عناوین زیر مورد اشاره قرار داد.

۱- اصل کوتاه و بلندی مصراعها

اوزان شعر نو گرای امروز بر اساس اوزان شعر قدیم فارسی است. جز این که در شعر نو تساوی طولی مصراعها شرط نیست و به اقتضای معنی و مفهوم کلام، کوتاه و بلند می شود. برای مثال می توان گفت: جمله «من قدم می زنم» به همین سه کلمه احتیاج دارد ولی عبارت «من ساعت هشت با ایشان قرار ملاقات دارم» به هشت کلمه نیازمند است. بنابراین اگر نیمه به لزوم شکستن مصراعها پی برد، به عواملی چند بستگی داشت که مهمترین آنها عامل کمی آن بود. عاملی که از دو نظر باید مورد توجه قرار گیرد: الف- وقتی که یک مفهوم به کلمات کمتری از قالب یک مصراع احتیاج دارد. در این صورت شاعر مجبور خواهد بود که مصراع را با کلمات زاید و حشو بینبارد.

۱- این چهارپاره را در کتاب فارسی امسال می خوانید.

۲- این چهارپاره با این بیت شروع می شود:

بهارم دخترم از خواب برخیز
شکر خندی بزنی شوری بر انگیز

ب- وقتی که يك مفهوم به کلمات بیشتری از قالب يك مصراع نیاز دارد، در این صورت شاعر مجبور است که مفهوم اضافی را در مصراع بعد بیاورد. چنین است که وقتی ما به پاره زیر از یکی از شعرهای م. امید برمی‌خوریم:

پا به پای تو که می‌بردی مرا با خویش

در رکاب تو که می‌رفتی

همنان بانور

در مجلّ هودج سّرو سرود و هوش و حیرانی

سوی اقصا مرزهای دور...

می‌بینیم که وزن این شعر، همان «بحر رمل» معروف است که در شعر قدیم به التزام تساوی طولی مصراعها، همواره از سه تا چهار «فاعلاتن» تشکیل می‌شود. در صورتی که در این شعر نو، به ضرورت محتوا، مصراعها گاه از سه فاعلاتن کمتر و گاهی از چهار فاعلاتن نیز بیشترند.

اصل کوتاه و بلندی مصراعها اگرچه اولین و سهل‌ترین اصلی بود که شاعران را به پیروی از راه نیمایه شعر نو جلب کرد، ولی تا امروز بیش از چند شاعر نوپرداز نمانده‌اند که دقیقاً و به صورت صحیح به این اصل پایبند مانده باشند.

احمد شاملو در شعرهای اوّلیه خود به رعایت این اصل اعتقاد داشت ولی بعدها به وزنی آهنگین روی آورد. فروغ فرخزاد، سهراب سپهری، م. آزاد، نیز اگرچه برخی از شعرهایشان متضمن وزن صحیح نیمایی است، اما رعایت دقیق آن را لازم ندانستند. به طور خلاصه می‌توان گفت که شعرهای نو امروز با دارای «وزن نیمایی» اند مانند شعرهای م. امید، یا «وزن حسّی» مانند بعضی از شعرهای م. آزاد، یا «وزن آهنگین» دارند، همچون برخی شعرهای احمد شاملو، و یا بی‌وزنند مانند اشعار احمد رضا احمدی.

۳- اصل آزادی تخیل

شعر نو گرای امروز، حاصل آزادی تخیل و رهایی ذهنهاست. به این معنی که هیچ يك از قراردادهای شعر قدیم را نمی‌پذیرد. زیرا اگر بپذیرد ادعای نوگرایی

۱- در اینجا اگر به شعر قدیم اشاره می‌شود، پیداست که منظور شاعران طراز اول و صاحب سبک نیستند. بلکه شعر مقتدائه پس از حافظ (از شیوه هندی که بگذریم) مورد نظر است.

نمی‌تواند داشت. توضیح این که: در شعر قدیم وقتی شاعر مثلاً به یاد کلمه «زلف» می‌افتاد، به‌غیر از بیست سی کلمه از پیش معلوم و قراردادی نظیر «شب»، «آشفته‌گی»، «قصه»، «راز»، «دل»، «مجنون»، «سلسله»، «دیوانه»، «اسیر»، «گرفتار»، «کوتاه»، «بلند»، «ابر» و... واژه‌ای دیگر در اختیار نداشت.^۱

کلماتی که خود مضامین شعر را نیز همراه می‌آورد. برای مثال وقتی شاعری گفته است:

دل در اندیشه آن زلف‌گره گیر افتاد

عاقلان مژده که دیوانه به زنجیر افتاد

جز این که کلمات همانهاست که به اشاره گذشت، مضمون بیت نیز بر اساس همین قراردادها ساخته شده است. چرا که قرار بر این شده که دل دیوانه عاشق در زنجیر زلف معشوق گرفتار باشد.

بنابراین اگر نیا خود را به عنوان اولین ناقض این قراردادها شناساند، قطعاً به دلیل توجه به این نکته بود که این قراردادها مانع اندیشه آزادانه و نیروی تخیل واقعی می‌شوند. پس یکی از اصول شعر نو گرای امروز، اصل انصراف از قراردادها و رهایی از قیدهاست. و صرفاً بر اساس تخیل آزادانه و اندیشه راستین نوشته می‌شود. اغلب آثار شاعران طراز اول نوپرداز، از این گونه «قراردادها» خالی است. اما در برخی از آثار آنهاست که جلوه‌های این اندیشه و تخیل آزاد را با درخشش بیشتر می‌توان دید. «مرغ آمین»، «ققنوس»، «پادشاه فتح» و «می‌تراود مهتاب» از نیما؛ «مامی»، «باغ آینه» و «آیدار آینه» از شاملو؛ «زمستان»، «غزل ۳» و «سبز» از امید؛ «تولد دی دیگر»، «ایمان بیاوریم» و «تنها صداست که می‌ماند» از فرخزاد؛ «عصر» و «به من سکوت بیاموز» از آزاد؛ «جای پای آب» و «ندای آغاز» از سپهری؛ «دریایی ۳» و «دلنگی ۴» از رویایی؛ «بوسه‌ها، خنجرها، پیمانه» و «شکارنی» از آنتی؛ «نقاب و نماز» و «طلوعی در شب» از نادریور؛ «رقص ایرانی» و «غزل برای درخت» از کسرائی و...

۱- اصل قرارداد، تنها بر نشانه «زلف» مصداق نمی‌یابد. بلکه تشابه‌های «چهره»، «ابر» و «چشم»، «اندام»، «لب» و... نیز هر کدام بیش از بیست سی کلمه مشخص و مقرر را به ذهن نمی‌آورد. برای مثال وقتی شاعر به «لب» یار می‌اندیشد، جز کلماتی نظیر «پسته»، «خندان»، «لعل»، «باقوت» «غنچه»، «راز»، «پسته» و «نقطه» و... به یاد نخواهد آورد.

از جمله این آثارند.

۳- اصل شعریت

شعر نو گرای امروز، شعر خیال و تصویر است. اصلی که بیش از هر چیز «شعریّت» يك شعر به اعتبار آن مشخص می‌شود. بنابراین برخلاف شاعران قدیم، که یکی از مهمترین نشانه‌های قدرت آنها، تسلط در کلمه و کلام و اصل سخنوری بوده است، قدرت شاعر امروز بیشتر بر اساس خیالپردازی و تصویر سازی و به عبارت بهتر دور پروازیهای ذهن اوست. برای مثال، وقتی این چند بیت از «قاآنی» خوانده می‌شود:

ای وزیری که صدر قدر تو را
هست نه خرگه بسیط بساط
تو مطاعی و کائنات مطیع
تو محیطی و روزگار محاط
قهر تو مایه ملال و محن
مهر تو موجب سرور و نشاط
صاحباً بنده تو قاآنی
که کمین چاکرش بود و طوطا

پیش از این که به جوهر شعر، بر اساس تعریف آن، توجه شود، به قدرت ناظم از لحاظ کلمه و کلام و سخنوری توجه می‌شود. گویی شاعر واسطه‌ای است برای انجام دادن اجباری که قافیه‌ها به او تحمیل کرده‌اند. چنان که در بیت دوم قافیه «محاط» بوده که به التزام کلمه «محیط» و به قرینه کلمات «مطاع» و «مطیع» بیت را ساخته است و نه اراده شاعر. یا در بیت سوم لزوم قافیه بوده است که «قاآنی» را مجبور کرده از میان همه شاعران «وطوطا» را به چاکری انتخاب کند.

چنین است که اگر با توجه به «تعریف» امروزین شعر، در برخی از آثار کهن تأمل شود، نثر مابه شعر نزدیکتر است تا نظم. نثر را طبیعی و از دست راست می‌نویسیم، ولی نظم را مصنوعی و از دست چپ. زیرا در نظم از بیت دوم به بعد قافیه‌ها سازنده‌اند و نه ناظم، که فقط به منزله واسطه است. در صورتی که شاعر امروز، هرگز به این نحو از

قافیه كمك نمی گیرد. چرا که او پیش از این که به «سخنوری» بیندیشد، به نفس شعرو جوهر شعر می اندیشد که حاصل جهشهای ذهن و دورپروازیهای خیال اوست. بنابراین قافیه در نظر او، صرفاً نوعی پایانبندی «بند»های شعر به حساب می آید و در حکم زنگی است که وقتی طنین آن به گوش رسید، برای ورود در فضای بند بعد اعلام آمادگی می کند.

از کارهای نیما که بگذریم (چون پس از مرك او بود که کتابهای یکی پس از دیگری به طبع رسید) و نیز از آثار م. امید و دیگر شاعران نوپرداز طراز اوّل، که از نظر میزان تأثیر، وضعی تدریجی داشت، نخستین بار اوج جلوه گری این خیال و تصویر که اساس «شعریّت» يك شعر شمرده می شود در کتاب «هوای تازه» شاملو نشان داده شد. شعرهایی که از لحاظ توجه به نوپردازی صرف، نشانه نهایت شجاعت و شهامت يك شاعر بود. و در حقیقت بیشترین اثر را در اذهان شاعران بعد گذارد. چند سال بعد منتهای این درخشش و جلوه گری در کتاب «تولّدی دیگر» فروغ قزّرخزاد به نمایش درآمد. کتابی که از نظر جلب توجه شاعران و به ویژه به خود آوردن آنان، همچنان یکی از مؤثرترین مجموعه های شعر امروز بوده است. نیز از دیگر مجموعه هایی که از این لحاظ باید به آنها اشاره شود، می توان از کتابهای «آهنگ دیگر» منوچهر آتش، «شعرهای دریایی» یدالله رؤیایی، و «حجم سبز» سهراب سپهری نام برد.

۴- اصل ساختمان

شعر نو گرای امروز، شعر هماهنگی و تناسب و وحدت کلمه ها و سطرها و بندها است و تنها شاعرانی که دارای ذهنیّتی متشکّلند به ایجاد این فضا توفیق خواهند یافت. همان گونه که «ساختمان» يك «فضا» مستلزم ایجاد روابط دقیق منطقی و زیبایی شناسی بین اتاقها، راهروها، درها، زیورها و رنگهاست، شعر امروز نیز وقتی شامل این فضا است که این هماهنگی و تناسب و تشکّل و تمامیّت را در هر يك از بندها و سطرها و کلمه های خود نشان دهد. و این اصلی است که در شعر قدیم، اغلب در محدوده يك «بیت» مصداق می یافته است. برای مثال وقتی به این غزل حافظ توجه می کنیم:

مطلب طاعت و پیمان درست از من مست

که به پیمانہ کشی شهره شدم روزالست

و سپس به این بیت می‌رسیم:

به جز آن نرگس مستانه که چشمش مرصاد

زیر این طارم فیروزه کسی خوش نشست

به عیان درمی‌یابیم که اگر حافظ از مجموع واژه‌های «نرگس»، «مستانه»، «چشم»، «طارم»، «فیروزه»، «مرصاد» و «خوش نشست» در دایره استعاره «بیت» روابطی چنین دقیق ایجاد می‌کند، و چنین ساختمانی ارائه می‌دهد، این روابط و این ساختمان صرفاً به این بیت انحصار می‌یابد و از این نظریه هیچ ارتباطی به بیت آغاز و سایر ابیات غزل ندارد. در صورتی که در شعر واقعی امروز، این ساختمان و روابط گوناگون را در تمامی سطور و بندهای شعر می‌توان دید. آن‌هم تا آنجا که حتی حذف یک سطر به کمال آن لطمه خواهد زد و آن را ناقص نشان خواهد داد. چنان که وقتی با این شعرنما روبرو می‌شویم:

هست شب يك شب دم کرده و خاك

رنگ رخ باخته است

باد، نوباوه ابراز برکوه

سوی من تاخته است

هست شب همچو ورم کرده تنی گرم در استاده هوا

هم از این روست نمی‌بیند اگر گمشده‌ای راهش را

باتنش گرم، بیابان دراز

مرده را مانند درگورش تنگ

به دل سوخته من ماند

به تنم خسته که می‌سوزد از هیبت تب

هست شب. آری شب.

همچنان که آرام آرام از خواندن هر سطر فارغ می‌شویم، احساس می‌کنیم نطفه‌ای است که به تدریج شکل می‌گیرد. و سرانجام چون به پایان شعر می‌رسیم، هیئت واقعی آن را باز می‌یابیم. و می‌فهمیم که اگر شاعر در بند اول شعر، شب را دم کرده و خاك را رنگ باخته می‌بیند و در بند دوم، شب را همچون تنی گرم و ورم کرده و هوا را ایستاده و در بند سوم، فشار را مرده‌ای باتنی گرم احساس می‌کند، و از مجموع

این توصیفات، احیاناً از هوای گرفته، شرجی و مه آلود شمال سخن می گوید، این همه چشم اندازی است از دریچه چشم مردی که خسته و تبار در شب نشسته است. و لاجرم حالت خاص خود را به تمام اشیایی که در چشم انداز خود می بیند تحمیل می کند و از ترکیب این خطوط ارتباطی و ایجاد رابطه میان اشیا بر محور ذهن خود «فضا» بی نو می سازد. و ماناگزیر شب و بیابان و خاك و هوا را نیز خسته و تب کرده می بینیم. آن هم تا آنجا که گویی از مجموع ترکیب اینها، یعنی شب و بیابان و خاك و هوای توانیم چهره واقعی شاعر را باز شناسیم. زیرا هر کدام از اینها چهره ای انسانی گرفته اند و مجموع اینها چهره نیماست.

اصل «ساختمان» را در اکثر اشعار شاعران امروز نمی توان دید. زیرا رسیدن به مرحله خلق شعر «ساختمانی»، مستلزم نهایت تربیت ذهن و رسیدن به تخیلی متشکّل و دیرپاست. و این راجز در شاعران طراز اول نوپرداز نمی توان سراغ گرفت. تنها شاعری که به شعر «حرفی» (غیر ساختمانی) بسیار کم توجه داشته است و بیش از هر شاعر دیگر، نشانه هایی از این «ساختمان» را در آثار او می توان یافت، نیماست و پس از او احمد شاملو، در آثاری مانند «مرگ ناصری»، «غزلی در تنواستن»، «سفر»، «من مرگ را» و چند قطعه از «شبانه» هاست.

اما از میان دیگر گویندگان، باید از فروغ فرخزاد، در شعرهایی مانند «پنجره» و «دلم گرفته» و از اخوان ثالث، در قطعاتی امثال «آنگاه پس از تندر» و «مرد و مرکب» و از م. آزاد، در شعر «اندوه شیرین» و از یدالله رؤیایی، در «دلنگی ۸» و از سهراب سپهری در «نشانی» و از طاهره صفارزاده، در «سفر اول» نام برد. شاعرانی که اگرچه کمتر در خط شعر «ساختمانی» بوده اند، اما به هر حال در آثاری که به اشاره گذشت، به ساختمانی و لویه گونه ای دیگر توفیق یافته اند.

۵- اصل زبان و بیان

شعر نوگرای امروز، شعری است که «زبان» و «بیان» دیگر یافته است و با «زبان» و «بیان» شعر قدیم تفاوت می کند. به این تمایز و اختلاف از چند نقطه نظر می توان توجه کرد:

الف : توجّه به زبان معمول — بدین معنی که زبان به عنوان وسیله در شعر امروز، بیشتر همان زبان معمول و متداول روزگار ماست و نه زبان فخیم و استوار شعر گذشته فارسی. گذشته از نیما که بنای شعر خود را بر این زبان گذارد و نیز گذشته از شعرهای نصرت رحمانی، فروغ فرخزاد و سهراب سپهری، که هر يك به نحوی زبان تخطیب امروز را در بر دارد، حتّی اشعار احمد شاملو و مهدی اخوان ثالث هم، که بیش از هر شاعر دیگر نوپرداز به زبان ادب فارسی چشم دارند، بر اساس ساختمان امروزی زبان فارسی است. تا آنجا که سطرهایی از این گونه نیز که نظایر آنها را در شعر ایشان بسیار می توان دید.

بیابان را سراسر مه گرفته است (می گوید به خود عابر)

در بدترین دقایق این شام مرگزی

در سیئه کدام شما خون گرفته است

آبیاری می کند اندوهزار خاطر خود را

دانم ای دور عزیز این نیک می دانی

کدامین جام و پیغام صبحی مستان کرده ست ای مرغان^۱

با وجود در برداشتن ترکیبات جدیدی نظیر «اندوهزار» و نحوه کار برد کلمات، که در وهله نخست ذهنها را به زبان ادب متوجه می سازد، اصولاً در خط زبان مردم امروز است و بازبان ادب تفاوت بسیار دارد. و همچنان گویای آن است که شاعران نوگرای امروز بر آن نیستند تا قدرت خود را از طریق تسلط در کلمه و کلام نشان دهند، بلکه میزان این قدرت را به اعتبار عوامل دیگر می شناسند. چنانکه مصراعهای زیر از شاعران مختلف نوپرداز:

۱- سه مصراع نخست از احمد شاملو و سه مصراع دوم از م. امید، که از شعرهای مختلف

آنان انتخاب شده است.

هردکمه‌ای به منبع برقی است متصل

در انتظار معجزه گرم چوبهاست

ومن در باغ سبز چشم تو آرام می گیرم

لیلی من از تو هیچ زبانی ندیده‌ام

از دو صورت قصه خالی نیست

چه بوی خوشی دارد این شاخه زعفرانی

بنگر به نسترنها برشانه‌های دیوار

ای دختران و سوسه کافی است رقص مار

دگر خون است و دود است و صدای سرفه‌ای در گرگ و میش صبح

دیر گاهی است که در خانه همسایه من خوانده خروس

این آسیاب دیگر فرسوده ست.^۱

به خوبی نشان می‌دهد که زبان معمول و متداول امروز را در بر دارد و با مصراعهای
زیر از این نظر کاملاً متفاوت است:

۱- این مصراعها که از اشعار شاعران مختلف در آورده شده است، به ترتیب: از منوچهر
نیستانی، فرّخ تمیمی، اسماعیل شاهرودی، محمدعلی سپانلو، مفتون امینی، منصور اوجی، شفیعی
کدکنی، سیاوش کسرای، محمدزهری، هوشنگ ابتهاج، اسماعیل خوئی است.

نقش تحریرش از سینهٔ مظلومان خشک

دین و ملت نی و بر جان نقش حکمت دوختن

بری دان ز افعال چرخ برین را

تا کی دل خسته در گمان بندم

به نام خداوند جان و خرد

بخت جوان دارد آن که با توقرین است



تختهٔ اول که «الف» نقش بست

رخسار صبح پرده به عمدا بر افکند

شبی گیسو فرو هشته به دامن

جنگ هفتاد و دو ملت همه را عذر بنه^۱

ب: توجه به حذف ادات — بدین معنی که در شعر امروز، به ادات مختلف (تشبیه — تعلیل و...) کمتر می‌توان برخورد. برای مثال، در هر کدام از مصراعهای زیر، که نمونه‌هایی از هزارها مصراع شعر امروزند، از هیچ يك از ادات استفاده نشده است. در صورتی که اگر یکی از شاعران کهن قصد بیان همین تصاویر را می‌داشت، کمتر امکان آن بود که از ادات استفاده نکند:

کندوی آفتاب به پهلوفتاده بود

۱ — مصراعها به ترتیب از: انوری — سنائی — ناصر خسرو — مسعود سعد — فردوسی — سعدی

نظامی — خاقانی — منوچهری و حافظ است.

رهمگذر، شاخه نوری که به لب داشت به تاریکی شنها بخشید

غرفه های خاطر م پرچشمک نورو نوازشها

سفال خالی گلدان ماه رابشکن^۱

و این به دو علت است. نخست: به اعتبار دور شدن از «منطق نثری» و نزدیک شدن به «منطق شعری» است. زیرا همچنان که به اشاره گذشت، شعر، منطقی خاص خود دارد و این منطق بر اثر به کار بردن ادات تشبیه (مانند - چو - چون - چونان...) و به ویژه ادات تعلیل (زیرا - از این رو - چرا که...) حاصل نمی شود؛ بلکه از مجموع روابط کلمات و سطور شعر، به دست می آید. دوم: به اعتبار زبان مستعار آن است. زیرا شعر امروز هر چه پیشتر آمده، از تشبیه دوری گزیده و به استعاره روی کرده و در واقع به بیان پیشرفته تری دست یافته است، بیانی غیر مستقیم و موجز، که موجب می شود هر چه بیشتر از به کار بردن زواید کلام امتناع کند.

ج: توجه به دخالت در دستور زبان - بدین معنی که در شعر امروز، گاه به «ترکیب» هایی می توان برخورد که نظایر آنها را جز در موارد استثنایی در شعر کهن نمی توان یافت. اگر به «موارد استثنایی» اشاره می شود، از این روست که چه بسا با غور و تعمق بیشتر، این «ترکیبات» را در آثار برخی از شاعران قدیم نیز بتوان دید. منتها از آنجا که انواع این «تصرفات» در شعر امروز بیشتر به چشم می خورد و موارد استعمال آنها زیاد تر شده است، به نظر غریب می آید و تصو رمی شود که شاعران نوپرداز، از چارچوب دستوری زبان تجاوز کرده اند. در صورتی که چنین نیست و این تصرفات با توجه به تعریف و جوهر شعر و تصاویر نو و تازه شعر امروز، جز اینکه امکانات زبان شعر را هر چه بیشتر توسعه ببخشند، هدف و غرضی نمی تواند داشت. برای مثال وقتی ترکیب هایی از این

۱ - به ترتیب از: نادرنادر پور - منوچهر آتشی - سهراب سپهری - م. امید و م. آزاد.

قبیل در شعر امروز دیده می‌شود:
از درون پنجره‌ی همسایه‌ی من، یاز «ناپیدای دیوار شکسته‌ی» خانه‌ی من

همچنان کاندر «غبار اندوده‌ی اندیشه‌ها» ی من ملال انگیز

و «سارهای سراسیمه» از درخت کهنسال پرزدند

سرد سکوت خود را بسراییم

هر تنی زانان، جدا از خانمانش، بر سکوی در «نشسته‌تر»

آبیاری می‌کنم «اندوه‌زار» خاطر خود را

مانده میراث از نیاکانم مرا این «روزگار آلود»

«پیازینه پوستوار» حصاری

دیری است تا من می‌چشم «رنجاب» تلخ انتظارت را

همچوما «باهمان تنهایان»^۱

پیش از هر چیز این توهم را به وجود می‌آورد که شاعران نوپرداز، زبان فارسی را درست نمی‌دانند، یامی‌دانند اما به تعمد، قواعد زبان را زیر پا می‌گذارند و به ساحت آن تجاوز می‌کنند. در صورتی که همه‌ی این کارها، غالباً جز این که باید به عنوان دخالت شاعر در زبان به قصد توسعه به حساب آید، از نظر دستیابی به تصاویر تازه و نو نیز قابل

۱- مصرعها به ترتیب از: نیما- نیما- فرخزاد- امید- نیما- امید- شاملو- شاملو

توجه می‌تواند بود. و نه تنها هیچ ایرادی نخواهد داشت، بلکه به مفهوم کلام نیز عمق بیشتر خواهد بخشید.^۱

۶- اصل ابهام و ایجاز

ابهام در شعر نو گرای امروز با مفهوم ابهام در شعر قدیم- جز در موارد استثنایی- بسیار فرق می‌کند. اگرچه به «موارد استثنایی» اشاره می‌شود، از این روست که- گذشته از صورزبانی و بیانی و شکلی شعر، که خود در ایجاد نوع «ابهام» در شعر امروز سهم بسزا داشته است- چه بسا این نوع از ابهام را در شعر راستین کهن نیز بتوان دید. منتها این «ابهام» با تعقید و پیچیدگی خاص آثار «انوری»، «خاقانی»، «نظامی»، «جمال الدین- عبدالرزاق»، «عنصری»، «ناصر خسرو» «منوچهری» و... تفاوت دارد. چرا که اگر کاملاً دقت شود، تردید نمی‌توان کرد که اشکال و تعقید در بیشتر آثار این شاعران، صرفاً در نفس وجود شعر نیست، بلکه به عوامل و علل صوری بسیار بستگی دارد. که مهمترین آثار آنها از این قرار است:

۱- عامل لغت و کلمه: یعنی ابهام (تعقید) به لحاظ استعمال لغات و کلمات مشکل و ثقیل و گاه مهجور.^۲

۱- زیرا این دخالتها، یا مطابق اسلوب درست زبان فارسی صورت گرفته مانند «باهمان تنها یان»، «ونجاب» و «پوستوار پیازینه»، یا به صورت استفاده «صفتی»، از کلماتی بوده است که همواره به عنوان «قید» به کار رفته‌اند. مانند «سارهای سراسیمه» یا دخالتی از نوع استفاده از پسوند «زار» به قصد ترکیب با اسم معناست. یا بهره‌گیری از علامت صفت تفضیلی در جایی جز جای معمول خود، و یا صرفاً با غرض کردن جای اسم و صفت به وجه اضافه مانند «سرد سکوت = سکوت سرد» «ناپیدای دیوار شکسته = دیوار شکسته ناپیدا» «غبار اندوده اندیشه‌ها = اندیشه‌های غبار اندود» در یافتن بیانی جدید سعی شده است.

۲- مانند این بیت جمال الدین عبدالرزاق:

عدم بگیرد ناگه عنان دهر شמוש

فنا در آرد در زیران، جهان حرون

←

۲- عامل نحو و زبان: یعنی ابهام (تعمید) به لحاظ به هم خوردن اجزای کلام از نظر نحوی. که یا به اقتضای وزن^۱ یا به علت تسلط نداشتن به زبان^۲ و یا بر اثر نوعی زبان خاص شعری است.^۳

۳- عامل علوم عصر: یعنی ابهام (تعمید) به لحاظ توجه به مصطلحات گوناگون^۴

→

که تا معانی «شموس» (جموش) و «حرون» (سرکش) را ندانند معنی بیت را نخواهند فهمید.

۱- مانند این بیت نظامی:

چنان از چشمه شیرین می کشید آب

که مستقی از آن می گشت سیراب

که به ضرورت وزن و قافیه، جای کلمات «مستقی» و «سیراب» عوض شده است. معنی بیت این است: شیرین چنان با ناز و زیبایی از چشمه آب بر می داشت که حتی «سیراب» نیز از آن به استسقا و تشنگی دچار می شد.

۲- مانند این بیت:

الله الله گردش گردون

نالدا علی است گر کس و گر دون

به این معنی که: هر کس اعم^{*} از این که بر تر و الامقام است یادون و فرومایه از دست روزگار می نالد.

۳- مانند این بیت ناصر خسرو:

پسند است باز هدمتار و بوذر

کند مدح محمود مرعنصری را

به این معنی که: آیا پسندیده است که عنصری با داشتن زهد عمتار و بوذر، مدح محمود غزنوی کند؟

۴- مانند این بیت خاقانی:

از اسب پیاده شو بر نطع زمین رخ نه

زیر پی پیلش بین شهمات شده نعمان

که تا با اصطلاحات شطرنج و داستان نعمان آشنایی نباشد درک لطافت بیت، حاصل نخواهد بود.

۴- عامل اغراق و مبالغه: یعنی ابهام (تعقید) به لحاظ توجه به اغراق و غلو، که بیشتر در قصائد مدحی^۳ و گاه غیرمدحی^۴، و از زمان صفویّه به بعد در قصاید مذهبی^۵ دیده می‌شود.

۱- مانند این بیت انوری:

گر ثور چو عقرب نشدی ناقص و بی چشم
بر قبضه شمشیر نشاندی دبران را

که تا ندانند «ثور» و «عقرب» دو صورت فلکی است. و «دبران» ستاره‌ای است درشت بر پیشانی ثور و نیز تانداوند که عقرب در اعتقاد عوام موجودی است بی چشم؛ از معنی بیت سردر- نخواهند آورد.

۲- مانند این بیت خاقانی:

پس از تحصیل دین از هفت مردان
پس از تأویل وحی از هفت قرّا

که تانداوند منظوران «هفت مردان» اصحاب کهنف یا اصولا هفت طبقه خاص متصوفین است و نیز «هفت قرّا» کنایه از «قرآء سبعه» است؛ معنی بیت روشن نخواهد بود.

۳- مانند این بیت انوری:

چشم زره اندر دل گردان بشمارد
بی واسطه دیدن شریان ضربان را

به این معنی که: تو آن شاهی که چشم حلقه وار را زرهت در هنگام جنگ، بدون اینکه نبض دشمن را بگیرد، می‌تواند تعداد ضربان او را (که ناشی از ترس است) بشمارد.

۴- مانند این بیت از جمال الدین عبدالرزاق:

زهفت بحر چنان منقطع شودنم، کاب
کند تیمم در قعر چشمه جیحون

بدین معنی که: در روز قیامت، چنان آب هر هفت دریا خشک می‌شود که حتی خود آب نیز، در قعر چشمه جیحون مجبور به تیمم خواهد شد.

۵- مانند این مطلع از قصیده معروف «عرفی» در توصیف گنبد نجف:

این بارگاه کیست که گویند بی هراس
کای اوج عرش سطح حضیض تورا مماس

به این معنی که: گنبد نجف از بالاترین نقطه عرش نیز بلندتر است

۵- عامل صنایع بدیعی: یعنی ابهام (تعقید) به لحاظ توجه بیش از حد به صنایع بدیعی^۱.

۶- عامل شیوه هندی: یعنی ابهام (تعقید) به لحاظ توجه بیش از حد به ریزه کاریهای شیوه هندی^۲.

و اما جزاین شش عامل، وجه بسا عوامل ناگفته دیگر، که جای اشاره به همه آنها نیست، يك عامل بسیار مهم دیگر نیز وجود دارد که با همه عوامل مذکور تفاوت می کند و آن عامل «فضا» است. و در حقیقت تنها عاملی است که موجب «ابهام» به معنای راستین کلمه می شود. توجه به این دو بیت معروف حافظ این واقعیت را نشان خواهد داد:

دوش دیدم که ملایك در میخانه زدند
گل آدم بسرشتند و به پیمانه زدند
ساکنان حرم سترو عفاف ملکوت
بامن خاك نشین بادۀ مستانه زدند

که در همان نگاه اول چنین نشان می دهد که نه بر لغات مشکل اشتغال دارد و نه بر اصطلاحات و کنایات مختلف. نه معلول به هم خوردن اجزای کلام از نظر نحوی است و نه حاصل تعمد در ارائه نوعی بیان مشکل و یا نوعی زبان خاص شعری و نه نتیجه تظاهر به تسلط بر علوم و فنون عصر و نه نشانه توجه بیش از حد به صنایع بدیعی است. نه آن نوع اغراق ها و مبالغه ها را در بر دارد و نه آن ریزه کاریهای شیوه هندی را و نه چیستان و معماست. هیچ کدام از اینها نیست و با این همه در بر دارنده ابهام به معنی واقعی است. شعری با فضایی بی انتها، که هیچ وقت به پایان نمی رسد و همواره برای

۱- مانند این بیت قافیه:

شیخ از سرین، هوا از مه، چمن از گل، تل از سبزه
حواصل بال و شاهین چشم و هدهد تاج و طوطی پر
که تا با صنعت «لغ و نشر» آشنایی نباشد، روابط کلمات روشن نخواهد بود
۲- مانند این بیت:

از شهیدان نگاهت ناله هرگز بر نخاست
گوئیا از سرمه دادند آب، شمشیر تورا
که تا ندانیم خوردن سرمه سبب گرفتن صداست، معنی بیت را نخواهیم فهمید

هر گونه تفسیر و تعبیر جدید آمادگی دارد. و مسلّم است که جز با تخیّل و شعور کافی نمی توان در فضای آن وارد شد. زیرا اگر چه معنی يك يك کلمات روشن به نظر می آید اما در مجموع چون رودی است که در زیرمهی از ابهام حرکت می کند. ابهامی که معلول فضاهاى بی انتها و ناشناخته‌ای است که شاعران بزرگ همچون حافظ بانیروی تخیّل و قدرت شکافندگی ذهن خود بر آن بوده اند تا آن فضاها را بشناسند و در آنها نفوذ کنند و از آن جهانی روشن و بی انتها بسازند. این ابهام، خود خمیر مایه و ذاتی شعر است. چرا که اگر وجود نمی داشت، اصولاً آن دوبیت شعر نمی توانست بود. به عبارت دیگر مهمترین تفاوت میان این ابهام و انواع ابهامات دیگر که بر شمرده شد، این است که در اینجا شاعر خود واسطه‌ای است که می خواهد در دنیایی مبهم و نفوذ ناپذیر سوخ کند و آن را روشنی بخشد. در صورتی که در ابهامهای دیگر، آن دنیا یا آن چشم انداز به خودی خود ساده و روشن است، منتها شاعر تعمداً خواسته است به انحای مختلف آن را پیچیده و معقد کند. و بهتر همان است که این قبیل اشعار را پیچیده و معقد بنامیم و ایاتی نظیر این دوبیت حافظ را، که شعر به معنای دقیق کلمه اند، از زمره اشعار مبهم بشماریم. همچنان که شاعران راستین امروز نیز هرگز به تعمد در پیچیدگی و تعقید شعر نپرداخته اند، بلکه خواسته اند با اتکا به طبع خلاق و اندیشه متخیّل و ذهنیت متشکّل خود هر چه بیشتر در کشف فضاهاى مبهم و تاریک بکوشند. مع الوصف ابهام در آثار اینان با ابهام راستین در شعر کهن از دو لحاظ تفاوت می کند:

نخست: به لحاظ روابط تصویری در شعر امروز

زیرا شاعران امروز سر آن دارند تا بانفوذ در دنیاهاىی که در زیر پرده‌هایی از عسادات ما خفته اند، این پرده‌ها را از هم بدرند و فضایی جدید را با روابطی دیگر در پیش چشم خواننده بگذارند. و این بر خواننده است که با کشف کلیدی که در بطن آن روابط نهفته است، راه ورود به فضای شعر را پیدا کند. بدین معنی که مثلاً وقتی با این بنداز يك شعر امروز روبرو می شود:

تاریک شبان بی شبگیر

رودی است سیاه

رودی است

فرو رونده در مرداب

من شب را قطره قطره می نوشم.

پس از خواندن آخرین مصراع، به کالید شعر که همان یگانگی «مرداب» و «من»

شاعر است، دست یابد

دوم: به لحاظ خصوصیت زبان و ویژگی بیان

زیرا شعر امروز به زبانی دست یافته است که با توجه به عدول منطقی از قواعد نحوی زبان و حذف بسیاری از زواید و دست یابی به شیوه های بیانی جدید، بر اساس «ایجاز» تحول می یابد و شکل می گیرد. و این «ایجاز» (از آنجا که دنیایی از اندیشه شعری را در شعری با بندگی یا حتی سطری خلاصه می کند)، خود به خود کافی است تا شعر امروز را به سوی ابهام سوق دهد. بخصوص که شعر در قرن مارفته رفته به مرحله ای رسیده است که به ناگزیر از منطق نثر می گریزد. و این گریز، بیشتر از هر عامل، مدیون دور پروازیهای خیال شاعرانی است که زبان را تنها به عنوان «وسیله» - مانند زبان نثر - نمی شناسند، بلکه «هدف» نیز می دانند.

۷- اصل موضوع و قالب

پس از عبور از کنار دو مسیر شعر «سنت گرا» و «نو گرا»ی امروز، اکنون می توان نظری به قفا افکند و برای این که نمایی کلی از آن چشم انداز را در نظر آورد، به موضوعها و قالبهای معمول و متداول شعر معاصر ایران چشم دوخت و بانام شاعرانی که هر کدام به يك یا چند نوع از انواع شعر اقبال کرده اند، و در واقع مهمترین آثار خود را در آن قالب به وجود آورده اند، آشنایی یافت.

الف: موضوعهای شعر سنت گرای معاصر - همچنان که به اشاره گذشت، شعر معاصر ایران از دوران مشروطیت، با موضوعهایی به تأثیر از جریانهای خاص زمان آغاز شد. تحریک حس بیداری مردم و تحریض آنان به درك موقعیت و شناخت مفهوم فرهنگ و اصل حریت و آزادی، اصلی ترین هدفی بود که در پشت شعارهای

منظوم این دوران احساس می‌شد. دورانی که نه تنها زبان شاعران، همان زبان مردم بود، بلکه عواطف و احساسات آنان نیز، با عواطف و احساسات مردمی که غالباً تازه با خواندن و نوشتن آشنایی یافته بودند، آمیختگی و اشتراك داشت. گویی که «من» شاعر «من» آنهاست و این اندیشه‌ها و خواسته‌های آنان است که در آثار مختلف بازتاب یافته است.

بعد از این زمان، شاعران واقعی سنت گرا اغلب به موضوعات اجتماعی و انتقادی پرداختند. و حتی در اشعار وصفی و غنایی نیز که احتمال تجرید و انتزاع و بیان عواطف شخصی در آنها بیشتر است، از خطابه‌های اجتماعی دریغ نکردند. اما در دهه‌های اخیر، به موضوعات متنوع در آثار سنت گرایان بسیار می‌توان برخورد و باید گفت برخی از این موضوعها از قدیم نیز مطرح بوده‌اند، منتها رنگ امروزی یافته‌اند.

ب: قالبهای شعر سنت گرای معاصر — در دوران مشروطیت اگرچه موضوعهای شعری تغییر یافت، اما قوالب شعری — آن چنان که باید — تغییر نکرد. و اگر غزل بیش از سایر انواع شعر رایج بود، شاید به این دلیل بود که مردم با این نوع شعر الفتی بیشتر داشتند و به ویژه چون رنگ اجتماعی گرفته بود، قدرت نفوذ و تأثیر بیشتر در اذهان می‌توانست داشت.

اما همین که این ایام سپری شد و به دوران آرامش بعد از طوفان رسید، یکبار دیگر همه این قوالب (قصیده، غزل، مثنوی، قطعه) به شکل سابق خود متداول و معمول شد و تا امروز نیز که بیش از شصت سال از دوران دوم مشروطیت می‌گذرد، همراه با دو قالب جدید، که از آنها به نوعی «ترکیب بند» و «چارپاره» می‌توان تعبیر کرد، همچنان تداول خود را حفظ کرده است.

قصیده

این نوع از شعر که بیش از همه انواع دیگر، مورد توجه اساتید متأخر ادب ایران، همچون «ادیب الممالک»، «ادیب نیشابوری»، «شوریده شیرازی» و... بود، در آثار «بهار» به اوج جلوه گری خود رسید و معروفترین آثار خود مانند «مازندران»،

«سکوت شب»، «جغد جنگ»، «هدیه باکو»، «دماوند» و... را در این قالب به وجود آورد. و در حقیقت پس از مرگ او (گذشته از صغیر اصفهانی که در قصاید مذهبی شاعری حرفه‌ای و استاد به شمار می‌رفت) تنها دوسه تن از اساتید نسل پس از او، مانند «امیری فیروز کوهی» و «مهدی حمیدی» و «علی اصغر حریری» و گهگاه دیگران، از جمله «لطفعلی صورتگر» و «رعدی آدرخشی» بودند که همچنان به این قالب توجه داشتند تا آنجا که می‌توان گفت هم اکنون نیز این قالب جز از نظر اینان چندان مورد عنایت گویندگان معاصر نیست.

مثنوی:

این نوع از شعر در آثار «ایرج میرزا» به اوج درخشش خود رسید و از زمان او تا به امروز اگرچه اکثر شاعران در چارچوب آن قطعاتی چند ساخته‌اند، مانند «مهدی حمیدی»، «حسین مسرور»، «پرویز خانلری»، در مثنویهایی که پیش از این به اشاره گذشت. اما تنها از يك گوینده می‌توان نام برد: «مصطفی سرخوش» که اگرچه مدتهاست اثری به طبع نرسانده. همواره به مثنوی در بحر متقارب توجه خاص داشت و فقط در این قالب بود که همه آثار خود (و از جمله مثنویهای موفق «درباره وطن» و «آتش دل») را عرضه کرد، قالبی که برخلاف قصیده همچنان مورد توجه اغلب شاعران سنت گراست.

قطعه:

اگرچه در این قالب نیز هر کدام از شاعران معاصر یکی دوسه اثر ساخته‌اند، و گاه نیز موفق همچون برخی از قطعات «ایرج میرزا»، «علی اکبر دهخدا»، «ملک الشعرای بهار» و «رهی معیری» اما بدون شك، تنها گوینده‌ای که باید او را قطعه سرایی به تمام معنی به شمار آورد، زیرا مهمترین آثار خود را در این قالب آفرید، «پروین اعتصامی» بود. تا آنجا که پس از او تنها از چند گوینده که سالها در کار ساختن قطعات طیبیت آمیز و فکاهی بوده‌اند، مانند «غلامرضا روحانی» و «ابوالقاسم حالت»، می‌توان یاد کرد. این قالب نیز همچون قالب قصیده، امروزه روز چندان مورد توجه شعرای معاصر نیست.

غزل:

غزل تنها قالبی است که از قرن هفتم به بعد به عنوان مهمترین و رایج ترین نوع شعر شناخته شده، و تا امروز نیز همچنان از رواج و اهمیت نیفتاده است. گذشته از «افسر» و «عبرت» دو استاد مسلم معاصر که چند شاه غزل ناب آفریدند، و غیر از گویندگان راهنمایی همچون «فرات»، «ناصر»، «شکیب» و «صغیر» که سالها معر و فترین مطالع غزلهای سعدی و حافظ و صائب را در انجمنهای گوناگون تهران و اصفهان به عنوان طرح و اقتراح، پیشنهاد می کردند، و از این طریق چه بسا به ساختن غزلهای صاف و درست نیز موفق می شدند، باید اقرار کرد بیشتر شاعرانی که در این نوع شعر به شهرت رسیدند و هر کدام در حد خویش به خلق تعبیر تازه و نیل به زبانی خاص خود توفیق یافتند، خارج از حوزه آن انجمنها بودند. محمدحسین شهریار، عماد خراسانی، علی اشتری، رهی معیری، پژمان بختیاری، امیری فیروز کوهی، ابوالحسن ورزی، محمد قهرمان و... از این جمله اند.

ترکیب بند:

این نوع شعر که در حقیقت با «ترکیب بند» قدیم تا حدودی تفاوت می کند و معمولاً به شعرهایی از سه مصراع تا هفت هشت مصراع اطلاق می شود، بیشتر در این سه چهاردهم اخیر و اغلب برای مفاهیم حسی و عاطفی به کار گرفته شد. گذشته از پروین اعتصامی که در این قالب قطعاتی معروف به وجود آورده است، علی اکبر دهخدا، پژمان بختیاری، محمدحسین علی آبادی نیز از جمله گویندگانی هستند که کم و بیش آثار موفق در این قالب ارائه داده اند. اما امروزه چون دوران تخیلات شاعرانه و رمانتیک به سر آمده است، این نوع شعر چندان مورد توجه شاعران نیست.

چارپاره:

چارپاره نیز یکی از انواع جدید شعر بود که کم و بیش مورد استقبال شاعران سنت گرا واقع شد. چارپاره های «شبا هنگ» و «کبوتران من» از «بهار» از جمله بهترین نمونه هایی بود که در این قالب به وجود آمد. این چارپاره ها با نوع چارپاره هایی که مطمح نظر نوپردازان بود، از نظر ظاهری تنها یک تفاوت داشت و آن این که در اینها

به غیر از مصراع دوم و چهارم مصرعهای اول و سوم نیز همقافیه بودند.

ج: موضوعهای شعر نو گرای امروز - بسیاری از گویندگان ادب فارسی را از طریق آثار آنها - که غالباً حاوی موضوعهای گوناگون است - نمی توان شناخت. به عبارت دیگر آنان آفرینندگانی بوده اند که با آفریدگان خود فاصله بسیار داشته اند. درست برخلاف شاعران بزرگی مانند مولوی و حافظ و حتی قصیده پردازانی همچون ناصر خسرو، مسعود سعد و خاقانی، که به وضوح می توان از طریق آثار آنها به چگونگی اندیشه و ذهنیت آنان پی برد. این شاعران کمتر به موضوعات مختلف و از پیش اندیشیده توجه داشته اند، آن چنان که فی المثل درباره «برف زمستانی» یا «شکوفه بهاری» به وصافی پردازند، یا از «اعتماد به نفس» و «کار و کوشش» به صورت مجرد و جداسخن بگویند. اینان همواره بر اساس ذهنیات و تفکرات خود شعر می گفته اند. و این اصلی است که از سوی شاعران نوپرداز امروز نیز اعمال می شود. چرا که در این زمان کمتر شاعر موفق نوپردازی است که از طریق اشعار او، به خصوصیات روحی و ذهنی و چهره واقعی وی به عنوان یک انسان در گیر امروز نتوان پی برد. شاعرانی که چون ازبستانه فرهنگی انسان آگاه این زمان برخوردارند، جز زبان حال او نیز نمی توانند بود. بنابراین میان آنان و آثارشان فاصله ای نیست. آنان دیرزمانی است که در شعر خود زندگی می کنند. شعری که فقط یک موضوع دارد (اگر بتوان نام «موضوع» بدان داد) و آن تصویر انسان امروز با همه روحیات و حالات مختلف اوست. به عبارت کوتاhter، موضوع شعر شاعر امروز، زندگی است.

د: قالبهای شعر نو گرای امروز - شعر نو گرای معاصر از زمان سرایش «افسانه» تا به امروز، در چهار قالب مختلف: نوعی از ترکیب بند، شعر نیمایی، چارپاره و شعر سفید یابی وزن، جریان یافته و به پیش آمده است، ضمن این که در کنار این چهار قالب اصلی چه بسا شاعران نوپرداز، که از میان قوالب کهن، به دو قالب مثنوی و غزل نیز بیش و کم دل بستند. در قالب مثنوی. هوشنگ ابتهاج، سیاوش کسری و به ویژه احمد شاملو و فروغ فرخزاد هر کدام یک یاد و اثر موفق سرودند. و در قالب غزل تقریباً اکثر شاعران نوپرداز از جمله فریدون تولّی، نادر نادرپور، م. آزاد، منوچهر آتشی، منوچهر نیستانی،

پرویز خائفی و... طبع آزمایی کردند. و بخصوص سیمین بهبهانی، هوشنگ ابتهاج، نوذر پرنگ و حسین منزوی، اندك اندك به کار غزلسرای روی آوردند و هر کدام در شیوه خاص خود، تازه ترین و نوترین غزلهارا ارائه دادند.

ترکیب بند:

«افسانه» نیما را می توان نخستین اثر مهم در این قالب دانست. نیما این قطعه را سرود و آن گاه در خلوت چندین ساله خویش، در اندیشه کار اصلی خود فرو رفت. پس از او شاعران بسیار به این فضا و قالب جلب شدند. اما در این میان، کارنوپردازی همچون پرویز خانلری، گلچین گیلانی، فریدون تولّی و محمدعلی اسلامی، در این قالب و قالب نزدیک به آن مانند مستزاد یا شعرهای سه مصراعی و بیشتر، تا آنجا درخشید که بسیاری دیگر را به خود جلب کرد. این نوع از شعر بعدها جای خود را به «چارپاره» داد. قالبی که امروزه روز، چون دوران شعرهای عاطفی و احساساتی به سر آمده است، چندان مورد توجه نیست.

چارپاره:

می توان گفت نخستین شاعری که حدود سی و چند سال پیش چارپاره را به عنوان قالب اصلی کار خود انتخاب کرد، فریدون تولّی بود و پس از او چه بسیار شاعران جوان از جمله: نادر نادرپور، فریدون مشیری، فروغ فرخزاد، حسن هنرمندی، شرف الدین خراسانی که از کار او استقبال کردند. و به ویژه برخی از اینان در این راه آن چنان به شهرت رسیدند که مدتها از زمره محبوب ترین چهره های شعر معاصر بودند.

شعر نیمایی:

این نوع شعر که در حقیقت مهمترین و اصلی ترین قالب شعر امروز نوگراست، با قطعه «غراب» نیما که نزدیک به چهل سال پیش به طبع رسید، نظرمه دست اندر کاران شعر معاصر را به خود معطوف داشت. پس از آن اگر چه یکی دو شاعر، مانند منوچهر شیبانی و اسماعیل شاهرودی راه او را دنبال کردند، اما از یک طرف به علت جبهه گیری مخالفان و از سوی دیگر به سبب تداول چارپاره، همچنان دور از انظار دست اندر کاران،

خاصه در خلوت نيماء، مراحل تحوّل و تكامل خود را طی كرد. تا اين كه پس از سالها با توجه به آمادگي محيط و استعداد پيروان جواني همچون: نصرت رحمانی، هوشنگ ابتهاج، سیاوش كسرايی، محمد زهري، نادر پور و به ويژه درخشش دوتن از شاگردان اصیل او: أحمد شاملو و مهدی اخوان ثالث از خلوت خود تا بيدن گرفت و اندك اندك شعاعهای آن همه ذهنهای جوان را روشنی بخشید، و سپس در آثار نسل بعد: فروغ فرخزاد، م. آزاد، یدالله رویایی، سهراب سپهری و منوچهر آتشی جلوه‌هایی ديگر يافت. تا آنجا كه امروزه در خطّ خاص هريك از آن دونسل، و نیز نوپردازانی مانند منوچهر نيستانی، فرخ تمیمی، مفتون امینی، محمد علی سپانلو، اسماعيل خوئی، م. آرم، م. سرشك، منصور اوجی و ديگران به راه خود ادامه می‌دهند.

شعر سپید يا بی وزن:

گذشته از شعرهای اخير احمد شاملو كه مطلقاً عنوان شعر سپید و بی وزن نمی‌پذیرد، زیر اجزای كه متضمّن خصوصیات شعر نيمايی است، به بیانی آهنگين نیز آميخته است، بايد گفت ابتدا با سروده‌های «هوشنگ ایرانی» بود كه شعر سپید عنوان شد و دیري نگذشت كه با آن دو مصراع مشهورش: «غار كبود می‌دود- جیغ بنفش می‌كشد»، آن‌چنان سروصدایی بر پا كرد و چنان بهانه‌ای به دست مخالفان داد كه باعث آمد تا سالها شعر امروز را بر اساس این دو تعبیر بسنجند و مورد داوری قرار دهند. شعر «هوشنگ ایرانی» فاقد وزن و ساختمان بود. ظاهري نثر گونه داشت و اگر عنوان «شعر» گرفت، از این رو بود كه كلمات در آن، آن‌چنان كه در نثر به قصدي خاص به كار گرفته می‌شوند، به كار گرفته نمی‌شد. این نوع شعر تنها از سوی چندتن ديگر دنبال شد، كه اينان نیز بعدها يا از عالم شعر كنار رفتند يا شیوه کار خود را عوض كردند.

پس از این زمان فقط بیژن جلالی بود كه به شعر بی وزن اقبال كرد و با انتشار كتاب «روزها» نشان داد شاعري است كه با «دید» ديگری به جهان می‌نگرد و تنها به مضامين و تصاویر ساده چشم دارد. و در حقیقت ساده‌ترین روابط اشیا را به زبان ساده امروز بر كاغذ ثبت می‌كند. شیوه‌ای كه بعدها شكل موفق‌تر و شاعرانه‌تر آن را در كتاب «دل ما و جهان» ارائه داد.

در همین ایام، ظهور شعري با شیوه‌ای غریب و متفاوت، كه حاصل همراهی و

همرایی چند شاعر جوان - به ویژه احمد رضا احمدی و بیژن الهی - بود، موجب شد بار دیگر آن چنان جنجالی برپا گردد که دوباره بسیاری از صفحات روزنامه‌ها و مجلات به بحث کهنه شعر قدیم و جدید اختصاص یابد، و رفته رفته باعث آید که از آن به مکتبی دیگر با نام «موج نو» تعبیر شود.

اما این «موج» زودتر از آنچه تصوّر می‌رفت، به سکون رسید و آرام شد و در جریان شعرنیمایی هیئت خاص خود را گم کرد.

شعرنیمایی یا شعرراستین نو، که در این سالها در همان مسیر همیشگی خود جاری بود - صرف نظر از کتاب «طنین درد لثا»ی طاهره صفّارزاده، که طنین شعری دیگر داشت و مدتها در روزنامه‌ها و محافل مختلف بحث بسیار برانگیخت - تا امروز نیز همچنان در مسیر آرام خود جریان دارد.

فقط این طوطی است که در این سالها
هاس کا شین بیشتر و بیشتر میگردد

نمونہ ہا:

- ۱۔ قصیدہ از: بہار
- ۲۔ مثنوی از: مسرور۔ حمیدی
- ۳۔ قطعہ از: ایرج۔ پروین اعتصامی۔ حبیب یغمایی۔ لطفعلی صورتگر
- ۴۔ غزل از: شہریار۔ رهی معیری۔ امیری فیروز کوهی۔ عماد خراسانی۔
علی اشتری۔ ہوشنگ ابتہاج (سایہ)۔ سیمین بہبہانی
- ۵۔ ترکیب بند از: گلچین گیلانی
- ۶۔ چارپارہ از: تولّی۔ نادرپور
- ۷۔ شعر نیمایی از: نیما۔ شاملو۔ اخوان۔ فروغ

۱- قصیده:

«جغد جنگ» از ملك الشعرای بهار، به اقتضای قصیده معروف منوچهری
با مطلع:

«فغان از این غراب بین و وای او»
«که در نوافکندهان نوای او»

سروده شده است. این قصیده به چند لحاظ از اغاب قصاید همطراز،
ممتاز می‌نماید:

نخست - تناسب وزن: به این معنی که اگر بهار هر قصیده دیگری را
برای توصیف وضع جنگ برمی‌گزید، تا این حد مناسب نبود. زیرا
وزن تند آن، کاملاً جنب و جوش، تحرک و اضطراب و حتی وحشت جنگ
را القا می‌کند.

دوم - تازگی موضوع: چرا که سراسر قصیده سخن از جنگ است.
آن هم جنگ در قرن ما، که از هر نظر چهره‌ای دیگر دارد. خاصه این که
از «دید» شاعری آگاه بیان شده است. شاعری که به عوامل جنگ هم
می‌اندیشد و از اشاره به آنها که جز هوای زر و سر غارت ندارند
جنگبارگان و جهان‌خوران غرب - نیز کوتاهی نمی‌کند.

سوم - نحوه توصیف: شاعر، «جنگ» را در هیئت جغد می‌بیند، که
مرغی است شوم و شعر را با نفرین به جغد جنگ آغاز می‌کند و باستایش
کبوتر آشتی، همراه با استفاده‌ای شایان و بجا از يك سنت ایرانی به پایان
می‌برد:

سر جغد جنگ را در پای کبوتر صلح از تن جدا کردن و مقدم کبوتر
را گرامی داشتن؛ آغاز و پایانی که موجب می‌شود، شعر، شکل و فضایی
مناسب و تازه یابد و از هر لحاظ برای تشبیهات و توصیفات جدید
آماده شود.

جنگ، غولی که از شیطان فرمان می‌برد، از خون رنجبران شراب
می‌نوشد و از استخوان کارگران غذا می‌خورد. جنگ، عنکبوتی که
تارهایش همه جهان را فرا می‌گیرد. جنگ، با همه دستگاه‌های آتشینش
که در هر فضایی جهنمی می‌آفریند. اژدهای «تانک» اش درد لها شرنگ
جانگزا می‌چکاند و عقاب «هواپیما» یش شهر و روستا شکار می‌کند.

هوایمایی که چون بمب می افکند۔ همچنان که بردو شهر ژاپن افکند۔
گویی زمین دوزخی می شود که اژدهایی از آن دم برمی آورد و ناگهان
همه موجودات را از پرنده و حیوان و انسان فرو می بلعد.

جغد جنگ

فغان ز جغد جنگ و مرغوای او
که تا ابد بریده باد نای او
بریده باد نای او و تا ابد
گسسته و شکسته پر و پای او
زمن بریده کرد آشنای من
کزو بریده باد آشنای او
چه باشد از بلای جنگ صعب تر
که کس امان نیابد از بلای او
شراب او زخون مرد رنجبر
وز استخوان کارگر غذای او
همی زند صلاي مرگ و نیست کس
که جان برد ز صدمت صلاي او
همی دهد ندای خوف و می رسد
به هر دلی مهابت ندای او
همی تند چو دیوپای در جهان
به هر طرف کشیده تارهای او
چو خیل مور گرد پاره شکر
فتد به جان آدمی عنای او
به هر زمین که باد جنگ بروزد
به حلقها گره شود هوای او
در آن زمان که نای حرب دردمد
زمانه بینوا شود ز نای او

به گوشها خروش تند را افتد
زبانگ توپ و غررش و هرای او
جهان شود چو آسیا و دمبدم
به خون تازه گردد آسیای او
رونده تانگ همچو کوه آتشین
هزار گوش کر کند صدای او
همی خزد چو اژدها و در چکد
به هر دلی شرننگ جانگزی او
چو پر بگسترد عقاب آهنین
شکار اوست شهر و روستای او
به هر کرانه دستگاهی آتشین
جحیمی آفریده در فضای او
زدود آتش و حریق و زلزله
زاشک و آه و بانگ هایهای او
به هر زمین که بگذرد بگسترد
نهیب درد و مرگ و ویل و وای او
دو چشم و گوش دهر کورو کر شود
چو بر شود نفیر کر نای او
بقای غول جنگ هست در دما
فنای جنگبارگان دوی او
ز غول جنگ و جنگبارگی بتر
سرشت جنگباره و بقای او
الاحذر ز جنگ و جنگبارگی
که آهریمن است مقتدای او
نبینی آن که ساختند از اتم
تمامتر سلیحی اذکیای او
که بر قشار به کوه خاره بگذرد

شود دو پاره کوه از التقای او
به ژاپن اندرون یکی دو بمب از آن
فتاد و گشت واژگون بنای او
تو گفתי آن که دوزخ اندر و دهان
گشاد و دم برون زداژدهای او
سپس به دم فرو کشید سربه سر
ز خلق و وحش و طیر و چارپای او

به خاك مشرق از چه رو زنند ره
جهانخوران غرب و اولیای او
گرفتم این که دیگک شد گشاده سر
کجاست شرم گربه و حیای او
کسی که در دلش به جز هوای زر
نیافریده بسویه ای خدای او
رفاه و ایمنی طمع مدار هان
ز کشوری که گشت مبتلای او
به خویشتن هوان و خواری افکند
کسی که در دل افکند هوای او
نه دوستیش خواهم و نه دشمنی
نه ترسم از غرور و کبریای او
همه فریب و حیلست و رهنمی
مخور فریب جباه و اعتلای او
غنای اوست ز اشك چشم رنجبر
مبین به چشم ساده در غنای او
عطاش را نخواهم و لقاش را
که شوم تر لقایش از عطای او
لقای او پلید چون عطای وی

عطای وی کربه چون لقای او

کجاست روزگار صلح و ایمنی
شکفته مرز و باغ دلگشای او
کجاست عهد راستی و مردمی
فروغ عشق و تابش ضیای او
کجاست دوریاری و برابری
حیات جاودانی و صفای او
زهی کبوتر سپید آشتی
که دل برد سرود جانفزای او
رسید وقت آن که جغد جنگ را
جدا کنند سر به پیش پای او
بهار طبع من شکفته شد چومن
مدیح صلح گفتم و ثنای او
براین چکامه آفرین کند کسی
که پارسی شناسد و بهای او
شد اقتدا به استاد دامغان
«فغان از این غراب بین وای او»

۲- مثنوی:

«قناری من» از حسین مسرور، از جمله شعرهای زیبایی است که در قالب سنتی «مثنوی» سروده شده است. شاعر با توصیف صبح شعر را آغاز می کند. صبحی که از آواز قناری بیدار می شود. به تماشای قناری می رود و آب و دانه اش را عوض می کند. ولی او آن چنان گرم رقص و پایکوبی است که حتی به آب و دانه خود توجه نمی کند. تا یک روز صبح که آواز قناری به گوش شاعر نمی رسد. با او درد دل می کند، اما جوابی نمی شنود. قناری را می بیند که در بالهایش فرو رفته و برای همیشه چشم از جهان فرو بسته است. شاعر به گریه می افتد و از این که دیگر او را غمخوادی نیست، سخت متأثر می شود و بعد با تفکّر در باره او و بخشیدن صفات انسانی بدو شعر را به پایان می برد.

در ابتدا به موضوع شعر اشاره شد، تا بتوان گفت اگر این شعر فقط نظم‌ی بود از آنچه به‌نثر خواندید، هیچ ارزشی نداشت. اما «دید» شاعر-چه از لحاظ توصیفات تازه و چه از نظر اندیشه بلند و عمیق، همراه با وزن و زبان مناسب آن-موجب شده است تا موضوعی که به نظر احساساتی می‌آید فضایی جالب و عمقی خاص پیدا کند و از این طریق ارزش و اعتبار گیرد.

تعبیر «گل شمع» در همان مصراع اول این تصویر را در خواننده ایجاد می‌کند که شعر فضایی خیالپردازانه و رمانتیک دارد و این سؤال را پیش می‌آورد که چرا شعر در بحر متقارب شاهنامه سروده شده است. اما از بیت دوم با تعبیر «پرچم صبح» و نحوه بیان حماسی گونه آن: «گریزنده شبم در آغوش نور»، ناگهان از آن تصویر درمی‌آید و هرچه پیشتر می‌رود، بیشتر به تناسب وزن پی می‌برد. و رفته رفته بدانجا می‌رسد که موضوع شعر، دیگر تنها بیان مرگ يك پرنده نیست، بلکه نشانه‌ای از حقیقت محنوم و شکوهمندی است که در چارچوب وزن و زبانی فخیم، رنگی دیگر گرفته است.

شاعر اگر چه در آغاز به ظاهر زیبایی پرنده نگاه می‌کند و او را در زیباترین توصیفات می‌پیچد: از موج شب قطره‌ای در چشم او می‌چکاند و از پرتو سحری بال و پر او را می‌بافد، اما کم‌کم چنان در اعماق او نفوذ می‌کند که پرنده را با صفات انسانی خود می‌نگرد. پرنده آینه عبرت شاعر می‌شود و شاعر، دیگر جسم و روح و فلسفه زندگی و مرگ خود را در او باز می‌بیند: اگر شاعر زرد روست، اونیز پری زرد دارد. اگر او چاه گوست، پرنده نیز دستا نسراست. مگر نه این که جان آتشین هردو در نفس تن زندانی است؟ مگر نه این که هردو حکیمی صاحب نفسند که بسا اوقات سردیدن هیچ‌کس ندارند؟ مگر نه هردو شاعری سحر آفرین و خطیبی چالاکند که روزی چند برگردۀ زمین شعر و خطبه زندگی «رامی خوانند و آن‌گاه از منبر روزگار فرود می‌آیند و راه خانه جاودان خویش در پیش می‌گیرند؟ راهی که اگر امروز پایان سرنوشت پرنده بود، فردا پایان سرنوشت شاعر خواهد بود، سرنوشت همه خاکیان...

قناری من

گل شمع در آخرین سوز بود
سحر گرم آرایش روز بود

سر پرچم صبح پیدا ز دور
گریزنده شبنم در آغوش نور
که مرغی نوای طرب ساز کرد
ز چشمم شکر خواب شب باز کرد
قناری به آشوب و آواز بود
زها تا به سر جلوه و ناز بود
زنور سحر رشته ها تافته
وز آن رشته اش بال و پر بافته
شب تیره خم گشته بر روی او
زده بوسه بر روی جادوی او
زدیای شب موجی انگیزته
به چشمان او قطره ای ریخته
شدم پیش آن تنگ کاشانه اش
که افزون کنم آب با دانه اش
چنان مست آن صبح سحر بود
کز آن آب و آن دانه بزار بود
تو گفتی حکیمی است صاحب نفس
که خوش نیستش دیدن هیچ کس
دگر باره در چهچه و سوت بود
هماهنگ مرغان لاهوت بسود
به مضراب منقار چون چنگ زن
به سیم قفس گشته آهنگ زن
چور قاص در صحنه تنگ خویش
شده پای کوبان به آهنگ خویش
به عود نفس لعبت بند باز
گهی در فرود و گهی در فراز

بدو گفتم ای مرغ زیبای من
فرحبخش و کاشانه آرای من
تو دستانسرای و من چامه گوی
تو زرین پروبال و من زرد روی
تو را نیز با زرد رویان سری است
که این زردی از تابش آذری است
مرا نیز دل در همان آتش است
که این رنگ عشاق محنت کش است
بگو، تازه کن جان مشتاق را
بخوان تا بخندانی آفاق را

مگر مرغم امروز بیدار نیست
چرا در قفس کوشش و کار نیست
چرا خانه خاموش و بی رونق است
چرا باغ در ظلمت مطلق است
قناری فرو بسته چشم، آه آه
به خواب عدم رفته از خوابگاه
دریغا چرا مرغم از یسار برد
چه رو داد کاین گلشن آرای مرد
از آن شور و مستی و خنیا گری
به جا نیست جز مشت بال و پری
خط و خال، دیگر خط و خال نیست
خطی هست اما در آن حال نیست
پریده ز تن رنگهای زریش
شده بالها جمع و پرها پریش
چنان اشکم از دیده آمد فرود
که بشنید همسایه ام: «رود، رود»

سرشکم روان از دل خسته بود
که زنجیرانشش بدان بسته بود
چو بودم زغمهای دوران به رنج
غمم می زدود ازل آن نغمه سنج
کنونم برفت از بر آن غمگسار
دگر با که گویم غم روزگار

کجا رفت آن آتشین جان او
که تن چون قفس بود زندان او
زپابند این بال و پر باز کرد
به گلزار جاوید پرواز کرد
و یا شاعری بود سحر آفرین
فرستاده بر بزمگاه زمین
فروخواند بر جمع اشعار خویش
ره خانه خویش بگرفت پیش
و یا بود رامشگری نرم دست
ز بنگاه رامشگران الست
دمی چند با ساز دوران فواخت
دگر ره به سر منزل خویش تاخت
و یا خود یکی رشته زان ساز بود
که با لحن جاوید دمساز بود
کنون ناهماهنگی آغاز کرد
که دورانش از ساز خود باز کرد
خطیبی توانا و چالاک بود
که خواننده بر مجمع خاک بود
به سر برد آن خطبه نامدار
فرود آمد از منبر روزگار

داستان حضرت ابراهیم را زیر عنوان «پیغام بربتشکن» امسال در درس فارسی به تفصیل می‌خوانید. خلاصه داستان این است: در زمان ابراهیم پیغمبر، جهل و ظلم همه جا را فراگرفته بود و بت و بت پرستی سخت رواج داشت. ابراهیم بارها «نمرود» و قوم او را به خداپرستی دعوت کرد. ولی نمرود زیر بار نرفت و چون بت شکنی ابراهیم را دید، دستور داد تا او را در آتش افکندند. لیکن آتش بر او گلستان شد. نمرود از آن پس، ادعای خدایی کرد. خداوند نیز پشهای - ضعیف ترین موجود - را به جنگ او فرستاد و او را به هلاکت رساند. آن گاه ابراهیم خانه کعبه را ساخت، حج را معمول کرد و صلح و عدالت را به جهان بازگرداند.

اگر این داستان یا هر داستان دیگر - چنان که هست - به نظم درآید، هیچ کار هنری عرضه نشده است. وقتی این کار، شاعرانه و هنری است که شخصیت شاعر در آن تجلی کند و به جوهر شعری و پرداخت هنری آمیخته و آراسته گردد. چنان که در مثنوی «بت شکن بابل» از «مهدی حمیدی» این شخصیت شاعرانه و جوهر شعری و پرداخت هنری رامی توان دید. این مثنوی، باز ساز نازدهای از چهره ابراهیم است. و بخصوص با توجه به مختصات زیر. بر بسیاری از قطعات همسان رجحان دارد:

الف - از لحاظ «شکل»: شروع و ختام شعر، انتخاب مصالح لازم و حذف مصالح غیر لازم، پرداختن به حالات درونی و توصیف نماهای بیرونی، ترتیب و تنظیم قسمتهای مختلف و پیوستن صحنه ها به یکدیگر و جز آن. همه از ذهنیت متشکل شاعر حکایت می کند.

ب - از لحاظ «بیان»: با این که شعر در قالب سنتی است و چارچوبی تنگ دارد، نه تنها شاعر در بیان اندیشه های خود کمترین مشکلی نداشته. بلکه از لحاظ نمایش فراز و فرودها و امکانات زبان نیز نهایت تسلط خود را نشان داده است.

ج - از لحاظ «ایجاز»: شعر در ظاهر چنان بلند و مفصل می نماید که در وهله نخست گمان «ایجاز» نمی رود. اما چون خوانده می شود، گاه چنان بیت های موجزی به چشم می خورد که مفهوم آن در چندین بیت نیز بیان شدنی نیست. ایجازی که بیشتر به نحوه بیان شاعر و تسلط او به زبان وابسته است.

۵۰ از لحاظ «تأثیر»: اجتماع این سه مختصه، آن چنان فضایی به شعر بخشیده است که از نظر تحرک و تأثیر، سخت جاذب و گیراست و پس از این در مرور شعر، خود به خود تجربه خواهد شد.

مرور در شعر:

مهدی حمیدی، با تعبیر افعی و مرغ از ظالم و مظلوم، خواننده را برای خواندن حکمی که خود بدان رسیده است آماده می کند: الفت خاك و خون، ازلی است و علت شادمانگی خلق، خونخوارگی و مردمکشی آنهاست. حکمی که در يك نوشته متداول، معمولاً در پایان آورده می شود و شاعر با آوردن آن در آغاز شعر، خواننده را به اندیشه وامی دارد و به دنبال ابیات بعد می کشاند. ابیات بعد مسیر خلق دیو خوست که پای کوبان به سوی دیر رهسپارند:

باید آنجا حلقه بستن، دف زنان

دختری را ذبح کردن، کف زنان

پس گاه نذر و قربانی است. آخر خدایان خشم خواهند گرفت و بذرها را خواهند سوزاند.

دختر را به دیر می آورند. يك لحظه زیبایی او در پرتو نور اواده های درخشد. فقط يك لحظه. اما دست بسته، پای لِرزان، تن بیچان و چهره پریده رنگ او خواننده را به خود می آورد:

چیست حالِ آن که باید کشتنش

بسا تبر انداختن سر از تنش

کشتنش از جرم ساق مرمرین

پیش سنگین دل بتان آزرین

پیشتر از کشتنش گیسو زدن

گفتنش زیر تبر زانو زدن

سه بیت، هر کدام به منزله دری است که خواننده را به ذهن دختر می برد و باز می گرداند. خواننده به خود می آید و همچون دیگران سراپا چشم و گوش می شود. يك لحظه، يك تصویر و تمام:

استخوانها خرد شد، رگها درید

از تبر، خون ریخت، از رگها پرید

و باز هلهله تماشاگران به آسمان می رود. همه دست افشان. جز يك تن.

که در آستانه مصراع خواننده را متوجه خود می‌کند:

هر کس آنجا بر سرغم خاک زد

جز یکی کز غم گریبان چاک زد

همیشه یکی جز دیگران است. یکی که ناگهان ذهنش برق می‌زند. قلبش درد می‌گیرد و ناگهان نگاهش، حقیقت را به بندمی کشد. میلیونها سیب بر زمین می‌افتد، اما تنها يك تن از شوق کشف جاذبه زمین. با اطمینان به هوا می‌پرد:

گرچه هر بیننده‌ای آن بیم دید

کس ندید آنها که ابراهیم دید

ابراهیم از آستانه مصراع پای بیرون می‌نهد و ناپدید می‌گردد، اما نه در ذهن خواننده. تبری برقی می‌زند و آتشی دردلسی می‌افتد، دانه‌ای کم کم آستن می‌شود. اندیشه‌ای اندك اندك شكل می‌گیرد. نه... ابراهیم را در آتش نیفکندند، آتش را در او افکندند. ابراهیم بادل‌ی آتشین که دیگر هر کجاست، فقط دو تصویر در چشمان اوست: تبرزن- زن. «ابراهیم کجا رفت؟» خواننده همچنان که آیات را یکی پس از دیگری برجای می‌گذارد، از خود پرسش می‌کند. و شاعر پاسخ می‌دهد: مردی از نامردمی به جان می‌آید و علی رغم میل خود به کوه می‌رود:

شیر را ننگ است گر بی‌دم زید

مرد را، گر خالی از مردم زید

سفری که سالها طول می‌کشد و کم کم اندیشه ابراهیم را بارور می‌کند و نیرو می‌بخشد. جوجه‌ای در تلاش است تا پوست خود را بدرد و بیرون آید. و مرد، که ناگهان تکان می‌خورد، به سوی آینه می‌رود. پیری خود را می‌نگرد و باقامتی از فریاد بر خود بانگ می‌زند:

بت شکن برخیز بام و در شکن

بت شکن بتخانه و بتگر شکن

چیستند اینها که خود سازیمشان

سر به پسای از حق اندازیمشان

بانگی که درندای کوه گم می‌شود. ندایی بلند از دهان دره‌ای ژرف:

آری ابراهیم آری زود باش

در پی آنها که جان فرمود باش

باز گوش می‌دهد و بازمی‌شنود. صدا خاموش می‌شود و او بی‌هوش می‌افتد.
و آن‌گاه که مردی دیگر تولد می‌یابد، بازوریل و خروش نیل. ابراهیمی
چون لشکری انبوه در کوه. که:

باز هر جا دید، هر جا بنگریست
آن تبرزن ایستاد، آن زن گریست
و با تبرزینی درمشت و کوهی در پشت. به سوی دیر حرکت می‌کند:
رفت و یک تن رفت و چون یک کوه رفت
رفت و تنها رفت و یک انبوه رفت
نه بت و نه معبد و نه عود ماند
نه تبر زن ماند، نه نمرود ماند

بت شکن بابل

افعی شهر از تب دیوانگی
حلقه می‌زد گرد مرغ خانگی
خلق را خونخوارگی اصل خوشی است
شادی مخلوق از مردم کشی است
کودکان از کشتن موران خوشند
مردمان از کودکی مردم کشند
خاک را گویی به گاه بیختن
الفتی دادند با خون ریختن
بر زمین بی گفته نوح نبی
جنبش دریایی از گول و غبی
یعنی از هر گوشه خلقی دیوخوی
پای کوبان سوی دیر آورده روی
گر نباشد بندگان را نذرها
سوزد از خشم خدایان بذرها
باید آنجا حلقه بستن، دف زنان
دختری را ذبح کردن، کف زنان

رعد‌ها دنبال برق دشته‌اند
 نیست ابری تا خدایان تشنه‌اند
 خون قربان حال‌ها را به‌کند
 دانه را پر، گاورا فربه‌کند
 اول سال است وروز خیرهاست
 روز رحمت خواستن از دیرهاست
 بدرودمرد آنچه روزی کشته است
 زن همان پوشد که وقتی رشته است
 لاجرم در دیر، نزدیکان دور
 تنگ کرده جای جنبیدن به‌مور
 پای کوبان، کف زنان، فروخته
 چشمها برصید قربان دوخته
 دختری در دفتر صاحب‌دلی
 طرّفه بغداد، سحر بابلی
 بر سر دوشی چو خوابی دل‌نواز
 گیسویی بیچنده چون یلدا دراز
 وان تن‌عریان که جان‌راداده‌قوت
 در حریری همچو تار عنکبوت
 ریخته زان صافی و برجستگی
 خسته را از دوش بار خستگی
 دستها در بند همچون جانیان
 بر سکویی خاصه قربانیان
 خلق را از گوسفندان رام‌تر
 از سر گیسوی نا آرام‌تر
 زانوان‌لرزنده، جان‌در پیچ و تاب
 از رخ و لب رفته رنگ‌ورفته آب



چیست حال آن که باید کشته‌نش
 با تبر انداختن سر از تنش
 کشتنش از جرم ساق مرمرین
 پیش سنگین دل بتان آزرین
 بیشتر از کشتنش گیسو زدن
 گفتنش زیر تبر زانو زدن
 ماندنش آنجا که جان را حلالهاست
 عمر هر يك لحظه‌ای چون سالهاست
 دادنش در بوی عود و بانگ زود
 انتظار آن که تیغ آید فرود
 زنگها آهنگ آسودن زند
 دست پایین آید و گردن زند
 ليك ما خوابیم و مرگ مارسد
 دیروزودی گر کند اما رسد

عاقبت آن وقت جانفرسار رسید
 روز آن گیسوی مشک آسا رسید
 «آن سبوشکست و آن پیمان ریخت»
 آن همه چین و شکن از شانه ریخت
 خواست فریادی کشد یا رانداشت
 ناخن بریدن خارا نداشت
 خم شد آنجایی که می‌باید سرش
 لرز لرزان همچو بیدی پیکرش
 خلق یکدم چشم گشت و گوش گشت
 جان هر جنبنده‌ای خاموش گشت
 ذوق خون مخلوق را بفشردنای
 وان تبرزن پیش و پس بنهاد پای

برق زد در نور مشعل آهنی
 ناله‌ای برخاست از پیراهنی
 استخوانها خرد شد، رگها درید
 از تبر خونریخت، از رگها پرید
 گردنی چون عاج از تن دور گشت
 باز معبد غرق عیش و سرگشت
 مردمان از خرمیها کف زدند
 پای کوبیدند و نای و دف زدند
 هر کس آنجا بر سر غم خاک زد
 جز یکی کز غم گریبان چاک زد
 کبک و بوتیمار تن بیند در آب
 «هر که نقش خویش تن بیند در آب»
 ریخت چندان سیب بر روی زمین
 لیک یک تن یافت نیروی زمین
 گرچه هر بیننده‌ای آن بیم دید
 کس ندید آنها که ابراهیم دید

دانه چون در خاک خفت و آب خورد
 نور مهر و پرتو مهتاب خورد
 کم کمک در خاک آبتن شود
 پرورد جانی که خصم تن شود
 هر چه تن از مهر، قوت افزایش
 جان سرکش، قهر، افزون زایش
 عاقبت جان پای تاسر تن خورد
 طفل نسوزا مام آبتن خورد
 مغز را از خوردن تن چاره نیست
 تن خوری چون مغزها پتیاره نیست

هر گیاهی کز زمین جوشیده‌است
 هست و بود دانه‌ای نوشیده‌است
 این همه شاخی که جای لانه‌هاست
 نیست عین دانه‌ها و دانه‌هاست
 وین درختانی کز این سان پربرنند
 گرچه آن مادرینند، آن مادرند
 اصل اول زیستن را پروری‌است
 خوردن تن از پی جان‌پروری‌است
 میوه و گل چیست؟ جان‌ریشه‌است
 جان پاک هر تنی اندیشه‌است
 شعله‌ای باید که تن را جان کند
 سنگ را میراند و مرجان کند
 خرّما روزا که این میرد در آن
 شعله‌ای سوزان شود گیرد در آن
 ز آنچه ابراهیم در آن روزدید
 معنی این شعله جاسوز دید
 برق زد چون پیش چشم آن آهنش
 آتشی افتاد در پیراهنش
 و به صورت رفت از معبد تنی
 رفت در معنی ز آتش خرمی
 پای تا سر شعله سوزنده شد
 هر دمی صد بار مسرد و زنده شد
 قوم نمرود آتشی افروختند
 جان ابراهیم در وی سوختند
 کس نگفت این آتش سرکش دراوست
 او در آتش نیست، این آتش دراوست

هرچه زان پس دیده بست و باز کرد
 پیش او آن پیرهن آواز کرد
 هرچه در هر کوی و برزن ایستاد
 پیش چشمش آن تبرزن ایستاد
 شکر دیوان به کامش تلخ گشت
 معبدش دیوانسرای بلخ گشت
 خشمگین بگریخت از همسایه اش
 لیک همچون کودکی کز سایه اش
 رو به کوه آورد و ترک شهر کرد
 لیک زهری را دوی زهر کرد
 درد مردان درد از نامردم است
 درد این نامردمان درد دُم است
 گرتواند روبه از مردم گریخت
 لیک نتواند ز درد دم گریخت
 ورگریزد آن که سوزد محملش
 چون گریزد آن که می سوزد دلش
 شیر را ننگ است گریبی دُم زید
 مرد را، گر خالی از مردم زید
 گرچه می باید ز درد دُم دويد
 سوی مردم باید از مردم دويد

مهرومه تا باید و هر دم بیش سوخت
 عشق و مهر این دورادر خویش سوخت
 گرچه اول هر دو را آگاه یافت
 دید آخر، کاین دو را گاه یافت
 آن که گه پیدا است گه پیداش نیست
 شاید از امروز شد فرداش نیست

کیست آن کامروز را فردا کند
هستی پیدا ز ناپیدا کند
سالها بگذشت و در این حرف ماند
جان به تن جوشید و در این ظرف ماند
میوه نوشد شاخ را گرنارس است
افتد آن روزی که نوشیدن بس است
کم کم اندیشه رنگ و رو گرفت
با گذشت سالها نیرو گرفت
گرچه جز این شاخه ها دریشه نیست
هیچ شاخی نیست کان راریشه نیست
جوجه را در پوست میدان تنگ شد
لاجرم با پوست گرم جنگ شد
پتکهای روز و شب سندان شکست
مرغ با متقارها زندان شکست
این همه پیدا ز ناپیدایی است
اصل، پنهانی است یا پیدایی است؟!
سوخت این اندیشه ز آن سان خرمش
کاندرون خویش آتش زد منش
پای تا سر غرق در این یاس شد
نعره شد، آواز شد، فریاد شد
گردخود چون مار پیچیدن گرفت
از درخت عمر برچیدن گرفت
موج می زد گیسوان برشانه اش
مرگ می غلطید در کاشانه اش
لحظه ای چشمش به موی سر نشست
آتش سوزان به خاکستر نشست

بانگ بر خود زد که هان، پیری رسید
 نوبت بیزاری و سیری رسید
 بت شکن برخیز، بام و در شکن
 بت شکن، بتخانه و بتگر شکن
 چیستند اینها که خود سازیمشان
 سربه پای از حق اندازیمشان
 یاد، از آن معبد پر عود کن
 خاک در کاس سر نم رود کن
 ناگهان از کوه بانگی ژرف خاست
 از دهان درّه‌ها این حرف خاست:
 آری ابراهیم آری، زود باش
 در پی آنها که جان فرمود باش
 چون که ابراهیم این آوا شنید
 ایستاد و خیره گشت و وا شنید
 نعره زد کای بانگ شاهی کیستی
 کیستی هان ای سیاهی کیستی
 چون طنین بانگ او خاموش گشت
 آن صدا بر خاست، این بیهوش گشت
 يك نفس یا بیش، رفت و کم نبود
 زان که چون آمد از این عالم نبود
 در تن پرمایه زور پیل داشت
 در دل جوشنده رود نیل داشت
 دید جز يك تن اگر در کوه نیست
 کم ز صدها لشکر انبوه نیست
 هر چه نیرو در جهان، در کوه اوست
 کوه او هم درد با اندوه اوست

در نهان بیش است در صورت کم است
 هرچه در عالم بود در آدم است
 نیست بالاتر از او فرماندهی
 « نیست از آن سوی عبّادان دهی »
 چون دَوای خاکیان درمان اوست
 هرچه در خاك است در فرمان اوست
 این نه آن قطره است کز دریا جداست
 هستی جوشیده در هستی؛ خداست

لحظه‌ای استاد و لختی چاره کرد
 شهر و کوه و دشت را نظّاره کرد
 نیمه شب بود و مه پرتو فشان
 خیمه پیروزه گون گوهر نشان
 آسمان بر کوهها پهلوی زده
 کوهها جَمّازَه زانو زده
 باز هر جا دید، هر جا بنگریست
 آن تبرزن ایستاد آن زن گریست
 از درون نالید، کسای زن آمدم
 هان، ای مرد تبرزن آمدم
 رو به دیر آورد و کوهی پشت او
 وان تبرزین کلان در مشت او
 رفت و یک تن رفت و چون يك کوه رفت
 رفت و تنهارفت و يك انبوه رفت
 نه بت و نه معبد و نه عود ماند
 نه تبرزن ماند، نه نمرود ماند

۳- قطعه:

قطعه «قلب مادر» اصلاً ترجمه از يك قطعه «آلمانی» است. واصل آن این است، عاشق به معشوق می گوید:

من که قلب خود را نثار عشق تو کرده‌ام، آیا باز هم در پاکی عشق من تردید داری؟ معشوق جواب می‌دهد: تو گوهری گران بها تر داری که از قلب تو بیشتر می‌ارزد، و آن قلب مادر توست. وقتی من عشق تو را باور خواهم کرد که این گوهر را به من هدیه کنی.

عشق به معشوق بر مهر مادری پیروز می‌شود. جوان می‌رود و قلب مادر را از سینه او بیرون می‌آورد و دل بر کف به نزد معشوق بازمی‌گردد. اما ناگهان پایش می‌لغزد و از دل مادر که بر زمین افتاده است، این صدا برمی‌خیزد: آه پسر! آیا پایت صدمه‌ای دید؟!.

قطعه «قلب مادر» به اعتبار قوافی خاص آن در نظر اول موجب این توهّم می‌شود که از سادگی همیشگی زبان ایرج عاری است. اما به مجرد خواندن، این تصور از میان می‌رود.

ایرج میرزا، در حقیقت این داستان را تا آنجا پرورانده است که به دخالت در آن تعبیر نشود. و پیدا است که برای خواننده فارسی زبان، ترجمه منظوم شعر - به خصوص که در دست شاعری توانا همچون ایرج پرورده شده - به مراتب مؤثرتر است تا اصل آن. تأثیری که بر اثر موضوع عاطفی شعر و نزدیکی بیان آن به «دکلماسیون» دوچندان شده و از همین روست که همواره مورد اقبال دوستداران این گونه آثار بوده است.

قلب مادر

داد معشوقه به عاشق پیغام
که کند مادر تو بامن جنگ
هر کجا بینم از دور کند
چهره پرچین و جبین پر آژنگ
با نگاه غضب آلود زند
بر دل نازک من تیر خدنگ
از درخانه مرا طرد کند
همچو سنگ از دهن قلما سنگ

مادر سنگدلت تا زنده است
شهد در کام من و توست شرنگ
نشوم یکدل و یکرنگ تو را
تانسازی دل او از خون رنگ
گر تو خواهی به وصالم برسی
باید این ساعت بی خوف و درنگ
روی و سینه تنگش بدری
دل برون آری از آن سینه تنگ
گرم و خونین به منش باز آری
تا برد ز آینه قلبم زنگ
عاشق بی خرد ناهنجار
نه بل آن فاسق بی عصمت و ننگ
حرمت مادری از یاد برد
خیره از باده و دیوانه زبنگ
رفت و مادر را افکند به خاک
سینه بدرید و دل آورد به چنگ
قصد سر منزل معشوق نمود
دل مادر به کفش چون نارنگ
از قضا خورد دم در به زمین
واند کی سوده شد او را آرننگ
و آن دل گرم که جان داشت هنوز
اوقتاد از کف آن بی فرهنگ
از زمین باز چو بر خاست نمود
پی برداشتن آن آهنگ
دید کز آن دل آغشته به خون
آید آهسته برون این آهنگ:

«آه دست پسرم یافت خراش»

«آخ پای پسرم خورد به سنگ»

قطعه «مست وهوشیار» از جمله بهترین آثار پروین اعتصامی و یکی از مشهورترین قطعات معاصر فارسی است؛ صحنهٔ مقابله و مکالمهٔ محتسب شهر است بامردی مست. محتسب بدجرم مستی، از مرد بازپرسی می‌کند و به طرز مختلف زمینه را برای گرفتن رشوت آماده می‌سازد. اما با قاطع‌ترین جوابها روبرو می‌شود. زیرا:

گر حکم شود که مست گیرند

در شهر هر آنچه هست گیرند

این قطعه، با این که از داشتن قالب و زبان نوعاری است و حتی موضوع آن نیز به اعتبار مصالح شعر، کهنه می‌نماید، اما بدجرات می‌توان گفت که بیش از هر قطعهٔ دیگر مورد استقبال طبقات مختلف مردم قرار گرفته است.

حال علت این استقبال و اقبال چیست، باید اذعان کرد که:

حسّ ایستادگی در مقابل زور و فساد در نفس هر بشری است. منتها چون هر انسانی یا بد لحاظ ضعف در منطق و یا از نظر بیم از زورگو، قدرت مقاومت و مبارزه در خود نمی‌بیند. پیدا است که در برابر چنان منطقی و چنین جرأتی احساس غرور و قدرت می‌کند، گویی همهٔ این جوابها از او است.

امادر حقیقت این پروین اعتصامی است که با استفادهٔ بجا از صنعت «سؤال و جواب» خود را ملزم کرده است که در هر بیت يك سؤال و يك جواب بگنجاند و برای رعایت و حفظ کشش شعر، به قدرت منطقی هر پاسخ بیش از پاسخ پیش توجه کند. و این کار نه تنها موجب شده است که اطناب و دراز گویی بدسخن شاعر راه نیابد بلکه بیان طنز آمیز و موجز آن بر تأثیر کلام دوچندان افزوده است.

مست وهوشیار

محتسب مستی بهره دید و گریبانش گرفت

مست گفت ای دوست، این پیراهن است افسار نیست

گفت مستی زان سبب افتان و خیزان می روی
گفت جرم راه رفتن نیست، ره هموار نیست
گفت می باید تو را تاخانه قاضی برم
گفت رو صبح آی، قاضی نیمه شب بیدار نیست
گفت نزدیک است والی را سرای، آنجا شویم
گفت والی از کجا در خانه خمّار نیست؟
گفت تاداروغه را گوییم در مسجد بخواب
گفت مسجد خوابگاه مردم بدکار نیست
گفت دیناری بده پنهان و خود را وارهان
گفت کار شرع کار درهم و دینار نیست
گفت از بهر غرامت جامهات بیرون کنم
گفت پوشیده ست، جز نقشی زپودوتار نیست
گفت آگه نیستی کز سردرافتاد کلاه
گفت در سر عقل باید بی کلاهی عار نیست
گفت می بسیار خوردی زان سبب بیخود شدی
گفت ای بیهوده گو حرف کم و بسیار نیست
گفت باید حد زند هشیار مردم مست را
گفت هشیاری بیار اینجا کسی هشیار نیست

قطعه «جستجو» از «حبیب یغمایی» یکی از قطعات ساده ای است که در روزگار اخیر ساخته شده است. زبان و بیان این قطعه هیچ تازگی ندارد و تنها امتیازش در سادگی آن است. بیان تجربه ای است که همه اهل کتاب، خاصه ادبا و شعرا رادست داده است. همه آنها بی که به دفعات، به جستجوی نامه یا کاغذ یا قطعه ای، آثار خود را زیرورو کرده اند و چه بسا خاطرات گذشته خویش را به یاد آورده اند و از این که جز نشانه ای چند از آن همه نمانده است دریغ و افسوس خورده اند، اما هیچ کدام نیز از فرط سادگی و تداول کار، در اندیشه سرودن قطعه ای با این جزئیات نیفتاده اند. یا اگر افتاده اند، بیشتر به بیان کلتی مضمون توجه کرده اند؛ و در هر حال کمتر به گریزی از این دست باورداشته اند. گریز به این معنی که کار سخن و ادب را به بازار

ناروا و نارواکاری تعبیر کنند و عزیزان و برادران را به این کار خطا هشدار دهند. اما نکته اینجاست که باران دوه قطعه، در بیان همین واقعیت است که: زندگی امروز را با اهل ادب سرسازگاری نیست. و به راستی آن که در این روزگار به دنبال تحصیل ادب می‌رود، ناگزیر است که از بسیاری چیزها چشم پوشد.

جستجو

به جستجوی ورق پاره نامه‌ای، دیروز
چو روزهای دگر عمر خود هبا کردم
ز روزگار قدیم آنچه کهنه کاغذ بود
گشودم از هم و آن‌سان که بسود تا کردم
از آن میان قطعاتی ز نظم و نثر لطیف
که یادگار بُد از دوستان جدا کردم
همه مدارك تحصیلی و اداری را
ردیف و جمع به ترتیب سالها کردم
کتابها که به گرد اندرون نهان شده بود
به پیش روی برافشانده لابه‌لا کردم
میان خسرمن اوراقی این چنین ناگاه
به بحر فکر در افتادم و شنا کردم
به هر ورق خطی از عمر رفته برخواندم
به هر قدم نگه خشم برقفا کردم
نگاه کردم و دیدم که نقد هستی خویش
چگونه صرف به بازار ناروا کردم
چگونه در سر بی ارج و نارواکاری
به خیره عمر عزیز گران بها کردم
دریغ و درد که چشم افتاده بود از کار
به کارخوشتن آن دم که چشم وا کردم

برادران و عزیزان! شما چنین مکنید
که من به عمر چنین کردم و خطا کردم

قطعه «مرغ شب» را لطفعلی صورتگر، در بحر متقارب و به شیوه خراسانی گفته است به این منظور که شاید مفهوم شعر شکوهی حماسی گیرد. مرغ شب یا مرغ شباویز، مرغی است که هر شب از یک پای، خود را می آویزد و تا قطره ای خون از گلوی او نچکد، آرام نمی گیرد. قطعه «مرغ شب» با الهام از زندگی این مرغ ساخته شده است: مرغی که اگر بیش از یک نغمه نمی داند و چهره ای مجلس آرا ندارد، در عوض نوای او آسمانی و بی همتاست. تا آنجا که گویی همه هستی او در آوای اوست. آوایی در گمنامی و آزادگی، که شاعر نیز در آرزوی آن است. چرا که نشان هستی وی نیز شعر اوست و در حقیقت آنچه از هستی مرغ می گوید، به هستی خود اشاره می کند.

مرغ شب

ندانی ز مرغان چرا مرغ شب
زهستی نشانی جز آواش نیست
بنالد به بستان شبان دراز
تو گویی که امید فرداش نیست
مرا و را یکی آسمانی نواست
اگر چهره مجلس آراش نیست
چه غم گر نداند ز یک نغمه بیش
که درد لکشی هیچ همتاش نیست
به گمنامی اندر زید و زجهان
جز آزاده ماندن تمناش نیست
من و مرغ شب را گراین آرزوست
کسی را به ماجای پر خاش نیست

۴- غزل:

براهل ادب پوشیده نیست که غزل از دوران سعدی و حافظ به این طرف، معمول ترین و محبوب ترین نوع شعر بوده است و جز شاعران

شیوه هندی که به غزلی با حال و هوای دیگر دست یافتند و جای بحث آن در اینجا نیست، می‌توان به جرأت گفت که از قرن هفتم تا دوره معاصر هیچ غزلسرایی ظهور نکرده است که بتوان در صمیمیت عاطفه و احساس او تردید نکرد و او را از بار تأثیر غزل سعدی و حافظ مبرا دانست.

چنین است که گذشته از غزل‌های استثنایی مشهور، مانند غزل «کی رفته‌ای ز دل که تمنا کنم تو را» از فروغی بسطامی، یا غزل «طاعت از دست نیا بد گنهی باید کرد» از نشاط اصفهانی، یا غزل «غمت در نهانخانه دل نشیند» از طیب اصفهانی، یا غزل «چون نور که از مهر جدا هست وجدانیست» از عبرت نایینی، در مجموع کار هیچ شاعری را نمی‌توان پذیرفت. اما غزل در دوره معاصر وضعی دیگر دارد. تا آنجا که این دوره را می‌توان یکی از درخشان‌ترین ادوار غزل فارسی به‌شمار آورد.

غزلسرایان حرفه‌ای این دوران، اگرچه در همان قالب قدیم کار می‌کنند اما عشق در غزل اینان رنگی امروزی‌ن دارد و به‌راستی در صمیمیت بیان آنها نمی‌توان تردید کرد. خاصه این که اکثر آنها نیز به‌شیوه‌ای ویژه خویش دست یافته‌اند.

شهریار، نخستین شاعری بود که در دوران معاصر، به‌عنوان یک غزلسرای حرفه‌ای، شهرت خاص و عام یافت. شاعری که به‌اتکای طبع شاعری خود به سوی غزل نرفت، بلکه زندگی خاص وی او را به دنیای غزل کشانید.

غزل شهریار زبان دل و بیان حسب حال و زندگی اوست. تاضربه‌ای بر پیکر احساس وی فرود نیامده، قلم را بر روی کاغذ به حرکت در نیاورده است و از همین روست که همه غزل‌های وی از اتفاقات عاشقانه زندگی او سخن می‌گویند. حال اگر این غزل، گاه کاملاً فنی نبود، نباشد، یا گاه کلمات نامناسب به‌بیتی از غزل لطمه رسانید، برساند. غمی نیست. اصل این است که پیش از نوشتن شعر، شاعر بود و پیش از رعایت فوت و فن‌ها به صمیمیت عاطفه و صداقت احساس خود ایمان داشت. اصلی که حتی از ظاهر غزل‌های شهریار، از لحاظ قافیه و ردیف نیز به وضوح پیداست و نشان می‌دهد که او هیچ‌گاه به‌ظاهر غزل‌های دیگران چشم نداشته و هرگز از قبل خود را در انتخاب ردیف و قافیه‌ای خاص ملتزم نکرده، بلکه مطلع غزل با هر ردیف و قافیه‌ای که در ذهن او شکل گرفته، ادامه یافته است. از آن جمله است غزل «سه تار من» که یکی از مشهورترین غزل‌های اوست:

سه تار من

نالد به حال زار من امشب سه تار من
این مایه تسلی شبهای تار من
ای دل زدوستان وفادار روزگار
جز ساز من نبود کسی سازگار من
در گوشه غمی که فراموش عالمی است
من غمگسار سازم و او غمگسار من
اشک است جویبار من و ناله سه تار،
شب تاسحر ترانه این جویبار من
چون نشترم به دیده خلدنوشخند ماه
یادش به خیر خنجر مرگان یار من
رفت و به اختران سرشکم سپرد جای
ماهی که آسمان بر بود از کنار من
آخر قرار زلف تو باماچنین نبود
ای مایه قرار دل بیقرار من
اختر بخت و شمع فرومرد و همچنان
بیدار بود دیده شب زنده دار من
یسک عمر در شرار محبت گداختم
تاصیرفتی عشق چه سنجد عیار من
جز خون دل نخواست نگارنده سپهر
بر صفحه جهان رقم یادگار من
من شهریار ملک سخن بودم و نبود
جز گوهر سرشک، در این شهر، یار من

«رهی معیری» شاعری است که ازدوران نوجوانی در راه غزل‌سرایی
افتاد و تا آخر عمر بدان دل بست. راهی که از پیوستن دو خط مختلف
به وجود آمده بود:

شیوه «عراقی» و شیوه «هندی». به عبارت دیگر، از آمیختگی این دو شیوه بود بیشتر عراقی و کمتر هندی که غزل اوچهره خاص خود را پیدا کرد، غزلی صاف و پاک و خالی از خدشه و حشو. تا آنجا که در کمتر غزل اوست که يك مصراع سست یا در کمتر مصراع اوست که يك کلمه زاید بتوان دید. و این از نهایت وسواس او در انتخاب کلمات و ترکیبات حکایت می کند. وسواسی که بر اثر ممارست مدام و مطالعه بی وقفه او در غزلهای پیشینیان، روز به روز او را سختگیرتر می کرد و از آسان گیری و آسان یابی بر حذر می داشت. وجه بسا بدعالت همین وسواس و سختگیری بود که وقتی به بیانی سست در غزل شاعران سلف بر می خورد، سخت متأثر می شد و بعدها همان مضمون را در جامه بیانی رساتر و زیباتر می پوشاند. زندگانی و هنرهای بسیار به هم شبیه بود. وی شیفته زیبایی و آراستگی بود و به همین لحاظ نیز غزلهای او همه زیبا و آراستداند. و خاصه بر اثر رعایت تام شاعر از اصول و فنون و دقت تمام او در بیان مضمون، در میان غزلهای امروز کمتر همانند دارند. غزل «خیال انگیز» از جمله غزلهای مستقل و زیبایی اوست:

خیال انگیز

خیال انگیز و جان پرور چو بوی گل سرآپایی
نداری غیر از این عیبی که می دانی که زیبایی
من از دل بستگیهای تو با آینه دانستم
که بردیدار طاقت سوز خود عاشق تر از مایی
به شمع و ماه حاجت نیست بزم عاشقانت را
تو شمع مجلس افروزی، تو ماه مجلس آرای
منم ابر و تویی گلبن، که می خندی چومی گریم
تویی مهر و منم اختر، که می میرم چو می آیی
مراد مانجویی، ورنه رندان هوس جو را
بهار شادی انگیزی، حریف باده پیمایی
مه روشن، میان اختران پنهان نمی ماند
میان شاخه های گل مشو پنهان که پیدایی

مرا گفتی که از پیر خرد پرسم علاج خود
 خرد منع من از عشق تو فرماید، چه فرمایی؟
 من آزرده دل را، کس گره از کار نگشاید
 مگر ای اشک غم امشب تو از دل عقده بگشایی
 رهی تا وارهی از رنج هستی ترك هستی کن
 که با این ناتوانیها به ترك جان توانایی

«امیری فیروز کوهی»، غزل سرائی است که در مرز معتدل شیوه های عراقی
 و هندی راه می سپارد و تقریباً بیشتر خصوصیات غزل رهی را در غزل او هم
 می توان دید. جز این که شدت و سواس رهی در او نیست. اما چون در
 قصیده سرائی دستی بلند دارد، شیوه بیان او سنتی تروادی تراست.
 به عبارت دیگر در غزل های او به جلوه های بیانی از این گونه:
 غمگین نیم اگر دل من ناشکفته ماند
 آن به که هیچ وانشود خون بسته ای

یا:

در غم فردایم و غافل که کشت
 امشبم اندیشه فردای من

نیز می توان برخورد. بی این که کمترین لطمه ای به زبان خاص غزل
 وارد شود. بخصوص که در غزل «امیر» هوای عاشقانه دیگر غزل ها را
 کمتر می توان یافت. غزل او بیشتر حسب حال رنجهای و دردهای زندگی و
 حاصل تفکرات و تأملات تنهایی و خلوت اوست.

سوز و ساز

از آن چو شمع سحر در زوال خویشتم
 که هم و بال کسان، هم و بال خویشتم
 ز دست غیر چه جای شکایت است مرا
 که همچو سایه خود پایمال خویشتم
 ز سال و ماه عزیزان خبر چه می پرسی
 مرا که بی خبر از ماه و سال خویشتم

چنان گداخت خیالم که غیراشکی چند
 نماند فرق دگر با خیال خویشتم
 کمال نقص من این بس که همچو آتش تیز
 همیشه در پی نقص کمال خویشتم
 امیر سوختم از بهر دیگران و نسوخت
 چو شمع سوخته جان، دل به حال خویشتم

کلامی ساده و بی پیرایه که همچون جویباری زمزمه گرد سالهای شیدایی
 و خرابی و ایام شوریدگی و سوختگی شاعری پاکباخته جاری می شود و
 غزل «عماد» نام می گیرد. «عماد» اهل «حال»، که پایند هیچ «قالی»
 نیست. نه به زیبایی کلام و آراستگی مضمون می اندیشد و نه به شیوه و ویژه
 و اسلوب مطلوب. آن که در اندیشه اینهاست، زندگی او نیز همراه با
 اسلوب و آراستگی است.

غزل «عماد» آئینه تمام نمای زندگی اوست. آینه ای که نه تنها حالات
 سرمستی، بی اختیاری، سوختگی و دیوانگی، که حتی حقوق گریه،
 زمزمه مستی، نعره شوریدگی و بانگ اعتراض او را نیز در آن می توان
 دید و چهره «عماد»، که در هر غزل او، بیش از غزل پیش، رنگباخته تر،
 شکسته تر و پیرتر می شود.

گریه بی اختیار

کردم به دست خویش تبه روزگار خویش
 در حیرتم به جان عزیزان ز کار خویش
 آتش زدم به خرمن پروانه و چو شمع
 می سوزم از شکنجه شبهای تار خویش
 آن صید تیر خورده از باغ رفته ام
 کز خون نوشته ام به چمن یادگار خویش
 آن ابر سر کشم که به يك لحظه خیرگی
 باریده ام تگرگ به باغ و بهار خویش
 گریم گهی به خنده دیوانه وار خود
 خندم گهی به گریه بی اختیار خویش

چون لاله تا به خاک نیفتد پیاله‌ام
 فارغ نمی‌شوم زدل داغدار خویش
 چون شمع اشک می‌شودش جمله تن عماد
 از بس که گریه کرد بر احوال زار خویش

هرواژه غزلش، اشکی بود که بر کاغذ می‌چکید و بیشتر تصویرها و
 مضمونهایش با اشک آمیخته بود: شمع‌ای که می‌سوخت، ابری که می‌بارید
 بنفشه‌ای که سر به گریبان داشت، همه او بودند. شاعر گریانی که معشوق
 را به دامن همچون اشک می‌دید، از چشم یار همچون اشک می‌افتاد و
 از مردم همچون اشک می‌گریخت.

علی‌اشتری (فرهاد)، در سراسر عمر کوتاه خود جز با شعر و اشک دمساز
 و همراز نبود.

شعر و اشک، همان سوز درون او بود که گاه از لپهایش جاری می‌شد و
 گاه از چشمانش. و شگفتا که زندگی او نیز استعاره شعر و اشک داشت:
 شعری که روزی چند بر لبان زمانه آویخت و به پایان رسید و اشکی که
 دمی کوتاه بر صفحه روزگار لغزید و بر خاک افتاد.

هنوز شور غزل او در سرهاست. غزلی سرشار از تأثیر، آن‌چنان که کمتر
 غزلی را امروزه می‌توان با غزل‌های وی مقایسه کرد.

طفل زمان

عمری است تا به پای خم از پا نشسته‌ایم
 در کوی می‌فروش چو مینا نشسته‌ایم
 ما را ز کوی باده فروشان گزیر نیست
 تا باده در خم است همین‌جا نشسته‌ایم
 تا موج حوادث چه بازی کند که ما
 باز ورق شکسته به دریا نشسته‌ایم
 ما آن شقایقیم که باداغ سینه سوز
 جامی گرفته‌ایم و به صحرا نشسته‌ایم
 طفل زمان فشرده چو پروانه‌ام به مشت
 جرم دمی که بر سر گلها نشسته‌ایم

عمری دویده ایم به هر سوی و عاقبت
دست از طلب بشته و از پانشته ایم
فرهاد باترانه مستانه غزل
درهر سری چونشئه صهبا نشسته ایم

بسا شاعران نوپرداز که به غزلسرایی هم روی آورده اند. اما کار آنها بیشتر جنبهٔ تفنن داشته است. درست برخلاف هوشنگ ابتهاج (ا.ه. ۱۰۵. سایه) شاعر نوپردازی که در غزل نیز به چشم جد نگرست و بسیار زود به عنوان غزلسرایی صاحب سبك شناخته شد. خاصه برخی از غزلهای او تا آنجا شهرت یافت که غزلسرایان دیگر از آنها استقبال کردند. نرمی کلام، سادگی و بی‌پیرایگی، ردیفها و قافیه‌ها و گاه وزنهای غزل او آنچنان تازگی و درخشش دارد که چه بسا نگاه را از توجه به تصاویر و توصیفات ایات بازمی‌دارد. در صورتی که واقعیت جزاین است. کافی است تنها در همین يك بیت اودقت کنیم:

نشود فاش کسی آنچه میان من و توست
تا اشارات نظر نامه رسان من و توست
تا متوجه شویم چگونه زیبایی تصویر و سادگی بیان درهم آمیخته است.
یادراین بیت:

زهی پسند کماندار فتنه‌گز بن‌تیر
نگاه کرد و دو چشم مرا نشانه گرفت
چگونه با استفاده از اینهم واژه «چشم» که به واقعهٔ دردناک ناینبایی
فرزند شاعر نیز اشاره دارد، همچنان سادگی اندوهناک غزل را حفظ کرده،
آنهم غزلی که در لحظات بی‌صبری، بی‌طاقتی و بی‌قراری شاعر گفته
شده است.

گریهٔ شبانه

شب آمد و دل تنگم هوای خانه گرفت
دوباره گریهٔ بی‌طاقتم بهانه گرفت
شکيب درد خموشانه‌ام دوباره شکست
دوباره خرمن خاکستم زبانه گرفت

نشاط زمزمه، زاری شد و به شعر نشست
 صدای خنده، فغان گشت و در ترانه گرفت
 زهی پسند کماندار فتنه کز بن تیر
 نگاه کرد و دو چشم مرا نشانه گرفت
 چو دود بی سروسامان شدم که برق بلا
 به خرمم زد و آتش در آشیانه گرفت
 امید عافیتم بود، روزگار نخواست
 قرار عیش و امان داشتم، زمانه گرفت
 زهی بخیل ستمگر که هر چه داد به من
 به تیغ باز ستاند و به تازیانه گرفت
 چه جای گل که درخت کهن ز ریشه بسوخت
 از این سموم نفس کش که در جوانه گرفت
 دل گرفته من، همچو ابر بارانی
 گشایشی مگر از گریه شبانه گرفت

سیمین بهبهانی نیز همچون فروغ فرخزاد، در دوران شاعری خود دو مرحله داشته است. با این تفاوت که فروغ از بیان احساسات زنانه شخصی در قالب چارپاره، به شعر عمیق و اندیشمندانه در قالب نیمایی می‌رسد و سیمین از بیان احساسات مادرانه و اجتماعی در قالب مختلف به غزلی پاک، عریان و صمیمی راه می‌یابد. و در این قالب چندان می‌کوشد که رفته رفته به عنوان غزل سراپی صاحب سبک شناخته می‌شود.

احساسات و اندیشه‌های امروزی و نو که از صمیمیت شاعر حکایت می‌کند، توصیفات و تعبيرات بکر و جدید که دور پروازی تخیل او را نشان می‌دهد، استحکام و انسجام کلام که از قدرت وی به زبان فارسی سخن می‌گوید، و یکدستی و پیوستگی ابیات که از ذهن متشکل او ناشی می‌شود، مجموع مختصاتی است که در غزل سیمین فراهم آمده است، غزلی که تحرکی خاص دارد و این تحرک را تنها به اعتبار ذهن سرشار و جرأت بسیار، که باید به حسن انتخاب او در وزن‌ها و قافیه‌ها و ردیف‌ها نیز مربوط دانست، همه آن چیزهایی که غزل او را از جلوه‌های نوجویی و نشانه‌های تازگی سرشار می‌کند.

دختر خیال

دیشب که خفته بودی در بستر خیالم
می سوخت از تمنا، پاتا سر خیالم
من جامها کشیده، از باده وصال
تو کامها گرفته از دختر خیالم
شب چون به آتش تو، اندیشه پربسوزد
شعر و ترانه گردد، خاکستر خیالم
ای تشنه کام عاشق، بس کن هوس که ترسم
غیر از جنون ننوشی، از ساغر خیالم
تا موج خیز چشمم، دُر دانه پرور آمد
پیرایه بست عالم، با گوه-رخیالم
گرسوی کس به جز تو، روزی گشوده گردد
پیوسته بسته بادا، بسال و پرخیالم
جز نام دوست «سیمین» حرفی دگر نخواندم
چندان که خیره ماندم، در دفتر خیالم

۵- ترکیب بند

شاعر ساده صمیمی «مجدالدین میرفخرایی» که در سالهای آغاز شاعری، نام شاعرانه «گلچین گیلانی» را در زیر شعر صمیمی و ساده خود نهاد، با شعرهای «باران»، «برگ» و «نام»، «دید و زبان» خاص خود را ارائه داد و از همان سالها به عنوان شاعری نو جو و متجدد شناخته شد. قطعه «نام» از موفق ترین و متشکل ترین شعرهای اوست:

باغی زیبا و بهشتی جاوید، گهواره کامرواییهای پروانه و فرسودن، دو دل داده یگانداست. گلها، سبزه ها و نسیم، پرندگان، پروانگان و آفتاب همه دردنیای بی خیالی و سرمستی دودلداده در اهتزاز و آوازند. مرغی که بر شاخسار نوای هستی جاوید و بی مرگ را سرمی دهد و سبزه لرزان گل که حکایت روزگار سعادتبار را بر سبزه می نویسد، همه و همه در خدمت شادمانگی و غفلت دو دل داده اند. دودلداده ای که بر تنه درخت کاج نام خود را به یادگاری کنده اند.

آن روز... صدسال پیش
گل بود و سبزه بود و سرود پرنده بود
در آفتاب گرمی شادی دهنده بود
و امروز.... پس از صدسال:

گل نیست، سبزه نیست، سرود پرنده نیست
خورشید نیست، گرمی شادی دهنده نیست

باغی زشت و دوزخی که گورنا کامیهای پروانه و فریدون است و آنها
که در زیر درخت کاج خاک شده اند. باغی پژمرده و زرد که دیگر ازهر
فروغ و جلوه ای خالی است فقط آن کاج پیر را به دامن دارد، با نام
آن دودلداده که بر تنه درخت پیدا است. و اکنون به جای مرغی که نوای
سعادت جاوید داشت، این رعداست که فریاد می کشد: آیا جز نام چیزی
دیگر در این جهان پایدار می ماند؟! یا نام نیز از صفحه روزگار محو
می شود.

فضای خیال پردازانه قطعه «نام» آن چنان فریبنده و جذاب است که در
نظر اول، خواننده شعر نه تنها متوجه نابجایی برخی از کلمات
نمی شود، بلکه جز به عنوان تا بلویی از طبیعتی زیبا بدان نمی نگرد. اما
هر چه بیشتر تعمق می کند، به حقیقت دردناکی که در تار و پود شعر نهفته
است، بیشتر پی می برد.

قطعه «نام» تنها صحنه زندگی و مرگ پروانه و فریدون نیست، عرصه
غفلت همه انسانهاست. همه آنها که سراسر عمر در توهم سعادت و خوشبختی
جاودانه بدسرمی برند، بی این که يكدم به حرکت «زمان» و شادمانگی
گذران بیندیشند و در این نکته تأمل کنند که: آیا فقط «نام» است که از
آدمی در این جهان می ماند با آن نیز از صفحه روزگار محو می شود.

نام

گل بود و سبزه بود و سرود پرنده بود
در آفتاب گرمی شادی دهنده بود
بر آب و خاک باد بهشتی وزنده بود
در باغ بود کاجی پر شاخ و سهمگین
دستی به یاد گاری صد سال پیش از این

بر آن درخت نام دو دل داده کننده بود
 پروانه و فریدون صد سال پیش از این
 يك روز آمدند در این باغ دلنشین
 گل بود و سبزه بود و دل تند فرودین
 می زد نسیم نرمك بر روی برکه چنگ
 می گشت قوی سیمین بر آب سیم رنگ
 خورشید گرد زرین می ریخت بر زمین
 بر روی شاخه مرغك خوش رنگ می سرود
 - «بنگر چگونه غنچه نازك دهان گشود
 گلشن چه رنگ زیبا دارد به تار و پود
 سر تا سر است هستی جاوید و نیست مرگ
 به به چه دلرباست تماشای رقص برگ
 به به چه دلکش است سر و نسیم رود» -
 با سایه روی سبزه گل تازه می نوشت:
 - «بنگر چگونه رفته زمین، آمده بهشت
 بنگر چگونه آمده زیبا و رفته زشت
 هرگز به باختر نرود مهر تابدار
 دیگر ز تیره روزی دور است روزگار
 دیگر ز تیره بختی پاک است سر نوشت» -
 پروانه می نشست به هر جا و می پرید
 زنبور شیریه از لب گلبرگ می مکید
 بر روی گل نسیم دل انگیز می وزید
 عکس درخت را به دل آب می گسیخت
 خرگوش می دوید و به سوراخ می گریخت
 آن گاه می گریخت ز سوراخ و می دوید
 پروانه و فریدون صد سال پیش از این
 يك روز آمدند در این باغ دلنشین
 گفتند: - «نیست جایی زیباتر از زمین»

زیرا که سبزه بود و سرود پرنده بود
در آفتاب گرمی شادی دهنده بود

بس دلنواز بود تماشای فرودین

امروز زیر شاخه این کاج سهمناک
پروانه و فریدون گردیده اند خاک
رخسار زرد باغ پراز درد و رنج و باک

خورشید نیست، گرمی شادی دهنده نیست

گل نیست، سبزه نیست، سرود پرنده نیست

از باد سخت دامن دریاچه چاک چاک

اما هنوز برتنه کاج سالدار

نام دویار دیرین مانده به یاد گار

بالای کاج، تندر در ابر اشکبار

می غرّد از ته دل - «ای تیره آسمان!

جز نام چیز دیگر ماند در این جهان؟

یا نام نیز می رود از یاد روزگار؟!»



۶- چارپاره

در قرن گذشته بود که تخیل شاعرانه به اقتضای زمان، ناگهان از زندان قوانین ادبی خود آزاد شد و چون بر سطح زمین هر جا دامی از قانون در پیش روداشت، یاراه آسمانها را در پیش گرفت و یا بر جاهایی از زمین بال گشود که طبیعت هنوز دست نخورده مانده و قانون ادب بدان راه نیافته بود. در ایران فریدون تولّی، یکی از نخستین شاعرانی بود که بر بال خیال پر دازیهای شاعرانه خود نشست و از سکوت و خلوت خود به دورترین نقاط طبیعت پرواز کرد: به آنجا که شبگاهان از چشم گناه، اشکهای می چکد، به آنجا که شب افسونگر و مست بردشهای کبود می خواند، آنجا که بوی گلها در اعماق دره ها می پیچد، آنجا که ستاره زهره در چشمه نور تن می شوید و سحر پیشانی روز را بوسه می دهد.

دنیایی خیال انگیز و افسانوار، که چون آفریده تخیل آزاد و دور از قوانین ادبی سنتی است، ناگزیر منطق زبان نیز در آن دگرگون می شود: به جای این که اشک از چشم گناهکار بچکد، از چشم گناه می چکد،

و یا به جای این که معشوق در دامن شب به خواب رود، عشق به خواب می‌رود.
 و... شعری که از همان آغاز در قالب «چارپاره» جای گرفت، چون نه از نضا
 و زبان شعر کهن متأثر بود و نه از قالب و بیان شعر نیمایی تبعیت می‌کرد،
 به منزلهٔ پلی در میان شعر کهن و شعر نو شناخته شد، و خاصه در کلام
 استادانهٔ توللی جلوه‌ای دیگر یافت. شاعری که اگر چه در ابتدا خود را
 پیرو نیا قلمداد کرد، اما دیری نپایید که در قلمرو جدید خود پای نهاد
 و بسیاری از شاعران جوان آن روزگار را به راه خود کشید.
 شعر «دور» اگر نه از بهترین شعرهای توللی، اما برای انتخاب در این
 کتاب از مناسب‌ترین چارپاره‌های اوست:

دور

دور، آنجا که شب فسونگر و مست
 خفته بر دشتهای سرد و کبود
 دور، آنجا که یاسهای سپید
 شاخه گسترده بر کرانهٔ رود

دور، آنجا که می‌دمد مهتاب
 زرد و غم‌گین ز قلّهٔ پر برف
 دور، آنجا که بوی سوسنها
 رفته تا درّه‌های خامش و زرف

دور، آنجا که در نشیب کمر
 سر به هم داده شاخه‌های تمشک
 دور، آنجا که چشمه از برکوه
 می‌درخشد چو دانه‌های سرشک

دور، آنجا که زهره دختر شب
 شست و شو می‌کند به چشمهٔ نور
 دور، آنجا که رازهای نهان
 خفته در سایه‌های جنگل دور

دور، آنجا در آن جزیره که شب
اشکها می‌چکد ز چشم گناه
دور، آنجا که سرکشیده به ناز
شاخ نیلوفر از میان گیاه

دور، آنجا که مرغ خسته شب
دم فرو می‌کشد زناله و سوز
دور، آنجا که بوسه‌های سحر
می‌خورد بر جبین روشن روز

اندر آنجا در آن شکفته دیار
در جهان فروغ و زیبایی
با خیال تو می‌زنم پر و بال
از میان سکوت و تنهایی

اگر فریدون توللی به اعتبار تسلط به زبان فارسی و قدرت ترکیب سازی
واندیشه خاص خود، به قالب «چارپاره» ظاهری فرینده داد، نادر نادرپور
نیز به اتکای سلیقه مخصوص خود در گزینش کلمات و قدرت تصویر سازی
و فضای غنایی ویژه خویش، به این نوع شعر درخششی دیگر بخشید.
نادرپور، اگرچه بهترین شعرهای خود را، بعدها در قالب نیمایی سرود،
اما از همان دوران چارپاره سرایی نشان داد که همواره یکی از خلاق-
ترین ذهنهای شاعرانه امروز را داشته است. تا آنجا که می‌توان گفت:
از لحاظ وسعت خیاپردازی و قدرت آفرینشگری و مضمون یابی، که
ناشی از نهایت دقت او در اشیا است، کمتر نظیر دارد.

چارپاره «شیشه و سنگ» از جمله شعرهای پیشین اوست که از زبان سنگی
در کنار دریا سروده شده است:

سنگی که همواره خاموش است، اما کلاف صدها صدا در دست اوست
(به اعتبار صدایی که هر بار از برخورد موج با سنگ ایجاد می‌شود)
سنگ ماهیان از هیبت سنگ در پناه او نمی‌آیند (چون جثه بزرگ سنگ

آنها را به وحشت می‌اندازد) مرغابی‌ان از خشم او آگاهند (کنایه از وقتی که موجی بزرگ بر بدنه او می‌خورد و ساحل متلاطم می‌شود) صدفها و کفها و شنهای ساحل همه از هراس او روی به مرداب می‌نهند (چون فشار آب مانع جمع شدن آنها در اطراف سنگ می‌گردد) دریا هیچ‌گاه نمی‌تواند جامه‌های خود را بر تن او کند (چون آب هیچ‌وقت تمام سنگ را نمی‌پوشاند) نه با پیرهنهای نرم حریرش (آبهای آرام) و نه با مخمل خواب و بیدار سبزش (آبهای مواج) و نه با اطلس روشنش (آبهای درخشان).

اما حقیقت وجودی هر شیئی، تنها بدظاهر او وابسته نیست. آخر مگر نه این که شیشه نیز از همین سنگ بدست می‌آید؟ اینجا است که شاعر با گریزی غم‌انگیز، شعر را بد پایان می‌برد. گویی که سنگ موجودی زنده می‌شود و خواننده با او احساس همدردی می‌کند. موجودی تنها، که اگر چه آب دریا گردد و غبار از تن او می‌شوید، اما همیشه آینه وجود او را زنگ غم گرفته است. چرا که دریا از قلب شیشه‌ای او آگاه نیست.

شیشه و سنگ

من آن سنگ مغرور ساحل نشینم
که می‌رانم از خویشتن موجها را
خمشم، ولی در کف آماده دارم
کلاف پریشان صدها صدارا

چنان سهمناکم که از هیبت من
نیایند سگ‌هایان در پناه من
چنان تیز چشمم که زاغان وحشی
حذر می‌کنند از گزند نگاهم

چنان تند خشمم که هنگام بازی
نریزند مرغابی‌ان سایه بر من
مبادا که خواب من آشفته گردد
لهیب غضب برکشد شعله در من

نپوشاندم جامه پرداز دریا
از آن پیرهنهای نرم حریرش
از آن مخمل خواب و بیدار سبزش
از آن اطلس روشنایی پذیرش

صدفها و شنها و کفهای ساحل
به مرداب رو می‌نهند از هراسم
من آن سنگم آن سنگ، آن سنگ تنها
که هم آشنایم، که هم ناشناسم

غبار مرا گرچه دریا بشوید
ولسی زنگ غم دارد آینه من
مرا سنگ خوانند و دریا نداند
که چون شیشه قلبی است در سینه من

۷- شعر نیمایی

کیفیت ایجاد ارتباط و چگونگی برخورد هر شاعر با جهان، ناشی از حساسیت، تجربه و «دید» خاص اوست. «سبک»، «زبان» و «فضای شعر هر شاعر، از همین جا مشخص می‌شود. آن‌چنان که اگر نیمایی گوید:

خانه‌ام ابری است

یکسره روی زمین ابری است با آن

این زبان خاص تنها منحصر بدوست. زبانی که به ساده‌ترین وجه از «نثر» فاصله می‌گیرد. کافی است که فقط بدو کلمه «با-آن» دقت کنیم تا بفهمیم بدعلت خانه ابری اوست که جهان نیز ابری است. و چون چنین است (یعنی خلاف واقعیت) پس این، گفتن مستقیم «خانه‌ام ابری است»، نیست. و این دربند بعد بهتر پیدامی شود:

از فراز گردنه، خرد و خراب و مست

باد می‌پیچد

یکسره دنیا خراب از اوست

وحواس من

بادی از فراز گردنه می پیچد و اگر دنیا خراب است صرفاً از بیداد اوست. و نه همان دنیا که حواس شاعر نیز. حواس شاعر یعنی نقطه عطف منطق شعری. حواسی آشفته از باد، که بدناگزیر خانه را ابری احساس کرده است. خانه ای ابری که همه جهان نیز همراه با آن ابری است. اینجاست که آوای غم انگیز «نی» به مناسبت، در فضای گرفته شعر می پیچد و علت استفاده از این سطر را توجیه می کند.

پس از این، با کلمه «اما» اولین پر توامید در فضای مه آلود شعر می تابد: ابری آماده بارش. سطری که مانند پنجره ای در حصار تاریک شعر باز می شود، تا شاعر از کنار آن بر سطح دریا به چهره آفتابش بنگرد. آفتاب روزهای روشنی که از دست رفته اند. اما این پنجره ای است که در خیال باز می شود. چرا که همه دنیا خراب و خرد از باد است و نی زن که تنها به نواختن نی دل بسته است در این دنیای ابرانودود همچنان بدره خود ادامه می دهد.

اکنون شعر را بزرگ کنید! خانه را که سرزمینی است دیگر و باد را که هیولایی دیگر و حواس او را که حواس انسان بهت زده اما پاک و اندوهگین قرن ماست و نی زنهای را و بالاتر از همه شاعری صمیمی را که در کنار پنجره ذهن خود در این جهان تاریک ایستاده است.

خانه ام ابری است

خانه ام ابری است

یکسره روی زمین ابری است با آن.

از فراز گردنه، خرد و خراب و مست

باد می پیچد.

یکسره دنیا خراب از اوست

وحواس من.

آی نی زن، که تورا آوای نی برده ست دور از ره کجایی؟

خانه‌ام ابری است امّا
 ابر بارانش گرفته است
 در خیال روزهای روشنم کز دست رفتندم،
 من به روی آفتابم
 می‌برم در ساحت دریا نظاره.
 و همه دنیا خراب و خرد از باد است،
 و به ره، نی‌زن که دایم می‌نوازد نی، در این دنیای ابر اندود
 راه خود را دارد اندر پیش.

احمدشاملو (۱. بامداد) در شعر امروز فارسی چهره‌ای استثنایی است. با همه خصوصیات يك شاعر واقعی، شاعری که در عمر سی ساله شعر خویش يك دم از حرکت به سوی کمال باز نایستاده و در هر دوره‌ای از کار او، راهی هموار شده و هر راه، به شاعران پس از او چه بسیار جرأت و شهامت آموخته است.

«مرگ ناصری» ارمان یکی از همین راههاست، که تنها بر اساس درك یکی از مختصات ممتاز شعر او تحلیل می‌شود.

این شعر صرفاً توصیف وضع و حالت حضرت عیسی است، وقتی که به سوی سر نوشت خویش می‌رود. و تماشاگران بدو می‌نگرند؛ دُخیمان به‌وی فرمان می‌دهند و او را تازیانه می‌زنند. و سرانجام او به صلیب کشیده می‌شود و سکوت تپه «جُلجَتَا» را فرا می‌گیرد.

بند اول: سخن از صلیب عیسی است. وقتی که يك سرچوب بر شانه مسیح و سر دیگر آن با صدایی یکنواخت برخاک کشیده می‌شود. و فریاد تماشاگران که: «ناج خاری بر سرش بگذارید!»

بند دوم: سخن از حالت درونی عیسی است. از «رشته آتشین» که به مناسبت صدای یکنواخت و خط چوب بر زمین، گویی در درون او بافته می‌شود. و فریاد تماشاگران که: «شتاب کن ناصری، شتاب کن!»

بند سوم: سخن از اندیشه عیسی است. وقتی که به درحم و شفقت خود می‌اندیشد و همچون قویی مغرور در زلالی و پاکی خود می‌نگرد. و فریاد تماشاگران که: «تازیانه‌اش بزنید!»

بند چهارم: سخن از تازیانه زدن به عیسی است. وقتی که تازیانه بلند در

۱- بنا به نص صریح قرآن مجید حضرت عیسی مصلوب نگشته و این شعر بر اساس روایات غیر اسلامی گفته شده است.

طول خود گرهی می خورد و براندام ظریف مسیح نواخته می شود. و فریاد تماشاگران که: «شتاب کن ناصری، شتاب کن».

بند پنجم: سخن از تماشاگران است و خاصه از «العازر» (مرده ای که مسیحش زنده کرد) که به بهانه «مگر خود نمی خواست، ور نه می توانست» از زیر دین مسیح شانه خالی می کند و بد راه خود می رود. بند آخر: سخن از محیط جلعتاست. پس از به صلیب آویختن عیسی و سوگوارانی که بر تپه ایستاده اند.

این صورت ساده شعر بود. شعر تنها این نیست. شاملودر «مرگ ناصری» حد بالای تشکل ذهن و نهایت دقت خود را در استخوان بندی شعر نشان می دهد. و این یکی از همان مختصات است که پیش از این بدان اشاره رفت. زیرا: اگر در بن داول از صفت «مرتعی» استفاده می کند، از این روست که صلیب سنگین بر دوش نحیف حضرت عیسی می لرزد و کشیده می شود.

اگر در بند دوم، به تعبیر «رشته آتشین» می رسد، بد اعتبار خط ماروار و تازیانه مابندی است که صلیب بر روی زمین بدجا می گذارد. اگر در بند سوم، همچون «قویی مغرور» در زلالی خود می نگیرد. ابتدا باید حرکت این پرنده زیارا در نظر آورد و آن گاه دانست که «قو» چون از مرگ خود خبر می یابد، بد گوشه ای می رود و بر مرگ خود ناظر می شود، تا مناسبت تعبیر را دریافت.

اگر در بند چهارم، «رشته چرم باف» را بد جای تازیانه بد کار می برد، گویی از این روست که بد خاطر مسیح بزرگ نباید سخن از تازیانه آورد. همچنان که بد تازیانه خوردن مسیح نیز بد صورت مستقیم اشاره نمی کند.

رسمان بی انتهای سرخی که ناگاه کشیده می شود: (در طول خویش) و آن گاه گرد کمر عیسی می پیچد: (گره بزرگ) و دیگر بار باز می گردد: (از گرهی بزرگ برگذشت).

اگر در بند پنجم، از واژه «تماشاگران» سود می برد و نه تماشاگران، از این روست که این تماشاگران، خود چهره هایی بس تماشایی اند. و از این توضیحات بسیار. حال باید دردایره کنایی و رمزی شعر پای نهاد و چهره بزرگ مسیح و دیگر بزرگان را در نظر گرفت و توجه کرد که قهرمانان جاوید همیشه چنینند. همچنان که همه «العازران» همیشه چنان. همانان که همواره از مسئولیت می گریزند.

مرگ ناصری

با آوازی یکدست،

یکدست.

دنباله چوبین بار

در قفایش

خطی سنگین و مرتعش

بر خاک می کشید.

– «تاج خاری بر سرش بگذارید!»–

و آواز دراز دنباله بار

در هذیان دردش

یکدست

رشته ای آتشین

می رشت

– «شتاب کن ناصری، شتاب کن!»–

از رحمی که در جان خویش یافت

سبک شد

و چونان قویی مغرور

درز لالی خویشتن نگریست.

— «تازیانه اش بزید!» —

رشته چرمباف

فرو آمد.

وریسمان بی انتهای سرخ

در طول خویش

از گرهی بزرگ

بر گذشت

— «شتاب کن ناصری، شتاب کن» —

از صف غوغای تماشائیان

الغاز

گام زنان راه خود گرفت

دستها

در پس پشت

به هم در افکنده

وجانش را از آزار گران دینی گزنده

آزاد یافت:

— «مگر خود نمی خواست، ورنه می توانست» —

آسمان کوتاه

به سنگینی

بر آوازِ روی در خاموشیِ رحم
فرو افتاد

سو گواران به خاک پشته بر شدند

و خورشید و ماه

به هم

بر آمد.

مهدی اخوان ثالث (م. امید) یکی از شاعران طراز اول روزگار ما است. تسلط او به زبان فارسی کم نظیر است، زیرا علاوه بر تبحر در متون و تسلط در ترکیب، باشگردهای مختلف زبان نیز آشناست. اصلی که تنها از راه تتبع و تحقیق در زبان به دست نمی آید، بلکه جز آن، حاصل «شم» و نتیجه «جوهر»ی است که در همه کس نمی توان سراغ گرفت. زبان در شعرا و، نتیجه آمیزش زبان مخاطب امروز و زبان قدیم خراسانی و زبان شعرا و حاصل رعایت کامل و درست وصایای «نیما» است. و شعرا و، که سرانجام از آمیختن این وصایا با شگردهای ویژه زبان و اندیشه نو میدانه اجتماعی و فلسفی او، شکل کامل خود را باز یافت، شعری است با فضایی غم انگیز، لحنی مؤثر، تصویری بجا و خطایی مناسب همچنان که در «کتیبه» اومی بینیم:

در بند نخست شعر، سخن از گروهی است که با زنجیر به هم پیوسته اند. در بند دوم، سخن از ندایی ناگهانی است که آنان را از رازی که بر تخته سنگی نوشته شده، آگاه می کند. ندا چندین بار تکرار می شود و آنان همچنان باور نمی کنند.

در بند سوم، سخن از تصمیم و حرکت آنهاست. همه با هم در حالی که بر زمین می خیزند، به سوی تخته سنگ راه می افتند. آن که زنجیری سبک تر دارد به پیش می رود و می خواند:

«کسی را ز مرا داند

که از این رو به آن رویم بگرداند»

در بند چهارم، توصیف حالات آنهاست. وقتی که خسته و خوشحال، با عرق پیروزی سنگ را بر می گردانند.

در بند پنجم، سخن از بی تابی آنهاست و حیرت خواننده راز. چه نوشته بود؟ (آنها می پرسند) نوشته بود (اومی گوید):

— «کسی راز مرا داند

که از این رو به آن رویم بگرداند»

و بعد که یکی یکی می‌نشینند و به شب خیره می‌شوند. شبی که اکنون
«شط علیلی» است. شبی که تا لحظه‌ها پیش، وقتی هنوز سنگ را
برنگردانده بودند، «شطی جلیل» و پرمهتاب بود. دو تصویر زیبا به قصد
القای حالات امید و نومیدی زنجیریان.

کتیبه

فتاده تخته سنگ آن سوی تر، انگار کوهی بود.

و ما این سونشسته، خسته انبوهی.

زن و مرد و جوان و پیر،

همه بایکد گریوسته، لیک از پای،

و بازنجیر.

اگر دل می‌کشیدت سوی دلخواهی

به سویش می‌توانستی خزیدن، لیک تا آنجا که رخصت بود

[تازنجیر.

ندانستیم

ندایی بود در رؤیای خوف و خستگی‌ها مان،

و یا آوایی از جایی، کجا؟ هرگز نرسیدیم.

چنین می‌گفت:

— «فتاده تخته سنگ آن سوی، وز پیشینیان پیری

بر او رازی نوشته‌است، هر کس طاق هر کس جفت...»

چنین می‌گفت چندین بار

صدا، و آن گاه چون موجی که بگریزد ز خود در خامشی می‌خفت.

و ما چیزی نمی‌گفتم.

وما تا مدّتی چیزی نمی گفتیم.
پس از آن نیز تنها درنگه‌مان بود اگر گاهی
گروهی شک و پرسش ایستاده بود.
و دیگر سیل و خیل خستگی بود و فراموشی.
و حتی درنگه‌مان نیز خاموشی.
و تخته‌سنگ آنسو اوفتاده بود.

شبی که لعنت از مهتاب می‌بارید،
و پاهامان ورم می‌کرد و می‌خارید،
یکی از ما که زنجیرش کمی سنگینتر از ما بود، لعنت کرد گوشش را
[و نالان گفت: «باید رفت»]
و ما با خستگی گفتیم: «لعنت بیش بادا گوشمان را چشمان رانیز،
[باید رفت]

و رفتیم و خزان رفتیم تاجایی که تخته‌سنگ آنجا بود.
یکی از ما که زنجیرش رهاتر بود، بالافت، آن‌گه خواند:
- «کسی راز مرا داند

که از این رو به آن رویم بگرداند.»
و ما بالذتی بیگانه این راز غبار آلود را مثل دعایی زیر لب تکرار
[می‌کردیم.

و شب شطّ جلیلی بود پر مهتاب.

هلا، یک... دو... سه... دیگر بار
هلا، یک، دو، سه، دیگر بار.

عرق ریزان، عزا، دشنام- گاهی گریه هم کردیم.
هلا، یکک، دو، سه، زین سان بارها بسیار.
چه سنگین بود امّا سخت شیرین بود پیروزی.
وما با آشناتر لذتی، هم خسته هم خوشحال،
ز شوق و شور مالا مال.

یکی از ما که زنجیرش سبکتر بود،
به جهد ما درودی گفت و بالا رفت.
خط پوشیده را از خاک و گل بستر د و با خود خواند.
(وما بی تاب)
لبش را بازبان تر کرد (ما نیز آن چنان کردیم)
و ساکت ماند.

نگاهی کرد سوی ما و ساکت ماند.
دوباره خواند، خیره ماند، پنداری زبانش مرد.
نگاهش را ربوده بود ناپیدای دوری، ما خروشیدیم:
- «بخوان!» او همچنان خاموش.
- «برای ما بخوان!» خیره به ما ساکت نگا می کرد.
پس از لختی

دراثنایی که زنجیرش صدا می کرد،
فرود آمد. گرفتیمش که پنداری که می افتاد.
نشاندیمش.

به دست ما و دست خویش لعنت کرد.
- «چه خواندی، هان؟»

[مکید آب دهانش را و گفت آرام:]

- «نوشته بود

همان،
کسی راز مرا داند،
که از این رو به آن رویم بگرداند.»

نشستیم

و

به مهتاب و شب روشن نگه کردیم.
و شب شطّ علیلی بود.

فروغ فرخزاد، در طول زندگی کوتاه خود، دوچهرهٔ مختلف داشت: چهرهٔ سالهای آغاز شاعری او، باشعری شخصی و خانگی، که احساسات زنانهٔ وی را عریان و بی پرده بیان می کرد. و چهرهٔ سالهای آخر شاعری او، باشعری اجتماعی و جهانی، که وسعت اندیشه، تحرک زبان، باروری تخیل، بینش جدید و ذهنیت متشکل او را در برداشت. شعری که نشانهٔ نهایت ادراک صمیمانهٔ او از انسان و اشیا بود تا آنجا که همچون همهٔ شاعران واقعی، هیچ شیئی را جز با صفات انسان نمی نگریست. همه چیز از نظر او خون و پوست داشت. او کلمات را کنار هم نمی چید برای اینکه شعری نوشته شود، بلکه کوشش داشت تا به وسیلهٔ شعر، به حقیقت اشیا برسد. بنابراین نباید تعجب کرد اگر «شب» را نیز همچون موجودی زنده می بیند و بر پوست او دست می کشد:

شاعر، تنها و با دلی گرفته در خلوت تاریک خود نشسته و در اندیشهٔ آن است که چگونه می توان از این تنهایی و ظلمت نجات یافت. به ناچار از اتاق، پای بیرون می نهد و به «شب» خیره می شود. آن چنان خیره، که گویی نخستین بار است که با «شب» روبرو شده است. از این رو تلاش می کند تا بی واسطهٔ «نام» یا «کلمه»، «شب» را بشناسد و با او ایجاد ارتباط کند. و پیدا است که هیچ رابطه ای محسوس تر و ملموس تر از رابطه ای نیست که با انگشتان دست ایجاد می شود. چنین است که وقتی انگشتانش را روی پوست کشیدهٔ شب می کشد، شاید بدان امید است که جرقه ای ایجاد شود و برای يك لحظه فضا را روشن

کند. اما این کار امکان پذیر نیست. پس چه باید کرد؟ وقتی نه چراغی است و نه کسی که او را با آفتاب آشتی دهد و به میهمانی گنجشکها ببرد، گنجشکهایی که آزادند و میهمانی آنها، در حقیقت، پرواز در فضای بامدادی است، پس باید به خلوت خود بازگشت و نومید و مأیوس، همچنان در تنهایی و دلتنگی خود بازماند.

و او که سرانجام نومید و مأیوس به خلوت خود باز می گردد، در حالی که خود را «پرندۀ ای مردنی» می انگارد. چرا پرندۀ؟ چون پیش از این خواسته بود که در شادمانگی صبحگاهان، همراه با گنجشکان به پرواز درآید. و چرا مردنی؟ چون هیچ موجودی، بی آفتاب زنده نخواهد ماند.

دلم گرفته است

دلم گرفته است

دلم گرفته است

به ایوان می روم و انگشتانم را

بر پوست کشیده شب می کشم

چراغهای رابطه تاریکند

چراغهای رابطه تاریکند



کسی مرا به آفتاب

معرفی نخواهد کرد

کسی مرا به میهمانی گنجشکها نخواهد برد

پرواز را به خاطر بسپار

پرندۀ مردنی است.