

اصفهان - تابستان ۱۳۴۵



باهمکاری :

آثنی
آزاد
حقوقی
خضرائی
دوستخواه
طاهباز
قوکیان
۱. گلشیری
۵. گلشیری
میر علایی
نجفی
قیسی

و آثاری از :

جرج لوئیس بورگس
سامبرال دوملو
کلود ریوا
ژان پل سارتر
فدریکو گارسیا لورکا

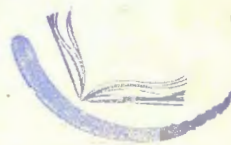
ز این جنگ :

نقد و بررسی

ترجمه	نوشتہ	
—	جنگ	درباره شعر و نثر
—	ا. ن.	سارتر و ادبیات
ابوالحسن فجفی	ژان پل سارتر	شعر و نثر
—	محمد حقوقی	کی مرده ، کی بجاست ؟

شعر

—	منوچهر آتشی	شکار نی
—	م. آزاد	من سایه ی بلندم
—	محمد حقوقی	شبهای مصیبتی ست این شبها
—	اورنگ خضرائی	من مانده بودم
—	هوشنگ گلشیری	لاله
—	مجید نفیسی	کدامین کودک اسفندچینان میگذشت ؟
سیروس طاهباز	کابرا ل دوملو	مرگ وزندگی يك « سه ورینو »
احمد گلشیری	ژ. ل. خی لی	شعر اسپانیا (کارسیالورکا)
ه. گ.	—	شعر افریقا
آدوم یارجانیان (سیاما نتو)	هراندقو کاسیان	شعر ارمنی



داستان

ویرانه های مدفون خانه شخصی است :

بدنیستم ، شما چطورید ؟

نقالی ، هنر داستان سرایی ملی

جرج لوئیس بورگس احمد میرعلائی

کلود روا

جلیل دوست

۵۴

طرح روی جلد از : امیر حسین افراسیابی تصویرها : ۱.

جنگ

اصفهان . تابستان ۱۳۴۵

در ادب گرانسنگ گذشته ما مرز میان اقلیم شعر و نثر چندان روشن نیست . از اینرو بسیاری از ناظمان بادستارین وزن و قافیه ، به زمره شاعران درآمده اند و شاعران راستین نیز با قید و بندهای آنچنانی گاهی از عروج به عوالم شعری بازمانده اند. آنچه در این باره داریم کلیاتیست از اینگونه که:

« شاعری صناعتی است که شاعر بدان صناعت اتساق مقدمات موهمه کند و انشام قیاسات منتهجه - ، بر آن وجه که معنی خرد را بزرگ گرداند و معنی بزرگ را خرد ، و نیکو را در خلعت زشت باز نماید ، و زشت را در صورت نیکو جلوه کند ، و بایهام قوتهای غضبانی و شهوانی را برانگیزد تا بدان ابهام طباع را انقباضی و انبساطی بود ، و امور عظام را در نظام عالم سبب شود . »

چهارمقاله چاپ دانشگاه ص ۴۹

« دبیری صناعتی است مشتمل بر قیاسات خطابی و بلاغی ، منتفع در مخاطباتی که در میان مردم است بر سبیل مجاورت و مشاورت و مخاصمت ، در مدح و ذم و حیل و استعطاف و اغراء و بزرگ گردانیدن اعمال و خرد گردانیدن اشغال و ساختن وجوه عذر و عتاب و احکام و ثنائ و انکار سوابق ، و ظاهر گردانیدن ترتیب و نظام سخن در هر واقعه تا بر وجه اولی و احری ادا کرده آید . »

همان کتاب ص ۱۹

نظامی
عروضی
(قرن ششم)

و نیز :

« بدانکه شعر در اصل لغت دانش است و ادراك معانی بحدس صایب و اندیشه و استدلال راست و از روی اصطلاح سخنی است اندیشیده ، مرتب ، معنوی ، موزون ، متکرر ، متساوی ، حروف آخرین آن بیکدیگر مانده و در این حد گفتند سخن مرتب معنوی ، تا فرق باشد میان شعر و هذیان و کلام نامرتب بی معنی ، و گفتند موزون تا فرق باشد میان نظم و نثر مرتب معنوی . . »

شمس
قیس
قرن هفتم

المعجم چاپ دانشگاه ص ۱۹۶

و شاید از این میان بتوان گفته خواجه نصیر طوسی را که :

« شعر به نزدیک منطقیان کلام مخیل موزون باشد و در عرف جمهور کلام موزون و مقفی »

خواجه
نصیر
طوسی
قرن هفتم

معیار الاشعار . تهران ۱۳۲۰ ص ۲

خلاصه و برگزیده نظریات متقدمان دانست که اگر چه ممکن است بر شعر گذشته ما صادق باشد ، اما امروزه روز منطق بر تلاش ذهنی شاعران روزگار ما نیست و چون جمهور نه منطقیان :

« الفاظ مهمل بی معنی را اگر مستجمع وزن و قافیه باشد شعر شمرند . . »

خواجه
نصیر
طوسی

همان کتاب ص ۳

پس موزون و مقفی بودن به تنهایی نمی تواند مشخص شعر از نثر باشد چرا که :

« شعر وزن و قافیه نیست . بلکه وزن و قافیه هم از ابزار کار یک نفر شاعر هستند و چنین شعر ردیف ساختن مصطلحات و فهرست کلی دادن از مطالب معلوم که در سر زبانها افتاده است نیست (چنانکه در مطالب اجتماعی زمان ما معمول شده و اگر وزن و قافیه را از شعر گوینده جدا کنیم ، مطلب بیجان و بدون جلوه شعری (می شود) و همانست که بزبان همه کس هست .) اینجور کار بدرد دفتر حساب بندی يك تجارخانه میخورد ... »

نیما
یوشیج

نیما . دو نامه ص ۴۱

می‌ماند « کلام مخیل » و « مراد از تخییل تأثیر کلام است در نفس از جهت قبض یا بسط و جز آن » (۱) و یا به زبان نیما « آنچه واسطه تشریح و تأثیر دادن و بزرگ و کوچک کردن معنویات و شکافتن و نمودن درونیهای دقیق و نهفته آنهاست » (۲) که همچنان اقلیم شعر کشف نشده و دست نخورده می‌ماند و همه اینهارا امروزه - بیش و کم - می‌توان درمورد بسیاری از قصه‌ها و رمان‌های جاری دانست .
م . امید گفته است :

مهدی
اخوان ثالث
» شعر محصول بیتابی آدم است در لحظاتی که شعور نبوت بر او پرتو انداخته «

از این اوستا . مؤخره ص ۱۲۷

اگر بیتابی را مقضاد سکوت و تأمل آنهایی بدانیم که به سرایش نمی پردازند اما « در مسیر این تابش بیرون از اختیار » قرار گرفته‌اند یعنی شاعران :
از يك سو کسانی هستند که « بیتابی را با علائم و نشانه‌هایی که معهود و موضوع و قراردادی است - و کمابیش دیگران هم با آن نشانه‌ها و علائم آشنا باند ، یعنی زبان و رمزها و وسائل بیان و دلالت و سرایت دادن تغنی (را) ثبت میکنند و بروز میدهند و دیگران راهم لااقل در امر دریافت گوشه‌هایی از آن لحظات زودگذر جادویی و فرار ، شرکت میدهند ... » (۳)
و از سوی دیگر کسانی هستند که بهره‌ور از پرتو شعور نبوت باشند (« که ... هرگز يك امر ماوراءالطبیعه نیست ») و در نتیجه « همه هوش و همت و ذکر و فکرشان همیشه خدا متوجه و معطوف به او باشد ، به قیمت نقد هستی و عمر و جان و دل و جوانی خریدار او باشند ، خریدار او ، فقط او و آنچه از آن او در آشیانه تعلق اوست در معبد و محراب دل فقط يك دلبر و معبود داشته باشند » (۴)
و نیز گفته است : « بعد از این مرحله میرسیم به تعایرو تعاریف دیگری

(۱) علامه حلی به نقل از « وزن شعر فارسی » پرویز ناتل خانلری ص ۵

(۲) دونا مه همان صفحه

(۳) از این اوستا . مؤخره ص ۱۲۷

(۴) همان کتاب ص ۱۴۰

برای تحقق معنی شعر ، یعنی مثلاً : تغنی ، سرایش ، خشم ، نفرت ، نفرین ،
نوحه ... » (۱) که همان تعابیر خواجه نصیر است :

غرض از شعر تخیل است تا حصول در نفس مبدء صدور فعلی از او مانند
اقدام بر کاری یا امتناع از آن یا مبدء حدوث هیائی شود ؛ در او مانند
رضا ، یا سخط یا نوعی از لذت که مطلوب باشد »

معیار الاشعار ص ۳

خواجه
نصیر
طوسی

اگر بگذریم از این نکته که تعریف امید ، شعر را به شعور نبوتی حواله داده
است که از دایره ناسوتی زمین مادر بیرون است ، تازه مگر کسانی نیستند
که با همه یتایی ها شان عمری به کار شعر می پردازند و دل در گرو این لولی
گریز پا می نهند ، این پرندۀ تخم طلایی را دانه می پاشند ، اما هرگز دامن
که نه ، گلی حتی اصحاب را ارمغان نمی آورند . و یا کسانی نبوده اند که با همه
مشاغل دنیاوی (سن ژون پرس) از شاعران گرانقدر روزگارند .

همچنانکه تنها شرط سرایش شعر : کفش و کلاه کردن ، به معابر رفتن ،
و زیر علمی سینه زدن نیست (یا به زبانی دیگر ، درگیری) دخیلی نیز به
قلندری ، درویش مآبی ، گوشه نشینی (یا گریز به درون) (۲) ندارد ، آنچه
هست هیچ خط و نشانی از اینگونه نمی تواند مرز شعر را با نثر - که در به کار
گرفتن کلمه مشترکند - مشخص سازد .



شاید این گفته شاملو که باز تاب سخنان الوار ، والری و آلن است (۳)
تأحدی راهی به دهی باشد :

(۱) همان کتاب ص (۱۴۲)

(۲) « هرچه آن » جنون « عمیق تر ، بهره بهنجار تر » مؤخره ص ۱۴۰

(۳) نگاه کنید به حواشی مقاله « شعرونثر » در همین دفتر

احمد
شاملو

« با این توصیف من شما شعر و نثر رو خیلی شبیه به هم پیدا کردین. توضیح میدم : تفاوت بین این دو تا تفاوتیه رقص با این حرکت دست منه که به یه بابایی اشاره کنم بیسار جلو . هر دو اشاره‌س ، شما می‌تونون بگین که توی رقص - یا بارقص - یارو رو به جلوصدامیکنه ؟ رقص دیگه زبون اشاره نیس . رقص از جای شروع میشه که زبون اشاره تموم میشه ... »

حرف‌هایی از بامداد . اندیشه و هنر شماره (۲) سال ۴۳
ص ۱۳۷

و یا :

« رقص - اگرچه در ذات خود اندیشه‌یی را بیان می‌کند - در قدراول، جز بیان خود و نمود خود - نمودی که هستی و حیات رقص وابسته بدان است - غرضی نمیتواند داشت ... و همچنین است شعر . و از این گونه است - موسیقی ... »

شاعری . همان شماره ص ۱۵۵



خانلری نیز از نظر تأثیر شیئی واحد بر شاعر و نویسنده و مرز میان شعر و نثر می‌گوید :

پرویز
ناقل
خانلری

خطاست که شعر و نثر را ، بدلیل آنکه مایه هر دو یکیست ، از یک جنس بدانیم و برای تمیز یکی از دیگری فصلی مانند وزن قائل شویم، مایه معماری و پیکر سازی نیز یکیست . اما باین سبب آن دو فن را همجنس نمی‌شماریم زیرا که هدف و غرض آن دو یکی نیست . غرض معماری ، خانه و کاخ و سرائیست که آدمی در آن بتواند آسان و آسوده زیست کند . اگر بر دیوار سرائی نقشی زیبا بنگارند یا بر در آن پیکری

بدیع بگذارند غرض معماری تغییر نمی‌پذیرد . زیرا که در این حال نیز، چون در خانه آسایش نباشد کوشش معمار ضایع و باطل است اما از پیکری که ساخته دست هنرمندیست توقع نداریم که بکاری بیاید ، یعنی فی‌المثل در شکم آن نقدینه‌ای پنهان کنیم یا در کاسه سرش ، که برداشتنی باشد ، شربتی بنوشیم .

پس آنچه دو فن را باهم نسبت میدهد مایه کار نیست ، بلکه شیوه کار و غرض آنست . شعرونثر در مایه کار شریکند ، اما در شیوه و غرض یکسان نیستند »

شاعری - سخن دوره پنجم شماره اول



اگر قبول کنیم که شعر فقط دست آورد تلاش ذهنی بشر زمینی است نه فرشتگان لاهوتی ، در نتیجه فرزندان آدم می‌توانند - تا حدودی - به شناخت فضا و آب و خاک این اقلیم دست یابند . پس نباید با گفتن اینکه شعر ، شعر است از سر آن بگذریم و با اعتراف به عجز خود به لاهوت بگریزیم .

آنچه در بخش آتی می‌آید ، طرح مسأله شناخت مرز میان شعر و نثر است که سخن آخرین نمی‌تواند باشد . و نیز فتح بایی است برای همه صاحب نظران - شاعران و مترجمان - تا به بررسی و کشف در این اقلیم بپردازند و ما خوانندگان را بی نصیب نگذارند .

جنگ اصفهان

سارتر | و ادبیات

«سیمون دو بووار» که نخستین بار در سال ۱۹۲۸ با «ژان پل سارتر» بیست و سه ساله در دانشگاه آشنایی شود، در کتاب خاطراتش درباره او چنین می نویسد:

«يك دم از اندیشیدن باز نمی ماند. نه آنکه مدام کلمات قصار و اصول نظری صادر کند: سارتر از فضل فروشی و خودنمایی نفرت داشت، اما ذهنش پیوسته در جوشش بود، گوئی از رخوت و سستی و خواب آلودگی و نسیان و خمود و حرم و رعیت و مدارا بوئی نبرده بود... تا پیش از آشنایی با او خودم را فردی مستثنی می شمردم، زیرا که نوشتن را از زیستن جدا نمی دانستم. اما سارتر زیستن را برای این می خواست که بنویسد... تا آن زمان، دست کم در خیال، آشفتگی ها و سرگردانی ها و بی سرو سامانی ها را می ستودم و زندگی های توأم با خطر را، مردان سرگشته و ره گم کرده را، زباده روی در مشروبات الکلی و مواد مخدر و شهوت پرستی را تحسین می کردم. سارتر، برعکس، معتقد بود که وقتی کسی چیزی برای گفتن دارد، هر گونه افراط و تہذیر جنایت است. اثر هنری، اثر ادبی در چشم او يك نوع غایت مطلق بود که علت وجود خود و آفریننده خود را، و حتی شاید همه جهان را، در خود داشت. گرچه این نکته را به زبان نمی آورد، من می دانستم که سارتر یقین دارد که اگر هنر و ادبیات نباشد وجود جهان باطل و عبث است... کار خود را نوشتن می دانست، تا بعد نوبت به کارهای دیگر برسد یا نرسد. از جامعه به آن صورت که بود نفرت داشت، اما از چنین نفرتی نفرت نداشت. اصول اعتقادات هنری و ادبی او به وجود مردمان ابله و رذل نیاز داشت، و حتی آنها را لازم می شمرد. زیرا می گفت اگر در زندگی چیزی نمی بود که با آن درافتیم و آنرا براندازیم ادبیات به کار نمی خورد... در واقع رستگاری را در ادبیات می جست.»

محصول اندیشه‌های مداوم سارتر درباره ادبیات و هنر کتابی است به نام « ادبیات چیست ؟ » که نخست در ۱۹۴۷ در مجله « عصر جدید » و یک سال بعد به صورت مستقل منتشر گردید . در این کتاب است که سارتر « ادبیات ملتزم » را پی می‌افکند و به صراحت می‌گوید که غرض از ادبیات مبارزه است : مبارزه برای تحریر حقیقت و مبارزه برای آزادی انسان .

در مقدمه کوتاهی که بر آن نوشته است ، مسئله التزام را مطرح می‌کند و در جواب مخالفان می‌گوید : « حال که منتقدان آراء مرا به حکم ادبیات محکوم می‌کنند بی آنکه هرگز بگویند که مقصودشان از ادبیات چیست ، بهترین جوابی که می‌توانم به آنها بدهم اینست که هنر نوشتن را ، بدون پیش‌داوری ، بررسی کنم . نوشتن چیست ؟ نوشتن برای چیست ؟ نوشتن برای کیست ؟ راستی را گوئی هیچکس تا کنون چنین سئوالی از خود نکرده است . » و کتاب « ادبیات چیست ؟ » در حقیقت جواب به این سه مسئله اساسی است .

در فصل اول (« نوشتن چیست ؟ ») می‌گوید که غرضش این نیست تا همه هنرها را « ملتزم » بداند ، و به هر حال شیوه التزام در آنها متفاوت است : التزام به مفهوم واقعی کلمه فقط در مورد ادبیات صدق می‌کند ، نه در مورد شعر و دیگر هنرها . اینجا است که ناچار باید مریضمان هنر را با ادب و در نتیجه شعر را با نثر مشخص کرد . برای این منظور معیارهای دقیق ارزنده ای به دست می‌دهد که می‌توان آنها را به سه بخش ذیل تقسیم و خلاصه کرد :

۱ - ارتباط (Communication) - در علم زبان شناسی ، زبان را وسیله ارتباط (میان افراد بشر) می‌دانند . سارتر روی این دو کلمه « وسیله » (یا « ابزار ») و « ارتباط » تکیه می‌کند و نشان می‌دهد که این کار فقط مربوط به نثر است نه به شعر ؛ شاعر نه زبان را همچون وسیله به کار می‌برد و نه غرضش از به کار بردن زبان ایجاد ارتباط است . استدلال‌های سارتر چون مستقیماً به علم زبان‌شناسی مربوط می‌شود ، ناچار توضیحات ذیل لازم می‌نماید : منطقیان قدیم ، کلمه را عبارت از لفظ و معنی می‌دانستند که لفظ دلالت

میکند بر معنی ، بدین ترتیب :

$$\text{کلمه} = \frac{\text{لفظ}}{\text{معنی}}$$

و البته غرض از « معنی » همان « مصداق کلمه » یا « شیئی خارجی » است . مثلاً لفظ (یا : صوت) « کتاب » دلالت دارد بر شیئی کتاب ، و از این رو یکی را « دال » و دیگری را « مدلول » می نامیدند .

زبان‌شناسی امروز در این مسئله ، که در واقع بیان ماهیت زبان است ، دقیق تر شده و به نتایج جالب تری رسیده است . نخست به جای « کلمه » واژه Signe (= نشانه) را به کار می برد که شامل کوچکترین جزء معنی دار تا طولانی ترین جمله ها می گردد و آنرا از میان به دو نیم میکند : نیمی را Signifiant (= دال) می نامد که همان صورت ملفوظ یا قسمت صوتی نشانه است و نیم دیگر را Signifié (= مدلول) و رابطه میان آن دو را Signification (= دلالت) می داند ، به این صورت :

$$\text{نشانه} = \frac{\text{دال}}{\text{مدلول}} \quad (۱) \downarrow$$

بی درنگ باید افزود که مدلول همان « شیئی خارجی » نیست ، بلکه بر شیئی خارجی دلالت میکند همانگونه که دال بر مدلول دلالت دارد . چون « نشانه » محصول قرارداد است (زیرا فقط قرارداد ماست که لفظ « کتاب » را تا مفهوم کتاب می رساند و بدیهی است که در طبیعت چنین رابطه ای میان صوت کتاب و مفهوم کتاب وجود ندارد) پس هم دال و هم مدلول امریست قرار دادی (نه طبیعی) و حال آنکه شیئی خارجی به خودی خود وجود دارد و محصول قرارداد ما نیست .

بنابراین برای اینکه ما از « نشانه » به « شیئی خارجی » برسیم لازم است که از دو « بند » بگذریم : یکی دلالت دال بر مدلول و دیگری دلالت مدلول بر شیئی خارجی . از طرف دیگر چون ارتباط مستقیم یابی واسطه میان

۱ - این نسبت را « سوسور Saussure » پدر زبان‌شناسی امروز نهاد . اهمیت کار سوسور در این نیست که برای اولین بار به این رابطه پی برد (دیگران هم پیش از او کم و بیش به همین نتیجه رسیده بودند) بلکه در اینست که برای اولین بار نسبت مساوی میان دال و مدلول قائل شد و مجموع آن دو را با نشانه برابر شمرد ، به عبارت دیگر « نشانه » را همچون سکه ای دانست که يك رویه آن « دال » است و رویه دیگر آن « مدلول » و رابطه میان آن دو « دلالت » (اشتباه نشود که غرض از تساوی فوق رابطه مقسوم و مقسوم علیه نیست .)

افراد بشر ممکن نیست و برای این کار الزاماً نیاز به ابزار زبان هست می -
توان نتیجه گرفت که میان انسانها همیشه لااقل دو « بند » وجود دارد که
تفهم و تفاهم بدون گذشتن از آنها میسر نخواهد بود . از اینروست که گفته‌اند
زبان ، صورت اشیاء را تغییر میدهد و حتی بعضی کسان آنرا مانع یا حجابی
میدانند در راه تفاهم واقعی میان افراد بشر .

یکی از این کسان « موريس بلانشو M. Blanchot » سخن سنج معاصر
فرانسوی است که احتمالاً سارتر در اینجا به عقاید او هم نظر دارد . بلانشو
معتقد است که هر بار ما بر اشیاء نام می‌گذاریم در واقع شیئی را از خودش جدا
کرده و آن را محکوم به زوال ساخته ایم ، و چون ادبیات گزیری از زبان
ندارد و زبان گزیری از « نام گذاری » اشیاء ندارد ، پس در حقیقت این هر دو
وسیله‌ایست برای نابود کردن صورت طبیعی اشیاء ؛ بنابراین ارتباط واقعی
میان افراد بشر از طریق زبان ممکن نیست . بلانشو امید به روزی بسته‌است
که ادبیات سرانجام همانگونه که اشیاء را نابود می‌کند خود را نیز نابود کند
و « با آخرین نویسنده ، راز نگارش هم بی‌خبر از میان برود » .

۲ - بیگانگی (Aliénation) - بیگانگی حالت کسی است که از
هستی خود ، از اصل انسانی خود دور افتاده باشد . و این امر علل بسیار دارد ،
ولی تقریباً همیشه به سست شدن یا گسیخته شدن پیوند فرد با محیط طبیعی یا
اجتماعی او مربوط می‌شود . « بیگانگی » که از زمان هگل ، و حتی پیش از
آن ، تا امروز یکی از مسائل اساسی فلسفه و روانشناسی و نیز روانپزشکی است
قسمت اعظم آثار نوشتنی و فعالیت های عملی سارتر را مصروف به خود کرده
است .

گاهی از اوقات ، طرح‌ها و فعالیت های انسانی چنان نیروئی می‌یابند
که از حیطه تسلط آدمی خارج می‌شوند و ، مستقل از اراده او ، بر او حکم
می‌رانند ، و آنگاه بیگانگی انسان با خود آغاز می‌شود . « فوئر باخ » عقیده
داشت که مراسم و مناسک مذهبی دارای چنین خصوصیتی است و دیگری معتقد
بود که دستگاه تولیدی سرمایه داری انسان را با خود بیگانه می‌سازد ، زیرا
اورا وامی‌دارد که همه اعمال و افکار و احساسات خود را متوجه « داشتن » کند

تا جائی که حس « تملك » همه حواس دیگر او را از کار می اندازد : در حقیقت « داشتن » ما را از « بودن » غافل می کند .

سارتر که هدف اصلی مبارزه خود را آزادی انسان میدانند کوشیده است تا مسئله بیگانگی را عمیقاً بشکافد و آنرا از هرسو و در جمیع جلوه های مختلفش بکاود و بررسی کند . در اینجا نشان میدهد که چون هدف نثر « سود مندی » است (یعنی همیشه به عنوان وسیله ای به کار می رود برای نیل به هدفی که خارج از آنست) بنابراین موجب بیگانگی انسان با خودش می شود . آنگاه شعر به مدد آدمی می آید و با عوض کردن جای « غایت » و « وسیله » ، او را با هستی خود آشتی میدهد : برای شعر ، « حرکت » غایت مطلوب است نه « رسیدن » . زیرا که آدمی به سبب هدفهائی که دارد نیز ممکن است با خود بیگانه شود و اینجاست که مسئله « شکست » پیش می آید .

۳ - شکست (Echee) - اگزیستانسیالیسم معتقد است که انسان ، به خصوص ، حیوانی است که « طرح » می افکند ؛ یعنی هدف یا هدف هائی پیش چشم می نهد ، و برای تحقق آن به درون آینده جهش می کند . به هدف نرسیدن ، یعنی « شکست » خوردن . اما انسان فقط طرح های جزئی نمی - افکند ، بلکه ممکن است طرح کلی تری داشته باشد که سراسر زندگی را در بر گیرد و مشخص هستی او باشد . همچنانکه طرح های جزئی گاهی مواجه با شکست میشود ، طرح کلی نیز ممکن است به ناکامی برسد و در نتیجه شخص را دچار شکست کند . بنابراین مسئله شکست ، مسئله اساسی زندگی است ، و شاید اساسی ترین مسئله زندگی . کافی نیست تا بگوئیم که ما هدف « داریم » بلکه بهتر است بگوئیم که ما هدف « هستیم » ، و اینجاست که اهمیت شکست بارز تر میشود . گر چه سارتر بارها به صراحت گفته است که آدمی جز طرحهای هیچ نیست و همین است که او را از خزه و تنفاله و کلم متمایز می کند ، اما غافل نبوده است که آدمی برای رسیدن به هدفهایش چه بسا که از هستی خود باز بماند . در واقع آدمی به سبب طرحهائی که افکنده است با خود « بیگانه » میشود و فقط شکست میتواند او را به خود باز آورد و با هستی « یگانه کند » . این وظیفه خطیر را شعر بر عهده دارد ، زیرا که شعر

نمایشگر « شکست » است و شاعر نمایشگر « شکست خوردگی » . شاید جالب ترین و تازه ترین نکته ای که در باره شعر گفته شده است در همین جا باشد . (۱)

۱. ن

۱ - آنچه از این پس می آید، چنانکه اشاره شد، ترجمه قسمتی است (تقریباً نیمی) از فصل اول « ادبیات چیست ؟ » اثر ژان پل سارتر .
مباحث ادبی و هنری آسان به فارسی در نمی آید : مصطلحات فن غیر کافی و نارساست و حدود و ثغور الفاظ و معانی مشخص نیست . اما خوشبختانه در ترجمه این قبیل متون شاید حفظ سبک نوبسنده در درجه اول اهمیت نباشد : مهم بازگفتن معانی است به روشن ترین بیان و ساده ترین شکل . مترجم با همه کوششی که در رعایت امانت بکار برده است ناچار گاهی کلمات را جا به جا کرده است و گاهی به ندرت ، برای روشنی کلام و وضوح مطالب ، کلمه ای از خود افزوده یا جمله ای از اصل برداشته است . حواشی نویسنده را نیز به متن برده و توضیحاتی از خود در حواشی داده است . از این امر متأسف است ، اما راهی هم جز این نمی بیند .

شعر و نثر

ژان پل سارتر

در قرون گذشته، هر گاه نویسنده‌ای نظری درباره کارش ابراز میکرد کسی از او نمیخواست که فوراً آنرا بر هنرهای دیگر تعمیم دهد. ولی امروز برانزده میدانند که به زبان موسیقی دان و ادیب از نقاشی سخن گویند و به زبان نقاش از ادبیات. پنداری هنر در حقیقت دارای جوهری یگانه است که یکسان به این زبانها تجلی میکند. شاید الهام هنری در اصل، مبتنی بر انتخابی بی شکل باشد که بعداً بر اثر مقتضیات محیط و پرورش هنرمند و تماس با جهان، صور متفاوت به خود میگیرد. شاید هم هنرهای یکدوره از تاریخ متقابلاً درهم تأثیر میکنند و از عوامل اجتماعی یکسانی تأثیر می‌پذیرند. ولی آنکس که بخواهد فلان اصل ادبی را به استناد آنکه مثلاً بر موسیقی منطبق نیست بی پایه و بنیاد جلوه دهد نخست باید ثابت کند که هنرها با هم مطابق و موازنند.

و اما چنین مطابقه و موازنه‌ای در کار نیست. در این مورد، همچنانکه در موارد دیگر، نه هم آن صورت ظاهر متفاوت است بلکه مضمون و محتوی نیز تفاوت میکند. رنگ‌ها و صداها را به کار بردن چیز است غیر از بیان مفاهیم با کلمات. نت‌ها و رنگ‌ها و نقش‌ها «نشانه» (Signe) نیستند یعنی بر چیزی خارج از وجود خود «دلاله» نمیکند. البته محال است که بتوان آنها را فقط به

خودشان مقصور کرد. تصور يك صوت خاص فقط يك فرض ذهنی است که هر گز صورت نمی بندد. « مرلوپونتی » (۱) در « نمودشناسی احساس » به خوبی نشان داده است که هیچ کیفیت و احساسی آنچنان پاك و پیراسته نیست که به چیزی جز خود دلالت نکند. ولی معنای نا چیز مبهمی که در درون آنهاست ومثلا از شادی یا اندوه حکایت میکند جزئی از ذات آنهاست یا مانند هاله ای گرد آنها را فرا گرفته است، و آن خودش رنگ و صوت است. کیست که بتواند رنگ سیب را از مزه سیب جدا کند؟ این رنگ سرخ است و آن سبز، همین و بس. اینها شیئی خارجی هستند، یعنی به خودی خود و برای خود وجود دارند. البته واضح است که میتوان به حسب قرار داد معانی خاصی برای آنها قائل شد، یعنی آنها را همچون « نشانه » به کار برد. بدینگونه است که سخن از « زبان گلها » به میان میآید. اما هر گاه، پس از موافقت قبلی، گل سرخ برای من معنای « وفا داری » بدهد، دیگر من آنرا بصورت گل سرخ نمی بینم: نگاه من از آن عبور میکند تا در ورای آن به مفهومی معهود دست یابد؛ پس من گل سرخ را فراموش میکنم، پروای رنگ و بوی آنرا ندارم، حتی آنرا حس نمیکنم. این بدان معناست که رفتار من هنرمندانه نیست. زیرا که برای هنرمند رنگ و بو و دسته گل و صدای برخورد قاشق به بشقاب فی نفسه وجود دارند، یعنی وجودشان اعتباری نیست، ذاتی است. هنرمند روی کیفیت صدا و شکل می ایستد، مدام به آن بر میگردد و به هستی آن فریفته میشود. همین رنگ قائم به ذات است که هنرمند آنرا به پرده نقاشی خود منتقل میکند و تنها تغییری که در آن میدهد اینست که آنرا به صورت شیئی « خیالی » در می آورد. حاشاکه او رنگ و آهنگ را همچون « زبان » بنگرد. (در حاشیه: این حکم البته بر اغلب است نه بر کل. عظمت و اشتباه « کله » (۲) در اینست که میکوشید تا نقش هائی به وجود آورد که هم « شیئی » باشند و هم « نشانه ».)

۱ - Merleau-Ponty فیلسوف معاصر فرانسوی پیر و اگزیستانسیالیسم

و نمودشناسی (۱۹۶۱ - ۱۹۰۸)

۲ - کله Klee نقاش معروف آلمانی (۱۹۴۰ - ۱۸۷۹)

آنچه در مورد اجزاء آفرینش هنری صادق است در مورد ترکیب این اجزاء نیز صدق میکند: نقاش نمیخواهد روی پرده اش « نشانه » بکشد ، بلکه میخواهد « شیئی » قائم به ذات بیافریند ؛ و اگر رنگ های سرخ و زرد و سبز را کنار هم می نهد هیچ دلیلی نیست که از ترکیب آنها معنای خاصی برآید ، یعنی در خارج از وجود خود بر چیز دیگری دلالت کند . شك نیست که این ترکیب بندی نیز دارای مفهومی باطنی است ، و چون موجباتی ، هر چند پنهانی ، در کار بوده که نقاش رنگ زرد را به جای بنفش برگزیده است میتوان ادعا کرد که آفرینش این اشیا انعکاسی است از عمیق ترین کشش ها و انگیزه های درونی او . منتهی ، این اشیا هرگز خشم و دلهره و شادی نقاش را « بیان » نمیکند (آنگونه که مثلا کلام یا حالات چهره بیان میکنند) ، تنها میتوان گفت که اشیا به عواطف او « آغشته » اند و چون عواطف پنهانی نقاش در قالب رنگهایی تجلی میکنند که قبلا به خودی خود معنایی داشته اند ، ناچار آن عواطف مغشوش و مبهم میشوند تا جایی که هیچکس نمیتواند آنها را به عینه باز شناسد و مشخص کند . این شکاف زرد آسمان را که بر فراز « جل جتا » ست « تنتوره » (۱) برنگزیده است تا اضطراب و خلعجان را « بیان » کند یا حتی « بر انگیزد » . این شکاف ، خود ، اضطراب است و نیز در عین حال آسمان زرد است . و این نه بدان معناست که « آسمان اضطراب » باشد یا « آسمان مضطرب » ، بلکه اضطرابی است که به صورت شیئی در آمده است ، اضطرابی است که شکل شکاف زرد آسمان را گرفته است و ، در همان حال ، به خصوصیات خاص اشیا آمیخته و آغشته است . یعنی به نفوذناپذیری آنها ، به گسترش آنها در فضا ، به حضور مداوم و کورکورانه آنها در زمان ، به وجود خارجی آنها و به روابط بشماری که با دیگر اشیا دارند . یعنی که دیگر قابل « خواندن » نیست (آنچنانکه مثلا علامات راهنمایی و رانندگی را میخوانیم) ، بلکه همچون کوشش عظیم و بیهوده ایست - کوششی که همیشه میان زمین و آسمان معلق میماند - برای بیان چیزی که طبیعت اشیا آنها را از بیان آن منع کرده است .

۱- Tintoret نقاش ایتالیائی (۱۵۹۴ - ۱۵۱۸) که آثارش بیشتر جنبه مذهبی دارد و به خصوص ماجرای مصلوب شدن عیسی را روی تپه « جل جتا » نقش کرده است .

و بهمین نحو می توان گفت که معنای فلان آهنگ موسیقی - اگر بتوان معنائی برای آن قائل شد - چیزی خارج از وجود خود آهنگ نیست (و این بر عکس افکار و مفاهیم است که همواره میتوان آنها را از چند طریق به وضوح بیان کرد) . میگوئید که این آهنگ شاد است و آن يك غمناك ، اما هر چه بگوئید همیشه کمتر یا بیشتر از آنچه که در خود آهنگ هست گفته اید . نه از آنرو که هنرمند عواطفی غنی تر و متنوع تر از عواطف دیگران دارد ، بلکه از آنرو که عواطفش - که شاید منشاء آفریده های او باشد - هنگامیکه به قالب نت های موسیقی متجسد میشده است حاله یافته و تغییر ماهیت داده است . فریادی که بر اثر دردی کشیده شود بیان کننده دردیست که موجب فریاد بوده است . اما آوازی که از روی دردی خوانده شود هم خود درد است و هم چیز دیگری سواى درد .

ولی خواهید گفت : نقاش اگر نقش خانه ای را بکشد چه ؟ بله ، نکته در همین است که نقاش نقش خانه را میکشد ، یعنی خانه ای خیالی را روی پرده خود می آفریند ، نه آنکه کلمه « خانه » را بنویسد . و خانه ای که بدین طریق به وجود آمده است دارای همان ایهام و « چند گونگی » خانه های واقعی است . نویسنده میتواند شما را ارشاد کند و مثلاً اگر زاغه ای را وصف میکند آنرا مظهر بیداد گریهای اجتماع ببیند و خشم شما را بر انگیزد . حال آنکه نقاش خاموش است : اگر نقش زاغه ای را رسم کند فقط زاغه ای از زاغه ها را به شما نشان داده است ، همین و بس ، و شما مختارید که هر چه میخواهید در آن ببینید . این زاغه هرگز « مظهر فقر و بدبختی نیست . اگر میخواست چنین باشد میبایست از صورت « شیئی » خارج شود و به صورت « نشانه » در آید . نقاش بد در جستجوی « نمونه نوعی » (تیپ) است یعنی در جستجوی عرب یا كودك یا زن بطور اعم . حال آنکه نقاش خوب میداند که عرب یا رنجبر نمونه ، نه در عالم خارج وجود دارد و نه روی پرده نقاشی . از اینرو کارگری را ، کارگری از کارگرها را ، به شما نشان میدهد ، و ما کارگری از کارگرها را چگونه در نظر می آوریم ؟ به صورت مجموعه ای از امور متضاد . همه افکار و همه احساسات روی این پرده نقاشی جمع است بی آنکه هیچیک بر تر یا فرو تر از دیگری جلوه گر شده باشد . با شماست که از این میان هر کدام را میخواهید انتخاب کنید . هنرمندان نيك دلی

بوده اند که گاهی کوشیده‌اند تا تأثیر و تألم ما را بر انگیزند. صف طولانی کارگران را در میان برف به انتظاراستخدام، یا چهره‌لاغر و فرسوده بیکاران را، یا صحنه‌های جنگ را رسم کرده‌اند. ولی نتوانسته‌اند در دل ما اثر کنند. می‌گوئید پس «کشتار گرنیکا» (۱) چه؟ ولی آیا گمان میکنید که تماشای این شاهکار یکنفر را همراه یا حتی هم عقیده مبارزان آزادی اسپانیا کرده باشد؟ و با اینحال چیزی در آن گفته شده است که هرگز نمیتوان کاملاً دریافت، و هزاران هزار کلمه لازم است تا بتوان آنرا بیان کرد «آرلکن» های پیکاسو، با چند گونگی و جاودانگی‌شان، با آن معنای نگفتنی و درنیافتنی که از لاغری منحنی آنان و از بیضی رنگرفته «مایو» هاشان جدائی ناپذیر است، عاطفه‌ای هستند که گوشت و پوست و استخوان پذیرفته است، ولی این گوشت و پوست آن عاطفه‌ها چنان در خود نوشیده است که کاغذ آب خشک کن مرکب را، عاطفه‌ای نا شناختنی، گم گشته، بیگانه با خود، عاطفه‌ای که چهار بندش را از چهار گوشه فضا کشیده و گسسته‌اند و با این حال حی و حاضر و ملموس است. من شك نمیکنم که خشم یا شفقت میتواند موجب آفرینش آثار هنری گردد، اما خشم و شفقت در آنها محو و مستحیل میگردد تا جایی که هویت خود را از دست میدهد و چیزی به‌جا نمی‌ماند مگر اشیائی که دارای جوهری مبهم و معنائی درك نا پذیرند. معانی را کسی نقش نمیکند و بآهنگ در نمی‌آورد در این صورت کیست که از نقاش و آهنگساز توقع التزام و مبارزه داشته باشد؟

ولی وضع نویسنده این چنین نیست. نویسنده، به‌خلاف هنرمند، با معانی و مفاهیم سر و کار دارد. تازه در اینجا نیز باید قائل به تمایز شد: قلمرو «نشانه» ها و کلمه‌ها نثراست نه شعر. حکم شعر حکم نقاشی و پیکرتراشی و آهنگسازی است. برای اطمینان خاطر کافی است تا نظری به محصول شعری این زمان بیفکنیم. در اینجا منتقدان خواهند گفت: باری پس شما

۱ - Massacre de Guernica از معروفترین تابلوهای پیکاسوست.

«گرنیکا» نام یکی از شهرهای اسپانیاست که در جریان جنگهای داخلی آن کشور بر اثر حمله هواپیماهای آلمانی با خاک یکسان شد. تابلو پیکاسو ملهم از این ماجراست.

نمی‌توانید آرزوی التزام آنرا داشته باشید. درست است، حق با آنهاست. ولی من اصلاً چرا چنین آرزویی بکنم؟ چونکه شعر هم مثل شر کلمات را بکار می‌برد؟ ولی کلمات را به همانگونه بکار نمی‌برد، و حتی اصلاً آنها را بکار نمی‌برد. شاعران از کسانی هستند که نمی‌خواهند زبان را به کار بگیرند. و چون در زبان و به وسیله زبان است (و فراوش نکنیم که زبان در این مورد نوعی ابزار است) که جستجوی حقیقت صورت می‌گیرد پس نباید فرض کرد که هدف شاعران تمیز حقیقت یا تبیین آنست.

شاعران در این اندیشه هم نیستند که جهان را «نام‌گذاری» کنند، و حقیقت آنکه اصولاً از هیچ چیز نام نمی‌برند، زیرا هر بار که اشیاء را به نام می‌خوانیم در واقع نام را فدای شیئی می‌کنیم، یعنی نام اهمیت خود را از دست می‌دهد تا شیئی اهمیت یابد. شاعران سخن نمی‌گویند، خاموشی هم نمی‌گزینند، کار آنان کار دیگریست و قلمرو آنان قلمرو دیگر.

می‌گویند که شاعران با در آمیختن کلمات ترکیب نا پذیر می‌خواهند کلام را از میان بردارند. ولی این گفته خطاست، زیرا که در اینصورت می‌بایست نخست خود را به میان زبان «سودمند» بیفکنند و کلمات ترکیب نا پذیر را بجویند و مشت مشت بیرون بکشند. علاوه بر آنکه این کار وقت بسیار می‌خواهد اصولاً پذیرفتنی نیست که کسی از کلمات به عنوان «ابزار کار» استفاده کند و سپس بخواهد این عنوان را از آنها بگیرد. حقیقت آنست که شاعر، به يك بار، از «زبان به عنوان وسیله» دوری گزیده و يك بار برای همیشه شیوه شاعرانه را اختیار کرده است، یعنی شیوه ای که کلمات را به عنوان «شیئی» تلقی می‌کند، نه به عنوان «نشانه». زیرا خصوصیت دو گانه نشانه متضمن این حقیقت است که می‌توان، به میل خود، از آن عبور کرد (چنانکه نور از شیشه) و در ورای آن، شیئی مدلول را دنبال کرد، یا آنکه نگاه خود را روی واقعیت خود نشانه متوقف ساخت و آنرا به عنوان شیئی مطلوب در نظر گرفت.

کسی که سخن می‌گوید در آنسوی کلمات است و شاعر در اینسو. کلمات برای متکلم اهلی و رامند و برای شاعر وحشی و خودرو. کلمات، در نظر متکلم، قراردادهائی سودمند و افزارهائی مستعمل اند که کم‌کم سائیده

«میشوند و چون دیگر به کار نیایند می توان دورشان افکند . در نظر شاعر ، کلمات اشیائی طبیعی اند که مانند علف و درخت به حکم طبیعت روی زمین می رویند و می بالند .

و اما اینکه می گوئیم شاعر روی کلمات می ایستد ، همانگونه که نقاش روی رنگ ها و آهنگساز روی اصوات ، نه بدان معناست که کلمات در نظر او فاقد هر گونه معنائی باشند . در حقیقت فقط معنای کلمات است که به کلمات استقلال می بخشد . اگر معنی نبود کلمات مانند اصواتی میان تهی یا خطوطی آشفته به هم می ریختند و پراکنده می شدند . منتهی ، معنای کلمات نیز مانند خود کلمات و مانند اشیاء طبیعت ، حال طبیعی می یابد ، و نه آنکه هدفی باشد مانند دیگر هدف ها دور از دسترس بشر که بشر برای رسیدن به آن همواره باید از خود به درآید و به سوی آینده جهش کند . معنی یکی از خواص کلمه است ، نظیر حالت چهره یا نظیر شادی و اندوهی که در درون اصوات و الوان هست .

زبان یکی از شرایط زندگی مادی است . سخنگوی عادی محیط و محاط به کلمات است . کلمات ادامه دهنده و مکمل حواس او هستند ، چنگال و شاخک و عینک او هستند . مرد عادی آنها را از درون به کار می اندازد ، آنها را همانگونه حس می کند که جسم خود را ، ولی چون کلمات او را همانگونه احاطه کرده اند که جسمش ، در واقع به وجود آنها درست وقوف ندارد ، همانگونه که به وجود جسم خود مدام واقف نیست . اما شاعر از زبان بیرون است ، کلمات را از پشت می نگرد ، گوئی که او از جبر زندگی بشر آزاد است ، و همینکه بسوی انسانها می آید نخست با کلام بر خورد می کند و آنرا همچون حجابی میان خود و دیگران می بیند . به جای آنکه اشیاء را نخست از نامشان بشناسد ، گوئی که در آغاز ، بی واسطه الفاظ ، تماسی خاموش با اشیاء می یابد و سپس به سوی دسته ای دیگر از اشیاء ، یعنی به الفاظ ، رو می کند ، آنها را لمس می کند ، می مالد ، می ورزد ، می بوید ، می چشد ، در آنها درخششی خاص می یابد ، و می بیند که میان آنها با زمین و آسمان و آب و همه اشیاء آفریده شده پیوندی هست . چون نمی تواند آنها را مانند « نشانه » ای برای بیان تجلی جهان به کار برد ناچار کلمه را « تصویر » یکی از تجلیات

جهان می بیند. از اینرو لازم نیست تا تصویر شاعرانه‌ای که به مناسبت مشاهداتش بادرخت پید به کار شاعر رفته است حتماً همان کلمه‌ای باشد که برای نامیدن این شیئی به کار می‌بریم. چون شاعر خارج از کلمات است، به جای آنکه کلمات همچون دلالت‌هایی باشند که او را به بیرون از وجود خودش و به میان اشیاء پرتاب کنند، آنها را همچون کمندی می بیند که با آن می‌توان واقعیت گریز پا را به دام افکند. الغرض تمامی زبان از نظر او آئینه جهان است. و فی الحال تغییرات مهمی در سازمان درونی کلمه بروز می‌کند: خصوصیات صوتی و بلندی و کوتاهی و اجزاء صرفی و تأثیر و تذکیر و صورت ظاهر کلمه برای او چهره‌ای زنده می‌سازند که «نشان دهنده» معناست بیش از آنکه «بیان‌کننده» آن باشد. از سوی دیگر، همینکه معنی تحقق یافت، صورت عینی کلمه در آن منعکس میشود و در نتیجه معنی به نوبه خود همچون تصویر دیگری از کلمه تجلی می‌کند و اولویت خود را بر لفظ از دست میدهد. چون حکم کلمات و حکم اشیاء یکی است، یعنی هیچیک تابع دیگری نیست از آنرو که هر دو زاده طبیعت‌اند نه زاده قرار داد، پس شاعر حکم نمی‌دهد که آیا کلمه برای شیئی به وجود آمده است، یا شیئی برای کلمه. بدین ترتیب، میان کلمه و مفهوم خارجی آن پیوند دو گانه متقابل به وجود می‌آید: از یک سو شباهتی سحرآمیز میان آن دو هست و از سوی دیگر هر يك بوجود دیگری «دلالت» می‌کند. و چون شاعر کلمه را به کار نمی‌گیرد (یعنی از آن به عنوان وسیله استفاده نمی‌کند) پس از میان معانی مختلف يك کلمه فقط يك معنی را انتخاب نمی‌کند، یعنی هريك از این معانی به جای آنکه هویت مجزا و مستقلی داشته باشد در نظر او همچون کیفیت ذاتی کلمه جلوه می‌کند و درپیش چشم او با دیگر معانی کلمه می‌آمیزد و ممزوج می‌شود. بدین طریق، با هر کلمه و تنها بر اثر رفتار شاعرانه خود، استعاره‌هایی به وجود می‌آورد که پیکاسو حسرتشان را داشت: پیکاسو آرزو می‌کرد يك قوطی کبریت بسازد که هم خفاش باشد و هم درعین حال قوطی کبریت. «فلورانس» نام شهری است و نام گلی و نام زنی، پس می‌تواند در آن واحد، هم «گلشهر» باشد و هم «زنشهر» و هم «گلدختر» و شیئی عجیبی که به این صورت ظاهر میشود سیلان «شط» را دارد و حرارت ملایم و سرخ «طلا» را

و در آخر خود را با « شرمگینی و آراستگی » تسلیم می‌کند و با فرود آمدن و محو شدن تدریجی و مداوم صوت « س » آخر کلمه ، شکفتگی پر آزر خود را تا بی نهایت ادامه میدهد . بر این مجموع ، تأثیر زندگی خصوصی شخص نیز افزوده می‌شود : مثلاً برای من فلورانس ، علاوه بر اینها ، زنی است ، یک زن بازیگر امریکائی که در فیلم های صامت زمان طفولیت من بازی می‌کرد و من همه چیز او را فراموش کرده ام جز اینکه بلند بودم مانند دستکش های بلند سفیدی که در بعضی رقص ها به دست می‌کنند ، و همیشه کمی خسته بود ، و همیشه خویشتن دار و پاکدامن بود ، و همیشه شوهر داشت ولی شوهرش روح او را درک نمی‌کرد ، و من او را دوست میداشتم و نام او فلورانس بود . زیرا کلمه که برای اثر نویس وسیله ایست تا از خود بیرون آید و به میان جهان اشیاء بجهد ، برای شاعر آئینه ایست که تصویر او را به خود او باز می‌گرداند . از اینجا است که طرح دو گانه ای که « لریس » (۱) افکنده است توجیه می‌شود : از یک سو در کتاب « لغتنامه » خود می‌کوشد تا « تعریف شاعرانه » ای از بعضی کلمات به دست دهد ، تعریفی که به خودی خود ترکیبی باشد از آنچه صورت صوتی کلمه (دال) و مفهوم باطنی آن (مدلول) در نتیجه تأثیر و تأثر متقابل در ذهن بر می‌انگیزند ؛ و از سوی دیگر در کتابی که هنوز منتشر نکرده است به جستجوی زمان گذشته و از دست رفته بر می‌خیزد و برای این منظور چند کلمه معین را که برای او سرشار از « بار عاطفی » است بر می‌گزیند تا به عنوان راهنما به کار برد .

بدین ترتیب می‌بینیم که کلمه شاعرانه برای خود بنای کوچکی است . بحران زبان که در اوایل این قرن شروع شد در واقع بحرانی شاعرانه بود . عوامل اجتماعی و تاریخی آن هر چه بوده باشد ، این بحران از آنگاه شروع شد که نویسنده احساس کرد که در برابر کلمات شخصیت خود را از دست می‌دهد دیگر نمی‌توانست آنها را بکار ببرد ، و به قول معروف « برگسون » ، آنها را تا نیمه بیشتر نمی‌شناخت . همینکه به آنها نزدیک می‌شد احساس بیگانگی می‌کرد ؛ کلمات از آن او نبودند ، دیگر خود او نبودند . اما این احساس احساسی بارور بود : در این آئینه های بیگانه ، آسمان و زمین

و زندگی شخصی او منعکس می‌شدند و در آخر به صورت خود اشیاء در می‌آمدند. و همینکه شاعر چند تائی از این دنیاها را خرد در کنار هم بگذارد، مثل او مثل نقاشی است که رنگ‌ها را روی پرده گرد می‌آورد. بی‌پندارند که شاعر جمله می‌سازد، ولی این ظاهر امر است: شاعر جمله نمی‌سازد، بلکه «شیئی» می‌آفریند. «کلمات شیئی شده» بر اثر تداعی سحر آمیز تناسب و عدم تناسب با هم جمع می‌شوند، همچنانکه رنگ‌ها و صداها، و همدیگر را جذب و دفع می‌کنند، همدیگر را «می‌سوزانند»، و اجتماع آنها «واحد شعری» را که همان «جمله شیئی شده» است به وجود می‌آورد. چه بسا که شاعر نخست انگاره یا طرح کلی جمله را در ذهن دارد و سپس کلمات در قالب آن ریخته می‌شود. ولی این انگاره وجه شباهتی با آن چیز که «طرح کلام» نامیده می‌شود ندارد، یعنی بر ساختمان معنای جمله نظارت نمی‌کند، بلکه تقریباً نظیر «طرح خلاق» پیکاسوس است: پیکاسو، به مدد این طرح، پیش از آنکه دست به قلم مو ببرد، آن شیئی را که بعداً به صورت بند باز می‌آید در لکن آمد در فضا نقش می‌کند....

شاید عواطف و حتی شیوات و نیز خشم اجتماعی و نفرت سیاسی موجب پیدایش فلان قطعه شعر بوده اند. اما این عواطف و احساسات در اینجا به همانگونه بیان نمی‌شوند که مثلاً در فلان هجویه سیاسی یا در اعتراف به گناهان نزد کشیش. نشر نویس همانگونه احساسات خود را به قلم می‌آورد آنها را می‌شکافد و روشن می‌کند. اما شاعر، اگر هم احساساتش را در قالب اشعارش بیاورد، دیگر آنها را باز نمی‌شناسد: کلمات به احساسات او می‌آویزند و در آنها می‌خلند و آنها را دگرگونه می‌سازند، ولی بر آنها «دالت» نمی‌کنند، حتی در چشم خود شاعر. وانگهی در هر جمله و هر بیت چیزی هست بسی بیش از آنچه از کلمات بر می‌آید، همچنانکه در آسمان زرد بالای جل جتنا چیزی بیش از اضطرابی ساده هست. کلمه یا «جمله شیئی شده» از هر سو بر احساسی که آنرا انگیزه طغیان می‌کند و از حد و میز آن می‌گذرد. درجائی که شاعر خواننده را از چارچوب جبر زندگی بشری درمی‌آورد و او را وامی‌دارد که با نگاهی خدائی به زبان از پشت بنگرد، چگونگی می‌توان امید داشت که خشم یا شوق سیاسی او را بر انگیزد؟ بهمن ایراد خواهند کرد.

که شاعران دوران مقاومت مخفی و مبارزه فرانسه با آلمانی ها را فراموش کرده ام . نه ، من آنها را فراموش نکرده ام ، اتفاقاً درست در همین جا می خواستم آنها را در تأیید مدعای خود یاد کنم !
برای درك علت و منشاء اتخاذ این رفتار در برابر زبان ، چند نکته اساسی ذیل را به اختصار ذکر می کنم :

شاعر ، در اصل ، « اسطوره » انسان را می آفریند ، و حال آنکه نشر نویس « چهره » او را می کشد . اعمال انسان که در عالم واقع وابسته حوائج او و موقوف سودی است که از آنها برمی آید برای او در حکم « وسیله » است از همین روست که خود عمل نا چیز می شود و نتیجه عمل اهمیت می یابد : وقتی که من دستم را دراز می کنم به « منظور » اینکه قلم را بردارم از این عمل خود جز احساسی لغزان و مبهم آگاهی دیگری ندارم ، زیرا که من فقط قلم را می بینم و از هر چه جز آن غافلم . بدین طریق انسان به مناسبت هدف هائی که دارد با هستی خود « بیگانه » می شود . شعر این رابطه را معکوس می کند ، یعنی جهان و اشیاء اهمیت خود را از دست می دهند و فقط بهانه عمل قرار می گیرند ، آنگاه عمل هدفش را در خود می یابد نه در خارج از خود . گلدان روی میز است به منظور اینکه دختر جوان با حرکت ظریف دستش در آن آب بریزد و نه آنکه حرکت دست او وسیله ریختن آب در گلدان باشد . جنگ « تروا » برای آن رخداد ت ، « آشیل » و « هکتور » بتوانند بایکدیگر نبرد دلبران کنند . اینجاست که عمل از هدف خود دور می افتد ، هدف محو و مبهم میشود دو عمل به صورت دلاوری یا رقص در می آید (۱) با اینحال ، هر چند شاعر امروز نسبت به توفیق در اقدام و نیل به هدف بی اعتناست اما تا پیش از قرن نوزدهم ، شاعر با جامعه ای که در آن میزیسته همراه و هم فکر بوده است . البته زبان را به منظور هدفی که نشر داشته به کار نمی برده ، اما به زبان همان اعتماد و اتکای نشر نویس را داشته است . پس از آنکه بورژوازی

۱ - پل والری تقریباً عین همین نظر را در مورد شعر و نشر داشت . شعر را به رقص و نشر را به راه رفتن تشبیه میکرد و می گفت که راه رفتن معمولاً بسوی مقصدی است و حال آنکه رقص مقصدی ندارد و رقص کنان به سوی مقصدی رفتن مضحك خواهد بود . پس هدف رقص همان خود رقص است .

بر سر کار می‌آید ، شاعر با نثر نویس همگام و هم‌رزم میشود تا در برابر بورژوازی جبهه بگیرد و آنرا محکوم کند . گرچه انسان را هنوز غایت مطلق می‌داند ، اما می‌بیند که انسان بر اثر توفیق در اقدام هر روز در اجتماعی که هدفی جز سود ندارد فرو تر می‌رود . اما در پشت اعمال انسانی چیزی هست که مقام آدمی بیشتر بسته به آنست و آن شکست است نه کامیابی . فقط شکست است که با ایجاد مانع در برابر رشته بی پایان طرح های آدمی او را به خود و به صفای نخستینش باز می‌گرداند . جهان بی‌اهمیت می‌شود : وجودش از این پس فقط در حکم بهانه ایست برای شکست . اشیاء دارای غایت می‌شوند : راه را بر انسان می‌بندند و او را به خود باز می‌گردانند . البته غرض شاعر آن نیست که شکست و انهدام را مصنوعاً وارد سیر جهان کند . حقیقت اینست که چشم او فقط شکست و انهدام را می‌بیند . طرح های آدمی دو رو دارند : يك رو کامیابی و يك رو شکست . به عبارت دیگر شکست و کامیابی پا به پای هم در زندگی بشر پیش می‌روند . برای درک و بیان ماهیت این حقیقت دو گانه ، شیوه دیالیتیک کافی نیست : باید هم کلمات و هم قالب اندیشه را دگرگون کرد . من روزی سعی خواهم کرد تا این واقعیت عجیب یعنی « تاریخ » را تشریح کنم که نه امری است عینی و نه امری کاملاً ذهنی ، و در آنجاست که دیالیتیک محکوم و مغلوب يك نوع « ضد دیالیتیک » می‌شود که خود در عین حال دیالیتیک است . اما این کار فیلسوف است نه شاعر . معمولاً آدمی دو روی حقیقت را نمی‌بیند : مرد عمل روی موفقیت را می‌بیند و شاعر روی شکست را . وقتی که ابزارها می‌شکنند و وسائل از حیز انتفاع می‌افتند و نقشه‌ها نقش بر آب میشوند و کوشش‌ها عقیم می‌مانند ، ناگهان جهان صفائی کود کانه و لطافتی ترسناک می‌یابد . نقطه های اتکاء فرو می‌ریزد و راهها قطع میشود ، و جهان به منتهای واقعیت خود می‌رسد ، زیرا بر آدمی فشاری خرد کننده وارد می‌سازد . و همانطور که عمل به امور کلیت و عمومیت می‌بخشد شکست واقعیت فردی اشیاء را به آنها بر می‌گرداند . اما درست در همین جاست که ورق بر می‌گردد و شکست ، در بن بست آخرین ، به صورت اعتراض و تملک جهان در می‌آید . اعتراض ، از آنرو که ارزش انسان بالا تر است از آنچه او را خرد می‌کند ، و از آنرو

که این اعتراض مانند عمل مهندس یا سردار جنگ نیست کسه بر جزئی از واقعیت وارد شد ، بلکه اعتراضی است بر اشیاء در اوج واقعیتشان ، در واقعیت لبریزشان ، اعتراضی است که در وجود خود شخص شکست خورده متجلی و متجسم است ، زیرا که هستی شخص مغلوب درحقیقت نمایشگر پشیمانی جهان است . و تملك جهان ، از آنرو که جهان چون از صورت آلت موفقیت بیرون رود به صورت ابزار شکست در می آید ، و آنگاه جهان پوچی و بی هدفی خود را از دست می دهد و لاهاله دارای غایتی می شود ؛ منتهی این غایت را باید از روی ضرب و ضدیت و مخاصمت جهان با انسان سنجید ، بدین ترتیب که هرچه درجه دشمنی جهان بالا تر رود اشیاء خصوصیات انسانی بیشتری می یابند . تا جائی که شکست خود عین رستگاری می شود (۱) نه بدان معنی که شکست ما را به سعادت در ورای این جهان رهبری کند ، بلکه به این معنی که شکست خود به خود زیر و رو می شود و تغییر ماهیت می دهد . فی المثل از خرابه های نثر زبانی شاعرانه بیرون می جهد .

اگر راست باشد که سخن خیانت است و تفهیم و تفاهم محال ، آنگاه هر کلمه برای خود استقلال و فردیت می یابد و آلت شکست ما میشود و این حقیقت را که هیچ چیز به بیان در نمی آید می پوشاند . و اما اتفاقاً شعر همین

(۱) می گویند که سارتر زمانی در نظر داشت که نمایشنامه ای در زمینه شکست بنویسد . داستان نمایشنامه از این قرار است که پدر و مادری یهودی منتظر تولد کودک آینده شان هستند . پدر حدس میزند که زندگی او پر از ناکامی و شکنجه و زجرهای جسمی و روحی (یعنی شکست های متوالی و مداوم) باشد و می خواهد او را در جنین بکشد . مادر راضی نمیشود . پیش از شروع نمایش شیطان پدیدار می شود و حق به پدر می دهد و پیش بینی می کند که اگر کودک به دنیا بیاید آب خوش از گلویش پائین نخواهد رفت . مادر بازم تن در نمی دهد . آنگاه نمایشنامه جریان زندگی این کودک را شرح می دهد که عیناً به همان صورتی است که شیطان پیش بینی کرده است . اما این زندگی ، به جای آنکه مظهر شکست باشد ، عین موفقیت می شود ، زیرا کودک از خلال همه شکست ها و حرمان ها آزادی را به دست می آورد و شخصیت واقعی خود را بروز می دهد : شکست های پیاپی نه تنها به نامرادی نمی انجامد ، بلکه به شکفتگی کامل زندگی منتهی می شود .

نکته را می‌خواهد برساند. چون نثر در کوشش خود برای ایجاد ارتباط فرو بماند، در واقع معنای کلمات است که نتوانسته است منتقل شود. به عبارت دیگر آنچه به بیان نمی‌آید معانی است. بدین ترتیب، شکست ارتباطی تواند خود رساننده این معنی باشد که ارتباط میان افراد بشر ممکن نیست. و چون طرح استفاده از کلمات با شکست مواجه شود آنگاه کلام جای خود را به کشف و شهودی می‌دهد که دیگر هدفش سود مندی نیست. و این همان نکته ای است که به صورت دیگری در صفحات قبل گفته شد (آنجا که به عواطف هنرمند و تابلوهای پیکاسو اشاره کردم) با این تفاوت که در اینجا کوشیده ام تا با دید کلی تری به مسئله بنگرم و فلسفه شکست را که به نظر من منشاء شعر معاصر است به طور مطلق ارز یابی کنم.

این نکته را هم باید افزود که شاعر، با انتخاب راه خود، وظیفه مشخصی را در اجتماع امروز بر عهده گرفته است: در جامعه ای که کلاً هم آهنگ یا متدین باشد، هر شکستی که پیش آید یا دولت آنرا می‌پوشاند یا مذهب آنرا بر عهده می‌گیرد؛ در اجتماع متزلزل و بی مذهب دموکراسی های ما، وظیفه شعر است که شکست را برگردن بگیرد.

حکم شعر حکم بازی ای است که در آن هر کس باخت برنده می‌شود. و شاعر اسیل شاعری است که شکست را ولو به قیمت مرگ خود می‌پذیرد تا برنده شود. تکرار می‌کنم که نظر من به شعر معاصر است. تاریخ انواع دیگری از شعر را نشان داده است که البته بررسی پیوند آنها با شعر امروز از موضوع بحث ما خارج است. اما اگر حتماً پای التزام و مبارزه شاعر در میان باشد خواهیم گفت شاعر کسی است که ملتزم به شکست است، یا بعبارت دیگر مبارزه می‌کند تا شکست بخورد. و معنای عمیق و بال یا نفرتی که شاعر همیشه خود را گرفتار آن می‌بیند و همیشه هم آنرا به حکم سر نوشت می‌داند در همین است، و حال آنکه این کیفیت از انتخاب عمیق درونی خود او ناشی شده است. بنا بر این نتیجه شعر نیست، منشاء آنست. شاعر به شکست کلی اقدامات بشری اطمینان دارد و شیوه ای اختیار میکند تا خود در زندگی شکست بخورد برای اینکه باشکست فردی خود به شکست عمومی بشر شهادت بدهد. او نیز مانند نثر نویس فریاد اعتراض برمی‌دارد. ولی اعتراض نثر به اقتضای پیروزیست و اعتراض شعر به اقتضای شکستی که زیر هر پیروزی نهفته است.

میان شاعر و نثر نویس نسبتی نیست . درست است که هر کس به کار شعر یا نثر می پردازد، ناچار دست به قلم می برد و مکنونات خود را روی کاغذ می آورد ، اما میان این دو کار وجه شباهتی نیست جز حرکت دست که حروف را نقش می کند . از این امر ظاهری که بگذریم ، دنیای این به دنیای آن پیوستنی نیست و ملاک ارزش های این با آن دوتااست . غرض از تشراساً سودجوئی است . من نثر نویس را کسی می دانم که از کلمات «استفاده» می کند . آقای «ژوردن» (۱) برای طلبیدن کفش های خود نثر می گفت همچنانکه هیتلر برای اعلام جنگ به لهستان . نویسنده همان متکلم است ، یعنی کلمات را برای فایده ای که از آنها برمی آید به کار می برد : نشان می دهد ، ثابت می کند ، فرمان میدهد ، استفسار میکند ، جواب رد می دهد ، تمنا می کند ، دشنام میدهد ، متقاعد می کند ، افکار خود را به ذهن دیگران رسوخ می دهد . اما اگر کسی معنی را از کلمات بگیرد البته شاعر نمی شود ، بلکه نثر نویسی می شود که سخن های باطل می گوید .

بدیهی است که در هر شعری مقداری نثر هست ، یعنی مقداری کامیابی و موفقیت ، و برعکس در خشک ترین نثر ها مقداری شعر هست ، یعنی مقداری شکست و ناکامی . هیچ نثر نویسی نیست ، حتی در میان روشن بین ترین و بشیار ترین نویسندگان ، که آنچه می خواهد بگوید ، همه را « کاملاً » بفهمد : همیشه یا بیشتر یا کمتر از آنچه باید می گوید . هر جمله يك نوع

۱ - اشاره به قهرمان یکی از نمایشنامه های مولیر موسوم به *Bourgeois gentilhomme* آقای «ژوردن» که تاجر نوکیسه ایست به منشی اش دستور میدهد که به فلان خانم در باری نامه ای بنویسد . منشی می پرسد که نامه به شعر باشد یا به نثر . ژوردن در می ماند که شعر و نثر چیست . منشی چند بیت از برمی خواند و میگوید که این شعر است و جز بدین صورت ، هر چه گفته شود نثر است . آقای ژوردن می پرسد : « مثلاً وقتی من به تو میگویم کفش هایم را بیاور ، شعر می گویم یا نثر ؟ » و همینکه منشی جواب می دهد که این جمله به نثر است آقای ژوردن با اعجاب و شیفتگی فریاد برمی آورد : « پس من چهل سال است نثر می گویم و خود خبر ندارم ! »

شرط بندی است ، يك نوع «خطر کردن» است . هر چه نویسنده بیشتر بکاود و بیشتر ناخن بزند کلمه رمنده تروچموش ترمی شود . همانطور که «پل والری» نشان داده است ، هیچکس نیست که هیچ کلمه ای را تا کنه آن بفهمد . بدین ترتیب ، هر کلمه ، در آن واحد ، هم برای معنای مشخص و اجتماعی اش به کار می رود و هم برای بعضی طنینهای مبهمش . و البته خواننده هم به این کیفیت حساس است . و اینجاست که می بینیم نثر همیشه هم به ایجاد ارتباط متقابل منتهی نمی شود و گاهی مانند شعر در دنیای ظرافت ر تسادف سیر می کند . سکوت نثر در حقیقت شعر است ، زیرا سرحد نثر و ناتوانی ارتباط را نشان می دهد . آنچه اینجا در باره شعر خالص (یعنی حد نهائی شعر) و نثر خالص (یعنی حد نهائی نثر) گفتم فقط فرضی ذهنی بود برای روشن شدن مطلب . با وجود این ، نباید نتیجه گرفت که شعر و نثر دو انتهای يك خط مستقیم اند که با طی مراحل میانی می توان از این به آن و از آن به این رسید . اگر نثر نویس بخواهد کلمات را بیش از اندازه ناز و نوازش کند رشته سخن می گسند و به هذیان و پریشانگوئی می انجامد . و اگر شاعر حکایت کند یا دلیل بیاورد یا تعلیم بدهد شعر به کار نثر پرداخته است و شاعر دست را میبازد . شعر و نثر دستگاههایی پیچیده و مختلط و ناخالصند ، ولی در هر حال مرز میان آنها مشخص است .

ترجمه ابوالحسن نجفی

شکار نی

تصویر ماهتاب ،
وحشی تر از گوزن گرفتاری بود
در آب .

نیزار سبز ساحل «موند»
با هایپوی ما
خالی شد از گرازان
وقوچهای کوهی - از آبخور رمیدد -
باز آمدند
با بانگ آشنایی بوی ما .

صیاد های چابک
هر ساله - سالروز نخستین آواز کومه را -
به شکار نی می آیند .

اینک اجاق هاشان
- که دشت رامشیک کرده ! -
آواز زندگی را
برپهنه بیابان ...
مرموز می سرایند .

منوچهر آتشی

من سایه یی بلندم

هر سال سخت ، تجربه یی بود ؛
هر سال سرخ آهن .
من بازگشته بودم
خونین و آرزومند
هر سال سرخ تجربه ، مارا بشهر خواند .

من سایه بلندی بودم ،
در فصلهای وحشت .
وقتی که دخمه ها ،
از نعردهای خوف ، تهی شد ؛
گوئی کسی نبود
وسایه بلند ،
در آفتاب سرخ ، رها بود .
مرگ تناوری بود
در سالهای وحشت ،
در ماه بیمرگی
وقتی منجمان زمان ، زیج مینشستند .
وماه را نمی دیدند ؛
مرگ تناوری بود .

ما سالهای وحشت را دیدیم
خونین و آرزومند .
(خوف خسوف بود در آن کوچه)

وقتی منجمان زمان مردند .
خورشید سرخ ، تابید .
مرگ تناور آمد
با چشمهای نیلی رنگی ، که می شکفت
و دستهای سنگی واری ، که می شکافت
سرهای مردگان را

در ماه سرخ مردن
مرگ تناور آمد و آشفته و رفت
گوئی کسی نبود
صدا کردم - ای شما !
دیدم درختی از وزش بادهای سرد
در کوچه می افتد .
و باد مهرگانی
تاراج می کند .

من سایه‌یی بلند شدم ، د فصول سرخ تناور
و در تمام شهر ، رها ، خواندم
« ما را به روزگار شما اعتبار نیست ! »

وقتی که عشقهای تهی را ،
از کوچه ها ، تهی کردند ،
وقتی که کودکان پریشان را
در نطفه ها دریدند
من سایهٔ بلندی بودم .

م . آزاد

شبهای مصیبتی ست این شبها

تاریک ترین شبان بی شبگیر

رودی ست سیاه

رودی ست

فرو رونده ،

در مرداب .

(من ،

شب را ،

قطره قطره

مینوشم)

ای رود سپید بی سحر !

دهسال

دهسال !

هنوز بی تو ،

این مرداب ،

در خیمه‌یی از شبان خاموش ست .

شبهای مصیبتی ست ،

این شبها

بی چشم تو

- ای خموش تر ، خورشید !

مرداب خموش ،

باز ،

میخواند :

- « بی چشم تو

(چشمه بی که خوشیده)

- « من ،

بانفس کدام جوباری

- « در آینه همیشه ،

بنشینم

ای خط نگاه بی نشان تو !

زاینده خط موج مردابی

آن ساکت تلخ ،

باز مینوشد ،

این رود سیاه را ،

که آبی نیست .

ای ساکت تلخ ،

روح زنگاری !

در زیر سیاه خیمه تاریک !



مرداب نشسته ،

- لیک ،

- افتاده ست

بی پاره سنگ دست مهری ؛
خاموش
بی قطره آب پاره ابری ،
آرام ،

شبهای مصیبتی ست این شبها

محمد حقوقی

من مانده بودم

من از کویر تاتو !
توای اسارت همزاد !
تالحوظه‌های کوچ دگر
- ازمه -
در پشت آن حصار گلین ماندم .
آن همسفر که آبله پا آمد
پایان راه - سوخته لب -
باز می گریست ،

(۳۴)

در پشت آن حصار گلین

باران و باد بود

بر مرد های قافله ، کز طاعون

بر خاک و خاردشت می افتادند .

بامویه ها و شیون زنهایشان

از هر سپیده تا هر شام

باطرح جاودانی کرکسها

در آسمان ظہر .

آنجا

بامن دریغ لاله وحشی بود

- در زیر پای -

و قامت صنوبر وید بلند و خاطره جنگل

ای برق اردها و تیرها . . . !

افسوس !

من ماندم و حکایت تلخ من

باتشنگی

- این یاد مانده سفرم

دردشت کوچ مردان

(مردان پابرنه و عریان)

آنها

با اسبهای لاغر و بیمار

اما پیاده گذشتند

آری پیاده و گریان .

فریاد من

«(کجا بروم ... آخر ؟)»

در سینه مانده بود

باشیون زنان

با خارو خاک و گرد بیابانها

با لاشه های زیرپروبال کرکسان

من خسته مانده بودم و دیدم

اشک مدام همسفرم

آنجا

در پشت آن حصار گلین

می ورد

اورنگ خضرائی

با کوچ کولیان
تا شهر آمدیم
خواندیم :
- «ای بردگان مرزومقادیر

ما بسته ایم
بر ترك اسبها مان
مشگی از آب چشمه ییلاق
خرجینی از طراوت پونه .
زنهای فالگیر
بادختران شهری گفتند :
- «بخت سفید باد

در خط سرنوشت ، خواهر !
دستان کودکی است که سر باز میشود .»

۲

براسبهای لخت نشستیم
تا ختمیم
با سازو هلهله
تاسر سرای قصرها رفتیم
گفتیم :

- «ای بردگان مرز و مقادیر !

روح غریب دریا
سبز شگرف بید ،
در چارچوب پرده نمی گنجد .
از انجماد سنگ ستونها و سقفها
راهی به رنگها بگشایید !

۳

وقتی که سبز سیرچمن را
شبدیزهای خسته چریدند ،
وقتی که عاشقان
باشاخه های یاس
تاخانه های شهری رفتند ،
وقتی که سنج « لاله » کولی
برسنگها شقایق رویاند ،
(ومردهای شهر ، تماشا را
بر خاک
سکه

ریختند .)

وقتی که بازاری بارید
و کوچه ها طراوت باران و باد را نوشیدند ،

بادختران شهری
بر اسبهای لخت نشستیم
تا ختم :

- « ای دختران شهری !
در خیمه‌های گولی
اشیر گرم و تازه بسازید !
ای دختران بمانید ! »

۴

و دختران شهری دیدند
سگهای گله را که رام و اج‌رودمی رفتند.
مرد اسیر را که به میدان تیر می بردند .
و « لاله » را که می گریید
بر چکمه های سربازان
« ای فالگیر های قبیله !
در خط دستهای کدامین سرباز
این خیمه های سوخته را دیدید ؟ »

هوشنگ گلشیری

کدامین کودک اسفند چینان می گذشت؟

از کنار رودی بی آب

کدامین کودک

اسفند چینان

می گذشت ؟

کدامین کودک

دانه های شفا بخش اسفند را

در عود سوزی میسوزاند ؟

کدامین کودک عود سوز بر سر

از میان درختان می گذشت ،

ودود و جمره

تافراز چنارها پرواز می کرد ؟

کدامین کودک می گذشت

- اسفند چینان -

واکنون گذرگاه او

به کدامین ریگزار ، راه را باز کرده است ؟

این سنگ چیست

که برای این گذرگاه پوشیده از علفهای هرزه و اسفند

بر زمین افتاده ؟

و این برگهای زرد نارس

که باد وار می وزند ؟

مجید نقیسی

فدریکو گارسیا لورکا

نوشته‌ی J. L. Gili

هیچ يك از شاعران معاصر اسپانیا ، چون **لورکا** ، شهرتی عالمگیر کسب نکرده است : درسالهای پیش از جنگ جهانی ، ترجمه‌ی آثارش به ویژه در انگلستان و آمریکا ، مشهورش ساخت . شاید شهرتی که در آغاز در خارج از اسپانیا به او روی آورده بود ، تا اندازه‌ی بی‌کیفیت غم انگیز و تکان دهنده‌ی مرگش در جنگ داخلی اسپانیا مربوط می‌شود . با این همه گذشت سالها ثابت کرد ، که بیشتر این شهرت پیش از آنکه به احساسات محض مربوط باشد ، بر پایه‌های مطمئن تری قرار دارد . در حقیقت پیکره‌ی لورکا با گذشت سالها برجسته تر شده است . و اکنون با اطمینان می‌توان گفت که شعرش از زمره‌ی بهترین شعرهایی است که در اسپانیا عرضه شده است .

فدریکو گارسیا لورکا در پنجم ژوئن ۱۸۹۹ در «فونتواکروس» دردشت حاصلخیز «گرانادا» به دنیا آمد . و در ژوئیه‌ی ۱۹۳۶ در نخستین روزهای جنگ داخلی ، به دست گروهی ناشناس کشته شد . ظاهراً مرگش در «ویزنار» در تپه‌های بیرون گرانادا اتفاق افتاده است ، اما جسدش - همان گونه که خود پیامبران پیش بینی کرد - هرگز یافته نشد .
... دیده ام که مرا کشته اند

آنان کافه ها ، گورستانها و کلیسا ها را پی جویی کردند ،
بشکه ها و قفسه ها را گشودند ،
به سه اسکلت دستبرد زدند ، تا دندانهای طلایشان را ببرایند .
با این همه مرا نیافتند .
به من دست یافتند ؟
نه ، هرگز مرا نیافتند .

یکبار در مصاحبه‌ی گفته بود « پدرم دهقان بود ، مردی ثروتمند بود و سوارکاری چابک و مادرم از خانواده‌ی متشخص بود . » لورکا فرزند ارشد خانواده یی بود که دو پسر و دو دختر داشتند . نخستین سالهای زندگی در مزرعه‌ی خانوادگی گذشت . بیماری خطرناکی که اندکی پس از تولد بدان دچار شد ، سبب شد تا سن چهار سالگی قادر به راه رفتن نباشد . و هنگامی که بزرگ شد ، بی اینکه در حور توجه باشد کمی می‌لنگید . اما همانطور که دوستش **نادال** گفته است ، این نقص عضوی تا حد زیادی در تشکل شخصیت او دست داشته است - بی اینکه نشاط ذاتی او را از میان برده باشد . از آن جا که نمیتوانست با بچه‌های دیگر همبازی شود ، قدرت تخیل و درک او رشد کرد . و با نمایش بازی ، خیمه شب بازی ، نمایشهای دسته جمعی و آراستن خدمتکاران پیر خانواده و برادران کوچکتر ، خودی نشان می داد و به این ترتیب خانواده را به گرد خود جمع می کرد . با پول اولین پس انداز خود یک تأتر عروسکی در « گرانادا » خرید . این حقیقت که هیچگونه نمایشنامه‌ی چاپ شده‌ی ، حتی برای خرید هم وجود نداشت ، نتوانست فدریکوی جوان را که بر آن بود تا خود نمایشنامه بنویسد ، از میدان بدر کند از آن پس هرگز از علاقه اش به تأتر ، که بعد ها مکمل کارش می شود ، چیزی کم نشد .

در سالهای نخستین ، لورکا راهیچ گونه اثر فکری چشم گیری نیست مادرش - که زمانی معلم بود - نخستین بار حرفهای الفبا را به او یاد داد . در مزرعه‌ی خانوادگی زندگی خوش و آرام می گذشت ؛ در آن جا با زندگی و محیط ده ، که از سنتها و رسوم کهن « اندلسی » غنی بود ، از نزدیک آشنا شد . حتی پیش از آن که سخن گفتن را بیاموزد ، ترانه های مشهور را زمزمه میکرد و از خدمتکاران پیر ، قصه ها ، حکایت های عشقی مشهور و یاسرودها را یاد می گرفت . بیشتر آن - که در این زمان آموخت ، بعد ها در شعرش متجلی شد و همان گونه که خود پس از سالها اعتراف کرد ، اینها شروع تجربه های شعری او بودند . و به ویژه این « سرود لالایی » که بی اندازه به آن علاقه داشت :

لالایی ، لالا ، لالا ،

مرد اسب سوار

اسب شو برد لب آب

اما نداشت ، لب بزنه به آب ...

و از آن برای سرودن « عروسی خون » الهام گرفت ، نمونه‌یی ست از سحر غنائی ساده‌یی که بعدها بارور شد .

هنگامی که زمان آن رسیده بود ، تاجداً به تربیت پدر بکو سرو صورتی داده شود ، خانواده اش به « گرانادا » (غرناطه) کوچ کرد. و در آنجا از تعلیم و تربیت يك پسر - با موفقیت خاص اجتماعیش - برخوردار شد . تحصیلات عالی را در دانشگاه « گرانادا » شروع کرد - اما همچنان که تحصیلاتش در مادرید نا تمام ماند - در این جا نیز به آخر نرسید . از کمترین تمایلی به دانشگاه نداشت . آنچه که مایه‌ی دل‌پستگیش بود ، در بیرون از دانشگاه بود . بیشتر خوش داشت در کافه ها باشد و با دوستان گپ بزند ؛ به جستجو در محیط ده یا باغهای « گرانادا » بپردازد ؛ فرهنگ عوام و رسوم کهنی که سرزمین قدیمی « اندلس » را ساخته بود ، کشف کند ؛ و با کولیهای که مقدر بود یکی از منابع اصلی الهام او در آثارش باشند ، آشنا شود . نواختن پیانو و گیتار را یاد گرفت ، هر چند دیری نگذشت که گیتار را کنار گذاشت . با **مانوئل دوفالا** که دوست صمیمی و استاد او شد ، ملاقات کرد و همو راهنمایش شد و تشویقش کرد تا ترانه های عامیانه را جمع آوری کند و برای آنها آهنگ بسازد .

لورکا بیشتر به مطالعه‌ی کتابهای غیر درسی می پرداخت ، این کتابها شامل آثار کلاسیک به ویژه ترجمه‌ی نمایشنامه های یونان ، شکسپیر ، ایسن ، ویکتور هوگو ، مترلینگ و آثار کلاسیک اسپانیا بود ، و نیز آثار آن دسته نویسندگانی چون **ماکادو ، اونا مونو و آزورین** - که به نسل ۹۸ موسوم بودند - و همچنین شاعران رمانتیک و معاصر اسپانیا - **ازروبن داریو تا خوان رامون خیمه نر** .

دوستانش در « گرانادا » همه نقاش ، مجسمه ساز ، موسیقی دان و شاعر بودند . همراه **دوفالا** جشنواره‌ی **Cante Jondo** - ترانه‌ی ناب جنوب اسپانیا - را ترتیب داد . و در همین زمان بود که با دنیای کولیها ، آوازه خوانها و رقاصه هایش ، آشنایی بیشتری یافت . **ج . ب . ترنر** می نویسد ، در آن هنگام ، بسیاری از « تحصیلکرده‌های اسپانیا به **Cante Jondo** علاقمند شدند ، « زیرا خواهان آن بودند ، تا از کهن ترین فرهنگ شبه جزیره‌ی ایبری چیز هایی دستگیرشان شود . »

بی شک لورکانیز به همین دلیل به این انجمن کشیده شده بود .
 هنگامی که هنوز در اسپانیا اقامت داشت ، نخستین کتاب منشور خود
 موسوم به *Impresions y Paisajes* - نقشها و نظر گاهها - را در ۱۹۱۸
 منتشر کرد ، این کتاب حاصل مسافرتها ی زیادی در اطراف اسپانیا بود که همراه
 با گروهی به سرپرستی استاد رشته ی هنر دانشگاه « گرانادا » انجام یافته بود .
 « نقشها و نظر گاهها » نموداری از شخصیت و نشانه یی از پایان دوران جوانی
 اوست .

سال بعد ، ظاهر آبه این منظور که تحصیلاتش را ادامه دهد ، به مادرید رفت ، در
 آنجا باز به مسائل غیر دانشگاهی دل بست . زمانی که بخت به او روی آورد و به توصیه ی
 دیگران ، برای ادامه ی تحصیلات ، وارد *Residencia de Estudiantes*
 شد - که مرکز علمی بزرگ و آزاد سنتها و رسوم کهن اسپانیا بود ، و اقامتگاه
 شبانه روزی و پناهگاه بسیاری از شاعران مشهوری ، چون *آنتونیو ما کادو* ،
خوان رامون خیمه نز ، *مورنو ویسلا* ، *پدرو سالیناس* ، *رافائل*
آلبرتی و خورخه گیلن . زمانی که *دون آلبرتو خیمه نز* مدیریت این
 مرکز علمی را بر عهده داشت لورکا دوستی پیدا کرد که وی به ارزش کارش پی
 برد و برای پرورش شخصیتش هر گونه تسهیلاتی را در اختیارش گذاشت . و در
 همانجا بود که نمایشنامه روی صحنه آورد ، با پیانو آهنگ ساخت ، نقاشی
 کرد - به طراحی پرداخت - ترانه های عامیانه را ثبت کرد و شعرهایش را از
 بر خواند - کاری که به آن عشق می ورزید ، در چنین محیطی بود که با چند تن
 از روشنفکران اسپانیا چون *اونا مونو و اورتگا ای گست* آشنا شد ، و نیز
 با نویسندگان بزرگی چون *برگسون* ، *والری* ، *کلودل* ، *آراگون* ،
چستر تون ، *کینز* ، *ه. ج. ولز* و دیگران ، همه ی آنها یی که در آن جا
 سخنرانی می کردند . لورکا بی آن که تحصیلاتش را به اتمام رساند ، سالها در
 آن جا ماندگار شد . با این همه بی وقفه کار می کرد و هر روز به کمال شعر
 خود نزدیکتر می شد . تا آنجا که در آن هنگام به پیام خود ، به عنوان يك
 شاعر آگاهی کامل یافت .

فوتوریسم و دادئیسم و دیگر نهضت های انقلابی که حاصل رویداد های
 ادبی اروپای پس از جنگ بود ، بسیاری از معاصران لورکا را تحت تأثیر قرار
 داد ، اما او ، که طبعاً با دسته بندیها میانه یی نداشت ، تنها تأثیری جزئی

پذیرفت . و در حقیقت هنگامی نسبت به رویدادهای معاصر آگاهی تمام پیدا کرد که با **سائوادر دالی** نماینده ی برجسته ی سوررئالیسم ، در همان اقامتگاه ، طرح دوستی ریخت . هر تأثیری که می پذیرفت - خواه از موضوعهای کهن یا معاصر - همواره ناخود آگاه در شیوه ی ویژه ی شعرش بکار گرفته می شد . يك كلمه یا يك عبارت را که می شنید ، بی آنکه خود آگاه باشد ، زمانی در شعرش خود نمائی میکرد . این همه قسمتی از تماس ناخود آگاه اوست با هنرش . **گیلرمو دوتره** در گفتگو از گرفتن و باز دادن و خلق مجدد ترانه های اندلسی می گوید « لورکا آنها را با آواز می خواند ، به رؤیا می بیند و دیگر باره کشفشان می کند و سرانجام به صورت شعر در می آورد . » در همین زمینه ، برادرش **فرانسیسکو** می گوید « در طول سیر و سفری در « سیرانوادا » قاطر سواری که راه را نشان می داد . با خود می خواند که :

و او را بکنار رود بردم
و می پنداشتم که دختر است
غافل از آنکه شوهری داشت

به ده ها روزی که در باره ی سرود « همسر بی وفا » صحبت می کردیم ، من فدریکو را بیاد سرود قاطر سوار انداختم و با کمال تعجب دیدم که به کلی فراموش کرده است . او گمان می کرد که سه سطر اول سرود نیز مثل بقیه ی شعر از خود اوست . گذشته از آن ، در چشمهایش می خواندم که از اصرار من ناراحت است ، چرا که مرا در اشتباه می پنداشت . «

نخستین کتاب شعرش به نام **Libro de poemas** در ۱۹۲۱ منتشر شد بی آن که در خارج از محفل ادبیش توجه عده ی زیادی را جلب کند . با این همه ، لورکا اساساً و به هر صورت مخالف آن بود که خود را گرفتار چاپ و چاپخانه سازد این ، دوستان ادبی او بودند که با حقه های بیشمار از او شعر می گرفتند و در نشریات خود چاپ می کردند .

لورکا پس از سال ۹۲۰ شعرهای زیادی سرود ، اما مجموعه ی شعر بعدیش بنام **Canciones** - سرودها - تا پیش از سال ۱۹۲۷ منتشر نشده و از چنان شخصیتی برخوردار بود که پیش از آن که آثار مهمش منتشر شود ، تأثیرش در دیگر شاعران به وضوح دیده می شد ... تا آنجا که **پدرو سالیناس** شاعر ، که

هفت سال از او بزرگتر بود (پس از شنیدن سخنرانی لورکا مرسوم به «دوین دی») گفت «لورکا خود، جشن بود، نشاطی بود که پیش روی ما جان می گرفت و ما جز دنباله روی از او چاره‌یی نداشتیم . «این نشاط که خصیصه ذاتی او بود ، تا اندازه‌یی به خوی بازیگرانه اش مربوط میشد ، با این همه حالات یأس آمیز لورکا را نیز ، هرگز مخفی نمی کرد . دوست صمیمی وشاعر او، **ویسته الکساندر** می گوید « درشکوه شب ، هنگامی که از یکی از مهمتایی های مرموز، چشم به بیرون دوخت و ماه تمام چهره اش را روشن کرد ، احساس کردم که دستهای درهوا رهاست ، اما پاهایش به درون زمان ، به درون قرنهای و به درون عمیق ترین ریشه های خاک اسپانیا فرو رفته است . « این دوگانگی، یعنی خوی پر نشاط و درعین حال افسرده که در شخصیت او دیده میشد ، در ذات اسپانیا نیز نهفته است .

گذشته از نمایشنامه ی **El Maleficio La Mariposa** – افسون شیطانی پروانه - که در ۱۹۲۰ در مادرید نمایش داده شد ، نخستین اثر نمایشی او که کم و بیش موفقیتی به دست آورد ، درام تاریخی **Mariana pineda** بود به شعر ، که در ۱۹۲۷ در مادرید روی صحنه آمد . جالب این جاست که پیشرفت او در زمینه ی درام نویسی و شعر سرایی دوش به دوش هم انجام می گرفت. وی با این گفته ی **ت. س. الیوت** موافق است که می گوید « تأثر عالی ترین وسیله برای عرضه کردن شعر و نیز سر راست ترین وسیله یی است که شعر را برای اجتماع «سودمند» میسازد.» چرا که او به مسائل اجتماعی آگاهی داشت: معتقد بود که شاعر در «این زمان در اما تیک ، باید با مردم بخندد و بگرید .»

سال بعد زمان انتشار مشهورترین کتابش به نام **Romancero Gitano** - کولی آوازه خوان- بود ، که در اسپانیا و همه ی کشور های اسپانیایی زبان - با موفقیت روبرو شد . کتاب شامل سرودهایی ست که بشکل حکایت های عشقی کهن سروده شده است ، و بیشتر مضامین آن در باره ی کولیهاست ، با نوعی قافیه* که در پایان تمام سطر های دوم رعایت شده است. سادگی ظاهری سرودها بر مهارت تجربی و تکامل یافته ی شاعر سرپوش می گذارد. همه ی ریزه کاریهایی که مشخص شعر اوست ، چون احساس گویا ، پیروی از لذتهای جسمی، افسانه

سرایی از زندگی کولیها ، آگاهی از مرگ و استعاره‌های درخشان و در عین حال ضروری ، همه در این شعر او خود نمایی می کنند . تحقیق در سوابق بیشتر اشعار لورکا ، کار مشکلی نیست : سطرهای اول شعر مشهور Romance Sonambulo - سرود خوابگرد - و رای آنست که شعر خوان رامون خیمه‌نر را که با

Verde es la nina
Tiene verdes ojos,
Pelo verde. *

شروع می‌شود ، به یاد آورد . با این همه تشابه از این حد فراتر نمی رود ، همان طور که سرود قاطر سوار نقطه‌ی شروعی بود برای سرود La Casada infiel - همسر بی وفا - اگر به عقب برگردیم ، باز هم می‌توانیم سوابقی پیدا کنیم مثلاً در شعر Verdes Voces - علفهای سبز فریاد می‌کشند - از گونگورا ، یادر سرودهای مشهور . اما این همه مبین این واقعیت است که لورکا در آثار ادبی کهن اسپانیا غرق شده است ، آثاری که برای او به خوان رامون خیمه‌نر ختم می‌شود .

در شعر کولی آوازه خوان ، لورکا به شکل یافته‌ترین تلفیق اثر عامیانه و هنر مندانه ، کهن و نو دست می‌یازد . شاید راز مقبولیت جهانی بیشتر آثار لورکا در همین موضوع نهفته باشد ، چرا که در آثار او میان کهن و نو مرزی نیست ؛ و همین تازگی تماس وی با شعر است که اصل جاودانگی و ماندنی شدن آثار کهن در شعر او شده است .

لورکا ، بر خلاف بیشتر شاعران نسل خود ، برای هیچ اقلیتی شعر نمی‌سرود . می‌گفت «آدمها باید تصویرهایی را که در آثارم از آنها پرداخته‌ام ، باز شناسند . » لورکا نیاز داشت تا همه - از راه شعرهایش - او را درك کنند و دوست داشته باشند و این از طبیعت او جدایی ناپذیر بود . شك نیست که در این زمینه نیز با موفقیت روبرو شد ، چرا که حتی افراد بی‌سواد

* دخترك سبز است .

چشماني سبز دارد ،

و گیسوانی سبز .

هم از را شناختند و یا اگر کاملاً نشناختند ، دست کم آنچه را شاعر می گفت احساس کردند . **آرتور اباریا** ، در اثر خود بنام «لورکا، شاعر و مردم» روی این نکته به خصوص تکیه می کند و از واکنش کارگران ساده‌یی که شعر لورکا را شنیده‌اند ، یاد می کند « شعر او ، شعری ست که در آن آهنگ شورانگیز کلمات تأثرات آشکاری را بر می انگیزد . و این همان است که به سرود های کولیها کشتی دراماتیک و هیجان انگیز می بخشد . ما برخورد احساسات اصلی: عشق ، اندوه و مرگ را که در حکایت های او با هم آمیخته شده اند - و موضوع اصلی بیشتر سرود ها و از اجزاء عمده ی آثار لورکا هستند - با همه وجودمان احساس می کنیم.» لورکا می گفت در شعر «دوین دی ، هنگامی خود را نشان می دهد که شاعر احتمال مرگ را احساس می کند.» و اسپانیا که پیوسته با «دوین دی» دست بگریبان بوده ، ناگزیر «ملت مرگ بوده است . ملتی که آماجگاه مرگ است ... در اسپانیا آن کس که می میرد ، زنده تر از هنگامی است که می زیسته است ... آن چه در این کشور اهمیت دارد کیفیت غایی مرگ است . » ، مسأله‌یی که اساساً از نخستین اشعار غنایی اسپانیا تا کنون واقعیت داشته است . چنان که خواهیم دید ، بزرگترین شعر لورکا ملهم از مرگ **ایگناسیوسن جز مخیاس** ، دوست گاو باز اوست .

شهرت زیادی که ، کولی آوازه خوان ، برای لورکا ببار آورد ، آن قدر بردوش او سنگینی کرد که در نظر اول گیج کننده بود . لورکا ، بهر شکل چنان از این برجسبها و عناوین بیزار بود که نمی خواست « شاعر کولیها » شناخته شود و قربانی موفقیت خود گردد . می گفت « برای من مسأله ی کولیها تنها يك موضوع است و نه چیزی دیگر . من نیز می توانستم شاعر سوزنهای خیاطی یا سرزمینهای هیدرو الکتریک باشم.» لورکا در این هنگام دوره‌یی بس ملال انگیز را پشت سر می گذاشت . به یکی از دوستانش نوشت « اکنون سرگرم سرودن شعری هستم که گشاینده ی رگهاست * ، شعری که از قید واقعیت آزاد است.» و از همین جا بود که راه برای **Poeta en Nueva York** - شاعر در نیویورک - هموار شده بود .

هنگامی که فرصتی پیش آمد تا به آمریکا سفر کند ، تردیدی بخود راه نداد . در تابستان ۱۹۲۹ به نیویورک آمد و از طرف موسسه‌ی

* اشاره به حجامت و کولیهاست .

Residencia در دانشگاه کلمبیا پذیرفته شد و در کلاس زبان انگلیسی-ویژه خارجیها- شرکت کرد. لیکن چون حس کرد که قادر به یاد گرفتن زبان نیست، بیش از يك هفته بطول نیا نجامید که از آنجا دست کشید. با این وجود تا بهار سال بعد در آن دانشگاه باقی ماند و تنها مسافرتهاى کوتاهی به اطراف ورنه نت کرد.

او در آمریکا به سرودن اشعاری دست زد که بعدها - پس از برگشتن - در ۱۹۴۰ با عنوان «شاعر در نیویورک» منتشر شد. در آن زمان، لورکا، هرگز توقع هیچ گونه برداشتی را از محیط آمریکا نداشت :

آمده‌ام تا خون خروشان را ببینم
خونی که ماشینها را به‌سوی سیلابها ،
وروحان را به‌سوی نیش‌مار کبرامی کشاند.

برای او نیویورک، شهر «معماری فوق بشری ، ریتم سرسام آور ، هندسه و ملال» بود . دنیایی که این چنین با اندلس غرق در آفتاب او بیگانگی داشت، لاجرم در دنیای شعرش کشمکشى برپا کرد . چرا که از آن جز این انتظار می‌رفت که با همان زبان «سرودها» یا «کولی آوازه‌خوان» اکنون هم سخن بگوید. او به شگردی دیگرگون نیاز داشت تا به بیان آمیختگی تأثرات خود بپردازد ، و چه چیز از تصویرگرایی سوررئالیستی برای او مناسبتر. پیش از ترك مادرید ، در این زمینه تجربه‌هایی به دست آورده بود ، مثلاً در شعر Ode al Santisimo Sacramento del Altar - چکامه‌ی برای سانتی سیمو ساکرامنتو - و Oda a Salvador Dali - چکامه‌ی برای «سالمودر دالی» - و طرحهایی به‌نثر بایک نوع دید سوررئالیستی ، که بی‌شك نتیجه‌ی ارتباط نزدیک او با سالمودر دالی و دیگر هنرمندان سوررئالیست کاتالان و اسپانیا بود ، و همچنین « شاعر در نیویورک » که ذکر آن گذشت، و طرحهای آبستره ، و دفاع علنی از آثار ژان میرو و دالی و بالاخره نقشی که در مانیفست پیشنهادی سوررئالیستها داشت . شاید به همین دلیل باشد که اشعار « شاعر در نیویورک » بسی کمتر از دیگر آثارش - به ویژه در کشورهای اسپانیایی زبان - قابل درك است. در حقیقت ، بیشتر ویژگیهای اصلی کار لورکا در این زمینه ها خودنمایی می‌کند : در زمینه‌ی تصویرگرایی سوررئالیستی ، در

درام سیاهان و سفید پوستانی که در دنیای ماشینی زندانی هستند - درامی که جانشین درام کولیها شده بود . گرمی احساس را نسبت به سیاهان بسیار واقعی جلوه می داد :

هیچ اندوهی نمی تواند با گلگونهای آزرده تان ،

بالرزش حونتان در درون کسوف تیره ،

و یا باخشم لعل فامتان - که در تیرگی کسوف کرولال شده است -

پهلار زند .

اگر «شاعر در نیویورک» را مجموعی سوررئالیستی بدانیم ، سوررئالیسمی خواهد بود باشیوهی عجیب که تنها مختص به لورکاست . نوشته های او دارای کشش است که در آثار دیگر سوررئالیستها نمی توان نمونه اش را یافت ، و این کشش نشانهی وابستگی جدایی ناپذیر او با حقیقت عریان و با تصویرهای خیال-انگیزی است که از آن بوجود آمده است . لورکا به همان صورتی که از قالبهای کهن اسپانیا برای حرفهای خود استفاده می کرد ، در این جانیز ، سوررئالیسم را به کار می گیرد . سبک پاره یی از این اشعار همانند **کار والت ویتمن** است که ترجمه ی آثارش را در نیویورک خوانده بود ، **کنراد ایکن** آمریکائی این موضوع را به روشنی دیده بود که نوشت «لورکا همه ی ویژگیهای سوررئالیسم را می بلعید ، دهان خود را ، چون جادوگری ، از آنها می انباشت و آنها را به صورت شعر در می آورد - کاری که در گرفتن هر چیز دیگر انجام می داد» «شاعر در نیویورک» او با همه ی غرابت آشکارش از جریان اصلی کار لورکا دور نیست . کتابی است از نظر شعر پرارج ، در اماتیک ، پیچیده و بسیار واقعی .

با رسیدن بهار ۱۹۳۰ بود که شاعر احساس کرد به سرزمینهای درخشان تری نیازمند است و هنگامی که دعوتنامه یی برای ایراد سخنرانی در هاوانا به او رسید ، با اشتیاق پذیرفت و به «جزیره ی زیبای آفتاب سوزان» عزیمت کرد و نزدیک به دو ماه با خرسندی تمام از این که در محیط لاتین زبان جزیره به سر می برد ، در آن جا ماند و در لابلای سرودهای خوشاهنگ کوبایی به سنن و سوابق اسپانیائی که خوب می شناخت ، دست یافت . و شاید به علت همین دست یابی بود که تغییر روش داد و باز به سراغ منبع اصلی الهام خود رفت ، منبعی که ریشه های محکمتری در مذهب ، اندلس و اسپانیا داشت و بر رویهم

پایه‌ی استوار آثار او بود. دوسخترانی پر ارجی که در کوبا ایراد کرد، حاکی از آن بود که بار دیگر به اصول اساسی آثار کهن اسپانیا روی آورده است: ابن دو سخترانی، یکی در اطراف سرودهای کودکان - یا لالایها - بود و دیگری پیرامون «دوین دی». در این جا واژه‌ی «دوین دی» نه به معنی روح شیطانیست که ترجمه دقیق آنست، بلکه به معنی روح سرزنده و خلاقیتست که مفهوم اصطلاحی آن بر هر مند اندلس روشن است.

در بازگشت به اسپانیا، مدتی در خانه‌ی ییلاقی پدرش نزدیک گرانادا ماندگار شد. و در همین جا بود که بارورترین دوره‌ی زندگی‌اش آغاز گشت. پیش از پایان سال ۱۹۳۰ نمایشنامه‌ی *La Zapatera Prodigiosa* - همسر غول پیکر کفشگر - که هنگام اقامت در نیویورک شروع کرده بود، در مادرید روی صحنه آمد و نیز بعضی از اشعارش را که در نیویورک سروده بود، در نشریه‌های مختلف به چاپ رساند، به ویژه در نشریه‌ی *Revistu de Occidente* که **اورنگای گشت** آن را منتشر می‌ساخت. در سال بعد، مجموعه‌ی تازه‌ی شعرش موسوم به *Poema del Cante Jondo* انتشار یافت، این کتاب به زمان گذشته مربوط می‌شد، به دوره‌ی «سرودها» و یاد آور روزهایی بود که شاعر همراه دو فالّا جشنواره‌ی *Cante Jondo* را ترتیب داده بود. آن چه را که لورکا به مناسبت این جشنواره به زبان آورد، شاید بهترین تعریفیست که پیرامون آن اثر میتوان به دست داد: «ما، با عرضه کردن ترانه‌های قدیمی، می‌کوشیم تا روح اندلس را بکاویم.» در همین کتاب بود که شاعر عناصر فولکلور اندلس را که ناخودآگاهانه در سالهای نخستین به ذهنش راه یافته بود، همراه آن، با عناصر دیگری که نتیجه‌ی پژوهشهای او در اشعار مشهور بود تلفیق کرده و به کار گرفته بود. او به ارزش شاعران گمنام روستایی اعتقادی راسخ داشت، می‌گفت «اینان همه‌ی زوایای نادر و شورانگیزترین لحظه‌های زندگی آدمی را در سه یا چهار بیت می‌گنجانند.» «بیت»هایی وجود دارد که در آن شور و احساس غنایی به نقطه‌یی می‌رسد که تنها يك چند شاعر نادر به آن دست می‌یابند.

به گرد ماه، حصارى کشیده اند،

عشق من جان داده است.

رازی که در این دو سطر مشهور نهفته است و رای آن چیزیست که درامهای مترلینگک مشمول آنست ، رازی ساده ، واقعی و بی خدشه ... « لورکا با ظهور جمهوری در ۱۹۳۱ فرصتی به دست آورد تا تأثیر رادر خدمت مردم در آورد. تا آنجا که طرحی نیز برای يك تأثیر سیار به دولت ارائه داد که بازیگران آن دانشجویان دانشگاه بودند . تشکیل گروه **La Barraca** از همین رهگذر بود ، گروهی که با به کار گرفتن شیوهی بازیگران دوره گرد - همراه لورکا به عنوان تهیه کننده و کارگردان - به دور افتاده ترین روستاهای اسپانیا سفر کرد ، و در آنجا نمایشنامه هایی از **لوپ دو وگا** ، **کالدرون** و دیگر آثار کلاسیک اسپانیا نمایش داد . موزیک متن را نیز اغلب لورکا می ساخت . این تماشاگران روستایی که با اشتیاقی وصف نا پذیر به دیدن این نمایشها می آمدند ، برای نخستین بار چشمشان به نمایش می افتاد ، و واکنش سادهی آنان - برای لورکا که در اندیشهی نوشتن نمایشنامه بود - خود تجربهی پر ارج به حساب آمد.

نخستین نمایشنامه از تراژدیهای او به نام **Bodas de Sangre** - عروسی خون - در ۱۹۳۳ در مادرید نمایش داده شد . اجرای این نمایش موفقیتی آنی به دنبال داشت . همین موفقیت بود که یکباردیگر نیز در بوئنوس آیرس تکرار شد . لورکا تا بهار سال بعد که در آن جا ماند ، در اجرای این نمایش فعالیت بسیار از خود نشان داد ، چند سخنرانی ایراد کرد : و نمایشنامه بی از لوپ دو وگا را با موفقیت عرضه داشت .

در بازگشت به مادرید ، دومین تراژدی را به نام **Yerma** در ۱۹۳۴ روی صحنه آورد . این نمایشنامه ، مانند عروسی خون ، نمایشگر زندگی دهقان اندلسیست و موضوع آن عقیمی عواطف مادرانه است . وی با نوشتن **La Csade Bernada Alba** - خانهی برنادا آلبا - نمایشنامه های سه گانه را تکمیل کرد . این نمایشنامه ها که به سبک رئالیسم خشن نوشته شده و بیشتر آن به نثر است ، پس از مرگ شاعر منتشر شد و روی صحنه آمد . در این نمایشنامه پنج دختر دل در گرو يك مرد دارند که سرانجام در برابر مادر بیرحمشان میدان را خالی می کنند .

نمایشنامه های لورکا ملهم از همان سرچشمه ییست که الهامبخش اشعار او نیز هست ، و بیشتر عمر خود را صرف آنها کرده است . لورکا معتقد بود ،

تأثر شعری ست که سازنده‌ی انسان است و آن همه علاقه‌ی بی‌که به تأثر نشان میداد به دلیل نیازی بود که به ارتباط با انسانها داشت و همین نیاز بود که دست‌آویزهایی در اختیارش می‌گذاشت تا تفکراتش را به شیوه‌ی تراژیک - که از شعرش جدائی نا پذیر بود - عرضه کند. در این هنگام تنها تراژدی نبود که او را به خود مشغول می‌کرد ، چرا که پس از Yerma دست اندرکار نوشتن نمایشنامه‌ی گویا و رمانتیک بود به نام *Dona Rosita La Soltera, o el Lenguage de la Flore* - دونا رزیتا ، دختر - تانه مانده یا زبان گلها - که بازتابیست از زندگی بورژوازی گرانادا در پایان قرن نوزدهم . این نمایشنامه که به قول همو پر از « طعنه‌های شیرین » است در سال ۱۹۳۵ در بارسلون روی صحنه آورده شد . نمایشنامه‌های دیگری نیز بود چون *Asi que Pasen Cinco Onos* - بی درنگ پس از گذشت پنج سال - که تقریباً يك « سرگرمی » سوررئالیستی ست و پس از مرگش انتشار یافت .

لورکا در طول این سالهای بارور نیز ، دست از سرودن اشعار ناب نکشید. در همین سالهای تنظیم کتاب تازه‌اش به نام *Divan de Tamarit* بود که ناگاه مرگ صمیمی‌ترین دوست گاو بازش **ایگنا سیوسن چزه‌خیاس** او را به کلی گیج کرد و تقریباً بی‌هیچ وقفه‌ی ، مرثیه‌ی بزرگش را در چهار لحظه به نام *Llanto por Ignacio Sanchez Mejias* - مرثیه برای ایگنا سیوسن چزه‌خیاس - سرود ، که یکی از زیباترین اشعار معاصر اسپانیاست. وی برای هر بخش - یا هر لحظه - وزنی دیگر به کار گرفت ، و به این ترتیب اثر دراماتیک شعر را مد چندان کرد. سرانجام مرگ پیروز می‌شود :

و گاو نر به تنهایی شادی می‌کند

در این شعر که از جوانگرا ترین و شکل یافته ترین اشعار اوست ، مابعدیت تبلور اندیشه‌ی شاعرانه‌ی او را به چشم می‌بینیم . در همین شعر آنچه را که در باره‌ی دوستش گفته است ، به راستی پرازنده‌ی اوست :

تا دیر زمانی بس طولانی

يك اندلسی این چنین نجیب ، و این چنین حادثه جو

هرگز زاده نخواهد شد .

در تمام مدتی که لورکا ، آخرین تراژدی از نمایشنامه های سه گانه‌ی خود را به نام « خانه‌ی برنادا آلبا » تمام می‌کرد ، سرگرم سرودن مجموعه‌ی « سانت » هایی بود به نام Sonetos del Amor Oscuro . دست نویس این سانتها ، در طول جنگ داخلی مفقود شد ، آن چنانکه هرگز هم به دست نخواهد آمد . ماهنگامی به وسعت خسروانی که ازدست رفتن این سانتها به بار آورد ، پی می‌بریم که به این گفته‌ی **ویسنته الکساندر** بر می‌خوریم :

« لورکا » سانت « های Sonetos del Amor Oscuro را برایم می‌خواند . نمونه های عجیبی بود آکنده از شور ، اشتیاق ، شادی ، زجر و یاد بودی گرم و پر شور برای عشقی که ماده‌ی اصلی آن از گوشت و دل و جان شاعر مایه گرفته بود . شکفت زده به او خیره شدم و گفتم ، فدای تو چه قلبی دارد ! چه اندازه دوست داشته‌یی ! چه اندازه رنج برده‌یی ! »

پیوند شاعر به زندگی ، در اوج تکامل هنریش ، با قلبی رذالت بار گسسته شد .

شخصیت و آثار لورکا از یکدیگر جدایی ناپذیر بود . شعری را که در بزرگداشت گونگورای شاعر سروده بخوبی برازنده‌ی اوست .

آثار گونگورا را نباید خواند ،
باید با آنها عشق ورزید .

ترجمه‌ی احمد گلشیری

گیتار

گیتار است
 که می‌گرید .
 جامهای شراب سپیده دم
 شکسته است .
 گیتار است
 که می‌گرید .
 بیهوده ست
 که باز داریم .
 محال است
 که باز داریم .
 یکریز می‌گرید
 چونان بارانی که قطره قطره ،
 یا چونان باد
 که بر فراز قله های برف پوش می‌گرید .
 محال است
 که باز داریم .
 به سوگ اشياء دوردست می‌گرید .
 شنهای جنوب گرم را
 که در «ستجوی» کاملیا های سپیدند ،
 تیرهای بی هدف را ،
 شب بی سحر را می‌گرید ،
 ونخستین پرنده را که بر شاخه می‌نشیند
 تا اندوهگین جان بسپارد .
 آه ، ای گیتار !
 ای قلبی که از پنج تیغه ات
 زخمی سهمگین خورده بی !

۲

سرود يك روز ماه ژوئيه

گاوها ، زنگوله های نقره یی طویل
به گردن دارند .

« ای دختر ك ملیح
در زیر آفتاب و برف به كجامی روی ؟ »

« من به سراغ گل های داودی
به چمنزار سبز می روم . »

« چمنزار در دور دست است
و انباشته از ترس . »

« عشق من نه از در نا بیم دارد
و نه از تاریکی . »

« ای دختر ك ملیح ،
از آفتاب و از برف نمی ترسی ! »

« اکنون دیگر برای همیشه
از گیسوانم محو شده است . »

« ای دختر ك سفید ، که هستی ؟
از كجا می آیی ؟ »

« من عاشقم
و از فواره ها می آیم . »

گاوها ، زنگوله های نقره یی طویل
به گردن دارند .

« در دهانت چه نهان داری

که همچون شعله می نماید ؟ »

« ستاره‌ی محبوبم را ،

مرده یازنده . »

« در سینه ات چه نهان داری ،

که آنچنان برجسته و باریک است ؟ »

« شمشیر محبوبم را ،

مرده یازنده . »

« در چشمانت چه نهان داری ،

که آنچنان سیاه و موقر است ؟ »

« خاطره‌ی غم انگیز

رنجی بی پایان را . »

« چرا خر قه‌ی سیاه مرگ را

بردوش گرفته بی ؟ »

« افسوس !

من بیوه‌ی نزاری هستم

تهیدست و بی نوا

بیوه‌ی کنت لارل لارلها . »

« اگر دل در گرو هیچ کس نداری .

پس ، در اینجا ، که رامی جویی ؟ »

« من پیکر کنت لارلها را ،

می جویم . »

« پس ای بیوه‌ی دروغین

در جستجوی عشقی هستی ؟

عشقی که

من نیز آرزوی یافتن آن را دارم .»

«اختران كوچك آسمان

آرزوی منند .

محبوبم را ، مرده یازند ،

کیجا بجویم ؟ »

«ای دخترک برفها

جسد او در آبهاست ،

واز گلهای میخک صدپر

وغم یار و دیار پوشیده شده است .»

«افسوس !

ای شوالیهی سرگردان سروها

روح من ،

شبی پر مهتاب را تبارت می کند .»

« آه ، ای «آیسیس» * رویایی !

ای دخترک بی لطف ،

ای که افسانه ات را

کودکان بازگومی کنند !

من قلبم را به تو می سپارم .

قلب لطیفم را

که از چشم زنها ،

زخمها خورده است .

« ای شوالیه عاشق پیشه

خدایارت باد .

هن مي روم
تا كنت لارلهارا بيايم .
« بدرود ، اي دخترک مليم
اي گل سرخ خواب آلود
تو به سوي عشق رواني
ومن به سوي مرگ . »
گاوها ، زنگوله هاي نقره يي طويل
بر گردن دارند .
و قلب من چونان فواره يي
خون افشانست .

۳

مالاگنيا *

مرگ

به درون ميخانه مي رود
ويرون مي آيد
اسبان سياه
و مردمان شرير
بر جاده هاي ژرف گيتار
پيش مي روند
از گلهاي مريم بي قرار ساحلي
بوي نمک
و خون زن
مي تراود .

مرگ

به درون ميخانه مي رود
ويرون مي آيد .
به درون مي رود ويرون مي آيد
مرگ ميخانه .

۴

سرود نارنج بن خشکیده

هیزم شکن
سایه ام را قطع کن .
ازرنج بی باری
برهانم .

چرامحصور در میان آینه ها به دنیا آمدم؟
رود بر گرد من می گردد.
و شب در هر يك از ستارگان
مرا جلوه گر می سازد.

می خواهم، بی این که خود را ببینم، زنده بمانم
و در رؤیا احساس کنم
که مورچه گان و بازها
بر گها و پرندگان مانند .

هیزم شکن
سایه ام را قطع کن .
ازرنج بی باری
برهانم .

۵

سرود شبانه ی ملوان اندلسی

از «کادیز» تا «گیب رالتار»
راه چه هموارست .
از آه هایم
دریا، مرا باز می شناسد .

آه ، ای دخترک ، دخترک ،
بندر «مالاگا»
چسان انباشته از قایق است !

راه «کادیز» تا «سهویل»
چسان انباشته از لیموهای کوچک است!
از آه هایم
درختان لیمو، مرا باز می شناسند.

آه ، ای دخترک ، دخترک ،
بندر «مالاگا»
چسان انباشته از قایق است .

از «سهویل» تا «کارمونا»
هیچ خنجر نیست
هلال ماه می برد و هوا
زخم خورده می گذرد .

آه ، ای پسرک ، پسرک
خیزا بها اسبم را همراه خود می برند!

دره سیر معادن نمک متروک
ای عشق من ، فراموشت کردم .
آنکس که دل در گرو عشقی دارد ،
بگذار خواستار فراموشی من باشد .

آه ، ای پسرک ، پسرک
خیزا بها اسبم را همراه خود می برند!
«کادیز» از این راه در گذر

دریا ترا غرقه می کند .
«سه ویل» بپاخیز ،
ورنه در آب غرقه خواهی شد .

آه ، ای دخترک !
اه ، ای پسرک !
راه چه هموارست !
و بندر چسان انباشته از قایق
و هوای میدان تاچه حد سرد .

۶

سرود شبانه

سبز ، سبز ، من ترا سبز می خواهم
باد را سبز و شاخه هارا ،
کشتی را بر دریا
واسب را بر کھسار .
با سایه بر گرد میانش
زن ، درمهبابی به رؤیا فرورفته است .
اندامش سبز است ، گیسوانش سبز
و چشمانش نقره ی یخ زده .
سبز ، سبز ، من ترا سبز می خواهم .
در زیر ماه کولی وش
اشیاء چه مشتاق بدومی نگردند ،
اما اورا توان دیدنشان نیست .

سبز ، سبز ، من ترا سبز می خواهم .
اختران درشت شبنم سپید
باداهی سیاهی آمده اند
تاراه سپیده دم را بگشایند .

باسنباده‌ی بر گهایش
انجیر بن باد رهگذر رامی آزارد ،
و کوه ، چون گربه‌یی وحشی
با خارهای سیخ شده‌اش پشت می‌دهد.
اما کدامین کس خواهد آمد وز کدامین راه؟

اودر هتایش چشم به راهست .
با اندام سبز و گیسوان سبز
دریای طوفانی را به رؤیا می‌بیند .

* * *

« همسفر ، می‌خواهم اسبم را

با خانه‌ات
زینم را با آینه‌ات
خنجرم را با قالیچه‌ات تاخت زنم .

همسفر ، من ، خونین
ارگردنه‌های «کایرا» چهارنعل تاختم .»

« جوان ، اگر یارای آن داشتم
این معامله سر می‌گرفت .

اما نه من دیگر منم
ونه خانه از آن منست .»

«همسفر می‌خواهم آبرومندانه
در بستم جان بسپارم .

اگر از دست بر آید ،
بر بستری از پولاد ، با ملافه‌های کتان‌ی بی چین .

نمی‌بینی زخم مرا
که از سینه‌آگلویم کشیده شده است؟»

«پیراهن سفیدت را
صدها گل سرخ تیره پوشانده است .

خون را مجال درنگ نیست ؛
و برگرد کمر بندت می‌تراود .

اما ، اینك ، نه من دیگر منم

ونه خانه از آن منست .
 «باری ، بك امشب مرا واگذار
 تا از مهتابهای بلند بالا روم ،
 مرا واگذار ، خدای را ، مرا واگذار
 تا از مهتابها كه سبز از نورست ، بالا روم ،
 آه از مهتابهای یخ زده ی ماه
 كه آبهای شب از آنجا فرو می ریزد.»

* * *

واينك دوهمسفر ،
 از مهتابهای بلند بالا می روند.
 ورگهی از خون
 ورشته یی از اشك بر جای می نهند .
 صدها درخشش لرزان شیروانی بامها
 پرتو نور را منعكس ساخت .
 صدها دایره زنگی بلورین
 سپیده دم را خونین كرد .

* * *

سبز ، سبز ، من ترا سبز می خواهم .
 با در ا سبز و شاخه ها را .
 دوهمسفر به سختی بالا رفتند
 و بادی طولانی كه طعم تند مازو و پونه و ریحان
 در دهان به جای می گذاشت ، زمزمه آغاز كرد .
 «همسفر! مرا بگو ، او كجاست؟
 كجاست دختر سر كش تو؟
 چه بسیار كه در انتظار توماند !
 با چهره یی آرام و گیسوان سیاه
 چه زمانی طولانی برین نرده های سبز تكيه داده
 چشم در راه تو بود !»

* * *

بر فراز آبدان
 پیکر دخترک کولی تاب می خورد .
 اندامش سبز است ، گیسوانش سبز
 و چشمانش نقره ی یخ زده .
 یخ پاره یی ازده
 او را بر فراز آبدان آویخته است .
 شب به گونه ی میدانی کوچک ،
 ملموس می شد .
 گزمه های مست ،
 دشنام گویان ، مشتی بدر می کوفتند .
 سبز ، سبز ، من ترا سبز می خواهم
 باد را سبز و شاخه ها را ،
 کشتی را بر دریا
 واسب را بر کهسار .

۷

گفتگوی ماه با خود

من قوی گرد رودم
 چشم کامیساهایم
 صبح دروغین بر گهایم .
 آنان نخواهند گریخت !
 کدامین کس پنهانست ؟
 کدامین کس در درختزار دره زاری می کند ؟
 در باد ،
 ماه ، خنجری می نشاند
 خنجری که دامی سربی است
 و بر آنست تا اندوه خون باشد .
 مرا پناه دهید ! من یخ زده ، از فراز دیوارها

و جام پنجره ها می آیم!
 بامها و آغوشها را بگشایید
 تا در آنها خود را گرم کنم!
 من از سرما به خود می لرزم!
 بر فراز تپه ها و کوچه ها
 خاکستر فلزهای به خواب رفته ام
 سریر آتشی را می جویند .
 اما برفها ،
 برشانه های یشمی رنگ خود، مرا می برند
 و آب حوضچه ها ، سرد و سخت مرا غرق می سازند .
 چرا که امشب ، خون گلگون
 بر گونه های من خواهد نشست ،
 و بر نیزاری که در زیر پای باد
 دسته دسته شده است .
 بگذار تا سایه یاسرپوشی نباشد ،
 تا آنان نگریزند !
 می خواهم به آغوشی پناه برم
 و خود را گرم کنم !
 قلبی برای من ! گرم !
 که کوههای سینه ام را بپوشاند!
 مرا پناه دهید! خدای را ، مرا پناه دهید!
(به شاخه ها)
 من سایه یی نمی خواهم
 پر تو من باید در همه جا فرو رود ،
 بگذارید تا درخشنده گی
 با ساقه های تاریک نجوا کنند ،
 تا امشب ، خونی خوشبوی
 بر گونه های من بشیند ،

و بر نیزاری که در زیر پای باد
دسته دسته شده است .
کدامین کس پنهانست ؟
با شما هستم ، بیرون آیید !
نه ، آنان نخواهند گریخت !
با شور يك الماس
بر اسب پر تومی افشانم .



قصیده‌ی آن که از آب زخم خورده بود

می‌خواهم از چاه ، پایین روم
می‌خواهم از دیوارهای گراناذا * بالا روم
تا به قلبی بنگرم که انبرك تیره‌ی آب
در آن رخنه کرده است .

با تاجی از شینه‌های یخ زده‌ی سپید
كودك زخم خورده ناله سرداد :
حوضچه‌ها ، آبدانها و فواره‌ها
شمشیرهاشان را در هوا بالا بردند ،
آه ، چه خشم عشقی ! چه لبه‌ی برای !
چه زمزمه‌ی شبانه‌یی ! چه مرك سپیدی !
چه بیابان روشنایی‌یی
که در شنهای سپیده دم فرو رفت !
با شهر خواب آلود در گلوش
كودك تنها بود .

فواره‌یی که از رؤیا بر می‌خاست ،
اوراد برابر گرسنگی علفهای دریایی حمایت می‌کرد .
كودك و رنجش ، رو در رو ،
دو رگبار سبز در هم آمیخته بودند .
كودك بر زمین دراز می‌کشید
و رنجش در پیچ و تاب بود .

۹

قصیده‌ی گل سرخ

گل سرخ

به جستجوی سپیده دم بر فزاست
بر شاخه اش ، جاودانه
در جستجوی چیزی دیگر بود .

گل سرخ

نه در جستجوی دانش بود و نه تاریکی :
او که مرز میان جسم و رؤیاست
در جستجوی چیزی دیگر بود .

گل سرخ

در جستجوی گل سرخ نبود ،
بی هیچ حرکت ، در زیر آسمان
در جستجوی چیزی دیگر بود .

۱۰

قصیده‌ی کبوتران تار

بر شاخه‌های درخت غار

دو کبوتر تیره دیدم .

یکی آفتاب بود ،

و آن دیگر ماه .

به آنان گفتم « همسایگان کوچک

گور من در کجاست ؟ »

آفتاب گفت « در پایین پای من . »

ماه گفت « درون گلوی من . »

ومن ، که زمین به گردم در حرکت بود ،

و گام بر می داشتم ،

دو عقاب برف پوش

و دختری برهنه را دیدم .
 یکی از آن دو همان دیگری بود
 و دخترک هیچ يك از آنان نبود .
 به آنان گفتم « عقابهای كوچك
 گور من در كجاست ؟ »
 آفتاب گفت « در پایین پای من . »
 ماه گفت « درون گلوی من . »
 بر شاخه های درخت غار
 دو كبوتر برهنه دیدم .
 یکی از آن دو همان دیگری بود
 و هر دو هیچ کدام نبودند .

۱۱

چشم انداز

دشت درختان زیتون
 باد بزنی ست
 كه باز و بسته می شود .
 بر فراز درختان
 آسمان ژرف
 و بارانی تیره
 از ستارگان یخ زده ، سایه افکنده است .
 در کرانه ی رود ،
 نیزار و تاریکی لرزانست .
 آسمان ابر آلود
 موج است .
 و درختان زیتون
 از فریادها
 آکنده .

دسته‌یی پرندگان اسیر
دمهای بسیار درازشان را
در تاریکی
تکان می دهند .

۱۲

هر سرود

هر سرود
سکوت
عشق است .

هر ستاره
سکوت
زمانست ،
گره‌یی
از زمانست .

هر آه
سکوت
فریاد است .

۱۳

وقتی ماه در می آید

هنگامی که ماه در می آید ،
زنکها از طنین می افتند
و جاده های دست نیافتنی
نمایان می شوند .

هنگامی که ماه در می آید ،
 دریا ، زمین را می پوشاند
 و قلب ، خود را چون جزیره یی
 در بیکرانگی احساس می کند.

هیچ کس در زیر بدر ماه
 لب به نارنج نمی زند .
 جز به میوه ی سبز و سرد
 لب نباید زد .

۱۴

کوردوبا

کوردوبا
 دور است و متروک .

مادیان سیاه ، بدر ماه
 بادلمه در خرچینم ،
 گرچه راه را میشناسم ،
 اما هرگز به کوردوبا نخواهم رسید .

از میان دشت ، از میان باد ،
 مادیان سیاه ، بدر ماه .
 از فراز برجهای کوردوبا
 مرگ ، مرا می نگرد .

آه ، راه چه طولانی است!
 آه ، ای مادیان بی باکم !
 پیش از آن که به کوردوبا برسم
 مرگ در انتظار من است .

کوردوبا
 دور است و متروک .

۱۵

بدروود

اگر من مردم ،
 پنجره‌ی مهتابی مرا باز گذارید .
 كودك نارنج می‌خورد .
 [و من او را از مهتابیم می‌بینم .]
 دروگر ، گندم درو می‌کند .
 [و من او را از مهتابیم می‌بینم .]
 اگر من مردم
 پنجره‌ی مهتابی مرا باز گذارید .

در ترجمه‌ی این اشعار از ترجمه‌ی :

J.L. Gili

Roy and Mary Campbell

Rolfe Hamphries

استفاده شده است .



* آیسس [Isis] الهه‌ی مصری ، الهه‌ی مادر و باروری

همسر و خواهر اوسیریس [Osiris] خدای زیر زمین .

* مالانیا ، نام رقص و آهنگ مشهوری است .

* گرانادا (غرناطه) .

نقالی ، هنر داستان سرایی ملی

نقالی ، هنر داستان سرایی ملی ایران ، امروزه رو به زوال است ، و از آن همه داستان سرایان زبان آور پیشین ، اکنون جز تنی چند گمنام و تلخ کام و بی پناه در میان ما نیستند و رشته استادای و شاگردی در این هنر گسسته است .

یکی از بازماندگان انگشت شمار داستان سرایان پیشین که هنوز در میان ماست و با درد و دریغ ، آخرین روزهای هنر خویش را نظاره می کند ، هرشد عباس زریری است که در قهوه - خانه گلستان اصفهان داستان سرایی میکند .

هرشد عباس مردی است وارسته و پاک دل و فروتن . او به هنر خویش ، به معنی واقعی کلمه ، عشق می ورزد و گرچه هیچ مایه دلگرمی و تشویقی در کار نمی بیند ، همچنان پای میفشارد و در سنین نزدیک به هفتاد با صدایی که گاه از فرط اندوه و تلخ کامی و نا توان تر زان که بیرون آید از سینه ، هنوز حکایت پهلوانیها و سرافرازیها و جوانمردیها را سر میدهد .

در مصاحبه کوتاهی که من با هرشد عباس به عمل آوردم ، چند سؤال درباره هنر نقالی و داستان پردازی ملی از او کردم و هرشد پاسخهای کوتاهی به آنها داد که اینک در زیر می آید :

س - سابقه هنر نقالی یا داستان سرایی ملی به چه زمانی میرسد و آغاز آن چگونه بوده است ؟

ج - البته مدرك صحیحی در دست نیست اما تصور می رود که

پیش از صفویه این هنر بدین صورت که می شناسیم مرسوم نبوده است. کار نقالی به صورت کم و بیش شبیه امروز از زمان شاه اسماعیل صفوی شروع شد و خود اسماعیل مشوق و مروج بزرگ آن بود. مقصودش هم در اصل رواج و رسوخ مذهب شیعه اثنی عشری بود در ذهن و روح مردم و برای این کار هفده سلسله را مأمور کرد که هر کدام درحالی و به لباسی و به طریقی جداگانه مقصود او را تبلیغ کنند و مثلاً بعضی مداحی ائمه را میکردند و بعضی در زورخانه ها شعر می خواندند و دسته بی مانند قاضی های قشونی برای قشون سخن سرایی میکردند و آداب شریعت و رسوم ملی و پهلوانی را می گفتند و همه این دسته ها برای آن که مردم را به سخن خود جلب کنند و مدح و ثنایی که از آل علی می کنند توی ذوق مردم نخورد، ناچار داستانها و روایات پهلوانی راجاشنی سخن خود میکردند و رفته رفته این کار، یعنی داستان گوئی، خودش رواج گرفت و بعد ها دیدند که خیلی اهمیت دارد.

س - موضوع سخن داستان سرایان در چه زمینه هایی بود ؟

ج - در گذشته ، بیشتر داستانهای اسکندرنامه ، مختار نامه ، ابومسلم ، رموز حمزه و از این قبیل و این اواخر امیر - ارسلان و یقین نامه (= حسین کرد شبستری) و به ندرت شاهنامه موضوع سخن نقالان بود .

س - داستان سرایان برای شرح داستانها از چه منابعی استفاده می کردند ؟

ج - طومارهایی که زبده داستانهای مختلف و باب طبع جماعت بود یعنی حشو و زوائد داستانها را از آنها زده بودند ، در دست داستان سرایان بود و با روایات سینه به سینه و نقلهای از استاد به شاگرد و از پیر به جوان جمع میشد و اینها بود مأخذ اصلی و عمده کار نقالان .

س - به عقیده شما کدام يك از داستانهای پهلوانی ایران

اهمیت بیشتری دارد ؟

ج - به نظر من ، شاهنامه - یعنی داستانهای مختلف شاهنامه - در سر همه داستانهای پهلوانی ماست و از نظر دلیری و پاکی و جوانمردی بکلی بی نظیر است اما کسی که همه شاهنامه را هم خوانده باشد باز در زندگی فریب میخورد و به دام میافتد . از جنبه عیاری و نیرنگ و شیوه رو برو شدن با حوادث دشوار زندگی اسکندر نامه و داستانهای اسکندر که نقالان نقل می کردند ، قابل توجه است .

س - بطور کلی هدف شما از پرداختن و سرودن داستانهای ملی چیست ؟
ج - راستش را بخواهید در ابتدای کار هدفی در کار نبود و من برای امرار معاش رو به این کار آوردم اما بعداً بر اثر مطالعه زیاد و فرو رفتن در عمق داستانهای ملی ، این حالت در من ایجاد شد که شنوندگان خودم را تسخیر کنم و آنها را به حقیقت زندگی و پاکی و جوانمردی و مردانگی و میهن پرستی ، آشناسازم .
س - شما از چه زمانی به کار داستان سرایی پرداخته اید و چه خاطراتی در این زمینه دارید ؟

ج - من از اول جوانی - حدود پنجاه سال پیش - به این کار رو آوردم . در اوایل کار ، جمعیت شنوندگان زیاد بود . مثل حالا نبود که مردم یک سرنه و هزار سودا . آن وقتها هنوز مظهرها و بزن بهادرهای دروغی فرنگی چشم مردم را خیره نکرده بودند و مردم حسابی به داستانهای ملی اهمیت میدادند و علاقه داشتند . صاحبان قهوه خانها - بر اثر رقابت و برای کشاندن نقالان به قهوه خانه خود با هم به دعوا و کشمکش میپرداختند و خلاصه حوادث خوش و ناخوش زیاد دیده ام که اگر بخواهم حالا همه را ذکر کنم مناسب نیست .

س - چه کسانی از استادان و داستان سرایان بنام گذشته را می شناسید ؟

ج - این طایفه زیاد بودند آقا جان . این سفره ، سفره

جوانمردی و مردانگی ، همه جا پهن بود . حافظه یاری نمیکند ، فقط چند نفری را که اسم و رسمشان به یادم می آید ، می گویم یادداشت کنید . د. تهران « حاج حسین بابا مشکین » و « غلامحسین - غول بچه » و « مرشد رحیم ناطقی » (که رستم نامه و اسکندر نامه هردو را می گفت) و « حاج مرشد عباس » (که باقامت بلند و ریش دوفاق و قهای کمرچین ، درست صلابت و شکل و شمایل رستم را داشت) و امثال اینها . در اسفهان « مرشد رجبعلی » و « مرشد مجید » و « مرشد عبدالرحیم » (که فقط داستان اسکندر می گفت) و « سید - جلال شهیدان » و مانند ایشان . در شیراز « حاج مستان » و « مرشد - آقا » و دیگران . در اهواز « نصرت علی شاه » و غیره ...

س - چه عللی باعث از میان رفتن و فراموش شدن هنر داستان سرایی ملی شده است ؟

ج - علت زیاد است آقا جان . اما از همه مهمتر نبودن توجه از طرف دستگاههایی است که باید حامی و یاور ما میشدند . آقا در این مملکت کسی تشخیص نداد که ما چه می کنیم و چه می گوئیم و برای چه گلوی خود را پاره می کنیم و فریاد می زنیم ! نفهمیدند یا نخواستند بفهمند که ما داریم اساس استقلال مملکت و روح سربلندی را در مردم تقویت می کنیم . آقا به کار مایی اعتنایی کردند و وسائلی برای سرگرمی مقابل مردم گذاشتند که غیر از نا جوانمردی و بی غیرتی و هرزگی و فساد هیچ حاصلی ندارد .. دیگر آن روح بلند و جوش و خروش، دایران و گردان تمام شد و آن مکتبی که استادان بزرگ و بنام داشت از رونق افتاد . بله « آن سبو بشکست و آن پیمان ریخت ! »

در این کشور ، تشویق و حمایت پیشکش ، ما را از بی - حرمتی و آزارهم محروم نگذاشتند . بارها در کار ما بهانه جویی کردند و سنگ پیش پای ما انداختند و چه و چها . شرح این هجران و این خون جگر این زمان بگذار تا وقت دگر
س - آیا هنوز هم امید هست و میتوان راه چاره یی بی - رای

زنده نگاهداشتن این هنر پیدا کرد ؟

ج - چون تا به حال تشویق و تشخیزی درکار نبوده است و هنر ما دارد رو به زوال میرود، نسبت بآینده هم امیدی ندارم. آقا جان اصل مطلب سمت توجه مردم و روحیه و فضای فکر آنهاست. الآن همان عواملی که عرض کردم توجه مردم را از این راه و رسم گردانده اند و من که راه چاره یی برای نجات این هنر سراغ ندارم. اما ممکن است بعد ها یک تغییر روحی در مردم پیدا شود زیرا نمیتوانم حکم کنم که الی الابد روحیه مردم همین طور میماند.

س - آیا شما شخصاً برای حفظ گنجینه داستانهای ملی فکری کرده اید ؟

ج - بله، من کتابی نوشته ام که از هر جهت بـی نظیر است و شامل همه داستانهای پهلوانی و افسانه های ملی توأم با اشعار شاهنامه و نقل عباراتی از تواریخ و اشعار بسیاری از شعرا به مناسبت مطلب و حتی ذکر برخی آیات و کلمات قصار بزرگان میشود و از هر حیث جامعیت دارد. تاکنون حدود هزار صفحه (به قطع نیم ورقی) از این کتاب را در سه جلد نوشته ام و هنوز دنباله دارد. کتاب من از زمان مهردادیان که قبل از آدم ابوالبشر بودند تا بهنگام پادشاهی کیومرث و از آن هنگام تا جلوس اسکندر را شامل است و حالا تا داستان کشته شدن افراسیاب به دست کیخسرو تمام شده است.

✱

آنچه در زیر می آید، بخشی از داستان رستم و سهراب است که در کافه گلستان روی نوار ضبط شده و اکنون برای نمونه و بمنظور توجه به شیوه داستان سرایی این هنرمند در اینجا درج میشود.

جلیل دوستخواه

الهی تویی خالق ظلمت و نور مرا روز و شب نیست غیر از تو منظور
 توبودی و هستی و هستی و بودی تودوری و نزدیک ، نزدیک و دور
 (- عاقبت بخیر شود آن کس که به محمد صلوات بفرستد .
 - اللهم صل علی محمد و آل محمد .
 - خدا پریشان نگرداند کسی را که به محمد صلوات بفرستد
 - اللهم صل ...)

ای دل به کام خویش جهان را تودیده گیر دروی هزار سال چونوح آرمیده گیر
 بستان و باغ ساخته و اندر آن بسی ایوان و قصر سر بفلک بر کشیده گیر
 هر نعمتی که هست در عالم تو خورده دان هر لذتی که هست سراسر چشیده گیر
 چندین هزار اطلس و دیبای زرنگار پوشیده در تنعم و آن گه دریده گیر
 (- به رسول خدا محمد مصطفی صلوات .
 - اللهم صل ...)

- امید است پریشان نشود جوا نمردی که به پیغمبر صلوات بفرستد
 - اللهم صل ...)

من نقاب بگشا ز جمال کبریا که بتان فرو گذارند اساس خود نمایی
 شده انتظارم از حد چه شود ز در در آیی زدودیده اشک بارم ز غمت شب جدایی

چه کنم که هست رویت گل باغ آشنایی
 چه کسم ، چه کاره ام من که رسم به عاشقانت شرف است اگر بیوسم قدم ملازمانت
 به گمان استخوانی ، که برم شهاز خوانت همه شب نهاده ام سر ، چوسگان در آستان
 که رقیب در نیاید به بهانه گدایی

به هوای لعل گاهی ز ندَم ره دل و دین به کمند ناز گاهی کشدم به زلف پر چین
 ز ندَم به تیرمژگان ، کشدم به خنجر کین به کدام مذهب ست این ، به کدام ملت ست این
 که کشند عاشقی را که تو عاشقم چرایی

چو روم به سوی گلشن ، رخ خود عیان نماید ز عذار لاله گونش چمن ارغوان نماید
 رخ خود پی نظاره چو به گلستان نماید مژه های چشم یارم به نظر چنان نماید
 که میان سنبل است آن چرد آهوی ختایی

چو بنای کار عاشق همه سوز و ساز دیدم ره حسن و عشق یکسر به نیاز و ناز دیدم
 ز عراقیان گروهی به ره حجاز دیدم به قمارخانه رفتم همه پاکباز دیدم
 چو به صومعه رسیدم همه زاهد ریایی

(- دنیا و آخرت رستگار شوی به پیغمبر صلوات بفرست .

- اللهم صل...

- گریه حواسمان درست نیست . نه حواسمان درست نباشد، تشکیلاتمان بهم خورد
جانم . حال باید مجدداً يك حال نوینی برای خودمان درست کنیم .

چند روز قبل در اثر این که صدای بنده گرفته بود، ترك سخن کردم و بعد هم
چنان که اطلاع دارید این پیشامد شد (۱) عجالنا آقایی که تشریف دارند به اتفاق هم
به نیت گشایش کار و دفع هم و غم به رسول خدا محمد مصطفی صلوات بفرستید .

- اللهم صل...

سر مصدر داستان در نظر دوستان به هنگامه یی بود که در روز گذشته عرض
نمودیم و از کف گسسته که الحال به رشته عرض می‌رسانیم بشرط آنکه جوونمردها به
خلق خوش رسول اله العالمین و خاتم النبیین و رحمة للعالمین و ختم پیغمبران حضرت
محمد بن عبدالله صلوات بفرستند .

- اللهم صل...

در روز گذشته عرض نمودیم : **جهان پهلوان ایران** ، فرزند زال زر ،
نیروء سام سوار ، آن یگانه سرباز فداکار ایران ، آن که توانست در مدت ششصد سال
ممالك ایران را در مقابل امم دنیا بضرب شمشیر و قدرت بازو حفظ کند ، بعد از آنی
که در سمنگان **تهمینه** دختر شاه سمنگان را بزنی اختیار کرد، اسمی برای کودک
معین نکرد . داستان را قبلاً عرض کردم که چرا - تا موقعیکه تاج بخش روانة ایران
شد، **تهمینه** موضوع را دانست . بعضی بر آنند که سوار شد، همراه **رستم** رفت تا رسید
به دربندی . **زال** او را دید و با او تماس گرفت و **تهمینه** گله کرد . زال بانورا
بر گردانید .

فردوسی می گوید هنگام ولادت **سهراب** ، رستم نبود که اسمی برای
کودک خود تعیین کند. این اسم را بانوا برای او معین کرد. ولی شرح دیگری هست
بجای خود عرض می کنم :

چون ماه بگذشت بردخت شاه	یکی کودک آمد چو تابنده ماه
تو گفتمی مگر پیلتن رستم است	و یا سام شیراست یا نیرم است

(۱) روزی که این داستان را در کافه گلستان روی نوار ضبط کردیم ، حاج علی گلستان -
پرست مدیر کافه فوت کرده بود و پیشامدی که مرشد می گوید همین فوت مدیر کافه است .

چو خندان شد و چهره شاداب کرد و را نام تهمینه، سهراب کرد
 چو يك ماهه شد همچو يك سال بود برش چون بر رستم زال بود
 چو يك ساله شد سازمیدان گرفت به پنجم دل شیر مردان گرفت
 چوده ساله شد زان زمین کسی نبود که یارست با او نبرد آزمود
 به تن همچو پیل و به چهره چو خون ستبرش دو بسازو بسان ستون
 به نخجیر شیران برون تاختی به بازی همی رزمشان ساختی
 به تك در دویدی پی بساد پای گرفتی دم اسب و ماندی بجای
 اشعاری که خواندم از شاهنامه فردوسی بود. در این مدت ده سال یا چهارده
 که شرح میدم چه پیش آمد. چه اتفاقی، چه روزگاری راطی کرد؟ باز عرض می کنم
 (- جو و نمردا به پیغمبر صلوات بفرستند .
 - اللهم صل ..)

عرض کردیم که تهمینه بعد از رفتن تاج بخش مشغول به تعلیم و تربیت کودک
 خودش و دل بر او خوش کرد. (تهمینه دختر شاه سمنگان است. سمنگان که عرض کردم
 پایتخت تخارستان است و تخارستان ملك بزرگی است در پانزده فرسنگی بلخ واقع است.
 اگر این داستان را طرزدیگر زده اند یا مسافت را بیشتر معین کرده اند چه عرض کنم
 این تخارستان و پانزده فرسنگ که عرض می کنم مطابق تاریخ است.)
 یکی ازین روزها، صدر بدر صدارت کبرای امپراطوری توران، پیران -
ویسه از منزل روانه دربار شاه شد. ناگاه جمعی را دید در بیابان به سرعت مرکب
 میرانند، پیران ایستاد. تماشای کند. اینها نردیک شدند. دید **خسرو شاه خجندی**
 به اتفاق **بهادر و نوادر** پسران **اجرام** قلعه دار، اینها چند نفرند. پیران ایستاده
 است. آنها رسیدند. اظهار ادب کردند. پیران پرسید کجا میروید؟ گریبان چاك
 زدند. داد و فریاد به راه انداختند. اینها شاکی اند - گفتند: شاه سمنگان بادشمن،
 آنکه باید خون او را بریزد و منتهای آرزوی شاه ما **افراسیاب** اسیر کردن ناموس
 اوست، یعنی رستم زابلی وصلت کرد شاه سمنگان دخترش را به او داد و با او پیوند
 کرد او را به آزار مردم خجند فریب داد. رستم در خجند آمد، مردم را قتل عام کرد.
 روزگار خلق را تباه کرد، آنچه بود همه را به یغما برد. به ید خود در کشور خارجه
 برای محوطه یی مانند خجند حاکم تعیین می کند. برای چه؟
 پیران فکری کرد و پرسید: کی؟ عجب! ملتفت نشدم، میفرمایید که شاه

سمنگان دخترش را به رستم داد برای چی ؟ - برای این که با او متفق بشه ، متحد بشه ، قوی بشه ، او را وادار به قتل عام مردم خجند کرد .

پرسید: حالا میخواین چکار کنین؟ گفتند: میخوایم بریم دربار شکایت کنیم . چه قانونی؟ برای چه؟ شاه سمنگان برای چه ...

پیران گفت: شلوغ نکنید، چو در طاس لغزنده افتاد مور رهاننده را چاره باید نه زور - شما باید یه چیزی بنویسید یعنی شاه به قدری تند است که شما نمیتوانید با اوس سخن بگویید. افراسیاب است. امپراطورشش کشور است. شما حاکم خجندید، دربار رفتن و باشاه سخن گفتن مشکل است. شما باید یه چیزی بنویسید. فشنکش کنید. درستش کنید. آنوقت به اتفاق میریم دربار. من به نظر شاه میرسونم . خودم هم پشتش رامیارم درست میشه . گفتند ما که نمیتوانیم چیزی به شاه بنویسیم لکن میتوانیم از سمنگانی شکایت کنیم که چرا بادشمن وصلت کرده است .

(پیران بنویسه ، پیران یعنی چنین که تا به حال سینه به سینه به مارسیده ، دوم سیاستمدار کره ارض بود . از اول دنیا تا بحال سیاستمدار خیلی آمده . معلم خیلی آمده . الآن ببینید دنیا چقدر معلم دارد ، چه اندازه دبیر دارد . ولی میگویند از اول خلقت ابوالبشر ، اول دنیا تا حالا ، چار تا معلم اومدند . چار نفر: اول ارسطاطالیس ، به زبان ما ارسطو ، دوم نصیرالدین فارابی ، سوم سید ابوالقاسم میرفندرسکی که الآن در تخت پولاد اصفهان است . بعضی بر آنند چارم ابن سینا بوده است و برخی دیگران را معرفی کرده اند ، کاری نداریم . مراد اینست که الآن اگر تمام مردم بخوان برای معلمین دنیا شش نفر را معرفی کند نمیتوانند با این همه معلم ...

پس سیاستمدار در عالم می گویند تا زمان اسلام ، تا اول ظهور اسلام سه نفر بود: اول رئیس الوزراء ضحاک که نام او در شاهنامه هست ، دوم پیران بنویسه . پیران در دوران سلطنت افراسیاب راهنما بود . بعد از پیران بنویسه افراسیاب با تمام سیاستمدارانی که در دنیا تا آن روز بودند با آن همه مشاورین سلطنتی نتوانست يك سال دیگه زنده بمونه : یعنی او را گرفتند و کشتند . شاه ایران او را گرفت و کشت و دولت مادر که همون افراسیاب خودمون باشه منقرض نمود و شاه ایران شد سلطان سلاطین کره ارض ، کیخسرو پسر سیاوش .)

پیران خجندی را بر در منزل یا شراب دارو داشت داد تا او نهارا گرفت (این داروهای خوراکی که در غذا می کنند و میخورند و بیهوش می شوند ، چند چیز است:

تخم کاهوسپاه است ، تریاک است ، زعفران است ، دوسه چیز دیگر هست که اینا را در داروهای بیهوشی کتاب قانون این سینا خوندم . اینا هیچکدام کشنده نیست ، جز آنکه بیهوش کنند است .) یا شرابشون داد و مستشون کرد و گرفت و زندانشون کرد . بعدم رفت دربار . نگذاشت که شاه ازین قضیه آگاه بشه ، اصلاً .

امروز گذشت . فردای اون روز مجدداً از منزل اومد بیرون برود برای دربار صدایی از سم مرکب شنید . پیران باز برگشت ، دید چند نفر میان دولی اینا معلومه یه چیزیشونه . پیران ایستاد . نزدیک شدن . دید **یموتی** ایلخانی است .
- چه خبره ؟

- مالمون را بردند ، خانه مون را آتش زدند ! من اکنون با بقایای اون مردم به پایتخت اومدم ، در دربار شاهنشاه میخوام برم شکایت .
گفت : از کی ؟ گفت : سهراب . پرسید : سهراب کیه ؟ گفت : سهراب ایلخانی .
پیران گفت : شما دربار برین شاه گوش به حرف شما نمیده . بیاین عقب من تا من براتون درست کنم . بیاین اصلاً به من بگین قضیه چیه .

پیران یموتی ایلخانی را برداشت بردتوی منزل . بزمی به روی او آراست ، گفت : حان ! گوش بده به عرض من ! گفت : بفرمایین . گفت : اون که سهراب ایلخانی را به این کار واداشت برادر افراسیاب بود . شما بدو نین اصلاً این عملی را که به سر شما اومده ، این ظلم ، این تعدی ، دست دیگری تو این کار بوده است . یعنی باعث وبانی **گرمسوز** بوده است به حسادت من ، به رقابت من و این کار را من باید تلافی کنم نه تو بتدۀ خدا ! جواب ناخدا با ناخدا توپ است در دریا ! بشنو ! گفت : بفرمایین . گفت : درسمنگان یه همچی اتفاق رخ داده . خجندی اومد بیره شکایت کنه . من دیدم شاه کم حوصله است . شاه کم سیر است . به محض این که اسم رستم و شاه سمنگان و دخترش را پیش او بری در اثر کم سیری و عقبۀ کار را ملاحظه نکردن ، میخواد دستور بد . سمنگانی را اعدام کنند ، شهر را حراب کنند ، زناشو نا اسیر کنند ، فردا همین خبر برسد به رستم ، رستمی که بدون جهت ، بدون آن که کسی متعرضش بشه ، کشور ما را ... نه ، آنهارا تهدید کرد ، حالا اگر برن بش بگن : زن و بچه ت را اسیر کردن ، اون وقت چکار می کنه ! داغ این مرد تا زداست . میره دربار شلوغ میکنه ، افراسیابم یه همچی عملی رامیکنه . فردا ایرانیان یه همچی ضربه یی به ما میزنند . فرداست که گریبان هر یک از ما از لشکری و کشوری در جنگال سر بازان زابل چاک خواهد شد . روز گارمان را تباہ خواهند نمود . من این را نگهداشتم به حیل . حالا میخوام به تو هم بروسمگانی را

برداروپیا تا من اینهارا آشتی شان بدهم و اگر کسان دیگری هم این گونه پیدا بشند خود من عهده دار بشم . اینها بر ندرند سرزند گیشون . مملکت آسوده بماند . ملت آسوده زندگی کند . با این بهانه فردا دولت ایران به کشورمالشکر کشی نکند . به نامه هم مینویسیم به تو میدم . این را بدمیداری و میری برای سمنگان . **سهرم شاه سمنگانی** را با پسرش **ژنده رزم** میاری اینجا . کاری به کار دخترش نداشته باش . متعرض تهمینه نشو . تهمینه زن رستمه . آلاَن به شوهرش میباله . خود این زنم گردن کلفت و جوانه ، ممکنه صورت دیگری به خود بگیره و قضیه راضا یعش کنه . سهرم را با ژنده رزم (اینها مردم ملایمی هستند ، گردن کش نیستند) محرمانه ملاقات کن ، قضیه را محرمانه به شون حالی کن . نامه منم بده . بر شون داروپیار شون اینجا . من اینهارا قول میدم برم آشتی شان بدهم و تو هم مردمتم را بردارو بر گرد به ما و اراءالنهر تا من دانم و گرسیموز که فتنه به پا کرده و ایلخانی را به آزار شما فریب داده است .

یموتی ناچار حکم صدارت عظمی را گرفت ، رفت در ایل و ایل را برداشت رفت برای سمنگان . برابر شهر فرو آمد ، به نامه از زبان خودش محرمانه نوشت به سهرم شاه سمنگان که من فلان کس هستم و باشما یه کاری پیدا کردم که باید اینجا تشریف بیارید من شمار ملاقات کنم . این ایلخانی به بالاخره و اون شاهه و به زبان امروز ما استانداره . اونمیر و دایلخانی را ببیند . مطلب چیست ؟ نوشت در جواب که : با من چکار داری ؟ یموتی ناچار به اصطلاح بعضی ها نوکش را نشان داد که من یک چنین مأموریتی دارم . مطلب اینه ، بیاین تا با هم مذاکره کنیم .

اینها به محض آن که فهمیدند قضیه چیه ، رفتند اول بارتوی اندرون و نباید بگن یا باید بگن چه عرض کنم ، به تهمینه گفتند . تهمینه گفت : اولانروید . در ثانی اگر رفتید ، خودتون را گرفتار نکنید ، اگر توانستید اورا ردش کنید بیره و اگر نشد بیاین و به من بگین چطور شد .

پدر و پسر ، شاه و والا حضرت رفتند و یموتی را ملاقات کردند و یموتی قضیه را گفت و گفت که پیران به من سفارش کرد که با تهمینه تماس نگیرم . حالا شما صلاح کارتون اینه . برگشتند ، آمدند در شهر و قضیه را به تهمینه گفتند . تهمینه گفت : پیران توسط یموتی شمارا خواسته ؟ بله اون پیران کوچکتراست از آن که چنین جسارتی بکنند ، اون زمانی که پیران می نوشت حکمی به سمنگان میداد ، دستی به مانند دست نیراعظم رستم جهان پهلوان روی سر شما نبود .

گفتند : خانوم جان ! آروم بگیر ، میترسیم کار بدتر بشه ها ، افراسیاب بد چیزیه ها

کسی از عهده‌ش بر نمی‌آید. سلطان سلاطین عالم هم هست. گفت: هست اما شما ازین شهر بیرون نروید، همه‌ش با من.

یموتی برداشت یه نامه دوباره نوشت که پس من اینجا منتظرم: چرانمایین؟ شما قضیه را بسمع زنا تون نرسانید. نگذارید زن‌ها از این قضیه آگاه بشن. بلند شین بیاین اینجا، صلاح است تا برویم رفع این فتنه بشه. اگر نیامدین، ها! اگر نیامدین حکم دارم اگر خودتون نیامدین به شهر حمله کنم و شمارا دستگیر کنم. اونوقت در این اتفاق ممکنه قتل و غارتی پیش بیاد. شماراضی به بدبخت کردن یک عده مردم بی-گناه نشین. بیاین اینجا تا به اتفاق بریم.

اومدند و به تهمینه گفتند که اینجوریه. گفت: سگ کیست که بشهر حمله کند:

سگ کیست رو باه نازورمند که پیل‌زبان رارساند گزند

اون وقتی به این شهر حمله می‌کرد که زن و فرزند رستم در این شهر نباشه. تا با دبه پرچم ایران میخوره، تا رستم سر باز فدا کار زنده است، آنها کوچکتر ندازن چن جسارت! برگشتند، اومدند پدر و پسر نشستند. گفتند این خانوم کله‌ش عیب داره، مغزش آشفته است. خبر از سر نیره نداره. خبر از مردان جنگاور نداره، خبر از نای زرین و شیپور سیمین و دریادریای لشکر، حمله به شهری نداره. چکار کنیم؟ نکلیف چیه؟ راه کارمون چیه؟ بیاین یک.. (حالا پدر و پسر با هم مشورت می‌کنند) بیاین سوراتی تهیه می‌کنیم و میریم اونجا می‌بینیمش و می‌گیم بابا بالا غیرت (البته یه چیز می‌میباید اونجا بدیم) تو برو نزد پیران هر جور میدونی وضع این کار را درست کن. دیگه ما با تهمینه شور نمی‌کنیم. تهمینه به شوهرش مینازه، به شوهرش می‌باله. ما اینجا پهلوی افراسیابیم. اگر افراسیاب فرمان قتل و غارت سمندگان را صادر کرد تا ما می‌ایم بریم به دولت ایران خبر بدیم و رستم بیاد و حامی بیاد ما خلاصیم. اونوقت دنیا پس هر گه من چه خشکی چه سراب، حالا بعدش رستم بیاد هر کاری میخواد بکنه اینجا را به این طور باید رفتار کرد.

دستور دادند برای تهیه سورات. خبر رسید به تهمینه (تهمینه برای اینها جاسوس گذاشته بود) وقتی به تهمینه گفتند که اینها می‌ترسند و حالا رفته ندیده همچی تهیه می‌بینن، بدون اطلاع پدر و برادر، صندوق سلاح را در برابر گذاشت. اول چون تیغ مصری عریان گشت و بعد هفت پیراهن حریر برای گرمی و نرمی زیر سلاح در بر کرد، سپس غرق در جبهه و جوشن شده، گفت: هادیان را بیاورید؛ سوار شد و رفت برای ایل یموتی. به یموتی گفتند از شهر سمندگان یه نقابدار داره میاد. گفت: راه بدین، مانعی

نداره . بانورسید . پرسیدند: این کیه ؟ درخیمه یموتی پیاده شد. (این تهمنه است؟ بله ! این همان تهمنه است که مطابق نص تاریخ - آقایان توجه کنین عرض کردم مطابق نص تاریخ یعنی الآن اگر از من پرسند که این در کدام تاریخ نوشته است و من نتوانستم به شما معرفی کنم که معتبر باشد و داستان در آن ذکر شده باشد، اگر نتوانستم باعث روسیاهی من خواهد شد - این همان تهمنه است که مطابق نص تاریخ از سمنگان به عزم کشتن رستم و خراب کردن زابلستان لشکر کشی کرد. این همان است. زن است. بله زن است ولی :

نه هر کوزن بود نه مرد باشد زن آن مرد است کوبی درد باشد

نه هر زنی در عالم زن است و نه هر مردی مرد است !

درخیمه پیاده شد، رفت درخیمه . بدون آن که اجازه بگیره ، اطلاع بده ، بگه من کیم ، کجامیخواهم برم . تمام اهل مجلس تماشای او میکردند . بانودر وسط سر پرده ایستاد . پرسید یموتی ای بلخانی کیست ؟ نشان دادند. گفت: من تهمنه دختر شاه سمنگان ، من همسر جهان بهلوان عالم، نیر اعظم، رستم تاجبخشم . (آقایون ظاهراً روز گذشته عرض کردم که می گفتند اینا نگذاشتند کسی بفهمد شاه سمنگان با رستم وصلت کرده . شاهنامه گواه است در داستانی که برای شما خوندم. ...)

(- به پیغمبر صلوات ختم کنین .

- اللهم صل...

- الهی امیدوارم من پول دارم بشم صلوات بفرسین .

- اللهم صل...

- به محمد صلوات .

- اللهم صل...

- به روح اونهایی که پای ما زحمت کشیدن ، از پدر، مادر، اولیاء، دوستان و

یاران صلوات بفرسین .

- اللهم صل...

یموتی گفت: ما با شما حرفی نداشتیم بانو! فرمود : تو با این مردم در اینجا برای چه آمده ای ؟ یموتی خواست از شرح واقعه خودداری کند ولی دید بانو مطلع است و اشاره به سخن می کند. گفت من تهمنه را نصیحتش می کنم. گفت: بانو! قدرت داری - ولو آنکه قدرت داشته باشی می گویم - قدرت داری، لشکر داری، همه چیز داری ولی بکن هر آنچه بشاید نه هر چه بتوانی. من نه باشم اطرفم نه جنگی دارم، من فرستاده ام

بانو گفت : مردم خود را بردارو برگرد به پیران بگو: فضولی مکن و گر نه ترا میکوبم چنانکه باعث حیرت اهل عالم شود! یموتی گفت: بانو تجاوز نکن! بانو گفت: ساکت باش ، سرت به هر چه بدترها فوقت رفته ! ایلخانی گفت: اگر محض سفارش نبود که به من دستوری داده اند الآن زبانت را کوتاه می کردم. البته یموتی برای خودش شخصیتی دارد. در مقابل مردم خجالت کشید :

تحمّل گر چه محمود است و اجر بی کران دارد نه چندان تحمل کن که بردنت زیان دارد راست گفت و شاید هم میخواست یه تشری برود . طرفش زن است میترسد، او را بترساند بلکه در غائله بیفتد. یموتی راست شد، دستش رفت به قبضه شمشیر و بانگ زد به تهمینه که هان فضولی میکنی ! قدم پیش نهاد که برق شمشیر بانوی سمنگان رفت در میان تارک یموتی و تامیان دوستان او چاک خورد .

(- به حاتم انبیا صلوات بلند بفرست .

- اللهم صل...

- خدا پدر و مادر تو نبیا مرز صلوات بلند بفرست .

- اللهم صل...

- من در این مجلس، چنانکه قبلا عرض کردم و شنیده اید، من روزی که در این مجلس دعوت شدم آمدند از تهران مرا آوردند برای اینجا . من از طرف حاجی دعوت شدم و در این مدت خوب آشنائی تمام داشتیم . اکنون میخواهیم بگوییم برای ادای حق خودمان بیایم به اتفاق ، ثوابش برای روح حاجی، صلوات بفرستیم .

(- اللهم صل...

البته به بانو حمله کردند. اگر کسی در میان جمعی مورد تهدید واقع شد یا آنکه چنین که داستان را شنیدید، مردم البته ساکت نمی نشینند. به او حمله کردند . چندین نفر را زد . از خیمه آمد بیرون. سوار شد و رفت برای سمنگان. وقتی رسید دید پدر و برادرش با سوارسانی که تهیه دیده اند، دارند میاند. گفت: کهجا میرین؟ گفتند: نزد یموتی! گفت: برای که این سوارسات را میبری؟ گفتند: برای پیران. بعد قضیه را توضیح داد... از آن طرف ایل یموتی که البته نمیتوانستند به شهری مانند سمنگان حمله کنند، ناچار تهیه دیدند و جنازه را برداشتند و برگشتند برای پایتخت. منقلبند، پریشانند . رسیدند بر ابر شهر بلخ. (آقا بعضی کارها که در عالم جور میشه بین ما اگر بخوایم جورش کنیم، میتونیم؟ به والله نمیتونیم. ما میتونیم شاه را، سلطان مملکت را، در به ساعتی که

دلخواه مونه از سر جاش حرکتش بدیم با تمام ارکان دولت و بیاریمش بالاتر که میخوایم به واقعه را نشونش بدیم؟)

وقتی رسیدند بر ابر شهر، شهریار بالباس شکار با جمعی از ارکان دولت از شهر او آمدند بیرون که بر ندشکار پرسیدند: چه خبره؟ اینها جسد را گذاشتند زمین. شاه پرسید: این کیست؟ گفتند: جسد یموتی است. گفت: یموتی کیه؟ عرض کردند: ایلخانی. فرمود: ایلخانی کجا؟ چطور شده؟ چرا؟ زمین خورده؟ چطور شده؟ عرض کردند: دختر شاه سمنگان او را کشته! فرمود برای چی؟ عرض کردند: یه چنین مأموریتی داشتیم. - چی؟ عرض کردند: به ما این طور دستور دادند که ما بریم شاه سمنگان را با پسر او بیاوریم تا با شاه خجند آشتیشان بدنند. - ده!

پیران، از قضا، نیستش ولی آنکه میباید باشه که مایه فساد است یعنی گرسیوز هست. گفت: این پیران از این طرف وزیر شاست و از طرفی با دولت ایران قرار می‌بنده و اگر بست و بندی در کار نبود، برای چه شاه خجند را که آمده، صدمه خورده است و آمده تا به شما شکایت کنه، زندانش می‌کنه؟ چرا شما نباید اطلاع داشته باشین؟ پیران دیگه از رئیس الوزرائی میخواد به چه مقامی برسه؟

افراسیاب که يك کلام از این حرف‌ها را نمیشد هیچوقت بر اش بزنی، دستور داد اول بار گاه را قرمز پوش کردند. بعد فرمود: پیران را بیاورید!

پیران روحش از هیچ جا اطلاع ندارد. وقتی وارد بار گاه شد، دید دربار را قرمز پوش کرده اند. دانست که شاه در حالت خشم است. نمیداند قضیه چیست. پیش رفت. مؤدب ایستاد. شاه نعره زد: جلاد!

غلامان برآمدند از چهار سو. یکی از زمین و یکی از یسار. یکی نطع گسترده و یکی بر او ریگ ریخت. جلاد حاضر شد، شمشیر کشید. تعظیم کرد: شاه آفتاب عمر که به زردی رسیده است که شیشه عمر او را از سنگ ستم بشکنم؟ فرمود: بزن گردن این خائن نمک بحرام را! پیران دید آمدند او را کشانند و بردند روی نطع نشانند و جلاد آمد بالای سرش. متحیر بر گشت اطراف بار گاه نگاه کرد. این همه جا کران، نوکران، ریزه خوار نعمت سرکارم! چاکر بندگان آقام! اینها همه تموم شد دیگه. الآن مرد تو این مجلس نیست که خواهش کند از شاه که مثلاً دست نگهدارد. یه نفر قاده این کار را بکنه، اونم گرسیوزه که خود او این آتش را روشن کرده. (جون گرسیوز و پیران همیشه نفاق داشتند. اگر شاهنامه را بخوانید، اگر داستان سیاوش، پیران و گرسیوز و سیاوش را از شاهنامه بخوانید، ملتفت میشوید که اینها چقدر باهم بد بودند.)

جلاد دور اول اجازه گرفت از شاه ، دوردوم ... دور سوم عرض کرد :
شاه ! کشتن ازمن ، زنده کردن ازیزدان پاک ، بزخم گردن پیران را ؛ افراسیاب
خواست فرمان بدهد ...

(- جوونمردا بگن یا علی ادرکنی .

- یا علی ادرکنی !

- یه باردیگه بگن یا علی ادرکنی .

- یا علی ادرکنی !)

(این داستان برای اطلاعون روز بروز قشنگ تر میشه . داستان به قدری
قشنگ میشه که هیچ داستانی ، هیچ نمایشی ، هیچ رمان نویسی نمیتونه روشا بیارد .
داستان بسیار عالی است . البته داستان حال شعر را دارد ، توجه بفرمایین : وقتی در
شعر میخوان تعریفیه موضوعی را بکنن ، اگر بگن این چقدر خراب است ، چقدر
زیباست ، این لطافت شعری ندارد . ولی میگویند - وقتی میخوان تعریف بکنن -
مثلا : موی تویک خروار سنبل ، چهره تویک جهان گل ، روی تو از ماه نیکوتر .
مثلا تا شعر زیبا شود . زلف یک خروار عنبر (زلف که یک خروار عنبر نمیشه ؟) چهره
یک گلزار گل ، لعل یک انار مل ، گیسوش یک مضاف جان ! اینا همه اش اغراقه ولی
اگر شعر این چیزا را نداشته باشه لطافت شعری نداره ، داستانم همین جوره . داستان
یک لطافت اغراقی باید درش باشه تا زیبا در آد و این داستان بسیار زیباست ، انشاء الله
خدا سلامتی بده میایید عرض میکنم . واکنون دوران میزنیم . یه دورانی میزنیم که
که همیشه بوده است . جوونمردی که دستش به دستم رسید حق باطن امیر المؤمنین
آبروشا نریزه . بگو : آمین ! - آمین !)

JOAO CABRAL DE MELO NETO

مرگ و زندگی يك ،

« سه ورینو »

« لیبرت بیشاپ » در شماره سپتامبر ۶۵ مجله Encounter - که ویژه « بازیابی آمریکای لاتین » است - در معرفی این شعر « کابرال دوملو » شاعر بزرگ برزیلی ، نوشته است : « این شعر ، بخشی از نمایشنامه منظومیست که به شیوه نمایشنامه‌های (فولکلوریک - مذهبی) متداول در برزیل نوشته شده است . داستان از زبان دهقان آواره یی Severino نام ، بیان میشود که در طول مهاجرتش - که فراری از گرسنگی و بی‌آبی است - گفتگوهای آدمها را می‌شنود ؛ چمنزارها و رودخانه‌ها را می‌بیند ؛ با زنی حرف می‌زند و تشییع جنازه‌ی را نگاه میکند . »

شعرهای مربوط به مرگ و تدفین مردگان ، از اختصاصات بمر این شاعر ، و به اعتقاد « بیشاپ » از بهترین کارهای اوست .

دربیان این که دهقان آواره کیست و کارش چیست

نامم «سه ورنیو» ست ،
 نام تعمیدی ندارم .
 «سه ورنیو» - قدوس زائران - فراوان ست .
 از این رو ،
 نامم را «سه ورنیو» ی مریم نهادند .
 «سه ورنیو» هایی که نام مادرشان مریم ست ، فراوانند .
 پس ، صدایم می‌زدند
 «سه ورنیو» ی مریم ز کریای مرحوم .
 اما هنوز ، اینهم چیزی را نمیرساند .
 با وجود اربابی که تا این اواخر اینجا بود
 خلیها توی این پلوك ،
 نام پدرشان «زکریا» بوده است .
 پس عالیجنابان ، چگونه بگویم این کیست
 که با شما حرف میزند .
 ببینید : «سه ورنیو» ی مریم زکریا
 از کوهستان «ریب»
 در انتهای «پارای با»
 اما هنوز ، اینهم چیزی را نمیرساند .
 دست کم پنج تا «سه ورنیو» ی دیگر
 پسرهای پنج تا «مریم» دیگر
 پسرهای پنج تا «زکریای مرحوم» دیگر هم هستند
 که همانجا ، در همان کوهستان باریك خشك که من زندگی کردم ،
 زندگی میکنند .
 «سه ورنیو» فراوان است ،
 ما عیناً مثل همیم :
 با همین سر بزرگ

که روی تنمان ، سنگینی میکند .
 باهمین شکم باد کرده ،
 روی همین پاهاى باريك ،
 مثل همیم .
 چون خونمان بيرنگ ست
 اگر ما «سه ورينو» ها
 درزندگى مثل همیم ،
 بامرگى يکسان هم ميميريم ،
 با مرگى «سه ورينو» يى ،
 مرگ آنهايى که پيرشان در کمتر از سى سالگى ست .
 از کمينگاهى پيش از بيست سالگى
 از گرسنگى يى همه روزه .
 (مرگ «سه ورينو» يى
 از بيمارى و گرسنگى
 که دهر سنى هجوم مى آورد ،
 حتى پيش از به دنيا آمدن)
 ما «سه ورينو» ها فراوانيم
 و سرنوشتمان هم ، مثل هم ست :
 هموار کردن اين سنگها
 با عرقى که رویشان ميريزيم
 در تلاش ، اينکه به مرده يى يا به زمينى خشك ، زندگى بدهيم ،
 در تلاش اينکه مزرعى را به زور ، از سوختن برهانيم .
 اما ، براى اينکه شما عاليجنابان بهتر مرا بشناسيد ،
 و بهتر بتوانيد قصه زندگى مرا دنبال كنيد ؛
 من «سه ورينو» مى مانم
 و شما ، در بدرى را مى بينيد .

۲

دوهرد رامى بيند که مرده يى را در تابوتى مى برند و فریاد مى زنند:
 « برادرها ! برادرها ! من نکشتمش ، من نه ! »

- برادرها !
این کیست که در تابوت می برید ؟
از سر لطف خبرم کنید .
- برادر !
مرده بی بی صاحب ،
ساعت های دراز ، در راه ست ،
تا به آرامگاهش برسد .
- برادرها !
می دانید کی بود ؟
میدانید اسمش چیست ؟
یا چه بود ؟
برادر !
« سه ورینو » ی کشنکار ،
که کشتی نکرد
- برادرها !
از کجا می آوریدش ؟
از کجا سفر درازتان را پیش گرفتید ؟
- برادر !
از خشک ترین زمینها ،
از زمینی که دیگر گیاهان وحشی هم ، در آن نخواهد روید .
- برادرها !
از چی مرد ؟
مرگ به سراغش آمد ،
یا کشته شد ؟
- برادر !
مردنی در کار نبود ،
کشتن بود ،
از کمینگاه
- برادرها !

کی در کمینگاه بود ،
 باچی کشتنش ،
 کارد یا گلوله ؟
 - برادر !
 با گلوله بود .
 گلوله حرف بردارست
 (بیشتر به تن فرو میرود)
 برادرها !
 کی در کمینش نشسته بود ،
 کی این گلوله رازد ؟
 - برادر !
 جوابش مشکلست .
 همیشه گلوله یی بیهوده چرخانست .
 - برادرها !
 چه کار کرده بود ،
 چه کار کرده بود که مثل يك پرنده ، شکار شد ؟
 - برادر !
 چند جریب زمین داشت ،
 پوشیده از سنگ و شن و زالو ،
 که آنجا کشت میکرد .
 - برادرها !
 زمین داشت ، چطور روی سنگ ها
 کشت میکرد ؟
 - برادر !
 میان لبه های شن
 وسط شکاف سنگ ها ،
 جو می کاشت .
 - برادرها !
 مزرعه اش بزرگ بود ،

مزرعه‌اش آنقدر بزرگ بود ،
 که بشود در آن طمع کرد ؟
 برادر !
 همه‌اش دوجریب زمین بود ،
 آنهم در کمر کش کوه ،
 نه حتی روی زمین .
 - برادرها !
 پس چرا کشتنش ؟
 برادر !
 می‌خواست جان بگیرد ،
 این پرنده ، می‌خواست آزادتر پرواز کند .
 - برادرها !
 حالا چه میشود ،
 با آن تفنگ ، چه می‌کنند ؟
 - برادر !
 خیلی جاها برای فرار دارد ،
 خیلی جا ، خیلی گلوله
 - برادرها !
 کی خاکش می‌کنید ؟
 با آن بذر که هنوز در تن دارد ،
 با بذرسرب .
 - برادر !
 در گورستان «تورز»
 (حالا در «تورتیاما» یم)
 وقت طلوع صبح .
 - برادرها !
 می‌توانم کمکشان کنم ؟
 من از «تورتیاما» می‌روم
 سرراهم است

- برادر !
- می توانی کمک کنی
این برادر ماست
صدای ما را می شنود ،
آنوقت برگرد ،
برادر !
از آنجا می توانی به خانه ات برگردی .
- برادرها !
برمی گردم ، راه دور است ،
يك روز تمام ، راه است
و کوهستان بلندست .
برادرها !
مرده ، خوشبخت تراست
چون این راه دراز را بر نخواهد گشت .
- برادرها !
« تورتیاما » نزدیک است
در طلوع روز ، به زمین مقدس میرسیم
- برادرها !
تا شب است ، راه بیفتیم ،
چون ، بهترین کفن مرده ،
شبی بی ستاره است .

ترجمه سیروس طاهباز

جورج لوئیس بورگس

Jorge Luis Borges

جورج لوئیس بورگس را در ایران نمی‌شناسند .
دنیای انگلیسی‌زبان نیز، از وجود این نویسنده آرژانتینی تا سال
۱۹۶۱ که داوران Formentor جایزه درجه اول بین‌المللی
ناشران را بین او و ساموئل بکت ، تقسیم کردند بی‌خبر بود. مجموعه
داستانهای (تخیلی - علمی) او با عنوان اسپانیایی Ficciones
نخستین اثر او بود که به انگلیسی ترجمه شد .

داستانهای کوتاه او ، گاه به حدی موجز است؛ که هر يك را
دردها صفحه میتوان باز نوشت . بورگس این داستانها را پیش از
آنکه داستانهای بلند و مقالات خویش را بنویسد؛ نوشته است .
کارهای جورج لوئیس بورگس ، نمونه بارزی از استفاده
کامل از استعاره‌های تمام ملتهاست . او با دقت هرچه تمامتر ،
میراثهای ادبی اسپانیا ، انگلیس ، فرانسه و آلمان را مطالعه کرده ،
و همواره به نیکوترین وجه از کیفیات آن مواریث ، در آثار خویش
بهره برده است . تا آنجا که معرفت او از قهرمانان آرژانتینیش ،
بهمان اندازه است که از قهرمانان پارسی‌اش. معرفتی که وقتی از بابل و
قهرمانان بابلی در يك محیط فانتاستیک (خیالی) سخن میگوید، از نظر

تمثیل و تصویر، به اوج خود میرسد . بورگس ، دردنیای معانی لغات و اسطوره ها نیز ، حتی در مقابل با استادی چون جیمز جویس ، تبحر خود را نشان داده است . آنچنانکه معانی همچون رتیم های تند موسیقی مذهبی در آثارش حس میشود ، و او با همین لحن است که سؤالات ابدی و پاسخ ناپذیرش را مطرح میکند .

جورج لوئیس بورگس در سال ۱۸۹۹ در بوئنس آیرس متولد شد و در اروپا تحصیل نمود. در ادبیات اسپانیایی به پدر *Ultrismo* که معادل اسپانیایی اکسپرسیونیسم میباشد ؛ معروف است . بورگس در آغاز کار ، بیشتر به مسائل اجتماعی علاقه داشت ، و لسی کارهای بعدیش توجه خاص او را به متافیزیک و علوم ماوراء الطبیعه ، نشان میدهد . وی از اسلوبهای خاص نوعی داستان پلیسی نویسندگان بزرگ اوایل قرن بیستم ، خاصه جیمز جویس ، استفاده بسیار کرده است . بورگس ، با اینکه بینائی حویش را از دست داده است ، هنوز هم به نوشتن ادامه میدهد و شهرت خود را همچنان به عنوان . کوتاه نویس - ترین نویسنده معاصر حفظ کرده است .

داستانی که میخوانید از مجموعه *Ficciones* ترجمه شده

است .

۹

ویرانه های مدور

« واگراو دیگر خواب ترانبیند ... »

(از میان آئینه VI)

هیچ کس قدم بخشکی گذاردن او را در شبی آرام ندید ، هیچکس غرق شدن کرجی خیزرانی رادر گل ولای مقدس ندید ولی در خلال چند روز کسی نبود که نداند مرد کم حرفی که از جنوب آمده بود از دهکده های بیشمار بالای رودخانه آمده است دهکده یی که عمیقا ، در شکاف کوه فرو رفته بود ، هنوز در آنجا زبان اوستائی بزبان یونانی آلوده نشده بود و جذام بسیار نادر بود . آنچه مسلم است آنستکه پیرسپید موی گل ولای رود را بوسیده و از کنار آن (شاید بدون احساس) بالا رفته است بدون آنکه تیغ هایی را که گوشت بدنش را میدریده بکنار زند ، چهار دست و پا ، دل بهم خورده و خون آلود بسوی طاقنمای دایره یی شکلی رفته ، که پیکره سنگی پیر یا اسبی چون تاجی بر بالای آن قرار داشت . این بنا که روزی برنگ شعله ها بود اکنون خاکستری رنگ بنظر میرسید این معبد دایره- شکل از آتشیهای باستانی خورده شده بود جنگل با بخار بدبویش به حریم مقدس آن تجاوز کرده بود و خدای آن دیگر نیایش بشر را از آن نمیشنید ، بیگانه در زیر

پایه ستون معبد دراز کشید آفتاب که از بالا می‌تافت بیدارش کرد از اینکه تمام زخمهایش شفا یافته بود هیچ تعجیبی نکرد چشم‌های بیرنگش را بست و نیاز ضعف جسمانی بلکه با تصمیم و اراده خوابید. خوب میدانست که این معبد مکان مقتضی برای تصمیم شکست‌ناپذیر اوست. همچنین میدانست که پیشروی درختان جنگل موفق نشده است که ویرانه‌های معبد مناسب دیگری را در پائین دست رودخانه نابود کند. این معبد زمانی به خدایانی اختصاص داشت که اکنون سوخته و مرده بودند او میدانست که وظیفه‌آنی او خواب دیدن است. نزدیک نیمه شب از ناله تسلی‌ناپذیر مرغی از خواب پرید. جای پاهای برهنه، مقداری انجیر و یک کوزه با خبرش کرد که مردان آن ناحیه با احترام مراقب خواب او بوده اند تقاضای حمایت او را داشته اند یا از جادویش بیمناک بوده اند. از ترس احساس سرما کرد و سوراخی قبر مانند در یکی از دیوارهای مخروطی جسته و خود را در آن، در میان برگهای نامأنوس پنهان ساخت.

هدف و منظور او گرچه غیر طبیعی بنظر می‌رسید ولی محال نبود. میخواست انسانی را بخواب ببیند میخواست وجود کامل او را به مقیاس کوچکتی دیده او را به واقعیت تحمیل کند. این برنامه جادویی تمام فضای مغز او را اشغال کرده بود اگر کسی نام او را می‌پرسید یا رویدادی از زندگی پیشین او را برایش بازگو می‌کرد او قادر به جواب دادن نبود. این معبد نا مسکون ویران در خور حالش بود چون شامل حد اقل ممکن از دنیای قابل رؤیت بود نزدیکی کارگران هم مناسب حالش بود، چون آنها وظیفه خویش می‌دانستند که احتیاجات ساده او را تأمین نمایند برنج و میوه ای که آنها برایش می‌آوردند برای تغذیه بدن او که اختصاص به تنها وظیفه خوابیدن و خواب دیدن داشت کفایت می‌کرد.

ابتدا رؤیاهایش نابسامان بود بعد در مدت کمی طبیعت رؤیاهای تغییر کرد و شکل و نظمی منطقی بخود گرفت. بیگانه خواب دید که در مرکز آمفی تاتری دایره‌ای شکل است که کم و بیش همان معبد سوخته بود. ابرهائی از محصلین کم‌حرف، ردیفهای صندلی را پر کرده بودند چهره‌های دورتر آنان در فاصله قرن‌ها و به بلندی ستاره‌ها آویخته بود ولی اجزاء صورت آنها بطور مشخص دیده میشد.

پیر به طلبش تشریح ، هیئت و جادو درس میداد . چهره ها بادقت کوش میکردند و سعی داشتند جوابهای معقول بدهند مثل آنکه آنها به اهمیت این امتحان که یکی از آنها را از دنیای خیالی تصورات باز میخرد و دردنیای واقعی باز میساخت پی برده بودند . در خواب یا در بیداری مرد به جوابهای آن اشباح می اندیشید بخویش اجازه نمی داد که فریب حيله گران را بخورد و در حالت گیجی بخصوصی رشد و نمای يك هوشیاری فوق العاده را در خویش احساس می کرد او روحی را می جست که لیاقت سهم شدن در عالم را داشته باشد .

بعد از نه یا ده شب باتلخی بخصوص دریافت که او نمیتواند هیچ انتظاری از آن دسته طلاب که عقاید او را بطور منفی و کورکورانه می پذیرفتند داشته باشد ، بلکه او باید از کسانی انتظار داشته باشد که گاه و بیگاه جرأت مخالفت با او را به خود راه می دادند . دسته اول گرچه استحقاق عشق و علاقه او را داشتند نمی توانستند تا سطح افراد انسانی عروج کنند ، دسته دوم تا حدی زمینه قبلی برای حیات داشتند . يك روز بعد از ظهر (اکنون بعد از ظهرها اختصاص به خواب داشت . او تنها یکی دو ساعت هنگام سر زدن آفتاب بیدار بود .) او تمام شاگردان خیالی اش را برای همیشه از خویش راند و تنها يك شاگرد را نگاه داشت . او پسری کم حرف بود و زرد چهره و بسا این همه سر سخت و رام نشدنی که اجزاء مشخص چهره اش به اجزاء صورت آنکه به رؤیا می دیدش شباهت داشت . غیبت ناگهانی همدرسانش فقط مدت کوتاهی او را مشوش کرد و بعد از چند جلسه درس خصوصی پیشرفتش چنان بود که معلمش را به شگفتی دچار ساخت . با این همه فاجعه یی به وقوع پیوست و يك روز مرد از عالم خواب که گویی صحرایی مرگبار بود بیرون آمدنگاهی به روشنایی بیرنگ بعد از ظهر انداخت و بیدرنگ پنداشت که این روشنایی سپیده دم است . با وحشت دریافت که خوابی ندیده است . تمام روز و تمام شب روشنی تحمل نا پذیر بی خوابی بر او چیره بود کوشید که تا با جستجو در جنگل نیرویش را بفرساید . در میان بوته های شوکران تنها چند بار توانست اندک زمانی به خواب رود ، خوابی که رگه هایی از رؤیای فرار و شکل نیافته داشت . بی حاصل بود ، سعی کرد همه شاگرداش را گرد آورد ولی هنوز به زحمت جز چند کلمه شمرده

شمرده برای ترغیب آنان که نگفته بود که همه چیز تنبیر کرد و یکباره از صفحه خاصش محو شد. از سرخشم گریه بی بی امان سرداد که چشمان پاسدار و پیراو-
راسوزاند.

فهمید که شکل دادن به ماده بی بی شکل و سر گیجه آور که رؤیاها را تشکیل می دهد سخت ترین وظیفه ای است که يك مردمی تواند بعهده بگیرد. حتی برای این کار می باید با مسائل بفرنجی از نوع عالی و دانی درگیر شود که از طناب بافی یاسکه زنی از باد بی شکل، مشکل تراست. سوگند حورده که آن هذیان عظیمی را که نخستین بار بر او چیره شده و از دستش گریخته بود فراموش کند و راه و روش دیگری بجوید. پیش از آنکه این نقشه را عملی سازد یکماه به ترمیم قوای جسمانی خود پرداخت که در اثر مالیخولیاهايش به وضع وخیمی دچار شده بود. تمام تسارکات خواب دیدن را کنار گذاشت. تقریباً بیدرنگ موفق شد که قسمت اعظم روزها را بخوابد. در این مدت چند بار خواب دید ولی به این خواب ها وقتی نگذاشت. پیش از آنکه وظیفه خویش را از سر بگیرد صبر کرد تا بدر ماه کامل شود. آنگاه يك روز بعد از ظهر در آبهای رودخانه غسل کرد و به نیایش خدایان و اختران پرداخت. هجاهاى تجویز شده اسم اعظم را بزبان راند و به خواب رفت و تقریباً بیدرنگ خواب دید. دل در سینه اش می طپید.

اورا به خواب دید که گرم و مرموز و به اندازه مشتی گره کرده بود. رنگی لعل گون داشت و در هاله ای از تن انسانی که هنوز شکل نیافته بود قرار داشت، در طی چهارده شب درخشان او را با عشق و علاقه ای وافر در رؤیاهايش دید. هر شب وجودش را بیش از پیش درك می کرد. به او دست نزد، بلکه تنه به خود اجازه داد که ناظر وجودش باشد و گاهگاهی با نظری کوتاه پرداختش کند. از تمام فواصل و زوایا او را درك کرد و در او زیست. در شب چهاردهم شریان ریویش را با انگشت اشاره به آرامی لمس کرد، بعد تمامی قلب را از خارج و داخل آزمایش نمود، از آزمایش راضی بود. عمداً يك شب خواب ندید آنگاه کار قلب را دوباره از سر گرفت، از نام جادویی سیاره ای استمداد طلبید و تجسم یکی دیگر از جهاز اصلی را به عهده گرفت. پس از یکسال به استخوان بندی و پلك چشمان رسیده بود. موهای بیشمارش باید

مشگلترین قسمت کار بود . تا آنکه مرد کاملی را در رؤیا دید . مرد جوانی که نه می نشست و نه حرف می زد و نه می توانست چشمهایش را باز کند . شبهای متوالی او را به خواب دید .

فرضیه پیدایش در مشرب فلسفی Gnostique بدین قرار است که خدا آدم را از گل سرخ می آفریند که نمی تواند بایستد . آدم رؤیایی او در ناهنجاری و خشونت و خامی دست کمی از آن آدم خاکی نداشت با این تفاوت که جادوگر پیر مشرب در تکامل آن می کوشید . یک روز بعد از ظهر نزدیک بود که پیر مرد همه کارش را ازین ببرد ولی بعد تنبیر عقیده داد . (بهتر آن بود که آنرا ازین می برد) سر انجام هنگامی که همه لابه ها و استغاثه هایش را به درگاه خدایان بی نتیجه دید ، خود را به پای پیکره یی که شاید بپریا کره اسبی بود انداخت و نومیدانه از او کمک خواست . آن شب به هنگام غروب خواب پیکره را دید ، خواب دید که آن پیکره زنده و متحرک است . این تنها بپریا کره اسبی وحشی و شریر نبود بلکه ترکیبی بود از این دو حیوان خشمگین و نیز گاونر ، گل سرخ و طوفان . این خدای چند گونه بر او آشکار ساخت که نام زمینی اش آتش است و در این معبد دایره یی شکل (و در دیگر معابد) مردم برای او قربانی ها کرده و پرستش اش نموده اند و پذیرفت تا بطریقی جادویی به آن سایه رویایی جان بخشد ، به شیوه یی که تمام موجودات به جز آتش و رؤیا بیننده باور کنند که این انسانی است از گوشت و خون . فرمود هنگامی که این انسان تمام مراسم مذهبی را آموخت باید به معبد مخروبه دیگری که هنوز هرم هایش در پایین دست رودخانه پابرجاست ، فرستاده شود تا آوای آتش را در آن معبد متروک تجلیل کند . در رؤیای مردی که خواب میدید موضوع خواب از جابر خواست .

پیر جادوگر دستور هایی را که به او داده شده بود به انجام رساند . زهمان مشخصی را (که سر انجام معلوم شد دو سال بوده است) بتعلیم اسرار آفرینش و آیین پرستش آتش به آفریده اش اختصاص داد ، در خفا ازین فکر که باید از او جدا شود رنج می برد . بر حسب احتیاجات تربیتی هر روز بر تعداد ساعت هایی که به خواب اختصاص داشت افزود . همچنین شانه راست را که اندکی ناقص بود دوباره ساخت گاهگاهی این احساس ناراحتی می کرد که همه این چیز ها قبلاً اتفاق افتاده است ...

ولی به طور کلی این روزها شادمان بود . وقتی چشمهایش رامی بست ، می اندیشید
اکنون با پسرم خواهم بود و گاهی به خودمی گفت پسرى که آفریده ام
منتظر من است و اگر به سويش نروم باز وجود خواهد داشت .

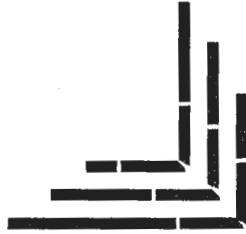
بتدریج او را با واقعیتها آشنا ساخت . یکروز به او فرمان داد
تا پرچمی را بر قله بی دور دست نصب کند، روز بعد پرچم بر فراز قله در احتراز
بود. اندك اندك كارهای دیگری به او محول کرد که هر يك هراس آورتر از دیگری
بود. بانوعی تلخی دریافت که فرزندش آماده به دنیا آمدن است و شاید ناشکیباست.
آنشب پسرش را برای نخستین بار بوسید و او را از میان فرسنگها جنگل پیچ در پیچ
و باتلاقی به معبد دیگری فرستاد که خرابه هایش به سپیدی می گرایید و در پایین
دست رودخانه بود پیش از انجام این کار (و برای آنکه پسرش هیچگاه نداند که
شبحی بیش نبوده است و خود را چون دیگر مردمان پندارد.) در او تمام خاطرات دوره
شاگردیش را از بین برد . بیحوصلگی ، احساس پربوزی و صفای خاطرش را تیره
ساخت. در گرگ و میش شامگاه و بامداد خود را بخواری و ضعف پیاپی پیکره
سنگی انداخت. شاید به یاد پسر غیر واقعی می افتاد که در معبد دایره یی شکل دیگری
در پایین دست رودخانه با انجام مراسم مذهبی مشغول بود . دیگرشها خواب ندید
یا اگر دید رؤیاهایش چون دیگر مردمان بود. برداشت او از اصوات و اشکال عالم خفیف
و بیرنگ شد. پسر غائبش از این کاهشهای روح او تغذیه می کرد . در زندگی به هدف
خود رسیده بود، در حالت جذبه باقی ماند. پس از مدت زمانی که بعضی وقایع نگاران
آنها بسالها و دیگران بدها سال بر آورده کردند نیم شبی دو پاروزن او را بیدار
کردند، چهره هاشان را نمی توانست ببیند ولی آنها با او از جادوگری سخن
گفتند که در معبدی در شمال ساکن بود این مرد می توانست بی آنکه بسوزد روی آتش
راه برود پیر مرد ناگهان سخنان خدا را پیاد آورد که از تمام مردمان و موجودات
روی زمین تنها آتش بود که میدانست پسرش سایه ای بیش نیست. این خاطره که
ابتدایه تسلی خاطرش بود اکنون او را شکنجه میداد. از آن می ترسید که فرزندش
به امتیازهای فوق العاده خویش بیندیشد و بطریقی در یابد که تنها پیکری خیالی
است . انسان نبودن، تجسم رؤیاهای مرد دیگری بودن چه خواری و خفتی ست،

چه دیوانگی بی‌ست! هر پدری دوست دارد فرزندی را که بوجود آورده (یا اجازه داده بوجود آید) شادمان و ازنا بسامانی به دور ببیند. طبیعی بود که پیر جادوگر می‌بایست از آیندهٔ فرزندش بیمناک باشد، فرزندی که تک‌تک اعضا و اجزاء بدنش را در هزار و یک شب مرهوز اندیشیده بود. توهم اونا گهان به پایان رسید. این سرانجام، چندان هم بی‌مقدمه نبود. ابتدا (پس از خشکسالی طولانی) ابری به سبکی پرنده‌یی بر فراز تپه‌یی آشکار شد. آنگاه جنوب، رنگی گلی هم‌رنگ لئه پلنگ بخود گرفت. ابرهایی از دور برآمد که فلز شبهار از نگارزد آنگاه نوبت فرار و حشت زدهٔ حیوانات وحشی رسید. چون آنچه که قرنهای پیش اتفاق افتاده بوده تکرار می‌شد. آتش خرابه‌های مقدس خدای آتش را نابود کرد. در بامدادی بی‌پرنده، پیر جادوگر دوا بر متحدالمرکزی از آتش دید که از دیوارها زبان می‌کشید. یک لحظه پنداشت که می‌تواند در آنها پناه گیرد ولی بعد دانست که مرگ می‌خواهد بر سر سالخورده اش تاج گذارد و ازرنجها آزادش کند. به سوی زبان‌های شعله‌ها گام برداشت، شعله‌ها جسمش را نیاززد بلکه آنرا نواخت و در جریانی ره‌ایش کرد که هیچ گرمی و انفجاری نداشت. بانا راحت، خواری و هراس دریافت که خود نیز خیالی بیش نبوده، دانست که دیگری او را بخواب میدیده است.

ترجمهٔ احمد میرعلائی

کلود روا

Claude Roy



کلود روا ، شاعر وداستان نویس و هنرشناس و محقق معاصر فرانسوی است که در سال ۱۹۱۵ در پاریس به دنیا آمد . پدرش نقاش بود و کلود در محیطی هنری با عشق به نقاشی بار آمد . آرزو داشت که چون بزرگ شود منحصرأ به کار نقاشی بپردازد . چون بزرگ شد، جنگ دوم جهانی در گرفت : کلود اسیر شد و چندی در اردوگاههای آلمانی به سر برد . شکنجه و گرسنگی و عاقبت فرار . به نیروی مقاومت مخفی فرانسه پیوست و با شاعران و نویسندگان بزرگی چون « آراگون » و « الوار » و « سارتر » و « رونره وایان » آشنا و هم رزم شد . کار شاعری او از همین زمان آغاز می شود . اما در حقیقت ، نقطه شعر در او در همان اردوگاههای آلمانی بسته شد . منتهی نه باین سادگی که از این کلمات بر می آید . شروع هنر او نخست از نفی هنر بود و سپس از کشف لزوم هنر : « ما از ادبیات نفرت کردیم . زیرا تجربه دوره اسارت جز این نمی توانست بود : برای همه ما زمانی رسیده بود که سخن گفتن کاری مسخره بود و در آن جهان مسخره ، مسخره تر از همه مسخره ها نوشتن بود که حتی تصورش برای ما تحمل نا پذیر بود ... در برابر کوره های آدم سوزی چه می خواستید بگوئیم ؟ چه می خواستید بنویسیم ؟ در برابر نگاه کودکان گرسنگی کشیده ای که در لباس راه راه محکومان به اعمال شاقه پشت سیم های خاردار می دیدیم ، چه می خواستید بگوئیم ؟ چه می خواستید بنویسیم ... »
نه ، ادبیات به کاری نمی آمد . همانقدر پوچ و بیهوده بود که زندگی . اما

در همان روز های دردناك، گرسنگی های مداوم و شکنجه های پیاپی بود که اسیران، قدرت کلمات را دریافتند . چند تنی که از شکنجه گاهها جان به در برده اند شرح می دهند که تنها شنیدن و خواندن يك شعر ، حتی يك بیت ، می توانست در سخت ترین ساعات ، نیروی زیستن ، نیروی انسان ماندن ، نیروی پا فشردن به آنها ببخشد . « ما به نیروی شعر زنده ماندیم . » مجموعه اشعار او با عنوان « روشن چون روز » (۱۹۴۳) یادگار همین زمان است . در سپاه « فرانسه آزاد » علناً با آلمانها جنگید تا روز استخلاص پاریس و نجات فرانسه . سپس با سمت خبرنگار جنگی همراه متفقین به برلین رفت و شاهد سقوط آلمان و اضمحلال رایش سوم گردید . پس از آن به آمریکا ، به کشورهای مختلف اروپا ، به چین ، به کره و به جاهای دیگر سفر کرد: « کلیدهای برای گشایش امریکا » (۱۹۴۷) ، « نخستین کلیدها برای گشایش چین » (۱۹۵۰) ، « چین در آینده » (۱۹۵۳) ، « آفتاب بر زمین » (۱۹۵۶) ، « یادداشت های سفر » (۱۹۶۰) ، « حسن استفاده از جهان » (۱۹۶۳) و کتابهای بسیار دیگر یادگار این سیاحت هاست . زیرا مشخص و معرف آدمی همانا نیاز اوست به جستجوی تصویر خود در آئینه دیگر انسانها . پیراهه ای زدن به میان قبایل بدوی نه فقط کوتاهترین راهی است که ما را به خودمان می رساند ، بلکه شاید یکی از راههایی باشد که ما را تا انتهای وجودمان پیش می برد . جز از طریق سفر نمی توان از خود حیرت کرد ، از خود فاصله گرفت ، و در آخر خود را کشف کرد . و کلود روا متذکر میشود که جهانگردان بزرگ همیشه خوانندگان بزرگ نیز بوده اند . سفر به گرد جهان و سفر به گرد خود در حکم کوششی است یکسان برای رسیدن به انسان . و مادر باره خود همان حقایقی را که از طریق خواندن « مادام بواری » و « سرخ و سیاه » و رمانهای « فاکنر » به دست می آوریم از طریق مشاهده سرخ پوستان امریکا و چادر نشینان عرب و بار اندازان ساحل « مالاکا » و سوداگران « مانهاتان » نیز می توانیم حاصل کنیم . تجارب سفرهای دراز، مایه رمانهای او شد . اما سیر آفاق وانفس به تنهایی کافی نیست . زیرا « باقلم ، هر چند که محکم و زیبا باشد ، نویسنده نمی توان شد . چیز دیگری هم لازم است . این چیز دیگر فقط آن نیست که حوادثی پیرامون ما گذشته باشد ، بلکه حوادث

باید در درون مانیز بگذرند و ما در درون آنها نیز بگذریم . « چند تا از بهترین رمانهای ادبیات معاصر فرانسه از اوست : « شب، بالا پوش بینوایان است » (۱۹۴۸) « به حق یا به ناحق » (۱۹۵۵) « رنج دوست داشتن » (۱۹۵۸) و مجموعه ای از داستانهای کوتاه : « بچه پاریس » (۱۹۵۱) . از میان جلوه های گوناگون هنر او (شاعری ، انتقاد هنری ، انتقاد ادبی ، روزنامه نگاری ، رمان نویسی) شاید رمانهایش بیشتر معرف شخصیت او باشند . زیرا رمان خوب فقط زائیده هوش و سبك و قریحه نیست ؛ نویسنده باید از خون خود در آن مایه بگذارد . نیچه می گفت : « نوشته ای را دوست دارم که نویسنده باخون خود نوشته باشد » . و خواننده نیز این را می داند و همین را می جوید : حادثه پروری و قهرمان سازی و سبك پردازی فقط بهانه کاراست . بر رمان ایرادی می کنند که منطبق با واقعیت نیست و چنان قهرمانهایی نه بوده اند و نه می توانند وجود یابند . و کلودروا از زبان یکی از شخصیت های « حق یا به ناحق » جواب می دهد : « رمان واقعیت می یافت اگر اغلب مردم اینهمه خسته نبودند چه برای کار بد و چه برای کار خوب . همین خستگی است که آنها را در نیمه راه ، ذیلت و فضیلت نگه می دارد . کمی بضاعت ، بسیاری کار ، عدم تندرستی ، گرفتاریهای کوچک و خوش گذرانی های بزرگ به جهش روح دهنه می زند . رمان حقیقی است همانگونه که آزمایشهای فیزیک در آزمایشگاه حقیقی است : اگر آدمیان تا انتهای وجود خویش پیش می رفتند حوادثی که در رمانها می گذرند واقعیت می یافتند ؛ اما این حوادث در حکم تجملی است که کمتر برای مردمان حاصل می شود . بزرگترین نیروی جهان جمود و بی حسی است . « همین بی حسی است که آدمیان را در خود محبوس می کند : تنهایی بشر زائیده جبر طبیعت نیست ، نتیجه زندگی ماشینی ، نداشتن کنجکاوی ، عدم کوشش برای رسیدن به دیگران است . دریکی از این شهرهای بزرگ ، « نیکولا » ناپدید می شود و هیچکس متوجه نبودن او نمی شود : حادثه ای برای او روی نداده است تا در ستون حوادث روزنامه بنویسند و شهربانی و دادگستری به کشف ماجرا برخیزند . نیکولا اینجا بوده است ولی حالا دیگر نیست . چه به سر او آمده است ؟ همه سرگرم گرفتاریهای کوچک و خوشی های بزرگ خویش اند و بر فرض که بخواهند

خبری از او بیابند چگونه و از کجا شروع کنند؟ خود نیکولا سالها صدای مردی را از پشت دیوار اطاقش، در عمارت مجاور، می شنیده که به زنش فحش می داده است. اما گرچه فاصله میان آنها دیواری بیش نیست عملاً چنانست که گوئی هر يك در کره دیگری زندگی می کند: نیکولا، با وجود کوشش هایش، هرگز صاحب صدا را نخواهد شناخت. اما مگر آدمیزاد ریگی است که به رودخانه ای بیفتد یا موری است که زیر پا له شود؟ نیکولا ناپدید شده است؟ به همین سادگی؟

آنچه از این پس می آید (داستان است؟ شعر است؟ مقاله است؟) ترجمه قسمتی است از کتابی که هنوز به صورت کامل و مستقل منتشر نگشته است. شیوه رمان نویسی در اروپا، خاصه در ده ساله اخیر، تحول بسیار یافته است. «رمان نو» گرچه هنوز پیروان فراوان نیافته و جای خود را چنانکه باید باز نکرده است اما به هر حال در شیوه های نویسندگی انقلابی به بار آورده که هنوز زود است تا ثمره آنرا ببینیم. رمان نو را «مکتب نگاه» نامیده اند: مهم «زاویه دید» نویسنده است، نه بیان ماهیت حوادث که به هر صورت از دسترس فهم بشر خارج است. کلود روا گرچه رسماً وابسته باین مکتب نیست، اما شیوه آنرا کم و بیش پذیرفته و شاید با توفیق بیشتری به کار گرفته است. با وجود احتراز او از استعمال کلمات واستعارات شاعرانه، احساسی که در پایان به خواننده دست می دهد بی شبهات به احساسی نیست که از خواندن قطعه شعری در می یابد. در هر بند این «داستان»، همان حادثه واحد از زاویه متفاوتی نگریسته می شود. با وصل این زوایا به یکدیگر، «حجمی» به دست می آید که فقط بعضی شعرهای بزرگ قادرند آنرا بسازند.

بد نیستیم، شما چطورید ؟

نوشتۀ کلودروا

تنها پولی که احیاناً ممکن است به واقع خوشبختی بیاورد * همان « پنی » است که در سؤال خود مانی انگلیسها مصرف می شود :
A penny for your thoughts « یک پنی میدهم که بدانم چه فکر می کنی ». اگر طرف قبول کند آدم ممکن است با چیزهای عجیب و غریب روبرو شود. وانگهی يك « پنی » سرمایه گذاری محتاطانه ایست. خطر ورشکستگی و خانه خرابی ندارد. اغلب اوقات کسی که از او می پرسند : « چه فکر می کنی ؟ » جواب می دهد : « هیچ ». و مشکل ترین چیزی که می شود حدس زد چیست همین « هیچ » است .

از چند ماه پیش « نیکولا » روز به روز کمتر آفتابی می شد . تا اینکه امسال ، بعد از دوم یا سوم ماه « مه » ، بکلی غیبش زد . خانم « گیتار » ، سرایدار کویۀ « دراگون » ، در یکی از این دو روز با او حرف زده است . نیکولا ، طرف عصر ، سطل زباله اش را از پلکان پائین می آورده و خانم گیتار او را دیده است . اگر من يك کار آگاه خصوصی بودم ، و البته امریکائی ، با يك پالتو بارانی دارای سردوشی و کمر بند ، با يك نوار چسب اسکاچ در کشومیزم و يك تپانچه در جیب راستم ، با آن دك و پوز خشن ولهید و بد زهمی که هیچوقت از هیچ چیز تعجب نمی کند ، با آن قیافۀ آدم هائی که انگار همه چیز زندگی رامی دانند ، یکی از آن مارخورده های افعی شدۀ « جنگل شهرها » ، اینجا که می رسیدم حرف خانم گیتار را قطع می کردم :

— گفتید : سطل زباله ؟

و خانم گیتار جواب می داد :

— خوب ، بله .

مطمئنید که سطلش سطل زباله بود ؟

(قبلا ستاره ای را که نشانه کلاتر باشی افتخاری بود با گوشۀ يك بسته

* يك ضرب المثل فرانسوی می گوید : « پول خوشبختی نمی آورد » (مترجم)

اسکناس پنج دلاری به این خانجی نشان داده بودم . پس از اینکه چشم شاهد را خیره کردی و دندان طمعش را تیز ، آنوقت می توانی پوزه اش را به خاک بمالی .)
- يك سطل زباله ؟ واقعاً ؟

از او می پرسیدم که آنروز ، ساعت ۱۸ و ۳۰ دقیقه ، در آن سطل زباله چه بوده است .

- گفتید : کاغذ ؟ کاغذش پاره پاره بود ؟ دست نوشته بود ؟ نامه بود ؟ واقعاً ؟
در اطاق نیکولا لابد يك بخاری دیواری بود ، و در این بخاری خاکستر بود . و نیکولا تمام روز را صرف سوزاندن کاغذ کرده بود . نامه های قدیمی بوده است ؟ یا یاد داشت های خصوصی ؟ يك لیوان خالی هم حتماً روی میز نزدیک بخاری دیده می شد . با يك بطر شراب نیمه خالی . و يك کتاب روی نیمکت ، يك نسخه کهنه « آلیس در کشور عجایب » ، که هنوز در همان صفحه ای که نیکولا می خوانده باز مانده است : « شاه گفت : شما مجبورید به یاد بیاورید و الا اعدام می شوید . ملکه گفت : گردنش را بزنید ! »

يك سطل زباله ؟ واقعاً ؟ ای دودسیاه کوره های بزرگ سوزاندن زباله های خانه ، که ریزه های غذاهای مارا و بسته های بزرگی را که در کشوها نگه داشته بودیم ، مقوای کوزه های ماست را و کاغذ نامه های قدیمی را بشکل دوده به آسمان پس می فرستی . ای سیخ بلند آشفال بر چین ها که از توی صندوق شهرداری يك قهوه جوش فراموش شده روی آتش را که بکلی سوخته و وارفته است ، برای قراضه خر و يك کلاه کهنه چرب پوست را ، برای کهنه خر ، بیرون می کشی . ای تفاله روزهای ماکه به حاشیه زندگی پر تابت می کنند ، ای خرخر کامیون هائی که کله سحر زباله شهر های ما را می بلعی . ای پس زده ها !

اما من کار آگاه خصوصی نیستم . من خانم گیتار بینوا را با خشکی و خشونت سؤال پیچ نمی کنم . يك پنی برای فکرها نیکولا در آنروز ، يك دلار برای محتوی سطل زباله اش ، يك میلیون برای اینکه بدانم کجا رفته است ، يك چارک از گوشت تنم برای اینکه بفهمم روی این کوره زمین چه می کنند (تمام این مدتی که صرف می شود برای مسواک زدن دندانها ، برای جستن شماره در دفتر تلفن ، برای تماشا کردن تلویزیون برای رسیدن

به يك عشق بزرگ ، برای صف بستن جلو باجه ها ، برای مؤدبانه پرسیدن از خدا که آیا حاضر است احیاناً لطفی بکند و وجود داشته باشد) . گاهگاه می بینیم از درون سربازخانه ای که بوی جوهر مورچه و عشق به پرچم می داد گروهبان «چکالدی» بیرون می جهد ، همان کسی که تنها سؤال حسی و مهمی را که می توان از مردم کرد از ما میگرداند «نه، بگو بینم تو خیال می کنی کی هستی؟» يك پنی برای اینکه بدانم شما خیال می کنید کی هستید . آیا میل دارید در آمدتان را در شرط بندی « سؤال يك میلیون فرانکی » بگذارید ؟ (دوربین متوجه چهره منقبض یارو می شود که دارد شقیقه اش را می خاراند . صدای تیک تاک ساعت ثانیه شمار به گوش می رسد) . تماشا چیان محترم تلویزیون خوشحال می شوند که بدانند جواب شرکت کننده ما ... لطفاً بلندتر بفهمائید «آفرین بر شما !» (کفزدن حضار) . این بود سؤال يك میلیون فرانکی ...

اما نیکولا ، طرف عصر ، روز دوم یاسوم ماه مه ، به سادگی دارد سطل زباله اش را از پلکان پائین می آورد . خانم گیتار باو برمی خورد . صحبت از بارانهای پی در پی می شود . مثل اینست که بهار سال به سال عقب تر می رود . نیکولا می گوید : «بهار هم یکی از رسوم قدیمی است که دارد ور می افتد .» قیافه اش کاملاً «طبیعی» بود . اگر من متخصص روانکاوی بودم اینجا که میرسیدیم تأمل می کردم ، مشکوک و اندیشناک می شدم . به خانم گیتار می گفتم : «طبیعی ؟ مقصودتان از طبیعی چیست ؟ می خواهم بدانم از این کلمه چه می فهمید ؟» خانم گیتار لابد دستپاچه می شد . این پا آن پا می کرد . بعد می گفت : «خوب دیگر ، یعنی اینکه من متوجه چیزی نشدم .» و هن جواب می دادم : «مطلب همین است .» خانم گیتار خود را متهم حس می کرد ، و تا اندازه ای مقصر ، و به دست و پا می افتاد . دل به دریا می زد و می گفت : « شاید هم که قیافه اش کمی خسته به نظر می آمد ؟» و از گوشه چشم مرا می پائید که ببیند آیا من همین را می خواسته ام از دهان او بشنوم . اما من در فکر هایم فرو رفته بودم و داشتم به خودم می گفتم که مردم چیزی را طبیعی می دانند که توجهشان را جلب نکند . بله ، اما : پشت این ظاهر طبیعی ؟

بنا بر این نیکولا صندوق زباله اش را پائین می آورد و خانم گیتار پلکان « اش » را می رود . اشتباه است که مردم میگویند : عقیده ام ، شوهرم ، اخلاقم . در انتها موردی که می توانند از مالکیت بربند وقتی است که بگویند :

می روم قهوه جوش «ام» را بشویم ، حتی اگر قهوه جوش مال ارباب باشد حقیقت را گفته اند . تنها مالکیت بخشودنی ، مالکیت کار است .

آنها در باره دکمه چراغ برق پلکان طبقه سوم که خراب شده بود هم سخنی گفتند . خانم سرایدار کاملاً به یادش هست . فردا صبح شوهرش بالا رفته و آنرا تعمیر کرده است . و بعد به زنش گفته است : «درست شد ، آقای نیکولا دیگر شکوه نخواهد کرد .» و خانم گیتار هم گفته است که آقای نیکولا مستأجر بی سرو صدائی است که کمتر شکوه می کند ، و اگر همه مثل او بودند ...

خانه قدیمی است ، احتیاج به اصلاحات اساسی دارد . حیاطش کثیف است . یک فرش فروش طرف راست حیاط و یک اکلیل گر در ته حیاط سمت چپ دکان دارند . آقای نیکولا و خانم «استفانی» در آپارتمانی که یک کارگاه نقاشی و سه اتاق دارد زندگی می کنند . از طبقه پنجم باید وارد خانه آنها شد ، اما سقف کارگاه تا طبقه ششم میرسد . گاهی از آنجا ، با وجود دیوارهای کلفت ، می توان صدای خفه مستأجر عمارت مجاور را شنید . بجز در مواقعی که عصبانی می شود صدایش مفهوم نیست . در آن مواقع ، همیشه با لحنی سر خورده ، شمرده و کشدار ، یک حرف می زند : «وقتی یادم می آید که من تو را از توی گنداب بیرون کشیدم و تو یک جنده بودی و حالا می بینم که چه به روزمن می آوری ...» صدای زن شنیده نمی شود ، شاید برای اینکه صدایش ضعیف تر است یا برای اینکه اصلاً جواب نمی دهد . نیکولا این ماجرا را برای چند نفر ازما نقل کرده است ، برای «ژاک» و «مینا» ، برای «آن ماری» برای «موریس» . خیلی دلش می خواست قیافه مردی را که می گفت : «وقتی یادم می آید ...» ببیند و همچنین قیافه زن را . ولی آپارتمان آنها متعلق به عمارت دیگرست ، و در باره آنها هیچ چیز نمی داند . وقتی از کوچه رد می شود و دم پیاده رو می ایستد و آدمهایی را که از در عمارت مجاور بیرون می آیند تماشا می کند آنها اصلاً سردر نمی آورند که چرا این مرد نگاهشان می کند ، بی آنکه به روی خود بیاورند سر تا پایشان را بر انداز می کند و از خود می پرسد : آیا آن مرد چاق سرخ رو که بارانی گاباردین زردپوشیده است همان مرد سرکوفت زن نیست که زخم زبانش از لای دیوار های کلفت می گذرد ؟ یا ممکن است آن مرد دیگر باشد ، همان آدم نجیب که پوست

چهره‌اش گوئی بر اثر بیماری کبدی به اسنخوان چسبیده است . اما در خانه مجاور ، اجاره نشین بسیار هست و نیکولا هرگز نخواهد دانست که شکوه کننده کدام است . نیکولامی گوید: «جهنم آرام ، جهنمی که در کنار ماست ، در درون ماست ، آنجائی نیست که آدم را با گازانبر و زجر های گوناگون شکنجه می دهند ، و نیز جهنم آن نیست که آدم دیگران را از بابت آزاری که به او داده اند یا خود را از بابت آزاری که به دیگران داده است سرزنش کند . تنها جهنم زجر دهنده شاید این باشد که آدم خود را از بابت خیری که به دیگران رسانده است سرزنش کند . زیرا رنجی که به ما رسانده اند قابل فراموشی است ، و رنجی که ما به دیگران رسانده ایم قابل جبران است ، و اگر قابل جبران باشد باری می توان عقب‌بش را پس داد . اما اینکه بگوید ، یا به خود بگوید : من این کار نیک را کرده ام و حالا پشیمانم ، مسلماً بدتر از همه رنج های دیگر است . وقتی یادم می آید که تو را از توی گنداب بیرون کشیدم ... »

به نیکولا گفتم که گمان نمی کنم حق با او باشد . اگر آدم از کار نیک پشیمان شود محتملاً علتش اینست که آن کار ، نیک نبوده است . آن یاری آن طرف دیوار اگر واقعاً زش جنده بوده است پس روزی که او را بخشیده برای این نبوده است که او را ببخشد ، بلکه برای این بوده است که بتواند ، در باقی روزهای عمری که باید با هم بگذرانند ، لاف بزند که او را بخشیده است تا او را در چنک بگیرد و با یاد آوری روزی که او را بخشیده و یا او نمود کرده که او را بخشیده است مالک او شود .

هیچیک از ما آنطوری که دلش می خواسته نتوانسته است پوست کلفت بشود . از «ژپل» که پرسیم : «چطوری ؟ » جواب می دهد : « می گذرد » و من همه اش دلم می خواهم از او پرسم : «چه جور ؟ » ژیل ، شیوه گذراندن زندگی اش اینست که از هیچ چیز تعجب نکند . اگر در باره کسی با او حرف بنیم او را می شناسد . اگر قصه ای بخواهیم برایش نقل کنیم جزئیاتی را که فقط خودش می داند به آن اضافه می کند . «برنار» سرمشق زندگی اش «همینگوی» است . برنارد در باره جنک ، در باره گاوبازی ، در باره مشروبات الکلی ، و بطور فرعی در باره زن ، چیزها می داند . وقتی که به من مناسب برسد قصد دارد یک ریش توپی بگذارد و زمستانها برای شکار اردک وحشی به مردابهای یخ زده برود و اگر لازم باشد گلوله ای در کله خود خالی کند و بی آنکه

توضیحی در این باره بدهد از دنیای ما کنار بکشد. آنتوان، مرادش آقای «تست» است. شیوه گذراندن زندگی اش اینست که عواطفش را به ضرب ریاضیات سرکوب کند و ابهام را با نیشتر تجزیه بشکافد. اما من، من دلم می خواست «جون واین» یا «ویلیام هولدن» بودم، یکی از آن لندهورهای آرام کم حرف که آرامش فیل را دارند و خونسردی ایرلندی را و آسودگی کانگورو را، از آنها که تپانچه شان را در لحظه آخر در می آورند و لسی هیچوقت به خطا نمی روند و وقتی سلاحشان را غلاف می کنند می گویند: «طفلك، تقصیر از خودش بود.» (البته در فیلم های دوبله اینطور می گویند.) از بخت بد، وزن من فقط هفتاد کیلو است، موهایم دارد می ریزد و تپانچه هم که ندارم. دیگر از من گذشته است که بتوانم پوست کلفت بشوم.

هیچ کدام از ما واقعاً پوست کلفت نیست، اما ما باهم يك نوع مهربانی محتاطانه و درویشانه داریم که به میزان مساوی از محبت و بی اعتنائی تشکیل شده است، به اضافه مقداری بد جنسی که روابط میان افسران را تحمل پذیر می سازد. ازهم می پرسیم «چطوری؟» و بی آنکه به این مطلب تکیه کنیم جواب می دهیم «بد نیستم». نیکولا يك روز نقل می کرد که در «برناتی» دیده است که بچه ها يك پرنده دریائی را گرفتند و با صابون «مارسی» تنش را شستند و ولش کردند. همینکه پرنده روی دریا نشست، چون بال و پرش چربی نداشت، یکهو توی آب فرو رفت و دیسگر بالا نیامد. نیکولا می گفت که نداشتن کنجکاو، چربی روح است، مانع می شود که آدم غرق بشود. وقتی که به وجود دیگران خیلی اهمیت بدهیم دیوانه می شویم. و همچنین به وجود خودمان.

از چندی پیش، نیکولا روز به روز کمتر دیده می شد. چون از غیبت او نگران می شویم هر کس سعی می کند آخرین باری را که به او برخورد کرده است به یاد بیاورد. ژاک و مینا مطمئن اند که سه هفته پیش با او شام خورده اند. به آسانی می توانند این تاریخ را به یاد بیاورند، زیرا که در آن روز ژاک از نزد فروشنده تابلوهایش برمی گشته و فروشنده به او خبر داده بوده است که دیگر قراردادش را تجدید نخواهد کرد. ژاک از يك سال پیش انتظار چنین روزی را داشته و پیش خود تصمیم گرفته بوده است که هر وقت این اتفاق بیفتد تا جایی که می تواند آنرا تحمل کند، زیرا، به قول خودش، وقتی آدم دیگر هیچ ندارد باید همین

هیچ را به شادی بر گزار کند . وقتی از نمایشگاه نقاشی بیرون می آیند سری به کافه می زنند تا ببینند آیا از دوستانشان کسی هست تا این واقعه را با او جشن بگیرند . نیکولارا می بینند که بر حسب تصادف به «آن ماری» و «لوسین» برخورد و سر میر آنها نشسته است . آنوقت چهار نفری به رستوران می روند تا شام بخورند . ولی از این لحظه به بعد، ژاک و مینا دیگر توافق نظر ندارند : ژاک می گوید که هیچ چیز غیر عادی از نیکولا ندیده و نیکولا مثل همیشه اش بوده است ، آن ماری بر عکس اطمینان می دهد که به نظر او نیکولا بی حواس و دل مشغول آمده است و حتی وقتی که مشروب مفصل خورده اند کمتر از دیگران حرف زده است . و این نکته ، به عقیده آن ماری ، ثابت می کند که چقدر ژاک از روانشناسی بی اطلاع است . چند روز بعد حتی ظاهراً آن ماری به ژاک ایراد گرفته که چرا آن شب کور بوده است ، چرا آن شب از کنار همه چیز گذشته است و آنقدر مشغول بوده است تا مصیبت خودش را «به شادی بر گزار کند» که ، علاوه بر همه اینها ، اصلاً توجهی به ناراحتی نیکولا نکرده است . اما وقتی از مینا خواهش می کند تا در این میان داوری کند مینا به تمجیح بر گرامی کند ، و کسی نمی داند که تمجیحش آیا برای اینست که در کشمکش جاویدانی که آن ماری با مردش دارد ، مجبور نشود طرف یکی را بگیرد (و تو گوئی که آن ماری کاملاً به زیستن خود مطمئن نیست مگر وقتی که خلاف رأی ژاک نظر بدهد) ، یا اینکه خود مینا هم آن شب دل مشغول و بی حواس بوده است و به حال دیگران توجهی نکرده است و آنقدر در خود غرق بوده که ندانسته است نیکولا واقعاً شبیه کیست . و ژاک سعی می کرده است که شب به شادی بر گزار شود ، پی در پی می نوشیده یا لیوان دیگران را پر می کرده است تا همه فرصت های نیکدلی و خوش خدمتی را به خود اختصاص دهد و نگذارد که میان آنها حفره ای به وجود آید یا سکوتی رخ دهد و خشنود بوده است که نیکولا و مینا آنجا هستند ، نه فقط از آنرو که این دو او را دوست می دارند بلکه از آنرو که حضورشان باعث می شده است تا ژاک قیافه بشاشی نشان بدهد . مینامی گوید : «وقتی ما تنها شدیم شور و شوق فرونشست . ژاک با من که هست به خود فشار نمی آورد.»

خوب ، پس نیکولا ؟ از کجا بدانیم که آیا آن ماری درست می گوید یا ژاک ؟

در این مدت حتماً آدمهایی ، دوستانی آمده اند . زنک زده اند و با خود

گفته اند که لابد آن شخص در ته آپارتمان است ، یا خواب است ، یا در اطاق حمام است . نمی شنود . وبه خصوص اینکه نیکولا ، وقتی کار می کند ، اغلب اتفاق می افتد که جواب نمی دهد ، عمداً . زنگ می زنند ، بعد در می زنند ، به او فرصت می دهند که بشنود ، که بیاید . دست بر می دارند : حتماً کسی توی خانه نیست . می روند . روی اولین پله ها که میرسند کمی پا بپا می کنند تا شاید همینطور که دارند می روند در باز شود . اما در باز نمی شود . در کدام لحظه است که آدم تصمیم می گیرد که دیگر احتمال نیست ، که دیگر کسی پشت در بسته نیست ، و از آنجا می رود ، که کسی به زنگ تلفن جواب نمی دهد ، و گوشی را می گذارد ؟ برای چه ؟ در کدام لحظه ؟

بنا بر این ، از آن موقع به بعد (از کدام موقع ؟) نیکولا نا پدید می شود . ولی آیا نا پدید لغت مناسبی است ؟ تنها چیزی که هست اینست که نیکولا دیگر نیست . نیکولا به سفر نرفته است . فقط غایب است . و غیبتش را اول کسی متوجه نمی شود ، بعد به حساب غیبت می گذارند ، بعد بدون تعجب می پذیرند ، ولی از ادامه اش تعجب می کنند . آنوقت کنجکاو می شوند ، خشمگین میشوند و عاقبت نگران میشوند . هیچ اتفاقی نیفتاده است هیچ اتفاقی که بتوان از آنجا شروع کرد ، سر نخ به دست آورد . هیچ جایی نیست که اتفاقی در آنجا افتاده باشد . هیچ خبری نشده است . کسی اینجا بوده است و دیگر نیست .

چه به سر نیکولا آمده است ؟

اگر من سر کلانتر «مگره» (۱) بودم ... اما نه ، چونکه او گل سرسبد پاسبانهاست ، نامی دارد و عکسی که گاهی در روزنامه های اندازند . اگر من افسر شهربانی بودم ، چهل و دو ساله ، متأهل ، دارای دو فرزند ، يك آپارتمان سه اتاقه با آشپزخانه ، طرف میدان «باستیل» ، يك پالتو یارانی از گاباردین زرد ، معده فرسوده ای از اثر خوراك های گوشت گوسفند با سیب زمینی سرخ شده و ترشی فلفل که در رستورانهای نه خیلی گران روی سفره های کاغذی نقش و نگاری می خوردند ، و ده دوازده جفت کفش را که هیچوقت به تعمیر نداده ام پوشیده و سائیده ام ، و دیگر برای آینده ام خوابهای طلائی نمی بینم ، زیرا که بر اثر واقعه کثیفی ترفیع رتبه من متوقف مانده است (نمی دانید چه اطمینانی داشتم که کار ، کار دختره است ، برایتان قسم می خورم ، آقای سر کلانتر ،

۱ - قهرمان رمانهای پلیسی «ژرژسیمون» نویسنده معاصر بلژیکی (مترجم)

که دست به او نزدیم ، مطمئن باشید ، تهدیدش کردیم ، اما خودش به حرف آمد بدون اینکه ما کاریش بکنیم ، فقط کمی قلملکش دادیم . - اگر عقیده مرا بپرسید ، آقای « لامبر » ، می گویم که رفتار شما مثل گاو بوده است . - بله ، آقای سرکلانتر . - مرام من همیشه این بوده است که زیر دست هایم را حفظ کنم . - می دانم ، آقای سرکلانتر . - سعی میکنم شما را از این محاصره بیرون بکشم ، (خیلی مشکل است) ، اگر من یکی از این آجان های نکبتی بودم که دروندان از بیرون کناس آلوده تر است ، شاید که می توانستم از سر ایدار و کلفت نیکولا حرف بکشم . آیا شما این اواخر از کار فرماها تان چیز غیر طبیعی ندیده اید ؟ آیا اربابان در اوقات معین از خانه بیرون می رفت و به خانه می آمد ؟ آیا گرفتاری مالی نداشت ؟ آیا گاهی بازنش دعوانمی کرد ؟ با چه کسانی رفت و آمد داشت ؟ به عقیده شما ، آیا جایی نم کرده ای نداشت ؟ آیا همه چیز به نظر شما طبیعی می آمد یا غیر طبیعی ؟

غیر طبیعی ، غیر طبیعی . در زندگی نیکولا و استفانی چه چیز ممکن است به نظر خانم « گیتار » و خانم « برت » طبیعی بیاید ؟ نیکولا همه روز توی کارگاهش مشغول نقاشی است یا توی اطاقش مشغول مطالعه است یا در سفر است یا با کسانی است که هیچکدام از این دوزن حرف هاشان رانمی فهمند . مردیست مهربان ، و بی حواس ، خوشگل ، وشوخ . استفانی چطور ؟ گاهی می خندد ، گاهی حواسش اینجا نیست ، کار می کند ، برای کارش به سفر می رود و وقتی اینجاست توی آپارتمان یا توی عمارت ، همه را مشمول لطف و محبت گیج خودش قرار می دهد ، یا قیافه آدم های فلک زده ، آدم های سردردی ، قیافه آدمهای « انگار کنید که من نیستم » را به خود می گیرد . آنچه در چشم این پیرزن های چشم و گوش بسته طبیعی می نماید اینست که نیکولا و استفانی طبیعی نباشند ، یعنی مثل آنها نباشند . اما در چشم کدام کس ، کسی هست که کسی واقعاً بداند که او طبیعی است یا نیست ؟ برای مأمور شهر بانی کسی طبیعی است که « استشهد محلی در مورد اخلاق و رفتار » او رضایت بخش باشد ، برای مأمور دارائی کسی طبیعی است که دالیاتش را مرتب بپردازد ، برای ارتش کسی طبیعی است که با طیب خاطر و خشنودی ظاهر به حنك برود ، برای پزشك بیماری که هنوز زنده است طبیعی است . موش طبیعی موشی است که به لانه برمی گردد .

ولی وقتی کسی در دست خود وسیله اندازه گیری ندارد ، چهار چوب ندارد ، ترازو ندارد از کجا بداند کی طبیعی است و کی نیست ؟ وقت معین کدام است ؟ و کدام وقت معین نیست ؟ و در نظر کی ؟ و رفت و آمد هارا از کجا بداند که کدام خوب است و کدام نیست ؟

اما اگر من مأمور شهر بانی بودم هیچکدام از اینها را نمی گفتم . اینها سؤالهائی است که از فهم من خارج است ، من سؤال و جواب و این حرف ها سرم نمی شود . آدم که می از خودش سؤال بکند دیگر کاری از دستش بر نمی آید ، آنهم سؤالهائی که هیچوقت تمام شدنی نیست . و در زندگی باید کارها را فیصله داد ، باید شر کارها را کند ، دست کم در این زندگی ما که باید قضیه مختومه بشود ، باید بازجوئی به نتیجه برسد ، باید پرونده خیلی قطور نشود ، باید دعوا به دادسرا احاله شود . اما اگر من مأمور شهر بانی بودم آیا لحظه ای نمی رسید که ناگهان دست نگه دارم و دیگر برایم فرق نکند که گزارشم را به اداره بفرستم یا نفرستم ، کارم را انجام بدهم یا ندهم ، با يك انگشت گزارشم را مایشین بکنم یا نکنم ؟ و از آن دو پیرزن می پرسیدم : « اما شما خودتان چطور زندگی می کنید ؟ » و آنها قبض پرداخت حقوق ماهانه و برك حواله مستمری پیران را برای من درمی آوردند . اما غرض من این جوړوسائل زندگی نیست ، من اینها را می خواهم بدانم چه کنم ؟ فقط دلم می خواهد بدانم چرا آنها اصلا هستند و رویهمرفته ، هرچه با داباد ، خوشحالند که هستند و در ته دلشان لجوجانه آرزو دارند که این هستی هرچه بیشتر ادامه یابد . اما من اگر مأمور شهر بانی بودم تنها وظیفه ای که در این مورد داشتم این بود که تحقیق کنم ببینم شخصی به نام نیکولا در این ساعت کجاست ، همان کسی که از روز گفتید سوم ماه مه ؟ ، دیگر در منزل مسکونی اش واقع در کوچه « دراگون » دیده نشده است . و چه حاصل که از آدم ها پرسیم : « حالتان چطور است ؟ »

دوسه ماه پیش ، در گوشه کوچه « بونا پارت » ، نیکولا همراه ژاک و آن ماری است ، هر سه با عجله می روند ، و ناگهان نیکولا به آن آدمکی که هیچکس هیچوقت اسمش را نپرسیده است برمی خورد ، که دلال تابلوهای نقاشی است ، همان مرد ریزه خپله ای که شبیه سناره ای دریائی است که روی ساحل افتاده باشد

ويك عينك شاخی به چشم زده باشد تا ببیند کجاست وجه خبر شده است .
نیکولا از او می پرسد : «حالتان چطور است ؟» و ستاره دریائی برای او شرح
می دهد که حالش خوب نیست ، از آپارتماننش بیرونش کرده اند ، زنش در
درمانگاه است ، شش ماه است که از «اینها» نفروخته است ، و غیره ... نیکولا
خود را به ژاک و آن ماری که در پیاده رو کوچه «آبئی» منتظرش ایستاده اند
می رساند و به آنها می گوید که وقتی از کسی می پرسیم «حالتان چطور است ؟»
غرض اینست که او جواب بدهد : «بد نیستم ، شما چطورید ؟» و دیگر هیچ .

ترجمه ابوالحسن نجفی

شعر افریقای سیاه

تاریخ گذشتهٔ افریقا تاریک و مشؤوم است . تاریک است چرا که جز درهٔ پر برکت نیل و بعضی سواحل شمال غربی ، آنچه دربارهٔ جنوب صحرای افریقا یا افریقای سیاه می دانیم ناچیز و مغشوش است . یکی از آنرو که هنوز کاوشهای اساسی باستانشناسی در این منطقه به عمل نیامده و دیگر آنکه بارانهای مداوم منطقهٔ حاره و رطوبت حاصله ، بیشتر آثار بازمانده را از میان برده است . آنچه در دست است اقوالی ست پراکنده از سفرنامه‌های سیاحان عرب و یارگه‌هایی در اساطیر قصه‌ها و ترانه‌های مردم بومی . اما آنچه به جای مانده است مبین آنست که :

« در آغاز برقراری نخستین ارتباطات اروپائیان با ساکنان افریقا ، تمدن جامعه‌های آن قاره غنی و مختلط بوده است . آن‌عه پادشاهی‌های مقتدر و پردوامی که در افریقا به وجود آمدند جز آنکه افرادش سواد نداشتند ، از هر جهت دیگر صاحب تمدنی تکامل یافته بودند . این اجتماعات در پیشرفتهای هنری و صنعتی دست‌کمی از اروپائیان قرون وسطی نداشتند ، و حال آنکه از لحاظ کمال و تمامیت تشکیلات سیاسی و بخصوص به کار بردن روش ماهرانه‌ای که به برکت آن سازمانهای اجتماعی مؤید و پشتیبان تشکیلات سیاسی واقع می‌شد ، گفتیم از این لحاظ ، جامعه‌های متشکل افریقا به مراتب از آنچه که تا قبل از قرن شانزدهم در کشور های اروپائی به وجود آمده بود برتر و پیشرفته‌تر بودند . گزافه نیست اگر بگوئیم که زنگیان افریقا در درون قارهٔ مسکونی خود چنان هوشمندی در تأسیس حکومت‌ها از خود ظاهر ساخته اند که نظیر آن‌راد میان هیچ قوم دیگری شاید به جز قوم **اینکا** ساکن پرو نتوان یافت . » (۱)

تاریخ آفریقا، تاریخی ست مشؤوم، سرشار از « خون، رنج، اشك و عرق » (۲) که با بردگی (قرن پانزدهم) آغاز شد و با استیلای کامل دول غربی بر آن قاره (اواخر قرن نوزدهم)، قتل و غارتها، انهدام تمدن و فرهنگ آفریقا و بهره کشی ها ... به قرن بیستم رسید و سرانجام تلاش- هاست برای رهایی و بنای تمدنی که از خاك قاره خون می گیرد و می خواهد که با پیوند با میراث فرهنگ غرب عصری تازه بیافریند .

سطور این تاریخ خونین را در کجا باید جستجو کرد ؟ ارقام و حقایق تا چه حد می توانند رنج بردگان، نابودی دهکده ها و انهدام ملیون ها انسان این قاره را نشان بدهد ؟ آنچه به ما رسید، است ناچار از مجرای کتب غربی است اما :

« تاریخ حقایق را روزی بیان خواهد کرد . ولی آنچه در بروکسل، واشنگتن و سازمان ملل درس می دهند تاریخ نیست. آفریقا نیز روزی تاریخ خود را خواهد نوشت و این تاریخ در شمال و جنوب صحرا پر از افتخار و احترام خواهد بود . » (۳)

سطور این تاریخ را شاعران نوشته اند، تاریخی که نه بر ارقام تکیه می کند و نه بر اقوال . بلکه باخون و احساس مردمی سر و کار دارد که خود دست در کارند و شلاق در زخم تن های سیاهشان می نشیند .

رنج ببر، سیاه بینوا !

شلاق صغیر می کشد

صغیر می کشد

بر عرق و خون پشت تو .

رنج ببر، سیاه بینوا !

روز طولانی ست، بسیار طولانی

برای به دوش کشیدن عاج سفید

عاج سفید برای ارباب سفیدت .

و چه تاریخی می تواند اینگونه صف طولانی سیاهان عاج سفید به دوش را مجسم کند . این درهم آمیختگی درخشش سیاهی و سفیدی، این روز طولانی و داغ، این بیم آنکه در ساحل عاج همه آنان را به رسم بردگی بفروشند، از همه

کلمات بی‌خون تاریخ گویاتر است .



شعر افریقا سرشار است از طنین مداوم طبل ، تابش سوزان آفتاب و کرکس ها که در آسمان نیلگون لاشه های بردگان را چشم براهند . رقصها ؟ آوازها ، ضجه ها فضایی ست تازه و پر خون و گویای رنج قاره ای که ملیونها انسانش را در پای محراب تمدن غرب قربانی کردند . و این بردگی داستانی ست دراز و تلخ :

«اسپانیائها نه تنها آرتکها و ایکها [= قبایل ساکن مکزیک و پرو] را بیرحمانه از میان می بردند بلکه بامتحیدن خود نیز به همینگونه رفتار می کردند . آنان هندوها [= سرخ پوستان] را در دهکده هاشان قلع و قمع می کردند و با کمترین مخالفتی آنان را می کشتند و زنده در آتش می سوزانند و در این حال زنان ، مادران و فرزندان آنان را مجبور می ساختند که در تماشای آنها شرکت جویند ؛ چه بسا سگهارا به جان آنان می انداختند . اسپانیائها تمام ذخایر طلا و نقره ، بومیان را گرفتند ، زمین هاشان را میان خود قسمت کردند و خود آنان را به عنوان برده به کار واداشتند . آنها هندوان را هزارهزار برای کار به سوی معادن نقره ، که تازه کشف شده بود ، می راندند و رنج کار چنان طاقت فرسا بود که آنان را به زودی از پای درمی آورد . بومیان در اندک مدتی از شدت فرسودگی و رفتار غیر انسانی مهاجمان از میان رفتند . آنگاه اسپانیائها در صدد برآمدند سیاهان افریقائی را که نیرومند تر و با بنیه تر بودند به آمریکا منتقل کنند . » (۴)

از سوی دیگر ، در آواخر قرون وسطی تجارت برده ورشد سرمایه داری بیش و کم همزمان بود و سود سرشار سوداگری برده از جمله مواردی بود که سبب شد ثروت متناهی در دست عده ای محدود گردد و در صنعتی کردن آن کشورها به کار رود از اینرو شاید بتوان گفت که رشد سرمایه داری و تشکل ملتها و رفاه ملل غرب و رسیدن به مواهب دموکراسی به خونبهای انهدام تمدن و نیروی انسانی افریقا تمام شد ؛ چرا که با هر برده ای که به بازار سوداگران برده می رسید ، پنج سیاه دیگر یا از بیماری و تنگی جا در کشتی ها و یا در جنگلها و مردابها که از ترس شکارچیان برده بدانجا گریخته بودند ، جان می سپردند . حاصل این چهار قرن بردگی (به اضافه بردگانی که در شرق فروخته شدند) نا بودی ۱۵۰ میلیون انسان افریقایی بود . تازه درد ناکی فاجعه بردگی ، بیشتر

در آن بود که سوداگران خود به اسیر کردن بردگان دست نمی‌زدند، بلکه رؤسای قبایل ساحلی و مردمان بومی آفریقا را بدین کار وامیداشتند، از اینرو برای اسیر کردن برده، قبیله با قبیله می‌جنگید و مردم يك دهکده، دهکده مجاور را ویران می‌کردند و گاه می‌شد که سوداگران بند بر پای شکارچیان می‌نهادند و آنان را نیز به آمریکا و اروپا گسیل می‌داشتند و اینهمه سبب شد که آفریقا علاوه بر آنهمه نیروی انسانی و مادی که از دست داد تا چند قرن نتواند به شکل ملتها دست‌یابد و در برابر دست‌اندازی احتمالی (اواخر قرن نوزدهم) دول مقتدر اروپائی ایستادگی کند و شاید بتوان ریشه همه این تفرقه قبایل و ملتهای کنونی آفریقا را در این نکته جستجو کرد. (۵)

۲

در نخستین روزی که به کلبه من آمدی

با شمعى به يك دست و کتابی به دیگر دست

الیس اییتی کومی
تا اوایل قرن نوزدهم اروپائیان با ساحل برده، عاج و طلا آشنا بودند. از این سواحل منابع مادی و انسانی این قاره را در برابر منسوجات ارزان قیمت، اسلحه، باروت و زینت آلات و غیره می‌خریدند. اما اراضی اسرار آمیز و سرچشمه رودخانه‌های نیل و کنگو همچنان ناشناخته مانده بود. ابتدا مبلغان مسیحی به قلب این قاره راه یافتند و راه را برای ماجراجویان و فاتحان اروپائی باز کردند. محتمل است که اغلب این مبلغان خود در بند منافع سوداگران اروپائی نبودند، اما مفقود شدن یا کشته شدنشان بهانه، بدست اروپائیان می‌داد تا دست‌اندازی و چپاولهای خود را موجه نشان دهند. حادثه مفقودالاثر شدن **دیوید لیوینگستون** اسکاتلندی (از ۱۸۴۱ به بعد) از این جمله بود. وقتی این خبر به آمریکا و اروپا رسید هیجانی کاذب در میان سردمداران تمدن جدید به وجود آمد که منجر به فرستادن **م. م. استانلی** گردید. استانلی در ۱۸۷۱ لیوینگستون را در قلب آفریقا باز یافت که در امن و امان با بومیان آفریقا می‌زیست. اما استانلی که از منابع سرشار این منطقه به وجد آمده بود، به اروپا بازگشت و برای تسلط بر کنگو «لئوپلددوم» سلطان بلژیک را با خود همراه کرد. تقریباً در همین زمان بود که دول مقتدر اروپائی به فکر ایجاد یا توسعه مستعمرات خود در قاره سیاه افتادند. از این میان حکومت انگلستان در فکر ایجاد کمربندی بود از جنوب به شمال آفریقا یعنی از «دماغه امید نیک» تا «قاهره». فرانسه

جنگل افریقا را بر انداختند تا تمدنی را که به بیگاران نیاز داشت
نجات بخشد *

ستگر

۳

« بهترین شاعران امروز که در افریقای جنوب صحرا به زبان‌های انگلیسی یا فرانسوی شعر می‌سرایند ، بیشتر از آنکه مبلغ وطن پرستی افریقائی باشند . نمایشگر دگرگوئیهای سیاه‌گرایی (Négritude) می‌باشند و این واژه یی‌ست که نویسندگان فرانسوی زبان برای بیان فخر و علقه، نسبت به میراث افریقائی ، چه از نظر مادی و چه معنوی و یا طبیعی وضع کرده‌اند .» (۷) در شعر اصیل افریقا - به غیر از شعر شاعرانی که اغلب به شیوه سرودهای مبلغان مسیحی بود و یا مستقیماً متأثر از شاعران فرانسوی و انگلیسی - دو جریان اصلی دیده می‌شود:

۱- شاعران فرانسوی زبان - فرانسویان برای تسلط بر مستعمرات خود در غرب افریقا به قوه قهریه متوسل شدند ، بدین معنی که نظام قبیله‌یی، حکام محلی و حتی طبقه زمین‌دار را از بین بردند و سرزمین‌های متصرفی را به یکباره به امپراطوری فرانسه منضم ساختند ، حتی در ۱۸۹۶ صدها مدارس مبلغان مسیحی را در ماداگاسکار بستند . اما این سیاست خشن به زودی تغییر کرد و در ۱۹۱۲ قانونی گذراندند که به موجب آن بعضی از ثروتمندان و روشنفکران بومی با پذیرش تمدن غربی ، می‌توانستند تابعیت فرانسه را به دست بیاورند . در اواخر جنگ دوم ، تعداد این «شهروند» های بومی که با فرانسویان در برابر قانون مدنی مساوی بودند ، در سنگال ۲۷۹۹۷ نفر و در

* « صدای رعد و برق به گوش می‌رسد . با من از پیشرفت حرف می‌زنند و از «تأسیسات» و از بیماریهایی که درمان شده‌اند و سطح زندگی که بالا آمده است .

و من از اجتماعاتی که از محتوی تهی گشته‌اند سخن می‌گویم و از فرهنگهایی که لگد مال شده‌اند و مؤسساتی که از هم پاشیده‌اند و زمینهایی که غصب شده‌اند و مذاهبی که برافتاده‌اند و شکوه و جلالتی که نیست و نابود شده و از امکانات خارق‌العاده‌ای که از میان رفته‌است» **امه سه‌زر**، جهان

نو (۱) ص - ۸

۱۹۳۶ به ۷۸۳۷۳ نفر بالغ گردید. هدف این سیاست آن بود که اگر سیاه آفریقایی می‌توانست دست‌از‌سوم قبیله‌ی بردارد و در فرهنگ غربی مستحیل شود، رنگ پوستش را براومی بخشیدند و او را در جامعه‌ی فرانسوی می‌پذیرفتند. این سیاست مانند سازی (Assimilation) و به تعبیری خشن‌تر مستحیل کردن، همان شیوه‌ی بی‌ست که در کنگوی بلژیک نیز اجرا شد، منتهی در دو مرحله: در مرحله‌ی اول اگر مردم بومی، به صوابدید سرمداران حکومت، با قبول ظواهر تمدن غرب، لیاقت ارتقاء از یک انسان «وحشی» را به یک انسان «متمدن» می‌یافتند به آنها کارت «استحقاق بهره‌مندی از مزایای مدنی» را می‌دادند تازه از ۱۹۴۸ تا ۱۹۵۵ مجموع این کارتهای تفقد آمیز برای ملت ۱۲ میلیونی کنگو فقط ۸۸۴ عدد بود. در مرحله‌ی دوم برگزیدگان با گذشتن از هزاران قید و بند تحقیر آمیز استحقاق «برابری حقوق اجتماعی» با اروپائیان را کسب می‌کردند اما تعداد این برگزیدگان از ۱۹۵۲ تا ۱۹۵۵ فقط ۱۱۶ نفر بود (۳) حکومت با اجرای این سیاست برای اداره‌ی مستعمره خود پادو، دیپلماج، معلم، قاضی، مجری قانون دست‌وپامی کرد و به اصطلاح، بوهیان را در اداره‌ی امور سهیم می‌ساخت. سیاست «مانند سازی» نخستین بار در ماداگاسکار اجرا شد و در این کشور بود که شاعری نابغه چون ژان ژوزف رابه آری و لو درخشید. او نمونه‌ی بی‌ست از کسانی که در فرهنگ و ادب فرانسه مستحیل شدند. علاقه‌او به فرانسه به حدی بود که وقتی در ۱۹۳۷ مقامات محلی همه‌ی کوشش‌های او را برای مسافرت به فرانسه عقیم گذاشتند، خودکشی کرد. شعر او (مثلاً کاکتوس) متأثر از سمبولیست‌هاست، اما با همه‌ی این تأثیر و تأثرها، آفتاب داغ استوا و خونی که در رگهای آفریقا جاریست شعرش را بارور ساخته است.

درسنگال نیز سیاست «مانند سازی» اجرا شد و همان‌طور که ارقام نشان می‌دادند عملاً نتایجی نیز به بار آورد، اما بریدن از سنتها و چشم‌پوشی از تحقیرهایی که نتیجه‌ی تبعیضات نژادی بود، فراموش کردن تاریخ دردناک گذشته و پذیرفتن رسوم و عاداتی که با آب و هوای آفریقا منافات داشت .. همه و همه سبب شد که شاعران فرانسوی زبان برای گریز از مستحیل شدن در فرهنگ غرب به سابقه و سنتهای کهن دست یازند، این گرایش «سیاه‌گرایی» نامیده شد که یکی از ویژگیهای توجیه به نفوذ و قدرت ارواح اجداد و پرستش نیاکانی بود

بد که همیشه نگران اعقاب خویشان و در خشنودیاها آنها را راهنمایی می کنند
و اگر نه بر آنها خشم می گیرند :

ای زن چراغ نفتی را بیفروز و کودکان را بگذار تا چون پدر و
مادرشان در باره اجداد گفتگو کنند
به صدای پیشینیان « البسا » گوش فرا دار.
بگذار تا بوی گذشتگان را استنشاق کنم . بگذار تا ببندیشم
و صدای روحپورشان را مکرر کنم .

سنگر

امه سهرز و لئون داماس (از مارتنینگ و گینه فرانسه در آمریکای
لاتین) و **تئوپولد سدار سنگر** (از سنگال) که به پاریس تبعید شده بودند ،
از پیشروان این نهضت ادبی بودند. امه سهرز با شعر « دفتر بازگشت به زادگاه »
الهام بخش نهضت گردید . این شعری شک به شیوه سوررئالیسم است که در آن
از قهرمانی اسیر به نام « توسن لوورتور » سخن می رود که در کوهستان « ژورا » در
برف زمستان شمال جان می سپارد :

مردی که عقاب سفید مرگ سفید را	م دی تنهایم به زندانی سفید
به نبردی می خواند	مردی تنها که فریادهای سفید مرگ سفید را
مردی تنها در دریای سترگ شن سفید	به نبردی می خواند
بندی سیاه پری	(توسن ، توسن)
رو یاروی آبهای آسمان .	لوورتور)

در شعر **سنگر** اغلب چون اشعار **والث ویتمن** به فهرستی از درختها و
رودخانه های سرزمین افریقا برمی خوریم . محتوی اشعارش اغلب بازگشتیست
به طبیعت زیبا و وحشی افریقا :

تمامی روز در قطار آهنی ، تکان ، تکان خوردم
و اینک گرد آلود و صدا گرفته در دل چمنزار « ساین » می خواهم
اروپا را فراموش کنم .

و نیز وصف زنان سیاه ، لگدکوب شدن تمدن و اصالت های افریقا ، استمداد از
روح نیاکان . وزن شعر سنگر به شیوه ترانه های محلی افریقا است با همان
یکنواختی و طنین خاصشان : « یک شعر چون یک قطعه جاز است که طرز بیان
به اندازه موضوع اهمیت دارد... و نیز من بر این اعتقادم که شعر را فقط وقتی
بتوان به آواز خواند ، یعنی واژه ها و موسیقی یگانه باشند ، کامل است .

زمان آن رسیده است که از تباه کردن جهان نو و بویژه شعر دست بشویم .
 شعر باید به سوی سرچشمه هایش بازگردد ، به آن زمان که با آن آواز خوانی
 می کردند و می رقصیدند . همچنانکه دریونان و پیش از همه در مصر عهدفرعون
 بود و امروز نیز در افریقای سیاه چنین است » (۷) (۸)

شعر **داوید دیوپ** که درسی وعفت سالگی در يك سانحه هوائی جان
 سپرد با همه یکنواختی ممتوی از خون و احساس سرشار است ، او دیگر نه
 در غم بار و دیار است و نه سرگدایی عطوفت «قیم» های اروپائی را دارد ، با
 کلمات سنگین و خونینش فریادگر حقیقت است که افریقا استحقاق آنرا دارد !
 درما که دستهایمان زهدان زمین را بارو می کند
 برغم سرودهای غرور شما
 برغم دمهکده های متروک افریقای قطعه قطعه
 امید چون در دژ استوار به جای مانده است
 و از معادن «سوزلیند» تاکارخانه های اروپا
 بهار در زیر گامهای سبک ما دیگر باره زاده خواهد شد .

خصوصیت کلی شاعران فرانسوی زبان توجه به اصالت مادی و معنوی
 افریقا است و ایجاد غرور در مردمی که در اثر سالها بردگی و تحقیر مسخ شده اند.
ساموئل آلن (پلوسی) شاعر سیاه پوست آمریکائی در باره سیاه گرایی
 می نویسد ، « سیاه گرایی تا حدی معرف کوشش سیاه پوست افریقایی است تا برای
 نژادش غروری متعارفی دست و پا کند و آن اعتماد به نفسی را به دست آورد که
 در طول قرنهای پایمال شده است یعنی از آن زمان که صیادان برده به ناگهان
 در جاده دهکده دیده شدند ... می خواهد دنیایی را بی افکند که بتواند در آن
 احساس شرم نکند » (۷)

۲ - شاعران انگلیسی زبان - سیاست حکومت انگلستان بر خلاف
 فرانسه حاکمیت غیر مستقیم بود . حکام محلی و رؤسای قبایل را ابقا کردند.
 حتی بر نفوذ رؤسای محلی که در رسوم قبیله‌یی چندان قدرتی نداشتند افزودند.
 این حکام تنها عروسک های خیمه شب بازی بودند که سرنخ عزل و نصبشان به
 دست سردمداران انگلیسی بود و در نتیجه توانستند با تثبیت رسوم قبیله‌یی و سنن

افریقا و شرکت حکام محلی در اداره امور، آتش عصیانها را به دست خود افریقاییان خاموش کنند و چون هیچگونه سیاست فرهنگی نداشتند، انعکاس سیاه گرایی و نظایر آن در این مناطق بعید می نمود. از اینروست که شاعران انگلیسی زبان به کلی با سیاه گرایی بیگانه اند و حتی به تخطئه آن می پردازند. این شاعران تنها در بند «من» خود هستند. اما «من» شعرای فرانسوی زبان به منزله «ما»ی همه ی سیاهان است. **از ژیل مفاهله** شاعر افریقایی جنوبی می نویسد: «آثار انگلیسی و فرانسوی زبان - به ویژه در قلمرو شعر - دوراه مجزا در پیش دارند. شاعر نیجریه در باره اشیا بدانگونه که مستقیماً و آناً بر او اثر می گذارند سخن می گوید، او را سر مجاحه و کشمکش برای دفاع از سیاه پوست بودنش نیست. اما شاعر فرانسوی زبان به ویژه پیرو مکتب سیاه - گرایی سمبولهای کلی برمیگزیند که آئین تجربه فردی را به چیزی نمی گرد. اینها مظاهر افریقایی سیاه پوستیست و آنچه که شاعر، چون ویژگی افریقایی قدرمی شناسد و آرزو دارد که نه تنها برای مردمان بومی قاره افریقا، بلکه بطور کلی، برای سیاهان سراسر جهان به صورت نیروی واحد درآید» (۷)

۴

افریقای امروز سرزمین جدالها، حماسه ها و قصای هاست. سرزمین ملت‌هاییست درگیر با استعمار قدیم و جدید، مشترك المنافع هاو نژاد پرستها. سرزمینیست که لومومباها را در آنجا مثله می کنند، آنگولا را به خون می کشند و سردمداران حکومت افریقایی جنوبی، رودزیا و... حتی برای سازمان ملل هم تره خرد نمی کنند. اما با این همه چه شد که آن «برده» گوش به فرمان «صاحب» به یکباره به نفی همه ارزشهای «فرهنگ بازرگانی» (۹) برخاست: **ریچارد رایت** در رمان «پسرك بومی»، «بیگر» سیاه پوست را که آدم اصلی رمان است در میان دو دیوار سفید، دو انسان سفید (ماری و جان) می نشاند و بیگر در میان این دو دیوار سفید است که - با همه گرمی و مهربانی‌شان - رنگ پوستش را بیشتر و عمیقتر حس می کند. رنج او در این لحظه «شوم» بیشتر از تمام لحظه هاییست که سفیدهای دیگر او را شکنجه می دهند. شاید این دست «عطوفت»، این «قیمومیت» است که او را به سوی خشمی

می‌راند که حتی دستش را به جنایتی هولناک می‌آلاید. یک بومی افریقا نیز چنین است، او نه تنها در پس پشت این دستهای ظلوft بار، بت عیار نئو کلنیالیسم را می‌بیند، بلکه از پذیرش در بست دیگر عطیه های تمدن غرب سر بازمی زند. چرا که دیگر برای او، «صاحب» از محتوی فضیلت و انسانیت تهی شده است، دیگر پنبه رسالت اروپا را زده اند؛ رسالتی که مدعی بود تمدن و فرهنگ نو را، برای انسانهای رشد نیافته به ارمغان می برد: رسالتی که **رویارد کیپلینگ** ها حماسه سرای آن بودند و **مالتوس** ها به آیینش می آراستند؛ رسالتی که وقتی «رسولان» آن به افریقا رسیدند، کوشیدند تا محتوی فرهنگ و تمدن افریقا را نادیده بگیرند و فرهنگ خود را به آنها حقه کنند و دست آخر انسان افریقایی را بر طبق خواست و احتیاجاتشان قالب ریزی نمایند. و نتیجه این شد که به قول **کنیاتا** «در اجتماع قدیم افریقایی با وجود تمام آلام و معایب مربوط به ترکیب و نظام، یک انسان، یک انسان بود، ولی امروز یک افریقایی مثل اسبی است که مجبور است فقط از راه و جهتی که سوار آن تعیین می نماید برود» (۱۰) و این در آغاز بود که افریقاییان تنها برده بودند و در کشتزارها و معادن به کار می پرداختند تا مالیاتهای گزاف تحمیلی صاحب را بپردازند.



با گذر زمان این صاحب که می خواست در اروپا به پشتوانه رنج هزاران هزار انسان افریقا و آسیا، تضاد درویش را حل کند؛ یعنی احزاب کارگر، لیبرال، سوسیالیست و پادوها را راضی نگهدارد و آنها را از این ماه تا آن ماه به پرداخت اقساط تلویزیون و یخچال سرگرم سازد، در حل تضاد سیاستش در افریقا به گل ماند. تضادی که از یک سونمی خواست انسان بومی را در طراز خود به حساب بیاورد، به او آزادی قلم و بیان و انتخاب کار و محصول بدهد، در نعم مادی شریکش سازد و از سوی دیگر میل داشت که این انسان «وحشی» بازده کارش را بالا ببرد، سربه راه باشد، پیچ و مهره کارخانه او شود و در فرو نشاندن عصیانها مدد کارش گردد و دست بالا در دانشگاهها و آزمایشگاهها از رنج جستجوی صاحب بکاهد. حاصل این تضاد احساس حقارت بود برای افریقایی و گاه دزدی، تنبلی و عدم رغبت به بالا بردن میزان محصول و حتی کشت و کشتار برادران (مثلا «مائوماؤو» هادر مقابل کشتن فقط یکصد سیاه پوست دوهزار نفر از هم نژادان خود را که از همکاری با آنان ابا کرده بودند به

قتل رساندند .) و نیز جماعتی روشنفکر و ارباب قلم که با پذیرش این فرهنگ و مستحیل شدن در آن توانستند بازگوکننده همه آن چیزهایی باشند که صاحب به آنها یاد داده بود . اما صاحب گوش شنوایی برای شنیدن بازتاب فرموده های خود چون دموکراسی ، فرهنگ ، بهداشت و مسیحیت نداشت . او آمده بود تا در کورسوی این مشعل ها ، معادن را استخراج کند و در کشتزارها مواد خام برای دهان سیری ناپذیر اردهای هفت سر صنعتش تهیه ببیند .

به گفته سارتر (در مقدمه «لعنت شدگان زمین» فرانتس فانون) پس از این نسل بود که : «نسل دیگری به وجود آمد که مسأله را به شکل دیگری مطرح کرد ؛ نویسندگان و شاعران این نسل با حوصله بی باور نکردنی کوشیدند به مابگویند که ارزشهای ما با حقیقت زندگی آنها چندان منطبق نیست و آنها نه می توانند این ارزشها را دور بریزند و نه با آنها بیامیزند .» (۱۰)

انسان افریقایی که از تمدن و رسوم قبیله یی اش زده بین کن شده بود ، می خواست خود را با فرهنگ تازه وفق دهد اما چون در ماحب از آن فضایل انسانی خبری ندید ، به یکباره همه عقد حقارت ها را فراموش کرد و خود را با او برابر دید و حتی برتر . در نظر او این دست و دهان خون آلود و حریص از آن انسانی نبود ، پس این افریقایی بود که می بایست صاحب را نادیده بگیرد و خود ارزشهایش را بیافریند ، راه بگشاید و مسائل قاره رادر خود قاره حل و فصل کند و از این پس هرچه صاحب بیشتر به کشت و کشتار و دروغ و تزویر متوسل شود ؛ انسان افریقایی بیشتر به اصالت ارزشهای برابریها و برادریهای قبیله یی در برابر اصالت فرد ، راستی و بی ریایی اجدادی در برابر حيله گریها ، پی می برد :

اما فرزند باورکن

می خواهم آنچه بودم باشم

هنگامی که چون تو بودم

می خواهم فراموش کنم همه این نارساییها را

و از همه بیشتر می خواهم پیاموزم

چگونه بخندم چرا که لبخند من درآینه

تنها دندانهایم را چون نیش مار می نمایند

اوکارا

شعر افریقا با استفاده از ترانه های محلی ، ضرب ، طبل **تام - تام** و رویه دادهای خونین این قاره نخلیست گشن بر طراز خاک . در این گونه شعر برخلاف شعر تصویری چین و ژاپون - که شاید زاده خط این ملل باشد - همان گفتن و سرایش ساده کافی است ، چرا که شاعر افریقایی برای هر کلمه ، تقدسی چون جادوگران گذشته افریقا قائل است ؛ تقدسی که جادوگر در جادوی لفظیش ، با به کار گرفتن الفاظ ، ارواح را به یاری می خواند و یا بیماری را شگامی بخشید و تنها همان صرف « نامیدن » شیئی کفایت می کرد تا فضای تهی را سرشار کند . گاه محتوی و وزن این اشعار چنان یگانه اند که می توان بدون توجه به مفهوم جمله ها ، به محتوی مورد نظر دست یافت :

Let us go up to the hillside today

to play to play

to play .

Up to the hill where the daises grow

like snow , like snow

like snow

شاعران نسل تازه (بیشتر در نیجریه) دیگر در بند « سیاه گرایی » نیستند چون می دانند که هیچ ملتی نمی تواند در محیطی در بسته به سنن خود بسنده کند و به حیات اقتصادی و ادبیش سرو سامان دهد . با گسترش فرهنگ و آشنا شدن با بیشتر سخن سرايان غرب چون **شکسپیر ، هاپکین ، دیلن تامس ، پاند الیوت ، اسپندر ، اودن ، ژاک پره ور و برشت** آنان برای کشانده شده اند که دیگر از احساس تحقیر تبعیدشدگان به پاریس (امه سهر و سنگر) رنج نمی برند . این شاعران با تحصیل در دانشگاههای افریقا (چون دانشگاه ایبادان) و اروپا و آشنایی با مظاهر اصیل فرهنگ و تمدن غرب ، ترانه ها و رقصها و سنتهای افریقایی کهن ، شعرشان تنها فریاد درد آلود بردگان نیست بلکه احساس و تجربه فردیست ، در زمان و مکانی خصوصی و در نتیجه شمولی جهانی و انسانی :

ریزه های برف به آرامی

از چشمان مه‌آلود آسمان فرو می‌ریزند ،
و آرام آرام بر نوارونهایی که زمستان به ستوهشان آورده است ، می‌نشینند
شاخه ها که زمستان ، تاراج و عریانشان کرده است
همچون سوگواران اندوهگین
در زیر سنگینی برف سبکبال به آرامی سر خم می‌کنند .. **او کرا**

اکنون در شعر آنان ، تنها رگه اصلی ، محتوی نیست که به شعر تشکل
می‌دهد ، بلکه تضاد و تطابق و درهم آمیختگی تصاویر و وزن در خور آنهاست
که شعر را تعالی می‌بخشد .

۵. گ

- (۱) رالف لیتون . تاریخ افریقا ، تهران ۱۳۴۲ ، ص (۱۰۲)
- (۲) از نطق چرچیل در برابر پارلمان و ملت انگلیس در جنگ
دوم جهانی .
- (۳) لومومبا میهن من کنگو ، تهران ۱۳۴۲ ، ص (۱۸) ■
- فصل نهم ■ صفحات (۶۶ - ۶۷)
- (۴) تاریخ قرون وسطی ، تهران ۱۳۴۲ ، ص (۱۸۳)
- (۵) *An Outline History of Africa* صفحات
(۳۲) تا (۳۸)
- (۶) رومن رولان ، مهاتما گاندی ، صفحات (۱۰۹) و (۲۲۹)
- (۷) لانگستون هیوز ، مقدمه کتاب «اشعار افریقایی سیاه»
آمریکا ۱۹۶۳
- (۸) مقدمه کتاب «اشعار نو افریقا» آمریکا ۱۹۶۳
- (۹) دکتر مصطفی رحیمی . یأس فلسفی . گاندی .
- (۱۰) کیهان هفته شماره های ۷۰ و ۳۸



ترانه‌های عامیانه

گرسنگی (نیجریه)

گرسنگی آدم را ناچار می‌کند ، تا تاق بالا برود
وتیرهای سقف را بگیرد .

آدم را روی زمین پهن می‌کند
اما نه برای اینکه استراحت کند .

آدم را روی زمین پهن می‌کند
آنطور که نمی‌تواند برخیزد .

آدم را روی زمین پهن می‌کند
تا تیرهای سقف را بشمارد .

وقتی مسلمان گرسنه نیست ، می‌گوید :
خوردن بوزینه نهی شده است .

اما وقتی «ابراهیم» گرسنه است . میمون را می‌خورد !
وقتی در حر مسرا زن از گرسنگی بی‌تاب می‌شود
در روز روشن به خیابان می‌دود .

آنکه گرسنه است در بند منهیات نیست .
آنکه گرسنه است در بند جان نیست .
آنکه گرسنه است

پولهای نذری را می‌دزد .
وقتی مرگ در می‌زند ،

گرسنگی در را باز می‌کند .

گرسنگی سرش نمی‌شود که :

«من دیروز شکم را پر کردم .»

هیچ خدایی چون حلقوم آدمی نیست .

ما ناچاریم هر روز برایش قربانی کنیم .

۲

یار غایب (افریقای جنوبی)

کوههای دور دست ترا از من نهان کرده اند .
و کوههای نزدیک بر من سایه انداخته اند .
کاش پتکی سنگین داشتم
تا کوههای نزدیک را خرد کنم ،
کاش چون پرنده یی بال داشتم
تا از فراز کوههای دور دست به پرواز درآیم .

۳

سرود بلم ران (کنگو)

بلم من به تندی
در رود خانه پیش می رود .
میمونها بر فراز درختها
پیچ پیچ می کنند و می گریند .
ای شکارچی جنگل بزرگ ،
غم آنها را به من بگو .
پای میمون کوچک شکست .
برای اینست که آنها همه می گریند .

پس ای شکارچی رودخانه
به پارویت تکیه بده ،
و به مادرش بگو
که بچه ی میمون می گرید :
پای میمون کوچک شکست .
آنها همه می گریند .

اندوه کادیو (ساحل عاج)

ما سه زن بودیم و سه مرد
 و من «کادیو انگو» یکی از آنها بودم .
 ما برای کار به شهر می رفتیم
 و من زنم «ناناما» را ، در راه از دست دادم .
 تنها من زنم را از دست دادم ،
 تنها برای من ، این بدبختی پیش آمد ،
 تنها برای من «کادیو»
 که زیبا ترین آن سه مرد بودم ،
 این بدبختی پیش آمد .
 او چون جوجه یی در راه پرپر زد .
 چگونه می توانم به مادرش بگویم ،
 چگونه می توانم من «کادیو» به او بگویم ،
 وقتی برای من تا این حد دشوار است
 که دردم را تحمل کنم ؟

شاعران فرانسوی زبان

مادامگاسکار

دوشعر از : «احضارشب»

۱

کدامین موش نامریی
از دیوار های شب می آید
و کیک نورانی ماه را می جود ؟
فردا صبح
وقتی موش رفته است
جای خون چکان دندانها خواهد ماند .
فردا صبح
آنان که همه شب می گساری کرده اند
و آنان که دست از ورق بازی کشیده اند ،
با چشم نیمه باز به ماه می نگرند
و با لکنت می گویند :
« آن سکه شش پنی
که بر میز سبز می غلتد ، از آن کیست ؟ »
یکی از آنان خواهد گفت :
« آه ، دوستان پاک باخت
و خودش را کشت ! »
و همه می خندند
و تلو تلو خوران می افتند .
ماه دیگر آنجا نخواهد ماند
و موش آنرا به سوراخش خواهد برد .

او

که چشمهایش منشورهای خواب است
و پلکهایش از رؤیاها سنگین ،
او که پاهایش در دریا غرس شده است
و دستهای درخشان
آکنده از مرجانها و سنگهای نمک درخشنده است .
او ، آنها را درکناره ی خلیج مه آلود کومه می کند
و تا آنگاه که باران بیارد
به ملاحان برهنه
که زبانی الکن دارند خواهد فروخت .

آنگاه او خواهد رفت
و ما ، تنها
گیسوانش را خواهیم دید
که همچون دسته بسته بی جلبک افشان
باد پریشان می کند ،
و نیز شاید خرده بی چند نمک بی طعم را .

کاکتوس

آن انبوه دستهای آفت زده
که گلها را به سوی آسمان نیلی دراز کرده اند
آن انبوه دستهای بی انگشت
که باد نلرزانده
گویای آنست که سرچشمه بی نهانی
از دستهای نیالوده شان می جوشد

گویای آنست که این سرچشمه‌ی درونی
در مرزهای جنوب
هزاران گله
و قبایل بی شمار و سرگردان را سیراب می‌کند .
دستهای بی انگشتی که از یک سرچشمه روئیده اند
دستهای آفت زده بی که تاج به آسمان می بخشد .
در این سرزمین ، آنگاه که هنوز کرانه‌ی شهر
چون اشعه‌ی ماه که از جنگلها می تابد، سبز بود
آنگاه که عریان و لوت رها کردند
تپه‌های «ایارایو» را که همچون گاو میش ها پشت خم کرده بودند،
بر فراز صخره‌هایی که حتی برای بزها لغزنده بود
برای حفظ سرچشمه‌ها ، نهان کردند
این جذامیانی را که گلها را می شکوفانند .

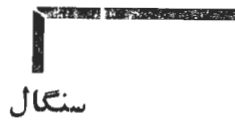
اگر جویای آن منشأ بیماری هستی که آنها را به فساد
کشانده است

منشأیی که مرموز تر از شب
و دور تر از سپیده دم است -
از همان راهی که آنها آمده اید ، به درون رو
اما جز این در نخواهی یافت .
خون زمین و عرق سنگ
و نطفه‌ی باد

که باهم در این دستها جاریند
انگشتهاشان را آب کرده
و گلهای طلایی را به جای آنها نشانده اند

(Jean - joseph Rabéarivelo)

ژان ژوزف را به آری ولو ۳۷ - ۱۹۰۱



پاریس در زیر برف

خداوندا ، تو در روز میلادت از پاریس دیدار کردی
چرا که حقیر و زشت شده بود .
تو آنرا با سرمای فساد ناپذیر
با مرگ سفید پالودی .
در این صبحگاهان که حتی دود کشهای کارخانه ها ، مانند یکدیگر
همچون پرچمهای سفید قد برافراشته اند .
« صلح از آن همه ی مردم نیک باد . »
خداوندا ، تو برف صلح را
به جهان جدا شده ، به اروپای جدا شده عطا کردی .
و عاصیان صدها توپ را
به سوی کوهساران صلح تو آتش کردند .
خداوندا ، من سرمای سفید ترا که از نمک سوزنده تر است پذیرا
گشته ام
و اینک قلب من همچون برف در زیر آفتاب آب می شود .
و فراموش می کنم
دستهای سفیدی را که تفنگ هارا پر کردند و سرزمینها را ویران
ساختند ،
دستهایی که بردگان را و ترا شلاق زدند
دستهای به خاک آلوده یی که به تو سیلی زدند ، دستهای سفید
بودر زده یی که به من سیلی زدند
دستهای مغروری که مرا به سوی انزوا و نفرت راندند

دستهای سفیدی که جنگل عظیمی را بر انداختند که بسر افریقا
 دامن گسترده بود ،
 که «سارا» را بر انداختند که در قلب افریقا سر بر افراشتند راستوار بود
 و همچون انسانهایی که تو بادستهای قیوه ایت آفریدی
 زیبا بود .
 جنگل بکر را بر انداختند تا چوبهای زیر خط آهن را بسازند .
 جنگل افریقا را بر انداختند تا تمدنی را که به بیگاران نیاز
 داشت نجات بخشد .
 خداوندا ، هنوز نمی توانم از این نفرت آخرین ، که می شناسم
 دست بشویم ، نفرت از سیاستمدارانی که دندانهای درازشان
 را نشان می دهند .
 و آنانکه فردا با پوست سیاه تجارت خواهند کرد .
 خداوندا ، قلب من چون برف روی بامهای پاریس از آفتاب
 احسان تو آب شده است
 و از دستهای به شبنم آلوده ی من که بر گونه های سوزانم قرار دارد
 قلبی که با دشمنانم ، با برادرانم -- بادستهای سفید به برف نیالوده --
 مهربان است .

۵

شب ساین

ای زن ، دستهای نرمت را ، دستهای از خز لطیف ترت را بر
 پیشانیم بگذار .
 با باد شبانگاهی ، نخلهای بلند در نوسانند
 خش خشی نیست ، حتی لالایی ها خاموش گشته اند .
 سکوت موزون ما را برمی انگیزد .

به سرودش گوش فرا دار ، گوش فرا دار به ضربان خون سیاه
گوش فرا دار

به ضربان نبض سیاه افریقا در مه روستاهای گمشده .
اینک ماه خسته به بستر آب را کدش می خزد ،
اینک حتی فریاد های قهقهه خاموش می شوند ، و خنیا گران همچون
کودکانی که بر پشت مادرانشان هستند ، سرهاشان را تکان
می دهند .

اینک پای رقاصان و زبان خوانندگان سنگین می شود .
اینک زمان اختران و شب است که خواب می بینند .
و خم می شوند بر این تپه ی ابرها که ردای بلند ی از شیر به
تن کرده اند .

بام خانه ها به آرامی می درخشند . آیا اینگونه گستاخ به اختران
چه می گویند ؟

اجاق از زنای رایحه های تلخ و شیرین خاموش شده است .
ای زن چراغ نفتی را بی فروزو کود کان را بگذار تا چون پدر و مادرشان
درباره ی اجداد گفتگو کنند .

به صدای پیشینیان «السا» گوش فرا دار .
آنان چون ما تبعیدیان ، نمی خواستند بمیرند مبادا که سیل بار-
آورشان به شنزار فرو رود .

بگذار تا در این کلبه ی پردود به عیادت سایه وار ارواح خجسته
گوش فراهم ،

همچون گوی گیاه خس خس که در میان آتش دود می کند سرم بر
سینه ی تو مشتعل می شود ،

بگذار تا بوی گذشتگان را استنشاق کنم ، بگذار تا ببندیشم و
صدای روح پرورشان را مکرر کنم ، بگذار

تا پیش از آنکه عمیق تر از غواص در اعماق بی انتهای خواب فرو
روم ، زندگی کردن را بیاموزم .

لوکزامبورگ (۱۹۳۹)

بدین صبحدم لوکزامبورگ، این پاییز لوکزامبورگ، بدانگونه که
 در آن زیستم و جوانیم را گذراندم
 دیگر نه ولگردی هست، نه قایقی بر آب، نه کودکی و نه گلی .
 افسوس ، کجایند آن گل‌های ماه سپتامبر و فریادهای سوخته از
 آفتاب کودکانی که با زمستان در راه به جدال برمی‌خاستند.
 تنها دو کودک پیرمی کوشند تنیس بازی کنند .
 این صبحدم پاییزی بی آنکه کودکی بینم - تا تر کودکان بسته‌است!
 این لوکزامبورگ که در آن نمی‌توانم ردپای جوانیم را بیابم ،
 روزهایی که همچون چمن سرسبز بودند .
 رؤیایم نقش بر آب شدند ، دوست‌نما امیدند ، چرا چنین است ؟
 بنگر آن‌ها را که چون برگ‌ها با برگ‌ها فرو ریختند ، پژمردند و تا
 سرحد مرگ خونین ، مجروح و پامال شدند
 تادرچه‌گور حقیری به خاکشان سپارند ؟
 من این لوکزامبورگ را ، این سربازان سواره نظام را به جا
 نمی‌آورم
 آنها مسلح شده‌اند تا خفاگاه سناتورهای راجحافظت کنند .
 آنها در زیر نیمکتی که من نخستین بار از گلگونی لطیف لبها
 آگاه شدم سنگرها کنده‌اند .
 آنک بنگر، باز ! آری افسوس ، جوان خطرناک !
 برگ‌ها را می‌بینم که در پناهگاه‌ها، در نهرها و در سنگرها فرو
 می‌ریزند
 در آنجا که خون نسلی جاریست
 اروپا خمیرمایه‌ی ملتها و آرزوی نسلهای تازه را به خاک می‌سپارد.

Lèpold Sedar Senghor

لئوپولد سدار سنگر (- ۱۹۰۶)

۷

کنار تو

در کنار تو من نامم را دیگر باره می‌یابم
 نامی که محنت فراق نهانش کرده بود
 چشمایی را دیگر باره می‌یابم که تب بر آن هاسایه نینداخته است
 و لبخندت را که چون شعله‌یی در سایه‌ها می‌نشیند
 لبخندی که فرا تر از برف دیروز، افریقا را به من نموده است
 عزیزم ده سال ،
 باروزهایی سرشار از رؤیا ها و اندیشه های پریشان
 و خرابهایی که الکل آشفته شان می‌کرد
 رنجی که امروز را از طعم فردا گرانبار می‌سازد
 و عشق را به رودخانه یی بیکرانه تبدیل می‌کند
 در کنار تو من خاطره ی نژادم را دیگر باره می‌یابم
 و گردن بند های لبخند را که بر گرد روزهای ما آویخته است
 و روز هایی که با شادیهای همیشه تازه درخشان است.

۸

رنج ببر ، سیاه بینوا

رنج ببر ، سیاه بینوا !
 شلاق صغیر می‌کشد
 صغیر می‌کشد
 بر عرق و خون پشت تو .

رنج ببر ، سیاه بینوا !
 روز طولانی‌ست ، بسیار طولانی
 برای به دوش کشیدن عاج سفید
 عاج سفید برای ارباب سفیدت.

رنج بیر، سیاه بینوا !
کودکانت گرسنه اند ،
گرسنه و کلبه ات تهی است
تهی از همسرت که خوابیده است
خوابیده است در بستر ارباب

رنج بیر، سیاه بینوا !
سیاه، ای تیره چون بینوایی!

(David Diop) داوید دیوپ (۶۰-۱۹۲۷)

۹ تفأل

خورشیدی عریان، خورشیدی زرین
به سپیده دمان خورشیدی عریان عریان
امواج طلا را
بر ساحل رودخانهی زرین فرو میبرد
خورشیدی عریان، خورشیدی سیمین
خورشیدی عریان عریان؛ سیمین
امواج نقره را
بر رودخانهی سیمین فرو میریزد.
خورشیدی عریان، خورشیدی خونین
خورشیدی عریان عریان و خونین
امواج خون را
بر رودخانهی خونین فرو میریزد.

(Birago Diop) بیراگو دیوپ (- ۱۹۰۶)

شاعران انگلیسی زبان

غنا

ویرانی را تو به بار آوردی

هر گاه که می بینم خون در دره ها جاری ست ،
و درخندهای «ماغون» از ترس می لرزند
و نخلها از آفت بر زمین می افتند ،
درمی یابم که نمی توانی با من به سر بری
و یا چراغی را در تمامی این سرزمین به دست گیری ،
ویرانی را تو به بار آوردی .

و آنگاه که چهره ات را به یاد می آورم
در نخستین روزی که به کلبه ی من آمدی ،
باشمعی به يك دست و کتابی به دیگر دست ،
در می یابم که با این ملخ ها که تمامی کشتزار را پوشانده اند
روزگار تو به سر رسیده است
ویرانی را تو به بار آوردی .

و آنگاه که نخستین قطره ی باران
خاکی را که هنوز تیره است بارور می کند ،
با بیلی به يك دست ودانه های گندم به دیگر دست
و نفرین بر لب به کار خواهم پرداخت
تا شاید این سرزمین نجات یابد
از ویرانی که تو به بار آوردی .

(Ellis Ayitey Komey) ایس ایتی کومی

حدیث نفس به هنگام مرگ

کلاغها دیگر باره آمده اند تا چشمهای مرا درآورند .
آی ، مردان سنگدل «آنلو» ،
به یاریم بشتابید .

اما چه کسی را یارای آمدن بدینجاست ؟
من پیشیزی ندارم تا به قایقران بدهم
و این نیز از مرگ ناگوار تر است .
ای قایقران همه، ارواح !

آی ، «کوت سیامی» چه توانایی !
سر انجام غنی و فقیر ، شاه و گدا
همه باید به سوی تو بازگردند .
دور شوید ، ای کلاغهای کریه !

آی ، قایقران ، وقتی به کنار آب می رسم
مرا گذاره و چیزی نخواه .

در «آنلو» يك انسان بی ریا نیست
که مرا پیشیزی چند ببخشد
تا به تو باج دهم .

هان ای مرگ ، آیا می آیی
تا دستهایت را بر قربانیت بگذاری ؟

(F . K . Fiawoo) ف . ك . فیاوو

برای ادهیامبو

صداها: بسیاری را می شنوم
همانگونه که می گویند هر جادوگری می شنود.
سخن گفتن درختان را می شنوم
همانگونه که می گویند هر جادوگری می شنود.

شاید دیوانه‌ام،

جادوگرم .

شاید دیوانه‌ام

چرا که صداها مرا مجذوب می کنند،

و بر آنم می دارند تا ماه شب هنگام

وسکوت میزم را رها کنم

و بر سریر امواج دریا گام بردارم .

شاید جادوگرم

که سخن گفتن شیره‌ی درختان را می شنوم

آنسوی آنها را می بینم ،

لیک جادوگری که افسونش را دیگر ،

فیروبی نیست .

اما صداها و درختان

یک نام و یک شخص را می نامند

سکوت سایه انداخته است

ماه برفراز بر و بحر
قدم می زند . گام برمی دارد .
و من دستم را بر افراشتم ،
دست لرزانم را
که قلبم را چون دستمالی به چنگ گرفته بود
و بارها به اهتزاز در آوردم
اما آن زن دیده اش را به دور دستها دوخت .

۴

روزی بود و روزگاری

فرزند روزی بود و روزگاری
که آنها با قلبهاشان می خندیدند
و با چشمه‌هاشان ،
اما اینک تنها با دندانهاشان می خندند
در حالیکه چشمهای یخ زده شان
آنسوی روح مرا می کاود .
به راستی روزگاری بود
که آنها با قلبهاشان دست می دادند
اما فرزندی دیگر آن زمان به سر آمده است .
اینک آنها بی قلبهاشان دست می دهند
در حالیکه دستهای چپشان
جیب خالی مرا می کاود .
می گویند :
«خوش آمدی» ، «خانه، خانه‌ی توست»

و چون می آیم و می انگارم

که در خانه ی خویشتم

يك بار و دو بار

و بار سومی پیش نخواهد آمد ،

چرا که می بینم در ها را به رویم فرو بسته اند .

باری ، فرزند ، من چیزهای بسیاری آموخته ام

آه و خسته ام که همچون جامه

نقابهای زیادی به چهره بز نم :

نقاب خانه ، نقاب اداره ، نقاب خیابان ، نقاب مهمان ،

نقاب شرابخوری با لبخند هایی در خور هر يك .

همچون لبخند ثابت يك تصویر .

و نیز آموخته ام

که تنها با دندانهایم بخندم

بی قلبم دست بدهم .

و نیز آموخته ام بگویم : « خدا حافظ . »

وقتی می خواهم بگویم : « راحت شدم . »

و بگویم : « از دیدارتان خوشوقتم . »

بی آنکه خوشوقت باشم .

و پس از آنکه به جان آمدم

بگویم : « مستفیض شدم . »

اما فرزند ، باور کن

می خواهم آنچه بودم باشم

هنگامی که چون تو بودم .

می خواهم فراموش کنم همه ی این نارساییها را

و از همه بیشتر می خواهم پیاموزم

چگونه بخندم چرا که لبخند من در آینه
تنها دندانهایم را همچون نیش مار می نمایاند !

باری فرزندی ، به من پیاموز
چگونه بخندم ،
پیاموز چگونه می خندیدم ، لبخند می زد
روزگاری که چون تو بودم .

(Gabriel Okara) گابریل اوسکارا (- ۱۹۱۲)

۵

عشق

ماه ازمیان ما برخاسته است
ازمیان دوکاج
که سر بسری یکدیگر خم کرده اند
عشق که شاخه های تك افتاده ی مارا بارور ساخته بود
یا ماه برخاسته است .

وما اینك سایه های هستیم
که به یکدیگر در می آویزیم
اما تنها بر هوا بیهوده می زنیم .

(Christopher Okigbo) کریستوفر اوکیگبو (- ۱۹۳۲)



کنیا

۶

بازگرد ای یار

بازگرد ای یار
از خیا بانها که چشمهای ناهربان مارا از هم جدا می کنند ،
و ویتربین مغازه ها جدا ییمان را برملا می سازند ،
ودر پناهگاه اطاق امن من ، بیارام .

در آنجا در کنار من ، دور از سوء ظن ها خواهی بود
ونگاه من تنها به سوی تو خواهد بود ،
وچشمهای سیاه من
اختیار از کفت خواهد ربود.

نورشمع

وسایه سیاه را بردیوار می افکند
که چون تورا در بر گیرم ، یکی خواهند شد .

چون سر انجام چراغها خاموش شوند ،
ودستت را در دستم احساس کنی ،
نفس دو انسان درهم خواهد آمیخت ،
وپیا نو نغمه ی بی همتایش را
سر خواهد داد .

(Joseph Kariuki) ژورف کاری یوکی (- ۱۹۲۹)

افریقای جنوبی

۷

آنجا که رنگین کمان به آخر می رسد

آنجا که رنگین کمان به آخر می رسد
برادر ، جایی خواهد بود ،
که جهان می تواند همه گونه سرودی بخواند ،
و ما ، برادر می خواهیم باهم آواز بخوانیم ،
تو و من ، هرچند تو سفید پوستی و من نیستم .
برادر ، سرودی غم انگیز خواهد بود ،
چرا که ما آن آهنگ را نمی دانیم ،
و آموختنش دشوار است .
اما برادر ، تو و من می توانیم بیاموزیم
این آهنگ ، آهنگ يك سیاه پوست نیست ،
این آهنگ ، آهنگ يك سفید پوست نیست .
تنها موسیقی ست برادر ،
موسیقی است که می خواهیم بخوانیم
آنجا که رنگین کمان به آخر می رسد .

(Richard Rive) ریچارد رایو (۱۹۳۱-)

ՄԻԱՄԱՆԹՈՒ

سیامانتو (آدم یارجانیان)

- ۱۸۷۸) در شهر آکن ، بدنیا آمد و تحصیلات ابتدائیش را در مدرسه « نرسیان تفلیس » به اتمام رسانید .
- ۱۸۹۲ برای ادامه تحصیل ، با خانواده اش به « پولیس » رفت .
- ۱۸۹۶ به واسطه قتل عام بیرحمانه ارمنه به دست ترکهای عثمانی از تحصیل باز ماند و به قاهره پناهنده شد و سال بعد به اروپا رفت .
- ۱۹۰۲ نخستین مجموعه اشعارش را به نام « دلیری » منتشر کرد .
- ۱۹۱۰ کلیات اشعارش را به طبع رسانید .
- ۱۹۱۴ به پولیس باز گشت .
- ۱۹۱۵ در قتل عام همین سال ، همراه با عده زیادی از نویسندگان و شاعران ارمنی زبان چون : **دانیل واروژان و روبن سواک** در حوالی « چانقرا » به دست ترکهای عثمانی به قتل رسید ،

نیایش

امشب از دریاچهی مسموم ، همهی قوهای ناامید کوچیده اند ،
و خواهران اندوهگین در کنار دیوارهای شکنجه گاه
برادران خود را به رؤیا می بینند .
در دشتهای غرق در سوسن های شکفته ، پیکارها به پایان رسید ،
و در سردابه ها ، زیبارویان در پی تابوت ها روانند .
و باسری به زیر افکنده ، می خوانند :

« آه بشتابید ! تن های دردمند ما درظلمات ستمگر
 به سردی گرایید ...
 بشتابید به سوی معبد ، آنجا که بخشایش زندگی بیشتر خواهد بود
 به سوی نمازگاه گورستانی که برادرمان در آنجا آرمیده است ... »
 در روحم قویی بی جفت رنج می برد ،
 و در آنجا دیدگانم بر مردگان تازه به خاک سپرده
 سرشکی خونین می بارد .
 دردهلیز های قلبم ، گروه معلولین
 با نابینایان برهنه پا
 چون نمایشگری که چشم انتظار الطاف الهی است ، می گذرند
 و تمامی شب ، سنگهای سرخ رنگ
 پس از ناله وزاری بی ثمر ، در شنزار بیابانها
 از سردردی ناشناخته گریستند ...
 و توفان اندیشه ام ، باریش باران آرام گرفت .
 و امواج در زیر آبهای یخ زده بی رحمانه زندانی شدند ،
 برک های بلوطهای تناور ، چونان پرندگان تیرخورده ،
 نالان بر زمین ریختند .
 و شب ظلمانی بی پایان ، در خلاء لایتناهی ناپدید شد ،
 و با آنها مهتابی خونین
 تمامی مردگان دیار ما
 چونان انبوه تندیس های صلب مرمرین
 برای همدیگر به نیایش برخاستند .

۲

غروب احتضار

همه ی درختهای جنگل انبوه و همناک ،
 با وزش باد سهمگین کرانه ی خشک ،

از لابلای یکدیگر
دانه وار به سوی آبهای مرگبار گام برداشتند .
و تمامی چارپایان اندوهگین راههای دور ،
آرام و پی در پی ،
از دل برف و در زیر مهتاب ، ناله سردادند .
دیدم که کفتار های گرسنه ،
در گوشه ی گورستان
مردگان مارا به شتاب از دل خاک بر کشیدند و پاره پاره کردند .
و امواج تا سر برج برخاستند .
و کبوتران بی جفت را
دیوانه وار وحشتزده کردند .
و تمای آوارگان زیر پلها ،
در باد و توفان
نا امیدانه به درهای زندان ابد پناهنده شدند .
که می داند که چه هنگام طوفانها ، چه هنگام خسته خواهند شد؟
و نعره ی چارپایان
که از جاده های دور رانده شده اند ،
تا چه هنگام باید ادامه یابد ؟
موکب عروس و داماد از پلی شکسته می گذرند .
و نا بینایان با پای چوبین
از روی تخته سنگ های جویبار
به سختی به پائین می شتابند ،
تا سر انجام به دهانه ی ترعه یی برسند
که مغروقین ، همه با همه ، فریاد برمی آورند :
« کمک کنید ! کمک کنید ! »
به گمان من امشب

تمامی روحانیان دیرها ،
 از دعا های طولانی و بی ثمر
 ومست از باده زهر آگین ، خواهند مرد .
 و تمامی بیماران علاج ناپذیر درما نگاهها ،
 بر فراز آسمان تاریك ، شادمان اما به عبث شبهای مکرر ، اختران
 امیدشان را جستجو می کنند .
 که می داند که چه هنگام توفانها ، چه هنگام خسته خواهند شد؟
 و تا چه هنگام باید نگاههای بیماران مטרود
 به اختران تازه فرو مرده دوخته شود .
 و حالت احتضار اینها و همگان
 و رنجهای چارپایان اندوهگین
 به آرامی در قلبم غرق می شود .

۳

تدفین

غریب و نا امید به جنگل باز گشتم
 تا دوست مرده ام را ببوسم ،
 و با تمامی آهوان وقوها
 که بر اندوه دریا چه ها آگاهند ،
 در نیمه شبی زمستانی دوستم را بخاک سپردیم .
 آه برای شانه های من که از بار زندگی خسته بود ، تن او چه
 سنگین می نمود!
 و مرگ دردیگان جوان و آرزو مند من چه بعید بود .
 قوهای ملکوتی و پاکدل مرده را به خاک سپردند ،
 و من و آهوان با رنج بسیار ، گورش را کنديم .
 تمامی درختان جنگل به تشییع آمدند
 و بوی مرگ چونان مشعلی غریب و فرو مرده بود ،

و تمامی ناقوسهای مقدس و سالادر دهنده‌ی مرگ، از بلاد دور و
نزدیک،

در شبی تاریک و خلوت،

بیم زده و به زمانی دراز، صلا در دادند :

«دوستی با آهوان جنگل و قوهای دریاچه ها

و با درختان سرکش و ترسناک و توفانها

دوستش را با جوانمردی به خاک سپرد .»

باری دهه‌ی بلاد دور و نزدیک

از فجایع مردم و روزگار ویران شدند .

قوها و آهوان زرین در دل توفانها خفتند .

صدای ناقوسهای محرابهای کهن با همه‌ی شکوه و جلالشان به

خاموشی گراییدند

اما روح من ، روح سوگوار من

زخم خورده از تمامی این تدفین ها و مرگ و میرها

در وحشت جنگل ، همچنان به زندان بماند .

۴

می خواهم ترانه خوانان بمیرم

آتشب در لذت امید و انتظار تنها بودم ،

و با ترازوی نجات و شکنجه ، سرنوشت وطنم را می‌سنجیدم...

تا آنگاه که در خانه‌ی دورافتاده ام را، در دل وحشت شب بشدت

کوبیدند .

و دوستی خندان ، با زیبایی باشکوه و چهره‌ی برادرانه و

هراسان به درون آمد ...

نو جوان بود ، و گوئی برق دیدگانش از روشنای فلک می‌جهید.

و بالای قامتش به لابلای سنگهای مرمرین بود ...

اندیشه اش از صفحه‌ی پرفروغ عدالت بشری فروزانتر می‌نمود...

و بر پیشانی‌ش گل‌های محنت و محبت رسته بود .
 و در کنار هم ، از رنجهای وطن سخن می‌گفتیم ،
 سرسنگینش همچون قلب خونین رب النوع سوگوار بود ...
 چشمهایش نشانه‌های همان سرنوشت‌رارردیدگانم جستجو میکرد...
 و لبخندهای اندوهبار ما ، از قلبی به قلبی ، آرام آرام پرتوافسکن
 بودند .

ساعتها خاموش بود . خاموش بودم . یاد بودهای تلخ ، دیدگان
 مارا نمناك كرد ...
 و نور آبی رنگ چراغ من نیز ، همچون خون بر روی میزم
 می‌لرزید ...
 من چون روایی که در سپیددم ناپدید گردد ، رنگ باختم ...
 اما او فاتح و مغرور به پا خاست دستم را در دستش فشرد و گفت ...

« ای دوست امشب شب ایمان و وداع منست .
 اسبم را زین کرده‌ام و اینك از بیم‌نبرد و زندگی در آستانه‌ی -انه
 ات شیهه می‌کشد ...
 بنگر شمشیر به کمر بسته‌ام که عریانیش گویای حکم تقدیر است
 بیشانیت را به لبم نزدیک کن ... امشب ای دوست شب ایمان
 و وداع منست .

و تو بر اوراق سپید ، رنج نژاد و نیروی ملت را برای ،
 تا هدیه‌ی بی برای نسلهای آینده و غمهای گذشته باشد .
 من یتیم و سرکشم ، بدرود من ، به جستجوی از دست‌رفته‌گان
 میروم ...
 اما از ترانه‌هایت ترانه‌ی بی به من ده ، چرا که می‌خواهم ترانه
 خوانان بمیرم ...»

ترجمه‌ی هراند قو کاسیان

دینگ دانگ ... چه صداست ؟
ناقوس !

کی مرده، کی بجاست ؟

..... * هر رودخانه را ، باید بپای تجربه گرفت . بسترهای هموار و ناهموار آنرا آزمود و اگر توان بود، در جریان اصلی افتاد . جریانی که مصب آن ، مصبی دریایی ست . اگر سرچشمه نیست، رودخانه همچنان جاری ست . با آبهای شفاف و گل-آلود . آبهای گل آلودیکه همیشه بوده اند و همیشه نیز، مانع شده اند که «از جریان رودخانه (آنچنانکه بایست) آب برداشت .» لیکن چه غم، که زمان آنجا نشسته است . و آنان نیز که زمان را به داوری درست می نشانند اینک ما، که از سرچشمه عظیم جاودانیا د، دور مانده ایم .

* حرفهایی که میخوانید ، قسمتهای تنظیم شده ایست از کتاب چاپ نشده «شعر و شعر امروز» که ببهانه انتشار مجموعه های اخیر نیما ، آزاد ، امید ، بامداد، رؤیا درآمده است .

در این حرفها سعی شده است که بی شائبه هر غرضی و صرفاً بخاطر رهایی از این بلبشوی وحشتناکی که مشمول صفحات «رنگین نامه» ها و «جزوه» هاست، شعر امروز، مورد تحلیل و بررسی مستدل قرار گیرد ؛ بدین امید، که نقطه شروعی شود برای ادامه نظریات صاحب نظران ، و نه مغرضان و منحرفانی که بهر صورت ماهیت خود را نشان داده اند .

ما ، (همه دست درکاران شعر) آنها که آب را گل آلود کرده ایم . و آنان که از مسیر راست کج افتاده ایم . و آن دیگران ، که بیش و کم وبه اشکال مختلف ، از منبع سرشار بهره برده ایم .

نیما به حق ، سرچشمه عظیم بود ، رودخانه را ، اوبه جریان انداخت . و راه را ، او نشان داد . همان راه ، که در آغاز ، بظاهر آسان و آشنا مینمود ؛ اما در پنهان ، آنچنان دشوار و نا آشنا ، که همه راهیانرا در اندیشه سرانجام فرو برد . تا آنجا که شعر امروز ، از چند حالت جدا نیفتاده است .

۱ - شعرهای دوره‌یی :

که نتیجه شعار و احساسات اجتماعی ست .

۲ - شعرهای گمراه :

که نتیجه انحراف از فضای شعرنیمایی ست .

۳ - شعرهای مغشوش :

که نتیجه سرگردانی ، نامجوئی ، رضایت و خامی ست .

۴ - شعرهای پیشرفته :

که نتیجه تنفس در فضای شعرنیمای ، کشف و دانایی ست .

۱ - شعرهای دوره‌یی :

دینگ دانگ ... شد زیاد

نقشی که دستی از پی خیر و سلامتی

بر پرده مینهاد .

(ناقوس - نیما)

شعر شاعرانی ، که در «دوره احساسات» بدنیای شعر ، کشیده شدند . و چون جار و جنجال آن دوران گذایی فرونشست ؛ ایشان نیز ، از احساسات شاعرانه فرونشستند . دسته‌یی که خیمه‌یی **افراشته** وار برافراشتند ، و در آن غوغا ، بر کرسیهای شعار «پیش‌منبر» شدند ؛ و آنها که از آسپاریخت ؛ حتی بی‌نشان نوحه‌یی از میدان کناره رفتند . و دسته‌یی دیگر ، که در ایام سینه زنی نیز ، دست برنداشتند ؛ و هنوز هم ، گاهگاه دستی بسینه‌یی میزنند .

شعر این هردو دسته ، نمایشی از آنگونه احساسات بود که معمولا ، حاصل مبارزاتیست که در طول سالهای «دگرگونی» و بعنوان حربه‌یی روانی و محرك ، بظهور میرسد . این نوع شعرها ، از ابتدای مبارزات آغاز میشود ؛ و در خاتمه آن ، پایان می‌پذیرد . حال ، غالب یا مغلوب ، نتیجه ، در هر دو یکیست . و بخصوص برای ما ، که با فاصله‌یی نزدیک شصت سال ، هردو صورت را بعین تجربه کردیم . چه آن غوغا را ، که نتیجه باصطلاح غالبش بود . و چه این جنجال را ، که نتیجه مغلوبش .

آنچه مسلمست ؛ هر شعری که وسیله‌یی برای بیان احساسات ایدئولوژیک ، و حاصل یک جنبش اجتماعیست ؛ بعلت اینکه در فضایی محدود ، بوجود آمده‌است ، چه از نظر محتوی و چه از نظر قالب ، لاجرم لباسی به اقتضاء دربر خواهد کرد . لباسی مدرن ، و واضحست که کوتاهترین عمرها ، عمر «مد» است . اینها شعر «روز» بود ؛ و شعر روز ، شعر «همیشه» نیست . شعر روز ، از آن نظر ، که احساساتی و قراردادیست و همه فهم ، (از دریچه چشم مردمیکه باقتضای حال به جنب و جوش برخاسته‌اند) شعریست که همواره ، در سطح حرکت کرده است . و از چنین شعری ، هرگز ، توقع برجای ماندن و جاودانگی نمیتوان داشت . این شعرها ، شعر نبود ، همانگونه که شاعران آن ، شاعر نبودند . و اگر بودند ؛ نه تنها از کار نیمه‌اندند ؛ بل ، روزه روز ، به کمال شعر نزدیک تر میشدند . همچنانکه در آن دوران بهار ، و در این سالها شاملو از آن مرز خاص و فضای محدود گذشتند . و خاصه شاملو ، که اندك اندك ، به جوهر شعری دست یافت ، و سالها بعد (در باغ آینه) شعرهایی عرضه کرد ، که از پیشرفته ترین و متشکل ترین اشعار واقعی امروز ، به حساب رفت . فضای اینگونه شعرها ، به اقتضای زمان آنروز ، به مختصاتی محدود شده بود ؛ که لازمه آنچنان جنبشهای موقتیست .

يك : حرفهای قراردادی :

دست بدست هم دادن - زاغهارا بیرون کردن - درخون و آتش در غلتیدن - زمستان را پشت سر گذاشتن - بهار را پیشوا ز رفتن - زنگار ظلمت زدودن - در چشمه مهتاب تن شستن - و جز آن ، که گویی برنامه از پیش معلوم شده‌ییست

که فهرست وار، بردیوار نصب شده است، و علمی الاجبار برای هر شاعری لازم-
 الاجرام است. شعرهایی که نه تفسیر، بل تشریح واژه «امید» بود. و تشعیر برای
 سعادت نیامده دنیاوی و سرمدی و سرشار از احکام مصدور (اجتماعیات معمول،
 و صلاح اندیشی های خیر خواهانه) و همیشه نیز، در فضایی محدود، که شاعر را
 که کاشف بزرگ طبیعت و انسان و تأثیرات و تأثرات متقابل آنهاست؛ از هر نوع اندیشه‌یی
 نو و کشفی بدیع، مانع میشود، و مایه شاعریش را که هر آن ممکن است به اکتشاف
 فضایی تازه، و به تصویر زایه‌یی تاریک، موفق شود؛ از میان میبرد.
 محتوی این شعرها، از نظر مراتب جنبش، در پنج مرحله قراردادی،
 منقسم شده بود:

الف: مرحله آغاز- که شوق رفتنی بود و امید رسیدن:

آه اگر دشت عطش کرده، لبانم نمکد
 یا اگر سینۀ آن کوه، نکوبد بالم
 یا اگر تندی این راه، توانم، نبرد
 ماسۀ ساحل «امید» به تن خواهم شست **کسرائی**

ب: مرحله دوم- که بحران جنبش بود و آغاز خون:

و خون ما
 به سرخی گل لاله
 بگرمی لب تبدا
 بپاکی تن بیرنگ ژاله،

ریخت بردیوار کوچه **زهری**

ج: مرحله سوم- که هنگامۀ نوحه بود و هنگام سوک:

مرگ آفرین پیر
 در برق داس مرگ
 باخنده میبرد رگ جان خلق را
 بس ناشکفته غنچه که در زهر خنداو

پرپر شد و به دامن خاک سیه نشست **عاصمی**

د: مرحله چهارم- که روز گاریاد بود و ایام حسرت:

و شما میدانید!
 آه ای اختر کان خاموش!

که چه خوشدل بودیم
 من و اوست شکر خواب امید
 و چه خوشبختی پاک
 در نگاه من و او ، می خندید **سایه**

ه : مرحله پنجم - که تا امروز نیز ادامه یافته است ، و باز تشریحی است
 از کلمه «امید» و چه امید کودکان و دروغینی ، آنچنانکه گویی هیچ حادثه‌یی اتفاق
 نیفتاده ، و هیچ خونی ریخته نشده است :
 گر بهار آید
 گر بهار آرزو ، روزی ببار آید
 این زمینهای سراسر لوت
 باغ خواهد شد **کسرائی**

دو : مضمونسازی :

(به حساب کمبودی و ضعف) ، که در حقیقت ، همان محتوی از پیش
 معلوم شده است . مثلاً استفاده از حرکت و خاصیت «الاکلنگ» :
 تا بوده تو برفراز بودی
 ما سایه صفت ، به ره افتاده
 دستان تو میرسید تا عرش
 ما تکیه به خاک تیره داده **زهری**
 در این نوع شعرها ، شاعر می نشیند و فکر میکند ، که این بار ، درباره چه
 چیز بگویم . یا چه وسیله‌یی را بهانه کنم . آنگاه مثلاً «دماوند» را بنظر می‌آورد و
 بصره سازی میپردازد و خواب می بیند :
 که دماوند گرانسنگ از میان رفته است
 کوه ورجاوند پیروزی
 کوه پیشانی بلند آسمان آهنک
 از میان رفته است . **کسرائی**
 یا حرکات جادویی يك بند باز را بهانه میکند :

او ، بند باز بود
و ندر تمام شهر بدین پیشه
او یکه تاز بود **کسرائی**
و یا بتذکر مستقیم افسانه ها و اساطیر متشبهت میشود . و باز صحنه سازی :
برفیست و کلبه‌یی داغ ، پیرمردی و قصه‌یی ، حاشیه‌یی و متنی و آرزوی آرش دیگر .
و باچه پرداختهای ابتدایی و چه فرمایشات احساساتی :
آری آری زندگی زیباست
زندگی آتشکهی دیرینه پابر جاست
گر بیفزویش ، رقص شعله اش در هر کران پیداست
ورنه خاموشست و خاموشی گناه ماست **کسرائی**
و چه شمارهای آبکی :
«بر آ ای آفتاب ای توشه امید
«بر آ ای خوشه خورشید
«تو جوشان چشمه‌یی ، من تشنه‌یی بیتاب
«بر آ سرریز کن تا جان شود سیراب **کسرائی**

سه : نمایش احساسات :

(ونه رنج ، که رنج ، شعر افریقا ست) اندوه و خروش هوسناک ، برای
رسیدن به لعبتان و دختران زیبا ، در بهار نیامده و مهتاب ندیده . ونه جوش ،
و نه غم ملیونها شور بخت آلت دست :
پشت این کوه بلند
دختری بود ، که من
سخت می خواستمش **سایه**
و :

دختری بر لب آب
روی يك سنگ سفید
پای میشوید ، پاهای گل ولای اندود **کسرائی**

و :

درسکوت اطاق خودهستم
لیک آویز گوش ، ضربهٔ هشت
همرهش النجای دخترکی :
- و باز کن آشنا ! مرا شب کشت !» **زهري**

و :

آنجا هزار دختر جنگی بماهتاب
آشفته اند موی
پوشیده اند روی
معشوقکان من
امید های من **کسرائی**

و :

ای کدامین شب
یک نفس بگشای
جنگل انبوه مژگان سیاهت را
تا بلغزد بر بلور بر که چشم کبود تو
پیکر مهتابگون دختری کز دور... **سایه**
شمرهایی ، که سراسر آن پراست از چشمه های زلال ، و بازوان مهتابگون
و آرزوی آغوش دختران رنگ رنگ . و نه حتی یکبار ، حسرت کفی آب ، برای
آن خار کن پری ، که در برهوت سوزان با دستهای خونین ، پشته های خار را
بگرده کشیده است . و گاه تا آنجا که اگر سخنی از چرک و خون دستی میرود ، این
دست آن کارگر فلک زده بی نیست که خانواده اش در ظلمت چشم براهی او مانده اند ؛
بل ، دست دختریست که نتیجهٔ تداوی معشوقهٔ شاعر است :
زیباست رقص ناز سرائنگشتهای تو
بر پرده های ساز
اما هزار دختر بافنده ، این زمان
با چرک و خون زخم سرائنگشتهایشان
جان میکنند در قفس تنگ کارگاه **سایه**
همانان ، که اگر آنروزها (و به امید طلوع آفتاب مطلوب) شرط پرداختن به معشوق

را به «زود است ... دیراست» مشروط میکردند ؛ بتجربه نشان دادند که شرطی دروغین بیش نبود؛ آنچنانکه پس از شکست نیز ، بهمه آن نواهای دلخواه رسیدند. اگر نتوانیم استعداد شاعری اینان را انکار کنیم ؛ نکته‌یی را که جای آن اینجاست و میتوان گفت : اینستکه : ایشان اصولا ، شاعرانی بورژوازمآب، لیریک و گاه رمانتیک بودند . و به احتمال قوی ، اگر چنین دورانی بوقوع نمی‌پیوست ، (غیر از سایه که غزلسرای موقی‌ست) غزلسرایان طراز سوم و چهارمی از آب‌در- میا شدند .

شعرا اینان ، برخلاف اقتضای چنین دوره ها ، که زبان و فضای حماسی می‌طلبد ؛ شعریست فاقد خشونت ، و سخت نرم و متغزل ، و شاید یکی از عوامل احساساتی بودن آن ، (غیر از مسئله فرم و پرداخت ، که در سطحی بسیار ابتدایی‌ست) همین مختصه تغزل و جریان عاشقانه آنست ؛ که حتی در فضای خونین ، که لزوم تشبیهات و تعبیرات و اضافات خشن ، محتوم‌ست ؛ نتیجه نگاهی عجیب احساساتی و تغزلی‌ست :

گیسوی شب به چهره رخشان آسمان
 تاشب ز جام صبح چشد نور آفتاب
 در نهفت پرده شب ، دختر خورشید
 بر چیدم مهر ، دامن زربفت و خون گریست
 گلخانه شکسته ، در شاخه های فقر
 گسست و ریخت مرواریدی پیوندمان بر آب

چهار : سادگی و سخنگونگی :

این نشانه های احساسات ، گاه آنقدر ساده و سخنگونه است که تا فواصل بسیار ، از مرز شعر دور میشود . و نه تنها از نظر محتوی و مفهوم ، قراردادی ، که از نظر قالب و صورت هم . مثلا لزوم استعمال قافیه های از پیش معلوم (که مع التأسف گریبانگیر چند تن معدود شاعران پیشرفته امروز ، از جمله : امید ، آتش و رؤیا نیز هست) تا آنجا که وقتی میخوانیم :

پایان گرفت دوری و اینك من
با نام مهر، لب بسخن باز میکنم؛
با خود می گوئیم که حتماً درد سطر بعد «آغاز میکنم» آمده است . و می بینیم که
جز آن نیست :

از دوست داشتن

آغاز میکنم **کسرایی**

و بهمین صورت ، «میلرزد» پس از «میورزد» :

آه ، این درد مرا می فرسود

او بدل عشق دگر میورزد

گریه سردادم در دامن او

هایهایی که هنوز

تنم از خاطره اش میسرزد **سایه**

و «پرواز میکنم» بعد از «ناز میکنم» :

شب را چو گریه یی که بخوابد بدامنم

من ناز میکنم .

امشب بسوی قدس اهورایی

پرواز میکنم **امید**

و «آواز میدهد» دنبال «پرواز میدهد» :

دیدم که دست ورشوی گنبد

تک تک پرستوان را پرواز میدهد

دیدم که چاه خالی از وحشت سکون

فوج کبوتران را آواز میدهد **آتش**

و «جاوید میشدم» پس از «تبعید میشدم» :

من با تولدم

در دور دست عمر

تبعید میشدم

همراه بیگناهیهایم

.....

رؤیا جاوید میشدم

باتوجه به چهارمختصه مذکور (حرفهای قراردادی - مضمونسازی - نمایش احساسات - وسادگی و سخنگوئی) ست که بعلت اساسی عقب ماندگی و جریانی که شعرا بنان در سطح داشته است ، پی میبریم . شعرهایی ، که ضعیف ترین حافظه ها ، استعداد و استطاعت نگهداشت آنها را داراست . و بخصوص ، بر جای ماندن آن تا امروز ، مدیون دختران و پسران جوانی ست که همواره در تبلیغ آن کوشا بوده اند . اما ، رعایت آن مختصات ، نه بعلت قلمرو معتدلی بود که شاعران آنها در آن قدم گذاشتند ، بل ، بواسطه همان ناتوانی و جریان در سطح بود که آنانرا از تصرف اقالیم دیگر ، بازداشت . تا آنجا که اگر امروز (و هر چند ، یکبار) شعری از ایشان میخوانیم ؛ بیان می بینیم ؛ که چیزی جز یکمشت حرفهای موزون نیست . نظمهایی که اگر گهگاه ، تازکیهایی از نظر بیان ، در آن دیده شده است ، نه نتیجه کوشش آنان ، که در حقیقت ، تقلیدی ست از دست پرورده هاشان :

بنشینیم و بیندیشیم

اینهمه باهم بیگانه

اینهمه دوری و بیزاری

بکجا آیا خواهیم رسید آخر سایه

و بی کمترین نشانی از پیشرفت آنچنانکه بمراتب از شعرهای نخستین آنها ،

ابتدایی تر ، و حتی از شعرهای درجه سوم و چهارم امروز ، ضعیفتر است :

مارا سر گلیم نشانند وزا بندا

گفتند پا درازتر از آن مبادتان

آنروز ، آن گلیم

بر ما ، چو باغ بود

کسرائیی

از این میان ، تنها دو شاعر بودند که در فاصله سالهای سی و هفت و چهل ، ناگهان

جنبشی کردند . **زهری** ، که گهگاه شعرهایی پرداخته عرضه کرد :

هر حکایتی ، شکایتی ست

قصه بی زغصه بی ست

زهری

از غروب آشتی کنایتی ست

و **آینده** ، که اگر چه زبان **نیما** را برگزید (و به اشتباه) اما بهر جهت قدمی

دیگر برداشت

در شمار هر رگ من آتش دیگر (ولی بیگانه با من)

بیجهت هر لحظه‌یی بر خود

میزند دامن

میزند حرف کمی را او

گوش می‌بندم ، بنمگین حرفهای او ، چرا من ؟ **آینده**

لیکن طولی نکشید ، که آن ، بتفنن افتاد و این ، بداستان نویسی .

آخر مگر میشود بر سر همه سفره‌ها نشست ؛ و هر ماه یکبار نظمی نیز ، از سر بیحوصلگی و بر سبیل تقنن سرود ، از همان شعرها که دهسال پیش ، همانسان بوده اند ، که امروز ، و امروز ، همانسانند که دهسال پیش ، در نظراینان ، چه بسا چیزهای دیگر ، که از شعرشان مهمتر بوده است . ایشان ، غافل از این بوده اند که همواره اصلی‌ترین اصل زندگی هر شاعر واقعی ، شعراست ؛ تا آنجا که اگر جزئی مسامحه‌یی کرد ؛ به اصالت و جاودانگی شعرش ، زیان زده است .

زندگی ، تکرار است . شب به روز ، و روز به شب بر میگردد ، ما از هر جای کره زمین که حرکت کنیم ؛ باز بهمانجا میرسیم . خصوصیات روحی‌ما ، روابط و ارتباطات ما ، کیفیت ادامه لحظات ما ، همه و همه ، نشان‌دهنده مدارات مخصوص ماست . راه اصلی هر کس ، در همان خطی است که بر اصلی‌ترین مدار او تعبیر میشود . خطوط دیگر فرع است . اصلی‌ترین مدار یک هنرمند ، فقط و فقط هنراست . تفاوت میان غیر شاعر و شاعر ، در همینجاست . غیر شاعر ، در هر مداری که بود ، زورش را میزند و شبه شعرش را میسازد ، لیکن شاعر واقعی ، هرگز چنین جرأتی را در خود نخواهد یافت . او ، در اغلب لحظات ، بر مدار اصلی است (و بخصوص هنگام سرایش شعر ، در عاطفی‌ترین نقطه‌ها) او میداند که اگر در نگهداشت خویش ، همواره کوشا نبود ؛ تا چه پایه مشکل است که باز در جریان مدار اصلی افتاد .

بزرگترین شکست يك شاعر ، همین ماندن و درحصاری محدود ، محصور بودن است . شاعر واقعی همیشه شاعر است . جوانی و پیری ، تجرد و تأهل ، و هیچیک از مراحل و مراتب دیگر حیات ، در بازداشت ادامه کار او ، مؤثر نخواهد بود .

با توجه به چنین حقایقی است که امثال **پرویز ناتل خانلری** ، **محمد علی اسلامی** ، و **گلچین گیلانی** نیز میمانند . شاعرانیکه هرگز شعرشان راه جد نگرفتند . و اندک‌اندک از مدار منظور خارج افتادند و بکنار رفتند . هم‌اینان که روزگاری در کنار **نیما** و در سطحی‌ترین صورتها ، به خیال خویش فرمهای تازه ارائه میدادند . در صورتیکه ، نه تنها از راز بدعت **نیما** (از نظر قضا شعر) سر در نیاوردند

بل ، راز کوتاه و بلندی مصراعها را نیز درك نکردند . بحر طویل :

باز باران ،

با ترانه

با گهرهای فراوان

میخورد بر بام خانه گلچین گیلانی

و اگر نه بحر طویل ، گونه یی مستزاد ، که همه مصراعها ، در آخرین حرف ساکن رکن سالم عروضی آن تمام میشود :

اونشته مرا در برابر

چون عقابی ژیان بر سر کوه

زلف بگشوده در باد خاور

دل پراز یاد

شاد و ناشاد

اسلامی

یا :

نغمه چنگم در این بزم ارنیامد دلپذیر

ای امید جان بخشای این گنه بر من مگیر

.....

من شدم در راه

خانلری

دل ز شوقش مست

شاعرانی که با همه آن شورهای نخستین ، سرانجام بتفنی افتادند و آنگاه ماندند . و چه بهانه ها که (با استعار از این ماندگی) تتراشیدند . از کدام بگوئیم؟ از آن که در مصاحبات « کتابخانه » عیش گفت : دیدم حرفهایم را در قالب مقاله ، بهتر میتوانم بزم ؛ یا از این ، که همه ناراحتیها و چیزهای دیگر را ، علناً در مقالات « سخن » عیش بقلم آورد .

ومع التأسف هـ-ا-سایه ، سیاوش کسرای ، اسماعیل شاهرودی

محمد زهری ، محمد عاصمی و ... نیز از شاعرانی هستند که همچون آنان سالهاست از مدار واقعی شعر ، بدور افتاده اند . و لاجرم به تفننی چند بسنده کرده- اند . تفننی که فرجام آن ، کناره گیری برای همیشه ، از دنیای شعر است .

۲ - شعرهای گمراه :

دینگ دانگ ... بی گمان

نادان تر آن کسان !

کافو نشان نهاده، به همپای کاروان

(نیما - ناقوس)

شعر شاعرانی، که یا از مرده جوانان هوسناک دیروز بودند، و از همان آغاز،
براهی کیچ افتادند، و یا از جوانان مدرن امروزند، که ناگهان برای غریب و
غیر ایرانی پای گذاشته اند .

الف : شعر دسته اول :

که از دو حال بیرون نیست :

یک : شعر آنها که بناگاه از اضطراب دنیای امروز «رها» شدند و در بهشت
معطرو «نافه»یی خویش، زیج نشستند، و لاجرم، شعرشان سرشار از عطرهای
گوناگون شد، از پرده های مخملین و تخته خوابهای راحت و گلان و گوهران رنگ-
رنگ و بازو و هوس و گیسوان آشفته :

هوسناک و بیتاب و آشفته موی

در افتاده بر تخت جادوی من

شقایق نشان کرده از تاب عشق

به الماس هر بوسه بازوی من **توللی**

(که گویی بزرگترین حماسه شان هم این است . و می بینید که شعری عاشقانه،
درجه «بحر» حماسی مواجی افتاده است «بحر متقارب شاهنامه»)

و برای خالی نبودن عریضه، گاه بانمکی تلخ از گذرایی عمر و پیشایی مرگ،

و آه و ناله و غریبگی و قدر ناشناسی و ناامیدیهای کودکانه :

ناشناس از همه بگذشتی و در ملک وجود

کس زبان تو ندانست و روانت شناخت

سنگ ره بودی و جز نفرت ننگت نگرفت

چنگ غم بودی و جز پنجه مرگت نتواخت **توللی**

اینگونه اشعار، از نخستین شعرهایی بود که در سالهای پس از شهریور بیست ،

موجی از جریان عظیمی شد که بعدها، همراه با جریان واقعی شعر امروز، همراه

افتاد ؛ و حتی سالها ، شعرا رجمند **نیما** را از درخشش بازداشت . اما خوشبختانه چندان بطول نینجامید . تا آنجا که امروز ، جویباری زمزمه گر ، بیش نیست .
 این شعرها ، از سال بیست و شش بعد ، در فضایی رمانتیک و سوزناک ، بتلطیف احساسات دختران و پسران جوان پرداخت ؛ و زیب دفترچه خاطرات آنان شد ، و اندک اندک همراه باتکه هایی از « تفکرات شاعرانه **لامار تین** » ، « شهای **موسه** » و « آوازه های **هاینه** » در حافظه ها و کیفهای پسران و بویژه دختران مدارس راه یافت .
 این « آه و ناله ها » از چند نوع حرف قراردادی سوزناک بیرون نبود :

۱- گریستن بر گور عشقهای مرده :

با این تفاوت که اگر مثلاً **لامار تین** در کنار دریاچه « **بورژ** » بیاد « **مادام ژولی شارل** » گریست ؛ شاعران این شعرها ، بی اینکه اغلب سابقه عشقی داشته باشند ؛ بیاد عشقهای گذشته خویش ، گریه میکنند :
 روزی نمیرود که بیاد گذشته ها
 در ظلمت لال نگریم به حال خویش **مشیری**

۲ - بیان مستقیم خاطرات :

آه ، چه شبها که پشت پنجره ذهن
 نور ضعیف چراغ خاطره یی تافت
 حافظه من چو عنکبوت که نسال
 پرده یی از خاطرات گمشده میبافت **نادرپور**

۳ - سوگند به وفا و منع از جفا :

توئی توئی به خدا ، عمرو جان و هستی من
 بیا که جان بلب اینجا به جستجوی توام
 منم منم بخدا ، این منم که در همه حال
 « در آن نفس که بمیرم در آرزوی تو ام **مشیری** »

۴ - پرواز بهمه نقاط طبیعت :

دور ، آنجا که زهره دختر شب
 شستشو میکند به خیمه نور
 دور ، آنجا که راز های نهان
 خفته در سایه های جنگل دور

با خیال تو میزنم ، پر و بال توایی
۵ - تشریح شعر خویش :

شعر من ، رنج بیکران من است
شعر من ، رنج بیکرانۀ تست هنرمندی

یا :

اگر دردانه های نازک لفظم
و یا درخوشه های روشن شعرم
شراب و شهد می بینید ، غرازا شک و خونم نیست
نادرپور

۶ - اسارت در قفس تن :

ای که در منی و مانده بی بیند من
عاقبت ترا از این قفس رها کنم هنرمندی
و با همه شهرتی که دارند ، باز هم ناشکر :
ای همه مردم ، مرا چنانکه منستم
باز ببینید و باز هم شناسید نادرپور

۷ - خوشبینی و بد بینی سطحی :

کنون این من و صبح بی انتظار
ترا جسته بودم ، ترا یافته ام

و :

بیهوده مگو که صبح می خندد
در گوش من این سرود سنگین است هنرمندی
از اصلی ترین مختصات این شعرها وجود فضاهاى رمانتیکست و نه بوسیله
تصویر؛ که با استعمال بی حد و حصر کلمات پر زرق و برق ، کلماتی که در حقیقت
اصل تزیین و تهذیب آنهاست :
برکه - سراب - مرمر - عاج - شمع - پروانه - برهنه - عریان - شکوفه -
گل - مهتاب - آفتاب - ماه - خورشید - رؤیا - خواب - نیلوفر - لاله - هوس -
عشق - مرگ - کابوس - هول - تابوت - غروب - طلوع - نور ظلمت - گور - مزار -
گمشده - نایافته - سکوت - سکون - آغوش - دامن - طنین - آوا - امید - خیال -
گناه - بخت - سایه - روشن - و . . .

و نیز، بوسیله اضافه های تشبیهی و استعاری سوزناك : دختر خورشید - گل ماه - جویبار اشك - بال آرزو - بوسه نسیم - مرغ روز - دیوشب - آفتاب امید - پرتو وسوسه - صبح شانه - گهواره نگاه - و

و امانه بعمد، چرا که آنان روحاً آدمهای رمانتیک مآب و احساساتیند. و این را خود میدانند که «مرغ نگاهشان» جز در فضاهاى «سانتی مانتال» استطاعت پرواز نخواهد داشت.

این شاعران، حتی اگر از مرگ سخن میگویند؛ یا به این سببست که بوسیله آن، شعر خود را عمیقتر جلوه دهند؛ و یا نتیجه وحشت از آن نوع مرگهای رمانتیکست؛ که میآید و «گل آرزوهاشان را پر میکند»، تا آنجا که **مشیری** نیز (که رمانتیک ترین آنهاست) از این امر مستثنی نبوده است:

ای رهگذران وادی هستی
از وحشت مرگ میزنم فریاد
درسینه سردگور باید خفت
هر لحظه به ما ربوسه باید داد
مشیری

یا:

بکوب ای دست مرگ امشب درم را
که از من کس نمیگیرد سراغی
نادرپور

* * *

دو - : شعر آنان که یا از ابتدا در اسرار وجود وعدم و راز خلقت و طبیعت، و تفسیر و تعبیر تقدیر فرو رفتند؛:

گفتمش ای روح گرم و تیره و روشن
هستی ما در ظلام رمز جهان چیست
رهرو شبگرد خسته پای ندانست

راه خلاصی ز باتلاق زمان چیست **شرف**

یا بتصور غلطی که از مفهوم شعر داشتند؛ و باتشویق مدام اساتیدی که سخت از دنیای شعر واقعی پرت بودند؛ بتدریج دریان حالات روحی و ذهنی خویش گرفتار شدند:

نه ترا مانم و دانم، که بخود نیز نمانم
نه سپیدم نه سیاهم
نه سرودم نه نگاهم

نه یکی نقش پلیدم

هنرمندی

نه یکی رنگ تباهم

و باز، آن شعرها که محصول معمول آن سالها بودند امروز، که شاعری مثل

پرویز خائفی هنوز گرفتار همان حال و هواهاست :

با این امید خام گریز آئین

کی جای خوش نشستن و خرسندیست

با این دریغ - جانم راهمراه -

خائفی

گیرم که باز، مانم - حاصل چیست

و ناظمی مثل **محمود کیا نوش** اسیر جدال «جاودانی» عشق و عقل :

عشق ، چون خورشید نوری میدهد

میبرد رنج و سروری میدهد

حشمت و جباه سلیمان را ز مهر

گاه می بینی به موری میدهد **کیا نوش**

و با همان دوبیتیهای ناقص ، نشخوار حرفهایی که قرنهای پیش ، عرفای نامدار

ایران ، در سطحی بسیار پهنای ، اقیانوسی از آنرا جاری کردند و دفترش را ،

برای همیشه بستند .

ب - شعر دسته دوم :

که باز ، ازدو حال بیرون نیست :

۱ - گونه پیچیده آن : شعر شاعرانیکه بی هیچ تنفسی در فضای شعر فارسی ،

ناگهان بظهور رسیدند و در عرض یکی دو سال ، نه کامل ، که اکمل شدند و شعری

عرضه کردند که تا آنروز ، در زبان فارسی (بل فرنگ نیز) سابقه نداشت .

اینان ، یکباره فهمیدند که هر چه کلام ، بسوی پیچیدگی رود ، و هر چه

تعقیدات لفظی و معنوی ، با استعمال انواع اضافه ها ، زیاده تر شود : و حرفها

گنده تر و چشمگیر تر ، کمال و پختگی شعر ، بیشتر جلوه خواهد کرد . با چنین توهمی

بود که ناگاه از شعری به این سادگی :

تنها یکبار ● می توانست ● در آغوشش کشند ● و میدانست - آنگاه - ●

چون بهمنی فرو میرزد ● و میخواست ● به آغوشم پناه آورد ● **الهی**

به شعری ، اینچنین مبهم رسیدند :

ناقوس خون تو میزد ● يك دقیقه مانده به مهتاب ● آنگاه که با منشور خابهای

یخی خود ● که چهرهٔ مولاووار ورنگین کمان بال شاپرکان را ، درخود ● آسیب
 نادیده میداشت ● خونم رادرقدحی تنگ خنک کردم ● الهی
 و این بیکباره کمال یافتن ، چندان هم بیدلیل نبود . چرا که همین گوینده ،
 بعیان دیده بود که آن دیگران مورداعتقاد اونیز ، بنا گهان چنین جهشی را پذیرا
 شدند . همانان که گاه درزاویه یی غمناک می ایستادند و در «اندوه پنجره» یی فرو
 میرفتند :

هر که سخن گوید ● و هر که راهی درپیش گیرد ● روزی درخود خواهد
 نشست ● و چون درخودنشیند ● برچشمان و برآوای او ، پنجره یی دودزده ،
 خواهد نشاند ● احمدی

اما این جدائی به چه اعتبار بود؟ معلوم نیست آخرچرا بایداز اندوهی آنچنان
 برید و درفضای بیغمی و بیدردی بتهنسی مصنوعی پرداخت :

من ، درهمین تجربهٔ عصرائهٔ پائیزی خویش ،
 به جنگل های پرشتاب ، که مهرامی شستند ؛ میگریستند و درقاب
 (مینهاند ؛ اعتراف میکنم)

روزا گربود، جمعه بود

وشنبه ، باصدایی قطعهقطعه شده ، درخواهران تماس می شگفت. احمدی
 بریدنی که لازمهٔ آن ، پیدایش اینچنین فضاهاست . و چه وحشتناک ، آنچنانکه
 بتدریج دامان این گونه شعرها (مسائل حساب شده و ریاضی وار) گرفته شود . و
 محاسبات دقیق سطور، بعنوان ماهرترین محاسبان ، زبانزد خاص و عام .
 این مسائل بظاهرشعر، بچند مختصهٔ اصلی، کوتاه میشود :

الف : جان دادن بهمهٔ آن چیزهایی که ما ، برای آن واژه داریم :

روزهای هفته : چهارشنبه، تن و نفس خود را برکنجکاری تصویری ریخت

سبد : - سبد ، جرأت یافت ، نانهای اندوه حوض را گول زدند

خدا حافظی :- درجسم خدا حافظی تو ... احمدی

و تا سرحد افراط ، تا آنجا که دیگر ، حتی يك شیئی نیر ، درسراسر شعر نیست
 که ازطبیعت وجودیش خارج نشود .

ب : استعمال مفرط اضافه های استعاری ، که ازفریبنده ترین مختصات

این شعرهاست :

«نخ الکله» «شقاب صداقت» «خون پنجره» «نمایشنامه مه» :

سرودهایی که ازنخهای الکله ، بافته میشد .

که میزبان آینده، مهر را در بشقاب صداقتها بچیند

مادران باران، در نمایشنامه مه... اعمدی

ج :- جملات بلند و خروج از مرز دستور زبان : که بیشتر بعلت ناتوانی و عدم تسلط به کلمات و عدم اطلاع آنان از زبان فارسی ست . تا آنجا که دیگر از تقسیم جمله ها نیز، عاجز میشوند و در مهار کردن آن در میمانند جملاتی که گاه، شامل چند مسندالیه و مسنداست ؛ آنچنانکه وقتی میخواهیم، بوسیله حرف ربط «است» آنها را بیکدیگر ارتباط دهیم ؛ سخت دچار اشکال میشویم :

پشت بوریای ححات ، نفس از پرطبل ترین لحظه پس از رگباری

(در میان صبح و گل شیپوری - که ناقوس عشق بود -

خاکستری مشعوف ، بدردی که سایه های طلایی را بر پله های

تیمارستان ، چون

(شیهه یی لرزاند

از بال هاروت ، به سقفی تبعید شد ، که خستگی را طعمه مامیکرد الهی

اشکالی که گاه متوهم بر این توهم ست که بحتمل این کوششها ، نوعی تلاش، در ایجاد شیوه یی انتزاعی در عالم شعر است . اما مگر میشود ؟ شعر که نقاشی نیست. در نقاشی تجریدی ، اگر خط و رنگ ، مصالح است ، رابطه هم هست. لیکن، مصالح شعر، کلماتند. و کلمات، به صورتی که چیده شوند ؛ بدون افعال و روابط مشخص ، هرگز معنایی نخواهند داشت . در تحلیل تابلویی «آبستره» ابتدا از راه مجموع خطها و رنگها و ترکیب آنهاست که بنظم منظور نقاش، پی میبریم؛ و سپس بجزئیات توجه میکنیم . اما در شعر، هرگز درنگاه اولین مجموع کلمات پراکنده را نمیتوان در نظر گرفت . بل ، در آغاز، از راه روابطی که در حقیقت، بمنزله راهنمای واژه-های نامنظمند، باید به مطالعه آغاز کرد ، و سپس به شکل نهائی رسید .

چنین ست ؛ که این شعرها ، دیگر شعر نیست ؛ مسئله ریاضی ست . چرا که گویندگان آن ، با آگاهی هر چه تمامتر، و با تصنعی هر چه بیشتر، با ماده کلمات متغیر و متحول ، و پهلوی هم چیدن آنها ، سعی میکنند، حتی المقدور، کلام را بجانب ابهام و تعقید کشند ؛ اجزاء طبیعت را بیکدیگر بیامیزند ، فلان شیئی را ، از هر صفتی که داراست ؛ عریان کنند ؛ و همان صفت را به شیئی دیگر، که فاقد آنست؛ بپوشانند . و لابد به این منظور، که همه اینها به حساب «کنترل ذهنی» و تسلط به به تشکل و کمپوزیسیون شعر، و مرتبه تخیل و اقتدار شاعری ایشان، گرفته شود .

کارهایی که لازمه آن نه شوریست و نه شوقی، مصالحیست، و جیدنی بسیار ساده. و چون با آگاهی نوشته میشود؛ چندان هم فاقد معنی نیست؛ منتها از هر گونه عصاره و جوهر شعری بریست.

حال، فرض میکنیم که آمدیم و با همه بیحوصلگیها و بیفرصتیهای امروز، و پس از دوسه ساعت عرقریزی، از راه منطق کلام و ارتباط واژه ها و سطرها و بندها، رگه اصلی شعر شاعر را بدست آوردیم؛ و به تحلیل و استنباط آن، موفق شدیم؛ خیال میکنید که تازه به چه چیز دست یافته ایم؟ فی المثل، به زنی که محاط به دایره نگاه شاعر، در پنجره اطاقش ایستاده است؛ و بی اعتنا و جدا از او، به خیابان نگاه میکند.

تحلیل این شعرها، (اگر نه بصورت جد و لُضرب) درست، بشیوه معماهای متداول چند قرن پیش است؛ که ناظمی می نشست و محاسباتی میکرد و بیتی می ساخت؛ و برای قرنهای متمادی، خلق بیکار و بیعار را به عرقریزی بیهوده، (ولا بد سرگرم کننده) و امیداشت؛

آه-وی آتشین را چون بره در بر افتد

کافور خشك گردد، با مشك تر برابر

راستی، مگر آه و نیز آتشین است؟ بره را چه نسبت به آه؟ تازه اگر نسبتی هم بود؛ و بره بی درد امن آهویی افتاد؛ بچه دلیل کافور خشك و مشك تر برابر میشود؟ شاید منظور ناظم، اسم دیگر آهوست؛ مثلاً غزال. یا نام دیگر بره، مثلاً گوسفند. اما کافور خشك و مشك تر چیست؟ نکند اشاره ای به رنگ آنست؛ کافور سفید و مشك سیاه؛ لیکن چرا این دورنگ، برابر میشود؟ ولی علتش را که گفته است؛ برای اینکه «بره» در دل «آهوی آتشین» افتاده است. لابد همان حمل منطقه البروج؟ آه...! پس آهوی آتشین کنایه ایست از خورشید. و بره، برج حمل، و کافور خشك و مشك تر، شب و روز. خب! مثل اینست که مسئله حل شد: وقتی که آفتاب در برج حمل افتاد؛ شب و روز مساوی میشود. ببینیم! اما همه این عرقریزیها، برای همین بود، همین که گفته شود؛ در آغاز بهار، شب و روز برابر است؟. راستی که جای بسی شکر است که فقط يك بیت بود؛ و نه يك قصیده، که ناگزیر، ماهها تحلیل آن بطول میانجامد. اکنون در نظر بگیرید که درك و فهم شعرایان، چه عرقریزانی را بدنبال خواهد داشت. آخر، امروزه روز که روزگار چنین حوصله ها نیست. این شاعران، یحتمل خیال کرده اند، که ابهام

معمول شعرهاشان ، از همان نوع ابهامی ست که مثلاً مشمول شعر **الیهوت** است. اما چگونه باید گفت ، که او ، هرگز با آن آگاهی ها که اینها خیال میکنند ، شعر نمی- نوشته است. و چگونه باید گفت که وی ، آنقدرها آمادگی و کنترل ذهنی داشته است که وقتی شعر ، بسراغ او آمد ؛ از هیچ اشاره یی فروگذار نکند . اما مع التأسف پیش از اینکه شعر بسراغ اینان بیاید ؛ اینان بسراغ شعر ، میروند . شعر **الیهوت** تفسیر پذیر است . لیکن در آخرین تحلیل این شعرها ، چه چیز مانده است ؟ اشتباه نشود. در اینجا هرگز آرزوی این نیست که چنین جریان شعری ، در کنار جریان عظیم شعر امروز ، نابود شود ؛ تنها ، وحشت از اینست که این نوزاد جدید ، بسبب بری بودن از هر نوع قید ، و اینکه نوشتنی ست آزاد و بظاهر چشمگیر ، بسیاری از جوانان مستعد امروز را از مرحله واقعی شعر ، پرت کند و به انحراف کشد. جوانانی که بر اثر زودرسی و قضاوت عجولانه ، همه این چشمگیرها و تظاهرات را به حساب اقتدار شاعر خواهند گذاشت ؛ تا آنجا که وقتی این شعر ساده **نیما** را خواندند :

به شب آویخته ، مرغ شباوین

مدامش ، کار رنج افزاست ، چرخیدن

اگر بی سود می چرخد

و گراز دستکار شب ، در این تاریکجا ، مطرود می چرخد ...

.....

بچشمش ، هر چه می چرخد - چو او بر جای -

زمین ، با جایگاهش ، تنگ

.....

چو فانوس نفس مرده

که در او روشنائی از قفای دود می چرخد

ولی در باغ میگویند :

- به شب آویخته مرغ شباوین

به پا ، ز آویخته ماندن ، بر این بام کبود اندود می چرخد. **نیما**

پیش خود فکر خواهند کرد ، که با وجود این سادگیها و بی پیرایگیها ، چگونه میتوان به اینچنین شعری ، شعر گفت و بان شعرها ، نه آنچنان .

و نه باین دلیل ، که بدلائل دیگر هم ، مثلاً بی پرداختی و بیوزنی . آخر چگونه

باید به اوفهماند که نه ! اینها از آن نوع شعرهای بیوزن **شاملو** نیست ؛ تازه اگر -

هم بود؛ مسئله اینست که او، همه راههارا رفته است و از همه تجربه‌های تدریجی و مداوم گذشته است. وانگهی، چگونه از این حقیقت، میتوان گذشت که: اصولاً روح زبان فارسی روح موزونی است. و بقطع هر شاعر فارسی زبان، بدون هیچ تکلفی، شعر خود را طبعاً موزون خواهد یافت. همینجاست که باید گفت: حیرت‌شاملو، که وزن نیز یکنوع قیّد است؛ دست کم؛ در زبان فارسی؛ درست نخواهد بود. چرا که وقتی مصراع اول؛ در ذهن شاعر نقش بست؛ در موزنی که بود؛ مثل اینست که شاعر را در یک جریان موزون خاص- که دنباله همان مصراع نخستین است- می‌کشد و میبرد. شاعر واقعی، پس از سطر نخست؛ هرگز زحمت وزن را تحمل نخواهد کرد؛ بلکه آنقدر ذهن او مستعد است؛ که تنها، کلماتی را خواهد پذیرفت؛ که قادر به آمدن در آن وزن باشند.

گمان پایداری این شعرها؛ گمان بیهوده ایست. چرا که گونه دیگر آن؛ که سالها پیش؛ منحصرأ و منفردأ باب شد؛ آرام آرام بتفنن گسراید؛ و سپس برای همیشه بکنار رفت. شعرهایی که؛ اگر چه از نظر تخیل و نگاه شاعرانه؛ ضعیف‌تر از شعرهای مدرن امروز، بنظر می‌آمد؛ اما از نظر مفهوم و سیر فکری ویژه-یی که در آن بود؛ در سطحی عمیق‌تر قرار داشت. این شعرها؛ گاه، نشانه‌یی از کوششی بوده که شاعر برای آفریدن دوباره اشیا؛ در هیأتی دیگر؛ و بخصوص اسماء معنی؛ در قالب اسماء ذات، **جیع بنفش** وار بنگاهی و تعمقی جدید، دست میزد* و گاه نشانه‌یی از حرفهایی بود، که در ذهن او، بتدریج انعطاف پیدا میکرد، و در قالب نثری شاعرانه در می‌آمد؛

آری، ای فنای جستجو شده

* اگر چه در این خصوص، (شنیدم) که ایرانی خود در توضیح «غار کبود، میدود، **جیع بنفش** میکشد» گفته است که: «هنگام سرایش شعر، بر که‌یی بود و غاری که در امواج میلرزد و میدوید، و بنظر می‌آمد که **جیع** میکشد، اما جیعی که طبعاً بیصدا بود. و از این برنگ بنفش موصوف شد، که اشاره‌یی شود به ماوراء بنفش، بر آستی که مضحک است. یحتمل، اینان (و هم آنان که ذکرشان گذشت) با چنین توضیحات «علمی» ست که متوهم به عمق فکر، و توسع شعر خویش میشوند. غافل از اینکه، کار **رهجو** جز این بود. چرا که، او برای مصوتها، ابتدا رنگهای مشخصی را پیشنهاد کرد، (مثلاً برای [] سبز و برای [] سرخ) و سپس آنرا مبنای ارتباط کلمات و مفاهیم شعر، قرارداد.

خنده دیوانه‌ات را بیهوده در اشک‌های بیگانه ، پنهان مساز **ایرانی**
نثری که بتصور شاعر «**کالبد کلمات ابدیت یافته است**» تلاشی برای
پیدا کردن زبان اشیاء و مرور در سیر پر مخاطره تاریخ ، و تظاهر ، بتوسیع فکر :
از دشت و دریا و جنگل گذشتم ، که ترا باز یابم

ترا ای زبان شعله‌ها !

ای رنج کهن !

باز گو قربانیهای بیشمارت را ! **ایرانی**

و نه این گونه تنها ، که گونه متفنن دیگرش نیز . و نه آنچنان احساساتی ، و
انعطاف پذیرفته ، که فلسفی‌ترو «حرفی» تر . شعرهایی که اغلب حال و هوایی ،
توراتی داشت ، و بارگه‌یی از خصوصیات زمانی امروز ، و گاه ملهم از آیه‌یی از قرآن ،
یا بندی از عهد عتیق ، و در همان زبانها :
میمکاف ،

.

و با پایداری هیبت ستیز

در آمدورفت روسپی‌زمان

هر که را خواست سترون ساخت :

وزمین را چندان فراخ کرد ، تا هر کجا خواهند بیا بند و برونند **داریوش**
و گاه ، بابر گشتی به تاریخ ، و ذهنی‌ترو افسانه‌یی‌تر ، و بیشتر بشیوه خطاب ،
که فی‌المثل ، پرسش شاعر را ، «حسمی نامرئی» پاسخ گوید :
من همان راهزن باستانی هستم که اره سامی‌رنگ برای یافتنم
تمام درختان بیشه‌های نیایش را دونیم کرد **غریب**

شعرهایی که بصورتی دیگر ، امروز نیز گهگاه بنوشته **فریدون گیلانی**
(**افغان**) و بطرزی سخت غریب و متفرد ، عرضه میشود :
هوا ،

- به نقطه تاریک روز گارش رسیده بود -

(که او سر برداشت

و او که بال پرش خویش را بریده بود

بریزش رنگ‌ها گریز داشت **گیلانی**

تنها از این میان ، شعر **منوچهر شیبانی** بود که حال و هوایی ، ایرانی

داشت . شاعری که برخلاف آن دیگران ، زیادهم به بیان کلیات نمیپرداخت .
و اغلب سعی میکرد که از دایره اسطوره ها و افسانه های باستانی فارسی ، فرا تر
نرود . شاید بهمن علت بود که شعرا و ، چندان بی تأثیر هم نبود ، و اما نه آنچنان منشور ،
که دست کم گونه بی وزن را تحمل میکرد . و با اینکه کارش را ، هنر دوش ، می انگاشت .
شعرهایی موفق و موزون ، و باشکلی تازه نیز « گل نی » وار ارائه داد :

گل‌های اختران ، ز نسیم سحر گهان ،
چو نان حبابها ، پس بلور آبها
چشمان خفته شفق آهسته باز شد
دریاچه سپید

چون دختری بناز شیبانی

۲ - گونه ساده آن : شعر شاعرانیکه از آغاز و به ظاهر ، دنبال کارهای نخستین
احمدی رفته اند . شعرهایی که اگر چه گاه ، موزونست (شعر مجابی) اما اغلب ،
در همان حال و هواست و با ظاهری ساده تر :

تنها باد و چشم ، ای دوست ، ترا نمی بینم
که در جان بی یا بمت

بتمی اندیشم و خویشتن را اگر انبار می بینم
دانش من ، از تکرار اندیشه تو بی نیاز نخواهد بود مجابی
حرفهای این نوشته ها ، از چند گونه بیرون نیست :

الف : دعوت و تسلی : و اغلب برای وحدت دوتن . تنانی که با پیوستگی
بیکدیگر ، بظاهر از اضطراب معمول ، رها میشوند و آرامش از دست رفته را ، باز
می یابند . وسیله ای که ، در حقیقت متکائی برای تسلی شاعرست :

پرندۀ بیرنگ بلورین !

از شاخسار بلند آبت

به مهمانی دستهای ما بیا

در تن رود خشك و علف خشك

روان شو مجابی

ب : دعوی و حکم : که تظاهریست به اندیشمندی ، و معرفتی که در خیال
حاصل شده است . و بیشتر به گونه خطاب و گاه حکم :
من پرواز می کردم

و تمام کائنات نا مکشوف
مرا، برای فتح خویش ، میخواندند

.....

ای خدایان قرن من !

بر شماست که ابدیت را بمن بیا گاهانید **فانیان**

ج : تأثیر و تلفیق : که نوعی بهره‌وری از روایات مذهبی و بیانیهای تورا-
تی است ؛ و تلفیق آن ، با خصوصیات و حتی اسماء و اصطلاحات مدرن امروز :

تو چون خدایان ❀ بر دقت را ساطیر ، تدوین شدی ❀ و نام تو ، چون
یهوه سطح آبهارا فرو کوفت ❀ تو خود را در سنفونی رنگین روز ❀ و درسو نجات
تک آوای شب ، تکرار کردی ❀ **فانیان**

د : بیان کلیات و اعتراف : که همان کلی گوئی است. قضاوت و بیان اعتراف
در مقابل مسئله حیات . (مقابلۀ انسان خردمند و طبیعت لاشعور) و بیشتر با آنچه
بیان ساده‌یی ، که کمتر مشمول فضاها ی شاعرانه است. و از نظر سطر بندی ، بی حساب
و بی نظم :

فریاد ما ❀ باید بلند تر ازهای وهوی ❀ جهان باشد ❀ زیرا فقط در
فریاد ❀ ماست که دل ما آرام میگیرد ❀ و تن ما ❀ چون لانه ایست ❀ که در
فریاد خود ❀ ساخته ایم **جلالی**

ه : بیان تنهایی و معرفت از زمان : که بیشتر مشمول کار شاعران نیست که
در بطن «زمان» فرو رفته ترند و از اضطراب آن ، برخوردار تر :

هر روز بر جدار همه می بندیم ❀ ساکت ، چون جبابها ❀ بر جدار
این همه می بندیم ❀ و رویش سنگهارا ❀ چون لرزش لحظه‌یی در آغوشمان
احساس میکنیم **اصلانی**

شعرهایی که ، اگر چه هنوز به همپایگی شعرهای اولیه **احمدی** نرسیده‌اند
اما ، گاه از رگه‌های درخشان نیز ، بی بهره نبوده‌اند .

در این میان ، تنها شعرهای **مجید تقیسی** است که به راهی جدا از همه اینهاست.
و بیشتر در فضای واقعی شعر امروز :

بیهوده می‌خواهی ❀ که من چو بین را ❀ از خواندن باز داری ❀ دردها
❀ با گریه‌ها آغاز میشوند ❀ و آهنگ نی ❀ با درد ها ❀ نی چو بین ❀ آنگونه
میخواند ❀ که بوته‌های پائیزی ❀ برای گلهای پژمرده‌شان میخوانند ❀

آنگونه که درختان ● برای برگهایشان **نقیسی** شعرهایی، که تنها شباهتش بکارهای برخی از اینان، بیوزنی آنست. و نه چندان عیب، که تازه شروع کاراوست. شروعی که بسیار زودرس بوده است. ومع التأسف همین ست علت بیشترین وحشتی که درخصوص او بجاست. آنهم در دربحران رواج اینگونه شعرها، و بویژه شعر **المهی** که سخت پرت است. و نه برای **نقیسی**، که علت وحشتی برای همه اینهاست. خطری که با کمترین لغزش، غلتیدن در آن حتمی ست. غلتیدن در سراشیب «ساختن» و «تفنن» مرحله بی که سرانجام آن، سرانجام شعرهای «دوره بی» و کناره گیری ازعالم شعر، برای همیشه است.

۳- شعرهای مغشوش

دینگ دانگ ... چه خبر؟

کی میکند گذر؟

از شمع کاو بسوخت بدهللیز

آیا کدام مرد حرامی

گشته ست بهره ور؟

(ناقوس - نیما)

شعر شاعرانی، که یادراین چندسال ظهور کردند، یا اینکه سالهاست. و باتنها يك وجه مشترك، که آنرا به «اغتشاش» میتوان تعبیر کرد.

دسته اول:

شعر آنها، که دراین چندسال اخیر، شروع کرده اند؛ بااین تفاوت، که برخی، هنوز آزاد از غرور و خود گرفتگی مبتلا بهند؛ و برخی دیگر، که سخت، گرفتار آن. این شعرها را، زیر چند عنوان، میتوان به بررسی گرفت:

الف - مسئله زبان:

مختصی که، جدا از سه حالت نیست:

۱ - **حالت طبیعی آن:** که حاکی از صداقت شاعران آن، نسبت به

شعرشان ست. چرا که برخلاف شیوه بسیاری از گویندگان دراین ردیف، زبانی نیست؛ که وسیله تظاهری شناخته شود:

من باتو بودم ، باتو بودم ، آی ! در ریگزار لوت بی پایان من ، بادودست تو ، دعا کردم گلشیری	سال پیش ، شعله دارها ، بهترین پرندگان شهر را در قفس ، نگاه داشتند کوش آبادی و :
---	---

در مرگت ای ستاره ، گرفته ست شب را غمی بزرگ ، در آغوش چشم ستارگان ، همه گریان بانگ فرشتگان ، همه خاموش صالحی	غمم را میخوری - اینک ولی من در غریبی ، چهره پرداز ضمیر خویشتم هستم مرا ، آسوده تر بگذار ، بابا چاهی
---	---

۲ - حالت تقلیدی آن : که از زبان شعر امید گرفته شده است . واگر چه ، نشانه اقتدار و تسلط شاعران آن ، بواژه ها و ترکیبات فارسی است ؛ اما بهر صورت ، زبانی نیست ؛ که منسوب به ایشان دانست :

آنچه ، هر سود را فک گهگاه می بیند شیهه اسبان رعد و نیزه بار آذر خشان ست گوئی آن تاریکها و تیره ها ، زین پیش ... سر شک	من ، زبس تازانه توفان تن کرخت و گنگ سنگواری در فضا آواره بی هستم شجاعی
---	---

۳ - حالت خام آن : که معلول عدم تسلط شاعران آنست ؛ به کلمات و جملات . تا آنجا که اگر از اینان ، شعری بازبان پخته نیز ، دیده شود ؛ بیشتر بتصادف میتوان گرفت :

درد یاریکه ، یکی از شور میگوید ، یکی از پرده بیداد
میشود آیا کسانی یافت ؛
فکرشان یکجور ،

جاده های دوستیشان ، از کجی مهجور ؟ اوجی

۴ - حالت ابتدائی آن : که از نهایت بیگانگی و پرتی گویندگان آن ، نسبت به زبان فارسی ، حکایت می کند :

قلم مشکی من
که تو برداشتی و نامه نوشتی و گمش کردی
و من از سوپور سر کوچه ی مان بگرفتم
و هم اکنون ، با آن

مینویسم اینهارا : **براهنی**

۵ - حالت مغشوش آن : که بیشتر وسیله تظاهر شاعر ، به اقتدار در کلمات
مطنطن ، وسیر در زوایای مبهم است ، و یحتمل به این منظور ، که عمق شعر ، دوچندان
جلوه کند :

وقصیده ها ، در اوصاف مقال شوق و مشتاقی و سودای
عصیر خلص و ساقی ، که میخواندیم
تشنگان امید با پیک نعیم تازه یی از و احواء مقصود **سپانلو**

ب - مسئله وزن :

مختصه یی ، که از چند گونه بیرون نیست :

۱ - گونه منحرف آن : شعرهایی ، که حاکی از عدم تسلط شاعران آن ،
نسبت به اوزان «شکسته» است :

اسبان ما ، در آبخور اردو	در ذهن کوچه ها
جان با سموم آب بیابان سپرده اند	آکنده از طنین قدمهای شرمناک
و این پیادگان سلحشور	گویی که خوشبختی
تنها مسیر ابرهارا ... سپانلو	در مسلخ عقاید و آداب صالحی

و :

آخر ، من	آری همسایه
جنگیده ام ستون به ستون ، حالا	باهمان دستی که دادی ، باز میگیری
من دارم حفقان میگیرم مطهری	بی چرا و چون و پیرایه اوجی

و :

بر که ، دلگیر از ابر	باضربه یی معلق
از چلچله	میآیم
از باران ست	با آواز روستائی يك ابر
آسمان ، آبی جاری	میآیم
که دراو ، در خواب	سبك تراز پرالكل
بر که میداندا بر ... گلشیری	پیام

۲ - گونه درست و مشکل آن : شعرهایی ، که نشانه تسلط شاعران آن ، به

بحور شعر «نیمائی» است :

اکنون که آن منزل کوچ ، دوراست و بنهفته در ابراهام نه آتشی مانده از کاروانهای رفته کز دور، سوسوزند در دل این شبانگاه	بقدای تو: که هر روزت امید کمتر و کورتراست هر نفس ، گرمی آه از نفست دورتراست روستا مردملولم ! تو بگو... من مستم
--	---

سرشك

شجاعی

و بخصوص، تسلط سرشك که اقتدار خود را در بکار گرفتن اوزان مشکل عروضی نیز (اگرچه این وزن را، در ابتدا امید بود؛ که بکار گرفت) نشان داده است .

۳- گونه درست ولی ساده آن : شعرهایی که بیشتر در بحر سادۀ عروضی است؛ آنچنانکه ، انحراف از آنها بندرت اتفاق می افتد :

سوی آئینه مرا خواندی و گفתי : « بنگر! - می بینی ؟ گفتم: « آ، ی! می بینم» آن سوی آینه، من اسکلتنی بودم، طاس . و تو، مثل گل یاسی بودی	مرا به حال دل روستائیم بگذار که با تکامل اندوهم بسوی دهکده بی شکوه اجدادم جهان بدوش کشم، همچو خانه بردوشان
---	---

براهنی

باباچاهی

ج - مسئله تأثیر پذیری :

که لازمه هر شاعر تازه کاری ست . و این را نمیتوان عیب دانست ، چرا که هر تازه کار ، ولی کوشا، تازمانیکه با استقلال نرسیده است؛ لاجرم در تحت تأثیر شاعران بزرگ زمان خود خواهد بود . با این تفاوت، که برخی این تأثیر را به چشم آزمایشی بیش، نمینگرند : و برخی دیگر، که تا سالهای سال ، و گاه برای همیشه ، نسخه بدل اصل میمانند . این تأثیر پذیری نیز، از چند حالت بیرون نیست :

۱ - حدا‌اعلای آن :

قایق مست غروری بود

برگ زردی که بروی آب

.....

در شکوه این اثرمندی

دیدمش یکدم میان اشك لرزانم،

هودج قدس منبع پر سروری بود

شجاعی

شعری، که اگر امضاء نداشت ؛ حتی از نظر فضا و لحن، با شعرهای زمزمه وار امید ، به اشتباه گرفته میشد .

۲ - حد معمولی آن :

من ترا میطلبم	توبه بارانی سرخ
سخن از تردی گیسوی تو نیست	و به حجب گیسوی نمناکت
سخن از آدمهاست	در غروب دل من ،
و هزاران الوار	در چنین بغض گره خورده ابر آلود
و کمد های ظریف	گل نرگس افشاندی سجادی

اوجی

و :

در شهر ما ، کسی
مردی بنام خوشبختی رانمی شناخت
او ، قرن ها ،
مانند يك پیمبر مجهول

در اجتماع كوچك ما ، میرفت صالحی

هر سه شاعری، که در بحران رواج شعرهای فرخ زاد، همچون بسیاری دیگر از این تأثیرپذیری، برکنار نماندند. جز آنکه در شعرهای صالحی هنوز این تأثر، دیده میشود و در شعرهای اوجی و سجادی نه همچنان. و در همین حد، تأثر اولیه سپانلو از زبان و فضای شعرهای رؤیا و آتشی، که برهائی او انجامید؛ و تأثر پیام از شعر احمدی از یکطرف، و از شعر سپانلو از طرف دیگر، که در حقیقت، او را سرگردان و معلق، در فضائی بینابین، نگه داشته است. اگر چه زمینه و نحوه کار او، به سپانلو بسیار نزدیکتر است :

تأثر از احمدی :

زمین ، گلها را

و پرنده ها را ،

آبستن شد

.

پرنده ها، از گلها ترسیدند

من آنها را پرواز دادم

۳ - حد زبانی آن :

این حصار سهم پولادین

هر بدستی پانهی در رهگذرهايش-

تأثر از سپانلو :

باد بادنها را برافرازید

لنگر کشتی زخاک کهنه بر گیرید

بار دیگر ،

ما رحیل خویش را ،

آغاز میداریم

پیام

بهاران بود و باران بود و ما

در جانپناه سنگ

زوال لحظه ها را می شنیدیم

زنگهای جاودان و خیل دیوانست
سرشک

از چکاد کوه
سرود مبهم خیل هزاران قطره را بر
سنگها و صخره ها و خاک

گلشیری

شعرهایی، که بیشتر و کمتر، بزبان شعرهای قصیده وار امید است . با این تفاوت، که سرشک هنوز پایبند آنست . و گلشیری که از آن ، رها شده است .

۴ - حد وزنی آن :

در زمانیکه درختان نبوغ

وحی بر گان طلائی را

در خیابان خزان میریزند

تار سولان شبابی ابدی بر اهنی

وزنی، که در بجران سرو صداهای شعر فرخزاد رواج یافت . چرا که بیشتر آن شعرها ، در مسیر «فعلاتن فعلاتن» جریان داشت . بحری که از ساده ترین بحور عروضی ست . و لاجرم ، بسیاری را که فاقد قدر لازم ، در بکار گرفتن اغلب اوزان «نیمائی» بودند ، باید بدنبال خود می کشاند و کشاند . از جمله بر اهنی را ، که از همان زمان ، تقریباً نود درصد شعرهایش ، در همین وزن ، گفته شده است .

د - مسئله عدم یکدستی :

که بیشتر ، معلول بی تجربگی، به اعتبار تازه کاریست ؛ و در حقیقت ، مدت قلیلی ، که از سنین شاعری اینان گذشته است . اغتشاشی ، که لازمه آن گاه ، تکه هایی کم و بیش . بخته است :

در کدام بیکرانگی ، کدام ... ؟

ما ، به آخرین کلام آخرین کتاب میرسیم

ای تو ! ای تلالو شکل آب

در کدام بیکرانگی ، کدام روزگار ؟

اوجی

و گاه بسیار ابتدائی :

ای سکوت میدراند گوش صد فریاد

اوجی

از چه یکدم لب نمی جنبد ترا ازلب

مختصه ای، که بیشتر از همه ، مشمول شعرهای اوجی ست . و شاید به حساب حرص در چاپ . آنهم چاپ شعرهایی که هنوز در مرحله تمرین ست . شاعری که در

استمداد او، شك نیست ، منتها هنوز بزمانی بسیار نیازمندست ؛ تا به مرحله یی که نتیجه میزان کوشش اوست ؛ برسد. و این ، اصل تلاشی است که بر هر شاعر در مرحله آزمایش شرط است . با اینهمه ، شعرا و که با شعر صالحی در یک زمان آغاز شده است ؛ فاقد آن یکنواختیها ؛ و نتیجتاً از محدودیت فضایی او بریست . محدودیتی که در اغلب شعرهای سرشك ، باباچاهی ، مطهری نیز ، و بخصوص وحدت بچشم میخورد :

از کوچه های ساکت	تو باغ باژگونه یی
پابست خواب مرگ	که شاخه های سبز تو
آواره یی که نیز ندانم چشاش وطن	صعودشان سقوط بود
آواز میدهد	تو کو تو ال شهری مسافری مطهری

شعرهایی که از این نظر در دو مسیر اصلی شناخته میشود .

الف : شعر آنها که هنوز ، در گیر و دار این تلاشند ؛ و این خود ، لازمه کوششی است که سرانجام بثمر خواهد رسید ، چرا که از هم اکنون ، چه بسا زاویه های تازه یی که در شعر اینها ، دیده میشود . و گاه تا آنجا که از نظر توسعه فضا و پرداخت ، از شعرهای « دوره یی » و « گمراه » بمراتب ، پیشرفته تر است :

وشك ،	پروانه باغ بود و شفق بود
چون تیغ تشنه زهر آگین	گفتم :
اینك نشسته ، بردل نیت	- « پروانه را رها كن ! »
بازین و برگ اسبم ، سم میزند که	افسوس
- « آئی ! »	از پیلۀ دودستش ،
فرصت نمانده ، قافله دیر است رفته است	بر خاك
ای كاش اسب بودم ، اسب	پروانه مثل سنگی افتاد
چه بیخیال بود ، خدای من	گلشیری
چه پر غرور بود ، چه بی تشویش پروین	

ب : شعر آنها ، که اگر چه تلاشی بیشتر و زودرس تر داشتند ؛ اما پس از رسیدن بجائی نه چندان جا ، خود را از ادامه آن کوشش فارغ یافتند :

در شیار کوچه ها	رهپوی باد گفت که : « ای تا كزار پاك !
گرد و خاك تیره یی	راه سفر میند ، بر این اژدهای كور
از تكاندن گلیمهای كهنه ، موج میخورد	از مرده یی نیاز تر است این زبون خاك

در کنار حوض - آفتاب | دل سالهاست مرده بعیان گنگ او
روی آفتاب به سفید کرده موج میرند | شجاعی

کوش آبادی

از این جمله اند : **کوش آبادی** ، که در تحمیلات شاعران «دوره یی» در
همان فضاهای تازه و منتخبش ماند. و **شجاعی** ، که اگر چه طرحایی تازه افکند:
از دل سنگ به این سختی | آه ، که من تاب پای این در بسته
لاله روئیده است | با چه امید و شتاب ، آمده بودم
این چه جادوئیست

شجاعی

اما ، مع التأسف ، تا امروز ، در همان حال و هواهای **امیدی** ، سیر کرده
است . ازین میان ، بیشتر از همه **سپانلو** شخصیت شعری خود را نشان داد .
شاعری که بسیار سریع ، برای من مخصوص ، قدم گذارد ؛ و در زوایای تازه نشست ؛
و بفرمهایی تازه رسید :

یکصد مغازه

با لعبتان شیشه ، با دختران بور

با ویتترین آغشته

با عصر ،

با عبور

و :

ستاره ، در فلق بندر

شکوفه ، در گذر جنگل **سپانلو**

لیکن افسوس که این تلاش را ، با سر منزل مقصود ، به اشتباه گرفت . کوششی
که مدتی است با اشتباه (و یحتمل نادانسته) متوقف شده است ، آنچنانکه اگر گهگاه
در برخی از شعرهای او ، به بندهایی متشکل ، برخورد میشود ؛ بیشتر ، بتصادف
میتوان گرفت . شاعری که بتمام معنی ، عجول و شتابزده و مغرور است و باشعر-
هایی ، که نتیجه آن شتابزدگی و غرور .

ه - مسئله گنده گویی :

مختصه یی ، که مشمول یکی دو شاعر درین ردیف ، بیشتر نیست . و در هر صورت
بعمد . با این تفاوت که بعضی باقتضاء ، زمینه را مناسب یافته اند ؛ و بعضی دیگر ،

به غرض ، شاید هر دو برای همیشه ماندگار .
این گونه شعر ، فقط و فقط نتیجه شلنگ اندازی ست ، دستی بر فراز ثریا و دستی
دیگر ، بر نشیب ثری ، ورقص با تمام کره زمین . والسلام . و فاقد هر گونه پرداخت ،
و هر گونه ضرورت انگیزه‌یی که دست کم ، اصل تحریک شاعرانه‌یی شود :

من از آنسوی پیاده رو ، دیدم
عکس رمبو ، خوش و نا خوش و سپید و آبی
و سپس مولوی افتاد از آن بالا **براهنی**
شعرهایی ، که بمفهوم واقعی ، شلخته و مغشوش است ؛ و نشانه‌ای نکه ، رسیدن
به ساختمان‌های کامل شعری ، کار همه کس نیست . شاعران این شعرها ، آنقدر از ساختمان-
های واقعی شعر ، بدورند ؛ که حتی از سرودن شعری کوتاه ولی استخواندار و متشکل
که از صمیمیت حالات آنان حکایت کند ؛ عاجزند . اینان هر گز راز بدعت نیما
را درک نکرده اند ؛ چرا که :

آن زبان دل افسردگانست
نه زبان پی نام خیزان
و حتی ، راز کوتاه و بلندی ، و پایان بندی مصراع‌ها را . نگاه کنید با «که» ،
موصول :

شعری از ساقه و گل ، روی هوا
و کتابی ، ز گیاهان بلورینی که
زان سوی شیشه ، بچشمان زنی می‌بینی **براهنی**
یا به این پایان بندی :

و در آن سردابه
در اسارت‌های
مه و دود و عرق تلخ ، برادرهایم را دیدم **براهنی**
گویند گانی که ، اگر چه ، (باهمه معیارهای فرنگی که دارند و حرف‌ها و شعر-
های تجربه شده و فرنگی تر) دم از فرض معرفت شاعر از محیط ، و لزوم تجربه
واقعی او ، میزنند ؛ لیکن هنوز از «و» وسط جمله ، حتی آگاه نیستند ؛ و نمیدانند
که «و» وسط جمله ، «واو» نیست ؛ بلکه «ا» ست ؛
زندگی لحظه پیوستن داز خویش گسستن

و سپس پیوستن بود **براهنی**

شعرهایی، که تمام سطرهای آن، غرفه های مفصلیست از کلمات نا مناسب و بیجا، مطمئن و چشم گیر: مسخ - تناسخ - فصل - خطرناك - سنگین - بحور ابعاد - عقیم - مشکوک - مفلوک - محبوس - طاقچه - شقه - اطراف - مظنون آثر - مکار - دباغ - مفهوم - ایصال - امعاء - تلاوت - تأویل - الست منشور - تخمیر - غلظت - اعقاب - تجمل - فریضه - مالیخولیا - مستأجل - مستأصل و . . . وسیله یی، فقط برای تظاهر به عمق فکر و توسع شعر. کلماتی که آنقدر بدون حساب، کنار هم ریخته شده اند؛ که بجای هریك از آنها، تقریباً تمام مترادفات آنرا میتوان گذارد. این شاعران، هنوز نمیدانند که نشستن و کلمات را بهم ریختن و حرفهای گنده زدن (از همان حرفهای فرنگی، که برایشان تجربه شده است و بردیگران ممنوع) و این را، نشانه کشفی جدید دانستن. و تنها باین منظور، که ما از زمانان عقب نیستیم؛ شعرا، شعری جهانیست؛ ما از آشوب قرنمان سخن میگوئیم، از غوغای آنسوی بحار، از زمانیکه کنترل و توازن و تعادل خود را از دست داده است؛ آنهم در قالب جملاتی بسیار ابتدائی، و فاقد هر گونه پرداخت؛ آنقدر سهلست؛ که در هر ماه، دیوانی و با حرفهایی غلبه تر، میتوان انتشار داد. حرفهای غلبه یی که فقط، معلول ضعف و بالا تر از آن، بیغمی و بیدردیست؛ وعدم صمیمیت نسبت بدنای شعر. و با چه خدعه هایی، آنچنانکه گاه، متوهمست؛ که در تمام تاریخ هنر، این نخستین بار است که در آلودن چنین ساحت پاك، و در پشت پرده یی فریبنده، کوشش میشود. چرا که، بعیان می بینیم که اینان، برای تحمیل شعر کال و کودخانه خود، به شعر پیشرفته و مجرب امروز، چه کارها که نمیکند و به چه اسمهای مستعاری که متوسل نمیشوند. شاید هم بی تقصیر، زیرا که تا داشتن آنچنان معیارهاست (که از ایشان دیده ایم) حتی از تشخیص کوره راهی ناچیز نیز، عاجز خواهند بود. شاعرانی، که آنقدر پرتند که خیال کرده اند؛ وقتی کسی از فلان منظومه «گاری» وار، حرفی نزده است؛ آنرا نفهمیده است؛ منظومه یی که، فقط و فقط از روی توهمات کودخانه و بقصد تحمیل زور کی متوهم، بشعر امروز، ساخته شده است. و تنها با این تصور، که لابد به آن مرحله از لیاقت رسیده اند؛ که در زمره شاعران بزرگ امروز، به حساب آیند؛ و به امید سبقت از گاری حامل نیما، شاملو، امید و فرخزاد، همچنان بنفس نفس زدن خود ادامه دهند. غافل از اینکه اصل، استخوانداری شعر و تشکّل ساختمانیه همجانبه است؛ که ماندنیست. اصلی که لازمه کار شاعران مجرب و دیر سال است؛ و فقدان

آن، دلیل ضعف. اگرچه اینان، (این دشمنان صداقت و مناعت طبع) به چیزی که مطلقاً توجه ندارند؛ بنفس هنر، وزندگی با آنست، و اگر جز این بود، دست-دست کم، از این همه جار و جنجال، منصرف میشدند؛ و میگذاشتند که شعرشان معرف ایشان شود و نه ایشان مبلغ شعرشان. جار و جنجالی، که جز «هیاهوی بسیار، برای هیچ» و جز بخاطر شهرت نیست. بخاطر آتیه‌یی که بالاخره این شعر-ها به زیور ترجمه، آاسته خواهد شد. آخر، همه خصوصیات زمانی امروز را، که دارد است؛ مگر نه اصل محتوی ست؟ و مگر نه در ترجمه، چیزی جز محتوی باقی نخواهد ماند؟ پس زبان هر چه ابتدائی تر و شعر، هر چه بی شکل تر. توهمی که ازدو حال خارج نیست. درست است؛ از نظراینگه هر کس دنبال حسابی ست. و درست نیست؛ از نظر آگاهان. آنها که میدانند؛ لازمه چنین تصویری، دست کم، چند قدم آمدن به پیش ست؛ و نه اینجا، که هنوز آغاز الفباست. کاراینان درست، کار آن بنائست که بدون کمترین اطلاع، حشمت‌ها را روی هم میریخت؛ و فقط گل داشت؛ و نه شاغول و نه ماله، غافل از اینکه از هم پاشیدگی و تلاشی آنرا، فقط، بادی خفیف کافی ست. این شعرها، در دفتر شعر فارسی هرگز ثبت نخواهد شد. چرا که همیشه، شعرهای جاودان، شعرهای استخواندار بوده اند. آخر مگر نه این بود که رگه فکری **حافظ**، در همه قرون پیش از او، جریان داشت؛ و مگر نه تنها او بود؛ که در قالب ماندنش ابدیت بخشید و استوار کرد. یحتمل اشاره اینان به **مولوی**، بهمین مناسبت است. غافل از اینکه او غولی بود؛ که جهانی را بگردد میکشید؛ و چیزی که هرگز برای او مطرح نبود؛ زبان و پرداخت. شاعر شر-هایی، که از مستثنیات تاریخ شعر دنیاست. آخر، کلمه که کلوخ نیست؛ که همینطور پرتابش کرد. کلمات عزیز تر از آنند که روی هم ریخته شوند؛ و خرد و خمیر. اما مسئله اینجا ست که، اینان، در صورت استنباط نیز، ضعیف تر از آنند که شعری بسا شکلی پرداخته عرضه کنند. چرا که هر شاعر مبتدی، از ارائه شعری بافرمی بدیع، عاجز است. یا اگر نه، دست کم بزمانی دراز، نیازمند و محتاج؛ تابل، از این زبان کودکانه‌یی که در حدود کلاسه‌های چهارم یا پنجم ابتدائی ست، بگذرد:

و غذارا بختی

و بهنگام عبور از جلو آینه خود را دیدی

دست بردی و موهایت را

اینور و آنور کردی

ساعت ده آمد
مثل معمول ، غذا خوردی

بعد هم خوابیدی
براهنی

زبانی که حاکی از نهایت بی‌اطلاعی و بیگانگی اینان، از زبان و ادبیات فارسی است . و عجیب اینست که با چنین زبانی ، اغلب نیز از شعر کلاسیک سخن میگویند و خاصه از شعر **منوچهری** و لابد باین تصور ، که همهٔ این اغتشاشات و واژه‌پرانیها ، به حساب همان شتابکاریهای مخصوص **منوچهری** است . شاعری که از نظر کثرت استعمال کلمات مطمئن و اصطلاحات تازی و عدم رعایت زبان معمول قصیده پردازان آن روزگار ، درمسیری کاملاً جدا ، سیر کرد . مختصه‌یی که، تنها به اعتبار تفرد اوست ؛ که علت اساسی توجه اینان شده است .

آیا همهٔ اینها ، نتیجهٔ عدم معرفت از روح پارس و پارسی، و مردم فارس و زبان فارسی نیست ؟ ولیکن چرا معرفت ، و نه دانستن ؟ زیرا که بجز به دیده شده است که بسیاری، همیشه این تصور غلط را داشته اند که مثلاً ، به یکی دو دیوان کلاسیک نگاه کردن و نه حتی خواندن ، نتیجهٔ آن به شعر فارسی احاطه پیدا کردن است . دیگر نمیدانند ؛ که تنها مطالعهٔ شعر فارسی- آنچنانکه اینان متوهمند - دلیل معرفت از آن نیست . بل ، يك خصوصیت وصف ناشدنی ، در وجود هر شاعر شناسای فارسی زبان، باید باشد؛ که روح کلمات و ترکیبات آن را درك کند . و این فقط بوسیلهٔ همین صفت ذاتی است - و اقلاد را این آب و خاک - که بواسطهٔ آن، امکان تشخیص شعر واقعی از شعر قلابی ، میسر خواهد بود . همان صفتی که تقریباً ، بیشتر دست اندرکاران شعر امروز، عاری از آنند؛ و **شاملو** و **امید** ، بنحوا کمل، دارندهٔ آن . با این تفاوت که **امید** نه فقط به آن شم تنها اکتفا نکرده است؛ بل از مطالعهٔ عمیق شعر کلاسیک فارسی نیز، استنکاف نورزیده است . شمی و معرفتی که علامات آن ، در شعرهای **رؤیا** و **فرخزاد** و **آتش**، کمتر دیده میشود ؛ و در شعرهای **امید** و **شاملو** و **آزاد** بیشتر .

چنین است که وقتی قدرت ارائه فرمها و شکلهای پیشرفته، و نیز ارائه زبانی درست و پاک نیست ؛ تدارك آنرا (و لابد به حسابهایی) در حرفهای غلبه و سلبه می‌بینند . حرفهایی که بهیچ نوع حالت شاعرانه ، نیازمند نخواهد بود . چرا که شعر ساختن اینان همچون شاعران «گمراه» تعمودی و تصنعی است . و بوضوح پیداست که باخود گفته‌اند ؛ امشب که به‌خانه می‌رویم ؛ مثلاً مسئلهٔ ویتربنیهای مغازه‌ها را

بمیان می کشیم . زیرا که بیشترین و مناسب ترین بهانه درخور برای ارائه حرفهای گنده گنده است . آنگاه یاد داشتهایی بمناسبت بر میدارند ؛ از «روباه نشسته» بر-یتانیا و «چکمه ایتالیا» و «صدی بیست، صدی ده» و «حراج» و آنچه بنحوی از انحاء مربوط به موضوع میشود؛ و آنرا در قالب چنین جملات ابتدائی پخش می کنند:

همه محصول زمینی که می آغازد :

از سر باره «پوتین ایتالیا»

ومی اینجا مد

به دو گوشی که ز روباه بپا خاسته «خاک بریتانیا» ست

سخنانی که قوانینش را

پیکر مفرغی قوادی

بزبان میراند :

«این صدی بیست ، صدی سی ، صدی شصت و

حتی صد در صد» **براهنی**

با توجه به همه حرفهای گفته شده است ؛ که باختصار میتوان تکرار و گوشزد کرد ، که همه اینها ، نتیجه سیر در مراحل آزمایش است . مراحل شعرهایی که جدا از دوسر-نوشت متفاوت نیستند . آنها که سرانجامی نخواهند داشت ؛ و آنها که با کوشش مداوم شاعران آن ، بقطع بثمر خواهند رسید . امانه در مدتی قلیل ، که لازمه رسیدن به بیان و فضایی مشخص ، زمانی بسیار دراز است . اصلی که به میزان کوشش هر شاعری مربوط میشود و بخصوص آنان ، که شعر را چیزی جز وسیله ای برای کشف و شناسانی روابط متقابل انسان ، و دنیای خارج از او نمیدانند . چنین است که جز با کوششی که لازمه بیشترین آگاهیهاست ، هرگز نمیتوان بفرمهای تازه شعری ، دست یافت . تلاشی که در آن ، رضایت و قناعت مفهومی نخواهد داشت . همینها که در کار شاعری خصوصیت بسیار بدیست . و این همان خطری است که **نیما** تا آخرین لحظه حیات به آن واقف بود . و دیدیم که هر شعر تازه اش ، تاجه پایه پخته تر و کاملتر جلوه کرد

دسته دوم :

شعر آنها که سالهاست شروع کرده اند . شعرهایی که آنها را به چهار دسته جدا گانه میتوان تقسیم کرد :

۱- **يك** : شعر شاعرانی که سالها پیش ، استعدادشگرف خود را برای رسیدن به فضا های متوسع شعری ، نشان دادند . راهی هموار را آغاز کردند ؛ امامع التأسف

به بیراهه کشیده شدند؛ به صخره و سنگ . آنچنانکه اگر نه چنین مصیبتی شوم بود؛
هم اکنون هر کدام ، از چهره های درخشان شعر امروز بودند :

باشد کسی بود کز پشت این دریچه ، همی گویدت که -وخیز ! چون خیزم ، آه شاید باد است یا . . . ؟ رفتم که در فرار کنم هر چه باد باد پرنگ	دریا چه رنگی همه پرنگ يك اختر رخسند اگر بود فرومرد آواز شکسته ست به انجیل چون شیشه ، که بر سنگ
--	---

بادیه نشین

و :

چرا آمد ؟ چرا رفت کجا رفت چرا بود ؟ چرا نیست که مهتاب از شکاف ابر بگریخت	لنگر بر گیرای به ساحل پابند گردن کشتی به بند دریا ، بسپار بدرقه راه ما ، نه اشک نه پیغام کس ندهد بوسه ، کس نخواهد تیمار
---	--

رحمانی

نعمتی

شعرهایی که نسبت به زمان آنروز طلیعه درخششی شگفت ، برپیشانی فرمهایی
نو و بدیع بود . هر چهار شاعری ، که هر يك در زمینه یی مخصوص به خویش گام
مینهادند .

هوشنگ بادیه نشین : که از نظر بیانیهای تصویری و نگاههای شاعرانه ،
از مستعدترین شاعران آن روزگار بود . شاعری شناسنده زمان ، اندوهگین و
بیتاب :

دور گرد باد
خسته از کالای نمناکش
.....
باز هم بیگانه یی در شهر
باسک و باباد

بادیه نشین

رهگذار ساحل اندیشه ها و یاد

و نوذر پرنگ : شاعری که با توجه به حال و هوای ویژه اش اغلب در زمینه

های ذهنی شعر کوشید . و بازبانی بسیار پخته و فضایی عجیب مشخص و نو:
 پرنده ، خون مرا میخورد آنشب ، شب سرد سیاهی بود
 گیاه ، خواب مرا میدید تو گریه میکردی به پشت در
 پرنگ من مرده بودم در اطاق خویش

و محمد رضا نعمتی : که اگر چه چند شعر بیشتر چاپ نکرد ؛ اما در همانها نیز استعداد و آمادگی بدفرجام خود را که نتیجه سالهای سال ، تجربه پنهانی او بود ؛ نشان داد :

ریشه ها آب از تو می خواهند
 آی باران !
 هان بگو ! آبشخور آهو ، کجا خواهد شد از این پس
 گرنباری آی باران !
 با عروس ما ، جهیزی از جو و گندم نخواهد بود .

.....
 همچنان ، ابراست وابر وابر
 همچنان ، رعد است و رعد و رعد

آسمان خشمگین را نیست اما بذل بارانی ، بر این متروک **نعمتی**

و نصرت رحمانی : که خود موجد فضای دیگری در شعر امروز بود . شاعری که بسیاری از شاعران پس از خویش را ، دریچه‌یی دیگر گشود . و آنچنان مستند که حتی در شعرهای گاهگاهی امروزش نیز (که بیشتر محصول حالات وحشتناک اوست) به رگه های درخشان مخصوص به او میتوان برخورد کرد :

این تاول عقیم	نو شتم
این لخته خون و چرك	« ۵ »
چه دشت سوخته‌یی بود	گفتم :
این قلب	شعری برای تو !
این آشیانه بیداد	لبخند ، مرد
	و سواس ، خیمه بست

رحمانی

۲ - دو : شعر شاعرانی که در دوره‌یی کوتاه ، به سرودن شعر پرداختند ؛ و آنگاه هر کدام ، بعلتی کنار رفتند :

صهبا مقداری : که اگر چه کار اصلی او ، داستان نویسی بود؛ اما در شعر نیز آغازی قابل توجه داشت . و بخصوص در شعرهای کوتاهش که با تأثر از زبان نیما ، بتصویرهای تازه‌یی توفیق یافت:

چشم جنگل نگرانست داند آن خیره ، که می‌آید از دور بقر سر آن دارد تا نعره زنان پیچیدش دربر و بفشارد ، تا پشتش زخم بنوازد تن تبار زمین	اینگ اما تن روز است عرق کرده و باد بیم دارد مگرش آید و بیمار کند وان خیابان دراز خفته در بستر سیمانی خود با تن خویش جوی ، در بالینش خسته از آنهمه پاشویه که او را کرده است
--	---

مقداری

و مصطفی رحیمی : که سالها پیش ، آرام آرام از «بهشت گمشده» احساس تیش ، راهی به «شب» برد؛ که ، نگي دیگر داشت :

عمری به تنگنای شبنم دیده خیره بود
راهی به جز سیاه‌سی شبنم ندانستم
و آنگاه بعلت اینکه کار اصلیش شعر نبود ؛ در همان شبان بی‌سحر ماند :
ای دوست ! دست عاطفه در دست من گذار

تا از کویر رنج برآید بهارها

تا عشق ما بزرگ کند نو بهار خرد

و بهمن فرسی : که اگر چه باید در فصل «شعرهای گمراه» و در قسمت «ساده» آن ، به اشاره‌یی ، از او نام می‌رفت ؛ اما بسبب اینکه هنراول او ظاهراً غیر از شعر بود ؛ در همینجا (و بی‌حرفی از «باهو»یش که معلوم نیست بکدام يك از «هنرها»- یش باید منسوب کرد ؛) به اشاره‌یی به شعرا و اکتفا میشود . از همان نوشته‌های کوتاه و خطاب وار :

زمان دوام معیارها

به کوتاهی ی لحظه‌ها

به درازی لحظه‌هاست

درچه پای می‌فشرد

ای دست کوتاه !

ای زبان دراز

فرسی

۳- سه : شعر شاعرانی ، که بتدریج سیر تکاملی شعر را طی کردند؛ و در عرض چند سال ، از گرفتاری شبه شعرهایی اینچنین :

گویند که وقت هوشیار یست این مستی شاعرانه تا چند در عصر تلاش آسمانکوب عشق و غزل و ترانه تا چند مفتون	دختران ، زیر سفالین بامها داستان عشق ما می یافتند با نگاه آتشین بیکرار ره ، در این خلوت سرا می یافتند تمیمی
--	--

گذشتند و بفضا هایی تازه و بشکلهایی کم و بیش پیشرفته رسیدند :

گل هزار زخم ، بر تنم و بوی نطفه یی بجای عطراطلسی بسینه ، بوی نارگیل جنگل شگرف مفتون	در فضای نیمروز شهر جز دو خط روشن ممتد هر خط دیگر ، سواد نقطه گنگی ست تمیمی
--	---

و بخصوص **تمیمی** ، شاعری که اگر چه هرگز کار اصلیش را شعر ندانست؛ و همیشه حال و هوایی متغفن داشت ؛ اما گاه بنمونه های درخشانی دست یافت :

من جوهر کبود نفرت را در پنجه ام فشردم و هرگز منتظر نما ندلم که جوهر همچون کلاغچه ، فریاد برکشد	پیوند ها آرامش نباتی خود را گم کرده اند دردا چه خشکسال سیاهی
---	---

تمیمی

در شعر این هر دو وبویژه **مفتون** ، غث و سمین فراوانی ست ، مختصه یی که، گاه نتیجه آن ، بندهایی کم و بیش پیشرفته ، و زبانی پخته است :

آنك ! قیام روشن اسطوره های دشت

قطب سفید غربت مهتاب

آنك !

قشلاق واگذاشته سیمرخ

موج منیع کشمکش خون و برف و باد

مفتون

و گاه بسیار ابتدایی و بازبانی بسیار ضعیف :

و توای باد ، کمی آرام

همه تان ساکت آبی را

لحظه بی پاس دهید

شاید این آمده از راه دراز

حرف پنهان بدلی دارد و میخواهد بادریا

برزبان آرد

مفتون

و این بیشتر ، بعلت حال وهوای «داد گاهیه» اوست . که اگر چه موجود

فضایی دیگر است ؛ اما اغلب حرفهاییست انعطاف پذیرفته و خون شعر نخورده :

ای مرد متهم !

آیا تو مفتخر به نژادت نبوده ای ؟

- هرگز ! نژاد باعث هیچ افتخار نیست

این افتخارهاست ؛ نژاد آفریده اند

مفتون

پاره هایی که صرفاً «حرف» ست و نه شعر ، و روشن ست که هر «حرفی» شعر نیست .

و نیز اسماعیل خوئی : که سالها پیش ، با «بیتاب»ش در فضائی احساساتی

بتنفس پرداخت ، ولیکن طولی نکشید که با سفری ، نگاهی به «کویر» انداخت :

دوزخ خویش ست

تفتۀ خشم خدایان

تا گناهش چیست

در زلال آسمان این پهنه ور خاموش

این بلند ای فراخ ، از تهی سرشار ،

خوئی

و باگزینش زبان امید ، و در حد اعلائی تأثیر به راهی دیگر قدم گذارد :

کوه !

باستغ آسمان سایش

برج هیبت مند مغروری ست

خوئی

دورمانده فخرش از تاراج هر تسخیر

شاعری ، که در صورت تجدید نظر در زبان و انعطاف آن ، و بویژه فضای شعرش

که در حقیقت ، در فضای شعرهای پیشرفته سالها پیش حرکت میکند (و یحتمل بعلت

چند سال هجرت او از وطن) بسیار مستعد بخود آمدن و در راهی نو ، قدم نهادن

است :

تا که من در جنگل سرسبز چشمان تو، گم باشم
تا نجوید و رنجوید تا - نیابد کس نشان
آن مرغ جادورا که من بودم
سبز خاموش من ای جنگل !

جنگل زیبا !

جنگل انبوه !

جنگل اندوه !

خوئی

۴ - چهار : شعر شاعری که یا از همان آغاز - اگر چه سرگردان - به-
رضایت رسیدند ، و یا - اگر چه در ابتدا درخشان - بعدها ، سرگردان شدند .
از دسته اول ، کیانوش : که « شستانی » ساخت در « حرف » :

تو روان سرزمینهایی

کاروانسالار اعصاری

کیانوش

رب نامیرای اربایی

و « ساده و غمناکی » در « احساسات » :

همدم و همنشین و یارم ، او

کیانوش

سبزه و آب و آسمانش ، من

و « شباویزی » مثلاً در « عرفان » :

مرگ ، یکباراست ، شیون نیز هم

کیانوش

جان نماند جاودان ، تن نیز هم

و « شکوفه حیرتی » به « نثر » :

کلمه یی داشتم

که در اندیشه ام ، سوخت

کیانوش

و به زبانم ، نیامد

و باز هم این نوشته ها ، که اگر چه در همان مرزهاست ؛ اما دست کم مشمول

فضایی شاعرانه تراست ؛ شاعری که از مجموع اینکارها هم اکنون گوینده چنین چیزی

است :

من نگویم تو پریشان شو

یا که از پیش نظر پنهان شو

آنچه کردی ، همه را
 می برم از یادم
 تاز سنگینی بار تحقیر
کیا نوش
 و از دستۀ دوم ، **نیستانی** : که سالها پیش ، «خرابی» سرود ؛ آباد :
 تاشبم را نرباید از من
 رهن هیزی ، کان صبح شماست
نیستانی سنگچین نگهم هست ، که بندد ره هر روزن
 و بازبانی بسیار مجرب و پاک :

تو نیستی وجه گلها که با بهارانند
 ترانه خوان تو-من نیستم- هزارانند
نیستانی نثار راه تو ، يك آسمان شقایق سرخ
 و باسیری آرام و متکامل ، تا «کارخانه» بی مشکل :
 هر دکمه یی به منبع برقی ست متصل
 کار تلاش آهن و بازوست
 هر گوشه ، پیل واری فولاد
 خفته ست و دود عالم ، بااوست
 باسینه ها ، رفاقت دیرین صبر و سل
 چشمان نمیتواند این دود را شکافت
نیستانی شط مدام همه ه اینجاست

شعرهایی که اگر چه با استناد به آن ، میبایست در همان سالها ، معترف میشدیم
 که همو ، استعداد پیشرفتی درخشان را داراست ؛ و نشدیم ، اما اینك بنبن و
 بتدارك ، میتوان آرزو کرد که یکاش در همان فضای «کارخانه» بی دیروزمیمانند ؛
 و نه با شعرهای مغشوش امروزش ، که نشان داده است (ندانسته و باشتباه) ما نیفست
 «ظرفیت زبانی» دیگران را قبول کرده است . و تا آنجا که نتیجه آنچنان حرف-
 شنویها ، اینچنین سطرهایی ست ، سطرهایی که دیگر از **براهنی** ست و نه او :

هر يك از زندانیها با بهت
 (یحتمل با حسرت)

از فراسوی ، از آن غرفه ، از آن پنجره ، از محفل خویش

و عصایش هم ، از چوب درختان همان باغ بدست
(با چه وزنی و وقاری)

- و خدا میداند - ملك هاست كه اين

تجفه نثار من واو خواهد کرد نیستانی
آخر چگونه میشود این سرگردانی وانحراف را توجیه کرد ، شاید جز آن
علت ، معلول ظهور همان فضاهاى ناگهانیست : « زمستان » چند سال پیش امید و
« تولدی دیگر » این چند سال **فرخزاد** شعرهایی که چه بسیار شاعران را ، که از
فضای ویژه خود بیرون کشید ؛ و سرگردان کرد . اما مگر نه اینگونه تأثرات ،
فقط مشمول شاعران مبتدیست ؛ و نه **نیستانی** ، که خود در آن روزگار ، راهی
داشت و فضایی . اما امروز : شاعری گیج و متقن ، و با نوشته هایی گاه وحشتناک :

و خودش ، آه کشید

گفت : آرش را خواندی

بوی روشنفکری میداد

توی این بقعه ، بدور از همه کس

جریاناتی هست

آل احمد را میخواهند ؛

پیش نمازش بکنند نیستانی

و فریدون رفت

يك كتاب از قفسه برداشت

خواست يك صفحه بخواند كه « جری » گفت

پس بگوئيد اينجا قهوه خانه است و نمى دانستيم

آ .

معذرت ، ميخواهم .

۴ - شعرهای پیشرفته

دینگك دانگك . . . دمبدم
راهی به زندگیست
از مطلع وجود
تا مطرح عدم
گرز آنکه همچو آتش خند موافقی
ورز آنکه گور سرد نماید معاندی
از نطقه پیا شده ، ره باز میشود
(ناقوس - نیما)

* . . . شعر شاعرانی، که از مراحل ابتدایی و متوسطه شعر، گذشته اند ؛
و با سیری طبیعی و تدریجی - همگام با زمان - به فضا و بیانی مخصوص به خود رسیده-
اند . پیشرفتی که میتوان از سه دریچه جدا گانه ، بدان نظریست :

نخست : از دریچه طی مراحل تدریجی شعر : که نتیجه آن، رسیدن
به آن مرحله از مراحل شعری است ؛ که موازین شعری آن زمان را متضمن است .
و به همین لحاظ ، تظاهر موازین دیگر ، بوسیله شاعر ، یا شاعران بزرگ دیگر ،
مینای قضاوت ناقدان شعر خواهد بود. همچنانکه مبنای داوری درباره غزل عرفانی
فارسی ، (به جز غزل هوئی که استثناست) غزل حافظ است . چرا که هر-
نامه‌ی که از جریان عرفانی شعر فارسی سخن میگوید ؛ لاجرم موازین و معاییر از
از پیش تثبیت شده ذهن او، تربیت شده بزرگترین رگه عرفانی این سرزمین است.
چنین است که تمام ناقدان پس از حافظ ، تنها به اعتبار شعر حافظ بوده است ؛ که
مثلاً از ارزش شعرهای شاه نعمت‌الله ، نشاط و نیز غزلسرایان غیر عرفانی (از-

* اگر چه لازم بود، در این فصل از شعر هر يك از شاعران پیشرفته امروز، جدا-
گانه و بتفصیل سخن میرفت ؛ اما بعزت محدودیت صفحات «جنگ» و نیز ضرورت
حرفهایی لازمتر، تنها به توجیه شعرهای پیشرفته (بطور کلی) و همراه با اشاره-
هایی (مقدمتاً) بسنده شده . بدین امید که در شماره‌های بعد ، به تحلیل جدا گانه
شعر هر يك از اینان، و بخصوص تفاوت میان شعر و نظم (که از اهم مسائل مورد تحلیل
شعر وطن ماست) مبادرت شود .

جمله : **فروغی**) حتی غزلسرایان امروز، سخن گفته اند . بنابراین ، وقتی فلان ناقد ، به فلان غزل عرفانی نظر انداخت ؛ جز به اعتبار غزل **حافظی** ، برای آن تعیین ارزش نخواهد کرد . از این نظر است که میتوان **حافظ** را شاعری قانونگذار گفت . اما این نه به آن سببست که بیشترین هدف يك شاعر ، رسیدن به مرتبه شعری شاعر ، یا شاعران قانونگذار زمانش ، یا زمانهای قبل از خویش شود ؛ بل ، اصل کار او در ابتدا ، بررسی همه جانبه شعرهای پیشین ، به اعتبار پیشرفته ترین شعرهاست (همانها که بار موازین شعری را متحملند) و بعد از آن ، طی مراحل نخستین و میانی ، و آنگاه رسیدن به مرحله کشف و در صورت اقتدار ، ارتقاء به مرتبه قانون گذاریست . مراحل که **نیما** رهنورد موفق آن بود . و نیز شاملو که در آغاز به موازین شعر کلاسیک نظر بست ؛ و سپس به موازین شعر پیشرفته امروز (شعر **نیما**) و آنگاه مرحله آزمایش و بررسی ، تا آنجا که مشتاقانه به پیشرفت ؛ و به فضایی دیگر ، دست یافت . و نه او ، که کم و بیش **آزاد و امید** هم ، همینجاست که باید گفت ؛ معیارهای سخن ما (در هر يك از سه فصلی که گذشت) چیزی جز بر مبنای شعرهای پیشرفته امروز نبود . شعرهایی ، که جاری در مرز مشخص و ممیزند . و اگر بشعرهای پیشرفته تعبیر میشوند ؛ نخست بهمین علتست ؛ علتی که مستلزم عبور از چند مرحله است :

الف - مرحله آغاز : که همان دوران شروع شعراست . دورانی که شاعر برای نخستین بار (و لاجرم طبق موازین کلاسیک) آغاز بشعر گفتن میکند :

ای شب تیره روزگار منی	پیام داد بمن صبحدم ، پیمبر صلح
یا دو چشم سیاه یار منی	که خصم جنگ و جدل باش و یار و یاور صلح
از بلندی ، چو گیسوان سیاه	شکسته باد حریفی ، که دارد او سر جنگ
وز سیاهی ، دل نگار منی	شکفته باد درختی ، که دارد آن بر صلح
با امداد	امید

پاره هایی که (اگر چه نه چندان نامجرب) پیداست ؛ چیزی جز محصول دوران شروع شاعری نیستند ، و بارعایت همان قراردادها و فرمولهای پیشین . از یکطرف ، توصیفی از شبی ، که بسبب تیرگی به روزگار شاعر یادل معشوق ، و از لحاظ بلندی ، به گیسوان سیاه و از نظر سیاهی ، به چشمان معشوق ، تشبیه شده است ، و از طرف دیگر ، ستایشی از صلحی ، که با همان فنون معمول قصیده پردازان ، و رعایت قرینه سازها : (شکسته باد - شکفته باد - حریف - درخت - او - آن - سر - بر

جنگ - صلح) . سروده شده .

ب - مرحله دوم : که دوران بخود آمدن و بررسی ست . و لازمه رسیدن به آن، پی بردن به اصل عدم اعتبار آن فورمولها و قراردادهاست . بعبارت دیگر، دست یافتن به فضایی، که مستلزم کوشایی در مرحله آزمایش است :

پهلوی دیوار تر کخورده بی که نوز	در زاهدانه کلیه تار و تنگ
میگذرد بر تن او ، کاروان نور	کم نور پیه سوز سفالینم
بر لب يك پله چوبین نشستہ ام	کز دور اگر کسی بگشاید در
با نگی گمشده در خاطرات دور	موج تأثر آرد پائینم

امید

بامداد

ج- مرحله سوم : که مرحله آشنایی با پیشرفته ترین رگه شعر زمان امروز (شعر نیما) است . و تلاش برای دفاع از اعتبار موازین جدید و فسخ موازین کهن :

بادستهای کوچک خویش	چرا که شما
بشکاف از هم پرده پاک هوارا	مسخره کنندگان ابله نیما
.....	و شما ،
ای «لاله» من	کشندگان انواع ولادیمیر
آن دستهای کوچکت را	این بار بمصاف شاعر چموشی آمده اید
سوی خدا کن !	که بر راه دیوارهای گرد گرفته شلنگ
بنشین و بامن خواجه نیما را دعا کن	میاندازد

امید

بامداد

تلاشی که نتیجه آگاهی ست . و ممکن است به هر وسیله بی صورت گیرد، اعم از شعر یا مقاله . که وسیله واکنش شدید تر آنست (همچنانکه، عصیانگریها و مبارزات **بامداد** و مدائح و مقالات **امید**، در خصوص **نیما**) یا بصورت تأثر، و حتی تفکری که لازمه شکی محتوم ، پیرامون قواعد و قوانین کهن ست ؛ و بمنزله واکنش خفیف تر آن .

د - مرحله چهارم : که دوره فراغت از تمرینهای اولیه ، و رهایی از مراحل پیشین ، و رسیدن به شعرهایی کم و بیش متشکل و مجرب ست :

چون زنی عربان ، میان بستر تسلیم	همچو بوتیمار مجروحی، نشسته بر لب
افتاده ست	دریاچه شب
پهنه ورمرداب	میخورد اندوه

شامگاه ،

اندیشناك وخسته و مغموم

آنچنان، چون کاج پیری پر غبارم من،
که گویی دیر
(گاهی رفته، کز ابری
نم نمی باران نیاریده ست .

من نشسته‌م بر سریر ساحل این رود
بی رفتار
وزلیم جاری، خروشان شطی ازدشنام
زی خدای و جمله پیغام آورانش
هر که وزهر جای
بسته گوناگون پل پیغام

امید

بامداد

هر دو پاره‌یی، که نشانه معرفت شاعران آن، از پیشرفته ترین رگه شعری
زمان آنهاست .

اما، شاعران بزرگ، در این مرحله نیز نخواهند ماند. چرا که شاعری، که به
این مرحله رسیده است، تازه آغاز آگاهی او، و تشکل جهان بینی شاعرانه اوست .
ه - مرحله پنجم : مرحله استقلال ، و در صورت استعداد و اقتدار ،
رسیدن شاعر بر مرتبه قانون گذاری ست ، و معرفت از شخصیت شعری ممتاز خویش ،
مرحله‌یی که مرز ارائه شعرهایی ست ، که زبان و فضا و همه مختصات آن فقط و فقط ،
از آن اوست :

پایای تو، که میرفتی
در مجلل هودج سرو و دود و هوش و حیرانی
سوی اقصای مرزهای دور ،
- تو قصیل اسب بی آرام من، تو چتر طاووس
فرستم
- تو گرامی تر تعلق، زمر دین زنجیر زهر
مهربان من
تا تجرد، تا رها رفتم .
امید

آمد شبی برهنه ام از در ،
چو روح آب
در سینه اش دوماهی و در دستش آینه
گیسوی خیس او خزه بو، چون خزه به هم
من، بانگ بر کشیدم از آستان یاس :
« آه ای یقین یافته،
بازت نمی نهم ! »
بامداد

پنج مرحله‌یی که آثار آنرا، در شعر هر يك از شاعران پیشرفته دیگر نیز، بنسبت
میتوان یافت . چرا که تنها ایشانند؛ که کم و بیش، تا آخرین مرحله منظور راطبی
کرده اند؛ و نه دیگر شاعران امروز، که هر کدام سالك یکی از مراحل پیشینند.
جز آنکه، برخی از اینان، از مراحل تدریجی شعر، آرام آرام خواهند گذشت؛ و یحتمل
به شعرهایی که مشمول موازین شعریست؛ خواهند رسید؛ و برخی دیگر، که در همان
مراحل ابتدایی و متوسط خواهند ماند .

دوم - از دریچه مقابله با شعرهای پیشرفته دیروز : که زائیده فاصله

ایست، در حدود ده سال، میان شاعرانی که یاد رجمود و نا آگاهی خویش، بتدریج دست از کار کشیدند؛ و یا هنوز در همان مراحل اولیه و میانی مانده اند؛ و شاعرانی که با وقوف به اصل حرکت «زمان» و دست یابی به زوایایی دیگر، از کوشش مداوم باز نایستادند؛ و به مرز انتخابی که لازمه نظارت دقیق، پیرامون جهان امروز، و تأثیر آن در شعر آنهاست؛ رسیدند. هم آنان، که اینک در کنار دریچه‌یی بسوی چشم انداز شفاف و زلال، (بازبانی آزموده و روان) به خویش و طبیعت مینگرند. شاعرانی که در عرض چند سال، از گویندگان دیگری که شروع کار آنان ده سال زودتر بود؛ پیشی گرفتند:

میکاودم این زخم روانسوز روانگاه	گل انگیز و شب بین و شیزاد گل
میکاهدم این خشم سبکجوش سبکسوز	درون سایه پرورد و آذر، برون
میسوزدم این یاد هنر زای هنر سای	نتابیده، تسابیده اش خشم مهر
میسایدم این رنج شب افزای تب افروز	به گیسوی بیتاب شب، باژگون

آزاد

توللی

دوپاره ازدو شعری، که هر کدام سالها پیش سروده شده است. و می بینید که از نظر زبان و بیان، چه وجوه مشترکی میان آنهاست؛ اما چند سال بعد: بندی از آن که ماند:

میروم که بر گیرم، دامن دلارامی
 زلف یا سمن موئی، دست سوسن اندامی
 چمگ نغمه پردازم، گر شود هما و ازم
 بانگ آشنا سوزی، رقص آتشین کامی

توللی

و بندی از این که کوشید:

رهگذر خسته بشب مینگرد
 میگوید:

«چه بیابانهای! باید رفت
 باید از کوچه گریخت
 پشت این پنجره ها مردانی میمیرند
 و زنانی دیگر

آزاد

به حکایتها دل می سپرند

کوششی که امروز بشمر رسیده است. و نتیجه آن، شعرهایی است که نسبت بشعر پیشرفته سالها پیش، به اعتبار دست یابی بفهمهای جدید شعری، و آشنائی کامل به

اشکال ظاهری، وساختمان درونی، ورسیدن به بیانی شاعرانه و مجرب، بسیارپیش رفته است. پیشرفتی، که ازراه مقابلهٔ مختصات بیان و پرداخت، و بخصوص، زاویهٔ نگاه شاعر معروف امروز، نسبت به شاعر مشهور دیروز، بوضوح روشن خواهد شد:

شعر دیروز :

حلقه ها بردردم ، در وان شد
حلقه بردر کوفتم بار دگر
- آشنا با چشم من، بام و در آن خانه بود-
بانگ پایی آمدو گفتم که بانگ پای اوست
هنرمندی

شعر امروز:

آدم از گرد راه، گرم و عرق ریز
سوخته پیشانم ز تابش خورشید
مرکب آشفته یال خانه شناسم
سم بزمین میزند که :- «در بکشائید!»
آتشی

شعر دیروز :

با شما ای شکوفه های بهار !
ای گرانمایه کودکان خدا
که فراموش کرده ام غم خویش
هر زمان بوده ام کنار شما

شعر امروز :

کارما نیست شناسائی «راز» گل سرخ
کارما، شاید اینست
که در «افسون»، گل سرخ شناور باشیم
و بیاریم سبد
بیریم اینهمه سرخ، اینهمه سبز

مشیری

سپهری

شعر دیروز :

گهوارهٔ دو چشم سیاه تو
آرامگاه کودک من بود
گویی مرا چو در دل شب زادند
در من، چراغ عشق تو روشن بود
نادرپور

شعر امروز:

همه هستی من، آیهٔ تاریکی ست
که ترا در خود تکرار کنان
به سحرگاه شکفتن ها و رستنهای ابدی
خواهد برد
من در این آیه ترا
به درخت و آب و آتش پیوند زدم
فرخزاد

شعر دیروز :

شمع نفسی ماند و سپس جان داد
من ماندم و تاریکی و تنهایی
شبگرد گذشت از ره و سگ نالید

شعر امروز:

شب خسته بود از درنگ سیاهش
من سایه ام را بمیخانه بردم ،
هی ریختم خورد، هی ریخت خوردم

زدخنده غزلخوان زن هرجایی

توللی

اودید ، من نیز دیدم
دم لابه‌های سگی را - سگی زرد -

امید

شعر دیروز :

نمیدانم چه می‌خواهم بگویم
زبانم دردهاں باز، بسته‌ست
در تنگ قفس بازاست و افسوس
که بال مرغ آوازم شکسته‌ست

سایه

شعر امروز :

چه بگویم - ، سخنی نیست
میوزد از سر امید، نسیمی
لیک تازمزمه‌یی ساز کند
در همه خلوت صحرا، برهش نارونی نیست

بامداد

شعر دیروز :

بدشتی خوشه‌یی از کینه روئید
زاشک چشم‌ابری، باد آورد
بدست خوشه چین دشتبانی
به خاک افتاد و بادش برد چون گرد

زهری

شعر امروز :

مردان سهمگین
دیوار باغ‌هارا ویران کردند
دیوارهای سنگی، در باغ ساختند
سرورا شکستند
تاک را بریدند
آزاد

شعر دیروز :

با شب چراغ قلب
قلب مشوشم
در لابلای جنگل امواج میدوم

کسرای

شعر امروز :

از تو !
دریای بی‌ستون و
دروازه !
معماری پریشان !
خواهم گذشت
رؤیا

چنین‌ست فاصله‌یی صریح ، میان شعرشاعرانی ، که سالها پیش از زمرة شاعران
پیشرفته محسوب میشوند ؛ اما همچنان در همان زاویه‌ها ماندند . وشاعرانی ، که
اگرچه در آن سالها ، اغلب در مراحل متوسط شعری سر می‌کردند ؛ لیکن بسا
کوششی مداوم ، وباطنی تدریجی مراحل مذکور ، آرام آرام وبنسبت ، بفرمهای
جدید شعری ، دست یافتند .

سوم - از دریچه رسیدن بفضای شعری و اندیشگی خاص : که نشانه
ورود به مرز است ، که از نظر تناسب تصویر و تخیل ومختصه زبان و بیان ، ومیزان اقتدار

ذهنی، درتشکل طبیعی شعر، میتوان به مرز «پیشرفته» اش موسوم کرد. مرزی که نمودار فضای نسبی شعری و اندیشگی شاعران پیشرفته امروز، و مشمول مختصات آنی مخصوص بهریک از آنهاست. تا آنجا که شعرا، حتی بدون امضاء نیز، شناخته میشود. و این، نه از آن نظر است که گفته شود؛ شاعران دیگری هم هستند که بتوان شعری امضای ایشان را شناخت. چرا که آن شاعران، اغلب فاقد آن اصول و مراحل منظورند؛ که به آن اشاره شد. لیکن اصل اینجاست؛ که وقتی از انحصار فضایی و زبانی شعرهریک از این شاعران، گفته میشود؛ این را نباید به حساب عدم تنوع گذاشت، چنانکه مثلاً، شعرهای اخیر **فرخزاد** را تکرار شعرهای «تولدی دیگر» بدانیم. و این را، عیب او بشمریم. زیرا که این تکرار نیست؛ بل نتیجه رسیدن بمرحله شعری خاصی است؛ که موجب فضای منظور، در همه شعرهای او، و آن دیگرانی است که مراحل نخستین و میانی را در نور دیده اند، چنین است که اگر سخن از «پیش-رفتگی» این شعرهاست؛ غیر از دو دلیل دیگری که ذکر آن گذشت؛ دلیل سوم، جز این نیست که شاعران پیشرفته امروز، بمرحله ای رسیده اند؛ که آن رگه اصلی، که اصل جوهر عاطفی آنهاست؛ در همه شعرهایشان دیده میشود. تا آنجا که هر-چقدر اشکال و صورت ظاهری آن شعرها تغییر کند؛ فضای روحی و ذهنی آنها، در همه حال یکی است. شاید این نظر معروف، بهمین مناسبت است که «هر شاعر و هنر-مند، فقط یک اثر ایجاد میکند؛ آثار دیگر، همه تقلید و تکرار همان اثر است.» بنا بر این، پس از پذیرفتاری انعطاف، در جریان زمان، و پیدایی و تشکل جهان-بینی مشخص، تنها و تنها، فرم و پرداخت و تشکل ذهنی است؛ که حائز اهمیت و ضامن بقا و اصل کوشش هر شاعر، برای در حصار کردن «شعر نگفته» جاودانی، اوست. بهمین علت است که تنوع و در اشعار واقعی، هرگز مطرح نیست. تنوع حاصل نظم است و نه شعر، شاعر کاشف، و ناظم بناسط مصالح يك ناظم، کلمه است (مقابل خشت) روابط پیوندیست (مقابل گل) و در آخر، زدودن زوائد و به اصطلاح قدما «صاف کردن» (کاری که بعده مالیه است) شیوه ای که برای بسیاری از سخنوران ناظم فارسی، در امتداد هزار و صد سال تاریخ شعرها تنها شیوه مطلوب بود. اما کار شاعر واقعی چنین نیست. او هرگز بالاستقلال، بمحتوی نیندیشیده است. و هرگز نیز تا پایان شعر نخواهد دانست که چه اثری و با چه محتوی ویژه ای بوجود خواهد آورد. او بدون اطلاع از کیفیت محتوی، تنها بردارنده سنگی است که سیل عاطفی همه تأثرات گوناگون و آمیخته و انعطاف پذیرفته را، همراه با واژه های همخون،

به بستر شعری می‌گردد. شاعر واقعی، کیفیات روانی و جریانات انفعالی و عاطفی مخصوص به خود دارد؛ که نتیجه همه مراحل رشد فکری و روحی و ذهنی و محیط پرورشی اوست. و بهمین لحاظ است که همیشه يك رگه اصلی و يك فضای ویژه را، در تمام آثار خویش جلوه خواهد داد. و چون ماهیت اویکیست شعر و نیز همواره از آن فضا و آن رگه اصلی برخوردار است. و ما بوسیله همین رگه آشناست که شاعر آنرا میشناسیم. این شاعران بهمین سبب است که به مرحله منظور ما رسیده‌اند. مرحله‌ای که تنها مرز مشترك میان شعرهای همه آنهاست.

همینجاست که باید گفت، اما قوا اصلی که امروز در شعر هر کدام از اینان محسوس است؛ فاصله‌ی بی‌ست که از این مرز خاص بی‌بعد، پیدا شده است. تا آنجا که بنظر میرسد برخی از این شاعران، در همین مرحله، به امکانات فراهم شده شعر خویش بسنده کرده‌اند؛ و برخی دیگر که هنوز میکوشند؛ بل، از این مرحله نیز بگذرند؛ و به اکتشاف زوایایی دیگر، توفیق یابند.

دسته اول: شاعرانی، که اگر از بسندگی امکانات شعر اینان، سخن گفته میشود؛ نه از نظر محتوی مشخص و فضای مخصوص شعر آنهاست؛ بل، بدلیل جهشی ناگهانی است؛ که شعر آنان از مراحل اولیه و متوسط، به آخرین مرحله شعری داشته است. و هم این سبب شده است که باماندگاری در این مرحله آخر اغلب از آن یکدستی لازم، که مستلزم پرداخت آگاهانه، کنترل ذهنی، و تشکّل شعری است خارج شوند. چنین است که برخی از اینان را باید از جمله شاعرانی محسوب داشت، که پس از رسیدن به آن فضای ویژه، کارشان را تمام شده دیده‌اند؛ و از کوشش باز ایستاده‌اند. در صورتیکه هنوز، امکان پیشروی آنها بسیار است.

. . . . از این میان، تنها امید بود که در حد کمال، بزبان و بیان شعری خود رسید. آنچنانکه برای پیشرفت شعرا، هیچگونه گمان‌گریز برای دیگر نیست. شاعری که سیر تدریجی طبیعی شعرا، از مبدایی معمول (از خراسان) و با همان قصیده‌ها و غزلها و قطعات و ترجیعات و مسمطات متداول، و با حرفهایی بضرورت زمان آنروز (در ارغنون) آغاز کرد. و تقدیم بکوشندگان راه... و در «شط جلیل‌شب» که هنوز آنطرف سنگ رانده بود و «شط علیل» را، و پس از سالهای متوالی که راهی به «یوش» زد و از آنجا به تهران، و زمستان سی و چهار (سال «زمستان») و تصویری از رفت و آمدهای یخزده، و پناه بردن‌ها و وامها و جامها، و آغاز راهی دیگر که همراه باد آواز کرک «و چاووشی» هموار شد. شعرهایی در بحور شکسته نیمایی

و بازبان و بیان و روشی و بینشی خاص که گویند، اش را صاحب شیوه‌یی ویژه نشان داد و آنگاه «آخر شاهنامه» و «نادر و اسکندر» ش که حجتی بود و اظهار نامه‌یی. و بعد «از تهی سرشار» و زمزمه ها و نوحه ها و مرثیه ها ، تا امروز. و با آثار جاودانی چون «کتیبه» و... و همه شعرها ، بایک رگه اندیشگی خاص، که در ابتدا حاصل ضرورت «دوران اغتشاش» در سطحی معمول بود. (شعرهایی در همان حد «شعرهای دوره‌یی») و بعد، که آنان در همان سطح ماندند و او، که از آن سطح گذشت؛ و بارسیدن به جهان بینی گسترده و متشکل (و نه ناامیدبهای کودکانه) امید ی شد که دیدیم. و تا آنجا که اگر به روال و منوالی دیگر هم بظهور میرسد؛ باز همان میشد که حال است. همچون شاعران میان دو جنگ، که در آغاز همگان از منابع انگیزه ها و الهامات مشترک، در سطحی معمول و با حرفهایی شبیه بهم آب برداشتند. و سپس که برخی از همان سطح و با همان بینش بعد از جنگ بثر فارسیدند؛ و صاحب سبک ، مثلاً آوردن و دسته‌یی دیگر که راهشان راجز آن دیدند؛ و در راهی دیگر پای نهادند ؛ مثلاً **الیوت** و بصورتی دیگر **نظامی** خودمان که در آغاز نیمه عارفی سالک و متفرج در سایه زار «حدیقه» **سنائی** بود؛ در «خزن الاسرار»، و آنگاه که اصلی ترین راهش را شناخت ؛ و بدنیاهای بزمی و داستان پردازی خاص خود را یافت. و این تنها نشانه کوشندگان راه شاعری است ؛ که پس از طی راههای گونه گون ، بمناسب ترین راه منظور و مخصوص پای خواهند نهاد ؛ و به ارائه درخشان ترین رگه های شمری موفق خواهند شد. همچنانکه **امید** ، چنان راه را برگزید؛ و چنین پاره ها را عرضه داشت :

من، سایه ام را بمیخانه بردم
هی ریختم خورد، هی ریخت خوردم
امید
و نه آن پاره، که این :

گفت راوی : ماه خلوت بود، اما دشت می تابید
نه خدایا ، ماه می تابید ؛ اما دشت خلوت بود
امید

تصویری از گنجی و حواس پرتی، که از رندانه ترین بیانیهای تصویری شعر فارسی است. و یا این تعبیرهای بکر :

از تهی سرشار	ابرهای همه عالم شب و روز	تورش اندر دست
جویبار لحظه ها جاری ست	دردلم میگیرند	هیچش اندر تور
		امید

و نه آنها ، که این ابدکل در تشبیه :

خوابیده مخمل شب ، تاریک مثل شب

آئینه سیاهش ، چون آینه عمیق

و غزلی همچون « غزل چهار » که چه از نظرو زن تازه اش ، و چه از نظر شیوه بیانش ،
در تمام تاریخ شعر فارسی بی نظیر است :

ای تکیه گاه و پناه

پر عظمت و پر شکوه

تنهایی و خلوت من

امید

ای شط شیرین پر شوکت من

و چه بسیار از این پاره ها ، که از اصلی ترین اصول شعر وراز جاودانگی آنست
چرا که شعر ، چیزی جز کشف نیست . کشفی که حدود ارزش آن به اعتبار میزان
شناسائی و معرفت شاعر نسبت بدنیای خارج از اوست . چنین ست که همه این پاره ها
در حکم زاویه های کشف شده اند ؛ زوایایی که تال حظه سرایش شعر ناشناخته بوده
اند ؛ و آنگاه ، که در قالبی مخصوص جان گرفته اند و ماندنی شده اند . قالبی که
کیفیت تشکل آن ، در ذهن هر کس بگونه ایست . و ما بهمین لحاظ است ؛ که از
بستگی و محدودیت شعر امید سخن میگوئیم . چرا که در این راه خاص ، پیشتر
از این و کاملتر از این نمیتوان پای نهاد .

همین کفایت و محدودیت را ، در خصوص شعرهای اخیر سپهری و فضای شعری
خاص او نیز ، میتوان گفت . تا آنجا که بنظر میرسد ، هم و بفضایی رسیده است که برای
همیشه در آن خواهد ماند . شاعری که سالها پیش از شعرهایی بسیار رنگین و ذهنی
شروع کرد :

شبم مهتاب میبارد
دشت ، - رشاد از بخار آبی گل های نیلوفر
میدرخشد روی حاک آئینه بی بی طرح

سپهری

در پس درهای بلور رؤیاها
در مر داب بی ته آئینه ها
هر جا که من گوشه ای از خودم را مرده
بودم

نیلوفر زنده بی روئیده بود

و برخلاف امید ، بی اینکه مراحل تدریجی شعر را ، در نوردد ، ناگاه به
مرحله آخرین رسید ؛ و با شعر « پیامی در راه » به فضا و بیانی دست یافت که تا آنروز
بی سابقه بود :

روزی

خواهم آمد و پیامی خواهم افشاند
در رگها ، نور خواهم ریخت
وصدا در خواهم داد :

ای سبدها تان پر خواب ! سیب آوردم ؛ سیب سرخ خورشید .
من گره خواهم زد ، چشمان را با خورشید ، دلها را با عشق ، سایه ها را با آب
شاخه ها را با باد

سیمپری

فضا و بیانی، که تا امروز نیز ادامه یافته است و به احتمال قوی همچنان ادامه
خواهد یافت .

نشانه همین جهش ناگهانی را، در شعر **فرخزاد** نیز میتوان دید. جهش از
مراحل اولیه‌یی که صادراتی جز این نداشت :

نمیدانم چه می‌خواهم بگویم
بدنبال چه می‌گردم شب:روز
چه می‌جوید نگاه خسته من
چرا افسرده است این قلب پرسوز

فرخزاد

زبان بستگی «اسیر»ی که سالها در پشت «دیوار» مانده بود ؛ و گاه نگر ننده
روزی به امید نوری و با پرسشهایی اینچنین :

از تو می‌پرسم
تیرگی درد است یا شادی
جسم زندانست یا صحرای آزادی
ظلمت شب چیست

فرخزاد

تا سرانجام که «عصیان» کرد و بخود آمد و تولدی دیگر ، یافت ، تولدی در
دنیا یی بسیار وسیع :

ما، به خواب سرد و ساکت سیمرغان ره یافته ایم
ما، حقیقت را در باغچه پیدا کردیم
در نگاه شرم آگین گلی گمنام
وبقا را در يك لحظه نامحدود
که دو خورشید بهم خیره شدند

فرخزاد

ونه او، که آتشی هم، شاعری که در ابتدا با چنین پاره‌ها آغاز کرد :

ناقوس زنگ بسته فرجام عمر تلخ

با دست پیر معبد متروک خاطرات

اعلام میکند به شبستان زندگی

پایان دلگرای شب تیره حیات

آتشی

و آنگاه، که ناگهان بفضائی دیگر رسید . تا آنجا که درخشان‌ترین رگه‌های

تخیلات شاعرانه را ارائه داد :

باهمه غمهای دنیا آشنایم من

باغم دریا، که اقیانوسش از دامن خود رانده است

باغم دریاچه، کز دامن دریا ، دور مانده است

باغم سنگی که تندیس ونوسی خواست بودن

- سنگ گوری شد

آتشی

شاعری که با ارائه چنین رگه‌ها بود که در سالهای ۳۶ و ۳۷ ، ناگهان شعر

امروز را از آن دنیاها محدود تغزلات **تولدی** وارو **نادرپور** وار، بیرون آورد

و چه بسیار شاعران دیگر را که من غیر مستقیم، متوجه دنیاها دیگر کرد . تأثیری

که برخلاف شعر **فرخزاد** ، زیاد هم روشن نبود . و شاید بعلمت اینکه شعر **آتشی**

باهمه امتیازش، مع التأسف از آن استخوانبندی استواری که لازمه شعرهای متشکل

و ماندنی است ؛ همواره بی نصیب بوده است. همچنانکه کم و بیش ، شعر **فرخزاد**.

هم اینجاست که اینک میتوان گفت ؛ اگر چه این هر دو، به آن فضای شعری

و اندیشگی مشخص راه یافتند؛ لیکن مثل اینست که **فرخزاد** پس از « تولدی دیگر »

و **آتشی** بعد از « آهنگ دیگر » در آن مرحله آخر ، برضایت رسیدند . رضایتی

که علمت سهل انگاریهایی از اینگونه است :

الف - شتابکاری و عدم توجه به کلمات و ترکیبات :

يك پنجره ، برای من، کافیست

اکنون نهال گردو ،

آقدر قد کشیده ، که دیوارا برای برگهای جوانش

معنی کند

فرخزاد

و :

من، کولی جدا شده از قافنه

باد کدود پیکر خود را

در تنگه های ژرف وزش میدهم

آتشی

مصادر مرکبی، مثل «قد کشیدن» «معنی کردن» و «وزش دادن» که بنظر میرسد نه در ذهن شاعر، که در پیرون از وجود او بوده اند. وجه بی ارزش، (که در ابتدا کلمه بود ...) اما اگر اینجا از عدم مناسبت این ترکیبات سخن گفته میشود نه باین حساب است، که اینها کلمات شعری نیست؛ بل بعللی است که در زیر به آن اشاره میشود:

یک - عدم مناسبت با فضای شعر: چرا که زبان برگزیده آتشی و فرخزاد زبانی بینا بین است. بینا بین زبان کلاسیک و زبان ساده معمول عوام - همین علت اشکال ورود کلمات و ترکیبات عامیانه، در آن فضا است. ترکیباتی که اغلب بطور طبیعی در شعر نخواهند نشست. درست برخلاف شعر سپهری، که زمینه ساده شعر، برای استعمال رایجترین و معمولترین کلمات، مناسب خواهد بود.

دو - عدم تسلط به کلمات و ترکیبات: از آن نظر، که چه بسیار مترادفات که امکان استعمال آنها، به جای کلمات همدیف و هموزن مستعمل، بوده است؛ اما آن هردو شاعر، بعلت عدم تسلط و عدم توازن لازم در هنگام سرایش شعر، از این امکان، بهره نبرده اند. درست برخلاف امید، که حتی در همان سطرهای خراسانی و استوارش نیز، به طبیعیترین وجه از کلمات و ترکیبات معمول و عامیانه، استفاده کرده است.

ب: وجود سطرها و بندهای زائد: آنچنانکه در شعر این هردو تن، تصرفات بسیار میتوان کرد. و هر شعری که قابل تصرف شناخته شود؛ شعریست از نظر ساختمان، ناکامل:

اینگ اجاقهاشان

که دشت را مشبك کرده

آواز زندگی را بر پهنه بیابان

مرموز میسرایند

آتشی

این بند، بند پایان شعراست، و پیداست که «مرموز» میسرایند، جمله مکمل زائد است؛ و بدون شك، بر پیکر شعر ضربتی شدید وارد ساخته است، در صورتیکه شعر، بایک علامت خطاب در جلو «پهنه بیابان» کامل و تمام بود.

ج - زیاده گویی و ضعف شکل: به این حساب که چه بسیار سطرهایی

که از اغلب این شعرها میتوان برداشت ؛ و بجای آن سطرهایی دیگر افزود ؛ تا آنجا، که تصور میشود ؛ اینان هنگام سرایش شعر آنچنان در میان کلمات و حرفها رها میشوند ؛ که دیگر آن نیروی کنترل لازم را از دست میدهند . درست مثل غلطکی که در سراسیب رها شده است ؛ و مهار کردن آن از مشکلترین کارهاست :

من، به يك ماه میاندیشم
 من، به حرفی در شعر
 من، به وهمی در خاک
 من، به بوی غنی کند مزار
 من، به معصومیت بازیها
 من، به آوار میاندیشم

فرخزاد

و از این «اندیشیدنها» بسیار، مختصه‌یی که در شعر سپانلو، صالحی، با چاهی و نرانی، و بسیاری دیگر هم بتبع از آنها دیده میشود. با توجه به چنین مختصه‌یی است که میتوان گفت ؛ در کمتر شعری از اینهاست که آن تشکل استوار را بتوان دید . شعرهایی که هنوز آنطور که باید کامل نیست . چرا که شعر کامل ، شریست که از هر گونه توضیح و دراز گویی مانیفست و ابرریست، و آنچنان ساختمان دقیقی را داراست ؛ که کمترین تصرف در آن، لطمه‌یی محسوس به پیکره شعر خواهد بود :

فتاده تخته سنگ آنسوی تر، انکار	پشت درهای فرو بسته ،
کوهی بود	شب از دشته و دشمن پر
وما اینسو نشسته ، خسته انبوهی	به کج اندیشی
جوان و پیر	خاموش
همه بایکدگر پیوسته ، لیک از پای	نشسته است
و باز نجیر	
اگر دل میکشیدت سوی دلخواهی	بامها زیر فشار شب
بسویش میتوانستی چمیدن	کج
لیک تا آنجا که رخصت بود	کوچه ،
تا زنجیر	از آمد و رفت شب بد چشم سمج،
امید	خسته است
	بامداد

من دیده ام شکوه تماشا را	سکوت ، دسته گلی بود
در آبهای دور	میان حنجره من
در کوچه های سبز	ترانه ساحل
گرم تماشا بودیم	نسیم بوسه من بود و پلک باز تو بود
تالار تار آب	
بالاله های سرخ هیاهو گر، روشن بود	نسیم بوسه و پلک تو و پرنده باد
سرو تاریک	شدند آتش و دود
با آب روشن، گل میگفت	میان حنجره من
گلها خم میشدند	سکوت ، دسته گلی بود
آزاد می آشفتم	رؤیا

هر چهار شعر، که فاقد هر نوع زائده ایست ، و آهلامتشکل . تشکلی که مهمترین اصل و راز جاودانگی و تمامیت شعراست .

دسته دوم : شاعرانی، که اگر چه بفضا و بیان مشخصی رسیده اند؛ اما همچنان در آزمایش فرمها و شکلهای جدید شعری ، بکوشش خود ادامه میدهند . آنهم کوششی با استعمار بوجود زاویه های تاریکی، که تنها اذهان متشکل شاعران مجرب است که قادر بکشف آنهاست . اینان، همواره نشانه های این تلاش را در مراحل گوناگون شعرشان ، و با ارائه فرمهای متغیر و متکامل، نشان داده اند . با این تفاوت که برخی صرفاً تغییر را با تکامل با شتاب گرفته اند ؛ و برخی دیگر، که در عین تغییر فرمها ، بتکامل آنها نیز، آگاهی داشته اند .

هم اینجاست که باید گفت؛ چگونه میتوان نوشته های دو کتاب اخیر شاملورا نسبت به «باغ آینه» نتیجه تلاشی راستین دانست . شاعری که اگر وزن را رها کرد؛ متشبه به قافیه شد آنهم قافیه هایی، اغلب متصنع و گاه گلستان وار :

بر موجکوب پست

که از نمک دریا و سیاهی شبانگاهی سرشار بود
باز ایستادیم

تکیده

زبان در کام کشیده

از خود رهید گانی، در خود خزیده

به خود تپیده

بامداد

واگر وحشت از ماندن کرد ؛ در حقیقت تدارك آنرا در جلای ترکیبات خود ساخته ، وزبان کلاسیک وار ، وتوسل به اضافه های مقلوب دید :

لبشود - به خویش اندر شدن - دستکوک - آرایه - سپاهیمرد - تابسوز - چربدستانه - موجکوب (اگر چه منظوراو ، جائیست که موج در آن کوفته میشود «کوب» مخفف صفت فاعلیست و غلطست) وبچه بسیار از این نوع ترکیبات که بنظر میرسد ؛ با تشبثی اینچنین ، هنری ارزشمند را فدای کینه یی دیرینه کرده است . که خود داند کسی را حرفی نیست . شاید برای او (در این موقعیت خاص و تعهداً) شعرش وسیله انتقامی شده است ؛ که سالهای سال در اعماق وجود اوریشه دوانید وحق هم با اوست . اما نباید نا گفته گذاشت ، که این دلیل آن نمیشود ؛ که اگر ناقدی بنقد شعروی پرداخت ؛ (همان که از نظراو ، روزگاری لازم بود و امروز نیست) باتوجه به آن حق ، شعرو را بنقد در آورد . هنر ، هنراست ، ومسئله این نیست که طرف آن دشنامها کیست یا کیانند ، مسئله اینست ؛ که هر گاه شعراو ، بمعک اصول مقیاسات ومعیایر هنری بنقد درآمد ، اولین نکته منظور ، کیفیت حرفهای آن نیست ؛ بل تنهاوتنها ، مطابقه شعر باموازین اساسی شعرواقعیست . چه به تجربه شاهد بوده ایم که همه پیکره حرفهای صریح وناصریح معمول در شعرهای اخیرش در شعر تمام وکامل «سخنی نیست» عریان شده است . شعری که اگر چه کماکان محتوی آن ، فشرده همان حرفهاست ؛ اما دارنده قالبی بسیار استوار وماندنیست .

وباز همینجاست که باید گفت ؛ چگونه میتوان تلاش مدام **آزاد و رؤیا** را در راه رسیدن به تازه ترین واستوارترین ساختمانهای شعری ، نادیده گرفت . هر دوشاعری که با کوششی مداوم واعتقادی راسخ ، بتدریج از مراحل نخستین ومیانین شعر گذشتند :

لیک در آن دیدگان وحشی دیدم پرتومهری گرفته رنگ شبانگاه وه که بدان دوزخ سیاهی پرورد تاشب جاوید : مرده نبرد راه آزاد	در هیبت تلاطم توفان زندگی افتاده ام چوماهی دریا بکام موج افتاده ام چوماهی دریا وهر زمان گاهی بقهر می سپرم ره او که به اوج رؤیا
--	---

دوپاره ازدو شعری ، که پیداست ، چیزی جز محصول سالهای شروع شاعری نیستند . مرحله یی که هر دوشاعر ، آرام آرام از آن گذشتند ؛ وبرائر معرفت تدریجی از پیشرفته ترین شعر زمان خویش ، به استقبال آن شتافتند :

رفتم و با جاده ها آمیختم
چشم هارا، شوکت صدچشم بود
راه، از زیر رگابم میگریخت
دشت، با پرواز من پر میگشود

سایه سروم - که می بالد
نای چوپونم - که می بالد
آهوی دشتم - که می پوید
من، گیاهی ریشه درخویشم، که در
خورشید میروید

رؤیا

آزاد

و آنگاه، که با اتکاء به شعور شعری، و وقوف بشکلهای پیشرفته امروز، به
فضا و بیان مخصوص به خود رسیدند. پاره‌هایی که نمودار قدرت اکتشاف و نشانه
ذهن خلاق آنهاست:

و آب، که ازدیار هرگز
راهی دراز آمده بود
در فکر بود؛
می‌خواست نابرای نسیم و مرغ
از نقره، زندگی بشود
و از گیاه، باد

پراز شکوفه خون باغ مهربانی شد
پراز کبوتر پیر
میان باغی، بالی شکست و باد گریست
پرنده های اسیر!
میان رودی، ماء اسیر می خشکید
کبوتری در باد
(میان دشتی، رودی به ریگزار نشست)

رؤیا

آزاد

شعرهایی، که نتیجه متشکل‌ترین ذهنها، و از نظر استخوانبندی، از پیمرفته
ترین شعرهای امروز فارسی است. و نمونه‌های درخشان آنرا در کتابهای «شعرهای
دریایی» و «قصیده بلند باد» میتوان سراغ گرفت. و نه همه آنها، که شعرهای این
هر دو کتاب، از نظر تشکل ذهنی و کمال فرم، هرگز در یک ردیف نیستند. بنابراین
اگر گفته شود: «آزاد به فرم بی توجه است» (از آنجا که منظور منتقد از «فرم»
همان تشکل ذهنی است که علت تشکل شعری است) اشتباهی بیش نیست. چرا که
هیچگاه همه شعرهای یک شاعر، در یک سطح نخواهد بود. چنین است که اگر فلان
شعر آزاد آن شکل لازم و کامل را نگرفته است؛ در عوض فلان شعر دیگر او، از
شکل گرفته‌ترین شعرهاست. فاصله‌یی که در شعر رؤیا نیز دیده میشود. با این
تفاوت که، اگر شعر رؤیا صرفاً تکنیک است؛ شعر آزاد، تنها تکنیک نیست. در
«شعرهای دریایی» به کمتر شعری میتوان برخورد؛ که پس از خواندن، موجود
حالتی در خواننده شود، و این خود حاکی از صمیمیت اوست. چرا که زندگی

رؤیا، زندگی آزاد نیست. و نتیجتاً حالت او، حالت آزاد. رؤیا سالهاست که با استعاره بتجربه‌یی که محصول زندگی شهری و روحیه خاص اوست؛ از آن نوع درخود فرو رفتنها و اندیشیدن‌ها که علت حالات مؤثر شعری، فرصت و غنیمتیست برای بخود پرداختن، برکنار بوده است. چنینست که اگرچه شعر رؤیا، همواره فاقد آن خواریها و تسلیم‌های عاشقانه بسیاری از دیگر شعرهای امروز است؛ اما کم و بیش از آن تأثیر لازم نیز، بریست:

از صفحه‌های باز کتاب بزرگ

چون واژه‌یی درخشان می‌آمد

پنداشتم

که صخره‌های سینۀ او

به شب و قار کوهستان میداد

رؤیا

و شعر آزاد، که شعر تأثیر است و اندوه، شعر مهربانی و پاکیست:

شکهای شبانه، روز را خواهد آشفست

کاکایی مرده، ای پریشان‌گیسو، شکیست؛

افروخته در مسیر توفانی

ای عریان، ای نهال نیرومند

(ای خون‌پرندهای دریایی!)

بر سینه‌ی من تمام گیسوی تو

بارانیست بر بهار عریانی.

آزاد

شعراو، شعر بر باد رفتگی و عریانیست. و همینست مرکز دایرهٔ خطوط فکری، او، همان که به آشفته‌گیش نظر داده شده است. نظری که شاید ناشی از این توهمست؛ که اگر مثلاً محتوی شعر شاملو، واکنش همهٔ بیعدالتیها و ظلمها و خیانتهاست؛ و شعراهمید، محصول همهٔ شکستها و زبان همهٔ ناامیدیهاست؛ و شعر فرخزاد، نتیجهٔ همهٔ ناسازگاریهای دنیای امروز، و بیان روشنفکران سرگردان، شعر آزاد انگاس چیست؟ توهمی که در توجیه آن باید گفت؛ اصولاً محتوی به آن شکل، که در شعر آن هر سه تن مطرحست؛ در شعراو (و نیز شعر رؤیا) مطرح نیست. چرا که اگر امکان آن هست که شعر آن سه شاعر را از زیور کلمات عریان کرد و بتفسیر کشید و محتوی آنرا در دوسه سطر باز گفت؛ در شعر آزاد و رؤیا هرگز چنین امکانی نخواهد بود چگونه میشود فرم شعر آنهارا از محتوی آن تفکیک کرد

و اگر کردیم ؛ چه میماند . در شعر این هر دو، کلمه (آنچنانکه بصراحت ، در شعر دیگران) وسیله مستقیم بیان فلان حرف نیست . بل ، اغلب جزو ذات شعر است . و نه کلمات ، که برداشت و ترکیب ذهنی آنها نیز . با اینهمه اگر بنا بر آن شد که بجستجوی خط فکری شعر آزاد پرداخت ؛ چیزی جز همان «برباد رفتگی و عریانی» محصول نخواهد بود . خط کم و بیش مبهمی که نتیجه همدردی و آمیز گاری صمیمانه او ، با دنیای خارج و نشانه اقتدار و ابتکار وی ، در درك و تبیین خصوصیات زمان امروز و طبیعت و انسان آمیخته در آن ، در قالبی بدیع و ماندنی ست . قالبی که بسیار پیشرفته و کامل ست ؛ و دستیابی به آن کار همه کس نیست . تا آنجا که محدودیت کلمات شعر او را نیز ، برخلاف تصور بسیاری از دست درکاران ، نمیتوان بعیب گرفت . چرا که همین محدودیت را در شعر حافظ هم میتوان دید . و این شاید بعلت آنست ؛ که تا کلمه ی در ذهن او انعطاف نپذیرد و همخون او نشود ؛ اجازه ورود در شعر او را نخواهد داشت . هم اینجاست که باید گفت ؛ «نیلوفر» او نیز یکی از همین واژه هاست نشانه شیئی که معلول یکنوع سابقه ذهنی ست و مجرب . و خود دلیل بر آنکه تا فلان شیئی در ذهن فلان شاعر ، تجربه نشود ؛ متوالیاً تکرار نخواهد شد . بهمین لحاظ ست که «نیلوفر» شعر او ، همان «اسبی» ست که در شعر آتشی است ، یا «ابری» که در شعر امید ، یا «آئینه یی» که در شعر شاملو ، یا «جاده یی» که در شعر رؤیا است .

اینک ، ناگفته نباید گذاشت ؛ که تنها مرز ممیز شاعران دسته دوم با شاعران دسته اول ، در همین ست ؛ که اینان کلمه را بعنوان وسیله گرفته اند ؛ در صورتیکه در شعر آنان ، کلمات اغلب جزو ذات شعرند . در شعر آن دسته اگر بتوان فرم را از محتوی جدا کرد . در شعر این دسته ، چنین امکانی نخواهد بود . چنین ست که شعر آنان ، اغلب شعر است قابل تقلید . همچنانکه شعر امید ، آتشی ، فرخزاد و حتی سپهری را تقلید کردند و می کنند ؛ و شعر اینان را نه آنچنان . بعبارت دیگر چه بسا آن شعرها که حرفهای شاعرانه ایست در قالب کلمات ، و این شعرها ، که کلمات خود ذات آنند . بهمین علت است که دیگر شاعری را که امروز از نظر تخیل قوی ست ؛ یادست کم . شعرش متظاهر به نیروی تخیل اوست ؛ نمیتوان شاعری بزرگ دانست . آتشی ، شاعر بست منخیل ، اما مع التأسف در راه منتخب خویش پس از «آهنگ دیگر» هیچ کوششی از خود نشان نداده است او ، شاعری کوشا نیست ، هر شاعری نا کوشا (اگر نه نا آگاه) شاعری قانع ست . قناعتی که نادانسته ، او را دچار

شده است ، و این بدترین بلیه شعر هر شاعر تثبیت شده‌ی است . درست برخلاف
 و سواسگری آزاد ، همان که بسیاری عیب او می‌شمرند . غافل از این که و سواس ،
 هرگز عیب یک شاعر نیست ؛ بل هنر اوست (مقابل قناعتی که گفتیم) چرا که همه این
 تلاشها و وسواسها ، علت جستجوئی است برای رفتن ، و عبارت دیگر ، نتیجه وحشت
 از ماندن است . شعر آتشی اگر چه متخیل ، اما پرداخته نیست ، درست مقابل
 آزاد شاعری که پس از سرایش ، تازه آغاز پرداخت کار اوست . بنابراین اگر
 فلان شعر معروف ، تنها از نظر تخیل قوی بود ؛ و شعر فلان شاعر دیگر از همان نظر
 ضعیف ، هرگز دلیل قدرت آن ، ضعف این نیست . در شعر کلاسیک ما ، خاقانی
 شاعر است بسیار مقتدر و متخیل ، و چه بسا تازه‌جو ، و در کشف زوایای نو و توصیفات
 بدیع ، مبتکر :

گر دود ، یهودیانه بکثف کبود خویش
 آن زرد پاره بین که چه زیبا بر افکند

بیتی از قصیده‌ی در وصف صبح ، که همه تناسبات معمول آن روز را مشمول است .
 تناسب «یهود» و «زرد پاره» (بعلمت خست یهودیان) و تناسب صفت «کبود» و قید یهودیانه
 (به سبب جامه کبود آنان) و نیز تناسب «زرد» و «کبود» (به اعتبار آفتاب و آسمان)
 و از این بیتهای بسیار . اما با همه اینها چرا مثلاً فرخی را از او شاعر تر دانسته اند و
 شعرش را شعر تر ؟ حرف همینجاست . آیا مگر نه بعلمت سادگی محسوس و نگهداشت حالات
 شعری ، بدون هر نوع تصنع و تکلفی است که لازمه نظم ست نه شعر . همانها که در شعر
 سعدی هم بودند و در شعر صائب ، سعدی شاعر سراینده‌ی باسرونده‌ی نه چندان
 متخیل ، و صائب صنعتگر سازنده‌ی با ساخته‌ی متخیل (و البته تخیل به حساب تجربه
 و نه تصویری که بایک نگاه بوجود آمده است) شعر سعدی شعر است ساده و انگیزنده
 تأثیر ، و شعر صائب شعری معنائی و انگیزنده تدبیر . همان که عوام در برابر آن
 بهت زده میشود ؛ و در همین بهت زدگی ، بقضای می‌نشیند . غافل از اینکه شعر
 بوده است که بسراغ سعدی می‌آمده است :

بیند یکنفس ای آسمان دریچه صبح
 بر آفتاب ، که امشب خوش است با قمرم

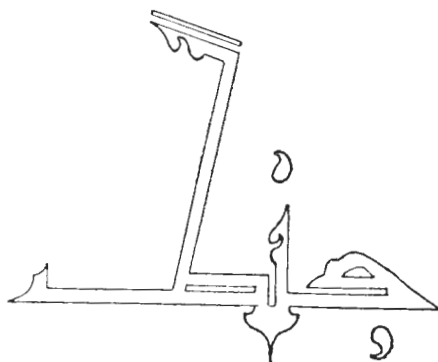
و صائب بوده است که بسراغ شعر میرفته است :
 از شهیدان نگاهت ناله هرگز بر نخاست
 گوئیا از سرمه دادند آب شمشیر ترا

(که اگر ندانیم، سرمه سبب گرفتن شدید صداست، معنی آن روشن نخواهد بود) تفاوتی، که همان تفاوت میان شعر و مضمون سازی است. اما معیار همه اینها چیست؟ چرا فی المثل **امید**، که از نظر نیروی تخیل، شاعر است نسبتاً ضعیف، از مرده چند نفر معدود شاعران خوب امروز محسوب میشود؟ مسلماً اصلی ترین اصل شعر او، زبان او نیست (زیرا که بسیاری با آن نحوه زبان مخالفند) بل، نحوه شروع و ختام و پرداخت و کیفیت تصویر سازی و ارتباط اجزاء و تشکل آخرین شعر اوست که او را شناسانده است. و نه مثلاً **بادیه نشین**، که خوش درخشید ولی دولت مستعجل بود، و تنها به نیروی تخیلش اتکاء داشت؛ همین و نه تنها او که **نادر پور** هم. شاعری که اگر کوششی کرد، نتیجه آن «چشمها و دستهای مزمین تر و آراسته تری» بود که «سرمه خورشید»ش نام نهاد، و عجب اینکه هر گز هم نتوانست بفهمد شعری که بنظر او کامل شده است؛ کامل نیست. و این مگر نه معلول همان رضایت و قناعتی است که ذکر آن رفت. چنین است که با جرأت میتوان گفت؛ شاعرانیکه جهات پیشرفت رگه کارشان معلوم نیست؛ اگر نتوان گفت که شاعرانی ضعیفند؛ میتوان اعتراف کرد که شعری مانده اند. چرا که نباید تصور کرد؛ همینکه شعری پراز تشبیهات و تصویرات و تزیینات زائد و مظاهرانه بود، بی هیچ نشان کوششی و پرداختی و تشکلی، آنرا دلیل قدرت گوینده آن دانست. از این نوع کارها (شعرهای بی پرداخت و تهی از کلمات مجرب و همخون، و فاقد هر گونه تشکل شعری) هر ماه، میشود مجموعه بی قطور تمام کرد.

سخن کوتاه: شعر امروز، شعر «حرف» نیست. شعر حرفهای غلبه سلنیه نیست شعار نیست. تجرید و انتزاع نیست. تصویر محض و نمایش محض هم نیست. شعر امروز، نتیجه مساعی آن دسته از شاعران آگاهیست که بواسطه آراء فرمها و شکلهای تازه شعری، از نظر تحکیم مبانی شعر جدید، و نیز تنظیم و ترکیب صور ذهنی و ظاهری، در جریان طبیعی واژه های همخون، ساختمانی استوار و ماندنی گرفته است.

محمد حقوقی

منتشر شده است:



دفتر یکم

اصفهان. تابستان ۱۳۴۴



دفتر دوم

اصفهان. زمستان ۱۳۴۴

در اصفهان از بنگاه مطبوعاتی مشعل
و در تهران از کتابفروشی گوتمبرگ خیابان منوچهری
بخواهید

منتشر شده است:

فرهنگ سیاسی

تألیف

داریوش آشوری

شامل مکتبها ، اصطلاحها ، مهمترین سازمانهای بینالمللی ، حزبها و

مهمترین پیمانها



شکار

یک منظومه

از

مهدی اخوان ثالث

(م . امید)



ترس و نکبت رایش سوم

برقوات برشت

ترجمه شریف لنگرانی

انتشارات مروارید

خانه کتاب

خیابان شاهرضا - مقابل دانشگاه

تلفن ۴۰۳۰۵

منتشر شده است:

ننه دلاور

نمایشنامه از برتولت برشت ترجمه مصطفی رحیمی
از انتشارات ایرانمهر



یاس فلسفی

مجموعه مقاله‌ها از مصطفی رحیمی
از انتشارات توس



بزودی منتشر میشود:

گوشه نشینان آلتونا

نمایشنامه از ژان پل سارتر
ترجمه ابوالحسن نجفی

انتشارات آذر منتشر می کند :

منظومه ها و شعرهای بلند

ده اثر ازده شاعر معاصر- گردآورنده : فرامرز غفاری

این آثار به ترتیب تاریخ سرودن از این شاعران

- ۱ - ناقوس نیما
- ۲ - پریا شاملو
- ۳ - آرش کمانگیر کسرائی
- ۴ - شبستان کیاوش
- ۵ - قصه شهر سنگستان امید
- ۶ - جنگل و شهر براهنی
- ۷ - آبی، خاکستری، سیاه مصدق
- ۸ - صدای پای آب سپهری
- ۹ - ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد فرخزاد
- ۱۰ - مناجات رحیمی

فروشگاه برکت

نماینده محصولات جنرال در اصفهان

یخچال و آب گرم کن و اجاق گاز جنرال را
با شرایط سهل و بطور نقد و اقساط در اختیار
شما میگذارد



نمایندگی لباس شوئی تمام اتوماتیک

ژانوسی

درده قسط مساوی بدون پیش قسط

۲۲۷۰۰ ریال

انواع ضبط صوت و رادیو گرام مبلی را می توانید
در فروشگاه برکت خیابان چهار باغ تهیه کنید

تلفن ۱۹۹۴ و ۷۴۷۴

جنگ اصفهان
شماره ۷ مجله بدیع - شهریور ۱۳۴۵

جوانه منتشر میکند :

منتشر میشود :

شعر من

نیما یوشیج

مبن دفتر فراهم شده از مجموعه آثار او

تنها و خسته

و

گر گدن

وژن یونسکو - ترجمه جلال آل احمد

زوایا و مدارات

و

دندیل

مجموعه قصه . غلامحسین ساعدی

دود دفتر شعر از

محمد حقوقی

چرخ فلک

ورشینتسلا . ترجمه تقی زاده - صفریان

همراه با نخستین « جنگ جوانه »