عبدالعلی دست غیب

شاعر شکست

نقد و تحلیل اشعار
مهدی اخوان ثالث

نقد و تحلیل شعر مهدی اخوان ثالث

شاعر شکست

عبدالعلی دست‌غیب

تهران - ۱۳۸۵

دست‌غیب، عبدالعلی، ۱۳۱۰ -
نقد و تحلیل شعر مهدی اخوان ثالث / شاعر شکست / عبدالعلی دست‌غیب. ــ تهران: آمیتیس، ۱۳۸۵.
۱۴۴ ص.
ISBN: 964-8787-11-5: ۱۴۰۰۰ ریال
فهرستنویسی بر اساس اطلاعات فیپا.
کتابنامه به‌صورت زیرنویس.
نمایه.
۱. اخوان ثالث، مهدی، ۱۳۰۷ - ۱۳۶۹ -- نقد و تفسیر. ۲. شعر فارسی -- قرن ۱۴ -- تاریخ و نقد. الف. عنوان.
PIR۷۹۴۹/د۵ن۷ ۸ فا ۱/۶۲
کتابخانه ملی ایران ۸۴-۲۸۷۸۳ م

ص.پ: ۱۳۴۴-۱۴۱۵۵ همراه: ۰۹۱۲۱۹۰۵۹۳۲ amitispublish@gmail.com

شاعر شکست (نقد و تحلیل شعر مهدی اخوان ثالث)

عبدالعلی دست‌غیب

طرح روی جلد: **داود کاظمی**
صفحه‌آرا: **سعید رستمی**
حروفنگار: **فرزاد نجفی**
تصحیح: **محسن فرجی**
ناظر چاپ: **محمد یزدانی کچویی**
چاپ اول: **۱۳۸۵**
لیتوگرافی: **سایه**
چاپ و صحافی: **سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی**
شمارگان: **۱۶۰۰ نسخه**
بها: **۱۴۰۰۰ ریال**
شابک: ۵-۱۱-۸۷۸۷-۹۶۴ ISBN: 964-8787-11-5
شابک دوره: X-۱۴-۸۷۸۷-۹۶۴ ISBN: 964-8787-14-X

کلیه حقوق متعلق به ناشر است و نقل از کتاب فقط با ذکر منبع مجاز است.

سخن می‌گفت، سر در غار کرده شهریار شهر سنگستان
سخنِ می‌گفت با تاریکی خلوت
تو پنداری مغی دلمرده در آتشگهی خاموش
ز بیداد انیران شکوه‌ها می‌کرد.
ستم‌های فرنگ و ترک و تازی را
شکایت با شکسته بازوان میترا می‌کرد.
غمان قرن‌ها را زار می‌نالید
حزین آوای او در غار می‌گشت و صدای می‌کرد.

مهدی اخوان ثالث (م.امید)

سخن ناشر

تحلیل وضعیت کنونی شعر ایران بی‌توجه به شعر شاعران بزرگ معاصر (نیما، شاملو، اخوان، فروغ و سهراب) ناممکن به نظر می‌رسد. تأثیرگذاری فرم و مضامین به‌کارگرفته شده توسط این شاعران بر شعر پس از خود موضوعی نیست که بتوان به‌راحتی آن را نادیده گرفت. به این جهت توجه به این پنج شاعر و نقد و بررسی شعر آن‌ها موضوعی است که از دغدغه‌های اصلی صاحب‌نظران و علاقه‌مندان عرصه شعر به‌شمار می‌رود.

عبدالعلی دست‌غیب از منتقدان برجسته‌ای است که تاکنون در این زمینه نوشته‌های بسیاری را به چاپ رسانده است. بی‌تردید نظرات او درباره شعر نیما، شاملو، اخوان، فروغ و سهراب می‌تواند در تحلیل شعر معاصر ایران بسیار مؤثر باشد.

کتاب حاضر کتابی است از مجموعه‌ای پنج جلدی که به نقد و بررسی شعر این شاعران پرداخته است. هر یک از این پنج جلد به شعر یک شاعر اختصاص داشته و آن را به بحث و بررسی گذاشته است.

نویسنده این مجموعه در مطالعه خود علاوه بر آن‌که فرم و محتوای شعر شاعران پنجگانه را مورد مطالعه قرار داده است با

نگاهی بیرونی نیز به سراغ آن‌ها رفته و روشی جامعه‌شناسی را در تحلیل خود به کار گرفته است.

نشر آمیتیس که پیش از این در تحلیل شعر معاصر ایران مجموعه‌ای پنج جلدی از شاعر فرزانه منوچهر آتشی به‌نام‌های «نیما را دوباره بخوانیم»، «شاملو در تحلیلی انتقادی»، «اخوان، شاعری که شعرش بود»، «فروغ در میان اشباح» و «سهراب، شاعر نقش‌ها» را منتشر کرده، امیدوار است با انتشار چنین مجموعه‌هایی بتواند سهمی در شناخت هرچه دقیق‌تر شعر ایران داشته باشد.

انتشارات آمیتیس

مهدی اخوان ثالث (م.امید) در سال ۱۳۰۶ یا ۱۳۰۷ خورشیدی در توس (مشهد) به‌دنیا آمد. پدرش عطار طبیب و مادرش خانه‌دار بودند. علی اخوان ثالث پدر امید دکه‌ی عطاری و دوافروشی و طبابت قدیمی داشته و علاقه‌مند به اشعار فردوسی و سعدی و حافظ بوده با این همه «امید» بیش از شاعری به موسیقی دلبستگی پیدا می‌کند و پنهان از پدر به تار زدن و مشق موسیقی می‌پردازد و با برخی از دستگاه‌های آن: ماهور، همایون، ترک، افشاری... آشنا می‌شود. علی اخوان از کار پسر آگاه می‌گردد و چون باور داشته «موسیقی نکبت می‌آورد» و موسیقیدان‌ها شوربخت می‌شوند، به او اندرز می‌گوید که «من خود از موسیقی لذت می‌برم... وقتی پنجه‌ای تار شیرین یا کمانچه‌ی پرسوز و شور می‌شنوم هوش از سرم می‌پرد ولی از لحاظ زندگانی راضی نیستم تو گرفتار این هنر نکبت بشوی» و سپس او را به مشاهده‌ی «فارابی» موسیقی‌دان شوریده و معتاد و دوره‌گرد مشهد می‌برد تا عبرت گیرد و دیگر دنبال موسیقی نرود. فارابی می‌گوید: «پدرش با ناکامی در گوشه‌ی ویرانه‌ای در یکی از کوی‌های جنوبی

مشهد جان داده و تنها میراثش همین تار دسته‌صدفی کوچک است...»[۱] شوق موسیقی در مهدی اخوان به تدریج جایش را به اشتیاق به شعر و سخن می‌دهد و او به شعرسرائی روی می‌آورد، شعرک‌هائی که سروده روی کاغذهای کوچک می‌نویسد و در لای کتاب‌های پدر می‌گذارد تا او بخواند و از «هنر فرزند» آگاه شود. (زیرا رویش نمی‌شده قضایا را به‌طور صریح به پدر بروز بدهد.) سرانجام علی اخوان درمی یابد که مهدی، به شعرسرائی روی آورده اشعارش را نزد دوست خود افتخار مسنن، افتخار الحکمای شاهرودی دندانساز، از فضلای مشهد می‌برد. افتخار از این شعرها خوشش می‌آید و یک جلد «مسالک المحسنین» طالب‌زاده به شاعر جایزه می‌دهد و به این ترتیب مهدی اخوان در خط شعرسرائی می‌افتد.

مهدی پس از آموزش ابتدائی وارد هنرستان صنعتی مشهد می‌شود و از کار سوهان‌کشی و اره‌کشی و آهنگری سر درمی‌آورد. در این زمان پدر به او می‌گوید: «حالا دیگر خودت باید بروی نانت را در بیاوری» و او ناچار به تهران می‌آید و معلم می‌شود. محل خدمت او در کریم‌آباد و ورامین بوده، مدرسه‌ی آن‌جا به سبب اختلاف دو ایل «شصتی» و «هداوند» وضع بدی داشته و اخوان به راهنمائی پیرمردی با تجربه - که در جوانی آجودان لاهوتی شاعر و افسر ژاندارمری بوده - با کدخدامَنِشی اختلاف محلی را از میان برمی‌دارد و به کار مدرسه سر و سامانی می‌دهد.

با اوج‌گیری مبارزه‌های ملی و چپ در ۱۳۲۸، مهدی اخوان وارد نبردهای اجتماعی می‌شود و در نتیجه به زندان می‌افتد و به کاشان تبعید می‌شود. اشعار این دوره که جنبه‌ی رئالیسم حزبی دارد بیشتر در روزنامه‌ها و مجله‌های چپ به چاپ رسیده است. در این دوره او و شاملو و کسرائی (کولی) و ابتهاج (سایه) و

۱. مجله‌ی کلک، شماره‌ی ۶، صفحه‌ی ۵۴ تا ۵۶، دنیای سخن، ۵۷، شماره‌ی ۳۴.

شاهرودی (آینده) و خود نیما... در جبهه‌های حزبی فعالیت دارند و اخوان در ۱۳۳۱ به پویندگان راه صلح می‌پیوندد. امید به واسطه‌ی شعری که درباره‌ی مبارزه‌های صلح‌جویانه سروده به دست‌یابی به جایزه‌ی شعر صلح توفیق می‌یابد و به علت کودتای ۱۳۳۲ امید و نیما و دیگران به زندان می‌افتند. بعضی زندانیان توبه‌نامه‌ی کذائی را می‌نویسند و از زندان آزاد می‌شوند ولی امید مقاومت می‌کند و سالی در زندان‌های قصر و قزل‌قلعه می‌ماند. او پس از رهائی از زندان، مدتی به کار روزنامه‌نویسی می‌پردازد و همزمان با آن در رادیو و برخی مؤسسه‌های فرهنگی از جمله «سازمان فیلم» ابراهیم گلستان به کار می‌پردازد. او مدتی نیز به خوزستان می‌رود و برنامه‌ی ادبی تلویزیون اهواز را راه می‌اندازد.

اخوان در ۱۳۴۵ به واسطه‌ی منازعه‌ای خصوصی به زندان قصر می‌افتد و نه ماه در زندان می‌ماند.بعضی از دوستان اخوان و حتی خود او خواسته‌اند به این زندانی شدن رنگی سیاسی بدهند اما چنین چیزی درست نبوده است، در مثل ابراهیم گلستان نوشته است که اخوان در دادگاه به جای ابراز پشیمانی و انکار، حمله برد بر محدودیت‌های ضدنفس [سرشت] و آزادی و همچنین حمله بر انواع مالکیت‌ها، که حرفه و در آمد قاضی‌ها و موجودیت قضا و قانون و دادگاه یکسر به آنها بستگی دارد. قاضی اول کوشیده بود که جدّی نگیرد و از خر شیطان او را پائین بیاورد، اما همان مقدمات صبحگاهی مبسوط کار خود را کرد، شاعر را وادار کرد دور بردارد. دور هم برداشت تا حدی که قاضی عاجز شد، او را محکوم کرد به زندان به حداقل ممکن زندان، هر چند مفهوم زندان حداقل برنمی‌دارد. قاضی در دست قانون بود»[۱] ممکن است اخوان در دادگاه دادگستری آن روزها سخنانی از آن دست گفته باشد اما این هیچ ربطی به مسائل سیاسی نداشته

۱. دنیای سخن، ۴۸، شماره‌ی ۳۴، مهرماه ۶۹.

است و البته دوستان شاعر هم پا در میانی‌ها کرده‌بودند که دادگاه با اخوان نرم برخورد کند و کرده بوده است چه در همین نوشته‌ی گلستان می‌خوانیم «قاضی، اخوان را به حداقل ممکن زندان» محکوم می‌کند، به هر حال ماجرا هر چه بود از لحاظ شعر اخوان اهمیتی دارد زیرا دفترهای پائیز در زندان (۱۳۴۸) و زندگی می‌گوید (۱۳۵۷) یادگاری از این ایام زندان اوست.

درباره‌ی اخوان نوشته‌اند که «زندگانی را دوست می‌داشت، فرزندانش را نیز. سعید، مرتضی، زرتشت، مزدک، لولی و لیلی نام فرزندان اوست. لیلی همراه نامزدش در سد کرج غرق شدند و این ضربه‌ی بزرگی به روح حساس اخوان وارد آورد.[۱]

اخوان خودش را نیز دوست می‌داشت. در گرمای طاقت سوز خوزستان شال می‌بست که سرما نخورد یا کمردرد نگیرد... بچه‌ها را نیز وادار می‌کرد که حتماً شال ببندند.[۲]

اخوان از شاعرانی است که بسیاری از دشواری‌های شخصی و خانوادگی‌شان را در آثار و یادداشت‌های خود، ثبت کرده‌اند. از توصیف‌ها و حاشیه نویسی‌های اشعارش بر می‌آید که مردی صمیمی و بی‌شیله پیله بوده است. البته گاهی در این یادداشت‌ها به بیان باورهای خود (درویشی، قلندری، باستان‌گرائی...) نیز می‌پردازد و از شعر شاملو، نادرپور و دیگران انتقاد می‌کند که به هرحال از اعتباری یکسان برخوردار نیست. از سوی دیگر در زمینه‌ی شعر گاهی غث و ثمین را به هم می‌آمیخت یا به شیوه‌ای عجیب با اندیشه‌ی شاعران کم اهمیت قدیم هماهنگی نشان می‌داد. اما روی‌هم رفته نوجو و نوآور بود. «گاهی هم می‌زد

---

۱. در شعری می‌گوید:
بهار آمد پریشان باغ من افسرده بود اما به جو باز آمد آب رفته ماهی مرده بود اما.
۲. روزنامه‌ی خبر، شماره‌ی ۲۰۶۸، شیراز، دوم مهرماه ۱۳۶۹.

زیر آواز و عجیب آنکه صدای زیبائی داشت. با موسیقی آشنا بود، ساز می‌زد و خوب هم می‌زد اما در این زمینه ادعائی نداشت و مانند بیشتر هنرمندان دلسوخته پیوسته از وضع نابسامان مادی در رنج به سر می‌برد، شاید هم خودش این‌طور زندگانی را دوست می‌داشت... روزی در خرابه‌های کاخ آپادانا در شوش وقتی از کنار گاو سرها و سرستون‌ها رد می‌شده به دوستی رو می‌کند و می‌گوید: عزیزجان، دست تو لاغرتر است، بکن جوف سنگها ببین این شاهان، چکی سفته‌ای، براتی برای ما جا نگذاشته‌اند تا از این فلاکت نجات یابیم؟»[۱]

اخوان مدت کوتاهی پیش از درگذشتش (چهارم شهریور ۱۳۶۹) برای شعرخوانی به آلمان سفر کرد و سپس به انگلستان رفت و آنگاه به ایران بازگشت و این تنها سفر شاعر به خارج از ایران بود.

او در سفر و حضر خوش‌سخن و نقال بود «بهترین نقال. نقالی که چشم دیدن و زبان گفتن داشت... با دید پرده پس زن بینای پشت چهره‌ها و چیزها بی‌آنکه دزد دیده‌های دیگران باشد. نقالی که جزءهای اصلی حال و هوای جهان را جز به چشم خود نمی‌دید، با زبان زیرک و زبل و برگزیننده و گاه بازیگر، گزنده و شوخ. گاهی کمی هم پرت اما پیوسته پاک.»[۲]

نصرت رحمانی می‌نویسد: «شیفته‌ی عماد خراسانی (از غزلسرایان معاصر) بود و در همان نخستین دیدار احساس کردم به خراسان، به هر چیز خراسان توجه خاص دارد... از چشم‌های بسیار زیبایش تیزهوشی و غروری که شباهت بسیار به خودخواهی داشت می‌بارید»[۳] کریم امامی نوشته است که «...تصویری که از شخصیت او در دانستگی ما می‌نشیند، چهره‌ی قهرمانی نیست، با قد بلند، سینه‌ی ستبر، ریش دو شاخ، گرزگران در دست... تا ما را از هجوم دشمنان حفظ

۱. روزنامه‌ی خبر، همان.
۲. دنیای سخن، همان، شماره‌ی ۴۶.
۳. مجله‌ی کلک، همان، ۲۶.

کند. بر عکس مردی است نحیف با موهای بلند خاکستری در گوشه‌ی اتاق زیر پوستی کهنه لمیده... آرام سخن می‌گوید و در میانه‌ی جمله فراموش می‌کند چه می‌خواست بگوید و پس از لحظه‌ای تردید ساکت می‌ماند... ولی گول ظاهرش، آن دیوارهای کاهگلی باد و باران خورده را نخورید. در نیمه‌ی تاریکی اتاق برق چشمان سیاهش را ندیدید. حرارت قلبش را احساس نکردید... بعد دستتان را بگیرد و به اندرون ببرد و آن چهره‌ی دیگرش، چهره‌ی واقعی‌اش را به شما نشان بدهد... می‌بینیم که اخوان شاعر بزرگ روزگار ما، چهره‌ی ایرانی‌تری نیز دارد»[۱]

اخوان بذله‌گو، تیزهوش و حاضر جواب بود.

سیمین بهبهانی نخستین دیدارش را با امید شرح می‌دهد:

«به او گفتم اگر اشک‌هائی که با شعرهایت ریخته‌ام جمع می‌کردم، شاید یک بشکه می‌شد!

گفت: یعنی شعر من هنری بیشتر از این ندارد؟

گفتم: البته که دارد. بچه‌های من عاشق شعرهای تو هستند.

گاهی هم پسرم آنها را برایم می‌خواند.

گفت: یعنی بچه‌ها شعرهای مرا دوست دارند؟

دیدم از دست طنزش خلاصی ندارم. گفتم: نه، یعنی من و پسرم و پدرم و هفت جدم عاشق شعرهایت هستیم.

گفت: شاعر دورغگوست. هفت جدت که شعر مرا نخوانده‌اند!»[۲]

اخوان جز کار شعر به کار نقدنویسی، تحقیق ادبی نیز پرداخته است. او در داستان نویسی نیز طبع آزمائی کرد که حاصل آن در دو مجموعه: مرد جن‌زده و درخت پیر و جنگل به چاپ رسید. کتاب‌شناسی آثار او چنین است:

---

۱. مجله‌ی کلک، همان، ۱۸۲.
۲. دنیای سخن، همان، ۵۱.

۱) مجموعه شعر:

ارغنوان (۱۳۳۰)، زمستان (۱۳۳۵)، آخر شاهنامه (۱۳۳۸) از این اوستا (۱۳۴۴)، شکار (منظومه ۱۳۴۵)، پائیز در زندان (۱۳۴۸)، عاشقانه‌ها و کبود (۱۳۴۸)، در حیاط کوچک (۱۳۵۵)، زندگی می‌گوید باید زیست (۱۳۵۷)، دوزخ اما سرد(۱۳۵۷)، ترا ای کهن بوم و بر دوست دارم (۱۳۶۸)، اینک بهاری دیگر.

۲) برگزیده‌ی اشعار:

برگزیده‌ی شعرهای اخوان (۱۳۴۹)، قاصدک (۱۳۶۸)، گزیده‌ی اشعار (۱۳۶۹).

۳) نقد ادبی:

مقالات (۱۳۵۰)، بدعت‌ها و بدایع نیما (۱۳۵۷)، عطا و لقای نیمایوشیج (۱۳۶۱)، نقیضه و نقیضه‌سازان (۱۳۷۴).

۴) قصه و داستان:

مردجن‌زده (۱۳۵۴)، درخت و جنگل (۱۳۵۵).

۵) گوناگون:

ادب‌الرفیع در عروض قدیم عرب از معروف الرصافی (ترجمه)، گفت و شنود (۱۳۶۸)، دیدار و شناخت م.امید (۱۳۴۸).[۱]

بر آثار اخوان دکتر شفیعی کدکنی، داریوش آشوری، آل احمد، جلیل دوستخواه، فروغ فرخزاد، سیمین بهبهانی، غلامحسین یوسفی، اسماعیل خوئی، محمد حقوقی... نقد و تفسیرهای خوبی نوشته‌اند. نویسنده‌ی این کتاب نیز سال‌ها پیش دو مقاله‌ی انتقادی درباره‌ی آثار او نوشته است: درباره‌ی شعر امید (مجله‌ی فردوسی، ۱۳۴۶)، حماسه وسوگ در شعر م.امید (نگین سال دوم، شماره‌ی هفتم).

---

۱. مجله‌ی کلک، همان، ۷۳ و ۷۴.

شعر حاصل لحظه‌های بی‌تابی شاعر است، زمانی که پرتوی از شهود در درونش می‌درخشد، و ناچار چنین لحظه‌ای را با مطالعه‌ی صرف یا به «زور و زر» به‌دست نمی‌توان آورد. اکتسابی نیست، «الهامی» و «شهودی» است. امید در تجربه‌ی شاعرانه‌ی خود به چنین تجربه‌ای دست یافته بود:

«شعر محصول لحظه‌های بی‌تابی آدم است در لحظاتی که شعور نبوت بر او پرتو انداخته. حاصل بی‌تابی در لحظاتی که آدم در هاله‌ای از شعور نبوت قرار گرفته. بسیاری هستند که در مسیر این تابش بیرون از اختیار قرار می‌گیرند... اما ایشان آن بی‌تابی را ندارند و بسا که سکوت و تأمل شعر کاملاً خصوصی این شاعران است... بعضی به عکس ایشان بی‌تابیشان به‌صورت شعر بروز می‌کند، «نشد» می‌کند و ایشان آن بی‌تابی را با علائم و نشانه‌هایی که معهود و موضوع و قراردادی است - و کمابیش دیگران هم به آن نشانه‌ها و علائم آشنایند، یعنی زبان و رمزها و وسائل بیان و دلالت و سرایت دادن تغنی ثبت می‌کنند و بروز

می‌دهند و دیگران را هم لااقل در امر دریافت گوشه‌هایی از آن لحظات زودگذر جادوئی و فرّار، شرکت می‌دهند.»[۱]

گرچه گمان نمی‌رود که نظریه‌ی «امید» اعتبار عام داشته باشد و هر چند نمی‌توان گفت اشعار خود او همه در لحظه‌های شهودی از آن دست سروده شده باشد... باز در گفته‌ی او حقیقتی پنهان است. شاعر دانسته شعر نمی‌گوید و تا درونش سرشار از معانی شاعرانه نشود، شعر نمی‌سراید. به گفته‌ی نی‌چه: «شاعری که دانسته شعر می‌گوید خود را تباه می‌کند» به همین دلیل مولوی می‌توانست بگوید:

تارهای چنگ را مانیم ما چونک در سازیم زیر و بم زنیم[۲]

نظریه‌ی «الهام شاعرانه» را افلاطون و افلاطونیان دوره‌ی نوزائی ادبی و هنری (رونسانس) ساخته و پرداخته کردند و این کار در واقع بازگشت ناآگاهانه‌ای بود به مفهوم کهن «شاعر» همچون پیشگوی[۳] الهام یافته که در زیر فشار الهام الوهی سخن می‌گفت یا می‌سرود. حتی سخن گفتن از ایزد بانوان شعر و هنر[۴] و اشاره به شوریدگی شاعرانه وآسمانی بودن شاعران که در ادب اروپائی و خاوری بارها تکرار شده و به اعصاری بسیار کهن می‌رسد که افلاطونیان دوره‌ی نوزائی از آن آگاهی چندانی نداشته‌اند. «به‌راستی شعر در خاستگاه‌های خود از پیشگوئی و پیامبری جدا نبوده است. در میان همه‌ی اقوام کهن پیکره‌ی شاعر پیام‌آور و پیشگو را در آستانه‌ی فرادهش‌های ادبی‌شان می‌بینیم. همه‌جا هدیه‌ی شعر با الهام الوهی همراه بوده و الهامی از این دست با شناختی از گذشته در شکل

---

۱. از این اوستا، ۱۲۹ و ۱۳۰. ۲. کلیات شمس، ۴/۲۸، تهران ۱۳۳۸.

3. Vales.

۴. Muse (به یونانی Mousu)، هر یک از ایزد بانوان نُه‌گانه‌ی اسطوره‌ای یونان، حامی آواز، موسیقی، شعر و هنر.

تاریخ‌ها یا نسب نامه‌ها و از لحظه‌ی کنونی ناشناخته در شکل آگاهی عادی علمی و از آینده در معنائی ظریفتر و به صورت «وحی» همراه می‌شده است. همیشه این شناخت در شعر انعکاس می‌یافته و با موسیقی، آواز یا ساز همراه بوده. موسیقی نیز همه جا «واسطه»ی ارتباط با ارواح بود. در نتیجه می‌بینیم که شاعر و پیشگو الهام خود را حاصل ارتباط با نیروهای برتر از طبیعت می‌دانستند و این حالت در زمان بیان پیشگویانه برتر و دور از هستی عادی آنها بود. فراروند معروف دیگری نیز هست که می‌گوید حالات شاعرانه را می‌توان با «اراده» به‌دست آورد اما ادعای عظیم شاعر و پیشگو در زمینه‌ی الهامی بودن سخنانش قبول عام داشت.[۱]

این نظریه در اشعار و جستارهای ادبی رومانتیک‌ها و نمادگرایان و سوررئالیست‌ها نیز رخنه کرده است. امرسن در رساله‌ی شعر (۱۸۴۴) می‌گوید: «کلمه‌ها و کردارها دو وجه کاملاً متفاوت کارمایه‌ی الوهی‌اند. کلمه‌ها همچنین کردارند و کردارها قسمی کلمه. شاعر را نباید به‌طور صریح از مرد عمل جدا ساخت و کار او را هنری جدا از طبیعت و آنچه طبیعی است پنداشت. شاعر، اشیاء را نامگذاری می‌کند زیرا آنها را «می‌بیند» و گاهی بیش از دیگران به آن نزدیک می‌شود. این بیان یا نامگذاری «هنر» نیست بلکه طبیعت دومین است که از حالت اولی می‌زاید و می‌روید، آنسان که برگ از درخت....»[۲]

در جمله‌ی آخر امرسن پژواک سخن و استعاره‌ی کالریج را می‌شنویم. در نزد امرسن بیان لفظی ارادی و دلبخواهی نیست، کار محض اراده نیست، طبیعی و زنده است همچون رشد زنده‌ی برگ‌ها. ادگار آلن‌پو گرچه به ساختمان دقیق شعر که باید با کوشش به‌دست آورد باور دارد، می‌گوید: شعر با نیک و بد یا حقیقی بودن، کاری ندارد، سر و کارش فقط با زیبائی است. وظیفه‌ی نخستین او

1. N.K. Chadwick, Poetry and prophecy, P: 14, 1942.

۲. مجموعه‌ی آثار، ۳/۲۶.

رسیدن به زیبائی «برین» است که زیبائی این جهانی جلوه‌ای از آنست. ما می‌توانیم به زیبائی ابدی یا دست کم به بخشی از آن برسیم فقط به‌وسیله‌ی بهره‌گیری از ترکیب چندوجهی اشیا و افکار زمان. این نظری است کهن ولی در دستور «پو» گفته می‌شود که اشیاء و افکار طوری ساخته شده‌اند که در کنار هم می‌مانند گوئی هرگونه تمایز فردی بین آنها حذف شده است. نظریه‌ی «ترکیب چندوجهی» پو، موازی نظریه‌ی نظام «هماهنگی‌های» بودلر است:

همچون انعکاس آواهای طولانی که از دور
در وحدتی ظلمانی و ژرف درهم می‌آمیزد،
عطرها و رنگ‌ها و آهنگ‌ها به پهنای شب و روشنی پاسخگوی یکدیگرند.[۱]

بودلر جهان را معبدی می‌بیند، معبدی طبیعی که ستون‌های زنده‌ی آن درختانند. هم چنانکه نسیم از میانه‌ی جنگل نمادها می‌گذرد، سخنان درهم و برهم آوا برمی‌دارند، شاعر با موهبت ویژه‌ی خود این سخنان را ادراک می‌کند زیرا در همه چیز احساس سمبولیک موجود است و هر شیئی با واقعیت روحی پیوند دارد. او باور دارد بین داده‌های حسی متفاوت، صداها، رنگ‌ها و بوها هماهنگی موجود است و از عطرهائی سخن می‌گوید که مانند پوست کودکان تازه‌اند شیرین و دلپذیر همچون نی‌لبک و سبز همچون چمنزاران. نقص این نظریه‌ها این است که اندک اشاره‌ای به این مشکل نمی‌کند که تصویرهای اندیشه و احساس ریشه‌های مشترکی دارند و آنچه ما ادراک می‌کنیم ریشه در احساس ما دارد که از تماس با واقعیت‌های جهان بیرون به‌دست می‌آید. از اینرو آنچه در نظریه‌های امرسن و بودلر آمده دوری از تأمل درباره‌ی چیزهائی است که در

۱. بنیاد شعرنو در فرانسه، دکتر حسن هنرمندی، ۱۱۴، تهران، ۱۳۵۰.

زندگانی روزانه‌ی ما دیده می‌شود و موجب اندوه یا شادی ماست. از این‌رو امرسن یکی از اشخاص عمده‌ی منظومه‌ی «سرزمین ویران» الیوت را به یاد می‌آورد که باغ سنبل را نمی‌بیند، نه زنده است و نه مرده و همچنان به قلب روشنی و سکوت می‌نگرد.

بینش امرسن درباره‌ی شعر در زیر تابش روشنی شدید شکست می‌خورد. در هر قطعه، واقعیت روشن و شعله‌وری را می‌بیند که شعر است، نه سایه‌ی محض چیزهای برونی و نه پندار صرف درونی بلکه یگانگی انسان با طبیعت در وحدتی که مشارکت انسان و طبیعت را در چیزهای فراحسی تضمین می‌کند.

اگر بخواهیم مصداق نظریه‌هائی از این‌دست را بیابیم باید به اشعار عارفان [مولوی، عطار...] و سروده‌های سمبولیست‌ها [مالارمه، رمبو، ییتز...] رجوع کنیم. در اشعار امید، چند قطعه یافت می‌شود که «مشارکت انسان و طبیعت» را در حال وجد و بیخودی نشان می‌دهد. یکی از آنها «نماز» نام دارد. در این‌جا شاعر شب هنگام به باغ می‌رود و در آفاق و «اسرار عزیز شب» خیره می‌شود. صدای رازهای شب و آب و نرمای نسیم و جیرجیرک‌ها را می‌شنود و با «گروهی شرم و بی‌خویشی» وضو می‌گیرد و سپس می‌گوید:

برگکی کَندم
از نهال گردوی نزدیک
و نگاهم رفته تا بس دور
شبنم آجین سبز فرش باغ هم گسترده سجاده
قبله‌گو هر سو که خواهی باش.[۱]

۱. از این اوستا، ۷۷ و ۷۸.

گرچه محتوای شعر وضع رند مستی را نشان می‌دهد که به‌طور معمائی با آفریدگار سخن می‌گوید و بین باورمندی و ناباورمندی در نوسان است، اما واژگان و فضای شعر نشان‌دهنده‌ی نزدیکی تا حد ممکن کامل شاعر و طبیعت (دره، باغ، نسیم و آب...) است. برخی از تعبیرهای شعر با واژگان نمادگرایانی مانند بودلر نزدیک است «شنیدن صدای رازهای شب.» در مثل بودلری می‌گوید:

«بشنو شب دلاویز را که گام برمی دارد.»[۱]

در شعر امید تعبیرهای دیگری نیز هست که شعر را به اشعار مُدرنیست‌ها نزدیک می‌کند:

جامه‌های گل‌آلود و چرک مردمان را
در جویبار ستاره‌های آفتابی و آبی...
پاکیزه بشوئیم و پهن کنیم
روی درخت زنده‌ترین یاد و زیباترین فریاد...
بوسه‌های گلابتون پرواز خواهند داد...[۲]

اما شاعر به هر حال بیان روشن و رسا دارد و در این زمینه شاعران خراسان را به یاد می‌آورد که فصاحت و بلاغت سخنشان حیرت‌انگیز است.

البته امید به تقریب از سال ۱۳۴۴ که مؤخره‌ی «از این اوستا» را نوشت و زرتشت سپنتمان و بودا و مزدک بامدادان و «حریم و حوزه‌ی شرق آریائی» را یافت یا بازیافت، ناچار به آن نظریه «شهودی» درباره‌ی شعر رسیده بود، اما در بسیاری از اشعار خود، به سوی واقعیت‌های ژرف اجتماعی و سیاسی زمان خود

---

۱. ملال پاریس، ترجمه‌ی دکتر اسلامی ندوشن ۱۹۹، تهران، ۱۳۴۱. امید خود درباره‌ی این قطعه می‌گوید: در زاقون... در صمیم طبیعت محض بوده... کوه، دره و باغ... انگار خود را با زمین و طبیعت و روح کائنات نزدیک‌تر حس می‌کرده است. دیدار و شناخت م.امید، ۴۳، تهران ۱۳۵۴.

۲. دوزخ اما سرد، ۴۳.

نظر داشت و در هر گام به آن واقعیت‌های اندوهباری که مردم جهان سوم در کمند آن افتاده‌اند نزدیکتر می‌شد. اوج این قبیل آثار او را در دو دفتر آخر شاهنامه و از این اوستا می‌بینیم.

اگر در این‌جا به نظریه‌ی او درباره‌ی ایران باستان و زرتشت و آئینی که جهان را روشن و پاکیزه می‌خواهد و «نه کشت و نه دستور کشتن به کس داد»... اشاره می‌کنیم برای این است که ردپای این ایده‌ها و اندیشه‌ها را در شعرش بیابیم، وگرنه روشن است که «بازگشت به گذشته» -حتی گذشته‌ی زیبا و درخشان- ناممکن است. البته ما می‌توانیم گذشته را در بوته‌ی نقد بگذاریم و آن‌چه را که مطلوب است از آن میان برگزینیم اما از گذشته‌ی تاریخی که بد و نیک فراوان داشته است پیروی کردن خطاست. پیروی مطلق از فرادهش‌ها به تعبیر کنفوسیوس تشییع جنازه است. ما در رویاروی شدن با گذشته با محال سر و کار داریم و در توجه به آینده با ممکن.

همین توجه به گذشته گاهی امید را وا می‌دارد در قالب‌ها و اوزان و حتی تعابیر کهن شعر بگوید:

آدمی تنها نه خلق خاکی است بلکه هم خاکی و هم افلاکی است
در سلوک از کاهلی پرهیز کن زادراه سالکان چالاکی است[1]

این قطعه و همانندهای آن نه از نظر محتوا و نه از نظر قالب و بیان چیز دندانگیری به‌شمار نمی‌آید. امید اگر آن را نسروده بود چیزی از دست نمی‌داد و اکنون که سروده و به چاپ رسانده چیزی به‌دست نیاورده. می‌گوید: سالکان مانوی با شولای درویشانه و توشه‌ی «توکل» با پای پیاده راهی سفر می‌شدند و مردم را به ارشاد و سلوک دعوت می‌کرده‌اند. سپس همین رسم در تصوف و

---

۱. گزینه‌ی اشعار، ۳۹۵.

عرفان نیز آمده است. حافظ می‌گوید: «که زاد راهروان چستی است و چالاکی» قطعه‌ها و اشاره‌هائی از این دست در بسیاری از دفترهای شعر امید هست که نشان‌دهنده‌ی بصیرت قدیمی اوست. در حالی که شاملو از میان شاعران کهن چندتنی را بیش شاعر نمی‌داند (خیام، مولوی، حافظ...) امید نمی‌تواند حتی از شاعران درجه‌ی دهم شعر پارسی صرفنظر کند. پی در پی از آنها نقل و به استقبال آنها و حتی به استقبال معاصران خود بهار، محمد قهرمان، عماد خراسانی و... می‌رود و قصایدی با چنین مطلع‌هائی می‌گوید:

«اگر صیاد را باشد دل از صیدی و دامی خوش»

که بوی کهنگی می‌دهد و بهتر بود که اساساً سراغ این قبیل حرف‌ها و تعبیرها نمی‌رفت. سخن شاعر امروز باید همراه ادراک امروزینه سروده و جاری شود و به آئینه‌ای تبدیل گردد که سیمای مردم امروز و جامعه‌ی امروزینه در آن نمایان شود. چه ضرورتی باعث شده که امید به سراغ صید و دام و توکل و سلوک و «تو قدر عشق خود بشناس، بلبل / مگو با خار هم نازکتر از گل» برود و از غارت و زیارت و اشارت «کعبه سهل است خدا را تو زیارت کردی» سخن بگوید؟ و آنچنان در بند کهنه‌ها بماند که ناچار شود از شاعرانی مانند شاملو با تعریض حرف بزند؟ به نظر می‌رسد که در وجود امید دو سراینده هست. سراینده‌ی «آخر شاهنامه» که به حوزه‌ی ابداع نیمائی راه یافته و تجربه‌ای اجتماعی را از سر گذرانده و اینک دگرگونی‌های نابیوسیده‌ی روزگار را با تعابیر شاعرانه باز می‌گوید و سراینده‌ای کهنه‌اندیش که همچنان در بند اندیشه‌ها و قالب‌های کهن مانده و رو به سوی ایران هزاران سال پیش دارد. ما با این سراینده‌ی دومین کاری نداریم و باور داریم اندیشه‌ها و سروده‌های سراینده‌ی نخست، سراینده‌ی «قصه‌ی شهر سنگستان» است که هم امروزی است و هم به آیندگان می‌رسد.

مهدی اخوان ثالث (م.امید) شاعری است که با بهره‌گیری از ارثیه‌ی ادب گرانسنگ پارسی و درک ضرورت‌های امروزینه با مهارت از تنگناهای ترکیب کهنه و نو بیرون آمده. سراینده‌ایست که چهره‌ی واقعیت زمانه‌ی ما را به خوبی تصویر کرده و در اشعار خود، طرحی از زندگانی جدید به‌دست داده است. واژگان و تعبیرهای کهن پارسی و فرهنگ عام مردم با اصالت و زیبائی ویژه‌شان در شعرهای او رخ می‌نمایند و پیوند وی را با زبان زادگاهش خراسان تعهد می‌کنند.[۱] او به نیکی از ارثیه‌ی ادب کهن بهره می‌جوید و ظرافت و زیبائی آن را می‌شناسد، از این رو کار او همانند کار «ناظمان» همزمان ما نیست که تعبیرها و کشف‌های شاعران کهن را به یغما می‌برند و «بدون وقوف اجتماعی زمان در شهوت سوزان تقلید و اطاله‌ی کلام به استخدام قوافی فرتوت و نیمجان

---

۱. پدر اخوان در اصل از «فهرج» یزد بود اما کوچ می‌کند و در خراسان پرورده می‌شود. مادر اخوان مریم نام داشته و اهل خراسان بوده است.

می‌پردازند.»[۱] واژه‌هائی را که به واسطه‌ی گذشت زمان از عرصه‌ی زندگانی و ادراک امروز بیرون رفته در «شعر»شان به‌کار می‌گیرند. امید با درک درست ارثیه‌ی کهن و مشکل‌های امروزین به یاری تخیّل شاعرانه و قالب‌ها و وزن‌های نیمائی نشان می‌دهد که شاعری است آفرینشگر و مجسم‌کننده‌ی رویدادهای زندگانی امروز.

واژگان شعر امید از متن‌های کهن و از زبان مردم گرفته شده اما در پیکره‌ی هماهنگ سروده‌های او،تری و تازگی ویژه‌ای یافته است، مصاریع و بیت‌های شعرش گهگاه تصنع و قرینه‌سازی ساختگی پیدا می‌کند اما در زمستان، آخر شاهنامه و از این اوستا نو و کهنه، ترکیبی نوساخته می‌یابد و شاعر در این زمینه طرحی نو پی می‌افکند. برخی واژه‌ها و تعابیر کهن که اینک رفته‌رفته به‌دست فراموشی سپرده می‌شود، در قطعه‌های او به کار می‌رود و کم و بیش رواج می‌یابد. گرچه امروز دیگر کسی واژه‌های مانند چکاد [قله کوه] را به کار نمی‌برد و اگر به کار برد ممکن است مردم مراد او را در نیابند اما نویسنده یا شاعر قدرتمند می‌تواند این واژه و واژه‌های اصیل و کهن و از یاد رفته‌ی دیگر را زنده کند و رواج دهد و زبان زادگاه خود را از گزند حادثه و روزگار در امان دارد. این کاری است که فردوسی، حافظ و مولوی و... در گذشته و نیما و شاملو و امید در زمان کنونی تعهد کرده‌اند و با این کار نشان داده‌اند که زبان آئینه‌ی فرهنگ و بازسازی و بازآفرینی است و با ترکیب درست نو و کهن می‌توان نگهدارنده‌ی پیوستگی زبان و فرهنگ بود.

مثالی در این زمینه به‌دست می‌دهیم. حافظ دوستدار سخن گفتن دری، در غزلی می‌گوید:

---

۱. رها، فریدون توللی، ۱۹، تهران ۱۳۴۶.

زهد رندان نوآموخته راهی به دهی است

من که بدنام جهانم چه صلاح اندیشم

تعبیر «راهی به دهی بردن» تعبیری کهن است و حافظ آن را زنده می‌کند. [بعضی نسخه‌نویسان دیوان حافظ به دلیل این که از این تعبیر بی‌خبر بوده‌اند، مصراع نخست را این‌طور ضبط کرده‌اند: زهد رندان نوآموخته راهی بد نیست!] این تعبیر کنایه از صورت معقولیت داشتن سخن یا کاری است. انوری گفته است:

آخر این هر یکی رهی به دهی است کفر محض این نجیبک طوسی است

در تاریخ بیهقی نیز آمده است: «بر آن قرار دادند که قاضی بونصر فرستاده آید با این دانشمند بخاری تا برود و سخن اعیان ترکمانان بشنود و اگر زرقی بود راه به دیهی می‌برد و آنچه گفته‌اند درخواهد.»[۱] همانند این تعبیر و واژگان در ادب پارسی زیاد است که در دوره‌ای از حوزه‌ی رواج عام بیرون رفته و سپس به‌وسیله‌ی نویسنده یا شاعری زبردست به حوزه‌ی رایج زمان بازآمده و به سخن دیگر «تجدید شباب» یافته است. امید در زمینه‌ی زنده کردن واژگان کهن جدّ بسیار دارد و نسبت به ارثیه‌ی ادب پارسی بجا و به‌حق بسیار سختگیر است. پژوهش‌های او در ادب ایران و شناخت گوشه‌های ظریف آن و الزام به نگاهداشتن وزن عروضی و نیمائی او را از دیگر شاعران جدید ما متمایز می‌سازد. از این رو می‌توان او را با اطمینان کلاسیک جدید نامید. «او به پاکی و اصالت کلمه‌ها توجّه خاص دارد و مفهوم واقعی آنها را حس می‌کند و هریک از آنها را چنان برجای خود می‌نشاند که با هیچ کلمه‌ی دیگری نمی‌توان عوض کرد. او با تکیه به سنت‌های گذشته‌ی زبان و آمیختن کلمات فراموش شده به زندگانی امروز، زبان شعری تازه‌ای می‌آفریند. زبان او با فضای شعرش هماهنگی کامل

---

۱. حافظ، محمد قزوینی، ۲۳۴، تهران: ۱۳۲۰.

دارد. کلمات امروز وقتی در شعر او، در کنار کلمات سنگین و مغرور گذشته می‌نشینند ناگهان تغییر ماهیّت می‌دهند، قد می‌کشند و در یکدستی شعر، اختلاف‌ها فراموش می‌شود.»[۱] مهم نیز همین است. ترکیب واژگان کهنه و نو به‌صورت مصنوعی کارساز نیست و هماهنگی شعر را به‌هم می‌زند یا شعر را صبغه‌ای کهن می‌دهد. این دشواری در برخی اشعار نو امید نیز هست که ما را از ادراک امروزینه دور می‌کند. در مثل می‌گوید:

داشتم می‌گفتم آن شب نیز
سورت سرمای دی بیدادها می‌کرد.[۲]

این تعابیر و بسیاری از غزل‌ها و قطعه‌ها و رباعی‌ها و قصیده‌های امید و دیگران نشان از کهنگی دارند و نفحه‌ی ادراک امروزین در آنها دمیده نشده و به تعبیر شاملو سرودن‌شان در زمان سعدی و حافظ نیز ممکن بوده است.

اما در اشعار موفق امید واژه‌های کهن و امروزین با درونمایه، وزن، فضا، با یکدیگر هماهنگند و واحدی یکپارچه و زنده می‌سازند. واژگان: اهورا - اهرمن - آبخوست - چکاد - غژم - آبشخور - ورجاوند - سالخورده - مرده‌ریگ - روسپی - سترون - دژآئین - سهم - پاس - شنگ و شاد - ژرف - گلسنگ - طرفه - تفت - خفتار - شکرآویز - گلگشت - بیغار - فرهی - هودج... همراه با واژه‌های عامیانه: چرکمرده - دم لابه - پسکوچه - گل باقلائی - چگور - گلیم - کیپ - فخ و فوخ - چوبدست - منتشا - طفلکی‌ها - بیخ گوش - دونک - سماور - سکنج - چربک اندازی... در شعر او همدوش یکدیگر پیش می‌روند و فضای ویژه‌ای به شعر او می‌دهند. در فضای سخن او ما خود را در «خانه‌ی خویش» می‌بینیم:

---

۱. مجله‌ی ایران آباد، فروغ فرخ‌زاد، ۶۹، شماره‌ی ۸، آبان، ۱۳۳۹.
۲. گزینه‌ی اشعار، ۲۶۴.

سخن می‌گفت سر در غار کرده، شهریار شهر سنگستان
سخن می‌گفت با تاریکی خلوت
تو پنداری مغی دلمرده در آتشگهی خاموش
ز بیداد انیران شکوه‌ها می‌کرد.(۱)

فضا، فضای قدیمی است. شهریار شهر سنگستان -که او و سرزمینش دچار طلسم اهریمن شده‌اند - ما را به اعصار کهن می‌برد. از هجوم دیوان به ایران می‌نالد اما مجموع شعر وضع ایران دوران ستمشاهی را نشان می‌دهد. استعمار جدید به ایران تاخته و مردم را طلسم کرده تا نفت و فرهنگش را به یغما ببرد. امید با این فضا و این زبان، پیام خود را به خواننده می‌رساند. در «خوان هشتم» او، فضاسازی امروزینه است. شبی سرد است و برف می‌بارد. راوی شعر به قهوه‌خانه‌ای پناه می‌برد:

«گرچه بیرون تیره بود و سرد، همچون ترس
قهوه‌خانه گرم و روشن بود، همچون شرم
گرم،
از نفس‌ها، دودها، دَم‌ها.
از سماور، از چراغ، از کُپه‌ی آتش
از دم انبوه آدم‌ها
و فزونتر ز آن دگرها، مثل نقطه‌ای مرکز جنجال
از دَم نقال»(۲)

سخن، روان ساده و فضاسازی خوب است. افزوده بر این «امید» فارسی دری شیرینی در شعرش به کار گرفته و با یادآوری اسطوره‌ها یا وصف مکان‌های سنتی

۱. از این اوستا، ۲۵.
۲. گزینه‌ی اشعار، ۲۶۵.

پیوندی بین گذشته و اکنون به‌وجود آورده. در این‌گونه قطعه‌ها گفت‌وگوهای مردم، واژگان عامیانه، تکیه‌کلام‌های آنها و برخی مثل‌های فارسی با واژگان ظریف یا شکوهمند شاعران خراسان همدوش می‌شود و شعری طُرفه می‌سازد.

سبک شعر امید را می‌توان «خراسانی نو» نامید. پیش از او ملک‌الشعراء بهار در این راه کوشیده بود و در «دماوند» و «جغد جنگ» و اشعار اجتماعی دیگر خود به شیوه‌ی خود به سوی کلاسی‌سیسم جدید راه می‌یافت. اما در این اشعار هنوز نتوانسته بود از کمند مفهوم‌های کهن بجهد یا نو و کهنه را به‌خوبی با هم ترکیب کند. در جغد جنگ که به اقتضای «فغان از این غراب‌بین و وای او» سروده‌ی منوچهری دامغانی[۱] سروده‌گاه هیمنه و شکوه خراسانیان دیروز را نگاه می‌دارد و از این راه خود را به پای شاعر نامدار کهن می‌رساند اما مفهوم سخنش قدیمی می‌ماند.

فغان ز جغد جنگ و مُرغوای او که تا ابد بریده باد نای او
بریده باد نای او و تا ابد گسسته و شکسته پر و پای او[۲]

و گاه به زبان عامه و کاربُرد مثل‌ها می‌گراید اما متأسفانه انسجام پولادین سخن کهن را از دست می‌دهد:

گرفتم آنکه دیگ شد گشاده‌سر کجاست شرم‌گربه و حیای او[۳]

امید در اشعار روائی و جدید خود که در وزن و قالب نیمائی سروده در این زمینه از بهار موفقتر است. نشانه‌ی ممتاز این اشعار روشنی و رسائی است به این معنی که شاعر در کاربرد معانی و ترکیب و واژه‌ها سنگ‌تمام می‌گذارد و سخن فصیح می‌گوید. افصاحت پاکیزگی سخن است از دشواری، گفته‌ی شمس

---

۱. دیوان منوچهری دامغانی، ۸۲، دکتر دبیر سیاقی، تهران، ۱۳۵۶.
۲. دیوان بهار، ج اول، ۸۲۴. ۳. دیوان بهار، همان، ۸۲۵.

قیس‌رازی][۱] وقتی می‌گوئیم شعر فردوسی در مثل رسا و شیواست دلیلش این است که سخن او تعقید ندارد و معنی آن به آسانی به دانستگی می‌آید، در حالی که بیشتر اشعار خاقانی یا صائب پُر از تعقیدهای لفظی و معنوی است و برای رسیدن به معانی آن باید مدت‌ها جمع و تفریق کرد و اندیشید. امروزینگان این قسم شعر را «شعر دشوار» می‌نامند و بسیاری از اشعار سوررئالیست‌ها هم از این دست است. تأثیر حسی و فکری بی‌درنگ ندارد و خواننده در خواندنش به زحمت می‌افتد. به گفته‌ی عبدالقاهر جرجانی «تعقید در شعر از این رو ناپسند نیست که دریافت آن محتاج تفکر است بلکه از این لحاظ ناپسند است که گوینده ترا در حوزه‌ی اندیشه‌ی خود به لغزش انداخته و راه رسیدن به معنی را پرخار و ناهموار ساخته است بلکه بسا زمان‌ها اندیشه‌ات را پریشان می‌کند و فکر را پاره‌پاره، آنگونه که ندانی به کجا باید رسید و چگونه طلب باید کرد؟ اما سخن و شعر ملخّص راه هموار پیش تو می‌گشاید و اگر در تاریکی و پیچ و خمی در آن باشد باشد بر سر راه آن مُناری برپا می‌کند و پرتوها برمی افروزد تا همانند شخص آشنا در آن راه بروی و همچنین کسی که به رسیدن مقصدش اطمینان دارد، راه بپیمائی و وارد سرچشمه‌ی زلال و باغ خرّمی شوی و به دیدار گل نیکو و برچیدن گل وحشی نائل گردی...»[۲] و با اشاره به شعر «بحتری» می‌گوید: «سخن‌پردازی را می‌بینی که معانی باریک را به آسانی و از نزدیک بر تو می‌بخشد و چیزهای دوردست و شگفت را نزدیک و مأنوس می‌سازد... بحتری در این باب به پایگاه ارجمندی رسیده است... سَمند سرکش را مانند سواران چیره‌دست رام می‌کند و چنان بندی بر گردن آنها می‌اندازد که گوئی شیران تیزدندان را رام کرده و دربند کشیده است.»[۳]

---

۱. المعجم فی معائیر اشعار العجم، ۳۷۰، تهران ۱۳۳۵.
۲. اسرار البلاغه، جرجانی، ترجمه‌ی جلیل تجلیل، ۸۶، تهران، ۱۳۶۱.
۳. اسرار البلاغه، همان، ۸۵.

نظامی عروضی به هنگام سخن گفتن از فردوسی به ویژه بر «فصاحت» شعر او تأکید می‌کند. نمونه‌ای که می‌آورد از نامه‌ی زال به سام نریمان است «در آن حال که با رودابه دختر شاه کابل پیوستگی خواست کرد... یکی نامه فرمود نزدیک سام...» و می‌نویسد: «من در عجم سخنی بدین فصاحت نمی‌بینم و در بسیاری سخن عرب هم.»(۱)

و درباره‌ی شاعر دیگر سبک خراسانی مسعود سعدسلمان و «حبسیات» او می‌گوید «اصحاب انصاف دانند که در علو به چه درجه است و در فصاحت به چه پایه بود. وقت باشد که من اشعار او همی خوانم موی بر اندام من برپای خیزد و جای آن بود که آب از چشم من برود.»(۲)

پس می‌توان به این نتیجه رسید که «فصاحت» سخن یکی از مهمترین ویژگی‌های سبک شاعران خراسان است.

همین ویژگی در شاعران جدید خراسان: بهار، فرح، عماد، شفیعی کدکنی، خوئی، دانش بزرگ‌نیا... نیز دیده می‌شود. تعقید لفظی و معنوی، تنافر حروف و کلمات و ضعف تألیف در سخن این شاعران نیست یا کم است و آهنگ سخن آنها خطابی و بلاغی است.

زمانی که می‌گوئیم سبک امید، خراسانی نو یا کلاسیک جدید است مُرادمان همین است. او حتی در تغزلات خود، زبان شاعران کهن سبک خراسان را نگاه می‌دارد. بدانگونه که رسائی و شیوائی بر عنصر زیبائی کلام چیرگی دارد و رگه‌هائی از تعابیر و واژگان و آهنگ فرخی و ناصرخسرو و رودکی و بیش از اینها فردوسی در تار و پود اشعارش دیده می‌شود، از این رو گرچه اشعار جدیدش در قالب و وزن نیمائی سروده شده، هیمنه و شکوه قصاید شاعران خراسان دارد و برخی از آنها را می‌توان «قصاید جدیدش» نامید. خود او می‌نویسد: «من

۱. چهار مقاله، نظامی عروضی، محمد قزوینی، لیدن هلند، ۱۹۰۹.
۲. چهار مقاله، همان، ۴۵.

کوشیده‌ام از راه میان‌بُری، از خراسان به مازندران بروم از خراسان دیروز به مازندران امروز... اما همچنانکه نخواستم زائر بی‌خیال دخیل بند روستائی بمانم... همچنان نیز نمی‌خواهم در ابهام و تیرگی و آبکندها و فراز و فرودهای جنگلی تاریک و نه‌تو گم شوم... می‌کوشم که بتوانم اعصاب و رگ‌های سالم و درست زبانی پاکیزه و متداول را، که همه تار و پود زنده و استخوانبندی استوارش از روزگاران گذشته است، به خون و احساس و تپش امروز... پیوند بزنم.»[۱]

در شعرهای بلند و قصیده‌وار امید، شگردهای قصیده‌سرائی کهن با ترفندهای اسلوب امروزین به هم آمیخته است و به‌خوبی آشکار است که این اشعار همانند قصاید کهن با نوعی پیش‌اندیشی و ساختار و طرح اندیشیده ساخته شده و حکایت‌کننده‌ی روایت یا داستانی است. ما نخست نشیب‌گونه‌ای در آنها می‌بینیم، بَعد سراینده برای وصف رویدادهای برونی یا درونی (حسب حال) به درونمایه‌ی اصلی شعر گریز می‌زند و گهگاه نیز به نتیجه‌گیری می‌پردازد و با دعا یا نفرینی کار را سامان می‌دهد. در شعر امید همچنانکه در شعر نیمائی می‌بینیم وزن و قافیه اهمیت بسیار دارد و جزء ساختمان شعر است. این اشعار همانند اشعار مولوی نیست که در وقت رقص و آواز و یا پایکوبی (سماع) و به‌طور ارتجالی و بیخودی سروده شده است. شاعر در این‌جا صنعتگری است که هوش خود را به کار می‌اندازد و قافیه را که به گفته‌ی نیما «زنگ موضوع شعر است» نیز فراموش نمی‌کند. از مجموع قافیه‌های مرتب یا اتفاقی هر بخشی از بخش‌های شعر او واحدی منظم پدید می‌آید که تصویرها و درونمایه‌ها را احاطه و جمع و جور می‌کند. گرچه ادگار آلن‌پو می‌گفت موضوع شعر باید تجربه‌ای باشد از حالتی پرشدّت، با این همه می‌گفت «هر شعر باید ساختمان یا معماری ویژه‌ای داشته

---

۱. زمستان، ۹.

باشد. حال خوب ساخته شده باشد یا بد، مسأله‌ی دیگری است. به هر حال شکل و معماری آن وابسته‌ی تصادف یا شهود نیست و باید دست‌کم در این مورد نتیجه‌ی دقیق و سخت مسأله‌ای ریاضی باشد.»[۱]

ممکن است گفته شود که چنین کاری با حالت «بی‌تابی» که امید از آن سخن می‌گوید مُغایر است و شعری که با معماری دقیقی از این دست ساخته باشد تأثیر عاطفی ندارد. چنین استنتاجی درست نیست زیرا شاعر ماهر که پس از تجربه‌ی زیاد به ایجاد ساختمان شعری ویژه‌ی خود توفیق یافته در هر حال زیر تأثیر انگیزه‌ای درونی، زمانی که دردی، امیدی، اسفی، حسرتی، شادی یا اندوهی درونش را سرشار کرده است دست به قلم می‌برد، نهایت اینکه تجربه‌ی درونی را در قالب متناسب با آن بیان می‌کند. فردوسی در این زمینه نمونه‌ای است ممتاز و کسانی که او را ناظم - نه شاعر می‌دانند، در اشتباهند.

پی افکندم از نظم کاخی بلند که از باد و باران نیابد گزند[۲]

مُراد فردوسی در این‌جا از نظم همانا شعر است و کلمه‌ی نظم نباید ما را به اشتباه بیندازد، اشاره‌ی او به پی‌افکندن کاخ بلند از نظم دقیقاً، معماری ویژه‌ی شاهنامه را می‌رساند و در این‌جا حتی گاهی عناصر نثری حفظ شده اما در مجموع شناختی شاعرانه از طبیعت، تاریخ و دوران پهلوانان و حریفان نبرد به ما می‌دهد و ما را به شدّت شگفت‌زده می‌سازد.

---

1. E.A.Poe, Works, XIV, 195.

۲. فردوسی شاعر حماسی و درام است و سراینده‌ی اشعار طولانی پس می‌بایستی سال‌ها بر روایت‌های موجود متمرکز شود و معماری شعر خود را براساس آن روایت‌ها بسازد. ساخته‌ی او اساساً با سروده‌ی غزلسرایان متفاوت است. گرچه مفهوم نظم عام‌تر از شعر است، شاعران غزلسرا هم گاهی ساخته‌ی خود را «نظم» نامیده‌اند:

غزل گفتی و درّ سفتی بیا و خوش بخوان حافظ
که بر نظم تو افشاند فلک عِقد ثریا را
(حافظ، ۶۰، تهران، ۱۳۸۱).

عناصر نثری در شاهنامه از این رو حفظ می‌شود که هیجان درونی را در سراسر شعری طولانی به‌نسبتی مساوی حفظ نمی‌توان کرد. موسیقی شعر فردوسی و نیما و امید از گونه‌ی موسیقی اشعار مالارمه، پو و ورلن نیست. دیوان کبیر مولوی و اشعار ورلن و مالارمه جنبه‌ی موسیقائی پیدا می‌کند. (کار سمبولیست‌ها این بود که وضعیّت شعر را به وضعیّت موسیقی برسانند) در شعرهای ورلن، واژه،گوئی می‌خواهد از محتوای عقلانی تهی شود. زبان تبخیر می‌شود و دوباره در ملودی جذب می‌گردد:

موسیقی کلام پیش از هر چیز
و برای این کار باید مصراع با هجاهای فرد را ترجیح دهی،
که مبهم‌تر است و در هوا سیّال‌تر،
بی‌آنکه چیزی در او ثقیل باشد یا تکیه کند.[۱]

شعر فردوسی نمی‌خواهد ما را از راه موسیقی به جهان فراسوی واقعیّت ببرد یا خود به «جهان کوچک رمزآمیزی» -که شعر عارفانه در معنائی نسخه‌ی دوم «جهان بزرگ فراسوئی» است - تبدیل گردد که معنای آن را باید «خواند.» موسیقی شعر فردوسی، ضرب‌آهنگ کوس و کرنای نبرد است، محتوای خردمندانه دارد. بیشتر شعر مغز است تا شعر دل. در پشت کلمه فضا و منظره‌ای روشن است که به خوبی مجسم شده. این وضع در اشعار امید نیز هست. ساختمان دقیق دارد. قطعه‌ی «پیوندها و باغ‌ها» نمونه‌ی ممتاز کار اوست. او در این شعر، نخست توصیف زیبا و گیرائی از طبیعت می‌آورد (تشبیب)، سپس درونمایه‌ی شعر را گسترش می‌دهد، بعد باغی که شاعر در آن گام می‌زند با باغ همسایه مقایسه می‌شود و یادآوری‌های غم‌انگیزی به دنبال آن می‌آید:

---

۱. بنیاد شعر نو، همان، ۳۷۳.

ها، چه خوب آمد به یادم، گریه هم کاری است
گاه این پیوند با اشک است یا نفرین،
گاه با شوق است یا لبخند
یا اسف یا کین.[۱]

بعد وصف پژمردگی‌ها و سال خشکی‌ها می‌آید:

جوی خشکیده است و از بس تشنگی دیگر
بر لب جو بوته‌های بارهنگ و پونه و خطمی
خوابشان برده است[۲]

سرانجام بیان حسب و حال ویژگی درون، جای گسترش موضوع و تشبیب را می‌گیرد و شاعر، درختان عقیم را نفرین می‌کند... و این همه شعرش را در پیکره‌ی کلی به نوعی قصیده مانند می‌سازد، بی‌آنکه جوهر شعری آن از دست برود. «یکی از قطعه‌های کتاب آخر شاهنامه نیز «قصیده» نام دارد، اما وزن آن به تناسب نیاز گوینده در بیان معنی کوتاه و بلند می‌شود... قطعه‌ی «قولی در ابوعطا» وزن ایقاعی دارد، جز «گبری» آن که وزنش عروضی است.»[۳] قطعه‌ی «برف» همانند «پیوندها و باغ‌ها» قصیده‌وار است. شعر با وصف شبی زمستانی و پربرف آغاز می‌شود. راوی و همراهانش از راهی طولانی و پربرف می‌گذرند. نخست امید و هدف در کار است اما با افزایش تیرگی و سرما بر نومیدی و بی‌هدفی رهروان افزوده می‌گردد. راوی با خود به چالش درمی‌آید که:

کی جدا خواهی شد از این گله‌های پیشواشان بُز؟[۴]

راوی ناگاه به پشت سر و راهی که پیموده نگاه می‌کند و می‌بیند انبوه برف

---

۱. از این اوستا، ۹۳.
۲. از این اوستا، همان.
۳. پیام نوین، سال چهارم، شماره‌ی اول، ۸۰.
۴. آخر شاهنامه، ۸۵.

جای پای او و همراهان او را پوشانده است. بخش پنجم شعر، زمانی که راوی در بیابان بی‌انتها و پُربرف خود را تنها می‌یابد به‌طور غیرمنتظره‌ای به بُن‌بست می‌رسد. عبارت:

بازمی‌گشتم

برف می‌بارید[۱]

مکرر می‌شود. مثل این است که لحظه‌ای از فیلمی را پی در پی نمایش بدهند. راوی که دچار هراس شده دیگر پیش نمی‌رود بلکه به پشت سر می‌نگرد، و تکرار عبارت یاد شده نمایان‌کننده‌ی وقفه و سکون و بن‌بست است.

در شعر امید به‌ندرت با کژتابی‌های لفظی رویاروی می‌شویم. تعابیر او حتی آنگاه که موضوعی کمّی را به‌موضوعی کیفی نسبت می‌دهد مانند وضوگرفتن با گروهی شرم و بی‌خویشی، یا محسوس و طبیعی را به نامحسوس و عقلانی می‌پیوندد:

«قهوه‌خانه گرم و روشن بود همچون شرم»

از ابهام و ناروشنی دور است. در هیچ‌یک از شعرهایش سمبول (نمادی) در کار نیست. نویسنده‌ای درباره‌ی شعر امید گفته است که «اخوان، رندی از تبار خیام است رمز، اسلوب مورد علاقه اوست که ادامه‌ی اسلوب رایج آثار عرفانی ماست. اُمید به خلق آثار رمزی سیاسی و اجتماعی نزدیک شده و پاره‌ای جاها شاعری سمبولیک است.»[۲] این نظر درست نیست. در اشعار امید اشاره‌های سیاسی و اجتماعی هست اما اشاره جز «نماد» است. خود امید می‌گوید «زمانه ما را وادار می‌کند که گهگاه از صراحت دور باشیم و به قول ایشان به رمز و سمبول بپردازیم....

---

۱. آخر شاهنامه، ۸۷.

۲. مجله‌ی مفید، شماره‌ی ۵، مجله‌ی کلک، شماره‌ی ششم، ۴۴، شهریور، ۱۳۶۹.

وقتی قصه‌ی مرد و مرکب را می‌گفتم در آن بسیار چیزهائی که در آن زمان مطرح بود آوردم و صورت بیانی برایش پیدا کردم اگر آن را صریح می‌گفتم اولاً بی‌مزه می‌شد، ثانیاً اسباب برخی دردسرها بود. در شعر سخن از مردی است که می‌گویند یار مردم محروم است و می‌آید. بشارت، بشارت که مردی خواهد آمد و چگونه مرد مردستانی که درمان همه‌ی دردهاست (اشاره به شاه و اصلاحات ارضی) برای همه‌ی طبقات متفاوت... در شعر دو موش هستند. موش‌ها بورژوای سرمایه‌داری هستند که با یکدیگر همدمند و همکار و کالاها دارند و انبارها دارند و آن کارگران راه، مأموران راه، کارگرند. رمز طبقه‌ی کارگر که هم‌چنین رمزی هم ندارند. دهقان هم که خودش و بچه‌هاش هست، درد زندگانی... زاد و ولد زیاد و تغذیه‌ی بد... بعد سرانجام روشن شد که این نه آن مردی است که باید منتظرش بود و چاره‌ی همه دردها باشد بلکه هنوز آن چاره‌گر پیدا نشده.»[۱] توضیح امید نیز نشان می‌دهد که «مرد و مرکب» شعری سمبولیک نیست و نیز نشان می‌دهد که شاعر و مفسر یادشده هر دو علامت و اشاره را همان «سمبول» دانسته‌اند. قضیه تا حدودی روشن است. «مرد و مرکب» نخست بار در مجله‌ی آرش به چاپ رسید و شاعر در پایان شعر تاریخ ششم بهمن (سالروز انقلاب سفید) سال نامعینی را گذاشته بود. در همان‌زمان برای آشنایان شعر امید معلوم بود که سراینده تبلیغات پُر سر و صدای نظام دولتی زمان را به سخره گرفته است. دو کارگر خسته از کار و شوربخت با هم سخن می‌گویند و یکی از آنها گمان می‌برد از میان گرد و غبار برخاسته در بیابان، اسب سواری نجات‌بخش فرا خواهد رسید اما اسب‌سوار در واقع مسخره‌ای بیش نیست که به علت تلقین چاکران درباری خود راکسی می‌پندارد و دعوی نجات‌بخشی دارد، رستم صولت افندی پیزی است که

۱. مجله‌ی کلک، همان، ۴۴.

حتی از سایه‌ی خود نیز وحشت دارد. این‌گونه در پرده سخن گفتن چیزی است و سمبولیسم چیز دیگر. توضیح نظری سمبولیسم بسیار دشوار است. به‌طور کلی سمبولیست‌ها باور داشتند که شعر باید همان خلوص و پاکی را داشته باشد که رؤیا و موسیقی. «پو» در شعر خود به نقطه‌هائی از زمان اشارت می‌کند. زمانی که محدوده‌های جهان بیداری با جهان رؤیاها درهم می‌آمیزد. «ییتز» شاعر ایرلندی قرنی بعد سرود:

صوّری هستند یا به نظر می‌آیند
زمانی که خواب رفتگان بیدار می‌شوند و هنوز خواب می‌بینند
زمانی که آثار محو شده‌ی آن هنوز سخن می‌گوید
صوّری از بستر و تختخواب یگانه آن جا
که آسمان‌ها گشوده بودند.(۱)

این رؤیتی است از زیبائی ماورائی (Supernal) گرچه تأکید شاعر بر واقعیت‌های خانگی «اثاثیه‌ی اتاق خواب» با آرایه‌های آراسته و معمائی شعر ادگار آلن‌پو مغایرت دارد... سمبولیسم در واقع به سوی نوعی کشف و شهود شخصی می‌رود، بر ضد جهان ماده می‌شورد و به حقیقت فراسوی آن [به تعبیر عارفان ما جهان غیب] دل می‌بندد. «یکی در گل سرخ «عشق» می‌بیند و دیگری در فراسوی آن آتش دوزخ و دیگری عدد پنج یا چرخ چاه! فرا رفتن از تجربه‌ی محسوس است. ارزش و معنای جهان در ارتباط با جهان فراسوست به مدد دانستگی آفرینشگر شاعر. نیروهای حاکم بر سرنوشت انسان آمیزه‌ای است از نیکی و شرّ، شاعر به مدد سحر کلام حاصل از هماهنگی اصوات، مفسّر جهان اسرار می‌گردد.»(۲)

---

۱. W.B. Yeats، مجموعه‌ی اشعار، ۱۴۳، نیویورک، ۱۹۵۱.
۲. مجله‌ی چیستا، کامران جمالی، شماره‌ی ۴، سال ۷، دیماه ۱۳۶۸.

به این اعتبار رمز و راز و سمبولی در اشعار امید نیست. گاهی اشاره‌های اجتماعی هست اما این قسم بیان «ایمائی» و اشاره‌ایست. سایه می‌گوید «جنگل سرسبز در حریق خزان سوخت» مرادش این است که سرزمین ایران در عصر ستمشاهی خراب شد. امید نیز در اشعار خود گاه صریح و گاه غیرصریح، به ترس‌های مردم و بی‌شرمی چپاولگران داخلی و خارجی «بردن‌ها و بردن‌ها و کشتی‌ها و گزمه‌ها» اشاره می‌کند. او که در آن زمان نمی‌توانست بنویسد گزمه یعنی مأمور ساواک یا شهربانی شاه. لزومی هم نداشت این کار را بکند. خواننده خود درمی‌یافت که مراد از «گزمه» کسی است که باید مردم را بترساند و بکشد و ببرد و به زندان بیندازد تا جهانخواران سرمایه‌های ملی را به غارت ببرند و نظام حاکم بتواند بر روی اجساد مبارزان جشن‌های پی در پی برگزار کند. سمبولیست‌ها همراه مالارمه باور داشتند که «کلام باید به مرز موسیقی برسد و نظریه‌ی القائی کلمه‌های او از این باور می‌آید که زبانی آغازین نیمه‌فراموش‌شده، نیمه زنده و در هر انسانی موجود است زبانی که بستگی شگرفی با موسیقی و رؤیا دارد.»[۱]

از این گذشته بیان اخوان اساساً روایتی و نقلی (حماسی) است و خود می‌گوید: «نمی‌خواهد در ابهام و ایهام... و فراز و فرود جنگلی تاریک و نُه‌تو گم شود.»

کلمه‌هائی که او به‌کار می‌برد و تصویرهائی که در شعر می‌سازد، از این رو روشن و خالی از ابهام است. شعرش بیشتر توضیح می‌طلبد تا تفسیر. اشاره‌هائی از این دست در فردوسی نیز هست. او در برابر اعتراض تازی‌گرایان به افسانه‌ها و تاریخ‌های ایران باستان که آنها را مُغایر با باور خود و در شمار بازی‌ها و

1. Literary ciriticism, P: 597.

یاوه‌گوئی‌های بی‌حقیقت می‌شمردند[۱] واکنش نشان می‌دهد و شگفتی‌های افسانه‌ها و از جمله داستان «اکوان دیو» را توجیه می‌کند:

تو این را دروغ و فسانه مدان — به یک‌سان روشن زمانه مدان
از او هرچه اندر خورد با خرد — دگر بر ره رمز معنی برد[۲]

می‌گوید برخی کارها با موازین خرد مطابقت دارد و برخی دیگر به شیوه‌ی رمز بیان شده. رمز در این‌جا واژگان ادبی همان قالب ادبی تمثیل است و در پایان داستان می‌گوید:

«تو مر دیو را مردم بد شناس»

پس داستان اکوان دیو رمز و تمثیل است و باید به نظر و منظور داستان توجّه کرد.[۳]

نمونه‌ی دیگر از این قسم سخن گفتن را در «ویس و رامین» می‌یابیم. گوسان (رامشگر دوره‌گرد) در جشن موبد و همسر و برادر او حضور دارد، می‌آسوده در مجلس می‌گردد و «گوسان»، نوآئین سرودی می‌گوید که در آن حال ویس و رامین بیان شده:

درختی سبز دیدم برسر کوه — که از دل‌ها زداید زنگ اندوه
درختی سرکشیده تا به کیوان — فتاده سایه‌اش بر جمله کیهان
به زیرش سخت روشن چشمه‌ی آب — که آبش خوب و رنگش درّ خوش‌آب
شکفته بر رخانش لاله و گل — بنفشه رُسته و خیری و سنبل
چرنده گاو گیلی بر کنارش — گهی آبش‌خورد گه نوبهارش[۴]

---

۱. تاریخ یعقوبی، ۱/۱۹۴.
۲. شاهنامه ج ۱، مجله‌ی سیمرغ، شماره‌ی پنجم، ۲۴.
۳. مجله‌ی سیمرغ، جلال خالقی مطلق، همان، ۲۵.
۴. ویس و رامین، ۲۹۳ و ۲۹۴، مجله‌ی چیستا، سال هفتم، ۷۵۷.

شاه موبد متوجه اشارت «گوسان» رامشگر می‌شود و گلوی رامین را می‌گیرد و می‌خواهد با خنجر زهرآلود سرش را ببرد. کنایه‌ی گوسان برای موبد کنایه‌ای خطرناک است.

درخت سایه‌گستر همان شاه است. «چشمه»ی ویس همسر او و گاو نر رامین. گوسان روابط عاشقانه‌ی ویس و رامین را این‌گونه به موبد می‌فهماند و در آغاز سخن خود نیز می‌گوید:

اگر نیکو بیندیشی بدانی که معنی چیست زیر این نهانی[۱]

امید البته معانی اجتماعی و سیاسی را در زیر رمزها و تمثیل‌های خود پنهان می‌کند. گرایش او به آئین کهن و قسمی درویشی و رندی که در پایان زندگانی در او شدّت یافته بود همان چیزی نیست که عارفان ما (در مثل عطار در منطق‌الطیر) می‌گفتند. بیان او حماسی است گرچه در بسیاری جاها آهنگ تراژیک به خود می‌گیرد. بیان او روشن است و این وابسته‌ی شسته رفتگی و پاکیزگی زبان و واژگان و روشنی معناست. گوئی در شعر او همه‌چیز حساب‌شده و هر واژه با دقتی که ویژه‌ی شاعران سبک خراسانی است به جای خود نشسته است. او نیز مانند شاملو به واژگان کهن پارسی علاقه‌ی بسیار دارد. در مثل به جای واژه سلام واژه‌ی درود به کار می‌برد و به جای خداحافظی واژه‌ی بدرود را. می‌گوید:

به جهد ما درودی گفت و بالا رفت.[۲]

و حال آنکه می‌توانست بگوید «سلامی گفت و...» و وزن نیز عیبی نمی‌کرد. او همچنین «یاء» بدل کسره‌ی اضافه را که در شعر خراسانی و در گویش رایج مردم خراسان به فراوانی آمده است و می‌آید، در اشعارش به کار می‌برد:

---

۱. ویس و رامین، ۲۹۳. ۲. از این اوستا، ۱۲.

من نهادم سر به نرده‌ی آهن باغش

این شگرد که در اشعار ناصرخسرو هم به کار رفته[۱] حالتی ویژه و بومی و باستانی به شعر می‌دهد و بسیار طُرفه است.

امـید در بـه کـار بـردن افـعال نـیز دقـیق است و مـصدر «بـخشائیدن» و «بخشیدن»[۲] راکه در معنا متفاوتند و امروزیان به‌طوری نادرست به کار می‌برند در جای خود به کار می‌برد و گاه از ترکیب واژه‌های کهنه و نو واژگان تازه می‌سازد. تعبیرها و ترکیب‌های قدیمی نیز در شعر او کم نیست:

دو «ترک چشم» تو آشوبگر سیه هستند (گزینه شعر ص ۸)، بوسه و باده ز «غمخانه» ربودند مرا (ص ۹)، تا سر «شمع شبستان» غزل بودم و عشق (ص ۹)، سراپا «ریشم» امّا مرهمی نیست (ص ۱۱)، گنه ناکرده (پادفره) کشیدن (ص ۱۲). واژگان عربی نیز در شعر او زیاد است: دیدیم که در کسوت بخت‌آمده نوروز (۲۷)، احباب کهن را نه یکی نامه بدادیم (۲۷)، آن ضیف نامدار نیامد (۳۳)، گه برکشد ز یسار سوهرّا (۳۵)، نه ش هیچ شکاف و رقعه و وصله (۳۶). در ترکیب‌های او نیز نو و کهنه همدوشند:

شکوفه‌ی هنر، گل شاداب، چراغ چشمه، سنگ تیپا خورده، دریای تردامان، طبل توفان، باد شرطه، سبوی تشنه، آبگینه‌ی پلکان، ایام تهی، شـط جـلیل، چرکمرده، خردک شور، اهریمنی رایات، بسیط زمهریر، مرداب عمر ادبار، ساقی ارقه، شط دشنام، غرّاندن چشم، دست نرم سبزه و....

اینک چند نمونه از کاربُرد فعل‌های ساده‌ی ترکیبی امید:

عطسه کردن: اتاق خیس باران عطسه خواهد کرد (۲۴۴)، سیاهی زدن: که

---

۱. دیوان ناصر خسرو، ۲۹۵.

۲. بخشائیدن و بخشایش به معنای عفو و گذشت، بخشیدن و بخشش به معنی بخش کردن و قسمت کردن و بخشودن به معنی رحم و شفقت است. (از این اوستا، ۱۹۴).

سیاهی می‌زند اوراقشان (۲۴۵)، سرکردن: تو عمری در کویر خشک سر کرده (۲۴۶)، به تنگ‌آمدن: به تنگ آمد دلم (۲۵۰)، ترکیدن: دلم می‌ترکد از این وحشت (۲۵۰)، بد آمدن: بدم می‌آید از این زندگی دیگر (۲۶۱)، حمایل کردن: شکر آویزی حمایل کرده بر سینه (۲۶۶)، به خاطر داشتن: فرزند رستم را به خاطر داشت (۲۶۷)، روایت کردن: راوی طوسی روایت می‌کند اینک (۲۶۷)، غرّاندن: به سوئی چشم می‌غراند (۲۶۷)، پراندن: و به سویش می‌پراند بوسه‌ای (۲۶۹)، سیر شدن: از تماشایش نمی‌شد سیر (۲۷۵)، چائیدن: حوله حاضر کن نچاید های (۲۸۳).

در شعر اخوان نام‌های اسطوره‌ای، امروزی، داستانی و تاریخی مهمی به‌کار رفته است:

بیژن (۱۱)، رستم (۱۱)، موسی (۱۴)، وادی ایمن (۱۴)، داود (۴۵)، شهر (۴۹)، یزید (۴۹)، مسیح (۸۳)، خشایارشاه (۸۷)، کاوه (۹۶)، پور فرخ‌زاد (۱۱۴)، بهرام ورجاوند (۱۳۹)، توس (۱۳۹)، گرشاسب (۱۳۹)، گیو (۱۳۹)، کافکا (۱۵۷)، [همچنین مک‌نیس، نیما، حافظ و خیام و...]، لات، عزی، هبل (۱۸۵)، قصر قجر (۲۰۳)، کشمیر، کابل، مالایا (۲۰۵)، سهراب (۲۳)، زادسرو (۲۶۶)، ماخ (۲۶۷)، سیاوش (۲۶۸)، تختی (۲۶۸)، زال زر (۲۷۴)، شغاد (۲۷۴)، رخش (۲۷۵)، سام نیرم (۲۸۱)، فرامرز (۲۸۱)، برزو (۲۸۱).

بعضی از این چهره‌های تاریخی و اسطوره‌ای (مانند داود، مسیح، کافکا، شمر و یزید و اسکندر) یکی دو جا و آن نیز برحسب اتفاق در شعر «اُمّید» نمودار می‌گردد امّا چهره‌هائی مانند رستم، بهرام ورجاوند، زال و سام... در شعر او در ساختمانی اسطوره‌ای و هم‌پیوند با فضای بیان نقلی وی نمایان می‌شوند. «خوان هشتم» به زبان نقال قهوه‌خانه، حکایتگر آخرین سفر و ماجرای رستم است. زمانی که او در چاه می‌افتد و شغاد آن نابرادر را می‌بیند که به درون

چاه پر از خنجر و شمشیر نگاه می‌کند و می‌خندد، آن‌گاه به عمق فاجعه پی می‌برد. رخش زیبا و بی‌مانند مرده است و رستم از تماشایش سیر نمی‌شود، یال و روی او را نوازش می‌کند، می‌بوید و می‌بوسد و چهره بر یال و دیده‌ای او می‌مالد:

مثل اینکه سال‌ها گمگشته فرزندی
از سفر برگشته و دیدار مادر بود
قصه می‌گوید که روح رخش اگر می‌دید
از شگفتی‌های ناباور
پای چشم تهمتن تر بود[۱]

در این‌جا نیز مانند «قصه‌ی شهر سنگستان» با «بُن‌بست» رویاروئیم. در شاهنامه‌ی فردوسی با مرگ رستم در چاه، دوره‌ی پهلوانی پایان می‌گیرد و عصر تاریخی آغاز می‌شود. در شعر امّید دوره‌ی پهلوانی پایان می‌گیرد امّا شاعر نمی‌تواند از آن دل برکند. حتی همین رستم درچاه افتاده می‌تواند اگر بخواهد کمند شصت خم خود را به کار اندازد، و از چاه برآید و انیران را از ایرانشهر براند ولی افسوس! این پایان با وضعیّت جهان امروز کم و بیش هماهنگ است.

قدرت‌هائی در جهان سربلند کرده‌اند که ترفندهائی بس ماهرانه‌تر از شغاد دارند و مردم جهان سوم در چاه «توطئه»ی آنها افتاده و می‌افتند. خود شاعر در قطعه‌ی «آدمک» جهت منفی امکان بیرون آمدن رستم از چاه را نشان می‌دهد. صحنه همان صحنه‌ی قهوه‌خانه است و نقال همان نقال ولی این بار نقال صحنه‌گردان و مرکز توجّه مردم نیست.

«جعبه‌ی جادوی فرنگی» [تله‌ویزیون] مردم را به دور خود گرد آورده است

---

۱. پائیز در زندان، ۶۴.

محتال (حیله‌گر) بیگانه به جای «گرامی نازنین پارینه نقال» نشسته است. نقّال روی تخت قهوه‌خانه قوز کرده سر به جیب پوستین خود فروبرده و از دروغ جلوه‌های «جعبه‌ی جادو» در دلش توفانی است. نقّال امروزینه می‌گوید:

قصه را بگذار
قهرمان قصه‌ها با قصه‌ها مرده است
دیگر اکنون دوری و دیری است
کاتش افسانه افسرده است
بچه‌ها جان! بچه‌های خوب
پهلوان زنده را عشق است
بشنوید از ما، گذشته مُرد
حال را آینده را عشق است.(۱)

نقّال پارینه خسته از این چُربک (به ضم نخست به معنی دروغ راست مانند، طنز و سُخریه، هزل و استهزا و دست انداختن... التفات نمودن به چُربک نمّام کلیله و دمنه ص ۴۲) و جنجال، بی‌کار و در کُنجی خزیده روی شیشه‌ی بخار گرفته شکل آدمکی می‌کشد (شکل حرافک جادو، گوینده‌ی تلویزیون یا شکل تماشاگران شیفته‌ی آنست یا سیمای رستم؟)

ای دریغا با چه هنجاری
در چه تصویری تجلّی کرده‌ای امروز
رستم ای پیرگرامی، پور مسکین زال!

سپس شاعر می‌گوید:

---

۱. پائیز در زندان، ۶۸.

حوله حاضر کن تا نچاید های
آدمک کلی عرق کرده است[۱]

«اخوان... قصه‌گوست. طرح بیانی او آمیزه‌ای است از قصه‌های عامیانه‌ی اسطوره‌های ایرانی و نمودی از زندگانی اجتماعی همیشه حاضر امروز. سطرهای نخستین شعرهای روائی او... ناگهان داستان را به طرح تمثیلی و واقعیت‌های امروزین می‌کشاند. در قطعه‌ی «کتیبه» مردان زنجیر شده به عامل ناتوانی درونمایه‌ی شعر بدل می‌شوند و به پوچی نهائی که شعر بدان سو در حرکت است می‌رسند. گاهی نقطه‌ی زمانی، جایگاه تاریخی آن دوران زرّین باکنایه‌ها مشخص می‌شوند مانند ایران کهن که بسیاری برآنند نژادی ناب داشته است.»[۲]

شعر اخوان - آن جا که به طبیعت برمی‌گردد و چشمه، گل یا دشتی را وصف می‌کند یا به تقلید از صدای پرندگان می‌پردازد یا ابر و باران را تجسّم می‌دهد از قدرت القائی بسیار بهره‌ور است. در توصیف باران سیل‌آسا می‌گوید:

باران جرجر بود و ضجه‌ی ناودان‌ها بود
و سقف‌هائی که فرو می‌ریخت.

یا با آوردن اسم صوت غرش رعد را نشان می‌دهد:

ترکید تندر، ترق
بین جنوب و شرق
زد آذرخشی برق[۳]

و در وصف لک‌لک می‌سراید:

او رفت و غلغل غلیانش[۴]

---

۱. پائیز در زندان، ۷۰.
۲. مجله‌ی کلک، ۶۲.
۳. از این اوستا، ۴۵.
۴. آخر شاهنامه، ۳۴.

اوج تصویرگری اخوان را در قطعه‌ی «طلوع» می‌توان دید. این قطعه سه صحنه دارد. در صحنه‌ی نخست شاعر از دریچه به آسمان روشن و آبی و پرواز کبوتران و پری‌زادان رنگارنگ دست‌آموز می‌نگرد، کبوتران در نشاط بامدادی «قورقوبقورقو» خوانان دامن می‌افشانند و پر می‌زنند. در صحنه‌ی دوّم «کبوتر باز» به بازی دادن آنها مشغول است تا آنها را به‌سوی چمن‌زار سبز آسمان بفرستد. مرد ناشتا سیگاری افروخته و غرق تماشای شیرینکاری‌های کبوترانست. آنها دور و پنهان می‌شوند، دل شاعر پرپر می‌زند، و بازمی‌آیند و او شاد می‌شود...

در صحنه‌ی سوّم شاعر می‌بیند «کبوتر باز»، نگران، پای کبوتر ماده‌ای را در دست گرفته و با صفیر آشنای سوت، می‌کوشد آنها را به‌سوی بام باز آورد. بال‌های کبوتران سرخ است. و در اوج دوردست مست پروازند. آیا اتفاقی شوم افتاده است؟ در این زمان شعله‌ور خون بوته‌ی مرجانی خورشید در خاور می‌روید.

کبوتران مبارزان دوران جنبش ملی‌اند که پس از کودتای ۲۸ مرداد ۳۲ به جوخه‌ی اعدام بسته شدند(مرتضی کیوان، سیامک و دیگران). آنها مست پرواز بی‌خبر از خطر شاهین و عقاب همچنان دور می‌شوند و شاعر فقط بال‌های خونین آنها را می‌بیند. کبوتران به سرزمینی می‌روند که دیگر بازگشت از آن ممکن نیست.

امید در ساختن فضای نقلی و روائی استاد است. گرچه گاه در ایجاد این فضا و ترکیب کلمات و آوردن تصویر به تفصیل می‌گراید. برخی واژگان عربی یا مهجور اشعار او آینه‌ی تصویرها را کدر می‌کند. در مثل در قطعه‌ی «غزل شماره‌ی ۳» برای قافیه‌سازی پس از مصراع «در کوچه‌های بزرگ نجابت» مصراع «کوچه‌های فروبسته‌ی استجابت» را می‌آورد که آهنگ غنائی شعر را به خطر می‌اندازد. و از این قبیل است مصراع:

حبرش اندر محبر پُر لیقه چون سنگ سیه می‌بست[۱]

عبارت‌هایی مانند «نگهدار سپهر پیر در بالا» یا «چار رکن هفت اقلیم» بسیار قدیمی است. گفت‌وگوهای مزدک، بودا و پرسنده در قطعه‌ی «و ندانستن» و درونمایه‌ی آن دور از ادراک‌های امرزوینه است. در این قطعه‌ها گونه‌ای «شکل‌گرائی» و کوشش به ساختمان و ایجاد پیکره‌ی کل کلام[۲] می‌بینیم بی‌آنکه دم‌گرم عاطفه‌ای امروزین در آنها دمیده شده باشد. غزل‌ها و قطعه‌های ارغوان و برخی قطعه‌های «پائیز در زندان» و «دوزخ اما سرد»، حکایتگر کوشش اخوان به مضمون‌سازی و تکرار واژگان و مفاهیم قدیمی است:

پی گرد فلک مرکب آمالم و در دل

خون موج زد از بخت بد آورده‌ی خویشم[۳]

مرکب آمال و بخت بد آورده از آن قرن‌ها پیش است و بارها در شعر کهن تکرار شده است. او همچنین گاه می‌کوشد «ساختمان جمله‌هائی را که در قرن‌های اخیر بسیار عادی شده تغییر دهد:

با چکاچاک مهیب تیغ هامان تیز

غرش زهره در آن کوس‌های سهم[۴]

که به‌طور عادی باید گفت: تیغ‌های تیزمان و کوس‌های سهم‌مان... و این مانند است با بیان نیما که می‌گوید:

با تنش گرم / بیابان دراز / مرده را ماند / در گورش / تنگ

که باید می‌گفت: «با تن گرمش و در گور تنگش.»[۵]

---

۱. آخر شاهنامه، ۲۳.

2. Mannerism.

۳. گزینه‌ی اشعار، ۲۶.

۴. آخر شاهنامه، ۵۶.

۵. ادوار شعر فارسی، دکتر شفیعی کدکنی، ۱۲۴، تهران، ۱۳۵۹.

امید در عطا و لقای نیما یوشیج کوشیده است برای این‌گونه جمله‌ها در اشعار کهن نمونه‌هایی بیابد و یافته است، امّا آن نمونه‌ها نمی‌توانند مجوّز دگرگون کردن ساختمان جمله‌های پارسی بشوند یا باشند. «طبیعی‌ترین صورت نظم اجزاء جمله در فارسی آنست که نهاد جمله، که خبر درباره‌ی آنست، در آغاز بیاید و «گزاره» یا آنچه متضمن خبر یا نسبتی است، پس از آن یاد شود. این ساختمان حتی در عبارت‌های فارسی هخامنشی و پهلوی نیز از رایج‌ترین صورت‌های جمله است. در شعر فارسی دری با آن که به حکم ضرورت وزن یا به سبب هدف‌های ویژه‌ی ادبی، گاه نظم اجزاء جمله صورت دیگری می‌یابد، راز شیواترین و دلنشین‌ترین شعر آنست که اجزاء جمله‌ها در آن تابع همین صورت باشد. مانند این شعر روان و دلپسند سعدی:

از در درآمدی و من از خود بدر شدم گوئی کز این جهان به جهان دگر شدم
گفتم ببینمش مگرم درد اشتیاق ساکن شود، بدیدم و مشتاق‌تر شدم

اما بعضی‌ها... جمله‌ها را در هم می‌ریزند. گاهی این بی‌نظمی اجزاء جمله مانع می‌شود که خواننده مقصود شاعر را دریابد.»[۱]

یکی از شگردهای نوآوران این است که گاه صفت را به جای اسم به کار می‌برند. در مثلی در اضافه‌ای ماند «سیاه شب»، در این‌جا همه‌ی توجه شاعر بر صفتی است که مطلق است. برای او شدّت سیاهی مطرح است همانطور که در سفید برف شدّت سپیدی. اخوان می‌گوید این کار برای گسترش و غنای زبان مجاز است و خود او نیز اضافه‌ی «آبی مهتابگون» را به کار برده است. مصراع: «می‌مکد از روشن صبح خندان»[۲] نیما نیز، «روشن صبح» همین طور است.

اخوان مصاریع یا جزئی از اشعار شاعران کهن یا ترکیب‌های اسمی یا فعلی

---

۱. مجله‌ی سخن، دوره‌ی پنجم، دکتر خانلری.
۲. شهر شب، ۸۸.

آنها را در متن اشعار خود می‌گنجاند که برخی از آنها ممکن است توارد باشد و از این جمله است:

هوا خوش است و چمن دلکش است.[۱] (گزینه‌ی اشعار، ۷)

خمارآلودم اما ساغری نیست.[۲] (۱۱)

سیه چالی نصیبم شد چو بیژن.[۳] (۱۱)

لبش رندانه بوسیدم.[۴] (۱۸)

گسترد بهار زمردین حلّه.[۵] (۳۸)

عالم میان خلد مخلّد کند همی.[۶] (۴۰)

نوروز روزگار مجدّد کند همی.[۷] (۴۲)

یا آنچه باشد زین قبیل.[۸] (۴۵)

یا آنکه ز رویش ز نسیمی بزن آبی.[۹] (۳۱)

جهان پیراست و بی‌بنیاد از این فرهاد کش فریاد.[۱۰] (۸۵)

به کجای این شب تیره بیاویزم قبای ژنده‌ی خود را.[۱۱] (۸۵)

دوستی دارم که به دشمن خواهم از او التجا بردن.[۱۲](۹۷)

سپهر پیر بد عهد و بی‌مهر.[۱۳] (۱۶۵)

---

۱. از حافظ است. سطر بعد بهره‌گیری از حافظ است: مخمور آن دو چشمم آیا کجاست جامی؟ (حافظ، ۴۲۷). ۲. از حافظ است. همان.

۳. چو بیژن در میان چاه او من، (منوچهری، ۶۲).

۴. لبش می‌بوسم و در می‌کشم می، (حافظ، ۴۲۶).

۵. از منوچهری دامغانی، ۱۱۴ و ۱۱۶. ۶. از منوچهری دامغانی، همان.

۷. از منوچهری دامغانی، همان.

۸. باد و هر چیزی که باشد زین قبیل (حافظ پژمان، ۱۴۱، تهران ۱۳۱۸).

۹. این تعبیر حافظ وار است. مصراع‌های بعد از حافظ است و نیما.

۱۰. این تعبیر حافظ وار است. همان. ۱۱. این تعبیر حافظ وار است. همان.

۱۲. از دشمنان برند شکایت به دوستان/ چون دوست دشمن است شکایت کجا بریم؟(سعدی ۵۷۳). ۱۳. جزئی از مصراعی از شعر حافظ است.

من خوب می‌دیدم که بی‌شک از چگور او می‌آمد آن اشباح رنجور و سیه بیرون.[۱] (۱۶۰)

آن اسطوره‌ها و این تعبیرات و اقتباس‌ها نشان‌دهنده‌ی پیوند ژرف شعر امید با فرهنگ و شعر کهن پارسی است. اسطوره‌ها و داستان‌ها و تعبیرات یاد شده به ویژه از دفتر «زمستان» به بعد نشان دهنده‌ی «برخورد آفرینشگرانه» بافرهنگ کهن است. این بازگشت به ادب کهن البته همانند کارهای شاعران دوران نخست قارجاریه «سبک بازگشت ادبی» نیست که بی‌توجه به روح زمان به رونویس کردن آثار فرخی منوچهری یا سعدی و حافظ می‌پرداختند. امید زبان خراسان و یوش را در یکجا گرد آورده و اسلوب رودکی و نیما را در جامعه‌ای نوآئین به نمایش گذاشته است. گرایش امید به زبان و فرهنگ کهن تا حدودی از بینش فلسفی او آب می‌خورد. او در «مؤخره‌ی از این اوستا» به توضیح این نکته می‌پردازد که پس از شکست اجتماعی در مرداد سال ۱۳۳۲ (سال سقوط دولت ملی دکتر مصدق) در جستجوی اندیشه و قسمی جهان نگری جدیدی بوده تا در ورطه‌ی «پوچ‌گرایی» نیفتد و در این تلاش در منظره‌ی خود، ایام بشکوه ایران باستان و آئین زرتشت و مانی و مزدک را دیده و به آن روزها و آئین‌های پاک و اندیشه‌های نجیب و دوشیزه دل بسته است. این گرایش‌ها امید را در صف دوستداران فرهنگ ملّی که به سره کردن زبان و فرهنگ ایران از نفوذ خارجی دل بسته بودند قرار می‌دهد.

امید اسطوره‌ها و داستان‌های ایران کهن را به صحنه‌ی زندگانی امروز می‌آورد. کار او انتزاعی نیست و جهت‌گیری اجتماعی دارد. نام‌هایی مانند بهرام ورجاوند، اهورا مزدا، رستم، انیران، زال، سیمرغ، پشوتن، میترا... مفهوم‌های

---

۱. نوا بازی کنان در پرده‌ی تنگ غزل گیسو کشان در دامن چنگ
(نظامی گنجوی. خسرو و شیرین، ۳۵۹).

زرتشتی نیک و بد، اهورا و اهریمن، فره ایزدی، سوشیانت... رستگاری... شعر امید را درّ آکنده از عناصر ملی و اساطیری کرده است. او از غرب‌زدگی [و فرنگی مآبی] بعضی از هم میهنمان خود، متأسف است و می‌خواهد زبان و اسطوره‌های کهن را بازسازی کند و می‌نویسد:

وقتی صحبت از ترنج و بریدن دست و زلیخا می‌کنی [خواننده و شنونده] قضیه را می‌فهمد. اما وقتی می‌گوئی سیاوش و سودابه یا بهرام ورجاوند یا می‌گوئی «و برف جاودان بارنده،» سام گرد را سنگ سیاهی کرده است آیا»، نمی‌فهمد قضیه از چه قرار است.[۱] این داستان البته پیشینه‌ای کهن دارد. خود ایرانیان نیز در این کار به‌هرحال سهمی داشته‌اند. زمانی که ساسانیان به قدرت رسیدند، کوشیدند همه‌ی آثار پارتی را از بین ببرند، حتی نویسندگان «خدای نامه‌ها» به جهت دشمنی ساسانیان با اشکانیان، مدت شاهی اینان راکوتاه مدت جلوه دادند. دولت پارت دولتی بزرگ و نیرومند بود و در نبرد با امپراطوری روم و صحراگردان مهاجم، از استقلال ایران دفاع کرد، و این خاموش ماندن نویسندگان خدای نامه‌ها بخشی از تاریخ ایران را در فراموشی فرو برد به‌طوری که فردوسی نیز ناچار شد بگوید:

از ایشان به جز نام نشنیده‌ام نه در نامه‌ی خسروان دیده‌ام

به احتمال زیاد اردشیر در کوتاه کردن زمان شاهی پارتیان دو مقصود داشته: کوتاه کردن مدت زمانی بین گشتاسب و اردشیر و دیگر کاستن جلوه‌ی رونق دوره‌ی پارتی و شکوهمندی اشکانیان[۲]. امید از غفلت ایرانیان امروز از فرادهش‌های باستانی خشمگین است و می‌گوید «شعر و ادب گذشته‌ی ما به ویژه شعر نه فقط از لحاظ قالب و وزن و قافیه و دستگاه بدیعی عرب‌زده است

۱. از این اوستا، ۲۲۰. ۲. ایران باستان، ۳/۲۵۴۵.

بلکه بیشتر آثار شعری این هزار ساله و زبان ملی از لحاظ اساطیر و افسانه‌های پس پشت شعر نیز زیر چیرگی قصه‌های سامی و عربی است... امروز به جبران بی‌خبری گذشته ما به فریاد آن دنیای عظیم پر از لطف و زیبائی به فریاد مظلومیت و محرومیتی تاریخی می‌توانیم برسیم، دنیای فراموش شده‌ی بزرگ و عجیب و زیبا از میراث افسانگی نیاکان آریائی خود ما...»[۱] امید می‌کوشد آن جهان «پر از لطف و زیبایی» را در اشعار خود زنده کند، از این رو در کسوت راوی (راوی توس، مات یعنی مهدی اخوان ثالث) به بازسازی قصه‌ی «شهر سنگستان»، در چاه افتادن رستم و ظهور سوشیانت... می‌پردازد امّا هیچ یک از این بازسازی‌ها پایان خوش ندارد و همه به پایانی غم‌انگیز می‌رسد. از این رو شاعر حق دارد درباره‌ی راوی این افسانه‌ها و قصه‌ها بگوید:

مَرد نقال از صدایش ضجه می‌بارید
و نگاهش مثل خنجر بود.[۲]

و به همین دلیل است که در گزارش مردانگی‌های پهلوانان باستان آهنگ حماسی شاعر پس از شرح رویدادها و تجسّم آنها به تراژدی می‌گراید و تقدیر همچون دیواری آهنین در برابر اشخاص داستان و خواننده می‌ایستد.

اشعار نو «امید» همچون اشعار پخته و خوب سازمان‌یافته‌ی نیما به خوبی نمایانگر تجدّد ادبی واقعی است. امید ابداع نیما را در زمینه‌ی وزن و قالب تصویر و اندیشه و دگرگون ساختن نظام بدیعی کهن... به خوبی درک کرده و توانسته است قطعه‌های با اسلوبی بیافریند. درونمایه‌ی این قطعه‌ها با دگرگونی وزنی جدید (وزن نیمائی) و تجدّد احساس و اندیشه همراه است. نیما یوشیج پایه‌ی اوزان خود را بر بحور عروض فارسی گذاشته و بر آن بود که بحور عروضی بر شاعر

۱. از این اوستا، ۲۲۰.
۲. گزینه‌ی اشعار، ۲۷۶.

تسلّط نداشته باشند بلکه شاعر بر حسب حالات و عواطف خود بر بحور عروضی چیرگی پیدا کند. از نظر نیما وزن شعر شاعران کلاسیک درخور آهنگ‌های موسیقی ساخته شده بوده است و از این رو حالت یکنواختی داشته از این رو او می‌خواهد وزن را از قید موسیقی رهائی دهد. زیرا مردم زمانی که آماده‌ی شنیدن شعری می‌شوند متوقّع آهنگی هستند که با آن بتوانند ترنّم کنند. اما خود نیما شعر را مانند موضوعی «غنائی» به کار نمی‌برد، بلکه می‌خواهد آن را ابزار بیان موضوع‌های اجتماعی سازد. وزن باید پوشش مناسب مفهوم‌ها و احساس‌های شاعر باشد، همانطور که حرف می‌زند به بیان شعری درآورد. برای بیان شیوه‌ی توصیفی و واقعی و شخصی باید مصاریع شعر را کوتاه و بلند کرد. مصراع یا بیتی واحد نمی‌تواند وزن به‌وجود آورد، بلکه چند مصراع به اشتراک هم می‌توانند سازنده‌ی وزن باشند.(۱)

خاورشناس لهستانی پروفسور ماخالسکی در این زمینه می‌نویسد «از نظر نیما» عروضی که بر بنیاد نظم واحدهای عرضی و قافیه تکیه دارد، جوهر شعر را تشکیل نمی‌دهد. نخستین نشانه‌ی وجود شعر، نیروی بیان شاعرانه است وزن باید از روی حرکت احساس یا اندیشه قالب‌گیری شود...

شعر نیما آزاد است یعنی هر یک ترکیب شده از شماره‌ی نابرابری از هجاها، گاهی به‌صورت نامنظم دارای قافیه و غالباً بی‌قافیه است. از نظر نیما بلندی و کوتاهی مصراع‌ها در شعر تابع تفنن و هوس گوینده نیست. هر کلمه [و بیت و مصراع] با کلمه [و بیت و مصراع] بعدی خود طبق قاعده‌ای معین پیوند دارد.(۲)

افزوده بر توضیحات خود نیما درباره‌ی وزن شعر نو، دو رساله دیگر در این زمینه نوشته شده که اهمیت بنیادی دارد: «نوعی وزن در شعر امروز فارسی»

---

۱. بازی‌های هستی (دو نامه)، شیراز پور پرتو، ۲۶ به دور.
۲. بنیاد شعر نو در فرانسه، ۳۰۵.

(م.امید)، «خوانش شعر نیما» نوشته‌ی «سیروس نیرو». رساله‌ی م.امید و «خوانش شعر نیما» بسیاری از گوشه‌ها و ظرائف وزن عروضی نیمائی را واکاری می‌کند و به تثبیت نوآوری ضروری «نیما» می‌پردازد. امید پس از توضیح عروض فارسی می‌گوید نیما معتقد بوده در اوزان عروضی هر مصراعی با مصراع دیگر از نظر هجا و طول مصاریع هم اندازه بوده و باید به اجبار از جائی معین آغاز گردد و جای معیّنی پایان یابد. ولی نیما از جای معیّنی شروع می‌کرد و جائی که اقتضای بیان بود، مصراع را پایان می‌داد.(۱)

نیما می‌گفت:«شعر در یک مصراع یا بیت ناقص است از حیث وزن زیرا یک مصراع یا بیت نمی‌تواند وضع طبیعی کلام را تولید کند. وزن که طنین و آهنگ مطلبی معین است در بین مطالب یا موضوع، فقط به توسط هارمونی به دست می‌آید. این است که با مصراع‌ها و ابیات دست جمعی و به‌طور مشترک وزن را تولید کنند. من واضع این هارمونی هستم. هر مصراع مدیون مصراع پیش و داین مصراع بعد است.»(۲)

در واقع تجدد نیمائی الهام گرفته از موسیقی علمی اروپائی است. شعر کلاسیک ما بر پایه‌ی وزن طبیعی و گفتاری ساخته شده ولی بعد گرفتار اوزان پیچاپیچ عروضی عرب شده (البته خود اعراب هم وزن عروضی را از اشعار هجائی فارسی اقتباس کرده بودند)(۳) و از حالت طبیعی خود دور افتاد و در دوره‌ی قاجاریه دیگر سخنی نداشت که بگوید. نیما و نوآوران دیگر از جمله علی‌نقی وزیری متوجه این حالت غیرطبیعی موسیقی و شعر ایران شدند و تجددی در آن به‌وجود آوردند.

---

۱. همزمان با نوآوری در شعر نو در آغاز دوره‌ی رضا شاهی، موسیقی‌دان نامدار، علی‌نقی وزیری هم در زمینه‌ی نو کردن الگوهای وزن عروضی پژوهش‌های طرفه‌ای به عمل آورد که در مجله‌ی مهر در سال ۱۳۱۶ به چاپ رسیده و این تاریخ درست همزمان با تاریخ سرودن ققنوس نیماست. ۲. حرف‌های همسایه، ۶۰.

۳. بنگریدبه: بهار و ادب‌پارسی، موسیقی و شعر (حسین‌علی ملاح)، موسیقی نامه‌ی‌وزیری.

نیما می‌گفت ادبیات ما باید از هر حیث عوض شود. کافی نیست وضع قافیه‌ها را در شعر تغییر بدهیم و مصاریع را در شعر کم یا زیاد کنیم (از لحاظ پایه‌ی وزن)، طرز کار باید تغییر کند و الگوئی به‌دست دهیم که بتواند روحیه‌ی مردم عصر جدید را بیان کند. به گفته‌ی سیروس نیرو، الگوی کار نیما همچنانکه خودش گفته است این‌طور بوده:

ریخت کار نیما که مردم را نگران می‌کرده عین ساختن قطعه‌ای موسیقی است و از نظر روش به سه رکن تکیه دارد:

۱- کمیت مصراع‌ها که وزن را از حیث مایه‌ی اصلی و کیفیت «تونیک» و «سورتونیک» آن می‌شناساند.

۲- اندازه‌ی کشش مصراع‌ها هر یک از یک یا چند کلمه تشکیل یافته و مکمل هارمونی رکن اول‌اند و آزمونی لازم در واقع وزن مطلوب را می‌سازد.

۳- استقلال مصراع‌ها به‌وسیله‌ی پایان بندی است که عملیات ارکان را ضمانت می‌کند و اگر نباشد شعر از حیث وزن به اصطلاح عامیانه «بحرطویل» خواهد بود.[۱]

پس شعر از لحظه‌ای که به خاطر شاعر می‌آید و از همان کلمه‌ی نخست باید از الگوی وزنی معینی پیروی کند و بر حسب موضوع ادامه یابد و پایان گیرد. امید مثالی از بحر رمل کامل (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) و شاخه‌های آن به دست می‌دهد: آفتابا از در میخانه مگذر کاین حریفان (بحر رمل کامل چهار بار فاعلاتن) بامدادان که تفاوت نکند لیل و نهار (بحر رمل مثمن مخبون فاعلاتن فعلاتن فعلات) ای خدا باز شب تار آمد (فاعلاتن فعلاتن فعلات).

نیما می‌گوید: برداشت من از جهت مایه‌ی اصلی در همین فعلاتن‌هاست و

---

۱. کلیات اشعار نیما، سیروس نیرو، ۳۰، تهران: ۱۳۸۳.

احیاناً با فعلات مصراع را پایان می‌دهم اما ناچار نیستم که در هر مصراع تعداد مساوی فعلاتن بیاورم. هر جا بیان من اقتضا کند همانجا مصراع را تمام می‌کنم: این شعر نیما در همان شاخه‌ی مخبون بحر رمل است:

می‌تراود مهتاب: فاعلاتن فع لات
می‌درخشد شب تاب: فاعلاتن فع لات
نیست یک‌دم شکند خواب به‌چشم کس و لیک: فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فعلات
خواب در چشم ترم می‌شکند: فاعلاتن فعلاتن فعلن.

نکته‌ی مهم در سرودن شعر به این صورت، آغاز کردن و پایان دادن مصاریع است تا شعر به بحر طویل گوئی بدل نشود: شاعر باید همه جا در شروع مصاریع دقت کند و اندازه و میزان نگه دارد در مثل وقتی که در بحر هزج آغاز کرد (مفاعلین مفاعلین‌ها) دیگر تا آخر شعر همه‌ی مصاریع باید با همین رکن آغاز گردد. در پایان‌بندی مصاریع نیز باید دقت کرد. وقتی پایان مصراعی نابسامان بود آغاز مصراع بعد نیز فاسد می‌گردد، و در نتیجه بحر طویل بریده و ناقص از آب درمی‌آید البته گاه مصراعی طولانی می‌شود و به دلیل صفحه‌بندی و دشواری‌های چاپی یا حتی مصراعی کوتاه را به جهات دیگر می‌توان آن را دو یا سه تکه کرد و در سطرهای جداگانه زیر هم نوشت اما این تکه‌ها مصراع مستقلی به‌شمار نمی‌آید مانند این شعر شاملو که در بحر هزج سالم گفته شده:

«در این جا چار زندان است»
به هر زندان دو چندان نقب و در هر نقب چندین
[حجره در هر حجره چندین مرد در زنجیر
از این زنجیریان یک تن زنش را در تب تاریک
[بهتانی به ضرب دشنه‌ای کشته است.»[۱]

---

۱. باغ آینه، ۳۴.

مصراع نخست شعر «در این‌جا چار زندان است» دنباله ندارد و «از این زنجیریان» به لحاظ طولانی شدن و کمبود جا به صورتی که دیدیم نوشته شده، در واقع مصراع دوم و سوم و بسیاری مصاریع بعدی این شعر دارای پاره‌هائی هستند که مستقل به شمار نمی‌آیند و باید همه‌ی مصراع را یک نفس خواند. نمونه‌ی دیگر «چاووشی» خود امید است در همان بحر هزج سالم:

بسان رهنوردانی که در افسانه‌ها گویند.

گرفته کولبار زاد ره بر دوش

در آن مهگون فضای خلوت افسانگی‌شان راه می‌پویند،

[ما هم راه خود را می‌کنیم آغاز.[۱]

که عبارت «ما هم راه خود را...» مصراع مستقلی نیست و باقیمانده‌ی مصراع «در آن مهگون...» به حساب می‌آید.

همچنین در این بحر باید همه‌ی مصراع‌ها با مفاعیلن آغاز گردد و اگر بسیار کوتاه است، پاره‌ای از آغاز مفاعیلن باشد و با مفاعیلات یا مفاعیلن یا مفاعیل و فعولن (= مفاعل) و فعول (= مفاع)، و فعل (= مفا) وفع (= مف) پایان گیرد. نمونه‌ی دیگر شعر امید آمیختگی بحرهای رجز با رمل و متقارب به شیوه‌های قطعه‌ی تغزلی زیر است:

در کوچه‌های نجابت: مستفعلن فاعلاتن

در کوچه‌های سرور و غم راستینی که مان بود: مستفعلن فاعلاتن فعولن فعولن فعولات.

در کوچه باغ گل سرخ شرمم: مستفعلن فاعلاتن فعولن.

---

۱. دیدار و شناخت، ۱۱۸ و ۱۱۹.

پس از مستفعلن اول وزن در آمیخته می‌شود امّا شروع مصاریع با مستفعلن است.

نیما خود می‌گوید: «وزن شعر یکی از ابزارهای کار شاعر است، وسیله برای هماهنگ ساختن همه‌ی مصالحی است که به کار رفته و با درونی‌های آن می‌باید که سازش داشته باشد، از این حیث که اگر بسیار درونی می‌بیند وزن‌های شعری قدیم و اگر به جز این باشد بهتر این است که بسازد. این ساختمان وزن موزیکی نیست...

ماهیّت این وزن با طبیعت کلام مربوط است، با حال گوینده عوض می‌شود. از راهی به‌دست می‌آید که به حال طبیعی همانطور حرف می‌زنند - باید چند دقیقه از آوازخوانی دور شده - خواننده، شعر را بخواند تا شادی وزن را حس کند.

قافیه به شیوه‌ی قدیم هماهنگی است که گوش در آخر کلمات به داشتن آن عادت کرده و به نظر من وزن مضاعف (ریتم دینامیک) است که نسبت به وزن شعر، تعادل بین اثر و وزن را تعبیر می‌کند... ما از هر قطعه متوقّع وزنی ویژه هستیم زیرا شاعر باید به همه‌ی وسائل زیبائی دست بیندازد. وزن است که شعر را متشکل و مکمّل می‌کند. شعر بی‌وزن شباهت به انسانی برهنه و عریان دارد. ما می‌دانیم که لباس و آرایش می‌تواند به زیبائی انسان بیفزاید، در این‌صورت من وزن را چه بر طبق قواعد کلاسیک و چه بر طبق قواعدی که شعر آزاد را به‌وجود می‌آورد، لازم و حتمی می‌دانم.»[۱]

---

۱. بازی‌های هستی، ۲۶. اما درباره‌ی شعر سپید، شاملو می‌گوید این شعر از وزن و قافیه... احساس بی‌نیازی شاید نکند. اما از آن محروم است. شاید رقصی است که به موسیقی احساس نیاز نمی‌کند یا شرابی است که در ساغر نمی‌گنجد تا عریان‌تر جلوه کند. (نقد آثار احمد شاملو، ۷۸).

شاید تشبیه وزن به جامه و آرایش و همانند کردن شعر به انسانی برهنه تهی از مسامحه‌ای نباشد زیرا وزن نه عَرَضی بلکه ذاتی شعر است. بعضی‌ها وزن شعر را گرفته شده از ریتم طبیعت دانسته‌اند و می‌گویند: «انسان ابتدائی پیش از رسیدن به مرحله‌ی خردمندانگی، خیره‌ی آهنگی بود که در جزر و مدّ آب، در آمد و رفت منظم شب و روز، در گذشت موزون فصل‌ها و برتر از همه در نفس کشیدن خود می‌دید. کودک را به آرامی تکان می‌دهند، برایش لالائی می‌خوانند و گهواره‌ی او را با آهنگی موزون تاب می‌دهند... کودک از همان روزی که می‌آموزد قاشقی را بر لبه‌ی میز بکوبد شاعر است... او خواهان شنیدن بانگی است که در پژواک آن نوائی موزون به گوش رسد... همچنان که از صدای موزون چرخ‌ها بر ریل آهنین لذّت می‌برد... وزن تنها نمودی است که آدمی را ار هر سو در میان گرفته بلکه با ضربان نبض در خمیره‌ی ذات او نیز هست.[۱]» یکی از تعریف‌های وزن این است «وزن نوعی از تناسب است. تناسب کیفیتی است حاصل از ادراک وحدتی در میان اجزاء متعدد. تناسب اگر در مکان واقع شود آن را قرینه می‌نامند و اگر در زمان واقع شد وزن نامیده می‌شود.»[۲]

گمان می‌رود نظر کسانی که وزن راکاملاً برگرفته از ریتم طبیعت: ضربان دل، حرکات بازوها و پاها در راه رفتن، تنوّع روز و شب و فصل‌ها، گردش ماه به دور زمین و به دور خورشید... می‌دانند نظری جامع نباشد. این نظر تکرار کم و بیش منظم عملکرد و فعالیت انسان و طبیعت را بنیاد «وزن» شعر می‌شمارد و در نتیجه اصلی فعال را به تکرار محض اصوات معیّن بدل می‌سازد و چیزی ساز واره (مکانیستی) می‌کند، گوئی وزن هنری (وزن شعر) را همانند می‌دانند با وزنی که وسیله‌ی تکرار محض و دقیق واحدهائی که در مثل ضربه‌ی قاشق کودک را به میز

۱. تولد شعر، منوچهر کاشف، ۲۴۳، تهران، ۱۳۴۷.
۲. به تعریف‌ام. برونشویک، وزن شعر فارسی، دکتر خانلری، ۱۰، تهران، ۱۳۳۷.

برمی‌انگیزد ایجاد می‌گردد. چنین قیاسی وزن کلام نوشته شده را منحصراً به سنجش زمان منظم و تأکیدی مکانیکی بدل می‌کند اما در وزن شعر افزوده بر نظم اصوات یا در مثل حرکت مداوم چرخ یا ضربه‌ای که نجّار بر میخ قرار داده شده روی تخته می‌کوبد... تأکید حقیقی و درونی، نه عرضی و برونی، نیز وجود دارد یعنی تأکید با معنای کلماتی که وسیله‌ی کیفیّت و فشار اندیشه و عاطفه‌ای عرضه می‌گردد که پس پشت کلمات موجود است، در این صورت مؤثرترین حرکت و جنبش از بازی درونی این «تأکید حقیقی» به نسبت میزان حرکت، ضرب‌آهنگ و توالی و زنگ واژه‌ها... ایجاد می‌شود.(۱)

روشن است که اگر ما می‌خواستیم سخن خود را تابع الگوئی منظم سازیم به یکنواختی ملال‌آور و تحمل‌ناپذیری می‌رسیدیم و زبان به چیزی راکد بدل می‌شد. تحمیل چنین الگوئی حتی به سخن عادی ناممکن است. دامنه‌ی عاطفه و اندیشه‌ی انسان به طرز شگرف وسیع است و همین وسعت و غموض عاطفه و اندیشه‌ی بشری عادی‌ترین سخن ما را لحن، ضرب آهنگ و طنینی ویژه می‌بخشد. احساس، عاطفه توجه یا بی‌توجهی به این موضوع یا آن موضوع...آهنگ سخن را متعیّن می‌سازد و در نتیجه شیوه‌ی تأکید کلمات و میزان حرکت وقف آنها را معین می‌کند. در این فراروند آهنگ، تکیه و ضرب آهنگ کلمات در هم ذوب می‌شوند. به این موضوع بیندیشید که ما در گفتن عادی «روز به خیر» یا «خداحافظ» به دیگری تا چه اندازه می‌توانیم آهنگ‌های متنوع به کار ببریم و احساس حالت ما بر حسب اوضاع و احوال موجود و مطابق علاقه و دلبستگی یا فقدان آن، تنّوع ظریفی می‌یابد و وزن سخن در زیر تکیه و فشار احساس شدید یا ضعیف بیش از اندازه القائی و متنوّع و دگرگون می‌گردد.

1. Literature and Criticism, P: 17, 18.

ژرقی - و نه به ضرورت شدّت[۱] احساس و باور بهترین نویسندگان را ناچار می‌کند در وزنی مشخص‌تر از وزن سخن عادی روزانه، مطلب بنویسند. شاعر و نویسنده اگر این وزن را از بیرون بگیرند در مثل بر حسب قواعد اوزان عروضی یا نیمائی - بنویسند، بسرایند. سخنی عرضه می‌کنند که آهنگی سرد دارد و پیداست چنین چیزی جانشین وزن حقیقی نخواهد شد.

ما در برخی گفته‌های روزانه یا آثار ساده فهم، وزن و قافیه می‌بینیم (مردم به این قبیل آثار ساده و در حفظ ماندنی علاقه نشان می‌دهند). این گفته‌ها و نوشته‌ها از آن جهت که کاری سودمند انجام می‌دهند خیلی رواج دارد،مانند این ابیات:

موش و بقر و پلنگ و خرگوش شمار
زین چهار چو بگذری نهنگ آید و مار
و آن بعد به اسب و گوسفند است گذار
بوزینه و مرغ و سگ و خوک آخر کار

یا برخی نظم‌هایی که کودکان می‌خوانند یا می‌خواندند مانند:

اتل متل توتوله / گاب حسن کوتوله / نه شیر داره نه پستون.[۲]

یا کلمات موزون ومقفائی که در کتاب هایی مانند «نصاب الصبیان» آمده و می‌خواسته مطالب درسی را در دانستگی دانش‌آموزان پا بر جا سازد یا این بیت:

تک‌تک ساعت چه گوید گوش دار گویدت بیدار باش و هوش دار

«این اشعار» موزون و مقفا را مردم دوست دارند و آنها نیز کار عادی خود را به انجام می‌رسانند ولی ما از نوشته‌های جدّی متوقّع نیستیم که نظم و قرینه‌ای از

---

۱. شدّت با نیروی ارتعاشی که صوت ایجاد می‌کند رابطه دارد. هر چه نیروی ارتعاش بیشتر باشد احساس قویتر است. عوامل موجود در صوت جز «شدّت»، زیر و بمی (ارتفاع)، امتداد، زنگ و طنین است. (وزن شعر فارسی، همان، ۱۱ و ۱۲).

۲. وزن شعر فارسی، همان، ۵۳.

این دست داشته باشند. ضرب آهنگ و لحن و موسیقی شعر باید از درون شاعر بجوشد این غزل عماد فقیه اگرچه محتوای عمیقی ندارد، حاوی موسیقی و آهنگ پر شدّت و مؤثری است:

حدیث عهد ما در روزگاران — بماند در میان دوستداران
ز شوق سایه‌ی خورشید روئی — چو خاک افتاده‌ام در رهگذاران
به اشکم کم نگردد سوز سینه — نشاید کشتن این آتش به باران
مرا تا سر بود خواهم کشیدن — جفای دشمنان و جور یاران[۱]

در این شعر امید سروده شده در هزج مکفوف (که از بحور متداول بحر طویل سازی است) آهنگی تند و شاد می‌بینیم البته با حفظ قواعدی که شاعر برای جدّی ماندن آن و دور ماندن از بحر طویل سرائی به عمل آورده است:

نه پژمرده شود هیچ: مفاعیل مفاعیل
نه افسرده که افسردگی روی: مفاعیل مفاعیل مفاعیل
خورد آب ز پژمردگی دل: مفاعیل مفاعیل فعولن.[۲]

امّا در «زمستان» او به اقتضای حالت افسرده و نومیدانه‌ی شاعر قطعه با وزن بلند و سنگین آغاز می‌گردد: «سلامت را نمی‌خواهند پاسخ گفت» همینطور است شعر نیما: «در تمام طول شب، کاین سیاه سالخورد، انبوه دندان‌هاش می‌ریزد....»

در این‌گونه اشعار ما دیگر با موسیقی غزل‌ها و ترانه‌های شعر پارسی سروکار نداریم، با شعری سروکار داریم که با «طبیعت کلام مطابقه می‌کند» و برای دکلاماسیون مناسب است نه برای خواندن با آواز به همراهی یکی از سازهای موسیقی. به راستی زندگانی اجتماعی امروز ما دگرگون شده و به همراه خود درک ما را از زندگانی و طبیعت و جهان تغییر داده است. برای بیان ادراک جدید،

---

۱. دیوان عماد فقیه، تصحیح همایون فرخ.
۲. دیدار و شناخت، همان، ۱۱۲.

بیان تازه و تصاویری تازه لازم می‌آید از این رو ابداع نیما در دگرگون ساختن شیوه‌ی بیان شاعرانه کاملاً با ضرورت‌های تحول اجتماعی همخوانی دارد.

این نکته نیز گفتنی است که قضاوت نیما و پیروان او درباره‌ی تنگناهای شعر کهن یا محدود بودن وزن، ساختمان و نظام بدیعی آن... منحصراً درباره‌ی نظم‌پردازان و «شاعران» دوره‌های انحطاطی صفوی و قاجار درست است نه درباره‌ی خداوندان شعر دری مانند فردوسی و دیگران. ساختمان وزن اشعار فردوسی و قصاید عنصری و رودکی و انوری و قطعه‌های ابن‌یمین و عطّار به تعبیری که نیما منظور داشته «موسیقائی» نیست. از میان سه قسم شعری که در ایران باستان وجود داشته (سرودهائی مانند سرود خسروانی، داستان و ترانه) همین قسم سوّم است که در دوره‌ی اسلامی دو بیتی و غزل از آن بیرون آمد و ویژه‌ی یادکرد محبوب و تشبیب و درونمایه‌های شادی‌انگیز بود. این قسم شعر جای معینی برای خواندن ندارد و همه وقت می‌توان آن را خواند. محتوای غزل بیان هیجان‌ها و احساس دل شاعراست. از مجموع غزل و ترانه و دوبیتی اشعار آهنگی یعنی «تصنیف» بیرون می‌آید و تا مدتی نزدیک به ما تصنیف‌های ملی همان غزل‌ها و رباعی‌ها بوده است.[۱]

ترانه در ایران باستان از آن عموم بوده و به ندرت در حضور بزرگان خوانده می‌شده زیرا از لوازم این جنس شعر دست افشانی و پایکوبی و رقص بوده و «وقار» بزرگان اجازه نمی‌داده به گوش دادن این شعرها بپردازند. سرودها اشعاری بوده با وزن هجائی دارای قافیه و به نسبت طولانی که در حضور شاهان و مؤبدان و در آتشکده‌ها می‌خواندند. داستان‌ها حاوی یادکرد کردار و حالات پهلوان‌ها، شاهان و بزرگان یا مناظره‌ها و افسانه‌ها بوده که در جشن‌های ملی و میدان‌های بازی با

۱. بهار و ادب فارسی، آسمان، ج ۱، ص ۷۰ تا ۷۲.

ساز و آواز می‌خوانده‌اند. قصایدی که انوری و عنصری و فرخی در ستایش شاهان و در حضور آنها می‌خوانده‌اند همان «سرود»های دوره‌های سامانی است (آن را چکامه می‌نامیدند). مثنوی‌ها جانشین شعر داستانی شد و چامه نام گرفت.

این هر دو قسم شعر غالباً شامل ستایش شاهان یا بیان مطاب پارسایانه و فلسفی یا رسم‌های دینی و عرفانی (چکامه) و حاوی یادکرد پهلوانان و سرآمدان (چامه) بوده و به طریق روایت و افسانه خوانده می‌شده. فردوسی می‌گوید:

همه چامه‌ی رزم خسرو زدند زمان تا زمان چامه‌ای نو زدند[۱]

بنابراین گمان اینکه شعر کهن پارسی یکنواخت است و بدرد «دلی دلی خواندن» می‌خورد یا با «طبیعت کلام هماهنگی ندارد» یا زندگانی اجتماعی را بیان نداشته یا عرب‌زده بوده و اسیر دست اوزان عروضی عرب... هیچ بنیادی ندارد. وزن و قافیه نیز دست و پای شاعران کهن را نبسته بوده و آنها را از میان ژرف‌ترین و ظریف‌ترین احساس‌ها و اندیشه‌های بشری باز نداشته بوده است. اساساً این‌گونه داوری‌ها غیر تاریخی است و به این می‌ماند که ما امروز از میکل‌آنژ و رامبران ایراد بگیریم چرا به شیوه‌ی کوبیسم تصویرگری نکرده‌اند. قصاید و قصه‌های فارسی کاملاً جنبه‌ی خطابی و توصیفی و توضیحی داشته و امروز نیز می‌توان آنها را به‌صورت خطابی اجرا کرد، همانطور که در گذشته و در حضور بزرگان از سوی شاعر یا وسیله‌ی «راوی» او با آوای بلند و همراه با حرکات سر و چهره و دست و بدن بیان و در واقع اجراء می‌شده است.[۲]

به سخن خود برگردیم. وزن چیز ثابتی نیست که در همه‌ی زمان‌ها و در بین

---

۱. بهار و ادب پارس، همان، ۱/۷۲.

۲. رودکی با اینکه خوش آواز بوده یک نفر «راوی» داشته به نام «مَج» که لابد قصاید طولانی او را از بر می‌کرده و می‌خوانده (رودکی، سعید نفیسی، ۴۱۰، مجله‌ی سیمرغ، ۹، شماره‌ی ۵) نظامی عروضی می‌گوید «راوی فردوسی» ابودلف نام داشته است. (چهار مقاله، ۴۸).

همه‌ی اقوام از الگوی معینی پیروی می‌کند.

شعر از آغاز پیدایش خود و در بین همه‌ی اقوام با وزن همراه بوده. اما اعتبار وزن در همه جا یکسان نیست. به‌گفته‌ی خود خواجه نصیر «رسوم و عادت را در کار شعر مدخلی عظیم است و به این سبب هر چه روزگاری یا نزد قومی مقبول است در روزگار دیگر و نزد قومی دیگر مردود و منسوخ است.[۱]» در مثل وزن کاته‌های یازده تا نوزده هجائی و وزن یشت‌ها هشت تا دوازده هجائی بوده و در زبان یونانی وزن کلمه بر کمیّت بنیاد می‌شده و از تفاوت امتداد هجاهای کوتاه و بلند به‌دست می‌آمده و «آهنگ» دخالتی در ایجاد وزن نداشته است.[۲] امید در قطعه‌ی «خطاب» می‌گوید:

بیائید آی مردم با شما هستم

شما سوداگران و فاتحان شعر من....

شیوه‌ی سخن و لحن خطابی این شعر مانند «آی آدم‌ها»ی نیماست و اگر با ساز و آواز خوانده شود بدون تردید چیزی خنده‌آور از آب در خواهد آمد. اکنون باید دید شاعر با چه هدفی این وزن [مفاعیلن...بحر هزج نیمائی] را به‌کار می‌برد؟ از این قطعه کاملاً پیداست که مراد شاعر نزدیک کردن بیان به گفت‌وگوی مردم است. او با مردم رویاروی می‌شود، آنها را مخاطب قرار می‌دهد، و با آنها عتاب و خطاب می‌کند. عبارت «آی مردم» کاملاً این مسأله را نشان می‌دهد. اگر می‌توانستیم صدای خود شاعر را در زمان خواندن شعر شنیده باشیم، آشکار می‌شد قطع نظر از وزن شعر او این قطعه را به این منظور نساخته که با ساز و آواز خوانده شود. قصاید عنصری و فرخی و انوری و سعدی نیز در چهارچوب‌هائی ویژه‌ی خود، آن جا که شاه یا وزیر یا شخص مهم دیگری را مخاطب

۱. وزن شعر فارسی، همان، ۷ و ۱۸ و ۳۵.

۲. وزن شعر فارسی، همان.

قرار می‌دهند، از نظر ماهیت کلامی همین‌گونه‌اند. اگر به قصیده‌های عنصری و انوری خوب نگاه کنیم همین ویژگی را می‌بینیم. قصائد سعدی نیز همین‌طور است:

به نوبت اند ملوک اندر این سپنج سرای
کنون که نوبت تست ای ملک به عدل گرای[۱]

این قصیده نیز خطابی است و تفاوت آن با قطعه‌ی «خطاب» امید و «آی آدم‌ها»ی نیما در این است که به شاه خطاب می‌کند در حالی که قطعه‌های نیما رو به‌سوی مردم دارد و پیداست که در این‌جا شنونده‌های شعر عوض شده. اشعاری مانند «آی آدم‌ها»ی نیما و «مردم ای مردم» امید:

مردم! ای مردم
من همیشه یادم هست این یادتان باشد
هرچه هستم از شما هستم
هر چه دارم از شما دارم.[۲]

بر آن نیست که تسلیم جادوی موسیقی و تصویر شاعرانه شود. معنای سخن کاملاً آشکار است. همخوانی صدای واژه‌ها و نغمه‌ی حروف در آن نیست و ساختمان موسیقیائی پیدا نمی‌کند، اما در شعرهائی مانند «گل»:

همان رنگ و همان روی،
همان رنگ و همان بار.
همان خنده‌ی خاموش در او خفته بسی راز.
همان شرم و همان ناز.
همان برگ سپید به مثل ژاله‌ی ژاله به مثل اشک نگونسار،
همان جلوه و رخسار...[۳]

---

۱. کلیات، همان، ۷۴۵.
۲. گزینه‌ی اشعار، ۳۳۷.
۳. آخر شاهنامه، ۲۷.

هیجان درونی است که در «بحر هزج» نمایان می‌گردد و نخستین مشغله‌ی شاعر طنین و صدای واژه‌هاست و قافیه‌هائی که در شعر آمده بر شدّت این طنین می‌افزاید و انسجام بیشتری به شعر می‌دهد، هر مصراعی با مصراع دیگر همخوان است، هر مصراع غالباً به دو لخت موزون تقسیم می‌شود. همصدائی حروف و تکرار به منظور ایجاد و موسیقی نیز در کار است وقتی به لخت‌های موزون و واژه‌های هماهنگ (رنگ و برگ، راز و ناز، نگونسار و رخسار) شعر گوش می‌دهیم درمی‌یابیم که تعادلی در ساختار شعر و ترکیب جمله‌ها ایجاد شده. همین کیفیت را در«غزل شماره‌ی ۳» نیز می‌بینیم. شعر نخست با آهنگی کُند آغاز می‌شود و سپس به علت کاربرد جمله‌های کوتاهتر سرعت می‌گیرد:

در کوچه باغ گل ساکت نازهایت
درکوچه باغ گل سرخ شرمم
در کوچه‌های نوازش
در کوچه‌های چه شب‌های بسیار
تا ساحل سیمگون سحرگاه رفتن
در کوچه‌های مه آلود بس گفت‌وگوها
بی هیچ از لذت خواب گفتن (۱)

در هر دو شعر شاعر چه آن‌جا که حرکت تند را بیان می‌کند چه آن‌جا که حرکت کند را به موسیقی و همصدائی کلمه‌ها توجه دارد، و وزن شعر او دقیقاً در سراسر شعر تعادل و ویژه‌ای را نگاه می‌دارد، به ویژه در قطعه‌ی «گل» اگر چنین تعادلی به‌دست نیامده بود، بی‌تردید به بحر طویل تبدیل می‌شد.

اما وزن در شعر «کتیبه»، «قصه‌ی شهر سنگستان» و «مرد و مرکب» و «آن‌گاه

---

۱. آخر شاهنامه، ۵۰ و ۵۱.

پس از تندر» کیفیت موسیقائی تغزلی ندارد. این قصه‌ها حادثه‌ای را روایت می‌کند، از این رو شماره‌ی هجاهای کوتاه آنها کم‌تر و شماره‌ی هجاهای بلند آنها به نسبت بیشتر است و همین ویژگی کیفیتی به وزن شعر داده تا شاعر بتواند در آن اندیشه، اسف و اندوه خود را مجسّم کند:

امّا نمی‌دانی چه شب‌هائی سحر کردم

بی‌آنکه یکدم مهربان باشند با هم پلک‌های من.

این سطرها آغاز شعر «آنگاه پس از تندر» است. وزن کاملاً به شاعر یاری داده است که به بیان خشم و اندوه خود که با فاجعه‌ای اجتماعی پیوند دارد، بپردازد و گمان می‌رود کوتاهی و بلندی هجاها و پایه‌ها و عدم‌تساوی طولی مصاریع همه جزئی باشند از کل معنا و تأثیر شعر.

اکنون می‌رسیم به عمل‌کرد «تصویر» در شعر امید. ایماژ (image) را خیال، تصویر، صوّر خیال ترجمه کرده‌اند. این واژه معانی دیگری نیز دارد. تصویر فکری، ایده، تصوّر و همانندی و در مثل همانندی پیکره‌ی انسان با چیزی، بت، صنم، شباهت بصری (درمثل تصویری که در آئینه از شخص یا چیزی مشاهده کنیم)، بازتاب، شخصیت دادن به اشیاء، تجسّم، استعاره، تشبیه و دیگر صوّر مجازی کلام[۱]....گاهی کاربرد تصویر جنبه‌ی قراردادی دارد. می‌گوئیم «رنگ از رخسارش پرید» و «چهره‌اش به رنگ کاه درآمد.» در این‌گونه بیان کهنگی مقایسه موجب می‌شود که شنونده چندان توجهی به سخن ما نداشته باشد. البته در بیشتر موارد چنان قیاسی تأثیر بیشتری خواهد داشت از این بیان عادی که «فلان شخص ترسیده است» امّا به هر حال تصویری کهنه و فرسوده نشان می‌دهد که بیان‌کننده‌ی آن فاقد تجربه‌ای اصیل است و سخنش مبیّن تصویری

---

۱. فرهنگ وبستر، ۲/۱۱۲۸.

است سست و عام، نه نشان دهنده‌ی تصویری دقیق و مشخص. سخنی که نشانی از ادراک یا تخیّل تازه ندارد و تصویر معهود و کهنه تأثیر حسی اندکی دارد و حتی به جای اینکه بر نیرومندی سخن بیفزاید از تأثیر و شدّت آن می‌کاهد. تصویر خوب تفرّد و تشخّص دارد امّا برخی تصویرهای شخصی و مشخص نیز آن چنان نیرومند از آب در نمی‌آید. در مثل تصویری مانند: «سیاه همچون درون گلوی گرگ» بد است، خوش‌نما اما سطحی و کم‌اثر است. درستی و اعتبارش را نمی‌توان به تحقیق ادراک کرد. زیرا معنای آن بیرون از حیطه‌ی تجربه‌ی انسانی است. آیا «گلوی گرگ» حتی زمانی که ما می‌کوشیم آن را تخیّل کنیم سیاهی را القاء می‌کند و چرا به ویژه «گلوی گرگ»؟ و از این روست که تصویری از این دست توجه ما را از اشیاء دورتر می‌کند در حالی که نویسنده‌ی آن گمان می‌برد آن اشیاء را روشن‌تر و در نزد حواس ما درخشان‌تر ساخته است. نمونه‌ی دیگر این‌گونه تصویرسازی که دارای تفرّد اما کاملاً بی‌تأثیر است این است:

چیست جز دو پستان ونوس، دو سورتمه که سیصد گرگ بر برف می‌کشند[۱]

نخستین پرسش خواننده‌ی این عبارت، این خواهد بود که چرا سیصد گرگ نه ده یا پنجاه یا صد تا یا بیشتر و کمتر؟ صرفنظر از این مسأله می‌توان گفت که «ونوس» گرچه مظهر زیبائی است اما تعلّق به فضای فرهنگی ایران ندارد و بیشتر ایرانیان حتی اگر این نام را شنیده باشند نمی‌توانند با آن درگیری حسّی پیدا کنند. کوه اولمپ در مثل در اساطیر یونان مکان بسیاری رویدادها و مرجع بسیاری امیدها بوده اما نمی‌تواند نزد فردی یهودی جانشین کوه تور و نزد ایرانی زرتشتی جانشین کوه البرز شود و ما در اساطیر خود «میترا» و «آناهیتا»ی زیبا را داشته‌ایم که در «یشت‌ها» به خوبی وصف شده‌اند. وصف ایزد بانوی آناهیتا

۱. سایه روشن شعر فارسی، ۲۳۷.

«ناهید» فرشته‌ی آب در آبان یشت با وجود گذشت قرن‌ها از زمان سروده شدن آن هنوز هیجان‌انگیز است.

در فارسی دری نیز نام او با ستاره‌ی زهره پیوند دارد یعنی با نام همان ستاره‌ی زیبائی که رومی‌ها نام ایزد بانوی زیبائی را به آن داده و ونوس (Venus) نامیدند. در یشت‌ها، اردوی سور ناهید هم نام رودی است و هم نام فرشته‌ی موکل آن... ناهید زنی است جوان خوش اندام و بلند بالا و برومند و زیبا چهر، آزاده و نیکو سرشت. بازوان سفید وی به ستبری شانه‌ی اسبی است با پستان‌های برآمده و باکمربند تنگ در میان بسته، در بالای گردونه‌ی خود مهار چهار اسب یکرنگ و یک قد را در دست گرفته می‌راند. اسب‌های گردونه‌ی وی عبارت است از باد و ابر و باران و ژاله. ناهید باگوهرها آراسته تاجی زرّین به شکل چرخی که بر آن صد گوهر نورپاش نصب است بر سر دارد و از اطراف آن نوارهای پر چین آویخته، طوقی زرین دور گوش و گوشواره‌های چهار گوشه در گوش دارد. کفش‌های درخشان را در پاهای خود با بندهای زرّین محکم بسته[۱]: «.. آن‌گاه اردوی سور ناهید به‌صورت دختر زیبائی بسیار برومند خوش اندام کمربند در میان بسته، راست بالا، آزاده نژاد و شریف کفش‌های زرّین در پا نموده با زینت‌های بسیار آراسته روان گشت.»[۲]

متأسفانه شاعران امروز ما از گنجینه‌های هنری و ادبی کهن ایران کمتر الهام می‌گیرند و به واسطه‌ی تأثیر فیلم‌ها و رمان‌های اروپائی شیفته‌ی میتولوژی باختر زمین به ویژه یونان شده‌اند. در حالی که مردم ما به واسطه‌ی تاریخ دیرینه سالی که پشت سر دارند، چندان رغبتی به کارهای آگاممنون، آشیلوس، پاریس، هلن، آنتی گونه، سیزیفوس... نشان نمی‌دهند و با این قبیل اسطوره‌ها و روایت‌ها

۱. یشت‌ها، ج ۱، ص ۱۶۷.
۲. یشت‌ها (آبان یشت)، ج ۱، ص ۲۶۷.

نیز آشنائی ندارند. امید بین شاعران معاصر این‌طور نبود. او هم آگاهی دقیقی درباره‌ی افسانه‌ها و تاریخ و تفکر ایران باستان داشت و هم شیفته‌ی آنهابود. افزوده بر این می‌کوشید ترانه‌ها و وزن‌ها و قالب‌های شعری کهن را نیز امروزی کند و به دانستگی ایرانیان امروز بیاورد، از جمله تلاش می‌کرد «خسروانی‌ها» را زنده کند.

این قطعه‌ی «خسروانی» امّید (خسروانی قسمی ترانه‌ی سه مصراعی است که شاید مبدع آن باربد جهرمی بوده) به نام «لبخند او» بسیار زیباست و تصویری:

آب زلال و برگ گل بر آب

ماند به مه در برکه‌ی مهتاب

وین هر دو چون لبخند او در خواب.[۱]

تصویر تازه و زنده‌ی شاعری زبردست تأثیر حسی شدید دارد، احساس ما را تشدید و روشن می‌کند، و بر غنای آن می‌افزاید و ادراک او را از اشیاء یا وضعیّتی که با آن رویاروی بوده به دانستگی ما می‌آورد، ادراکی که به‌طوری دقیق زنده، نیرومند و موجز بوده است. تصویری که ما را به هیجان می‌آورد نمی‌تواند وهمی و بیرون از حیطه‌ی تجربه‌ی ما باشد ما باید آن را تا آن‌جا که تعلّق به وضع زندگانی‌مان دارد، بی‌درنگ احساس کنیم.آشنائی با محتوای تصویر البته خود تصویر را آشنا و مشترک و عام نمی‌سازد. نویسنده‌ی بزرگ از عادی‌ترین مواد تصاویری شگفت‌انگیز می‌سازد. این قسم تصویر تأثیر بی‌درنگ دارد و باید با اجزاء دیگر سخن شاعر نیز پیوستگی و رابطه داشته باشد. نمایشنامه‌های شکسپیر پر از تصاویر غنی مشخص است این تصویرها هم جذابیّت شگفت‌آور مشخص خود را دارند و هم با کل بیان در ارتباط هستند. وقتی که «انگوس»

---

۱. دوزخ اما سرد، ۱۶.

درباره‌ی مکبث سخن می‌گوید، شخصیت او را با توجه به گذشته‌اش به بحث می‌گذارد:

اکنون او [مکبث] احساس می‌کند

جنایت‌های پنهانی وی به دست‌هایش چسبیده است.[۱]

شکسپیر در این‌جا تصویرهای مؤثر عرضه کرده و آن را جانشین توضیح انتزاعی ساخته. او برای ترسیم شکنجه‌ی روانی مکبث واژه‌های انتزاعی گناه، وجدان و ترس... را به‌کار نمی‌برد بلکه آن را به‌طور مشخص بیان می‌کند و این بیان به قوّت، چاره‌ناپذیری هراس و سرنوشت و نتایج آنها را به دانستگی خواننده می‌آورد. این دو مصراع نیرومندی خود را مرهون تضاد و معمائی است که در تصویر «جنایت پنهانی» می‌بینیم و این تضاد همراه است با مرئی بودن ساده و الزامی احساس «خون چسبیده به دست‌های مکبث.» شاعر ما را به مردی که از کابوس‌های خود رنج می‌برد نزدیک کرده است. خودکامه‌ی آدمکش نمی‌تواند دست‌هایش را بشوید، دست‌های خون آلودش او را لو می‌دهند. پنهانکاری عاقلانه‌اش در این‌جا به متضاد خود که حضوری آشکارا و ملموس دارد، بدل شده است. این تصویر ایده یا مفهومی را در چهار چوب احساس مادّی و مشخص نمایان می‌سازد. احساسی که به دست‌ها تعلّق دارد. دست‌ها این عوامل لطیف و حساس قتلی دَدمنشانه در این‌جا شخصیت یافته‌اند، بیت با اجزاء پیشین و بعدی نمایشنامه ارتباط دارد. مکبث پیش از این ترسیده بود که دست‌هاش «دریای سبز رنگ را به اوقیانوس سرخ‌گون بدل خواهد ساخت» امّا لیدی مکبث به او اطمینان داد «چند قطره آب می‌تواند این عمل [قتل دانکن] را بشوید»[۲] ولی با پیش‌تر رفتن حوزه و آثار جنایت به این‌جا رسید که «همه‌ی عطرهای

---

1. Macbeth, (act Five, sene, 11).

۲. مکبث، همان، پرده‌ی ۵، صحنه‌ی نخست.

عربستان نیز این دست‌های کوچک را نمی‌تواند بشوید.»

من نمی‌دانم امّید «مکبث» شکسپیر را خوانده بوده است یا نه؟ اما دست کم از نظر تصویرسازی شباهتی می‌بینیم بین وصف دست‌های «خان امیر» در کتاب «پائیز در زندان» با وصف دست‌های مکبث و لیدی مکبث. «خان امیر» زندانی محکومی است که دست هایی نیرومند و لطیف دارد و در زندان جبه‌ی خوش نقشی از حصیر به دور تنگ بلورین خوش تراش می‌بافد، امّا همین دست‌های انسانی روزی شبی گلوی زنی را فشرده و او را کشته است. شاعر از این رویداد نابیوسیده‌ی وحشتناک به شگفت درمی‌آید و می‌پرسد: کدام پیرزن جادو و از پیه گرگ هار ابری قیرین به‌وجود آورد و بر دل گلابی شکل خونین «خان امیر» باراند تا چشم و دل او سیاه شود و او را در مسیر آدمکشی بیندازد:

این دست‌های زیبا
این دست‌های غمگین، معصوم
و انگشت‌های چابک و خوش طرح
و ناخن حنائی
- چون شمع‌های کوچک روشن کنار هم -
با این خطوط زنده و گویا
که ابرهای پاکی، با مهر، با گذشت
در هر شیار ساده‌ی آن، جاوید
باران روشنی و صفا بارد
افزون ز صد بهشت خدا میوه و شکوفه و گل دارد
خوش متن و عطف و حاشیه، این دست‌های مهر
با این همه طراوت و زیبائی
کاگاه یا نیاآگاه

هر اهتزاز و جنبش آن بی‌شک
رقصی است از لطافت و رعنائی.[۱]

امید با ترسیم زیبائی و لطافتی از این دست، سپس ما را به تصویری متضاد آن می‌رساند. چنین دست هنرآفرینی به دور گردن زنی حلقه می‌شود و او را می‌کشد. شاعر هر بار «خان امیر» را می‌بیند چیزی شگرف در او مشاهده می‌کند. او همچنان حصیرهای خوش نقش می‌بافد. امّا چشمانش به دوردست، به «هیچ سو» خیره مانده:

در چشم‌های او/ غوغا کنان دو خرمن خون سوزد/ گوئی دو مشعل است به پهنای زندگی/ کز پیه‌ی گرگ هار می‌افروزد/ آن‌جا دو شرزه شیر به زنجیر بسته‌اند.[۲]

در این شعر تضاد بین لطافت دست‌های خان امیر و قتلی که مرتکب شده، بُن‌مایه‌ی اصلی است. شاعر خود در زندان است و درد و بهت خان امیر را احساس می‌کند.

در نظر نخست با توصیفی که شاعر از کشته شدن زن به‌دست می‌دهد گمان می‌رود خواننده نتواند با قاتل همدردی کند. کشتن زن به‌دست او خواننده را خشمگین می‌سازد و ناچار او را به سوی تنفر از «خان امیر» سوق می‌دهد امّا شاعر با وصف هنرمندی و لطافت دست‌های او، همزمان با دلسوزی به حال مقتول پای احساس انسانی را به میان می‌آورد. گرچه شاعر با در میان آوردن عامل اسطوره‌ای یا بهتر گوئیم خرافی «پیرزن جادو» که ابری سیاه پدید آورده و به ژرفای دل خان امیر فرستاده تا به او کشنده‌ای بدل گردد عملکرد شرائط اجتماعی قتل را کمرنگ ساخته باز همدردی صمیمانه‌ای که نسبت به کشنده و

---

۱. پائیز در زندان، ۲۳.
۲. پائیز در زندان، ۲۵.

کشته شده دارد مانع از این است که ما در دل خود «خان امیر» را صددرصد محکوم کنیم.

امید برای نگاهداشتن همدردی ما نورافکن دید خود را بر خود قتل نه بر قاتل باز می‌تاباند قتل است که در منظره‌ی ما به عملی اسف‌بار بدل می‌شود. شاعر می‌پرسد کدام جادوگر این فتنه را برانگیخت تا چشم و دل خان امیر سیاه شود و نفرت جانش را لبریز سازد؟ و سپس:

مسیر پر خطری طی شود به خشم
تا بعه از آن مسیر
این دست‌های غمگین مظلوم
با این خطوط زنده و زیبا
مثل دو تن کبوتر معصوم
چونین شوند اسیر؟(۱)

در این شعر نیرومند البته عوامل دیگری نیز هست: زمینه، شخصیت راوی و خان امیر، رنج زندان و.... اما شعر قدرت تأثیر خود را بیشتر از حرکت دست‌ها دارد. تصویر «این دست‌های زیبا این دست‌های غمگین، معصوم» ما را به تصویرهای بغرنج بعدی راهنمائی می‌کند. می‌بینیم تصویر معین دست‌ها در حالی که ارزش ویژه‌ی خود را داراست -مفتاح رویکرد و تفکّر و احساس‌های دیگر سراینده می‌شود و به این ترتیب بر قدرت و غموض حادثه و شعری که بیان‌کننده‌ی آن حادثه است می‌افزاید.

واژه‌ی تصویر (ایماژ) با واژه‌ی (imagination) یعنی تخیّل همریشه است و ایجاد آن یک بدون وجود این یک ممکن نیست. ناظم و شاعر هر دو در وزن و

---

۱. پائیز در زندان، ۲۶، ۲۷.

قافیه سخن می‌رانند و کار هر دو از لحاظ صورت مقیّد به این دو عامل است امّا از لحاظ معنا و مضمون کارشان یکسان نیست، از این‌رو ارسطو این دو عامل را جزء ماهیّت شعر نمی‌داند و می‌گوید «تفاوت است بین هومر و امپدوکلس.» امپدوکلس پزشک و «طبیعت‌شناس» بوده نه شاعر امّا هومر را باید شاعر دانست. هومر از جهت شکوه و زیبایی سروده‌هایش سرآمد شاعران است، آثارش تأثیر و نیرومندی آثار نمایشی دارد. و نیز نخستین کسی است که شیوه‌ی کمدی را به شاعران پس از خود آموخته است.»[۱]

پیشینیان ما نیز می‌گفتند شعر کلامی است خیال انگیز و موزون و مقفا اما ویژگی عمده‌ی آن نیروی خیال است و وزن برای شعر از این رو لازم است که «به وجهی اقتضاء تخیل می‌کند»[۲] به این دلیل تفاوت نثر [و نظم] با شعر در این است که آن دو با نیروی خیال کاری ندارند و بیشتر گزارش‌هائی هستند درباره‌ی واقعیّت‌ها، در حالی که شعر به آن سوی واقعیّت می‌رود و بیان مجازی پیدا می‌کند. ما اگر واژی «اسد» را به معنای واقعی آن (حیوان درنده) به کار بریم بیان ما واقعی (یا حقیقی) است.اما اگر آن را بیان کنیم و مرادمان اشاره به مردی شجاع باشد در این صورت بیان ما مجازی است. «شیری دیدم که تیراندازی می‌کرد» در این عبارت به قرینه‌ی «تیراندازی» مراد از شیر مرد دلیر است و در بیان مجازی. مجاز، کنایه، تشبیه، و استعاره.... ما را به حوزه‌ی فراسوی واقعیّت می‌برد، افق تازه‌ای بر روی ما می‌گشاید. شاعر می‌گوید:

هوا چو بیشه‌ی الماس گردد از شمشیر.

در این تشبیه طرفین تشبیه (مشبه: هوا و مشبه به: بیشه‌ی الماس) هر دو حسی است.[۳] نمونه‌ای دیگر از این قسم تشبیه این مصراع شاملوست:

---

۱. هنر شاعری، همان، ۴۵. ۲. اساس الاقتباس، ۵۸۶.
۳. معالم البلاغه، ۲۴۱، المعجم، ۲۳۸ به بعد.

«جنبش کوچک گلبرگ به پروانه مانند بود.»

یا این شعر امیّد:

«آسمان در چارچوب دیدگه پیدا/ مثل دریا ژرف / آب‌هایش ناز و خواب مخمل آبی / رفته تا ژرفاش/ پاره‌های ابر همچون پلکان برف.»

یکی از مهمترین بیان‌های مجازی تشبیه است. تشبیه اگرچه مستقل است اما بنیاد استعاره است و شناخت حقیقت استعاره وابسته‌ی شناخت آنست. می‌گوئیم رستم مانند شیر است. در این بیان (بیان مشارکت دو چیز یا شخص) چهار عامل موجود است: مشبه (رستم)، مشبهٌبه (شیر)، ادات تشبیه (مانند) وجه شبه (دلیری رستم و شیر). گاه طرفین تشبیه حسّی است چنانکه دیدیم: زمانی که شاعر می‌گوید: «عذاری چو گل خاطرافروز دید» به دلیل حسی بودن تشبیه، سیمائی که همچون گل سرخ خاطر افروز است زود به دانستگی ما می‌آید و این یکی از ساده‌ترین تصویرهاست که غالباً درنثر نیز به‌کار می‌رود اما گاه طرفین تشبیه هر دو عقلی است:

«خرد همچون جان است زی هوشیار»

گاه طرفین تشبیه یکی حسی و دیگری عقلی است (مشبه حسی و مشبه‌به عقلی) وگاه یکی عقلی و دیگری حسی است (مشبه عقلی و مشبه‌به حسّی) مثال مورد نخست:

فشافش تیرش به روز نبرد چو آواز غول است در گوش مرد

مثال مورد دوّم:

اندیشه به رفتن سمندت ماند خورشید به همّت بلندت ماند

اما استعاره: معنی ساده‌ی استعاره این است «به عاریت خواستن» یکی از انواع مجاز است یعنی اضافه کردن «نسبت» مشبه‌به با علاقه. اگر مشبه‌به ذکر و

مشبه ترک شود استعاره صریح است و اگر عکس شود «استعاره به کنایه»[۱] متافور Metaphor در انگلیسی و Metapherein یونانی (متا یعنی بالا، سو، بر و Pherein یعنی بردن) یعنی بیان عبارت یا واژه‌ای که حاوی تشبیه ضمنی باشد و در آن واژه‌ای می‌آید که بر چیز دیگری اطلاق می‌شود مانند «پرده‌ی شب.»[۲]

استعاره عاریه کردن است. لفظی است که به کار می‌رود در غیرمعنای اصلی به علاقه‌ی مشابهتی که بین معنی اصلی و معنی رایج موجود است و به دلیل بودن قرینه مانع از اراده‌ی معنی اصلی می‌گردد. استعاره بر بنیاد تشبیه ساخته می‌شود. پس تشبیهی است مختصر که از ارکان آن فقط مشبه‌به را آورده باقی را کنار می‌گذاریم.

جمله‌ی «شیری دیدم که تیراندازی می‌کرد» در اصل این‌طور بوده: «مردی دلیر دیدم که مانند شیر تیر می‌انداخت.» در این‌جا مشبه و ادات تشبیه حذف شده و وجه‌شبه به قرینه‌ی «تیر می‌انداخت» باقی مانده و این دلالت دارد که مراد از شیر، مرد دلیر است.[۳]

ارکان استعاره اینهاست: مستعار (لفظ مشبه‌به)، مستعارمنه (معنی مشبه‌به)، مستعارله (معنی مشبه) و جامع که همان صفت مشترک یا وجه‌شبه است. گاه همانندی طرفین استعاره حسّی و روشن است. از این‌رو زود دریافت می‌گردد و گاه غیرحسّی و عقلانی است که درک آن دشوار است. شاملو می‌گوید:

گوی طلای گداخته / بر اطلس فیروزه گون.[۴]

این استعاره حسی و روشن است. گوی طلای گداخته خورشید است و اطلس فیروزه‌گون آسمان و از این قبیل است «پرنیانی آبگین پرده» در شعر «خوان

---

۱. معالم البلاغه، ۲۸۵ به بعد، المعجم، ۳۵۹.
۲. فرهنگ وبستر.
۳. معالم البلاغه، ۲۸۹، شیراز، ۱۳۵۳.
۴. ققنوس در باران، ۱۹.

هشتم» «امید» که مراد از آن بخار و قطره‌های آبی است که روی شیشه‌ی [قهوه خانه] را پوشانده است. در این جمله استعاره‌ی صریح می‌بینیم «بارید مروارید از نرگس او و آبیاری کرد گل سرخ را» مروارید استعاره برای اشک است و نرگس برای چشم و گل سرخ برای چهره یا:

یکی درخت گل اندر میان خانه‌ی ماست
که سروهای چمن پیش قامتش پستند

عبد القاهر جرجانی در تعریف استعاره‌ی سودمند می‌گوید: «تنوع و روانی و شیوائی فزونتری دارد و از زیبائی خیره‌کننده‌تر و دامنه‌ی گسترده‌تر و ژرفای عمیق‌تر برخوردار است. سرشار است از هر آنچه دل را تسخیر می‌کند جان را غمگسار می‌گردد... و آن چنان صورت‌هائی پیش چشمان ما قرار می‌دهد که زیبائی و کمال مداوم در آن تجلّی دارد... همه‌ی صنعتگری‌ها و هنرنمائی‌های گیتی سخن را ستارگانی می‌بینی که استعاره در میان آنها همچون ماه تابانی می‌درخشد و همچون باغی که استعاره‌اش گل و ریحان است»[۱] شعر فارسی از این قسم استعاره‌ها سرشار است و گاهی خود شعر تبدیل به بیان استعاری می‌شود:

خواست چکیدن سمن از نازکی خواست پریدن چمن از چابکی

شاعر در مصراع نخست از هم گسستن «سمن» را از فرط لطافت به چکیدن قطره‌های آب تشبیه کرده و آن‌گاه چکیدن را برای این معنی استعاره آورده. در این‌جا «جامع» همانا گسستن اجزاء است و داخل در مفهوم طرفین. در مصراع دوّم پریدن استعاره است. برای هیجان و سرعت نشو و نمای سبزه و ریحان و «جامع» در آن شدّت حرکت است مندرج در معنای طرفین و در مستعارمنه

۱. اسرار البلاغه، ۲۴.

شدیدتر و نیرومندتر است.استعاره چنان مهم است که ارسطو آن را ذات شعر و «کروچه» آن را شاهبانوی تشبیهات مجازی[۱] شناسانده‌اند.

در شعر امید بیشتر تشبیه‌ها و استعاره‌های حسی می‌بینیم و اینک نمونه‌هائی از آن:

ای شیر پیر بسته به زنجیر (۳۳)، منم من سنگ تیپا خورده‌ی مهجور (۷۴)، به سوی قلب من، این غرفه‌ی با پرده‌های تار (۸۴)، ما بر بی‌کران سبز و مخمل گونه‌ی دریا/ می‌اندازیم زورق‌های خود را چون کل بادام (۸۷)، قله‌ی پستان موجی، ناف گردابی است (۱۰۰)، آبگینه‌ی پلکان پیداست (۱۰۳).

او در این‌گونه بیان نیز قدیم و جدید را با هم می‌آورد، شاخه‌ی پرخوشه‌ی ابریشمین، صفوت برکه‌ی زلال (اضافه‌ی اختصاصی)، پرده‌ی حریر(بیانی، وصفی)، سقف رفیع گنبد بشکوه (وصفی تخصیصی)، مخمل شب، (استعاری) مخمل زلف نجیب (استعاری وصفی)، قدس اهورائی (وصفی) و کاربرد صفت به جای اسم: آبی مهتابگون. در شعر امید تصویرهای کهنه و نو هر دو هست تصویرهائی از این دست چون سبوئی است پر از خون دل بی‌کینه‌ی من (۳۶۱) تکرار مکرر است و نه ویژگی‌های این زمان را نشان می‌دهند و نه دالّ بر خیالی آفرینشگرند. یکی از رهنمودهای نیما این بود که این‌گونه تصویرسازی که ریشه در ادراک قدیمی دارد کنار گذاشته شود، در مثل در ادب کهن ما تلازمی بوده است بین افعی و زمرّد و در آن زمان مردم باور داشته‌اند که درخشش زمرد چشم افعی راکور می‌کند (بیرونی هم در آن عصر با مشاهده‌ای عملی نشان داد که این باور نادرست است). این باور در دست شاعر کهن به‌صورت مفهوم و سپس تصویر درمی‌آید. عماد فقیه گفته است:

---

۱. کلیات زیباشناسی، ۴۶، تهران، ۱۳۵۰.

ای اژدهای کفر سیه‌روی، رخ بپوش تو افعئی و مُهر نبوّت زمرد است

حافظ نیز می‌گوید:

شراب لعل می‌نوشم من از جام زمردگون
که زاهد افعی وقت است و می‌سازم بدین کورش.(۱)

ادراک‌های اجتماعی شاعران کهن نیز ریشه در وضعیّت‌های سیاسی و اقتصادی آن دوران داشته. شاعر زمانی که از نابسامانی اجتماعی به تنگ می‌آید و می‌خواهد رنج خود را از بیدادگری‌ها، بدی‌ها و تنگناهای وضع بشری نشان دهد پای «تقدیر»، «روزگار» «زمانه» و «روزگار دون» را به میان می‌کشد:

سبب مپرس که چرخ از چه سفله پرور شد
که کام بخشی او را بهانه بی‌سببی است(۲)

اما «نیما» دشمن را همانا «وضع ناهمساز اجتماعی» می‌داند نه زمانه و روزگار:

می‌شناسد آن نهان بین نهانان
گوش پنهان جهان دردمند ما
جور دیده مردمان را
با صدای هر دم آمین گفتنش، آن آشنا پرورد
می‌دهد پیوندشان در هم
می‌کند از یأس خسران بار آنان کم.(۳)

او می‌گوید: «به عقیده‌ی کنونی من هیچ تشبیه و اصطلاح و کنایه و استعاره و هیچ شکل صنعتی و سبک بیان و انتخاب موضوع، حتی هیچ یک از احساسات اگر بخواهند برای ما معنی مفید بنویسند نمی‌توانند آزاد و فی‌نفسه موجود باشند بلکه وضعیّات سیاسی هم در آن دخیل است.»

---

۱. حافظ پژمان، ۱۲۵ (حاشیه). ۲. حافظ، همان، ۶۴.
۳. برگزیده‌ی اشعار نیما، ۵۵.

و به همین دلیل نیما هم تعبیرهای کهن نور مهتاب و کتان، طواف کعبه‌ی دل، کلید گنج سعادت، مشکین غزال و غزاله، صحیفه‌ی مشکین... که ریشه در علم، عرفان و رسم‌های قدیمی دارند... راکنار می‌گذارد و هم تصاویر و تعبیرهای شاعران دوره‌ی مشروط را. او نسبت به تعابیر قدیمی و نظام اجتماعی کهنه و فرسوده بدبین است و در برابر آن سر به عصیان برمی‌دارد. این عصیان گرچه با شوری رومانتیک آمیخته است از همان آغاز جوانی با وی همراه است:

«ای دنیا، دنیا اگر به‌دست من می‌افتادی به تو نشان می‌دادم که چه شکل معنویتی باید داشته باشی... پس وقتی در میان جمعیت خواهم افتاد که برای انجام مقصود قبضه‌ی شمشیر در کف من باشد و آتش گلوله در جلو چشم من بدرخشد» این روحیه‌ی مبارزه‌طلبی و عزم به در هم ریختن نظام ناهمساز اجتماعی به مدد انقلابی سیاسی- فرهنگی تا پایان زندگانی او را ترک نگفت. نیما از رومانتی‌سیسم دوره‌ی جوانی «افسانه»، «ای شب» و... به سوی اشعار روائی اجتماعی روی می‌آورد و سپس به اشعار رمزی - اجتماعی «مرغ آمین» و «ناقوس» می‌رسد.

امید در بهترین اشعار خود «قصه‌ی شهر سنگستان»، «خوان هشتم»، «آخر شاهنامه» و «آن‌گاه پس از تندر»، مرثیه‌سرای شکست است. در مقدمه‌ی «زمستان» می‌نویسد: «دنیا چنین می‌نماید که گویا دیگر نباید از هیچکس و هیچ‌سو توقعی داشت. دنیا چنین می‌نماید که کور خوانده بودیم آن طرف‌ها نیز خبری نبود: آنچه دریا راست غرق است و نهنگ / و آنچه خشکی را زهر بوته و لاله...

اوراق این کتاب دست‌های او نیستند که برای فشردن دست کسی آخته باشد، بلکه میوه‌ی برگریزان درختی هستند که گویا می‌خواهد دیگر باغبان خود باشد.»[۱]

به این اعتبار شعر نیما شعری حماسی و شعر امید شعری تراژیک است. البته امید دراشعار اجتماعی خود گاهی مبارزه‌های اجتماعی را تصویر می‌کند. او در

---

۱. زمستان، مقدمه، ۸.

شعر بلند «زندگی می‌گوید» در زندان با جوانانی دیدار می‌کند که در میدان مبارزه به یاری ایمان از جان خود می‌گذرند:

پاکمردانی که در آئین و دین خود
در نماز عشق با خونشان وضو کردند
اعتلای ملک و ملت سر خط و ایمان ایشان بود
و به عزم آهنین خود
دفتر ایمان به خون امضاء و با خون شست‌وشو کردند
آن سرافرازان که زد در خونشان پرپر
سربی سرد سپیده دم
سبز خطانی که الواح سحر را سرخ رو کردند.[۱]

این‌گونه تعابیر و تصاویر در شعر امید زیاد نیست. آنچه شاعر بیشتر در منظره‌ی خود می‌بیند و احساس می‌کند رویدادهای نومیدکننده و حیرت‌افزاست. خورشید سرد شده و نمادهای زندگانی در مثل گل‌ها پژمرده و از بین رفته‌اند، «خانه» آتش گرفته و لهیب آتش پرده‌ها، فرش‌ها، گل‌ها و کتاب‌ها... را به خاکستر بدل کرده است. شاعر خود را «دشنام پست آفرینش و نغمه‌ی ناجور» می‌بیند. از این رو شاعران تغزلی را نکوهش می‌کند. این طلائی مخمل آوایان خونسرد که «نور عطر ناز و غمز یاس آبی را در نهفت دره‌ی دریائی آن اختر خون مرده‌ی «مهجور» می‌بینند با همه‌ی حساسیّت‌های شاعرانه از وضع آنچه در چند قدمی‌شان می‌گذرد بی‌خبرند: ***«و نمی‌بینند کنار پوزشان امّا / بوی گند شعله‌های کرکننده و کوری آور را / که با آنها داغ‌های خال، چونان خال‌های داغ / می‌کوبند بر پیشانی چین خورده‌ی آدم.»***[۲]

---

۱. زندگی می‌گوید، ۱۴۲.
۲. گزینه‌ی اشعار، ۲۶۸.

روح این‌گونه تصویرسازی را در شعر«قصه‌ی شهر سنگستان» او می‌بینیم، ایران دوره‌ی شکست در این شعر: ***«ننگ آشیانی است نفرت آباد.»*** شاعر در این‌جا خود را و دیگران را ستمدیده و در زندان می‌بیند، همه جا تاریکی و خشکسالی است، همه سنگ شده‌اند، چشمه‌های پر آب خشکیده است. این شعر و قطعه‌های «زمستان» و خوان هشتم و «پیوندها و باغ» - مقارنه‌ای با «سرزمین ویران» الیوت پیدا می‌کند.

ما در این اشعار کاربرد مؤثر تصویرسازی را در روایت‌ها و تعابیر به نسبت طولانی مشاهده می‌کنیم. در «سرزمین ویران» آبی نیست، صخره است و خرسنگ، تشنگی بیداد می‌کند، نه مجال خفتن است نه آرمیدن و نه ایستادن. علف‌های هرز گورهای متروک پیرامون نمازخانه‌ها آواز می‌خوانند. برگ‌های خزان‌زده در انتظار بارانند. شاعر در التهاب تشنگی در آرزومندی شنیدن صدای قطره‌ای آب می‌سوزد:

آن‌جا که مرغ زرین‌پر ترانه می‌خواند بر شاخسارهای کاج / قطره بود و چکه بود. قطره چکه چک چک / دریغا که نیست آبی.[۱]

این بخش شعر به‌طور عمده شرح سفر عیسی مسیح است به «عمواس» پس از رستاخیز، برگرفته از انجیل لوقا «دو نفر از یاران عیسی در گفت‌وگو هستند. عیسی می‌پرسد از چه گفت‌وگو می‌کنید؟ آنها پاسخ می‌دهند عیسی ناصری را که نبی و مردی بزرگ بوده مصلوب کرده‌اند ولی ما امیدوار بودیم او از قبر برخیزد و مردم را نجات دهد.

حیرت‌انگیزتر اینکه بامداد امروز زنان ما به قبر عیسی نزدیک شدند و جسد او را نیافتند. عیسی می‌گوید او می‌بایست این رنج‌ها را ببیند تا به جلال خود

---

۱. سرزمین بی‌حاصل، ترجمه‌ی حسن شهباز، ۴۴.

برسد.»[۱] شاعر این درونمایه‌ی دینی را به فضای زندگانی امروز می‌آورد. معنی ژرف این سفر، سفری است به سرزمین ویران جهان جدید. کاربرد تصاویر ساده و بغرنج: صخره‌ی آب، سرود پرنده، ماهی گرفتن در کرانه در حالیکه بیابان خشک پشت سر راوی است، دژهای در حال ریزش و شهرهای وهمی... ویرانی و خشکسالی وحشت‌انگیزی را القاء می‌کند.

شاعر از همین مواد گاه پیش پا افتاده، احساس بی‌برگ و باری و اشتیاق و خستگی خود را به تصویر درمی‌آورد:

چه می‌شد که در این سنگستان آبی بود/ گشوده دهانی است از مرده کوهی با دندان‌های پوسیده/ که بیرون نمی‌افکند تفی.[۲]

آیا در این‌جا با سمبولیسم سروکار داریم یا با تصویر؟ تردیدی نیست که «دندان پوسیده‌ی کوهی مرده که نمی‌تواند تف کند» تصویر است. تصویری که از ادراک الیوت درباره‌ی جهان جدید سرچشمه می‌گیرد. به جهت قیاس‌ها و همانندی‌های ضمنی که در زمینه‌ی شعر و فضای روحی قرار داده شده است، این بخش را می‌توان استعاره‌ای طولانی شمرد.

تصویر از وزن جدا نیست و وزن القائی است و به‌طور ساده‌ای یکنواختی خسته‌کننده‌ای دارد و فقط زمانی که شاعر خواهان چشمه، آبدان و صدای آب می‌شود حرکت به‌سوی زندگانی، وزن شعر را از یکنواختی بیرون می‌آورد و سپس وزن به همان حال نخست برمی‌گردد. زیرا حتی چک‌چک قطره آبی نیز به گوش نمی‌رسد و تلاش راوی شعر برای رسیدن به آب، این عنصر زندگانی بخش به شکست می‌انجامد، طنین‌ها، تکرارها نغمه‌ی حروف و تناوب واژه‌های صخره و آب، در وزنی خسته کننده اما با این همه نیرومند و جمع و جور، احساس عطش و خشکی

۱. انجیل لوقا، باب ۲۴، عهد جدید، ۱۳۹ تا ۱۴۲.
۲. سرزمین بی‌حاصل، همان، ۴۲.

روح را انتقال می‌دهد. شعر البته پیوندهائی با مطالب «عهد عتیق» نیز دارد. خداوندگاری که از سنگ خارا آب بیرون آورد. «زنجره امان نمی‌دهد» اشاره به کتاب «جامعه‌ی سلیمان» دارد که گفته «ملخی بار سنگین باشد.»[۱] این‌ها همه بخش‌هائی هستند از کلّیت بینشی کابوس‌وار، جائی که صخره سترون است و آب‌های لطف الهی و تندرستی و ایمان را جاری نمی‌سازد، راه‌شنی داغ و خشک است و به کویر می‌رسد. عرق‌ریزی تلاش بشری هوده‌ای ندارد، گام‌ها در شن‌ها فرو می‌رود و به زمین مرطوب زندگانی بخش نمی‌رسد و سر و صدای کار بی‌حاصل و شواهد ستیزه‌ی بشری مانع خاموشی و انزواست. آب تندرستی بخش در تباین است با چشمه و آبدان و صدای چکیدن قطره‌های آب و سرود پرنده از شاخسار کاج خوشبو و این نیز در تباین است با صدای خشک و خراشیده‌ی زنجره و نغمه‌سرائی خاربوته‌ها و دهان خشک کوه مرده و این‌ها هراس و پوسیدگی و خشکی و اضطراب را نمایان می‌سازد.

در «قصه‌ی شهر سنگستان» نیز روایت امروزی شده‌ی اسطوره‌ای کهن را مشاهده کنیم. البته شعر امید، غموض «سرزمین ویران» الیوت را ندارد و اوضاع پریشان جامعه‌ای ویژه را مجسّم می‌کند. مفهوم «رستگاری» در بخش پایان شعر «امید رستگاری نیست؟» گرچه مفهومی دینی است (و آن را نباید با مفهوم آزادی یکی گرفت) تلاش بشری را کلاً نفی نمی‌کند. امّا الیوت همراه با کتاب جامعه‌ی سلیمان باور دارد: «باطل اباطیل همه چیز بطالت است.»

تمدن امروزی انسان نزد او برهوت است و در این بیابان خشک و بی‌حاصل گیاهی نمی‌روید. ریشه‌ای انسان را با این خاک پیوند نمی‌دهد و این پژواک سخنی است که در «حزقیال نبی» می‌بینیم:

«ای پسر انسان بنی‌اسرائیل را ببین که چه فتنه‌انگیزند و به چه روزی

---

۱. جامعه‌ی سلیمان، باب ۱۲، سرزمین بی‌حاصل، ۱۰۷.

افتاده‌اند و بر این بیابان بنگر که جز مشتی استخوان در آن نیست.»[۱] امید نیز ما را در جهانی قرار می‌دهد که در آن هراس بر همگان چیره شده، بیابانی است خشک و سترون و بی‌رحم، تفته دوزخی پُرتاب، سنگستانی شوم. قرن ما قرن شکلک چهراست، قرن خون‌آشام که در آن پرنده‌ی آهنین و دورپروازی که ساخت دست انسان است (هواپیما) از اعماق آسمان «فضله‌ای» به زمین می‌اندازد و در لحظه‌ای چهار رکن هفت اقلیم زمین زیر و زبر می‌شود.

شاعر در منظره‌ی خود جز باغ‌های ویران، درخت‌های خشک، سرزمین‌های تفته یا یخ‌زده نمی‌بیند تا به جائی می‌رسد که می‌سراید: ***خشکید و کویر لوت شد دریامان.***[۲]

امید شعر خود را از قسم سخن «طلائی مخمل آوایان» جدا می‌کند شعر او ***گلیم تیره‌بختی‌ها / خیس خون داغ سهراب و سیاوش‌ها و روکش تابوت تختی‌هاست /***

شاعر از درد و رنج انسان سخن می‌گوید، از رنج مردمی سخن می‌گوید که به افسون نیروی ناشناسی، ساحر یا جادوگری، سنگ شده‌اند:

راوی افسانه‌های رفته از یادم/ جغد این ویرانه‌ی نفرین شده‌ی تاریخ / بوم بام این خراب‌آباد / قمری کوکو سرای قصرهای رفته بر یادم.[۳]

تصویرهای امید خیلی حسّی و مجسم‌کننده است و به شدّت خواننده را می‌لرزاند. این قدرت تصویرسازی مرهون شیوه‌ی بیان شاعر است. شعر فریاد ضربه‌هائی است که دریافت کرده است، تصویری از زندگانی است در آئینه‌ای شکسته امّا ساختمان تصویر شکسته و مغشوش نیست مشخص و ملموس است. طرح مادّی آن با موقعیّت هراس‌انگیز زندگانی امروز انسان که «برگشته از مدار

---

۱. حزقیال نبی، ۵ - ۱:۶.
۲. گزینه‌ی اشعار، ۴۹.
۳. آخر شاهنامه، ۱۲۷ و ۱۱۲.

ماه / لیک بس دور از قرار مهر» همخوان است. می‌گوید:

قاصدک! هان چه خبر آوردی
از کجا و ز که خبر آوردی؟[۱]

ماده‌ی تصویر خیلی آشناست. قاصدک تخم نوعی نی است که در کنار جویبارهای بیشه‌ها و صحرا می‌روید و بس که سبک است باد آن را این سو و آن سو می‌برد و مرم گمان دارند از راهی دور خبری آورده، همه آن را می‌شناسند امّا قدرت خیال شاعر از این شیئی آشنا مفهوم تازه‌ای می‌سازد.

شاعر، قاصدک خبر آورنده را از حوزه‌ی فردی به حوزه‌ی اجتماعی می‌برد. شکست اجتماعی او را نسبت به همه چیز و همه کس بدبین کرده است. تجربه‌های تلخ به او می‌گویند که این خبر آورنده نیز دروغ و فریب است، قاصدک کم‌کم دور می‌شود و سراینده که هنوز امیدی تلخ در دل دارد در پی او فریاد برمی‌دارد که:

با توام آی! کجا رفتی؟ آی...! / راستی آیا جائی خبری هست هنوز / مانده خاکستر گرمی، جائی؟ / در اجاقی - طمع شعله نمی‌بندم - خردک شرری هست هنوز؟[۲]

این تصاویر چندان خیال‌انگیز نیست اما در کاربُرد خود، عملی، زنده و روشن و دقیق است و به خوبی امید پنهانی مردی نومید را بیان می‌کند. روزگاری شاعر چراغ امید را روشن می‌دید، همه جا گرمی و کار آدمیان در کار بود، چمن‌زارها و باغ‌های طرب‌انگیز به‌وجود می‌آورد ولی اکنون فقط نعره‌ی هراس‌آور و بلند اهریمنانی را می‌شنود که چمن‌زارها و باغ‌ها را به کویری تفته بدل کرده‌اند. این اشعار امیّد که پس از سقوط دولت ملّی سروده شده‌اند، مُبیّن درد و شکستی

---

۱. آخر شاهنامه، ۱۲۷ و ۱۱۲.
۲. آخر شاهنامه، ۱۱۲.

بسیار کمرشکن و خُردکننده‌اند و شاعر همه‌ی این‌ها را در قالب نیمائی و با زبان و شیوه‌ی گفتار خراسانی ساخته است. در بیشتر این آثار بهره‌گیری از حرکات حروف، سکون و گاه تشدیدها در «یاءِ مصدری» و گاه سکون «یاءِ» به جای کسره‌ی اضافه و آوردن واژگان و ترکیب ویژه، ارائه‌ی تعبیرهای تازه و گاه تصویرهای درخشان، سخت طُرفه است. از ویژگی‌های شعر این دوران شاعری او [در قطعه‌ی زمستان ۱۳۳۴ به بعد] احساس یأس عمیق و راستینی است که بی‌آنکه فریب دهد راه نجات «هر مسافر» را به «منزلی در دوردست» نشان می‌دهد و خود در تنگنای شب و ناچاری و بی‌فرجامی بی‌هیچ انتظاری خاموش می‌ماند. «صداقت او در همین احساس رنج و نومیدی است که شعرش را این چنین مؤثر و دلنشین می‌سازد.»(۱)

غزل‌ها و تغزل‌های امید روی‌هم‌رفته به پای اشعار روائی و حماسی‌اش نمی‌رسد. او در این اشعار واژگان ویژه‌ی «قصیده» را به‌کار می‌بَرد از این رو توصیف‌های او از طبیعت بهتر از اوصاف عاشقانه‌اش از آب درآمده است. در برخی از این اشعار مضمون‌سازی غلبه دارد هر چند این قسم اشعار او نیز طُرفگی‌هائی دارد. در قطعه‌ی «دو دریچه» دو دوست همانند دریچه‌ای رویاروی همند، هر روز سرود می‌خوانند و خنده می‌کنند و قرار دیدار آینده می‌گذارند ولی بعد دوست به سفر می‌رود و شاعر می‌گوید:

دیگر دل من شکسته و خسته است / زیرا یکی از دریچه‌ها بسته است(۲)

قطعه‌ی گل و غزل شماره‌ی ۳ [آخر شاهنامه] و غزل‌های ۶ و ۷ [پائیز در زندان] سرشار از روح ترانگی و سرود است و سادگی و لطافت ویژه‌ای دارد [خواننده به یاد تغزلات نرم و روان فرخی سیستانی می‌افتد] هر چند گاهی غبار

۱. دنیای سخن، سیمین بهبهانی، ۵۱. ۲. آخر شاهنامه، ۳۶.

واژه‌های نامناسب آئینه‌ی آنها راکدر می‌کند به هر حال بیت‌های زیبا و باطراوت در تغزلات امیّد کم نیست:

«تا کند سرشار شهدی خوش هزاران بیشه‌ی کندوی یادش را / می‌مکید از هر گلی نوشی.»(۱)

در قطعه‌ی «طلوع» اوصاف بدیعی از آسمان، پرواز کبوتران، برآمدن خورشید و پگاه و خونین شدن بال کبوتران عرضه می‌شود. «نماز» که بین قطعه‌های توصیفی امیّد جای نمایانی دارد وصفی است بس تازه و یادآور تغزلات خوش و عذب نخستین شاعران پارسی دری و خراسانی. در این شعر حالت انسانی مشتاق و می‌زده، انسانی که مانند کودکی به طبیعت می‌نگرد و حالتی آغازین دارد تجسّم می‌یابد. او در آئینه‌ی آب، زندگانی مستانه‌اش را می‌بیند و نرمش نسیم را احساس می‌کند و صدای جیرجیرک‌ها را می‌شنود سپس ژرفای خاموشی شب او را به «راز هستی» متوجّه می‌کند.

«در شعری مانند «باغ من» استادی اخوان در سبک و تداوم سنّت کلاسیک آشکار است. باغ‌ها و گلستان‌ها و بوستان‌ها همچون «قو» در شعر اروپائی مضامین تکراری‌اند. باغ‌ها و بوستان‌ها بارها وبارها در کمال تمتّع‌شان و در اوج زیبائی تکرار می‌شوند. باغ‌ها پردیس‌های زمینی‌اند که شاعر [ایرانی] را باگذر میان گل و بلبل به یاد معشوقه‌ی غائبش می‌اندازد. اخوان به نیمی طنز [گونه] و نیمی سوگنامه، ترکیب خیال باغ را نماد مؤثر دورانی می‌کند که شاعر در آن می‌زید، دورنمایی به تمامی ناقض باغ‌های بهاری در سنّت کهن. عنوان (باغ من) خواننده را وامی‌دارد که شعر را با مفهوم خیال باغ‌های قدیمی در پس پشت دانستگی‌اش آغاز کند. سطرهای آغازین شعر، صحنه‌ای بر پا می‌کند که در آن پیوند آسمان و ابر، بر ضد دلتنگی‌ها و تنهائی

---

۱. آخر شاهنامه، ۳۲.

باغ بر می‌خیزد تا آن جا که فراروند رویاروی شعر را ژرف‌تر می‌سازد:

آسمانش را گرفته تنگ در آغوش
ابر با آن پوستین سرد نمناکش
باغ بی‌برگی
روز و شب تنهاست
با سکوت پاک و غمناکش.(۱)

بنابراین «پوستین ابر» برهنگی خزانی باغ را آشکارتر می‌کند.

همچنان که شعر پیش می‌رود «میوه‌ی سر به گردون‌سای» خاطره‌ی باغ تصویر «اشک‌های خونین» را به همراه دارد و سرانجام با چهره‌ی بلند «پادشاه پائیز»، باغ به استعاره‌ای برای جامعه بدل می‌شود و شعر در جایگاه مخالف می‌ایستد، نه فقط با قرار دادن سبک شعر بلکه با تمامی سنّت شعر کهن که از ابزارهای اجتماعی توصیف طبیعت در می‌گذرد. اخوان در بسیاری از شعرهایش با کاربُرد فنونی مُشابه معانی نو را در ترکیب‌های کلاسیک و افسانه‌های کهن به دست می‌دهد.»(۲)

یکی از موفق‌ترین اشعار امید، شعر «پیوندها و باغ» این شیوه را بهتر نشان می‌دهد. باغ شاعر در مجاور باغ همسایه قسمی تضاد درست می‌کند. شادابی باغ همسایه بی‌برگی و عریانی باغ شاعر را عریان‌تر و دردانگیزتر می‌نمایاند.

سبز و رنگین جامه‌ای گلبفت بر تن داشت / دامن سیرابش از موج طراوت مثل دریا بود / از شکوفه‌های گیلاس و هلو طوقِ خوش‌آهنگی به گردن داشت.(۳)

این روح باغ شاد همسایه است. شاعر چه می‌تواند بگوید جز اینکه سر به

---

۱. زمستان، ۱۶۴.
۲. مجله‌ی کلک، همان، احمد کریمی حکاک، ۶۱.
۳. از این اوستا، ۹۲ و ۹۳.

نرده‌ی آهن باغ همسایه بگذارد، و نگاهش مانند پروانه در فضای باغ او بگردد؟ و نگاه خود را مانند مرغی مرده به سوی باغ خود ببرد؟ ***باغی که در آن جوی خشکیده است و از بس تشنگی دیگر / بر لب جو بوته‌های بارهنگ و پونه و خطمی / خوابشان برده است.***[۱] درختان عقیم‌اند و ریشه‌شان در خاک‌های هرزگی پوشیده شده. باغی است بی‌نجابت و شاعر آرزومندست که برای همیشه بر باد رود و هیچ جوانه‌ای در آن نروید، هیچ بارانی چرکمردگی‌های آن را نمی‌تواند بشوید و نشوید!

کسی که در ارغنون می‌سرود «بی انقلاب مشکل ما حلّ نمی‌شود» در این‌جا به چنان نومیدی و عصیانی رسیده است که سر به یأس مطلق می‌زند و به باغ یعنی سرزمین خود نفرین می‌فرستد. در قطعه‌ی «ابرها» نخست اوصاف زیبائی به دست داده می‌شود: ابرها بیشه‌های آب و زیبائی‌اند و خیمه‌های خیس نور و سایه و کاروان کوهموج اما شاعر با ابرهائی آشناست که مانند شب بارانی تصویراند و شب همه شب در فضای روشن افسانه می‌بارند اما نه بر سرزمین ما:

آه / ابرهائی که چو من تنها / ابر تصویراند، ابر سایه و رنگند / چشمشان دارد دریغ از گریه هم حتی / گرچه می‌دانم چو من غمگین و دلتگند.[۲]

تشنگان این سرزمین با دیدن لکه‌های ابر می‌گویند این همان ابر روشنی‌آور است ولی پیر دروگر می‌داند:

فضا را تیره می‌دارد ولی هرگز نمی‌بارد!

وصف صحنه‌های معاشقه در شعر امید زیاد نیست و آن جاکه هست از تلاطم عاشقانه از تضادهای درونی تهی است. یکی از این صحنه‌ها را در «برخوردها» می‌بینیم شاعر و «پری دختی که گوئی از افسانه‌ای بیرون جسته» در کوره راهی با

---

۱. از این اوستا، ۹۲ و ۹۳.
۲. دوزخ امّا سرد، ۴۹.

هم دیدار می‌کنند. آن پری‌دخت، آهو بره‌ای طنّاز است و شاعر را به جای کسی دیگر می‌گیرد، ولی وقتی نزدیک می‌شود به اشتباه خود پی می‌بَرد و می‌گوید چه اشتباهی، اوه می‌بخشید! در نگاهش فروغ و اخمناز شیطنت دیده می‌شود و شعله‌های شاد لبخندی معصومانه. ***سپس هر دو با هم راه می‌افتند و سایه‌هاشان / درهم و با هم یکی گشته / غربتی با غربت آغشته / شاهد این وحدت و بیگانگی خورشید.***[۱]

با اینکه برخی تغزلات امید زیباست و اندوهناک و صمیمی با این همه باید گفت که او شاعر حماسه و سوگنامه است نه شاعر غزل. آن جلوه‌های متناقض و معماآمیز تغزلات شاملو و گرما و هیجان اشعار توللی و نادرپور را ندارد. عشق رهائی بخش حافظ، عشق گردون سای و اوقیانوس گونه‌ی مولوی که جگرخواره و جهان برهم‌زن است در اشعار امیّد نیست:

مرده بدم زنده شدم گریه بُدم خنده شدم

دولت عشق آمد و من دولت پاینده شدم

دیده‌ی سیر است مرا جان دلیر است مرا

زهره‌ی شیر است مرا زُهره‌ی تابنده شدم[۲]

اخوان شاعری است که در حوزه‌ی نومیدی و شکست لنگر انداخته است، جویای پیوستگی و ستاره‌ی روشن و فضای آفتابی و باران است و جویای دلی‌گرم و دستی‌گرم امّا هر جا می‌رود با سردی و تاریکی رویاروی می‌شود، روزها را چون مشتی برگ‌های زرد و خشکیده می‌بیند، لحظه‌های مستی و هوشیاری را پُر از دریغ و دروغ می‌یابد. سرشار از گریه و بغض شبانه است:

---

۱. دوزخ امّا سرد، ۳۲.

۲. کلیات شمس، جزو سوم، بدیع‌الزمان فروزانفر، ۱۸۰.

شب از شب‌های پائیزی است
از آن همدرد با من مهربان شب‌های شک‌آور
ملول و خسته دل، گریان و طولانی.[۱]

۱. از این اوستا، ۵۹.

مطالعه‌ی تحول شعر امیّد از این نظر طُرفه است که بسیاری از رویدادهای اجتماعی همزمان ما را نشان می‌دهد. نخست ما شاعر جوانی را می‌بینیم که از «روستا» به راه افتاده و به شهر بزرگ «تهران» رسیده است. این شاعر جوان لبریز از شوق و شور، دست خالی به میدان نیامده در ادب ایران و عرب مطالعه دارد با موسیقی آشناست و شعر کهن ایران را خوب می‌شناسد. از آگاهی‌هائی که درباره‌ی خود در موخره «از این روستا» و «ترا ای کهن بوم و بر دوست دارم» به‌دست می‌دهد و از گفته‌های دیگران که درباره‌ی او سخن گفته‌اند می‌توان دریافت کرد که شاعر جوان ما که کاملاً کهن‌گراست چگونه به نیما و فضای شعر امروز رسیده است.

به‌گفته‌ی سیمین بهبهانی «کار شاعری امید را به سه دوره تقسیم می‌توان کرد. دوره‌ی نخست دوره‌ی کارهای «ارغنون»وار اوست که جامعه‌ی سخت‌گیر و متعصب ادبی و مفتخر به داشتن سوابق هزار ساله‌ی شعر خراسانی را به تحسین

وا می‌دارد. برای نمونه غزلی به نام «حُجت بالغ» با مطلع «بر ده دل از کف من آن خط و خالی که تراست»[۱] یا قصیده‌ای که به نام «عصیان» با مطلع «برخیزم و طرح دیگر اندازم»[۲] که به ترتیب در سال‌های ۱۳۲۵ و ۱۳۲۸ سروده شده یعنی در ۱۸ و ۲۰ سالگی شاعر... کافی بوده که همه‌ی سنت‌گرایان ادبی خراسان را به آینده‌ی این جوان نوخاسته امیدوار کند. در این دوره یعنی از سال ۲۵ تا ۱۳۳۱ اخوان همان کاری را می‌کند که اعضای این جامعه‌ی ادبی و تحسین و تمجیدشان بر او تحمیل کرده‌اند و از عهده‌ی آن نیز به خوبی برمی‌آید. تا این‌جا او شاعر کاملاً «قدمائی» است [به اصطلاح خودش] که با همه‌ی جوانی هیچ از «ادیبان ریش و سبیل‌دار» [به تعبیر نیما] کم ندارد. دوره‌ی دوّم از ۱۳۳۱ به بعد است که امیّد با شعر نیما آشنا می‌شود. او از مدتی پیش از آن زمان در قالب چهارپاره طبع خود را آزموده است و در همین دوره است که به حزب می‌پیوندد و ارغنون را چاپ می‌کند.

کتابی که به پویندگان راه صلح تقدیم شده. سپس در منزل سعید نفیسی، با نیما و شاملو، سایه (ابتهاج)، کولی (کسرائی) در مراسم جایزه‌ی صلح حضور می‌یابد، به شاعران جایزه می‌دهند از جمله به امیّد که قرار می‌شود برای شرکت در جشنواره‌ی جهانی صلح به اروپا، به بخارست برود و نمی‌تواند برود. [اشعار این دوره‌ی امیّد سرشار از مبارزه‌جوئی و خوش‌بینی و در سبک رئالیسم اجتماعی حزبی است] آنگاه به پیروی از نیما به شکستن وزن و آوردن تعبیرها و تصویرهای گهگاه تازه می‌پردازد. پس از چند آزمایش دشوار [و پس از شکست دولت ملی] ناگهان شعر زمستان را می‌نویسد که در جوامع ادبی حادثه‌ای تلقی می‌شود و مانند سرود ملی بر زبان‌ها می‌گذرد زیرا حدیث آن شکست سیاسی

۱. ارغنون، ۲۵.
۲. ارغنون، ۱۱۷.

است که همه چیز حتی احساس آشنائی را نیز منجمد کرده است. این شعر مدخل بهار جاودان شعرهای امیّد است: چاووشی، میراث، آنگاه پس از تُندر، سبز، قصه‌ی شهر سنگستان... دوران سوم کار اخوان را باید دوران گرایش بیشتر او به قالب‌های سنتی شعر فارسی بدانیم. البته او سرودن به شیوه‌ی گذشتگان را رها نکرده بود و همچنان که در این دوره نیز (۱۳۵۰) به بعد باز اشعاری در شیوه‌ی نیمائی می‌سرود که آخرین آنها شاید قطعه‌ی «ما، من، ما» باشد که در مجله‌ی دنیای سخن به چاپ رسیده است. در این دوره رویدادهای زمان به‌صورت طنزآمیزی در شعر امیّد مجسم می‌شود، دیگر از آن احساس درد شاید خبری نیست، زخم‌ها التیام پیدا کرده و تن برای پذیرش تازیانه‌ها به اندازه‌ی کافی کرخت شده... شاعر به تقریب همه چیز را تخطئه می‌کند، حرف خود را با بیانی طنزآلود و دوپهلو می‌زند، عاطفه‌ی شدید جای خود را به آرامش درونی داده در عوض گاه می‌کوشد کارش از لحاظ تفکر و فلسفه پُر بار باشد [البته این تفکر در واقع نوعی تأمل است]، در مثل در قصیده‌ی «ای درخت معرفت» کهن‌سالی او را به وارستگی رسانده که به خود حق می‌دهد که به هیچ چیز دل نبندد و در کتاب «ترا ای کهن بوم و بر...» (۱۳۶۸) غث و ثمین فراوان است... در سال‌های اخیر برای امید همه چیز جنبه‌ی جدّی خود را از دست داده است... به نظر می‌رسد که به همه چیز از بالا نگاه می‌کند و در آن پائین موجودها و اشیائی را می‌بیند که کوتاه و غیرواقعی‌اند، جدّی بودن او در همین غیرجدّی بودن است. دیگر، با رویدادها از روبرو برخورد نمی‌کند، از کنار آنها می‌گذرد، با تجارب گذشته‌اش می‌داند که جلودار هیچ توفان و هیچ سیلی نیست. پس باید صبر کند تا توفان و سیل بگذرد. این است که دیگر «تعهد» [به ویژه در معنای سطحی و فرسوده‌ی آن] برای او بیرون از دسترس است. البته در همین «بی‌تعهدّی» است که چیزی را می‌گوید که می‌خواهد:

نئی گر دهخدا، بر سیم آخر
بزن «امید» همچون فخر زاکان
قلم در دست تو چون تازیانه ست
بزن بر گرده‌ی بد بیسراکان
خدایا کُونْ را سنت دگر کن
مبادا ما یکون باشد کما کان[۱]

به این ترتیب در بسیاری از اشعار درون‌گرایانه یا «اخوانیات» او که به ظاهر خالی از هرگونه تعهدّ (اجتماعی) است (مانند بسیاری از اشعار ایرج میرزا که اخوان زمانی از او هم تأثیر پذیرفته است) می‌توان جان معترض او را مشاهده و سکوت فریادگرش را حس کرد.»[۲] در زمینه‌ی تعهد اجتماعی شعر اخوان (به‌ویژه در دوره‌ی دوم کار او) سخن بسیار می‌توان گفت. تا تعهد را چه بدانیم؟ اگر تعهد اجتماعی شعر را به مبنای تصویرگری شرائط ناهمساز اجتماعی و راه بیرون شد از آن شرائط بدانیم، شعر امید شعری متعهد نیست. به همین دلیل ناقدان حزبی که باور دارند «شاعر در همه جا نه فقط نگارگر بلکه مُبشر امید است» در شعرهای امید «طلسم یأس» دیده‌اند و می‌گویند شعر «نادر یا اسکندر» او در مثل «ابزار فعال و خشمناک انتشار یأس و بی‌باوری است» شعر این‌طور آغاز می‌شود:

موج‌ها خوابیده‌اند آرام و رام
طبل توفان از نوا افتاده است
چشمه‌های شعله‌ور خشکیده‌اند
آب‌ها از آسیا افتاده است

---

۱. ترا ای کهن بوم و بر، ۱۶۹.
۲. دنیای سخن، سیمین بهبهانی، ۵۱ و ۵۲.

در مزار آباد شهر بی‌تپش
وای جغدی هم نمی‌آید به گوش
دردمندان بی‌خروش و بی‌فغان
خشمناکان بی‌فغان و بی‌خروش.(۱)

ناقد درباره‌ی این شعر که در اردیبهشت ماه ۱۳۳۵ یعنی کمتر از سه سال پس از کودتای مرداد ۱۳۳۲ سروده شده می‌گوید این توصیف تا حدودی زیادی واقعی است. شاعر حق دارد شهر خود را به ویژه در آن هنگام که لُخت و تسلیم سرنوشت به نظر می‌رسد «مزارآباد شهر بی‌طپش» بنامد ولی در همین توصیف نخستین نیز شاعر دچار غلّو یأس‌آلودی است... با آنکه طبل توفان اکنون کوفته نمی‌شود ولی در موج‌ها شوریدگی و عطش توفان احساس می‌گردد. شاعر منظره را به مراتب سیاه‌تر از آنچه هست می‌بیند:

مشت‌های آسمان کوب قوی
واشده است و گونه‌گون رسوا شده است
این شب است آری شبی بس هولناک
لیک پشت تپه هم روزی نبود.(۲)

یأس شاعر به شکاکیّت مطلق می‌کشد. او شکست مشت‌ها یا ضعف آنها را می‌بیند ولی انصاف نمی‌دهد که این مشت‌ها در تاریخ کشور بدون نقش نبوده‌اند و زمانی واقعاً با قوّت آسمان تاریک ارتجاع را کوبیده‌اند و در آنها شکاف‌ها و رخنه‌ها پدید آورده‌اند. این شکایت از ادراک درست حقیقت حرکت زمانه و جنبش تاریخ برنخاسته زیرا حرکت زمانه و جنبش تاریخ نسجی است بافته از پیروزی‌ها و شکست‌ها و تنها نبردی سمج و بدون یأس و جسورانه می‌تواند راه را

۱. آخر شاهنامه، ۱۳ و ۱۴.
۲. آخر شاهنامه، ۱۵.

در این صخره‌ی سخت و عبوس بگشاید... سپس شاعر نومید ما، امواج ظلمانی‌تری از یأس را در ابیات دل‌انگیز خود رها می‌کند [مادرش را پشت میله‌ها و اشک‌ریزان می‌بیند]:

آخر انگشتی کند چون خامه‌ای
دست دیگر را بسان نامه‌ای
گویدم: بنویس و راحت شو، به رمز
تو عجب دیوانه و خودکامه‌ای[۱]

ما در به پسر زندانی‌اش می‌گوید: نفرت‌نامه بنویس و خود را از زندان خلاص کن. نارواست که شاعر مادر ایرانی را همچون منبع تشویق به تسلیم در برابر دشمن مجسم می‌کند نه مانند منبع الهام به نبرد علیه دشمن حال آنکه مادر ایرانی که رنج‌ها و داغ‌های دوران استبداد و اختناق را با شکیبائی خاموش تحمل می‌کند، مظهر روح مقاوم است نه محرک تسلیم و خاکساری... سرانجام شاعر می‌گوید:

نادری پیدا نخواهد شد امید
کاشکی اسکندری پیدا شود.

شاعر آرزو می‌کند که اسکندری از خارج به ایران روی آورد و تخت و تاج شاه را سرنگون کند... چرا باید خلقی را چشم به راه اسکندرها و نادرها نگاه داشت؟ برای نجات مردم جنبش لجوجانه و شجاعانه‌ی خود مردم لازم است چرا باید قهرمان پرست بود و چشم به یاور غیبی دوخت. در سنگلاخ تاریخ راه آسان نیست، سرنوشت انسان نبرد است، نبردی دائمی با مشکل‌ها. شاعری بزرگ است که این نبرد را برانگیزد و نیرو بخشد نه آنکه با افیون اشعار مأیوس نبرد آزمایان را تخدیر کند.[۲]

---

۱. آخر شاهنامه، ۱۶.
۲. مسائلی از فرهنگ و هنر، احسان طبری، ۶۷.

گر چه در این داوری نکته‌های درست، به ویژه درباره‌ی نجات‌بخش، هست امّا به‌راستی ناقد به سود باور و قصدی خاص، به پاره حقیقت‌گوئی دست زده. آنچه امید در شعر خود آورده واقعیتی است سخت عریان، البته نه فقط درباره‌ی حاکمیّت خودکامه‌ی آن روز بلکه درباره‌ی مبارزه‌ی سران جنبشی که متکی به بیگانه بود:

گوید: آخر... پیرهاتان نیز... هم
گویمش: اما جوانان مانده‌اند
گویدم: این‌ها دروغند و فریب
گویم: آنها بس بگوشم خوانده‌اند

هر که آمد بار خود را بست و رفت
ما همان بدبخت و خوار و بی‌نصیب
زآن چه حاصل جز دروغ و جز دروغ
زین چه حاصل جز فریب و جز فریب![۱]

آری درست است که «راه تاریخ» راهی هموار نیست و از سنگلاخ‌های هراس‌آور می‌گذرد اما تفاوت است بین کارها و نبردهائی که طبیعی، صادقانه و ضروری است و بین کارها و نبردهائی که هزار خدشه دارد. تفاوت است بین رهبرانی که از دل قوم می‌جوشند و بالا می‌آیند و به وقت مردن نیز مقاوم و آشتی‌ناپذیرند و آنانی که روز آسودگی رهبر بزرگ، قهرمان خلق و بر سر و شانه‌ی مردمند اما در زمان خطر در شهرهای بزرگ اروپا و آمریکا گام می‌زنند و در ساحل رود دانوب یا سن و البته گاه به یاد مبارزان زندانی و مادران مقاوم ایرانی

۱. آخر شاهنامه، ۱۸.

ویسکی یا شامپانی می‌نوشند، در باغ سبز نشان می‌دهند و خود می‌گریزند. امید خود می‌گوید «به مصلوبی که چهار میخ شده فرمان آن کس که می‌گوید: دل خوش دار بخند، دست افشانی و پایکوبی کن، از فرمان آن کس که به چهارمیخ می‌کشد یعنی زندگی، کمتر ظالمانه نیست. اگر گله یا شکوائی هست از راهزنان و فریب‌کاران باید داشت که همیشه با این دست دست شما را می‌فشرند تا آن دستشان آزاد باشد که در تاریکی دست دیگری را هم نهفته بفشرد و نیز از آنها که زیر این جامه که پوشیده‌اند برهنگیشان نیست باز هم باز هم چون پیاز جامه‌ی دیگری است»[۱] از این‌رو شاعر که خود را غریق دریای رویدادی نابیوسیده می‌بیند در شعله‌ی نومیدی حیرت‌انگیز منفجر می‌شود:

بده... بد بد دروغین بود هم لبخند و هم سوگند
دروغین است هر سوگند و هر لبخند
و حتی دلنشین آواز جفت تشنه‌ی پیوند.[۲]

اگر گمان بریم که شاعر در نومیدی برانگیزاننده‌ی خود واقعیت گوئی نکرده است به خطای بزرگی دست یازیده‌ایم. امید از مسؤولیت خود در برابر مردم آگاه است «من خود را در برابر مردم «مسؤول» می‌بینم و بس.» و می‌کوشد با روایت و تمثیل و آوردن اساطیر به صحنه‌ی زندگانی امروزین، سراینده‌ی طپش دل‌سوختگان و نشان دهنده‌ی زیر و بم رنج‌های آنان باشد. در شعرهای زمستان و قاصدک و صبوحی و طلوع... روستائی‌وار ساده‌ای می‌بینیم که به شهر بزرگ آمده، امیدوار شده، امید از دست داده، به زمین خورده و دوباره برخاسته و در توفان‌های زندگانی غوطه‌ور شده و در هر حال در میان مردم زیسته است، و اکنون در شعر خود شکست‌ها، حسرت‌ها، دریغ‌ها و نومیدی‌های خود را با

۱. زمستان، ۸.
۲. زمستان، ۱۴۹.

طنینی گریه‌آلود و در همان زمان چالشگرانه می‌سراید «این است رنج و یأس نامه‌ی امیّد، مرد ملامتی لولی‌وشی که همیشه یکتا پیرهن بود و هر دو دستش زنجیر محبت روستائیانه‌اش. اوراق این کتاب دست‌های او نیستند که برای فشردن دست کسی آخته باشد بلکه میوه‌ی برگریزان درختی هستند که گویا می‌خواهد دیگر باغبان خود باشد.»[۱] شکست جنبش ملی شکستی سخت بود، جامعه در وجود نبردِ نبرد آزمایان جدید، به آینده‌ای درخشان چشم می‌دوخت و پیروزی را در دوگامی خود می‌دید. مردم تجربه‌های عمیق سیاسی نداشتند و از موقعیت جهان و بندوبست‌های پس پرده بی‌خبر بودند از این رو زمانی که شکست همچون فرمان قاطع «سرنوشت» فرود آمد، بر حیرت‌شان افزود. شاعران در ورطه‌ی نومیدی و بعضی از آنها در چاه دود و بنگ و افیون سرنگون شدند و گاه به‌صورت «جغدی درآمدند، جغد سکوت لانه‌ی تاریک درد خود»:

خورشید را به خلوت من ره نیست. (توللی)

و ستاره‌ای پُر شتاب

در گذرگاهی مأیوس

بر مداری جاودانه می‌گردد. (شاملو)

ما مرده‌ایم، مرده‌ی در خون تپیده‌ایم

ما کودکان زود به پیری رسیده‌ایم

ما سایه‌های کهنه و پوسیده‌ی شبیم (نادرپور)

چون درختی اندر اقصای زمستانم

ریخته دیریست

هر چه بودم یاد و بودم برگ. (امید)

---

۱. زمستان، ۸.

این چهارنمونه را از انبوه اشعاری که در آن سال‌ها سروده‌اند جدا کرده و آوردیم و اگر می‌خواستیم نمونه‌های دیگری بیاوریم مثنوی هفتاد من کاغذ می‌شد. البته نوع این درون‌گرائی‌ها و نومیدی‌ها متفاوت بود. اشعار توللی، نادرپور، حسن هنرمندی و شرف‌الدین خراسانی... در دایره‌ی نومیدی‌ها و ابهامی رُومانتیک یا سمبولیک می‌چرخید در حالیکه سروده‌های شاملو و اخوان تا وصف دقیق تصویرهای نومیدی‌زای روبرو پیش می‌رفت. شاملو می‌گفت:

اکنون که جدائی گرفته سیم از سنگ و حقیقت از رؤیا / و پناه از توفان را / بردگان فراری حلقه بر دروازه‌ی سنگین زندان اربابان خویش / باز کوفته‌اند / و آفتابگردان‌های دو رنگ / ظلمت گردان شب شده‌اند.(۱)

و «امید» می‌سرود:

روح سیه‌پوش قبیله‌ی ماست / با طور و طومار غم قومش / در سازها چون رازها پنهان / در آتش آوازها پیداست / این روح مجروح قبیله‌ی ماست / از قتل عام هولناک قرن‌ها جسته.(۲)

می‌بینیم که امید رویدادهای اجتماعی را از پشت منشور اندوه و بغض‌های مردم ایران می‌بیند و زمهریرهای زمستانی را توصیف می‌کند. او گاهی شلتاق می‌آورد و رندی پیشه می‌کند تا آتش اندوه خود را فرو نشاند.

بخوان آواز تلخت را و لیکن دل به غم مسپار
کرک جان! بنده‌ی دم باش!

ولی نمی‌تواند اندرز قلندرانه‌ی «بنده‌ی دم بودن» را به کار بندد زیرا نمی‌تواند خود را از آنچه ادراک کرده است جدا کند. در مستی، در فراموشی، در خواب، در بیداری... از یاد آن شکست و تلخی‌های آن دور نمی‌شود هر جا می‌رود با اوست و

---

۱. آیدا، درخت و خنجر و خاطره، ۱۲. ۲. از این اوستا، ۵۶.

از میان هق‌هق‌های گریه‌ی شبانه و زمزمه‌های مستانه‌ی شاعر سر می‌کشد. شاعر در مبارزه‌های اجتماعی سال‌های ۱۳۲۸ تا ۱۳۳۲ خیلی چیزها آموخته و درک تاریخی پیدا کرده و به چم و خم سیاست وارد شده است. او دریافته بوده است که بیدادگری و فقر اجتماعی محصول شرائط ناهمساز است، محصول تضادهای طبقاتی است. و برای ایجاد دادگری اجتماعی و زدودن فقر باید به نبرد پرداخت و شهر آرمانی آینده را پی ریخت و نیز خوانده بوده است که «سحر آزادی آن قدر زیباست که جا دارد انسان برای واقعیّت دادن آن بمیرد» او با صفای روستائی خود ده‌ها هزار مرد و زن را در خیابان‌های تهران با مشت‌های آسمان‌کوب قوی در حال رژه رفتن می‌بیند، جنگ‌های خیابانی را نظاره‌گر می‌شود. دختر قهرمانی را مشاهده می‌کند که در زیر باران مسلسل به تانک‌های شاه فرمان ایست می‌دهد، جوانانی را می‌بیند که سربی سرد سپیده‌دم در خون‌شان پرپر می‌زند و بر سنگفرش خیابان می‌افتند و سپس جوانان دیگری از پی در می‌رسند و پرچم مبارزه را بر دوش می‌کشند. بابک خرمدین و دیگر مبارزان کهن در منظره‌ی شاعر به عرضه‌ی نبردهای جدید وارد شده‌اند. برای امیّد و دیگر شاعران آن دوره، این مبارزه‌ی ساده‌ی سیاسی نیست، همان نبرد کهن اهورا و اهریمن، روشنی و تاریکی است که در کسوت دیگری به اعصار جدید باز آمده است. هر مبارزه سپید دمی است تابان‌تر از سپیده‌دمی که در اسطوره‌های کهن و رؤیای شاعران به رقص در می‌آمد... ولی افسوس شکست فرا می‌رسد و بشارت‌دهندگان آزادی می‌گریزند و «زیباترین سرودها را شاعر در گورستان تاریک می‌خواند زیرا که مردگان آن سال عاشق‌ترین زندگان بوده‌اند»... در این حال شب تاریک است که به گفته‌ی شاملو با گلوی خونین می‌خواند. اهریمن چیره شده و روشنی و امیّد تا اقصای جهان باز پس نشسته است. شعر امید در این دوره آهنگی حماسی نیز پیدا می‌کند. به هر حال گرچه طبل توفان از

نوا افتاده امّا طنین غرّش آن هنوز در جان شاعر هست، در عین نومیدی و گریه آلودگی، سرشار از روح جویندگی و چالشگری است. امیّدِ نومید هنوز در خروش و تکاپوست و از صیادان دریا بارهای دور سخن می‌گوید که سرمایه‌ی زادگاهش را به غارت می‌برند و از روزگاری که سرود آتش و خورشید و باران در فضای ایران موج می‌زند آن‌گاه از لحظه‌های گریزان و سنگینی بودن و سبکبالی بخشودن سخن می‌راند و تا حریم سایه‌های سبز و بهار سبزه‌های عطر چمن‌زار حریر پُر گل و پرده سفر می‌کند و اندوه خود را در جام آب آتشگون فرو می‌نشاند و نومید و خشمگین از رویدادهای ایران و جهان تن به سایه‌ی عنایت پیر می فروش می‌کشاند و با او عتاب و خطاب می‌کند که: سلامم را تو پاسخ گوی، در بگشای، لولی‌وش مغموم و میهمان هر شبه، سنگ تیپاخورده‌ی رنجور و دشنام پست آفرینش منتظر لطف تست. این خود «خوارشماری» در اشعار نیمه‌ی دوم دهه‌ی ۳۰ و دهه‌ی ۴۰ - که نتیجه‌ی شکست اجتماعی بود - رونقی تمام داشت و شاعران به جای محکوم کردن شرائط ناهمساز اجتماعی خود را محکوم می‌کردند. توللی می‌سرود: ***برو ای مرد! برو چون سگ آواره بمیر /که حیات تو به جز لعن خداوند نبود.***[۱]

اُمید می‌گفت: ***گرگ هاری شده‌ام / هرزه‌پوی و دله دو***[۲]

نصرت رحمانی در «غبار گم می‌شد» و تن «به ورطه‌ی هلاک می‌کشید»:

مگذار همچو پیر سگی مطرود در پشت در به زوزه سپارم شب
مگذار های های بگریم تلخ بگشای در، بریز می‌ام بر لب[۳]

چنین فراروندی البته در تاریخ پر فراز و نشیب سرزمین ما بی‌پیشینه نبوده است. در اوج‌گیری حکومت ساسانی و گسترش قدرت شاهان و مؤبدان، مانی به روی صحنه آمد و از بدی جهان و انسان سخن به میان آورد، جهان ما را عالم

۱. نافه، ۵۳. ۲. زمستان، ۱۱۶.
۳. کوچ، تهران، ۱۳۳۳.

تاریکی اغتشاش و بی‌نظمی و کثافت دانست و گفت روح انسان ذره‌ای از روشنائی ملکوتی است که در بند تن و جهان تاریکی افتاده است و باید تن را بشکند و به سوی اصل خود باز گردد...[۱] بار دیگر در آستانه‌ی هجوم مغول به ایران و پس از آن، «صوفیان» با همان اندیشه به میدان آمدند و از کشتن «سگ نَفْس» و شکستن تن و آرزوی مردن و «نجات» و «رستگاری» از دام جهان سخن راندند. در دهه‌ی چهل اینک نوبت شاعران نوپرداز بود که خود را سگ و گرگ و ملعون و نفرین زده بنامند و جهان را کویری خشک و دوزخی تفته و ویران جائی اهریمنی به‌شمار آورند:

هی فلانی! زندگی شاید همین باشد / یک فریب ساده و کوچک.

کافکا در همین عصر جدید همانند مانی گفت که «نظم جهان بر پایه‌ی دروغ بنیاد شده است» و امید در بخشی از شعر بلند «زندگی می‌گوید» چنان منظره‌ای از زندگانی ترسیم می‌کند که به راستی وحشت‌آور است. یکی می‌گوید مردم پیشین زندگانی را خورد و پُوش و لذّت آغوش می‌دیدند، دیگری که درس نخوانده اما فیلسوف است می‌گوید امروزیان نیز همینطور می‌گویند نهایت آن را با عبارت دیگری بیان می‌کنند. وسیله‌ها و ظواهر عوض شده نه غایت‌ها وباطن‌ها، ریشه‌ی همه‌ی جرم‌ها و جنایات خورد و پُوش و لذّت آغوش است. گاهی جذبه‌ای بر انسان وارد می‌شود، گرچه آن اوج عالی کمتر ممکن است، و به اوج می‌رسد و آن‌گاه از آن اوج سقوط می‌کند اما همین جذبه‌های عالی نیز جانشین همان نیازهای دیرینه است امّا پشت نقابی دیگر:

ما غلامان و کنیزانیم در این معبد افسون

و دروغین و دروغان را خریداران

---

۱. مانی و دین او، ۳۸ و ۳۹، زندگانی مانی، ۵۷ و ۵۸.

ما بُت افسانه را با گوش فربه‌مان پرستاران
و حقیقت لاغرک میشی که قربانی است.[۱]

اگر چنین است پس دیگر «حقیقتی» در دست نیست و حق با خیام بوده است که احوال جهان و عمر و فانی وجود را خوابی و خیالی و فریبی و دمی دانسته، از این رو امیّد نیز مانند هدایت به سراغ خیام می‌رود و مانند او می‌گوید «بنده‌ی دَم باش» و حتی تا آن‌جا می‌رود که می‌سراید:

شعر تو نفی و نفرین، درد و دریغ و دشنام
هرگز تو زهر بوته دیگر ثمر نداری.[۲]

در هنگامه‌ی این نفی و درد و دریغ‌ها، امیّدی در شعر اخوان جرقه می‌زند، امید به انسان آینده، انسانی که در چشمه‌های عرفان باستانی تن خواهد شست و پاک و فرخنده روز خواهد شد. البته چیزهای دیگری نیز هست. در مثل «سکوت شب‌ها و اختران و نگریستن به سَحَرها و بامدادها و طلوع‌ها»، دور از آلودگی‌های زیست ناهمساز کنونی، هر چند این شبگیرها و فروردین‌ها باز آغاز رنج‌های دیگری است. شاعر احساس می‌کند در «میان راه» زندگانی ایستاده، گذشته رفته و آینده هنوز نیامده، او از بود و نبود، رفته و آینده بیزار است. قصه‌ی زندگانی قصه‌ی بیهوده‌تر بیهودگی‌هاست.

«پس اخوان مانند خیام راه را از دوسو می‌بیند، طرفی که آمده‌ایم و طرفی که می‌گذریم... خیام یأس فلسفی خود را چون خنجری به دل زمان فرو می‌بَرد امّا اخوان آهسته زیر بار غم پژمرده می‌شود و عاقبت قربانی» اما گاهی در حضور سپیده‌دم برای خود تسلائی می‌جوید:

---

۱. زندگی می‌گوید: ۲۶. این ایده در اروپا نیز مطرح شده: زندگانی ما را سه عامل می‌سازد. - کدام‌ها؟ - زایش، جماع و مردن... همه همین است و بس (الیوت. Fragment of An Agon, 1927).
۲. گزینه‌ی اشعار، ۳۷۲.

ابر شبگیر بهاران سینه خالی کرد
خیل خیل عقده‌ها را در گلو ترکاند

.....

پرده را یکسو زدم، دیدم
چه دیده‌م، آه
آسمان ترگونه بود[۱] و روشن و بشکوه
صبح اینک صبح بی‌همتای فروردین
می‌دمید از کوه.

شاعر در حضور سپیده‌دم، خواندن آغاز می‌کند. ترانه می‌سراید که همه‌ی آن خواب‌ها و کابوس‌ها را بپوشاند و روح خسته‌اش را آرام کند.[۲] اوج نومیدی و هیچ‌انگاری او را در قطعه‌ی «ما، من، ما» می‌بینیم که در فروردین ۱۳۶۹ سروده شده:

هیچیم / هیچیم و چیزی کم / ما نیستیم از اهل این عالم که می‌بینید / وز اهل عالم‌های دیگر هم / یعنی چه، پس اهل کجا هستیم؟ / از عالم هیچیم و چیزی کم.[۳]

شاعر در این قطعه خود را در غرقاب تاریکی و پوچی غوطه‌ور می‌بیند، به «غم» درود می‌گوید و از هیچی استقبال می‌کند. شب تابستانی فراز بام می‌رود و چراغ می‌افروزد امّا می‌بیند با روشن شدن چراغ پشه‌ها و سوسک‌ها حمله می‌آورند، پس چراغ را خاموش می‌کند، سوسک‌ها و پشه‌ها و شادی و غم‌ها همه می‌روند و او تنها می‌ماند، در آن سو دختری می‌بیند «زیباتر از رؤیای شبنم‌ها» و مانند «روح آبی و آب»، «و خواب و بیدار» و مانند «غم در کسوت شادی.» دختر

---

۱. بارانکی خرد خرد می‌بارید چنانکه زمین را ترگونه می‌کرد. (تاریخ بیهقی، ۲۶۰).
۲. کلک، همان، ۸۷. ۳. دنیای سخن، ۴۴، شماره‌ی ۳۳.

لحظه‌ی فرّار جادوئی و محض خلوص و «نمی‌دانی و می‌دانی» و جاودان تاب است. لحظه‌ی الهام شاعرانه است یا لحظه‌ای که بعضی‌ها با «برگی سبز» در مشام در ***«مجلل هودج سرّ و سرود و هوش و حیرانی / همعنان با نور سوی اقصا مرزهای دور / تا مجرد تا رها می‌روند.»*** او پس از رسیدن به این اوج جادوئی همراه مشتی غم و شادی و باگروهی زخم‌ها و عده‌ای مرهم از بام فرود می‌آید:

گفتیم بنشینیم / نزدیک سالی مهلتش یک دم / مثل ظهور اولین پرتو / مثل غروب آخرین عیسای بن مریم / مثل نگاه غمگنانه‌ی ما / مثل بچه‌ی آدم.

سپس می‌نشیند و به خوبی خوب در می‌یابد که: ***باز آن چراغ روز و شب خامش‌تر از تاریک / هیچیم و چیزی کم.***[۱]

شاعر در این‌جا دیگر همه چیز را وانهاده و در لحظه‌های «خالی» و «پوچی» محض افکنده شده است. در دوره‌ی رضاشاهی نیز همین فراروند را می‌بینیم. «بوف کور» هدایت که در اوج قدرت نظام خودکامه‌ی بیست ساله نوشته شده پُر از این اندیشه‌هاست: «بین چند میلیون آدم مثل این بود که در قایق شکسته نشسته‌ام و در میان دریاگم شده‌ام. حس کردم که مرا با افتضاح از جامعه‌ی آدم‌ها بیرون کرده‌اند.»[۲]

و در داستان «فردا» می‌نویسد: «زندگی دالان دراز یخ‌زده‌ای است.»

کافکا نیز احساس می‌کرد که: «خروش جهان من دارد فرو می‌نشیند. من سوخته و تمام شده‌ام.»[۳] در ادب غرب کافکا و ناثانیل وست و سارتر [در تهوّع] و کامو و نویسندگان دیگری مانند فاکنر با همین مشکل تماس گرفته‌اند. کونتین قهرمان «خشم و هیاهو» می‌گوید: «این ساعت پدر بزرگ بود و وقتی آن را به من داد گفت من این را به تو می‌دهم نه برای این منظور که زمان را به یادآوری بلکه

۱. دنیای سخن، همان، ۴۴.
۲. بوف کور، ۷۲.
۳. گفت‌وگو با کافکا. گوستاو یانوش، ۲۰۰.

برای اینکه بتوانی گهگاه آن را فراموش کنی و همه‌ی نیرویت را برای پیروزی بر آن به باد ندهی. گفت برای آنکه هیچ نبردی پیروزی نداشته و حتی در نگرفته. آوردگاه‌ها فقط ابلهی و نومیدی انسان را آشکار می‌کند و پیروزی نیست مگر وهم فیلسوفان و ابلهان.»[۱]

این سخنان همه از ریشه‌های اجتماعی آب می‌خورد. وضع ناهمساز زندگانی اجتماعی شاعر را به ژرفای تنهائی و از خود بیگانگی می‌راند، رابطه‌ی او را با دیگران قطع می‌کند، به‌طوری که نویسنده ناچار می‌شود برای سایه‌ی خود بنویسد. شعر و قصه سرشار از دلتنگی، و سرشار از «اندوه جهان» می‌گردد. هنرمند دیگر به اهداف بنیادی زندگانی که آماج همه‌ی تلاش‌های انسان است، باور ندارد. جامعه در درون خود هنرمندانی می‌پرورد که با آن بیگانه‌اند. جامعه‌شناسان ادبی چنین نمودی را ویژه‌ی آخر قرن نوزدهم و دهه‌های آغازین قرن بیستم دانسته‌اند ولی نمود از خودبیگانگی و دلهره و اضطراب و خوارشمردن جهان و زندگانی، پیشینه‌ای طولانی دارد. ایوب که مردی محتشم و خوشبخت است به روز سیاه می‌افتد، گله‌ها و خادمان و خویشان خود را از دست می‌دهد، فرزندانش از بین می‌روند و خود دُچار بیماری‌های درمان‌ناپذیر می‌گردد: ***پس از آن ایوب دهان خود را باز کرده روز خود را نفرین کرد / روزی که در آن متولد شدم هلاک شود / و شبی که گفتند مردی در رَحِم قرار گرفت / آن روز تاریکی شود و خدا از بالا بر آن اعتنا نکند و روشنی بر او نتابد... / آن شب نازاد باشد / و آواز شادمانی در آن شنیده نشود.»***[۲]

زمانی که جامعه‌ی بورژوازی معاصر دچار بحران شد، نمود بیگانگی و از خودبیگانگی بیشتر به پیش نماآمد. هگل با ژرف‌بینی ویژه‌ی خود به

---

۱. خشم و هیاهو، متن انگلیسی، ۷۳. ۲. کتاب ایوب، ۵ - ۱: ۳.

ریشه‌یابی آن پرداخت و سپس در آثار فیلسوفان اجتماعی به‌طور مشخص‌تری به بحث گذاشته شد. اینان گفتند که «بیگانه شدن فرارویندی است که انسان را با حوزه‌ی کاری که خود آفریده غریبه می‌سازد. تقسیم اجتماعی کار موجب ازدیاد ثروت می‌گردد امّا این فرارویند به بهای بی‌ارزش ساختن روزافزون زندگانی انسان تمام می‌شود....»[۱]

از خودبیگانگی صوّر گوناگون داشته و دارد. سارتر و کامو و ناتانیل وست آن را به‌صورت تهوّع و پوچی تجربه می‌کردند، پوچی نیست مگر فقدان ایمنی و ارزش‌های سنتی. یونسکو در مقاله‌ای درباره‌ی کافکا می‌نویسد: «پوچی همانا نداشتن مقصود است. انسان از دین، از ریشه‌های متافیزیکی و ماورائی خود بریده شده، گم شده و همه‌ی کردارهای او بی‌معنا پوچ و بیهوده از آب درآمده است. تعریف یونسکو کم و بیش درست است جز اینکه علل اقتصادی - اجتماعی از خودبیگانگی را به علل فردی و روحی کاهش می‌دهد.

نمودهای بیگانگی،[۲] نومیدی و پوچی در شعر اخوان به شدّت منعکس شده است، امّا او می‌کوشد آن را رنگی اجتماعی بزند. توللی خود خوارشماری و پوچی را به ذات انسان نسبت می‌دهد، و جنبه‌ی انتزاعی به آن می‌بخشد امّا امیّد نشان می‌دهد که پوچ شمردن زندگانی و خود خوارشماری با رویدادهای جامعه بستگی دارد و همچنین گاه که ابرهای زمان پراکنده می‌شود و روزنه‌ای از روشنی گشوده می‌گردد، به وجد در می‌آید و از پیوستن و رفتن و تلاش می‌گوید و از سرود رقص:

تن شنگی از رقص لبریز
سر، چنگی از شوق سرشار.[۳]

---

۱. جامعه‌شناسی ادبیات، ۲۰۷ و ۲۰۸.

2.Alienation

۳. از این اوستا، ۶۵.

ولی البته این لحظه‌های شاد و شوق‌انگیز در شعر او بسیار اندک است. امیّد در برخی از اشعار خود تنه‌هائی به نیهیلیسم [پوچ‌گرائی، هیچ انگاری] زده است. نشانه‌هائی از این هیچ انگاری را در نوشته‌های او نیز می‌بینیم که گاه با اشاره و گاه به روشنی «از نبودن ارزش و معنا در جهانی که با آهنگی سریع به سوی نابودی می‌رود» سخن می‌گوید. البته هنرمندان به دوگونه با هیچ انگاری و از خودبیگانگی رویاروی شده‌اند: گاهی می‌بینیم که نمودی از این دست به‌صورت نمودی مطلق و همیشگی عرضه شده، تردید ابدی و پوچ و هیچ‌گرائی آدم‌های «در انتظار گودو»ی بکت از این قسم است. گاه نویسندگان به صورتی فعّال و برای گذر از آن با نیهیلیسم تماس می‌گیرند و نی‌چه از این نویسندگان است. نی‌چه ارزش‌های کهن را می‌شکند و فرو می‌ریزد ولی در این مرحله نمی‌ماند و به جای آنها ارزش‌های تازه‌ای بنیاد می‌کند. او در جهانی تهی از ارزش به‌سر می‌بَرد و همه چیز را آماج حمله قرار می‌دهد: «غرق دشنام و خروشش سره‌ها ناسره‌ها»، شک می‌کند. دین و جامعه و فلسفه و هنر را به محک انتقاد می‌زند ولی سپس می‌کوشد تا از حوزه‌ی پوچی به سوی جهان ارزش‌های تازه نقبی بزند. او نیهیلیسم را در همه جا حتی در درون خود می‌بیند و در همین زمینه با داستایوفسکی همانند می‌گردد. ارنست یونگر می‌گوید «نظریه‌ی این دو با یکدیگر خویشاوندی دارد و هر دو در سه مرحله‌ی مشابه پیش می‌رود [چه منظم و پیوسته باشد یا ناپیوسته]: از شک به بدبینی و از آن‌جا به کرداری در محیطی تهی از آفریننده و ارزش‌ها و سپس به‌سوی واقعیت‌های جدید»[۱] نی‌چه و داستایوفسکی البته در این حوزه با مشکل‌های معنوی تماس می‌گیرند و رویدادهائی را که موجب هیچ انگاری شده در نظر نمی‌آورند. انسان، جهان و جامعه خود را به‌وسیله‌ی فعالیت خود می‌سازد امّا آن را مکانی بیگانه و دشمن با خود

۱. عبور از خط، ارنست یونگر، ۳۷.

می‌یابد، همچنانکه جامعه‌ی ناهمساز فعالیّت او را بدل به شیئی می‌کند. پس همه‌ی هنرها، ادبیات و فلسفه‌هائی که این گرایش را باز می‌تابانند خود بیگانه خواهند شد. زمانی که جهان انسانی همچون جهان اشیاء و جامعه مانند چیزی خارجی - نه درونی - ترسیم گردد یعنی چیزی اساساً غیرانسانی، دشمن کیش... آن‌گاه ما با فراروند «شیئی‌شدگی» سروکار داریم. در اشعار امیّد نشانه‌های آشوب، نومیدی و شکست جان و تن... به‌طور مشخص و واقعی تصویر شده است:

ما... راویان قصه‌های رفته از یادیم

کس به چیزی یا پشیزی بر نگیرد سکّه‌هامان را.

در قطعه‌ی «چاووشی» سه راهه‌ای در برابر خود می‌بیند. راهی به شادی می‌رود و راهی به ننگ و نام، راه دیگر یعنی راه سوّم راهی بی‌بازگشت است.» شاعر در مکانی زیست می‌کند که: ***صدائی نیست / نور آشنائی نیست / حتی از نگاه مرده‌ای هم ردپائی نیست.***

قطعه‌ی «کتیبه» اوج هیچ انگاری در شعر معاصر ایران است. بردگانی زنجیر شده در بیابانی گرفتار آمده‌اند. آن سوتر تخته سنگی افتاده است و اگر بردگان بخواهند به سوی آن بروند ممکن است ولی تا آن‌جا که زنجیر رُخصت می‌دهد. ناگاه در رؤیای خوف و خستگی ندائی می‌شنوند که بر تخته سنگ رازی نوشته شده. گروه بردگان در میان شک و تردید و هراس و خستگی بر آن می‌شوند «راز» تخته سنگ را بخوانند شاید که رهائی یابند. پس عرق‌ریزان و خزان با دست‌های مجروح و پاهائی پُر آبله خود را به تخته سنگ می‌رسانند. یکی از زنجیریان به کنار تخته سنگ می‌رود و نوشته‌ی آن را می‌خواند: ***کسی راز مرا داند /که از این رو به آن رویم بگرداند.***[۱]

---

۱. از این اوستا، ۱۳.

تلاش و عرق‌ریزی دوباره آغاز می‌شود. امیّد به خواندن راز و رهائی، زنجیریان را به تلاش وا می‌دارد. سنگ را بر می‌گردانند امّا ناگاه با مضحکه‌ای رویاروی می‌شوند. نوشته‌ی آن سوی سنگ بر این سو نیز نقر شده است! امید گاهی مشکل‌های فلسفی را به حوزه‌ی شعر می‌آورد. در قطعه‌ی نماز در حال یکی شدن با طبیعت می‌پرسد:

ای همه هستی ز تو
آیا تو هم هستی؟(۱)

در قطعه‌ی «و ندانستن» نخست امکان رسیدن به نیک بختی وصف می‌شود و سپس از دور بودن مقصود سخن می‌رود: «کوته شده‌ست فاصله‌ی دست و آرزو» و در شعری دیگر شاعر با جمله‌ای همه‌چیز را درهم می‌ریزد و جهان و واقعیت را خوابی و خیالی می‌شمارد: ***من خواب دیده‌ام / تو خواب دیده‌ای / او خواب دیده است....***(۲)

در شعر امید هیچ انگاری با نومیدی ژرف همراه است. واژگان ابر، تور، مُرداب زندگانی اوبار، راه، سایه‌های شب، نفسَدَود، باغ عقیم، دهکوره‌ی دورافتاده از معبر، کوچ... مُبیّن رنج‌ها و نومیدی‌های او هستند. «ابر» گاهی درون تاریک جهان و انسان را به نمایش می‌گذارد.

«ابرهای همه عالم شب و روز در دلم می‌گریند» یا: ***«نفس کز گرمگاه سینه می‌آید برون، ابری شود تاریک / چو دیوار ایستد در پیش چشمانت...*** این همان ابر است که مژده‌ی روشنی و باران می‌دهد ولی فضا را تیره می‌دارد ولی هرگز نمی‌بارد یا «این ابر چون آوار» امید لحظه‌های پوچ و تهی را خوب وصف می‌کند:

---

۱. از این اوستا، ۷۸.
۲. آخر شاهنامه، ۹۹.

از تهی سرشار / جویبار لحظه‌ها جاریست.[۱]

مرداب زندگانی مانند مرغی ماهیخوار با چینه‌دانی شوم و سیری‌ناپذیر لحظه‌های زندگانی شاعر را فرو می‌بلعد و او ناچار هر شب دست تهی به خانه و میخانه می‌رود:

همچو آن صیاد ناکامی که هر شب خسته و غمگین
تورش اندر دست
هیچش اندر تور
می‌سپارد راه خود را، دور
تا حصار کلبه‌ی در حسرتش محصور.[۲]

نومید و درهم‌ریختگی ارزش‌ها در قطعه‌ی «آخر شاهنامه» به صورتی مشخص و واقعی تصویر می‌شود. شاعر و آوازخوان قوم چنگی شکسته در دست دارد و قصه‌ی غمگین غربت سر می‌دهد. وحشت و نومیدی با ابعادی عظیم همراه با یادآوری‌های اساطیری و تاریخی سر بر می‌دارد و فضای امید و بیم جهان امروز را - جهانی که زیر سایه‌ی سلاح‌های مرگبار و تضادها و جنگ‌ها دست و پا می‌زند، به نمایش می‌گذارد: «شاعر به زبان شعر و با کلامی مُوجز و سنگین، زمزمه‌ی وحشت‌آوری را به گوش فرو می‌خواند.»[۳] او در جهانی بس پیر و از یاد رفته به دنیا آمده است. اگر امیّد چنین فضائی را به‌طور مشخص و در زمینه‌ی روح عصری که سرگردانی و در میان بیم و امید بسر بُردن، صفت شاخص آنست تصویر نمی‌کرد انتقاد در این زمینه که او «نومیدی را مطلق کند» راهی به دیهی می‌برد. امید «عصری تاریک» را نه با خرسندی و تسلیم بلکه با روحی چالشگرانه و خشمناک و عصیانگر به تصویر می‌کشد. البته آن امیدی که در

---

۱. آخر شاهنامه، ۲۱.
۲. آخر شاهنامه، ۳۰.
۳. ارزیابی شتابزده، ۱۸.

ناقوس و مرغ آمین نیما می‌بینیم که به دگرگونی بنیادی جهان خواهد انجامید، در شعر اخوان نیست. نیما بارها گفته است که «همیشه به من مژده می‌دهند گوش من از صدای آینده پُر است» ولی امید در شعرهای آخرین خود، احساس می‌کند که اکنون بسیار پیر شده است:

من دگر خوابم می‌آید خسته‌ام، پیرم.(۱)

و یکی از اشخاص شعر «زندگی می‌گوید» احساس می‌کند «آخر خط است و خط آخر است انگار» و اسارت همه جاست، چه در زندان و چه در فراسوی آن:

«چند روزی بود / کز دروغ زشت و مشهور بزرگی نامش «آزادی» / خاص این خوشبخت آبادی / به حصاری تنگ‌تر آورده بودندم»(۲)

امّا همین‌جا می‌بینیم که امید کابوس دردآلود خود را با رویدادهای اجتماعی گره می‌زند و می‌گوید در این زمان در حصارهای تنگ درون و برون زندان‌ها «آزادی» دروغی بیش نیست بنابراین ناقدی که می‌نویسد: «ما از شاعران خود دعوت می‌کنیم که احساس‌ها و عاطفه‌های نجیب و مدنی و میهنی را بر پندارهای تاریک خود چیره کنند و بار دیگر همان تا رهائی را به نوا درآورند که طرب و نشاط کار و پیکار می‌افشانده است»(۳) پیداست که تنها به قاضی رفته است، اگر قرار باشد آثار هنر را به معیار «خوشبینی و بدبینی» و شرکت در پیکار مستقیم اجتماعی بسنجیم و ساخته‌هائی که «چنگ شادی را به صدا در می‌آورند» بپذیریم و آنهائی راکه «تیره»، «غامض» و «نومیدی زاست» ردکنیم باید بسیاری از آثار سوفوکل، شکسپیر و حافظ و مولوی... را کنار بگذاریم. فرخی سیستانی که در دربار غزنوی به آسودگی می‌زیست و کارش به جائی رسیده بود

---

۱. زندگی می‌گوید، ۲۳۷.
۲. زندگی می‌گوید، ۲۳۰.
۳. مسائلی از فرهنگ و هنر، احسان طبری، ۷۱.

که سوار بر اسب می‌شد و «بیست غلام سیمین کمر از پس او بر نشستندی.»[۱] می‌توانست آوای شادی برآورد و بسراید:

گل بخندید و باغ شد پدرام — ای خوشا این جهان بدین هنگام
چون بنا گوش نیکوان شد باغ — از گُل سیب و از گل بادام
همچو لوح زمرّدین گشته‌ست — دشت همچون صحیفه‌ی زرخام
باغ پُر خیمه‌های دیبا گشت — زند وافان درون شده به خیام[۲]

ولی سعدی که در دوره‌ی خونبار مغول می‌زیست می‌گفت:

دل ضعیفم از آن کرد آه خون‌آلود
که در میانه‌ی خونابه‌ی جگر می‌گشت

ایوان کارامازوف در برابر دعوت الیوشا به «امیدوار بودن و تسلیم مسیحی» و اینکه «نیست انگاری و شک ایمان انسان را متزلزل می‌کند» می‌گوید: «می‌خواستم درباره‌ی رنج بشری حرف بزنم اما اکنون بهتر می‌بینم منحصراً به رنج کودکان بپردازم [از کودکان حرف می‌زند تا الیوشا نتواند پای گناه را به میان کشد] این کار مرا از عرضه‌ی دلائل بسیار طولانی معاف می‌کند... برای اینکه مقصودم را روشن کنم منحصراً کودکان را در نظر می‌گیرم و کلمه‌ای درباره‌ی اشک‌های افراد دیگر انسان‌ها که روی زمین را تا ژرفای آن سیراب می‌کند نخواهم گفت» ایوان سپس نمونه‌ای در این زمینه به دست می‌دهد. نجیب‌زاده‌ی تحصیل کرده و همسر او کودک هفت ساله‌شان را شلاق می‌زنند به‌طوری که او دیوانه می‌شود. اما وکیل مدافع آن شخص در دادگاه به توجیه کار او می‌پردازد که آنچه روی داده صرفاً «مسأله‌ی عادی خانوادگی است» دیگری کودکی پنج ساله را با محبوس ساختن وی در مستراح مجازات می‌کند. صاحب منصبی سگ‌های

۱. چهارمقاله، همان، ۴۰.
۲. دیوان فرخی سیستانی، ۲۲۷.

خود را به‌جان پسربچه‌ای برهنه می‌اندازد و مادر او را ناچار می‌کند ناظر این صحنه باشد.[۱] این رویدادها ویژه‌ی جامعه‌ای معین یعنی جامعه‌ی بورژوازی نیست. در دوران کهن روی داده امروز نیز روی می‌دهد. خوش‌خیالی است که گمان بریم که عمر این قضایای تلخ سرآمده است. هنوز مدّتی زیاد از آن زمان نگذشته است که دستگاه هیتلری میلیون‌ها انسان را در کوره‌های آدم‌سوزی خود به ورطه‌ی مرگ فرستاد. در زمانی که کافکا داستان‌های محاکمه و اردوگاه محکومین را نوشت چه بسیار کسانی بودند که در انتقاد از او گفته‌اند «کافکا ساز طرب را به صدا در نیاورده است» و نگاهش روی تیرگی متمرکز شده. کافکا در ۱۹۲۴ مُرد یعنی ده سال پیش از اینکه جهان چیزی درباره‌ی «کوره‌ی آدمسوزی» شنیده باشد، همان کوره‌هائی که کافکا با بینشی پیشگویانه در اردوگاه محکومین و برخی صحنه‌های محاکمه، منظره‌اش را حتی تا وصف جزئیات جامه‌ی نازی‌های تصویر کرده است.[۲]

ما نمی‌گوئیم شعر امید در همه‌ی جهات تصویر تیرگی‌ها، کل واقعیّت راگفته است و هم‌چنین راه حلّ‌های شاعر به تمامی درست است. این مُشکل دیگری است. مسأله‌ی مهم آنست که در شعرهای امید زشتی‌ها و وحشت‌های سال‌های پس از کودتای ۱ مرداد ۳۲ منعکس شده. آنچه گفته همان واقعیّت است و غلو در نومیدی نیست. خود او می‌گوید «شعر اگر بخواهد شعر باشد باید مقداری خودش را از «بایدها [دستورها]» برتر بگیرد. نباید چنین‌ها بوده باشد... معمولاً نسلی در شعرهایش پرسش‌هائی طرح می‌کند و نسلی دیگر آن پرسش‌ها را پاسخ می‌گوید یا به واسطه‌ی پاسخ‌ها باز پرسش‌های نو طرح می‌کند. شاعر از دو نسل است و از یک ملت ولی من این دو تا را توأم خواستم زنده کنم. در شعر «ناگه غروب

۱. ابله (مؤخره)، داستایفسکی. (A.Belkin)، ۳۴۴.
۲. پیشگویان سرنوشت ما، ۲۱۴.

کدامین ستاره؟» آمدن مردی را توصیف می‌کنم که بغلی نان تازه زیر بغلش است، سگی زرد دنبالش می‌رود، مرد گاهی تکه‌ای نان به دهان خود می‌گذارد و می‌خورد و تکه‌ای می‌اندازد پیش سگ، او می‌رود و سگ هم به دنبالش می‌رسد به در خانه‌اش، می‌رود تو و در را می‌بندد. سگ که تا حالا دنبال نان بوده (نیازها، اقتصاد، زندگانی و گذران معاش) چشمش به گربه‌ای می‌افتد که همان نزدیکی‌ها بوده و تا به حال کاری به او نداشته. با غیبت مرد است که ناگهان بوی دشمن شنیده می‌شود. سگ بوی گربه را می‌شنود، به او می‌پرد و او نیز می‌رود بالای درخت. خوب یعنی چه؟ همین «نقل» است؟ یا... این‌جا فقر و نداشتن است که موجب این دشمنی‌ها می‌شود یا آن مردی که خودش را به صرع می‌زند برای به‌دست آوردن یک لقمه نان یعنی صرع ندارد ولی کاری می‌کند که بیفتد توی آب لجَن و کثیفی مثل صرعی‌ها، در حالت صرع، و ترحم رهگذران را برانگیزد و پولی به‌دست آورد، حال آنکه این جوان ایرانی و از فرزندان این مرزوبوم و از جمله مالکان ثروت بی‌کران نفت و... چرا باید چنین کند و کاری و کسبی و مشغله‌ای، حرفه‌ای برای خود نداشته باشد؟ چرا؟ نفتش را می‌برند با کشتی‌ها و کشتی‌ها و گزمه‌ها و گشتی‌ها... اما او چرا چنین است؟ می‌بینید باز هم پرسش است، پرسشی است که بر چشم و دل خواننده‌ی با شعور گماشته می‌شود. من هیچ شعری را بی‌مقصد و هدفی نگفته‌ام. شعر در نفس شعر و زمزمه‌اش به خاطرم خطور می‌کند ولی همیشه هدفی را برای خود داشته‌ام. همیشه ابعاد شعر من ابعاد اجتماعی است، سیاسی است البته به‌جای خود، غزل و عشقیات و توصیف و... نیز گهگاه دارم با برخی چیزهای فلسفه‌گونه و تامّلاّت که بیشتر گرایش به فلسفه‌ی ازلی و ابدی خیامی داشته و دارد ولی بیشتر متوجه به اجتماعیات و سیاسیات و این‌ها نیز هست.»[۱]

۱. مجله‌ی کلک، همان، ۴۶.

با این همه امید شاعری است که فریاد نسلی شکست خورده، نسلی که واماندگی فریب خوردگی، ترس زیان‌دیدگی را با گوشت و پوست خود احساس کرده، به‌گوش ما می‌رساند. دردمندی و یأس او به این اعتبار فردی و انتزاعی نیست، بُن‌بست‌ها و وانهادگی‌های قومی را بیان می‌کند که کعبه‌ی مقصود را در دو قدمی خود می‌دید اما زمانی که به هوش آمد خود را همچون رستم در «چاه نابرادر یافت» این بینش البته نومیدانه و حتی تراژیک است و از آن جا که نمی‌توان در «شک و نومیدی» جا خوش کرد پس اخوان در صدد برمی‌آید افزوده بر ترسیم واقعیّت‌های تلخ اجتماعی هدف و مقصودی راستین بجوید [و حتی فلسفه‌ای بنیاد کند] و سرانجام خود را از نیهیلسیم و تردید نجات می‌دهد و در هنر و فلسفه‌ی ایران، در شعر خیام و اسطوره‌های کهن گمشده‌ی خود می‌یابد و در رود سرشار آئین زرتشت و مزدک تن و جان می‌شوید و به یاری امشاسپندان، ایزد مهر، فره‌ی درخشان ایزدی و زرتشت: «ساقی سرخوش میخانه‌ی زندگی و پیک اورمزد» و در یک کلام به مدد روشنی معنویت باستانی به اندیشه‌ای «جدید» می‌رسد و رادی و پاکی و نیکی را درود می‌گوید.

امید در برخی از اشعار خود به طنز و ضحک می‌گراید. این طنز البته بسیار تلخ است و شادی و شنگولی طنزهای حافظ و عبید را ندارد، در «مرد و مرکب» پهلوان پنبه‌ای را که دعاوی بسیار دارد و دون‌کیشوت‌وار به جنگ با اشباح می‌رود، زیر شلاق استهزا می‌اندازد. شهر فضائی خندستان دارد: ***گفت راوی ماه خلوت بود امّا دشت می‌تابید / نه خدایا ماه می‌تابید اما دشت خلوت بود!*** اخوان در منظومه‌ی «شکار» نیز قصد ساختن فضائی خندستان (کمیک) دارد ولی چندان توفیقی به دست نمی‌آورد. این منظومه از چهارپاره‌های مکرّر - که در آن مصاریع دوم و چهارم هم قافیه‌اند - ساخته شده است. او می‌خواهد در این‌جا اثر اجتماعی - فلسفی بیافریند. منظومه دارای شش بخش است و

اشخاص عمده‌ی آن عبارتند از صیادپیر، گوزن و پلنگ اما قهرمان اصلی صیّادپیر است. شاعر در این منظومه چه خواسته است بگوید؟ او خود در پایان کتاب با بیانی مُبهم می‌گوید «... اما اتفاقاً نفَس این پیروزی بیشتر از هر چیزی پوچ و بی‌ثمر است» می‌خواهد تماشا کند که بقایای پیکره‌ی تمام تلاش انسان وقتی که درهم شکسته است چه حالی دارد و نیز ببیند چگونه است تصویر مردی با آخرین غیمت و نتیجه‌ی عمری کوشش... در آخرین لحظه پیش از رسیدن به آن سوی طبیعت با آن یک مشت پشم که بادش می‌برد؟...[۱]

این هدف منظومه است ولی آیا سراینده توانسته است آن را چنان بپرورد که به آن هدف برسد؟... جای حرف دارد. منظومه با توصیفی از صبح آغاز می‌شود.

صیادپیر با تبر و ترکش به راه می‌افتد، با آبشار درد دل می‌کند و سپس نیمروز فرا می‌رسد و دره از نفس آفتاب پُر می‌شود. در ترکش صیّاد یک تیر بیش نیست و گوزن در دسترس است. صیاد مردد است:

هوم اگر خدا نکرده خطا کرد یا بجست.

گوزن تیر می‌خورد ولی موفق به فرار می‌شود. صیادپیر لگنان به دنبال صید راه می‌افتد ولی در همین لحظه از پشت پلنگی بر شانه‌ی صیاد می‌جهد و چون حکم تقدیر بر او فرود می‌آید و صیّاد خود صید می‌شود. درست در همین لحظه که باید کلام سراینده اوج بگیرد و صحنه‌های شکوهمند و حماسی تجسّم دهد او با چند بیت سروته قضیه را به‌هم می‌آورد:

ناگه شنید غرش رعدی زپشت سر
وآنگاه ضربتی که به او خورد برزمین
زد صیحه‌ای و خواست بجنبد به خود ولی
دیگر گذشته بود، نشد فرصت و همین.[۲]

---

۱. شکار (مؤخره)، تهران، ۱۳۴۵. ۲. شکار، ۳۸.

منظومه به این صورت حکایت از مضمون‌سازی دارد و در آن حالت «بی‌تابی شاعرانه» دیده نمی‌شود. نخستین نکته‌ای که پس از خواندن شعر به ادراک خواننده می‌رسد مضمون داستان «مردپیر و دریا»ی همینگوی نویسنده‌ی آمریکائی است و این قیاس مشروط به ادراک منظومه‌ی «شکار» در سطح واقعیت است. می‌دانیم همینگوی حماسه نویس انسان جدید است و درونمایه‌ی ستیز انسان با انسان و سرنوشت و طبیعت را در بیشتر داستان‌های خود می‌پرورد. از «نیک آدامز» قصه‌ی «در عصر ما» ۱۹۲۴ گرفته تا ماهیگیر «مردپیر و دریا». آگاهی به مرگ به واسطه‌ی تهاجم، زمانی به دانستگی او رسید که با پدرش برای شکار به جنگل‌های میشیگان شمالی می‌رفت، هم‌چنین در زمان روزنامه‌نگاری و درک درهم‌تافتگی جامعه‌ی شهری به چنان آگاهی‌هائی دست یافته بود، زمانی نیز همچون بسیاری از جوانان تصورگرای همزمان خود برای به‌دست آوردن چنان تجربه‌ای به جبهه‌ی نبرد رفت اما بیشتر از میدان نبرد گزارش تهیه می‌کرد. در «خورشید همچنان می‌درخشد» او مشکل از خود بیگانگی طرح شده است. او از خودبیگانگی نُمادینی را بار دیگر در «وداع با اسلحه» نمایش می‌دهد. جنگ جهانی اول است و نظامیان آمریکائی در ایتالیا می‌جنگند. رویدادهای نبرد، اشخاص داستانی را به میخوارگی و بی‌بندوباری و تمسخر باورها می‌کشاند. تنها نور نجات‌بخش عشق فردریک هنری به کاترین است و اگر این عشق سوزان نبود، فردریک هنری در سرزمینی بیگانه، تنها، گمگشته و بی‌هدف و مقصود برجای می‌ماند. در «داشتن و نداشتن» حماسه‌ای فردی مطرح می‌شود و قهرمان آن در نبرد خود با حکومت فدرال در می‌یابد که فردی تنها در زندگانی پُر ستیزه‌ی بشری نمی‌تواند به زندگانی ادامه دهد. در مردپیر و دریا در پیرمرد ماهیگیر نمادی مسیحی می‌بینیم که برای شکار کردن حقیقتی بدوی و غیردینی به کار می‌رود. او و ماهی بزرگ نیستند مگر انسان و طبیعت در ستیزه‌ی نهائی و حلّ

ناشده‌ی آنها. هر دو پیروزند و با شکوه زیرا پیرمرد سرانجام ماهی را صید می‌کند هر چند نمی‌تواند از آن برخوردار شود. زمانی که نبرد او و ماهی به آخرین مراحل خود می‌رسد می‌گوید: اهمیّتی نمی‌دهم که چه کسی چه کسی را می‌کشد امّا در پایان قصه می‌تواند دراز بکشد و به خواب رود و در خواب خود شیرها یا شاید پلنگ را به خواب ببیند و به این ترتیب عصری می‌تواند در قصه‌های همینگوی پژواکی از شک و ایمان خود بشنود.(۱)

در منظومه‌ی «شکار» هیچ نشانه‌ای از چنان ستیزه و چنین شک و ایمانی نمی‌بینیم، صیاد پیر بیشتر به صوفی سرگردانی شبیه است که در هیچ کاری به ویژه در کار خطرناک شکار جدّی نیست. به نظر می‌رسد اخوان شکار و شکارگر را بهانه‌ای ساخته است برای نشان دادن «پوچی» ستیزه‌ها، هر چند که خود منظومه به جای تجسّم ستیزه‌ها به استهزای آن پرداخته است و در این‌جا ستیزه‌ی انسان را با دهر جان اوبار مشاهده‌گر می‌شویم. امّا ممکن است اخوان خواسته باشد اثری سمبولیک درست کند و می‌خواسته حالت کسی را در آخرین لحظه‌ی وصول به «ماوراء الطبیعه؟» نقاشی کند یا آن را طرح کند، ولی از پیکره‌ی «منظومه» چنین تصوّری در دانستگی خواننده پیدا نمی‌شود و فقط با سریشم توضیح مُبهم سراینده در «مؤخره‌ی منظومه» شاید بتوان «بقایای پیکره‌ی تمام تلاش یک انسان» (صوفی؟) را به فضای آن پیوند زد. فقط در یک بند «منظومه» می‌خوانیم که «صیاد» به فراسوی طبیعت علاقه و گرایش دارد و این بند نیز در توضیح این مُشکل رسا و روشنگر نیست:

در لابلای حلقه و انگشت کرده گیر
ز آن چنگ پشم تاری و تاراندش نسیم.(۲)

1. The Circle of American Literature, P: 185-7.

۲. شکار، ۵.

صیاد از پای در افتاده کیست؟ اگر منظومه‌ی شکار را نمادین بدانیم (که نیست)، شاید مراد اخوان نشان دادن سلوک مردی صوفی باشد. بعضی از صوفیان رابطه‌ی انسان و آفریننده را به قسمی عجیب طرح کرده‌اند. «بنده‌ی گریزان از لطف خدا» سرانجام ناچار می‌شود، هم در عشق و لطف او بیاویزد، زیرا لطف خدائی همه جا در پی اوست:

او همی شد اژدها اندر عقب چون سگ صیاد و دانا و محبّ
چون سگ صیاد جُنبان کرده دُم سنگ را می‌کرد ریگ او زیر سمّ

فرانسیس تامپسون شاعر انگلیسی نیز شعری دارد به نام «یوز خدا» که حکایت‌گر فرار شاعر است از خدا. امّا محبت الهی همه جا در تعقیب اوست و او سرانجام چاره‌ای جز تسلیم نمی‌بیند. شاعر گریزان از کرانه‌ی گیتی در می‌گذرد، از باد یاری می‌خواهد، به مرد و زن و کودک خرسال پناه می‌برد، به حلقه‌ی برادران صفا در می‌آید ولی هیچ مکان و هیچ کس او را خرسند نمی‌کند تا ناچار برهنه در انتظار ضربه‌ی سلاح عشق می‌ماند و به یکباره تسلیم می‌شود...[۱] البته در شعر تامپسون و اندیشه‌ی صوفیانه، ضربه‌ای از این دست، مِهر است نه قهر و زندگانی همیشگی می‌بخشد چرا که «هر که شد کشته‌ی او نیک سرانجام افتاد.»

اما پایانی از این قسم در منظومه‌ی «شکار» اخوان، موجود نیست. صیاد پیر اگر صوفی باشد و پلنگ محبت الهی،... شعر هیچ‌یک از تنش‌ها و پیچ و تاب‌های روان انسانی را نشان نمی‌دهد و اگر مُراد پوچ نشان دادن حالات وصل صوفیانه است، بیان شاعر فاقد طنز و احساس نیرومند است و درونمایه‌ی منظومه را بیشتر جنبه‌ای استهزاآمیز بخشیده است. البته چند تصویر زیبا نیز در شعر دیده می‌شود:

---

۱. پانزده گفتار، مجتبی مینوی، ۳۸۶ به بعد.

جنگل هنوز در پشه‌بند سحرگهان
خوابیده است و خفته بسی رازها در او.[۱]

یا «بر دره‌ی عمیق که پستوی جنگل است»، «ظهر است و دره پُر نَفَس گرم آفتاب»... با این همه آثار تصنّع و قافیه‌سازی در همه جای منظومه دیده می‌شود، مانند قافیه‌سازی با واژه‌های «زمهریر» و «نظیر» (صفحه‌ی ۱۸) و قافیه و ردیف‌سازی «زرد بود» و «سرد بود» در این بیت:

خرگوش ماده‌ای که دلش سفت و زرد بود
آن روز هم برای من، آب تو سرد بود![۲]

اساساً اشعاری که سرایندگان آنها خواسته‌اند در آنها اندیشه‌ای فلسفی بگنجانند، اشعار بدی از آب در می‌آید.[۳] همان‌طور که پل والری گفته است «اندیشه در شعر باید همچون طعم و عطر میوه در میوه پنهان باشد.» از این رو «منظومه‌ی شکار» و برخی اشعار اخوان که مضمونی فلسفی را بیان می‌کند، مضمونی که غالباً تجربه نشده است، آثار ناموفقی هستند.

اخوان به ایرج میرزا، از شاعران معاصر، توجّه ویژه‌ای داشته و از او تأثیراتی پذیرفته است. اشعار خندستانی ایرج میرزا بسیار طنزآمیز و روان است، هر چندگاه کار را به «زشت‌نگاری» (ادب پورنوگرافیک یا الفیه شلفیه) نیز می‌کشاند. برخی از اشعار او به قدری لطیف و روان است که با یکبار خواندن در حافظه‌ی خواننده باقی می‌ماند:

---

۱. شکار، ۵.
۲. شکار، ۱۵.
۳. یکی از دوستان شاعر اخوان منظومه‌ی «شکار» را این‌طور می‌بیند:

منظومه‌ی شکار تو یاد آرد — نخجیرگانی اسف‌افزا را
گوید همه شکار جهان هستیم — فرقی نه گبر و مُسلمْ و ترسا را
صیاد پیر دهر بَرَد یک یک — رحمی نه پیر و نه برنا را
آن حیله ورز بی‌خبر آی، آخر — از پا در افکند همه‌ی ما را

(غلامرضا صدیق، ترا ای کهن بوم و بر...، ۳۳۶).

چون بنهم پای طرب بر بساط — از در و دیوار ببارد نشاط
بر سر این سبزه برقصم چنان — کز اثر پام نماند نشان
زیر پی من نشود سبزه له — نرم‌ترم من به تن از کُرکْ به
چون ز طرب بر سر گل پا نهم — در سبکی تالی پروانه‌ام
گر بجهم از سر این گل بر آن — هیچ به گل‌ها نرسانم زیان[۱]

طنز و هزل البته با هم تفاوت دارد. آثار هزل‌آمیز، شنونده و خواننده را به خنده می‌آورد ولی این خنده از احساس بر می‌خیزد نه از آگاهی و اندیشه. طنز برخلاف هزل با اندیشه سروکار دارد و هرگز کار را به دشنامگوئی نمی‌کشاند. آثار کمیک (مطایبه، شوخی، بذله‌گوئی، لطیفه‌پردازی، هزل، ضُحک، طنز...) در مرتبه‌ی آثار دراماتیک قرار می‌گیرد، (باژگونه‌ی تراژدی است؟)... به این دلیل ساده که خنده صورتکی است که ما بر چهره می‌زنیم برای پوشاندن اندوه و گریه. اگر الگوی تنش‌های انسانی لازمه‌ی تصور تراژدی باشد، پس اثر هنری کمیک به تراژدی نزدیک می‌شود. از این رو نظریه‌ی رومانتیک آلمانی تصوّری خردمندانه برای این آثار عرضه کرد و آن را جنبه‌ی مکمّل جدّی بودن دانست.

برگسن فیلسوف فرانسه در رساله‌ی خنده (Le fire, 1900) بنیاد خنده را در تباین ماشین‌وارگی و سویه‌ی حیاتی و زنده‌ی نوع انسان می‌داند. هوش انسان همه چیز را افزارواره می‌بیند در حالی که غریزه‌ی او با زنده بودن و زندگانی سروکار دارد. او در «تکامل خلاق» خود می‌نویسد این غریزه است نه هوش، که زندگانی را نمایان می‌کند. هوش همه چیز را افزارواره می‌نگرد امّا غریزه به‌طوری زنده پیش می‌رود. زمانی که انسانی به‌طور ماشینی رفتار کند یا کردارش مکرر شود و زیر و بم جوشش زندگانی را نشان ندهد، خنده‌آور می‌شود.

---

۱. دیوان ایرج میرزا، ۱۰۲.

ما بر شکست واکنش‌های انسانی خنده می‌زنیم زیرا او همانند ماشین رفتار کرده است، پس انسان پیش از آنکه موجود ضاحک باشد موجود مضحک است. وقتی شخصی کاری را به‌طور ماشینی تکرار می‌کند و متوجه وضعیّت انسانی خود که خواهان تنوع و تغییر است نمی‌شود یا مانند شیئی حرکت می‌کند یا اراده‌اش را از دست می‌دهد، به‌صورت بازیچه در می‌آید، خنده‌آور می‌شود. شخصی را در نظر آورید که با شتاب از خیابان می‌گذرد. ناگهان پایش را روی پوست خربزه‌ای می‌گذارد، می‌لغزد و در می‌افتد. دیگران بر او می‌خندند. البته برای خندیدن دو شرط ضروری است: فراغت و بی‌طرفی یعنی عدم‌حضور حس همدردی، وجود جامعه‌ی انسانی، انسان باید در حلقه‌ی جمعیتی باشد تا بتواند همراه بخندد.(۱)

پوشیدن جامه‌های عجیب و غریب، تغییر دادن چهره و حتی تغییر دادن چیزهای طبیعی سبب خنده می‌شود چرا که ناهمآهنگی که صورتی از افزاروارگی است به‌وجود می‌آورد. امّا هر ناهماهنگی و رفتار نامتعادل کمیک نیست.

در مثل ما بر رفتار و حرکات شخص چلاق خنده نمی‌زنیم. بر او رقّت می‌آوریم. حال آنکه خندیدن مستلزم نبودن حس همدردی است و نویسنده‌ی آثار کمیک از این نکته آگاه است و همدردی ما را نسبت به شخصی که باید بر او خنده کنیم از میان بر می‌دارد. او به نمایندگی جامعه از رفتار خلاف عرف و ماشینی افراد انتقاد می‌کند و آنها را گوشمال می‌دهد. به هر حال طنز و بذله‌گوئی و طعن در صورتی مؤثر است که با استعاره‌ها، ایجاز، جناس‌ها و بیانی مجسم‌کننده همراه شود:

قزوینی با سپری بزرگ به جنگ ملاحده رفته بود. از قلعه سنگی به سرش

---

۱. مجله‌ی سخن، دوره‌ی سوم، نقد ادبی، دکتر زرین‌کوب، ۵۶۸.

زدند و بشکستند. برنجید و گفت: ای مردک! کوری، سپری بدین بزرگی نمی‌بینی، سنگ بر سر من می‌زنی!؟[۱]

معاصران ما نیز آثار طنزآمیزی به‌وجود آورده‌اند و از این جمله‌اند: ایرج میرزا، دهخدا، جمال‌زاده، هدایت، توللی، افراشته، ابوتراب جلی، ایرج پزشکزاد، ریحان، عمران صلاحی. نیما یوشیج نیز چند قطعه‌ی مطایبه‌آمیز دارد که در قالب‌های قدیمی سروده شده مانند قطعه‌ی «میرداماد.»

اشعار استهزائی اخوان - به شیوه‌ی ایرج میرزا - بیشتر در کتاب‌های «ارغنون» و «ترا ای کهن بوم و بر دوست دارم» آمده است. او قطعه‌هائی جدّی نیز به شیوه‌ی ایرج نوشته مانند «خان دشتی»:

یکی از روزهای آفتابی دل من آسمانی شد حسابی
پسینی آشیان را ترک کردم یکی از بچه‌ها را نیز بُردم[۲]

تفاوت این قطعه با منظومه‌ی «عارف نامه»ی ایرج بسیار زیاد است و به روانی اشعار او نیز نیست. اخوان گاهی مضمون یا حکایتی مشهور را به نظم در می‌آورد مانند حکایت «زن یهود.» این زن شکایت به موسی می‌بَرد که درد زادن سخت است. از ما بردار و بر عهده‌ی شوهران ما بگذار. شاعر این حکایت را به نظم آورده امّا نتوانسته است به آن جهت اجتماعی و وضعی طنزآمیز بدهد. دنباله‌ی حکایت به این‌جا می‌رسد که مردی در خانه است و آماده‌ی زادن کودک امّا ناگهان از خانه‌ی همسایه آواز مردی بلند می‌شود:

ای خدا پشتم ای خدا کمرم ای خدا نافم ای خدا جگرم
چه غلط بود اینکه من خوردم مُردم از درد، ای خدا مُردم[۳]

این قسم بیان بیشتر به دست انداختن دیگران شبیه است تا به طنز و

۱. کلیات عبید زاکانی، عباس اقبال، ۷۴. ۲. ارغنون، ۲۴۱.
۳. ارغنون، ۲۷۳.

بذله‌گوئی. قطعه‌ی «دعوت» اخوان که به شیوه‌ی منظومه‌ی «زهره و منوچهر» ساخته شده نیز شادی و شنگولی شعر ایرج میرزا را ندارد:

راه سپاریم چو مرغ و بره بر سر دشت و تن کوه و دره
هست سرود خوش نسلی جوان چون چمنی لاله، گشوده دهان[۱]

طنز موفق اخوان را در قطعه‌ی «مرد و مرکب» و «زندگی می‌گوید» می‌بینیم. کتاب «زندگی می‌گوید» حاوی تأثرات و احساس‌هائی است که شاعر در زندان داشته است و به‌طور عمده در بردارنده‌ی گفت‌وگوهای اوست با مردی عامی امّا بسیار زیرک، دانا و بذله‌گو به نام «شاتقی.» این دو نفر هر روز در حیاط زندان راه می‌روند و درباره‌ی کار و بار خود و دیگران سخن می‌گویند. «شاتقی» همه را «فلانی» می‌نامد. در این شعر طولانی، اخوان فرصتی یافته است برای نشان دادن هنر کلامی خود: آوردن جناس‌ها، تضادها، مثل‌ها، تکرارها و عناوین خاص زندانی‌ها در مثل حضرت آقای دفتردار، دزد آقا و... درونمایه‌ی شعر، طرح مُشکل زندگانی و دشواری‌های زیستن است. از نظر او زندگانی کلافی بغرنج و درهم بافته است که تاروپودش هیچی و پوچی است. آوائی از درون او فریاد بر می‌دارد که زندگانی بی‌ارزش و پوچ است. صدای دیگری می‌گوید این‌طور نیست. زندگانی نمودی است زیبا و دوست داشتنی و آفرینشگر. در این کتاب مرگ و زندگانی در تضاد با یکدیگر قرار می‌گیرد و سرانجام شاعر می‌گوید:

مرگ گوید: هوم! چه بیهوده!
زندگی می‌گوید: امّا باز باید زیست
باید زیست
باید زیست.[۲]

---

۱. ارغنون، ۲۶۲. ۲. زندگی می‌گوید، ۱۷۲.

مضمون چندان تازه‌ای در این اثر نمی‌بینیم امّا هنرنمائی‌های کلامی شاعر و ریزه‌کاری‌های بذله‌گویانه و طیبت‌آمیز او و گفت‌وگوهای جاندار شاتقی و آقای شیک‌پوش (دزدآقا) و دیگران... روح ویژه‌ای به شعر داده و آن را بسیار خواندنی کرده است. اخوان در این کتاب بین دو قطب متضاد زندگانی و نه - زندگانی، بین هیچ و پوچ شمردن حیات و بامعنا دانستن آن در نوسان است. راوی شعر می‌کوشد خستگی و اندوه خود را در پشت صورتک کمیک پنهان کند. عشق و امید و زندگانی فریبی بیش نیست. اختیار و جبر همعنانند و هر ماجرائی به هیچی و پوچی پایان می‌گیرد. «شاتقی» می‌گوید: زندگانی را دوست می‌دارد و با مرگ دشمن است امّا زندگانی - و این زندگانی - چنان دوستی است که باید از دست او به دشمن پناه برد و راوی باور دارد که زندگانی مانند طاووسی است با پر و سیمائی زیبا و صوتی و پائی زشت. امّا خود او نه خوش‌بین است و نه بدبین:

من شد و هست و شود بینم
عشق را عاشق شناسد زندگی را من
من که عمری دیده‌ام پائین و بالایش
که تفو بر صورتش، لعنت به معنایش.[۱]

«شاتقی» رندی است زیرک، غمگین است و لبخند مجروحی بر لب دارد. همسرش «طاووس» از درد او بی‌خبر است و برای دیدار شویش نه خود به زندان می‌آید و نه می‌گذارد بچه‌ها به دیدار پدر بیایند. دل شاتقی تنگ شده و مُدام از غربت خود گِله می‌کند و بغض گلوگیرش را فرو می‌خورد. زندانی دیگر آقای دفتردار است که به جلد همه می‌رود و این و آن را مسخره می‌کند و گاه با «شاتقی» سرشاخ می‌شود. دزد آقا، زندانی دیگر، هنرهای بزرگ دارد. او یک قلم هفده

۱. زندگی می‌گوید، ۱۷۱.

کامیون تریاک دولت را خورده و باز زنده است!گاهی پوزخندی می‌زند که مانند تفی است بر صورتش افتاده. خیلی آقامنش است و بـه ایـن جـمع نـمی‌آید و نمی‌خورد. گرچه «شاتقی» باور دارد هر که به زندان افتاده مُحرّکش خـوردن، پوشیدن، خودآرائی و شهوت‌رانی است و راوی نیز تا حدودی با او همباور است امّا در زندان گروهی جوان نیز هستند که به انگیزه‌ی ایمان خود به بند افتاده‌اند، و شکنجه می‌بینند و اعدام می‌شوند و آبشخور باور و ایمان‌شان، زلال است امّا «شاتقی» در این زمینه نیز تردید دارد:

گله‌ی معصوم ایشان را بُزی دیدم
خوش علف، پُر خوار، پرواری
کافرم گر این مسلمان را پسندیدم.(۱)

در این میانه جوانی دیگر نیز زندانی است. مادر پیرش از کرمانشاه به دیدار او می‌آید و او را اندرز می‌گوید ولی پسر نمی‌پذیرد. مادر پیر به زادگاهش بر می‌گردد و با عروسش به تهران می‌آید تا بلکه او بتواند پسر را از خر شیطان لجبازی فرود آورد. اما این دو، چند روز دیرتر به تهران می‌رسند و جوان اعدام شده است. لحن سخن راوی در این‌جا حماسی می‌شود و به دختر کرمانشاهی می‌گوید «نطفه‌ی یک قهرمان با تُست.» همسر آن جوان، باردار است و دیر و زود فرزندی خواهد زاد:

گر پسر زادی کمربند پدر بسپار و وادارش
همچنو مردانه و بی‌باک بربندد
ور دگر زادی بگو او نیز
گر به سر خواهد که پیچاک پدر بندد

---

۱. زندگی می‌گوید، ۱۴۴.

ماده شیری با خطر، بی‌خوف باشد تا که آن میراث
بر سر و گردن چو یال شیر نر بندد.[۱]

فداکاری جوانان و قهرمانی آنها، نقطه‌ی روشنی است که همچون ستاره‌ای در دل تاریکی منظومه می‌درخشد. اندوه و تاریکی بر سراسر منظومه سایه گسترده است و دود و دَم نومیدی فضای آن را پوشانده. شاعر در این کتاب توانسته است حیاط کوچک زندان و آدم‌های منظومه را همچون نمونه‌ی کوچکی از جامعه‌ی آن روز به نمایش بگذارد. آدم‌ها -جز جوانان فداکار- به نحو عجیبی مُضحک‌اند. منظومه بیانی میان جدّ و طنز دارد و «داستانکی است چند از دیده‌ها، برداشت‌ها، اندیشه‌ها به جدّ و هزل خاطره و خطور ذهن و نقل و خطاب... در اوزان نیمائی... عنصر اصلی شعر، «صوّر خیال»، در این منظومه عنصر اصلی نیست و شیوه‌ی بیانی شعری هم که بیشتر کنائی و غیرمستقیم و تصویری است، در این آزمایش جای خود را در کل و جزء به راحت صراحت داده است... [و نیز] استفاده از همه‌ی آن قدرت‌ها و قائمه‌ها [موهبت وزن و جادوی قافیه و تکرار] و ضابطه و انضباطی است که در قالب‌ها و شکل‌های شعری موزون و منظوم گوینده و سراینده مجهز و مُلزم به آنست.»[۲]

امید سپس توضیح می‌دهد که «نیما» می‌خواست شعر را به طبیعت و سادگی نثر نزدیک کند و از طبیعت ساده و راحت و نزدیک به حالت سخنگوئی و جمله‌بندی محاوره‌ای نثر در شعر خود بهره جوید و آل احمد می‌خواست... از برخی ویژگی‌ها و هنرها و امکان‌هائی که در شعر می‌شناخت، در نثر خود برخوردار شود و سخن خود را در اسلوب، مجهز به آن امکان‌ها و توانائی‌ها گرداند... و من حالا می‌خواهم آزمایشی دیگر کنم... و این کاری است که با

۱. زندگی می‌گوید، ۱۵۳.
۲. زندگی می‌گوید، ۱۱.

کوشش‌ها و نظرگاه‌های آن دو بزرگوار در گذشته، بی‌ارتباط نیست. البته نه این است و نه آن و چیزی از آن دارد و چیزی از این... [و ویژگی آن این است] راحت و صراحت و ترک صوّر خیال شعری تا حدّی که لازمه‌ی این کار است امّا در نثر که آن هم البته به جای خود از برخی صوّر خیال مانند استعاره، تشبیه، کنایه و تمثیل به کلی بی‌بهره نیست ولی عنصر اصلی [آن] نیست... استفاده کردن از عناصر شعری و نه بیش‌تر به اضافه‌ی نظام و انضباطی که نظم و وزن به کار می‌دهد و نیز به اضافه‌ی قدرت سحّاره و جاذبه و کمند سیال قافیه و سلسله‌بندی ردیف و جادوی تکرار که عنصر اصلی و شگرد خاص قافیه است.[۱]

عناصر موجود در منظومه‌ی «زندگی می‌گوید...» جز وزن و قافیه (که خود امید توضیح داده)، این‌هاست:

۱) مثل‌ها و گفته‌های عامیانه:

لحظه‌ها مثل صف موران خواب‌آلود. (۳۱)

در صف نوبت یکایک خوابشان می‌بُرد. (۳۱)

نیز باری، اختیاری چار دیواری. (۳۶)

مزه آرد پیش و گوید نوش! (۳۸)

بی‌رقیبی یکه‌تازی داشت در میدان. (۴۸)

۲) تصویر (تشبیه، استعاره، کنایه، مَجاز):

به زلالی همچو لبخند صفای خویش. (۱۹)

سکه می‌زد «دیر شد» بر پولک هر «زود». (۲۱)

چون خمیر شیشه، سوزان جرعه‌ای از شعله و نشتر. (۲۵)

توسن تُند سخن را کرده رام خود. (۴۸)

---

۱. زندگی می‌گوید، ۱۲ تا ۱۴.

قصر شیرین جوانی، این بهین تندیسه‌ی جاندار زیبائی. (۱۵۳)

۳) گفت‌وگو، بهره‌گیری از حرکت‌های حروف، سکون‌ها، تشدیدها، ترکیب کلمه‌های نو و کهنه، تعابیر خودمانی و غیررسمی، خطاب‌ها....

منظومه‌ی «زندگی می‌گوید» اثری است روائی، حد فاصل شعر و نثر و نزدیک به حالت سخنگوئی و جمله‌بندی گفتاری با الزام به وزن نیمائی دادن به شعر و به‌هم بستن مصاریع و بیت‌ها با کمند قافیه‌های اتفاقی. در این اثر، شاعر می‌کوشد همراه با آوردن روایت رویدادها و زندگینامه‌ی اشخاص: شاتقی، میرفخرا، سیا سرمست، دخو، گرگلی، دزد آقا و شاغلام... زندانیان قصر، برخی صحنه‌ها را صورتی نمایشی بدهد. رشته‌ی اصلی منظومه در گفت‌وگوی راوی و شاتقی شکل می‌بندد و سپس اشخاص دیگر وارد صحنه می‌شوند و زندگانی و علل زندانی شدن خود را بیان می‌کنند یا دیگری حسب حال آنها را باز می‌گوید. از این رو این منظومه قسمی شعر نمایشی است.

در دوره‌ی معاصر شاعرانی مانند نیما، سیاوش کسرائی، منوچهر شیبانی... آثاری از این دست به‌وجود آورده‌اند (مانند کار شب پا اثر نیما و آرش کمانگیر سروده‌ی کسرائی). در این زمینه باید از ایرج میرزا و «عارف نامه»ی او نیز سخن گفت.[۱] ایرج میرزا در این اثر خود کوشیده است از وقفه‌ها، تشدیدها، جناس آوائی، ویژگی‌های صوتی یا ایهامی برخی کلمه‌ها و افعال، وصفی نمایشی به

---

۱. انگیزه‌ی سرودن منظومه مشهور است. عارف به دعوت کلنل پسیان به مشهد می‌رود تا در آن جا کنسرت بدهد. ایرج میرزا به استقبال او می‌شتابد ولی عارف به دوست خود بی‌اعتنائی می‌کند. افزوده بر این عارف در اشعار خود به سلسله‌ی قاجاریه حمله برده بود (ایرج از خانواده‌ی قاجاری بود) و این مزید بر علت می‌شود و خشم ایرج را بر می‌انگیزد. او همان شب شش بیت شعر می‌سراید و در محفل ملک‌الشعراء بهار می‌خواند. بهار او را تشویق می‌کند ابیات را بسط بدهد و منظومه‌ای در این مایه بسراید. «عارف نامه» به واسطه‌ی همین اتفاق ساده سروده می‌شود و بی‌درنگ در سراسر ایران به سر زبان‌ها می‌افتد. ایرج میرزا تعریض به عارف را ابزاری می‌کند برای عرضه‌ی اثری طنزآمیز و انتقادی.

روایت ساده‌ی خود بدهد. گفت‌وگوها و اوصاف این اثر ساده و بسیار جاندار است و برخی کلمه‌ها و افعال پیچ و تابی ایهام‌دار یافته‌اند. در مثل در بیت زیر فعل «آوریدن» ایهام دارد:

ترا من می‌شناسم بهتر از خویش
ترا من آوریدستم به این ریش[۱]

بهره‌گیری از واژه‌ها و افعال عامیانه

دلم زین عمر بی‌حاصل سر آمد
که ریش عمر هم کم‌کم در آمد[۲]
چو آن گربه که دنبه از سر شام
همی‌ور دارد و ورمالد از بام[۳]

منظومه‌ی «زندگی می‌گوید» امید البته روایتی خندستانی نیست. قصه‌ی غصه است. گرچه در برخی از صحنه‌ها به هزل و ضحک می‌گراید که در واقع صورتکی است برای پنهان داشتن اندوه. هنرنمائی کلامی در این اثر جای نمایانی دارد. برای نمونه به این موارد از موارد شرینکاری‌های شاعر توجه کنید:

شور و شیرین کاره‌ای، این کاره‌ای بی‌دین و دل‌سازی. (۳۳)
ساخته با سوخته فرقش الف تا واو. (۷۳)
گردنت خشکیده با آب دهن تر کن. (۷۴)

در کتاب «دوزخ اما سرد» نیز همین نکته‌ها دیده می‌شود:

و فرامش می‌کند هستیش را در خوابک مستیش. (۴)
خیل خیل عقده‌ها را در گلو ترکاند. (۴)

---

۱. دیوان ایرج میرزا، ۸۲.
۲. دیوان ایرج میرزا، ۷۷.
۳. دیوان ایرج میرزا، ۷۶.

هوبره و آهو بره‌ی[۱] طناز را نازم. (۲۸)

در اشعار قدمائی امید نیز همین شرینکاری‌ها دیده می‌شود. در مثل در قطعه‌ی «نخل نور و نخل ناز» که آزمونی است در مایه‌ی هزل، شاعر در خوزستان با شهرآشوبی آشنا می‌شود و بزمی بر پا می‌کند. نخست او را با صابونی لطیف و عطرآگین می‌شوید و سپس وی را با جامه‌ای نو می‌پوشاند:

اگر با خسروانی باربد شاد — هم از پالیزبان و انگبینا
نکیسا گر به زیر قیصران خوش — وگر سرکب خوش از شکر نوینا
مرا جامه دران و راه گل به — سپس زیر افکن نوشین لبینا[۲]

می‌بینیم که شاعر چگونه به مدد آهنگ‌های موسیقی: «پالیزبان»، «قیصران»، «جامه‌دران» و «راه گل» مطالب ناگفتنی را به ظرافت بیان می‌کند، با این همه طنز و طعن امید چندان نیرومند نیست. خود او هم می‌گوید: «در طنز... نمونه‌های خیلی موفقی ندارم... گاهی کارکی کرده‌ام ولی چون خودم طبع هزل و طنز ندارم، طناز نیستم.»[۳]

گفته‌اند که اخوان شاعر نومیدی و شکست است. خود او نیز می‌نویسد:

گویند که «امید» و چه «نومید!» ندانند
من مرثیه‌گوی وطن مرده‌ی خویشم

پیش‌تر نیز گفته بود: «امید رستگاری نیست؟» و ناقدان بی‌درنگ به سراغ این نکته رفته‌اند که او بذر نومیدی در اشعار خود پاشیده است. اخوان می‌گوید «در شعر نومیدی وجود دارد امّا نه به‌طور مطلق. در پایان شعر نگفته‌ام: آری نیست بلکه گفته‌ام: آری

---

۱. یاء بدل کسره‌ی اضافه که در اشعار سبک خراسانی زیاد به‌کار رفته است. ناصر خسرو می‌گوید:
مانند یکی جام یخین است شباهنگ — بزدوده به قطره‌ی سحری چرخ یمانیش
۲. ترا ای کهن بوم و بر...، ۱۹۲. ۳. دیدار و شناخت، ۳۶.

نیست؟ تفاوت ظریفی در این‌جا وجود دارد. چون پاسخ و بازده ندا که صداست، همیشه لحن ندای نخست را با خود دارد. می‌گوید: «آیا امید رستگاری نیست؟» در ادامه و پاسخش می‌شنود: «آری نیست؟» پس پرسش به جای خود باقی می‌ماند.»

این نکته جای تأمّل دارد. در «خوان هشتم» نیز همانند آن را می‌بینیم. در این شعر افزوده بر روایت شاهنامه‌ها، روایت دیگری نیز می‌آید و آن امکان رهائی رستم از چاه است. آیا رستم از چاه رهائی خواهد یافت؟ شاعر پاسخ جزمی و قطعی به این پرسش نمی‌دهد. رستم در آخرین منزلگاه، فریب شغاد، برادرش را می‌خورد. و به پایان راه می‌رسد، چنانکه فردوسی گفته است:

بُن چاه پُر حربه و تیغ تیز نبُد جای مردی و راه گریز[۱]

امّا اخوان زاده‌ی عصر دیگری است امّا وضعیّت زادبوم خود را آن‌گونه می‌بیند که فردوسی در زمان خود دیده بود. کرّ و فرّ دیرین به باد رفته، اورنگ‌ها به زیر کشیده شده و پیروزشدگان انیرانی به جای امیران و بزرگان نژاده نشسته‌اند و دیگر کسی سوی آزادگان نمی‌نگرد. از نظر اخوان نیز وضع چنین است امّا به جای پیروزمندان بیابانی آن روز، «استعمار جدید» با قدرت و توان افزون‌تری سررسیده و بر خوان یغما نشسته است. سرزمینی که «بهاران در بهاران بود» به «ننگ آشیانی نفرت آباد» بدل شده. اخوان در قطعه‌ی «جراحت» حتی از این مرز فراتر می‌رود و می‌گوید: روایتگر افسانه‌ها، پریشانگوی پریشانگرد، مدتی دراز خاموش مانده است. آنچه دیده و شنیده آیا خواب و خیالی نبوده؟

ناگهان از خویشتن پرسد
راستی را آن چه حالی بود
دوش یا دی، پار یا پیرار

---

۱. شاهنامه، ج ۶، ص ۳۳۱.

چه شبی، روزی، چه سالی بود
راست بود آن رستم دستان
یا که سایه‌ی دوک زالی بود؟(۱)

در این‌جا دیگر حتی از آن واقعیت‌های باستانی هم خبری نیست و چالشی نیز نیست و گمان می‌رود شاعر برای همیشه با زخم درمان‌ناپذیر خود و نسل‌اش تنها مانده است. در حماسه، «مرگ پهلوان» پایان کار نیست، دوره‌ای به پایان می‌رسد و دوره‌ای دیگر آغاز می‌شود. امّا در اشعاری مانند «آخر شاهنامه»، «زمستان»، «خوان هشتم»، «جراحت» و «کتیبه»... ضربه فرود آمده، طلسم جادو به سرزمین پهلوانان راه یافته و دیگر آن شورها، گرمی‌ها، آذین‌ها، سورها و بهاران در بهاران... به پایان رسیده. پس چه باید کرد؟ در قطعه‌ی «قصه‌ی شهر سنگستان» دو کبوتر بشارتگوی می‌گویند: پهلوان باید در چشمه‌ی مقدس تن شوید، اهورا مزدا و امشاسپندان را نیایش برد و آذری برافروزد تا طلسم شوربختی بشکند. خود شاعر در مؤخره‌ی از این اوستا به این نتیجه می‌رسد که امروز فقط انسان مطرح است و ارزش هستی و عمر و کار سودمند یا زیبای او. آموزه‌های زرتشت و مزدک و اقتصاد و جامعه‌شناسی و اساطیر برین را باید پیروی کرد، از اخلاق مانوی و بودائی بهره باید برد، به بیرون از حریم ایران چشم نباید دوخت... روزی خواهد آمد که همگان رشید و بالغ گردند، بیدار و هوشیار شوند، و این برانگیختگی در اندرون همگان، همه‌ی آزاده مردان و آزاده زنان راستین روی دهد. من اکنون چاووشی خوان این کاروانم....

بر بنیاد این نظریه، راه رستگاری غوطه‌وری در چشمه‌های روشن و مقدس باستانی است. «انسان باید به حقیقت‌های زندگانی آزاد و شرفمند امروز آشنا

۱. آخر شاهنامه، ۱۰۷

گردد. تفاهم و الفت ارواح، رفاه و آسایش همگان، عدل، ایثار و محبت‌های بشری، شرف کار و زحمت‌های سودمند یا زیبای آدمیان... این‌هاست آنچه ارزش به زندگانی می‌دهد.[۱]

از این قسم راه‌حل‌ها در جاهای دیگر نیز عرضه شده است. می‌گویند جهان امروز غوطه‌ور است در هیچ انگاری و در معرض خطر اژدهای قدرت و ماشینی شدن. باید در برابر این وضع بپاخاست. با کدام حربه؟ ارنست یونگر در پاسخ می‌گوید: «اطمینان در سرزمین‌های بکر است که باید همچون زادگاه «مرگ»، «عشق» و «ابداع هنری» شناخته شوند. اندیشه نیز ما را به چنین جهان دست‌چین نشده‌ای رهنمون است. بیش از هر جا بایست اطمینان در دل ما باشد. آن وقت است که جهان دگرگون خواهد شد.»[۲]

امّا مشکل‌های اجتماعی - تاریخی را با یک ضربه و به یاری چند دستور (فورمول) حل نمی‌توان کرد و البته ما هم از شاعر نمی‌خواهیم برای مشکل‌هائی اساساً غیرهنری راه‌حل سیاسی، درست و منطقی به‌دست دهد و به جای شعر گفتن در کسوت پیشگو ظاهر شود. جهان امروز ممکن است به بُن‌بست رسیده یا در آغاز دوره‌ی گشایش جدیدی باشد. امّا آنچه مشهود است وسعت یافتن تعارض‌های هراسناک است. صرفنظر از آن «راه‌حل»های باستانی، اخوان نیز در نظر به واقعیّت‌های موجود، هراس‌ها و بیم و امیدهای آدمیان را به شعر آورده است، «به زبان شعر و باکلامی موجز و سنگین، زمزمه‌ی وحشت‌آوری را به‌گوش می‌خواند که اگر نشنویم به چنان فریادی بدل خواهد شد که تک بیت افسانه یا حقیقت را به زحمت از درون غلغله‌ی گوش‌خراشش می‌شود شناخت.»[۳]

---

۱. از این اوستا، ۱۵۵.
۲. عبور از خط، ۱۰۴ به بعد.
۳. ارزیابی شتابزده، ۱۸.

فهرست راهنما

آ

آبان یشت، ۷۰
آشوری، داریوش، ۱۳
آل‌احمد، جلال، ۱۳، ۱۳۳
آلن‌پو، ادگار، ۱۷، ۳۱، ۳۳، ۳۷
آناهیتا، ۶۹
آیدا، ۱۰۴

الف

ابتهاج، هوشنگ ← (سایه)، ۸، ۳۸، ۹۶
ابن‌یمین، ۶۳
ابودلف، ۶۴
اخوان ثالث، علی، ۷
اخوان ثالث، مهدی ← (م.امید) ، ۷، ۸، ۹، ۱۰، ۱۱، ۱۲، ۱۳، ۲۰، ۲۳، ۳۵، ۳۸، ۴۲، ۴۵، ۴۶، ۴۸، ۵۲، ۵۴، ۹۰، ۹۱، ۹۳، ۹۶، ۹۷، ۹۸، ۱۰۴، ۱۰۸، ۱۱۲، ۱۱۷، ۱۲۱، ۱۲۴، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۳۱، ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۴۰
ادب‌الرفیع، ۱۳
اردشیر بابکان، ۵۱
ارسطو، ۷۶، ۸۰
ارغنون، ۹۲، ۹۵، ۹۶، ۱۲۹، ۱۳۰
اسلامی ندوشن، محمدعلی، ۲۰
افراشته، محمدعلی، ۱۲۹
افلاطون، ۱۶
الیوت، تی.اس، ۱۹، ۸۴، ۸۵، ۸۶، ۱۰۸
الیوشا، ۱۱۸
امامی، کریم، ۱۱
امپدوکلس، ۷۶
امرسن، رالف والدو، ۱۷، ۱۸، ۱۹
انگوس، ۷۱
انوری، ۲۵، ۶۳، ۶۴، ۶۵
اورمزد، ۱۲۱
ایرج میرزا، ۹۸، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۳۵، ۱۳۶
ایوب، ۱۱۱

ب

بامدادان، مزدک، ۱۰، ۲۰، ۴۷، ۵۰، ۱۲۱، ۱۳۹
بکت، ساموئل، ۱۱۳
بودا، ۲۰
بودلر، شارل، ۱۸، ۲۰
بهار، ملک‌الشعراء، ۲۸، ۳۰، ۱۳۵
بهبهانی، سیمین، ۱۲، ۱۳، ۸۹، ۹۵، ۹۸
بیرونی، ابوریحان، ۸۰
بیژن (پهلوان)، ۴۲، ۴۹

پ

پرتو، شیرازپور، ۵۳
پزشکزاد، ایرج، ۱۲۹

پسیان، کلنل محمدتقی، ۱۳۵

ت

تامپسون، فرانسیس، ۱۲۵
توللی، فریدون، ۲۴، ۹۳، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۶، ۱۱۲، ۱۲۹

ج

جامی، ۴۹، ۸۹
جرجانی، عبدالقاهر، ۲۹
جلّی، ابوتراب، ۱۲۹
جمال‌زاده، محمدعلی، ۱۲۹
جمالی، کامران، ۳۷
جهرمی، باربد، ۷۱

ح

حافظ، ۷، ۲۲، ۲۴، ۲۵، ۲۶، ۳۲، ۴۲، ۴۹، ۵۰، ۶۰، ۸۱، ۹۳، ۱۱۷، ۱۲۱
حزقیال نبی، ۸۶، ۸۷
حقوقی، ۱۳

خ

خاقانی، ۲۹
خالقی مطلق، جلال، ۳۹
خامه‌ای، انور، ۱۰۰
خانلری، پرویز، ۴۸، ۵۹
خراسانی، شرف‌الدین، ۱۰۴
خراسانی، عماد، ۱۱، ۲۲، ۲۸
خسرو و شیرین، ۵۰
خشایارشاه، ۴۲
خوئی، اسماعیل، ۱۳، ۳۰
خیام‌نیشابوری، ۲۲، ۳۵، ۴۲، ۱۰۸، ۱۱۸، ۱۲۱

د

داستایفسکی، فئودور، ۱۱۹
داود، ۴۲
دوستخواه، جلیل، ۱۳
دهخدا، ۹۸، ۱۲۹

ر

رحمانی، نصرت، ۱۱، ۱۰۶
رستم، ۳۶، ۴۲، ۴۳، ۴۴، ۵۰، ۵۲، ۷۷، ۱۲۱، ۱۳۸، ۱۳۹
رمبو، آرتور، ۱۹
رودابه، ۳۰
رودکی، ۳۰، ۵۰، ۶۳، ۶۴
ریحان، ۷۹، ۱۲۹

ز

زاکانی، عبید، ۱۲۱، ۱۲۹
زرتشت، ۲۰، ۲۱، ۵۰، ۱۲۱، ۱۳۹
زرتشت (فرزند اخوان)، ۱۰
زرین‌کوب، ۱۲۸

س

سارتر، ژان‌پل، ۱۱۰، ۱۱۲
سعدسلمان، مسعود، ۳۰
سعدی، ۷، ۲۶، ۴۸، ۴۹، ۵۰، ۶۵، ۶۶، ۱۱۸
سعید (فرزند اخوان)، ۱۰
سلیمان، ۸۶
سیامک، ۴۶

ش

شاملو، احمد ← (ا. بامداد)، ۸، ۱۰، ۲۲، ۲۴، ۲۶، ۴۰، ۵۶، ۵۸، ۷۶، ۷۸، ۹۳، ۹۶، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۵

شاهرودی، افتخارالحکماء، ۸، ۹
شاهنامه، ۱۳، ۲۱، ۲۲، ۲۴، ۳۲، ۳۳، ۳۴، ۳۵، ۳۹، ۴۳، ۴۵، ۴۷، ۶۶، ۶۷، ۸۲، ۸۷، ۸۸، ۸۹، ۹۰، ۹۹، ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۱۵، ۱۱۶، ۱۳۸، ۱۳۹
شاهین، ۴۶
شغاد، ۴۲، ۴۳، ۱۳۸
شفیعی‌کدکنی، محمدرضا، ۱۳، ۳۰، ۴۷
شکسپیر، ویلیام، ۷۱، ۷۲، ۷۳، ۱۱۷
شمس قیس‌رازی، ۲۹
شهریار، محمدحسین، ۲۷
شیبانی، منوچهر، ۱۳۵

ص

صدیق، غلامرضا، ۱۲۶
صلاحی، عمران، ۱۲۹

ط

طالب‌زاده، ۸
طبری، احسان، ۱۰۰، ۱۱۷

ع

عطار، فریدالدین، ۷، ۱۹، ۴۰، ۶۳
عماد، ۳۰
عنصری، ۶۳، ۶۴، ۶۵، ۶۶

ف

فارابی مشهدی، ۷
فاکنر، ویلیام، ۱۱۰
فرح، ۳۰
فرخ‌زاد، فروغ، ۱۳، ۲۶، ۴۲، ۹۳
فرخی، ۳۰
فرخی سیستانی، ۸۹، ۱۱۷، ۱۱۸
فرخی منوچهری، ۵۰، ۶۴، ۶۵
فردوسی، ۷، ۱۳، ۲۴، ۲۹، ۳۰، ۳۲، ۳۳، ۳۸، ۴۳، ۵۱، ۶۳، ۶۴، ۱۳۸
فقیه، عماد، ۶۲، ۸۰

ق

قزوینی، محمد، ۲۵، ۳۰، ۱۲۸

ک

کارامازوف، ایوان، ۱۱۸
کاشف، منوچهر، ۵۹
کافکا، فرانتز، ۴۲، ۱۰۷، ۱۱۰، ۱۱۲، ۱۱۹
کالریج، ۱۷
کامو، آلبر، ۱۱۰، ۱۱۲
کاوه، ۴۲
کروچه، بندتو، ۸۰
کریمی حکاک، احمد، ۹۱
کسرائی، سیاوش ← (کولی)، ۸، ۹۶، ۱۳۵
کنفوسیوس، ۲۱
کونتین، ۱۱۰
کیوان، مرتضی، ۴۶

گ

گرشاسب، ۴۲
گشتاسب، ۵۱
گلستان، ابراهیم، ۹، ۱۰

ل

لاهوتی، ۸
لولی (فرزند اخوان)، ۱۰
لیلی (فرزند اخوان)، ۱۰

م

ماخالسکی، ۵۳
مالارمه، ۱۹، ۳۳، ۳۸
مانوی، ۲۱، ۱۳۹
مانی، ۵۰، ۱۰۷
مرتضی (فرزند اخوان)، ۱۰
مسیح، ۴۲، ۸۴
مصدق، محمد، ۵۰
مکبث، ۷۲، ۷۳
مک‌نیس، ۴۲
ملاح، حسینعلی، ۵۴
منوچهری دامغانی، ۲۸، ۴۹
موسی، ۴۲
مولوی، جلال‌الدین، ۱۶، ۱۹، ۲۲، ۲۴، ۳۱، ۳۳، ۹۳، ۱۱۷
میترا، ۵۰، ۶۹

ن

نادرپور، نادر، ۱۰، ۹۳، ۱۰۳، ۱۰۴
ناصرخسرو، ۳۰، ۴۱، ۱۳۷
نافه، ۱۰۶
نریمان، سام، ۳۰، ۴۲، ۵۱
نظامی عروضی، ۳۰، ۶۴
نظامی گنجوی، ۵۰
نفیسی، سعید، ۶۴، ۹۶
نی‌چه، فریدریش، ۱۶، ۱۱۳
نیرو، سیروس، ۵۴، ۵۵
نیما، ۹، ۱۳، ۲۲، ۲۴، ۲۵، ۲۸، ۳۰، ۳۱، ۳۳، ۴۲، ۴۷، ۴۸، ۴۹، ۵۰، ۵۲، ۵۳، ۵۴، ۵۵، ۵۶، ۵۸، ۶۱، ۶۲، ۶۳، ۶۵، ۶۶، ۸۰، ۸۱، ۸۲، ۸۹، ۹۵، ۹۶، ۹۷، ۱۱۷، ۱۲۹، ۱۳۳، ۱۳۵

و

والری، پل، ۱۲۶
ورجاوند، بهرام، ۲۶، ۴۲، ۵۰، ۵۱
ورلن، ۳۳
وزیری، علی‌نقی، ۵۴
وست، ناثانیل، ۱۱۰، ۱۱۲
ونوس (زهره)، ۶۹، ۷۰
ویس و رامین، ۳۹، ۴۰
ویلیام‌باتلر، ییتز، ۱۹، ۳۷

هـ

هدایت، صادق، ۱۰۸، ۱۱۰، ۱۲۹
هگل، ۱۱۱
همینگوی، ارنست، ۱۲۳، ۱۲۴
هنرمندی، حسن، ۱۸، ۱۰۴
هومر، ۷۶
هیتلر، آدولف، ۱۱۹

ی

یوسفی، غلامحسین، ۱۳
یونسکو، ۱۱۲
یونگر، ارنست، ۱۱۳، ۱۴۰

تحلیل وضعیت کنونی شعر ایران بی توجه به شعر شاعران بزرگ معاصر (نیما، شاملو، اخوان، فروغ و سهراب) ناممکن به نظر می رسد. تأثیر گذاری فرم و مضامین به کار گرفته شده توسط این شاعران بر شعر پس از خود موضوعی نیست که بتوان به راحتی آن را نادیده گرفت. به این جهت توجه به این پنج شاعر و نقد و بررسی شعر آنها موضوعی است که از دغدغه های اصلی صاحب نظران و علاقه مندان عرصه شعر به شمار می رود.

عبدالعلی دست غیب از منتقدان برجسته ای است که تاکنون در این زمینه نوشته های بسیاری به چاپ رسانده است. بی تردید نظرات او در باره شعر نیما، شاملو، اخوان، فروغ و سهراب می تواند درتحلیل شعر معاصر ایران بسیار مؤثر باشد.

کتاب حاضر کتابی است از مجموعه ای پنج جلدی که به نقد و بررسی شعر این شاعران پرداخته است. هر یک از این پنج جلد به شعر یک شاعر اختصاص داشته و آن را به بحث و بررسی گذاشته است. نویسنده این مجموعه در مطالعه خود علاوه بر آن که فرم و محتوای شعر شاعران پنجگانه را مورد مطالعه قرار داده است با نگاهی بیرونی نیز به سراغ آنها رفته و روشی جامعه شناسی را در تحلیل خود به کار گرفته است.

نشر آمیتیس که پیش از این در تحلیل شعر معاصر ایران مجموعه ای پنج جلدی از شاعر فرزانه زنده یاد منوچهر آتشی به نام های «نیما را دوباره بخوانیم»، «شاملو در تحلیلی انتقادی»، «اخوان، شاعری که شعرش بود»، «فروغ در میان اشباح» و «سهراب، شاعر نقش ها» را منتشر کرده، امیدوار است با انتشار چنین مجموعه هایی بتواند سهمی در شناخت هر چه دقیق تر شعر ایران داشته باشد.

ناشر

قیمت: ۱۴۰۰ تومان

ISBN 964878711-5