● ایلیا دیانوش

سیمرغ کبود و حسرت کوه‌های بنفش

نگاهی به اشعار و افکار هوشنگ ایرانی

دانش اجتماعی چون اجتماع دانش ها است ، مگر در مورد یکسان بودن دانش فردها. هر گز به پایه‌ی دانش های افراد بسیار ورزیده نمی رسد و روشن است که از دریافت پدیده های این دانش ها نیز ناتوان است . اجتماع نمی تواند و نباید که بتواند هنر و علم نو را دریابد. این ناتوانی او را به یاوه سرایی ، به تهمت زدن ، و حتا به وضعی احمقانه ، به محکوم کردن می کشاند. این سیل اتهام همیشه جریان داشته است و پوچیِ آن نیز پی در پی بر همان اجتماع ، پس از گذشت زمان ، آشکار گردیده است ؛ و باز هم در زمان پایدار شدن این آشکاری ، اجتماع گناهکار بودن خود را در نمی یابد و می پندارد این احمقان و نادانند که پدیده‌ی هنری مورد گفت و گو را در نیافته اند و آن را متهم به افسار گسیختگی و عصیان و نادانی کرده اند![1]

هوشنگ ایرانی

بر آن نیستم که چون گروهی بگویم هوشنگ ایرانی با آنارشیسمِ خود کمر نیما را شکست و یا چون گروهی دیگر آه بر کشم که وا اسفا ! گوهری بود که در زمانِ خود شناخته نشد. این قصد را هم ندارم که ریش سفیدی کنم و میانه را بگیرم .

ایرانی هنر اصیل را فراتر از زمان و مکان می داند و معتقد است که هر مفهوم و کلمه ی راویِ آن ، در هر زمان و مکان دگرگون از زمان و مکان دیگر دریافت می شود. این است که ما شعر او را امروز چیزی درمی یابیم غیر از آن که در زمان حیاتش درمی یافتند. اما این دریافت ، با دریافتی که خود ایرانی پیش بینی می کرد ، متفاوت است . چرا که او همان گونه که نسبت به مناسباتِ زمان خود بی اعتنا بود و گوش به آهنگِ زمانش نمی سپرد تا بفهمد صدایش می تواند یا نمی تواند در نهایت تبدیل به ملودیِ غالب فضا شود و دست بر خاک زیر پایش نمی کشید تا هماهنگی یا ناهماهنگیِ آن را با بذر کشت خود دریابد ، در آینده نگری اش هم بیش تر بافته ها را بسط می دهد و یافته ها را از دست .

در نظر ایرانی هنرمند را با بت اجتماع کاری نیست گرچه کاهنان ، بت پرستان را بر پویایی می شورانند و امنیت را در سکون و یکسانی تصویر می کنند. ایرانی می گوید هنر پیشرو هم چون علم روز و فلسفه ی نو از دسترس دانش اجتماع بیرون است و در اجتماع دانش ها دیر دریافته می شود. اما او در پیِ آن نمی رود که دریابد هنرش به راستی پیش یا پسِ کدام هنر است ، چرا که او در عین حال معتقد است تکیه ی هنرمند بر شناخت هنرش او را از سیلان باز می دارد.

ایرانی به شناخت دیگران از خودش هم وقعی نمی گذارد و می گوید گرچه هنرشناسان هنرمند را از لغزش هایش آگاه می کنند ، اما گاهی هم او را به خاموشی و سرگردانی می کشانند که یا از ناتوانی و یا از بخل و ریای آن ها است . ایرانی زیبایی را تنها اکسیر حیاتِ هنرمند برمی شمرد و آن را «آن»ی می داند آنی ، فراگیرنده‌ی همه‌ی رویدادهای گذشته و برخوردار از چیزی تازه‌تر ، که از درون می جوشد حتا اگر از بیرون دریافت می شود و نمودش تنها در فرمی اصیل است که بندیِ روش نیست . او می گوید همه ی افراد

بشر هنرمندند اما نام هنرمند تنها زیبنده ی گروهی است که فرم را رشته ای جان دار می یابند نه قالبی بی جان و این ویژگیِ خاص شعر ایرانی در فرم است که در حدی که او پیش گرفته بود، در آثار هم عصرانش دیده نمی شود. زیبایی شناسیِ ایرانی نیز متکی بر دوگانگیِ خوب و بد، سیاه و سپید و... نیست و این ویژگیِ خاص شعر او در مفهوم است که کم تر در آثار دیگران دیده می شود.

ایرانی عرفان، اسطوره و غرب را خوب می شناسد. از شعر کهن و نیز نیمایی غافل نیست. با شعر اروپایی، سمبولیسم فرانسه، تفکرات اوپانیشادی و ریگ ودایِ هندی آشنایِ کامل دارد و این معلومات را در مقالات هنرشناختی و نقدهای ادبی اش بروز می دهد. اما از آن جا که حیات هنرشناسان را هم زمان با حیات فیزیکیِ هنرمندان و آنان را قربانیِ جاودانگیِ هنرمندان می داند، بین هنرمند بودن و هنرشناس بودن معلق باقی می ماند.

هم دوره های ایرانی ـ از مخالف و موافق ـ بر ناتمامی و نقص کار او اتفاق نظر دارند. براهنی، آتشی، شمس لنگرودی، اخوان و... به این نکته اشاره کرده اند. این راه ناتمام را سپهری، احمدی و جلالی هر یک به نوعی ادامه داده اند. «جادوی اسپانیول» از کتاب «بنفشِ تند بر خاکستری» از جمله اشعار ایرانی است که می توان به روشنی تأثیر آن را بر سپهری احساس کرد.

ناتمامیِ کار ایرانی در دادایی ترین شعرهایش هم مشهود است، به نحوی که این شعرهای سرکش در آغوش دو سه سطر با فرم ها و معانیِ سر راست پایان می یابند و آرام می گیرند و در همان فضای عصیانی کات نمی شوند. نمونه این اشعار در مجموعه ی شعر «بنفشِ تند بر خاکستری» هست.

ایرانی در مجموعه شعرهای بعدی اش به اندازه ی این کتاب، انقلابی نیست و «خاکستری» که مجموعه ی بعدیِ اوست شکایت از بازدارنده ها است. جبهه گیری های سخت و سخره ها و خرده ها در برابر «غار کبود می دود / دست به گوش و فشرده پلک و خمیده / یکسره جیغی بنفش / می کشد»(۲)، او را بر آن می دارد تا بنالد: «آن سیمرغ کبود که پرگشوده است تا کوه های بنفش را درنوردد / هرگز به پرواز نخواهد آمد: / جادوی سکون او را در بند دارد.»(۳)

در مجموعه بعدی، ایرانی دست به عقب نشینیِ دیگری می زند؛ نماد تاریکی و نیستی که در اشعار او فارغ از خط کشی های سیاه و سپید و بقا و فنا بود، در برخی اشعار به کارکردهای کلیشه ای تن می دهند. اگر در کتاب اولش می گفت: «ای خاموشی ابدی / سلام بر پیام های تو / ای ظلمت ابدی / سپیدیم در نور تو / ای سکوت ابدی / آشکاریم در نهفته های تو / ای سکون ابدی / آرامیم در جنبش تو»(۴) در کتاب سومش ـ شعله ای پرده برگرفت و ابلیس به درون آمد ـ می گوید: «نوای محکوم کننده تاریکی ها را می زداید / و غبار آن چشم مطرود نیستی می پذیرد»(۵) یا می گوید: «در بیابان تاریک / جز آن گذرگاه خاموش / چیزی باز نمانده بود: / راهی / که خاکستر آن شعله / بر ظلمت افزون شونده نقش کرد / و دهان هایی / که هم چنان باز بر آن خشک شده بود / هنوز می درخشید / در کنار تهیِ آخرین اندکی درنگ کرد / و بر تاریکیِ بیابان نگریست / راه متروک / تنها و پیموده شده / تا دیار دور / گسترده بود / و ظلمت بی شکل و نامحرم / از هر سو آن را می فشرد»(۶) و نیز در مجموعه ی چهارم ـ اکنون به تو می اندیشم، به توها می اندیشم ـ ادامه می دهد: «و با گرمای یک خورشید بر شب جادوی تو گذر خواهم کرد.»(۷) و در همین مجموعه شعری با نام «پیمان» دارد که یکسره در ستایش مهر ـ میترا ـ است.

ایرانی در مقالات و اشعار خود با «ریا» در معنای خاصی که خود از آن به دست می دهد ـ یعنی در مقام ملاحظاتی برای حفظ عادات و قراردادها ـ به جنگ برمی خیزد و شعر او در یک کلام در همان دو واژه ی

کلیدی که بارها و بارها به کار می برد خلاصه می شود: نبضان و سیلان .
او در عین حال که در نقدی بر کتاب رها ـ مجموعه شعری از فریدون توللی ـ وزن را از قراردادهای بی معنیِ فرتوت برمی شمرد، گاه آن را به خدمت می گیرد و وزن پرشور و حال مفتعلن در عبارات آغازین مشهورترین شعرش ـ کبود ـ از آن جمله است .
اخوان و شاملو متفق‌القول‌اند که چوب کار ایرانی را نیما خورده‌است و آن را به یک لتریسم شتاب‌زده تقلیل می‌دهند. اما فی الواقع شعر ایرانی تنها مبتنی بر اصوات و چگونگیِ نظم الفاظ نیست . می‌توان مانند منوچهر آتشی این را پذیرفت که هوشنگ ایرانی نخستین شاعر پست‌مدرن ایران و دادائیستی ملایم بود.(۸)
اخوان که ایرانی را با عباراتی از جمله ؛ از آن برِ بام افتاده ، جنجال گر ، دست‌انداز ، بی‌مایه ، بیمار ، غیرجدی ، هردمبیل و دغل نیز نواخته است ، مانند بسیاری دیگر آثار او را نخوانده است ، تا جایی که می گوید: «تو را دوست دارم ، توها را دوست دارم ؛ این هم شعرش بود.»(۹) (منظور مجموعه شعر «اکنون به تو می اندیشم ، به توها می اندیشم» است !)
اما در عین حال من می‌خواهم این مناقشه را با کلامی از خود اخوان پایان بدهم : «راه درست راهی است که براساس اعتدالی با شناخت درستی مسیری را طی کند و باری را از منزلی به منزلی دیگر که باید، برساند. به قرن هشتم نگاه کنید، مثلاً دوران رشد غزل که به حافظ می رسد. از آن سر قرن از ابتدایش هر کدام شان هفت هشت ده سال ، عَلَم غزل ، درفش و پرچم غزل ، روی دوش چند نسل از شاعران بوده. هر کدام چند قدم که در توانش بوده پیش برده . بعد نفر بعدی آمده ده بیست سال هم او پیش برده . از سعدی که آن سر قرن بوده (۶۹۳) تا حافظ (۷۹۲) در طی تقریبی صد سال فاصله ، این سه چهار پنج نفر ، شش نفر علم و پرچم غزل را هر کدام چند سالی پیش بردند تا آخر دادند دست حافظ. او هم غزل را به اوج رساند.»(۱۰)
وقتی به این گفته اخوان دقت می کنیم ، به این نظر که اگر نیما وزن شکنی نمی کرد ، شاید کس دیگری ـ مثلاً هوشنگ ایرانی ـ این کار را می کرد ، این مداقه را هم می افزاییم که اما پرچم‌دار بودن کار هر کسی نبود. از آن وادی که مقتل حلاج شد ، رومی تا چند وادی جلوتر هم پیش رفت .

دستی آشنا چهره ی درهم فشرده‌ام را نوازش می دهد:
«از چه رنج می کشی ؟»
«کوهی عظیم فرو ریخت !»
«و تو؟»
«من فرازش ایستاده بودم !»(۱۱)

پی نوشت ها:
۱. بررسی ، هوشنگ ایرانی ـ خروس جنگی ، شماره‌ی ۱ ، اول اردیبهشت ۱۳۳۰
۲. کبود ـ بنفش تند بر خاکستری ، شهریور ۱۳۳۰
۳. نوباناو ـ خاکستری ، خرداد ۱۳۳۱
۴. آواز قو ـ بنفش تند بر خاکستری ، شهریور ۱۳۳۰
۵. رهرو ـ شعله‌ای پرده برگرفت و ابلیس به درون آمد، آبان ۱۳۳۱
۶. آبی ـ شعله‌ای پرده برگرفت و ابلیس به درون آمد، آبان ۱۳۳۱
۷. آنتونیامورنو ـ اکنون به تو می اندیشم ، به توها می اندیشم ، دی‌ماه ۱۳۳۴
۸. سوهان گر سنت ها و متعارف ها ، منوچهر آتشی ـ از بنفش تند تا...، نخستین ۱۳۷۹
۹. سه گفت‌وگو ، محمد محمدعلی ـ قطره ۱۳۷۲
۱۰. همان .
۱۱. کشمکش ـ شعله‌ای پرده برگرفت و ابلیس به درون آمد، آبان ۱۳۳۱