شعر نو از آغاز تا امروز (۱۳۵۰–۱۳۰۱)

انتخاب و مقدمه و تفسیر از محمد حقوقی

شرکت سهامی کتابهای جیبی، ۱۳۵۱

۴۵۰ صفحه

پیچیدن در شعر نو و در فن او

احمد سمیعی

کتاب «شعر نو از آغاز تا امروز» اینک بیش از سه‌ماه است که به‌بازار آمده است. بااینهمه تاکنون نقدی از سر حوصله از آن انتشار نیافته است. اگر هم جسته و گریخته یا سفارشی دربارهٔ آن اظهار نظری شده باشد نمی‌توان به‌حساب عیارزدن گذاشت.

حق این می‌بود که چنین کتابی بیش ازاینها مدار بحث شود و جبهه‌گیریهای پنهان دربرابر آن آشکار گردد. هرچه هست، این اندازه بیتفاوتی اگر نمودار کم اعتنایی نسبت به سرنوشت شعر فارسی نباشد نشانهٔ نوعی دلمردگی در جامعهٔ روشنفکری ما هست. نه تنها کتاب بلکه مقاله‌ای ازاین دست در پنجاه سال پیش می‌توانست برای به‌راه افتادن جدال ادبی پرشوری بهانه و دستاویزی خجسته به‌دست دهد و قلمهای بسیاری را به‌گردش درآورد.

***

کتاب غیر از فهرست راهنما چهار بخش متمایز دارد:

اول ــ مقدمه («نگاهی به جوانب شعر امروز») که حدود ۶۰ صفحه از کتاب را در برمی‌گیرد، دوم ۱۰۳ شعر از ۲۵ شاعر نوپرداز، سوم تفسیر ۸ شعر از ۸ شاعر، چهارم سطری چند دربارهٔ هریك ازشاعران مجموعه از جمله‌فهرست آثار آنان.

سخن ما بیشتر درپیرامون مقدمه خواهدبود، زیرا در این مقدمه است که نویسنده می‌کوشد تا انعکاس کار نیما را بررسی کند، اختلاف شعر نیمایی و شعر کهن را به‌دست‌دهد، شاعران دنباله‌رو نیما را گروه‌بندی کند، ملاکها و ضوابط انتخاب اشعار را بنمایاند وسرانجام دربارهٔ شعرهای منتخب هردوره توضیح دهد.

درنگ ما برسر این مقدمه طبیعی است، ازآن‌رو که‌در چنین سفینه‌ای اگرحرفی هست در وهلهٔ اول برسرمعیارهاست وازآن که بگذریم برسرچگونگی به‌کاربستن آنها. وانگهی بینش نویسنده بابررسی همین معیارها روشن می‌شود.

مقدمه برمدار شعر نیمایی می‌چرخد. ازاین‌رو، پس‌از آزمایشی برای تصویر محیط جدال کهنه ونو، به‌انعکاس کار نیما درمیان گروههای مختلف می‌پردازد وبرپایهٔ نوع‌واکنشها وجبهه‌گیریها مخالفان وموافقان شعر نیمایی را دسته‌بندی می‌کند. چهرهٔ این گروه‌بندیها هرچند درجای دیگر تاحدی روشن می‌گردد فی‌الحال مبهم است. برای گروهها مصداق مشخصی یاد نشده وبدینسان مطالب از کلی‌بافی خارج نمی‌شود، لذا نمی‌تواند دراین مقال به‌سنجش درآید. درآن جای دیگر نیز سوای گروه‌بندی ششم (موج‌نو) که خود به خود مشخص است، ویژگیهای گروههای دیگر کنایه‌وار یاد شده وبیشتر لحن تعریضی داردوچون آماج تعریضها برای‌خواننده معلوم نیست درحد خود نیز افاده‌ای نمی‌کند.

در گفتگو از گروه اول (کهنسرایان) به مهمترین موارد اختلاف میان شعر نیمایی و شعر کهن می‌پردازد. این وجوه افتراق را مؤلف به: کوتاه وبلندی‌مصرعها، عدم‌رعایت قراردادها، «عدم سخنوری»، نوع ابهام تعبیر کرده‌است.

مقصود نویسنده ازکوتاه وبلندی مصرعها همان است که به«شعر آزاد» تعبیر کرده‌اند. در شعر آزاد، هرچند که‌این شعر از وزن عروضی برخوردار است، تعداد مقاطع مصرعها مساوی نیست. درتوضیح مطلب، مؤلف به‌نکته‌ای‌اشاره می‌کند که حاکی ازدید هنرشناختی اوست: وی قید تساوی مقاطع مصرعها را مستلزم آن می‌داند که شاعر مصرعها را با حشو پر کند وخود همین بلا را برسر خط شعری از م. امیدمی‌آورد (ص۹). اما گنجینهٔ شعر فارسی از سنتی و غیر سنتی نشان می‌دهدکه نه‌تساوی مقاطع مصرعها مستلزم پرکردن آنها با حشو است ونه‌کوتاه وبلندی مصرعها همواره شعر را از حشو ایمن می‌دارد. کار شاعر را ازاین حیث به‌مسامحه با کارمعمار می‌توان سنجید. معمار نخست قوارهٔ زمین وموقع آن را می‌بیند، آنگاه باتوجه به‌هدفی معین درخور وسعت و موقع‌زمین نقشه می‌کشد. ازآن هم فراتر، شکل و محتوای شعر هم از آغاز کار نه فقط درپایان ودر هنگامی که شعر ساخته و پرداخته شده انفکاك ناپذیرند. حال اگرکسی بخواهد با تصرف درکار معمار، ساختمانی نه درخور قواره وموقع زمین راجانشین ساختمان سابق‌سازد، پیداست که نتیجهٔ خوشی به دست نخواهد آمد. اصولا آزمایشی که مؤلف برای مساوی کردن دوخط شعر نامساوی م. امید کرده عبث است، چون

شکل را ازمحتوا جدا می‌سازد و حال آنکه این دو با هم پیوند «آلی» دارند.

از جهتی دیگر فی‌المثل دراین بیت سنتی:

گفتن برخورشید که من چشمهٔ نورم
دانند بزرگان که سزاوار سها نیست

می‌توان «دانند بزرگان که» را با حفظ اصل معنی حذف کرد و مصرعها راکوتاه وبلند ساخت، ولی آیا می‌توان گفت که جملهٔ معترضهٔ «دانند بزرگان» زائد است وآیا همین «کلمات زائد» نیست که به‌شعر شعریت و لطف می‌بخشد؟

یا دراین بیت از اخوان:

دل را و شوق را و توان را
غم خورد و غمگسار نیامد

آیا تکرار «را» نیست که نه تنها سخن را به نغمه در می‌آورد بلکه ذهن رابرای پذیره شدن مصرع دوم مهیاتر می‌سازد؟

آیا باهمین «کلمات زائد» نیست که سخن به سرود مبدل شده است؟ ومگر نه‌این است‌که در شعر همهٔ‌ترفندها و کشش وکوششهابرای‌آن‌است‌که‌گفتار برای‌سرودن آماده‌شود.

حتی «کلودل» (Claudel) که اکتفا به‌شمارهٔ هجاها را بس‌ابتدایی می‌داند این حقیقت را می‌پذیرد که شعرموزون ومتساوی در ذهن خواننده حالت آسانی و بهروزی، حالی خوش وآرام می‌آفریند.

در گفتگو از قراردادها روشن می‌شود که مقصود نمودگارها، رمزها و مضمونهای سنتی است. دراین، سخنی نیست‌که ازاین مضمونهای سنتی زیاده بیگاری گرفته شده است. اما این دعوی که آنها «مانع اندیشهٔ آزادانه ونیروی تخیل واقعی (کذا!) شاعرانه می‌شدند» با واقعیات مسلم انکار می‌شود. بهترین گواه نادرستی این دعوی اشعارحافظ است. حافظ همین مضمونهای سنتی را به‌خدمت درآورده، اما شعرش همواره تازه واندیشه‌اش همچنان آزاد مانده و نیروی تخیلش پیوسته بلامانع درکار بوده‌است. هنگامی که حافظ با استخدام مضمونهای سنتی می‌گوید:

مزرع سبز فلك دیدم و داس مه نو
یادم ازکشتهٔ‌خویش‌آمد وهنگام درو

آیا آنچه از «مزرع سبز فلک» و «داس مه‌نو» به ذهنش آمده نشانهٔ تخیل آزاد وتداعی منطقی نیست؟ واژگان اصلی حافظ همان گل است و شمع و بلبل وسرو و شمشاد و زلف وشب وقصه ومغ وچنگ... و باهمین‌واژگان اصلی‌است که دنیای حافظ سروده شده‌است. به‌هیچ‌وجه چنین نیست که حاصل ترکیب این مضمونهای سنتی ــ آنچنان که مؤلف‌ادعا می‌کند ــ از پیش معلوم بوده باشد، همچنان که هندسه ازنقطه وخط وسطح و حجم برپا گشته ولی این همه نقش عجب از گردش پرگار پدید می‌آید. به‌گفتهٔ خود حافظ:

یك قصه بیش نیست غم عشق وین عجب
کز هر زبان که می‌شنوم نامکرر است

وانگهی نه مضمون ورمز واسطورهٔ تازه آوردن ویژگی شعر نیمایی است ونه هرمضمون که در شعر نیمایی می‌آید تازه است.

همین مضمون «ابر بی‌باران» (خانه‌ام ابری‌ست اما ابر بارانش گرفته است) نیما که مفسر مفهوم «ابرآمادهٔ باران» ازآن مراد گرفته (ص۳۸۷) و معلوم نیست که در این صورت قید «اما» چه محلی از اعراب دارد ــ در شعر سنتی مکرر آمده است:

ترا در ابر می‌جستم چو مهتاب
کنونت یافتم چون ابر بی‌آب
(«خسرو شیرین» نظامی)

مانندهٔ **ابری تو : هم مظلم وبی‌باران**
تاریك مکن‌ای ابر، یك‌قطره ببارآخر
(«غزلیات شمس»)

وهمین مضمون است که در شعر «سترون» (زمستان) اخوان آمده‌است:

فضا را تیره می‌دارد
ولی هرگز نمی‌بارد

مقصود مؤلف از «سخنوری» مهارت و قدرت شاعری و ورزیدگی درفن شعر است. دراین مثال مؤلف نه‌تنها اهمیت فن (تکنیك) رادرشعر امروز نادیده می‌گیرد بلکه ادعا می‌کند که شعر کهن به‌خلاف شعرنو ازچپ به‌راست‌نوشته‌می‌شده است. مرادابن است‌که شاعر کهنسرا قافیه‌ها راردیف می‌کند وبه‌مقتضای آن سخن رابه‌رشتهٔ نظم می‌کشد. اگرهم بامسامحه بپذیریم که چنین شیوه‌ای را کهنسرایان به‌کار می‌برند، باید بیدرنگ گوشزد سازیم که با اندك تفاوت (قید وزن)، در اساس، کیفیت تکون هرشعری برهمین سان است. در حقیقت چنانکه آلن (Alain) ، فیلسوف واستاد معاصر فرانسوی، نوشته است، شاعر «درحالی که به‌پیروی از بحر، سازواری (هماهنگی) و قافیه به‌دنبال واژه‌ها می‌رود، اندیشهٔ خویش راکشف می‌کند... آنچه خاصهٔ شاعر است و پیش از هرچیز وی را ازناظم ممتاز می‌سازد این است‌که به‌جای سیر از فکر به‌بیان، درست به‌خلاف، ازبیان به‌سوی فکر سیر می‌کند. به جای آنکه به‌سراغ دلایل، تشبیهات وتصویرها برود تا اندیشه‌های خود را روشن سازد وآنها را از حالت انتزاعی بدر آورد تولد فروکشد، بیشتر در بند آن است‌که از درون، همچنان که از نی، اصواتی برآورد، ودر مصرعها، بندها، و مایه‌های صوتی، نقش کلماتی را از پیش جا می‌دهدکه هنوز نمی‌شناسد، کلماتی که درانتظار آنهاست وپس از ناز و کرشمه‌هایی به‌معجز عرشه می‌شوند تاصورت ومعنی راسازوار (هماهنگ، همساز) کند. باید دریافت که دراینجا طبیعت است‌که پیشرو است و سازواری مصرعها پیش از معنای آنها وجود دارد.»

به‌قول پی‌برروردی (P. Reverdy) ، شاعر معاصر فرانسوی، «برای شاعر واژه است که برفکر مقدم و راهبر آن‌است. ولی صوت بر واژه هم مقدم است وآن را فرا می‌خواند، وفزون براینها، سرچشمه، وزن است، هراندازه هم که زیاد پیدا نباشد.»

قطعه شعر «گورستان دریایی» به‌گواهی خود والری (Valéry) «ابتدا انگارهٔ وزنی میان تهی یا انباشته از هجاهایی مهمل بیش نبوده‌است.»

کلودل می‌نویسد: «شاعر بانوعی تحریك ایقاعی، تکرار، نوسان لفظی، تلاوت موزون، اندکی به‌شیوهٔ عامهٔ غوغاگر شرق، شوق کار پیدا می‌کند. اورا می‌بینیم که دستها را به‌هم می‌مالد وبالا وپایین می‌رود، وزن را ضرب می‌گیرد، چیزی زمزمه می‌کند واندك اندك بااین تپش منظم، میان دو قطب خیال وآرزو، موج سخنان ومعانی برمی‌خیزد.»

رازگوییهای، مایاکوفسکی(Maiakovsky) نیز بانظیر همین تعبیرات بیان شده است: «با دستهای آویزان قدم می‌زنم، با زمزمه‌ای آرام که هنوز توان گفت خالی ازگفتار است، گاهی گامها راکوتاهتر می‌کنم‌تا این‌زمزمه را به‌هم‌نزنم‌و گاهی هموزن با گامهای خود زمزمه را تندتر می‌کنم. وزن بدینسان رندیده می‌شود وشکل می‌گیرد، چیزی که بنیاد هر اثر شعری است. ودر سراسر آن همهمه‌ای به‌راه می‌اندازد. اندك اندك شاعر ازاین همهمه واژه‌هایی برون می‌کشد... **بیشتر اوقات واژهٔ عمده است که معنای مصرع را مشخص می‌کند یا واژه‌ای که باید قافیه شود. دیگر واژه‌ها در رابطه با واژهٔ عمده فرا می‌رسند و خود را جا می‌کنند.** چون اصل کار آماده می‌شود، ناگهان به‌آدمی این احساس دست می‌دهد که وزن شکسته شده است. هجای کوتاهی، صوتی کم است. شاعر از نو دست به‌کار واسازی واژه‌ها می‌شود وسرانجام کار، آدمی را به‌حالت هذیانی مفرط درمی‌آورد. گویی صدبار روی دندان آدمی روکشی را آزموده‌اند که نمی‌خواهد جا بیفتد؛ و عاقبت پس از صدبار آزمایش به‌دندان می‌خورد و کار روبه‌راه است.»

چه‌بسا همهٔ این فراگرد پرپیچ وخم در چند لحظه می‌گذرد.

مؤلف، چنان از شعر وشاعری سخن می‌گوید که پنداری هنرمند از پیش مولود خویش را می‌شناسد، در حالی که نه تنها از پیش نمی‌شناسد، پس از ولادت نیز انگیزهٔ حیرت‌خود اوست. انگار دیگری آن را ساخته و اگر قرار باشد باز آن رابسازد خود را ناتوان می‌یابد.

این را هم بگویم که به‌خلاف مشهور، شاعر نیست که در تنگنای قافیه گیر می‌کند بل قافیه است که ازدست شاعر به‌تنگ می‌آید. قید قافیه را خود شاعر به جان پذیرفته است. بیهوده نیست که عبدالواسع جبلی می‌گوید: **از دست من آمد به‌فغان باب تفعل.** قصیده‌های بلند و تجدید مطلع‌های خاقانی واستخدام قوافی تازه و غیر سنتی به وسیلهٔ شاعرانی چون بهار این دعوی را تأیید می‌کنند.

نکتهٔ دیگر اینکه شعریت شعر دراین نیست که معانی‌را بانظم منطقی بیان کنند هرچند این کار را بکند. ما باغزل مولانا یاغزل حافظ عرفان نمی‌آموزیم بلکه به‌خلاف، باآگاهی ازمعانی عرفانی، از غزل مولانا و حافظ لذت می‌بریم. این لذت، لذت هنری ناشی ازکیفیت بیان معنی با ارائهٔ تصاویر است. به‌همین سان منظومهٔ «اندر طبیعت» لوکرسیوس‌سماع طبیعی و حکمت اخلاقی ابیقور را نه‌گزارش بلکه تصویر می‌کند. شعرخوان آشنا به زبان لاتینی، هرچند از پیش با مفاهیم ابیقوری آشنا باشد، باز دراشعار لوکرسیوس لذت تازه‌ای سراغ می‌گیرد.

وجه افتراق مهم دیگر، که مؤلف برسرآن بیشتر می‌ایستد، «ابهام» است. وی ابهام حقیقی را ویژهٔ شعر نو می‌داند ومعتقد است که آنچه درشعر کهن ابهام می‌نماید در حقیقت «تعقید» و «اشکال» ناشی ازعوامل گوناگون لغت، ساختمان دستوری، علوم عصر، صنایع بدیعی، اغراق ومبالغه، ریزه‌کاریهای شیوهٔ هندی، تشبیه واستعاره است و حال‌آنکه یگانه ابهام ذاتی شعر از «عامل فضا» ناشی می‌شود. ودر عین حال این ابهام اخیررا که خمیرمایه و ذاتی شعر می‌داند در شاعران واقعی کهن همچون مولوی وحافظ نیز می‌یابد که «بانیروی تخیل وقدرت شکافندگی ذهن خود می‌خواهندآن فضاها را بشناسند ودرآنها نفوذ کنند وازآنها جهانی روشن وبی‌انتها بسازند» (ص۱٤).

اما ابهام درشعر امروز راوابسته به‌عواملی چند می‌داند: ۱ــ ذاتی بودن ابهام که درشعر مولوی و حافظ وکهنسرایان نظیر آنان نیز هست و بنابراین نمی‌تواند وجه افتراق باشد. ۲ــ اینکه شاعر خصوصیات انسانی خود را به‌اشیاء می‌بخشد وبدینسان اسرار وجود و ذهنیات پیچیدهٔ او به اشیاء تحمیل می‌شود. آیا این عامل را مثلا در «نائیهٔ» مولوی نمی‌یابیم که درآن مولوی عیناً اسرار وجود خود را بر «نی» بار کرده است؟ ۳ــ نگهداشت حد شعر وپرهیز از نزدیك شدن به‌شیوه‌های استدلالی که چیز تازه‌ای نیست و هراثر شعری موفق با تصویر سروکار دارد و اگر هم به استدلالی متوسل شود بااستفاده از قیاس خطابی است. ٤ــ عامل ایجاد رابطهٔ شعری که البته یگانه راه آن همان نیست که مؤلف پنداشته وهزاران راه دارد. ٥ــ عامل ایجاز و «فشردگی» که مراد همان «تکاثف» (Densité) است و مؤلف خود بسیاری از ابیات حافظ وگاه دیگران را در شعر سنتی، ازاین تکاثف بهره‌مند دانسته است. برای ایجاز واقعی نیز دوعامل شمرده است: طرز کنار هم نشستن کلمات، گریختن از منطق نحوی.

وجه افتراق مهم دیگر نوع ساختمان یاد شده است. مقصود وحدت وانسجام ساختمانی تمام قطعه شعر در شعر نیمایی است که مؤلف این خصیصه را درهیچیك از اشعارکهن سراغ نمی‌گیرد، لیکن درمورد حافظ هریك از ابیات را جدا جدا مصداق این وحدت ساختمانی می‌داند.

اما حرف دراین است که این یکپارچگی در موارد بسیار دیگری هم دیده می‌شود، از جمله در رباعیات خیام.

رباعیات خیام دارای آنچنان وحدت ساختمانی هستند که به قرینهٔ همین وحدت باز شناخته می‌شوند. در رباعیات سه‌مصرع اول گویی تمهیدی است برای اینکه نتیجه در مصرع چهارم چون ضربه‌ای فرود آید؛ چنانکه در رباعی زیر:

جامی است که عقل آفرین می‌زندش
صد بوسه ز مهر بر جبین می‌زندش
وین کوزه‌گر دهر چنین جام لطیف
می‌سازد و باز برزمین می‌زندش!

اندیشهٔ اصلی (بی‌غایتی‌آفرینش) پس از زمینه‌چینیهای استادانه، درآخرین مصرع باصلابت تمام آمده‌است.

بگذریم از وحدت حال در تصاویر ناصرخسرو و غزلیات شمس و غزلهای سعدی، و بگذریم از اینکه نه‌تنها در

هر بیت و هر غزل بلکه در سراسر غزلیات حافظ آنچنان تشکل ذهنی می‌توان سراغ گرفت که از مجموع دیوان، سیمای معنوی حافظ را، همچون دستگاهی فلسفی، می‌توان بیرون کشید. همین وحدت و تشکل و قوام است که موجب شده است هرغزل و هربیت دیوان به مهر حافظ ممهور باشد.

درست است که هربیت غزل حافظ اثر هنری تمامی است، اما لذت هنری که از مجموع غزل دست می‌دهد چیزی دیگر است. «در غزلهای حافظ فوجی از مضامین که باهم ارتباطی پنهانی دارند... وحدت خاصی بسراسر غزل می‌بخشند ــ **واین بیشتر وحدت عاطفی و ضمنی است تا وحدت** منطقی استدلالی. هرکوششی برای تفکیک مضمون عمده در ترکیب عاطفی غزلهای حافظ، تقریباً به‌طور اجتناب ناپذیری به‌مثله کردن یك موجود زنده خواهد انجامید[1].»

در حقیقت ابیات غزل حافظ همچون دانه‌های مرواریدِ هرکدام جداگانه گوهری گرانبهایند اما چون به رشته کشیده شوند هریك از دانه‌ها در کنار دانه‌ای دیگر ارزش واعتبار تازه‌ای می‌یابد.

از طرف دیگر، شرط یکپارچگی و انسجام ــ چنانکه مؤلف تصور کرده ــ این نیست که مطلقاً از اثر، چیزی نتوان برداشت یابرآن چیزی نتوان افزود. در حقیقت مفاهیم یکپارچگی وانسجام و وحدت، مطلق نیستند. از مجسمهٔ «ونوس دومیلو» دوبازو برداشته شده، بااین همه یکپارچگی وانسجام آنچه به‌جا مانده محفوظ است.

«سمفونی ناتمام» شوپن آهنگی یکپارچه ومنسجم است. از آن سو نیز، از «جنگ و صلح» تولستوی صفحات بلکه فصلهایی تمام را که در آنها از فلسفهٔ تاریخ گفتگو می‌رود می‌توان برداشت. از «بینوایان» ویکتورهوگو فصولی تمام را بردارید، اثر همچنان منجسم می‌ماند.

محتوا و شکل فقط در قطعه شعر ساخته وپرداخته نیست که ناگسستنی‌اند، بلکه این دو در طی ساختن و هم از آغاز ساختن، پیوندی آلی دارند. **پس انسجام ویکپارچگی را در** هرپاره‌ای از پاره‌های اصلی شعر موفق می‌توان سراغ گرفت.

این را هم ناگفته نگذاریم که ابهامهای دیگر به‌معنایی که مؤلف گرفته در شعر کهن عمومیت ندارد. در حقیقت بسیاری از معانی اگر برای جماعت شعرخوان امروز مبهم است در عصر شاعر از جملهٔ متعارفات و مشهورات بوده است. **هر روشنفکر عصر مولوی و سعدی و حافظ به اساطیر قومی** ومذهبی و آیات قرآنی واحادیث ومصطلحات علوم عصر آشنایی داشته، حتی بیش از آنچه فی‌المثل شعرخوان امروزی ممکن است به محلهٔ «اشرپری» در شعر طاهرهٔ صفارزاده آشنایی داشته باشد. وانگهی از ترفندها و **شگردهایی** همچون زنده کردن واژه‌های مهجور و برهم زدن ساختمان مألوف دستوری و بازی با الفاظ و ریزه‌کاریها و تشبیه و استعاره و اسطوره‌سازی و تصویرگری، **هدف آن است که در** خواننده احساس ورود به جهانی ورای جهان نثر پدید آید. می‌توان گفت که این جمله تمهیدی است برای درچیدن دستگاهی در خورگذار نیروی کهربایی شعر تا جوهر شعر، باهمهٔ لطف و مستوری، بروز و ظهوری داشته باشد.

واما ملاکهایی که مؤلف برای انتخاب اشعار اختیار کرده است عبارتند از: ۱ــ جوهرشعر ۲ــ ساختمان شعر ۳ــ تأثیر مستقیم برشعر معاصر ٤ــ کمیت از لحاظ تعداد شعرهای موفق.

آنچه بیش از هرچیز جلب‌نظر می‌کند اینکه، به‌دعوی مؤلف، اشعار برپایهٔ اصول شعر نیمایی انتخاب شده است. این کار ــ **اگر هم واقعاً صورت گرفته باشد ــ حق انتخاب** کننده است. اما اگر معنی آن این باشد که شعر نو وشعر نیمایی یکی است، پذیرفتنی نیست، زیرا چنین قیدی شعرنو را در تنگنا می‌افکند وآن را از پرووبال گشایی باز می‌دارد. ما در پایان مقال برسر این اندیشه بازخواهیم گشت.

باری، جوهر شعر هرچند مراد ازآن مبهم مانده است ــ **وگناه ازمؤلف نیست چون جوهر شعر علی‌الاصل وصف‌ناپذیر** است ــ از سه ملاك دیگر مهمتر دانسته شده و «نحوهٔ ارائهٔ تصاویر» تعیین کنندهٔ میزان شعریت شمرده شده است.

در توضیح ساختمان شعر مقاد حرفهای اساسی مؤلف همان است که براهنی در مبحث «شکل ذهنی در شعر» («طلا در مس»، صفحات ۳۵ــ۶۳) و به‌ویژه اخوان در مقاله‌ای که در باب **«هماهنگی وترکیب» درمجلهٔ «هیرمند»** منتشر ساخته، بیان شده است. بیانی که براهنی آورده چنین است: «تشکل ذهنی آن تصویر بزرگ و غیرقابل لمس ذهنی است که چندین تصویر کوچك دیگر در دایرهٔ پرابهام وایهام آن جان می‌یابند، طوری که نتوان کلمه‌ای یا تصویری را از شعر بیرون کشید و دور انداخت.»

دربارهٔ تأثیر مستقیم برشعر معاصر ــ خواه مثبت خواه منفی ــ مقصود مؤلف تأثیری است ناشی از قرار گرفتن **شاعر در دوره یا دوره‌هایی از حیات شاعری خویش در** موقعیتی خاص.

در مورد کمیت از لحاظ تعداد شعر موفق، مؤلف دو شعر موفق را برای رسیدن به‌حد نصاب کافی می‌داند. **بحث‌برای** که در همان نظر اول پیداست از این دو ملاك اخیر یکی بسیار مبهم و کلی است ودیگری کاملا دلبخواهی.

او اینها که بگذریم مؤلف در هیچ‌جا تصریح نمی‌کند که جمع این چهار ملاك شرط لازم و کافی برای انتخاب اشعار است یا فرد فرد یا بعض آنها. همین قدر تلویحاً می‌فهماند که میانگین (معدل) امتیازاتی که هرشعر از چهار ملاك آورده، تعیین کنندهٔ انتخاب یا عدم انتخاب آن بوده است.

ولی آخر این میانگین گرفتن به شیوهٔ آماری وریاضی در مورد شعر اگر خنده‌آور نباشد، دست‌کم محال است.

***

مؤلف پنجاه سال شعرنو فارسی را به پنج دهه تقسیم کرده که بیش‌وکم باجریان تحول شعر نو و نقاط عطف آن مطابقت دارد. لیکن ایراد عمده برسر همین **«بیش‌وکم»** است. زیرا همین «بیش وکم» است که تقسیم مؤلف را در عوض «تاریخی»، «تقویمی» می‌کند. در تاریخ نه‌تنها یك سال و دوسال، بل یك‌ماه ودوماه وحتی گاهی یك روز و در مواردی حتی بهری از روز اهمیت اساسی دارد. جو سیاسی

ممکن است از صبح تا غروب یك روز به‌کلی تغییر کند. با این‌همه اگر نیت مؤلف این بوده است که ضمن انتخاب اشعار از جریان تحولات سیاسی و اجتماعی غافل نماند، سزاوار ستایش است. اما هرگاه چنین بوده، حاصل چنین کوششی قاعدتاً می‌بایستی آن باشد که مهر حوادث اصلی هر دهه برجبین اشعار منتخب‌آن دهه خورده باشد. لیکن‌متأسفانه چنین نیست وما از روی اشعار هر دهه دقیقاً نمی‌توانیم روح زمان را دریابیم و در جو شرایط عصر قرار گیریم.

علت آن است که علی‌الاصل مؤلف از اشعار «دوره‌ای» رمیدگی دارد. اما شعر را بازندگی پیوند است. **شعر ضربان قلب زندگی است وضربان شعرهمین تپش را منعکس می‌سازد.** کسی که از زندگی پیوند بریده یااصولا باآن پیوند برقرار نکرده باشد، کسی‌که گوشش در برابر موسیقی زندگی‌ناشنوا باشد، نمی‌تواند نه‌شاعر روز باشد ونه‌شاعر شعرشناس و شعر-خوان روز. اما اگر موسیقی‌کلام از زندگی برآمده باشد، سرود شعر سرمی‌دهد- سرودی که‌ازهمان‌وحدت‌ویکپارچگی زندگی، از همان شور و گرمای زندگی برخوردار است و در زندگی اثر می‌گذارد و آن را به‌پیش می‌راند، برای حرکت زندگی «مارش» می‌نوازد.

اگر مؤلف خدا نخواسته از جمله کسانی می‌بود که استشمام «هوای تازه»ی عصروزمانه آزارشان‌می‌دهد، معمایی درکار نبود. اما مؤلف به‌هیچ‌وجه خود را ازاین قماش‌معرفی نمی‌کند. پس مشکل او درچیست؟

به‌گمان من مشکل اصلی مؤلف دراین است که می-خواهد معیارهای از پیش‌ساخته و خودساخته را برهمهٔ قلمرو شعر امروز تحمیل کند ــ معیارهایی که چون براساس پدیدارشناسی، ساخته وپرداخته نشده‌اند طبعاً نمی‌توانند همهٔ فراخنای شعر امروز را که دارای افقهای بس متنوعی است دربرگیرند. با چنین معیارهایی البته که بسیاری از گنجهای شعری به چنبر انتخاب درنمی‌آید.

باید افزود که در همان چارچوب ساختهٔ مؤلف اشعار متعددی که به‌اعتبار «میانگین» ملاکهای چهارگانه امتیاز کافی دارند، به‌بهانه‌ای در مجموعه آورده نشده است. این بهانه مثلا در مورد شعر ضیاء موحد آن است که از جهت ملاکهای سوم (موقعیت و تأثیرگذاری) و چهارم (کمیت شعرهای موفق) امتیازی نیاورده است. این عذر را مؤلف به‌دست خود ناموجه می‌سازد، زیرا اشعار محمد زهری ومفتون امینی را انتخاب کرده و حال آنکه خود صریحاً می‌گوید که «اینان در سرنوشت شعر فارسی هیچ‌گونه تأثیری، اعم از مثبت یا منفی نداشته‌اند» (ص۴۷) و در مورد انتخاب به اعتبار کمیت شعرهای موفق نیز راه یافتن به‌دنیای شاعران مجموعه را تنها بادوشعر کافی دانسته است.

درگفتگو از دههٔ پنجم، مؤلف به‌تعریض ازشاعرانی یاد می‌کند که «زبانی کاملا مستقل ندارند، ولی به‌مراتب از لحاظ تسلط برآرایه‌ها و ظواهر و شگردهای شعری از دستهٔ نخست (دارندگان زبانی نسبتاً مستقل) مقتدرتر وتواناترند» (ص ۵۷). مقصود، شاعرانی است که اشعارشان به‌قول مؤلف «از روی دست شاعران دیگر نوشته می‌شود.» (ص ۵۷) م. سرشك و دیگران را نیز تلویحاً جزو این دسته قلمداد می‌کند، هرچند عقیده دارد که آنان «کاملا به‌کیفیت و چگونگی کار خود استشعار (کذا!) دارند.» باید گفت که اینان نه‌تنها از کیفیت کار خود بلکه از دید شعری و هنری وبینش مؤلف نیز آگاهی تمام دارند و اگر در «مجموعه» اشعارشان نیامده باکی نیست. چون برای رساندن ندای خود به‌خلق نیازی به «مجموعه» ندارند.

دراین مقام، مؤلف‌ازبرقراری (ونه‌استنتاج واستخراج) ضوابط نیز پارا فراتر گذاشته برای ساختمان اثر هنری به زبان «ازرا پاند» نسخه می‌نویسد. (صفحات ۵۷ ــ ۵۸) اما چنانکه هنرشناسان تأکید کرده‌اند «برای ساختن اثر هنری هیچ نسخه‌ای وجود ندارد. برای داوری دربارهٔ آن نیز نسخه‌ای در کار نیست. شاید حداکثر بتوان از ضوابطی بس کلی سخن گفت. تازه این ضابطه‌ها نیزازمفهوم حضوری (پیش‌ازتجربه) زیبایی‌استنتاج نمی‌شوند، بلکه به‌طورحصولی (پس از تجربه) از آثاری که خود به حقیقت پیوسته‌اند، استخراج می‌شوند.»

در برابر دستورالعمل مؤلف به «شاعران جوانتر» (ص ۵۷) توصیهٔ حقیر این است: از معیارها و ضوابط آگاه باشید. معیارها را مشق و تجربه کنید. لیکن در هرحال به غریزهٔ خود شعر بگویید: عروضی یا آزاد، مقفی یا بی‌قافیه، بابیان مستقیم یا نامستقیم، ومطمئن باشید که اگر در اثر شما جوهر شعری باشد، سرود زندگی باشد، منتقدان و منتقدنمایان چه بخواهند و چه نخواهند جای خود را در زندگی و در تاریخ خواهد گشود.

اگر احیاناً مؤلف از شعر دوره‌ای (ملتزم) خوشش نمی‌آید واین بیزاری را در لفاف ضوابط من‌عندی می‌پیچد، چه‌باك! بهترین شاعران نوپرداز، ملتزم بوده‌اند و هستند. حتی سارتر که شعر را فارغ از التزام می‌خواند روزگاری پیش معتقد شده بود که جایزهٔ نوبل، پیش از همه باید به «پابلونرودا»، شاعر ملتزم شیلی تعلق بگیرد، ومی‌دانیم که دراین مورد، حق به‌حقدار رسیده است. آماج تمام اشعار ویکتورهوگو در مجموعهٔ هجایی «کیفرها»[1] (Châtiments) رژیم ناپلئون سوم است. مایاکوفسکی به‌سفارشی بودن اشعار خودمی‌بالد. درالتزام آراگون جای‌گفتگو نیست. ناصرخسرو شاعر متعهد است. شاهنامهٔ فردوسی در حقیقت منظومه‌ای است که شاعر به‌خود سفارش داده است. غزلیات حافظ با حوادث و جریانهای سیاسی عصر و زمانهٔ او پیوند ناگسستنی دارد، به‌طوری که مطابقت آنها بارویدادهای زمان، پس از شش‌قرن نیز امکان‌پذیر شده است.

شعر فارسی همواره سلاحی کاری وبرنده بوده است و اگر کسانی بخواهند مردم ایران را از این سلاح بیبهره دارند ــ کاری که نیما هرگز نخواسته است بشود ــ باید امیدوار بود که با تأیید وتسلیم روبرو نشوند. □

---

۱) «نور وظلمت در ادبیات فارسی»، تألیف میخائیل زند، ترجمهٔ اسدپور پیرانفر.