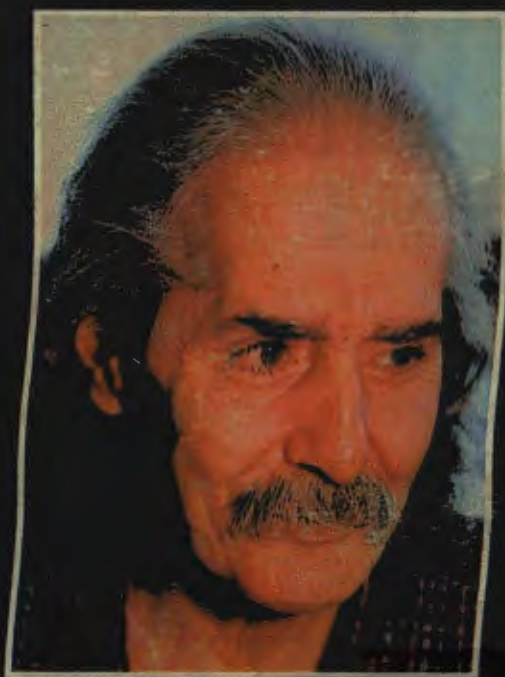


تكملة
مهدى اخوان ثالث



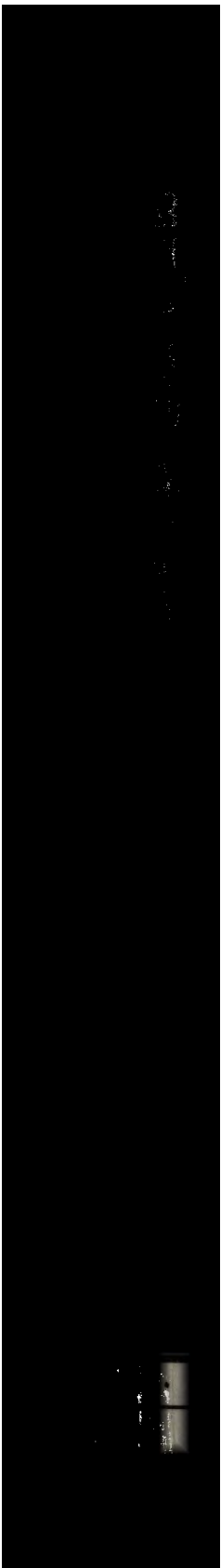
عبد العلي دست غیبی

تازه‌های انتشارات مروارید

- مدیریت فرهنگ سازمان استانی دیویس
- دکتر ناصر میرسپاسی / پریچهر معتمد گرجی
- فرهنگ اصطلاحات ادبی میما داد
- نگاهی به شعر نیما محمود فلکی
- لبخند زندگی دکتر پروانه / دکتر مرتضی آجودانی
- یک هفته با احمد شاملو مهدی اخوان لنگرودی
- ترانه‌های جاده ابریشم میرزا آقا عسگری (مانی)
- مرغ خوار کالین مک‌کالو / طاهره صدیقیان
- می‌توان فراموش کرد؟ ولنگانگ کُخ / پریچهر معتمد گرجی
- آفرین فردوسی (آسی داستان‌شاهنامه)
- دکتر محمدجعفر محبوب
- ستون آهنین (زندگی‌نامه سپه‌رو)
- ارسکین کالدول / علی اصغر بهرام‌بیگی



انتشارات مروارید





۱/ ۲۴۳ - ۲۶۸

نگاهی به

مهدی اخوان ثالث

عبدالعلی دست‌غیب



انتشارات مروارید

۱۱۲۵۹



انتشارات مروارید

نقد شعر مهدی اخوان ثالث

عبدالعلی دست‌غیب

چاپ اول، ۱۳۷۳

چاپ گلشن

تیراژ: ۳۳۰۰

انتشارات مروارید، تهران، خیابان انقلاب، صندوق پستی ۱۶۵۴-۱۳۱۴۵



فهرست مطالب

زندگانی و آثار	۵
نظر اخوان درباره شعر و شاعری	۱۵
اسلوب شعر اخوان	۲۷
دگرگونی های اجتماعی و شعر اخوان	۱۰۹
اندیشه های اخوان	۱۶۵
تفسیر و توضیح پنج شعر	۱۹۳
صورت نامها	۱۶۱
کتابنامه	۲۷۱

زندگانی و آثار

مهدی اخوان ثالث (م. امید) در سال ۱۳۰۶ یا ۱۳۰۷ خورشیدی در توس (مشهد) به دنیا آمد. پدرش عطار طبیب و مادرش خانه دار بودند. علی اخوان ثالث پدرامید دکه عطاری و دوافروشی و طبابت قدیمی داشته و علاقمند 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 موسیقی دان‌ها، شوربخت می‌شوند، به او اندرز می‌گوید که «من خود از موسیقی لذت می‌برم... وقتی پنجه‌ای تار شیرین یا کمانچه پرسوز و شور می‌شنوم هوش از سرم می‌پرد ولی از لحاظ مصلحت زندگانی راضی نیستم تو گرفتار این هنر نکبت بشوی» و پس او را به مشاهده «فارابی» موسیقی دان شوریده و معتاد و دوره گرد مشهد می‌برد تا عبرت گیرد و دیگر دنبال موسیقی نرود. فارابی می‌گوید: «پدرش با ناکامی در گوشه ویرانه‌ای دریکی از کوی‌های جنوبی مشهد جان داده و تنها میراثش همین تار دسته صدفی

کوچک است...»^(۱) شوق موسیقی در مهدی اخوان به تدریج جایش را به اشتیاق به شعر و سخن می دهد و او به شعرسرائی روی می آورد، شعرک هایی که سروده روی کاغذهای کوچک می نویسد و در لای کتاب های پدر می گذارد تا او بخواند و از «هنر فرزند» آگاه شود (زیرا رویش نمی شده قضایا را بطور صریح به پدر بروز بدهد). سرانجام علی اخوان در می یابد که مهدی، به شعرسرائی روی آورده اشعارش را نزد دوست خود افتخار مسنن، افتخار الحکمای شاهرودی دندان ساز، از فضلی مشهد می برد. افتخار از این شعرها خوشش می آید و یک جلد «مسالک المحسنین» طالب زاده به شاعر جایزه می دهد و به این ترتیب مهدی اخوان در خط شعرسرائی می افتد.

مهدی پس از آموزش ابتدائی وارد هنرستان صنعتی مشهد می شود و از کار سوهان کشی و آره کشی و آهنگری سردر می آورد. در این زمان پدر به او می گوید «حالا دیگر خودت باید بروی نانت را در بیاوری» و او ناچار به تهران می آید و معلّم می شود. محل خدمت او در کریم آباد ورامین بوده. مدرسه آن جا در اثر اختلاف دو ایل «شصتی» و «هداوند» وضع بدی داشته و اخوان به راهنمایی پیرمردی با تجربه - که در جوانی آجودان لاهوتی شاعر و افسر ژاندارمری بوده - با کدخدانمنشی اختلاف محلی را از میان برمی دارد و به کار مدرسه سروسامانی می دهد.

با اوج گیری مبارزه های ملی و چاپ در ۱۳۲۸، مهدی اخوان وارد نبردهای اجتماعی می شود و در نتیجه به زندان می افتد و به کاشان تبعید می شود. اشعار این دوره او که جنبه رئالیسم حزبی دارد بیشتر در روزنامه ها و مجله های چاپ به چاپ رسیده است. در این دوره او و شاملو

زندگانی و آثار / ۹

و کسرائی (کولی) و ابتهاج (سایه) و شاهرودی (آینده) و خود نیما ... در جبهه‌های حزبی فعالیت دارند و در ۱۳۳۱ به پیوندگان راه صلح می‌پیوندند. امید به واسطه شعری که درباره مبارزه‌های صلح طلبانه سروده به دست یابی به جایزه شعر صلح توفیق می‌یابد.

در اثر کودتای امرداد ۱۳۳۲ امید و نیما و دیگران به زندان می‌افتند. بعضی زندانیان توبه نامه کذائی را می‌نویسند و از زندان آزاد می‌شوند ولی امید مقاومت می‌کند و یک سالی در زندان قصر و قزل قلعه می‌ماند. پس از رهایی از زندان، مدتی به کار روزنامه‌نویسی می‌پردازد و همزمان با آن در رادیو و برخی مؤسسه‌های فرهنگی از جمله «سازمان فیلم» ابراهیم گلستان بکار می‌پردازد. او مدتی نیز به خوزستان می‌رود و برنامه ادبی تله‌ویزیون اهواز را به راه می‌اندازد.^(۱)

اخوان در ۱۳۴۵ در اثر 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 ضد نفس [سرشت] و آزادی و هم چنین حمله بر انواع مالکیت‌ها، که حرفه و درآمد قاضی‌ها و موجودیت قضا و قانون و دادگاه یکسر به آن‌ها بستگی دارد. قاضی اول کوشیده بود که جدی 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

۱. بین سال‌های ۱۳۵۰ تا ۱۳۵۵ برنامه «دریچه‌ای بر باغ پُر درخت» به کارگردانی پور خمایی.

زندان حدّ اقل بر نمی دارد. 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 است و البته دوستان شاعر هم پادرمیانی‌ها کرده بودند که دادگاه با اخوان نرم برخورد کند و کرده بوده است چه در همین نوشته گلستان می‌خوانیم «قاضی، اخوان را به حدّ اقل ممکن زندان» محکوم می‌کند، بهر حال ماجرا هرچه بوده از لحاظ شعر اخوان اهمیتی دارد زیرا دفترهای «پائیز در زندان (۱۳۴۸) و زندگی می‌گوید (۱۳۵۷) یادگاری از این ایام زندان اوست.

در باره اخوان نوشته‌اند که «زندگانی را دوست می‌داشت، فرزندان را نیز، سعید، مرتضی، زرتشت، مزدک، لولی و لیلی نام فرزندان اوست. لیلی همراه نامزدش در سدّ کرج غرق شدند و این ضربه بزرگی به روح حسّاس اخوان وارد آورد.»^(۲) اخوان خودش را نیز دوست می‌داشت. در گرمای طاقت سوزخوزستان شال به کمر می‌بست که سرما نخورد یا کمردرد نگیرد... بچه‌ها را نیز وادار می‌کرد که حتماً شال بپندند.»^(۳)

اخوان از شاعرانی است که بسیاری از دشواری‌های شخصی و خانوادگی‌شان را در آثار و یادداشت‌های خود، ثبت کرده‌اند. از توضیح‌ها و حاشیه‌نویسی‌های اشعارش برمی‌آید که مردی صمیمی و بی‌شیلۀ پیلۀ بوده است. البته گاهی در این یادداشت‌ها به بیان باورهای

۱. دنیای سخن، شماره ۳۴، مهر ۶۹، ص ۴۸.

۲. در شعری می‌گوید:

بهار آمد پریشان باغ من افسرده بود اما
به جویبار آمد آب رفته ماهی مرده بود اما

۳. روزنامه خبر، چاپ شیراز، شماره ۲۶۰۸، دوم مهر ماه ۱۳۶۹.

خود (درویشی، قلندری، باستان گرایی...) نیز می پردازد و از شعر شاملو، نادر پور و دیگران انتقاد می کند که بهر حال از اعتباری یکسان برخوردار نیست. از سوی دیگر در زمینه شعر گاهی غث و ثمین را بهم می آمیخت یا به شیوه ای عجیب با اندیشه های شاعران کم اهمیت قدیم هماهنگی نشان می داد. اما رویهمرفته نوجو و نوآور بود. «گاهی هم می زد زیر آواز و عجیب اینکه صدای زیبایی داشت. با موسیقی آشنا بود، سازی زد و خوب هم می زد اما در این زمینه ادعائی نداشت و مانند بیشتر هنرمندان دلسوخته پیوسته از وضع نابسامان مادی دورنج بسر می برد. شاید هم خودش این طور زندگانی را دوست می داشت... روزی در خرابه های کاخ آپادانا در شوش وقتی از کنار گاوسرها و سرستون ها رد می شدم به دوستی رومی کند و می گوید: عزیز جان، دست تو لاغرتر است، بکن جوف سنگ ها بین این شاهان، چکی، سفته ای، براتی برای ما جا نگذاشته اند تا از این فلاکت نجات یابیم؟»^(۱)

اخوان مدّت کوتاهی پیش از درگذشتش (چهارم شهریور ۱۳۶۹) برای شعرخوانی به آلمان سفر کرد و سپس به انگلستان رفت و آن گاه به ایران بازگشت و این تنها سفر شاعر به خارج از ایران بود. او در سفر و حضر خوش سخن و نقّال بود «بهترین نقّال. نقّالی که چشم دیدن و زبان گفتن داشت... با دید پرده پس زن بینای پشت چهره ها و چیزها بی آنکه دزد دیده های دیگران باشد. نقّالی که جزءهای اصلی حال و هوای جهان را جز به چشم خود نمی دید، با زبان زیرک و زبیل و برگزیننده و گاه بازیگر، گزنده و شوخ. گاه کمی هم پرت اما پیوسته پاک.»^(۲)

۱. روزنامه خبر، همان.

۲. دنیای سخن، همان، شماره ۴۶.

نصرت رحمانی می‌نویسد: «شیفته عماد خراسانی (از غزل سرایان 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 بسیاری به خودخواهی داشت می‌بارید.»^(۱) کریم امامی نوشته است که «...تصویری که از شخصیت او در دانستگی ما می‌نشیند، چهره قهرمانی نیست با قد بلند، سینه ستبر، ریش دو شاخ، گرزگران در دست... تا ما را از هجوم دشمنان حفظ کند. برعکس مردی است نحیف با موهای بلند خاکستری در گوشه اطاق زیر پوستینی کهنه لمیده... آرام سخن می‌گوید و در میانه جمله فراموش می‌کند چه می‌خواست بگوید و پس از لختی تردید ساکت می‌ماند... ولی گول ظاهرش، آن دیوارهای کاه گلی باد و باران خورده را نخورید. در نیمه تاریکی اطاق برق چشمان سیاهش را ندیدید. حرارت قلبش را احساس نکردید... بعد دستتان را بگیرد و به اندرون ببرد و آن چهره دیگرش، چهره واقعی‌اش را به شما نشان بدهد... می‌بینیم که اخوان شاعر بزرگ روزگار ما، چهره ایرانی تری نیز دارد.»^(۲) اخوان بذله گو، تیزهوش و حاضر جواب بود. سیمین بهبهانی نخستین دیدارش را با امید شرح می‌دهد:

«به او گفتم اگر اشک‌هایی که با خواندن 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.

۱. مجله کلک، همان، ص ۲۶.

۲. مجله کلک، ص ۱۸۲.

گاهی هم پسر من آن‌ها را برایم می‌خواند.
گفت: یعنی بچه‌ها شعرهای مرا دوست دارند؟
دیدم از دست طنزش خلاصی ندارم. گفتم: نه، یعنی من و پسر
و پدرم و هفت جدم عاشق شعرهایم هستیم.
گفت: شاعر دروغ‌گوست. هفت جدت که شعر مرا
نخوانده‌اند!»^(۱)

اخوان جز کار شعر به کار نقد نویسی، تحقیق ادبی نیز پرداخته
است. او در داستان نویسی نیز طبع آزمایی کرد که حاصل آن در دو
مجموعه: مرد جن زده و درخت پیر و جنگل به چاپ رسید.
کتاب شناسی آثار او چنین است:

- ۱ - مجموعه شعر: ارغنون (۱۳۳۰)، زمستان (۱۳۳۵)، آخر
شاهنامه (۱۳۳۸) از این اوستا (۱۳۴۴)، شکار (منظومه ۱۳۴۵)، پائیز در
زندان (۱۳۴۸)، عاشقانه‌ها و کبود (۱۳۴۸)، در حیات کوچک
(۱۳۵۵)، زندگی می‌گوید باید زیست (۱۳۵۷) دوزخ اقا سرد (۱۳۵۷)
ترا ای کهن بوم و بر دوست دارم (۱۳۶۸) اینک بهاری دیگر.
- ۲ - برگزیده اشعار: برگزیده شعرهای اخوان (۱۳۴۹)، قاصدک
(۱۳۶۸)، گزینه اشعار (۱۳۶۹)
- ۳ - نقد ادبی: مقالات (۱۳۵۰)، بدعت‌ها و بدایع نیما
(۱۳۵۷)، عطا و لقای نیما یوشیج (۱۳۶۱)، نقیضه و نقیضه سازان.
- ۴ - قصه و داستان: مرد جن زده (۱۳۵۴)، درخت پیر و جنگل
(۱۳۵۵)
- ۵ - گوناگون: ادب الرفیع در عروض قدیم عرب از معروف

الرصافی (ترجمه)، گفت و شنود (۱۳۶۸)، دیدار و شناخت م. امید
(۱۳۴۷)^(۱)

بر آثار اخوان، شفیعی کدکنی، داریوش آشوری، آل احمد،
جلیل دوستخواه، سیمین بهبهانی، غلامحسین یوسفی، اسماعیل خوئی و
محمد حقوقی... نقد و تفسیرهای ارزنده‌ای نوشته‌اند. نویسنده این کتاب
نیز دو مقاله انتقادی درباره او نوشته است: درباره شعر امید (مجله
فردوسی سال ۱۳۴۶) حماسه و سوگ در شعر م. امید (نگین سال دوم،
شماره هفتم)

نظراخوان دربارۀ
شعر و شاعری

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

«شعر محصول 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، بسا که سکوت و تأمل شعر کاملاً خصوصی این شاعران است... بعضی به عکس ایشان بیتابی‌شان به صورت 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 با 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 جادویی و فرار،

شرکت می دهند.»^(۱)

گرچه گمان نمی رود که نظریه «امید» اعتبار عام داشته باشد و هر چند نمی توان گفت اشعار خود او همه در لحظه های شهودی از آن دست سروده شده باشد... باز در گفته او حقیقتی پنهان است. شاعر دانسته شعر نمی گوید و تا درونش سرشار از معانی شاعرانه نشود، شعر نمی سراید. به گفته نیچه: «شاعری که دانسته شعر می گوید خود را تباه می کند» به همین دلیل مولوی می توانست بگوید:

تارهای چنگ را مانیم ما چونک در سازیم زیر ویم زنیم^(۲)

نظریه «الهام شاعرانه» را افلاطون و افلاطونیان دوره نوزائی ادبی و هنری [رونسانس] ساخته و پرداخته کردند و این کار در واقع بازگشت ناآگاهانه ای بود به مفهوم کهن «شاعر» همچون پیشگوی^(۳) الهام یافته که در زیر فشار الهام الوهی سخن می گفت یا می سرود. حتی سخن گفتن از ایزد بانوان شعر و هنر^(۴) و اشاره به شوریدگی شاعرانه و آسمانی بودن شاعران که در ادب اروپائی و خاوری بارها تکرار شده به اعصاری بسیار کهن می رسد که افلاطونیان دوره نوزائی از آن آگاهی چندانی نداشته اند. «به راستی شعر در خاستگاه های خود از پیشگوئی و پیامبری جدا نبوده است. در میان همه اقوام کهن پیکره شاعر پیام آور و پیشگو^(۵) را در آستانه فرادش های ادبی شان می بینیم. همه جا هدیه 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، ج ۴ ص ۲۸.

3. Vates.

۴. Muse به یونانی Mousu هر یک از ایزد بانوان اسطوره یونانی حامی آواز و موسیقی و شعر و هنر.

5. Mantic

تاریخ‌ها یا نسب‌نامه‌ها و از لحظه کنونی ناشناخته در شکل آگاهی عادی علمی و از آینده در معنایی 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» 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 هنگام بیان پیشگویانه برتر و دور از هستی عادی آن‌ها بود. فراروند معروف دیگری نیز هست که می‌گوید حالات شاعرانه را می‌توان با «اراده» بدست آورد اما ادعای عظیم شاعر و پیشگو در زمینه الهامی بودن سخنشان قبول عام داشت.^(۱) این نظریه در اشعار و جستارهای ادبی رومانیک‌ها و نمادگرایان و سوررئالیست‌ها نیز رخنه کرده است. امرسن در «رساله شعر» (۱۸۴۴) می‌گوید: «کلمه‌ها و کردارها دو وجه کاملاً متفاوت کارمایه الوهی اند. کلمه‌ها هم چنین کردارند و کردارها قسمی کلمه. شاعر را نباید بطور 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 آن سان که برگ از درخت...»^(۲)

در جمله آخر امرسن پثرواک سخن و استعاره کالریج را می‌شنویم. در نزد امرسن بیان لفظی ارادی و دلبخواهی نیست، کار محض اراده نیست. طبیعی و زنده است همچون رشد زنده برگ.

۱. NK, Chadwick, Poetry and Prophecy, P:14, 1942.

۲. مجموعه آثار، ج ۳، ص ۲۶.

ادگار آالن پو گرچه به ساختمان دقیق شعر که باید با کوشش بدست آورد باور دارد، باز می‌گوید: شاعر با نیک و بد و یا حقیقی بودن، کاری ندارد، سروکارش فقط با زیبایی است. وظیفه نخستین او رسیدن به زیبایی «برین» است که زیبایی این جهانی جلوه‌ای از آنست. ما می‌توانیم به زیبایی ابدی یا دست کم به بخشی از آن برسیم فقط به وسیله بهره‌گیری از ترکیب چند وجهی اشیاء و افکار زمان.^(۱) این نظری است کهن ولی در دستور^(۲) «پو» گفته می‌شود که اشیاء و افکار طوری ساخته شده‌اند که در کنار هم می‌مانند گوئی هرگونه تمایز فردی بین آن‌ها حذف شده است. نظریه «ترکیب چند وجهی» پو، مُوازی نظریه نظام «هماهنگی‌های» بودلر است:

همچون انعکاس آواهای طولانی که از دور
 در وحدتی ظلمانی و ژرف در هم می‌آمیزد،
 عطرها و رنگها و آهنگها به پهنای شب و روشنی پاسخگوی
 یکدیگرند.^(۳)

بودلر جهان را معبدی می‌بیند، معبدی طبیعی که ستون‌های زنده آن درختانند. همچنانکه نسیم از میانه جنگل نمادها می‌گذرد، سخنان درهم و برهم آوا برمی‌دارند، شاعر با موهبت ویژه 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 حس‌های

1. Works, XIV, 273.

2. Formula.

متفاوت: صداها، رنگها و بوها هماهنگی موجود است و از عطرها نی سخن می‌گوید که مانند پوست کود کان تازه‌اند، شیرین و دلپذیر همچون نی لبک 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 بدست می‌آید. از این رو آنچه در نظریه‌های امرسن و بودلر آمده دوری از تأمل درباره چیزهائی است که در زندگانی روزانه ما دیده می‌شود و موجب اندوه یا شادی ماست. از این رو امرسن یکی از اشخاص عمده منظومه «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 درباره شعر در زیر تابش روشنی شدید شکست می‌خورد. در هر قطعه، واقعیت روشن و شعله‌وری را می‌بیند که شعر است، نه سایه محض چیزهای برون‌ی و نه پندار صرف درونی بلکه یگانگی انسان با طبیعت در وحدتی که مشارکت انسان و طبیعت را در چیز فراحسی تضمین می‌کند.

اگر بخواهیم مصداق نظریه‌هائی از این دست را بیابیم باید به اشعار عارفان [مولوی، عطار...] و سروده‌های سمبولیست‌ها [مالارمه، رمبو، ییتز...] رجوع کنیم. در اشعار امید، چند قطعه یافته می‌شود که «مشارکت انسان و طبیعت» را در حال وجد و بی‌خودی نشان می‌دهد. یکی از آن‌ها «نماز» نام دارد. در این جا شاعر شهنشام 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:

برگگی کندم
از نهال گردوی نزدیک
و نگاهم رفته تا بس دور،
شبم آجین سبزفرش باغ هم گسترده سجاده
قبله گوهر سو که خواهی باش.^(۱)

گرچه محتوای شعر وضع رند مستی را نشان می دهد که بطور
معمائی با آفریدگار سخن می گوید و بین باورمندی و ناباورمندی در نوسان
است، اما واژگان و فضای شعر نشان دهنده نزدیکی تا حد ممکن کامل
شاعر و طبیعت (دره، باغ، نسیم و آب...) است. برخی از تعبیرهای شعر
با واژگان نماد گرایانی مانند بودلر نزدیک است «شنیدن صدای رازهای
شب». در مثل بودلر می گوید:
«بشنو شب دلاویز را که گام برمی دارد.»^(۲)

در شعر اُمید تعبیرهای دیگری نیز هست که شعر را به اشعار
مدرنیست ها نزدیک می کند:

جامه های گل آلود و چرکمرده مان را
در جویبار ستاره های آفتابی و آبی...
پاکیزه بشوئیم و پهن کنیم

۱. از این اوستا، ۷۷ و ۷۸.

۲. ملال پاریس، ۱۹۹ - شاعر خود درباره این قطعه می گوید: در زاقون... در صمیم طبیعت محض
بوده... کوه و دره و باغ... انگار خود را با زمین و طبیعت و روح کائنات نزدیک تر حس
می کردم... (دیدار و شناخت م. امید. ص ۴۳).

روی درخت زنده‌ترین یاد و زیباترین فریاد...
بوسه‌های گلابتون پرواز خواهند داد...^(۱)

اما شاعر بهر حال بیانی 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 موخره «از این اوستا» را نوشت و زرتشت سپنتمان و بودا و مزدک بامدادان و «حریم و حوزه شرق آریانی» را یافت یا بازیافت، ناچار به آن نظریه «شهودی» درباره شعر رسیده بود، اما در بسیاری از اشعار خود، به سوی واقعیت‌های ژرف اجتماعی و سیاسی زمان خود 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 این جا به نظریه او درباره ایران باستان و زردشت و آئینی که جهان را روشن و پاکیزه می‌خواهد و «نه کشت و نه دستور کشتن به کس داد...» اشارت می‌کنیم برای این است که رد پای این ایده‌ها و اندیشه‌ها را در شعرش بیابیم، و گرنه روشن است که «بازگشت به گذشته» - حتی گذشته زیبا و درخشان - ناممکن است. البته ما می‌توانیم گذشته را در بوتۀ نقد بگذاریم و آنچه را که مطلوب است از آن میان برگزینیم اما از گذشته تاریخی که بد و نیک فراوان داشته است پیروی کردن خطاست. پیروی مطلق از فرادش‌ها به تعبیر کنفوسیوس تشیع جنازه است. ما در رویاروی شدن با گذشته با محال سروکار داریم

و در توجّه به آینده با ممکن.

همین توجّه به گذشته گاهی امید را وامی دارد در قالب ها 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 زاد راه سالکان چالاکی است^(۱)
این قطعه و همانند های آن نه از نظر محتوا و نه از نظر قالب و بیان چیز دندان گیری بشمار نمی آید. امید اگر آن را نسروده بود چیزی از دست نمی داد و اکنون که سروده و به چاپ رسانده چیزی بدست نیاورده می گوید: سالکان مانوی با شولای درویشانه و توشه «توکل» با پای پیاده راهی سفر می شدند و مردم را به ارشاد و سلوک دعوت می کرده اند. سپس همین رسم در تصوّف و عرفان نیز آمده. حافظ می گوید: «که زاد راهروان چستی است و چالاکی». قطعه ها و اشاره هائی از این دست در بسیاری از دفترهای شعر امید هست که نشان دهنده بصیرت قدیمی اوست. در حالی که شاملو از میان شاعران کهن چند تنی را بیش شاعر نمی داند (خیام، مولوی، حافظ...) امید نمی تواند حتی از شاعران درجه دهم شعر پارسی صرف نظر کند. پی در پی از آن ها نقل می کند و به استقبال آنها و حتی به استقبال معاصران خود بهار، محمد قهرمان، عماد خراسانی و... می رود و قصایدی با این چنین مطلع هائی می گوید:

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

که بوی کهنگی می دهد و بهتر بود که اساساً سراغ این قبیل حرفها و تعبیرها نمی رفت. سخن شاعر امروز باید همراه ادراک امروزینه

سروده و جاری شود و به آئینه‌ای تبدیل گردد که سیمای مردم امروز و جامعه امروزی در آن نمایان شود. چه ضرورتی باعث شده که امید به سراغ صید و دام و توکل و سلوک و «توقدر عشق خود بشناس، بلبل / مگو با خار هم نازکتر از گل» برود از غارت و زیارت و اشارت «کعبه سهل است خدا را تو زیارت کردی» سخن بگویدی؟ و آن چنان دربند کهنه‌ها بماند که ناچار شود از شاعرانی مانند شاملو با تعریض حرف بزند؟^(۱) به نظر می‌رسد که در وجود «امید» دو سراینده هست. سراینده «آخر شاهنامه» که به حوزه ابداع نیمائی راه یافته و تجربه‌ای اجتماعی را از سر گذرانده و اینک دگرگونی‌های ناب‌یوسیده روزگار را با تعبیر شاعرانه بازمی‌گوید و سراینده‌ای کهنه‌اندیش که همچنان دربند اندیشه‌ها و قالب‌های کهن مانده و روبه سوی ایران هزاران سال پیش دارد. ما با این سراینده دومین کاری نداریم و باور داریم اندیشه‌ها و سروده‌های سراینده نخست، سراینده «قصه شهر سنگستان» است که هم امروزی است و هم به آیندگان می‌رسد.

اسلوب شعر اخوان

مهدی اخوان ثالث (م. امید) شاعری است که با بهره‌گیری از
ارثیه ادب گرانسنگ پارسی و درک ضرورت‌های امروزیه با مهارت از
تنگنای ترکیب کهنه و نو بیرون آمده. سراینده ایست که چهره واقعیت
زمانه ما را به خوبی تصویر کرده و در اشعار خود، طرحی از زندگانی
جدید بدست داده است. واژگان و تعبیرهای شعر کهن پارسی و فرهنگ
عام مردم با اصالت و زیبایی ویژه‌شان در شعرهای او رُخ می‌نمایند و
پیوند وی را با زبان و ادب زادگاهش^(۱) خراسان تعهد می‌کنند. او به
نیکی از ارثیه ادب کهن بهره می‌جوید و ظرائف و زیبایی آن را
می‌شناسد، از این رو کار او همانند کار «ناظران» همزمان ما نیست که
تعبیرها و کشف‌های شاعران کهن را به یغما می‌برند و «بدون وقوف
اجتماعی زمان در شهوت سوزان تقلید و اطاله کلام به استخدام قوافی
فرتوت و نیمجان می‌پردازند»^(۲) واژه‌هایی را که در اثر گذشت زمان از

۱. پدر اخوان در اصل از «فهرج» یزد بوده اما کوچ کرده و پرورده خراسان شده. مادر اخوان مریم نام
داشته و اهل خراسان بوده.

۲. رها، ۱۹.

عرصه زندگانی و ادراک امروز بیرون رفته در «شعر» شان بکار می‌گیرند. امید با درک درست اریئه کهن و مشکل‌های امروزی به یاری تخیل شاعرانه و قالب‌ها و وزن‌های نیمائی نشان می‌دهد که شاعری است آفرینشگر و مجسم‌کننده رویدادهای زندگانی امروز.

واژگان شعر امید از متن‌های کهن و از زبان مردم گرفته شده اما در پیکره هماهنگ سروده‌های او، تری و تازگی ویژه‌ای یافته است. مصارح و بیت‌های شعرش گهگاه تصنع و قرینه‌سازی ساختگی پیدا می‌کند اما در زمستان، آخر شاهنامه و از این اوستا نو و کهنه، ترکیبی نو ساخته می‌یابد و شاعر در این زمینه طرحی نوپی می‌افکند. برخی واژه‌ها و تعبیر کهن که اینک رفته رفته بدست فراموشی سپرده می‌شود، در قطعه‌های او بکار می‌رود و کم و بیش رواج می‌یابد. گرچه امروز دیگر کسی واژه‌های مانند چکاد [قله کوه] را بکار نمی‌برد و اگر بکاربرد ممکن است مردم مراد او را در نیابند اما نویسنده یا شاعر قدرتمند می‌تواند این واژه و واژه‌های اصیل و کهن و از یاد رفته 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 و حافظ و مولوی... در گذشته و نیما و شاملو و امید در زمان کنونی تعهد کرده‌اند و با این کار نشان داده‌اند که زبان آئینه فرهنگ و بازسازی و بازآفرینی است و با ترکیب درست نو و کهن می‌توان نگاهدارنده پیوستگی زبانی و فرهنگی بود.

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

زهد زندان 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 اینکه از این تعبیر بی‌خبر بوده‌اند، مصراع نخست را این‌طور ضبط کرده‌اند: زهد رندان نوآموخته راهی بدن نیست!] این تعبیر کنایه از صورت معقولیت داشتن سخن یا کاری است. انوری گفته است:

آخر این هریکی 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 حوزه رواج عام بیرون رفته و سپس به وسیله نویسنده یا شاعری زبردست به حوزه رایج زبان بازآمده و به سخن دیگر «تجدید شباب» یافته است.

امید در زمینه زنده کردن واژگان کهن جد بسیار دارد و نسبت به ارثیه ادب پارسی بجا و به حق 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 توجه خاص دارد و مفهوم واقعی آنها را حس می‌کند و هریک از آن‌ها را چنان برجای خود می‌نشاند که با هیچ کلمه دیگری نمی‌توان عوض کرد. او با تکیه به سنت‌های گذشته زبان و آمیختن کلمات فراموش شده به زندگانی امروز، زبان شعری تازه‌ای می‌آفریند. زبان او با فضای شعرش هماهنگی کامل دارد. کلمات زندگانی امروز، وقتی در شعر او، در کنار

کلمات سنگین و مغرور گذشته می نشینند ناگهان تغییر ماهیت می دهند،
قدمی کشند و در یکدستی شعر، اختلاف ها فراموش می شود.»^(۱)

مهم نیز همین است. ترکیب واژگان کهنه و نوبه صورت
مصنوعی کار ساز نیست و هماهنگی شعر را بهم می زند یا شعر را صیغه ای
کهن می دهد. این دشواری در برخی اشعار نو امید نیز هست که ما را از
ادراک امروزی دور می کند. در مثل می گوید:

داشتم می گفتم آن شب نیز
سورت سرمای دی بیدادها می کرد.^(۲)

این تعابیر و بسیاری از غزل ها و قطعه ها و رباعی ها و قصیده های
امید و دیگران نشان از کهنگی دارند و نغمه ادراک در آن ها دمیده نشده و
به تعبیر شاملو سرودن شان در زمان سعدی و حافظ نیز ممکن بوده است.

اما در اشعار موفق امید، واژه های کهن و امروزی با درونمایه،
وزن، فضا، با یکدیگر هماهنگند و واحدی یکپارچه و زنده می سازند.
واژگان: اهورا، اهرمن، آبخوست، چکاد، غرم، آبشخور، ورجاوند،
سالخورده، مرده ریگ، روسپی، سترون، دژائین، سهم، پاس، سنگ و
شاد، ژرف، گل سنگ، طُرفه، تفت، خفتار، شکر آویز، گلگشت، بیغار،
فرهی، هودج... همراه با واژه های عامیانه: چرکمرده، دم لابه، پسکوچه،
گل باقلائی، چگور، گلیم، کیپ، فغ و فوخ، چوبدست، منتشا،
طفلکی ها، بیخ گوش، دونک، سماور، سکنج، چربک اندازی... در
شعر او همدوش یکدیگر پیش می روند و فضای ویژه ای به شعر او

۱. مجله ایران آباد. فروغ فرخ زاد، شماره ۸، ص ۶۹، آبان ۱۳۳۹.

۲. گزینۀ اشعار، ۲۶۴.

می دهند. در فضای سخن او ما خود را در «خانه خویش» می بینیم:

سخن می گفت سردر غار کرده، شهریار شهر سنگستان

سخن می گفت با تاریکی خلوت

توپنداری مگی دلمرده در آتشگهی خاموش

زبیداد انیران شکوه ها می کرد.^(۱)

فضا، فضای قدیمی است. شهریار شهر سنگستان - که او و سرزمینش دچار طلسم اهریمن شده اند - ما را به اعصار کهن می برد. از هجوم دیوان بر ایران می نالد اما مجموع شعر وضع ایران دوران ستمشاهی را نشان می دهد. 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 می رساند. در خوان هشتم او، فضا سازی امروزی است. شبی سرد است و برف می بارد راوی شعر به قهوه خانه ای پناه می برد:

«گرچه بیرون تیره بود و سرد، همچون ترس

قهوه خانه گرم و روشن بود، همچون شرم

گرم،

از نفس ها، دودها، دمها

از سماور، از چراغ، از کپه آتش

از دم انبوه آدمها

و فزونتر از آن دگرها، مثل نقطه ی مرکز جنجال

از دم نقال.»^(۲)

۱. از این اوستا، ۲۵.

۲. گزینۀ اشعار، ۲۶۵.

سخن، روان ساده و فضا سازی خوب است. افزوده بر این «امید» فارسی دری شیرینی در شعرش بکار گرفته و با یادآوری اسطوره ها یا وصف مکان های سنتی پیوندی بین گذشته و اکنون بوجود آورده. در این گونه قطعه ها گفتگوهای مردم، واژگان عامیانه، تکیه کلامهای آن ها و برخی مثل های فارسی با واژگان ظریف یا شکوهمند شاعران خراسان همدوش می شوند و شعری ظریف می سازند.

سبک شعر امید را می توان «خراسانی نو» نامید. پیش از او ملک الشعراء بهار در این راه کوشیده بود و در «دماوند» و «جغد جنگ» و اشعار اجتماعی دیگر خود به شیوه خود به سوی کلاسی سیسم جدید راه می یافت. اما در این اشعار هنوز نتوانسته بود از کمند مفهوم های کهن بجهد یا نو و کهنه را به خوبی با هم ترکیب کند. در جغد جنگ که به اقتضای «فغان از این غراب بین و وای او»^(۱) منوچهری دامغانی سروده گاه هیمنه و شکوه خراسانیان دیروز را نگاه می دارد و از این راه خود را به پای شاعر نامدار کهن می رساند اما مفهوم سخنش قدیمی می ماند:

فغان ز جغد جنگ و مُرغوای او که تا ابد بریده باد نای او
بریده باد نای او و تا ابد گسسته و شکسته پرو پای او^(۲)

و گاه به زبان عامه و کاربرد مثل ها می گراید اما متأسفانه انسجام پولادین سخن کهن را از دست می دهد:

گرفتم آنکه دیگ شد گشاده سر کجاست شرم گریه و حیای او^(۳)

۱. منوچهری، ۸۲.

۲ و ۳. دیوان بهار ج ۱ ص ۸۲۴ و ۸۲۵.

امید در اشعار روانی و جدید خود که در وزن و قالب نیمایی سروده در این زمینه از بهار موفق تر است. نشانه ممتاز این اشعار روشنی و رسائی است به این معنی که شاعر در کاربرد معانی و ترکیب واژه‌ها سنگ تمام می‌گذارد و سخن فصیح می‌گوید. [فصاحت پاکیزگی سخن است از دشواری، گفته شمس قیس رازی]^(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 گفته 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 حوزه اندیشه خود به لغزش انداخته و راه رسیدن به معنی را پُر خار و ناهموار ساخته است بلکه بسا زمان‌ها اندیشه‌ات را پریشان می‌کند و فکر را پاره پاره، آن گونه که ندانی به کجا باید رسید و چگونه طلب باید کرد؟ اما سخن و شعر ملخص راه همواری پیش تو می‌گشاید و اگر در تاریکی و پیچ و خمی در آن باشد بر سر راه آن مناری بر پا می‌کند و پرتوها بر می‌افروزد تا همانند شخص آشنا در آن راه بروی و هم چنین کسی که به رسیدن مقصدش اطمینان دارد، راه پیمائی و وارد سرچشمه زلال و باغ خرمی شوی و به دیدار گل نیکو و برچیدن گل

وحشی نائل گردی...»^(۱) و با اشاره به شعر «بحتری» می‌گوید: «سخن پردازی را می‌بینی که مُعانی باریک را به آسانی و از نزدیکی بر تو می‌بخشد و چیزهای دوردست و شگفت را نزدیک و مأنوس می‌سازد... بحتری در این باب به پایگاه ارجمندی رسیده است... سمند 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.»^(۲)

نظامی عروضی به هنگام سخن گفتن از فردوسی به ویژه بر «فصاحت» شعر او تکیه می‌کند. نمونه‌ای که می‌آورد از نامه 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.»^(۳)

و درباره شاعر دیگر سبک خراسانی مسعود سعد سلمان و «حبسیات» او می‌گوید «اصحاب انصاف دانند که در علویه چه درجه است و در فصاحت به چه پایه بود. وقت باشد که من اشعار او همی خوانم موی بر اندام من بر پای خیزد و جای آن بود که آب از چشم من برود.»^(۴) پس می‌توان به این نتیجه رسید که «فصاحت» سخن یکی از مهمترین ویژگی‌های سبک شاعران خراسان است.

همین ویژگی در شاعران جدید خراسان: بهار، فرخ، عماد، 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

۱. اسرار البلاغه، ۸۶.

۲. اسرار البلاغه، ۸۵.

۳ و ۴. چهار مقاله، ۴۸ و ۴۵.

سخن آنها خطابی و بلاغی است.

زمانی که می‌گوئیم سبک خراسانی نو یا کلاسیک جدید است مرادمان همین است. او حتی در تغزلات خود، زبان شاعران کهن سبک خراسان را نگاه می‌دارد. بدان گونه که رسائی و شیوائی بر عنصر زیبایی کلام چیرگی دارد و رگه‌هایی از تعابیر و واژگان و آهنگ فرخی و ناصر خسرو 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 جدید» خواند. خود او می‌نویسد: «من کوشیده‌ام از راه میان‌بری، از خراسان به مازندران بروم. از خراسان دیروز به مازندران امروز... اما همچنانکه نخواستم زائری خیال دخیل بند روستائی بمانم... همچنان نیز نمی‌خواهم در ابهام و تیرگی و آب‌کندها و فراز و فرودهای جنگلی تاریک و نه تو 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 قصیده‌سرایی کهن با ترفندهای اسلوب امروزی به هم آمیخته است و به خوبی آشکار است که این اشعار همانند قصاید کهن با نوعی پیش‌اندیشی و ساختار و طرح اندیشیده ساخته شده و حکایت‌کننده روایت یا داستانی است. ما نخست تشبیب گونه‌ای در آنها می‌بینیم، پس سراینده برای وصف رویدادهای برونی یا درونی (حسب حال) به درونمایه اصلی شعر گریز می‌زند و

گهگاه نیز به نتیجه گیری می پردازد و با دعا یا نفرینی کار را سامان می دهد. در شعر اُمید همچنانکه در شعر نیما می بینیم وزن و قافیه اهمیت بسیار دارد و جزء ساختمان شعر است. این اشعار همانند اشعار مولوی نیست که در وقت رقص و آواز و پایکوبی (سماع) و بطور ارتجالی و بی خودی سروده شده است. شاعر در این جا صنعتگری است که هوش خود را در کار بنیاد کردن ترکیب واژه ها در ایجاد ساختمان ویژه شعری بکار می اندازد و قافیه را که به گفته نیما «زنگ موضوع شعر است» نیز فراموش نمی کند. از مجموع قافیه های مرتب یا اتفاقی هر بخشی از بخش های شعر واحدی منظم پدید می آید که تصویرها و درونمایه ها را احاطه و جمع و جور می کند. گرچه ادگار آلن پو می گفت موضوع شعر باید تجربه ای باشد از حالتی پرشدت، با این همه می گفت «هر شعر باید ساختمان یا معماری ویژه ای داشته باشد. حال خوب ساخته شده باشد یا بد این، مسأله دیگری است. بهر حال شکل و معماری آن وابسته تصادف یا شهود نیست و باید دست کم در این مورد نتیجه دقیق و سخت مسأله ای ریاضی باشد.»^(۱)

ممکن است گفته شود که چنین کاری با حالت «بی تابی» که اُمید از آن سخن می گوید مغایر 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 تجربه زیاد به ایجاد ساختمان شعری ویژه خود توفیق یافته در هر حال زیر تأثیر انگیزه ای درونی، زمانی که دردی، امید، اسفی، حسرتی، شادی یا اندوهی درونش را سرشار کرده است دست به قلم می برد، نهایت اینکه تجربه 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

مُراد فردوسی در این جا از نظم همان شعر است و کلمه نظم نباید ما را به اشتباه بیندازد، اشارهٔ او به پی افکندن کاخ بلند از نظم دقیقاً، معماری ویژه شاهنامه را می‌رساند. در این جا حتی گاهی عناصر نثری حفظ شده اما در مجموع شناختی شاعرانه از طبیعت، تاریخ و درون پهلوانان و حریفان نبرد به ما می‌دهد و ما را به شدت شگفت زده می‌سازد. عناصر نثری در شاهنامه از این رو حفظ می‌شود که هیجان درونی را در سراسر شعری طولانی به نسبتی مساوی حفظ نمی‌توان کرد. موسیقی شعر فردوسی و نیما و امید از گونه موسیقی اشعار مالارمه، پووورلن نیست. دیوان کبیر مولوی و اشعار وورلن و مالارمه جنبهٔ موسیقایی پیدا می‌کند. (کار سمبولیست‌ها این بود که وضعیت شعر را به وضعیت موسیقی برسانند) در شعرهای وورلن، 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 مبهم تراست و در هوا سیال‌تر،
بی آنکه چیزی در او ثقیل باشد یا تکیه کند^(۱)

شعر فردوسی نمی‌خواهد ما را از راه موسیقی به جهان فراسوی

واقعیت ببرد یا خود به «جهان کوچک رمزآمیزی» - که شعر عارفانه در معنایی نسخه دوم «جهان بزرگ فراسوئی» است - تبدیل گردد که معنای آن را باید «خواند». موسیقی شعر فردوسی، ضرب آهنگ 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. قطعه «پیوندها و باغ‌ها» نمونه ممتاز کار اوست. او در این شعر، نخست توصیف زیبا و گیرائی از طبیعت می‌آورد (تشبیب)، سپس درونمایه شعر را گسترش می‌دهد، بعد باغی که شاعر در آن گام می‌زند با باغ همسایه مقایسه می‌شود و یادآوری‌های غم‌انگیزی به دنبال آن می‌آید:

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 سالخستگی‌ها می‌آید:
جوی خشکیده است و از بس تشنگی دیگر
بر لب جویبونه‌های بارهنگ و پونه و خطمی
خوابشان برده است.^(۲)

سرانجام بیان حسب حال و تیرگی درون، جای گسترش موضوع و

۱. از این اوستا، ۹۳.

۲. از این اوستا، ۹۳.

تشبیب را می‌گیرد و شاعر، درختان عقیق را نفرین می‌کند... و این همه شعرش را در پیکره کلی به نوعی قصیده مانند می‌سازد، بی آنکه 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... قطعه «قولی در ابوعطا» وزن ایقاعی دارد، جز «گبری» آن که وزنش عروضی است.»^(۱) قطعه «برف» همانند «پیوندها و باغ‌ها» قصیده‌وار است. شعر با وصف شبی زمستانی و پربرف آغاز می‌شود. راوی و همراهانش در راهی طولانی و پربرف می‌گذرند. نخست امید و هدفی در کار است اما با افزایش تیرگی و سرما برنومیدی و بی‌هدفی راهروان افزوده می‌گردد. راوی با خود به چالش درمی‌آید که:

کی جدا خواهی شد از این گله‌های پیشواشان بُز؟^(۲)

راوی ناگاه به پشت سر و راهی که پیموده نگاه می‌کند و می‌بیند انبوه برف جای پای او و همراهان او را پوشانده است. بخش پنجم شعر، زمانی که راوی در بیابان بی‌انتها و پربرف خود را تنها می‌یابد به طور غیرمنتظره‌ای به بن‌بست می‌رسد. عبارت:

باز می‌گشتم
برف می‌بارید.^(۳)

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

۱. پیام نوین، سال چهارم، شماره اول، ص ۸۰.

۲ و ۳. آخر شاهنامه، ۸۵ و ۸۷.

پشت سر می نگرد، و تکرار عبارت یاد شده نمایان کننده وقفه و سکون و بن بست است.

در شعر امید به ندرت به کژتابی های لفظی رویاروی می شویم. تعبیر او - حتی آن گاه که موضوعی کمی را به موضوعی کیفی نسبت می دهد مانند وضو گرفتن با گروهی شرم و بی خویشی، یا محسوس و طبیعی را به نامحسوس و عقلانی می پیوندد:

«قهوه خانه گرم و روشن بود همچون شرم»

از ابهام و ناروشنی دور است. در هیچ یک از شعرهایش سمبول [نمادی] در کار نیست. نویسنده ای درباره شعر امید گفته است که «اخوان، رندی از تبار خیام است. رمز، اسلوب مورد علاقه اوست که ادامه اسلوب رایج آثار عرفانی ماست. امید به خلق آثار رمزی سیاسی و اجتماعی نزدیک شده و پاره ای جاها شاعری سمبولیک است.»^(۱) این نظر درست نیست. در اشعار امید اشاره های سیاسی و اجتماعی هست اما اشاره جز «نماد» است. خود امید می گوید «زمانه ما را وادار می کند که گهگاه از صراحت دور باشیم و به قول ایشان به رمز و سمبول پردازیم. وقتی قصه مرد و مرکب را می گفتم در آن بسیار چیزهایی که در آن زمان مطرح بود آوردم و صورت بیانی برایش پیدا کردم. اگر آن را صریح می گفتم اولاً بی مزه می شد، ثانیاً اسباب بعضی دردسرها بود. در شعر سخن از مردی است که می گویند یار مردم محروم است و می آید. بشارت بشارت که مردی خواهد آمد و چگونه مرد مردستانی که درمان همه دردهاست [اشاره به شاه و اصلاحات ارضی] برای همه طبقات

متفاوت... در شعر دو موش هستند. موش‌ها بورژوازی سرمایه‌داری هستند که با یکدیگر همدمند و همکار و کالاها دارند و انبارها دارند و آن کارگران راه مأمور راه، کارگرند. رمز طبقه کارگر که هم چنین رمزی هم ندارد. دهقان هم که خودش با بچه‌هاش هست. درد زندگانی... زاد ولد زیاد، تغذیه بد... بعد سرانجام روشن شد که این نه آن مردی است که باید منتظرش بود و چاره 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 یاد شده هر دو علامت و اشاره را همان «سمبول» دانسته‌اند. قضیه تا حدودی روشن است. «مرد و مرکب» نخست بار در مجله آرش به چاپ رسید و شاعر در پایان شعر تاریخ ششم بهمن (سالروز انقلاب سفید!) سال نامعینی را گذاشته بود. در همان زمان برای آشنایان شعر امید معلوم بود که سراینده، تبلیغات پُرسروصدای نظام دولتی زمان را به مسخره 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 فراخواهد رسید اما اسب سوار در واقع مسخره‌ای بیش نیست که در اثر تلقین چاکران درباری خود را کسی می‌پندارد و دعوی نجات‌بخشی دارد. رستم صولت افندی پیزی است که حتی از سایه خود نیز وحشت دارد. این گونه در پرده سخن گفتن چیزی است و سمبولیسم چیزی دیگر. توضیح نظری سمبولیسم بسیار دشوار است. بطور کلی سمبولیست‌ها باور داشتند که شعر باید همان خلوص و پاکی را داشته باشد که رؤیا و موسیقی. «(بو) در شعر خود به نقطه‌هایی از زمان اشارت

می‌کند، در جایی که محدوده‌های جهان بیداری با جهان رؤیاها درهم
می‌آمیزد. بیتز قرنی بعد سرود:

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

این رؤیتی است از زیبایی ماورائی Supernal گرچه تأکید
شاعر بر واقعیت‌های خانگی «اثاثیه اطاق خواب» با آرایه‌های آراسته و
معمائی شعر ادگار آلن پومغایرت دارد... سمبولیسم در واقع به سوی نوعی
کشف و شهود شخصی می‌رود، برضد 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! فرارفتن از تجربه محسوس است. ارزش و معنای جهان
در ارتباط با جهان فراسوست به مدد دانستگی آفرینشگر شاعر. نیروهای
حاکم بر سرنوشت انسان آمیزه‌ایست از نیکی و شرّ. شاعر به مدد سحر
کلام حاصل از هماهنگی اصوات، مفسّر جهان اسرار می‌گردد.»^(۲)

به این اعتبار رموز و سمبولی در اشعار اُمید نیست. گاهی
اشاره‌های اجتماعی هست. اما این قسم بیان «ایمانی» و اشاره‌ایست.
سایه می‌گوید: «جنگل سرسبز در حریق خزان سوخت» مرادش این است

1. W. B. yeats, collected Poems, P: 343, New york, 1951.

۲. مجله چیستا، کامران جمالی، شماره ۴، سال ۷، دیماه ۱۳۶۸.

که سرزمین ایران در عصر ستمشاهی خراب شده. امید نیز در اشعار گاه صریح و گاه غیر صریح، به ترس‌های مردم و بی‌شرمی چپاولگران داخلی و خارجی و 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 ما را به غارت ببرند و نظام حاکم بتواند بر روی اجساد مبارزان جشن‌های پی‌درپی برگزار کند. سمبولیست‌ها همراه مالارمه باور داشتند که «کلام باید به مرز موسیقی برسد و نظریه‌القائی کلمه‌های او از این باور می‌آید که زبانی آغازین، نیمه فراموش شده، نیمه زنده 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 ابهام... و فراز و فرود جنگلی تاریک و نه تو گم شود» کلمه‌هایی که بکار می‌برد و تصویرهایی که در شعر می‌سازد، از این رو روشن و خالی از ابهام است. شعرش بیشتر توضیح می‌طلبد تا تفسیر. اشاره‌هایی از این دست در فردوسی نیز هست. او در برابر اعتراض تازی‌گرایان به افسانه‌ها و تاریخ‌های ایران باستان که آن‌ها را مغایر با باور خود و در شمار بازی‌ها و یاوه‌گوئی‌های بی‌حقیقت می‌شمردند^(۲) واکنش نشان می‌دهد و شگفتی‌های افسانه‌ها و از جمله داستان «اکوان دیو» را توجیه می‌کند:

۱. Literary Criticism, P: 597.

۲. تاریخ یعقوبی، ج ۱، ص ۱۹۴.

تو این را دروغ و فسانه مدان به یک سان روشن زمانه مدان
از او هر چه اندر خورد با خرد دگر بر ره رمز معنی برد^(۱)

می‌گوید برخی کارها با موازین خرد مطابقت دارد و برخی دیگر به شیوه رمز بیان شده. رمز در این جا واژگان ادبی و 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 مغز و منظور داستان توجه کرد.^(۲)

نمونه دیگری از این قسم سخن گفتن را در «ویس و رامین» می‌یابیم. گوسان (رامشگر دوره گرد) 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 بر سر کوه	که از دل‌ها زداید زنگ اندوه
درختی سر کشیده تا به کیوان	فتاده سایه‌اش بر جمله گیهان
به زیرش سخت روشن چشمه آب	که آبش خوب و وزنگش در خوش آب
شکفته بر رخانش لاله و گل	بنفشه رسته و خیری و سنبل
چرنده گاو گیلی بر کنارش	گهی آبش خورد گه نوبهارش ^(۳)

شاه موبد متوجه اشارت گوسان رامشگر می‌شود و گلوی رامین را

۱. شاهنامه ج ۱، مجله سیمرغ، ص ۲۴ شماره ۵.

۲. سیمرغ، جلال خالقی مطلق، شماره ۵ ص ۲۵.

۳. ویس و رامین، ۲۹۳ و ۲۹۴، مجله چیستا، سال ۷ ص ۷۵۷.

می‌گیرد و می‌خواهد با خنجر زهرآلود سرش را ببرد. کنایهٔ گوسان برای موبد کنایه‌ای خطرناک است. درخت سایه گستر همان شاه است چشمه و یس همسر او و گاونر رامین. گوسان رابطهٔ عاشقانه و یس و رامین را این گونه 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 زندگی که در پایان زندگانی در او شدت یافته بود، همان چیزی نیست که عارفان ما [در مثل عطار در منطق الطیر] می‌گفتند. بیان او حماسی است گرچه در بسیاری جاها آهنگ تراژیک به خود می‌گیرد. بیان او روشن است و این وابستهٔ شسته رفتگی و پاکیزگی زبان و واژگان و روشنی معناست. گوئی در شعر او همه چیز حساب شده و هر واژه با دقتی که ویژه شاعران سبک خراسانی است به جای خود نشسته است. او نیز مانند شاملو به واژگان کهن پارسی علاقهٔ بسیار دارد. در مثل به جای واژهٔ سلام واژهٔ درود بکار می‌برد و به جای خدا حافظی واژهٔ بدرود را. می‌گوید:

«به جهد ما درودی گفت وبالا رفت.»^(۲)

و حال آنکه می‌توانست بگوید «سلامی گفت و...» و وزن نیز عیبی نمی‌کرد. او هم چنین «یاء» بدل کسرهٔ اضافه را که در شعر خراسانی دیده می‌شود (شاید از زبان رایج مردم خراسان گرفته) در آثار

۱. ویس و رامین، ۲۹۳.

۲. از این اوستا، ۱۲.

خود بکار می برد:

من نهادم سر به نرده‌ی آهن با غش»

در دیوان ناصر خسرو می خوانیم:

مانند یکی جام یخین است شباهنگ بزودده به قطره‌ی سحری چرخ کیانیش^(۱)

امید در بکار بردن افعال نیز دقیق است و مصدر «بخشائیدن» و «بخشیدن»^(۲) را که در معنا متفاوتند و امروزیان بطوری نادرست بکار می‌برند، در جای خود بکار 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 مستند (گزینۀ شعر ص ۸)

بوسه و باد ز «غمخانه» ربودند مرا (ص ۹)

تا سر «شمع شبستان» غزل بودم و عشق (ص ۹)

سراپا «ریشم» اما مرهمی نیست. (ص ۱۱)

گنه نا کرده «پادافره» کشیدن. (ص ۱۲)

واژگان عربی نیز در شعر او زیاد است:

دیدیم که در کسوت بخت آمده نوروز (۲۷)

احباب کهن را نه یکی نامه بدادیم. (۲۷)

۱. دیوان، ۲۹۵.

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

آن ضیف نامدار نیامد. (۳۳)

گه برکشند زیسار سوهرا. (۳۵)

نه ش هیچ شکاف و رقعہ و وصلہ. (۳۶)

در ترکیب های او نیز نو و کهنه همدوشند:

شکوفه هنر، گل شاداب، چراغ چشم، سنگ تپیاخورده، دریای
تردامان، طبل طوفان، باد شرطه، سبوی تشنه، آبگینه پلکان، ایام تهی،
شط جلیل، چرکمرده، خردک شرر، اهریمنی ریات، بسیط زمهریر،
مرداب عمراوبار، ساقی ارقه، شط دشنام، دست نرم سبزه و...

اینک چند نمونه ای از کاربرد فعل های ساده یا ترکیبی امید:

عطسه کردن: اتاقی خیس باران عطسه خواهد کرد. (۲۴۴)

سیاهی زدن: که سیاهی می زند اوراقشان. (۲۴۵)

سر کردن: تو عمری در کویر خشک سر کرده. (۲۴۶)

به تنگ آمدن: به تنگ آمد دلم. (۲۵۰)

ترکیدن: دلم می ترکد از این وحشت. (۲۵۰)

بد آمدن: بدم می آید 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 توسی روایت می کند اینک. (۲۶۷)

غراندن: به سوئی چشم می غراند. (۲۶۷)

پراندن: و به سویی می پراند بوسه ای. (۲۶۹)

سیر شدن: از تماشايش نمی شد سیر. (۲۷۵)

چائیدن: هوله حاضر کن نچاید، های! (۲۸۳)

در شعر اخوان نامهای اسطوره ای و داستانی و تاریخی مهمی

بکار رفته است:

بیژن (۱۱) رستم (۱۱) موسی (۱۴) وادی ایمن (۱۴) داود (۴۵)، شمر (۴۹) یزید (۴۹) مسیح (۸۳) خشایار شاه (۸۷)، کاوه (۹۶) اسکندر (۹۶) پورفرخ زاد (۱۱۴) بهرام ورجاوند (۱۳۹) توس (۱۳۹) گرشاسب (۱۳۹) گیو (۱۳۹) کافکا (۱۵۷) [هم چنین مک نیس، نیما، حافظ و خیام ...] لات، عزّی، هبل (۱۸۵)، قصر قجر (۲۰۳) کشمیر، کابل، مالایا (۲۰۵) سهراب (۲۳۳)، زاد سرو (۲۶۶)، ماخ (۲۶۷) سیاوش (۲۶۸)، تختی (۲۶۸) زال زر (۲۷۱) شغاد (۲۷۴)، رخس (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 دوبار - آن نیز بر حسب اتفاق - در شعر «امید» نمودار می‌گردد. اما چهره‌هایی مانند رستم، بهرام ورجاوند، زال و سام ... در شعر او در ساختمانی اسطوره‌ای و هم پیوند با فضای بیان نقلی وی، نمایان می‌شوند. «خوان هشتم» به زبان نقّال قهوه‌خانه، حکایتگر آخرین سفر و ماجرای رستم است. زمانی که او در چاه می‌افتد و شغاد آن نابرا در را می‌بیند که درون چاه پر از خنجر و شمشیر نگاه می‌کند و می‌خندد، آن گاه به عمق فاجعه پی می‌برد. رخس زیبا و بی‌مانند مرده است و رستم از تماشایش سیر نمی‌شود. یال و روی او را نوازش می‌کند، می‌بوید و می‌بوسد و چهره بریال و دیده او می‌مالد:

مثل اینکه سال‌ها گمگشته فرزندی

از سفر برگشته و دیدار مادر بود

قصه می‌گوید که روح رخس اگر می‌دید

از شگفتی‌های ناباور

پای چشم تهمتن تربود.^(۱)

در این جا نیز مانند «قصه شهر سنگستان» با «بن بست» رویاروئیم. در شاهنامه فردوسی با مرگ رستم در چاه، دوره پهلوانی پایان می‌گیرد و عصر تاریخی آغاز می‌شود. در شعر امید، دوره پهلوانی پایان می‌گیرد اما شاعر نمی‌تواند از آن دل برکند. حتی همین رستم در چاه 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 وضعیت جهان امروز کم و بیش هماهنگ است. قدرت‌هایی در جهان سر بلند کرده‌اند که ترفندهائی بس ماهرانه‌تر از شغاد دارند، و مردم جهان سَوم در چاه «توطئه» آنها افتاده و می‌افتند. خود شاعر در قطعه «آدمک» جهت منفی امکان بیرون آمدن رستم از چاه را نشان می‌دهد. صحنه همان صحنه قهوه‌خانه است و نقال همان نقال. ولی این بار نقال صحنه گردان و مرکز توجه مردم نیست. «جعبه جادوی فرنگی» [تله‌ویزیون]، مردم را به دور خود گرد آورده است. محتال (حیله گر) بیگانه به جای «گرامی نازنین، پارینه نقال» نشسته است. نقال روی تخت قهوه‌خانه قوز کرده، سر به جیب پوستین خود فروبرده و از دروغین جلوه‌های «جعبه جادو» در دلش طوفانی است. نقال امروزینه می‌گوید:

قصه را بگذار

قهرمان قصه‌ها با قصه‌ها مرده‌ست

دیگر اکنون دور و دیری است

کآتش افسانه افسرده‌ست

بچه ها جان! بچه های خوب
پهلوان زنده را عشق است
بشنوید از ما، گذشته مرد
حال را، آینده را عشق است.^(۱)

نقال پارینه خسته از این چربک (به ضم نخست به معنی دروغ
راست مانند، طنز و سخریه، هزل و استهزاء و دست انداختن... التفات
نمودن به چربک نام، کلیله و دمنه ص ۴۲) و جنجال، بی کار در کنجی
خزیده روی شیشه بخار گرفته شکل آدمکی می کشد (شکل حرافک
جادو، گوینده تله ویزیون یا شکل تماشاگران شیفته آنست یا سیمای
رستم؟):

ای دریغا با چه هنجاری
در چه تصویری تجلی کرده ای امروز،
رستم ای پیر گرامی، پورمسکین زال!

سپس شاعر می گوید:
حوله حاضر کن تا نچاید های
آدمک کلی عرق کرده است.^(۲)

«اخوان... قصه گوست. طرح بیانی او آمیزه ای ایست از
قصه های عامیانه، اسطوره های ایرانی و نمودی از زندگانی اجتماعی

۱. پائیز در زندان، ۶۸.

۲. پائیز صوزندان، ۷۰.

همیشه حاضر امروز. سطرهای نخستین شعرهای روائی او... ناگهان داستان را به طرح تمثیلی و واقعیت‌های امروزمی می‌کشاند. درقطعه «کتیبه»، مردان زنجیر شده به عامل ناتوانی درونمایه شعر بدل می‌شوند و به پوچی نهائی که شعر بدان سو در حرکت است می‌رسند. گاهی نقطه زمانی، جایگاه تاریخی آن دوران زرین با کنایه‌ها مشخص می‌شوند مانند ایران کهن که بسیاری برآند نژادی ناب داشته است.^(۱)

شعر اخوان - آن‌جا که به طبیعت برمی‌گردد و چشمه، گل یا دشتی را وصف می‌کند یا به تقلید از صدای پرندگان می‌پردازد یا ابرو باران را تجسم می‌دهد از قدرت القائی بسیار بهره‌ور است. در توصیف باران سیل آسا می‌گوید:

باران جرجر بود و ضجه ناودان‌ها بود
و سقف‌هائی که فرومی‌ریخت.

یا با آوردن اسم صوت غرش رعد را نشان می‌دهد:
ترکید تندر، ترق
بین جنوب و شرق
زد آذرخشی برق.^(۲)

و در وصف «لک لک» می‌سراید:
اورفت و غلغل غلیانش^(۳)

۱. کلک، همان ۶۲.

۲. از این اوستا، ۴۵.

۳. آخر شاهنامه، ۳۴.

اوج تصویرگری اخوان را در قطعه «طلوع» می‌توان دید. این قطعه سه صحنه دارد. در صحنه نخست، شاعر از دریچه به آسمان روشن و آبی و پرواز کبوتران، پری‌زادان رنگارنگ دست‌آموز، می‌نگرد. کبوتران در نشاط بامدادی، «قورقوبقورقو» خوانان دامن می‌افشانند و پری‌می‌زنند. در صحنه دوم کبوترباز به بازی دادن آن‌ها مشغول است تا آنها را به سوی چمن‌زار سبز آسمان بفرستد. مرد ناشتا سیگاری افروخته و غرقه تماشای شیرینکاری‌های کبوترانست. آنها دور و پنهان می‌شوند، دل شاعر پر پر می‌زند، و باز می‌آیند و او شاد می‌گردد... در صحنه سوم شاعر می‌بیند کبوترباز، نگران پای کبوتر ماده‌ای را در دست گرفته و با صفیر آشنای سوت می‌کوشد آنها را به سوی بام بازآورد. بال‌های کبوتران سرخ است و در اوج دوردست، مست پروازند. آیا اتفاقی شوم افتاده است؟ در این هنگام شعله‌ور خون‌بوتهٔ مرجانی خورشید در خاور می‌روید.

کبوتران، مبارزان دوران جنبش ملی‌اند که پس از کودتای ۲۸ امرداد ۳۲ به جوخهٔ اعدام بسته شدند (مرتضی کیوان و 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 روایی استاد است، گرچه گاه در ایجاد این فضا و ترکیب کلمات و آوردن تصویر، به تفصیل زیاد می‌گراید. برخی واژگان عربی یا مهجور اشعار او آئینه تصویرها را کدر می‌کند. در مثل در قطعه «غزل شماره ۳»، برای قافیه‌سازی، پس از مصراع «در کوچه‌های بزرگ نجابت»، مصراع «کوچه‌های فروبستهٔ استجابت» را می‌آورد که آهنگ غنائی شعر را به خطر می‌اندازد. و از این قبیل است مصراع:

حبرش اندر مجبر بر لایقه چون سنگ سیه می بست.^(۱)

عبارت هائی مانند «نگهدار سپهر پیر در بالا» یا «چار کن هفت اقلیم» بسیار قدیمی است. گفتگوهای مزدک، بودا و پرسنده در قطعه «و ندانستن» و درونمایه آن دور از ادراک های امروزیه است. در این قطعه ها گونه ای «شکل گرایی» و کوشش به ساختمان و ایجاد پیکره کلی کلام^(۲) می بینیم بی آنکه دم گرم عاطفه ای امروزی در آن ها دمیده شده باشد. غزل ها و قطعه های ارغنون و برخی قطعه های پاییز در زندان و دوزخ اما سرد حکایتگر کوشش اخوان به مضمون سازی و تکرار واژگان و مفاهیم قدیمی است:

بی کرد فلک مرکب آمالم و در دل خون موج زد از بخت بد آورده خویشم^(۳)

مرکب آمال و بخت بد آورده از آن قرن ها پیش است و بارها در شعر کهن تکرار شده. او هم چنین گاه می کوشد «ساختمان جمله هائی را که در قرن های اخیر بسیار عادی شده، تغییر دهد:

با چکاچاک مهیب تیغ هامان، تیز
غرش زهره در آن کوسهامان، سهم^(۴)

که بطور عادی باید گفت: تیغ های تیزمان و کوس های سهم مان ... و این مانند است با بیان نیما که می گوید:

۱. آخر شاهنامه، ۲۳.

2. Mannerism.

۳. گزینۀ اشعار، ۲۶.

۴. آخر شاهنامه، ۵۶.

با تنش
گرم
بینابان دراز
مرده را ماند
در گورش
تنگ

که باید می گفت:

با تن گرمش و در گور تنگش.^(۱)

امید در «عطا و لقای نیمایوشیج» کوشیده است برای این گونه جمله ها و بیان ها در اشعار کهن نمونه هائی بیابد و یافته است، اما آن نمونه ها نمی توانند مجوز دگرگون کردن ساختمان جمله ها بشوند یا باشند. «طبیعی ترین صورت نظم اجزاء جمله در فارسی آنست که نهاد جمله – که خبر درباره آنست – در آغاز بیاید و «گزاره» – یا آنچه متضمن خبر یا نسبتی است – پس از آن یاد شود. این ساختمان حتی در عبارت های فارسی هخامنشی و پهلوی نیز از جمله رایج ترین صورت های جمله است. در شعر فارسی دری، با آن به حکم ضرورت وزن یا به سبب هدف های ویژه ادبی، گاه نظم اجزاء جمله صورت های دیگری می یابد، باز شیواترین و دلنشین ترین شعر آنست که اجزاء جمله ها 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 بینمش مگرم درد اشتیاق ساکن شود، بدیدم و مشتاق تر شدم

اما بعضی ها... جمله ها را درهم می ریزند. گاهی این بی نظمی اجزاء جمله مانع می شود که خواننده مقصود شاعر را دریابد.^(۱)

یکی از شگردهای نوآوران این است که گاه صفت را به جای اسم بکار می برند در مثل در اضافه ای مانند سیاه شب در این جا همه توجه شاعر بر صفتی است که مطلق است. برای او شدت سیاهی مطرح است همینطور که در سفید برف شدت سپیدی. از نظر اخوان این کاربرد مجاز است و خود او نیز اضافه «آبی مهتابگون» بکار برده است. در سطر «او می مکد از روشن صبح خندان» (شهر شب، ۸۸) نیمایوشیج، «روشن صبح» نیز همینطور است.

اخوان مصاریع یا جزئی از اشعار شاعران کهن یا ترکیب اسمی یا فعلی آن ها را در متن اشعار خود می گنجانند که برخی از آنها ممکن است توارد باشد و از این جمله است:

هوا خوش است و چمن دلکش است^(۲) (۷)

خمار آلودم اما ساغری نیست^(۳) (۱۱)

سیه چالی نصیبم شد چو بیژن^(۴) (۱۱)

لبش رندانه بوسیدم^(۵) (۱۸)

۱. مجله سخن - دکتر خانلری.

۲ و ۳. از حافظ است، مخمور آن دو چشم آیا کجاست. جامی (حافظ، ۴۲۷).

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

۵. لبش می بوسم و در می کشم می (حافظ ۴۲۶).

گسترد بهار زمردین حلّه^(۱) (۳۸)
 عالم بسان خلد مخلد کند همی^(۲) (۴۰)
 نوروز روزگار مجدد کند همی^(۳) (۴۲)
 یا آنچه باشد زین قبیل^(۴) (۴۵)
 یا آنکه زرویش ز نسیمی بزن آبی^(۵) (۳۱)
 جهان پیرست و بی بنیاد از این فرهاد کش فریاد^(۶) (۸۵)
 به کجای این شب تیره بیاویزم قبای ژنده خود را^(۷) (۸۵)
 دوستی دارم که به دشمن خواهم از او التجا بردن^(۸) (۹۷)
 سپهر پیرید عهد و بی مهر^(۹) (۱۶۵)
 من خوب می دیدم که بی شک از چگور او، می آمد آن اشباح
 رنجور و سیه پیرون^(۱۰) (۱۶۰)...

آن اسطوره‌ها و این تعبیرات و اقتباس‌ها نشان‌دهنده پیوند ژرف شعر امید با فرهنگ و شعر کهن پارسی است. اسطوره‌ها و داستان‌ها و تعبیرات یاد شده به‌ویژه از دفتر «زمستان» به بعد نشان‌دهنده «برخورد آفرینشگرانه» با فرهنگ کهن است. این بازگشت به ادب کهن البته همانند کارهای شاعران دوران نخست قاجاریه «سبک بازگشت ادبی» نیست که بی توجه به روح زمان به رونویس کردن آثار فرخی، منوچهری یا سعدی و حافظ می پرداختند. امید زبان خراسان و یوش را در یکجا گرد

۱ و ۲ و ۳. از شاعری کهن، منوچهری، ص ۱۱۴ و ۱۱۶

۴. «باد و هر چیزی که باشد زین قبیل» حافظ ۱۴۱ — چاپ پژمان ۱۳۱۸.

۵ و ۶ و ۷. این تعبیر حافظ وار است، مصراع‌های بعد از حافظ است و نیما.

۸. از دشمنان برند شکایت به دوستان/ چون دوست دشمن است شکایت کجا بریم؟ (سعدی ۵۷۳).

۹. جزئی از مصراع حافظ است.

۱۰. نوا بازی کنان در پرده تنگ / غزل گیسوکشان در دامن چنگ. (خسرو شیرین، ۳۵۹)

آورده و اسلوب رودکی و نیما را در جامه‌ای نوآیین به نمایش گذاشته است. گرایش امید به زبان و فرهنگ کهن تا حدودی از بینش فلسفی او آب می‌خورد. شاعر در «مؤخره از این اوستا» به توضیح کار خود می‌پردازد و می‌نویسد که پس از شکست اجتماعی درامرداد سال ۱۳۳۲ (سال فروپاشی دولت ملی دکتر مصدق) در جستجوی اندیشه و قسمی جهان‌نگری جدیدی بوده تا در ورطه «پوچ گرائی» نیفتد و در این تلاش در منظره خود، ایام بشکوه ایران باستان و آئین زردشت 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 ملی که به سره کردن زبان و فرهنگ ایران از نفوذ خارجی دل بسته بودند، قرار می‌دهد.

امید اسطوره‌ها و داستان‌های ایران کهن را به صحنه زندگانی امروز می‌آورد کار او مجرد نیست و جهت‌گیری اجتماعی دارد. نژادهائی مانند: بهرام ورجاوند، اهورا، رستم، انیران، زال، سیمرغ، پشتوتن، میترا... مفهوم‌های زردشتی نیک و بد، اهورا و اهریمن، فره ایزدی، سوشیانت، رستگاری... شعر امید را در آگنده از عناصر ملی و اساطیری کرده است. او از عرب‌زدگی [و فرنگی‌مآبی] بعضی از هم‌میهنان خود متأسف است و می‌خواهد زبان و اسطوره 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 گردد 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 بهر حال نقشی داشته‌اند. زمانی که ساسانیان به قدرت رسیدند کوشیدند همه آثار پارتی را از بین ببرند. حتی نویسندگان «خدای نامه‌ها» به جهت دشمنی ساسانیان با اشکانیان، مدت شاهی اینان را کوتاه مدت جلوه دادند. دولت پارت دولتی بزرگ و نیرومند بود. و این خاموش ماندن نویسندگان خدای نامه‌ها بخشی از تاریخ ایران را در فراموشی فروبرد، بطوری که فردوسی نیز ناچار شد بگوید:

از ایشان به جز نام نشنیده‌ام نه در نامه خسروان دیده‌ام

به احتمال، اردشیر در کوتاه کردن زمان شاهی پارتیان دو مقصود داشته: کوتاه کردن مدت زمانی بین گشتاسب و اردشیر و دیگر کاستن جلوه و رونق دوره پارتی و شکوهمندی اشکانیان^(۱) امید از غفلت ایرانیان امروز از فرادش‌های باستانی خشمگین است و می‌گوید «شعر و ادب گذشته ما به ویژه شعر نه فقط از لحاظ قالب و وزن و قافیه و دستگاه بدیعی عرب زده است 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 بی خبری گذشته ما به فریاد آن دنیای عظیم پر از لطف و زیبایی به فریاد مظلومیت و محرومیتی تاریخی می‌توانیم برسیم، دنیای فراموش شده بزرگ و عجیب و زیبا از میراث افسانگی نیاکان آریائی خود ما...»^(۲) امید می‌کوشد آن جهان «پراز لطف و زیبایی» را در اشعار خود زنده کند، از این رو در کسوت راوی

۱. ایران باستان ۲۵۴۵/۳.

۲. از این اوستا، ۲۲۰.

(راوی طوس ماث یعنی مهدی اخوان ثالث) به بازسازی قصه شهر سنگستان، در چاه افتادن رستم و ظهور سوشیانت... می پردازد اما هیچ یک از این بازسازی ها پایان خوش ندارد، همه به پایانی غم انگیز می رسد از این رو شاعر حق دارد درباره راوی این افسانه ها و قصه ها بگوید:

مرد نقال از صدایش ضجه می بارید
و نگاهش مثل خنجر بود.^(۱)

و به همین دلیل است که در گزارش مردانگی های پهلوانان باستان، آهنگ حماسی شاعر پس از شرح رویدادها و تجسم آن ها به تراژدی می گراید و تقدیر همچون دیواری آهنین در برابر اشخاص داستان و خواننده می ایستد.

اشعار نو امید همچون اشعار پخته و خوب سازمان یافته نیما به خوبی نمایانگر تجدّد ادبی واقعی است. امید ابداع نیما را در زمینه وزن و قالب و تصویر و اندیشه و دگرگون ساختن نظام بدیعی کهن... به خوبی درک کرده و توانسته است قطعه های با اسلوبی بیافریند. درونمایه این قطعه ها با دگرگونی وزنی جدید (وزن نیمائی) و تجدّد احساس و اندیشه همراه است.

نیمایوشیج پایه اوزان خود را بر محور عروض فارسی گذاشت و بر آن بود که محور عروضی بر شاعر تسلط نداشته باشند بلکه شاعر بر حسب حالات و عواطف خود بر محور 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 رهایی دهد زیرا مردم هنگامی که آماده شنیدن شعری می‌شوند متوقع آهنگی هستند که با آن بتوانند ترنم کنند. اما خود نیما شعر را مانند موضوعی «غنائی» بکار نمی‌برد بلکه می‌خواهد آن را ابراز بیان موضوع‌های اجتماعی سازد. وزن باید پوشش مناسب مفهوم‌ها و احساس‌های شاعر باشد. همانطور که حرف می‌زند به بیان شعری درآورد. برای بیان شیوه توصیفی و واقعی و شخصی باید مصاربع شعر را کوتاه و بلند کرد. مصراع یا بیتی واحد نمی‌تواند وزن بوجود آورد بلکه چند مصراع به اشتراک هم می‌توانند سازنده وزن باشند.^(۱)

ماخالسکی در این زمینه می‌نویسد «از نظر نیما، عروض که بر بنیاد نظم واحدهای عرضی و قافیه تکیه دارد جوهر شعر را تشکیل نمی‌دهد. نخستین شعر وجود شعر، نیروی بیان شاعرانه است و وزن باید از روی حرکت احساس یا اندیشه قالب‌گیری شود... شعر نیما آزاد است یعنی هر یک ترکیب شده از شماره نابرابری از هجاها، گاهی به صورت نامنظم دارای قافیه و غالباً بی‌قافیه است. از نظر نیما بلندی و کوتاهی مصراع‌ها در شعر تابع تفتن و هوس گوینده نیست. هر کلمه [و بیت و مصراع] با کلمه [و بیت و مصراع] بعدی خود طبق قاعده‌ای معین پیوند دارد.»^(۲)

۱. در این زمینه ر. ک به دو نامه، (بازی‌های هستی. ش. پرتو، ص ۲۶ به بعد).

۲. بنیاد شعر نو، ۳۰۵، نیما می‌گوید: «شعر در یک مصراع یا بیت ناقص است، از حیث وزن، زیرا یک مصراع یا بیت نمی‌تواند وزن طبیعی کلام را تولید کند. وزن که طنین و آهنگ مطلبی معین است در بین مطالب یا موضوع، فقط به توسط هارمونی بدست می‌آید. این است که باید مصراعها و ابیات دست جمعی و بطور مشترک وزن را تولید کنند. من واضع این هارمونی هستم. هر مصراع مدیون مصراع پیش و داین مصراع بعد است.» (حرف‌های همسایه، ۶۰).

بهترین رساله‌ای که درباره وزن نیمائی عرضه شده «نوعی وزن در شعر امروز فارسی است» که امید نوشته و بارها به چاپ رسیده. او در این رساله بسیاری از گوشه‌ها و ظرائف وزن عروضی و نیمائی را تحلیل می‌کند و به تثبیت تجدّد ضروری نیما می‌پردازد و می‌گوید: نیما معتقد بوده در اوزان عروضی هر مصراع با مصراع دیگر از نظر هجا و طول مصاریع هم اندازه بوده و باید به اجبار از جایی معین آغاز گردد و جای معینی پایان یابد ولی نیما از جای معینی شروع می‌کرد و جایی که اقتضای بیان بود، مصراع را پایان می‌داد.

«امید» مثالی از بحررمل کامل (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) و شاخه‌های آن بدست می‌دهد:

آفتابا از در میخانه مگذر کاین حریفان: (بحررمل کامل — چهار بار فاعلاتن)

بامدادان که تفاوت نکند لیل و نهار: (بحررمل مثنی مخبون فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن)

ای خدا باز شب تار آمد: فاعلاتن فعلاتن فعلاتن

نیما می‌گوید: برداشت من از جهت مایه اصلی در همین فعلاتن هاست و احیاناً با فعلاتن، مصراع را پایان می‌دهم اما ناچار نیستم که در هر مصراع تعداد مساوی فعلاتن بیاورم. هر جا بیان من اقتضا کند همان جا مصراع را تمام می‌کنم.^(۱) این شعر نیما در همان شاخه مخبون بحررمل است:

می تراود مهتاب: فاعلاتن فعلاتن

۱. هدف نیما بسیار برتر و والاتر از شکستن افاعیل عروضی بود. او می‌گفت باید محتوا را دگرگون کرد... شکستن افاعیل عروضی هم یکی از پیشنهادهای او بود. (سیمین بهبهانی، دنیای سخن، همان، ص ۵۳).

می درخشد شبتاب: فاعلا تن فعلات
نیست یکدم شکند خواب به چشم کس ولیک: فاعلا تن فعلا تن
فعلا تن فعلات

غم این خفته چند: فعلا تن فعلات
خواب در چشم ترم می شکند: فاعلا تن فعلا تن فعلن
نکته مهم در سرودن شعر به این صورت، آغاز کردن و پایان دادن
مصاریع است تا شعر نیمائی به بحر طویل گوئی بدل نشود: شاعر باید همه
جا در شروع مصاریع دقت کند و اندازه و میزان نگاهدارد. در مثل وقتی
که در بحر هزج آغاز کرد (مفاعیلن مفاعیلن ها...) دیگر تا آخر شعر، همه
مصاریع باید با همین رکن آغاز گردد. در پایان بندی مصاریع نیز باید
دقت کرد. وقتی پایان مصراعى نابسامان بود، آغاز مصراع بعد نیز فاسد
می گردد در نتیجه نیمه بحر طویل بریده و ناقص از آب در می آید. البته گاه
مصراعى طولانی می شود و به دلیل صفحه بندی و دشواری های چاپی یا
حتی مصراعى کوتاه را به جهات دیگر می توان آن را دویا سه تکه کرد و
در سطرهای جداگانه زیر هم نوشت اما این تکه ها مصراع مستقلی بشمار
نمی آید مانند این شعر شاملو که در بحر هزج سالم گفته شده:

«در این جا چار زندان است،

به هر زندان دو چندان نقب، 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 دشنه ای کشته ست. (۱)]

مصراع نخست شعر «در این جا چار زندان است» دنباله ندارد اما دو مصراع بعدی «به هر زندان...» 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 پاره‌هایی هستند که مستقل بشمار نمی‌آیند و باید همه مصراع را یک نفس خواند. نمونه دیگر «چاووشی» خود اُمید است در همان بحر هزج سالم:

بسان رهنوردانی که در افسانه‌ها گویند

گرفته کولبار زاده بردوش

.....

در آن مهگون فضای خلوت افسانگی شان راه می‌پویند

[ما هم راه خود را می‌کنیم آغاز.^(۱)]

تکه «ما هم راه خود را...» مصراع مستقلی نیست و باقیمانده مصراع «در آن مهگون...» به حساب می‌آید. هم چنین در این بحر باید همه 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) و فع (= مفا) و فع (= مفا) پایان گیرد.

نمونه دیگر شعر امید آمیختگی بحرهای رجز با رمل و مقارب به شیوه‌های قطعه تغزلی زیر است:

در کوچه‌های نجابت: مستفعِلن فاعلا تن

در کوچه‌های سرور و غم راستینی که مان بود: مستفعِلن فاعلا تن

فعولن فعولن فعولات

در کوچه باغ گل سرخ شرمم: مستفعّلن فاعلا تن فعولن
پس از مستفعّلن اوّل وزن درآمیخته می شود اما شروع مصاریع با
مستفعّلن است.

نیمای خود می گوید: «وزن شعریکی از ابزارهای کار شاعر است. وسیله برای هماهنگ ساختن همه مصالحتی است که بکاررفته و با درونی های او می باید که سازش داشته باشد. از این حیث که اگر بسیار درونی می بیند وزن های شعری قدیم و اگر به جز این باشد بهترین است که بسازد. این ساختمان وزن موزیکی نیست... ماهیت این وزن با طبیعت کلام مربوط است، با حال گوینده عوض می شود. از راهی بدست می آید که به حال طبیعی همانطور حرف می زنند - باید چند دقیقه از آوازخوانی دور شده - خواننده شعر را بخواند تا شادی وزن را حس کند. قافیه به شیوه قدیم هماهنگی است که گوش در آخر کلمات به داشتن آن عادت کرده و به نظر من وزن مضاعف (ریم دینامیک) است که نسبت به وزن شعر تعادل بین اثر دو وزن را تعبیر می کند... ما از هر قطعه متوقع وزنی ویژه هستیم زیرا شاعر باید به همه وسائل زیبایی دست بیندازد. وزن است که شعر را متشکل و مکمل می کند. شعر بی وزن شباهت به انسانی برهنه و عریان دارد. ما می دانیم که لباس و آرایش می تواند به زیبایی انسان بیفزاید. در این صورت من وزن را چه بر طبق قواعد کلاسیک و چه بر طبق قواعدی که شعر آزاد را بوجود می آورد لازم و حتمی می دانم.»^(۱)

۱. بازی های هستی، ۲۶ (شعر سپید به نظر شاملو، از وزن و قافیه... احساس بی نیازی شاید نکند اما از آن محروم است... شاید رقصی است که به موسیقی احساس نیاز نمی کند. یا شرابی است که در ساغر نمی گنجد تا عریان تر جلوه کند.) (نقد آثار 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 مرحله خردمندانگی خیره‌آهنگی بود که در جزر و مد آب، در آمد و رفت منظم شب و روز، درگذشت موزون فصل‌ها و برتر از همه در نفس کشیدن خود می‌دید. کودک را به آرامی تکان می‌دهند، برایش لالائی می‌خوانند و در گهواره او را با آهنگی موزون تاب می‌دهند... کودک از همان روزی که می‌آموزد قاشقی را بر لبه 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 لذت می‌برد... وزن تنها نمودی است که آدمی را از هر سو در میان گرفته بلکه با ضربان نبض در خمیره 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 را کاملاً برگرفته از ریتم طبیعت: ضربان دل، حرکات بازوها، و پاها در راه رفتن، تنوع 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

۱. تولد شعر، ترجمه منوچهر کاشف، ۲۴۳.

۲. وزن شعر فارسی، ۸۰. تعریف از M. Braunschwig

صرف بدل می سازد. گوئی وزن هنری (وزن شعر) را همانند می داند با وزنی که وسیله تکرار محض و دقیق واحدهائی که در مثل ضربه قاشق کودک را به میز برمی انگیزد، ایجاد می گردد. چنین قیاسی وزن کلام نوشته شده را منحصرأً به سنجش زمان منظم و تأکیدی مکانیکی بدل می کند. اما در وزن شعر افزوده بر نظم اصوات یا در مثل حرکت مداوم چرخ یا ضربه ای که نجار بر میخ قرار داده شده روی تخته می کوبد... تأکید حقیقی و درونی، نه عرضی و برونی، نیز وجود دارد. یعنی تأکید با معنای کلماتی که وسیله کیفیت و فشار اندیشه و عاطفه ای عرضه می گردد که پس پشت کلمات موجود است. در این صورت مؤثرترین حرکت و جنبش از بازی درونی این «تأکید حقیقی» به نسبت میزان حرکت، ضرب آهنگ و توالی و زنگ واژه ها... ایجاد می شود.^(۱)

روشن است که اگر ما می خواستیم سخن خود را تابع الگوئی منظم سازیم، به یکنواختی ملال آور و تحمل ناپذیری می رسیدیم، و زبان به چیزی را کد بدل می شد. تحمیل چنین الگوئی حتی به سخن عادی ناممکن است. دامنه عاطفه و اندیشه انسان به طرزی شگرف و وسیع است و همین وسعت و غموض عاطفه و اندیشه بشری عادی ترین سخن ما را لحن، ضرب آهنگ و طنینی ویژه می بخشد. احساس، عاطفه، توجه یا بی توجهی به این موضوع یا آن موضوع... آهنگ سخن را متعین می سازد و در نتیجه شیوه تأکید کلمات و میزان حرکت و وقف آن ها را معین می کند. در این فراروند آهنگ، تکیه و ضرب آهنگ کلمات درهم ذوب می شوند. به این موضوع بیندیشید که ما در گفتن عادی «روز به خیر» یا «خدا حافظ» به دیگری تا چه اندازه می توانیم تنوع بکار ببریم. احساس و

حالت ما بر حسب دلبستگی یا فقدان آن، تنوع ظریفی می یابد و وزن سخن در زیر تکیه و فشار احساس شدید یا ضعیف، بیش از اندازه القائی و متنوع و دگرگون می گردد.

ژرفی - و نه به ضرورت شدت^(۱) احساس و باور، بهترین نویسندگان را ناچار می کند در وزنی مشخص تر 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 یا بسرایند، سخنی عرضه می کنند که آهنگی سرد دارد و پیداست چنین چیزی جانشین وزن حقیقی نخواهد شد.

ما در برخی گفته های روزانه یا آثار ساده فهم وزن و قافیه می بینیم (مردم به این قبیل آثار ساده و در حفظ ماندنی علاقه نشان می دهند) این گفته ها و نوشته ها از آن جهت که کاری سودمند انجام می دهند خیلی رواج دارد، مانند این ابیات:

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

یا برخی نظم هائی که کودکان دبستانی می خوانند یا می خواندند
مانند:

در کوچه چومی روی به مکتب معقول گذر کن و مؤدب

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

اتل متل توتوله
گاب حسن کوتوله
نه شیر داره نه پستون^(۱)

یا کلمات موزون و مقفائی که در کتاب‌هایی مانند «نصاب الصبیان» آمده و می‌خواسته مطالب درسی را در دانستگی دانش‌آموزان پابرجاتر سازد، یا:
تک تک ساعت چه گوید گوش دار گویدت بیدارباش وهوش دار

این «اشعار» سبک موزون و مقفا را مردم دوست دارند و آن‌ها نیز کار عادی خود را به انجام می‌رسانند ولی ما از نوشته‌های جدی متوقع نیستیم که نظم و قرینه‌ای از این دست داشته باشند. ضرب آهنگ و لحن و موسیقی شعر باید از درون شاعر بجوشد، این غزل عماد فقیه اگر چه محتوای عمیقی ندارد، حاوی موسیقی و آهنگ پرشده و مؤثری است:

بماند در میان دوستان	حدیث عهد ما در روزگاران
چو خاک افتاده‌ام در رهگذاران	ز شوق سایه خورشید روئی
نشاید کشتن این آتش به باران	به اشکم کم نگردد سوز سینه
جفای دشمنان و جور یاران ^(۲)	مرا تا سربود خواهم کشیدن

در این شعر امید سروده شده در هزج مکفوف (که از بحر متداول بحر طویل سازی است) آهنگی تند و شاد می‌بینیم البته با حفظ قواعدی

۱. وزن شعر فارسی، ۵۳.

۲. دیوان عماد فقیه، تصحیح همایون فره.

که شاعر برای جدی ماندن آن و دور ماندن آن از بحر طویل 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^(۱)

اما در «زمستان» او به اقتضای حالت افسرده و نومیدانه 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 این گونه اشعار ما دیگر با موسیقی غزل‌ها و ترانه‌های شعر پارسی سروکار نداریم، با شعری سروکار داریم که «با طبیعت کلام مطابقت می‌کند» و برای دکلاماسیون مناسب است نه برای خواندن با آواز به همراهی یکی از سازهای موسیقی. زندگانی اجتماعی امروز ما دگرگون شده و به همراه خود درک ما را از زندگانی و طبیعت و جهان تغییر داده است. برای بیان این ادراک جدید، بیان تازه و تصاویری تازه لازم می‌آید از این رو ابداع نیما در دگرگون ساختن شیوه بیان شاعرانه کاملاً با ضرورت‌های تحول اجتماعی همخوانی دارد.

این نکته نیز گفتنی است که قضاوت نیما و پیروان او درباره تنگناهای شعر کهن یا محدود بودن وزن، ساختمان، و نظام بدیعی آن... منحصرراً درباره نظم پردازان و «شاعران» دوره‌های انحطاطی صفوی و قاجار درست است نه درباره خداوندان شعر دری مانند فردوسی و دیگران. ساختمان وزن اشعار فردوسی و قصاید عنصری و رودکی و انوری و

قطعه‌های ابن یمین و عطار به تعبیری که نیما منظور داشته «موسیقایی» نیست، از میان سه قسم شعری که در ایران باستان وجود داشته (سرود مانند سرود خسروانی، داستان، و ترانه) همین قسم سوم است که در دوره اسلامی دوبیتی و غزل از آن بیرون آمد و ویژه یاد کرد محبوب و تشبیب و درونمایه‌های شادی انگیز بود. این قسم شعر جای معینی برای خواندن ندارد و همه وقت می‌توان آن را خواند. محتوای غزل بیان هیجان‌ها و داستان دل شاعر است. 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. ترانه در ایران باستان از آن عموم بوده و به ندرت در حضور بزرگان خوانده می‌شده زیرا از لوازم این جنس شعر دست‌افشانی 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 می‌خوانده‌اند. داستان‌ها حاوی یادکرد کردار و حالات پهلوان‌ها و شاهان و بزرگان قوم یا مناظره‌ها و افسانه‌ها بوده که در جشن‌های ملی و میدان‌های بازی با ساز و آواز می‌خوانده‌اند. قصایدی که انوری و عنصری و فرخی در ستایش شاهان و در حضور آن‌ها می‌خوانده‌اند، همان «سرود»‌های دوزۀ ساسانی است (آن را چکامه نامیدند) مثنوی‌ها جانشین شعر داستانی شد و چامه نام گرفت. این هر دو قسم شعر غالباً شامل ستایش شاهان یا بیان مطالب 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 چامه رزم خسرو زدند زمان تا زمان چامه ای نوزدند^(۱)

بنابراین گمان اینکه شعر کهن پارسی یکنواخت است و بدرد «دلی دلی خواندن» می خورد یا با «طبیعت کلام هماهنگی ندارد» یا زندگانی اجتماعی را بیان نداشته یا عرب زده بوده و اسیر دست اوزان عروضی عرب ... هیچ بنیاد ندارد. وزن و قافیه نیز دست و پای شاعران کهن را نبسته بوده و آن ها را از بیان ژرف ترین و ظریف ترین احساس ها و اندیشه های بشری باز نداشته بوده است. اساساً این گونه داوری ها غیرتاریخی است و به این می ماند که ما امروز از میکمل آنژ و رامبران ایراد بگیریم چرا به شیوه کوبیسم تصویرگری نکرده اند. قصاید و قطعه های فارسی کاملاً جنبه خطابی و توصیفی و توضیحی داشته و امروز نیز می توان آن ها را به صورت خطابی اجرا کرد. همانطور که در گذشته در حضور بزرگان از سوی شاعر یا وسیله «راوی» او با آوای بلند و همراه با حرکات سر و چهره و دست و بدن بیان و در واقع اجراء می شده است.^(۲) به سخن خود برگردیم. وزن چیز ثابتی نیست که در همه زمان ها و در بین همه اقوام از الگوی معینی پیروی کند. شعر از آغاز پیدایش خود و در میان همه اقوام با وزن همراه بوده اما اعتبار وزن در همه جا یکسان نیست، به گفته خواجه نصیر «رسوم و عادت را در کار شعر مدخل عظیم است و به این سبب هر چه در روزگاری یا نزد قومی مقبول است در روزگار دیگر و

۱. بهار و ادب پارسی، ۷۰ تا ۷۲/۱.

۲. رودکی با اینکه خوش آواز بوده یک نفر «راوی» داشته به نام «مج» که لابد قصاید طولانی او را از بر می کرده و می خوانده (رودکی، سعید نفیسی، ۴۱۰، مجله سیمرغ شماره ۵ ص ۹) نظامی عروضی می گوید «راوی» فردوسی، ابودلف نام داشته. (چهار مقاله، ۴۸).

نزد قومی دیگر مردود و منسوخ است.»^(۱) در مثل وزن گائیه‌ها یازده تا نوزده هجائی و وزن یشته‌ها هشت تا دوازده هجائی بوده و در زبان یونانی وزن کلمه برکمیت بنیاد می‌شده و از تفاوت امتداد هجاهای کوتاه و بلند بدست می‌آمده و «آهنگ» دخالتی در ایجاد وزن نداشته است.^(۲)

امید در قطعه «خطاب» می‌گوید:

بیائید آی مردم! با شما هستم
شما سوداگران و فاتحان شعر من...

شیوه 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 درخواهد آمد. اکنون باید دید شاعر با چه هدفی این وزن [مفاعیلن... بحر هزج نیمائی] را بکار می‌برد؟ از این قطعه کاملاً پیداست که مراد شاعر نزدیک کردن بیان به گفتگوی مردم است. او با مردم رویاروی می‌شود و 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 او را بهنگام 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 چهارچوب هائی ویژه خود، آن‌جا که شاه یا وزیر یا شخص مهم دیگری را مخاطب قرار می‌دهند، از نظر ماهیت کلامی همین گونه‌اند. 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 قطعه «خطاب» امید و «آی آدمها»ی نیما در این است که به شاه خطاب می‌کند، در حالی که قطعه‌های نیما و امید رو به سوی مردم دارد و پیداست که در این جا شنونده شعر عوض شده است. اشعاری مانند «آی آدمها»ی نیما و «مردم! آی مردم» امید:

مردم! ای مردم
من همیشه یادم ست این یادتان باشد

.....

هر چه 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 نغمه حروف در آن نیست و ساختمان موسیقایی پیدا نمی‌کند. اما در شعرهایی مانند «گل»:

«همان رنگ و همان روی
همان برگ و همان بار
همان خنده خاموش در او خفته بسی راز
همان شرم و همان ناز

۱. کلیات، ۷۴۵.

۲. گزیده اشعار، ۳۳۷.

همان برگ سپید به مثل ژاله ژاله به مثل اشک نگونسار
همان جلوه ورخسار...»^(۱)

هیجان درونی است که در «بحر هزج» نمایان می‌گردد و نخستین مشغله شاعر طنین و صدای واژه‌هاست و قافیه‌هایی که در شعر آمده بر شدت این طنین می‌افزاید و انسجام بیشتری به شعر می‌دهد. هر مصراع با مصراع دیگر همخوان است. هر مصراع غالباً به دو لخت موزون تقسیم می‌شود. همصدائی حروف و تکرار به منظور ایجاد 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 شماره ۳» نیز می‌بینیم. شعر نخست با آهنگی کند آغاز می‌شود و سپس در اثر کاربرد جمله‌های کوتاه‌تر، سرعت می‌گیرد:

«در کوچه باغ گل ساکت نازهایت

در کوچه باغ گل سرخ شرمم

در کوچه‌های نوازش

در کوچه‌های چه شبهای بسیار

تا ساحل سیمگون سحرگاه رفتن

در کوچه‌های مه‌آلود بس گفت و گوها

بی هیچ از لذت خواب گفتن.»^(۲)

۱. آخر شاهنامه، ۲۷.

۲. آخر شاهنامه، ۵۰ و ۵۱.

در هر دو شعر، شاعر چه آن جا که حرکت تند را بیان می‌کند چه آن جا که حرکت کند را، به موسیقی و همصدائی کلمه‌ها توجه دارد و وزن شعر او دقیقاً در سراسر شعر تعادل ویژه‌ای را نگاه می‌دارد. به ویژه در قطعه «گل»، اگر چنین تعادلی بدست نیامده بود، بی تردید به بحرطویل تبدیل می‌شد.

اما وزن در شعر «کتیبه» و «قصه شهر سنگستان» و «مرد و مرکب» و «آن گاه پس از تندر» کیفیت موسیقائی تغزلی ندارد. این قطعه‌ها، حادثه‌ای را روایت می‌کنند، از این رو شماره هجاهای کوتاه آن‌ها کم‌تر و شماره هجاهای بلند آن‌ها به نسبت بیشتر است، در همین ویژگی کیفیتی به وزن شعر داده تا شاعر بتواند در آن اندیشه، اسف و اندوه خود را مجسم کند.

اقا نمی‌دانی چه شبهائی سحر کردم
بی آنکه 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 هجاهای پایه‌ها و عدم تساوی طولی مصاریع همه جزئی باشند از کل معنا و تأثیر شعر.

* * *

اکنون می‌رسیم به عملکرد «تصویر» در شعر امّید. ایماژ Image را خیال، تصویر، صور خیال ترجمه کرده‌اند. این واژه معانی دیگری نیز دارد: تصویر فکری، تصوّر، ایده، تصوّر و همانندی (در مثل همانندی پیکره انسان با چیزی)، بُت، صنم، شباهت بصری (در مثل تصویری که

در آینه از شخص یا چیزی مشاهده می‌کنیم)، بازتاب، شخصیت دادن به اشیاء، تجسم، استعاره، تشبیه و دیگر صور مجازی کلام...^(۱) گاهی کاربرد تصویر، جنبه قراردادی دارد. می‌گوئیم «رنگ از رخسارش پرید» «چهره‌اش به رنگ کاه درآمد» در این گونه 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.» اما بهر حال تصویری کهنه و فرسوده نشان می‌دهد که بیان‌کننده آن فاقد تجربه‌ای اصیل است و سخنش مبتنی بر تصویری است سست و عام نه نشان‌دهنده تصویری دقیق و مشخص. سخنی که نشانی از ادراک یا تخیل تازه ندارد. تصویر معهود و کهنه تأثیر حسی اندکی دارد و حتی به جای اینکه بر نیرومندی سخن بیفزاید از تأثیر و شدت آن می‌کاهد. تصویر خوب تفرد و تشخص دارد. اما برخی تصویرهای شخصی و مشخص نیز آن‌چنان نیرومند از آب در نمی‌آید. در مثل تصویری مانند: «سیاه همچون درون گلوی گرگ» بد است. خوش نما اما سطحی و کم اثر است. درستی و اعتبارش را نمی‌توان به تحقیق ادراک کرد زیرا معنای آن بیرون از حیطه تجربه انسانی است. آیا «گلوی گرگ» حتی زمانی که ما می‌کوشیم آن را تخیل کنیم، سیاهی را القاء می‌کند؟ و چرا به ویژه گلوی گرگ؟ و از این روست که تصاویری از این دست توجه ما را از اشیاء دورتر می‌کند در حالی که نویسنده آن گمان می‌برد آن اشیاء را روشن‌تر و در نزد حواس ما درخشان‌تر ساخته است. نمونه دیگر این گونه تصویرسازی که دارای تفرد اما کاملاً بی تأثیر است این است:

«چپست جز دوستان ونوس، دو سورتیه که سیصد گرگ بر برف می‌کشند.»^(۱)

نخستین پرسش خواننده 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 زیبایی است اما تعلق به فضای فرهنگی ایران ندارد و بیشتر ایرانیان - حتی اگر این نام را شنیده باشند - نمی‌توانند با آن درگیری حسی پیدا کنند. کوه اولمپ در مثل در اساطیر یونان مکان بسیاری رویدادها و مرجع بسیاری امیدها بوده اما نمی‌تواند نزد فردی یهودی جانشین کوه طور و نزد ایرانی زردشتی جانشین کوه البرز شود. ما در اساطیر خود «میترا» و «آناهیتا»ی زیبا را داشته‌ایم که در «یشت‌ها» به خوبی وصف شده‌اند. وصف ایزد بانوی آناهیتا، «ناهید» «فرشته آب» در آبان یشت، با وجود گذشت قرن‌ها از زمان سروده شدن آن، هنوز هیجان‌انگیز است.

در فارسی دری نیز نام او با ستاره زهره پیوند دارد، یعنی با نام همان ستاره زیبایی که رومی‌ها نام ایزد بانوی زیبایی را به آن داده و ونوس Venus نامیدند. در یشت‌ها اردوی سور ناهید هم نام رودی است و هم نام فرشته موکل آن... ناهید زنی است جوان، خوش اندام و بلند بالا و برومند و زیباچهر، آزاده و نیکو سرشت. بازوان سفید وی به ستبری شانه اسبی است با پستان‌های برآمده و با کمر بند تنگ در میان بسته در بالای گردونه خود مَهار چهار اسب یک‌رنگ و یک‌قد را در دست گرفته می‌راند. اسب‌های گردونه وی عبارت است از باد و ابر و باران و ژاله. ناهید با

گوهرها آراسته تاجی زرّین به شکل چرخ که بر آن صد گوهر نور پاش
نصب است بر سر دارد و از اطراف آن نوارهای پُرچین آویخته، طوقی
زرّین دورگوش و گوشوارهای چهارگوشه در گوش دارد. کفش‌های
درخشان را در پاهای خود با بندهای زرّین محکم بسته ...^(۱)

«آن گاه اردوی سوراخید به صورت دختر زیبائی بسیار برومند
خوش اندام کمر بند در میان بسته راست بالا، آزاده نژاد و شریف
کفش‌های زرّین در پا نموده با زینت‌های بسیار آراسته روان
گشت ...»^(۲)

«بازرائی» کرده سی ام «آبان یشت» در «ارابه‌ران خورشید»
شاعر معاصر سید علی صالحی زیبائی این ترانه را بهتر نمودار ساخته
است:

«اگر که غزل بانوی بانوان میهن من نیست!

پس کدامین دختر است این که این گونه با گوشوارانی از ستاره

و سینه‌ریزی از شکوفه سپید دمان می‌آید.

اوئی که نازنین گلویی از بلور و رایحه دارد

و افراشته افراشته می‌رقصد

اوئی که جامه سینه‌هاش را تنگ بسته

تا مبادا گل گل باغ انارش پژمرده شود،

اوئی که مطبوع و مهربان و مهیاست.»^(۳)

۱. یشت‌ها، ج ۱ ص ۱۶۷.

۲. یشت‌ها، آبان یشت، ۱/۲۶۷.

۳. ارابه‌ران خورشید، ۳۰۱.

این قطعه «خسروانی» امید (خسروانی قسمی ترانه سه مصرعی است که شاید مبدع آن بارید جهرمی بوده) به نام «لبخند او...» بسیار زیباست و تصویری:

«آب زلال و برگ گل بر آب

ماند به مه در برکه مهتاب

وین هر دو چون لبخند او در خواب»^(۱)

تصویر تازه و زنده شاعری زبردست تأثیر حسی شدید دارد. احساس ما را تشدید و روشن می‌کند و بر غنای آن می‌افزاید و ادراک او را از شیئی یا وضعیتی که با آن رویاروی بوده به دانستگی ما می‌آورد، ادراکی که بطوری دقیق، زنده، نیرومند و موجز بوده است. تصویری که ما را به هیجان می‌آورد نمی‌تواند و همی و بیرون از حیطه تجربه ما باشد. ما باید آن را تا آنجا که تعلق به ساختار زندگانیمان دارد، بی‌درنگ احساس کنیم. آشنائی با محتوای تصویر البته خود تصویر را آشنا و مشترک و عام نمی‌سازد. نویسنده 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 پُر از تصاویر غنی و مشخص است. این تصویرها هم جذابیت شگفت‌آور مشخص خود را دارند و هم با کل بیان در ارتباط هستند. وقتی که «انگوس» درباره 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 این جا تصویرهای مؤثر عرضه کرده و آن را جانشین توضیح مجرد ساخته. او برای ترسیم شکنجه روانی مکبث واژه‌های مجرد گناه، وجدان، ترس... را بکار نمی‌برد بلکه آن را بطور مشخص بیان می‌کند و این بیان به قوت، 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. خود کامة آدمکش نمی‌تواند دست‌هایش را بشوید، دست‌های خون‌آلودش او را لومی دهند. پنهانکاری عامدانه‌اش در این جا به متضاد خود - که حضوری آشکارا و ملموس دارد - بدل شده است. این تصویر ایده یا مفهومی را در چهارچوب احساس مادی و مشخص نمایان می‌سازد، احساسی که به دست‌ها تعلق دارد، دست‌ها این عوامل لطیف و حساس قتل‌ی ددمنشانه در این جا شخصیت یافته‌اند. بیت با اجزاء پیشین و بعدی نمایشنامه ارتباط دارد. مکبث پیش از این ترسیده بود که دست‌هایش «دریای سبز رنگ را به اوقیانوس سرخ گون بدل خواهد ساخت.» اما لیدی مکبث به او اطمینان داد «چند قطره آب می‌تواند این عمل [قتل دانکن] را بشوید» ولی با پیش‌تر رفتن حوزه و آثار جنایت، به این جا رسید که «همه عطرهاى عربستان نیز این دست‌های کوچک را

نمی تواند بشوید.»^(۱) من نمی دانم اُمید، «مکبث» شکسپیر را خوانده بوده است یا نه؟ اما دست کم از نظر تصویرسازی شباهتی می بینیم بین وصف دست های «خان امیر» در کتاب «پائیز در زندان» با وصف دست های مکبث و لیدی مکبث. «خان امیر» زندانی محکومی است که دست هائی نیرومند و لطیف دارد و در زندان جُبه خوش نقشی از حصیر به دور تنگ بلورین خوش تراش می بافد. اما همین دست های انسانی، روزی، شبی گلوی زنی را فشرده و او را کشته است. شاعر از این رویداد نابیوسیده وحشتناک به شگفت درمی آید و می پرسد کدام پیرزن جادو از پیه گرگ هار ابری قیرین بوجود 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 دست های زیبا
 این دست های غمگین، معصوم
 و انگشت های چابک و خوش طرح
 با ناخن حنائی
 - چون شمع های کوچک روشن کنار هم -
 با این خطوط زنده و گویا
 که ابرهای پاکی، با مهر، با گذشت
 در هر شیار ساده 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

۱. مکبث، پرده پنجم، صحنه نخست.

کآگاه یا نیاگاه

هر اهتزاز و جنبش آن بی شک
رقصی است از لطافت و رعنائی^(۱)

شاعر با ترسیم زیبایی و لطافتی از این دست سپس ما را به تصویری متضاد آن می برد. چنین دست هنرآفرینی بدور گردن زنی حلقه می شود و او را می کشد. شاعر هر بار «خان امیر» را می بیند چیزی شگرف در او مشاهده می کند. او همچنان حصیرهای خوش نقش می بافت اما چشمانش به دور دست به «هیچ سو» خیره مانده:

در چشم های او
غوغاکنان دو خرمن خون سوزد
گوئی دو مشعل است به پهنای زندگی
کز پیه گرگ هار می افروزد،
آن جا دوشرزه شیر به زنجیر بسته اند.^(۲)

در این شعر تضاد بین لطافت دست های خان امیر و قتلی که مرتکب شده بُن مایه اصلی است. شاعر خود در زندان است و درد و بهت خان امیر را احساس می کند. در نظر نخست با توصیفی که شاعر از کشته شدن زن بدست می دهد، گمان می رود خواننده نتواند با قاتل همدردی کند. کشتن زن بدست او خواننده را خشمگین می سازد و ناچار او را به سوی تنفر از «خان امیر» سوق می دهد. اما شاعر با وصف هنرمندی و

۱. پائیز در زندان، ۲۳.

۲. پائیز در زندان، ۲۵.

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 او به کشته‌ای بدل گردد، عملکرد شرائط اجتماعی قتل را کمرنگ ساخته، باز همدردی صمیمانه‌ای که نسبت به کشته و کشته شده دارد، مانع از این است که ما در دل خود «خان امیر» را صد درصد محکوم کنیم. امید برای نگاهداشتن همدردی ما، نورافکن دید خود را بر خود قتل نه قاتل باز می‌تاباند. قتل است که در منظره ما به عملی اسف بار 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 پُر خطری طی شود به خشم
تا بعد از آن مسیر،
این دست‌های غمگین، مظلوم
با این خطوط زنده و زیبا
مثل دوتن 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 پیچیده بعدی راهنمایی

می‌کند. می‌بینیم تصویر معین دست‌ها - در حالی که ارزش ویژه خود را داراست - مفتاح رویکرد و تفکر و احساس‌های دیگر سراینده می‌شود و به این ترتیب بر قدرت و غموض حادثه و شعری که بیان‌کننده آن حادثه است می‌افزاید.

واژه تصویر image با واژه imagination تخیل هم‌ریشه است و ایجاد آن یک بدون وجود این یک ممکن نیست. ناظم و شاعر هر دو در وزن و قافیه سخن می‌رانند و کار هر دو از لحاظ صورت مقید به این دو عامل است اما از لحاظ معنا و مضمون کارشان یکسان نیست. از این رو ارسطو این دو عامل را جزء ماهیت شعر نمی‌داند و می‌گوید: «تفاوت است بین هومر و امیدوکلس. امیدوکلس پزشک و «طبیعت‌شناس» بوده نه شاعر اما هومر را باید شاعر دانست. هومر از جهت شکوه و زیبایی سروده‌هایش سرآمد شاعرانست، آثارش تأثیر و نیرومندی آثار نمایشی دارد و نیز نخستین کسی است که شیوه کمدی را به شاعران پس از خود آموخته است.»^(۱)

پیشینیان ما نیز می‌گفتند: شعر کلامی است خیال‌انگیز و موزون و مقفا. اما ویژگی عمده 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 گزارش‌هایی هستند درباره واقعیت‌ها در حالی که شعر به آن سوی واقعیت می‌رود و بیان مجازی پیدا می‌کند. ما اگر واژه «اسد» را به معنای واقعی آن (حیوان درنده) بکار ببریم، بیان ما واقعی (یا حقیقی) است اما اگر آن را بیان کنیم و مرادمان اشاره به مردی شجاع باشد در این

۱. هنر شاعری، ۴۵.

۲. اساس الاقتباس، ۵۸۶.

صورت بیان ما مجازی است. «شیری دیدم که تیراندازی می‌کرد» در این عبارت به قرینه «تیراندازی»، مراد از شیر مرد دلیر است. در بیان مجازی: مجاز، کنایه، تشبیه و استعاره... ما را به حوزه فراسوی واقعیت می‌برد، افق تازه‌ای بر روی ما می‌گشاید. شاعر می‌گوید:

هوا چوبیشه الماس گردد از شمشیر

در این تشبیه، طرفین تشبیه (مشبه: هوا و مشبه‌به: بیشه الماس) هر دو حسی است.^(۳) نمونه‌ای دیگر از این قسم تشبیه این مصراع شاملوست:

«جنبش کوچک گلبرگ به پروانه مانده بود»

یا این شعر آقید:

«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 اگر چه مستقل است اما بنیاد استعاره است و شناخت حقیقت استعاره وابسته شناخت آنست. می‌گوئیم: رستم مانند شیر است. در این بیان (بیان مشارکت دو چیز یا شخص) چهار عامل موجود است: مشبه (رستم)

۳. معالم البلاغه، ۲۴۱، المعجم، ۳۳۸ به بعد.

مشبه به (شیر)، ادات تشبیه (مانند) وجه شبه (دلیری رستم و شیر). گاه
طرفین تشبیه حسی است، چنانکه دیدیم: زمانی که شاعر می‌گوید:
«عذاری چو گل خاطر افروز 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 در نثر نیز بکار می‌رود. اما گاه طرفین تشبیه هر دو
عقلی است.

«خرد همچو جان است زی هوشیار.»

و گاه طرفین تشبیه یکی حسی و دیگری عقلی است (مشبه
حسی و مشبه به عقلی) و گاه یکی عقلی و دیگری حسی است (مشبه
عقلی و مشبه به حسی):

مثال مورد نخست:

فشافش تیرش به روز نبرد

چو آواز غول است در گوش مرد

مثال مورد دوم:

اندیشه به رفتن سمندت ماند

خورشید به همت بلندت ماند.

اما استعاره. معنی ساده استعاره این است «به عاریت خواستن». یکی از انواع مجاز است یعنی اضافه کردن «نسبت» مشبه به به مشبه با
علاقه. اگر مشبه به 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، آن سو، بر و Pherein یعنی بردن) یعنی بیان عبارت یا واژه ای که حاوی تشبیه ضمنی باشد و در آن واژه ای می آید که بر چیز دیگری اطلاق می شود. مانند: پرده شب.^(۲)

استعاره، عاریه کردن است. لفظی است که بکار می رود در غیر معنای اصلی به علاقه مشابهتی که بین معنی اصلی و معنی رایج موجود است و به دلیل بودن قرینه مانع از اراده معنی اصلی می گردد. استعاره بر بنیاد تشبیه ساخته می شود، پس تشبیهی است مختصر که از ارکان آن فقط مشبه به را آورده باقی را کنار می گذاریم. جمله «شیری دیدم که تیراندازی می کرد.» در اصل این طور بوده «مردی دلیر دیدم که مانند شیر تیر می انداخت» در این جا مشبه و ادات تشبیه حذف شده و وجه شبه به قرینه «تیر می انداخت» باقی مانده و این دلالت دارد که مراد از «شیر»، مرد دلیر است.^(۳)

ارکان استعاره این هاست: مستعار (لفظ مشبه به)، مستعار منه (معنی مشبه به، مستعار له (معنی مشبه)، و جامع که همان صفت مشترک یا وجه شبه است. گاه همانندی طرفین استعاره، حسی و روشن است از این روز و در یافت می گردد و گاه غیر حسی و عقلانی است که درک آن دشوار است. شاملو می گوید:

گوی طلای گداخته

۱. معالم البلاغه، ۲۸۵ به بعد، المعجم، ۳۵۸ و ۳۵۹.

2. Webster's Dictionary.

۳. معالم البلاغه، ۲۸۸ و ۲۸۹، المعجم، ۳۵۸.

بر اطلس فیروزه گون.^(۱)

این استعاره حسی و روشن است. گوی طلای گداخته: خورشید است و اطلس فیروزه گون: آسمان و از این قبیل است: «پرنیانی آبگین پرده» در شعر «خوان هشتم» «امید» که مراد از آن بخار و قطره‌های آبی است که روی شیشه [قهوه‌خانه] را پوشانده است. در این جمله استعاره 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 خانه ماست که سروهای چمن پیش قامتش پستند

عبدالقاهر جرجانی در تعریف استعاره سودمند می‌گوید: «... تنوع و روانی و شیوایی فزونتری دارد و از زیبایی خیره‌کننده‌تر و دامنه گسترده‌تر و ژرفای عمیق‌تر برخوردار است سرشار است از هر آنچه دل را تسخیر می‌کند و جان را غمگسار می‌گردد... و آن چنان صورت‌هائی پیش چشمان ما قرار می‌دهد که زیبایی و کمال مدام در آن تجلی دارد... همه صنعتگری‌ها و هنرنمائی‌های گیتی سخن را ستارگانی می‌بینی که استعاره در میان آن‌ها همچون ماه تابانی می‌درخشد، و همچون باغی که استعاره اش گل و ریحان است.»^(۲) شعر فارسی از این قسم استعاره‌ها سرشار است و گاهی خود شعر تبدیل به بیانی استعاری می‌شود:

خواست چکیدن سمن از نازکی خواست پربیدن چمن از جابکی

۱. ققنوس در باران، ۱۰۹.

۲. اسرار البلاغه، ۲۴.

شاعر در مصراع نخست از هم گسستن «سمن» را از فرط لطافت به چکیدن قطره‌های آب تشبیه کرده و آن گاه چکیدن را برای این معنی استعاره آورده. در این جا «جامع» همانا گسستن اجزاء است و داخل در مفهوم طرفین. در مصراع دوم، پریدن استعاره است برای هیجان و سرعت نشو و نمای سبزه و ریحان و «جامع» در آن شدت حرکت است مندرج در معنای طرفین و در مستعار منه، 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 نمونه‌هایی از آن:

ای شیر پیر بسته به زنجیر. (۳۳)

منم من سنگ تپیا خورده مهجور. (۷۴)

به سوی قلب من، این غرغه با پرده‌های تار. (۸۴)

ما بر بیکران سبز و مخمل گونه دریا،

می‌اندازیم زورق‌های خود را چون کل بادام. (۸۷)

قله پستان موجی، ناف گردابی است. (۱۰۰)

آبگینه پلکان، پیدا است. (۱۰۳)

او در این گونه بیان نیز قدیم و جدید را با هم می‌آورد: شاخه پرخوشه ابریشمین، صفوت برکه زلال (اضافه اختصاصی) پرده 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 آمیّد تصویرهای کهنه و نوهر دو هست. تصویرهایی از
این دست:

چون سبّوئی است پر از خون دل بی کینه من (۳۶۱)

تکرار مکرّر است و نه ویژگی های این زمان را نشان می دهند و
نه دالّ بر خیالی آفرینشگرند. یکی از رهنمودهای نیما این بود که
این گونه تصویرسازی که ریشه در ادراک قدیمی دارد، کنار گذاشته
شود. در مثل در قدیم تلازمی بوده است بین افعی و زمرد. در آن زمان مردم
باور داشته اند که درخشش زمرد چشم افعی را کور می کند (بیرونی هم در
آن عصر با مشاهده ای عملی نشان داد که این باور نادرست است) این
باور در دست شاعر کهن، به صورت مفهوم و سپس تصویر در می آید، عماد
فقیه گفته است:

ای اژدهای کفر سیه روی رخ بپوش تو افعئی و مُهر نبوّت زمرد است

حافظ نیز می گوید:

شراب لعل می نوشم من از جام زمرد گون که زاهد افعی وقت است و می سازم بدین کورش^(۱)

ادراک های اجتماعی شاعران کهن نیز ریشه در وضعیت های
سیاسی و اقتصادی آن دوران داشته. شاعر هنگامی که از نابسامانی
اجتماعی به تنگ می آید و می خواهد رنج خود را از بیدادگری ها، بدی ها
و تنگناهای وضع بشری نشان دهد پای «تقدیر» «روزگار» «زمانه» و

«روزگار دون» را به میان می‌کشد:

سبب می‌رس که چرخ از چه سفله پرور شد که کام بخشی اورا بهانه بی سببی است^(۱)
اما «نیما» دشمن خود را «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 خُسران بار آنان کم.»^(۲)

او می‌گوید «به عقیده 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 فی نفسه موجود باشند بلکه وضعیات سیاسی هم در آن دخیل است.» به همین دلیل نیما هم تعبیرهای کهن: نور مهتاب و کتان، طواف کعبه دل، کلید گنج سعادت، مشکین غزال و غزاله، صحیفه مشکین... که ریشه در علم، عرفان و رسم‌های قدیمی دارند... را کنار می‌گذارد و هم تصاویر و تعبیرهای شاعران دوره مشروطه را. او نسبت به تعبیر قدیمی و نظام اجتماعی کهنه و فرسوده بدبین است و در برابر آن سر به عصیان برمی‌دارد. این عصیان - گرچه با شوری رومانس‌تیک آمیخته

۱. حافظ، ۶۴.

۲. برگزیده اشعار نیما، ۵۵.

است - از همان آغاز جوانی با وی همراه است:

«ای دنیا، دنیا اگر بدست من می افتادی به تونشان می دادم که چه شکل معنویتی باید داشته باشی ... پس وقتی در میان جمعیت خواهم افتاد که برای انجام مقصود قبضه شمشیر در کف من باشد و آتش گلوله در جلو چشم من بدرخشد.» این روحیه مبارزه طلبی و عزم به درهم ریختن نظام ناهمساز اجتماعی به مدد انقلابی سیاسی - فرهنگی تا پایان زندگانی او را ترک نگفت. نیما از رومانتیسیسم دوره جوانی «افسانه» «ای شب» و ... به سوی اشعار روایی اجتماعی روی می آورد و سپس به اشعار رمزی - اجتماعی «مرغ آمین» و «ناقوس» می رسد.

امید در بهترین اشعار خود «قصه شهر سنگستان»، «خوان هشتم»، «آخر شاهنامه» و «آن گاه پس از تندر» مرثیه سرای شکست است. در مقدمه «زمستان» می نویسد: «دنیا چنین می نماید که گویا دیگر نباید از هیچ کس و هیچ سوتوقعی داشت. دنیا چنین می نماید که کور خوانده بودیم، آن طرف ها نیز خبری نبود:

آنچه دریا راست غرق است و نهنگ
و آنچه خشکی را، زهر بوته و لاله

«اوراق این کتاب، دست های او نیستند که برای فشردن دست کسی آخته باشد، بلکه میوه برگریزان درختی هستند که گویا می خواهد دیگر با غبان خود باشد.»^(۱)

به این اعتبار شعر نیما شعری حماسی و شعر امید شعری تراژیک است. البته امید در اشعار اجتماعی خود گاهی، مبارزه های اجتماعی را

تصویر می‌کند. او در 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 ایمان ایشان بود
و به عزم آهنین خود،
دفتر ایمان به خون امضا و با خون شست و شو کردند
آن سرافرازان که زد در خونشان پر پر
سربی سرد سپیده دم
سبز خطانی که الواح سحر را سرخ رو کردند.^(۱)

این گونه تعبیر و تصاویر در شعر امید زیاد نیست. آنچه شاعر بیشتر در منظره خود می‌بیند و احساس می‌کند، رویدادهای نومید کننده و حیرت افزاست. 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 «دشنام‌پست آفرینش و نغمه ناجور» می‌بیند، از این رو شاعران تعزلی را نکوهش می‌کند. این طلائی مخمل آوایان خونسرد که «نور عطر ناز و غمز یاس آبی را در نهفت دره دریائی آن اختر خونمرده مهجور» می‌بینند با همه حساسیت‌های شاعرانه از وضع آنچه در چند قدمی شان می‌گذرد بی‌خبرند:

«و نمی‌بیند کنارپوزشان، اقا

بوی گند شعله‌های کرکننده و کوری آور را، که با آن‌ها
داغ‌های خال، چونان خال‌های داغ - می‌کوبند بر پیشانی
چین خوردهٔ آدم.^(۱)

اوج این گونه تصویرسازی را در شعر «قصهٔ شهر سنگستان» او می‌بینیم. ایران دورهٔ ستمشاهی در این شعر «ننگ آشیانی است نفرت‌آباد» همه جا تاریکی و خشکسالی است همه سنگ شده‌اند، چشمه‌های پُر 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 فقط صخره است و خرسنگ. تشنگی بیداد می‌کند، نه مجال خفتن است نه آرمیدن و نه ایستادن، علف‌های هرز بر گورهای متروک پیرامون نمازخانه آواز می‌خوانند، برگ‌های خزان زده در انتظار بارانند. شاعر در التهاب تشنگی در آرزومندی شنیدن صدای قطره‌ای آب می‌سوزد:

«آن جا که مرغ زرّین‌پرترانه می‌خواند بر شاخسارهای کاج
قطره بود و چکه بود قطره، چکه چک چک چک
دریغا که نیست آبی.»^(۲)

این بخش شعر بطور عمده شرح سفر عیسی مسیح است به

۱. گزیدهٔ اشعار، ۲۶۸.

۲. سرزمین بی‌حاصل، ۴۴.

«عمواس» پس از رستاخیز برگرفته از انجیل لوقا «دو نفر از یاران عیسی در گفتگو هستند: عیسی می پرسد از چه گفتگویی کنید. آنها پاسخ می دهند عیسی ناصری را که نبی و مردی بزرگ بوده مصلوب کرده اند. ولی ما امیدوار بودیم او از قبر برخیزد و مردم را نجات دهد. حیرت انگیزتر اینکه بامداد امروز زنان ما به قبر عیسی نزدیک شدند و جسد او را نیافتند. عیسی می گوید: او می بایست این رنج ها را ببیند تا به جلال خود برسد.»^(۱)

شاعر این درونمایه دینی را به فضای زندگانی امروز می آورد. معنی ژرف این سفر، سفری است به سرزمین ویران جهان جدید. کاربرد تصاویر ساده و پیچیده: صخره، آب، سرود پرنده، ماهی گرفتن در کرانه در حالی که بیابان خشک پشت سر راوی است، دژهای در حال ریزش و شهرهای وهمی... ویرانی و خشکسالی وحشت انگیزی را القاء می کند. شاعر از همین مواد گاه پیش پا افتاده احساس بی برگ و باری و اشتیاق و خستگی خود را به تصویر درمی آورد:

چه می شد که در این سنگستان آبی بود
گشوده دهانی است از مرده کوهی با دندان های پوسیده
که بیرون نمی افکند تفی.^(۲)

آیا در این جا با سمبولیسم سروکار داریم یا با تصویر؟ تردیدی نیست که «دندان پوسیده دهان کوهی مرده که نمی تواند تف کند» تصویر است. تصویری که از ادراک الیوت درباره جهان جدید سرچشمه می گیرد. به جهت قیاس ها و همانندی های ضمنی که در زمینه شعر و فضای روحی قرار داده شده است، این بخش را می توان استعاره ای

۱. انجیل لوقا، باب ۲۴، عهد جدید، ص ۱۳۹ تا ۱۴۲.

۲. سرزمین بی حاصل، ۴۲.

طولانی شمرد. تصویر از وزن جدا نیست و وزن القائی است و بطور ساده‌ای یکنواختی خسته کننده‌ای دارد و فقط زمانی که شاعر خواهان چشمه، آبدان و صدای آب می‌شود، حرکت به سوی زندگانی، وزن شعر را از یکنواختی بیرون می‌آورد، و سپس وزن به همان حال نخست برمی‌گردد، زیرا حتی چک چک قطره‌آبی نیز به گوش نمی‌رسد و تلاش راوی شعر به رسیدن به آب این عنصر زندگانی بخش، به شکست می‌انجامد. طنین‌ها، تکرارها، نغمه حروف، و تناوب واژه‌های صخره و آب در وزنی خسته کننده، اما با این همه نیرومند و جمع و جور، احساس عطش و خشکی روح را انتقال می‌دهد. شعر البته پیوندهائی با مطالب «عهد عتیق» نیز دارد. خداوند گاری که از سنگ خارا، آب بیرون آورد. زنجره امان نمی‌دهد اشاره به کتاب جامعه سلیمان دارد که گفته «ملخی بار سنگین باشد.»^(۱) این‌ها همه بخش‌هائی هستند از کلیت بینشی کابوس‌وار، جائی که صخره سترون است و آبهای لطف الهی و تندرستی و ایمان را جاری نمی‌سازد. راه شنی 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 سروصدای کار بی‌حاصل و شواهد ستیزه‌بشری 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 خراشیده زنجره و نغمه سرائی خاربوته‌ها و دهان خشک کوه مرده، و این‌ها هراس و پوسیدگی و خشکی و اضطراب را نمایان می‌سازد.

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

در «قصه شهر سنگستان» نیز روایت امروزی شده اسطوره‌ای کهن را مشاهده می‌کنیم. البته شعر امید پیچیدگی «سرزمین ویران» الیوت را ندارد و اوضاع پریشان جامعه‌ای ویژه را مجسم 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. اما الیوت همراه با کتاب جامعه سلیمان باور دارد «باطل اباطیل، همه چیز بطلالت است» تمدن امروزی انسان نزد او برهوت است و در این بیابان خشک و بی حاصل گیاهی نمی‌روید، ریشه‌ای انسان را با این خاک پیوند نمی‌دهد. و این پژواک سخنی است که در حزقیال نبی می‌بینیم:

«ای پسر انسان، بنی اسرائیل را ببین که چه فتنه‌انگیزند و به چه روزی 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 بی رحم، تفته دوزخی پُر تاب، سنگستانی شوم. قرن ما قرن شکلیک چهار است قرن خون آشام که در آن پرنده آهنین و دور پروازی که ساخت دست انسان است (هواپیما) از اعماق آسمان «فضله‌ای» به زمین می‌اندازد و در لحظه‌ای چهار رکن هفت اقلیم زمین زیر و زبر می‌گردد... شاعر در منظره خود جز باغ‌های ویران، درخت‌های خشک، سرزمین‌های تفته یا یخ‌زده نمی‌بیند تا به جایی می‌رسد که می‌سراید:

«خشکید و کویر لوت شد در یامان»^(۲)

۱. حزقیال نبی: ۵-۱: ۶.

۲. گزیده اشعار، ۴۹.

امید شعر خود را از قسم سخن «طلائی مخمل آویان» جدا می‌کند. شعر او گلیم تیره‌بختی‌ها، خیس خون داغ سهراب و سیاوش‌ها و روکش تابوت تختی‌هاست. شاعر از درد ورنج انسان سخن می‌گوید از رنج مردمی سخن می‌گوید که به افسون نیروی ناشناسی، ساحریا جادوگری سنگ شده‌اند:

راوی افسانه‌های رفته از یادم

چند این ویرانه نفرین شده‌ی تاریخ

بوم بام این خراب‌آباد

قمری کوکوسرای قصرهای رفته بر بادم.^(۱)

تصویرهای امید خیلی حسّی و مجسم‌کننده است و به شدّت خواننده را می‌لرزاند. این قدرت تصویرسازی، مرهون شیوه بیان شاعر است. شعر فریاد ضربه‌هائی است که دریافت کرده است: تصویری از زندگانی است در آئینه‌ای شکسته. اما ساختمان تصویر شکسته و مغشوش نیست، مشخص و ملموس است و طرح مادی آن با موقعیت هراس‌انگیز زندگانی امروز انسان که «بر گذشته از مدار ماه / لیک بس دور از قرار مهر» همخوان است. در قطعه دیگر می‌گوید:

قاصدک! هان چه خبر آوردی

از کجا وز که خبر آوردی؟^(۲)

ماده تصویر خیلی آشناست. قاصدک تخم نوعی نی است که در

۱. گزیده اشعار، ۲۷۰.

۲. آخر شاهنامه، ۱۱۲.

کنار جویبارهای بیشه‌ها و صحرا می‌روید و بس که سبک است باد آن را
این سو و آن سو می‌برد و مردم گمان دارند از راهی دور خبری آورده، همه
آن را می‌شناسند. اما قدرت خیال شاعر از این شیئی آشنا مفهوم تازه‌ای
می‌سازد. شاعر، قاصدک خبر آورنده را از حوزه فردی به حوزه اجتماعی
می‌برد. شکست اجتماعی او را نسبت به همه چیز و همه کس بدبین
کرده است. تجربه‌های تلخ به او می‌گویند که این خبرآورنده نیز دروغ و
فریب است. قاصدک کم کم دور می‌شود و سراینده که هنوز امیدی تلخ
در دل دارد به دنبال او فریاد برمی‌دارد که:

با توام، آی! کجا رفتی؟ آی...!

راستی آیا جایی خبری هست هنوز

مانده خاکستر گرمی، جایی؟

در اجاقی، طمع شعله نمی‌بندم - خردک شرری است هنوز؟^(۱)

این تصاویر چندان خیال‌انگیز نیست اما در کاربرد 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 بوجود می‌آورد ولی
اکنون فقط نعره هراس آور و بلند اهریمنانی را می‌شنود که چمن‌زارها و
باغ‌ها را به کویری تفته بدل کرده‌اند. این اشعار امید که پس از فروپاشی
حکومت ملی سروده شده‌اند، مبین درد و شکستی بسیار کمرشکن و
خردکننده‌اند و شاعر «همه این‌ها را در قالب نیمائی و با زبان و شیوه
گفتار خراسانی ساخته است. در بیشتر این آثار بهره‌گیری از حرکات

حروف، سکون‌ها و گاه تشدیدها در «باء مصدری» و گاه سکون «باء» به جای کسره اضافه و آوردن واژگان و ترکیب ویژه، ارائه تعبیرهای تازه و گاه تصویرهای درخشان سخت‌تر است... از ویژگی‌های شعر این دوران شاعری او [از قطعه زمستان ۱۳۳۴ به بعد] احساس یأس عمیق و راستینی است که بی آنکه فریب دهد راه نجات «هر مسافر» را به «منزلی در دوردست» نشان می‌دهد و خود در تنگنای شب و ناچاری و بی‌فرجامی، بی هیچ 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 ویژه «قصیده» را بکار می‌برد 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 طرفگی‌هایی دارد. در قطعه «دو دریچه»، او و 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)

قطعه گل و غزل شماره ۳ [آخر شاهنامه] و غزل‌های ۶ و ۷ [پائیز

۱. دنیای سخن، س. بهبانی، ص ۵۱.

۲. آخر شاهنامه، ۳۶.

در زندان] سرشار از روح ترانگی و سرود است و سادگی و لطافت ویژه دارد [خواننده به یاد تغزلات روان و نرم فرخی سیستانی می افتد] هر چند گاهی غبار واژه های نامناسب، آئینه آن ها را کدر می کند. بهر حال بیت های زیبا و باطراوت در تغزلات امید کم نیست:

«تا کند سرشار شهدی خوش هزاران بیشه کند وی یادش را
می مکید از هر گلی، نوشی.»^(۱)

در قطعه «طلوع»، توصیف های بدیعی از آسمان، پرواز کبوتران، برآمدن خورشید و پگاه و خونین شدن بال کبوتران، عرضه می شود. «نماز» - که بین قطعه های توصیفی امید، جای نمایی دارد وصفی است بس تازه و یادآور تغزلات خوش و عذب نخستین شاعران پارسی دری و خراسانی. در این شعر، حالت انسانی مشتاق و می زده، انسانی که مانند کودکی به طبیعت می نگرد و حالتی آغازین دارد، تجسم می یابد. او در آئینه آب زندگانی مستانه اش را می بیند و نرمش نسیم را احساس می کند و صدای جیرجیرک ها را می شنود. سپس ژرفا و خاموشی شب او را به «راز هستی» متوجه می کند.

«در شعری مانند «باغ من» استادی اخوان در سبک و تداوم سنت کلاسیک آشکار است. باغ ها و گلستان ها و بوستان ها همچون «قو» در شعر اروپائی مضامین تکراری اند. باغ ها و بوستان ها بارها و بارها در کمال تمتع شان و در اوج زیبایی تکرار می شوند. باغ ها پردیس های زمینی اند که شاعر [ایرانی] را با گذر میان گل و بلبل به یاد معشوقه غائبش می اندازد. اخوان به نیمی طنز و نیمی سوگنامه، ترکیب

خیال باغ را نماد مؤثر دورانی می‌کند که شاعر در آن می‌زید. درونمائی به تمامی ناقض باغهای بهاری در سنت کهن. عنوان «باغ من» خواننده را وامی‌دارد که شعر را با مفهوم خیال باغهای قدیمی در پس پشت دانستگی اش آغاز کند. سطرهای آغازین شعر، صحنه‌ای برپا می‌کند که در آن پیوند آسمان و ابر، بر ضد دلتنگی‌ها و تنهائی باغ برمی‌خیزد تا آن‌جا 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 غمناکش^(۱)

پس «پوستین ابر» برهنگی خزانی باغ را آشکارتر می‌کنند. همچنان که شعر پیش می‌رود «میوه سر به گردون سای» خاطره باغ، تصویر «اشک‌های خونین» را به‌مراه دارد و سرانجام با چهره 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 سنت شعر کهن که از ابزارهای اجتماعی توصیف طبیعت درمی‌گذرد. اخوان در بسیاری از شعرهایش با کاربرد فنونی مشابه، معانی نور را در ترکیب‌های کلاسیک و افسانه‌های کهن بدست می‌دهد.^(۲)

«پیوندها و باغ» این شیوه را بهتر نشان می‌دهد. باغ شاعر در

۱. زمستان، ۱۶۴.

۲. کلک، همان، احمد کریمی حکاک، ۶۱.

مجاور باغ همسایه قسمی تضاد درست می‌کند. شادابی باغ همسایه،
بی برگی و عریانی باغ شاعر را عریان تر و دردناک‌تر می‌نمایاند:
سبز و رنگین جامه‌ای گلبفت بر تن داشت
دامن سیرابش از موج طراوت مثل دریا بود
از شکوفه‌های گیلاس و هلو طوق خوش آهنگی به گردن
داشت^(۱)

این روح باغ شاد همسایه است. شاعر چه می‌تواند بگوید جز
اینکه سر به 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 خشکیده‌ست و از بس تشنگی دیگر
بر لب جو بوته‌های بارهنگ و بونه و خطمی
خوابشان برده‌ست^(۲)

درختان عقیم اند و ریشه‌شان در خاکهای هرزگی پوشیده شده.
باغی است بی نجابت و شاعر آرزومند است که برای همیشه برباد 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 حل
نمی‌شود» در این جا به چنان نومیدی و عصیان رسیده است که سر به

۱. از این اوستا، ۹۲.

۲. از این اوستا، ۹۳.

آنارشیسم می زند، و به باغ یعنی سرزمین خود نفرین می فرستد! در قطعهٔ «ابرها» نخست اوصاف زیبایی بدست داده می شود: ابرها بیشه‌هائی آب و زیبایی هستند و خیمه‌های خیس نور و سایه، و کاروان کوه‌موج. اما شاعر با ابرهای آشناست که مانند شب بارانی تصویراند، و شب همه شب در فضای روشن افسانه می بارند اما نه بر سرزمین ما:

آه،

ابرهائی که چومن، تنها
ابر تصویرند، ابر سایه و رنگند،
چشمشان دارد دریغ از گریه هم حتی
گرچه می دانم چومن غمگین و دلتنگند.^(۱)

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

فضا را تیره می‌دارد ولی هرگز نمی‌بارد!

وصف صحنهٔ معاشقه در شعر امید زیاد نیست و آن‌جا که 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 را هی با هم دیدار می‌کنند. آن پری دخت آهو بره‌ای طناز است، و شاعر را به جای کسی دیگر می‌گیرد ولی وقتی نزدیک می‌شود به اشتباه خود پی می‌برد 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

قربتی 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 نادر پور را ندارد. عشق رهائی‌بخش حافظ، عشق گردون‌سای و اوقیانوس‌گونه مولوی، که جگرخواره و جهان‌برهم زن است، در اشعار امید نیست:

مرده بدم زنده شدم گریه بدم خنده شدم	دولت عشق آمد و من دولت باینده شدم
دیده سیر است مرا، جان دلیر است مرا	زهره شیر است مرا، زهره تابنده شدم ^(۲)

اخوان شاعری است که در حوزه نومییدی و شکست‌لنگر انداخته است. جوایای پیوستگی و ستاره روشن و فضای آفتابی، و باران است و جوایای دلی گرم و دستی گرم اما هر جا می‌رود با سردی و تاریکی، رویاروی می‌شود. روزها را چون مشتی برگهای زرد و خشکیده می‌بیند، لحظه‌های مستی و هوشیاری را پر از دریغ و دروغ می‌یابد، سرشار از گریه و بغض شبانه است:

۱. دوزخ اقا سرد، ۳۲.

۲. کلیات شمس، جزو سوم، ۱۸۰.

«شب از شبهای پائیزی است
از آن همدرد با من مهربان شب های شک آور
ملول و خسته دل، گریان و طولانی.»^(۱)

دگرگونی های اجتماعی

و

شعراخوان

مطالعه تحول شعر امید از این نظر طرفه است که بسیاری از رویدادهای اجتماعی همزمان ما را نشان می دهد. نخست ما شاعر جوانی را می بینیم 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 می شناسد. از آگاهی هائی که درباره خود، در مؤخره «از این اوستا» و «ترا ای کهن بوم و بر دوست دارم» بدست می دهد و از گفته های دیگران که درباره او سخن گفته اند می توان دریافت که شاعر جوان ما که کاملاً کهن گراست چگونه به نیما و فضای شعر امروز رسیده است. به گفته سیمین بهبانی «کار شاعری امید را به سه دوره تقسیم می توان کرد. دوره نخست دوره کارهای «ارغنون» و «ار اوست...» که جامعه سختگیر و متعصب ادبی و مفتخر به داشتن سوابق هزار ساله شعر خراسانی را به تحسین و امید دارد. برای نمونه غزلی به نام «حُجّت بالغ» با

مطلع «برده 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 ۲۱ سالگی شاعر... کافی بوده که همه سنت‌گرایان ادبی خراسان را به آینده این جوان نوحاسته امیدوار کند. در این دوره یعنی از سال ۲۵ تا ۱۳۳۱ اخوان همان کاری را می‌کند که اعضای این جامعه ادبی و تحسین و تمجیدشان بر او تحمیل کرده‌اند و از عهده آن نیز به خوبی بر می‌آید. تا این جا او شاعر کاملاً «قدمائی» است [به اصطلاح خودش] که با همه جوانی، هیچ از «ادیبان ریش و سیل دار» [به تعبیر نیما]، کم ندارد.

دوره دوم از ۱۳۳۱ به بعد است که امید با شعر نیما آشنا می‌شود. او از مدتی پیش از آن زمان، در قالب چهارپاره طبع خود را آزموده است [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 جایزه صلح حضور می‌یابد. به شاعران جایزه می‌دهند از جمله به امید که قرار می‌شود برای شرکت در جشنواره جهانی صلح به اروپا، به بخارست، برود - و نمی‌تواند برود - اشعار این دوره امید سرشار از مبارزه جوئی و خوش بینی و در سبک رئالیسم اجتماعی حزبی است.] آن گاه 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 سرودی ملی

۱. ارغنون، ۲۵.

۲. ارغنون، ۱۱۷.

دگرگونی های اجتماعی و شعر اخوان / ۱۱۳

بر زبان ها می گذرد، زیرا حدیث آن شکست سیاسی است که همه چیز حتی احساس آشنائی را نیز منجمد کرده است. این شعر مدخل بهار جاودان شعرهای امید است: چاووشی، میراث، آن گاه پس از تندر، سبز، قصه شهر سنگستان...

دوران سۆم کار اخوان را باید دوران گرایش بیشتر او به قالب های سنتی شعر فارسی بدانیم. البته او سرودن به شیوه گذشتگان را رها نکرده بود و همچنان که در این دوره نیز (۱۳۵۰) به بعد، باز اشعاری در شیوه نیمائی می سرود که آخرین آن ها شاید قطعه «ما، من، ما» باشد که در مجله دنیای سخن به چاپ رسیده است. در این دوره، رویدادهای زمان به صورت طنز آمیزی در شعر اُمید مجسم می شود. دیگر از آن احساس درد شدید خبری نیست. زخم ها التیام پیدا کرده و تن برای پذیرش تازیه ها به اندازه کافی کرخت شده... شاعر به تقریب همه چیز را تخطئه می کند، حرف خود را با بیانی طنز آلود و دوپهلومی زند. عاطفه شدید جای خود را به آرامش درونی داده. در عوض گاه می کوشد کارش از لحاظ تفکر و فلسفه پُر بار باشد. در مثل در قصیده «ای درخت معرفت» کهن سالی او را به وارستگی رسانده که به خود حق می دهد که به هیچ چیز دل نبندد. در کتاب «ترا ای کهن بوم و بر...» (۱۳۶۸) غث و ثمین فراوانست... در سال های اخیر برای اُمید همه چیز جنبه جدّی خود را از دست داده است... به نظر می رسد که به همه چیز از بالا نگاه می کند و در آن پائین موجودها و اشیائی را می بیند که کوتاه و غیر واقعی اند... جدّی بودن او در همین غیر جدّی بودن است. دیگر با رویدادها از روبرو برخورد نمی کند. از کنار آن ها می گذرد. با تجارب گذشته اش می داند که جلودار هیچ طوفان و هیچ سیلی نیست. پس باید صبر کند تا طوفان و سیل بگذرد. این است که دیگر «تعهد» [به ویژه در معنای سطحی و فرسوده آن] برای او

بیرون از دسترس است... البته در همین «بی تعهدی» است که چیزی را می‌گوید که می‌خواهد: ^(۱)

نئی گرده‌خدا، برسیم آخر
 بزن «امید!» همچون فخرزا کان
 قلم در دست تو چون تازیانه ست
 بزن بر گرده بد بیسرا کان
 خدایا گون را سنت دگر کن
 مبادا ما یکون باشد کما کان ^(۱)

به این ترتیب در بسیاری از اشعار درون‌گرایا «اخوانیات» او - که به ظاهر خالی از هرگونه تعهد [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 فریاد گرش را حس کرد. ^(۲) در زمینه تعهد اجتماعی شعر اخوان - به ویژه در دوره دوم کار او - سخن بسیار است. اگر تعهد اجتماعی شعر را به معنای تصویر شرایط ناهمساز اجتماعی و راه بیرون شد از آن شرایط بدانیم، شعر امید شعری متعهد نیست. به همین دلیل ناقدان حزبی که باور دارند «شاعر در همه جا نه فقط نگارگر بلکه مبشر امید است» در شعرهای امید «طلسم یأس» دیده‌اند و می‌گویند شعر «نادریا اسکندر» او در مثل «ابزار فعال و خشمناک انتشار یأس و بی باوری است» شعر این طور آغاز می‌شود:

موج‌ها خوابیده‌اند آرام و رام

۱. ترا ای کهن بوم و بر، ۱۶۹.

۲. دنیای سخن. س. بهیانی، ص ۵۱ و ۵۲.

طبل طوفان از نوا افتاده است
چشمه‌های شعله‌ور خشکیده‌اند
آب‌ها از آسیا افتاده است

*

در مزارآباد شهر بی‌طیش
وای جغدی هم نمی‌آید به گوش
دردمندان بی‌خروش و بی‌فغان
خشمناکان بی‌فغان و بی‌خروش^(۱)

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

مشت‌های آسمان کوب قوی
وا شده است و گونه‌گون رسوا شده است

*

این شب است آری شبی بس هولناک

لیک پشت تپه هم روزی نبود.^(۱)

یأس شاعر به شکاکیت 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 قوت 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 نسبی است بافته از پیروزی‌ها و شکست‌ها و تنها نبردی سمج و بدون یأس و جسورانه می‌تواند راه را در این صخره سخت و عبوس بگشاید... سپس شاعر نویدما، امواج ظلمانی تری از یأس را در ابیات دل‌انگیز خود رها می‌کند. [مادرش را پشت میله‌ها و اشکریزان ایستاده می‌بیند که ناله‌اش در فریادها گم شده]:

آخر انگشتی کند چون خامه‌ای

دست دیگر را بسان نامه‌ای

گویدم: بنویس و راحت شو، به رمز

تو عجب دیوانه خود کامه‌ای^(۲)

[مادر به پسر زندانی اش] می‌گوید: نفرت نامه 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 داغ‌هایی 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 اسکندرهای و نادرها نگاه داشت؟ برای نجات مردم جنبش لجوجانه و شجاعانه 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. نبرد دائمی با مشکل‌ها... شاعری بزرگ است که این نبرد را برانگیزد و نیرو بخشد نه آنکه با افیون اشعار مایوس نبردآزمایان را تخدیر کند.»^(۱)

گرچه در این داوری نکته‌های درست - به ویژه نکته آخرین درباره نجات بخش - هست اما رویهمرفته می‌توان گفت ناقد به سود باور و قصدی ویژه، به پاره حقیقت گوئی دست زده است. آنچه امید در شعر خود آورده واقعیتی است سخت عریان البته نه فقط درباره حاکمیت خود کامة شاه بلکه درباره نبرد «نبردآزمایان» و رهبران آن:

گوید: آخر... پیرها تان نیز... هم

گویمش: اما جوانان مانده اند

گویدم: این‌ها دروغند و فریب

گویم: آن‌ها بس بگوשמ خوانده اند

هر که آمد بار خود را بست و رفت
 ما همان بد بخت و خوار و بی نصیب
 ز آن 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 میان دل قوم می‌جوشند و بالا می‌آیند و به هنگام مرگ نیز مقاوم و آشتی ناپذیرند و آنانی که روز آسودگی رهبر بزرگ، قهرمان خلق و بر سر و شانه مردمند اما به هنگام 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 - ویسکی یا شامپانی می‌نوشند. در باغ سبز نشان می‌دهند و خود می‌گریزند. اُمید خود می‌گویند «به مصلوبی که چهارمیخ شده فرمان آن کس که می‌گوید: دل خوش دار، بخند، دست افشانی و پای کوبی کن از فرمان آن کس که به چهارمیخ می‌کشد، یعنی زندگی، کمتر ظالمانه نیست... اگر گله یا شکوائی هست از راهزنان و فریب پیشگان 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 و باز هم - چون پیاز - جامهٔ دیگریست.»^(۲)

۱. آخر شاهنامه، ۱۶ و ۱۸.

۲. زمستان، ۸.

از این رو شاعر که خود را غریق دریای رویدادی نابوسیده می‌بیند
در شعله‌نومیدی حیرت‌انگیزی منفجر می‌شود:
بده... بد بد دروغین بود هم لبخند
و هم سوگند
دروغین است هر سوگند و هر لبخند،
و حتی دلشین آواز جفت تشنه پیوند.^(۱)

اگر گمان بریم که شاعر در نومیدی برانگیزاننده خود
واقعیت‌گوئی نکرده است، به خطای بزرگی دست یازیده‌ایم. اُمید از
مسئولیت خود در برابر مردم آگاه است «من خود را در برابر مردم
[مسئول] می‌بینم و بس» و می‌کوشد با روایت و تمثیل و آوردن اساطیر به
صحنه زندگانی امروزی، سراینده طیش دل‌لسوختگان و نشان‌دهنده
زیر و بم رنج‌های آنان باشد. در شعرهای زمستان و قاصدک و صبحی و
طلوع... روستائی وار ساده‌ای می‌بینیم که به شهر بزرگ آمده، امیدوار
شده، امید از دست داده، به زمین خورده دوباره برخاسته و در طوفان‌های
زندگانی غوطه‌ور شده و در هر حال در میان مردم زیسته است و اکنون در
شعر خود شکست‌ها، حسرت‌ها، دریغ‌ها، نومیدی‌های خود را با طنینی
گریه‌آلود و در همان زمان چالش‌گرانه می‌سراید. «این است رنج و
یأس نامه اُمید، مرد ملامتی لولی وشی که همیشه یکتا پیرهن بود، و هر
دو دستش زنجیر محبت روستائیانه‌اش. او راق این کتاب دست‌های او
نیستند که برای فشردن دست کسی آخته باشد بلکه میوه برگریزان درختی

هستند که گویا می‌خواهد دیگر باغبان خود باشد.»^(۱) شکست جنبش ملی، شکستی سخت بود. جامعه در وجود نبرد نبردآزمایان جدید، به آینده‌ای درخشان چشم می‌دوخت و پیروزی را در دوگامی خود می‌دید. مردم تجربه‌های عمیق سیاسی نداشتند و از موقعیت جهان و بند و بست‌های پس پرده بی‌خبر بودند. از این رو هنگامی که شکست همچون فرمان قاطع «سرنوشت» فرود آمد بر حیرت‌شان افزود.

شاعران در ورطه‌نومیدی و بعضی از آنها در چاه دود و بنگ و افیون سرنگون شدند و گاه «جغد سکوت لانه‌تاریک درد خود» گشتند. درون‌گرایی و غوطه‌وری در ژرفای رنج در شعر و قصه به پیش‌نما آمد:

خورشید را به خلوت من ره نیست. (توللی)

و ستاره‌ای پرشتاب

در گذرگاهی مأیوس

برمداری جاودانه می‌گردد. (شاملو)

ما مرده‌ایم، مرده در خون طپیده‌ایم

ما کودکان زود به پیری رسیده‌ایم

ما سایه‌های کهنه و پوسیده‌شیم

ما صبح‌کاذبیم - دروغین سپیده‌ایم. (نادرپور)

چون درختی اندر اقصای زمستانم

ریخته دیربست

هر چه بودم یاد و بودم برگ. (اقید)

این چهار نمونه 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 نومییدی‌ها متفاوت بود. اشعار توللی، نادرپور، حسن هنرمندی و شرف‌الدین خراسانی... در دایره نومییدی‌ها و ابهامی‌رمانتیک یا سمبولیک می‌چرخید، در حالیکه سروده‌های شاملو و اخوان تا وصف دقیق تصویرهای نومییدی زای روبرو پیش می‌رفت. شاملو می‌گفت:

اکنون که جدائی گرفته سیم از سنگ و حقیقت از رؤیا
و پناه از طوفان را
بردگان فراری، حلقه بر دروازه سنگین زندان اربابان خویش
باز کوفته‌اند
و آفتابگردان‌های دورنگ،
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 آوازا پیدا است
این روح مجروح قبیله‌ی ماست
از قتل عام هولناک قرن‌ها جسته...»^(۲)

۱. آیدا، درخت و...، ۱۲.

۲. از این اوستا، ۵۶.

می بینیم که اقلید رویدادهای اجتماعی را از پشت منشور اندوه و بغض های مردم ایران می بیند و زمهریرهای زمستانی را توصیف می کند. او گاهی شلتاق می آورد و رندی پیشه می کند تا آتش اندوه خود را فرو نشانند:

بخوان آواز تلخت را ولیکن دل به غم مسپار
کرک جان! بنده دم باش!

ولی نمی تواند اندرز قلندرانه «بنده دم بودن» را بکار بندد زیرا نمی تواند خود را از آنچه ادراک کرده است جدا کند. در مستی، در فراموشی، در خواب، در بیداری... از یاد آن شکست و تلخی های آن دور نمی شود. هر جا می رود با اوست و از میان حق هق های گریه شبانه و زمزمه های مستانه شاعر سر می کشد. شاعر در مبارزه های اجتماعی سال های ۱۳۲۸ تا ۱۳۳۲ خیلی چیزها آموخته، درک تاریخی پیدا کرده و به چم و خم سیاست وارد شده. او دریافته بوده است که بیدادگری و فقر اجتماعی محصول شرائط ناهمساز 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 واقعیت دادن آن بمیرد.» او با صفای روستائی خود ده ها هزار مرد و زن را در خیابان های تهران - با مشت های آسمان کوب قوی - در حال رژه رفتن می بیند. جنگهای خیابانی را نظاره گرمی شود، دختر قهرمانی را مشاهده می کند که در زیر باران مسلسل به تانک های شاه فرمان ایست می دهد، جوانانی را می بیند که سربی سرد سپیده دم در خون شان پر می زند و بر سنگفرش خیابان می افتند و سپس جوانان دیگری از پی در می رسند و پرچم مبارزه را بردوش می کشند. بابک خرمدین و دیگر مبارزان کهن در

منظره شاعر به عرصه نبردهای جدید وارد شده‌اند. برای اُمید و دیگر شاعران آن دوره این مبارزه ساده سیاسی نیست. همان نبرد کهن اهورا و اهریمن، روشنی و تاریکی است که در کسوت دیگری به اعصار جدید بازآمده است. هر مبارزه سپیده‌دمی است تابان‌تر از سپیده‌دمی که در اسطوره‌های کهن و رؤیای شاعران به رقص درمی‌آمد... ولی افسوس. شکست سر می‌رسد و بشارت دهندگان 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 گفته شاملو با گلوی خونین می‌خواند. اهریمن چیره شده و روشنی و اُمید تا اقصای جهان بازپس نشسته است.

شعر اُمید در این دوره آهنگی حماسی نیز پیدا می‌کند. بهر حال گرچه طبل طوفان از نو افتاده اما طنین غرش آن هنوز در جان شاعر هست. در عین نومیدی و گریه آلودگی سرشار از روح جویندگی و چالشگری است. اُمید نومید هنوز در خروش و در تکاپوست و از صیادان دریا بارهای دور سخن می‌گوید که سرمایه زادگاهش را به غارت می‌برند و از روزگاری که سرود آتش و خورشید و باران در فضای ایران موج می‌زد. آن گاه از لحظه‌های گریزان و سنگینی بودن و سبکبالی بخشودن سخن می‌راند و تا حریم سایه‌های سبز و بهار سبزه‌های عطر و چمن‌زار حریر پر گل پرده سفر می‌کند و اندوه خود را در جام آب آتشگون فرومی‌نشاند و نومید و خشمگین از رویدادهای ایران و جهان، تن به سایه عنایت پیر می‌فروشد و می‌کشانند و با او عتاب و خطاب می‌کند که: سلام را تو پاسخ گوی، در بگشای. لولی وش مغموم و میهمان هر شبه، سنگ تپاخورده رنجور و دشنام پست آفرینش منتظر لطف تست.

این خود «خوارشماری» در شعرهای دهه سی و دوبه بعد و دهه

چهل - که نتیجه شکست اجتماعی بود - رونقی تمام داشت و شاعران به جای محکوم کردن شرائط ناهمساز اجتماعی خود را محکوم می‌کردند. توللی می‌سرود:

بروای مرد! برو چون سگ آواره بمیر
که حیات توبه جز لعن خداوند نبود^(۱)

امید می‌گفت:
گرگ هاری شده‌ام
هرزه پوی و دله دو^(۲)

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

مگذار همچوپیر سگی مطرود در پشت در به زوزه سپارم شب
مگذارهای 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 اوج گیری حکومت ساسانی و گسترش قدرت شاهان و مؤبدان، مانی به روی صحنه آمد و ازیدی جهان و انسان سخن به میان آورد. جهان ما را عالم 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 بشکنند و به سوی اصل خود

۱. نافه، ۵۳.

۲. زمستان، ۱۱۶.

۳. کوچ - تهران، ۱۳۳۳.

باز گردد...^(۱) بار دیگر در آستانه هجوم مغول به ایران و پس از آن، «صوفیان» با همان اندیشه به میدان آمدند و از کشتن سگ نفس و شکستن تن و آرزوی مردن و «نجات» و «رستگاری» از دام جهان سخن راندند. در دهه 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 بشمار آورند:

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

کافکا در همین قرن ما، همانند مانی گفت که «نظم جهان بر پایه دروغ بنیاد شده است» و امید در بخشی از شعر بلند «زندگی می‌گوید» چنان منظره‌ای از زندگانی ترسیم می‌کند که به راستی وحشت آور است. یکی می‌گوید مردم پیشین زندگانی را خورد و پوش و لذت 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 و باطن‌ها. ریشه همه جرم‌ها و جنایات، خورد و پوش و لذت آغوش است. گاهی جذبه‌ای بر انسان وارد می‌شود، گرچه آن اوج عالی کمتر ممکن است، و به اوج می‌رسد و آن گاه از آن اوج سقوط می‌کند. اما همین جذبه‌های عالی نیز جانشین همان نیازهای دیرینه است اما 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، بحثی درباره زندگی مانی، ۵۷ و ۵۸.

ما بُت افسانه را با گوش فربه مان 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 اُمید نیز مانند هدایت به سراغ خیام می رود
و مانند او می گوید: «بندۀ دم باش.» و حتی تا آن جا می رود که
می سراید:

شعر توفی و نفرین، درد و دریغ و دشنام
هرگز تو زهر بوتۀ دیگر ثمر نداری!^(۲)

در هنگامۀ این نفی و درد و دریغ ها، امیدی در شعر اخوان جرقه
می زند. امید به انسان آینده، انسانی که در چشمۀ عرفان باستانی تن
خواهد شست و پاک و فرخنده روز، خواهد شد. البته چیزهایی دیگری نیز
هست در مثل «سکوت شبها و اختران و نگرستن به سحرها و بامدادها و
طلوع ها» دور از آلودگی های زیست ناهمساز کنونی هر چند این شبگیرها
و فروردین ها باز آغاز رنج های دیگری است. شاعر احساس می کند در
«میان راه» زندگانی ایستاده، گذشته رفته و آینده هنوز نیامده. او از بود و
نبود رفته و آینده بیزار است. قصۀ زندگانی قصه بیهوده تر بیهودگی هاست
«پس اخوان مانند خیام راه را از دو سو می بیند. طرفی که آمده ایم و طرفی

۱. زندگی می گوید، ۲۶. این ایده در غرب نیز مطرح شده. می گوید: در جهان سه عامل موجود است.

— کدام ها؟ — زایش، جماع و مردن ... همه همین است و بس! (ر. ک fragment of An Agon از

الیوت ۱۹۲۷).

۲. گزینۀ اشعار، ۳۷۲.

که می گذریم ... خیام یأس فلسفی خود را چون خنجری به دل زمان
فرومی برد اما اخوان آهسته زیر بار غم پژمرده می شود و عاقبت
قربانی. ^(۱) اما گاهی در حضور سپیده دم برای خود تسلائی می جوید:

ابر شبگیر بهاران سینه خالی کرد
خیل خیل عقده ها را در گلو ترکاند

.....

برده را یکسوزدم، دیدم
چه دیده ام، آه
آسمان ترگونه بود ^(۲) و روشن و بشکوه
صبح اینک صبح بی همتای فروردین
می دمید از کوه. ^(۳)

شاعر در حضور سپیده دم خواندن آغاز می کند، ترانه می سراید که
همه آن خواب ها و کابوس ها را بپوشاند و روح خسته اش را آرام کند. ^(۴)
اوج نومیدی و پوچ انگاری امید را در قطعه «ما، من، ما»
می بینیم که در فروردین ماه ۶۹ سروده شده:

هیچیم
هیچیم و چیزی کم
ما نیستیم از اهل این عالم که می بینید
وز اهل عالم های دیگر هم

۱. کلک، شماره ۵، ص ۸۶.

۲. بارانکی خرد خرد می بارید چنانکه زمین را ترگونه می کرد (تاریخ بیهقی، ۲۶۰)

۳. دوزخ اقا سرد، ۶۴.

۴. کلک، همان، ۸۷.

یعنی چه پس، اهل کجا هستیم
از عالم هیچیم و چیزی کم.^(۱)

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 اما 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 سودختری می‌بیند «زیباتر از رؤیای شبنم‌ها» و مانند «روح آبی و آب» و «خواب و بیدار» و مانند «غم در کسوت شادی». دختر لحظه فرار جادویی و محض خلوص و «نمی‌دانی و می‌دانی» و جاودان تاب است. لحظه الهام شاعرانه است یا لحظه‌ای که بعضی‌ها با «برگی سبز» در مشام در «مجلل هودج سر و سرود و هوش و حیرانی، همعنان با نور، سوی اقصا مرزهای دور، تا تجرد تارها می‌روند.»^(۲) او پس از رسیدن به این اوج جادویی همراه مشت‌ی غم و شادی و با گروهی زخم‌ها وعده‌ای مرهم از بام فرود می‌آید:

گفتیم بنشینیم
نزدیک سالی مهلتش یک دم
مثل ظهور اولین پرتو
مثل غروب آخرین عیسای بن مریم
مثل نگاه غمگانه‌ی ما

۱. دنیای سخن، شماره ۳۳، ص ۴۴.

۲. از این اوستا، ۷۱.

مثل بچه‌ی آدم.»

سپس می‌نشیند و به خوبی خوب درمی‌یابد که:
باز آن چراغ روز و شب خامش‌تر از تاریک
هیچیم و چیزی کم.^(۱)

شاعر در این جا 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 خودکامه بیست ساله نوشته شده پُر از این
اندیشه‌هاست.
«بین چند میلیون آدم، مثل این بود که در قایق شکسته نشسته‌ام و
در میان دریا گم شده‌ام حس کردم که مرا با افتضاح از جامعه‌ی آدمها
بیرون کرده‌اند.»^(۲)
و در داستان «فردا» می‌نویسد:
زندگی دالان درازیخ زده‌ایست.

کافکا نیز احساس می‌کرد که: خروش جهان من دارد
فرومی‌نشیند. من سوخته و تمام شده‌ام.^(۳)
در ادب غرب، کافکا و ناثانیل وست و سارتر [در تهوع] و کاموو
نویسندگان دیگری مانند فاکنر با همین مشکل تماس گرفته‌اند. کونتین

۱. دنیای سخن، همان، ۴۴.

۲. بوف کور، ۷۲.

۳. گفتگوی کافکا، ۲۰۰.

قهرمان «خشم و هیاهو» می‌گوید: «این ساعت پدر بزرگ بود و وقتی پدر آن را به من داد گفت: من این را به تو می‌دهم نه برای این منظور که زمان را به یاد آوری بلکه برای اینکه بتوانی گهگاه آن را فراموش کنی و همه نیرویت را برای پیروزی بر آن به باد ندهی. گفت برای اینکه هیچ نبردی پیروزی نداشته و حتی درنگرفته. آورد گاه‌ها فقط ابلهی و نومیدی انسان را آشکار می‌کند و پیروزی نیست مگر وهم فیلسوفان و ابلهان.»^(۱)

این سخنان همه از ریشه‌ی اجتماعی آب می‌خورد. وضع ناهمساز زندگانی اجتماعی، شاعر را به ژرفای تنهایی و از خود بیگانگی می‌راند، رابطه او را با دیگران قطع می‌کند بطوری که نویسنده ناچار می‌شود برای سایه‌ی خود بنویسد. شعر و قصه سرشار از دل‌تنگی، «اندوه جهان» می‌گردد. هنرمند دیگر به اهداف بنیادی زندگانی که آماج همه تلاش‌های انسانی است باور ندارد. جامعه در درون خود هنرمندانی می‌پرورد که با آن بیگانه‌اند.

جامعه شناسان ادبی چنین نمودی را ویژه آخر قرن نوزدهم و دهه‌های آغازین قرن بیستم دانسته‌اند ولی نمود از خود بیگانگی و دلهره و اضطراب و خوار شمردن جهان و زندگانی پیشینه‌ای طولانی دارد. ایوب که مردی محتشم و خوشبخت است به روز سیاه می‌افتد. گله‌ها و خادمان خود را از دست می‌دهد، فرزندانش از بین می‌روند و خود دچار 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 رحم قرار گرفت، آن روز تاریکی شود و خدا از بالا بر آن اعتنا نکند و روشنایی بر او نتابد... آن شب نازاد باشد و آواز شادمانی

در آن شنیده نشود.»^(۱)

زمانی که جامعه بورژوازی معاصر دچار بحران شد، نمود بیگانگی و از خود بیگانگی بیشتر به پیش نما آمد هگل با ژرف بینی ویژه خود به ریشه یابی آن پرداخت و سپس در آثار فیلسوفان اجتماعی بطور مشخص تری به بحث گذاشته شد. اینان گفتند که «بیگانه شدن فراروندی است که انسان را با حوزه کاری که خود آفریده غریبه می سازد. تقسیم اجتماعی کار موجب ازدیاد ثروت می گردد اما این فراروند به بهای بی ارزش ساختن روزافزون زندگانی انسانی تمام می شود...»^(۲).

از خود بیگانگی صور گوناگون داشته و دارد. سارتر و کامو و نااثانیل وست آن را به صورت تهوع و پوچی تجربه می کردند. پوچی نیست مگر فقدان ایمنی و ارزش های سنتی. ایونسکو در مقاله ای درباره کافکا می نویسد: «پوچی همانا نداشتن مقصود است. انسان از دین، از ریشه های متافیزیکی و ماورائی خود بریده شده، گم شده، و همه کردارهای او بی معنا، پوچ و بی هوته از آب درآمده است.» تعریف ایونسکو کم و بیش درست است جز اینکه علل اقتصادی - اجتماعی از خود بیگانگی را به علل فردی و روحی کاهش می دهد.

نمودهای بیگانگی^(۳)، نومییدی، پوچی در شعر اخوان به شدت منعکس شده است، اما او می کوشد آن را رنگی اجتماعی بزند. توللی خود خوارشماری و پوچی را به ذات انسان نسبت می دهد، جنبه تجریدی به آن می بخشد اما امید نشان می دهد که پوچ شمردن زندگانی و

۱. کتاب ایوب، ۵-۱-۳.

۲. جامعه شناختی ادبیات، ۲۰۷ و ۲۰۸.

خود خوار شماری با رویدادهای جامعه بستگی دارد و هم چنین گاه که ابرهای زمان پراکنده می شود و روزنه ای از روشنی باز می گردد به وجد در می آید و از پیوستن و رفتن و تلاش می گوید و از سرود و رقص:

تن، شنگی از رقص لبریز
سر، چنگی از شوق سرشار^(۱)

ولی البته این لحظه های شاد و شوق انگیز در شعر او بسیار اندک است.

امید در برخی از اشعار خود تنه هائی به نیهیلیسم [پوچ گرایی، هیچ انگاری]^(۲) زده است. نشانه هائی از این هیچ انگاری را در نوشته های او نیز می بینیم که گاه با اشاره و گاه به روشنی «از نبودن ارزش و معنا در جهانی که با آهنگی سریع به سوی نابودی می رود» سخن می گوید. البته هنرمندان به دو گونه با هیچ انگاری و از خود بیگانگی رویاروی شده اند. گاهی می بینیم که نمودی از این دست به صورت نمودی مطلق و همیشگی عرضه شده. تردید ابدی و پوچ و هیچ گرایی آدمهای «در انتظار گودو» بکت از این قسم است. گاه نویسندگان به صورتی فعال و برای گذر از آن، با نیهیلیسم تماس می گیرند و نی چه از این نویسندگان است. نی چه ارزش های کهن را می شکند و فرو می ریزد ولی در این مرحله نمی ماند و به جای آن ها ارزش های تازه ای بنیاد می کند. او در جهانی تهی از ارزش بسر می برد و همه چیز را آماج حمله قرار می دهد «غرق دشنام و خروشش سره ها، ناسره ها»، شک می کند،

۱. از این اوستا، ۶۵.

2. Nihilism.

دگرگونی های اجتماعی و شعر اخوان / ۱۳۳

دین و جامعه و فلسفه و هنر را به محک انتقاد می زند... ولی سپس می‌کوشد تا از حوزه پوچی به سوی جهان ارزش های تازه نقبی بزند. او نیهیلیسم را در همه جا حتی در درون خود می بیند و در همین زمینه با داستایفسکی همانند می‌گردد. ارنست یونگر می‌گوید: «نظریه این دو با یکدیگر خویشاوندی دارد و هر دو در سه مرحله مشابه پیش می‌رود: از شک به بدبینی و از آن‌جا به کرداری در محیطی تهی از آفریننده و ارزش‌ها و سپس به سوی واقعیت‌های جدید.»^(۱)

نی‌چه و داستایفسکی البته در این حوزه با مشکل‌های معنوی تماس می‌گیرند و رویدادهائی که موجب هیچ‌انگاری شده در نظر نمی‌آورند. انسان جهان و جامعه خود را به وسیله فعالیت خود می‌سازد اما آن را مکانی بیگانه و دشمن با خود می‌یابد. همچنانکه جامعه ناهمساز فعالیت او را بدل به شیئی می‌کند پس همه 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 غیر انسانی، دشمن کیش... آن‌گاه ما با فراروند «شیئی شدگی»^(۲) سروکار داریم.

در اشعار اُمید نشانه‌های آشوب، نومیدی، و شکست جان و تن... به طور مشخص و واقعی تصویر شده است:

ما... راویان قصه‌های رفته از یادیم
کس به چیزی یا پشیزی بر نگیرد سکه‌ها مان را.

در قطعه «چاووشی» سه راهه ای در برابر خود می بینیم. راهی به شادی می رود و راهی دیگر به ننگ و نام. راه سوم «راهی بی بازگشت است.» شاعر در مکانی زیست می کند که:

صدائی نیست

نور آشنائی نیست

حتی از نگاه مرده ای هم رد پائی نیست.

قطعه «کتیبه» اوج هیچ انگاری در شعر معاصر است. بردگانی زنجیر شده در بیابانی گرفتار آمده اند، آن سوتر تخته سنگی افتاده است و اگر بردگان بخواهند به سوی آن بروند ممکن است ولی تا آن جا که زنجیر رخصت می دهد. ناگاه در رؤیای خوف و خستگی ندائی می شنوند که بر تخته سنگ رازی نوشته شده. گروه بردگان در میان شک و تردید و هراس و خستگی بر آن می شوند «راز» تخته سنگ را بخوانند شاید که رهائی یابند. پس عرق ریزان و خزان با دست های مجروح و پاهائی پر آبله خود را به تخته سنگ می رسانند. یکی از زنجیریان به کنار تخته سنگ می رود و نوشته آن را می خواند:

کسی راز مرا داند

که از این روبه آن رویم بگرداند.^(۱)

تلاش و عرق ریزی دوباره آغاز می شود، امید به خواندن راز و رهائی، زنجیریان را به تلاش و امید دارد. سنگ را بر می گردانند، اما ناگاه با مضحکه ای رویاروی می شوند. نوشته آن سوی سنگ بر این سوی نیز نقر

دگرگونی های اجتماعی و شعر اخوان / ۱۳۵

شده است.

امید گاهی مشکل های فلسفی را به حوزه شعر می آورد. در قطعه نماز، در حال یکی شدن با طبیعت می پرسد:

ای همه هستی ز تو
آیا تو هم هستی؟^(۱)

در قطعه «و ندانستن» نخست امکان رسیدن به آرزو و نیک بختی وصف می شود و سپس از دور بودن مقصود سخن می رود «کوتاه شده ست فاصله دست و آرزو» و در شعری دیگر شاعر با جمله ای همه چیز را درهم می ریزد و جهان و واقعیت را خوابی و خیالی می شمارد:

من خواب دیده ام
تو خواب دیده ای
او خواب دیده است...^(۲)

در شعر امید هیچ انگاری با نومییدی ژرف همراه است. واژگان ابر، تور، مُرداب زندگانی اُوبار، راه، سایه های شب، نفسدود، باغ عقیم، دهکوره دورافتاده از معبر، کوچ... مُبین رنج ها و نومییدی های او هستند. «ابر» گاهی درون تاریک جهان و انسان را به نمایش می گذارد:

«ابرهای همه عالم شب و روز
در دلم می گریند.»
نفس کز گرمگاه سینه می آید برون ابری شود تاریک

۱. از این اوستا، ۱۳ و ۷۸.

۲. آخر شاهنامه، ۹۹.

چودیوار ایستد درپیش چشمانت

این همان ابر است که مژده روشنی و باران می دهد ولی :
فضا را تیره می دارد ولی هرگز نمی بارد!

یا :

«این ابر چون آوار»

امید لحظه های پوچ و تهی را خوب وصف می کند.
از تهی سرشار
جویبار لحظه ها جاریست.^(۱)

مرداب زندگانی مانند پیری ماهیخوار با چینه دانی شوم و
سیری ناپذیر، لحظه های زندگانی شاعر را فرومی بلعد و اوناچار هر شب
دست تهی به خانه و میخانه می رود:

همچو آن صیاد ناکامی که هر شب خسته و غمگین
تورش اندر دست،
هیچش اندر تور،
می سپارد راه خود را، دور،
تا حصار کلبه در حسرتش محصور.^(۲)

۱. آخر شاهنامه، ۲۱.

۲. آخر شاهنامه، ۳۰.

نومیدی و درهم ریختگی ارزش‌ها در قطعه «آخر شاهنامه» به صورتی مشخص و واقعی تصویر می‌شود. شاعر و آوازخوان قوم، چنگی شکسته در دست دارد و قصه غمگین غربت سر می‌دهد. وحشت و نومیدی با ابعاد عظیم، همراه با یادآوری‌های اساطیری و تاریخی سر بر می‌دارد و فضای امید و بیم جهان امروز- جهانی که زیر سایه سلاح‌های مرگبار و تضادها و جنگ‌ها دست و پا می‌زند- را به نمایش می‌گذارد «شاعر به زبان شعر و با کلامی موجز و سنگین زمزمه وحشت‌آوری را به گوش فرو می‌خواند»^(۱) او در جهانی بس پیر و از یاد رفته به دنیا آمده است.

اگر امید چنین فضائی را بطور مشخص و در زمینه روح عصری که سرگردانی و در میان بیم و امید بسر بردن صفت شاخص آنست تصویر نمی‌کرد انتقاد در این زمینه که او «نومیدی را مطلق می‌کند» راهی به دهی 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 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 دیگر بسیار پیر شده است:

من دگر خوابم می‌آید، خسته‌ام، پیرم^(۲)

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

۱. ارزیابی شتابزده، ۱۸.

۲. زندگی می‌گوید، ۲۳۷.

چه در فراسوی آن:

«چند روزی بود

کز دروغ زشت و مشهور بزرگی نامش «آزادی»

خاص این خوشبخت آبادی

به حصاری تنگ تر آورده بودند.»^(۱)

اما همین جا می بینیم که اُمید کابوس دردآلود خود را با رویدادهای اجتماعی گره می زند و می گوید در عصر ستمشاهی، در حصارهای تنگ درون و برون زندان ها، «آزادی» دروغی بیش نیست. بنابر این ناقدی که می نویسد «ما از شاعران خود دعوت می کنیم که احساس ها و عاطفه های نجیب و مدنی و میهنی را بر پندارهای تاریک خود چیره کنند و بار دیگر همان تارهایی را به نوا درآورند که طرب و نشاط کار و پیکار می افشانده است.»^(۲) پیداست که تنها به قاضی رفته است. اگر قرار باشد آثار هنری را به معیار «خوش بینی و بدبینی» و «شرکت در پیکار مستقیم اجتماعی» بسنجیم و ساخته هایی که «چنگ شادی را به صدا در می آورند» بپذیریم و آن هایی را که «تیره، غامض و نومیدی زای» است رد کنیم، باید بسیاری از آثار سوفوکل، شکسپیر و حافظ و مولوی... را کنار بگذاریم. فرخی سیستانی که در دربار غزنوی به آسودگی می زیست و کارش به جایی رسیده بود که سوار بر اسب می شد و «بیست غلام سیمین کمر از پس او بر نشستندی»^(۳)

۱. زندگی می گوید، ۲۰۳.

۲. مسائلی از فرهنگ و هنر، ۷۱.

۳. چهار مقاله، ۴۰.

می توانست آوای شادی برآورد و بسراید:

گل بخندید و باغ شد پدرام ای خوشا این جهان بدین هنگام
چون بُنا گوش نیکوان شد باغ از گل سیب و از گل بادام
همچو لوح زمردین گشته ست دشت همچون صحیفه زرخام
باغ پر خیمه های دیبا گشت زند و افان درون شده به خیام^(۱)
ولی سعدی که در دوره خونبار مغول می زیست، می گفت:
دل ضعیفم از آن کرد آه خون آلود که در میانه خونابه جگر می گشت

ایوان کارامازوف در برابر دعوت الیوشا به «امیدوار بودن و تسلیم مسیحی» و اینکه «نیست انگاری و شک ایمان انسان را متزلزل می کند.» می گوید: «می خواستم درباره رنج عام بشری حرف بزنم، اما اکنون بهتر می بینم منحصرأ به رنج کودکان پردازم. این کار مرا از عرضه دلائل بسیار طولانی معاف می کند... برای اینکه مقصودم را روشن کنم منحصرأ کودکان را در نظر می گیرم و کلمه ای درباره اشکهای افراد دیگر انسان ها که روی زمین را تا ژرفای آن سیراب می کند نخواهم گفت» ایوان سپس نمونه ای در این زمینه بدست می دهد. نجیب زاده تحصیل کرده و همسر او، کودک هفت ساله شان را شلاق می زنند بطوری که او دیوانه می شود اما وکیل مدافع آن شخص در دادگاه به توجیه کار او می پردازد که آنچه روی داده صرفأ «مسأله عادی خانوادگی است» دیگری کودک کی پنج ساله را با محبوس ساختن وی در مستراح مجازات می کند. صاحب منصبی سگهای خود را به جان پسر بچه ای برهنه می اندازد و مادر او را ناچار می کند ناظر این صحنه باشد.^(۲) این رویدادها ویژه جامعه ای معین یعنی

۱. دیوان فرخی، ۲۲۷.

۲. موخره ابله داستایفسکی، A. Belkin، ص ۳۴۴.

جامعه بورژوازی نیست. در دوران کهن روی داده امروز نیز روی می‌دهد. خوش خیالی است که گمان بریم که عمر این قضایای تلخ سرآمده است. هنوز مدتی زیاد از آن زمان نگذشته است که دستگاه هیتلری میلیون‌ها انسان را در کوره‌های آدمسوزی خود به ورطه مرگ فرستاد. در زمانی که کافکا داستان‌های محاکمه و اردوگاه محکومین را نوشت چه بسیار کسانی بودند که در انتقاد از او می‌گفته‌اند «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 درباره «کوره آدمسوزی» شنیده باشد. همان کوره‌هایی که کافکا با بینشی پیشگویانه در اردوگاه محکومین و برخی صحنه‌های محاکمه منظره‌اش را حتی تا وصف جزئیات جامعه نازی‌های تصویر کرده است.^(۱)

ما نمی‌گوئیم شعر امید در همه جهات تصویر تیرگی‌ها، کل واقعیت را گفته است. و هم چنین راه حل‌های شاعر به تمامی درست است این مشکل دیگری است. مسأله مهم آنست که در شعرهای امید زشتی‌ها و وحشت‌های سال‌های پس از کودتای امرداد ۳۲ منعکس شده. آنچه گفته بیان واقعیت 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 پرسش‌هایی طرح می‌کند و نسلی دیگر آن پرسش‌ها را پاسخ می‌گوید یا به واسطه پاسخ‌ها باز پرسش‌های نوطرح می‌کند. شاعر از دو نسل است و از یک ملت ولی من این دو تا را توأم خواستم زنده کنم... در شعر «ناگه غروب 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، زندگی، 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... این جا فقر و نداشتن است که موجب این دشمنی‌ها می‌شود. یا آن مردی که خودش را به صرع می‌زند برای بدست آوردن یک لقمه نان. یعنی صرع ندارد ولی کاری می‌کند که بیفتد توی آب لجن و کثیفی، مثل صرعی‌ها در حالت صرع، و ترحم رهگذران را برانگیزد و پولی بدست آورد. حال آنکه این جوان ایرانی و از فرزندان این سرزمین و از جمله مالکان ثروت بیکران نفت و... چرا باید چنین کند و کاری و کسبی و مشغله‌ای، حرفه‌ای برای چه نداشته باشد؟ چرا؟ نفتش را می‌برند با کشتی‌ها و کشتی‌ها و گزرها و کشتی‌ها... اما او چرا چنین است؟ می‌بینید باز هم پرسش است، پرسشی است که بر چشم و دل خواننده با شعور گماشته می‌شود... من هیچ شعری را بی مقصد و هدفی نگفته‌ام. شعر در نفس شعر و زمزمه‌اش به خاطر می‌گذرد می‌کند ولی همیشه هدفی را برای خود داشته‌ام... همیشه ابعاد شعر من، ابعاد اجتماعی است، سیاسی است. البته به جای خود غزل و عشقیات و توصیف و... نیز گهگاه دارم یا برخی چیزهای فلسفه‌گونه و تأملات که بیشتر گرایش به فلسفه ازلی و ابدی خیامی داشته و دارد ولی بیشتر متوجه به اجتماعیات

و سیاسیات و این‌ها نیز هست.»^(۱)

با این همه امید شاعری است که فریاد نسلی شکست خورده، نسلی که واماندگی، فریب خوردگی، ترس، زیان دیدگی را با گوشت و پوست خود احساس کرده... به گوش ما می‌رساند. دردمندی و یأس او به این اعتبار فردی و انتزاعی نیست. بُن‌بست‌ها و وانهادگی‌های قومی را بیان می‌کند که کعبه مقصود را در دو قدمی خود می‌دید اما زمانی که به هوش آمد خود را همچون رستم در «چاه نابردار» یافت. این بینش البته نومیدانه و حتی تراژیک است و از آن‌جا که نمی‌توان در «شک و نومیدی» جا خوش کرد، پس اخوان در صدد برمی‌آید افزوده بر ترسیم واقعیت‌های تلخ اجتماعی، هدف و مقصودی راستین بجوید [و حتی فلسفه‌ای بنیاد کند] و سرانجام خود را از نیهیلیسم و تردید نجات می‌دهد و در هنر و فلسفه ایران، در شعر خیام و در اسطوره‌های کهن، گمشده خود را می‌یابد و در رود سرشار آئین زردشت و مزدک تن و جان می‌شوید و به یاری امشاسپندان، ایزد مهر، قره درخشان ایزدی، و زردشت «ساقی سرخوش میخانه زندگی و پیک اورمزد» 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 دون کیشوت وار به جنگ با اشباح می‌رود به زیر شلاق استهزاء می‌اندازد. شعر فضائی خندستان دارد:

گفت راوی: ماه خلوت بود اما دشت می‌تایید

نه خدایا، ماه می تابید اما دشت خلوت بود.^(۱)

اخوان در منظومه «شکار» نیز قصد ساختن فضائی خندستان (کمیک) دارد ولی چندان توفیقی بدست نمی آورد. این منظومه از چهار پاره‌های مکرر - که در آن مصاربع دوم و چهارم هم قافیه‌اند - ساخته شده است. او می‌خواهد در این جا اثر اجتماعی - فلسفی بیافریند. منظومه دارای شش بخش است و اشخاص عمده آن عبارتند از: صیاد پیر، گوزن و پلنگ اما قهرمان اصلی صیاد پیر است. شاعر در این منظومه چه خواسته است بگوید؟ خود او در پایان کتاب با بیانی مبهم می‌گوید: «... اما اتفاقاً نفس این پیروزی بیشتر از هر چیزی پوچ و بی‌ثمر است.» می‌خواهد تماشا کند که بقایای پیکره تمام تلاش انسان، وقتی که درهم شکسته است چه حالی دارد؟ و نیز ببیند چگونه است تصویر مردی با آخرین غنیمت و نتیجه عمری کوشش ... در آخرین لحظه پیش از رسیدن به آن سوی طبیعت با آن یک مشت پشم که بادش می‌برد؟...^(۲) این هدف منظومه است ولی آیا سراینده توانسته است آن را چنان برپورد که به آن هدف برسد؟ ... جای حرف دارد.

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

هوم. گر خدا نکرده خطا کرد یا بجست؟

۱. از این اوستا، ۲۸.

۲. شکار، موخره، تهران، ۱۳۴۵.

گوزن تیر می خورد ولی موفق به فرار می شود. صیاد پیر لنگان به دنبال صید راه می افتد ولی در همین لحظه از پشت سر، پلنگی بر شانه صیاد می جهد و چون حکم تقدیر بر او فرود می آید و صیاد خود صید می شود. درست در همین لحظه که باید کلام سراینده اوج بگیرد و صحنه ای شکوهمند و حماسی تجسم دهد، او با چند بیت سrote قضیه را بهم می آورد:

ناگه شنید غرش رعدی ز پشت سر
و آن گاه ضربتی که به او خورد بر زمین
زد صیحه ای و خواست بجنبد به خود ولی
دیگر گذشته بود، نشد فرصت و همین!^(۱)

منظومه به این صورت حکایت از مضمون سازی دارد و در آن حالت «بی تابی شاعرانه» دیده نمی شود. نخستین نکته ای که پس از خواندن شعر به ادراک خواننده می رسد، داستان «مرد پیر و دریا»ی همینگوی نویسنده آمریکائی است و این قیاس مشروط به ادراک منظومه «شکار» در سطح واقعیت است. می دانیم همینگوی حماسه نویس انسان جدید است و درونمایه ستیز انسان با انسان و سرنوشت و طبیعت را در بیشتر داستان های خود می پرورد از «نیک آدامز» قصه «در عصر ما» ۱۹۲۴ گرفته تا ماهیگیر «مرد پیر و دریا». آگاهی به مرگ در اثر تهاجم زمانی به دانستگی او رسید که با پدرش برای شکار به جنگل های میشیگان شمالی می رفت، هم چنین در زمان روزنامه نگاری و درک پیچیدگی جامعه شهری به چنان آگاهی هائی دست یافته بود. زمانی نیز

همچون بسیاری از جوانان تصورگرای همزمان خود برای بدست آوردن چنان تجربه ای به جبهه نبرد رفت. اما بیشتر از میدان نبرد گزارش تهیه می کرد. در «خورشید همچنان می درخشد» او، مشکل از خود بیگانگی طرح شده است. او از خود بیگانگی نمادینی را بار دیگر در «وداع با اسلحه» نمایش می دهد. عشق قهرمان کتاب به کاترین و عشق سوزان کاترین درد وی را چاره نمی کند و سرانجام او را بی هدف و تنها می گذارد و فردریک هنری در سرزمین بیگانه، تنها و بی مقصود به جای می ماند. در «داشتن و نداشتن» حماسه ای فردی مطرح می شود و قهرمان آن در نبرد خود با حکومت فدرال در می یابد که فردی تنها در زندگانی پرستیزه بشری نمی تواند به زندگانی ادامه دهد. در مرد پیر و دریا، در ماهیگیر نمادی مسیحی می بینیم که برای آشکار کردن حقیقتی بدوی و غیردینی بکار می رود. او و ماهی بزرگ نیستند مگر انسان و طبیعت در ستیزه نهائی و حل نشده آنها. هر دو پیروزند و با شکوه زیرا پیرمرد سرانجام ماهی را صید می کند هر چند نمی تواند از آن برخوردار شود. زمانی که نبرد او و ماهی به آخرین مراحل خود می رسد می گوید: اهمیتی نمی دهم که چه کسی چه کسی را می کشد. اما در پایان قصه می تواند دراز بکشد و به خواب رود و در خواب خود شیرها - یا شاید پلنگ - را به خواب ببیند. و به این ترتیب عصری می تواند در قصه همینگوی پژواکی از شک و ایمان خود بشنود.^(۱)

در منظومه «شکار» هیچ نشانه ای از چنان ستیزه و چنین شک و ایمانی نمی بینیم. صیاد پیر بیشتر به صوفی سرگردانی شبیه است که در هیچ کاری - به ویژه در کار خطرناک شکار - جدی نیست. به نظر

می‌رسد که اخوان شکار و شکارگر را بهانه‌ای ساخته است برای نشان دادن «پوچی» ستیزه‌ها هر چند که خود منظومه به جای تجسم ستیزه‌ها به استهزای آن پرداخته است. و در این جا ستیزه انسان را با دهر جان او بار مشاهده گر می‌شویم.

اما ممکن است اخوان خواسته باشد اثری سمبولیک درست کند. می‌خواسته حالت کسی را در آخرین لحظه وصول به «ماوراء الطبیعه؟» نقاشی کند ولی از پیکره «منظومه» چنین تصویری در دانستگی خواننده پیدا نمی‌شود و فقط با سریشم توضیح مبهم سراینده در «مؤخره منظومه» شاید بتوان «بقایای پیکره 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 مشکل رسا و روشنگر نیست:

در لابلای حلقه وانگشت کرده گیر
ز آن چنگ پشم تاری و تاراندش نسیم.^(۱)

صیاد از پای در افتاده کیست؟ اگر منظومه را نمادین بدانیم - که نیست - شاید مراد اخوان نشان دادن سلوک مردی صوفی است. بعضی از صوفیان رابطه دو جانبه انسان و آفریننده را به قسمی عجیب طرح کرده‌اند. بنده گریزان از لطف ایزدی در انجام ناچار می‌شود هم در عشق و لطف او بیاویزد زیرا محبت ایزدی همه جا در پی اوست:

او همی شد ازدها اندر عقب چون سگ صیاد ودانا و محب
چون سگ صیاد جنبان کرده دم سنگ را می‌کرد ریگ اوزیرسم

فرانسیس تامپسون شاعر انگلیسی نیز شعری دارد به نام «یوز خدا» که حکایتگر فرار سراینده است از خدا. اما محبت الهی همه جا در تعقیب اوست و او در انجام چاره ای جز تسلیم نمی بیند. او گریزان از کرانه گیتی درمی گذرد، از باد یاری می خواهد، به مرد و زن و کودک خردسال پناه می برد، به حلقه برادران صفا درمی آید ولی هیچ مکان و هیچ کس او را خرسند نمی کند تا ناچار برهنه در انتظار ضربه سلاح عشق می ماند و به یکباره تسلیم می شود...^(۱) البته در شعر تامپسون و اندیشه صوفیان ضربه ای از این دست مهر است نه قهر و زندگانی ابدی می بخشد زیرا «هر که شد کشته او نیک سرانجام افتاد.»

اما پایانی از این دست در منظومه «شکار» اخوان موجود نیست. صیاد پیر اگر صوفی باشد و پلنگ محبت الهی... شعر هیچ یک از تنش ها و پیچ و تاب های روان انسانی را نشان نمی دهد و اگر مراد پوچ نشان دادن حالات وصل صوفیانه است، بیان شاعر فاقد طنز و احساس واقعی است و درونمایه را بیشتر جنبه ای استهزاء آمیز می بخشد. تصاویر زیبا در این منظومه کم نیست:

جنگل هنوز در پشه بند سحرگهان
خوابیده است و خفته بسی رازها در او^(۲)

یا «بر دره عمیق که پستوی جنگل است»، «ظهر است و دره پرنفس گرم آفتاب»... ولی آثار تصنع و قافیه سازی در همه جای منظومه دیده می شود. مانند قافیه سازی با واژه های زمهریر و نظیر (در صفحه ۸) و

۱. پانزده گفتار، ۳۸۶ به بعد.

۲. شکار، ۵.

قافیه و ردیف «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!^(۱)

اساساً اشعاری که سرایندگان آنها خواسته‌اند در آن‌ها اندیشه‌ای فلسفی بگنجانند،^(۲) اشعار بسیار بدی از آب در می‌آید. همانطور که گفته‌اند اندیشه در شعر باید همچون طعم و عطر میوه در میوه نهان باشد. از این رو منظومه شکار و برخی اشعار اخوان که مضمونی فلسفی را بیان می‌کند، مضمونی که از سوی او تجربه نشده، آثار بسیار ناموفقی هستند. گفتیم که اخوان به ایرج میرزا از شاعران معاصر توجه داشته و تأثیراتی از او پذیرفته. اشعار خندستان ایرج میرزا بسیار روان و طنزآمیز است هر چند گاه کار را به زشت‌نگاری نیز می‌کشاند. برخی شعرهای او به قدری روان و لطیف است که با یکبار خواندن در حافظه خواننده باقی می‌ماند.

چون بنهم پای طرب بر بساط	از در و دیوار بساط نشاط
بر سر این سبزه برقصم چنان	کز اثر پام نماند نشان
زیر پی من نشود سبزه له	نرم ترم من به تن از کرک به

۱. شکار، ۱۵.

۲. یکی از دوستان شاعر اخوان منظومه «شکار» را این طور می‌بیند:

منظومه شکار تو یار آرد	نخجیر گانی اسف افزا را
گوید همه شکار جهان هستیم	فرقی نه گیر و مسلم و ترسا را
صیاد پیر دهر بَرَد یک یک	رحمی نه پیر را و نه برنرا را
آن حیل و رز بی خبر آی، آخر	از پسا در افکند همه ما را

(شعر غلامرضا صدیق، تراوی کهن بوم، ۳۳۶)

چون ز طرب بر سر گل پا نهم در سبکی نالی پروانه‌ام
گر بجهم از سر این گل بر آن هیچ به گل‌ها نرسانم زبان^(۱)

طنز و هزل البته با هم تفاوت دارد. آثار هزل آمیز، شنونده و خواننده را به خنده می‌آورد ولی این خنده از احساس برمی‌خیزد نه از آگاهی و اندیشه. طنز برعکس با اندیشه سروکار دارد و هرگز کار را به دشنام‌گوئی نمی‌کشانند. آثار کمیک (بذله‌گوئی، شوخی، طنز، لطیفه‌گوئی و هزل و ضحک...) در مرتبه آثار تراژیک قرار می‌گیرند به این دلیل ساده که خنده صورت‌کی است که ما بر چهره می‌زنیم برای پوشاندن گریه و اندوه. اگر الگوی تنش‌های انسانی لازمه تصور تراژدی باشد، پس اثر هنری کمیک به تراژدی نزدیک می‌شود، از این رو نظریه رومان‌تیک آلمانی تصویری خردمندانه برای این آثار عرضه کرد و آن را جنبه مکمل جدی بودن دانست.

برگسن فیلسوف فرانسوی در رساله «خننده» [le rire و ۱۹۰۰] بنیاد خنده را در تباین ماشین و ارگی و وجه حیاتی و زنده نوع انسان می‌داند. هوش انسان همه چیز را افزاروار می‌بیند در حالی که غریزه او با زنده بودن و زندگانی سروکار دارد. او در «تکامل آفرینشگر» خود می‌نویسد این غریزه است نه هوش - که زندگانی را نمایان می‌کند. هوش همه چیز را افزاروار می‌نگرد اما غریزه بطوری زنده پیش می‌رود. هرگاه انسانی بطور ماشینی رفتار کند یا کردارش مکرر شود و زیروهم جوشش زندگانی را نشان ندهد خنده آور می‌شود. ما بر شکست و کنش‌های انسانی خنده می‌زنیم زیرا او همانند ماشین رفتار کرده است پس انسان

بیش از آنکه موجود ضاحک باشد موجود مضحک است. وقتی شخصی کاری را بطور ماشینی تکرار می‌کند و متوجه وضعیت انسانی خود که خواهان تنوع و تغییر است نمی‌شود یا مانند شیئی حرکت می‌کند یا اراده‌اش را از دست می‌دهد به صورت بازیچه در می‌آید، خنده‌آور می‌شود. شخصی را در نظر آورید که با شتاب از خیابان می‌گذرد ناگهان پایش را بر روی پوست خربزه‌ای می‌گذارد می‌لغزد و در می‌افتد، دیگران بر او می‌خندند. البته برای خندیدن، دو شرط ضروری است. نخست: فراغت و بی‌طرفی یعنی عدم حضور حس همدردی. دوم: وجود جامعه انسانی، انسان باید در حلقه جمعی باشد تا بتواند همراه آن‌ها بخندد.^(۱)

پوشیدن جامه‌های عجیب و غریب، تغییر دادن چهره و حتی تغییر دادن چیزهای طبیعی سبب خنده می‌شود زیرا ناهماهنگی که صورتی از افزاروارگی است بوجود می‌آورد. اما هر ناهماهنگی و رفتار نامتعادل کمیک نیست. در مثل ما بر رفتار و حرکات شخص چلاق خنده نمی‌کنیم، بر او رقت می‌آوریم حال آنکه خندیدن مستلزم غیاب حس همدردی است. نویسنده آثار خنده‌آور از این نکته آگاه است و همدردی ما را نسبت به شخص مورد نظر خود تخفیف می‌دهد. او به نمایندگی جامعه از رفتار خلاف عرف و ماشینی افراد انتقاد می‌کند و آنها را کیفر می‌دهد.

شاف‌تسبوری دربارهٔ بذله‌گوئی و طنز می‌گوید: «روح آزاد و طبیعی انسان اصیل و مبدع که در بند یا زیر نظارت قدرتمندان است، راهی برای رهایی و آسودگی خود بدست می‌آورد، لودگی می‌کند، نمایش مضحک برپا می‌دارد، شکلک در می‌آورد... تا دق دل خود را خالی کند و از

اشخاص مزاحم انتقام بگیرد.»^(۱)

از ویژگی های دیگر بذله گوئی و طنز، اختصار و ایجاز است. ایجاز کلام روح بذله گوئی است. طنزنویس با تدابیر متنوع می کوشد کلامی فشرده که همراه با ایهام، اشاره، تلمیح و... است عرضه کند. زمانی که قیده های محیط اجتماعی هرگونه حمله مستقیم بر دشمن را منع می کند، و حتی اجازه نمی دهد ما به پاسخگوئی در برابر قدرتمندان برخیزیم، طنز و بذله گوئی عامل مقاومت ماست در برابر آنها و گریزی است از حوزه فشارها و تحمیل های ایشان. این کار لازم نیست برونی باشد یا بر زبان آید، می تواند درونی باشد در مثل جامعه انسان ها را از کارهای شهوانی و زشت در حضور عام باز می دارد اما شوخی شنیع به آنها اجازه می دهد آن منع اجتماعی را بشکنند.

بهر حال طنز و بذله گوئی در صورتی مؤثر است که با استعاره ها، اشاره ها، جناس ها و با بیانی موجز و در همان حال مجسم کننده همراه شود. زمانی که شخص با کارهای خود ماشینی را به یاد ما می آورد یا از موضوعی حیاتی و جدی غفلت می ورزد موجب خنده ما می شود. عبید زاکانی می نویسد:

قزوینی را پسر در چاه افتاد. گفت جان بابا جائی مرو تا من بروم
رسن بیاورم و ترا بیرون کشم.^(۲)

یا: قزوینی با سپری بزرگ به جنگ ملاحده رفته بود. از قلعه سنگی به سرش زدند و بشکستند. برنجید و گفت: ای مردک! کوری، سپری بدین بزرگی نمی بینی، سنگ بر سر من می زنی؟^(۳)

۱. در sensus communis اثر Shaftesbury، نقد ادبی، ۵۷۰.

۲ و ۳. کلیات عبید، چاپ عباس اقبال، ۷۴.

در دوره معاصر شاعران طنزنویس یا بذله گو و شوخی پرداز با بهره گیری از تدابیر کلامی، به انتقاد از رسم ها یا رفتار قدرتمندان پرداخته اند و از این جمله اند: ایرج میرزا، افراشته، دهخدا، ابوتراب جلی و توللی. نیما یوشیج نیز چند قطعه مطایبه آمیز دارد که در قالب های قدیمی سروده شده مانند قطعه «میرداماد»

قطعه های طنز آمیز اخوان به شیوه ایرج میرزا بیشتر در کتاب های «ارغنون» و «ترا ای کهن بوم و بر دوست دارم» آمده است. برخی قطعه های جدی او نیز به پیروی ایرج میرزا سروده شده مانند مثنوی «خان دشتی» که به روانی اشعار ایرج میرزا نیست:

یکی از روزهای آفتابی دل من آسمانی شد حسابی
پسینی آشیان را ترک کردم یکی از بچه ها را نیز بردم^(۱)

اگر این مثنوی را با «عارف نامه» ایرج مقایسه کنیم خواهیم دید تفاوت از زمین تا آسمان است. اخوان گاهی مضمون یا حکایتی مشهور را به نظم درمی آورد، در مثل حکایت زنان یهود و شکایت بردن پیش موسی که درد زادن سخت است از ما بردار و بر عهده شوهران ما بگذار [البته حکایت یاد شده صورت های دیگری نیز دارد] و بقیه قضایا. امید این حکایت را به نظم درآورده اما نتوانسته جهت اجتماعی به آن بدهد، افزون بر اینکه حکایت منظوم او فاقد اشاره ها و جناس ها و فشرده گی کلامی لازمه بذله گوئی است. در این خانه مردی آماده زادن کودک است اما ناگهان از خانه همسایه و از مرد همسایه فریاد بلند می شود که:

ای خدا پشتم ای خدا کمرم ای خدا نافم ای خدا جگرم

دگرگونی‌های اجتماعی و شعر اخوان / ۱۵۳

چه غلط بود اینکه من خوردم مُردم از درد، ای خدا مُردم^(۱)

این قسم بیان‌ها بیشتر به دست انداختن دیگران شبیه است تا به طنز و بذله گوئی. قطعه «دعوت» اخوان که به شیوه «زهره و منوچهر» ساخته شده نیز شادی و شنگولی اثر ایرج میرزا را ندارد:

راه سپاریم چومرغ و بره بر سر دشت و تن کوه و دره
مست سرود خوش نسل جوان چون چمنی لاله، گشوده دهان^(۲)

طنز موفق اخوان را در قطعه «مرد و مرکب» و «زندگی می‌گوید» می‌بینیم. «زندگی می‌گوید» حاوی احساس‌ها و تأثراتی است که اخوان در زندان داشته است. بیشترین بخش شعر دربردارنده گفتگوی اخوان است با مردی عامی اما بسیار دانا و زیرک و بذله‌گو به نام «شاتقی» او و شاتقی هر روز در حیات زندان راه می‌روند و دربارهٔ زندانی‌ها، موضع موجود، دولتمردان، خود و دیگران سخن می‌گویند. شاتقی همه را «فلانی» صدا می‌زند. در این شعر طولانی، اخوان فرصتی یافته است برای نشان دادن هنرهای کلامی خود. آوردن جناس‌ها، تضادها، مثل‌ها، تکرارها و عناوین خاص زندانی‌ها در مثل حضرت آقای دفتردار، دزد آقا و... درونمایهٔ شعر طرح مشکل زندگانی و دشواری‌های زیستن است. زندگانی به نظر اخوان کلافی بغرنج و درهم بافته است که تار و پودش هیچی و پوچی است. صدائی از درون او فریاد برمی‌دارد که زندگانی بی ارزش و پوچ است و صدای دیگری می‌گوید این طور نیست. زندگانی

۱. ارغنون، ۲۷۳.

۲. ارغنون، ۲۶۲.

نمودی است زیبا و دوست‌داشتنی و آفرینشگر. در این اثر مرگ و زندگانی در تضاد با یکدیگر قرار می‌گیرند و سرانجام شاعر می‌سراید:

مرگ گوید: هوم! چه بیهوده!

زندگی می‌گوید: اقا باز باید زیست،

باید زیست

باید زیست.^(۱)

گرچه مضمون تازه‌ای در این اثر نمی‌بینیم اما هنرنمایی‌های کلامی اخوان و ریزه‌کاری‌های ظریف بذله‌گویانه او و گفتگوهای جاندار شاتقی و آقای شیک‌پوش (دزد آقا) و دیگران... روح ویژه‌ای به آن داده و آن را بسیار خواندنی کرده است. شاعر در این اثر بین دو قطب متضاد نه زندگانی و زندگانی، بین هیچ و پوچ شمردن حیات و با معنا دانستن آن در نوسان است. راوی شعر می‌کوشد اندوه و خستگی خود را در پشت صورتک کمیک پنهان کند. عشق و امید و زندگانی فریبی بیش نیست. اختیار و جبر هم‌معناند و هر ماجرائی به هیچی و پوچی پایان می‌گیرد. شاتقی می‌گوید زندگانی را دوست می‌دارد و با مرگ دشمن است اما زندگانی - و این زندگانی - چنان دوستی است که باید از دست او به دشمن پناه برد و راوی باور دارد زندگانی مانند طاووسی است با پر و سیمائی زیبا و صدا و پائی زشت. او نه خوش بین است نه بدبین:

من شد و هست و شود بینم

عشق را عاشق شناسد، زندگی را من

من که عمری دیده‌ام پائین و بالایش

که تقویر صورتش، لعنت به معنایش^(۱)

شاتی رندی است زیرک، غمگین است و لبخند مجروحی بر لب دارد. همسرش طاووس از درد اویی خبر است و برای دیدار شویش نه خود به زندان می‌آید و نه می‌گذارد بچه‌ها به دیدار پدر بیایند. دل شاتی تنگ شده و در دل از غربت خود گله می‌کند و بغض گلوگیرش را فرومی‌خورد. زندانی دیگر آقای دفتردار است که در جلد همه می‌رود و این و آن را مسخره می‌کند و گاه با «شاتی» سرشاخ می‌شود. دزد آقا زندانی دیگر هنرهای بزرگ دارد. یک قلم هفده کامیون تریاک دولت را خورده و باز زنده است! گاهی پوزخندی می‌زند که مانند تفی است بر صورتش افتاده. خیلی آقامنش است و به این جمع نمی‌آید و نمی‌خورد. گرچه شاتی باور دارد هر که به زندان افتاده محرکش خوردن و پوشیدن و شهوت رانی است، و راوی نیز تا حدودی با او همراه است اما در زندان گروهی از جوان‌ها نیز هستند که به انگیزه ایمان خود گرفتار شده‌اند، شکنجه می‌بینند و اعدام می‌شوند و آب‌شخور باور و ایمانشان زلال است، ولی «شاتی» در این زمینه نیز شکاک است:

گلۀ معصوم ایشان را بزی دیدم

خوش علف، پر خوار، پرواری

کافرم گر این مسلمان را پسندیدم.^(۲)

در این میان جوانی دیگر نیز زندانی است. مادر پیرش از

۱. زندگی می‌گوید، ۱۷۱.

۲. زندگی می‌گوید، ۱۴۴.

کرمانشاه به دیدار او می‌آید و او را نصیحت می‌کند ولی پسر نمی‌پذیرد. مادر پیر به زادگاهش برمی‌گردد و با عروستش به تهران برمی‌گردد تا بلکه او بتواند پسر را از خر شیطان فرود آورد اما این دو، چند روز دیرتر به تهران می‌رسند و جوان اعدام شده است، لحن راوی در این جا حماسی می‌شود و به دختر کرمانشاهی می‌گوید «نطفه یک قهرمان با تست» همسر جوان باردار است و دیر یا زود خواهد زاد:

گر پسر زادی کمر بند پدر بسیار و وادارش
همچون مردانه و بی‌باک بر بندد
ورد گر زادی بگو او نیز
گر به سر خواهد که پیچاک پدر بندد
ماده شیری با خطر، بی‌خوف باشد تا که آن میراث
بر سر و گردن چو یال شیر نربندد.^(۱)

فداکاری جوانان و قهرمانی این جوان‌ها نقطه روشنی است که بر منظومه می‌تابد. اندوه و تاریکی بر سراسر منظومه سایه گسترده است. اخوان در این اثر توانسته است حیات کوچک زندان و آدمهای منظومه را همچون نمونه کوچکی از جامعه ایران دوره ستمشاهی به نمایش بگذارد. آدمها - جز جوانان قهرمان - به نحو عجیبی مضحک‌اند. منظومه بیانی میان جدّ و طنز دارد و «داستانکی است چند از دیده‌ها، برداشت‌ها، اندیشه‌ها به جدّ و هزل خاطره و خطوط ذهن و نقل و خطاب ... در اوزان نیمائی ... عنصر اصلی شعر «صوّر خیال» در این منظومه عنصر اصلی نیست و شیوه 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... [از اهداف دیگر سراینده] استفاده از همه 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 ملزم به آنست.»^(۱)

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 سخن گوئی و جمله‌بندی محاوره‌ای نثر در شعر خود بهره جوید و آل احمد می‌خواست... از برخی ویژگی‌ها و هنرها و امکان‌هایی 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 کوشش‌ها و نظرگاه‌های آن دو بزرگوار در گذشته بی‌ارتباط نیست. اما 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 صور خیال شعری تا حدی که لازمه این کار است اما در نثر که آن هم البته به جای خود از برخی صور خیال مانند استعاره، تشبیه، کنایه و تمثیل به کلی بی‌بهره نیست ولی عنصر اصلی نیست... استفاده کردن از عناصر شعری و نه بیش‌تر به اضافه نظام و انضباطی که نظم و وزن بکار می‌دهد و نیز به اضافه قدرت سحراره و جاذبه و کمند سیال قافیه و سلسله‌بندی ردیف و جادوی تکرار که عنصر اصلی و شگرد خاص قافیه است.»^(۲)

۱. زندگی می‌گوید، ۱۱.

۲. زندگی می‌گوید، ۱۲ تا ۱۴.

عناصر موجود در منظومه «زندگی می‌گوید» جز وزن و قافیه — که خود امید توضیح داده — این‌هاست.

- (۱) مثل‌ها و گفته‌های عامیانه: امید در این شعر مثل‌ها و گفته‌های عامیانه می‌آورد و بیان خود را رساتر می‌سازد:
- لحظه‌ها مثل صف موران خواب‌آلود. (۳۱)
 در صف نوبت یکایک خوابشان می‌برد. (۳۱)
 چون جرقه می‌پرید از خواب و می‌افشرد. (۳۱)
 نیزیاری، اختیاری چار دیواری. (۳۶)
 مزه آرد پیش و گوید نوش! (۳۸)
 بی رقیبی یکه‌تازی داشت در میدان. (۴۸)

(۲) — تصویر [تشبیه، مجاز، کنایه و استعاره ...]

- به زلالی همچو لبخند صفای خویش. (۱۹)
 سکه می‌زد «دیر شد» بر پولک هر «زود» (۲۱)
 باختر چون «تون» سردی می‌شد و... (۲۲)
 عقده خود را فرو می‌خورد،
 چون خمیر شیشه، سوزان جرعه‌ای از شعله و نشتر. (۲۵)
 توسن تند سخن را کرده رام خود. (۴۸)
 قصر شیرین جوانی، ای بهین تندیس جاندارزیبائی. (۱۵۳)

(۳) — گفتگوها، بهره‌گیری از حرکت‌های حروف، سکون‌ها،

تشدیدها، ترکیب واژه‌های نو و کهنه، تعبیرهای عامیانه، خطاب‌ها...
 منظومه «زندگانی می‌گوید» اثری است روائی، حذف‌اصل شعرو
 نثر و نزدیک به حالت سخن‌گوئی و جمله‌بندی محاوره‌ای با الزام به وزن

نیمائی دادن به شعر و بهم بستن مصاریع و بیت‌ها با کمند قافیه‌های اتفاقی. در این منظومه شاعر می‌کوشد همراه با روایت رویدادها و زندگی‌نامه اشخاص (شاتقی، میرفخرا، سیا سرمست، دخو، گرگلی، دزد آقا، شاغلام...) زندانیان زندان قصر، برخی صحنه‌ها را صورت‌نمایشی بدهد. رشته 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 شعرنمایشی است. شعرنمایشی را به صورت کامل آن در شاهنامه فردوسی می‌بینیم. فردوسی همراه با روایت چالش‌های رستم و سهراب و رستم و اسفندیار... آنها را رویاروی هم قرار می‌دهد و واکنش‌ها و عواطف و اندیشه‌های ایشان را با جمله‌های کوتاه، پرشدت و سرشار از پویائی نمایشی بیان می‌دارد. او در لحظه‌های رجزخوانی پهلوانان، واژه‌ها و جمله‌هایی بکار می‌برد که ژرفای درون ایشان را آشکار می‌کند، در هنگامه جنگ و گریز و گیرودار ایشان مصاریع و بیت‌هایی می‌آورد که شماره هجاهای کوتاه آن کمتر است. استعاره و وصف‌ها و تشبیه‌هایش رسا، فشرده و طبیعی است و نشان‌دهنده حرکت است؛ در گرفتار شدن خاقان چین بدست رستم می‌سراید:

چو از دست رستم رها شد کمند سرشهریار اندر آمد به بند

توانائی گوینده در توصیف چنان است که شنونده در یک لحظه، رها شدن شدن کمند رستم و به بند درآمدن سرخاقان چین را با هم می‌گیرد. نظامی گنجوی با اینکه شاعر توانائی است می‌خواهد همین لحظه دراماتیک را وصف کند:

کمند عدو بند را شهریار بینداخت چون چنبر روزگار

ولی بیانش طبیعی نیست «از عدو بند ترکیب جمله چفت و محکم شده و در تشبیه چنبر روزگار حسن ابداع و ابتکار بوجود آمده ولی بیان او توجه خواننده را به جای [عطف] به اصل رویداد، به سوی الفاظ و صنعت و تشبیه می‌کشاند و نمی‌گذارد اصل رویداد، گرفتار شدن در کمند، در نظر شنونده یا خواننده جلوه گر شود.»^(۱)

در جایی که اسفندیار تیر می‌خورد و از اسب به زیر می‌افتد، فردوسی با بیتی موجز و با تشدید و تخفیف واژه‌های «پر» و «پیکان» انجام دردانگیز اسفندیار را به نماش می‌گذارد:

سرنیر بگرفت و بیرون کشید همی پَر و پیکانش در خون کشید^(۲)

همانند این گونه صحنه‌ها و یا بیان روایی را - در ترازوی فروتر - در آثار نظامی گنجوی و گرشاسب نامه اسدی طوسی می‌بینیم و هم چنین قصه‌های نمادین و تمثیلی را که گاه حاوی صحنه‌های نمایشی یا داستانی است، در آثار سنائی، عطار مولوی و جامی دیده‌ایم در دوره معاصر دهخدا، ایرج میرزا، نیما، بهار... نیز آثاری از این دست بوجود آورده‌اند [در مثل کار شب پا] اما من در این جا می‌خواهم اشاره‌ای به «عارف نامه» ایرج میرزا داشته باشیم. ایرج در اثر خود می‌کوشد از وقفه‌ها، تشدیدها، و ویژگی‌های صوتی و یا ابهامی برخی واژه‌ها و افعال وصفی نمایشی به روایت ساده خود بدهد. انگیزه سرودن منظومه را همه می‌دانند. عارف به دعوت کلنل پسیان به مشهد می‌رود اما به ایرج میرزا که در همان زمان در مشهد و در انتظار او بوده اعتنائی نمی‌کند و از سوی

۱. شعر العجم، شبلی نعمانی، ۱۰۲ به بعد.

۲. شاهنامه، ج ۶، ص ۳۰۵.

دیگر در تصنیف‌ها و اشعار خود به سلسله قاجار حمله می‌برد (ایرج میرزا از خانواده قاجار بوده) و این همه خشم ایرج را برمی‌انگیزد و عارف‌نامه را می‌سراید. در این شعر پس از وصف حال عارف و سراینده، ماجرائی جنسی با زبان هزل و طنز بیان شده است. گفتگوها ساده و بسیار جاندار است و برخی واژه‌ها و افعال پیچ و تاب‌ی ایهام‌دار، یافته‌اند؛ در بیت زیر فعل «آوردستن» همین ویژگی را نشان می‌دهد:

ترا من می‌شناسم بهتر از خویش
ترا من آوردستم به این ریش^(۱)

بهره‌گیری از واژه‌ها و افعال عامیانه:

از او جفتک زدن از من تپیدن
از او پر گفتن از من کم شنیدن

دلم زین عمر بی حاصل سرآمد
که ریش عمر هم کم کم درآمد^(۲)

چو آن گربه که دنبه از سرشام
همی وردارد و ورمالد از بام^(۳)

منظومه «زندگی می‌گوید» امید البته روایتی خندستان نیست، قصه غصه است گرچه در برخی صحنه‌ها به هزل و ضحک می‌گراید که

۱ و ۲. ایرج میرزا، ۸۲ و ۷۷.

۳. ایرج میرزا، ۷۶.

در واقع صورتکی است برای پنهان داشتن اندوه و گریه. اما در این منظومه هنرنمایی‌های کلامی از آن قسم که برشمردیم گاه بر متن اثر سایه می‌اندازد. در این جا چند مورد از موارد بسیار شیرین کاری‌های شاعر را می‌آوریم.

در وصف بتی کافر دل و شهر آشوب می‌گوید:
 شور و شیرین کاره‌ای، این کاره‌ای بی دین و دل سازی. (۳۳)
 ساخته با سوخته فرقه‌ش الف تا واو. (۷۳)
 گردنت خشکیده با آب دهن تر کن. (۷۴)
 دزد آقا با اینکه هفده کامیون تریاک دولت را خورده باز «زنده است!» (۸۵)

بهره‌گیری از ایهامی که در فعل خوردن هست.
 پنج شش چطول از آن کشمش سگی هائی که... (۱۱۰)
 نیش او تا بیخ گوشش بود. (۱۱۹)
 چند روزی از «قضایا» دیرتر آمد. (۱۵۰)
 در شعر «دوزخ اقا سرد» نیز همین نکته‌ها دیده می‌شود:
 و فرامش می‌کند هستیش را در خوابک مستیش. (۴)
 خیل خیل عقده‌ها را در گلو ترکانند. (۴)
 هویره و آهویره‌ی طتاز را نازم. (۲۸)

در اشعار قدمائی اخوان نیز همین شیرینکاری‌ها دیده می‌شود در مثل در «نخل نور و نخل ناز» که آزمونی است در مایه‌ی هزل، شاعر در خوزستان است و با شهر آشوبی آشنا می‌شود و بزمی بر پا می‌کند. نخست او را با صابونی لطیف و عطرآگین می‌شوید و آن گاه با جامه‌ای نو می‌پوشاند.

دگرگونی‌های اجتماعی و شعر اخوان / ۱۶۳

اگر با خسروانی بارید شاد هم از پالیزبان وز انگبینا
نکیسا گربه زیر قیصران خوش و گر سرکب خوش از شکر توینا
مرا جامه دران و راه گل به سپس زیر افکن نوشین لبینا^(۱)

می‌بینیم که شاعر چگونه به مدد آهنگهای موسیقی مسائل
نگفتنی را بیان می‌کند. با این همه طنز و هزل اخوان چندان نیرومند
نیست. خود او هم می‌گوید: «در طنز... نمونه‌های خیلی موفقی
ندارم... گاهی کارکی کرده‌ام ولی چون خودم طبع هزل و طنز ندارم،
طتّاز نیستم.»^(۲)

۱. ترا ای کهن بوم، ۱۹۲.

۲. دیدار و شناخت، ۳۶.

اندیشه‌های اخوان

ارزیابی اندیشه‌های امید از آنچه در اشعارش آمده یا آنچه خود به صراحت بیان می‌کند، آسان نیست زیرا این اندیشه‌ها همیشه همخوان نیستند و گاه با هم تعارض پیدا می‌کنند. اما بهر حال او را نمی‌توان به تعبیری که دوست داشته خود را وصف کند «منحصرأ‌دهاتی زمزمه کننده» دانست «نه یک روشنفکر و نه یک سوسیالیست. زمزمه کننده‌ای که غالباً تودماغی هم زمزمه می‌کند... برای خودش هم زمزمه می‌کند.»^(۱) درست است اما بهر حال پس پشت هر زمزمه‌ای، شعری، سرودی پیامی و مقصودی نهفته است. واژه‌ها را نمی‌توان به «نت» یا آهنگ موسیقی تبدیل کرد زیرا بار معنا را بردوش دارند. در رمزی‌ترین شعرهای بودلر و رمبو و ورن، پیامی نهفته است. هدف نمادگرایان — البته اخوان از این گروه نیست — یگانه شدن با طبیعت، بدست آوردن زیبایی ناب از دل امواج پرطیش زندگانی و تبدیل شعر به موسیقی بود. در نزد اینان منظره دریا در مثل بطور نامحدودی

رضایت بخش است. چرا؟ زیرا دریا همزمان با نمایش ایده پهنآوری و بزرگی، ایده جنبش و شدن را نیز به نمایش می‌گذارد. چالابی موج می‌تواند عظیم‌ترین تأثیر زیبایی را به انسان بدهد، آن قسم زیبایی که او می‌تواند در این جهان جنبنده و در حال شدن به دیده آورد. بودلر در قطعه «مرد و دریا» (L'Homme la Mer) می‌خواهد یگانه شدن طبیعت بشری را با دریا بیان کند:

مرد آزاد، تو همواره به دریا مهر خواهی ورزید
دریا آئینه تست روان خود را می‌نگری
در سیربی انتهای موج او،
و ضمیر تو لجه ایست نه کمتر زاو مهیب.

.....

هر دوی شما ظلمانی و راز دارید
مرد! دتاری به عمق هاویه های وجود تو راه نبرده؛
دریا! دتاری به گنج های نهانی تو دست نیافته
از بس هر دودر حفظ اسرار خود متعصبید!^(۱)

قیاس دریا و انسان و ناپیمودنی رازهای این دو بهر حال از اندیشه پنهانی شعر خبر می‌دهد. مهمتر از همه ایده و فکر رمزآمیزی در شعر بودلر نهفته است و از تفکری که بر «نمی دانم چیست؟»^(۲) استوار است، برمی‌خیزد. شاعر می‌گوید «رازهای دریا و درون انسان را نمی‌توان شناخت» البته تفکر شاعرانه در وزن و موسیقی و درونمایه شعر منحل

می‌شود ولی به هر حال دانشی از طبیعت و جهان به ما می‌دهد. بعضی از سمبولیست‌ها - در مثل ییتز - به شاخه شناخت فلسفی که از کانت به هگل و کروچه و برادلی می‌رسد، گرایش بیشتری داشته‌اند تا به فلسفه اراده شوپنهاور و هارتمان و نی‌چه و برگسن. و می‌گویند شاعر از راه شعر در پیوند با واقعیت‌ها به شناخت خود می‌رسد و به این وسیله به دانش و شناخت دست می‌یابد.

هرگونه نگارشی (چه نثر و چه شعر) مستلزم قسمی تفکر است. نوشتن ساده‌ترین جمله حتی درباره شخص خود، بدون قسمی تفکر ممکن نیست ولی این تفکر نمی‌تواند مجرد باشد. تفکر شاعرانه غیر از عرضه استدلال است. شاعری که گرایش عرفانی دارد، جهان را باشنده‌ای مادی و افزاره‌وار نمی‌بیند و می‌گوید:

به نزد آنکه جانش در تجلی است همه عالم کتاب حق تعالی است

اما آنکه شکاک است افلاک و طبیعت جهان را هیچ و پوچ

می‌بیند:

ای بی‌خبران شکل مجسم، هیچ است وین طارم نه سپهر ارقم هیچ است^(۱)

در شعر، تفکر بخش مکمل حساسیت شاعرانه است و از تجربه شاعر ریشه می‌گیرد. اندیشه‌هایی که در شعر فردوسی و حافظ و مولوی آمده نشان می‌دهد که این شاعران زمان دراز درباره زندگانی اندیشیده‌اند و به همین دلیل ادراکی بسیار عمیق‌تر از آنچه در کتابهای منطقی می‌بینیم از جهان و انسان به ما می‌دهند. زمانی که حافظ می‌خواهد «ایده» غفلت و

غرور پوچ انسان را بیان کند، می‌گوید:

زاهد غرور داشت سلامت نبرد راه رند از ره نیاز به دارالسلام رفت.^(۱)

او در این جا زاهد و شیطان را در یک‌دیگر قرار می‌دهد. همانطور که شیطان در اثر غرور از فردوس برین رانده شد، زاهد نیز رانده خواهد شد و رستگاری نخواهد یافت. «رند»، برخلاف او به دلیل نیازمندی اصیل خود به طبقه‌ای از طبقه‌های فردوس راه خواهد یافت. می‌بینیم که شاعر چگونه توانسته است حقیقت زنده مطلوب خود را به صورت مشخص بیان کند. از همین راه است که ما می‌توانیم از اشعار دانسته بهره‌گیریم بی آنکه مسیحی باشیم و می‌توانیم دقیقه‌های شعر حافظ را بشناسیم بی آنکه عارف گردیم.

تفکر شاعرانه صریح نیست، و بیان‌کننده کلام موزون ایده‌ایست دریافت شده یا تجربه شده، شاعر گاه ایده‌ای کهن را دوباره می‌اندیشد، و گاه در برابر آن می‌ایستد و به ارزش سنجی آن می‌پردازد و زمانی نیز به آینده نظر می‌دوزد و همراه دگرگونی‌های عمقی تاریخ گام بر می‌دارد. در همه این احوال او نمی‌تواند از زندگانی و واقعیت که سکوی پرش اوست دور شود. شاعر در شب تاریک و بیم موج و گرداب هایل غوطه می‌خورد و نمی‌تواند از «سبکباران ساحل‌ها» باشد. شاعر عارف از مرگ نمی‌ترسد زیرا همراه با کسانی چون بیتزباور دارد که «مرگ نیست مگر گذر از اطاقی به اطاق دیگر...» یا همانند شاعر خود ما می‌گوید:

آتش عشق پس از مرگ نگردد خاموش این چراغی است کز این خانه به آن خانه برند

اما بهر حال مرگ یا سرانجام زندگانی و بودن در این جهان و آگاهی و تشخیص آن، معنایی سهمناک دارد. چاره ناپذیر است. انسان در برابر آن گاه به زانو درمی افتد و گاه از آن نمی ترسد و لحظه‌های مردن را به چیزی شکوهمند بدل می سازد. کلئوپاترا زمانی که خود را می آراید تا به دیدار آنتونی محبوب و در گذشته خود برود، ندیمه خود را می بوسد و افعی خطرناکی را بر سینه خود می گذارد:

جامه شاهانه‌ام را بیاور و تاج بر سرم بگذار
اشتیاق به جاودانگی را در وجود خود احساس می‌کنم
گمان می‌کنم آنتونی مرا فرا می‌خواند
می‌بینمش خود را برمی‌خیزاند تا عمل شریف مرا بستاید،
من آتش و هوا هستم و دیگر عناصر وجود خود را به این دنیای دون
وامی‌گذارم.

پس دیگر از دست شده است.
[ایراس] بیا و آخرین بوسه گرم را از لب من بستان
ضربه مرگ همچون لب گزیدن عاشق است
درد می‌آورد اما خواستنی است
آرام باش، آرام باش!^(۱)
مگر کودک مرا نمی‌بینی که بر سینه‌ام آرام گرفته^(۲)
و در حالی که شیر از پستان پرستارش می‌خورد
به خواب می‌رود؟^(۳)

۱ و ۲. ایراس کلئوپاترا را می‌بوسد و می‌میرد و این جا کلئوپاترا به ندیمه دیگر خود چارمیان خطاب می‌کند. مراد از کودک همان افعی است که روی سینه اوست.

۳. آنتونی و کلئوپاترا، ترجمه ع بازارگادی، ص ۲۰۷.

در این جا معنائی می بینیم از گستره زندگانی و مرگ که بطور مشخص بیان شده. شاید این معنا و ایده چندان تازگی نداشته باشد. آنچه ما در تفکر شاعرانه می جوئیم صرف تازگی نیست بلکه می خواهیم دریابیم که شاعر چگونه آن ایده را به مدد تعبیر پُرشدت و با وصف «تمام گفت» به خواننده انتقال می دهد و آن اندیشه احساس شده را در جام کلمات می ریزد. امید در «خوان هشتم» از زبان نقال، ماجرای به چاه در افتادن رستم و نیرنگ و ناجوانمردی شغاد را تصویر می کند. اصل روایت البته از آثار کهن و شاهنامه ها گرفته شده ولی شاعر معنای امروزی به آن می دهد و این معنا با آنچه در شاهنامه ها آمده متفاوت است.

قطعه «آن گاه پس از تُندر» اوج کار امید در زمینه سرایش شعر حماسی - سوگچامه ای است این شعری است پر آب و تاب، تمثیلی همراه با تصویر صفحه شطرنج به عنوان صحنه عمل و بازیگران هراس آور و نشان دادن نبرد دو گروه نابرابر. درونمایه داستان در خواب جریان دارد و می توان آن را کابوسی دانست که به شعر درآمده. کابوسی که در خواب های ما جریان دارد همانطور که زمستان در کوچه ها و گذرگاه های ما.

این خواب با خواب های «مخمل آویان» یعنی شاعران تغزلی ... تفاوت دارد. نادرپور در خواب های تیره افیونی خود، معشوقه را باز می شناسد که با «چشمی به رنگ آبی سیر غروب» نمودار شده. او «از نسل ماه است» و «اندامش از نوازش مهتاب های دور، رنگ صبحی بلورین دارد» ولی خواب های امید از گونه دیگری است. خواب های او «آب های اهلی وحشت اند که در آن کاروان هول و هذیان جاری است. گرگی محتضر با زخمی بر گردن و کفتاری سیر از خوردن لاشه ای خونین...» خواب شاعر را برآشفته می کنند.

امید در جهانی بسر می‌برد که دلاوری‌ها و راستی‌ها و پاکی‌ها بار سفر بسته‌اند و اکنون سرشار از وحشت است و آینده مبهم و نامعلوم است. هیچ عاملی نیست که بتواند بن‌بست‌ها را بشکند. جهان گردونه عنان گسیخته‌ای از وحشت است که در مداری نومید بر گرد خود می‌گردد و ابر سیاهی که جهان را فروپوشانده نه باران بلکه مژده باران را نیز به انسان نمی‌دهد، البته در همین اشعار واقعیت‌های اجتماعی سال‌های ۳۲ به بعد مجسم شده اما بینش شاعر آینده‌نگر و تاریخی نیست. بینش او تراژیک است.

مراد از بینش تراژیک تفکری است که جهان و انسان را افتاده در دایره تقدیر و سرنوشت می‌داند. و همین تفکر است که اشخاصی مانند اورستس، اودیپ، مکبث، و فدر را به صحنه نمایش می‌آورد که اسیر بازی‌های «تقدیرند» تراژدی نمایشنامه ایست که کشمکش موجود در آن حل‌نشده‌ای است و این ضرورت تقدیر و سرنوشت است. جهان تراژدی همان‌طور که لوسین گلدمن می‌گوید: جهانی است که در آن ارزش‌ها و نیازهای ملازم با آن‌ها، «مطلق» است، تابع چهارچوب «همه چیز یا هیچ چیز» است و مصالحه و کنار آمدن با غیر مطلق‌ها را نمی‌شناسد. قهرمان تراژدی، ارزشی را بطور مطلق پذیرفته است و هیچ عاملی نمی‌تواند او را از سیر به سوی هدف بازدارد. مفهوم‌های تراژدی دوقطبی است: درست / نادرست، حق / ناحق، واقعی / غیر واقعی... در این حوزه یکی از این قطب‌ها مطلقاً پذیرفتنی است و دیگری بطور مطلق انکارکردنی. نمی‌توان اندکی از این و اندکی از آن خواست.

قهرمان تراژدی اگر به مصالحه گرایش یابد دیگر قهرمان نیست. او از نیازها و محدودیت‌های خود آگاه است اما کردار او را نمی‌توان با انگیزه‌های روش‌شناختی محض توضیح داد. پاسکال قانون حوزه تراژدی

را این طور بیان می‌کند «هرچه با بی‌نهایت پیوند نیابد، هرچه حقیقی و مطلقاً درست نباشد، بی‌ارزش، مجازی و نادرست است.» قهرمان تراژدی همانطور که ارسطو گفته مسؤول کردار خود نیز هست. او نه مجرم غیرفعال است نه جنایتکار. بنابراین در این جا مشکل گناه و مسؤولیت اهمیت بنیادی دارد. مؤثرترین اجزاء تراژدی «دگرگونی‌های ناگهانی»^(۱) است و «رسیدن از ندانستن به دانستن»^(۲) و کرداری ویژه و جدی همراه با پذیرش مسؤولیت. نظر ارسطو متوجه کردار کلی قهرمان است که در تراژدی عرضه می‌شود، نه متوجه معیارهای اخلاقی او.^(۳) اما دیدگاه هگل کلاً متوجه اخلاق است. خطای قهرمان در این است که مراتب نیک و بد را نمی‌شناسد، نیک [جزئی] خود را نیک مطلق می‌داند. ستیزه مشخص تراژدی بین دعاوی اخلاقی حریفان است. نیک مطلق در برابر نیک مطلق برپا داشته می‌شود. گزینش بین نیک و شر نیست بلکه بین نیک‌هاست.

از نظر هگل آنتی‌گونه^(۴) نمونه کامل تراژدی یونانی است زیرا در این اثر با نهایت تنش اخلاقی انسان سروکار داریم. کرئون و آنتی‌گونه هر دو «حق» دارند در این معنا که صداقت اخلاقی مورد پذیرش هر دو معتبر است. و هر دو نیز خطا کارند زیرا گمان می‌برند که اصل اخلاقی پذیرفته ایشان مطلق است. مصالحه این تضادها نه در کردار قهرمانان بلکه در اندیشه تماشاگر روی می‌دهد زمانی که او درمی‌یابد دعاوی اخلاقی یاد شده مطلقیت ندارد. فاجعه زمانی روی می‌دهد که انسان جزئی را به

1. Peripeteia.

2. Anagnorisis.

۳. هنر شاعری، ۸۹ و ۹۰.

4. Antigone.

جای مطلق می‌گیرد. آنتی‌گونه بدون درک این نکته که آرمانی محدود را به جای آرمانی مطلق پذیرفته به سوی مرگ می‌رود.^(۱)

تراژدی بر بنیاد نظم عام جهانی استوار می‌شود. سقوط قهرمان بی‌درنگ نظم شهر و کشور را آشفته می‌سازد و تماشاگر به هراس می‌افتد. بین آنچه ما احساس می‌کنیم باید روی دهد و آنچه به فعل روی می‌دهد، عدم تناسبی عظیم موجود است. درک این عدم تناسب ما را به قسمی سرگیجه یا تجربه «دل‌آشوبه اخلاقی» می‌رساند که در تراژدی اصیل ما بر آن چیره می‌شویم. سقوط قهرمان نظم اخلاقی را تأیید می‌کند، نظمی که در نخستین ضربه مورد تردید قرار گرفته است. نویسنده تراژدی بر این پایداری و دوام نظم اخلاق تأکید می‌کند و نگران مشکل روان‌شناختی نیست بلکه نگران مشکل متافیزیکی است، از این رو می‌پرسد: چرا شر و بدی روی می‌دهد؟^(۲)

اخوان البته نمایشنامه‌ای تراژیک به این معنا ننوشت. او با این مشکل تماس می‌گیرد و انسان‌ها را در موقعیت تراژیک قرار می‌دهد. قهرمان در «قصه شهر سنگستان» همه کارهائی را که کبوتران بشارتگوی گفته‌اند انجام می‌دهد اما از بن‌بست رهائی نمی‌یابد. رستم در چاه نابرابر در وضعیتی ناممکن قرار می‌گیرد. در قطعه «آخر شاهنامه» نیز می‌خوانیم:

«پورستان جان ز چاه نابرابر در نخواهد بُرد

مرد، مُرد، او مُرد.»

این قهرمانان «فاتحان کوژپشت پیرند» و دوران کروفرشان به

۱. The philosophy of fine Art, tr: osmaston, london, 1920 1۷

۲. نظریه پروفیسور فرای frye در رومانس و تراژدی (۱۹۲۲).

پایان رسیده. شاعر روایتگوی این فاجعه تاریخی است. می‌گویند که «او امید نومیدی است که از فریب سراب بیدار شده، بیابانی هولناک را در پیش چشم می‌بیند... کشیدن بار دردمندی و شکست جاودانه را چون شهادتی شاعرانه پذیرا می‌شود و خود را مانند آخرین معصوم زمانه، خیانت شده و زیان دیده و وانهاده می‌بیند.» البته مشکل در این جا از مشکل خوش‌بینی و بدبینی، امید دادن یا ندادن فراتر می‌رود. از آن جا که شعر امید در نظر نخست بدبینی و نومیدی را القاء می‌کند، خودش نیز گفته:

گویند که «امید و چه نومید!» ندانند من مرثیه گوی وطن مرده خویشم^(۱)

ناقدان بی‌درنگ سراغ این نکته رفته‌اند که او بذر نومیدی در شعر خود پاشیده است. سراینده از این رو می‌خواهد به قسمی این نومیدی را توجیه کند و می‌گوید «در شعر نومیدی وجود دارد اما نه بطور مطلق. در پایان شعر نگفته‌ام آری، نیست، بلکه گفته‌ام: آری نیست؟ تفاوت ظریفی این جا 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 مانده.»

این نکته درست است و در «خوان هشتم» نیز همانند آن را می‌بینیم. در این شعر افزوده بر روایت شاهنامه‌ها، روایت دیگری نیز می‌آید و آن امکان رهایی رستم از چاه است. آیا رستم از این امکان استفاده خواهد کرد؟ شاعر پاسخ جزمی و قطعی به این پرسش نمی‌دهد. اما در شاهنامه فردوسی در پایان دوره پهلوانی «روزگار تهمتن بسر آمده است» پیشگوئی سیمرغ:

که هر کس که او خون اسفندیار بریزد ورا بشکرد روزگار^(۱)
واقعیت یافته و دیگر هیچ چیز این بُن بست را نخواهد شکست.
رستم در اثر حيله شغاد با پای خود به سوی چاه می رود، و حتی امتناع
رخش - که بوی خاک تازه دامگاه را شنیده و پیش نمی تازد او را هشیار
نمی سازد. به چاهی می افتد که در رهایش از آن دیگر نه رزم بکار می آید
نه نیرنگ و نه تدبیر:

بُن چاه بُر حربه و تبغ تیز بُنُد جای مردی و راه گریز^(۲)
اخوان البته زاده عصر دیگری است. اما موقعیت زادگاه خود را
آن گونه می بیند که فردوسی در زمان خود دیده بود. کروفر دیرین به باد
رفته، اورنگ ها به زیر کشیده شده، و فاتح سلطه گر به جای امیران و
بزرگان نشسته. دیگر کسی به سوی آزادگان نمی نگرد. از دیدگاه اخوان
نیز وضع چنین است. اما به جای پیروزمند بیابانی آن روز، «استعمار
جدید» با همه قدرت و توان خود سر رسیده و بر خوان یغما نشسته.
سرزمینی که بهاران در بهاران بوده به «ننگ آشیان نفرت آباد» بدل شده.
اخوان در قطعه «جراحت» حتی از این مرز فراتر می رود. در این شعر
روایتگر افسانه ها، پریشانگوی پریشانگرد، مدّتی دراز خاموش مانده
است. دیگر پای تا سرگوش گشته. مثل این است که از خواب بیدار
شده. آنچه دیده آیا خواب و خیالی نبوده؟

ناگهان از خویشتن پرسد

راستی را آن چه حالی بود

دوش یا دی، پاریا پیرار

۱. شاهنامه، ج ۶، ص ۲۹۷.

۲. شاهنامه، ج ۶، ص ۳۳۱.

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

در این جا دیگر «امیدی» نیست و چالشی نیز نیست و گمان می رود شاعر برای همیشه با زخم درمان ناپذیر خود و نسلش تنها مانده است. در تراژدی نیز همچنانکه در حماسه، نبرد حریفان را می بینیم و از این نظر حماسه و تراژدی بهم نزدیک اند، اما در حماسه «مرگ پهلوان» پایان کار نیست. دوره‌ای به پایان می رسد و دورانی دیگر آغاز می شود. پهلوانی کشته می شود و پهلوان دیگری از نهانگاه سرزمین و تاریخ سربر می کشد. حماسه سرا ضرب آهنگ تاریخ انسان را می شنود، در همه چیز حتی در چیزی کوچک، در مثل اجاقی نیم افسرده شراره‌های حیات را نظاره گر می شود. پهلوان حماسه نیز مانند پهلوان تراژدی بر سر اصول چانه نمی زند، به بهای از دست دادن نام مصالحه نمی کند، می میرد و تن به تسلیم نمی دهد اما در حماسه، ویرانی کشور یا شهری به معنای پایان جهان نیست. در ایلید شهر تروا ویران می شود ولی رامشگر یونانی در دل ویرانی ها، شهر آینده را می بیند که بر فراز ویرانه ها ساخته خواهد شد. در جنگ و صلح تالستوی، مسکو در آتش می سوزد اما در همان زمان چوپانی در کنار چراگاهی بر تخته سنگی نشسته و نی می نوازد. شهرها سوخته، آدمیزادگان کشته و اسیر شده اند و، ساختمانهایی منهدم شده است ولی زندگانی همچنان ادامه دارد. اجاق زندگانی هرگز خاموش نمی شود. هومر و تالستوی هر دو کلیت زندگانی را می نگرند. در پیرامون

پهلوانان آنها هوا و جوشش زندگانی موج می‌زند و قدرت وجودی‌شان طبیعت را می‌لرزاند و افسون می‌کند. اسب‌های آشیل بر مرگ محتوم او گریه می‌کنند و شاخه‌های درخت بلوط به بولکونسکی در حال مرگ اطمینان می‌دهند که قلبش از کار نخواهد افتاد. در آثار حماسی، نبرد انسان را شریف می‌سازد و حتی در هنگام مرگ، زندگانی به مرتبه برتری می‌رسد. در ایللیاد در پیرامون جسد پاتروکل، سرداران یونانی کشتی می‌گیرند، اسب سواری می‌کنند، شراب می‌نوشند. آشیل در نبرد با لیکائون یکی از پسران پریام، لابه‌لای او را در زمینه عفو و گذشت نمی‌پذیرد و می‌گوید:

«ای دوست، تو هم به نوبت خود بمیر. این دریغ‌های بیهوده برای چیست؟ پاتروکل، که تو نمی‌توانی با او برابری کنی، آیا نزد مردگان نرفته است؟ تو می‌بینی من چگونه‌ام، از نیرو و از زندگانی من لاف می‌زنند، از پدری نام‌آور زاده‌ام، مادر من ایزد بانوئی ست با این همه مردم و هر روز مرگ نرم ناشدنی بیم می‌دهد که مرا هم دریابد و کسی با نیزه‌اش یا با تیر بلند پروازش سرافراز خواهد شد که مرا از پای درآورد.»^(۱)

بیان آرام روایت به تقریب غیر انسانی است ولی در انجام هراس بی‌پرده سخن می‌گوید و ما را به لرزه درمی‌آورد. حماسه‌سرا نمی‌خواهد دل ما را نسبت به حال پهلوانان رقیق سازد یا آن‌ها را نیازمند همدردی کند. پریام و آشیل با هم رویاروی می‌شوند و سر هم داد می‌کشند و اندوه خود را بیرون می‌ریزند اما سپس به فکر خوردن گوشت و شراب می‌افتند. پریام، پسرانش و آشیل، پاتروکل دوستش را از دست داده ولی هیچ‌یک از

این‌ها مانع از آن نیست که زندگانی ادامه یابد. به همین دلیل آشیل درباره «نیوبه» [زن آمفیون شاه‌تب] می‌گوید:

زمانی که اواز گریه سیرآمد به یاد خوردن خواهد افتاد.^(۱)

در قطعه‌های آخر شاهنامه، زمستان، قصه شهر سنگستان، خوان هشتم و جراحات و کتیبه «اخوان»... ضربه فرود آمده، طلسم جادو کارساز آمده و دیگر آن شور و گرمی‌ها و آذین‌ها و سورها و بهاران در بهاران‌ها نخواهد آمد. پس چاره چیست؟ شاعر در برابر سیطره ابر تاریکی که جهان را در کام خود فرومی‌برد چه راه حلی دارد؟

در «قصه شهر سنگستان»، دو کبوتر بشارت‌گوی در این زمینه اشاره‌هایی می‌کنند. پهلوان شکست خورده باید در چشمه مقدس تن شويد، اهورا مزدا و امشاسپندان را نیایش برد، آذری برافروزد تا بختش از خواب بیدار شود. شاعر خود در مؤخره از این اوستا راه حل مشابهی بدست می‌دهد و می‌نویسد: «امروز فقط انسان مطرح است و ارزش هستی و عمر و کار سودمند یا زیبای او... من زردشت و مزدک را آشتی دادم. اقتصاد و جامعه‌شناسی و و بنیاد زیرین اجتماع مزدکی، اخلاقیات و اعتقادات به دنیای زیرین و بنیادهای زیبای افسانگی و اساطیری برین [و اورمزد دادار آفریدگار، ایزدان، امشاسپندان و...] این‌ها هم زردشتی، زهدیات، پرهیزکاری‌ها و پاره‌ای اخلاقیات هم مانوی و بودائی... چنین زندیق شریف و بزرگوار و هوشیاری که من می‌شناسم در

۱. و این همانندی عجیبی دارد با کار رودابه همسر زال و مادر رستم که پس از مرگ رستم تصمیم می‌گیرد خوراک نخورد ولی سرانجام ناچار می‌شود به آتش خانه برود و از گرسنگی بدرآید. (غرر...، ثعالبی، ۲۳۸)

این حدود و حوالی ما، دیگر حاجت به بیرون از حریم ایران و حوزه اوستا... ندارد... ما چنین هوائی در سر داریم و خواهد آمد روزی که همگان رشید و بالغ گردند، بیدار و هوشیار شوند... و دریابند که دنیا چگونه است و چگونه باید باشد، یعنی خواهد آمد روزی که این بعثت و ظهور در اندرون همگان، همه آزاده مردان و آزاده زنان راستین، روی دهد. من اکنون چاووشی خوان این کاروانم. کاروان بیداری و شرف، برادری و آزادی و آزادگی، کاروان بهزیستی امروزین و درخور امروز... چون پیغام پیروزترین مرد تاریخ عالم، افتخار نیشابور چنین است، اگر چه به نام مارکوس جرمنی مشهور شده...»^(۱)

«از هیچ سو خبری نیامد... از این رو خود به یاری خود برخاستم. خود برای ماهی سرگردان و بی آرام خویشتن آب و چشمه سار مقدس آفریدم، به یاری حس و حال و هوش و خرد و خیال خود چنین کردم و البته اکنون این ظهور و بعثت در اندرون خودم و فقط برای خودم است. من زردشت و مزدک را در دل و دنیای خویش آشتی دادم، گرد هم آوردم با پند و پیغام‌هایی که از بودا و مانی گرفتم...»^(۲)

امید در شهریور ۱۳۲۸ سروده بود:

درس تازیخ به من مژده جانبخشی داد زور از بازوی سرمایه بدر خواهد شد
گوید امید، سر از باده پیروزی گرم رنجبر مظهر آمال بشر خواهد شد^(۲)

چهل سال پس از سرودن این «شعر» مجله اشپیگل با هرمان کانت آخرین دبیر اتحادیه نویسندگان جمهوری دموکراتیک آلمان [جمهوری دموکراتیکی که فروپاشیده و به آلمان فدرال پیوست]

۱. از این اوستا، ۱۵۷.

۲. ارغنون، ۳۲.

مصاحبه‌ای ترتیب داد. دبیر اتحادیه نویسندگان گفت که جامعه سرمایه‌داری آلمان شرقی را درگیر رقابت نظامی کرد و در نتیجه به اقتصاد این کشور آسیب وارد آمد و شکست روی نمود. خبرنگار اسپیکل معتقد بود که علت شکست آلمان شرقی مبارزه تسلیحاتی نبوده. مردم از نظام دولتی بیزار شدند و فوج فوج فرار کردند. دبیر اتحادیه پاسخ داد که: اگر ما به جای شرکت در آن «بازی جنون‌آمیز» به زندگانی و رفاه مردم فکر می‌کردیم کار به این جا نمی‌کشید... البته می‌توان گفت که «در زمان کنونی دشمن طبقاتی خیلی زیرک شده» و برای نابود کردن سوسیالیسم به جان می‌کوشد. اما این را نیز باید گفت که مقصود از انقلاب و دگرگون ساختن روابط اجتماعی این است که رفاه و آزادی بیشتر نصیب مردم گردد نه اینکه خود کامگی جدیدی به جای خود کامگی پیشین بنشیند. واقعیت این است که «فکر سوسیالیسم واکنشی در برابر سرمایه‌داری بوده است. اگر سرمایه‌داری به همان روال پیشین حرکت کند بی‌تردید باز هم در برابر آن سوسیالیسم سربرخواهد داشت.»^(۱) به این گفته باید افزود که اگر سوسیالیسم نیز به همان شیوه‌های خطاآمیزش ادامه دهد، باز شکست خواهد خورد. و این نیز قطعی است که «سرمایه‌داری به همان روال پیشین حرکت خواهد کرد.» و اگر و مگر ندارد.

بعضی دیگر باور دارند که: دگرگون کردن شکل سیاست انقلابی به صورت علم مطلق و جهان شمول که قادر به ساختن افرادی از «طراز نو» باشد کار سیاسی نیست بلکه عملی است که جنبه کلیسایی دارد... از این گذشته علم یا به سخن درست‌تر علوم نیز مدعی عوض کردن ماهیت آدمی نیستند بلکه می‌کوشند احوال انسان را بشناسند و او را

اصلاح یا درمان کنند و هیچ سیاست و علمی قادر نخواهد بود که فردوس برین بر روی زمین بیافریند...»^(۱) این سخن نیز راه به‌دهی می‌برد اما از این مقدمه نتیجه می‌گیرند که بهر حال سرمایه‌داری نیز چیز بدی نیست یا چون دگرگونی‌های انقلاب نشیب‌هائی داشته است پس باید به وضع کنونی ساخت یا به عقب بازگشت. امید می‌کوشد دیگران را متقاعد کند که راه رستگاری، غوطه‌وری در چشمهٔ روشن و مقدس باستانی است. انسان باید «به حقیقت‌های زندگانی آزاد و شرفمند امروز آشنا گردد، کمی هم آن طرف‌تر از بینی خود را ببیند، تفاهم و الفت ارواح، رفاه و آسایش همگان، عدل و ایثار و محبت‌های بشری، شرف کار و زحمت‌های سودمند یا زیبایی آدمیان... این‌هاست آنچه مقدس و شریف است، این‌هاست آنچه ارزش به زندگانی می‌دهد...»^(۲) این راه حل از قماش راه حلی است که ارنست یونگر بدست می‌دهد. جهان ما از دیدگان او غوطه‌ور در هیچ‌انگاری، در معرض خطر ازدهای قدرت و ماشینی شدن است. انسان باید در برابر این وضع بپا خیزد. اما با کدام حربه؟ فیلسوف پاسخ می‌دهد «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...»^(۳) یونگر در برابر خطر و هراس جهان تشکیلاتی شده امروز، سه حوزهٔ بنیادی دست نخورده در صحرای بی‌آب و علف زندگانی امروزینه یافته است. این حوزه‌ها همان «سرزمین‌های رومانتیک نیست

۱. یک سیاره و چهار پنج دنیا، اکتاویو پاز، ص ۸۱.

۲. از این اوستا، ۱۵۵.

۳. عبور از خط، ۱۰۴ تا ۱۱۰.

بلکه بنیاد هستی آدمی است.» حوزه نخست، قدرت بنیادی «مرگ» است. همینکه انسان از مرگ نترسید از بزرگترین قدرت های زمان برتر می شود. قدرت دیگر «عشق» است، اگر انسان به سوی عشق روی آورد هرگز خطا نخواهد کرد. وقتی ما با هم دوست شدیم نیروی مقاومتی در ما می بالد که دست هیچ جباری به آن نمی رسد. قدرت دیگر قدرت ابداع هنری است «آزادی و زندگانی هنری سراسر بهم وابسته است. زندگانی هنری در جایی بارور است و گل می کند که آزادی درونی و برونی به نسبت مساعد در برابر هم ایستاده باشد... امروز هر کس، در هر مقامی در گیرودار جنگ بی واسطه و مسلط زمانه است و هم با پیروزی اوست که جهان تغییر می یابد. اگر این هر کس در دل خود نیرومند بود ناچار نیستی به حوزه خود خواهد گریخت.»^(۱)

در همه این سخنان نکته مهمی می بینیم و آن نکته کوشش به حذف «ستیزه» و «تعارض» از جهان است به یاری نیروئی درونی. می گوید اگر هیتلری در آلمان پیدا می شود و همگان را در دستگاهی نابخردانه متمرکز می کند به این علت است که مردم از مرگ ترسیده اند، یا همدیگر را دوست نداشته اند یا آثار هنری را نخوانده اند، می گوید سرزمین بکری که یافته است «سرزمین رومانتیک ها» نیست! اما این سرزمین بکر، همان سرزمین رومانتیک هاست. یونگر همه انسان ها را در یک کیسه می ریزد و نمی داند راه کارگر کارخانه با صاحب کارخانه، راه استعمارزده و با استعمارکننده، راه فقیر و غنی... یکی نیست. فیلسوف می تواند در درون خود، تعارض ها و ستیزه ها را حل کند اما همینکه پایش را از در خانه اش بیرون گذاشت با ده ها ستیزه و تضاد رویاروی می شود

که برای هیچ‌یک از آنها راه حل عملی ندارد. همدیگر را دوست بدارید! پاک و آزاده و اخلاقی باشید! از مرگ نهراسید... گفتنش خیلی آسان است. اما او و هایدگر... یادشان رفته که در دوره رونق کار هیتلر «فرمان‌های پیشوا را فرمان وجودی برای آلمانی»^(۱) می‌دانستند... اگر فیلسوف چیزی از تاریخ آموخته بود، درمی‌یافت که مشکل‌های تاریخی و اجتماعی را با یک ضربه به یاری چند دستور [فورمول] حل نمی‌توان کرد. بیان این مشکل به این صورت در شعر دشواری بوجود نمی‌آورد، زیرا هیچ‌کس از شاعر نمی‌خواهد راه حل سیاسی منطقی و درستی بدست دهد اما اگر شاعری به جای شعر گفتن در کسوت پیشگو ظاهر شود و مشکل‌های تاریخی را سرسری گیرد و بخواهد بر بنیاد خیالات خود «فلسفه اقتصادی و اجتماعی» تازه‌ای بر اساس اندیشه‌های دوسه هزار سال پیش درست کند و دوسه هزار سال تحول تاریخی: پیدایش و گسترش فئودالیسم، ظهور صنایع کوچک، کشف‌های جغرافیائی، پیدایش رنسانس، انقلاب صنعتی، انقلاب فرانسه، انقلاب‌های فلسفی و علمی، نیوتون‌ها و کانت‌ها... را قیچی کند و اندیشه ابتدائی مزدک را برتر از اندیشه آن آلمانی - که خود این اندیشه تبلور و ادامه چند سده تحول فلسفی و تاریخی است - بشمارد، آن‌گاه ما با کسی سروکار داریم که گویا از تاریخ هیچ نیاموخته است یا قصد شوخی دارد.

جهان امروز در تیررس چهار خطر بزرگ است: فقر و نادانی که نتیجه قهری اختلاف‌های طبقاتی است، ازدیاد جمعیت و تخریب محیط زیست و بالیدن بی‌رویه شهرهای بزرگ، نظامی‌گری و افزایش ابداع سلاح مخرب و در نهایت خطر در گرفتن نبردهای جدید و انفجارهای

شیمیائی و اتمی و ئیدروژنی و... - گسترش توتالیتاریسم (حکومت خودکامه متمرکز) که آخرین بقایای آزادی‌های فردی و جمعی انسانی را نابود خواهد کرد... هیچ‌یک از این دشواری‌ها را نه امشاسپندان اخوان می‌توانند حل کنند و نه «اطمینان قلبی» ارنست یونگر. من با «اخوان» در زمینه فریب کاری آن فریبکاران که در باغ سبز نشان دادند و دیگران را دم‌الچک فرستادند و خود گریختند و در زمینه کاربی فرهنگان و سیاست پیشگانی که دعوی مردمی بودن داشتند [و دارند] و چون بر مسند قدرت نشستند روی سیاهکارانی مانند هیتلر را سفید کردند و هیچ چراغی را روشن نگذاشتند، کاملاً موافقم. جهان در عصر ما سیمای بسیار هراس‌آور به خود گرفته است. بسیاری از شاعران و نویسندگان جدید بر مشکل تنهائی و از خود بیگانگی انسان‌ها تأکید می‌ورزند. آثار کسانی مانند بودلر، رمبو، جویس، بکت... مبین از خود بیگانگی فردی و اجتماعی است و اینان در دشمنی خود با معیارهای شناخته شده طبقه متوسط یا انقلاب‌های اقتصادی - سیاسی، کلیسا و باورهای آن را نیز در مقام جو درونی جامعه امروزه با انتقاد گرفته‌اند «لئون بلوی»^(۱) و «ژرژ برنانوس»^(۲) همچون ناقدان کلیسای کاتولیک - که به هر حال عضو وفادار آن هستند - توجه ما را برمی‌انگیزند... اگر از نظر تئولوژی [خدانشناسی فلسفی] سخن گوئیم، آن‌ها این باور خود را به نمایش درمی‌آورند که قدرت اهریمن در عصر ما بطور عظیمی افزایش یافته است. برنانوس می‌نویسد که «اهریمن و نیروی شر در عصر ما تازه در آغاز کار خویش است.»^(۳)

1. Leon Bloy.

2. G. Bernanos.

3. W. Hubben, Four Prophets of our Destiny, P: 148, 9.

و این سخن یادآور علم‌المعاد زردشتی و به احتمال گرفته شده از آن است. اهریمن سه هزار سال سست و بی حال می افتد. دیوان از سستی او به تنگ می آیند و او را از خواب برانگیخته به نبرد با هرمزد و امشاسپندان دعوت می کنند. اهریمن با همه نیروی خود به مقابله روشن بر می خیزد، آسمان را به تهیگی [خلأ] فرو می کشد... پس، بر آب می آید... بر گیاه می آید، بر گاو و کیومرث می آید، بر آتش می آید، چون مگسی بر همه آفرینش تاخت می آورد. جهان را به نیمروز چنان کامل تیره می کند که همچون شب تیره. آسمان زیر و بالای زمین را تاریکی فرا می گیرد.^(۱)

این گونه باورها پیشدرآمد «مکاشفه یوحنا» ست که می گوید «و فرشته دیگر که بر آتش مسلط است از مذبح بیرون شده به آواز بلند ندا در داده صاحب داس را نیز گفت داس تیز خود را پیش آور و خوشه های مؤزمین را بچین زیرا انگورهایش رسیده است پس آن فرشته داس خود را بر زمین آورد و موهای زمین را چیده آن را در چرخشت عظیم غضب خدا ریخت و چرخشت را بیرون شهر بیفشردند و خون از چرخشت تا به دهن اسبان به مسافت هزار و ششصد تیر پرتاب جاری شد.»^(۲)

«و آوازی بلند شنیدم که... به آن هفت فرشته می گوید که بروید و هفت پیاله غضب خدا را بر زمین بریزید * و اولی رفته پیاله خود را بر زمین ریخت و دمل زشت و بد مردمانی که نشان وحش دارند و صورت او را می پرستند بیرون آمد * و دومین پیاله خود را به دریا ریخت که آن به خون مثل خون مرده مبدل گشت و هر نفس زنده از چیزهائی که در دریا بود بمرد * و سیمین پیاله خود را در نهرها و چشمه های آب ریخت و خون

۱. بندهش، ص ۳۹ تا ۴۷ به نقل از پژوهشی در اساطیر ایران، ۵۳ و ۵۴.

۲. مکاشفه یوحنا: ۲۰-۱۸: ۱۵.

شد... * و چهارمین پیاله خود را بر آفتاب ریخت و به آن داده شد که مردم را به آتش بسوزانند... * و پنجمین پیاله خود را بر تخت وحش ریخت و مملکت او تاریک گشت و زبان‌های خود را از درد می‌گزیدند... * و ششمین پیاله خود را بر نهر عظیم فرات ریخت و آبش خشکید... * و هفتمین پیاله خود را به هوا ریخت و آوازی بلند از میان قدس آسمان از تخت بدر آمده گفت که تمام شد * و برق‌ها و رعد‌ها حادث گردید و زلزله عظیم شد آن چنانکه از حین آفرینش انسان بر زمین زلزله به این شدت و عظمت نشده بود * و شهر بزرگ به سه قسم منقسم گشت و بلدان امته‌ها خراب شد و بابل بزرگ در حضور خدا به یاد آمد تا پیاله خمر غضب آلود خشم خود را بدو دهد * و هر جزیره گریخت و کوه‌ها نایاب گشت.»^(۱)

«مکاشفه» های الیوت که جهان امروز را «ویران‌آباد» و بیابانی قفر و تهی از زندگان می‌بیند نیز از همین قماش است و دیگر نیازی به نقل آن‌ها نیست.

اخوان نیز در نظر به واقعیت موجود، هراس‌ها و بیم‌ها و امیدهایی از همین دست را به شعر درآورد. «به زبان شعر و با کلامی موجز و سنگین زمزمه وحشت‌آوری را به گوش می‌خواند که اگر نشنوم به چنان فریادی بدل خواهد شد که تک بیت افسانه یا حقیقت را به زحمت از درون غلغله گوش‌خراشش می‌شود شناخت.»^(۲) و حساب این کار را با حساب آن «داوری‌ها» ی تاریخی و باستان‌گرایی‌ها مخلوط نباید کرد.

ولی با این همه «خاطرات و خطرات» و «مکاشفه‌ها» ی ریز و

۱. مکاشفه، ۲۱-۱۶:۱.

۲. ارزیابی شتابزده، ۱۸.

درشت، جهان، گرچه با آهنگی دردناک، به پیش می‌رود. راه به سوی گذشته مسدود است و جهان وانسان درواقعیت در تونل گذشته به سفر نمی‌تواند برود. آن آلمانی ژرف‌نگر که اکنون باید به دلیل وجود سیاست پیشگان چوب بخورد و استاد او خیلی بهتر از الیوت‌ها می‌دانستند بر انسان چه گذشته است و می‌گذرد و خیلی بهتر توانسته‌اند بیدادگری‌هایی که بر جامعه انسانی گذشته و می‌گذرد بیان کنند. انسان قرن‌ها اسیر دست نادانی و فقر بوده شکنجه دیده، محروم و شوربخت بوده... حاصل کارش را دزدیده و بر سرش کوبیده‌اند، او خود نیز بسیار زمان‌ها آب به آسیاب بیدادگران ریخته و گوسفندوار به دنبال دغلبازان و دغلبازان راه افتاده و «پیشوا، پیشواگویان» تن به زخم شمشیر سپرده و سپر بلای آزمندی‌های سرمایه‌داران و حاکمان شده، دیده و دل به او هام سپرده و در برابر ت‌های پندار خود زانو به زمین زده. از این روفیلسوف اجتماعی «جوامع بنیاد شده بر تضاد ناهم‌ساز طبقاتی را به بتی منفور تشبیه می‌کند که نوشداروی خود را در جُمجمه کشتگان می‌خورد... با پایان گرفتن چنین نظامی البته تکامل تاریخی دیگر با فاجعه‌ها همراه نخواهد بود.»

در برابر این خوش‌بینی نسبت به آینده، بدبینی فیلسوفانی مانند اشپنگلر نیز درخور توجه است که تاریخ و تمدن زورمندانه را بد می‌شمارد. تاریخ و تمدنی از این دست «فاوستی» است، و سازمانی است که از راه زور و مکر و جادو بر جهان چیرگی یافته...^(۱) در هراس از این چیرگی می‌توان به اسطوره‌ها یا عرفان گریخت و می‌توان آن‌چنان از خود و دیگران نومید شد که همچون هدایت آرزومند گردید صاعقه‌ای آسمانی بیاید و این همه پلیدی را بشوید.

فاوست گوته که عمری فلسفه و نجوم و الهیات خوانده و طول و عرض جهان و زندگانی را پیموده، با اهریمن پیمان بسته و از شهد لذت‌های جهان سیراب شده در پایان کار با اشباحی رویاروی می‌شود که به مراتب از قدرت طلبی و شهوت دوستی خطرناک‌ترند. این اشباح به صورت پیرزنانی نیمه مست به کاخ فاوست نزدیک می‌شوند. این‌ها نومیدی‌اند و گناه و نیاز و شوربختی. در بسته است و «نومیدی» به آن دیگران می‌گوید تنها او می‌تواند از سوراخ قفل به درون کاخ برود. و عزم و امید «فاوست» را درهم بریزد و می‌گوید:

زمانی که بر انسانی چیره شدم
جهان برایش جمله هیچ در هیچ می‌گردد،
از آن دم، تیرگی جاودانی دیدگانش را می‌پوشاند
برای او دیگر طلوع و غروب خورشید در کار نیست.
گرچه حواس برونی او کامل‌اند،
تاریکی را در روح خود می‌پرورد
از هیچ گنجینه‌ای که در اختیار دارد
بهره‌مند نتواند شد.^(۱)

نویسنده فاوست خود نیز روزی از دگرگونی‌ها و نبردها و کشت و کشتارهای اروپائی به تنگ آمد و در فرهنگ و ادب خاورزمین به ویژه ایران مایه تسلائی جست. شیفته حافظ شد و به شیوه او غزل سرود. در شعر «هجرت» پس از اشاره به انقلاب‌ها و نبردهای زمان خود: شمال و غرب و جنوب درهم ریخته‌اند، اورنگ‌ها درهم می‌شکنند... به خود خطاب

می‌کند که بیا و از این دوزخ بگریز و آهنگ سفر به خاورزمین دلبذیر کن! او برای گریز از دگرگونی های هراس آور همزمان خود به جهان شعر خود، به «دیوان شرقی از مؤلف غربی» پناه می‌برد تا بتواند «در شرق پاک / هوای پدرشاهی بچشد.»^(۱)

اما خود او در «یادداشت هایش» به نقطه های تیره زندگانی خاورزمینیان اشاره می‌کند، و خود کامگی سیاسی و سخنوری های یکنواخت و خسته کننده خاوری را می‌نکوهد. او و شخص عمده درام بزرگش «فاوست» پس از عمری گذر و جستجو در جهان اندیشه ها و پرسه زدن در فرهنگ کهن یونان و روم و خاورزمین سرانجام به این جا می‌رسند که در «آغاز حرکت و عمل بوده است» نه آن‌طور که انجیل «یوحنا» می‌گوید. [در آغاز کلمه بود]. نومییدی و اضطراب به گوش فاوست می‌خواند که همه چیز بیهوده و باطل اباطیل است اما در درون او نوری تابناک می‌درخشد و کارگران خود را از خواب برمی‌انگیزد تا طرح دلیرانه او را عملی کنند، باطلاق ها را بخشکانند، کشتزارهای سبز و خرم برویاندند. گوته دیگر در این جا در آستانه عصر جدید ایستاده است:

اینک کشتزاران سرسبز و بارور. مرد و گله به میل خود در سرزمین جدید به آرامش می‌گذرانند و با نیروی استوار خود تل و تپه و پشته را با کار پرشور و گرم خود آباد می‌کنند اینک فردوسی بر عرصه خاک... منظور نهائی، خرد و دانائی است و تنها کسی شایسته آزادی است و درخور زندگانی که همه روزه خود را وقف بدست آوردن آنها می‌کند.^(۲)

ما اشعار اخوان را دوست داریم و می‌خوانیم و قطعه های زمستان

1. Goethe, selected verse, tr: D. luke, P: 230-231.

۲. فاوست، بخش دوم، ص ۴۲۲.

و قصه شهر سنگستان، خوان هشتم و آن گاه پس از تُندر... او را بر چکاد
شعر نو فارسی می بینیم. اخوان مرد شورمند و اصیل و دلسوخته ای بود که
صدای طپش های دل قوم را می شنید و لحظه های نومیدی و تاریک
زندگانی آنها را باز می گفت... اما با وجه نظری اشعار و راه حل های
باستان گرایانه اش نمی توانیم موافق باشیم. بازگشت به گذشته حتی
«زرین» نه ممکن است نه خردمندانه: واپس رفتن کار خرچنگ است نه
انسان و انسان همانطور که نی چه گفته است: «مجاز نیست که
خرچنگ باشد.»

تفسير و توضيح
پنج شعر اخوان

آخر شاهنامه

قطعه آخر شاهنامه پانزده بند است. برای تفسیر این شعر [و برای پرهیز از نقل همه آن] در این جا، سطرهای هر بند را جداگانه شماره می‌کنیم و با عدد فارسی نشان می‌دهیم اما بندها را با حروف مشخص می‌کنیم. در مثل بند نخست شعر، (۱۳) سطر است و بند دوم آن (۶) سطر در نتیجه اگر اشاره ما به سطر پنجم بند نخست «طرفه چشم انداز شاد و شاهد زرتشت» باشد به این صورت نشان داده خواهد شد: بند نخست، ۵- البته کوشش می‌کنیم آغاز مصاریع یا سطرها را نیز یاد کنیم. ترتیب و وضع تفسیر اشعار دیگر اخوان نیز به همین شیوه خواهد بود.

فضای کلی شعر حکایت از رؤیای شاعری می‌کند که دوره زرین تاریخ قوم را به یاد آورده و خود را در آن ملکوت گمشده می‌بیند. او همانند رامشگران حماسی اقوام آغازین، دیگران را برمی‌انگیزد تا برای پیروزی‌ها - و در شعر برای فتح پایتخت این دُرّآئین قرن پر آشوب ... از جای برخیزند و دست به سلاح ببرند، شیشه عمر دیوان را بربایند ... اما

همین رامشگر زمانی که به جهان واقعیت می‌آید می‌فهمد که دیگر این رجزخوانی‌ها بیهوده است. تیغ و شمشیر قوم زنگ خورده و از کار افتاده، و سکه‌هایش در بازار امروز خریدار ندارد. او فقط در رؤیا می‌تواند «قصر زرنگار صبح شیرینکار» را مشاهده کند.

□ بند نخست ۳-۱: خواب دیدن چنگ در دست چنگی پیر.

چنگ، سازی است مشهور و بر روی آن پوست کشند و تارهای آن را ملاوی از ریسمان موئین بندند و ایشان ملاوی را پرده خوانند و بیست و چهار وتر بر آن بندند. (شرح ادوار، ۱۲۱) سازی است از خانواده آلات موسیقی رشته‌ای مطلق... گویا چنگ از کمان شکارچیان و رزم‌آوران بوجود آمده و بعدها تارهای بیشتری به آن افزوده‌اند و کاسه صوتی و ستون سیم‌گیر آن شکل‌های متفاوتی به خود گرفته. (حافظ و موسیقی، ۸۹)

گوشم همه بر قول نی و نغمه چنگ است چشم همه بر لعل لب و گردش جام است
(حافظ، ۴۶)

رود کی چنگ بر گرفت و نواخت باده انداز کوسرود نواخت.
(رودکی، ۴۵۲)

این ساز را نوازنده در بغل می‌گرفته و با سر انگشتان دو دست خود تارهای آن را به نوازش درمی‌آورده. جنس تارهای آن از ابریشم، موی اسب، زه یا روده حیوانات یا فلز بوده. کمال یافته آن را در غرب هارپ می‌نامند. (حافظ و موسیقی، ۹۰)

در شعر فارسی از چنگ و نوازندگان چنگ سخن بسیار رفته. رودکی رامشگر دوره گرد به روایت نظامی عروضی در زمان اقامت طولانی

امیر نصر بن احمد سامانی در هرات، زمانی که همه سران کشور ملول شده بودند و آرزوی بازگشت به خانمان و بخارا داشتند، قصیده‌ای می‌سازد و به وقتی که امیر صبح کرده است و مطربان از کار نوازندگی دست کشیده‌اند، چنگ برمی‌گیرد و شعرش را در پرده‌ی عشاق می‌خواند: بوی جوی مولیان آید همی ... و امیر آن چنان زیر تأثیر شعر قرار می‌گیرد که بی‌موزه پای در رکاب خنک نوبتی آورده روی به بخارا می‌نهد. (چهار مقاله، ۳۳)

پیش از این دیدیم که گوسان رامشگر در مجلس شاهد مؤبد سرودی غنائی و به شیوه‌ی تمثیل - مشهورترین قالب شعری ایران باستان و به ویژه شعر مانوی و پارتی - می‌خواند و مؤبد را متوجه رابطه‌ی عاشقانه‌ی ویس و رامین می‌کند. در دوره‌ی ساسانی نکیسا و باربد را داریم. باربد رامشگر نیز از همین گوسان‌های دوره گرد بوده. به روایت فردوسی زمانی که باربد را به دربار راه نمی‌دهند (از شهر خود آمده است تا هنرنمایی کند و مشهور گردد) به پایمردی باغبان شاه جامه سبز به تن می‌کند و بالای درخت سرو سبزی می‌رود و به هنگامی که خسرو پرویز سرمست شده سرود می‌خواند (داد آفرید، پیکارگرد و سبز در سبز):

زننده بر آن سرو برداشت رود	همان ساخته پهلوانی سرود
یکی نغز دستان بزد بر درخت	کنون خیره شد مرد بیدار بخت

(شاهنامه ج ۹ ص ۲۲۸)

پس از کشته شدن بهرام چوبین، خسرو پرویز پس از سه روز «اندوه خوردن»، مجلس تازه می‌کند و به احضار باربد فرمان می‌دهد:

درآمد باربد چون بلبل مست	گرفته بریطی چون آب در دست
ز صد دستان که او را بود در ساز	گزیده کرد سی لحن خوش آواز

و باربد سی لحن مشهور (گنج باد آورد، گنج گاو و...) را می نوازد. (خسرو و شیرین، ۱۹۰)

باربد و نکيسا پيش از زناشوئی خسرو پرويز و شیرين، غزل هائی از زبان اين دو می سرايند. باربد سه تار در دست دارد و نکيسا چنگ. باربد از نکيسا پيشی می گيرد:

نکيسا چون ز شاه آتش برانگيخت ستای باربد آبی بر اور يخت
به استادى نوائى کرد بر کار کز او چنگ نکيسا شد نگوئسار

رامشگر دوره گردی به دربار کاووس می رسد و با ساز و آواز سرودی بزمی (سرود رزمی نیز داشته اند) در وصف مازندران می خواند و کیکاوس را شيفتهٔ اين سرزمين می کند.

به بربط چوبايست بر ساخت رود برآورد مازندرانى سرود
(شاهنامه، ج ۲)

گوسان ها سرود رزمی نیز می خواندند. در متن مانوی آمده است که «مانند یک گوسان که در ستایش شاهان و قهرمانان باستان سخن می گوید و خودش هيچ چيز بدست نمی آورد...» داستان های آن ها منظوم بوده و به آواز خوانده می شده و مکتوب نبوده... بهر صورت رامشگران و گوسان ها (و اشپيلمان های ارمنی، راپسوده يونانی، ژوگلرهای فرانسوی و تروبادور قرون وسطی) همه مطرب بوده اند يعنی فراهم آورنده شادی بزرگان فتودالی و نیز مردم. مولوی در مثنوی سرگذشت یکی از اين رامشگران را می آورد و به روش عرفانی خود بيان می کند. اين رامشگر يا پير چنگی در عهد خليفه دوم بوده است:

بلبل از آواز اوبی خود شدی یک طرب ز آواز خوبش صد شدی

تفسیر و توضیح پنج شعر / ۱۹۹

ولی پیر چنگی پیر و بیمار می شود و همه از او روی
بر می گردانند، ناچار چنگ خود را بر می دارد و سوی گورستان می رود و
برای خدا می نوازد و ابریشم بها، عطیه الهی و سیله خلیفه دؤم به او
می رسد. او به گریه می افتد اما خلیفه به او می گوید که این زاری تو،
هست هم آثار هشیاری تو (مثنوی، دفتر نخست، ص ۱۱۶ و ۱۳۴) پیر
چنگی ناچار خاموش می ماند.

اما حافظ با چنگ به خرابات می رود و حتی خلوت گزیدگان را
به باده و سرود دعوت می کند:

تا همه خلوتیان جام صبوحی گیرند چنگ صبحی به در پیر مناجات بریم
(حافظ، ۳۷۰)

در شعر معاصر نیز رامشگران و چنگ زنان و سرود گویانی
می بینیم که بر حسب روحیه شاعر به شادی کده می روند یا به غمکده. اما
شاملو که دیگر رامشگر دوره باستان نیست، چنگ شعر را به کنار می نهد
و فانوس برداشته به خیابان می آید تا مردم را از عمق فاجعه ای که بر آن ها
رفته آگاه کند:

چنگ زهم گسیخته زه را
یک سونهادم
فانوس برگرفته به معبر درآمدم
این بانگ با لبم شرافشان
— آهای!

از پشت شیشه ها به خیابان نظر کنید
خون را به سنگفرش ببینید! (باغ آینه، ۳۰)

در شعر امید «شکسته چنگ بی قانون» در دست «چنگی پیر» در خواب، یاد ایام خوش و پاک گذشته را می‌سراید. اما چنگ شکسته و از اسلوب خارج شده. واژه «قانون» می‌تواند به ساز معروف موسیقی نیز اشارتی داشته باشد. این واژه عربی شده Kanon یونانی است به معنی اصل و رسم و قاعده. در این معنی بی قانونی یعنی فاقد رسم و قاعده و اسلوب:

خدا را محتسب ما را به فریاد دف و نی بخش که ساز شرع از این افسانه، بی قانون نخواهد شد
(حافظ، ۱۶۰)

و نیز نام ابزار موسیقی است تشکیل شده از طبلی مسطح و مستطیل که سیم‌های فلزی بر آن نصب شده و با انگشت سبابه مسلح به زبانه فلزی است و روی زانویه آن را می‌نوازند. (برهان، ج ۳، ص ۱۵۱۶) در شعر حافظ از محتسب خواسته می‌شود گناه شادیکواران را به ناله و فریاد نی و دف عفو کند زیرا از این کار ایشان ساز شرع ناهماهنگ و درهم نخواهد شد. (حافظ و موسیقی، ۱۳۸)

بند دوم، ۱۳ - ۴: خویش را در بارگاه پُرفروغ مهر...

این سطرها وصف حضور یافتن چنگ و پیر چنگی است در معبد قدس مهر و زردشت. واژگانی که در این جا آمده همه از جوی باستانی حکایت دارد:

مهر: در سانسکریت Mitra در اوستا و پارسی باستان Mithra ریشه آن mit به معنی پیوستن است. معانی زیاد دارد: میانجی فروغ اهورائی و گیتی، آفریدگار و آفریدگان، وظیفه دینی، عهد و پیمان، دوستی، عشق، فرشته روشنائی و پاسبان راستی و پیمان. از ایزدان کهن

ایران در ردیف اهورا و آناهیتا و ایزد خورشید بوده، ماه هفتم سال خورشیدی... مهر پرستی از کیش های گسترده جهان بوده است و زمانی نیز امپراطوری روم را زیر شعاع نفوذ خود قرار داد. فرادش مهرآئینی به عرفان ایران به ویژه به حافظ نیز رسیده است. (برای آگاهی از معانی دیگر مهر ر. ک برهان ج ۴، ص ۲۰۶۰ و ۲۰۶۱ و یشت ها ج ۱ ص ۳۹۲، پورداود)

طرفه: شگفت و نادر از هر چیزی (منتهی الارب)

شاهد: زیبا، شکیل و زیباروی «روزی شیخ، صوفی روی شاهد پوشیده و دستار قیمتی بر سر بسته.» (اسرارالتوحید، ۱۰۸)، زن و مرد زیبا و معشوق زیبارو. (کشاف اصطلاحات الفنون، ۷۳۸)

آن که روزی شاهد و خوشرو بود گرسیه گردد تدارک جو بود.
(مثنوی، ج ۵، ص ۵۳)
شاهد آن نیست که موئی و میانی دارد بنده طلعت آن باش که آنی دارد!
(حافظ ۱۲۱)

حاضر و مقیم و شهادت دهنده (منتهی الارب) گواه (فرهنگ مثنوی، ج ۶، ص ۱۵) زرتشت (زردشت) از دو کلمه اشترا، یعنی شتر و زرا یعنی زرد است، دارنده شتر زرد، پیام آور ایرانی. اصل او را آذربایجان یا شمال شرقی ایران یاری می دانند. زمان زندگانی او را از ۶۰۰ سال پیش از میلاد یا هزاره دوم پیش از میلاد دانسته اند. او معاصر کی گشتاسب بوده و گی گشتاسب دین او را پذیرفته. به روایت کهن در حمله دوم ارجاسپ تورانی به بلخ در سن ۷۷ سالگی کشته شده است. (یشت ها ۱ و ۲، برهان، ج ۲، ص ۱۰۱۲) بنیاد دین زردشت بر اصل راستی و حقیقت (اشه) استوار است. او از انسان می خواهد در نبرد

جهانی اهریمن و هومن، شرو نیک جانب نیکی و راستی را بگیرد. گفتار و پندار و کردار نیک داشته باشد. انسان در دین زردشت آزادی دارد و می‌تواند با گزینش‌های خود به پیروزی نیروهای اهورائی کمک کند. اخوان در جای دیگر درباره او می‌گوید:

بشر بهتر از اوندید و نبیند	من آن بهترین از شر دوست دارم
سه نیکش بهین رهنمای جهان ست	مفیدی چنین مختصر دوست دارم
نه کشت و نه دستور کشتن به کس داد	از این روش هم معتبر دوست دارم
من آن راستین پیر را گر چه رفته ست	از افسانه آن سوی تر، دوست دارم

(ترا ای کهن بوم...، ۲۲۵)

پری زاد: پری نقیض دیو. (برهان ۳۴۶/۱) در اوستا Pairika وجودی است لطیف، بسیار زیبا از جهان دیده نشدنی که با زیبایی خود انسان را می‌فریبد. مؤنث جادو که از سوی اهریمن گماشته شده تا پیروان مزدیسنا را از راه راست منحرف سازد... پریان در زمره سپاه اهریمن ضد زمین و آب و گیاه و ستوران و آتش در کارند (یشت ها ج ۱، ص ۳۰ تا ۳۹) در ادب فارسی نوعی زن جن و بی‌نهایت خوبرو. (غیاث اللغات، ۱۷۰)

پری نهفته رخ و دیو در کرشمه حسن. (حافظ، ۶۴)

پری زاد، زاده پری است و در شعر اخوان به معنای «حافظی» بکار رفته. مشهور است که دیوانگان پریان را در بیداری می‌بینند:

عذر سعدی ننهد هر که ترا نشناسد حال دیوانه نداند که ندیدست پری.

(کلیات سعدی، ۶۱۴)

شاعر شوریده‌ای مانند حافظ که در سودای عشق دیوانه خواهد شد

نیز می سراید:

مگر دیوانه خواهم شد در این سودا که شب تا روز سخن با ماه می‌گویم بری در خواب می‌بینم
(حافظ، ۳۵۲)

چنگ شکسته خود را گاهی در بارگاه مهر (خورشید یا ایزد
روشنی) طُرفه چشم انداز شاد و شاهد زردشت می‌بیند و گاهی خود را
پری زاد چمان. شعر اشارت دارد به نیایش روشنی و خورشید در ایران
باستان:

مهر را می‌ستائیم که پس از فرو رفتن خورشید، دو کرانه زمین
فراخ را بپیماید.

(یشت‌ها، ج ۱، ص ۴۷۷)

بر حسب بهمن یشت، میترا (مهر) مهمترین هم‌آورد و رقیب
نیروهای شرّ است. (یشت‌ها، ج ۱، ص ۴۴۳) آئین نیایش مهری همچون
خدمت نظامی است و زندگانی در جهان خاکی نبردی است در راه
خدای پیروز (آئین میترا، ۴۷) در آغاز و در جاهای بدون کوه ستایش مهر
در غارهای مصنوعی انجام می‌شده. نزدیک غار می‌بایست رودخانه‌ای
جریان داشته باشد... در مهرابه‌ها گاهی قبل از شاه‌نشین، دو نمازخانه
قرار می‌گیرد که آتش مقدس در آن فروزان است. (همان، ص ۵۷ به بعد)
مهری باید از هفت مرحله یا مقام بگذرد تا به منصب پیر مغان برسد:
کلاغ، همسر، سرباز، شیر، پارسی، پیک خورشید و پیر. البته زردشت
برای برانداختن مهرپرستی بسیار کوشید اما پس از او، مفهوم‌های بنیادی
مهرپرستان به آئین زردشت راه یافت. ولی در این جا چنگ شکسته خود
را پری زاد چمان می‌بیند که در چمن زار پاک مهتاب حضور یافته.

روشنی های دروغین (بامداد کاذب) یا کاروان شعله های مرده در مرداب را نیز بر پیشانی قدسی محراب (مهراب) مشاهده می کند. چشمه و آبدان پاک و زلال بیرون از مهرابه ها در این جا در منظره او به «مرداب» (آب مرده و بی حرکت، انجمن آرا، برهان ۱۹۸۲/۴) بدل شده است.

شاعر در همین بند نخست تصویرهای زشت و زیبا، روشن و تیره (Juxta Position) را با هم آورده است تا خواننده گمان نبرد با سرود شادی رویاروی خواهد شد. چنگ شکسته [و پیر چنگی] یاد ایام پاک و افتخارآمیز گذشته را می سراید و نیز قصه غمگین غربت را و این چامه و آوازی غمگین است.

بند سوم: ۶-۱: در این بند سخن از تاریکی و هراس می رود.

افسانه: سرگذشت و حکایت های گذشتگان. (برهان ۱۴۸/۱)

وجود ما معمائی است حافظ که تحقیقش فسونست و فسانه (حافظ، ۴۲۳)

به معنی حکایت های دروغین هم آمده: تو این را دروغ و فسانه بدان. (فردوسی) Myth را افسانه ترجمه کرده اند که ظاهراً درست نیست و همان اسطوره باید گفت.

ستوار: کوتاه شدن استوار است یعنی مضبوط و محکم. (برهان،

۲/۱۱۰۱)

شاعر می پرسد پایتخت این کج آئین قرن دیوانه کجاست؟ مراد او این است که مرکز و گرانیکاه عصر آشفته ما کجاست؟ قرن دیوانه شاید به قیاس با فیلم «دنیای دیوانه دیوانه» ساخته شده باشد که چند دهه پیش در ایران به روی صحنه آمد. شب های قرن ما به یمن نیروی برق

همچون روز روشن است اما روزهایش تنگ و تار است، کارها و اثرگونه شده، و مانند شبی است در ژرفای افسانه‌ها. به این دلیل که ژرفای افسانه‌ها، حکایت‌های اعصار بسیار دور، نیز تاریک است. قرن ما قلعه‌های استوار دارد (احتمالاً زندان‌ها و مراکز سازمان‌های امنیتی را می‌گوید) و دروازه‌هایش تبسمی از روی لثامت می‌کند، و تبسمش سرد و بیگانه است. ارنست یونگر نیز دربارهٔ اعصار بحرانی می‌گوید: «در دوره‌ای که بدگمانی تا عمق خانواده‌ها نفوذ کرده آدمی عیناً منطبق بر دولت می‌شود، به این معنی که همچون دولت، خود را درون قلعه‌ای به حفاظ می‌کشد که از هیچ روزنهٔ آن علامتی به بیرون نمی‌تراود.» (عبور از خط، ۱۰۷)

بند چهارم: ۱۲ - ۱: هان کجاست؟

قرن شکلک چهر: یعنی قرن بد سیما. شکلک درآوردن پیچ و تاب دادن به عضله‌های صورت است برای تمسخر کسی یا لجبازی به او. قرن ما به آدمی تشبیه شده که سیمای طبیعی ندارد. مهر: در این جا ابهام دارد، هم خورشید است و هم عشق و مهربانی.

فضله: پس مانده خوردنی‌ها... آنچه بعد از غذای بدن ثقل ماکولات از معده و... خارج شود. (غیاث اللغات، ۶۴۷) کنایه از بمبی که از ته هواپیما به زمین می‌افتد.

مرغ دور پرواز: کنایه از هواپیماست، از آن قسم که بمب اتمی بر هیروشیما فروریخت. مرغ دور پرواز به قیاس مرغ خوشخوان و... ساخته شده و حکایت از ارتفاع زیاد آن از زمین دارد.

هفت اقلیم: جهان هفت کشور است. قسمت‌های متفاوت ربع

مسکون که در نظر پیشینیان با سیارات ارتباط داشته، هفت بوم و سرزمین [درگائه‌ها] که ایران در میانه آن‌ها قرار داشت (معین، ج ۶)

چهار رکن: جانب قوی چیزی، جزء اعظم هر شیئی و کرانه کوه و قوت و گوشه دیوار. (غیاث، ۴۱۲)

قرن وحشتناکتر پیغام: آوردن صفت تفضیلی به جای صفت عالی مانند «فاضل تر اطباء آنست که...» (کلیله و دمنه، ۴۴)

این بند دنباله منطقی بند پیش است. شاعر باز تصویرهای بدی از قرن ما بدست می‌دهد: قرن درآئین (دژ= زشت و بد و بدخوی و خشم و قهر [برهان ۲/۸۵۱] + آئین = زیور، زیب، و آرایش، رسم و عادت و روش [برهان، ۱/۷۶] و پُراشوب (فتنه و هرج و مرج) است.) حافظ نیز گفته است:

فتنه می‌بارد از این سقف مقرنس برخیز
تا به میخانه پناه از همه آفات بریم.

(حافظ، ۳۷۰)

این قرن بدسیما از مدار (جای دور و گردش، دایره و دوره و حلقه. غیاث، ۷۹۷) ماه گذشته است. با سفینه‌های فضائی به آن سوی ماه سفر کرده [و شاید روزی از منظومه خورشیدی خارج شود] اما از قرار (جای گرفتن، آرام گرفتن، آرامش، آسودگی، آرامگاه، معین، ج ۲) خورشید [و روشنی] و دوستی و عشق دور است. شاعر پیشرفت‌های فنی انسان را به چیزی نمی‌گیرد. سفرهای دور و دراز آسمانی و فضائی به چکار می‌آید اگر انسان دوست انسان نباشد؟ «هر وقت دو انسان یکدیگر را دوست بدارند حوزه‌هائی را از چنگ ازدهای قدرت به سلامت بدر برده‌اند.» (عبور از خط، ۱۰۵) قرن ما به اعتبار جنگهای جهانی و

تفسیر و توضیح پنج شعر / ۲۰۷

منطقه ای خون آشام است. هواپیمائی به پرواز در می آید و با ریختن بمبی کشوری را ویران می کند. وجود و پستی و بلندی را از بین می برد. نادر پور نیز گفته است:

پرنده ها دگر از گوشت نیستند
پرنده ها همه از وحشتند و از یولاد
و فضله هاشان از آفت است و از آتش
اگر به شهر فروریزد،
دهان به قهقهه مرگ می گشاید شهر
و در فضایش چتری سیاه می روید.

(از آسمان تا ریسمان، ص ۱ تا ۶)

□ بند پنجم: ۶-۱:

در این بند قرن ما قرنی بی شرم و بدون رسم [دوستی]، پُر هرج و مرج معرفی می شود. مجالی به شکوفه های جوان نمی دهد، باد آن ها را به بازی می گیرد و می کند و می برد. همچنانکه کسی احترام پیرانی را که میوه خود، تجربه کار خود را به دیگران بخشیده اند، نگاه نمی دارد. به احتمال این عبارت اشارت به خود شاعر دارد. بعضی ها به او طعنه زده و اندرز داده بودند. اخوان در قیاس خود با دهخدا، و در قیاس خردان به بزرگان به گفته خودش، می نویسد: «دهخدا گفته بود که من در جوانی خدمت پیران بسیار کرده ام، چندان که در پیری به پند جوانانم نیاز نیست.» (دوزخ اما سرد، مقدمه)

□ بند ششم: ۸-۱: «پایتخت این چنین قرنی، کو؟»

دیدبان: (دید + بان پسوند نگهداری، برهان، ۲/۹۱۰) شخصی

را گویند که بر جای بلند مانند سر کوه... نشیند و هر چه از دور بیند خبر دهد. (همان ۲/۹۱۰)

چکاد: بالای سرو پیشانی، سر کوه، پهلوی Cakat، رأس، قله. (برهان ۴/۶۴۹) فردوسی گوید:

بیامد دوان دیدبان از چکاد که آمد سپاهی ز ایران چوباد

جادو: سحر و ساحری، اوستا yatuk ساحر. یا تو، جادو به گروه اهریمنان ساحر و گمراه کنندگان و فریبندگان اطلاق شده (برهان ۲/۵۵۳، یشت ها ۱/۲۹) فردوسی گوید (در معنی دروند پهلوی: دروغ پرست و پیرو دیویسنا):

بهر حمله ای جادوئی ز آن سران زمین را سپردی به گرز گران
(حاشیه برهان ۲/۵۵۳)

پاسگاه: پاس = نگاهبانی و حراست کردن + گاه پسوند مکان. برهان، ۱/۳۵۳) (پاس به معنی حصه ای از زمان نیز هست.)

اختر: بخت و طالع، کوکب و ستاره، فال و شگون، نام فرشته موکل زمین، پهلوی axtar سیاره. جادوئی اختر گفته زیرا نزد قدیمی ها، اخترها دو قسم بوده اند: اختر سعد و اختر نحس و بدشگون. (برهان، ۱/۹۱)

افسون: خواندن کلماتی باشد مرعزایم خوانان و ساحران را به جهت حصول مقاصد خود، حيله و تزویر. (برهان، ۱/۱۴۹)

جهان پیرست و بی بنیاد از این فرهاد کش فریاد
که کرد افسون و نیرنگش ملول از جان شیرینم.

(حافظ، ۳۵۰)

شهر نقره مهتاب: استعاره به اعتبار سپید و روشن بودن فروغ ماه. دیدبانان باید هوشیار باشند و فریب «روشنائی مهتاب» [و به ایهام فریب پول نقره دشمنان] را نخورند.

در این بند دیدبانان را هشدار می دهد که پاسگاه خود را نگاه دارند، فریب جادوگری ستارگان و دشمنان را نخورند. زیرا اگر آن ها به خواب روند یا فریب خورند، دشمن به شهر سرازیر خواهد شد و زندگانی مردمان را تباه خواهد کرد.

□ بند هفتم: ۷-۱: «بر به کشتی های خشم بادبان از خون.»

هیچستان: هیچ + ستان، پسوند مکان. به قیاس گلستان، جای هیچ. واژه ترکیبی مانند ناکجا آباد (سهروردی فیلسوف اشراق) نه تو: «نه» عددی که به عربی تسعه گویند + تو = درون، پرده [تو بر تویی یعنی پرده بر پرده ولای بر لای]، اشاره به نه فلک (برهان، ۴/۲۲۱۰)

غبارآلود بیغم: کنایه از آسمان. فضا و آسمان پر دود شهر بزرگ.

تیغ: شمشیر، سرتراش. (برهان ۱/۵۴۵)

کوس: فرو کوفتن، طبل بزرگ (برهان، ۳/۱۷۲۸)

سهم: ترس و بیم، تیرپیکان دار. (برهان، ۲/۱۱۹۷)

چکاچاک: آواز و صدای ضربت شمشیر و گرز باشد که از پی

هم زنند. اسم صوت، صدای تیر؛ نظامی گوید:

ز بیم چکاچک که آمد ز تیر کفن گشت در زیر جوشن حریر.
(برهان، ۲/۶۴۹)

شاعر سوار کشتی خشم که بادبانی از خون دارد (خونین به اعتبار

خشم که چهره را سرخ می‌کند) برای گشودن پایتخت قرن آمده و می‌خواهد تا ژرفای غبارآلود بی‌غم را که هیچ و پوچ جایی است، بدست آورد. غبارآلود است به اعتبار بخارها و دودهایی که فضای شهرهای بزرگ را فرا گرفته. بی‌غم است به اعتبار اینکه به رنج و اندوه انسان‌ها اعتنائی ندارد. شاعر با ابزار کهن نبرد به میدان می‌آید با شمشیر و طبل و تیر. صدای شمشیرها، غرش خوفناک و زهره در «زهره آب کن» طبل‌های جنگی، پرواز خارا شکاف تیرها، تند و تیز و سهمناک و سریع است. شاعر این جا فضائی قدیمی برای نبرد ساخته که اگر مدلول آن در نظر آورده شود کمی کمیک خواهد شد. زیرا اگر کار شاعر در نبرد با قرن خون‌آشام ما جدی باشد با شمشیر و کمان و تیر به مقابله توپ و تانک و هواپیمای جنگی رفتن از نبرد دون کیشوت با آسیاب‌های بادی، جدی‌تر نخواهد بود. و این همانند است با پندار بعضی از مردم از جمله مسیحیان که فقط شهادت کسی را قبول دارند که با شمشیر کشته شده باشد:

گوئی شکنجه را ورنج و شهادت را

که چیزی سخت دیرینه سال است

با ابزار نونمی‌پسندند

ورنه

آن همه جان‌ها که به آتش باروت سوخت؟!

(آیدا: درخت و...، ۱۳۵)

□ بند هشتم: ۱۵-۸: «شیشه‌های عمر دیوان را».

دیوان: جمع دیو، نوعی شیطان. Dēva هندی باستان، خدا. پس از آمدن زردشت، خدایان کهن یا دیوان، گمراه‌کننده و شیطان‌نامیده شدند برهان، ۲/۹۱۷ در همه قصه‌های پریان و کودکان دوشخصیت

عمده هست: نیک و شریر «کار شخصیت شریر بهم زدن آرامش خانواده خوشبخت، ایجاد بلا و فتنه و خرابکاری است. این شخصیت ممکن است اژدها، دیو، دزد، ساحره و... باشد. این‌ها با چهرهٔ مبدل یا دزدانه یا از راه هوا به صحنه وارد می‌شوند... در این جا عوامل جادویی مانند آب، اسب، شمشیر یا تخم جادویی که شیشهٔ عمر کوشچی (شخصیت شریر یا دیو) در آن پنهان است، مورد نیاز است. شخصیت شریر با قهرمان می‌جنگد و گاه این نبرد بیشتر صورت مشاجره و عربده‌جویی دارد... شخصیت شریر به صورتی کیفر می‌بیند. تیر می‌خورد یا به دُم اسب بسته می‌شود، یا از شهر اخراج می‌گردد (ریخت شناسی قصهٔ پریان، ۶۳ و ۹۱ و ۱۳۱) یکی دیگر از عوامل قصه پریان طلسم یا افسون کردن است. شخصیت شریر، قهرمان یا شخصیت نیک را افسون می‌کند. شکستن طلسم با سوزاندن جلد (دختری که در اثر طلسم آهوشده) یا با خواندن ورد صورت می‌گیرد (همان، ۱۱۵) برای شکستن خطر شخصیت شریر (دیو...) باید شیشهٔ عمر او را بدست آورد و بر زمین زد و شکست تا نابود شود.

طلسم: خیال‌های موهوم به شکل عجیب، شکلی مهیب که بر سر دفائن و خزائن تعبیه کنند. طلسم از اجزای زمینی و آسمانی ساخته می‌شود یعنی از برخی ادویه و ساعات خاص (غیاث، ۵۶۲) واژهٔ طلسم Telesma یونانی است. کار خارق عادت که بنیاد آن را نیروهای فعال آسمانی و نیروهای منفعل زمینی دانند و بدان کارهای شگرف پدید آورند. نوشته‌ای شامل شکل‌ها و دعاها که وسیلهٔ آن عملی شگرف درست کنند. (معین، ۲/۲۲۳۲)

گنج عزلت که طلسمات عجائب دارد فتح آن در نظر رحمت درویشان است. (حافظ، ۴۹)

طلسم معجزتی / مگر پناه دهد از گزند خویشتم. (شکفتن درمه،

(۱۵)

فسونگر، افسونگر: کسی که افسون خواند، ساحر، جادوگر

(معین، ۱/۳۱۶)

شخودن: مجروح کردن به دندان و ناخن، خراشیدن پوست روی.

(برهان، ۲/۱۲۵۹) فعل شخائیدن هم به همین معنی است.

شاعر می خواهد شیشه عمر دیوان را که در طلسم قلعه پنهان نهفته است از چنگ نگهبانان جادوگر جلد و چاک ربوده بر زمین زده بشکند و اگر زمین، گهواره فرسوده آفاق، دست نرم سبزه هایش را پیش آورد تا مانع این کار شود، چهره اش را ریش ریش کند تا سنگ ها نمایان گردد و شاعر بتواند شیشه عمر دیوان را بر سنگ زند.

□ بند نهم: ۵-۱: «ما، فاتحان قلعه های فخر تاریخیم.»

در این بند شاعر رجز می خواند. اشاره اش به گذشته درخشان باستانی است که امپراطوری ایران کزوفری داشت. می گوید ما قلعه های افتخار تاریخ را گشوده ایم و شاهدان (گواهان و ناظران یا خوبرویان) شهرهای بزرگی و رونق قرون بوده ایم و یاد گاریگناهی غمگین زمان ها هستیم.

□ بند دهم: ۱۲-۶: «ما روایان قصه های شاد...»

راوی: روایت کننده. کسی که قصیده شاعر را با الحان و آواز خوش پیش ملوک می خواند. (غیاث، ۳۹۹) این جا به معنی روایتگر است.

تاری: کوتاه شده تاریخ. (غیاث، ۱۸۴)

زلال: آب شیرین، آب صاف و شیرین. (غیاث ۴۳۴)

ساغر: پیاله شراب. (غیاث، ۴۴۸)

ساغرمی بر کفم نه تازیر برکشم این دلق ازرق فام را
(حافظ، ۷)

لولی: لوری، سرود گوی کوچه، نازک و لطیف (برهان، ۴/۱۹۱۶) این لولیان همان‌ها هستند که به فرمان بهرام گور از هند به ایران آمدند تا برای مردم نوازندگی و خوانندگی کنند. (شاهنامه، ج ۷، ص ۴۵۱) و زنان آن‌ها نازک اندام، فریبا و سیه چرده بوده‌اند.

فغان کاین لولیان شوخ شیرین کار شهر آشوب چنان بردند صبر از دل که ترکان خوان یغمارا
(حافظ، ۳)

ساقی: اسم فاعل. آنکه آب یا شراب به دیگری دهد، می‌دهنده، چمانی، (معین، ۲/۱۸۰۲)

در این بند سخن از زیبایی قصه‌ها و جهان باستانی است. شاعر روایتگر قصه‌های شاد و شیرین از چیزهای مقدس باستانی است. «عناصر چهارگانه آتش، آب، هوا و خاک در آئین مزدیسنا مقدس است و برخی از آن نیز در اوستا، یشت و یژه‌ای دارند. آبان یشت سرود بزرگی «ناهید» فرشته آب است. هردوت نوشته: ایرانیان به خورشید و ماه و زمین و آتش و آب و باد حرمت می‌نهند و برای آن‌ها فدیة و نیاز می‌برند... در رود ادرار نمی‌کنند و در آب تف نمی‌اندازند و در آن دست نمی‌شویند. آب و فرشته آن با صفت پاکی و بی‌آلایشی وصف شده‌اند (یشتها، ج ۱، ص ۱۵۸ تا ۱۶۶) به همین دلیل شاعر آب را به روشنی جاری تشبیه کرده است. خاک را به این اعتبار سرد و تاریک نامیده که نازل‌ترین عنصر است. در

ادب فارسی نیز خاک ناچیز و تیره و انموده شده (خاکدان تیره یعنی دنیا) سعدی گفته است:

گفتی ز خاک بیشترند اهل عشق من از خاک بیشتر نه که از خاک کمتریم
(کلیات، ۵۷۳)

طرفه است بدانیم که مانویان باور داشتند در آب و نان ذره‌های روشنائی پنهان است (ایران در زمان ساسانیان، ص ۲۱۹) شاعر از آسمان پاک و خوشترین پیغام و از پاکی جویبار روشن روزگاران گذشته قصه می‌گوید: قصه‌هایی می‌سراید از بیشه‌های انبوه که پشت آن کوه و پای آن نهر است و از دست‌هایی که در شبهای سرد شهر همدیگر را می‌فشارند. روایتگران باستان کاروان بازاریگان نیستند، کاروان جام باده و چنگ خوش آهنگند. لولیان چنگ اینان افسانه‌گوی زندگانی و زندگانی‌شان شعر و حکایت‌های شیرین است و ساقیان سرخوشند.

□ بند یازدهم: ۴ - ۱: «هان کجاست؟»

مضمون بند هفتم تکرار می‌شود. روایتگران باستانی برای پیروزی به سوی پایتخت قرن می‌آیند تا «هیچستان» آن را بگشایند.

□ بند دوازدهم: ۴ - ۱: «این شکسته چنگ...»

محال اندیش: محال: نابودی که بودن آن ممکن نباشد + اندیش، کوتاه شده اندیشنده، صفت مرکب فاعلی (غیاث، ۷۸۷) کسی که اندیشه ناممکن در سر دارد:

خیال حوصله بحر می‌پزد هیهات چه‌است در سر این قطره محال اندیش
(حافظ، ۲۸۵)

حریم: پیرامون خانه و عمارت، مکانی که دفاع از آن واجب باشد. (مُعین، ۱/۱۳۵۲)

در این بند، آهنگ شعر عوض می شود. چنگ شکسته، سر ناممکن دارد و نغمه پرداز فضای پیرامون عزلتکده پندار و گمان که بطور همیشگی از رازها پوشیده شده است می گردد. شاعر از حماسه به تراژدی می گراید.

□ بند سیزدهم: ۷-۱: «ای پریشانگوی مسکین.»

پرده دیگر کردن: پرده: رشته هائی که بر دسته سازهای رشته ای بسته می شود، دستان، لحن، آهنگ، نغمه، و مقام... هر لحن از پرده ای آغاز می شود و در پرده هائی گردش می کند و سرانجام روی پرده نخستین پایان می گیرد. (حافظ و موسیقی، ۶۷)

امید جای دیگر می گوید:

بی کوک تازه راه دگر می کنی مگر داری به ساز چند فناری نهان بگو!
(گزینۀ اشعار، ۳۸۴)

پوردستان: پور = پسر، دستان: نام زال (برهان ۲/۸۵۶) مراد رستم جهان پهلوان است.

شغاد: نابرداری رستم که او و رخس را در چاه انداخت و خود به تیر رستم کشته شد. (برهان، ۲/۱۲۶۹، غرر اخبار ملوک الفرس، ۲۳۸)

پور فرخ زاد: رستم فرخ زاد، سپهسالار ایران که در نبرد با تازیان از پای درآمد. در این جا با مرثیه سروکار داریم. رستم پهلوان به چاه افتاده و مرده. اکنون باید پرده ای دیگر نواخت. باید از رستم فرخ زاد و شکست ایران سخن گفت. شاعر ناله این رستم را از ته چاهی ژرف می شنود. این بند شباهتی با آخر شاهنامه فردوسی دارد. آن جا که رستم فرخ زاد شکست

ایرانیان را پیشگوئی می‌کند.

□ بند چهاردهم: ۱۲-۱: «آه دیگر ما.»

ما دیگر پیروزمندانی پیر شده‌ایم، سوار کشتی‌هائی هستیم بادیان از کف داده. دربارهٔ بره‌های فرمند و خجسته در دشت روزگارانی خالی اندیشه می‌کنیم. شمشیرهایمان زنگ خورده و طبل‌هایمان از صدا افتاده و تیرهایمان شکسته، کوتاه سخن ورشکستانیم.

استعاره بره‌های فره‌ی طرفه است. فره‌ی یعنی فرو شوکت و شکوه و افزونی است، فره، خوره. مجد همگر گفته:

فرخ همال دولت و سعد سپهر ملک ای آنکه سایه‌ات به جهان فره‌ی دهد
(برهان، ۳/۱۴۸۱)

فرّه ایزدی به باور ایرانیان به صورت حیوان اهلی و مانند روح قدسی به انسان‌ها می‌رسد و در مواقع باریک از آن‌ها پشتیبانی می‌کند: «در هنگام گریز اردشیر بابکان از اردوان، مردم می‌بینند اردشیر و کنیزکی چون باد می‌روند و بره‌ای به دنبال ایشان نیز شتابان می‌رود. دستور می‌گویند که آن فرّه خدائی است.» (کارنامهٔ اردشیر بابکان، ۱۸۱)

□ بند پانزدهم: ۱۲-۱: «ما فاتحان شهرها...»

پشیز: پول ریزهٔ نازک بسیار تنک رایج. زر قلب بی‌نهایت نازک، خردترین سکهٔ عهد ساسانی. (برهان، ۱/۴۱۲)

همگنان: جمع همگن. در پهلوی Hamôgen به معنی همه. همه کسان، همگنان در استخلاص اوسعی کردند (کلیات سعدی، ۶۵) گروه و جماعت حاضر، همجنسان و همکاران. (برهان، ۴/۲۳۷۲) دکتر

معین می‌گوید که همگنان به معنی همکاران اصلی ندارد. (همان، ۴/۲۳۷۲)

غار: مغاره و شکاف کوه. (برهان، ۳/۱۳۹۶)

مراد از همگنان غار، اصحاب کهف است «صاحبان غار و ایشان هفت تن بودند از دوستان خدا که از خوف دقیانوس، شاه بیدادگر از شهر گریخته در غاری پنهان شده بختند و سگی همراه ایشان بود، به فرمان خدا بعد از سه صد سال بیدار شده باز بختند. باز به قیامت برخوانند خاست.» (غیاث، ۵۵)

دقیانوس Decius امپراطور روم عهد دقیانوس یعنی عهد قدیم.

(معین، ج ۵، ص ۵۳۲)

حال اصحاب کهف و دقیانوس قصه تبخلوس و شهر فسوس
(حدیقه، ۴۲۳)

مرثیه در این بند به اوج می‌رسد، فاتحان شهرهای رفته برباد آواهی ناتوان دارند، کسی سکه آنها را به پشیزی نمی‌خرد، همانطور که اصحاب کهف بیدار شدند و به بازار رفتند اما کسی سکه آنها را به چیزی نخرید، سکه از رواج افتاده بود. گاهی آنها می‌خواهند از خواب جادویی خود بیدار شوند و گمان می‌برند بامداد فرا رسیده ولی این خوابی بیش نیست. دقیانوس، نمُرده است. و در جهان امروز نیز حضور دارد، پس چاره‌ای جز پناه بردن به خواب و ادامه آن نیست.

چاووشی

قطعه «چاووشی» چهارده بند است و فضائی آرام و خفه دارد. درونمایه شعر «سفر» به دیار دوردست است، سفری که انجام آن روشن

نیست، سفری برای رهائی از تیرگی زادگاه و رسیدن به دیار روشن خورشید و گل. این سفر در واقع قسمی کوچ کردن است.

بند نخست: ۶-۱ «بسان رهنوردانی که...»

رهنورد: ره (راه + نورد (نوردنده)، رونده). هر کسی که راه را در نوردد (برهان، ۲/۹۸۴) سالک: سفرکننده، کسی که به طریق سلوک به مرتبه و مقامی می‌رسد که اصل و حقیقت خود آگاه شود. (معین، ۲/۱۸۰۶)

کولبار: کوله‌بارة، اسم مرکب، باری که بر پشت حمل کنند. (معین، ۳/۳۱۳۲)

زاد ره: زاد، خوراکی که در سفر با خود دارند، ذخیره سفر، توشه (معین، ۲/۱۷۱۰) توشه راه.

زاد راه حرم وصل نداریم مگر به گدائی ز در میکده زادی طلبیم (حافظ، ۳۶۵)

خیزران: نوعی از چوب و نی باشد که به خم شدن نشکند. (برهان، ۲/۸۰۳)

شاعر با کولبار پرتوشه سفر و عصائی از چوب خیزران همانند مسافرانی که در افسانه‌ها می‌گویند، راه خود را آغاز می‌کند. به احتمال زیاد مراد از مسافرانی از این دست پرسه‌گردهای مانوی است که در دوره اسلامی به صورت «سالکان» درآمدند. گزیدگان مانوی نبایست پیشه‌ای داشته باشند، بیش از خوراک یک روز و جامه یک سال از مال دنیا نبایستی داشته باشند... برای انتشار پاکی و شیوه معاش بی‌آلایش در اقطار جهان سفر کنند. (ایران در زمان ساسانیان، ۲۱۸) این کار آن‌ها

همان پرسه زدن است «رفتن مریدی به دستور پیر در بازارها و کوی‌ها به گدائی با خواندن اشعاری مانند گدایان برای کشتن و از بین بردن کبر و عُجب» (معین، ۱/۷۴۳) ادب این طایفه (صوفیان) آنست که چون از منزل بیرون خواهند آمد دو رکعت نماز بگزارند و موزه بگیرند، پس آستین درنوردند. «برداشتن عصا، توبره و ابریق نیز از رسم‌های صوفیان مسافر بوده است. مقاصد سفر اینان عبارت بوده از طلب علم، رسیدن به صحبت مشایخ و برادران و صادقان، زدودن تکبر، دیدن آثار و عبرت‌ها... (عوارف المعارف، ۵۳ به بعد) سفر صوفیان، سفر درونی (سیر انفس) نیز بوده است:

دگر ز منزل جانان سفر مکن درویش که سیر معنوی و کنج خانقاهت بس
(حافظ، ۲۶۴)

در هنگامه‌های بحران اجتماعی کوچ، گریز، سفر، مهاجرت و پرسه‌گردی، به صورت گونه‌گون نمودار می‌شود. یکی از نمونه‌های آن پرسه‌گردی فرقه «زائران» [از گروه راسکالنیک‌ها] در روسیه تزاری است. این‌ها می‌خواستند از ایمان خود در برابر نفوذ تاتاری و بیزانسی ظاهر شده در قرن ۱۷، دفاع کنند. استرانیکی‌ها «زائران» از ۱۶۵۴ میلادی به بعد خانه به دوش بودند و هرگونه نظم دینی و اجتماعی و سیاسی را کار شیطان می‌دانستند. (پیام‌آوران عصر ما، ۱۲۵)

نمونه دیگر گریز از شرائط اجتماعی، سفر واقعی یا خیالی رومانتیک‌ها بود به جزیره‌های خیالی، خاورزمین و شهرها و کشورهای افسانه‌ای. گوته می‌خواست به خاورزمین رود و هوای پدرشاهی را بچشد. ژرار دونروال شبی در پی ستاره‌ای به راه افتاد و جامه‌هایش را یک یک بدرآورد و به سوی شرق راه‌پیمائی آغاز کرد... اما دریکی از

شبگردی‌های خود بازداشت شد و به بیمارستان روانی افتاد! (بنیاد شعر نو در فرانسه، ۴۱) در جهان کهن، اشعیا که در وضع بحرانی مشابه دوران ما بسر می‌برد پیشگوئی می‌کرد شهرهای بزرگ مصر، دمشق، صور... که پر از گناه و فساد شده ویران خواهند شد و به مردم می‌گفت به کوه‌ها و صحراها و سرزمین‌های بکر خالی از گناه بروند. «ای خاندان یعقوب بیائید تا در نور خدا سلوک نمائیم.» (اشعیا، ۶: ۲) اخوان نیز همانند رهنوردانی از این گونه راه خود را آغاز می‌کند اما بطوری که بعد خواهد گفت مقصد سفرش با آنها یکی نیست.

بند دوم: ۸-۱ «سه ره پیدا است.»

در برابر شاعر سه راه نمودار می‌شود. مقصد هر راهی بر سنگی نوشته شده، راهی به سوی خوشباشیگری می‌رود و راهی به سوئی که نیمه‌ایش ننگ است و نیمه‌ایش نام و راه سوم راهی بی‌برگشت و بی‌فرجام است. راه نخست ننگ‌آلوده است و گرچه به سوی راحت و شادی می‌رود بد است. راه دوم نیز از آن بهتر نیست. شاعر راه سوم را برمی‌گزیند.

بند سوم: ۵-۱ «من این جا بس دلم تنگ است.»

شاعر از زادگاه خود به تنگ آمده، هر سازی می‌شود آهنگ بد می‌نوازد و از خواننده نیز دعوت می‌کند که گام در راه بی‌برگشت بگذارد تا با هم بینند آیا آسمان هر جای دیگر نیز به همین رنگ است. و این تعریضی است به «به هر کجا که روی آسمان همین رنگ است!» و انگیزه سفر. این بند مقارنه‌ای پیدا می‌کند با سفر شاملو:

«گهواره تکرار را ترک گفتم»

در سرزمینی بی پرنده و بی بهار.»

(آیدا در آینه، ۱۰)

«برویم ای یار، ای یگانه من

برویم و دریغا! به همپائی این نومیدی خوف انگیز

به همپائی این یقین

که هر چه از ایشان دورتر می شویم

حقیقت ایشان را آشکاره تر در می یابیم!»

(همان، ۶۲)

البته سفر شاملوبه سوی سرزمین «عشق انسانی» است. و پس از آن دیگر نمی خواهد از «منزل جانان» سفر کند. سه راهه ای که شاعر در برابر خود می بیند تازگی دارد. در برابر مانوی و صوفی و عارف دوراهاه ای بیش موجود نیست: جهان یا فراسوی آن، ناسوت یا لاهوت. «مانویان می گفتند روح ما ذره ای از روشنائی است که در کالبد تیره تن اسیر شده. نی دور افتاده از اصل خویش است و باید به جایگاه اصلی خود بازگردد. خدا، روح ما یا این بخش از روشنائی خود را فراموش نکرده و روزی خواهد رسید که آن را به سوی خود فرا خواهد خواند.» (زندگی مانی، ۵۷ و ۵۸) حافظ که عارف و رند بوده است، می گوید:

اهل کام و ناز را در کوی رندی راه نیست رهروی باید جهانسوزی نه خامی بی غمی

ولی اخوان از سه راهه پیشنهادی خود: راه کام، راه نام و ننگ،

راه بی فرجام، راه سومین را بر می گیرند.

بند چهارم: ۱۱-۱ «تودانی کاین سفر»

بهرام: نام فرشته محافظ مسافران، ستاره مریخ. در اوستا به معنی پیروزمند، در سانسکریت خدای اژدها کش است و در اوستا، یاور و یار مهر، فرشته رزم. (برهان ۳۲۴ را، یشت ها، ج ۲، ص ۱۱۲) بهرام و مریخ همانند همند [مریخ، خدای جنگ رومی ها Mars در نزد ایرانی ها دارای نام فرشته پیروزی است. (همان، ۱۱۶)] و نیز نام شاه ساسانی:

بیاورمی که نتوان شد زمکر آسمان ایمن به لعب زهره چنگی و مریخ سلحشورش
کمند صید بهرامی بیفکن جام جم بردار که من پیمودم این صحرا نه بهرام است و نه گورش
(حافظ، ۲۷۴)

اخوان، بهرام را «جاوید خون آشام» نامیده است.

ناهید: ایزد بانوی آب ها و در همان زمان زهره (ونوس) ایزد بانوی عشق و موسیقی و چنگ نواز و رقصنده. اخوان او را «بد بیوه گرگ قحبه بی غم» نامیده است و او را همچون دختر کولی (لولی) دست افشان و پای کوبان تصویر می کند که جام شومش را به جام مک نیس شاعر انگلیس و حافظ و خیام و نیما و دیگر انسان ها می زده و می زند.

شاعر در این بند روشن می کند که قصد سفر به آسمان ندارد، بهرام و ناهید را با صفات بد نام می برد و می افزاید راهسپر «پهن دشتی بی خداست». دشتی که با هر جنبش نبض شاعر، اختراش پرمرده شده به خاک می ریزند. به این اعتبار او موجودی است سوزان و آتش گرفته که در راهسپری خود، نه فقط آسمان را نفی می کند بلکه حضورش سوزنده و براندازنده آنست.

بند پنجم: ۷-۱ «بهل کاین آسمان پاک.»

شاعر در این جا از آسمان روی برمی گرداند. حافظ می سرود:

بده ساقی آن آب اندیشه سوز که گر شیر نوشد شود بیشه سوز
بده تا روم بر فلک شیر گیر بهم برزنم دام این گرگ پیر
(حافظ، ۵۰۲)

یا می خواست شعرش به همراه سرود و پایکوبی زهره، «مسیحا» را در آسمان به رقص آورد. ولی اخوان می گوید: چراگاه آسمان را به پاکانی چون مسیح واگذارید و در این جا در هویت اینان و سود و ثمرشان نیز تردید می کند و خود را در زمره «زشتان» درمی آورد.

بند ششم: ۹-۱ «به سوی سرزمین هائی....»

شاعر به سوی سرزمین هائی می رود که دیدار آن چون شعله آتش در رگهای او خون زنده (و نشیط، بانشاط، شادمان، معین، ۴/۴۷۴۰) بدواند. خون او اینک سرد و تیره مانند کرمی نیم جان از دهلیز (راه تنگ و باریک) زراندد و رگهایش به سوی قلبش می رود که غرفه یا بالاخانه ای است با پرده های تاریک.

بند هفتم: ۹-۱ «کسی این جاست؟»

خون شاعر به غرفه، اطاق کوچک و تاریک دلش سر می کشد و جویای همدمی، پیامی، لبخندی دست گرم دوستی می شود ولی پاسخی نمی شنود. در غرفه دلش شمعی رنجور است که پت پت می کند و ملول و به مرگ نزدیک است. تشبیه دل به اطاق کوچک و بالاخانه به

اعتبار اینکه در بخش برین تن جای دارد و همانند کردن ضربان آن با پت پت شمع بیمار و روبه مرگ بسیار طرفه است. در دل شاعر که پرده‌های تاریک دارد جز حدیث «بنگ و افیون» و آواز درویش: «جهان پیر است و بی بنیاد»، سخنی نیست.

بند هشتم: ۸-۱ «وز آن جا می رود بیرون.»

پرسه گردی خون شاعر در راه‌های باریک رگها و در غرغه ظلمانی دل او مقارنه‌ای دارد با رهنوردی خودش که در آغاز عزم سلوک در سرزمین‌های نامکشوف داشت. خون شاعر در رهنوردی خود به جایی نمی‌رسد و شاعر خود را در سرزمینی دشمن کیش می‌یابد که شاعرش (نیما) فریاد برداشته: «به کجای این شب تیره بیاویزم قبا‌ی ژنده خود را؟»

بند نهم: ۷-۱ «بیا ره توشه برداریم.»

شاعر در این جا سخن خود را مکرر می‌کند. باید از این دیار رفت: ما آزموده‌ایم در این شهر بخت خویش بیرون کشید باید از این ورطه رخت خویش (حافظ، ۲۸۶)

مقصد سفر گریز است و به هر جا رفتن. در مثل به جایی که خورشید غروب ما بر پرده شبگیر، سحر، بامداد زود (معین، ۲/۲۰۱۹) آنها تصویر می‌اندازد. در دستی رایتی زربفت (کنایه از طلوع و شعاع خورشید) دارد و می‌گوید زود. زود باش و بشتاب. و از دست دیگرش مشعلی خاموش افتاده و می‌نالد: دیر! یعنی دیر شد و فرصت از دست رفت. شاعر با آوردن واژه‌های دیر و زود تقابل و تضادی درست کرده

است.

بند دهم: ۸-۱ «کجا؟ هر جا که پیش آید.»

شاعر نشان بیشتری از این سرزمین بدست می دهد. در این سرزمین شهری است که مانند گل از دریای تردامان (تردامن به معنی آنکه دامنش تر شده، فاسق و فاجر است ولی شاعر احتمالاً آن را به معنای مرطوب و سیراب و سرشار از آب بکار می برد.) روئیده و از چشمه های آن مدام گل و برگ بلورین بال شعر می روید. در آن جا شاعری هست (مک نیس) که از آب آن چشمه می نوشد و می گوید: چرا رنج آبیاری کردن باغی را بر خود هموار کنیم که گل های کاغذی بوجود می آورد؟ در سرزمینی «بی پرنده و بهار» پرندگان شورزندگانی ندارند و «باران پشت پنجره باران نیست»

«من بیم داشتم که بگویم

شکوفه ها از کاغذند.»

(آئینه ها تهی ست، ۵۴)

بند یازدهم: ۱۲-۱ «به آن جایی که می گویند...»

در این بند اشاره هائی هست به دختری که مرگش همچو مرگ تاراس بولبا (پهلوان روسی در اثر گوگول) مرگی پاک بوده. احتمالاً مراد از این دختر همان «زویا» قهرمان نبرد میهنی شوروی است که برای جلوگیری از پیشرفت تانک های آلمانی به همراه چند جوان دیگر، به بدنش نارنجک بست و خود را زیر چرخ های سنگین تانک ها انداخت. شاعر می خواهد از دیاری که سخت او را می آزارد برود. او از نوازش نیز هراس دارد و هم چنین از سیلی زن ها و سیلی خورها. در این سرزمین

تازیانه به دست خشایار شاه هاست. اما آن شاه هخامنشی بر دریا تازیانه می زد تا رامش کند و این خشایار شاه (محمد رضا پهلوی) به گرده ایرانی ها به زنده و مرده آن ها تازیانه می زند.

اشاره شاعر به شاه هخامنشی مأخذ یونانی دارد. خشایار شاه به هلس پُن (داردانیل کنونی) می رسد. در گذر ایرانی ها از پل ساخته شده دریا به پیچ و تاب در می آید و بندهای پل را از هم می گسلد. شاه خشمگین می شود و فرمان می دهد سیصد تازیانه بر امواج دریا زنند و جفتی زنجیر در ژرفای آن افکنند. (تواریخ، هردوت، کتاب هفتم، ۳۶۶) جای دیگر «هردوت» می نویسد: «ایرانی ها آماده حرکت بودند ولی صبر کردند تا روز بعد به هنگام برآمدن خورشید روانه شوند، در روی پل، برگ مورد پاشیدند و انواع و اقسام بخور کردند. زمان برآمدن خورشید، شاه دریا را ستایش کرد و از ظرفی زرین فدیۀ ای نثار آن ساخت آن گاه آن ظرف را با پیالۀ دیگری و یک شمشیر ایرانی ... در آب انداخت.» (همان، کتاب هفتم، ۳۷۳) این روایت که شاه ایران بر دریا تازیانه زده و آن را زنجیر کرده روایتی بی سروپاست و تاریخنگار دیگر یونانی دیوژنس لرتیوس آن را دروغ شمرده: «سخن هردوت حقیقت ندارد زیرا آب نزد ایرانیان مانند ایزدی ستایش می شود.» (یشت ها، ۱/۱۶۲)

بند دوازدهم: ۵-۱ «بیا تا راه بسپاریم.»

باز دعوت به سفر سرزمین پاک و دوشیزه است. سرزمینی که از ازل تا کنون همینطور پاکیزه و بکر بوده و هست: این همان سرزمین بکر روماتیک هاست.

بند سیزدهم: ۷-۱ «به سوی آفتاب شاد صحرائی»

سفر شاعر سفری است به سوی خورشید شاد صحرائی که همه جا را گرم می‌کند. او می‌خواهد زورق خود را مانند گُل (پوست) بادام بر بیکران سبز و مخملگونه دریا بیندازد و گاه تند و گاه آرام به گلگشت بپردازد.

بند چهاردهم: ۴-۱ «بیا ای خسته خاطر دوست؟»

شاعر همدردان خود را به سفر به دیار و راه بی فرجام تشویق می‌کند. این چاووشی شاعری دلتنگ است. چاووش یعنی پیشرو لشکر و کاروان، نقیب قافله، کسی که پیشاپیش قافله یا زائران حرکت کند و آواز خواند. (معین، ۱/۱۲۷۰) به این ترتیب اخوان از مفهومی دینی یا قدیمی، مفهومی تازه می‌سازد. واژگان شاعر غالباً قدیمی است چاووش سال‌ها پیش، زائران را به مکان‌های مقدس می‌برد تا بار گناه خود را سبک کنند و توشه‌ای برای آخرت خود فراهم آورند. [البته در آن زمان هم فال بود و هم تماشا] ولی چاووشی خوان امروزینه وعده و بشارتی به کسی نمی‌دهد. فقط می‌خواهد از دوزخ ایران «آریامهری» برود. به کجا؟ خودش هم نمی‌داند. اشاره‌ای دور در شعر به انجام سفر هست. سرزمین شعر و دوستی. شاید مرادش «شوروی» بوده. شعر در ۱۳۳۵ سروده شده و احتمالاً هنوز تبلیغ‌های حزبی در دل اخوان رسوخی داشته. بعدها البته او چنین باوری ندارد. راوی خوان هشتم شرق و غرب سیاسی هر دو را بد می‌شمارد:

«منتشایش را به سوی غرب با تهدید و با نفرت

و به سوی شرق با تحقیر

لحظه‌ای جنباند.» (پائیز در زندان، ۵۹)
ولی ویژگی‌های سرزمین مطلوب او مشخص نیست و گریز او
گریز رمانتیک است به سوی اعصار و سرزمین‌های زرین که هر چند زیبا
هستند واقعیتی ندارند. اما با این همه، شعر در ترسیم اوضاع و احوال
دوران ستمشاهی به رئالیسم گرائیده است.

قصه شهر سنگستان

قصه شهر سنگستان دارای ۲۰ بند است که برخی بندهای آن
کوتاه - و کمترین آن‌ها سه سطر - و برخی بندهای آن طولانی است. در
این شعر سخن از شهر ویرانی است که ساکنان آن سنگ شده‌اند و پهلوان
آن‌ها به رهائی دادن آن‌ها توفیق نیافته. درونمایه آن در معنای وسیع
«دینی» است و مشکل عمده آن، مشکل «نجات بخش» [Soter] است.
اشاره‌های اساطیری بسیار در شعر آمده که هم آن را دشوار و هم جذاب
کرده است. ساختمان شعر بر همین اسطوره نجات بخش استوار شده
نهایت اینکه «آمید» در این جا نیز فرصتی یافته است که برخی
واقعیت‌های اجتماعی ما را در همین ساختمان بگنجاند. از این رو شعر
ساختار دوگانه می‌یابد. در سطحی اسطوره‌ای و در سطحی واقعی است.
«قصه شهر سنگستان» در طراز بهترین اشعار «آمید» و از جمله اشعار
موفق شعر معاصر فارسی است.

بند یک: ۱-۳: «دوتا کفتر....»

کفتر: عامیانه کبوتر، در پهلوی Kapotar از ریشه کبود، آبی.
پرنده ایست با پرواز عالی و با استقامت که از سار بزرگتر و از کبک

کوچکتر است. این پرنده به صورت زوج، نر و ماده زندگانی می‌کند و انواع متفاوت دارد: چاهی، صحرائی، پر کاغذی، چتری، قاصد، طوقی و... (معین، ۳/۲۸۹۱) در ادب فارسی داستان‌ها و اشعار بسیار درباره این پرنده آمده که یکی از مشهورترین آن را در کلیله و دمنه می‌بینیم. [باب الحمامه المطوقه...] در این قصه کبوتران در دام صیادی می‌افتند و به راهنمایی پیشوای خود «مطوقه» و با همکاری یکدیگر نجات می‌یابند «کبوتران اشارت او را امام ساختند و راه بتافتند و صیاد بازگشت» (ص ۱۵۹) در مرزبان نامه در «قصه زاغ با بچه خویش» - آن جا که زاغ دخترش را به زناشویی با بوم ترغیب می‌کند، می‌گوید: «چون فاخته به طوق معبر ننازد و چون هد هد از تاج مرصع نگوید و چون کبوتر نسبت از علو نسب نکند.» (ج ۱، ص ۲۸۲)

نظامی گنجوی شیرین را به کبوتر و خسرو را به باز تشبیه کرده است:

گاهی از بس نشاط انگیز پرواز کبوتر چیره شد بر سینه باز
(خسرو و شیرین، ۳۹۳)

شکل شعر قصه شهر سنگستان همان شکل روایتی قصه گوئی ایرانی است: «زاغی بردرختی آشیانه داشت.»، «طوطی گفت: «در لطائف قصص چنین آورده‌اند که به زمین یمن در صحرائی پراندوه و بیابانی با شکوه که گیاهش همه مغیلان بود و سبزه همه خشک می‌نمود...» (طوطی نامه، ۳۱۰)

از شاعران معاصر ملک الشعراء بهار قطعه زیبایی درباره کبوتران سروده است که مانند قطعه «ای گربه» پروین اعتصامی از پل‌های واسطه بین نو و کهنه است:

بیائید ای کبوترهای دلخواه بدن کافورگون پاها چوشنگرف
از کارهای بعضی از کبوتران خبر آوردن و خبر بُردن بوده است و
در نبردها از آن‌ها نیز بهره‌گیری می‌شده است. دربارهٔ این پرندگان
مثل‌هائی نیز در دست است.

کفتر صد دیناری یا کریم (یا هو) نمی‌گوید: از خدمتگر کم
اجرت انجام کارهای مهم بر نمی‌آید. کبوتربازان صدای ویژه هر کبوتری
را به کلمه‌ای تشبیه کنند و گویند فلان کبوتر یا هو می‌گوید و فلان جنس
یا کریم می‌گوید. (داستان نامهٔ بهمنیاری، ۴۴۴)

کبوتران شعر امید هر دو ماده‌اند، یکدیگر را خواهر جان صدا
می‌کنند. اشارت گو و بشارت گویند. البته امید تداول عامه و واژه «کفتر»
را بکار می‌برد که تا حدودی در آغاز شعر با واژگان و آهنگ فخم این
قطعه ناهماهنگی نشان می‌دهد.

سدر: از تیرهٔ مخروطیان که شباهت زیاد با کاج دارد ولی از آن
تنومندتر و بلندتر می‌شود و تا بیش از سه هزار سال عمر می‌کند. (معین،
۲/۱۸۴۶)

قصه با گفتگوی دو کبوتر که بر شاخهٔ سدر کهنسالی نشسته‌اند
آغاز می‌شود، درخت سدر که ویژگی اساطیری نیز دارد، تنها در دامان
کوهی «قوی پیکر» روئیده است.

بند دوم: ۱-۳: «دو دلجو مهربان با هم.»

کبوتران غمگین هستند و «قصه غصه» ها را بیان می‌کنند.

بند سوم: ۱-۳: «دو تنها رهگذر کفتر.»

کبوتران مقیم این دیار نیستند و همدیگر را می‌نوازند و تسلی

می دهند. به این ترتیب شاعر می‌کوشد فضای داستانی پدید آورد که در بیشتر قصه‌های کهن موجود نیست. به این معنی که با ایجاد گفت‌وگو و زمینه‌حسی و برقرار کردن روابط اشیاء و اشخاص، روایت یا قصه‌ای را دراماتیزه می‌کند و به نمایش درمی‌آورد.

بند چهارم: ۳-۱: «خطاب ار هست...»
کبوتران غصه و قصه خود را بر زبان می‌آورند.

بند پنجم: ۵-۱: «نگفتی، جان خواهر!»
مردی در زیر سایه درخت، ستان (بر پشت خوابیده) است و با دستها چشمانش را پوشانده. پیداست که نمی‌خواهد چهره کبوتران که او را دوست می‌دارند، ببیند.

بند ششم: ۷-۱: «پریشانی غریب...»
کبوتران سرگذشت او را باز می‌گویند. مردی است گمکرده راه یا شبانی که گله‌اش را گرگ خورده، یا بازرگانی کشتی شکسته، دل به خیالی سپرده، و از صحرانوردی و دریا گردی آرامش نیافته، یا عاشقی سرگشته.

بند هفتم: ۱۳-۱: «اگر گمکرده راهی بی سرانجام است.»
خفتنگاه مهر و ماه: مراد سرزمین‌های باختری است.
هول: ترساندن (منتخب)، خوف و بیم. (غیاث، ۹۷۶)
هایل: هائل، هولناک و شدید و ترساننده (غیاث، ۹۵۲)، شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هایل. (حافظ، ۱)

بسیط: گسترده، پهن، گشاده، زمین فراخ و هموار. (معین،

(۱/۵۳۸)

زمهریر: سرمای بسیار سخت، جای بسیار سرد. (معین،

(۲/۱۷۴۷)

رستگاه مهر و ماه: مراد سرزمین های خاوری است.

یکی از کبوتران می گوید: من همه سرزمین ها را پیموده ام. اگر به سوی باختر روی به بیابان و کوهساران خشک می رسی و اگر به سوی خاور بروی به دریای خوفناک می رسی. راه سوم به دوزخی تفته می رسد و راه چهارم به سرزمین بسیار سرد. راه رهایی راهی است که در آن گل و خار و گیاه می روید.

بند هشتم: ۵-۱: «نه خواهر جان...»

کبوتر دیگر به این سخن اعتراض می کند و می گوید جای شوخی و شنگی نیست. (شنگ یعنی شیرین رفتار، ظریف، شوخ، عیار، شادمان. (معین، ۲/۲۰۸۲) این مرد گمکرده راه سراپا درد و دلتنگی است. باید راه درستی به او نشان داد.

بند نهم: ۱۱-۱: «نشانی ها که می بینیم در او.»

بهرام ورجاوند: پهلوی Kay Wahram با لقب Warcawand، از نجات بخشان زردشتی (در متن های پهلوی آمده است «کی باشد که پیکی آید از هندوستان (بخش خاوری ایرانشهر)، که گوید آمد آن شه بهرام از دوده کیان...» این بهرام هزار پیل و درفش خسروانی دارد. پاکدینان از دشت تاژیکان آسیب دیده اند، تازیان شاه را کشتند، پادشاهی را با افسوس و ریشخند بستند، زن و خواسته های شیرین، باغ و

بوستان‌ها به ستم گرفتند، باج گران بر مردم نهادند و بهرام ورجاوند بیاید تا پاکدینان از تازیان کین‌خواهی کنند همانطور که رستم کین سیاوش بستد، آتشکده‌ها بار دیگر بنیاد کنند تا شکسته شوند دروج زادگان از جهان) (متن‌های پهلوی، ۱-۱۶۰) در بند هشت آمده «... از سوی کابلستان یکی آید که بدو فرّه از دودۀ خدایان است و او را «کی بهرام» نامند. همه مردم با او باز شوند... همه بدگروشان را براندازد، دین زردشت را برپا دارد.» (بند هشت ۲۱۱ تا ۲۲۰، اساطیر ایران، ۱۴۸)

(بهرام و پشوتن و هوشیدر از نجات بخشان زردشتی هستند که در پی هم پیش از روز رستاخیز بر خواهند خواست و ناپاکی‌ها را از بین خواهند برد) گیوین گودرز: پهلوانی که کیخسرو را پس از هفت سال دید و به ایران آورد. خانواده گودرز از بزرگان و پهلوانان طراز اول بوده‌اند.

طوس بن نوذر: توس پسر نوذر سردار بزرگ ایران در دورۀ کیکاووس و کیخسرو. اختلاف بین توس پسر نوذر شاه با گودرز به ضرر نوذر شاه تمام می‌شود و این انعکاسی است از رقابت دو خاندان بزرگ. در واقع توس بسیار کهن‌تر است چه او همان «توسه» آمده در اوستا پسر «نئوتره» است. (معین، ۵/۱۱۰۲) او از جاودان‌های زردشتی نیز هست. (اساطیر ایران، ۲۴۲)

گرشاسب: در اوستا Keresaspa از دو جزء Kerera یعنی لاغرو Arpa یعنی اسب، دارنده اسب لاغر تشکیل شده است. نام پدر او Thritha است و به گفته بندهش او پسر سام پسر تور بزرگ... پسر فریدون است. به گفته گرشاسب نامه، پسر اشرط پسر شم (یا سام) پسر... جمشید است. در اوستا به صفت نرمش و مردسرت و دلیر و پهلوان یاد شده. (برهان، حاشیه، ۳/۱۷۹۶)

انیران: در اوستا an- airya، واژه an علامت نفی و جزء دوم

کلمه یعنی آریائی و ایرانی. انیران یعنی غیر ایرانی و بیگانه (برهان، ۱/۱۷۹)

درفش کاویان: علم فریدون و منسوب به کاوه آهنگر. در اوستا سخن از گاو درفش آمده (یسنا، ۱۰: ۱۴) یعنی علم گاو و این یادآور درفش کاویانی است که از چرم بوده. کاوه از بیداد ضحاک به جان می آید و پوستی که آهنگران به ران بستند بر سر چوبی بلند کرده مردم را بر ضحاک می شوراند. فریدون آن را به فال نیک گرفت و به گوهر بیاراست؛ فردوسی گوید:

فروشت از زرد و سرخ و بنفش همی خواندش کاویانی درفش
(برهان ۲/۸۳۹)

بند نهم:

همان چیزی را می گوید که در «متن های پهلوی» و بهمن یش و زراتشت نامه آمده. نجات بخش همراه پهلوانان باستانی می آید، بیگانگان را از ایرانشهر بیرون می کند، درفش کاویانی را از غبار قرن ها پاک می سازد و برمی افرازد.

بند دهم: ۱-۳: «نه، جانا! این نه جای طعنه و سردی است»

کبوتر دیگر که واقع بین است، این راه حل را نیز نمی پسندد. این راه حل تپپازدنی است بیغاره (سرزنش و طعنه). مرد آواره «روز کور» یعنی شوربخت است باید دستش را گرفت.

بند یازدهم: ۱-۴: «نشانی ها که دیدم دادمش...»

کبوتر نخست پاسخ می آورد آنچه می دانستم گفتم. اکنون بگو

این مردی که شاید گوشش با ما باشد کیست؟

بند دوازدهم: ۱۱-۱: «نشانی‌ها که گفتی...»

دومین کیوتر می‌گوید: داستان‌ش دراز است. مردی است سرشار از داغ و درد که به نفرین یا افسون یا تقدیر آواره شده. عرق رخساره او از دریائی ست مرده و خال و نگار سیمایش هریک داغی است.

بند سیزدهم: ۱۲-۱: «بجای آوردم او را...»

این مردی است که دزدان دریائی (استعمار غرب) و کارگزاران آنها، شبی به شهرش حمله آورده‌اند و او به میدان درآمد و مردم سرزمین خود را به پیکار برانگیخت ولی کسی به ندای او پاسخی نداد زیرا همه سنگ شده بودند. مراد از حمله دزدان دریائی و خیل غوغائی مهاجم، کودتای ۲۸ مرداد ماه ۱۳۳۲ و مراد از پهلوان شکست خورده به احتمال دکتر مصدق است.

بند چهاردهم: ۳۰-۱: «از این جا نام او شد شهریار شهر سنگستان»

در این جا چند اشاره اساطیری دیگر نیز هست. شهر سنگستان: در قصه‌های عامیانه، قصه‌هایی هست که شاهزاده، یا نجات‌بخش یا مردم شهری در اثر طلسم و افسون دیویا موجودی شریر به سنگ بدل می‌شوند و سپس پهلوان یا شهریاری که پاک یا دارای نیروی الوهی است سر می‌رسد و طلسم و افسون را می‌شکند و آن‌ها را آزاد می‌سازد. در «سام‌نامه» سام به چین می‌رود (عاشق

پریدخت دختر فغفور چین شده بود) و پس از آگاهی فغفور از کار این دو، سر به کوه و بیابان می‌گذارد و با طلسم عالم افروز پری، گرفتار می‌شود و سپس رهائی می‌یابد» (حماسه سرائی، ۳۳۶) کاوس به جادوئی دیوسفید کور می‌شود و به بند می‌افتد. (همان، ۵۰۰) در هزار و یکشب درویشی به توضیح «مرغ قصه گو» و سود بدست آوردن او می‌پردازد. گروهی بر آن می‌شوند آن مرغ را بیابند اما در این جستجو شکست می‌خورند جز شاهزاده «پری‌زاد». او مرغ را بدست آورده دیگران را از «طلسم» نجات می‌دهد و در بازگشت برای سپاس به سرای درویش می‌روند. اما درویش دیگر زنده نیست.» (تحلیل ساختاری هزار و یک شب، تزوتان تودورف، مجله آدینه شماره ۳۶ ص ۴۲)

زال زر: پدر رستم به اعتبار سرخی چهره این طور نامیده شده زیرا رنگ او سرخ و موی او سفید بوده... زال، پیر فرتوت سفید موی. در اوستا، ریشه zar یعنی پیر شدن. زال و زر در لغت به یک معنی است اما در فارسی واژه نخست را نام پسر سام و دومین را لقب او گرفته‌اند. (برهان، ۲/۹۹۹) زال به جهت سرخ بودن چهره و سپیدی موی از سوی پدر به نوزادی در دامان کوه البرز نهاده شد و سیمرغ او را بزرگ کرد و سپس به پدرش باز داد. زال به گفته اسفندیار، جادوگر و جادو پرست بوده. او پس از زندگانی دراز و پس از درگذشت رستم، بدست بهمن پسر اسفندیار نابود شد. (حماسه سرائی، ۵۵۴ و ۲۴۸)

سیمرغ: در پهلوی سین مرغ Sen_murv. در اوستا Saeno از فروهرهاست [فروردین یشت بند ۹۷] در «دینکرد» سئنه نخستین پیرو دین مزدیسناست که صد سال زندگانی می‌کند [فصل ششم بند هفتم] این نام به معنی شاهین و عقاب است و با سیمرغ فارسی رابطه دارد. از آن جا که در عهد کهن مؤبدان به کار پزشکی نیز می‌پرداختند، شاید یکی از آنها

که به نام سئنه مشهور بوده و نامش از شاهین گرفته شده بود سمت روحانی و پزشکی داشته و بعدها نام او را به معنی لغوی اش گرفتند و جنبه پزشکی او را در اوستا به درختی که آشیانه مرغ سئنه است و در خداینامه و شاهنامه به خود سیمرغ دادند... عنقا، پرندۀ ای که زال پدر رستم را پرورده. (برهان، ۱۲۱۱/۲، بهرام یشت، ۴۱، رشن یشت، ۱۷) سیمرغ پزشکی چیره دست بود و دوبار به وسیله زال داروهای مؤثر برای بهبود رودابه و رستم داد. او زال را از چوب گز وسیله کشتن اسفندیار، باخبر ساخت. (حماسه سرائی، ۵۶۲) پَر خود را به زال داده بود تا به هنگام نیاز در آتش افکند و سیمرغ نزد او آید. (کیانیان، ۲۰۲)

(هفت جاوید ورجاوند: پهلوی War Cawah (و در زبان اوستائی) به معنی نیرومند و قوی، بلند پایه، برازنده و ارجمند و مجازاً یعنی ورجمند، دارای فره ایزدی) .. سوشیانت، موعود زردشتی از این فرّ برخوردار می شود و از کنار دریاچه هامون بر می خیزد. در زمان ظهور هوشیدر (نخستین موعود) یکی از شهریاران از نژاد کیان به شاهی می رسد، بهرام ورجاوند نام دارد. (سوشیانس، پورداود، ۳۹، برهان ج ۴، ص ۲۲۶۷، گزیده زاد سپرم، ۱۲۱، اساطیر ایران ۱۶۰ و ۱۶۱)

/ در این بند واژه های کهن نیز آمده است و نیز واژه های ترکیبی:
مزار آجین: (درنادریا اسکندر اخوان واژه ترکیبی مزارآباد بکار برده) مزار (جای زیارت قبر) + آجین، صفت از فعل آجیدن یعنی سوزن زدن و فروبردن سوزن، درفش، نیستر و... در چیزی. شاید رنگ کردن زیرا آجده به معنی رنگ کرده هم آمده (برهان ۱/۱۹) در مجموع یعنی پُر از قبر: چو روح جغد گردان در مزار آجین این شبهای بی ساحل، شاعر پهلوان شکست خورده را به روح جغدی مانند می کند که در شبهای بی کرانه می گردد، شب هائی که قبر در آن فروبرده شده یا به رنگ قبر درآمده. شاید

به قیاس شمع آجین ساخته شده باشد. بدن محکومان را خراش می دادند و در آن رخنه ها شمع افروخته نصب می کردند و گرد معابر و میدان ها می گرداندند تا دیگران عبرت گیرند!

شب چراغ: گوهری که در شب مانند چراغ افروزد و روشنائی دهد. گویند گاودریائی شبها به جهت چرا از دریا برمی آید و این گوهر را از دهان خود برزمین می گذارد و به روشنائی آن گوهر چرا می کند، شبگون، شب تاب نیز می گویند. (برهان، ۲/۱۲۴۳)

نشید: به کسرنون و شین، سرود، نوازندگی و شعر (برهان،

۴/۲۱۴۷)

فرّ: شوکت و شکوه، روشنائی، برازندگی و زیبایی، جلا، رونق (برهان، ۳/۱۴۴۳) نوری که از سوی خدا به آفریدگان می رسد و آنها به این وسیله قادر شوند به ریاست و حرفه ها و صنعت ها به ویژه شاهان بزرگ و دادگر. (برهان، ۲/۷۹۰)

سُور: جشن، مهمانی، بزم روزهای عید، رنگ خاکستری، رنگ سرخ و گل سوری یعنی گل سرخ، عروسی، نامزدی، اوستا: Suirya یعنی صبحگاهی، روزانه، پهلوی: Sun چاشت صبح. (برهان ۲/۱۱۸۵)

آذین: زیب و زیور و آرایش، رسم و قاعده (برهان، ۱/۲۹) آذین بستن یعنی آرایش کردن دکان ها و بازارها در روزهای جشن. (معین، ۱/۳۸)

به فرّسور و آذین ها بهاران در بهاران بود. یعنی در اثر رونق چراغانی کردن و جشن ها سرزمین ایران کهن لبریز از شادمانی و گل و گیاه و تازگی بود.

آبْخُوست: جزیره، آبکند. (معین، ۱/۱۲)

دریابار: دریای بزرگ، شهر ساحلی (برهان، ۲/۸۴۸)

دریابارهای دور در این جا یعنی سرزمین های غربی به ویژه انگلستان.
گزمه: شبگرد، عسس، پاسبان (مُعین، ۳/۳۳۰۹) این واژه ترکی
است.

شمشیری را
و گزمگانی را که برایشان بتازند
با تازیانه و گاو سر.

(آیدا، درخت، ۱۳۳)

گشتی: پاسبان شب، عسس، گزمه، نگهبانان ناحیه ای مُعین.
(مُعین، ۳/۳۳۲۹)

(در این بند از پهلوان شکست خورده سخن می گوید که شمشیر در
دست به کوی می آید و مردم را به دفاع از سرزمین شان دعوت می کند و
پاسخی نمی شنود. آواره کوه و صحرا می شود و جانش پیر و فرسود
می گردد. جستجو را دیگر بیهوده می شمارد و حتی با زال زر کاری ندارد
که از او بخواهد چاره کار کند و پر سیمرغ را آتش بزند و سیمرغ را برای
چاره گری احضار کند. در انتظار رستگار کنندگان و نجات بخشان نیز
نیست. دل از سنگستان برگرفته و به سایه سدر پناه آورده. سرزمین او
روزی آباد و گوهر تابان روزگاران بود و اکنون ننگ آشیانی بیش نیست
که مانند سرزمینی ساحلی همانند زنی بدکار آغوش خود را به سوی دنیا
گشاده و استعمارگران غربی با کشتی ها راه می افتند و از خوان یغمای
دارائی اش بهره مند می شوند و برای جلوگیری از عصیان مردم، دسته های
شبگرد و عسس به رهگذرها و کوی ها می فرستند.)

بند پانزدهم: ۶-۱: «سخن بسیار یا کم...»

بیگاه: شام، شب، غیر وقت. (برهان، ۱/۳۳۹)

در غم ما روزها بیگاه شد روزها با سوزها همراه شد

(مثنوی ج ۱)

(چه می‌گوئی که بیگه شد، سحر شد، بامداد آمد؟ (زمستان، ۱۰۷)

کبوتران احساس می‌کنند دیر وقت است و حرف‌های خود را زده‌اند. یکی از آن‌ها می‌پرسد کلیدی برای گشودن طلسم این پهلوان پیر هست؟ و دیگری پاسخ می‌دهد می‌تواند باشد. راه رستگاری او این است که در پس پشت این کوه، نزدیک غاری تاریک در چشمه‌ای روشن، تن شوید و اهورا مزدا و ایزدان و امشاسپندان (فرشته‌ها، جاودان‌های مقدس: بهمن، اردیبهشت، شهریور، سپندارمذ، خرداد، امرداد) را نیایش برد و هفت ریگ از آن چشمه برگیرد و در کنار چاهی آتشی برافروزد و آن هفت ریگ را به نام و یاد فرشتگان در چاه بیندازد، تا از چاه آبی شیرین بجوشد و بخت جوان اما خفته‌اش بیدار گردد. او می‌تواند روزگار وصل خود را بازیابد. زیرا از اسب افتاده است نه از نسل!)

بند شانزدهم: ۴-۱: «غریبم، قصه‌ام چون غصه‌ام بسیار»

پهلوان بیدار می‌شود و به سخن درمی‌آید. اکنون در برابر غار

ایستاده است و می‌گوید: اسبش مرده و اصلش نیز پیر و فرسوده شده.

بند هفدهم: ۱۷-۱: «کبوترهای جادوی بشارتگوی.»

کبوترها رفته اند. پهلوان با غار قصه غصه خود را می گوید: مردی است ورشکسته، گله اش را گرگ خورده، شهرش سنگ شده. کارهائی که کبوتران گفته اند انجام داده اما بشارت ها درست از آب در نیامده. آب چشمه خشکیده، آتش خاموش شده، ریگها را به یاد فرشتگان در چاه انداخته اما به جای آب، دود از چاه برآمده گوئی دیوی در آن جاست و آه می کشد!

بند هیجدهم و نوزدهم: ۸-۱: «مگر دیگر فروغ...»

آذر: فرشته نگهبان آتش از بزرگترین ایزدان، اگنی Agni هندی ها از خدایان بزرگ. آذر وسیله تقرب آفریدگان به آفریدگار است. (یسنا: ۱: ۳۶، برهان، ۱/۲۲)

انوشه: خوش و خرم، پهلوی Anoshak (ان علامت نفی و جزء دوم واژه یعنی هوش، مرگ، نیستی در مجموع یعنی زوال ناپذیر)، جاوید. (برهان، ۱/۱۷۸) هفت انوشه همان فرشتگان و امشاسپندان جاویدند. (اهورا و شش امشاسپندان) اهریمن در بند در کوه دماوند: ضحاک.

پشوتن: پهلوی Pesotan پسر گشتاسب کیانی برادر اسفندیار. از او یکبار در ویشتاسب یشت یاد شده (بند ۴)... در اواخر هزاره زردشت به نجات بخشی از کنگ دژ به ایرانشهر می آید. اسطوره این قدیس دلاور زردشتی کهنگی زیاد ندارد. او به دنبال بهرام ورجاوند می آید و در اصل فقط بهرام در اسطوره ها بوده، بعدها زردشتی ها نام پشوتن را نیز به سبب علاقه به گشتاسب در شمار جاودان ها قرار داده اند. (اساطیر ایران، ۱۶۱) سنگ شدن سام در اثر باریدن برف: در متن های پهلوی

گرشاسب پهلوان اوستائی گاه سام نامیده شده. در شاهنامه‌ها بسیاری از کارهای او را به رستم اسناد داده‌اند. در ادب فارسی سام (لقب خانوادگی گرشاسب) به صورت شخصیت مستقل درآمده. پدر زال است، شاه نیمروز که از هند (بخش شرقی ایران) به درگاه فریدون می‌آید. همانند گرشاسب اژدها کش است. گرشاسب سام از نجات بخشان نیز هست. در این جا مراد شاعر احتمالاً همان گرشاسب سام است که مانند پشوتن از سوشیانت‌های زردشتی است. (اساطیر ایران، ص ۱۸۸، گزیده زاد سپرم، ۱۲۱، مزد یسنا ۱۶ و ۴۱۸، یسنا ۹:۱۰، لغت‌نامه، برهان قاطع)

(پهلوان مویه می‌کند. مگر دیگر فروغ ایزدی آتش، مقدس نیست؟ مگر هفت تن جاوید به خواب رفته‌اند؟ مگر ضحاک زنجیرهای خود را گسسته و از دماند سرازیر شده؟ مگر پشوتن نجات‌بخش و سام پهلوان مرده و سنگ شده‌اند؟)

بند بیستم: ۱۲-۱: «سخن می‌گفت...»

پهلوان سر در غار می‌کند و در تاریکی خلوت آن سخن می‌گوید. گوئی مغی است که در آتشگاهی خاموش از بیداد بیگانگان ناله می‌کند و به بازوان شکسته ایزد مهر از ستم‌های فرنگ و ترک و تازی شکایت می‌برد. می‌گوید: آیا امید رستگاری نیست؟ صدای باز گردیده از درون غار پاسخ می‌دهد: ... آری نیست؟ و این پژواک سخن خود اوست. (جویس نویسنده ایرلندی که از اسارت سرزمین خود رنج می‌برد کتابی دارد به نام فینگان‌ها بیدار می‌شوند Finnegan wake) یا شب زنده‌داری فینگان‌ها که اسطوره‌ای است. بر حسب رسم کهن ایرلندی، بر بالین مرده نشستن بستگان در شب پیش از مراسم تدفین

همراه با جشن و سرود بوده. مراد از فینگان‌ها قهرمان نیم ایرلندی و نیم آمریکائی است (time Finnegan)، سرودی است دیرینه سال. تیم فینگان سنگ کار زبردستی بوده که روزی بهنگام کار از ارتفاعی فرومی افتد و درمی‌گذرد اما شبانگاه به هنگام برگزاری مراسم شب زنده‌داری بستگان بار دیگر زنده می‌شود و به جهان بازمی‌گردد (سیری در بزرگترین کتابهای جهان، ۶۵۲) به نظر جویس فینگان‌ها روزی زنده شده و ایرلند را نجات خواهند داد.

بهرام پژدو در زراتشت نامه می‌سراید:

یکی شاه باشد به هند و به چین	ز تخم کیان اندر آن وقت کین
مر او را یکی پور شایسته کام	نهاده بر آن پور بهرام نام
به هر سوبه عالم شود تازیان	بیابد مراد دل از دشمنان
کشد سوی بلخ و بخارا سپاه	کند روی کشور زهر سونگاه
بگیرد سر تخت و تاج شهبان	جهان را رهاند از آن گم‌رهان

اخوان در شعری که برای دکتر محمد مصدق [پیر محمد احمدآبادی] سروده می‌گوید:

دیدم دلا که یار نیامد	گرد آمد و سوار نیامد
بگذاخت شمع و سوخت سراپای	و آن صبح زرنگار نیامد
آراستیم خانه و خان را	و آن ضیف نامدار نیامد
دل را و شوق را و توان را	غم خورد و غمگسار نیامد
آن کاخ‌ها ز پایه فرو ریخت	و آن کرده‌ها بکار نیامد
بشکفت بس شکوفه و پژمرد	اما گلی به بار نیامد
خوشید چشم چشمه و دیگر	آبی به جویبار نیامد

(گزیده اشعار، ۳۳)

آن گاه پس از تُندر

قطعه «آن گاه پس از تُندر» پانزده بند است. کابوس هراس انگیزی است به شعر درآمده و جنبه سیاسی نیرومندی دارد و وحشت روزها و شب‌های پس از فروپاشی جنبش ملی را بیان می‌کند. نبرد مردم با حکومت ستم‌شاهی در سطح شطرنجی جادویی به روی صحنه می‌آید. شاعر در این شعر واقعیت‌های سیاسی آن زمان را به عرصه خوابی آشفته و هراس‌آور برده است.

بند نخست: ۶-۱: «اَما نمی‌دانی چه شبهائی سحر کردم»

شرح شبهای پُرنج شاعر در آغاز شعر می‌آید. در این شب‌ها پلک‌های دیده‌او با هم مهربان نبوده‌اند، شاعر با خواب و آرامش بیگانه بوده است. گاهی نیز که خواب می‌رود هرگز هاله‌ای [از ماه] (خرمن ماه، دایره سفید تمام پیرامون ماه) (معین، ۱۳۹۱/۴) یا نیمتاجی از گل از گلگشت رؤیائی روشن به سویش نمی‌آید. واژه «اَما» که شعر با آن آغاز می‌شود همانند است با «و اَما بعد» کار برده شده وسیله وائل (سنجش خردناب، پیشگفتار) مثل این است که شاعر پیش از این برخی از بخش‌های روایتی را بیان کرده و اکنون دارد دنباله آن را حکایت می‌کند.

بند دوم: ۱۱-۱: «در خواب‌های من.»

خواب شاعر آب‌های اهلی وحشت‌اند. این استعاره به اعتبار خواب‌های هر شبه اوست که همچون آب‌ها [آب دریا؟] مواجهند و هراس‌آور. خواب به این اعتبار به امواج پر خروش دریا تشبیه شده که تا

آن جا که چشم کار می‌کند در آن کاروان ترس و هذیان [بیهوده گوئی در اثر بیماری، اندیشه‌های رنج آور که با اشباح خیالی و شکنجه‌دهنده همراه است] رژه می‌روند. در خواب آشفته او گرگی در حال مرگ با زخمی بر گردن نفس نفس می‌زند و کفتاری سیر از لاشه و از گودال بیرون آمده نمودار می‌گردد و بی اعتنا به خواب بیننده، پوزه اش را بر خاک می‌مالد.

بند سوم: ۱۹-۱: «آنگه دودست...»

در این جا با دودست مرده که از آرنج قطع شده رویاروی می‌شود، دست‌های مرده رگباری از سیلی (ضربت با کف دست باز به چهره: همه خورد سیلی و نگشاد لب، یا به سیلی و مشتش همی کوفتند، شاهنامه، برهان، ۲/۱۲۰۹) به صورت خواب بیننده می‌فرستد و می‌نوازد. [محمد حقوقی نوشته: ناگهان دودست مرده از روبرو ظاهر می‌شود و رگباری از سیل براه می‌افتد.

اما توضیح نمی‌دهد چه مناسبتی بین دودست مرده و سیل و رگبار و سیلی موجود است. رگباری از سیلی ادامه «نمودار شدن دودست مرده» است نه جمله‌ای مستقل. رگباری از ضربت دست بر چهره درست است. به اعتبار صدای تراق و تروق ضربه دست (سیلی) بر صورت و همانندی آن با صدای مقطع رگبار.]

خواب بیننده می‌گریزد به سوی درهائی که باز است. اما پنجه خونین ناشناسی به محض رسیدن او در را کیپ (بهم پیوسته، تنگ هم، محکم و استوار، معین، ۳/۳۱۴۸) می‌بندد. سپس پیر زالی «جغد و جادو» از راه می‌رسد و خنده‌ای بلند می‌کند و درهای بسته را که با پنجه خونین مهر و موم شده نشان می‌دهد و با انگشت اشاره تهدیدآمیز به خواب بیننده فرمان می‌دهد بنشین و شطرنج بباز! نمودار شدن «پنجه خونین» و «زال

جغد و جادو» ادامه همان کابوس است. صحنه‌های شعر «آن گاه پس از تُندر» با تصاویر «بوف کور» و فیلم‌های اکسپرسیونیستی همانندی دارد. رؤیاهای راوی «بوف کور» نیز زیر فرمان منطق فرا واقعیت است یعنی سور رئال است. در فیلم اکسپرسیونیستی کالی‌گاری [روبرت وینه ۱۹۱۹] مرد دیوانه‌ای را می‌بینیم که پیرامون خود را به صورت عجیب و غریبی می‌بیند. آرایش کوچه کج و معوج و خانه‌ها بی‌ریخت و طرفه‌اند. سایه روی صحنه نیز بطور ثابت نقاشی شده. در بوف کور نیز خانه‌های پست و بلندی به شکل هندسی و عجیب ... دیده می‌شود. شباهت تصویری بوف کور با «نوسفراتو، سمفونی وحشت» [مورنائو، ۱۹۲۲] تصادفی نیست. نوسفراتوی خفاش، دیوانه و خونخوار و مالیخولیایی ... با پیرمرد قوزکرده شالمه هندی بسته هدایت همانند است، و از این دست است شباهت چشم دختر اثریری با تصویر آمده در «خون یک شاعر» [ژان کوکتو، ۱۹۳۷] در یکی از صحنه‌های «خون یک شاعر» دهانی وسط کف دستی هویدا می‌گردد. [ستاره صبح، آذرگون، چهارم اردیبهشت ۱۳۳۰ ص ۹۶، چیستا، سال ۱۳۶۹، ص ۶۳۲]

در «مهر هفتم» اینگمار برگمن - که در فضائی قرون وسطائی جریان دارد، شوالیه‌ای به نام آنتونیوس بلوک در کنار ساحل با «مرگ» رویاروی می‌شود و از او می‌خواهد مرگش را برای مدت کوتاهی به تعویق اندازد اما «مرگ» نمی‌پذیرد. شوالیه به او پیشنهاد بازی شطرنج می‌دهد و مرگ می‌پذیرد. برگمن خود گفته است: «در یکی از تابلوها [در کلیسا] مرگ را که در جنگلی با شوالیه‌ای شطرنج بازی می‌کرد دیدم و در جای دیگر انسانی با چشمان از حدقه درآمده دیده می‌شد که بر انتهای شاخه‌ای نشسته و مرگ مشغول اژه کردن آن شاخه است...» شخصیت‌های فیلم من می‌خندند، می‌گیرند، فریاد می‌کشند، وحشت دارند، پاسخ می‌دهند،

بازی می‌کنند و رنج می‌برند و در جستجو هستند آن‌ها از طاعون و از روز رستاخیز وحشت دارند...» (توت فرنگی‌های وحشی، ۱۹۱ و ۱۹۰)

بند دوم منظومه «سرزمین ویران» الیوت، «بازی شطرنج» نام دارد... (و اگر بارانی آغازد... به بازی شطرنج خواهیم نشست) بازی شطرنج مبارزه دو حریف را نشان می‌دهد که جز غلبه بر حریف مقصد دیگری ندارند. شعر اشارت دارد به زن جوان و زیبایی که دور از شوهر و در محافظت مادر اوست. مردی برای فریب دادن زن نقشه‌ها می‌کشد و چون در می‌یابد مادر شوهر به بازی شطرنج علاقمند است، شطرنج بازی را مأمور می‌کند با او مصاف دهد در همان زمان که پیرزن و شطرنج باز گرم بازی اند آن مرد به سوی زن جوان پیش روی می‌کند. (سرزمین بی حاصل، ۱۸ و ۱۲۸) در شعر امید زال جغد و جادو و شاعر به بازی شطرنج می‌پردازند. فوج فیل و اسب و برج (رخ)، مهره‌های شطرنج جان می‌گیرند و سیلاب وار به سوی شاعر هجوم می‌آورند. او در خیال خود از خواب می‌پرد و از هراس به لرزه در می‌آید.

بند چهارم: ۶-۱: «آنگه تسلی می‌دهم خود را...»

ادامه بازی به این صورت شکنجه‌آور است. این بازی عادی نیست، بازی مرگ و زندگانی است. زال جادوگر استعمار کهنه کار انگلیس است که از پیش نتیجه بازی را می‌داند و حریف را می‌شناسد. شاعر نماینده مبارزان سال‌های ۲۹ تا ۱۳۳۲ است و می‌داند اگر به خواب برود (اگرچه هنوز خواب است و این یعنی خواب دیدن در خواب) و منتظر نوشخند بامداد فرداها باشد (شاعر حزبی که در آینده، پیروزی از آن مبارزان است)، کودک گریان دل او از بیم کابوسی بدین سان هراس آور در هیچ آغوشی و با هیچ لالائی آرامش نخواهد یافت.

بند پنجم: ۱۰-۱: «از بارها یک بار...»

شاعر به یاد می آورد که در عرصه شطرنج سیاست، (در شب یا روز؟) روی گلیمی تیره و تار با پیردخت زرد گیسوئی که شباهت زیاد با زنش داشته دست و پنجه نرم می کرده و از فراز بام روشنائی های فراوانی در خانه همسایه می دیده است. پیردختر همان زال جادوست که در این صحنه خود را به صورت خودی نشان می دهد. خانه همسایه بی تردید «شوروی» است که در نزد مبارزان آن روزها، «فردوس روی زمین» و «سرزمین روشنائی» بود، گرچه اخوان در سال سروده شدن شعر بهمن ۱۳۳۹ دیگر آن باور جزمی را نسبت به آن ندارد و می گوید در خانه همسایه «شاید چراغان بود، شاید روز، شاید نه این بود و نه آن...» ولی بهر حال شاعر، خانه همسایه را روشن می بیند. به همین دلیل ه. ا. سایه در سال ۱۳۳۰ می توانست بگوید:

دیگر این پنجره بگشای که من
به ستوه آمدم از این شب تنگ
دیرگاهی ست که در خانه همسایه من خوانده خروس
وین شب تلخ عبوس
می فشارد به دلم پای درنگ.

(شبگیر، ۱۳)

هم اخوان و هم سایه، تاریکی خانه خود را با روشنی «خانه همسایه» برابر می نهند.

بند ششم: ۱۳-۱: «جنگی از آن جانانه‌های گرم...»

در نبرد مرتبه پیش با حریف، پیروزی از آن مبارزان ایران بوده. بخت گویا یاوری کرده و اینان چند سوار تیزگام (عوامل استعماری) او را پی کرده بوده‌اند (از حرکت بازداشتن، راندن، پای انسان یا حیوانی را به شمشیر قطع کردن، معین، ۱/۹۵۰) صحنه شطرنج شعر، به مدد مهارت شاعر به صحنه شطرنج سیاست بدل می‌شود. در واقع شطرنج با وضع ویژه، وصف آرائی مهره‌های حریف به عرصه کارزار مانند است. زمانی که «تخت شطرنج» را از هند به ایران می‌آورند، از ایرانیان هیچ کس با بازی آن آشنا نیست. فرستاده هندی در حضور انوشیروان و بزرگان ایران «تخت شطرنج» را می‌گسترده:

بیاراست دانا یکی رزمگاه به قلب اندرون ساخته جای شاه
چپ و راست صف برکشیده سوار پیاده به پیش اندرون نیزه‌دار
(شاهنامه ج ۸، ۲۱۰)

فردوسی پیدایش شطرنج را نیز توضیح می‌دهد. طلخند و گو پس از درگذشت پدر بر سر جانشینی او نبرد می‌کنند. گودرآشتی می‌کوبد و حاضر به نبرد با برادر نیست اما طلخند جز از جنگ، چیزی نمی‌خواهد. نبرد در می‌گیرد و طلخند می‌بیند بسیاری از سواران و سردارانش را از دست داده و شکست خورده بر بالای پیل سر بر زرین زرین می‌نهد و می‌میرد و سرزمین هند همه از آن «گو» می‌شود. مادر آن‌ها «گو» را نکوهش می‌کند: «برادرکشی از پی تاج و تخت؟» «گو» بی‌گناهی خود را بیان می‌کند اما دل مادر راضی نمی‌شود. گوناچار از دانیان کمک می‌خواهد و آن‌ها صفحه شطرنجی می‌سازند و مهره‌های بازی: پیاده،

سوار، دستور (وزیر) و دوشاه سرافراز با پیل و تاج... را به آئین جنگ می آرایند. بازی آغاز می شود و بر شاه راه را می بندند، شاه از همه سو وسیله رخ و اسب و فرزین و پیل و سپاه حریف محاصره می شود: شد از رنج و ز تشنگی شاه مات چنین یافت از چرخ گردان برات (شاهنامه، همان، ۲۴۶)

به این ترتیب مادر، رضا به قضا می دهد و پس از آن درد مرگ طلخند را با بازی نغز شطرنج آرام می سازد. اخوان ماهرانه صحنه بازی خود و حریف را توصیف می کند. بازی به شیرین آبهایش می رسد (یعنی به جای حساس و نبرد جانانه اش) با این همه شاعر از بیم ناشناخته ای در ترس است، گوئی چشم یا دستش به او خیانت می کند یعنی در جبهه مبارزان ایرانی، کسانی هستند که با دشمن ساخته اند. حریف نیز بیمناک است. این پیروزی موقتی شاعر، همانا پیروزی در روز ۲۵ امرداد ۱۳۳۲ است که مبارزه فشرده مردم، توطئه دربار-زاهدی را شکست و مصدق را بار دیگر بر دربار و انگلیس پیروز کرد. به همین دلیل شاعر می بیند در بساط حریف «شاهی» نیست اما اگر شاه نیست، عوامل دیگر استعمار حضور دارند. حریف بازی که اینک زن شاعر است با قهقهه ای لرزاننده «برج ها یا رخ ها» را به او نشان می دهد که اگر راست می گوئی این ها را مات کن! (مراد از برج ها شاید ارتش شاه باشد) شاعر حیران می شود پیر فرزنیان، وزیران کهنه کاری از قماش تقی زاده، پنهانی می خندند. در خنده های این ها، سیل اشک و خون مبارزان را می توان دید.

بند هفتم: ۱۷-۱: «آن گاه اشارت کرد سوی طوطی زردی.»

«طوطی زرد» بی‌گمان شاه است به اعتبار جامهٔ زرد ارتشی آن روزها. او آنچه را که استعمار می‌گوید با لهجه بیگانه و سردی تکرار می‌کند «ماتم نخواهی کرد.» [حقوقی می‌گوید طوطی زرد یعنی همسایهٔ دورترین و دوست همسایه نزدیک، و این تفسیر خود نیازمند رمل و اصطرب است. او گمان برده است چون چینی‌ها رنگ پوستشان زرد است، طوطی زرد اشاره به آن‌هاست. دورترین همسایه ما هستند و دوست شوروی همسایه نزدیک ما.] (کلک، همان، ص ۳۸). در حالی که اساساً نه در خود شعر و نه در بازی شطرنج سیاسی سال‌های جنبش ملی، حضور چین مورد و واقعیتی نداشته. سخن از رُخ و پیرفرزینان و شاه است، و این چه مناسبتی با چین دارد؟ اخوان کنایه طوطی زرد را بکار می‌برد، زیرا به هنگام سروده شدن شعر، شاه بر مسند قدرت نشسته و شاعر ناچار است با ایما و اشاره از او حرف بزند.

اینک پیر دختر، جای خود را به زن شاعر می‌دهد که اسب مرده‌ای را از میان کشته‌ها برمی‌دارد و با آن کنارهٔ آسمان بین جنوب و شرق را به شاعر نشان می‌دهد. سایهٔ ترس آور لکه ابری پیش می‌آید. دیری نمی‌گذرد که بین جنوب و شرق، تُندر می‌غرد و باران سیل‌آسائی باریدن می‌گیرد.

بند هشتم و نهم: ۷-۱: «هر چیز و هر جا خیس.»

سیل کودتای بیست و هشتم مرداد جاری شده است. همه در گریزند تا به جان‌پناه سققی یا سایه چتری پناه ببرند گرچه از آن ناکسان و اهریمنان باشد. این صحنه یادآور حضور تانک‌های ارتش شاه و خیل

غوغائی آن زمان در صبح روز ۲۸ مرداد در خیابان‌های تهران است. مردمی که در خیابان‌ها گرد آمده بودند گروه گروه می‌گریختند و رهائی خود را به هربهائی خریدار بودند. شاعر و زنش بر بام خانه روی گلیم تیره‌ای در زیر آن باران غافلگیرکننده مانده‌اند.

بند دهم: ۵-۱: «بر نطع خون آلود این شطرنج.»

سواران و اسب‌ها و پیادگان کشته می‌شوند و صحنه شطرنج بدل به فرشی چرمین و خون‌آلود می‌شود. شاعر به یاد لحظه‌های پیروزی گذشته می‌افتد (راه‌پیمائی‌های بزرگ خیابانی، جشن‌ها و گردش‌ها و پخش اعلامیه‌ها...) و از بازی جانانه‌ای که در آن چند سوار حریف را پی کرده بود، به خوبی یاد می‌کند.

بند یازدهم و دوازدهم: ۹-۱: «آن جا اجاقی بود روشن»

همه جا تاریک و سرد شده. شاعر می‌پرسد که آیا دیگر کدام از جان گذشته حاضر می‌شود در زیر این باران فزاینده به بازی شطرنج بپردازد؟ مردم در اثر بازی‌های پشت پرده سیاسی، غافلگیر شدند و در باغ سبز نشان‌دهندگان، قبل از بروز حادثه گریختند و مردم را تنها گذاشتند: چترپولادین ناپیدا بدست روبه ساحل‌های دیگر گام زد (آخر شاهنامه، ۱۷)

شاعر از مبارزه‌های گذشته و آن صف آرایی‌ها با حسرت یاد می‌کند.

بند سیزدهم و چهاردهم و پانزدهم: ۱۰-۱: «باران جر جر بود»

باران پی در پی می بارد و سقف های خانه - و آرزوهای نجیب مردم - فرومی ریزند، درختان و باغ بیدار و برومند» [مبارزه] مردم بدل به صلیبی می شود که مبارزان را بر آن ها بدار می زنند^{۱۰}. شاعر گریان و خواب آلوده و بغض در گلو روی گلیم تیره فقر و شوربختی بر فراز بام مانده است. گوئی ابر در او و بر او گریه می کند. و این همان مضمونی است که در شعر شاملو نیز آمده است:

به جست و جوی باغ، پای مفرسای

که با درخت بر صلیب دیدار خواهی کرد.

(آیدا و درخت، ۱۳۱)

مرد و مرکب

قطعه «مرد و مرکب» بیست و یک بند کوچک و بزرگ است. در این شعر ما با خندستان یا اثری کمیک رویاروئیم. اخوان، انقلاب سفید «آریامهری» را در این شعر به باد تمسخر گرفته است.

• تفسیر ما با آنچه شاعر بعدها خواهد گفت همخوان است. اودر «اینک بهار دیگر، شاید خبر نداری؟» به مبارزه دهه ۱۳۴۰ اشاره می کند و نیز می گوید: این قصیده انتقاد از خود یک نسل است ... نسلی که در سال های ۱۳۲۰ به بعد کم کم خود را می شناخت و بیدار می شد ... و در آغاز سال های ۱۳۳۰ کاروانش ناجوانمردانه مورد حمله و هجومی همه جانبه (شرق و غرب) قرار گرفت و نسلش قربانی ها داد و بعد نهفته به خشم و خروش ادامه داد و زمستان و چاووشی سرود تا کم کم گروه هائی از آن نسل به رخوت و فروکش مبتلا شدند و دوباره در سال های میانه و آخرین چهل که باز کاروان نسلی دیگر با خشم و خروش های دیگر پیدا شده بودند ... آن نسل پیر یا میان سال (از جمله شاعر) نداهای آشنا می شنید.» (گزیده اشعار، ص ۳۶۹ و ۳۷۰)

•• «باران جر جر، رو پشت بوم ها جر» از تصنیف های عامیانه است. امید جای دیگر می گوید:

«باران تند جر جر بنگر به بام ها جر.» (گزیده اشعار، ۳۷۱)

بند نخست: ۴-۱: «گفت راوی...»

شعر روایی است و شاعر آن را از زبان روایتگری بیان می‌کند. طبل طوفان از نوا افتاده گردها و غبارها خوابیده و خاموشی بر شهر و صحرا حاکم است. شب فرارسیده. گوهرآجین کبود پیر: آسمان شب، با ستارگانش بازآمده است. شب با قصه گوئی و با کردار پهلوان «مرد و مرکب» همخوانی دارد.

بند دوم: ۴-۱: «چون گذشت از شب دو کوته پاس»

بانگ طبل نگهبانان شب شنیده می‌شود که مردم را دعوت به خواب و آرامش می‌کند. طبل کوفتن و گردش شبانه نگهبانان یادآور وضعیت شهرها در ایام پیشین است، و شاعر به مدد همین گونه فضا سازی توانسته است دوران «آریامهری» را به تمسخر گیرد.

بند سوم: ۹-۱: «بشنو اما ز آن دلیر...»

راوی به قصه گوئی سنتی خود مشغول است و پهلوان پنبه زمان (یعنی شاه) را به شیوه‌ای نیمه جدی و نیمه شوخی وصف می‌کند. گرد گردان و مرد مردان جنبشی به خود می‌دهد و گرد از شانه‌ها می‌افشانند و به خدمتگران بانگ می‌زند که «خرجین شاهانه سلاحم را بیاورید» پهلوان عزم حرکت به سوی آورد گاه دارد.

بند چهارم: ۱۴-۱: «گفت راوی...»

فرمان پهلوان بکار بسته نمی‌شود زیرا در آن خلوت گاه او تنهاست. پس ناچار خود برمی‌خیزد و انبان (زنیل فقیرانه) سوراخ سوراخ

و مسخره‌اش را می‌آورد. هرچه در آن بوده افتاده یا دارد می‌افتد! پهلوان سروصدائی می‌کند و به خیال خود غرق در آهن و پولاد می‌شود و روبه سوی خاموشی فریاد می‌زند که «رخش را زین کنید» پهلوان پنبه خود را رستم دستان می‌پندارد. اما هیچ جنبه‌ای تکان نمی‌خورد و به یاریش نمی‌شتابد.

بند پنجم: ۵-۱: «بار دیگر خویشتن برخاست.»

پهلوان خود را از تک و تا نمی‌اندازد. تکه‌های تخته و مومی را بهم می‌پیوندد و اسب چوبی درست می‌کند و در خیال خود سوار بر آن می‌شود و به عرصهٔ نبرد می‌تازد اما به نظر راوی، پهلوان به سوی «خندستان» و «هیچ و پوچ آباد» می‌رود.

بند ششم: ۱۴-۱: «گفت راوی»

راوی خود نیز از کردار پهلوان کمی گیج شده می‌خواهد بگوید ماه می‌تابید می‌گوید ماه خلوت بود اما دشت می‌تابید. بهر حال به کار خود ادامه می‌دهد. در کنار دشت دو موش با هم نجوا می‌کنند. این دو موش کالا و انبار دارند (سرمایه دارند) اما کالایشان در انبار می‌پوسد. منتظرند مردی پدید آید و به بازار رونق بدهد و کار آن‌ها سکه شود. یکی از موش‌ها گذر پهلوان را می‌بیند و می‌گوید شاید این مرد همان باشد که همگان در انتظارش هستند.

بند هفتم: ۱۳-۱: «پیچ و خمهاش از دو سو...»

وصف جاده‌ای است که سوار در آن گذر دارد. راه همواری است مانند نوار سالخورده پوده و فرسوده‌ای. دشت آن‌جا نیز خالی از درخت و

گل و گیاه است. دوطرف جاده مانند دو کفه مساوی اما خالی افتاده و نمایانگر هیچی و پوچی است. نه در جاده کسی می آید و می رود و نه در دشت.

بند هشتم: ۱۱-۱: «همچنان شب...»

شب خاموش است اما هنوز پاسی از آن باقی است. پهلوان و اسبش در بیابان می تازند. عرق از چهارستون بدن پهلوان جاری است و به همین دلیل پشت سر او و اسبش سیلی از گل راه افتاده. مسخره است. گذر پهلوانان و اسبان گرد برمی انگیزد و گذر این پهلوان پنبه گل و شل درست می کند!

بند نهم: ۱۵-۱: «لکه ای دردور دست راه پیدا شد.»

مرد و مرکب پیش می روند. دو کارگر راه در کنار جاده خوابیده اند در خیمه ای فرسوده که در آن فانوسی آویزان است. فضای خیمه مانند فضای دل راوی تنگ است.

بند دهم: ۲۱-۱: «گفت راوی آنچه آن جا بود.»

هرچه در خیمه است فرسوده است. کارگرها مقداری خرت و پرت دارند و فقیرند. یکی از آنها اسباب کارشان را شماره می کند: بیل، بیلک، سرند، طناب خط ... این، ابزار رنج است، پس اسباب راحت کجاست؟

بند یازدهم: ۶-۱: «گفت. راوی...»

کارگرها با هم سخن می گویند و دشنامی به این زندگانی فقیرانه

و رنج آور می دهند و مانند شب های دیگر خسته و فرسوده دراز می کشند.

بند دوازدهم: ۱۳-۱: «در فضای خیمه...»

ادامه گفتگوی کارگران است. از رنج کار در بیابان، از این شهر به آن شهر رفتن و از نعمت مقاطعه کاران بی غم که برای خود از رنج اینان، باغ و خانه و اتومبیل و اسباب راحت فراهم آورده اند، سخن می گویند.

بند سیزدهم: ۲۰-۱: «یادگار اقا.»

کارگر پیر به نام «یادگار» کارگر جوان را دلداری می دهد و می گوید انسان باید صبر داشته باشد، این وضع بد دوامی ندارد، حکم میر نوروزی بیش از چند روزی نیست (امیر نوروزی جانشین چند روزه ای بوده برای دفع خطر از جان شهریار وقت، سپربلا) و تازه فراموش مکن که پهلوانی در راه است که خوشبختی برای همگان به ارمغان می آورد. کارگران در این گفتگوها هستند که ناگاه مرد با مرکب خود شتابان از کنار پریشانبوم ایشان می گذرد.

بند چهاردهم: ۱۹-۱: «ما، در این جا...»

راه پیمائی پهلوان ادامه دارد. این بار گذراو از کنار کلبه ای روستائی است. مرد روستائی با زنش در گفتگو درباره پریشان روزگاری خود هستند. هشت بچه قد و نیمقد دارند و همه در کلبه ای تنگ خوابیده اند. زن می گوید پهلوان نجات بخش می رسد و زندگانی آن ها را درست می کند ولی مرد تجربه دیده روستائی می گوید: سگ زرد برادر شغال است. از این «پهلوان» نیز کاری ساخته نیست.

بند پانزدهم: ۱۰-۱: «گفت راوی...»

وصف کلبه فقیرانه روستائی و شمار زیاد فرزندان اوست و امیدهایی که زن به آمدن پهلوان بسته.

بند شانزدهم: ۶-۱: «گفت راوی هم بدان سان ماه...»

صحنه بی حرکت است. ماه همانطور می تابد و دشت همچنان خلوت است. پهلوان نیز همچنان به سوی هیچ سومی تازد. یعنی هیچ سو نمی تازد.

بند هفدهم: ۲۰-۱: «ناگهان انگار...»

مثل اینکه در این لحظه چیز تازه ای در دشت پیدا می شود. پهلوان به جنب و جوش می افتد. مرد و مرکب هر دو رم می کنند. و بدست و پای می میرند. سرانجام پهلوان بر ترس خود چیره شده فریاد بر می دارد که های! سیاهی! تو کیستی؟ ... اما او از سایه خود چه پاسخی می تواند بشنود؟

بند هیجدهم و نوزدهم و بیستم: ۱۹-۱: «بعد لختی چند»

«پهلوان» جلو می رود و می جنبد، سایه هم همینطور. سپس لفع (لب سطر) گران پس می رود سایه هم به دنبال اوست، چاکران را به یاری می طلبد، اما هیچ خبری نیست.

بند بیست و یکم: ۸-۱: «همچنان پس پس گریزان»

مرد و مرکب جلو و عقب می روند و عرق می ریزند و از ترس

می شاشند^(۱) و در اندیشه گریز هستند. ناگاه در پشت سرشان دره‌ای، دهان باز می‌کند به فراخی و ژرفی حماقت ما مردم. نه بهتر گوئیم به اندازه کُس گندم (خط میان گندم که چاله کوچکی درست می‌کند) آن دو در این «دره» سقوط می‌کنند!

بند بیست و دوم: ۵-۱: «پیشتر ز آن دم.»

سقوط مرد و مرکب زمانی که هنوز بامداد فرا نرسیده موجب سرگرمی ماه و ستارگان شده است. بامداد فرا می‌رسد و «روشن آرایان شیرینکار» در خفا بر دروغ راویان بسیار می‌خندند. گویا همین فح و فوخ‌ها و «دون کیشوت بازی» ی پهلوان پنبه عرصه «انقلاب سفید» نیز دروغی پیش نبوده است.

۱. در گیل از زردینه و سیل عرق لیزان (از این اوستا، ۳۸) واژه «زردینه» شاید معنی بدتری داشته باشد.

آنتی گونه، ۱۷۳، ۱۷۴	آ
آیدادرآینه، ۲۲۰	آئین میترا، ۲۰۳
آیدا، درخت و خنجر و خاطره، ۱۲۱،	آئینه های تهی ست، ۲۲۵
۲۳۹، ۲۱۰	آبان یشت، ۷۹، ۲۱۳
	آخر شاهنامه، ۴۱، ۵۳، ۵۵، ۷۶،
الف	۱۰۰، ۱۱۵، ۱۳۶، ۱۷۷، ۱۹۵ تا
ابتهاج، هوشنگ (ه. ا. سایه)، ۱۰،	۲۱۷
۲۴۸، ۱۱۲، ۴۴، ۴۱	آدینه (مجله)، ۲۳۶
اخوان ثالث، علی، ۸۰۷	آذر (اگنی)، ۲۴۱
اخوان ثالث، مهدی (ام. ا. امید)،	آذرگون (ف. رهنما)، ۲۴۶
بیشتر صفحه ها	آرش (مجل)، ۴۳
ادب الرفیع، ۱۳	آشیل، ۱۷۹
ادوار شعر فارسی، ۵۶	آل احمد، جلال، ۱۴، ۱۳۷
ارابه ران خورشید، ۸۰	آمفیون، ۱۷۹
ارجاسب، ۲۰۱	آناهیتا، ۲۰۱
اردشیر بابکان، ۲۱۶	آنتونی و کلتوپاترا، ۱۷۱

۲۶۲ / نگاهی به اخوان

اردوگاه محکومین، ۱۴۰	انجیل لوقا، ۹۷
ارزیابی شتابزده، ۱۳۷، ۱۸۷	انگوس، ۸۱
ارسطو، ۹۱، ۱۷۳	انوری، ۳۱
ارغنون، ۱۱۲، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۸۰	انوشیروان، ۲۴۹
از آسمان تا ریسمان، ۲۰۷	اودیپوس، ۱۷۲
از این اوستا، ۱۸، ۲۲، ۳۳، ۴۰، ۵۹	اورمزا، ۱۴۲، ۱۷۹
۱۰۵، ۱۲۱، ۱۳۴، ۱۸۰	اوریتس، ۱۷۲
اساس الاقتباس، ۸۶	اوستا، ۲۰۲، ۲۲۲
اساطیر ایران، ۲۳۲، ۲۳۳، ۲۳۷	ایران آباد (محله)، ۳۲
۱۴۱	ایران باستان، ۶۰
اسرار البلاغه، ۳۵، ۹۰	ایران در زمان ساسانیان، ۲۱۴، ۱۸۰»
اسرار التوحید، ۲۰۱	ایرج میرزا، ۱۲۴، ۱۴۹، ۱۶۰
اسفندیار، ۱۶۰، ۲۳۶	ایلیاد، ۱۷۸
اشپنگلر، ۱۸۸	ایوب، ۱۳۰
اشعیا، ۲۲۰	ایونسکو، اوژن، ۱۳۱
اعتصامی، پروین، ۲۳۰	
افتخار الحکماء شاهرودی، ۸	ب
افراشته، محمدعلی، ۱۵۲	باغ آینه، ۶۴، ۱۰۲، ۱۱۱، ۱۱۴
افلاطون، ۱۸	باربد، ۸۱، ۱۹۷
المعجم، ۳۵، ۸۷، ۸۹	بازی های هستی، ۶۲، ۶۶
الیوت، تی. اس، ۹۷، ۱۲۶، ۱۸۷	بحتری، ۳۶
الیوشا، کارامازوف، ۱۴۱	بحثی درباره زندگانی مانی، ۱۲۵
امامی، کریم، ۱۲	برگزیده اشعارنیم، ۹۶
امرسن، ۱۹، ۲۱	برگمان، اینگمار، ۲۲۶
انجمن آرا، ۲۰۴	برنانوس، ژرژ، ۱۸۵

صورت نامها / ۲۶۳

پ	برهان قاطع، ۲۰۰، ۲۰۱، ۲۰۴
پائیز در زندان، ۵۱، ۵۲، ۸۳، ۸۴	۲۰۶، ۲۰۸، ۱۱۶، ۲۱۷، ۲۳۷
۲۲۸	بکت، ساموئل، ۱۳۲، ۱۸۵
پاتروکل، ۱۷۸	بلکین، ۱۳۹
پاز، اوکتاویو، ۱۸۲	بلوک، آنتونیوس، ۲۴۶
پاسکال، ۱۷۲	بلوی، لئون، ۱۸۵
پانزده گفتار، ۱۴۷	بنیاد شعر نودر فرانسه، ۲۰، ۳۹، ۶۲
پرتو، شیراز پور، ۶۲	۲۳۰
پریام، ۱۷۸	بند هش، ۱۸۶، ۲۲۳
پژوهشی در اساطیر ایران، ۱۸۷، ۲۳۳	بودا، ۵۵، ۱۸۰
پسیان، کلنل محمد تقی، ۱۶۰	بودار، شارل، ۱۹، ۲۱، ۲۲، ۱۶۷
پشوتن، ۲۳۳، ۲۴۱	۱۶۸
پو، ادگار آلن، ۲۰، ۳۸، ۴۳	بولکونسکی، ۱۷۸
پور خامی، ۹	بوف کور، ۱۲۹، ۲۴۶
پور داود، ۲۰۱، ۲۳۷	بهار، دکتر مهرداد، ۱۸۷
پوردستان، ۲۱۷	بهار، ملک الشعراء، ۳۴، ۱۶۰، ۲۲۹
پیام آوران عصر ما، ر.ک: پیشگویان	بهار و ادب فارسی، ۷۳
سرنوشت ما	بهبانی، سیمین، ۱۲، ۶۳، ۱۰۲، ۱۱۱
پیام نوین، ۴۱	تا ۱۱۴
پیشگویان سرنوشت ما، ۱۴۰، ۱۸۵	بهرام (ستاره)، ۲۲۲
۲۱۹	بهرام چوبین، ۱۹۹
	بهرام گور، ۲۱۳، ۲۲۲
ت	بهرام ورجاوند، ۲۳۲، ۲۳۷
تاراس بولبا، ۲۲۵	بهمن یش، ۲۰۳
تاریخ بیهقی، ۳۱	بیرونی، ابوریحان، ۹۲

تاریخ یعقوبی، ۴۵

تالستوی، لئو، ۱۷۹

تامپسون، فرانسیس، ۱۴۷

تبخلوس، ۲۱۷

ترا ای کهن بوم وبر...، ۱۱۴، ۱۴۸،

۱۶۳، ۲۰۲

ترانه‌های خیام، ۱۶۹

تکامل آفرینشگر، ۱۴۹

تواریخ، ۲۲۶

توت فرنگی‌های وحشی، ۲۴۷

تودورف، تزوتان، ۲۳۶

تولد شعر، ۶۷

توللی فریدون، ۱۲، ۱۲۴، ۱۳۲

تیم فنیگان، ۲۴۳

چ

چادویک، ۱۹

چهارمقاله، ۳۶، ۷۳، ۱۴۰، ۱۹۷

چیستا، ۴۴، ۲۴۶

ح

حافظ، ۳۰، ۵۷، ۹۳، ۱۷۰، ۱۹۹،

۲۰۳، ۲۰۶، ۲۲۳

حافظ و موسیقی، ۱۹۶، ۲۱۵

حدیقه سنائی، ۲۱۷

حزقیال بنی، ۹۹

حقوقی، محمد، ۲۴۵، ۲۵۱

حماسه سرائی در ایران، ۲۳۶

خ

خالقی مطلق، جلال، ۴۵

خانلری، پرویز ناتل، ۵۷

خراسانی، دکتر شرف‌الدین، ۱۲۱

خسرو و شیرین، ۵۸، ۱۹۸

خسرو و پرویز، ۲۲۶

خشایار شاه، ۲۲۶

خشم و هیاهو، ۱۳۰

خورشید همچنان می درخشد، ۱۴۵

خنده (رساله)، ۱۴۹

خیام، ۱۲۶، ۱۴۲

ج

جامعه‌شناسی ادبیان، ۱۳۱

جامعه سلیمان، ۹۸، ۹۹

جرجانی، عبدالقاهر، ۳۵، ۹۰

جلی، ابوتراب، ۱۵۲

جمالی، کامران، ۴۴

جنگ و صلح، ۱۷۷

جوینس، جیمز، ۱۸۵، ۲۴۳

د

- داستان نامه بهمنیاری، ۲۳۰
داستایفسکی، فئودور، ۱۳۳
دانش بزرگ نیا، ۳۶
در انتظار گودو، ۱۳۲
دقیانوس، ۲۱۷
دنیای سخن، مجله، ۱۰، ۱۰۲
دوزخ اقا سرد، ۲۳، ۸۱، ۱۰۶، ۲۰۷
دوستخواه، جلیل، ۱۴
دهبازی، علی، ۱۴
دهخدا، علی اکبر، ۱۱۴، ۱۵۲، ۲۰۷
دیدار و شناخت، ۲۲، ۶۵، ۷۱، ۱۶۳
ینکرد، ۲۳۶
دیوان ایرج میرزا، ۱۴۹، ۱۶۱
دیوان بهار، ۳۴
دیوان شرفی از مؤلف غربی، ۱۹۰
دیوان عماد فقیه، ۷۰
دیوان فرخی سیستانی، ۱۳۹
دیوان ناصر خسرو، ۴۸

ر

- رحمانی، نصرت، ۱۲، ۱۲۴
رساله شعر، ۱۹
رستم، ۴۹، ۱۷۴، ۱۷۵
رستم، ۴۹، ۱۷۴، ۱۷۵

رستم فرخ زاد، ۲۱۵

- رمبو، آرتور، ۲۱، ۱۸۵
رودابه، ۳۶، ۱۷۹
رودکی، ۵۹، ۷۳، ۱۹۶، ۱۹۷
رومانس و تراژدی، ۱۷۴
رها (مجموعه شعر)، ۲۹
ریخت شناسی قصه پریان، ۲۱۱

ز

- زال، ۳۶، ۱۷۹، ۲۱۵، ۲۳۶، ۲۳۹
زراشت نامه، ۲۳۴
زردشت (زرتشت)، ۱۴۲، ۲۰۱
زمستان، ۳۷، ۹۴، ۱۰۴، ۲۴۰
زندگی مانی، ۲۲۱
زندگی می گوید، ۹۵، ۱۱۹، ۱۲۰،
۱۲۶، ۱۳۸، ۱۵۴ تا ۱۵۸

س

- سارتر، ژان پل، ۱۲۹، ۱۳۰
سام نریمان، ۳۶، ۲۳۳، ۲۳۵، ۲۴۲
سام نامه، ۲۳۵
سایه، ه. ا. ر. ک به ابتهاج
سایه روشن شعر نو فارسی، ۷۹
ستاره صلح (مجله)، ۴۶، ۱۰۴
سخن (مجله)، ۵۷، ۵۰، ۵۱، ۵۲، ۵۳، ۵۴، ۵۵، ۵۶، ۵۷، ۵۸، ۵۹، ۶۰، ۶۱، ۶۲، ۶۳، ۶۴، ۶۵، ۶۶، ۶۷، ۶۸، ۶۹، ۷۰، ۷۱، ۷۲، ۷۳، ۷۴، ۷۵، ۷۶، ۷۷، ۷۸، ۷۹، ۸۰، ۸۱، ۸۲، ۸۳، ۸۴، ۸۵، ۸۶، ۸۷، ۸۸، ۸۹، ۹۰، ۹۱، ۹۲، ۹۳، ۹۴، ۹۵، ۹۶، ۹۷، ۹۸، ۹۹، ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۱۴، ۱۱۵، ۱۱۶، ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۲۴، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۳۱، ۱۳۲، ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۳۵، ۱۳۶، ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۴۳، ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۴۶، ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۶۴، ۱۶۵، ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۰، ۱۸۱، ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۸۴، ۱۸۵، ۱۸۶، ۱۸۷، ۱۸۸، ۱۸۹، ۱۹۰، ۱۹۱، ۱۹۲، ۱۹۳، ۱۹۴، ۱۹۵، ۱۹۶، ۱۹۷، ۱۹۸، ۱۹۹، ۲۰۰، ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۱۵، ۲۱۶، ۲۱۷، ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۲۰، ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۲۳، ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۲۶، ۲۲۷، ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۳۱، ۲۳۲، ۲۳۳، ۲۳۴، ۲۳۵، ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۴۱، ۲۴۲، ۲۴۳، ۲۴۴، ۲۴۵، ۲۴۶، ۲۴۷، ۲۴۸، ۲۴۹، ۲۵۰، ۲۵۱، ۲۵۲، ۲۵۳، ۲۵۴، ۲۵۵، ۲۵۶، ۲۵۷، ۲۵۸، ۲۵۹، ۲۶۰، ۲۶۱، ۲۶۲، ۲۶۳، ۲۶۴، ۲۶۵، ۲۶۶، ۲۶۷، ۲۶۸، ۲۶۹، ۲۷۰، ۲۷۱، ۲۷۲، ۲۷۳، ۲۷۴، ۲۷۵، ۲۷۶، ۲۷۷، ۲۷۸، ۲۷۹، ۲۸۰، ۲۸۱، ۲۸۲، ۲۸۳، ۲۸۴، ۲۸۵، ۲۸۶، ۲۸۷، ۲۸۸، ۲۸۹، ۲۹۰، ۲۹۱، ۲۹۲، ۲۹۳، ۲۹۴، ۲۹۵، ۲۹۶، ۲۹۷، ۲۹۸، ۲۹۹، ۳۰۰، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۰۳، ۳۰۴، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۰۷، ۳۰۸، ۳۰۹، ۳۱۰، ۳۱۱، ۳۱۲، ۳۱۳، ۳۱۴، ۳۱۵، ۳۱۶، ۳۱۷، ۳۱۸، ۳۱۹، ۳۲۰، ۳۲۱، ۳۲۲، ۳۲۳، ۳۲۴، ۳۲۵، ۳۲۶، ۳۲۷، ۳۲۸، ۳۲۹، ۳۳۰، ۳۳۱، ۳۳۲، ۳۳۳، ۳۳۴، ۳۳۵، ۳۳۶، ۳۳۷، ۳۳۸، ۳۳۹، ۳۴۰، ۳۴۱، ۳۴۲، ۳۴۳، ۳۴۴، ۳۴۵، ۳۴۶، ۳۴۷، ۳۴۸، ۳۴۹، ۳۵۰، ۳۵۱، ۳۵۲، ۳۵۳، ۳۵۴، ۳۵۵، ۳۵۶، ۳۵۷، ۳۵۸، ۳۵۹، ۳۶۰، ۳۶۱، ۳۶۲، ۳۶۳، ۳۶۴، ۳۶۵، ۳۶۶، ۳۶۷، ۳۶۸، ۳۶۹، ۳۷۰، ۳۷۱، ۳۷۲، ۳۷۳، ۳۷۴، ۳۷۵، ۳۷۶، ۳۷۷، ۳۷۸، ۳۷۹، ۳۸۰، ۳۸۱، ۳۸۲، ۳۸۳، ۳۸۴، ۳۸۵، ۳۸۶، ۳۸۷، ۳۸۸، ۳۸۹، ۳۹۰، ۳۹۱، ۳۹۲، ۳۹۳، ۳۹۴، ۳۹۵، ۳۹۶، ۳۹۷، ۳۹۸، ۳۹۹، ۴۰۰، ۴۰۱، ۴۰۲، ۴۰۳، ۴۰۴، ۴۰۵، ۴۰۶، ۴۰۷، ۴۰۸، ۴۰۹، ۴۱۰، ۴۱۱، ۴۱۲، ۴۱۳، ۴۱۴، ۴۱۵، ۴۱۶، ۴۱۷، ۴۱۸، ۴۱۹، ۴۲۰، ۴۲۱، ۴۲۲، ۴۲۳، ۴۲۴، ۴۲۵، ۴۲۶، ۴۲۷، ۴۲۸، ۴۲۹، ۴۳۰، ۴۳۱، ۴۳۲، ۴۳۳، ۴۳۴، ۴۳۵، ۴۳۶، ۴۳۷، ۴۳۸، ۴۳۹، ۴۴۰، ۴۴۱، ۴۴۲، ۴۴۳، ۴۴۴، ۴۴۵، ۴۴۶، ۴۴۷، ۴۴۸، ۴۴۹، ۴۵۰، ۴۵۱، ۴۵۲، ۴۵۳، ۴۵۴، ۴۵۵، ۴۵۶، ۴۵۷، ۴۵۸، ۴۵۹، ۴۶۰، ۴۶۱، ۴۶۲، ۴۶۳، ۴۶۴، ۴۶۵، ۴۶۶، ۴۶۷، ۴۶۸، ۴۶۹، ۴۷۰، ۴۷۱، ۴۷۲، ۴۷۳، ۴۷۴، ۴۷۵، ۴۷۶، ۴۷۷، ۴۷۸، ۴۷۹، ۴۸۰، ۴۸۱، ۴۸۲، ۴۸۳، ۴۸۴، ۴۸۵، ۴۸۶، ۴۸۷، ۴۸۸، ۴۸۹، ۴۹۰، ۴۹۱، ۴۹۲، ۴۹۳، ۴۹۴، ۴۹۵، ۴۹۶، ۴۹۷، ۴۹۸، ۴۹۹، ۵۰۰، ۵۰۱، ۵۰۲، ۵۰۳، ۵۰۴، ۵۰۵، ۵۰۶، ۵۰۷، ۵۰۸، ۵۰۹، ۵۱۰، ۵۱۱، ۵۱۲، ۵۱۳، ۵۱۴، ۵۱۵، ۵۱۶، ۵۱۷، ۵۱۸، ۵۱۹، ۵۲۰، ۵۲۱، ۵۲۲، ۵۲۳، ۵۲۴، ۵۲۵، ۵۲۶، ۵۲۷، ۵۲۸، ۵۲۹، ۵۳۰، ۵۳۱، ۵۳۲، ۵۳۳، ۵۳۴، ۵۳۵، ۵۳۶، ۵۳۷، ۵۳۸، ۵۳۹، ۵۴۰، ۵۴۱، ۵۴۲، ۵۴۳، ۵۴۴، ۵۴۵، ۵۴۶، ۵۴۷، ۵۴۸، ۵۴۹، ۵۵۰، ۵۵۱، ۵۵۲، ۵۵۳، ۵۵۴، ۵۵۵، ۵۵۶، ۵۵۷، ۵۵۸، ۵۵۹، ۵۶۰، ۵۶۱، ۵۶۲، ۵۶۳، ۵۶۴، ۵۶۵، ۵۶۶، ۵۶۷، ۵۶۸، ۵۶۹، ۵۷۰، ۵۷۱، ۵۷۲، ۵۷۳، ۵۷۴، ۵۷۵، ۵۷۶، ۵۷۷، ۵۷۸، ۵۷۹، ۵۸۰، ۵۸۱، ۵۸۲، ۵۸۳، ۵۸۴، ۵۸۵، ۵۸۶، ۵۸۷، ۵۸۸، ۵۸۹، ۵۹۰، ۵۹۱، ۵۹۲، ۵۹۳، ۵۹۴، ۵۹۵، ۵۹۶، ۵۹۷، ۵۹۸، ۵۹۹، ۶۰۰، ۶۰۱، ۶۰۲، ۶۰۳، ۶۰۴، ۶۰۵، ۶۰۶، ۶۰۷، ۶۰۸، ۶۰۹، ۶۱۰، ۶۱۱، ۶۱۲، ۶۱۳، ۶۱۴، ۶۱۵، ۶۱۶، ۶۱۷، ۶۱۸، ۶۱۹، ۶۲۰، ۶۲۱، ۶۲۲، ۶۲۳، ۶۲۴، ۶۲۵، ۶۲۶، ۶۲۷، ۶۲۸، ۶۲۹، ۶۳۰، ۶۳۱، ۶۳۲، ۶۳۳، ۶۳۴، ۶۳۵، ۶۳۶، ۶۳۷، ۶۳۸، ۶۳۹، ۶۴۰، ۶۴۱، ۶۴۲، ۶۴۳، ۶۴۴، ۶۴۵، ۶۴۶، ۶۴۷، ۶۴۸، ۶۴۹، ۶۵۰، ۶۵۱، ۶۵۲، ۶۵۳، ۶۵۴، ۶۵۵، ۶۵۶، ۶۵۷، ۶۵۸، ۶۵۹، ۶۶۰، ۶۶۱، ۶۶۲، ۶۶۳، ۶۶۴، ۶۶۵، ۶۶۶، ۶۶۷، ۶۶۸، ۶۶۹، ۶۷۰، ۶۷۱، ۶۷۲، ۶۷۳، ۶۷۴، ۶۷۵، ۶۷۶، ۶۷۷، ۶۷۸، ۶۷۹، ۶۸۰، ۶۸۱، ۶۸۲، ۶۸۳، ۶۸۴، ۶۸۵، ۶۸۶، ۶۸۷، ۶۸۸، ۶۸۹، ۶۹۰، ۶۹۱، ۶۹۲، ۶۹۳، ۶۹۴، ۶۹۵، ۶۹۶، ۶۹۷، ۶۹۸، ۶۹۹، ۷۰۰، ۷۰۱، ۷۰۲، ۷۰۳، ۷۰۴، ۷۰۵، ۷۰۶، ۷۰۷، ۷۰۸، ۷۰۹، ۷۱۰، ۷۱۱، ۷۱۲، ۷۱۳، ۷۱۴، ۷۱۵، ۷۱۶، ۷۱۷، ۷۱۸، ۷۱۹، ۷۲۰، ۷۲۱، ۷۲۲، ۷۲۳، ۷۲۴، ۷۲۵، ۷۲۶، ۷۲۷، ۷۲۸، ۷۲۹، ۷۳۰، ۷۳۱، ۷۳۲، ۷۳۳، ۷۳۴، ۷۳۵، ۷۳۶، ۷۳۷، ۷۳۸، ۷۳۹، ۷۴۰، ۷۴۱، ۷۴۲، ۷۴۳، ۷۴۴، ۷۴۵، ۷۴۶، ۷۴۷، ۷۴۸، ۷۴۹، ۷۵۰، ۷۵۱، ۷۵۲، ۷۵۳، ۷۵۴، ۷۵۵، ۷۵۶، ۷۵۷، ۷۵۸، ۷۵۹، ۷۶۰، ۷۶۱، ۷۶۲، ۷۶۳، ۷۶۴، ۷۶۵، ۷۶۶، ۷۶۷، ۷۶۸، ۷۶۹، ۷۷۰، ۷۷۱، ۷۷۲، ۷۷۳، ۷۷۴، ۷۷۵، ۷۷۶، ۷۷۷، ۷۷۸، ۷۷۹، ۷۸۰، ۷۸۱، ۷۸۲، ۷۸۳، ۷۸۴، ۷۸۵، ۷۸۶، ۷۸۷، ۷۸۸، ۷۸۹، ۷۹۰، ۷۹۱، ۷۹۲، ۷۹۳، ۷۹۴، ۷۹۵، ۷۹۶، ۷۹۷، ۷۹۸، ۷۹۹، ۸۰۰، ۸۰۱، ۸۰۲، ۸۰۳، ۸۰۴، ۸۰۵، ۸۰۶، ۸۰۷، ۸۰۸، ۸۰۹، ۸۱۰، ۸۱۱، ۸۱۲، ۸۱۳، ۸۱۴، ۸۱۵، ۸۱۶، ۸۱۷، ۸۱۸، ۸۱۹، ۸۲۰، ۸۲۱، ۸۲۲، ۸۲۳، ۸۲۴، ۸۲۵، ۸۲۶، ۸۲۷، ۸۲۸، ۸۲۹، ۸۳۰، ۸۳۱، ۸۳۲، ۸۳۳، ۸۳۴، ۸۳۵، ۸۳۶، ۸۳۷، ۸۳۸، ۸۳۹، ۸۴۰، ۸۴۱، ۸۴۲، ۸۴۳، ۸۴۴، ۸۴۵، ۸۴۶، ۸۴۷، ۸۴۸، ۸۴۹، ۸۵۰، ۸۵۱، ۸۵۲، ۸۵۳، ۸۵۴، ۸۵۵، ۸۵۶، ۸۵۷، ۸۵۸، ۸۵۹، ۸۶۰، ۸۶۱، ۸۶۲، ۸۶۳، ۸۶۴، ۸۶۵، ۸۶۶، ۸۶۷، ۸۶۸، ۸۶۹، ۸۷۰، ۸۷۱، ۸۷۲، ۸۷۳، ۸۷۴، ۸۷۵، ۸۷۶، ۸۷۷، ۸۷۸، ۸۷۹، ۸۸۰، ۸۸۱، ۸۸۲، ۸۸۳، ۸۸۴، ۸۸۵، ۸۸۶، ۸۸۷، ۸۸۸، ۸۸۹، ۸۹۰، ۸۹۱، ۸۹۲، ۸۹۳، ۸۹۴، ۸۹۵، ۸۹۶، ۸۹۷، ۸۹۸، ۸۹۹، ۹۰۰، ۹۰۱، ۹۰۲، ۹۰۳، ۹۰۴، ۹۰۵، ۹۰۶، ۹۰۷، ۹۰۸، ۹۰۹، ۹۱۰، ۹۱۱، ۹۱۲، ۹۱۳، ۹۱۴، ۹۱۵، ۹۱۶، ۹۱۷، ۹۱۸، ۹۱۹، ۹۲۰، ۹۲۱، ۹۲۲، ۹۲۳، ۹۲۴، ۹۲۵، ۹۲۶، ۹۲۷، ۹۲۸، ۹۲۹، ۹۳۰، ۹۳۱، ۹۳۲، ۹۳۳، ۹۳۴، ۹۳۵، ۹۳۶، ۹۳۷، ۹۳۸، ۹۳۹، ۹۴۰، ۹۴۱، ۹۴۲، ۹۴۳، ۹۴۴، ۹۴۵، ۹۴۶، ۹۴۷، ۹۴۸، ۹۴۹، ۹۵۰، ۹۵۱، ۹۵۲، ۹۵۳، ۹۵۴، ۹۵۵، ۹۵۶، ۹۵۷، ۹۵۸، ۹۵۹، ۹۶۰، ۹۶۱، ۹۶۲، ۹۶۳، ۹۶۴، ۹۶۵، ۹۶۶، ۹۶۷، ۹۶۸، ۹۶۹، ۹۷۰، ۹۷۱، ۹۷۲، ۹۷۳، ۹۷۴، ۹۷۵، ۹۷۶، ۹۷۷، ۹۷۸، ۹۷۹، ۹۸۰، ۹۸۱، ۹۸۲، ۹۸۳، ۹۸۴، ۹۸۵، ۹۸۶، ۹۸۷، ۹۸۸، ۹۸۹، ۹۹۰، ۹۹۱، ۹۹۲، ۹۹۳، ۹۹۴، ۹۹۵، ۹۹۶، ۹۹۷، ۹۹۸، ۹۹۹، ۱۰۰۰، ۱۰۰۱، ۱۰۰۲، ۱۰۰۳، ۱۰۰۴، ۱۰۰۵، ۱۰۰۶، ۱۰۰۷، ۱۰۰۸، ۱۰۰۹، ۱۰۱۰، ۱۰۱۱، ۱۰۱۲، ۱۰۱۳، ۱۰۱۴، ۱۰۱۵، ۱۰۱۶، ۱۰۱۷، ۱۰۱۸، ۱۰۱۹، ۱۰۲۰، ۱۰۲۱، ۱۰۲۲، ۱۰۲۳، ۱۰۲۴، ۱۰۲۵، ۱۰۲۶، ۱۰۲۷، ۱۰۲۸، ۱۰۲۹، ۱۰۳۰، ۱۰۳۱، ۱۰۳۲، ۱۰۳۳، ۱۰۳۴، ۱۰۳۵، ۱۰۳۶، ۱۰۳۷، ۱۰۳۸، ۱۰۳۹، ۱۰۴۰، ۱۰۴۱، ۱۰۴۲، ۱۰۴۳، ۱۰۴۴، ۱۰۴۵، ۱۰۴۶، ۱۰۴۷، ۱۰۴۸، ۱۰۴۹، ۱۰۵۰، ۱۰۵۱، ۱۰۵۲، ۱۰۵۳، ۱۰۵۴، ۱۰۵۵، ۱۰۵۶، ۱۰۵۷، ۱۰۵۸، ۱۰۵۹، ۱۰۶۰، ۱۰۶۱، ۱۰۶۲، ۱۰۶۳، ۱۰۶۴، ۱۰۶۵، ۱۰۶۶، ۱۰۶۷، ۱۰۶۸، ۱۰۶۹، ۱۰۷۰، ۱۰۷۱، ۱۰۷۲، ۱۰۷۳، ۱۰۷۴، ۱۰۷۵، ۱۰۷۶، ۱۰۷۷، ۱۰۷۸، ۱۰۷۹، ۱۰۸۰، ۱۰۸۱، ۱۰۸۲، ۱۰۸۳، ۱۰۸۴، ۱۰۸۵، ۱۰۸۶، ۱۰۸۷، ۱۰۸۸، ۱۰۸۹، ۱۰۹۰، ۱۰۹۱، ۱۰۹۲، ۱۰۹۳، ۱۰۹۴، ۱۰۹۵، ۱۰۹۶، ۱۰۹۷، ۱۰۹۸، ۱۰۹۹، ۱۱۰۰، ۱۱۰۱، ۱۱۰۲، ۱۱۰۳، ۱۱۰۴، ۱۱۰۵، ۱۱۰۶، ۱۱۰۷، ۱۱۰۸، ۱۱۰۹، ۱۱۱۰، ۱۱۱۱، ۱۱۱۲، ۱۱۱۳، ۱۱۱۴، ۱۱۱۵، ۱۱۱۶، ۱۱۱۷، ۱۱۱۸، ۱۱۱۹، ۱۱۲۰، ۱۱۲۱، ۱۱۲۲، ۱۱۲۳، ۱۱۲۴، ۱۱۲۵، ۱۱۲۶، ۱۱۲۷، ۱۱۲۸، ۱۱۲۹، ۱۱۳۰، ۱۱۳۱، ۱۱۳۲، ۱۱۳۳، ۱۱۳۴، ۱۱۳۵، ۱۱۳۶، ۱۱۳۷، ۱۱۳۸، ۱۱۳۹، ۱۱۴۰، ۱۱۴۱، ۱۱۴۲، ۱۱۴۳، ۱۱۴۴، ۱۱۴۵، ۱۱۴۶، ۱۱۴۷، ۱۱۴۸، ۱۱۴۹، ۱۱۵۰، ۱۱۵۱، ۱۱۵۲، ۱۱۵۳، ۱۱۵۴، ۱۱۵۵، ۱۱۵۶، ۱۱۵۷، ۱۱۵۸، ۱۱۵۹، ۱۱۶۰، ۱۱۶۱، ۱۱۶۲، ۱۱۶۳، ۱۱۶۴، ۱۱۶۵، ۱۱۶۶، ۱۱۶۷، ۱۱۶۸، ۱۱۶۹، ۱۱۷۰، ۱۱۷۱، ۱۱۷۲، ۱۱۷۳، ۱۱۷۴، ۱۱۷۵، ۱۱۷۶، ۱۱۷۷، ۱۱۷۸، ۱۱۷۹، ۱۱۸۰، ۱۱۸۱، ۱۱۸۲، ۱۱۸۳، ۱۱۸۴، ۱۱۸۵، ۱۱۸۶، ۱۱۸۷، ۱۱۸۸، ۱۱۸۹، ۱۱۹۰، ۱۱۹۱، ۱۱۹۲، ۱۱۹۳، ۱۱۹۴، ۱۱۹۵، ۱۱۹۶، ۱۱۹۷، ۱۱۹۸، ۱۱۹۹، ۱۲۰۰، ۱۲۰۱، ۱۲۰۲، ۱۲۰۳، ۱۲۰۴، ۱۲۰۵، ۱۲۰۶، ۱۲۰۷، ۱۲۰۸، ۱۲۰۹، ۱۲۱۰، ۱۲۱۱، ۱۲۱۲، ۱۲۱۳، ۱۲۱۴، ۱۲۱۵، ۱۲۱۶، ۱۲۱۷، ۱۲۱۸، ۱۲۱۹، ۱۲۲۰، ۱۲۲۱، ۱۲۲۲، ۱۲۲۳، ۱۲۲۴، ۱۲۲۵، ۱۲۲۶، ۱۲۲۷، ۱۲۲۸، ۱۲۲۹، ۱۲۳۰، ۱۲۳۱، ۱۲۳۲، ۱۲۳۳، ۱۲۳۴، ۱۲۳۵، ۱۲۳۶، ۱۲۳۷، ۱۲۳۸، ۱۲۳۹، ۱۲۴۰، ۱۲۴۱، ۱۲۴۲، ۱۲۴۳، ۱۲۴۴، ۱۲۴۵، ۱۲۴۶، ۱۲۴۷، ۱۲۴۸، ۱۲۴۹، ۱۲۵۰، ۱۲۵۱، ۱۲۵۲، ۱۲۵۳، ۱۲۵۴، ۱۲۵۵، ۱۲۵۶، ۱۲۵۷، ۱۲۵۸، ۱۲۵۹، ۱۲۶۰، ۱۲۶۱، ۱۲۶۲، ۱۲۶۳، ۱۲۶۴، ۱۲۶۵، ۱۲۶۶، ۱۲۶۷، ۱۲۶۸، ۱۲۶۹، ۱۲۷۰، ۱۲۷۱، ۱۲۷۲، ۱۲۷۳، ۱۲۷۴، ۱۲۷۵، ۱۲۷۶، ۱۲۷۷، ۱۲۷۸، ۱۲۷۹، ۱۲۸۰، ۱۲۸۱، ۱۲۸۲، ۱۲۸۳، ۱۲۸۴، ۱۲۸۵، ۱۲۸۶، ۱۲۸۷، ۱۲۸۸، ۱۲۸۹، ۱۲۹۰، ۱۲۹۱، ۱۲۹۲، ۱۲۹۳، ۱۲۹۴، ۱۲۹۵، ۱۲۹۶، ۱۲۹۷، ۱۲۹۸، ۱۲۹۹، ۱۳۰۰، ۱۳۰۱، ۱۳۰۲، ۱۳۰۳، ۱۳۰۴، ۱۳۰۵، ۱۳۰۶، ۱۳۰۷، ۱۳۰۸، ۱۳۰۹، ۱۳۱۰، ۱۳۱۱، ۱۳۱۲، ۱۳۱۳، ۱۳۱۴، ۱۳۱۵، ۱۳۱۶، ۱۳۱۷، ۱۳۱۸، ۱۳۱۹، ۱۳۲۰، ۱۳۲۱، ۱۳۲۲، ۱۳۲۳، ۱۳۲۴، ۱۳۲۵، ۱۳۲۶، ۱۳۲۷، ۱۳۲۸، ۱۳۲۹، ۱۳۳۰، ۱۳۳۱، ۱۳۳۲، ۱۳۳۳، ۱۳۳۴، ۱۳۳۵، ۱۳۳۶، ۱۳۳۷، ۱۳۳۸، ۱۳۳۹، ۱۳۴۰، ۱۳۴۱، ۱۳۴۲، ۱۳۴۳، ۱۳۴۴، ۱۳۴۵، ۱۳۴۶، ۱۳۴۷، ۱۳۴۸، ۱۳۴۹، ۱۳۵۰، ۱۳۵۱، ۱۳۵۲، ۱۳۵۳، ۱۳۵۴، ۱۳

۲۶۶ / نگاهی به اخوان

سرزمین بی حاصل (ویران)، ۹۶، ۹۷، شهرشب، ۵۷

۲۴۷

ص سعدی ۵۶، ۵۸، ۷۴، ۱۴۱، ۲۱۴

سنجش خردناب، ۲۴۶ صالحی، سیدعلی، ۸۰

سوشیانت، ۲۳۷ صدیق، غلامرضا، ۱۴۸

سوشیانس، ۲۳۷

ض سیری در کتاب‌های بزرگ جهان،

ضحاك، ۲۳۴، ۲۴۱ ۲۴۳

سیمرخ، ۴۶، ۲۳۶

ط

طالب زاده، ۸

طلخند و گو، ۲۴۹

طوطی نامه، ۲۲۹

طوس (توس)، ۷، ۲۳۳

ش

شاففسبوری، ۱۵۰

شاملو، احمد، ۱۹۹، ۲۲۰، ۲۵۳

شاه مؤبد، ۱۹۷

شاهنامه، ۴۶، ۱۶۰، ۱۷۶، ۱۹۷،

۲۱۳، ۲۴۹

ع

عارف قزوینی، ۱۶۰

عارف نامه، ۱۵۲، ۱۶۰، ۱۶۱

عبود از خط، ۱۳۳، ۱۸۲، ۲۰۵،

۲۰۶

عبید زاکانی، ۱۱۴، ۱۵۱

عصرما (رمان همینگوی)، ۱۴۳

عطا و لقای نیمایوشیچ، ۵۶

عماد خراسانی، ۱۲

عماد فقیه، ۷۰، ۹۲،

شبگیر (مجموعه شعر)، ۲۴۸

شبلی لعمانی، ۱۶۰

شرح ادوار، ۱۹۶

شعر العجم، ۱۶۰

شغاد، ۵۰، ۱۷۱، ۲۱۵

شکار (منظومه)، ۱۴۲ تا ۱۴۸

شگفتن در مه (مجموعه شعر)، ۲۱۲

شمس قیہ "ی، ۳۵

شوپنهاور، ررر، ۱۶۹

فرهنگ وبستر، ۷۸، ۸۹	عوارف المعارف، ۲۱۹
فریدون، ۲۳۴، ۲۴۲	عهد جدید، ۹۷
فلسفه هنرهای زیبا، ۱۷۴	عهد عتیق، ۹۸
فنیگان، ۲۴۳	

غ

غیاث اللغات، ۲۰۲، ۲۰۵، ۲۰۶، ق	
قزوینی، محمد، ۳۱	۲۱۱، ۲۱۳، ۲۳۱
غرر اخبار ملوک الفرس ثعالبی، ۱۷۹، ققنوس درباران (مجموعه شعر)، ۹۰	
	۲۱۵

ک

کارامازوف، ایوان، ۱۴۱	ف
کارنامه اردشیر بابکان، ۲۱۶	فارابی مشهدی، ۷
کاشف، منوچهر، ۶۷	فاکرز، ویلیام، ۱۲۹
کافکا، فرانز، ۱۲۵، ۱۳۱، ۱۴۰	فاوست، ۱۸۹، ۱۹۰
کالریج، ۱۹	مذر، ۱۷۲
کالی گاری، ۲۴۶	فرای، نونراپ، ۱۷۴
کامو، آلبر، ۱۲۹، ۱۳۱	فرخ خراسانی، ۳۶
کانت، هرمان، ۱۸۰	فرخ زاد، فروغ، ۳۲
کاوه آهنگر، ۲۳۴	فرخی سیستانی، ۱۳۸
کتاب ایوب، ۱۳۱	فردوسی، ۳۹، ۶۰، ۷۳، ۱۵۹، ۲۰۴
کرئون، ۱۷۳	۲۴۹
کسرائی، سیاوش، ۹، ۱۱۲	فروردین یشت، ۲۳۶
کروچه، بندتو، ۹۱، ۱۶۹	فرهنگ مثنوی، ۲۰۱
کریمی حکاک، احمد، ۱۰۴	فرهنگ معین، ۲۰۶، ۲۱۱، ۲۱۳
کشاف اصطلاحات الفنون، ۲۰۱	۲۱۸، ۲۱۹

کلک (مجله)، ۱۱، ۱۲، ۴۴، ۱۰۴، گزیده اشعار امید، ۲۴، ۳۳، ۷۵، ۹۶،
۱۲۷، ۱۴۲، ۱۸۱

کلیات زیباشناس، ۹۱ گفتگوی کانکا، ۱۲۹

کلیات سعدی، ۷۵، ۲۰۲، ۲۱۶ گلدمن، لوسین، ۱۷۲

کلیات شمس (ایوان کبیر)، ۱۸، ۱۰۷ گلستان، ابراهیم، ۹

کلیات عبید زاکانی، ۱۵۱ گوته، ولفگانگ، ۱۹۰، ۲۱۹

کلیله و دمنه، ۵۲، ۲۲۹ گوگول، نیکلای، ۲۲۵

کوشچی، ۲۱۱ گیوبن گودرز، ۲۳۳

کوکتو، ژان، ۲۴۶

کولی (ر.ک به کسرانی)

ل

لابوت، ۸

لریتوس، ریوژن،

لیکائون، ۱۷۸

کونتین، ۱۲۹

کیانیان، ۲۳۷

کیخسرو، ۲۳۳

کیقباد، ۲۳۳

م

ماخالسکی، ۶۲

مالارمه، ۲۱، ۴۵

مانی، ۱۲۴، ۱۸۰

مانی و دین او، ۱۲۵

متن های پهلوی، ۲۳۳

مثنوی مولوی، ۱۹۹، ۲۴۰

مجد جمگر، ۲۱۶

مرد پیر و دریا، ۱۴۴

مرزبان نامه، ۲۲۹

مربخ (مارس)، ۲۲۲

کیکائوس، ۱۹۸

کی گشتاسپ، ۲۰۱

کیوان، مرتضی، ۵۴

کیومرث، ۱۸۶

گ

گاته، ۷۴، ۲۰۶

گشتاسپ، ۲۳۳

گشتاسپ نامه، ۲۳۳

گزیده اشعار گوته، ۱۹۰

گزیده زاد اسپرم، ۲۳۷، ۲۴۲

صورت نامها / ۲۶۹

- مزدک، ۱۴۲، ۱۷۹
مزدینا و ادب فارسی، ۲۴۲
مسائلی از فرهنگ ایران، ۱۱۷، ۱۴۰
مسالک المحسنین، ۸
مسعود سعد سلمان، ۳۶
مصدق، دکتر محمد، ۵۹، ۲۳۵، ۲۴۳
معالم البلاغه، ۸۷، ۸۹
مبین، دکتر محمد، ۲۱۶
مفید، مجله، ۴۲
مکاشفه، ۱۸۶
مکبث، ۸۱ تا ۸۳، ۱۷۲
مک نیس، ۲۲۲، ۲۲۵
ملال پاریس، ۲۲، ۱۶۸
منوچهری دامغانی، ۳۴، ۵۸
موزناو، ۲۴۶
مولوی، جلال الدین، ۱۸۲، ۱۹۸
مهر هفتم، ۲۴۶
- ن
نادرپور، نادر، ۱۲، ۱۷۴، ۲۰۷
نافه (مجموعه شعر)، ۱۲۴
ناهید، ۷۹، ۲۲۲
نروال، ژرار دو، ۲۱۹
نصرین احمد سامانی، ۱۹۷
نظامی عروضی، ۳۶
- نظامی گنجوی، ۵۸، ۱۵۹، ۱۶۰
۲۰۹، ۲۲۹
نفیسی، سعید، ۷۳، ۱۱۲
نقد آثار شاملو، ۶۶
نقد ادبی، ۴۵، ۶۸، ۱۵۰، ۱۵۱
نکیسا، ۱۹۷
نوذر، ۲۳۳
نوسفراتو، ۲۴۶
نوعی وزن، ۶۳
نی چه، خرد ریش، ۱۳۲، ۱۹۱
نیما یوشیج (علی اسفندیاری)، ۵۵
۵۷، ۶۱، ۶۲، ۶۶، ۱۵۲، ۲۲۴
نیوبه، ۱۷۹
- و
وبستر (فرهنگ)، ۸۹
وداع با اسلحه، ۱۴۵
وران، ۳۹، ۴۰، ۱۶۷
وزن شعر پارسی، ۶۹، ۷۴
دست، ناثنیل، ۱۲۹، ۱۳۱
ونوس (زهره)، ۷۹، ۲۲۲
ویس و رامین، ۴۶، ۱۹۷
وینه، روبرت، ۲۴۶

ه

هابن، ویلیام، ۱۸۵

هارتمان، ۱۶۹

هایدگر، مارتین، ۱۸۴

هایدگر و نازیسم، ۱۸۴

هدایت، صادق، ۱۲۶، ۱۲۹، ۱۸۸

هرمزد، ۱۸۶

هرو دوت، ۲۱۳، ۲۲۶

هگل، ۱۶۹، ۱۷۳

هلس پُن (داردانل)، ۲۲۶

همینگوی، ارنست، ۱۴۴، ۱۴۵

هنر شاعری، ۸۶، ۱۷۳

هنرمندی، حسن، ۱۲۱

هنری فردریک، ۱۴۵

هوشیدر، ۲۳۳، ۲۳۷

هور، ۱۷۹، ۱۸۰

هیتلر، آدولف، ۱۴۰، ۱۸۴

ی

یسنا، ۲۴۱، ۲۴۲

یشت، ۷۹، ۸۰، ۲۰۱، ۲۰۳، ۲۱۳،

۲۲۶، ۲۳۷

یک ستاره و چهار پنج دنیا، ۱۸۲

یوحنا، ۱۸۶

یونگر، ارنست، ۱۳۳، ۱۸۲، ۲۰۵

ییتز، ویلیام باتلر، ۴۴، ۱۷۰

کتابنامه

الف : متن های کهن :

- ۱- شاهنامه فردوسی
- ۲- دیوان فرخی سیستان
- ۳- کلیات سعدی
- ۴- کلیات عبید زاکانی
- ۵- رودکی
- ۶- کلیات شمس جزو ۳
- ۷- کلیات شمس جزو ۴
- ۸- دیوان منوچهری
- ۹- ویس و رامین
- ۱۰- چهار مقاله نظامی عروضی
- ۱۱- المعجم شمس قیس رازی
- ۱۲- کتاب مقدس
- ۱۳- یشت ها ج ۱ و ۲
- ۱۴- دیوان ناصر خسرو
- چاپ مسکو
- دبیر سیاقی
- فروغی
- عباس اقبال
- ع . میرزایف
- ب . فروزانفر
- ب . فروزانفر
- دبیر سیاقی
- مجتبی مینوی
- محمد قزوینی
- قزوینی - مدرس رضوی
-
- پورداود
- مینوی - محقق
- ۱۹۶۵
- ۱۳۳۵
- ۱۳۶۳
- ۱۳۳۲
- ۱۹۵۸
- ۱۳۳۸
- ۱۳۳۹
- ۱۳۵۶
- ۱۳۱۴
- ۱۹۰۹
- ۱۳۳۵
- ۱۹۵۹
- ۱۳۵۶
- ۱۳۵۷

۱۳۶۲	پژمان بختیاری	۱۵- حافظ
۱۳۳۳	وحید دستگردی	۱۶- خسرو و شیرین
چاپ لیدن	مولوی	۱۷- مثنوی

ب : پژوهش های ادبی و فلسفی و تاریخی:

۱۳۳۷	دکتر پرویز خانلری	۱۸- وزن شعر فارسی
۱۳۶۲	حسن پیرنیا	۱۹- ایران باستان ج ۳
۱۳۳۷	ف. مجتبائی	۲۰- هنر شاعری، ارسطو
۱۳۵۰	حسن هنرمندی	۲۱- بنیاد شعر نودر فرانسه
۱۳۵۷	ح. تقی زاده	۲۲- مقالات تقی زاده ج ۹
۱۳۵۰	فؤاد روحانی	۲۳- کلیات زیباشناسی، کروچه
۱۳۴۶	مجتبی مینوی	۲۴- پانزده گفتار
۱۳۶۴	دکتر هومن، آل احمد	۲۵- عبور از خط، ارنست یونگر
۱۳۴۳	ج. آل احمد	۲۶- ارزیابی شتابزده
۱۳۵۷	اخوان. امید	۲۷- بدعت ها و بدایع نیمایوشیج
۱۳۶۱	اخوان. امید	۲۸- عطا و لقای نیمایوشیج
۱۳۵۱	ح. ملاح	۲۹- حافظ و موسیقی
۱۳۶۱	جلیل تجلیل	۳۰- اسرارالبلاغه جرجانی
۱۳۵۳	محمد خلیل رجائی	۳۱- معالم البلاغه
۱۳۵۹	شفیعی کدکنی	۳۲- ادوار شعر فارسی
۱۳۵۴	نیمایوشیج	۳۳- حرف های همسایه
۱۳۵۴	نیمایوشیج	۳۴- دیدار و شناخت م. امید
۱۳۵۱	ملک الشعراء بهار	۳۵- بهار و ادب فارسی ج ۱
۱۳۵۹	ا. طبری	۳۶- مسائلی از هنر

۱۳۵۷	ناصر ناطق	۳۷- مانی و دین او
۱۳۴۵	بزرگ نادرزاد	۳۸- آئین میترا، وزماژرن
۱۳۴۷	منوچهر کاشف	۳۹- تولد شعر

ج : اشعار نو و معاصر:

۱۳۳۹	احمد شاملو	۴۰- باغ آینه
۱۳۴۳	احمد شاملو	۴۱- ایدا در آینه
۱۳۵۶	احمد شاملو	۴۲- ایدا، درخت و خنجر و خاطره
۱۳۴۶	فریدون توللی	۴۳- رها
۱۳۴۱	فریدون توللی	۴۴- نافه
۱۳۵۰	م. ج. محبوب	۴۵- دیوان ایرج میرزا
۱۳۳۳	نصرت رحمانی	۴۶- کوچ
۱۳۴۱	دکتر محمد علی اسلامی	۴۷- ملال پاریس، بودلر
۱۳۵۷	حسن شهباز	۴۸- سرزمین بی حاصل، الیوت
۱۳۶۲	سید علی صالحی	۴۹- ارا به ران خورشید
۱۳۵۶	نادر نادر پور	۵۰- از آسمان تا ریسمان
۱۳۴۲	نیمایوشیچ	۵۱- برگزیده اشعار
۱۳۶۸	اخوان (امید)	۵۲- گزیده اشعار*
۱۳۶۹	ملک الشعراء بهار	۵۳- دیوان بهار ج ۱

د : گوناگون :

- | | | |
|-----------------------|-----------------|-----------------|
| شماره ششم | شهریور ۱۳۶۹ | ۵۴- مجله کلک |
| شماره پنجم | امرداد ۱۳۶۹ | ۵۵- مجله کلک |
| شماره پنجم | تیرماه ۱۳۵۷ | ۵۶- سیمرغ |
| سال ۴ شماره/ ۱ | مهرماه ۱۳۴۰ | ۵۷- پیام نوین |
| شماره ۳۴ | مهرماه ۱۳۶۹ | ۵۸- دنیای سخن |
| شماره ۵ | شهریورماه ۱۳۳۶ | ۵۹- مفید |
| شماره ۸ | آبان ماه ۱۳۳۹ | ۶۰- ایران آباد |
| شماره ۴، سال ۷ | دی ماه ۱۳۶۹ | ۶۱- چیستا |
| دوره سوم | ۱۳۲۵ | ۶۲- سخن |
| غیاث الدین... رامپوری | ۱۳۶۳ | ۶۳- غیاث اللغات |
| دکتر محمد معین | ۱۳۵۶ | ۶۴- فرهنگ معین |
| دکتر محمد معین | ۱۳۳۱ | ۶۵- برهان قاطع |
| شماره ۳۳ | شهریور ماه ۱۳۳۹ | ۶۶- دنیای سخن |

فهرست کتابهای انتشارات مروارید

جاودانه زیستن و در اوج ماندن

حرفها و نوشته های فروغ با نوشته ها و سروده های از:

شاملو، اخوان، کریم امامی، برهانی، براهنی، سهراب سپهری، منوچهر آتشی، فریدون مشیری

و....

اندیشه های هر شاعر معمولاً در آثار منشور او بر کنار از پرده و همناکی های شعر اوست. به همین سبب مطالعه و بررسی آثار منشور شاعران از راههایی است که می توان از آن در توضیح و تفسیر اشعار شاعران و یا روشن کردن بسیاری از موارد ابهام شعر آنها یاری جست. همچنین روایتهایی که دیگران درباره زندگی و روحیات شاعر داشته اند در بسیاری از موارد می تواند گره گشای تفکرات و اندیشه های شاعر و بیان کننده انگیزه های اعمال و افکار او باشد. از اینرو جمع آوری نامه ها، نوشته ها و خاطرات خود شاعر و همچنین خاطراتی که دیگران از زندگانی و اندیشه های او دارند از کارهایی است که می تواند بهره مندی از خلاقیت شاعران بزرگ را آسان تر نماید.

اوستا کهن ترین سرود ایرانیان

دکتر جلیل دوستخواه

اوستا میراث مشترک فرهنگی جهانیان و کهن ترین سرود و نوشتار ایرانیان است. بخشهای گوناگون این مجموعه، از زمانی حدود نیمه هزاره دوم پیش از میلاد به بعد پدید آمده است. گزارنده بر بنیاد آخرین پژوهشهای انجام شده در ایران و جهان مجموعه حاضر را فراهم کرده است، در این چاپ برداشتهای نوی نیز در کار آمده است.

می توان فراموش کرد؟

هانس ولفگانگ کخ / پریچهر معتمد گرجی

این کتاب تصویری تکان دهنده از آلمان نازی در اولین سالهای جنگ دوم جهانی به دست می دهد. نویسنده که از اعضاء سازمان جوانان هیتلری بوده، با زبانی ساده و

بی تکلف از تجربه‌های تلخ و شیرین خود سخن می‌گوید، تقابل معصومیت و سبیت یا رویارویی پاکی و زشت‌خوئی، هنگامی به اوج خود می‌رسد که نویسنده با احساس پاک کودکانه خویش به عشق و هستی و آنچه بر جهان حاکم است، می‌نگرد.

ستون آهنین، زندگینامه سیسرون

نیلور کالدول / علی اصغر بهرام‌بیگی

سیسرون، کسی که به زیباییهای زندگی عشق می‌ورزید، مردی سخنور، شاعر، میهن‌پرست، سیاستمدار، پدر، همسر، نویسنده و قانون‌دان نامداری که تا زمانهای درازی که هنوز نیامده است می‌توان پذیرایی خرد او شد. زندگینامه‌ای شیرین و آموزنده که ضمن بیان سرگذشت انسانی شایسته با همه عشق‌ها و شوریدگی‌هایش، ما را از وقایع جالبی از تاریخ تمدن نیز آگاه می‌سازد.

تاریخ عقاید و مکتبهای سیاسی

از عهد باستان تا امروز

پرفسور موسکا و دکتر بوتو / دکتر حسین شهیدزاده

کتابی است جامع، که افکار و عقاید فلاسفه و متفکرین را با در نظر گرفتن شرایط محیطی و میزان تأثیری که در علوم سیاسی و اجتماعی داشته‌اند، طرح کرده و آراء هر مکتب را با روش علمی مورد انتقاد و تجزیه و تحلیل قرار داده است.

از نیما تا بعد ۱ / گزینۀ اشعار

به انتخاب فروغ فرخزاد

انتخابی از شعر ۱۳ شاعر معاصر، نیمایوشیج، شاملو، اخوان، فروغ فرخزاد، م. آزاد، آتشی، فرخ تمیمی، یداله رویائی، محمد حقوقی، سهراب سپهری، احمد رضا احمدی، بیژن جلالی، نادرپور.

از نیما تا بعد ۲ / گزینۀ اشعار

به انتخاب شمس لنگرودی

این کتاب که با مقدمه مشروحی درباره شعر نو و سیر تاریخی آن در ایران شروع شده است. گزینۀ ای است از بهترین شعرهای ۲۸ شاعر معاصر که از تأثیر گذران شعر امروز

ایران هستند:

نیمایوشیچ، تولّی، دکتر خانلری، احمد شاملو، نادرپور، مشیری، سیاوش کسرائی، هوشنگ ابتهاج (سایه)، نصرت رحمانی، مهدی اخوان ثالث، فروغ فرخزاد، م. آزاد، سهراب سپهری، منوچهر آتشی، احمدرضا احمدی، فرخ تمیمی، یداله رویائی، دکتر شفیعی کدکنی، اسماعیل خوئی، سپانلو، حقوقی، نعمت میرزازاده، طاهره صفارزاده، بیژن جلالی، منشی زاده، باباجاهی، گرمارودی، سادات اشکوری.

آفرین فردوسی، سی قصه از شاهنامه فردوسی

دکتر محمد جعفر محبوب

هدف اصلی از نوشتن این کتاب این بوده که خواننده با شاهکار بزرگ شعر ایران آشنا شود. استاد دکتر محبوب، با طرح و انتخاب سی داستان از شاهنامه فردوسی و چند گفتار درباره جشن مهرگان، زبان دری و اختر کاویان، اوراق زرین دیگری به فرهنگ و ادب فارسی می افزاید.

دانشنامه سیاسی – (فرهنگ اصطلاحات و مکتبهای سیاسی)

داریوش آشوری

یک کتاب مرجع در زمینه ی اصطلاحات و جستارهای نظری سیاسی. در این دانشنامه، از نظر نگارش فارسی و نیز برابری برای اصطلاحهای سیاسی اروپائی و به ویژه ترجمه ی – ایسم ها به فارسی نوآوریهای بسیار شده است. دانشنامه سیاسی کتابی است دانشگاهی و خالی از هرگونه وضع گیری ایدئولوژیک و شخصی.

گزینه های شعر امروز ایران

تاکنون ۱۲ کتاب در این سری منتشر شده است، هدف از تهیه این مجموعه، به دست دادن کتابی است برای علاقمندان شعر فارسی امروز در ایران که فرصت تهیه و خواندن تمام آثار شاعران مورد نظر خود را ندارند، شعرهای این کتابها به وسیله خود شاعر از میان یکایک کتابهایشان گزینه شده و در دسترس علاقمندان قرار می گیرد. انتشارات مروارید سعی دارد این سری را با همین خصوصیات ادامه دهد. ویژگی برخی از این آثار نظیر مقدمه های اساتید و اهل نظر درباره پروین اعتصامی یا مقدمه گزینه شعر فروغ و نیما

خواننده را با این آثار بیشتر مأنوس و آشنا می‌سازد.

ازسکوی سرخ (مسائل شعر)

یداله رویانی

کتاب منتخبی است از مصاحبه‌های شاعر، که می‌تواند مأخذ ارزنده‌ای در قلمرو گسترده‌ی شعر امروز ایران باشد، به ویژه برای دانشجویان و پژوهشگران جوان و همه کسانی که شیفته و دلبسته تحقیق در مسایل شعر هستند.

بخشی از فهرست مطالب عبارت است از:

شعر امروز در ایران/ شعر نو/ شعر حجم/ دنیای شعر/ چرا فروغ؟ شعربی تصویر، کم ارتفاع است/ موج نو؟

هلاک عقل بوقت اندیشیدن (از نیما تا شعر حجم)

یداله رویانی

حاصل بیست و دو سال تأمل و تجربه یداله رویانی است در شعر امروز ایران. از عناوین عمده کتاب؛ اشاره‌ای به زبان نیما/ بیانیه‌ی شعر حجم/ عبور از شعر حجم/ تصویر، جایی در فرم/ زبان شعر، جان کلام/ سرعت، حیات تازه تصویر/ زبان، استعاره سبک/ پیوند شعر و زندگی/ تکوین شعر/ ریخت شعر/ چند عامل زبانی/ فروغ/ ناظم حکمت/ هوشنگ ایرانی.

فرهنگ اصطلاحات ادبی

سیما داد

دائرة المعارف کوچکی است از واژگان ادبی معاصر شامل مفاهیم نقد ادبی، مکاتب و جریانهای عمده در ادبیات جهانی و صناعات ادبی که به شیوه تطبیقی و توضیحی ارائه شده است.

از ویژگی‌های کتاب، آنکه هر واژگان طی مقاله‌ای به تفصیل و تفکیک در زبانهای فارسی و انگلیسی تشریح و تبیین شده است. و با بهره‌گیری از نمونه‌های لازم نیاز مراجعه‌کننده را به تعریف یا توضیح جامع‌تری برآورده می‌کند.

انتشارات مروارید در قلمرو شعر امروز
منتشر کرده است:

سری گزینه اشعار:

فروغ فرخزاد - فریدون مشیری -
سیمین بهبهانی - منوچهر آتشی - مهدی
اخوان ثالث - فتح تمیمی - حمید مصدق
- نیما یوشیج - نصرت رحمانی -
م. آزاد - پروین اعتصامی (با مقدمه
تفصیلی و مقالاتی در سیر زندگی و شعر
پروین به قلم دکتر جلالی - دکتر بهار -
دکتر زرین کوب - دکتر یوسفی و سیمین
بهبهانی) - احمد شاملو

اشعار فروغ فرخزاد:

تولدی دیگر

ایمان بیاوریم به آغاز به فصل سرد

دیوان کامل اشعار فروغ

اشعار احمد شاملو:

قطعه نامه

باغ آینه (با همکاری انتشارات زمانه)

دشنه در دیس = = =

گزینه اشعار = = =

حافظ شیراز = = =

اشعار مهدی اخوان ثالث:

آخر شاهنامه

زمستان

از این اوستا

ارغنون

ترا ای کهن بوم و بردوست دارم

از نیما تا بعد ۱ به انتخاب فروغ فرخزاد

(گزینه از شعر شاعران معاصر)

از نیما تا بعد ۲، گزینه از شعر ۲۸ شاعر

تأثیرگذار در شعر امروز ایران به کوشش

شمس لنگرودی.

وصف گل سوری از منوچهر آتشی.

مسائل شعر، بداله رویائی

از نیما تا شعر حجم، بداله رویائی

نگاهی به شعر سهراب سپهری، دکتر

سیروس شمیسا

نگاهی به شعر فروغ فرخزاد، دکتر

سیروس شمیسا

نگاهی به شعر مهدی اخوان ثالث،

عبدالعلی دستغیب

ترانه های جاده ابریشم

میرزا آقا عسگری (مانی)

زیر چاپ:



زندگینامه فروید

ایروینگ استون،

ترجمه اکبر تبریزی

زندگینامه داروین

ایروینگ استون،

ترجمه مهندس گودرز شیدانی

زندگی و عشق ورزیدن

ایروینگ استون،

ترجمه دکتر مرتضی آجودانی

شاهکارهای ادب فارسی

دکتر محمدجعفر محبوب

گزیده شعرم. آزاد

کتاب شعر گیلان

به کوشش علیرضا پنجه‌ای

نگاهی به شعر اخوان

عبدالعلی دست‌غیب

ترانه‌های جاده ابریشم

میرزا آقا عسگری

فرانسه گام به گام

دکتر محمدتقی غیائی