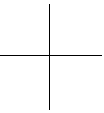
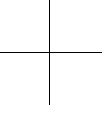


بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



شعر امروز ایران

به اهتمام و ترجمه عربی

موسی اسوار

ضمیمه شماره ۲۰

نامه فرهنگستان

تهران، اردیبهشت ۱۳۸۴

ضمیمه شماره ۲۰
نامه فرهنگستان

شعر امروز ایران / الشعر الحديث في إيران
نویسندگان
محمد حقوقی، حسین معصومی همدانی، احمد سمیعی (گیلانی)
شمارگان: ۱۵۰۰ نسخه
بها: ۳۰۰۰ ریال
برای مشترکان: رایگان

نشانی ناشر: تهران، خیابان ولنجک، خیابان پانزدهم شرقی، شماره ۳۶
صندوق پستی: ۶۳۹۴-۱۵۸۷۵ تلفن: ۸-۲۴۱۴۳۹۴، ۸۷۱۲۴۹۲ دورنگار: ۲۴۱۴۳۵۶

فهرست

۷	مقدمه
۱۰	مقالات
۱۰	سیر تاریخی و تحلیلی شعر امروز ایران محمد حقوقی
۱۱	الشعر الحديث في إيران: تأريخاً و تحليلاً و تقييماً
۳۴	گونه‌های زبان در شعر نو فارسی حسین معصومی همدانی
۳۵	التعامل مع اللغة في الشعر الفارسي الحديث
۵۸	نکاتی چند درباره شعر نو فارسی احمد سمیعی (گیلانی)
۵۹	بضع ملاحظات عن الشعر الفارسي الحديث
۷۶	شعرها
۷۶	نیما یوشیج
۷۸	الف. بامداد
۸۸	م. امید
۹۲	فروغ فرخزاد
۱۰۰	سهراب سپهری
۱۰۴	منوچهر آتشی
۱۰۸	م. آزاد
۱۱۴	احمد رضا احمدی
۱۱۶	ضیاء موحد

۱۲۲ دیدگاہها
۱۲۲ نیما یوشیج
۱۲۴ الف. بامداد
۱۲۸ م. امید
۱۳۲ فروغ فرخزاد
۱۳۶ منوچهر آتشی
۱۴۰ نادر نادرپور
۱۴۶ احمد رضا احمدی
۱۴۸ ضیاء موحد

مقدمه

اهتمام به معرفتی ادبیات جدید ایران به جهانیان، با توجه به ناشناخته ماندن آن و قصوری که در این زمینه در طی چندین دهه صورت گرفته است، قطعاً از جلوه‌های مهم خدمت به فرهنگ ایران زمین است. ادبیات معاصر ایران وقتی واجد ارزش جهانی می‌شود که علاوه بر ائتصاف به اصالت و ویژگیهای ممتاز ادبی و هنری، به شیوه‌ای درخور به جهان شناسانده شود و فارغ از دعویهای خودستایانه و مزایده‌های تبلیغ‌مآبانه به سنجۀ نقد هنری دیگران و اقبال آگاهانه آنان محک خورد و تثبیت شود. این عرضه‌داشت به دو صورت تواند بود: مبادرت مترجمان خودی در مقام ناقلان فرهنگ، و نیز نهادهای فرهنگی، به ترجمۀ آثار برجسته به زبانهای دیگر؛ توجّه مترجمان فارسی‌دان دیگر فرهنگها به ترجمۀ نمونه‌ها و آثار منتخب. در هر دو راه، وقوف بر ظرایف زبانی و دقایق معنایی زبان فارسی و زبان مقصد لازمه نخستین و بنیادین انتقال صحیح ظرف و مظروف اثر است، هرچند نتوان ادعا کرد که این انتقال به تمامی صورت می‌گیرد. در این میان، ترجمه برای فرهنگها و جوامعی اولویّت دارد که از حیث پیشینه و مسائل تاریخی و اعتقادی و فرهنگی و قومی و جامعه‌شناختی، همانندیها و وجوه اشتراک بیشتری با از آن ما دارند، یا در دوره‌های متمادی با ما در تعاطی و داد و ستد فرهنگی بوده‌اند. بی‌گمان، پیوندهای هزار و چندصد ساله جهان عرب با فرهنگ ما و تأثیر و تأثر ایرانیان و عربها این ضرورت را مؤکّد می‌کند. این الزام درباره ادبیات امروز ایران وقتی پررنگ‌تر می‌نماید که بدانیم قاطبۀ مخاطبان عرب عمدتاً با نامها و آثار پیشینیان و بزرگانی چون

مولانا و سعدی و حافظ و عطار و خیام آشنایی دارند و بیش و کم با جلوه‌های ادب امروز ایران بیگانه‌اند. این بی‌اطلاعی معلول عللی چند است که در صدر آنها فقر ترجمه از فارسی به عربی است. انصاف که حرکت ترجمه از عربی به فارسی همواره پرونق‌تر و مشهودتر بوده است و امروز نیز آگاهی فارسی‌زبانان از آثار ادبی جهان عرب بیش از آن است که مخاطبان عرب از فرآورده‌های ادبی ایرانیان می‌دانند. با این همه، همین مختصر اهتمام متقابلِ اَبَنای این دو فرهنگ به فرهنگِ یکدیگر در قیاس با توجه دم‌افزون آنان به آثار حتی نازلِ فرهنگهای مغرب‌زمین، سخت تأمل برانگیز است!

با این وصف، اگر مجال و معرضی برای این مهم فراهم شود باید آن را فرخنده و قدر دانست و در اغتنام آن درنگ نکرد. وقتی که در حدود دو سال پیش در بیروت دکتر سماح ادیس، سردبیر فاضل و هوشمند ماهنامه ادبی مشهور و معتبر الآداب، به نگارنده پیشنهاد مؤکد تَهیّه سلسله ویژه‌نامه‌هایی درباره ادبیات و فرهنگ معاصر ایران برای نشر در آن مجله کرد، نگارنده آن را به فال نیک گرفت و از همان روز در صدد تَهیّه مقدمات این طرح خجسته بر آمد؛ خاصه آنکه ماهنامه الآداب که از ۱۹۵۳ تا کنون بی وقفه منتشر شده است در جهان عرب جایگاهی بس ممتاز و رفیع دارد و از ارکان فرهنگ و ادب نو به شمار است و معرفی و جوه‌گوناگون ادب و فرهنگ امروز ایران از طریق چنین رسانه ارجمندی وجهه و تأثیری دوچندان تواند داشت.

پس از بررسی و مطالعه بسیار و با رایزنی و هم‌اندیشی با تنی چند از صاحب‌نظران گرانقدر که خود نیز بزرگوارانه زحمت نگارش مقالاتی ممتع و نغز در مقوله اختیاری تقبل کردند، نخستین ویژه‌نامه به زبان عربی به عنوان «شعر امروز ایران» شامل مقالات، بهگزینی از شعر شاعران امروز ایران و گزیده‌ای از دیدگاه‌های هریک از آنان درباره شعر، تَهیّه و در شماره ۵-۶ سال پنجاه و دوم (مه-ژوئن ۲۰۰۴) مجله الآداب منتشر شد. انتشار این ویژه‌نامه در ماهنامه‌ای که از لبنان و سوریه و اردن گرفته تا مصر و تونس و مراکش مخاطب دارد، به گواهی نوشته‌ها و نقدهای ستایش‌آمیز مفصّلی که درباره آن در مطبوعات جهان عرب از جمله الحیة و السفر و المستقبل درج شد، بازتابی وسیع و درخور داشت، چندان که اصرار بانی این کار و فاتح این باب را بر نشر ویژه‌نامه‌های دیگر، از جمله «داستان کوتاه در ایران»، دوچندان کرد.

برای تعمیم فایده، ضمیمه حاضر، حاوی مقالاتی که اختصاصاً برای ویژه‌نامه مزبور

نوشته شده و هریک از منظر و مرّآیی جداگانه و در عین حال بدیع به شعر امروز ایران می‌پردازد و تحریر فارسی آن نخست بار منتشر می‌شود، و اشعار منتخب و فشرده‌ای از دیدگاه‌های شاعران، به صورت دوزبانه تقدیم می‌شود. توضیح آنکه مقاله استاد محمد حقوقی، به اقتضای حجم معین ویژه‌نامه، بسیار خلاصه شده است.

با سپاس بسیار از گرامیانی که با مقالات خود برای ویژه‌نامه اعتبار آفریدند.

موسی اسوار

مرداد ۸۳

سیر تاریخی و تحلیلی شعر امروز ایران

محمد حقوقی

شعر در ایران پیشینه‌ای ممتد دارد که به عصر «فارسی میانه» در زمان اشکانیان و ساسانیان می‌رسد. با این‌همه، سرچشمه شعر معروف و آشنای فارسی را باید در اشعار عروضی اولیه این سرزمین در قرن سوم پس از اسلام دانست. وقتی که ایرانیان دین اسلام را پذیرفتند، به پذیرش زبان عربی گردن نهادند، بلکه به احیا و اشاعه زبان «فارسی نو» مبادرت کردند و با رسمیت یافتن آن در مقام زبان نخستین سلسله‌های پادشاهی ایران، به سرودن شعر با اوزان عروضی عرب پرداختند. با ظهور رودکی و فردوسی، شعر ایران به زبان فارسی جدید به جریان افتاد و از قرن چهارم تا هشتم هجری، با درخشش شاعرانی چون منوچهری و ناصر خسرو و خیام و خاقانی و مولوی و سعدی و حافظ، دوره اعتلای خود را پشت سر گذاشت. از آن پس، در سراسر سبب انحطاط افتاد و سخنوران عهد افشاریان و زندیان و قاجاریان، جز تقلید اشعار شاعران بزرگ، هیچ کاری نکردند. تا دوره انقلاب مشروطیت در آغاز قرن بیستم میلادی که شاعران ملی مشروطه‌خواه، به ضرورت زمان و با توجه به نفوذ دولتهای روس و انگلیس، به نكوهش استبداد و استعمار و ستایش آزادی و استقلال پرداختند؛ در آثاری که بنابر جوّ متشنج آن زمان، جز از لحاظ محتوای سیاسی و اجتماعی و انتقادی خاص، همراه با زبان رایج مردم، با اشعار سنتی هیچ تفاوت نداشت. و این زمانی بود که حدود صد سال از آشنایی ایرانیان با تمدن و فرهنگ مغرب‌زمین می‌گذشت.

الشعر الحديث في إيران: تاريخاً وتحليلاً و تقييماً

للشعر في إيران ماضٍ سحيق يعود إلى عصر «الفارسية الوسيطة» بعهد «الفرّثيين» و «الساسانيين». ورغم ذلك، ينبغي اعتبار الأشعار العروضية الأولى المنسوبة إلى القرن الثالث للهجرة المصدرَ الأساسَ للشعر الفارسي المعهود. فعندما أسلم الفُرس لم يعتمدوا اللغة العربية، بل بادروا إلى الترويج لـ«الفارسية المُحدثة» و عمدوا إلى كتابة قصائدهم بها— ولكن في بحور العروض العربية— إثرَ اعتمادها لغةً رسميةً من قِبل سُلالات الأباطرة الإيرانيين الأولى. و بظهور رُودكي و الفِرْدَوْسي، انطلق الشعرُ في إيران بالفارسية المُحدثة، و شهد منذ القرن الرابع و حتى القرن الثامن للهجرة مراحلَ رُقيّه بفضل شعراء لامعين منهم مُنْجَهري و ناصر خُسرو و الخَيّام و خاقاني و جلال الدين الرومي و سَعدي و حافظ. و عقب ذلك أخذ في الانحطاط، إذ لم يأت الشعراءُ في عهد السُلالات «الأفشارية» و «الزُنديّة» و «القاجارية» بأيّ إنجازٍ سوى تقليد الشعراء العظام. و كان ذلك هو الوضع السائد إلى حين قيام الثورة الدستورية في مطلع القرن العشرين، حيث بادر شعراءُ الحركة الدستورية من ذوي النزعة القومية— استجابةً منهم لمتطلّبات العصر و نظراً للهيمنة الروسية و الإنكليزية على البلاد— إلى شجب الاستبداد و الاستعمار و الإشادة بالحرية و الاستقلال. و كانت قصائدهم لا تختلف في شيء عن الأشعار التقليدية إلّا من جهة المضمون السياسي و الاجتماعي و الانتقادي الخاص تبعاً للجوّ المشحون بالتوتر آنذاك، و من حيث الأخذ باللغة الدارجة. و قنثذ، كان قد مضى على تعرّف الإيرانيين على حضارة الغرب و ثقافته ما يناهز قرناً من الزمن.

آشنایی با تمدن مغرب‌زمین

از اوایل قرن نوزدهم میلادی آوازه پیشرفت غربیان به گوش ایرانیان هم رسید. عباس میرزا ولیعهد، با آوردن نخستین چاپخانه به تبریز در ۱۸۰۵، وسیله طبع کتاب و روزنامه را فراهم آورد. نیز با فرستادن چند تن از ایرانیان برای تحصیل به اروپا، موجب شد که اینان با آگاهیها و اندیشه‌های جدید به کشور بازگردند و با ورود گروه‌های نظامی و سیاسی کشورهای اروپایی به ایران، ارتباط ایرانیان با اروپاییان به تدریج قوت گیرد. بعد، با ظهور میرزا ابوالقاسم قائم‌مقام، صدر اعظم مقتول، و پس از او صدر اعظم مقتول دیگر، میرزا تقی‌خان امیرکبیر، به دنبال نشر نخستین روزنامه ایرانی، فرمان انتشار روزنامه دولت‌علیه ایران و وقایع اتفاقیه در ۱۸۴۵ و نیز تأسیس اولین مدرسه به شیوه اروپاییان در ایران به نام «دارالفنون» در ۱۸۴۴ صادر شد که بارزترین اثر اندیشه‌های بلند امیرکبیر در زمینه اصلاحات مورد نظر او بود و در تحوّل و دگرگونی فضای فکری مردم ایران تأثیری بسزا داشت، زیرا نخستین بار رشته‌های مهندسی و موسیقی و ریاضیات و پزشکی و علوم طبیعی و زبان و ادبیات فرانسوی در آن تدریس شد و باعث آمد که مدرّسان فرانسوی، با همکاری شاگردان ایرانی خود، کتب علمی و فنی و نظامی را از زبان فرانسوی به فارسی برگردانند و به دنبال آن کار ترجمه کتابهای تاریخی و داستانی مشهور قرن نوزدهم نیز آغاز شود. نخستین آثار ادبی ترجمه شده سبب تشویق نویسندگان مترقی ایران شد و آنان را به تألیف آثار به اقتضای اوضاع روزگار راغب کرد و موجبات آشنایی مردم ایران را با انواع تفکر و تخیل مغرب‌زمین فراهم آورد. با تنویر تدریجی اذهان خوانندگان در نتیجه سفرهای سید جمال‌الدین اسدآبادی به ایران و مبارزه او با استبداد و نیز تلاش وقفه‌ناپذیر روشنفکران خارج از وطن و شکافتن تار و پود سازمان فاسد اجتماعی ایران، هیئت حاکمه به وحشت افتاد و زمینه تحوّل اساسی در شکل اداره و انتخاب روش نو زندگی و پیروزی انقلاب مشروطیت به وجود آمد. با انتشار کتب مختلف و افتتاح مدارس جدید و ارتباط با علوم و فنون گوناگون، احتیاج به خواندن و آموختن روزبه‌روز بیشتر احساس شد؛ خاصه احساس اشتیاق به مطالعه آن دسته از نشریاتی که بخش عمده آنها به مناقشات نواندیشان و سنت‌گرایان اختصاص داشت. برخوردهای نظری بیش از پیش موجبات مجذوبیت جوانان به اذهان روشن‌اندیشان و مقبولیت افکار ایشان را فراهم آورد و به تدریج باعث شد که مبانی نظری قدیم خلل‌پذیر شود و در نتیجه نسل

التعرُّف على الحضارة الغربية

منذ مطلع القرن التاسع عشر الميلادي، تناهت إلى الإيرانيين انبَاء التطوُّر في الغرب. فعمد عباس ميرزا، وليُّ العهد في حينه، إلى جلب أول مطبعة إلى مدينة تبريز سنة ١٨٥٥، ليمهَّد بذلك لطباعة الكتب و المنشورات. كما أرسل عدداً من الإيرانيين إلى أوروبا في بعثات دراسية، ليعودوا منها بوعي جديد و أفكار حديثة، ولتتوطَّد العلاقة بين الإيرانيين و الأوروبيين بقدم الهيئات العسكرية و السياسية من البلدان الأوروبية. تلا ذلك وصول ميرزا أبي القاسم قائم مقام، رئيس الوزراء الذي قُتِل لاحقاً، و من بعده ميرزا تقي خان أمير كبير، رئيس الوزراء المغدور هو الآخر، إلى سُدَّة الحُكم. فصدرت التعليمات، في أعقاب صدور أول صحيفة إيرانية، بإصدار صحيفة روزنامه دولت عليه إيران و صحيفة وقایع اتفاقیة عام ١٨٤٥، و كذلك بتأسيس أول مدرسة على النمط الأوروبي في إيران باسم «دارالفنون» سنة ١٨٤٤، و التي كانت أبرز تجسيد لأفكار «أمير كبير» الراقية في مجال الإصلاحات المنشودة و ذات أثرٍ بالغ في تغيير المناخ الفكري السائد في إيران. ذلك أنَّه تمَّ فيها لأول مرة تدريس الهندسة و الموسيقى و الرياضيات و الطب و العلوم الطبيعية و اللغة و الأدب الفرنسيين، و كانت السبب في مبادرة الأساتذة الفرنسيين – بالتعاون مع طلبتهم الإيرانيين – إلى نقل الكتب العلمية و الفنية و العسكرية من الفرنسية إلى الفارسية، لتبدأ بعدها ترجمة النصوص التاريخية و القصصية الشهيرة في القرن التاسع عشر. و قد شجعت أولى الأعمال الأدبية المنقولة الكُتَّاب التقدُّميين في إيران على تأليف ما يتناسب و الأوضاع الراهنة آنذاك، و أهدت إلى تعرُّف الإيرانيين على ضروب الفكر و الخيال في الغرب. و بتضافر الوعي تدريجياً لدى جمهور القراء بوصول جمال الدين أسدآبادي (المعروف بجمال الدين الأفغاني) إلى إيران و مناهضته للاستبداد، و بتواصل الجهود الدؤوبة للمتففين خارج البلاد، و انقراطِ عقد النظام الاجتماعي الفاسد في الداخل، دبَّ الذعر في نفوس الفئة الحاكمة، و أصبحت الأرضية مواتيةً لتغييرٍ أساسي في اختيار نهج الحياة الحديثة و تصريف شؤون البلاد و انتصار الثورة الدستورية. و بانتشار الكتب المختلفة و تأسيس المدارس الحديثة و التواصل مع العلوم و الفنون بأنواعها، مسَّت الحاجة يوماً بعد يوم إلى القراءة و التعلُّم، و زاد بشكل خاص نَهْمُ متابعة المنشورات التي كانت تُعنى بشكلٍ أساسي بما يدور من نقاشات بين المُجدِّدين و التقليديين. و قد أسهمت تلك التجاذبات النظرية في نزوع الشباب المتزايد إلى دعاة العقلية المتفتحة و شيوع أفكار هؤلاء، الأمر الذي أدَّى بالتدريج إلى تزلزل الأسس النظرية القديمة، و من ثم إلى نفور الجيل الصاعد من الصور و المضامين الإعتيادية

جدید با اعراض از صور و مضامین عادی و آشنا و اقبال به اشکال و مفاهیم نو و آشنایی زدا، خاصه از طریق ترجمه‌های آثار رمانتیک و مطالعهٔ منتخبات مختلف از قطعات نظم و نثر اروپایی و ایرانی که خود به تقلید از همین ترجمه‌ها نوشته شده بود، آمادگی نشان دهد و فضا برای استقبال از اثری یگانه همچون افسانهٔ نیما مستعد گردد.

افسانه، سرچشمه شعر امروز ایران

منظومهٔ افسانه در ۱۹۲۲ سروده شد و با چاپ در روزنامهٔ قرن بیستم نگاه کنجکاو این و آن را به خود معطوف کرد؛ شعری که با همهٔ آثار همزمان خود تفاوت داشت، چه از نظر فضا و چه از لحاظ شکل و زبان، و از همان نگاه اول نشان می‌داد که از منبع ذهن و زبانی مبتدع و مستعد به وجود آمده است. افسانه‌ای که در طی سالها جز عده‌ای معدود به ارزش آن پی نبردند، به‌خصوص که رواج شعرهای میهنی و انتقادی و اجتماعی و توجه به سرایش قطعات گوناگون و توصیف جلوه‌های متنوع صنعت و مدنیت مغرب‌زمین موجب شد که موقتاً در محاق قرار گیرد و بیشتر به کار شاعرانی توجه شود که تصور می‌کردند اگر به توصیف مظاهر صنعتی بپردازند، آن هم بی‌هیچ نشانه‌ای از جوهر راستین شعر جدید و بینش انسان امروزی و توجه به ساختارها و بافتارهای جدید زبان، شعر نو نوشته‌اند. حال آنکه سنت‌شکنی و بدعت‌گذاری شریطی می‌طلبد که در همه‌کس جمع نمی‌تواند بود. و الا بودند کسانی چون شمس کسمایی و جعفر خامنه‌ای و خاصه ابوالقاسم لاهوتی، که پیش از نیما به شکل ظاهری شعر توجه کردند، اما بسیار زود سر خود گرفتند و به کار دیگر رفتند. برخلاف نیما که از همان آغاز نشان داد که اصلی‌ترین کار او شعر است. چنین بود که همچون نظریه‌پرداز به تدوین اصول و ضوابط شعر خود پرداخت و چون شاعری حرفه‌ای با نگرش نو و اعتماد و اعتقاد تام و استعداد و استمرار مشهود ظهور کرد و با دریافتن معانی و تعبیر و دیگر شیوه‌های تعامل و رسیدن به زبان جدید، به آفرینش چشم‌اندازی از شعری به تمام معنا «نو» توفیق یافت. نیما نیک می‌دانست که ابداع و نوآوری جز با تفکر و تخیل نو و دانش و بینش امروزی و استعداد و توان آفرینش زبان شعر جدید، با بافتها و نسجهای عادت‌شکن و هنجارگریز، که شاعر را به لزوم شکستن قوالب قدیم و تجاوز از محدودهٔ آن چارچوب برمی‌انگیزد، تحقق نمی‌یابد؛ کاری که نیما پانزده سال پس از سرایش افسانه به ارائهٔ آن توفیق یافت. در آن

الدارجة وإقباله على الأشكال والمفاهيم الحديثة غير المألوفة، وخاصةً عن طريق الأعمال الرومنطقية المترجمة وقراءة المختارات المتنوعة من الشعر والنثر الأوروبي والفارسي المضحكي له. كل ذلك وفّر المناخ الملائم للاحتفاء بعمل فريد، ألا وهو منظومة أفسانه للشاعر نيمّا يوشيج.

أفسانه: المنهل الأول للشعر الحديث في إيران

عام ١٩٢٢ تمت كتابة منظومة أفسانه ونُشرت على صفحات جريدة قرن بيستم (القرن العشرون) مؤثيرة فضول القراء من كافة الفئات. فقد كانت القصيدة تختلف عن مجمل الأعمال المعاصرة، سواء من حيث الجوّ الشعري أو من ناحية الشكل واللغة، وتدلّ من النظرة الأولى على أنها وليدة ذهن موهوب مُبدع ولغة ثرة زاخرة. قصيدة لم يُقدّر لها حقّ قدرها طيلة السنين والأعوام سوى قلة قليلة، سيّما وأنّ رواج القصائد الوطنية والانتقادية والاجتماعية والإقبال على نظم القطع الشعرية المختلفة ووصف المظاهر المتنوعة للصناعة والحضارة الغربيّتين أدّى إلى إنحسارها مؤقتاً وإلى الاهتمام بإنجازات شعراء كانوا يُظنّون أنّهم يكتبون شعراً حديثاً لمجرّد وصفهم لتلك المظاهر الصناعية ومن دون أية دلالة على الجوهر الحقيقي للشعر الحديث وعلى رؤية الإنسان المعاصر ودون أدنى اعتبارٍ للبنى والحركات الحديثة للغة. والواقع أنّ الثورة على التقاليد وإبداع المنحى الجديد يقتضيان شروطاً لا تتوفر في أيّ كان، وإلا فقد كان قبيل «نيمّا» من اهتمّ بالمظهر الشكلي للشعر، ومنهم شمس كسمايي وجعفر خاميني وأبو القاسم لاهوتي بشكلٍ خاص لكنّهم سرعان ما سلّكوا سبيلاً آخر ونهجوا نهجاً غير الشعر، على العكس من نيمّا الذي برهن منذ البدء على أنّ همّة الرئيس هو الشعر. وهكذا باشر مُنظراً بتدوين المبادئ والمعايير التي كان يعتمدها في شعره، وأطلّ كشاعرٍ مُحترّف له رؤيته الحديثة واعتداده بالنفس وإيمانه العميق وموهبته واثابته المشهودة، مستلهماً المعاني والتعبير وصبغ التعمّل الأخرى، لينجح إثر امتلاكه للغة حديثة في خلق الآفاق لشعر كان «حديثاً» بكافة المقاييس. لقد كان نيمّا يعي أنّ الإبداع والتجديد لا يتحقّقان إلاّ بالفكر والخيال الحديث والعلم والرؤيا الجديدة والموهبة والمقدرة على خلق لغة حديثة ذات سياقاتٍ وصياغاتٍ ريادية غير مسبوقة، الأمر الذي يحفّز الشاعر على كسر القوالب القديمة وتجاوز أطرها. وهو ما وفّق إليه بعد خمسة عشر عاماً من كتابته لقصيدة أفسانه. حينها كان الشعر يُعاني من فوضى على صعيد الموضوع والمستوى الفني، وكان المناخ السياسي السائد متأثراً بالكبت المفروض طوال عقدين من دكتاتورية رضا پهلوي (منذ انقلاب ١٩٢٥ و

هنگام، از نظر موضوع و مایه شعری، گونه‌ای آشفته‌گی مشهود بود و فضای حاکم سیاسی از بحران خفقان بیست‌ساله رضاخانی (از کودتای ۱۹۲۰ تا ۱۹۴۱م) و از نفوذ روس و انگلیس (اشغالگران ایران) در آستانه جنگ جهانی دوم، متأثر بود. با انتشار مجله موسیقی زیر نظر برجسته‌ترین چهره‌های روشنفکر آن زمان، راه برای طبع و نشر شعرهای شکسته نیمایی و انعکاس بخشهایی از نظریه‌های ارزشمند نیما هموار شد. نیز تشکل «حزب توده» ایران و حاکمیت اوضاع جدید سیاسی و اجتماعی کشور و تحرک ناشی از جریانهای فکری و عقیدتی و تبلور ضرورت آغاز حرکتی فرهنگی و هنری متفاوت با ادوار پیشین، در اشتهار شاعر افسانه و ققنوس و غراب مؤثر افتاد. تشکیل نخستین کنگره نویسندگان ایران در ظهور نیما و نخستین پیروان او فریدون توللی و منوچهر شبیانی اثری بسزا داشت و پس از آنان برخی از شاعران جوان چپ‌گرا، همانند اسماعیل شاهرودی و احمد شاملو و سیاوش کسرای و هوشنگ ابتهاج، با نوید فردایی روشن به میدان آمدند؛ فردایی که حزب توده ایران ترسیم کرده و آرمان اینان ساختن مدینه فاضله جامعه سوسیالیستی بود. آرمان و آرزویی که چون خورشید در پس ابرهای تیره برق می‌زد، اما هیچ‌گاه طلوعی نداشت و با تکان ناگهان و ناباورانه کودتای امریکایی در شبان تاریک درغلتید.

جریانهای شعر نو پس از کودتا

کودتای امریکایی سال ۱۹۵۳ به سقوط دولت دکتر محمد مصدق، اولین نخست‌وزیر مردمی ایران و نخستین قیام‌کننده بر استعمار غرب، و از هم پاشیدن حزب توده ایران انجامید و همه روشن‌اندیشان - به‌ویژه سراینندگان انقلابی جوان - را در بهتی سرگیجه‌آور فروبرد و شاعران را پراکنده و گروه‌گروه ساخت.

نخست. گروه شاعران سوسیالیست، همچون سیاوش کسرای و هوشنگ ابتهاج و محمد زهری، که در همان ماههای پس از کودتا در دنیای خیالی خود به سردادن همان شعارهای خوشبینانه مشغول شدند، گویی که هیچ اتفاقی نیفتاده است.

دوم. شاعران خیال‌پرداز، همچون فریدون توللی که نخست به فضای رماتیک سیاه پناه برد و سپس به غزلهای عاشقانه رو آورد، و فروغ فرخزاد شاعر پرده‌رو و عصیانگر آن سالها که بعد، از جمله برجسته‌ترین چهره‌های شعر نو ایران شد، و نادر نادرپور که بعدها

حتى (١٩٤١) و بالهيمنة الروسية و الإنكليزية (قوات الاحتلال في إيران) على اعتبار الحرب العالمية الثانية. و بصدر مجلة موسيقى بإشراف أبرز المثقفين و قetzاك، فُتِحَ المجال لنشر القصائد النياموية المشطورة و جوانبَ من آراء نيما القيمة. كما أسهم تشكيل «حزب توده» (حزب الجمهور؛ حزب الاشتراكيين الموالين للاتحاد السوفيتي)، و استتباب الأوضاع السياسية و الاجتماعية في البلاد، و تعاظُم سريان التيارات الفكرية و العقائدية، و تبلورُ ضرورة البدء بحركة ثقافية و فنية تختلف عن سابقتها، في ذبوع صيت شاعرِ أفسانه و طائر الرُخ و العُراب. و كان لانعقاد المؤتمر الأول للكتّاب الإيرانيين بالغ الأثر في التعريف به و بأتباعه الاوائل، و منهم فریدون تُولّلي و مَنوچهر شیباني و بعضُ الشعراء الشباب اليساريين من أمثال إسماعيل شاهزُودي و أحمد شاملو و سیاوش كسراي و هوشك إيتيهاج مَمَن بشروا بالغد المُشرق الذي كان قد رَسَمه لهم حزبُ توده الجماهيري، تواقين إلى بناء مدينة فاضلة تتمثل في المجتمع الاشتراكي. و كانت تلك الأمانى شمساً تسطع من وراء السُحب الداكنة، لكنّها لم تُشرق أبداً؛ فقد انكسفت في خضمّ صدمة الانقلاب الأميركي المفاجئة و ضاعت في غياهب الظلمة.

اتجاهات الشعر الحديث عقب الانقلاب

أطاح الانقلاب الأميركي عام ١٩٥٣ بحكومة الدكتور محمد مُصدق، أول رئيس وزراء إيراني منتخب و أول من تصدى للاستعمار الغربي في إيران، و أوى إلى تشتت حزب توده الإيراني، و إصابة عامة المثقفين – و خاصة شعراء النزعة الثورية الشباب – بصدمة ذهول عميقة فرقتهم شدّر مدّر:

أولاً. شعراء الواقعية الاشتراكية، و منهم سیاوش كسراي و هوشك إيتيهاج و محمد زهري، مَمَن انشغلوا في عالمهم الخيالي الخاص و خلال الأشهر الأولى من الانقلاب بإطلاق الشعارات المتفائلة ذاتها، و كأ شياً لم يكن.

ثانياً. شعراء الخيال الرومنطقي، و منهم فریدون تُولّلي الذي لجأ بدايةً إلى الرومنطيقية القاتمة ثم نحا منحى العزل العاطفي؛ و الشاعرة فُرُوخ فُرُخزاد المتمردة الجريئة التي أصبحت من أبرز اعلام الشعر الحديث في إيران؛ و نادر نادرپور الذي عرّف لاحقاً بالشاعر التصويري و بالخيالي الفريد.

به شاعر تصویرساز و خیالپردازِ یگانه معروف شد.

سوم. گروه شاعرانِ شکست، همچون حسن هنرمندی و نصرت رحمانی، دو شاعرِ سیاه‌بین، که بازتابِ شکست در شعر آنان جلوه‌ای شخصی داشت، و مهدی اخوان ثالث و احمد شاملو، دو چهره واقع‌بین، که انعکاسِ شکست در شعرِ آنان رنگی اجتماعی یافت؛ با این تفاوت که شکست در آینه ذهن اخوان با مایه‌ای از یأس اجتماعی و گاه یأس فلسفی بود، تا آنجا که همواره در حسرت بر باد رفتگی ایران و از یاد رفتگی گذشته پرشکوه و فرهنگ درخشانِ آن ماند، ولی شاملو اگرچه در آغاز با همان مایه از یأس بود چشم به افق‌های دوردست داشت و در آرامش پس از طوفان، مهر تابناک را به فریاد می‌خواند:

شب با گلوی خونین خوانده‌ست دیرگاه

دریا نشسته سرد

یک شاخه

در سیاهی جنگل

به سوی نور

فریاد می‌کشد.

از میان شش کتاب مهم شعر در آن دهه تاریخی، دو دفترِ هوای تازه و باغ آینه از این شاعر است، زمستان و آخر شاهنامه از اخوان ثالث، آهنگ دیگر از منوچهر آتشی و تولدی دیگر از فروغ فرخزاد است. این مجموعه طلیعه آثار درخشان شاعران دهه بعد (دهه شصت میلادی) در سالهای شکوفایی شعر امروز به شمار می‌رود؛ دهه ظهور شاعرانی چون م. آزاد، یدالله رؤیایی، سهراب سپهری، احمدرضا احمدی، محمد حقوقی و شفیع کدکنی، که هریک به فراخور استعداد از شعر نیما بهره گرفتند. پس از آنان، در دهه هفتاد میلادی، شاعرانی دیگر همچون کاظم سادات اشکوری، جواد مجابی، ضیاء موحد و محمد مختاری ظهور کردند که در پایان دوره درخشان پانزده‌ساله شعر امروز (۱۹۶۳ - ۱۹۷۸) از جمله آخرین شاعران مطرح ایران بودند. دوره‌ای که در آغاز پیروزی انقلاب اسلامی به پایان رسید، تا بار دیگر، همراه با جریانهای جدید، حرکت شعر ادامه یابد.

به این ترتیب بود که شعر امروز تثبیت یافت و شعر سنتی را به انزوا کشاند. امروز که از نوشتن افسانه، آن سرچشمه نخستین، هشتاد و یک سال، و از سرودن ققنوس، نخستین

ثالثاً. شعراء الهزيمة، و منهم حسن هُنزَمُندي و نُصرت رَحمانی السُّوداویان اللذان تَطَبَّعت الهزيمةُ في أشعارهما بطابع فردي، و مهدي أخوانُ ثالث و أحمد شاملو الواقعيان اللذان انعكست الهزيمة على قصائدهما في صبغة اجتماعية... و لكن بفارق: و هو أنَّ الهزيمة في خاطر الأول كانت مَشوبَةً باليأس الاجتماعي و في بعض الأحيان باليأس الفلسفي، و هو ما جعله لا ينفك يتحسّر على ضياع إيران و ماضيها المجيد و ثقافتها المُتألقة؛ في حين أنَّ الثاني، و إن تملكه اليأس في بادئ الأمر، إلا أنه كان يَستشرف الآفاق البعيدة و يَتوق إلى الشمس مُطلقاً صَرَخاته في الهدوء الذي يلي العاصفة:

«اللُّبُّ كان صادحاً بحجرٍ دامية من أمدٍ بعيد
و البحرُ يَتبع في بُرودة
و هناك غصنٌ في عتمة الغابة يَصْرُخُ تجاة النور»

و من بين المجموعات الشعرية الست الأهم في ذلك العُقد التاريخي ثمة مجموعتان لهذا الشاعر، و هما الهواء الطلق و حديقة المرايا، فيما تعود مجموعتا الشتاء و آخرُ الشاهنامة إلى مهدي أخوان ثالث، و مجموعة اللحن الآخر إلى مُنوجهر آتشي، و ميلاد آخر إلى فرُّوغ فرُّخزاد. و تُعتبر هذه المجموعات فاتحةً لروائع شعراء العُقد التالي (الستينيات) الذي شهد ذروة تطوّر الشعر الحديث و ظهور شعراء آخرين، و منهم م. آزاد و يداالله زُؤياي و سُهرلب سِبْهري و أحمدرضا أحمددي و محمد حُقوقی و شَفيعي كَدَكَني... و جميعهم نهلوا من منهلٍ نيماء كلُّ على قدر موهبته. تلا هؤلاء في السبعينيات فريقٌ آخر من الشعراء، منهم: كاظم سادات إَشكُوري و جواد مُجايي و ضياء مُوحَّد و محمد مُختاري... ممَّن كانوا في ختام ألع فترة للشعر الحديث (١٩٦٣-١٩٧٨) ضمن آخر الشعراء البارزين. و قد انتهت تلك الفترة بانتصار الثورة الإسلامية، ليتواصل المدُّ الشعري ثانيةً جنباً إلى جنب مع التيارات الجديدة.

و هكذا تَكَرَّس الشعرُ الحديثُ و ترسَّخَ فارضاً العزلةَ على الشعرِ التقليدي. و اليوم، بعد أن مضى واحد و ثمانون عاماً على كتابة أفسانه، المنهل الأول، و ستة و ستون عاماً على كتابة طائر الرُّخ، أول قصيدة نيماءية، و أربع و أربعون سنة على وفاة مُبدعِهما، ما زالت

شعر نیمایی، شصت و شش سال، و از مرگ آفریدگار این دو شعر چهل و چهار سال می‌گذرد هنوز هم نوشته‌های نظری نیما، از جمله ارزش احساسات و حرفهای همسایه و دو نامه، مستدل‌ترین و جامع‌ترین و تازه‌ترین نظریه‌های ادبی و هنری در ایران به شمار می‌رود و هرچه از طرف مترجمان و منتقدان و شاعران پیرو او انتشار یافته در واقع به تأثیر جاذبه افکار و آثار و در تبیین مبانی کار و نقد اشعار او بوده است. در حقیقت، بر مبنای همین اشعار و دستاوردهای نیما و شاعران نامبرده طراز اول و دوم پیرو اوست که می‌توان به مشخصات شعر امروز به شرح زیر پرداخت:

مبانی و مختصات شعر امروز ایران

۱. اصل وزن و موسیقی. یکی از نخستین مبانی شعر امروز عدم تساوی طولی مصراعهاست، که بیش از هر یک از مبانی و اصول شعر نیمایی اذهان آشنا و معتاد به اصل هزارساله تساوی مصاربع را به واکنش واداشت. رهایی از این تساوی ضرورتی ناگزیر بود، زیرا در شعر کهن برای تساوی مصراعها شاعر ناچار بود اگر مفهوم منظور به کلمات کمتر از اندازه یک مصراع محتاج بود به حشو متوسل شود، یا اگر این مفهوم به کلماتی بیشتر از طول یک مصراع نیاز داشت آنها را در مصراع بعد بیاورد. و چون در شعر کهن هر کلمه‌ای در هر وزنی نمی‌گنجید، شاعر بایست بسیاری از کلمات را فدای شکل ظاهری شعر می‌کرد و به فرمان وزن گاه حتی از بیان مفهوم مورد نظر درمی‌گذشت. این مشکلی است که با توجه به وزن خاص شعر، در شعر نیمایی نیز نشانه‌های آن دیده می‌شود. در واقع همین محدودیت در اختیار کلمات دلخواه بود که احمد شاملو و به دنبال او برخی از شاعران دیگر را به شعر سپید متوجه کرد، با این تفاوت که او به موسیقی طبیعی کلمات همچنان توجه داشت اما دیگران خود را به کلی از قید وزن آزاد کردند. این تحول باعث شد که نیز آنان که همچنان به لزوم وزن اعتقاد داشتند خود را به رعایت تام و تمام عروض نیمایی ملزم نبینند. درست برخلاف اخوان ثالث که نه تنها تا آخر عمر خود را به رعایت دقیق اوزان نیمایی ملزم دید، بل کوشید تا با نظر اصلاحی به اوزان برخی از اشعار نیما کلمات را بر خطی هموار به حرکت درآورد.

۲. آزادی تخیل. بسیاری از تشبیهات و استعارات بلاغی و روابط از پیش معین کلمات، در طول سالهای متمادی، از فرط استعمال حالت «قرارداد» یافته بودند، به

کتابات نیما النظرية— و منها قيمة الأحاسيس و كلام الجار و الرسالتان— أقوى و جهات النظر الأدبية و الفنية الحديثة في إيران منطقياً و أشملها و أحدثها رؤية. و كل ما صدر عن النقلة و النقاد و الشعراء من أنصاره إنما جاء بفعل جاذبية آرائه و أعماله و إضاحاً لأسس إنجازاته و نقداً لقصائده. و الحق أن التطرق إلى مواصفات الشعر الحديث التالية يستند إلى تلك الأشعار و الإنجازات التي حققها نيما و الرعيّل الأول و الثاني من رهطه ممن تقدّم ذكرهم.

أسس الشعر الحديث في إيران و سماته

۱. مبدأ الوزن و الموسيقى. يُعتبر التحرر من التساوي في طول الأَشطر من الأسس الأولى للشعر الحديث، و السمّة الأكثر إثارة في الشعر النيمائي لحفيظة الاذهان المُدمنة— منذ ألف سنة— مبدأ ذلك التساوي. و كان التحرر ذلك أمراً لا بد منه، إذ إن الشعر القديم كان يفرض على الشاعر أن يلجأ إلى الحشو إن كان التعبير عن المقصود بحاجة إلى كلمات أقل مما يقتضيه الشطر، أو أن يحشر بعض الكلمات في الشطر التالي إن تجاوز التعبير حدود الشطر الواحد؛ و كل ذلك بغية التساوي في الأَشطر. و لأن أي بحر من بحور الشعر القديم لا يستوعب كل الكلمات، فقد كان على الشاعر أن يعتني بالمظهر الخارجي للقصيدة على حساب الكثير من المفردات، و أن يعصّ النظر— مُلزماً من قبل العروض— حتى عن التعبير عن مقصوده في بعض الحالات. و نظراً إلى العروض الشعري الخاص، فإن ثمة ما يدل على وجود هذه الإشكالية حتى في الشعر النيمائي. و الحال أن محدودية الشاعر في اختيار المفردات المُحبّذة هي التي أثارت اهتمام أحمد شاملو و من حذا حذوه بشعر البياض، و إن اختلف هو عنهم بعنايته بالإيقاع الطبيعي للكلمات، فيما تخلّى الآخرون عن الوزن تماماً. و قد أدى هذا التطور إلى عزوف المُلتزمين بضرورة الوزن أنفسهم عن التقيّد التام بالعروض النيمائي، على العكس من مهدي أخوان ثالث الذي لم يتقيّد حتى آخر لحظة من حياته بالأوزان النيمائية فحسب بل و حاول جاهداً تقويم بعضها بدراسته لسباق البحور في بعض قصائد نيما...

۲. حرية التخيل. كانت التشبيهات و المجازات البلاغية و العلاقات المحددة سلفاً بين المفردات قد اكتسبت في غالبيتها على مر الزمن صيغة «اتفاقية» بفعل استخدامها الرتيب المتكرر، إذ إن الشعراء كانوا يراعونها عند كتابة الشعر رغماً عنهم. فعلى سبيل

گونه‌ای که هر شاعر در حین سرایش مجبور به رعایت آنها بود. توجه اجباری مثلاً به استعاره‌های «سرو»، «نرگس»، «لعل» و «ماه» در ترکیبات پُر‌مصرف «قد سرو»، «چشم نرگس»، «لب لعل» و «روی ماه» خودبه‌خود مفهوم و یا مضمون «قراردادی» بیت را نیز به همراه می‌آورد. از این گونه «قرارداد»ها بسیار بود و نیما، در مقام بنیان‌گذار شعر امروز، چاره‌ای نداشت جز اینکه با اتکا به جسارت و وسعت روح و طراوت ذهن، در برابر آنها بایستد و با ایجاد زبانی ضدّ قرارداد و عادت‌شکن، شعر اصیل را به مسیر طبیعی، در چشم‌اندازی پر از تشخّص و تشخیص تازه و فضایی سرشار از تصوّر و تصویر نو، رهنمون شود.

۳. شعریت یا جوهر شعری. این اصل در طرح‌بافتهای جدید تشبیه، استعاره، حسّ آمیزی و شخصیت‌بخشی مجال تحقّق پیدا می‌کند و در دایره بزرگ «تصویر» و انواع خیالپردازیهایی دیگر موضوعیت می‌یابد. جوهر شعری در رگهای تنی است «به‌اندام» و «سازمند» با معماری کلام نو، تا آنجا که به شعر به مثابه «ساختار» کلامی متشکّل و خون‌دار می‌توان نگریست؛ هرچند در بسیاری از اشعار شاعران امروز این جنبه مشهود نیست، زیرا تأکید آنان بر اهمیت «تصویر» مجرّد است که به جوهر شعری جز از طریق آن نمی‌توان دست یافت.

۴. زبان و بیان. از دیگر مختصات شعر امروز اصل زبان و بیان جدید است، به این اعتبار که شعریت شعر از دل این زبان زاده می‌شود. بنابراین، زبان در شعر تنها ابزار نیست، بل خود نیز هدف است و از نظر شاعران امروز با این ویژگیها:

الف. توجه به زبان روز. از زمان مشروطیت، اوضاع اجتماعی ایران سبب رواج زبان مخاطبان عام به جای مخاطبان خاص شد و در شعر معاصر توجه به کلمات مردمی و غیر ادبی باب شد و از طریق زبان سهل ممتنع ایرج‌میرزا در قوالب قدیم تا زبان کوچه و بازار نصرت رحمانی در شعر جدید و از واژه‌های محلی نیما تا واژه‌های شهری و معمول در شعر فروغ فرخزاد و سهراب سپهری، زبان مخاطب و محاوره به تدریج مقبولیت یافت و حتی در شعر شاعران متوجه به زبان آرکائیک همچون احمد شاملو و مهدی اخوان ثالث نیز، در عین تلفیق و همسازی، در کنار کلمات و ترکیبات کهن قرار گرفت.

ب. حذف ادات. در شعر امروز، برخلاف شعر کهن، به «ادات»، از جمله ادات تشبیه

المثال، كان الاهتمامُ الإلزامي بمجازاتِ «السَّرْو» و «النَّرْجِس» و «الياقوت» و «القمر» في تركيباتٍ مبتذلة من قبيل «قوام السَّرْو» و «عين النَّرْجِس» و «شفاه الياقوت» و «طلعة القمر» يُوحى تلقائياً بمفهوم البيت الشعري أو بمضمونه «المتَّفَق عليه». و كان هناك الكثير من ضروب هذه «الاتفاقيات». فلم يكن لنيما، بصفته مؤسس الشعر الحديث، سوى أن يعتمد على جرأته و رحابة نَفْسِهِ و حدائِهِ ذهنه لكي يتصدى لذلك بثبات، وليخلقَ لغَةً خارجة عن العُرْفِ و المألوف، مُوجِّهاً الشعرَ الأصيلَ إلى مساره الطبيعي الحافل بأفاقِ التَّشخيصِ البديع و مناحي التخيُّلِ الحديث.

٣. الشعرية (أو الجوهر الشعري). و تتجسّد في صيغِ التشبيهِ و المجازِ و الحسِّ المُتَّزَمِن (synaesthesia) و التَّشخيصِ الحديثة، معتمدةً على مجال الصورة الرَّحِبِ و صنوفِ التخيُّلِ الأخرى. و يسري الجوهر الشعري هذا في أوصالِ لغةٍ ذاتِ بناءٍ «مُتَّراصٍّ» و «متناسق» و ذي هندسةٍ مُحدَّثة، بحيث يمكن اعتبارُ القصيدة «بنيّةً» لغويةً مُتوازنةً و نابضة. و قد يُفتقر العديدُ من قصائد شعراء الحداثة إلى هذا المبدأ، تركيزاً منهم على أهمية «الصورة» المُجرّدة وحدها على اعتبار أن الشعرية تتحقّق من خلالها لا غير.

٤. اللغة و التعبير. تُعتبر محورية اللغة الحديثة من مميزات شعر الحداثة؛ ذلك أن شعرية القصيدة تنبثق من صميم هذه اللغة. و بناء على ذلك، ليست اللغة شعرياً وسيلةً فحسب بل هي الغاية أيضاً؛ و لها من وجهة نظر شعراء اليوم هذه الخصائص:

أ. التركيز على لغة العصر. فمنذ الثورة الدستورية، أسهمت الأوضاع الاجتماعية في إيران في حلول لغةٍ العامة محلّ لغة الخواص، و شاع في الشعر المعاصر استخدام المفردات الشعبية و غير الأدبية، و تمّ القبولُ تدريجياً بلغة المُحدّثة: باستعمال الشاعر إيرج ميرزا أسلوبه السهل الممتنع في القوالب القديمة، و استخدام الشاعر نُصرت رَحمانِي اللغة المحكية في الشعر الحديث، و لجوء نيما إلى المفردات المحلية في شعره، و انفتاحِ الشاعرة فُرُوعِ فُرُخزاد و الشاعر سُهرلب سِبْهَرِي على المصطلحات البلدية العادية، بل و مواءمة الشعراء المُهتمّين باللغة القديمة - و منهم أحمد شاملو و مهدي أخوان ثالث - بين عناصر اللغة الدارجة و الكلمات و التركيبات القديمة.

ب. حذف الأداة. خلافاً للشعر القديم، تتضاءل أو تنعدم في الشعر الحديث أهمية الأدوات، و منها أدوات التشبيه و التعليل، و ذلك لسببين: الأول، التناهي عن منطق «الثر»

و ادات تعلیل، یا بسیار کم توجه می‌شود یا مطلقاً توجه نمی‌شود. و این از دو علت خالی نیست: نخست، دور شدن از منطق «نثر» و نزدیک شدن به منطق «شعر»، چه از طریق تصویر زاده از دل زبان و چه از راه تصویر زاده از دل طبیعت. زیرا که منطق شعر را با ادوات تشبیه و تعلیل سر سازگاری نیست و آنچه این منطق را به وجود می‌آورد «شکل ذهنی» شعر یا روابط خاص و تازه کلمات و سطور ناشی از «ساختار» ویژه آنهاست. دوم، استعاری و نمادین بودن زبان در بسیاری از شعرهای امروز. در اینجا، استعاره و نماد معمولاً در کوتاه‌ترین واحد معنی‌دار زبان، یعنی «کلمه»، که از نظر معنی و بار جای جمله کامل را می‌گیرد، چهره نشان می‌دهد. و این نمونه کوتاه‌ترین ایجاز «کمی» است که به تدریج به ایجاز «کیفی» راه می‌برد و در شعر شاعران پیشرفته حالت مستعار خود را از دست می‌دهد و، همچون دیگر کلمات، نشانه‌ای از نشانه‌ها می‌شود تا در دنیای شعر، که دنیای آمیختگی شخصیتها و حسهاست، در کل ساختاری فرامعنایی مستحیل گردد.

ج. دخالت در «دستور زبان». در نمونه‌هایی از شعر امروز، به «ترکیبها» می‌توان برخورد که، جز در موارد نادر، نظایر آنها را در شعر کهن نمی‌توان دید؛ ترکیبهایی که به علت خروج از چارچوبهای دستوری زبان به نظر غریب می‌آید. در صورتی که در شعر هیچ برخوردی با زبان غریب نیست، خاصه در نخستین مرحله که شاعر امروزی برای دستیابی به زبان خاص شعری خود ناچار از نوعی برخورد با زبان دستوری است.

۵. ساختار و شکل. یکی دیگر از مختصات شعر امروز اصل «ساخت» یا «شکل ذهنی و درونی» بر مبنای انتظام عناصر و هماهنگی کامل همه سطرها و بندهاست، به گونه‌ای که به نوعی ارتباط عمودی در کل شعر بتوان رسید. برخلاف شعر کهن، در نوع «ساختمند» این شعر که پیوندی عمودی دارد تمام کلمات، از نخستین سطر تا آخرین سطر، با یکدیگر در ارتباطند و هر سطر مکمل سطر دیگر است، تا آخرین سطر که شعر در جای طبیعی خود تمام و به اصطلاح «بسته» می‌شود، به گونه‌ای که هیچ پاره‌ای از آن نمی‌توان برداشت یا رها کرد یا ساختار کلی شعر را محدود و آن را تلخیص کرد، زیرا همه کلمات در آن به هسته اصلی شعر وابسته‌اند و از چگونگی این وابستگیهاست که ساختار شعر شکل می‌گیرد.

۶. نوع ابهام. نوع ابهام در شعر امروز از نحوه بیان در چگونگی برخورد با زبان و

و مقاربهٔ منطق «الشعر» سواء عن طريق الصورة المنبثقة من صُلبِ اللغة أو النابعة من صميم الطبيعة. ذلك أنَّ المنطق الشعري لا يتمشى مع سياق أدوات التشبيه و التعليل، و ما يُبلوَرُه هو «الحالة الذهنية» للشعر و العلاقات الخاصة و المُستجَدَّة بين المفردات و السطور الناجمة عن «بنيّتها» المتميّزة. و **الثاني**، مجازيةُ اللغة و رمزيّتها في غالبية القصائد الحديثة. و هنا يتجسّد المجازُ و الرمزُ عادةً في اقصر وحدةٍ دلاليّةٍ في اللغة، أي في «المُفردة» التي تحلُّ من حيث المعنى و الدلالة محلَّ الجملة التامة. و هذا الاختزال الشديد مثلاً على الإيجاز «الكمّي»، الذي يتحوّل بالتدريج إلى إيجازٍ «نوعي» ليفتقد في شعر الرواد المتطوّرين مجازيَّته و يتحوّل كسائر الكلمات إلى سمة من السمات، متناهيّاً في عالمِ الشُّعر - عالم الاندماج بين الشخصيات و الأحاسيس - في وحدة بنائية تتخطّى حدودَ المعنى المعهود.

ج. تكيف «قواعد اللغة». من المُلاحظ في نماذج الشعر الحديث وجودُ بعض «التركيبات» التي يتعدّر تبيُّنُ ما يمانلها في الشعر القديم إلا في حالات نادرة. و تبدو هذه التركيبات غريبة نظراً إلى خروجها على قواعد اللغة، في حين أنّ التعامل مع اللغة في الشعر ليس مُستغريباً، و لا سيّما في المراحل الأولى حيث لا بدّ لشاعر الحدّثة من أن يتعامل مع نحوِ اللغة ليتمكّن من خلق لغته الخاصة.

٥. البنية و الشكل. من سمات الشعر الحديث اعتمادُ مبدأ «البنية» أو «الشكل الذهني و الداخلي» على أساس انتظام العناصر و التناغم التام بين كافة السطور و المقاطع، و بما يُمكن المتلقّي من كشف نوع من الارتباط العمودي في مجمل القصيدة. فعلى العكس من الشعر التقليدي، يتميّز النوع «البنائي» المتماسك من الشعر الحديث بالتواصل عمودياً، حيث ترابط الكلمات بأسرها، و من أول شطر إلى آخر شطر، و يكتمل المغزى بتوالي السطور، لتلتئم القصيدة في الخاتمة بوتيرة طبيعية و بشكل متكامل. و في هذه الحالة لا يمكن فصلُ أيّ جزء من القصيدة أو التخلّي عنه أو تحجيم البناء العام للشعر و تلخيص مُؤداه، لأنّ مجمل المفردات فيه مرتبطة بنواعة تشكّل نوعية الصلة بها بنية الشعر.

٦. نوعية الغموض. وهي حصيلة أساليب التعبير بفعل التعامل مع اللغة و خلق الفضاءات ضمن المدى «البنوي» للشعر. و لا يمكن تحرّي مثل هذا الغموض في الشعر

ایجاد فضا در دایره «ساختاری» شعر ناشی می‌شود؛ ابهامی که در شعر کهن، به جز موارد استثنایی همچون غزل‌های مولانا و حافظ، به این صورت دیده نمی‌شود، و اگر دیده شود، باید به چشم «تعقید» و «اغلاق» به آن نگریست یا از جمله مشکلات و معضلاتی دانست که از عواملی چند حاصل می‌شود، مثلاً استعمال کلمات و ترکیبات ناآشنا و مهجور، یا توجه به اصطلاحات علمی قدیم اعم از نجومی و حکمی و دینی، یا استفاده از آیات و احادیث و اخبار، یا بهره‌گیری از فنون قراردادی و صنایع لفظی و بدیعی، خاصه اغراق و مبالغه و پیچیده‌گویی معماگونه، که هیچ کدام را با نوع ابهام در شعر امروز شباهتی نیست. چون این گونه ابهام ذاتی و طبیعی و در ذات فضایی است که کلمات وظیفه کشف آن را دارند، و نه تحصیلی و تصنعی. این است که شاعر واقعی امروز سر آن دارد که در دنیاهایی نفوذ کند که در زیر پرده‌ای از اعتیادات ما خفته و نهفته‌اند، عوالمی که چون کشف شد، برای ناآشنایان مه‌آلود، رازآمیز و مبهم خواهد بود.

۷. اندیشه و محتوا. شعر امروز در ایران از آغاز مایه سیاسی و اجتماعی داشت و جز برخی از شاعران حاشیه‌ای، هیچ شاعر نوپرداز واقعی از این خصلت برکنار نبود. شاعران، از دوره مشروطیت تا دوران حزب توده، مدافع حقوق مردم بودند و شعارهای مردمی سر می‌دادند و فردای درخشان طبقه کارگر را نوید می‌دادند و در مقابل، ایستادگی در برابر حکومت مشروطه سلطنتی را وظیفه و تعهد خود می‌دانستند؛ حکومت مشروطه‌ای که شاه مستبد آن به تدریج مستعد می‌شد که به دستورالعمل‌های به‌ظاهر اصلاحی امریکا گردن نهد. و این درست در سال ۱۹۶۳، پنج سال پس از مرگ نیما بود. رفته‌رفته دگرگونی اوضاع و «روشدن» دست‌های پشت پرده سیاست‌بازان و جریان‌های برساخته آنان موجب شد شاعران با خود خلوت کنند و به اصل تعریفی شعر و تفاوت آن با «شعار» و به اصل ساخت و به‌طور کلی مبانی صوری آن بیندیشند و بدانند که «معاصر بودن» نه به معنی هم‌زمان بودن با مردم، بل در زمان بودن و با تمام وجود زمانه خود را دریافتن و مجهز شدن به کلام نو است؛ چندان که هر شعر شاعر طرحی باشد که از مجموع تفکر و تخیل در قالب زبان و بیان در هیئت دنیایی نو افکنده می‌شود، به گونه‌ای که شعر در شاعر و شاعر در شعر حضور دارد و، به خلاف قدیم، میان شاعر و شعر او فاصله‌ای نیست. و اگرچه همه شاعران «معاصر»ند، هر کدام را ذهنیت خاصی است که در مضامین او از خلال زبان ویژه‌ای متبلور است و از نگاهی فراگیر به انسان و

القديم، عدا بعض الاستثناءات و منها عَزَلِيَّاتُ جلال الدين الرُّومي و حافظ. و إن لوظ شيء منه، فإنه يَدْخُلُ في سياق «التعقيد» و «الاستغلاق» و الإِشْكَالِيَّاتِ النابعة من عدة عوامل، منها: استخدام المفردات و التركيبات الغريبة أو المهجورة، و التركيز على المصطلحات العلمية القديمة و خاصة الفَلَكِيَّة و الحِكْمِيَّة و الدينية و ما شاكلها، و الاستناد إلى الآيات و الأحاديث و الأخبار، و اللجوء إلى المحسنات اللفظية و البديعية المعهودة، و لاسيما الإسهابُ و المبالغة و التعمية؛ و هو ما لا يُعَانِلُ أيُّ جانبٍ منه غموض الشعر الحديث. ذلك لأنَّ النوعَ الأخيرَ ذاتيَّ و طبيعيَّ و يختصُّ بالفضاء الذي يتعيَّن على الكلمة الكشف عنه، و ليس اكتسابياً و مُضْطَنَعاً. من هنا، يَعْمَدُ شاعرُ الحداثة الحقيقي إلى التغلغل في عوالمٍ خبيثةٍ تَحْجِبُهَا عَنَّا أَسْتَارُ العادات، عَوَالِمٍ ما إنَّ يتمَّ الكشف عنها حتى تبدو لغير العارفين ضبابيةً تَكْتَنِفُهَا السَّرِيَّةُ و الغموض.

٧. **الفكرة و المضمون.** منذ البدء، كان الشعر الحديث في إيران ذا طابع سياسي و اجتماعي. و فيما عدا بعض الشعراء الهامشيين، لم يتجرّد أيُّ شاعرٍ حداثيٍّ حقيقيٍّ عن هذه السمة؛ إذ انبرى الشعراء منذ الحركة الدستورية و حتى فترة الانتساب إلى حزب توده للدفاع عن حقوق الشعب مُطْلَقِينَ الشعاراتِ الشعبية و مُبَشِّرِينَ بالغد المشرق للطبقة العاملة و مُتَنَزِّمِينَ بالتصديِّ للحُكْمِ الدستوري المَلَكِي الذي كان الشاه الطاغيةً على رأسه ينصاع يوماً بعد يوم للتعليمات الأميركية ذات المظهر الإصلاحي. تزامن ذلك مع عام ١٩٦٣، أي بعد خمس سنين من رحيل نيماء. و شيئاً فشيئاً أخذت الأوضاعُ منحىً آخرَ و سقطت الأفتنة عن وجوه المتسيِّسين و أضرابهم، الأمرُ الذي حدا بالشعراء أن يَحْتَلُوا بأنفسهم و يتأمَّلوا في تعريف الشعر و اختلافه عن «الشُّعار»، و في البناء و الأسس الشكلية بعامة، و لِيَعْرِفُوا أَنَّ «المُعاصِرة» لا تعني التزامن مع جمهور الناس و إنما تعني: معايشة العصر و إدراكه تماماً، و التسلُّحُ بلغةٍ حديثةٍ، و بما يجعل من شعرِ الشاعر مخطَّطاً يُصَمِّمُ بمفعول الفكر و الخيال و حبكة اللغة و التعبير في صيغة المنظور الحديث، بحيث يتواصل الشعْرُ بالشاعر و الشاعرُ بالشعر، خلافاً للفجوة التي كانت تُفصل الشاعر القديم عن شعره. و رغم «مُعاصِرة» شعراء الحداثة بمجملهم، إلا أنَّ لكلَّ منهم ذهنيته الخاصة التي تتبلور في مضامينه عبر لغته المتميِّزة، و تُنْبَعُ أساساً من رؤية شمولية تجاه الإنسان و العالم. ففي

جهان سرچشمه می‌گیرد. از جمله، در جایی که نیما در راه نفی شب و واپس‌زدنِ سرخوردگی و یأس به امید درافکندنِ طرحی نورنج را بر خود هموار می‌کند، شاملو از انسان ستم‌دیده و رنج‌کشیده سرزمینش به انسان وهن‌دیده زمینی نظر می‌افکند، همان انسانی که صدای گامهای توأمان حماسه و عشق او را می‌توان شنید. شاعری که گویی حماسه همه انسانهای عاشق را در میدان «دار»ها و «تیر»ها و اتاق «شکنجه»ها شاهد بوده است. اما مهدی اخوان ثالث با چهره‌های خاص اعدامیان و شهیدان کار ندارد، بل به هیولایی می‌نگرد که نام «تاریخ» بر او نهاده‌اند و جز صفت «سیاهکار» برانده او نیست. او که در حسرت گذشته تابناک نیاکانِ خویش است بیتاب صبح اهورایی است که از اعصار ماضی نوید داده شده و آکنده از پاکی و وارستگی و آزادگی است. همان عالمی که سپهری نیز در جستجوی آن بود، اما نه با پرسش از زمان «حال» به «گذشته»، بل با گردش از زمان «حال» به حال، در حرکتی عاشقانه-عارفانه که از روشهای شناختِ عادت‌ی به‌دور و به ادراک بی‌واسطه رهنمون است و به اشراق و مکاشفه می‌انجامد. اگر تصاویر شفاف این فضای انتزاعی برای شاعران جوان جذاب بود، برای شاملو و اخوان مطلقاً جذابیتی نداشت، و خاصه برای فروغ فرخزاد که از این حیث یگانه بود که شعرش جلوه‌ای پررنگ از خاطرات و تجربه‌ها و کاوش در اعماق تاریک گذشته داشت، چندان که خود با بار سنگین «گذشته» در زیر هول «حال» می‌شکست. فروغ شاعری منفعل و مضطرب و در عین حال متجدد و متمدن بود و به اندیشه مدرن شاعران جهانی تعلق داشت. او زبان معترض خود را داشت و هیچ نظام فکری و، به طریق اولی، حتی هیچ نظام شعری را برنمی‌تافت. شعر او از مرز توجه به «نماد»های متعارف که شعرهای دهه سی سرشار از آنها بود و در دهه بعد جای خود را به اسطوره‌های سرزمینی و زمینی داد، بیرون بود: اسطوره‌هایی سرزمینی همچون «اسفندیار» و «افراسیاب» و «ضحاک» و «کاو» و زمینی چون «سزیف» و «پرومته» و «آشیل» و «مسیح». در اینجا باید اشاره کرد که شاعران ایرانی، از دهه بیست به بعد، به اقتضای ارتباط با مغرب‌زمین، با شعر جهان بیگانه نبودند و بیش و کم با شعرها و نظریه‌ها و بیانیه‌های شاعران منتسب به مکاتب مختلف همچون بودلر و رمبو و پروتون و الوار و آراگون و لورکا و نرودا، و شاعران منفرد و مستقل همچون سن ژون پرس و رنه شار و پاوند و الیوت و دیگران، آشنایی داشتند، بی‌آنکه هیچ‌یک - جز عده‌ای اندک - از شعر غرب متأثر شده باشند.

حين يُؤثر نيما حرماناً الذات في سبيل رفض الليل ونبذ الإحباط واليأس تحقيقاً لسعادة البشر، يتحوّل أحمد شاملو من نظرتة إلى المقهورين والكادحين في بلده إلى التمعّن في المعذّبين في الأرض ممن يُمكن تحسُّس وُقْع خطاهم إن في الملاحِم أو في الحُبِّ، و كأنّه قد عاش بنفسه ملحمة العُشاق كافّة في سوح «الإعدام» و زنانات «التعذيب». و أما مهدي أخوان ثالث فلا تشغله الوجوه الخاصة أو المحكوم عليهم بالإعدام أو الشهداء، بل يتأمل في وحش هَيولِيّ أُطلق عليه اسم «التاريخ» و لا تجدر به سوى صفة «الآثِم». و هو إذ يتحسّر على ماضي أسلافه المُشرف يتوقُّ إلى ألوهية بُشّرت بها بلاده منذ القدم و تفيض بالنزاهة و التعقُّف و الخلاص. و هو بالذات ما يتوخّاه الشاعر سُهرل سِپهري، و لكنّ ليس بالوثوب عبر «الحاضر» إلى «الماضي» بل بالانعطاف من الحاضر نحو الحاضر، في حركة عِرْفانية - عاشقة تفضي إلى الرؤيا و المُكاشفة، متجرّدة عن سُبُل المعرفة المعتادة و متسامية نحو الإدراك المباشر. و إذا كانت الصور الشفافة في مثل هذا الفضاء التجريدي تستقطب الشعراء الشباب، فإنّها لم تَلقْ صدئاً أبداً لدى شاملو و أخوان، و لا عند الشاعرة فُرُوع فَرُخزاد بشكل خاص - و هي التي تفرّدت بشحن قصائدها بطاقةٍ مريرة من ذكرياتها و اختباراتِها و سَبْرها للأغوار المُعتمّة و انفعالها بـ«الماضي» مُنهصرة تحت وطأة «الحاضر». لقد كانت فُرُوع قَلِقة و منفعلة، و في الوقت ذاته مجدّدة و مُتخصّرة، و لها عقلية الشعراء العالميين الحداثيّة و لغتها الاحتجاجية، و لا تتأطر في أيّ بوتقة فكرية أو حتى شعرية. و كان شعرها خارجاً عن نطاق الرموز المعهودة التي حفلت بها قصائد الخمسينيات و التي حلّت الأساطير الإقليمية و العالمية محلّها في العُقَد التالي، و منها إيرانيّاً أساطير «إسفنديار» و «أفراسياب» و «الضحّاك» و «كاوه»، و عالمياً «سيزيف» و «بروميثيوس» و «أخيلوس» و «المسيح». هنا تجدر الإشارة إلى أنّ الشعراء الإيرانيين كانوا منذ الأربعينيات، و تبعاً للصلة بالغرب، على معرفة بالشعر العالمي و يتابعون بطريقة أو بأخرى نتاجات و بيانات شعراء مختلف المذاهب الشعرية و منهم بودلير و رمبو و بروتون و إيلوار و أراغون و لوركا و نيرودا، أو المُنفردين منهم كسان جون پرس و رينه شار و پاوند و إليوت و غيرهم، دون أن يتأثروا - سوى بضعة شعراء قلائل - بالشعر الغربي.

شعر جدید ایران از انقلاب ۵۷ تا کنون

از آغاز سال ۱۹۷۷ اوضاع داخلی ایران به تدریج آرامش ظاهری خود را از دست داد و با وقوع حوادث مختلف روزبه روز ناآرام تر شد. تا اوایل ۱۹۷۸ که دیگر خیابانهای بزرگ شهر، هرکدام همچون رودی با امواج خروشان مردمی، رو به مصب دریای متلاطم انقلاب جاری شدند.

اوضاع اجازه سرودن شعر نمی داد و جز به نوشتن شعار فرصت نمی شد. زمان زمان فریاد شوق انگیز و شوق حیرت آمیز بود و تفکر و تخیل را مجالی نبود. تا اینکه ناگهان جنگ عراق و ایران رخ داد و برای دریافتهای جدید شاعرانه زمینه ای دیگر فراهم آمد؛ دریافتهایی که واکنشهایی متفاوت به دنبال داشت:

نخست، نگرانی زود هنگام شاعران نامدار، که ناشی از احساس مبهم و تاریک نسبت به عواقب انقلاب و تبعات جنگ بود و «عشق به وطن» و «نفرت از جنگ» و «وحشت از تجزیه خاک ایران» از نخستین جلوه هایی بود که در شعر این شاعران بازتاب یافت.

دوم، حرکت شاعران گمنام و بی سابقه تازه کار، که با نگاهی شوق آمیز و تحرکی شورانگیز به انقلاب و جنگ همچون ائتفاقی مقدس و مقدر نگریستند و شعر آنان متأثر از متن فرهنگ تشیع و اعتقاد به قداست شهادت بود^۱ و بیشتر در انواع شعر کهن قالب گیری می شد و از هر لحاظ، اعم از فضا و زبان و تصویر و ترکیب، هم با شعر سنتی و هم با شعر نیمایی فاصله داشت.

اما از سال ۱۹۸۸ به تدریج اوضاع به روال عادی خود بازگشت و از اوایل دهه نود میلادی زمینه ظهور شعری دیگرگونه به وجود آمد. شعر یا بهتر است گفته شود «ضد شعر»ی که معمولاً در مقاطع خاص تاریخی به وجود می آید و برخلاف جریان فکری و ادبی زمان حرکت می کند؛ به خصوص در ایران که از سالهای اول انقلاب مسئله ای به نام «بحران در شعر امروز» مطرح شده بود. این مسئله را نخستین بار رضا براهنی عنوان کرد و ضمن اعلام گسستگی از شعر نیمایی، شعرهایی ارائه داد بیشتر با صور افعال جعلی و تحمیل ترتیب واژه های ناهمنشین، با این دعوی که وظیفه اینها نه «ابلاغ معنا» که «اجرای واژه ها»ست، کاری که اصوات در موسیقی انجام می دهند. همچنین علی باباچاهی،

(۱) از جمله، از نسل پیش از انقلاب، طاهره صفارزاده و علی معلم، و از نسل بعد از انقلاب، قیصر امین پور و سلمان هراتی و حسن حسینی.

الشعر الحديث منذ ثورة ۱۹۷۸ و حتى الآن

بحلول عام ۱۹۷۷ أخذت حالة الاستقرار الظاهري تتلاشى شيئاً فشيئاً، و ارتفعت و تيرة الأحداث حتى مطلع سنة ۱۹۷۸، حيث استحالت شوارع المدن الكبرى إلى أنهار تزخر بأمواج بشرية صاخبة تصب في بحر الثورة الهادر.

حينئذ، لم تكن الحالة تسمح بكتابة الشعر، بل سَنَحَ إطلاق الشعارات فقط. و عندما تصدح الحناجر بالهتافات و تجيشُ الأحاسيس حُبوراً، فلا مجال للتأمل و الخيال الشعريين. تلا ذلك نشوبٌ مفاجئٌ للحرب بين العراق و إيران و لَدَّ حالة جديدة من التعامل شعرياً مع الحدث، و أسفر عن ردود فعل مُتباينة:

أولاً. توجَّسُ مشاهير الشعراء المُبَكَّرُ فزَعاً نَجَمَ عن شعور غامض و قاتم تجاه تِبعات الثورة و مَغَبَاتِ الحرب. و كان «حُبُّ الوطن» و «التَّطَيُّرُ من الحرب» و «هاجسُ وحدة التراب» من أولى المظاهر التي انعكست على قصائد هذا الفريق من الشعراء.

ثانياً. انطلاق شعراء مغمورين أو حديثي العهد بالشعر و تحفُّزُهُم و تحرُّقُهُم شوقاً على اعتبار أن الثورة و الحرب حَدَثانِ قُدسيانِ و مَقَدَّرانِ، و ذلك استلهاماً منهم للثقافة الشيعية و للإيمان بقُدسية الشهادة. و غالباً ما كانت نتاجات هؤلاء في صيغ الشعر القديمة و تنأى كلياً عن كلا الشُعْرَيْنِ التقليدي و النيماوي فضاءً و لغةً و صورةً و تركيباً.

و منذ عام ۱۹۸۸ استقرَّت الأوضاع تدريجياً و شهد مطلع التسعينيات بوادرٌ شعرٍ غيرِ مسبوق، أو بالأحرى بوادرٌ «لشعرٍ» يَظْهَرُ عادةً في بُرِّهِ تاريخية معينة و يُعَاكِسُ التيارَ الفكري و الأدبي السائد، لاسيما و أن إيران كانت قد عاشت في الأعوام الأولى من الثورة ما كان يُدعى بـ«أزمة الشعر الحديث». و قد بادر إلى تلك البِدْعَةِ الشاعرُ رضا بَرَاهَنِي الذي جَهَرَ بِتَخْلِيهِ عن الشعر النيماوي و كتبَ قصائد تحفل بصيغٍ فِعْلِيَّةٍ مختلقة و ترتيبية متنافرة من المفردات، زاعماً أن أداءها ليس إفادة «المعنى» بل «تنفيذ الكلمات»، أي ما تؤدِّيهِ الأصواتُ في الموسيقى. كما انصرفَ شاعرٌ نيماويٌّ آخر هو علي باباچاهي إلى كتابة شعرٍ لا يَهْفُفُ إلا إلى التلاعب بالعبارات تقديماً و تأخيراً، أو حذفاً للكلمات و

(۱) من ضمنهم الشاعرة طاهرة صفارزاده و علي مُعَلِّم من جيل ما قبل الثورة، و قيصر أمين پور و سلمان هراتي و حسن حسيني من جيل الثورة.

دیگر شاعر نیمایی، به نوشتن شعری دیگر پرداخت که جز بازی با عبارات و پس و پیش انداختن آنها، یا حذف کلمات و خاصه افعال و واگذاشتن انتخاب آنها به خواننده، هدفی نداشت. این گونه برخوردها از محتوا تهی بود و افتخار شاعر این است که این دستاوردها ملهم از نظریات بارت و فوکو و دریدا و امثال آنهاست. چنان که جوانان نوجوی بیقرار هم به این می‌بالند که هر کدام در زیر پرچم «پست‌مدرنیسم» به یکی از عناوین «پسانیمایی» یا «پساشاملویی» یا هر عنوان تازه‌ساختِ دیگر منسوب و مشهورند. حال آنکه اصل، وجود «جوهر شعری» است؛ همان که نمونه‌های درخشانش را در دواوین شاعران شهیرِ امروز ایران می‌توان یافت، چه آن شاعران که به تاریخ پیوسته‌اند و چه آنان که سرانجام خواهند پیوست، با شعرهایی که هر دهه بیش از دهه پیش از مرزهای سرزمینی خواهد گذشت و شناسنامه جهانی خواهد یافت.

الأفعال و تخويل المتلقي اختيارها. و هذه الصرعات الشعرية كانت تفتقر إلى المضمون، و يتباهى دُعائها بأنَّها مستوحاة من نظريات بارْت و فوكو و دريدا و أقرانهم. فيما اختال بعضُ الشباب المُتسرِّعين زَهوًّا بانصوائهم تحت لواء «ما بعد الحداثة» مُتَشَبِّهين بعناوين «ما بعد النيماوية» و «ما بعد الشاملوية» و ما شابه ذلك من مُسمِّياتٍ مُستحدثةٍ أُخرى؛ في حين أن «الجَوْهَرَ الشعري» يبقى هو المبدأ و المحك، و هو ما يمكن فقط تقصِّي نماذجه الساطعة في المجموعات الشعرية لمشاهير شعراء الحداثة مَنْ خَلَدَهُم أو سيُخَلِّدُهُم التاريخ؛ نماذجٌ ستتجاوز عَقْدًا فَعَقْدًا حدودَ الإقليمِية لتحظى في النهاية بما يَسْمُها عالمياً.

گونه‌های زبان در شعر نو فارسی

حسین معصومی همدانی

از انتشار افسانهٔ نیما اکنون نزدیک به هشت دهه می‌گذرد و در این مدت شعر نو فارسی از جنبشی اعتراض‌آمیز به سنتی در کنار شعر کهن تبدیل شده است. این سنت اکنون نمایندگان معروف، آثاری کلاسیک و شیوه‌های بیان خاص خود را دارد: امروزه ما به شعر کسانی چون نیما، شاملو، اخوان، فروغ فرخزاد، سهراب سپهری و چند تن دیگر، نه به چشم تجربه‌هایی بی‌سرانجام بلکه به چشم آثار کلاسیکی نگاه می‌کنیم که بسیاری از فارسی‌زبانان از راه آنها با شعر آشنا می‌شوند و شاعران دیگر غالباً آموزش شاعری را با این آثار آغاز می‌کنند.

اگر روزگاری شاعران کهن‌سرا و منتقدان کهن‌پسند تنها برای برخی از نمونه‌های شعر نو حق حیات قایل بودند، و آن نیز به این اعتبار که آن نمونه‌ها را بیشتر به شعر به معنای «واقعی» آن، که همان شعر قدیم بود، نزدیک می‌شمردند، اکنون تنها معدودی باقی مانده‌اند که اصالت شعر نو را در نزدیکی آن در قالب و محتوا به شعر قدیم می‌دانند. شعر نو نه تنها پذیرفته شده بلکه گویی اکنون شعر کهن است که باید از خود دفاع کند. حتی دیگر دفاعی هم لازم نیست: در عالم شعر، جنگ نو و کهنه اکنون جنگی پایان‌یافته است. بسیاری از هواداران شعر نو دوست دارند که پایان این جنگ را یکی از نشانه‌های پیروزی‌گزیرناپذیر نو بر کهن بشمارند و گروه انگشت‌شماری هم که هنوز شعر نو را جز نشانه‌ای از زوال ذوق ادبی نمی‌شمارند ناگزیرند همه‌گیر شدن آن را در قالب زوال

التعامل مع اللغة في الشعر الفارسي الحديث

اليوم يكون قد مضى على نشر الشاعر نيما لرائعته أفسانه ما يتجاوز الثمانية عقود. و خلال هذه الفترة، تحوّل الشعر الفارسي الحديث من حركة احتجاج إلى تقليد يحاكي الشعر القديم، و له حالياً أعلام بارزون و أعمالاً كلاسيكية و أساليب تعبيرية خاصة: فاليوم لم تُعدّ قصائد نيما و أحمد شاملو و مهدي أخوان ثالث و فروغ فرخزاد و سُهراب سِبْهري و بضعة آخرين اختبارات لم تزلْ بعدُ في طور الإنجاز، بل نراها أعمالاً كلاسيكية يتعرّف من خلالها العديّد من الناطقين بالفارسية على الشعر، و غالباً ما يبدأ الشعراء الآخرون تَمَرُّسَهُم في الشعر بها.

فإنْ كان الشعراء و النقاد القدامى النزعة في فترة من الفترات لا يَعْتَرَفون رسمياً إلاّ ببعض نماذج الشعر الحديث باعتبارها في الغالب أقرب إلى الشعر بمفهومه «الحقيقي»، أي الشعر القديم بالذات، فإنّه لم يَنْبَغْ إلى الآن سوى نَفَرٍ قليلٍ مَمَّنْ يَعْتَبِرُونَ أصالة الشعر الحديث قائمةً على مُمَائَلَتِهِ لِقَالِبِ الشعر القديم و مضمونه. إذن، لم يتمّ الاعتراف بالشعر الحديث فحسب، بل يبدو حالياً أنّ على الشعر القديم أن يذود عن حياضه! و ليس ثمة حاجةٌ للدفاع عن شيء: فقد وَضَعَتِ الحربُ بين القديم و الحديث في عالم الشعر أوزارها، و يَرَجِّحُ العديّد من أنصار الشعر الحديث أن يَعْتَبِرُوا خاتمتها دلالةً على النَّصْرِ الأَكِيدِ للجديد على القديم، في حين أنّ قلائل مَمَّنْ لازالوا يَرَوْنَ في الشعر الحديث علامةً

عمومی ذوق جامعه، و حتی زوال جامعه به طور کلی، توجیه کنند. اما این پیروزی تا حدودی باعث تعدیل موضع نوگرایان هم شده است. این تعدیل دو وجه عمده دارد: یکی روی آوردن برخی از نوسرایان به سرودن شعرهایی با مضامین نو در قالبهای کهن، که نمونه بارز ایشان سیمین بهبهانی است که نوع تازه‌ای از غزل عرضه کرده است، و دیگر تأملات نظری اهل نقد در نسبت میان شعر کهن و نو. در پرتو این تأملات روزبه‌روز بیشتر معلوم می‌شود که شعر نو فارسی به منزله گسستی کلی با شعر کهن نیست بلکه در تحول شعر فارسی، که شاید مهم‌ترین مظهر فرهنگ ایرانی باشد، پیوستگی و گسست را در کنار هم می‌بینیم. و اگر، به شیوه هواداران و مخالفان شعر نو در زمانی که جنگ میان دو شیوه شعر گویی در اوج خود بود، تنها بر وجوه گسست تأکید کنیم، معنای واقعی تحولی که با پیدایش شعر نو در ادب فارسی رخ داده است از چشممان دور می‌ماند.

برخلاف نوعهای ادیبی چون رمان و داستان کوتاه و نمایشنامه، که در ادب کهن فارسی نظیری ندارند، شعر سنتی دیرینه و بسیار غنی دارد و در واقع مهم‌ترین جلوه این ادب است. در نخستین دهه‌های شعر جدید فارسی، گمان رایج در میان نوسرایان، و نیز گمان دیگران در حق ایشان، این بود که به رغم این سنت شعر می‌گویند و شعرشان به منزله گسستی کلی، در قالب و مضمون، با این سنت است. شاعرانی که می‌توان «کلاسیکهای شعر نو» نامشان داد، بارها از مضامین شعر قدیم انتقاد کرده‌اند. این معنی در افسانه نیما در قالب انتقادهایی به حافظ، به مثابه مهم‌ترین مظهر شعر کهن فارسی، در بیانیه شعری احمد شاملو با عنوان «شعری که زندگیست» و در برخی از مصاحبه‌های فروغ فرخزاد به صراحت بیان شده است. در افسانه، نیما سخن گفتن از می و جام و ساقی را «کید و فریب» می‌داند و برخلاف حافظ که عاشق امور «باقی» است می‌گوید که «من بر آن عاشقم که رونده است». در «شعری که زندگیست»، شاملو به صراحت می‌گوید که شاعران قدیم از زندگی سخن نمی‌گفتند، معشوقشان خیالی بود و عشقشان خیالی و خود نیز به جای اینکه «شاخه‌ای از جنگل خلق» باشند، مجلس آرای دربارها یا به تعبیر شاعر «یاسمین و سنبل گلخانه فلان» بودند. از لحاظ زبانی نیز، نیما بارها گفته است که نیت او از برهم زدن تساوی مصرعها و تغییر نقش قافیه این است که شعر را به «منطق طبیعی کلام» نزدیک‌تر کند. نیما می‌خواست که قافیه نه به حکم نوشدن بیت، بلکه در جایی بیاید که منطق کلام اقتضا می‌کند، یعنی در جایی که مطلبی تمام و مطلب تازه‌ای آغاز می‌شود. این معنا را نیما در این جمله معروف بیان کرده است که «قافیه زنگ مطلب است».

على انحطاط الذوق الأدبي لا غير يَعزُونَ شموليته مُرَعَمِينَ إلى اضمحلال الذوق العام للمجتمع بل و إلى زوال المجتمع بصورة عامة.

لكن هذا النصر ساهم إلى حد ما في تعديل موقف المُجَدِّدين أيضاً. ولهذا التعديل جانبان أساسيان: الأول هو إقبال بعض شعراء التجديد على كتابة قصائد ذات مضامين حديثة في قوالب قديمة، وأبرز مثال على ذلك الشاعرة سيمين بهبهاني التي أبدعت نوعاً جديداً من الغزل. والثاني هو تأملات النقاد النظرية في الصلة بين الشعر القديم والحديث.

على ضوء تلك التأملات يتضح يوماً بيوماً أنَّ الشعرَ الفارسي الحديث لا يمثل انقساماً تاماً عن الشعر القديم، بل يُمكن ملاحظة الالتئام والانقسام جنباً إلى جنب. وإن تم التأكيد على جوانب الانقسام فقط مثلما فعل أنصار الشعر الحديث و معارضوه في ذروة الصراع بين النهجين، غاب عنا المغزى الحقيقي للتطور الذي حصل في الأدب الفارسي بظهور الشعر الحديث.

فخلافًا للأجناس الأدبية الأخرى كالرواية و القصة القصيرة و المسرحية، فإنَّ للشعر تقليداً عريقاً و ثراً في الأدب الفارسي. و خلال العقود الأولى من كتابة الشعر الفارسي الحديث كان الافتراض الشائع بين المُحدِّثين، و كذلك ظلَّ الآخرين بحقِّهم، أنَّهم يكتبون الشعرَ تنصُّلاً من ذلك التقليد، و أنَّ شعْرهم يشكِّل انصِصالاً تاماً، شكلاً و مضموناً، عن التقليد ذاته. و قد انتقد «كلاسيكيو الشعر الحديث» مضامين الشعر القديم مراراً و تكراراً، و تمَّ التعبير عن ذلك بصراحة في أفسانه نيمابصيغة انتقادات موجَّهة إلى حافظ الشيرازي بصفته أبرز مَنْ يمثِّل الشعر القديم، و في البيان الشعري لأحمد شاملو بعنوان «شعر هو الحياة»، و في بعض المقابلات الصحفية للشاعرة فُروز فَرْخزاد. ففي أفسانه يرى نيماء أنَّ الحديث عن الخمر و الكأس و الساقى «كَبِدٌ و خِدا»، و هو خلافاً للشاعر حافظ المشغوف بال«باقي» من الشؤون يُنَوِّه قائلاً: «أنا أعشقُ الرُّزائل». كما يصرِّح أحمد شاملو في «شعر هو الحياة» أنَّ قدامى الشعراء لم يتطرَّقوا إلى الحياة، و أنَّ حبيبتهم و حُبِّهم كانا من نسج الخيال، و هم بدلاً من أن يكونوا «غصناً في غابة الجماهير» كانوا واجهة زينة للبلاد. أما لغوياً، فقد صرَّح نيماء مراراً أنَّ غايته من نقض التساوي في الأشرطة و تغيير دور القافية هي تقريب الشعر من «المنطق الطبيعي للكلام»، و كان يودُّ أن لا تردَّ القافية بناءً على ما يستجدُّ من البيت الشعري بل لَن تَمثِّل حيثما يقتضيه منطقُ الكلام— أي عندما ينتهي موضوع ما و يبدأ موضوع آخر. و قد عبَّر عن ذلك بعبارة الشهيرة: «القافية جرسُ الموضوع».

پس، از دیدگاه این شاعران نوسرا، شعر کهن سه مشکل عمده داشت: مضمون آن، که با «زندگی» تناسبی نداشت؛ زبان آن، که دور از زبان «طبیعی» بود؛ و نقش اجتماعی آن، که دست کم در تندترین داوریه‌های برخی از شاعران نوسرا، به خدمت به طبقات حاکم منحصر می‌شد. در عین حال، این داوریه‌ها رویه دیگری هم داشت. فی‌المثل، شاملو که روزگاری تندترین انتقادها را نسبت به شعر قدیم کرده و حتی برخی از شاعران قدیم مانند سعدی و فردوسی تا این اواخر هم از انتقاد او در امان نبودند، همیشه شیفته شعر حافظ بود و باکی نداشت که گاهی حافظ را بزرگترین شاعر جهان بداند. فروغ فرخزاد که در مصاحبه‌ای به نقش «شعری که زندگیست» در تغییر تلقی خود از شعر تصریح کرده، در عین حال آرزو کرده است که بتواند چون حافظ به زندگی نظر کند. حافظ، برای بسیاری از شاعران نوسرا، الگویی بوده است و این نه تنها به لحاظ مضامین شعر او، بلکه به لحاظ زبان او نیز هست.

می‌توان گفت که از آن زمان که شعر نو از شکل نهضتی اعتراض‌آمیز بیرون آمد و خود صاحب تاریخ و سنت یا سنتهایی شد، جریان ارزیابی سنت شعری گذشته هم در شعر نو آغاز شد، و حتی می‌توان گفت که این جریان از همان آغاز شعر نو در کنار وجه اعتراضی آن وجود داشته است. این جریان، هرچند هیچ‌گاه بیان نظری منسجمی نیافته است، وضع خود را در برابر سنت تنها با نفی و اعتراض تعریف نمی‌کند، بلکه می‌کوشد تا تعریف تازه‌ای از سنت به دست دهد و از خلال این تعریف تازه دست کم بخشی از سنت را از آن خود کند و به این طریق به نوعی پیوستگی میان خود و سنت گذشته دست بیابد. این جریان به صورتها و از راههای مختلف عمل کرده است. مهم‌ترین آنها تعبیر اجتماعی شعر قدیم است. در این تعبیر، هرچند بخشهایی از سنت، به لحاظ مضمون آن، طرد می‌شود، و این بیشتر در مورد سنت قصیده‌سرایی صادق است که مضمون آن در گذشته بیشتر مدح بوده است، بخشهایی دیگر از آن، به این اعتبار که محمل نوعی اعتراض و انتقاد اجتماعی بوده است، به لحاظ مضمون پذیرفته می‌شود. نگاه شاعرانی چون شاملو به مضامین شعر حافظ از این نوع است. شاملو در شعر حافظ، و پیش‌تر از او در شعر خیام، نوعی اعتراض یا عصیان اجتماعی و حتی فلسفی می‌بیند. بحث بر سر این نیست که این تعبیر تا چه اندازه درست است و تا چه اندازه نادرست، اما به هر حال، برای آنکه بخشی از میراث سنت در چهارچوب ارزشهای نو پذیرفته شود، به دست دادن چنین تعبیری، اگر طبیعی‌ترین کار نباشد، باری ساده‌ترین کار است. فروغ فرخزاد

إذن، كان الشعر القديم حسب وجهة نظر هؤلاء الشعراء المُجدِّدين يُعاني ثلاثَ مشاكلٍ رئيسية: مضمونه الذي لم يكن مُوائماً لـ «الحياة»؛ ولُغته التي كانت نائيةً عن اللغة «الطبيعية»؛ و دوره الاجتماعي الذي كان - لدى بعض شعراء الحداثة - مُقتَصِراً على خدمة الفئات الحاكمة. ولكن في الوقت نفسه، كان لتلك الأحكام وَجْهٌ آخر. فعلى سبيل المثال، كان أحمد شاملو، الذي وَجَّهَ في فترة من الفترات ألدَّع ما يُمكن من النقد إلى الشعر القديم ولم يسلم من نقده من قدامى الشعراء حتى سعدي و الفردوسي، مُولعاً دوماً بشعر حافظ ولا يابه أحياناً أن يُعَدَّهُ أعظمَ شاعر في العالم. كما أن الشاعرة فُرُوخَ فَرُخزاد، التي نَوَّهتْ في مقابلة لها بدور «شِعْرٌ هو الحياة» في تغيير انطباعاتها عن الشعر، تأمل في الوقت ذاته أن يكون في مقدورها أن تَنْظُرَ إلى الحياة نُظْرَةً حافظٍ إليها. إذ كان حافظ مثلاً للعديد من شعراء الحداثة ليس من حيث المضامين فحسب، بل من جهة اللغة أيضاً.

هنا يُمكن القول إنه بتجرُّد الشعر الحديث عن حالته كحركة رفض، و تميُّزه بتاريخ و تقليدٍ ما، بدأ تقييمُ التقليد القديم للشعر من خلاله. بل يسعنا القول إن تيار التقييم هذا كان منذ بدايات الشعر الحديث متزامناً مع جانب الرفض فيه. و رغم أن هذا التيار لم يتجسّد بتاتاً في صيغة نظرية متوازنة، فإنه لا يعبر عن موقفه حيال التقاليد رفضاً و احتجاجاً فحسب، بل يُحاول أيضاً بلورة تعريفٍ جديدٍ للتقليد ليتصّف هو من خلاله بجانبٍ من ذلك التقليد و ليحظى بنوعٍ من التواصل معه.

و لقد تجلّى هذا التيار في أشكال و أساليب متنوّعة، أهمُّها المنظور الاجتماعي للشعر القديم. في هذا السياق، و رغم نَبذِ جوانب من التقليد من حيث المضمون، و هو ما ينطبق في الأغلب على نظم القصيدة المُطوّلة التي كان يَغْلِبُ عليها في الماضي عَرَضُ المديح، فإن جوانبَ أخرى منه يتمُّ التجاوبُ معها باعتبارها تجسيداً لنوعٍ من الاحتجاج و النقد الاجتماعي، على نحو ما يَنْظُرُ أحمد شاملو إلى قصائد حافظ و من قَبْلِهِ الخيام. و لا نريد الخوض في مدى صحة هذا التعبير، و لكن على أيّة حال، و بغية القبول بجانب من التقاليد ضمن القيم الحديثة، فإنه إن لم يكن طبيعياً للغاية، فهو أبسط تعبير ممكن. و الشاعرة فُرُوخَ فَرُخزاد تَسْتَبِينُ في جوانب من الشعر القديم، و بخاصة في شعر حافظ،

در بخشهایی از شعر قدیم، و به‌ویژه در شعر حافظ، نگاهی انسانی می‌بیند که به دلیل انسانی بودن آن از حد زمان و مکان خاصی فراتر می‌رود و آرزوی خود را رسیدن به چنین نگاهی می‌داند. به این طریق، بخشی از میراث شعر قدیم، به نام ارزشهای مترقی و یا به نام ارزشهای کلی بشری، مشروعیت می‌یابد. با این حال، در این تأملات دربارهٔ نسبت میان شعر نو و کهن، چیزی که در مرکز توجه قرار دارد وجه معنایی شعر است. در تأملات این شاعران به مسألهٔ زبان کمتر توجه می‌شود. گویی فرض بر این است که زبان چیزی است که از پیش داده شده است، یا فرض بر این است که وقتی جنبه‌های نامطلوب معنایی شعر کهن را رها کنیم و قیده‌های محکم وزن و قافیه را از دست و پای شعر برداریم، شعر خود به خود زبان درخور خود را می‌یابد.

برخی دیگر از کلاسیک‌های شعر نو از همان آغاز با مجموعهٔ سنت در نیفتادند، بلکه انتقاد ایشان متوجه صورتی از سنت بود که در سده‌های اخیر به انحطاط دچار شده بود. در تعریف ایشان از نسبت میان شعر جدید و سنت شعری کهن، به نقش زبان هم توجه می‌شد. شاخص‌ترین نمایندهٔ چنین نظری مهدی اخوان ثالث است. اخوان ثالث در مقاله‌ای به نام «نیما مردی بود مردستان»، وضع شعر فارسی پیش از ظهور نیما را توصیف کرده است، به این نیت که نشان دهد که شعر کهن فارسی در آستانهٔ ظهور نیما به بن‌بست رسیده بود و تحولی که نیما در شعر پدید آورد تنها در وجوه نقضی و سلبی آن خلاصه نمی‌شود، بلکه این تحول به یک معنی بازگشتی است، البته در شرایط فرهنگی و اجتماعی تازه، به زنده‌ترین و پابرجاترین عناصر شعر قدیم. اصرار اخوان ثالث بر وجود پیوستگی میان شعر نو و کهن به حدی بود که در مقاله‌ای مفصل کوشید برای بسیاری از ویژگی‌های شعر نیما، که نه تنها در چشم کهن‌گرایان بلکه از دید برخی از نوپردازان نیز ناهنجار می‌نمود، نمونه‌هایی در شعر قدیم بیابد و از این راه این ناهنجاریها را توجیه کند.

اخوان در شعر خود نیز می‌خواست این پیوستگی را حفظ کند و به گفتهٔ خودش، میان مازندران و خراسان، یعنی زادگاه نیما و زادگاه سبک خراسانی در شعر فارسی، پلی بزند. در این ترکیب، عنصر «مازندرانی»، یعنی نیمایی، دو وجه داشت، یکی نگاه تازه‌ای که نیما به زندگی و طبیعت داشت و در گزیدن عناصر شعری او منعکس می‌شد، و دیگر پیشنهادهایی که نیما در حوزهٔ صورت شعر کرده بود، یعنی برهم زدن تساوی مصراعها و تغییر نقش قافیه. در حوزهٔ اخیر، یعنی در زمینهٔ استفاده از وزن و قافیه، اخوان نیمایی‌ترین شاعر معاصر است و حتی برخی از قیودی را هم که نیما در این زمینه همیشه

نظرة إنسانية تتجاوز حدود الزمان و المكان الضيقة، و تَوَدُّ لو تمتاز هي بتلك النظرة. و هكذا يحظى جانب من تراث الشعر القديم بالشرعية بصفته قيماً سامية أو قيماً إنسانية عامة. لكن ما يسترعي الانتباه الشديد في هذه التأملات في الصلة بين الشعر القديم و الحديث هو جانب المعنى في الشعر، و قلماً يُرَكِّز الشعراء في تأملاتهم هذه على مسألة اللغة؛ و كأن من المفترض أن اللغة مُقدِّمة سلفاً، أو أن الشعر عندما يتحرر من سلبيات المعنى و يتخلص من قيود الوزن و القافية يظفر تلقائياً بلغته الملائمة.

و هناك فريق آخر من كلاسيكيي الشعر الحديث لم يُعارض منذ البداية التقليد جملةً و تفصيلاً، بل وَّجَّه انتقاه إلى ما آل من التقاليد إلى الانحطاط في القرون الأخيرة. و في تعريف هذا الفريق للعلاقة بين الشعر المُحدَث و التقليد الشعري القديم، ثمة تركيزٌ على دور اللغة. و أبرز مَنْ يُمثِّل هذه النزعة هو مهدي أخوان ثالث. فقد شرح هذا الشاعر في مقالة له بعنوان «كان نيما شهماً زَيْنَ الشَّهَامِ» حالة الشعر قبل ظهور نيما، مُتَوَخِّياً التأكيد على أن الشعر الفارسي القديم كان قد وصل على أعتاب ظهور نيما إلى الطريق المسدود، و أن التطوُّر الذي أحدثه نيما في الشعر لا يقتصر على جوانبه النَّقْضية و السلبية فحسب، بل يعني العودة في الظروف الثقافية و الاجتماعية المستجدة إلى أكثر عناصر الشعر القديم حيويةً و رسوخاً. و قد بلغ تأكيدُه على وجود الصلة بين الشعر الحديث و القديم الذُّرْوَةَ في مقالة مسهبة حاول من خلالها استقصاء نماذج من الشعر القديم تتضمن العديد من سمات شعر نيما التي كانت تبدو شاذة لا من وجهة نظر التقليديين و حسب بل من وجهة نظر بعض شعراء التجديد أيضاً.

كان مهدي أخوان ثالث يرمي في شعره إلى المحافظة على ذلك التواصل و إلى بناء جسر بين مقاطعتي مازنْدَران و خراسان، أي بين مسقط رأس نيما و مَنبَتِ الأسلوب الخراساني في الشعر الفارسي القديم. و في تلك التركيبة، كان للعنصر «المازنْدَراني»، أي النِيماوي، و جهان: الأول رؤية نيما الحديثة للحياة و الطبيعة، و التي كانت تتبلور في اختياره للعناصر الشعرية؛ و الثاني اقتراحاته في مجال الشكل، أي نَقْض التساوي في الأَشْطَر و تغيير دَوْر القافية. و في السياق الأخير، يُعدُّ مهدي أخوان أكثر شعراء العصر

رعایت نکرده است بر شعر خود تحمیل کرده است. عنصر «خراسانی» شعر اخوان نیز دو وجه یا جنبه داشت، یکی زبان آن و دیگری نو کردن برخی از قالبهای شعر قدیم یا، به عبارت دیگر، آفریدن و عرضه قالبهایی که به نحوی با برخی از قالبهای شعری قدیم تناظر و توازی دارند.

منتقدان به این نکته توجه کرده‌اند که عنوان «قصیده» که اخوان به یکی از شعرهای نسبتاً بلند دفتر آخر شاهنامه داده بی‌دلیل انتخاب نشده است، بلکه این شعر در واقع ساختاری قصیده‌وار دارد. اخوان بر برخی دیگر از شعرهای خود نیز نام «غزل» نهاده است، اما این نام بیشتر به اعتبار مضمون غنایی این شعرهاست، در حالی که در شعری چون «قصیده»، و در برخی دیگر از شعرهای آخر شاهنامه، نوعی قصد بازسازی و نو کردن قالب قصیده دیده می‌شود. نه تنها ساختار این شعرها (از جمله خود شعر «آخر شاهنامه») نوعی توازی با ساختار قصیده در شعر کلاسیک دارد، بلکه زبان آنها نیز، به‌ویژه به لحاظ انتخاب واژه‌ها و تعبیرها، به زبان سبک خراسانی، که زبان قصیده است، بسیار نزدیک می‌شود. این شعرها، مانند قصیده‌های کلاسیک، برای شنیده شدن سروده شده‌اند و شاید به همین دلیل است که در زمانی که شعر روزبه‌روز «خواندنی‌تر» می‌شود، یعنی مخاطب آن را در خلوت خود مطالعه می‌کند و در ملاعام نمی‌شنود، این گونه شعرهای اخوان ثالث چنان‌که باید مورد توجه قرار نگرفته‌اند.

زبان شعری اخوان ثالث یکی از گونه‌های زبانی شعر نو فارسی است و اخوان، به این اعتبار، بنیان‌گذار مکتبی در شعر جدید فارسی است که گاه مکتب یا سبک نوخراسانی خوانده شده است. شاعرانی که به درجات مختلف به این مکتب تعلق دارند، یک وجه اشتراک دارند و آن بازگشت به نوعی زبان شعری است که، به لحاظ مفردات زبانی و ترکیبات و گاه شیوه بیان، کم‌وبیش رنگ آرکائیک دارد، هرچند این شاعران باکی ندارند که واژه‌های پرکاربرد جدید را گاهی در کنار این واژه‌های آرکائیک بنشانند.

استفاده از شیوه بیان و واژگان آرکائیک تنها به این گروه از نوسرایان منحصر نمی‌شود. چنان‌که پیش از این اشاره کردیم، شاملو، در مقام یکی از نظریه‌پردازان شعر نو، در برخی از شعرهای بیانیه‌وار خود، و بیش از همه در «شعری که زندگیست»، از شاعران می‌خواهد که وزن و قافیه و الفاظ و خلاصه همه اجزای شعر خود را از میان عناصر زنده زندگی زمان خود انتخاب کنند و طبعاً زبان شعر ایشان را هم از این حکم مستثنی نمی‌داند. با این حال، در نخستین دفترهای شعر شاملو هم، زبان او یکدست نیست. در کنار شعرهایی که با واژگان بسیار ساده و با نحوی نثرگونه نوشته شده‌اند شعرهای

نیمایویة. حتی أنه فرض على شعره قيوداً لم يكن نيما يتقيّد بها دوماً. أما العنصرُ «الخُرّاساني» في شعره فله كذلك جانبان: الأول لُغته؛ و الثاني تجديده لبعضِ قوالب الشعر القديم، أو بعبارةٍ أخرى إبداعِ قوالبِ تُماثِلُ بعضاً من قوالب الشعر القديم.

و قد فَطَنَ النُّقاد إلى أنّ اختيار هذا الشاعر عنوانَ «قصيده» لإحدى قصائده المطوّلة نسبياً في مجموعته آخرُ الشَّاهنامة لم يكن اعتباطياً، بل لأنّها كانت تتميِّزُ ببنية القصيدة المطوّلة. كما أنه أَطْلَقَ على عددٍ آخر من أشعاره اسمَ «عَزَل» آخِذاً مضمونها الغِنائي بنظر الاعتبار، في حين يُمكن من خلال بعض الأشعار تَحَسُّسُ غرض إعادة بناء قالبِ المطوّلة و تجديده. و لا تُوازي بِنِيَّةُ هذه الأشعار بِنِيَّةَ القصيدة في الشعر القديم فحسب، بل إنّ لغتها كذلك تُناهِزُ لغةَ الأسلوب الخُرّاساني كثيراً، و هي لغة القصيدة المطوّلة. و هذه الأشعار، شأنها شأن القصائد التقليديّة، مكتوبة للانشاد و السمع. و ربّما كان ذلك هو السبب في قلة الاهتمام بها في فترة أضحى الشعر فيها «مقروءاً» أكثر و يقرؤه المتلقّي في خلوته لا غير.

و الحال أنّ لغة مهدي أحوالُ الشعرية هي أحد الأنواع اللغوية في الشعر الفارسي الحديث، و من هذا المنطلق يُعتبر مؤسّس مدرسة في الشعر الجديد في إيرل أطلق عليها اسمُ المدرسة الخراسانية الحديثة. و للشعراء المنتسبين إلى هذه المدرسة قاسمٌ مشترك، هو العودة إلى نوع من اللغة الشعرية يَصْطَبِغُ بصبغة قَدَمَاوية archaic نسبياً، رغم أنّهم لا يرون ضييراً أحياناً في استخدام الكلمات الحديثة الشائعة جداً جنباً إلى جنب مع تلك المفردات القَدَمَاوية.

و لا يقتصِر استعمالُ أسلوب التعبير القَدَمَاوي و مفرداته على هذا الفريق من شعراء التجديد. فأحمد شاملو، بصفته أحد منظّري الشعر الحديث، يناشد الشعراء أن يختاروا الوزنَ و القافيةَ و الألفاظ من بين العناصر النابضة في حياتهم المعاصرة. و مع ذلك، فإنّ لغته هو في مجموعاته الشعرية الأولى غير متناغمة: فالإلى جانب القصائد المكتوبة بمفردات غايةٍ في البساطة و بصيغة نحوية ثرية، ثمة أشعار أخرى، و خاصةً الموزون منها، متأثرةٌ جداً من الناحية اللغوية بالشعر التقليدي الفارسي. و رغم أنّه تخلّى في

دیگری هم هست، به‌ویژه شعرهای موزون، که به شدت از لحاظ زبانی تحت تأثیر شعر کلاسیک فارسی است. در دفترهای بعدی خود، شاملو، هرچند وزن و قافیه را تقریباً به کلی رها می‌کند، اما در همین شعرهای منثور روزبه‌روز بیشتر از زبان نثر دور می‌شود. این دور شدن نخست در انتخاب مفردات واژگانی است. در شعرهای دهه‌های چهل تا هفتاد شاملو، از یک سو واژه‌های آرکائیک فراوان دیده می‌شوند، و شاملو این واژه‌ها را نه تنها از شعر قدیم بلکه از نثر گذشته نیز برمی‌گزیند و از سوی دیگر، حتی در انتخاب واژگان نو نیز، به زوایایی از زبان عامیانه سر می‌کشد که کمتر در محاوره عادی یا در نثر معمولی وارد می‌شوند. این دو گونه واژگان، که وجه مشترکشان غرابت و دوری از زبان معمولی است، به شعرهای او تشخیص می‌بخشد که شعر او را از شعر همه شاعران دیگری که وزن و قافیه را رها کرده‌اند متمایز می‌کند. به لحاظ نحوی نیز، در این شعرها، شاملو هرچه بیشتر از نحو زبان نثر دوری می‌کند.

بدین‌گونه، شعر شاملو در دو جهت سیر می‌کند که مخالف یکدیگر به نظر می‌آیند. از یک سو، چنین می‌نماید که او وزن و قافیه را به این نیت رها کرده است که به یکی از آرمانهای نیا، یعنی نزدیک کردن شعر به «منطق طبیعی کلام» دست یابد (به‌ویژه که او خود در برخی از بیانیه‌های شعریش بر ضرورت پیوند میان زبان شعر و زبان عادی روزمره تأکید کرده و حتی برخی از معروف‌ترین شعرهایش را به زبان عامیانه سروده است)؛ از سوی دیگر، با انتخاب واژگانی مهجور و نحوی متفاوت با نحو نثر، هرچه بیشتر از این منطق دور می‌شود. شاید کلید گشودن این تعارض در این باشد که شاملو، بی‌آنکه خود به این معنی تصریح کند، در صدد آن است که مفهوم «صناعت» را که به نظر می‌آمد با پیدایش شعر جدید حذف شده است، یا دست کم به لحاظ نظری نمی‌توان توجیهی برای آن یافت، به شعر باز گرداند. چنین نیتی از یک سو در نظرهایی که شاملو گاهی درباره شعر اظهار کرده است دیده می‌شود. شاملو بارها این تمثیل را به کار برده است که نثر به راه رفتن می‌ماند و شعر به رقص: اولی هدفی در بیرون خود دارد و دومی به خودی خود هدف است. در تشبیه شعر به رقص، تصویری از کمال صوری و ساختمانندی هست و چنین می‌نماید که شاملو در بیشتر شعرهای خود در پی رسیدن به این کمال است، کمالی که وی آن را در شعر قدیم در حافظ می‌بیند. از سوی دیگر، این گونه رویکرد به زبان یک کارکرد معنوی، و حتی ایدئولوژیک، هم دارد. شاملو در همه دوران شاعری خود شاعری اجتماعی و حتی سیاسی و معترض بوده است. در دوران نخست شاعریش (پیش از سال ۱۳۳۲) این رویه اعتراضی با امید به آینده روشنی که چندان هم دور نمی‌نمود توأم بود، اما از آن زمان که امیدها ناامید شد، شعر او، آنجا که از اجتماع سخن می‌گفت، تصویرگر جهانی باژگونه شد، جهانی که در آن هیچ چیز سر جای خود

مجموعاته اللاحقة و بشكلٍ تامٍّ تقريباً عن الوزن و القافية، فإنَّه نأى بصورة مُطَرَّدة في قصائده النثرية تلك عن لغة النثر. و قد تمثَّل ذلك، بادئ ذي بدء، في اختيار المفردات. ففي أشعاره منذ الستينيات و حتى التسعينيات تُلاحظ، من جهة، مفرداتٌ قَدَمَ ماويةٌ متعدِّدةٌ يختارها لا من الشعر القديم فقط بل من نثرِ الزمنِ الغابر أيضاً؛ فيما يتوغَّل، من جهةٍ أُخرى، عند اختياره للكلمات الجديدة، في زوايا من اللغة المَحْكِيَّة قَلَمًا تتضمَّنُها لغةُ التَّحَاوُرِ المألوفة و النثر الاعتيادي. و هذان الصَّرْبَان من المفردات، بقاسمهما المشترك من الغرابة و التناهي عن اللغة العادية، يَمْنَحَان قصائده تَمَيُّزاً ينفرد بشعره عن شعر سائر الشعراء الذين تَخَلَّوْا عن الوزن و القافية. كما أنَّه من الناحية النَّحْوِيَّة في أشعاره هذه يبتعد قدر الإمكان عن نَحْوِ اللغة النثرية.

و هكذا، يمضي في اتِّجَاهَيْن يبدوان متعاكسين: فمن جهة، يبدو أنَّه تخلَّى عن الوزن و القافية بغرض تحقيق أحد مُثَلِّ نِما، أيّ تقريبِ الشعر من «المنطق الطبيعي للكلام» (خاصة و أنَّه أكَّد في بعض بياناته الشعريَّة على ضرورة التواصل بين لغة الشعر و اللغة العاديةِ الدارجة، و كتب بعضاً من أشهر قصائده باللغة المحكيَّة). و من جهةٍ أُخرى نراه يتناهى عن هذا المنطق باختياره مفرداتٍ مهجورةً و صيغةً نَحْوِيَّةً تختلف عن النثر. و ربما كان حلُّ عقدة التعارض هذه يَكْمُن في أنَّه كان يهدف -دون أن يُصْرِّح بذلك- إلى إعادة مفهوم «الصناعة» إلى الشعر، و هو مفهوم بدا أنَّه تَبَدَّ بظهور الشعر الجديد. و يُمكن استشرافُ هذا القصد في الآراء التي أبداها بين حين و آخر حول الشعر: فقد شبَّه مراراً النثرَ بالمَشْي، و الشعرَ بالرقص؛ فللاول غايةً مستقلةً عنه، أما الثاني فهو الغاية بالذات. و في تشبيه الشعر بالرقص استحضر و تصوَّر للكمالِ الصوري و للبناء الشعري، و يبدو أنَّه كان يبغى في غالبية قصائده الوصولَ إلى ذلك الكمال، و هو ما كان يَسْتَشْفُهُ في الشعر القديم في أشعار حافظ. كما أنَّ لهذا المُقْتَرَب اللُّغوي أداءً معنوياً، و إيديولوجياً أيضاً: فأحمد شاملو كان طيلة حياته الشعرية شاعراً اجتماعياً بل و سياسياً و رافضاً أيضاً، و كان نهجُه الرافض في الفترة الأولى من شاعريته (قبل الانقلاب الأميركي عام ١٩٥٣) مقترناً بعقدِ الآمال على المستقبل و الغد القريب؛ و لكنَّ عندما استحال الأمل إلى يأسٍ طاغ، صار شعره عند تَطَرُّه إلى المجتمع يُجسِّد عالماً مقلوباً رأساً على عقب، كلُّ ما فيه في غير محلِّه، لا كما تقتضيه الحياة و العالم الانساني المستقر.

نیست، هیچ چیز بدان صورت که یک زندگی و جهان بسامان و انسانی اقتضا می‌کند، نیست. شاید همین یأس از زمان حال باشد که اخوان را هم به جستجوی زبانی آرکائیک کشانده است و از این نظر میان او و شاملو شباهتی هست. با این حال، در شعر اخوان، که دل‌بسته گذشته ایران کهن است، زبان فاخری که از شعر گذشته باقی مانده است، یادآور آن گذشته است. اما در شعر شاملو که نه به آینده، دست کم آینده نزدیک، امید بسته است، و نه دل در گرو گذشته دارد، انتخاب واژگانی مهجور از دو گنجینه زبانی متمایز—زبان شعر و نثر گذشته و زبان عامیانه معاصر و نیز الفاظی از حوزه‌های دیوانی روزگار قاجار—از عناصر آفریننده فضایی است که در آن تمایز میان گذشته و حال از میان برمی‌خیزد: زبان آرکائیک به حوادثی که در زمان حال رخ می‌دهند رنگی آرکائیک می‌دهد. آرکائیک بودن حادثه به این معنی است که آن حادثه از جای خود بیرون آمده است و نباید آن را طبیعی دانست. حتی عشق هم، که طبیعی‌ترین رابطه میان انسانهاست، در قید و بند شرایطی که آن را دشوار و حتی ناممکن می‌کنند به چیزی غیرطبیعی، بازمانده‌ای از روزگاری کهن، باقیمانده «مذهبی کهن» می‌شود. بیدادی که بر ما می‌رود، حادثه گذرایی نیست، بلکه تکرار بیدادی است که در سراسر تاریخ رفته است و تاریخ جز حکایت یک رشته بیداد مکرر نیست و تنها کسانی می‌توانند خود را از این تسلسل بیداد برهانند که تن به شهادت بدهند. بخش بزرگی از شعر شاملو مرثیه و در واقع حماسه شهادت است. زبان فاخر و آرکائیک شاملو به او اجازه می‌دهد که وجه تاریخی و سپنجی شهادت را از آن بگیرد و به حادثه‌ای که همین دیروز رخ داده است یک بعد اسطوره‌ای ببخشد. از خلال زبانی که گذشته و حال را با هم یکی می‌کند، شهیدان سراسر تاریخ با هم یکی می‌شوند. دژخیمان سراسر تاریخ نیز. آنها که هر سپیده دم را «به صدای ... دوازده گلوله» سوراخ می‌کنند، همان «گزمگان» اند که «شمشیر در پرندگان» می‌نهند. گزمه و سرباز، گلوله و شمشیر، که به دو دوران مختلف از تاریخ جور تعلق دارند، یکی می‌شوند و خیل عظیم شهیدان، این «به چرا مرگ خود آگاهان»، در برابر کسانی قرار می‌گیرند که زندگی روزمره را چنان‌که هست می‌پذیرند: در برابر «بی چرا زندگان».

در میان کلاسیکهای شعر جدید فارسی، فروغ فرخزاد و سهراب سپهری دو شاعری هستند که شاید بیش از هر کس دیگر زبان شعر را به «منطق طبیعی کلام» نزدیک کرده‌اند. اگر یک دوره از شعر سپهری را (که حاصل آن دفترهای شرق اندوه و آوار آفتاب است) کنار بگذاریم، شعر این دو برای تبدیل شدن به نثر تنها به کمی دستکاری نیاز دارد. به لحاظ واژگان هم در شعر این دو تقریباً هیچ ترکیب یا واژه آرکائیکی دیده نمی‌شود. هیچ‌یک از این دو نیز دچار وسوسه کمال صوری نیست و شعر آنها به یک تعبیر شعری خطی و روایی است. نکته اینجاست که این دو، در

و ربّما كان ذلك اليأس من الزمن الراهن هو الذي حدا بمهدي أخوان إلى نشدان لغة قداموية. وهو يُماثل شاملو من هذه الناحية. ومع ذلك، فإنّ شعره المُولع بماضي إيران القديمة المجيد يتضمن لغة فخمة متبقيّة من شعر العهود السالفة تُدكّرنا بذلك الماضي التّليد. و أمّا اختيار أحمد شاملو— وهو الذي لم يعقد الآمال على الغد القريب و لم يُعزّم بالماضي— من مَذخَرَيْن لغويين مختلفين— لغة الشّعْرِ و النثرِ القديمين، و اللّغة العامية المعاصرة— وكذلك بعض الألفاظ الديوانيّة من العهد القاجاري فيُعدُّ من العناصر العاملة على خلق فضاء ينعدم فيه التمييز بين الماضي و الحاضر: فاللغة القداموية تُضفي على الأحداث التي تجري حالياً مسحة قداموية، ممّا يعني أنّ الأحداث في غير محلّها و من ثم ينبغي أن لا تُعتبر طبيعية. و حتى الحبُّ، و هو العلاقة الطبيعية إلى أقصى الحدود بين البشر، يتحوّل بفعل القيود و الظروف إلى شيء غير طبيعي موروث من عهدٍ سحيق و مُتبكِّ من «مذهب بائد». و الضمُّ الذي نعانيه ليس بحادث عابر، بل هو تكرار للقهر السائد على مرّ التاريخ، و ما التاريخ إلّا رواية سلسلة من الجور المتكرّر لا ينجو منها إلّا مَنْ تطوَّع للاستشهاد. و يختصّ قسط وافر من أشعار أحمد شاملو بالمرثاة، و هو في الواقع ملحمة الشهادة. و تمكّنه لغته الفخمة القداموية من سلخ الجانب المؤرّخ الزائل عن الشهادة ليمنح الحدث الواقع بالأمس القريب بُعداً أسطورياً. و عبّر اللغة التي تُوحّد الماضي و الحاضر يتوحّد شهداء التاريخ بأسره، و كذلك قاطبة السّفاحين على مرّ العصور: فأولئك الذين يخرقون الفجر «بللعة اتنتي عشرة رصاصة» هم ذائهم «العسس» الذين «يجزرون الطيور بالسيف». و عندئذ يتوحّد العاس و الجندي، و الرصاص و السيّف، اللذان يعودان إلى حقبتين مختلفتين من تاريخ الظلم، و يواجه حشد الشهداء «الواعين موتهم» من يرضخون للحياة كما هي، أي الـ «أحياء دون سؤال».

و لعلّ فروغ فرخزاد و سُهرلب سيّهري هما أكثر كلاسيكيي الشعر الفارسي الحديث تقريباً للشعر من «المنطق الطبيعي للكلام». فباستثناء فترة محددة من شعر سيّهري (و حصيلتها مجموعتا مشرق الحزن و أنقاض الشمس)، يحتاج شعرهما إلى تغيير طفيف فقط ليصبح نثراً. و من حيث المفردات، لا يلاحظ على وجه التقريب أيُّ تركيب أو مفردة قداموية عندهما. و لم يَنْتَبِ أيّاً منهما هاجس الكمال الصوري، و يُمكن اعتبار شعرهما شعراً سردياً و على خطّ سوي. و الملاحظ أنّ هذين الشاعرين هما أبعد شعراء التجديد

میان شاعران نوسرا، از همه غیرسیاسی‌ترند و حتی یکی از مهم‌ترین ایرادهایی که همیشه بر شعر سپهری گرفته‌اند غیراجتماعی بودن آن است.

زبان این دو شاعر نیز با نحوه نگرش ایشان به جهان و زندگی سازگاری دارد. شعر سپهری شعری است عرفانی، اما جز در اصول کلی خود ربط مستقیمی با سنت شعر عرفانی فارسی ندارد. وی نه اصطلاحات خاص عرفانی را به کار می‌برد و نه می‌کوشد تا مفاهیم عرفان قدیم را به زبان شعر بیان کند. عرفان او عرفانی شخصی است و میدان تجربه عرفانی او نیز، دست کم در شعرهایی که پس از «صدای پای آب» سروده، نه یک جهان ماورائی بلکه همین جهان زمینی است. سپهری مضامین عرفانی را به این جهان نمی‌تاباند، بلکه آنها را از همین جهان می‌گیرد، از تجربه‌هایی ساده که با الفاظی ساده بیان شده‌اند. او در حال زندگی می‌کند و کاری با گذشته، با «پشت سر»ی که در آن «موج به ساحل صدف سرد سکون می‌ریزد»، ندارد. شعر او نه از شکوه گذشته حکایت می‌کند و نه نوید آینده می‌دهد: همه چیز در حال، در محیط بی‌میانجی شاعر می‌گذرد. پس عجیب نیست که او در زبان نیز به دوردستها نظر ندوزد.

در برابر شعر سیاسی-اجتماعی شاملو و اخوان و شعر عرفانی سپهری، شعر فروغ فرخزاد نگرشی وجودی دارد که در عین حال با موقعیت او به عنوان زن نیز مربوط است. این دید دوگانه به شعر او صفتی اخلاقی می‌دهد: برخلاف شعر شاملو، در شعر فرخزاد تقابل اصلی میان نیکان و بدان، میان شهدا و اشقیاء، نیست، بلکه تقابلی است میان نیازهای طبیعی بشر، که برآوردن آنها به زندگی او غنا می‌بخشد، و حصارهای زندگی اجتماعی و قواعد اخلاقی حاکم بر آن که این نیازها را محدود و سرکوب می‌کنند. در نخستین شعرهای فرخزاد این نیازها عمدتاً جسمانی بود، اما در شعرهای اخیر او مسائل خاص زنانه در مسائل کلی بشری حل می‌شود.

شعر سپهری و فرخزاد نیز مانند شعر شاملو و اخوان شعری انتقادی است، اما موضوع انتقاد ایشان سیاست یا اجتماع نیست. هدف انتقاد ایشان هم این نیست که یک نظام سیاسی جای خود را به نظام دیگری بسپارد و یا قواعد اداره اجتماع دگرگون شود. این دو شاعر هر دو با فرد سخن می‌گویند و هر دو او را به نوعی بازگشت فرامی‌خوانند، یکی به بازگشت به طبیعت، به گریز از جهان عاداتها به سوی «شهر پشت دریاها»، و دیگری به بازگشت به «امیال پاک و ساده انسانی»، و می‌توان گفت که هر دو سرانجام به

عن الشأن السياسي، لم إنَّ أحد أهمَّ المآخذ على شعر سِپهري هو كونه غيرَ اجتماعي. و تتواءم لغةُ هذينَّ الشاعرين مع سياق رؤيتهما للكون و الحياة. فشعرُ سِپهري عِرْفاني، لكنّه - عدا عن مبادئه العامة - لا يمتُّ بأية صلةٍ مباشرة إلى الشعر العِرْفاني الفارسي: فلا هو يستخدم المصطلحات العرفانية الخاصة، و لا يسعى إلى التعبير عن مفاهيم العرفان القديم شعراً. ذلك أنَّ عرفانه ذاتي، و ساحة تجربته العرفانية - على أقل تقدير في ما كتبه من قصائد بعد «وَقَعَ خُطى الماء» - ليست بعالم غَيْبي بل هي عالم الأرض هذه بالذات. و هو لا يعكس المضامين العِرْفانية على هذا العالم، بل يستمدّها منه: من تجارب بسيطة مُعَبَّر عنها بألفاظ بسيطة. كما أنّه يعيش الحاضرَ و لا شأن له بالماضي و بـ «القفا» حيث «ينصبُّ الموجُ عند شاطئِ أصداف السُّكُون الباردة». و شعره لا يروي عظمة الماضي و لا يُبَشِّر بالمستقبل: فكلُّ شيء يجري في الحاضر، في بيئة الشاعر التي تخلو من أيِّ وسيط. فلا غرابة، إذن، إن لم يستشرّف في اللغة أيضاً الآفاق البعيدة.

و في مقابل الشعر السياسي - الاجتماعي لأحمد شاملو و مهدي أخوان، و الشعر العرفاني لسُهرلب سِپهري، ثمة رؤية وجودية في شعر فَرُخزاد فَرُخزاد ترتبط في الوقت ذاته بموقعها كامرأة. و تلك الرؤية المزدوجة تسم شعرها بسمه أخلاقية: فخلافاً لشعر شاملو، لا تكون المواجهة الرئيسية في شعرها بين الأخيار و الأشرار أو الشهداء و الأشفياء، بل بين حاجات المرء الطبيعية التي تُثري تليتها حياته و بين حواجز الحياة الاجتماعية و القواعد الأخلاقية المُتَحَكِّمة بها. و في أشعارها الأولى كان القسط الأوفر من تلك الحاجات جسدياً، لكنَّ الاهتمامات النسوية الخاصة ذابت في نتاجاتها الأخيرة في القضايا الإنسانية العامة.

إنَّ شعر سِپهري و فَرُخزاد انتقاديّ (كشعر شاملو و أخوان)، غير أنَّ انتقادهما لا يتناول السياسة أو المجتمع، و لا يَهتَف إلى إحلال نظام سياسي ما محلَّ نظام آخر أو إلى تغيير قواعد إدارة شؤون المجتمع. فكلاهما يُخاطب الفردَ و يدعوه إلى نوع من العودة: فالأول يدعو إلى العودة إلى الطبيعة و الإفلات من عالم العادات نحو «مدينة خَلْف البحار»، و الأخرى تحضُّ على الرجعة إلى «المئول الإنسانية النزيهة البسيطة». و يُمكن القول إنَّ كليهما يعي في نهاية المطاف استحالة تلك العودة. و من هنا تأخذ تجربة سِپهري في كتابه الأخير مداها في مجال اللغة فقط، بينما تعرّف قصائد فَرُخزاد الأخيرة على وتر اليأس و

ناممکن بودن این بازگشت پی می‌برند. از همین روست که تجربه سپهری در آخرین کتابش تجربه‌ای است که تنها در زبان امکان می‌یابد و آخرین شعرهای فرخزاد نیز لحنی مایوسانه می‌یابند. شعر ایشان، بیش از شعر شاملو و اخوان لحن خطابی دارد، اما این لحن خطابی به هیچ روی حماسی نیست، بنابراین از زبان والا هم که زبان حماسه است (چه حماسه امید و چه حماسه یأس) در آن خبری نیست. زبانی ساده است، زیرا دو شاعر از جهانی ساده یا ساده‌شده سخن می‌گویند.

در کار این چهار نماینده مهم شعر نو کلاسیک فارسی دو رویکرد متفاوت نسبت به زبان دیده می‌شود. یکی رویکرد شاملو و اخوان ثالث است که به نحوی هم در مفردات شعری خود و هم در نحو زبان شعریشان، فارغ از اینکه به وزن و قافیه پایبند باشند یا نباشند، از زبان شعر گذشته متأثرند. رویکرد دوم رویکرد فرخزاد و سپهری است که از همان مصالح زبانی که دم دست خود دارند، یعنی همان زبان نوشتار روز، به عنوان زبان شعری استفاده می‌کنند. و دیدیم که میان این دو نحوه استفاده از زبان و بینش این شاعران هم ارتباطی هست.

وجود این گونه‌های مختلف زبان و همزیستی آنها در شعر نو فارسی ما را به تأمل در معنی یکی از پیشنهادهای مهم نیما که در اوایل این مقاله از آن یاد کردیم فرامی‌خواند. گفتیم که نیما می‌خواست که شعر را به منطق طبیعی کلام نزدیک کند. معنای این نزدیکی چیست؟ اگر این نزدیکی را به این معنی بگیریم که شعر باید از ضرورت‌هایی که رعایت وزن و قافیه در صورت کلاسیک آن بر آن تحمیل می‌کند آزاد شود، یعنی ناگزیر نباشد که، به حکم وزن و قافیه، ساختار جمله‌ها و روابط میان اجزای آنها را بر هم بزند و در نتیجه ساختار نحوی آن به ساختار نحوی نثر نزدیک‌تر شود، می‌توان گفت که این منظور تا اندازه زیادی در شعر سپهری و فرخزاد برآورده شده است. به لحاظ واژگانی نیز، در شعر سپهری و فرخزاد جز از رایج‌ترین واژگان زبان روزمره استفاده نمی‌شود. با این حال، پیشنهاد نیما، اگر به این معنی در نظر گرفته شود، چندان انقلابی نیست، زیرا شعر برخی از بزرگ‌ترین نمایندگان شعر کلاسیک فارسی نیز از این دو خصوصیت تا اندازه زیادی برخوردار است. در شعر شاعرانی چون حافظ و سعدی، و در بسیاری از غزل‌های مولوی، اولاً واژگان محدود است، ثانیاً این واژه‌ها در شمار واژه‌های بسیار آشنای زبان فارسی هستند و ثالثاً سیاق عبارت نیز چندان از سیاق «طبیعی» کلام دور نیست، به طوری

الإحباط. و يتميز شعرهما بنبرة خطابية تفوق مثلثتها في شعر شاملو و أخوان، إلا أنها ليست ملحمةً إطلاقاً. و عليه، فإنه يفتقر إلى سُمُو اللغة، و هو ما تتصّف به الملحمة: فاللغة فيه بسيطة لأنّ الشاعرين يُعبّران عن عالم بسيط أو مبسّط.

من الملاحظ في شعر هؤلاء الشعراء الأربعة، و هم من أهم ممثلي شعر الحداثة الكلاسيكية الفارسي، أنّ هناك نوعين من التعامل مع اللغة. أحدهما مُقتَرَب شاملو و أخوان المتأثرين بلغة الشعر القديم في المفردات و النحو، و يقطع النظر عن تقيدهما أو عدم تقيدهما بالوزن و القافية. و الآخر نَهجُ فرخزاد و سيّهي اللذين يستخدمان المواد اللغوية المتوفرة لديهما، أي اللغة المكتوبة يوماً بصفحتها لغة شعرية. كما لاحظنا أنّ هناك صلة ما بين ذينك الأسلوبين في استخدام اللغة و رؤية هؤلاء الشعراء.

إنّ وجود هذه المناحي اللغوية المتنوعة و تعاضدها في الشعر الفارسي الحديث يستدعيان التأمّل في مغزى أحد اقتراحات نيماء الساعي إلى تقريب الشعر من المنطق الطبيعي للكلام. فماذا يعني هذا التقريب؟ فإنّ عينا به أنّ الشعر ينبغي أن يتحرّر من الإلزامات التي يفرضها التقيّد بالوزن و القافية في شكله التقليدي، أي أن لا يكون مرغماً على المس ببنية الجمل و العلاقات القائمة بين أجزائها تبعاً للوزن و القافية، و يقترب بناؤه النحوي بالتالي من بنية النثر النحويّة، فإنّه يُمكن القول إنّ هذه الغاية قد تحققت إلى حدّ كبير في شعر سيّهي و فرخزاد. أضف إلى أنّه من حيث المفردات، لم يستعمل هذان الشعراء سوى أكثر مفردات اللغة السائدة شيوعاً. و لكنّ إنّ أخذ اقتراح نيماء بعين الاعتبار من هذا المنطلق، فإنّه لا يُعدُّ «ثورياً» بالقدر المنشود؛ ذلك أنّ شعر عددٍ من أعظم وجوه الشعر التقليدي الفارسي يتّسم إلى حدّ بعيد بتبنيك السمتين: ففي أشعار حافظ و سعدي و العديد من غزليات الرومي تكاد تكون المفردات محدودة، و تدخل في عداد الكلمات المألوفة جداً في اللغة الفارسية، و لا يختلف سياق العبارة فيها كثيراً عن السياق «الطبيعي» للكلام، إذ يُمكن بقدر ضئيل من التغيير كتابة العديد من أشطر و أبيات سعدي و حافظ نثراً. ثمّ إنّ قلماً يُمكن رصد شاعرٍ من شعراء الحداثة الكلاسيكية يجاري نيماء بالذات في ابتعاد شعره عن السياق الطبيعي للكلام! فنيما لم يكن مُعجباً بالشاعر نظامي و حسب، بل يجاريه في سياق الكلام أيضاً، و لم يتمكن من تمثّل لغة اليوم النابضة إلا في بعض قصائده القصيرة.

که می‌توان بسیاری از مصراعها و بیت‌های سعدی و حافظ را با مختصر تغییری به نثر نوشت. از طرف دیگر، در میان شعرای کلاسیک نوسرا، و حتی در میان شاعران گذشته، کمتر شاعری می‌توان یافت که سخنش به اندازه خود نیمی از سیاق طبیعی کلام دور باشد. نیمی‌نه تنها دل‌بسته نظامی بود بلکه سیاق کلامش نیز همان سیاق کلام نظامی است و جز در برخی از شعرهای کوتاهش نتوانسته است چندان به زبان زنده روز نزدیک شود.

از سوی دیگر، این پیشنهاد یا برنامه نیمی، اگر همه تبعات منطقی‌اش را بپذیریم، درست هم نیست، زیرا در نهایت به از میان رفتن مرز میان شعر و نثر می‌انجامد. پس منظور واقعی نیمی‌چه بوده است؟ به نظر من، نیمی نوعی کمبود اساسی را در شعر کهن حس می‌کرده اما نتوانسته است آن را درست بیان کند و ناگزیر به این عبارت «دور بودن از سیاق طبیعی کلام» متوسل شده است. این کمبود همان خصوصیت اولی است که برای شعر قدیم ذکر کردیم، یعنی محدود بودن دایره واژگانی آن. در شعر قدیم فارسی، به مرور زمان میان واژه‌های شعری و غیرشعری تفکیکی به عمل آمده بود و هرچند این تفکیک بیش از هر جای دیگر در غزل آشکار بود، در قالب‌های دیگر - قطعه و قصیده و مثنوی - نیز وجود داشت، هرچند به دلیل ساختار آزادتر مثنوی و قطعه نسبت به غزل و قصیده، و تنوع بیشتر موضوعاتی که در این دو قالب می‌گنجند، دامنه انتخاب واژگانی شاعران قطعه‌گو و مثنوی‌سرا گسترده‌تر بود. در غزل، که رایج‌ترین صورت شعر فارسی در ادوار اخیر به‌ویژه در میان قرن‌های هشتم و سیزدهم هجری بوده است، شاعر مخیر نبود که از هر چه می‌خواهد سخن بگوید. هم احوالی که از آنها سخن می‌رفت محدود بود و هم واژگانی که برای بیان این احوال به کار می‌رفت. غزل فارسی را می‌توان به نقاشی کلاسیک اروپایی تشبیه کرد که موضوعات معینی، از داستانهای کتاب مقدس و اساطیر یونان، را تصویر می‌کند و ملاک برتری نقاشی بر نقاش دیگر، نه در انتخاب موضوع بلکه در کیفیت اجرای اوست. در شعر کلاسیک فارسی نیز، مانند نقاشی کلاسیک اروپایی، دامنه نوآوری بسیار محدود بود و با شناخت سنت رابطه مستقیم داشت. به عبارت دیگر، شاعر طبیعت و جامعه و انسان را از خلال سنت شعری و زبانی که ساخته این سنت بود می‌دید. بنابراین، نه تنها با طبیعت مستقیماً مواجه نمی‌شد و آن را از خلال سنت شعری می‌دید، بلکه از زبان نیز آن بخشی به شعر راه می‌یافت که در سنت به عنوان واژگان و تعبیر شاعرانه پذیرفته شده بود. این وضع باعث نمی‌شد که شاعران ممتاز به وجود نیابند، اما در بسیاری از موارد پدیده‌ای نظیر آنچه در نقاشی

من جهة أخرى، لا يصحّ القبولُ بكلِّ ما يترتّب منطقياً على اقتراح نيما أو نهجه ذلك، لأنّه يفضي في النهاية إلى إزالة الحدود بين الشعر والنثر. إذن، ماذا كان يقصد نيما حقيقةً؟ أرى أنّه كان يتحسّس نقصاً ما أساسياً في الشعر القديم، لكنّه لم يستطع أن يُعبّر عنه بدقة، فلجأ مُجبراً إلى استخدام عبارة «الابتعاد عن السياق الطبيعي للكلام». و ذلك النقص هو بالذات تلك الخصيصة الأولى التي ذكرناها للشعر القديم، أيّ محدودية مفرداته. فعلى مرّ الزمن، حصل تمييزٌ في الشعر الفارسي القديم بين الكلمات الشعرية و المفردات غير الشعرية. و رغم أنّ هذا التمييز كان بارزاً في الغزل أكثر من أيّ شكل آخر، فإنّه كان محسوساً كذلك في القوالب الأخرى - كالمقطعة و القصيدة المُطوّلة و المزدوج... ففي الغزل، و هو أكثر الأشكال الشعريّة شيوعاً في العصور الأخيرة و خاصة من القرن الثامن و حتى القرن الثالث عشر للهجرة، لم يكن مسموحاً للشاعر أن يتناول أيّ غرضٍ يشاء؛ فالحالات المُعبّر عنها كانت محدودة، و كذلك المفردات المُعبّرة عنها. فعلى غرار الرّسم التقليدي الأوروبي، حيث كانت موضوعات الرسم محدّدة و مُستقاة من الكتاب المقدس أو الأساطير اليونانية و لا يُعزى تفوق الرّسم إلى اختيار الموضوع بل إلى نوعيّة أدائه، كان نطاق التّجديد في الشعر التقليدي الفارسي ضيقاً جداً و له صلة مباشرة بمعرفة التقاليد بعبارة أخرى، كانت نظرة الشاعر إلى الطبيعة و المجتمع و الإنسان تتمّ من خلال التقاليد الشعرية و اللغة التي أفرزتها تلك التقاليد. و لم تحلّ تلك الحالة دون ظهور شعراء متميّزين، و لكنّ في أغلب الأحيان كانت هناك ظاهرة تُعْم، تُضاهي في الرّسم ما اصطُحّ عليه بـ «الاتباعية»: إذ كان الشاعر يُوحّد فنّ الشعر و إتقان صناعة الشعر، معتبراً أنّ الفضل هو أن يحذو حذو الجهابذة المتقدّمين.

من وجهة النظر هذه يسعنا القول إنّ منهج نيما في تقريب لغة الشعر من «المنطق الطبيعي للكلام» يأتي ملازماً لدعوته إلى مواجهة الطبيعة مباشرة. و مثلما تصبح الطبيعة برمتها موضوعاً للشعر إثر هذه المواجهة المباشرة، ينبغي أن تشمل اللغة الشعرية الناجمة عن هذه المواجهة مجمل اللغة. بعبارة أخرى، يزول الحدّ الفاصل بين المفردات الشعرية و غير الشعرية، و بين اللغة القديمة و اللغة الحالية، و بين لغة الشعر و لغة النثر. و لا ينعكس «المنطق الطبيعي للكلام» في شعر نيما نفسه على النسيج النحوي للغة، بل على نمط رؤيته أيضاً. فخلافاً لرؤية الشاعر التقليدي الذي كان يَنزِع إلى الإجمال عند تطرّقه

«آکادمیسم» نام گرفته است نیز پدید می‌آید: شاعر هنر شاعری را با مهارت در صناعت شعر یکی می‌گرفت و فضیلت شاعر را اقتفا به استادان گذشته می‌دانست.

از این نظر می‌توان گفت که برنامه نیما برای نزدیک کردن زبان شعر به «منطق طبیعی کلام» با دعوت او به مواجهه مستقیم با طبیعت ملازمه دارد. همچنان که در اثر مواجهه مستقیم با طبیعت همه طبیعت موضوع شعر می‌شود، زبان شعری هم که از این مواجهه پدید می‌آید باید همه زبان را دربر بگیرد. به عبارت دیگر، مرز میان واژگان شعری و غیرشعری، میان زبان کهن و زبان امروز، و میان زبان شعر و زبان نثر از میان می‌رود. در شعر خود نیما، «منطق طبیعی کلام» نه در بافت نحوی زبان بلکه در نحوه نگاه او منعکس است. این نگاه، برخلاف نگاه شاعر کلاسیک، که چون از موضوعاتی آشنا و حتی تکراری سخن می‌گفت گرایش به اجمال داشت، اهل تفصیل است و این به ویژه در بسیاری از توصیف‌های نیما دیده می‌شود. این تفصیل برای آن است که چشم خواننده با چیزهایی که تاکنون پشت پرده سنت نادیده مانده‌اند آشنا شود. اما این تفصیل به خودی خود هدف نیست، نوعی سیر دادن چشم است در جهان و زبان به قصد برگزیدن عناصری از آن. زیرا هیچ شاعری همه طبیعت را موضوع شعر خود نمی‌کند، بلکه از میان عناصر آن برخی را برمی‌گزیند. از این نظر میان شاعران کلاسیک و شاعران نوسرای فارسی فقط یک فرق اساسی هست: عناصری که شاعر کلاسیک در شعر خود به کار می‌گرفت از پیش معلوم بود، در حالی که شاعر نوسرا این عناصر را خود آزادانه برمی‌گزیند. به همین قیاس، در مورد زبان نیز، شاعر نوسرا آزاد است که از همه گستره زبان انتخابی شخصی بکند. انواع متعدد انتخابی که کلاسیک‌های شعر نواز زبان-زبان شعر کهن، زبان نثر کهن، زبان نثر جدید، زبان عامیانه- کرده‌اند نشان می‌دهد که ایشان دعوت نیما به بازگرداندن شعر به منطق طبیعی کلام را به این معنی گرفته‌اند.

در شعر نو فارسی، گونه‌های زبانی منحصر به آنچه در شعر این چهار شاعر دیده می‌شود نیست و در مجال گسترده‌تر می‌توان این گونه‌ها را در شعر شاعران دیگر نیز بررسی کرد. میان وجود این گونه‌های زبانی مختلف با نگاه شاعران به سنت گذشته نیز ارتباطی هست. اجمالاً می‌توان گفت که شعر نو، در دوران کلاسیک خود، نه تنها به میراث معنوی بلکه به میراث زبانی شعر کهن فارسی هم نظر دارد و می‌تواند از خلال تعبیری که از آن می‌کند بخشی از آن را برگزیند یا قالبهایی از شعر کهن را در تعبیری نو

إلى الموضوعات المألوفة أو المُتكرِّرة، تميل هذه الرؤية إلى التَّفصيل الذي يلاحظ بشكل خاص في جانب الوصف في أشعار نيما. ويُعزى ذلك إلى تعويد المُتلقي على التمعُّن في ما توارى خلف أستار التقاليد. لكنَّ هذا التفصيل ليس هو الغاية، بل صُرِّب من إجماله النظر في الكون و اللغة بغيَّة اختيار عناصر منهما؛ ذلك أنه ما من شاعرٍ يتناول الطبيعة بأسرها مادَّة لشعره، بل يختار بعضاً من عناصرها. و من هذه الناحية، ثمة فارق أساسي واحد فقط بين الشعراء التقليديين و شعراء التجديد في الفارسية: فالعناصر التي كان يستخدمها الشاعر التقليدي في شعره كانت معلومة سلفاً، في حين يختار الشاعر المجدد بنفسه عناصره و بحريَّة. و على المُتوال نفسه يكونُ شاعرُ الحدائث حُرّاً على صعيد اللغة ليختارَ فردياً ما يراه من ميدان اللغة بأكمله. و ضروب الاختيار المختلفة التي اعتمدها كلاسيكيو الشعر الحديث — لغة الشعر التقليدي، لغة النثر التقليدي، لغة النثر الجديد، العامية — تدلُّ على أنهم تلقوا دعوة نيما إلى إعادة الشعر إلى المنطق الطبيعي للكلام من هذا المنطلق.

لا تقتصر الأنواع اللغوية في الشعر الفارسي الحديث على ما يلاحظ في شعر الشعراء الأربعة الأنفي الذكر. إذ يُمكن في مجالٍ أوسع دراسة أنواع كهذه في شعر الشعراء الآخرين. و هناك صلة بين هذه الضروب اللغوية المتنوّعة و نظرة الشعراء إلى تقاليد الماضي. باختصار، يمكن القول إنَّ الشعر الحديث في فترته الكلاسيكية لم يستلهم التراث المعنوي للشعر الفارسي القديم فحسب، بل استوحى من تراثه اللغوي كذلك، و استطاع من خلال استيحائه له أن يتخيَّر جزءاً منه أو أن يُحيي قوالب من الشعر القديم بصيغة تعبيرية حديثة. و سالفاً، أشار ضياء مؤحَّد إلى أنَّ عدداً لا يستهان به من قصائد الشعر الحديث الجيدة يتميِّز ببنية «القطعة»؛ كما أسلفنا نحن أن بعض أشعار مهدي أخوان هي حصيلة تمعُّن في بنية القصيدة المطوَّلة. و في السياق نفسه، يمكن ملاحظة مشابهاً بين عدد من قصائد سيهري و فرُّخزاد الطَّوال و قالب المزدوج.

و رغم كلِّ الفروق الموجودة بين الشعراء الأربعة السالفي الذِّكر، فهناك سِمَتان هامَّتان يتَّسمون بهما كقاسم مشتركٍ يميِّز بين شعرهم و شعر بعض الشعراء غير المتممين إلى تلك الفترة الكلاسيكية للشعر (و كذلك العديد من التيارات الشعرية الجديدة في الغرب).

زنده کند. پیش از این ضیاء موحد به این نکته اشاره کرده است که بسیاری از شعرهای خوب نو ساختار «قطعه» را دارند و گفتیم که قالب برخی از شعرهای اخوان حاصل تأملی در ساختار قصیده است. به همین قیاس می‌توان وجوه شباهتی میان برخی از شعرهای بلند سپهری و فرخزاد و قالب مثنوی یافت.

به رغم همه تفاوت‌هایی که میان این چهار شاعر هست، دو ویژگی مشترک مهم نیز میان آنها هست که شعر ایشان، و به طور کلی شعر دوران کلاسیک شعر نو را هم از شعر برخی از شاعرانی که به این دوره تعلق ندارند و هم از بسیاری جریانهای جدید شعر در غرب متمایز می‌کند. با همه سنت‌شکنیهای این شاعران، مرز میان زبان شعری و غیرشعری هر چند در شعر ایشان بسیار مبهم‌تر شده اما به کلی از میان نرفته است. حتی شاعرانی چون سپهری و فرخزاد نیز در عین دوری از زبان شعر سنتی، زبانی پاکیزه دارند. هیچ یک از ایشان زبان شعر خود را به آسانی به دست نیاورده است، اما بالاخره به گونه‌ای از زبان دست یافته و در کار کردن با این گونه زبانی احساس راحتی می‌کند. شعر نو فارسی با تردید در توانایی یک نوع زبان در بیان حالاتی که به جهان دیگری تعلق داشت آغاز شده است، اما دست کم در آثار شاعران کلاسیک خود، هیچ گاه به تردید جدی در مسأله زبان، به جستجو‌هایی که از تردید در توانایی زبان به طور کلی (و نه یک زبان شعری خاص) برمی‌خیزد، نرسیده است. اگر خاستگاه شعر جدید را در غرب طرح مسأله اخیر بدانیم، می‌توان گفت که شعر نو فارسی، به یک معنای بسیار عمیق، دنباله شعر کلاسیک فارسی است. و قوت و محدودیت آن در همین نکته است.

فرغم جملة خروقاتهم للتقاليد، لم يزل في شعرهم الحدُّ الفاصلُ بين اللغة الشعرية و غير الشعرية، مع أنه صار أكثر غموضاً. و حتى سبهرى و فرخزاد يتميَّزان بلغة مهذبَّة رغم تنائيهما عن لغة الشعر التقليديَّة. ثم إنَّ أياً منهم لم يتوصَّل إلى لغته الشعرية الخاصة بسهولة، لكنَّهُ ظفِرَ في خاتمة المطاف بضربٍ من اللغة يَشعر بالارتياح في استخدامه. لقد بدأ الشعرُ الفارسي الحديث و التساؤلُ يُراوِدُه حول مقدرة نوع خاصٍّ من اللغة على التعبير عن حالاتٍ تتعلَّق بعالم آخر، لكنَّهُ - على أقلِّ تقدير في أعمال كلاسيكية - لم تُساوِرُه هواجسُ الاستقصاء الناجمة عن الشكِّ في مقدرة اللغة بصورة عامة. و إذا اعتبرنا طرْحَ القضية الأخيرة منطلق الشعر الجديد في الغرب، استطعنا القولَ إنَّ الشعر الفارسي الحديث، و بمدلولٍ عميق، هو امتداد للشعر التقليدي الفارسي، و إنَّ قوَّتَه و محدوديَّتَه يَكُمنان في ذلك أيضاً.

نکاتی چند درباره شعر نو فارسی

احمد سمیعی (گیلانی)

شعر نو فارسی را، به‌ویژه متعذّتان، رهاورد روشنفکرانی دانسته‌اند که از ادبیات غرب، به خصوص ادبیات فرانسه، متأثر بودند. این آنگِ بیگانه‌بُنی با واقعیتی قرین شد که به ظاهر مؤید آن بود. در حقیقت، نوپردازان و، در رأس آنان، نیما عموماً با آثار شاعران فرانسوی، مستقیم یا از راه ترجمه، آشنایی داشتند. به‌علاوه، نخستین نشانه‌های تجدّد در شعر فارسی با نهضت مشروطیت پدیدار گشت که خود آن نیز ارمغان غرب شمرده می‌شد و در دورانی آغاز گشته بود که روابط فرهنگی با غرب و بالاخص فرانسه، به‌واسطه استادان خارجی دارالفنون و مسافرت عده‌ای از ایرانیان به اروپا برای تحصیلات عالیّه وسعت یافته بود. در همین اوان بود که جنبش ترجمه رونق گرفت و، در جنب نشر ترجمه آثار داستانی، سروده‌های شاعران فرانسوی و آلمانی نیز جسته‌گریخته در مطبوعات درج و منتشر می‌شد.

بدین سان، قرآینی در تأیید نظر آنان که اصالت شعر نو فارسی را منکر بودند و برای آن در مرز و بوم خود خاستگاهی قایل نبودند و حتی آن را حرکتی قهقرایی تلقی می‌کردند وجود داشت.

اکنون این پرسش پیش می‌آید که این قول تا چه حد پذیرفتنی است و آیا صرف این واقعیت که توسعه روابط فارسی‌زبانان با غرب خواه‌ناخواه، اگرچه در ایجاد، دست کم در تقویت و تشحید نهضت تجدّد در ایران مؤثر بوده اصالت این نهضت را نفی می‌کند و آیا

بضع ملاحظات عن الشعر الفارسي الحديث

يرى البعض، و لاسيما المتعنّتون، أنّ الشعر الفارسي الحديث هو ممّا جاء به المثقفون المتأثرون بالأدب الغربي، وبخاصة الأدب الفرنسي. وقد اقترن هذا الوَسْمُ التّعريبي بواقع بدا داعماً له: فالحقّ أنّ المجدّدين في الشعر بعامة، و في مقدّماتهم نيما، كانوا قد تعرّفوا بصورة مباشرة أو عن طريق الترجمة على أعمال الشعراء الفرنسيين. كما ظهرت أولى بوادر التجديد بانبثاق الحركة الدستورية التي كانت تُعدُّ بدورها من مُنجزات الغرب، و كانت إرهاباتها قد بدأت مع تنامي العلاقات الثقافية بالغرب - و بفرنسا خاصة - و ذلك عن طريق الأساتذة الأجانب في معهد «دار الفنون»، و سَفَر العديد من الإيرانيين إلى أوروبا لمتابعة الدراسة في جامعاتها. و تزامن ذلك مع ازدهار حركة الترجمة، إذ كانت قصائد الشعراء الفرنسيين و الألمان تُنشر بين فترة و أخرى على صفحات الجرائد و المجلات، إضافةً إلى ما كان يُنشر من أعمال قصصية منقولة.

إذن، كان هناك من الأدلة ما يدعّم رأي المتنكرين لأصالة الشعر الفارسي الحديث ممّن كانوا لا يرون له منتبأً و منطلقاً في بلادهم و يذهبون أبعد من ذلك باعتباره حركةً منكفئةً ترتدّ الفهقرى. و لكنْ إلى أيّ مدى يمكن القبول بهذا الرأي؟ و هل أنّ مجرد تنامي صلات الناطقين بالفارسيّة بالغرب، و الذي كان - شئنا أم أبيننا - له الأثر إن لم نُقل في إنطلاق حركة العَصْرنة في ايران فعلى أقل تقدير في دعمها و توفير الحوافز لها، يَنقِص من أصالة تلك الحركة؟ و هل كانت الأرضيّة في بلادنا غير مُواتية للتأثر بالغرب؟ و إن كانت مُواتيةً، فما هي و كيف توفّرت؟

برای پذیرفتاری تأثیر غرب زمینه‌ای مساعد در کشور ما وجود نداشته و اگر داشته‌که مسلماً داشته‌این زمینه چه بوده و چگونه پدید آمده است؟

برای پاسخ دادن به این پرسش، ما، در این مقام، درگیر سوابق تاریخی نهضت تجدد، که همه شئون حیات ملی ما را دربر می‌گیرد، نمی‌شویم و تنها به آنچه با تجدد ادبی، بالاخص با شعر نو، ربط پیدا می‌کند می‌پردازیم.

برای رسیدن به پاسخی روشن لازم می‌دانیم مسیر تطوّر شعر فارسی را مرور کنیم و امیدواریم که این مرور، هرچند بغایت اجمالی، راه یا بهتر بگوییم راههایی را که شعر فارسی از آغاز تا به امروز پیموده نشان دهد و ما را به این نتیجه برساند که شعر نو، اگر هم طریق جدیدی اختیار کرده از جهاتی - آن هم جهات اساسی - از عناصر پیشینه‌دار الهام گرفته است. اصولاً جریانهای فکری و هنری، در عین تأثر از تحولات اقتصادی و اجتماعی و سیاسی، روند مستقل خود را طی می‌کنند. از این رو، اگر بخواهیم برای شعر نو خاستگاهی اصیل و بومی سراغ بگیریم و راهی را که برگزیده توجیه کنیم، از بازگشت به جریانهای ادبی مقدم بر آن و، به عبارت ساده‌تر، از نظر افکندن به راههایی که شعر سنتی پیموده ناگزیریم.

شعر کلاسیک فارسی در عصر سامانیان (قرن چهارم هجری) است که هویت روشن و تشخص آشکار پیدا می‌کند. در این عصر است که مجموعه سُنن شعر عروضی فارسی مدوّن می‌گردد. اوزان، قوالب، قافیه‌بندی، تردیف، مضامین، موضوعات، صنایع بدیعی، نمادهای شعر فارسی - جملگی، در اشعار نه‌چندان زیادی که از آن عصر برجا مانده، شواهد متعدّد و متنوع دارند. حماسه ملی ما نیز در همین اوان، به نثر و به نظم، تکوین یافته است. به روزگار دولت سامانیان، شعر فارسی از جهات گوناگون به مرحله پختگی می‌رسد، شاعران بسیاری ظهور می‌کنند و در انواع مدیحه، تغزل، حکمت و اندرز، رثاء، خمریه، افسانه و داستان در قالبهای قصیده و مثنوی و قطعه و غزل و رباعی و حتی نوعی مسمط شعر می‌سرایند. اینان را نه تنها پیشگامان و پیشاهنگان (طلایه‌داران) بلکه بنیان‌گذاران و پرورش دهندگان ارکان شعر سنتی فارسی باید شمرد.

یگانه مایه‌ای که در اشعار شاعران عصر سامانی غایب یا نامحسوس است مایه عرفانی است. بررسی وجه و دلیل خالی بودن اشعار شاعران این دوره از مایه عرفانی به تفحص و تحقیق مستقل نیاز دارد و در این مقام از اشاره به خود این واقعیت فراتر

للردّ على هذه الأسئلة، لا نريد الخوض هنا في الخلفيّة التّاريخيّة لحركة التحديث التي تمسّ كافّة شؤون حياتنا القوميّة، و نكتفي بالتطرق إلى ما يمتّ بصلّة إلى الحدّثة الأدبية، و خاصة الشعر الحديث. و لذا نرى من الضروري إلقاء نظرة على مسار التحوّل في الشعر الفارسي، أمّلين من خلال تلك المراجعة، و إن كانت في غاية الإيجاز، استعراض المسار أو بالأحرى السُّبُل التي سلكها الشعرُ الفارسيُّ منذ البداية، وصولاً إلى نتيجة مؤدّاهَا أنّ الشعر الحديث، و إنّ كان قد انتهج نهجاً جديداً، فإنّه من جوانب أساسية عدة استوحى عناصر متجدّرة ذات عراقية. فالتيارات الفكرية و الفنية، رغم تأثرها بالتطوّرات الاقتصادية و الاجتماعية و السياسية، تنساق مبدئياً وفق نهجها الخاص. من هنا، إذا أردنا تقصّي منطلق ذاتي و أصيل للشعر الحديث، فلا بدّ من العودة إلى التيارات الأدبية التي سبقته أو بعبارة أبسط إلقاء نظرة على الأشواط التي قطعها الشعرُ التقليدي.

تبلور الشعرُ الفارسي التقليدي أيّما تبلور في عهد السامانيين (القرن الرابع للهجرة). ففي ذلك العهد تمّ تدوين مجمل تقاليد شعر العروض الفارسي، إذ تلاحظ في القصائد النزرة المتوفّرة من تلك الحقبة أمثلة عديدة و متنوّعة على البحور و القوالب و التقفية و الترديف و المضامين و الموضوعات و المحسّنات البديعية و رموز الشعر الفارسي بعامّة. كما أخذت ملحمتنا القومية في التبلور حينذاك نثراً و نظماً. و بلغ الشعرُ الفارسي من نواح عدة مرحلة التّكامل، و ظهرت ثلّة من الشعراء طرّقوا في قصائدهم المديح و الغزل و الحكمة و الرثاء و الخمريات و الأساطير و القصص في قوالب القصيدة المطوّلة و المزدوجة و القطعة و الغزل و الرُّباعية و حتى في نوع من أنواع المُسمّط. و لا ينبغي اعتبار هؤلاء رواداً للشعر الفارسي التقليدي فحسب، بل و مَنْ وَضَعُوا لَبَنَتَهُ و تعهدوه بالرعاية أيضاً.

أما الجانب الوحيد الذي تخلو منه قصائد شعراء العصر الساماني، أو لا يُمكن تلمّسه، فهو المضمون العرفاني. و دراسة العوامل و الأسباب التي أهدت إلى افتقار الشعر في تلك الفترة إلى الخامة العرفانيّة تقتضي سياقاً آخر. حسبنا أن نشير هنا إلى أنّ حُكم السامانيين شهد ذروة الازدهار المادي و المعنوي و السلام و الوئام في بلاد ما وراء النهر. فقد كانت بخارى في تلك الحقبة التاريخية من المراكز المهمة و المرموقة حضارياً؛ يقول نظامي

نمی‌توان رفت. همین قدر می‌توان یادآور شد که دولت آل‌سامان مقارن بوده است با اوج رونق مادی و معنوی و صلح و آرامش ماوراءالنهر. بخارا در این برهه تاریخی از مراکز مهم و معتبر تمدن به شمار می‌رفت و، به قول نظامی عروضی در چهارمقاله،

در صمیم دولت سامانیان، جهان آباد بود و مُلک بی‌خشم و لشکر فرمان‌بردار و روزگار مساعد و بخت موافق.

در چنین فضایی، بس بعید می‌نماید که مایه‌های عرفانی به اشعار شاعرانی راه یابد که از حمایت امیران بهره‌مند بودند و روزگار در امن و آرامش و رفاه می‌گذرانند. باری، در اشعاری که از این دوره به یادگار مانده تنها در یک رباعی رودکی است که بارقه‌ای از عرفان - حضور قلب در نماز - به چشم می‌آید:

روی به محراب نهادن چه سود دل به بخارا و بُتانِ طراز
ایزد ما وسوسه عاشقی از توپذیرد نپذیرد نماز

شعر عصر سامانی، هرچند با مایه‌های عرفانی عجین نیست، حکیمانه و پرعمق است. همه‌جا، در آن، متانت و وقار و اعتدال خردمندانه مشاهده می‌شود. حتی در مدایح مبالغه راه ندارد. ممدوح به صفاتی ستایش می‌شود که در او هست. میان مدیحه‌سرا و ممدوح نوعی صمیمیت و عطوفت محسوس و مشهود است. ضمناً اشعار این دوره به جریانی تعلق دارد که، از حیث طرز بیان معانی، روشن و آسان‌یاب است. در حقیقت، در شعر دوره سامانی، دو خصلت اساسی می‌توان سراغ گرفت: عمق عقلانی، سادگی زبان و روشنی بیان. این دو ویژگی است که آن را هم مردم‌پسند ساخته است و هم فرزانه‌پسند. خواننده، حین خواندن آن، لذت قهری و دیمی می‌برد و به تعقیق و تلاش فکری و مددجویی از سوابق معلومات و کشف تلمیحات مهجور و احیاناً شرح و تفسیر نیاز ندارد.

در مقابل این جریان، جریان دیگری سراغ داریم که اشعار پیچیده و پرتکلف و فضل‌فروشانه یا پُرابهام و حتی معمائی شاعرانی چون انوری، نظامی گنجوی، خاقانی، و همچنین اشعار سبک هندی به آن تعلق دارد. در این مقام، حظ خواننده بیشتر محصول مایه‌های خود او و توانائی اوست در کشف اشارات و فهم تکلفات شاعر. اشعار دسته اول آسان‌تر در سینه‌ها ماندگار می‌شوند و پاره‌هایی از آنها چه بسا به صورت مثل سایر درمی‌آیند. حال آنکه اشعار دسته دوم تنها در دیوانها جا خوش می‌کنند و بیشتر در بازار متفَننان متادب خریدار دارند و صاحبان ذوق سلیم، اگر قصد التذاذ هنری داشته باشند،

عروضي في المقالات الأربع: «بعهد السامانيين، كان العمران يعمّ العالم، و البلادُ دون خصم، و العسكرُ قيد الطاعة، و الزمنُ مُواتٍ، و الحظُّ مُحالف». و في مناخ كهذا، يبدو من المستبعد جداً أن تتخلّل المضامينُ العرفانية قصائد شعراء كانوا يحظون برعاية الأمراء و ينعمون بالأمن و السلام و الرغد. و من ضمن الأشعار المتبقية من ذلك العصر، هناك رباعيّة واحدة فقط للشاعر رودكي نلمح من خلالها بارقة عرفانيّة هي الخشوع قلباً و قلباً عند الصلاة: «ما الجدوى إن وُلّيت وجهك شطرَ المحراب/ و قلبك في «بخارى» هائمٌ بالغيد من أهل «طراز»/ فرُبنا لا يقبل الصلاة منك/ لى يتقبّل منك هواجس العشق».

و لكن رغم أنّ الشعر في الفترة السامانية لا يحفل بالمادة العرفانية، فإنّه يتسم بالجانب الحكمي و بالعمق، إذ تُلاحظ الرصانة و الرزانة في كافة مناحيه. حتى المديح فيه يخلو من الغلو، و الإطراء يتمّ بالإشادة بما يتّصف به الممدوح حقاً، و بين المادح و الممدوح يُمكن تبيّن نوع من المودّة و التعاطف. علاوةً على ذلك، تُندرج أشعار تلك الفترة ضمن تيار هو من حيث التعبير عن المعاني واضح و سهل المنال. و هاتان الخصيصتان (العمق الحكمي من جهة، و بساطة اللغة و وضوح التعبير من جهة أخرى) جعلتا شعر العهد الساماني محطّ إعجاب العامة و أهل الحكمة على حدّ سواء. فالمتذوق حين يقرأه يستمتع به دون قصدٍ منه أو تحكّم، و لا حاجة له في ذلك إلى الغوص و الجهد الفكري و الاستعانة بمخزون المعلومات و الكشف عن التلميحات المهجورة و اللجوء حيناً إلى الشرح و التأويل.

في المقابل، ثمة تيار آخر يُنزع إلى الأشعار المعقّدة الحافلة بالتصنّع و التعالم أو المتّسمة بالغموض، بل و التعمية؛ و منها قصائد أنثوري و نظامي كنجوي و خاقاني، و كذلك أشعارُ الأسلوب الهندي. هنا غالباً ما تتوقّف متعة المتذوق على إمكانياته هو بالذات، و على مقدرته في إماطة اللثام عن تنويهاات الشاعر و سبر أغوار تكلفه. و في حين يسهل حفظُ قصائد الفريق الأول حتى ليتحوّل بعضُها إلى أمثالٍ سوائر، نرى أشعار الفريق الأخير لا تبارح الدواوين و لا يتحرّها في الغالب سوى من تأدّب تغنّياً و قلماً يرغب فيها أصحابُ الذوق السليم إن هم نشدوا المتعة الفنية.

هاتان السمتان الأساسيتان بالذات تلازمان شعرنا العرفاني؛ لكنّ ذلك العمق، خلافاً لما نجده في أشعار العصر الساماني و قصائد الشاعر ناصر خسرو، ليس عقلاً بل

کمتر به آنها گرایش پیدا می‌کنند.

همین دو خصلت اساسی عمق و سادگی زبان و روشنی بیان در شعر عرفانی ما مأوا گرفته است. نهایت آنکه این عمق، به خلاف آنچه در اشعار عصر سامانی و سروده‌های ناصر خسرو وجود دارد، عقلانی نیست رازورانه است. دریافت سطحی معانی این هر دو نوع - اشعار حکیمانه و اشعار عرفانی - در پرتو زبان ساده و بیان روشنی که دارند در دسترس عامه است؛ اما پیدا کردن همحسی و همدلی و همجانی با شاعر مستلزم از سر گذراندن تجربه‌های حکمی و عقلانی یا ذوقی و عرفانی است. از این حیث، شعر عرفانی از دسترس دورتر و راه یافتن به حریم شاعر از خلال آن بس دشوارتر است.

در همین خصلت است که شعر نو با شعر عرفانی قرابت می‌یابد. نهایت آنکه، در شعر نو، تجربه شاعرانه و زیباشناسانه ناب است که به زبانی به ظاهر ساده و بی‌پیرایه، با واژه‌ها و تعبیرهای به لحاظ زبانی مانوس بیان می‌شود و از این جهت، مانند شعر عرفانی فریبنده است: خواننده عادی آن را می‌خواند و به خیال خود می‌فهمد و از آن لذت هم می‌برد؛ در حالی که هنوز به حریم شاعر راه نیافته است.

برای آنکه تصویر شعر نو برجستگی و صراحت و تمایز قوی‌تری پیدا کند، مقایسه آن با شعر عصر غزنوی، که - هرچند وجوه اشتراکی با آن دارد - از جهات متعدّد با آن در تباین است، خالی از فایده نیست.

می‌دانیم که، در عصر غزنوی، شعر درباری فایق بوده است - درباری نه تنها از این جهت که به دربار تعلق و به لطافت و ظرافت گرایش داشته بلکه هم از این رو که قرین اعتدال بوده است: نه جلوه‌های شهوانی در آن می‌بینیم نه فضای قدسی و روحانی و نه حتی آن عمق حکیمانه دوره سامانی. شاعر در صدد بازنمایی فردیت خود و بازسازی مصادیق منفرد نیست بلکه می‌خواهد تصویری نمونه‌وار و انتزاعی و اجمالی به دست دهد. از شاعر توصیف عواطف و تجربه‌های فردی به شیوه رمانتیک‌ها انتظار نمی‌رود. توقع بیان حالات درونی و اصیل و فردی از او نمی‌توان داشت. وصفهای شاعر صوری و انتزاعی و غیرشخصی است. صورت حاکم بر ماده و گویای چیزی است بیش از محتوای خود: رایحه شعری از آن شنیده می‌شود. در حقیقت، شعریت کلمات است که به سخن خصلت شاعرانه می‌بخشد. اگر شاعر از تکرار مضامین خسته نمی‌شود، از آن روست که توجه او به سخنوری و بیان استادانه است که ارزشی بالاتر از محتوا پیدا می‌کند. تحوّل

باطني. و بمستطاع عامة المتذوقين إدراك المعاني على مستوى السطح في كلا النوعين – الأشعار الحكيمية و القصائد العرفانية – بفضل لغتهما البسيطة و تعبيرهما البين، غير أن التواصل مع الشاعر شعورياً و روحياً يتطلب ممارسةً و خبرةً حكيمية و عقلانية أو ذوقية و عرفانية. و من هنا، ينأى الشعرُ العرفانيُّ عن الأدركِ إجمالاً و يصعبُ النفوذُ من خلاله إلى دخيلة الشاعر.

بهذه الخصوصية بالذات يتماثل الشعرُ الحديثُ مع الشعر العرفاني. غير أن هناك تجربة شعرية و جمالية خالصة في الشعر الحديث يُعبّر عنها بلغة تبدو بسيطةً خاليةً من التزييق، و بمفردات و تعابير مألوفة لغوياً. و من هذه الناحية، يبدو الشعر الحديث، شأنه شأن الشعر العرفاني، خداعاً: إذ إنَّ القارئ العادي يظنُّ أنه قد فهمه و يلتدُّ به، في حين أنه لم ينفذ إلى عالم الشاعر بعد.

و بغية إبراز صورة الشعر الحديث و تمييزها أكثر فأكثر، لا تخلو من فائدةٍ مقارنته بشعر العهد العزَنوي، الذي يختلف عنه من جهات عدة بالرغم من قواسمهما المشتركة. فقد كان شعر البلاط هو الشعر السائد في عهد العزَنويين. و نسبته إلى البلاط لا تنمُّ عن اختصاصه به و نزعته إلى اللطافة و الاستطراف فحسب، بل تعود أيضاً إلى اتصافه بالاعتدال: فلا مظاهرٍ غريزية تتجلى فيه، و لا جوً قدسياً معنوياً يمكن تبيينه، و لا حتى ذلك العمق الحكيمي الذي كان ماثلاً في العصر الساماني. و لم يكن الشاعر يتوحنى إبراز ذاتيته و استعراض الأمثلة المنفردة، بل كان يصبو إلى عرض صورة نموذجية تجريدية مختزلة. و لم يكن المرجوُّ منه وصف الأحاسيس و التجارب الفردية على غرار الرومنطيقين، إذ كان الوصف لديه شكلياً تجريدياً غير ذاتي، و الشكل يتحكم بالمادة، و دلالتُه تتجاوز مضمونه: أي أن رائحة الشعر كانت تُضوع منه. و الحق أن شاعرية الكلمات هي التي كانت تُضفي على الكلام مسحة الشعر. و لئن كان الشاعر لا يسأم من إعادة المضامين، فالسبب يعود إلى عنايته بالتعبير الرّصين، الذي كان يحظى بأهمية أكبر من المضمون. و هكذا لم ينجح التطورُ منحي الإتيان بالمضامين المبتكرة؛ فبراعة الشاعر كانت تكمن في تحديث صياغة المضامين التقليدية ذاتها، و المضمون كان أقرب إلى البساطة و التجرد المتزايد بحيث بدا خاملاً و عقيماً لا يخصب إلا بالاقتران بالمضامين الأخرى. و كانت القاعدة و المواضع و التقاليد هي المبدأ الأساس، و اتباعها لا مناص منه. أما

در جهت آوردن مضامین نو نیست. هنر شاعر در آن است که همان مضامین سنتی را به طریقی نو درآورد. مضمون به ساده شدن و پیراستگی و هرچه بیشتر انتزاعی شدن گرایش دارد تا آنجا که در بازنمون فسرده و منجمد و تنها از راه جفت شدن با مضامین دیگر بارور گردد. اصل قاعده و مواضعه و سنت است و تبعیت از آن حتمی است. شاعر به اراده خود این انقیاد را می‌پذیرد تا استادی و مهارت خود را، در عین محدودیت، نشان دهد. همین قیدهای دلپذیر است که، از طریق مشترکات، سبک دوره‌ای را شکل می‌بخشد و آن را در دسترس فهم قرار می‌دهد. نوآوری ماهرانه و مقبول در ترکیبها و آرایشهای تازه مضمون سنتی است. از این رو، یافتن منشأ مضمون دشوار است. تنها پرورش و گونه‌گونی مضمون واحد را می‌توان ردیابی کرد. پروردن مضمون نیز، به واقع، آوردن تصاویری است که برای همان ویژگیهای ثابت شواهدی نو به دست دهند. تنگی دهان و میان معشوق را عنصری در یک رباعی چنین وصف می‌کند:

تا نسرایی سخن دهانت نبود تا ننگشایی کمر میانت نبود
تا از کمر و سخن نشانت نبود سوگند خورم که این و آنت نبود

و سعدی در دو بیت چنین:

علت آن است که گاهی سخنی می‌گوید ورنه معلوم نبودی که دهانی دارد
حجت آن است که وقتی کمری می‌بندد ورنه مفهوم نگشتی که میانی دارد

که، در آن، مضامین بیت اول رباعی عنصری را، با جا دادن در دو بیت، استقلال بخشیده و هم با تعدد افعال سخن را زنده‌تر و پویاتر ساخته است.

همین مضمون در حافظ با مایه‌ای فلسفی عجیب می‌گردد و به این صورت درمی‌آید:

بعد ازینم نبود شایبه در جوهر فرد که دهان تو در این نکته خوش استدلالیست
در مقایسه اشعار این دوره با سروده‌های شاعران نوپرداز با تباین آشکاری روبه‌رو

می‌شویم:

شاعر عصر غزنوی برون‌گراست، مهم برای او جلوه‌هاست و او کاری به علل و اسباب ندارد؛ مقید به سنت شعری است؛ نوآوری در بیان استادانه با حفظ مضامین است؛ در شعرش، صورت بر ماده فایق است؛ تصاویر شاعرانه در سروده‌اش انتزاعی و غیرشخصی است؛ شعر، با مشترکات، در چارچوب سبک دوره‌ای محصور است؛ مخاطبان شاعر محدود و خود اهل ذوق و ادب‌اند و با شاعر سنخیت فرهنگی دارند؛

الشاعر فقد كان ينقاد لذلك طوعاً لِيَسْتَعْرِضَ تمرُّسه و براعته و هو مقيّد تماماً. و كانت تلك القيود المحبّبة بالذات هي التي تشكّل، بالقواسم المشتركة بينها، أسلوب الفترة و تجعله في مُتَنَاوِلِ الفهم، و لا نعني بذلك إلاّ التجديدَ البارِعَ المقبول في التراكيب و الصياغات المستحدثة للمضمون التقليدي. بناءً على ذلك، من الصعوبة بمكان تعقّب جذور المضمون، إنّما يمكن تلمّس اِكْتِمَالِ المضمون الواحد و تنويعاته. و الواقع أنّ إغناء المضمون كان يتجسّد في خلق صور تُسْتَعْرِضُ أمثلةً طريفةً على الخصائص الثابتة ذاتها. فالشاعر عُصْرِي البُلْخِي يصف في رباعية له صِغَرَ ثَغْرِ الحبيب و نُحُوْلَ خصره على النحو التالي:

لا ثَغْرَ لَكَ إِنْ لَمْ تَفْهَمْ بِالْكَلامِ لا خَصْرَ لَكَ إِنْ لَمْ تَحِلَّ الْجِزَامَ
لا ذا و لا ذاك ببادِ عَلَيْكَ عَيْبَ النُّطْقِ و غَابَ الْجِزَامَ

فيما يصفهما سَعْدِي الشيرازي بيّتين على هذه الصورة:

و حَسْبُنَا سَبَبٌ إِنْ فَاهَ بِالْكَلامِ لِيَنْجَلِي أَنَّهُ ذُو ثَغْرِ ذُو دُرِّ
و حَسْبُنَا حُجَّةٌ أَنْ يَنْتَطِقَ وَسَطاً لِنَسْتَدَلَّ عَلَى خَصْرِ لَهُ ضَمِيرٍ

حيث يلاحظ أنّ سَعْدِي، بإدراجه لمضمونَي البيت الأول من رباعية عُصْرِي في بيتين كلّ على حده، قد منحهما نوعاً من الاستقلالية، مضيفاً إلى الكلام زَحْماً و حيويةً بتنويعه للأفعال.

و هذا المضمون بالذات يتطّبع في شعر حافظ الشيرازي بطابع فلسفي و يتّخذ المنحى التالي:

يَقُونُ يَقِينَ الْجَزْمِ بِالْجَوْهَرِ الْفَرْدِ فَتَعْرُكُ بُرْهَانٌ عَلَيْهِ مُطَاوِعُ

و إذا قورنت أشعارُ تلك الحقبة بقصائد شعراء الحداثة يلاحظ بينها اختلافٌ سافر. فشاعر العهد العزَنَوِي انبساطيٌّ يُعْنَى بالمظاهر و لا تهتمُّه الأسبابُ و المؤدّيات، و هو يتقيّد بالتقاليد الشعرية، و تجديده يَكْمُنُ في التعبير الجَزَلُ في حدود المضامين المعهودة كما ذكرنا. أما شعره فيتحكّم الشكل فيه بالمادة، و الصوَرُ الشعرية فيه تجريديةٌ غير ذاتية. و يندرج الشعر بقواسمه المشتركة ضمن نطاق أسلوب العصر. و جمهورُ الشاعر هم قلّةٌ من أصحاب الذوق و من الضالعين في الأدب ممّن يماثلونه ثقافياً. و الجانبُ الذاتي في لغة الشاعر ضعيف نسبياً و يتضاءل إزاء الصيغ الجاهزة.

فردیّت زبان شاعر نسبتاً ضعیف است و با تعبیرات قالبی رنگ می‌بازد. در مقابل، شاعر نوپرداز درون‌گراست؛ سنت‌شکن است؛ نوآوری در بیان تجربه‌های هنری و الهامات نو در قالب مضامین تازه است؛ در شعرش، صورت و ماده پیوند زنده و ارگانیک دارند؛ تصاویر از آن شاعر و آفریده اوست؛ شاعر استقلال جوست و از محدود ماندن در مکتبی معین رمیدگی دارد؛ مخاطبان شاعر محفلی نیستند و شعر خواهان آن است که حتی در فضای محلی محدود نماند و در پهنه جهانی طنین افکن گردد و قرون و اعصار را درنوردد؛ شاعر در تلاش آن است که زبان خاص خود را بیابد و با این زبان کسب هویت کند.

اکنون این سؤال به ذهن می‌آید که آیا چنین ویژگی‌هایی در شعر نو اساساً تازگی دارد؟ پیش از پاسخ دادن به این پرسش یا بهتر بگوییم برای پاسخ دادن به این پرسش، بگذار ببینیم نظریه‌پردازان شعر نو درباره خصایص آن چه گفته‌اند.

ویژگی‌هایی که نظریه‌پردازان برای شعر نو قایل شده‌اند بیشتر خصلت کالبدشناسانه دارد و خصوصیات ذاتی و محتوایی آن را کمتر بیان می‌کند. لذا، با این رهیافت، درباره پیوند شعر نو و شعر سنتی یا سنت شعری چیزی گفته نمی‌شود و اگر هم چیزی گفته می‌شود منحرف کننده است^۱. جدی‌ترین و جمع‌وجورترین تحلیلی که در این باب صورت گرفته شاید مقدمه خواندنی محمد حقوقی بر شعر نو از آغاز تا امروز، ۱۳۵۰-۱۳۰۱ (مجموعه اشعار نو منتخب خود او همراه چند تفسیر) باشد.

حقوقی، ضمن شرح ملاک‌هایی که برای گزینش اشعار اختیار کرده، به ویژگی‌هایی اشاره دارد که شعر نیمایی را از شعر سنتی متمایز می‌سازد. این ویژگی‌ها ذیل عناوین کوتاه و بلندی مصرعها، عدم رعایت قراردادهای، عدم سخنوری، نوع ابهام، نوع ساختمان جای داده شده است. در این میان، حقوقی بر سر نوع ابهام درنگ بیشتری کرده و، با برشمردن عوامل آن، کوشیده است تا میان نوع ابهام در شعر نو و در شعر سنتی فرق ماهوی نشان دهد. همچنین وی، ذیل بحث نوع ساختمان، برای شعر نو معماری قایل شده که شعر سنتی فاقد آن است.

از تمایزهایی که حقوقی میان شعر نو و شعر سنتی ارائه کرده آنچه به کالبدشناسی

(۱) مثلاً ضیاء موحد شعر نو را دنباله قطعه در شعر سنتی شمرده و، در این نظر، بیشتر به معماری و کالبدشناسی شعر نظر داشته است.

في المقابل، يُعدُّ الشاعرُ الحديث انطوائياً و خارجاً عن التقاليد، و تجديده يتمثل في التعبير عن التجارب الفنية و استلهاً ما يستجدُّ في صيغة مضامين حديثة. و للشكل و المادة في شعره صلة حيوية و عضوية، و الصوّر من نسج خيال الشاعر و إبداعه. و هو، أي الشاعر، نزح إلى الاستقلالية و يُنفّر من الانكماش في إطار مذهب معيّن. أما جمهوره فلا يمتُّ إلى وسطٍ ما بصلة، و شعره لا يرضى بالانكفاء في البيئة المحلية بل يصبو إلى بلوغ المستويات العالمية و تخطّي الأزمنة و العصور. و أخيراً و ليس آخراً، فإنَّ الشاعر يسعى جاهداً إلى امتلاك لغته الخاصة مكرساً بذلك هويته.

هنا يتبادر إلى الذهن هذا السؤال: هل خصائص الشعر الحديث هذه هي بالفعل حديثة العهد؟ من أجل الردّ على هذا السؤال، يُنبغي أن نستعرض آراء المنظرين للشعر الحديث حول خصائصه.

فالسّمات التي يذكّرها هؤلاء غالباً ما تتخذ صيغةً هيكليةً، و قلّما تتناول الجوانب الذاتية للشعر و مضمونه. إذن، و بناءً على هذه المقاربة، لا يتمّ التطرّق إلى علاقة الشعر الحديث بالشعر التقليدي أو بالتقاليد الشعرية، و إن تمّ فهو في غير محلّه^١. و ربما كانت مقدّمة الأستاذ محمد حقوقي المُمتعة لكتابه الشعر الحديث منذ البدء حتى اليوم، ١٩٦٢ - ١٩٧١ من أهمّ التحليلات في هذا المجال و أكثرها شمولية و اتزاناً. فهو إذ يسرد الضوابط التي اعتمدها لاختيار القصائد، يشير إلى السمات التي تميّز الشعر النيماي عن الشعر التقليدي. و تندرج هذه السمات ضمن هذه الأطر: قصر الأشرطة و طولها، عدم التقيد بالتقاليد المتّبعة، انعدام البلاغة، نوعية الغموض، نوعية البناء. و هنا يتوقّف الأستاذ حقوقي مطوّلاً عند نوعية الغموض، و يأتي على ذكر أسبابه محاولاً التمييز بين طبيعة الغموض في الشعر الحديث و طبيعته في الشعر التقليدي. كما أنّه في دراسته لنوعية البناء يرى للشعر الحديث بنيةً يفتقر إليها الشعر التقليدي.

و الفروق التي يسوقها الأستاذ حقوقي بين الشعر الحديث و الشعر التقليدي بخصوص الهيكلية الشعرية - الوزن و القالب - مُثبّعة و مُعبّرة تماماً، و لكنّ ما يتعلّق منها بجوهر الشعر يستدعي التأمل بالحاح. فالحق أنّ الاختلاف على وجهه النظر هذه هو الذي يقودنا

(١) فمثلاً يرى ضياء موحّد أنّ الشعر الحديث امتداد ل«القطعة» في الشعر التقليدي، و هو في ذلك يأخذ ببنية الشعر و هيكلية في الاعتبار.

شعر - وزن و قالب - مربوط می‌شود کاملاً پذیرفتنی و روشن‌گر است؛ اما آنچه با جوهر شعر ربط پیدا می‌کند قویاً محلّ تأمل است و ما بر سر همین مطلب است که توضیحاتی را لازم می‌شماریم. در حقیقت، اختلاف بر سر همین برداشت است که ما را بر سر دوراهی قابل شدن گسستگی کامل شعر نو از سنت شعری جز از حیث ماده زبانی یا پیوستگی آن با سنت شعری و ادامه حیات جهاتی از این سنت در شعر نو قرار می‌دهد. فرقی که حقوقی در مقوله ابهام میان شعر نو و شعر سنتی قابل شده ناشی از آن به نظر می‌رسد که وی بیشتر به اشعار شاعرانی چون خاقانی نظر دارد که پیچیدگی و دشواریابی سخن آنان از وجود تلمیحات و اشارات و استفاده از معلومات در شعر بر می‌خیزد. از این رو، حقوقی به حق این نوع ابهام را از ابهامی که در ذات شعر نو وجود دارد متمایز می‌داند.^۲ اما، اگر به جای شعر متکلفانه خاقانی، به غزلیات شمس یا رباعیهای خیام توجه کنیم، در آنها پرتو همان تجربه‌های عرفانی و فلسفی عمیق را می‌یابیم که از دسترس اذهان عادی به دور است و مانند تجربه‌های شعری و زیباشناسانه شاعران نوپرداز بی‌همتاست و لازمه انس و الفت گرفتن با آنها سنخیت فکری و روحی پیدا کردن با شاعر و رخنه کردن به حریم اوست.

درباره نوع معماری و ساختمان شعر نیز، که وجه تمایز شعر نو شمرده شده حرف هست؛ زیرا نظیر همان ساخت استوار و محکم و همان معماری فنی را در رباعیهای خیام و غزلیات حافظ و قطعات شعری دوره سامانی و حتی در قصاید عصر غزنوی - با تشبیب، تخلّص به مدح، مدح، شریطه - می‌توان سراغ گرفت.^۳

به نظر ما، شعر نو - اگر جوهر شعری آن ملاک گرفته شود - از جهت عمق و از این نظر که دریافت آن مستلزم نوعی همحسی و همدلی با شاعر و راه یافتن به حریم مکنونات اوست، دنباله شعر عرفانی است و از این حیث که، در انواعی از آن، مقصود

۲) تعبیر ابهام از حقوقی است که به نظر ما، برای افاده مقصود او بهترین انتخاب نیست. در حقیقت، بیشتر از عمق شعر و راز شاعر و حریم اوست که ذیل این عنوان سخن می‌رود.

۳) در واقع شعر سنتی نیز معماری خود را دارد با این قید که معماری سنتی شعر، همچون معماری بناهای سنتی، دارای الگوهای محدود و مشخصی است و، علاوه بر آن، مصادیق هر الگو در عناصر اصلی شریک‌اند. در صورتی که، در شعر نو، هر اثری معماری مستقل خود را دارد و الگوها نیز بسیار متنوع است.

مناظر این در معماری در بناها (الگوی مشترک و نوعی) و الگوی منفرد است که در عصر ما از این هر دو نمونه‌های فراوان وجود دارد.

إلى مفترق الانقسام التام للشعر الحديث عن التقاليد الشعرية (اللهم إلا من حيث المادة اللغوية) أو ارتباطه بها و تواصل جوانب منها في الشعر الحديث.

و البؤن الذي يراه الأستاذ حقوقي في مجال الغموض بين الشعر الحديث و الشعر التقليدي يبدو ناجماً عن تركيزه على قصائد فئة معينة من الشعراء، من أمثال خاقاني ممن يعود التعقيد و الصعوبة في اكتناه مغزى كلامهم إلى التلميحات و استخدام المعلومات في الشعر. من هنا، يميّز الأستاذ حقوقي، و بحق، بين هذا النوع من الغموض و بين ما هو ذاتي في الشعر الحديث من غموض^٢. لكننا لو ركّزنا بدلاً من قصائد خاقاني المتكلفة على غزليات شمس لجلال الدين الرومي أو على رباعيات الخيام، لَمَمَحْنَا إشراقَةَ التجارب العرفانية و الفلسفية العميقة التي تَعَجَز عن تناولها الأذهانُ العاديةُ و لا يُنَاظِرُهَا أَيْ شَيْءٌ، بالضبط مثل التجارب الشعرية و الجمالية للشعراء المجددين، و يتطلّب التعمُّدُ عليها التوحُّدَ فكرياً و نفسياً مع الشاعر و النفوذ إلى عالمه.

أما عن نوعية البناء الشعري الذي يميّز الشعر الحديث عن غيره، فثمة ملاحظة هنا أيضاً. ذلك أنه يمكن توخّي البناء الراسخ المتين و العمارة الفنية ذاتها في رباعيات الخيام، و غزليات حافظ، و القطع الشعرية المتبقية من العصر الساماني، و حتى قصائد العهد الغزنوي بما فيها من أغراض التشبيب و التخلُّص إلى المديح و المديح و الشريطة أو التأيد^٣.

في رأيي أن الشعر الحديث، إن كان على المحك من حيث الجوهر الشعري، فإنه من ناحية العمق، و من حيث إن الإمام به يستلزم وحدة الأحاسيس و التعاطف مع الشاعر نوعاً ما و التغلغل في صميم باطنه، امتداداً للشعر العرفاني؛ و هو، من حيث تركيز الشاعر في أنواع منه على مجرد إبداع الجوانب الجمالية بالكلمات، امتداداً لبعض قصائد سعدي التي تضاهي الشعر الخالص و الثرّ - بعض النظر عن الوزن. أما من جهة إبداع المضامين،

(٢) مصطلح «الغموض» هذا هو من اختيار الأستاذ حقوقي، و لا نراه الخيار الأفضل للتعبير عما يقصده. ففي الحقيقة، غالباً ما يُراد بهذا العنوان سَبْرُ غُورِ الشعر و سرُّ الشاعر و دخيلته.

(٣) في الواقع يمتاز الشعر التقليدي أيضاً ببناء خاص به، غير ان نماذج بنائه متواضعة و محدّدة كما هي الحال في عمارة المباني التقليدية. إضافة الى ذلك، تكون الشواهد في كل نموذج منه من العناصر الرئيسية. في حين ينفرد أي عمل من أعمال الشعر الحديث بعمارته الخاصة، و تتنوع فيه النماذج بكثرة.

شاعر صرفاً زیبایی‌آفرینی با کلمات است، دنباله بعضی از اشعار سعدی که به شعر ناب و - صرف نظر از وزن - به نثر نزدیک می‌شود. از جهتی دیگر، یعنی مضمون‌آفرینی، شعر نو را دنباله اشعار سبک هندی می‌توان شمرد^۴.

بدین سان، شعر نو همه ویژگیهای ممتاز شعر فارسی - وزن عروضی در شعر نیمایی، عمق و احتوای بر تجربه بی‌همتا و دردمند شاعر، سادگی زبان و روشنی بیان، مضامین نو، معماری فرهیخته، تشخیص زبانی - را درخود جمع کرده است. درحقیقت، شعر نو، از میان خصایصی که شعر فارسی در هر مرحله از تطوّر یافته عناصری را اختیار کرده و خلّاقانه پرورش داده است. از این رو، باید گفت که شعر نو فارسی ریشه در همین مرزوبوم دارد و آنان که در صدد بوده‌اند و هستند به آن عنوان عاریتی بدهند و اصالت آن را انکار کنند از جوهرش غافل مانده‌اند. همچنین کسانی که خواسته‌اند و می‌خواهند آن را تافته‌ای جداافتاده و یکسره منفصل و مستقل از سابقه و سنت شعری ما جلوه دهند راه گزافه پیموده‌اند.

مع الوصف، از یک جهت، شعر نو، به ویژه فراورده‌های متأخرتر آن، از شعر سنتی فاصله می‌گیرد و آن تفوق سبک فردی و تعمّد شاعر در اجتناب از اندراج در سبک دوره‌ای است. در دوران طفولیت و نوجوانی شعر نو، سبک دوره‌ای، در قالب شعر نیمایی، بر شاعران نوپرداز تحمیل شد. هرچند، در این زمینه، وجه اشتراک بیشتر جنبه صوری داشت و فاقد آن قوت بود که بتواند بر ویژگیهای سبکی شاعر سایه اندازد. درحقیقت، اشعار نو شاعرانی چون اخوان و شاملو و سهراب سپهری و فروغ، در همان مرحله آغازین یا در مراحل پختگی شاعری، هویت مستقل خود را نشان داد. باری، وجوه اشتراکی که در اشعار سنتی به سبکهای دوره‌ای شکل می‌داد، در شعر نو، رفته‌رفته رنگ باخت به گونه‌ای که دوران پروردگی شاعر نوپرداز بیشتر با زبان مستقلی که پس از سیاه‌مشقها پیدا می‌کرد مشخص و متمایز می‌شد. این پدیده را حتی در اشعار سبک هندی، که در آنها نوآوری دغدغه فکری شاعر شده بود، نمی‌توان سراغ گرفت و خود اصطلاح و عنوان سبک هندی شاهد این معنی است.

۴) درشماری از اشعار نوپردازان لحن حماسی نیز طنین‌افکن است. این خصلت در اشعار اخوان و شاملو - هریک به صورتی - نمایان‌تر است. لحن حماسی، به‌ویژه در دوره‌هایی از تاریخچه شعر نو، در این شعر طنین قوی‌تری یافته است. بررسی این ویژگی خواستار مجالی فراخ‌تر و دقت‌نظر بیشتری است.

فإنه يُمكن اعتبارُ هذا الشعر امتداداً لأشعارِ الأسلوبِ الهندي^٤.

و هكذا يتضمّن الشعر الحديث كافة الخصائص المميّزة للشعر الفارسي: الوزن عروضياً في الشعر النيمائي، و العمق و رصد تجربة الشاعر و معاناته، و بساطة اللغة و وضوح التعبير، و المضامين الحديثة، و البناء الحكيم، و التميّز اللغوي. و في الحقيقة، يبدو أنّ الشعر الحديث قد اختار من سمات الشعر الفارسي في مجمل مراحل تطوّره عناصرَ بادرَ هو بدوره إلى تطويرها بإبداع. و عليه، ينبغي القول إنّ للشعر الفارسي الحديث جذوره المحلية و منبته الإقليمي، و منْ تعمّد أن يضيف عليه عنواناً مستعاراً و يَجحد أصالته فقد أهملَ جَوْهره. كذلك مَنْ رغب في أن يعتبره نسيجَ وحده و متجرّداً تماماً عن ماضيها الشعري و تقاليدَه فقد غالى أيّما مغالاة.

و مع ذلك، فإنّ الشعر الحديث، و بخاصة في نتاجاته الأخيرة، أخذ ينأى عن الشعر التقليدي من حيث تميّز أسلوبه الفردي و ازورار الشاعر عن الانضواء إلى أسلوب الفترة. فإنّ طفولة الشعر الحديث و يُفوعه، فَرَضَ أسلوبُ الفترة على شعراء التجديد، و ذلك بصيغة الشعرِ النيمائي، رغم أنّ القواسم المشتركة على هذا الصعيد كانت في الغالب شكلاية تفتقر إلى التأثير على سمات الأسلوب لدى الشاعر. و الحق أنّ قصائد الناشئة من الشعراء، من أمثال مهدي أخوان ثالث و أحمد شاملو و سُهرلب سِپهري و فُرُوغ فَرُخزاد، قد برهنت على تميّزها و استقلاليتها إما في تلك المرحلة البدائية بالذات أو مع صقلِ الموهبة الشعرية لديهم. على أيّة حال، انحسرت القواسم المشتركة التي كانت تُشكّل أسلوبَ الفترة في الأشعار التقليدية و تضاءلت في الشعر الحديث تدريجياً، بحيث كانت ذروة التطوّر عند شاعر الحداثة غالباً ما تتسم باللغة الفريدة التي كان يكتشفها بعد أشواط من الخربشات و الاختبارات. و لا يمكن تحري هذه الظاهرة حتى في قصائد الاسلوب الهندي التي كان التجديد فيها هاجسَ الشاعر، سيّما و أنّ مصطلح الأسلوب الهندي بالذات هو برهان على ذلك.

هذه الاستقلالية في الهوية و التميّز اللغوي عند شعراء الحداثة لم يترسّخا بشكل

(٤) يمكن تحسّس وُقْع النّبْرة الملحميّة أيضاً في بعض قصائد شعراء الحداثة. و تبرز هذه السمة جلياً في قصائد أخوان و شاملوكل على طريقته. و للنبرة الملحميّة وقع أقوى في الشعر الحديث في فترات معيّنة من تاريخه. و دراسة هذه السمة تتطلّب مجالاً أوسع و متابعة أدق.

این استقلال هویت و تشخص زبانی شاعران نوپرداز تصنعی و، به اصطلاح، بر بسته نبود بلکه طبیعی و بر رسته بود. چون شعر نه مایه سرگرمی یا شانی از شئون زندگی معنوی شاعر بلکه تمام زندگی او شد و جوهر وجود شاعر در شعر او ریخته شد. شعر به سبیکه جوهر وجود شاعر تبدیل گردید. از این رو، همان تمایز فردی موجود در ساحت وجودی شاعر در شعرش بازتاب و هویت شعری شاعر به همین صورت تکوین یافت. در نتیجه، جو و اقلیم شعری جانشین سبک دوره‌ای شد. از این پس، آنچه به اشعار شاعران رنگ و بو و طعم واحد داد اشتراک در زبان و بیان خود فضای خاص شعری بود که به تأثیر تحولات اساسی و مسائل حیاتی جامعه و جهان انسانی قهراً پدید می‌آمد.

شعر نو، با این ویژگی، از جهت دیگری نیز، متمایز گشت. شعر سنتی، هر چند از نظر فهم‌پذیری در دسترس و آسان‌یاب بود و به آسانی با خواننده آشنا می‌شد، هر چند از نظر برقرار می‌کرد، به هر حال، محفلی شمرده می‌شد. این محفل یا دربار بود یا خانقاه و یا انجمن ادبی. اما شعر نو، در عین دشواریابی و غریب‌نمایی، با نوعی جهان‌شمولی universality قرین شد و آن فرصت را یافت که از طریق رسانه‌های گروهی با نفوس میلیونی ارتباط برقرار کند و حتی مرزهای ملی را درنوردد و عالمگیر شود. بیهوده نیست که ترجمه این اشعار به زبانهای دیگر در همان دوران پدید آمدن آنها رواج یافت.

اما این وسعت دامنه نفوذپذیری شعر نو و قلمرو مخاطب آن به معنی تنزل یافتن آن به سطح فرهنگی عامه نیست. هضم اثر هنری فرهنگ می‌خواهد و این جمهور مخاطبان اند که باید خود را به سطح فرهنگی لازمه فهم معنای آن برسانند. خوشبختانه نقد شعر به کمک مخاطبان می‌شتابد و فاهمه آنان را برای درک شاعر پرورش می‌دهد.

باری، نهایت فردیت شاعر مانع آن نیست که شعر او جهان‌شمول باشد. زیرا از شعر او تپش زندگی به گوش می‌رسد. شعر نو بیان درد زمانه، درد انسان عصر ماست و هر شاعری می‌کوشد تا احساس خاص خود را از این درد بیان کند. بدین سان، فردیت شاعر با خصلت جهان‌شمول درد او عجین می‌گردد و این ادغام به ماده و صورت شعر او پیوند زنده و ارگانیک می‌بخشد. شعر با حفظ فردیت ملی و با حفظ خصلت ملی جهانی می‌گردد.

آری، والاترین دستاوردهای شعر نو فارسی سزاوار آنند که در ادبیات جهانی جایگاهی ممتاز احراز کنند.

مصطنع و قسري، بل تکرّسا بصورة طبيعية و ذاتية. ذلك أنّ الشعر لم يَعُدْ مادةً للتسلية أو شأنًا خاصاً من شؤون الحياة المعنوية للشاعر، بل أضْحَى مجمل حياة الشاعر و استحال سبيكته لجوهر وجوده. من هنا، انعكس التميّز الفردي الكامن في كينونة الشاعر على شعره، و تبلورت هويته الشعرية على هذه الصورة، و من ثم حلّ المناخُ و البيئَةُ الشعرية محلّ أسلوبِ الفترة. و منذ ذلك الحين، كان ما يُسْبِغ على قصائد الشعراء مسحةً واحدةً—لوناً و نكهةً—هو التماثل في اللغة و التعبير في نطاق الجوّ الشعري الخاص الذي كان يطغى رغماً عنه بفعل التحوّلات الأساسية و القضايا الحيوية على صعيدي المجتمع و العالم.

كما تميّز الشعر الحديث، و بهذه السّمة، من ناحية أخرى. فالشعر التقليدي و إن كان من حيث الإدراك في متناول فهم القارئ الملمّ بالتقاليد الشعرية، إلّا أنّه كان يُعَدُّ محفلياً، و كان ذلك المحفّل يتمثّل في البلاط أو الخانِقه (زاوية الصوفية) أو المتدى الأدبي. و أما الشعرُ الحديث، و رغم صعوبة اكتناهِه و مظهره الغريب، فقد اقتترنَ بنوع من الشمولية العالمية، و سنحت له الفرصة أن يتواصل عن طريق وسائل الإعلام مع الملايين، بل و أن يتجاوز الحدود القومية و يَطْرُق أبواب العالمية. من هنا لم يكن رواجُ ترجمته في حينه إلى اللغات الأخرى اعتباطياً و دون مسوّغ.

لكنّ هذا النطاق الواسع من هيمنة الشعر الحديث و تباعدَ آفاقِ تواصله لا يعني تراجعَه إلى المستوى الثقافي لعامة الناس؛ إذ إنّ تلقي العمل الفني يتطلّب ثقافة، و على جمهور المتلقين أن يرقّوا هم إلى المستوى الثقافي الكفيل بإدراك مغزاه. و لحسن الحظ فإنّ نقد الشعر يُسْعِف المتلقين على تفهّم الشاعر.

على كلّ حال، لا يحُول الحدُّ الأقصى من فردانية الشاعر دون شمولية شعره عالمياً. فالشعر الحديث تعبيرٌ عن آلام العصر و معاناة الإنسان في عالم اليوم، و كلّ شاعر يحاول جاهداً التعبير عن مشاعره الخاصة تجاه تلك المعاناة. و هكذا تندمج ذاتية الشاعر مع الشمولية العالمية، ليمنح هذا الاندماج المادة و الشكل في شعره علاقةً حيوية و عضوية، و يأخذ شعره طابعاً عالمياً و هو على فردانيته القومية و صبغته القومية.

أجل، يحقّ لأسمى الإنجازات في الشعر الفارسي الحديث أن تحظى بمكانة مميزة

في الأدب العالمي.

شعرها

نیما یوشیج

مهتاب

می تراود مهتاب
می درخشد شبتاب،
نیست یکدم شکنند خواب به چشم کس و لیک
غم این خفته چند
خواب در چشمِ ترم می شکنند.

نگران با من، استاده سحر
صبح می خواهد از من
کز مبارک دم او آورم این قوم به جان باخته را بلکه خبر،
در جگر لیکن خاری
از ره این سفرم می شکنند.

نازک آرای تن ساق‌گلی
که به جانش کِشتم
و به جان دادمش آب

نِيمَا يُوْشِيحُ

ضَوْءُ الْقَمَرِ

يَرْتَشِحُ ضَوْءُ الْقَمَرِ

و تُوْمِضُ الْحُبَابُ

و مَا مِنْ لَحْظَةٍ تَسْهَدُ فِيهَا عَيْنٌ.

لَكِنَّمَا لَهْفِي عَلَى الرَّقْدِ الْقَلَّةِ هَوْلَاءِ

يَحْرِمُ عَيْنِي الْمَغْرُورَتَيْنِ النَّوْمَ.

و السَّحَرُ مَائِلٌ، يَتَأَمَّلُ قَلْبًا فِيَّ،

و الصَّبَاحُ يَتَوَخَّى مِنِّي

أَنْ آتِي هَوْلَاءِ الْقَوْمِ الْمُحْطَبِينَ

بِخَبْرٍ عَنِ نَفْحَتِهِ الْمُبَارَكَةِ.

لَكِنْ سَوْكَاً يَنْكَسِرُ

فِي فُؤَادِي عَبْرَ هَذَا الرَّحِيلِ.

سَاقَةُ الْوَرْدِ الدَّقِيقَةُ الَّتِي عَرَسْتُهَا بِرُوحِي

و سَقَيْتُهَا مِنْ رُوحِي

ای دریغا! به برم می شکند.

دستها می سایم
تا دری بگشایم
بر عبث می پایم
که به در کس آید
در و دیوارِ به هم ریخته شان
بر سرم می شکند.

می تراود مهتاب
می درخشد شبتاب؛
مانده پای آبله از راه دراز
بر دم دهکده مردی تنها
کوله بارش بر دوش
دست او بر در، می گوید با خود:
غم این خفته چند
خواب در چشمِ ترم می شکند.

الف. بامداد

طرح

شب

با گلوی خونین

خوانده ست

دیرگاه.

واحسرتاه! تَنْقِصُفُ فِي حِصْنِي.

أَتَحَسُّسُ بِيَدَيَّ
كَيْ أَفْتَحَ بَابًا،
أَتَرَقُّبُ عَيْبًا أَنْ يَأْتِي إِلَى الْبَابِ أَحَدٌ؛
فَالْبَابُ وَالْجِدَارُ مُنْهَدَّانِ
يَتَهَاوِيَانِ عَلَيَّ رَأْسِي.

يَرَشَّحُ ضَوْءُ الْقَمَرِ
وَتُومِضُ الْحُبَابِ
وَعَلَى مَشَارِفِ الْقَرْيَةِ
يَمْكُثُ وَحِيدًا
رَجُلٌ قَدْ بَيَّرَتْ قَدَمَاهُ مِنْ بُعْدِ الْمَسَافَةِ،
وَعَلَى كَاهِلِهِ يَحْمِلُ عَيْبًا
وَيُدُّهُ عَلَى الْبَابِ، وَهُوَ يُتَمِّمُ قَائِلًا:
لَهْفِي عَلَى الرَّقْدِ الْقَلْبِ هَوْلًا
يَحْرِمُ عَيْنِي الْمَعْرُورَتَيْنِ النَّوْمَ!

أ. بامداد

مُخَطَّطٌ
اللَّيْلُ
كَانَ صَادِحًا
بِحَنْجَرَةٍ دَامِيَةٍ
مِنْ أَمَدٍ بَعِيدٍ.

دریا

نشسته سرد.

یک شاخه

در سیاهی جنگل

به سوی نور

فریاد می‌کشد.

مرثیه

به جست و جوی تو

بر درگاه کوه می‌گیریم،

در آستانه دریا و علف.

به جست و جوی تو

در معبر بادها می‌گیریم،

در چارراه فصول،

در چارچوب شکسته پنجره‌ای

که آسمان ابرآلوده را

قابی کهنه می‌گیرد.

به انتظار تصویر تو

این دفتر خالی

تا چند

تا چند

ورق خواهد خورد؟

جریان باد را پذیرفتن،

و عشق را

و البَحْرُ
يَقْبَعُ فِي بُرُودَةٍ.
و هُنَاكَ عُصْنٌ
فِي عَنَمَةِ الْعَابَةِ
يَصْرُخُ
تِجَاهَ النُّورِ.

المَرثِيَّةُ (في رثاءِ الشاعرةِ فُرُوحِ فَرْخُزَادِ)

عَلَى بَابِ الْجَبَلِ أُنْكِ
عَلَى أَعْتَابِ الْبَحْرِ وَالْأَعْشَابِ،
بَحْثًا عَنْكَ.

و بَحْثًا عَنْكَ أُنْكِ
عِنْدَ مَعْبَرِ الرِّيَّاحِ،
و مُفْتَرِقِ الْفُصُولِ،
و فِي إِطَارِ مَكْسُورِ
لِنَافِذَةٍ تُؤَطِّرُ السَّمَاءَ الْمَلْبَدَةَ بِالسُّحُبِ
بِيرِوَازٍ عَتِيقِ.

.....

و فِي انْتِظَارِ صُورَتِكَ
إِلَامٌ تُطْوِي
أوراقَ هَذَا الدَّفْتَرِ الْخَاوِي؟

❖ ❖

هُوَ الْقَبُولُ بِتَيَّارِ الرِّيَّاحِ
و الْحُبِّ،

که خواهر مرگ است. —
و جاودانگی

رازش را

با تو در میان نهاد.

پس به هیأت گنجی در آمدی:

بایسته و آزانگیز

گنجی از آن دست

که تملک خاک را و دیاران را

از این سان

دلپذیر کرده است!

نامت سپیده‌دمی‌ست که بر پیشانی آسمان می‌گذرد

— متبرک باد نام تو! —

و ما همچنان

دوره می‌کنیم

شب را و روز را

هنوز را...

شبانه

اگر که بیهده زیباست شب

برای چه زیباست

شب

برای که زیباست؟ —

شب و

رود بی‌انحنای ستارگان

که سرد می‌گذرد.

صِنُوةَ الموتِ .
أَمَّا الخُلُودُ
فَقَدْ فَاتَحَكَ بِسِرِّهِ ،
فَتَحَوَّلَتْ كَنْزاً
ضَرُورِيّاً وَ مَطْمَعاً ؛
كَنْزاً كَذَاكَ الَّذِي
قَدْ حَبَّبَ هَكَذَا إِلَى النَّفْسِ
تَمَلُّكَ التُّرَابِ وَ الْبِلَادِ !

❖ ❖

إِسْمُكَ فَجَرٌّ يَمُرُّ عَبْرَ حِبْهَةِ السَّمَاءِ
— بُورِكَ إِسْمُكَ ! —
وَ نَحْنُ لَا زِلْنَا
نُعَاوِدُ الْإِمْسَاءَ وَ الْإِصْبَاحَ
نُعَاوِدُ «الْإِزْلَانَا»

لَيْلِيَّة

إِنْ كَانَ اللَّيْلُ جَمِيلاً عَبَثاً
فَلِمَ اللَّيْلُ جَمِيلاً ؟
وَ لِأَجْلِ مَنْ اللَّيْلُ جَمِيلاً ؟
اللَّيْلُ
وَ نَهْرُ الْأَنْجُمِ الَّذِي لَا يَشْنِي
وَ هُوَ يَجْرِي بَارِداً .

و سوگواران درازگیسو

بر دو جانب رود

یادآورد کدام خاطره را

با قصیده نفسگیرِ غوکان

تعزیتی می‌کنند

به هنگامی که هر سپیده

به صدای هماوازِ دوازده گلوله

سوراخ

می‌شود؟

❖ ❖

اگر که بیهده زیباست شب

برای که زیباست شب

برای چه زیباست؟

من، مرگ را

اینک موجِ سنگین گذرِ زمان است که در من می‌گذرد.

اینک موجِ سنگین گذرِ زمان است که چون جویبارِ آهن در من می‌گذرد.

اینک موجِ سنگین گذرِ زمان است که چونان دریایی از پولاد و سنگ در من می‌گذرد.

❖ ❖

در گذرگاه نسیم سرودی دیگرگونه آغاز کردم

در گذرگاه باران سرودی دیگرگونه آغاز کردم

در گذرگاه سایه سرودی دیگرگونه آغاز کردم.

و النَّادِبَاتُ بِشَعْرِهِنَّ الطَّوِيلِ
 عَلَى ضِفَّتِي النَّهْرِ،
 أَيِّ ذِكْرِي يَنْدُبُنَ
 بِمُطَوَّلَةِ الضَّفَادِعِ
 مُنْقَطِعِ الْأَنْفَاسِ
 فِي حِينِ يُحْرِقُ الْفَجْرُ، أَيُّ فَجْرٍ،
 بِلَعْلَعَةٍ أَتَتْ عَشْرَةَ رِصَاصَةٍ مُتَنَاغِمَةٍ؟

❖ ❖

إِنْ كَانَ اللَّيْلُ جَمِيلاً عَبَثًا
 فَلِأَجْلِ مَنْ اللَّيْلُ جَمِيلٌ
 وَ لِمَ اللَّيْلُ جَمِيلٌ؟

أنا و الموت

هُوَ ذَا مَوْجِ الزَّمَنِ بِوِطْنِهِ التَّقِيلِ يَجْرِي فِيَّ
 هُوَ ذَا مَوْجِ الزَّمَنِ بِوِطْنِهِ التَّقِيلِ
 يَجْرِي فِيَّ جَدُولًا مِنْ حَدِيدٍ
 هُوَ ذَا مَوْجِ الزَّمَنِ بِوِطْنِهِ التَّقِيلِ يَجْرِي فِيَّ بَحْرًا مِنَ الْفُولاذِ وَ الصَّخْرِ.

❖ ❖

فِي مَسَارِ النَّسِيمِ بَدَأْتُ نَشِيدًا مِنْ نَمَطِ آخِرِ
 فِي مَسَارِ الْمَطَرِ بَدَأْتُ نَشِيدًا مِنْ نَمَطِ آخِرِ
 فِي مَسَارِ الظُّلِّ بَدَأْتُ نَشِيدًا مِنْ نَمَطِ آخِرِ

نیلوفر و باران در تو بود
خنجر و فریادی در من.
فواره و رؤیا در تو بود
تالاب و سیاهی در من.

در گذرگاهت سرودی دیگرگونه آغاز کردم.

❖ ❖

من برگ را سرودی کردم
سرسبزتر از همیشه

من موج را سرودی کردم
پرنبض تر از انسان

من عشق را سرودی کردم
پرطبل تر از مرگ.

سرسبزتر از جنگل
من برگ را سرودی کردم

پر تپش تر از دل دریا
من موج را سرودی کردم

پر طبل تر از حیات
من مرگ را
سرودی کردم.

التَّيْلُوفَرُ وَ الْمَطَرُ كَانَا فِيكَ
وَ الْحَنْجَرُ وَ صَرْخَةٌ مَا فِيَّ أَنَا؛
النَّافُورَةُ وَ الْحُلْمُ كَانَا فِيكَ
وَ الْبِرْكَةُ وَ السَّوَادُ فِيَّ أَنَا.

...

فِي مَسَارِكِ أَنْتِ بَدَأْتِ نَشِيداً مِنْ نَمَطٍ آخَرَ.

❖ ❖

جَعَلْتُ مِنْ وَرَقِ الشَّجَرِ نَشِيداً
أَكْثَرَ اخْضِرَاراً مِنَ الْغَابِ،

جَعَلْتُ مِنَ الْمَوْجِ نَشِيداً
أَكْثَرَ نَبْضاً مِنَ الْإِنْسَانِ،

جَعَلْتُ مِنَ الْحُبِّ نَشِيداً
أَكْثَرَ طَبَلاً مِنَ الْمَوْتِ.

أَكْثَرَ اخْضِرَاراً مِنَ الْغَابِ
جَعَلْتُ مِنْ وَرَقِ الشَّجَرِ نَشِيداً،

أَكْثَرَ نَبْضاً مِنْ قَلْبِ الْبَحْرِ
جَعَلْتُ مِنَ الْمَوْجِ نَشِيداً،

أَكْثَرَ طَبَلاً مِنَ الْحَيَاةِ
جَعَلْتُ مِنَ الْمَوْتِ نَشِيداً.

م. امید

چون سبوی تشنه...

از تهی سرشار،

جویبار لحظه‌ها جاریست.

چون سبوی تشنه کاندر خواب بیند آب، واندر آب بیند سنگ،

دوستان و دشمنان را می‌شناسم من.

زندگی را دوست می‌دارم؛

مرگ را دشمن.

وای، اما - با که باید گفت این؟ - من دوستی دارم

که به دشمن خواهم از او التجا بردن.

جویبار لحظه‌ها جاری.

سبز

با تو دیشب تا کجا رفتم

تا خدا و آن سوی صحرای خدا رفتم.

من نمی‌گویم ملائک بال در بالم شنا کردند،

من نمی‌گویم که باران طلا آمد،

با تو لیک ای عطر سبز سایه پرورده،

م. اميد

كَالْجَرَّةِ الْعَطْشَى ...

يَفِيضُ بِالْخَوَاءِ،
جَارٍ جَدْوُلُ اللَّحْظَاتِ.

كَالْجَرَّةِ الْعَطْشَى الَّتِي تَحْلُمُ بِالْمَاءِ

و تَلْمَحُ فِي الْمَاءِ الْحَجَرَ،

أَعْرِفُ الْأَحْبَابَ وَالْأَعْدَاءَ.

و أَعَشَقُ الْحَيَاةَ

و أَمُتُّ الْمَوْتَ.

لَكِنَّمَا الْوَيْلُ الْوَيْلُ،

إِذْ - لِمَنْ يَنْبَغِي الْقَوْلُ؟ -

أَنْ لِي صَاحِبًا

أَوْدُ أَنْ أُلْجَأَ إِلَى الْعَدُوِّ مِنْهُ.

جَدْوُلُ اللَّحْظَاتِ جَارٍ.

الأخضر

بِالْأَمْسِ لَيْلًا

إِلَى أَيِّ مَدَى بِكَ قَدْ مَضَيْتُ

مَضَيْتُ إِلَى اللَّهِ

و مَا وَرَاءَ صَحْرَاءِ الْإِلَهِ.

أَنَا لَا أَرْعَمُ أَنْ الْمَلَانِكَةَ سَبَّحُوا

إِلَى جَنَبِي جَنَاحًا بِجَنَاحِي،

أَنَا لَا أَرْعَمُ أَنْ قَدْ هَطَلَ مَطَرٌ مِنَ الذَّهَبِ.

لَكِنَّنِي بِكَ قَدْ مَضَيْتُ

أَيُّهَا الْعَطْرُ الْأَخْضَرُ، يَا رَبِّبَ الظِّلِّ،

ای پری که باد می‌بردت
از چمنزار حریر پُرگلِ پرده
تا حریم سایه‌های سبز،
تا بهار سبزه‌های عطر،
تا دیاری که غریبهاش می‌آمد به چشم آشنا، رفتم.
پا به پای تو که می‌بردی مرا با خویش،
— همچنان کز خویش و بی‌خویشی —
در رکاب تو که می‌رفتی،
همعنان با نور،
در مجلل هودجِ سرّ و سرود و هوش و حیرانی
سوی اقصا مرزهای دور؛
— تو قصیل اسب بی‌آرام من، تو چتر طاووس نر مستم،
تو گرامی تر تعلق، زُمردین زنجیرِ زهرِ مهربان من —
پا به پای تو
تا تجرّد، تا رها رفتم.

غرفه‌های خاطرَم پُر چشمکِ نور و نوازشها
موجساران زیر پایم رام‌تر پُل بود.
شکرها بود و شکایتها،
رازها بود و تأمل بود.
با همه سنگینی بودن
و سبکبالی بخشودن،
تا ترازویی که یکسان بود در آفاق عدل او

أَيُّهَا الرِّيشَةُ الَّتِي تَحْمِلُهَا الرِّيحُ.
 قَدْ مَضَيْتُ مِنْ حَرِيرِ السَّنَاةِ الْمُزْهِرِ
 إِلَى حَرِيمِ الظَّلَالِ الخَصْرَاءِ،
 إِلَى رَبِيعِ أَخْضِرَاتِ الصُّوعِ،
 إِلَى بِلَادٍ تَبْدُو لِي غُرْبَتَهَا مَأْلُوفَةً.
 وَ حَادِثُكَ يَا مَنْ كُنْتُ تَأْخُذُنِي
 — وَ تَأْخُذُنِي مِنْ ذَاتِيَّيْ أَوْ مِنْ غَيْرِ ذَاتِي —
 وَ أَنَا فِي رِكَابِكَ وَ أَنْتَ مَا ضِ
 عَلَيَّ خَطٌّ مَعَ النُّورِ
 فِي هَوْدَجِ فَخْمِ مِنَ الْأَسْرَارِ
 وَ الْإِنْشَادِ وَ الْفِطْنَةِ وَ الدُّهُولِ
 نَحْوَ أَقْصَى مَا يَكُونُ مِنْ حُدُودِ
 — أَنْتَ يَا قَصِيلَ جَوَادِي الْجَامِحِ،
 يَا مِظَلَّةَ طَاوُوسِي الْفَحْلِ الْمُتَبَخَّرِ
 أَنْتَ يَا أَعْلَى شَغَفِ،
 يَا صَفْدًا زُمُرْدِيًّا لِسُمِّي الْحَنُونِ —
 قَدْ حَادِثُكَ إِلَى التَّجْرُدِ،
 إِلَى الطَّلِيقِ.
 وَ مَقْصُورَاتُ ذِهْنِي كَانَتْ تَطْفَحُ
 بَعَمَزَاتِ الصُّوءِ وَ لَمَسَاتِ الْحَنَانِ
 وَ غَمْرَةُ الْأَمْوَاجِ
 كَانَتْ أَطْوَعَ جِسْرٍ لِيخْطَايِ.
 وَ كَانَ الشُّكْرُ وَ الشُّكُورُ،
 وَ كَانَتْ الْأَسْرَارُ وَ التَّأْمُلُ.
 وَ بِكُلِّ وَطْأَةٍ أَنْ أَكُونَ
 وَ بِكُلِّ خِفَّةٍ أَنْ أَهَبَ،
 مَضَيْتُ نَحْوَ مِيزَانِ

عزت و عزل و عزا، رفتم.
چند و چون‌ها در دلم مُردند،
که به سوی بی‌چرا رفتم.

شکر پراشکم نثارت باد.
خانه‌ات آباد ای ویرانی سبز عزیز من،
ای زبرجدگون نگین خاتمت بازیچه هر باد،
تا کجا بردی مرا دیشب،
با تو دیشب تا کجا رفتم.

فروغ فرخزاد

هدیه

من از نهایت شب حرف می‌زنم،
من از نهایت تاریکی
و از نهایت شب حرف می‌زنم.

اگر به خانه من آمدی، برای من ای مهربان چراغ بیاور
و یک دریچه که از آن
به ازدحام کوچه خوشبخت بنگرم.

تولد دی دیگر

همه هستی من آیه تاریکی ست
که تو را در خود تکرارکنان

كَانَتْ الْعِزَّةُ وَالْعِزْلُ وَالْأَسَى
فِي أَفَاقِ عَدْلِهِ سَوَاءً بِسَوَاءٍ.
وَمَا تَتِ التَّسَاوُلَاتُ فِي قَرَارَتِي
لَأَنْنِي مَضَيْتُ صَوْبَ اللّاسْئَالِ.

شُكْرِي الطَّافِحُ بِالذَّمْعِ أَقْدَمُهُ إِلَيْكَ،
وَلْتَعْمُرْ دَارُكَ يَا خَرَابِي الْأَخْضَرَ الْحَبِيبَ،
يَا مَنْ فَصَّ خَاتِمَكَ الزَّبْرَجِدِيُّ مَلْتَعَبٌ لِلرِّيْحِ،
أَيِّ رِيْحٍ،
إِلَى أَيِّ مَدَى أَخَذْتَنِي لَيْلَةَ أُمْسٍ،
إِلَى أَيِّ مَلَى مَضَيْتُ بِكَ لَيْلَةَ أُمْسٍ!

فُرُغُ فَرْخِزَادٍ

هَدِيَّةٌ

عَنْ مُنْتَهَى اللَّيْلِ أَحْكِي أَنَا.
عَنْ مُنْتَهَى الْعَتَمَةِ أَحْكِي،
وَعَنْ مُنْتَهَى اللَّيْلِ.

إِنْ جِئْتَ بِنَيْتِي أُيُّهَا الْحَنُونُ فَأَتْنِي بِقَنْدِيلٍ
وَنَافِذَةٍ أُطَلُّ مِنْهَا عَلَيَّ زَحْمَةَ الرُّفَاقِ السَّعِيدِ.

مِيلَادٌ آخِرٌ

كُلُّ وَجُودِي آيَةٌ لِلظَّلَامِ
تَأْخُذُكَ - مَكْرَرَةً إِيَّاكَ -

به سحرگاه شکفتنها و رُستنهای ابدی خواهد برد.
 من در این آیه تو را آه کشیدم، آه
 من در این آیه تو را
 به درخت و آب و آتش پیوند زدم.

زندگی شاید
 یک خیابان درازست که هر روز زنی با زنبیلی از آن می‌گذرد
 زندگی شاید
 ریسمانی‌ست که مردی با آن خود را از شاخه می‌آویزد
 زندگی شاید طفلی‌ست که از مدرسه برمی‌گردد
 یا عبور گیج رهگذری باشد
 که کلاه از سر برمی‌دارد
 و به یک رهگذر دیگر با لبخندی بی‌معنی می‌گوید:
 «صبح به خیر»

زندگی شاید آن لحظه مسدودی‌ست
 که نگاه من، در نی‌نی چشمان تو خود را ویران می‌سازد
 و در این حسی‌ست
 که من آن را با ادراک ماه و با دریافت ظلمت خواهم آمیخت.

در اتاقی که به اندازه یک تنهایی‌ست
 دل من
 که به اندازه یک عشق است
 به بهانه‌های ساده خوشبختی خود می‌نگرد
 به زوال گلها در گلدان
 به نهالی که تو در باغچه خانه‌مان کاشته‌ای
 و به آواز قناریها

إلى سَحَرِ الإِزْهَارِ وَ النَّبْتِ الأَبْدِيِّ.
و أنا في هذه الآيَةِ تَأَوَّهْتُكَ آهًا،
و أنا في هذه الآيَةِ
طَعَّمْتُكَ بِالشَّجَرِ، بِالماءِ، بِالنارِ.

رُبِّمَا كَانَتِ الحَيَاةُ
شَارِعًا مُمْتَدًّا تَمُرُّ مِنْهُ كُلُّ يَوْمٍ إِمْرَأَةً فِي يَدِهَا مَقْطَعٌ.
رُبِّمَا كَانَتِ الحَيَاةُ
حَبْلًا يَتَدَلَّى مِنَ الغُصْنِ بِهِ رَجُلٌ مَا شَانِقًا نَفْسَهُ.
رُبِّمَا كَانَتِ الحَيَاةُ طِفْلًا يَعُودُ مِنْ مدرستِهِ
أَوْ نَظْرَةً حَائِرَةً لِعَابِرِ سَبِيلِ
يَرْفَعُ قُبْعَتَهُ
و بِابْتِسَامَةٍ بِلَا مَعْرَى يَقُولُ لِعَابِرِ سَبِيلِ آخَرَ:
«صَبَّاحَ الخَيْرِ.»

رُبِّمَا كَانَتِ الحَيَاةُ
لَحْظَةً مُوَصَّدَةً
تَهْدُ فِيهَا نَظْرَتِي فِي إنْسَانِ عَيْنِكَ ذَاتَهَا؛
و لِي جِسٌّ فِي هَذَا
سَوْفَ أَضْفِيهِ عَلَى إدْرَاكِ القَمَرِ وَ فَهْمِ الظُّلَامِ.

فِي غُرُوفَةٍ لَا تَسَعُ إِلَّا لِعُرْلَةٍ وَاحِدَةٍ
يَتَأَمَّلُ قَلْبِي -
ذَاكَ الَّذِي لَا يَسَعُ إِلَّا لِحُبٍّ وَحِيدٍ -
فِي ذَرَائِعِ سَعَادَتِهِ البَسِيطَةِ،
و فِي زَوَالِ الأَزْهَارِ فِي المَرْهَرِيَّةِ،
و فِي سُتَيْلَةٍ زَرَعْتَهَا فِي حَدِيقَةِ البَيْتِ،
و فِي شَدْوِ طُيُورِ الكِنَارِيِّ

که به اندازه یک پنجره می خوانند.

آه...

سهم من این است،

سهم من این است.

سهم من،

آسمانی ست که آویختن پرده‌ای آن را از من می گیرد.

سهم من پایین رفتن از یک پله متروک است

و به چیزی در پوسیدگی و غربت واصل گشتن.

سهم من گردش حزن آلودی در باغ خاطره‌هاست

و در اندوه صدایی جان دادن که به من می گوید:

«دستهایت را

دوست می دارم.»

دستهایم را در باغچه می کارم

سبز خواهم شد، می دانم، می دانم، می دانم

و پرستوها در گودی انگشتان جوهری ام

تخم خواهند گذاشت.

گوشواری به دو گوشم می آویزم

از دو گیلان سرخ همزاد

و به ناخنهایم برگ گل کوب می چسبانم.

کوچه‌ای هست که در آنجا

پسرانی که به من عاشق بودند، هنوز

با همان موهای درهم و گردنهای باریک و پاهای لاغر

الَّتِي تَسُدُّو بِقَدْرِ نَافِذَةٍ وَاحِدَةٍ.

آه...

نَصِيْبِي هُوَ هَذَا.

نَصِيْبِي هُوَ هَذَا،

نَصِيْبِي

سَمَاءٌ يَحْجُبُهَا عَنِّي إِسْدَالُ سِتَارٍ.

نَصِيْبِي نُزُولٌ فِي سَلَمٍ مَهْجُورٍ،

و وَصُولٌ فِي الْإِهْتِرَاءِ وَالْغُرْبَةِ إِلَى شَيْءٍ مَا.

نَصِيْبِي جَوْلَةٌ حَزِينَةٌ

فِي حَدِيقَةِ الذُّكْرِيَّاتِ

و لَفْظُ الْأَنْفَاسِ فِي حُزْنٍ صَوْتٍ يَقُولُ لِي:

«أَحِبُّ يَدَيْكَ.»

أَزْرَعُ يَدَيَّ فِي الْحَدِيقَةِ

سَأَحْضُرُ، أَعْرِفُ، أَعْرِفُ، أَعْرِفُ

و سَتَضَعُ السُّنُونُوتُ

بِيَوْضَهُنَّ فِي غَوْرِ أَصَابِعِي الْمُصْطَبَعَةِ بِالذَّوَاةِ.

أَضَعُ قُرْطَيْنِ فِي أُذُنَيَّ

مِنْ كَرَزَيْنِ أَحْمَرَيْنِ تَوَآمَيْنِ،

و عَلَى أَظْفَرِي أُلْصِقُ تَوَيْجَاتِ الْأَضَالِيَا.

هُنَاكَ زُقَاتُ

لَا زَالَ فِيهِ فِتْيَانٌ كَانُوا مُغْرَمِينَ بِي

و لَازَلُوا بِشُعُورِهِمِ الشُّعْنَاءِ

و رِقَابِهِمِ الدَّقِيقَةِ

و أَرْجُلِهِمِ النَّجِيفَةِ

به تبسمهای معصوم دخترکی می‌اندیشند که یک شب او را
باد با خود برد.

کوچه‌ای هست که قلب من آن را
از محله‌های کودکی‌ام دزدیده‌ست.

سفر حجمی در خط زمان
و به حجمی خط خشک زمان را آبستن کردن
حجمی از تصویری آگاه
که ز مهمانی یک آینه برمی‌گردد.
و بدین سان است
که کسی می‌میرد
و کسی می‌ماند.

هیچ صیادی در جوی حقیری که به گودالی می‌ریزد، مرواریدی
صید نخواهد کرد.

من

پری کوچک غمگینی را
می‌شناسم که در اقیانوسی مسکن دارد
و دلش را در یک نی‌لبک چوبین
می‌نوازد آرام، آرام؛
پری کوچک غمگینی
که شب از یک بوسه می‌میرد
و سحرگاه از یک بوسه به دنیا خواهد آمد.

پرواز را به خاطر بسپار
دل گرفته است،

يَتَدَكَّرُونَ ابْتِسَامَاتِ بَرِيئَةٍ
لِفَتَاةٍ صَغِيرَةٍ أَخَذَتْهَا الرِّيحُ ذَاتَ لَيْلَةٍ.
هُنَاكَ زُفَاقٌ قَدْ اشْتَرَقَهُ قَلْبِي
مِنْ حَارَاتِ طُفُولَتِي.

هِيَ رِحْلَةٌ لِحَجْمٍ مَا فِي خَطِّ الزَّمَنِ
وَ تَحْبِيلٌ بِحَجْمٍ مَا لِيَخُطُّ الزَّمَنِ الْمُمَجَّلِ؛
حَجْمٌ لِصُورَةٍ وَأَعْيَةٍ
تَعُودُ مِنْ ضِيَاغَةِ لِمْرَاةٍ.

و هكذا
يَمُوتُ أَحَدٌ
يَعِيشُ أَحَدٌ.
مَا مِنْ صَيَّادٍ يَصِيدُ لَوْلُؤَةً
فِي جَدُولٍ وَضِيْعٍ يَصُبُّ فِي حُفْرَةٍ.

و أَنَا أَعْرِفُ حُورِيَّةً صَغِيرَةً حَزِينَةً
تَسْكُنُ فِي مُحِيطٍ
و عَلَى مَهْلٍ، عَلَى مَهْلٍ
تَعْرِفُ قَلْبَهَا بِنَايِ خَشَبِي.
حُورِيَّةً صَغِيرَةً حَزِينَةً
تَمُوتُ كُلَّ لَيْلَةٍ بِقُبْلَةٍ
و فِي الْأَشْحَارِ تَحْيَا بِقُبْلَةٍ.

ضَعِ الطَّيْرَانَ فِي الْبَالِ
مَهْمُومَةً أَنَا،

دلم گرفته است.
به ایوان می‌روم و انگشتانم را
بر پوست کشیده شب می‌کشم.
چراغهای رابطه تاریکند،
چراغهای رابطه تاریکند.

کسی مرا به آفتاب
معرفی نخواهد کرد،
کسی مرا به میهمانی گنجشکها نخواهد برد.
پرواز را به خاطر بسیار:
پرنده مردنی است.

سهراب سپهری

نشانی

«خانه دوست کجاست؟» در فلق بود که پرسید سوار.
آسمان مکتبی کرد.
رهگذر شاخه نوری که به لب داشت به تاریکی شنها بخشید
و به انگشت نشان داد سپیداری و گفت:
«نرسیده به درخت،
کوچه باغی است که از خواب خدا سبزتر است
و در آن عشق به اندازه پره‌های صداقت آبی است.
می‌روی تا ته آن کوچه که از پشت بلوغ، سر به در می‌آرد،
پس به سمت گل تنهایی می‌پیچی،
دو قدم مانده به گل،

مَهْمُومَةٌ أَنَا.
أَمْضِي إِلَى الشَّرْفَةِ
وَأَسْحَبُ أَصَابِعِي عَلَى بَشْرَةِ اللَّيْلِ الْمَمْطُوطَةِ.
فَنَادِيُ الْعَلَاقَةِ مُعْتِمَةً
فَنَادِيُ الْعَلَاقَةِ مُعْتِمَةً.

لَا أَحَدَ سَيَعْرِفُنِي عَلَى الشَّمْسِ
لَا أَحَدَ سَيَأْخُذُنِي
إِلَى ضِيَاةِ الْعَصَاوِيرِ.
ضَعِ الطَّيْرَانَ فِي الْبَالِ:
فَالطَّيْرُ فَإِنْ لَا مَحَالَةَ.

سُهْرَابِ سِبْهَرِي

عنوان

«أَيْنَ مَنْزِلَ الصَّدِيقِ؟» سَأَلَ الْفَارِسُ وَهُوَ فِي الْفَلَقِ.
السَّمَاءُ تَمَهَّلَتْ.
وَ عَابِرُ السَّبِيلِ مَنَحَ عُصْنَ الثُّورِ الَّذِي كَانَ عَلَى شِفَاهِهِ إِلَى ظَلْمَةِ الرَّمَالِ،
وَ أَوْمَأَ بِإِصْبَعِهِ إِلَى صَفْصَافَةٍ وَ قَالَ:
«قَبْلَ لَنْ تَصِلَ الشَّجَرَ،
هُنَاكَ مَمَرٌ بَيْنَ الْبَسَاتِينِ أَكْثَرُ اخْضِرَاراً مِنْ طَيْفِ الْإِلَهِ،
وَ فِيهِ الْحُبُّ أَزْرَقُ كَرِيشَاتِ الصَّدِيقِ.
تَمْضِي فِيهِ حَتَّى النُّهَايَةِ، حَيْثُ يُفْضِي إِلَى خَلْفِ الْبُلُوغِ،
ثُمَّ تَنْعَطُفُ نَحْوَ زَهْرَةِ الْوَحْدَةِ.
وَ عَلَى بُعْدِ خُطْوَتَيْنِ مِنَ الزُّهْرَةِ

پای فواره جاوید اساطیر زمین می‌مانی
 و تو را ترسی شفاف فرا می‌گیرد.
 در صمیمیت سیال فضا، خش خشی می‌شنوی:
 کودکی می‌بینی
 رفته از کاج بلندی بالا، جوجه بردارد از لانه نور
 و از او می‌پرسی
 خانه دوست کجاست.»

واحه‌ای در لحظه

به سراغ من اگر می‌آیید،
 پشت هیچستانم.
 پشت هیچستان جایی است.
 پشت هیچستان رگهای هوا، پُر قاصدهایی است
 که خبر می‌آرند از گل واشده دورترین بوته خاک.
 روی شنها هم
 نقشهای سُم اسبان سواران ظریفی است که صبح
 به سر تپه معراج شقایق رفتند.
 پشت هیچستان، چتر خواهش باز است:
 تا نسیم عطشی در بُن برگی بدود،
 زنگ باران به صدا می‌آید.
 آدم اینجا تنهاست
 و در این تنهایی، سایه نارونی تا ابدیت جاری‌ست.
 به سراغ من اگر می‌آیید،
 نرم و آهسته بیایید، مبادا که تَرک بردارد
 چینی نازک تنهایی من.

تَلْبُثُ هُبَيْهَةً تَحْتِ نَافُورَةَ أُسَاطِيرِ الْأَرْضِ الْخَالِدَةِ
 وَ سَيَجْتَا حُكَّ خَوْفٍ شَفَافٍ
 وَ سَتَسْمَعُ عَبْرَ الْوِدَادِ السَّلِسِ لِلْفِضَاءِ خَشْخَشَةً
 وَ تَرَى طِفْلاً
 يَزُقِي صَنْوَبِرَةً عَالِيَةً كَيْ يَلْتَقِطَ أَفْرَاحاً مِنْ عَشِّ النُّورِ
 وَ حِينَهَا تَسْأَلُهُ: أَيْنَ مَنْزِلُ الصَّدِيقِ؟»

وَاحَةٌ فِي اللَّحْظَةِ

إِنْ جِئْتُمْ تَفْتَقِدُونَنِي،
 فَأَنَا خَلْفَ اللَّاشِيئِيسْتَانِ.
 وَ هُوَ مَكَانٌ مَا.
 فَخَلَفَ اللَّاشِيئِيسْتَانِ تَفِيضُ عُرُوقِ الْهَوَاءِ بَتُؤَيَجِيَّاتٍ
 تَحْمِلُ أَخْبَاراً عَنْ زَهْرَةٍ تَفْتَحَتْ فِي أَقْصَى أَيْكَةِ فِي الْأَرْضِ.
 وَ عَلَى الرَّمَالِ
 آثَارُ حَوَافِرِ خَيْلِ فُرْسَانِ أَرْقَاءَ
 عَلَوْا صَبَاحاً رُبُوعَةَ مِعْرَاجِ شَقَائِقِ النُّعْمَانِ.
 وَ خَلَفَ اللَّاشِيئِيسْتَانِ، مِظَلَّةُ الرُّعْبَةِ مَفْتُوحَةٌ:
 فَمَا إِنْ تَهَبُّ نَسْمَةٌ لِلظَّمَا فِي صَمِيمِ وَرَقَةِ شَجَرٍ
 حَتَّى تَدُقَّ أَجْرَاسُ الْمَطَرِ.
 وَ الْمَرْءُ هَاهُنَا وَحِيدٌ
 وَ فِي وَحْدَتِهِ هَذِهِ، يَجْرِي ظِلُّ دَرْدَارٍ إِلَى الْأَبَدِ.
 إِنْ جِئْتُمْ تَفْتَقِدُونَنِي،
 فَجِئُونِي خِفَافاً وَ عَلَى مَهْلٍ، لِئَلَّا يَنْفَطِرَ
 خَرْفٌ وَحْدَتِي الصَّيْنِي الدَّقِيقِ.

منوچهر آتشی

گلگون سوار

باز، آن غریبِ مغرور
در این غروبِ پرغوغا
با اسب در خیابانهای پُرهایهوی شهر
پیدا شد.

در چارراه،

باز،

از چراغ قرمز

بگذشت

و اسبش

از سوتِ پاسبان

و بوقِ دوامِ ماشینها،

رم کرد.

او

مغرور،

در رکاب

پای افشرد

محکم، دهانه را

در فک اسب نواخت

و اسب،

بر دو پا

به هوا چنگ انداخت

مَنُوجِهْرِ آتَشِي

الفَارِسُ الْمُتَوَرِّدُ

من جَدِيدِ،

عِنْدَ الْغُرُوبِ الصَّاحِبِ هَذَا،
ظَهَرَ الْغَرِيبُ الْمُخْتَالُ
يَجُوبُ عَلَى صَهْوَةِ جَوَادِهِ
شَوَارِعَ الْمَدِينَةِ الضَّاحَّةِ.

و من جَدِيدِ،

عِنْدَ مَفْرَقِ الطُّرُقِ،
إِجْتَازَ الصُّوَاءِ الْأَحْمَرِ،
فَنَفَرَ الْجَوَادُ
من صَفِيرِ الدَّرَكِيِّ
و زَمِيرِ المَرَكَبَاتِ الْمُتَوَاصِلِ.

لَكِنَّ الْفَارِسَ

ثَبَّتَ فِي زَهْوِ

قَدَمَيْهِ فِي الرِّكَابِ،

و أَشْتَقَ لِلْجَوَادِ

بَسِيرِ اللُّجَامِ،

فَارْتَكَزَ الْفَرَسُ عَلَى قَائِمِيهِ

يَخْبِطُ خَبْطًا فِي الْهَوَاءِ،

و موج پره‌راس جمعیت را
در کوچه‌های تیره پراکنده ساخت
آن سوی تر، لگام فرو بگرفت
با پوزخندی آرام
خَم گشت روی کوهه زین
و دختران شهری را
— که می‌رفتند

از مدرسه به خانه —

تماشا کرد.

«باز آن غریبه؟»

دخترها پیچ‌پیچ کردند:

«باز آن سوار وحشی؟»

اما،

او

این جلوه‌گاهِ عشوه و افسوس را

بی‌اعتنا

به آه خونچکانِ غریزه رها کرد.

آن سوی تر

در جنب و جوش میدان

اسبش به بوی خصمی نامرئی، سُم کوبید

و سوی اسب یال‌افشانِ تندیس، شیهه کشید.

آنگاه

شهر بزرگ

با هیبت و هیاهوش،

از خوفِ ناشناسی

مبهوت ماند.

و شَتَّتَ الْجَمَّ الْغَفِيرَ الْمَدْعُورَ
فِي ظُلْمَةِ الْأَرْقَةِ.

و على بُعْدِ خُطُواتِ،

أرْخَى الْفَارِسَ الزَّمَامَ

و بابتِسامةٍ ساخِرةٍ هادئةٍ

إنْحَنَى على سَنامِ السَّرْحِ

مُتَطَلِّعاً إلى الصَّبايا الحَضْرِيَّاتِ

اللائِي كُنَّ في طَرِيقِهِنَّ

مِنَ الْمدرسةِ إلى الْمَنْزِلِ.

«أهُوَ الْغَرِيبُ ثَانِيَةً؟»

— تَهَامَسَتِ الصَّبايا —

«أهُوَ الْفَارِسُ الْبَرِيُّ؟»

لَكِنَّهُ

إزُورٌ مُنْصَرِّفاً عَن مَعْرِضِ الْغَنَجِ وَ الْحَسْرَةِ،

عَبَّرَ مُبَالٍ بِأَهَةِ الْغَرِيزَةِ

تَقَطَّرُ دَمًا.

و على بُعْدِ مَسَافَةٍ،

فِي زَحْمَةِ الْحَرَكَاتِ فِي السَّاحَةِ،

طَرَقَ الْجَوادُ سُبُوكَهُ

مُتَسَمِّمًا رَائِحَةَ غَرِيمِ غَيْرِ مَرْنِي

و صَهَلَ تِجَاهَ حِصانِ التَّمْثالِ

ذِي الْعُرْفِ الْمُتَطَايِرِ.

حِينَئِذٍ رَاعَتِ الْمَدِينَةُ الْكُبْرَى

بِرَهْبَتِهَا وَ ضَجَّتِهَا،

وَ انْتابَهَا الدُّهُولُ

مِنْ فَرْعٍ مَجْهُولِ.

و آنگاه که حریقِ غروب
در کُلبه‌های آب،

فرو می‌مرد

و مرغکِ ستاره‌ای از جنگلِ افق
بر شاخهٔ شکستهٔ ابری،

می‌خواند

کج‌باوران خطهٔ افسانه،

— از پشت‌بامها

با چشم خویش دیدند

که آن غریب مغرور

بر جلگهٔ کبود دریا می‌راند.

م. آزاد

من بیم داشتم

مثل پرنده‌ای که در او شورِ مردن است،

مثل شکوفه‌ای که در او شورِ ریختن،

مثل همین پرندهٔ خاموشِ کاغذی،

آنجا نشسته بود

نگاهش پرنده‌وار؛

و پشت او به باران.

بارانِ پشت پنجره بارید و ایستاد...

من بیم داشتم که بگویم شکوفه‌ها

از کاغذند

و حينَ كانَ حَرِيقُ المَغيبِ
يَلْفِظُ أنفاسَهُ
عَبَرَ أَكْوَاحَ المِياهِ،
و يُعَرِّدُ طَوْنِيئِرُ نَجمَةٍ
مِنْ غابَةِ الأُفقِ
و هو على عُصَنِ سَحابَةٍ مَكسورِ،
رَأوا مَنْ لا يُصدِّقونَ
عَظِيمَ ظَنِّهِمِ مِنْ أهالي بَلَدَةِ الحَكايا،
رَأوا
بِأَمِّ أَعْيُنِهِمِ
— و مِنْ على سَطُوحِ المَنازِلِ —
ذالِكَ العَريبِ المُختالِ
و هو يَسوقُ الفَرسَ
على بِطاحِ البَحرِ الزَّرَقاءِ.

م. آزاد

كُنْتُ وَجِلاً
كَطائِرٍ مُفَعَّمِ بِفَوْرَةِ المَوتِ،
كَزُهَيْرَةٍ مُفَعَّمَةٍ بِفَوْرَةِ التَّناثُرِ،
كَهَذا الطَّائِرِ الوَرَقِيِّ الصَّامِتِ،
كانَ جالِساً هُناكَ،
مُتأملًا بِنَظَرَةٍ طائِرَةٍ،
و مُدبِّراً لِلمَطرِ.
و خَلَفَ النِّافِذَةَ هَطَلَ المَطرُ و احْتَبَسَ...
كُنْتُ أَخشى أَنْ أقولَ
إِنَّ الأَزهارَ مِنْ وَرَقِ.

من بیم داشتم که بگویم پرنده را
نه سال پیش تر
توی بساط دستفروشی خریده‌ام
و چشمهای او را
از شیشه‌های سبز تهی کرده‌ام.
من بیم داشتم که بگویم اتاق من
خاموش و کاغذی است،
بارانِ پشت پنجره باران نیست.

بارانِ پشت پنجره
بارید و ایستاد.

من بیم داشتم
مثل همین شکوفهٔ خاموش،
مثل همین پرندهٔ خاموش،
آنجا نشسته بود
و پشتِ او به پنجرهٔ سبز.
من بیم داشتم که شبی موریانه‌ها
بیداد کرده باشند!

آینه‌ها تهی است
عروسکها را در شب
تاراج کرده‌اند
در شهر چهره‌ای نیست.

كُنْتُ أُحْشَى أَنْ أَقُولَ
إِنِّي أَفْتَنَيْتُ الطَّائِرَ مُنْذُ تِسْعِ سِنِينَ
مِنْ بَسَاطِ بَائِعِ جَوَالٍ،
وَأَفْرَعْتُ عَيْنَيْهِ
مِنْ الرُّجَاجِ الْأَخْضَرِ.
كُنْتُ أُحْشَى أَنْ أَقُولَ
إِنَّ عُرْفَتِي
خَامِدَةٌ وَمِنْ وَرَقٍ،
وَإِنَّ وِراءَ النَّافِذَةِ مَا مِنْ مَطَرٍ.

المَطَرُ وِراءَ النَّافِذَةِ
هَطَلٌ وَاحْتَبَسَ.

كُنْتُ وَجِلاً.
كَهَذِهِ الرُّهْبَيْرَةِ الصَّمُوتِ،
كَهَذَا الطَّائِرِ الخَامِدِ،
كَانَ جالِساً هُنَاكَ
مُدْبِراً لِلنَّافِذَةِ الخَضْرَاءِ.
كُنْتُ أُحْشَى أَنْ تَكُونَ الْأَرْضَاتُ
قَدْ عَانَتْ فَساداً
ذاتَ لَيْلَةٍ!

المَرَايا خاوية

في اللَّيْلِ
نَهَبُوا الدَّمَى
لا وَجْهَ في المدينة.

در شهر

دکانه باز

باز و خالی و تاریکست.

سوداگران سودایی

از باد

از باران

(و از بیکاران)

شکوه می‌کنند.

سوداگران سودایی

می‌گویند:

«چه بارانی

بی‌مانند!

می‌دانید؟

باران سختی آمد.»

و خریداران

ناباورانه از همه شهر

دیدار می‌کنند:

در پشت شیشه‌ها،

کنسرو چیده‌اند و گل کاغذی.

از آبهای کاشی دکانه‌ها،

تصویر ماهیان قزل‌آلا را

پاک کرده‌اند.

در شهر

تاکها را در خاک کرده‌اند.

في المدينة
المَحَالُّ مَفْتُوحَةٌ
مَفْتُوحَةٌ و خَاوِيَةٌ و مُظْلِمَةٌ.

و الْمُتَاجِرُونَ المَهْوُوسُونَ
يَتَبَرَّمُونَ
مِنَ الرِّيحِ،
مِنَ المَطَرِ،
(و مِنَ العَاطِلِينَ عَنِ العَمَلِ).

المُتَاجِرُونَ المَهْوُوسُونَ
يَقُولُونَ: «يَا لَهُ مِنْ مَطَرٍ
لَا مِثِيلَ لَهُ!
هَلْ تَعْرِفُونَ؟
أَمْطَرَتِ السَّمَاءُ وَاِبِلًا.»
و الرِّبَائِنُ يَجُوبُونَ - غَيْرَ مُصَدِّقِينَ -
كُلَّ أَرْجَاءِ المَدِينَةِ:

خَلْفَ زُجَاجِ الوَاجِهَاتِ
صُفَّتْ مُعَلَّبَاتٌ
و أَزَاهِيرٌ مِنْ وَرَقٍ.
و مِنَ المِيَاهِ المَرْسُومَةِ عَلَيَّ فُسَيْفَسَاءِ المَحَالِّ
مَحَوَا صُورَ أَسْمَاكِ التَّرْوَةِ.

في المدينة دَفَنُوا الكُرُومَ فِي الأَرْضِ.

سوداگران سودایی، در شهر
خمهای خالی را
بر سنگفرشهای خیابانها
پرتاب کرده‌اند.

در شهر چهره‌ها را در خواب کرده‌اند.

احمد رضا احمدی

آسمانِ خانهٔ ما
من تمام پله‌ها را آبی رفتم
آسمان خانهٔ ما
آسمان خانهٔ همسایه نبود
من تمام پله‌ها را که به عمق گندم می‌رفت
گرسنه رفتم
من به دنبال سفیدی اسب
در تمام گندمزار فقط یک جاده را می‌دیدم
که پدرم با موهای سفید از آن می‌گذشت.

من تمام گندمزار را تنها آمده بودم
پدرم را دیده بودم
گندم را دیده بودم
و هنوز نمی‌توانستم بگویم: اسب من
من فقط سفیدی اسب را گریستم
اسب مرا درو کردند.

و المُتَاجِرُونَ المَهْوُوسُونَ فِي المَدِينَةِ
رَمَوْا الخَوَابِي الخَالِيَةَ
عَلَى بِلَاطِ الشُّوَارِعِ.

لَقَدْ نَوَّمُوا الوجوهَ فِي المَدِينَةِ.

أحمد رضا أحمدى

سَمَاءَ بَيْتِنَا

قَطَعْتُ جَمِيعَ دَرَجَاتِ السَّلَالِمِ أُرزَقَ
و لَمْ تَكُنْ سَمَاءُ بَيْتِنَا سَمَاءَ بَيْتِ جَارِنَا.
قَطَعْتُ جَمِيعَ الأَدْرَاجِ المُوَدِّيَةِ
إِلَى أَعْمَاقِ القَمَحِ جَائِعاً،
مُقْتَنِيّاً أَثَرَ بِيَاضِ الحِصَانِ.
لَمْ أَلْمَحْ فِي الحَقْلِ، بِأَرْجَائِهِ،
سِوَى طَرِيقِ وَحِيدٍ
كَانَ أَبِي يَمُرُّ فِيهِ بِشَعْرِهِ الأَبْيَضِ.

كُنْتُ قَدْ قَطَعْتُ الحَقْلَ بِأَكْمَلِهِ وَحِيداً
كُنْتُ قَدْ لَمَحْتُ أَبِي وَ لَمَحْتُ القَمَحَ
و لَمْ أَكُنْ قَادِراً أَنْ أَقُولَ بَعْدُ: حِصَانِي.
بَكَيْتُ بِيَاضِ الحِصَانِ.
لَقَدْ حَصَّدُوا حِصَانِي.

دروازه‌های صبح

دروازه‌های صبح

انتهای بیابان بود

بیابان در کنار گل سرخ

کودکی مرا نمی‌پذیرفت.

بیابان تازه عطر گل سرخ را

شناخته بود

که من پیر شدم.

گل سرخ را به کالسکه آوردند،

من گل سرخ را بو کردم –

گل سرخ سیاه شده بود.

ارابه‌ران از سیاهی گل آموخت

که راه هنوز خیلی مانده است.

گل سرخ سیاه را

به اسبان داد

و خود جان سپرد.

ضیاء موحد

و ما

ماه

آبی است

و من

دیدم که مادرم

آن روز پیش از آنکه بزاید مرا

بَوَابَاتُ الصَّبَاحِ

بَوَابَاتُ الصَّبَاحِ كَانَتْ خَاتِمَةَ الصَّحْرَاءِ
كَانَتْ الصَّحْرَاءُ بِجَانِبِ الْوَرْدَةِ الْحَمْرَاءِ لَا تَتَقَبَّلُ طُفُولَتِي.
وَكَانَتْ الصَّحْرَاءُ قَدْ تَعَرَّفَتْ لِلنَّوْ
عَلَى عَطْرِ الْوَرْدَةِ الْحَمْرَاءِ عِنْدَمَا شِخْتُ.

جَاءُوا بِالْوَرْدَةِ الْحَمْرَاءِ إِلَى الْعَرَبِيَّةِ.
تَشَمَّمْتُ الْوَرْدَةَ: كَانَتْ مُسْوَدَّةً.
عَرَفَ السَّائِقُ مِنْ سَوَادِ الْوَرْدَةِ أَنْ لَازَالَ مِنَ الدَّرْبِ شَوْطٌ بَعِيدٌ.
فَأَعْطَى الْخَيْلَ الْوَرْدَةَ الْحَمْرَاءَ الْمُسْوَدَّةَ وَأَسْلَمَ الرُّوحَ.

ضِيَاءٌ مُوَحَّدٌ

وَ نَحْنُ
الْقَمَرُ أَرْزَقُ
وَ أَنَا رَأَيْتُ أُمِّي،
وَ هِيَ قَبْلَ أَنْ تَلِدَنِي ذَلِكَ الْيَوْمِ

آورد و صبح زود
سر راه
بر این سکو نهادم
و رفت
و ماه
آبی است.

پرندگان

پرندگانی هستند
که آشیانه خود را ترک می کنند
به جای دیگر می روند
و خواب آشیانه خود را می بینند

بهارها به زمستان می روند
و خواب می بینند
که در بهارند

پرندگانی هستند
که روز و شب تنهامان می نهند
و خواب می بینند
که روز و شب با ما هستند

تو این پرندگان را دیده ای
و خواب می بینی
که با تو هستند

جاءت في الصّباح الباكر
ووضعتني على هذه المصطبة
على قارعة الطريق
وولت الأدبار،
والقمر أزرق.

الطيور

ثمّة طيور تُغادرُ أعشاشها،
تؤمُّ مكاناً آخرَ وتَحلمُ بأعشاشها.

في الرّبيع تُغادرُ إلى الشّتاءِ
وتَحلمُ بأنّها في الرّبيع.

ثمّة طيورٌ
تترُكنا وحيدينَ نهاراً وليلاً،
وتَحلمُ بأنّها معنا نهاراً وليلاً.

لقد رأيتَ تلكَ الطيورَ
وتَحلمُ بأنّها معك.

گلگشت

هر شب کتابخانه من باز است
و شاعران و منطق دانان
با یکدیگر در آنجا بحث می کنند
وقتی که کار بالا می گیرد
با خشم
دست یکی از آنان را می گیرم
و از کتابخانه به بیرون پرتابش می کنم
آنگاه

تا سپیده دمان با هم
در کوچه های شهر قدم می زنیم
گل می گوئیم و گل می شنویم.

نُزْهَةٌ

طَوَالَ كُلِّ لَيْلَةٍ مَكْتَبَتِي مَفْتُوحَةً
حَيْثُ الشُّعْرَاءُ وَالْمَنْطِقِيُّونَ يَتَنَاقَشُونَ.

وَعِنْدَمَا يَحْتَدِمُ النُّقَاشُ

أَخَذُ مُغْضَبًا بِيَدِ أَحَدِهِمْ

وَأُزْمِيهِ خَارِجًا.

حَيْثُ

وَحَتَّى الْفَجْرِ

نَجُولُ فِي نُزْهَةٍ مَعًا مَشْيًا فِي أَرْقَةِ الْمَدِينَةِ

مُتَسَامِرِينَ بِأَعْدَابِ الْكَلَامِ.

دیدگاهها

نیما یوشیج

کسی منکر زیبایی شیوه قدیم نیست ولی هر کاری لوازم خود را دارد و زیبایی و نوبت خود را... باید هنرمند در نظر داشته باشد که برای مردم است. خودخواهی نباید او را در کوره راه بیندازد که من فقط برای پوست خودم هستم. در زندگی با مردم این خودخواهی (وقتی که به آن زیاده از حد اهمیت گذاشته شود) خنک و در عمق بسیار شرم آور است. هنر واسطه التیام همه دردها و واسطه پیشرفت در زندگی است، چون زندگی ما را دیگران ساخته‌اند. هنر چیزی را به دیگران مديون است...

اگر شعر نتواند زیبا واقع شود، اگر نتواند وسیله نظرهای تسلی بخش در زندگی انسان باشد و ناهنجاریها را نه چنانکه هست، بلکه گاهی با قوت تر از آنچه که هست، بیان بدارد چه سرباری است به روی زندگی انسانی، و تدوین آن، چه بیخودی انجام گرفته است. ولی اگر بتواند، واسطه‌ای است که بر ما می‌افزاید یا از ما می‌کاهد و چیزی را در پیش نظر ما روشن می‌کند و بهتر نمود می‌دهد و از ته دل خواستنی است. این خواستن وسیله می‌خواهد... با مصالح و وسایل درست و حسابی تر است که می‌توان سازنده درست و حسابی تر شد...

کلمات قدیم یا غیر آن، مصالح‌اند. هرچه اندیشه‌های ما بیشتر و دقیق تر باشد، نیازمندی ما نسبت به آنها بیشتر است. برای اینکه جوینده زبانش غنی باشد، فقط به دست آوردن آنها کفایت نمی‌کند، بلکه چه بسا باید با تلفیقهای تازه و ترکیبهای نو،

شهادات

نيما يوشيج

لا أحد يتنكر لجمال الأسلوب القديم، ولكن لكل إنجاز مستلزماته وجماليته و توقيته... على الفنان أن يأخذ في الاعتبار أنه وقف على الناس، ولا ينبغي أن تقوده النرجسية إلى متاهة أنه حكر على جلده فقط. وإن حظيت هذه النرجسية في التعايش مع الناس باهتمام يتجاوز المدى، أضحت سُخفاً وفي العمق مدعاةً إلى بالغ الخجل. فالفن هو السبيل إلى التمام كل الجروح وإلى الرقي في الحياة؛ ذلك أن حياتنا هي من صنع الآخرين، والفن مدينٌ بشيء ما للآخرين...

إن الشعر إذا لم يبدُ رائعاً، ولم يتضمّن ما يخفف الوطاء في حياة المرء، ولم يتمثّل العلل والأسقام لا كما هي فحسب بل وأقوى ممّا هي عليه في واقع الحال، فما أكثره تطفلاً على الحياة الانسانية، وما أضيعها كتابته! ولكن إن تمكّن من ذلك كله، فهو كفيل بأن يضيف إلينا أو ينتقص منّا شيئاً و يضيء لنا شيئاً، وهو مرغوبٌ فيه من الصّميم. وهذه الرغبة تُقتضي الوسيلة... فبالمواد والوسائل الأنجع يتأهّل الصانع الأنجح...

الكلمات القديمة أو غيرها هي المواد. وكلّما تعاضمت أفكارنا ودقت، مسّت حاجتنا إليها. ولكي تثرى لغة المتقضي، لا يكفي التوصل إليها، بل ربّما يتعيّن عليه - والعمل في طور الإنجاز - أن يُنحت الكلمات الحديثة والتركيبات المبتكرة. إضافةً إلى ذلك يجدر

گوینده آنها را در ضمن کار تهیه کند. به علاوه، کلمات باید بتوانند نگرهبان ظریف و مأنوس شکل و وزن و صنف شعری باشند.

وزن شعر یکی از ابزارهای کار شاعر است؛ وسیله‌ای برای هماهنگ ساختن همه مصالحی است که به کار رفته است و باید با درونیهای او سازش داشته باشد... به عقیده من ماهیت این وزن با طبیعت کلام مربوط است و با حال گوینده عوض می‌شود.

در اشعار آزاد من، وزن و قافیه به حساب دیگر گرفته می‌شوند. کوتاه و بلند شدن مصرعها در آنها بنا بر هوس و فانتزی نیست. من برای بی‌نظمی هم به نظمی اعتقاد دارم. هر کلمه من از روی قاعده دقیق به کلمه دیگر می‌چسبد، شعر آزاد سرودن برای من دشوارتر از غیر آن است.

مایه اصلی اشعار من رنج من است. به عقیده من گوینده واقعی باید آن مایه را داشته باشد. من برای رنج خود شعر می‌گویم. فرم و کلمات و وزن و قافیه، در همه وقت برای من ابزارهایی بوده‌اند که مجبور به عوض کردن آنها بوده‌ام تا با رنج من و دیگران بهتر سازگار باشد.

من مخالف بسیار دارم. چون خود من به طور روزمره دریافته‌ام، مردم هم باید روزمره دریابند. این کیفیت تدریجی و نتیجه کار است. مخصوصاً بعضی از اشعار مخصوص تر به خود من - برای کسانی که حواس جمع در عالم شاعری ندارند - مبهم است. اما انواع شعرهای من زیادند. می‌توانم بگویم من به رودخانه شبیه هستم که از هر کجای آن لازم باشد، بدون سر و صدا می‌توان آب برداشت.

الف. بامداد

... شعر هم مانند هر چیز دیگر دو عنصر دارد: عنصر درونی و روحی، و عنصر بیرونی یا مادی. مثلاً برای انسان لباس و ظاهر مشهودش عنصر خارجی است، درست مثل وزن و قافیه در شعر، و معنویت و روحیاتش، عنصر اصلی و ماهیت وجودی‌اش. البته هر کسی می‌کوشد هم ظاهر خود را زیبا کند هم باطنش را؛ اما در یک اثر هنری قضیه فرق می‌کند. در اینجا عنصر خارجی فقط زاده تکنیک و شگرد است. می‌بینیم چه بسا کسانی که عنوان هنرمند را یدک نمی‌کشیده‌اند، روزی مطلب مفید و باارزشی برای گفتن داشته‌اند ولی آن قدر زشت و بد و نارسا بیانش کرده‌اند که موضوع را هم از ارزش

بالكلمات أن تتواءم بصورة ظريفة و مألوفة مع شكل القصيدة و إيقاعها و نوعيتها...

إنّ الوزن الشعري هو إحدى أدوات العمل لدى الشاعر و وسيلةً للتنسيق بين كلّ المواد المستخدمة، و ينبغي أن يتوافق و قرارة نفسه.. برأبي أنّ لطبيعة الوزن الشعري علاقةً بطابع اللغة، و هي تتغيّر بتغيّر حالة الشاعر...

في قصائدي الحرّة، يُحسب للوزن و القافية حسابٌ آخر. و لا يأتي قِصْرُ الأَشْطَرِ الشعرية أو طولها استجابةً لنزوةٍ ما أو ضرباً من الفتنازية. إذ إنني أوّمن بالنظام حتى في حالة اللانظام. و كلّ كلمة لديّ تصطّف إلى جانب الكلمة الأخرى على أساس دقيق. و كتابة القصيدة الحرة بالنسبة إليّ أصعب من كتابة غيرها...

إنّ الخامة الرئيسة في قصائدي هي معاناتي. فبرأبي، يتعيّن على مَنْ يكتب القصيدة حقيقةً أن تكون لديه تلك الخامة. و أنا لا أكتب القصيدة إلاّ تجاوزياً مع معاناتي، أمّا الشكل و الكلمات و الإيقاع و القافية فقد كانت دوماً بالنسبة إليّ أدواتٍ كنتُ مرغماً على تغييرها لتتلاءم بصورة أفضل مع معاناتي و معاناة الآخرين...

إنّ لي معارضين كثيراً... و لا سيّما أنّ بعض قصائدي التي تتسم بخصوصيّتي أكثر فأكثر تُعدّ غامضةً من وجهة نظرٍ مَنْ يُفتقرون إلى الفطنة و الذبابة في عالم الشعر. غير أنّ الألوان الشعرية التي طرقتها عديدة. و يسعني القول إنني أشبه النهر الذي يُمكن الإغتراف منه دون أدنى هسهسة و حيثما اقتضت الضرورة.

أ. بامداد

للشعر، كأيّ شيءٍ آخر، عنصران: عنصر باطني و معنوي، و آخر ظاهري و مادي؛ كما يكون للإنسان الزيُّ و المظهرُ المشهودُّ عنصراً خارجياً— بالضبط كالوزن و القافية في الشعر— و كما يكون الجانبُ المعنوي و النفسياتُ العنصرَ الرئيسي و الماهيةُ الوجودية له. إنّ أياً منّا، بطبيعة الحال، يحاول تجميل مظهره و باطنه معاً. لكنّ المسألة تختلف في العمل الفني، إذ إنّ العنصر الخارجي هنا هو حصيلة التقنية و الأسلوب فقط. فربّما سَنَحَ ذاتَ يوم لمن لم يُعَدِّقْ عليهم لقبُ «فنان» أن يقولوا شيئاً ذا فائدة لكنّ أداءهم كان ضحلاً رطناً

و اعتبار انداخته؛ و برعکس: کسانی با عنوان هنرمند سرشناس حرف پوچ و یاوه‌ای را چنان زیبا گفته‌اند که اگر قضاوت سطحی باشد، آن را به مثابه سخنی گران‌بها می‌پذیری. به عقیده من افراد این دسته دوم هم چیزی بارشان نیست. هنرمند، هم چیزی برای گفتن دارد، و هم آن چیز مفید را در نهایت زیبایی عرضه می‌کند و به عبارت بهتر تکنیک را هم می‌شناسد...

... آن اوایل هم که بعضی از ما شاعران امروز دست به نوشتن شعرهای بی‌وزن و قافیه زدیم، عده‌ای از فضلا که از هر جور نوآوری وحشت دارند و طبعاً این شیوه شعر نوشتن را امکان نداشت قبول کنند، به عنوان بزرگ‌ترین دلیل بر مسخره بودن ما و کار ما همین موضوع را مطرح می‌کردند. یعنی می‌گفتند: «اینها که شما جوانها می‌نویسید اصلاً شعر نیست.» می‌پرسیدیم: «آخر دلیلش؟» می‌خندیدند، یا بهتر گفته باشم ریشخندمان می‌کردند و می‌گفتند: «شما آن قدر بی‌سواد و بی‌شعورید که نمی‌فهمید این که نوشته‌اید نثر است!» و به این ترتیب اِشکال کار روشن می‌شد: فضلا شعر را از ادبیات تمیز نمی‌دادند. در نظر آنها هر رطبی و یابسی که وزن و قافیه داشت شعر بود و هر سخن عاری از وزن و قافیه، نثر. اما تلاش شاعران معاصر در این نیم قرن اخیر، سرانجام توانست این برداشت نادرست را تغییر بدهد و امروز دست‌کم بخش عمده‌ای از مردم شعر و ادبیات را از هم تمیز می‌دهند و اگرچه تعریف دقیقی از شعر در دست ندارند، به تجربه دریافته‌اند که تعریف شمس قیس رازی از شعر تعریف پرتی است و به رغم او کلام ممکن است موزون و متساوی نباشد و حروف آخرین آن هم به یکدیگر نماند و با این‌همه شعر باشد. امروز خواننده شعر می‌داند که وجه امتیاز شعر از ادبیات تنها و تنها منطق شاعرانه است، نه وزن و قافیه و صنعت‌های کلامی...

... امروز خواننده شعر پذیرفته است که شعر را به نثر نیز می‌توان نوشت. به عبارت دیگر، می‌توان سخنی پیش آورد که بدون استعانت وزن و سجع، شعری باشد بس جان‌دار و عمیق. من مطلقاً به وزن به مثابه یک چیز ذاتی و لازم یا یک وجه امتیاز شعر اعتقاد ندارم، بلکه به عکس معتقدم التزام وزن، ذهن شاعر را منحرف می‌کند؛ چون ناچار وزن فقط مقادیر معدودی از کلمات را در خود راه می‌دهد و بسیاری کلمات دیگر را پشت در می‌گذارد، در صورتی که ممکن است درست همین کلماتی که در این وزن راه نیافته در شمار تداعیها درست در مسیر خلاقیت ذهن شاعر بوده باشد. بگذارید

ينتقص من قيمة الموضوع و صدقيته أيضاً. و على العكس من ذلك، رُبَّ فنانين ذائعي الصيت عَرَضُوا كلاماً فارغاً بل ثرثرةً غايَةً في الجمال، إنْ حَكَمْتَ عليها سطحياً قَبِلْتَ بها قولاً سديداً. و في رأيي أنَّ الفريق الآخر هو أيضاً لا يفقه شيئاً. فالفنان له ما يقوله، و في الوقت نفسه يَعْرِضُ هذا الشيء المفيد بمنتهى الجمال، أيُّ أنه بعبارة أخرى يعرف التقنية...

في بادئ الأمر، عندما بادر البعض منا، نحن شعراء اليوم، إلى كتابة قصائد تنأى عن العروض و القافية، أثارَت ثلَّةٌ من الأفاضل - ممَّن كانوا يتهيَّبون أيُّ نوع من التجديد و يتعذَّر عليهم بالطبع القبولُ بهذا النسج من كتابة الشعر - هذا الموضوع بالذات باعتباره أعظمَ دليل على كوننا و كون إنجازنا هُزْأَةً. فقد كانوا يقولون لنا: «إنْ ما تكتبونه، أيُّها الفتية، ليس بالشعر بتاتا». و كُنَّا نسأل: «على أيُّ أساس تقولون ذلك؟» فيضحكون، أو بالأحرى يَسْخرون منا، قائلين: «إنكم على قدر من الجهل و الرعونة بحيث لا تَعُونُ أنْ ما كتبتموه هو النثر!» و هكذا كان ينجلي الغموض: فالأفاضل لم يكونوا يميِّزون بين الشعر و الأدب. فبرأيهم كان أيُّ رطبٍ و يابسٍ يستند إلى العروض و القافية شعراً، و أيُّ عبارة تفتقر إلى العروض و القافية نثراً! لكنَّ جهود الشعراء المحدثين خلال نصف القرن الأخير أفلحت في تغيير هذا الانطباع الخاطئ، بحيث يميِّز اليوم - و على أقل تقدير - قطاعٌ هامٌّ من الناس بين الشعر و الأدب. و بالرغم من عدم وجود أيِّ تعريف دقيق للشعر لدى هؤلاء، فقد توصلوا تجريبياً إلى أنَّ تعريف شمس قيس الرازي للشعر إنما هو ضربٌ في الفراغ و أنه - خلافاً لرأيه - ثمة كلامٌ غير موزونٍ و غير متساوٍ و لا تتماثل الحروف الأخيرة فيه و مع ذلك فهو شعر. فاليوم، يَعْرِفُ المتذوِّق أنْ ما يميِّز الشعرَ عن الأدب هو المنطقُ الشعري فقط، لا العروضُ و القافيةُ و الصناعاتُ اللفظية.

لقد اقتنع المتذوِّق بأنَّه يُمكن كذلك كتابة الشعر نثراً. بعبارة أخرى، يُمكن الإثباتُ بكلامٍ يكون شعراً نابضاً و عميقاً جداً من دون الاستعانة بالعروض و السجع. أنا لا أؤمنُ أبداً بأنَّ العروض شيء جوهري أو ضروري أو ميزةٌ للشعر، بل بالعكس: أرى أنَّ التقيّد به يحيد بذهن الشاعر؛ ذلك أنه يَسْتَوْعِبُ كمية محدّدة من الكلمات فقط، و يُبْقِي على حشدٍ آخرٍ من الكلمات خلف الباب، و ربما كانت تلك الكلمات التي لم تَفُذْ إليه تقع ضمنَ

شعر خام و افسارنخورده را به سیلابی تشبیه کنم، یعنی به آن مقدار آبی که بر اثر به هم پیوستن این قطره‌هایی که یکدیگر را تداعی کرده بیرون کشیده‌اند، بر شیب دامنه‌ای که ذهن شاعر است فرومی‌غلند. وقتی که ما وزنی برای شعر در نظر بگیریم مثل آن است که برای این سیلاب - که باید تشکیل رودی بدهد - پیشاپیش، بستر حفر کنیم تا آب حتماً و ناگزیر از آن بگذرد و به فلان نقطه خاص هدایت شود. خوب، در این صورت وزن چیزی جز «سیلاب‌گیر» نیست. این در واقع منحرف کردن جریان طبیعی سیلاب و جلوگیری از حرکت خلأقه آن است. سیلاب باید تمامی دامنه را فراگیرد تا بتواند شکل نهایی خود را بیابد و در هیئت رودی سفر خود را آغاز کند، نه آنکه در بستر و مسیری از پیش حفر شده بگذرد. وزن در حکم آن بستر یا مسیر است و لامحاله، اوست که برای ذهن شاعر تعیین تکلیف می‌کند و جهتی خاص به تداعیهای او می‌دهد، در حالی که شعر فوران آتشفشانی است از اعماق تاریک اقیانوس، که فارغ از هر قید و قالب و چارچوبی صورت می‌گیرد تا آن جزایر زیبایی را بسازد که جغرافیای فرهنگ بشری است. من وزن را سبب انحراف ذهن شاعر و انحراف جریان خودبه‌خودی شعر، یعنی زایش طبیعی آن، می‌دانم.

اما قافیه گاهی بی‌اندازه زیباست. اگر تصنعی و زورکی نباشد به القای مفهوم کمک شایانی می‌کند؛ و چون حالتی ارجاع دهنده دارد بی‌درنگ توجه خواننده را معطوف به کلمه خاصی می‌کند که مورد نظر شاعر است؛ این برای تأکید و نتیجتاً القای مفهوم کمک بزرگی است. به همین جهت قافیه از نظر من دارای اهمیت ویژه‌ای است و از این گذشته، حضور ناآگاهش می‌تواند در القای موسیقایی شعر هم سخت یاری‌دهنده باشد.

... شعر یک حادثه است، حادثه‌ای که زمان و مکان سبب‌ساز آن است اما شکل‌بندیش در زبان صورت می‌گیرد. در این صورت تردید نیست که برای آن باید بتوان همه امکانات و همه ظرفیتهای زبان را به کار گرفت.

م. امید

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، شاید هم

تداعياتٍ تُندرج في المسار الإبداعي لخاطر الشاعر. و أودّ هنا أن أشبّه القصيدة الطليقة الخام بالسَّيْل، أي بمياهٍ تجمعت قطرةً قطرةً بتداعيتها و استقطارها بعضها بعضاً، منهمةً على منحدرٍ سفح هو ذهنُ الشاعر. و عندما نراعي العروض في القصيدة نكون قد حفرنا سلفاً مجرئاً لهذا السَّيْل – الذي يُفترض أن يشكّل نهراً – كي تجري فيه المياه عنوةً و بشكلٍ حتمي و تُوجّه إلى موضعٍ محدّد. و حينها سيكون العروض «سدّاً» لا غير، و يكون ذلك في الحقيقة حرّف السَّيْل عن مسيله الطبيعي و الحوول دون حركته المبدعة؛ ذلك أنّ من المفروض أن يجتاح السّفح بأكمله ليأخذ شاكلته النهائية و يبدأ رحلته على شكل نهر، لا أن يصبّ و يمرّ بمجرئٍ و مسيلٍ محفورٍ سلفاً. و العروض هنا هو ذلك المجرئ و المسار، و هو لا محالة سيحدّد ما يرتأيه لذهن الشاعر و يوجّه تداعياته في منحى خاص، في حين يمثّل الشعْرُ ثورة بركانٍ تنبثق من أعماق المحيط المعتمّة دون أدنى اعتبار لأية قيود و قوالب و أطر، لتشكل جزراً رائعةً هي خارطة الثقافة الإنسانية. من وجهة نظري، أرى العروض سبباً في زيغان ذهن الشاعر و حيدان الانسياب التلقائي للشعر، أي ولادته الطبيعية.

أما القافية فهي أحياناً غايةً في الجمال، و تُسهم – إن لم تكن مصطنعةً و قسريةً – في الإيحاء بالمعنى. و نظراً إلى طابعها التنويهي، فإنها تُلقت مباشرةً انتباه القارئ إلى كلمةٍ بعينها يقصدها الشاعر؛ و ذلك في حدّ ذاته إسهاً كبيراً في توكيد المعنى و من ثمّ في إبلاغه. من هنا، تحظى القافية بأهمية خاصة عندي. أضف إلى ذلك أنّ وجودها في اللاوعي من شأنه أن يساعد إلى حدّ كبير في تحسين الوقع الموسيقي للقصيدة...
الشعر حدتٌ يحصل بفعل الزمان و المكان، و لكنّه يتبلور في اللغة. و في هذه الحالة، لا بدّ من التمكن من استخدام كافة إمكانيات اللغة و طاقاتها من أجله.

م. اميد

الشعر هو حصيلةٌ توّثر المرء حين يُشرق عليه نورُ الشعور بالنبوة و تكثّفه هالةً منه. ثمّة كثيرون ممّن يتعرّضون لهذه الإشراقة الخارجة عن الإرادة... غير أنّ التوتّر لا يتملّكهم، أو ربّما لا يبغون إبداء توّثرهم، أو ربّما لا يعْتبرون الآخرين جديرين بالتلقّي، و يُؤثرون

نمی‌خواهند بی‌تابی خودشان را بروز دهند و ظاهر کنند، یا شاید اصلاً دیگران را شایسته دریافت نمی‌دانند، خاموشی را خوش تر می‌دارند، گرچه خاموشی سرآغاز فراموشی است. و بعضی به عکس ایشان بی‌تابی‌شان به صورت شعر بروز می‌کند، «نشند» 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 آشنا کنید، یعنی زبان و رمزها و وسایل بیان و دلالت و سرایت دادن تغنی - ثبت می‌کنند و بروز می‌دهند و دیگران را هم لاقط در امر دریافت گوشه‌هایی از آن لحظات زودگذر و جادویی و فرّار شرکت می‌دهند... عده‌ای نیز هستند - و چه بسیار - که فقط و فقط همان بی‌تابی را دارند، اما در مسیر آن تابش عجیب و افسونی قرار نگرفته‌اند. این است که شعرشان جان و جمال واقعی ندارد، اگرچه ممکن است دارای بسیاری علائم و نشانه‌های دیگر شعر باشد: نشانه‌های ظاهری و فنی از قبیل کلمه، وزن، قافیه، حرفهای به اصطلاح شاعرانه، تعبیرات و تشبیهات، صنایع و آرایشها و امثال اینها. چه بسیار عمر و زندگیها در این راه، راه این اشتباه، تلف شده است، چون تقریباً اغلب مردم می‌خواهند، هوس بسیار دارند که از این «فضیلت و هنر»، یعنی شاعری، بهره‌مند باشند و می‌پندارند هستند... از این جهت به عقیده من تلفات شعر و شاعری شاید از تلفات همه حوادث طبیعی و غیرطبیعی در طول تاریخ بشریت بیشتر باشد...

مثل همه هنرها، یک هدف شعر هم‌یگانگی است، یگانه شدن همگان، یا همگان شدن یگانه است، که این باز خود به نحوی یگانگی است، و نیز می‌توان گفت یک هدف نیز همدردی است. این از هدف، اما وظیفه شعر، هم بسیار دشوار است هم بسیار آسان. دشوار از آن جهت که چنان کاری، یعنی رسیدن به چنان هدفی یا هدفهایی از عهده و توانایی نیروهای آشکار و عادی خارج است و در واقع جادویی و اعجاز و سحر می‌طلبد. و آسان از آن جهت که تمامت کار به عهده شعر نیست، همه بار بر دوش شعر نیست، بلکه او به مثابه مضرابی بر سیم نواخته می‌شود، طنین می‌افکند، حریق را شروع می‌کند؛ دیگر از کار درآوردن نغمه و نوای دلخواه به عهده مضراب نیست. انگشتهای دیگر نوازنده است که باید، با این اشارات و نواختها، آن نغمه عالی و جادویی را از ساز وجود بیرون آورد. یعنی باقی کارها به عهده شنونده شعر است که انگشتهای دیگر باشد. شعر، حریق را شروع می‌کند. دیگر کاملاً سوختن یا اندکی سوختن یا هیچ سوختن به

الصمّت وإن كان فاتحةً الخمول و النسيان. على العكس من هؤلاء، هناك البعض ممّن يُنضح توتّرهم و يتجلّى شعراً، فيسجّلون ذلك التوتّر بعلامات معهودة و موضوعية و متّفقٍ عليها— و هي اللغة و الرموز و سُبُل التعبير و الدلالة و الترنيـم— مُشركين الآخرين في استيعاب جوانب من تلك اللحظات العابرة السحرية الطيّارة. و هناك فريق — و ما أكثره! — له التوتّر ذاته لا غير، لكنّه لم يتعرّض لتلك الإشراق الغريبة الساحرة، فيفتقد شعره الروح و الجمال الحقيقي، رغم تميّزه ربّما بالعديد من سمات الشعر الأخرى، و هي سمات شكلية و فنية، و منها الكلمةُ و العروضُ الشعري و القافيةُ و ما يسمّى بالعبارات الشعرية و المجازات و التشبيهات و الصناعات و المحسّنات البديعية و ما شاكلها. و ما أكثر الأعمارَ و الحيّوات التي ضاعت سُدىً على هذا النهج السقيم؛ ذلك أنّ الغالبية ترغب أيّما رغبة في أن تحظى بهذه «الفضيلة و الفن»، أي الشعرية، و تظنّ أنّها كذلك فعلاً. من هنا، أرى أنّ ضحايا الشعر و الشعرية ربّما كانوا أكثر من ضحايا مجمل الحوادث الطبيعية و غير الطبيعية عبر تاريخ البشر! ...

إنّ إحدى غايات الشعر، شأنه شأن سائر الفنون، هي التوحّد: وحدانية الجميع أو جماعية الواحد، و هو توحّدٌ بشكلٍ أو بآخر. كما يُمكن القول إنّ من غاياته أيضاً التعاطف. أما مهمته فصعبة و سهلة في آن: صعبةٌ من حيث إنّ هذا الإنجاز، أي بلوغ مثل هذه الغاية أو الغايات، يفوق مقدرة القوى المعهودة و الطاقات العادية و يقتضي في الحقيقة السّحرَ و الإعجاز؛ و سهلةٌ باعتبار أنّ الواجب لا يقع على عاتق الشعر أبداً و لا ينوء بالحمل وحده. فالشعر هو كريشة العازف: يُنقرّ بها على الوتر، فتبدأ الرنين و تُشعل النار حريقاً، و لكن لا يُعهد إليها هي بعزف الأنغام و إخراج اللحن المنشود، بل على أصابع العازف الأخرى لَنْ تعزف على آلة الوجود، و بتلك النّقرات و الإشارات، ذلك اللحن السحريّ المتميّز. أعني أنّ ما تبقى من الإنجاز يقع على المتدوّق، شأنه في هذه الحالة شأن الأصابع الأخرى تلك. إذن، الشعر يبدأ الحريق، أما الاحتراق الكامل أو الطفيف أو عدم الاحتراق فهو شأن الأجام و الأحطاب و الغابات و غيرها مما يُمكن تمثّله متدوّقاً سلّم السنة اللهب و بُلّغ برسالة الاشتعال و الاحتراق...

عهده توده بوته‌ها، هیزمها، جنگل و یا هر چیز دیگر است که مخاطبند، که سررشته شعله و پیغام اشتعال و درگرفتن به ایشان سپرده شده...

از جهات بسیاری شعر را باید همسایه دیواره دیوار مذهب و جادو دانست. و در حد اقل می‌توانیم گفت فاصله گرفتن از رئالیسم به معنی خشک و متداولش، همان نزدیک شدن به روح شعر است. میزان این فاصله با میزان توفیق یک شعر نسبت مستقیم دارد. رئالیسم در شعر تا آن حد می‌تواند مبنا و مسیر باشد که حرکات و اعمال در مذهب؛ در حالی که می‌دانیم این حرکات و اعمال خود مذهب، ذات و معنی مذهب، نیست. در شعر اندیشه و تکیه‌گاه و قائمه فکری همین حال و حکم رئالیسم را دارد.

جادو ابزار و کمند جاذبه و حربه شعر برای رسیدن به هدف خود، که یگانگی باشد، آفرینش زیبایی و ایجاد لذت و هماهنگی و شگفتی است تا به القاء حسیات و پیامها برسد. زیبایی داشتن یعنی جاذبه جادویی داشتن، یعنی «یک چیز دیگر» غیر از همه چیزها بودن. یعنی تازه و نو بودن. از این جهت است که زیبایی با شگفت‌انگیزی همراه است. لزومی ندارد که این «یک چیز دیگر» حتماً نادر باشد. اما، در صورتی که نادر بود، شگفت‌انگیزی بیشتری دارد، یعنی جادویی‌تر، جذاب‌تر و سرانجام یعنی «زیبا» تر است... هنر اصیل طبیعی است و مثل مخلوقات طبیعت، که تکرار و ابتذال در آن نیست، همیشه «یک چیز دیگر» بودن خود را، اگرچه با تفاوت اندک، حفظ می‌کند؛ یعنی زیبایی خود را نگه می‌دارد. اما هنر (اگر بتوان گفت «هنر») نااصل و تقلیدی، مثل مصنوعات و ساخته‌هاست، مخصوصاً که سرمشقی هم دارد. کمابیش نظیر آن مثال عالی ذهنی - که به آن نمی‌رسد، یعنی به آن درجه از زیبایی الگوش نمی‌رسد؛ و از سرمشق و الگو هم که به طریق اولی در نمی‌گذرد، یعنی برتر و بهتر نمی‌شود، و الا «چیز دیگر» می‌شد و زیبا بود. به عبارت دیگر، ما از آن جهت از یک هنر مصنوعی و تقلیدی، یعنی مکرر و مبتذل، خوشمان نمی‌آید که «یک چیز دیگر» نیست - و به تعبیر ما - زیبا نیست.

هنر باید بازآفرین همان لذت و شگفتی ملازم خود باشد تا لحظه معنوی آن یگانگی و همدردی را ایجاد کند.

فروغ فرخزاد

می‌دانید، من آدم ساده‌ای هستم، بخصوص وقتی می‌خواهم حرف بزنم نیاز به این مسأله

من جوانب عدة، ينبغي اعتبارُ الشعرِ الجارِ المُتأخِمِ للدينِ و للِسُحر. و على أقلِّ تقدير، يسعنا القول إنَّ الابتعاد عن الواقعية بمفهومها الفظَّ الشائع يعني الدنوُّ من روح الشعر. و لهذه المسافة نسبةٌ مباشرةٌ مع مدى نجاح القصيدة. فمن شأن الواقعية أن تكون المنهجَ و المسارَ في الشعر، و لكنْ بقدر ما تكون كذلك التصرُّفاتُ و الأعمالُ في الدين؛ إذ كما نَعلم لا تمثُل الأعمالُ و التصرُّفاتُ الدينَ بعينه ذاتاً و معنىً. و هذا الحُكم بالذات ينطبق في الشعر على الفكر و الركيِزة الفكرية.

أما الوسيلة السُّحرية و الوَهقُ الجاذب و حَرَبَةُ الشعر لبلوغ غايته، أي التوحد، فهي خَلقُ الجمال و الإمتاع، و إحلالُ التناغم و الإعجاب، و وصولاً إلى الإيحاء بالأحاسيس و الأفكار. فالجمال يعني الجاذبية السُّحرية، و هي أن يكون «شيئاً آخر» غيرَ جملة الأشياء. و هذا يعني الطرافةَ و الجدة. من هنا، يفتنُّ الجمالُ بالإعجاب. و لا ضرورة لأن يكون هذا «الشيءُ الآخرُ» نادراً قطعاً. لكهَّ إنْ نَدَرَ، فإنَّه يكون مثاراً للمزيد من الإعجاب؛ أي أنَّه سيكون أكثرَ سِحراً و جاذبيةً، و في النهاية أكثرَ «جماليةً»...

إنَّ الفنَّ الأصيلَ طبيعي. و كما هو أمرُ الكائنات في الطبيعة، المتجرِّدة من التكرار و الابتدال، يحافظ الفنُّ دوماً ولو بفارقٍ يسيرٍ على «شئِيَّتِهِ الأخرى»، أي على جماليته. أما الفنُّ التقليديُّ الزائف (إنْ كان بوسعنا تسميته «فناً») فهو كالمصنوعات، و لا سيَّما أنَّ له مثلاً ما لا يُمكنه بلوغُ شأوه، أي لا يُمكنه أن يَبْلُغَ المستوى ذاته من جماليته. و لئن كان له أن يتخطى هذا المثال، أي أن يسمو عليه و يُفْضَلَ، لكان «شيئاً آخر» و كانت له جماليته. بعبارة أخرى، إننا لا نستطيعُ الفنَّ التقليدي المصطنع، أي المُعادَ المبتذل، لأنَّه ليس بـ «الشيء الآخر» و هو — حسب تعبيرنا — ليس جميلاً...

على الفنِّ أن يعيد خلقَ المتعة و الإعجاب المُلَازِمَينَ له ليلبور اللحظةَ الرُّوحيةَ لذلك التوحد و التعاطف.

فُرُوعُ فَرْخُزَاد

تعرفون: إنني بسيطة. و عندما أودَّ التحدُّث، خاصةً، أشعر شعوراً أكبرَ بالحاجة إلى البساطة. أنا لم أدرس بحورَ العروض بتاتا، بل توصلتُ إليها عن طريق القصائد التي كنتُ

را بیشتر حس می‌کنم. من هیچ وقت اوزان عروضی را نخوانده‌ام، آنها را در شعرهایی که می‌خواندم پیدا کردم. بنابراین، آنها برای من حکم نبودند، راههایی بودند که دیگران رفته بودند. یکی از خوشبختیهای من این است که نه زیاد خودم را در ادبیات کلاسیک سرزمین خودمان غرق کرده‌ام و نه خیلی زیاد مجذوب ادبیات فرنگی شده‌ام. من دنبال چیزی در درون خودم و در دنیای اطراف خودم هستم...

برای من کلمات خیلی مهم هستند، هر کلمه‌ای روحیه خاص خودش را دارد. همین طور اشیا. من به سابقه شعری کلمات و اشیا بی‌توجهم. به من چه که تا به حال هیچ شاعر فارسی‌زبان مثلاً کلمه «انفجار» را در شعرش نیاورده است؟ من از صبح تا شب به هر طرف نگاه می‌کنم می‌بینم چیزی دارد منفجر می‌شود. من وقتی می‌خواهم شعر بگویم دیگر به خودم که نمی‌توانم خیانت کنم. اگر دید، دید امروزی باشد زبان هم کلمات خودش را پیدا می‌کند و هماهنگی در این کلمات را. و وقتی زبان ساخته و یکدست و صمیمی شد، وزن خودش را با خودش می‌آورد و به وزنه‌های متداول تحمیل می‌کند. من جمله را به ساده‌ترین شکلی که در مغزم ساخته می‌شود به روی کاغذ می‌آورم، و وزن مثل نخ است که از میان این کلمات رد شده بی‌آنکه دیده شود، فقط آنها را حفظ می‌کند و نمی‌گذارد بیفتند. اگر کلمه «انفجار» در وزن نمی‌گنجد و مثلاً ایجاد سخته می‌کند، بسیار خوب، این سخته مثل گرهی است در این نخ. با گره‌های دیگر می‌شود، اصل «گره» را هم وارد وزن شعر کرد و از مجموع گره‌ها یک جور همشکلی و هماهنگی به وجود آورد. مگر نیما این کار را نکرده؟ به نظر من حالا دیگر دوره قربانی کردن مفاهیم به خاطر احترام گذاشتن به وزن گذشته است. در شعر فارسی وزنهایی هست که شدت و ضربه‌های کمتر دارند و به آهنگ گفت و گو نزدیک‌ترند، همانها را می‌شود گرفت و گسترش داد. وزن باید از نو ساخته شود و چیزی که وزن را می‌سازد و باید اداره‌کننده وزن باشد - برعکس گذشته - زبان است: حس زبان، غریزه کلمات و آهنگ بیان طبیعی آنها...

فکر می‌کنم همه آنها که کار هنری می‌کنند، علتش - یا لاقلاً یکی از علت‌هایش - یک جور نیاز ناآگاهانه است به مقابله و ایستادگی در برابر زوال. اینها آدمهایی هستند که زندگی را بیشتر دوست دارند و می‌فهمند و همین طور مرگ را. کار هنری یک جور تلاش است برای باقی ماندن و یا باقی گذاشتن «خود» و نفی مرگ. گاهی اوقات فکر می‌کنم درست است که مرگ هم یکی از قوانین طبیعت است، اما آدم، تنها در برابر این قانون

أقرأها. و من هنا، فإنها لم تكن بالنسبة إليّ أحكاماً، وإنما سبلاً سَبَقَ لِي سَلَكُهَا الآخرون. و من حسن حظي أنّي، من جهة، لم أبالغ في الغوص في أدبنا التقليدي؛ و من جهة أخرى لم أنبهر غايةً الانبهار بالأدب الغربي. بل أنا أترصد شيئاً في قرارتي و في العالم الذي يُحْدِق بي...

أعني بالكلمات عنايةً بالغة. فلكلّ كلمة نفسيّتها الخاصة. و كذلك الأشياء. و لا أكثرث لماضي الكلمات و الأشياء الشعري. فما شأنني أنا إن لم يُورَدْ إلى الآن أيُّ شاعرٍ فارسيٍّ، مثلاً، كلمة «انفجار» في شعره؟ ذلك أنّي أينما أجلتُ النظر من الصباح حتى المساء أرى شيئاً يُنفجر. و عليه، عندما أريد كتابة الشعر، لا يُمكنني أن أخون ذاتي. و إذا كانت الرؤية حديثة، فإنّ اللغة تجد مفرداتها و تُدرك المواءمة بين هذه المفردات. و ما إن يتم بناء اللغة و تتناغم بصدق حتى يأتي الإيقاع تلقائياً و يفرض نفسه على الأوزان المعهودة. بالنسبة إليّ، أسجل الجملة على الورقة بأبسط صورة تُخطر على بالي. فالوزن في هذه الحالة كالخيوط الذي يمرّ من بين هذه المفردات دون أن يُلمح: يحافظُ عليها و يحول دون انفراطها فقط. و إذا كان البحر الشعري لا يستوعب كلمة «انفجار» و لا يستقيم الوزن بها، فإنّ هذا الخلل سيكون عُقدة في ذلك الخيط. و بوجود عُقدٍ أخرى في الخيط يُمكن إحلال مبدإ «العقدة» في الأوزان الشعرية بخلق تناسقٍ و تناغم في تشكيلة العقدة. ألم يفعل «نيمّا» ذلك؟ برأيي أنّ العهد الذي كانت تُراعى فيه حُرْمَةُ الوزن الشعري على حساب التضحية بالمفاهيم قد ولّى. و نظراً إلى وجود أوزان في الشعر الفارسي ذات رَجْع و طَرُقٍ أقلّ، و هي أقرب إلى وَقَع الكلام، فإنّه يُمكن اعتماد تلك الأوزان و التوسّع فيها. يجب بناء الوزن من جديد. و الشيء الذي يبني الوزن و ينبغي أن يدير دفتّه — خلافاً للماضي — هو اللغة: الشعور اللغوي و غريزة الكلمات و لحنُّ أدائها الطبيعي...

أظنّ أنّ كلّ الذين ينجزون عملاً فنياً إنّما يأتي فعلهم بسبب حاجة غير واعية إلى التصدي و الصمود بوجه الفناء، أو قد يكون ذلك أحد الأسباب على أقل تقدير. فهؤلاء يحبون الحياة و يعونها أكثر، و كذلك يعون الموت. و العمل الفني هو مجهود في سبيل البقاء، أو الإبقاء على «الذات» و رفض الموت. أحياناً، يدور في خلدي أنّه بالرغم من كون الموت أحد قوانين الطبيعة، فإنّ المرء يشعر، إزاء هذا القانون فحسب، بالضّعة و الصغر...

است که احساس حقارت و کوچکی می‌کند... اما شعر برای من مثل رفیقی است که وقتی به او می‌رسم می‌توانم راحت با او درد دل کنم. جفتی است که کاملم می‌کند، راضیم می‌کند، بی‌آنکه آزارم بدهد... شعر برای من مثل پنجره‌ای است که هر وقت به طرفش می‌روم خود به خود باز می‌شود. من آنجا می‌نشینم، نگاه می‌کنم، آواز می‌خوانم، داد می‌زنم، گریه می‌کنم، با عکس درختها قاطی می‌شوم، و می‌دانم که آن طرف پنجره یک فضا هست و یک نفر می‌شنود، یک نفر که ممکن است ۲۰۰ سال بعد باشد یا ۳۰۰ سال قبل وجود داشته - فرق نمی‌کند؛ وسیله‌ای است برای ارتباط با هستی، با وجود به معنی وسیعش...

من در شعر خودم، چیزی را جست و جو نمی‌کنم، بلکه در شعر خودم تازه خودم را پیدا می‌کنم. اما در شعر دیگران، یا شعر به طور کلی... می‌دانید، بعضی شعرها مثل درهای بازی هستند که نه این طرفشان چیزی هست و نه آن طرفشان. باید گفت حیف کاغذ! به هر حال بعضی شعرها مثل درهای بسته‌ای هستند که وقتی بازشان می‌کنی، می‌بینی گول خورده‌ای، ارزش باز کردن نداشته‌اند. خالی آن طرف آنقدر وحشتناک است که پُر بودن این طرف را جبران نمی‌کند. اصل کار «آن طرف» است... خُب، باید اسم این جور کارها را هم گذاشت چشم‌بندی یا حقه‌بازی یا شوخی خیلی لوس. اما بعضی شعرها هستند که اصلاً نه در هستند و نه باز هستند، و نه بسته هستند، اصلاً چارچوب ندارند. یک جاده هستند. کوتاه یا بلند، فرقی نمی‌کند. آدم هی می‌رود، هی می‌رود و برمی‌گردد و خسته نمی‌شود. اگر توقف می‌کند برای دیدن چیزی است که در رفت و برگشتهای گذشته ندیده بود... آدم می‌تواند سالها در یک شعر توقف کند و باز هم چیز تازه ببیند. در آنها افق هست، فضا هست، زیبایی هست، طبیعت هست، انسان هست، و یک جور آمیختگی صادقانه با تمام این چیزها هست و یک جور نگاه آگاه و دانا به تمام این چیزها هست. من این جور شعرها را دوست می‌دارم و شعر می‌دانم. می‌خواهم شعر دست مرا بگیرد و با خودش ببرد، به من فکر کردن و نگاه کردن، حس کردن و دیدن را یاد بدهد...

منوچهر آتشی

... شعر امروز کوشش در ظرفیت بیشتر بخشیدن به زبان برای بیان زندگی پیچیده و

أما الشعر فهو لي كالرفيق الذي يُمكنني إن لقيته أن «أفضض» و «أفش» قلبي عنده دون تكلف. هو كالقرين الذي يُكلمني، و يُرضيني، دون أن يؤذيني... الشعر بالنسبة إليّ أشبه بنافذة ما إن أتجه نحوها حتى تفتح تلقائياً، و أنا أجلس عندها، أنظر، أغني، أصرخ، أبكي، و أندمج مع صورة الأشجار. و أنا أعرف أنّ ثمة فضاء وراء النافذة، و أنّ أحداً ما هناك يُصغي و قد يكون هناك بعد مئتي عام أو ربما كان قبل ثلاثمائة عام - لا فرق. إنه وسيلة للتواصل مع الوجود، الوجود بمعناه الواسع...

لا أبحث في شعري عن شيء، بل للتو أجد ذاتي في الشعر. أما في شعر الآخرين، أو الشعر بصورة عامة، فإنّ بعض القصائد هي كالأبواب المُشرّعة: لا شيء في هذا الجانب منها، و لا شيء في ذلك الجانب. و يجب القول بشأنها: بالخسارة الورق! و في الوقت ذاته ثمة قصائد هي كالأبواب المغلقة ما إن تفتحها حتى تراك مخدوعاً و لا طائل من فتحها. فالفراغ في ذلك الجانب منها رهيبٌ بما لا يعوّض عن امتلاء هذا الجانب. ذلك أنّ الأساس في العمل هو «ذلك الجانب». و ينبغي تسمية مثل هذه الأعمال بالسحر أو الشعوذة أو السُخف. و لكنّ هناك البعض من القصائد، لا هي بالباب، و لا هي مُشرّعة، و لا مغلقة، و ليس لها أيُّ إطار. فهي كالشارع، قصيراً كان أم طويلاً، لا فرق. و المرء يمضي و يمضي فيها و يعود غير متعب. و إن وقّف، فلرؤية شيءٍ لم يره من قبل في ذهابه و إياه... و من شأن المرء أن يقف لسنوات متأملاً في قصيدة و يلمح ثانية شيئاً ما طريفاً فيها: ففيها الأفق، و فيها الفضاء، و الجمال، و الطبيعة، و الإنسان - و فيها نوعاً ما - الاندماج العفويّ بكل هذه الأشياء، و النظرة المعرفية الواعية إلى كل هذه الأشياء. أنا أرتاح إلى مثل هذه القصائد و أعتبرها شعراً. ذلك أنّي أرغب في أن يأخذ الشعرُ بيدي و يمضي بي، و يعلمني كيف ينبغي أن أفكر، و أنظر، و أشعر، و أرى...

مُنوَجَّر آتشي

يحاول شعراً اليوم أن يمنح اللغة قابلياتٍ أكثرَ ليُمكّنها من التعبير عن الحياة الراهنة بتعقيداتها و صخبها؛ إذ لا يُمكن على الإطلاق التعبيرُ بنوثة مُعادة و نبرةٍ محدّدة عن التآرجح المرّوع للروح و الفكر بين السمو و الانحدار في عالم اليوم. و الشعر الحقيقي

پُرهیاھوی امروز را دارد. فراز و فرود هولناک روح و اندیشه امروز را هرگز نمی‌توان در یک نُتِ مکرر و نوای معین بیان کرد. شعر واقعی از رنج روح مایه می‌گیرد، نه از تفتن. و روح رنجیده هم نعره می‌زند و هم می‌نالد و هم سکوت می‌کند و... هم همه را با هم. پس موسیقی شعر، یک «گوشه» منفرد نمی‌تواند باشد: موسیقی شعر هارمونی پرهیاھوی همهٔ پژواکهاست؛ بنایی است بزرگ و البته محصول آگاهی و تسلط بر اوزان، که همهٔ صداھای روح را پژواک می‌دهد. با شکستن وزن، اتم شکسته می‌شود و ذره با کھکشان یگانه می‌گردد. با چنین تعبیری از وزن‌شکنی، می‌بینید که حکم به هیچ گونه بی‌وزنی و بی‌قانونی داده نشده است، بلکه وزن و قانون واقعی شعر به آن برگردانده شده است؛ چرا که ذره تا شکسته نشود، معنای واقعی ترکیب و تشکّل آن و تحرک و چرخش آن و مفهوم منظومگی آن آشکار نمی‌گردد. پس از این شکستن است که یک ذره یک منظومهٔ سیّاره‌ای، و یک منظومه یک کھکشان، و یک کھکشان کیهان گردنده و بی‌کرانه را تداعی می‌کند. کار شعر امروز «وزن و قافیه‌سازی» نیست. فضا‌سازی و تجسم است، فضایی که در آن منظومه‌های قانونمند اندیشه و احساس و عاطفه، بی‌هیچ تصنعی، سیر و حرکت طبیعی پیدا کنند...

شعر واقعی، شعر زنده، مثل خودِ حیاتِ سدها و موانع را می‌شکند و بر عوامل بازدارنده غلبه می‌کند، تاراه رشد و بالندگی و تکامل خود را هموار سازد. زبان واقعی شعر، زبان طبیعی است. طبیعت به‌علاوهٔ انسان البته. و «نظارت» از همین یگانگی مایه و مفهوم می‌گیرد. زبان واقعی شعر، مثل زمین و دریا و فضا، مُتسع و انعطاف‌پذیر است و مثل انسان - یا در واقع، حیات - به توقّف و سکون، گردن نمی‌نهد.

شعر واقعی، نو و کهنه ندارد. شعر واقعی همیشه «نو» است. «شعر کهنه» وجود ندارد. «تنها زبان است که فرسودگی‌پذیر است». شعر مثل آب رودخانه است. نوبه‌نو می‌آید. در هر لحظه، از هر کجای رودخانه، می‌توانی آبی نو برداری. تنها بستر رودخانه و شکل ظاهری آب، تفاوت می‌کند. تنها بستر رودخانه فرسودگی می‌پذیرد و دیگرگون می‌شود. آب، در بلندیها، در میانهٔ تپه‌ها و در دشت... آب خروشان، آب آوازخوان و آب زمزمه‌گر - یا آرام و نجوایی - آب، از سرچشمه تا دریا، نو است. دریا «نو» بزرگ است. آبِ یکنواخت وجود ندارد. بسترِ یکنواخت هم وجود ندارد. از سرچشمه تا دریا...

يستمد مادته من عذاب الروح، لا من التفنن. و الروح المعذبة تصرخ أو تئن أو تصمت... أو تفعل كل ذلك في آن. إذن، من المتعذر أن تكون موسيقى الشعر «نغمه» منفردة. فموسيقى الشعر إيقاع عالي الوتيرة لكل الأصداء، و بناءً عظيم يقوم على الوعي بالأوزان و التمكّن منها، و ترتدّ منه أصداء كل أصوات الروح. و بكسر قالب الوزن تنفصم الذرة و تتحد بالمجرة. بمثل هذا التعبير عن تحطيم أطر الوزن، لا يقرُّ بأيّ خروج عن الوزن أو القانون، بل يُعاد إلى الشعر وزنه و قانونه الحقيقيان؛ ذلك أنه إذالم تنفصم الذرة لم يتضح المعنى الحقيقي لتركيبها و حركتها و دورانها و لا المفهوم المنظومي لها. و إثر هذا الانقسام، تتداعى إلى الذهن من الذرة منظومة من الكواكب، و من المنظومة مجرّة، و من المجرّة فللك دوارّ رحب. فليس من مهمة الشعر اليوم البتّ في «الوزن و القافية»، بل خلق الفضاءات و التجسيد. و في الفضاء المنشود تتخذ حركة المنظومات المتقنّدة - الأفكار و المشاعر و الأحاسيس - شكلها الطبيعي و دون أدنى بادرة مصطنعة...

إنّ الشعر الحقيقي النابض بالحياة يحطّم، كالحياة ذاتها، السدود، و يتغلّب على العوائق، ليمهد الطريق أمام نموّه و اكتماله. و اللغة الحقيقية للشعر هي اللغة الطبيعية المتأثية من الطبيعة و الإنسان... فلغة الشعر الحقيقية هي، من جهة، كالارض و البحر و الفضاء رحبة و مطّواعة؛ و هي، من جهة أخرى، كالإنسان - أو في الحقيقة كالحياة - لا ترّضخ للسكون و التوقف.

و الشعر الحقيقي لا يندرج في نطاق القديم و الحديث، إذإنّه «حديث» دوماً، و لا وجود لـ «الشعر القديم»، و وحدها اللغة تتأكل. أما الشعر فهو، كماء النهر، ينساب متجدداً دائماً. ففي أيّ لحظة، و على أية ضفة من النهر، بوسعك أن تعترف ماءً جديداً؛ و إن تغير شيء فهو مجرى الماء و حالة الماء المحسوسة لا غير. فالتأكل و التغيير يطرأ على مجرى الماء فحسب. أما الماء، فإن كان في المرتفعات أو بين التلال أو في الأودية... و إن كان هادراً أو شادياً مترثماً أو سلساً مهنهساً، فهو من النبع إلى البحر جديداً. و البحر «جديداً» كبير. فلا وجود لماء رتيب أو مجرى رتيب، من النبع حتى البحر...

شعر، کار است، و مثل هر کاری عرق‌ریزی، عرق‌ریزی روح، و فرسودگی طاق‌ت می‌طلبد. سنگ «سزیف» محکوم و زنجیر و عقابِ جگرخوارِ پرومته آتش‌دُزد، افسانه نیست. سنگ بردوش کشیدن و تا انتهای قله بالا رفتن...

نادر نادرپور

۱. زبان

من از آغاز کار شاعری نیز گویش زنده امروز را برگزیده و بر آن بوده‌ام که توقف در حد زبان یکی از قرون گذشته به معنی انکار حیات مردمی است که از آن قرن تا کنون به فارسی سخن گفته و بر غنایش افزوده‌اند. زیرا زبان حامل فهم و فرهنگ هر قوم است و اگر قومی را زنده بدانیم، چگونه باور توانیم کرد که فهم و فرهنگش در فلان زمان به اوج رسیده و از آن پس، درنگ کرده باشد؟ خطای همه کسانی که تقلید از طرز گفتار استادان سلف را پیشه می‌کنند و بر خود می‌بالند که سخنشان را از سخن سعدی یا حافظ بازنمی‌توان شناخت، در این است که زبان امروز را لایق شعر نمی‌دانند و غافلند که با انکار قابلیت شاعرانه این زبان، حضور خود را نیز نفی می‌کنند.

بنا بر این اعتقاد، من واژه‌ها را از درون لغتنامه‌ها بیرون نمی‌کشم بلکه از زبان مردم امروز می‌گیرم. اما چون می‌دانم که فارسی، مانند هر زبان دیگر، به رغم تحولاتی که در زمانهای گوناگون می‌پذیرد، با گذشته خویش پیوند دارد و ضامن این پیوند، قواعد صرف و نحو اوست، لذا می‌خواهم و می‌کوشم که سخن من نیز در مسیر امتداد زبان باشد. پس، گفته‌ها را خلاصه می‌کنم:

من، علاوه بر قواعد اصلی صرف و نحو، تجربه پیشینیان را در کاربرد زبان گرامی می‌دارم و آن مقدار از واژه‌ها را که هنوز به یمن وجود مفاهیم زنده در سخن ما و آنان مشترک است به کار می‌برم، اما از استعمال کلماتی هم که فقط بر زبان امروزیان جاری است پروا ندارم و اگر اشعار مرا به ترتیب تاریخ مرور کنید، افزایش تدریجی این گونه کلمات را می‌بینید.

بر آنچه گفتم، این نکته را نیز بیفزایم که روانی و روشنی را بر تعقید و تیرگی کلام رجحان می‌نهم.

الشعرُ عملٌ، وكأيِّ شغلٍ شاغلٍ يتطبَّب إجهادَ الروح و استنفادَ الطاقة. فصخرة سيزيف المحكوم عليه، و أغلالُ بروميثيوس سارقِ النارِ، و العقاب الذي يَنْهَش كَبده، ما عادت أساطير. إنَّه حَمَلُ الصخرة على الاكتاف و الصعودُ بها إلى القمَّة...

نادر نادرپور

١. اللغة

منذ بدايتي في الشعر، اخترتُ اللغة الحديثة الحية، مؤمناً أن التوقف عند مستوى لغة أحد القرون السالفة إنما يعني تجاهلَ حياةٍ مَنْ تحدَّثوا منذ ذلك القرن إلى يومنا هذا بالفارسية و أغنوها. ذلك أن لغة أيِّ شعب من الشعوب تَحْمَل في طياتها إدراكَ ذلك الشعب و ثقافته. و إذا اعتبرنا الشعب حياً، فكيف يُمكننا تصديقُ أن قدرته على الفهم و ثقافته كانتا خلال عهدٍ ما في الذروة و لكنهما لم يُبارحا مكانهما منذ ذلك العهد؟ إنَّ الخطأ لدى مَنْ يحذون حذو الفطاحل المتقدمين في اختيار اللغة، متباهين بأنَّه لا يُمكن التمييزُ بين كلامهم و كلام سَعدي و حافظ، يَكْمَن في عدم اعتبارهم لغةَ اليوم جديرةً بالاستخدام في الشعر، غيرَ واعين أنهم بجُحودهم للقابليات الشعرية لهذه اللغة يتنكرون لحضورهم هم بالذات.

بناءً على هذا الرأي، لا أُسحب المفرداتِ من بطون المعاجم، بل أنتقيها من لغة الناس الحاليين. و لكن، لما كنتُ أعرف أن الفارسية – شأنها شأن أية لغة أخرى و رغم التحوُّلات التي تستوعبها على مرِّ العصور المختلفة – ذاتُ صلةٍ بماضيها و أن قواعدُها في مجالَي الصرف و النحو هي التي تَصْمَن ذلك التواصل، فإنِّي أودُّ و أجهد في أن يكون كلامي في نطاق امتدادات اللغة.

إنِّي، بالإضافة إلى قواعد الصرف و النحو الرئيسية، أقدِّر تجربة المتقدمين في استخدام اللغة، موظفاً ما تيسر من المفردات التي ما زالت – على ضوء وجود المفاهيم الحية – قاسماً مشتركاً بين كلامنا و كلامهم. لكنني كذلك لا أرى ضيراً في توظيف كلمات تجري على ألسنة الحاليين فقط...

إلى ذلك، أضيف أنني أفضل السلاسة و الوضوح على التعقيد و التعقيم في الكلام.

۲. تصویر

در شعر امروز، صورت ذهنی، تصویر^۱ نامیده می‌شود و این، همیشه، یکی از عناصر اصلی سخن من بوده است. در پی اثبات این مدعا نیستم که تصویر بر شعر جدید جهان نیز فرمان می‌راند، اما می‌توانم گفت که من به شعر بی‌تصویر کمتر دل می‌بندم. البته هرگز تصویر را فقط برای تصویر به کار نمی‌برم، زیرا این عنصر هم مانند کلمه، وسیله‌ای برای ایجاد تفاهم است. اگر گروهی، وفور تصاویر را در اشعار نخستین من نشان فقر اندیشه و توجه بیش از اندازه به شکل می‌پندارند، از سرِ غرض و یا ناآگاهی است. این وفور، نتیجه فوران ذهنی بوده که به اقتضای جوانی، در بیان معانی شتاب داشته و کوشیده تا هرچه را که در طول سالیان اندوخته است به یکباره صرف کند. معنی سخنم این است که به نسبت افزایش تجربه، آن فوران را مهار کرده و تصاویر را به خدمت مفاهیم گماشته و هرچه به دوران اخیر شاعری خود نزدیک‌تر شده‌ام، در این کار، توفیقی بیشتر یافته‌ام.

امروز، تصویری که من در شعر خود به کار می‌برم، نه تنها «یک‌بعدی» نیست بلکه ابعاد گوناگون دارد و بیش از پیش، برخوردارگاه چند معنی است.

۳. قالب

غرض از قالب، ظرفی است که سخن را در بر می‌گیرد و این ظرف، در شعر کهن، اوزان عروضی با مصراعهای مساوی و قافیه‌های مرتب بوده است...

اگر تنی چند از متفنان شاعری را در روزگار اخیر نادیده انگاریم، نخستین کس نیما بوده که قانون تساوی طولی مصراعها و قاعده استعمال منظم قافیه‌ها را برانداخته و بیان شاعرانه را وسعتی بی‌مانند بخشیده است.

من نیز، که تقریباً دو نسل جوان‌تر از نیما بوده‌ام، پیشنهادهای او را پذیرفته‌ام زیرا به لایزالی و تغییرناپذیری قالبها اعتقاد نداشته و همیشه آنها را زاده مقتضیات و ضروریات زمان دانسته‌ام...

من در برگزیدن قالب، شاید که ناآگاهانه، ضرورت زمانه را دریافته باشم اما یقین است که هرگز به تعمد، ظروف کهن را نشکسته و به نام نوآوری، شعر بی‌وزن را

1) image

۲. الصورة

كانت الصورة دوماً أحدَ العناصر الرئيسة في قصائدي. ولا أزعَم أن الصورة تتحكّم بالشعر الحديث في العالم، لكنّ ما يسعني قوله هو أنّي قلّما رغبتُ في قصيدةٍ تخلو منها. طبعاً، أنا لا أستخدم الصورة من أجل الصورة؛ ذلك أنّ هذا العنصر هو - كالكلمة - وسيلةٌ للتواصل و التفاهم. وإن رأيتُ فريقيّ في وفرة التصاوير في قصائدي الأولى دلالةً على ضحالة الفكر و الاهتمام غير العادي بالشكل، فهو إما مُعْرِضٌ أو غيرُ واعٍ؛ فتلك الوفرة كانت حصيلةً جَيِّشانِ ذهنٍ تعجّل بمقتضى العنّفوان في التعبير عن المعاني، جاهداً في صرفٍ ما أدّخره طيلة الأعوام. أعني هنا أنّني بقدرٍ ما تضافرتُ تجاربي، تحكّمتُ بذلك التدفّق و وظّفتُ الصورَ خدمةً للمفاهيم. وكلّما تقدّمتُ في السنّ شعرياً، زاد نجاحي في ذلك.

و اليوم حين أستخدم الصورة في شعري فهي ليست «ذات بُعدٍ واحد»، بل تتّسم بأبعاد متنوّعة و هي ملتقى عدة معانٍ و أكثر من ذي قبل.

۳. الشكل

نعني بالشكل الوعاء المؤطّر للكلام، و هو في الشعر التقليدي بحوز العروض بأشطرها المتساوية و قوافيها المنتظمة...

ولو تجاهلنا بضعةً من المتفنّين في الشعر في الحقبة الأخيرة، لوجدنا الشاعر «نيما» أول مَنْ ألغى قانونَ المساواة في طول الأَشطر و قاعدةَ صَفّ القوافي بانتظام، فاتحاً أمام التعبير الشعري أفقاً رحبة.

أما أنا، و كنتُ أصغرُهُ بجيلين على وجه التقريب، فقد تجاوبتُ مع اقتراحاته. ذلك أنّي لم أكن أوّمن بديمومة الأشكال و استحالةِ تغييرها، بل كنت أراها دوماً وليدةً مقتضيات الزمن و متطلّباته...

و في اختيار الشكل، ربّما كنتُ مدركاً بعفويةٍ لإملاءات الزمن، غير أنّه من المؤكّد أنّني لم أحطّم الأطر القديمة عن عمدٍ إطلاقاً، و لم أشدّ بالشعر غير الموزون باسم التجديد،

نستوده‌ام. زیرا گمان می‌کنم که هر ملت، استنباطی خاص از شعر دارد و فارسی‌زبان، دست کم در این هزار و سیصد سال، شعر را با وزن ملازم می‌بیند. در اغلب موارد، عروض نیمایی را قالب شعر خود ساخته‌ام. زیرا به عقیده من، مصراعهای نامساوی و اوزان درهم‌آمیخته و قافیه‌هایی که زنگ تداعی را در ذهن ما به صدا در می‌آورند، شعر را - چنان‌که نیما می‌گفت - «به طبیعت نثر و زبان محاوره نزدیک می‌کنند» و این تحول، در روزگاری که وسایل سمعی و بصری را جانشین اغلب وسائط نقل و نشر کرده است ضرور می‌نماید.

باری، من در شمار آن شاعرانم که از نیما تأثیری نامستقیم پذیرفته‌اند، یعنی پیشنهادهای او را به کار بسته، ولی از شیوه بیانش تقلید نکرده‌اند.

۴. محتوی

«تعهد شاعر»، در روزگار ما بازاری گرم دارد و منظور از آن، توجه - و یا - موضع‌گیری شعر نسبت به مسائل سیاسی و اجتماعی است... اگر منظور از «تعهد» پرداختن به مسائل زودگذر سیاسی و حوادث روزانه اجتماعی باشد، ناچار با رسالت شعر - که درهم‌شکستن دیوارهای زمان و دست یافتن به جاودانگی است - مغایرت دارد. اما اگر غرض از «تعهد» توجه به مواضع تاریخی و فضایل اساسی انسان است، به اعتقاد من، شعر اصیل فارسی، همیشه متعهد بوده است و خواهد بود. گواه مدعای من، فی‌المثل شاهنامه فردوسی است که در برهه‌ای خاص از تاریخ، استقلال فرهنگی - و حتی - سیاسی ایران را تضمین کرده و یا اشعار سعدی و حافظ و مولوی است که معنویاتی چون اخلاق و مذهب و حکمت را در جامعه ما زنده نگه داشته است.

از همه اینها که بگذریم، شرط تعهد شاعر فقط آن نیست که هرگز از خویش نگوید و همیشه از همگان دم زند و به عبارت دیگر، «ما» را جانشین «من» کند. اگر عمق و اصالتی در کار شاعر نباشد، این تعویض ضمائیر، فریبی بیش نخواهد بود. اما خلاف این تصور، درست نیست. یعنی اگر شاعر، غالباً ضمیر اول شخص مفرد را به کار برد، دلیل بی‌اعتنایی او به دیگران نتواند بود. ای بسا که حدیث نفس او، حسب حال جمع باشد،

لأنني أظنُّ أنّ لكل قوم رؤاه الخاصة بشأن الشعر، و من يَنْطُقُ بالفارسية يَرِ الوزن - خلال القرون الثلاثة عشر الأخيرة على أدنى تقدير - مُلازماً للشعر.

لقد اخترتُ في غالبية الأحيان الوزنَ النيمائي شكلاً لقصيدتي. فبرأيي أنّ من شأن الأَشطر غير المتكافئة، و خليطِ الأوزان، و القوافي التي تعيد إلى الأذهان رنينَ التداعي، أن تَخْتصر المسافة - حسب تعبير نيماء - بين الشعر «و طبيعة النثر و لغة التحوار». و هذا التطوُّر يبدو ضرورياً في عهدٍ أحلَّ الوسائل السمعية و البصرية محلَّ وسائل النقل و النشر.

على أيِّ حال، أراني في عداد الشعراء الذين تأثروا بنيماء بشكلٍ غير مباشر، أي أتبعوا اقتراحاته لكنهم لم يحاكوه في أساليب التعبير.

٤. المضمون

لـ «التزام الشاعر» في يومنا هذا سوقٌ رائجة. و يُرادُ بذلك اهتمامُ الشعر - أو اتّخاذه موقفاً - حيال القضايا السياسية و الاجتماعية...

فإن كان «الالتزام» يعني التطرُّق إلى القضايا السياسية العابرة و الأحداث اليومية الاجتماعية فهو يناقض رغماً عنه رسالة الشعر، التي هي كسرُ حواجز الزمن و نشدانُ الخلود. أما إذا كان المقصود من «الالتزام» العناية بالمواقف التاريخية و الفضائل الأساسية للإنسان، فأني أرى أنّ الشعر الفارسي الأصيل كان و سيبقى ملتزماً دائماً. و الشاهد على ذلك، على سبيل المثال لا الحصر، الشاهنامه للفردوسي، التي ضَمِنَتْ في حقبة تاريخية محدّدة استقلالية إيران الثقافية - بل و السياسية - و كذلك قصائدُ سعدي و حافظ و جلال الدين الرومي التي خدّدت المناحي المعنوية كالأخلاق و الديانة و الحكمة في مجتمعنا.

و بصرف النظر عن كل ذلك، لا يُشترط في التزام الشاعر أن لا يأتي على ذكر ذاته إطلاقاً و أن ينوّه بالجميع على الدوام، أيّ بعبارة أخرى، أن يُجَلِّ الـ «نحن» محلّ الـ «أنا». فإذا لم يتميَّز إنجازُ الشاعر بالأصالة و العمق، فإنّ تبديلاً في الضمائر كهذا لن يكون سوى خدعة. أما العكس من هذا التصور فهو غير صحيح، أيّ أنّ الشاعر إذا استخدم في الغالب ضميرَ المتكلم المفرد فإنّ ذلك لا يدلُّ على عدم اكترائه للآخرين. فربّما كان حديثُ

زیرا به قول رمبو: «من» (در شعر)، دیگری است.^۲ بهتر بگوییم: شاعر می‌تواند که چنان با دیگران درآمیزد و با همگان یگانه شود که چون از خویش سخن گوید، پنداری که از آنان است.

در طریقت عرفان نیز، آن کس که نفس خویش را نشناسد و نیازماید، به مراحل بالاتر راه نخواهد برد و این معنی در کار شاعری هم مصداق دارد.

من، بی‌گمان، از حدیث نفس آغاز کرده‌ام، اما معلوم نیست که به حسب حال جمع نرسیده باشم و اگر محکمه ظاهربینان فقط به گناه استعمال ضمیر «من» محکوم کند، در انتظار داوری زمان خواهم ماند.

احمد رضا احمدی

این «وهم بی‌پایان» که می‌خواهد زمان و مکان را نفی کند و شتابان به آن طرف رود برود و به کنار آن «در همیشه‌بسته» برسد و آن را بگشاید آیا نامش «شعر» است؟ و کلید این «در همیشه‌بسته» در دست شاعران است؟ نمی‌دانم. اما می‌دانم شاعران هزار سال است که در پشت این «در همیشه‌بسته» ایستاده‌اند، مانده‌اند، خفته‌اند و مرده‌اند. پشت این «در همیشه‌بسته» گیاه است، ابدیت جاری است، حقیقت سالیان دراز در زمین آن دفن است، چهار فصل سال در یک لحظه قابل رؤیت و تجربه است، دل جهان بر شاخه‌های درختان تاکستان آن آویخته است، سبزی بهاران بر گیسوان مردان و زنان اسرار است، دریایی که هر شب تا صبح فقط ادامه دارد. آیا فقط پیامبران قادر بوده‌اند این در را بگشایند و داخل شوند؟ کسی نمی‌داند.

سالیان، مرگ، تاریخ، هزاران سال است که خواسته‌اند این «وهم بی‌پایان» را پایان دهند و «جادو» خمیرمایه اصلی «وهم بی‌پایان» را برابند و بسوزانند و منهدم کنند. همه عمر، شاعران در سراسرای تاریخ سراسیمه ایستاده‌اند که از این «وهم بی‌پایان» دفاع کنند. گاهی این دفاع با شوریدگی و مجنون‌صفتی همراه است و گاه شاعران با جان خویش تا آستانه نیستی رفته‌اند. همه عمر و تاریخ شعر، در کنار این «در همیشه‌بسته» و دفاع از «وهم بی‌پایان» گذشته است. شاعران سراسیمه در شب بی‌پایان کنار این در بسته

2) A. Rimbaud: 'Je' est un autre.

النفس لسانَ حالِ الجميع، إذ كما يقول رمبو: ال «أنا» (في الشعر) هي ال «آخر». بعبارة أخرى، بمستطاع الشاعر أن يُندمج بالآخرين و يتوحدَ مع الجميع بحيث إن عَبَّرَ عن ذاته حَسِبْتَهُ معبِّراً عن الآخرين.

في طريقة العرفان، مَنْ لم يعرف نفسه و لم يختبرها لا يرقَ إلى مراحل أسمى. و هذا المعنى يتجسّد في الشعر أيضاً.

لا شكّ أنّي بدأتُ شعري بحديث النفس، ولكنّ مَنْ يدري أنّي لم أبلغ شأوَ لسانِ حالِ الجميع؟ و إنّ دانتي محكمةُ أهلِ الظاهر بجريرةِ استخدامي لضمير «أنا» فقط، فإنّي سأبقى بانتظار حُكم الزمن.

احمدرضا احمدى

هل هذا «الوهم اللانهائي» الذي يبغى التنكّر للزمان و المكان و التوجّه مسرعاً إلى الجانب الآخر من النهر للوصول إلى ذلك «البابِ الموصدِ دائماً» و فتحه يُدعى «شعراً؟» و هل مفتاحُ هذا «البابِ الموصدِ دائماً» هو في أيدي الشعراء؟ لا أدري. لكنّي أعرف أنّه منذ ألف عام و الشعراءُ خلف هذا «البابِ الموصدِ دائماً» يقفون، يمكنون، يَرقدون و يموتون. و خلف هذا «البابِ الموصدِ دائماً» نباتاتٌ، و الأبدُ يجري، و حقيقةُ السنين الطوال مكنونةٌ في ثراه، و فصولُ السنة الأربعة يُمكن مشاهدتها و معايشتها خلال لحظة واحدة، و قلبُ العالم يتدلّى من أغصان كَرَمِهِ و دواليه، و خضرةُ الربيع أسرار على شَعْرِ الرجال و النساء، و ثمة بحر يتواصل كلّ ليلة إلى الصباح فقط. هل كان بمقدور الأنبياء و حدهم أن يفتحوا هذا الباب و يَلجُوه؟ لا أحد يعرف.

منذ آلاف السنين، و للأعوام و الموتِ و التاريخ مطلبٌ هو: إنهاءُ هذا «الوهم اللانهائي» و اختطافُ «السُّحر» الذي يمثلُ الخميرةَ الرئيسةَ «لهذا الوهم» و إحراقه و دكّه. و على مدى العمر، صَمَدَ الشعراءُ مستشيطين ذوداً عنه. و كان ذلك الدفاع مصحوباً تارةً بالانجذاب و الهيمن الجنوني، و طوراً كان الشعراءُ يَمْضون بأرواحهم إلى أعتاب الفناء. فعُمّر الشُّعْرُ و تاريخه انقضياً في جوار هذا «البابِ الموصدِ دائماً» و في الدفاع عن «الوهم اللانهائي». و الشعراء، و هم هائمون في الليل اللامتناهي، أدركوا النورَ في جوار هذا

به روشنایی آمده‌اند، ما را در جهان روشنایی رها کرده‌اند و خود به تاریکی اندوه پناه برده‌اند و در آنجا جان باخته‌اند. شاعران همه عمر اقامت در زمین را به این شرط پذیرفته‌اند که غیرممکنها را ممکن کنند. شاعر صید غزل و قصیده نیست، شاعر صید صبح و غروب است، در زمان مذاب می‌شود و در ممکن جاری می‌گردد و سرانجام قربانی «بهشتهای گم‌شده» می‌شود. شاعران در زمین ایستاده‌اند که جلو فرسایش دائمی زمین و رؤیا را بگیرند. گاه سلاح آنها تخیل است و گاه رؤیا. آنها به جهان آمده‌اند که زمین را در «هجرت ابدی» برای انسان قابل تحمل کنند. حضور انسان و شعر است در روی زمین که زمان مفهوم می‌یابد. زمین درگرو «هجرت مدام» و پائیز و حرمان ابدی است. شاعر سخن از جهانی دیگر می‌گوید، جهانی که جاذبه زمین را نفی کرده است. در این جهان همه اشیا و همه رؤیا و آرزوهایی با نام زمینی «مبالغه‌آمیز» در حال حرکت دورانی است. شاعر در دوران اشیا و رؤیا معلق است. تعلیق، کار شعر و سرنوشت شاعر است. در این تعلیق ابدی است که شاعر منتظر لحظه‌ای ابهام است. شاعر باید از جهانی دیگر هزاران آینه را که قابی از رؤیا و رنگی از تخیل دارد به جهان ما باز گرداند. وظیفه حاد شاعر سالم بازگرداندن این آینه‌ها به زمین است. این آینه‌ها به زمین بازگردد تا ما دوباره چهره گم‌شده خویش را در آنها ببینیم و بشناسیم. همه اشیا زمین در کنار این آینه‌ها ضمیری مخفی و تنها دارند. تخیل و رؤیای شاعر از آینه باز می‌گردد، با این ضمیر تصادم می‌کند، جرقه‌ای به دنیا می‌آید، شاعر این جرقه لحظه‌ای را به یک آتش ابدی مبدل می‌کند. کیمیاگران در همه تاریخ در گزاف کیمیا عمر باخته‌اند. در آنها این سرشت نبود که از شاعران مدد خواهند که مس را طلا کنند. شاعران بر بام جهان ایستاده‌اند تا نشستن یک پرنده و صدای قطره‌ای آب را در زمین شاهد باشند و قضاوت کنند. من نمی‌دانم قضاوت شاعران از کل به جزء است و یا از جزء به کل. من فقط می‌دانم شعر به دلیل آنکه در هر فصل و هر روز و هر ساعت با شگفتی و سرعت در حالت نفی و اثبات خانه می‌گیرد، غیرقابل تعریف است.

ضیاء موحد

چرا شعر؟

من در این نوشته به جای نظریه‌پردازی در باب این پرسش که «شعر چیست؟» می‌خواهم

الباب، و تركونا في عالم النور و لجأوا إلى عتمة الحزن و أسلموا الروحَ هناك. لقد قبل الشعراءُ المُقامَ على الأرض شريطةً أن يَمكُنوا اللاممكّنات. فالشاعر ليس صيداً للمقطوعة و القصيدة المطوّلة؛ إنّه صيدٌ للصباح و المغرب، يدوب في الزمن و يجري في الممكّنات و يُمسي في النهاية ضحيةً لـ «فراديسه المفقودة». و الشعراء يقفون على الأرض ليحُولوا دون التآكل المتواصل للأرض و الحلم، سلاحهم الخيالُ تارةً، و الحلمُ تارةً أخرى. لقد وُلدوا لكي يَمكُنوا الإنسان في «الهجران الأبدى» من احتمال الأرض. فبحضور الإنسان و الشعر على الأرض، يكون للزمن معنىً. و الأرضُ هي رهنُ «الهَجْر الدائم» و الخريف و الحرمان الأبدى. و الشاعر يتحدّث عن عالم آخر، عالم لا يعترف بجاذبية الأرض. و في هذا العالم، تمور كلُّ الأشياء و كلُّ الأحلام و الأمانى في حركة دائرية و تحت مُسمّياتٍ أرضيةٍ «مُبالغٍ» فيها. أما الشاعر فمعلّق في دورة الأشياء و الحلم. و التعلق هو فعل الشُّعر و قدّر الشاعر. و خلال هذا التعلّق الأبدى يترصد الشاعرُ لحظةً غموضٍ ما. و ما عليه إلا أن يعيد إلى عالمنا، و من عالم ثانٍ، آلاف المرايا المؤطّرة بالحلم المصطبغة بالخيال. إنَّ واجب الشاعر الملحّ هو إعادة هذه المرايا إلى الأرض بسلام. و يعودتها إلى الأرض سليمة يُمكننا ثانيةً تبيُّن ملامحنا الضائعة. فلكلِّ أشياء الأرض إزاء هذه المرايا باطنٌ مستترٌ متفرّد. حينئذ يرتدّ خيال الشعر و حلمه من المرأة و يصطدمان بهذا الباطن و يولّد و ميصّ ما. فيحوّل الشاعرُ و ميصّ اللحظة هذا إلى نارٍ أبدية. لقد أضاع قدامى الكيمويّين حياتهم، و على مدى التاريخ، في وهم الإكسير الكيموي، إذ لم يكن في جبلّتهم أن يستعينوا بالشعراء ليحيلوا لهم النحاسَ ذهباً. ذلك أنّ الشعراء يقفون على سطح العالم ليشهدوا حطّ طائرٍ و وقع قطرة ماءٍ. و أنا لا أدري هل ينسحب حُكم الشعراء من الكل على الجزء، أم يتدرّج من الجزء إلى الكل؟ كلُّ ما أعرفه هو أنّ الشُّعر، و نظراً إلى كونه يقيم في كل فصل و يوم و ساعة [متأرجحاً] بغرابيةٍ و سرعةٍ بين حالتَي السلب و الإيجاب، غيرُ قابلٍ للتعريف.

ضياء موحّد

لماذا الشعر؟

أودّ في هذه الشهادة، و بدلاً من التنظير حول سؤال: «ما هو الشعر؟» أن أجيب عن سؤال

به این پرسش که «چرا شعر می‌گویم؟»، پرسشی که بارها از خود کرده‌ام، پاسخی دهم. اما پیش از بحث اصلی می‌خواهم نظر خود را به کوتاهی در مورد پرسش اول بیان کنم. این پرسش که «شعر چیست؟» در واقع دنبال تعریفی برای شعر گشتن است. حرف من این است که در این مورد هم مانند بسیاری از موارد دیگر تعریفی وجود ندارد که دنبال آن بگردیم. همه کسانی که مانند من در سنت فلسفه تحلیلی معاصر آموزش دیده باشند و به خصوص با مباحث «مفهوم‌های باز» (open concepts) و «شباهتهای خانوادگی» (family resemblances) در فلسفه ویتگنشتاین دوم یا آرای پوپر در باب تعریف آشنایی داشته باشند می‌دانند که برای بسیاری از موضوعات دنبال تعریف گشتن وقت تلف کردن است. یکی از این موضوعات هم شعر است. دلیل آن هم، از نظر من، این است که هر شاعر اصیلی که نقش تازه‌ای می‌زند و راه جدیدی می‌گشاید تعریف تازه‌ای از شعر به دست می‌دهد. شگردها و سبکهای متفاوت تعریفهای متفاوت شعرند. اگر این دلیل مرا بپذیرید و تجربه‌های نسلهای آینده را هم به حساب آوریم بیهودگی تعریفی از شعر به دست دادن بیشتر معلوم می‌شود. کم نیستند منتقدان ادبی و فیلسوفانی که در زمان خود ناقوس مرگ شعر را به صدا درآوردند. این ناقوسها همه بر مبنای تعریف خاصی که هرکدام از شعر داشتند به صدا در می‌آمد. اما هر بار شاعرانی پیدا می‌شدند که با شعر خود بطلان آن تعریف و آن پیش‌بینی را به اثبات می‌رساندند. شواهد را خوانندگان خود می‌توانند در تاریخهای نقد ادبی به‌خصوص تاریخ مفصل تاریخ نقد جدید^۱ اثر رنه ولک (۱۹۰۳-۱۹۹۵) منتقد برجسته آمریکایی پیدا کنند.

اما چرا شعر می‌گویم؟ این سؤال را بدین گونه مطرح می‌کنم تا اولاً از تجربه‌های بی‌واسطه خود گزارشی دهم بدون آنکه خود را گرفتار نظریه‌پردازی کنم و ثانیاً در این گزارش خواننده را با اوضاع و احوال شعر ایران در دوره‌ای تا حدی آشنا کنم.

ما در ایران، مانند بسیاری کشورهای دیگر، با شعر بزرگ می‌شویم. از کودکی در خانه و مدرسه برایمان شعر می‌خوانند، به‌خصوص شعرهای فولکلوریک. این شعرها که معلوم نیست سراینده‌شان آنها چه کسانی بوده‌اند اغلب متضمن داستانی هم هستند که

1) Rene Wellek, *A History of Modern Criticism: 1750-1950*, Yale University Press, New Haven and London 1966.

طالما طرحته على نفسي و هو: «لماذا أكتب الشعر؟» و لكن قبل الولوج في الموضوع الرئيسي، لا بأس أن أدلي برأيي ولو بصورة موجزة بشأن السؤال الأول.

أن تسأل: «ما هو الشعر؟» يعني في الحقيقة أن تتقصى تعريفاً ما للشعر. و لكن لا يوجد في هذا السياق، كالعديد من المجالات الأخرى، أيُّ تعريف يُمكن استقصاؤه. فكلُّ مَنْ دَرَسوا مثلي في نطاق الفلسفة التحليلية المعاصرة و تعرّفوا بشكل خاص على موضوعات «المفاهيم المفتوحة» (open concepts) و «المُشابهات العائلية» (family resemblances) في فلسفة فيتغنشتاين الثاني، أو على آراء پوپر في التعريف، يَعلمون أن البحث عن تعريفٍ ما في مواضيع عدة يُعتبر مَضِيعَةً للوقت. و من تلك المواضيع: الشعرُ. و السبب، من وجهة نظري، هو أن أيَّ شاعر أصيل و مُبدع و مجدّد يَطْرَح تعريفاً جديداً للشعر. ذلك أن الطرائق و الأساليب المتنوعة هي تعاريفٌ مختلفةٌ للشعر. فإن سلّمنا بذلك و أخذنا في الاعتبار تجارب الأجيال القادمة، اتّضح لنا أكثرَ عبثيةً طرح تعريفٍ ما للشعر. فكم من ناقدٍ و فيلسوفٍ دقّ في عهده ناقوس موتِ الشعر! و كلُّ تلك النواقيس كانت تُدقُّ على أساس تعريفٍ محدّدٍ للشعر. و لكن، في كل مرة، كان ثمة شعراء يُفندون بأشعارهم ذلك التعريف و تلك النبوءة. و بمستطاع القراء أن يلاحظوا الأمثلة على ذلك في تواريخ النقد الأدبي، و خاصةً السِفَر الكبير تاريخ النقد الحديث للناقد الأميركي البارز رينيه ويلييك.

و لكن لماذا أكتب الشعر؟ أطرح هذا السؤال بهذا الشكل كي أقدم أولاً تقريراً عن تجاربي الذاتية المباشرة، و بمنأى عن التنظير. و ثانياً، لأعرّف القارئ من خلال هذا التقرير، و إلى حدّ ما، على الحالة السائدة للشعر في إيران في فترة محدّدة.

إننا في إيران، شأن العديد من الأقطار الأخرى، نكُبر برفقة الشعر. فمنذ الصُغُر، تُردّد المقطوعات و القصائد على مسامعنا في المنزل و المدرسة، و خاصةً الأشعار الفولكلورية. و هذه الأشعارُ المجهولة المصدر غالباً ما تتضمن قصصاً يُلحَّح إليها تلميحاتاً. و من سماتها: موسيقاها الشّرة، و جمالية الصورة فيها، و بساطتها. هنا، لا بدّ أن أنوّه إلى أنني أوافق إلى حدّ بعيد الرأي القائل بأن الشعر يشدنا إليه أول ما يشدنا بموسيقاه. على أية حال، لم أكن في صغري أستوعب معنى تلك الأشعار بالضبط، إذ كانت مثل سحر السحرة. و في الحقيقة، فإن السحرة هم من أقدم صنوف الشعراء، إذ يسحرون المتلقّي

به اشاره گفته می‌شود. ویژگی این شعرها موسیقی غنی و زیبایی تصاویر و سادگی آنهاست. من این نظر را تا حد زیادی می‌پذیرم که شعر نخست با موسیقی خود توجه ما را جلب می‌کند. من در کودکی معنای این شعرها را درست نمی‌فهمیدم. این شعرها مثل جادوی جادوگران بودند. در واقع، جادوگران هم قدیمی‌ترین نوع شاعرانند که با موسیقی کلام خود شنونده را سحر می‌کنند. من هم مسحور این شعرها می‌شدم. شعرها به آسانی در حافظه‌ام می‌نشست و بعد آنها را با خود زمزمه می‌کردم و این سرچشمه لذتی بود متفاوت با لذتهای دیگر. خلاصه آنکه دریافتم شعر هنری است لذت‌بخش. این اولین دلیلی بود که برای شعر خواندن و بعد شعر سرودن پیدا کردم و اولین پاسخ بدان پرسش. شکل کامل‌تر این پاسخ همان است که کانت آن را لذت‌بخشی بی‌غرضانه خوانده است. برای پاسخ دیگر ناچار از ذکر مقدمه کوتاهی هستم.

حدود چهارده سال داشتم که دریافتم در زادگاهم، اصفهان، هر عصر جمعه، در کتابخانه مشهوری، انجمنی ادبی تشکیل می‌شود و شاعران شعرخوانی می‌کنند. به آنجا رفتم و در گوشه‌ای نشستیم. آنان همه شاعران سنتی بودند که شعرهای موزون و مقفی به اسلوب قدما می‌سرودند. در پایان جلسه هم اساتید غزلی را از سعدی، حافظ یا شاعران دیگر به اصطلاح به طرح می‌گذاشتند تا حاضران در هفته آینده به همان وزن و قافیه غزلی بسرایند. حدود پنج سال مرتب در این انجمن حاضر می‌شدم. حالا دیگر با کوله‌بار سنگینی از وزن و قافیه و صناعات ادبی و دفتری پر از غزل و قصیده و مثنوی به راه شعر افتاده بودم.

نکته جالب توجه این است که پنج سال پیش از تولد من، شاعری از شمال ایران، نیما یوشیج، در ۱۹۳۷ طلوع شعر نو ایران را با انتشار شعری با عنوان ققئوس اعلام کرده بود. من چنان در شعر کلاسیک ایران غرق بودم که اعتنایی بدین نوآوری که فریاد شاعران سنتی را درآورده بود نداشتم. مگر می‌شود سنتی چنان غنی و پرآوازه را با شکستن قید تساوی مصرعها و محل قافیه‌ها به مبارزه طلبید؟ اما نیما یوشیج هم، علی‌رغم همه اتهامها و هجوها، کوتاه نمی‌آمد و همچنان می‌سرود و در نوشته‌هایش مبانی نظری کار خود را شرح می‌داد. پیام نیما نسل جوان را با تعریف تازه‌ای از شعر آشنا کرد. این پیام بالاخره به گوش من هم رسید و با خواندن شعرها و نوشته‌های نیما و پیروان آگاه او، به‌خصوص مهدی اخوان ثالث و احمد شاملو، دریافتم که آن دفتر شعری که سالها فراهم

بَوْعِ كَلَامِهِمْ. كانت تلك الأشعار تُسحرني و تترسّخ في ذاكرتي بسهولة، و أردّدها مع نفسي بعد حين. و كان ذلك مصدر لذة تختلف عن سواها. المهمّ أنّي أدركتُ أنّ الشعر فنٌّ مُمتّع، و كان ذلك السببَ الأوّلَ لقراءتي إيّاه، و من ثم كتابته، و الجواب الأوّل على ذلك السؤال. و الصيغة الأكمل لهذا الجواب هي ما اصطّح عليه كانظ بـ «الإمتاع النَّزِيه». أما الجواب الآخر، فلا بدّ من إيراد نبذة تمهيدية له.

كنت أناهز الرابعة عشرة من العمر حين علمتُ - و أنا في مسقط رأسي أصفهان - أنّ جمعيةً أدبيةً تلتئم عصر كلّ جمعة في مكتبة شهيرة بالمدينة، و أنّ هناك شعراء يُنشدون قصائدهم. فتوجّهتُ إلى هناك و أخذتُ مكاني في ركن ما. كان الشعراء تقليديين و ينظمون قصائدهم الموزونة المقفاة على النمط القديم. في ختام الجلسة، كان الأساتذة يقترحون قصيدة في قالب الغزل لسعدي أو حافظ أو غيرهما من الشعراء لينظّم الحاضرون على غرارها و على غرار البحر و القافية نفسها قصيدةً خلال الأسبوع التالي. حضرتُ جلسات تلك الجمعية على مدى حوالي خمسة أعوام و بانتظام. آنذاك كنتُ أسلك دربَ الشعر محملاً بعبءٍ ثَقِيلٍ من البحور و القوافي و البديع، و بدفترِ أشعارٍ حافلٍ بالغزل و القصيدة المطوّلة و المزدوج.

هنا تجدر الإشارة إلى أنّ شاعراً من الأصقاع الشمالية في إيران، و يُدعى نيمًا يوشيج، كان قبل خمس سنوات من ولادتي، أي في عام ۱۹۳۷، قد أعلن بنشره لقصيدةٍ عنوانها «طائر الرُّخ» عن ظهور الشعر الحديث في إيران. أما أنا فقد كنتُ غارقاً في الشعر التقليدي، بحيث لم أكثرتُ لذلك التجديد الذي أثار حفيظة الشعراء التقليديين، إذ لم يكن يدور في خلدي إمكانيّ تحديّ تقاليد زاخرة ذائعة الصيت بفصم قيد المساواة بين الأشرط و المسّ بترتيب القوافي. لكنّ نيمًا يوشيج، و رغم كل الافتراءات و الحملات الموجّهة إليه، لم يتزحزح عن موقفه هو أيضاً. فقد كان يثابر على كتابة قصائده الحديثة، و يشرح في كتاباته النظرية الأسس النظرية لمبادرته. أما رسالته فقد عرّفت الجيلَ الفتّي على تعريف حديث للشعر. و في خاتمة المطاف، و صلتني أنا أيضاً رسالته. فقراءتني لقصائده و كتاباته هو و رهطه الواعين، و بخاصة مهدي أخوان ثالث و أحمد شاملو، انّصح لي أنّ دفتر أشعاري الذي أعددتُه خلال أعوام هو إنجازٌ مُحاكٍ مصطنع لا أتبيّن فيه صوتي أبداً. عندئذ، مزقتُ

آورده‌ام کاری است تقلیدی و ساختگی که صدای خود را از آن نمی‌شنوم. دفتر را در حضور جمعی پاره کردم و به دور انداختم و به شعر نورو آوردم.

قیدهای قافیه و تساوی مصراعها را به دور افکنده بودم اما از شعرهایی که می‌نوشتم راضی نبودم. کم‌کم دریافتم که برداشتن این قیدها سطحی‌ترین کار نیما بوده است. باید زبان را هم تغییر داد، کلیشه‌ها را به دور ریخت، استعاره‌ها را نوعی دیگر به کار گرفت و خلاصه آنکه شعر نو مستلزم ذهنیتی است نو. به تلاش خود ادامه دادم. کم‌کم شعرهایی نوشتم که صدای خود را از آنها می‌شنیدم. اما هنوز کافی نبود. وزنهای نیمایی هم که نوعی وزن عروضی است قید تازه‌ای شده بود. گامی جلوتر نهادم تا موسیقی شعر را، بیرون از عروض، در کلام طبیعی پیدا کنم. لحظه‌ای که انتظار آن را می‌کشیدم فرارسید و شعر غروب را در وزن کلام طبیعی نوشتم.

با نوشتن این شعر احساسی از آزادی و رهایی کردم که تا آن زمان تجربه نکرده بودم. وزنهای نیمایی هم نوعی وزن عروضی است و هر وزن عروضی به گروهی از کلمه‌ها و ترکیبها اجازه ورود به آن وزن را نمی‌دهند. اما چرا باید کلمه را فدای وزن عروضی کرد؟ مگر احساس ما در وزنهای عروضی قالب‌گیری شده است؟ چگونه می‌توان آزادی و رهایی را تجربه کرد و از آن سخن گفت اگر کلام خود آزاد و رها نباشد؟ این آزادی و رهایی را به‌گونه دیگری هم در شعر تجربه کردم که اکنون اشاره‌ای به آن می‌کنم.

قصدم داستان‌گویی نیست. به همین اندازه اکتفا می‌کنم که دو برادر از آشنایان ما که کارشان به جنون کشیده بود همدیگر را به نحو فجیع و غم‌انگیزی کشتند. خبر و نحوه عمل چنان وحشت‌انگیز بود که مرا هرشب دچار کابوس می‌کرد. هرشب از خواب با کابوسی می‌پریدم. تا اینکه شبی، پس از گذراندن یکی از آن کابوسها، برخاستم و شعر عیناً مانند گربه را نوشتم:

عیناً

مانند گربه

که قوز می‌کند در گوشه‌ای

و چشم در چشم این و آن می‌دوزد

الدفترَ على مرأى من الأصحاب و رميته جانباً، و تحوّلْتُ إلى الشعر الحديث.

تحرّرت من أغلال القوافي و التساوي في الأشرط، لكنني لم أكن مقتنعاً بما كنتُ أكتبه من قصائد. و شيئاً فشيئاً تبين لي أنّ رفع تلك القيود كان أكثرَ الإجراءات سطحيةً في إنجاز نيما، إذ يتعيّن تغييرُ اللغة و نبذُ الكليشيهات و استخدامُ الاستعارات بشكلٍ آخر؛ و خلاصة القول إنّ الشعر الحديث يقتضي عقليةً حديثة. فواصلتُ جهودي و كتبتُ متدرّجاً قصائد كنتُ أتحسّس من خلالها نبرتي، لكنّها لم تكن تُشبع الحاجةَ بعد. فقد تحوّلَت الأوزانُ النيمايوية بدورها، و هي أوزان عروضية نوعاً ما، إلى قيدٍ آخر. فخطوتُ خطوةً أخرى إلى الأمام بغية التوصل إلى موسيقى الشعر في الكلام الطبيعي و بمعزلٍ عن العروض. و حانت اللحظة التي كنتُ أتوقّعها و كتبتُ قصيدة «الغروب» بوقّع الكلام الطبيعي.

بكتابة تلك القصيدة شعرتُ بـ«التحرُّر و الانعتاق»، و بشكلٍ لم أكن قد اختبرته بعد. إذن، الأوزان النيمايوية هي أوزان عروضية بصورة أو بأخرى، و كلّ وزنٍ عروضي يحوّل دون ولوج طائفة من الكلمات و التركيبات رحابه. و لكن، لماذا ينبغي التضحية بالكلمة فداءً للوزن العروضي؟ و هل صُبّت مشاعرنا في بوتقة الأوزان العروضية؟ و كيف يمكن أن نعيش التحرُّر و الانعتاق و نتحدّث عنهما و الكلامُ ذاته في القيد و الأسر؟ و لقد عشّت تلك الحرية في الشعر بصورة أخرى لا بدّ من التنويه بها هنا.

لا أودُّ سردَ القصص، و لكنّ أكتفي بالقول إنّ شقيقين من معارفنا جنّ جنونهما، و أرديا ذات يومٍ واحدهما الآخرَ بفضاعة مذهلة. كان وقع النبا صاعقاً، و شكّل الجريمة مرّوعاً، بما جعلني عرضةً للكوابيس كلّ ليلة، إذ كنتُ أهبُّ من نومي مذعوراً. و ذات ليلة، بعد ماأفزعني الكابوس، نهضتُ و كتبتُ قصيدة «بالضبط مثل القطّة»:

بالضبط

مثل القطّة

التي تَربُصُ مُسَسِّمةً في ركنٍ ما

و تحدّق في عيون الآخرين

چرتی

خمیازه‌ای

کش و قوسی

آنگاه

آرام می‌خرامد تا حیاط خلوت

آنجا که سالهاست

دیوانه غریبی را زنجیر کرده‌اند

و خیره می‌شود در چاه آب

بر پله‌های خالی، پاییز

یک لایه گرد تازه می‌افشاند

و پشت در سکوها

ساکت نگاه بر هم می‌دوزند

عیناً

مانند گربه

با نوشتن این شعر دیگر کابوس سراغم نیامد. همه کابوسها را در این شعر به زنجیر کشیده بودم. کلمه‌ها همه وحشتها را بلعیده بودند. با تعبیرهای مختلف و متعددی که منتقدان از این شعر در مطبوعات ایران کردند دریافتم که شعر توانسته است وحشت را در خود جذب و به خواننده منتقل کند. دوباره رها شدم، آزاد شدم. این بار هم شعر رهایی بود از کابوس، اضطراب، وحشت. پاسخ دوم من به پرسش «چرا شعر می‌نویسم؟» این است که شعر رهایی است، شعر آزادی است.

اما هنوز دنبال پاسخهای دیگر می‌گشتم. سالها بعد، در پی مرگ جانگزا و رازناک یکی از دوستان فرهیخته و بس نزدیک، مرثیه‌ای نوشتم که جنبه اعتراض داشت. دیدم شعر اعتراض است، فریاد است. و این پاسخ سومی بود به آن پرسش. البته سالها پیش از این هم چنین شعرهایی نوشته بودم اما در متن چنین پرسشی درباره آن تأمل نکرده بودم. شعر ذاتاً اعتراض است اما در هر بار و در هر زمان به چیزی.

اما پس از تأملی دوباره در شعرهای خود و دیگران به پاسخ بنیادی‌تری رسیدم. دیدم شعر بیان چیزهایی است که جز به زبان اشاره و تصویر بیان کردنی نیست. اینجاست که قلمرو شعر از نثر به کلی جدا می‌شود، به خصوص که، به قول بورخس، آنچه شاعر در پی گفتن

إغفاءة

و تناؤب

و تَمَطُّ،

و حینڈ

تختال على مهل صوب الفناء الخلفي،

هناك حيث قِيدُوا من سنين

مجنوناً غريباً،

و تُحْمَلِقُ في البئر.

على الأذراج الخاوية

يَنْثُرُ الخريفُ نُفْلاً من الهباءِ الحديث،

و خلف الأبواب

تحذقُ المِصْطَبَاتُ بصمتٍ بعضها في بعض...

بالضبط

مثل القطة

بكتابة هذه القصيدة أفلع عني الكابوس، إذ كَبَلْتُ فيها كُلَّ الكوابيس، و ابتلعتُ كلماتها
كُلَّ الخوفِ و الهلع. و عند ما لاحظتُ العديد من التأويلات المختلفة التي كتبها النقاد في
المجلات و الصحف حول هذه القصيدة، أدركتُ أَنَّها تمكَّنتُ من امتصاصِ الخوف و
وَضَعِ القارئِ في الصورة. إذن، تحرَّرتُ ثانيةً، و كان الشعْرُ السببُ في خلاصي من
الكابوس و الفزع و الرَّهْبَةَ. فجوابي الثاني على هذا السؤال: «لماذا أكتب الشعْر؟» هو لأنَّ
في الشعْرِ الخلاصَ و التحرُّرَ.

لكِنِّي كنتُ لم أزلُ أَشُدُّ الأجوبة الأخرى. و خلال الأعوام اللاحقة، و إثر المصاب
الأليم و الغامض بوفاة أحد أقرب الأصدقاء الأفاضل، كتبتُ مرثية ذات طابع احتجاجي.
حينئذٍ، اكتشفتُ أَنَّ الشعْرَ احتجاجٌ و صرخة. و ها هو الجواب الثالث على ذلك السؤال.
بطبيعة الحال، كنتُ قد كتبتُ منذ سنين بعيدة قصائد من هذا النوع، لكنِّي لم أكن أتمعن
فيها من منطلق هذا السؤال. إذن، الشعْرُ في حدِّ ذاته احتجاجٌ، و لكن في كلِّ مرة و في كلِّ
فترة على شيءٍ ما.

غير أنني عندما تأملتُ ثانيةً في أشعاري و أشعار الآخرين، توصلتُ إلى الجواب الأكثر
أساسيةً؛ إذ رأيتُ أَنَّ الشعْرَ تعبيرٌ عن أشياء لا يُعبَّر عنها إلا بلغة التلميح و التصوير. هنا

آن است در برابر آنچه در شعر گفته می‌شود، هیچ اهمیتی ندارد. شعر گفتن آن ناگفتنی است. شعر را نمی‌توان معنی کرد. تلاش ساختگرایان (structuralists) در فروکاستن شعر به مضمونی در یک سطر تلاشی است بیهوده و شکست‌خورده. شعر پیام رمزی (coded message) در قالب کلمات نیست. شعر در حد عالی خود شیئی است هنری، شیئی که با کلمه‌ها ساخته می‌شود. در اینجا تفاوتی میان شعر با تابلوی نقاشی، مجسمه یا یک قطعه موسیقی نمی‌توان نهاد. دشواری ترجمه شعر هم در همین نکته نهفته است. اما این بحثی است طولانی که نمی‌خواهم در اینجا بدان پردازم. یادم نرفته است که در آغاز این نوشته گفته‌ام قصدم نظریه‌پردازی نیست. گمان نمی‌کنم شعر زیر را بتوان معنی کرد یا آنچه در آن می‌گذرد به زبانی جز زبان شعر بیان کرد.

غروب ۲

می‌آید

با گیسوانِ زردِ شرابی

چشمانِ بی‌قرارِ مورَب

و آن نگاهِ سردِ سرازیر

ارابه‌اش

از هر کجا که می‌گذرد

اندوه و لعل و خاکستر می‌پراکند

و خاطراتِ روشنش از روز

که جسته و گریخته می‌گوید

شب را

در من به ارمغان می‌آورد

گردونه‌اش گرانبار از سایه‌ها که از هر گوشه برگرفته

شتابان

بر هر کنار و گوشه من تاخت می‌برد

تا سایه مرا هم برگیرد

و در غریب ساکت زنگوله‌هایش

شعله هر رنگ

يُنْفصل الشعر عن النثر تماماً، خاصةً أن ما يودُّ الشاعرُ قوله لا يستحقُّ كما قال بورخيس الاهتمامَ مقارنةً بما يردُّ في الشعر. فالشعرُ قولٌ ما لا يقال، ولا يُمكن سرُّ مغزاه. أما محاولة البنيويين الحطُّ بالشعر إلى مستوى مضمونٍ في سطرٍ واحد، فهي محاولة فاشلة لا جدوى منها؛ ذلك أن الشعر ليس رسالةً مشفرةً في صيغة كلمات. الشعر في أرقى مستوياته شيءٌ فني، شيءٌ يُنجز بالكلمات. هنا لا يُمكن التمييز بين الشعر و اللوحة أو التمثال أو المقطوعة الموسيقية. و صعوبة ترجمة الشعر تكمن في هذا الأمر، ولا أريد هنا أن أخوض في هذا الموضوع الذي يتطلب الاستفاضة؛ فلا أراني ناسياً أنني نوّهت في بداية هذه الشهادة بأنني لا أقصد التنظير. لكنني لا أظنُّ أنه يمكن شرح معنى القصيدة التالية أو التعبير عما يدور فيها بلغةٍ غير لغة الشعر:

الغروب ٢

هي قادمة

بشعرها الأصفرِ البنيدي

و عينها المضطربتين المائلتين

و تلك النظرة الباردة المُتحدِرة.

عَرَبَتْهَا،

حيثما مرّت،

تنثرُ الحزنَ و الياقوتَ و الرّماد.

و ذكرياتها النيرة عن النهار،

و التي ترويهما بين الحين و الحين،

تُهديني الليلَ

في قرارتي.

عَجَلَتْهَا الْمُثَقَلَة بِالظلال التي التَقَطَتْهَا من كلِّ ناحية

و على عَجَل

على كلِّ حدبٍ و صوبٍ مِنِّي تُغير

لنلتقط ظليّ كذلك.

و في الصرخة الصامتة لجلاجلها

خاموش می شود

می گذرد

و هرچه هست

در هیئتی که گویی نیست

بر جا دوباره می ماند

اما هنوز نکته‌ای ناگفته مانده است.

پاسخ نهایی را باید از جهان شنید. آواز پرندگان را شنیده‌اید، صبح، بر شاخه درخت؟ این چه نیازی است که پرنده را به خواندن وا می‌دارد؟ مگر نمی‌تواند بی‌آواز خواندن از شاخه‌ای به شاخه دیگر پرواز کند؟ مگر همان پرواز کافی نیست؟ اینجا آغاز حیرت است. شعر آواز آدمی است. نیازی که همان آواز است. عین آواز است. این نیاز، نیازی به دلیل و منطق ندارد.

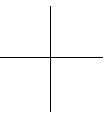
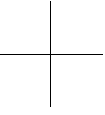
شعر لذتبخش است، آزادی است، رهایی است، اعتراض است، بیان کردن چیزی است که به نثر نمی‌توان بیان کرد. و این همه آواز آدمی و نیاز آدمی است.

۱۳۸۲/۵/۴

ينطفئ
لهيبُ أي لون.
تمراً،
وكلُّ ما هو كائنٌ
يلبثُ في مكانه ثانيةً
وكانَّه لم يكن.

لكن، ثمة ملاحظة لم أُشر إليها بعد. إذ ينبغي تلقّي الجواب النهائي من العالم. هل سمعتم شُدَّو الطيور صباحاً على أفنان الشجر؟ ما هي تلك الحاجة التي تُرغم الطير على الشُدِّو والصُّداح؟ أليس بمقدوره الطيرانُ من غصن إلى غصن دون شُدِّو و غناء؟ ألا يكفيهُ أنَّه طائر و حسب؟ هنا تبدأ الحيرة. فالشعر حاجة المرء، حاجةٌ هي الغناءُ و الغناءُ ذاته. و هذه الحاجة لا حاجة لها بالدليل و البرهان.

الشعر هو المُمتنع، هو التحرُّر، هو الخلاص، هو الاحتجاج، و هو التعبير عن شيء لا يُمكن التعبير عنه نثراً. و كلُّ ذلك غناء المرء و حاجته.



ISSN 1025-0832

Modern Persian Poetry

Edited & Translated into Arabic by
Musā Asvār

Supplement No. 20

Nāme-ye Farhangestān

Tehran, March 2005