

است با احساسات و عواطف ما برخورد بکند، اما بدون این که بر آن‌ها اثری بگذارد با تجربه‌ها یا منطق ما محکم می‌خورد و مورد رد یا قبول، و یا فقط مورد درک و اطلاع‌مان قرار می‌گیرد. مثلاً این دو جمله:

ماست تُرش بود.

مرد بلند بالایی یک ساعت است سر کوچک ایستاده.

ما با جزء جزء عناصر این دو جمله از پیش آشناسیم: مصداق‌های ماست و مرد و کوچک را می‌شناسیم، ذائقه‌مان با مزه‌ی ترش آشنا است، برای بلند قد به حساب آمدن یک مرد معیاری ذهنی داریم و می‌دانیم یک ساعت چه مدت از زمان است، و حتا می‌توانیم حدس بزنیم که «آن مرد» کشیک کسی را می‌کشد یا، بر حسب شرایط حاکم بر جامعه‌ی ما، زنگ خطر برای یکی از همسایه‌های‌مان به صدا در آمده است، و غیره.

اما گاه نیز سخنانی می‌شنویم که گرچه از منطق متعارف و تجربه و قیاس‌مان می‌گذرد، بدون یاری گرفتن از این‌ها مستقیماً احساسات و عواطف ما را تحریک می‌کند و فقط از آن راه درک می‌شود. مثلاً:

از کلمه‌ی مادر بوی بهشت می‌آید.

این ساده‌ترین شعر است. با همه‌ی وجودمان از شنیدنش لذت می‌بریم و تصدیقش می‌کنیم. با گوینده همصدا می‌شویم و با خود می‌گوییم هیچ کس احساس فرزند به مادر را عمیق‌تر از این بیان نکرده است. اما درست که دقت کنیم می‌بینیم در درک این جمله نه منطق صوری دخالت داشته نه قیاس و نه تجربه. چون نه کلمه بو دارد نه بوی بهشت معلوم است چه گونه بویی است. اما می‌پذیریم که «کلمه‌ی «مادر» به راستی «بوی بهشت» دارد. — یا:

من

پری کوچک غمگینی را
می‌شناسم که در آلبانوسی مسکن دارد
و دلش را در یک نی لبیک چوین
می‌نوازد آرام آرام،
پری کوچک غمگینی
که شب از یک بوسه می‌میرد
و سحرگاه از یک بوسه به دنیا می‌آید.

که تکه‌یی از یک شعر فروغ فرخزاد است. و یا:

اندوه پس نشستن دریا
در چشم‌های گود مورب
که گویی
هماره افق را می‌کاوند
حتا آن دم
که رویاروی

در چشمانت می‌نگرند.

هجوم رنج و
غرور هرگز واپس نشستن. -
این حکایتی کهن است
که دیده‌گان ترکمنی
به کم‌سخنی
اندکی از آن را باز می‌گویند.

که شعری از یحیا هاشمی است با عنوان بندر ترکمن.

خواننده‌ی امروزین ما پذیرفته است که شعر را به نثر نیز می‌توان نوشت. به بیان دیگر می‌توان سخنی پیش آورد که بدون استعانت از وزن و سجع شعری باشد جاندار و عمیق.

من مطلقاً وزن را به مثابه چیزی لازم و ذاتی یا وجه امتیازی برای شعر نگاه نمی‌کنم. بل که به عکس، معتقدم التزام وزن ذهن شاعر را منحرف می‌کند چرا که وزن به‌ناچار فقط معدودی از کلمات را به خود راه می‌دهد و بسیاری کلمات دیگر را پشت در جا می‌گذارد در صورتی که ممکن است دقیقاً همان کلماتی که در وزن نگنجیده، در زنجیره‌ی تداعی‌ها درست در مسیر خلاقیت ذهن شاعر بوده‌باشد. <

۴. > بگذارید شعر را به سیلابی تشبیه کنیم، یعنی به آن مقدار آبی که بر اثر به هم پیوستن قطره‌هایی که یکدیگر را تداعی کرده از جان ابر بیرون کشیده‌اند بر شیب دامنه‌یی که ذهنیت شاعرانه است فرو می‌غلطد. وقتی که ما وزنی خارجی برای شعر در نظر بگیریم مثل آن است که برای این سیلاب که باید خاک را گل‌زاری کند و سرانجام رودی تشکیل دهد تمهیدی کنیم که باران تنها در برکه‌یی بیارد، و بستری حفر کنیم تا آب جز عبور از آن و هدایت شدن به نقطه‌ی دلخواه راهی نداشته‌باشد. در این صورت، وزن «سیلاب‌گیری» است که جریان طبیعی سیلاب را منحرف می‌کند و از حرکت خلاقه‌ی طبیعیش مانع می‌شود. سیلاب باید تمامی دامنه را فراگیرد و آن‌گاه با تراشیدن زمین شکل نهایش را بیابد و در هیأت رودی چرخه‌ی مقدرش را آغاز کند نه آن که در بستر از پیش حفر شده‌یی بگذرد و قرن‌ها دور خودش چرخک بزند و نتواند از محصوره‌های محدود غزل و رباعی و قطعه پا بیرون بگذارد و به خلاق‌ترین امکانات خود دست یابد. وزن در حکم آن بستر یا مسیر است و لامحاله او است که برای ذهن شاعر تعیین تکلیف می‌کند و به تداعی‌های او جهتی خاص می‌دهد در حالی که شعر، فوران آتش‌فشانی از اعماق تاریک اقیانوس است که باید فارغ از هر قید و قالب و نباید و بایستی، بر حسب حدت و

شدت خود، آن جزایر زیبایی را به وجود آورد که جغرافیای فرهنگ بشری است. من حدود سی سال پیش از این گفتم که وزن را سبب انحراف ذهن شاعر و مانع جریان خودبه‌خودی شعر به معنی زایش طبیعی آن می‌دانم و امروز هم همان حرف را تکرار می‌کنم: وزن می‌تواند به مثابه تفتنی به کار گرفته شود اما به هر حال—و حتا در عروض آزاد نیمایی—قفسی است که سقف پرواز شاعر را محدود می‌کند. <

۵. > شاعر جلو کاغذش درست وضع نقاش را دارد جلو بومش. تعادل در ترکیب—بندی پرده‌ی نقاشی از حساس‌ترین مباحث این هنر است. اگر در این گوشه‌ی پرده لکه‌ی زردی به کار رفته این لکه باید باکل اثر در تعادل محض باشد. حتا اگر قصد نقاش نشان دادن فقدان تعادل باشد هم باز اصل تعادل به جای خود باقی می‌ماند. یعنی نقاش نمی‌تواند در نظر نگرفتن یک اصل مهم را به حساب القاء موضوع کارش بگذارد. در شعر هم درست مثل نقاشی این موضوع در تمام ابعادش مطرح است.

که تعادل در تمام ابعادش ...

—بله. واضح است: کلمه بو دارد، رنگ دارد، طعم دارد، بار ویژه دارد، سخت یا نرم است، سرد است یا گرم، توش رو است یا مهربان، ابله است یا فرزانه، بزدل است یا شجاع، بی‌عار و درد است یا جدی و مسؤول، نجوا را بهتر منعکس می‌کند یا فریاد را. از این‌ها که بگذریم موضوع همخوانی و همخانواده‌گی شان پیش می‌آید و الفت‌شان با هم یا نفرت‌شان از هم ... <

۶. > من موقع نوشتن شعر فقط به صورت یک «مدیوم» عمل می‌کنم. مثل نامه‌رسانی که واسطه‌ی رساندن نامه‌ی شما به من است و نمی‌داند مطلب آن چیست. موضوع پیچیده‌یی است که پیش از این هم درباره‌اش چیزهایی گفتم. در این صورت طبیعی است که من هم با آن به صورت یک خواننده برخورد

کنم نه به عنوان صاحبکار. و بگذارید عرض کنم که دوستان معتقدند من بدترین شارح شعرهای خودم هستم و این را جدی می‌گویند. <

۷. > رمان و فیلم و حتا ورزش. در مسابقات بین‌المللی پاتیناژ- اگر اشتباه نکنم سال ۸۰- دو شعر بسیار زیبا ارائه شد که من نواری از آن را دارم. یکی عشقی یک‌سویه را بیان می‌کند یکی عشقی متقابل را. دو شعر کامل که با حرکات اندام‌ها بیان شده. خیلی از لال‌بازی‌های مارسل مارسو شعر خالص است و بسیاری از آن‌ها شعر روایی. به این ترتیب می‌شود گفت که شعر می‌تواند از قلمرو زبان هم پا بیرون بگذارد. حالا بگذار آن بابا هر دو تا پایش را بکند تو یک لنگه چارق که شعر کلام مخیل موزون است و لاغیر. <

۸. > عامه‌ی مردم عادتاً شعر را جز به صورت منظوم آن نمی‌پسندند اما در شعر خود بیش از خواص به آنچه ما در این سال‌ها به «منطق شاعرانه» تعبیر کرده‌ایم تکیه می‌کنند. این نکته که شعر بدون توجه به منطق صوری و قیاس و تجربه‌ی ما آن را دور می‌زند و مستقیماً روی احساسات و عواطف‌مان اثر می‌گذارد از بررسی شعر توده زودتر استخراج می‌شود. صادق هدایت که روی ترانه‌های عامیانه مطالعاتی کرده بود در مقدمه‌ی اوسانه می‌نویسد: دسته‌یی از این ترانه‌ها با وجود مضمون ساده به قدری دلنریب است که می‌تواند با قصاید شاعران بزرگ همسری کند (البته کلمه‌ی «قصاید» در این جمله معنا ندارد و پیدا است که از سر سهو بر قلم هدایت آمده و بدون شک منظورش غزلیات بوده است). و به دنبال این جمله قطعات «تو که ماه بلند در هوایی» و «دیشب که بارون اومد» را نمونه می‌آورد. <

۹. > شعر یک حادثه است. حادثه‌یی که زمان و مکان سبب سازش هست اما شکل‌بندیش در «زبان» صورت می‌گیرد. پس تردیدی نیست که برای آن باید بتوان همه‌ی امکانات و همه‌ی ظرفیت‌های زبان را شناخت و برای پذیرایی از شعر آماده‌گی یافت.

کلمه در شعر مظهر شیء نیست، خود شیء است که از طریق کلمه در آن حضور پیدا می‌کند، با رنگ و طعم و صدا و حجم و درشتی و نرمیش، با القائاتی که می‌تواند بکند، با تداعی‌هایی که در امکانش هست، با باری که می‌تواند داشته باشد، با تمام فرهنگی که پشتش خوابیده، با تمام طبیعی که می‌تواند ایجاد کند و با تمام تاریخی که دارد. به‌ناچار این همه باید برای شاعر شناخته شده و تجربه شده باشد. او نمی‌تواند از تلخی زهر سخن بگوید مگر این‌که آن را چشیده باشد، و نمی‌تواند برای مرگ رجز بخواند مگر این‌که به راستی در برابر مرگ سینه سپر کرده باشد. اما نخواهد توانست از این تجربه‌ها در آفرینش شعر سود بجوید مگر آن‌که با روح هر یک الفتی شاعرانه به هم رسانده باشد.

می‌گویند بلاغت و هنر کلامی، درنهایت، احساس و عاطفه را می‌پوشاند. حرف از این بی‌معنی‌تر نمی‌شود. مثل آن است که ادعا کنیم اگر نجار راز کامل اره کشیدن را دریابد تخته را کج می‌برد. زبان ابزار فعلیت بخشیدن به شعر است. این چه حرفی است که هرچه به زبان شسته رفته‌تر نزدیک بشویم از شعر دورتر خواهیم افتاد حال آن‌که تنها از این راه است که می‌توان جان شعر را متبلور کرد. بله، اگر بخواهیم شعر قلایی بتراشیم با بهره‌جویی از زبان بسیار شسته رفته آسان‌تر به مقصود می‌رسیم....

کلمات در شعر مظهر اشیا نیست، بل که خود اشیا است که از طریق کلمات در شعر حضور پیدا می‌کند، خواننده اگر این را نداند درصد زبان باری را از شعر از دست می‌دهد. ...

من می‌گویم قناری. این قناری قاف و نون و چند تا حرف و حرکت و صدا نیست، یک معجزه‌ی حیات است. کلمه را بگذارید و بگذرید. قناری را ببینید. حضور قناری را دریابید. خود پرنده را با همه وجودتان حس کنید. رنگش را با چشم‌هاتان بنوشید آوازش را با جانتان. وقت خواندن تماشایش کنید - تجسم عینی یک چیز حسی - و به آن شوری اندیشه کنید که تمام جان او را در آوازش می‌گذارد. زیبایی خطوط این حجم زنده‌ی پرشور را با

نگاه‌تان بازسازی کنید تا به عمق مفهوم ظرافت برسید. و تازه این همه‌اش نیست؛ این‌ها همه نقطه‌ی حرکت است تا در مجموع بتوانید ژرفای مفهوم معصومیت را دریابید تا شفقت، درست در آن جایی که باید باشد، یعنی در سویدای قلب بیدار شود و با تمام انسانیت در برابر این «جان موسیقی» به نماز بایستد. اشکال اصلی همیشه در شعر نیست، غالباً در طرز برخورد خواننده با شعر است.^۲

۱۰. > هر انسانی به تنهایی کودک گم کرده مادری است سرگردان در کوچه‌های ظلمات. در لایه‌هایی از اجتماع که هنوز انسان‌ها به غرایز تلطیف شده دست پیدا نکرده‌اند جمله‌ی «دوست دارم» در اکثر موارد رشوه‌یی است که برای گریز از تنهایی پرداخت می‌شود و یکی از عللی که عشق را به «تصاحب» تبدیل می‌کند به احتمال بسیار زیاد همین وحشت از تنهایی است. اما آن تنهایی که شما اشاره کردید مقوله‌ی دیگری است. شعر در نهاد خود فریادی است از اعماق تنهایی، چرا که جهان شاعر جهانی چنان فردی است که حتا بیشماری خیل ستاینده گانش هم برخلاف تصور فقط به شناخت هرچه پیش‌تر تلخی و عمق دردناک آن دامن می‌زند. وسعت تعداد همدلان و پذیرنده گانش عملاً گسترش دامنه‌ی مسئولیت و تعهد او را موجب می‌شود، و ناگفته پیداست به روز کسی که حق خطا کردن و حق خاموشی گزیدن و حتا حق نومید شدن از او سلب شود چه می‌آید. گلابیاتور عربانی که بی هیچ سلاحی در میدان بی‌عظوفت مبارزه‌یی بی‌رحمانه به خودرها شده‌است و جز تعدادی ستاینده‌ی غالباً پرتوقع، حتا برای دفاع در برابر بهتان‌های آشکارا بی‌شرمانه وسیله‌ی دفاعی در اختیار ندارد.

جهان هر کسی پیله‌ی تنگ از پیش ساخته‌یی است، و در پیله هم جز یک پروانه نمی‌گنجد. تفاوت قضیه در این است که بعضی‌ها نوغان‌وار

۲. انتقاد دکتر رضا براهنی و توضیح مرا در باره‌ی این بند در بندهای ۶۲ و ۶۳، در پایان همین فصل می‌خوانید.

پيله شان را خود به گرد خود می‌تند و برخی دیگر آن را پناه امن خود تلقی می‌کنند. اما بعضی دیگر در پيله به خود می‌آیند و فریادشان حکایت آواز تلاش جان‌گاهی می‌شود که برای رهایی خود و دیگران از پيله به کار می‌بندند. پيله‌یی که رهایی از آن به آسانی میر نیست و لایه‌های مقاوم متعدد و گوناگون دارد. <

۱۱. > من هیچ وقت به شعر نمی‌اندیشم. یعنی در من به صورت مشغله‌ی ذهنی بروز نمی‌کند. خودش می‌آید. ناگهان و بدون اطلاع قبلی و غالباً به کلی بی‌موقع. مثل وقتی که شما در خانه تنه‌اید و رفته‌اید زیر دوش و یکی در بزند خواهش کند آدرسی را برایش بخوانید. برای این که چیزی از واقعیت را ناگفته نگذاشته باشم این را هم اضافه کنم که معمولاً پیش از آمدنش از خود غایب می‌شوم و حالت افسرده‌گی. گاه بسیار شدیداً به‌ام دست می‌دهد که پاره‌یی اوقات ممکن است چند روز طول بکشد. اما تا لحظه‌یی که قلم برمی‌دارم مطلقاً نمی‌دانم چه خواهم نوشت. گاهی شده‌است شعر در خواب بیاید و بیدار که شدم بنویسم. به این ترتیب شعر نمی‌تواند محصول مستقیم و صادقانه‌ی رنج یا شادی زنده گیم نباشد. مگر این که شخصیتی دوگانه داشته باشم: در شعر دکتر جکیل باشم در زنده‌گی روزمره مستر هاید.

بگذارید داستان سه شعری را که در شماره‌ی نوروز ۷۱ ماهنامه‌ی آدینه چاپ شد [در آستانه، ص ۱۲-۱۵] برای‌تان بگویم: صبح خواب می‌دیدم با جمعی از دوستان نشسته‌ایم و من یک دسته کاغذ آورده‌ام و می‌گویم شعرمایه‌ی واحدی را به دوستان شکل نوشته‌ام و به خواست جمع بنا کردم به خواندن آن‌ها. چند تائیش را خوانده بودم که از خواب پریدم و توانستم سه شعر آخری را به سرعت بنویسم. اگر خوانده باشید حتماً توجه کرده‌اید که مضمون دو شعر اول واقعاً یکی است. و جالب این که فقط دو کلمه‌اش را عوض کرده‌ام که یکیش کلمه‌ی تاریخ است در شعر دوم، که در خواب «زمان» بود. <

۱۲. > شعر، نجاری و کفاشی نیست که شاگرد اگر ذکاوتی داشته باشد با نگاه کردن به دست اوستا بتواند یاد بگیرد. شاعر جان جهان را عریان می‌کند و این کاری است نیازمند مکاشفه. و مکاشفه‌ی تو فقط «مکاشفه‌ی تو» است، با تقلید دیگران به هیچ مکاشفه‌ی دست نمی‌توان یافت. این که به شاعران جوان توصیه می‌شود تا می‌توانند بخوانند و بخوانند قطعاً منظور این نیست که برای رونویسی یا تقلید دیگران به زمینه‌های وسیع‌تری دست‌رسی پیدا کنند: هر شعر تازه‌یی بخوانیم که غافل‌گیرمان کند و ضربه‌یی وارد آرد به چشم‌اندازمان گسترش بیش‌تری می‌دهد و راه تازه‌یی پیش پای‌مان می‌گذارد. فقط همین. فقط تجربه. <

۱۳. > حروف کلمه را می‌سازد و کلمات تصاویر و تعابیر و دیگر اجزای شعر را. پس اگر شاعر بتواند از میان مترادف‌های یکایک کلمات مورد نیاز خود آن را برگزیند که صامت‌ها و مصوت‌هایش «به طرزی کاملاً محسوس» با حروف سازنده‌ی باقی کلمات جمله «برحسب نیاز» هماهنگی و همخوانی و تعادل، یا «برحسب مورد» تضاد و ناهمخوانی داشته باشد، و تناسب و عدم تناسب این صامت‌ها و مصوت‌ها - به مثابه عناصر صوتی - بتواند چنان مجموعه‌ی آوایی‌یی پدید آرد که یا هر جزئی‌ش نماینده‌ی صوتی مفاهیم و تصاویر شعر باشد یا به برجسته و محسوس‌تر شدن آن‌ها کمک کند، در آن صورت نتیجه‌ی کار چنان از هرگونه وزن اضافی و خارجی بی‌نیازمان خواهد کرد که تناسب آوایی کلمات، حتا در گوش معتادان به عروض، جای وزن بیرونی را می‌گیرد و این جانشینی تا آن حد کارساز است که حتا اگر عبارت در یکی از این اوزان قرار گرفته باشد هم، غلبه‌ی آکوستیک کلمات بر آن وزن مانع توجه شنونده به حضور مخمل و غالباً بی‌تناسب آن وزن می‌شود. و البته اگر وزن خارجی هم برحسب تصادف با اجماع آوایی کلمات تناسب کافی پیدا کند اثر و ارزش صوتی شعر به مراتب تشدید خواهد شد. <

۱۴. > وقتی جان شعر از فرط تبلور چشم آدم را می‌زند دیگر پرداختن به نکات فرعی چندان مهم نیست. <

۱۵. > در لحظات فعالیت خلاق، ذهن بسیار سریع‌تر از دست حرکت می‌کند. یعنی تا شما این مثلاً تصویر را بنویسید چندین تصویر از ذهن تان گریخته. این است که گاه کلمه‌یی را سرسری می‌نویسید و می‌گذرید و به مفهوم آن توجه انتقادی نمی‌کنید. <

۱۶. > هر چیزی که بتواند بر حس شخص اثر بگذارد در هنر او هم انعکاس پیدا می‌کند: رنگ، بو، نور، فضا... ولی من در مورد خودم و تأثیرپذیری‌هایم هیچ نوع - چه جوری بگویم - «استشعاری» ندارم. من بدون داشتن اندیشه‌ی خاصی می‌نویسم. و شعر هم چنان ناگهانی و گاه به کلی بی‌موقع می‌آید که هرگز نتوانستم انگیزه‌اش را پیگیری کنم. <

۱۷. > شعر هر چیزی می‌تواند باشد. فقط ماییم... که حق داریم بر حسب شرایط یا تجربیات شخصی ترجیح بدهیم که شعر باید سرگرمی اهل ذوق و حال باشد یا مشکلی را حل کند یا انسان را به خودش بشناساند یا نشان بدهد که جهان با این همه زباله شایسته‌ی شأن آدمی نیست. <

۱۸. > لازمه‌ی کار، داشتن بینش شاعرانه است. وقتی این بود همه‌چیز می‌تواند به صورت شعری درآید. وقتی دیدت شاعرانه باشد نمی‌نشینی راجع به ساقه‌ی علفی شعر بیافی، خود آن ساقه‌ی علف را شعر می‌بینی... شعر را فقط محصول شناخت زیبایی می‌دانی که لابد در شمار موهبت‌های الاهی هم هست. در صورتی که مطلقاً چنین نیست. من اصلاً به مقوله‌یی موسوم به «زیبایی‌شناسی» معتقد نیستم. درک زیبایی موضوعی است محصول انواع و اقسام چیزهای مختلف که گاه هیچ ربطی با هم ندارد. مثلاً تربیت ذهنی، برداشت شخصی یا

علمی از تناسب، داشتن شناخت کافی از جهان دست کم برای بالا بردن امکان مقایسه و انتخاب، عادت، سلیقه، و خیلی چیزهای دیگر با شدت و ضعف‌های مختلف... نکته‌ی دوم که دغدغه‌ی مداوم و بی‌امان شب و روز من است هم مسأله‌ی آزادی است.

شعر

رهایی است

نجات است و آزادی.

.....

و قاطعیت چارپایه است

به هنگامی که سرانجام

از زیر پا

به کنار افتد

تا بار جسم

زیر فشار تمامی حجم خوش

درهم شکند،

اگر آزادی جان را

این

راه آخرین است...

(مرثیه‌های خاک، شعر مقدمه)

برای شاعر بودن اول باید آزاد بود. اگر توفی‌المثل مقید به مذهبی باشی که در آن بوییدن گل کفر به حساب آید هرگز از بوییدن گل تصور و احساس شاعرانه‌ی نخواهی داشت. <

۱۹. > هر شاعری باید خلاصه‌ی از تاریخ شعر فارسی را زیر چاق داشته باشد، و ضمناً برای دست یافتن به زبانی هر چه کارآیندتر، از مطالعه‌ی انتقادی آثار

گذشته گان غفلت‌نکنند. - و بگذارید همین‌جا گفته باشم که از این لحاظ من از اسکندرنامه‌ی دروغین و از قصه‌ی یوسف (احمد تومی) و کشف‌الاسرار و قصص‌الانبیاء خیلی بیش از آن شعر آموختم که از صف دراز شاعران متقدم. البته ناسپاسی نمی‌کنم. میان شاعران هم از مولوی (مثنوی و دیوان شمس) از فخرالدین اسعد و از نظامی و پیش از همه از حافظ به‌یار آموختم. گذشته از شعر، من نحوه‌ی زندگی‌م را هم مدیون حافظم. راجع به زبان من بسیار گفته‌اند و نوشته‌اند. خوب، من این زبان را اختراع که نکرده‌ام. به تدریج آموختم. دست‌کم مقدماتش را مدیون گذشته گانم.... ما مردم این دورانی‌م و غم و شادی و نیازها و مشکلات خودمان را داریم. ...

... بگذارید قطعه‌یی را که گمان کنم سی-چهل سال پیش دو-سه بار خواندم و مثل نقشی که بر سنگی بکند در خاطر من مانده برای تان بخوانم. مرجعش را فراموش کرده‌ام. احتمال دارد از کشف‌الاسرار باشد:

اصل همه غریبان آدم بود. پیشین همه غصخواران آدم بود. نخستین همه گرینده‌گان آدم بود.

بنیاد دوستی در عالم آدم نهاد. آیین بیداری شب آدم نهاد. نوحه کردن از درد هجران و زاریدن به نیم‌شبان سنتی است که آدم نهاد. اندر آن شب، که نوحه کردی به زاری، که بنالیدی از خواری، که فریاد کردی، که به‌زاری دوست را یاد کردی.

همه شب مردمان در خواب، من بیدار چون باشم؟
غنوده هر کسی با یار، من بی‌یار چون باشم؟

آخر چون نسیم سحر عاشق‌وار سر بر زد و لشکر صبح کمین برگشاد و بانگ بر ظلمت شب زد جبرئیل آمد به بشارت که: - یا آدم! صبح آمد و صلح آمد، نور آمد و سرور آمد، برخیز ای آدم.

وصل آمد و از یم جدایی رستیم
با دلبر خود به کام دل بنشستیم.

نظیر همین معجزه‌ی کلامی را در اسرارالتوحید و تذکرة الاولیاء و عجائب البلدان که یک جور سفرنامه است و در تاریخ بیهقی و تفسیر ابوبکر عتیق نیشابوری هم می‌توانید پیدا کنید... »

۲۰. > دیدیم دیگر هیچ جای آباد و صله‌پذیری به تن این جُل [شعر قدیم] باقی نمانده. این بود که صاف و پوست‌کنده شورش کردیم خودمان را از شرمشی تکرار مکررات به درد نخور. انجمنی نجات دادیم. کاری که در هر انقلابی صورت می‌گیرد. بعدش هم یک دوره هرج و مرج و، حالا وارد شده‌ایم به دوره‌ی سازنده‌گی... آن قدر که توانسته‌ام از گذشته‌گان خودم به ارث ببرم برده‌ام

واقعیت دنیای معاصر ما این است که گذشته، حتا همین امروز صبح، گذشته است و آینده هم متعلق به آینده‌گانی است که ما از چند و چونی‌شان فقط تصویر مبهمی در ذهن‌مان داریم. تصویر مبهمی که تازه ممکن است همین یک لحظه بعد همه‌ی خطوطش درهم بریزد. ما فقط می‌توانیم به خودمان بقبولانیم که « ممکن است » کارگران فرهنگ روزگار خود به حساب آییم. در این مرز مشکوکی از زمان که ما ایستاده‌ایم اگر نخواهیم زیاد از واقعیت به دور افتیم شاید همین قدر بتوانیم مدعی شویم که چیزهایی از گذشته را به قدر استطاعت‌مان آموخته‌ایم و به قدر استطاعت‌مان هم چیزهایی می‌سازیم که شاید به درد دنیای آینده بیاید و شاید نه. <

۲۱. > خود من شعر را از طریق نیما شناختم. پیش از او فقط به حافظ دل بسته بودم. بعد بر حسب اتفاق به ترجمه‌ی فرانسوی شعری از لورکا برخورددم که کنجکاوی مرا به شدت برانگیخت. اما دستم به جایی نمی‌رسید. خرید کتاب

پول لازم داشت. تا این که فریدون رهنما پس از سال‌ها اقامت در پاریس به تهران برگشت رکسانای مرا که چاپ شده بود خواند و به نشانی مجله نامه‌یی برایم فرستاد که مایل است با هم دیداری داشته باشیم. آشنایی با او که شعر معاصر جهان را بسیار خوب می‌شناخت دست یافتن به گنجی بی‌انتها بود. کتاب‌های او بود که دروازه‌ی رنگین‌کمان را به روی من باز کرد. الوار و لورکا، دسنوس و نرودا، هیوز و سنگور، پره‌ور و میشو، خیمه‌نس و ماچادو و دیگران و دیگران. این‌ها بودند که بیش شاعرانه‌ی مرا که از نیما آموخته بودم گسترش دادند و مرا با ظرفیت‌های گوناگون زبان و سطوح گوناگون آن آشنا کردند. حتا احساس نیاز شدید به آموختن زبان مادریم را هم من مدیون آن‌ها هستم. این‌ها را در مقدمه‌ی مجموعه‌ی همچون کوچه‌یی بی‌انتها نوشته‌ام. با عطشی استسقای شعر بزرگان سراسر جهان را می‌خواندم و از آن‌ها می‌آموختم. از ریلکه، از هولدرلین، از نیکلاس گوی‌ین، از آراگون، از یسین و دیگران. حتا با خواندن ترجمه‌ی استادانه‌ی آقای پرویز داریوش از کتاب مردی که مرده بود دی. اچ. لارنس که به شیوه‌ی کتاب مقدس نوشته شده است برای بار دوم به خواندن تورات برانگیخته شدم بار اولش در نوزده سالگی بود. و از آن‌جا به خواندن تفاسیر قرآن و از آن‌جا به خواندن هرچه از متون کهن که به دستم رسید. می‌بینید که نهایتاً پوسته‌ی خارجی زبان من ملغمه‌یی از تمامی این‌ها است. [چرا پوسته‌ی خارجی؟] چون خود زبان را من مستقیماً از مردم آموختم. چون من ضمن همه‌ی کارها به کار مهم‌تری هم دست زده بودم که می‌دانید. زبان عبوس. رسمی از لحاظ قدرت القایی به گرد پای شنگول و بازی‌گوش. زبان توده هم نمی‌رسد. من نمی‌دانم چرا نباید از دستاوردهای این زبان پویا که حامل گنجی عظیم از تازه‌ترین و خوش‌ساخت‌ترین و پربارترین کلمات است و در عین حال قواعد دستوری ویژه‌ی قابل تدوین خودش را هم دارد بهره جست، چرا نباید پای آن را به تالار سوت و کور زبان «فرهیخته‌گان» باز کرد.

اما مطلبی که حتماً این‌جا باید بگویم این است که تجربه‌ی هرکسی

« تجربه‌ی خود او » است و نمی‌توان آن را به دیگری انتقال داد. زبان چیزی است که هر شاعری باید خودش ظرفیت‌های آن را در عمل تجربه کند. متأسفانه شاعران جوان ما غالباً آسان‌گیری می‌کنند. <

۲۲. > اما پیش از همه‌ی این‌ها و مهم‌تر از همه‌ی این‌ها نفس. بیش شاعرانه بود، نفس. منطق. شعری بود که تا پیش از آن نزد ما شناخته نبود. نخست نیما آن را به ما آموخت و آن‌گاه شعر غرب جنبه‌های مختلف آن را با همه‌ی وسعت بهت‌انگیزش پیش چشم ما به نمایش گذاشت. بدون نیما این تجربه برای ما میسر نبود. پنجره‌ی اصلی را نیما به روی ما گشود و از این پنجره بود که توانستیم دریاییم‌گستره‌ی وسیع این اقیانوس تا کجاها است، و نرگس. چشم و لعل. لب چه چاله‌ی قدم‌شکنی بود بر سر راه شاعران. چه یاوه‌ها که بار ما نکردند پاسداران جهل! حتا به صراحت گفتند و نوشتند که ما ترجمه‌ی اشعار فرنگی را تقلید می‌کنیم. در حالی که ما فقط « می‌آموختیم ». مطلبی را که کمی پیش گفتم تکرار می‌کنم: من منکر. نقائص، منکر. تأثیرپذیری‌های شدید. دوره‌یی که گمان می‌کنم در خود من با هوای تازه به پایان می‌رسد. ولی فراگرفتن و تجربه چیزی است و تقلید. صرف چیز دیگری. <

« آشنایی با شعر غرب چه قدر بر فرم شعر امروز اثر گذاشته؟ »

۲۳. > همین قدر که دریافتیم هر شعری باید لحن و فرم مناسب خودش را داشته باشد کافی بود. هر شعری آشکارا در قالب خاص خودش خلق می‌شود و همین تناسب محتوی و محتوا است که یکی از دستاوردهای اصلی به حساب می‌آید. شما در مجموعه‌های موفق. « شعر امروز » کم و بیش به تعداد قطعاتی که ارائه شده « فرم » مشاهده می‌کنید. در صورتی که شعر کهن یا قصیده بود یا غزل یا رباعی یا قطعه یا مسقط مثلاً. این حاصل درک و استنباط است و نمی‌شود آن را به « اثر پذیرفتن » تعبیر کرد. <

۲۴. > واقعاً شعر را شاعر نمی‌سراید تا اختیار استفاده‌ی از این یا آن شیوه با او باشد؛ حقیقت این است که شعر، آواز جان شاعر است: هم‌چون و سوسه‌یی، خارخارکنان پایبج شاعر می‌شود و او را به نوشتن وامی‌دارد، با تصاویر و آهنگ و ریتم و کلماتی که پنداری پیشاپیش در هم تنیده شده. <

۲۵. > شاعر جوانی دفتری از شعرهایش را برای قضاوت به من سپرد. بر آخرین شعر این دفتر یادداشتی نوشته‌ام که حامل مجموعه‌ی توصیه‌های من است و سطوری از همان را در جواب شما می‌آورم.

«بی‌تعارف از کل این شعر هیچ دستگیرم نشد. من (فقط در مقام یک خواننده، و نه مثلاً یک متخصص یا منتقد یا هر چیز دیگر) از شعر متوقعم که واحدهای اطلاعاتی مغز و، به عبارت دیگر، تجربیات ثبت شده در حافظه‌ام را دور بزند و ضربه‌اش را درست در نقطه‌ی نامنتظری از احساس‌ام فرود بیاورد. هنگام خواندن این شعر، من، در نهایت حسن‌نیت، همه‌ی عواطف و ضربه‌پذیری‌های عاطفی، خودم را در همه‌ی جهات ممکن و ناممکن بسط دادم اما ضربه فرود نیامد. شاید برداشتهای متفاوتی از شعر داشته باشیم، اما به هر صورت این برداشتها الزاماً باید در نقطه‌یی یکدیگر را قطع کنند و حالا که نمی‌کنند باید یک جای قضیه عیبی داشته باشد.

ببینید: شما همین قدر که نیاز به نوشتن شعر را در جان خودتان احساس کردید، شاعرید. همان‌طور که دوست مشترکمان استاد مددی از همان لحظه که نیاز به نقاشی کردن را احساس کرد، نقاش بود. گیرم این فقط نقطه‌ی حرکت است و قناعت کردن به همان احساس، نیاز نخستین و خودداری از پرورش و تربیت آن یعنی در نطفه کشتن‌اش. قدم بعدی تجربه کردن است و به دست آوردن شگردها و فوت‌وفن‌ها، تا بتوان برداشتهای خود از جهان را در چند کلمه (از طریق شعر یا ادبیات)، در چند خط (از طریق نقاشی یا پیکرسازی)، در چند حرکت (از طریق رقص)، یا در چند نت (از طریق موسیقی) خلاصه کرد. خلاصه‌یی که به موضوع موردنظر عمق و گسترده‌گی و

غنا و قابلیت لمس و درک و تفسیر و تعبیرهای بیش‌تری پیش‌شد. خلاصه‌ی که جهان موردنظر هنرمند را در ابعادی تابناک‌تر جلوه دهد. <

۲۶. > شعر به راستی از خون شاعر تغذیه می‌کند و باید جاویدان بماند. این را دیگر نمی‌شود با یکی دو توضیح آن‌چنانی از مرگ نجات بخشید. حیاتش بسته‌گی دارد به قدرت ضربه‌یی که همان دم به خواننده وارد می‌کند. و اگر بازوهایش فاقد توانایی لازم برای فرود آوردن چنان ضربه‌یی بود تیر از آن بالا رها می‌شود و، فاتحه! <

□ شاعری

(نوشته‌ی ۱. بامداد)

۲۷. >... مظهر کهنه‌گی و نوی نه در ظاهر شعر، که در جوهر آن است. و «نوی»، پیش از آن که در رخت و لباس شعر نمود کند. در «دید شعری» و «احساس شاعرانه» جلوه کرده‌است. دریافت زیبایی یک اثر هنری کاری است دشوار. کاری است هم به دشواری خلق آن اثر دریافت زیبایی یک اثر هنری درک و فهمی می‌طلبد هم تراز فهم و درک خالق آن اثر. النهایه، درک و فهمی که عقیم است و نازاست و از خود حرکتی ندارد، دریافت می‌کند اما بیان نمی‌تواند. دست‌گاه گیرنده است نه دهنده. ... احساس تازه‌زاد که هیچ چیزش با هیچ از پیش شناخته‌یی مطابقت ندارد، ناگزیر با نام و لغتی قابل بیان نخواهد بود... این احساس را چگونه بیان کنیم تا از ملکیت ما درآید و همه گانی شود؟ اگوست کنت می‌گفت: «گاه، قطعه‌ی شعری که بیش از دو هزار سال از عمرش می‌گذرد، احساس ناشناسی را که امروز در ذهن من می‌لولد و من از دست یافتن بدان عاجز مانده‌ام، از برایم روشن می‌کند!» تعبیر دیگر این سخن آن است که: «آثار هنری، ما را به دریافت احساس ناشناخته‌مان مدد می‌کند.» و یا: «آثار هنری، ما را یاری می‌دهد تا هرآنچه را که احساس می‌کنیم، تا آنجا که میسر باشد، بهتر بفهمیم.» به تعبیر دیگر: «آثار هنری،

احساس‌های مبهم ما را در برابر چشمان ما قرار می‌دهد. و بدین گونه ما را توانایی می‌بخشد که آن‌ها را باز ببینیم و باز شناسیم. «... اگر خلق هنر شعوری برتر می‌طلبد، باری متلذذ شدن از زیبایی یک اثر هنری نیز ذایقه‌یی توانا تر، حساس تر و ورزیده تر طلب می‌کند.

در همه‌ی هنرها و از آن جمله در شعر، بسیار است اشکالی که آدمی را از آن فقط خوش می‌آید. و فراوان است اشکالی که خشونت می‌ورزند، با طبیعت سر سازش و مشابهت ندارند و چنان است که گویی نه از آن جهت به تماشا نهاده شده‌اند تا ما ببینیم... درشتی می‌کنند و انعطاف ندارند و، دریغ! که قدمی به پیش نمی‌آیند. با ما به کلماتی مشترک سخن می‌گویند، اما به زبانی بیگانه. انگار نزدیک شدن به مافی الضمیر آن‌ها تنها در وظیفه‌ی ما است و تنها مساعدتی که در حق ما می‌توانسته‌اند کرد همین است که با کلمات آشنای ما سخن گفته‌اند، و دیگر با ما است که به یاری این کلمات، رمز زبان ایشان را - که بیگانه می‌نماید - دریابیم. آن اشکال خوش‌نمای مجیزگوی نخستین را، من «شکل هنری» نمی‌شناسم.

آن چنان اشکال، اگر تعلق‌گوی خواننده و بیننده نباشد، لاجرم تنها ظریفه‌یی می‌تواند بود یا لطیفه‌یی...

بسیاری از آثار شعری زمان ما نیز جز تناسب و هماهنگی الفاظ پیامی ندارد. حال آن که تناسب و هماهنگی کاری است که - اگر لازم شمرده شود - در مرحله‌ی دوم صورت می‌پذیرد. تناسب و هماهنگی پرداخت و روکاری است. اما کوزه فرع تشنه‌گی است، و تلذذ از نقش کوزه تنها از برای کسی میسر است که تشنه‌ی آب نباشد. راست است که لغت سازی و ظاهر بازی زاده‌ی بی‌دردی و بی‌کاری است. نخست می‌باید وجودی در کار باشد، و آنگاه می‌باید به زیبایی این وجود پرداخت. ورنه، حاصل کار، نقشی است بر پرده‌یی... و کیست که معشوقی جاندار را با زیبایی نه‌چندانش به نقش بی‌جان با زیبایی معجزه‌آسا رجحان ندهد.

هنر نیازمند تماشاچی نیست. و چاپ کردن شعری در مجله‌یی، پیش از

آن که نوعی جلب نظر و کسب حرمت باشد نوعی ایثار و ترحم است، یا اندکی دهن کجی!

شعر از برای آن ارائه نمی‌شود که خواننده‌ی را خوش آید. و اگر خواننده‌ی نخواست یا نتوانست چیزی از آن دریابد یا مذاقی شیرین کند، شاعر چیزی بدهکار او نیست.

□

امروز
شاعر

باید لباس خوب بپوشد
کفش تمیز و اکس زده باید به پا کند.
آن‌گاه در شلوغ‌ترین نقطه‌های شهر،
موضوع و وزن قافیه‌اش را
(یکی یکی
با دقتی که خاص خود اوست)

از بین عابران خیابان جدا کند...
(از شعری که رنده‌گی است)

این حکم مبتذل مرا شرمنده می‌کند (نمی‌گوییم « غلط »، اما « مبتذل ») ...
در واقع در این‌جا، واقعیتی، به همان شکل و صورت که هست، به
گونه‌ی دیگر نمود داده شده است.

گفتیم که شاعر، با دنیای خود، در دنیای همه‌گانی زنده‌گی می‌کند...
وقایعی که در او تأثیر می‌گذارد، هم آن وقایع است که از برای دیگران نیز رخ
می‌دهد، عشق، بی‌رحمی، گرسنه‌گی، بهار، باران، بیماری، فقر یا ثروت خود
یا دیگران، سعادت یا شوربختی خود یا دیگران....

بدین‌گونه، آنچه به وجود آمده اثری هنری را (به هر شکل) سبب

می‌شود، ناگزیر چیزی به جز برخوردهای او و محیطش، برخوردهای او و «عابران خیابان» نیست...

ادراکات قلبی، آنچه به صورت دانستنی‌های زنده‌گی یا به هیات اخلاقیات جامعه و یا از طریق تربیت اولیه در ما خانه کرده، خواسته و ناخواسته زمینه‌یی در روح ما به وجود آورده است.... می‌خواهم بگویم که موضوع وزن و قافیه پیش‌انتخاب شده است، آنچه باقی می‌ماند انگیزه‌یی است. «عابران خیابان» انگیزه‌یی بیش نیستند. بدین حساب، حتا فقدان انگیزه و فقدان برخورد می‌تواند انگیزه و برخوردی باشد که روح شعر را در قالب هیچ بگنجانند و از آن شعری به وجود آورد.

شعر جنگجو، شعر نیست. و موسیقی آن عاشق، چیزی است سوای هذیان‌های عشق...

علی‌الظاهر، هیجان، اندیشه نیست. و عشق، اندیشه نیست. و شعر اگرچه مادر فلسفه است در نمود ظاهر خود اندیشه‌یی را بیان نمی‌تواند کرد.... مادر چیزی به جز فرزندان است.

هیجان‌ها، و نیز عشق— که یک نکته بیش نیست— چون نمی‌تواند جدا و مستقل از آینه‌ی اخلاقیات و ذهنیات عاشق انعکاس یافته باشد، لاجرم «از هر زبان که می‌شنوی نامکرر است».

پس از این قرار حتا هیجان و عشق نیز— که علی‌الظاهر اندیشه نیست— در نفس خود نمی‌تواند اندیشه نباشد....

و یا به عبارت دیگر: هیجان و عشق— که انعکاس برخوردی است که در جهان خارج صورت وقوع یافته— بدون درآمیختن با ادراکات و ذهنیات و اخلاقیات ما، بدون درآمیختن با ضمیر ما، تجلی نکرده است.

بدین‌گونه، می‌باید گفت و می‌باید پذیرفت که:

«حتا هیجان و عشق نیز در نفس خود با اندیشه‌یی همراه است».

و اگر هیجان و عشق را به شعری تعبیر کنیم، می‌بینیم که این حکم « هنر، طبیعت است باضافه‌ی انسان » همچنان صادق و رایج است، و همچنان که عشق، این « نامکرر »، ما حاصل امتزاج ضمیر آدمی است با معشوق او، هنر نیز آمیزه‌ی انسان و طبیعت است (به مثابه‌ی معشوق).

از آن‌چه رفت، چنین برمی‌آید که: شعر - خواه « عابران خیابان » انگیزه‌ی آن شوند و خواه بی‌انگیزه‌گی آن را برانگیخته باشد - در همه حال بر آن سر است که خود را بیابد.

رقص - اگرچه در ذات خود اندیشه‌ی را بیان می‌کند - در قدر اول، جز بیان خود و نمود خود - نمودی که هستی و حیات رقص وابسته بدان است - غرضی نمی‌تواند داشت... و همچنین است شعر. و از این گونه است موسیقی. و هم این حکم صادق است از برای نقاشی و پیکر تراشی و همه‌ی آن چیزها که در مجموع به هنرهای زیبا تعبیر می‌شود.

و از این جا به عمق این گفته‌ی آلن راه می‌بریم که با اعتماد کامل می‌گوید: « پرتره (Portrait) مدل را طرد می‌کند ».

من برای فهم بهتر این حکم، به جمله‌ی از همین مقاله باز می‌گردم، و پس از آن، مطلب را در یکی دو جمله خلاصه می‌کنم:

پیش از این گفتیم که: « زیبایی، لحظه‌ی گریزان و پا در هوا است که عمر جاویدان می‌طلبد. »

پیکر تراش و عکاس، زیبایی مدل را جست و جو می‌کنند. آن را از زاویه‌های گوناگون می‌آزمایند و آنگاه بر صفحه‌ی حساس یا بر پاره‌ی موم یا گچ و یا سنگ می‌نگارند... بدین ترتیب حجار یا نقاش یا عکاس، زیبایی بازیافته را از مدل باز می‌ستانند و آن را در سکون قرار می‌دهند. اما مدل، مدام در جنبش و حرکت است، و علی‌الدوام از زیبایی خود می‌گریزد. ...

با این مقدمه، شگفت‌آور نیست اگر پرتره یا مجسمه و یا عکس، از طبیعت متحرک که انگیزه‌ی آن بوده است فاصله گیرد یا آن را (به شیوه‌ی

خویش) «طرد کند» - گو این که زمان از برای این گونه طرد شدن عامل نیرومندتری است...»^۳

□ حاشیه‌یی بر شعر معاصر

(نوشته‌ی ا. بامداد)

۲۸. > در این یادداشت، از نام‌های «شعر سپید» و «شعر آزاد» به مفهوم فرنگی آن نام‌ها نظر ندارم.

نیت من از «شعر آزاد» نوعی شعر است، هم‌چنان‌که «رباعی» یا «غزل» نوعی است از شعر.

شعر آزاد، شعری است که وزن آن از وزن شهر کهن فارسی کامل‌تر شده است. بدین شکل که از یک بحر عروضی نه همان مجموع افاعیل، بل که تنها یک واحد آن به کار گرفته می‌شود. چنان‌که فی‌المثل: واحد فعولن از مجموعه‌ی «فعولن فعولن فعولن فعول» (از بحر تقارب). و وزن این واحد به قدر نیاز اندیشه‌یی که بیان می‌شود، در یک مصراع کمتر و در یک مصراع بیشتر، تکرار می‌گردد تا مجموعاً شعری به وجود آورد در بحر تقارب که مصاریع آن همه درین وزن هست، اما احتمالاً به یک اندازه نیست. و این کوتاهی و درازی مصراع‌ها نه اثر سر تفنن است و نه از روی تعمدی؛ اگر پاچه‌ی شلوار از آستین نیم‌تنه درازتر است، برای خاطر آن است که محتوای آن یکی پا و محتوای این یکی دست است.

در شعر آزاد، اندیشه، در جامه‌ی موزونی متناسب باندام‌های خویش به آزادی می‌خرامد و گرفتار این بایستن نیست که اگر جامه‌ی عاریت تنگ درآمد از هیکل خود بتراشد. و اگر به خلاف آن، شال و دستاری به خود پیچید تا جامه‌ی گشاد بر قامت او فرو نیفتد.

۳. این سطور از سلسله مقالاتی که ابتدا به سال ۱۳۳۹ به چاپ رسیده و بعد در دفتری گرد آمده و من خود در آن تجدیدنظری کرده‌ام، انتخاب شده است - بدون این که شخصاً در این انتخاب کمکی کرده باشم. ا. بامداد (اندیشه و هنر، ۱۳۳۳، ۱۳۸-۱۵۶)

این را با نمونه‌یی روشن‌تر می‌کنم و شاهد از « شاهنامه » می‌آورم تا هم از بحر تقارب که مثال آورده‌ام نتیجه بگیرم. قالب بیان « شاهنامه » این است:

« فعولن فعولن فعولن فعول »

می‌بینیم (و نیز از راه گوش می‌آزماییم) که وزن هر فعولن آماده است تا فعولن دیگری را به دنبال خود بپذیرد، و این فعولن دیگر نیز فعولنی دیگر را تا بی‌نهایت... و این که مصراع‌ی را به فعولن پایان دهیم و مصراع‌ی دیگر، هم با فعولن، آغاز کنیم، کاری است نه از روی منطق، هر مصراع می‌باید کامل باشد و آغازیدن هر مصراع بعدی می‌بایست از روی علتی انجام گیرد (در این جا به پاره‌یی از وزن‌های کلاسیک، چون مصاریع هموزن چهار مستفعلن کارمان نیست).

باری— برای آن که این استعداد کشش از مصراع‌ی سلب شود تا بتوان بدان پایان داد و به دیگری پرداخت، راهی جز این نیست که آخرین ضرب آخرین واحد وزن (که در این جا فعولن است) به سکوت مبدل شود. خواه با کاستن از آن و خواه با افزودن بر آن. مثلاً به گونه‌های زیر:

فعولن فعولن فعولن... فعو

فعولن فعولن فعولن... فعول

فعولن فعولن فعولن... فعولات

اما در سخن طبیعی نیز / آدمی را این نیاز هست که گاه / در میان کلماتی که بی‌وقفه از پس هم می‌آیند / در جای لازم سکوتی بنشانند / یا مکثی و وقفه‌یی (نظیر وقفه‌هایی که در همین جا هست و با نشانه‌یی مشخص‌شان کرده‌ام). و سخن‌گو را از برای بیان مفهوم خویش، بدین سکوت نیز به همان اندازه نیاز هست که به لغت.

در شاهنامه، شاعر همه جا کوشیده (و توفیق یافته است) که وقفه‌ی

اجباری بیان را با سکوت تحمیلی پایان هر مصراع تطبیق دهد. اما گاه مصراع به سکوت رسیده است و جمله نه، و سکوت جمله، در میان مصراع بعدی فرار سیده و این خود، دو ناجوری: یکی آن که تداوم معنی دو مصراع را بهم پیوند میدهد، و چون توفیق نمی یابد، سکوتی که میان دو مصراع است چون لقلقه‌یی در میان جمله می افتد. و دیگر آن که مکث ناگزیر جمله که در میان مصراع بعدی پایان یافته، میان هجاهای متحد و به هم چسبیده‌ی آن سکوتی می جوید، و چون موفق نمی شود، زائیده‌یی در ضرب‌های مصراع می نشاند. به این دو بیت توجه کنید:

چو بیدار شد رستم از خواب خوش
به کار آمدش باره‌ی دستکش.
بدان مرغزار اندرون بنگرید
زهر سو همی باره‌گی را ندید.

دو مصراع نخستین، درست. و اما در مصاریع بعد، جمله با کلمه‌ی «همی» پایان می یابد نه با «بنگرید». یعنی چنین خوانده می شود:

بدان مرغزار اندرون بنگرید زهر سو همی
باره‌گی را ندید.

که اکنون، وقفه‌ی پس از «بنگرید» زاید است (لازم است که مثلاً چنین باشد: «بنگرید او زهر سو...» و نیز آغاز مصراع بعدی - یعنی «باره‌گی را ندید» - با مصاریع پیشین هماهنگ نیست. لازم است که مثلاً چنین باشد: «مگر باره‌گی را») و چون این ناجوری‌ها اصلاح شود، بیان طبیعی سخن و قالب وزنی آن با یکدیگر تلفیق پیدا می کند.

وزن، در شعر آزاد براساس این نکته‌ها کمال یافته است.

اما قافیه ... در شعر آزاد، قافیه نیز به دلخواه یا به اجبار آورده نمی‌شود، و جزو صورت نیست بل از سیرت آن مایه می‌گیرد.
در شعر آزاد، روی قافیه نیز - چون وزن - با سخن و با نحوه‌ی بیان اندیشه است ... اسباب بزرگ و وسیله‌ی آرایش ظاهر نیست. از روی حساب در کار می‌نشیند و لاجرم زیباست، چرا که مفید است.

شعر آزاد، شعر نیماست. و « مرغ آمین » نیما، نمونه‌ی کامل و درخشان و نمونه‌ی بی‌نظیر شعر آزاد است.

اما شعر سپید...

به گمان من، شعر سپید خیلی بزحمت می‌توان نوعی شعر شمرده شود. اگر دعوی مدعیان بر سر آن است که شعر سپید نمی‌تواند نوعی شعر شمرده شود، حق با ایشان است. و بکار گرفتن کلمه‌ی « شعر » از برای نامیدن آن حتا از سر اجبار نیز بوده است، همچنانکه کلمه‌ی « بودا » در « بوداپست » - و لاجرم مردم شهر « بوداپست » داعیه‌ی بوداییگری ندارند و ایشان را با بوداییان جنگی نیست.

شعر سپید، از وزن و قافیه، از آرایش و پیرایش احساس بی‌نیازی شاید نکند، اما از آن محروم است... و شاید بتواند از آن محروم نماند، لیکن تظاهر بی‌نیازی می‌کند... نمی‌دانم.

گویی شکنجه دیده‌ی سر بزیری است که به عمد می‌خواهد عریان بماند تا چشم‌های تماشاگران، داغ‌های شکنجه را بر تن او ببینند و راز سر بزیری او را دریابند... و اگر بخواهم بهتر گفته باشم: - آثار شکنجه است. که اگر به قالب جامه‌ی درآورده شود، متفی است، هرچه جامه آراسته‌تر، خاصیت وجودی وی متفی‌تر. چرا که اگر لوحی در معرفی آنچه زیر ظاهر آراسته‌اش پنهان است برگردنش نیاویزند، تماشاگر او جز این نخواهد گفت:

« اینک مردی سرشکسته که جامه‌ی آراسته به بردارد. »

و یا: « مردی غمگین است. شاید دردی تنش را رنج می‌دهد که از درمان آن امید بریده است. » و لاجرم هرگز کسی نخواهد گفت که این مرد، مظهر فاجعه است. هرگز کسی نخواهد گفت:

« تن انسانی را شکنجه می‌کنند تا به روح او تف کرده باشند. اینک مجسمه‌ی آن چنان وهنی! »

شعر سپید، چنین است. شاید رقصی است که به موسیقی احساس نیاز نمی‌کند. اگرچه زیاد نیستند که بی‌موسیقی از تماشای رقصی لذت ببرند... یا شرابی است که در ساغر نمی‌گنجد، تا عریان‌تر جلوه کند و شکل نمی‌خواهد تا روح مجرد خود را در بی‌شکلی بهتر نمود دهد. اگرچه بسیارند که شراب را در جام مینایی بیشتر می‌پسندند. و بسیارند که شراب به مجلس آوردن را بهانه می‌کنند تا جام‌های طلا را - که اسباب تجمل پیش نیست - به رخ میهمانان کنند.

نسیم است که نمود جسمی ندارد، مگر آن که خاک و غباری در آن آمیزند و توفانی خاک آلودش کنند و از آن چیزی دیگر بسازند. در حقیقت شعر سپید شعری است که نمی‌خواهد به صورت « شعر » درآید.

من این شعر را بسیار آزموده‌ام:

شعری که برای « شدن » و از قوه به فعل درآمدن قالب بیرنگ خود را - شکل ذهنی و مجرد خود را - درخواست می‌کند، با هرچیز اضافی، با هر قافیه‌ی بیگانه‌گی و بی‌حوصله‌گی نشان می‌دهد. با هرگونه دستکاری - بهراندازه که ناچیز که باشد - لج می‌کند. هرگونه کوششی برای آن که شکل رایجی بدان داده شود، خسته‌اش می‌کند، خفه‌اش می‌کند. مسخس می‌کند. هیچ تلاشی، برای آن که یک شعر سپید به صورتی سوای آنچه در ذهن تولد یافته است درآید نتیجه به دست نمی‌دهد، هم‌چنان که هرگز اندیشه‌هایی که ثبت آن بتواند نوعی شعر بوجود آورد، شعر سپید موفقی از کار در نمی‌آید.

از بیان این مطلب و اهمه می‌کنیم. اما به هر حال گفتنی است که: « شعر سپید مطلق و مجرد است » و می‌باید نامی دیگر از برای آن جست، چرا که غرض از شعر سپید نوعی شعر نیست. چیزی است نزدیک به شعر بی آن که شعر باشد و نزدیک به یک نوشته بی آن که دارای منطق و مفهومی باشد که تنها با نوشتن مرادی از آن حاصل آید: گاه نقاشی است، اما نمی‌توان به مدد نقاشی بیانش کرد. گاه رقص است، بی آن که هیچ حرکتی بدان تحقق تواند بخشید. گاه شعر است و از آن گذشته وزن و قافیه‌یی نیز درخواست می‌کند، تلاشی می‌کند که نظمی به خود بگیرد. گاه فلسفه و گاه عکاسی است ... کودک بهانه‌جویی است که به هر چیز چنگ می‌اندازد.

۱۳۲۹ ... چند سال پیش تر از آن و چند سال پس از آن ... آن سال‌ها، در قیاس به امروز، سال‌های بدی بود. شعر آزاد، هنوز حقانیت خود را به ثبوت نرسانیده بود و چاپ هر قطعه شعر آزاد در مطبوعات ادبی روز، جز با تلاش و فشار و ابرام فوق‌العاده میسر نمی‌شد.

به روی هم، در آن ایام، تنها یکی دو روزنامه و مجله بود که می‌شد از آن‌ها برای چاپ شعر - به نیت آزمایش و دریافت کم و کیف موافقت‌ها و مخالفت‌های جامعه - سود برد. ...

مطبوعات دیگر، « نوآوری » را فقط تا بدین حد می‌پذیرفتند که شعر، به بندهای چهار مصرعی تقسیم شود. و افراطی‌ترین آن‌ها، تأثیر مکتب نیما را فقط تا بدین حد پذیرفتند که شاعر در وجود قالب در قطعه‌ی خود به کار برد: خشت و نیمه. مثلاً:

۱) مفعول فاعلات مفاعیل فاعلات

۲) مفعول فاعلات

و در قطعه‌ی خویش، اندیشه را گاه در این و گاه در آن ادامه دهد... همه‌ی « انقلاب ادبی » شان همین بود و البته این « انقلاب ادبی » هم تنها در قالب صورت گرفته بود، برای مطبوعات هنری و ادبی و غیرسیاسی، شعر همچنان عبارت بود از وسیله‌یی برای شکایت از جهان و گردش روزگار و

هجر یار و وصف زمستان و پاییز و تابستان و بهار. و برای مطبوعات ادبی سیاسی، شعر چیزی نبود مگر تقسیم کلمات سر مقاله‌ی همان روزنامه‌ها به افعیل عروضی، و یا حماسه‌هایی از نوع:

مانه پیراهن پیش تشریف تن پوشیده‌سیم
ما کفن از بهر پیکار وطن پوشیده‌سیم.

و یا:

ای حزب آهنین خروشنده
برق جهنده، رعد فروزنده.

و جز این‌ها

به اصالت اندیشه و کار نیز فقط تا بدین حد می‌پرداختند که اندیشه، از مرامنامه‌ی حزبی فراتر یا فروتر نرود و به راست یا چپ نیز حرکات افقی نکنند، تا بدین‌گونه از هر نوع انحراف عرضی و طولی مصون مانده باشد. باری - چنان‌که گفتم چاپ هر قطعه شعر آزاد جز با پافشاری و تلاش فوق‌العاده میسر نمی‌شد. مطبوعات از نشر اینگونه اشعار خودداری می‌کردند، و دست شاعر را از این تنها وسیله‌ی که برای آزمایش در اختیار او هست کوتاه می‌ساختند. به ناگزیر، من خود هرچند گاه یکبار که وضع مالییم اجازه می‌داد، تنها یا با کمک این و آن به نشر مجله یا روزنامه (و به قول یک آدم با انصاف: «روزی‌نامه» بی) اقدام می‌کردم که معمولاً چند صفحه‌ی از آن را به منظور خود اختصاص می‌دادم و باقی صفحات آن را با مطالبی هم‌سطح مجلات تجاری میان‌باشتم تا مولود تازه بتواند بر سر پای خویش بایستد. و با این همه، مطبوعه چند هفته‌ی پیش دوام نمی‌آورد و به تعطیل می‌گرایید. مجموع این مجله‌ها و روزنامه‌ها، به دوازده و پانزده سر می‌زند، که هیچ یک بیش از شش هفت شماره دوام نکرد.

نیت من از نشر این‌ها، به‌خلاف تهمت زشت آن عجمی، نه نام جستن بود و نه نان درآوردن. چرا که در پاره‌یی از این‌ها نه به عنوان مدیر و سردبیر یا ناشر، نامی از من وجود داشت و نه حتا به عنوان نویسنده‌ی یک شعر و راقم نوشته‌یی درباره‌ی شعر، چرا که نام مستعاری از برای خود برگزیده بودم... قصد من فقط این بود که از آن نامه‌ها برای چاپ شعر و بیشتر برای چاپ اشعار نیما که پیش کسوت بود و بحث درباره‌ی او راه پیروانش را نیز تعیین می‌کرد سود بجویم و بتوانم از چگونگی‌ی برخورد جامعه با این اشعار آگاه شوم.

به هر حال بسال ۱۳۲۹ با آنکه کار چاپ هر قطعه شعر آزاد جز با جنجال و بگومگویی فراوان ممکن نمی‌شد، من نخستین بار در حیات کوتاه شاعری خویش به سرودن شعر سپید دست نهادم... خیلی پیش از آن تاریخ، دوست هنرمند من منوچهر شیبانی بدین کار پرداخته بود. اما من بدون آن که توجهی به این نحوه‌ی سرودن داشته باشم، هرگز - و حتا به عنوان آزمایش - بدان نپرداخته بودم تا آن که اندیشه‌ی «تاشکوفه‌ی سرخ یک پیراهن» (و یا، به نام نخستینی که داشت: «شعر سفید غفران») در ذهن من رسیده شد، و هنگام نوشتن به آن در رسید... عجب! این اندیشه‌ها به هیچ قالبی در نمی‌آمد، سماجت می‌کرد و با هیچ وزن و آهنگی در نمی‌آمیخت.

پیش از آن دانسته بودم که اگر شعر سرسختی می‌کند و در قالب خویش قرار نمی‌گیرد، با آن به ستیزه نمی‌باید برخاست. کلمات آن را همچنان در کناری می‌باید نوشت و آن را بحال خود می‌باید گذاشت و بر سر باقی کار می‌باید رفت. چون قطعه‌ی شعر به آخر رسید آن سنگ مایه نیز سرسختی رها می‌کند و به راه می‌آید.

این جا این تجربه نیز به کار نیامد... این جا اندیشه‌ها شکل داشت و چنان می‌نمود که این شکل، شکل آخرین اوست. در قالب وزن نهادن آن، جز با شکستن و دیگرگونه ساختن آن میسر نمی‌شد...

و چرا؟ چرا چنین کنم؟ اگر تنها برای خاطر وزن و قافیه است که وزن و قافیه گو مباد! به قول ملا:

قافیه و مغلطه را گو همه گی باد ببر مفتعلن مفتعلن مفتعلن کشت مرا!

اندیشه‌یی، با کلمات خویش، با تعابیر و تصاویر خویش، خود را در این جلوه نمود داده است. این حقیقت حال است و اگر از آن کسان که رنگ جلا به پایه‌ی موریانه خورده‌ی ایوان می‌زنند و با سمه بر گنج ریخته گی دیوار خانه می‌چسباند یکی مدعی شود این بی‌وزنی نشان بی‌مایه گی است، بگو آری چنین است.

در واقع، و به یک تعبیر دیگر، این قطعه و بسیاری قطعات دیگر از این قبیل، چیزهایی است که - به زعم این مدعیان - چون در وزن و آهنگی نمی‌گنجیده است، می‌بایست به دور ریخته شده باشد!

گویی اینان به وکالت از جانب خلق، از ما طلبکار وزن و قافیه‌اند. یا آنکه ما وظیفه داریم به بازی‌های بیکاره گان، به قافیه‌بندی و شکلک‌سازی همت نهیم تا آنان که صورتک‌های زیبا بر هیچ می‌کشدند و پوچی پرگویی کار خود را از طریق بی‌مایه جلوه دادن ما - که ظاهر نمی‌آراییم و حقیقت را عریان پیش رو می‌نهیم - لا پوشانی کنند.

سخن دراز شد. <

۲۹. > وقتی می‌خوام به شعری بنویسم اصلاً معلوم نیس اون شعر چیه. فقط اگه

اون شعر نوشته شد معلوم می‌شه چیه - بنا براین چیزی که معلوم نیس چی خواهد شد نه لغاتش معلوم خواهد بود و خودش و نه وزنش... برام شعر به چیز

آنیه... من هرگز نتونستم شعری رو به اصطلاح به قصد و به عمد بشنم و بسازم. یکی دو دفعه چرا... شعر رو این جور می‌نویسم: نیاز نوشتن - گرفتن قلم و

گذاشتن کاغذ و شروع کردن به نوشتن. <

۳۰. > اون نطفه‌ی شعر به چیز ناشناخته‌س، مث رفیقی به که آدرسش رو

نمی‌دونین. او گاهی می‌آد پیش شما. شما اگه بخواین آدرسش رو پیدا کنین

میسرنیست. <

۳۱. > من اصولاً مشغله‌ی ذهنی برای شعر ندارم، هیچ وقت، هیچ وقت. شعر همیشه برای من یک زنده‌گی آنی و فوریه. شاید قریب به اتفاق شعرهایی رو که، به اصطلاح، وزن و قافیه ندارن، ... اینارو من از خواب بیدار شدم، نوشتم و خوابیدم. و صب به عنوان کار. شاید به آدم دیگه‌یی نگا کردم. و اگه به نظر من رسیدہ یکی دو لغت توش عوض کردم. مثلن اون شبانه (شب. تاز شب، بیدار.) لب دریا نشسته بودیم، به عده‌یی. داشتیم کاری می‌کردیم - کاری که اصلاً با شعر رابطه‌یی ندارد - من بُلن شدم رفتم این شعر رو نوشتم و آمدم ادامه دادم. بدون این که حتا بعد به ذره فکر کنم رو متوجه خودش نگرداره. وقتی نوشته شد به کلی تموم شد. <

۳۲. > تسلط من به شعر، یا تسلط شعر به من - و تسلط شعر به من خیلی زیاد اتفاق می‌افته. شاید تنها موردی که من به شعر مسلط بودم چن تا شعر فصل ششم هوای تازه‌س. واقعاً مسلط بودم. می‌تونسم بشینم صب تا غروب و شب تا صبح شعر بنویسم. همین طورم بود. تقریباً و - متأسفانه - گم شد. <

۳۳. > هیچ وقت تصور نمی‌تونم بکنم که شعر اثر مستقیم زنده‌گی نباشه - یا چیزی باشه جدا از ضربه‌های زنده‌گی ... من فکر می‌کنم این اصلاً صدای اون ضربه‌هاس. درین هیچ شک‌ی نیس. متها من نمی‌تونم چنین کوششی بکنم که این ضربه به به نحوی به صورت شعری دربیاد و نوشته بشه. خود به خود این کار انجام می‌شه.

> گاهی اون تسلط باعث می‌شد که من خودم رو واقعاً بذارم به اختیار ... نمی‌دونم. مث به واسطه. شاید علت بعضی پیچیده‌گی‌ها که پیش میاد این باشه.

به این که تصویری که توی شعرم می‌دم هرچه ساده‌تر باشه معتقد هستم - ولی بعضی وقت‌ها عملی نیس.

به قسمتی هس توی تا شک : « در میدانی که در آن خوان چه و تابوت ا

بی معارض می گذرد، | لبخنده و اشک را مجال تأملی نیست. | خیلی دلم می خواست
اینو بشه ساده تر گفت. به زبون خیلی ساده تری. ولی عملی نیس، مثل این
که. <

۳۴. > من به احساسی دارم - اون اینه که مث این که به تلاش ذهنی من در من که
شعر با طبیعت آشتی بکنه. یعنی شعر پشت آدم مخفی نشه. بیاد جلو چشم. با
درخت و آفتاب و روز و اون چیزایی که می بینیم و دوس داریم قاطی بشه.
مث این که شعر به چنین چیزیه: به ناشناسی که کنج کاوی آدم رو
برمی انگیزه و ناچاره آدم تصویری از اون چیز گنگ رو که توی ذهنش نقش
می بنده بکشه - برای این که اون رو بهتر بشناسه. اون رو بشکافه، بتونه ببینه،
سر دربیاره از این - تقریباً به همچو حالتی من. <

۳۵. > نگاهی که من بعد روی شعر می اندازم تقریباً هیچ تغییری در شعر نمی ده.
بعضی هاش کوچک ترین تغییری نکرده. مثلاً [شعر] باغ آینه [از مجموعه ی
باغ آینه] صب وقتی که من از خواب پا شدم یادم نبود که دیشب من این شعر
رو نوشتم. فقط دیدم طوسی [همسر سابق شاملو] داره اینو می خونه. و من
یادم اومد که دیشب بلن شدم. اون چراغو روشن کرد و من اینو نوشتم.
فکر می کنم یکی از عمیق ترین شعرای کتاب باغ آینه باشه. به نظر خودم این
طوره. کوچک ترین تغییری من توی این ندادم. <

که با توجه به تجربیات شخصی سال های دراز خودتان فکر می کنید در شعر
چه گونه ذهنیت به تجربه تبدیل می شود؟

۳۶. > سوال برایم نامفهوم است. گمان می کنم عملی که انجام می شود تا شعری
خودبه خود (یعنی بدون حضور ذهن و به دور از اراده و اختیار و دخالت
آگاهانه ی شاعر) شکل بگیرد تا بعدشاعر را واسطه ی نوشتن خود کند این
است که نخست تجربه ی دنیای بیرون یا پیرامون شاعر ذهن او را با خود

درگیر کند تا به صورت ذهنیت شاعرانه‌ی او درآید، و سرانجام فرایند نهایی آن به هیأت شعری ظاهر شود. ... حقیقت‌اش را بخواهید فهم این مسأله برای خود من هم مشکل است. و چون نتوانستم بفهمم این عمل چه طور انجام می‌گیرد طبعاً فهماندنش به کلی محال می‌شود.

صورت ظاهر قضیه شبیه آبستنی و زایمان زنی است که نمی‌داند چه گونه نطفه در رحمش به کودکی که خواهد زایید تبدیل می‌شود. در او ناآگاهی از چگونگی بار برداشتن از مردی و آن‌گاه زادن فرزندی به دور از اراده‌ی خود وی، و در من، بار برداشتن ذهن و نوشتن شعری بدون دخالت ارادی خود من. اما باطن این دو ظاهر کاملاً متشابه به کلی متفاوت است: او کم‌وبیش یک ماه بعد می‌فهمد که بار برداشته و دقیقاً از که و از کی، و به تجربه‌ی خود یا دیگران حساب نگه می‌دارد که اگر به دلیلی سقطش نکند به طور قطع در فلان تاریخ صاحب نوزادی خواهد شد. اما من به خلاف او نمی‌توانم بدانم ذهنم چه هنگام و از چه چیز تلنگر خورده و مطلقاً خبرم نیست چه موقعی چه چیزی به بار خواهد آورد. این آبستنی حاصل نوعی نطفه‌پذیری در حالت بیهوشی است. نه تغییرات کیفی خبری از آن نشان می‌دهد نه تغییرات کمی. فقط ناگهان کودکی به دنیا می‌آید که منتظرش نبوده‌اید. خبر نکرده وارد می‌شود و غالباً سخت بی‌هنگام. مهمان ناخوانده‌یی که هنگام ورود هم به کلی ناشناس است و سرنخی هم به دست نمی‌دهد که بدانید کیست یا پیغامی که دارد چیست. ولی اولویت و همه‌ی حقوق حق تقدم همیشه با او است. یعنی ناچارید بی‌درنگ کارت‌تان را زمین بگذارید و به او پردازید و گرنه بی‌رحمانه به قهر می‌رود و شما را گرفتار رنج روانی عمیقی می‌کند که به راستی توصیف‌ناپذیر است. ... با جمعی از دوستان نشسته‌اید و سخت درگیر بحثی فلسفی یا اجتماعی هستید که ناگهان شعر در را می‌کوبد. می‌دانید شعر است. اما چه گونه شعری؟ باید بروید آن پشت‌ها و بنویسیدش تا بدانید موضوع حضورش چیست. آیا انگیزه‌ی آمدنش همین بحثی است که با دوستان‌تان داشتید؟ نه. برای‌تان طرحی نقاشی‌گونه از پاییز آورده است یا احساسی عاشقانه که هیچ کدام به

بحشی که هنگام ورود او داشته‌اید ربطی ندارد. به‌طور مثال فاصله‌ی زمانی نوشتن دو شعر در این بن بست و عاشقانه (از ترانه‌های کوچک غربت) نمونه‌های گویایی است: اولی شعری است اجتماعی و دومی شعری که مضمونش از نامش پیدا است. خب. تاریخ تولد هر دو شعر یکی است: ۳۱ تیرماه ۵۸.

در خانه‌ی دوستی به صحبت‌های گوناگون نشسته بودیم که اولی آمد. رفتم به اتاق مجاور و آن را نوشتم. شعری اجتماعی و کاملاً بیگانه با لطیفه‌های گوناگون و قاه‌قاه خنده‌هایی که از اتاق دیگری آمد. با آن به تالار منزل برگشتم. جماعت شعر را خواندند و بحث اجتماعی شدیدی درگرفت و درست در کشاکش آن بحث‌ها بودیم که شعر بعدی در زد ... آن را هم نوشتم. این یکی شعری عاشقانه بود! اولی شعری اجتماعی بود که در میان لطیفه‌ها و بی‌عاری‌ها آمد و دومی به کلی بیگانه با بحث‌های موافق و مخالفی که شعر قبلی برانگیخته بود. وقتی انسان با عده‌ی مخالف درگیر است تا با منطق و برهان مجاب‌شان کند قاعدتاً فکر و ذهنش به‌طور کامل بر موضوع مورد بحث متمرکز است و به هیچ وجه به افکار دیگران اجازه نمی‌دهد در این تمرکز اخلال کنند. اما چنین که می‌بینید شعر فارغ از این قاعده عمل می‌کند، یعنی حتا به تمرکز ذهنی هم حرمت نمی‌گذارد. یعنی نه فقط خودسرانه سد بسته‌ی ذهن متمرکز را می‌شکافد و وارد می‌شود بل که وادارتان می‌کند ابتدا به امر او که غالباً هم یکسره از موضوع خارج است توجه کنید. از قبیل نداشتن پول برای پرداخت دوازده هزار تومان صورت‌حسابی که اداره‌ی برق منطقه برای‌تان فرستاده درحالی که شما از شش ماه پیش در سفر بوده‌اید! یک خروس بی‌محل یا خر مگس معرکه‌ی تام و تمام! <

خب مگر طبیعی نیست که یک جرقه‌ی شاعرانه، یعنی همان که پیشینیان به الهام تعبیرش می‌کردند شاعر را برانگیزد تا آن را به یاری قوت و فن‌هایی که قبلاً آموخته یا ضمن نوشتن ابداع می‌کند بنویسد؟

> خیر. در این مورد خاص نه آن الهام‌کنایی در کار است نه موضوع یا به قول

شما جرقه‌یی که در ذهن می‌تابد. فوت و فن هم پرورنده‌ی آن نیست. چنان که گفتم، وقتی آن فرمان «مرابنویس» صادر می‌شود، نه هنوز می‌دانید که چه خواهید نوشت نه نیازی به استفاده از فوت و فن‌ها پیش می‌آید. فقط کافی است قلم و کاغذی بردارید و بنویسید. به همین ساده‌گی. تنها پس از نوشتن و خواندن آن‌چه نوشته‌اید معلوم خواهد شد موضوع چیست. خود شعر همه چیز را با خودش می‌آورد. کلمه‌های مورد نیاز و تصویرها و شگردهای کلامی را. تا جایی که گاه حتا نیازی به اصلاح عبارت و تغییر و تبدیل کلمات هم پیش نمی‌آید. تا جایی که ناگاه با شگفتی متوجه می‌شوید که در شعرتان مصداق پیچیده‌یی به یاری کلمه‌یی که ذهن در آن حالت ناخودآگاه ساخته در کمال قوت بیان شده است. فکر می‌کنم بهتر است از این موضوع بگذریم. «شعری نوشته شده است» همین و بس! برای من گاهی حتا تصور این که فلان شعر را چه طور نوشته‌ام هم چیزی است در ادامه‌ی همان حالت مهاجمه‌ی شعر و شکل بستش «بگذار برای‌تان خاطره‌یی نقل کنم: اواخر سال ۵۷ که من تنها به ایران برگشتم مدتی رادر خانه‌ی او [پاشایی] ماندم. یک روز در اوائل اردیبهشت ۵۸، پیش از روشن شدن هوا چند لحظه‌یی باران درشتی بارید که صدای برخورد قطره‌های پراکنده‌اش رو شيروانی خانه‌ی مجاور مرا با شعری از خواب پراند. چراغ کنار تختخواب را روشن کردم و شعر را در یک لحظه نوشتم. پاشایی که در اتاق مجاور خوابیده بود با روشن شدن چراغ پاشد و به تصور این که شاید من احتیاج به چیزی داشته باشم خودش را رساند و درست لحظه‌یی رسید که من تاریخ شعر را می‌نوشتم: ۲ اردیبهشت ۵۸ - ...»

۳۷. > من معتقدم شعر همان است که خودش آمده و نباید در آن دستکاری بشود یا به اصطلاح حقوقدان‌ها «مورد تصرف عدوانی» قرار بگیرد. این کار را فقط در صورتی جایز می‌دانم که در آن متوجه خطایی دستوری بشویم یا به طور جدی و نه تفضنی ببینیم که جمله یا عبارتی را می‌توان موجزتر یا مؤثرتر بیان کرد. <

۳۸. > حتا در نوشتن شعرهایی که به نظر می‌رسد حاصل عرق‌ریزان و حشتناکی برای طرح و انتخاب کلمات و آنگاه دقت در بیان و گزینش واژه‌ها و دوباره و سه‌باره نویسی و این قبیل حرف‌ها است هم کم‌ترین مشکلی نداشته‌ام. مثلاً بخش اول یک مایه در دو مقام را شبی پیش از خواب، من گفتم و هم‌سر من نوشت. به همین ساده‌گی و بی‌هیچ‌حک و اصلاح و عوض و بدل‌کردنی. و این اولین و شاید آخرین باری بود که توانستم چیزی را برای نوشتن به کسی تقریر کنم. پاییز من هوزه هم در عرض چند دقیقه نوشته شد. تصور هم نفرمایید که مثلاً همه‌ی فکرها و طرح و کلمات و تصویرها پیش از آمدن به روی کاغذ از نوعی تصویب ذهنی می‌گذرد. خیر. چون تا لحظه‌یی که قلم روی کاغذ می‌آید موضوع شعر حتا به طور مبهم و به اصطلاح فرنگی‌ها شماییک هم روشن نیست چه رسد به اجزایش. <

۳۹. > گمان می‌کنم روندی که طی می‌شود تا شعری خود به خود (یعنی کم و بیش در غیاب شاعر و به دور از اراده و دخالت آگاهانه‌ی او) شکل بگیرد تا بعد شاعر را به نوشتن خود برانگیزد به این ترتیب انجام می‌گیرد که نخست تجربه‌ی دنیای بیرون یا پیرامون شاعر ذهن او را با خود درگیر می‌کند تا به صورت ذهنیت شاعرانه‌ی او درآید؛ و سرانجام فرآیند نهایی آن به هیأت شعری ظاهر شود. ... حقیقتش را بخواهید فهم این مسأله برای خود من هم مشکل است. و چون نتوانسته‌ام بدانم این روند چه‌طور طی می‌شود طبعاً توضیحش هم برایم غیر ممکن است. <

۴۰. > طبعاً هر شاعری برای آن‌که شعری را از قوه به فعل برساند راهی طی می‌کند که خاص خود او است. بعضی از نخست بر همه‌ی جزئیات اشراف کامل دارند و کار را با نظارت آگاهانه پیش می‌برند. بعض دیگر خوابگردوار در برزخی از احساس مبهم موضوع و تسلط استادانه به شگردهای سخنوری عمل می‌کنند و بعض دیگر به گونه‌های دیگر. من متأسفانه هرگز نتوانسته‌ام

پیشاپیش به موضوعی که خواهم نوشت پی ببرم. به عبارت ساده‌تر، تا لحظه‌ی نوشتن شعری که پنهان از من یا بی‌نیاز به کومک فکری من در ذهنم شکل گرفته است از آن بی‌خبر می‌مانم و در لحظه‌ی زایشش هم حضوری جدی ندارم. فقط از من به صورت ماما استفاده می‌کند. [لحظه‌ی زایش] از طریق افسرده‌گی، گاه بسیار عمیق و طولانی و غیبت روحی از محیط، و ناگهان احساس نیاز شدید به نوشتن [احساس می‌شود]... برای من گاهی حتا تصور این‌که فلان شعر را چه‌طور نوشته‌ام هم چیزی است در ادامه‌ی همان حالت مهاجمه‌ی شعر و شکل بستش... <

۴۱. > نه تنها در شعر بل که در هر هنری آنچه به ویژه‌گی تعبیر می‌شود چیز از پیش ساخته و به عبارت دیگر ارزش استاندارد نیست که در خارج اثر وجود داشته باشد و هنرمند آن را به کار بگیرد یا نگیرد. ویژه‌گی هم مثل یک صفت اخلاقی فقط هنگامی به ارزش تبدیل می‌شود که در موقعیت مورد سنجش قرار بگیرد. سرترس داشتن عالی است اما کسی که برای اثبات اتصاف به این صنف با راننده‌گی نا محتاطانه در جاده‌ی لغزان پیچاپیچی خود و دیگران را به کشتن بدهد احمق قدر اولی بیش نیست. <

۴۲. > شعر، یا دستاورد آمیزش خصلتی. شاعر با جهان پیرامون او است یا محصول لقاح مصنوعی. در صورت نخست، شعر به طور طبیعی زاده می‌شود یا سرریز می‌کند یا چشمه‌وار می‌جوشد، و در صورت دوم یا از طریق رستم‌زایی (سزارین) به دنیا آورده می‌شود یا با سطل و تلمبه باید از ته چاه بیرونش کشید.

شعر گروه اول همه‌ی خصوصیات مورد نیازش را در خود جمع دارد. اما شعر دسته‌ی دوم محتاج بزک و دوزک و رعایت‌های مختلف است تا پا بگیرد یعنی مورد قبول واقع بشود تا پذیرند و به‌اش محبت کنند. مثلاً باید وزنی به‌اش بدهند و برایش قافیه‌هایی جور کنند و آنگ و دولنگی به‌اش

بیاویزند و در روابط قاموسی کلمات یا قواعد دستوری دخالت‌های نابجا کنند. <

۴۳. > شعر گروه اول با هنرهای دیگر فرزند و میراث‌خوار مشترک یک خانواده است. گرچه شعر چیزی سوای نقاشی و موسیقی و تئاتر و رقص و معماری است، شاعر نباید در بهره‌جستن از ویژه‌گی‌های قابل استفاده‌ی هر یک از آن هنرها در شعر خود تعلل کند. منظور به هیچ وجه این نیست که شاعری مستلزم حرفه‌یی بودن در مجموع هنرهای دیگر است، بل که می‌خواهم بگویم آشنایی با دقایق هنرهای مختلف به میدان دید هنرمند وسعتی می‌بخشد که حصول آن جز از همین راه میسر نیست. ... شاعر جلو کاغذش درست وضع نقاش را دارد جلو بومش. تعادل در ترکیب‌بندی پرده‌ی نقاشی از حساس‌ترین مباحث این هنر است. ... در شعر هم درست مثل نقاشی این موضوع [تعادل] در تمام ابعادش مطرح است: ... کلمه بو دارد، رنگ دارد، طعم دارد، بار ویژه دارد، سخت یا نرم است، سرد است یا گرم، ترش و است یا مهربان، ابله است یا فرزانه، بزدل است یا شجاع، بی‌عار و درد است یا جدی و مؤول، نجوارا بهتر منعکس می‌کند یا فریاد را. از این‌ها که بگذریم موضوع همخوانی و همخانواده‌گی‌شان پیش می‌آید و الفت شان با هم یا نفرت‌شان از هم.... <

۴۴. > شعر موزون نمی‌تواند جز پاره‌یی از خلاقیت ذهنی شاعر را منعکس کند. آن زن ارباب رمان پاره‌نه‌ها یادتان هست؟ یک حلقه‌ی سیمی داشت و تخم مرغ‌هایی را که از آن تو رد می‌شد از به اصطلاح «رعایا» نمی‌پذیرفت که ریز است. وزن عروضی چیزی است عکس آن حلقه. شاعر باید کلماتی را که از آن تو رد نمی‌شود بریزد دور. کاسه به قدر ظرفیتش آب می‌گیرد، من برای‌تان سیلاب و آتشفشان را مثال آوردم. نیما در اثبات لزوم وزن به من نوشته بود: «من خودم با زحمت به موضوع‌های شعر خودم (که دیده‌اید چه

بسا اول نثر آن را نوشته‌ام) وزن می‌دهم! ^۴ - اعتراف غم‌انگیزی نیست؟ <

۴۵. > شعر - چه منظوم باشد چه منثور - مطلبی است که بتواند بدون دخالت منطق صوری به تحریک کامل عواطف ما توفیق یابد. <

۴۶. > من فضولی و ناسپاسی می‌دانستم که به او بگویم تئوری‌تان فقط در شعرهای دارای مضمون ثابت قابلیت‌های خودش را نشان داده و آن‌جا که فضای شعر عوض بشود دیگر اصلاً صرف کوتاه و بلند بودن مصرع‌ها کفایت نمی‌کند. شما شعری روایی نوشته‌اید در بیش از هزار سطر با رکن فعلاتن. این با شاهنامه که سراسر در قالب فعولن فعولن فعولن سروده شده تفاوتش در چیست؟ شما حتا هنر فردوسی را هم در مانلی به کار نگرفته‌اید، یعنی انتخاب کلمات مناسب برای گریز از یکنواختی وزن را. میان لحن پری دریایی و مانلی و راوی هیچ اختلافی نیست. حرمت او به من اجازه نمی‌داد از استاد پرسش برای چه نباید کار را یکسره کرد و وزن شعر را به کلی در جای دیگری جست یا به او بگویم استاد عزیز من! اصلاً حالا دیگر چه الزامی هست که روایتی را با جمله‌هایی قابل تقسیم به رکن فعلاتن بیان کنیم تا بتوانیم اسمش را بگذاریم شعر؟ آخر تو خودت به ما نشان دادی که شعر یعنی داروگ و داستانی نه تازه، که این دومی در عین حال که یکی از شاهکارهای شما است در وزن کامل عروضی است. پس یک جایی پای کار می‌لنگد و کل قضیه محتاج تجدید نظر است.

خط کشیدن بر عروض قدیم و جدید عملاً حاصل درس بزرگی بود که من از کارهای خود نیما گرفتم.... <

۴۷. > از طریق مقایسه‌ها با امکان قضاوتی که شخص نیما به من داده بود به این نتیجه رسیدم که موسیقی شعر باید از درون خودش بجوشد. - البته توجه

دارید که می‌گوییم موسیقی شعر، نه وزنش. منظورم آکوستیک کلماتی است که شعری را بیان می‌کند، نه عروض کلاسیک که مثل جامه‌ی بازاردوز یا باید به همان وضعی که هست پوشی‌اش یا باید آن قدر تنگ و گشادش کنی که به نحوی با قامت ناسازت سازگار درآید. «وزن» که عنصری خارجی است به ندرت یا شاید بهتر است بگوییم «فقط برحسب اتفاق» می‌تواند از صورت الحاقی و تحمیلی درآید و به جزیی طبیعی و جدایی‌ناپذیر از ساختمان شعر مبدل شود. <

۴۸. > اهمیت دادن به «وزن» (که باز تکرار می‌کنم: عنصری خارجی و تحمیلی است) باعث می‌شود زبان در درجه‌ی پایین‌تری از اهمیت قرار بگیرد و استقلالش را از دست بدهد. می‌توانیم بنشینیم و هفته‌ها بر سر این موضوع باهم جدل کنیم. شما به من بفرمایید که: «پس چرا حافظ و سعدی هیچ‌جا گرفتار لکنت زبان نشده‌اند؟» — و بنده در جواب شما عرض کنم: آن‌ها فقط هرچه را که «توانسته‌اند» گفته‌اند نه هرچه را که «خواسته‌اند». زبانی که مجبور باشد زیر سلطه‌ی این یا آن وزن سخن بگوید استقلال ندارد و چنان‌که گفتم تنها برحسب اتفاق ممکن است کاملاً با وزن جور بیاید و قد و قواره‌اش با قد و قواره‌ی آن لباس بازار دوز تطبیق کنند. لابد داستان پروکروستس Procrustes ملعون را (که به‌اش پولیپمون Polypemon و داماستس Damastes هم می‌گویند) شنیده‌اید. — یونانی‌ها که در پرداختن افسانه‌های معنی‌دار یک سر و گردن از ملل دیگر بلندترند درباره‌ی این آدم بامزه گفته‌اند راهزنی بود با یک یا دو تخت‌خواب آهنی، و هر کس را که به چنگش می‌افتاد می‌برد روی آن یا روی یکی از آن دو تا می‌خواباند. اگر قد حریف کوتاه بود آن قدر او را از دو طرف می‌کشید تا اندازه بشود و اگر دراز بود پاهایش را ااره می‌کرد. — تخت پروکروستس «اشاره‌ی بی‌انعطافی است. خلاصه‌ی کلام این‌که ما اگر یک پروکروستس نداریم عوضش تعدادی افاعیل عروضی داریم که پدربدر پروکروستس‌اند. چون اگر او جسم

آدم‌ها را تلف می‌کرد این‌ها جان و سخن را می‌کشند یا دست‌کم فقط آن مقدارش را زنده رها می‌کنند که بی‌هیچ کم و کاست به اندازه‌ی وجود بی‌معنی و مزاحم خودش باشند. نیما نخواست کاری را که الیویس Eleusis در افسانه‌ی یونانی با آن راهزن کرد در تاریخ شعر وطن ما با این قالب‌ها بکند. باید این تصور بی‌موضوع را که سخن فقط به اعتبار وزن تحمیلی «شعر» می‌شود یکسره بی‌اعتنا می‌شمرد، و نشمرد. تنها به این اکتفا کرد که مطلق را نسبی کند و این کافی نبود. حتا در عروض خود او هم شاعر مجبور می‌شود کلمات را پیش و پس کند، کلمه را به اعتبار وزن که حالا قدرت غیر قانونیش را به «رکن» تفویض کرده برگزیند نه به اعتبار شوری که در جانش می‌گذرد. لزوم سخن گفتن در ارکان عروضی اختیار را از شاعر سلب می‌کند. نمی‌تواند هر کلمه را به صورتی که دلخواه او است به کار ببرد. فرض کنید شما دانه‌ی ایرانی هستید و دارید عاقبت‌نامه‌ی الاهی را به فارسی و در بحر رجز یا تقارب می‌سرایید که روان‌تر است، و اکنون به آن‌جا رسیده‌اید که از دهان دوزخ بگویید: «از دروازه‌ی من به شارستان نومی‌دی و درد قدم می‌گذارید.» — و شما، فقط به این دلیل ساده و مضحک که کلمه‌ی «شارستان» در این وزن نمی‌گنجد ناچارید از خیرش بگذرید یا چیز دیگری به جایش بنشانید! — که دست بر قضا تنها کلمه‌ی مناسب این لحن، همان شارستان است. <

۴۹. > بهادادن به اوزان عروضی حاصلش بی‌حرمتی به زبان است. هرگز را «هگرز» کردن و هنوز را به «نوز» تقلیل دادن و جمله‌ی سه کلمه‌ی بی‌را به فرمان شاعر برده‌ی وزن در پنج و شش کلمه‌ی پیچ‌پیچ بیان کردن، آن هم واقعاً برای رسیدن به کجا؟ — از این که بگذریم، با زندانی کردن سخن در سلول وزن امکان دراماتیزه کردن شعر از میان می‌رود. در صورتی که شعر باید به مقدار کافی از این امتیاز بزرگ برخوردار باشد. خواجه نصیر می‌گوید حتا یک حرکت دست می‌تواند جانشین یک کلمه بشود!

کنار گذاشتن بحور عروضی سرودن شعر را تسهیل می‌کند؟

> به هیچ وجه. کافی است دو سه روزی با اوزان عروضی تمرین کنید تا ببینید چه راحت می‌توان از طریق عوض و بدل کردن مترادفات کلمه‌ها و پس و پیش بردن آن‌ها هر مفهومی را به نحوی در یکی از بحور جا انداخت. البته چنان‌که گفتم به این شرط که پایند به کاربردن کلمات ویژه‌یی نباشید و برای‌تان مهم نباشد که به جای «اسب» از کلمه‌ی «یابو» استفاده کنید یا به جای «سرای» از ترکیب زشت «بنده منزل»!

بیا به بنده سرا یادی از گذشته کنیم!

با اوزان عروضی تفکیک فرم و قالب هم که در هنر جای خاص خودش را دارد از پیش معلوم است، حال آن‌که در شعر سپید ناچارید قالب را به تناسب موضوع ابداع کنید، چون این‌جا هیچ الگوی پیش‌ساخته‌یی وجود ندارد. گوش باید به مقدار زیادی با موسیقی پرورش یافته باشد و طیف وسیعی از مترادفات هر مفهوم با ارزش‌های ویژه و متفاوت خود باید در انبان واژه‌گان شاعر آماده باشد. و تازه، این همه باید ملکه‌ی ذهن او بشود تا بتواند با شعر که لحظه‌ی حضورش مشخص نیست و در زدن و به درون آمدنش در هر کسری از ثانیه محتمل است درگیر شود و ثبتش کند، وگرنه شکستش قطعی است. نه! سرودن شعر سپید نه فقط آسان نیست بل که تا حد معجزه پیش آوردن مشکل است. <

۵. > شعر من، دشنام من است. آیا این تعریفی گستاخ از شعر نیست؟ قطعاً، اما در این دشنام معنایی وسیع و جامع نهفته است. این «معنی» معاصر ما است. معاصر جهان ما است. چه گونه می‌توان معاصر این جهان بود اما به «کلمات» حیاتی معاصر نبخشید. هر کلمه باید معنایی امروزی داشته باشد. کلمات با تاریخ حرکت می‌کنند، راه می‌روند، سرعت می‌گیرند، شتاب می‌کنند، اوج می‌گیرند و گاه معراج می‌کنند. در «حافظ» همه کلمات معراج کرده‌اند. تاریخ همه‌ی فراز و فرودها و بلند و پست‌های خود را به محتوای آن‌ها حواله داده

است. گاه وقتی کلمه‌یی را در نسخ دستکاری شده‌ی حافظ می‌بینم که هیچ ارتباطی با تکلم حافظ، زبان حافظ، زمان حافظ، مکان حافظ و تاریخ حافظ ندارد، عصبانی می‌شوم. خوب چه باید کرد، باید آن را برداشت و به دور انداخت. باید کلمه‌یی به جای آن گذاشت، که تاریخ را ادا کند. ...

هر کلمه، هر اشاره و هر کنایه، در مجموع شخصیت یک غزل را در معماری می‌کند. تا ترتیب آن‌ها یافته نشود، این معماری ناقص می‌ماند. خاصه آن که باید توجه داشت که در شعر، هر کلمه، اشارت و کنایتی به انسان، اشیا و جهان دارد. یعنی کلمات شکلی از تاریخ است. حافظ نیز از این قاعده مستثنی نیست. در حالی که شیخ شیپورهای ادبی می‌خواهند حافظ را از این قاعده مستثنی کنند. آن‌ها در برخورد با حافظ دچار اوهام‌اند. تقصیر من چیست که این وهم، ذهن آقایان را کور کرده‌است. تقصیر من چیست که آقایان حافظ را درک نمی‌کنند؟ ... کلمه را نمی‌شناسند؟ با معماری غزل آشنا نیستند و حضور تاریخ را در کلمات احساس نمی‌کنند.

چه گونه می‌توان محتسب را دید، زاهد را دید، مست را دید، فقیه را دید، جام را دید، ملک سلیمان را دید، اما مهلت دیدن را از کلمات گرفت؟ در نسخ آقایان، تنها چیزی که حضور ندارد حافظ است. آن‌ها مهلت دیدن را از کلمات گرفته‌اند. <

□

□ با قامتی به بلندی فریاد

۵۱. این تصویر را در خاطر نگه‌دارید تا دربارهی آن برای‌تان چیزی بگویم. هنگام نوشتن این تصویر در یکی از شعرهایم، پیش از آن و بیش از آن که به شکوه‌مندی قهرمانانه‌ی مفهوم فریاد یا به کشیده‌گی رودرگریز هیرو-گلیف صوتی این مفهوم توجه داشته باشم، توجه‌ام معطوف به نقش تصویری حرف آ بود در شکل نگارشی کلمه‌ی فریاد. البته به هیچ روی منکر برآیند صوتی مجموعه‌ی هجاهای تصویر

نمی توان شد، زیرا نتایج آن از هر لحاظ حساب شده می نماید.
چنان که مشاهده می کنید، پیش از رسیدن به صدای آی کلمه‌ی فریاد، میدان عبارت یک‌سره از هجاهای بلند خالی شده است. از دو هجای بلند ابتدای جمله که گذشتیم، دیگر هجاها، یا منطبق بر خط افقی محور قرار می گیرد و یا یک‌سره در زیر آن.

پس از آخرین هجای کلمه‌ی بلندی، صدا به تدریج از پایین ترین نقطه‌ی ممکن به روی خط محور می آید و آماده می شود تا به یاری آخرین هجای فریاد به ناگهان در امتداد خطی عمودی از محور افقی اوج بگیرد و مجزوم بودن آخرین حرف فریاد نیز سبب می شود که آی مورد نظر طولانی تر از آنچه هست به گوش بنشیند.

با وجود این، چنان که گفتم، پیش از همه‌ی این حرف‌ها، امکانات بصری خط بود که این تصویر زیبا را به من داد، نه آن که طبق معمول، خط، فقط وسیله‌ی ثبت آن شده باشد. به عبارت دیگر: توفیق این تصویر، برای یک شنونده‌ی فارسی زبان بیش تر معلول تصویر عینی یا ذهنی اوست از کشیده گی قامت آدر شکل نگارشی کلمه‌ی فریاد. و چه توفیقی در کار می بود اگر امکان می داشت که این تصویر به راحتی چنین نوشته شود:

یا قامتی
به بلندی.
فریاد!

حال آن که اگر همین تصویر شعری به زبان فرانسه برگردانده شود و به جای فریاد کلمه‌ی CRI بنشیند [که شکل نگارشیش یکنواخت است و شکل تلفظی سر به زیرش به گونه‌ی است که پنداری می خواهد مفاهیمی از قبیل افتاده، مغموم یا شرمنده را القا کند] توفیق آن فقط و فقط بسته گی به تصویری خواهد داشت که شنونده از «بلندی» و «رسایی» مفهوم این کلمه در ذهن

خود دارد و همین شعر، در ترجمه‌ی انگلیسی خود هنگامی موفق خواهد بود که بلند خوانده شود، و شنونده کلمه‌ی CRY (کرای) را از راه گوش تجسم دهد. < ۵

۵۲. > قافیه اگر درست و بجا مورد استفاده قرار بگیرد یک ارزش است ولی استعمال نابجا به یک ضد ارزش تبدیلش می‌کند. ... قافیه وقتی که در جای خود بنشیند کیفیتی حیرت‌انگیز به کلام می‌دهد. بارها برای من اتفاق افتاده در شعری گرفتار کلمه‌یی بشوم که خود به خود قافیه‌ی کلمه‌ی دیگری از آب در آمده بدون این که مورد داشته باشد. در واقع حضوری نابجا و مخمل. در چنین وضعی برای حذف آن هرچه از دستم برآید انجام می‌دهم. اگر توانستم کلمه‌ی اول را عوض می‌کنم اگر نشد کلمه‌ی دوم را، و اگر مجبور باشم همان کلمات را نگه دارم جای یکی از آن دو را در عبارت تغییر می‌دهم. یعنی بر خلاف عقیده‌ی خودم در آن بخش شعر تصرف عُدوانی می‌کنم. ... من معتقدم شعر همان است که خودش آمده و نباید در آن دستکاری بشود یا به اصطلاح حقوقدان‌ها «مورد تصرف عُدوانی» قرار بگیرد. این کار را فقط در صورتی جایز می‌دانم که در آن متوجه خطایی دستوری بشویم یا به‌طور جدی و نه تفضنی ببینیم که جمله یا عبارتی رامی توان موجزتر یا مؤثرتر بیان کرد. ... می‌توان از قافیه توقع ارجاع دهندگی داشت، یعنی خواننده را بی‌درنگ از طریق قافیه به

۵. هنگام مرور مطلب برای تدوین مجموعه مقالات، ناگهان این بیت سحت زیبای حافظ به ذهن گذشت و یقینم شد که به هنگام نوشتن شعر وصل، هم این بیت ذهن مرا بی‌آن که خود آگاه باشم برای دریافت تصویری که درباره‌اش سخن گفتیم آماده کرده‌است:

نست بر لوح دلم جز الف قامت بار...

چه کنم؟ حرف دگر یاد نداد استادم!

بالای بلند و کشیده‌ی معشوق هم چون حرف «الف» در کلمه‌ی «بار» می‌بینیم که تصویر از یک سو به مفهوم ذهنی «بار» منکی است و از یک سو به شکل نگارشی آن، و به همین دلیل به زبان دیگری برنمی‌گردد مگر این که در کتابت آن زبان نیز مفهوم «بار» کلمه‌یی معادل بصری بار داشته باشد.

کلمه‌ی خاصی که مورد نظر است توجه داد. حضور نامتظرش می‌تواند در القاء موسیقایی شعر هم بسیار کارساز باشد. حتا در پاره‌یی موارد تمام بار ساختاری شعر را به دوش می‌کشد... مثلاً کویری شعری فاقد نقطه‌گذاری است چرا که از آغاز تا پایان تنها یک جمله است که دوبار با ناله‌ی آرزومندانه‌ی زنی عقیم قطع می‌شود تا تمام شعر در انتها به تکرار بی پایان همان ناله تبدیل شود. این شعر یکپارچه گیش را مدیون قافیه‌های سه‌گانه‌ی خالی و نهالی (به کسر اول، به معنی دشک) و بی‌خیالی است.

یا مثلاً شبانه (مرا تو بی سبی نیستی) تمام بارش بر دوش قافیه‌ها و ردیف آغاز می‌کنی و آواز می‌کنی و پرواز می‌کنی است.
یا مثلاً بندهای چهارگانه‌ی مرگ نازلی (که شعری با عروض نیمایی است) با گسترش وزن این به اصطلاح دو بیتی، و باز بر اساس وضع خاص قافیه‌ها و ردیف‌شان شکل گرفته:

دندان خشم بر جگر خسته بست و رفت
از تیره‌گی برآمد و در خون نشست و رفت
یک دم در این ظلام درخشید و جست و رفت
گل داد و مزده داد: زمستان شکست!، و رفت.

و ناگفته نگذاشته باشم که این فرم را نخستین بار نیما به کار بست، از جمله در شعر بسیار درخشانش مهتاب با ردیف و قافیه‌های خواب در چشم نرم می‌شکند و ای درینا به برم می‌شکند و بر سرم می‌شکند و بالاخره تکرار مجدد پایانه‌ی نخستین در انتهای شعر. <

☐ خوانش و چند نمونه ساده‌ی خوانش

۵۳. > بسیاری از خواننده‌گان شعر راه مواجهه با آن را نیافته‌اند و معمولاً از زاویه‌ی با شعر برخورد می‌کنند که منقصه‌آفرین است. این برگ کاغذ را باید ابتدا از روبه‌رو نگاه کنیم. اگر از پهلو نگاهش کنیم ممکن است با یک تکه نخ عوضی بگیریم. البته پس از آن که از برابر نگاهش کردیم برای آن که ضخامتش را هم بفهمیم لازم است نگاهی هم از پهلو به‌اش بیندازیم. <

۵۴. > من به آن بخش از نسل پس از خودمان فکر می‌کنم که شعر امروز را به اصطلاح «گرفته‌اند» اما چون آن را چنان که باید «نیاموخته‌اند» با آن برخوردی سرسری و اگر بتوان گفت «برخوردی آلامد» دارند. شعر را باید آموخت هم چنان که نقاشی و موسیقی را، و قبل از هر کار باید پیشداوری‌های نادرست و برداشت‌های غلط از شعر را، در مدرسه از ذهن جوانان روفت و گذاشت که جوان، معاصر زمانه‌ی خود بشود و برای دست یافتن به پیروزی — که حق او است — در صف هم‌عصران خود بایستد. <

۵۵. > جوان باید در مدرسه تا حد کفایت با مسایل و جریان‌های فرهنگ و هنر روزگار خودش آشنایی پیدا کند و آن‌گاه در سطوح بالاتر، مثلاً در دبیرستان، می‌باید برایش اشعاری «خوانده شود». چون خواندن و چه‌گونه خواندن شعر از اهمیتی فوق‌العاده برخوردار است. همان‌طور که درک و دریافت درست و عمیق موسیقی جهانی جز از راه درست شنیدن آن غیرممکن است درک و شناخت شعر هم جز از طریق درست شنیدن و آموختن راه درست خواندن آن امکان ندارد. این تجربه‌ی مستقیم است که با نوارهای صوتی خود به دست آوردم. گوش باید موسیقی درونی شعر را هرچه عریان‌تر بشنود. کسی تا وقتی که نداند چه‌طور باید به موسیقی گوش بدهد و رموز صحیح شنیدن آن را نیاموزد نمی‌تواند تم (مایه) ها را از یکدیگر مشخص کند و تغییر و تبدیل‌ها

و گسترش‌یابی یا تلخیص (واریاسیون) یا در هم تنیدن تم‌ها را دریابد و اگر کاراکتر هر ساز را شناسد و نتواند در حال شنیدن موسیقی صداهای هر سازی را چنان از سازهای دیگر که هر کدام در معماری کل اثر تعهدی جداگانه دارند تفکیک کند که پنداری هریک را با گوش‌ی دیگر می‌شنود به بافت اثر دست نمی‌یابد و از آن چیزی درک نمی‌کند. در مورد شعر هم وضع از همین قرار است. خواندن شعر چندانی آسان‌تر از شنیدن موسیقی نیست. ابتدا باید آموخت که شعر را چه گونه باید خواند و اجزای سازنده‌ی آن را چه گونه باید شناخت. ارزش‌های صوتی و ارزش‌های ارتباطی کلمات و درک مفاهیم تصویری را باید فراگرفت. اگر این آموزش‌ها از سر دانی و با انتخاب نمونه‌های موفق همراه بود آموزنده‌ی جوان خود خواهد توانست سره را از ناسره و خالص را از ناخالص جدا کند تا اگر در خود به کشف خلاقیت دست یافت پرچم را درست از آن جایی که شاعر پیش از او به زمین نهاده است بردارد و راه را ادامه دهد. اصل «پیش رفتن» است. اگر کسی امروز دقیقاً مانند حافظ یا نیما بنویسد هم چیزی به میراث این دو نیفزوده بل که در نهایت امر نگهبان بی‌شکوه مزار حافظ یا نیما شده است. <

آیا هنگام نوشتن خواننده‌ی ایده‌آلی را در نظر دارید و برای او می‌نویسید؟

۵۶. نه. آن‌که برای مخاطب «خود» می‌نویسد صاحب داعیه است. من داعیه‌ی ندارم و فقط برای کشف خودم می‌نویسم. نانی است که برای سفره‌ی خود می‌پزم اما اگر این نان به مذاقی خوش آید، با آن، دوست. همسفره‌ی هم ذائقه‌ی به دست می‌آرم. من. من ضمیر خواننده می‌شود و مرا به توها و اوها تبدیل می‌کند. زیبا است که کسی با دیگران، با همه، ضمیر مشترکی پیدا کند. زیباتر از این چیزی هست؟ - اگر هدف نویسنده جز این باشد باید به حالش گریست. بازار خودفروشی از آن راه دیگر است.

من تمامی مرده گان بودم:
مرده‌ی پرندہ گانی که می خوانند
و خاموش اند،
مرده‌ی زیباترین۔ جانوران
بر خاک و در آب،
مرده‌ی آدمیان همه
از بد و خوب.

من آن جا بودم

در گذشته

بی سرود۔ -

با من رازی نبود

نه تبسمی

نه حسرتی

به مهر

مرا

بی گناه

در خواب دیدی

و با تو

بیدار شدم.

۵۷. > من هرگز ابتدا خواست خودم را به شعری که می خوانم تحمیل نمی کنم، یا بهتر بگوییم: آن را با توقعات خاصی نمی خوانم. مثل آن هایی نیستم که مثلاً شعر را با توقع وزن و قافیه می خوانند، و در نتیجه، اگر توقع شان بر نیامد، حتا اگر یکی از شاهکارهای مسلم۔ شعر جهان هم باشد آن را مهمل و احمقانه

قضاوت می‌کنند. روشم این است که بگذارم نخست شعر حرفش را بزند و موضوع وزن و آهنگ و نقش کلمات و ساختمان کلی و دیگر چیزهایی را که در نقد شعر مورد ارزیابی قرار می‌گیرد می‌گذارم برای مرحله‌ی بعد ...

که چه طور؟ یعنی ساختمان را جدا از مصالح اصلیش ارزیابی می‌کنید؟ |

> البته! شاید ارزش این شعر اتفاقاً در همین باشد که به کلی فارغ از مصالح شناخته شده شکل پذیرفته. غیر ممکن که نیست. هنوز نخوانده که نمی‌شود قضاوت کرد. در هر حال برای من آنچه در مرحله‌ی اول اهمیت قرار دارد جان شعر است بی شائبه‌ی کلام و فوت و فن‌ها. منظورم آن چیزی است که می‌تواند برحسب توانایی‌های بالقوه‌ی شاعر، در بسیاری از اشکال شناخته یا هنوز ناشناخته از قوه به فعل آید و خواننده را متقاعد کند که «شعر، همین است». اگر این «آن» درش بود بررسی انتقادیش دیر نمی‌شود، و اگر فاقد آن بود دیگر حرف ندارد که آنچه به دست داده‌اند محصول همان به قول شما حقه بازی بابای جویای نامی است که خواسته از طریق لفاظی و روکاری‌های دیگر خودش را به لقب «شاعر» مفتخر کند. در آن صورت دیگر آدم چه مرض دارد به سایل بعدیش توجه کند؟ اگر کتاب باشد می‌بندیش، اگر مجله باشد ورق می‌زنی رد می‌شوی و اگر یک صفحه کاغذ باشد می‌چاله‌اش می‌کنی می‌اندازیش به سبد آشغال. <

۵۸. > یک عامل اصلی شعر خیال است و تخیل در این شعرها محشر است. تصویرهایی در شعر عامه هست که شاعر رسمی متساوی‌الساقین حتا فکرش را هم جرأت نمی‌کند به سرش راه بدهد. اما شاعر توده که نه برای دریافت صله یا امضای پای شعر بل که فقط برای گفتن حرف دلش شعر سروده با گشاده‌دستی تمام با یک حرکت ذهنی آن را گفته و گذشته: