خشنودی من از تمدن کنونی غرب است . اما چنانکه در آغاز این مقاله یادآور شدم ، طعن ولعن این تمدن از جانب من تا اندازه‌ای خفیف است . به هرحال نوه‌های من «غربی» هستند زمن آنانرا دوست دارم .

کشف اتم وسپس نحوه‌ی شکستن آن شاهکاردانش وتکنولوژی غرب‌است. اما من از این دانشی‌که اختراعات را بنحو مرگباری به‌کار گرفته ، بیزارم . بااینحال آنقدر ازشعورسیاسی واعتقاد غربی برخوردارم که امیدوار باشم ، غرب به‌اندام خود دست نزند . بنابراین شاید نمی‌بایستی برداشت و احساس لحظات نومیدی و بیزاریم را که حاصل شتباهات ولغزشهای مرگبار غرب‌است، عمیم بدهم و تمدن غرب را اینچنین نحط جلوه‌گر سازم .

ترجمهٔ : م . غ

1 - Arnold Toynbee.

2 - Royal Institute for ternational Affairs.

3 - The Edge of Awa ness.

4 - Comité des activ anti-americaines.

5 - Delphes.

6 - Alber Memorial I sington Gardens.

7 - Horrace Walpole.

ازنشان دادن تاشعر

بحثی برمبنای شعر «امید»

نوشته : محمد حقوقی

مقاله‌ی حاضر صرفا بحثی است درباره‌ی شعر برمبنای مخصه‌ی ویژه‌یی در شعر «امید» و نه صددرصد مربوط به شعراو . چرا که اگرچنین هدفی بود ، لازم می‌آمد که به‌همه‌ی جهات ومختصات شعر وی اشاره کرد . واین صفحات بسیاری را می‌طلبید . بخصوص‌که این مقاله ، پیش‌از انتشار کتابهای اخیر «امید» نوشته شده‌است .

شعرهـای « آخر شاهنامـه » و بیشتـر « از این اوستا »مجموعـا دو نوع فضا دارد . نخست : شعرهـایی با جوهر شعری بیشتر با تمام امکانات خلق واقعی شعر . مانند شعرهای «سبز» و «غزل۳» و . . . دوم : شعرهای قصیده‌وار ، که بیشتر روایتگونه است و اغلب برای استفاده از امکانات و استعمال اساطیر وافسانه‌های ایرانی و انطباق وتلفیق آنها با خصوصیات زمانه‌ی ما نوشته شده است . مانند «قصه شهر سنگستان» ، «مرد ومرکب» و . . . این شعرها غالبا با حالتی توصیفی (وبهترگفته شود : نشاندادنی) است . وچون عرصه‌ی فراخی برای ابراز تسلط واقتدار درکلمه وکلام بوده ، کم‌وبیش از خط شعر بمفهوم واقعی‌آن جدا شده وحالتی خاص بخود گرفته است . حالتی که درهیچیك از فضاهای مختلف شعر امروز ، نمی‌توان نظیر آن را دید . مقاله‌ی حاضر ، بیشتر درباره‌ی کیفیت فضایی این نوع شعرهاست . ونه حتی تحلیل و نقد آنها . وما این فضای خاص را در شعرهای کتاب اخیر «امید» «پائیز در زندان» یا مطلقا نمی‌توانیم دید ، یا فقط در برخی از سطور وبندهای بعضی از شعرها بدان برخواهیم خورد . زیرا «امید» دراین‌کتاب اصولا" از فضای گذشته‌ی خود دور شده است .

بغیر از آن دسته از شعرهای « امید » که در مرز میان «عینیت» و «ذهنیت» شکل گرفته‌اند، مثل «سبز»؛ فضایی که‌شعر «امید» محیط به‌آنست، فضایی است انحصاری که از ابتدا تابه‌امروزحفظ شده‌است. و آن را می‌توان «نشاندادنی»ترین فضای‌شعرمعاصردانست. زیرا «امید» در این نوع از شعرهایش، صاحب نگاهی‌است که نه‌حرکت به‌عمق ، که حرکتی چند جانبه در سطح دارد . او از ابتداء نگاهش را به گردش در پیرامون خود ، (درپیرامون آنچه در سطح چشم‌اندازها می‌گذرد) عادت داده و به‌عبارت دیگر کمتر نگاه عمودی داشته است . چنین است که شیوه‌ی نگاه او و لاجرم آن شعرهایی‌که حاصل این نگاه خاص اوست ، از زمره‌ی نزدیکترین شعرها به هنرهای نمایشی و بویژه سینماست :

نخست: سینمای محض– در اینجا از قطعه‌ی « کتیبه » می‌توان سخن‌گفت . نمایشی که «امید» در این شعر بوسیله‌ی «کلمات» عرضه کرده است ؛ درحقیقت کار کارگردان متبحر وصاحب‌فکری است‌که می‌تواند به‌زبان سینما، حتی‌الامکان تمام مقصود او را (بسیار درخشان) و بدون یك کلمه «حرف» بیان کند . و این نحوه بیان از ابتدای شعر ، که نمایش « زنجیریان » و اضطراب و امید آنانست ، وحتی‌شب‌که شط جلیل‌روشنی است ، وبعدکه بحران حرکتها ونفسهاست، تارسیدن به‌انتهای شعر : به آنطرف سنگ ، وباز شب که شط علیل و تاریکی می‌شود ، همچنان حفظ شده است .

دوم : سینما بایك راوی – کاری که « فروغ فرخزاد » با جذامخانه کرد۲ (خانه سیاه است .) در این قسمت قطعه‌ی «مرد ومرکب» را می‌توان مثال آورد . آنچنانکه راوی چندین سطر آغاز شعررا بیان می‌کند :

گفت راوی راه از آیند و روند آسود
گردها خوابید
روز رفت وشب فراز آمد
توهراجین کبود پیر باز آمد

وبعد،که «مرکب»آماده می‌شود و«مرد» حرکت را آغاز می‌کند و این آغاز بیان نمایشی است

مرد مردان مرد
که‌به‌خود جنبید وگرد ازشانه‌ها افشاند
چشم بر در-اند وطرف سبلتان چنباند

تا بعدکه :

گفت راوی ، خلوت آرام خاش بود
می‌نجنبید آب ازآب ، آنسانکه برگ از برگ ، هیچ ازهیچ

که‌توصیفات تماماً «نشاندادنی» است . و بنابراین بهمان شیوه ازآغازحرکت تا افتادن در در «رسوایی» را می‌توان به یاری حرکت دوربین و با ضبط تصویرها ، به نمایش درآورد و تنها آن استفاده‌یی را که «امید» ازبیت « فردوسی»کرده است۳ :

خسته‌شد حرفش‌که‌ناگاهان زمین‌شدشش
وآسمان شد هشت . . .

درضمن‌نشاندادن حرکت تاخت‌وتاز «مرد» که هر لحظه بیشتر گرد و غبار برمیانگیزد ، همچنان به‌عهده‌ی‌راوی‌گذاشت.

سوم : شعر هـای نیمه نمایشی – در اینجا می‌توان از «پیوندها و باغ» سخن گفت شعری که جز در مورد دوبند نفرینگونه‌ی شعر :

به عزای عاجلت ای بی‌نجابت باغ
بعداز آنکه رفته باشی جاودان برباد

نرچه هرجا ابرخشم ازاشك نفرت باد
آبستن

نجو ابر حسرت خاموشبارمن
ای درختان عقیم ریشه‌نان در خاکهای
هرزگی مستور

یك جوانه‌ی ارجمند ازهیچ‌جانان رُست
نتواند .

ای‌گروهی برگ‌چرکین تارچرکین بود
بادگار خشکسالیهای گردآلود
هیچ بارانی شما را شست نتواند .

همچنان نشاندادنی است و قابل ضبط با دوربین سینما. وشاید بهمین لحاظ است (چون تمام شعر با بیان سینمائی و نمایشی‌است) که دوبندنقرین‌وار نوق‌الذکر زائد بنظر می‌رسد. ٤ این بیان نمایشی ، گاه تماماً وکم وبیش در بیشتر شعرهای «امید» (و بخصوص شعرهایی که حالت زمزمگی وتغزل ندارد و بیشتر از ساختمانی داستانی برخوردار است) وجود دارد . بنابراین او تنها شاعریست که مصراً و مؤکداً این راه را دنبال کرده است . چرا که در این نوع شعرها، حرکت‌نگاه شاعر طولی وعرضی‌است. وشعر درحقیقت حاصل ترکیب تصاویری است که در این دو خط (خط طولی وعرضی) به وجود آمده است . واگرچنین نبود ، امکان نداشت که آنرا با سینما انطباق داد .

اما ممکن است گفته شود که مثلاً بعضی از شعرهای «شاملو» (وگاه برخی‌ازشعرهای دیگران) نیز همین خصوصیات رادارااست وبخصوص‌دارنده‌ی همین بیان تصویری کلی ، یعنی نمایشی است . و مثلاً به شعر « مرگ ناصری » اشاره خواهد شد ، که باید گفت ، درست است که آن شعر بظاهر دارای چنین بیانی است . اما «شاملو» تنها به نگاه عرضی وطولی اکتفا نکرده ، چرا که از اشاره به ذهنیات مسیح و حالات روحی او نیز در لحظات صعود به «جلجتا» غافل نشده است :

از رحمی‌که درجان خویش یافت
سبك شد
و چون قوئی مغرور
در زلالی خویشتن نگریست .

و درحقیقت باآوردن همین بند کاری کرده است‌که از حد بیان سینمائی درگذرد . و بعبارت دیگر جز از نگاه طولی و عرضی، به‌عمق: (حرکت در درون‌انسان) نیز عنایت و توجه کند . چنین است که دیگر امکان آن نیست که این شعررا (همچون دوشعر قبل) کاملاً با سینما منطبق داشت . ٥

برای روشن شدن هرچه بیشتر این مدعا ، می‌توان به‌این بند از یکی از شعرهای اخیر «شاملو» با نام «تمثیل» توجه کرد :

در یکی فریاد ،
زیستن ـ
(پرواز عصیانی فواره‌ئی
نه خلاصیش از خاك ،
نیست
و رهایی را تجربه‌یی می‌کند)

که در ابتدا بنظر می‌رسد ، شعری‌کاملاً «نشاندادنی»است. چرا که مصالح تصویری آن جز فواره‌یی و صدای فورانی و ریختن آبی بر خاك ، چیزی که در ابتدا بنظر می‌رسد ، نیست . اما در اینجا این سئوال پیش می‌آید که آیا دوربین نیز این قدرت را دارد که با همین مصالح تصویری ، درست همان مفهومی را که شاعر القاء کرده است ، القاء کند ؟ بعبارت دیگر آیا تماشاگر فیلم می‌تواند ، عیناً آن مفهومی را که مورد نظر شاعر بوده است بازیابد ؟ آنهم مفهوم فواره‌یی که خلاصیش از خاك نیست ودرحقیقت درحین فوران ، گویی‌صرفاً برای‌رهایی است‌که کوشش می‌کند : کنده شدن از خاك و سرانجام اینکه پرواز فواره پروازی عصیانی است وناگزیر زندگی‌او درفریاد اوست‌که می‌گذرد .

درهرصورت می‌توان‌گفت، فرق این شعر با «کتیبه» دراین خلاصه می‌شودکه: اگرچه‌هردو شعر ، مصالحی « نشاندادنی » دارند لیکن مفهوم شعر «امید» درست آنچنانکه در شعر ارائه شده ، به تماشاگر فیلم القاء می‌شود ، درصورتیکه شعر

«شاملو» اگر هم به زبان سینما بازگردانده‌شود، تازه‌رساننده‌ی آن مفهومی نخواهد بود که در حین خواندن شعر از ذهن خواننده‌گذشته است.٦٠

بنابراین ازآنجاکه نوشتن شعرهایی آنچنان (مرد ومرکب وکتیبه) وباچنان استخوانبندی محکمی در فضای انحصاری «امید» کاری‌است دشوار. این شعرهارادر فضای‌مشخص‌خود، باید نشانه‌ی نهایت استادی او دانست و بخصوص در این راه او را شاعری صاحب سبك و منحصر بفرد و با توجه به آن فضای ویژه، یگانه محسوب داشت. چرا که کار او، دراین زمینه‌ی خاص، همواره با استشعار کامل صورت گرفته است.

اکنون این پرسش پیش می‌آیدکه آیا می‌توان این‌شعرها را به مفهوم واقعی شعر، شعر خواند و به جاودانگی نسبی‌آنها اعتقاد داشت؟ باید گفت: آنچه مسلم است اگر چه امتیازات این نوع اشعار «امید» نیز همچون اشعار واقعی او، کم نیست، فی‌المثل امتیاز «استخوانبندی» آنها که در حقیقت دارنده‌ی آنچنان استحکامی است که مسلماً ضمانت دیرپائی و دیرمانی این نوع شعرها را خواهد کرد ونیز امتیاز «سندیت» آن برای زمانه‌یی خاص در یك مقیاس میهنی، که حتماً غیرقابل‌انکار است، باید اذعان کرد که در یك مقیاس شعری (با توجه به جوهر و ماهیت شعر)، برخی از شعرهایش فاقد آن جوهر لازم شعری هستند که به‌توانند در حکم آبی برای تیغ فریاد همیشه‌ی او شوند. آنچنانکه دل زمانها را بشکافد. فریادی بی‌تابانه که چون از جوهر شعری آب نخورده اغلب از گلوی نثر برمی‌خیزد. نثری موزون و استوار. فریادی که هرچه بلندتر شده، بیشتر از جوهر شعریش کاسته شده است. و هرچه خواسته است به فواصل دورتر برسد و از مرز میهنی خود تجاوز کند، بیشتر از مرزشعر فاصله‌گرفته است.

آنچنانکه به مجرد گریز از فضای میهنی خاص خود (باتوجه‌به‌میزان جوهرشعریش) نتوانسته است شعری موفق (حتی به‌کمك استواری زبان) از آب دربیآورد. فی‌المثل در شعر «آخر شاهنامه» چون بر آن بوده است تا از فضای میهنی شعرخود پای فراترنهد، صرفنظر از تصویرهای طنز-گونه‌یی که در بعضی از بندهای این شعر دارد:

کاندرآن بافضله‌ی‌موهوم مرغ‌دوربروازی
چار رکن هفت اقلیم خدا را در زمانی
بر می‌آشوبند

اصولاً موفق نیست. یعنی پیداست‌که شعر، خون شعری ندارد، مثل اینکه هیچ نوع حالت شعر محض، در لحظات سرودن‌آن وجود نداشته‌است. گویی کسی دیگر، یکا یك خصوصیات این زمان را بر او شرح کرده واو آنهارا باعصبیت تمام در قطعه‌ی خود منعکس کرده‌است. درصورتیکه درشعر «میراث» بنظر میرسدکه شاعر درفضای ایرانی‌شعر غرق شده است، وچنین پیدا که هیچکس این‌فضارا بآن‌حدکه اوشناخته، نشناخته است.

و نیز باید اقرار کرد که اغلب این شعرها، چون درعمق حرکت نمی‌کنند (و البته نه بدین معنی که «امید» عمیق نیست، زیرا آن نوع شیوه‌ی «نشاندادنی» را تعمداً برای‌خود برگزیده‌است) آنچه مسلم‌است، دوام آن در اذهان آیندگان چندان دیر نخواهد پائید. ومگر نه اینکه هرچه زمان بگذرد، انسان بیشتر به خود خواهد پرداخت. و در حقیقت همین پرداختن به خویش است که همواره آغازسیری به‌ژرفاست. اماچراچنین‌اظهارنظری می‌شود

و آنرا چگونه و بر مبنای چه دلائلی می‌توان به شعر « نشاندادنی » «امید» ارتباط داد ؟ باید گفت به دو دلیل :

یك : شناختن عمق روح انسان – یعنی جهتی که تمام هنرهای امروز مشترکاً درآن گام می‌زنند. شایدبرای مقابله‌ی باعلم که با جهان بیرون سروکار دارد . یا شاید بدین‌لحاظ که در میان همه‌ی مسائل ، تنها مسئله انسان است‌که همچنان بصورت«مسئله» باز مانده‌است واحیاناً باز خواهد ماند .

دو: گریز هنرها ازیکدیگر– به این معنی‌که اگر هنری زبان هنری دیگررا بخود نزدیك دید، به زبانی روی خواهد کرد که از عهده‌ی زبان آن هنر متجاوز بر نیاید . چنین است : گریز نقاشی از عکاسی ، گریز رمان از سینما و بهمین ترتیب : نزدیك‌شدن رمان به‌شعر . زیرا داستان‌امروزکه‌اغلب‌درذهنیات انسان نفوذ می‌کند ، طبعاً از سینما می‌گریزد . و لاجرم شعر نیزهمان سرعت‌گریزرا می‌گیرد تا همچنان فاصله‌اش با رمان و داستان محفوظ باشد . ولی آنچه مسلم است اینکه همه‌ی آنها برای نزدیك‌شدن به جوهر شعر است که تلاش می‌کنند و این ، مبین آنستکه کلمات قدرت رازآمیزتر و بیشتری دارند تا زبان هنرهای دیگر . و بهمین لحاظ است که شعر بیشتر از هنرهای دیگر قادر به سیر درژرفاست. بنابراین‌وقتی در زمینه‌ی همه‌ی هنرها بطور کلی چنین تلاشی می‌شود ، چگونه می‌توان در دیر مانی شعری که تنها به « نشاندادن » پرداخته است ، نردید نکرد و آنرا از زمره‌ی شعرهای ماندنی دانست ؟ آنهم در زمانی که حتی سینما نیز بکاوش در ذهنیات و حرکت‌های درونی بشر پرداخته است .

درهرصورت می‌توان‌گفت که «امید» آن یکی دوسال که مستقیما با سینما رابطه پیدا کرد . در بیان «نمایشی» خود مصرتر شد . و اگر میگوییم : مصرتر ، از اینروست که او قبل از این ارتباط نیز در راهی که «نیما» به او نشان داده بود، اصرار ورزیده بود . و حتی کوشش کرده بود که این راه را همچنان که خود فهمیده است به دیگران نیز بفهماند . **۷ اما از** از آنجا که شاعر ، تنها نمایشگر نیست ، باید در این اظهارنظر دقیق‌تر بود و با توجه به مسیر هنرهای امروزه روز ، مسئله را عمیقاً کاوید وگفت : آیا «نیما» نیز همیشه همین راه را طی می‌کرد؟ مثلاً در «پادشاه فتح» یا « ناقوس » و بخصوص در بسیاری از قطعات «ماخ اولا» ؟ وآیا«امید» نیز همیشه درهمین راه سیرمی‌کند؟ مثلاً در«سبز» یا «غزل۳» ؟ و آنچه پیداست اینکه ، همه‌ی این‌شعرها تاآنجا که‌امکان‌داشته ازآن«نشاندادن» خاص فاصله گرفته‌اند ، وکم و بیش موجد فضایی شده‌اند که هیچیك از هنرهای دیگر ، نمی‌توانند به ساحت آن نزدیك بشوند . بنابراین اگر « امید » می‌گوید : « . . . اگر **گریفیث** و **چاپلین** بخواهند مثلاً بقبولانند که ستم و سنگدلی بد است در پانزده دقیقه توفیق بیشتری خواهند داشت . از مجموع توانائی **سنائی**و **سعدی** مثلاً در پانزده سال . زیرا آنان با عیان و خبر و همه‌ی چیزهای دیگر حمله می‌کنند برتن وجان خریدار هنر خود . اما **سعدی** باید بگوید : « تا توانی درون کس مخراش . » یا **فردوسی** : « میازار موری که دانه کش است . » وحال آنکه تازه این حرفها ازمقوله‌ی انشائیات‌است ونه‌خبریات.خبرهای‌غیرتخیلی که تأثیرشان از اینهم کمتر است . » ۸و۹ و آیا اگر به « نشاندادنی » این چنین اشاره شود ، از آنگونه که مسلماً **گریفیث** بهترتوانایی‌نشاندادنش را داشت و نیز **چاپلین** دارد ، و با توجه به اینکه از سینما

چنین کاری بسیار بهتر ساخته است ، آیا این سئوال پیش نمی‌آید که بنابراین راه واقعی شعر چیست ؟ وآیا هدف شعر، صرفاً تاثیریست عاطفی بر خوانندگان ونه هیچ چیز دیگر؟

اما این‌را می‌دانیم که شعر امروز سالهاست راه خود را ، آنهم در چند مسیر کم‌وبیش متفاوت برگزیده است . و از استثناها که بگذریم ، هیچکدام نیز کلاً در مسیر «نشاندادن» محض ، آنچنانکه «امید» در مقاله‌اش اشاره می‌کند، نیست. همچنانکه حرکت در ذهنیت محض‌هم نیست. (مثلاً بسیاری از شعرهای « جزوه‌ی شعر » سابق که اغلب نتیجه‌گیجی ذهن مبتدیانه‌ی نویسندگان آن بود.) بلکه‌شعرامروز بیشترشعریست که ضمن‌حرکت برسطوح اشیاء و در پشت مهی از ابهام و در میان هاله‌یی از جوهر شعری به‌نقاطی رسیده‌است ومی‌رسد که از آن نقاط می‌توان هرلحظه به‌طرف عمق ، نقب زد وبه‌ژرفا رسید . آنچنانکه اگر رگه‌ی محتوایی شعر ، جاده‌یی فرض شود ، در حقیقت این نقاط بمنزله‌ی منازلی هستند که خواننده ناچار از توقف در آنهاست . درصورتیکه در این مدت ، شعردرحرکت بوده‌است و پس از این نیز خواهد بود . گویی ما را به نقطه‌یی رسانده و خود به حرکت ادامه داده است . ما را در نقطه‌یی فرو داشته وخود از ما پیشی‌گرفته است. مثلاً وقتی «کوازیمودو» می‌گوید :

ای زمستان باستانی
پرنده‌هایی‌که به جستجوی دانه رفتند
ناگهان برف شدند

مثل اینستکه قبل از برف‌شدن پرنده‌ها ، خواننده همراه آنها حرکت کرده است . اما از این لحظه بهت زده شده و بفکر فرو رفته است . در اندیشه‌یی که‌انگارشعر ادامه‌دارد وهیچگاه برای او تمام نمی‌شود . با توجه به این‌که این بند ، ذهنی هم نیست .

زیرا (غیر از فضاهایی که درپشت شعر خفته‌اند ونیازمند تفکرند) قادر به‌ایجاد فضاست. و درهرصورت باز هم چشمان ما بیشتر از حواس دیگر ما ، قدرت شناختن آنرا دارند . محتوایی‌که یحتمل شکل بسیار جالبی است از « مسخ » و متداعای آن « انسان » . و نیز مبین آن نیرویی که همواره دربرابرنیروی‌انسانی‌درایستاده ونیز باتوجه به‌صفت«باستانی» زمستان در شعر ، که درواقع بیان سرنوشتی است که از ازل وجود داشته است . آنهم در مجموع تناسب عجیبی که میان «نشانه»های شعرحکمفرماست. و خلاصه نشان دهنده‌ی اینکه شعر در مسیر عینیت هاله‌دار عمیقی است که معمولاً در شعرهای بزرگ و استخواندار طراز اول است که می‌توان نظائر آن را دید . یا وقتی «ملک‌نیس» می‌گوید :

با انگشتانش آن زن خاکستر را تکاند
که باردیگر بردرختان گرمسیری شکوفه
کرده بود .

این دو سطر شعر ، یکی ازآن منازلی است که خواننده ناچار از توقف در آنهاست . همان نقطه‌ی تعمق . چرا که غیر از حرکت طولی شعر ، ما را به‌پشت شعر نیزکشانده ، به بطن شعر یا به‌عمق شعر نیز برده است . کاری که دیگر از سینما بدین‌شکل ساخته‌نیست. زیرا درپشت «خاکسترراتکاند» (هرچند تعبیری از تکان دادن فنجان قهوه باشد) چیزیست که فقط بعهده‌ی شعر است . همچنانکه درشعر «کوازیمودو» چنین بود . و مبین اینکه هرگز قابل تبدیل به زبان هیچیک از هنرهای دیگر نمی‌تواند بود. واین ازآن نظراست‌که به‌فرض توانائی سینما در نشاندادن فنجان‌قهوه نیز، چگونه می‌شود مفهوم «خاکستر» را آنچنانکه

شعر به‌ما القاء می‌کند، دریافت. « خاکستر » به نشانه‌ی جبر جدائی آن دو تن از یکدیگر (دراین شعر زن ومردی هستند پشت میزکافه‌یی و ...) و نیز بی‌ثباتی وبرباد رفتگی وگذرائی حیات وتنهائی بشر.

بنابراین وقتی مردی بزرگ همچون « نیما » به آن نوع «نشاندادن» اشاره می‌کند، بیشتر از این لحاظ است که هزار سال (صرفنظر از مستثنیات) در این سرزمین بجای شعر، انشائیاتی‌ازاین‌گونه خوانده است:

الا تا نشنوی مدح سخنگوی
که اندك مایه، نفعی از تو دارد
که گر روزی مرادش برنیاری
دوصد چندان عیوبت برشمارد

و لاجرم به‌آنجا رسیده است‌که درساختمان «نشاندادنی» شعر بکوشد و آنرا در مقابل آن انشائیات بگذارد. مثلاً از اینگونه:

مانده از شبهای دورادور
در مسیر خامش جنگل
سنگچینی از اجاقی خرد
وندر آن خاکستر سردی

که‌بقول«امید» چنان‌درخواننده اثر می‌گذارد که از خروارها آه وناله وگفتن اینکه من غم دارم، من اندوهگین هستم، اثر آن بیشتر است. اما همچنانکه به اشاره رفت «نیما» پس از تثبیت واثبات‌لزوم «نشاندادن» در شعر، خود از مرحله‌ی مذکور به تدریج برگذشت وبا ایجادساختمانی وزبانی‌وفضایی دیگر، سرانجام با ترکیب کاملی از عینیت وذهنیت واقعی، در پشت پوست نظم خون دواند و با دست‌یافتن به جوهر شعر، دیگربار«شعر»را عنوان بخشید و نام داد. و اندك اندك به‌آنجا رسیدکه نوشت:

هست شب، یك شب دم‌کرده وخاك،
رنگ رخ باخته است.
باد نوباوه‌ی ابر از بر کوه
سوی من تاخته است
هست شب، همچو ورم کرده تنی گرم
در استاده هوا
هم ازاین‌روست نمی‌بیند اثر گمشده‌یی
راهش‌را

با تنش گرم، بیابان دراز
مرده را ماند در گورش تنگ
به دل سوخته‌ی من ماند
به تنم خسته‌که می‌سوزد از هیبت تب
هست شب، آری شب

و نشان داد که سنت‌شکنی چیست و سنت‌شکن کیست. وبراستی‌چگونه می‌توان مردگی مرده‌یی‌را که میلیون‌هاتن تصور زنده‌بودن آن می‌کنند، به‌اثبات رساند و فهماند که کوچکترین امکان علاج نیست. مگر اینکه از اینگونه اند، شعرهایی که برمبنای همان‌هیئت، به‌نطفه‌یی **دیگر شکل داد.**

واین‌یگانه مشکل ومصور، تنها ذهن تربیت‌شده اوست که اندك اندك آنچنان با اشیاء و مفاهیم در می‌آمیزد، که گویی هرمفهومی، تنها درذهن‌اوست که درکالبد خود می‌نشیند وهر بی‌شکلی درشکیل‌ترین‌شکل‌خود جای می‌گیرد. وهمواره خطوط ارتباط شعر او چنان دقیق می‌شود که شاعر در هرتموجی ازآن خطوط، حالتی از حالات خود را باز می‌یابد.

آنچنانکه مثلاً در این شعر، وقتی احساس می‌کند که خود بتنهائی وتبداردرخلوت شبانه‌ی خویش نشسته است، ناگهان شب را به هیئت تنی گرم‌که ورم کرده است می‌بیند. شبی‌که دیگر خود اوست وخود او که دیگر جدا از شب نیست. نه شب، که بیابان دراز را، با تن گرم وتبدارش. وآنچنان خاك را با باد و باد را با ابر وابر را با خود و بیابان را با قلب بزرگ خویش ترکیب می‌کند، که هرگز امکان تمیز اصل از فرع و انسان از شیئی، ممکن نمی‌تواندبود. بیابانی‌که مرده‌یی است در گوری تنگ و دل سوخته‌یی که جهانی است در جسمی‌نحیف. وحالت دم‌کردگی شب‌وتب، و دم‌کردگی‌او وشب،

وخاکی که از دم‌کردگی ، و او که از تب رنگ رخ باخته است.

شعری که دیگر نه شعر، که تمام وجود « نیما » ست . نیمایی که خود شعریست دیگر . شعری به مفهوم واقعی تصویری . و در حدی متعادل از عینیت و ذهنیت . و نشان دهنده‌ی اینکه «نیما» تا چه‌پایه ذهن خودرا تربیت کرده وتاچه پایه با شعر یگانه شده است .

وآیا اکنون زمان آن نیست که برقله‌ی شعر او ایستاد وباتوجه به تجربیات گذشته‌ی شعر فارسی و تجربیات شعر جدید نیمایی ، به‌آینده شعر فارسی (آنچنانکه باید) چشم دوخت وبسوی شعری رفت‌که درخور آن سابقه‌ی هزارساله باشد؟[۱۰]

چراکه شعرامروزبراستی این‌حرکت را کرده‌است واین‌را به‌تجربه‌یی وسیع فهمیده است که صرف‌نظر ازمقوله‌ی‌انشائیات وخبریات که پیداست «حرف» است وهر«حرف» شعرنیست، اگر «نشاندادن» محض‌هم باشد این از عهده‌ی نقاشی و سینما بسیار بهتر ساخته است . همچنانکه اگر ذهنیت محض‌هم باشد، به‌تردید می‌توان نام شعر بدان داد . زیرا این ذهنیت ، حرکتی بما نمی‌دهد و فضایی برای ما ایجاد نمی‌کند و آن « نشان‌دادن » نیز از آنجا که در سطح عبور می‌کند ، دیری نمی‌گذردکه می‌ایستد و منجمد می‌شود . و چرا اصولاً شعری نوشته‌بشودکه درهمان مرتبه‌ی اول خواندن ، تمام روابط آن حل شود و تمامی پذیرد . و اما همه‌ی اشعار «امید» این‌حالت «نشان‌دادنی»را ندارد، به‌عبارت دیگر ازاین حالت خاص وساده برگذشته است . و حتی‌الامکان به آن فضای مبهمی رسیده و دارای آنچنان نفوذی شده ، که بتواند در زوایای تاریک رسوخ کند وآن فضارا روشنی ببخشد. مثلاً در شعر «سبز»:

بابیای توکه می‌بردی مرا باخویش
- همچنان کز خویش وبیخویشی -
در رکاب توکه میرفتی
همعنان با نور
درمجال هودج سبز و سرود و هوش وحیرانی
سوی اقصا مرزهای دور
- تو فصیل اسب بی‌آرام من ، تو چتر طاووس تر مستم -
توگرامیتر تعلق ، زمردین زنجیر زهر مهربان من
یا بپای تو
تا تجرد تا رها رفتم . . .

که در وهله‌ی اول پیداست این حرکت«نشاندادنی» شعرنیست که ما را به دنبال خود می‌کشد زیرا اصلاً فاقد این‌حالت‌خاص است و نیز فاقد فضایی‌که در دنیای‌خارج وجود داشته‌باشد، بل ، تنها حرکت ذهنی شاعر است که با فضایی عینی و با مصالحی عینی (اگرچه شعر جنبه‌ی خطابی مستقیم دارد و این از عمق شعر می‌کاهد) در شعر ادامه پیداکرده است . شعری که دیگر زبان هیچیك از هنرها قادر به ایجاد فضایی همچون فضای آن نمی‌تواند بود ، شعری در مرز عینیت و ذهنیت . و از این نمونه‌ها در شعر «امید» کم نیست . شعرهایی‌که ضمن اینکه باخونی ایرانی به جوهر شعری نزدیك شده‌اند ، « ساختمان » نیز گرفته‌اند . و نه بر روی کاغذ ، که در دوائر ذهن «امید» . و شعرهای «سبز» ، «بازگشت زاغان» ، «غزل۳» ، «مرداب» ، «نماز» ، « ناگه غروب کدامین ستاره» ، «آنگاه پس‌از تندر» ، «حالت» ، «آوازچگور» و . . . از اینگونه انده ، شعرهایی که برخلاف بسیاری از قطعات‌او ، دیگر هرگز کلمات و ترکیبات خاص و مشخص آن نمی‌توانند مانع حرکت طبیعی خواننده شوند و ناگهان او را به‌توقف وادارند . زیرا در این شعرها آنچنان‌کلمات‌برای‌او فرمانبرند، که گویی هرجا خواست می‌نشیند ؛ نشستنی‌که همراه با حرکت است : حرکتی که لازمه‌ی شعر است . انگار میان

این کلمات، هرگز بیگانگی نیست. همه در ذهن اوزندگی می‌کنند. و همین است که هرگز هنگام سرودن شعر او را در انتظار نمی‌گذارند. (انتظار در آن هنگام هیجان احساس و شعور نبوت) آنقدر میان او و آنها جریان صداقت و معرفت قوی است که پنداری آنها نیز او را می‌شناسند ونگاهش که می‌کنند، می‌دانند چه باید بپوشند و چه از خود جداکنند چرا که او باآنها زندگی کرده‌است و ارواح آنها در تسخیر اراده‌ی اوست. و این لازمه آن جوهریست که در همه کس نیست.

---

۱ – غرض از این «نشاندادن» همان عینیتی است که «امید» درمقاله‌ی «عینیت وذهنیت» (شماره‌ی ۲ – مجله آرش– ویژه‌نیما) بجای مفهوم «عیان» در مقابل «ذهنیت» (خبر) بکار برده است. ابتدا تصمیم گرفته شد که بجای این «نشاندادن» از واژه‌ی «توصیف» استفاده شود. اما اگر از بکار بردن آن نیز خودداری شد، از این نظر بود که «توصیف» در شعر کهن فارسی سابقه‌ی فراوان دارد. درصورتیکه منظور «امید»، «نشاندادنی» است که برای نخستین‌بار در شعر «نیما» چهره نموده است.

۲ – آنچنانکه اگر مثلاً «امید» بجای «فروغ» به جذامخانه رفته بود می‌خواست تأثر ناگهانی خود را بوسیله‌ی کلمات در شعری «نشاندادنی» منعکس کند، با توجه به خصوصیت «نشاندادنی» شعر خود، به‌احتمال‌اغلب، فضایی که ایجاد می‌کرد، فضایی‌نمایشی از آب درمی‌آمد. فضایی را که می‌توان با دوربین سینما نیز بسیار موفق عرضه داشت.

۳ – ز شش ستوران دراین بهندشت
زمین‌شد شش‌وآسمان‌گشت هشت

۴ – واین‌اصولاً یکی‌ازخصوصیات کار «امید» است که اغلب در میان یا آخر یک شعر، ناگهان از بیانی‌تصویری به‌بیانی روانی می‌پردازد، یا از زبانی نرم به‌زبانی قصیده‌یی روی می‌کند، یا بلحاظ توضیح وتوجیه شعر، یکی دوبند به بندهای شعری می‌افزاید. همچنانکه مثلاً در شعر بسیار موفق «بازگشت زاغان» که از شکل‌گرفته‌ترین شعرهای اوست، ناگهان با افزودن دوبند زائد دروسط شعر، به‌فضای کلی شعر زیان رسانده است.

۵ – شاید خواننده‌ی این مقاله بگوید: همین‌جا نیز اگر کارگردانی بزرگ باشد، می‌تواند مثلاً با آوردن تصویر بزرگ چهره‌ی عیسی بر روی پرده، و لاجرم با طرز نگاه یا حالت چهره یا نحوه‌ی ترکیب نور و سایه، حالت خاص او را نشان دهد. ولی نکته‌یی که در اینجا می‌توان گفت این است که: پیوند تشبیهی محسوس خاصی که شاملو میان مشبه‌به «عیسی» ومشبه «قو» در شعر کرده است، باعث شده‌است که ازحد قدرت سینما درگذرد.

۶ – مگر اینکه زمینه‌ی ذهنی‌آن ازقبل فراهم شده‌باشد. آنهم بخصوص، استفاده‌ی از «فواره» که نشانهٔ محدود و خاصی شده است. (مثلاً در «خشت وآئینه» گلستان).

۷ – مقاله‌ی «عینیت و ذهنیت» شماره‌ی۲آرش‌سابق – ویژه‌ی‌نیمایوشیج.

۸ – مقاله‌ی «عینیت و ذهنیت» شماره ۲ آرش سابق – ویژه‌نیما ص ۷۹.

۹ – ونیز در مقاله‌ی «عینیت و ذهنیت» از داستان «اندوه» چخوف مثال آورده وگفته است که: تأثیر این نوع نوشته‌ها که فقط نشاندادن‌است وبس، بسیار بیشتر از حرفهایی و خبرهایی از اینگونه است که: «من غم دارم و...» که باید گفت آیا اگر عیناً آن داستان بنظم درمی‌آمد، عنوان شعر می‌گرفت؟ وآیاشعرکاری جز«نشاندادن» نمی‌تواند داشت؟ شعری‌که برّنده‌ترین شکافنده‌ی تاریکترین‌دنیاهاست. آنهم در روزگاری که داستان نیز ازحد «نشاندادن» محض بسیار درگذشته است.

۱۰ – ونه همچون این خروارها شعری که هرهفته در جراید و مجلات مختلف چاپ می‌شود. مع‌التأسف هرجای آن‌را که بگیری پر است از نقص‌وعیب. وگویای آن که براستی تا چه پایه شعر را ساده گرفته‌اند. و تا چه پایه این شعرخوانی‌ها وکف‌زدنها واین اجتماعی وانتزاعی بودنها واین شهرتهای‌کاذب، آنان را فریب داده است. ونیز گویای آن‌که از اتفاق همان جوانها که بیشتر از دیگران وبه انحاء حیل سعی می‌کنند نامشان دراینجا وآنجا نوشته شود ودر هرمجلسی به‌وساطت خود شعری‌بخوانند، همانها ازهمه پرت‌تر وفریب‌خورده‌ترند. و «نیما» چه بمناسبت نوشته است که:

«می‌دانیدکه من ازچند قطعه شعر خودکه به روزنامه‌ها داده‌ام وآنها بنا به عادت خودشان مانند تعارفات دیگر درتعریف من آب‌وتاب داده‌اند، بسیار دلتنگم. مثل اینکه خاری بزرگ به‌پای من چسبیده، مثل اینکه کفشهایم ازگل سنگین‌شده و نمی‌توانم راه بروم، مثل کسیکه مورچه‌ها به او چسبیده‌اند.» (تعریف و تبصره).