در زلالِ شعر

زندگی و شعرِ امیرهوشنگ ابتهاج (ه. ا. سایه)

کامیار عابدی

چهره‌های شعر معاصر ایران ـ ۴

ISBN 964-6404-10-3

۴

در زلالِ شعر

زندگی و شعرِ
امیرهوشنگ ابتهاج

کامیار عابدی

۱/۶۰۰ ف ۱
۴/۴

چهره‌های شعر معاصر ایران ـ ۴

۱۴۷۷۹ i

در زلالِ شعر

عابدی، کامیار ۱۳۴۷ـ
در زلال شعر؛ هفتاد سال زندگی و شعر هوشنگ ابتهاج (ه.ا. ســایه)/ کامیار عابدی. ـ تهران: نشر ثالث، ۱۳۷۷.
[۸]، ۳۷۶، [۱۶] ص: عکس ـ(چهره‌های شعر معاصر ایران؛ ۴)
شابک ۳ـ۱۰ـ۶۴۰۴ـ۹۶۴
ای.اِی.ان ۹۷۸۹۶۴۶۴۰۴۱۰۶

ISBN 964-6404-10-3
IEN: 9789646404106

۱. ابتهاج، هوشنگ، ۱۳۰۶ ـ سرگذشتنامه. ۲. ابتهاج، هوشنگ، ۱۳۰۶ ـ نقد و تفسیر. ۳. شعر فارسی ـ قرن ۱۴ ـ تاریخ و نقد. الف. عنوان.
۴د ۳ب / PIR ۷۹۴۳ ۸فا۱/۶۲
۱۳۷۷

اسکن شد

در زلالِ شعر

هفتاد سال زندگی و شعرِ هوشنگ ابتهاج «ه.ا. سایه»

به قلم و جستجویِ:

کامیار عابدی

در زلالِ شعر

زندگی و شعر هوشنگ ابتهاج «ه.ا. سایه»

به قلم و جستجویِ:

کامیار عابدی

ناشر: نشر ثالث

طرح روی جلد: آیدین آغداشلو

صفحه آرا و مصحح: اسماعیل جنّتی

حروفچینی: روایت (حروف‌نگار: سحر جعفریه)

نقاشی خط آستر بدرقه: منوچهر دشمن زیاری

عکس‌های متن کتاب: دفتر هنر (با تشکر از بیژن اسدی‌پور- رضا مقصدی)

چاپ اول: بهار ۱۳۷۷ - ۵۵۰۰ نسخه

لیتوگرافی: احمدی - چاپ: عصر چاپ - صحافی: سمیه

خیابان انقلاب - مقابل دانشگاه - خیابان ۱۲ فروردین - شماره ۱۱ - طبقه دوم - تلفن: ۶۴۶۰۱۴۶

کلیه حقوق چاپ محفوظ و متعلق به نشر ثالث است

شابک ۳ - ۱۰ - ۶۴۰۴ - ۹۶۴ ISBN 964-6404-10-3

ای.اِی.ان ۹۷۸۹۶۴۶۴۰۴۱۰۶ IEN 978964640410 6

فهرست

پیش سخن	۱
بخش یکم ـ دربارهٔ زندگی و آثار	۹
۱ـ تصویرهایی از کودکی و نوجوانی	۱۱
۲ـ از «نخستین نغمه‌ها» تا «چند برگ از یلدا»	۱۹
۳ـ در نغمهٔ موسیقی و «یادگار خون سرو»	۴۵
۴ـ با «حافظ» و «سبوی شکسته»	۵۷
بخش دوم ـ تأمّلاتی در شعرها	۶۹
۵ـ شعرهای آغازین	۷۱
۶ـ سایهٔ اندوه و عشق	۸۹
۷ـ دریچه‌ای گشوده به جهانی دیگر	۱۱۵
۸ـ قول و غزل و ترانه و مثنوی	۱۷۱
بخش سوم ـ نمونه‌هایی از اشعار	۲۱۳
الف ـ شعر نو	۲۱۵
ب ـ غزل	۲۸۱
ج ـ مثنوی	۳۳۱
د ـ قطعه	۳۵۱
هـ ـ رُباعی	۳۵۵
و ـ دوبیتی	۳۶۱
کتاب‌شناسی مراجع و مآخذ	۳۶۷

پیش‌سخن

«ای شمع شعر فارسی، جانِ مَنَت پروانه شد
بهر تو با درد آشنا، وز خویشتن بیگانه شد»
[مسعود فرزاد]

ه.ا. سایه [متولد ۱۳۰۶، رشت] یکی از چهره‌های برجستهٔ شعر معاصر ایران است. او از اوایل دههٔ ۱۳۲۰، یعنی هنگامی‌که نوجوانی بیش نبود، شعرگویی را آغاز کرد و در اواسط همین دهه، یعنی زمانی‌که به بیست‌سالگی هم نرسیده بود، «نخستین نغمه‌ها»یش با مقدمه‌هایی از «مهدی حمیدی شیرازی» و «عبدالعلی طاعتی» انتشار یافت. این دفتر، در مجموع با اِعجاب و تحسین مواجه شد. اما سایه پس از نشر آن، به تهران آمد و شعرهایش در قلمرویی وسیع‌تر، و گرایش‌های تغزّلی و اجتماعی، بر صدر دفترها و مجموعه‌ها و محافل ادبی نشست، قدر دید، و به حافظه‌ها و اَذهان راه یافت: «سراب»/ ۱۳۳۰؛ «شبگیر»/ ۱۳۳۲؛ «سیاه‌مشق»/ ۱۳۳۲؛ «زمین»/ ۱۳۳۴.

بی‌تردید وقایع سیاسی نیمهٔ دوم دههٔ ۱۳۲۰ به بعد «در پیوند با جنبش ملی‌کردن نفت، سایه را از اشعار صرفاً عاطفی و احساسی جدا

کرد و سبب شد که با حفظ شیوهٔ خاص خود، در اشعارش، بیش‌تر به انگیزه‌های اجتماعی بپردازد. او در اشعار خود، بی‌آن‌که از پیش‌آمدهای واقعی یاد کند، رخ‌دادهای طبیعی همچون تابش خورشید، سپیدهٔ صبح، شب، توفان، شکفتن غنچه و زیبایی باغ را به‌صورت نمادهایی به‌کار می‌گیرد» [← بزرگ علوی، دفتر هنر، سال ۳، ش ۵، اسفند ۱۳۷۴، ص ۴۳۳] و به حوادث و وقایع اشاره می‌کند. نیز باید اشاره کرد که ارادتِ توأمان شاعر به شعر «نیما» و غزل «شهریار» در واقع از گرایش دوگانه‌ای در او به شعر سنّتی و نوگرایی حکایت می‌کند. سایه پس از گام‌های آغازین خود، تمایل عمده‌ای به شعر جدید [تجاربِ «فریدون توللی» و «نیما»] نشان داد، هر چند از سرودن غزل هم غفلت نورزید. اما به‌ویژه پس از دههٔ ۱۳۴۰، تلاش‌هایش در اعتلاءبخشیدن به غزل فارسی، پُررنگ‌تر و جدّی‌تر جلوه کرده است. در هر حال، او شاعری است که در زمینهٔ شعر نو، از پیشگامانِ سرشناس است و در میان غزل‌سرایان هم، یکی از گزیده‌گوی‌ترین و پاکیزه‌سخن‌ترین شاعران محسوب می‌شود. اقبالی که سایه در بیش از نیم‌قرن زندگی ادبیِ خود یافته، در خور توجه و اعتنای بسیار است.

آشنایی نویسندهٔ این سطور با شعر این شاعر ناموَر به‌زمانی برمی‌گردد که نوجوانی بیش نبود؛ با شعرهایی چون «شبگیر»، «شاید»، «نیلوفر»، «احساس»، «کاروان» و مانند آن‌ها. در اواخر دورهٔ دبیرستان به غزل‌های جادویی او برخوردم. سِحرِ کلامش، در هنگام تحصیل در دانشکده، و بعدها همواره مرا می‌ربود.

از اواخر دههٔ ۱۳۶۰، به‌گونه‌ای جدّی، خود را به جست و جو و نقد و بررسی در شعر فارسی، به‌ویژه شعر مشروطه و معاصر مشغول ساختم

و کوشش کردم تا با نگاهی به دوردست، و شیوه‌ای روشمندانه کارهایی را انجام و سامان بخشم. نخستین گام را با تأمّلی درازدامن در زندگی و شعر شاعری نام آشنا اما در گرد و غُبار سال‌ها مانده، یعنی «گلچین گیلانی» [۱۲۸۸-۱۳۵۱] برداشتم. استاد ارجمند ادب، دکتر «محمدرضا شفیعی کدکنی»، مرا که در آغاز راه بودم، بسیار تشویق نمود و سبب آشناییِ این دانشجوی ناچیز را با شاعر ارجمند، سایه که از خویشاوندان نزدیک «گلچین» بود، فراهم آورد.

این آشنایی و دیدارهایِ گاه‌به‌گاه از زمستان ۱۳۷۰ تاکنون، مرا دلیر ساخت و این آرزو را در من برانگیخت تا در میانِ تک‌نگاری‌هایی که به‌تدریج در زمینهٔ شعر و شاعران معاصر تألیف می‌کنم، اثری هم دربارهٔ سایه پدید آورم. آن‌چه اکنون پیشِ روی شما قرار دارد، حاصلِ این دلیری و آرزوست و البته تشویق‌های استاد «شفیعی» به آن گرما و توانی مُضاعف بخشیده است.

یادداشت‌ها و مطالبی که در این‌راه به کارم آمد، فراهم‌آوردهٔ تدریجی چندساله‌ای است که به‌شکل حاضر تلفیق و ترکیب شده: در بخش نخست، در طی چهار فصل، از زندگی و آثار شاعر سخن گفته‌ام. بی‌آن‌که به اِفراط بگرایم، این سعی را نیز دور نداشتم تا از برخی نکاتِ روان‌شناختی در بازنمودن چهره‌ای دقیق‌تر از شاعر یاری بگیرم. اما کار خود را از حوزهٔ استناد و واقع‌بینی، هرگز دور نساختم.

در بخش دوم که قسمت اعظم کتاب را شامل می‌شود، از شعر سایه سخن رفته است. با توجه به پیشینهٔ نقد ادبی، از جمله وظایفِ کسانی که به انتقاد و تحقیق ادبی می‌پردازند، یکی این است که به خواننده برای

دریافتِ دقیق‌تر و وسیع‌تر از اثر ادبی، بهره‌ای برسانند و او را در لذت‌بردن از مطالعهٔ آن‌ها سهیم سازند. با این حال و با تأسّف، بسیاری از مُنتقدان ادبی در میهن ما، جز تنی چند، گویی مخاطب خود را تنها آفرینندهٔ ادبی می‌پندارند [حتی اگر او زنده نباشد] و اگر توجهی به خوانندهٔ اثر و متن می‌نمایند، دوست می‌دارند که در هر لحظه و سطر برای او تعیین تکلیف کنند، به گونه‌ای که اختیار و مهار او را در دست گیرند. از این‌رو به نظر می‌آید «بیش‌تر انتقادهای ادبی، به مدد دستاویزهای گیج‌کننده و روش‌های عیب‌جویانه و ریشخندآمیز، اغلب به‌قصد تدفین اثر قدم به‌جلو می‌نهند تا تمجید از آن» [روش انتقاد ادبی، جورج اشتاینر، ترجمهٔ ع. آل رسول، انتقاد کتاب، ش ۱۲، ص ۱۱].

مُؤلف در این اثر [و آثار دیگرش] بیش‌ترین تلاش خود را به برداشتنِ مرزهای ساختگی و قراردادیِ ایجادشده میان پژوهش و نقد ادبی معطوف ساخته، و این‌که انتقاد ادبی را در خدمت اعتلایِ اندیشه و معلومات خواننده قرار دهد، پابه‌پای او پیش آید و تا جایی که جُست‌وجو و توانش اجازه می‌دهد به‌وی در شناختِ اثر [و صاحب‌اثر که از آن جدا نیست، برخلافِ برخی روی‌کردهای غربی] یاری برساند و او را در لذتِ حاصل از اثر ادبی شریک گرداند. نمی‌گویم در این کار توفیق یافته‌ام، امّا توجه به چنین ویژگی‌هایی است که پژوهش و نقد ادبی ما را چندگام به‌سوی جایگاهی فراخور پیش خواهد بُرد. حدّاقل، این‌که از خشکی و بی‌جانی تحقیق و انتقاد خواهد کاست. نه مانند نوشته‌های قالبی و بی‌روح برخی محققان شیوه‌های دانشگاهی و غیرِ آن، که از شدت استناد و سر در گُمی، از خون و عضُله در آن خبری نیست. اگر هم، گاه با نوشته‌ای انتقادی از

بعضی معاصرانِ دیگر، کمی ذوق‌زده می‌شویم، در نهایت می‌بینیم که گرما و حرارتِ کتاب و نوشته، غالباً به مددِ ناسزاگویی و بد و بیراه گفتن و ایجاد وضعیت نامتعادل حاصل شده است و دریافت‌های نویسنده، از نوع مطبوعاتی و روزنامه‌نگارانه است. شاید این موضوع، حاصلِ وجهی از رواج سواد یا بی‌سوادی جدیدِ کسانی است که «واژه‌های کوتاه و کلمات کینه و تنفّر یا زرق و برق را می‌توانند بخوانند، اما از درک مفهوم زبان، تا آن‌زمان که بیان‌کنندهٔ زیبایی یا حقیقت باشد، عاجزند» [اشتاینر، ۱۲].

در بخش سوم، نمونه‌هایی از انواع مختلف اشعار سایه را برحسب تاریخ سرودن آن‌ها مرتب ساخته‌ام و در پایانِ کتاب، کتاب‌شناسی منابع و مآخذ را آورده‌ام که صرف‌نظر از موارد کمکی و فرعی، به‌کار خوانندهٔ اهل کاوش و بررسی خواهد آمد. در هر حال امیدوارم توانسته باشم در سطحی نسبةً قابل قبول، بررسی و تحقیقی در آثار و زندگی این شاعر ارجمند انجام دهم.

در راه دست‌یابی به برخی از منابع و مآخذ لازم، از جمله اشعار چاپ‌شده و چاپ‌ناشده، از لطف و بزرگواری یکی از دوستان قدیم سایه، استاد گرامی، آقای دکتر «محمد روشن» بهره‌ها برده‌ام. از ایشان بسیار سپاسگزارم. نیز در همین زمینه در آغاز کار، کمک سرکار خانم «پوراندخت سلطانی» بسیار به کارم آمد.

«در زلال شعر» را به «پایداری آن عشق سربلند» به همسرم، مریم مهربان پیشکش می‌کنم که هنگامه‌هایِ ناساز زندگی، و دشواری‌های زیستن با مرا به جان خریده است.

نگارشِ متن این کتاب در اوایل تیرماه ۱۳۷۶ در تهران آغاز شد و با قلمی‌کردنِ این «پیش‌سخن» در روز دوشنبهٔ بارانی ۲۶ مردادماه ۱۳۷۶ در شهرکی از مناطق کوهپایه‌ایِ تالش؛ ماسال، به پایان رسید.

کامیار عابدی

تأمّلی برای تبرُّک و اشاره
از زبانِ «حضرت مولانا»

«گفت که: سرمست نِه‌ای، رو که از این دست نِه‌ای
رفتم و سرمست شدم، وز طَرَب آکنده شدم

گفت که: تو زیرکَکی، مستِ خیالی و شکی
گول شدم، هول شدم، وز همه برکنده شدم

گفت که: تو شمع‌شدی، قبلهٔ این جمع‌شدی
جمع نیَم، شمع نیَم، دودِ پراکنده شدم»

۱. دربارهٔ زندگی و آثار

۱. تصویرهایی از کودکی و نوجوانی [۱۳۰۶ ـ ۱۳۲۴]

نام ه. ا. سایه را جامعهٔ ادبی ایران سال‌هاست که به‌خاطر سپرده است. او را بیش‌تر با همین نام شاعرانه به‌یاد می‌آوریم و کم‌تر با نام واقعی و اصلی‌اش که «امیر هوشنگ ابتهاج» باشد.

سایه در ششم اسفند ماه ۱۳۰۶ خورشیدی در رشت به‌دنیا آمد. خانهٔ آن‌ها نزدیک «سبزه‌میدانِ» رشت بود، و خاندانشان به حکم کارها و فعالیت‌های اداری و دیوانی، در سال‌هایی بس دور از تفرش به گیلان کوچ کرده بودند. پدربزرگ مادری‌اش «رفعت‌الممالک» بود، و پدربزرگِ پدری‌اش «ابتهاج‌الملک تفرشی». «ابتهاج‌الملک» ذوق شعری داشت، «در جوانی عاشقِ دختری به‌نام گوهر بوده، و برای او شعر می‌گفته است. ولی هیچ‌اثری از او در دست نیست.»[۱] وی در سال ۱۳۳۵ ه. ق به‌وسیلهٔ یکی از کشاورزانش در روستای دگور گیلان کشته شد.[۲] دو همسر، و هفت فرزند داشت: «مادربزرگِ من زن اول «ابتهاج‌الملک» بود که فقط پدرم را از او داشت. وقتی «ابتهاج‌الملک» زن دیگری گرفت، مادرِ پدرم طلاق

گرفت. آن زن سه پسر و سه دختر به‌دنیا آورد: «غلامحسین»، «ابوالحسن» و «احمدعلی» ابتهاج و سه دختر».[۳]

پدر سایه «آقاخان ابتهاج»، و مادرش «فاطمه رفعت» بود. «پدر و مادرم به‌گونه‌ای با هم قوم و خویش بودند. برای این‌که مادرم، مادر پدرم را عمه‌خانم صدا می‌کرد، که او یا عمه و یا دخترعمه‌اش بود. جز پدر و مادرم که در رشت به‌دنیا آمدند، باقی اجدادم گیلانی نبودند: پدربزرگِ پدری‌ام تفرشی یا گَرَکانی بود. مادربزرگ مادری‌ام اصفهانی بود که مادر او شیرازی بود. یا مادر پدرم تهرانی و مادرِ او مازندرانی بود»؛ اما «مادر و پدرم رشتی هستند. من و خواهرهایم هم در رشت به‌دنیا آمدیم.»[۴]

امیرهوشنگ تنها پسر «آقاخان» و «فاطمه رفعت» به‌شمار می‌رفت: «بعد از من سه تا دختر به‌دنیا آمدند و ضمناً یک پسر هم قبل از من، نیامده رفت. خیلی برای خانواده‌ام اهمیت داشتم و خیلی عزیزکرده و خودسر و خودرأی و لوس و از خود راضی بار آمدم! تا دوازده ـ سیزده سالگی من، اگر کسی حال مادرم را می‌پرسید، زارزار گریه می‌کرد و می‌گفت که یک پسر دارم، آن‌هم دیوانه است. هر چه می‌گفتند خانم جان! پسربچه‌ها این‌طورند و بزرگ که می‌شوند، خوب و عاقل می‌شوند، می‌گفت که دیگر کِی می‌خواهد عاقل شود؟ خیلی اذیّت‌کننده بودم. آزارگر بودم. یک بچهٔ کم‌سال‌تر از خودم را با طناب می‌بستم و از درخت آویزان می‌کردم.»[۵]

تحصیلات ابتدایی و قسمتی از متوسطه را درمدارس رشت می‌گذراند: «ابتدا مرا در «مدرسهٔ عنصری» که در ضلع جنوبی باغ سبزه‌میدان بود، گذاشتند. کلاس‌های اول و دوم ابتدایی را آن‌جا بودم.

بعد مرا گذاشتند «مدرسهٔ قاآنی» که پشت خانهٔ مـا در «سـبزه‌میدان» و آن‌طرفِ مسجد، در ته کوچه بود. بعد از آن‌جا برای کـلاس هشـتم بـه «مدرسهٔ لُقمان» رفتم. بعد هم رفتم «مـدرسهٔ شـاپور» کـه کـلاس‌های چهارم و پنجم متوسطه را آن‌جا خواندم.»[۶]

او در پی آموختن و یادگرفتن است، اما در درس و کارِ مدرسه چندان کوشا و ساعی نیست و زیاد به آن تـوجه نشـان نـمی‌دهد. آشـپزی و گُلدوزی و خیّاطی و موسیقی و نقاشی و مجسّمه‌سازی و ورزش [کُشتی و وزنه‌برداری]، هر کدام در دوره‌ای علاقه‌اش را به‌خود جلب می‌کنند: «یکی از آن چیزهایی که خیلی برایم جالب بود، آشپزی بود. در همان هشت ـ ده سالگی برای غذاپختن و یادگرفتن حرص می‌زدم. یک سه‌ماه تابستان مرا پیش یک خانمِ خیّاط فرستادند، شاید به‌خاطر آن‌که در خانه شلوغ می‌کردم! خیّاطْ‌خانه‌ای در خانه‌اش داشت با تعدادی شاگرد که همه زن بودند. خیاطِ خانوادگی بود و به خانه‌ها می‌رفت و برای خانم‌ها لبـاس می‌دوخت و ما او را «مش اوستا» صدا می‌زدیم. مرا فرستادند پیش او که خیّاطی و گُلدوزی و دمسه‌دوزی یاد بگیرم. یک مدتی هم پیش مـعلم ویولون رفتم. یک «موسیو یرواندی» داشتیم، پدر «جرج مـارتیرسیان» نوازندهٔ ویولونِ اُرکستر سمفونی تهران، پیش او برای مدت کوتاهی مشق ویولون کردم.»[۷]

پدر سایه هم، اهل موسیقی بود و تار می‌زد. اما تار پدر و ویولون پسر هر کدام به‌نوعی از بین می‌رود: «من ویولون را لُخت گذاشته بودم، زیر تخت. خوردیم به تخت، و تخت بلند شد و پایهٔ تخت در شکم ویولون نشست و ویولون شکست، و به این شکل نوازندگی از خانهٔ ما رفت. این

اتفاق به‌گونه‌ای دیگر برای پدرم پیش آمد. ظاهراً پدرم در جوانی تار می‌زد. بعد که با مادرم ازدواج کرد، فکر کرد که این، کار آبرومندانه‌ای نیست و ساززدن را کنار گذاشت! چرا که می‌گویند پسر «ابتهاج‌الملک» و داماد «رفعت‌الممالک» مثلاً خوب نیست که ساز بزند! گویا اوایل زندگیِ مشترک با مادرم وقتی به‌خانه می‌آمد، اگر مادرم خوابیده بود، صدایش نمی‌کرد؛ می‌نشست ساز می‌زد تا او بیدار شود. ولی بعد ساز را کنار گذاشت. یک روز شخصی می‌آید و درِ خانه را می‌زند و می‌گوید که آقای «ابتهاج» گفته‌اند آن ساز را بدهید. مادرش ساز را می‌دهد و آن مرد می‌رود. شب که پدرم به خانه می‌آید، مادرش می‌گوید فلانی! تو که مدت‌هاست توی خانه هم ساز نمی‌زنی؛ کجا می‌خواستی ساز بزنی؟ پدرم می‌گوید من ساز نخواستم. گویا رندی می‌دانسته او ساز دارد و لابُد ساز قیمت‌داری هم بوده، به این وسیله ساز را کِش می‌رود.»[۸]

کمی روح، کمی جسم؛ این است آن‌چه سایهٔ نوجوان را به خود مشغول می‌دارد: «یک‌مدت هم پیش معلم نقاشی رفتم. مدتی هم پیش معلم گچ‌بُری و قالب‌سازی و مجسّمه‌سازی رفتم. بعد که یک‌خورده سن بالا رفت، مدتی تمرین کُشتی کردم. یک مدت هم تمرین وزنه‌برداری کردم»، و از میان همهٔ این‌ها، هنرِ شعر سرانجام او را به خود ربود: «از هشت ـ نُه سالگی، به‌نوعی مشغول شعرگفتن شدم.»[۹] از دوازده ـ سیزده‌سالگی‌اش، شعرهایی در دست است، که تعدادی از آن‌ها در نخستین دفترِ شعرش منتشر شد.

از زندگی خانوادهٔ سایه، و پدر و مادرش بیش‌تر بگوییم؛ آن‌هم با تصویرهایی که خودِ او از فضای خانه‌شان در رشت ترسیم می‌کند: «در

خانهٔ ما مکالمهٔ عجیبی وجود داشت. گیلکی حرف‌زدن علامتِ صمیمیت و فارسی صحبت‌کردن علامت احترام بود. مادرم با پدرم گیلکی حرف می‌زد و پدرم به فارسی جواب می‌داد! بعد پدرم با مادر خودش گیلکی حرف می‌زد و مادرش فارسی جواب می‌داد! همین‌طور ضرب‌دری! تمام اهل خانه با ما بچه‌ها فارسی و با خودشان گیلکی حرف می‌زدند. یک فضای خاص در خانه‌مان بود. اگرچه فضای زندگی در خانوادهٔ ما تا حدی مُرفّه و اعیانی بود ولی فاصله‌ای وجود نداشت. به اصطلاح کُلفَت و نوکر سرِ یک سفره می‌نشستند. اگر خدمتکاری قهر می‌کرد، گوشه‌ای می‌نشست و کار نمی‌کرد! این‌طور نبود که به زور و اجبار کار کند. فضای دوستانه‌ای بود. مادرم یک زن مذهبی بود و تا آخر عمر سعی می‌کرد که نمازش ترک نشود. با این‌که مریض بود و چاق شده بود و پادرد داشت، نشسته نماز می‌خواند. خدای او خدایِ شیرین و خوبی بود. با خدا دوستی داشت. با خدا حرف می‌زد. گاه حتی به او اعتراض می‌کرد. با خدا دوست بود و از او نمی‌ترسید. این روحیه گویا در من اثر گذاشت. یک مقدار تمایلاتم به عرفانِ ایرانی از آن‌جا شروع شد. شاید اولین آموزش‌های یک نوع از عرفان، با همان روحیه‌ای که مادرم داشت در من شکل گرفت.»[۱۰]

پدرش هم، علاقه‌مند بود که به مردم کمک کند و کارِ خیری انجام دهد: «توی خیابان کسی را می‌دید لباس کافی ندارد. می‌گفت برو خانه‌مان و بگو آن کُت و شلوارِ راه‌راه را به تو بدهند. بعد مادرم، معترض به پدرم می‌گفت: الله‌اکبر! مرد این را خودت یک‌بار بپوش، بعد ببخش! پدرم لباسِ پوشیده را نمی‌بخشید؛ از این‌کارها می‌کرد.» روابط پدر و

مادر در نهایتِ نیکی و هم‌دلی بود: «مجموعاً در خانه فضای خوبی داشتیم. من هیچ‌وقت ندیدم که پدر و مادرم با هم دعوا کنند یا حتی با صدایِ بلند با هم حرف بزنند. در خانهٔ ما از هیچ‌کس فُحش شنیده نمی‌شد. حرفِ خیلی بدی که از دهان بچه‌ها در می‌آمد، پدرسوخته بود. پدر و مادر با ما فارسی حرف می‌زدند. بعداً که به مدرسه رفتم، اگر چه بچه‌های شهرستانی با هم به زبان محلی صحبت می‌کنند، با من فارسی حرف می‌زدند! در نتیجه من در تمامِ عمرم، مجموعاً ده دقیقه هم گیلکی حرف نزده‌ام.»[۱۱]

زندگی سایه در نزد پدر و مادر، و خانواده و اقوام و دوستانش، این‌گونه بود که می‌گذشت. اکنون در پایان سال ۱۳۲۴ خورشیدی هستیم. او هیجده‌سال دارد و اندک‌اندک از سال‌هایِ نوجوانی‌اش دور شده است. توفیقش در درس و مدرسه زیاد نیست، اما در هر حال خود را به پایان تحصیلات دبیرستانی رسانیده است. شعرهایش، که غالباً عاشقانه است، در رشتِ نیمهٔ اول دههٔ ۱۳۲۰ برایش شهرتی ایجاد کرده است. اما شاعرِ این غزل‌ها و قطعات، دیگر هوایِ ماندن در زادگاهش را ندارد. در جُنب‌وجوشِ رفتن به پای‌تخت است، و سرانجام سال بعد، دورهٔ دبیرستان را به پایان نرسانیده، رهسپارِ تهران می‌شود.

مراجع و یادداشت‌ها [تصویرهایی از کودکی و نوجوانی]

۱ـ حدیث نفس (گپ بیژن اسدی‌پور با سایه)، دفتر هنر، سال ۳، ش ۵، اسفند ۱۳۷۴، ص ۵۱۷.
۲ـ گیلان در قلمرو شعر و ادب، ابراهیم فخرایی، جاویدان، ۱۳۵۶، ص ۱۶۶.
۳ـ حدیث نفس، ص ۵۱۸.
۴ـ حدیث نفس، ص ۵۱۵.
۵ـ حدیث نفس، ص ۵۱۶.
۶ـ حدیث نفس، ص ۵۱۸.
۷ـ حدیث نفس، ص ۵۱۶.
۸ـ حدیث نفس، ص ۵۱۶.
۹ـ حدیث نفس، صص ۵۱۶ـ۵۱۷.
۱۰ـ حدیث نفس، ص ۵۱۷.
۱۱ـ حدیث نفس، ص ۵۱۶.

۲. از «نخستین نغمه‌ها» تا «چند برگ از یلدا» [۱۳۲۵ ـ ۱۳۴۴]

او به تهران می‌آید و در «مدرسهٔ تمدّن» نام‌نویسی می‌کند: «در آن‌جا دو سال کلاس پنجم متوسطه را رد شدم و بعد هم دیگر مدرسه نرفتم و درس‌خواندن را رها کردم.»[1] یکی از هم‌شاگردی‌های سایه، «مدرسهٔ تمدن» و دوست شاعرش را این‌گونه به‌یاد می‌آورد: این دبیرستان در «خیابان نادری، کوچهٔ شیروانی‌ها» واقع شده بود. «ساختمان دبیرستان که گویا زمانی خانهٔ مسکونی خانواده‌ای بزرگ بود، بیرونی و اندرونی داشت. در بیرونی دفترِ مدیر مدرسه، آقای «سالک» و برادرش، و ناظم مدرسهٔ آقای «علی‌زاده» قرار داشت. اندرونی هم حیاط نسبةً بزرگی بود با چند اتاق در اطراف آن و کلاس ما که در قسمت غربی محوّطه بود. اغلبِ دانش‌آموزان دبیرستان ارمنی بودند و از اقلیّت‌های دیگر مذهبی هم چون آشوری و کلیمی و زرتشتی هم داشتیم. تعدادی هم طبعاً مسلمان بودند. اعیاد مذهبی همه را در دبیرستان محترم می‌شمردند و رعایت می‌کردند.» معلمان مدرسه کسانی مانند «صادق نشأت» [عربی]، «ملک‌زاده»

[فیزیک]، «نظام‌وفا» [ادبیات فارسی]، «خاوری تُربتی» و دیگران بودند.[۲]

به روایت همین هم‌شاگردی، روز دومِ کلاس «جوان شیک‌پوشی با پیراهم یقهٔ آهار و کراوات سولکا و پالتوی دوخت اروپا (که کمی بلندتر از پالتوهای آن‌زمان بود) و با سبیل مُدِل استالینی آمد پهلوی ما نشست.» یکی از دانش‌آموزان که «با او آشنا بود، ما را به هم معرّفی کرد. من با نامِ هوشنگ ابتهاج آشنا بودم، ولی هرگز او را از نزدیک ندیده بودم. هوشنگ یکی ـ دو سالی از من بزرگ‌تر به‌نظر می‌رسید؛ جوانی محجوب، کم‌حرف، و واقعاً دوست‌داشتنی که مورد احترام بچه‌ها بود. یکی از کارهای جنبی و بدون مزد و مواجبش، تصحیح انشاء شاگردان کلاس‌های پایین‌تر بود. در ساعات کلاس بیش‌تر تمرین نقاشی سیاه‌قلم می‌کرد.» «اغلب بعد از ظهرها بین زنگ اول و دوم هوشنگ به من و «خلیل‌زاده» [یکی دیگر از دانش‌آموزان] می‌گفت: دوستان برویم سری به کافهٔ نادری بزنیم. من که نمی‌خواستم درکلاس غایب باشم، اگرچه با اِکراه ولی همراهشان می‌رفتم. هوشنگ به محض بیرون‌آمدن از دبیرستان نفس عمیقی می‌کشید و شروع به خواندن می‌کرد، و «خلیل‌زاده»، یادش به‌خیر، قَسَمش می‌داد که بس کند! ناگفته نماند که اگرچه خداوند در زمینهٔ ذوق ادبی و شناخت موسیقی و هنر در مورد هوشنگ دست و دلباز بوده است، ولی در ارتباط با صدا، چندان لُطفی به او نشان نداده است. باری، نیم‌ساعتی که می‌گذشت، من نِق می‌زدم که رُفَقا دیر شد، برگردیم. هوشنگ با نیش‌خند مخصوص به خودش رو به «خلیل‌زاده» می‌کرد و می‌گفت: بله، آقا باید به کلاس برگردند! خوب، شما بروید ما هم می‌آییم. من می‌رفتم، و اغلب آن‌ها به کلاس نمی‌آمدند! بعدها متوجه شدم که

هوشنگ منتظرِ تعطیل‌شدن «دبیرستان دخترانهٔ ژاندارک» می‌ماند که «آلما» خانم، همسر فعلی‌شان را ببیند.»[۳]

سایه «رییس انجمن ادبی دبیرستان بود و من در یکی از نشست‌های انجمن، شعر مادرِ ایشان را خواندم، متأسّفانه نسخهٔ خودم را گُم کرده‌ام و در جایی هم ندیده‌ام که آن شعر چاپ بشود. چندی پیش که دیداری با سایه داشتم، از شعر مادر پرسیدم، باز با همان لحنِ مخصوص به خودش گفت: بعضی از اشعار خصوصی است و برای چاپ نیست»![۴]

در تهران با «مهدی حمیدی شیرازی» و سپس [در قطار تهران ـ اهواز] با «فریدون توللّی» آشنا می‌شود. سایه که از نوجوانی به شعرگویی روی آورده بود، در سال ۱۳۲۵، دفتری از این اشعار را فراهم می‌آورد که به وسیلهٔ «کتابفروشی طاعتی» [در «چاپخانهٔ جاوید» رشت] منتشر می‌شود. بر این کتاب «حمیدی شیرازی» و هم‌ولایتیِ سایه، «عبدالعلی طاعتی» معلم ادبیات در رشت مقدمه نوشته‌اند. در هر دو مقدمه، ذوق و هنر شاعر نوزده‌سالهٔ گیلانی ستوده‌شده، هر چند نگاه «حمیدی» از انتقاد نسبت به «نرگس‌های گیلان» بی‌بهره نمانده است.

پدر و مادر سایه با رفتنِ او به تهران موافق نبودند؛ «ولی چون من خودسر و خودرأی بودم، به ناچار موافقت کردند و به تهران آمدم. در تهران چندسالی در خانهٔ خاله‌ام، مادر «گُلچین گیلانی» زندگی کردم.»[۵]

در سال بعد، یعنی ۱۳۲۶ خورشیدی، مادرش را از دست می‌دهد. سایه در این هنگام بر بالین مادر نیست، در تهران است. برای مادرش شعری می‌گوید، اما آن را بعدها در دفترهای شعرش چاپ نمی‌کند. «مجدالدین میرفخرایی» [«گُلچین گیلانی»] که از سال ۱۳۱۲ به انگلستان رفته

بود، «به‌یاد مرگ خالهٔ کوچکش»، مادرِ امیر هوشنگ ابتهاج شعری می‌گوید که اندکی بعد در دفترِ «نهفته»اش نشر می‌یابد:

«آری در را ببند که مایهٔ دلبری
رفت و تهی شد دلم ز تابش آشنا
یکی پس از دیگری، می‌رود از پیش ما
می‌رود از پیش ما، یکی پس از دیگری

آری در را ببند، ببند در را، بس است
بس است آوَخ بس است، رفتنِ بی‌بازگشت
رفتن بی‌بازگشت: سراسر سرگذشت
سراسر سرگذشت: مرگ و فریب و شکست

ببند در را، ببند! بمان در این‌جا بمان
هنوز زود است، زود، هنوز در آسمان
ستارهٔ بامداد نشسته با چشم باز

اگرچه در گِردِ آن ستاره‌های دگر
چو اشک و خون می‌چکد، به چاهِ تاریک راز
یکی پس از دیگری، تندتر و تندتر»[۶]

پدر سایه، بعد از مرگ همسرش «با فاصلهٔ چند ماه، ۱۳۲۷، تمام خانه و زندگی‌اش را در رشت فروخت و به تهران آمد. یعنی من باعث شدم که دست خواهرهایم را بگیرد و به تهران کوچ کند. خانه‌ای در تهران اجاره کرد. در تهران وضعِ مالی‌اش بد شد، به‌طوری‌که خوب یادم هست

که شش ـ هفت ماهی شام و ناهار فقط لوبیای پخته می‌خوردیم. در حالی‌که زمانی‌که در رشت بودیم، واقعاً در ناز و نعمت زندگی می‌کردیم. بعد که دید نمی‌تواند در تهران دوام بیاورد، به اصرار آقای «مجد» که مجدّداً استاندار گیلان شده بود، دوباره به رشت رفت. تمایلی به کار دولتی نداشت، قبول کرد که رییس «بیمارستان پورسینا»ی رشت باشد.»[۷]

آشنایی و دوستی با «حمیدی شیرازی» [۱۳۲۵]، «فریدون توللّی» [۱۳۲۵]، «سیّد محمّدحسین شهریار» [۱۳۲۷] و اندکی بعد با «نیما یوشیج» [۱۳۳۰] در سایه تأثیر می‌گذارد، البته شعرهای آن‌ها را از پیش شناخته بود. در همین سال‌هاست که با شاعرانِ جوانِ کمابیش هم‌سن و سالش در تهران آشنا می‌شود که غالباً به نوگرایی تمایل دارند و بعدها هر یک نام و آوازه‌ای می‌یابند: در سال ۱۳۲۸ با «نادر نادرپور»، و در سال ۱۳۳۰ با «سیاوش کسرایی»، «احمد شاملو»، «منوچهر شیبانی»، «اسماعیل شاهرودی»، «فریدون مشیری»، «فروغ فرخزاد»، «سهراب سپهری» و «مهدی اخوان ثالث».

گرایش او به «حزب توده»، که از سال‌های اقامت در رشت آغاز شده بود، در تهران بیش‌تر می‌شود. فعالیت‌های او کم‌تر وجه سیاسی پیدا می‌کند و غالباً جنبهٔ ادبی ـ اجتماعی دارد. شعرهای وی در نیمهٔ دوم دههٔ ۱۳۲۰ و نیمهٔ اول دههٔ ۱۳۳۰ در نشریه‌ها و مجلات و روزنامه‌هایی مانند «سخن»، «کاویان»، «صدف»، «مصلحت»، «جهان نو»، «کبوتر صلح»، «فرهنگ نو» نشر می‌یابد و چون هم شعر نو می‌گوید هم غزل، شهرتی دوجانبه برای او به‌وجود می‌آورد: «در خانهٔ «سعید نفیسی» جمع شده‌ایم. خانهٔ کوچکی است در خیابان هدایت. می‌خواهند به آنانی که بهترین شعر را برای صلح

سروده‌اند، جایزه بدهند. «نیما» هم حضور دارد. جایزه‌ها را هم آورده‌اند. هر کدام یک ستارهٔ طلایی است که روی روبانی آبی‌رنگ نصب شده است. «اخوان» و سایه و گویا «عاصمی»برنده می‌شوند.»[۸]

در سال ۱۳۳۰، دفتر شعر «سراب» از سایه انتشار می‌یابد. محتوای شعرها بیش‌تر عاشقانه است و فضای همهٔ آنها غنایی است. سایه مقدمه‌ای با عنوان «در پیشگاه مردم: پیام و پیمان» می‌نویسد و می‌اندیشد که عشق را بدل به دردهای جامعه و جهان کند. به آن‌چه می‌گوید و فکر می‌کند در «شبگیر» [که اول قرار بود با نام «سیل» چاپ شود] جامهٔ عمل می‌پوشاند. از همین سال، یعنی ۱۳۳۲ است که به فکر نشر برگزیدهٔ آثار کلاسیکش با عنوان «سیاه مشق» می‌افتد. این فکر را بعدها با مجلّدات دیگری از «سیاه مشق» دنبال می‌کند. بر نخستین «سیاه مشق» او، «شهریار» و «مرتضی کیوان» مقدمه می‌نویسند. در مقدمهٔ «شهریار» هیچ اشاره‌ای به شعر سایه نشده، بلکه تنها دربارهٔ غزل‌گویی و غزل معاصر ایران بحث کوتاهی شده است. اما در نوشته «کیوان» اشارات جالب توجهی دربارهٔ شعر سایه دیده می‌شود. سیر شعرهای نوی اجتماعی شاعر، به‌نظر می‌آید، در دفتر «زمین»/ ۱۳۳۴ تکامل می‌یابد و وسعت بیش‌تری پیدا می‌کند.

از حوالی سال ۱۳۳۰ به بعد، شعر سایه در محور توجه طرفداران پُرشور تحوّلات اجتماعی قرار می‌گیرد. نمونه‌ای می‌آوریم: «مجلهٔ «کاویان» به مدیریت برادران «مشفق همدانی» که کتابفروشی و انتشارات «صفی علی‌شاه» را داشتند، هفته‌ای یک‌بار منتشر می‌شد. همکاران این مجلهٔ هفتگی از نامداران ادب و سیاست آن‌روز ایران بودند و مجله وزنی

بیش از همگنانش، «ترقی»، «صبا»، «تهران مصوّر»، و «اطلاعات هفتگی» داشت. در این مجله به سیاق همهٔ مجلاتِ آن‌روز، یک صفحهٔ ادبی هم بود که هر چندگاه یک‌بار اشعار شاعری را با نام مستعار ه.ا. سایه چاپ می‌زد. شعرهایی که با شعرهای مشابه متفاوت بود. خیلی دلمان می‌خواست این ه.ا. سایه را که می‌گفتند شاعر جوانی است و از غزل به شعر نو روی آورده است، ببینیم. اما سایه همیشه از جمع گریزان بود و شعرهایش پا به پا با ما حرکت می‌کرد: عشق ناب بود و تصویر التهاب جوانی. از میان آن شعرها، من یک بند از یک شعر او را همواره با دلم به این‌جا و آن‌جا می‌برم. هر وقت به یاری می‌رسم که چشم اشک‌بارش را از من پنهان می‌دارد، یا می‌کوشد تا رنگ اندوه را از آسمان چشم بزداید، برایش می‌خوانم:

چون صفای آسمان، در صبح نمناک بهار
می‌تراود از نگاهت گریهٔ پنهان دوش

آه، ای چشم گریز آهنگ سامان سوخته!
بر چه گریان گشته‌بودی دوش؟ از من وامپوش

آیا گمان می‌برید بهتر از این می‌توان بهانهٔ گریستن را از کسی پرسید؟»[۹]

بدین ترتیب در محافل ادب اجتماعی و سیاسی شاعران و دوستداران هنر و ادب، گاه از خود سایهٔ خاموش نشانی است و در غالب مواقع از شعرش: «با سایه آشنا شدم. با آن سبیل پُرپُشت. چشم‌های شیطان به ظاهر آرام، و برخلاف «کسرایی» کم‌حرف و نه چون او پُرجوش شعرهایمان را با هیجان برای هم می‌خواندیم. «کسرایی» معلمی می‌کرد و

ایراد می‌گرفت و سایه همواره خاموش بود. مثل این‌که می‌دانست ما آبِ روانیم و او ریگ تهِ جوی شعر معاصر.» «یک عصر دل‌رُبای آخر زمستان بود. در حیاط اندرونی «اسعدالسلطنه راستکار» زیر کُرسی نشسته بودیم و پنجره باز بود. همه سازمانی و سازمان گرفته بودند. مثل همیشه «فهیمه راستکار» و «علی»، برادرش سر و صدا می‌کردند. «آفاق‌خانم» آماده می‌شد که از خانه بیرون برود. فکر می‌کردیم یواشکی می‌رود که «رفیق خسرو» را ببیند در پنهان‌گاه. بحثِ داغ ما شعر سیاسی بود که اصلاً به شکفتن بهار روی پوست آبستن شاخه‌ها کاری نداشت. «سیاوش» با جوش و خروش همیشه‌اش حرف می‌زد و سایه گوش می‌داد. دلمان برای یک شعر خوب تنگ شده بود. فهیمه گفت: سایه! شعر تازه‌ات را بخوان. همه ساکت شدیم. سایهٔ بی‌تعارف با صدای بم و گرفتهٔ جویده و نیم‌جویده‌اش خواند: چو یکی بوسهٔ گرم، چو یکی غنچهٔ سرخ، دل خود را به تو می‌بخشم ـ ناظم حکمت.»[۱۰]

کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ رخ می‌دهد. «سال ۳۳، سال اندوه و یأس است. دیگر ایمان به آن امید»، از بین رفته، «جوانان روزهای غم‌انگیزی را می‌گذرانند. سکوت، خفقان، تعطیل مطبوعات آزاداندیش، محاکمات پی در پی، محکومیت مصدق و یارانش. زندانی‌شدن بی‌شماری از اهل قلم و هنرمندان از جمله «اخوان» و «کسرایی» و «ثمین باغچه‌بان» و صدها تن از وابستگان به احزاب.»[۱۱] اما در این میان، یک انسانِ شریف و قلم‌زن توانا که اگر می‌ماند می‌توانست مکان و مقامِ مهمی در نگارش و نقد و بررسی ادبی به‌دست بیاورد، جانش را فدا کرد: «مرتضی کیوان». «مرتضی کیوان جزو گروه اول افسران توده‌ای بود که محکمهٔ نظامی

حکم اعدام در حقشان صادر کرد. ده نظامی به سرکردگی «سرهنگ سیامک»، افسر ژاندارمری و کمونیست سال‌های رضاشاهی و سرهنگ مبشّری فرمانده دانشکدهٔ افسری احتیاط و دو غیرنظامی که یکی از آن‌ها «مرتضی کیوان» بود. هرگز نمی‌توانستم باور کنم این رفیقِ آرام و منطقی و تیزهوش، روزهایی که ما زیر کرسی خانهٔ «سیاوش» با سر و صدا شعرهای صد تا یک قازمان را می‌خواندیم، در آن سطح از مسؤولیت حزبی و سازمانی باشد که گذرش به جوخهٔ اعدام بیافتد.»[۱۲]

در سوگ «کیوان» بسیاری گریستند. «الف. بامداد» از «سال بد و سال باد و سال اشک و سال شک و سال خون مرتضی و سال اشک‌پوری، در کتاب «هوای تازه» سخن گفت.» اما سایه در آن سال‌ها شعری دربارهٔ کیوان که «با او حتی بیش از «سیاوش» نزدیک بود» منتشر نکرد. پس از انقلاب، دفتر «یادگار خون سرو» را به دوست شهیدش هدیه کرد، با این تعبیر که «شعر من در سروستانِ شهیدان، یادگار خون اوست»؛ شعرهای «درس وفا»، «کیوان ستاره بود» و «خون‌بها» نشانه‌هایی از این یادگار به‌شمار می‌رفت:

ـ «ای آتش افسردهٔ افروختنی
ای گنج هدرگشتهٔ اندوختنی

ما عشق و وفا را زِ تو آموخته‌ایم
ای زندگی و مرگ تو آموختنی»

ـ «ما از نژاد آتش بودیم:
همزاد آفتاب بلند، اما

با سرنوشت تیرهٔ خاکستر
عمری میان کورهٔ بیداد سوختیم
او چون شراره رفت
من با شکیبِ خاکستر ماندم

کیوان ستاره شد
تا بر فراز این شب غمناک
امیدِ روشنی را
با ما نگاه دارد...»
ـ «ای دوست شادباش که شادی سزایِ توست
این گنج مزد طاقت رنج آزمای توست

صبح امید و پرتو دیدار و بزم مهر
ای دل بیا که این همه اجر وفای توست...»[۱۳]

سایه که در نیمهٔ دوم دههٔ ۱۳۲۰ به شعر نو روی می‌آورد و تا مدتی، بیش‌تر به تجربه‌های «فریدون توللی» و «سیّدمحمدحسین شهریار» توجه نشان می‌دهد، پس از «سراب»/ ۱۳۳۰، «نیما» و شعرِ «نیما»یی را بیش‌تر شناخت و در کنار شاعرانی چون «مهدی اخوان ثالث»، «سیاوش کسرایی»، «نصرت رحمانی»، «احمد شاملو»، و چند تن دیگر به حلقهٔ شاگردان «نیما» درآمد؛ در حلقهٔ شعر و فکر شاعر گوشه‌گرفته‌ای که نامِ و شخصیّت شگفت‌آورش، برای بسیاری، سایه‌ای از ایمان و شکوه داشت. کمی پیش‌تر، کسانی چون «پرویز ناتل خانلری» و «فریدون توللی» هم در اطراف این پیرمرد دیده می‌شدند، اما آن‌ها به سرعت، به دلیل اندیشهٔ محافظه‌کارانه

یا اعتدال‌جویانه و شاید تا حدی به دلیل موقعیت و مشربِ اجتماعی و سیاسی، از او دور شدند. «نیما» ماند و راهی نکوفته، و رنگین‌کمانِ دشواری‌ها و ستیزه‌ها، و این جوانان نوجو، که روحی تشنه داشتند و از نگرش‌هایِ کهن و فرسوده دوری می‌گُزیدند.

در میان نوشته‌های «نیما»، گاه اشاراتی به شاعر نوگرای گیلانی ـ که هم غزل و مثنوی خوب می‌گوید و هم شعر نو را پی گرفته و خویش را به جهان شتاب‌زدهٔ نو رسانیده ـ دیده می‌شود: «امروز در قطعاتِ شعر همین جوانان که همهٔ آنها «مطوّلِ تفتازانی» نخوانده‌اند، تصاویر و تعبیرات گویا و جاندار یافت می‌شود. جوان می‌داند شعرش را برای کدام هدف بسازد؛ راه برای بیان مفهومات امروزی خود پیدا کرده است. من از همهٔ آنها یادآور نمی‌شوم. آیا از سایه و «صبح» قطعات خوبی خوانده نشده است؟» سایه در این‌سال‌ها بین شیوهٔ تغزّلی و رمانتی‌سیسم و انعکاس هنری یا آرمان‌گرایانه، و یا صرفاً بازتاب پیرامونی در حرکت است. در دفتر یادداشت‌های روزانهٔ «نیما» هم، نامی و خاطره‌ای از سایه به چشم می‌خورد: «سایه را دیدم. در مغازهٔ داوود. سبیل گذاشته بود. بسیار فکری بود. مرا مهمان کرد. گفت: اتاقم را با حصیر و نی ساخته‌ام. گفت: عکس مرا دارد. می‌خواستم به او بگویم آن‌قدر فکری نباش. بسیار خواهد آمد که ما به اشتباهات و ساده‌لوحی‌های خود برخورد کنیم و آن‌چه می‌دانستیم که چنان است، نه چنان است. می‌خواستم به او بگویم که شاعر عموماً فکری ندارد؛ به استثنای شاعری فیلسوف و محقق و در چند رشته کار کرده. شاعر تقلیداً به فکرهای روزانه عقیده‌مند شده و موضوعات شعر خود را روی آن قرار می‌دهد و به نظرش می‌آید، نه از

روی تحقیق، که این فکر، مفید برای زنـدگی او و دیگـران است... ولی سایه بسیار فکری بود. مرا مهمان کرد. بعد مختصر آذوقهٔ شام را خرید و رفت.»[۱۴]

سایه هم تصویرهایی از «نیما»ی دههٔ واپسین زندگی‌اش به ما عرضه می‌کند: «نیما محبوب همهٔ ما بود. در شعرش دریچه‌های تازه به روی دنیا و زندگی گشوده بود و ما با احترام و اعجاب نگاهش می‌کردیم. می‌گفت چندگونی شعر دارم و به پستوی خانه اشاره می‌کرد! و ما خیال می‌کردیم که این شعرها را نوشته و توی گونی پُر کرده است! اخیراً که «سیروس طاهباز» کلیات شعر «نیما» را منتشر کرد، دیدیم که تقریباً همه را دیده‌ایم. به‌غیر از یکی ـ دو غزل چیزی نبود که ندیده باشیم! [نیما] هنرپیشه‌ای بود. هیچ‌وقت از او جوابی درست و حسابی نـمی‌شنیدی! هـر چـه سـؤال می‌کردید، می‌گفت: بله! بله! خیلی زیرک بود.»[۱۵]

گاه هم به دیدار نیما می‌شتافت: «گاهی به خانه‌اش می‌رفتیم و گاهی می‌آمد به منزل «کسرایی»، و درآن‌جا او را می‌دیدیم. یا گاه می‌رفتیم بـه «ادارهٔ نگارش» در وزارت مـعارف (وزارت فـرهنگ) کـه در خـیابان اکباتان نزدیک میدان بهارستان بود. کار که نمی‌کرد. همان ماهی یک‌بار به اداره می‌رفت که حقوقش را بگیرد. یکی ـ دوبار هم او را در جلساتی دیدم که به‌عنوان «کمیتهٔ دفاع از حقوق هنرمندان» (یا چیزی شبیه این) تشکیل می‌شد. یک روز من و «سیاوش» و «کیوان» به همین اداره رفتیم و نیما را برداشتیم و از خیابان شاه‌آباد به نزدیکی‌های مُخبرالدوله آمدیم. ساختمانی شش ـ هفت طبقهٔ سیمانی خاکستری رنگ در آن‌جـا بـود (هنوز هم هست، ولی حالا در بین ساختمان‌های بلند، توسری خورده

می‌نماید). بـه آن آسـمان‌خراش مـی‌گفتند. آن مـوقع گـویا بـلندترین ساختمان تهران بود. در کنارش دکّه‌ای بود. «نیما» چیزی نوشید و نطق و خطابه‌ای ایراد کرد! آن زمان «ناظم حکمت» از تـرکیه بـه بُـلغارستان گریخته بود و در مطبوعاتِ دنیا سر و صدا راه انداخته بودند و من هم شعر «ناظم حکمت» را ساخته بودم. نیما گونه‌هایش سـرخ شـده بـود و بـا صدای بلند می‌گفت: منم «ناظم حکمت!» «ناظم حکمت» کسی نیست! و از فیزیک و فلسفه و... حرف می‌زد. آن‌زمان تازه شعر «مـرغ‌آمین» را ساخته بود و شروع به خواندنِ آن کرد. گویی انبوهی زن و مرد ایستاده‌اند و دارند آن را می‌خوانند: آمین! آمین! «نیما» خیلی لاغر و استخوانـی و کوتاه بود. جُثّهٔ کوچکی داشت. صدایی که موقع خواندن این شعر از او می‌شنیدیم، گویی جمعیت کثیری دارند او را همراهی می‌کنند. آن‌روز اگر ضبط صوتی بود و می‌شد آن را ضبط کرد واقعاً شاهکاری بود.»[۱۶]

سه‌سال پیش از آن‌که سایه با «نیما» آشنا شود، یعنی در سال ۱۳۲۷ به دیدار «شهریار» شتافته بود: «از سال‌ها پیش با شعر «شهریار» آشنا بـودم. شعرش را دوست داشتم. فَوَران عاطفه در شعرش، و قدرت بیان و انتقالِ آن، شهریار را از شاعران دیگر متمایز می‌کرد. آن سال‌ها شعر «شـهریار» همه‌جا بر سرِ زبان بود. شـاعری را نـمی‌شناسم کـه مـثل «شـهریار» آن روزگار، چنان قبول عام یافته باشد. خانه‌اش در خیابان ژاله، کوچهٔ فلاح بود. اوایل کوچه دست راست. با دوستم «محمدامین ریـاحی» کـه آن وقت‌ها دورهٔ لیسانس یا دکتریِ ادبیات فارسی را می‌گذراند، به دیـدنِ «شـهریار» رفتیم. وقتی در زدیم، خودش در را بـاز کـرد. گـفتم: مـهمان نخوانده می‌پذیری؟... این مصراعی از منظومهٔ «هذیان دل» است. درِ خانه

به حیاطی باز می‌شد که سمتِ راست آن، اتاق «شهریار» بود. چندی بعد، این خانه را عوض کرد و در همان کوچه، کمی پایین‌تر، دستِ چپ خانهٔ دیگری گرفت... ما را به گرمی پذیرفت. ساعتی نزدش ماندیم. شعرهایش را برایش خواندیم و از شعرهای تازه‌اش برای ما خواند. هفتهٔ دیگر هم به دیدارش رفتم. با هم اُنس گرفتیم و دیدار ما هر روزه شد.»[۱۷]

«شهریار» در آن‌سال‌ها در انزوایِ خاصی بود، و گوشه‌نشینی و تنهایی پیشه کرده بود: «جز «ابوالحسین صبا»، «احمد عبادی»، «لطف‌اللّٰه زاهدی» و «علی زُهَری»، که هراز چندی به دیدنش می‌آمدند، با کسی معاشر نبود. بیمار و گرفتار بود. روزها ساعت دو ـ سه بعد از ظهر به خانه‌اش می‌رفتم. خواب بود. تا چشم باز می‌کرد. همان دراز کشیده، شمعِ نگاری‌اش را روشن می‌کرد و دود می‌گرفت و تا دیروقت شب، جز فاصله‌هایی که برای چای خوردن یا شعر خواندن پیش می‌آمد، یک‌سره مشغول بود! وقتی «صبا» یا «عبادی» می‌آمدند، جان می‌گرفت. خوب سه‌تار می‌زد و گاهی دو دانگ آوازی می‌خواند. ردیف موسیقی ایرانی را خوب بَلَد بود و بعضی تحریرها را، بعد از «قمر»، نشنیدم که کسی مثل او ادا کند. شعرهایش را با مداد روی کاغذپاره‌ها، و اغلب روی پاکت‌های کهنه می‌نوشت. چندسال بعد، ساز را کنار گذاشت. چون خیال می‌کرد که مرتکب معصیتی می‌شود.»[۱۸]

سایه اشاره می‌کند که «خیلی دوستش داشتم. او هم دوستم داشت.»[۱۹] این نگاه و دوستی مهرآمیز پُرشور، پس از رفتن «شهریار» به تبریز که دایمی می‌شود، ادامه پیدا می‌کند. «شهریار» در سال ۱۳۳۲، به تعبیر «حافظ» به شهر خود می‌رود تا شهریار خود باشد. اما مکاتبه و

ارتباط آن‌ها نمی‌گُسلد. سایه در سال ۱۳۳۸، پس از درگذشتِ «نیما»، همراه دوستِ دیرینش، شاعر «چشم‌ها و دست‌ها» برای دیدن «شهریار» به تبریز می‌رود. دیدار سایه و «شهریار» آن‌گونه که بسیاری نوشته‌اند، همواره همراهِ شوق و گریه و مهربانی‌های بی‌شائبه و حسرت‌آور بوده است، اشتیاق و اندوهی توأمان در آن وجود داشت؛ اشتیاقِ دیداری که گه‌گاه بود و اندوه دوری که همواره بود، حالتِ ویژه‌ای به ارتباط شهریار و سایه می‌دهد. شاید به همین‌دلیل بود که «شهریار» دوست می‌داشت اشعار او و سایه دربارهٔ یک دیگر به‌صورت مستقلی نشر یابد. در نامه‌ای به یکی از دوستان مشترکشان می‌نویسد:

«برای این‌که هم خودت مشغولیّتی داشته باشی و هم سایه را سر ذوق بیاوری، پیشنهادی دارم و آن این است که در اوقات فراغت، منتخبی از غزلیّات سایه فراهم کنی، البته با نظر خود ایشان. این موجب می‌شود که سایه هم سر غیرت بیاید و آخرین دست‌کاری را هم در غزل‌ها بکند، و بعد به اندازهٔ هم، از اشعار من با آن قسمت‌ها از اشعار من که مربوط به سایه است.»[۲۰]

در این دو بخشی که از دو نامهٔ شهریار به سایه نقل می‌کنیم، می‌توانیم به درجهٔ علاقه و اعتقاد شاعر تبریزی به شاعر «شبگیر» پی ببریم: «نقص عمده نبودن شما بود. شما هم با یکی از بچه‌ها و یکی از دوستان، چند روزی تشریف بیاورید. دیداری تازه کنیم. برای من آمدن [به] تهران به این سادگی ممکن نیست. خودم ضعیف و مریض، بچه‌ها کوچک و زنم بی‌دست و پا. مگر این‌که وسایل راحتی از هر حیث فراهم باشد. برای خود من، همین زیارت شماها بهترین دل‌خوشی است. اما بچه‌هایم هم

باید بتوانند زندگی کنند. از شعر و شاعری هم که تائب و مُنضجرم [یا منزجرم؟]. به درد شماها هم نمی‌خورم. مگر شماها درویشی کنید و بنده را به همان چشم اولی ببینید.» و در نامهٔ دوم: «سایه جان عزیزم، قربانت گردم:

جان منی، چه فایده در بر نبینمت
تاج منی، چه سود که بر سر نبینمت

سنگین دلا از آینه‌ات می‌کنم قیاس
آهی نمی‌کشم که مکدّر نبینمت

این‌قدر پابه‌پا مکن از دست می‌روم
ترسم که چشم بندم و دیگر نبینمت

دارم همیشه گوهر ایمانت آرزو
تا مستحق کیفر کافر نبینمت

باری وقت و بی‌وقت دلم برایت تنگ می‌شود. اما دستم دیگر تابع دل نیست که بتوانم نامه هم بنویسم. با وجود این در تنبلی کاغذ نوشتن رکورد شما را نتوانسته‌ام بشکنم. از خبرِ فوت «رهی» زیر و رو شدم. حتی بیش از فوت «بهزاد» در من تأثیر کرد. به جهت این‌که در تهران او را خیلی شاداب دیده بودم، هیچ چنین‌انتظاری نداشتم.»[۲۱]

از مجموع آن‌چه «شهریار» دربارهٔ شعر معاصر گفته یا نوشته، برمی‌آید که به‌ویژه در مورد غزل، او، جز خود، تنها سایه را در خور اهمیت می‌دیده است: «سه روز از صبح تا شب ضبط صوتِ من باز بود و «شهریار»

حرف می‌زد، غزل می‌خواند، آواز می‌خواند، از دنیای دیگرش می‌گفت و یک‌وقت ناگهان از من پرسید: از سایه چه خبر، او را می‌بینی؟ و پیش از آن‌که من جوابی بدهم، اشکش سرازیر شد و به هِق‌هِق افتاد. مثل پدری که پسری گرامی را گم کرده باشد. وسط گریه و اندوه گفت: سایه تمامِ غزل بعد از من است. به تهران که برگشتم، سایه مطلب «شهریار» را خواند و مرا یافت. تمام آن نوار را یک‌شب، در خانه‌اش با دستگاه‌های خیلی پیشرفته ضبط کرد و در حالِ ضبط همان حال شهریار را داشت.»[۲۲]

در مطالعه و تورّقِ دیوانِ قطور و هنوز کامل‌نشدهٔ «شهریار»، بی‌راه نیست اگر بگوییم جز حافظ که «تقریباً ملازم همیشگی «شهریار» بوده و پس از «نیما» که بر دوره‌ای از زندگانی و شعر «شهریار» سایه افکنده، هیچ شاعر دیگری این‌همه در شعر «شهریار» یاد نشده و متقابلاً نیز «شهریار» در شعر هیچ شاعر معاصری، نام و یاد و تکریمش این‌همه تکرار نشده است.»[۲۳] با این‌که آوردن همهٔ اشعار «شهریار» و سایه برای یک دیگر در یک نگاه و جُست‌وجو ممکن نیست، اما به تعدادی از آنها اشاره می‌کنیم.

اوّل به شعرهای شهریار می‌پردازیم:

ـ «الا ای نوگل رعنا، که رشک شاخ شمشادی
نگارین نخل موزونی، همایون سروِ آزادی

من این پیرانه سر، تاجی که دارم با تو خواهم داد
که از بخت جوان، با دولت طبعِ خدادادی»

□

ـ «از مهر و ماه زاده به آیینِ ازدواج
نوشین‌سحر ستارهٔ هوشنگ ابتهاج

میراث شهریاری عشقم تو را رسد
شایسته ولایت عهد است، تخت و تاج»

□

- «گرد سمند یار رسید و سوار هم
شُستم به اشک شوق، غم از دل، غُبار هم

آن‌روز یاد باد که بودیم دور هم
بزمی که یاد یار شد و یادگار هم

همراه سایه، نادره گفتار شاعران
نادر که تاج دارد و دربار و بار هم

بشکفت نیش‌خندهٔ مفتون که سایه گفت:
از شهر شکوه دارم و از شهریار هم»

□

- «دل ما به‌هم رسید، و به نظر ادا درآورد
دلی اشک بود و اما، دلی از عزا درآورد

من و سایه یک دگر را، به بغل فشرده، خامش
که شکسته ساز و دیگر نتوان صدا درآورد»

□

- «بعد از صبا به مهرِ تو افتاده کار من
ای سایهٔ خموش فراموش کار من

آری صبا به خاک شد و می‌تپد هنوز
در تنگنایِ سینه، دل نابه‌کار من

گاهی تو هم به خامه، دوای دلی فرست
ای نامهٔ تو مونس جانِ فگارِ من»

□

- «آفتابِ توام از روزن دل می‌تابد
که دلم گوهر گم‌گشتهٔ خود می‌یابد

در تماشای تو قانع نتوان شد به دو چشم
همه چشمان جهان گو به سرم بشتابد»

□

- «سایه با پرچم خورشید به تبریز آمد
شهرِ غم از شعف و شعشعه لبریز آمد

مژدهٔ یوسف گم‌گشته به یعقوب رسید
مولوی در طلب شمس به تبریز آمد

جان برون آمد و جانانه در آغوش کشید
چشم‌ها جوی شد و چشمه به کاریز آمد

گوییا آب جوانی است که برگشته به جوی
اشک شوقی که از او آتش من تیز آمد

چشم خشکیدهٔ شعرم، قلم از مژگان ساخت
باز شعرم تر و طبعم طرب‌آمیز آمد»

□

ـ «سایه جان! رفتنی استیم، بمانیم که چه؟
زنده باشیم و همه روضه بخوانیم که چه؟

درس این زندگی، از بهر ندانستن ماست
این همه درس بخوانیم و ندانیم که چه؟

کشتی‌ای را که پی غرق‌شدن ساخته‌اند
هی به جان‌کندن از این ورطه برانیم که چه؟»

که شعر اخیر، در پاسخ غزل معروف سایه با عنوان «بعد از نیما» سروده شده:

ـ «با من بی‌کس تنها شده، یارا تو بمان
همه رفتند از این خانه، خدا را تو بمان

شهریارا! تو بمان بر سر این خیل یتیم
پدرا! یارا! اندوه‌گُسارا! تو بمان!

سایه در پای تو چون موج، چه خوش زار گریست
که سر سبزِ تو خوش باد، کنارا تو بمان»

در میان غزل‌های «شهریار»، شعری در استقبال غزل معروف سایه دیده می‌شود:

- «ای دل! به ساز عرش اگر گوش می‌کنی
از ساکنان فرش، فراموش می‌کنی

چون زلفِ سایه، پنجه در افکن به ماهتاب
کز خواب خود، مشوّش و مغشوش می‌کنی»

و در نخستین «سیاه مشق» سایه هم غزلی است که «سایهٔ سرگردان» نام دارد و شاعر آن را به «دوستش، شهریار» هدیه کرده است:

- «پای‌بند قفسم باز و پر بازم نیست
سر گل دارم و پروانهٔ پروازم نیست

گل به لبخند، و مرا گریه گرفته است گلو:
چون دلم تنگ نباشد؟ که پر بازم نیست

ساز هم با نفس گرم تو آوازی داشت،
بی‌تو دیگر سر ساز و دل آوازم نیست

سایه! چون باد صبا خستهٔ سرگردانم
تا به سر سایهٔ آن سرو سرافرازم نیست»

نیز سایه یکی از معروف‌ترین غزل‌هایش را در سال ۱۳۲۸ به «شهریار» تقدیم کرده:

- «نشود فاش کسی آن‌چه میان من و توست
تا اشارات نظر، نامه‌رسان من و توست

گوش کن! با لب خاموش سخن می‌گویم
پاسخم گو به نگاهی که زبان من و توست»[۲۴]

زندگی خانوادگی سایه در رشت با مرگ مادرش در سال ۱۳۲۶، شکلی دیگر گرفت. پدرش را هم، خیلی زود در سال ۱۳۳۲ از دست داد: «من در موقع فوت پدر و مادرم، بالای سرشان نبودم. پدرم با شعرگفتنِ من موافقت نداشت. مِلاکش هم «ملک‌الشعراء بهار» بود. می‌گفت: «ملک» هم از طریق شاعری نان نخورده است. دلش نمی‌خواست پسرش محتاج بشود. تنها دل‌خوشی‌اش این بود که می‌گفت: هوشنگ هر کاری را دو روزه رها می‌کند! و امید داشت که این شعر را هم بالأخره رها کنم. استنباطش درست بود. ولی این‌بار شعر مرا رها نکرد! سال‌های ۱۳۲۸ـ۱۳۳۰ بود و فعالیت‌های سیاسی. پدرم شعرم را در نشریات می‌دید و نگران احوال من بود. با این‌که وضع مالی‌اش خوب هم نبود، یک‌بار از رشت برایم نوشت که حاضر است مرا به فرانسه یا بلژیک بفرستد و ماهیانه فلان‌قدر هم برایم می‌فرستد تا در آن‌جا طب یا حقوق و یا حتی ادبیات بخوانم. البته قصدش دورکردن من از محیط سیاسی وقت بود، که من نرفتم. بعد از ۲۸ مرداد به تهران آمد که از حال و روزم باخبر شود. بعد هم به رشت برگشت و در آبان همان‌سال فوت کرد.»[۲۵]

پدر سایه در ماه‌های آخر عمرش، کاری هم برای او دست و پا کرد: «مرا به عمویم معرفی کرد! وقتی عمویم مرا دید، گفت: شنیده‌ام شعر می‌گویی. خوب، چه کاری بلدی؟ گفتم: هیچ. سؤال کرد چه کاری می‌توانی بکنی؟ گفتم: همه‌کار! او مرا به عنوان یک عضوِ دفتری در شرکت ساختمان‌های کشوری استخدام کرد. من با این‌که هیچ‌چیز

نمی‌دانستم، خیلی سریع کارها را یادگرفتم. یک سال بعد شرکت سیمان تهران تشکیل شد که تا آخر آن‌جا بودم. خانه‌ام هم در پشت ساختمان شرکت قرار داشت.»[۲۶] تا سال ۱۳۵۴ در این شرکت به‌کار پرداخت.

عشق، عشق راستین، البته درِ خانه این شاعر شورمند را نیز به‌صدا درآورد. بعضی که سایه و «سمند سرکش» سخن او را گُم کرده بودند، فهمیدند که او «رامِ تازیانهٔ محبتِ بانوی بلندهمتی است که گل‌های سپید صبحگاهی بر صفای او رشک می‌برند.»[۲۷] بالأخره در سال ۱۳۳۷ این ازدواج صورت گرفت. همسرش، خانم «آلما مایکیال» است. فرزندان آنها در میانهٔ سال‌های ۱۳۳۸ تا ۱۳۴۱ به دنیا آمدند: «یلدا»، «کیوان»، «آسیا» و «کاوه».

از سال ۱۳۳۴ که دفتر «زمین» را منتشر می‌کند، تا ده سال بعد، از سایه دفتر شعری انتشار نمی‌یابد. البته شعرهای پراکنده‌اش گه‌گاه در مجلات منتشر می‌شود؛ مانند «روشنفکر»، «کتاب هفته» و نظیرِ آن‌ها. در سال ۱۳۴۴ سفری به چند شهر شوروی برایش پیش می‌آید: ایروان، مسکو، لنین‌گراد، تاشکند، سمرقند، بخارا و کی‌یف. شعر «من به باغ گل سرخ» حاصل این سفر است. پیش از این سفر است که «چند برگ از یلدا» را در نسخه‌های اندکی به هزینهٔ خویش چاپ می‌کند.

مراجع و یادداشت‌ها [از «نخستین نغمه‌ها» تا «چند برگ از یلدا»]

۱ـ حدیث نفس (گپ بیژن اسدی‌پور با سایه)، دفتر هنر، سال ۳، ش ۵، اسفند ۱۳۷۴، ص ۵۱۸.

۲ـ سایه در دبیرستان تمدّن، همایون اندیشه، دفتر هنر، سال ۳، ش ۵، اسفند ۱۳۷۴، ص ۵۲۹.

۳ـ سایه در دبیرستان تمدّن، صص ۵۲۹ـ۵۳۰.

۴ـ سایه در دبیرستان تمدّن، ص ۵۳۰.

۵ـ حدیث نفس، ص ۵۱۸.

۶ـ «نهفته» در سال ۱۳۲۷ در لندن منتشر شد. این نسخه در دسترس نبود. به ناچار از روی نشر محدود ده نسخه‌ای آن [به‌کوشش عبدالرحمان صدریّه. ۱۳۷۲] نقل شد؛ صص ۶۳ـ۶۴.

۷ـ حدیث نفس، ص ۵۱۸.

۸ـ چهل سال؟ نه، خیلی بیشتر، سیمین بهبهانی، دفتر هنر، ص ۴۵۸.

۹ـ در بگشایید...، صدرالدّین الهی، دفتر هنر، ص ۵۱۲.

۱۰ـ در بگشایید...، الهی، ص ۵۱۲.

۱۱ـ چهل سال، بهبهانی، ص ۴۵۹.

۱۲ـ در بگشایید...، الهی، ص ۵۱۲.

۱۳ـ حدیث نفس...، الهی، صص ۵۱۲ـ۵۱۳؛
یادگار خون سرو، ه.ا. سایه، توس، چ ۲، ۱۳۷۰، صص ۳۴، ۱۳۶ـ۱۳۸، ۱۷۶ـ۱۷۷.

۱۴ـ به‌ترتیب از:
ـ دربارهٔ شعر و شاعری، نیما یوشیج، به کوشش سیروس طاهباز، دفترهای زمانه، ۱۳۶۸، ص ۴۲۱؛
ـ برگزیدهٔ آثار نثر به انضمام یادداشت‌های روزانه، نیما یوشیج، به کوشش سیروس طاهباز، بزرگمهر، ۱۳۶۹، ص ۲۹۲.

۱۵ـ حدیث نفس، ص ۵۲۰.

۱۶ـ حدیث نفس، ص ۵۲۰.

۱۷ـ حدیث نفس، ص ۵۱۹.

۱۸ـ حدیث نفس، ص ۵۱۹.

۱۹ـ حدیث نفس، ص ۵۱۹.

۲۰ـ چهار نامه از شهریار، دفتر هنر، ص ۴۵۵.

۲۱ـ چهار نامه از شهریار، دفتر هنر، صص ۴۵۶ـ۴۵۷.

۲۲ـ در بگشایید، الهی، ص ۵۱۴.

۲۳ـ شاعر شیدایی و شیوایی (این ترک پارسی‌گو: تحلیل و بررسی شعر شهریار)، حسین منزوی، برگ، ۱۳۷۲، صص ۲۳۲ـ۲۳۳.
۲۴ـ برگزیدهٔ ابیات شعرهای «شهریار» و سایه نقل شده است از:
ـ شعر سایه، جواب شهریار، دفتر هنر، صص ۴۸۶ـ۴۸۷.
ـ شهریار و سایه‌اش، بیوک نیک‌اندیش، دفتر هنر، صص ۴۷۸.
ـ دو غزل دیگر از شهریار برای سایه، دفتر هنر، ص ۴۹۰.
ـ کلیات دیوان اشعار، شهریار، ج ۲، معرفت (و) سعدی، ۱۳۴۹، صص ۴۴۷ـ۴۴۸.
ـ سیاه مشق چهار، ه.ا. سایه، زنده‌رود، ۱۳۷۱، ص ۱۱۶.
ـ سیاه مشق یک، ه.ا. سایه، امیرکبیر، ۱۳۳۲، صص ۱۱۴ـ۱۱۵، ۱۴۰ـ۱۴۱.
۲۵ـ حدیث نفس، ص ۵۱۸.
۲۶ـ حدیث نفس، ص ۵۱۸.
۲۷ـ در بگشایید، الهی، ص ۵۱۳.

۳. در نغمهٔ موسیقی و «یادگار خون سرو» [۱۳۴۵ ـ ۱۳۶۳]

سایه اندک‌اندک سال‌های جوانی را پشت سر گذاشته است. اگرچه علایق دورهٔ نوجوانی و جوانی هنوز در او بیدار است. «یک شب با آقای «مهدی دُرّی» در تالار کُشتی مسابقه‌ها را می‌دیدیم که بنویسیم. آقای «دُرّی» برگشت به دو نفر که در ردیف بالا در آخرین سکّوها نشسته بودند، دست تکان داد. نگاه کردم: سایه و «سیاوش» آن‌جا نشسته بودند. سایهٔ یک دوربین هشت میلی‌متری فیلم‌برداری داشت و آمده بود فیلم بگیرد. «دُرّی» گفت: این‌ها عاشق «تختی» و کُشتیِ او هستند. رفتم بالا هر دو را بوسیدم. سایه باز ساکت بود، و چشم و دوربینش به کُشتی.»[۱] سایه برای دوستِ همراهش، «سیاوش» حُرمتی قایل است. او که هرگز به نوشتن نثر رغبتی نداشته، به احترام همین دوست شاعر، در سال ۱۳۴۱ بر دفتر «خون سیاووشِ» او مقدّمه‌ای نوشته است.

او شاعری آرام و کناره‌جو است. هر چند موضوعات شعری‌اش، از پیرامون و جامعه بی‌نصیب نمی‌ماند، اما میلی شدید به گوشه‌گیری در او

وجود دارد، که شاید با نوعی سرافرازی و غرورِ شاعرانـه هـم مـربوط باشد. با این وجود در یک جلسهٔ شب شعر با حضور «کسرایی»، «نادرپور»، «مُشیری» و سایه، از سوی تنی چند از جمله «براهنی» به شیوه و روش و نوع اشعار اینان اعتراض می‌شود و جلسه به‌هم می‌خورد. «گویا تـقاضای بحث زنده و رودررو می‌کنند، که ظـاهراً مـورد قـبول واقـع نـمی‌شود. می‌گویند سؤالاتتان را بنویسید تا هفتهٔ بعد جواب داده شود. «براهنی» هم گویا می‌گوید چرا هفتهٔ دیگر؟ شما هستید، ما هم هستیم. و این البته هم خلاف نظم آن‌طور جلسات بود و هم مخالف نظم و انضباط» آن چهار شاعر و جلسه. «به هر حال آن جلسه به‌هم می‌خورد و کار به بحث در مجلاّت می‌کشد و مدت‌ها «نادرپور» و «براهنی» حسابی از خجالت هم در می‌آیند! مجلهٔ «فردوسی» هم عرصهٔ زد و خورد است.»[۲] اما سایه [و دیگر شاعران] سکوت می‌کنند. حق هم همین است. اگر کسی به‌راستی منتقدی مُنصف است، چه اصراری دارد که یقهٔ شاعرانی که شـعرشان را دوست نمی‌دارد، بدراند. آن‌چه می‌خواهد، بنویسد. البته آن‌چه هـم نـوشت، از نگاه‌های شتاب‌زدهٔ روزنامه‌نگارانه، چندان فراتر نرفت. اصولاً با تأسّف باید گفت که نقد ادبی معاصر، در مجموع هرگز نتوانست کارنامهٔ قـابل قبول و چهرهٔ پُراعتمادی از خود بر جای گذارَد. در حالی‌که «نقد ادبـی جزیی از بینش اجتماعی و تفکّر است. وقتی مدارِ کار بر روابـط قـرار بگیرد، و تعارف و تملّق و غُـلوّ بـه‌صورتِ رهـا حـرکت کـند و قـلم، مسؤولیت و مهاری نشناسد، نمی‌شود انتظار داشت که نقد از این روال برکنار بماند. نقد به مفهوم جدید از اروپا اقتباس شده است. ولی روحیهٔ ایرانی که گرایش به افراط گری و بر افروختگی دارد، بیش از آن‌چه باید

حُبّ و بُغض را در آن، مداخله داده است. در گذشته، در تذکره‌ها، ادب و اِغماض ایرانی حکم می‌کرد که اگر از اثری حرف می‌زنند، از آن تعریف کنند، بی‌آن‌که دلایل تعریف ارائه شود. پس از آشنایی با نقدِ اروپایی، این حالت کم و بیش حفظ شد، در حالی‌که کوبیدن نیز بر آن اضافه گردید. کوبیدن کمتر از اصول سرچشمه می‌گرفت، بلکه غرض شخصی یا اختلاف نظرِ مرامی و عقیدتی، محرّک آن بود. حدّت موضوع ارتباط داشت به درجهٔ گرم و سردشدنِ بازارِ سیاست و دسته‌بندی‌های ادبی.»[۳]

سایه در اسفندماه ۱۳۴۶ همراه عده‌ای از شاعران و نویسندگان و اهل قلم بیانیهٔ در واقع بازتابی کانون نویسندگان را امضاء کرد. اما در سال ۱۳۴۹ که این جمع با مرگ «آل احمد»، از حدّت خود فروافتاده بود، سایه بدون روی و ریا استعفای خود را در میان جمع نوشت. تصور می‌کنم نویسندگان کانون می‌پنداشتند بدون پشتیبانی مردم می‌توانند به تحوّل و آزادی سیاسی و اجتماعی برسند، در حالی‌که بحث‌های آنان با «بی‌میلی و هراس یخ می‌کرد و ناقص می‌ماند.»[۴] در همین سال‌ها با تنی چند از اهل قلم، «یادنامهٔ تومانیان»، شاعر معروفِ ارمنی را تنظیم می‌نماید.

مهم‌ترین فعالیت فرهنگی و هنری او در این‌سال‌ها، شروع کار او در رادیو است: خرداد ۱۳۵۱، و سمتش هم سرپرست موسیقی ایرانی. برای سخن‌گفتن در این موضوع، باید، اندکی از پیوند شاعر و موسیقی سخن بگوییم: «من از قدیم با غزل شروع کردم، یک جوشش شعری در من بود. اوایل دلم می‌خواست که آواز یاد بگیرم، نه به عنوانِ آوازخوانی که صدا داشته باشد و بخواهد آواز بخواند. بیش‌تر مثل آن کنجکاوی‌های دیگری که داشتم و صحبتش را کردیم. این آواز یکی از علاقه‌های من

بود که تا امروز هم با من مانده است. من حالا هم شب و روز در حال زمزمه کردن هستم. تقریباً لحظه‌ای نیست که ساکت باشم.»[۵]

کنجکاوی و علاقه‌اش نسبت به موسیقی، او را به یادگیری وا می‌دارد: «آن‌موقع رادیو وسایل ضبط را نداشت و برنامه‌ها زنده پخش می‌شد. صفحهٔ گرامافون «قمر» و «تاج» و «ادیب» و «روح‌انگیز» بود و ما هم گرامافونی در خانه داشتیم. شب‌ها پای رادیو می‌نشستیم. برقِ شهر شب‌ها خیلی ضعیف می‌شد. فرستندهٔ رادیو تهران هم موج کوتاه نداشت و با یک موج متوسط برنامه پخش می‌کرد. با فرستندهٔ موج متوسط هم غروب‌ها و شب‌ها صدای رادیو حتی برای شهرستان‌های نزدیک مثل رشت، خیلی ضعیف می‌آمد. یک کافهٔ قنادی در رشت داشتیم به نام کافهٔ قنّادی «گلستان» که برای تقویت برق خودش ترانسفورمر خصوصی داشت. رادیویی هم آن بالا روی تاقچه گذاشته بود. توی خانه‌ها برق به حدی ضعیف می‌شد که رادیو کار نمی‌کرد. ما می‌رفتیم توی کافه «گلستان»، چای و بستنی می‌خوریم و می‌نشستیم تا وقتِ پخش موسیقی برسد. «بنان» و «دلکش» و «ادیب» می‌خواندند و ما گوش می‌کردیم. من حافظه‌ای فوق‌العاده داشتم. یک لحن را با یک‌بار شنیدن موبه‌مو حفظ می‌شدم. یا گاه حتی یک قصیدهٔ صد بیتی را با یک‌بار خواندن حفظ می‌شدم. من آواز را از رادیو گوش می‌کردم و می‌رفتم خانه، و مثلاً اگر شعری از «سعدی» را خوانده بود، می‌گذاشتم جلوی خودم و آن آواز را تکرار می‌کردم. خوب به‌یاد دارم در سال ۱۳۲۲ «ادیب خوانساری» غزلی از «سعدی» را در شور خوانده بود که: چه فتنه بود که چشم تو در جهان انداخت. و من روزهای زیادی می‌نشستم عینِ آن

آواز را با همان تحریرها تکرار می‌کردم. و به این‌طریق شروع به‌یادگیری آواز کردم. آن‌زمان تمام آوازهای «قمر» را موبه‌مو حفظ بودم.»[۶]

علاقه‌ای این‌گونه به موسیقی ایرانی، او را به دقیق‌شدن در شعر فارسی می‌کشاند: «وقتی شعری را در ذهنتان می‌خوانید، برای خواندن یک بیت، یک ثانیه وقت صرف می‌کنید. وقتی با صدا می‌خوانید می‌شود سه ـ چهار ثانیه، و وقتی با آواز می‌خوانید بیست ـ سی ثانیه خواهد شد. برای این‌که کلمات را باید بکشید، لذا تمرکز روی کلمات بیش‌تر می‌شود. این‌گونه پناه‌بُردن به آواز باعث شد که بدون داشتن استاد و بدون آموزش کلاسیک با شعر آشنا بشوم. خودم به‌مرور توانستم یک به‌یک رموز شعر را کشف کنم. خوانده‌هایم را می‌توانستم به هم ربط بدهم. وقت شعرخواندن می‌دیدم که مثلاً سیاه و سفید یا بلند و کوتاه یا شب و روز با هم می‌آیند. متوجه می‌شدم که پس، آوردنِ اضداد یکی از صناعات شعری است. سال‌های بعد هم که کُتُب علم بدیع را خواندم، متوجه شدم که همهٔ این‌ها را قبلاً کشف کرده‌ام. مثلاً در جایی خواندم که بیماری صرع را عوام به دیدن ماه نو مربوط می‌دانند. یا آدمی که جنّ و پری را می‌بیند، دیوانه می‌شود. بعد وقتی شعر می‌خواندم، می‌دیدم هر جا پری هست، دیوانه هم هست. پس این رابطه با آن قصه‌ها داشت. این‌طور رابطه‌ها را کشف می‌کردم. از طریق شعر به افسانه‌ها و اساطیر و ضرب‌المثل برمی‌گشتم. همهٔ این‌ها را مدیون یادگرفتن آواز هستم. چون زیاد می‌خواندم کم‌کم یادگرفتم که با سرعت بخوانم. من روزانه به‌طور متوسط ۵۰۰ـ۴۰۰ صفحه کتاب را یک‌نفس می‌خواندم! موقع غذا خوردن هم این خواندن قطع نمی‌شد. بشقابی گود داشتم که بدون

نگاه‌کردن قاشق را می‌زدم توی بشقاب و ندیده می‌خوردم! هنوز هم با دست چپ چنگال نمی‌گیرم، چون عادت داشتم با آن کتاب را باز نگه دارم.»[۷]

سایه، با این‌حال، خود را «فقط یک شنوندهٔ دوستدار موسیقی» می‌داند. هر چند در گفت و گو با او می‌توان به نکات طُرفه و جالبی دربارهٔ موسیقی ایرانی رسید: «بخش قابل توجه موسیقی ما موسیقی آوازی است. ظاهراً خیال می‌کنند که آوازِ ایرانی چیز یکنواختی است. این حرف ظاهراً درست به‌نظر می‌رسد، اما در واقع درست نیست. این موسیقی هم مثل همان سمفونی‌ها و سونات‌ها و کنسرتوها در موسیقی فرنگی است. هر اجرا حال و هوای خودش را دارد. در موسیقی ما خاصیت عجیبی است، مثل بازی شطرنج که حرکات پایانی ندارد.» به‌عنوان مثال اگر «برای درآمد ابوعطا سه نقطهٔ مشخص A و B و C داشته باشیم، یعنی این ملودی باید از نقطهٔ A شروع و از نقطهٔ B بگذرد و به C ختم شود تا درآمد ابوعطا باشد. در نتیجه خط‌های اتّصال این سه‌نقطه، یکی ـ دوتا نیست.» یا این‌نکته که «چون موسیقی آوازی ما ارتباط مستقیم با شعر دارد، پس خواننده باید خودش به تعبیری آهنگ‌ساز باشد. یعنی قدرتِ انطباق آهنگ و شعر را داشته باشد، یعنی خلاّقیّت داشته باشد. اگر خواننده بخواهد و بتواند شعر را درست بخواند، علاوه بر رعایت حالت و مضمونِ شعر، به جمله‌بندی شعر و جمله‌بندی موسیقی هم توجه کند. مثالی بیاورم: رواق منظر چشم من آشیانهٔ توست ـ کرم‌نما و فرودآ که خانه خانهٔ توست. مصراع اول این شعر دو بخش دارد: رواق منظر چشم من ـ آشیانهٔ توست. مصراع دوم سه بخش دارد: کرم نما و فرودآ ـ که

خانه ـ خانهٔ توست. پس ملودی که برای مصراع اول انتخاب می‌شود باید دو بخشی، و مصراع دوم، سه بخشی است.» و نکته‌ای دیگر: «تحریر در موسیقی ما قسمتی از جملهٔ موسیقی است که کلام بر نمی‌دارد. تحریر باید در جای خودش، آن‌جا که جمله اقتضا دارد، بیاید.»[۸]

کارِ سایه در شورای شعر و موسیقی رادیو، کاری بود ارزشمند و به‌جا: تهیه برنامه‌های «گل‌های تازه» و «گلچین هفته»، که پس از «گل‌های جاویدان»، «گل‌های رنگارنگ» پیرنیا، فصلِ درخشانی در موسیقی ایرانی عرضه کرده است.[۹] برنامه‌های او «زمینه‌های تازه، و بعضاً گستاخانه، و در مجموع توفیق‌آمیزی را در قلمروی موسیقی سنّتی می‌گشاید. وقت‌هایی به اتاقش می‌روم. او کم‌تر آن‌جاست و بیشتر در استودیوها و راهروها، در حال دویدن و سامان‌دادن کارِ سنگینی که تعهّد کرده است. سایه در رادیو مجال گفت‌وگوهای جدّی و مفصّل دربارهٔ هیچ‌چیز را، و طبعاً شعر را ندارد. «نیک‌زاد»، گویندهٔ برنامهٔ «گل‌های تازه» هم هست و گاهی با او، سراغ سایه را می‌گیریم. این بیت را هم او، از سایه برایم می‌خواند که به‌یادم می‌ماند:

سایه‌ام، دیوار بودم کاشکی
تکیه‌گاه یار بودم کاشکی

یک روز از سایه دعوت می‌کنم برای گفت‌وگو دربارهٔ شعرش در برنامهٔ «یک شعر و یک شاعر». به تعاریف و فروتنی برگزار می‌کند. تن می‌زند. علاوه بر گرفتاری‌هایی که دارد، در او یک حسّ در سایه‌ماندن، و یک میلِ خود را به‌چشم نکشیدن، وجود دارد که ربطی به خجالت یا خودکم‌بینی یا مثلاً عدمِ اعتماد به نفس ندارد! بیش‌تر به استغنا پهلو

می‌زند تا چیز دیگر.»[۱۰] شاید به همین دلیل است که سایه در استدلالِ نام شاعری‌اش می‌گوید که حروف و کلمات برای او ابعاد مختلفی از قبیل سردی و گرمی، رنگ و غیر آن دارند: «حروف و کلمات برای من رنگ دارند: ر خاکستری، گ نارنجی، ج سیاه است و یا کلمات برایم سرد و گرم‌اند: سایه کلمه‌ای سرد است. گُلابی کلمه‌ای گرم است. به گمانِ من در کلمهٔ سایه یک مقدار آرامش و خجالتی‌بودن و فروتنی و بی‌آزاربودن هست؛ این‌ها برای من جالب بود و با طبیعت من می‌ساخت.»[۱۱]

فعالیت‌های هنری سایه در سامان‌بخشیدن به موسیقی سنتی ایران منحصر به رادیو نیست. او در سال ۱۳۵۳ با همکاری «محمدرضا لطفی»، «گروه موسیقی شیدا» را بنیاد می‌نهد و در سال بعد با همکاری «حسین علی‌زاده» و «پرویز مشکاتیان»، «گروه موسیقی عارف» را. نیز با همکاری و کمک همین موسیقی‌دانان، پس از انقلاب، «کانون چاووش» را تأسیس می‌کند. در هر حال او «در تهذیب موسیقی ایرانی» تا آن‌جا که در اختیار او بوده است، سهمی چشم‌گیر دارد. «محمدرضا شجریان»، خوانندهٔ ارزشمند، گذشته از استعداد ذاتی و همت و کوشش فراوانش به کشف و آموزش، تا حدّ چشم‌گیری نیز وام‌دارِ راهنمایی‌های سایه است. فرزند سایه، «یلدا» و همسرش «مجید درخشانی» نیز «هر یک موسیقی‌دان و نوازنده‌ای هنرمند»[۱۲] به شمار می‌روند.

نمی‌توانیم از پیوند سایه و موسیقی سخن بگوییم و از تصنیف‌های او حرفی به‌میان نیاوریم: «این درست که بیش‌ترِ آن‌ها غزل‌هایی است که بعد، روی آن‌ها آهنگ گذاشته‌اند. اما صرف‌نظر از چیرگی آهنگ‌ساز در تلفیق شعر و موسیقی (که بیش‌تر آن‌ها کار «محمدرضا لطفی» است)

ظرفیت شعر سایه را نیز نباید فراموش کرد. آن وسواس در گزینشِ واژه‌ها که گاه کار سایه را به‌نوعی منبّت روی کلام شبیه می‌کند و آن گوش درونی آموخته با وزن و آهنگ و هماهنگی صوت‌ها و صداها که او دارد، به شعرش اهلیّتی داده است که با موسیقی زیباتر تلفیق شود و مُنسجم‌تر. فراموش نکنیم که بسیاری از نمونه‌های موفق این تلفیق در این پانزده ـ بیست‌سال اخیر، شعرش به سایه تعلّق داشته است: «بهانه» [ای عشق همه بهانه از توست]، «ترانه» [تا تو با منی، زمانه با من است]، «در کوچه سار شب» [در این سرای بی‌کسی، کسی به در نمی‌زند]، «بهار سوگوار» [نه لب گشایدم از گل، نه دل کشد به نید]، «حصار» [ای عاشقان! پیمانه‌ها پُرخون کنید]، «زندان شب یلدا» [چند این شب و خاموشی؟ وقت است که برخیزم]، «همیشه در میان» [نامدگان و رفتگان، از دو کرانهٔ زمان]، و بالأخره تصنیف کهنه‌نشدنی «تو ای پری کجایی»، که از زیباترین نمونه‌های پیاده‌کردن شعر روی آهنگ است.»[۱۳]

ـ سایه و همکارانش در گروه «شیدا» و «عارف»، در اعتراض به واقعهٔ ۱۷ شهریور در میدان ژاله، روز بعد از کار در رادیو استعفا دادند و بیرون آمدند. در این سال‌ها جز «سیاه مشق دو» [۱۳۵۲] دفتر دیگری از او انتشار نیافت، هر چند دیگر شعر او معرفی و کتاب و دفتر نمی‌خواهد، «شعرش آفاق را گرفته است.» نیز به روایت یکی از شاعران افغانستانی «سایه را به همان‌اندازه و پیمانه‌ای که در ایران ارج می‌نهند، در افغانستان و تاجیکستان نیز دوست می‌دارند و بسیاری از غزل‌های او را آوازخوانان و آهنگ‌سازانِ افغانستان و تاجیکستانی با آهنگ‌هایی که بر آنها نهاده‌اند، می‌خوانند.»[۱۴] سایه در سال ۱۳۵۲ [۱۹۷۳م.] به همراه «رعدی آذرخشی» و «صادق چوبک» در همایش نویسندگان آسیا و آفریقا و

آمریکای لاتین در آلماآتا [قزاقستان] و گردهم‌آیی دربارهٔ شعر آسیا و آفریقا و آمریکای لاتین در ایروان [ارمنستان] شرکت می‌کند. البته در آن سال‌ها چنین اجازه‌ای به‌سختی برای هنرمندان و اهل قلم ایرانی از سوی سازمان امنیت صادر می‌شد و این‌بار هم مشکلات بسیاری پیش آمد.[۱۵]

سایه با شوق در شب‌های شعر «انجمن فرهنگی گوته» [۱۳۵۶] شرکت جُست و با شعرهایش نوید صبح آزادی و طلوع پیروزی را داد. با فعال‌شدن کانون نویسندگان، از همراهی با این گروه نیز خودداری نورزید، ولی پس از بیرون‌آمدن یا اخراج یا انشعاب عده‌ای از اعضاء به دلیل مسایلی که در نخستین سال‌های انقلاب پیش آمد، سایه نیز به گروه جدید «شورای نویسندگان و هنرمندان» پیوست، که در عمل روی به حزب توده داشت. اما سایه مردِ میدان سیاست و حزب نیست، بزرگ قلمروی هنر و شعر است. شعرش شِکْوِه و شور و شرارهٔ روح هنرمندانهٔ اوست. هر چند او در این‌سال‌های منتهی به انقلاب، شعلهٔ غزل‌ها و اشعار نوی خود را به دلبستگی‌های آرمانی خود اختصاص داد و بی‌صبرانه در انتظار فردا ماند. دو دفترِ «تا صبح شب یلدا» [برگزیده اشعار، همراه دو نوار کاست] و «یادگار خون سرو» [هدیه‌شده به «مرتضی کیوان»] در سال ۱۳۶۰ حاصل این آرزوها و آرمان‌ها و امیدهاست. وقتی هم که در اردیبهشت ۱۳۶۲ به فراخنایِ هول‌آوری فروافتاد که سزاوارش نبود، ترجیح داد که تنها «شب‌های ملال‌آور پاییز» را با «غزل‌های غم‌انگیز» از سر بگذراند. مدد شعر و سخنِ کسی که او را زمانی «پدر و پیر و اندوه‌گُسارِ» خویش خوانده بود، همراهش شد تا از قفس برون پرید: اردیبهشت ۱۳۶۳. اما اکنون سایه هم پیر شده است.

مراجع و یادداشت‌ها [در نغمهٔ موسیقی و «یادگار خون سرو»]

۱ـ در بگشایید، **الهی**، دفتر هنر، ص ۵۱۳.
۲ـ خط طولانی دیدار با سایه، **حسین منزوی**، دفتر هنر، ص ۴۴۹.
۳ـ گفته‌ها و ناگفته‌ها، **محمدعلی اسلامی نُدوشن**، یزدان، ۱۳۷۵، ص ۷۸.
۴ـ خاطراتی از فصل اول کانون نویسندگان ایران [۱۳۴۹ـ۱۳۴۶]، **محمدعلی سپانلو**، کلک، سال اول، ش ۴، تیر ۱۳۶۹، ص ۱۱۴.

بیش‌تر روایت‌هایی که از نخستین کانون نویسندگان عرضه‌شده، مربوط به امضاءکنندگان و اعضای آن بوده است. بد نیست نگاه نویسنده‌ای توانا اما تک‌رو را هم نسبت به این حرکت نیز بخوانیم: «شجاع‌الدین شفا مشاور فرهنگی دربار می‌خواست یک مجموعهٔ رسمی نویسندگان درست کند، کسانی که مخالف بودند و سلسله‌جنبان آن‌ها مرحوم «آل احمد» بود، در فکر جلوگیری از آن افتادند و خواستند خود کانونی درست کنند. «آل احمد» تلفن کرد و از من خواست که به جمع آنها بپیوندم. من اسم بعضی از همکارانش را پرسیدم، چون شمرد، گفتم: از نظر اصول موافقم، ولی در میان این‌ها کسانی هستند که من اسم خود را در کنار اسم آنها نمی‌گذارم. نه آن بود که با کسی اختلاف شخصی داشته باشم، اختلاف اصولی بود. کسانی بودند که دشمن قسم‌خوردهٔ فرهنگ ایران و جامعهٔ ایرانی شناخته‌شده بودند. من هرگز نمی‌توانستم با آن‌ها دور یک میز بنشینم، ولو بعضی از آنان را به عمرم هرگز ندیده بودم. در آن‌زمان گویا کسانی به منظور ایجاد کانون با «هویدا» هم ملاقات کرده بودند، و اگر اشتباه نکنم شخص «آل احمد» نیز در این جلسه حاضر بوده است. «هویدا» بنا به روش شیره مالی که داشت، وعده‌هایی داده بود، ولی کار به جایی نکشید».
گفته‌ها و ناگفته‌ها، **اسلامی ندوشن**، ص ۴۲.
۵ـ حدیث نفس، سایه، دفتر هنر، ص ۵۲۰.
۶ـ حدیث نفس، سایه، ص ۵۲۱.
۷ـ حدیث نفس، سایه، ص ۵۲۱.
۸ـ حدیث نفس، سایه، صص ۵۲۱ـ۵۲۲.
۹ـ چهل سال، **بهبهانی**، ص ۴۵۹.
۱۰ـ خط طولانی، منزوی، صص ۴۴۹ـ۴۵۰.
۱۱ـ حدیث نفس، سایه، ص ۵۱۲.

«آرتور رمبو» هم در شعر «مصوّت‌ها» [Voyelles] حروف را به‌رنگ‌ها و اشکال مختلف نام می‌برد. در شعر فارسی هم این موضوع سابقه دارد. ن. ک:
بنیاد شعر نو در فرانسه، **حسن هنرمندی**، زوّار، ۱۳۵۰، صص ۲۴۴ـ۲۴۵.
۱۲ـ چهل سال، **بهبهانی**، ص ۴۵۹.
۱۳ـ خط طولانی، **منزوی**، ص ۴۵۲.

۱۴ـ به ترتیب از استاد «ایرج افشار» [آینده، سال ۱۷، ش ۹ـ۱۲، آذر ـ اسفند ۱۳۷۰، ص ۹۱۶]، و شاعر افغانستانی، «بی‌رنگ کوهدامنی» [سایه و قلمرو زبان فارسی، دفتر هنر، ص ۵۳۳] است.

۱۵ـ روایتی از این مشکلات، و برخی دشواری‌های شخصی دو تن از کسانی که قرار بود در این همایش‌ها شرکت کنند [و بی‌تردید نمودهایی است از مسایل و گره‌های داخلی روشنفکران ایران]، یعنی «م. ا. به آذین» و «کسرایی» در خاطرات آن یک آمده است:

از هر دری... (زندگی‌نامهٔ سیاسی ـ اجتماعی)، م. ا. به آذین، جامی، ۱۳۷۰، صص ۱۴۷ـ۱۵۰.

۴. با «حافظ» و «سبوی شکسته» [۱۳۶۴ ـ ۱۳۷۶]

دوره‌ای دیگر در زندگی سایه آغاز می‌شود. این فصل را، او در هم‌نفسی با «حافظ» می‌گشاید و حدود یک دهه جسم و روح، و توش و توانش را در تهیه و تنظیم متن منقّح و آراسته‌ای از دیوانِ «لسان‌الغیب» می‌گذارد. اما امواج زندگی، سایه را ناگزیر از مسافرت به اروپا و اقامت در شهر کلنِ آلمان می‌کند: ۱۳۶۶. پیش از آن، همراه دوستش «محمّدرضا شفیعی کدکنی»، شاعر و پژوهندهٔ نامور به دیدار «سیّدمحمّد حسین شهریار» می‌رود. این دیدار در غزل «م. سرشک» چنین بازنموده شده است:

«از بیم گذشتیم و به امید رسیدیم
با سایه به سرمنزل خورشید رسیدیم

با توشه‌ای از تشنگی و شوق در این‌راه
رفتیم و بدان کعبهٔ امید رسیدیم

آن‌سوی بیابان طلب، مقصدِ ما بود
در سایهٔ سیمرغ به تجرید رسیدیم

در فرّ و فروغ گهری ناب که نامش
در حوصلهٔ بحر نگنجید رسیدیم

تا مشرق آن شمس حقایق که دگربار
از مطلع تبریز بتابید رسیدیم»[۱]

این، واپسین‌دیدار سایه و «شهریار» است: «چند لحظه پیش آمد که همراهان با خود گرم گفت‌وگو شدند و مجالی پیش آمد که آهسته با هم درد دل کنیم... گفتم: دو تنها رو، دو سرگردان بی‌کس... بُغضش ترکید و با گریه گفت: اگر «حافظ» را نداشتیم، چه خاکی به سرمان می‌کردیم! می‌دانستم که آخرین‌دیدار است. چه دیداری! و چه وداعی! شیون ما را همسایه‌ها می‌شنیدند.»[۲] دیگر دیداری رخ نمی‌دهد و «شهریار»، به دنبالِ یک بیماریِ دراز دامن در شهریور ماه سال بعد، ۱۳۶۷، در بیمارستانی در تهران بدرود حیات می‌گوید، و روز بعد در «مقبرةالشعرای تبریز»، در کنارِ شاعران قدیم ایران مانند «خاقانی شروانی»، «اسدی توسی»، «قطران تبریزی»، «کمال خجندی» و دیگران به خاک سپرده می‌شود.

سایه دیگر سایهٔ جوان نیست. برفِ پیری بر موی و روی او نشسته است. در نگاه یکی از شاعران هم‌نسل سایه که مدت‌ها او را ندیده بود، ریش‌سفید سایه تا پرِ شالش بود، «اگر چه شال نبسته بود. چشم‌های سیاهش به گودی نشسته بود و چهره‌اش وقارِ شصت‌وچند سالگی‌اش را

پذیرا شده بود.»[۳] در خاطرهٔ یکی از دوستان دوران تحصیل هم این‌که: «به اتفاق ایشان و «آلما» خانم به دیدن دوست مشترکمان، دکتر «مهدی فروغ» رفتیم. وقتِ خداحافظی دکتر «فروغ» مرا به کناری کشید و گفت: فلانی! شما گفته بودید که با سایه به دیدنِ من خواهید آمد. از شما چه پنهان، وقتی در را باز کردم، خیال کردم منصرف شده‌اید و «براهمس» را با خودتان آورده‌اید! سایه با آن ریش انبوه، واقعاً قیافهٔ «براهمس» را پیدا کرده است.»[۴]

برای سایه در اروپا و آمریکا، شب‌های شعر و مجالس شعرخوانی ترتیب داده می‌شود که در بعضی از آنها شرکت می‌جوید: ۱۳۶۷ [آلمان / اتریش / دانمارک]، ۱۳۶۸ [آلمان / دانمارک]، ۱۳۷۱ [هلند]، ۱۳۷۳ [سوئد / نروژ / دانمارک]، ۱۳۷۴ [آمریکا، کانادا، فرانسه]. دفترها و مجموعه‌های شعرش هم در تهران انتشار می‌یابد: «سیاه مشق سه» / ۱۳۶۴، و تجدید چاپ دفترهای «شبگیر» و «یادگار خون‌سرو» در همین سال. در سال ۱۳۶۹ برگزیده‌ای از همهٔ دفترهای شعر سایه به انتخاب استاد «شفیعی کدکنی» منتشر می‌شود که پس از آن، چندبار، نشرِ آن تجدید می‌شود. نیز در سال ۱۳۷۱، «سیاه مشق چهار» نشر می‌یابد که اشعار جدیدتر شاعر را هم در برمی‌گیرد.

برای این شاعر پیر و ارجمند، دیگر «شکوه جام جهان‌بین» شکسته است. و اکنون:

«منِ شکسته‌سبو چاره از کجا جویم
که سنگ فتنه سرِ خم شکست ای ساقی

صفای خاطر دُردی‌کشان ببین که هنوز
ز دامَنَت نکشیدند دست ای ساقی

زِ رنگِ خونِ دلِ ما که آبِ رویِ تو بود
چه نقش‌ها که به دل می‌نشست ای ساقی

در این دو دم مددی کن مگر که برگذریم
به سربلندی از این دیرِ پست ای ساقی»[۵]

دیگر به «آسمان کبود نگاه نمی‌گرداند» و به هر چه می‌نگرد «با دریغ و بدرود است.» زیرا:

«نبود در صدفی آن گُهَر که می‌جُستیم
صفای اشک تو باد ای خرابِ گنج امید»[۶]

تنها این غم‌ها و بدرودها نیست. اندوه و غمِ یارانِ رفته هم است. بعد از «شهریار» [۱۳۶۷]، سوگ «اخوان» [۱۳۶۹] پیش می‌آید و سپس «زُهَری» [۱۳۷۳] و «کسرایی» [۱۳۷۴]. در مهرماه ۱۳۶۹ در کُلن به‌یاد دوست دیرینش «م. امید» چنین سروده است:

«رفت آن یار و داغ صد افسوس
بر دل داغدار یار گذاشت

ما سپسْ‌ماندگانِ قافله‌ایم
او به منزل رسید و بار گذاشت

در جوانی کنار هم بودیم
چون جوانی مرا کنار گذاشت

.....

مست هشیار بود و رندانه
دست بر مست و هوشیار گذاشت

.....

تلخ چون باده، دلپذیر چو غم
طُرفه شعری به یادگار گذاشت

.....

سینهٔ سایه بین که داغ امید
بر سرِ داغِ شهریار گذاشت

اشک خونین من، از این ره دور
گل سرخی بر آن مزار گذاشت»[۷]

کوشش و جُست‌وجوی سایه دربارهٔ «حافظ» سرانجام در سال ۱۳۷۳ انتشار می‌یابد و در سه قطع وزیری، رحلی، جیبی تا سال ۱۳۷۶، سه‌بار تجدید چاپ می‌شود. استقبال از آن، بسیار است. در نظر بسیاری از دوستداران «حافظ»، سایه «روش شناسی و دقت‌های یک محقق را با ذوق و حُسن سلیقهٔ یک شاعر توأم کرده و دیوانی پدید آورده است که در دست‌گرفتن، ورق‌زدن و خواندن هر غزلِ آن لذت‌بخش است.» از شیوهٔ چاپ پاکیزه و زیبای کتاب هم باید یاد کرد که «خالی از جلوه‌های

مرسوم متظاهرانه برای کتاب‌های به‌اصطلاح نفیس»[۸] است.

سایه دربارهٔ «حافظ» اعتقاد دارد که «از صورت شعر» او سخن‌ها می‌توان گفت و بسیار گفته‌اند. اما همین‌که به‌معنی رو می‌کنی، آن شیرین‌کار به طنّازی می‌گریزد و از گوشه‌ای دیگر چشم و ابرو می‌نماید. گویی در پشتِ گوشِ تو زمزمه می‌کند و تا برمی‌گردد آوازش از عرش می‌آید. زبانش آن‌چنان ساده و آشناست که انگار ترانه‌اش را از عهد گهواره شنیده‌ای و آن‌چنان با رمز و مُعمّا می‌گوید که پنداری پیامی است که از کهکشان‌های دور می‌رسد. این آشنا رویی و گریز رنگی به دو واسطه است: صورت و معنی شعر او. و این هر دو، به‌گونه‌ای اعجاب‌انگیز هم‌دست و هم‌داستان‌اند. لفظ چون رنگین‌کمانی است که به هر نظر از رنگی به رنگی می‌غلتد. و مضمون همچون امواج ناقوسی است که در بازگشت از هر زاویه طنینی دیگر دارد. ایهامی که صفتِ شاخص شعرِ حافظ است، تراویده از پری‌خانهٔ پُرنقش هزارآینهٔ ضمیر اوست که بر طیفِ اسرارآمیز زبانش عکس می‌اندازد. یگانگی تفکیک‌ناپذیر صورت و معنی چون جان و تنِ زنده.»[۹]

در حالی‌که به نظر سایه «این ماییم که می‌خواهیم او را زمینی یا آسمانی ببینیم. شعر او چون دوردست افق بوسه‌گاه آسمان و زمین است. آسمانی است، زیرا آن‌چه از خوبی و پاکی و عدل و امن می‌جوید، در این تیره‌خاکدان نمی‌یابد؛ و زمینی است، زیرا آن‌چه از ناز و نوازش و نوا می‌خواهد، در همین سایهٔ بید و لب کشت فراهم است. پس اشاره‌اش به دورگاهِ آسمان است، و چشم و دلش در زمین می‌گردد. هوشمندی است تشنهٔ دانستنِ راز دهر و معمّای وجود. نگران سرنوشتِ انسان و آزرده از

رنج و ستمی که به ناروا بر فرزند آدم می‌رود. فرزانه‌ای است که پیوسته در طلب حقیقت است. اما پابستهٔ هیچ حقیقت قراردادهٔ‌ای نیست. پُرسنده‌ای است ناخُرسند. چون و چرای او پاسخی نمی‌یابد. یکی از عقل می‌لافد، یکی طامات می‌بافد... برهان علم و عقل را دلش نمی‌پذیرد، و توجیه ملل و نحل را عقلش نمی‌پسندد. احکام و آراء و اصول و فصول را در بوتهٔ دل و جانِ خویش می‌گُدازد و حاصل این جذب و ذوب آیینی است که خود، آن‌را، بی‌اندیشه از سرزنش مدّعیان، شیوهٔ مستی و رندی می‌نامند.»[۱۰]

با این توجه و نگرش است که شاغر به حافظ نزدیک شده و در دههٔ ششم عمر، لحظه‌ها و دقایق بسیاری بر سر دیوانش گذارده است. او در این‌راه چگونه روشی داشته است؟ سایه اصلِ تکیه بر کهن‌ترین نسخه یا نسخه‌ها را در نفس خود صحیح و معتبر می‌داند، «زیرا هر چه نسخه جدیدتر، یعنی به فاصلهٔ دورتر از زمان شاعر نوشته شده باشد، احتمال تغییر و تحریف و دخل و تصرف در آن بیش‌تر است» با وجود این اشکالاتی منطقی بر این روش وارد است: «اول این‌که تاریخ نسخه‌هایِ کهن، بسیار به‌هم نزدیک است. چنان‌که چهارده نسخهٔ مستند شادروان استاد دکتر «خانلری» هر کدام یک تا چهار سال، و تنها نسخه‌های ل و م نُه سال از هم فاصله دارند. و این مدت بسیار کم‌تر از آن است که مشمولِ حکم مرور زمان و موجب تحریف و تصریف در آن شود. دوم این‌که تاریخ نسخه‌ها، تاریخ کتابت است و هیچ‌یک از کاتبان نگفته‌اند که متن را از کجا آورده‌اند. چه‌بسا کاتبی دیرتر از دیگری ولی از منبعی نزدیک‌تر به شاعر نوشته باشد. سوم این‌که شاید در جهان هیچ‌متنی چون

«دیوانِ حافظ» نباشد که پدیدآورنده، خود این همه تغییر و تبدیل در آن روا داشته باشد.» در واقع «اگر از بعضی خطاهای کاتبان کم‌سواد، که تشخیص آن دشوار نیست، بگذریم و برخی اشتباه‌های سمعی و بصری آنان را نادیده بگیریم، سهم مختصری برای عمد و غرض کاتبان می‌ماند. عمدهٔ اختلاف‌ها و نسخهٔ بدل‌ها کار خود شاعر است که با وسواس و موشکافی شگفت‌آوری شعر را گام‌به‌گام به‌سوی کمال و تعالی لفظی و معنوی برده است.»[۱۱]

از این‌رو به این عقیده می‌رسد که «برای رسیدن به کلام اصیل خواجه، باید تلقی او را از جمال جهان و جهانِ جمال دریافت و مسیر خلاقیّت او را باز شناخت و با معیار و میزان‌هایی فراهم آمده از ویژگی‌های زبان او، به جُست‌وجو در نسخه‌های مختلف پرداخت (ترجیحاً نسخه‌های بازمانده از نیمهٔ اول قرن نهم و در صورت لزوم نیمهٔ دوم و حتی بعد از آن). شرط لازم توفیق در این‌کار دوری‌جُستن از آفت عادت و بیرون‌جَستن از دام ذوق و پسند روز است.»[۱۲] در مَثَل به «هم‌آوایی هِجاها» و جنبه‌های موسیقیایی مانند تکیه، و صناعات شعری از قبیل انواع جناس‌ها در بسیاری از ابیات می‌توان توجه کرد و این کاری است که سایه بدان دست یازیده است. هر چند به این نکته نیز اشاره می‌کند که به‌رغم دقت در «کمال موسیقیایی و تنوّع رشته‌های رنگارنگ مناسبت‌های لفظی و معنوی»، گاه به ابیاتی هم می‌رسیم که «در ظاهر، یکی جانشین دیگری است و هر یک از زاویه‌ای درخشندگی خاص دارد و جوینده را در بر گرفتن یکی و فرونهادن دیگری حیران

می‌گذارد.»[۱۳]

سایه در این‌کار سی نسخهٔ خطی را که متعلّق به نیمهٔ نخست و دوم سدهٔ نهم بوده، مورد رجوع قرار داده است. نسخهٔ سی‌ویکم، «حافظ معروف قدسی» است که «صرف‌نظر از عیب‌های اساسی، در مجموع نسخهٔ قابل توجهی است و جویندهٔ کلام «خواجه» از آن بی‌نیاز نیست.»[۱۴] غالب این نُسَخ مورد استفادهٔ حافظ‌پژوهان معاصر در چاپ‌های گونه‌گون دیوان بوده است. نیز هم‌چنان که مُصحّح، خود، تأکید ورزیده در «بازخوانیِ متن تهیه‌شده و آماده‌کردن متن نهایی» از «دانش و نکته‌سنجی و حضورِ ذهن» دوستِ شاعر و ادیبش، دکتر «شفیعی کدکنی» نیز بهره برده است.[۱۵]

روش مُصحّح در تصحیح کتاب، آمیخته‌ای از ذوق و دقت علمی است. این روش را عده‌ای می‌پسندند [نمونه‌های دیگر آن «حافظ» «پژمان بختیاری» و «انجوی شیرازی» است] و عده‌ای هم نمی‌پسندند. یکی از کسانی که نمی‌پسندد و در این زمینه، کار سایه را مورد انتقاد قرار می‌دهد، دکتر «اسلامی نُدوشن» است: «چون شعر «حافظ» با دقت ریاضی‌وار و ترکیب شیمی مآب سروده‌شده است، آهنگ و صوت و حرف می‌توانند در تشریح و رازیابی آن مُؤثّر باشند، ولی کارِ تصحیح که باید با منطق سرد امانت‌داری همراه باشد، جدّی‌تر از آن است که وظیفهٔ خود را به این تفنُّن سامان‌یافته بیابد. اگر اصلِ اصالت متن، علی‌العموم، پذیرفته شده است، برای دست‌یافتن به حقیقت است، یعنی آن‌که تعلّق هر چیز به صاحبش باز شناخته شود، وگرنه هستند ابیاتی، چه در حافظ و چه در دیگران، که کسانی به‌مرور

آنها را "ساب" داده‌اند، و روان‌تر از اصل به‌نظر می‌آیند.»[۱۶]

در هر حال چه، تنها به روش علمی تکیه داشته باشیم و چه نداشته باشیم، «حافظ به سعی سایه» در میان تصحیح‌های گونه‌گونی که از دیوان حافظ صورت‌پذیرفته [و مهم‌ترین آن‌ها کوشش‌های «پژمان بختیاری»، «قزوینی ـ غنی»، «انجوی»، «خانلری» و چند تن دیگر است]، کاری زیبا و ارزشمند شمرده می‌شود. زیرا پس از زنده‌یاد «پژمان»، که تصحیحش را در دورهٔ «رضاشاهی» انجام داد و نسخه‌های معتبر قدیمی چندانی در دسترس نداشت، کار سایه در میان تصحیح‌های ذوقی ـ علمی دارای اعتبار است، آن‌هم به‌وسیلهٔ یک شاعر گزیده‌گوی که با شاعر بزرگی چون «حافظ» زیسته است؛ او نکته‌سنجی‌های ادبی و هنری را با روش علمی درهم آمیخته است، و این چیز اندکی نیست.

سایه، تصحیح «حافظ» خود را به همسرش، «آلما» پیشکش کرده است که «در سال‌های دراز تهیه و تنظیم این کتاب و سفرهای ناگزیر، رنج دوری و تنهایی را پیرانه‌سر بر خود هموار کردیم.»[۱۷] با نشر چهارم «دیوان حافظ»، سایه هفتادسال زندگی را پشتِ سر نهاده است. او از «نخستین نغمه‌ها» در نوزده‌سالگی تاکنون راه درازی را پیموده است.[۱۸]

مراجع و یادداشت‌ها [با «حافظ» و «سبوی شکسته»]

۱ـ به نقل از : خط طولانی، منزوی، دفتر هنر، ص ۴۵۳.
۲ـ حدیث نفس، سایه، دفتر هنر، ص ۵۱۹.
۳ـ چهل‌سال، بهبهانی، دفتر هنر، ص ۴۶۰.
۴ـ سایه در دبیرستان تمدّن، اندیشه، دفتر هنر، ص ۵۳۰.
۵ـ سیاه مشق چهار، سایه، زنده‌رود، ۱۳۷۱، ص ۳۱۸.
۶ـ سیاه مشق چهار، سایه، صص ۳۱۱ـ۳۱۳.
۷ـ سیاه مشق چهار، سایه، صص ۳۰۸ـ۳۱۰.
۸ـ حافظ به سعی سایه و مطالبی دیگر، کریم امامی، کلک، ش ۵۵ـ۵۶، مهر ـ آبان ۱۳۷۳، ص ۸۴.
۹ـ حافظ، به سعی سایه، کارنامه، چ ۴، ۱۳۷۶، ص ۱۹.
۱۰ـ حافظ، به سعی سایه، صص ۱۹ـ۲۰.
۱۱ـ حافظ، به سعی سایه، صص ۲۰ـ۲۱.
۱۲ـ حافظ، به سعی سایه، ص ۲۱.
۱۳ـ حافظ، به سعی سایه، ص ۳۹.
۱۴ـ حافظ، به سعی سایه، ص ۴۹.
۱۵ـ حافظ، به سعی سایه، صص ۳۲ـ۳۳؛ که در طیِ آن نمونه‌ای هم از این نکته‌سنجی و حضور ذهن یاد شده است.
۱۶ـ یک نگاه اجمالی بر حافظ به سعی سایه، محمدعلی‌اسلامی ندوشن، هستی، سال ۲، ش ۵، بهار ۱۳۷۳، صص ۲۱۸ـ۲۱۹.
استاد «اسلامی نُدوشن» همچنین اشاره می‌کند که «اهمیت نقش حرف و آهنگ و صوت در شعر «حافظ» (به منظور تشریح و کشف ظرایف آن، و نه تصحیح) سال‌ها پیش» به‌وسیلهٔ ایشان در مقالهٔ «حافظ، شاعر دانندهٔ راز» [یغما، سال ۱۶، مرداد ۱۳۴۲] عنوان شده و در کتاب «ماجرای پایان‌ناپذیر حافظ» [یزدان، ۱۳۶۹ و چاپ‌های بعدی] تجدید چاپ شده است.
۱۷ـ حافظ، به سعی سایه، ص ۱۸.
۱۸ـ یکی از هنرمندان ایرانی که در سال‌های اخیر در شناسایی چهره‌های ادب معاصر، کوشش‌های فراوانی داشته [«بیژن اسدی‌پور»]، در اسفندماه ۱۳۷۴ ویژه‌نامه مُفصّلی از آرا و نوشته‌ها و خاطرات شاعران و نویسندگان و قلمزنان معاصر دربارهٔ سایه ترتیب و انتشار داد. این ویژه‌نامه به لطف شاعر گرامی، آقای «مهدی اخوان لنگرودی» در اختیار راقم این سطور قرار گرفت که در هنگام نگارش این کتاب، از آن بهره بردم.

۲. تأمّلاتی در شعرها

۵. شعرهای آغازین

شعرهای آغازین سایه در «نخستین نغمه‌ها» گرد آمده‌اند؛ شعرهایی از ۱۳۲۱ تا ۱۳۲۴ خورشیدی، یعنی حدود پانزده‌سالگی تا هجده‌سالگی. بر این دفتر که در سال ۱۳۲۵ در رشت انتشار یافته، «مهدی حمیدی شیرازی» و «عبدالعلی طاعتی» مقدمه‌هایی نوشته‌اند.

«نخستین نغمه‌ها» شامل دو بخش است. بخش نخست عنوانی ندارد و بهرهٔ دوم با عنوانِ «اشک‌ها» متمایز شده است. اشعار هر دو قسمت حکایتِ شور و عشق و جوانی است. در آن‌ها به سنت‌های ادبی توجه بسیاری شده و از شاعران قدیم، غالباً تکیهٔ بیش از حدی به «حافظ» و «سعدی» دیده می‌شود. به خصوص از لحاظِ روانی زبان و الفاظ و شکل طبیعیِ وزن و قافیه تأثیر غزل‌های «سعدی»، به‌خوبی آشکار است:

«رفته‌ای از بر سایه، نفسی باز پس آی
که من آن صبر ندارم که نشینم بی‌تو»

[نخستین نغمه‌ها، ۲]

«رفتی و بازآمدی ای جان [به] پیشِ سایهٔ خود
گر هم اول‌روز آزارم نمی‌کردی چه می‌شد»

[نخستین نغمه‌ها، ۳]

«دست حسرت گَزَم امروز که ای درد و دریغ
قدر آن شب چه ندانستم و نادان بودم

سایه از فرطِ خوشی، دوش چو سعدی می‌گفت
آمدی وه که چه مشتاق و پریشان بودم»

[نخستین نغمه‌ها، ۵]

در هر حال چنین غزل‌های روان و بی‌تعقیدی از یک نوجوانِ پانزده‌ساله بسیار شگفت‌آور و طُرْفه می‌نماید. هم‌چنان که شعرهای دیگر او مانند:

«این چنین با حال زارم در فکند آن سنگدل
هر چه افغان کردم، از دست غمش نشنید و رفت

ما ندادیمش به عالم، گرچه او ما را فروخت
ما نرنجیدیم از او، گر او زِ ما رنجید و رفت»

[نخستین نغمه‌ها، ۱۵]

که هر چند عشقی به صراحت زمینی را نشان می‌دهد، اما گاه در برخی غزل‌ها، به‌سوی تعابیری «حافظ» گونه به پیش می‌رود:

«نه، عجب نیست اگر بخت مدد فرماید
ناامیدم مکن ای مدّعی از لطف خدای
گرچه چون ذره حقیرست، به خورشید رسد
سایه‌ای گر فکنی بر سر سایه چو هُمای»

[نخستین نغمه‌ها، ۱۹]

بهره‌گیری شاعر از سنّت ادبی، یعنی مجموعهٔ آن‌چه از فکر و صنعت و هنر و تلمیح و قدرت ادبی شاعران کلاسیک فارسی به‌دست می‌آید، گاه به شکلی ساده و ابتدایی و مُتصنّع در می‌آید:

«یارِ من در جمع خوبان شهریاری می‌کند
گل به پیش روی او اقرارِ خواری می‌کند

ماه من گردیده شمع محفل بیگانگان
دیده‌ام شب تا سحر اخترشماری می‌کند

اشک من خونین شد از هجر رخ آن بی‌وفا
دیده‌ام را بین چه‌سان یاقوت باری می‌کند.»

[نخستین نغمه‌ها، ۲۱]

و گاه هم، استفاده از ترفندهای کلامی ـ زبانی، که نمونه‌های آن در شعر سنّتی قدیم و جدید به چشم می‌خورد، شکل معقول‌تری به خود می‌گیرد. هر چند ممکن است ذهن‌های خو نکرده و گریزان از حالت‌های سنّتی و معهودِ شعر فارسی را از خود بِرَماند:

«وه! چه خوش جانبازی و دیوانگی پروانه کرد
آتش اندر بال خود زد، باز هم پروا نکرد

مرغ مسکینِ دل من تا به دامت اوفتاد
بستی‌اش آن‌سان که تا روزِ ابد پَر، وا نکرد»

[نخستین نغمه‌ها، ۲۳]

تأثیر از ادبیات جدید مغرب‌زمین در «نخستین نغمه‌ها» محدود به چند شعر است. در مثل، در شعری که زمزمهٔ مرگ‌طلبیِ آن بر نغمهٔ شور و حیات ناشی از هِجر، غلبه کرده است:

«ای مرگ! بیا زِ جان خلاصم کن
یک‌باره از این جهان خلاصم کن
.....
برگیر مرا به آسمان‌ها بر
زین لانه و آشیان خلاصم کن»

[نخستین نغمه‌ها، ۴۴]

همان‌گونه که «حمیدی شیرازی» در مقدمه‌اش با آن غرورِ نمایش‌دهنده و آشکار خود متذکّر شده، تأثیر دفتر اشعار «اشک معشوق» او در این دفتر تا حدّی دیده می‌شود. هر چند در تعدادی اشعار چیرگیِ عاطفهٔ انسان‌دوستانه «دیوان پروین اعتصامی» هم به میان

می‌آید، از ظهورِ عشق شورانگیز و رهاشده در هِجر و شکست [آن‌گونه که در شعرهای دورهٔ نخست شاعری «شهریار» انعکاس یافته] هم باید یاد کرد. نمونه‌هایی از این سه جلوه را می‌آوریم:

یکم - «خوش آن شبی که پرده زِ روی تو برکشم
مستت کنم زِ باده، چو جانت به برکشم

ساقی شوم؛ کنم زِ می ناب بی‌خودت
آن‌گاه خود ز لعل لبت جُرعه‌ای چشم»

[نخستین نغمه‌ها، ۸]

- «ای دل شوریدهٔ من از چه غمگینی هنوز؟
رفت آن خونخوار سنگین‌دل، تو خونینی هنوز

.....

سایه رفت آن سست مهرِ بی‌وفا و بینمت
کز فراق رویِ او بی‌صبر و تسکینی هنوز»

[نخستین نغمه‌ها، ۱۴]

دوم - «من طفل یتیم بی‌قرارم
کس از دل من خبر ندارد

بیچاره و بی‌نوا و زارم
آهِ دل من اثر ندارد»

[نخستین نغمه‌ها، ۹]

و شعری که از زبانِ «دختر نابینا» سروده است:

«شنیدم جهان بس دل‌آرا بُوَد
گلستان چو فردوس، زیبا بُوَد

پُر از سبزه باشد همه دشت و کوه
بسی لاله و گل به صحرا بُوَد»

[نخستین نغمه‌ها، ۳۵]

سوم ـ «آسمانا خوش‌دلی امشب که پروین تو هست
زهرهٔ تابندهٔ تو، ماه سیمین تو هست

زُهره داری، ماه داری، نازم این بخت تو را
خوش‌دلی آری تو تا این جاه و تمکین تو هست»

[نخستین نغمه‌ها، ۴۵]

«از شبِ هجر مگر نیستت آخر سحری
جانم آمد به لب از رنج تو کی می‌گذری؟

سوختم، سوختم امشب ز غمِ عشقِ مهی
آخر ای نالهٔ جانسوز خدا را اثری»

[نخستین نغمه‌ها، ۵۸]

در هر حال به‌نظر می‌رسد که رد پای لحن بیان «حمیدی شیرازی» [در تعداد بیش‌تری از شعرها]، «پروین اعتصامی» [در چند شعر]، و «شهریار» [از لحاظ تصاویر کلّی اشعار اولیه‌اش] در «نخستین نغمه‌ها»ی سایه آشکار است. به‌ویژه

باید از تأثیر «اشک معشوق حمیدی» یاد کرد. در آثار و مقالات بعضی از معاصران تأثیرِ «فریدون توللی» را هم بر آن افزوده‌اند که کاملاً نادرست است. از دیگر سو، شاعری هم‌نسل سایه گفته است که «اگر جایی اشاره به تأثیرپذیری سایه از «حمیدی» کرده‌ام، منظور دوره‌ای بوده است که بعد از انتشار این مجموعه می‌آید و از آن هیچ‌اثر منتشرشده‌ای در دست نیست» [به نقل از: صور و اسباب، ۴۷۸]. این نکته هم صحیح نیست. زیرا وقوع‌گویی و حکایت ماجراهای رخ‌داده، آمیخته‌شده با خاکساری و غرور توأمانِ عاشق [از آن‌گونه که در شعر «حمیدی»، در آن سال‌ها وجود داشت]، شعر سایه را متأثّر ساخته است. علاوه بر نمونه‌های «یک» که از نظر گذشت، نمونه‌هایی می‌آوریم:

- «این قطره اشک چیست که بر عارضت فتاد
بر گرد ماه این‌همه پروین چه بسته‌ای

ای اشک، ای که خون دلی بوده‌ای، چه شد
کز چشم آن ستمگر خون‌خوار جَسته‌ای»

[نخستین نغمه‌ها، ۴۵]

- «هر کسی از یارِ من پیغام می‌آرد به من
تازه زخمی بر دلِ ناکام می‌آرد به من

هر سحر تا از دل آرامم بَرَد، باد صبا
بویی از گیسوی دل، آرام می‌آرد به من

بادهٔ گلگون نگارم می‌کشد با مدّعی
پُر زِ خون دیده ساقی جام می‌آرد به من»

[نخستین نغمه‌ها، ۵۰]

- «گویم دگر زِ عشق حذر گیرم
و زکویِ دوست راه سفر گیرم

آسوده‌دل به کُنجی بنشینم
وز هر چه خوب‌روی نظر گیرم»

[نخستین نغمه‌ها، ۵۶]

اما برخلاف «اشک معشوق»، عتاب عاشق با معشوق در «نخستین نغمه‌ها» کم‌تر است، و در واقع به نوعی تعدیل می‌شود. نیز هر چند شاعر از نوسانِ خیال و وقوع در شعرش نشانه‌هایی بروزداده، می‌توان هر دو حالت را بازتاب «عشق و شباب» دانست؛ وجهی که غالباً به شعرِ هر شاعرِ ایرانی، به خصوص در آغاز شاعری، رنگ و بو و جهت می‌بخشد:

- «ساختم نازنین بُتی زِ خیال
بوسه دادم زِ شوق بر پایش

نام پروین نهادم آن مه را
بنده کردم دو صد ثُریایش»

[نخستین نغمه‌ها، ۶۰]

ـ «من که امشب نه نظر بر رخ پروین دارم
گر دو صد ماه برآید، دل غمگین دارم

ماه می‌بینم و می‌ریزم آهسته سرشک
هر شب از هجر تو، یک دامن پروین دارم»

[نخستین نغمه‌ها، ۷۳]

از یک گرایشِ دیگر در اولین دفتر شعر سایه هم، باید یاد کرد، و آن فکر اجتماعی ـ ملی است. در این شعرها، دعوت به رستگاری و آبادانیِ میهن است و مبارزه با استبداد و ستم. تأثیر امید و آرزویی که در دههٔ ۱۳۲۰ در ذهن و اندیشهٔ بسیاری از جوانان جوانه زده بود، در چند شعر سایه به‌وضوح پیداست. در آن‌زمان، همه روی به آینده داشتند و می‌اندیشیدند، به روزهایی که در راه است، که زیبا و دل‌انگیز است، که پُرشور و پُرنیاز است، که راستی و عدالت بر فراز همه قرار خواهد گرفت. بدین جهت بود که همه خواستارِ تحوّل و دگرگونی بودند:

ـ «تا به کی بندگی؟ آزادشدن می‌باید
چند ویرانگی آبادشدن می‌باید»

[نخستین نغمه‌ها، ۲]

ـ «دوستان سلسله از پای رها باید کرد
بهر آزادی خود فتنه به‌پا باید کرد»

[نخستین نغمه‌ها، ۷]

- «به راه عشق وطن ترک جان و سر بکنید
که بی‌وطن ثمری بهر سر نمی‌بینم»

[نخستین نغمه‌ها. ۱۸]

- «بس که بنشسته و ذکر گل و بلبل کردیم
یک‌سره از وطنِ خویش تغافل کردیم»

[نخستین نغمه‌ها. ۳۰]

- «آن‌روز که توده خود، ز جا خیزد
هنگامه و شورشی به‌پا خیزد

آتش به دل ستمگران افتد
خون از سر و چشم اغنیا خیزد»

[نخستین نغمه‌ها. ۶۷]

و سرانجام در اواخر دفتر دوم به شعرِ «ایران» می‌رسیم:

«ای خاک عزیز و پاک ایران
ای از تو فروغ دیده و جان!

از مهر تو جان دوست خرّم
وز کین تو پشت خصم لرزان

پاینده بمان و شادمان زی
ای از تو دلم همیشه شادان»

[نخستین نغمه‌ها. ۷۲]

این فکر رهایی و آزادی و سربلندی و آبادانی میهن که در نیمهٔ نخست دههٔ ۱۳۲۰ از ذهن شاعر نوجوان گیلانی می‌تراود، البته با توجه و تأثّر از کلام و پیام شاعرانی است که در دورهٔ دشوار و خشن «رضا شاهی»، اشعارشان در ایران نشر و پخش نمی‌شد: «بهار»، «عشقی»، «لاهوتی»، «فرّخی یزدی». «در فاصلهٔ استقرار مشروطه و حکومت «رضاشاه« که قریب بیست سال می‌شود، ما با پُرشِکْوِه‌ترین و تلخ‌ترین ادبیات زبانِ خود روبه‌رو هستیم. قلم‌ها مانند اسفند بر سر آتش‌اند؛ امید و نومیدی و نهیب و غریو و ناله درهم می‌جوشند» [روزها، ج ۲، ۳۱۴]. امیدها و آرزوهایی که در دورهٔ مشروطه بر قلم شاعران [که زبانِ مردم بودند] می‌رفت، البته به نتیجه‌ای نرسید. اما پس از شهریور بیست، باز همان امیدها و آرزوها طرح شد. از این‌رو عجیب نیست که سخنِ شاعران مورد اشاره، در اوایل کار مورد کاوش قرار گرفت و چشم‌ها را به خود معطوف ساخت. هر چند با تحولات سریعی که در انتظار ادبیات فارسی و شعر ایران بود، این شاعران بسیار زود به زُمرهٔ کلاسیک‌ها پیوستند و شاید بتوان گفت که به دلیل شتابناکی در تحوّل شعر محترمانه، به‌کناری نهاده شدند.

اندکی هم دربارهٔ مقدمه‌های کتاب سخن بگوییم. پیش از آن بد نیست اشاره کنیم که در هر دو مقدمه به شعر سایه به عنوانِ پدیده و نغمه‌ای از گلزار شعر و ادبِ گیلان نگریسته‌اند. شاید یکی از دلایل، آن باشد که از این منطقه شاعران برجسته برنخاسته‌اند: یکی از دانشجویان گیلانی دههٔ ۱۳۲۰ در «دانشکدهٔ ادبیات تهران» روزی به‌نزد شاعر و استاد نامور، «ملک‌الشّعرا بهار» رفت و از او خواست تا رساله‌اش را با او

در موضوع شعر و شاعران گیلان بنویسد. «بهار» با مهربانی به او نگریست و پاسخ داد که فرزند! از گیلان شاعر مرغوب و خوب برنخاسته است [بررسی شعر گیلان. ۱۲۳]. آیا سخنِ استاد «بهار» واقعیت دارد؟ واقعِ مطلب این است که از سدهٔ نهم هجری قمری تا سدهٔ دوازدهم هجری قمری، حداقل سه شاعر لاهیجانی نامور داشته‌ایم، هر چند هیچ‌کدام از آن‌ها در موطنِ خود ساکن نبوده‌اند: «اسیری لاهیجی» [«شمس‌الدین محمد لاهیجی». نویسندهٔ شرحِ معروف «گلشن راز»]، «فیّاض لاهیجی» [نویسندهٔ گوهر مراد. و «شوارق»] و «حزین لاهیجی»، که اشعار این سومین شهرتِ بسیار دارد.

در تذکره‌های دورهٔ صفویه بدین‌سو نام شاعران زیادی از گیلان آمده، اما اغلب آن‌ها دفتر و دیوان اشعارشان باقی نمانده، و جُز چند بیت، چیزی از آنها در صحایف روزگار وجود ندارد. بدین ترتیب وقتی زنده‌یاد «ابراهیم فخرایی» به نگارش «گیلان در قلمرو شعر و ادب» پرداخت، ترجیح داد که حتی از نام بسیاری از ایشان چشم بپوشد. در همین تذکره از شاعران مطرح و فعّال و پُراثر معاصر می‌توان به «اشرف‌الدین نسیم شمال»، «ادیب‌السلطنه سمیعی»، «محمدعلی افراشته»، «گلچین گیلانی»، «ه. ا. سایه»، «شهدی لنگرودی»، «شیدای گیلانی» [بی‌ریا]، «رحمت موسوی»، «بهمن صالحی»، «کاظم‌سادات اشکوری»، «شیون فومنی» اشاره کرد. از این‌رو به نظر می‌آید که دفتر شعرِ معاصرِ گیلان از دفتر شعرِ قدیم‌ترش پُر برگ و بارتر بوده است.

با این نگرش و توجه، نخست به مقدمهٔ زنده‌یاد «عبدالعلی طاعتی» می‌پردازیم؛ نوشتهٔ کوتاهی که «گیلان شاعرپرور» نام گرفته است. او این دفتر را «گواهی بر شاعرپروری گیلان» می‌داند و اشاره می‌کند که «این

نـخستین‌بار است کـه شـاعری نـوزده‌ساله از اهـل گـیلان، نـخستین سروده‌های خود را به صورت کتابی انتشار می‌دهد.» در پایان مقدمه، هم این اشاره و هم یک پیش‌بینیِ درست به چشم می‌خورد: «نکته‌سنجان در مطالعهٔ این کتاب، فراموش نکنند که شاعر، نوزده‌ساله، و اشعار هـم نخستین گفته‌های اوست. به‌زودی خواهد رسید روزی که گویندهٔ ایـن دیوان به‌یاری خدا، شاعری بزرگ گردد.»

«طاعتی» دربارهٔ شعر گیلان می‌نویسد:

«گیلان را به نداشتن و نـپروریدنِ شـاعر در هـمه‌جا مشـهور کرده‌اند و این راست نیست. سرزمینی بی‌نظیر به این خرّمی و زیبایی با چمن‌های سبز و وسیع و جنگل‌های انبوه و کوه‌های پُردرخت و دریای پهناور و آسمانی که در یک‌روز از بام تا شام مانند قلب مردم شاعر، گاه گرفته، گاه روشن، گاه توفانی است، محال است که طبایع حساس نپرورانَد و شاعرانی پدید نیاوَرَد. حق این است که گیلان در همهٔ ادوار، شاعرانی به‌معنی راست این کلمه داشته، و تحقیق ادبی نیز تا اندازه‌ای درستی این گفتار را روشن می‌سازد. اما البته این شاعران جز بـعض آنـان، کـه مانند «حزین لاهیجی» خود را به آن‌سوی جبال البرز رسانیده و حوزه‌های ادبی بیش‌تری دیده و با گـویندگان بـزرگ ایـران نشست و برخاست کرده‌اند، کتاب‌های شعر و دیوان‌های قطور باقی نگذاشته‌اند.»

«عبدالعلی طاعتی»، البته با لحن حق‌جویانه و ولایت‌نـوازانـه‌ای از شعر و شاعرانِ صفحاتِ گیلان سخن می‌گوید. او دانش آموختهٔ رشـتهٔ ادبیات فارسی بود، مدت‌ها به‌کار تدریس در دبـیرستان‌های رشت و

تهران پرداخت، و در «لغت‌نامهٔ دهخدا» به نگارش و پژوهش مشغول شد. چند رساله در زمینه‌های ادبی و اجتماعی نوشت و یکی از قدیم‌ترین لغت‌نامه‌های فارسی را به شکلی علمی و دقیق تصحیح کرد: «صحاح‌الفرس هندوشاه نخجوانی». او متولد ۱۲۹۷ خورشیدی رشت بود و در اوایل انقلاب درگذشت [گیلان در قلمرو شعر و ادب. ۲۸۰]. وی، هم‌چنین در این مقدمهٔ کوتاه اما همراه با تأیید و تحسینی که بر کتاب سایه نوشته، اشاره کرده که: «راست است که گیلان چون دیگر نقاط ایران شاعرانی مانند «فردوسی» و «خیّام» و «مولوی» و «سعدی» و «حافظ» که مایهٔ سرافرازی ادبیات ایران و بلکه جهانند، نپرورانیده، اما در عوض امثال «عنصری» و «امیر مُعزّی» و «ظهیر فاریابی» و «قاآنی شیرازی» که به گفتهٔ «حکیم ناصرخسرو» دُرّ لفظ دری را در پی خوکان ریخته و سخن را ذلیل، و خوی‌ها را پست کرده‌اند، نیز هرگز نداشته است. یعنی خوشبختانه شرایط و عوامل در آن ایجاب نکرده که چنین گویندگانی داشته باشد.» [نخستین نغمه‌ها. و].

«مهدی حمیدی شیرازی»، شاعر سنت‌گرای نامور که در دههٔ بیست با کتاب «اشک معشوق» شهرتی به‌دست آورد و در «نخستین کنگرهٔ نویسندگان» شعری علیه شعر و شخصیّت نیما خوانده بود، مقدمهٔ چندصفحه‌ای اول کتاب را نوشته است. او که پیش از نامش، عنوان «شاعر و نویسندهٔ توانا» آمده، در همان آغاز تکلیف نرگس‌ها و بنفشه‌های گیلان را مشخص کرده است: «من گیلان را ندیده‌ام. کسانی‌که از آن‌جا توصیف می‌کنند، می‌گویند که گل‌های نرگسی که در آن‌جا می‌روید، از گل‌های نرگس شیراز من درشت‌تر و گشادچهرتر است و

بنفشه‌هایِ آن‌جا از بنفشه‌های دیار مـن دل‌فـریب‌تر و زیـباتر. امـا از آن‌جهت که پر تو لطف آفتاب به گرمی و حرارت بر آن‌ها نتافته است، عطر و بوی نرگس‌ها و بنفشه‌های مستی‌بخش سرزمین‌های من از آن‌ها بـه مشام نمی‌رسد!» [نخستین نغمه‌ها، الف].

حمیدی که مقدمهٔ خود را «گُل پیش‌رَس» نام داده، به ایـن کـتاب، مانند «طاعتی» در مقام «نخستین تراوش‌های فکر گوینده» توجه می‌کند و متذکر می‌شود که «نخستین تراوش افکـار گـویندگان و نـویسندگان دیگر هم، چندان بالاتر و برازنده‌تر از این نـبوده است.» امـا از لحـاظ محتوای شعرها، شاعر را جوانی می‌داند که «هنوز با نخستین فریب‌های جوانی مواجه نشده، از عشق فریاد کشیده، هنوز به شام‌های تلخ هجران نرسیده، از دوری ناله کرده، هنوز جفایی چنان‌که باید از پری‌چهری طنّاز ندیده، به شِکْوه آمده، هنوز شبی را به بیداری و اخترشماری بـه صـبح نرسانده، با ماه و پروین و عتاب به خطاب پرداخته، و روی‌هم‌رفته باید گفت هنوز جوان نشده از آن‌چه که نیفتاده و ندانسته، به‌شیوهٔ کسانی که افتد و دانی سخن گفته و به همین دلیل از نکات دقیق و نقاشی طبیعی عاجز مانده، اما هنوز چنان‌که باید نبوده، تا چنان‌که می‌باید، گفته باشد.» [نخستین نغمه‌ها، ب].

نویسندهٔ مقدّمه، شعرهایِ سایه را اشعار عاشقانه‌ای می‌دانـد کـه از هجر و دوری سخن می‌گوید، «در حالی‌که از جهت استحکام و قدرت بیان، همْسنگِ بسیاری از سـخن‌گویان سـالخوردهٔ کـنونی نـیست، بـا این‌همه در این‌ها چیزی است که بیش از گفتارِ آن‌ها، دلنشین و مطبوع می‌افتد و این‌چیز همان مجهولِ ناپیدا و لایوصفی است که کلام منظوم را

از شعر جدا می‌کند و بین گویندگی عادی و نبوغ سخن‌وری فاصله می‌اندازد. من از خواندن این اشعار چنین چیزی را استشمام کرده‌ام. امیدم آن است که شامّهٔ من، اشتباه فاحشی نکرده باشد.» [نخستین نغمه‌ها. ج-د].

«حمیدی شیرازی» با نگاه به محتوا و زبانِ شعرهای این دفتر، دربارهٔ منابع تأثیر شاعر می‌نویسد: «گویندهٔ این کتاب، علاوه بر آن‌که به اشعار شُعرای کهنی مانند «حافظ» و «سعدی» علاقهٔ بی‌پایان دارد، مخصوصاً با دیوان‌های چند تن از گویندگان این عصر زیاد سر و کار داشته است که از آن جمله بیش‌تر «اشک معشوق» و کم‌تر «کلیات پروین اعتصامی» را می‌توان به صراحت نام برد» [نخستین نغمه‌ها. د]. به‌رغم این‌که تعدادی از اشکالات و نقایص لفظی اشعار سایه را برمی‌شمارد، اما می‌نگارد که «اشعار این کتاب نسبت به سن این جوان، اغلاط فاحشِ دستوری و معانی و بیانی و بدیعی و عروضی ندارد» و اندکی بعد از چند قطعهٔ برجستهٔ کتاب نام می‌برد.

شاعر مشهور معاصر، که در سال ۱۳۶۵ خورشیدی در کنار «آرامگاهِ حافظ» به‌خاک سپرده شد، در چند جای مقدمه‌اش، امیدواری مشروطی نسبت به شعر شاعر گیلانی ابراز کرده است. آن‌چه در پایان نوشته‌اش آورده، نیز مُتضمّنِ همین معنی است: «اگر چشم‌ها را باز تر کند و عمیق‌تر و نافذتر بنگرد و در ادبیات فارسی و بیگانه فرو رود، در برابر ذوقِ لطیف او، باغی از معانی تازه جلوه خواهد کرد. به هر حال چنین می‌نماید که این جوان، استعدادِ داخل‌شدن به چنین بوستانی را دارد تا دیگر همّت و پشتکار و دانش و معلومات و محیطِ او چه کند.» [نخستین نغمه‌ها. ه]. لحن و

بیانِ معلّمانهٔ «حمیدی» تا پایان مقدمه‌اش ادامه یافته است.

به هر روی، دفتر نخست شعرهای سایه، به‌رغم ضعف و فتوری که می‌توان در شعرهایِ دههٔ دومِ عمر یک شاعر سراغ کرد، از یک استعداد پُرمایه و درخشان و در حال شکوفایی در ادب معاصر خبر می‌دهد. قدرت شاعر در جذب و هضم شیوه و فضا و محتوای شعر قدیم و جدید بسیار است و یک ذوق فطریِ آماده در این‌راه، به او مدد می‌رساند.

فهرست منابع و مأخذ [شعرهای آغازین]

۱ـ **بررسی شعر گیلان** ← [بررسی] گیلان در قلمرو شعر و ادب، **میراحمد طباطبایی**، آینده، **سال ۱۳**، ش ۱ـ۳، **فروردین ـ خرداد ۱۳۶۶**.

۲ـ **روزها** ← روزها: سرگذشت، **محمدعلی اسلامی نُدوشن**، ج ۲، **یزدان، ۱۳۶۹**.

۳ـ **صُوَر و اسباب** ← صُوَر و اسباب در شعر امروز ایران، **اسماعیل نوری علاء، بامداد، ۱۳۴۸**.

۴ـ **گیلان در قلمرو شعر و ادب** ← گیلان در قلمرو شعر و ادب، **ابراهیم فخرایی، جاویدان، ۱۳۵۶**.

۵ـ **نخستین نغمه‌ها** ← نخستین نغمه‌ها، ه.ا. سایه، با **مقدمهٔ مهدی حمیدی (و) عبدالعلی طاعتی، طاعتی، رشت، ۱۳۲۵**.

٦. سایهٔ اندوه و عشق

سایهٔ ۱۳۳۰ خورشیدی، دیگر سایهٔ ۱۳۲۵ خورشیدی نیست: او از شعرِ عشق و راز و نیاز و عتاب‌های عاشقانه‌ای که در آن، میان شیوهٔ کهن و طرز جدید، تنها یکی ـ دو گام فاصله پیموده می‌شود، به کلی دور گشته است. تصور می‌شود دیگر مکتبی که «حمیدی» بیش‌تر به‌عنوان دریافت سریع و مستقیمی از ادبِ غرب، در شعر سنّتی فارسی به آزمایش و اجرا گذارد، برای سایهٔ بعد از «نخستین نغمه‌ها» و «اشک‌ها» جذابیّت و جلوهٔ خود را از دست داده است. در واقع در نیمهٔ دوم دههٔ ۱۳۲۰، شعر سایه به جریان تازه و دل‌فریب، و چشم‌انداز دیگر گونه‌ای از شعر عشق، یعنی رمانتی‌سیسم پیوند می‌خورد.

رُمانتی‌سیسم چگونه جریان و مکتبی بود؟ به نظر می‌رسد آوردنِ مقدمه‌ای در این‌زمینه به بحثِ ما دربارهٔ اشعارِ این دورهٔ سایه کمک مهمی می‌کند. بدین لحاظ نکاتی دربارهٔ این جریان و مکتب، بایسته و قابل توجه خواهد بود.

رُمانتی‌سیسم اصولاً پاسخی بود در مقابل قیدها و بندهای مکتب کلاسی‌سیسم. این پاسخ، هر چند در آغاز تا حدی انقلابی و شگفت می‌آمد، اما در واقع چندان هم انقلابی و شگفت نبود. بازتابِ معقول و معتدلی بود و سدهٔ نوزدهم اروپا را زیر سیطره و نفوذ خویش گرفت. این مکتب، در عمل نوعی آزادی به شاعران و نویسندگان عطا کرد. به تعبیر یکی از مورّخان ادبی فرانسوی «انقلاب رُمانتیک به‌خودیِ خود، شاعران را صاحب طبع نکرد، ولی آزادی‌ای که بر اثر آن پیدا شد، به این طبایع و نبوغ‌ها امکان داد که به منصّهٔ ظهور درآیند و هر فرد صاحب قریحه‌ای، جوهر وجودی خود را آشکار سازد و جز ذوق و سلیقهٔ خودِ شخص، هیچ‌مانعی و رادعی بر سر راهِ او وجود نداشت. وان‌گهی نویسندگان و گویندگان هر کدام شیوهٔ بیان و فکر و شخصیت خویش را داشتند و افتخار رُمانتی‌سیسم در همین بود» [رُمانتیسم در فرانسه، ۸۴].

در هر حال این مکتب بس فراگیر بود و سخن تازه‌ی برای عرضه به جهان ادبیات داشت. موضوعاتی نظیر عشق، و بازگشت به طبیعت به‌نحوِ زنده و ملموسی در آن مطرح می‌گشت، و به‌تدریج توانست قاعده‌ها و قالب‌های دنیای کلاسیک را در هم ریزد و چیرگیِ ذوق و عشق را بر عقل نشان دهد. آن‌چه در رُمانتی‌سیسم مورد توجه قرار گرفته بود عبارت بود از آزادی هنر و شخصیت؛ خواهش‌های دل و رنج‌های روح؛ هیجان شاعر برای به‌دست‌آوردن هیجان مردم؛ دعوت به سفر و گشت و گذارِ واقعی و خیالی، به دنبال آزردگی از محیط و زمان؛ کشف و شهود؛ و افسون سخن [← مکتب‌های ادبی، ج ۱، ۸۷-۹۱].

ظهور جدی رُمانتی‌سیسم در سال ۱۸۲۰ میلادی با نشر «تفکّرات

لامارتین» بود. «شعر او مستقیماً از دلی غم‌زده و روحی متعالی تراوش می‌کرد و به طریقی نامحسوس، صبغهٔ مذهبی داشت و بیان‌گرِ احساساتِ تند ولی پاک شاعر بود.» شعری بود که «در خلالِ آن، توصیف ساده‌ترین جنبه‌های سیمای طبیعت، با لطیف‌ترین ذوق آمیخته بود، ذوقی که گویای زیر و بم‌های تأثّرات کاملاً درونی و شخصی شاعر بود» [رمانتیسم در فرانسه، ۵۳-۵۲]. رشد و تشکّل اساسی مکتب رُمانتی‌سیسم در فرانسه بود: به‌دنبال «لامارتین»، شاعرانی چون «آلفرد دوویـنی» [با منظومه‌هایش]، «ویکتور هوگو» [با غزل‌ها و بی‌نوایانش]، «آلفرد دوموسه» [با شعرها و نمایش‌نامه‌هایش]، و نیز «تئوفیل گوتیه» و «شاتو بریان» در سدهٔ نوزدهم در بسط و تکامل این مکتب نوظهور کوشیدند. اندک‌اندک مسایل انسانی در آن رخنه کرد و شاعران و نویسندگان کوشیدند تا آسمان و طبیعت را به مسایل زمینی و بشری نزدیک کنند. شعر و نثر رمانتیک در چند دهه اروپا را فرا گرفت. در انگلستان: «ویلیام وردز ورث»، «ساموئل تایلور کالریج»، «لرد بایرون»، «پرسی بیس شلی»؛ در آلمان: «گوته»، «نوالیس»، و «هاینریش هاینه»؛ و در روسیه: «الکساندر پوشکین» و «لرمونتف».

نشان‌دادن نمونه‌های پراکنده‌ای از ادب رمانتیک سدهٔ نوزدهم اروپا، آن هم از گویندگانی که به سبب انزوا و درون‌گراییِ نسبتاً زیاد، از آثارشان طعم و رنگِ صمیمانه‌تر و دل‌پذیرتری به ذائقه و چشم می‌رسد، در پی این توضیحات، پُر بی‌راه و غیرضروری به‌نظر نمی‌آید:

ابتدا قطعه‌ای از «ژرار دو نروال» فرانسوی: «نه، از تو تمنّا دارم مرا رها کنی / تو که این‌همه جوان و زیبایی / بر آنی که دل مرا بر سر شور

آوری: / آیا بر اندوه من نمی‌نگری / که جبینِ رنگ باخته و جوانی از کف‌دادهٔ من / دیگر نباید بر خوشبختی لبخند زند؟... / اما اکنون، ای دخترک! نگاه تو چون ستاره‌ای است که در چشمان مضطرب دریانوردان بدرخشد / دریانوردان که زورقشان دست‌خوش غرق است / و در لحظه‌ای که توفان باز می‌ایستد / زورق درهم می‌شکند و در زیر امواج فرو می‌رود» [بنیاد شعر نو، ۶۸ـ۶۹].

نمونه‌ای هم از آثارِ آغازین رمانتیک انگلیس آورده می‌شود؛ شعری کوتاه با عنوان «هرگز از عشقت سخن مگو» [Never Seek to Tell Thy Love] که در آن می‌گوید: «هرگز از عشقت سخن مگو / عشق ابرازشدهٔ پایدار نمی‌ماند / زیرا ابر آرام درگذر است: / خاموش، ناپیدا / من از عشقم سخن گفتم، / سخن گفتم / همهٔ آن‌چه در قلبم بود، بدو گفتم / لرزش، سرما، در بیم بدیُمن / آه! او روانه شد / او بسیار زود مرا ترک کرد / مسافری آمد / خاموش، ناپیدا / آه، دیگر اندوهی نبود.» اصل شعر به این قرار است:

Never seek to tell thy love,
Love that never told can be;
For the gentle wind dose move
Silently, invisibly

I told my love, I told my love
I told her my heart
Trembling, cold, in ghastly fears
Ah, she doth depart.

Soon as she was gone from me
A traveller came by
Silently, invisibly
O, was no deny.

[شعر انگلیس، ۳۱۹ـ۳۲۰]

در اواخر سدهٔ نوزدهم تلقّی و جلوهٔ جدیدی از رُمانتی‌سیسم دراروپا به‌وجود آمد. این تلقّی و جلوه، به نحو بارزی در آثار نظم و نثر «آندره ژید» فرانسوی دیده می‌شد. در شعرها و نوشته‌های او، عشق و سرمستی و طبیعت‌گرایی، فلسفی‌تر و ژرف‌تر به نظر می‌آمد. دیدی «خیّامی» به هستی و جهان و انسان، طراوتی خیره‌کننده داشت. از این‌رو علاوه بر مغرب‌زمین، در میان فرهنگ‌ها و زبان‌های گوناگونِ شرقی هم، به گرمی پذیره شد: «نسیم بیابان‌گرد / گل‌ها را نوازش داد / ای ترانهٔ نخستین بامداد جهان / من از ته دل به تو گوش فرا می‌دهم / سرمستی بامدادی / فروغ‌های نودمیده / و گل برگ‌های نوشابه آلود... / بی‌آن‌که چندان در انتظار بمانی / به مهرآمیزترین اندرز گوش فرادار / و بگذار آینده / به آرامی در تو راه یابد / اینک نوازش ملایم روز / که چنین گریزان می‌نماید / و بیمناک‌ترین ارواح / خود را به عشق می‌سپارد» . [مایه‌های زمینی، ۲۵۸]این موضوع را می‌توان در نوشته‌های منثورِ او به سبک نامه‌نگاری هم دید: «موجب بیزاری‌ام است که بخواهم از تو پنهان سازم. اما چه‌کار دیگری از دستم برمی‌آید... مردودشماردنِ او برایم غیرقابل تحمل است. من نمی‌توانم از او بخواهم که ثابت کند چرا باید، با این حال، کاری را انجام دهم که در قبال آن احساسی ندارم. او به من گفت: «من از بی‌احتیاطی بیزارم.» من بیش از آن، از دروغ‌گویی بیزارم. در نهایت،

توانایی سخن‌گویی از توان روزها بیرون است، من در پیش این زندگی طولانی خواهم ایستاد.» [مادلن، ۵۳].

تأثیری که نقل و ترجمهٔ آثار شاعران رمانتیک اروپا در کشورهای شرقی نهاد، بسیار بود. در کشورهای عربی نظیر مصر و لبنان و سوریه که استعمار سیاسی ـ اقتصادی وضوح بیش‌تری داشت، این نفوذ سریع‌تر دیده شد [← شعر معاصر عربی، بدوی]. در ایران هم، ابتدا از طریق مطبوعات عربی، و سپس به وسیلهٔ مترجمانی که زبان فرانسوی می‌دانستند، شعر و نثر این مکتب، به فارسی درآمد. آشنایی جدّی اهل ادب و فرهنگ ایران با این ادبیات از دورهٔ مشروطه بود. به‌ویژه باید از ترجمه‌های روان و قابل فهمِ «یوسف اعتصام‌الملک» [پدر «پروین اعتصامی»] در مجلهٔ «بهار» و چند نشریهٔ دیگر یاد کرد. بدین‌ترتیب در دهه‌های ۱۲۹۰ و ۱۳۰۰ و ۱۳۱۰ خورشیدی مجلات فرهنگی و ادبی که، غالباً از نفوذ و تأثیر بالایی در رشد فرهنگی و ادبی جامعه برخوردار بودند، آثار شاعران و نویسندگان مکتب رومانتی‌سیسم را جامهٔ فارسی می‌پوشانیدند: «دانشکده» [«محمدتقی بهار»] «مهر» [مجید مُؤَثّر] «شرق» [«سعید نفیسی»]، آرمان [شین پرتو] و حتّی مجلّه‌ای نظیر «ارمغان» و مانند آن‌ها.

ادبیات رمانتیک، هم شاعران و هم نویسندگان را به تکاپو واداشت. حتی «ملک‌الشعراء بهار» که شاعری وفادار به سنّت‌های قدیم شعر، به‌ویژه سبک فخیم خراسانی بود، نیز از این جنبش بیرون نماند. مُنتهی کم‌تر در شعر [مانند قطعات «سرود کبوتر»، «شباهنگ» و یکی ـ دو قطعهٔ دیگر] و بیش‌تر در نثر [← بهار و ادب فارسی، گلبن]. «نیما» هم در آغاز شاعری، و شعرهای اولیه‌اش گوشهٔ چشمی به رُمانتی‌سیسم نشان مانند می‌داد: [مثنوی «رنگ‌پریده»، منظومهٔ «افسانه»، شعر «ای شب» و نظایر آن‌ها دیگری] امّا بسیار زود این دوره

را از سر گذراند و به قلمروی وارد شد.

بی‌تردید در سال‌های آغازین دهۀ ۱۳۲۰، مجلۀ «سخن» و «پرویز ناتل خانلری»، در شکل‌گیری شعر جدید رمانتیک فارسی نقشِ خاصّی ایفا کرد. خود «خانلری» هم شاعر بود، و هر چند کم شعر می‌سرود، اما همان شعرهای اندک در نیمۀ دوم دهۀ ۱۳۱۰ و نیمۀ اول دهۀ ۱۳۲۰، راه جدیدی به شاعران جوان آن‌سال‌ها نشان داد. توفیقی که برخی از آن‌ها در این‌راه به‌دست آوردند، مانند شاعر شعر «رها»، و شاعر «چشم‌ها و دست‌ها» قابل توجه بود. «گلچین گیلانی» [کم‌تر] و «محمدعلی اسلامی نُدوشن» [بیش‌تر] در حاشیه بودند. هر چند، شعر آنان در تاریخ و بررسی شعر آن دوره، اهمیت آغازین‌بودن و بنیادین‌بودنِ خود را هم‌چنان حفظ می‌کند. چون، شعرهای مورد بحث سایه در این فصل، در زُمرۀ شعرهای این شاعران شمرده می‌شود، نمونه‌هایی از اشعار آنان را مـی‌آوریم. در این نمونه‌ها، گریز به طبیعت، پناه‌بردن به عشق، ابراز نومیدی و هِـجر، شِکْوِه و رنج، نگاه نو به هستی و بودن، و موضوعاتی از این قبیل به‌چشم می‌خورد و این، وجه غالب شعر در این دهه نیز است:

«خانلری»: ـ «نغمۀ چنگم در این بزم، ار نیامد دلپذیر
ای امید جان! ببخشای، این گنه بر من مگیر
می‌زدم انگشت چون بر تار چنگ
نغمه‌ها می‌ریخت نغز و رنگ‌رنگ
باد می‌ماند از ره و می‌داشت گوش
سرد و افسون کرده بر جا، مه خموش
آسمان در وجد می‌شد خاک هم

مهوشان گنبد افلاک هم
گفتم از این نغمه کز وی طاق عالم پُرصداست
ارمغان سازم، بتی راکآرزوی جان ماست»

[نمونه‌های شعر. ۲۰]

«تولّلی»: ـ «در زیر سایه روشن ماه پریده رنگ
در پرتوی چو دود، غم‌انگیز و دل‌رُبا
افتاده بود و زُلف سیاهش به دست باد،
موّاج و دل‌فریب؛
می‌زد به روشنایی شب، نقش تیرگی
می‌رفت جویبار و صدای حزین آب
گویی حکایت غم یاران رفته داشت
وز عشق‌های خُفته و اندوه مردگان
رنجی نهفته داشت»

[نمونه‌های شعر. ۳۳]

ـ «ای آشنای من!
برخیز و با بهار سفرکرده بازگرد
تا پُر کنیم جام تهی از شراب را؛
وز خوشه‌های روشن انگورهای سبز
در خم بیفشریم می آفتاب را
برخیز و با بهار سفرکرده بازگرد
تا چون شکوفه‌های پُرافشان سیب‌ها
گُلبرگ لب به بوسهٔ خورشید واکنیم

وان‌گه چو باد صبح
در عطر پونه‌های بهاری شنا کنیم

برخیز و بازگرد
با عطر صبح‌گاهی نارنج‌های سرخ
از دور، از دهانهٔ دهلیز تاک‌ها
چون باد خوش، غُبار برانگیز و بازگرد»

[نمونه‌های شعر، ۶۷]

«اسلامی ندوشن»: ـ «بشنو از نالهٔ خاموش غروب
ماجراهای دراز شبِ تار
رازی از مردم گُم‌کرده حریف
یادی از اندوه دوری زِ دیار
.....
روزگاری است که بنشسته غروب
روز و شب بر سر این شهر تباه
روزگاری که نه روز است و نه شب
روزگاری نه سپید و نه سیاه

دل فرومرده و فرسوده روان
دودبگرفته رخ زیب و هنر
نه توان داد ز امید نشان
نه توان یافت ز اندیشه خبر»

[روزها، ج ۳، ۱۲۵ـ۱۲۶]

«گلچین گیلانی»: ـ «اگر من می‌توانستم بگویم
به گل راز نیاز رنگ و بو را
بهشت ناپدید آرزو را
چه آسان می‌توانستم ببویم

اگر من می‌توانستم بخوانم
برای بلبل شوریده‌آواز
چه گلشن‌ها که می‌کردند پرواز
به بال زرد هر برگ خزانم!»

[گلچین، ۲۵]

«پشت شیشه، باد شبرو جار می‌زد
برف سیمین شاخه‌ها را بار می‌زد
پیش آتش،
یار مهوش
نرم‌نرمک تار می‌زد....»

[نمونه‌های شعر، ۲۹]

در «سراب»، شاعر مرد میدانِ شعر رمانتیک جلوه می‌کند. آثارش به نوعی با شعر شاعرانِ یادشده هم‌گام است. هم‌گامی‌اش با شعر «تولّلی» تنگاتنگ‌تر از بقیه است؛ هر چند همهٔ این شاعران، نوعی تجدّد میانه و معتدل را ـ که فکر و پیش‌نهادهٔ «خانلری» آن را برجسته‌تر ساخته بود ـ می‌پسندیدند. هنوز نوبت به تأثیرپذیری و مطالعهٔ دقیق نسبت به آثار «نیما» فرا نرسیده است. به تعبیر یکی از همین شاعران که سال‌ها بعد

دربارهٔ سراب اظهارنظر کرده «سرایندهٔ مجموعه سراب، چه از لحاظ قالب، و چه از لحاظ محتوا، هیچ‌گونه تأثیری از «نیما» نپذیرفته و تجارب «نیما»یی را در اشعارِ خود به‌کار نبسته بود. قلمرو شاعر در قالب سخنش به حدودی بود که «خانلری» و «تولّلی» پیش از او یافته بودند» [به نقل از: صُوَر و اسباب، ۱۹۱-۱۹۲].

سایه در این دفتر، در تعدادی قابل توجه از شعرها به‌نوعی مضمون‌یابی تازه رسیده است. اما برخلاف شعر قدیم که مضمون، معمولاً در یک، یا حداکثر دو بیت منتشر و پخش می‌شد، در شعر سایه این مضمون به‌شکلی داستانی یا نیمه‌داستانی به سراسر شعر منتقل می‌گردد. نمونه‌هایی می‌آوریم:

یکم ـ «دوش، آن رشته‌های یاس که بود
خفته بر سینهٔ دل‌انگیزت

راست گفتی که آرزوی من است
که چنان گشته گردن آویزت

.....

آه، دانستم ـ ای شکوفهٔ نازا ـ
راز این بوی مستی‌آمیزت

کاندر آن رشته، بود پیچیده
تاری از گیسوی دل‌آویزت»

[سراب، ۱۳: ۱۵]

دوم ـ «خسته و بیماروش به گردنم آویخت
آن هوس‌انگیز دلبر گنه‌آموز

دیده‌اش آشفته از خُمار هوس‌بار
گونه‌اش از آتش گناه، گل‌افروز

.....

از پسِ اشکی که همچو هالهٔ اندوه
پرده از آن چشم‌های می زده آویخت

باز، تمنّای کام و حسرتِ آغوش
زان نگه تشنهٔ هوس‌زده می‌ریخت»

[سراب، ۱۰۷: ۱۰۸]

قالب شعرها، غالباً چهارپاره است که در آن سال‌ها رایج و آشناست و نخستین نشانهٔ تجدد در شعر به‌شمار می‌رود. امّا ذهنیت کلاسیک شاعر هنوز او را رها نمی‌کند. حتی شعرهایی در قالب ترکیب‌بند هم در میان اشعارش دیده می‌شود. ظاهراً گذر شاعر از شعر سنّت‌گرا و حتّی گرایشِ وقوع‌گویانهٔ «حمیدی» وارِ نیمهٔ نخست دههٔ ۱۳۲۰ چندان به سرعت، صورت نگرفته است. اما تعداد این‌گونه شعرها در «سراب» چندان زیاد نیست. در بیش‌تر چهارپاره‌ها، فضای لغزانِ خیال و واقعیت وجود دارد. در شعرهایی که پنج مصراعی است و مصراع پنجم با بیت نخست هم‌قافیه است، نیز این فضا به‌چشم می‌خورد:

«دیدم و می‌آمد از مقابل من، دوش
خندهٔ تلخی نهاده بر لب پُرنوش

غم‌زده چون ماهتاب آخر پاییز
دوخته بر روی من نگاه غم‌انگیز

من به خیال گذشته، بسته دل و هوش»

[سراب، ۴۹]

عناصر و اشیاء و جلوه‌هایی که به شعرهای «سراب» رنگ و جهت و تشخُّص می‌بخشد، همان‌هایی است که وجه غالب این نوع شعرها، یعنی شعرِ رمانتیک است: سایه، دیوار، مهتاب، خواب، خیال، درخت، یأس، اندوه، نیلوفر، و مانند این‌ها. تأثیری که رُمانتی‌سیسم فرنگی بر شعرهای این دوره می‌گذارد، گاه ورود نوعی فکر مذهبی به‌نحوی رقیق را هم دربرمی‌گیرد. در مثل در شعر فارسی، «مریم»، نماد و گلی است که به جهت معصومیت و بی‌گناهی و پاکی مورد اشارهٔ برخی شاعران قرار گرفته است. در شعر رُمانتی‌سیسم نو، استفاده از این نماد به‌نحو عام‌تر و پُرجلوه‌تری با توجه به ادبیات مذهبی غرب، ظهور یافت: در شعر «خانلری» و «تولّلی» و «نادرپور» و سایه.

در شعر «ماه و مریم»، شاعر در هر بیت لفظ «مریم» را التزام کرده است:

«رخسار ماه بین که چه زیبا و روشن است
پاکیزه‌رو، چو مریم پاکیزه دامن است

خوابیده ماه غم‌زده، بر تخت آسمان
بیمار و شرمناک؛ مگر مریم من است»

[سراب، ۶۳]

در هر حال می‌توان گفت که سایه در «سراب» شعری رمانتیک و میانه روانه را عرضه کرده است. آخرین حدّ تخطّی او از موازین قدیم، رسیدن به نوعی شعر مستزادگونه است. از لحاظ تصویرسازی به «تولّلی» نزدیک‌تر است تا به شاعر «شعرانگور». اگر هم، گاه از لحاظ لحن گفت‌وگو میان شعر او و شاعر اخیر همانندی‌هایی به‌میان می‌آید، عدم توجه گستردهٔ سایه به ترکیب‌سازی، شعرهای این دو شاعر هم‌نسل را از هم متمایز می‌کند. از آن‌چه گفتیم نمونه‌هایی می‌آوریم:

یکم ـ «در زیر سایه روشن مهتاب خوابناک
در دامن سکوت، شبی خسته و خموش،
آهسته گام، می‌گذرد شاعری به‌راه
مست و رمیده‌هوش

می‌ایستد مقابل دیواری آشنا
آن‌جاکه آید از دل هر ذرّه، بوی یار
در تنگنای سینه، دل‌خسته می‌تپد
مشتاق و بی‌قرار»

[سراب، ۵۵]

دوم ـ «می‌رفت آفتاب و، به دنبال می‌کشید
دامن ز دست کشتهٔ خود، روز نیمه‌جان

خونین فتاده روز از آن تیغ خون‌فشان
در خاک می‌تپید و پیِ یار می‌خزید»

[سراب، ۷۹]

اما نمی‌توان گفت که سایه در همهٔ شعرهایش، همین‌گونه لفظ و معنی را به‌سادگی و روانی در خدمت و هم‌بستگی با یک‌دیگر درمی‌آورد. هنوز مشکلات زبانی، شعر این شاعر جوان را، گاه به‌شکلی ناهموار جلوه می‌دهد:

یکم ـ «ز چشمی، که نتوانم آن را شناخت،
به‌سویم فرستاده آید نگاه

تو گویی که آن نغمهٔ موسقی است
که خاموش مانده است از دیرگاه»

[سراب. ۴۲]

دوم ـ «او به بر من نشسته: عابد و معبود
دوخته بر چشم من، دو چشم غم‌آلود»

[سراب. ۵۰]

سوم ـ «می‌شنوم، می‌شنوم، آشناست
موسقی چشم تو در گوش من

موج نگاه تو هم‌آواز ناز
ریخت چو مهتاب در آغوش من»

[سراب. ۹۹]

در چند شعر نیز، به دلیل تکیهٔ مُفرط بر شکل قدیم شعر، شاعر ناگزیر از پخشِ نابه‌جای کلمات در دو مصراع شد است، و یا اصولاً تصویرپردازی به شکلی تصنّعی و پالوده‌ناشده انجام پذیرفته است:

الف ـ «چرا پنهان کنم؟... عشق است، و پیداست
در این آشفته اندوه نگاهم»

[سراب، ۱۰۳]

ب ـ «چه شرابی کز آن پیالهٔ چشم
همچو لغز آب ساغر لبریز

می‌چکد خوش به کام تشنهٔ من
آتش‌افروز و آرزوانگیز»

[سراب، ۱۱۸]

در مجموع، دفتر «سراب» در سال ۱۳۳۰ با پذیرش عمومی مواجه می‌شود و در میان خواص هم، مورد اعتنا قرار می‌گیرد. شعرهای عاشقانه و تغزّلی مورد توجه دستهٔ نخست قرار می‌گیرد، و شعرهایی که به نحوِ کلی‌تر و عمیق‌تری، حکایت روان و ذهن انسانی را بیان می‌دارند، مورد نظر دستهٔ اخیر. از شعرهای بخش اول نمونه‌هایی آورده شد، و اینک از بخش دوم:

الف ـ «عمری به سر دویدم در جستجوی یار:
جز دسترس به وصل وی‌ام آرزو نبود
دادم در این هوس، دل دیوانه را به باد
این جستجو نبود

هر سو شتافتم پی آن یار ناشناس
گاهی ز شوق خنده زدم، گه گریستم

بی‌آن‌که خود بدانم از این‌گونه بی‌قرار
مشتاقِ کیستم»

[سراب، ۳۱]

ب ـ «می‌روی...، اما گریز چشم وحشی‌رنگِ تو
راز این اندوه بی‌آرام نتواند نهفت
می‌روی خاموش، و می‌پیچد به‌گوش خسته‌ام
آن‌چه با من لرزش لب‌های بی‌تاب تو گفت
.....

چون صفای آسمان در صبح نمناک بهار،
می‌تراود از نگاهت، گریهٔ پنهان دوش
آری، ای چشم گریز آهنگ سامان سوخته!
بر چه گریان گشته‌بودی دوش؟... از من وامپوش»

[سراب، ۱۱۳ـ۱۱۴]

ج ـ «فغانی گرم و خون‌آلود و پُردرد
فرو می‌پیچدم در سینهٔ تنگ
چو فریاد یکی دیوانهٔ گنگ
که می‌کوبد سرِ شوریده بر سنگ

پریشان‌سایه‌ای آشفته‌آهنگ
ز مغزم می‌تراود گیج و گُمراه
چو روح خوابگردی مات و مدهوش
که بی‌سامان به ره افتد شبان‌گاه»

[سراب، ۱۲۲ـ۱۲۳]

سایه در این‌گونه شعرها، از همهٔ آرزوهای ناکام و امیدهای بی‌سرانجام انسانی سخن می‌گوید. حکایت پوییدن‌ها و کوشیدن‌های بشر را می‌گوید که همواره در نرسیدن و نایل‌نشدن متوقف می‌گردد. این حالت و جلوه به ویژه در شعر «سراب»، که نامش را به دفتر شعر داده است، به‌خوبی و وضوح آشکار است: شاعر از گُم‌گشته‌ای بی‌نام و نشان سخن می‌گوید، و در جُست‌وجوی اوست. اما به هر سو می‌رود، او را نمی‌یابد. از هر سو که می‌رود، به «سراب» برمی‌خورد. اگر عقل از رفتن باز می‌ماند، دل از کوشش دست نمی‌کشد. حتی اگر جاودانه در فریب غوطه‌ور شود.

اگر مجاز باشیم در این زمینه، دامنهٔ سخن را به فلسفه بکشانیم، می‌توانیم به آن‌چه در فلسفه‌های هستی‌گرایانهٔ جدید، با تعبیر «رموز تعالی» یاد می‌شود، اشاره کنیم: رموز تعالی را در طبیعت، افسانه‌های اساطیری، طریقت‌ها، ادیان، نظام‌های فکری، تاریخ و وجود جُسته‌اند. اگرچه شاعران با همهٔ این مشخصه‌ها سر و کار دارند، اما در شعر رمانتیک، به گونه‌ای مستقیم با طبیعت روبه‌روییم [← انسان و هستی. ۱۵۴]. در هر یک از این رموز یا واسطه‌ها، از برخورد و تقابل آدمی با هستی، معرفتی قابل بحث و بررسی در سه سطح پدید می‌آید: الف ـ انسان به‌عنوان موجود تجربی: «هدف نهایی توجیه دنیاست، عقل در خدمت علم است و علم در جُست‌وجوی تمامیّت و کل است. امّا معرفت علم، آگاهی به حدود علم محسوب می‌شود. هیچ‌کدام از علوم نه به‌تنهایی و نه در جمع، قادر به درک تمامیت هستی نیستند.» ب ـ انسان به‌عنوان وجدان آگاه محض: «با دوقطبی‌بودن وجود و عقل سر و کار داریم. راهی

برای تلفیق آن‌ها نیست. در روش منفی، انسان ارزش وجودی مفهوم مقولات عینی را نفی می‌کند. در روش مثبت، آگاهی را به مرز تناقض [Paradox] می‌کشاند.» ج ـ انسان به‌عنوان روح یا روان: دیگر جای بحث لُغَوی نیست. «از این‌رو به بحث مظاهر یا نمادها کشیده می‌شود. در حالی‌که فقط وجود است که می‌تواند وجود را دریابد و اصالت در این مرحلهٔ نهایی، حضور در برابر تعالی است» [انسان و هستی، ۱۵۲]

شاعر به‌ویژه شاعر رمانتیک [البته اگر معنی رمانتیک را در ذهنِ خود تا حدی وسعت دهیم]، به انسان به عنوان روان و روح می‌اندیشد و طبیعت خاستگاه یا محمل این اندیشه به‌شمار می‌رود. مرحله‌ای دیگر که در این‌جا پیش می‌آید، تلقّی شاعر و آفرینندهٔ هنری است از طبیعت. گاه اعجاب، تنها در طبیعت تمرکز می‌یابد [مانند تلقی «ماکسیم‌گورکیِ واقع‌گرا»] و گاه در آن‌سوی طبیعت، یعنی مفهوم خدا و کردگار [مانند تلقی «لئون تولستوی»]. «پیش از آن‌که برای تولستوی، طبیعت اعجاب‌آور باشد، نیروی آفرینندهٔ این پدیده، شگفت‌انگیز است» [لوناچارسکی، ۴۰]

با این حرف‌ها، شاید هنرمندان و شاعران را در وضعیتی زیبا و دل‌انگیز قرار داده‌ایم. در حالی‌که چنین نیست. زیرا شاعر برای آفرینش ادبی خود، موقعیت‌های بحرانی گونه‌گونی را از سر می‌گذراند. آن‌چه که در شعر «سراب»، به‌ویژه باید محل اعتنا باشد، جلوه‌ای از همین تضادهاست: کشمکش و جدال خِرَد و روان، یا عقل و عشق، پایان‌نایافتنی است، و ابهام و التهاب از همین‌جا آغاز می‌شود. «توماس مان» در یکی از آثارِ اولیه‌اش، در ضمن داستان، به جهت بیرونی این ابهام و التهاب، به‌خوبی اشاره می‌کند: «مردمان پاک‌دلی که تحت تأثیر

هنرمند قرار گرفته‌اند، متأسّفانه می‌گویند موهبتی است. چون فکر می‌کنند که نتایج روشن و عالی، طبعاً باید علل روشن و عالی نیز داشته باشد. هیچ‌کس تصور نمی‌کند که این موهبت ممکن است موهبتی مشکوک باشد و صورت اَسَف‌انگیزی در باطن داشته باشد. معلوم است که هنرمندان بسیار زودرنجند و نیز معلوم است که اشخاص خوش‌بین و کسانی که به ارزش خودشان متّکی باشند، چنین صفتی ندارند.»
[تونیو کروگر. ۵۳]:

«و آن آرزوی گم‌شده، بی‌نام و بی‌نشان،
در دورگاه دیدهٔ من جلوه می‌نمود
در وادی خیال، مرا مست می‌دواند،
وز خویش می‌ربود

از دور، می‌فریفت دلِ تشنهٔ مرا؛
چون بحر، موج می‌زد و لرزان چو آب بود
و آن‌گه که پیش رفتم، با شور و التهاب
دیدم سراب بود»

[سراب. ۳۲ـ۳۳]

ادبیات ایران در برخورد با شعر و ادب رمانتیک سدهٔ نوزدهم اروپا توانست به شکل و ایدهٔ تازه‌ای دست بیابد. البته دلیل اساسی این بود که این فکر و ذهنیّت در شعر و فرهنگ فارسی پنهان بود. بدین ترتیب شعرِ عشق، نگاهی و جلوه‌ای دیگر یافت و از بیان کلی و صریح، به‌سوی ارایهٔ دریافت‌ها و تجربه‌ها میل کرد. به عبارت دیگر، شاعر دیگر «نگفت»،

بلکه سخن‌وری را به نفعِ «نشان‌دادن» کنار گذاشت؛ و این، بی‌تردید حاصلِ عطف توجّهی بود که به‌سوی شعر و ادب فرنگی از خویش بروز داد. مثالی می‌زنیم. «رابرت براونینگ» [۱۸۱۲-۱۸۸۹م] شاعر انگلیسی، شعر نسبةً مشهوری با عنوان «دیدار در شب» [Meeting At Night] دارد. در این شعر، شاعر تصویرهایی از دریا، امواج، ساحل و پناه‌گاهی در ساحل عرضه می‌دارد؛ سپس رسیدن به مزرعه‌ای، پس از گذشتن از سه کشتزار. آن‌گاه:

«ضربهٔ آهسته‌ای به شیشه، و صدای پُرخراش سریع و تیز
و شعلهٔ آبی یک کبریت روشن
و از میان شادی‌ها و هراس‌هایشان، صدایی نه‌چندان بلندتر از
صدای دو قلبی که در کنار هم به تپش درآمده است»

اصل شعر هم این‌گونه است:

"A tap at the pane, the quick sharp scratch
And blue spurt of a lighted match,
And a voice less loud, thro' its joys and fears,
Than the two hearts beating each to each"

[شعر انگلیس، ۴۲۲]

شاعر در «دیدار در شب»، از تجربهٔ عشق و این‌که در هنگام عاشقی، کوچک‌ترین چیزها و اشیاء دارای اهمیت می‌گردند، هرگز به‌گونه‌ای مستقیم سخن نگفته است. جالب است که در تمام این شعر دوازده‌سطری، حتی، یک‌بار واژهٔ عشق طرح نشده، با این‌حال با هفت سطر اول، تصویرهای پی‌درپیِ دریا و ساحل، زمینه‌ای را از بی‌قراری و جنبش را پی می‌ریزند. تازه در سطر ششم، کسی را می‌یابیم که به

پناهگاهِ کنار ساحل رسیده است. چهار سطر واپسین شعر، حکایت سریع و دل‌انگیز دیداری عاشقانه را که موقعیت ویژه‌ای است به ما نشان می‌دهد. در سراسر این شعر کوتاه، شاعر همهٔ حس‌های خواننده را به تحریک وامی‌دارد و این یکی از بزرگ‌ترین کارهایی است که شعر رمانتیک موجز انجام می‌دهد [عناصر شعر، ۶۰۰-۶۰۱].

با این‌حال در شعر معاصر فارسی، که در دورترین حالات خود از شعر کلاسیک ایران باز در برخی ویژگی‌ها بدان وابسته و پیوسته است، توصیف و تصویر، چندان نمی‌تواند از نشان‌دادن غیرمستقیم، بهره‌های بسیاری ببرد. البته از نظر گونهٔ غیرمستقیم بیان، و آفریدن موقعیت، و دوری از مضمونِ صرف شعر قدیم، تا حدی توفیق می‌یابد و در واقع به‌نوعی تعادل در شعر می‌رسد. این موضوع در شعر نوی عاشقانه، به‌نحوی ملموس‌تر دیده می‌شود. در مثل در شعرِ «می‌خواهم از تو بشنوم» از سایه که کلمهٔ «می‌خواهمت» انگیزهٔ سرودن شعری می‌شود:

«می‌خواهمت سرود، بت بذله‌گوی من
روی لبش شگفت گل آرزویِ من
خندید آسمان و، فروریخت آفتاب

در دیدهٔ امیدم باران روشنی
جوشید اشک شادی از این پرتوافکنی
بخشید تازگی به گل گلشن شباب»

[سراب، ۸۳]

اما در شعرِ «اندوه» به تلفیق و تعادل یادشده، نزدیک‌تر شده است و تصویرسازی زمینه‌ای آغاز شعر، بهره‌گیری زیرکانه از شعر رمانتیک اروپایی را بهتر نشان می‌دهد:

«خسته و غم‌زده، با زمزمه‌ای حُزن‌آلود
شب فرو می‌خَزَد از بام کبود
تازه بند آمده باران و نسیمی نمناک

می‌تراود زِ دل سرد شبانگاه خموش
می‌کشد مرغ شباهنگ خروش»

[سراب، ۱۲۷]

در یکی از اظهارنظرهای غیرعلمی و کلّی که دربارهٔ دفتر «سراب» ابرازشده، نوآوری سایه بیش از هر چیز در «کوتاه و بلندکردن سطور» دانسته شده است. از همین جمله برمی‌آید که کتاب «سراب»، به‌گونه‌ای جدی و حتی تا حدی به اجمال مطالعه نشده، چون بیش‌تر شعرهای این دفتر چهارپاره هستند و شعرهای نزدیک به شعر نیما، در واقع می‌تواند شکلی از قالب مستزاد به‌حساب آیند. در همین اظهارنظر، که جنبهٔ تاریخی و تحلیلی اثر، اصلاً مورد توجه قرار نگرفته، آمده است: «تقریباً هیچ‌گونه نوآوری در زمینهٔ صُوَر خیال و ترکیب کلمات، و هیچ‌گونه تهوّر در به‌کارگیری لغات تازه دیده نمی‌شود. اندک تجدّدی هم که در کتاب به‌چشم می‌خورد، حاصل تراوش اشعار «تولّلی» و «نادرپور» (که اشعارش در آن‌سال‌ها در نشریات به‌چاپ می‌رسید) است» [لنگرودی، ۴۷۴]. عجیب است که توجه نشده اشعار این سه تن در نیمهٔ دوم دههٔ ۱۳۲۰ غالباً هم‌زمان انتشار یافت و اگر فاصلهٔ زمانی اندکی میان «تولّلی» و سایه باشد، میان آن دیگری و سایه، اصولاً چنین فاصله‌ای نیست.

سایه از مدتی پیش از انتشار «سراب»، از لحاظِ شخصی، از فکر

اجتماعی و مردمی تأثیر پذیرفته، امّا هنوز در سراب زبان و ذهن او در بند تغزّل و عشق مانده است. و هم‌چنان‌که در بخش‌های بعد، خواهیم دید غزل و عشق، هم‌چنان وجهی جدی و عمیق از شعرِ وی را به خود مخصوص می‌دارد که بی‌تردید از گذرِ «سراب»، بس متعالی‌تر است و در زُمرهٔ آثار ماندگار او جای می‌گیرد. در مقدمهٔ «سراب»، سایه از عشق و دوست‌داشتن خود، چندان خوشنود به‌نظر نمی‌آید. می‌اندیشد و پیمان می‌بندد که شعر و هنرش را در گرایشِ عشق به آزادی و انسانِ معاصر جهت بخشد. این مقدمه را نقل می‌کنیم و گفت‌وگو راجع به شعرهایِ اجتماعی سایه و دیدگاهش را در این‌زمینه به فصل بعد موکول می‌کنیم. شاعر این مقدمه را «در پیشگاه مردم: پیام و پیمان» نامیده و در فروردین ماه ۱۳۳۰ در رشت نوشته است:

«از نگاهی که در آن خشم و درد موج می‌زند، ملامت تو را می‌شنوم و بی‌هیچ‌گونه بهانه و سخنی سر فرو می‌افکنم. در رزمی که تو هستی خویش را بر سر آن گذاشته‌ای، من خاموش مانده‌ام. و هرگاه که لب به سخن گشوده‌ام، آوازم گناه خاموشی مرا گران‌تر و نابخشودنی‌تر نموده است. به هنگامی‌که خروش خشم و فریاد درد، در پردهٔ دلِ تو می‌آویزد، من برای دلم، برای عشق بیمارم آواز خوانده‌ام. به هنگامی که نگاه آزادمردان کشور من از پشت میله‌های زندان شعله می‌کشد، من برای نگاهی شعر ساخته‌ام که در آن عشق و هوس، ترانه می‌زند. به هنگامی که چهره‌های زرد و شکستهٔ هم‌میهنانِ من به اشک و خون آغشته می‌شود، من برای گل‌های یاس، برای شب‌های مهتابی، برای خواب‌ها و رؤیاهای خودم شعر سروده‌ام. به هنگامی‌که گرگان خون‌آشام، گروه‌گروه

مردان و زنان و کودکان را بـه کشـتارگاه‌های جـنگ و سـتیز می‌کشانند، من بر مـزار عشـق‌های خـویش گـریسته‌ام. و بـه هنگامی‌که انسان‌های سرفراز، هم‌گام و هم‌آهنگ، صلایِ صلح و آزادی می‌زنند، و این آواز و آرزو هر روز بلندتر و گسترده‌تر می‌شود، من در تنهایی اندوه‌بار خویش ناله سر داده‌ام.

شعر من همچو نالهٔ مرغ شب، آواز اندوه و پریشانی و شکست شده است، و من دیگر نـمی‌خواهـم کـه چـنین بـاشد. مـن کـه سایه‌های تیرهٔ اوهام گذشته را ـ که پـناهگاه روحـی شـاعران قرون پیش بوده است، ـ از گـوشه‌های مـغز خـویش رانـده‌ام؛ دریچهٔ قلبم را به روی آفتابی تازه و روشن می‌گشایم که هرگز غروب نکند. من دلی را که در انگشتان فشرده و خونین‌شده، به عشق مردم؛ به عشق وفادار مردم می‌سپارم و در ایـن عشـق بزرگ، زنده می‌مانم. من آواز خویش را در دل این شب تنگ، سر خواهم داد. و این آواز را که سـرگذشتِ رنـج و رزم پُـرشکوه انسان‌هاست، از میان حصارهای ویرانِ این شب خون‌آلود، به گوش دورترین ستارهٔ بیدار آسمان، خواهم رساند.

سال‌هاست که دلِ من، هم‌آهنگ تپش‌های قلب تو، زده است، و اندیشه‌های دور ـ پرواز من با آرزوهای تابناک تو همراه گشته است. سال‌هاست که من در دل خاموشی‌ام نالیده‌ام و روحم از خشم و درد، آتش گرفته است... دیگر بس است. من خاموشیِ ننگ‌آلود را، خواهم شکست، و مـرغ آوازم را، از دل پـیچیده و سیاه این جنگل سکوت، پرواز خواهم کرد.

.....

با این پیمان، دستت را می‌فشارم» [سراب. ۵ـ۷].

فهرست منابع و مآخذ [سایهٔ اندوه و عشق]

۱ـ انسان و هستی ← انسان و هستی، بهرام جمال‌پور، هما، ۱۳۷۱.

۲ـ بنیاد شعر نو ← بنیاد شعر نو در فرانسه، حسن هنرمندی، زوّار، ۱۳۵۰.

۳ـ بهار و ادب فارسی ← بهار و ادب فارسی، ۲ ج، به کوشش محمد گُلبن، جیبی، ۱۳۵۱.

۴ـ تاریخ تحلیلی ← تاریخ تحلیلی شعر نو (از مشروطیت تا کودتا)، ج ۱، شمس لنگرودی، مرکز، ۱۳۷۰.

۵ـ تونیوکروگر ← تونیوکروگر، توماس مان، ترجمهٔ رضا سیّد حسینی، نیما، اصفهان، چ ۲، ۱۳۶۸.

۶ـ رمانتیسم در فرانسه ← رمانتیسم در فرانسه، ف. تیژم، ترجمهٔ غلامعلی سیّار، بزرگمهر، ۱۳۷۰.

۷ـ روزها ← روزها: سرگذشت، ج ۳، محمدعلی اسلامی نُدوشن، یزدان، ۱۳۷۶.

۸ـ سراب ← سراب، هـ.ا. سایه، صفی‌علی شاه، ۱۳۳۰.

۹ـ شعر انگلیس ← *Six Centuries of Great Poetry*, Edited by R.P. Warren & A.Erskine, Dell Publishing Co, New York, 1960.

۱۰ـ شعر عربی معاصر ← شعر عربی معاصر، مصطفی بدوی، ترجمهٔ غلامحسین یوسفی (و) یوسف بکّار، اسپرک، ۱۳۶۹.

۱۱ـ صور و اسباب ← صُوَر و اسباب در شعر امروز ایران، اسماعیل نوری علاء، بامداد، ۱۳۴۸.

۱۲ـ عناصر شعر ← *Poetry; The Elements of Poetry* [Literature / 2], L.Perrine, Southern Methodist University [Reprinted in Iran].

۱۳ـ گلچین گیلانی ← نهفته، گلچین گیلانی، نشر زیراکسی محدود به کوشش عبدالرحمان صدریّه، ۱۳۷۲.

۱۴ـ لونا چارسکی ← دربارهٔ ادبیات، آناتولی لوناچارسکی، ترجمهٔ ع. نوریان، شباهنگ، ۱۳۵۶.

۱۵ـ لنگرودی ← نگاهی به سراب، شمس لنگرودی، در: دفتر هنر، سال ۳، ش ۵، اسفند ۱۳۷۴.

۱۶ـ مادلن ← Madeleine, André Gide, translated by Justin O'Brien, Bantam Books, New York, 1968.

۱۷ـ مایده‌های زمینی ← مایده‌های زمینی (و) مایده‌های تازه، آندره ژید، ترجمهٔ حسن هنرمندی، زوّار، ج ۴، ۱۳۵۷.

۱۸ـ مکتب‌های ادبی ← مکتب‌های ادبی، ۲ ج، رضا سیدحسینی، زمان، چ ۷، ۱۳۵۸.

۱۹ـ نمونه‌های اشعار ← نمونه‌های شعر آزاد، جیبی، ۱۳۴۰.

۷. دریچه‌ای گشوده به جهانی دیگر

دریچه‌ای به‌سوی شاعر گشوده می‌شود؛ دریچه‌ای که جهان دیگری را نشان می‌دهد. سایه از بهار سال ۱۳۳۰ خورشیدی، یعنی هنگامی‌که از شعرهای «سراب» جدا می‌شود، به قلمروِ دیگری گام می‌نهد: از عشق‌ها و آرزوهای شخصی رها می‌گردد و به عشق‌ها و آرزوهای انسانی می‌پیوندد. این نوید را او در مقدمهٔ «سراب» داده بود، و «شبگیر»، نخستین پاسخ است به این نوید.

«شبگیر» نتیجهٔ آشنایی سایه است با شعر «نیما»؛ شعرهایی که حکایت‌های بازتاب یافته و دگرگون‌شده‌ای از تقابل فرد و پیرامون است. به همین دلیل، و دلایل دیگر [از جملهٔ آن‌ها یکی نزدیک‌نشدن زیاد «نیما» به سنت‌هایِ شعر فارسی]، شعر «نیما» از ابهام و ایهامِ شاعرانه و زبانی بهره‌های زیادی می‌برد. برخی، از این ابهام و ایهام، در مقامِ یک «مشکل بزرگ در کار نیما» یادکرده‌اند و تعبیر «زبانِ وحشی» را به کار برده‌اندکه «بسیاری از مرزهای دستوری و معنایی را زیر پا می‌گذارد تا به نوعی زبان تازه

برسد. این زبان با پیچیدگی‌ها و نوآوری‌های تصویری و همچنین با جابه‌جاکردن عناصر نحوی جمله در عین آن‌که فضاهای غریبی می‌آفریند، گاهی شگفت‌انگیز و زیبا، هزاردالان‌هایِ سردرگُمی از تصویرها و مفاهیم نیز پدید می‌آورد که انس‌گرفتن با شعر او را دشوار می‌سازد.» البته این «زبان وحشی با طبیعت وحشی‌ای که تصویر می‌کند، هم‌ساز است» [شعر و اندیشه. ۷۳. ۷۹].

وجه نمادین شعر نیما، البته باید به زبان مُبهم و رمزی و پیچیدهٔ او افزوده شود. در هر حال، از روانی و سلاست شعر، در آثار نیما کمتر نشانی می‌یابیم. شاید، یکی از دلایلی که شعر «تولّلی» را در دههٔ ۱۳۲۰، پُرخواننده‌تر از شعر نیما می‌ساخت، به همین موضوع مربوط باشد. اصولاً ذهن و زبان شاعرِ مُنزویِ شمالی، آن آمادگی‌های بی‌واسطه را در انتقالِ معانی، که معمولاً از یک شاعر توانا انتظار می‌رود، نداشت. شاید هم، گاه تعمّدی در کار بود تا چند پهلویی شعر، دنیای وسیع‌تری از ادراک را برانگیزد. آن‌چه، یکی از شاعران معاصر دربارهٔ «راه و رسم خاص» شعرگویی او نوشته، تأیید گونه‌ای بر این سخن شمرده می‌شود: «نیما» «اول طرح‌های تند و سریعی می‌ریخت. در همان [حال که] شعری به او دست می‌داد، و بعد طرحی را شکل می‌داد و آن شکل را می‌پرداخت و شکلی تازه می‌ساخت. در همین سومین بود که شعر پرداختهٔ نیمایی به‌دست می‌آمد. بهترین شکل شعر نیما همین است» [یادی از نیما. ۱۹۱].

اگر «فریدون رهنما» در شعرهای منثورِ «الف. صبح» در آن سال‌ها «احساساتِ از بند رستهٔ» او را می‌بیند که ما را به «نقاط عمیق درد پاشیده‌شدهٔ «نرودا» هدایت می‌کنند» و آن‌ها را بر «دنیای پُر از اشکال و

تصاویر نابرابر «نیمایوشیج» که نتیجهٔ خشکی (در بهترین آثارش) بـه دهانمان» می‌برد [رهنما، ۳۰]، ترجیح مـی‌دهد، ایـن تـعبیر را مـی‌توان در حالتی بهتر، دربارهٔ شعرهای سایه صادق دانست: بلندپروازی شاعرانهٔ او، در اندک‌ترین نتیجه‌گیری، شاعری را نشان می‌دهد کـه مُسـلَّط بـر سبک عراقی شعر قدیم است و خود را با استادی به روزگار نو رسانیده است. گاه، حتی با چنان سهولت و قدرتی که گمان می‌بریم مرز میان شعر کلاسیک و جدید در ذهنمان برداشته شده است:

«در بگشایید
شمع بیارید
عود بسوزید
پرده به یک‌سو زنید از رُخ مهتاب...

شاید
این از غُبار راه رسیده
آن سفری همنشین گم شده باشد»

[شبگیر، ۳۳]

که در آن تأثیر «دو مرغ بهشتی شهریار» را هم دیده‌اند [← دربارهٔ زمین، ۴۶۴؛ هنرمندی خلاق، ۴۴۳]:

«پیش‌تازان موکب رسیدند
هم‌زبان بهشتی است، هشدار
عود می‌سوز و صندل همی سای

غُرفه را درگُشا، پرده بردار
شاعری محتشم، شمع در کف
پرده بالا زد و شد پدیدار
اشک شوقش به مژگان درخشید»

از نگاهی دیگر، می‌توان از بیان تخاطب شاعر نیز یاد کرد که در ذهن و زبانی میانه روانه، ضرب‌آهنگ شوریدگی شاعر را به‌خوبی نشان می‌دهد و تأثیر بر روانِ خواننده را به‌سادگی کسب می‌کند. هر چند در شعری که از این راه پدید می‌آید، نفوذ سطری از شعر «الوار» فرانسوی را دیده‌اند [هنرمندی خلاق. ۴۴۴]:

«بسترم
صدف خالی یک تنهایی است
و تو چون مروارید
گردن آویز کسانِ دگری...»

[شبگیر. ۵۹]

در چنین شعرهایی «تلاش برای صورت‌گری کلام» و رنج بسیار بردن «در ظرافت‌های کلامی» دیده نمی‌شود [نقد تفسیری. ۱۷۱-۱۷۵]. یعنی خود را پیراستن و ویراستن بیرونی وجود ندارد. آن‌چه قرار بوده اتفاق بیفتد، پیش از سرودن و شکل‌گرفتن شعر اتفاق افتاده است. نیز در این شعرها نوعی استمرار سنّت و تجربه‌های پیشین را می‌بینیم. هر چند، کوشش‌های گه‌گاه در ادبیات، منجر شده به این‌که «کار از نو شروع کنند و طوری شعر بسُرایند که گویی اصلاً در سابق، شعری وجود نداشته است»،

خالی از اهمیت نیست، اما آن‌ها، «تنها در شرایطی خاص رخ می‌دهد و برای مدت زمان طولانی دوام نمی‌آورد» [گفتاری دربارهٔ نقد، ۱۱۷]. بدین‌گونه به‌نظر می‌آید که «شعر بر طبقِ ماهیت خود یکی هنر عالمانه است و تقریباً همیشه تا حدی متّکی به شعر کهن بوده است و معمولاً از خوانندگان خود انتظار دارد که اطلاعات معیّنی از شعر کهن داشته باشند.» از این‌رو «کلام‌شعر، به نوبهٔ خود، فرهنگ اشاره و تلمیح است.» [گفتاری دربارهٔ نقد، ۱۱۶].

البته مقصود آن نیست که ایجاز «شبگیر» همواره در خدمت روانی زبان، و استمرارِ منطقی سنّت ادبی قرار می‌گیرد. گاه می‌بینیم که شعرهای این دفتر از ظرفیّت‌هایِ گفته‌شده، بهره و قسمتی را به‌خود اختصاص نمی‌دهد، بداهه‌پردازی نادیده گرفته می‌شود و شعر به حوزهٔ توضیح و اطناب وارد می‌گردد:

«پشت این کوه بلند،
لب دریای کبود،
دختری بود
که من
سخت می‌خواستمش
و تو گویی که گالی
آفریده شده بود
که منش دوست بدارم پُرشور
و مرا دوست بدارد شیرین...»

[شبگیر، ۵۷]

هستهٔ بنیادین اندیشه «شبگیر»، به عشق و شور جوانانهٔ شاعر مربوط نمی‌شود، به ایمان و راهی مربوط است که شاعر را از آغاز دههٔ سوم عمر به خود پیوسته کرده است: راه مبارزه برای نایل‌شدن به آرمان و فردا، و ایمان به عدالت. این‌هاست که به شعرهای سایه، رنگی از اعتقاد و آرزو می‌زند و گفته‌هایش را در آن سال‌ها، و برای آن نسل، پُر از حس و ژرفا جلوه می‌دهد. او شاعری می‌شود منتظر؛ منتظر صبح؛ صبحی که «در خانهٔ همسایه» دیده شده و آن پیر رند و گوشه گرفتهٔ مازندرانی هم به آن اشاره کرده است. اگر در یادداشت‌های بعداً انتشاریافتهٔ این پیر، گاه تزلزل‌هایی در اعتقاد و عمل نسبت به «آن صبح» پیدا می‌شد، در شعرهای جوان شاعر گیلانی، این ایمان و اعتقاد، چهره‌ای از یأس و بدگُمانی نمی‌یابد. سایه یک منتظر جاوید جلوه می‌کند:

«آری، این پنجره بگشای که صبح
می‌درخشد پسِ این پردهٔ تار
می‌رسد از دل خونین سحر، بانگ خروس
وز رخ آینه‌ام می‌سترد زنگ فسوس
بوسهٔ مهر که در چشم من افشانده شرار
خندهٔ روز که با اشکِ من آمیخته رنگ...»

[شبگیر. ۱۴]

فردا برای شاعر تجلّی‌گاه همهٔ آرزوهای خفته و نیم‌خفته است؛ بختی است که سرانجام بیدار می‌شود و نوری است که جهان را در بر می‌گیرد. دیگر نیرنگ و ریا و دروغ نیست. راستی و درستی و امید است:

«در سینهٔ گرم توست، ای فردا
درمان امیدهای غم فرسود
در دامن پاک توست، ای فردا
پایان شکنجه‌های خون‌آلود
ای فردا، ای امید بی‌نیرنگ»

[شبگیر، ۱۷]

هر چند «مرغ مرگ‌اندیش»، از «نهان‌گاه سیاه خویش» می‌گوید:

- «چهره‌پرداز سحر مرده‌ست
چشمهٔ خورشید افسرده‌ست
می‌دواند در رگ شب
خون سرد این فریب شوم»

با این حال:

«وز نهفت پردهٔ شب،
دختر خورشید
هم‌چنان آهسته می‌بافد
دامن رقّاصهٔ صبح طلایی را»

[شبگیر، ۲۲]

شعر سایه، بدین ترتیب، شعر دل‌بستن به فرداست. شعری می‌شود در خدمتِ آرمان و اعتقاد. شاعر خود را کنار می‌کشد و با چشمان مردم و بسیارانِ به هیجان آمده، به آینده چشم می‌دوزد. هم‌نفسی او با جریانی

است که بسیاری را با خود برده است، و هم‌دلی‌اش با نویدِ رستگاری و عدالت آمیخته‌شده. حتی به‌نظر می‌رسد که آن اندیشهٔ محوریِ ملیت‌خواهی معتدل و نیکی که شاعر در آستانهٔ جوانیِ «نخستین نغمه‌ها» در سر می‌پروراند و از آن سخن می‌گفت، در پی این هم‌نفسی و هم‌دلی، تا حدی لطمه می‌بیند و به‌کناری نهاده می‌شود و این، البته جای تحسین ندارد:

«آه، ما تیغ نخواهیم کشید
به‌روی رفیقی
که هم‌گام آزادی
به خانهٔ ما می‌آید
و آتش نخواهیم گشود
به‌سوی پرچمی
که با نشان پُتک و داس
هم‌رنگ خون ماست»

[شیگیر. ۴۲]

شاعر به «صلح» [شیگیر. ۳۱-۳۲] می‌اندیشد و «دل‌افروخته‌اش» را «مثل یک بوسهٔ گرم، مثل یک غنچهٔ سرخ، مثل یک پرچم خونین ظفر» [شیگیر. ۲۷] به شاعر مبارزه‌جو و آرمان‌خواهِ معروف آن سال‌ها، «ناظم حکمت» می‌بخشد. او با عشقی لبریز، از رزمندگان عدالت‌خواه جهان که در راه ایمانشان گام می‌سپرند و لاجرم، دسته‌ای به‌سوی چوبه‌های دار و اعدام می‌روند، سخن می‌گوید: هر چند مایه‌های اعتقادی شاعر در نگارش

این شعرها مُؤثّر بوده، اما احساس لطیف و رقّت انسانی روحیّهٔ سرایندهٔ «شبگیر» را هم نباید فراموش کرد:

«آه، هنگامی که یک انسان
می‌کُشد انسان دیگر را،
می‌کُشد در خویشتن
انسان بودن را
بشنو ای جلاّد
می‌رسد آخر
روز دیگرگون:
روز کیفر،
روز کین‌خواهی،
روز بارآوردنِ این شوره‌زار خون»

[شبگیر. ۴۷ـ۴۸]

به رغمِ این که شاعر در انتظار نَفَس و لحظه‌ای است که شب، «جنگل انبوه مژگان» سیاهش را بگشاید، [و در واقع تغزّل، آرزویی است دیرین در او]:

«تا بلغزد بر بلور برکهٔ چشم کبود تو
پیکر مهتاب‌گون دختری، کز دور
با نگاه خویش می‌جوید
بوسهٔ شیرین روزی آفتابی را
از نوازش‌های گرم دست‌های من»

[شبگیر. ۵۳]

اما او می‌خواهد و می‌کوشد تا عشق را به فراموشی بسپارد. چون در همه‌چیز، رنگی از اندوه و رنج و فقر و بی‌سرانجامی می‌بیند که بی‌تردید دل‌خواه انسانی آزاده‌خوی نیست. پس خطاب به «گالیا» می‌گوید:

«وین فرش هفت‌رنگ که پامال رقص توست
از خون و زندگانی انسان گرفته رنگ
در تار و پود هر خط و خالش: هزار رنج
در آب و رنگ هر گل و برگش: هزار ننگ»

[شبگیر، ۶۱]

آرزویش به «مرگ در میدان» ختم می‌شود؛ «وندر امید بزرگ خویش / با سرود زندگی بر لب / جان‌سپردن» [شبگیر، ۵۶]. «کاروان» از نظر شاعر هنوز نرسیده؛ کاروانی که باید او را، محبوبش را، و همهٔ مردمان را به‌سوی صبح راستین ببرد. راستی «پدرهای پدرها» با چه عشق و ایمانی به فردایِ آرمانی خود دل‌بسته بودند؛ عشقی که دل‌ها را به نور خود روشن می‌ساخت و آرمانی که در ناکجای تاریخ، روانهٔ اذهان شد؟

سایه با دفتر «شبگیر»، در زمرهٔ شاعرانِ نوگرا جای می‌گیرد. در این دفتر، هر چند هنوز تجدّد به‌شکلی اعتدالی و میانه، مورد توجه بوده، اما با نگاه به شعر نوگرایان پیشرو، و افراطی [نمونه‌ها: «نیما» از دستهٔ نخست، «هوشنگ ایرانی» از دستهٔ دوم]، شعر سایه هم محلِّ اعتنا قرار می‌گیرد. البته ویژگی اجتماعی و بارز آن، علاوه بر تکیه‌ای که شاعر بر شعر گویندگان پیش از خود نموده، در این موضوع بی‌تأثیر نیست، تا جایی که از آن، به‌عنوان «اثرگذارترین مجموعه‌های» شعر «سیاسی» در دههٔ ۱۳۳۰، نام برده‌اند [تاریخ تحلیلی، ۵۵۳].

نقل نظرهای گویندهٔ شبگیر، در پاسخ نظرخواهی مجلهٔ «سخن» دربارهٔ شعر فارسی معاصر، می‌تواند نمای کامل‌تری از موقعیت فکری شاعر عرضه کند. دربارهٔ تغییر و تجدّد در محتوا، وزن و قافیه عقیده دارد که دگرگونی در شعر «لازم است. زندگی چنین می‌خواهد. در جهان هیچ‌چیز ثابت و ساکن نیست. دنیا به پیش می‌رود، و این حرکت آفرینندهٔ نوی و تجدّد است. زمان فرمان می‌دهد و تغییر و تجدّد ناگزیر است.» وزن نیز «در هماهنگی با مضمونی است که در آن گنجانده شده است. وزن شعر فارسی باید از محدودیت و یکنواختی کنونی خود بیرون بیاید. تا زمانی‌که قوانین دیگری برای شعر فارسی یافته نشود، از اوزان عروضی با توسعه و تکمیل آن‌ها باید استفاده کرد. این نکته را هم باید به‌یاد آورد که یافتن و شناختن قوانین اشعار محلی و عامیانه نیز راهی به مقصود است»، قافیه هم «چون دیگر آرایش‌های لفظی، وسیله‌ای است در خدمت بیان، و شاعر آزاد است که هر جا لازم بداند از آن استفاده کند» [شعر نارسی، ۹۷۱].

در زمینهٔ قالب‌های شعر هم می‌نویسد که: «قالب‌های تازه‌ای به‌وجود آمده است و نیز به‌وجود خواهد آمد. شاعر باید آزاد باشد که به مناسبت مضامین و معانی، قالب و وزن مناسبی بیابد، یا بیافریند.» و سرانجام توقعی که جامعه از شاعر دارد: «شاعر باید بیان‌کنندهٔ آرمان‌ها و آرزوهای زمان خویش باشد. شاعر آموزگار و راهنمای اجتماع است. شاعر امروز باید زبان رسای ملت باشد» [شعر نارسی، ۹۷۱]. در پاسخ پرسش آخر که آمده «در آثار شعرای معاصر از کدام قطعه‌شعر که به‌نظرتان، دارای همهٔ خصایص بوده است، بیش‌تر لذت برده‌اید،» می‌گوید: هنوز

شعری که همهٔ ویژگی‌های مورد اشارهٔ او را داشته باشد، به‌وجود نیامده است!

از نظرهای سایه راجع به شعر جدید فارسی که بگذریم، به جایگاهی می‌رسیم که او با دفتر مورد بحث از اشعارش، یعنی «شبگیر» به‌دست آورد. به‌رغم حجم بسیار اندک شبگیر [۲۶ شعر]، شهرت شاعر با آن مسجّل شد و شاید هیچ‌یک از دفترهای دیگر شاعر نتوانست با آن به رقابت بپردازد. بسیاری از شعرهای «شبگیر» در مجموعه‌ها و جُنگ‌ها نقل شد و مهم‌تر آن‌که به حافظهٔ ادبی ایرانیان رخنه کرد. تصور می‌کنم از یکی ـ دو نسل پیش، غالباً سطرهای زیادی از «شبگیر» را به‌یاد داشته باشند، و گذشته از غزل‌ها، اگر سخنی از سایهٔ شاعر به‌میان آید، او را با این شعرها به‌یاد می‌آورند. اکنون ببینیم این اثر در لابه‌لای مطبوعات و کتاب‌های دههٔ ۱۳۳۰ چگونه بازتاب یافته و با آن به چه‌صورتی برخورد کرده‌اند.

نخست از بررسی «پرویز ناتل خانلری» آغاز می‌کنیم. او پیش از چاپ «شبگیر»، آثاری از سایه در سخن انتشار داده بود و به دو دفتر نخست گوینده، با دیدهٔ اعتنا می‌نگریست: در «نخستین نغمه‌ها» روانی و زیبایی ترکیب، و مراعات نکات دقیق شعری با مضامین ساده و لطیف عاشقانه، گویندهٔ این اشعار را صاحب ذوق و آشنا با شعر و شاعری معرّفی می‌کرد. اما در معانی آن، هنوز جنبهٔ ابتکار چندان پیدا نبود. در «سراب»، «شاعر در کار خود ماهرتر شده و بیش‌تر توانسته بود خصوصیّات ذوق و سلیقهٔ شخصی را نشان بدهد. در قالب شعر، تنوّعی جُسته و در این‌کار از شاعران نوپرداز سی ـ چهل سال اخیر سرمشق گرفته بود. بعضی از قطعات این مجموعه، هم از جهت ساختمان شعری و

هم از حیث نوی و اصالت احساس و ادراک قابل توجه بود» [خانلری، ۹۰۴].

«خانلری» گویندهٔ گیلانی را در شبگیر، در حالتی می‌بیند که «سخت می‌کوشد تا کار تازه‌ای انجام بدهد و در شیوهٔ شاعری ابداعی بکند یا بدعتی بگذارد. برای رسیدن به این مقصود، شاعر از دو راه پیش می‌رود: یکی راه تغییر صورت و قالب شعر، و دیگر راه ابداع معانی. در قسمت اول، شاعر نخست خود را از قید قافیه آزاد کرده است. در هیچ‌یک از قطعات این مجموعه، قافیهٔ مرتّب وجود ندارد و اگر اواخر بعضی از مصراع‌ها، گاهی با هم یکسانند، این امر نتیجهٔ تصادف یا تفنّن شاعر به‌نظر می‌آید. اما وزن معمول و معهود شعر فارسی در بعضی از قطعات مراعات شده است، با این تفاوت که از تساوی مصراع‌ها صرف‌نظر شده و ظاهراً شاعر می‌خواهد کوتاهی و بلندی هر مصراع را تابع معنی مقصود یا آهنگ معنوی عبارت قرار دهد، و به قالب ثابت و معینی که پیش از سرودنِ شعر وجود داشته باشد، مقیّد نشود» [خانلری، ۹۰۴].

مدیر مجلهٔ «سخن»، دربارهٔ شعرهای نوی سایه ـ که ما امروزه آن را با عنوان «نیما»یی می‌شناسیم، و «خانلری» همواره اِکراه داشت که این تعبیر را به کار بَرَد ـ به قطع و صراحت حکمی نمی‌کند و آن را امری ذوقی و سلیقه‌ای می‌داند. هر چند خاطرنشان می‌کند که در این زمانه [یعنی ۱۳۳۲ خورشیدی] «شمارهٔ کسانی که این نوع شعر آزاد را می‌پسندند، از عدد کسانی که طبعشان از آن می‌رمد، بسیار کم‌تر است» [خانلری، ۹۰۵]. او که آخرین مرز رسیدن به شعر نو را قالب چهارپاره یا قطعاتی مستزادگونه می‌داند، دربارهٔ شعرهای آزاد [یا به تعبیر اکنون مشهورتر «نیماییی»] نیز تا اندازه‌ای اِغماض می‌کند. اما او این اِغماض را دربارهٔ شعرهای منثور سایه که در

همین دفتر آمده‌اند، به هیچ‌روی نشان نمی‌دهد. هر چند خود سایه، این قطعات را با علامت ستاره در متن مشخص کرده [در چاپ اول] و آن‌ها را «آزمایشی در شعر» نامیده که «خواننده می‌تواند هر نامی که بخواهد بر آن بگذارد»، با این حال «خانلری» آن را تفنّنی می‌داند که «از یک اشتباهِ ساده سرچشمه گرفته است و آن این‌که در نقل اشعار اروپایی به‌زبان فارسی، اغلب ترجمهٔ هر مصراع را به متابعت از اصل در یک سطر نوشته‌اند و کم‌کم این شُبهِه برای خوانندگان دست داده که صورت اصلی شعر چنین بوده است و چون هر چه از اروپا می‌آید، تازگی دارد، ناچار این هم سبک تازه‌ای در شعر است و لازمهٔ تجدّد آن است که از این شیوه پیروی شود. یک از دلایل و قراین آشکار بر صحت این نظریه آن است که مترجمان شعرهای فرنگی، اغلب جمله‌ها را لفظ به لفظ ترجمه می‌کنند و به این صورت ساخت عبارت با آن‌چه سیاق طبیعی زبان فارسی است، متفاوت می‌شود» [خانلری، ۹۰۵].

منتقد که نسبت به تناقض‌نمایی [Paradox] و حس‌آمیزیِ [Synesthesia] شعر نو، چندان دید مثبتی ندارد، گویندهٔ «سراب» را به سبب این موضوع در خورِ انتقاد می‌داند. نیز از شعر «سه ستاره» که آن را تأثیریافته از «ترجمهٔ نارسای یکی از شعرهای مایاکوفسکی» می‌داند. عنوان شعر «ناقوس برای که می‌زند» را هم نارسا می‌یابد، چون در آن اقتباسی از عنوانِ داستان مشهور «ارنست همینگوی» می‌بیند! او حتی در قطعهٔ کوچک «احساس» که اندکی بعد از انتشار، حکم «مثل سایر» را پیدا می‌کند و در لطافت گفتار و معنی کم‌تر نظیر دارد، نوعی «نوسازی افراطی» را به دید می‌آورد و خاطرنشان می‌سازد که ای کاش شاعر

«مضمون به این زیبایی را در عبارتی متناسب با آن بیان مـی‌کرد»! واوِ آغاز برخی مصراع‌ها هم مورد انتقاد «خانلری» است. در ایـن‌مورد، او حتی به تاریخ زبان فارسی توجه نکرده که واو آغاز بیت یا مصراع، به دفعات مورد استفادهٔ شاعران قرار گرفته. ظـاهراً تـنها، چـون در دورهٔ معاصر، این‌کار به وسیلهٔ «نیما» باب شد، استاد «خانلری»، آن را محملی برای انتقاد دانسته است [ـــ عطا و لقای نیما، ۱۳۴ـ۱۵۴؛ دربارهٔ زمین، ۴۶۶].

تنها نکتهٔ مثبتی که منتقد «سخن» پس از پایان گفتارش، در اشاره به شاعر «شبگیر» بیان داشته، عبارتی کلی است: «از مطالعهٔ قطعات ایـن مجموعه و آثار دیگر این شاعر جوان، به‌خوبی آشکار است که گوینده، صاحب قریحه‌ای لطیف، و مایه‌ای کافی از ادبیات فارسی است» [خانلری، ۹۰۸]. در حالی‌که اندکی پیش، همهٔ شاعرانِ جوان را که «بـه‌جای آثـار برجستهٔ بزرگان قدیم، ترجـمه‌های شکسـته ـ بسـته و نـامفهوم آثـار خارجی»، به عنوانِ یگانه منبع الهام برگزیده‌اند، مورد عیب‌جویی قـرار می‌دهد و می‌نویسد که آن‌ها «از زندگی واقـعی بـیگانه‌انـد و مـعنی و مضمون را در کتاب جُست‌وجو می‌کنند.» گذشته از این، شاعران مورد اشارهٔ استاد «خانلری» با «روشی که در ایجاد معانی غـریب و دور از ذهن و شیوهٔ بیان نامأنوس پیش گرفته‌اند، نقض غرض می‌کنند و جز عدهٔ معدودی بی‌مایه که اختیار لذت‌بردنشان را هم به دست دیگران داده‌اند، کسی از این‌گونه شعر خوشش نمی‌آید.» تنها راه‌حلی کـه وی در ایـن منظور نشان می‌دهد، این است که شاعر برای گسترده‌کردن مـخاطبان خود، باید از «قالب‌های مأنوس و بسیار رایج شعر فارسی مانند دوبیتی و رُباعی استفاده کند. یا لااقل آهنگ تصنیف‌ها و ترانـه‌های مـحلی و

عامیان را سرمشق و نمونه قرار بدهد و از این‌کار شاید نتیجه‌ای بسیار بهتر از آن‌چه تاکنون به‌دست آمده است، حاصل شود» [خانلری، ۹۰۷ـ۹۰۸].

در دهۀ بعد [۱۳۴۰]، شعرهای اجتماعی سایه، گاه «مطالب روز و تأثّراتِ سطحی عاطفی، شمرده می‌شدند که «با وزن بیان شده‌اند» و به این اعتقاد می‌رسیدند که «او در این حوزه نیرومندی چندانی ندارد. مهم‌ترین نقص کار سایه در این زمینه این است که در دوره‌ای که هر چیز رنگ آتش و خون دارد، با زبان تغزّل، مسایل اجتماعی و گل‌بوته‌های عصیان را توصیف می‌کند. حال آن‌که شعر اجتماعی زبانی مستحکم، پیراسته و حماسی می‌خواهد. زبان «بهار» و پس از او «امید» و «کسرایی» زبان مناسب‌تری است.» منتقد معاصر در شعر معروف «کاروان»، تنها اندیشه‌های انسان‌دوستانه‌ای می‌بیند که «متعلق به غزل هستند نه حماسه و برانگیزانندۀ هیجان‌های اجتماعی نیستند.» «عبدالعلی دست‌غیب،» که از لحاظِ تاریخی در واپسین‌سال‌های دهۀ ۱۳۳۰ و آغاز دهۀ ۱۳۴۰، نخستین کسی بود که با بینشی کاملاً اجتماعی، به بررسی و تحلیل شعر نو روی آورد [هر چند از دهۀ ۱۳۵۰ به بعد، غالب کوشش‌های خود را بر روی داستان‌نویسان معاصر متمرکز ساخت]، در اشاره به کارهای شاعر «شبگیر» قلمروی قدرت او را در تغزّل می‌داند و در برخی از آن‌ها «پیوستگی وزن و محتوا» را مورد توجه قرار می‌دهد: در این‌گونه شعرهاست که «درک تازه‌ای از خلوص عاشقانه» با زبانی «پیراسته و دلاویز، که گه‌گاه با تصویرهای تازه ترصیع شده» به دید می‌آید [سایه‌روشن، ۹۰ـ۹۲؛ نیز: گرایش‌ها، ۵۷ـ۵۸؛ نقد شاملو، ۵۳؛ چشم‌انداز شعر نو، ۱۰۵]. البته باید در نظر داشت که زبان شور و حماسه، برای برانگیختگی فکر و القای ایده است و نه

اختصاصاً نوع خاصی از شعر.

نیز در همین دهه، شعر سایه، «کسرایی» و یکی ـ دو تن دیگر مانند آن‌ها، غالباً در زمرهٔ شعر میانه‌رو تقسیم‌بندی می‌شد: آن ها «نـخستین شاعرانی بودند که سعی کردند تا بین شعر نوی نیمایی و شعر نوی میانه‌رو پُل بزنند و در هر دو شیوه ـ که اولی مورد عنایت روشنفکران در حـال مبارزه بود و دومی مورد پسند عامهٔ مردم قرار گرفته بود ـ شعر بسرایند. بدین دلیل، شعر آن‌ها، اغلب دارای مضامین اجتماعی بود، اما از نـظر رفتار شاعری، سخت دل‌بستهٔ روش‌های نوسرایان میانه‌رو بودند و حتی گوشه‌چشمی به شعر قدیم داشتند و غزلیّات و مـثنوی‌هایی هـم از آن دست می‌ساختند.» [صُوَر و اسباب، ۱۹۰]

یکی از شاعران هم‌نسل سایه، «شبگیر» را مرحلهٔ «آشنایی سایه با تجارب نیمایی» می‌داند: «در قطعات این مجموعه، قـالب‌ها گسـترش یافته بود و مصراع‌های بلندی که از سرحد عروضی وزن تجاوز می‌کرد و اوزانی که در قطعه‌ای واحد به‌هم آمیخته شده بود، تا حد شعر بی‌وزن و قافیه پیش می‌رفت. در پاره‌ای از قطعات این مجموعه، هنوز اثـری از ترکیب‌سازی‌های نوع «تولّلی» و لفّاظی‌های نوع «گلچین گیلانی» دیده می‌شد. نکتهٔ مهم‌تر این‌که شعر سایه از جنبهٔ تـغزّلیِ مـحض بـه جـنبهٔ اجتماعی روی آورده بود و مـجموعهٔ «شـبگیر» بـرخـلاف مـجموعهٔ «سراب»، فقط حاویِ حدیث نفس نبود. متأسّفانه این صبغهٔ اجتماعی، پاره‌ای از اشعار مجموعهٔ مزبور را به شعار بدل کرده و از قوت تأثیر آن کاسته بود و قریحهٔ تابناک سایه فقط در قطعاتی جلوه می‌کرد که باز جنبهٔ تغزّلی داشت.» [به نقل از: صُوَر و اسباب، ۱۹۱ـ۱۹۲]. همو سال‌ها بعد، سایه را «در

هنگام برخورد با شیوهٔ نیما» از لحاظ بهرهٔ کافی داشتن از شعر اصیل فارسی، در رتبهٔ حایز اهمیتی می‌داند که «برخلاف برخی از هم‌نسلان خویش، زبان «نیما» را تقلید نکرده و با قبول پیشنهادهای او، شیوهٔ بیانی ویژهٔ خود را برگزیده بود در آن شیوهٔ بیان، که از میراث سبک عراقی و اُسلوب تغزّل «شهریار» و مضامین سیاسی و اجتماعی روز، ترکیب می‌یافت، گاه‌گاه تأثیر اشعار فرنگی (به ترجمهٔ دیگران) نیز دیده می‌شد.» با این‌حال که می‌اندیشد سایه در برخی شعرهایش «مضامین شعارگونهٔ سیاسی و اجتماعی» دارد، شعرهای نوی وی را بر غزل‌هایش ترجیح می‌دهد، زیرا در آن یکی او را «هنرمندی خلاق» می‌یابد و در این یکی، گوینده را «مُقلّدی استاد» [هنرمند خلاق، ۴۴۳-۴۴۴].

«محمدرضا شفیعی کدکنی» که یکی از فشرده‌ترین روایت‌ها و تحلیل‌ها را در زمینهٔ تاریخِ شعر معاصر به زبان فارسی نوشته، به شعر سایه با حُرمت و اعتقاد بسیار می‌نگرد. از نظر استاد «شفیعی»، سایه در شکل‌گیری شعر جدید نیمایی بس مُؤثّر بوده و زبان بی‌تعقید او، در میان شاعران معاصر، او را یکی از صداهای اساسی و اصلی شعر در دههٔ ۱۳۳۰ نموده است. دربارهٔ شعرهای منثورِ سایه هم می‌نویسد: «لحن تقلید از شعر خارجی، به‌خصوص ترجمه‌هایی که از شعر «ناظم حکمت» در آن سال‌ها انتشار می‌یافت، در این قطعات کاملاً آشکار است و شاعری مانند او که در زمینه‌های فنی شعر قدیم و اسالیب سخن قُدَمایی در هم‌نسلانش بی‌همانند بوده است، در این‌گونه شعرها به تقلید از همان‌لحن ترجمه مجبور شده است. تغییراتی در ساختمان جمله و اجزای کلام ایجاد کند.» او در بهار سال ۱۳۶۹، برگزیده‌ای از اشعار سایه

برای «ارائه نموداری از مراحل مختلف خلاقیت هنری او و نمونه‌هایی از تجارب گوناگون وی در عالم شعر و شاعری» ترتیب می‌دهد. در مقدمهٔ این منتخب اشعار که مورد استقبال بسیار قرار گرفت و چند بار تجدید چاپ شده، با نگاهی صمیمانه و فروتنانه چنین آمده: «از دیرباز با شعر سایه اُنس و اُلفَت داشته‌ام و نمی‌دانم چگونه شکر این نعمت را باید گزارد که حشر و نشر بسیار نزدیک با او نیز یکی از خجستگی‌های زندگی من در این‌سال‌ها بوده است.» و در پایان: «غالب دیوان‌های او، هر کدام بارها و بارها چاپ شده است و مانند کاغذ زر در میان عاشقان شعر فصیح پارسی دست‌به‌دست گشته است و کم‌تر حافظهٔ فرهیخته‌ای است که شعری از روزگارِ ما به‌یاد داشته باشد و در میان ذخایرش، نمونه‌هایی از شعر و غزل سایه نباشد. من این نکته را، در این لحظه، یکی از مهم‌ترین نشانه‌های توفیق یک شاعر می‌شمارم» [ادوار شعر، ۵۹ـ۶۰؛ موسیقی شعر، ۲۵۴؛ آینه در آینه، ۵ـ۶].

از میان نگاه‌های پراکنده‌ای که در دههٔ ۱۳۷۰ نسبت به شعر سایه افکنده شده، به سه دیدگاه می‌پردازیم که البته در برخی وجوه، هم‌سانی‌هایی با هم دارند. در دیدگاه نخست، شعر او، شعر «اندیشه و امید» لقب می‌گیرد: «موضوع امید او زندگی برتر، زنده‌تر و سرشاربودن، رهایی از بیزاری و ملال دایمی، رستگاری و انقلاب است. جان‌مایه شعر سایه، باوری نیرومند و آرمانی است که شاعر بر پایهٔ همین اندیشه وارگی بالنده، مردم‌باورانه، همه پدیده‌های جهان و سرنوشت بشری را می‌سنجد، و دربارهٔ آنها داوری می‌کند و در سمتِ آفتابی آن حرکت می‌کند. هر چند که در نگاهِ اول، بیش از حد آرمان‌گرایانه و توأمان با

شوق‌زدگی باشد.» با این‌حال و با این عشق، او به «انسان، معجزه و کرامتِ او باوری مُؤمنامه دارد. در بینش او انسان، همیشه پوینده، دوران‌ساز و آفریننده است.» اما در این قلم شاعرانه، سایه‌ای که «پای‌بند قالب‌های گذشته» مورد نقد قرار می‌گیرد: «پای‌بندی او به چهارچوب‌های ویژهٔ کهنه، پای‌بند بر کار هنری اوست که نمی‌گذارد سایه حرف خودش را آن‌گونه که باید و شاید، به زبان دل‌پریشیدگان بازگو کند؛ تا شعر او، آینه‌ای در برابر آینهٔ احساس و اندیشه‌های ما باشد. چرا که ما، مثل او، در این سالیان سال درد و رنج، به کرامت انسان ایمان داشته‌ایم و کافرکیش نبوده‌ایم.» [شعر امید و اندیشه. ۴۰-۴۲].

در نگاه دوم که تا حد زیادی ریشه گرفته از فضای گریز از آرمان دههٔ ۱۹۹۰ میلادی است، شعر سایه، حتی در تغزّلی‌ترین حالات، مستحق ملامت می‌گردد: «وی که از یک‌سو، بنا به سرشت ادبی و شعری خود، گرایشی نیرومند به تغزّل و غنا داشت و از سوی دیگر با تأثیرپذیری دوجانبه از فرآیند سنت‌شکنی و نوآوری نیما یوشیج و جوّ پُرشور و شتاب سال‌های دهه‌های ۱۳۲۰ و ۱۳۳۰، در حوزهٔ مغناطیسی نوجویی و روی‌کرد به محیط توفانی سیاسی زمانه جای گرفت، آگاهانه یا ناخودآگاه کوشید که این گرایش‌ها و رویکردها را در کارگاه شعر خویش با هم برآمیزد و از پیوند آنها دستاوردی نو به مردم زمانه‌اش عرضه دارد» [سنّت و نوآوری. ۴۹۶].

با این‌حال، منتقد تأکید می‌ورزد که: «نخستین سروده‌های سایه، با آن‌که دست‌کم، در نمایش و قالب در حوزهٔ کار نیما و جریان شعری نام‌بردار شعر نو قرار می‌گیرد، پیش و بیش از هر چیز، از آشوب‌ها و

مبارزه‌ها و درگیری‌های سیاسی زمانه تأثیر مُهمّی پذیرد و بی‌آن‌که به عرصهٔ آفرینش راستین شعری راه یابد، به گونهٔ اعلامیه‌ها و شعارهای سیاسی و حزبی روز درمی‌آید که دگردیسگی قالب و وزن و چاشنی گه‌گاهی تعبیرهای تغزّلی، هیچ‌یک نمی‌تواند چیزی را در سرشت غیرشعری آنها دگرگون کند.» تردید با دو پرسش بیان می‌شود: «آیا این را باید دستاوردی برای شعر معاصر انگاشت و به‌حسابِ راه‌یافتن شعر به میان توده‌ها و اثربخشی در روند زندگی آنان گذاشت؟ آیا امروز با سنجه‌های فرهیختهٔ نقد ادبی و شعرشناسی، چنین نوشته[ها]یی را در چه مقوله‌ای می‌توان جای داد؟» و سرانجام به مقایسهٔ شعر سایه و نیما، از این جهت می‌پردازد، با ترجیح شعر شاعر اخیر: «پیر دل‌آگاه یوش را می‌یابیم که به‌ظاهر، در برابر هیچ جلاّد، فریاد ننگت‌باد برنمی‌آورد و به هیچ‌زورگویی هشدار نمی‌دهد و لاف مبارزه و تعهّد نمی‌زند؛ اما شعر و سرودش به مفهوم دقیقِ کلمه (و نه به فحوای روزنامگی و حزبی) سرشتی مردمی و اجتماعی و سیاسی دارد» [سنّت و نوآوری، ۲۹۷]. اما این انتقادها محدود به شعرهای نوی سایه [با این‌که نویسندهٔ مقاله از شعرهای نوی گوینده، تنها به شعرهای «شبگیر» توجه نشان می‌دهد و شعرهای نوی دیگر او، در همان دههٔ ۱۳۳۰ و دهه‌های بعد مورد بی‌توجّهی کامل قرار می‌گیرد] نمی‌ماند و غزل‌های لطیف و ماندنی شاعر «سیاه مشق»ها را هم شامل می‌شود!

در نگاه سوم، یکی از شعرهای مشهور «کاروان» مورد بررسی قرار می‌گیرد. در نگاه تحلیل‌کننده، این شعر «اثری است مردم‌گرا، که مفاهیم آن از واقعیت‌های ملموس زندگی مایه گرفته است. این اثر، ساختاری برون‌گرایانه داردو مسایل اجتماعی مشخصی را در مقطع خاصی از

تاریخ توصیف می‌کند.» پس از اشاراتی به جنبه‌های موسیقیایی، نمادین و محتوایی شعر، سرانجام نوشته ختم می‌شود به این عبارت‌ها: «صدای کاروان رنگی پندآموز و ملایمتی پرخاشگرانه دارد. او درد دختران بافنده را با همهٔ وجودش احساس می‌کند و نیز یاران هم‌نبردی که در دخمه‌های سیاه محبوس مانده‌اند و این‌همه انگیزه‌هایی است برای راوی که فلسفهٔ هستی خود را از نو مورد ارزیابی قرار دهد. اگرچه راوی، حکایتش را از مناسبات عاشقانهٔ خود با گالیا آغاز می‌کند، اما مضمون گفتارش به‌سرعت از محدودهٔ روابط فردی فراتر می‌رود و بُعدی اجتماعی به‌خود می‌گیرد. شعر «کاروان» نشان می‌دهد که واقعیت‌های زندگی مردم از سزاوارترین مضامین برای آفرینش هنری به‌شمار می‌آیند و هنرمند می‌تواند این واقعیت‌های تلخ و سرسخت را به منزلهٔ آن‌چه که هست ببیند و آن‌ها را به‌نحو مُؤثّری برای مردم تصویر کند، و از آن‌چه که باید باشد، یعنی از حقیقت سخن بگوید. انعکاس واقعیت‌ها و گفت‌وگو از حقیقت ـ در آثار هنری ـ می‌تواند در تحولات اجتماعی مُؤثّر واقع شود. در شعر فارسی این حرکت با نیما آغاز شد و در یک دورهٔ تاریخی، سایه را شدیداً تحت تأثیر قرار داد و «کاروان» یکی از نتایج آن تأثیرپذیری است» [رنگ صدای سایه، ۲۸۳ـ۲۸۲]. مشهود است که در این بینش، وجه برانگیختگی و حتی آموزشی شعر مطمح نظر است و تأثیر آن در روند تکامل اجتماعی، قابل تأکید و تکیه می‌شود. از این‌جهت، در جبههٔ مخالفِ نظر و نگاه دوم قرار دارد.

هر چند «شبگیر»، سایه را به‌عنوان شاعری نوگرا شناسانید، اما واقعیت این است که نباید در شناسایی سایه به‌عنوان شاعری نوگرا، تنها

به «شبیگر» اکتفا کرد. زیرا شعرهای نوگرایانهٔ سایه، کـه در دفـترهای «زمین» [۱۳۳۴]، «چند برگ از یلدا» [۱۳۴۴] و «یادگار خـون‌سرو» [۱۳۶۰] پراکنده شده‌اند، مراحل تکاملی‌تر کارهای جدید گـوینده‌اش را نشـان می‌دهند. اما غالباً منتقدان و مورّخان ادبی معاصر، بـه دلایـلی از ایـن موضوع غفلت کرده‌اند و در بررسی شعر این شاعر، تنها به شعرهای نوی «شبگیر»، و یا حداکثر در این زمینه به یکی دو شـعر پس از آن اکـتفا ورزیده‌اند، و پس از آن، آثار سنّت‌گرایانهٔ او، به‌ویژه در زمینهٔ غزل و تا حدی مثنوی، محور توجه قرار گرفته است. البته پـذیرش ایـن نکـته، دشوار نیست که اشعار نو یا نیمایی سایه، به نسبت حجم شعرهایی که ما معمولاً از یک شاعر نوگرای نیمایی انتظار داریم اندک است. اما موضوع دیگری که معمولاً از دیدها پنهان می‌ماند، ایـن است کـه اشـعار او در قالب‌های سنّتی هم، چندان «زیاد» نیست. یک نگاه اجمالی بـه سـیاه مشق چهار [که مجموعهٔ نسبةً کاملی از این قبیل آثار او است] به ما نشان می‌دهد که به تقریب هفتاد درصد آثار سنّت‌گرایانهٔ او، از حدود صـدوهشتاد غـزل، مثنوی، رُباعی، دوبیتی و قطعه تجاوز نمی‌کند. گذشته از این، سایه، بعد از «شبگیر»، هرگز دفتر مستقلی از شعرهای نـوگرایـانهٔ خـود را گـرد نیاورده است. دلیل، هر چه باشد، البته با توجه به شهرت شگفت‌آور و گسترده‌ای که بسیاری از غـزل‌های او بـه‌دست آورد، دست بـه دستِ گزیده‌گویی گـوینده داد و چـنین نگـاه نـاشکیبانه‌ای را از مـنتقدان و مورّخان ادبی ایجاد کرده است. گفتیم «گزیده‌گویی»، و این صفتی است لایقِ یک شاعر ارجمند چون سایه، که در شاعرانِ بـرجسـتهٔ مـعاصر، کمیاب است؛ مگر در یکی ـ دو مورد مانند زنده‌یادان «سهراب سپهری» و «محمد زُهَری».

پس در پی‌گیری آثار نوگرایانهٔ سایه، از «شبگیر» درمی‌گذریم و نگاه خویش را به آثار «نیما»یی دیگر او معطوف می‌کنیم. ابتدا به آن‌چه در «زمین» آمده، می‌نگریم: با توجه به بحث، در این دفتر دو شعر «نیما»یی عمده و قابل توجّه وجود دارد که پیش‌تر در میان آثار نشریافتهٔ سایه نیامده بود. یکی از این دو قطعه، «مرجان» نام دارد و در نگاه نخست، وجهی غنایی را حایز است و بازتابی است از روان هنرمند، که خویش را از «خورشید نیمروز و مهتاب شامگاه» دور می‌یابد. به رغمِ نومیدی، هنوز امیدی پرورده می‌شود:

سنگی است زیر آب، ولی آن شکسته سنگ
زنده است، می‌تپد به امیدی در آن نهفت
دل بود، اگر به سینهٔ دلدار می‌نشست
گل بود، اگر به سایهٔ خورشید می‌شکفت!...»

[زمین. ۱۱۲]

گذشته از خوش‌آهنگی کلمه‌ها و ترکیب‌ها، و بارزبودن «رنگ محلّی» در این شعر، مانند تعداد قابل توجهی از قطعات و اشعارگوینده، باید از حس تکامل‌یافتهٔ رمانتیک شاعر یاد کرد که توانسته یک مضمون دیرسال و کهن را، که همان تنهایی و دورافتادگی باشد، به‌نحوی ملموس و زنده، با تصاویری از سنگی بی‌جان، به محتوایی امروزین بدل کند. شاید به همین دلیل باشد که زنده‌یاد «غلامحسین یوسفی» که در «چشمهٔ روشن» خود، نوشته‌ای کوتاه را در موضوع این شعر به تحریر درآورده است، پس از تحلیل‌های محتوایی و تا حدی موسیقیایی، تأکید ورزیده

است که: «هیچ شاعری در زبان فارسی، مرجان را این‌گونه بـه تـصور درنیاوره و دربارهٔ آن چنین لطیف نیندیشیده است. خاصه آن‌که زبـان زلال و شفّاف وی، همه تصوّرات و احساسات و دریافت‌های او را بـه روشنی فرا نموده است. پـایان‌یافتن هـمه مـصراع‌هـا ـ بـه‌جز یکـی ـ به‌هجاهای بلند و حتی هجاهای معادل سه هجای کوتاه سبب می‌شود آهنگ هر مصراع به آرام و سکون بینجامد که با حالت اِنزوا و تنهایی و غم‌زدگی مرجان، کمال تناسب را دارد.» [سنگی زیر آب، ۵۰۱ـ۵۰۲]

تقیّد ذهنی شاعر در شـعر نـیمایی بـه وزن [بـه‌شکلی نسبیِ کـامل و دور از شکستگی‌های معمول برخی شاعران] و قافیه [به‌صورتی نه‌چندان پراکنده] در غالب آثار دههٔ ۱۳۳۰ او مشهود است. هـمان حـد مـیانه، مـیان تـجارب «تـولّلی» و «خانلری» از یک‌سو، و «نیما» از دیگرسو، در این شـعرها نـیز مـانند شعرهای «شبگیر» وجود دارد، هر چند تکامل محتوایی آثار، و تـوسّع دید زیبایی شناسانه، او را از «تولّلی» و «خانلری» دورتر ساخته است. اما او مرز خود با شعر «نیما» را هم تا حد چشمگیری حفظ نموده است. در واقع، شاعر در ترکیب اجزاء و سطرها، هـرگز از صـورت [Form] و ساختار [Structure] شعر غفلت نمی‌کند؛ نوعی پیوند و درهم تنیدگی که خود نیما هم بدان سخت التفات داشت؛ در «حرف‌های همسایه» و با این عبارات: «قطعهٔ کوه‌های بزرگ که فرستاده بودید، فـرم نـداشت. عـلت زنندگی آن، همان عدم مراقبت در طراحـی است: نـه یک کـتاب، یک منظومه، سه خط هم که با هم جفت می‌شوند، طراحی لازم دارند، ترکیب، مدیون طراحی است.» [شعر و شاعری، ۹۴]

در شعر «زمین»، فاصلهٔ محتوایی با «شـبگیر»، انـدک نـیست، امـا

پیچیدگی‌های محتواییِ چندانی به‌چشم نمی‌خورد. اندیشه، اندیشهٔ تازه‌ای است و در ادب ما سابقه نداشته است: «برخلاف شاعران پیش، که بی‌توجه به زمینِ مادر، همواره به ستایش آسمان‌ها لب گشوده‌اند، این‌بار شاعر لب به ستایش زمین بازکرده است؛ زمین استوار، زمین سرسبز، زمینی که فرزندی چون انسان را پرورده است» [پک. ۲۴]. گوینده در بخش‌هایی از این شعر که تصویرپردازی را جانشین کلام کامل یا پیش‌رفتن به‌سوی سخن‌وری می‌کند، توفیق بیش‌تری را نصیب خود می‌نماید:

«ای بس که تازیانهٔ خونین برق و باد
پیچیده دردناک
بر گردهٔ زمین
ای بس که سیل کف به لب آوردهٔ عبوس
جوشیده سهمناک براین خاک سهمگین»

[زمین. ۱۲۹]

در حالی‌که در چند جزء شعر، شاعر شاید به صورتی ناخودآگاه، تحت تأثیر بافت کلام موزون و ذهنی خویش، از شعر نو، به معنی آزادی گوینده در ربط و پیوند اجزاء و رسیدن به کلیّت متعالی شعر، دور می‌افتد:

«آری، زمین ستایش و تکریم را سزاست
از اوست هر چه هست در این پهن بارگاه
پروردگان دامن و گهوارهٔ وی‌اند
سهراب پهلوان و سلیمان پادشاه»

[زمین. ۱۲۹]

دورشدن سایه از شاعرانی نظیر «تولّلی» و «نادرپور»، از ایـن نـظر شاید سخنی دقیق و علمی به‌نظر نیاید. اما این‌گونه نیست. اگر در شعر شاعران یادشده، ترکیب‌سازی در خدمت ایجاد تصویرهای شعری قرار می‌گیرد، در شعر سایه، جای خود را به کلام عادی می‌دهد. به عـبارت دیگر، گویندهٔ «زمین»، کلام عادی را به گونه‌ای ظریف یا در هر حـال، داخل در هنجار [Norm] و اعتدال به‌سوی ارائهٔ تصاویر می‌کشاند.

پیش از این‌که از «زمین» شاعر دور شویم، اشارهٔ اجمالی به دو نظر طرح یافته از شاعرانِ هم‌نسل سایه راجع به این دفتر، چندان بـی‌راه و غیرضروری به‌نظر نمی‌رسد. نخست به‌نقدی از «مهدی اخـوان ثـالث» توجه می‌کنیم: «یکی از خصیصه‌های برجستهٔ شـعر سـایه، زیـبایی و سلامت و خوش‌آهنگی و به‌جا نشاندن الفاظ است و مهارتی که وی در به‌کاربردن مناسب و دل‌نشین آنها دارد.» ایجاز و فصاحت و زیبایی در نمونه‌هایی از آثارش «غالباً ذوق‌های پرورش‌یافته و شعر خـوانـده و کارزار دیده و دست‌اندرکار را هم قانع می‌کند. این خصوصیت در بیشتر معاصران و گاهی در بالنسبه پیش‌کسوتان شعر نو هم بدین کمال نیست.» ویژگی مهم اشعار سایه «اعتدالی» است که او «در انـتخاب فـرم‌هـا و به‌کارگرفتن وسایل زیبایی و تأثیر (مثل وزن و قافیه و صنایع بدیعی و غیره) رعایت می‌کند و آشنایی و تسلّط او به گنجینه‌های پیشینه، شعر او را با شعاعی زربفت و بلورین در ذوق‌ها می‌گستراند. او در ایـن‌راه، نـه تصلّب بعضی از بالنسبه پیش‌کسوتان شعر نو را دارد که همهٔ کوشش‌ها را تا حد کوشش‌های خودشان کافی می‌دانند و سال‌های سـال است کـه درجا می‌زنند، و نه شتاب‌زدگی‌های کارهای تقلیدگونه و امتحان خوب

ندادهٔ بعضی دیگر را. سایه از جهت کیفیّت آثارش یکی از دلایل پیروزی ملایمات شعر نو است.» [دربارهٔ زمین، ۴۶۴، ۴۶۶].

زنده‌یاد «اخوان ثالث»، قطعهٔ «احساس» را [برخلاف «خانلری»] «یک قطعهٔ کامل» می‌داند که «به هیچ‌گونه بسط و تغییری احتیاج ندارد و هرگونه تصرّفی در این شعر، اگرچه از طرف خود شاعر باشد، به کمال و زیبایی آن لطمه می‌زند.» نیز شعر «زمین» را در خور توجه می‌پندارد، و شعر «مرجان» را که «تمثیل و سمبل زیبایی است و نشانهٔ تپش صوفیانهٔ جاوید نیمه‌سنگ و نیمه‌گیاهی است که در گود شب‌گرفتهٔ دریای نیلگون، در زیر خروارها آب، هنوز دلشان زنده است، می‌تپد و بگذار بتپد. زیرا بالاخره دریا سال‌های سال است که مرجان داشته و بعد از این هم باید داشته باشد و اصولاً جلوه‌های شعری تصوّف و عرفان زیباست و هر زمانی هم یک‌نوع صوفی‌گری دارد.» [دربارهٔ زمین، ۴۶۶ـ۴۶۷].

«امید»، شعرهای سایه را دور از تجربه‌های آغازین خویشاوندش، «گلچین گیلانی»، و نیز کارهای پیچیده و مُبهم «نیما» ارزیابی می‌کند: «سایه هم‌چنان، برخلاف آن همشهری و خویشاوند خود ـ که شاعر گران‌مایه‌ای است و به پیروی نیما یوشیج، هنگام شکستن اوزان عروضی و کوتاه و بلندآوردن مصراع‌ها، بحر طویلی می‌سازد مثل شعر «باران» ـ کار «نیما» را خوب و درست درک کرده و اوزان جدید را صحیح و مطابق قاعده به‌کار می‌برد و من در جوان‌ها و جوان‌ترهایی که از این ابتکار پُرارزش «نیما» پیروی می‌کنند و جز سایه و یک ـ دو نفر دیگر، کسی را نمی‌شناسم که آن قواعد را درست دریافته باشد. همه کارک‌هایی می‌کنند غلط‌آلود و پُر هرج‌ومرج و بی‌دلیل و فایده و [نا]زیبا.

سایه، همچنان برخلاف پیشوای نخستین و حقیقی شعر نو، که در مورد دستور زبان و شیوهٔ سالم بیان مسامحات و سهل‌انگاری‌های فراوان دشمن‌تراشی دارد و بسیاری از کلامش بُغرنج و نه‌تو و پیچیده است، بیش‌تر می‌کوشد که شعرش ساده و فصیح باشد و به طبیعت نثر نزدیک و از جمله‌هایِ چون لقمه‌ای از پس‌گردن، می‌پرهیزد و این قدمِ کمابیش جدیدی است که در این‌راه برداشته می‌شود.» [دربارهٔ زمین، ۴۶۵-۴۶۶].

دومین نگاه، در واقع چند جملهٔ انتقادی کوتاه است که زنده‌یاد «سهراب سپهری» در حاشیهٔ چند شعر دفتر زمین در تابستان ۱۳۳۵ نوشته است. بعید است با آن تحاشیِ عجیبی که «سپهری» از نوشتن نقد و بررسی، و هر چه جز شعر [مانند گویندهٔ «زمین»، «سایه»] داشت، خودِ او آن چند سطر را انتشار داده باشد. به‌نظر، این، کار روزنامه‌نگاری رند و فرصت‌طلب بوده است که به‌نحوی به کتاب شخصی «سپهری» دست یافته، و آن چند سطر را به عینه در روزنامه‌ای آورده است. از آن‌چه به خط «سپهری» آمده، او از لحاظ سه نقطه گذاشتن‌های پایان برخی مصراع‌ها، و تکرار بعضی کلمات اساسی و راهنما [Key Words] و مضامین و دید کلاسیک در چند شعر، انتقاداتی را بر زمین وارد می‌داند. نیز قطعهٔ احساس را ـ برخلاف شاعر «چشم‌ها و دست‌ها» که برگرفته از مضمون شاعرانهٔ «پاول الوار» می‌پندارد ـ از شعر «لویی آراگون» متأثّر می‌بیند [سپهری، ۳].

شعرهای نوی شاعر در «زمین» و پس از «زمین»، بیش‌تر به پیوندهای او با پیرامون برمی‌گردد. اما جسارت‌های بیانی و زبانی، که در برخی شاعران برجستهٔ نیمهٔ دوم دههٔ ۱۳۳۰ و سراسر دههٔ ۱۳۴۰

به‌وجود آمد، در آثار «نیما»یِ سایه هرگز نمودی نیافت. نقبی که او به دنیای خیال و تصاویر ذهنی خود می‌زند، از پیچیدگی‌های کلامی نمی‌گذرد:

«گریه‌ای افتاد در من بی‌امان
در میان اشک‌ها، پرسیدمش
ـ خوش‌ترین لبخند چیست؟
شعله‌ای در چشم تاریکش شکفت
جوش خون در گونه‌اش آتش فشاند،
گفت:
لبخندی که عشق سربلند
وقت مُردن بر لب مردان نشاند
من زِ جا برخاستم،
بوسیدمش»

[آینه در آینه، ۸۹]

و دیگر کم پیش می‌آید که از «گریز» و «شوق» و «امید» سخن بگوید. حتی اگر سخنی هم بگوید، دیگر آن عشق، «عشقی نازنین» نیست و «سراسر ملال» و اندوه شده است. [← آینه در آینه، ۹۰ـ۹۱]

با قرارگرفتن حیات اجتماعی ایران در دهۀ ۱۳۴۰ و دهۀ ۱۳۵۰، گویندۀ «شبگیر»، از صراحت کلامش می‌کاهد. مَجازهای شاعرانه افزوده می‌شوند و استعاره به‌جای تشبیه می‌نشیند. به این هم ختم نمی‌شود، بلکه سایه هم، مانند اغلب شاعران، به ناخودآگاه به‌سوی نماد [Symbol] کشیده می‌شود. البته نماد، مفهومی کلی و بس گسترده دارد و

«مقصود هنر از راه قراردادها، یعنی نمادها حاصل می‌شود.» معمولاً به واژگانی که می‌توانند یک یا چند مفهوم را در فراسوی خود نشان دهند، نماد اطلاق می‌گردد. این واژگان می‌توانند «مرسوم و قراردادی» [Conventional] یا «عمومی» [Poblic] باشد. نمادها معمولاً از سنّت‌های ادبی آب می‌خورند، اما شاعران با استفاده از ذهن و خیالِ خود و یا آثار شاعران و نویسندگان هم‌عصر خود، به‌شکلی جهت‌بخشیده‌شده و گسترش‌داده‌شده، آن‌ها را مورد استفاده قرار می‌دهند. در هر حال، موضوع نمادها شکلی قراردادی و از پیش‌تعیین‌شده، ندارد، اگر چه ممکن است برخی قراردادهای خاص هم به‌وجود آید. از این‌رو است که معنای هر نماد، در تعداد زیادی از شعرهای نمادین، حالتی فراگیر دارد و می‌تواند مجموعهٔ وسیعی از معانی دیگرِ ظریف را شامل شود. برخی از این معانی، سوی متعالی‌تری به معنی و تفسیر ما از شعر می‌دهند و بدین‌گونه جهاتِ معانی و تفسیری و قلمروی نگاه شاعر، برای ما وسیع‌تر می‌گردد [← بازتاب ادبیات، ۱۴۴؛ اصطلاحات ادبی، ۱۶۸ـ۱۷۰؛ عناصر شعر، ۶۲۸ـ۶۲۹].

گستردگی‌ای که سایه در شعرهایش به نمادها می‌بخشد، بی‌تردید، زیاد نیست: شب، باران، رعد، جنگل، شاخهٔ درخت، باغ، دشت، گل سرخ، آینه، خورشید، مرغ عاشق، آتش، آذرخش، دارکوب، بانگ خروس، شب یلدا، بوم. اما این واژگان که یا نماد هستند و یا توانایی تبدیل‌شدن به نماد را در ذهن مخاطب دارند، در متن شعرهای او، غنای اجتماعی ویژه‌ای می‌یابند، و غالباً از افراط و ابتذال که بر اثر تکرّر بهره‌گیری از مجموعهٔ نمادهای مشخّص به‌وجود می‌آید، دوراند. با این‌حال به‌دلیل وابستگی ذهنی و زبانی شاعر به دنیای سنت، امکان

نمود و رنگینی آن‌ها در مخاطب، از حد معلومی بالاتر نمی‌رود. شاید از همین روست که شاعر، هوشیارانه در کمیّتِ اشعار نوگرایانه خود، هم تجدید نظر می‌کند. این‌کار حتی اگر صورتی ناخواسته داشته باشد، باز از گریختن گوینده، از شکلِ نادلخواه و معمول حکایت می‌کند. جلوه‌هایی سنجیده‌تر و زیبایی‌شناسانه‌تر از آن‌چه مورد اشاره قرار گرفت، آورده می‌شود:

یکم ـ «سایه‌ها، زیر درختان در غروب سبز می‌گریند
شاخه‌ها چشم‌انتظار سرگذشت ابر،
و آسمان، چون من، غُبارآلود دلگیری است»

[یادگار خون‌سرو. ۶۲]

دوم ـ «ای جنگل، ای داد!
از آشیانت بوی خون می‌آورد باد!
بر بال سرخ کشکرت پیغام شومی است،
آن‌جا چه آمد بر سر آن سرو آزاد؟»

[یادگار خون‌سرو. ۷۰ـ۷۱]

که سرانجام با شعر «شادباش»، شعر از فضای نمادین و تا حدی عبوس و گرفته، بیرون می‌آید و نوعی هم‌نوایی با «حافظ» ایجاد می‌شود؛ یعنی نماد نوعی فاصله با شعر کلاسیک، در ذهن شاعر به‌وجود می‌آورد و وقتی از نماد فاصله ایجاد شد، شعر گوینده به سنّت نزدیک‌تر می‌شود:

سوم ـ «بخت تو برخاست
صبح تو خندید

از نفست تازه گشت آتش امید
وه که به‌زندان ظلمت شب یلدا
نور ز خورشید خواستی و برآمد»

[یادگار خون‌سرو، ۱۱۸]

در شعرهای شاعر، در دههٔ ۱۳۵۰، به‌ویژه سال‌های منتهی به انقلاب و پس از آن، شور و حماسه در خدمت موسیقی کلامی قرار می‌گیرد. گویی شاعر با نواهای واقعی موسیقی، به سرودن شعرهای خود پرداخته، از این‌رو جنبهٔ خیال‌انگیزی در آن‌ها چندان رسا به‌نظر نمی‌رسد:

یکم ـ «در مدرسه، در بازار،
در مسجد، در میدان،
در زندان، در زنجیر،
ما نام تو را زمزمه می‌کردیم:
آزادی!
آزادی!
آزادی!»

[یادگار خون‌سرو، ۱۳۰ـ۱۳۱]

و یا اصولاً رمق لازم برای شعر بودن در آنها نیست:

دوم ـ «سلام بر تو که از نور داشتی پیغام
تو چون شهاب گذشتی بر آن سکوت سیاه
تو چون شهاب نوشتی به خون روشن خویش
که صبح تازه ز خون شهید خواهد خاست

زِ بال سرخ تو خواندم در آن غروب قفس
که آفتاب رها گشتن قناری‌هاست»

[یادگار خون‌سرو، ۱۴۶]

جهتی که سایه برای رسیدن به آن، چندان کوشش از خویش نشان نمی‌دهد، [یعنی گویایی و مانایی کلام از طریق شبکه تصویرها و نمادها و استعاره‌ها در شعر نو] و از این‌رو حوزهٔ تلاش ناخودآگاه خود را معطوف به غزل می‌کند، به شعرهای شاعر دیگری منتقل می‌شود، و آن شاعر، «م. سرشک» است. او که با شعر سنّتی آغاز کرده [«زمزمه‌ها»/ ۱۳۴۴]، و مرارت‌های ذهنی و زبانی بسیاری برای رسیدن به شعر جدید تحمّل‌کرده [«شبْ‌خوانی» / ۱۳۴۴، «از زبانِ برگ» / ۱۳۴۷]، سرانجام در دفتر «در کوچه باغ‌های نشابور» [۱۳۵۰، و سه دفتر پیوسته‌شده به آن در همان دهه: «مثل درخت در شب باران»/ ۱۳۵۶، «از بودن و سرودن»/ ۱۳۵۶ و «بوی جوی مولیان»/ ۱۳۵۷] به شکل تازه‌تری از شعر نوی اجتماعی می‌رسد، و با گسترده‌ساختن مفهوم اجتماع، در قلمروهایی تاریخی و حتی اسطوره‌ای، موفقیت چشم‌گیری به‌دست می‌آورد [← دربارهٔ شعر سرشک، ۳۶-۴۲]:

«دیوارهای سبز نگارین،
دیوارهای جادو
دیوارهای نرم
حتی نسیم را
بی پُرس‌وجو،
اجازهٔ رفتن نمی‌دهند

ای خضر سرخ‌پوش صحاری!
خاکستر خجستهٔ ققنوسی را
بر این گروه مُرده بیفشان»

[آینه‌ای برای صداها، ۲۹۴]

در میان شعرهای سایه در حوالی سال‌های یادشده، «کیوان ستاره بود»، حالتی خاص دارد. یاد دور و نزدیک در آن به‌هم آمیخته است؛ دوری از «کیوان» که «چون شراره رفت»، و گویندهٔ اکنون، که «با شکیب خاکستر» ماند. شعر، تصویرهای پراکنده‌ای از انسانی شریف و پاک‌نهاد را به‌هم پیوسته می‌کند. این تصاویر از نیاز و اخلاص آکنده شده است:

«من در تمام این شب یلدا
دستِ امید خستهٔ خود را
در دست‌های روشن او می‌گذاشتم

من در تمام این شب یلدا
ایمان آفتابی خود را
از پرتو ستارهٔ او گرم داشتم»

[یادگار خون‌سرو، ۱۳۷]

بی‌شک «کیوان شخصیت گُم‌شده‌ای در ادبیات (و به‌خصوص ادبیات سیاسی) ایران است که باید زندگی و تأثیرش بر جهان اطرافش را موضوع تحقیقی گسترده قرار داد.» او در نقش‌بندی فکر و ذهن دوستان هم‌نسل خود تأثیرگذار بود، و در دوستی و انسان‌بودن، همواره

دوستانش را بـه تـحسین وامـی‌داشت: سـایه، «نـجف دریـابندری»، «محمدجعفر محجوب»، «احمد شاملو»، تا برسد به «محمدعلی اسلامی ندوشن». «الف. بامداد» در سوگ او از «سال بد، سال باد»، سال اعدام کیوان و «سال اشک‌پوری» سخن گفت؛ شعری که در آن سال‌ها سخت شهرت یافت. «کیوان» «با لطافت طبع و حساسیتی که داشت، از او دور می‌نمود که خود را به آغوش چنین ماجرایی بیندازد، وی از سوی دیگر، بُغضی که از نابه‌سامانی ایران در دلش بود، زورش فزونی گرفت و چون در هر کاری سنگ تمام می‌گذاشت، در اندک‌مدتی بـه پـله‌های بـلای حزب راه یافت، و چنان مورد اعتماد قرار گرفت که رابط میان حزب و افسران باشد. بعد از کودتای ۲۸ مرداد، چون شبکه کشف شد، کارش در سطحی قرار داشت که نخستین غیرنظامی باشد که جزو گروه اول افسران به اعدام محکوم گردد» [صدف خالی، ۴۸۱؛ روزها، ج ۳، ۸۴ـ۸۷؛ نیز: از هر دری، ج ۱، ۱۳۶ـ۱۳۸؛ در بگشایید، ۵۱۲ـ۵۱۳؛ دریابندری، به یادِ کیوان]. استاد «اسلامی ندوشن» که عبارت اخیر، نوشتهٔ او است، در هنگام اعدام دوسـتش، «کـیوان» در فرانسه بود و درس می‌خواند: «داغ «کیوان» چنان بر دل من نشست که آن شب تا صبح نتوانستم آرام بگیرم. فوج خاطره‌های چند سال دوستی، روی‌آور شد. دوستی و اُنس و همدلی بسیار نزدیکی که طی چند سال میان ما بود، ما را به‌هم تنیده بود. تراژدی تاریخ و روح مُلتهب ایران در این دوران بود که می‌بایست قربانیان با گناه و بی‌گناه بگیرد، و آنان را در کورهٔ تب خود بسوزاند. از این‌راه دور، تنها کاری که می‌توانستم بکنم، این بود که این شعر را به یاد او بگویم»:

«بنازم خیمهٔ سبز تو ای دوست
که خیزد چون عروسی بر سرِ کوه
تو آن‌جا در حریر خرّم اوج
من این‌جا در پلاس ابر انبوه

تو را بینم که چون یک خرمن صبح
به بالا می‌روی آرام و آرام
من این‌جا دیر ماندم، دور ماندم
به زنجیر امید ناسرانجام»

[روزها، ج ۳، ۲۶۴ـ۲۶۵]

شعرهای سایه پس از این دوره، در حوزهٔ نیمایی بسیار اندک است. هر چند جرقّه‌های ذهنی او در مواردی از سادگی و درخشش شعرهای نوگرایانهٔ خوب او برخورداری لازم را دارد. اما دیگر افسوس و اندوهی از نوعی که در شعر «برای روزنبرگ‌ها» به‌چشم می‌خورد، دیده نمی‌شود. اندوه جهان، آن‌گونه که سایه در بیست‌وشش سالگی برای مرگ آن زوج آمریکایی، تصویر می‌کرد و سرانجام به «نوید روز آزادی» پایان می‌داد [← یادگار خون سرو، ۹ـ۱۱؛ دربارهٔ این ماجرا نیز ← هنرمندی خلاق، ۴۴۴؛ روزها، ج ۳، ۲۳۴ـ۲۳۵]، دیگر در گیرودارها و توفان‌ها و امواجی که بر جهان نیمهٔ دوم سدهٔ بیستم گذشته، به‌یاد آورده نمی‌شود. دیگر نمی‌توان از «ارغوان»، سراغ «سواران خرامندهٔ خورشید» را گرفت [آینه در آینه، ۲۱۲]. بلکه:

«در شب تنگ شکیبایی، مردی تنها
مثل آینهٔ بی‌تصویر
خانهٔ خالی تنهایی

سایه‌ای خاموش
در شب آینه می‌گرید»

[آینه در آینه، ۲۱۶]

دیگر از «سخن» خبری نیست؛ زیرا این اشک است که به‌جای سخن می‌چکد:

«ستاره می‌گریست
ـ ستارهٔ کدام کهکشان
ـ ستاره‌ای که کهکشان نداشت»

[دفتر هنر، ۵۲۵]

اما شاعری مانند او، توانِ نومیدشدن را ندارد. از این‌رو «زمان بی‌کرانه را» را با «شمار گام عمر ما» نمی‌سنجد؛ «به‌پای او دمی است این درنگ درد و رنج» [← دفتر هنر، ۲۷۶]. او از رود زندگی می‌گوید و از روندهبودن و زنده‌بودن. برای این شاعر پیر، در یاد این شاعر پیر، و در دل این شاعر پیر، مهربانی دوباره آغاز خواهد گشت؛ هر چند او، «هر دم، غم بر سر غم» می‌گذارد [← دفتر هنر، ۴۶۸].

از دههٔ ۱۳۴۰ بدین سو، شعر سایه مورد برخورد منتقدانه‌ای قرار گرفت. در آغاز، این برخوردها شکلی تحلیلی داشت و گاه جنبه‌های بررسی و دقت در جزییّات در آن‌ها ملحوظ می‌گشت. در این گفتار، که مقصود ما تنها پرداختن به شعرهای نوگرایانه سایه بود، از برخی از آن‌ها، یادها و نقل‌هایی نمودیم و نکاتی دربارهٔ آنها ابراز گشت. در پایانِ این گفتار، لزومی برای اشاره به تعدادی از آن‌ها حس می‌شود. زیرا در یکْ

به‌حاصل درآوردنِ میراث ادبی، به آن‌چه گفته‌اند و نوشته‌اند، به مَثابهٔ صداهایی باید توجه کرد که میان آفرینندهٔ ادبی و مخاطبِ آثار ایجاد می‌شود.

زمزمهٔ نخست، این نبود که چرا شعر به‌سوی معانی و محتوای اجتماعی کشیده شده است. این بود که رمانتی‌سیسم نیمهٔ نخست دههٔ ۱۳۳۰ مورد حمله واقع شود. از آن با تعبیر نوعی فساد سیاه و بدبینی «بودلر» وار و بیمارگونه سخن می‌رفت؛ در شعر شاعرانی که «زبانی ظریف در خدمت روانی بیمار درآمده بود» [← طلا در مس، ۲۸۲، ۲۶۲-۲۶۳]. در این نگاه تمام شعرهای «شبگیر» نادیده گرفته می‌شد. در نگاهی دیگر، شعر سایه [و کسان دیگر]، صرفاً شعری شمرده می‌شد که از وزن نیمایی تأثیری یافته بود، با اندک‌تأثیر زبانی از او [← از سکوی سرخ، ۱۶].

زمزمه‌های بعدی، به خانه تکانی‌های اندک‌اندکِ روشنفکران ایران، از نیمهٔ دوم دههٔ ۱۳۶۰ بدین‌سو پیوند می‌خورد. وجه پُررنگی از این زمزمه‌ها با نوعی بیزاری از همهٔ ارتباط‌های ادبیات با اجتماع و سیاست و حتی زندگی همراه است. این موضوع، چندان غریب نیست. زیرا نویسنده‌ای در اواخر دههٔ ۱۳۴۰ آن را به‌خوبی پیش‌بینی می‌کرد *[← جام جهان‌بین، ۳۷]. در واقع می‌توان گفت که هیجان‌ها و باورهای زمانه [چه در سال‌هایی که ادبیات به درونِ اجتماع و سیاست می‌رفت و در آن معنا می‌یافت، و چه در روزگارانی که خود را به بیرون از آن می‌کشاند و به دنبال چاره‌جویی است] همواره در ادب معاصر ما مدخلیّت* داشته است، تا جایی که رگه‌های نااصیل و گذرایی به‌وجود آمده‌اند، و البته تنها در جایگاه و قانونِ «تاب و بازتاب» قرار گرفته‌اند.

دشواری‌ها در کجاست؟ کوشش می‌کنیم تا کمی آن‌ها را نشان دهیم:

در نیمهٔ دوم سدهٔ نوزدهم، اغلب کشورهای مهم اروپایی با تحوّلات اقتصادی یا اجتماعی خاصی مواجه شدند. این تحوّلات که غالباً از حد چاره‌جوییِ صرف می‌گذشت، برای آیندهٔ دور و نزدیک در گستره‌ای ملی و فراملّی آماده می‌گشت. پدیدآمدن اندیشهٔ اجتماعی و اندیشه‌ورانی که برای جامعه و جهان می‌اندیشیدند، امری اجتناب‌ناپذیر می‌نمود. چنین نیز شد. فلسفهٔ اجتماعی با همهٔ گرایش‌ها و جهاتش شکل گرفت و راه‌هایی نو جُسته شد. شعر و ادبیات هم، به‌ناچار رنگی و چهره‌ای دیگر یافت. از یک‌سو، استقلال و آزادی، سر سطرِ اشعار و داستان‌ها شد و شاعران ملی و آزادی‌خواهی چون «شاندرپتوفی» و «خریستوبوتف» و مانند آن‌ها به‌وجود آمدند. و از دیگر سو با نفوذ نظریه‌پردازی ادبی در وجوه اجتماعی [بیش‌تر] و ملی [کم‌تر]، از ادبیات، ورای آن‌چه تاکنون مراد می‌شد، تقاضا گشت. اگر این درخواست، در اروپای غربی با تمایل به زندگی روزمرّهٔ انسانی تعدیل می‌شد، در روسیهٔ نیمهٔ دوم قرن نوزدهم، چنین نبود. به‌جز مواردی استثنایی [مانند «ایوان تورگنیف»]، اغلب شاعران و نویسندگان روسیه درگیر ماجرایی بودند که برای مورّخان ادبی سدهٔ بیستم، جاذبهٔ بسیاری داشته است. در این ماجرا، حکایت روح و درد و جامعه و جهان و روسیه به‌هم آمیخته شده بود: «تولستوی»، «نکراسف»، «داستایفسکی»، «چخوف»، «گورکی» و دیگران [← ادبیات روسیه، ۱۴۳-۱۷۳].

وقتی انقلاب روسیه در سال ۱۹۱۷ پیروز شد، دیگربار این اندیشه، جانی یافت و چون خط سیر ممتدی، نشانه‌هایی از خود به‌جای گذاشت. هرچند ثمرِ آن در خود روسیه، چندان زیاد نبود [«شولوخف»، «پنتوشنوکو» و...]،

اما در ادبیات جهانی تاثیرش آشکارتر بود: از «پـاول الوار» و «لویـی آراگون» گرفته تا «پابلو نرودا».

ادبیات اجتماعی و سیاسی، البته همواره به فکر چپ، و مارکسیسم، و مارکسیسم ـ لنینیسم محدود و ختم نـمی‌شد، امـا بسـیاری از آثـار و آفرینش‌های ادبی از آن نفوذ و تأثیر پذیرفتند؛ حتی اگر در تقابل با آن، خود را می‌یافتند و یا می‌کوشیدند از آن دور شوند.

برای پی‌گیریِ جهات گونه‌گون اندیشهٔ اجتماعی در ادبیات، رجوع و بررسی نسبت به اثر معروفِ «تولستوی»، ضروری است. از نظر نویسندهٔ نامدار روسی «هنرمند بایستی برای احساسی که انـتقال مـی‌دهد، یک ضرورت باطنی احساس کند». هنر «آن‌گاه آغاز می‌گردد که انسانی بـا قصد انتقال احساسی که خود آن را تجربه کرده است، آن احساس را در خویشتن برانگیزد و به‌یاری علایم معروف و شناخته‌شدهٔ ظاهری بیانش کند.» هر چند آفرینندهٔ «جنگ و صلح» وجود سه شرط «خـصوصیّت ممتاز احساس، روشنی و صمیمیت (در درجات مختلف)» را «صرف‌نظر از محتویات» هنر به‌عنوان تعیین‌کنندهٔ «ارزش مـوضوعات هـنر» نـام می‌برد، اما «مضامین هنر آینده» را «احساساتی» می‌داند که «آدمیان را به‌سوی اتحاد جلب کند و یا همان احساساتی است که هم‌اکنون، آنها را متحد می‌سازند؛ شکل هنر نیز چنان خواهد بود کـه در دسـترس هـمهٔ انسان‌ها باشد» [هنر چیست، ۱۶۸ـ۱۶۹، ۲۱۰، ۵۵ـ۵۶].

هنگامی‌که موضوع پیوند ادبیات و اجتماع طرح شد، به‌ناچار بحث راجع به هنر خواص و هنر عوام به‌وجود آمد. این اصل کلی کـه «هـنر خواص، ذاتاً و بر کنار از عوامل خارجی، واقع‌گریز است و هنر عوام در

غیاب عوامل مزاحم، واقع‌گرای است»، مورد نظر واقع می‌گشت و این‌که به «فراخور پویایی جامعه» این هنرها در هم رخنه می‌کنند. از این‌رو اهمیت اساسی به «بینش اجتماعی» هنرمند داده می‌شود که مانند «پایگاه اجتماعی او، به‌عنوان نشانه‌ای از پویایی شخصیت در جهان‌بینی عمومی و سبک هنرمند رخنه می‌کند، هم‌چنان که پویایی شؤون اجتماعی و پویایی داخلی طبقه و پویایی خارجی طبقه‌ها در اثر هنری منعکس می‌شوند» [جامعه‌شناسی هنر، ۱۹۰]. امّا این بینشی نیست که همه، آن را بپذیرند. در همان نیمهٔ دوم سدهٔ نوزدهم، «داستایفسکی» بدان معترض بود. می‌گفت این، تحدید هنر است و رنجه‌داشتنِ آن با «تعیین اهداف گوناگون» برای آن. او هم، البته با قید «باید»، می‌اندیشید که نباید قوانین خود را بر هنر تحمیل کنیم و «مانعی در راه گسترش آن پدید» آوریم: «آرمان زیبایی در یک جامعه نمی‌تواند مُضمحل شود... زیبایی فی‌نفسه سودمند است، زیرا زیبایی است و بشریّت در تمام طول هستی خود نیازی مُبرم و مداوم به زیبایی و آرمان متعالی آن در خود احساس کرده است» [داستایفسکی، ۲۳۴]. این سخنان، در آن هنگام از زبان «تورگنیف» هم شنیده می‌شد. ولی او با «پدران و پسران»، خود را در وضعیتی مشکوک قرار داده بود، از این‌رو کمتر کسی او را در این پهنه، جدی می‌گرفت.

نقد ادبی بر اساس آموزه‌های «مارکس»، پس از انقلاب روسیه، رشد و گسترشی منظم و به‌قاعده یافت. در این موضوع، آثار تحلیلی و انتقادی بسیاری نوشته‌شده که تنها تعداد محدودی از برخی گرایش‌های آن‌ها به فارسی برگردانیده شده است. در میان همهٔ آثاری که در این زمینه نگارش یافته، شاید آن‌چه یک منتقد اروپای غربی، به صورتی

بس فشرده و موجز از همهٔ تلقی‌های موجود عرضه داشته، بیش‌تر از بقیه به‌کار اهلِ تحقیق و جستجو بیاید [← مارکسیسم و نقد ادبی، ایگلتون]. در این‌جا، قصدی برای نشان‌دادن اصول و مبانی گرایش‌های مختلف این نوع نقد نیست. تنها به‌اختصار از دو نگاه و بینش پُرجلوه‌تر در این‌باره یاد می‌کنیم.

در نگاه نخست که نگرهٔ معمول و رایج ادبیات در کشور شوروی پیشین بود، البته «تخیّلی که به‌هیچ‌وجه عواطف انسانی را به‌خود جلب نکند، تخیّل هنری» شمرده نمی‌شود. اما به‌سرعت، دامنهٔ بحث با «نقش آموزشی هنر» آمیخته می‌گردد و این‌که هنر باید «هر چیز مثبتی را از یک نظرگاه اخلاقی و سیاسی، پُرارج، قهرمانی و سترگ» بنمایاند و در عین حال «هر آن‌چه را که منفی باشد، از نظرگاه یک آرمان اجتماعی و از لحاظ زیبایی‌شناسی، غیرقابل قبول جلوه‌گر سازد.» اما حتّی کار به همین‌جا ختم نمی‌شود و موضوع به «تعهّد حزبی» هم مربوط است که از نظر این منتقدان «شرط لازم برای گرایش حقیقةً خلاّق نسبت به زندگی، توانایی جُست‌وجوی روابط عمیق بین نقشه‌ها احساس‌ها، هیجان‌ها و اصول اجتماعی عمدهٔ آن‌ها، و توانایی نگریستن به جامعه و جهان معاصر از یک نظرگاه انقلابی و سوسیالیستی می‌باشد» [بازتاب کار، ۱۵۵، ۲۸۸ـ۲۸۹].

در بینش دوم، که ادراکی فلسفی را شامل می‌شود موضوع، به این سادگی نیست. در این نگره که با نظریه‌پرداز اندیشه‌وری چون «گیورگه لوکاچ» رو به روییم، «عامل مردمی» مرکزیّت ثقل «همهٔ ملاحظات تاریخی و زیبایی‌شناسی» است، و به وسیلهٔ آن است که «ریشه‌های

واقعی زیبایی‌شناسی» را می‌توان ردیابی کرد. «لوکاچ» با نظریهٔ بازتاب معرفت [که تعلیمات «انگلس» و «لنین» را به‌صورت وحی مُنزل درآورده بود] مخالف بود، و می‌گفت: «معیار حقیقت، درک واقعیت است. اما واقعیت، هرگز نباید با آن‌چه تجربی است و با آن‌چه وجود دارد، اشتباه شود. واقعیت، در بودن نیست؛ واقعیت در شدن است ـ و آن‌هم نه بی‌یاوری اندیشه». «لوکاچ» که تفسیری انسانی از ادبیات مارکسیستی ارائه می‌کرد، توفیق یافت که اندیشهٔ جَزْمی و ابتدایی برگرفته شده از ایدئولوژی چپ را تا حدی بِزُدایَد و بگوید: «شاعری که صاحب فرهنگی اصیل است، شاعری که به زندگانی با عقل و احساس اعتبار می‌بخشد، بایستی به عوامل منفی زندگی همان‌گونه بپردازد که به عوامل مثبت آن؛ او از مبارزهٔ میانِ این دو بن، تمتّع هنری برمی‌گیرد، زیرا معرفتی که به حال آدمیان دارد و ایمانش به نیکی‌های بنیادین آنان، هرگز به او اجازه نمی‌دهد که در چیرگی آنان بر غرایز حیوانی تردید روا دارد» [مارکسیسم و نقد ادبی، ۵۲ـ۵۴؛ رئالیسم اروپایی، هفده؛ لوکاچ، ۳۳۱، ۳۲۶]. اما این منتقد، در عمل با دشواری‌هایی هم روبه‌رو می‌شد. یکی از مهم‌ترین آن‌ها، این بود که بدین‌ترتیب پس از جنبش جهانی مارکسیسم، کدام آثار ادبی برجسته آفریده شده که می‌توان همهٔ علل و عوامل ویژگی‌های دورانی یا آرمانی را در آنها سراغ گرفت. «لوکاچ» به این موضوع کم‌تر می‌پرداخت و هر چند توانایی‌های فکری بسیاری داشت، اما از میان معاصران، تنها نگاه خود را به «توماس مان» معطوف می‌کرد. نویسندهٔ اخیر، البته روی به چپ داشت، ولی در هیچ‌کدام از آثارش، رئالیسمی که نظر منتقدان چپ را، به گونه‌ای حتی نسبی برآورده سازد، وجود ندارد. در واقع می‌توان به این معنی رسید که هر نوع نقد و

نظریه‌پردازی ادبی، چه مستقیم، و چه غیرمستقیم و مِعْوَج، تا از صافیِ عمل عبور نکند، قَدْری ندارد. و این، تازه در مورد «لوکاچ» است که هنوز می‌توان پرتوهای طُرفه‌ای از نقدها و تحلیل‌های او کسب کرد.

بارقه‌های اندیشه و ایدهٔ چپ، پس از آشنایی ایرانیان با فرهنگ مغرب‌زمین، به میهن ما رسید و تا حدی در ادب مشروطه تأثیرگذار شد. شاعران مشروطه [«عارف»، «بهار»، «نسیم شمال»، «عشقی» و «لاهوتی»] هر یک، به اندازه‌ای ربودهٔ فکر انقلابی و اجتماعی شدند. در این میان «لاهوتی» که در پی یک شورش نافرجام، ناگزیر از مهاجرت به شوروی سابق شد، یکی از مصداق‌های ادبیات سوسیالیستی و کارگری گشت و به شاخصیّت رسید. در دورهٔ «رضاشاهی»، ادبیات ما از جهتِ آفرینش ادبی دور شد و پژوهش ادبی، قلمروی بیش‌تری را به خود اختصاص داد.

جنبش اجتماعی پس از شهریور ۱۳۲۰، قدرتی و توانی یافت و شاعران به استقبال از آن چهره گشودند. «فریدون توللّی» از «فرمان جنبش است / هنگامهٔ نبرد / غوغای رستخیز / روز قیام مرد» سخن می‌گفت و «الف صبح» خطاب به «شن ـ چو»ی کُره‌ای [جنگجویی فرضی در آسیای دور] نغمهٔ هم‌نوایی و مبارزه سر می‌داد. «فریدون رهنما» هم که به تازگی از فرانسه بازگشته بود و تحت تأثیر شعر و پیام شاعرانی چون «الوار» [فرانسه]، «آراگون» [فرانسه]، «نرودا» [شیلی]، «هیوز» [امریکا]، «حکمت» [ترکیه]، «لورکا» [اسپانیا] و نظیر آنان بود، با دیدن دفتر «قطعنامهٔ» شاعر اخیر، یک‌باره، شکفته و شاد، می‌نوشت: «شعر یعنی همه. شعر را همه باید بسُرایند نه یک نفر. ولی گم شده بود. با شاخه‌های هرزه‌ای که از

اطرافش می‌روییدِ، یکی می‌دانستند. هر دو را دوست می‌داشتند و توانایی غربال‌کردن را نداشتند و این بزرگ‌ترین دشنامی است که می‌شودش داد. شعر هم از توهین رنج می‌کشد. شعر به قیمت زندگی و خون شاعر تمام می‌شود. خودش، شعرش، دیگران و اشعار مرده‌شان، دژخیم‌ها، نوازش‌ها، اعدام‌ها، مرگی که در دل شاعرنشسته، مرگی که دیگران وارد دل‌ها می‌کنند، بشری که دارند سرش را زیر آب می‌کنند، همه یکی است. همه خود شاعر است. همه شعرش می‌شود. و نمی‌تواند، هرگز نمی‌تواند لحظه‌ای بافته‌های زندگی را از هم جدا کند» [رهنما، ۲۰؛ در زمینهٔ شعر اجتماعی و متعهّد ← مسکوب، ۱۵۵-۱۹۱].

شعر و ادبِ اجتماعی در دههٔ ۱۳۴۰ به موضوع تعهّد اجتماعی و ادبیات متعهّد پیوسته شد و البته در این زمینه، بیش‌تر نگاه‌ها به پیامی بود که در نوشته‌ها و آثار و گفتارهای «ژان پل سارتر» به چشم می‌خورد. هر چند، این گستره، تمام مسایل انسانی را مورد اشاره قرار می‌داد، اما در اواخر دههٔ ۱۳۴۰ و نیمهٔ نخست دههٔ ۱۳۵۰، این جهت، کاملاً سیاسی و در هم‌گامی با مبارزه علیه رژیم سلطنتی چهره می‌بست. ادبیات متعهد که تعبیری جدید و پُرهیجان بود، حتی عالمان و ادیبانِ دینی را به رعایت این معنی در میان شاعران و نویسندگان دینی کهن و نو کشانید [← ادبیات و تعهّد در اسلام، حکیمی].

گویندهٔ «شبگیر» هم در دهه‌های ۱۳۳۰ تا ۱۳۵۰، به گونه‌ای بسیار پراکنده و نامحسوس به بیان عبارات و گفتارهایی دربارهٔ شعر اجتماعی پرداخت که شاید از دید بسیاری از جُست‌وجوگران و خوانندگان ادبی پنهان مانده باشد. بی‌تردید مناسب‌ترین جا، برای عرضهٔ فشرده‌ای از

آن‌ها، همین مقال است.

نخست از آن‌چه در سال ۱۳۳۴ در گفت‌وگویی کوتاه با مجلهٔ «کاویان» بیان داشته است: «هنر عالی‌ترین بیان احساسات و عواطف انسانی است. چون پای بیان در میان است، هنر از صورت فردی بیرون می‌آید و شکل اجتماعی می‌گیرد. هنر در اصل یک چاره‌جویی بوده است. چه، در هنگامی که جنبهٔ شخصی دارد (اگر بتوان هنر را شخصی دانست)، چه، هنگامی که دارایِ جنبهٔ اجتماعی باشد. انسان، همیشه تشنهٔ پیوندیافتن با دنیای بیرون از خویشتن است و همین تشنگی و نیاز، زایندهٔ انواع هنرهاست. چون وظیفهٔ هنر ایجاد رابطهٔ میان هنرمند و دیگر مردم است، هنری بزرگ‌تر و کامل‌تر است که گروه بیش‌تری را در بر گرفته باشد» [شعر نو یا کهنه، ۶].

قافیه‌پردازی مورد انتقاد اوست و جُستن راهی در وزن فارسی، مورد نظرش: «قافیه هیچ‌گاه جزء اصلی شعر نبوده است و گاهی به‌صورت آرایش کلام و گاه برای هنرنمایی و عملیات محیّرالعقول درآمده است. در این اواخر، قافیه کاملاً از اهداف اصلی خود دور شده و وسیلهٔ هنرنمایی‌های مقلّدانه و بی‌ثمر گردیده بود. امروز قافیه جای شایستهٔ خود را در شعر به‌دست می‌آورد و از آن، چنان‌که سزاوار است، در جای خود استفاده می‌شود.» دو راه پیش پای شاعران است: یکی توسعه و تکمیل اوزان عروضی و دیگری استفاده از وزن‌هایی که بر اساسی غیر از اوزان عروضی قرار دارند و در ترانه‌های عامیانه به‌کار رفته‌اند. در مورد نخست از تجربه‌های «نیما» و دیگر شاعران، و در مورد دوم از کارهایی مانند «پریا»ی «الف. بامداد» نام می‌برد [شعر نو یا کهنه، ۶].

در زمینهٔ تأثیرپذیری از ادبیات کشورهای دیگر با احتیاط سخن می‌گوید، زیرا خواه‌ناخواه تأثیری برجای می‌نهد و «با افزایش روابط ملت‌ها، آثار هنری آنان نیز به یکدیگر نزدیک می‌شود. تأثیرگرفتن و استفاده از هنر دیگران، نه تنها بد و زیان‌آور نیست، بلکه بسیار هم خوب و ضروری است. اما نباید این نکته را از نظر دور داشته باشیم که در هر حال، هنر ما نباید در این آمیختگی، رنگ ملی خود را از دست بدهد.» [شعر نو یا کهنه. ۲۵]. نیز از نظر او «نوپردازی هنرمند است که بتواند جامعه را رهبری کند و فاصلهٔ عمیقی میان او و جامعه نباشد. همان‌طور که نباید کار چندین قرن پیش را نُشخوار کرد، نیز نباید و نمی‌توان چندین قرن جلو افتاد. باید با زمان و هماهنگ ضرورت و نیاز اجتماع پیش رفت» [شعر نو یا کهنه. ۲۵].

قضاوت سایه دربارهٔ «نیما»، در عین احترام، منتقدانه است: «اشعار «نیما» غالباً گُنگ و پیچیده است و مردمی که «نیما» بیشتر موضوع شعر خود را از آنها و برای آنها انتخاب می‌کنند، از او چیزی سر در نمی‌آورند. تا آن‌جا که من اطلاع دارم در آغاز، شعر «نیما» روشنی و روانی بیشتری داشته، اما بر اثر گرفتاری‌های عمومی و قید و منعی که در کارها پیش آمد و گریبان‌گیر شعر و بیان نیز شد، «نیما» هم که نمی‌خواست و نمی‌توانست شاعر بارگاه و مدیحه‌سرا باشد، شعرش را در هفت پردهٔ کنایه و استعاره پوشاند و نتیجه این شد که سخنی که برای عامه بود، در انحصار فهم خواص ماند. اما این نکته ارزش کار «نیما» را ضایع نمی‌کند و شاعران جوان ما و شاعران جوانی که در آینده خواهد آمد، همیشه از «نیما» با عزت و احترام نام خواهند برد و او را به حق

سرسلسلهٔ تحوّل شعر روزگار ما خواهند دانست. سال‌هاست که من نگران دو تن از شاعران این دوره‌ام: «نیما» و «شهریار». به‌نظر من «شهریار» و «نیما» بیش‌تر از این‌که امروز درخشیده‌اند، می‌توانستند جلوه کنند. بدبختانه به عللی که در این‌جا مجال بحث در آن نیست، در راهی که پیش می‌رفته‌اند، متوقف شده‌اند. با این‌همه، به گمان من، هنوز قدر واقعی آنان شناخته نشده است.» [شعر نو یا کهنه، ۶، ۲۵].

دشوار است که رد پای سایه را در نثر دنبال کنیم. اما او در آغاز دههٔ ۱۳۴۰، مقدمهٔ شاعرانه‌ای بر دفتری از شعرهای «کسرایی» نوشته است. نقل چیده‌چیده‌هایی از آن، برای نشان‌دادن سیر اندیشه سایه ضروری است: «زمین او را به خود می‌کشد، ولی او جانش در گرو گرایشی است که به سوی خورشید دارد. در کشاکش همین فروکشیده‌شدن و میل بالیدن است که درخت ریشه‌اش را سخت‌تر و برگش را انبوه‌تر می‌کند. ایمان به خورشید، از نیاز به روشنایی است. و شاعر بیش از همه به آن نیاز دارد. او چراغ خویش را افروخته دارد ولی به پرتوی در سراچهٔ وجود خویش خُرسند نیست. همهٔ شعر را غرق نور می‌خواهد. به شب‌نشستگان دشت خاموش صلا می‌زند. از تلاش باز نمی‌ماند، سرنوشت او با گروه یکی است. زندگی او به زندگی آنان بسته است. می‌داند که زندگی پایان‌یافتنی نیست» [خون سیاوش، مقدمه].

سرانجام در همین دهه، شاعر از بی‌حُرمتی شعر شِکْوه می‌کند: «امروز به مقتضای حال و روز و زمانه، برخی از شاعران و انتقادکنندگان، که خود را ستایش‌گر و مُرید نیما می‌دانند، مدّعی‌اند که همه فوت و فن کار استاد را دریافته و فضای شعر او را کشف کرده‌اند، چه در نمونه‌هایی که

ارائه می‌دهند و چه در داوری‌های فضل‌فروشانه‌ای که به صورت وحی مُنزل اعلام می‌دارند، دست به‌انکار و ریشخند شعر اجتماعی زده‌اند. آن‌ها چنین نظر می‌دهند: آثاری که به مناسبت وقایع روز به‌وجود آمده، نمی‌تواند جاودانه باشد. با فرونشستن موج حادثه، این آثار هم می‌میرند و فراموش می‌شوند. اگر منظور، آثاری است که در آن به شرح و گزارش خشک و خالی یک حادثه اکتفا شده و هیچ رنگ و بویی از تجربه و معرفت هنرمند ندارد، این داوری کاملاً درست است» [شعر نیمایی، ۲].

آن‌چه که شاعر از زمزمهٔ این گروه می‌شنود، چیز دیگری است: «خودشان، چنین توضیح می‌دهند: هر شعر که وسیله‌ای برای بیان احساسات ایدئولوژیک و حاصل یک جنبش اجتماعی است... شعر روز است و شعر روز شعر همیشه نیست. از شعر روز، از آن نظر که احساساتی و قراردادی است و همه‌فهم، هرگز توقّع بر جای مانده و جاودانگی نمی‌توان داشت... آنان طبیعی‌ترین حالات انسانی را انکار می‌کنند. عشق و ایمان و وفاداری و حتی از پا افتادن آدمی را به ریشخند می‌گیرند. «نیما»، بنیان‌گذار شعر امروز فارسی، نه‌تنها در شکل و شیوهٔ دید و طرز برداشتِ شعر، راه‌های تازه‌ای باز کرد، بلکه بار دیگر، شعر را با زندگی پیوند داد. تاکنون کم و بیش بررسی‌هایی دربارهٔ شکل و وزن و برداشت شعر نیما صورت گرفته، اما متأسّفانه کم‌تر به موضوع و جهت شعر او توجه شده است. افسوس! این فریاد دردمند انسانی در میان زمزمه‌های یأس‌آلود فیلسوفانه، و هیاهوی میان‌تهی خودبینان خاموش شده است» [شعر نیمایی، ۲ـ۳].

آخرین سخنی که او در موضوع شعر و هنر ابراز داشته، در دههٔ ۱۳۵۰

است؛ عبارتی که به در هم تنیدگی معنی و شکل اثر هنری مربوط می‌گردد: «دو جزء کلام و موسیقی آن، باید همواره در شعر شناسانده شود. وزن، موسیقی شعر است. اگر شعر را فقط جوهر و مایهٔ خاص آن بدانیم، کلام بدون وزن و قافیه هم می‌تواند در مقام شعر قرار گیرد. شعر هنر است و بنابراین تمام اجزاء هنر باید متناسب باشد. معنی و شکل نمی‌توانند از هم جدا شوند. هنر آن‌جا جلوهٔ تمام می‌کند که شکل حقیقی خود را داشته باشد و هر جزء، هماهنگ با دیگر اجزاء باشد. شکل و ظاهر فریبنده و زیبایی که معنی مقبولی نداشته باشد، مانند انسان خوش‌لباسی است که از انسانیت نشانی نداشته باشد. هم‌چنین است تکنیک و ذوق. غرض از شعر چیست؟ اگر می‌خواهیم اندیشه و احساسی را که داریم به دیگران انتقال دهیم، باید به‌زبانی بگوییم که دیگران بفهمند. هر فکر و عاطفه‌ای، هر اندازه برای شاعر مُبهم و پیچیده باشد، باید طوری وصف شود که نظر و هم‌دردی شنونده یا خواننده را جلب کند. بنابراین همان ابهام و پیچیدگی، باید با سادگی و روشنی کافی بیان شود» [شعر، ۱۶۶].

سایه آن‌چنان که از همهٔ این گفته‌ها برمی‌آید، بینش هنری را با نگره‌ای انسانی درهم می‌آمیزد. اعتقادش این است که معانی ذهنی شاعر، باید شکلی هنری هم بیابند تا توان راه‌یابی به حافظهٔ ادبی و مردم را پیدا کنند. البته بدین ترتیب، شعر نمی‌تواند یک‌سویه و یک‌سره در بند فکر شخصی بماند، قلمرویی آن‌طرف‌تر برای شاعر امروز مطرح است و آن قلمروِ انسان و مسایل انسانی است. به رغم سوء تعبیرها و سوء استفاده‌هایی که شده، این، فکری بود شریف که در دورهٔ معاصر شاعران

بسیاری را به خود مشغول داشت. اما، در دههٔ ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰ میلادی، پس از اوضاعِ بر هم خورده و پس از توفان‌ها، عده‌ای را به بازنگری، ستیز و حتّی تصفیه‌حساب با این فکر برانگیخت؛ هر چند غالباً از دیدی بازتابانه و روزنامه‌نگارانه و شتاب‌زده ناشی می‌شد [← تئوری شعر، ۶۷؛ صدف خالی، ۴۸۰ـ۴۸۱؛ تاریخ تحلیلی، ۶۰۱ـ۶۰۲، ۶۰۸] و در مقام نقد و تحلیل دقیق و علمی، محلی از اعراب برای آن‌ها نیست.

فهرست منابع و مأخذ [دریچه‌های گشوده به جهانی دیگر]

۱ـ آیینه‌ای برای صداها ← آیینه‌ای برای صداها [هفت دفتر شعر]، محمدرضا شفیعی کدکنی، سخن، ۱۳۷۶.

۲ـ آینه در آینه ← آینه در آینه، ه.ا. سایه، به انتخاب محمدرضا شفیعی کدکنی، چشمه، چ ۵، ۱۳۷۴.

۳ـ ادبیات روسیه ← منابع کمونیسم روسی و مفهوم آن، ن. بردیایف، ترجمهٔ عنایت‌الله رضا، ایران زمین، ۱۳۶۰.

۴ـ ادبیات و تعهّد ← ادبیات و تعهّد در اسلام، محمدرضا حکیمی، دفتر نشر فرهنگ اسلامی، چ ۷، ۱۳۶۸.

۵ـ ادوار شعر ← ادوار شعر فارسی از مشروطیّت تا سقوط سلطنت، محمدرضا شفیعی کدکنی، توس، ۱۳۵۹.

۶ـ از سکوی سرخ ← از سکوی سرخ، یدالله رُؤیایی، به کوشش حبیب‌الله رؤیایی، مروارید، ۱۳۵۷.

۷ـ از هر دری ← از هر دری، ج ۱، م. ا. به آذین، جامی، ۱۳۷۰.

۸ـ اصطلاحات ادبی ← *A Glossary of Literary* Terms, M.H. Abrams, Holt, Rinehart and Winston, 1971 [Reprinted in Iran].

۹ـ بازتاب ادبیات ← ادبیات و بازتاب آن، و.جی.گریس، ترجمهٔ بهروز عزب دفتری، نیما، تبریز، ۱۳۶۸.

۱۰ـ بازتاب کار ← بازتاب کار و طبیعت (گفتارهایی در زیبایی‌شناسی و هنر)، ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی، ساوالان، تبریز، ۱۳۵۷.

۱۱ـ پیک ← دربارهٔ زمین، در: پیک جوانان، دورهٔ ۸، ش ۷، نیمهٔ دوم دی ۱۳۵۶.

۱۲ـ تاریخ تحلیلی ← تاریخ تحلیلی شعرِنو، شمس لنگرودی، مرکز، ۱۳۷۰.

۱۳ـ تئوری شعر ← تئوری شعر: از موج نو تا شعر عشق، اسماعیل نوری علاء، غزال، لندن، ۱۳۷۳.

۱۴ـ چشم‌انداز شعرِ نو ← چشم‌اندازی از شعر نو، حمید زرّین‌کوب، توس، ۱۳۵۸.

۱۵ـ جام جهان‌بین ← جام جهان‌بین، محمدعلی اسلامی نُدوشن، جامی، چ ۵، ۱۳۷۰.

۱۶ـ جامعه‌شناسی هنر ← اجمالی از جامعه‌شناسی هنر، امیرحسین آریان‌پور، انجمن کتاب دانشجویان دانشکدهٔ هنرهای زیبا، چ ۳، ۱۳۵۷.

۱۷ـ خانلری ← [دربارهٔ] شیگیر، پرویز ناتل خانلری، سخن، دورهٔ ۴، ش ۱۱، آبان ۱۳۳۲.

۱۸ـ خون سیاووش ← خون سیاووش (همراه با منظومهٔ آرش کمان‌گیر)، سیاوش کسرایی، با مقدمه‌های ه.ا. سایه (و) م.ا. به آذین، امیرکبیر، ۱۳۴۱.

۱۹ـ داستایفسکی ← زندگی و آثار فیودور داستایفسکی، لئونید گروسمان، ترجمه سیروس سهامی، نیکا، مشهد، ۱۳۷۰.
۲۰ـ دربارهٔ زمین ← دربارهٔ زمین، مهدی اخوان ثالث، دفتر هنر، سال ۳، ش ۵، اسفند ۱۳۷۴ [نیز ← مقالات اخوان/ ۱۳۴۹؛ حریم سایه‌های سبز/ ۱۳۷۳].
۲۱ـ دربارهٔ شعر سرشک ← لحظه‌هایی در روشنی باران‌ها [زندگی و شعر م. سرشک]، کامیار عابدی، فصل‌نامهٔ کرمان، سال ۵، ش ۱۷ـ۱۸، پاییز و زمستان ۱۳۷۴.
۲۲ـ در بگشایید ← در بگشایید، صدرالدین‌الهی، در: دفتر هنر، سال ۳، ش ۵، اسفند ۱۳۷۴.
۲۳ـ دریابندری ← دنیای سخن، مهر ـ آبان ۱۳۷۴.
۲۴ـ دفتر هنر ← دفتر هنر، ویژهٔ ه.ا. سایه، به کوشش بیژن اسدی‌پور، سال ۳، ش ۵، اسفند ۱۳۷۴.
۲۵ـ رنگ صدای سایه ← رنگ صدای سایه، محمد کریم‌زاده، در: دفتر هنر، سال ۳، ش ۵، اسفند ۱۳۷۴.
۲۶ـ روزها ← روزها: سرگذشت، ج ۳، محمدعلی اسلامی ندوشن، یزدان، ۱۳۷۶.
۲۷ـ رهنما ← مقدمهٔ فریدون رهنما [الف. چوبین] بر: قطعنامه، احمد شاملو، مروارید، چ ۴، ۱۳۶۴.
۲۸ـ رئالیسم اروپایی ← پژوهشی در رئالیسم اروپایی، گیورگه لوکاچ، ترجمهٔ اکبر افسری، علمی و فرهنگی، ۱۳۷۳.
۲۹ـ زمین ← زمین، ه.ا. سایه، نیل، ۱۳۳۴.
۳۰ـ سایه روشن ← سایه روشن شعر نوی پارسی، عبدالعلی دستغیب، فرهنگ، ۱۳۴۸.
۳۱ـ سپهری ← نظریّات سهراب سپهری دربارهٔ کتاب سایه، نهیب آزادی، ۱۹ مهر ۱۳۴۰.
۳۲ـ سنت و نوآوری ← در برزخ سنت و نوآوری، جلیل دوست‌خواه، در: دفتر هنر، سال ۳، ش ۵، اسفند ۱۳۷۴.
۳۳ـ سنگی زیر آب ← سنگی زیر آب، غلامحسین یوسفی، در: دفتر هنر، سال ۳، ش ۵، اسفند ۱۳۷۴ [نیز ← چشمهٔ روشن، یوسفی/ ۱۳۶۹].
۳۴ـ شبگیر ← شبگیر، ه.ا. سایه، توس، چ ۳، ۱۳۷۰.
۳۵ـ شعر ← گیلان در قلمرو شعر و ادب، ابراهیم فخرایی، جاویدان، ۱۳۵۶.
۳۶ـ شعر امید و اندیشه ← شعر امید و اندیشهٔ سایه، کهتر یزدانی، در: آدینه، ش ۱۰۲، تیر ۱۳۷۴.
۳۷ـ شعر فارسی ← پاسخ سایه به نظرخواهی مجلهٔ سخن، در: سخن، دورهٔ ۴، ش ۱۲، آذر ۱۳۳۲.
۳۸ـ شعر نو یا کهنه ← شعر نو یا کهنه [گفت‌وگو با ه.ا. سایه]، کاویان، ش ۲۵، ۱۳۳۴.
۳۹ـ شعر نیمایی ← سخنرانی ه.ا. سایه، در: پیام نوین، دورهٔ ۸، ش ۷، دی ۱۳۴۵.

۴۰ـ شعر و اندیشه ← شعر و اندیشه، داریوش آشوری، مرکز، ۱۳۷۳.
۴۱ـ شعر و شاعری ← شعر و شاعری، نیما یوشیج، به کوشش سیروس طاهباز، دفترهای زمانه، ۱۳۶۸.
۴۲ـ صدف خالی ← صدف خالی یک تنهایی، اسماعیل نوری علاء، در: دفتر هنر، سال ۳، ش ۵، اسفند ۱۳۷۴.
۴۳ـ صُوَر و اسباب ← صُوَر و اسباب در شعر امروز ایران، اسماعیل نوری علاء، بامداد، ۱۳۴۸.
۴۴ـ طلا در مس ← طلا در مس، رضا براهنی، زمان، چ ۲، ۱۳۴۷.
۴۵ـ عطا و لقای نیما ← عطا و لقای نیما یوشیج، مهدی اخوان ثالث، دماوند، ۱۳۶۱.
۴۶ـ عناصر شعر ← Poetry; *The Elements of Poetry* [Literature/2], L.Perrine, Southern Methodist University [Reprinted in Iran].
۴۷ـ گرایش‌ها ← گرایش‌های متضاد در ادبیات معاصر ایران، عبدالعلی دست‌غیب، خنیا، ۱۳۷۱.
۴۸ـ گفتار دربارهٔ نقد ← گفتاری دربارهٔ نقد، گراهام هوف، ترجمهٔ نسرین پروینی، امیرکبیر، ۱۳۶۵.
۴۹ـ لوکاچ ← لوکاچ، ج. امری، ترجمهٔ عزت‌الله فولادوند، کهکشان [نسل قلم/ ۲]، ۱۳۷۲.
۵۰ـ مارکسیسم و نقد ادبی ← Marxism and Literary Criticism, T.Eagleton, Methuen & Co, London,1979.
۵۱ـ مسکوب ← نگاهی ناتمام به شعر متعهّد فارسی در دههٔ سی‌وچهل، در: چند گفتار در فرهنگ ایران، شاهرخ مسکوب، زنده‌رود، ۱۳۷۱.
۵۲ـ موسیقی شعر ← موسیقی شعر، محمدرضا شفیعی کدکنی، چ ۳، آگاه، ۱۳۷۰.
۵۳ـ نقد تفسیری ← نقد تفسیری، رولان بارت، ترجمهٔ محمدتقی غیاثی، بزرگمهر، چ ۲، ۱۳۶۸.
۵۴ـ نقد شاملو ← نقد آثار شاملو، عبدالعلی دست‌غیب، آروین، چ ۵، ۱۳۷۳.
۵۵ـ هنر چیست ← هنر چیست، لئون تولستوی، ترجمهٔ کاوه دهگان، امیرکبیر، چ ۶، ۱۳۵۶.
۵۶ـ هنرمندی خلاق ← هنرمندی خلاق، مقلّدی استاد، در: دفتر هنر، سال ۳، ش ۵، اسفند ۱۳۷۴.
۵۷ـ یادگار خون سرو ← یادگار خون سرو، ه.ا. سایه، توس، چ ۳، ۱۳۷۰.
۵۸ـ یادی از نیما ← یادی از نیما، م. آزاد، آرش، ش ۷، ۱۳۴۰.

۸. قول و غزل و ترانه و مثنوی

آغاز شهرت سایه به شاعری، به‌سبب غزل‌هایی بود کـه او از دورهٔ نوجوانی و جوانی سرود و در میان اهل ادب و شعر با حیرت و تحسین بسیار مواجه شد. «مهدی حمیدی شیرازی» که به شعر و سخن کم‌تر شاعر و گوینده‌ای از معاصران به دیدهٔ اعتنا می‌نگریست، بر «نخستین نغمه‌ها»ی سایه مقدمه نوشت و به رغم انتقاداتی چند، پایهٔ ادبی اشعار او را ستود و برایش در آیـنده مـقام مـهمی در شـعر پـیش‌بینی کـرد. نگـارش‌های روزنامه‌ای هم از این قبیل بود که شاعری «خوش‌قریحه» که «امیرهوشنگ ابتهاج متخلّص به سایه» باشد پیدا شده کـه نـوزده‌سال بـیشتر نـدارد: «غنچهٔ گل ناشکفته، رنگ و رایحه ندارد ولی به‌محض گشودن، مردمان رنگش را تشخیص می‌دهند و رایحه‌اش را درمی‌یابند. جوانی پُرشور و حساس که مانند گل ناشکفته بود، با طبع دیوان نخستین نغمه‌ها، شکفتن آغاز کرد و اثری جاویدان از خود برجای گذاشت. امید می‌رود این گل نوشکفته که بیش از نوزده‌سال از سنین زندگی‌اش نمی‌گذرد، شـاعری بزرگ گردد و بر تعداد بلبلان گیلان بیفزاید» [دفتر هنر، ۲۵۰].

دربارهٔ «نخستین نغمه‌ها»ی سایه در فصل نخست، به تفصیل سخن گفتیم. در این فصل، به تجربه‌ها و گام‌های شاعر پس از دفتر نخست خواهیم پرداخت. نخست از غزل‌های گوینده یاد خواهیم کرد و در بخش پایانیِ این فصل، مثنوی‌ها و یکی دو قالب دیگر شعر را که سایه از آنها بهره جُسته، مورد بررسی قرار خواهیم داد.

غزل‌های سایه پس از «نخستین نغمه‌ها»، غزل‌هایی است عاشقانه که از لحاظ واژگان و تعابیر، در عین وابستگی به سنّت ادبی، از توجه به زبان معاصر در آن‌ها غفلت نشده است. از این لحاظ نسبت به نخستین غزل‌هایش، برخورد جدی‌تر و عمیق‌تری در آن‌ها به‌چشم می‌خورد. بدین گونه، ظاهراً گوینده به تجربه‌ها و آثار شاعری چون «شهریار»، که از مدتی پیش در رشت با شعرهایش و اندکی پس از آمدن به تهران با خود او آشنا گشته است، بی‌توجه نیست. در هر حال رنگ و بوی غزل‌های سایه، امروزی‌تر می‌شود و او غزل‌هایی پدید می‌آورد که در نیمهٔ نخست دههٔ سوم زندگی، در محافل و اذهان و مطبوعات ادبی، نامش را بر سر زبان‌ها می‌اندازد. البته برای رسیدن به این غزل‌ها، تمرین‌های زیادی شده است. از هر دو دسته نمونه‌هایی آورده می‌شود:

یکم - «موج رقص‌انگیز پیراهن چو لغزد بر تنش
جان به رقص آید مرا از لغزش پیراهنش»

[سیاه مشق ۱۲/۴]

«باز امشب از خیال تو غوغاست در دلم
آشوب عشق آن قدو بالاست در دلم»

[سیاه مشق ۲۱/۴]

«با این دل ماتم‌زده، آواز چه سازم
بشکسته نی‌ام، بی‌لب دمساز چه سازم»

[سیاه مشق ۲۳/۴]

«ز داغ تو خون شد دلِ چو لالهٔ من
فغان که در دل تو ره نیافت نالهٔ من»

[سیاه مشق ۲۶/۴]

«گل می‌رود از بُستان، بلبل ز چه خاموشی
وقت است که دل زین غم، بخراشی و بخروشی»

[سیاه مشق ۳۳/۴]

دوم ـ «به کویت با دل شاد آمدم، با چشم تر رفتم
به دل امید درمان داشتم، درمانده‌تر رفتم»

[سیاه مشق ۳۴/۴]

«گر چشم دل بر آن مَه آیینه رو کنی
سیر جهان در آینهٔ روی او کنی»

[سیاه مشق ۶۲/۴]

«نشود فاش کسی آن‌چه میان من و توست
تا اشارات نظر نامه رسان من و توست»

[سیاه مشق ۶۴/۴]

«بی تو ای جان جهان، جان و جهانی گو مباش
چون رخ جانانه نتوان دید جانی گو مباش»

[سیاه مشق ۶۸/۴]

«دست کوتاه من و دامن آن سرو بلند
سایهٔ سوخته‌دل، این طمع خام مبند»

[سیاه مشق ۸۰/۲]

در عین حال که می‌توان در غزل‌های سایه در نیمهٔ دوم دههٔ ۱۳۲۰، ابیاتی پیدا کرد که از لحاظ هماهنگی لفظ و معنا، و محتوا و مضمون رُتبهٔ حایز اهمیتی ندارند، با این‌حال توفیقی که شاعر جوان گیلانی در چند غزل یادشده به‌دست می‌آورد، قابل تحسین است. در غالب این غزل‌ها، توجه به عشق آن‌هم با نگاهی جدید و در دسترس، سایهٔ روحانیت غزل سنّتی فارسی را کم‌رنگ نموده است، و گرایش به جنبه‌های انسانی و زمینی عاشقانه، سهم بیش‌تری را به خود ویژه ساخته است.

اندکی بعد، توجه به مفاهیم و اشکال جدید شعر، سایه را دو ـ سه‌سالی از غزل دور می‌کند: «سراب»/ ۱۳۳۰ و «شبگیر»/ ۱۳۳۲ که دامنه‌اش تا «زمین»/ ۱۳۳۴ هم کشیده می‌شود. اما پس از آن، باز عشق و ترانه‌های عشق به سُراغ شاعر می‌آیند. در همان حال بازتاب‌هایی از پیرامون، که برآیند نگرشی جدید به جهان است، در غزل‌های او رخنه می‌کند. بدین‌گونه دامنهٔ معنی و مفهوم غزل‌های سایه گسترش پیدا می‌کند و به دل و ذهن خوانندگان و حافظهٔ ادبی راه می‌یابد. البته روش‌های بیانی که گوینده از آنها سود برده، دلخواه و خوش‌آیندِ دل‌ها و اذهان ادبی است؛ شیوهٔ بیانی سبک عراقی که پیش از این با غزل‌های غزل‌سرایان نامدار در تاریخ ادبی ایران، امتحان خود را پس داده است.

ـ «ای عشق همه بهانه از توست
من خامشم این ترانه از توست»

[سیاه مشق ۱۰۷/۲]

که مضمونی است مورد توجه قرار گرفته در شعر معاصر: «... دیدی که عشق| این جُرعه سپید| برای| از تشنگی نمردن| دیدی که عشق نیز بهانه است.» [محمدعلی سپانلو]؛ و نمونه‌ای دیگر: «وقتی در آب و آینه چشمت بهار شد| و طرقّه از گلوی من آواز برکشید| دانستم عشق نیز بهانه است.» [منصور اوجی].

ـ «در این سرای بی‌کسی، کسی به در نمی‌زَنَد
به‌دشتِ پُرملال ما پرنده پَر نمی‌زَنَد»

[سیاه مشق ۱۱۲/۴]

ـ «امشب به قصّهٔ دل من گوش می‌کنی
فردا مرا چون قصّه فراموش می‌کنی»

[سیاه مشق ۱۱۴/۴]

که پیش از سایه نیز، از این قافیه و ردیف [با اندکی تغییر] در شعر فارسی نشانه‌هایی می‌یابیم؛ مانند این نمونه از «سلیم تهرانی» [درگذشته به سال ۱۰۵۷ هـ.ق]:

«اشکم ز گفت‌وگوی تو خاموش می‌کند
نامت نمی‌برم که دلم گوش می‌کند

صورت نَبَست در دلِ ما کینهٔ کسی
آیینه هر چه دید فراموش می‌کند»

اما غزل سایه که در خردادماه ۱۳۳۸ سروده شده، غزل ترِ دیگری است که پس از انتشار در میان اهل ادب و شعر بسیار مورد توجه قرار می‌گیرد. مجلهٔ «روشنفکر» به‌دبیریِ ادبیِ «فریدون مُشیری»، استقبال از آن را به

اقتراح می‌گذرد. دیری نمی‌گذرد که شاعران زیادی از آن استقبال می‌کنند: «فریدون مشیری»، «سیدمحمدحسین شهریار»، «نادر نادرپور»، «مفتون امینی»، «سیمین بهبهانی»، «منوچهر آتشی»، «فرخ تمیمی»، «پرویز خائفی»، «مسعود امینی»، «غفور میرزایی»، «منوچهر نیستانی»، «اردشیر لطف علیان»، که‌به این استقبال‌ها، باید استقبالِ «فروغ فرخ‌زاد» را هم افزود. در میان این غزل‌ها، تنها غزل او به مددِ احساسی تازه و ترکیب‌های جدید شهرتی کسب می‌کند و در کتاب مهم او، یعنی «تولدی دیگر» هم نقل می‌شود:

«چون سنگ‌ها صداهای مرا گوش می‌کنی
سنگی و ناشنیده فراموش می‌کنی

رگبار نوبهاری و خواب دریچه را
از ضربه‌های وسوسه مغشوش می‌کنی»

از میان غزل‌های سایه در این سال‌ها، غزل بعد از «نیما»، که خطاب به زنده‌یاد «شهریار» سروده شده، معروف خاصّ و عام می‌شود:

- «شهریارا تو بمان بر سرِ این خیل یتیم
پدرا، یارا، اندوه‌گُسارا تو بمان!

سایه در پای تو چون موج، چه خوش زار گریست
که سر سبز تو خویش باد، کنارا تو بمان!»

[سیاه مشق ۱۱۷/۲]

نیز از دو غزل برجستهٔ دیگر باید یاد کرد که در آغاز دههٔ ۱۳۴۰ سروده شده‌اند:

ـ «ای دل به کویِ او ز که پرسم که یار کو
در باغ پُرشکوفه که پرسد بهار کو»

[سیاه مشق ۱۱۸/۴]

ـ «شب آمد و دل تنگم هوای خانه گرفت
دوباره گریهٔ بی‌طاقتم بهانه گرفت

شکیب درد خموشانه‌ام دوباره شکست
دوباره خرمن خاکسترم زبانه گرفت»

[سیاه مشق ۱۲۰/۴]

که در آن به حادثهٔ ناگواری اشاره می‌کند که بر اثر آن، پسر بزرگش، «کیوان» بینایی خود را از دست داد:

«زهی پسند کمان دار فتنه، کز بنِ تیر
نگاه کرد و دو چشم مرا نشانه گرفت»

[سیاه مشق ۱۲۱/۴]

در این دهه، ظاهراً کارنامهٔ غزل‌های سایه چندان بلند نیست. شاید، او به تأمّل و اندیشه اهمیت بیش‌تری داده است. در هر حال، دلیل هر چه باشد، از طبع بلند شاعریِ او حکایت می‌کند و این‌که گُزیده‌گویی و طُرفه‌گویی را به پُرگویی و روزمرّه‌گویی ترجیح می‌دهد. این حالت در میان گویندگان معاصر، به او وضعیّتی استثنایی می‌بخشد.

در نیمهٔ نخست دههٔ ۱۳۵۰، غزل‌های شاعر، اوجی تازه و شگفت می‌گیرد. عشق در آن‌ها به شیوه‌ای بس تعالی یافته و پالوده، شرح و تقریر می‌شود، که البته جلوه‌های انعکاس‌هایی از روح هنرمندانهٔ شاعر را در خود پنهان دارد. از این گذشته در غزل‌های سایه در این دوره نوعی تمایل عرفانی وجود دارد؛ جهتی هستی‌گرایانه که هم‌نفسی و هم‌دلی او را با عارفان و شاعران قدیم ایران نشان می‌دهد. سایه هم، به‌سانِ «رابین درانات تاگور»، نغمهٔ نامتناهی را در آسمان حس می‌کند و تصویر آن را در زمین؛ شعر را هم در زمین و هم در آسمان «چرا که در واژه‌های شعر / معنایی است / که گام برمی‌دارد / و آهنگی که به بال پرواز می‌کند» [ماه نو، ۲۰۶]. شاعر به‌دنبال روشنایی‌هاست، اما این روشنایی‌ها را در پس رنج و اندوه می‌جوید. او زیستن را سعادت می‌یابد، البته با نیروی بلندبالا و قدرتمند عشق، می‌خواهد و می‌کوشد تا بر زندگی چیره شود، نمی‌خواهد طعمهٔ آن گردد [تعبیر از «رومن رولان»]. برای عشق‌ورزیدن به جهان و جانِ جهان، شاعر به جُست‌وجو برمی‌خیزد. اما بر دروازه نمی‌کوبد؟ چرا؟ چون «آن‌که می‌خواهد نیکی کند / بر دروازه می‌کوبد / و آن‌که عشق می‌ورزد / دروازه را گشوده می‌یابد». [ماه نو، ۹۴]:

- «چو شب به راه تو ماندم که ماه من باشی
چراغ خلوت این عاشق کهن باشی»

[سیاه مشق ۱۳۱/۴]

- «مُژده‌بده، مُژده‌بده، یار پسندید مرا
سایهٔ او گشتم و او بُرد به خورشید مرا»

[سیاه مشق ۱۴۱/۴]

ـ «نامدگان و رفتگان از دو کرانهٔ زمان
سوی تو می‌دوند، هان ای تو همیشه در میان»

[سیاه مشق ۴/۱۶۶]

در نیمهٔ دوم دههٔ ۱۳۵۰، غزل‌های سایه همراه سیل خروشان تحوّلات جامعهٔ ایرانی، از شور و اشتیاق انسانی برای رهایی و آزادی، جهت گرفت. او غزل‌هایی آفرید که پیش از صبح آزادی و در اواخر این دهه، پس از آن، نوید فردایی دیگر و جهانی دیگر را می‌داد:

ـ «چند این شب و خاموشی؟ وقت است که برخیزم
وین آتش خندان را با صبح برانگیزم»

[سیاه مشق ۴/۱۷۰]

ـ «ای عاشقان، ای عاشقان پیمانه‌ها پُرخون کنید
وز خون دل، چون لاله‌ها رخساره‌ها گلگون کنید»

[سیاه مشق ۴/۱۷۲]

ـ «ای دوست! شادباش که شادی سزای توست
این گنج، مزد طاقت رنج‌آزمای توست»

[سیاه مشق ۴/۱۸۱]

غزل‌های سایه پس از آن در دایرهٔ رنج‌ها و اندوه‌های درونی فرو می‌رود و بازگویندهٔ تلاش‌های ناخوش انجام و غم‌انگیز می‌شود:

ـ «شب‌های ملال‌آور پاییز است
هنگام غزل‌های غم‌انگیز است»

[سیاه مشق ۴/۲۴۲]

ـ «امروز نه آغاز و نه انجام جهان است
ای بس غم و شادی که پس پرده نهان است»

[سیاه مشق ۲۴۶/۴]

ـ «ای مرغ آشیان وفا خوش‌خبر بیا
با ارمغان قول و غزل از سفر بیا»

[سیاه مشق ۲۵۵/۴]

اما این اندوه، به مدد پرتوهای نیروبخش عشق، دوباره جانی دیگر می‌گیرد و افسونِ سخن شاعر را به‌نحو فزاینده‌ای اوج می‌دهد:

ـ «بگذار تا از این شب دشوار بگذریم
آن‌گه چه مژده‌ها که به بامِ سحر بریم»

[سیاه مشق ۲۸۰/۴]

که هر چند شیوهٔ بیان دو غزل معروف از «سعدی» و «حافظ» در آن دیده می‌شود، اما به‌راستی از همان بیت نخست، سخن را به‌جایی رسانیده که سهل‌تر و ممتنع‌تر از آن نمی‌توان یافت؛ نمونه‌ای دیگر می‌آوریم:

ـ «ای ماه شبی مونس خلوت‌گه ما باش
در آینهٔ اهل نظر چهره‌نما باش»

[سیاه مشق ۲۸۲/۴]

او این غزل را به دوستش «محمدرضا شفیعی کدکنی» تقدیم نموده است.

ـ «بگردید، بگردید، درین خانه بگردید
درین خانه غریبید، غریبانه بگردید»

[سیاه مشق ۲۸۶/۴]

که می‌توان آن را به‌نوعی، شکل تکامل یافتهٔ غزلی زودهنگام‌تر از خود شاعر دانست؛ غزلی با عنوانِ «آینهٔ شکسته»:

ـ «بیایید، بیایید که جان دل ما رفت
بگریید، بگریید که آن خنده گشا رفت»

[سیاه مشق ۱۳۹/۴]

هر چند، جدا از تأثیر شیوهٔ هیجان‌آور و پُرشور «غزلّیات شمس»، از نظر رقص آوایی و کلامی مشابهت‌هایی با غزلی از «صفای اصفهانی» هم می‌یابد:

«تجلّی گه خود کرد، خدا دیدهٔ ما را
در این دیده درآیید و ببینید خدا را

خدا در دل سودا زدگان است، بجویید
بجویید زمین را و بپویید سمارا»

به یاد دارم که غزل سایه پس از انتشار در یکی از مجلاّت ادبی، یکی از شاعرانِ گوشه گرفته را، که تنها یکی ـ دو شعر البته خوب در مطبوعاتِ ادبی از او شعر بیش‌تری ندیده‌ام، چنان از پس سکوت به در آمد و به استقبال از این غزل شتافت که تا حدی عجیب می‌نمود و از تأثیر آنی و عمیق غزلِ تر و طرفهٔ سایه حکایت می‌کرد [← نسیم خراسانی].

در این غزل‌ها، یاد گذشته و نو درهم آمیخته شده، اندوه شاعر از بازی‌های چرخ گردون در هنگام پیری باز نموده شده است:

«چه نقش‌ها که به خون جگر زدیم و دریغ
کز آن پرند نگارین نه تار ماند و نه پود،

[سیاه مشق ۳۱۲/۴]

ـ «گفتم که مُرده‌بخش دل خرّم است این
مست از درم درآمد و دیدم غم است این

.....

یک دم نگاه کن که چه بر باد می‌دهی
چندین هزار امید بنی‌آدم است این

گفتی که شعرِ سایه دگر رنگ غم گرفت
آری سیاه‌جامهٔ صد ماتم است این»

[سیاه مشق ۳۱۵/۴ـ۳۱۶]

که یکی از پُرلرزش‌ترین غزل‌های سایه است و در روزگار پیری و از سرِ نومیدی و اندوهی تمام سروده شده و در آن، یک مضمون کهن شعر فارسی جلوه کرده است؛ قطعه‌ای از «ترکی‌کشی ایلاقی»:

«امروز اگر مراد تو برناید
فردا رسی به دولتِ آبابر
چندین هزار امید بنی‌آدم
طوقی‌شده به گردنِ فردا بر»

و نیز غزل‌هایی چون غزل‌های زیر:

ـ «شکوه جام جهان‌بین شکست ای ساقی
نماند جز من و چشم تو مست ای ساقی»

[سیاه مشق ۳۱۷/۴]

که بسیار دردآگین است و شکل کامل‌شدهٔ غزل دیگری است که سایه چند سال پیش با همین ردیف سروده بود، اما در مقام رقابت با این غزل، نمی‌توان از آن سخن داشت:

ـ «چیست آن در لب شیرین تو؟ جان ای ساقی
بستان جانم و آنم بِچِشان ای ساقی»

[سیاه مشق ۲۶۱/۴]

و نیز واپسین غزلی که از شاعر در سال‌های آغازین دههٔ ۱۳۷۰ دیده‌ایم:

«ز سرگذشت چمن، دل به‌درد می‌آید
ببند پنجره را باد سرد می‌آید

دریغ باغ گل سرخ من که در غم او
همه زمین و زمان، زار و زرد می‌آید»

[آه سرد، ۴۲]

که شباهت معنایی و کلامی با غزلی از «بابافغانی شیرازی» [سدهٔ دهم هـ.ق] یافته است:

«چه شد که از همه‌جا بوی درد می‌آید
ز هر که می‌شنوم، آه سرد می‌آید

یکی درست نسازد زمانهٔ نامرد
ز صد شکست که در کار مرد می‌آید»

آن‌چه از مجموع جریان اندیشگی سایه در سیر غزل‌هایش به‌دید می‌آید، تلاشی است برای ادراک جهان و هستی. موضوع، تا آن‌جا که به مسائل تاریخی و اجتماعی مربوط است، حکایت‌های نومیدی و امید را بازگویه می‌کند. گاه امید می‌بخشد؛ زمانی‌که مجال امید بود و به‌رغم شکست در اوایل دههٔ ۱۳۳۰، هنوز فردایی بود و آرمانی. اما هنگامی‌که دیگر از در و دیوار رنج و نومیدی می‌بارد، شاعری چون سایه چه می‌تواند بگوید. به‌خود نوید می‌دهد، اما می‌داند که این نوید، تنها می‌تواند نگریستن به افق‌هایی بس مُبهم و مِه‌آلود باشد. یا این انتظار که، سرانجام ققنوس دیگری از خاکستر بشریّت امروز سر به در آورد.

موضوع ادراک جهان و هستی، جایی‌که دریافت‌ها و ذهنیّات آدمی از زندگی و مرگ، در گستره‌ای فلسفی به میان می‌آید، در شعر سایه، به‌نوعی تسلیم و رضا جلوه می‌کند تا بی‌آرامی و حیرت‌زدگی. شاعر خود را در درون روان‌جهان می‌یابد. زندگی و مرگ را لمحه‌ای از ابدیّت بی‌کرانه می‌یابد و ایمان و صداقتی راستین و معنوی را پیشهٔ خویش می‌داند. به ژرفا و جان، در برابر هستی می‌ایستد و نه خود را در برابر یقین، که در درونِ یقین حس می‌کند، او از این لحاظ، به‌نحوی محسوس با «مولانا» و «سعدی» و «حافظ» و به طرزی نامحسوس با «تاگور» و «تولستوی» هم‌گام و هم‌فکر می‌گردد.

در نگاه شاعر زیبایی و عشق درهم تنیده شده‌اند. هیجانی که در روحِ گوینده ایجاد می‌گردد، زاییدهٔ ادراک لمحه‌هایی از حیات ابدی است.

«زیبایی تجلّی عشق است و عشق نیز ادراک و شناخت زیبایی را در وجود ما عمق می‌بخشد» [بازتاب ادبیات، ۱۱۴]. اما زیبایی و عشق، آفرینندهٔ موقعیت دوگانهٔ آرامش و بی‌قراری است. نَوَسان بین این دو سو، در روح و جانِ هنرمند جلوه‌گر می‌شود و ارمغان بیرونی، حاصل می‌آورد. اگر شاعری نتواند جمال و جلال هستی را دریابد، به‌تعبیر «راینر ماریا ریلکه» تهمت بر اوست. در نزد هنرآفرین «هیچ‌چیز و هیچ‌جا سرسری و ناچیز نیست» [ریلکه، ۲۸]. هنرمند، از این‌رو باز به تعبیر همین شاعر آلمانی‌زبان، مانند درختی است که می‌روید «بی‌آن‌که در روییدن شتاب کند. با اعتماد پیش بادهای سخت زمستان پایداری می‌کند و هرگز بیمی ندارد از این‌که مبادا بهار نیاید. بهار می‌آید. اما نمی‌آید؛ مگر برای کسانی که می‌توانند شکیبایی کنند و چنان آرامشی دارند که گویی از دیوان قضا، خطِّ امانی به ایشان رسیده است» [ریلکه، ۳۴].

سایه در غزل‌های خود، سخت اصیل و ماندگار جلوه‌می‌کند. راز این اصالت و ماندگاری، در آن است که او به دنبال «کشف احساسات تازه نیست»، بلکه هنرش را در «بیان احساسات عادی مردم و به‌کارگیری آن‌ها، همراه با تصرّف ماهرانه در بیان مضامین شعری» متمرکز می‌کند. نیز مانند هر شاعر برجسته‌ای «بر دل‌های پُرتپش و روح‌های بی‌آرامی اشراف دارد و به مثابهٔ فردی آشنا که داند صدای آشنا، بر اندیشه‌های درونی مردم آگاهی دارد، از آن‌رو که عواطف انسانی نیز به‌نوبهٔ خود مانند عواطف شخصی می‌توانند کارمایهٔ شاعری او محسوب گردد» [الیوت، ۱۱۱]. صُوَر خیال شاعر، البته تنها از مطالعات او ریشه نمی‌گیرد. بلکه همهٔ آن‌چه از دورهٔ کودکی تا پیری دیده و شنیده، برای گوینده

اهمیت دارد. تصویرهای برگزیده به او کمک می‌کند تا حکایت دل را به‌شکلی ژرف درآورد و موجب انگیزشی در حس و عاطفهٔ خواننده شوند. هر چند، شعری که می‌خوانیم انعکاسی از تجربهٔ فردی شاعر، به‌علاوه پیوند او با شاعران دیگر، و جوی سنّت است، اما در ذهن خوانندگان گونه گون، یک شعر می‌تواند معانی گوناگون داشته باشد که به کلی با آن‌چه مورد نظر شاعر است، تمایز و فرق ایجاد کند. اصولاً از رمزهای یک شعر خوب و زیبا و ماندنی، یکی همین موضوع است که آن اثر می‌تواند در نگاه خواننده «بیان یک وضعیت عمومی و با طرح تجربهٔ خصوصی او تلقی گردد.» هر چند چه بسا ممکن است که «تفسیر خواننده با تفسیر شاعر متفاوت باشد، اما در عین حال، به احتمال بهتر و به‌همان اندازه معتبر بوده باشد» [الیوت، ۱۴۵]. به‌نظر راقم این سطور، از جلمه علل توفیقی که غزل‌های سایه در میان اهل ادب یافته، یکی همین دلیل توسّع‌یافتن معانی آنها در ذهن خوانندگان است؛ به‌گونه‌ای که از صورت تجربهٔ فردی صرف درمی‌آید و هر خواننده‌ای، خود را با آن یگانه می‌یابد.

زنده‌یاد «نیما یوشیج» هم، با این‌که عمدهٔ تلاش خود را برای نزدیک‌ساختن شعر و حالت طبیعی نثر به‌کار بست و می‌خواست تا شعر فارسی از انقیاد موسیقی جدا شود و اعتقاد داشت که «شعر» جهانی است سوا و موسیقی سوا؛ در یک جا که به‌هم می‌رسند، می‌توان برای شعر آهنگ ساخت، اما شعر، آهنگ نیست. همچنین می‌توان برای آهنگی شعر به‌وجود آورد، اما شعر، موسیقی نیست. با این‌حال [گذشته از این‌که در این‌کار توفیق یافت یا نه؟] به غزل‌گویی به مثابهٔ میدانی تنگ نمی‌نگریست. هر

چند به آن نکته‌ای که در بندهای پیشین بدان پرداختیم، به‌نوعی خاص اعتقاد داشت: «لازمهٔ غزل این است که موضوع عاشقانهٔ خود را گم نکند. میدانی باشد که من یا شما عشق خود را با آن بیان کنیم. البتّه کسانی هم یافت می‌شوند که احساسات من و شما را داشته باشند و غزل از این‌راه دنیایی می‌شود، موضوعی که به‌کار عموم بخورد، نه‌تنها به‌کار خود گوینده.» هر چند به نکتهٔ بس ظریفی در عبارت نیما نیز برمی‌خوریم که مصداقش را در چند غزل‌سرای نامور روزگار هم دیده‌ایم: «اما یک‌چیز را گویندهٔ غزل می‌بازد، اگر تمام عمرش غزل‌سرایی بیش نباشد، و آن همهٔ دنیاست و همهٔ طبیعت، در صورتی‌که غزل، جُزیی از طبیعت است.» [شعر و شاعری، ۱۲۸]. سایه به دلیل روی داشتن به چشم‌انداز جهان و طبیعت، هرگز به چنین ورطه‌ای نیفتاد.

اکنون که سخن از غزل‌سرایی و غزل‌سرایان شد، لازم است اشاره کنیم این نوع شعر، هر چند دیگر از معانی قدسی و مقام معنوی خود در دورهٔ معاصر دور شده و به تعبیر بسیاری «زمینی» شده است، اما به‌نظر می‌رسد که به‌رغم گسترش و نفوذ شعر نو و نیمایی، هم‌چنان جذابیّت و حوزهٔ نفوذ خود را حفظ کرده است. شاید در دورهٔ مشروطه، اندکی از توجه به غزل فروگذار شد و مسایل اجتماعی، آن را تحت‌الشُّعاع قرار داد، اما از همان هنگام با کوشش‌های آغازین «عارف قزوینی»، «ابوالقاسم لاهوتی» و چند تن دیگر، دامنهٔ مفاهیم و معانی غزل، تا حدی بازتر شد. رشد و تعالی غزل در دورهٔ «رضاشاهی» با انتشار آثار کسانی چون «سیدمحمدحسین شهریار»، «پژمان بختیاری»، «امیری فیروزکوهی»، «رهی مُعیّری» و «مسعود فرزاد» آشکار شد و

اندکی بعد نام‌هایی چون «حمیدی شیرازی»، «احمد گلچین معانی»، «ابوالحسن ورزی»، «فریدون توللّی»، «شیدای گیلانی»، «عماد خراسانی»، «علی اشتری»، «جلیلی کرمانشاهی بیدار»، «یدالله بهزاد»، «شهر آشوب ثنایی»، «پروین دولت‌آبادی»، «سیمین بهبهانی»، «اخوان ثالث»، «ه.ا. سایه»، «غلام‌رضا قدسی»، «مشفق کاشانی»، «مفتون امینی»، «مهرداد اوستا»، «محمد قهرمان»، «ذبیح‌الله صاحبکار» (سهی)، «رحمت موسوی» و دیگران به آن افزوده شد. از دهۀ ۱۳۴۰ بدین‌سو هم، نسل جدیدی از شاعران غزل‌سرا شکل گرفت که برخوردی جسورانه‌تر و «نیما»یی‌تر را در مفاهیم و ساخت غزل پیش گرفت. در میان این گروه به‌نام‌هایی چون «م. سرشک»، «حسین منزوی»، «ولی‌الله درودیان»، «محمدعلی بهمنی»، «اصغر واقدی»، «اسماعیل خویی»، «سیاوش مطهّری»، «عمران صلاحی»، «بهمن صالحی»، «فخرالدین مزارعی»، «نوذر پرنگ»، «منوچهر نیستانی» و چند تن دیگر برمی‌خوریم.

البته این مجال، جای پرداختن به همۀ غزل‌سرایان یادشده نیست. اما اگر بخواهیم تنها سخن خود را به چند چهرۀ سنتی‌تر از آنان منحصر کنیم، البته نخست یاد «شهریار» به‌میان می‌آید. «شهریار» یک استعداد فطری و برجستۀ غزل بود که در دورۀ نخست شاعری‌اش، آن‌چه غزل خوب داشت آفرید و دل‌ها را به‌نحوی خیره‌کننده به‌خود معطوف ساخت. همان غزل‌ها برای ماندگاری نام شاعر در دورۀ معاصر کافی به‌نظر می‌آید. اما در دورۀ دوم عمر نسبةً زیادی که یافت، هرگز با هنر عجیب و توان‌مندی ادبی‌اش به‌گونه‌ای جدی برخورد نکرد. او، هر چند که از آغاز تا پایان

شاعری، همواره سر بر آستان «حافظ» سود و بدین‌کار فخر کـرد، امـا هرگز از رندی و وسواس «حافظانه» در آثارش بهره نبرد. شـاید هـم، دشواری‌ها و شتاب‌های متکثّر و بسط بیش از اندازهٔ جـهان درون بـه بیرون در این موضوع تأثیر داشت. در میان شاعران هم‌نسل «شهریار»، «امیری فیروزکوهی» [در مرز عراقی و هندی] با سنت ادبـی رابـطهٔ بـیش‌تری داشت، اما «آنِ» غزل در میان غزل‌هایش اندک بود. «آنِ» غزل در آثار «پژمان بختیاری» بیش‌تر بود، هر چند تعداد غزل‌های تر و برجستهٔ او چندان زیاد نیست. گزیده‌گویی و «آنِ» غـزل در اشـعار «رهـی مـعیّری» چشم‌گیر است، اما او نیز مانند بیش‌تر غزل‌سرایان مـحدود است. یـاد «مسعود فـرزاد» هم در این بند به‌میان می‌آید که شعرش به‌دلیل تسلط بـر ادبیات انگلیسی و ادبیات جهانی، به اقلیم وسیع‌تری آغوش می‌گشود. اما او هرگز غزل را جدی نگرفت و ترجیح داد که عمری را در راه تنقیح و تصحیح دیوان «حافظ» بگذراند. در میان غزل‌های او، چند غزل بس گیرا وجود دارد، اما در بیش‌تر غزل‌هایش، ابیات درخشان در کنار ابـیات معمولی [لعل و گوهر در کنار خزف و خرمهره] قرار گرفته‌اند.

در میان غزل‌سرایان دیگر، «تولّلی»، بی‌تردید رُتـبهٔ قـابل تـوجهی دارد. او ترکیب‌ها و تعابیر جدید و قابل توجهی را در غزل‌هایش به‌کار برد، اما در مقابل از خوانایی و راه‌یافتن به حافظه دور شد. «اخوان» در تلفیق شیوهٔ خراسانی و عراقی کوشش نمود و تعدادی غـزل مـاندنی و جذاب به یادگار نهاد. اما هم‌ولایتی او، «عماد خراسانی» شور و حالی مانند «شهریار» داشت و مخاطبان وسیع‌تری یافت. «سیمین بهبهانی» با فراموش‌کردن نازک‌کاری‌های معمول و مـجذوب‌کنندهٔ غـزل، و رفـتن

به‌سوی وزن‌های نامأنوس، غزل را به شیوه‌های داستانی نزدیک ساخت. البته او این‌کار را در دورهٔ اخیر شاعری خود انجام داد و در ادوار اولیهٔ شاعری از شیوهٔ رایج استفاده می‌کرد.

سایه در میان غزل‌سرایان یادشده که تنها به آثار تعدادی از آنها اشاره داشتیم، چهرهٔ بس برجسته‌ای دارد. او کم می‌گوید ولی گزیده، و این حالت به او در میان غزل‌سرایان معاصر، که غالباً دیوان‌های پُربرگی دارند، مقام مناسب‌تر و پُرجلوه‌تری می‌بخشد. از لحاظ رخنه در حافظهٔ ادبی، غزل‌هایش هم در ذهن فرهیختگان نفوذیافته و هم در میان عامهٔ اهل ادب. این، توفیق اندکی نیست. گذشته از این، او از شیوهٔ مأنوس و مألوفِ سبک عراقی، به‌گونه‌ای دل‌پذیر بهره می‌گیرد. انتخاب الفاظ و نشاندن کلمات در جای خود، یکی از ویژگی‌هایی است که سایه سخت نسبت به آن توجه دارد. البته غالب شاعران چیره‌دست [در میان شاعران قدیم «حافظ»، و در میان شاعران معاصر «رهی معیّری» به‌عنوان نمونه‌های مهم قابل اشاره‌اند] به این موضوع التفات می‌کنند؛ اما سایه در این زمینه تلاش‌های پُر جدّ و جهد ذهنی بسیاری انجام داده، و بی‌آن‌که به قلمرو صناعت وارد شود، شکل طبیعی کلام را نیز فراموش نمی‌کند. بدین ترتیب استفاده از تشبیه و استعاره، از زیاده‌روی و اغراق مصون می‌ماند. آن‌چه مورد پسند شاعر دفترهای «سیاه مشق» است، برگرفته از فکر ادبی و نمونه‌های جاویدان شعر فارسی، در میانهٔ سده‌های هفتم تا نهم است. البته این گرایش ادبی، سابقه‌ای بس دورتر دارد. در مثل «ابراهیم شیبانی کاتب»، از منتقدان قرون نخستین در ادبیات عربی اشاره می‌کرد که «چه بسا واژه‌ای که در حال انفراد، وحشی و نازیباست. چون به‌جای خویشتن نشنید و با

هم‌مانندهای خود جمع آید، زیبا گردد. هم‌چنین واژهٔ دلنشین و لطیف، که اگر به‌جای خود ننشیند، زشت گردد و نفرت‌انگیز» [ابن قتیبه، ۶۶ـ۶۷]. نیز دانشمند ایرانی، «ابن‌سینا» «هنگام شرح فن شعر ارسطو، از استعمال اغراق‌آمیزی که تازیان در شعر می‌کردند، اظهار نگرانی می‌کند و می‌گوید که چیزهایی را باید به یکدیگر تشبیه کرد که طبیعةً به یک‌دیگر نزدیک باشند و باید از مقایسه‌های بعید پرهیز کرد. خوب است که تشبیه میان موضوعات ذهنی و موضوعات مادی انجام شود تا مطالب نخستین به کمک مادیات وضوح یابند» [ابن قتیبه، ۷۲]

نمی‌توان از غزل‌های سایه سخن گفت و از پیوند تنگاتنگ شاعر و شعرش با موسیقی سخن نگفت. دل‌بستگی او به موسیقی ایرانی در «نگاهی به زندگی و آثار» سایه مورد توجه قرار گرفت. البته عشق به موسیقی در نزد بسیاری از آفرینندگان ادبی وجود داشته است. در ادب فارسی، «حافظ» که نمودار اوج غزل فارسی است، شیفتهٔ موسیقی بوده و توانسته است با ادراک و تسلطی شگفت‌آور جنبه‌های موسیقیایی کلامی و دستگاهی را در شعرش رعایت کند. حتی نظریه‌ای جالب ابراز شده که یکی از معانی کاربردی واژهٔ «حافظ»، موسیقی‌دانی و آشنایی با دستگاه‌های موسیقی است [← حافظ چندین هنر، ۲۷۰ـ۳۱۲]. «رومن رولان»، نویسندهٔ داستان‌های پُرشور از حماسهٔ انسان نیز، عشق موسیقی را «مرهم تمام دردها» می‌دانست. او که تمام توان خود را در ایجاد شخصیت موسیقی‌دانی آلمانی صرف کرد و وی را در داستان معروفش به فرانسه کشانید تا لطافت شعر و هنر فرانسوی را در کام روح و جانی خوگرفته با عقل و خرد بریزد، خود از کودکی، با عشقی عظیم به موسیقی

خو گرفت. به دانش‌سرای عالی پاریس، یعنی رفیع‌ترین مکان علمی میهنش رفت، اما به جای پرداختن به ادبیات یا تاریخ و فلسفه، از پژوهش و جُست‌وجو در موسیقی سر در آورد و سرگذشت و شرح آثار «بتهون» و دیگر موسیقی‌دانان بزرگ مغرب‌زمین را به رشتهٔ تحریر درآورد. در «ژان کریستف» می‌نویسد: «آه! ای موسیقی که غرقاب‌های روح را می‌گشایی، و تعادل مألوف اندیشه را برمی‌افکنی.»

گذشته از رعایت موسیقیایی کلامی و لفظی که در شعر و غزل سایه می‌توان سراغ کرد، به ارتباط بسیاری از غزل‌های او و دستگاه‌های موسیقی نیز باید اشاره نمود [موسیقی شعر، ۲۹۸]. یعنی ذهن شاعر در هنگام سرودن بسیاری از غزل‌ها، متوجه دستگاه و ردیف و گوشهٔ خاصی نیز بوده است. البته گذشته از این پیوند، که حاصل دل‌نمودگی و جُست‌وجوی شاعر است، دوستی و آشنایی او با موسیقی‌دانان برجستهٔ ایرانی نظیر «ابوالحسن صبا»، «حسین تهرانی»، «احمد عبادی»، «کسایی» و دیگران از نسل گذشته، و «محمدرضا لطفی»، «پرویز مشکاتیان» و «حسین علی‌زاده» و خوانندهٔ خوش‌صدا، «محمدرضا شجریان» از نسل جدیدتر، هم این پیوند را قطعی‌تر ساخته است. در بخش‌اول کتاب اشاره کردم که سایه حدود شش ـ هفت‌سالی سرپرستی موسیقی ایرانی را در رادیو ایران بر عهده گرفت [۱۳۵۱ـ۱۳۵۷] و برنامه‌های «گل‌های تازه» و «گلچین هفته»، حاصل کوشش‌های بسیار او و همکارانش است:

«شکایت شب هجران که می‌تواند گفت
حکایت دل ما با نیِ کسایی کن»

[سیاه مشق ۲/۲۴۱]

و دو غزل زیر که برای «محمدرضا لطفی» سروده شده است:

«پیش‌ساز تو من از سحر سخن دم نزنم
که بیانی چو زبان تو ندارد سخنم»

[سیاه مشق ۲۶۷/۴]

«خدای را که چو یاران نیمه‌راه مرو
تو نور دیدهٔ مایی، به هر نگاه مرو»

[سیاه مشق ۳۰۶/۴]

و این غزل که برای «محمّدرضا شجریان» گفته شده:

«رفتی ای جان و ندانیم که جایِ تو کجاست
مرغ شب‌خوان کجایی و نوای تو کجاست»

[سیاه مشق ۲۹۷/۴]

که در هر یک از چند غزل یادشده، اشارات ظریف و نکاتی باریک با شیوهٔ منتقدانهٔ دلپذیری ابرازشده است.

پیش از این‌که سخن دربارهٔ غزل‌های شاعر را به پایان بریم، به ترتیب تاریخی، به نظرهای ابرازشدهٔ گه‌گاه بعضی شاعران و اهل ادب و منتقدان حرفه‌ای و موسمی، و خوانندگان حرفه‌ای، به‌گونه‌ای اجمالی توجه خواهیم کرد.

از «مرتضی کیوان» آغاز می‌کنیم که دید تحلیلی و انتقادی خوبی داشت و نثر فارسی را درست و سنجیده می‌نوشت. او بر «سیاه مشق

یک» یادداشتی نوشت و از جمله در آن اظهار داشت که: «شاعر که مانند هر خِرَدوَری کارش را از گذشته آغاز می‌کند تا برای آینده نیروی جان‌داری بیابد، در ره گذارِ خود، بازگوی دردها و عشق‌ها و حرمان‌های جوانی نسل دورهٔ خویش است؛ و غزل چکیدهٔ همین احوال است. اما چنان‌که «شهریار» نیز به این نتیجهٔ موثّق رسیده، کار شاعر امروز، تنها غزل‌سرایی نیست. شعر امروز باید آواز طبیعت و انسان و جامعه باشد؛ و شاعر این کتاب، در شعرهای امروز خود پیرو دانش‌پژوه چنین مکتبی است. «نخستین نغمه‌ها» و «سراب» و همین «سیاه مشق»، شخصیت ادبی شاعر را بازمی‌نماید و «شبگیر» که غنچهٔ هنر شاداب اوست، عشق وی را در شوق زندگی بهتر گسترش می‌دهد» [سیاه مشق ۵/۱].

شاعر نامور، «شهریار» هم، مقدمه‌ای با عنوان «دربارهٔ غزل و شیوه‌های تازهٔ شعر فارسی» بر نخستین «سیاهٔ مشق» نوشته است. او غزل «سعدی» و «حافظ» را اوج غزل فارسی می‌داند. با این‌حال این توهّم را که باید غزل‌گویی را کنار نهاد نیز رد می‌کند. شعر نوین را که با آثار «نیما» آغاز شد، در واقع نوعی تکمیل کار غزل می‌داند: «هرچه انواع شعر زیادتر باشد، کار بیان احساسات شاعر آسان‌تر، ولی کار سلیقهٔ شاعر در انتخاب انواع مشکل‌تر می‌شود. در هر صورت هیچ‌نوع شعری نیست که ذوق مردم را از غزل مستغنی کند و بنابراین غزل به اعتبار و ارزش خود هست و هم‌چنان خواهد بود. قضاوت در ارزش یک غزل، باید با در نظر گرفتن نکات زیر باشد:

۱ـ شرط اصلی شعربودن است. ۲ـ عشق باید خودش را بنمایاند. ۳ـ شخصیت غزل که خود را ممتاز کرده، زمان خود را تا حدی نشان بدهد و

این مزیت بسیار نادر اتفاق می‌افتد. ۴ـ سلیقهٔ انتخاب وزن و قافیه به‌تناسب موضوع شرط است. ۵ـ ساختمان صورت از نظر به‌جا نشستن کلمات و توافق حروف و استحکام و ظرافت جمله‌ها» [سیاه‌مشق ۸/۱]. در این مقدمه، دربارهٔ شعر سایه اظهار نظری نشده، اما از همهٔ نظرهای ابرازشده «شهریار» به‌صورت شفاهی و کتبی [در گفت‌وگوها و مصاحبه‌ها] او همواره، تنها کسی را که پس از غزل خود مورد تأیید قرار می‌داد، سایه بود و بس. و این قولی است که بسیاری آن را از «شهریار» نقل کرده‌اند. «شهریار» شیفتهٔ شعر و شخصیت سایه بود و در او به‌چشم فرزندی برومند که روحی زُلال و لطیف داشت، می‌نگریست. از چند شعر «شهریار» که برای سایه گفته در بخش نخست این‌کتاب یادها و نقل‌هایی کردیم. اکنون ابیاتی از یکی از واپسین غزل‌های «شهریار» که پس از آخرین دیدار سایه با او در سال ۱۳۶۶ در تبریز سروده شده می‌آوریم:

«دل ما به‌هم رسید و به‌نظر ادا درآورد
دلی اشک بود و اما، دلی از عزا درآورد

من و سایه یک‌دِگر را به‌بغل فشرده خامش
که شکسته ساز و دیگر، نتوان صدا درآورد

عجبا که دردم از دل، به دمی دوید بیرون
که طبیب چون مسیحش، ز دَمَش دوا درآورد

غم پیری‌ام که دایم، به عبای خود بپیچد
به نشاط بچه‌گانه، سری از عبا درآورد

خبر از ریا نباشد، به دیار ما که حافظ
رگ و ریشهٔ ریا را، همه‌جا ز جا درآورد

مگر از صبا و نیما سخنی توان نگفتن
که سخن به هر دری زد، سری از صبا درآورد...»

[شهریار و سایه‌اش، ۲۹۰]

در میان غزل‌های سایه هم اشاره و یاد «شهریار» بسیار است. در بخشِ زندگی سایه از چند شعر معروف سایه که او برای «پدر و پیر و اندوه‌گُسار» خود گفته، ابیاتی را آوردیم. اکنون ابیات پراکنده‌ای را که سایه در میانهٔ آن غزل‌ها از شعر و سخن «سخن» یاد کرده، نقل می‌کنیم:

«ترانهٔ غزل دلکشم مگر نَشنُفتی
که رام من نشدی آخر ای غزال رمیده

خموش سایه که شعر تو را دگر نپسندم
که دوش گوش دلم، شعر شهریار شنیده»

[سیاه مشق ۴۱/۲]

که در استقبال یکی از غزل‌های مشهور «شهریار» سروده‌شده؛ غزلی که زنده‌یاد «اخوان ثالث» هم به استقبال آن رفته است:

«نوشتم این غزل نغز باسواد دو دیده
که بلکه رامِ غزل‌گردی ای غزال رمیده»

ابیات زیر نیز از سایه دربارهٔ «شهریار» یادکردنی است:

«غزال من تو به افسون فسانه در همه شهر
ترانهٔ غزل شهریار را مانی»

[سیاه مشق ۴۷/۲]

«عروس طبع من ای سایه هر چه دل ببرد
هنوز دلبری شعر شهریارش نیست»

[سیاه مشق ۱۵۴/۲]

«اخوان ثالث» در سال ۱۳۳۴ دربارهٔ غزل‌های سایه عقیده داشت: «سایه یک خادم و ستایش‌گر وفادار و ارجمند زیبایی و ظرافت و غزل و غناست.» او «می‌کوشد بین یوش [زادگاه «نیما»]، و تبریز [زادگاه «شهریار»] کشورک مستقلی بنا کند و به‌نظر من در آستانهٔ توفیق است» [دربارهٔ زمین، ۴۶۴]. این تعبیر «م. امید» در زمینهٔ غزل‌های سایه شهرت بسیار یافت. «فروغ فرخ‌زاد» هم در یک گفتگو که ایامی چند پیش از مرگ زودهنگامش انجام داد، تنها غزل‌های سایه را می‌پسندید: «غزل‌هایش را ترجیح می‌دهم. بقیهٔ شعرهایش در همان مایهٔ غزل است. زیباست، ساده است، صمیمی است، اما کافی نیست. خیلی محدود است. دوره‌اش تمام شده» [فروغ فرخزاد، ۱۰۳].

«محمد حقوقی» در اوسط دههٔ ۱۳۵۰ از غزل‌های سایه این‌گونه سخن می‌گفت: «بسا شاعران نوپرداز که به غزل‌سرایی هم، روی آورده‌اند، اما کار آن‌ها بیشتر جنبهٔ تفنّن داشته است. درست برخلاف هوشنگ ابتهاج، شاعر نوپردازی که در غزل نیز به چشم جدّ نگریست و بسیار زود به عنوان غزل‌سرایی صاحب سبک شناخته شد. خاصه برخی از غزل‌های او تا آن‌جا شهرت یافت که غزل‌سرایان دیگر از آن‌ها

استقبال کردند. نرمی کلام، سادگی و بی‌پیرایگی ردیف‌ها و قافیه‌ها و گاه وزن‌های غزل او، آن‌چنان تازگی و درخشش دارد که چه بسا نگاه را از توجه به تصاویر و توصیفات ابیات باز می‌دارد. در صورتی که واقعیت جز این است. کافی است تنها در همین یک بیت او دقت کنیم: نشود فاش کسی آن‌چنان میان من و توست / تا اشارات نظر نامه رسان من و توست، تا متوجه شویم چگونه زیبایی تصویر و سادگی درهم آمیخته است. یا در این بیت: زِهی پسند کمان‌دار فتنه کز بن تیر / نگاه کرد و دو چشم مرا نشانه گرفت، چگونه با استفاده از ایهام واژهٔ چشم که به واقعهٔ دردناک نابینایی فرزند شاعر نیز اشاره دارد، هم‌چنان سادگی اندوهناکیِ غزل را حفظ کرده، آن‌هم غزلی که در لحظات بی‌صبری، بی‌طاقتی و بی‌قراری شاعر گفته شده است» [حقوقی. ۱۳۷].

«بزرگ علوی»، نویسندهٔ نامدار هم در ضمن نوشته‌ای به‌زبان آلمانی در اواخر این دهه غزل‌های سایه را «چه از نظر واژه و چه از نظر ترکیب» همانند «آثار کلاسیک ایران» می‌دانست، با «این تفاوت که با نمادها و کنایه‌هایی درآمیخته‌اند که آنها را مناسب زمان کرده و روح پویایی شاعر را به نمایش می‌گذارند» [علوی. ۴۳۳].

در یکی از برگزیده‌های مفصلی که در اواخر دههٔ ۱۳۶۰ در موضوع شعر نو ترتیب داده شد، اظهار نظرهایی راجع به برخی شاعران معاصر شده است. گردآورندهٔ کتاب که با شخصیتِ خود شاعر «سیاه‌مشق»ها نیز از نزدیک آشناست، با ظرافت از سایه و شعرش سخن گفته است: «سایه یک نواندیش کهن‌پرداز غزل‌سرای غزل‌باره است؛ یعنی خطوط اصلی او این است. در این راه و روال در معاصران همتایی ندارد.

والاترین نمونه‌هایِ غزل معاصر از آنِ اوست. سایه در سایهٔ بهره‌گیری به‌جا و به‌هنجار از ناب‌ترین و زُلال‌ترین شاخهٔ جریان سبک عراقی، این اقبال را یافته، که نیروی بالیدن در کنار درختان برومند و تنومند این راه و روند را به دست آورد. او مثل بندبازی ماهر، با مهارت تمام، از ریسمانی به سلامت عبور کرد که بر بالای مغاک هولناک سبک هندی تعبیه شده بود. سایه تعادل نگاه داشت و از دم پُرمهابت این سبک وارهید» [روشن‌تر از خاموشی، ۵۶].

شاعر «سیاه مشق»ها در نگاه گردآورندهٔ «روشن‌تر از خاموشی» در «شیوهٔ نو، کارهای جمع‌وجور و مرتب و پاکیزه‌ای از او به چشم می‌خورد که البته به پای اشعار مشابه همگنان نوپردازش و صد البته به‌پای غزلش نمی‌رسد. سایه در شعرش مرد میدانی عاقل و معتدل جلوه می‌کند. دردِ اهل زمانه را از دور، ولی عمیقاً حس می‌کند و در بیان آن، چنان تردستی و مهارتی نشان می‌دهد که این فاصلهٔ دور، جز به وسیلهٔ کسانی که از نزدیک با او آشنا هستند، قابل رُؤیت نیست. همین کسانی که از نزدیک با او آشنا هستند، می‌دانند ـ و شاید نمی‌گویند ـ که سایه بسیار به خود متکی است. اتکا به خود تا حدی پسندیده و بعضاً ـ به‌خصوص برای شاعر ـ لازم است؛ اما... هرچه آن خسرو کند، شیرین بود. زبان «حافظ» حلالش باشد که آن‌را هیچ‌گاه حرام نکرد» [روشن‌تر از خاموشی، ۵۷].

از نظرهای ابرازشده به وسیلهٔ برخی شاعران معاصر هم یادهایی می‌کنیم؛ نگاه نخست: «غزل در مفهوم اصیل آن پس از چند قرن غیبت، توسط «شهریار» بازگردانده شده با مقداری زنگ‌زدگی و بوناکی و اختلاط عرفیّات غیرادبی که تمام این‌ها در اوانِ قضیّه نه‌تنها لازم بود،

بلکه مطلوب هم می‌نمود، و هم‌اکنون سایه و «سیمین» در کارِ پرداخت و کمال‌بخشی هستند» [امینی، ۷۵]. از نگاه دوم: «در عصر حاضر، شیوهٔ سنّتی غزل که از دورهٔ بازگشت به بعد، با دنباله‌روی از «سعدی» و «حافظ» به‌راه خود ادامه داده است، هم‌چنان جریانی مشخص و پایدار است. در این شیوه که شاید بیش‌ترین غزل‌سرایان معاصر به آن تعلّق دارند، تنها چهرهٔ موفّق، ه.ا. سایه است که هر چند از نظر زبان، حافظانه‌ترین غزل‌هایش را سروده است، اما در حقیقت، راز موفقیت بسیاری از غزل‌هایش، بینش تازهٔ اوست» [میرصادقی، ۱۰۵]. در نگاه سوم: «درد و زخم با زبانی جان‌دار و زیبا در شعر او یگانه می‌شوند» [آزاد، ۳۹]. و سرانجام نگاه چهارم از شاعری هم‌نسل سایه: «از سیر قهقرایی شعر سایه می‌توان ناخرسند بود. زیرا که از شاعر خلاّق نیمایی سالیان پیش، غزل‌سرای مقلّد کنونی را ساخته است و این سخن بدان معنی است که آفرینش شاعرانه را در آثار نیمایی سایه فراوان می‌توانستیم یافت و در غزل‌های بعدی او نمی‌توانیم. دربارهٔ بازگشت سایه از شعر نیمایی به‌سوی غزل، باید گفت که این شاعر را از سطح هنرمندی خلاق به‌حد مقلدی استاد تنزّل داده است.» این شاعر ضمنِ آفرین‌گویی بر غزل‌های سایه که استادی شاعر را می‌رساند، سرانجام نتیجه می‌گیرد که: «سایه در تقلید غزل قُدَمایی، به‌ویژه غزل «حافظ»، استادی کم‌مانند و در سرودن اشعار نیمایی، خاصه در مایهٔ تغزّل، آفریننده‌ای نیرومند است، و من سایه را به‌عنوان دوست در همه‌حال گرامی می‌دارم، اما به‌عنوان شاعر، قدرتش را در ابداع هنرمندانه بر مهارتش در تقلید ماهرانه رُحجان می‌نهم.» [هنرمندی خلاّق، ۴۴۳-۴۴۲؛ سایه‌روشن، ۴۴۶].

از میان نگاه‌های دیگر، سه‌نگاه را برمی‌گزینیم. در هر سهٔ آن‌ها تحلیل و انتقاد توأم شده، اما در نگرش نخست از رویْکردِ سایه به غزل به‌ویژه از دههٔ ۱۳۵۰ به این‌سو به مسایل انسانی و اجتماعی با تأیید و تحسین سخن رفته است: سایه «می‌کوشد تا در تعادلی ظریف، به وصف رابطه با معشوق زمینی، و عشق به انسان‌ها ـ که بیشتر جنبهٔ انتزاعی و ایده‌آلی ـ دارد: تلفیق نگاهی پُرشور به فرد و در عین حال جمع در فضایی و اندیشگی. و در این اعتدال غنایی، شاعر اهتمامی تمام در یافتن زبانی دقیق، ادبی و سالم و بیانی چندلایه و تمثیلی دارد» [شعر نه شاعر، ۴۹۳].

در نگاه دوم، البته تأیید می‌شود که غزل‌های سایه «از گرایش سرشتی وی به تغزّل و غنا مایه می‌گیرد و همهٔ پیچ و تاب‌ها و زیر و بم‌ها و ساخت مایه‌های این‌گونهٔ ویژهٔ ادبی را در خود دارد و خواننده و شنوندهٔ آن، کم‌تر با تکلّف و تعقید در آن روبه‌رو می‌شود.» با این‌حال پیوند جهان ما با غزل پیوندی غیرطبیعی معرّفی می‌گردد و با پرسش و به‌گونه‌ای تلویحی این تردید بیان می‌شود که این غزل‌ها از «کشف شعری و رازگشایی هنری» دور هستند [سنّت و نوآوری، ۴۹۸ـ۴۹۹]. به‌نظر نویسندهٔ این سطور، این نظر، نوعی پیش‌اندیشی دربارهٔ شعر است. ظرفیتی که شعر «نیما»یی در آثار «نیما»، «اخوان»، «سپهری» و «فرخ‌زاد» و چند شاعر دیگر یافت، و یا ظرفیت یافته شده در شعر سپید به‌وسیلهٔ «شاملو»، برای ایجاد تحول بود و نه این‌که پس از آن‌ها ما، خود را تنها به آزمایش‌ها یا فیروزی‌های آنها متوجه کنیم. در ادبیات زبان‌های دیگر مانند زبان انگلیسی هم می‌بینیم که شعر در شیوه‌های نو و آزاد هم‌دوش شعر در اَشکال سنّتی پیش می‌آید.

در نگاه سوم، غزل سایه از دو منظر مورد نقد قرار می‌گیرد. یکی از جهت این‌که سایه به سبک شخصی دست نیافته و به تعبیر منتقد، کارِ خود را تنها معطوف به کمال‌بخشیدن به شیوه و طرز شعر دیگران نموده است: «سایه نمی‌تواند به‌عنوان یک شخصیت مستقل و منفرد، در جمع شاعران ما آفتابی شود تا بتوانیم، به‌هنگام شنیدن و خواندن کاری از او، او را هم به‌یاد آوریم. او شاعر دل‌نازکی‌هایِ عطرآکند و کلمات صیقل خوردهٔ سخت آشناست؛ خواننده را غافلگیر نمی‌کند و با عادات و اعتیادهای خواننده آشناتر است تا با شوق‌ها و وسوسه‌ای دلهره‌آور نوجویی‌های او. گاه «نیمایی» شهری شده و اُتوکشیده است و گاه باسمه کار ماهری که به فوت و فن شاعری استادان کلاسیک ما، «حافظ» و «سعدی» و «مولانا»، آشنایی خانگی دارد» [صدف خالی، ۴۸۰]. هر چند، همین منتقد پیش از این نگرش، دربارهٔ غزل‌ها و اشعار نویِ سایه به‌نحوی کاملاً تأییدآمیز سخن می‌گفت [← صور و اسباب، ۱۹۳]، اما با توجه به این‌که نظر هر منتقدی در طول سالیان و دهه‌ها می‌تواند تغییر کند، می‌گوییم اگر با این نگاه به شعر شاعران بنگریم، آن‌وقت «حافظ» را که ارجمندترین و بزرگ‌ترین غزل‌سرای فارسی است، بزرگ‌ترین «باسمه‌کار» خواهیم یافت. اگر هم صحبتِ «اِکمال کار» دیگران باشد [این تعبیر منتقد است]، مگر کار «م. امید»، تکمیل و گسترشِ تجربه‌ها و اوزان نیمایی نبود؟ آیا «الف . بامداد» از آزمایش‌های «هوشنگ ایرانی» [و «پرویز داریوش» و دیگران] در زمینهٔ شعر منثور بهره نگرفت؟ به رغمِ این‌که اعتقاد دارم سایه حتی به شیوهٔ زبانی ـ بیانی خود [حداقل در غزل‌هایش] رسید، رؤیای سبک شخصی، با تأسّف، از عوامل و دلایلی بود که شعر نو را در ایران، از

تلفیق محتوا و شکل دور ساخته و ادبیات شعری ما را به عکس، به‌سوی فضاهایِ بسته و بس محدودی هدایت‌کرده است [← موسیقی شعر، مقدّمه].

جهتِ دیگری که در انتقاد یادشده، به‌چشم می‌آید موضوع «مُدرنیسم» و «بازگشت ادبی» است. منتقد از دههٔ ۱۳۴۰ در شعر و ادبیات نوعی گرایش رجعت می‌بیند که در ذهن برخی از روشنفکران «وسوسه‌ای شیرین و امنیت‌آفرین محسوب می‌شد» و «در سایهٔ امن آن می‌شد ناکامی‌های سیاسی را به‌دست فراموشی سپرد.» در این میان «سایه از نخستین کسانی است که کوشید بازگشت را، به صورت انکار ضرورت نوآوری تئوریزه کند. او معتقد شده بود که چون عناصر شعر، به‌خاطر هویت تلویحی خویش، تعبیر و تفسیر پذیرند، در هر عصری می‌توان از این عناصر، تعبیرات مورد علاقهٔ آن عصر را استخراج کرد، و لذا، برای بیان فکر نو، نه به‌صورت نو نیاز است و نه حتی به نوآوری در زمینهٔ آفرینش عناصری هم‌چون تصویر شعری» [صدف خالی، ۲۸۱-۲۸۲]. نویسندهٔ این سطور، به‌راستی نمی‌داند که چگونه بهره‌گیری شاعر از یک قالبِ مطبوعِ زبان فارسی و گسترش معانی و مفاهیم آن به‌سوی بیان دیگرگونه‌ای از عشق، تعالی، انسان، جهان، رنج، اندوه و غیره می‌تواند «انکار ضرورت نوآوری» تلقی شود! آیا سایه پس از رویْ‌کردِ عمده به غزل، به این اعتقاد رسیده است که باید تعبیرات قدیم را به‌صورت نماد و تمثیل به زمانهٔ ما پیوند داد؟ اگر چنین بوده، چرا او در همان دههٔ ۱۳۵۰ و دهه‌های بعد شعرهای نیمایی و حتی غزل‌هایی دارد که در آن‌ها چنین اتفاقی نیفتاده است [← بخش سوم کتاب: نمونه‌هایی از اشعار]. گذشته از این، من در هیچ‌نوشته‌ای از شاعر، چنین نظری را ندیده‌ام و نخوانده‌ام؛ منتقد نیز به نوشته‌ای استناد نکرده است.

در پایان این فصل سخنی از مثنوی‌های سایه به میان می‌آوریم که درمیان آثار سنّت‌گرایانهٔ او پس از غزل‌ها، مرتبت مهمی دارد.

شاعر در سرودن مثنوی نیز مانند انواع دیگر شعر از روش کم‌گفتن و گزیده‌گفتن پیروی می‌کند. تعداد مثنوی‌های کوتاه و بلند او، به زحمت از تعدادِ انگشتان یک دست تجاوز می‌کند. این نکته از آن‌رو اهمیت دارد که مثنوی به‌خاطر قالب آسان و در دسترسش و استمرار در یک خط ممتدّ و نبودن تنگی قافیهٔ همسان معمولاً ورطه‌ای را به‌سوی شاعر باز می‌کند و پایِ او را به‌سوی بسیارگویی پیش می‌برد.

مثنوی‌های آغازین سایه، غالباً حکایت عشق و دلدادگی است: صورتی «نظامی»وار و تا حدی داستانی. البته فاصلهٔ زمانی شاعر با دورهٔ معاصر از لحاظ زبانی بسیار نیست. ابیات بدیع در کنار تعابیری معمولی در کنار هم قرار گرفته‌اند و در مثل، ممکن است، یک‌باره، به کلمهٔ «نوز» در این مثنوی‌ها بربخوریم که شکل بسیارکهن واژهٔ «هنوز» است [← سیاه، مشتق / ۱۸/۴]. در یکی از این مثنوی‌ها، شاعر ظاهراً از یکی از مثنوی‌های نیمه‌فلسفی ـ نیمه‌عرفانی «ملک‌الشُعراء بهار» استقبال کرده است؛ هر چند در شعر سایه، نگرشی عاشقانه و تغزّلی، او را از محتوای فلسفیِ شعر بهار دور ساخته:

«دوش در عُزلت جان‌فرسایی
داشتم همدم روشن رایی

شمع، آن همدم دیرینهٔ من
سوختن‌ها را آینهٔ من

همه‌شب مونس و دم‌سازم بود
همدم و همدل و هم‌رازم بود»

[سیاه مشق ۱۶/۴]

مثنوی معروف «بهار» این‌گونه آغاز می‌شود:

«دوش در تیرگی عُزلت جان‌فرسایی
یافتم روشنی از صحبت روشن‌رایی

هر چه پرسیدم از آن دوست، مرا داد جواب
چه بِهْ از لذت هم‌صحبتیِ دانایی»

[بهار، ۵۸۵ـ۵۷۸]

اما در مثنوی «آواز ماه» تجسّم و توصیف جزئیات، از آن‌گونه که در «پنج گنج استادِ گنجه» وجود دارد، به دید می‌آید: شرح اشتیاق و عشق با یک‌دستی یک‌نَفَسانه‌ای بیان‌شده، نشانی از التهاب پُرشور جوانی را در خود عطرآگین ساخته است:

«باد پریشان‌دل و سودا زده
چنگ در آن زُلف دل‌آرا زده

بویی دزدیده از آن گیسوان
تا برِ گل‌ها ببرد ارمغان

ماه بر او خیره و دلباخته
پیش جمالش سپر انداخته

واله آن دلبر ترسا شده
عشق در او طاقت فرسا شده

طُرفه پُلی ساخته از خشتِ سیم
تا برد این نغمه به گوشش نسیم»

[سیاه مشق ۲/۳۰]

شاعر که با «شبگیر» و «زمین» از مسایل اجتماعی متأثّر شـده، در مثنویِ «بهار غم‌انگیز»، تمثیل بهار و پرستو و گل و خورشید و مانند آن‌ها را در خدمت بیان اندوه‌های درونی خویش از شکست نهضت ملی مردم ایران درمی‌آورد. با این حال برخلاف شعر شاعرانِ هم‌نسل خود مـانند «م. امید»، به فردا امید می‌بندد و در انتظار نوروز و بهاری دیگر می‌ماند.

«بهار آمد، گل و نسرین نیاورد
نسیمی بوی فروردین نیاورد

پرستو آمد و از گل خبر نیست
چرا گل با پرستو هم‌سفر نیست

.....

بهارا باش کاین خونِ گل آلود
برآرد سرخ گل چون آتش از دود

برآید سرخ‌گل، خواهی نخواهی
وگر خود صد خزان آرد تباهی

بهارا، شاد بنشین، شاد بخرام
بده کام گل و بُستان زِ گل کام»

[سیاه مشق ۹۹/۴]

در میان چند مثنوی دیگر سایه [سماع سوختن / بانگ نی / خون بلبل / خواب آینه]، می‌توان به حالت تکامل‌یافته‌تری از بازنمودِ مفاهیم و معانی شخصی و پیرامونی مثنوی‌های او رسید. هر چند در بخش‌هایی از آن‌ها مانند مثنوی «بانگ نی»، مرزهای استعاره و تمثیل در نور دیده می‌شود و شعر تا حدی به صراحتی که دل‌پذیر نمی‌نماید، پهلو می‌زند، با این حال وجه غالب این مثنوی‌ها، تفسیر و بیان ژرفی از عشق و هستی و جهان است که مرز تاریخ و جامعه به ظرافت در آن‌ها برداشته شده است. نوعی اندیشهٔ فلسفی، آمیخته‌ای از حسرت و اندوه، و دل‌شادی و امید در این مثنوی‌ها هست که آن‌ها را به اشعاری فراتر از تاریخ پایان شعرها تبدیل می‌کند:

«عشق شادی است، عشق آزادی است
عشق آغازِ آدمیزادی است

عشق آتش به سینه داشتن است
دم همّت بر او گماشتن است»

[سیاه مشق ۱۸۸/۴]

که شعری است بس فخیم به‌شیوه‌ای سهل و ممتنع. خود شاعر در توضیح سرودنِ این مثنوی می‌گوید: «در سال ۱۳۳۴ دو بیت شعر ساختم. گاه که دوستان، آن را می‌شنیدند، می‌گفتند حیف است که دنباله‌اش را

نمی‌گیرید. یک روز رفتم باغچه را آب دادم. آمدم توی اتاق و نشستم کنار میز و یک‌سره نوشتم» و شعر در سال ۱۳۵۸ به پایان می‌رسد [حدیث نفس، ۵۲۲].

از آن‌چه در بند پیشین در زمینهٔ گرایش‌های مختلف او در مثنوی یاد کردیم، نمونه‌هایی می‌آوریم:

یکم - «بهارا چه شیرین و شاد آمدی
که با مژده‌داران داد آمدی

بده داد ما راکه خون خورده‌ایم
ستم‌های آن سرنگون برده‌ایم

به‌در برده از دست بیدادگر
دلی در به در، غرق خون جگر»

[سیاه مشق ۱۹۹/۲]

که در آن یاد گذشته‌های دور و مبارزی از دوستان سایه، به تحسین و دریغ بیان می‌شود، و نیز نمونه‌ای دیگر از «پیام شهید»:

- «آه، ای مادر! پی گورم مگرد
نقش خون دارد نشان گور مرد

آن شقایق رُسته در دامان دشت
گوش کن تا با تو گوید سرگذشت

ابر آن باران که بر صحرا گریست
با تو می‌گوید که این گِریَنده کیست»

[بانگِ نی. ۱۸]

دوم ـ «خفتگان را گر سبک باری خوش است
شب‌روان را رنج بیداری خوش است

گر چه بیداری همه حیف است و کاش
ای دل دیدار جو! بیدار باش

هم به بیداری توانی پی سپرد
خفته هرگز ره به مقصودی نبرد»

[سیاه مشق ۲۱۲/۴]

و سرانجام این ابیات در همان شیوه سهل و ممتنع، و کاملاً دست‌نایافتنی که عجیب بر دل می‌نشیند و دریغم می‌آید که نمی‌توانم همهٔ آن را نقل کنم:

«آن شکر لب همچو نایم برگرفت
هان بنال ای دل که آتش درگرفت

وه که این آتش عجب خوش می‌زند
آتشی کآتش در آتش می‌زند

من همان نایم که گر خویش بشنوی
شرح دردم با تو گوید مثنوی»

[بانگ نی. ۱۴]

سایه در اوایل دههٔ ۱۳۳۰ به سرودن دوبیتی‌هایی پرداخت که تا آن‌وقت کمابیش تنها شاعرانی با وجه فرهنگ عامه را در گوشه ـ کنار به‌خود مشغول می‌داشت. سایه سعی کرد تا با توسّع‌بخشیدن به دامنهٔ معانی عاشقانه و حتی مفاهیم اجتماعی، به احیاء این قالب، که غالباً در بیان ترانه‌های عامیانه و روستایی مورد استفاده قرار می‌گرفت، برآید. گام‌های آغازین سایه و یکی ـ دو شاعر دیگر، شاعران هم‌نسل و نسل بعد از آن‌ها را به‌سوی دوبیتی گویی هدایت کرد. آثاری که او در قالب رُباعی گفته نیز به اندازهٔ دوبیتی‌هایش در خور اهمیت است. اما در قالب‌های دیگر شعر، جز قطعه، از شاعر، شعرهایی ندیده‌ام [دربارهٔ انتشار یکی از این قطعات در یک مجلهٔ ادبی و تغییر یک کلمه در آن ← از هر دری، ج ۱، ۸۲ـ۸۳]. چون از این سه قالب در بخش سوم کتاب، نمونه‌های کافی نقل شده، از آوردن نمونه‌های دیگر چشم می‌پوشم و بحث دراز دامن خود را در زمینهٔ زندگی و شعر این شاعر لطیف‌طبع و چیره‌دست و پاکیزه‌سخن به پایان می‌برم و با این امید دل، خوش می‌دارم که شاید توانسته باشم در شرح و بررسی و نقد آثارِ او، گامِ اندکی بردارم:

«از قول و غزل سایه چه خواهی دانست
خاموش که عشق را زبانی دگرست»

[سیاه مشق ۱۳۴/۴]

فهرست منابع و مآخذ [قول و غزل و ترانه و مثنوی]

۱ـ آزاد ← گفت و گوی م. آزاد، آدینه، ش ۹۰ـ۹۱، نوروز ۱۳۷۳.

۲ـ آه سرد ← غزل آهِ سرد، در: آدینه، ش ۸۸، بهمن ۱۳۷۲.

۳ـ ابن قتیبه ← مقدمه الشعر و شعرای ابن‌قتیبه، پژوهش گ. دومونبین، ترجمهٔ آذرتاش آذرنوش، امیرکبیر، ۱۳۶۳.

۴ـ از هر دری ← از هر دری (زندگی‌نامهٔ سیاسی و اجتماعی)، م.ا. به آذین، ج ۱، جامی، ۱۳۷۰.

۵ـ الیوت ← برگزیدهٔ آثار در قلمرو نقد ادبی، تی . اس . الیوت، ترجمهٔ سید محمد دامادی، علمی، ۱۳۷۵.

۶ـ امینی ← نظر یدالله مفتون امینی دربارهٔ غزل معاصر، در: از پنجره‌های زندگانی (برگزیدهٔ غزل امروز ایران)، به کوشش محمد عظیمی، آگاه، ۱۳۶۹.

۷ـ بازتاب ادبیات ← ادبیات و بازتاب آن، و. جی. گریس، ترجمهٔ بهروز عَزَب دفتری، نیما، تبریز، ۱۳۶۸.

۸ـ بانگ نی ← مثنوی بانگ نی، نسخهٔ تایپ شده متعلق به دکتر محمد روشن، ۲۶ ص.

۹ـ بهار ← دیوان بهار، ۲ ج، به کوشش مهرداد بهار، توس، چ ۵، ۱۳۶۸.

۱۰ـ حافظ چندین هنر ← حافظ چندین هنر، در: هشت‌الهفت، محمد ابراهیم باستانی پاریزی، نوین، ۱۳۶۳.

۱۱ـ حدیث نفس ← حدیث نفس [گفت‌وگوی بیژن اسدی‌پور با سایه]، در: دفتر هنر، سال ۳، ش ۵، اسفند ۱۳۷۴.

۱۲ـ حقوقی ← ادبیات معاصر ایران، محمد حقوقی، آموزش و پرورش، ۱۳۵۶.

۱۳ـ دربارهٔ زمین ← دربارهٔ زمین، مهدی اخوان ثالث، در: دفتر هنر، سال ۳، ش ۵، اسفند ۱۳۷۴ [نیز ← مقالات اخوان/ ۱۳۴۹؛ حریم سایه‌های سبز/ ۱۳۷۳].

۱۴ـ دفتر هنر ← دفتر هنر، سال ۳، ش ۵، اسفند ۱۳۷۴.

۱۵ـ روشن‌تر از خاموشی ← روشن‌تر از خاموشی (برگزیدهٔ شعر امروز ایران)، به کوشش و با مقدمهٔ مرتضی کاخی، آگاه، ۱۳۶۸.

۱۶ـ ریلکه ← چند نامه به شاعری جوان، راینر ماریا ریلکه، ترجمهٔ پرویز ناتل خانلری، سایه، چ ۳، ۱۳۵۳.

۱۷ـ سایه روشن ← سایه روشن‌های شعر سایه، در: دفتر هنر، سال ۳، ش ۵، اسفند ۱۳۷۴.

۱۸ـ سنّت و نوآوری ← در برزخ سنت و نوآوری، جلیل دوست‌خواه، در: دفتر هنر، سال ۳، ش ۵، اسفند ۱۳۷۴.

۱۹ـ سیاه مشق چهار ← سیاه مشق چهار، ه.ا. سایه، زنده‌رود، ۱۳۷۱.

۲۰ـ سیاه مشق یک ← سیاه مشق، هـ.ا. سایه، با یادداشت و مقدمه مرتضی کیوان (و) سید محمدحسین شهریار، امیرکبیر، ۱۳۳۲.
۲۱ـ شعر، نه شاعر ← شعر، نه شاعر، جواد مجابی، در: دفتر هنر، سال ۳، ش ۵، اسفند ۱۳۷۴.
۲۲ـ شعر و شاعری ← شعر و شاعری، نیما یوشیج، به کوشش سیروس طاهباز، دفترهای زمانه، ۱۳۶۸.
۲۳ـ شهریار و سایه‌اش ← شهریار و سایه‌اش، بیوک نیک‌اندیش، در: دفتر هنر، سال ۳، ش ۵، اسفند ۱۳۷۴ [نیز ← خاطرات نیک‌اندیش / ۱۳۶۹].
۲۴ـ صدف خالی ← صدف خالی یک تنهایی، اسماعیل نوری علاء، در: دفتر هنر، سال ۳، ش ۵، اسفند ۱۳۷۴.
۲۵ـ صور و اسباب ← صور و اسباب در شعر امروز ایران، اسماعیل نوری علاء، بامداد، ۱۳۴۸.
۲۶ـ علوی ← سیاه مشق، بزرگ علوی، در: دفتر هنر، سال ۳، ش ۵، اسفند ۱۳۷۴.
۲۷ـ فروغ فرخزاد ← گفت‌وگو با فروغ فرخزاد، در: دفترهای زمانه؛ برگزیدهٔ آرش ۱ـ۱۳، به کوشش سیروس طاهباز، چ ۳، ۱۳۵۵.
۲۸ـ ماه نو ← ماه نو و مرغان آواره، رابین دراتات تاگور، ترجمهٔ ع . پاشایی، روایت، ۱۳۷۴.
۲۹ـ موسیقی شعر ← موسیقی شعر، محمدرضا شفیعی کدکنی، چ ۳، آگاه، ۱۳۷۰.
۳۰ـ میرصادقی ← نظر میمنت میرصادقی دربارهٔ غزل معاصر، در: از پنجره‌های زندگانی (برگزیدهٔ غزل امروز ایران)، به کوشش محمد عظیمی، آگاه، ۱۳۶۹.
۳۱ـ هنرمندی خلاق ← هنرمندی خلاق، در: دفتر هنر، سال ۳، ش ۵، اسفند ۱۳۷۴.
۳۲ـ نسیم خراسانی ← در پاسخ سایه [غزل]، چاووش، سال ۲، ش ۷ـ۸، ۱۳۷۱.

نمونه‌هایی از اشعار

الف ـ شعر نو

سراب

عمری به سر دویدم در جستجوی یار:
جز دسترس به وصل وی‌ام آرزو نبود
دادم در این هوس، دل دیوانه را به‌باد
این جستجو نبود

هر سو شتافتم پی آن یار ناشناس
گاهی زِ شوق، خنده زدم، گه گریستم
بی‌آن‌که خود بدانم از این‌گونه بی‌قرار
مشتاق کیستم!

رویی شکفت چون گل رُؤیا و، دیده گفت:
«این است آن پری که زِ من می‌نهفت رو
خوش یافتم، که خوش‌تر ازین چهره‌ای نتافت
در خواب آرزو...»

... هر سو مرا کشید پی خویش در به در
این خوش‌پسند، دیدهٔ زیباپرست من
شد رهنمای این دل مشتاق بی‌قرار
بگرفت دست من

و آن آرزوی گُم‌شده، بی‌نام و بی‌نشان
در دورگاه دیدهٔ من جلوه می‌نمود
در وادی خیال، مرا مست می‌دواند
و ز خویش می‌ربود

از دور می‌فریفت دل تشنهٔ مرا
چون بحر، موج می‌زد و لرزان چو آب بود

و آن‌گه که پیش رفتم، با شور و التهاب
دیدم سراب بود!

بیچاره من، که از پس این جستجو، هنوز
می‌نالد از من این دل شیدا که: ـ «یارکو؟
کو آن‌که جاودانه مرا می‌دهد فریب؟
بنما، کجاست او!...»

تهران ۷ بهمن ۱۳۲۵

اندوهْ‌رنگ

می‌روی...، اما گریز چشم وحشی رنگ تو
راز این اندوه بی‌آرام نتواند نهفت
می‌روی خاموش و می‌پیچد به گوش خسته‌ام
آن‌چه با من لرزش لب‌های بی‌تاب تو گفت

چیست ای دلدار!... این اندوه بی‌آرام چیست
کز نگاهت می‌تراود نازدار و شرمگین؟
آه، می‌لرزد دلم از ناله‌ای اندوه‌بار
کیست این بیمار در چشمت که می‌گِرید حزین؟

چون خزان آرا گل مهتاب؛ رُؤیا رنگ و مست
می‌شکوفد در نگاهت راز عشقی ناشکیب
وز میان سایه‌های وحشی اندوهْ‌رنگ
خنده می‌ریزد به چشمت آرزویی دل‌فریب

چون صفای آسمان، در صبح نمناک بهار
می‌تراود از نگاهت گریهٔ پنهان دوش
آری، ای چشم گریز آهنگِ سامان سوخته!
بر چه گریان گشته بودی دوش؟... از من وامپوش

بر چه گریان گشته‌بودی؟... آه، ای چشم سیاه
از تپیدن باز می‌ماند دل خوش‌باورم،
در گُمان این‌که شاید... شاید آن اشک نهان
بود در خلوت‌سرای سینه‌ات یادآورم!...

تهران، ۲۴ مرداد ۱۳۲۹

شبگیر

دیگر این پنجره بگشای که من
به ستوه آمدم از این شب‌تنگ
دیرگاهی است که در خانهٔ همسایهٔ من خوانده خروس
وین شب تلخ عبوس

می‌فشارد به دلم پای درنگ
دیرگاهی است که من در دلِ این شام سیاه
پشت این پنجره، بیدار و خموش
مانده‌ام چشم به‌راه
همه چشم و همه گوش:
مست آن بانگ دلاویز که می‌آید نرم
محو آن اختر شب‌تاب که می‌سوزد گرم
مات این پردهٔ شبگیر که می‌بازد رنگ

آری، این پنجره بگشای که صبح
می‌درخشد پس این پردهٔ تار
می‌رسد از دل خونین سحر، بانگ خروس
وز رُخ آینه‌ام می‌سترد زنگ فسوس
بوسهٔ مهر که در چشم من افشانده شرار
خندهٔ روز که با اشک من آمیخته رنگ...

رشت، ۴ مرداد ۱۳۳۰

ای فردا

می‌خوانمت و می‌ستایمت پُرشور
ای پردهٔ دل‌فریب رُؤیا رنگ
می‌بوسمت، ای سپیدهٔ گلگون
ای فردا، ای امید بی‌نیرنگ
دیری است که من پی تو می‌پویم

هر سو که نگاه می‌کنم، آوَخ
غرق است در اشک و خون نگاه من
هر گام که پیش می‌روم، برپاست
سر نیزهٔ خون‌فشان به‌راه من
وین راه یگانه: راه بی‌برگشت

ره می‌سپریم همره امید
آگاه ز رنج و آشنا با درد
یک مرد اگر به خاک می‌افتد،
بر می‌خیزد به‌جای او صد مرد
این است که کاروان نمی‌ماند

آری، ز درون این شب تاریک
ای فردا من سوی تو می‌رانم
رنج است و درنگ نیست، می‌تازم
مرگ است و شکست نیست، می‌دانم
آبستن فتح ماست این پیکار

می‌دانمت، ای سپیدهٔ نزدیک
ای چشمهٔ تابناک جان‌افروز!
کز این شب شوم بخت بدفرجام
برمی‌آیی شکفته و پیروز
وز آمدن تو: زندگی خندان

می‌آیی و بر لب تو صد لبخند
می‌آیی و در دل تو صد امید
می‌آیی و از فروغ شادی‌ها
تابنده به دامن تو صد خورشید
وز بهر تو بازگشته صد آغوش

در سینهٔ گرم توست، ای فردا
درمان امیدهای غم فرسود
در دامن پاک توست، ای فردا
پایان شکنجه‌های خون‌آلود
ای فردا، ای امید بی‌نیرنگ...

رشت، ۱۴ شهریور ۱۳۳۰

شاید...

در بگشایید
شمع بیارید
عود بسوزید
پرده به یک سو زنید از رخ مهتاب...

شاید
این از غبار راه رسیده
آن سفری همنشین گمشده باشد

تهران، ۴ اردیبهشت ۱۳۳۱

نیلوفر

ای کدامین شب!
یک نفس بگشای
جنگل انبوه مُژگان سیاهت را!
تا بلغزد بر بلور برکهٔ چشم کبود تو
پیکر مهتاب‌گون دختری، کز دور

با نگاه خویش می‌جوید
بوسهٔ شیرین روزی آفتابی را
از نوازش‌های گرم دست‌های من

دختری نیلوفرین، شبرنگ، مهتابی
می‌تپد بی‌تاب در خواب هوسناک امید خویش
پای تا سر یک هوس: آغوش
و تنش لغزان و خواهش بار، می‌جوید
چون مِه پیچان به‌روی دره‌های خواب آلودِ سپیده‌دم،
بسترم را
تا بلغزد از طلب سرشار
همچو موج بوسهٔ مهتاب
روی گندم‌زار
تا بنوشد در نوازش‌های گرم دست‌های من
شبنم یک عشق وحشی را

ای کدامین شب!
یک‌نفس بگشای مُژگان سیاهت را

تهران، آذر ۱۳۳۱

احساس

بسترم
صدف خالی یک تنهایی است
و تو چون مروارید
گردن‌آویزِ کسان دگری...

تهران، ۲۱ دی ۱۳۳۱

کاروان

دیر است، گالیا!
در گوش من فسانهٔ دلدادگی مخوان!
دیگر ز من ترانهٔ شوریدگی مخواه!
دیر است گالیا! به ره افتاد کاروان

عشق من و تو؟... آه
این هم حکایتی است
اما در این زمانه که درمانده هر کسی
از بهر نان شب
دیگر برای عشق و حکایت مجال نیست
شاد و شکفته، در شب جشن تولدت
تو بیست شمع خواهی افروخت تابناک
امشب هزار دختر همْسالِ تو، ولی
خوابیده‌اند گرْسنه و لُخت، روی خاک

زیباست رقص و ناز سر انگشت‌های تو
بر پرده‌های ساز،
اما هزار دختر بافنده این زمان
با چرک و خون زخم سر انگشت‌هایشان
جان می‌کنند در قفس تنگ کارگاه
از بهر دستمزد حقیری که بیش از آن
پرتاب می‌کنی تو به دامان یک گدا

وین فرش هفت‌رنگ که پامال رقص توست
از خون و زندگانی انسان گرفته رنگ
در تار و پود هر خطّ و خالش: هزار رنج
در آب و رنگ هر گل و برگش: هزار ننگ

این‌جا به خاک خفته هزار آرزوی پاک
این‌جا به باد رفته هزار آتش جوان
دست هزار کودک شیرین بی‌گناه
چشم هزار دختر بیمار ناتوان...

دیر است، گالیا!
هنگام بوسه و غزل عاشقانه نیست
هر چیز رنگ آتش و خون دارد این زمان
هنگامهٔ رهایی لب‌ها و دست‌هاست
عُصیان زندگی است

در روی من مخند
شیرینی نگاه تو بر من حرام باد!
بر من حرام باد ازین پس شراب و عشق!
بر من حرام باد تپش‌های قلب شاد!

یاران من به بند:
در دخمه‌های تیره و نمناک باغ‌شاه
در عُزلت تب‌آور تبعیدگاه خارک
در هر کنار و گوشهٔ این دوزخ سیاه

زود است، گالیا!
در گوش من فسانهٔ دلدادگی مخوان!

اکنون زِ من ترانهٔ شوریدگی مخواه!
زود است، گالیا! نرسیده است کاروان...

روزی‌که بازوان بلورین صبح‌دم
برداشت تیغ و پردهٔ تاریک شب شکافت،
روزی که آفتاب
از هر دریچه تافت،
روزی که گونه و لب یاران هم‌نبرد
رنگ نشاط و خندهٔ گم‌گشته باز یافت،
من نیز باز خواهم گردید آن زمان
سوی ترانه‌ها و غزل‌ها و بوسه‌ها،
سوی بهارهای دل‌انگیز گُل فشان،
سوی تو،
عشق من!

تهران، اسفند ۱۳۳۱

مرجان

سنگی است زیر آب
در گودِ شب‌گرفتهٔ دریای نیلگون
تنها نشسته در تک آن گور سهمناک
خاموش‌مانده در دل آن سردی و سکون

او با سکوت خویش
ازیادرفته‌ای است در آن دخمهٔ سیاه
هرگز بر او نتافته خورشید نیمروز،
هرگز بر او نتافته مهتاب شامگاه

بسیار شب که ناله برآورد و کس نبود
کان ناله بشنود
بسیار شب که اشک برافشاند و یاوه گشت
در گودِ آن کبود

سنگی است زیر آب، ولی آن شکسته سنگ
زنده است، می‌تپد به امیدی در آن نهفت
دل بود، اگر به سینهٔ دلدار می‌نشست
گل بود، اگر به سایهٔ خورشید می‌شکفت

تهران، بهمن ۱۳۳۲

زمین

زین پیش، شاعران ثناخوان، که چشمشان
در سعد و نحس طالع و سیر ستاره بود،
بس نکته‌های نغز و سخن‌های پُرنگار
گفتند در ستایش این گنبد کبود
اما زمین که بیش‌تر از هر چه در جهان
شایستهٔ ستایش و تکریم آدمی است،
گمنام و ناشناخته و بی‌سپاس ماند

ای مادر، ای زمین!
امروز، این منم که ستایش‌گر توام
از توست ریشه و رگ و خون و خروش من
فرزند حق‌گزار تو و شاکر توام

بس روزگار گشت و بهار و خزان گذشت
تو ماندی و گشادگی بی‌کرانه‌ات
توفان نوح هم نتوانست شعله کشت
از آتش گداختهٔ جاودانه‌ات

هر پهلوان به خاک رسیده است گُرده‌اش
غیر از تو، ای زمین که در این صحنهٔ ستیز
ماندی به‌جای خویش
پیوسته زورمند و گران‌سنگ و استوار

فرزند بدسگالی اگر چون حرامیان
بر حرمت تو تاخت،
هرگز تهی نشد دلت از مهر مادری
با جمله ناسپاسی فرزند بی‌شناخت

آری، زمین ستایش و تکریم را سزاست
از اوست هر چه هست در این پهن بارگاه

پروردگانِ دامن و گهوارهٔ وی‌اند
سهراب پهلوان و سلیمان پادشاه

ای بس که تازیانهٔ خونین برق و باد
پیچیده دردناک
بر گردهٔ زمین
ای بس که سیل کف به لب آوردهٔ عبوس
جوشیده سهمناک بر این خاک سهمگین
زان گونه مرگ‌بار که پنداشتی، دریغ
دیگر زمین همیشه تهی‌مانده از حیات
اما، زمین همیشه همان‌گونه سخت‌پشت
بیرون کشیده تن
از زیر هر بلا
و آغوش باز کرده به لبخند آفتاب
زرّین و پُرسخاوت و سرسبز و دلگشا...

بگذار چون زمین
من بگذرانم این شب توفان‌گرفته را،
آن‌گه به نوشخند گُهربار آفتاب
پیش تو گسترم همه گنج نهفته را...

دزاشیب، تیرماه ۱۳۳۳

بوسه

گفتمش:
- «شیرین‌ترین آواز چیست؟»
چشم غمگینش به رویم خیره ماند،
قطره‌قطره اشکش از مژگان چکید،
لرزه افتادش به گیسوی بلند،

زیر لب، غمناک خواند؛
ـ «نالهٔ زنجیرها بر دستِ من!»
گفتمش:
ـ «آن‌گه که از هم بُگسلند...»

خندهٔ تلخی به لب آورد و گفت:
ـ «آرزویی دلکش است، اما دریغ!
بخت شورم ره بر این امید بست
و آن طلایی زورق خورشید را
صخره‌های ساحل مغرب شکست!...»

من به خود لرزیدم از دردی که تلخ
در دل من با دل او می‌گریست
گفتمش:
ـ «بنگر، درین دریای کور
چشم هر اختر چراغ زورقی است!»

سر به سوی آسمان برداشت، گفت:
ـ «چشم هر اختر چراغ زورقی است
لیکن این شب نیز دریایی است ژرف

ای دریغا شب‌رُوان! کز نیمه‌راه
می‌کشد افسونِ شب در خوابشان...»

گفتمش:
ـ «فانوس ماه
می‌دهد از چشم بیداری نشان...»

گفت:
ـ «اما در شبی این‌گونه گنگ
هیچ آوایی نمی‌آید به گوش...»

گفتمش:
ـ «اما دل من می‌تپد
گوش کن، اینک صدای پای دوست!»
گفت:
ـ «ای افسوس، در این دام مرگ
باز صید تازه‌ای را می‌برند،
این صدای پای اوست!...»

گریه‌ای افتاد در من بی‌امان
در میان اشک‌ها، پرسیدمش:
ـ «خوش‌ترین لبخند چیست؟»
شعله‌ای در چشم تاریکش شکفت،
جوش خون در گونه‌اش آتش فشاند،
گفت:

ـ «لبخندی که عشق سربلند
وقت مردن بر لب مردان نشاند»
من زِ جا برخاستم،
بوسیدمش

تهران، ۱۳۳۴

گریز

از هم گریختیم
و آن نازنین پیالهٔ دلخواه را، دریغ
بر خاک ریختیم

جان من و تو تشنهٔ پیوند مهر بود
درد اکه جان تشنهٔ خود را گداختیم
بس دردناک بود جدایی میان ما
از هم جدا شدیم و بدین درد ساختیم

دیدار ما که آن‌همه شوق و امید داشت،
اینک نگاه کن که سراسر ملال گشت
و آن عشق نازنین که میان من و تو بود،
درد اکه چون جوانی ما پایمال گشت!

با آن همه نیاز که من داشتم به تو،
پرهیز عاشقانهٔ من ناگزیر بود
من بارها به‌سوی تو بازآمدم، ولی
هر بار دیر بود!

اینک من و توییم دو تنهای بی‌نصیب،
هر یک جدا گرفته رهِ سرنوشت خویش
سرگشته در کشاکش توفان روزگار،
گم کرده همچو آدم و حوّا بهشت خویش

تهران، اردیبهشت ۱۳۳۶

سرگذشت

باز باران است و، شب چون جنگلی انبوه
از زمین آهسته می‌روید
با نواهایی به‌هم پیچیده، زیر ریزش باران،
با خود او را زیر لب نجواست،
سرگذشتی تلخ می‌گوید

کوچه تاریک است
بانگ پایی می‌شود نزدیک
شاخه‌ای بر پنجره انگشت می‌ساید،
اشک باران می‌چکد بر شیشهٔ تاریک
من نشسته پیش آتش، در اجاقم هیمه می‌سوزد
دخترم یلدا
خفته در گهواره، می‌جنباندش مادر

شب گران‌بار است و، باران همچنان یک‌ریز می‌بارد
سایهٔ باریک اندام زنی افتاده بر دیوار،
بچه‌اش را می‌فشارد در بغل، نومید
در دلش انگار چیزی را
می‌کنند از ریشه، خون‌آلود
لحظه‌ای می‌ایستد، خم می‌شود آهسته با تردید...
رعد می‌غُرّد
سیل می‌بارد
آخرین اندیشهٔ مادر:
- «چه خواهی شد؟...»
آسمان گویی ز چشم او فرو می‌بارد این باران...
باز باران است و، شب چون جنگلی انبوه
بر زمین گسترده هر سو شاخ و برگش را
با صداهایی به‌هم پیچیده دارد زیر لب نجوا

من نشسته تنگدل پیش اجاق سرد
دخترم یلدا
خفته در گهواره‌اش آرام...

تهران، دی ۱۳۳۸

گریه

سایه‌ها، زیر درختان در غروب سبز می‌گریند
شاخه‌ها چشم‌انتظار سرگذشتِ ابر،
و آسمان، چون من، غبارآلود دلگیری است

باد، بوی خاک باران‌خورده می‌آرد
سبزه‌ها در رهگذار شب پریشانند
آه، اکنون بر کدامین دشت می‌بارد؟

باغ حسرت‌ناک بارانی است،
چون دل من در هوای گریهٔ سیری...

تهران، اردیبهشت ۱۳۴۴

من به باغ گل سرخ

در گشودند به باغ گل سرخ
و من دل‌شده را
به سراپردهٔ رنگین تماشا بردند

من به باغ گل سرخ
با زبان بلبل
خواندم
در سماع شب سروستان
دست افشاندم

در پریخانهٔ پُرنقش هزار آینه‌اش
خویشتن را
به هزاران سیما
دیدم

با لب آینه
خندیدم

من به باغ گل سرخ
همرهٔ قافلهٔ رنگ و نگار
به سفر رفتم
از خاک به گل
رقص رنگین شکفتن را
در چشمهٔ نور
مُژده دادم به بهار

من به باغ گل سرخ
زیر آن ساقهٔ تر
عطر را زمزمه کردم تا صبح

من به باغ گل سرخ
در تمام شب سرد
روشنایی را خواندم با آب
و سحر را
به گل و سبزه
بشارت دادم

ایروان، آبان ۱۳۴۴

مرثیهٔ جنگل

امشب همه غم‌های عالم را خبر کن
بنشین و با من گریه سر کن،
گریه سر کن!

ای جنگل، ای انبوه اندوهان دیرین!
ای چون دل من، ای خموش گریه آگین!
سر در گریبان، در پس زانو نشسته،
ابرو گره افکنده، چشم از درد بسته،
در پرده‌های اشک پنهان، کرده بالین!

ای جنگل، ای داد!
از آشیانت بوی خون می‌آورد باد!
بر بال سرخ کشکرت پیغام شومی است،
آن‌جا چه آمد بر سر آن سرو آزاد؟

ای جنگل، ای شب!
ای بی‌ستاره!
خورشید تاریک!
اشک سیاه کهکشان‌های گسسته!
آیینهٔ دیرینهٔ زنگاربسته!
دیدی چراغی را که در چشمت شکستند؟

ای جنگل، ای غم!
جنگ هزار آوای باران‌های ماتم!
در سایه افکندِ کدامین ناربُن ریخت
خون از گلوی مرغ عاشق؟

مرغی که می‌خواند،
مرغی که با آوازش از کنج قفس پرواز می‌کرد،
مرغی که می‌خواست
پرواز باشد...

ای جنگل، ای حیف!
همسایهٔ شب‌های تلخ نامرادی!
در آستان سبز فروردین، دریغا
آن غنچه‌های سرخ را بر باد دادی!

ای جنگل، ای پیوسته پاییز!
ای آتش خیس!
ای سرخ و زرد، ای شعلهٔ سرد!
ای در گلوی ابر و مه فریاد خورشید!
تا کِیْ ستم با مرد خواهد کرد نامرد؟
ای جنگل، ای در خود نشسته!
پیچیده با خاموشی سبز،
خوابیده با رُؤیای رنگین بهار نغمه‌پرداز،
زین پیله، کِیْ آن نازنین پروانه خواهد کرد پرواز؟

ای جنگل، ای همراز کوچک‌خان سردار!
هم‌عهد سرهای بُریده!

پُرکرده دامن
از میوه‌های کال چیده!
کی می‌نشیند دُرد شیرینِ رسیدن
در شیر پستان‌های سبزت؟

ای جنگل، ای خشم!
ای شعله‌ور چون آذرخش پیرهن چاک!
با من بگو از سرگذشتِ آن سپیدار،
آن سهمگین پیکر، که با فریاد تندر
چون پاره‌ای از آسمان، افتاد بر خاک!

ای جنگل، ای پیر!
بالندهٔ افتاده، آزاد زمین‌گیر!
خون می‌چکد این‌جا هنوز از زخم دیرین تبرها
این‌جا دمادم دارکوبی بر درخت پیر می‌کوبد،
دمادم

تهران، فروردین ۱۳۵۰

صبوحی

برداشت آسمان را
چون کاسه‌ای کبود،
و صبح سرخ را
لاجرعه سرکشید
آن‌گاه
خورشید در تمام وجودش طلوع کرد...

تهران، ۲۹ بهمن ۱۳۵۲

شادباش

بانگِ خروس از سرای دوست برآمد
خیز و صفا کن که مُژدهٔ سحر آمد

چشم تو روشن
باغ تو آباد

دست مریزاد
همّت حافظ به هَمرهِ تو، که آخر
دست به کاری زدی و غُصّه سرآمد

بخت تو برخاست
صبح تو خندید
از نفست تازه گشت آتش امید
وه که به زندانِ ظلمتِ شب یلدا
نور ز خورشید خواستی و برآمد
گل به کنار است
باده به کار است
گلشن و کاشانه پُر زِ شور بهار است
بلبل عاشق! بخوان به کام دل خویش
باغ تو شد سبز و سرخ گل به بر آمد

جام تو پُرنوش
کام تو شیرین
روز تو خوش باد
کز پس آن روزگار تلخ‌تر از زهر
بار دگر روزگار چون شکر آمد

رزم تو پیروز
بزم تو پُرنور
جام به جام تو می‌زنم ز ره دور
شادی آن صبح آرزو که ببینیم
بوم ازین بام رفت و خوش‌خبر آمد

تهران، اردیبهشت ۱۳۵۷

کیوان ستاره بود

ما از نژاد آتش بودیم:
همزاد آفتاب بلند، اما
با سرنوشت تیرهٔ خاکستر

عمری میان کورهٔ بیداد سوختیم
او چون شراره رفت
من با شکیب خاکستر ماندم

کیوان ستاره شد
تا بر فراز این شب غمناک
امید روشنی را
با ما نگاه دارد

کیوان ستاره شد
تا شب گرفتگان
راه سپید را بشناسند

کیوان ستاره شد
که بگوید
آتش
آن‌گاه آتش است
کز اندرون خویش بسوزد
وین شام تیره را بفروزد

من در تمام این شب یلدا
دست امید خستهٔ خود را
در دست‌های روشن او می‌گذاشتم

کیوان ستاره بود:
با نور زندگی می‌کرد
با نور درگذشت

او در میان مردمک چشم ما نشست
تا این ودیعه را
روزی به صبح‌دم بسپاریم

تهران، ۲۷ خرداد ۱۳۵۸

آهِ آینه

او را ز گیسوان بلندش شناختند

ای خاک این همان تن پاک است؟
انسان همین خلاصهٔ خاک است؟

وقتی که شانه می‌زد
انبوه گیسوان بلندش را،
تا دوردست آینه می‌راند
اندیشهٔ خیال‌پسندش را

او با سلام صبح
خندان، گلی ز آینه می‌چید
دستی به گیسوانش می‌برد
شب را کنار می‌زد،
خورشید را در آینه می‌دید

اندیشه برآمدنِ روز
بارانی از ستاره فرو می‌ریخت
در آسمان چشم جوانش
آن‌گاه آن تبسّم شیرین
در می‌گشود بر رُخ آیینه
از باغ آفتابی جانش

دزدان کورِ آینه افسوس
آن چشم مهربان را
از آستان صبح ربودند
آه! ای بهار سوخته

خاکستر جوانی
تصویر پَرکشیدهٔ آیینهٔ تهی
با یاد گیسوان بلندت
آیینه در غُبارِ سحر آه می‌کشد

مرغان باغ بیهده خواندند
هنگام گل نبود

تهران، پائیز ۱۳۶۱

ارغوان

ارغوان شاخهٔ همخون جداماندهٔ من
آسمان تو چه رنگ است امروز؟
آفتابی است هوا؟
یا گرفته است هنوز؟

من در این گوشه که از دنیا بیرون است
آسمانی به سرم نیست
از بهاران خبرم نیست
آن‌چه می‌بینم دیوار است
آه، این سخت سیاه
آن‌چنان نزدیک است
که چو برمی‌کشم از سینه نفس
نفسم را می‌گرداند
ره چنان بسته که پرواز نگه
در همین یک قدمی می‌ماند

کور سویی ز چراغی رنجور
قصّه‌پرداز شب ظُلمانی است
نفسم می‌گیرد
که هوا هم این‌جا زندانی است

هر چه با من این‌جاست
رنگ رُخ باخته است
آفتابی هرگز
گوشهٔ چشمی هم
بر فراموشی این دخمه نینداخته است
اندرین گوشهٔ خاموش فراموش شده،

کز دم سردش هر شمعی خاموش شده،
یاد رنگینی در خاطرِ من
گریه می‌انگیزد:
ارغوانم آن‌جاست
ارغوانم تنهاست
ارغوانم دارد می‌گرید
چون دل من که چنین خون‌آلود
هر دم از دیده فرو می‌ریزد

ارغوان
این‌چه رازی است که هر بار بهار
با عزای دل ما می‌آید؟
که زمین هر سال از خون پرستوها رنگین است
وین چنین بر جگر سوختگان
داغ بر داغ می‌افزاید؟

ارغوان پنجهٔ خونین زمین
دامن صبح بگیر
وز سواران خرامندهٔ خورشید بپرس
کی بر این درّهٔ غم می‌گذرند؟

ارغوان خوشهٔ خون
بامدادان که کبوترها

بر لب پنجرهٔ باز سحر غُلغُله می‌آغازند،
جان گل‌رنگ مرا
بر سر دست بگیر،
به تماشاگه پرواز بِبَر
آه، بشتاب که هم‌پروازان
نگران غمِ هم‌پروازند

ارغوان بیرق گلگون بهار
تو برافراشته باش
شعر خونبار منی
یاد رنگین رفیقانم را
بر زبان داشته باش

تو بخوان نغمهٔ ناخواندهٔ من
ارغوان، شاخهٔ همخون جداماندهٔ من

تهران، فروردین ۱۳۶۳

تصویر

خانهٔ خالی تنهایی
مثل آیینهٔ بی‌تصویر
در شب تنگ شکیبایی

عکسی آویخته بر دیوار
مثل یادی سبز
مانده در ذهن شب پاییز
دختری
گردن افراشته، با بارش گیسوی بلند
پسری
در نگاهش غم خاموش پدر
و زنی رعنا، اما دور...

در شب تنگ شکیبایی، مردی تنها
مثل آیینهٔ بی‌تصویر
خالی خانهٔ تنهایی

سایه‌ای خاموش
در شب آینه می‌گرید

آه، هرگز صد عکس
پُر نخواهد کرد
جای یک زمزمهٔ ساکت پا را بر فرش

این‌که همراه تو می‌گرید، آیینه است
تو همین چهرهٔ تنهایی

تهران، ۳ آذر ۱۳۶۸

شاعر

شبی،
ـ کدام شب؟
ـ شبی

شبی ستاره‌ای دهان گشود
ـ چه گفت؟
ـ نگفت، از لبش چکید
ـ سخن چکید؟
ـ سخن، نه! اشک

ستاره می‌گریست
ـ ستارهٔ کدام کهکشان؟
ـ ستاره‌ای که کهکشان نداشت
سپیده‌دم که خاک
در انتظار روز خرم است،
ستاره‌ای که در غم شبانه‌اش غروب کرد
هزار کهکشان اشک در نگاه شبنم است

تهران، خرداد ۱۳۷۰

زندگی

چه فکر می‌کنی؟
که بادبان شکسته زورق به گِل نشسته‌ای است زندگی؟
در این خراب ریخته
که رنگ عافیت ازو گریخته
به بُن رسیده راه بسته‌ای است زندگی؟

چه سهمناک بود سیل حادثه
که همچو اژدها دهان گشود
زمین و آسمان ز هم گسیخت
ستاره خوشه‌خوشه ریخت
و آفتاب در کبوددرّه‌های آب غرق شد

هوا بد است
تو با کدام باد می‌روی؟

چه ابر تیره‌ای گرفته سینهٔ تو را
که با هزارسال بارش شبانه‌روز هم
دل تو وا نمی‌شود

تو از هزاره‌های دور آمدی
در این درازنای خون‌فشان
به هر قدم نشان نقش پای توست
در این درشت‌ناک دیولاخ
زِ هر طرف طنین گام‌های ره‌گشای توست
بلند و پست این گشاده دامگاهِ ننگ و نام
به خون نوشته نامهٔ وفای توست
به گوش بیستون هنوز

صدای تیشهٔ تو است
چه تازیانه‌ها که با تن تو تاب عشق آزمود
چه دارها که از تو گشت سر بلند
زِهی شکوه قامت عشق
که استوار ماند در هجوم هر گَزَند

نگاه کن
هنوز آن بلند دور،
آن سپید، آن شکوفه‌زار انفجار نور،
کهرُبای آرزوست
سپیده‌ای که جان آدمی هماره در هوای اوست
به بوی یک نفس در آن زُلال دم‌زدن
سزد اگر هزار بار
بیفتی از نشیب راه و باز
رونهی بدان‌فراز

چه فکر می‌کنی؟
جهان چو آبگینهٔ شکسته‌ای است
که سرو راست هم در او شکسته می‌نمایدت
چنان نشسته کوه در کمین دره‌های این غروب تنگ
که راه بسته می‌نمایدت

زمان بی‌کرانه را
تو با شمار گام عمر ما مَسَنج
به‌پای او دمی است این درنگ درد و رنج

به‌سان رود
که در نشیب درّه سر به سنگ می‌زند،
رونده باش
امید هیچ معجزی زِ مرده نیست،
زنده‌باش

تهران، اسفند ۱۳۷۱

مهربانی

کی مهربانی باز خواهد گشت؟
نه، مهربانی
آغاز خواهد گشت

هرگز نیامد بر زبانم حرف نادلخواه
اما چه گفتم؟ هر چه گفتم، آه
پای سخن لنگ است و دستِ واژه کوتاه است
از من به من فرسنگ‌ها راه است

خاموشم، اما
دارم به آواز غم خود می‌دهم گوش
وقتی کسی آواز می‌خواند
خاموش باید بود
غم داستانی تازه سرکرده است
این‌جا سراپا گوش باید بود

از عهد آدم
تا من که هر دم
غم بر سرِ غم می‌گذارم

ب. غزل

یار گمشده

گر چشم دل بر آن مِه آیینه رو کنی
سیر جهان در آینهٔ روی او کنی

خاک سیه مباش که کسی بر نگیردت
آیینه شو که خدمتِ آن ماه‌رو کنی

جان تو جلوه‌گاه جمال آن گهی شود
کآیینه‌اش به اشک صفا شستشو کنی

خواب و خیال من، همه با یاد روی توست
تا کِیْ به من چو دولت بیدار رو کنی

درمان درد عشق، صبوری بود ولی
با من چرا حکایت سنگ و سبو کنی

خون می‌چکد زِ نالهٔ بلبل در این چمن
فریاد از تو گُل که به هر خار خو کنی

دل بسته‌ام به باد به بوی شبی که زُلف
بگشایی و مشام مرا مشک‌بو کنی

این‌جاست یار گمشده، گرد جهان مگرد
خود را بجوی سایه، اگر جستجو کنی

تهران، تیر ۱۳۲۸

زبانِ نگاه

نشود فاش کسی، آن‌چه میان من و توست
تا اشارات نظر، نامه‌رسان من و توست

گوش‌کن با لب خاموش سخن می‌گویم
پاسخم گو به نگاهی که زبانِ من و توست

روزگاری شد و کس، مرد ره عشق ندید
حالیا چشم جهانی نگران من و توست

گرچه در خلوت راز دل ما، کس نرسید
همه‌جا زمزمهٔ عشق نهان من و توست

گو بهار دل و جان باش و خزان باش، ارنه
ای بسا باغ و بهاران که خزانِ من و توست

این همه قصّهٔ فردوس و تمنّای بهشت
گفت‌وگویی و خیالی ز جهان من و توست

نقش ما گو ننگارند به دیباچهٔ عقل
هر کجا نامهٔ عشق است، نشان من و توست

سایه ز آتشکدهٔ ماست، فروغ مَه و مهر
وه از این آتش روشن که به جان من و توست

تهران، آبان ۱۳۲۸

سرشک نیاز

دلی که پیش تو ره یافت، بازپس نرود
هوا گرفتهٔ عشق از پی هوس نرود

به‌بویِ زُلف تو، دم می‌زنم در این شب تار
وگرنه چون سحرم، بی‌تو یک نفس نرود

چنان به دامِ غمت خو گرفت مرغ دلم
که یاد باغ بهشتش در این قفس نرود

نثار آه سحر می‌کنم سرشک نیاز
که دامن توام ای گل زِ دسترس نرود

دلا بسوز و به‌جان برفروز آتش عشق
کزین چراغ تو دودی به چشم کس نرود

فغان بلبل طبعم به گلشن تو خوش است
که کار دلبری گل ز خار و خَس نرود

دلی که نغمهٔ ناقوس معبد تو شنید
چو کودکان زِ پی بانگ هر جَرَس نرود

بر آستان تو چون سایه سر نَهَم همه عمر
که هر که پیش تو ره یافت، باز پس نرود

تهران، آذر ۱۳۲۸

ترانه

تا تو با منی، زمانه با من است
بخت و کام جاودانه با من است

تو بهار دلکشی و من چو باغ
شور و شوق صد جوانه با من است

یاد دلنشینت ای امید جان
هر کجا روم، روانه با من است

ناز نوشخند صبح اگر تو راست
شور گریهٔ شبانه با من است

برگ عیش و جام و چنگ اگر چه نیست
رقص و مستی و ترانه با من است

گفتمش مراد من، به خنده گفت
لابه از تو و بهانه با من است

گفتمش من آن سمند سرکشم
خنده زد که تازیانه با من است

هر کسش گرفته دامن نیاز
ناز چشمش این میانه با من است

خواب نازت ای پری ز سر پرید
شب خوشت که شب فسانه با من است

تهران، تیر ۱۳۳۳

بهانه

ای عشق همه بهانه از توست
من خامشم این ترانه از توست

آن بانگ بلند صبح‌گاهی
وین زمزمهٔ شبانه از توست

من اندُهِ خویش را ندانم
این گریهٔ بی‌بهانه از توست

ای آتش جان پاکبازان
در خرمن من زبانه از توست

افسون‌شدهٔ تو را زبان نیست
ور هست، همه فسانه از توست

کشتی مرا چه بیم دریا؟
توفان ز تو و کرانه از توست

گر باده دهی، وگرنه، غم نیست
مست از تو، شراب‌خانه از توست

می را چه اثر به پیش چشمت؟
کاین مستی شادمانه از توست

پیش تو چه توسنی کند عقل؟
رام است که تازیانه از توست

من می‌گذرم خموش و گمنام
آوازهٔ جاودانه از توست

چون سایه مرا ز خاک برگیر
کاینجا سر و آستانه از توست

تهران، فروردین ۱۳۳۶

لبِ خاموش

امشب به قصهٔ دل من گوش می‌کنی
فردا مرا چو قصه فراموش می‌کنی

این دُر همیشه در صدف روزگار نیست
می‌گویمت ولی تو کجا گوش می‌کنی

دستم نمی‌رسد که در آغوش گیرمت
ای ماه با که دست در آغوش می‌کنی

در ساغر تو چیست که با جُرعهٔ نخست
هشیار و مست را همه مدهوش می‌کنی

می جوش می‌زند به دل خم بیا ببین
یادی اگر ز خون سیاووش می‌کنی

گر گوش می‌کنی، سخنی خوش بگویمت
بهتر ز گوهری که تو در گوش می‌کنی

جام جهان ز خونِ دلِ عاشقان پُر است
حُرمت نگاه‌دار، اگرش نوش می‌کنی

سایه چو شمع شعله در افکنده‌ای به جمع
زین داستان که با لب خاموش می‌کنی

تهران، خرداد ۱۳۳۸

در کوچه‌سارِ شب

در این سرای بی‌کسی، کسی به در نمی‌زند
به دشت پُرملال ما پرنده پَر نمی‌زند

یکی ز شب گرفتگان، چراغ بر نمی‌کند
کسی به کوچه‌سار شب، درِ سحر نمی‌زند

نشسته‌ام در انتظار این غبار بی‌سحر
دریغ کز شبی چنین سپیده سر نمی‌زند

گُذرگَهی است پُر ستم که اندر او به‌غیر غم
یکی صلای آشنا به رهگذر نمی‌زند

دل خراب من، دگر خراب‌تر نمی‌شود
که خنجر غمت از این خراب‌تر نمی‌زند!

چه چشم پاسخ است از این دریچه‌های بسته‌ات؟
برو که هیچ‌کس ندا به گوش کر نمی‌زند!

نه سایه دارم و نه بر، بیفکنندم و سزاست
اگر نه بر درختِ تر، کسی تبر نمی‌زند

تهران، دی ۱۳۳۷

بعد از نیما

با من بی‌کس تنها شده، یارا تو بمان
همه رفتند از این خانه، خدا را تو بمان

من بی‌برگ خزان دیده، دگر رفتنی‌ام
تو همه بار و بری، تازه بهارا تو بمان

داغ و درد است همه نقش و نگار دلِ من
بنگر این نقش به‌خون شسته، نگارا تو بمان

زین بیابان، گذری نیست سواران را، لیک
دل ما خوش به‌فریبی است، غُبارا تو بمان

هر دم از حلقهٔ عُشّاق، پریشانی رفت
به سرِ زُلف بُتان، سلسله دارا تو بمان

شهریارا! تو بمان بر سرِ این خیل یتیم
پدرا، یارا، اندوه گُسارا تو بمان!

سایه در پای تو چون موج، چه خوش زار گریست
که سر سبز تو خوش باد، کنارا تو بمان

تهران، بهمن ۱۳۳۸

چشمی کنار پنجرهٔ انتظار

ای دل، به کوی او ز که پرسم که یار کو
در باغ پُرشکوفه، که پرسد بهار کو

نقش و نگار کعبه، نه مقصود شوق ماست
نقش بلندتر زده‌ایم، آن نگار کو

جانا، نوای عشق خموشانه خوش‌تر است
آن آشنای ره که بوَد پرده‌دار کو

ماندم در این نشیب و شب آمد، خدای را
آن راهبر کجا شد و آن راهوار کو

ای بس ستم که بر سر ما رفت و کس نگفت
آن پیک ره‌شناسِ حکایت‌گزار کو

چنگی به دل نمی‌زند امشب سرود ما
آن خوش‌ترانه چنگیِ شب‌زنده‌دار کو

ذوق نشاط را می و ساقی بهانه بود
افسوس، آن جوانیِ شادی‌گُسار کو

یک شب، چراغ روی تو روشن شود، ولی
چشمی کنار پنجرهٔ انتظار کو

خون هزار سرو دلاور به خاک ریخت
ای سایه، های‌های لب جویبار کو

تهران، اردیبهشت ۱۳۴۰

گریهٔ شبانه

شب آمد و دل‌تنگم هوای خانه گرفت
دوباره گریهٔ بی‌طاقتم بهانه گرفت

شکیب درد خموشانه‌ام، دوباره شکست
دوباره خرمن خاکسترم زبانه گرفت

نشاط زمزمه زاری شد و به شعر نشست
صدای خنده فغان گشت و در ترانه گرفت

زهی پسند کمان‌دار فتنه کز بُن تیر
نگاه کرد و دو چشم مرا نشانه گرفت

امید عافیتم بود، روزگار نخواست
قرار عیش و امان داشتم، زمانه گرفت

زِهی بخیل ستمگر که هر چه داد به من
به تیغ باز ستاند و به تازیانه گرفت

چو دود بی سر و سامان شدم که برق بلا
به خرمنم زد و آتش در آشیانه گرفت

چه جای گل که درخت کهن زِ ریشه بسوخت
از این سموم نفس‌کُش که در جوانه گرفت

دل‌گرفتهٔ من همچو ابر بارانی
گشایشی مگر از گریهٔ شبانه گرفت

پاریس، شهریور ۱۳۴۰

آینه در آینه

مُژده بده، مُژده بده، یار پسندید مرا
سایهٔ او گشتم و او بُرد به خورشید مرا

جان دل و دیده منم، گریهٔ خندیده منم
یارِ پسندیده منم، یار پسندید مرا

کعبه منم، قبله منم، سوی من آرید نماز
کان صنمِ قبله نما، خم شد و بوسید مرا

پرتو دیدار خوشش، تافته در دیدهٔ من
آینه در آینه شد: دیدمش و دید مرا

آینه خورشید شود پیش رخ روشن او
تابِ نظرخواه و، ببین کاینه تابید مرا

گوهر گُم بوده نگر، تافته بر فرق فلک
گوهریِ خوب نظر آمد و سنجید مرا

نور چو فوّاره زند، بوسه بر این‌باره زند
رشک سلیمان نگر و غیرتِ جمشید مرا

هر سحر از کاخ کرم، چون‌که فرو می‌نگرم
بانگ لک‌الحمد رسد از مَه و ناهید مرا

چون سر زُلفش نکشم، سر زِ هوای رخ او
باش که صد صبح دمد، زین شب امید مرا

پرتو بی پیرهنم، جان رها کرده تنم
تا نشوم سایهٔ خود، باز نبینید مرا

آلماآتا، شهریور ۱۳۵۲

همیشه در میان

نامدگان و رفتگان، از دو کرانهٔ زمان
سوی تو می‌دوند، هان ای تو همیشه در میان

در چمن تو می‌چرد، آهوی دشتِ آسمان
گرد سر تو می‌پرد، باز سپید کهکشان

هر چه به گرد خویشتن می‌نگرم در این چمن
آینهٔ ضمیر من جز تو نمی‌دهد نشان

ای گل بوستان‌سرا، از پسِ پرده‌ها درآ
بوی تو می‌کشد مرا، وقتِ سحر به بوستان

ای که نهان نشسته‌ای، باغ درونِ هسته‌ای
هسته فرو شکسته‌ای، کاین همه باغ شد روان

مست نیاز من شدی، پردهٔ ناز پس‌زدی
از دل خود برآمدی: آمدن تو شد جهان

آه که می‌زند برون از سر و سینه موج خون
من چه کنم که از درون، دست تو می‌کشد کمان

پیش وجودت از عدم، زنده و مُرده را چه غم؟
کز نفس تو دم‌به‌دم، می‌شنویم بوی جان

پیش تو، جامه در برم، نعره زند که بر درم
آمدمت که بنگرم، گریه نمی‌دهد امان

بهار ۱۳۵۵

زندان شب یلدا

چند این شب و خاموشی؟ وقت است که برخیزم
وین آتش خندان را با صبح برانگیزم

گر سوختنم باید، افروختنم باید
ای عشق بزن در من، کز شعله نپرهیزم

صد دشت شقایق، چشم در خون دلم دارد
تا خود به کجا آخر، با خاک در آمیزم

چون کوه نشستم من با تاب و تب پنهان
صد زلزله برخیزد آن‌گاه که برخیزم

برخیزم و بگشایم بند از دلِ پُر آتش
وین سیل گُدازان را از سینه فرو ریزم

چون گریه گلو گیرد، از ابر فرو بارم
چون خشم رخ افروزد، در صاعقه آویزم

ای سایه! سحرخیزان دلواپس خورشیدند
زندان شب یلدا بگشایم و بگریزم

تهران، تیر ۱۳۵۷

حصار

ای عاشقان، ای عاشقان پیمانه‌ها پُرخون کنید
وز خون دل، چون لاله‌ها رخساره‌ها گلگون کنید

آمد یکی آتش‌سوار، بیرون جهید از این حصار
تا بردمد خورشید نو، شب را ز خود بیرون کنید

آن یوسف چون ماه را از چاه غم بیرون کشید
در کلبهٔ احزان چرا این نالهٔ محزون کنید

از چشم ما آیینه‌ای در پیش آن مَه رو نهید
آن فتنهٔ فتانه را بر خویشتن مفتون کنید

دیوانه چون طغیان کند، زنجیر و زندان بشکند
از زُلف لیلی حلقه‌ای در گردن مجنون کنید

دیدم به خواب نیمه‌شب، خورشید و مِه را لب‌به‌لب
تعبیر این خواب عجب، ای صبح خیزان، چون کنید؟

نوری برای دوستان، دودی به چشم دشمنان!
من دل بر آتش می‌نهم، این هیمه را افزون کنید

زین تخت و تاج سرنگون، تا کِیْ رود سیلاب خون؟
این تخت را ویران کنید، این تاج را وارون کنید

چندین که از خُم در سبو، خون در دلِ ما می‌رود
ای شاهدان بزم کین، پیمانه‌ها پُرخون کنید

تهران، خرداد ۱۳۵۷

کهرُبا

من نه خود می‌روم، او مرا می‌کِشد
کاه سرگشته را کهرُبا می‌کِشد

چون گریبان ز چنگش رها می‌کنم
دامنم را به قهر از قفا می‌کشد

دست و پا می‌زنم، می‌رباید سرم
سر رها می‌کنم، دست و پا می‌کشد

گفتم این عشق اگر واگذارد مرا
گفت اگر واگذارم، وفا می‌کشد

گفتم این گوش تو خفته زیر زبان
حرف ناگفته را از خفا می‌کشد

گفت از آن پیش‌تر این مشام نهان
بوی اندیشه را در هوا می‌کشد

لذت نان‌شدن زیر دندان او
گندمم را سوی آسیا می‌کشد

سایهٔ او شدم، چون گریزم از او؟
در پی‌اش می‌روم تا کجا می‌کشد

تهران، تیر ۱۳۶۲

پائیز

شب‌های ملال‌آور پاییز است
هنگام غزل‌های غم‌انگیز است

گویی همه غم‌های جهان، امشب
در زاری این بارش یک‌ریز است

ای مرغ سحر! ناله به‌دل بشکن
هنگامهٔ آواز شباویز است

دور است از این باغ خزان خورده
آن باد فرح‌بخش که گلبیز است

ساقی سبک آن رطل گران پیش آر
کاین عمر گران‌مایه سبک‌خیز است

خاکستر خاموش! مبین ما را
باز آ که هنوز آتش ما تیز است

این دست که در گردن ما کردند
هُشدار که با دشنهٔ خونریز است

برخیز و بزن بر دف رسوایی
فسقی که در این پردهٔ پرهیز است

سهل است که با سایه نیامیزند
ماییم و همین غم که خوش‌آمیز است

تهران، آبان ۱۳۶۲

هنرِ گام زمان

امروز نه آغاز و نه انجام جهان است
ای بس غم و شادی که پس پرده نهان است

گر مرد رهی غم‌مخور از دوری و دیری
دانی که رسیدن، هنرِ گامِ زمان است

تو رهرو دیرینهٔ سر منزل عشقی
بنگر که ز خون تو به هر گام نشان است

آبی که بر آسود، زمینش بخورد زود
دریا شود آن رود که پیوسته روان است

باشد که یکی هم به نشانی بنشیند
بس تیر که در چلّهٔ این کهنه کمان است

از روی تو دل کندنم آموخت زمانه
این دیده از آن روست که خونابه فشان است

دردا و دریغا که در این بازی خونین
بازیچهٔ ایّام دل آدمیان است

دل برگذرِ قافلهٔ لاله و گل داشت
این دشت که پامال سواران خزان است

روزی که بجنبد نفس باد بهاری
بینی که گل و سبزه کران تا به کران است

ای کوه تو فریاد من امروز شنیدی
دردی است در این سینه که همزاد جهان است

از داد و وداد آن‌همه گفتند و نکردند
یا رب چه‌قدر فاصلهٔ دست و زبان است

خون می‌چکد از دیده در این کنج صبوری
این صبر که من می‌کنم افشردن جان است

از راه مرو سایه که آن گوهر مقصود
گنجی است که اندر قدم راهروان است

تهران، آذر ۱۳۶۲

صبر و ظفر

ای مرغ آشیان وفا، خوش خبر بیا
با ارمغان قول و غزل از سفر بیا

پیک امید باش و پیام‌آور بهار
همراه بوی گل چو نسیم سحر بیا

زان خرمن شکفتهٔ جان‌های آتشین
برگیر خوشه‌ای و چو گل شعله‌ور بیا

دوشَت به خواب دیدم و گفتم خوش آمدی
ای خوش‌ترین خوش‌آمده بار دگر بیا

چون شب به سایه‌های پریشان گریختی
چون آفتاب از همه‌سو جلوه‌گر بیا

در خاک و خون تپیدن این پهلوان ببین
سیمرغ را خبر کن و چون زالِ زر بیا

ما هر دو دوستان قدیمیم ای عزیز
این صبر تا نرفته ز کف چون ظفر بیا

بشتاب ناگزیر که دیر است وقت پیر
ای مژده‌بخشِ بخت جوان، زودتر بیا

این روزگار تلخ‌تر از زهر گو برو
یعنی به کام سایه، شبی چون شکر بیا

تهران، بهمن ۱۳۶۳

در اوج آرزو

بگذار تا از این شب دشوار بگذریم
آن‌گه چه مُژده‌ها که به بام سحر بریم

رودِ رَوَنده سینه و سر می‌زند به سنگ
یعنی بیا که ره بگشاییم و بگذریم

لعلی چکیده از دل ما بود و یاوه گشت
خون می‌خوریم باز که بازش بپروریم

ای روشن از جمالِ تو آیینهٔ خیال
بنمای رخ که در نظرت نیز بنگریم

دریاب بال خستهٔ جویندگان که ما
در اوج آرزو به هوای تو می‌پریم

پیمان‌شکن به راه ضلالت سپرده به
ما جز طریق عهد و وفای تو نسپریم

آن روزِ خوش کجاست که از طالع بلند
بر هر کرانه پرتو مهرش بگستریم

بی‌روشنی پدید نیاید بهای دُر
در ظُلمت زمانه که داند چه گوهریم

آن لعل را که خاتم خورشید نقش اوست
دستی به خون دل ببریم و برآوریم

ماییم سایه کز تک این درّهٔ کبود
خورشید را به قلّهٔ زرفام می‌بریم

تهران، خرداد ۱۳۶۶

غریبانه

بگردید، بگردید در این خانه بگردید
در این خانه غریبید، غریبانه بگردید

یکی مرغ چمن بود که جفت دل من بود
جهان لانهٔ او نیست، پی لانه بگردید

یکی ساقی مست است، پس پرده نشسته است
قدح پیش فرستاد که مستانه بگردید

یکی لذت مستی است، نهان زیر لب کیست؟
از این دست بدان دست چو پیمانه بگردید

یکی مرغ غریب است که باغ دل من خورد
به دامش نتوان یافت، پی دانه بگردید

نسیم نَفَس‌دوست به من خورد و چه خوش‌بو است
همین جاست، همین جاست، همه خانه بگردید

نوایی نشنیده است که از خویش رمیده است
به غوغاش مخوانید، خموشانه بگردید

سرشکی که بر آن خاک فشاندیم بن تاک
در این جوش شراب است، به خمخانه بگردید

چه شیرین و چه خوش‌بوست، کجا خواب‌گه اوست؟
پیِ آن گلِ پُر نوش چو پروانه بگردید

بر آن عقل بخندید که عشقش نپسندید
در این حلقهٔ زنجیر چو دیوانه بگردید

در این کنج غم‌آباد نشانش نتوان داد
اگر طالب گنجید، به ویرانه بگردید

کلید در امید، اگر هست شمایید
در این قفل کهن سنگ چو دندانه بگردید

رخ از سایه نهفته است، به افسونِ که خفته است؟
به خوابش نتوان دید، به افسانه بگردید

تن او به تنم خورد، مرا برد، مرا برد
گرم باز نیاورد، به شکرانه بگردید

تهران، تیر ۱۳۶۶

چندین هزار امید بی‌آدم

گفتم که مژده بخش دل خرم است این
مست از درم درآمد و دیدم غم است این

گر چشم باغ، گریهٔ تاریک من ندید
ای گل ز بی‌ستارگی شبنم است این

پروانه بال و پَر زد و در دام خویش خفت
پایان شام پیلهٔ ابریشم است این

باز این چه ابر بود که ما را فرو گرفت
تنها نه من، گرفتگی عالم است این

ای دست برده در دل و دینم چه می‌کنی
جانم بسوختی و هنوزت کم است این

آه از غمت که زخمهٔ بی‌راه می‌زنی
ای چنگیِ زمانه چه زیر و بم است این

یک دم نگاه کن که چه بر باد می‌دهی
چندین هزار امید بنی‌آدم است این

گفتی که شعر سایه دگر رنگ غم گرفت
آری سیاه جامهٔ صد ماتم است این

تهران، دی ۱۳۷۰

هست ای ساقی

شکوه جام جهان‌بین شکست ای ساقی
نماند جز من و چشم تو مست ای ساقی

من شکسته سبو، چاره از کجا جویم
که سنگ فتنه، سرِ خُم شکست ای ساقی

صفای خاطر دردی‌کشان ببین که هنوز
ز دامنت نکشیدند دست ای ساقی

زِ خون دل ما که آب روی تو بود
چه نقش‌ها که به‌دل می‌نشست ای ساقی

در این دو دم مددی کن مگر که برگذریم
به سربلندی از این دِیْر پست ای ساقی

شبی که ساغرت از می پُر است و وقت خوش است
بزن به شادی این غم‌پرست ای ساقی

چه خون که می‌رود این‌جا زِ پای خسته هنوز
مگو که مرد رهی نیست، هست ای ساقی

روا مدار که پیوسته دل‌شکسته بوَد
دلی که سایه به زُلف تو بست ای ساقی

آه سرد

ز سرگذشت چمن، دل به درد می‌آید
ببند پنجره را باد سرد می‌آید

دریغ باغ گل سرخ من که در غم او
همه زمین و زمان، زار و زرد می‌آید

دگر به سوز دلِ عاشقان که خواهد خواند
دلم ز غصّهٔ بلبل به درد می‌آید

نمی‌رود ز دل من صفای صورت عشق
وگر به آینه باران گرد می‌آید

به شاهراه طلب نیست بیم گمراهی
که راه با قدم رهنورد می‌آید

تو مرد باش و مَیَندیش از گرانی درد
همیشه درد به سر وقت مرد می‌آید

چون سایه از خم خورشید می‌کشم میِ لعل
که صبح با قدح لاجورد می‌آید

کلن، مهر ۱۳۷۲

ج ـ مثنوی

بخشی از مثنویِ

بهار غم‌انگیز

بهار آمد، گل و نسرین نیاورد
نسیمی بویِ فروردین نیاورد

پرستو آمد و از گل خبر نیست
چرا گل با پرستو همسفر نیست

چه افتاد این گلستان را، چه افتاد؟
که آیین بهاران رفتش از یاد

چرا می‌نالد ابر برق در چشم
چه می‌گرید چنین زار از سرِ خشم

چرا خون می‌چکد از شاخهٔ گل
چه پیش آمد؟ کجا شد بانگ بلبل؟

چه درد است این؟ چه درد است این؟ چه درد است؟
که در گلزار ما این فتنه کرده است؟

چرا در هر نسیمی بوی خون است؟
چرا زُلف بنفشه سرنگون است؟

چرا سر برده نرگس در گریبان؟
چرا بنشسته قمری چون غریبان؟

چرا پروانگان را پَر شکسته است؟
چرا هر گوشه گردِ غم نشسته است؟

چرا مُطرِب نمی‌خواند سرودی؟
چرا ساقی نمی‌گوید درودی؟

چه آفت راه این هامون گرفته است؟
چه دشت است این‌که خاکش خون گرفته است؟

چرا خورشید فروردین فرو خُفت؟
بهار آمد گل نوروز نشکفت؟

مگر خورشید و گل را کس چه گفته است؟
که این لب بسته و آن رُخ نهفته است؟

مگر دارد بهار نو رسیده؟
دل و جانی چو ما در خون کشیده؟

مگر گلِ نوعروس شوی مرده است؟
که روی از سوگ و غم در پرده بُرده است؟

مگر خورشید را پاس زمین است؟
که از خون شهیدان شرمگین است...

بهارا تلخ منشین، خیز و پیش آی
گره واکن ز ابرو، چهره بگشای

بهارا خیز و زان ابر سبک‌رو
بزن آبی به روی سبزهٔ نو

سرو رویی به سرو و یاسمن بخش
نوایی نو به مرغان چمن بخش

برآر از آستین دست گل‌افشان
گلی بر دامن این سبزه بنشان...

دزاشیب، فروردین ۱۳۳۳

بخشی از مثنویِ

بانگ نی

باز بانگی از نیستان می‌رسد
غم به داد غم‌پرستان می‌رسد

بشنوید این شرح هجران بشنوید
با نی نالنده همدستان شوید

بی‌شما این نای نالان بی‌نواست
این نواها از نفس‌های شماست

آن نفس کآتش برانگیزد ز آب
آن نفس کآتش ازو آمد به تاب

آن نفس کایینه را روشن کند
آن نفس کاین خاک را گلشن کند

آن نفس کو چون وزد بر آسمان
شور برخیزد ز جان قدسیان

آن نفس کز این شب نومیدوار
برگشاید خندهٔ خورشید وار

آن نفس کز وی چراغ آفتاب
برفروزد با هزاران آب و تاب

آن نفس کز شوق شورانگیزِ وی
بردمد از جان نی، صد های و هی...

نی مدد می‌خواهد از ما، ای نفس
هان به فریاد دل تنگش برس

سال‌ها ناگفته ماند این شرح درد
دردمندی خوش نفس سر بر نکرد

عاشقان رفتند از این صحرا خموش
بر نیامد از دل‌تنگی خروش

دردها را سر به سر انباشتند
انتظار سینهٔ ما داشتند

تا نفس داری دلا فریاد کن
بستگان سینه را آزاد کن

چیست دریا؟ چشم پُر اشک زمین
در نگاهش آرزویی ته‌نشین

آرزوی پاگشودن، پَرزدن
برفراز کوهساران سرزدن

چشمه‌بودن، باز جوشیدن به کوه
دم‌زدن با آن بلند باشکوه

خویشتن از خویشتن انگیختن
از درونِ خویش بیرون ریختن

تشنگی نوشیدن از پستان خویش
آب‌دادن تشنه را از جان خویش...

می‌کشد دریا درین سودا خروش
خون دریاییش می‌آید به‌جوش

سینه و سر می‌زند بر صخره‌ها
تا شود از تخته بند تن، رها

گریه را در ابر از آن می‌پرورد
تا پیام او به کوهستان برد

گوید آن‌جا چون رسیدی، هان ببار
سرگذشت ما بگو با کوهسار

کوهسارا! زان بلند دلنشین
چون گیاهی در بُن چاهم ببین

در شب دریایی خویشم اسیر
گر سراپا گریه‌ام بر من مگیر

از صفای چشمه‌ساران یاد کن
زین غم دریاییم آزاد کن

مانده‌ام با صبر دریا پای‌بند
ماهتابا بر سرشک من مخند

از غم مرجان چه می‌داند بهار؟
ارغوانم سنگ شد در انتظار...

بگذر از دریا و راه خویش گیر
شیوهٔ دریا دلان در پیش گیر

نی هوای ناله دارد زارزار
بیش از این نگذارَمَش در انتظار

کو حریفی، همدم و همدردِ نی
تا بنالد جان غم پرورد نِی

نی به خواب خاکی پیش از وجود
از دم گرم تو دارد چشمِ جود

هم از آن دم کز دل نیزار رُست
در تمنّای لب و دندان توست

در هوایت می‌سپارد سر به باد!
ای سر عشّاق بر بادِ تو باد!

بندبندش تشنهٔ آن تیغ تیز
تا نهد سر بی‌دریغ و بی‌ستیز

جان مهجورش نسیم باغ توست
در دل تنگش هوای داغ توست

تا نسیم روح‌بخشت کی وزد
شکّر یاد لبت را می‌مزد

در دلش می‌جوشد از عهد ازل
هر نفس هفتاد دیوان غزل

ای خوشا دم با دمت آمیختن!
آن لب شیرین و شور انگیختن!...

آن شکر لب همچو نایم برگرفت
هان بنال ای دل که آتش در گرفت

وه که این آتش عجب خوش می‌زند
آتشی کآتش در آتش می‌زند

من همان نایم که گر خوش بشنوی
شرح دردم با تو گوید مثنوی

با لب دمساز خود جفت آمدم
گفتنی بشنو که در گفت آمدم

من همان جامم که گفت آن غم‌گُسار
با دل خونین، لب خندان بیار

من خَمُش کردم خروش چنگ را
گر چه صد زخم است این دلتنگ را

من همان عشقم که در فرهاد بود
او نمی‌دانست و خود را می‌ستود

من همی کندم، نه تیشه، کوه را
عشق شیرین می‌کند اندوه را

در رُخ لیلی نمودم خویش را
سوختم مجنون خام‌اندیش را

می‌گرستم در دلش با درد دوست
او گمان می‌کرد اشک چشم اوست

گر جهان از عشق سرگشته است و مست
جان مستِ عشق بر من عاشق است...

ناز این جا می‌نهد روی نیاز
گر دلی داری، بیا این‌جا بباز...

یادگار خونِ سرو

دلا دیدی که خورشید از شب سرد
چو آتش سر زِ خاکستر برآورد

زمین و آسمان گلرنگ و گلگون
جهان دشت شقایق گشت ازین خون

نگر تا این شب خونین سحر کرد
چه خنجرها که از دل‌ها گذر کرد

زِ هر خونِ دلی سروی قد افراشت
زِ هر سروی، تذروی نغمه برداشت

صدای خون در آواز تذرو است
دلا این یادگار خونِ سرو است

تهران، ۱۹ آبان ۱۳۵۸

بخشی از مثنویِ

سماع سوختن

عشق شادی است، عشق آزادی است
عشق آغاز آدمیزادی است

عشق آتش به سینه داشتن است
دمِ همّت بر او گماشتن است

عشق شوری زِ خود فزاینده است
زایش کهکشان زاینده است

تپش نبض باغ در دانه است
در شب پیله رقص پروانه است

جنبشی در نهفتِ پردهٔ جان
در بُن جان زندگی پنهان

زندگی چیست؟ عشق ورزیدن
زندگی را به عشق بخشیدن

زنده است آن‌که عشق می‌ورزد
دل و جانش به عشق می‌ارزد

آدمیزاده را چراغی گیر
روشنایی پرستِ شعله‌پذیر

خویشتن سوزی انجمن افروز
شب‌نشینی هم‌آشیانهٔ روز

آتشِ این چراغ سحرآمیز
عشق آتش‌نشین آتش‌خیز

آدمی بی‌زُلال این آتش
مُشت خاکی است پُرکدورت و غَش

تنگ و تاری اسیر آب و گل است
صنمی سنگ‌چشم و سنگ‌دل است...

برگ، چندان‌که نور می‌گیرد
بازپس می‌دهد چو می‌میرد

وامدار است شاخ آتش‌جو
وام خورشید می‌گذارد او

شاخه در کار خرقه‌دوختن است
در خیالش سماع سوختن است

در دل دانه بزم یاران است
چون شب قدر، نورباران است

عطر و رنگ و نگار گرد هَمَند
تا سپیده‌دمان زِ گل بدمند

چهره‌پَرداز گل زِ رنگ و نگار
نقش خورشید می‌برد در کار

گل جواب سلام خورشید است
دوست در روی دوست خندیده است...

نرم و نازک از آن نفس که گیاه
سر برآرد زِ خاک سرد و سیاه

چشم سبزش به‌سوی خورشید است
پیش از آنش به خواب می‌دیده است

دم آهی که در دلش خفته است
یالِ خورشید را برآشفته است

دل خورشید نیز مایل اوست
زان که این دانه، پارهٔ دلِ اوست

دانه از آن‌زمان که در خاک است
با دلش آفتاب ادراک است

سرگذشت درخت می‌داند
رقم سرنوشت می‌خواهد

گرچه با رقص و ناز در چمن است
سرنوشت درخت سوختن است...

آن درخت کهن منم که زمان
بر سرم راند بس بهار و خزان

دست و دامن تهی و پا در بند
سر کشیدم به آسمان بلند

شبم از بی‌ستارگی: شب گور
در دلم گرمی ستارهٔ دور

آذرخشم گهی نشانه گرفت
گه تگرگم به تازیانه گرفت

بر سرم آشیانه بست کلاغ
آسمان تیره گشت چون پرِ زاغ

مرغ شب‌خوان که با دلم می‌خواند
رفت و این آشیانه خالی ماند

آهوان گم شدند در شب دشت
آه از آن رفتگان بی‌برگشت...

اگر نه گل دادم و برآوردم
بر سری چند سایه گستردم

دست هیزم‌شکن فرود آمد
در دل هیمه بوی دود آمد

کندهٔ پیر آتش اندیشم
آرزومند آتش خویشم

تهران، دی ۱۳۵۸

د ـ قطعه

بانگ دریا

سینه باید گشاده چون دریا
تا کند نغمه‌ای چون دریا ساز

نفسی طاقت آزموده چو موج
که رود صد ره و برآید باز

تن توفان‌کشِ شکیبنده
که نفرساید از نشیب و فراز

بانگ دریادلان چنین خیزد
کار هر سینه نیست این آواز...

انزلی، مرداد ۱۳۴۲

شکست

آسمان زیر بال اوج تو بود،
چون شد ای دل که خاکسارشدی
سر به خورشید داشتی و، دریغ
زیر پای ستم غبارشدی!

ترسم ای دلنشین دیرینه
سرگذشت تو هم زِ یاد رود!
آرزومند را غم جان نیست
آه، اگر آرزو به باد رود!

تهران، دی ۱۳۳۲

هـ ـرُباعی

هنوز

هر چند که گرد من برانگیخته‌ای
باران بلا بر سر من ریخته‌ای

چون اشک مرو ز پیش چشمم که هنوز
چون ناله به دامان دل آویخته‌ای

تهران، اردیبهشت ۱۳۲۹

درس وفا

ای آتش افسردهٔ افروختنی!
ای گنج هدرگشتهٔ اندوختنی

ما عشق و وفا را زِ تو آموخته‌ایم
ای زندگی و مرگ تو آموختنی

تهران، ۱۷ مهر ۱۳۳۳

آن عشق

آن عشق که دیده گریه آموخت از او
دل در غم او نشست و جان سوخت از او

امروز نگاه کن که جان و دلِ من
جز یادی و حسرتی چه اندوخت از او

تهران، آذر ۱۳۵۴

شماره

افتاده ز بام، خاک درگه شده‌ام
چون سایهٔ نیمروز کوته شده‌ام

روزی شوهر، پدر، برادر بودم
امروز همین شمارهٔ ده شده‌ام

تهران، اردیبهشت ۱۳۶۲

زندان

پیرانه سرم رنج و غم زندان است
آه از غم پیری که دو صد چندان است

من برخیِ آن پیر خردمند که گفت:
دنیا همه زندان خردمندان است

تهران، خرداد ۱۳۶۲

آرزو

ای دیده تو را به روی او خواهم داد
از گریهٔ شوقت آبرو خواهم داد

می‌خند چو آیینه که در حجلهٔ بخت
دست تو به دست آرزو خواهم داد

تهران، آبان ۱۳۶۵

و ـ دو بیتی

بی‌دل

شکفتی چون گل و پژمردی از من
خزانم دیدی و آزردی از من

بد آوردی، وگرنه با چنین ناز
اگر دل داشتم، می‌بردی از من

تهران، اسفند ۱۳۲۷

جدایی

چو نی می‌نالم از داغ جدایی
دریغا ای نسیم آشنایی

چنان گشتم غُبارآلود غُربت
که نشناسم که خود بودم کجایی

تهران، پائیز ۱۳۲۷

وصل

دلم گر قصّه گوید، اینک آن گوش
لبم گو بوسه خواهد، این لب نوش

اگر شب زنده دارم، این سر زُلف
چو خوابم در رُباید، اینک آغوش

تهران، پائیز ۱۳۲۷

سنگ

سحرگه در چمن خوش‌رنگ شد گل
نگاهش کردم و دلتنگ شد گل

به دل گفتم که ناز است این، مَیَندیش
چو دستی پیش بردم، سنگ شد گل

تهران، پاییز ۱۳۳۲

گلِ زرد

گل زرد و گل زرد و گل زرد
بیا با هم بنالیم از سرِ درد
عنان تا در کف نامردمان است
ستم با مرد خواهد کرد نامرد!

انزلی، فروردین ۱۳۵۲

دل تنگم

من آن ابرم که می‌خواهد ببارد
دل تنگم هوای گریه دارد

دل تنگم غریب این در و دشت
نمی‌داند کجا سر می‌گذارد...

تهران، ۱۳ اسفند ۱۳۵۸

کتاب‌شناسی مراجع و مآخذ

الف ـ دفترهای شعر سایه

۱. **نخستین نغمه‌ها**، با مقدمهٔ مهدی حمیدی شیرازی (و) *عبدالعلی طاعتی*، طاعتی، رشت، ۱۳۲۵.
۲. **سراب**، صفی‌علی‌شاه، ۱۳۳۰.
۳. **سیاه مشق یک**، با مقدمهٔ مرتضی کیوان (و) سید محمد حسین شهریار، امیرکبیر، ۱۳۳۲.
۴. **شبگیر**، زوّار، ۱۳۳۲ [چ ۳، توس، ۱۳۶۴].
۵. **زمین**، نیل، ۱۳۳۴.
۶. ***چند برگ از یلدا***، تهران، ۱۳۴۴.
۷. **سیاه مشق دو**، زمان، ۱۳۵۲ [چ ۳، ۱۳۵۷].
۸. ***تا صبح شب یلدا*** (همراه دو کاست با صدای شاعر)، تهران، ۱۳۶۰.
۹. **یادگار خون سرو**، توس، ۱۳۶۰ [چ ۲، ۱۳۶۴].
۱۰. **سیاه مشق سه**، توس، ۱۳۶۴.
۱۱. ***آینه در آینه (برگزیدهٔ شعر)***، به انتخاب محمدرضا شفیعی کدکنی، چشمه، ۱۳۶۹ [چ ۵، ۱۳۷۴].
۱۲. **سیاه مشق چهار**، زنده رود، ۱۳۷۱.

ب ـ تألیف‌ها و گفتارها و گفت‌وگوهای سایه

۱۳. در پاسخ نظرخواهی راجع به ***شعر معاصر فارسی***، سخن، دورهٔ ۴، ش ۱۲، آذر ۱۳۳۲.

۱۴. ***شعر نو یا کهنه*** [گفت‌وگو]، کاویان، سال ۵، ش ۳۴، ۱۰ خرداد ۱۳۳۴.

۱۵. مقدمه‌ای بر کتاب: ***خون سیاووش*** (همراه با منظومهٔ ***آرش کمانگیر***)، *سیاوش کسرایی*، امیرکبیر، ۱۳۴۱.

۱۶. ***نکته‌ای چند دربارهٔ شعر*** [از یک سخنرانی]، پیام نوین، دورهٔ ۸، ش ۷. دی ۱۳۴۵.

۱۷. ***یادنامه*** (ترجمهٔ شعر تومانیان، شاعر ارمنی)، به‌همراه خاننس (و) نادرپور (و) ر. بن، تهران، ۱۳۴۸.

۱۸. ***حافظ***، به سعی *سایه*، چشم و چراغ (و) توس، ۱۳۷۳ [چ ۴، کارنامه، ۱۳۷۶].

۱۹. ***حدیث نفس*** (گپ بیژن اسدی‌پور با سایه)، دفتر هنر، سال ۳، ش ۵، اسفند ۱۳۷۴.

۲۰. ***نامه*** به بیژن اسدی‌پور، دفتر هنر، سال ۳، ش ۵، اسفند ۱۳۷۴.

ج ـ آثار دیگران [دربارهٔ سایه؛ نیز آن‌چه در نگارشِ این اثر، مورد استفاده قرار گرفته است]

۲۱. آبرامز، ام . اچ:
M . H . Abrams : *A Glossary of Literary Terms*, Holt, Rinehart and Winston, 1971 [Reprinted in Iran].

۲۲. آریان‌پور، امیرحسین: ***اجمالی از جامعه‌شناسی هنر***، انجمن کتاب دانشجویان دانشکده هنرهای زیبا، چ ۳، ۱۳۵۷.

۲۳. آزاد، م: ***گفت‌وگو***، *آدینه*، ش ۹۰ـ۹۱، نوروز ۱۳۷۳.

۲۴. آزاد، م: ***یادی از نیما***، *آرش*، ش ۷، ۱۳۴۲.

۲۵. آشوری، داریوش: ***شعر و اندیشه***، مرکز، ۱۳۷۳.

۲۶. اخوان ثالث، مهدی: ***دربارهٔ زمین***، دفتر هنر، سال ۳، ش ۵، اسفند ۱۳۷۴ [نیز ← ***مقالات اخوان***/ ۱۳۴۹؛ ***حریم سایه‌های سبز***/ ۱۳۷۳].

۲۷. اخوان ثالث، مهدی: ***عطا و لقای نیما یوشیج***، دماوند، ۱۳۶۱.

۲۸. اسلامی نُدوشن، محمدعلی: ***جام جهان‌بین***، جامی، چ ۵، ۱۳۷۰.

۲۹. اسلامی نُدوشن، محمدعلی: ***روزها***، ج ۲، یزدان، ۱۳۶۹.

۳۰. اسلامی نُدوشن، محمدعلی: ***روزها***، ج ۳، یزدان، ۱۳۷۶.

۳۱. اسلامی نُدوشن، محمدعلی: ***گفته‌ها و ناگفته‌ها***، یزدان، ۱۳۷۵.

۳۲. اسلامی نُدوشن، محمدعلی: ***یک نگاه اجمالی بر حافظ به سعی سایه***، هستی، سال ۲، ش ۵، بهار ۱۳۷۳.

۳۳. اشتاینر، جورج: ***روش انتقاد ادبی***، ترجمهٔ عبدالحسین آل رسول، *انتقاد کتاب*، ش ۱۲، ضمیمهٔ کتاب واهمه‌های بی‌نام و نشان.

۳۴. افشار، ایرج: *آینده*، سال ۱۷، ش ۹-۱۲، آذر ـ اسفند ۱۳۷۰.

۳۵. الهی، صدرالدین: ***در بگشایید***، دفتر هنر، ویژهٔ سایه.

۳۶. الیوت، تی . اس: ***برگزیدهٔ آثار در قلمرو نقد ادبی***، ترجمه و تألیف سید محمد *دامادی*، علمی، ۱۳۷۵.

۳۷. امامی، کریم: ***حافظ به سعی سایه و مطالبی دیگر***، *کلک*، ش ۵۵-۵۶، مهر ـ آبان ۱۳۷۳.

۳۸. ایگلتون، ت:

T . Eagleton, *Marxism and Literary* Criticism, Methuen & Co, London, 1970.

۳۹. ایندیشه، همایون: ***سایه در دبیرستان تمدن***، دفتر هنر، ویژهٔ سایه.

۴۰. بارت، رولان: ***نقد تفسیری***، ترجمهٔ محمدتقی غیاثی، بزرگمهر، چ ۲، ۱۳۶۸.

۴۱. باستانی پاریزی، محمدابراهیم: ***هشت‌الهفت***، نوین، ۱۳۶۳.

۴۲. بدوی، مصطفی: ***گزیده‌ای از شعر عربی معاصر***، ترجمهٔ غلامحسین یوسفی (و) یوسف بکّار، اسپرک، ۱۳۶۹.

۴۳. براهنی، رضا: ***طلا در مس***، زمان، چ ۲، ۱۳۴۷.

۴۴. بردیایف، نیکلای: ***منابع کمونیسم روسی و مفهوم آن***، ترجمهٔ *عنایت‌الله رضا*، ایران‌زمین، ۱۳۶۰.

۴۵. به آذین، م. ا: ***از هر دری (زندگی‌نامهٔ سیاسی ـ اجتماعی)***، ۲ ج، جامی، ۱۳۷۰-۱۳۷۲.

۴۶. بهار، محمدتقی: ***دیوان بهار***، ۲ ج، به کوشش *مهرداد بهار*، توس، چ ۵، ۱۳۶۸.

۴۷. بهبهانی، سیمین: ***چهل سال؟ نه خیلی بیشتر***، دفتر هنر، ویژهٔ سایه.

۴۸. پرین، ال:

L . Perrine : *Poetry ; The Elements of Poetry* [Literature/2], Southern Methodist University [Reprinted in Iran].

۴۹. تاگور، رابین درانات: ***ماه نو (و) مرغان آواره***، ترجمهٔ ع.پاشایی، روایت، ۱۳۷۴.

۵۰. تولستوی، لئون: ***هنر چیست***، ترجمهٔ کاوه دهگان، امیرکبیر، چ ۶، ۱۳۵۶.

۵۱. تیژم، ف . و : ***رمانتیسم در فرانسه***، ترجمهٔ غلامعلی سیّار، بزرگمهر، ۱۳۷۰.

۵۲. جزنی، حشمت: ***طرح کوتاه سایه***، دفتر هنر، ویژه سایه.

۵۳. جمال‌پور، بهرام: ***انسان و هستی***، هما، ۱۳۷۱.

۵۴. امری، جورج : ***جورج لوکاچ***، ترجمهٔ عزّت‌الله فولادوند، سمر (و) ویراسته، [نسل قلم/ ۲]، ۱۳۷۲.

۵۵. حقوقی، محمد: ***ادبیات معاصر ایران***، آموزش و پرورش، ۱۳۵۶.

۵۶. حقوقی، محمد: ***شعر نو از آغاز تا امروز***، ۲ ج، روایت، ۱۳۷۱.

۵۷. حقوقی، محمد: ***شعر و شاعران***، نگاه، ۱۳۶۸.

۵۸. حکیمی، محمدرضا: ***ادبیات و تعهّد در اسلام***، دفتر نشر فرهنگ اسلامی، چ ۸، ۱۳۶۸.

۵۹. دریابندری، نجف: ***دربارهٔ مرتضی کیوان***، *دنیای سخن*، مهر ـ آبان ۱۳۷۴.

۶۰. دست‌غیب، عبدالعلی: ***سایه روشن شعر نوی پارسی***، فرهنگ، ۱۳۴۸.

۶۱. دست‌غیب، عبدالعلی: ***گرایش‌های متضاد در ادبیات معاصر ایران***، خنیا، ۱۳۷۱.

۶۲. دست‌غیب، عبدالعلی: ***نقد آثار شاملو***، آروین، چ ۵، ۱۳۷۳.

۶۳. دوست‌خواه، جلیل: ***در برزخ سنّت و نوآوری***، دفتر هنر، ویژهٔ سایه.

۶۴. دومونبین، گ: ***مقدمه الشعر و الشعرای ابن قتیبه***، ترجمهٔ آ. آذرنوش، امیرکبیر، ۱۳۶۳.

۶۵. رستم‌پور، سالومه: ***تأثیر واژهٔ امید در اشعار سایه***، دفتر هنر، ویژه سایه.

۶۶. رُؤیایی، یدالله: ***از سکوی سرخ (مسایل شعر)***، به اهتمام حبیب‌الله رُؤیایی، مروارید، ۱۳۵۷.

۶۷. ریلکه، راینرماریا: ***چند نامه به شاعری جوان (و یک داستان و چند شعر)***، ترجمهٔ پرویز ناتل خانلری، سایه، چ ۳، ۱۳۵۳.

۶۸. زرّین‌کوب، حمید: ***چشم‌اندازی از شعر نو***، توس، ۱۳۵۸.

۶۹. ژید، آندره:

A.Gide : *Madeleine*, translated by Justin O'Brien, Bantam Books, New York, 1968.

۷۰. ژید، آندره: ***مایده‌های زمینی (و) مایده‌های تازه***، ترجمهٔ حسن هنرمندی، زوّار، چ ۴، ۱۳۵۷.

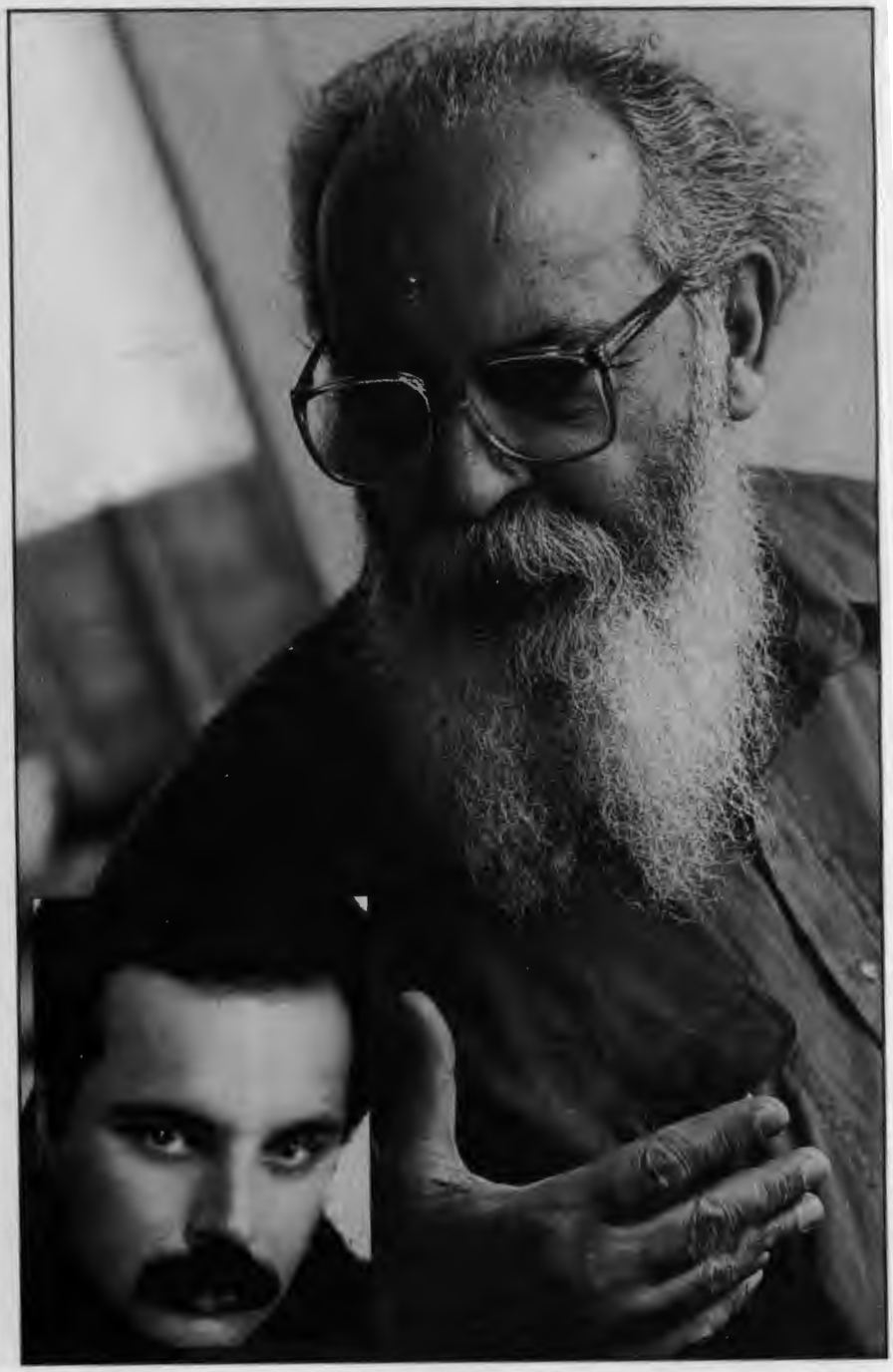
۷۱. سپانلو، محمدعلی: ***خاطراتی از فصل اول کانون نویسندگان (۱۳۴۶-۱۳۴۹)***، *کلک*، سال اول، ش ۴، تیر ۱۳۶۹.

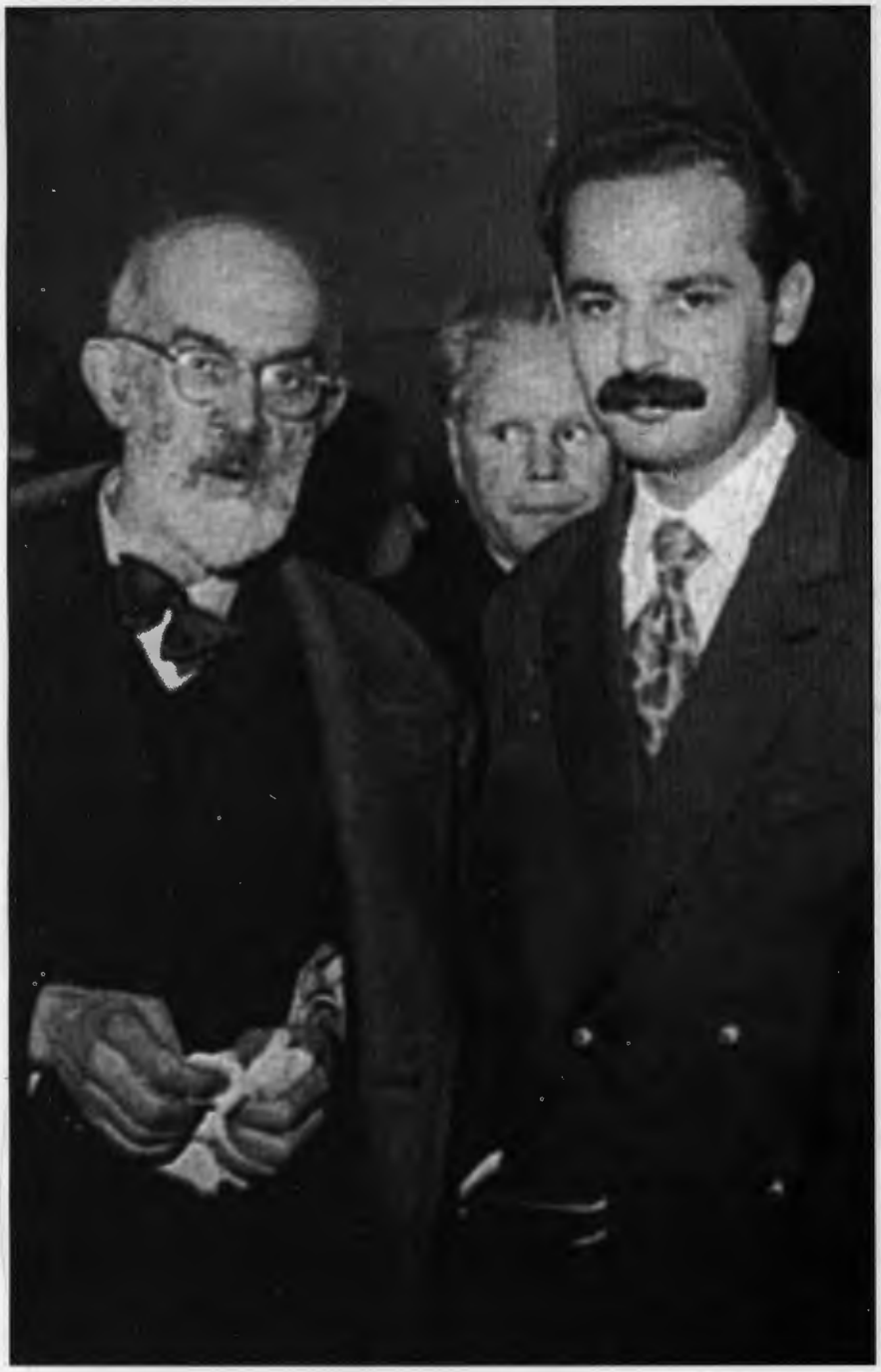
۷۲. سپهری، سهراب: ***دربارهٔ زمین***، نهیب آزادی، ۱۹ مهر ۱۳۴۰.
۷۳. سروا، ا. ف: ***سی و یک دیوان در یک دیوان***، چیستا، سال ۱۲، ش ۹-۸، اردیبهشت - خرداد ۱۳۷۴.
۷۴. سیدحسینی، رضا: ***مکتب‌های ادبی***، ۲ ج، زمان، چ ۷، ۱۳۵۸.
۷۵. شاملو، احمد: ***قطعنامه***، مروارید، چ ۴، ۱۳۶۴.
۷۶. شفیعی کدکنی، محمدرضا: ***آیینه‌ای برای صداها (هفت دفتر شعر)***، سخن، ۱۳۷۶.
۷۷. شفیعی کدکنی، محمدرضا: ***ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت***، توس، ۱۳۵۹.
۷۸. شفیعی کدکنی، محمدرضا: ***موسیقی شعر***، آگاه، چ ۳، ۱۳۷۰.
۷۹. شهریار، سیدمحمدحسین: ***چهارنامه به سایه***، دفتر هنر، ویژهٔ سایه.
۸۰. شهریار، سیدمحمدحسین: ***کلیات دیوان شهریار***، ۲ ج، معرفت (و) سعدی، ۱۳۴۹.
۸۱. طباطبایی، میراحمد: ***[بررسی] گیلان در قلمرو شعر و ادب***، *آینده*، سال ۱۳، ش ۱-۳، فروردین - خرداد ۱۳۶۶.
۸۲. عابدی، کامیار: ***لحظه‌هایی در روشنی باران‌ها (زندگی و شعر م. سرشک)***، *فصل‌نامهٔ کرمان*، سال ۵، ش ۱۷-۱۸، پاییز - زمستان ۱۳۷۴.
۸۳. عبداللّهی، مهناز: ***سال‌شمارِ هوشنگ ابتهاج***، دفتر هنر، ویژهٔ سایه.
۸۴. عظیمی، محمد: ***از پنجره‌های زندگانی (برگزیدهٔ غزل امروز ایران)***، آگاه، ۱۳۶۹.
۸۵. علوی، بزرگ: ***[دربارهٔ شعر سایه]***، ترجمهٔ محمود گودرزی، دفتر هنر، ویژهٔ سایه.

۸۶. فخرایی، ابراهیم: ***گیلان در قلمرو شعر و ادب***، جاویدان، ۱۳۵۶.
۸۷. فرخ‌زاد، فروغ: ***تولدی دیگر***، مروارید، چ ۱۵، ۱۳۶۸.
۸۸. فرخ‌زاد، فروغ: ***گفت‌وگو*** [با سیروس طاهباز/ غلامحسین ساعدی]، دفترهای زمانه [آرش ۱-۱۳]، چ ۳، ۱۳۵۵.
۸۹. کاخی، مرتضی: ***روشن‌تر از خاموشی (برگزیدهٔ شعر امروز ایران)***، آگاه، ۱۳۶۸.
۹۰. کریم‌زاده، محمد: ***رنگ صدای سایه (نگاهی به شعر کاروان)***، دفتر هنر، ویژه سایه.
۹۱. کوثر، فرشته: ***از تو می‌پرسم سایه***، دفتر هنر، ویژه سایه.
۹۲. کوهدامنی، بی‌رنگ: ***سایه و قلمرو زبان فارسی***، دفتر هنر، ویژهٔ سایه.
۹۳. گروسمان، لئونید: ***زندگی و آثار داستایفسکی***، ترجمهٔ سیروس سهامی، نیکا، مشهد، ۱۳۷۰.
۹۴. گریس، وی، جی: ***ادبیات و بازتاب آن***، ترجمهٔ بهروز عزب دفتری، نیما، تبریز، ۱۳۶۷.
۹۵. لنگرودی، شمس: ***تاریخ تحلیلی شعر نو (از مشروطه تا کودتا)***، ج ۱، مرکز، ۱۳۷۰.
۹۶. لنگرودی، شمس: ***نگاهی به سراب***، دفتر هنر، ویژهٔ سایه.
۹۷. لوکاچ، گیورک: ***پژوهشی در رئالیسم اروپایی***، ترجمهٔ اکبر افسری، علمی و فرهنگی، ۱۳۷۳.
۹۸. لوناچارسکی، آناتولی: ***دربارهٔ ادبیات***، ترجمهٔ ع. نوریان، شباهنگ، ۱۳۵۶.
۹۹. مان، توماس: ***تونیو کروگر***، ترجمهٔ رضا سیدحسینی، با مقدمه و مؤخّرهٔ محمود تفضّلی (و) حسن نکو روح، نیما، اصفهان، ۱۳۶۸.

۱۰۰. ماهیار نوّابی، یحیی:
A Bibliography of Iran, Vol. II, Iranian Culture Foundation, Tehran, 1971.
[توضیح: در صص ۴۴۵-۴۴۶ این اثر از ترجمه‌های روسی اشعار ه.ا.سایه خبر داده شده. مهم‌ترین کاری که در این زمینه انجام پذیرفته، ترجمهٔ ۳۳ شعر و غزل سایه است. ویراستار مسؤول: د. س.کمیساروف، و گردآورندگان: جهانگیر درّی (و) و. کلیاشتورینا؛ که در سال ۱۹۶۱میلادی در مسکو نشر یافته است.]
۱۰۱. مجابی، جواد: ***شعر نه شاعر***، دفتر هنر، ویژهٔ سایه.
۱۰۲. مسکوب، شاهرخ: ***چند گفتار در فرهنگ ایران***، زنده‌رود، ۱۳۷۱.
۱۰۳. مُشیری، فریدون: [***دربارهٔ***] ***یک طبع‌آزمایی***، دفتر هنر، ویژهٔ سایه.
۱۰۴. مقصدی، رضا: ***با سایه***، دفتر هنر، ویژهٔ سایه.
۱۰۵. منزوی، حسین: ***خطّ طولانی دیدار با سایه***، دفتر هنر، ویژهٔ سایه.
۱۰۶. منزوی، حسین: ***شاعر شیدایی و شیوایی (این ترک پارسی‌گو: تحلیل و بررسی شعر شهریار)***، برگ، ۱۳۷۲.
۱۰۷. میرفخرایی، مجدالدین (گلچین گیلانی): ***نهفته***، نشر زیراکسی محدود در تهران، به کوشش عبدالرحمان صدریّه، ۱۳۷۲.
۱۰۸. ناتل خانلری، پرویز: [***دربارهٔ شبگیر***]، سخن، سال ۴، ش ۱۱، آبان ۱۳۳۲.
۱۰۹. نادرپور، نادر: ***سایه روشن‌های شعر سایه***، دفتر هنر، ویژهٔ سایه.
۱۱۰. نادرپور، نادر: ***هنرمندی خلّاق؛ مقلّدی استاد***، دفتر هنر، ویژهٔ سایه.
۱۱۱. نوری علاء، اسماعیل: ***تئوری شعر (از موج نو تا شعر عشق)***، غزال، لندن، ۱۳۷۳.
۱۱۲. نوری علاء، اسماعیل: ***صدف خالی یک تنهایی***، دفتر هنر، ویژهٔ سایه.

۱۱۳. نوری علاء، اسماعیل: ***صُوَر و اسباب در شعر امروز ایران***، بامداد، ۱۳۴۸.
۱۱۴. نیک‌اندیش، بیوک: ***شهریار و سایه‌اش***، دفتر هنر، ویژهٔ سایه.
۱۱۵. وارن، آر، پی (و) ارسکین، ای:
R . P . Warren [and] A . Erskin : *Six Centuries of Great Poetry*, Dell Publishing Co, New York, 1960.
۱۱۶. واقدی، اصغر: ***سایه‌ها و خاطره‌ها***، دفتر هنر، ویژهٔ سایه.
۱۱۷. هنرمندی، حسن: ***بنیاد شعر نو در فرانسه و پیوند آن با شعرفارسی***، زوّار، ۱۳۵۰.
۱۱۸. هوف، گراهام: ***گفتاری دربارهٔ نقد***، ترجمهٔ نسرین پروینی، امیرکبیر، ۱۳۶۵.
۱۱۹. یزدانی، کهتر: ***شعر امید و اندیشهٔ سایه***، آدینه، ش ۱۰۲، تیر ۱۳۷۴.
۱۲۰. یوسف، سعید: ***اندر قضیهٔ چمدان سایه***، دفتر هنر، ویژهٔ سایه.
۱۲۱. یوسفی، غلامحسین: ***سنگی زیر آب (دربارهٔ شعر مرجان)***، دفتر هنر، ویژهٔ سایه [نیز ← ***چشمهٔ روشن***/ ۱۳۶۹].
۱۲۲. یوشیج، نیما: ***برگزیدهٔ آثار نثر (به انضمام یادداشت‌های روزانه)***، به کوشش سیروس طاهباز، بزرگمهر، ۱۳۶۹.
۱۲۳. یوشیج، نیما: ***دربارهٔ شعر و شاعری***، به کوشش سیروس طاهباز، دفترهای زمانه، ۱۳۶۸.
۱۲۴. ***بازتاب کار و طبیعت در هنر (گفتارهایی در زیبایی‌شناسی و هنر)***، ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی، ساوالان، تبریز، ۱۳۵۷.
۱۲۵. ***دربارهٔ زمین***، پیک *جوانان*، دورهٔ ۸، ش ۷، نیمهٔ دوم ۱۳۵۶.





سعید نفیسی و «سایه»

احمد شاملو و «سایه»، کرج ـ ۱۳ فروردین ۱۳۳۱

اسماعیل شاهرودی و «سایه»
تهران ۱۳۳۲

از چپ: احمد شاملو، «سایه»، جلال مقدم

از چپ: عزت راستکار، احمد شاملو، نیما، سیاوش کسرایی، «سایه»

از چپ: مرتضی کیوان، احمدشاملو، نیما، سیاوش کسرایی، «سایه»

«سایه» مسکو
آبان ماه ۱۳۴۴

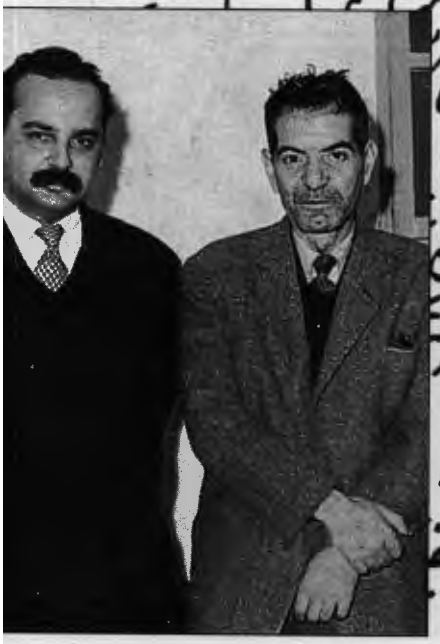
صادق چوبک، «سایه»، رعدی آذرخشی، جهانگیر دُرّی

از راست: ... «سایه»، رعدی آذرخشی، ...، ...، صادق چوبک، جهانگیر دُری
آلما آتا (قزاقستان) کنفرانس نویسندگان آسیا و آفریقا ۱۹۷۳

تبریز
۴۷/۹/۲۵

سایه جان عزیزم قربانت گردم

جان منی، چه فایده در برنه نیست تاج منی به سود کز برسرنه نیست
نگین دهد ز آینه‌ات میکنم قیاس آهی نمیکشم که گلدر نه نیست
بیقدر، با بیا منی از دست میرود ترسم که خشم نندم و دیگر نه نیست
دارم همیشه گوهر ایمانت آرزو ما



۸۸

باری وقت و بیوقت دلم برایت خیلی
که بتوانم نامه‌ام بنویسم با وجودی در
نه آسوده‌ام نه فکرم بعد از سفر شیراز
سبک بخصوص حافظ را دنبال کنم و بخص

۴۲/۴/۲۶

سایه جانم فدمت گلم

با تقدیم سلام و بوسه‌های فراوان خدمت شما :

ستم کردی که نیامدی باز از لطف زیارتی چند روزی غم دنیا را
فراموش کردم فقط بخاطر نبودن شما بود سعی کنید شما با بچه‌ها
دیگر از خودتان چند روزی تشریف بیاورید دیداری تازه کنیم
برای من آمدن تهران با این ساعات کمی زحمت ضعیف و مریض
[illegible] بودن و پا [illegible] دیدار شما را [illegible]
[illegible] مخصوص همین زیارت شما تهران دلخوشی است
[illegible] تنها نشنید زندگی کنند
[illegible] نمیخوابم
[illegible] و تنها بتوان چشم آدم را بست
[illegible] حضور خانم و دو فرزندان عزیز و حضرات کسراوی و مادرشان
[illegible] منتظر زیارتتان هستم

فدایت شهریار

شفیعی کدکنی، شهریار، «سایه»

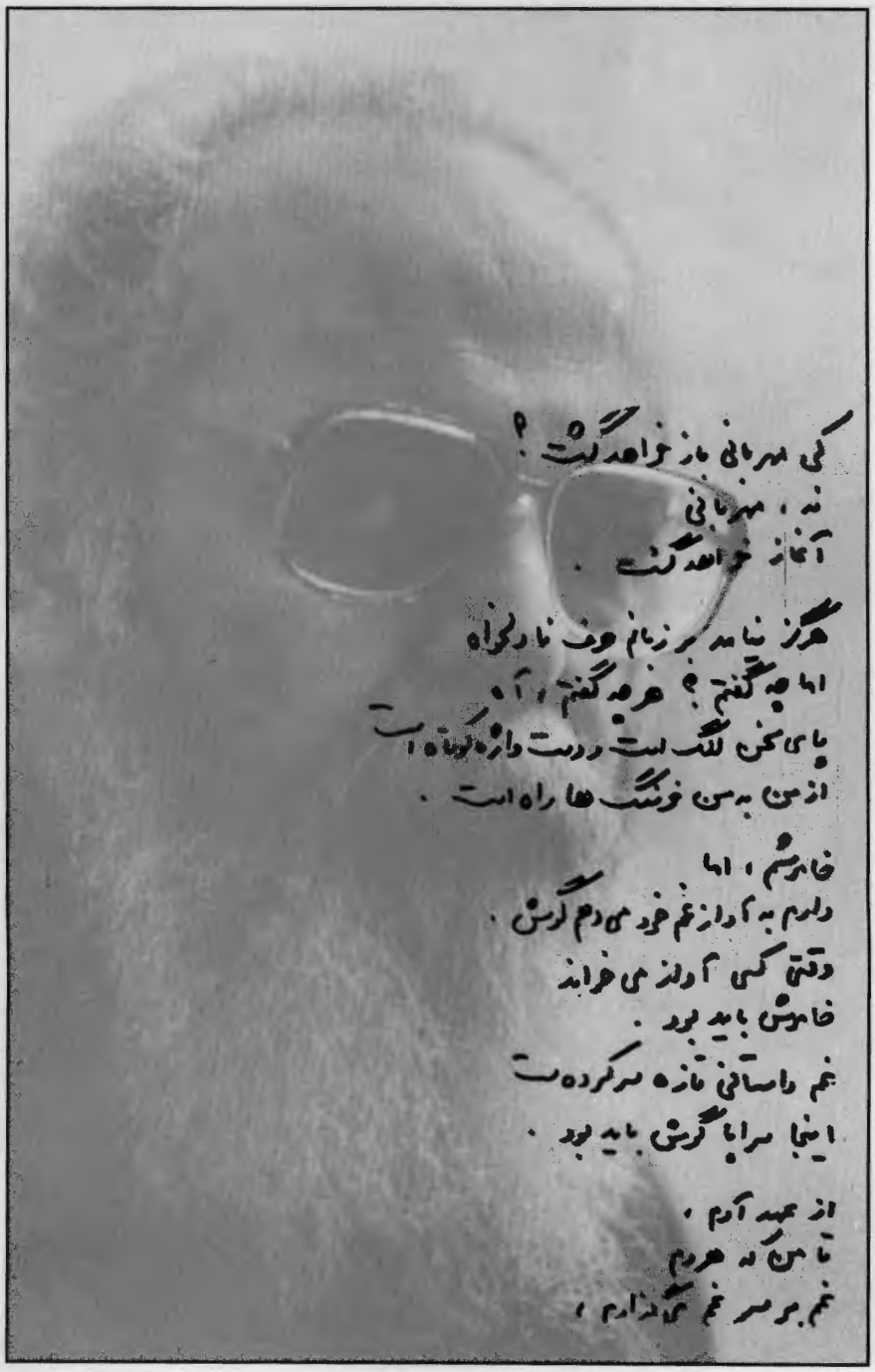
سیاوش کسرایی، «سایه»

«سایه» و کلنل وزیری

«سایه» و سرکالن دیویس(رهبر ارکستر)

«سایه» و محمدرضا لطفی

«سایه» و همسرش آلما، امریکا، ۱۳۷۴

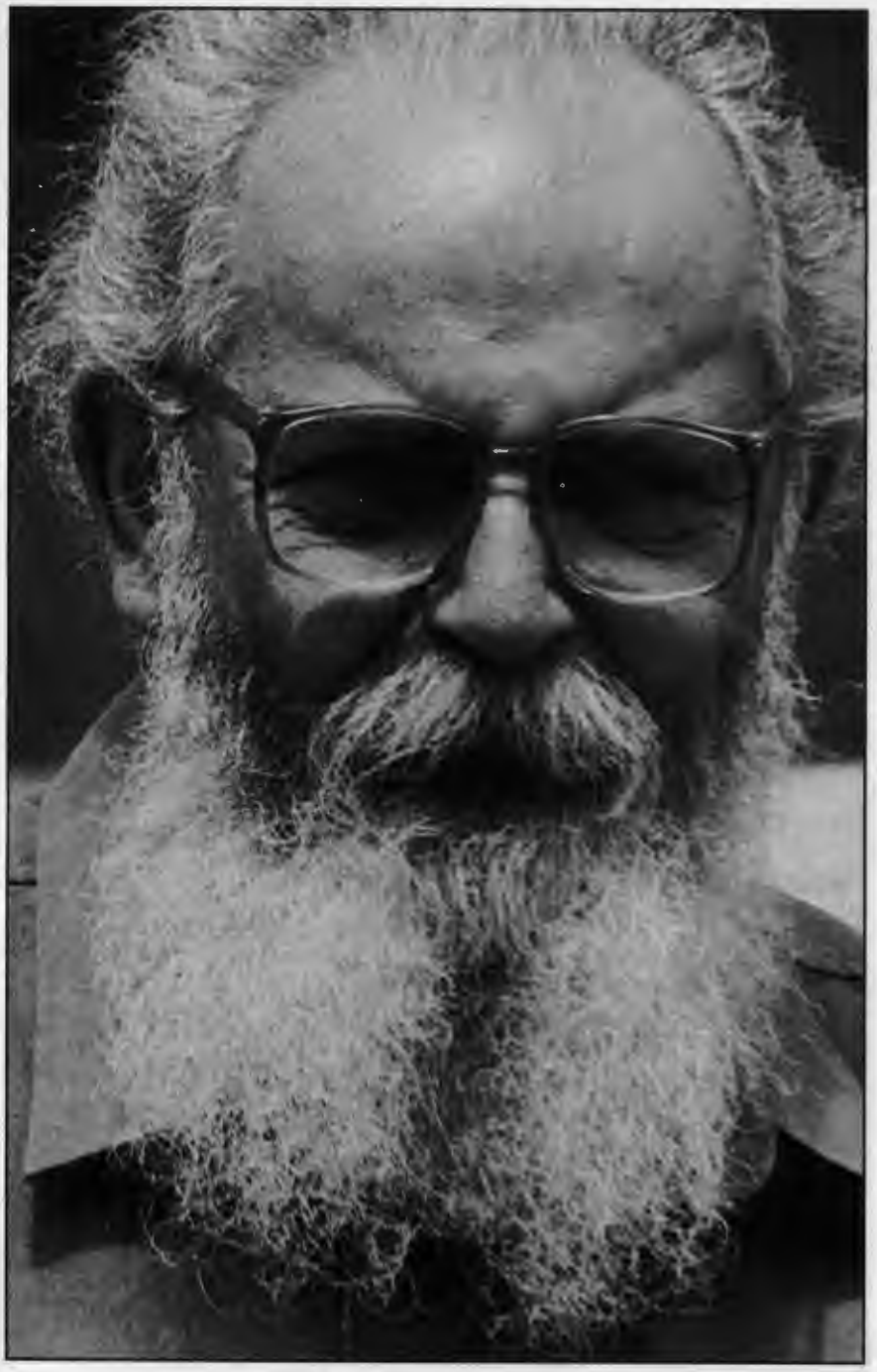


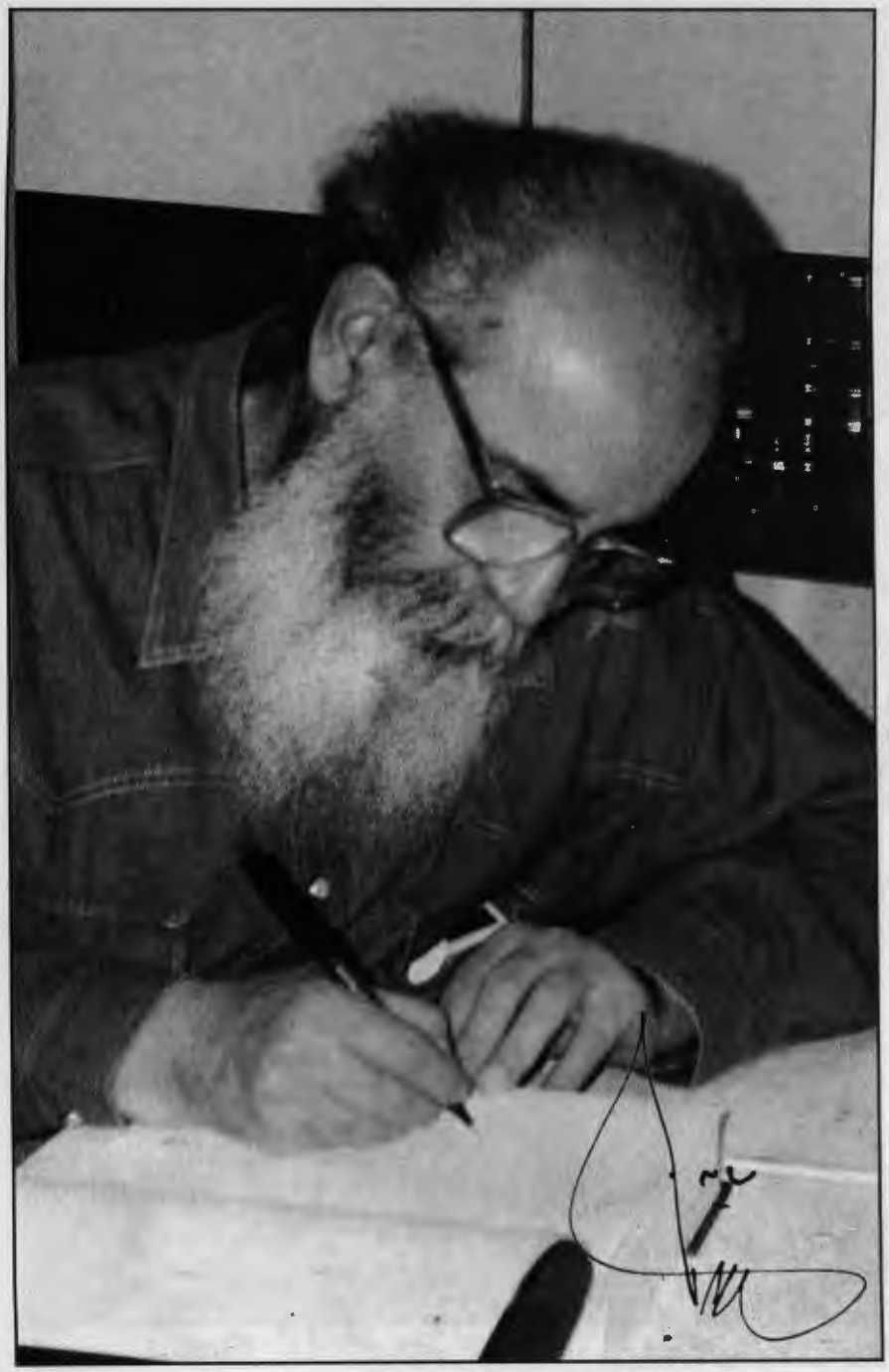
کی مهربانی باز خواهد گشت ؟
نه ، مهربانی
آغاز خواهد گشت .

هرگز نیامد بر زبانم حرف نادلخواه
اما چه گفتم ؟ هرچه گفتم ، آه
پای کسی لنگ است و دست دیگری کوتاه است
از من به من فرسنگ ها راه است .

خاموشم ، اما
دلدارم به آواز غم خود می دهم گوش .
وقتی کسی آوازی می خواند
خاموش باید بود .
غم داستانی تازه سر کرده است
اینجا سراپا گوش باید بود .

از عهد آدم ،
تا من که هستم
غم بر سر غم می گذارم ،





«سایه» و نوه‌اش خورشید