

قاصد روزان انقلابی

گفتمان انقلابی در شعر معاصر ایران



محمد دهقانی

«گفتمان انقلابی در شعر معاصر ایران» موضوع بسیار گسترده‌ای است که تحلیل و بررسی مفصل آن مستلزم نوشتن کتابی دست‌کم چند صد صفحه‌ای است. در این مقاله، نویسنده کوشیده است تا صرفاً با اتکا به نمونه‌های درخور توجه شعر معاصر ایران، برحسب گزینش زنده‌یاد محمد حقوقی در کتاب ارجمند شعر نو از آغاز تا امروز، به بررسی مختصر جریانی بپردازد که قوی‌ترین گرایش شعر مدرن ایران و اصولاً عامل پیدایش آن بوده است. گفتمان انقلابی در دو وجه ادبی و سیاسی آن بخش اعظم شاعران بزرگ ایران را در نیمه‌ی نخست قرن چهاردهم خورشیدی زیر سیطره‌ی خود گرفته بود و آن‌ها را از هرگونه نگرش مصالحه‌جویانه و آشتی‌خواهانه باز می‌داشت. در این مقاله، نمونه‌هایی از شعر نیما و سه تن از مهم‌ترین و مؤثرترین شاگردان و پیروان او را در عرصه‌ی شعر معاصر ایران از این حیث بررسی کرده‌ایم.

انتشار شعر غریب "افسانه" در سال ۱۳۰۱ نشان‌دهنده‌ی گسستی بود که از حدود دو دهه پیش‌تر از آن در ذهنیت ادبی بخشی از نخبگان ایرانی رخ داده و توقع و تلقی آن‌ها را از ادبیات و به‌ویژه شعر دگرگون کرده بود. اینک در آستانه‌ی قرن تازه‌ی خورشیدی و فقط پانزده‌سال پس از انقلاب عظیم مشروطه، نیما با انتشار "افسانه" گویی بیانیه‌ای انقلابی بر ضد شعر کهن صادر کرده بود، بیانیه‌ای که در آن زمان هنوز کمتر کسی متوجه اهمیت آن بود. زبان خام و ناسخته‌ی این شعر یا مانیفست شاعرانه حامل پیام‌هایی بود که در اشعار استادانه و باشکوه بزرگ‌ترین شاعر سیاسی آن روزگار یعنی ملک‌الشعراى بهار هم دیده نمی‌شد. افسانه از همان آغاز آهنگی ستیزه‌جو و بنیان‌برافکن داشت. وزن آن به گمانم از همه‌ی اوزان عروض فارسی تندتر و پرتحرک‌تر است و حتی برای کسانی که با وزن شعر فارسی هم آشنایی چندانی ندارند تداعی‌کننده‌ی قطار سنگین و پرشتابی است که به آهنگی یکنواخت و در عین حال، برانگیزاننده و هشداردهنده به‌سوی مقصدی دوردست و نامعلوم پیش می‌تازد: تق تَتَق، تق تَتَق، تق تَتَق، تق؛ فاعلن، فاعلن، فاعلن، فع. شعر را اگر با صدای بلند بخوانیم، انگار طنین طبل جنگ را می‌شنویم: جنگ با خود، با گذشته، با جهان، با هر چه هست و نیست! "افسانه" حتی با ساختار خودش هم در ستیز است. وزن تند و رقصان آن هیچ با آه و اندوه و اشک و حسرتی که در این شعر رمانتیک عاشقانه تلنبار شده است سازگاری ندارد و گویی همه‌ی شکوه‌ها و ناله‌های عاشق دل‌سوخته را به تمسخر می‌گیرد. ساختار آن هم، برخلاف اشعار سنتی فارسی، نه روایی بلکه نمایشی و دراماتیک است. قهرمانان اصلی آن - عاشق و افسانه - گفت‌وگویی پر کشمکش را با یکدیگر آغاز می‌کنند و کم‌کم از قالب سنخ‌های سنتی به در می‌آیند و بدل به شخصیت‌هایی مستقل می‌شوند و صدایی ویژه‌ی خود می‌یابند که با همه‌ی آن صداهایی که از غزل‌ها و تغزل‌های سنتی به گوش می‌رسید آشکارا متفاوت است. جهان "افسانه"، مانند جهان درون شاعر یا «عاشق»، افسرده و آشفته و در «اضطراب» است:

قصه‌ی عاشقی پر ز بیم
گر مهییم چو دیو صحاری
ور مرا پیرزن روستایی
غول خواند ز آدم فراری
زاده‌ی اضطراب جهانم

زبان "افسانه" هم با همه‌ی زمختی‌ها و ناهمواری‌هایش زبانی تازه و غریب است که ما را از دنیای ذهنی آشنا و مألوفمان دور می‌کند و انگار به سیاره‌ای دیگر می‌افکنند، به جهان تیره‌ای که سراپا گرفتار «بیم و لرزه» است:

من وجودی کهن کار هستم
خوانده‌ی بی‌کسان گرفتار.
بچه‌ها را به من مادر پیر
بیم و لرزه دهد در شب تار

نیما با انتشار

"افسانه" گویی بیانیه‌ای انقلابی بر ضد شعر کهن صادر کرده بود، بیانیه‌ای که در آن زمان هنوز کمتر کسی متوجه اهمیت آن بود. این شعر را اگر با صدای بلند بخوانیم، انگار طنین طبل جنگ را می‌شنویم: جنگ با خود، با گذشته، با جهان، با هر چه هست و نیست! "افسانه" حتی با ساختار خودش هم در ستیز است.

من یکی قصه‌ام بی سروبن

در "افسانه" با «زبان دل‌افسردگان» سروکار داریم، زبانی که پر از پریشانی است و برخلاف زبان سخته‌ی شاعران نام‌آور، ما را به شادی و رستگاری نمی‌خواند؛ برمی‌انگیزدمان و گویی هشدار می‌دهد که فاجعه‌ای در راه است. عاشق "افسانه" مثل هر انقلابی راسخی هیچ اهمیتی نمی‌دهد به این که دیگران اصلاً توجهی به سخنش می‌کنند یا نه:

این زبان دل‌افسردگان است،

نه زبان پی نام خیزان،

گوی در دل نگیرد کسش هیچ.

ما که در این جهانیم سوزان

حرف خود را بگیریم دنبال

نیما که در جوانی به تعبیر خودش «مالیخولیا»ی انقلاب و آرزوی «زندگانی در جنگل‌ها و جنگ‌ها» را داشت، در دوره‌ی پراختناق رضاشاه این آرزو را وانهاد و کم‌کم به این نتیجه رسید که فقط در عرصه‌ی شعر «هممهمه‌ی تازه‌ای در این قسمت البرز» درافتد. (نیما، ۱۳۶۸: ۲۵-۲۴) در اوج استبداد رضاشاه، که صادق هدایت ممنوع‌القلم

شده بود و "بوف کور" را ناگزیر در هندوستان نوشت و در نسخه‌هایی معدود منتشر کرد، نیما با شیوه‌ی تازه و نامعهودی که در پیش گرفته بود توانست شعرهایش را از سایه‌ی سانسور دور نگه دارد و با زبان نمادین خود همچنان از انقلاب سخن بگوید.

"ققنوس"، که ظاهراً در سال ۱۳۱۶ منتشر شد، شعری کاملاً انقلابی است. به لحاظ قالب، دیگر از عروض سنتی پیروی نمی‌کند. مصراع‌ها به شکلی نامنظم کوتاه و بلند می‌شوند و قافیه نیز به همین منوال، هر جا که شاعر خود لازم می‌بیند، پای به

میدان می‌نهد. "ققنوس" را، برخلاف اشعار معهود فارسی، دیگر نمی‌شود خط به خط یا بیت به بیت خواند و معنی کرد. برای فهم آن باید شعر را از اول تا آخر بخوانیم و همه‌ی اجزایش را به هم ربط دهیم. ققنوس، «مرغ خوشخوان»، در میان پرندگان

دیگر، «بر شاخ خیزران» تنها نشسته است و «تاله‌های گمشده ترکیب می‌کند» و «از رشته‌های پاره‌ی صدها صدای دور... دیوار یک بنای خیالی می‌سازد». در همان حال

صحنه عوض می‌شود و ما لحظه‌ای از ققنوس و دنیای مرغان فاصله می‌گیریم و «مرد دهاتی» را می‌بینیم که «آتش پنهان خانه را» برافروخته و با «شعله‌ی خردی» گویی «خط می‌کشد به زیر دو چشم درشت شب». «خلق» نیز در «نقاط دور»،

ظاهراً بی‌اعتنا به ققنوس و مرد دهاتی، «در عبور»ند. در این فضای تیره و خاموش، در «جایی که نه گیاه در آنجاست نه دمی ترکیده آفتاب سمج روی سنگ‌هاش»، ققنوس نمی‌خواهد که زندگی او مانند آن مرغان دیگر «در خواب و خورد» به سر آید.

«آن مرغ نغزخوان» ناگاه بانگی «سوزناک و تلخ» از ته دل برمی‌آورد و «خود را به روی هیبت آتش می‌افکند». لحظه‌ای بعد، ققنوس سوخته است و «جوجه‌هاش از دل خاکسترش به در» می‌آیند. (حقوقی، ۱۳۷۷: ۱/۱۴۷-۱۴۵) نیما، به این ترتیب، ققنوس را از افسانه‌های کهن برمی‌گیرد و از آن نمادی انقلابی می‌سازد. ققنوس

نیز "ققنوس"

مثل "افسانه" شعری

انقلابی است. ققنوس

خود را به آتش

می‌کشد تا جهانی را

که غرق در سکون و

رخوت و تیرگی است

از نور روشن کند و

رستاخیزی تازه پدید

آورد.

انقلابی بی‌قراری است که در شب تیره‌ی استبداد خود را به آتش می‌کشد و تن و جاننش را در راه آرمان خویش فدا می‌کند و با این کار روح انقلاب را در دیگران می‌دمد؛ انقلاب با فداکاری او تکثیر می‌شود. جوجه‌هایی که از خاکستر ققنوس بیرون می‌آیند همان جوانان آرمان‌خواهی‌اند که آتش انقلاب را در هر گوشه‌ای شعله‌ور می‌کنند

"ققنوس" نیما، به سبب همین رویه‌ی نمادین خود، امکان تأویل دیگری را هم فراهم می‌آورد: ققنوس همان نیماسست، شاعری تنها که خود را در شعله‌ی شعر به آتش می‌کشد تا از خاکستر او شاعرانی جوان‌تر پدید آیند و سامان شعر فارسی را به کلی دگرگون کنند. به هر حال، "ققنوس" نیز مثل "افسانه" شعری انقلابی است. ققنوس خود را به آتش می‌کشد تا جهانی را که غرق در سکون و رخوت و تیرگی است از نور روشن کند و رستاخیزی تازه پدید آورد.

چهارده سال بعد، در ۱۳۳۰، وقتی که نهضت ملی کردن صنعت نفت به رهبری مصدّق در جریان بود، نیما "مرغ آمین" را منتشر کرد. در مقایسه با "ققنوس"، "مرغ آمین" کمتر نمادین است و لحنی ستیزه‌جویانه‌تر و انقلابی‌تر دارد. مرغ آمین، برخلاف ققنوس از «خلق» کناره نمی‌گیرد. در میان مردم است و به زبان آن‌ها از آرزوهایشان سخن می‌گوید و نوید می‌دهد که «رستگاری روی خواهد کرد/ و شب تیره بدل با صبح روشن گشت خواهد». مرغ آمین رهبر یا پیام‌آوری آشکارا انقلابی و امیدبخش است. با همان زبان سیاسی روز سخن می‌گوید یا به تعبیر شاعر «زبان با درد مردم می‌گشاید» و با بهره‌گرفتن از بیان سیاسی حزب توده پیوسته از «خلق» دم می‌زند: «باد پایان رنج‌های خلق را با جانشان در کین / و ز جا بگسیخته شالوده‌های خلق افسای / و به نام رستگاری دست‌اندر کار / و جهان سرگرم از حرفش در افسون فریبش». خلق شکایت می‌کنند که «آن جهان خواره (آدمی را دشمن دیرین) جهان را خورد یکسر». می‌دانیم که صفت جهان خوار یا جهان‌خواره را ایرانیان چپ‌اندیش و به‌ویژه رهبران حزب توده، ظاهراً در مقابل واژه‌ی امپریالیست، ساختند و به کار بردند. این واژه به‌زودی به‌صورت گُوَژه یا دشنامی سیاسی درآمد و در گفتمان سیاسی ایرانیان صفت ویژه‌ی آمریکا شد و امروز هم در فرهنگ سیاسی و رسمی ایران کاربرد گسترده‌ای دارد. "مرغ آمین" شعری شعارآلود است و مرغ، با نفرین و آفرین‌هایی که بر زبان می‌آورد، در واقع گویی بیانیه یا قطع‌نامه‌ای سیاسی را برای خلق می‌خواند و خلق هم هر بند آن را «آمین» گویان تأیید و تصویب می‌کنند. شعر با همین شیوه‌ی شعارآمیز و انقلابی و با نوید پیروزی به پایان می‌رسد: «می‌گریزد شب، صبح می‌آید.» (همان: ۱۷۶/۱-۱۶۸)

در دهه‌ی ۱۳۳۰ نیما لحن رمانتیک اعتراض آمیز و انقلابی خود را همچنان حفظ می‌کند لیکن باز به اقتضای زمان و به تبع رویدادهای ۲۸ مرداد ۳۳ و فضای ارباب‌آمیزی که پس از آن حاکم شده بود از شعارهای سیاسی فاصله می‌گیرد و به همان بیان نمادینی روی می‌آورد که معهود او بود. در سال ۱۳۳۴، نیما در شعر کوتاهی به نام "هست شب" از شبی «دم کرده» و تاریک سخن می‌گوید که خاک

شاملو، اخوان و فروغ، نیز از بابت ماندن در چنبره‌ی گفتمان انقلابی و دور بودن از از صلح‌خواهی و آشتی‌جویی مانند نیما هستند و شعر آن‌ها را به لحاظ سبک و محتوا می‌توان نوعی شورش انقلابی برضد ارزش‌ها و هنجارهای حاکم به‌شمار آورد.

هم از هیبت آن «رنگ رخ باخته است» و هوا «همچو ورم کرده تنی گرم دراستاده» و «هم از این روست نمی بیند اگر گمشده‌ای راهش را». شاعر سپس از «بیابان دراز» سخن می‌گوید که چون مرده‌ای در گور تنگ خود خفته است و به «دل سوخته» و تن خسته‌ی او می‌ماند «که می‌سوزد از هیبت تب». این شعر کوتاه، برخلاف شعر بلند "مرغ آمین"، از هرگونه تعبیر و شعار سیاسی تهی است اما با تأکیدی که بر «شب» — شب گرم و شرجی و خفه‌کننده — دارد تصویری گویا از فضای سیاسی حاکم به‌دست می‌دهد. شعر چنان تمام می‌شود که ما احساس می‌کنیم با شبی مطلق و ابدی طرفیم، شبی که پایانی ندارد: «هست شب، آری، شب.» (حقوقی، ۱۳۷۷: ۱/۲۳۵-۲۳۴)

شعر کوتاه "داروگ" نیز محصول همان زمان هاست. در این شعر هم نیما با بیانی مبهم از خشکی کشتگاه خود «در جوار کشت همسایه» سخن می‌گوید. ما نمی‌دانیم که آیا کشتزار همسایه هم مثل کشت شاعر خشک است یا، برعکس، کاملاً سرسبز و آباد. لحن حسرت‌زده و تأسفبار شاعر این را به ذهن القا می‌کند که وضع کشت همسایه بسیار بهتر از کشتزار محروم از باران شاعر است. شاعر با کمال نومیدی (یا امیدواری؟!؛ از داروگ — قورباغه‌ی درختی که برحسب عقیده‌ی عوام «قاصد روزان ابری» است — می‌پرسد: «کی می‌رسد باران؟» از «ساحل نزدیک» سخن می‌گوید که در آن «سوگواران در میان سوگواران» می‌گریند. این تصویر تیره‌ای است که شاعر از جهان بیرون به‌دست می‌دهد و سپس ناگهان ما را به «درون کومه‌ی تاریک» خود می‌برد «که ذره‌ای با آن نشاطی نیست». «درون کومه» نیز چون «ساحل نزدیک» آکنده از خشکی و تیرگی و اندوه است. شعر "داروگ" از هر نوع واژه‌ی سیاسی یا حتی نماد واضحی چون «شب» تهی است. با این حال، واژه‌ی «همسایه» در صدر شعر ذهن خواننده‌ی ایرانی آن روزگار را به‌سرعت متوجه همسایه‌ی قدرتمند شمالی، روسیه‌ی شوروی، می‌کند که در آن زمان کعبه‌ی آمال انقلابی‌های جهان بود. سوگواران ساحل نزدیک همان ایرانیانی بودند که می‌دیدند کشتگاه آن‌ها، درست در جوار کشت آباد همسایه، خشک و بی‌حاصل است. شاعر آن‌گاه با چرخشی ماهرانه ما را به درون کومه‌ی تاریک خود می‌برد تا تصویری از فقر و درماندگی و انتظار نومیدانه‌ای را نشان دهد که در اعماق جامعه‌ی ایران دیده می‌شود:

بر بساطی که بساطی نیست

در درون کومه‌ی تاریک من که ذره‌ای با آن نشاطی نیست

و جدار دنده‌های نی به دیوار اتاقم دارد از خشکیش می‌ترکد

— چون دل یاران که در هجران یاران —

قاصد روزان ابری، داروگ! کی می‌رسد باران؟ (همان: ۲۳۵)

به این ترتیب، شعری که بظاهر از واژه‌ها و مفاهیم انقلابی تهی است، امکان خوانشی به‌شدت انقلابی را فراهم می‌آورد. شعر دیگری از همان سال‌ها با بیانی نمادین‌تر به وضعی اشاره دارد که می‌شود گفت مقدمه‌ی انقلاب است — شعری به

شاملو از نیما آموخته

بود که بیان انقلابی خود را

در پس پرده‌ای از تغزل

رمانتیک بپوشاند. او با

روی آوردن به منابع تازه‌ای

چون اسطوره‌های کهن و

فرهنگ عامه، که شاعران

کلاسیک عهد قجر کمتر

توجهی به آن داشتند و با

روایتی مدرن از عشق

می‌کوشید نگرشی انقلابی و

ستیزه‌جویانه را میان

خوانندگان جوان خود دامن

زند.

نام "برف". رفتار غریب شاعر با دو واژه‌ی «زرد» و «قرمز» در همان سطر آغازین شعر پرسش‌انگیز است. رنگ‌نام «زرد» در فارسی صفت محسوب می‌شود اما شاعر با افزودن علامت جمع به آن باعث می‌شود که به اصطلاح «تَشْخُص» (personification) پیدا کند:


زردها بیخود قرمز نشده‌ند
قرمزی رنگ نینداخته است
بیخودی بر دیوار.

سپس "روشنی مرده برفی" را می‌بینیم که «همه کارش آشوب» است و «بر سر شیشه هر پنجره بگرفته قرار». شاعر به ما می‌گوید که «صبح پیدا شده» اما آشوب برف آن را از چشم پنهان می‌کند. ایرانیانی که در آن سال‌ها اخبار انقلاب کمونیستی چین را می‌شنیدند و روابط نزدیک رژیم پهلوی را با انگلیس و آمریکا می‌دیدند، بی‌تردید متوجه بودند که چه استعاره‌ای در این سطرها نهفته است. شاعر، پس از آن که با این تمهید تصویری برانگیزنده از جهان پرآشوب بیرون از ایران به‌دست می‌دهد، یک‌باره فضا را عوض می‌کند و در بخش دوم شعر باز نگاه ما را متوجه جامعه‌ی بحران‌زده‌ای می‌کند که به تعبیر او مهمان‌خانه‌ای «مهمان‌کش» است:

من دلم سخت گرفته‌ست از این
میهمان‌خانه مهمان‌کش روزش تاریک
که به جان هم نشناخته انداخته است
چند تن خواب‌آلود
چند تن ناهموار
چند تن ناهشیار. (همان: ۱/۲۳۶)

باید گفت که شعر نیما عمدتاً در چنبره‌ی گفتمان انقلابی باقی می‌ماند و از صلح‌خواهی و آشتی‌جویی کمتر نشانی در آن می‌بینیم. دست‌کم سه تن از مهم‌ترین و مؤثرترین شاعران معاصر ایران یعنی احمد شاملو، مهدی اخوان ثالث و فروغ فرخزاد، نیز از این بابت مانند اویند و شعر آن‌ها را به لحاظ سبک و محتوا می‌توان نوعی شورش انقلابی برضد ارزش‌ها و هنجارهای حاکم به‌شمار آورد. کودتای سال ۱۳۳۲ ایرانیان را به‌ت‌زده کرد و فضایی پر از یأس و حرمان پدید آورد. در همان سال، شاملو شعری به نام «مه» منتشر کرد که شباهت غربی‌داری دارد به شعر "هست شب" نیما. در این شعر کوتاه، شاملو، بی‌آن‌که نامی از شب بیاورد، مانند نیما بیابان را در شبی گرم و مه‌آلود تصویر می‌کند:

بیابان را سراسر مه گرفته است.
چراغ قریه پنهان است.
موجی گرم در خون بیابان است.
بیابان — خسته
لب بسته

 خواننده‌ی
شعرهای اخوان خیلی
آسان به این نتیجه
می‌رسد که هر کوششی
برای تغییر جهانی چنان
ناجوانمرد و رعب‌آور
کاری عبث است. برای
نجات از آن وضع ظاهراً
فقط یک راه باقی می‌ماند:
شورش یکنباره برضد آن
جهان و برانداختن آن از
بیخ و بن — انقلاب!

نفس بشکسته

[در هذیان گرم مه، عرق می‌ریزدش

آهسته از هر بند]

در چنین احوالی، شاعر با خود فکر می‌کند که «مه گر همچنان تا صبح می‌پایید، مردان جسور از خفیه‌گاه خود به دیدار عزیزان بازمی‌گشتند.» (همان: ۲۴۹/۱-۲۴۸) خواننده‌ای که این شعر را در آن روزگار می‌خواند حتماً حدس می‌زد که مقصود از «مردان جسور» یاران محمد مصدق‌اند اما شاملو این نکته را از نیما خوب آموخته بود که بیان انقلابی خود را در پس پرده‌ای از تغزل رمانتیک بپوشاند و چشم مأموران سانسور را بر غوغایی که در پس این پرده برپا بود ببندد. شاملو هم مثل نیما با روی آوردن به منابع تازه‌ای چون اسطوره‌های کهن و فرهنگ عامه، که شاعران کلاسیک عهد قجر کمتر توجهی به آن داشتند و با روایتی مدرن از عشق می‌کوشید نگرشی انقلابی و ستیزه‌جویانه را میان خوانندگان جوان خود دامن زند. شعر کوتاه «طرح»، درست مثل نقشی که با چند حرکت مختصر قلم روی کاغذ ترسیم شده باشد، «شب» را نشان می‌دهد که با «گلوی خونین» تا «دیرگاه» خوانده است (یا ظالمانه عریده کشیده است؟!); در مقابل آواز خوانی یا عریده‌جویی شب، «دریا» و «جنگل» نماد جامعه‌ای خاموش و ترس‌خورده و ظلمت‌زده‌اند اما شب هر قدر هم آواز بخواند و حنجره‌ی خود را خونین کند، نمی‌تواند فریاد «یک شاخه» را «در سیاهی جنگل» نادیده یا ناشنیده بگذارد:

شب

با گلوی خونین

خوانده‌ست دیرگاه

دریا نشسته سرد

یک شاخه

در سیاهی جنگل

به سوی نور

فریاد می‌کشد. (همان: ۲۵۴/۱-۲۵۳)

در ایران پس از کودتا، «فریاد یک شاخه در سیاهی جنگل» را می‌شد اعتراضی آشکار و مبارزه‌جویانه دانست به سردی و سکونی که بر جامعه حاکم شده بود. این اعتراض را در شعر ترانه‌وار و به‌ظاهر کودکانه‌ی "پریا" به شکلی روشن‌تر می‌بینیم. این شعر طولانی پر است از شعارها و نمادهایی که در آن سال‌ها ویژه‌ی گفتمان چپ انقلابی بود:

عوضش تو شهر ما... [آخ! نمی‌دونین پریا!]

در برج و امی‌شن، برده‌دارا رسوا می‌شن

غلوما آزاد می‌شن، و بیرونه‌ها آباد می‌شن

هر کی که غصه داره

در شعر زنانه‌ی فروغ

می‌بینیم که زبانی بسیار

صریح‌تر و آکنده از واژه‌ها و

تصویرهای انقلابی دارد و

انگار پیشگویی مکاشفه‌واری

است از انقلابی که حدود

یک‌دهه‌ی بعد رخ داد.

غمشو زمین میذاره.

قالی میشن حصیرا

آزاد میشن اسیرا

اسیرا کینه دارن

داسشونو ورمیدارن

سیل میشن: شرشرشرا!

آتیش میشن: گرگرگرا!

تو قلب شب که بدگله

آتیش بازی چه خوشگله! (همان: ۲۵۸/۱-۲۵۷)

شاعران مدرنی چون

سهراب سپهری و نادر

نادرپور که از گفتان انقلابی

مسلط بر شعر معاصر ایران

در پیش از انقلاب برکنار

بودند، در فضای روشنفکری

آن دوران، غالباً با طعن و

تمسخر مواجه یا به

اشرافی‌گری و سازش‌کاری

متهم می‌شدند.

همین‌جا اشاره کنم که در ادبیات ایران از قدیم‌الایام رسم بوده است که افسانه‌های عامیانه و کودکانه را برای بیان معانی و مضامینی به کار گیرند که مخاطب آن همیشه بزرگسالان بوده‌اند نه کودکان. این رسم کهن را شاعران و نویسندگان ایرانی در دوران مدرن هم حفظ کردند، با این تفاوت که تعالیم اخلاقی و عرفانی را کنار نهادند و این بار ادبیات کودکان را ابزاری ساختند برای القای نگرش انقلابی خود به جامعه بزرگسال ایران. دو نمونه‌ی بارز این مقوله در نظم و نثر احمد شاملو و صمد بهرنگی هستند اما اگر کسی بخواهد که خیل شاعران و نویسندگانی را که فقط در صدسال اخیر به بهره‌کشی ایدئولوژیک و غالباً انقلابی از ادبیات کودکان روی آورده‌اند فهرست کند و نمونه‌های مفصل آن را هم بیاورد، مسلماً کتاب پر حجمی به‌دست خواهد آورد. «پریا»ی شاملو فقط یک نمونه‌ی مهم از این ادبیات پر حجم به‌ظاهر کودکانه و درحقیقت شعارآلود و انقلابی است. شاعر دیگری که همزمان با شاملو، و البته نه با صراحت او، در اشعار خود از آرمان و آرزوی انقلاب سخن می‌گفت، مهدی اخوان ثالث بود. اخوان، با این‌که لقب شاعرانه‌ی «امید» را برای خود برگزیده بود، لحنی غالباً سرخورده و نومیدانه داشت. شعر مشهور "زمستان"، که در سال ۱۳۳۴ منتشر شد، از زبان راوی نیم‌مسّت خود زمستان‌کننده‌ای را توصیف می‌کند که در آن «سرها در گریبان» و دست‌ها از ترس سرما در بغل پنهان است. در چنان زمستان مهیبی که «هوا بس ناجوانمردانه سرد است» و حتی نفس آدمی هم به او خیانت می‌کند تا چه رسد به «چشم دوستان دور یا نزدیک»، شاعر یا راوی فقط یک پناهگاه یا نقطه‌ی امید دارد: میخانه. او از «مسیحای پیر پیرهن چرکین»، که گویی تصویری ریشخندآمیز از همان پیر می‌فروش حافظ است، به التماس می‌خواهد که سلامش را پاسخ گوید و در به روی او بگشاید. تعبیر تحقیرآمیز و دشنام‌آلودی که شاعر درباره‌ی خود به کار می‌برد نمودار خشم فروخورده و سرکوب‌شده‌ای است که میل به عصیان و انقلاب را در خود پنهان کرده است. شعر "زمستان" چنان به پایان می‌رسد که کوچک‌ترین روزنه‌ی امیدی برای نجات باقی نمی‌گذارد، گویی ظلمت و سرمای دوزخین جهان را تا ابد در پنجه‌ی بیدادگر خود می‌فشارد:

هوا دلگیر، درها بسته، سرها در گریبان، دست‌ها پنهان،

نفس‌ها ابر، دل‌ها خسته و غمگین،
درختان اسکلتهای بلور آجین،
زمین دلمرده، سقف آسمان کوتاه،
غبار آلوده مهر و ماه،
زمستان است. (حقوقی، ۱۳۷۷: ۲۹۳)

شعرهای دیگر اخوان، چون "کتیبه"، "قصه شهر سنگستان" و "آنگاه پس از تندر" نیز که در فاصله‌ی ۱۳۳۴ تا ۱۳۴۰ سروده شده‌اند، همگی با بیانی تمثیلی و دور از اشاره‌ها و اصطلاحات رایج سیاسی، از اوضاع حاکم بر ایران تصویری بسیار تیره و هول‌انگیز به دست می‌دهند. خواننده‌ی این شعرها خیلی آسان به این نتیجه می‌رسد که هر کوششی برای تغییر جهانی چنان ناجوانمرد و رعب‌آور کاری عبث است. برای نجات از آن وضع ظاهراً فقط یک راه باقی می‌ماند: شورشی یکباره بر ضد آن جهان و برانداختن آن از بیخ و بن — انقلاب!

عجب آن که رنگ شفاف‌ی از این شورش را چند سال بعد، در اوایل دهه‌ی ۱۳۴۰، نه در اشعار نمادین و تمثیل‌وار مردانی چون نیما و اخوان و شاملو بلکه در شعر زنانه‌ی فروغ می‌بینیم که زبانی بسیار صریح‌تر و آکنده از واژه‌ها و تصویرهای انقلابی دارد و انگار پیشگویی مکاشفه‌واری است از انقلابی که حدود یک‌دهه‌ی بعد رخ داد:

حیاط خانگی ما تنهاست
تمام روز
از پشت در صدای تکه‌تکه شدن می‌آید
و منفجر شدن
همسایه‌های ما همه در خاک باغچه‌هاشان به جای گل
خمپاره و مسلسل می‌کارند
همسایه‌های ما همه بر روی حوض‌های کاشیشان
سرپوش می‌گذارند
و حوض‌های کاشی
بی آن که خود بخوانند
انبارهای مخفی باروتند
و بچه‌های کوچ‌ها ما کیف‌های مدرسه‌شان را
از بمب‌های کوچک
پر کرده‌اند.
حیاط خانگی ما گیج است. (همان: ۴۸۶/۱-۴۸۵)

نتیجه‌گیری

به این ترتیب گفتمان انقلابی در نیمه‌ی اول قرن چهاردهم خورشیدی به جریان مسلط شعر معاصر ایران بدل شد. شاعران مدرنی چون سهراب سپهری و

نادر نادرپور که از این جریان برکنار بودند، در فضای روشنفکری آن دوران، غالباً با طعن و تمسخر مواجه یا به اشرافی‌گری و سازش‌کاری متهم می‌شدند. روشن است که فضای دوقطبی جهان در آن روزگار و وجود ابرقدرتی چون اتحاد جماهیر شوروی در همسایگی ایران و جنگ سرد آن کشور با ایالات متحد آمریکا نیز در تقویت گفتمان انقلابی شاعران معاصر ایران عامل بسیار مؤثری بود.

منابع:

- اخوان ثالث، مهدی (۱۳۷۱)، صدای حیرت بیدار، زیر نظر مرتضی کاخی، تهران: زمستان.
حقوقی، محمد (۱۳۷۷)، شعر نو از آغاز تا امروز، ۲ ج، تهران: ثالث.
فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۹)، شاهنامه، ۱۱ ج، به تصحیح جلال خالقی مطلق، تهران: مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی.
کاخی، مرتضی (۱۳۸۵)، روشن‌تر از خاموشی، تهران: آگه.
مولوی، جلال‌الدین (۱۳۸۲)، مثنوی، به تصحیح رینولد ا. نیکلسون، تهران: هرمس.
نیما یوشیج (۱۳۶۸)، درباره‌ی شعر و شاعری، تدوین سیروس طاهباز، تهران: دفترهای زمانه.