اسماعیل نوری علاء

آخرین کتاب اخوان ثالث و مسئلهٔ «بازگشت ادبی»

اخوان ثالث، مهدی: ترا ای کهن بوم و بر دوست دارم، مجموعهٔ شعر، تهران ۱۳۶۸، چاپ اول، ۴۸۰ صفحه.

آخرین مجموعهٔ شعر مهدی اخوان ثالث بواقع جُنگی ست گرد آمده از حاصل کوشش های او در زمینهٔ غزل (۶۷ عدد)، قصیده (۱۸)، رباعی (۲۳)، قطعه (۸۲)، مثنوی (۱۳)، دو بیتی (۱۰)، ترکیب بند (۱)، خسروانی (۲) و حتی تک بیتی (۸)؛ و، به این ترتیب، با این کتاب سوی دیگر هلالین() سی و پنج ساله ای بسته میشود که در نخستین کتاب او، ارغنون، گشوده شده بود. در میانهٔ این دو کتاب، اخوان بیست و پنج سالی به عنوان یکی از اقطاب شعرنوی ایران شناخته شده است و، در نتیجه، بازگشت او به همان روش ها که دیر زمانی پیش کنارشان نهاده بود تا با موج برخاستهٔ شعرنو همراه شود نمی تواند برای دوستداران و معتقدان به حقانیت و ضرورت تاریخی شعر نوی ایران خالی از اهمیت باشد.

این «بازگشت» پرسش های گوناگونی را پیش می آورد که جستجو برای یافتن پاسخ آنها در سرنوشت آیندهٔ شعر امروز ایران می تواند مؤثر باشد. مثلاً می توان پرسید که آیا آن آغاز کهنگی زده در ارغنون و این پایان بازگردنده به همان آغاز نمی تواند گویای وجود نیروی ارتجاعی بالقوه ای باشد که در تمام آن بیست و پنج سال در ذهن هنرمند حضور داشته و در لحظه لحظهٔ حیات هنری او مقاومتی بطئی اما بنیادی را در برابر نیروی گریز از مرکزی که هنرمند را از مدار شعر کلاسیک

به گسترهٔ شعرنو پرتاب کرده سازمان می داده است؟ آیا براستی اشعار نوی اخوان را می توان اصالتاً به شعرنوی نیمائی متعلق دانست و آن را جزئی، و آن هم جزء مهمی، از پیکرهٔ اصلی این جریان بشمار آورد؟

در پی یافتن پاسخی برای اینگونه پرسش ها نگاهی به مسیر طی شدهٔ شعر امروز ایران می تواند مفید باشد. می دانیم که نیما یوشیج هم کار خود را در حوزهٔ شعر کلاسیک ایران آغاز کرد و آثار او، تا زمان پرداخت «قفنوس» (در ۱۳۱۹)، از لحاظ شکل ظاهری حاصل پیروی از ادبیات کلاسیک ایران بود. آنچه او پیش از این تاریخ سروده، و از جمله مشهورترین آنها که «افسانه» باشد، همگی در حوزهٔ کلام کلاسیک وقوع یافته اند و، به این تعبیر، کار او را هم می توان «اصلاح و مرمت کاخ کهنه»ی دانست که آن همه مورد علاقه واعتقاد مثلاً ملک الشعرای بهار بود.[۱] افسانه، پیش از آنکه آغازگاه ادبیات شعری جدید ما باشد، پایانگاه شعر کلاسیک ماست؛ کوششی ست برای این که در همان اشکال مألوف گذشته به امکانات بیانی تازه تری دست بیابد. این همان گستره ایست که بسیاری از شاعران وابسته به سنت اما دلواپس نوآوری را خوش می آید. آغاز همان راهیست که رهروانی همچون پرویز ناتل خانلری یا فریدون توللی در آن گام نهادند. نیما، تا اینجا، براحتی سرسلسلهٔ شاعران سنتگرای نونماست؛ پدر چهار پاره هائیست که از توللی تا نادر پور و فرخزاد و مشیری و... را در بر می گیرد.

اما نیما، در آخرین سالهای سلطنت رضاشاه، راه تازه ای را برای کار هنری خود انتخاب کرد و در واقع تاریخ واقعی آنچه که به نام شعر نو شناخته شد از این زمان آغاز می شود. نیما یکسره از «طرز ادبی» گذشته بُرید و در بیست سالی که فرصت عمر برایش فراهم بود دیگر بطور جدی به آن برنگشت. این تحول اما مورد موافقت کسانی که تا بدینجا از نیما پیروی کرده بودند قرار نگرفت و میراث دورهٔ پیشین کار او، خود بصورت جریانی وسیع، در برابر کوشش های نو ین او قد علم کرد، با گسترش کارهای جدید او ستیزه جست و به اشکال گوناگون مانع آن شد که نیما در حیات خود شاهد پیروزی عقاید جدید خود و قلمزده های حاصل آن عقاید باشد. نیما در ۱۳۳۸ در گمنامی تمام چشم از جهان فرو بست. حال آنکه در همان سالها نوع اولیهٔ شعری که او خود مؤسس آن بود قبول عام یافته و شاعرانش شناخته شده و محبوب بودند.

بدین ترتیب، شعرنوی نیمائی با دو رقیب سرسخت رو برو بود: یکی شعر کلاسیک، با همان حال و هوا و «طرز ادبی» که قرن ها داشت، و دیگر شعر «کلاسیک جدید» که دید و منطق و بینشی گذشته گرا را به صورت تعبیراتی تازه ارائه می داد. البته این اصطلاح «شعر کلاسیک جدید» را خود آن شاعران وضع کرده بودند تا مبادا دامنشان به گَرد شعر نوی نیمائی آلوده شود. مثلاً نگاهی بیاندازیم به نوشته ای از نادر نادر پور[۲]، آنجا که می گوید:

«اشعار دورهٔ نخستین (نیما) مانند افسانه، غراب، خندهٔ سرد، و اندوهناک شب، گرچه از لحاظ بیان بی نقص نیست، اما از لحاظ ادراک تازه و **تناسب قالب با محتوی**[۳] کاملاً ممتاز است و تازگی آنها چندانست که در شاعر غزلسرا و قدیم پسندی مانند شهریار نیز مؤثر می افتد و او

چند منظومهٔ خود را به تأثیر آن انشاد می کند. پس از این مرحله، رکود اواخر دوران بیست ساله (=دوران حکومت رضاشاه) عظیم تر و هولناک تر از پیش سایه می افکند. نیما در سنگلاخ پیچیدگی و ابهاماتی می افتد که تاکنون (۱۳۳۲) نیز دوام دارد. شعرش چه از لحاظ معنی و چه از لحاظ شکل، چنان تعقیدی پیدا می کند که جز خودش، هیچکس از آن چیزی نمی فهمد و این در واقع نقطهٔ عطف ذوق نیماست. دکتر خانلری که تا این دوره هواخواه و تحت تأثیر نیما بود، بی آنکه بشیوهٔ نیما شعری بگوید، راهی جدا در پیش گرفت و شیوه ای خاص خود برگزید که شاید بتوان کلاسیک جدیدش نام نهاد. او کم کم معتقد شد که اوزان و بحور فارسی آنقدر متعدد و فراوان است و آنقدر منشعبات دارد که نیازی به شعر شکسته یا آزاد گفتن نیست، و اگر این بی بند و باری در ادبیات فرنگی پسندیده است بسبب محدودیتی است که شعر ارو پائی را از لحاظ فرم کلاسیک در بر گرفته است. بعد از شهریور بیست که بر اثر آزادی نسبی عقاید و آراء، بار دیگر جنب و جوش آغاز شد و شور و هیجان پدید آمد، مجلهٔ سخن منتشر شد...»

خود خانلری هم، چند سال بعد (۱۳۳۵)، در سرمقالهٔ مجلهٔ سخن براین نکات تأکید کرد:

«ما نه طرفدار کهنه پرستانیم که تقلید و تکرار گفتار دیگران را سرمایهٔ کار شاعری می شمارند، نه با این دستهٔ لجام گسیخته که هذیان های بیماری را بنام شعرنو رواج می دهند موافقت داریم. بعضی روزنامه نویسان ما را گروه میانه رو خوانده اند... ما باید همین عنوان را اختیار کنیم تا از هر دو گروه مشخص باشیم.»[۴]

نیما اما، علیرغم این هیاهوهای دلشکن، به کار «شکسته گوئی» -آنچنان که نادر پور می گفت- ادامه داد. در این مرحله کار نیما از درون و برون متحول شده بود. از لحاظ ظاهر او نه قاعدهٔ تساوی مصراع ها را رعایت کرد و نه به حکومت بلامنازع قافیه وفادار ماند. در این مورد اخوان ثالث به تفصیل توضیحاتی مشبع و روشنگر داده است.[۵] البته این کارها هم چندان تازه نبود و در همان صدر مشروطیت نیز در این موارد کوشش های متعددی صورت گرفته بود.[۶]

از لحاظ درونی اما کوشش های نیما خود به دو بخش قابل تقسیم است: در بخش نخست نیمای منظومه سرا را داریم که در واقع به جای شاعری به کار داستان نویسی -یا به لحاظ حضور وزن در کلام به کار داستانسرائی- روی آورده است. نکته در این است که، به لحاظ منطق مسلط بر اینگونه آثار، در واقع باید جای آنها را در تاریخ داستان نویسی ایران جست و نه در تاریخ شعر. میدانیم که نیما به داستان نویسی هم عنایت داشت[۷]، اما در این مورد گاه زبان منثور و گاه زبان موزون (یا منظوم) را بکار می گرفت.[۸] «مانلی» یا «خانهٔ سرپویلی» بواقع دو داستانند که با زبانی موزون، آنهم در صورت آزادش، بیان می شوند و از این لحاظ به کار تاریخ شعر معاصر نمی آیند. در این رهگذر باید توجه داشت که بسیاری از منظومه های زبان فارسی، و از جمله آثار نظامی و داستان های شاهنامهٔ فردوسی، به بخش داستانسرائی ادبیات ما مربوط می شوند و نه به گسترهٔ کوشش های شعری. به عبارت دیگر، اگر روزی قرار شود که نوع کلام به کار گرفته شده در آثار ادبی را ملاک تشخیص انواع کوش های ادبی-هنری قرار ندهیم، و برای این کار به منطق

و ساختمان درونی و شگردهای بیانی آثار بپردازیم، بی شک تاریخ فقیر داستان نویسی ما یکباره مشحون از کوشش های گوناگونی خواهد شد که تا به امروز زیر نقاب «شعر بودن» از عنایت تاریخنویس گریخته اند. داستان نویسی و داستانسرائی دو صورت بهم پیوستهٔ ادبیات داستانی ما هستند و هیچ کدام هم به گسترهٔ شعر تعلق ندارند -با این توجه که داستانسرائی، بنا به ضرورت های کلام موزون، بیان شاعرانه تری از داستان نویسی دارد، اما این «شاعرانگی» نمیتواند شعر بودن آنها را تضمین کند و این آثار همچنان در حوزهٔ ادبیات داستانی ما جای دارند و نه در گسترهٔ شعر. نیما خود، بی آنکه متوجه گرایش خویش به داستانسرائی باشد، در این مورد چنین می گوید:

«ادبیات ما باید از هر حیث عوض شود. موضوع تازه کافی نیست، و نه این کافیست که مضمون را بسط داده و به طرز تازه بیان کنیم. نه این کافیست که با پس و پیش آوردن قافیه و افزایش و کاهش مصراع ها یا وسایل دیگر دست به فرم تازه زده باشیم. عمده اینست که طرز کار عوض شود و **مدل وصفی و روائی**[۹] که در دنیای باشعور آدم هاست به شعر بدهیم.»[۱۰]

اینکه چرا نیما برای داستان های خود نیز کلام موزون را انتخاب کرده و از شگردهای کلامی نو استفاده جسته موضوع قابل تحقیقی است که بررسی آن در تنگنای این مقاله نمی گنجد. اما روی آوری او به کلام موزون نمی تواند مانع آن باشد تا این دسته از آثار او را از گسترهٔ شعرمان کنار بگذاریم. همینجا بگویم و بگذرم که از نظر من داستان های موزون نیما، که به نام منظومه های او شناخته شده اند، واجد چندان ارزشی از لحاظ نقد ادبیات داستانی نیستند. در عین حال امکان جایگرفتن اصطلاح «منظومه» -چه به سبک و سیاق گذشتگان و چه به شیوهٔ نیما- در گسترهٔ شعر نیز خود میتواند مورد تردید بسیار باشد.

باری، با کنار گذاشتن آن دسته از آثار نیما که از یکسو به نوسازی زبان کلاسیک تعلق دارند (مثل «افسانه») و از سوی دیگر در زبان غیر کلاسیک به داستانسرائی اختصاص می یابند (مثل «مانلی»)، می توان گفت که تعداد شعرهائی از نیما که باید الگوی شعرنوی نیمائی بشمار آیند بسیار اندک و کم شمار است، اما فقط همین ها را میتوان زیر بنای شناخت شعرنوی ایران قرار داد.

اکنون میتوانم بگویم که نیما با سه چهرهٔ متفاوت در ادبیات امروز ایران مطرح است. نخستین چهره همان است که مورد اقتدای کلاسیک های جدید قرار می گیرد، دومین چهره مورد تقلید آنهائیست که کارشان در داستانسرائی کلاسیک ما ریشه دارد اما تغییرات نیما را در بیان و شکل زبان پذیرفته اند. سومین چهره -و تنها این چهره- همانیست که شعرنوی ما از آن تشخص می گیرد و اتفاقاً رابطه ای ضروری هم با اوزان مورد استفادهٔ نیما ندارد و کوشش های شاعرانی همچون شاملو و سپهری، و نیز فرخزاد در دورهٔ دوم کار هنریش، را براحتی شامل می شود.

در سالهای پس از جنگ جهانی دوم و با رونق گرفتن فعالیت های ادبی در ایران، هنرمندان متعددی در زمینه های سه گانهٔ مزبور دست بکار می شوند؛ هر یک روشی از آن روش های سه

گانه را بر می گزینند؛ و در عین حال رفت و آمد شاعران میان این زمینه های سه گانه نیز جریانی دائمی است. شاعران پس از جنگ اغلب از حوزهٔ ادب کلاسیک است که می بُرند و شیوهٔ کلاسیک های جدید را بکار می گیرند. توللی، نادر پور، ابتهاج (سایه)، کسرائی، مشیری، اخوان، و... همه از این گروهند. مثلاً اخوان در ارغنون جهش هائی بسوی نوآوری دارد اما این جهش ها او را تنها تا دامنهٔ کار کلاسیک های جدید پرواز می دهد. اخوانِ غزل و قصیده گو به اخوانِ چهار پاره ساز بدل می شود و به سرایش نوعی رباعی های جدید بهم پیوسته -که مشخصهٔ کار کلاسیک های جدید است- می پردازد. اما نسل جوانتری که از طریق کارهای این گروه با شعر آشنا شده اند از همان آغاز شیوهٔ کلاسیک های جدید را دارند. سپهری، فرخزاد، آتشی، رحمانی، رؤیایی، و... از این شمارند.

مرحلهٔ بعدی «مهاجرت» برخی از این هنرمندان است به سرزمین شعرنوی نیمائی. این مهاجران هریک به فراخور حال، دیر یا زود، از کلاسیک های جدید می بُرند تا با حال و هوای تازهٔ نیمائی بکار پردازند. شاید از نظر تاریخی بتوان روند این گسست و پیوست را با ذکر نام چنین مشخص کرد: شاملو، سپهری، ابتهاج، کسرائی، اخوان، رحمانی، آتشی، رؤیایی، فرخزاد، نادر پور، مشیری، و...

میتوان گفت که مؤثرترین حادثه ای که اخوان را از کلاسیک های جدید دور می کند و او را وامیدارد تا به سبک نیما روی آورد حادثهٔ کودتای سال ۱۳۳۲ ست. تجربهٔ شکست از یکسو، نیاز به اعتراضی دردآلود از سوئی، و حضور قاطع دستگاه تفتیش از سوی دیگر اخوان را در محتوای کار از کلاسیک های جدید جدا می کند. او، به جستجوی زبانی که درخور اینگونه حس ها بوده و راهگشای فرار از نظارت دستگاه تفتیش باشد، در کار نوی نیما به سه ویژگی برمی خورد و آنها را پایهٔ کار خویش قرار می دهد.

نخستین ویژگی از آن کلام موزون نیماست که دیگر شیوهٔ قدما را تقلید نمی کند و خود را از بند تساوی مصراع ها و حکومت ردیف ها و قافیه ها رها ساخته است. کشف این زبان -که در عین حال همچنان در بحور عروضی مقید است- به اخوان این امکان را می دهد تا همهٔ قدرت شگرف خود را در «زبان آوری» بکار گیرد و به آنچنان زبان فاخر و گیرائی دست یابد که از یکسو او را بعنوان یکی از قلل شعر نیمائی نمایانده و از سوی دیگر دست و پاگیر هر شاعر جوانی شود که در آغاز کار با این نوع از کار نو آشنائی می یابد. زبان اخوان آنچنان مشخص و یکّه است که شاعران پس از او، حتی اگر در محتوای اندیشه با او هیچگونه همرائی نداشته باشند نیز فقط به لحاظ متأثر شدن از آن، بعنوان پیروان اخوان و یا «اخوان زدگان» شناخته میشوند. اخوان زدگی در زبان مشکلی است که یک نسل تمام از شاعران متوسط الحال با آن رو برو بوده اند. اما به نظر من این زبان شگرف اگرچه برای خود دارای حدود و ثغور و مشخصه هائیست اما، در مقایسه با روند تکامل شعرنو بطور کلی وشعر نیما بطور اخص، صورتی عقب مانده و شیوهٔ بیانی دست و پاگیر دارد وسخت متظاهرانه و چشم زهر گیرانه عمل می کند:

حریفا! گوش سرما برده است این، یادگار سیلی سرد زمستان است / و قندیل سپهر تنگ میدان، مرده یا زنده، / به تابوت ستبر ظلمت نُه توی مرگ اندود، پنهان است. / حریفا! رو چراغ باده را بفروز، شب با روز یکسان است.

زمستان ـ ۱۳۳۴ ـ از کتاب «زمستان»

نیما همراه با پذیرش عروض، اما با روی کردن به بحور گوناگون و ارائهٔ پاره ای پیشنهادات در زمینهٔ فن بیان (به تعبیر خودش: دکلاماسیون)، نظیر استفاده از «سکته»، حال و هوا و رنگ و بوی تازه ای به ارزش های صوتی عروض داده بود که هیچ کدامشان به مذاق اخوان، که با ارزش های قدمائی اصوات آشنا بود، خوش نمی آمد. در نتیجه و از این رهگذر کوشش های اخوان را در کلام موزون نیمائی باید به حساب نوعی بازگشت به کلام کلاسیک عروضی دانست. این بازگشت چه در ارزش های صوتی، چه در ساختمان جمله بندی ها، و چه در بکار برد شگردهای اهل عروض، در همهٔ آثار این دورهٔ اخوان مشهود است. زبان فخیم او در کنار زبان پر طراوت شاملو، سپهری، و فرخزاد زبانی کهن و فرسوده می نماید و، در نتیجه، حضور او را در بین «نوآوران» شعر امروز، به امری غریب و ناجور تبدیل می کند.

و یژگی دیگر کار نیما، که مورد توجه اخوان قرار گرفت، به زبان کنائی نیما مربوط میشد. اما از این منظر هم کار اخوان نوعی «تقلیل» در کارکرد این زبان محسوب میشود. در واقع نمادگرایی(سمبولیسم) نیمائی به تمثیل پردازی (آله گوریسم) اخوان تقلیل‌می‌یابد، و ابهام ذاتی کار نیما در کار اخوان به نوعی اشاره گری قراردادی می انجامد. اما همین تقلیل گرائی کار اخوان را لاجرم همه فهم تر و عامه پسندتر از کار نیما میکند و آنچنان تسلطی بر شعر امروز می یابد که، در طی همهٔ سالهای پس از نیما، از یکسو خوانندگان را عادت میدهد که نمادهای نیمائی را نوعی تمثیل، و ابهام درونی کار او را نوعی اشاره گری قراردادی تلقی کنند، و از سوی دیگر به شاعران جوانتر می آموزد که جوهر شعر نیمائی چیزی جز همین تمثیل سازی ها و اشاره گری ها نیست. بی شک کار نیما هم از همین دو جنبه برخوردار است و شرایط تفتیش عقاید که زبان رمزی را بر هنر تحمیل می کند در پیدایش آن مؤثر بوده است، اما کار نیما هرگز به ایجاد جدول جدیدی از «لغت-معنی» نمی کشد. این تقلیل گرائی در کار اخوان است که رخ می کند و بر ادراک شاعرانهٔ انبوهی از شاعران و شعردوستان مسلط میشود. شب ازلی-ابدی، کیهانی، انسانی، و بی تاریخ نیمائی در شعر اخوان به شبی سیاسی-اکنونی مبدل میشود. زمستان اخوان زمستانی سیاسی-اکنونی ست و صبح و خورشید او هم در همان جدول قراردادی لغت-معنی جای میگیرد و بی هیچ زحمت به شعاری سیاسی-اکنونی، و نه جز آن، تبدیل پذیر میشود. البته در این کار اخوان تنها نبود؛ اغلب شاعران وابسته به حزب توده از شعر چنین تصوری را داشتند و همان را در بین خوانندگان خود تبلیغ میکردند. اینگونه تلقی کار همهٔ دردمندانی را که زبان ناله و اعتراض را از آنان گرفته باشند آسوده میکند.

متأسفانه، در زبان نقد ادبی رایج نیز اشتباهی پاپاپای صورت میگیرد و «تمثیل» معادل «نماد» گرفته میشود. این دیگر نشانهٔ تعمیق تقلیل گرائی و یکسو یه شدن ادراک هنری خلق کننده و خواننده است. و نتیجهٔ کار همانی میشود که بخصوص در اواخر دههٔ چهل وسراسر دههٔ پنجاه رایج بود، جریانی که با افتخار شعار را بجای شعر نشاند و از کار هنری به صدور قطعنامه های سیاسی رسید. بهر حال یکی دانستن نماد و تمثیل موجب درهم آمیختن دوغ و دوشاب شد و این جریان ادامه داشت تا نسیم قیام ۵۷ وزیدن گرفت و دستگاه تفتیش یکسره در هم شکست. اینجا بود که شعر متعلق به این جریان به بحرانی ناخواسته دچار آمد. اگر شعر نیمائی شعری تمثیلی باشد آن را گریزی از این بحران نیست. در این مورد اسماعیل خوئی، بعنوان یکی از شاعرانی که در این تقلیل گرائی مؤثر بوده است، نظری جالب توجه دارد:[۱۱]

«شعر نیمائی در برخورد و گره خوردگی با سانسور رشد کرد. منتها دقت کنید که در همان راستا چندان تکامل یافت که چیزهایی در فهم خودش گفت، خودش (را) بتدریج از درون روشن کرد. و کار بجائی رسید که دستگاه سانسور فهرستی از واژه های ممنوع بدست داد. شب، جنگل، و... یعنی که آن سمبولیسم در کارکرد اجتماعی خودش از سمبولیسم فراتر رفت. شد زبان. زبان بسیار مشخصی هم بود.» ... «من بر آنم که شعر نیمائی پس از قیام دچار یک بحران شده... شاعران ایرانی در ایران محکوم به خاموشی هستند. چرا؟ برای اینکه دستگاه نو بنیاد سانسور واژگان شعر امروز ایران را می شناسد... نه تنها کُد های شناخته شده لو رفته اند، (بلکه) اصلاً زبانی که کُد داشته باشد دیگر ممنوع است. پس شعر نیمائی در ایران ممنوع است. بیرون از ایران، شاعر نیمائی با چیزی بنام سانسور رو یارو نیست. در نتیجه نمادگرائی برای چی؟ موضوعیت خودش را از دست میدهد.»

و یژگی سوم بخشی از آثار نیما، که مورد توجه اخوان قرار گرفت، زبان وصفی-روائی این آثار است که زمینه را برای داستانسرائی های ناشیانهٔ نیما فراهم کرده است. آثار اخوان در گوهر خود روائی و داستانی اند و بر کلام موزون نیمائی، با «عطا و لقا»ی اخوانی، سوار شده اند و در نتیجه، همچون خود منظومه های نیما زبانی «شاعرانه» یافته اند. اخوان هم از آغاز، چه در آثار بلند و چه در کارهای کوتاهش، بیشتر راوی و قصه گو و «نقّال» است تا شاعر:

نه چراغ چشم گرگی پیر / نه نفس های غریب کاروانی خسته و گمراه. / مانده دشت بیکرانِ خلوت و خاموش / زیر بارانی که ساعت هاست می بارد.

اندوه - ۱۳۳۳ - «زمستان»

سلامت را نمی خواهند پاسخ گفت، سرها در گریبان است / کسی سر بر نیارد کرد پاسخ گفتن و دیدار یاران را. / نگه جز پیش پا را دید نتواند / که ره لغزان و تاریک است...

زمستان - ۱۳۳٤ - «زمستان»

بسان رهنوردانی که در افسانه ها گویند / گرفته کولبار زاد ره بر دوش / فشرده چوبدست خیزران در مشت / گهی پر گوی و گه خاموش / در آن مهگون فضای خلوت افسانگیشان راه می پویند، ما هم راه خود را می کنیم آغاز.

چاووشی - ۱۳۳۵ - «زمستان»

این شکسته چنگ بی قانون / رام چنگ چنگی شوریده رنگ پیر / گاه گوئی خواب می بیند.

آخر شاهنامه - ۱۳۳۶ - «آخر شاهنامه»

همچو دیوی سهمگین در خواب / پیکرش نیمی به سایه، نیم در مهتاب / در کنار برکهٔ آرام / اوفتاده صخره ای پوشیده از گلسنگ / کز تنش لختی بساحل خفته و لختی دگر در آب...

قصیده — ۱۳۳۷ - «آخر شاهنامه»

اما نمی دانی چه شب هائی سحر کردم / بی آنکه یکدم مهربان باشند با هم پلک های من / در خلوت خواب گوارائی. / وآن گاهگه شب ها که خوابم برد، هرگز نشد کاید بسو یم هاله ای، یا نیمتاجی گل / از روشنا گلگشت رؤیائی...

آنگاه پس از تندر - ۱۳۳۹ - «این اوستا»

فتاده تخته سنگ آنسوی تر انگار کوهی بود / و ما اینسو نشسته، خسته انبوهی / زن و مرد و جوان و پیر / همه با یکدگر پیوسته، لیک از پای / و با زنجیر...

کتیبه - ۱۳۴۰ - «این اوستا»

با آنکه شب شهر را دیر گاهی ست / با ابرها و نفسْ دودهایش / تاریک و سرد و مه آلود کرده ست / و سایه ها را ربوده ست و نابود کرده ست / من با فسونی که جادوگر ذاتم آموخت / پوشاندم از چشم او سایه ام را...

ناگه غروب کدامین ستاره - ۱۳۴۳ - «این اوستا»

...یادم آمد، هان، / داشتم میگفتم: آن شب نیز / سورتِ سرمای دی بیدادها میکرد. / و چه سرما ئی! چه سرمائی! / باذبرف و سوز وحشتناک / لیک، خوشبختانه آخر، سر پناهی یافتم جائی...

خوان هشتم - ۱۳۴۷ - «پائیز در زندان»

در همهٔ این آثار آنچه مسلط است روایت است، قصه است، منطق داستانسرائی ست. هریک شروع داستانی هستند که در اینجا با خوب و بدشان کاری نداریم. کار اخوان درهم آمیختن دست آوردهای کلاسیسیسم جدید است با داستانسرائی نیمائی. این قلمرو از آن اخوان است و او در آن بی شک از نیما گوی سبقت را ربوده است. من شک ندارم که اخوان به «شکسته گوئی» نیمائی -به همان تعبیر نادر پور- هم اگر نمی رسید در کلاسیسیسم جدید نیز راه داستانسرائی را در پیش

گرفته بود. کار او در ذات، و در نیروی بالقوهٔ خلاقهٔ خود، کار داستانسرائی ست که بین نظامی و نیما نوسان دارد اما در هیچ کجا، جز در حوزهٔ تغزل، به گسترهٔ شعر نمی رسد.

تغزل از دیر زمان مهمترین حوزهٔ جولان شعرای ما بوده است، آنگونه که میتوان به جرأت گفت که تا پیش از ظهور نیما ادبیات ایران شعر –و نه نظم یا کلام موزون –ی جز تغزل نداشته است. تنها در این حوزه است که گوینده از منطق و روال داستانسرائی و نکته گوئی خارج میشود، به استقلال شفاف تصاویر شعری و ساختمان درونی و ذاتی شعر میرسد، و بیان عواطف بشری را از مرزهای زمان و جغرافی می گذراند، بی آنکه در این کوشش ها به فلسفه گوئی و حکمت بافی دچار آید. از این نظر در حوزهٔ شعر نیمائی میتوان اخوان را در چند «شعر» درخشانش پایه گذار تغزل نوئی دانست که بر کوشش های مثلاً ابتهاج سبقت میگیرند:

ای تکیه گاه و پناهِ / زیباترین لحظه های / پر عصمت و پر شکوه / تنهائی و خلوت من! / ای شط شیرین پر شوکت من!...

غزل ۳ – ۱۳۳۴ – «آخر شاهنامه»

باری، از رفت و آمد و «مهاجرتِ» شاعران در بین سرزمین های شعرنو –که در همهٔ آنها نیما جنبهٔ آغازگری و سنت گزاری دارد– سخن گفتم. هر یک از این مهاجران از سرزمینِ اصلی خود سوقاتی برای شعرنو بهمراه می آورد. فرخزاد، چون از کلاسیک های جدید می بُرد، همهٔ تجربه هایش را در راستای تکمیل آهنگ زبان و تنفیذ حاکمیت قاطع بیان عواطف بشری قرار میدهد. نادر پور به زبان شعرنو شفافیت و سلاست می بخشد. آتشی با کوله باری از تصویرهای رنگارنگ از راه میرسد، و اخوان –در این جنبهٔ مثبت از کارش– حال و هوای تغزل را به شعرنو هدیه می کند.

اما مهاجرانی که، برخلاف مثلاً فرخزاد، به درونمایه های شعری توجه نداشته باشند لاجرم در سوطن شعرنوی نیمائی توقفی موقت، هرچند بلند و طولانی، خواهند داشت و روزی عاقبت به خانه های خود باز خواهند گشت. محتومیت این بازگشت از برخورد ظاهری آنان با شعرنو و یا انتخاب مایه های غیرشعری در کارهای نوی آنان نشأت می گیرد. اینان هرگز به عمق ضروری گوهر شعرنو پی نمی برند و همهٔ نوآوری ها را در حوزهٔ زبان و بیان می یابند و آنگاه –بر حسب تسلطی که بر شعر کلاسیک دارند– بیان حرف و سخن از درون کهنهٔ خود را در «طرز» کلاسیک راحت تر می یابند. شاید، در بین این مهاجران، نخستین سخنور مهم ابتهاج باشد که یکسره به غزلسرائی و مثنوی سازی کلاسیک برمیگردد. من خود از او شنیدم که، به درستی، میگفت: «اگر قرار است کلمات را در زبان اشاره رسانای پیام های ممنوع قرار دهیم، دیگر چه احتیاجی به وزن نیمائی و کلمات جدید است؟»[۱۲] براستی هم مگر نمی شود –بنابر قرارداد بین گوینده و مخاطب–«پیر مغان» را اشاره ای به «رهبر حزب» و «میکده» را خود «حزب» دانست؟ بهرحال قصدم این است که نشان داده باشم که عدول از تجربه های نیمائی و بازگشت به کلاسیسیسم پدیدهٔ تازه ای نیست و این حرکت همواره در بین شاعران شعرنو وجود داشته و ربطی هم به شرایط امروز در ایران

ندارد، هرچند که این شرایط روند این بازگشت را تسریع کرده باشند.

بهرحال، شکل گیری حکومت مذهبیِ ستیزنده با دست آوردهای باصطلاح غربی، و گرایش کلی در سیاستگزاری های فرهنگی برای بازگشت به سنت ها و ارزش های کهن، فضائی پذیرنده را برای هرگونه بازگشت هنری و ادبی آماده کرده است. «محتوا»ئی که اکنون به شدت تبلیغ میشود با شکل ها و قوالب کلاسیک همخوانی آشکار دارد و در نتیجه کار بازگشت را به صورتی طبیعی تسهیل میکند. حال شاعری که حضورش در شعرنو حضوری ناشی از پیروی مُد زمانه بوده، و یا بداعت شعرنو را در ظاهر متفاوت آن جسته است، بی آنکه به ضرورت های درونی و ذاتی این تغییر شکل توجه داشته باشد، به آسانی به راه بازگشت می افتد. اما آیا براستی نمی توان برای این بازگشت دلایل دیگری را هم جست؟ اسماعیل خوئی در این مورد نظریه ای دیگر ارائه داده است:

«من فکر میکنم که اصل همخوانی شکل و محتوا[۱۳] باعث میشه، به ناگزیر، که یک بار دیگر قابها و قالبهای سنتی به کار گرفته بشن. نمونه اش رو فقط بیشتر میتونم از کار خودم بیارم. اما شاعران دیگری رو هم، که به ناگزیر نمیتونم ازشون اسم ببرم، میدونم که غزل میگویند. قصیده بسیار گفته میشود. شکل رباعی را بسیار به کار می برند. گونه ای بازگشت به قابها و قالبهای سنتی. چرا چنین است؟ فکر میکنم که پاسخ اینه که اصل همخوانی شکل و محتوا شاعر رو ناگزیر میکنه از این کار.» ... «اگر برگردیم به اون مفهوم بحران در شعر امروز ایران، که من روش انگشت گذاشتم، و پرسش ما این باشه که پاسخ بحران چیست، پاسخ من این خواهد بود که -موقتاً در بیرون از ایران پاسخ من یک تن- که میتوان با قابها و قالبهای سنتی بیشتر و راحت تر با محتوای بسیار واپس مانده سنتی برخورد کرد.» ... «موقعیت رو من اینجوری می بینم: داشتیم در دشت تکامل طبیعی فرهنگ و هنر و شعر خودمون پیش میرفتیم، یک دفعه رسیده ایم به یک درهٔ بسیار ژرفی که بصورت عادی و طبیعی هم نمیتونیم از روش بپریم. ناگزیریم که چند گام به عقب برگردیم و دورخیز کنیم. من اینگونهٔ ویژه از بازگشتن به قابها و قالبهای سنتی رو، این عقب نشینی رو، دورخیز می بینم. اگر تنها خود من میبودم که این کار رو میکردم، میشد بگم که در حقیقت کوششی میکنم بیحاصل و بیهوده و حتی نالازم برای اینکه برخی اشتباه کاری های ادبی خودم رو توجیه کنم. اما می بینم که غزل سرودن، پرداختن به رباعی و مانندهایش، یعنی بکار گرفتن قالبهای سنتی، فقط در کار من نیست که پیش اومده، چندین شاعر دیگر، از جمله شاعرانی که در ایران هستند، میدونم و می شناسم، بی آنکه حتی از دید نظری بکار خودشان توجهی داشته باشند این کار رو کردند.»[۱۴]

بی آنکه ورود به بحثی تحلیلی در مورد این نظریه لازم باشد، میتوان حضور این روند بازگشت را پیش از تسلط شرایط کنونی نیز نشان داد، روندی که اکنون، با یافتن مسیری مناسب، شتابی تازه بخود گرفته است. آخرین کتاب اخوان نیز دلیل محکمی در این راستاست. در این کتاب اخوان، خیلی پیش از تسلط اوضاع کنونی، به شعر کلاسیک بازگشته است (حدوداً از اواخر دههٔ

چهل) و، در عین حال، این بازگشت نه برای «دورخیز» و برجهیدن از شرایط کنونی و نه برای «برخورد» با محتوای واپس ماندهٔ سنتی است. اتفاقاً، بدلیل همان «اصل همخوانی شکل و محتوا» (یا چنانکه دیدیم، بزعم نادر پور، «تناسب قالب با محتوی»)، روی آوردن به این قابها و قالبهای سنتی، قبل از هرچیز، میتواند نتیجهٔ تسلط «محتوای بسیار واپس ماندهٔ سنتی» بر ذهن هنرمند باشد. در واقع اصل همخوانی شکل و محتوا نمیگوید که برای برخورد و مبارزه با محتوائی عقب مانده باید به شکل های سنتی و عقب مانده توسل جست. این تعبیر با نفس «همخوانی» تضادی آشکار دارد. اصل مزبور حکم میکند که باید بین شکل و محتوی همخوانی وجود داشته باشد. و اتفاقاً این همان «همخوانی» است که مثلاً در جریان انقلاب مشروطه نخست محتوی را دگرگون می کند و سپس این دگرگونی راه به شکل شعر می برد[۱۵] در عین حال نگاهی به محتوای آثار بازگردنده کنونی به سنت نیز روشنگر صحت این اصل است.

اگر مطالعهٔ مورد اخوان را ادامه دهیم و نظری به محتوای اندیشگی آثار او بیاندازیم خواهیم دید که بازگشت اخوان به «قابها و قالبهای سنتی» به هیچ روی برای تسهیل مبارزهٔ فرهنگی روشنفکر امروز با ارزش های واپس ماندهٔ اجتماعی و فرهنگی نیست. برعکس، این بازگشت رجوع یک ذهن سنت زده است بداسان قالبهائی مألوف. اخوان این کتاب روشنفکری نیست که شکل های گذشته را «بطور موقت» برگزیند تا بمدد آنها وظیفه ای مبرم و تاریخی را پاسخگو باشد. او از درون بسوی گذشته کشیده میشود، و این کشش موجود در ذهنیت او هم امر تازه ای نیست. در واقع میتوان گفت که آثار اخوان در حوزهٔ شعرنو همیشه دچار «ناهمخوانی» مزمن شکل و محتوا بوده اند و او، در این کتاب، این تضاد درونی را یکسره به صورت بازگشت به کلاسیسیسم حل کرده و به اقامت دراز مدت، اما بهرحال موقت خود، در گسترهٔ شعر نوپایان داده است. سخنرانی مفصل اما منتشر نشده ای از خوئی پیرامون محتوای عقب ماندهٔ آثار اخوان در گسترهٔ شعرنو، درصورتی که منتشر شود، میتواند در این راستا بسیار روشنگر باشد.[۱۶] اخوان، هم از آغاز کار در شعرنو مرثیه خوان ارزش های از دست رفتهٔ سنتی بود، آنسان که گوئی لولی وشی از تبار سخنوران دوردست تاریخ به امروز ما پرتاب شده باشد. این «امروز» تنها یک «امروز سیاسی» نیست که بر اثر کودتای ۱۳۳۲ بر ما نازل شده باشد. این امروز با همهٔ ارزش های فرهنگی و پدیده های تکنولوژیک آن است که مورد نفرت اخوان واقع میشود. تضاد درونی اخوان از همان آغاز انتخاب شکل های نوین شعر برای بیان اندیشه کهنگی زده مشهود است و، از این لحاظ، مسیری که او می پیماید راستائی درست برعکس جهت حرکت هنرمندی نظیر نیما را دارد. نیما، در همان افسانه، تکلیف خود را با اندیشهٔ سنتی روشن میکند و، در گفتگو با بزرگترین هنرمند سنتی -حافظ- اعلام میدارد که بر خلاف او «بر آن عاشق است که رونده است».[۱۷] در نتیجه هنر او، بقول خود اخوان، «مسایل تازه را بخود راه میدهد... برای بیان آن مسایل زبانی درخور و سزاوار برمیگزیند -وگرنه- می آفریند... و باز مهمتر اینکه شکل و قالبهای متناسب ایجاد میکند...»[۱۸] و در نتیجه هنگامیکه نیما دیده از جهان فرو می بندد مدرن ترین هنرمند عهد

خویش است. اخوان اما برای بیان اندیشه ای کهنگی زده به قالب های نوین رو میکند، و بمرور ایام آن اندیشه از درون این قالب ها را نفی کرده و بدور می ریزد و اخوان عاقبت در کسوت شاعری همچون حنظلهٔ بادغیسی به پیشواز مرگ می شتابد.

اما باید توجه داشت که شاعر کهن، در عهد خود و به نسبت اندیشهٔ حاکم بر زمانه اش، لزوماً دارای موضعی واپس گرا نیست. مدرنیسم همیشه شاخص کار هنرمندان بزرگ هر عهدی بوده است. آنان همیشه رو به بالا و پیشاپیش داشته اند و به فردائی شکل می داده اند که از پی آنان سر میرسیده است. آنان بازگشت کننده نبوده اند، نه در اندیشه و نه در بیان.

اما ما، در بین بازگشت کنندگان از شعرنو به شعر کلاسیک، مشکل دیگری نیز با اخوان داریم. اگر ابتهاج به عاشقانه سرائی و عارفانه گوئی برمیگردد، اگر خوئی به زبان دلمردگی های خصوصی منوچهری و اعتراض های سیاسی افراشته رجعت میکند، اخوان اما به قعر پوسیده ترین ارزش های جامعه ای شبانی-فئودالی پناه میبرد:

(از «جواب مشورتی که پسر کرد...») دختر به شرط چاقو، کمتر بدست آید / اغلب در این زمانه، کالند یا لهیده... // دختر به شرط چاقو، داری، بجنب، اما / آرام، هولکی نه، چون کُردِ دوغ دیده // فی الفور با دو آخوند «متعت نفسک» اش کن / تا ناگهان نبینی مرغ دلت پریده... // من نیز مادرت را بردم به شرط چاقو / توزرد در نیامد، یا تلخ، یا پفیده...//چو چند توله سگ زاد همچون تو، جان بابا / خوش کرد جا و گردید کدبانو آرمیده... // تو توله سگ چو گشتی مانند میخ قیچی / دیدم که بنده بانو، گرم است جاش «...» // ...عقد موقت اول، یک سال بعد دایم / زایا و خوب اگر بود، پایش بروی دیده // گر شاخ سر بدر بود، فکرش سوی دگر بود / بگذر ز تیغ و شلاق، «طلّقتُ» و رهیده!

دختر به شرط چاقو- ص ۲۴۳

با می ناب مغان، در خُم خیام، امید /خیز و جمشید شو از جام سفالینهٔ من // شعر قرآن و اوستا ست کزینسان دم نزع / خانه روشن کند از سوز من و سینهٔ من // سال دیگر که جهان تیره شد از مسخ فرنگ / یاد کن زآتش روشنگر پارینهٔ من.

آتش پارینهٔ من — ۱۳۵۱ - ص ۵۰

...اگر مرد حقی، جوان توبه کن / کمال خدا بین و اکمال او // دگر باز گردم سوی سوزنی / هم آن توبه و حال قتال او // بدل گفت: اگر راست باشد معاد / هم آن هایل اوصاف و احوال او؟//...هم آن پرتگاه فسوس و فنا / که پُل خوانده معمار محتال او؟ //...وز آنجا شود سرنگون سوزنی / به دوزخ در اعماق گودال او! // مگر ابر بخشایش و لطف حق / به رأفت ببارد بر افعال او...

با سوزنی سمرقندی - صص ۲-۷۱

(با اشاره به شعر فرخزاد) گاه از خیال و خلوت خود پرسم / کان چیست، یا چیاست که میماند؟ // ... گفت آن عزیز و آرزوئی زیباست: / «تنها صداست که میماند». // ... دیگر گفت: هیچ نمانَد، هیچ / و ین آرزو خطاست که میماند // جز خود نخواهد «او» -چکنم- وانگاه / ماشاء و مایشاست که میماند! // قدوس دوس، هل لله لو، گو یا/ تنها خداست که میماند.

صدا یا خدا؟ - ۱۳۴۷ - صص ۹۲-۸۷

دل من لوح محفوظ است و مکتوب / در او سرّ ازل ها و ابدها // خداداده خرد دارم، که گیرد / پیام از علم ها و از خردها // نیایش با خدای خویش دارم / که خوب من! نگهدارم ز بدها // ... اگر باری دهد شیطان نریبم / (دلم گوید که ده ها بار و صدها) // دو باره باز میگردم سوی دوست / چو پیش عقل کل ها بیخردها // سرافکنده، خجل، ترسان و لرزان / چو در سرما شبانان و تبدها // ... دو باره باز گردد شور و شرم / غزالان فارغ از ببر و اسدها...

دل من - ۱۳۶۳ - صص ۵-۱۵۴

□□□

خلاصه کنم: در برابر آن پرسش های آغاز مقاله، پاسخ من این است که، برخلاف شاعرانی همچون شاملو و سپهری که اصالتاً به شعرنو تعلق دارند، و برخلاف کوچندگانی همچون فرخزاد که اصالتاً به گسترهٔ شعرنو درآمده اند، اغلب کوچندگان از شعر کلاسیک و کلاسیک جدید به شعرنو، و از جمله اخوان، کمتر به درک ذات این نوع شعر، و یژگی های آلی و درونی آن، ساختمان حسی-عاطفی آن، و محتوای انسانی و بی زمان آن نایل میشوند. در نتیجه، پس از چندی تلاش، و اگر صدمه ای به شعرنوی نیمائی نزده باشند، بی سر و صدا به موطن اصلی خویش برمیگردند. چرا که برای پیوستن واقعی به این نوع شعر باید ذهنی داشت که به شکلی بنیادین اسیر ارزش ها و تعریف های کلاسیک -هردو با هم- نشده باشد و یا توانسته باشد به صورتی اصیل و بالذات از آنها فاصله بگیرد.

اخوان در شعرنوی نیمائی یادگارهای اندکی از خود بجای نهاد. اما او «داستانسرا-نقال»-ی بود که تا دومین سرزمین نیمائی آمد، نقل هائی با زبان محکم و پخته عرضه کرد، و سپس یکسره به دوردست تاریخ بازگشت، و در این بازگشت گوئی چنان آسیمه سر بود که زبان فاخر ارغنون خویش را هم بجای نهاد.

خواننده ای که بخواهد از «در اخوان» به سرزمین شعرنو درآید تصویری کبود و دیگرگون از این گستره خواهد داشت، چرا که در پیش چشمش شیشهٔ کبودی از تعاریف غلط، تلقی های نادرست، و ارزش هایی ناهمخوان خواهد داشت. لاجرم کبودی دنیایی که او می بیند ربطی به کار نیما و شاعران پیرو او ندارد.

یادداشت ها:

۱ـ نگاه کنید به مقاله ها ردو بدل شده بین بهار و تقی رفعت در مجلات «دانشکده» و «تجدد». این مطالب را یحیی آرین پور در کتاب خود، از صبا تا نیما، به تفصیل آورده است.

۲ـ نادر نادر پور، مقدمهٔ کتاب «چشم ها و دست ها»، تهران ۱۳۳۲، ص ۷

۳ـ تأکید بر کلمات از من است.

۴ـ پرویز ناتل خانلری، مقالهٔ «اصطلاح شعرنو»، مجلهٔ سخن، دورهٔ هفتم، شمارهٔ ۱۱، اسفند ۱۳۳۵، ص ۱۰۳۵ (همین جا اضافه کنم که جایگاه دکتر خانلری بعنوان یکی از نوآوران و بزرگان ادب و تحقیق فرهنگ و زبان فارسی ربطی به شعر خود او و عقایدش در بارهٔ شعر نوی نیمائی ندارد و این دو بحث نباید با هم خلط شوند.)

۵ـ مهدی اخوان ثالث (م. امید)، بدعتها و بدایع نیما یوشیج، فصل «نوعی وزن در شعر امروز فارسی»، صص ۶۱ تا ۲۰۸

۶ـ نگاه کنید به «از صبا تا نیما»، صص ۴۳۹ تا ۴۵۷، نیز رجوع کنید به محمود فلکی، موسیقی در شعر سپید فارسی، انتشارات نوید، آلمان ۱۳۶۸، صص ۶۲ تا ۷۰

۷ـ مثلاً رجوع کنید به قصهٔ مرقدِ آقا از نیما یوشیج.

۸ـ کاربرد زبان موزون در داستانویسی را، بصورتی غیر از شیوه های مألوف کلاسیک یا نیمائی، میتوان در آثار ابراهیم گلستان مشاهده کرد.

۹ـ تأکید بر کلمات از من است.

۱۰ـ رجوع کنید به نیما یوشیج، در بارهٔ شعر و شاعری (از مجموعهٔ آثار نیما)، به کوشش سیروس طاهباز، تهران ۱۳۶۸، بخش «نامه های همسایه»، نامهٔ چهلم، ص ۹۵

۱۱ـ رجوع کنید به مصاحبهٔ با اسماعیل خوئی، نشریهٔ پیام کارگر، بخش سوم مصاحبه، سال چهارم، شمارهٔ ۷۸، نیمهٔ دوم دی ماه ۱۳۶۹.

۱۲ـ این گفتگو در سال ۱۳۴۷ در تهران و در یک دیدار دوستانه انجام گرفت.

۱۳ـ تأکید بر کلمات از من است.

۱۴ـ همان مصاحبه، همان شماره.

۱۵ـ در مورد تقدم تحول محتوا بر تحول شکل، در تکامل شعر امروز ایران، رجوع کنید به مقالهٔ «شعر مشروطه: شعر ضد استبداد، ضد استعمار» از ماشاالله آجودانی، مجلهٔ نشر دانش، سال پنجم، شمارهٔ ششم مهر و آبان ۱۳۶۴، ص ۲۵

۱۶ـ این سخنرانی، تحت عنوان «بررسی شعر مهدی اخوان ثالث»، در ۱۰ نشست پیاپی و هفتگی «گروه هنر ایران در انگلستان - ایماژ» در سال ۱۳۶۴ انجام یافته و یک نسخه از نوار آن در بایگانی گروه موجود است. خوئی خیال داشت که این سخنرانی را از روی نوار بروی کاغذ آورده و بصورت کتاب منتشر کند. امیدوارم این کار روشنگر مشمول حکم «فی التأخیر آفات» نگردد.

۱۷ـ نگاه کنید به «افسانه»: (خنده زد عقل زیرک بر این حرف / کز پی این جهان هم جهانی است // ...حافظا این چه کید و دروغ است / کز زبان می و جام و ساقی است // نالی ار تا ابد باورم نیست / که بر آن عشق بازی که باقی است // من برآن عاشقم که رونده است...). نیز نگاه کنید به مقالهٔ «نیما و نوآوریهایش»، از داریوش آشوری، در ایران نامه، سال نهم، شمارهٔ اول، زمستان ۱۳۶۹، ص ۴۹.

۱۸ـ بدعتها و بدایع نیما یوشیج، ص ۱۳