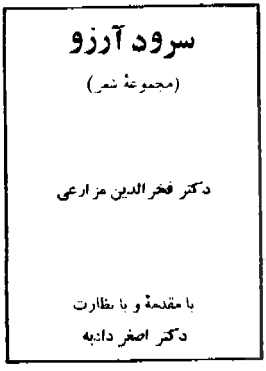
نقد کتاب

دکترسعید حمیدیان

سخنوری خوش سخن و کم شناخته



سرود آرزو (مجموعهٔ شعر)
دکتر فخرالدّین مزارعی
با مقدّمه و نظارت دکتر اصغر دادبه
تهران، پاژنگ، ۱۳۶۹ ،
۲۹۵ صفحه.

از روزگار نوجوانی این بیت در گوشم زنگ می‌زد:

قطره دریاست اگر با دریاست ورنه او قطره و دریا دریاست

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

آخر مصداق صادق سهل و ممتنع است، با مفهومی ژرف، موسیقی خوش از بیرونی گرفته تا کناری. مضمون قطره و دریا از کران تا کران در شعر فارسی از قدیم تا حالا بازگفته شده ولی مگر چندتا این قدر کمال دارد؟ و چه خوب نشان داده حقارت آن قطرهٔ جاماندهٔ جداماندهٔ را در برابر این «دریا دریا» که کنار هم قرار گرفتنش بیکرانگی دیداری را به گونه‌ای شنیداری القاء می کند، و حتی حالت فرود صوت «قطره» را در جوار فرازشِ صدای «دریا» به خوبی در گوش جا می‌اندازد. باری، بیت را از دهان دیگران گرفته بودم و شاعر را نمی‌شناختم، امّا می‌دانستم هر که هست ذوق و حالی دارد بهم کرده با زبانی گشاده. بعد که کَل شعر به نام «آشتی» معروف به «بازگشت عقاب» یا «جواب عقاب خانلری» را که یک تنه نامی برای سراینده دست‌وپا کرده بود خواندم، آن وقت نام مزارعی به بیخبرانی چون من هم رسید، و از آن پس برایش پیش خودم حسابی باز کردم. بله، آن بیت پایانهٔ این منظومه بود، و چه پایانی!

و حالا چهارسالی بعد از مرگ تلخ و غریبانهٔ مزارعی مجموعهٔ اشعارش به همّت دوست دیرینهٔ دانشورم استاد دکتر اصغر دادبه بیرون آمده است، با زحمتی که قرین هر همّتی است، و با مقدّمه‌ای از ایشان، مبسوط و در حدود یک چهارم کلّ حجم کتاب، که درآن سعی شده تا گفتنیها در بابِ شخص و شعر شاعر نوشته شود. از آشنایی تا روشنایی و شناخت، و سرانجام، مرگ و مفارقت و تحلیل و ارزیابی سروده‌ها و بیان آبشخورهای فکری و حالی آنها و سنجیدنشان با سرچشمه‌های تأثّرِ شاعر و... انگیزهٔ این اهتمام نه تنها وفای جوانمردانه به عهد دوستی، که شناساندن هر چه بیشتر این شیرازیِ تلخ زیِ شیرین گوی بوده است؛ بگذریم از این که این جوانمردیها هم در این سال و زمانه در حقّ زندگان نیز انگار دارد رنگ گوگرد سرخ پیدا می‌کند تا چه رسد به رفتگانی که دیگر چشم آدم هم توی چشمشان نیست. و از قضا درد بی‌درمان مزارعی هم ابتلای عصر به بیماری واگیرِ سر در آخور چرب یا خشک خویش داشتن و چشم از عالَم و آدم برداشتن است، چنان که از بسیاری شعرهایش برمی‌آید، و دیار خودی و بلاد بیگانه در این معامله یکسان.

باری، بیاییم بر سر کتاب، و از برخی ملاحظات صوری و شکلی آن شروع کنیم، با فروگذاشتن آداب بین احباب؛ از عنوانی که به سلیقهٔ بنده حتی رمانتیک‌تر از شعر مرحوم مزارعی و امروزه زیاده دیروزی است، هر چند دلایلی بر گزینش آن در مقدّمهٔ دوست بلندهمّت من ذکر شده باشد (ص۷۳)، و حتّی اگر دلایلی به اَضعاف بر آن اضافه شود، بویژه که دوروبر عنوان را هم گل‌وگلبن‌هایی گرفته که گویی فقط بلبلش کم است. امیدوارم در چاپ بعدی فکری برای عنوان و طرح روی جلد کرده شود، چون به گمان من شعر مزارعی تروتازه‌تر از اینهاست. همچنین ای کاش در فهرست مطالب به جای ذکر عناوینی کلّی مثل غزلها، قطعه‌ها و قصیده‌ها و غیره نام تک‌تک اشعار بیاید تا برای خواننده آسان‌یاب‌تر باشد.

آنچنان که در مقدّمه آمده: «تقسیم و طبقه‌بندی اشعار با توجه به قوالب شعری صورت گرفته است: غزلها، قطعه‌ها و قصیده‌های کوتاه، مثنویها، دوبیتی‌های پیوسته [چهار پاره]، چند منظومه از نوع ترجیعات و ترکیبات و مسمّطات، و سرانجام شعرهای آزاد.» (ص۷۳ - ۷۴).

خوب، این یک نوع تنظیم و ترتیب است و من یکسره مخالف آن نیستم؛ اگر چه امروز معمولاً به جای قالب، تاریخ سرایشِ اشعار ملاک قرار می‌گیرد، زیرا ترتیب تاریخی است که تمام تحوّلات زندگی و شخص و شیوهٔ شاعر و نیز کمّ‌وکیف رویکرد او به این یا آن قالب شعری و امثال اینها

را به آسانی و روشنی آشکار می‌کند. به گمانم انگیزهٔ دکتر دادبه در اختیار شیوهٔ یادشده، نبودن تاریخ در پای تعدادی از اشعار بوده است، گو این که با این وجود هم می‌شد نخست اشعار تاریخدار را آورد، و آنگاه بی‌تاریخ‌ها را. در هر حال اگر هم قرار تنظیم بر مبنای قوالب باشد، بهتر است لااقل در درون هر بخش شعرها بر حسب تاریخ بیاید و بی‌تاریخ‌ها هم به دنبال، تا مثل حالا مثلاً شعر سال ۳۶ بعد از شعر ۵۴ و یا سال ۶۳ قبل از ۵۲ و هکذا قرار نگیرد. مطلب دیگر این که تعداد قابل توجهی از اشعار بخش «قطعه‌ها و قصیده‌های کوتاه» به نظر من چه از نظر ظاهر و چه محتوی غزلی است و بهتر بود جزء غزلها می‌آمد؛ از آن جمله‌اند شعرهای «چه آسان می‌توان از یادها رفت» (ص ۱۲۶)، «اشک نیاز» (ص ۱۲۸)، «زیبای عریان» (ص ۱۳۵)، «کیستم» (ص ۱۳۷)، «انزوا، گریز» (ص ۱۴۰)، «یخبندان بیزاری» (ص ۱۴۳)، «لحظه‌های تهی» (ص ۱۴۶)، «فرمان» (ص ۱۵۰) و «پیام» (ص ۱۵۱). البته در مقدمه احتمال داده شده است که «برخی از قطعه‌ها و قصیده‌های کوتاه را - از جهتی - بتوان غزل به شمار آورد.» (ص ۷۴). و امّا دو شعر که از لحاظ شکل آزاد است در بخش «تضمین‌ها و ترکیب‌ها» آمده است («شرمنده‌ام بهار»، ص ۲۵۸ - ۲۵۹ و «شاید...»، ص ۲۶۱).

شخص مزارعی از روی شعر او

در بیان اندیشه و روحیات شاعر خواهم کوشید تا حتی‌المقدور ترتیب زمانی را بر مبنای تاریخ سرایش اشعار ملحوظ بدارم تا شاید وضع او در زمان بهتر معلوم شود. این اصولی‌تر است از به هم کردن ملغمه‌هایی فاقد سیر زمانی در این گونه ابواب، چنان که مرسوم است. شعری که صادقانه زبان حال باشد، نه حدیث گندم‌نمایی و جوفروشی است، یعنی بزرگ نمودن در حرف و حقارت در حیات. مزارعی چنان که شعرش و نیز همهٔ شناسندگانش گواه است به طور کلّی شخصیتی دارد الگوی هنرمندِ راستین، با زیستنی شریف و باآرمان، و در صورت لزوم خلاف جریان آب شناکردن و روح را «از روسپیخانه‌های دادوستد سر به مُهر بازآوردن». سرگشته بر روی خاک به دنبال چیزی است ورای عالَم محسوس، که به گونه‌هایی مختلف از آن سخن می‌گوید: گاه دُری در ژرفای بیکران، یا شاهینی در بلندای آسمان و یا... حاصلش باری این است: در عَرَصات واقعیات، آرمانگرا به مفهوم رمانتیک آن ماندن. چنین آدمی پیداست چه وضعی در محیط نابکاران دارد: سادگی عرضه نمودیم و بلاهت خواندند...»

اینجاست که خشمگنانه از «جمع زنازاده» ای بنالد که وفای «یک قحبه» را هم ندارند (ص ۱۰۰). نفرت از محیط را این طور بروز می‌دهد:

چشمتان نیست ورنه می‌دیدید هر نگه تندر نهیب من است
زده چنبر به حلقه‌های دو چشم افعی نفرت مهیب من است
(ص۹۲)

آخر او در جامعه‌ای روی کرده به بازاری زیستن و اندیشیدن اهل کرشمه‌های بازارگرمکنانه نیست:

من آن کرشمه ندانم به کار و بار معاش که خودفروش تبهکار زن‌جلب داند
(ص ۱۳۰)

چرا که همواره چون پاکان همهٔ روزگاران دغدغهٔ زیستن و مردن به نام دارد و حفظ «دخت اندیشهٔ نجیب» در «سرای روسبیان» (ص ۹۲). برای او سخت بل باور نکردنی است:

اوج عقاب داشتن، امّا به روی خاک چشم ستاره‌چین به رهِ چینه داشتن
(ص۱٤٦)

عقاب سرکش هم روزی باید به نشیب افتد و بتپد و بمیرد، امّا درد این است:

شاهد مرگ عقاب ار زاغی است راستی مرگ عقابان داغی است
(ص ۱۵۵)

اصلاً این موضوع عقاب و فراز و فرود و عزّت و ذلتش در شعر مزارعی بارها در شعر مزارعی آمده و از این بسامد کمابیش می‌توان روحیات کسی را که باز تیر چنگ بلند کوش را در برابر ماکیانِ خرسنده به چینه یا به قول خودش «گرگ بیابان» را در مقابل سگ رام می‌طلبد پی‌برد، و به تعبیری دیگر: طوفان، نه نسیم:

زنده، زیبا، خموش، پرابهام سهمگین جنگلی شکوفان باش
خواست، جنبش، خروش، نعره، نهیب ای نسیم رونده، طوفان باش
(ص ۲۱۰)

معتقد است که در یک چنین روزگاری اگر بپرسند «شاهکار شما چیست» باید گفت: «بالله که زنده بودن ما شاهکار ماست» و این گونه که دوستان تو را بیگانه می‌گیرند و وا می‌گذارند: «فردا مطاف دشمن دانا مزار ماست» (ص ۸٦).

شاعر، روزگاری در مورد گفتن یا نگفتن، در برابر «هذیان» هایی که «از شعر برتر» نهاده شده است، نگفتن را برمی‌گزید و همین را «شعار مقدس» می‌نامید، زیرا گفتن همان و دزدیده شدن سخن همان؛ درد این است که همین نامجویان دزد حتی از درک آنچه ربوده‌اند ناتوانند، و:

درک نامحرمم ز ادراکات همچنان دست دزد و جیب من است
(ص ۹۲)

امّا چند سال بعد تغییر عقیده می‌دهد و به هنر همچون مأمنی جاودانه می‌نگرد:

در هنر بگریز کانجا زندهٔ جاوید ماند گرکسی‌باری، به‌عمری، درحریمش راه‌داشت

(ص۹٤).

مزارعی در عمل هم چنان است که در شعر، زیرا بازده شعری او در ایّامی که پرهیز از گفتن را می‌پسندید (سالهای ٤۰) بسی کمتر از برههٔ بعدی (حدود ۵۰ به بعد) است، و به گمانم افزونی تحرکات اجتماعی و سیاسی در حول‌وحوش این سالها نباید در فزونی گرفتن تعداد اشعار او بی‌تأثیر بوده باشد، کما اینکه تحرّک روحی مزارعی و نیز رویکرد او به قوالب نوتر در همین ایام بیشتر به نظر می‌رسد.

مزارعی چند بار چه برای مطالعه و چه معالجه به غرب (مشخصاً امریکا) سفر کرد. حالا می‌خواهم وضع وحال او را در وطن و غربت به اجمال بررسی کنم، تا هم گوشه‌هایی از فکر و شخصیّت او شناخته‌تر شود و هم داوری دربارهٔ تعداد زیادی از اشعار وی که در غرب گفته و من آنها را «غربیّه» می‌خوانم آسانتر گردد.

۵۳

وقتی جوانتر است دل پرخونی از وطن دارد:

چو جانم ز تن عزم رفتن کند از این مرده‌شوخانه دورم کنید
نه این‌جا به ژرفای این گندزار که جایی دگر سر به‌گورم کنید...
(ص۲۲۰)

در سال ۱۳۵۱ می‌گوید:

نمی‌پرسم نشانی از حبیبان به شهر خویشم و همچون غریبان
(ص ۱٤۳)

امّا درست یک سال بعد در چهارپاره‌ای در آستانهٔ پرواز می‌گوید:

گیرم که جدا شدم از این مرداب «من» را از «من» سر جدایی نیست

و بالاخره:

دل مویه کند که آسمان تو هر جا که سفر کنی همین رنگ است
(ص ۲۱۹)

آری، چنین آدمی که «من»ِ او همه جا همراه اوست و مثل آفتاب‌پرست نیست که با تغییر محیط رنگ عوض کند. درست حدس زده بود، چون او در سرزمین آنچنانی امریکا بانگ برمی‌دارد:

کس نیست در این بادیه، ای باد،کسم باش — فریادرسانم شو و فریادرسم باش...
ای دولت الفت که چه آسان شدی از دست — مردی کن و یک ثانیه در دسترسم باش...
چون باد بهاران همه رقصان، همه آزاد — من با که بگویم که بیا همقفسم باش؟
(ص ۱۰۶)

مگر باد را می‌شود در قفس کرد؟ در سفر بعدی‌اش به آن سامان نیز شب تا صبح به خود می‌پیچد. در این شام دلگزای خروسی هم از آن خروسهای خودمان نیست که دم صبح بخواهی یا نخواهی بیدارت می کنند. تا این حال را نبینی مشکل بتوانی دریابیش:

بشارت سحرم گوش منتظر ننواخت — در این شبی که منم کیمیاست بانگ خروس
سخن ز سوز درون رفت و در کسی نگرفت — که این نمی‌شود الاّ به تجربت ملموس
(ص ۱۰۵)

فکر و درک که داشته باشی (حتی به صورت یک بارقه) هرگز و هیچ‌جا از این زخم بدخیم خلاصی نخواهی داشت. پس آنچه در معنی نفرین است به دعایی اینچنین بدل می‌شود:

در حریق ابد از صاعقهٔ فکرت خویش — خرمن جان کس از لمعهٔ ادراک مباد!
(ص ۹۷)

مزارعی دو سال پیش از مرگ، ماجرای زندگی را چنین می‌بیند:

افسانهٔ حیات، حرفی جز این نبود: — یا مرگ آرزو، یا آرزوی مرگ [۱]
(ص ۱۳۶)

حالا دیگر از دنیا هم شرقش را دیده هم غربش را، و به اصطلاح هم بالایش را دیده و هم پائینش را! و امّا در آخرین سفرش به غرب، در حدود یک سال به مرگ مانده، چکیدهٔ تجاربش را از آن دیار این طور به ظرف لفظ می‌ریزد:

آمدم تا به غرب عرضه کنم — گوهر ذوق و جوهرِ خوانده
با که گویم که گشتم آخر کار — زان جهت رانده، زین طرف مانده؟
معنویّت گرفته بر سر دست — پرس پرسان شدم به هر کویی...
ولی:
ماهها رفت و اندرین بازار — کس خریدار این متاع نبود...
(ص ۲۲۴)

آنجا عده‌ای از هموطنان مصداق «لاف در غریبی» و «باد در بازار آهنگران» اند؛ شاعرِ بی‌بهره از شیّادی در میان این نبهره‌های «حقه باز» و «هفت خطّ» چه می‌تواند کرد؟ لااقل در آخر شعر باید نصیحتی از همدیاران دریغ نکرد: «هان، اگر قحبه‌ای بدینجا آی»!

(ص ۲۲۶). درشعردیگری به‌نام «ایران...» باز یک سال قبل از مرگ وصف دقیقتر و عینی‌تری از وضع خود در غرب به دست می‌دهد که به همین اندازه عالی است و برای توی خواننده آشنا؛ اصلاً مزارعی مرد بیان احوالی است که اگر هم خودت تجربه نکرده باشی از دوروبری‌هایت دیده یا شنیده‌ای. الغرض شرح می‌دهد که: کودکان و خواهران را به آنجا برده و جایگیر کرده؛ مادر را هم، چون مادر هر جا باشد «سرزمین مادری» می‌شود و دلت قرص. برای «این ایران غربت ساخته» چه کارها که نکرده: از فال حافظ گرفته تا شعر فردوسی و سعدی و خیام.

این ایران کوچک بدون موسیقی ایرانی نمی‌شود، پس صدای تحریر قمر و ساز صبا و دم گرم بنان را تدارک دیده تا با یک فشار دکمه «محشری سوزان» از آواز و غلغل در آن خانهٔ کوچک به پا شود. پرچم ایران در کنار شمع، گل و... خلاصه، حاصل این همه، این سرخوردگی از آب درمی‌آید:

این بنا در جذبه‌های انس و عشق — خشتی از آن خانهٔ ویران نشد
پرچم و تصویر و شمع و شعر و ساز — هر چه گویی شد ولی... ایران نشد
(ص ۲۲۷ - ۲۲۹)

در شعری دیگر باز از همان سال در جواب رهگذری که از او پرسیده آیا تقویم ایرانی دارد می‌گوید:

... جمعه و شنبه و دوشنبهٔ من — هر سه زاییدگان یک مامند
نام ایشان اگر ز من خواهی — لعنت و اضطراب و دشنامند
(ص ۲۳۰)

باز در شعری در همان سال انجامین این تصویر گویا را از آدمهای آنجا داریم و از وضع یک ایرانی خلّص:

درختی نیابی درین شوره‌زار — که با ریشه از خاک خود کنده نیست...
به پایان چو طوفان «بودن» نشست — به خاک سیه باغ بی‌برگ تست
به قعر مذلّت گذاری حیات — ولی اوج درماندگی مرگ تست

نه که فکر کنید آنجا دوستی نمی‌توان به هم رساند، امّا جز در این حدّ نیست:

توان بست الفت در اینجا، دریغ — نه چندان که جامی به جامی رسد
ز همگام دوشینه در بامداد — تکان سری، بی‌سلامی رسد!
(ص ۲۳۲ - ۲۳۶)

حال سخن و توانایی سخنور را از آنچه تا کنون آمده احساس می کنید؟

به گمان من باید در شعر فارسی برای «غربیّه» های مزارعی همان حسابی را باز کنیم که برای «حبسیّه» های مسعود سعد باز کرده شده است.

شاعر که از کّل زمین نومید شده است به آسمان پناه می برد:

در تطاول اوفتاده بانگ بیم — لرزه بر اندامان چون بیدهاست
آری آری، التجا بر آسمان — چارهٔ ما از زمین نومیدهاست

(ص ۲۶۸)

اکنون اندیشهٔ مزارعی و بیان او را در قبال مسائل سیاسی بررسی کنیم.

کمتر می‌افتد که حال و هوای شعرهای سیاسی او که تعدادشان هم اندک است انگ‌ورنگ عصر شاعر را داشته باشد، یعنی اغلب آنها «هر زمانی» است، از این دست:

دور معراج شهادت ختم بر حلاّج نیست — هرکه‌را حق برزبان‌بگذشت سر بر دار داشت

(ص ۹۴)

یا شعر «وصیت چنگیز» که در آن از زبان چنگیز راز آسوده حکومت راندن را بیان می کند: از اتحّاد مردم بترس، زبان صدق و حّق را در کام بکش، قلتبانان را به کارگیر و پارسایان را رها کن، نامردم بپرور و آزاده بکش. (ص ۱۳۴، با تاریخ ۱۳۵۲). امّا گاه گداری زمانمندی در این گونه اشعار واضح‌تر است، چنان‌که در قطعهٔ «پس از قتل‌عام‌ها» با تاریخ ۱۰۴۲ درون خود را به شهری ماتم زده پس از قتل‌عام مانند می کند و در ضمن می گوید «من تشنه‌ام به خون کسی در گداز خشم...» که ظاهراً صادر کنندهٔ اصلی فرمان کشتار مراد اوست.

و:

زین قوم پاچه گیر سگستان شده‌ست شهر — شیران چه می کنند مگر در کنامها؟

(ص ۱۲۰)

تاریخ شعر با کشتار ۱۵ خرداد ۱۳۴۲ تطبیق می کند.

در شعر «کیمیای زمان» مربوط به سال ۱۳۵۳ با زبانی متأثر از حافظ از بیم و اختناق و روح تسلیمی که بر فضا حکمفرماست سخن می گوید، و در یکی از ابیات می‌خوانیم:

به جام حافظ و بر شعر پاک من تا بود — نگاه محتسبی بود و سایهٔ عسسی

(ص ۱۱۵)

که «سایهٔ عسس» به طریق لّف و نشر به شعر خودش برمی گردد، و بدین‌سان برای نخستین بار اشاره بدان می کند که تحت نظارت بوده است. البته پیداست شخصی با روحیاتی که گفتیم اهل هیچ مکتب و فرقهٔ خاصّی نمی‌تواند باشد:

به غیر من که سر از هر نظام تافته‌ام　　جهانی آمده تسلیم این مسلّم‌ها
(ص ۱۲۱)

و امّا روشنترین سخن او از وضعیّت خویش آنجاست که:

آن کشتهٔ جورم که به هنگامهٔ بیداد　　خودکامی شاه از وطنم کرد گریزان
با خویشم و این باره نه با تاج گلاویز　　با تختم و این باره نه با تخت ستیزان
(ص ۱۸٤)

که می‌خواهد بگوید اقامتش در غرب در عین معالجه به دلایل سیاسی نیز بوده است. و بالاخره در شعر «ستاره و بوم» متعلق به سال ۱۳٤۹ رأس حکومت را برای اولین و آخرین بار مورد خطاب قرار می‌دهد:

نگاه کن، همه دارند بر افول تو چشم　　ولی تو دایم بر جای می‌فشاری پای
به هیچ رنگ و ریایی نمی‌شوی از چرخ　　به هیچ سحر و طلسمی نمی‌روی از جای
(ص ۲۰٦)

قرائن موجود در کلّ شعر این معنی را آشکار می کند. این بود تمامت کاروبار اجتماعی و سیاسی مزارعی، آن گونه که شعرش نشان می‌دهد.

شعر مزارعی در پیوند با شخص او

شاید قید «در پیوند با شخص او» به نظر عدّه‌ای از خوانندگان زاید بیاید و بگویند: مگر قرار است شعر کسی پیوندی با خود او نداشته باشد؟ غرض من غیر از قرینه‌سازی در دو عنوان و مهمتر از آن، اولاً مشخّص کردنِ تکیه و تأکیدی است که تا اینجا بر شخص شاعر، و البته فقط چندان که از شعرش برمی‌آید، بوده، در حالی که از این پس بر روی شعر او خواهد بود، منتهی به گونه‌ای که بحث از اندیشه‌ها و گرایشهای او را تکمیل کند؛ ثانیاً تأکیدی است بر صداقت و صمیمیتی که در این آینهٔ شعر هست، شعری که دعویهای گزافه ندارد، برخلاف سخن عدّه‌ای که همیشه گواه صادقی از ذهن و ضمیرشان نیست. مزارعی همه چیز خود را در شعر رو می کند، حتی اگر خصلتهایی متناقض باشد؛ به عبارت دیگر او راست و خودمانی است، در نالیدنها یا غرّیدنها، اشعار عاشقانهٔ گاهی آنچنانی یا آن چند مورد اشارات سیاسی و بر همین قیاس خصایص بعضاً متباینی که ذکر خواهیم کرد.

شعر مزارعی بر روی هم حال و هوایی رمانتیک و شخصی دارد و خودمدارانه. آدمی که در دنیای درون و با آرمانهای خود می‌زید، حتی درگیرودار حادثات و تحوّلات زیر و روکنندهٔ جامعه و به تبَع آن شعر و شاعری نیز ترجیح می‌دهد از مایهٔ یاد و چنتهٔ درون تغذیه کند. او اهل

شعر اجتماعی، یا دقیقتر: بازتابِ عواطف اجتماعی، نیست و انتقادهایش از محیط هم کمتر پای از دایرهٔ «منِ» شخصی فراتر می‌گذارد، و معمولاً به صورت درددلها، ملامتها، لعن‌ها و نفرینهای کلّی، انتزاعی و در مایه‌های سنتّی و فاقد آن خصیصه‌ای است که ثبت مستند و بهره‌ور از رنگ زمان خوانده می‌شود. سخن معمولاً در حول و حوش تأثرات شخص شاعر از عشقها، غمها، نامرادیها و بیوفاییها، بخت و تقدیر و همچنین بیان عزّت نفس و آرمانهای او، رندی، آزادگی، عزلت، سرخوردگی از وضع خویش در وطن یا به نوبهٔ خود در غربت است، و نیز مجاوبات شعری یا اخوانیات؛ گاهی اقتباسها، استقبالها، بیانی از برخی تمثیلات و لطایف همچون ماجرای دیوژن با اسکندر که به او گفت سایه‌اش را از سر وی برگیرد (ص ۱۲۳)، شرحی شاعرانه از مأثورهٔ شمس تبریزی در باب «خطّ سوم» (ص ۱۷٤ - ۱۷۵).

عاشقانه‌های مزارعی که در نوع خود ظرافتی در بیان حرکات و واکنشها دارد عمدتاً در حال و هوای کارهای دو شاعر همشهری شاعر، مرحومان مهدی حمیدی و توللی است، با همان سنخ معشوقگان اشرافی، غنج و دلالها و ناز و نیازها. نمی‌دانم چه خاصّیتی در آب و هوا و محیط شیراز هست که عاشقانه‌هایی از این گونه می‌پرورد! امّا لحن غرّان و توفنده‌ای که در بسیاری از اشعار غیرعاشقانهٔ مزارعی هست کمتر در سخن دو همدیار او دیده می‌شود. کلاً فضای تصویرهای مزارعی نیز همچون آنِ دو شاعر مذکور اشرافی است، و به درستی نمی‌دانم که این زادهٔ محیط زندگی شاعر است یا بازتاب آمال او. من در یک داوری کلّی برآنم که با وجود قلّت کمّی اشعار مزارعی نسبت به آن دو، استواری و تاب و توش سخن وی کم از آنها نیست، بلکه به نسبت همین تعداد شعرها روح نوجویی بیشتر و چه بسا فضایی ملموس‌تر و تداعی انگیزتری را نشان می‌دهد، بویژه در غیرعاشقانه‌ها. در هرحال شعر مزارعی از آن دست عاشقانه‌ها که بگذریم دارای نشان و شخصیّتی خاصّ است و به بال دیگران نمی‌پرد. به گمان من اگر میزان پیوند شاعر با شعر یا تلقّی شاعر از شعر را به سه درجهٔ تفنّن، مفرّ، و فکر و ذکر تقسیم کنیم، شعر برای مزارعی چیزی در حدود مفرّ است و به هرحال جدّی. زبان کلاً کهن‌گرای او هم نشان می‌دهد که اگر در گفتن شعر استخوان خرد نکرده باشد در خواندن متون شعر کلاسیک کرده است. اگر هم شعر او را بر مبنای قوالب ارزیابی کنیم به ترتیب باید بگوییم که قوالب قدیمی بویژه غزل و مثنوی را خوب می‌سراید؛ بعد چهارپاره را هم حریف است چون بنیان در شکلهای سنتّی دارد، امّا شعر آزاد (نیمایی) را نه. او به حساب بنده ۱۵ قطعهٔ «آزادنما» (من چنین می‌خوانمشان) دارد که نشان می‌دهد در این شکل بیشتر متفنّن است، امّا از آنجا که ۱٤ تای آن در فاصلهٔ سالهای ۱۳۵۲ تا ۱۳٦۳ (دو سال قبل از فوت) سروده شده، نفس این امر قطع نظر از نتیجهٔ کار بیانگر گرایشی نسبی به شکلهای نوتر در برههٔ آخری حیات

است. این شعرها در اساس و از نظر شکل و محتوی و زبان هر سه نزدیک به قوالب قدیمی و نهایتاً میانی (بویژه چهارپاره) اند، ودر مورد اغلب آنها می‌توان گفت که انگار بعضی جاهای آنها فقط کمی لق خورده؛ قوافی هم در آنها بیش از حد التزام شده است. برای نمونه: شعر «خونین کفنان» اساساً حالت غزل دارد، چه از لحاظ تساوی تقریبی طول مصراعها و چه از نظر قافیه‌بندی، زیرا گذشته از چهار مصراع اول که آنها هم دو به دو مثل مثنوی همقافیه شده، در بقیهٔ شعر قوافی درست مانند غزل به صورت یک مصرع در میان قرار گرفته است. از آن منظم‌تر «عنقا» است که در این شعر نسبتاً طولانی (سه صفحه) تمام مصرعها بر وزن زحاف مشهور بحر مجتثّ (مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلان، یا فعلن) به جز یکی (مصرع «به او بگو ای باد») طول مساوی‌دارند! جالب‌تر اینکه در وسط یکباره به چهار پاره تبدیل می‌شود و تا آخر به همین حال ادامه می‌یابد. شعر «پاندورا» هم همین وضع را دارد، منتها به عکس اوّلی اوایلش به ترتیب با یک بندِ پنج لختی و بعد با چهار پاره شروع می‌شود؛ پس از یک پنج لختی مجدداً دو بند چهارپاره و یک پنج‌لختی و به دنبالش یک شش‌لختی با قافیهٔ مثنوی می آید؛ باز دو چهار پاره، و بقیه آزادگونه! در دو شعر: «هرگز به گمانم نرسید» و «صبح که از خانه بیرون می آیم» با آنکه مصراعها به تناوب کوتاه و بلند می‌شوند، باز قافیهٔ مثنوی دست از سر شعر برنمی‌دارد، و گاهی هم یک در میان به شکل چهارپاره قافیه‌بندی می‌شود. در مجموع شاعر در این گونه شعرها هنوز در باغ شعر آزاد نیست و اصلاً اصل ضرورت آزادسرایی، یعنی اینکه ظرف به طور طبیعی در اثر فشار مظروف (محتوی) شکسته شود، در این قبیل سروده‌ها مورد توجه او نبوده است. به ذکر این نمونهٔ نوعی بسنده می کنیم که نه عملاً آزاد است و نه ضرورتی به آزادبودنش احساس می‌شود (برای صرفه‌جویی در جا مصرعها را دنبال هم می‌نویسم):

... ای قبله از دست داده / از هرچه از هرکه دانی / هر وقت و هر جا توانی / بهر پرستش / بهر ستایش / بهر عبادت / بهر نیایش / کسب گهر فکر دُر کن / این وادی از قبله خالی است / این وادی از قبله پر کن /... الخ، که از هر نظر درست ضدّ منطق و ضوابط شعر آزاد است، از شکل و وضع لَختها، بی‌محتوایی و تکرار مکررات هیچ تناسبی با اهداف و ضرورتهای قالب‌شکنی ندارد، و کوتاه و بلندکردنهای بی‌وجه آن آدم را به یاد کارهای آزادنمای نسل ماقبل نیمایی (مثل جعفر خامنه‌ای و خانم شمس کسمایی و...) می‌اندازد که به صرفِ احساس خام و مبهمی که از قالب شکنی داشتند، بدون شناخت کافی نسبت به ضرورت این کار و موارد ضرورت و قاعده‌های مصراع‌بندی با ناشیگری معمول در نخستین نمونه‌های هر گونه ابداعی، به کوتاه و بلندسازی مصرعها دست می‌زدند. این عیوب در آن زمان طبیعی و توجیه‌پذیر بود، امّا بعد از بیان قواعد از طرف نیما و وجود اینهمه اشعار آزاد کمال یافته...

همچنین شعری به نام «طرح» (ص ۲۸۷) هست که اساساً چندان شباهتی به آنچه در عرف شعر امروز طرح خوانده می‌شود ندارد، زیرا «طرح» چنان که از نامش بر می‌آید برگرفته از طرح در نقاشی است و به شعری کوتاه و صددرصد تصویری گفته می‌شود که هر لخت آن در حکم یکی از خطوط طرح است و با کمک چند خط کوتاه تصویری تجسّم‌پذیر از وضعیت یا منظرهٔ مورد نظر پدید می‌آید. امّا کار شاعر ما بیشتر شرح است تا طرح[۳].

و امّا در عرصهٔ زبان و بیان:

گاهی کلام مزارعی حالت سیّلان و رقت سخن هم‌ولایتی‌اش سعدی را به خود می‌گیرد؛ آنچه قدما صنعتگری خوانده‌اند هست امّا پوشیده در لحنی آرام و زبانی هموار و رهوار:

بیا که بی‌تو تماشای گل غم‌انگیز است　　بهار با تو بهار است و بی‌تو پائیز است
(ص ۹۰)

شاهد مرگ عقاب ار زاغی است　　راستی مرگ عقابان داغی است
(ص ۱۵۵)

و نیز آن بیتی که در آغاز سخن یاد کردیم.

و امّا در برابر لحن عاشقانه‌هایی که گاهی همچون معشوقگان زیاده عشوه ناک و پرغنج و قمیش است، چنانکه اشاره کردیم لحن غرّشناک و پرنهیب او را آن گاه که سخن از آرمانها یا افت و افول آنها در این عصر می‌رود می‌شنویم:

شیر نر بودن و در جلد خرِ ماده شدن　　تن به بیغیرتی خاص عوام آوردن...
صبح بیرون شدن از خانه چنان ببر و به شام　　خون‌چکان لاشهٔ زخمین به کنام آوردن

و آخر هم با آنچه قدما بلاغت یعنی تناسب سخن با وضع محیط و مخاطب سخن خوانده‌اند، در مقابل مستمع جاهل یا متجاهل، ساده و بدون پیرایه شعری بانگ بر می‌دارد:

نه کرامات، قرمساقی و بیغیرتی است　　اینهمه دیدن و اینگونه دوام آوردن
(ص ۱۴۷-۱۴۸)

گهگاه هم لحن خطابی را، که دیری است تا از شعر نو رخت بربسته، در اشعارش می‌توان یافت. (بنگرید به «فسانهٔ اندوه»، ص ۱۱۳ و «بی‌ساحلی بیاموز»، ص ۱۳۳).

مزارعی تصویرگری است گاهی نوجو و گاه نوبرداشت. خیلی وقتها تصاویرش برگفته از چیزهایی است که نوعاً تا بخواهی در دوروبرت ریخته، امّا نگاه شاعر به قول حافظ شاهین

چالاکی است که «تذروهای طُرفه» را از همان میان می گیرد: چشم تو شعله‌ایست آبی‌سوز (ص ۲۳۹) همین شعلهٔ آبی والور یا علاءالدین است که شاعر برای چشم آبی وام کرده، امّا رنگ و گرمی و تکان و تلألؤ و تموّج را یکجا و در یک «حِس آمیزی» گردآورده است. چیزی از برف زیر پا در هر زمستان عادی‌تر نیست؛ مهم، برداشت شاعر است که مخاطبش را همچون برف بکر و دور از پای رس در بلندای رفیع‌ترین قلّه می‌خواهد:

چو برف کوچه لگدمال خلق گشتن چیست؟ چو برف تیغ دماوند بر فراز بمان

(ص ۱۱۳)

شعر خوب همیشه درطلب یا در کمین مضمون و تصویر دلخواه است، اما تازگی بیان این طور است:

فکرت ژرف‌بوس من، شعر خوشِ ملوس من ماهی سرخ آبدان، گربهٔ پشت پنجره

(ص۱۱٤)

که اگر چه خود، ثبت لحظه‌ای و منظره‌ای از محیط مأنوس است، اما به‌طریق لفّ و نشر، معنی و مضمون ژرف و باریک او به ماهی قرمز و قشنگ آبدان (آکواریوم یا هرگونه آبدان دیگر) می‌ماند که دهان به ته آبدان می‌زند، و شعر یا اندیشهٔ شاعرانه هم گربه‌ای است قوزکرده در کمین آن ماهی. برخلاف حالت شاد و شنگ بیت یادشده، چه غمگین و غریب است درونی اینچنین:

دانی درون من به چه روزی نشسته است؟ شهری عزاگرفته پس از قتل‌عام‌ها

(ص۱۲۰)

گاهی تصویر در حالت کلّی‌اش تازگی ندارد، امّا لطف و طراوت در برداشت از یکی از جزئیات و متعلّقات آن است که به طریق دلالت تضمّنی اراده می‌شود:

ملک آزادگی آباد که چون پرچم فتح گر به خاکم بنشانید سرافراخت مرا

(ص۸٤)

که در این برداشت، امتیاز عمده از آنِ ته پرچم است که در خاک فرو می‌رود (ضمناً شعر در زمان جنگ با عراق گفته‌شده که عادتاً صحنهٔ فروکوفتن پرچم در هنگام پیشروی سربازان زیاد در تلویزیون و جراید دیده می‌شد، و بدین‌سان نقش زمان و محیط در نوجوییهای تصویری یکی از ملاکهای مهم داوری و نقد در این باب است). طبع را از قدیم و ندیم به عروس تشبیه کرده‌اند، ولی عروس مزارعی به صورتی خلاف آمد عادت در آئینهٔ بخت عقد خود (غزل) می گرید:

به غیر طبع حزینم که در غزل بگریست کجا در آینهٔ بخت گریه کرد عروس؟

(ص۱۰۵)

برف را نیز از قرن چهارم به این سو همواره برای موی سپید گفته‌اند، ولی شاعر م در بیت زیر که خطاب به یکی از شاعران مشهور شهرخویش گفته، قایل به «شگرف پیوندی» میان او و برف قلّه می‌شود:

به‌برف پاک ستیغت شگرف پیوندی‌است　　به شعر راز قلل گوی، آبشار بمان

(ص۱۸۶)

پیوند نوجویانهٔ شاعر میان این دو از جهات متعدد است، همچون بلندی شعر آن شخص و شفّافیت آن، رازناکی مشترک بین شعر و قلّهٔ برف گرفته و رمز و راز درون پیری آزموده، همچنین حالت آبشارگونهٔ موی نرم سپید، و نیز رابطهٔ برف با آبشار که این از آب‌شدن آن پدید می‌آید، و تا خود شخص هم آب نشود و در شعر مستهلک و هلاک نشود آن آبشار نیرومند، زلال، پرجوش و خروش، صفابخش و حیاتبخش و راز آمیز پدید نمی‌آید و ... شاعر غمخواری خویش را به جای همگان به آسمانی سراسر دود (با ایهام به معنای «آه») مانند می‌کند:

آسمانم که از این آتش افتاده به خاک　　در دل خویش به جای همه دودی دارم

(ص ۱۰۹)

ابر و رنگ دودین آن و یا خود رنگ دود گونهٔ آسمان هر دو می‌توانند اراده شوند. نیز «حس‌آمیزی» در دو معنای ایهامی «دود» مشهود است: رنگ (دیداری) و «آه» (شنیداری).

پروازمرغان همیشه برای انسان حسرت‌انگیز بوده، ولی هر کسی به گونه‌ای آن را تصویر کرده است:

مرغی به بال باد دل ابر می‌شکافت　　در آب دیده حسرت پرواز می‌شکفت

(ص ۹۶)

چون بیان غزلی است ظرافتهای بدیعی نیز به کمک بیان می‌آید، تناسبهای لفظی و معنوی و از جمله اشتقاق شکافتن و شکفتن و نغمهٔ حروف.

شاعر گاهی می‌کوشد تا با مصالحی سنّتی، بنایی ظاهراً تازه بسازد:

اگر ز سرو تو نیلوفرانه آویزم　　بنفشه موی منا، حالتی دلاویز است

(ص۹۰)

هر چند این «دلاویز» و آن قید «نیلوفرانه» به اصطلاح «پوئن» برای بیت می‌آورد، امّا آن را بسنجید با تصویر سخت دلنشین نیما: «... درآن نوبت که بندد دست نیلوفر به پای سرو کوهی دام...»

در شعر «تو را من چشم در راهم»، که کَل تصویر به گونه‌ای پوشیده و استعاری بر دست در آغوشی دلالت دارد و ایهامی هنری به مفهومی راستین، معلوم می‌شود که بنای کار

مزارعی در این تصویر، صرفنظر از تقلید در این مورد، چندان استوار نیست.

امّا برعکس این حالت، جای جای در شعر او تصویری تازه و دست‌کم برداشت و بازگفتی نو در محیطی قدیمی و میان کاربردهای زبانیِ کهن محاط شده، به گونه‌ای که اگر خواننده تیزگوش نباشد آن «نوی» را در نمی‌یابد:

گرد بر سر گوشها پر از درای کاروان
عیش گل، خوش خاربن را، سرگذشتی دیگر است
(ص ۸۹)

سرگذشت و سرنوشت دردناک بوتهٔ خاری است که از گذر کاروان تنها گرد و غباری بر سر و صدای زنگهایی در گوش دارد، و به تعبیر دیگر غریب و پای درگل در گذار حرکتها و حیاتها و جوش و خروش‌ها از هرچه کاروان است جامانده، نصیبش از حیات همین غبار سر و روی و زنگهای درگوش، و در حقیقت چشم و گوشش از این چیزها پر است و حنای حیات برایش بی‌رنگ. لطف تصویری بیت بیشتر از این بابت است که هر خار او صدای «تیز» زنگی از جلنگ و جلنگ زنگهاست، و با رفتن قافله او می‌ماند و این وضع بشولیده و خاطراتی همچون خارهایش خلیده در جگر. «حس‌آمیزی» بسیار زیبا و نیرومندی در آن هست که همان صدای تیز زنگ و تیزی خار است، با ترکیب سه حس بینایی، شنوایی و پساوایی.

این خصیصهٔ تعداد قابل توجهی از تصاویر اوست که به سبب کهن‌گرایی زبان و نیز گاهی ظاهرِ کهنهٔ تصویر اگر شنونده گوش به زنگ نباشد ممکن است این لطفها و تازگیها را نگیرد.

و امّا در باب زبان هنوز سخن بسیار است. از اشتراکات عاشقانه‌های او با حمیدی و تواللی گفتیم، و چون مجال نقل نمونه و مقایسه نیست، شعرهای مزارعی را در این مایه‌ها بر می‌شمارم؛ داوری بر خواننده: بلای پرهیز، شکوفهٔ اعجاز، ناز مژگان تو، دلجو، ناباورانه، جادوی بزم، زیبای عریان، پیام (ص ۱۵۱ غزل)، مویه، این دو چشم، پیام (ص ۲۴۱ چهارپاره)، به یاد داری، تمنّا.

صنایع بدیعی او با توجه به ویژگیهای کلّی شعرش بیشتر در حال و هوای قدماست، و تقریباً شامل همه گونه صناعات لفظی و معنوی، به جز انواع تفنن‌هایی از مقولهٔ اعناتهای متکلفانهٔ بیدردانه. بیشترین بسامد هم از آنِ صنایعی است که عادتاً پرکاربردترین صناعات بوده‌اند؛ از دستهٔ اوّل مثلاً انواع جناس، انواع سجع و متعلقات آن همچون ترصیع و موازنه، توزیع (به قول قدما) یا واج‌آرایی و مناسبِ هجاها که بر روی هم نغمهٔ حروف هم خوانده می‌شود، انواع قلب، و از دستهٔ دوم: تناسب، طباق، ایهام، حسن تعلیل و... اشعاری که تا کنون به تناسب هر مقال نقل شده است می‌تواند برای خوانندگان نمونه‌هایی از این گونه صنعتگریها نیز باشد.

در همین زمینه گاهی سنّت‌گرایی تا آنجاست که عین صنایع قدما باز گفته می‌شود، همچون: ایهام در «قلب» به دو معنای دل و سکّهٔ تقلبی:

سکّهٔ زرین دل از اعتبار افتاد از آنک　　قلب در سودای این بازاریان بازار داشت

(ص ۹٤)

و «مهر» به دو معنای عشق و آفتاب:

چون شفق گر تفته‌جان گردم چه باک　　مهر خوبان آفتابم می‌کند

(ص ۹۸)

ندرتاً صنعتگرایی، بویژه هنگامی که خودِ صنعت شأن نزول یا علّت وجود بیت می‌شود، مضمون‌بندی‌هایی نه در خور عزتّ و فخامت کلام او پدید می‌آورد:

به من مگیر اگر ساقیانه می‌گیرم　　که ساق عشوه‌فروشان بلای پرهیز است

(ص ۹۰)

که ایهامکی در گرفتن هست و اشتقاق گونه‌ای در ساق و ساقیانه. اصرار در طباق سازی نیز گاهی می‌تواند نتایجی از همان دست داشته باشد:

آن به گاه بی‌نیازی گرم‌خوی　　دید در بند نیازم سرد رفت

(ص ۱۲۸)

که میان بی‌نیازی و نیاز و نیز گرم و سرد تضاد ساخته، و به گمانم برودتی که در «سرد» هست بر هر سخندانی آشکار باشد. همین تضاد بسیاری اوقات نه صنعت، بلکه یکی از ویژگیهای بنیادین شعر است. ببینید در این بیت:

در حریق ابد از صاعقهٔ فکرت خویش　　خرمن جان کس از لمعهٔ ادراک مباد

(ص ۹۷)

تضاد میان «لمعه» (یک بار تافتن) با «حریق ابد» چقدرطبیعی و خوش افتاده.

شعر مزارعی سرشار از تناسبات لفظی و موسیقی کلام است؛ برای نمونه:

آشنای عصیانم همچو موج ساحل کوب　　آشیان طوفانم همچو مرغ دریایی

(ص ۱۱۷)

که علاوه بر سجعهای متوازی و متوازن، هماوایی «آشنای» و «آشیان» (هم سجع متوازن و هم قلبِ بعض) دلنشین است؛ یا موازنه در این بیت:

از ظواهر بگسل تا بجهی در روحم　　از هلاهل بگذر تا بچشی از قندم

(ص ۱۳۸)

واج آرایی که در بیشتر اشعار هست گاهی به عالی‌ترین سطح و ارزش شعری آن یعنی «صدا معنایی» می‌رسد، بدین سان که اصوات خود همپای الفاظ سخن می گویند:

چابکتر از چکاوک در چهچهه مدام　　آفاق در نوشتم و آهنگ ریختم
(ص ۱۰۸)

که تکرار چهار بار «چ» خود صدای چهچهه است و تقریباً همان کاری را می‌کند که حافظ در:

سرو چمان من چرا میل چمن نمی‌کند... با این تفاوت که حافظ بلبلی را که در بیت نیامده به کمک صوت آن بر تصویر سرو و چمن می‌افزاید، و این ارزشی ناگفتنی دارد، اگرچه کار مزارعی نیز ارزشمند است. در همان شعر می‌خوانیم:

از نوک خامه خون دل تنگ ریختم، که تکرار «خ» می‌تواند خرخر گلوی بریده (به علاقهٔ خون ریختن) و یا نفسی را که از فرط دلتنگی یا خفقان به دشواری برآید القاء کند. در این جا نیز تکرار چهار بار واج «ف» شباهت به صوت «اف» of دارد که به هنگام نفرت و نفرین و یا حسرت (به علاقهٔ فغان) از لای دندانها بیرون می‌آید.

اوزان شعر مزارعی معمولاً همان اوزان رایج است و روان و رهوار، بدون این که مثل برخی از معاصران به تجربه‌های جدید دست یازد.

در مورد قافیه و ردیف، شاعر بر روی هم آن را خوب به خدمت می‌گیرد و نهایت بهره‌گیری از این نوع موسیقی (کناری) را، البته در چهارچوب سنّتی، می‌کند. نمونه‌ای از موسیقی قافیه:

خارزار هستی را لاله‌زار خون کردیم　　پای ما نمی‌بینند این به گل هماغوشان
خفتگان ساحلها، غافلان غرقابند　　موج بی‌امان داند حال خانه‌بردوشان
یاد دار کز حرمان آبمان ز سر بگذشت　　گر گذشتت از خاطر یاد ما فراموشان [۶]
نقش جاودان [جادوان؟]بندم درسرای بی‌چشمان　　لحن عارفان خوانم در حضور بی‌گوشان
خواری بزرگان را، چرخ اگر کمر بندد　　شیر بیشه رقصاند در ضیافت موشان
(ص ۱۱۱)

گاهی به قافیه‌های نوعاً تنگیاب روی می‌آورد، مثل پنجره، زنجره، حنجره، که به نظر تفننی می‌آید؛ امّا در وسط شعر وقتی قافیه کم می‌آید به کلماتی چون مرمره، خاطره و مقبره متوسّل می‌شود، و حال آن که لطف قافیهٔ مبنا در التزام «ج» است، گو این که منعی برای قافیه کردن این دو دسته نیست (ص ۱۱۴). همچنین ندرتاً ردیف و قافیه‌ای از این گونه را که قدری متکلفانه می‌نماید به کار می‌گیرد: قاف گذار، اکتشاف گذار، طواف گذار، حصیریاف گذار و... (ص ۱۰۴). قافیهٔ بسی، کسی، قفسی و غیره هم پیداست که زود به امثال مگسی، قبسی و آرَسی منجر می‌شود (ص ۱۱۵)، چنان که حافظ هم به حافظی‌اش چندبار در کمند چنین قافیه‌ای افتاد!

یکی از ویژگیهای غالب در شعر مزارعی آرکائیسم یا کهن گرایی از نظر ساخت و بافت جملات و نیز واژگان است، و این خود حاکی از انس دیرینه با متون شعر قدیم.

پیچیده گردنان ز سر دار گفته‌اند — در کار حق مپیچ که این کار کار ماست
کنجی نشسته شعر به آفاق رانده‌ایم — نظّارگان، مشارق معنی حصار ماست
(ص ۸۶)

و:

کاش لَختی بر تو ذوق آفرینش رفته بود — تا بدانستی که شاعر را بهشتی دیگراست
(ص ۸۸)

در همین شعر کاربردهایی چون «زردهشت» و «بباید»، «درای» (زنگ) و «را» ی فکّ اضافه و امثال اینها دیده می‌شود.

بیشترین تأثیرپذیری زبانی او در عرصهٔ مفردات و برخی استعمالات خاص از حافظ است. بیهوده نیست که گاهی حتی در شعری واحد چند مورد کاربردهای حافظ وارهست.

مثلاً در شعر «شکوی الغریب» (ص ۱۳۱ - ۱۳۲) کاربردهایی می‌بینیم چون «صفایی ندهند» (که صفایی ندهد آب تراب آلوده)، «خوش علف» (پاردمش دراز باد آن حیوان خوش علف)، «بیت حَزَن» (که حافظ چندبار آورده)، «بولهبیست» (چراغ مصطفوی با شرار بولهبیست) و «مغیلان». در اشعار دیگر نیز بارها سخن از رند، عسس، محتسب، و خاطر مجموع می‌رود، و همچنین است ابیات متعددی که تحت تأثیر خواجه است، همچون:

دلی دارم به درد خویش مشغول — شفا را برنتابد از طبیبان
(ص ۱۴۳).

که متأثر است از:

چندان که گفتم غم با طبیبان — درمان نکردند مسکین غریبان

یا:

دردم نهفته به ز طبیبان مدّعی — باشد که از خزانهٔ غیبش دوا کنند

و نظایر آن.

اینها نمونه‌هایی است از کاربردهای قدیم در سخن مزارعی: غرچه، لمعه، مشرب فیض، طرّی (باطراوات)، پرشغب، افرشته، گجسته، دُرج (به ضم: محفظهٔ کوچک)، شرطه در شِراع (باد موافق در بادبان)، کشخان (زن بمزد)، اوفتادن، از آنک. بارها فعلها به صورتهای قدیم به کار رفته‌اند همچون آوردن «بـ» بر سر ماضی، نیست (= نباشد، ص ۹۲)، دارم (= داشته باشم، ص ۱۰۹)، نبودی (= نمی‌بود، نبود، ص ۱۶۰)، ماندن (= گذاردن، ص ۱۱۳ و ۱۸۶، که اوج آرکائیسم شاعر را نشان می‌دهد)، می‌بشنوم و...

البته گاهی واژه‌های محاوره‌ای عصر نیز یافت می‌شود، البته به نسبتی بسیار کمتر از آنچه ذکر شد، مثل: عَصَب، زن جلب، ردپا، نمی‌فهمندم، قرمساقی، عینِ (مثلِ).

۱. پیداست تأثیر از دو بیت معروف کلیم کاشانی گرفته که در آن غزل شاهکار گفته است:

بدنامی حیات دو روزی نبود بیش — آن هم کلیم، با تو بگویم چه سان گذشت
یک روز صرف بستن دل شد به آن و این — روز دگر به کندن دل زین و آن گذشت

۲. التجای نومیدان از زمین به آسمان عکس آن چیزی است که شاملو می‌گوید. او می‌گوید که شعرِ خود را می‌نویسد:

برای آنها که بر خاک سرد
امیدوارند
و برای آنان که دیگر به آسمان
امید ندارند. (هوای تازه، ص ۲۵۸).

۳. نوع «طرح» به عنوان یکی از گونه‌های شعر جدید را تا آنجا که به یادم می‌آید نخستین بار در مجموعهٔ شعر شاملو به نام هوای تازه دیده‌ام (چاپ پنجم، تهران، نیل، ۲۵۳۵ [۱۳۵۵]، ص ۱۰۳). بعدها شاملو این گونه را به کمال خود رساند. بهترین «طرح» او به نظر من همان است که در باغ آینه (چاپ ششم، تهران، مروارید، ۱۳۶۳، ص ۶۱) آمده است: «شب / با گلوی خونین / خوانده‌ست / دیرگاه... الخ. برای اینکه عرایض بنده در باب «طرح» مرحوم مزارعی روشن‌تر شود، آن را با همین طرح شاملو مقایسه کنید. این را هم بگویم که سپهری با آنکه به یاد ندارم شعری به صورت و نام طرح داشته باشد، در معنی با تلفیق کلام و نقاشی خویش عملاً نقاشی و کلام را با هم آشتی داد، و طرح گونه‌ها در لابلای اشعار او فراوان است.

۴. این فکر یغنی نیابتاً به جای دیگران اندوهگین بودن یا گریستن را شاملو این گونه می‌گوید:

از مهتابی / به کوچهٔ تاریک / خم می‌شوم / و به جای همهٔ نومیدان / می‌گریم... (از شعر «چلچلی»)، در: ققنوس در باران، چاپ دوم، تهران، مازیار، ۱۳۵۷، ص ۳۲). ضمناً تاریخ شعر شاملو ده سال قبل از شعر مزارعی است.

۵. باز شاملو: پر پرواز ندارم
امّا
دلی تنگ دارم و حسرت دُرناها. (از شعر «شبانه» در: آیدا:

درخت و خنجر و خاطره، تهران، مروارید، ۱۳۵٦، ص ۷۱).

نمی‌دانم شباهت تواردی است یا تأثری. به هر حال تاریخ شعر مزارعی ۱۳۳٦ و شاملو ۱۳٤۳ است.

٦. به گمانم متأثر از ایرج باشد که در مثنوی زیبایش «عاشقی محنت بسیار کشید... الخ» می گوید:

گاهگاهی بکن ای دلبر من یاد آبی که گذشت از سر من

در برخی موارد نیز کاربردهای نو و کهنه باهم آمیزش دارند:

چشمکت می‌خواندم چون می‌دوم چین ابرویت جوابم می کند

(ص ۹۸)

که خواندن و جواب کردن به ترتیب کهنه و نو است. در شعری واحد «پارین غلامکان» و «دیرینه سروران» در کنار «قوم پاچه گیر» می آید.

بر روی هم زبان او قوی، سالم و استوار است، جز این که ندرتاً ممکن است بعضی کلمات به گوش یا مذاق امثال من خوش نیاید، همچون: تپگی (ص ۱۳۸)، عرضه نمودن (به جای عرضه کردن، ص ۱۰۰)، آوردن فعل مفرد برای فاعل جمع،: «هزار مرده تکان داد در هوا مشتش» نمه مورد در ص ۲۱۳)، دماران (دمار معمولاً جمع بسته نمی‌شود و اگرهم بشود دمارها درست‌تر است، ص ۱٤٤) و دیواران (دیوارها، ص ۱۸۰) که به گمانم دو تای آخری عالماً و عامداً به کار رفته باشد. همچنین «رند معنی‌سوز» (ص ۸۸) که مراد از این معنی‌سوزی را در نیافتم، زیرا با معانی و بارهایی که این واژهٔ ریشه‌دار در فرهنگ ما دارد سوختنش غریب می‌نماید. رند عافیت سوز یا عالم سوز و غیره شنیده بودم ولی معنی سوز را نه.

همچنین در جای خود به اشتراکات مزارعی با دو شاعر شیرین‌سخن همشهری او اشارت رفت. اکنون نمونه‌ای چند از ترکیبات توللی وار او به دست می‌دهم تا کمتر سخنی ناگفته مانده باشد. توضیحاً روزگاری توللی دست به ساختن ترکیبات مزجی خوش‌ظاهر، گوشنواز و عمدتاً عاری از عنصر عربی می‌زد، که شاعران پیرو نیما را خوش نمی‌آمد، چراکه اعتقاد نیما و پیروان راستین او این است که کلمه به خودی خود واجد ارزشی نیست مگر آن که در جمله به کار رود تا معلوم شود جوهره و شخصیتش چیست. به هرحال این هم نمونه‌ها: چشمان نازپرور، دیدگان افسون‌خیز، ماه پرنیان‌گیسوی، دامن رشک‌افروز، چشمهٔ مستی‌جوش، کرشمهٔ باورفریب، گل‌خیز، چشم جادوی رازپرور، بوی نهانکاو، تن شرم‌فرسای، خواهش آرام‌سوز و... البته او چون توللی همّ و غمّ بر سر این کار نگذارد.

در هر حال امیدوارم با نشر مجموعهٔ حاضر قدر این شاعر به معنی بزرگ و کم‌شناخته دانسته شود.