اسماعیل نوری علا

تئوری ی شعر

از «موج نو» تا «شعر عشق»

چاپ اول، بهار ۱۳۷۳، لندن
انتشارات غزال: PO Box 2019, London NW10 7DW, UK
حروفچینی و صفحه آرائی: چاپار PO Box 24086, Denver, Co. 80224, USA
چاپ و صحافی: «پکا»، 4, Maclise Road. London W14

این «یادگار عمر» را به عشق بزرگ و رفیق راهم، شکوه میرزادگی، تقدیم می کنم که اگر پافشاری ها و پی گیری های دلسوزانه و بزرگوارانهٔ او در احیاء دل و قلم من نبود، هرگز دیگرباره اشتیاق نوشتن و درگیر شدن با جریانات شعری ی معاصر را نداشتم و بی گمان این حرف و سخن، با هرآن ارزشی که می تواند داشته باشد، ناگفته و ناشنیده، با من در جان مادر شکوهمند زمین گم می شد.

اسماعیل نوری علا

فهرست مطالب

پیشگفتار ..... صفحهٔ ۷

بخش اول - تئوری ی شعر ۲۵
۱. چیستان تئوری ی شعر ۲۶
۲. قلمروهای تئوری ی شعر ۳۳
۳. مبانی ی تئوریك پیدایش شعر نو ۳۸
٤. مکاتب شعر نیمائی ٤٦
۵.نظریه پردازان شعر نیمائی ۵۱
٦. شعر حاشیه ای یا شعر سپید ۵۵
۷. تأثیر شعر اروپائی ٦۳
۸. آخرین نگاه ٦٦

بخش دوم: از «موج نو» ٦۹
۱. سرگذشت موج نو ۷۰
۲. موج نو و دیگران ۸۱
۳. اختلاف در موج نو ۸٦
٤. مسئلهٔ «تعهد» ۹۲
۵. زمینه های تدوین نظریهٔ موج نو ۹٦
٦. «صور و اسباب» و «نظریهٔ موج نو» ۱۰۰
۷. شعر حجم ۱۰۸
۸. مفهوم سرعت در شعر حجم ۱۱۳
۹. دلائل انتخاب واژهٔ «حجم» ۱۱۷
۱۰. تصویر شعری و موج نو ۱۲۰
۱۱. انواع تصویر شعری در «کارگاه شعر» ۱۲٦
۱۲. ابهام در شعر ۱۳۵
۱۳. شعر تجسمی ۱۳۹
۱٤. ساختمان شعر ۱٤۳
۱۵. رابطه با مخاطب ۱۵۱
۱٦. شعر خراسانی ی نو ۱۵٤
۱۷. نظریه پردازی در دههٔ ۵۰ ..... ۱٦۸
۱۸. قیام ۵۷ و جریان بازگشت ادبی ۱۷۵
۱۹. موج سوم ۱۸۲
۲۰. «بازگشت» و نوآوری های دههٔ ٦۰ ..... ۱۸۹
۲۱. شعر نیمائی و موج نو در دههٔ ٦۰ ..... ۱۹۵
۲۲. تئوری های وارداتی ۲۰۲
۲۳. شعر خارج کشور ۲۰٦

بخش سوم: تا «شعر عشق» ۲۱۷
۱. بحران در شناخت شعر ۲۱۸
۲. تلاش برای یافتن تعریف ۲۳۰
۳. معنای عاطفه ۲۳۹
٤. زیست شناسی ی عاطفه ۲۵۳
۵. نقش عاطفی ی کلمه ۲٦٦
٦. شرط کفایت در تعریف شعر ۲۷۲
۷. فرگشت رمز زدائی ۲۷۷
۸. در کارخانه ای که ره علم و عقل نیست ۲۸۲
۹. رمز زدائی از حافظ ۲۹۵
۱۰. نقش عشق در دستگاه عواطف ۳۰۲
۱۱. دعوت به «شعر عشق» ۳۰۷
۱۲. آشنائی با شعر مدرن عشق ۳۱۲
۱۳. وحدت وجود علمی ۳۲۰
۱٤. شعر عشق، شعر یگانه ساز ۳۲۸

یادداشت ها ۳۳۳
منابع ۳۷۵
فهرست ها ۳۸۳

پیشگفتار

کتاب حاضر در دو چهره پیش روی خواننده می نشیند. در یك چهره، کتابی است دربارهٔ «تئوری ی شعر» و تحولات آن در ادب معاصر ایران. از این منظر که بر آن بنگرید، خواهید دید که نویسنده کوشیده است تا نگاهی اجمالی به سرگذشت نظریاتی که تاکنون دربارهٔ مفهوم و تعریف و تشریح شعر فارسی شده است بیافکند و چند و چون هریك را، در حد وُسع خود و گسترهٔ کوچك این کتاب، بازنماید. در این منظر بیشتر کار بر توضیح تحولات درونی ی تئوری ی شعر در ایران متمرکز شده و بررسی ی زمینه های اجتماعی ی تحولات نظری ی شعر به فرصتی دیگر موکول گشته است.البته شکی در این واقعیت نیست که هرگونه بررسی ی تحولات نظری، بدون عنایت به پیش زمینه های اجتماعی، کاری ناقص است. اما کتاب حاضر کوشیده است از طرح تفصیلی ی این گونه زمینه ها بپرهیزد تا از گسترهٔ کوچکی که در حوصلهٔ این کتاب می گنجد بیرون نرود. با این همه، همین کوشش مختصری هم که درراستای مرتب کردن سیرتحولات نظری ی شعر انجام شده، برای آیندگانی که به بررسی های جامع تحولات ادبی می پردازند، می تواند منبع مراجعه و تغذیهٔ مناسبی باشد.

کتاب حاضر در جستجوی یافتن نمونه های «عملی» ی تحول شعر معاصر ایران هم نیست و بیشتر می خواهد تا خود را در حوزهٔ تحولات «نظری» محدود سازد.هر کجا نیز که قطعه ای از آثار شاعری در این کتاب آمده باشد، غرض نشان دادن محتوای تئوریك آن قطعه بوده است، نه ارزش آن از لحاظ نقد ادبی. اینکه «نظریه» های شعری ی مختلف چگونه در کار شاعران معاصر متجلی شده اند، و نیز اینکه میزان توفیق یا شکست شاعران در متحقق ساختن نیات نظری شان را چگونه و با چه معیاری باید ارزیابی کرد، به مقوله ای برمی گردد که «نقد ادبی» نام دارد.

روشن است که این دو حوزه از اندیشهٔ ادبی کاملاً از هم متمایزند. و مرزی که این دو حوزه را از هم جدا می کند خود شعر است. یعنی ما یکبار در مورد شعر، بطور کلی و پیش از سرایش آن، سخن می گوئیم (= نظریه)، و یکبار هم شعر را وقتی که سروده و عرضه شده است موضوع سخن خود قرار می دهیم (= نقد). آنچه ناظر بر تعریف شعر و جریان آفرینش آن است یکسره در حوزهٔ «نظریهٔ ادبی» قرار می گیرد و آنچه ناظر بر بررسی ی شعر و ارزیابی ی آن است به حوزهٔ «نقد ادبی» تعلق دارد. البته این دومی، یعنی «نقد»، به اولی، که «نظریه» باشد، وابسته است؛ اما نمی توان این دو را با هم یکی دانست.

پس، در این کتاب، من از خوب یا بد بودن شعر نیز سخن نمی گویم، بلکه منظورم فقط تشخیص خود «شعر» از «غیرشعر» است. می خواهم بگویم که اکنون، بیش از هر زمان دیگری، ما به تعریفی جامع و مانع نیازمندیم که شعر را، در بود و نمود آن، به ما بشناساند و آن را از انواع دیگر هنرهای کلامی مشخص کند. اما دیده ام که اغلب وقتی سخن از فقدان تعریفی مشخص از شعر می رود[1] برخی از مخاطبان گمان می کنند

که ما از ارزیابی ی شعر سخن می گوئیم. چنین اغتشاشی، جدا از دلایل مختلفی که می توان برای ظهور آن برشمرد، ناشی از این امر نیز هست که ما هنوز نتوانسته ایم حوزهٔ «نظریه» (یا «تئوری») را از حوزهٔ «نقد» (یا «کریتیك») جدا کنیم و اغلب نظریه پردازی را با نقد یکی پنداشته ایم و یا یکجا دربارهٔ هر دو سخن گفته ایم.

به واقع، اکثر کسانی که در کشور ما دربارهٔ شعر قلم می زنند «منتقد» شعرند نه « نظریه پرداز» آن؛ و کمتر کسی از آنان به ارائهٔ مباحث مربوط به تئوری ی شعر پرداخته است. این منتقدین اغلب خود را موظف به ساختن و پرداختن، و یا وفادار بودن و ماندن، به یك نظریهٔ ادبی ی خاص ندانسته اند. یعنی، آنان این آزادی ی عمل را داشته اند که، بدون خبر کردن خوانندگان خود، از یك تئوری به تئوری ی دیگر شعری سفر کنند و به خصوص گاه، بی توجه به همخوان نبودن تئوری های وارداتی ی مختلف، بکوشند تا با ملغمهٔ درهم جوشی از این تئوری ها را به کار گیرند و یا حتی زحمت بر پا داشتن یك تئوری ی «التقاطی» را نیز به خود ندهند. در این صورت جای عجب نخواهد بود که هر یك از آنان به ابراز قضاوت هائی بپردازد که با یکدیگر در تضاد و تناقض هستند. نتیجهٔ طبیعی ی این وضع آن شده است که، در غیاب چارچوب های نظری ی مختلف، خود منتقد شعر به صورت یکی از اجزاء نقد و بررسی درآید و آنچه که به روی کاغذ می آورد نشانی از تعلق به یك نظریهٔ معین نداشته و وابسته به خلقیات و احوالات و روابط شخصی ی او باشد.

این همان وضعیت نابهنجار و جهل آفرینی است که می توان از آن با عنوان تسلط سیستم «اجتهاد و تقلید» در حوزهٔ نقد ادبی نام برد. در این سیستم، منتقد به مجتهدی تبدیل می شود که به هنگام صدور احکام خود نیازی به توضیح اینکه چرا به نتیجهٔ معینی رسیده است ندارد و دیگرانی

که «تقلید» از او را انتخاب کرده اند نیز در پی یافتن چارچوب نظری ی اندیشهٔ او نیستند و فقط به دریافت و قبول احکام صادره از جانب او بسنده می کنند.[۲]

این مشکل را فقدان تشکل در اندیشه و روشنی ی در سخن نیز صد چندان می کند. من در حوزهٔ نظریه پردازی ی شعری بر ضرورت وجود اندیشهٔ متشکل و سخن روشن تأکید می کنم چرا که، به نظر من، در شرایط فرهنگی ی امروز ما، داشتن انسجام فکر و روشنی ی بیان حتی از داشتن عمق و گستردگی در محتوای اندیشه نیز مهم تر و ضروری ترند. معتقدم اندیشهٔ ای که ادعای عمق و گستردگی دارد، اما نه از پیوندی منسجم در بین پاره های آن خبری هست و نه با زبانی روشن بیان می شود، لاجرم، نتیجه ای جز افزودن بر هرج و مرج فکری ی کنونی نخواهد داشت. حال آنکه اندیشه ای هرچند کرچك و ویژه، که به زبانی روشن و قابل فهم بیان می شود، می تواند از هرج و مرج بکاهد و بر جریانات خلاقهٔ ادبیات ما تأثیری سازنده بگذارد.

در عین حال، باید توجه داشت که ما تا چه حد هنوز از داشتن چنین زبان روشنی به دوریم. در جامعهٔ ما اساساً هنوز زبان مشترکی برای بیان مطالب مربوط به هنر و ادبیات و شعر ساخته نشده است، و هنوز بسیاری از کلمات متفاوت را می توان به جای هم نشاند؛ در حالیکه در گذشته این واژه ها هریك معرف یك مفهوم خاص بوده اند و در آینده نیز، برای رسیدن به یك زبان دقیق، باید از هم تفکیك شوند. برای رسیدن به چنین آینده ای، ما به داشتن یك فرهنگستان زبان نیازمندیم که لغات را، بر حسب مفاهیم مختلف، از هم تفکیك کند و بر کاربرد درست آنها نظارت داشته باشد.[۳]

زبان فارسی در حملهٔ مغول، و منشآت نویسی ی مغلق پی آمد آن، تمام تندی و تیزی و دقت خود را از دست داد؛ و تنها پس از انقلاب مشروطه

و تأسیس فرهنگستانی که علمای قدمائی و فرنگ رفتگانِ نو آمده در آن کنار هم می نشستند بود که زبان فارسی برای نوشتن و بیان مطالب علمی به سوی کارائی یافتن حرکت کرد.

قیام ۵۷ و تعطیل چندین سالهٔ دانشگاه ها که در پی ی آن پیش آمد، علاوه بر همهٔ زیان هائی که داشته، یکبار دیگر زبان فارسی را دچار بحران و نارسائی شدید کرده است. علت آن است که به استادان دانشگاه دستور داده شد تا، در ایام تعطیل دانشگاه، در خانه بنشینند و در رشته های مربوط به خود کتاب ترجمه کنند. این فکر خوبی بود که به صورت بسیار بدی عملی شد. چرا که، در انجام این فکر، هیچ مرکز یکدست کننده و هماهنگساز پیش بینی نشده بود. بدینسان، در برابر یك واژهٔ واحد فرنگی، هر مترجمی واژهٔ انتخابی ی خود را نشاند؛ واژه ای که با واژهٔ به کار رفته از جانب مترجمان دیگر متفاوت بود. با چاپ این کتاب ها هرج و مرج بالا گرفت. در عین حال واژه های عربی و آخوندی، که رفته رفته از ساحت زبان فارسی زدوده شده بودند، دیگرباره به درون زبان ما خلیدند؛ دوغ و دوشاب در هم آمیخت؛ و زبان کارائی ی خود را به صورتی دایم التزاید از دست داد. امروزه، وقتی کتابی علمی را به فارسی می خوانیم، در هر قدم ناگزیریم به واژه نامهٔ آخر آن، اگر وجود داشته باشد، مراجعه کنیم تا دریابیم که مترجم کتاب فلان واژهٔ فارسی را در برابر کدام واژهٔ فرنگی نشانده است؛ چرا که می دانیم مترجمی دیگر همین واژه را در برابر واژهٔ متفاوتی قرار داده است. اکنون هر کس زبان و واژگان خاص خود را ساخته است و، در نتیجه، برقراری ی ارتباطات علمی در زبان فارسی روزبروز مشکل تر می شود.

تیرگی ی اغتشاش در زبان را اغتشاش در اندیشه صد چندان می کند. هیچ متفکر و نظریه پردازی به خود زحمت آن را نمی دهد که

دستگاه نظری ی خویش را به صورتی کامل و سیستماتیك ارائه دهد. ضوابط نقد شعری، حتی در نزد هر منتقد، چندان روشن نیست. و شاعران جوان، که چاره ای جز خواندن همین مطالب سربسته و دُم شکسته ندارند اغلب، به جای هدایت شدن به صراط مستقیم، در دامچاله های اغتشاش و گمراهی گرفتار می آیند. حال آنکه در مغرب زمین، عمیق ترین مباحث علمی و ادبی را نیز به روشن ترین صورت عرضه می کنند.

در کشور ما می پندارند که یك ادیب، حتی وقتی راجع به نگرشی علمی نسبت به ادبیات صحبت می کند، باید کلامش را از مبهماتِ شعرگونه بیاکند تا سخنش عمیق و اساسی جلوه کند. مردمان ما عادت کرده اند که روشنی و سادگی ی مطالب را دلیل کم عمقی آنها بدانند و برای مبهم گویان و تاریك نویسان بیشتر اهمیت قائل شوند. این ماجرا نوعی وارونه گوئی ی قصهٔ یعقوب لیث است، وقتی از شاعری که به زبان عربی شعر گفته بود پرسید: «آنچه را که من اندر نیابم تو چرا گوئی؟» اکنون، مردم زمانهٔ ما می گویند: «آنچه را که من اندر یابم چیز مهمی با خود ندارد». و این خسران بزرگی برای فرهنگ و تاریخ ماست.

البته هرج و مرج در اندیشه، و نارسائی ی در بیان اندیشه، اموری نیستند که صرفاً از بیسوادی ی گویندگان یا اغراض غیرادبی ی آنان برآمده باشند؛ هرچند که این هر دو در آفرینش چنین وضعیتی تأثیر عمده دارند. ریشه های این وضعیت را باید در حوادث اجتماعی و تاریخی، و همچنین سیر تکوین جریانات مختلف فرهنگی و ادبی ی کشورمان جستجو کرد. چرا که ما ساخته و پرداختهٔ این حوادث و جریانات هستیم.

مثلاً، در هفتصد سال گذشته، تاریخ زندگی ی ما داستان تلخ ترین حوادثی است که ممکن است بر گروهی از آدمیان حاکم شود و ریشهٔ بهزیستی و امکان اندیشیدن خلاق را در بین آنان بسوزاند. در این هفتصد

سال، و تا پیش از پیروزی ی انقلاب مشروطه در سرآغاز قرن بیستم میلادی (قرنی که اکنون در سالهای آخرین آن زندگی می کنیم)، داستان ما حکایتی خون آلوده از تسلط جهل و ظلم بر مردمی بی پناه و فقرزده بوده است. به برخی از سرچشمه های این فلاکت بنگریم: حملهٔ خانمانسوز و فرهنگ کش مغول ها به سرزمین های اسلامی؛[4] تسلط شوم آمیخته ای از تشیع وارداتی و تصوف صفوی بر سرزمین ما[5] (که، در عین حال و به تصادف، جدائی از کل سرزمین های اسلامی و پیدایش دیگربارهٔ مرز و بومی به نام «ایران» را نیز موجب شد)؛ رسمی شدن و حاکم شدن روش «اجتهاد و تقلید» در فقه (با توجه به هم ریشگی ی «تقلید» و «قلاده») که جامعهٔ ما را طی سیصد سال گذشته به صورت جامعهٔ گوسفندان و شبانان در آورده و مردمان را از اندیشیدن منفرد و مستقل باز داشته است؛ فساد و خودکامگی و بی اعتنائی ی دربارها و طبقهٔ حاکمهٔ ایران به سرنوشت مردمی که در سایهٔ شمشیر خون ریز آنان می زیسته اند؛ دعوت زندگی سوز خانقاه ها به ترک دنیا و بی اعتنائی به عقل... این ها همه موجب آن شده اند که ما، به خصوص در سیصد سال اخیر تاریخ خود، در پیله ای از انزوا و به خود نیامدگی بمانیم، اندیشه ای دنیاگریز و تقدیری داشته باشیم، و درسراسر زندگی ی معنوی و دنیوی ی خود، همچون کودکانی محتاج سرپرستی، چشم به حرف و سخن مراجع تقلید خویش بدوزیم. اندیشیدنمان تعطیل و، در غیبت اندیشه، زبانمان درهم و مغشوش شده است. آن هم درست همزمان با حادثهٔ شگرف آغاز اعصار روشنگری، خردگرائی و نوزائی در مغرب زمین که این سرزمین ها را در مسیر رشد دایم التزاید اندیشه و رفاه و توانائی قرار داده است.

آنگاه، برخورد قهرآمیز مغرب زمین با ما، در آغاز سلطنت سلسلهٔ قاجار و در جریان جنگ های ایران و روس، موجب شده است تا زلزله ای

مهیب و پرقدرت ما را از خواب گران خویش نیمه بیدار سازد. در این برخورد، جهانِ جهل زده و فرهنگِ عقل سوز و اندیشه گریز ما، که به اندامی نیمه جان مبدل شده بود، خود را با جهانخواره ای تنومند روبرو دید که در پشت قلعه های پوکیدهٔ ما مبارز می طلبید. اعلام فتوای توخالی ی «جهاد» از جانب علمای اسلام و جانفشانی های سربازان عباس میرزا، هیچکدام، نمی توانست از شکست های پیاپی ی ما جلوگیری کند. بی شك شکست ها و معاهده های گلستان و ترکمان چای، علاوه بر نتایج دیگر، پدید آورندهٔ زلزلهٔ فرهنگی ی عظیمی در تاریخ کشور ما بوده اند. جنگ با روسیه به برخورد ما با تمدن و فرهنگ زنده و پویای غرب نوجوان شده انجامیده است. و اثرات این برخورد، اندك زمانی بعد، به صورت محتوای اندیشگی ی روشنفکری ی نوین ایران در انقلاب مشروطه ظاهر گردیده است.

میراث اندیشگی ی انقلاب مشروطه، یا «پروژهٔ مدرنیت ایرانی»[6]، به نظر من، بر بنیاد دو مکتب عمدهٔ فلسفی ی اروپا، یعنی «خردگرائی» و «فلسفهٔ اثباتی»،[7] استوار است. روشنفکر ایرانی، در جریان انقلاب مشروطه، راستای اندیشهٔ خویش را از اعتقاد به مشیت آسمانی به سوی زمین مادی برمی گرداند، خواستار تسلط خرد و علم بر زندگی ی اجتماعی می شود؛ از آسمان که برید به انسانی می رسد که اسیر ظلم اجتماعی است، حقی بدیهی برای زیستن و برخورداری از مواهب زمین ندارد، و گداوار باید چشم به دست صاحبان زر و زور داشته باشد. روشنفکر مشروطه در می یابد که از نظر حق و حقوق تفاوتی میان انسان ها نیست و طبقات اجتماعی زائیدهٔ بازسازی ی مدام ظلمی تاریخی هستند که همواره، با توسل به قهر از یکسو، و ماوراء الطبیعه و سازمان مذهبی از سوی دیگر، کوشیده است تا منکر حقوق طبیعی ی افراد جامعه باشد. اینگونه است که

نتیجهٔ ظهور اندیشهٔ تعقلی در ذهن ایرانی به صورت انقلاب مشروطه و خواستاری ی حکومت قانون و احترام به حقوق افراد، و ایستادگی در برابر مسجد و خانقاه، همزمان و به یکسان، رخ نموده است.

من این اعتقاد «هابرماس» را درست می دانم که هر پروژهٔ مدرنیتی دارای سه وجه عمده است که در پیوندی ضروری با یکدیگر کارائی می یابند. این وجوه سه گانهٔ مدرنیت عبارتند از اندیشهٔ مدرن، اخلاق اجتماعی ی مدرن، و زندگی ی مادّی ی مدرن.[8] متأسفانه در کشور ما چنین پیش آمد که در حوزهٔ اخلاق اجتماعی، که ساختارهای حقوقی و سیاسی ی جامعه در آن شکل می گیرند، هیچ تحرکی رخ نکند. در دههٔ نخست قرن حاضر، اگرچه قانون اساسی نوشته شد، قوای سه گانه از هم تفکیك شدند، انتخابات برقرار گردید، و پارلمان تشکیل شد اما، در پی ی یکی دو سه سال، و با به قدرت رسیدن پهلوی ی اول، همهٔ این دست آوردها از معنا تهی شدند و جامعه دیگرباره به صورت حکومت شاهنشاهی (که خود نمود روشنی از «استبداد آسیائی»[9] است) اداره شد.[10]

تأثیر بلافاصلهٔ چنین بازگشتی، در حوزهٔ اخلاق اجتماعی، چیزی نبود جز کوشش برای تعطیل کردنِ دیگرباره اندیشه ورزی و روشنفکری در ایران. در سایهٔ شوم استبداد کسی حق اندیشیدن ندارد.

بدینسان، از پروژهٔ مدرنیت ایران تنها در زمینهٔ نوسازی ی زندگی ی مادی بود که کارهائی از پیش رفت، آن هم با آرایش کاذب ظواهر، بی آنکه از اندیشه و اخلاق مدرن در آن اثری باشد. ایرانی همچنان در چنگال شوم اندیشه ای عقب مانده و در اخلاقی استبداد زده باقی ماند و تنها به این دل خوش کرد که چهرهٔ شهرها و لباس زن و مردش عوض شده است. در واقع، دوگانگی ی در باطن و ظاهر مشخصهٔ جامعهٔ ما تا پیش از قیام ۱۳۵۷ بوده است.

در این اوضاع، اغلب آنچه هائی که در حوزهٔ اندیشه مطرح شده بیشتر ظاهرسازی و شعبده بازی بوده است. جامعهٔ عقب افتاده، که مرعوب آسمان و زمین است، با قبول جهل خویش، در پی ی جبران عقب ماندگی ی خود برنمی آید، بلکه در جهل خویش هرچه بیشتر غوطه ور می شود و بر غلظت آن می افزاید. در جامعهٔ استبدادزده و «اجتهاد و تقلیدی»، کسی حوصلهٔ فکر کردن مستقل و روشن ندارد. و استبداد اخلاقی عاقبت به استبداد اندیشگی تبدیل می شود. در چنین جامعه ای، حتی احزاب سیاسی نیز همان ساختار عمومی ی جامعه را در درون خود بازسازی می کنند و، از لحاظ ساختار، هیچ تفاوتی بین حزب سیاسی و مسجد و خانقاه وجود ندارد. سلسله مراتب متمرکز، اطاعت بی چون و چرا از رهبری، مستحیل شدن ارادهٔ فردی در رهبری، و ممنوعیت اندیشهٔ آزادانه و مشارکت اختیاری، همه و همه از نمودهای گریزناپذیر ساختارهای مشترك کل جامعه و تشکیلات سیاسی و مذهبی و صوفیانهٔ آنند.

اینکه می بینیم در حوزهٔ نظریه پردازی و نقدنویسی ی ما نیز مبهم گوئی از یکسو، و اغتشاش از سوی دیگر، حکمفرما شده و کار به بازسازی ی سیستم اجتهاد و تقلید کشیده است امری اتفاقی نیست. اینکه نویسندگان ما عادت کرده اند که مقالات خود را از اسم های فیلسوفان و نظریه پردازان فرنگی پر کنند اما ، به جای ارائهٔ سیستماتیك اندیشه های آنان، فقط به نقل قول های دم بریده از ایشان بسنده نمایند نیز چیزی جز نتیجهٔ همین وضعیت نیست. این روزها کافی است که، برای اثبات نظری، از یکی از بزرگان غرب سخنی را، بی هیچ پیش و پس، نقل کنیم. مطالب مشحون از «الیوت گوید...» و «هایدگر عقیده دارد..»[11] و... در مطبوعات و کتاب های ما فراوان به چشم می خورد. و این همه نه برای روشن کردن مطلب، که برای گل آلود کردن آب و ایجاد ارعاب در خواننده

است و بس .

و به مجموعهٔ سردرگم اندیشه ورزی و روشنفکری ی معاصر باید جزء تازه ای را نیز افزود. شکست نهضت ملی ایران در دههٔ ۱۳۳۰، هم به خاطر دخالت دولت آمریکا در کودتا و هم به دلیل امتناع دولت شوروی از کمك رسانی به نیروهای چپ، موجب شد که ما، در سرآغاز دههٔ ۱۳٤۰، با ظهور اندیشهٔ ارتجاعی ی جدیدی روبرو شویم که بعدها به بخشی از شعار اصلی و نهائی ی قیام ۱۳۵۷ نیز تبدیل و با «اسلامیت» تکمیل شد: «نه شرقی، نه غربی، حکومت اسلامی». در این شعار، ما به آرمان های انقلاب مشروطه پشت کردیم و در قیام ۵۷ به «انقلاب مشروعه» ای که مرتجعین عهد مظفرالدینشاه و محمدعلی شاه خواستار آن بودند تحقق بخشیدیم.[۱۲]

اینگونه بود که، در سراسر دههٔ ٤۰، دو جریان اندیشهٔ متضاد روبروی هم صف کشیده بودند؛ یکی از آنِ «خردگرائی ی اثباتی» ی برآمده از پروژهٔ مدرنیت، و یکی هم «خردگریزی» ی ریشه دارمسجد و خانقاه، که نخست در زمزمهٔ دلپاکانه اما ناسنجیدهٔ کسانی چون جلال آل احمد مطرح شده و سپس رنگ مباحث روشنفکری به خود گرفت و از دهان کسانی همچون احمد فردید، داریوش شایگان و احسان نراقی بیان شد. طرفه اینکه در اذهان بسیاری از ما، این دو دستگاه اندیشگی یکجا و با هم حضور داشته و دارند و، در نتیجه، غلظت اغتشاش ذهنی ی ما هر دم افزون تر می شود.

در چنین وضعیتی چه جای انتظار برای ظهور نظریه پردازی و نقد علمی و منسجم ادبی و شعری و بیان روشن آنهاست؟ قیام ۵۷، که نه تنها چیزی از استبدادزدگی ی اندیشه در ساحت سیاست و اخلاق و قانون کم نکرد، بلکه به تخریب زندگی ی مادی مدرن نیز برخاست، میدانی را پیش روی ما گشود تا همهٔ تعارضات، بحران ها و اغتشاشات فکری ی خود را

یکجا در آن بروز دهیم. به طوری که امروز اگر بخواهیم «کارمایه» ای برای اندیشهٔ مسلط بر نظریه ها و نقدهای هنری ی منتشر شده در ایران قائل شویم، این کارمایه تنها از دو تمایل عمده شکل می گیرد: یکی «بازگشت» به سوی مفردات اندیشهٔ پیش از مشروطیت، و دیگری کوشش برای یافتن گونه هائی از نظریه های غربی که با آن بازگشت هماهنگ باشند؛ این یك برای مستند ساختن و معتبر نمودن آن دیگری، و آن یك برای ساختن هیولای از درون متضادی که بتواند شیخ محمودهای شبستری را به «ویتکنشتین»[۱۳] ها پیوند زند. به نظریه های ساخت داخل کشور نگاه کنیم: «مکلیش»[۱٤] با ابن عربی همدم و محشور شده، و «سوسور»[۱۵] با شیخ روزبهان درآمیخته است. به نظریه های وارداتی ایران نگاه کنید: «رئالیسم جادوئی» راه را بر حضور دیگرباره جن و پری و خرافات عوامانه گشوده است و نظریهٔ «پسامدرنیت»[۱۶] به بازگشت افکار صوفیانهٔ خرافی و خردگریز راه می گشاید. به عبارت دیگر، چون نیك بنگریم، خواهیم دید که آنچه «انقلاب اسلامی» خوانده می شود تنها در حوزهٔ حکومت و سیاست پیروز نگشته است. بلکه اکنون حتی آن بخش از روشنفکری ی ما نیز، که مدعی «غیرمذهبی» بودن است، در اعماق ناخودآگاه اندیشهٔ خویش به آرمان های باطنی ی «انقلاب مشروعه» تسلیم می شود.

کتاب حاضر، در چهرهٔ دیگر خود، نوعی سرگذشت نامهٔ ادبی ی نویسندهٔ خویش نیز هست؛ چرا که می خواهد دیدگاه های شخصی ی نویسنده اش را، در مورد تحول تئوری های شعری ی دوران معاصر، بازگو کند. به خصوص که، در سی سال اخیر، این نویسنده همواره خود درگیر طرح و تشریح و تنقید و گسترش برخی از این تئوری ها بوده است. به عبارت دیگر، این کتاب بازگویندهٔ سیر فکری ی نویسنده ای نیز هست که

سال ها در میدان نظریه پردازی ی شعر معاصر ایران حاضر و در گیر بوده است و اکنون می خواهد نشان دهد که، در جستجوی نظریهٔ منسجمی دربارهٔ شعر، به خصوص آن نوع شعر نوینی که می تواند با ایجابات و ضرورت های امروزینِ فرهنگ و زبانش مناسبت و تلازم داشته باشد، از چه راه هائی رفته، از کدام منابع تغذیه کرده، و پاره های مختلف دستگاه نظری ی خود را چگونه گرد هم آورده و سوار هم کرده است.

عمر کاری ی نویسنده ای که من باشم به دو نیمه تقسیم می شود؛ نیمی از آن در ایران گذشته و نیمی دیگر در خارج از میهنم به سر آمده است. من، در هر دو بخش این عمر، مُجدانه با شاعران جوان ایرانی، چه آنان که در داخل کشور بالیده و به ثمر رسیده اند و چه آنان که اکنون در سراسر جهان پهناور زندگی می کنند و تخم شعر فارسی را در اقصی نقاط گیتی پراکنده اند، همکاری داشته و همواره نگران شکل گیری و تکامل آنان بوده ام. کتاب حاضر را نیز خطاب به نسل نوین دیگری می نویسم که اکنون در هر دو سوی مرزهای ایران به کار شاعری دل بسته است و خیال دارد، اگر استطاعتش را داشته باشد، عمری را با آن بگذراند.

به گمان من، مشکلات جوانان علاقمندی که در داخل کشور به این راه پا می گذارند کمتر از مشکلات شاعران جوان دور مانده از وطن خویش نیست؛ و اگرچه این دو گروه در حال و هواهای مختلفی رشد می کنند که لامحاله کار آنان را، هم از لحاظ شکل و هم از لحاظ محتوا، با هم متفاوت خواهد کرد اما، تا جائی که به مسائل تئوریك شعر مربوط می شود، این هر دو گروه از کمبود شدید مباحث نظری ی شعر رنج می برند. تازه شاید بتوان گفت که در خارج کشور، به لحاظ تسلط ناگزیر شاعران جوان ما به زبان های مختلف اروپائی، این کمبود کمتر از داخل کشور محسوس است. به هر حال، امید من آن است که کتاب حاضر برای هر دو گروه از شاعران

جوان ما مفید و کمك رسان باشد.

من اکنون، در نیمه راه ۵۲ سالگی ی خویش، حس می کنم که تجربه ها و آموخته ها و اندیشه های گوناگونم به تدریج در درون سازمان یا «سیستم» منسجمی، که در آن هر پاره جایگاهی و کارکردی دارد، گرد هم آمده اند؛ و این مجموعه حاوی تعریف ها و تبصره هائی در مورد شعر است که می توانند مشکل گشای شاعران جوان امروز و فردای ما باشند. حس می کنم که اکنون می توانم، بر بنیاد اندیشه ای متشکل تر و با زبانی روشن تر از پیش، از شعر سرزمینم، و احیاناً شعر خودم، سخن بگویم؛ چرا که، به ناگزیر، یکی از جولانگاه های عملی ی کار هر نظریه پردازی، اگر مدعی ی شاعری نیز باشد، شعر خود او خواهد بود. یعنی، باورم آن است که اگر سخنم را با تشریح سیر و سلوك معنوی ی خویش در ساحت شعر درآمیزم، بیشتر قادر خواهم بود تا از عهدهٔ بیان مقصود برآیم؛ چرا که موضع امروز من در مورد شعر ساخته و پرداختهٔ همین سلوك معنوی است.

در واقع، من امروز به پرسش هائی پاسخ می دهم که سی سال در من جوشیده اند و من مدام پاسخ هائی برایشان فراهم کرده و، پس از چندی، درمی یافتم که پاسخ هایم، اگرچه پاره ای از شروط لازم برای دست یابی به تعریف شعر را در خود دارند و، به اصطلاح، «جامع» هستند اما، شرطی کافی و کفایت کننده نیز در کار است که هنوز رخ بر من نمی گشاید و «مانعیت» تعریف هایم را از من می گیرد. اما این دریافت موجب آن نشده است که از نوشتن و اظهار نظر باز بمانم و یا جستجوی خویش را متوقف سازم؛ چرا که، لااقل در منطق دستگاه نظری ی من، پاسخ هایم یکسره از حوزهٔ شعر خارج نبوده اند. در این نکته شك ندارم که تا آخرین دمی که آدمی نفس می کشد و می اندیشد، اندیشهٔ او از نقص خالی نخواهد بود اما، شرط عقل آن است، و من نیز همواره چنان کرده ام، که هرکجا از وجود

نقصی آگاه می شویم در رفع آن بکوشیم. می خواهم بگویم که خوشبختانه من، در تصور خود، این نیك بختی را داشته ام که، در ساحت نظریه پردازی شعر، تا کنون به بن بست نظری ی ناامید کننده ای برنخورم که در آن صحت کل دست آوردهای اندیشگی ی خود را در معرض تردید ببینم. یعنی، بخت من چنین بوده، و یا من چنین می پندارم، که همیشه مسیر این تفحص نظری از مجرای تکمیل و گسترش گذشته است و، به خصوص در این روزها که نقدنویسان پرآوازهٔ ما، بی سرو صدا، دست به تجدید نظر کلی در عقاید خود زده و هر روز،و آن هم با موضعی تهاجمی، بخشی از عقاید گذشتهٔ خویش را منکر می شوند، می بینم که خوشبختانه آن پرش اولیهٔ من از روی سکوی درستی انجام پذیرفته است. من از این نیکبختی شاکرم. البته می دانم که هر ثبات قدم دو رویه دارد؛ یك روی آن منزلگاه سکون و جمود است؛ چیزی که من همیشه از آن بیزار بوده ام؛ اما روی دیگر آن ناظر بر این واقعیت است که جریان تغییر گاه در یك راستای معین صورت می پذیرد و فرصت می یابد تا موضوع و هدف خود را هرچه گسترده تر و عمیق تر کند و گاه نیز، اگر از سرآغاز بر مسیر غلط افتاده باشد، به زیگزاك زدن و اعوجاج دائم منجر شود. آرزویم آن است که، به خاطر ثبات قدم خویش، از زمرهٔ گروه نخست منظور شوم.

من، به عنوان شاعر و نویسنده ای متعلق به آن نسل از نویسندگان ایرانی ی پیش از قیام ۵۷ که معتقد به آرمان های «پروژهٔ مدرنیت» بودند، فکر می کنم که یکی از وظایف و مأموریت های امثال من پاسداری و گستراندن دست آوردهای آن نسل هیجانی و برانگیخته ای باشد که در دههٔ ۱۳٤۰ به جریانات اجتماعی و ادبی ی ایران پیوست و، برکنار از دسته بندی های مافیائی آن روزها، اما درگیر در همهٔ مجادلات ادبی و فرهنگی، به کار نوسازی شعر و ادبیات ایران مشغول شد و اثری بنیادین و پایدار بر

شعر امروز ایران گذاشت. به گمان من، جریان شعری ی وسیعی که در دههٔ ٤۰ با عنوان «موج نو» در عرصهٔ شعر وطن ما ظهور کرد چنان تأثیری، آگاهانه و ناخودآگاه، بر کل جریان ادبی ی کشورمان داشته است که از آن پس به ندرت شاعر درخور توجهی را می توان یافت که، حتی در عین مخالفت نظری با موج نو، از دست آوردهای شعری ی آن متأثر نشده باشد. و من سرفرازم که خود یکی از سربازان و کارگزاران این جبههٔ ادبی بوده ام. پس، آنچه من در این کتاب به بازگو کردن آن می پردازم، در عین حال، داستان شکل گیری ها، پیشرفت ها، انحراف ها، و فراز و نشیب های جریانی است که در ساحت آن بالیده ام و عصارهٔ آن در من تنیده است.

همچنین، ضرورت بازنگری ی این میراث فرهنگی و ادبی از آنجا جنبهٔ حیاتی به خود می گیرد که می بینیم امروز، بیست سالی از دههٔ ٤۰ گذشته، بسیاری از سخنگویان شعر رایج داخل ایران می کوشند تا وجود و اثر این جریان را به کلی منکر شوند و یا، اگر نتوانند واقعیت حضور آن را انکار کنند، از آن به عنوان سکسکه ای گذرا که برای چند لحظه تنفس عادی و طبیعی ی شعر معاصر را مشوش ساخته، سخن گویند. این جبههٔ تحریفکار، که در پی ی دوران خفقان گرفته و انفجاری ی دههٔ ۵۰ به سخن در آمده است(دهه ای که طی آن سیر طبیعی ی اندیشه و نظر دربارهٔ شعر تعطیل شد) از جانب کسانی رهبری می شود که در تمام طول دههٔ ٤۰ نویسندگان و شاعرانی دست دوم و سوم محسوب می شدند و پس از درهم شدگی ی اوضاع با قیام ۵۷، و با دیدن میدانی خالی از حریف، تا آنجا که توانسته اند در زمینهٔ انکار جریانات غالب نظری ی شعر در دههٔ ٤۰ تاخت و تاز کرده اند. من از این کسان در جای خود سخن خواهم گفت.

باری، من در برابر چشم خوانندگانم، منزل به منزل، تا به امروز راه آمده ام، شعر گفته ام، و در مورد شعر سخن رانده ام؛ و با عنایتی که

شاعران جوان وطنم به من داشته اند، موفق شده ام که گهگاه بر سرنوشت شعر کشورم تأثیر بگذارم؛ و اکنون نیز امیدم همه این است که کتاب حاضرم از آن گونه تأثیرگذاری بی بهره نماند، به خصوص که من مبحث «شعر عشق» را همچون اخطار و بشارتی جدی، و تنبه و پیشنهادی نوین، نه فقط برای شعر امروز ایران که برای شعری پایدار و همیشگی، بر این کتاب افزوده ام.

البته ارزیابی ی نهائی ی اینگونه تأثیرها بر عهدهٔ محققان فرداست که پس از ما به جستجوی اسناد ادبی ی زبان فارسی برمی خیزند و نفس پراشتیاق ما را از دل آن دفترهای خاك گرفته بیرون می کشند. آرزوی واقعی ی هر شاعر و نویسنده ای سرفرازی در آن میدان است و بس. و همین آرزو به من این شهامت را می دهد که، از پس سی سال، اکنون از فکر خود بگویم، چنانکه از همهٔ همراهان و همدلانم گفته باشم. شما این نافروتنی را، که امیدوارم کمتر ریشه در غروری بی جا داشته باشد، بر من ببخشائید.

من، با دلی پر از امید و سرشار از ایمان به فردای بهتر، حاصل جمع بندی ی دست آوردهای خویش در زمینهٔ «شناخت شعر» را در این کتاب پیش روی شاعران امروز و فردای زبان فارسی می گشایم.

اسماعیل نوری علا
بهمن ۱۳۷۲- لندن

یادداشت ها

پیشگفتار

۱. این مطلب موضوع فصول اول و دوم بخش سوم کتاب حاضر است که قبلاً به صورت مقاله ای مستقلاً به چاپ رسیده اند. ر.ك.: *پویشگران*. شمارهٔ ٦، نوامبر ۱۹۹۳.

۲. در این مورد رجوع کنید به: اسماعیل نوری علا، اسماعیل. «سه نگاه به مسئلهٔ ارزشیابی های هنری». *پویشگران*. شمارهٔ ۲. لندن، ژوئن ۱۹۹۰. صفحهٔ ٦۱.

۳. فرهنگستان زبان فارسی که در سال های آخر حکومت رضا شاه به وجود آمد، منشاء خدمات بزرگی در راستای نوسازی و نوتوانی ی زبان فارسی بود و شاید ۸۰ درصد واژه های پیشنهادی ی آن در زبان امروز فارسی جا افتاده باشد. نکته در این است که پیشنهاد های این فرهنگستان بیشتر در جهت تبدیل واژه های عربی به فارسی (برحسب ایدئولوژی ی حاکم در آن زمان) طرح می شدند که اگرچه زبان فارسی را در عرض وسعت می بخشیدند اما پاسخی برای ناتوانی ی ناشی از کمبود مفاهیم علمی نوین نبودند. انجام این مهم تا دههٔ ۱۳۵۰ و بازگشائی ی فرهنگستان در اواخر حکومت محمد رضا شاه به تأخیر افتاد و حاصل کوشش این فرهنگستان

جدید نیز چندان راهی به جائی نبرد و ساخته های آن، به خصوص پس از قیام ۵۷ به بوتهٔ فراموشی سپرده شد.

۴. اگر به نتایج حملهٔ اعراب به ایران اشاره نمی کنم از آن روست که ایرانیان، در پی ی سپری شدن ۲۰۰ سالهٔ که با فتح ایران آغاز شد، توانستند دیگرباره قد راست کنند و به زردی مبدل به مرکز اصلی ی اندیشه و فرهنگ اسلامی شوند، حال آنکه حملهٔ مغولان کار اندیشه در ایران را یکسره کرد.

۵. برای آشنائی با جریان «وارد کردن» تشیع اثنی عشری به ایران در سرآغاز حکومت صفویان، رجوع کنید به: اسماعیل نوری علا. *جامعه شناسی ی تشیع اثنی عشری*. انتشارات قلمرو. تهران ۱۳۵۷.

۶. لفظ «مدرنیت» را، به عنوان برابرنهاده ای برای modernism از داریوش آشوری گرفته ام.

۷. rationalism و positivism.

۸. رجوع کنید به یورگن هابرماس. «مدرنیت در مقابل پس - مدرنیت»، ترجمهٔ شاهرخ حقیقی. *بررسی ی کتاب*. چاپ لوس آنجلس. شمارهٔ ۱۳. بهار ۱۳۷۲.

۹. Asian Despotism

۱۰. رجوع کنید به: همایون کاتوزیان، محمدعلی. «طرح کوتاهی از نظریهٔ استبداد تاریخی در ایران». *استبداد، دموکراسی و نهضت ملی*. چاپ اول. لندن ۱۳۷۲. انتشارات مهرگان. صفحه ۷.

۱۱. Thomas Stearns Eliot شاعر و منتقد آمریکائی ی مهاجرت کرده به انگلستان؛ و Martin Heidegger فیلسوف آلمانی.

۱۲. رجوع کنید به: اسماعیل نوری علا. «انقلاب مشروعه». *نامهٔ کانون نویسندگان ایران*. شمارهٔ ۲. تهران. ۱۳۶۰.

۱۳. Ludwig Josef Johann Wittgenstein فیلسوف و زبان شناس اطریشی الاصل و انگلیسی شده.

۱۰. Archibald Macleish شاعر و نظریه پرداز آمریکائی.

۱۱. Ferdinand de Saussure زبانشناس سرشناسی که از پایه گزاران مکتب «استروکتورالیسم» محسوب میشود.

بخش اول ــ تئوری شعر

فصل اول ــ چیستانِ تئوری ی شعر

بگذارید، برای شروع کار، دو «اظهار نظر» از دو «صاحب نظر» تثبیت شده در تاریخ ادبیات کشورمان را برایتان نقل کنم:

۱. **شعر** سخن موزون و مقفی و متساوی الابیات است.[۱]

۲. **شعر** وزن و قافیه نیست، بلکه وزن و قافیه هم از ابزار کار شاعر هستند.[۲]

آشکار است که «موضوع سخن»، در این دو جمله، یکی است و هر دو صاحب نظر ما دربارهٔ «شعر» سخن می گویند. اما «محتوا» ی سخن این دو تن با هم در تضاد و تخالف است. یکی وزن و قافیه را «شرط لازم و کافی» برای شناخت شعر می داند و دیگری وزن و قافیه را فقط «شرط لازم» دانسته ولی آن را به عنوان «شرط کافی» نمی پذیرد؛ یعنی اعتقاد دارد که شرط یا شرط های دیگری هم باید ملحوظ باشند تا بتوان به تشخیص «شعر» از «غیرشعر» دست یافت.

در زبان رایج علمی، محتوای اظهار نظر این صاحب نظران «نظریهٔ شعری» ی آنان خوانده می شود. یعنی، این نکته را به عنوان یك «پیش

نهاده» (یا فرض اولیه)ی بدیهی می پذیریم که برای صاحب نظر بودن و اظهار نظر کردن باید دارای «نظریه» ای بود و «نظریه»، قبل از هر چیز، عبارت است از «تعریف موضوع مورد نظر» یا «مجموعهٔ اندیشه هائی که چیستی و چگونگی ی موضوع معینی را شرح می دهند». به همین لحاظ در اینجا نیز می توانیم بگوئیم که ما با دو نظریهٔ مختلف روبروئیم که، از یکسو، دارای موضوع واحدی هستند ولی، از سوی دیگر، چیستی و چگونگی ی آن موضوع واحد را به دو شکل مختلف و متفاوت تعریف و تشریح می کنند. نیز می توان نتیجه گرفت که دربارهٔ موضوع واحدی، مثلاً «شعر»، ممکن است «نظریه» (یا، در اصطلاح غربیان، «تئوری»[۳])های متفاوتی وجود داشته باشد.

یکی از باورهای رایج در میان ما آن است که «شاعر با تئوری سرو کاری ندارد؛ او شعر خود را می گوید (یا، بهتر گفته باشیم، می نویسد) و نظریه پردازانِ شعر در پی ی او آمده و نظریهٔ شعری ی شاعر را از دل نوشته هایش استخراج می کنند». اما، پرسش آن است که، حتی اگر موقتاً این عقیده را بپذیریم، آیا بر اساس آن می توان به این نتیجه رسید که، پس، «شعر بر تئوری مقدم است»؟ پاسخ من به این پرسش منفی است. یعنی، می خواهم بگویم که شاعر، حتی اگر خود نداند، تا به «نظریه» ای دربارهٔ شعر دست نیافته باشد، نمی تواند ادعا کند که آنچه می نویسد شعر است. و خواننده نیز، وقتی اثری را به عنوان «شعر» می پذیرد، حتماً در ذهن خود نظر و تصور و تعریفی از «شعر» دارد. شاید باور رایج مزبور را بتوان این گونه تعدیل کرد که «شاعر و خوانندهٔ شعر لزوماً دربارهٔ اینکه شعر چیست، به تفکر نپرداخته و، در نتیجهٔ آن، دست به تشریح منطقی ی تفکرات خود نمی زنند». یعنی، با هیچ استدلالی نمی توان وجود و حضورِ فعالِ تعریفی ناگفته، یا به آگاهی درنیامده، از شعر را، هم در ذهن

شاعر و هم در ذهن خواننده، منکر شد.

پرسش محتوم بعدی آن است که «ذهن آگاه یا نا آگاهِ شاعر و خواننده، این تعریف را از کجا به دست آورده است؟» پاسخ منطقی ی چنین پرسشی چنین می تواند باشد که «آنها این تعریف را از دیگران، از متن فرهنگ جامعه ای که در آن بالیده اند، کسب می کنند». پس، در برابر چنین احتجاجی، چاره ای جز پذیرش این نکته نیست که «نظریه» و «تعریف» همواره مقدم بر شعرند؛ و شعر بر اساس یك چنین پایه ای است که نوشته و خوانده می شود.[۴]

در عین حال، می توان نتیجه گرفت که، از یکسو اشتراك نظر بین شاعر و خواننده دربارهٔ چیستان[۵] شعر برآیند جریانی فرهنگی است که وحدت نظری شایع را دربارهٔ «چیستانِ» شعر بر بخش هائی از جامعه حکمفرما می کند و، از سوی دیگر، به علت تعدد «نظریه» های شعری، گاه ممکن است که، در هر بخشی، وحدت نظر بین شاعر و خواننده در هم ریزد؛ چرا که ممکن است شاعر یا خواننده به «نظریه» ای که در وجه غالب فرهنگ چندان رواجی ندارد رو کند. در اینجاست که تعارض بین توقع و تعریف خواننده و شاعر، کار را میان آنان به «بحران» می کشاند.

یعنی، ممکن است که شاعر، در طی سالیانی که به کار شاعری مشغول است، تصمیم بگیرد، و یا چنین تمایلی به طور ناخودآگاه در ذهنش پیدا شود، که در تعریف خود از شعر تجدید نظر کند. طبعاً نخستین تجلیگاهِ چنین تجدید نظری شعر خود او خواهد بود. اما او ممکن است نتواند دلایل و چگونگی ی تجدید نظر خود را، در بیرون از شعر و با زبانی منطقی، نیز بیان کند. در این صورت، خواننده ای که از این تجدید نظر مطلع نیست، ممکن است اثر جدید خلق شده از جانب شاعر را با تعریفی که خود در ذهن دارد مطابق نیآبد. پس، یا در برابر شاعر به نشان دادن واکنش

منفی می پردازد و یا می کوشد، با مطالعهٔ بیشتر اثر او، تعریف و نظریهٔ جدید شاعر را از دل اثرش بیرون کشد. پس از این کار نیز دلیلی بر اینکه آن خواننده پیشنهادهای شاعر را پذیرفته و در آنها با او شریك شود وجود ندارد. همین نکته، متقابلاً در مورد خواننده ای که در تعریف خود از شعر تجدید نظر می کند نیز صادق است. به هر حال، حل «بحران» در صورتی ممکن می شود که یکی از طرفین دعوا تسلیم نظر طرف دیگر شود.

اما نکتهٔ مهمی که از همهٔ توضیحات بالا قابل استنتاج به نظر می رسد آن است که «نظریهٔ شعری» دارای حوزه ای بیرون از دایرهٔ «آفرینش و پذیرش شعر» است و، مثل تعریف هر مقوله و مفهوم و پدیدهٔ اجتماعی ی دیگری، به ساحت کلی ی یك فرهنگ مربوط می شود. در این ساحتِ مستقل از شعر است که، هم شاعر و هم خواننده، به پذیرش، یا طرد، و یا تجدید نظر در نظریه های شعری می پردازند. پس، در کنار کار «شاعری»، می توان به وجود حوزهٔ مستقلی از تفکر ادبی نیز اشاره کرد که در آن مسائل مربوط به «نظریهٔ شعری» مورد بحث قرار گرفته و حل و فصل می شوند.

از آنجا که «نظریهٔ شعری» - چه در صورت آگاه و چه در وجه ناآگاهِ خود - مقدم بر «کار شاعری» است، می توان برای وقایعی که در این حوزه رخ می دهد، به خصوص هنگامی که این حوادث از حوزهٔ اظهار سلیقه های شخصی خارج شده و در یك مقیاس عمومی ی فرهنگی عمل می کنند، اهمیتی سرنوشت ساز قائل بود؛ چرا که این تحولات بی هیچ تردید در شکل گیری ی شعری که بوسیلهٔ شاعران آفریده شده و به وسیلهٔ خوانندگان آنان مورد پذیرش قرار می گیرد، تأثیری قاطع خواهند داشت.

کسانی که در حوزهٔ نظری ی شعر به کار حرفه ای و جدی مشغولند، و به خصوص در تدوین و توضیح نظریه های شعری فعالیت دارند، «نظریه

پرداز شعر» خوانده می شوند. شاعران، بنا به میزان شراکتشان در زمینهٔ نظریه پردازی ی شعر، ممکن است جزء این گروه نیز قرار گیرند یا نگیرند. اما در این شکی نیست که همواره یکی از مهمترین منابع رجوع نظریه پردازان همان آثاری است که شاعران به آفرینش آن ها دست می زنند. به عبارت دیگر، نظریه پردازان ممکن است به دلائل گوناگونی به مطرح کردن نظریه های شعری بپردازند که یکی از آن دلایل می تواند حادث شدن تغییراتی در شعر شاعر یا شاعران یك دوره باشد. اما منابع مورد رجوع نظریه پرداز صرفاً به اینگونه شعرها محدود نمی شوند. او ممکن است که، گاه تحت تأثیر تحولات اجتماعی و فرهنگی ی ی مختلف، به این اعتقاد برسد که می تواند اِعمال تغییراتی را در شعر معاصر خود پیشنهاد کند؛ گاه ممکن است تحولی را در حوزهٔ هنرهای دیگر مشاهده کرده و بخواهد آن را به حوزهٔ شعر نیز بسط دهد؛ و گاه نیز ممکن است خود، در پی ی اندیشیدن و استدلالی صرفاً شخصی، به عرضهٔ پیشنهاداتی تازه دست زند. نظریه پرداز، در کنار همهٔ این امکانات، به تحولات درونی ی شعر معاصر خود نیز توجه کرده و می کوشد تا معنای این تحولات را به صورتی مرتب، روشن و سیستماتیك توضیح داده و به رد یا قبول منطقی ی آنها اقدام کند. این چنین فعالیتی تنها یکی از کارهای او، و نه مهمترین کار او، محسوب می شود.

«نظریه پردازی» ی شعری کاری است فلسفی، منطقی و علمی؛ یعنی نمی توان آن را با بیان سخنان رمزآمیز و بی سر وته، دربارهٔ اینکه شعر چیست و شاعر چگونه به سرچشمهٔ خلاقیت خویش دست می یابد، یکی پنداشت. نظریه پرداز واقعی همواره بر آخرین یافته های علمی ی معاصر خویش اشراف و تسلط دارد و می کوشد تا فرگشت[۶] آفرینش شعر را نیز به کمك همین یافته ها تبیین کرده و به طرح نظریه هائی منسجم و منطقی در

مورد آنان بپردازد. به همین دلیل روشن است که چنین نظریه هائی، خود به خود، از حوزهٔ ادراكِ فلسفی و ایدئولوژیكِ نظریه پرداز بیرون نخواهند بود و در همهٔ احتجاجاتِ هر نظریه پردازی می توان بند نافی که آن احتجاجات را به ادراك فلسفی و ایدئولوژیكِ او متصل می سازد جستجو کرد و یافت.

بر اساس همین علمیتِ نظریه پردازی است که باید گفت: هر نظریهٔ شعری مبتنی بر پیش نهاده های اولیه ای است که نظریه پرداز از آنها به عنوان شالودهٔ بنائی که قصد ساختن آن را دارد استفاده می کند. آن بند نافی که گفتم را باید در حوزهٔ همین پیش نهاده ها جست. توجه به این نکته بسیار اهمیت دارد زیرا، از آنجا که برخی نظریه پردازان پیش نهاده های خویش را اموری «بدیهی» می انگارند که دیگران در مورد صحت آنها شکی ندارند، به طرح صریح این پیشنهاده ها نمی پردازند. بسیاری از شبه نظریه پردازان نیز، که همواره تعدادشان بیشتر از نظریه پردازان واقعی است، یااساساً خود را ملزم به ایجاد جریان تفهیم و تفهم منطقی با خوانندهٔ خود نمی دانند، و یا بیشتر به پریشان گوئی و ضد و نقیض پراکنی مشغولند. یعنی، عامداً از طرح روشن این پیشنهاده ها تن می زنند.

همچنین، نظریه پرداز شعری ممکن است بخواهد از نظریاتی که پیرامون شعر در حوزهٔ فرهنگ ها و زبان های دیگر مطرح است نیز استفاده کرده و به «وارد کردن» این نظریات در فرهنگ شعر خودی بپردازد. بر این کار منطقاً منعی وارد نیست، اما چنین کاری آنگونه هم که ساده به نظر می رسد نمی تواند انجام پذیرد. علاوه بر اینکه فهم درستِ خود نظریه پرداز از نظریه ی وارداتی شرط اول کار است، نحوهٔ تطبیق دادنِ آن نظریه با حال و هوای شعر بومی، و به اصطلاح «متوطن ساختن» آن در این خاك، مستلزم توجه به نکاتی است که طرح آن ها از حوصلهٔ بحث کنونی ی ما بیرون است. هرچند که، به خصوص در حال حاضر، این کار بسیار رایج

است و نظریه های متعدد و متفاوتی، همچون «استروکتورالیسم»،[۷] با دلیل و بی دلیل، و بی آنکه نحوهٔ «توطن» آنها در خاك ادبیات خودی مورد توجه باشد، از جانب نظریه پردازان ما به کار می روند. در کتاب حاضر، هرکجا که لازم آید، به این جریان خطرناك و، از لحاظ اندیشه و فهم، پریشانی آور اشاره خواهد شد.

۱. چیستان تئوری ی شعر

۱. شمس قیس رازی. *المعجم*. چاپ دانشگاه تهران. صفحهٔ ۱۹۶

۲. نیما یوشیج. «حرف های همسایه». دربارهٔ *شعر و شاعری*. به کوشش سیروس طاهباز. انتشارات دفترهای زمانه. تهران ۱۳۶۸. صفحهٔ ۲۱.

۳. theory.

۴. یافتن سرآغازی برای قضیهٔ تقدم تئوری بر شعر و یا شعر بر تئوری، از نظر منطقی مشکل است. اما بحث اکنون ما به آن سرآغاز برنمی گردد و به امروز مربوط است.

۵. واژهٔ «چیستان»، در برابر «ماهیت»، را بر اساس پیشنهاد دوست اندیشمندم، ابراهیم هرندی، پذیرفته ام.

۶. واژهٔ «فرگشت» را در مقابل واژهٔ process پیشنهاد می کنم. این واژه را قبلاً به واژه های فارسی زیر ترجمه کرده اند: جریان، روند، فراگرد، فرگرد، و...

بخش اول ــ تئوری شعر

فصل دوم ــ قلمروهای تئوری ی شعر

از آنجا که شعر نیز، همچون هر پدیدهٔ دیگر فرهنگی و اجتماعی، از گوهری پنهان و صورتی آشکار برخوردار است، نظریه پردازی ی دربارهٔ آن هم می تواند در دو گستره انجام پذیرد. مثلا، دو عنصرِ وزن و قافیه به حوزهٔ صورتِ آشکارِ شعر تعلق دارند. پس نظریه پردازی که شعر را با اشاره به همین دو نشانی تعریف می کند نظریه پرداز تقلیل گرائی[1] است که پا به حوزهٔ بحث دربارهٔ گوهر شعر نمی گذارد. اما آن کسی که می گوید «شعر وزن و قافیه نیست، بلکه وزن و قافیه هم از ابزار کار شاعر هستند» می خواهد خوانندهٔ خود را به بحث در حوزهٔ گوهرین شعر بکشاند، بی آنکه لزوم توجه به این گونه ابزار (یا صورت آشکار شعر) را نفی کرده باشد. کار نظریه پرداز نخست در حوزهٔ ابزار شاعری آغاز شده و به همان جا نیز محدود می شود، اما کار این دیگری تازه آغاز گشته است و او، در پی ی این اظهار عقیده، باید نشان دهد که چه چیزهای دیگری را هم باید در شناخت شعر دخیل دانست.

همین جا اضافه کنم که مبحث نظریه یا تئوری ی شعر، بدانگونه که

در کتاب حاضر مطرح است، در ادبیات گذشتهٔ ما وجود نداشته و فقط بخش هائی از آن، به خصوص دربارهٔ «ابزار»، را می توان در مبحث «بلاغتِ» کلاسیك ایران یافت. یعنی بحث تئوریك دربارهٔ شعر محدود بوده است به مبحث، یا «علمِ (!) بلاغت»، که این خود، تلویحاً، بدان معنا هم هست که تعریف مجمل شعر چیزی جز «سخن بلیغ» نبوده است.

این مبحث خود به سه شاخهٔ «معانی، بیان، و بدیع» تقسیم می شده است که از آن میان شاخه های «بیان و بدیع» کلاً به بحث دربارهٔ ابزار شاعری می پرداختند و «علم معانی»، صرفاً از آنجا که انواع مجاز و تشبیه و استعاره را مطرح کرده و، در واقع، به سهم تخیل در شعر توجه دارد، تا حدودی با مفهوم امروزی ی تئوری ی شعری نزدیك است. اما در همین جا نیز سهم بیشتر مبحث «معانی» به صورت های مختلف و پراکندهٔ «خیال» یا «تصویر شعری» اختصاص داشته و چندان به ساحت گوهرین شعر، مثلاً به تخیل و عاطفه، که در این کتاب از همهٔ آنها مفصلاً سخن خواهم گفت، توجه نمی شده است.

هر نظریه پرداز کلاسیك ایرانی بحث در تعریف گوهرین شعر را با دو سه جمله، آن هم اغلب وام گرفته از «بوطیقا» ی ارسطو، به پایان رسانده و بقیهٔ کار را به بحث دربارهٔ «ابزار شعر» تخصیص می داده است. حتی حرکات تحولی ی این حوزهٔ تنگ از نظریهٔ شعری نیز روز به روز، با نوعی تقلیل گرائی ی آشکارا منفی، به سوی غلبهٔ مباحث ابزاری بر مباحث گوهرینِ شعر تاخته است، آن گونه که چون ما به سرآغاز قرن بیستم رسیده ایم، از تعریف شعردر شکل «سخن مخیل و موزون و مقفا» فقط دو پایهٔ «موزون و مقفا» ی آن برجای مانده و توجه به کارکردهای تخیل و عاطفه در شعر بکلی از موضوع بحث خارج شده است.

در عین حال، بسیاری از نظریه پردازان، شعر را «هنری کلامی»

می خوانند. اما اختلاف نظر تئوری سازان شعر نیز اغلب در همین قلمروی نقش کلام در شعر بروز و ظهور پیدا می کند. گروهی کلام را مهم ترین عنصر شعری می دانند و حتی تعریف گوهرین خود از شعر را از دل آن استخراج می کنند، وگروهی دیگر نقش کلام را در حد مادیّتِ صوتی (و احیاناً خطی) ی آن می دانند و کلام را پیکر عینی و بیرونی ی شعر تلقی کرده و جوهر شعر را در عناصر دیگری، همچون خیال یا تصویر شعری، می جویند. چنانکه خواهیم دید من، به دلایل بسیاری که خواهند آمد، خود را از گروه دوم می دانم و معتقدم که کلام (در جنبهٔ صوت و خط) پیکر و کالبد و جسد شعر است، و عناصری همچون تصویر و ساختمان، روان و جان شعرند، و در درون آن جای دارند. به نظر من، آنچه که پیشینیان ما در مبحث «عروض و قافیه» گفته اند نیز همگی به آن پیکر برمی گردد.

یکی از اختلافات همیشگی در بین تئوری سازان، چه شاعر و چه غیر شاعر، ناشی از تأکیدی بوده است که آنان بر یکی از این دو جنبهٔ شعر داشته اند. دسته ای از شاعران و نظریه پردازان، هنر اصلی ی شاعر را در زبان آوری، سخنوری، بازی با کلمات، قافیه و ردیف سازی، یافتن بحور تازهٔ عروضی، و احیاناً در اختلاط این بحور دانسته اند. همچنان که گفتم، تا پیش از ظهور نیما، تعریف شعر نیز بر همین پیکر عینی تأکید داشت و شعر به حد «کلام موزون و مقفی» تنزل یافته بود. امروزه نیز بیشتر مطالبی که در مورد شعر نوشته می شود به همین جنبه از شعر توجه دارد. یعنی، نوآوری ی نیما را در شکستن تساوی ی ابیات و عدول از جایگاه سنتی قافیه می دانند؛ یا اخوان ثالث را به خاطر قدرت شگفتش در زبان آوری و سخنوری می ستایند؛ و سیمین بهبهانی، با به کار بردن بحور تازهٔ عروضی، جایگاهی فاخر در ادبیات نوین ما یافته است.[۲]

اما آنجا که وزن عروضی نیز به دست شاعرانی چون احمد شاملو به کناری گذاشته شده و شعر منثور جای شعر منظوم را گرفته است، همچنان و هنوز زبان آوری جایگاه خاصی دارد و زبان شاملو یکی از وجوه مشخصهٔ متمایز کردن شعر او از انواع دیگر ادبی شناخته می شود. در اینجا، اگرچه وزن عروض به کناری گذاشته شده، اما شاعران به رعایت «نوعی وزن» دعوت می شوند، سخن از «نثر آهنگین» می رود، و شعر باید «زبانی آهنگین» داشته باشد. البته قواعد ایجاد «نثر آهنگین» را هنوز کسی کشف نکرده است؛[۳] اما اکثریت مردمان به لزوم رعایت این نوع آهنگ اعتقاد دارند و کسی نیز در مورد چرائی ی لزوم وجود این «آهنگ» به بحثی علمی نمی نشیند.

سوای این دو عرصهٔ زبان آوری، باید به عرصهٔ دیگری نیز اشاره کرد که در آن تقدیس «کلمه»، به عنوان یك شیئی، مطرح می شود؛ در این دیدگاه، پیکر کلمه از وسیله بودن خارج می شود تا خود به صورت «موضوع» شعر درآید و ظرفیت های صدائی و نوشتاری خویش را در جریان یك تداعی دایم متحقق سازد. دربارهٔ عنایت به پیکر کلمه، همچون شیئی و موضوع، مثلاً می توان به نظریات یدالله رویائی اشاره کرد. او در این مورد، و با استفاده از زبانِ «رمزآمیخته» ی همیشگی ی خود، چنین توضیح می دهد:

«...کلمه های بی دلیل، که بی دلیل پهلوی همدگر قرار گرفته بودند، پهلوی بیدلیل همدیگر بودند که حس و حالت می زائید، بی نام، بی ارتباط، بی نام ارتباط. در شعر، شکل بود و شکل، شکل سلطنت حرف بود - کشف هندسی ی زبان که ناگهان همان فاصله را با من کرد که فضای اینشتن با نیوتون. کلمه را در آهنگ کلمه بردن و حس را در صدا ریختن. این تکنیك، تکنیك زخمه زدن است از یکسو، و فن آستر

انداختن از یکسو. جادوگری در صدای الفاظ و نحو کلام حیثیتی دارد که بسیاری از سهولت ها را در زیر آن پنهان می کند...»[۴]

به هر حال، لازم است به این نکته توجه شود که تعریف «شعر» همیشه موضوع خود را در حوزه های مختلف و پراکنده ای جستجو کرده است؛ چرا که شعر، همچون منشوری بلورین، از یکسو لایه های مختلفی دارد و، از سوی دیگر، از چنان شفافیتی برخوردار است که اغلب گوهر و ذات خویش را از چشم نادقیق پنهان می کند و در دست جستجو کنندگانش جز اطلاعاتی پراکنده دربارهٔ «عوارض» (یا صورت آشکار) خویش چیزی باقی نمی گذارد. اینگونه است که در سراسر تاریخ ادبیات ما نویسندگانی که به توضیح و تعریف شعر پرداخته اند ناچار شده اند که بیشتر همین «عوارض» را پایهٔ کار خویش قرار دهند و کمتر توانسته اند حوزهٔ تعریف را به سوی گوهر و ذات شعر بکشانند. آنجا نیز که چنین توفیقی به دست آمده است، تعریف یا از قبول انسجامی یکپارچه تن زده است و یا یکسره در درون شطحیاتی نامفهوم و اغلب مالیخولیائی درغلطیده است. و کار تا آنجا پیش رفته که امروزه دیگر آشکارا می توانیم از فقدان تعریفی مبین برای شعر سخن بگوئیم؛ چرا که دیگر هیچ محکی جز ادعای خود «نویسندهٔ مدعی شاعری» برایمان باقی نمانده است تا بتوانیم آن را به کار برده و به یقین بگوئیم که کار پیش روی ما شعر هست یا نیست.[۵]

۱. reductionism، «تقلیل گرائی» روشی است که در تفکر منطقی، فلسفی و ریاضی به کار می رود و در آن امور پیچیده به مهمترین و اصلی ترین عناصر متشکلهٔ خود تقلیل می یابند. این روش اگرچه در راستای ساده کرده امور پیچیده بسیار مفید است اما، اگر به مرزی که در فراسوی آن عناصر انتخابی دیگر نمایندهٔ کامل امور پیچیده نیستند توجه نشود، می تواند به اخذ نتایج غیرمنطقی بیانجامد. مثلاً طراحی، نسبت به نقاشی ی فیگوراتیو، نوعی تقلیل گرائی بشمار می رود. طراح می کوشد با کشیدن چند خط چهره ای را مجسم کند. اما اگر او در حذف خطوط اصلی بیش از اندازه پیش رود، طرح به دست آمد شباهتی با تصویر اصلی نخواهد داشت.

۲. دربارهٔ نرآوری های سیمین بهبهانی، در قلمرو شعر کلاسیك ایران، درفصل ۱۸ بخش دوم کتاب حاضر سخن گفته ام.

۳. نگاه کنید به: محمدرضا شفیعی ی کدکنی. موسیقی ی شعر. انتشارات خاوران. پاریس ۱۳۶۸. و نیز به: محمود فلکی. *موسیقی در شعر سپید فارسی*. انتشارات نوید. آلمان ۱۳۶۸. و نیز: محمود فلکی. «شیوهٔ نگارش در شعر سپید». *پویشگران*. شمارهٔ ۳. لندن، خرداد ۱۳۷۱. صفحهٔ ۸۳.

۴. یدالله رویائی. «عبور از شعر حجم». *از زبان نیما تا شعر حجم (هلاك عقل به وقت اندیشیدن)*. انتشارات مروارید. تهران ۱۳۵۷. صفحهٔ ۶۱.

۵. ر.ك.: فصول اول و دوم بخش سوم کتاب حاضر است که قبلاً به صورت مقاله ای مستقلاً به چاپ رسیده اند. ر.ك.: *پویشگران*. شمارهٔ ۶، نوامبر ۱۹۹۳.

بخش اول ــ تئوری شعر

فصل سوم ــ مبانی تئوریک پیدایش شعر نو

در سالیان پیش از فرارسیدن دههٔ ۱۳٤۰، یعنی دهه ای که مبداء انتخابی ما برای طرح مباحث اصلی ی کتاب حاضر به شمار می رود، جدا از «شعر کلاسیك» که هنوز در انجمن های ادبی و مجلات قدمائی نیمه نفسی داشت، سه جریان غالب نوآوری در شعر امروز ایران فعال بوده اند که یکی از آنها را «شعر سپید»، دیگری را «شعر مکتب سخن»[1] و سومی را «شعرنیمائی» می خوانیم. دو جریان اخیر، که نخست به آنها می پردازم، هر دو از دل کارهای عملی و آموزه های نظری ی خود نیمایوشیج بیرون آمده اند، چرا که نوآوری های این شاعرِ آغازگر خود در دو مرحله، و هربار با ویژگی هائی، صورت پذیرفته بود.

فاصلهٔ بین این دو نوع «شعرنو» را سرگردانی های نیما یوشیج در بین سالهای ۱۳۰۱ و ۱۳۱۸ پر کرده است. او، در سالهای بلافاصله پس از انقلاب مشروطه، یعنی پس از سرایش شعر «ای شب» و منظومهٔ «افسانه»، به عنوان نمونه های آغازینِ آن نوع شعر که بعدها «شعر مکتب سخن» نام

گرفت، هفده سالی را، به موازات شکل گیری و تسلط استبداد رضاشاهی، در سرگردانی های مادی و معنوی ی بخصوصی گذرانده بود و تنها در آن زمان که در ۱۳۱۸ به تهران آمد و به گروه نویسندگان مجلهٔ «موسیقی» پیوست توانست بر تردیدهای دائم خود غلبه کرده و سبك کار تازه ای را که یافته بود با دیگران در میان بگذارد. نخستین نمونهٔ این سبك، شعر «ققنوس» (۱۳۱٦) است که بی تردید نخستین نمونه از «شعر نیمائی» به شمار می رود. پس، نیمایوشیج با «افسانه» بنیانگذار «شعر مکتب سخن»، و با «ققنوس» سرسلسلهٔ شاعران «شعر نیمائی» بوده و، در هریك از این مراحل، و از دیدگاه نظریه های شعری، حرف و سخنی تازه داشته است.

نیما، از همان آغاز کار، چهره ای مستقل به عنوان نظریه پرداز شعر نیز دارد. او، در دورهٔ نخستینِ کار خود (۱۳۱۸ - ۱۲۹۹)، درست برخلاف آنچه که دیگران می کردند، پیش از آنکه با ظاهر موزون و مقفای شعر درافتد، با درون شعر، یعنی آنچه که طرز نگاه و طرز بیان و رفتار با زبان است، کار داشت. او، در این دوره، در پی ی تکمیل نوگرائی های شعر عصر مشروطه بود؛ یعنی شعر «دورهٔ بیداری» با شاعرانی همچون ادیب الممالك فراهانی، ملك الشعراء بهار، دهخدا، عشقی، عارف و کمالی؛ که از نتایج آن با عنوان «شعر جدید» یاد می شود و مختصهٔ عمدهٔ آن توجه به مضامین نو و کلمات غیر کلیشه ای است.[2]

نوشته های نیما در دهه های سوم و چهارم قرن بیستم بیشتر متوجه این گونه نوآوری های درونی در شعر است. او، در این ساحتِ نظری، ابتدا در برابر گسستگی ی ساختمانی ی شعر کلاسیك، که ناشی از اصل «استقلال ابیات» بود، قیام کرده و از یکسو اصل یگانه بودن اثر و لزوم

یکپارچه بودن اجزاء آن را مطرح می سازد،[۳] و از سوی دیگر، «در شیوهٔ بیان معتقد به جستجو و ارائهٔ تصاویر و جلوه های عینی و مشهود است برای ابلاغ مقاصد و اغراض شعرش، نه (در پی ی) خبر دادن و به صراحت گفتن و ارادات ذهن، از هر مقوله که باشد».[۴]

این چارچوب تئوریك، به همراه شکل منظم ظاهر «افسانه»، با چارپاره هائی که بوسیلهٔ یك بیت منفرد از هم جدا می شوند، و نیز نگاه تازهٔ نیما که تصاویر و کلمات و مناظر جدیدی را به شعر راه می دهند، به پیدایش «شعر مکتب سخن» و تجلی ی آن در آثار پرویز ناتل خانلری (پسر خالهٔ و شاگرد نیما که در دههٔ ۱۳۲۰ - یعنی همزمان با آغاز دورهٔ دوم نوآوری های نیما - مجلهٔ «سخن» را منتشر کرده و از نیما دوری کرد) و فریدون توللی و دیگرانی که از آنان نام خواهم برد می انجامد.[۵] در این نوع شعر، شکل ظاهری ی نظم کلاسیك تغییر چندانی نمی کند، تساوی ابیات، یعنی ثابت ماندن تعداد تکرار پایه های «افاعیل» عروضی در هر مصراع، و جایگاه سنتی ی قافیه دست نخورده باقی می ماند، اما نگاه و زبان و شکل تعبیر و تصویر سازی نو می شود.

نادر نادرپور، مهم ترین نظریه پرداز «مکتب سخن»، در این زمینه می نویسد: «...به حق باید انصاف داد که نیما به یك معنی گشایندهٔ راه تازهٔ شعر است. پیش از او، شاعران تازه جو نمی دانستند که ادراك تازه[۶] چیست... نخستین شرط شعر نو، ادراك تازهٔ شاعرانه است. نیازی به این نیست که اشیاء نوظهور، مانند ترن و هواپیما را وصف کنیم تا شعر نو باشد.[۷] لازم هم نیست که کلمات بیگانه یا فارسی ی سره را در خدمت شعر آوریم تا نو خوانده شود،[۸] بلکه باید جهان را از دریچهٔ چشم خود ببینیم. باید آنچه را که دیگران از نمودهای طبیعی و بشری دریافته اند به یکسو

نهیم... شاعر اگر از روزن چشم خویش دنیا را ببیند و یا، به عبارت دیگر، در این قرن زندگی کند، نه در قرون گذشته، آن وقت بافت کلام یا شیوهٔ ترکیبش خود به خود نو می شود و شعرش رنگ تازه می پذیرد. او، در این حال، با احساس[۹] و ادراك خاص خویش، همان عوامل و اشیاء، یا همان احوالی را که صدها مرتبه توصیف و تشریح کرده اند، از نو می بیند و بیان می کند و مجموع احساس و بیانش نیز تازه است».[۱۰]

دومین چهرهٔ نیما وقتی مطرح می شود که او نخست، همراه با استدلالات تئوریك خود در ساحتِ پیکر فیزیکی ی شعر، از فرمان تساوی مصرع ها و جایگاه سنتی قافیه سر باز می زند. یعنی، در عین حالی که همچنان بر این عقیده است که «وزن و قافیه هم از ابزار کار شاعر هستند»، می کوشد تا نشان دهد که، علیرغم هرج و مرجی که عدول از سنن نظم سرائیلبا خود می آورد، در این شیوهٔ جدید نیز ملاحظات زیباشناسیك گوناگونی وجود دارد. او می کوشد تا از وزن و قافیه هم تعریف های «کارکردی»[۱۱] ی جدیدی به دست دهد. قافیه را «زنگ پایانی»ی یك بخش شعر می داند؛ شیوهٔ درآمیختن بحور مختلف را پیشنهاد می کند، و وزن کار خود و دیگران را متناسب با مضمون و محتوای اثر می خواهد.[۱۲]

از سوی دیگر او، در حوزهٔ مسایل گوهرین شعر، به نوع متعالی تری از انواع تعبیر و تصویر رو نموده و این کار را با توجه به نوع متعالی تری از بیان شعری تکمیل می کند: او «ابهام» و «ابهام» را جزء ذاتی ی شعر می خواند.[۱۳] این نکته ای است که هم در «شعر جدید» و هم در «شعر مکتب سخن» نه تنها به آن توجه اساسی نشده بلکه در مقابل آن جبهه گیری های بسیاری نیز صورت گرفته است. به قول اخوان ثالث، نیما «شنیدنی کردن امور ذهنی را کم اثر و کم رنگ می داند و ابلاغ ذهنیات را

به صورت خبر (...) کافی و وافی مقصود نمی داند، بلکه نشان دادن تصویرهای عینی را طالب است و کار هنرمند را پیدا کردن همین تصاویر عیانی و جلوه های مادی رابطهٔ بین خیالات گوینده، و تأمل و تأثر شنونده می داند».[۱۴]

نکته ای که گمان نمی کنم کسی، از لحاظ تئوری ی شعر، تا کنون بدان توجه کرده باشد آن است که، در این کار، نیما به واقع می کوشد تا به همان تعریف گوهرین و قدیمی ی شعر برگردد که نظامی عروضی از آن سخن می گفت: «شاعری صناعتی است که شاعر بدان صناعت اتساق مقدمات موهمه کند و التئام قیاسات منتجه. بر آن وجه که معنی ی خُرد را بزرگ گرداند و معنی ی بزرگ را خُرد. و نیکو را در خلعت زشت باز نماید و زشت را در صورت نیکو جلوه کند. و، به ایهام، قوت های غضبانی و شهوانی را برانگیزد، تا بدان ایهام، طباع را انقباضی و انبساطی بود؛ و امور عظام را در نظام عالم سبب شود».[۱۵]

شاید به کار بردن اصطلاح «بازگشت»، در مورد نوآوری های نیما در حوزهٔ گوهرینِ شعر، موجب برآشفتن بسیاری از کسان شود که سال هاست شیوهٔ تقدیس نیما را پیشه کرده اند. اما این نکته اثبات شدنی است که، در زمینهٔ تعالی ی نوع تصویر سازی و راه دادن به ابهام و ایهام در شعر، نیما قدمی فراتر از شاعران بزرگ کلاسیکی همچون حافظ و یا مولانا (در غزلیات شمس) برنداشته است. در واقع با همین «بازگشتِ معنوی» است که درونِ «شعر نیمائی» آغشته از ایهامی می شود که روزگاری کار شاعران بزرگ ما از آن برخوردار بود.[۱۶] در این نکته واقعیت شگفتی پنهان است: شعر نیما در صورت خود نوگرا و در گوهر خویش بازگشت کننده به دوران کلاسیك، به خصوص به دو حوزهٔ تغزل (حافظ) و داستانسرائی (نظامی)

است. اما آنچه که کار او را، در این ساحت گوهرین، از شعر کلاسیك جدا می کند، همان هاست که او به شعر مکتب سخن بخشیده است: از یکسو توجه به یکپارچه بودن شعر و، از سوی دیگر، داشتن نگاهی امروزی. البته این نگاه، در حوزهٔ شعر نیمائی و بر خلاف مکتب سخن، نگاهی است بیشتر معطوف به مضامین اجتماعی و سیاسی ی معاصر.

نکتهٔ طرفهٔ دیگر اینکه «شعر مکتب سخن»، هرچه از لحاظ صورت به قدما نزدیك است، در ساحت شناخت گوهر شعر، با آنان فاصله دارد. در واقع «شعر مکتب سخن»، در مکانیسم های بیانی ی خویش، گسترش «شعر جدید» است، حال آنکه «شعر نیمائی» گسترش «شعر کلاسیكِ» ما بشمار می رود.

نیما، در عین حالی که ظاهر شعر را دستخوش دگرگونی کرده است، از لحاظ تئوری ی شعر و حوزهٔ عناصر گوهرین آن، به سرچشمهٔ اصلی ی تعریف و شناخت شعر (که در فصول آیندهٔ این کتاب به تفصیل از آن سخن خواهم گفت) بر می گردد و، از این دیدگاه، همدوش شاعرانی همچون حافظ و شمس می ایستد؛ شعرش از رسانائی ی بلافاصله و معناپذیری ی قاطع سر باز می زند تا، به قول نظامی عروضی، به «قوّتِ ایهام» مجهز گردد. و نتیجهٔ کار او شعری می شود که در ۱۳۱۸ با نام «ققنوس» در مجلهٔ «موسیقی» به چاپ می رسد. در این دوره، هدف نیما، از لحاظ تئوری، رسیدن به یك کلیت آلی (ارگانیك) نیز هست که در آن قالب و محترا با یکدیگر در ارتباط بیانی ی تنگاتنگی قرار گیرند و هیچ ضرورت خارجی (مثلاً بخشنامهٔ قدما مبنی بر اینکه ابیات باید مساوی باشند و جایگاه قافیه در انتهای هر بیت است) بر آنها حاکم نباشد.

به نظر من، اختلاف اساسی بین «شعر نیمائی» و «شعر مکتب

سخن» از همین جا آغاز می شود. شاعران «مکتب سخن»، که «رسانائی ی بلافاصله» را به «قوت انتقال» تعبیر کرده و «صراحت شاعرانه» را «سلالت بیان» می دانستند، به همین ابهام و ابهام نیماست که بسیار تاخته اند. نادرپور، در سال ۱۳۳۲، چنین اظهار نظر می کند: « رکود اواخر دوران بیست سالهٔ (رضاشاه) عظیم تر و هولناك تر از پیش سایه می افکند. نیما در سنگلاخ پیچیدگی و ابهاماتی می افتد که تا کنون 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 مرحله در واقع نقطهٔ عطف ذوق نیماست».[۱۷]

البته بی انصافی است اگر این نکتهٔ نادرپور را تصدیق نکنیم که، اگرچه شعر نیمائی در دوران پس از رضاشاه پرورده شده است اما، بین گرایش نیما، به عنوان یك شاعر داروینیست و ماتریالیست (با گرایش های روشن مارکسیستی)،[۱۸] به سوی ابهام و ایهام از یکسو، و استبداد رضاشاهی از سوی دیگر، رابطه ای تنگاتنگ برقرار است. نیما، در این گرایش به ابهام، برای مشکل شعر سیاسی ی خود نیز راه حلی را جستجو کرده و یافته است. اما شعر او، که به لحاظ همین ابهام تعبیر و تفسیرپذیر شده است، فقط در مصادیق سیاسی خود منحل نمی شود و به آنها تقلیل نمی یابد،[۱۹] بلکه این شعر، با عدول از پذیرش هر نوع معنای خاص، اثری تعمیم پذیر و جهانی - انسانی می شود. با این همه می توان به ضرس قاطع اظهار داشت که یکی از ویژگی های شعر نوی نیمائی نگرش سیاسی و، در نتیجهٔ آن، زبان تلویحی و ایهامی داشتن است.

به هر حال «شعر مکتب سخن» و «شعر نوی نیمائی» دو واقعیت اساسی در تاریخ شعر معاصرند و، به خصوص در ساحت نظریه پردازی ی

شعری، هر کدام دیدگها ها و منظرهای مختلفی را عرضه داشته و به غنای مباحث نظری ی ما افزوده اند. این هر دو شعر در دههٔ ۱۳۳۰، و به خصوص پس از کودتای ۱۳۳۲ که سرکوب جریانات ضدشاهی و سیاسی در دستور کار قرار گرفت، فرصت آن را یافتند تا به گسترش حوزه های کار خود و عمق پیمائی ی عملی در دیدگاه های نظری ی خویش بپردازند و نسل جدیدی از شاعران بزرگ را به ادبیات ما ارزانی دارند.

شعر شاعران «مکتب سخن»، با توجه کردن به اهمیت پالایش و اکمال فصاحت زبان، و کوشش در ارائهٔ تصاویر لطیف و خیال انگیز اما روشن و زودیاب، توانست در دههٔ ۳۰ گوی سبقت را از «شعر نیمائی» برباید. شاعران مهم این شعبه از شعر نو، همچون فریدون توللی، گلچین گیلانی، و فریدون مشیری، هر یك در پیشبرد عملی ی اهداف نظری ی این نوع شعر سهمی به سزا داشته اند، اما در آن میان کسی که بیش و پیش از همه، به عنوان نظریه پرداز و شاعر این جریان، جایگاهی بلند در شعر معاصر ایران یافته، نادر نادرپور است که در اشعارش زبان فارسی به حد تازه ای از فصاحت و شعرپذیری می رسد، و در نوشته ها و مصاحبه هایش نظریهٔ «شعر مکتب سخن» بهتر از هرکجای دیگری پرورش یافته و بیان می شود. در این راستا ، سهم عمده ای که دیگران به پرویز ناتل خانلری نسبت می دهند بی شك به نادرپور تعلق دارد.

۱. «مکتب سخن» نامی است که نادر نادرپور آن را برای شیوهٔ شعری که در مجلهٔ «سخن» و با سرکردگی ی پرویز ناتل خانلری توسع پیدا کرد پیشنهاد کرده است. او، در سال ۱۳۳۲، خود نوشته بود که: «دکتر خانلری که تا دورهٔ (نخست کار نیما) هواخواه و تحت تأثیر نیما بود، بی آنکه به شیوهٔ نیما شعری بگوید، راهی جدا در پیش گرفت و شیوه ای خاص خود برگزید که شاید بتوان کلاسیك جدیدش نام نهاد». (نادر نادرپور. «مقدمه». *چشم ها و دست ها*. مجموعهٔ شعر. انتشارات نیل. ۱۳۳۲. صفحهٔ ۹). خانلری اما دوست داشت شاعری «میانه رو» شناخته شود و در سرمقالهٔ مجلهٔ سخن نوشت: «بعضی از روزنامه نویسان ما را گروه میانه رو خوانده اند. ما باید همین را انتخاب کنیم تا از هر دو گروه (دیگر) یعنی شاعران شعر نیمائی و شعر سپید) مشخص باشیم...» (پرویز ناتل خانلری. «اصطلاح شعر نو». سخن. دورهٔ ۷. شمارهٔ ۱۱. اسفند ۱۳۳۵. صفحهٔ ۱۰۳۵). من، در سال ۱۳۴۶ و به هنگام گروهبندی شاعران نوسرای ایران، این گروه را «شاعران شعرنوی میانه رو» نامیدم تا به خواست خانلری لبیك گفته باشم. اکنون نیز که نادرپور، در مصاحبهٔ خود با صدرالدین الهی («طفل صد ساله ای به نام شعر نو». *روزگار نو*، چاپ پاریس، از خرداد ۱۳۷۱ به بعد) نام «مکتب سخن» را ترجیح داده است، من از این خواست پیروی می کنم.

متأسفانه متن این مصاحبهٔ طولانی همین اخیراً به دست من رسیده است و من نتوانسته ام به قدر کافی در این کتاب از آن بهره بگیرم. من در سال ۱۳۴۸، در

مقدمهٔ کتاب خود به نام «*حضور و انسجام در شعر امروز ایران*» (انتشارات بامداد، تهران)، و بی آنکه از لحاظ تئوری ی شعر چندان اشتراك عقیده ای با نادرپور داشته باشم، نوشتم که: «نادر نادرپور شایسته ترین کس برای نگارش تاریخ شعر امروز ایران میباشد. او، به علت حضور و فعالیت هایش در طول سال های اخیر و نیز بینش درست و حافظهٔ قوی و ذهن تجزیه و تحلیل گرش، به خوبی می تواند از عهدهٔ چنین مهمی برآید». (مقدمهٔ ۱۲). من با صدرالدین الهی، با همهٔ کاستی هائی که در یك مصاحبه پیش می آید، و تا آنجا که به اطلاعات گستردهٔ تاریخی ی مندرج در این مصاحبه مربوط می شود، موئید نظر آن روز من است. در دیداری که در زمستان اخیر با نادرپور در لوس آنجلس داشتم، او مژده داد که متن منقح این مصاحبه بزودی به صورت کتاب منتشر خواهد شد. به هر حال، تا آنجا که می شد، در هنگام تهیهٔ این زیرنویس ها به آن مصاحبه اشاره هائی کرده ام.

۲. شعر دورهٔ بیداری را «شعر جدید» می خوانم تا از «شعر نو» جدایش کرده باشم.

۳. در مورد «استقلال ابیات» نگاه کنید به: محمد حقوقی. «مقدمه». *شعرنو، از آغاز تا امروز*. چاپ جدید. جلد اول. نشر روایت. تهران ۱۳۷۱. صفحهٔ ۲۳.

٤. مهدی اخوان ثالث. *بدعت ها و بدایع نیمایوشیج*. انتشارات توکا. تهران ۱۳۵۷. صفحهٔ ۲٤٦.

۵. برای اطلاعات بیشتر رجوع کنید به مصاحبهٔ صدرالدین الهی با نادر نادرپور: «طفل صد ساله ای به نام شعر نو». *روزگار نو*، چاپ پاریس، مرداد ۱۳۷۱. صفحهٔ ٤۳.

۶. نادر پور «ادراك» را در مقابل واژهٔ conception گذاشته است.

۷. کاری که در «شعر جدید» رایج بود.

۸. کاری که در عهد رضاشاه بین روشنفکران ما معمول شده بود.

۹. به گمان من، و چنانکه باز هم خواهیم دید، تا آغاز دههٔ ٤۰، نویسندگان ما واژهٔ «احساس» را به همان معنائی به کار می بردند که ما در این کتاب از واژهٔ «عاطفه» مستفاد می کنیم. این اختلاط کلامی اگرچه هنوز هم در برخی از نوشته ها به چشم می خورد اما، در یك منظر عام، باید گفت که «عاطفه» رفته رفته جای «احساس» را می گیرد. به هر حال، به هنگام مطالعهٔ کتاب های پیش از سال ۱۳٤۰ و به

خصوص کتاب «*ارزش احساسات*» (انتشارات طوس. تهران ۱۳۵۱) اثر گرانقدر نیما یوشیج نیز باید متوجه همین نکته بود. نیما در این کتاب واژهٔ «هنر پیشه» را هم به همان معنائی به کار برده است که ما امروزه آن را در واژهٔ «هنرمند» می جوئیم. کسانی را دیده ام که فکر میکنند کتاب «ارزش احساسات» دربارهٔ هنر تئاتر و هنرپیشگان آن است! شاید روزی مجبور باشیم نام این کتاب نیما را به «ارزش عواطف» برگردانیم و در سراسر آن جای واژهٔ «احساس» واژهٔ «عاطفه» را قرار دهیم.

۱۰. نادر نادرپور. «مقدمه». *چشم ها و دست ها*. مجموعهٔ شعر. انتشارات نیل. تهران ۱۳۳۲. صفحهٔ ۷.

۱۱. Functional. «کارکرد» عبارت است از فعالیت خاص هرکس یا هر چیزی که کاری انجام می دهد. در مکتب «کارکرد مداری» تعریف چیزها بر اساس کارکردی که از آنها انتظار می رود صورت می گیرد.

۱۲. در این مورد به خصوص نگاه کنید به «نامه های همسایه» و «تعریف و تبصره»، هر دو مقاله در: نیما یوشیج. *دربارهٔ شعر و شاعری*. به کوشش سیروس طاهباز. انتشارات دفترهای زمانه. تهران ۱۳۶۸. صفحهٔ ۲۱.

۱۳. به خصوص نگاه کنید به «نامه های همسایه». همان کتاب. صفحهٔ ۳۱.

۱۴. مهدی اخوان ثالث. *بدعت ها و بدایع نیما یوشیج*. صفحهٔ ۲۴۶.

۱۵. نظامی ی عروضی. *چهارمقاله*. به تصحیح محمد قزوینی. چاپ زوار. صفحهٔ ۲۶.

۱۶. پیوند ذهنی ی نیما با سبک عراقی و سبک هندی از همین بابت است. در این مورد نگاه کنید به «نامه های همسایه» در کتاب *دربارهٔ شعر و شاعری*.

۱۷. نادر نادرپور. «مقدمه». *چشم ها و دست ها*. صفحهٔ ۷.

۱۸. در تعلق خاطر نیما به این مکاتب شکی نیست، اما میزان درک و اطلاع او از آنها، و به خصوص از مارکسیسم، می تواند موضوع یک تحقیق ادبی و اجتماعی ی جالب باشد.

۱۹. امری که مثلاً در شعرهای مهدی اخوان ثالث پیش می آید، چرا که اگر معنای سیاسی ی کار او را از آن حذف کنیم، آنچه می ماند اغلب گزارش عادی است تا شعر. هنگامی که به بحث انواع تصویر و رابطهٔ آنها با ابهام شعری می رسیم، من در این مورد بیشتر توضیح خواهم داد.

بخش اول ـ تئوری شعر

فصل پنجم ـ نظریه پردازان شعر نیمائی

در سرآغاز دههٔ ٤٠، یعنی هنگامی که خطوط گوناگون شعر نیمائی مشخص شده بود، دیگر می شد به روشنی دریافت که دو جدال اصلی در داخل شعر نو انجام شده و پایان گرفته است. موضوع این دو جدال عبارت بودند از (۱) حفظ یا درهم شکستن قواعد سنتی عروض و قافیه؛ و (۲) حرکت کردن به سوی ابهام و ایهام به عنوان گوهر اصلی ی شعر. و جنبش «شعر نیمائی» در هر دو جدال برندهٔ اصلی بود.

در واقع دههٔ ۱۳٤۰ را می توان دوران به اوج رسیدن «شعر نیمائی» به شمار آورد. در این دهه، آن دسته از شاعرانی که اصالتاً کار خود را با این نوع شعر شروع کرده بودند، همگام با شاعران نام آوری که پل اصلی ی بین «شعر نیمائی» و «شعر مکتب سخن» محسوب می شدند، به مرزهای کمال شعری ی خود رسیدند.

در این دهه اما، از نظر تئوری ی شعر، جهش خاصی در حوزهٔ شعر نیمائی پیش نیآمد. هرچند که بیشتر شاعران نیمائی به شدت درگیر توضیح و تشریح نظراتی شدند که نیمایوشیج خود از آنها سخن گفته بود.

نکتهٔ جالب توجه آن است که پنج شش سالی از مرگ نیما گذشته بود و هنوز بسیاری از نوشته های تئوریك او به چاپ نرسیده بود. سیروس طاهباز هم، که از جانب چند تن وصی ی نیما برای تنظیم و انتشار آثار او انتخاب شده بود، با همهٔ حقی که به خاطر زحماتش بر شعر امروز ایران دارد، نه فرصت آن را داشت که تمام وقت به این کار بپردازد و نه دوست داشت که از مزیت انحصاری ی خود دست کشد. بدین دلیل بود که می توان گفت، با انتشار تدریجی ی نوشته های نیما در طول دههٔ ۴۰، نیما نیز، پس از مرگ، همواره دوشادوش پیروانش حضور داشت و هر از چندگاه یکبار، با منتشر شدن بخشی از نوشته های تئوریکش، بر تکامل آرام جریان شعر نیمائی تأثیر می گذاشت.

از میان پیروان او، اخوان ثالث، با تسلطی که بر شعر کلاسیك ایران داشت، و با نوشتن دو کتاب،[1] خدمت بزرگی در شناساندن پیوند شعر امروز با شعر کلاسیك فارسی انجام داده و نکات مهمی را، به خصوص در حوزهٔ زبان و عروض نیمائی، توضیح داده است. نیز جلال آل احمد را، به خاطر نوشتن چند مقالهٔ اساسی در مورد شعر نیمائی، می توان از کسانی دانست که در توضیح این شعر مؤثر بوده است و از این نظر، در حوزهٔ تئوری ی شعر امروز، سهمی به او تعلق می گیرد.[2] شاعران دیگر، همچون شاملو و فرخزاد نیز، به خصوص در مصاحبه های خود، به توضیح تئوریك شعر نیمائی اقدام کرده و مطالب روشنگری را در این مورد عرضه داشته اند.

یدالله رویائی، شاعری که در سی و پنج سال اخیر همواره توجه به «واژه» را محور نظرات شعری ی خود قرار داده است، به خصوص در نخستین سالهای دههٔ ۴۰، و در جستجوی راه هائی برای گسترش تئوریك شعر نیمائی، تلاش چشم گیری داشته است. شاید بتوان او را نخستین کس از شاعران نیمائی دانست که، علاوه بر ارائهٔ توضیحات مختلفی در مورد

شعر نیمائی، خود به پیش تر بردن این نوع شعر و گشودن افق های تازه ای برای آن اقدام کرده باشد.[3] او، در این راستا، حتی ابائی از آن نداشت که استنباط خود از شعر را به عنوان یافته هائی از نیمایوشیج بیان کند. مثلاً در ۱۳۴۰ نوشت: «نیما، به گمان من، اولین شاعری است که واژه ها را به عنوان اصلی ترین ابزار و مصالح شعر جلوه داد؛ و نشان داد که سمبل ها و جهش های ذهنی و زمزمه های ضمیر ناآگاه شاعر چیزی جز تقارن و قرابت واژه ها، و یا به عبارت دیگر، مشغلهٔ زبانی نیست...» و «...در زیر پوشش چنین زبانی است که نیما را شاعر ضمیر، شاعر ابهام، می یابیم که ضمیر مبهمش را در دنیای محسوس کوه و درخت پرواز داد، از ابهام داعی وضوح، و از وضوح قاصد ابهام بود».[4]

رویائی، در کنار توجه به «واژه» به عنوان عنصر اصلی ی شعر، توجه به «فرم» را نیز در نوشته ها و سخنرانی های خود توصیه می کرد و به همین دلیل نیز بود که در نیمهٔ نخست دههٔ ۴۰ به عنوان شاعری «شکل گرا» در حوزهٔ شعر نیمائی شناخته شد. او در همان سال ۱۳۴۰ چنین گفته است:

«... شعر نوئی که من از آن دفاع می کنم، از کجا با شعر نوئی که نادرپور مرسل آن است، فاصله می گیرد؟ و، به عبارت دیگر، جنبهٔ به اصطلاح افراطی ی قضیه از کدام نقطه شروع می شود؟ از یك نقطه نظر از آنجا سرچشمه می گیرد که مسئلهٔ فرم Form و فون Font پیش می آید.»

«... شعر من، به سبب اهمیتی که برای فرم قائل است، ابتدا با فرم تکوین می یابد و آنگاه به محتوی می پردازد ... در اینجا فرم، بر خلاف آنچه که گهگاه تصور شده است، عبارت از وزن، قافیه، مصراع های کوتاه و بلند و یا نوع انتخاب و توالی آنها نیست، بلکه منظور ریخت کلی ی یك قطعه و نوع کمپوزیسیون عوامل مختلفی است که برای تکوین پیکرهٔ آن قطعه به

کار رفته است. این عوامل عبارتند از: مکان، زمان، صدا، رنگ، حرکت، عاطفه، نور و... »[5]

شاعر و نویسندهٔ دیگری که در دههٔ چهل به طور جدی، اما با زبانی نسبتاً گنگ و در چارچوب تئوریکِ بسیار مغشوشی، به طرح مباحث مختلفی دربارهٔ شعر نیمائی دست زد و کوشید تا، به عنوان یك منتقد شعر، به یك نظام تئوریك ناگفتهٔ شعری نیز اشاره هائی داشته باشد، رضا براهنی بود.[6] شاید اگر کمی دقت شود بتوان در بین عقاید او و عقاید رویائی تشابهات بسیاری را یافت. مثلاً یکی از مهمترین اصطلاحاتی که به وسیلهٔ براهنی در نقد شعر مطرح شد «شکل ذهنی» ی شعر بود. اگر به آنچه او در این باره گفته است توجه شود، نزدیکی ی این تعبیر با مفهوم «فرم» در نزد رویائی به خوبی آشکار می شود. براهنی تا اواخر دههٔ ۶۰ به عنوان پرکارترین ناقد شعر نیمائی مطرح است و تنها در این مقطع است که می توان ظهور گرایش های تئوریك تازه ای را در کار او ملاحظه کرد.

به هر حال می توان چنین گفت که نظرات تئوریك نیماگرایان، چه در حوزهٔ شعر نیمائی، چه در ساحت «شعر مکتب سخن»، و چه در تعریضاتی که شاعران و منتقدین نیمائی بر نوع کار او داشته اند، چندان از آموزه های خود نیما، به خصوص در دومین بخش حیات شعری اش، دور نمی شود. در واقع، بین شعر نادرپور و مشیری از یکسو و شعر شاملو، اخوان، سپهری، فرخزاد و رویائی از سوی دیگر، پیوندی تئوریك حاکم است که اساس آن عبارت است از کوشش برای پل زدن بر فراز شعری که از حملهٔ مغول تا انقلاب مشروطه در ادبیات ما وجود داشته و، در این راستا، پیوند خوردن به شعر پیش از آن دوران، اما در قالبی نو شده و مضامین و تعبیراتی نشأت گرفته از زندگی در قرن بیستم.

۱. این در کتاب اخوان عبارتند از:
بدعت ها و بدایع نیمایوشیج (انتشارات توکا. تهران ۱۳۵۷) و، *عطا و لقای نیمایوشیج*. (انتشارات دماوند. تهران ۱۳۶۱).

۲. نگاه کنید به: جلال آل احمد. «مشکل نیما». دید و بازدید و هفت مقالهٔ دیگر. انتشارات امیرکبیر. تهران ۱۳۳۴. و، «پیر مرد چشم ما بود». *آرش*. ۱۳۴۳. شمارهٔ مخصوص شعر امروز ایران.

۳. مثلاً نگاه کنید به: یدالله رویائی. «زبان نیما». *کتاب هفته*. شماره ۱۸. بهمن ۱۳۴۰. تجدید چاپ در کتاب *از زبان نیما تا شعر حجم (هلاك عقل به وقت اندیشیدن)*. انتشارات مروارید. تهران ۱۳۵۷. صفحهٔ ۹.

۴. رویائی، همان مقاله، صفحهٔ ۳۲.

۵. یدالله رویائی. «فرم و محتوا». راهنمای کتاب. شماره های ۵ و ۶. مرداد و شهریور ۱۳۴۰. تجدید چاپ در کتاب *از زبان نیما تا شعر حجم (هلاك عقل به وقت اندیشیدن)*.

۶. در این مورد بهتر است خواننده به چاپ های اول و دوم کتاب «طلا در مس» از انتشارات زمان، رجوع کند.

بخش اول ــ تئوری شعر

فصل چهارم ــ مکاتب شعر نیمائی

با توجه به ساحت های مختلف شعر - همچون مضمون، محتوی، اندیشه، شکل، تصویر، و ابزار- هر تئوری ی تازهٔ شعری میدان وسیعی را به روی شاعران یك عصر می گشاید که آنان، در عین وفاداری به چارچوب تئوریك مورد نظر، می توانند در این میدان جولان داده و، با نهادن تأکید بیشتر بر یکی از آن ساحت ها، مکاتب شعری ی خاص خود را آفریده و کمال بخشند. به عبارت دیگر، در دل هر «تئوری ی مادر» امکان تولد «خُرده تئوری»[1] های متعددی وجود دارند که نتیجهٔ خروج از دیدگاه اصلی تئوریك نبوده بلکه منتجهٔ تأکید نهادن های گوناگون بر ساحت های مختلف شعرند.

«شعر نوی نیمائی» نیز پرورشگاه «خُرده تئوری ها» و، در نتیجه، چهره های گوناگونی از شاعران نوسرای ما بوده است. تا سال ۱۳٤٦ کوششی جدی و مبتنی بر توجه تئوریك به این تنوع چهره ها و صداها در شعر نوی نیمائی صورت نگرفته بود. مثلاً، سیروس طاهباز در شمارهٔ ویژهٔ شعر امروز ایرانِ نشریهٔ «آرش»، و طی گزارشی از جریان گسترش «شعر

نیمائی»، همهٔ چهره های گوناگون این نوع شعر را در دو دستهٔ «نیماگرایان» و «نوخیزان» گرد آورده بود. مبنای این گروه بندی فاصلهٔ تاریخی ی این دو بخش (یا دو نسل) از شاعران بود و در آن گزارش هیچ اشارهٔ تئوریکی دربارهٔ تفاوت های آنها وجود نداشت.

من، در سال ۱۳٤٦ کوشیدم انواع راه هائی را که، تا آن روز، شاعران نیمائی، در چارچوب نظری ی شعر نیمائی، انتخاب کرده و در اکمال آن کوشیده بودند نشان دهم. حاصل این کوشش تفکیك ۱۱ سبك مختلف در درون شعر نیمائی بود که هریك را (به ترتیب ظهور تاریخی شان) به نامی خوانده و به صورت زیر توضیح دادم:[2]

۱. پیشروان: نیما یوشیج (دورهٔ دوم کار)، و سپس منوچهر شیبانی، شهریار (فقط در دههٔ ۱۳۲۰)، اسماعیل شاهرودی (آینده)

۲. جویندگان: احمد شاملو (الف. بامداد)، سهراب سپهری

۳. سادگی گرایان: هوشنگ ابتهاج (هـ. الف. سایه)، سیاوش کسرائی (کولی)، محمد عاصمی (م. شرنگ)، و محمد زهری

٤. زبان آوران: مهدی اخوان ثالث (م. امید)، و بعدها نعمت میرزاده (م. آذرم) و اسماعیل خوئی (سروش).

۵. محتوا گرایان: محمود کیانوش؛ نصرت رحمانی و فروغ فرخزاد (هر دو در دورهٔ دوم کار خود)، و منوچهر نیستانی

٦. اعتدال گرایان: نادر نادرپور و فریدون مشیری (پس از پیوستن به شعر نیمائی).

۷. تصویرسازان: سهراب سپهری

۸. تماشاگرایان: منوچهر آتشی

۹. شکل گرایان: یدالله رویائی

۱۰. التقاط گران: محمود مشرف آزاد تهرانی (م. آزاد)، محمد