حقوقی، طاهرهٔ صفارزاده، اسماعیل خوئی (در دورهٔ دوم کارش)

۱۱.نوجویان: محمد علی سپانلو، کیومرث منشی زاده، اسماعیل نوری علا و جواد مجابی (هر دو نفر اخیر در دورهٔ اول کار خود).

تفکیک این سبک های شعری به لحاظ تأکید خاصی صورت می گیرد که شاعران هر سبک بر یکی از ساحت های شعر داشته اند. به عبارت دیگر، شعر نیمائی در همهٔ این جبهه های یازده گانه فعال بوده است اما شاعران هر سبک به ویژگی های خاصی از شعر توجه داشته و در متجلی کردن هرچه بیشتر آن ویژگی ها می کوشیده اند.

در میان این شاعران، آنان که با نام جویندگان مشخص شده اند(مثل احمد شاملو، و نیز سهراب سپهری ی دههٔ ۳۰) کسانی بودند که، از لحاظ شکل ظاهری ی شعر، ازسفارش نیما در مورد لزوم حفظ وزن عروضی عدول کرده و اعلام داشته بودند که شعر نیازی به وزن عروضی ندارد. به جز این نکته، یافتن وجه فارق دیگری بین شعر آنان و سایر شعرای نیمائی آسان نیست. یعنی، شعر آنان نیز در گوهر خود نیمائی بود و، در نتیجه، می توان آنان را پلی بین «شعر نیمائی» و «شعر سپید» ی دانست که در فصول آینده درباره شان سخن خواهیم گفت.

در مورد سهراب سپهری می توان گفت که او، از لحاظ جهان بینی و نگرش فرهنگی نیز، با سایر شاعران نیمائی متفاوت است. او جدائی فلسفی ی شعر کلاسیك را از شعر نوی نیمائی، که در ماتریالیسم (ماده گرائی) ی این یك و عرفان زدگی ی آن دیگری نهفته بود، از میان برداشت و، بدینسان با وجود اینکه، از لحاظ ظاهر کار، از شاعران دیگر نیمائی مدرن تر بود اما، از لحاظ نگرش و جهان بینی، او را باید مبشر بازگشتی دانست که بعدها به صورت یك جریان اساسی در شعر معاصر ایران مطرح می شود و من در فصول آینده از آن سخن خواهم گفت. از این لحاظ سپهری

را می توان سرسلسلهٔ شاعران «عرفان گرا» ی نیمائی نیز دانسته ام.

یك شاخهٔ مهم دیگر شاخه ای است که شاعران آن را من «اعتدال گرا» خوانده ام. شاید نوشتن چند کلمه ای در مورد این شاخه بی فایده نباشد. طبیعی است اگر گهگاه شاعران نو سرای ایران در بین «شعر مکتب سخن» و «شعر نیمائی» رفت و آمد کرده باشند. به نظر می رسد که مکتب «سادگی گرایان نیمائی» می توانست بهترین جایگاه ورود برای شاعران مکتب سخن به شعر نیمائی باشد. اما، عده ای از شاعران آمده از مکتب سخن، در هرزهٔ تعریف گوهر شعر با شاعران نیمائی اختلاف نظر داشتند و پیوستن آنان به شعر نیمائی بیشتر از لحاظ پیکر شعر بود. لذا، توقف آنان در مکتب «سادگی گرایان نیمائی» دیری نمی پائید و آنان از این جایگاه موقت جدا شده و راه دیگری را برای آیندهٔ کار خویش انتخاب می کردند. پس، ما نیز ناگزیریم آنان را صاحب مکتب خاصی در شعر نیمائی بدانیم. من نام «اعتدال گرایان» را برای این مکتب انتخاب کرده ام.[۳]

«اعتدال گرایان»، به عنوان یك شاخهٔ با هویت و مشخص در داخل «شعر نیمائی»، تنها به دعوت نیما برای کوتاه و بلند کردن مصرع ها و تغییر جای قافیه اکتفا کرده و، در مورد سایر مواضع نظری ی شعر، پیوند خود را با شعر مکتب سخن محفوظ داشتند. فریدون مشیری، عبدالعلی دستغیب، فرخ تمیمی، مفتون امینی و محمد رضا شفیعی کدکنی از این جمله شاعرانند. اما، مهمترین شاعری که در این شاخه از شعر نیمائی حضور دارد، نادر نادرپور است که با آمدن به سوی ظاهر شعر نیمائی، به فصاحت و لطافت این شعر و شعر خود، هر دو، افزوده است و، از این دیدگاه، سهم او در تلطیف زبان شعر نیمائی بسا بیشتر از مهدی اخوان ثالث است که به شاعری «زبان آور» در این نوع از شعر نو شهرت یافته است.

در واقع، می توان گفت که بسیاری از شاعرانی که بعداً به شعر نیمائی پیوستند، و در غنا بخشیدن به آن سهیم شدند، ابتدا کار خود را در «شعر مکتب سخن» شروع کرده بودند. برخی از شاعران این مکتب، پس از ورود به حوزهٔ «شعر نیمائی»، یا در ساحت های مختلف این نوع شعر حل شدند (مثل زهری و آتشی)، و یا خود سبك تازه ای را مطرح کردند (مثل فرخزاد و رویائی).

در دههٔ ٤٠، «شعر نیمائی» بیشترین توانائی های خود را در قوالب گوناگونی که گفتم متجلی ساخت، به تفوق «شعر مکتب سخن» خاتمه داد و، در حالیکه توانسته بود بهترین شاعران آن نوع شعر را به خود جذب کند، شناخته ترین نوع شعر نو در ایران شد.

در طول این دهه شاعران شعر نیمائی نیز گاه از شاخه ای از آن بریده و به شاخهٔ دیگری در درون آن نوع شعر رو می کردند. مثلاً منوچهر آتشی از اعتدال گرائی به سوی تماشاگرائی می شتافت؛ رویائی ازمحتوی گرائی عدول کرد تا شکل گرائی پیشه کند؛ و کسرائی از ساده گوئی به سوی محتوا گرائی رفت. در عین حال، در این دهه، شاعران جدیدی نیز به شعر نوی نیمائی پیوستند. این شاعران نیز یا در سبك های مختلف این شعر حل شدند (مثل کرش آبادی در تصویر سازان، باباچاهی در تماشاگرایان، منصور اوجی، مینا اسدی، جلال سرفراز و حمید مصدق در محتوا گرایان) و یا خود شیوهٔ نوینی را در کنار سبك های ۱۱ گانهٔ فوق بنیاد نهادند. تخصیص نام «نوجویان» به این شاعران نوآور اخیر، به لحاظ این نکته است که آنان، اغلب در سرآغاز کار خود، در عین حفظ مواضع نظری ی شعر نیمائی، امکانات بالقوه ای را در درون شعر خویش می پروراندند که در طول دههٔ ٤٠ به خروج کامل برخی از آنان از شعر نیمائی و پیوستنشان به «شعر موج نو» منجر شد.

۱. البته این ترجمهٔ غلطی از این دو اصطلاح است. در زبان فرنگی شعر بی وزن و قافیه را «شعر آزاد» می گویند. من برای اینکه به این اغتشاش بیشتر دامن نزده باشم، همین غلط مشهور را به کار می برم. اما نادرپور، در مصاحبه با صدرالدین الهی، این دو اصطلاح را به صورت درست خود به کار برده و «شعر آزاد» را معادل «شعر منثور» دانسته است.

۲. در این مورد رجوع کنید به کتاب های زیر: یحیی آرین پور، *از صبا تا نیما*. جلد دوم، و نیز، شمس لنگرودی، *تاریخ تحلیلی ی شعر نو*. جلد نخست: از مشروطیت تا کودتا.

۳. شاعر محبوب نیما، نظامی ی گنجوی، از این قاعده مستثنی است.

٤. محمد حقوقی، «مقدمه». *شعرنو، از آغاز تا امروز*. چاپ جدید. نشر روایت، تهران ۱۳۷۱. جلد اول. صفحهٔ ۱.

٥. مثلاً لزوم حفظ کردن شعر که حامل علم و فلسفه و تاریخ هم بود.

٦. در این مورد رجوع کنید به: نادر نادرپور. در «مصاحبه با صدرالدین الهی: طفل صد ساله ای به نام شعر نو». بخش ٦. ص ٤٠.

۷. همان مرجع، همان صفحه و زیرنویس آن.

۸. تندر کیا. *نهیب جنبش ادبی*، شاهین. شهریور ۱۳۱۸. صفحهٔ ٤.

۹. این نامه در مقدمهٔ کتاب زیر چاپ شده است: شین. پرتو. *غزالهٔ خورشید*. انتشارات مزدا. چاپ دوم. تهران ۱۳۵۲.

۱۰. ر: automatic writing.

۱۱. در این مورد رجوع کنید به: نادرپور، همان، بخش ٥، ص ٤٠.

۱۲. هوشنگ ایرانی. *به تو می اندیشم، به تو ها می اندیشم*. تهران ۱۳۳٤.

بخش اول ــ تئوری شعر

فصل ششم ــ شعر حاشیه ای یا شعر سپید

پیش از این گفتم که، در ساحت شعر نوی فارسی، و جدا از دو جریان «مکتب سخن» و «شعر نیمائی»، جریان دیگری نیز وجود داشته است که من آن را در سال ۱۳۴۷ «شعر نوی حاشیه ای» خواندم، چرا که این نوع شعر هرگز جدی گرفته نشده و از حاشیهٔ ادبیات ما به متن در نیآمده بود.

از همان آغاز جریان نوآوری در شعر فارسی، و شعله ور شدن آتش بحث های مربوط به لزوم یا عدم لزوم رعایت اوزان عروضی و قافیهٔ سنتی، دو اصطلاح از طریق ترجمهٔ واژه های فرنگی به گنجینهٔ لغات مربوط به تئوری ی شعر و نقد ادبی افزوده شد. شعر نوئی را که دارای وزن عروضی بود «شعر آزاد» خواندند و شعر نوئی را که نظم را کلاً فرو هشته و در قالب نثر نوشته می شد «شعر سپید» نام دادند.[1] در این ترجمه ضوابط دیگری که در زبان های فرنگی در مورد این دو نوع شعر وجود دارد مورد توجه قرار نگرفت. بر اساس این نام گذاری است که ما می توانیم مثلاً شعر نیما را شعر آزاد بخوانیم و اکثر شعرهای احمد شاملو را شعر سپید بنامیم.

به هر حال یکی از مختصات اصلی ی شعر نیمائی و شعر مکتب سخن آن بوده است که هردو درقلمروی «شعر آزاد» قرارمی گرفتند. «شعرحاشیه ای» اما از همان آغاز به «شعر سپید» توجه بیشتری نشان داد، هرچند که این تنها مختصه و مشخصهٔ آن نبود.

گفتم که نیما می خواست بر فراز شعر دوران مغول تا مشروطیت پل زند و به شعر ماقبل آن دوران باز گردد. اما او، در جریان این «بازگشت»، و به تأسی از روح زمانه که خواستار نوسازی و نوآوری بود، عاقبت پیکر متقارن شعر کلاسیك را در هم ریخت و از جایگاه بخشنامه ای قافیه عدول کرد، و «تز» و شعارتئوریکش این شد که « شعر وزن و قافیه نیست، بلکه وزن و قافیه هم از ابزار کار شاعر هستند». یعنی او نه منکر وزن شد و نه منکر قافیه. اما به هر دوی آنان از دیدگاه جدیدی تقرب جست. به عبارت دیگر، شعر نوی نیمائی، در نزد ۹۰ درصد از شاعرانش، شعری است موزون و قافیه مند اما نه به شیوهٔ قدما. البته برای این نوع نوآوری ی نیما سوابقی نیز وجود دارد، مثل شعرهای خانم کسمائی و دیگران.[۲] برخلاف این ظاهر نو شده، حرکت اصلی ی نیما را باید نوعی بازگشت به دوران کلاسیك شعر فارسی دانست. یعنی، شیوهٔ نوآوری ی نیما نوعی ادامهٔ منطقی ی شعر کلاسیك است که شعر خود او را در مرحلهٔ نخست، و شعر پیروانش را در مراحل بعد، به شعر قبل از حملهٔ مغول پیوند می دهد.[۳]

اگرچه محمد حقوقی اعتقاد دارد که شعر امروز ایران برای نو شدن خود راهی جز راه نیما را در پیش رو نداشته است و می نویسد: «به راستی، در برابر ششصد سال فرهنگ در حال نزع (شعر بیمار پس از حافظ)، سوای راهی که نیما برگزید چه راهی قابل گزینش و اعتبار بود؟»[۴] اما، بدیهی است که، نوآوری را می شد از دیدگاه دیگری نیز انجام داد؛ دیدگاهی که، اگر دیدگاه ملاحظه کارانه و غالب نیمائی نبود، ای بسا که

می توانست سرگذشت شعر معاصر ایران را به راه دیگری بیاندازد. چنین دیدگاه غیرملاحظه کاراند و ابتدائاً بی در و پیکری، طبعاً، می توانست بر این احتجاج استوار باشد که «وزن عروضی و قافیهٔ پایانی ی شعر هیچ کدام از ضروریات آن نیستند و در طول تاریخ، به دلایلی کاملاً غیر شعری،[۵] و بی جهت بر آن تحمیل شده اند».

خود به خود، شعری که چنین از عروض و قافیه، چه به صورت قدمائی و چه به شکل نیمائی، لخت و خالی شده باشد به ناگزیر باید بیش از هر زمان دیگری متوجه جوهر خود شود و، به عبارت دیگر، باید بتواند ضوابطی را (که وزن و قافیه جزء آنها نیستند) برای تشخیص شعر از غیرشعر عرضه بدارد. اما، متأسفانه، کسانی که در ایران از این دیدگاه به تعریف شعر تقرب جستند توفیق چندانی در دستیابی به شناخت گوهر شعر نیافتند و، شاید از همین رو، شعرشان در حاشیه های جریان های غالب شعر نو به محاق فراموشی افتاد.

پس از رایج شدن شیوهٔ نگارش آنچه که در زمان رضاشاه «قطعهٔ ادبی» نام داشت و تقلیدی بود از شکل ترجمه هائی که از اشعار شاعران رمانتیك فرنگی می شد،[۶] و نیز پس ازمحمد مقدم، که اولین نمونه های «شعر سپید» فارسی را ارائه داده است،[۷] مشهورترین این شاعران «تندر کیا» ست که در سال ۱۳۱۸ (یعنی همزمان با انتشار «قفنوس» نیما) از فرنگستان به تهران آمد و با انتشار مجموعه ای به نام «نهیب جنبش ادبی، شاهین» از یکسر دست به کار ارائهٔ تئوری ی خود در زمینهٔ نوآوری در شعر شد و، از سری دیگر، خود به سرایش آثاری بر اساس آن تئوری پرداخت. او معتقد برد که، در این آثار، کوشیده است تا افکار خود را از «نگار» به «کردار» در آورد و توضیح می دهد که منظورش از «نگار» همان واژهٔ فرنگی ی «تئوری» است. او می نویسد:

«مرحلهٔ نگار: برای چه می خواهم بیاندیشم؟ برای تکمیل موزیك سخن! سخن؟ در پس هر کالبدی نیروئی است که جانِ ماده است. گوهر می کوشد تا پیکر را همانند خود سازد ... برای اینکه سخن جاندار باشد می باید هرگونه قید لفظی را در هم شکست تا بدینگونه لفظ بتواند آزاد (انه) از معنی پیروی کند. چنین (است که) علوم ادبیهٔ گذشته درهم می ریزند، (و) یکپارچه باید بازدید و زدوده شوند. پس شاهین و شاهینساز از هرگونه بندی آزاد است، کاملاً آزاد!»[8]

اما تندر کیا، که می خواهد از همهٔ قیود آزاد شود، به جای اندیشیدن به گوهر شعر در همین چارچوب تئوریك، به این نکته می پردازد که پیکر شعر را چگونه باید دستکاری کند. برای او هم، همچون قدمائی که او در برابرشان برخاسته است، نشانی و وجه تشخیص شعر را باید در پیکر آن جست. حتی جنبهٔ عاطفی ی شعر (که او به خطا از آن به عنوان «احساسات» نام می برد و در این کتاب بسیار از آن خواهیم گفت) نیز از راه همین پیکر به دست آمدنی است. او، در همانجا، می نویسد: «...آزادی را با اهمال نباید اشتباه کرد ... در موزیك هستیم، پس در احساسات هستیم و بس؛ در موزیك هستیم پس سخن باید آهنگین باشد...» یعنی، او تأثیر عاطفی ی شعر را در «موزیك» آن می داند.

همین بی توجهی به گوهر شعر و پرداختن صرف به آهنگین بودن زبان شعر، به عنوان وجه اصلی ی تشخیص آن از غیر شعر، موجب آن شده است که «شاهین» های تندر کیا آثاری لغو و بیهوده و بسیار دور از شعر از آب در آیند و نتوانند در شعر امروز ایران جائی برای خود بیابند.

در دهه های ۱۳۲۰ و ۱۳۳۰ نیز، از راه های مختلف دیگری، این نوع شعرِ بی پیوند با گذشتهٔ کلاسیك، چهره های زودگذری از خود نشان می دهد. در دههٔ ۲۰ نویسنده ای که از همین راه می رود «شین. پرتو»

است که اگر یادگاری از او ماندنی باشد بیشتر نامه ای است که برای نیمایوشیج نوشته و پاسخی ست که از او دریافت داشته است. نامهٔ او به نیما نشان از ذهن روشن نویسنده ای دارد که با مسائل کلی ی تئوریك معاصر آشناست.[9] اما او نیز به زودی به بحث در پیکر شعر می پردازد، و اگرچه خواستار رهائی از حکومت وزن و قافیه برای پرداختن به «احساسات جدید» (باز به معنی ی عواطف جدید) است، در کار شعرش، راه گم کرده، به وادی ی نوشتن «قطعهٔ ادبی» و «داستان آهنگین» می رسد و کمتر گوهر و مایه ای از شعر را می توان در آثار او یافت.

یکی دیگر از راه های وصول به شعر، در غیاب نشانی های آشکار سنتی همچون وزن عروضی و قافیه، پرداختن به شیوه ای از نویسندگی بود که فرنگی ها آن را «نگارش خودکارانه»[10] می خوانند. در این شیوه، نویسنده می کوشد تا از حکومت خودآگاهی ی خویش بر اندیشهٔ خلاقه اش رها شده و، با نوعی التهاب و بی اختیاری، کار نوشتن را بر عهدهٔ ذهن ناآگاه خویش قرار دهد. بی شك این روش، به خاطر گشودن دریچه های تخیل آدمی، می تواند به تولید قطعاتی گسسته، خیالی، و گاه خیال انگیز بیانجامد. اما نبودن کنترل آگاه از یکسو، و در کار نبودن میل به ایجاد ارتباط با خواننده از سوی دیگر، اغلب موجب می شود که نتیجهٔ این نوع کار به هذیانی بی ساختمان و فاقد در و پیکر مبدل شود. یکی از ویژگی هائی که برای این نوع شعر بر می شمارند، وجود پرش های ناگهانی، فوریت و آنیت تجربهٔ ذهنی، و دریافت های بی مقدمه ای است که عده ای آن را نوعی از وصول به حقایقی برتر از واقعیات روزمره و عادی می دانند؛ همان که در گذشتهٔ عرفان زدهٔ ما به «اشراق» و «شهود» معروف بوده است. نزدیکی ی محتوائی ی این نوع شعر با «شطحیاتِ» عرفانی نیز از همین منظر قابل تعلیل است.

«هوشنگ ایرانی» از جمله نویسندگانی است که نداشتن وسواس وزن و قافیه، و رها شدن در بی اختیاری ی تخیل را توصیه کرده و در کار خویش نیز به این شیوه از نوشتن چشم داشته است.[11] او، در ۱۳۳٤ می نویسد: «درخشش درون رهرو، در آن هنگام که نمودها سراپا ناپدید شوند، خاموش می شود و آینهٔ رویائی ی خویشتن او، که انعکاس هستی را در خود یافته است، در ابدیت یك تاریکی ی مطلق باز می ماند و آنجا، در پرتوی آن تاریکی، نقش هستی را سراپا عریان به جلوه می آورد ... آنجا، در یك آن، و تنها یك آن، آگاهی ی جهانی و آئینهٔ رویائی ی خویشتنِ رهرو و جهان هستی همه یگانه می شوند و رهرو، در نهایتِ بی خویشی، بی نهایت خویشتن را می یابد.»[12]

و نویسندهٔ دیگری که بر همین سیاق می اندیشید و شعر می نوشت «پرویز داریوش» بود. پس از او باید از بهمن فرسی نام برد که در دههٔ ۱۳۳۰ با کتاب «نبیره های بابا آدم» به همین راه رفت و تا به امروز نیز، با انتشار مجموعهٔ «خودرنگ» خویش در لندن، همچنان کاری را عرضه می دارد که از جریان اصلی ی شعر معاصر دوری می گزیند اما به استقلالی که بتواند ماندگاری ی شاعر را تضمین کند نمی رسد.

بدینسان مشخصات تئوریك «شعر نوی حاشیه ای» را می توان در نکات زیر جستجو کرد:

۱. عدول از همهٔ نشانی های ظاهری و باطنی ی شعر کلاسیك، از جمله وزن عروضی، قافیه، و تصویر (یا خیال).

۲. کوشش برای یافتن «زبانی آهنگین».

۳. تأکید بر نقش «واژه» ها در شعر.

٤. و، در پاره ای موارد، توجه به نقش ناخودآگاهی و نوشتن خودکارانه.

اگرچه هیچ یك از کسانی که در قلمرو این نوع شعر کار کرده اند اثر ماندگاری از خود باقی نگذاشته اند اما اندیشه ها و تجربه هاشان، حداقل در حوزهٔ تئوری ی شعر، دارای اثرات مختلفی بر انواع دیگر شعر نو بوده است. مثلاً این نکته مسلم است که شعر منشور احمد شاملو، اگرچه از لحاظ منطق درونی به شعر نیمائی تعلق دارد اما، از نظر پیکر، مولود تجربه های «شعر حاشیه ای» (همراه با توجه و گرته برداری از نثر ابوالفضل بیهقی و تاریخ طبری) است. شاملو نیز، که پس از تمرین هائی به سبك کارهای نیما، یکسره از وزن عروضی و قافیهٔ سنتی می برد، همچون شاعران این گروه به خلق «زبانی آهنگین» دست می زند.

توجه برخی از این شاعران به مسئلهٔ نوشتن خودکارانه نیز دریچه های تازه ای را در شعر معاصر می گشاید. از این نظر شعر سپهری (در دورهٔ نخست)، شعر یدالله رویائی (از «دریائی ها» به بعد) و شعر فرخزاد (از «تولدی دیگر» بدین سو) همگی مولود نزدیکی ی تئوری های نیمائی در مورد پیکر شعر از یکسو، و تئوری های غیرنیمائی ی شعر حاشیه ای از سوی دیگر، است. از این میان، و بیش از هرکس دیگر، یدالله رویائی به شعر حاشیه ای نزدیك می شود و، چنانکه خواهیم دید، بسیاری از اجزاء تئوری ی «شعر حجم» خود را از آنان وام می گیرد.

همین جا باید از شاعر دور افتاده از وطنی نیز نام ببرم که به لحاظ گرایشش به «شعر سپید» جزو شاعران شعر حاشیه ای، و به لحاظ توجهش به برخی از پیشنهادهای زبانی ی نیما، جزو شاعران شعر نیمائی به حساب می آید. منوچهر یکتائی، که اکنون ۵۰ سال است از ایران خارج شده و تقریباً تمام این مدت را در نیویورك زیسته است، زمانی جلای وطن کرده که هنوز شعر نیمائی در روزهای نخستین حیات خود به سر می برده و تجربه های «شعر سپید» هنوز به کناری گذاشته نشده بود (تا دیگرباره به

وسیلهٔ احمد شاملو و سهراب سپهری مطرح شود). توازنی از آن نوع که در شعر یکتائی، بین شعر سپید و شعر نیمائی، به چشم می خورد از یکسو می تواند نشانگر آن باشد که اگر شعر فارسی ی دهه های ۲۰ و ۳۰ را جریانات سیاسی فرو نخورده بودند، آن شعر چه امکانات دیگری برای تکامل داشت و، از سوی دیگر، می تواند نمونهٔ تجربی ی جالبی باشد از شعری که هستهٔ اولیهٔ خود را از خاك موطن خویش برگرفته و آنگاه، به دور و بی خبر از آنچه بر آن خاك می گذرد، در حال و هوای سرزمینی دیگر رشد می کند. از این دیدگاه می توان دید که شعر امروز منوچهر یکتائی از یکسو با جریانات غالب شعر معاصر ایران غریبه است و، از سوی دیگر، طعم و بوئی از چیزی قدیمتر از همین امروز اما متعلق به خاك شعر نوی ایران را با خود دارد.

به هر حال، و جدا از کار این شاعران پراکنده و تك رو، معتقدم که مواضع تئوریك شعر نوی حاشیه ای بی شك بیشتر از «شعر نیمائی» و شعر «مکتب سخن» بر شاعرانی که به نام گروه «موج نو» مشهور شدند، و من خود را یکی از آنان می دانم، مؤثر بوده است.

۱. البته این ترجمهٔ غلطی از این دو اصطلاح است. در زبان فرنگی شعر بی وزن و قافیه را «شعر آزاد» می گویند. من برای اینکه به این اغتشاش بیشتر دامن نزده باشم، همین غلط مشهور را به کار می برم. اما نادرپور، در مصاحبه با صدرالدین الهی، این دو اصطلاح را به صورت درست خود به کار برده و «شعر آزاد» را معادل «شعر منثور» دانسته است.

۲. در این مورد رجوع کنید به کتاب های زیر: یحیی آرین پور. *از صبا تا نیما*. جلد دوم، و نیز: شمس لنگرودی. *تاریخ تحلیلی ی شعر نو*. جلد نخست: از مشروطیت تا کودتا.

۳. شاعر محبوب نیما، نظامی ی گنجوی، از این قاعده مستثنی است.

۴. محمد حقوقی. «مقدمه». *شعر نو، از آغاز تا امروز*. چاپ جدید. نشر روایت. تهران ۱۳۷۱. جلد اول. صفحهٔ ۱.

۵. مثلاً لزوم حفظ کردن شعر که حامل علم و فلسفه و تاریخ هم بود.

۶. در این مورد رجوع کنید به: نادر نادرپور. در «مصاحبه با صدرالدین الهی: طفل صد ساله ای به نام شعر نو». بخش ۶. ص ۴۰.

۷. همان مرجع، همان صفحه و زیرنویس آن.

۸. تندر کیا. *نهیب جنبش ادبی، شاهین*. شهریور ۱۳۱۸. صفحهٔ ۴.

۹. این نامه در مقدمهٔ کتاب زیر چاپ شده است: شین. پرتو. *غزالهٔ خورشید*. انتشارات مزدا. چاپ دوم. تهران ۱۳۵۲.

۱۰. automatic writing.

۱۱. در این مورد رجوع کنید به: نادرپور، همان، بخش ۵، ص ۴۰.

۱۲. هوشنگ ایرانی. *به تو می اندیشم، به تو ها می اندیشم*. تهران ۱۳۳۴.

بخش اول ــ تئوری شعر

فصل هفتم ــ تأثیر شعر اروپائی

شعر نوی فارسی محصول انقلاب مشروطه و برخورد فرهنگ از رمق افتادهٔ ما با فرهنگ نوتوان شدهٔ غرب بود. و ضرورت تغییر که حس شد نوبت به الگوبرداری هم رسید. از آغاز دوران رضاشاه تاکنون کمتر شاعری را می توان یافت که از شعر اروپائی متأثر نشده و از آن سرمشق نگرفته باشد. این امر به خصوص در مورد شاعرانی صادق است که یا در مدارس فرنگی زبان ایران تحصیل کرده اند (مثل نیما در مدرسهٔ سن لوئی)، یا در کشورهای اروپائی درس خوانده اند (مثل خانلری در فرانسه) و یا در ایران با زبان های اروپائی آشنا شده اند.

نکتهٔ جالب توجه تغییری است که در نوع منابع تأثیر اروپائی ی شعر فارسی پیش آمده است. از صدر مشروطه تا کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ زبان دوم سیستم آموزش رسمی ی کشور ما زبان فرانسه بوده است. اگرچه مدارس آمریکائی تهران نیز دریچه هائی گشوده بر تمدن و فرهنگ مغرب زمین به شمار می آمدند اما، بر خلاف مدارس فرانسوی، در روش های آموزشی ی این مدارس کمتر بر ادبیات و شعر تأکید می شد.[1]

نتیجه این شد که شعر فارسی جریان نو شدن خود را با نسخه برداری از روی شعر شاعران فرانسه آغاز کند. نیما خود می گوید: «آشنائی با زبان فرانسه راه تازه را پیش پای من گذاشت».[1] تحقیق در مورد آن دسته از شاعران فرانسوی زبانی که بر نیمای جوان دانش آموز مدرسهٔ «سن لوئی» تهران تأثیر نهاده اند می تواند خود موضوع جالبی باشد. همچنین تأثیر رمانتیك های فرانسه بر شعر مکتب سخن امری کاملاً آشکار است.

در جریان این نسخه برداری ها بود که، به نظر من، روش کار شاعران مکتب سمبولیزم شعر فرانسه، به خاطر حضور جو خفقان سیاسی در ایران، به صورت پیدایش نوعی تقلیل گرائی در شعر نوی فارسی منعکس شد و به خصوص به صورت وجه مشخصه ای در کار شاعران پس از نیما درآمد. در این جریان، تسلط نوعی «تقلیل گرائی» نیز به چشم می خورد که عاقبت شعر نوی فارسی را تبدیل به مجموعه ای از کلمات معین کرد که معنائی غیر مرسوم، اما شناخته شده از جانب خواننده، را با خود حمل می کردند. یعنی، «آفتاب»، «ابر»، «طوفان»، و کلماتی از این دست، هریك معناهای سیاسی ی معینی یافتند که نویسنده با کمك آنها با خوانندهٔ خود ارتباط برقرار کرده و پیام خویش را به او می رساند. حتی در سمبولیزمی که در استعمال کلماتی همچون «جنگل» و «گلسرخ» وجود داشت نیز تقلیل گرائی وجه مسلط شعر بوده است.[2]

از ۱۳۳۲ به بعد، و با تسلط روزافزون آمریکا بر ایران، دوران تأثیر گرفتن از شاعران انگلیسی زبان آغاز شد. در ۱۳۳٤ انتشار ترجمهٔ فارسی «سرزمین ویران» از «تی.اس. الیوت» حادثه ای اساسی در تاریخ شعر نوی فارسی برد و توانست سیرتحول شعر نوی ما را از جانب تمثیل سازی های سیاسی به سوی ابهام و تعبیرپذیری ی طبیعی شعر برگرداند. بی سبب نبود که، در نخستین سال های دههٔ ۱۳٤۰، نیز فعالیت گروه شاعران

«موج نو»، با انتشار اثر مهم دیگری از الیوت، به نام «چهار کوارتت»، آغاز گردید. اگر شعر نیمائی و شعر مکتب سخن به زبان فرانسه مدیون باشد، شعر موج نو بی شك از دل گرته برداری های شاعرانش از روی شعر مدرن انگلیسی برآمده است. زبان دوم نیما، مقدم، کیا، خانلری، شاملو، نادرپور، و رویائی همگی فرانسه بود، اما اکثر شاعران دههٔ ٤۰، چه آنها که به شعر نیمائی نزدیك بودند (مثل براهنی، آزاد، دستغیب، صفارزاده، تمیمی، سرشك، خوئی) و چه آنها که به شعر موج نو تعلق داشتند (مثل خود من، مجابی، اصلانی، احمدی، الهی و مجید نفیسی)، با زبان انگلیسی آشنا بودند. به این دلیل شاید بتوان گفت که شاعران جوان دههٔ ٤۰ از دریچه ای متفاوت با دیدگاه شعر نیمائی به شعر می نگریستند و، در نتیجه، شعرشان نیز از همان آغاز رو به جانب نوعی جدائی از شعر نیمائی را داشت.

۱. یکی از نکات جالب در مورد مدارس آمریکائی ی ایران تأثیر خاص مذهبی و اخلاقی ی آنها بر شاگردانشان است. پرورندگان این مدارس، مثل پروین اعتصامی، نه تنها چندان میانه ای با نوآوری ادبی نداشتند، بلکه در اندیشه نیز بسیار اخلاقی بوده و از نشان دادن هر نوع هیجان عاطفی خودداری می کردند. در این مورد ر. ك. به: ح.ب. دهقانی ی تفتی. *مسیح و مسیحیت در ایران*. جلد سوم. لندن ۱۹۹٤.

۲. نیمایوشیج. «سخنرانی در نخستین کنگره نویسندگان ایران». در مورد حرف های نیما در این سخنرانی و صحت و سقمشان رجوع کنید به: اسماعیل نوری علا. «اثر یا هنرمند، آیا مسئله این است؟». *پویشگران*. شمارهٔ ۵. اردیبهشت ۱۳۷۲. صفحهٔ ۸.

۳. نگاه کنید به: اسماعیل نوری علا. «آخرین کتاب اخوان ثالث و مسئلهٔ بازگشت ادبی». *فصل کتاب*. شمارهٔ ۷. لندن، بهار ۱۳٤۷. صفحهٔ ٤۰

بخش اول ــ تئوری شعر

فصل هشتم ــ آخرین نگاه

نسل من، که در دههٔ ٤٠ به بیست سالگی ی خود می رسید، با افقی روبرو بود که در آن شعر نیمائی، جا افتاده و فاتح، گونه گون و بالنده، خاطرهٔ «شعر جدید»، «شعر مکتب سخن»، و «شعر حاشیه ای» را به نسیان تاریخ می سپرد تا، به عنوان تنها وجه شعر معاصر ایران، امروز را به دیروز دور، به آن سوی حملهٔ خانمانسوز مغول، پیوند دهد. و به همراهش شعر فارسی با گام هائی بلند به سوی تعاریفی علمی و گوهرین می شتافت.

اما هم ریشگی ی شعر نو با شعرکلاسیك یك ویژگی ی عمده نیز داشت: شعر هنوز عهده دار وظایفی غیرشعری بود. هنوز می شد با آن «داستان منظوم» گفت (مثل منظومه های نیما و کسرائی)؛ می شد در آن نقالی کرد (مثل شعرهای بلند اخوان ثالث)؛ می شد در آن به اندیشه های فلسفی نشست (مثل شعرهای سپهری)؛ می شد در آن به وصف های

شاعرانه و منظره سازی پرداخت (مثل شعر نادرپور و آتشی)؛ و می شد آن را بلندگوی دستوری ی سازمان های سیاسی کرد (مثل شعر ابتهاج و کسرائی و تا حدودی شاملوی دههٔ ٣٠).

و نسل ما، با نیم نگاهی به تجربه های «شعر حاشیه ای» و «شعر سپید»، حس می کرد که فرصت آن رسیده است تا شعر را از این همه آزاد سازد.

محمد حقوقی این نسل را چنین تعریف می کند: «آنها که در اواسط دههٔ ٤٠ ظهور کردند و بی اتکاء به اصول شعر کهن و نیز بی اتکاء به مبانی ی شعر نیمائی، افراطی تر و تندتر (از بقیه) راهی دیگر برگزیدند و به نام موج نو مشهور شدند».[1]

به راستی هم که ما نگران تکیه کردن بر هیچ کدام از آن «اصول» و «قواعد» ی که حقوقی می گوید نبودیم. با این حال، ما نیز می خواستیم تا به گوهر شعر دست یابیم و از آن خویشش کنیم. اما راه ما راه جستجوئی بود آزاد و بی تکیه بر نقشه ها و برنامه هائی از پیش ساخته که جوانان زود پیر شدهٔ آن روزها سخت نگرانش بودند. ما می خواستیم اصول و قواعد را در یك دستگاه تئوریك منطقی و علمی ی مدرن از نو بسازیم. پیروزی و شکست ما در گرو به دست آوردن و وفادار ماندن به چنین چارچوبی بود.

اکنون، هنوز از خود می پرسم که آیا معلم سخت گیر تاریخ در کارنامهٔ ما چه نمره ای به این تلاش مخاطره بار خواهد داد؟

۱. محمد حقوقی: «مقدمه». *شعرنو، از آغاز تا امروز*. چاپ جدید. جلد اول. نشر روایت. تهران ۱۳۷۱. صفحهٔ ٥.

بخش دوم ــ از «موج نو»...

فصل اول ــ سرگذشت موج نو

همانگونه که در پیشگفتار متذکر شدم، قصد من در این کتاب تشریح پیوند بین تحولات تئوریك شعر با جریانات سیاسی و اجتماعی و اقتصادی نیست. اما، از آنجا که از این پس به جریان مطرح شدن مباحث نوین تئوری ی شعر، آن هم به صورتی بی سابقه و گسترده، در طول دههٔ ۱۳٤۰ اشاره های بسیار خواهم داشت، لازم است در اینجا به یك نکتهٔ خاص اشاره کنم.

من اعتقاد ندارم که تحولات اجتماعی می توانند تحولات عمیق و بلافاصله ای را در جریانات ادبی ی یك جامعه، به خصوص در حوزهٔ تئوری های ادبی و شعری، موجب شوند. حتی اعتقاد دارم که بین حدوث یك واقعهٔ بزرگ اجتماعی، همچون انقلاب مشروطه، و ظهور تحولات ادبی و تئوریك ناشی از آن ممکن است تا دو دهه فاصله افتد. به گمان من «بوف کور» صادق هدایت و «ققنوس» نیما یوشیج، به فاصلهٔ سه چهار سالی از هم و ۲۰ سالی گذشته از انقلاب مشروطه، نتایج واقعی ی آن انقلاب بشمار می روند.[1] به همین دلیل نیز فکر نمی کنم که جریانات ادبی ی دههٔ ٤۰ لزوماً محصول همان دهه باشند، هرچند که *همهٔ آثار ادبی و شعری، از لحاظ مضمونی و محتوائی، همواره با زمان آفرینش خود در پرسش و پاسخی دائم هستند*. تئوری های شعری که در دههٔ ٤۰ مطرح شدند، و نیز آثاری که منعکس کنندهٔ آن تئوری ها بودند، همگی محصول تجربه ای حداقل ۱۵ ساله اند که با پایان جنگ دوم جهانی، کودتای ۱۳۳۲، و تسلط فرهنگ آنگلوساکسون، آن هم از نوع آمریکائی اش، رابطه دارد.

اما کسانی که بلافاصله پس از وقوع هر حادثهٔ اجتماعی در جستجوی نتایج هنری و ادبی و شعری ی آن حادثه بر می آیند، در مورد دههٔ ٤۰ دچار سرگردانی می شوند، چرا که از یکسو نمی توانند حدوث تغییرات عمدهٔ ادبی را در طول آن انکار کنند، و از سوی دیگرهر یك به دلایلی که اغلب غیرعلمی است، دوست ندارند جریانی همچون «انقلاب سفید» را (به هر اسمی که بخوانیدش) نوعی مبداء تاریخی فرض کنند. مثلاً شفیعی ی کدکنی می نویسد: «نمی شود مسئلهٔ اصلاحات ارضی را به عنوان مبداء تاریخی تعیین کرد ... من ۲۸ مرداد ۳۲ را به عنوان یك مقطع تاریخی قبول می کنم، اما تا کی؟ معلوم نیست. اگر تحولات شعری را بخواهم ملاك قرار دهم، نقطهٔ زمانی ی معینی را نمی توانم نام ببرم. (اما) بر روی هم، در حدود سال های ٤۰ فضای شعر شروع به دگرگونی کرد...»[2]

دههٔ ٤۰ را، همانگونه که گفتم، می توان دوران به کمال رسیدن شعر نیمائی دانست. سیری طبیعی که از نیما شروع می شود، از شاملو و اخوان می گذرد، به سپهری، نادرپور، رویائی و آتشی می رسد، و در فرخزاد و سپانلو به آخرین توان خود در نوآوری دست می یابد. از آن پس، یعنی از آغاز نیمهٔ دوم دههٔ ٤۰، در واقع شعر نیمائی یا در قله ها درجا زده است و یا، در ساحت شعر شاعرانی همچون شفیعی ی کدکنی، اسماعیل خوئی و

منصور اوجی و مفتون امینی، به سراشیب سقوط می افتد تا در اواسط دههٔ ۵۰ کارش تمام شود. اما این جریان ربطی به آن «دگرگونی» که دههٔ ۴۰ را از سال های قبل از خود متمایز می سازد ندارد. یعنی، اگر همین دههٔ ۴۰ را از دیدگاه نوآوری های غیرنیمائی بنگریم، آن را دههٔ زاده شدن و به راه افتادن شعر جدیدی می یابیم که به زودی نام «موج نو» بدان اطلاق می شود و در معرض بیشترین حمله ها از جانب شاعران و تئوریسین های مکتب سخن و شعر نیمائی قرار می گیرد.

این نسل نو از آن شاعرانی است که می خواهند در بیرون از نفوذ نیما، اما در پیوند با تحولات شعر نیمائی، کار کنند؛ از نظر تئوری ی شعر، ریشه در ۲۰ سال تحول ادبی دارند و «سنتزی» تاریخی را در برابر «تز» نیمائی با خود آورده اند؛ و اینگونه نیست که یك شبه، در پی ی حدوث «انقلاب سفید»، خوابنما شده باشند.

باری، داستان حضور این نسل در صحنهٔ ادبیات ما از سال ۱۳۴۰ آغاز شده است. آن سال، سال به خصوصی بود. علیرغم سرکوب هشت سالهٔ حکومت کودتا، دانشگاه تهران همچنان در تب تظاهرات و اعتصابات سیاسی می سوخت و مطالباتُ ملت از حکومت، که از زمان ورود متفقین به ایران و فرار رضاشاه از کشور، ۲۰ سالی به عقب افتاده بود، در دستور کار روز قرار داشت؛ از نظر بین المللی نیز حزب تازه به قدرت رسیدهٔ دموکرات در امریکا و رئیس جمهور آن، جان کندی، قصد تغییر فضای جنگ سرد را در سراسر جهان داشتند و، در نتیجه، شاه ایران را نیز در فشار قرار داده بودند تا دست به اصلاحات اجتماعی زند. زمزمهٔ آنچه که بعداً نام «انقلاب سفید» را به خود گرفت از همه جا به گوش می رسید. نسل من که در جریان جنگ بین الملل دوم به دنیا آمده بود، در کودتای ۱۳۳۲ ده دوازده سالی بیش نداشت و در دوران جنگ سرد به دبستان و

دبیرستان رفته بود و آنك، بی هیچ زمینهٔ ذهنی ی ترمز کننده ای، پا به میدان زندگی ی اجتماعی می گذاشت.

من دو سه سالی می شد که با دلی مشتاق و پرامید، به هر کجائی که می توانستم سر می کشیدم. در «آسیای جوان» شعرهای بچگانه چاپ می کردم، برای «آتش» جدول کلمات می ساختم، برای مجلات سینمائی مقاله ترجمه می کردم، و پای ثابت نمایش های هفتگی ی «کانون فیلم» بودم. عصرهایم اغلب در دفتر مجلهٔ «علم و زندگی» با دوستانی که تازه یافته بودم به شطرنج و بحث های سیاسی و ادبی می گذشت. گاه نیز در جلسات بحث سیاسی که همانجا تشکیل می شد شرکت می کردم و پای حرف های خلیل ملکی می نشستم. پیوند من با آن دستگاه از طریق داریوش آشوری و بهرام بیضائی بود که دومی هم مدرسهٔ من و اولی دوست بیضائی محسوب می شد.

در ابتدای تابستان سال ۱۳۴۰، در اواسط ۱۹ سالگی ی خود، من از رشتهٔ ریاضی ی دبیرستان مروی تهران فارغ التحصیل شده و درپائیز همان سال، از سد کنکور دانشکدهٔ ادبیات تهران گذشتم و عنوان دانشجوی رشتهٔ ادبیات انگلیسی به من اعطا شد. در همان سال بیضائی، که دانشجوی رشتهٔ ادبیات فارسی ی دانشکدهٔ من بود، مرا با محمدعلی سپانلو، دانشجوی رشتهٔ علوم اجتماعی دانشکده مان که در دانشکدهٔ حقوق نیز درس می خواند، آشنا ساخت. در میان همکلاس هایم هم با مهرداد صمدی، نادر ابراهیمی، و غفار حسینی دوست شدم. به زودی مهرداد صمدی ما را با احمد رضا احمدی، که به دانشگاه راه نیافته و درکتابفروشی ی «اندیشه»، نزد عموی خود، کار می کرد آشنا ساخت. جعفر کوش آبادی، اکبر رادی و ناصر شاهین پر را سپانلو به جمع ما آورد، و چند سال بعد جواد مجابی، بهرام اردبیلی، بیژن الهی و بیژن کلکی، از طریق من، به این جمع

پیوستند.

ما همگی دوستدار ادبیات و شعر، و در واقع دست اندرکار آن بودیم. اوقاتمان بیشتر به بحث و شعرخوانی می گذشت. ما «شعر نیمائی» را دوست داشتیم. شبی را که برای نخستین بار، در سال ۱۳۴۱، درهای دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران به روی شعر نیما گشوده شد هرگز از یاد نبرده ام. در آن شب سیروس طاهباز در معرفی ی نیما سخن گفت، سپانلو شعر «ققنوس» او را دکلمه کرد و علی شاهین پر، پدر ناصر شاهین پرکه از دوستان نیما بود، قطعه ای را که روی شعر «مهتاب» نیما ساخته بود، با سه تار خود و به همراه ارکستر پرویز اتابکی، اجرا کرد.

اکثر بعد از ظهرهای ما در «کافه فیروز» و «کافه نادری»، که هر دو در خیابان نادری قرار داشتند، می گذشت. هیچکدامان در مخالفت با دستگاه شاه با هم اختلافی نداشتیم. در بین ما نادر ابراهیمی با «پان ایرانیست» های داریوش فروهر ارتباط داشت و داریوش آشوری با تشکیلات «نیروی سوم» خلیل ملکی. ما می دانستیم که، از لحاظ مواضع سیاسی و مضمون آثارمان، همگی آزادیخواه و عدالت طلب هستیم. اما پذیرفته بودیم که مشغلهٔ اصلی ی ما ادبیات و شعر و هنر است. از نظر ما اولویت در آن بود که کارمان ارزش هنری داشته باشد. و فقط پس از رد شدن از این «کنکور» بود که می شد به ارزیابی های اخلاقی و اجتماعی مضمون و محتوای آثار هنری نیز پرداخت.

من از این پس فقط دربارهٔ شاعران گروهمان سخن خواهم گفت: به زودی پایمان به نشریات هم باز شد؛ با آل احمد و به آذین و احمد شاملو و بهمن محصص و غلامحسین ساعدی و نصرت رحمانی آشنا شدیم؛ نیز با کسرائی و ابتهاج و نادرپور و فروغ فرخزاد و یدالله رویائی و منوچهر آتشی. این چهار تنِ آخر شاعرانی به شمار می آمدند که به تازگی، آرام و

بی سر و صدا، از «مکتب سخن» بریده و به راه شعر نیمائی پیوسته بودند. یك آشنای تأثیرگذار دیگر هم بود، فریدون رهنما، که می گفتند از کاشفان احمد شاملو و تأثیرگذار بر او، فرخزاد و رویائی بوده است. او فردی منزوی و پر سوء ظن، اما بسیار کتاب خوانده، مطلع، و آشنا به مقولات ادبی ی غرب بود، و به فرانسه هم کتاب شعری چاپ کرده بود.

آنچه برای ما کاملاً محسوس بود تفاوت ماهوی ی نوع نگرش و طرز فکر خودمان با نسل قبلی بود. گوئی که ما را در کارخانهٔ دیگری ساخته باشند. نسل قبل از ما خیلی جدی و عبوس بود، اغلب سر در گریبان و فکور. به شوخی می گفتیم که آنها دارند اندوه اجتماعی «می خورند». هر یك از آنان می توانست فهرستی از دوستان خود را به ما بدهد که یا پس از کودتای ۲۸ مرداد تیرباران شده بودند، یا هنوز در زندان و تبعید به سر می بردند، و یا با نوشتن «توبه نامه» از زندان رها شده و به کنجی خزیده بودند. بسیاری شان در دام اعتیاد افتاده بودند، نصرت رحمانی، در مجموعه ای به نام «مردی که در غبار گم شد» از همین غبار اعتیاد سخن می گفت.[۳] اکثر آشنایان مسن تر ما قبلاً یا عضو حزب توده بودند و یا، در انشعاب خلیل ملکی، با او به «نیروی سوم» پیوسته بودند. ساختار روانی و چارچوب فکری ی اکثر آنها در مبارزات سیاسی شکل گرفته بود. شعرشان نیز تا گلو به سیاست آغشته بود. آنها جرانی ی پر شور و آزاد ما را جدی نمی انگاشتند.

در آن زمان، در صحنهٔ ادبیات مدرن ایران، دو امکان نشر اصلی وجود داشت. یکی ماهنامهٔ «سخن»، که پایگاه اصلی ی «مکتب سخن» محسوب می شد و در مورد صفحات شعرش اغلب نادر نادرپور و محمود کیانوش اعمال نظر می کردند، و دیگری گاهنامهٔ «آرش»، به سردبیری ی سیروس طاهباز، که اگرچه خود چهرهٔ آفریننده ای در شعر و ادبیات

محسوب نمی شد، اما از راه نزدیك شدن به آل احمد و ابراهیم گلستان، و به حمایت آنان، «آرش» را به عنوان مهمترین مرجع ادبیات مدرن، و به خصوص «شعر نیمائی»، منتشر می کرد. طاهباز، در عین حال، مسئول صفحات ادبی ی مجلهٔ «فردوسی» نیز بود که به سردبیری ی دکتر محمود عنایت منتشر می شد. انتخاب شعرهای قابل چاپ در «فردوسی» با طاهباز بود و او در این کار از همکاری ی محمود مشرف آزاد تهرانی (م. آزاد) برخوردار بود. در سال ۱۳٤۲، عباس پهلوان، دوست سپانلو، نادر ابراهیمی و بهرام بیضائی در دبیرستان دارالفنون، به سردبیری مجلهٔ فردوسی رسید و یکباره راه این نشریه بر جوانانی چون ما نیز گشوده شد.

جز فردوسی، رابطهٔ نشریات دیگر با اعضاء گروه ما چندان صمیمانه نبود. ما اگرچه توانسته بودیم دوستی ی نادرپور و فرخزاد و رویائی را به دست آوریم اما هنوز به وسیلهٔ دیگران به رسمیت شناخته نمی شدیم. شعرهایمان برای آنان غریبه و نابهنجار می نمود. احمد شاملو نگاهی به نخستین دفتر شعر احمدی، به نام «طرح»، افکنده و آن را با تمسخر به او برگردانده بود؛ نادرپور که می خواست مقاله ای دربارهٔ شعرهای من و احمدی و کلکی و کوش آبادی بنویسد هرگز آن مقاله را به مجلهٔ «سخن» نداد،[٤] و طاهباز و آزاد ما را سخت به دیدهٔ تردید می نگریستند و فقط وقتی به ما روی خوش نشان می دادند که لازم می آمد کسی با اهل مجلهٔ «سخن» در افتد. در میان ما تنها سپانلو بود که می کوشید، در عین با ما بودن، فاصله ای را هم برای خود حفظ کند و با همهٔ جریانات مختلف ادبی حشرونشر داشته باشد.

شاید علت اصلی ی پذیرفته نشدن ما را باید، قبل از شعرمان، در نوع رفتار و برخوردهامان جستجو کرد. ما چندان از ادب و آداب سنتی ی اهل شعر بوئی نبرده بودیم، عقاید خود را آزادانه بیان می کردیم، و با

هرچه که بوی نای کهنگی می داد سرجنگ داشتیم. عاقبت من به این نتیجه رسیدم که تنها راه برای ما آن است که نشریه ای از آن خود داشته باشیم. این نکته را با نادر ابراهیمی، که با کار چاپ آشنائی داشت، در میان گذاشتم و سپس موضوع با سایر دوستان مطرح شد و تصمیم گرفتیم یك سازمان انتشاراتی ی مستقل بوجود آوریم و هریك موظف شدیم ماهی صد تومان به این سازمان کمك کنیم.[٥]

اولین جلسهٔ گروه در تابستان سال ۱۳٤۲ در خانهٔ من، که هنوز با پدر و مادرم زندگی می کردم، برپا شد. از بین شرکت کنندگان آن جلسه که به کار قلم مشغول بودند این اسم ها بیادم هست: داریوش آشوری، بهرام بیضائی، محمدعلی سپانلو، نادر ابراهیمی، اکبر رادی، جعفر کوش آبادی، احمد رضا احمدی، مهرداد صمدی، ناصر شاهین پر و خود من. گروه تصمیم گرفت نام خود را «طُرفه» (به معنای تازه و نو) بگذارد. یك هفته بعد مجلهٔ فردوسی، در مطلب کوتاهی با عنوان «دوازده تن آل کتاب» خبر برپا شدن «سازمان انتشارات طرفه» را اعلام داشت. به زودی اولین کتاب های «طرفه» به زیر چاپ رفت: «چهار کوارتت، اثر تی.اس.الیوت» به ترجمهٔ مهرداد صمدی، «روزنامهٔ شیشه ای» از احمد رضا احمدی، «خانه ای برای شب»، مجموعهٔ داستان های کوتاه نادر ابراهیمی، و «آه، بیابان»، اولین مجموعهٔ شعرهای محمدعلی سپانلو. قرار شد نشریه ای هم داشته باشیم به نام «جُنگ طرفه» که مهرداد صمدی آن را بگرداند. به زودی، از یکسو چند نفری، مثل بهرام بیضائی و داریوش آشوری، رغبتی به کار دسته جمعی از خود نشان ندادند و، از سوی دیگر، دیگرانی به جمع ما پیوستند. دومین شمارهٔ «جُنگ طرفه» را در ۱۳٤۳ من سردبیری کردم.

برای «طرفه» آپارتمانی در خیابان شیخ هادی اجاره کردیم؛ در همسایگی ی تشکیلاتی که «تالار ایران» خوانده می شد و منصور قندریز

و محمد رضا جودت و روئین پاکباز آن را اداره می کردند.[۶] آشنائی ی من با این نقاش ها موجب شد که از جانب آنان برای ترجمهٔ کتاب هائی دربارهٔ نقاشی و معماری دعوت شوم. حاصل کار، در طول سه سال، پنج کتاب بود که من خود از آنها بیشتر از هرکسی آموخته ام.[۷]

همین جا باید از تأثیری که یدالله رویائی بر من و بر ما داشت سخن بگویم. رویائی، پس از خلاصی از زندانی که به جرم توده ای بودن کشید، کار شاعری را در «مکتب سخن» شروع کرده بود، با چارپاره هائی به سبك توللی، اما با مکانیسم تصویرسازی و قدرت زبانی ی کاملاً مستقل و نو. اما وقتی من در سال ۱۳۴۱ با او آشنا شدم، او که ده سال از من بزرگتر بود، رغبتی فراوان به ادبیات آوانگارد اروپائی، که من از طریق تحصیل زبان انگلیسی از چند و چون آن با خبر بودم، از خود نشان می داد. من نیز به شنیدن حرف های رویائی علاقه ای وافر داشتم و اغلب او در جمع ما شاعرانِ «گروه طرفه» دیده می شد. رویائی برای ما از اهمیت «فرم» در شعر می گفت و، با تحلیل آثار ما، ضعف ها و قدرت های شعرمان را نشانمان می داد. شك ندارم که اگر روزی تاریخ نقد شعر مدرن ایران نوشته شود، نام رویائی بلافاصله پس از نام نیمایوشیج خواهد آمد. چرا که او نخستین کس پس از نیما برد که به طور سیستماتیك به جنبهٔ آگاهانهٔ آفرینش های هنری و شعری (که خیلی ها آن را «صنعتگری» می خوانند) توجه می کرد. در عین حال او نسبت به عقاید ما توجه به خصوص نشان می داد، به ماحصل خوانده ها و تجربه هامان گوش می کرد و، در این راستا، می دیدیم که اگر هزار نکته را او به ما می آموزد ما جوانان نیز چند نکته ای برای آموختن به او با خود داریم. هنگامی که مجموعهٔ «دریائی ها» ی او منتشر شد من نخستین کس بودم که در ۱۳۴۵ با او به گفتگو نشستم و حاصل گفتگویمان را در مجلهٔ «نگین» منتشر کردم. در

آن گفتگو، هم شکل رابطهٔ من با رویائی و هم نحوهٔ بده و بستان ما در زمینهٔ نظریه های ادبی به خوبی آشکار است. به هر حال من همواره یدالله رویائی ی نیمه اول دههٔ ۴۰ را استاد خود دانسته و از این بابت از او متشکر بوده ام.

در بین گروه ما نیز بحث و گفتگوی دائم دربارهٔ مسائل نظری ی شعر ادامه داشت. از بین ما مهرداد صمدی از همه کتاب خوانده تر و مطلع تر از جریانات شعری مغرب زمین بود. اما در او اشتیاق به کار کردن در حوزهٔ ادبیات و در گیر شدن در مباحث نظری ی آن کمتر وجود داشت. با این همه دو مقاله ای که او دربارهٔ شعر فروغ فرخزاد و احمد رضا احمدی نوشته است می توانند الگوهائی برای نقدنویسی ی سازنده و سیستماتیك در ادب معاصر ایران باشند.[۸]

باری، در تابستان ۱۳۴۴، هنگامی که پس از گرفتن لیسانس زبان انگلیسی، دانشجوی دانشسرای تربیت دبیر بودم، از جانب شاءالله ناظریان، که مسئول صفحات نشریهٔ «بامشاد» به مدیریت اسماعیل پوروالی بود، دعوت شدم تا به عنوان منتقد شعر دربارهٔ کتاب های شعر اظهار نظر کنم. در همان سال دکتر محمود عنایت نیز، که مجلهٔ «نگین» را منتشر ساخته و در انتشار شمارهٔ اول آن از همکاری ی سیروس طاهباز برخوردار شده بود، از شمارهٔ دوم مرا به همکاری فراخواند و این همکاری یك سال تمام ادامه یافت. در سال ۱۳۴۵، به دعوت حسین سرفراز، که سردبیر مجلهٔ «خوشه» بود، همکاری با این مجله را آغاز کردم و ۸ صفحهٔ ادبی ی وسط مجله را، که مستقیماً بوسیلهٔ من اداره می شد، به احترام احمد شاملو، «هوای تازه» نام نهادم.[۹] در همان سال ۱۳۴۵ نشریهٔ «جزوهٔ شعر»، به عنوان ارگان شاعران «گروه طرفه»، که اکنون دیگر به نام گروه «موج نوئی ها» شناخته می شدند، به سردبیری ی من منتشر شد.

در سال ۱۳٤٦، در پی ی نخستین سفر دو ماهه ام به اروپا و آمریکا، به قصد تحصیلی که عشق به درگیر بودن در جریانات ادبی ایران نیمه کاره اش گذاشت، عباس پهلوان از من خواست تا به گروه انتخاب کنندگان شعر مجلهٔ «فردوسی» بپیوندم. من، با پذیرش این دعوت، تا اواسط سال ۱۳٤۸، یعنی زمانی که عباس پهلوان موقتاً از سردبیری ی فردوسی کنار رفت و بیژن خرسند و سیروس طاهباز برای چند شماره ای مأمور گرداندن آن شدند، با عبدالعلی دستغیب، محمدعلی سپانلو و رضا براهنی در کارانتخاب شعرهای مجلهٔ «فردوسی» شریك شدم. شاعران خود انتخاب می کردند که شعرشان را چه کسی بخواند و، اگر شعری به تصویب یکی از ما می رسید، قابل چاپ بود؛ نوعی «پلورالیسم شعری». در آن دوره اگرچه معلوم نبود شعرهای چاپ شده را چه کسی تصویب کرده است اما مراجعین من بیشتر شاعران موج نوئی و متمایل به موج نو بودند. در همین سالها بود که شاعرانی همچون سیاکزار برلیان، شهرام شاهرختاش، مجید نفیسی، سعید یوسف، محمود سجادی، حسن شهپری، فرهاد شیبانی، هوشنگ چالنگی، عظیم خلیلی، صفورا نیری، محمدرضا اصلانی، شاهرخ صفائی، احمد اللهیاری، هرمز شهدادی، عدنان غریفی، علیرضا نوری زاده، اکبر ذوالقرنین، هوتن نجات، بتول عزیزپور و فروغ میلانی به وسیلهٔ من، چه در «جزوهٔ شعر»، چه در مجلهٔ «خوشه»، و چه در مجلهٔ «فردوسی» به عالم شعر معاصر ایران معرفی شدند.

بدینسان ما، در عرض هفت سال، توانستیم در همهٔ صحنه های ادبی حضور پیدا کنیم. من با تمام وجودم، در حالی که در دستگاه های دولتی مشغول کار بودم، فعالیت های ادبی خود و دوستانم را اداره می کردم، شعر می گفتم، مقاله می نوشتم و نشریه منتشر می کردم و، در همهٔ آن احوال در جستجوی معنای شعر بودم.

۱. سرگذشتموجنو

۱. نگاه کنید به: اسماعیل نوری علا. «نیما، ماندگارترین شاعر مشروطه». متن سخنرانی در «کانون ایران». لندن. ژانویهٔ ۱۹۹۲. چاپ شده در نشریهٔ نیمروز. اول فوریهٔ ۱۹۹۲.

۲. شفیعی ی کدکنی. *ادوار شعر فارسی، از مشروطیت تا سقوط سلطنت*. انتشارات توس. تهران ۱۳۵۷. ص ٦۵. بی آنکه بخواهم جریانات ادبی ی دههٔ ٤۰ را نتیجهٔ مستقیم اصلاحات ارضی و نتایج مختلف آن بدانم، از طرح این پرسش ناگزیرم که به راستی چرا باید کودتای ۳۲ را مقطعی تاریخی دانست اما نتوانست اصلاحات ارضی و کل آنچه را که «انقلاب سفید» نام گرفت به عنوان یك مقطع تاریخی پذیرفت؟ فقط برای اینکه ما با حکومت شاه مخالف بوده ایم، یا حالا صلاح در این است که ژست مخالف بگیریم؟ این اجتهاد دو گانه (یعنی پذیرفتن کودتا و نپذیرفتن انقلاب سفید به عنوان مقاطعی تاریخی) بر اساس کدام استدلال صورت می گیرد؟ و چگونه است که، در عین ردّ این دومی، قبول می کنیم که «بر روی هم، در حدود سال های ٤۰ فضای شعر شروع به دگرگونی» کرده است؟

۳. نادرپور، همان مصاحبه، بخش ۵، ص ٤۵.

٤. مطالبی که نادرپور در این مورد می نویسد چندان دقیق نیست. او می نویسد: «...او (احمد رضا احمدی) را در اوائل سال ۱۳٤۱ شناختم. و این هنگامی بود که بعد از سلامی فروتنانه در گوشهٔ میدان مخبرالدولهٔ تهران، یکی از قطعاتش را به من سپرد و من آن را، با چند اصلاح مختصر، به رؤیائی دادم تا در صفحات «کیهان (و یا: کتاب) هفته» چاپ کند. و همین آشنائی سرآغاز شرکت من در جلساتی شد که نخست با خود او و اسماعیل نوری علا، و سپس با سپانلو (که در خدمت نظام وظیفه بود) و نیز پرویز اسلامپور (که بعدها به حلقهٔ مریدان رویائی پیوست) تشکیل می یافت و در همان جلسات بود که من، گویا به قصد رقابت با رویائی (در گردآوری مریدان تازه) قرار گذاشتم که مقاله ای برای شناساندن آثار این چهار تن بنویسم، اما به زودی، و به فرمان سرشت تکروی خویش، از رقابت با رویائی منصرف شدم و با وجودی که مطالعه ای در اشعار آن چهار نفر کرده و قسمتی از مقالهٔ خود را نیز نوشته بودم، سرانجام... از تکمیل آن مقاله چشم پوشیدم...» (نادر نادرپور. «در مصاحبه با صدرالدین الهی: طفل صد ساله ای به نام شعر نو». *روزگار نو*، چاپ پاریس، قسمت ۱٦، شهریور ۱۳۷۲. صفحهٔ ۵۹).

تا آنجا که حافظهٔ من یاری می کند، این جلسات که هفته ای یکبار، برای چند هفته، در خانهٔ پدری ی من تشکیل شد، به خواست خود نادرپور که ابتدا چند بار من و احمدی و کلکی و کوش آبادی (و نه سپانلو و پرویز اسلامپور، که این دومی را من بیشتر از چند بار ندیده ام و آبم نیز هرگز با او در یك جوی نرفته است) را در کافهٔ نادری دیده بود، بر پا شده بود. او خود اظهار علاقه کرد که دربارهٔ شعر ما چند نفر مقاله ای در مجلهٔ سخن چاپ کنند. هر هفته یکی از ما شعرهایش را در این جمع کوچك می خواند و نادرپور با دقت و علاقهٔ تمام راجع به آنها حرف می زد. در پایان این جلسات او به ما خبر داد که مقاله را به مجلهٔ سخن داده است. اما وقتی این مجله منتشر شد خبری از مقاله در آن نبود. ما با دفتر مجلهٔ سخن تماس گرفتیم و آنها به ما گفتند که نادرپور هرگز چنین مقاله ای را به سخن نداده است. امتناع نادرپور از این کار همواره برای من به صورت رازی درآمده بود و من هرگز به خود اجازه ندادم علت چاپ نکردن مقاله را از او بپرسم. اما اکنون که او خود به این مطلب اشاره کرده است می خواهم به خود اجازه داده و این سئوال را مطرح کنم که آیا علت انصراف نادرپور از آن کار چشم پوشی ی او از «نوچه پروری» بود و یا اینکه در ما میل به «نوچه شدن» را نیافت؟ روابط ما با یدالله رویائی، که نادرپور او را به درستی «مرید جمع کن» می داند، و شرح آن در صفحات آیندهٔ این کتاب آمده است، به خوبی نشان می دهد که ما اهل مرید و نوچه شدن نبودیم. من اگر حرمتی خاص برای نادرپور قائل بوده ام دقیقاً به خاطر همان صفت «تکروی» است که او خود به آن اشاره کرده است. سال ها بعد نیز، وقتی ما دو نفر به عنوان اعضاء هیئت گردانندهٔ کانون نویسندگان ایران، کنار هم نشستیم، دقیقاً همین صفت «تکروی» او و من بود که ما را به هم نزدیك ساخت و، در نتیجهٔ آن، جبههٔ سومی، در مقابل جبههٔ آل احمد و به آذین، در کانون نویسندگان گشوده شد که بر مبنای اعتقاد به احترام رأی فرد فرد اعضاء کانون و عدم وابستگی ی کانون به خط مشی های سیاسی مختلف عمل می کرد. در این تجربه بود که من به صفات نادر دیگر نادرپور، همچون «اصولی بودن» و «صراحت لهجه داشتن» و در موقع درست «از خطر نترسیدن» پی بردم و علاقه ای نسبت به او در دلم پدید آمد که امروز نیز همچنان در من زنده و بیدار است.

۵. برای شرح مفصل این ماجرا رجوع کنید به: اسماعیل نوری علا. «نگاهی به یك ساعت آفتابی». *فصل کتاب*. شمارهٔ ۲ و ۳. پائیز ۱۳۶۷. صفحهٔ ۱۹۷. نام این مقاله از عبارتی در منظومهٔ «خانم زمان» محمد علی سپانلو (انتشارات پیام، لندن ۱۳۶۶)، آنجا که به تشکیل «گروه طرفه» می پردازد، و از خروسی که «آرم» انتشارات طرفه بود نام می برد، گرفته شده است: «خروس نشان بی صدا می سرائید، بر جملهٔ طرفگان و جوانان. – چه می دید نسل جدیدی که در خلوت خود سفر کرد – در ساعتی آفتابی؟»

۶. نام این تالار، پس از مرگ منصور قندریز در سال ۱۳۴۶، به پیشنهاد من به «تالار قندریز» تبدیل شد اما شنیده ام که در دههٔ ۱۳۶۰ نام آن را دیگرباره به «تالار ایران» تغییر داده اند.

۷. این کتاب ها عبارت بودند از:

موهولی ناگی. *دید نو و مجرد یك هنرمند*. ۱۳۴۲.

برونو زوی. *به سوی یك معماری ی ارگانیگ*. ۱۳۴۴

نللو پونتته. *نقاشی ایتالیا*. ۱۳۴۴

امپرسیونیسم. (تألیف و ترجمه). ۱۳۴۵

از اکسپرسیونیسم تا فوویسم. (تألیف و ترجمه) ۱۳۴۵.

۸. این دو نقد عبارتند از: مهرداد صمدی. «دربارهٔ فروغ فرخزاد». *جُنگ طرفه*. شمارهٔ اول. تیر ۱۳۴۳؛ و؛ «دربارهٔ شعر احمد رضا احمدی». *جنگ طرفه*. شمارهٔ دوم. آبان ۱۳۴۳.

۹. در آغاز سال ۱۳۴۶، روزی که برای دادن مطالب جدید به دفتر مجلهٔ خوشه رفتم، با کمال تعجب دیدم که از حسین سرفراز خبری نیست و احمد شاملو به جای او بر صندلی ی سردبیر تکیه زده است. او به من اطلاع داد که از این پس سرپرستی ی خوشه با اوست و او مشغول مطالعه است تا شکل خوشه را عوض کند. من، بدون دادن مطالب خود، از دفتر خوشه بیرون آمدم و هفتهٔ بعد دیدم که شاملو صفحات «هوای تازهٔ» مرا به سراسر مجله تعمیم داده است، بی آنکه اشاره ای به گذشتهٔ این صفحات بکند. من دیگر با خوشه همکاری نکردم تا اینکه در اسفند ۱۳۴۷، در گرماگرم مبارزات کانون نویسندگان ایران، وقتی که شاملو قصد داشت در تلویزیون دولتی ظاهر شده و از شعر نو، در مقابل حملات کسانی چون حمیدی شیرازی، دفاع کند، نامهٔ سرگشاده ای خطاب به او نوشتم و او را از این کار پرهیز دادم. مجله ای که نامهٔ من در آن چاپ شد آخرین شمارهٔ خوشه بود و از آن پس این مجله تعطیل شد.

بخش دوم ــ از «موج نو»...

فصل دوم ــ موج نو و دیگران

جستجوی معنای شعر مرا به راه های گوناگونی کشیده است. من، در نیمهٔ اول دههٔ ۱۳٤۰، از یکسو به عنوان دانشجوی رشتهٔ ادبیات انگلیسی در دانشگاه تهران، به خواندن منابع انگلیسی و فارسی ی قابل دسترس دربارهٔ شعر و شاعری پرداختم[۱] و، از سوی دیگر، پای ثابت اغلب گفتگوهای مربوط به شعر به شمار می رفتم؛ چرا که از همان آغاز راه دریافته بودم که در کشور ما بحث های مربوط به نظریه های ادبی را صرفاً نمی توان در کتاب ها یافت بلکه باید آن ها را در گفتگوی با دست اندرکاران شعر جستجو کرد. به نظر من، در کشور ما، ادامه یافتن سنت شناخت و ساخت شعر، همچون هر حرفهٔ دیگر، همواره از طریق انتقال سینه به سینهٔ اندیشه ها و مهارت ها صورت پذیرفته است و هنوز هم ما، بر خلاف اروپائیان، به مرحلهٔ انتقال اندیشه از طریق کتابت نرسیده ایم. در آن گفتگوها، که برخی از آنها در کتاب هائی گردآمده اند،[۲] کوشش ما معطوف رسیدن به نظریه هائی بود که در پس ذهن ما و دیگر شاعران و نویسندگان ایران، به صورتی به خودآگاهی درنیآمده وجود داشت. و من از

حاصل جستجوهای خودبرای کار نوشتن نقد شعر استفاده می کردم.

در اینجا باید اشاره ای هم به جریانی داشته باشم که شاید یکی از مهمترین تحولات ادبی ی ایران را، که ضرورت توجه به مباحث نظری در کار شعر باشد، با خود به همراه داشته است. این امر راه پیدا کردن برخوردهای ادبی ی شاعران است به صفحات مطبوعات دههٔ ۴۰. این برخوردها در ابتدا بیشتر بر محور اعلام نظر و اظهار سلیقه هائی می گشت که، از دیدگاه تئوری ی شعر، دارای محتوای با ارزشی بودند. در واقع نقد ادبی ی کشور ما، تا به امروز، از آبشخور همین گونه اعلام سلیقه ها، بسیار آب خورده است. اگرچه، بزودی، اعلام سلیقه ها به برخورد سلیقه ها کشیده شد و نویسندگان ما به گلادیاتورهای ادبی مبدل شدند، و در صفحات جراید به خاك و خاکسار کردن هم پرداختند، اما همهٔ این خسران ها را یك امر جبران می کرد: مطرح شدن بحث های تئوریك دربارهٔ شعر.

در این ماجراها نقش عمده بر عهدهٔ رضا براهنی بود. او، که در تبریز درس خوانده و از دانشگاه استانبول در رشتهٔ ادبیات انگلیسی دکترا گرفته بود، از آغاز دههٔ ۴۰ به تهران آمده و پای ثابت اغلب نشست های شعری به شمار می رفت. براهنی، پس از تقی رفعت (در جریان انقلاب مشروطه)، نیما یوشیج (به خصوص از کتاب «ارزش احساسات» به بعد)، فاطمهٔ سیاح (که در کنگرهٔ نویسندگان سال ۱۳۲۵ از نظریه های شعری گفته بود)، دکتر محمود هومن (که در مقدمهٔ «دیوان حافظ» به طرح برخی از نظرات تئوریك دربارهٔ شعر پرداخته بود)، دکتر محسن هشترودی (که از روزن علم به پدیده های هنری می نگریست و تأثیری عمده در دههٔ ۳۰ داشت)[۲] و یدالله رویائی (که از اواخر دههٔ ۳۰ بحث های تئوریك شعر، و به خصوص مسئلهٔ «فرم و محتوا» را مطرح ساخت)، نخستین کسی است که در دههٔ ۴۰ به عنوان منتقدی حرفه ای در شعر، که ذوق شاعری نیز دارد،

در تاریخ ادبیات معاصر ما به طور جدی به کار نوشتن نقد پرداخته است. البته کتاب حاضر جای ارزیابی ی شعر براهنی نیست و، در عین حال، شعر او هیچگاه به فراز خاصی که بتواند چهرهٔ او را در بین ماندگاران شعر امروز ایران مشخص کند نرسیده است؛ اما تأثیر چندگانهٔ او بر نقد شعر معاصر را نباید و نمی توان نادیده گرفت. بهر حال، نکته در این است که مزاج تند و هیجانی ی براهنی، از یکسو او را به کاربرد زبانی تیز و جدلی می کشاند و، از سوی دیگر، موجب می شد تا روابط و مناسبات او با شاعران دیگر در اظهار نظرهایش دخالت پیدا کند.

من همیشه به براهنی به عنوان یك «کاتالیزور» مهم در شعر امروز ایران نگاه کرده ام. از نظر من، نقش او، پیش از آنکه مستقیماً سازنده و راهنما باشد، وادار کنندهٔ طرف های دیگر مجادلات به اندیشیدن و موضع گیری ی تئوریك بوده است. به همین دلیل هم شاید هنوز مبهم ترین موضع نظری در مورد شعر از آن خود براهنی باشد. ما می توانیم، با مطالعهٔ نوشته های دیگران، به چارچوب های نظری ی بسیاری از آنان پی ببریم و آنگاه، در غیاب آنها و بر اساس آن چارچوب ها، قادریم با احتمال بسیار زیاد حدس بزنیم که حکم هریك از آنان دربارهٔ یك اثر معین چه می تواند باشد. این خاصیتِ هر اندیشهٔ منسجم و درست بیان شده است. مثلاً اگر به وضعیت نقد ادبی در مغرب زمین بنگریم، می بینیم که هر منتقد شعری لزوماً صاحب و آورندهٔ یك دستگاه تئوریك اصیل نیست اما هم او و هم خوانندگانش می دانند که او به کدام جریان تئوریك شعری وابسته است و در چارچوب تعریف ها و پیشنهاده های آن قلم می زند. اما در مورد براهنی چنین کاری ممکن نیست. جان او، شیفته وار و هیجان زده، هر لحظه به رنگی در می آید و جبهه ای می گیرد. پس اهمیت براهنی پیشتر از آنکه به خاطر نوشته های تئوریکش باشد به دلیل حضور چالش طلب و مجادله

انگیز خود اوست. براهنی، با هر حمله که به کسی کرده است، و با هر مجادله ای که براه انداخته است، فضای تازه ای را برای گشایش بحث های نظری پیرامون شعر بوجود آورده است. اما در هر بحثی که شده فایدهٔ نهائی به طرف دعوا و نیز تماشاچیان (یعنی خوانندگان) آن مجادله رسیده است.

من نیز، در سال ۱۳٤٤، به مناسبت حملهٔ رضا براهنی به کتاب «شعرهای دریائی» از یدالله رویائی، که من آن را یکی از قُله های تکامل شعر نیمائی در زمینهٔ شکل گرائی می دانستم و می دانم، به چنین برخوردی در مجلهٔ «فردوسی» کشیده شدم و در جریان آن برخورد بود که دانستم به هنگام درگیری در اینگونه مجادلات شعری، و پیش از مطرح کردن ارزیابی های انتقادی، چاره ای جز توسل جستن به استدلالات نظری نیست. چرا که براهنی نیز انتقادات خود به «دریائی ها» را بر مبنای یك سری مفروضات تئوریك، به خصوص در زمینهٔ نقش تجربهٔ عینی و تخیلِ مبتنی بر آن تجربه، انجام داده بود. رویارویی با براهنی مرا به مرتب کردن و منسجم کردن چارچوب نظری ی خاصی در مورد شعر کشاند که مفرادتش پیش از آن، به صورتی جسته و گریخته، در گفتگوهای چاپ شده ام، مثلاً با سپانلو و خود رویائی، مطرح شده بود. در واقع، مقالات من در رویارویی با نظرات براهنی، که در هشت شمارهٔ مجلهٔ فردوسی به چاپ رسید،[٤] حاوی دیدگاه تئوریك من دربارهٔ شعر بود که سه سال بعد شکل تکمیل شدهٔ آن را در کتاب «صور و اسباب در شعر امروز ایران» به تفصیل بیان کردم. این دیدگاه البته تنها از آن من نبود و مفردات آن در بحث های دائم من با شاعران «موج نو» از جانب من مطرح شده و به وسیلهٔ جمع تکمیل می شد.

گذشته از ماجرای «دریائی ها»، یکی از مشکلات شاعران «موج نو» با براهنی آن بود که او، به جای توجه به نظریات نوین و ای بسا هنوز

خامی که از جانب ما مطرح می شد و طبعاً هم از شعرمان نشأت گرفته و هم بر این شعر اثر می گذاشت، می کوشید تا این نوع شعر را در دستگاه شعر نیمائی درك کند؛ حال آنکه گفتم و باز هم نشان خواهم داد که، این نوع شعر چندان مناسبتی با شعر نیمائی نداشت. شاید اگر براهنی به این نکتهٔ ظریف، که خود اکنون بدان اذعان دارد،[٥] توجه کرده بود می توانست در شکل گیری و گسترش شعر جوان ایران نقشی به سزا داشته باشد. اما، متأسفانه او همهٔ انرژی خود را صرف کوبیدن این جریان، که از آن به عنوان «جنین سقط شده» یاد می کرد نمود.[٦]

در دههٔ ٤٠ عبدالعلی دستغیب هم می کوشید تا در ساحت نقد شعر ایران جائی برای خود دست و پا کند. اما او، که به سختی و با تردیدهای بسیار، تازه به درك شعر نیمائی نائل شده بود، نمی توانست جز به صورت سد راهی در برابر شعر جوان ایران، که در «موج نو» به چهرهٔ مشخص خود می رسید، عمل کند. محمد حقوقی نیز در زمینهٔ نقد شعر ادعاهائی داشت، اما از حاصل کار او نیز نسل جوان توشه ای درخور استفاده به دست نمی آورد. در نوشته های او وجود تعارض عمیق بین اندیشه ای تربیت یافته در شیوه های قدمائی ی فهم شعر، و گرایشی حسرت زده اما بی اطلاع از منابع ادبی ی غرب، که ناخودآگاه می خواست به صورت یك دستگاه التقاطی ی نظری عمل کند، کاملاً مشهود بود.

همچنین دریغ است که این بخش از کتاب را پایان برم و یادی از شمیم بهار نکنم؛ روشنفکری تربیت شده در حوزهٔ اندیشهٔ غرب، نویسنده ای خوش قلم، و صاحب نظری جالب توجه که به شعر موج نو عنایتی بسیار داشت، اما حدود سهمش در پیشبرد این نوع شعر به انتخاب اینگونه اشعار برای چاپ در نشریهٔ «اندیشه و هنر» محدود می شد. متأسفانه، او از دانش نظری ی خود بهرهٔ چندانی به ما نداد.

۲. موج نو و دیگران

۱. کتابخانهٔ شورای فرهنگی بریتانیا British Council واقع در خیابان فردوسی، مناسب ترین جا برای به دست آوردن کتب تئوریك ادبی بود. همین شورا جلسات شعرخوانی و نمایشنامه خوانی مرتبی را برگذار می کرد که علاقمندان را با آثار نویسندگان و شاعران انگلیسی زبان آشنا می ساخت.

۲. سه مصاحبه ای که با رویائی انجام شده در این کتاب او گردآمده اند: *مسائل شعر (از سکوی سرخ)*. انتشارات مروارید. تهران ۱۳۵۷. نکته ای که لازم می دانم در مورد این کتاب بگویم آن است که گردآورنده کتاب (رضا همراه) ترتیب تاریخی ی مصاحبه ها را رعایت نکرده است. علت این کار بر من روشن نیست. اما چنین کاری باعث شده که نحوهٔ دگردیسی ی تفکر رویائی دربارهٔ شعر به صورت مغشوشی درآید و فرگشت شکل گیری ی فکرهای او قابل تعقیب نباشد. مثلاً اولین مصاحبهٔ کتاب را من در سال ۱۳۴۶ با او انجام داده ام، حال آنکه این مصاحبه به صورت هشتمین مطلب کتاب درآمده است. همین مشکل در کتاب دیگر رویائی، *از زبان نیما تا شعر حجم (هلاك عقل به وقت اندیشیدن)*، نیز وجود دارد.

من هم، در گرماگرم قیام ۱۳۵۷، کتابی را به دست چاپ سپردم به نام «*گزارش شعر تجربی در ایران*» که در آن کلیهٔ مقالات و مصاحبه های مربوط به شعر موج نو گرد آمده بود. تنبلی باعث شد که از نسخهٔ دست نویسم کپی بر ندارم و با پیروزی ی قیام و سرگرم شدن ناشر به چاپ کتاب های جلد سفید، و سفر من به اروپا، نسخهٔ حروفچینی و نسخهٔ دستی ی من در چاپخانه از بین رفت. شاید اگر آن کتاب منتشر شده بود، کتاب حاضر با پشتوانهٔ اسناد بسیار بیشتر و دقیق تری نوشته می شد.

۳. مثلاً نگاه کنید به: دکتر محسن هشترودی. «تأثیر علوم در ادبیات و هنر». در *سفینهٔ غزل*. گردآوری سید ابوالقاسم انجوی ی شیرازی. تهران ۱۳۳۶.

۴. اسماعیل نوری علا. «نقدی بر یك انتقاد». فردوسی. از شمارهٔ ۷۸۵ تا ۷۹۰. آبان و آذر ۱۳۴۵. براهنی به این سلسله مقالات پاسخی نداد. من واژهٔ عربی ی «القیاس» را در یکی از مقالاتم «الغیاث» نوشته بودم. براهنی فقط نوشت: «من در پاسخ کسی که دیکتهٔ فارسی را بلد نیست چیزی نمی نویسم». چندی پیش هم دیدم که اسماعیل خوئی در مجلهٔ *فصل کتاب* یك غلط دیکته ای دیگر مرا به رخم کشیده است. پس همینجا اقرار کنم که من از همان اوان دانش آموزی در مورد دیکتهٔ لغات عربی دچار مشکل بوده ام و اصولاً درس دیکته مرجب انزجار من از خط عقب افتاده و غیر کارکردی ی عربی شده است: خطی که، به علت ننوشتن حروف صدا دار و وجود علامات متعدد برای یك صدای معین، تنها کاری که نمی تواند بکند انجام وظیفه ای است که هر خطی بر عهده دارد. شاید آرزوی من برای تغییر خط و اقتباس الفبای لاتین (که من آن را خط «پرسیك» خوانده ام) از همین جا ریشه گرفته باشد.

۵. در زمستان ۱۳۷۱ براهنی طی سخنرانی خود در انجمن ایرانیان آکسفورد، که به ریاست دکتر محمدعلی همایون کاتوزیان تشکیل شده بود، شجاعانه اعلام داشت که در گذشته در مورد شعر موج نو دارای مواضع غلطی بوده است.

۶. روزگاری نیما در مورد برخورد مردمان عصرش با شعر خویش نوشته است:

...تاریکی کمتر شده بود. این قبیل شعرها می بایست نظر کیمیا اثر مردم را به خود جلب کند، مع التأسف می گفتند: «این قبیل شعرها حالت رضاعت را دارند!» بر خلاف قضاوت های خودشان که ممکن نبود حالت رضاعت پیدا کند!.. باز باید شاهد روزهای دیگری باشیم... قضاوتی را که امروز مردم نسبت به این قبیل شعرها دارند، با هزار چشم داشت که این نوزادها می بایست امروز قدی علم کرده و بزرگ شده باشند، در نظر بگیریم. به عکس می گویند: «این قبیل شعرها حالت جنینی را دارند!»... (نگاه کنید به «تعریف و تبصره»، *دربارهٔ شعر و شاعری*. به کوشش سیروس طاهباز. انتشارات دفترهای زمانه. تهران ۱۳۶۸).

بخش دوم ــ از «موج نو»...

فصل سوم ــ اختلاف در موج نو

با انتشار «جزوهٔ شعر» در سال ۱۳٤٥، جریان شعر موج نو رسمیتی خاص یافت. چه موافق و چه مخالف، همه کس می خواست تا دربارهٔ آن بیشتر بداند. احساس می شد که وقت آن رسیده است تا دربارهٔ موج نو دست به توضیح و تشریحی مفصل و تئوریك بزنیم، مثلاً شبیه کاری که سال ها قبل «سوررئالیست ها» ی فرانسه با انتشار مانیفست خود انجام داده بودند.

فکر انتشار یك چنین مانیفستی از مدت ها قبل از جانب چند تن از شاعران موج نو مطرح شده بود اما برخی از ما، و از جمله من و احمد رضا احمدی، پرداختن به یك نظریهٔ بخشنامه ای را نه لازم می دانستیم و نه مفید؛ و معتقد بودیم که هنوز برای ارائهٔ یك چارچوب نظری ی منسجم در مورد «موج نو» فرصت لازم است. احمدی، در سرمقالهٔ نخستین شمارهٔ «جزوهٔ شعر» (فروردین ۱۳٤٥)، نوشته بود: «بستر شعر امروز ایران انبوه از پراکندگی و هزار گانگی ی در چهره است. امروز حداقل دانسته ایم

که در پراکندگی - که مادر مه است - نمی توان خورشید را دانست. در ازدحام معیارهای کهن و تازه از راه رسیده - که هنوز گرد و خاك سفر به تن دارند - نمی توان تصمیم گرفت. شعر امروز ایران با معیار و قضاوت قرار و وعدهٔ ملاقات قبلی ندارد و در همین جنبش جنینی و تولد، بدون وسوسه، نامی برای تولدش می جوید.»[1]

اما، در اواسط همان سال، بار دیگر فکر تهیه و انتشار چنین مانیفستی، به خصوص از جانب یدالله رویائی مطرح شد که همچنان با شاعران موج نو حشر و نشر فراوان داشت، شعرش روز به روز از حوزهٔ شعر نیمائی بریده و به موج نو گرایش پیدا می کرد، و او نیز صراحتاً خویشتن را متعلق به این جریان می دانست. رویائی، در گفتگوئی که بین من و او و بیژن کلکی و بهرام اردبیلی پیش آمد و حاصل آن در مرداد ماه ۱۳٤٥ در مجلهٔ «خوشه» (که آن روزها صفحات ادبی اش به وسیلهٔ این دو نفر آخر اداره می شد) به چاپ رسید، دربارهٔ چنین مانیفستی، که او آن روزها آن را مجموعهٔ «پرنسیپ های شعر» می خواند این گونه احتجاج کرد:

«این سیل استقبالی که برای گفتن این گونه شعرها از {جانب} جوانان شده و می شود به جهت این است که فکر می کنند در این نوع شعر تکنیك نیست و می شود همانطور گفت؛ و این مال نسلی است که می آید. نمونه اش جزوهٔ شعر خودمان است.» ... «این نسلی که حالا دارد شعر می گوید به نظر من چهره های درخشانی بینشان هست که از لحاظ شعر و مکانیزم تصویرسازی بی رقیبند. من درخشان ترین آنها را گفتم که بیژن الهی و احمد رضا احمدی است. البته دوستان دیگری هم هستند، مثل پیام {نوری علا}، خود شما {اردبیلی} و بعضی دوستان دیگر که شعرشان در جزوهٔ شعر چاپ می شود ... این درخشان ترین حالتی است که در تاریخ ادبیات

معاصر ما به وجود آمده است ... این فصلی است از ادبیات که باید برایش پرنسیپ قایل شد ... حالا باید پرنسیپ این گروه معلوم شود ... [برای] مجموعهٔ آدم هائی که اشتیاق دارند این هدف را دنبال کنند، چه از نسل نو و چه از نسل کهن. در نسل کهن اگر اشتیاقی نیست - چون این کار حرارت و اشتیاق می خواهد- بروند کنار. ولی اگر در شما هست بایستی بنشینید و این کار را بکنید. گرد هم بیائید و پرنسیپ های خود را در شعر ارائه بدهید. نشان بدهید که در حال حاضر در شعر معاصر این پرنسیپ ها وجود دارد. از شعر فرنگی هم می شود چند نوع آورد. بیآورید و بگوئید که مثلاً این پنج پرنسیپ وجود دارد. و در آینده نیز می توانید از پرنسیپ های دیگر برای پیشبرد شعر استفاده کنید. این کار در ایران هم بی سابقه است ... جزوهٔ شعر هم می تواند ارگان این گروه قرار بگیرد. این کار سرنوشت این نوع شعر را از آشفتگی نجات می دهد... باید با رفاقت این حرکت تازه را تثبیت کرد؛ این حرکتی است که استعداد دارد؛ به عنوان یك فصل، به عنوان یك نوع ادبی، یك نوع شعر؛ امکان دارد اصلاً به عنوان یك گروه اسمش دربیاید... »[۲]

پس از این مصاحبه، و در پی امتناع برخی از ما از صدور بیانیه ای دربارهٔ «پرنسیپ ها»، عده ای از شاعران جزوهٔ شعر، از جمله بیژن الهی و بهرام اردبیلی، بر حشرونشر خود با رویائی افزوده و از همکاری ی خود با «جزوهٔ شعر» کاستند. شاید یکی از علل این انشقاق را بتوان در این نکته دانست که من و احمدی به ضرورت وجود و حفظ ارتباط بین خواننده و شاعر معتقد بودیم حال آنکه الهی و اردبیلی می کوشیدند تا شعرشان را به صورتی مشکل و نامفهوم درآورند؛ به طوری که گاه ایجاد ارتباط با شعر آنان بکلی غیر ممکن بود. آنان، با انکار اصل ایجاد ارتباط، در واقع

شعرشان را بسوی نوعی بازی ی آبستره با کلمات می راندند و بدالله رویائی در این زمینه هم مشوق آنان بود و هم خود به تأسی از آنان ویژگی هائی از این دست را، که در اشعار گذشته اش گهگاه حضور می یافت، در شعر خویش توسع می بخشید.[۳]

من از اواخر تابستان سال ۱۳٤٥، با نوشتن سلسله مقالاتی تحت عنوان «چرا روابط اصم باقی می مانند»، به توضیح علت گمگشتگی ی این گونه اشعار دست زده بودم[۴] و معتقد بودم که به تدریج شعر موج نو به دو شاخهٔ «اصیل» و «مشکل گو» تقسیم شده است. البته امروزه من تفاوت بین این دو شعبه از شعر موج نو را، از لحاظ نظریهٔ ادبی، در امر اساسی ی دیگری نیز می دانم که در همین کتاب، اما به وقت خود، از آن سخن خواهم گفت.

به زودی تفاوت این دو بخش از شعر «موج نو» در یك حوزهٔ دیگر نیز نمودار شد. اگر مشکل گویان توانستند نشریه ای از آن خود به نام «شعر دیگر» منتشر کنند، «جزوهٔ شعر» اما در آغاز سال ۱۳٤٦ از انتشار باز ماند. علت این امر مشکلاتی بود که وزارت اطلاعات در راه انتشار آن ایجاد کرده بود. در آن سال، که مصادف بود با تاجگذاری شاه، حکومت رفته رفته تعرضی همه جانبه را نسبت به آزادی ی مطبوعات و جریانات روشنفکری آغاز کرده بود. از جمله، و به نام فرح پهلوی، دستور تشکیل «کنگرهٔ شعر» صادر شده و به کمك آن نوعی بارگیری در بین شاعران در دستور کار قرار گرفته بود. این امر موجب شد تا نخست برخی از شاعران، و سپس دیگر نویسندگان ایران، گرد هم آیند و، بدینسان، فضائی پیش آمد که در آن بر تشکیل «کانون نویسندگان ایران» توافق شد. این کانون، که من خود یکی از ۹ نفر مؤسس اولیهٔ آن بودم، با خواستاری ی آزادی بیان و اظهار عقیده، رسماً در برابر حکومت موضع گیری کرد. در

اینجا بود که «موج نوئی های مشکل گو»، یا شاعران نشریهٔ «شعر دیگر»، نه تنها از شرکت در این کانون خودداری کردند بلکه، در کنار پافشاری در ضدیت با تعهد سیاسی در شعر (که، ما نیز آن را جزو ارزش های هنری ی شعر نمی دانستیم، اما از آن به عنوان یك موضع گیری «شریف» یاد می کردیم[۵]) در راستای همکاری با دستگاه های فرهنگی ی رژیم، مثل رادیو تلویزیون، پیش رفتند. اما، از آنجا که من در این دفتر قصد طرح حرف های سیاسی را ندارم، از این یك نکته می گذرم و بحثم را به حوزهٔ شعر محدود می کنم. به هر حال حشرونشر این دو دسته از شاعران موج نو از سال ۱۳۴۶ دیگر متوقف شد.

مقاله ای که من در اردیبهشت ۱۳۴۷ دربارهٔ کتاب «دلتنگی ها»ی رویائی نوشتم،[۶] و در آن کوشیدم تا نشان دهم که چگونه رویائی راه شاعران مشکل گوی موج نو را در پیش گرفته است، به خوبی از این فاصله گیری ی فکری در مورد شعر حکایت می کند.

نوشتن همین مقاله موجب شد تا رویائی، که با جدا کردن عده ای از موج نوئی ها به اندازهٔ کافی پیروانی هم عقیده با خود داشت، از آن پس بقیهٔ ما را مورد حملهٔ مستقیم قرار دهد. مثلاً او، در مصاحبه ای با مسعود بهنود که در فردوسی ی بهمن ۱۳۴۷ منتشر شد، سخت به موج نوئی ها تاخت؛ آن چنان سخت که مسعود بهنود نوشت: «رویائی، با تعجب بسیار من، دارد موج نوئی ها را تلویحاً می کوبد. از او بعید می نماید؛ چون خودِ این جماعت از بین خیل چهره های ۱۰ سال اخیر تنها رویائی را به رسمیت شناخته اند و بالعکس. به همین جهت من نگرانی ام را با این جمله آشکار می کنم که: یعنی از این دوره هیچ چهره ای بیرون نخواهد آمد؟ و او می گوید: من چنین چیزی نگفتم. در بین این نسل چهره های

درخشانی هستند. مثلاً احمدی، الهی و اردبیلی ... و اگر دقیق شویم و بخواهیم از تلاش های تازه تر حرف بزنیم، به گروه شعر دیگر، و در آن میان به پرویز اسلامپور می رسیم ... اردبیلی، الهی، اسلامپور، محمود شجاعی می توانند چهره های خوب گروه شعر دیگر باشند که وجودشان این گروه را قابل اعتناء می کند. و این پنج شش تن، البته، ربطی به آن انبوه پراکنده و بی فرهنگی که اشاره کردید ندارند».[۷]

بدینسان، رویائی نه تنها در سال ۱۳۴۷ بخشی از موج نوئی ها را جدا کرده و به آنان نام «گروه شعر دیگر» را اطلاق کرد بلکه، بار دیگر و در همان مصاحبه ،دربارهٔ لزوم انتشار «مانیفست» تجدید مطلع نموده و گفت: «قبلاً در بحثی راجع به شاعران جزوهٔ شعر گفتم که آنها باید لااقل یك پرنسیپ هائی داشته باشند یا پرنسیپ هائی را به شعرشان تحمیل کنند تا اگر می خواهیم شعر بی وزن بگوئیم لااقل از لحاظ فرم قاعده ای داشته باشیم. حتی این حرف را به شکل پیشنهاد تهیهٔ یك مانیفست عنوان کردم ... می توان مانیفست ساخت تا ضابطه ای باشد و هر نثر ادبی شعر نشود ... اگر در مانیفست شعر، نقاشی امروز را هم در نظر گرفتیم، آن طوری که حصار و مسیرش معلوم است، (آنگاه) هرکس خواست در این فضا نفس بکشد می داند چه باید بکند وگرنه در این حرکت قرار نمی گیرد. حتی هدف های ذهنی را هم، اگر باشد، می توان به عنوان قلمروی فکری در این مانیفست بیان کرد...»[۸]

۳. اختلاف در موج نو

۱. احمدرضا احمدی. «مقدمه». جزوهٔ شعر. سازمان انتشارات طرفه. شمارهٔ ۱. فروردین ۱۳٤٥.

۲. یدالله رویائی. «گفتگو با اسماعیل نوری علا، بیژن کلکی و بهرام اردبیلی» خوشه. شمارهٔ ٥٤٤ به بعد. مرداد ۱۳٤٥.

۳. بخش هائی از کتاب «دلتنگی ها» (۱۳٤٦) و کتاب «از دوستت دارم» (۱۳٤۷)، مجموعه های شعر یدالله رویائی، نشانهٔ همآوائی او با این گونه شاعران موج نو است. در این مورد رجوع کنید به: اسماعیل نوری علا. «نقد دلتنگی ها». بررسی ی کتاب. انتشارات مروارید. تیر ۱۳٤۷. تجدید چاپ در کتاب «*صور و اسباب*». صفحهٔ ۳٤۰.

٤. اسماعیل نوری علا. «چرا روابط اصم باقی می مانند؟». خوشه. شمارهٔ ۱۳. خرداد ۱۳٤٦.

٥. نگاه کنید به: اسماعیل نوری علا. «ارزش های اجتماعی ی شعر». *آرش*. دورهٔ سوم. شمارهٔ ٤. ۱۳٤٦.

٦. اسماعیل نوری علا. «نقد دلتنگی ها». بررسی ی کتاب. تیر ۱۳٤۷.

۷. یدالله رویائی. «در گفتگو با مسعود بهنود» . *فردوسی*. بهمن ۱۳٤۷. در مقایسه با آنچه رویائی در سال ۱۳٤٥ در مصاحبهٔ سابق الذکر خود که در خوشه چاپ شد گفته است (زیرنویس ۲ بالا)، حذف نام من از فهرست شاعران مورد تأیید او خود نشانهٔ وضعیتی است که می گویم.

۸. جالب است که ببینیم در همان زمان که رویائی، درست برخلاف همهٔ آنچه که در مورد تعهد می گفت، زمینهٔ وارد کردن «هدف های ذهنی» را هم در مانیفست جریانی که موقتاً «شعر دیگر» نام گرفته بود فراهم می کرد، در کانون نویسندگان ایران نیز ما با جریان دیگری روبرو بودیم که به وسیلهٔ محمود اعتمادزاده (م. به آذین) رهبری می شد و معتقد بود که کانون هم باید یك «هدف ذهنی» را بر ادبیات ایران تحمیل نماید. به آذین، در جلد اول کتاب خاطرات خود، به نام «*از هر دری*»، صفحهٔ ۷۷، می نویسد: «*آنچه امروز درغلتیدن است یك واقعگرائی ی دلیر و صمیمی است*... یاد دارم که چند سال پیش ... در کانون نویسندگان ایران ... سخنانی از این دست بر زبان آوردم و چه همهمهٔ اعتراضی برانگیختم!» مثل اینکه ضرورت انتشار «مانیفست»، آن هم با داشتن «هدف های ذهنی»، آن روزها مد روز شده بود. داستان تشکیل کانون نویسندگان ایران خود ماجرای جالبی دارد که پرداختن به تفصیل آن در حوصلهٔ این کتاب نمی گنجد و، اگر عمری باقی بود، قصد دارم در آینده دربارهٔ آن بنویسم.

بخش دوم ــ از «موج نو»...

فصل چهارم ــ مسئله ی «تعهد»

با توجه به جدائی ی بخشی از شاعران موج نو و تمرکزشان بر حول نشریهٔ «شعر دیگر»[1] و، در نتیجه، روشن شدن هرچه بیشتر خطوط فکری و نظری ی آن دسته از شاعران موج نوئی که من نیز خود را از جمع آنان می دانستم، نوشتن مقالاتی را در مطبوعات شروع کردم. در واقع، بیشترین محرك من در نوشتن آن مقالات ثبت آنچه هائی بود که تا آن تاریخ در حوزهٔ شعر موج نو پیش آمده بود. و یکی از موارد اختلاف مسئلهٔ «تعهد» در شعر بود.

آن روزها. همراه با بالا گرفتن تب سیاست، سریع شدن حوادث سیاسی، و جنبهٔ تعرضی گرفتن حکومت شاه نسبت به روشنفکران چپ، همهٔ روشنفکران و نویسندگان ایران به موضع گیری در مورد شعر سیاسی، که آن را «شعر متعهد» می خواندند، وا داشته شده بودند و من هم طبعاً نمی توانستم نسبت به این امر بی تفاوت بمانم.

در آن راستا هدف من این بود که نشان دهم، اگرچه از دید موج نو ارزیابی ی مضمون شعرها از لحاظ سیاسی امری غیر هنری است اما اغلب موج نوئی های اصیل در شعر خود به مضامینی همچون «عدالت اجتماعی» و «مبارزه برای آزادی» می پردازند و، بر خلاف آنچه که دیگران می کوشند به موج نوئی ها نسبت دهند، شاعران این شعر به آرمان های بزرگ عدالت و آزادی پای بند هستند. من برای انجام این کار دو مقاله نوشتم که هر دو در همان سال ۱۳۴۷ منتشر شدند. نخستین مقاله «ارزش های اجتماعی ی شعر» نام داشت که در نشریهٔ «آرش»، به سردبیری اسلام کاظمیه، چاپ شد[2] و دیگری «نگاهی به یك شعر احمد رضا احمدی» بود که در نشریهٔ «بررسی ی کتاب»، به سردبیری ی مجید روشنگر منتشر گردید.[3]

من، در نخستین مقاله، چنین توضیح دادم: «شاعری که با درد مردم عصر خویش آشناست و در هوای آنان دم می زند، به عنوان یك انسان، قابل ستایش است. اما وجود این حقیقت نه شرط لازم و نه شرط کافی ی شاعر بزرگ بودن است. شاعر را -و نه شعر را- می توان در محدودهٔ زمانی که در آن زندگی می کند قضاوت کرد. شاعر -و نه شعر- می تواند سرباز حرکتی باشد و یا به عنوان خیانت به آن حرکت محاکمه شود. از این نقطه نظر می توان شعر را -نه به عنوان یك اثر شعری و هنری- تنها مدرك ساده ای دانست که، با توجه به مضمون آن، شناخت گرایش های فکری، اجتماعی و سیاسی شاعر ممکن می شود».

در دومین مقاله، نمونه ای از شعرهای احمد رضا احمدی را برگزیده و آن را، برای نشان دادن همآوائی شاعران موج نو با مبارزات سیاسی آن روزها، باز شکافته بودم. این شعر «آغاز در تدوین» نام دارد و چنین شروع می شود:

شهری فریاد میزند: آری
کبوتری تنها
به کنار برج کهنه می رسد
میگوید: نه

من، «در تبیین همین فراز از آن شعر، نوشتم که: «احمدی در اولین قسمت این شعر کوتاه و به ظاهر سادهٔ ۱۲ کلمه ای خود، یعنی در مختصرترین بیان، حرفی بزرگ و پیغامی انسانی را عرضه داشته است: اگرچه آدمیان مبارز دیروز تسلیم شده اند اما، تنها او، که کبوتری بلند پرواز و آزاده است (به همهٔ معانی و اشارات تلویحی ی کلمهٔ کبوتر توجه کنید!) با پرواز به سوی آنچه که حافظ مردمان از شکست است، و با پناه بردن به آنچه تاریخ، فرهنگ و سنت ماست، در مقابل این تسلیم شدن می گوید نه! توجه کنید که تسلیم شهر در فریاد بیان می شود. در این کار طنزی نهفته است. شهر، که فریادهای شورانگیز داشت و دم از رستخیز و مقاومت می زد، اکنون در آری گفتن نیز به عربده جوئی مشغول است. اما، برای کبوتر، تسلیم نشدن امری طبیعی است. پس او فقط میگوید نه!»

تا آنجا که به موضع گیری ی موج نوئی های مشکل گو، که حول نشریهٔ «شعر دیگر» گرد آمده بودند، نسبت به شعر متعهد مربوط می شود، من از آنچه در سراسر سال ۱۳۴۸ روی داد چندان خبری ندارم چرا که سخت سرگرم فعالیت های کانون نویسندگان ایران بودم. اما اکنون که به اسناد باز مانده از آن دوران نگاه می کنم، می بینم که شاید بارزترین سخنان و موضع گیری ها از آن بدالله رؤیائی باشد. کتاب «از سکوی سرخ»، که مجموعهٔ مصاحبه های رویائی است، از آن حکایت می کند که او در شهریور ۱۳۴۸، از جانب رادیو تلویزیون ایران، در فستیوال شعر

یوگسلاوی شرکت کرده و در شهریور آن سال به ایران برگشته است.[۴] او در مصاحبه ای که در همان ماه با نویسندهٔ روزنامهٔ «آیندگان» کرده، در مورد مسئلهٔ تعهد در شعر میگوید:

من در فستیوال، پس از آنکه سخنرانی های شاعران و منتقدان را شنیدم، ده دقیقه اجازهٔ صحبت خواستم... گفتم: «حرف تعهد در شعر حرف تازه ای نیست. در کشور ما دیری است که از این مسئله به اشباع سخن گفته اند. و شاید در کشورهای شما هم. اما تعجب می کنم که هنوز فستیوال مقدونیه خود را به چنین مسئله ای مشغول داشته است. بیائید شعر متعهد را فراموش کنیم و به جای این بحث ها قبول کنیم که شعر پیش از آنکه متعهد شود متعهد می کند. شاعر اگر شاعر است درونش به تمام مسائل جهان و حیات دور و برش حساس است، و اگر شاعر درونی گیرنده و صادق نسبت به حیات زمانش ندارد شاعر نیست. پس باید از درون متعهد صحبت شود نه از شعر متعهد ... چه کسی به سرخپوست ها فکر می کند؟ هیچکسی به فکر سرخپوست ها نیست؛ نژاد سالمی با تمام خصائل از شرف و غیرت که در طول تاریخ قربانی شده است و هنوز این قربانی ادامه دارد ... (اما) در این جهت برای شما تعهدی وجود ندارد. - از تعهد جهت داده شده دست بکشید، شعرتان را بگوئید، به نداهای صادق و راستین درونتان جواب بدهید...» همه حیرت کردند و ابتدا به تصورشان می رسید که من شوخی می کنم، اما بعد وقتی چشمان مرطوبم را دیدند همه را سکوت در بر گرفت و به یادشان آمد که نژادی در تاریخ قربانی شده و تاریخ نیز آن را فراموش کرده است.[۵]

«مسئلهٔ تعهد»

۱. احمد رضا احمدی اگرچه، به اقتضای وضع اقتصادی، ناچار شد در دفتر انتشارات روزن، که رویائی و ابراهیم گلستان به راهش انداخته بودند، کاری بگیرد و حشر و نشر بیشتری با رویائی داشته باشد، اما هرگز به گروه «شعر دیگر» نپیوست. من اعتراضم را به نحوهٔ برخورد گردانندگان انتشارات روزن با احمد رضا احمدی، در مطلبی که به مناسبت برگزاری ی شب شعری برای سهراب سپهری در محل روزن نوشتم و در آرش، به سردبیری ی اسلام کاظمیه، چاپ شد اعلام داشتم. این را هم گفته باشم که ابتکار برگزاری شب های شعر برای اولین بار در ایران با انتشارات روزن بود. در مورد شب های شعر نگاه کنید به «صور و اسباب»، صفحهٔ ٤٢٧.

۲. اسماعیل نوری علا. «ارزش های اجتماعی ی شعر». *آرش*. دورهٔ سوم. شمارهٔ ٤. ۱۳٤۹.

۳. اسماعیل نوری علا. «نگاهی به یك شعر احمد رضا احمدی». بررسی ی کتاب. انتشارات مروارید. اسفند ۱۳٤۷.

٤. یدالله رویائی. «گزارشی از فستیوال شعر یرگسلاوی». *بررسی ی کتاب*. د جدید. شمارهٔ ۱. تجدید چاپ در کتاب *از زبان نیما تا شعر حجم*.

۵. یدالله رویائی. «در گفتگو با لیلی گلزاری». *روزنامهٔ آیندگان*. شهریور ۱۳٤۸.

بخش دوم ــ از «موج نو»...

فصل پنجم ــ زمینه های تدوین نظریه ی موج نو

دیدیم که دههٔ ۴۰ شاهد تغییری اساسی، هم در حال و هوای زمانه و هم در شعر نو، بود. شاید سبک های مختلف شعر نیمائی به حدی از اشباع تاریخی ی خود رسیده بودند که ما، از همان آغاز راه، متوجه وجود مطالبی غیرشعری در درون شعر نیمائی شدیم. شعر ما، در دههٔ ۴۰، با همهٔ خامی ها، نه قصه می گفت، نه نقالی می کرد، نه فلسفه می بافت و نه بلندگوی مشرب سیاسی ی خاصی بود. شعری بود که می خواست فقط شعر باشد. و جستجوی من و ما، برای یافتن تعریفی نو از شعر، که منعکس کنندهٔ این ویژگی ها باشد، از همین خواست آغاز شده و به آن همه تجربه کردن ها و درگیری ها کشیده شده بود. به هر حال، نتیجهٔ همهٔ درگیری ها و تجربه ها این شد که در سال ۱۳۴۷، وقتی به تدوین کتاب «صور و اسباب در شعر امروز ایران»[1]، به عنوان بازگویندهٔ تئوری های شعری ی موج نو، اقدام کردم آن قدری از دانش نظری با من بود که بتوانم

بخش اول آن کتاب را به تدوین یك نظریهٔ منسجم شعری اختصاص دهم.

این کتاب اگرچه در نوروز ۱۳۴۸ منتشر شد اما مطالب آن در طی چهار سال تمام نوشته و جمع آوری گردیده بود. کتاب، سوای مطالب دیگر، گزارشگر گوناگونی ی اندیشه های نظری ی خاصی نیز محسوب می شد که به وسیلهٔ من، و در جریان بحث های درونی ی گروه ما، پرورانده شده بود. شاید مهمترین ویژگی ی این اندیشه های نظری، استواری ی آنها بر مفروضات روانشناسی و جامعه شناسی ی علمی ی مغرب زمین باشد. ما قبول کرده بودیم که برای یافتن مکانیزم های آفرینش شعر، به جای پرداختن به مباحث رمزآمیزی همچون الهام، اشراق، کشف، و شهود، باید با کارکردهای مغز انسان آشنا شویم و پدیده های مختلف تفکر و تخیّل را، که فرآوردهٔ آن کارکردها هستند، بشناسیم.

تا آنجا که به شخص من مربوط می شود، منابع تأثیر من در این مورد دو تن بودند. نخست باید از دوست از دست رفته ام فیروز شیروانلو یاد کنم که در نیمهٔ اول دههٔ ۴۰ از انگلستان به ایران برگشت، به اتهام عضویت در گروه پرویز نیکخواه و شرکت در ترطئه علیه جان شاه به زندان افتاد، و پس از استخلاص از زندان به ترجمهٔ کتاب هائی در زمینهٔ تئوری های علمی ی هنر پرداخت. مصاحبت با او برای من بسیار مغتنم و آموزنده بود، هرچند که در مواضع فکری ی او نوعی جزم اندیشی ی نالازم را هم حس می کردم. دوستی ی ما تا اواخر دههٔ ۴۰ ادامه داشت و تنها پس از تعطیل کانون نویسندگان ایران در ۱۳۴۹، این روابط تدریجاً به سردی گرائید. ذکر دلایل این امر، چون به مسئلهٔ تئوری ی هنر و شعر مربوط نیست، در چارچوب کار این کتاب نمی گنجد.

دومین نفر، که او را هم از طریق شیروانلو شناختم و هم در دانشسرای

تربیت دبیر، و سپس در دورهٔ فوق لیسانس علوم اجتماعی، سه سالی شاگردی اش را کردم، دکتر امیرحسین آرین پور بود؛ مردی که با نگارش کتاب «زمینهٔ جامعه شناسی» به علوم اجتماعی در ایران، و به خصوص به ایجاد زبانی علمی برای آن، خدمتی به سزا کرده است. در مکتب او بود که من، علاوه بر دست یابی به اندیشه های علمی ی جامعه شناسی، برای نخستین بار با بسیاری از مطالب تئوریك مربوط به کارکردهای ذهن آدمی نیز آشنا شدم. اما همین جا باید این اعتراف را نیز کرده باشم که هرگز در زمینهٔ اندیشه های سیاسی - و نه ایدئولویك - با او همدلی نداشته ام.

بدینسان، کتاب «صور و اسباب در شعر امروز ایران»، علاوه بر تشریح جریان عمومی ی نوآوری در شعر نوین ایران، حاوی شرح پیدایش و تحولِ جریان شعری ی خاصی نیز بود که من خود به آن تعلق داشتم و در اواخر نیمهٔ نخست دههٔ ۴۰ به نام «موج نو» مشهور شده بود. البته نام این گروه را ما انتخاب نکرده بودیم،[۲] بلکه دیگرانی که، از طریق برگزاری فستیوال فیلم های سینمای موج نوی فرانسه در تهران، با این نام آشنا شده بودند آن را به گروه ما اطلاق کردند. تا پیش از بر سر زبان افتادن این نام، ما که خود را «گروه طرفه» می خواندیم، ابتدا (در سالهای ۱۳۴۲ و ۱۳۴۳) «جُنگ طُرفه» و سپس (در سال ۱۳۴۵) «جزوهٔ شعر، از انتشارات گروه طرفه» را منتشر ساخته بودیم. اما، در زمان انتشار کتاب «صور و اسباب»، گروه «طرفه» دیگر از هم گسیخته بود و بخشی از شاعرانش، که من «جزوهٔ شعر» را به مدد آنان منتشر ساخته بودم، به نام «موج نوئی ها» شناخته می شدند. تا آنجا که به شعر مربوط می شد، من از همان آغاز کار به عنوان نظریه پرداز شعری ی این گروه مشخص شده بودم و، در نتیجه، غریب نبود که کتابی که من دربارهٔ شعر امروز ایران نوشته بودم دارای بخشی نیز باشد مختص مطرح کردن نظریات مربوط به این گروه.

کتاب «صور و اسباب»، برای من، جمع بندی ی دانشی بود که تا آن روز نسبت به تاریخ تحول شعر ایران، مکتب های گوناگون آن، و چهره های مشخص آن به دست آورده بودم. همچنین کتاب من آینه ای برای منعکس کردن فهم خودم از شعر و حوزه ای از نظریهٔ ادبی که در مکتب آن پرورش می یافتم نیز بود؛ و این همه، خود به خود و به ناگزیر، در حال و هوای شعری که می سرودم نیز انعکاس می یافت.[۳] از این لحاظ کتاب مزبور را می توان به عنوان کلیدی برای گشودن آنچه در شعر آن روزهای من و دیگر شاعرانی که خود را متعلق به جریان «موج نو» می دانستند پنهان بود نیز به کار برد.

۵. زمینه‌های تدوین نظریهٔ «موج نو»

۱. اسماعیل نوری علا. *صور و اسباب در شعر امروز ایران*. انتشارات بامداد. تهران. فروردین ۱۳۴۸. نام این کتاب را محمدعلی سپانلو پیشنهاد کرد.

۲. محمد حقوقی به اشتباه می نویسد که این نام را اسماعیل نوری علا انتخاب کرده است. ر.ك.: محمد حقوقی. «مقدمه». *شعرنو، از آغاز تا امروز*. چاپ جدید. جلد اول، نشر روایت. تهران ۱۳۷۱. صفحهٔ «چهار».

۳. انتشارات بامداد، همزمان با انتشار کتاب «صور و اسباب»، سومین مجموعهٔ شعر من، به نام «با مردم شب»، را نیز منتشر کرد (فروردین ۱۳۴۸). نام کتاب از این واقعیت گرفته شده بود که زندگی ی ادبی ی اغلب روشنفکران ما در مجالس شبانه می گذشت و من کتابم را خطاب به همین «مردم شب» منتشر ساخته بودم. در این کتاب هر شعر به یك نفر از روشنفکرانی که با من دوست بودند اهداء شده است و من، به قصد بازسازی تصویر آن روزها، برخی از آن اسم ها را در اینجا نقل می کنم: فروغ فرخزاد، طاهرهٔ صفارزاده، خشایار قائم مقامی، احمد رضا احمدی، داریوش آشوری، فریدون معزی مقدم، مهدی اخوت، کامران شیردل، سیاوش کسرائی، جمشید نرسی، سیروس مشفقی، فیروز شیروانلو، محمد علی سپانلو، م. آزاد، ساسان کمالی، بیژن الهی، مهرداد صمدی، جمیلهٔ صمدی، جلال ستاری، نادر نادرپور، پرتو نوری علا، یدالله رویائی، آذر نفیسی، ناصر شاهین پر، شمیم بهار، م. مؤید.