امروزه که ما بیشتر با این فکر آشنا شده ایم گاه تفرقه ای که در ابیات شاعر بزرگی همچون حافظ وجود دارد برای ما حیرت انگیز می نماید. در غزلیات او هر بیت حاوی ی سخنی مستقل و جدا از کل است و ما، جز در چند غزل، نمی توانیم حتی به نوعی وحدت موضوعی در ساختمان غزل برسیم.[۲] در قصیده اگرچه، اغلب، وحدتی کلی و موضوعی وجود دارد اما ابیات در مفردات خود - مثلاً در تصویرها - با یکدیگر هماهنگی و وحدت ندارند و سازهای مختلف و رنگ های متفرقی را عرضه می دارند. در مثنوی، که باید آن را بیشتر بخشی از ادبیات داستانی خود بدانیم تا شعر، ساختمان را «داستان» تعیین می کند اما این ساختمان نیز دارای وحدت مشخصی نیست، همانگونه که قصه های منثور کلاسیك ما نیز از چنین یکپارچگی ی متشکلی محرومند. «هفت خان ها» ی شاهنامه دلیلی درونی برای هفتگانه بودن خود ندارند و «خان» ها نیز، بی هیچ دلیل منطقی (مثلاً عنایت به اوج و حضیض داستان)، هر یك پشت سر دیگری می آیند، بی آنکه دلیل خاصی پایانهٔ یکی رابه سرآغاز دیگری وصل کند.

توجه من به ساختمان، و یکپارچگی ی کارکردی ی اعضاء آن، میراث ترجمه هائی بود که از متون مربوط به معماری انجام داده بودم. به خصوص کتاب «به سوی یك معماری ی ارگانیك» از «برونو زوی» که آن را در سال ۱۳٤٤ ترجمه و چاپ کردم تأثیری عمیق در ذهن من به جای گذاشته بود.

در نظر من شعر یك اثر ترکیبی بود، مرکب از اجزائی که آنها را «شعرك» خوانده بودم. به نظرم می آمد که برای توصیف و تشریح این اجزاء و تشکل نهائی شان می توان از مثال هائی سود جست. گاه منظری از یك پالایشگاه در نظرم می آمد که لوله های بزرگ، نفت خام را از اعماق زمین بیرون می کشند و برای تصفیه به پالایشگاه می آورند. نفت را

آگاهی انسان نساخته است، این شیرهٔ غلیظ و حیاتی میلیون ها سال در زیر زمین مانده و در خود جوشیده و استحاله یافته است. ماده ایست سرشار از امکانات. و چون ما به اعماق زمین نقب زدیم و نفت خام سیاه را ازتاریکی هایش بیرون کشیدیم، باید آن را راهی ی پالایشگاهی کنیم که خود ساخته ایم و از چند و چون کارش آگاهیم. البته نفت خام هم قابل اشتعال است و می تواند به کار گرم کردن کلبهٔ خرش نشینان اطراف آغاجاری بخورد. اما چنین نفتی قادر به روشن کردن چراغ های نفت سوز، به راه انداختن موتورهای دیزلی، به حرکت درآوردن موتورهای بنزینی و به پرواز درآوردن هواپیماها نیست. باید این ماده را به پالایشگاه برد، سره و ناسره اش را از هم جدا کرد، و آنچه را که مطلوب ماست از دل آن بیرون کشید.

این البته یك تمثیل است، تمثیل درست به همان معنا که در بحث تصویر دیدیم. اعماق زمین همان حافظه و ناخود آگاه ماست که در آن خاطرات و تجربه های ما، به صورت تصویر های ذهنی (و نه شعری)، سرشار از دو «بار» حسی و عاطفی، درهم می لولند و با یکدیگر ترکیب می شوند. آنگاه ما به این گنجینهٔ مخفی و تاریك نقب می زنیم. در این نقب زدن هرکس روشی دارد. گاه کار بطئی و طولانی و گاه سریع و ناگهانی انجام می پذیرد. و مگر می شود سرعت این نقب زدن را ملاك ارزیابی شعر دانست؟ ما وقتی با شعری ساخته شده روبروئیم به ندرت می توانیم، از طریق خواندن آن، سرعت نقب زدن شاعر به شعور ناخودآگاه خویش را تشخیص دهیم. اصلاً ما چطور می توانیم بدانیم که مثلاً حافظ به هنگام سرایش فلان غزلش کار خود را با چه سرعتی انجام داده است؟ در مورد این نقب زدن هم در طول تاریخ افسانهٔ بسیار به هم بافته شده است. یکی از

فرشتهٔ الهام شعر گفته است، دیگری از لحظه ای که شعور نبوت بر انسان می دمد؛[۳] یکی هنوز هم دنبال خضر پیامبر می گردد تا در «ظلمات» راهنمایش شود[۴] و دیگری از «عطیه» ای صحبت می کند، پنهان در صندوقی نامرئی که شاعر دست در آن می برد و شعر را یکپارچه از آن بیرون می کشد.[۵] اما، چنانکه در صفحات پیش دیدیم، سرعت حرکت در یك فرگشت، چیزی را از منازل و مراحل آن فراگشت کم و کسر نمی کند.[۶] ما، با روش های گوناگون به حفر چنین نقبی مشغولیم. عده ای از ما عادت داریم در اطاق راه برویم، عده ای باید بنشینیم و به دیوار خیره شویم، عده ای سیگار می کشیم، عده ای ته مداد را میان دندان ها گذاشته و می فشاریم، عده ای در هوای بارانی، در خزان، و در برابر مناظر طبیعی شاعر می شویم، عده ای از ما را درد و رنج مردم عادی، وجود فقر و بی عدالتی، و یا هیجان مبارزه، به کار وامی دارد و دریچه های حافظهٔ ناآگاهمان را می گشاید. هیچکس نمی تواند برای اینکه چطور باید این نقب را حفر کنیم نسخه بپیچد و بخشنامه ای صادر کند.

ما از دل این نقب تصاویر شعرمان را، و پیچش کلماتمان را، بیرون می کشیم. نفت خام به سطح زمین می آید و دریافت های ما هم بر کاغذها می نشینند. اما آیا کار تمام است؟معمولاً احتمال اینکه پاسخ ما به این پرسش مثبت باشد بسیار اندك است. این نفت خام باید پالایش شود، خاك وگل آن کنار رود، و آنچه شفاف و خواستنی است از آن میانه بیرون آید. اینجا دیگر نه فرشتهٔ الهامی در کار است و نه شعور ژرفابینِ نبوتی. حتی بخش های مختلف قرآن را که بر تکه های استخوان نوشته بودند، سال ها پس از مرگ رسول، به ناچار باید کنار هم می گذاشتند و از جمع آن ها «سوره» هائی، که «آیه» هاشان در پیوند با هم باشند، می ساختند. این

گونه است که، در قرآنِ کنونی، مثلاً آیه ای نازل شده در مکه در میان آیات مدنی نشسته است.[۷] آیه های شاعر نیز «شعرك» های او هستند. او باید آنها را مطابق نظمی خاص زیر هم بنشاند.

پالایشگاه شاعر جزئی از وسائل کار اوست. اما من همیشه شاعران را، از این لحاظ، به سه دسته تقسیم کرده ام. نخستین دسته کسانی هستند که در عمق ذهنشان مخزن بزرگی از نفت خام وجود دارد. اکثر شاعران خوب موج نو، همچون احمد رضا احمدی، چنین بودند. آنچه از ذهن احمدی بیرون می آمد و بر کاغذ می نشست زیبا، نو، و حیرت انگیز بود. اما احمدی هیچگاه نتوانست اصول پالایش را در یابد. کتاب «روزنامهٔ شیشه ای» ی او به دست مهرداد صمدی پالایش شد و «وقت خوب مصائب» را من کلاً بازنویسی کردم و با خط من به چاپخانه رفت؛ البته سوای افزودهٔ آخر آن که به مراثی ی مربوط به مرگ فروغ اختصاص داشت و من آنها را قبل از چاپ ندیده بودم. این روزها که شعرهای تازهٔ احمدی به دستم می رسد می بینم او هنوز همان چاه بی پالایشگاه است، با این تفاوت که اکنون مخزن ذهنش نیز از فوران خویش کاسته است. محمدعلی سپانلو نیز از این دسته شاعران است و اکثر شعرهای درخشان او (از نظر تصویری) در ساختمانی مغشوش و بی قاعده فرود می آیند. اگر اخیراً در شعرهای او نوعی ساختمان منظم پیدا شده باشد باید آن را نتیجهٔ دوری او از گسستگی های شعری و پیوستن او به ساختمان های روائی-داستانی دانست.

اما دستهٔ دوم از شاعران آنان هستند که به پالایشگاهی کارآمد مجهزند اما خود مخزن بزرگی از مواد خام را در اعماق ذهن خویش ندارند. از نمونهٔ شاعرانی از این رده که من در زندگی خود دیده ام مهمترینش فروغ

فرخزاد بود. او قادر بود ساعت ها بنشیند، بنویسد، خط بزند، پاره کند، و دوباره کار را از سر گیرد. او یك «ادیتور» حرفه ای ی شعر بود که، همپای آموختن فنون «ادیت» شعر از ابراهیم گلستان، در استودیو گلستان نیز فیلم های ابراهیم گلستان را ویراستاری می کرد. اما آنچه در ذهن او می جوشید، مثلاً در مقایسه با احمدی، بسیار اندك می نمود. او حتی در پاره ای مواقع تصویرهائی را از شاعران دیگر، و به خصوص فرنگی ها، به وام می گرفت و آنها را چون نگینی در میان شعر خویش می نشاند. وام گیری ی «دست هائی که در باغچه کاشته می شوند تا دیگرباره سبز شوند» از «سرزمین ویران» تی.اس.الیوت مشهور است. یدالله رویائی نیز یکی دیگر از این پالایشگاه های کارآمد و طبیعی بود، با مخزنی البته بزرگتر از فرخزاد اما غیرقابل مقایسه با احمدی و بیژن الهی، یا حتی منوچهر آتشی و نصرت رحمانی.

و دستهٔ سوم شاعرانی هستند که هم مخزنی وسیع و انباشته دارند و هم پالایشگاهی کارآمد و دقیق. از جملهٔ این شاعران یکی نیمایوشیج است در برخی از شعرهایش و، سپس، احمد شاملو ست در اغلب آثارش. اینان تصاویر بکر و ناب خویش را خود به صورتی شگفت آور پالایش کرده اند.

اگرچه تمثیل مخزن نفت و پالایشگاه تا اینجا اکنون کاملاً به کار ما می آمد اما، وقتی بخواهیم دربارهٔ پرداخت شعر و ساختمان بخشیدن به آن سخن بگوئیم بهتر است از تمثیل مبین تری استفاده کنیم. این تمثیل را من از معماری وام گرفته ام. فکر کنید می خواهید خانه ای بسازید و برای این کار چند بار آجر و مقداری در و پنجره و وسائل دیگر را سفارش داده اید و همهٔ آنها را روی زمینی که برای خانه در نظر گرفته اید ریخته اید. کار را از کجا شروع می کنید؟ آیا نباید نقشه ای داشته باشید که جای اطاق ها و

سرویس ها را معین کند، ابعاد هریك را مشخص سازد، و محل قرار گرفتن درها و پنجره ه ارا نشان دهد؟ مصالح کار شاعر همان دریافت هائی است که او، به مدد تخیل، از انبار حافظهٔ ناخودآگاهش بیرون کشیده و روی کاغذ ریخته است. او باید این مصالح را سرهم کند، و هر جزء را در محل خاصی قرار دهد تا به یك ساختمان برسد. پس او محتاج داشتن نقشه ای است که آگاهانه طراحی گردیده و در آن همهٔ امکانات و محظورات در نظر گرفته شده باشند. آن کسانی که برای سکونت در این خانه و یا برای میهمانی می آیند باید در آن راحت بچرخند و از سرویس ها استفاده کنند. هیچ معماری درِ ورودی ی خانه را بر اطاق خواب نمی گشاید و یا دستشوئی را وسط اطاق پذیرائی قرار نمی دهد.

تمثیل دیگری هم بود که من اغلب از آن استفاده می کردم: تمثیل کار یك موزه دار. می گفتم: ببینید، باستانشاس ها به حفاری می روند و از دل خاك اشیاء عتیقه و ستون های شکسته و مجسمه های ریز و درشت را بیرون می کشند. آنگاه این اشیاء به انبار موزه فرستاده می شوند تا موزه دار سر فرصت آنها را در تالارهای موزه بچیند و برای دیدار بازدید کنندگان آماده سازد. دیدار کننده قرار است در مسیری که موزه دار تعیین کرده حرکت کند؛ مسیری که آغاز و انجامی دارد. مثلاً موزه ایران باستان را در نظر بگیرید. طبیعی آن است که گردش بازدید کننده از قسمت اشیاء پیش از تاریخ آغاز شود. حال اگر موزه دار، به جای اشیاء دورهٔ ماد، اشیاء عهد ساسانی را در قسمت بعدی قرار داده باشد سیر حرکت ذهنی ی بازدید کننده به هم می ریزد. دیگر درك او از تسلسل تاریخی با طرز چیدن اشیاء نمی خواند، مقداری از انرژی او باید صرف این شود که موزه را یکبار هم در ذهن خود بر حسب سیر تاریخ مرتب کند. موزه دارِ کارآمد می داند که

چگونه بازدید کننده را در موزه بچرخاند، به طوری که او، در پایان کار، به صورتی طبیعی خود را در برابر در خروجی بیابد.

اما شاعر منطق چیدن شعرك هایش را از کجا می آورد؟ داستان نویس اغلب با زمان حقیقی سر و کار دارد. سیر زمان، نوعی ساختمان اولیه را به او القاء می کند. آنگاه اوست که، به دلایل خاص خودش، که نحوهٔ جذب خواننده و تأثیرگذاری ی بر او از جمله مهم ترین آنهاست، در این ساختمانِ اولیه تصرف میکند؛ مثلاً پایان داستانش را در ابتدای داستان می آورد و کل بقیهٔ داستان را به صورت «پرش به گذشته» (فلاش بك) عرضه می دارد. یا نیمهٔ اول داستانش را خرد کرده و آن را در نیمهٔ دوم داستان بُر می زند. مهم این است که او برای رسیدن به هدفش نقشه ای کشیده باشد. شعرِ داستانی، اگر بشود به وجود چنین چیزی قائل بود، نیز از وجود همین ساختمان اولیه برخوردار است. اما شعر، رها شده از انواع دیگر ادبی، فاقد ساختمان اولیه ای است که بشود آن را، در مسیر پالایش و پرداخت، تغییر داد. یعنی، هر شعر، برای رسیدن به بهترین ساختمان، چالش خلاقهٔ جدیدی را می طلبد.

۱٤. ساختمان شعر

۱. باید توجه داشت که سخن منظوم کلاسیك، به خاطر شکل منظم خود، به ناچار سخن نامنظم و گسسته را آفریده است. این نتیجهٔ همیشگی تحمیل فرم های منظم از بیرون است، چه بر یك شعر و چه بر یك جامعه. اما وقتی نظم ماهیتی درونی داشته باشد در شکل خارجی ی خود دارای نظم آهنین مورد علاقهٔ شاعران کلاسیك و دیکتاتورهای سیاسی نخواهد بود!

۲. من کوشش دکتر محمود هومن را در این مورد که نشان دهد مفردات غزلیات حافظ دارای ساختمان و ربط منطقی هستند وافی ی به مقصود نمی دانم. روش او در این مورد نوعی احتجاج علاقمندانه اما بی اساس قوی را می رساند. نگاه کنید به: دکتر محمود هومن. «دیباچه». *حافظ هومن*. ۱۳۱۷. تجدید چاپ ۱۳٤۸.

۳. مهدی ی اخوان ثالث، «مؤخره». از این اوستا. انتشارات مروارید. صفحهٔ ۱۲۷.

٤. نوشته ها و شعرهای اخیر رضا براهنی از این گونه اشارات سرشار است.

۵. محمد علی سپانلو، «در گفتگو با اسماعیل نوری علا». *پریشگران*. شمارهٔ ٤. آذر ۱۳۷۱. صفحهٔ ۳۰.

۶. رجوع کنید به صفحهٔ ۱۱٤ کتاب حاضر.

۷. می دانیم که قرآن نخستین بار در زمان عثمان، خلیفهٔ سوم، جمع آوری شد و در این کار شورائی به تدوین و دسته بندی و تنظیم آیات و سوره ها پرداختند. در جریان همین کار تدوین بود که تداوم تاریخی ی نزول آیات به کناری گذاشته شد و نوعی نظم موضوعی پایهٔ ساختمانی ی کار قرار گرفت. نتیجه این شد که سوره های مکی و مدنی در هم بُر خورند.

بخش دوم ــ از «موج نو»...

فصل پانزدهم ــ رابطه با مخاطب

نکتهٔ مهم و اساسی ی دیگری که آن روزها با شاعران جوان وطنم در میان می گذاشتم به این مسئله مربوط می شد که بین «هنر» (چه در مرحلهٔ نقب زدن به ضمیر ناخودآگاه و چه به هنگام ساختمان دادن و پالایش کردن) از یکسو ،و «بازی»، از سوی دیگر، تشابهات و تفاوت هائی در کار است. آیا هیچ فکر کرده اید که بازی چیست؟ و با آفرینش هنری چه تفاوتی دارد؟

به اعتقاد من وجودُ یك هدف معطوف به بیرون از کاری که انجام می دهیم تمام فرقی است که هنر با بازی دارد. هدف بازی در خود بازی نهفته است. کاری است برای اینکه کاری انجام نداده باشیم. به یك معنا، لغو و پوچ و بیهوده است. فقط سرگرممان می کند و وقتمان را می کشد. هنری هم که هدفی رو به بیرون از خود نداشته باشد فرق چندانی با بازی ندارد. مثلاً، نظریهٔ «هنر برای هنر»، در کاربرد افراطی ی خود، در واقع هنر را به سطح بازی تقلیل می دهد. اما به محض اینکه به «هنر برای ارتباط» (که کلاً با

«هنر برا ی مردم» فرق دارد) بیاندیشیم، به هنر کارکرد و منطق و معنا بخشیده ایم، و آن را به چیزی جدی و انسانی تبدیل کرده ایم.

مشکل ما، به خصوص در صدهٔ اخیر، آن بوده است که پنداشته ایم حتماً در مقابل نظریهٔ «هنر برای هنر» نظریه هائی همچون «هنر برای اجتماع» و یا «هنر برای رهائی طبقهٔ کارگر» می نشیند. شاید هم در تفسیر عبارت «هنر برای اجتماع» راه افراط را پیش گرفته ایم و یا، متقابلاً در این واژهٔ «برای» بوی نوعی «مفیدیت قابل سوء استفاده» را استشمام کرده ایم. اما نظر من، که در فرمول ساختهٔ خودم به نام «هنر برای ارتباط» جمع بندی می شود، ناظر بر چنین مفیدیتی نیست. در واقع اگر هم مفیدیتی در کار باشد این خود هنرمند است که قبل و بیش از هرکس از آن بهره مند می شود. چنانکه در فصول بعد خواهیم دید، هنرآفرینی ناشی از نیاز هنرمند به بیرونشد از خویش است و هنرپذیری پس از این بیرون شد ممکن می شود.

همهٔ بحث های مربوط به تصویر و ساختمان، اگر با نیاز به ایجاد ارتباط و بیرونشد از خویش همراه نباشد، حکم دستورالعمل هائی را خواهد داشت که همراه بازی های بچه ها و بزرگسالان می آید. اما همهٔ کوشش هنرمند برای دست یافتن به بهترین زبان تصویری و مناسب ترین ساختمان به منظور گذاشتن بیشترین تأثیر بر مخاطب است. عجبا که تعریف نظامی عروضی در این مورد نیز هنوز صادق است.[1] هنرمندی که بی نیاز از این ارتباط باشد هرگز دست به آفرینش نمی زند. مخاطبی که از هنر ما لذت می برد محتاج اقدام ماست اما، اگر در ما اشتیاقی برای دست زدن به این اقدام ارتباطی وجود نداشته باشد، احتیاج او هرگز پاسخ نخواهد گرفت.

من، در همان صفحات کارگاه شعر، با نوشتن مقاله هائی می کوشیدم

شاعران مخاطب خویش را به حرکت در این راستا تشویق کنم. نتیجهٔ کار این بود که شعر و شعرك های آنان همیشه چیزی برای برقراری ارتباط در خود داشت که صرفاً محدود به ارزش های زیباشناختی نمی شد. به یاد دارم که برایشان نوشتم: «شما برای محبوب خویش هدیه ای می برید که در بهترین لفاف ها و بسته بندی ها پیچیده شده و زیباترین روبان ها بر آن گره خورده است. محبوب شما بسته را می گیرد و تماشا می کند، از سلیقه و درك شما بسیار لذت می برد، از خوشحالی در آغوشتان می کشد و شما را می بوسد. اما کدام محبوبی است که عاقبت بستهٔ هدیه را نگشاید و نخواهد بداند که در درون آن چیست؟ رأی نهائی ی او به هنگام رویاروئی با آنچه در دل بسته خفته است صادر خواهد شد. آیا شما برای آن لحظه نیز چیزی در خور او تدارك دیده و در آن بسته پنهان کرده اید؟»[۲]

بدینسان دوران دو سالهٔ کارگاه شعر و تجربهٔ «شعر تجسمی» توانست، هم برای من و هم برای شاعران جوانی که با آن همکاری می کردند، دوران سازنده ای باشد. من، طی این دو سال موفق شدم چهره های جدیدی را به شعر امروز ایران معرفی کنم. روش من این بود که، هر چند شماره یکبار، کل دو صفحهٔ «کارگاه شعر» را به یکی از نوآمدگان اختصاص داده و، در کنار معرفی ی ویژگی های شعر او، تعدادی از اشعارش را نیز یکجا چاپ کنم. بدین ترتیب بیش از ده شاعر جوان در این شماره های مخصوص معرفی شدند که نام برخی از آنان چنین است: نصیر نصیری، محمود فلکی، حمید رضا رحیمی، میرزاآقا عسگری (مانی)، شهریار مالکی، فاروق امیری، منوچهر نیکو، محمد مهدی مصلحی، عمر فاروقی، تیمور ترنج، محمود پاریاب و...

۱. این تعریف در صفحهٔ ۴۲ کتاب حاضر آمده است.

۲. اصل این مطلب در دسترس من نیست و من آن را از روی حافظه می نویسم.

بخش دوم ــ از «موج نو»...

فصل شانزدهم ــ شعر خراسانی ی نو

در دو سه سال آخر دههٔ ۴۰ و دو سه سال اول دههٔ ۵۰، از لحاظ فهم و تعریف شعر، گرایش تئوریك خاصی در درون شعر نیمائی مطرح شد که توانست، در سطح نظری و در باقیماندهٔ دههٔ ۵۰تا فرارسیدن قیام ۵۷، رفته رفته جائی فراخ را به خود اختصاص دهد و، همزمان با افول موج نو (که بر اثر به بیراهه کشیده شدن آن به دست شاعران مکتب «شعر حجم» از یکسو، و شدت گرفتن سیاست زدگی در کل شعر از سوی دیگر، پیش آمده بود) به صورت جریان غالب نظری ی آن سال ها درآید.

این گرایشِ خاص را اسماعیل خوئی در سال ۱۳۴۷ به «دبستان خراسانی نو» تعبیر کرد. به دیگر سخن، عده ای از شاعران نیمائی، به خصوص به پیروی از مهدی اخوان ثالث، در راستای نو کردن شیوه ای از شعر کلاسیك ایران قدم برداشتند که «سبك خراسانی» خوانده می شد. آنچه اخوان ثالث و شاگردان خراسانی اش بر این سبك افزودند همانی بود که اخوان خود آن را به «گشودن راهی از خراسان به مازندران»، که زادگاه نیما

یوشیج باشد، تعبیر کرده است.[1] اسماعیل خوئی در این مورد می نویسد:

«...شعر خراسانی، حتی در خراسان نیز، زبان خود را گم کرده بود. نیما فهمیده نمی شد. و توللی [از شاعران مکتب سخن] را بیش از آنچه می بایست می پذیرفتند. در این زمان، در میان شاعران خراسان، تنها اخوان بود که زبان شعری ی نیمایوشیج و امکانات آن را خوب فهمید، و کشف کرد که اگر این زبان را به زبان سرشار و کهن خراسان پیوند بزند، شعر امروز، دست کم برای استعدادهای ولایتی ی او، امکانات تازه ای خواهد یافت. و چنین کرد؛ و چنین شد.»[2]

چنانکه می بینید، در این توضیح صرفاً از «زبان سرشار و کهن خراسان» و یا «زبان شعری ی نیمایوشیج» سخن گفته می شود و این تعبیری دقیق و درست از فرگشتی است که شعر کلاسیك خراسانی را به شعر خراسانی ی نو متحول ساخته است. به عبارت دیگر، آنچه اخوان ثالث از نیما وام گرفته است، در مقایسه با وامی که شاعران دیگر، مثلاً شاملو و فروغ، و یا سپانلو، از نیما گرفته اند، در حد همین اصلاحات زبانی باقی می ماند و سایر پیشنهادات نیمایوشیج، به خصوص در مورد «بیان» و شگردهای تصویرسازی نادیده گرفته می شود. نگاهی به دو کتاب با ارزش اخوان ثالث دربارهٔ کار شعری ی نیما یوشیج[3] نیز به خوبی نشان می دهد که برداشت اصلی ی او از نوآوری های نیما، در عمل، محدود به اصلاحاتی است که نیما در مورد کارکرد پیکر زبان در شعر به عمل آورده است، مثل شکستن تساوی ی مصراع ها، تغییر جای قافیه، و احیاناً در هم آمیزی ی بحور مختلف – که این یکی را نه خود نیما جدی گرفت و نه شاعران مکتب سخن و خراسانی ی نو توانستند از عهدهٔ آن برآیند. حتی می توان با قاطعیت گفت که اخوان ثالث در حوزهٔ استفاده از بحور عروضی نیز

بیشتر سلیقهٔ خراسانی ی خود را اعمال کرد و، مثلاً، از وارد کردن «سکتهٔ وزنی» در آنچه می نوشت، و نیما از آن به عنوان یك عامل موسیقیائی سود می جست، احتراز کرد.

بدین سان، شاید بتوان آنچه را که اخوان ثالث در زمینهٔ نوسازی ی سبك خراسانی انجام داده است تحقق آرزوئی دانست که ملك الشعرای بهار، فرزند دیگر خراسان و آخرین شعلهٔ بلند چراغ سبك کلاسیك خراسانی، آرزوی انجامش را داشت و نتوانست از عهده اش برآید. اما، اگر این نوسازی در بنای رفیع سبك کلاسیك خراسانی در شعر بهار تحقق نیافت، از لحاظ تئوری ی شعری، بلاشك او سخنگوی بلیغ این نوسازی است. او می گوید:

«ما انقلاب حقیقی را بطئی تر و غیر مرئی تر از آن می دانیم که یك نویسندهٔ انقلابی بخواهد در اولین جست و خیز متفننانهٔ خودش، در نخستین رقص موزون یا ناموزون تقلیدی یا اختراعی ی خود، یك نمونهٔ واقعی از آن را به ما نشان دهد... ما مفلس و بیچاره نیستیم که طبیعت ما را مجبور به اختراع و رفع احتیاج نماید. بلکه ما، در روی یك تکمیل و ارتقائی، باز به طرف تکمیل و ترقی دیگری می رویم...»[۴]

مشخصهٔ اصلی ی سبك خراسانی، که از دل نخستین کوشش های نویسندگان ایران در پی تسلط اعراب، بیرون آمده است، هم به دلایل تاریخی و هم به دلایل سیاسی، داشتن مشغلهٔ زبانی است. شاید چهار قرن تمام (از «دو قرن سکوتِ»[۵] پس از حملهٔ اعراب گرفته تا حملهٔ مغول ها به خراسان) ادبیات فارسی خاستگاهی جز خراسان نداشته است. اگر به فهرست نام سرایندگان بزرگ کشورمان بنگریم خواهیم دید که در شش قرن نخست تاریخ ایرانِ اسلامی شده همهٔ این بزرگان از خطهٔ خراسان، آن هم نه خراسان امروز بلکه خراسان بزرگی که مرزهایش تا مرو و هرات و بلخ می رسیده، بر

خاسته اند: عباس مروزی (= اهل مرو) را نخستین سرایندهٔ فارسی زبان دانسته اند که در سال ۱۹۳ هجری (۸۰۹ میلادی) مأمون، خلیفهٔ عباسی، را به مناسبت ورودش به شهر مرو مدح گفته است.[۶] در عهد صفاریان به نام حنظلهٔ بادغیسی و محمود وراق هراتی بر می خوریم که شکل های اولیهٔ «قصیده» را ارائه می دهند.

واقعیت آن است که سبك خراسانی، در شکل تکامل یافتهٔ خود، همواره از سرچشمهٔ قصیده آب خورده است. قطعه و رباعی و غزل (در سه صورت دینی، عشقی و خمریات) خود اجزائی از قصیده محسوب می شده اند که در تحول تاریخی خود به استقلال رسیده اند.[۷] مثنوی نیز (در پنج صورت تاریخی، داستانی، قصه سرائی، پند، و وصف) نوع دیگری از قصیده است که از لحاظ عروضی و جایگاه قافیه به راهی مستقل رفته است.

در واقع «قصیده» نام دیگر «ادبیات» ما در اوان تاریخ اسلامی ی کشورمان بوده است که از داستان گوئی و قصه سرائی گرفته تا پند و وصف و شرح مطالب دینی و عشقی، همهٔ انواع ادبی را می توان در آن یافت. اینکه چرا انواع مختلف ادبی در یك شکل منظم و با مدد گرفتن از عروض استخراج شده از نظم زبان عربی بیان می شده اند، در خور تحقیق است. اما از این نکتهٔ بدیهی نمی توان گذشت که ادبای خراسانِ آسیب دیده از حملهٔ اعراب، با زبانی افتاده در معرض خطر نابودی، قبل از هر چیز «مشغلهٔ زبان» را داشته اند[۸] و برای زنده نگاهداشتن زبان نیز چاره ای جز توسل به اوزان عروضی و تقیداتی همچون تساوی ابیات و جایگاه تغییر ناپذیر قافیه، که حفظ کردن و انتقال سینه به سینهٔ ادبیات را ممکن می ساخته، نداشته اند. به عبارت دیگر، آنچه که امروز از آن به عنوان «سبك خراسانی» یاد می کنیم حاصل شرایطی تاریخی و سیاسی بوده است و نباید

بخش دوم ــ از «موج نو»...

فصل شانزدهم ــ شعر خراسانی ی نو

در دو سه سال آخر دههٔ ۴۰ و دو سه سال اول دههٔ ۵۰، از لحاظ فهم و تعریف شعر، گرایش تئوریك خاصی در درون شعر نیمائی مطرح شد که توانست، در سطح نظری و در باقیماندهٔ دههٔ ۵۰تا فرارسیدن قیام ۵۷، رفته رفته جائی فراخ را به خود اختصاص دهد و، همزمان با افول موج نو (که بر اثر به بیراهه کشیده شدن آن به دست شاعران مکتب «شعر حجم» از یکسو، و شدت گرفتن سیاست زدگی در کل شعر از سوی دیگر، پیش آمده بود) به صورت جریان غالب نظری ی آن سال ها درآید.

این گرایشِ خاص را اسماعیل خوئی در سال ۱۳۴۷ به «دبستان خراسانی نو» تعبیر کرد. به دیگر سخن، عده ای از شاعران نیمائی، به خصوص به پیروی از مهدی اخوان ثالث، در راستای نو کردن شیوه ای از شعر کلاسیك ایران قدم برداشتند که «سبك خراسانی» خوانده می شد. آنچه اخوان ثالث و شاگردان خراسانی اش بر این سبك افزودند همانی بود که اخوان خود آن را به «گشودن راهی از خراسان به مازندران»، که زادگاه نیما

یوشیج باشد، تعبیر کرده است.[1] اسماعیل خوئی در این مورد می نویسد:

«...شعر خراسانی، حتی در خراسان نیز، زبان خود را گم کرده بود. نیما فهمیده نمی شد. و توللی [از شاعران مکتب سخن] را بیش از آنچه می بایست می پذیرفتند. در این زمان، در میان شاعران خراسان، تنها اخوان بود که زبان شعری ی نیمایوشیج و امکانات آن را خوب فهمید، و کشف کرد که اگر این زبان را به زبان سرشار و کهن خراسان پیوند بزند، شعر امروز، دست کم برای استعدادهای ولایتی ی او، امکانات تازه ای خواهد یافت. و چنین کرد؛ و چنین شد.»[2]

چنانکه می بینید، در این توضیح صرفاً از «زبان سرشار و کهن خراسان» و یا «زبان شعری ی نیمایوشیج» سخن گفته می شود و این تعبیری دقیق و درست از فرگشتی است که شعر کلاسیك خراسانی را به شعر خراسانی ی نو متحول ساخته است. به عبارت دیگر، آنچه اخوان ثالث از نیما وام گرفته است، در مقایسه با وامی که شاعران دیگر، مثلاً شاملو و فروغ، و یا سپانلو، از نیما گرفته اند، در حد همین اصلاحات زبانی باقی می ماند و سایر پیشنهادات نیمایوشیج، به خصوص در مورد «بیان» و شگردهای تصویرسازی نادیده گرفته می شود. نگاهی به دو کتاب با ارزش اخوان ثالث دربارهٔ کار شعری ی نیما یوشیج[3] نیز به خوبی نشان می دهد که برداشت اصلی ی او از نوآوری های نیما، در عمل، محدود به اصلاحاتی است که نیما در مورد کارکرد پیکر زبان در شعر به عمل آورده است، مثل شکستن تساوی ی مصراع ها، تغییر جای قافیه، و احیاناً در هم آمیزی ی بحور مختلف – که این یکی را نه خود نیما جدی گرفت و نه شاعران مکتب سخن و خراسانی ی نو توانستند از عهدهٔ آن برآیند. حتی می توان با قاطعیت گفت که اخوان ثالث در حوزهٔ استفاده از بحور عروضی نیز

آن را همچون امری برخاسته از ضرورت های ادبی در نظر گرفت.

در واقع، اگرچه تقریباً کلیهٔ سرایندگان عهد صفاری و سامانی توأم با نظم فارسی نظم عربی هم می ساخته اند، پیدایش همین حکومت های ایرانی راه را بر تسلط انحصاری ی نظم فارسی گشوده است. رودکی، که به حق اولین سرایندهٔ رسمی ایران محسوب می شود، از اهالی خراسان است. شاهنامه نویسی، که نماد اوج استقلال طلبی ایرانیان است، نیز در خراسان متولد شده. دقیقی طوسی (یا بلخی یا بخارائی یا سمرقندی) به هر حال از «خراسان بزرگ» برخاسته و شاهنامه نویسی را بنیاد نهاده است. عنصری، منوچهری، و اسدی نیز سه چهرهٔ تابناک دیگر سبك خراسانی محسوب می شوند. آنگاه نوبت به حکیم ابوالقاسم فردوسی طوسی می رسد که بقای قطعی ی زبان فارسی را در اثر حماسی ی بزرگ خویش تضمین می کند. مسعود سعد، شیخ ابوسعید ابوالخیر، عطار، و حکیم عمر خیام نیز از خطهٔ خراسان برخاسته و بر شعب ادبی ی سبك خراسانی افزوده اند. اینگونه است که می توان به یقین اظهار داشت که هم زبان و هم ادب فارسی بقا و تکامل خود را در شش قرن نخست تاریخ اسلامی ی کشورمان مدیون ادبای خراسان است.

با توجه به آنچه که گفته شد، سبك خراسانی، به لحاظ نوع فرگشت تکاملی ی خود، دارای مشخصات زیر است:

۱. بیشترین مشغلهٔ آن زبان آوری است.

۲. جانشین انواع مختلف ادبی است که شعر فقط یکی از آنها به حساب می آید و در نتیجه نمی توان هرآنچه را که به شیوهٔ خراسانی سروده می شود شعر دانست. اخوان ثالث خود بر این نکته تأکید کرده است که نیمی از شاهنامه شعر نیست و فقط برای وفاداری به بخشنامهٔ تساوی ی

ابیات و جایگاه منظم قافیه ساخته شده است.[۹]

۳. بر مضمون پردازی، نکته گوئی، پند و اندرز دادن، فلسفیدن، و حکمت گفتن استوار است و در نتیجه، پس از مشغلهٔ زبانی، بیشترین تأکید را بر عنصر «اندیشه» (به معنی ی تفکر تجریدی) می گذارد.

۴. وجود اندیشهٔ تجریدی، در صور مختلف، از مضمون پردازی گرفته تا داستان سرائی، به این سبك امکان آن را می دهد که ساختمان آثار خود را نه به هدایت بافت ارگانیك و عاطفی ی کار، بلکه استوار بر ساختمان مضمونی و داستانی آن، ارائه دهد.

بی دلیل نیست که در نظر طرفداران و نویسندگان سبك خراسانی، چه کلاسیك و چه نو، آثار گریزنده از مضمون پردازی و داستانسرائی و فلسفیدن تجریدی یکسره بی ساختمان به نظر می رسند. مثلاً اسماعیل خوئی، در آستانهٔ دههٔ ۵۰، در مورد شعر شاعران موج نو می گوید:

«شعر اینان اغلب نامفهوم و حتی بی مفهوم است؛ و نمونه های خوب آن نیز از درون آشفته و پراکنده است: و به راحتی می توان بسیاری از پاره های آن را حذف کرد، یا پاره هائی از شعرهای دیگر را به جای آن گذاشت».[۱۰]

و این سخن دقیقاً در همان سال هائی گفته می شود که بحث ساختمان شعر به تفصیل در کتاب «صور و اسباب» مطرح شده و، سپس، در صفحات «کارگاه شعر» مجلهٔ فردوسی تعقیب می شد.

شعر خراسانی، به دلیل نحوهٔ تکامل تاریخی اش، بر بنیاد اندیشهٔ تجریدی استوار است و در آن از درگیری های عاطفی خبر چندانی نیست. حتی آثار عرفانی ی شیخ عطار نیز کمتر از شور و حال عاطفی سهم برده و بیشتر بر اندیشهٔ تجریدی و حکمت و پند استوار است.

در تاریخ ادبیات کلاسیك ما، شعری که از قصه سرائی و فلسفیدن تجریدی و حکمت گونی دوری جسته و پا به حوزهٔ بیان درگیری های متلاطم عاطفی ی انسان می گذارد، از قرن هفتم هجری به بعد، و نه در خراسان که در نقاط دیگر ایران، متولد و متکامل شده است. حتی مولوی ی خراسانی، هنگامی که در قونیه زبان باز می کند از تسلط سبك خراسانی وا می رهد و غزلیات آتشین شمس بر زبانش جاری می شود. در واقع استقلال غزل (نه صرفاً به معنی ی شعر عاشقانه بلکه به عنوان جایگاه بیان عاطفی ی شعری) نیز تکامل خود را در بیرون از مرزهای خراسان متحقق می سازد و، پس از مولوی، به شعر سعدی، عراقی، دهلوی، خواجو، حافظ، سلمان، هلالی، عوفی، کلیم و صائب تبریزی (یا اصفهانی)، که همگی شاعران غیر خراسانی هستند، می رسد. دو سبك مشهور به «عراقی» و «هندی» در واقع مرزبندی ی شعر عاطفی ی غیر خراسانی با شهر زبان آور و اندیشه ورز سبك خراسانی به شمار می روند.

در دوران «شعر جدید» نیز سرایندگان خراسانی بیشترین مقاومت را در مقابل پیشنهادات نوآورانهٔ شعری از خود نشان داده اند و، همانطور که نشان دادم، ملك الشعرای بهار نمایندهٔ اصلی و اصیل این مقاومت است. شعر نوی فارسی نیز، چه در حوزهٔ مکتب سخن و چه در حوزهٔ شعر نیمائی، چندان الفتی با ذهنیت شعرای خراسان ندارد و بنیان گذاران آن نیز از شهرهای دیگر ایران بوده اند. نیمایوشیج، پرویز ناتل خانلری، و تندر کیا از مازندران آمده اند، توللی از شیراز است، و شاملو از تبریز.

نخستین و مهمترین شاعر خراسانی ی شعر نیمائی مهدی اخوان ثالث است که، بر حسب آنچه اسماعیل خوئی می گوید، باید او را بنیان گزار و سرسلسلهٔ شعر خراسانی ی نو دانست. من قبلاً در بخش نخست کتاب

حاضر،[۱۱] به شعر مهدی اخوان ثالث به عنوان نمونهٔ شعر «زبان آوران» در مکتب نیمائی اشاره کرده ام. شعر اخوان در نیمهٔ نخست دههٔ ۴۰ به مرزهای تکامل خود رسیده بود و در ۱۳۴۶، اعتقاد داشتم که می شود پروندهٔ آن را، به عنوان نوعی شعر تمام شده، بست و آن را به بایگانی تاریخ سپرد.[۱۲] اما احتجاج ها و کوشش های چند تنی از شاعران، که خود را پیرو مکتب و راه و روش او می دانستند، این امر را برای ده سالی به عقب انداخت. شاید بتوان گفت که از بین این شاعران نقش اسماعیل خوئی بیش از بقیه موثر بوده است، هرچند که کوشش های شفیعی ی کدکنی را نیز در این راستا نمی توان نادیده گرفت. اما نوع تأثیر و راستای تحولات فکری ی این دو تن، در شعر آن چند سال، به موازات هم پیش نرفته است.

اسماعیل خوئی، که در اواخر دههٔ ۱۳۳۰ با نام مستعار «سروش» اشعاری به سبك قدمائی می سرود، در نیمهٔ اول دههٔ ۴۰ برای تحصیل فلسفه عازم لندن شد و در نیمهٔ دوم این دهه به ایران بازگشت. او، قبل از بازگشت، برخی از نظرات شعری ی خود را (طی نامه ای که در سال ۱۳۴۴ در مجلهٔ «نگین»، که با همکاری ی من چاپ می شد، منعکس گردید) چنین شرح داده است:

«پرسش این است که چه کسانی را باید شاعر زمان ما دانست؟ - کسانی را که رهی (ی معیری) یکی از نمونه های صدرنشین شان است؟ یا کسانی را که بامداد (= شاملو) یکی از نمایندگان پیشتازشان است؟ من می گویم: هر دو دسته را. زیرا کوشش چیز فهم هامان به فهمیدن همانقدر واقعی است که ساده فهمی ی بیشتر مردم ما. درست است که شعر رهی، مانند نانی که بیشتر مردم ما می خورند، شب مانده است؛ ولی رهی، رهی ی سنت گرا، به زبانی شعر می گوید که بیشتر مردم با آن آشناترند.

این را فراموش نکنیم. و فراموش نکنیم که بیشتر مردم هنوز زورشان، یعنی زور ذوق و فهم شان، یعنی زور ذوق و فهم کنونی شان، به شعر بامداد، بامدادِ نوآور، نمی رسد. پس، طبیعی ست که شعر رهی عامه پسندتر، یعنی عامی پسندتر باشد. و بامداد از بیشتر مردم، هنوز، نمی تواند توقع پذیرش بی چون و چرا داشته باشد. می گوید ندارد؟ ولی گفتن این که غزل شعر زمان ما نیست،[۱۳] من می گویم یا نبوده گرفتن بیشتر مردم است - که خطاست؛ و یا گفتن این است که مردم، بیشتر مردم، باید فهم و ذوقی شکفته تر از آن داشته باشند که دارند - که زورگوئی است.»[۱۴]

در نیمهٔ دوم دههٔ ۴۰، بازگشت اسماعیل خوئی به ایران، آن هم در کسوت دکتر در رشتهٔ فلسفه از دانشگاه لندن و شاعری که به شدت بر تأثیرپذیری خود از اخوان ثالث تأکید می کرد، جان تازه ای به مکتب شعر اخوانی بخشید که شاگردان کم استعدادترش، همچون شفیعی ی کدکنی، رفته رفته میدان را به سایر مکتب های شعری باخته بودند. خوئی که بلافاصله پس از بازگشت در دانشگاه تربیت معلم، و زیر نظر دکتر محمود هومن، به تدریس مشغول شده و در محیط های دانشجوئی نفوذی به هم زده بود، در سال ۱۳۴۷ به صورت چهرهٔ مرکزی این نوع شعر درآمد. او در این سال، و در مصاحبه ای با مجلهٔ «روستا»، ارگان سپاه دانش، گفت:

«به شکر همت نیما، شعر ایران، امروز، یکی از شکوفان ترین و پربارترین دوره های تکامل خود را می پیماید. پس از نیما، شاعران بزرگی داشته و داریم. برخی از این شاعران، همچون فروغ فرخزاد، منوچهر آتشی، نادر نادرپور، سهراب سپهری و م. آزاد، هر یك، به سبك ویژه ای دست یافته اند؛ و برخی دیگر، همچون ا. بامداد و م. امید (اخوان) حتی

توانسته اند دبستان های تازه ای در شعر امروز فارسی بنیاد بگذارند. م. امید، با گشودن راهی از خراسان به یوش، *دبستان شعر خراسانی ی نو* را بنیاد گذارده است. در این دبستان شاعران بسیار خوبی، همچون م. سرشك (شفیعی) و م. آزرم (نعمت میرزاده) پرورش یافته اند. من نیز از شاگردان همین دبستانم. و شاعرانی مانند سعید سلطانپور را، اگر نه از همشاگردی های خود، دست کم، از یاران خویش می بینم.»[۱۵]

برای یافتن ویژگی های تئوریك این مکتب یا دبستانِ شعری باید از نوشته ها و سخنرانی هائی که خوشبختانه در کتاب «از شعر گفتن» گرد آمده اند کمك گرفت. در این کتاب دو مصاحبه و یك مقاله از خوئی به خصوص واجد اهمیت اند. نخستین مصاحبه، که آن هم در سال ۱۳۴۷ انجام شده، حاوی ی گفتگوئی است که شفیعی ی کدکنی، قاسم صنعوی و هرمز ریاحی (گردانندهٔ جنگ «فصل های سبز») با خوئی داشته اند. این مصاحبه، و به خصوص طرز رفتار و گفتار شفیعی با خوئی، کاملاً نشان دهندهٔ آن است که شفیعی، با همهٔ ادعائی که در سطر سطر سخنانش وجود دارد، به ناچار اما به حق، برتری ی خوئی را نسبت به خود پذیرفته است. مصاحبهٔ دیگر همانی است که در مجلهٔ «روستا» به چاپ رسیده است. خوئی پنج سال بعد، در مقالهٔ «دربارهٔ غزل و غزلواره» نیز به طرح مطالب تازه ای دست زده است که نه تنها نشانهٔ گسترش همان فکری است که در نامهٔ چاپ شده در «نگین» طرح شده بود بلکه، با توجه به توانائی های خوئی چه در حیطهٔ زبان و چه در قلمروی تخیل، حاوی نظراتی است که اگر به درستی اجرا می شدند می توانستند از شعر خوئی اثری بجا ماندنی و تأثیرگذار بسازند. اما دریغ که زنده ماندن ریشه های تفکر سبك خراسانی، سیاست زدگی ی مفرط نیمهٔ دوم دههٔ ۵۰، و آوارگی از وطن و راه

گمکردگی ی شعری ی خوئی در دههٔ ۶۰ این فرصت را از او دریغ داشت و، همچنانکه خواهیم دید، او را به نظریه پرداز «نهضت بازگشت» مبدل کرد.

اگر شعر خود خوئی را نمونهٔ شعر «خراسانی ی نو» بگیریم، شفیعی مشخصات نظری ی این شعر چنین ترسیم می کند: «(شعری) است با بینشی مستقیم و زبانی که مایه های قدیمی ی بسیار وسیعی دارد و متکی به لهجه های رایج خراسان و سنت ها و امکانات شعر کهن فارسی است.»[۱۶]

از جمله مشخصاتی که در آن گفتگو برای شعر خراسانی ی نو مطرح می شود، پس از زبان، مرکزیت داشتن «اندیشه» است. خوئی می گوید: «... زبان تنها یك وسیله است، هدف نیست. و مهم این است که من زبانی را که از اخوان پذیرفته ام - و در آن، زبان شعر خراسانی... به قالب های آزاد نیمائی گره خورده است - چگونه به کار بسته ام و به این زبان چه گفته ام».

و شفیعی به خوئی می گوید: «کلمه، برای کسی که احساس و اندیشه ای اصیل داشته باشد، افزاری بیش نیست...» و «...اخوان و تو، و حتی شاملو، همه، ادامه ی وجودی ی شعر قدیم هستید و همه قصیده می سرائید. به نظر من باید مفهوم قصیده را وسعت داد. قصیده شعر بلندی است که قصد یا اندیشه ای در آن مطرح است؛ و این قصد یا اندیشه را شاعر، با آوردن ایماژها و تصویرها و استفاده از امکانات زبان می پروراند و به خواننده منتقل می کند...»[۱۷]

شعر خراسانی ی نو، صرفنظر از تنگ نظری ی خاصی که در راستای ایجاد نوعی شعر منطقه ای در آن به چشم می خورد، و نیز زمینه ای که برای پیدایش یك باندبازی ی وسیع که تا به امروز هم جریان دارد، فراهم

می سازد،[۱۸] تا آنجا که به جریان موج نوی شعر مربوط می شود، مستقیماً این نوع شعر را هدف حملهٔ خود قرار می دهد و در تمامی ی زمینه های نظری سر جدال با آن را دارد. متأسفانه افراط کاری های شعر حجم که (درست مثل همین امروز[۱۹]) در زمانهٔ خفقان سیاسی به صورت تنها نوع شعر قابل چاپ موج نوئی درآمده بود، بهترین حربه را به دست نظریه پردازان شعر خراسانی ی نو می داد.

به هر حال نگاهی به تقابلات این نوع شعر با شعر موج نو می تواند فضای نیمهٔ دوم دههٔ ۴۰ و نیمهٔ اول دههٔ ۵۰ را بهتر ترسیم کند. شفیعی ی کدکنی و خوئی، در همان مصاحبهٔ «فصل های سبز»، از دیدگاه های مختلفی به شعر موج نو می تازد:

۱. شفیعی: «زبان شعر (خراسانی ی نو) از نظر استعمالات لغوی گسترده است، اجزاء کلام خیلی خوب با هم می خوانند؛ در صورتی که از میان نوسرایان من هم اکنون می توانم شاعری را به شما معرفی کنم[۲۰] که دایرهٔ زبان شعرش پنج برابر دایرهٔ لغوی ی شعر خوئی، اخوان، فردوسی، حافظ و سعدی باشد، بی آن که گفته اش از هیچ نظری به شعر شبیه باشد. در کار چنین به اصطلاح شاعری، اجزاء کلام به هیچ روی هماهنگ نیستند و انتخاب لغات بر اساس هیچ احتیاجی صورت نمی گیرد... من کار چنین کسی را چیزی جز جدول بازی و حقه بازی نمی دانم. کاری است که ماشین های آی.بی.ام. می توانند خیلی بهتر و دقیق تر و سریع تر انجام دهند...»[۲۱]

۲. شفیعی: «کلمه افزاری بیش نیست... این حقیقتی است که در شعر معاصر اغلب جوان ها فراموش کرده اند. این ها شعر را از طریق کلمه می گویند. یعنی پیش از آنکه کلمه در اختیارشان باشد، هیچ گونه

احساس و اندیشه ای نسبت به محیط، و حتی نسبت به مسائل خصوصی ی خودشان هم، ندارند. قاموس یا کتابی را باز می کنند و در آن چشمشان به کلماتی... می افتد؛ و آن وقت این کلمات را به دورترین کلماتی که به خودی ی خود به یادشان می آید می بافند...»[۲۲]

۳. خوئی: «واژه ها، در رابطه ی خود با احساس یا حالت شاعرانه، به کوزه های خالی می مانند در برابر آب. اگر در تو حالتی متناسب با یك واژه باشی، واژه از تو پر می شود... بدبختی ی کسانی که تو آنها را به حق اصحاب جدول می خوانی در این است که اینان واژه ها را وسیلهٔ بیان حالات خود نمی دانند - یعنی چه بسا که اصلاً حالت شاعرانه ای ندارند و واژه ها را، مثل کوزه های خالی، خواه به صورت منظم (و) خواه نامنظم کنار هم می چینند. و کوزهٔ خالی، بی آنکه گناهی داشته باشد، کسی را سیراب نمی کند. آنچه مهم است داشتن حالت اصیل شاعرانه است».[۲۳]

۴. خوئی: «به ما تلقین کرده اند، و می کنند، که کار تو اگر کوچکترین شباهتی به کار کسی دیگر داشته باشد، هیچ گونه ارزش هنری نخواهد داشت. از همین جاست که منتقدان ما از شاعر حتی زبانی مستقل می خواهند... اما من به کر و فرهای روزنامه ای فکر نمی کنم. من اصالت یك شاعر... را در فهمیدن روح فرهنگ بومی ی خود می دانم؛ فرهنگ *ما، به ویژه در زمینهٔ شعر، یك فرهنگ مرید و مرادی بوده است.*[۲۴] هیچ یك از بزرگان ما کار پیشنیان خود را انکار نکرده، بل که آن را ادامه داده است... تأثیرپذیری در روح فرهنگ ماست. و من تأثیر اخوان را... در همهٔ شعر های خود تصدیق می کنم.»[۲۵]

۵. خوئی: «...در سطح، به ویژه در سطح هنر روشنفکرانه، آنارشیسمی پدید آمده است که، دانسته و ندانسته، همه چیز ما را به بازی،

حتی به نیشخند می گیرد. موج نو در شعر یکی از نمودهای این آنارشیسم است. اما آنارشیسم، در همهٔ زمینه ها، همیشه، حالتی برزخی... (و) گذران است. از این رو، با آن که... با پیشگوئی میانه ای ندارم، ولی، در این مورد حقیقت آشکارتر از آن است که بتوانم از گفتن آن خودداری کنم: موج نو موجی سطحی است و خواهد گذشت...»[۲۶]

بدین سان، در اواخر دههٔ ۴۰، شعر خراسانی ی نو خواست تا خود را به عنوان اصیل ترین نوع شعر نو تسجیل کند. اما، به نظر من، علاوه بر اینکه نظریهٔ «شعر خراسانی ی نو» کوشش بیهوده ای برای «احیاء موات» محسوب می شد، در سطح احتجاجات منطقی نیز سراپا سرشار از تضاد و درهم گوئی بود. من در اینجا فقط به یك نمونه از این گونه متضاد گوئی ها اشاره می کنم: شفیعی ی کدکنی از یك سو بر وجود «قصد و اندیشه ای مقدماتی» اشاره می کند که شاعر آن را «می پروراند و به خواننده منتقل می کند» و در این ساحت «کلمه ... افزاری بیش نیست» و «در شعر اصحاب جدول هیچ قصد و اندیشه ای جامع در کار نیست»،[۲۷] و از سوی دیگر، می گوید: «شعر یك پدیدهٔ ناخود آگاه است، یعنی در لحظهٔ به وجود آمدنش به ارادهٔ من و خوئی خلق نمی شود و ما نمی توانیم تصمیم بگیریم که دربارهٔ فلان موضوع شعری بگوئیم».[۲۸]

به هر حال، اگر چه در «دههٔ ۴۰» چیزی به نام «شعر خراسانی ی نو» نتوانست، و نمی توانست، پا بگیرد اما بحث های مطرح شده از جانب نظریه پردازانش، از شفیعی و خوئی دو چهرهٔ مطرح در حوزهٔ تئوری ی شعر ارائه داد که اگرچه در سال های آخر دههٔ ۴۰ همسنگر و هم اندیشه محسوب می شدند اما، از اوائل دههٔ ۵۰ به بعد، هر یك به راه مستقل خود رفتند.

۱۶. شعر خراسانی ی نو

۱. مهدی ی اخوان ثالث. «مقدمه». *زمستان*. مجموعهٔ اشعار.

۲. اسماعیل خوئی. «گفتگو با محمد رضا شفیعی ی کنی، قاسم صنعوی، و هرمز ریاحی». نشریهٔ *فصل های سبز*. شمارهٔ اول. خرداد ۱۳۴۷. این مصاحبه در کتاب زیر تجدید چاپ شده است: اسماعیل خوئی. *از شعر گفتن*. مرکز نشر سپهر. تهران ۱۳۵۲. صفحهٔ ۱۱۱.

۳. این کتاب ها عبارتند از:

مهدی ی اخوان ثالث. *بدعت ها و بدایع نیما یوشیج*. انتشارات توکا. تهران ۱۳۵۷.

مهدی ی اخوان ثالث. *عطا و لقای نیما یوشیج*. انتشارات دماوند. تهران ۱۳۶۱.

۴. محمد تقی بهار(ملك الشعرا). نشریهٔ دانشکده. به نقل از یحیی آرین پور. *از صبا تا نیما*. جلد دوم.

۵. دکتر عبدالحسین زرین کوب. *در قرن سکوت*.

۶. هرمان اته. *تاریخ ادبیات فارسی*. ترجمهٔ دکتر رضازادهٔ شفق. بنگاه ترجمه و نشر کتاب. تهران ۱۳۳۷.

۷. نگاه کنید به: زین العابدین موتمن. *تحول شعر فارسی*. چاپ سوم. ۱۳۵۵تهران. صفحهٔ ۱۴.

۸. نگاه کنید به: شاهرخ مسکوب. *ملیت و زبان*. پاریس ۱۹۸۶.

۹. اخوان ثالث. *بدعت ها و بدایع نیما یوشیج*. صفحات ۷۴ و ۷۵.

۱۰. اسماعیل خوئی. *از شعر گفتن*. صفحهٔ ۸۳.

۱۱. نگاه کنید به صفحهٔ ۴۷ کتاب حاضر.

۱۲. نگاه کنید به: اسماعیل نوری علا. «یك سال پر ماجرا با شعر». فردوسی. شمارهٔ ۸۰۷. فروردین ۱۳۴۶.

۱۳. اشاره به نقد شاملو بر کتاب «سایهٔ عمر» از رهی ی معیری که در تابستان ۱۳۴۴ در «هنر روز کیهان» به چاپ رسیده و او در آن گفته بود: غزل، با محتوای رسمی ی آن، دیگر گفتن ندارد».

۱۴. اسماعیل خوئی. *از شعر گفتن*. صفحهٔ ۱۶۳.

۱۵. همان، صفحهٔ ۱۱۷.

۱۶. همان، صفحهٔ ۱۲۴.

۱۷. همان، صفحات ۱۲۴ و ۱۲۵.

۱۸. چندی پیش محمد علی سپانلو در مجلهٔ آدینهٔ تهران مصاحبه ای درست در همین مورد داشت. تعصب خراسانی و اعتقاد به برتری خود بر دیگران در نویسندگان و شاعران خراسان آن چنان قوی است که حتی در مراجعات مقالات خود نیز کمتر نام نویسندگان غیر خراسانی را ذکر می کنند. به طوری که نگاهی به یادداشت های آخر هر کتاب می تواند نشان دهد که نویسنده خراسانی است یا نه.

۱۹. محبوبیت دوبارهٔ «شعر حجم» رابطه ای مستقیم با موضع خنثی و مبهم سیاسی شاعران آن دارد. به طوری که قطعاتی از «لبریخته ها» از یکسو در نشریات تهران و از سوئی دیگر در نشریهٔ سازمان مجاهدین خلق چاپ می شود!

۲۰. با توجه به نوشته های شفیعی ی کدکنی در سراسر دههٔ ۵۰، گمان می کنم که در اینجا نیز اشارهٔ او به یدالله رویائی باشد.

۲۱. *از شعر گفتن*. صفحهٔ ۱۲۴.

۲۲. همان، صفحهٔ ۱۲۴.

۲۳. همان، صفحهٔ ۱۲۳.

۲۴. تأکید بر این جمله از من است. داستان بازسازی ی سیستم اجتهاد و تقلید و مرید و مرادی در زمرهٔ دست آوردهای شعر امروز خراسان است، تا بدانجا که اخوان ثالث در لندن زاکت خود را به جای «خرقه» بر دوش اسماعیل خوئی می اندازد و او را، بدینسان، جانشین بر حق خود اعلام می کند. نگاه کنید به یادداشت های خوئی در *فصل کتاب*. شمارهٔ ۹.

۲۵. اسماعیل خوئی. *از شعر گفتن*. صفحهٔ ۱۳۷.

۲۶. همان، صفحهٔ ۱۰۷.

۲۷. همان، صفحهٔ ۱۲۶.

۲۸. همان، صفحهٔ ۱۳۰.

بخش دوم ــ از «موج نو»...

فصل هفدهم ــ نظریه پردازی در دهه ی پنجاه

دههٔ ۵۰ با تسلط کامل حکومت شاه و حزب رستاخیز او بر کلیهٔ شئون زندگی ی اجتماعی و فرهنگی ی ما آغاز شد و هفت سال بعد آن بنای خودکامه، در برابر واکنش شدید مردم، که به قیام ۱۳۵۷ انجامید، درهم فرو ریخت. یعنی درست فرصت همان ۷ سالی که در دههٔ ۴۰ به نسل ما داده شد در دههٔ ۵۰ از نسل پس از ما دریغ گردید.

یقین دارم که اگر خفقان سیاهی که یکباره محیط سیاسی و اجتماعی ی ایران را در بر گرفت پیش نیامده بود، دههٔ ۵۰ نیز می توانست رستنگاه ده ها چهرهٔ تازه و امید بخش در شعر امروز ایران باشد و سنت شعر موج نوی اصیل در آن به شکوفائی تمام بنشیند. اما تقدیر تاریخی ی ما چنین نبود. به زودی حکومت به هاری رسیدهٔ شاه مجلهٔ «فردوسی» و تعدادی دیگر از نشریات را تعطیل کرد، ساواک به شاعرکشی دست زد، وزارت اطلاعات فهرستی از ممنوع القلم ها تهیه دید، و حزبِ به اصطلاح فراگیر «رستاخیز» خواست تا کارها را یکسره کند. فضا آنگونه بود که

همه چیز به شتاب رو به مطلق گرائی می رفت. اکثر شاعران کارگاه شعر یا به سازمان های مخفی ی سیاسی پیوستند و یا به مواد مخدر پناه بردند. و من، اسف زده، نابودی ی نسل جوانی را که آن همه بدان دل بسته بودم به چشم می دیدم. البته این جریان محدود به شاعران کارگاه شعر و موج نوئی نبود، شاعران شعر حجم نیز سرنوشتی بهتر از این نداشتند، چه آنان که در رسانه های دولتی به کار مشغول شدند و چه آنان که مال و منالی داشتند. بسیاری از آنان نیز یا گوشه نشین خانقاه ها شدند و یا به مواد مخدر رو کردند. من در سال ۱۳۵۳، به بهانهٔ ادامهٔ تحصیلات دانشگاهی ی خود، راهی ی انگلستان شدم تا از محیط زشت و خفقان باری که حکومت شاه برایمان تدارک دیده بود دور باشم.

تا قیام ۵۷ از شاعران شعر نیمائی نیز چندان خبر چشم گیری در میان نبود. اخوان به غزل و قصیده سرائی بازگشته بود، شاملو راهی ی آمریکا می شد تا زمانی بعد، در آستانهٔ قیام، با انتشار «ایرانشهر» در لندن، سفر بازگشت خود به میهن را آغاز کند. براهنی در آمریکا بود و یکسره در سیاست غرق می شد. شعرش و قلمش همه از سیاست می گفت. بخش عمده ای از شاعران نوسرا ممنوع القلم شده بودند، گلسرخی تیرباران شده بود و سعید سلطانپور در زندان حکومت بود (گوئی در انتظار حکومتی دیگر، تا از راه برسد و در مقابل جوخهٔ اعدام بگذاردش). بخشی از شاعران نیز، همراه با عده ای از شاعران شعر حجم، به دستگاه های فرهنگی ی حکومت پیوسته بودند، و آنهائی هم که، مثل اسماعیل خوئی، هر یك به لطائف الحیلی، از زیر تیغ سانسور می گریختند شعرشان یکسره به بیانیه ای رمزی دربارهٔ مسائل سیاسی مبدل می شد.

از نظر تئوری ی شعری نیز چندان اتفاق چشم گیری رخ نمی داد.

آثاری از نوع نوشته های خسرو گلسرخی، در زمینهٔ تئوری ی شعر متعهد، چنگی به دل نمی زد و بیشتر کوششی شریف بود برای توجیه این نوع شعر. اسماعیل خوئی نیز، که در اواخر دههٔ ۴۰، با توجه به عقاید استادش دکتر هومن، تعریف مشهوری از شعر ارائه داده بود، در این دهه و در این زمینه فعالیت چندانی نداشت. تعریف مطرح شده در دههٔ پیش او، از شعر به عنوان «گره خوردگی ی عاطفی ی اندیشه و خیال، در زبانی فشرده و آهنگین» یاد می کرد.[1] با کمی دقت می توان دید که، علیرغم ظاهر شکیل این تعریف و علیرغم اینکه کلیهٔ مفردات تعریف شعر در آن وجود دارد، این تعریف هویتی علمی و کاربردی عملی ندارد؛ مفرداتش مبهم و اعتباری اند و ترکیبشان نیز فاقد قاطعیت یك تعریف علمی است.

بدین سان، در دههٔ ۵۰، و جدا از آنانی که مطالبی شبه تئوریك را در نشریات رژیم (همچون «تماشا» و «رستاخیز») قلم می زدند، تنها یك صدا در حوزهٔ تئوری ی شعر به گوش می رسید که می کوشید دست آوردهای شعری ی چهار دههٔ گذشته را بنا به سلیقهٔ ارتجاعی ی خود جمع بندی کند. این صدا از آن شفیعی ی کدکنی بود که، از منبر دانشگاه و خطاب به دانشجویان مشتاق ادب فارسی، از شعر نو می گفت. او پس از قیام نیز همچنان، تا پایان دههٔ ۵۰، در مرکز بحث های تئوریك شعر قرار داشت.

شفیعی در پایان دههٔ ۵۰ کتابی به نام «ادوار شعر فارسی، از مشروطیت تا سقوط سلطنت» منتشر کرد که مجموعه ای از سخنرانی ها و درس های او در دانشکده های مختلف محسوب می شود. توجه به این کتاب از دو نظر جالب است. نخست اینکه شفیعی به فرموله کردن «تعریف شعر» می پردازد و در این کار تعریف اسماعیل خوئی را، بدون ذکر نام او، و تنها با کمی دست کاری، به نام خود جا می زند و می گوید: «شعر گره

خوردگی[2] ی عاطفه و تخیل است که در زبانی آهنگین شکل گرفته است».[3] اما این تعریف نا شکیل نیز نه تنها ضابطه ای عینی را برای تشخیص «گره خوردگی ی عاطفه و خیال»، و معیاری عملی را برای «آهنگین بودن زبان» ارائه نمی دهد بلکه هیچ نوع استدلالی را هم در پشت سر ندارد. یعنی، این تعریف به ما نمی گوید که «چرا» شعر گره خوردگی ی عاطفه و تخیل است، و «چرا» باید زبانی آهنگین داشته باشد. از این نظر، هم خوئی و هم شفیعی، به صورت یك مجتهد ادبی اعلام فتوا می کنند و بس. نگاهی به احتجاج شفیعی برای رسیدن به این تعریف می تواند روشنگر مطلب باشد:

«باید کوشید و تعریف جامعی از شعر به دست داد که هم بر قصاید ناصرخسرو و هم بر شاهنامهٔ فردوسی و خمسهٔ نظامی و هم بر غزلیات شمس مولانا و غزلیات حافظ و هم بر غزلیات صائب، و بالاخره شعرهای نیما و اخوان ثالث و ا. بامداد (احمد شاملو)، منطبق شود و حتی نمونه های درجه دوم و سوم شعر هر دوره را نیز – به تناسب اشتراکی که در عوارض و ذاتیات با حقیقت شعر دارند – در شمول خود بگنجاند، به حدی که شعرهای امثال خاقانی و سروش (در قرن ۱۳) و شعرهای گویندگان عصر مشروطیت را (با تفاوت درجاتشان) شامل شود. وقتی مجموعهٔ این گونه آثار را در نظر می آوریم، می بینیم که: شعر گره خوردگی ی عاطفه و تخیل است که در زبانی آهنگین شکل گرفته است...»[4]

معنای روش شناختی ی کار شفیعی آن است که او ابتدا مقداری «موضوع تحقیق» را انتخاب می کند و بعد می خواهد تا از طریق استخراج اشتراکات آنها به یك «تعریفِ جامع» برسد. می دانیم که تلاش برای پیدا کردن تعریف هرچیز باید ناظر بر ساختن سنجه ای باشد که آن چیز را از

آنچه که از شمار آن نیست تمیز دهد و در نتیجه نمی توان اول تصمیم گرفت که چه چیزهائی شعر هستند و بعد با مطالعهٔ نمونه هائی از آنها به فصل مشترکشان و،در نتیجه، به تعریفشان دست یافت. حال آنکه شفیعی قبل از دست زدن به جستجوی تعریف شعر، تصمیم گرفته است که کدام یك از آثار موجود در ادبیات ما شعر هستند. در عین حال این تصمیم گیری کلاً اختیاری و شخصی است. مثلاً، قبل از رسیدن به آن «تعریف جامع»، شفیعی از ادیب نیشابوری و ادیب پیشاوری و سید اشرف (نسیم شمال) به عنوان شاعر نام می برد[5] اما دربارهٔ عده ای دیگر چنین اظهار نظر می کند: «اگر تخیل نتواند بار عاطفی با خود همراه کند چیز هرز و بی فایده است، مثل شعر اغلب گویندگان سبك هندی و شعر بسیاری از شعرای نوپرداز معاصر».[6] و چند صفحهٔ بعد می افزاید:

«در سال های اخیر اصطلاح شکل ذهنی[7] را ... در روزنامه ها علم کرده اند و هر نوع حرف بی معنی مفتی را که مجموعه ای از هذیان های بی نمك و نامربوط است، به عنوان نمونه های شکل ذهنی (که فقط حلال زاده آن را می بیند) عرضه می کنند. خوب است؛ این آثار را هم باید خواند و باید دید؛ البته نه برای لذت هنری، بلکه به عنوان مطالعه ای جدی در مواد خام جامعه شناسی حماقت؛ حماقت گویندگان و چاپ کنندگان؛ وگرنه مردم و مخاطبان زبان فارسی خوشبختانه به هیچ وجهی فریب این دم و دستگاه را نمی خورند».[8]

اینگونه است که کل شعر موج نو، شعر حجم، و شعر تجسمی از حوزهٔ انتخاب شفیعی خارج می شود و «تعریف جامع» دست ساخت او وسعت دربرگیری ی آنها را ندارد. اما هیچ منطقی، جز پسند شخصی ی شفیعی، نمی تواند به ما بگوید که چرا سروده های ادیب پیشاوری شعر

است و مثلاً، با توجه به آنچه شفیعی دربارهٔ آثار یدالله رویائی می گوید، کتاب «دلتنگی ها» ی رویائی از شعر خالی است. چرا کار ادیب از «گره خوردگی ی عاطفه و تخیل» آن قدری برخوردار است که در مجموعهٔ انتخابی شفیعی بگنجد و از این «گره خوردگی» در «دلتنگی ها» خبری نیست.

نتیجهٔ تحقیق نظریه پردازی که اینگونه فقط پسند خویش را در مرکز احتجاجات تئوریك خود قرار می دهد، نسبت به دوره بندی ی شعر معاصر نیز نمی تواند از دیدگاهی شخصی و انتخابی انجام نشود. تماشای ادوار شعر فارسی در آینهٔ کتاب شفیعی بسیار عبرت آموز است. او، به عنوان نظریه پردازی که در غیاب ناگزیر دیگران میداندار معرکه شده، در طول دههٔ ۵۰ تا توانسته به معوج نشان دادن تصویر شعر معاصر ایران همت گماشته است. به دوره بندی ی نظری ی شفیعی توجه کنیم:

۱. دورهٔ مشروطیت: شیبانی، قائم مقام، بهار، ایرج میرزا، ادیب پیشاوری، ادیب نیشابوری، ادیب الممالك، دهخدا، سید اشرف (نسیم شمال)، عارف، میرزادهٔ عشقی، لاهوتی، فرخی.

۲. عصر رضاخانی (۱۳۲۰ - ۱۳۰۰): فرخی یزدی، بهار، لاهوتی، دولت آبادی، پروین اعتصامی، نیما یوشیج، رشید یاسمی، صورتگر، شهریار، رعدی آذرخشی، مسعود فرزاد.

۳. از شهریور ۱۳۲۰ تا کودتای ۱۳۳۲: نیما یوشیج، خانلری، گلچین گیلانی، توللی، افراشته، بهار، منوچهر شیبانی، شهریار، سایه، کسرائی، رحمانی، شاملو، شاهرودی، نادرپور.

٤. از ۱۳۳۲ تا ۱۳۳۹: نیما، توللی، گلچین، خانلری، نصرت رحمانی، شاهرودی، اخوان ثالث، شاملو، نادرپور، مشیری، سایه،

کسرائی، محمد زهری، حسن هنرمندی، فروغ فرخزاد.

۵. از ۱۳٤۰ تا ۱۳٤۹: فرخزاد، آتشی، سپهری، آزاد، شاملو، اخوان، زهری، مشیری، مفتون امینی.

٦. از ۱۳٤۹ تا ۱۳۵۷: شاملو، زهری، کسرائی، خسرو گلسرخی، اسماعیل خوئی، نعمت آزرم، میمنت میرصادقی، سعید سلطانپور، علی میرفطروس، رضا مقصدی، سعید یوسف و...[۹]

شفیعی در مورد هریك از این دوره ها به تفصیل سخن می گوید و می کوشد تا ویژگی های هر دوره را مشخص سازد. به طوری که می بینیم نه تنها در هیچ یك از این ادوار شش گانه از شاعران شعر سپید، شعر نوی حاشیه ای، شعر موج نو، شعر حجم، و شعر تجسمی خبری نیست بلکه شفیعی حتی از ذکر نام شاعران سرشناسی همچون یدالله رویائی (حتی تا پیش از انتشار «دلتنگی ها»)، محمد علی سپانلو، و رضا براهنی نیز دریغ می کند.

شفیعی را، که دست پروردهٔ خانلری است، می توان امتزاج نهائی سبك خراسانی ی نو و مکتب سخن دانست که، درست به همانگونه که خانلری در مجلهٔ سخن و دانشکدهٔ ادبیات در مورد شعر نوی نیمائی عمل کرد،[۱۰] او نیز از همان منبر و دیدگاه به ایجاد سد در برابر نوآوری های ادبی مشغول است. از نظر تئوری ی شعر، نوشته های شفیعی را می توان تجسم محافظه کاری، نظام اجتهاد و تقلید، نوغائی و کهنه گرائی ی توأمان، و غرض ورزی ی مفرط نویسنده ای کج سلیقه دانست. بی دلیل نیست که با تسلط حکومت آخوندی بر ایران، شفیعی به ریاست دانشکدهٔ ادبیات تهران، این سنگر همیشگی ی محافظه کاری، انتخاب می شود.

۱۷. نظریه پردازی در دههٔ ۵۰

۱. اسماعیل خوئی. *از شعر گفتن*. صفحهٔ ۹۱.

۲. لفظ «گره خوردگی» از دکتر محمود هومن است در مقدمهٔ کتاب حافظ.

۳. محمد رضا شفیعی ی کدکنی. *ادوار شعر فارسی، از مشروطیت تا سقوط سلطنت*. انتشارات توس. تهران ۱۳۵۷. صفحهٔ ۹۳.

٤. همان مرجع، همان صفحه.

۵. همان، صفحهٔ ۳۵.

٦. همان، صفحهٔ ۹۸.

۷. اشاره به رضا براهنی است که در دههٔ ٤۰ تعبیر «شکل ذهنی» را مطرح کرد. در این مورد رجوع کنید به صفحهٔ ۵٤ کتاب حاضر.

۸. شفیعی ی کدکنی. *ادوار شعر فارسی*. صفحهٔ ۱۰۸.

۹. همان، صفحهٔ ۸۷.

۱۰. داستان خانلری و نیما، دو پسر خاله ای که دو جریان شعر نو را رهبری کردند طولانی است. خانلری، در مجلهٔ سخن، تا توانست در راه نیما سنگ انداخت. مثلاً به یك خبر سال ۱۳۳۱ مجلهٔ سخن دربارهٔ مطالب مجلهٔ علم و زندگی توجه کنید: «یك قطعه شعر به عنوان مرداب از آثار نادرپور در این شماره هست که پر معنی و جالب و تازه است. یك چیز هم به امضای نیمایوشیج هست که وزن و قافیه و معنی ی آن در بطن شاعر و طرفداران اوست». (سخن، دورهٔ چهارم، آذر ۱۳۳۱. صفحهٔ ۷۹). نیما تقریباً در همهٔ آثار منثور خود از دست خانلری نالیده است. او از خانلری به صور مختلفی نام می برد. مثلاً در «نامه های همسایه» گاه از او به عنوان «پسر خاله» یاد می کند.

بخش دوم ــ از «موج نو»...

فصل هجدهم ــ قیام پنجاه و هفت و «بازگشت ادبی»

آیا قیام ۵۷ نظریه های شعری ی جدیدی را هم به همراه داشت؟ من عقیدهٔ تئوریك خود را در مورد این گونه توقعات در سراغاز این بخش کتاب توضیح داده ام.[۱] به نظر من، اگر قیام ۵۷ بتواند در سرنوشت ادبی ی ما تأثیری داشته باشد، حاصل چنین تأثیری را باید رفته رفته و هم اکنون، یعنی ۱۵ سالی از آن واقعه گذشته، به چشم دید. دههٔ ۶۰ هنوز برای زایش های کاملاً نوین شعری مهلت کافی را فراهم نساخته بود.

اما، در همان دهه، دو جریان خاص جالب توجه اند؛ نه به دلیل ماهیت آینده سازشان، بلکه به خاطر خصلت بازگشت کننده ای که در هر دو به چشم می خورد؛ یکی با تظاهر آشکار به این «بازگشت» و دیگری با ادعای نوآوری و پیشرفت.

نخستین جریان از آن کسانی است که به صور مختلف از «شعر نیمائی» بریده و به قالب ها و زبان «شعر جدید»، یعنی شعر زمان

مشروطیت بازگشته اند. البته امکان این بازگشت همواره به طور بالقوه در درون شعر نیمائی وجود داشته است و چهره های سرشناسی همچون اخوان ثالث، خیلی پیش از قیام ۵۷، به این راه کشیده شده اند.[۲] اما گسترش سنت گرائی در دههٔ ۶۰ این امر را به صورت بارزتری نشان داده است. به نظر من، شکل گیری ی تفکر ارتجاعی ی ستیزنده با دست آوردهای مدرن «غربی»، و گرایش کلی در سیاست گزاری های فرهنگی به بازگشت به سوی سنت ها و ارزش های کهنه و منسوخ، چه قبل و چه بعد از قیام ۵۷، فضائی پذیرنده را برای هرگونه بازگشت هنری و ادبی آماده کرده بود. در واقع، «محتوا» ئی که از پس قیام ۵۷ به شدت تبلیغ شد با شکل ها و قوالب کلاسیك همخوانی ی آشکاری داشت و در نتیجه کار بازگشت را به صورتی طبیعی تسهیل می کرد. شاعری که حضورش در شعر نیمائی ناشی از پیروی ی مُد زمانه بود، و یا بداعت شعر نو را در ظاهر متفاوت آن جسته بود، بی آنکه به ضرورت های درونی و ذاتی ی این تغییر شکل توجه داشته باشد، به آسانی به راه بازگشت افتاد.

اما بازگشت کنندگان خود تعبیرهای تئوریك دیگری را در این مورد مطرح ساخته اند. مثلاً اسماعیل خوئی، که همواره به طرح مطالب تئوریك در مورد شعر عنایت داشته، در این مورد چنین می گوید: «من فکر می کنم که اصل همخوانی ی شکل و محتوا باعث می شود، به ناگزیر، که یك بار دیگر قاب ها و قالب های سنتی به کار گرفته شوند ... اگر برگردیم به مفهوم بحران در شعر امروز ایران ... و پرسش ما این باشد که پاسخ بحران چیست؟ پاسخ من این خواهد بود که ... می توان با قاب ها و قالب های سنتی بیشتر و راحت تر با محتوای بسیار واپس ماندهٔ سنتی

برخورد کرد ... موقعیت را من این جوری می بینم: داشتیم در دشت تکامل طبیعی ی فرهنگ و هنر و شعر خودمان پیش می رفتیم، یك دفعه رسیدیم به یك درهٔ بسیار ژرفی که به صورت عادی و طبیعی نمی توانیم از رویش بپریم. ناگزیریم که چند گام به عقب برگردیم و دورخیز کنیم. من این گونهٔ ویژه از بازگشتن به قاب ها و قالب های سنتی را، این عقب نشینی را، دورخیز می بینم».[۳]

نادرپور، در تبیین جریان بازگشت، به نوعی دوگانگی توجه دارد و می گوید: «علت دلبستگی ی شاعران درونگرای ی هوادار حکومت اسلامی (نظیر مهرداد اوستا و حمید سبزواری) به قالب های کهن، غیر از علت روی آوردن چند شاعر نوگرای داخل و خارج ایران (مانند اخوان ثالث و اسماعیل خوئی) به همان قالب هاست. زیرا گروه نخست اغلب از آغاز کار شاعری واپسگرا بوده و به تجدد و نوآوری اعتقادی نداشتند، و حال آنکه گروه دوم از آن سبب دوباره به وزن و قافیهٔ مرتب روی آورده اند که شعرشان را *قابل حفظ کردن کنند*. و این همان نکته ای است که گابری یل اودیزیو (شاعر چپ گرای نهضت مقاومت فرانسه) در زندان اشغالگران نازی به آن توجه کرده و به تدریج دریافته است که زندانیان هموطن او، اشعار لوئی آراگون را بیش از همهٔ شاعران به یاد داشته و برای همدیگر می خوانده اند و سبب آن علاقمندی این بوده که اشعار آراگون وزن و قافیهٔ مرتب داشته و برخلاف سروده های شاعرانی مانند پل الوار قابل حفظ کردن بوده است».[۴]

می بینیم که در پی ی تعلیل خاص خود از دلایل «بازگشت»، نادرپور «دلبستگی» ی به قوالب کهن را از جانب شاعرانی که هرگز به شعر نو روی نیاورده اند، با «بازگشت» گررهی که از ابتدای کار در ساحت

شعرنو شناخته شده اند مقایسه می کند. اما، به نظر من، در این مقایسه صرفاً ملاحظه ای شرافتمندانه در کار است و نه کوششی برای تحلیل و تحلیل یك پدیدهٔ ادبی. نظر من این است که این «بازگشت» به قوالب کهن چندان هم از آن «دلبستگی» به قوالب مزبور دور نیست. در واقع، آنچه این دو گروه را از هم مشخص می سازد نه این دو «طرز تقرب» که «محتوای کهنه» ی کار آنهاست.

اما نادرپور به نوع دیگری از جریان «بازگشت» نیز اشاره دارد، آنجا که می گوید: «مقصودم (از تأثیر منفی ی انقلاب) حالت بازگشتی است که در شعر معاصر فارسی ظهور کرده و کیفیت برونگرایانهٔ سخن نیمائی را به ماهیت درونگرایانهٔ شعر سنتی ی قبل از مشروطیت باز گردانده و بار دیگر نظارهٔ شاعرانه را از عالم واقع به جهان باطن معطوف ساخته است».[۵]

به گمان من، این ملاحظهٔ پراهمیتی است که نادرپور هم از سر آن به آسانی گذشته و هم در تبیین مختصر آن همچنان از دیدگاه مکتب سخن به شعر نیمائی و شعر پس از قیام نگریسته است.

در عین حال، مقدمات چنین بازگشتی خیلی پیش از قیام ۵۷ فراهم شده بود. به واقع و به گمان من، دعوتی که جلال آل احمد در سرآغاز دههٔ چهل برای بازگشت به سرچشمه های هویت خودی کرد، و از جانب بسیاری از روشنفکران ایران بدان دامن زده شد، زیر بنای تئوریك و اندیشگی ی چنین بازگشتی را فراهم کرده بود. شعر صوفیانهٔ سهراب سپهری، که پس از قیام ۵۷ توجه عمومی ی وسیعی را به خود جلب کرد، نیز می تواند پیشدرآمد چنین بازگشتی باشد. در واقع اهمیت نکته ای که نادرپور به آن اشاره می کند در آن است که نگاه به جریان بازگشت را از ظاهر شعر به

زیربنای فکری ی آن می کشاند و از ظهور مجدد دیدهای سنتی در شعرامروز خبر می دهد.

در واقع شاید بتوان بین آن «ماندگاری ی همراه با دلبستگی» به قوالب شعر کلاسیك، و این «بازگشت» به چنان قالب هائی، از دیدگاهی دیگر نیز تفاوت قائل شد. گاهی، در طی سی سال اخیر، دلبستگی به – و میل به ماندگاری در– قوالب کلاسیك، توانسته است با میل جهش به سوی نوآوری در ساحت گوهر شعر توأم شود. این نکته ای نیست که بتوانم در اینجا به شرح تفصیلی ی آن بپردازم، اما لازم است اشاره کنم که در حوزهٔ کار شاعرانی که در سی سال اخیر به قوالب کلاسیك پایبند مانده اند به کوشش های متعددی برای دستیابی به انواع نوآوری های درونی ی شعر بر می خوریم. نمونهٔ بارز این امر در کارهای سیمین بهبهانی در دههٔ ۶۰ دیده می شود. او در این مورد سخنانی بسیار جالب توجه دارد؛ می نویسد:

«روزی در حریر و ابریشم از خیابان می گذشتم و از عطر نوازشگر، دالانی می ساختم در پی. و امروز، در پوشش ارمك و پای افزار کتان، هنوز از هیئت خویش به تردیدم که در چشم مادران داغدار و پدران امید از کف داده چگونه می نمایم ... (من) کدام را در قالب قدیم غزل بگنجانم که با ساز خوانده شود و مضحکه نسازد؛ من هنوز آن شهامت را نداشته ام که از بنیان ویران کنم. هنوز از همان افاعیل معمول استفاده می کنم. اما ضرب را، آن ضرب رقصان و خوشایند و آشنا را، به دور افکنده ام؛ ضربی تلخ، گاه کشیده و گاه تند، گاه کوبنده و گاه نالان را به کار گرفته ام؛ رابطهٔ قراردادی میان افاعیل را گسسته ام» ... {در عین حال}، «غزل قدیم، و به خصوص غزل حافظ و بسیاری از غزل های سبك هندی، در هر بیت

کلیتی دارد که می تواند بر اجزا و موارد جزئی منطبق شود. بنا بر این هر غزل واحدهای پراکنده ای می سازد که بر موارد بی شمار پراکنده تری منطبق می شود. یعنی، در یك غزل ده بیتی ممکن است ده مضمون و پیام پراکنده و حتا در جهت تضاد با یکدیگر مشاهده شود. اما شعر امروز غالباً این پراکندگی و تشتت را پذیرا نیست، و یك شعر از یك مضمون واحد، که حاصل توجه ذهن به جزئی از زندگی ست، به وجود می آید که ممکن است بر کلیات مختلف منطبق شود» ... «در این شیوه (ی جدید غزلسرائی) فعالیت آزاد ذهن، در نهایت، منتج به یك نتیجهٔ کلی و واحد می شود و همهٔ پراکندگی ها در نقطهٔ پایان، بر روی هم، یك کلّ را به وجود می آورند نه چندین جزء را».[۶]

می بینیم که بهبهانی، با حفظ قالب کلاسیك، پیشنهادهای دیگر نوسرایان را پذیرفته است. نمونهٔ دیگری از این گرایش به نوآوری ی معنوی در قوالب شعر کلاسیك را می توان در شعرهای هادی ی خرسندی، طنزپرداز کم نظیر معاصر، مشاهده کرد. او ، به جای اینکه همچون سیمین بهبهانی در افاعیل شعر کلاسیك دست کاری کند، به نوسازی تکنیك های تصویرسازی و جهش های غافلگیر کنندهٔ فکر، که ذات طنز و شعر را یکی می کند، پرداخته است و، از این بابت، جائی چشمگیر در بین شاعران نوسرای زبان فارسی یافته است.[۷]

به اعتقاد من، اگر در جستجوی نوآوری های تازه ای در شعر دههٔ ۶۰ باشیم، وجود بهبهانی و خرسندی به ما جواز آن را می دهد تا به پیدایش مکتب جدیدی در شعر معاصر معتقد شویم: «شعر نوی کلاسیك نما»، جریانی که نه بی ریشه است و نه بی آینده!

اما آیا هم این دلبستگی و هم آن بازگشت به قوالب کهن اموری موقتی نیستند؟ یقین دارم که آینده ای نه چندان دور پاسخ این پرسش را فراهم خواهد کرد. آنچه باید نگران آن باشیم، با توجه به نکته ای نادر نادرپور می گوید، بازگشت جهان بینی های صوفیانه و ماورائی است که می توانند همهٔ دست آوردهای هفتاد سالهٔ ما را، چه در حوزهٔ شعر و چه در ساحت عمومی ی اندیشه، باطل سازند.

۱۸. قیام ۵۷ و جریان بازگشت ادبی

۱. نگاه کنید به فصل «سرگذشت موج نو» در صفحهٔ ۷۰ کتاب حاضر.

۲. نگاه کنید به: اسماعیل نوری علا. «آخرین کتاب اخوان ثالث و مسئلهٔ بازگشت ادبی». *فصل کتاب*. شمارهٔ ۷. بهار ۱۳۷۰.

۳. اسماعیل خوئی. «مصاحبه». بخش سوم. *نشریهٔ پیام کارگر*. شمارهٔ ۷۸. نیمهٔ دوم دی ماه ۱۳۶۹.

۴. نادر نادرپور. «مصاحبه». *شعر امروز ایران در دههٔ ۶۰*. تهیه و تدوین رامین احمدی. انتشارات پر. اسفند ۱۳۷۰. صفحهٔ ۵۶.

۵. همان، صفحهٔ ۵۴.

۶. سیمین بهبهانی. «خزینه داری میراث خوارگان». *گزینهٔ اشعار*. انتشارات مروارید. چاپ دوم. تهران ۱۳۶۹. صفحهٔ ۲۹.

۷. مثلاً نگاه کنید به: هادی خرسندی. *آیه های ایرانی*. انتشارات غزال. لندن ۱۳۷۲.

بخش دوم ــ از «موج نو»...

فصل نوزدهم ــ موج سوم

جریان تشوریك دیگری كه در دههٔ ٦٠ مطرح شد و مورد توجه قرار گرفت، با نام «موج سوم» شناخته شده است. این جریان (كه ادعای گشودن افق های تازه ای از نوآوری را در ساحت تئوری ی شعر و، در نتیجه، در شعر داشت) كم و بیش مورد بحث نظریه پردازان جدید شعر فارسی، كه هنوز تا ماندگاری و تسلط مؤثر بر جریانات ادبی، راهی بلند در پیش رو دارند، قرار گرفته است. از اینان من به نام چهار تن اشاره می كنم: فرامرز سلیمانی، سید علی صالحی، رامین احمدی و محمود فلكی.

نخستین كس از اینان فرامرز سلیمانی است كه، در دی ماه ١٣٦٦، به جمع بندی ی دست آوردهای شعری ی آن دهه و استخراج چارچوبی تئوریك برای این جمع بندی اقدام كرد و گویا هم او بود كه نام «موج سوم» را پیشنهاد نمود. او در مورد این پیشنهاد می گوید:

«در دوره ای كه از سال ١٣٠٠ شروع می شود، نیما و بعدها

شاگردانش را كه شعر را تا پایان دههٔ ٣٠ بردند، به موج اول تعبیر كردیم؛ از شعر انقلابی ی نیمائی تا شعر شكست اخوان و دیگران و آغاز دگرگونی های شعر معاصر ایران. موج دوم شعر دهه های ٤٠ و ٥٠ است و شاعران حركت هائی مانند موج نو، شعر حجم، و موج ناب.[1] و بالاخره شعر دههٔ ٦٠ را، كه شعر انقلاب و جنگ است، شعر موج سوم عنوان كردیم كه از زبان سیاسی و اجتماعی در سال های پیش و پس انقلاب به زبانی تازه رسید».[2] او در سال ١٣٦٦ شاعران موج سوم را شاعرانی خواند كه «فرزندان انقلاب و جنگ اند. دشمنی را به زانو در آورده اند و با دشمنی بیگانه رویارویند. جان و مال و زندگیشان را در این راه گذاشته اند و این ها همه در كلامشان و آوازشان پژواكی آشكار یافته است».[3]

من فكر می كنم كه در این كتاب به قدر كفایت نشان داده ام كه چرا نمی توان شعرهای نوی سروده شده در بین سال های ١٣٠٠ تا ١٣٤٠ را یكجا و در یك گروه قرار داد و اگر قرار بر گروه بندی های عام هم باشد،[4] چاره ای جز این نیست كه به وجود سه دورهٔ ١٣٠٠ تا ١٣٢٠، از ١٣٢٠ تا ١٣٤٠، و از ١٣٤٠ تا ١٣٦٠ قائل شویم. در این صورت، اگر قرار باشد كه هریك را یك «موج شعری» بخوانیم، آنچه فرامرز سلیمانی «موج سوم» می خواند باید به «موج چهارم» تغییر نام یابد.

اما نكته در این است كه آیا آنچه در زیر عنوان «شعر موج سوم» جمع بندی ی تئوریك می شود واقعاً از تشخصی ویژه برخوردار است یا نه؟ سلیمانی ویژگی ی شعر موج سوم را این گونه تئوریزه می كند: «مشخصات اصلی و متمایز كنندهٔ این دوران، بیان تصویری و ایجاز است». و ترضیح می دهد كه: «از شاعران معاصر، چه كلاسیك های

معاصر مانند فروغ، سپهری، شاملو و اخوان که در شعرشان به اشباع رسیده اند و تجربهٔ تازه ای نمی کنند، و چه آتشی و رویائی که همچنان به جستجو و کشف افق های تازه ادامه می دهند، این ها سنت های شعر معاصر را تشکیل می دهند. اما شاعر امروز از سنت ها به عنوان سکوی پرتاب استفاده می کند و خود قاعده ها و سنت های تازه ای را پدید می آورد، بی آنکه بدان قناعت کند».[۵]

بیان تصویری و ایجاز؟ آیا همین دو نکته برای ساختن یك «موج»، آن هم موجی که بتواند شعر از ۱۳۰۰ تا ۱۳٤۰ را در یکسو، و شعر ۱۳٤۰ تا ۱۳٦۰ را در سوی دیگر خود بنشاند کافی است؟ آیا در این دو خصیصه کدام نکتهٔ نوینی نهفته است که بتواند موج جدیدی را همدوش موج های دوگانهٔ پیش از قیام ۵۷ روانهٔ ساحل ادبیات ما کند؟ آیا فقط با استناد به این که شعر دههٔ ٦۰ پس از یك قیام گستردهٔ اجتماعی ساخته شده و به مضامینی مربوط به «انقلاب» و «جنگ» پرداخته است می توان به پیدایش نوعی شعر تازه قائل شد؟

گفتم که دوره بندی ی تئوریك تاریخ شعر با دوره بندی های اجتماعی ی همان تاریخ می تواند متفاوت باشد. اما در اینجا، و به قول علی باباچاهی، «در برخورد با این سه موج، گاه تحول شعری و گاه تحولات اجتماعی مبنای کار قرار می گیرد».[٦] صدور این بخشنامه که چون انقلاب شده پس بلافاصله شعر نوینی خواهیم داشت، بیشتر به یك خوش خیالی می ماند تا به نظری واقع گرایانه. اما، البته، این سخن نمی تواند نافی ی امکان همزمان شدن یك انقلاب اجتماعی با یك انقلاب ادبی یا شعری شود، مگر آنکه بخواهیم لزوماً رابطه ای علّی در بین آنان برقرار کنیم. پس، برای

لحظه ای تلازم علّی ی قیام ۵۷ و پیدایش موج سوم را به کناری گذاشته و به این پرسش می پردازیم که چرا این شعر با شعرهای گذشته (در اینجا یعنی پیش از ۵۷) متفاوت است؟ و در برابر این پرسش آنچه در دستمان باقی می ماند همان دو ضابطهٔ «بیان تصویری و ایجاز» است که هیچ کدامشان تازه نیستند و از میراث ها (یا، بقول سلیمانی، سنت ها)ی شعر موج نو محسوب می شوند.

دیدیم که چگونه تئوری ی مستتر در شعر موج نو حاوی ی هر دوی این پیشنهادها بوده است.[۷] حتی دیدیم که گرایشات دوگانهٔ موجود در شعر موج نو، نسبت به این دو اصل، موجب آن شد که موج نو به دو شاخهٔ «شعر حجم» (ایجاز در کلام) و «شعر تجسمی» (تصویرسازی) تقسیم شود. پس، واقعیت آن است که گروهی از شاعران نوآور دههٔ ٦۰ تنها کوشیده اند تا دو پارهٔ شعر موج نو را با هم مجدداً آشتی دهند. و به این اعتبار آنها نیز در مسیر «بازگشت» حرکت کرده اند، منتهی بازگشت آنان نه به شعر کلاسیك یا شعر نیمائی، که به سوی شعر موج نو بوده است.

البته اغراق منکری است اگر بخواهم تمایل به ایجاز را یکسره به «شعر حجم» نسبت دهم. چرا که به نظر می رسد آنچه که در حوزهٔ «شعر تجسمی» و با نام «شعرك سازی» مطرح شد بزرگترین دستمایهٔ آنچه هائی باشد که در دههٔ ٦۰ نام «شعر موج سوم» را برای خود برگزید.

رامین احمدی، در مقالهٔ جالب خود در نشریهٔ «ایرانشناسی»،[۸] در شکل تازه تری به تحلیل شعر موج سوم می پردازد و آن را نه تنها وامدار میراث تصویرسازی و ایجاز زبانی ی پیشنهادی موج نو می داند بلکه، بر اساس تئوری های «لاکان»، نظریه پرداز مشهور فرانسوی، معتقد است که

این شعر آشفتگی و شتاب ناشی از یك «اسکیزوفرنی» شاعرانه را نیز از شعر موج نو گرفته و در خود کمال بخشیده است.[۹] او، همچنین، از موج سومی ها نقل می کند که:

«فرصت نه بدان میزان است که از بالا بر پهنهٔ بیکران بنگری و به تأملی دراز بنشینی که موج می آید و از سرت می گذرد و فریادت به خاموشی می گراید» ... «شاعر معاصر، نو و تازه و پرطراوت است. تازگی، تحول، حرکت و شتاب موج وار، از مشخصات دوران معاصر است» ... «شاعر امروز سراپا عریان به دیدار جهان می شتابد و کشف هستی را با ابهام و ایهام و خیال و کلام بر عهده دارد. شتاب زمان او را نیز به شتاب وا می دارد».[۱۰]

رامین احمدی این سخنان را، که صدها نمونه دیگرش را می توان در نوشته های خیال انگیز و زیبای سیدعلی صالحی نیز دید، نوعی توصیف شعر احمد رضا احمدی می داند و این نکته را نمی گوید که «شتاب و پرش و جست زدن»، هر سه از اصول اعلام شدهٔ «شعر حجم» بوده اند.[۱۱]

در عین حال به نظر می رسد که مقصود واضعین اصطلاح موج سوم از «ایجاز»، از یکسو «کوتاه گوئی» و، از سوی دیگر «فشرده گوئی» باشد. اما کوتاه گوئی نتیجهٔ همان دعوتی است که، در سرآغاز دههٔ ۵۰ و در کارگاه شعر، به صورت پیشنهاد «شعرك سازی» عنوان شده بود. در آن زمان، همانگونه که در کتاب حاضر به تفصیل شرح داده ام،[۱۲] منظور ایجاد جریانی با عنوان «شعرك سازی» نبود بلکه، در متن شعر موج نو و شعر تجسمی، «شعرك» کوچك ترین واحد یك شعر محسوب می شد و شاعران جوان دعوت می شدند که ابتدا در زمینهٔ ساختن شعرك به تمرین بپردازند و

سپس، از ترکیب شکیل و ارگانیك این شعرك ها به شعر برسند.

به نظر می رسد که شاعران کم حوصلهٔ دههٔ ۶۰، به خصوص آنان که از «شعر حجم» می آمدند، شعرك سازی را یك کار شاعرانهٔ مستقل تلقی کرده و یکسره به این کار پرداخته باشند. بر این کار ایرادی منطقی وارد نیست. در گذشته هم، به خصوص بر اساس بخشنامهٔ «استقلال ابیات»، می شد هر بیت یك غزل را «شعرك» خواند و موارد بسیاری نیز دیده شده که برخی از شاعران تنها به «ارسال بیت» اکتفا کرده باشند. نادرپور، که این نوع شعر را «شعر قطره چکانی» می خواند و اعتقاد دارد که «پسند ایرانی» به آن علاقه ای ندارد، معتقد است، که ریشهٔ این شعرك ها از یکسو در هایکوهای ژاپنی و از سوی دیگر در «رباعی» است.[۱۳]

اما علی باباچاهی بین هایکو و رباعی سازگاری نمی بیند و چنین توضیح می دهد: «در این که این شعرهای تند و تصویری میراث رباعی باشند قدری تردید جایز است... البته کمیّتِ رباعی همیشه به معنی ایجاز نیست. یعنی این کمیت، رباعی را به هایکوی ژاپنی تبدیل نمی کند، بلکه به لحاظ ایجاز، نه به دلایل محتوائی، با آن شباهت زودگذری دارد».[۱۴]

همچنین دیگران، مثلاً رامین احمدی، نیز به تشابه بین «شعرك» و «هایکو» ی ژاپنی اشاره کرده اند. احمدی می نویسد:

«تأثیر هایکو بر شعر معاصر ایران به موج سوم اختصاص ندارد و، همانطور که اخوان اشاره می کند،[۱۵] شعرك ها و شعرك سازان (در) قدیم هم بوده اند. تصور می کنم منظور اخوان هم سال های ۴۰ تا ۵۰ باشد و فی المثل صفحات کارگاه شعر مجلهٔ فردوسی که زیر نظر اسماعیل نوری علا منتشر می شد. در بین شعرك سازان این دوره عمر فاروقی و

تیمور ترنج از همه معروف ترند. من بر این ها برخی از اشعار فرخ تمیمی و محمد زهری را هم می افزایم».[۱۶] و من نیز اکثر «لبریخته» های رویائی را به این فهرست اضافه می کنم.

به هر حال، بی آنکه بخواهم به ارزیابی ی کار این نوع شاعران دههٔ ۶۰ بپردازم، اعتقاد دارم که از نظر تئوری ی شعر، آنان صرفاً به برخی از مواریث شعر موج نو بازگشته اند، کاری که اگر در مسیر اکمال حرکت کند می تواند نوید بخش باشد. حضور برخی از شاعران موج نوئی، هم از شعر حجم و هم از شعر تجسمی، در بین کسانی که نظریه پردازان جدید آنها را جزو شاعران موج سوم می دانند خود تاکیدی بر سخن من است: محمد رضا اصلانی، سید علی صالحی، محمد مهدی مصلحی، هوشنگ چالنگی، هرمز علی پور، شاپور بنیاد، و...

در این مورد رضا براهنی می نویسد: «آنچه به نام شعر موج سوم چاپ شد، از جاها و نام ها و کتاب ها و شاعرهای مختلف برداشته شده بود. علاوه بر این، آنچه به نام موج سوم معرفی شده، به مراتب بهترش در جزوه های شعرِ اسماعیل نوری علا در اواسط دههٔ چهل تا پنجاه، معرفی شده بود».[۱۷] و یا «موج سومی ها به ندرت به موج نو اشاره می کنند، در حالیکه به راحتی می توانند برگردند و در چارچوب کارهائی قرار بگیرند که زمانی اسماعیل نوری علا جزوه جزوه چاپ می کرد. منتها اگر بر موج نو، به رغم عدم تشکل، تازگی حاکم بود و گهگاه تصادف های سوررئالیستی ی بارقه های بدیعی ی جدیدی را در برابر می نشاند، در موج سوم اصلاً تعمد در تصویرسازی، یا عکسبرداری ی ساده از طبیعت، و یا گزارش نویسی از تاریخ و جغرافیا به چشم می خورد».[۱۸]

۱۹. موج سوم

۱. من دقیقاً نمی دانم که اشارهٔ سلیمانی به کدام جریان شعری است که با نام «شعر ناب» مشخص می شود. بحث شعر ناب از همان نیمهٔ اول دههٔ ۴۰ مطرح بود و ما هرگونه کوشش برای بیرون راندن عناصر غیر شعری (همچون داستان گفتن و فلسفیدن و غیره) را حرکتی به سوی ناب شدن شعر تلقی می کردیم. اما من به یاد ندارم که گروه خاصی نام کارشان را «شعر ناب» بخوانند. در واقع «شعر ناب» نام دیگر «شعر موج نو» بود.

۲. فرامرز سلیمانی. «مصاحبه». *شعر امروز ایران در دههٔ ۶۰*. تهیه و تدوین رامین احمدی. انتشارات پر. اسفند ۱۳۷۰. صفحهٔ ۱۷.

۳. فرامرز سلیمانی. نقل شده در: رامین احمدی. «موج سوم در ترازو». *ایرانشناسی*. دورهٔ دوم، شماره های ۳ و ۴. صفحهٔ ۵۵۷.

۴. مثل دوره بندی ی شفیعی ی کدکنی که در صفحهٔ ۱۷۳ کتاب حاضرآمده است.

۵. فرامرز سلیمانی. «مصاحبه». *شعر امروز ایران در دههٔ ۶۰*. صفحهٔ ۱۷.

۶. علی باباچاهی. نقل شده در: رامین احمدی. «موج سوم در ترازو».

۷. رجوع کنید به صفحهٔ ۱۰۰ به بعد در کتاب حاضر.

۸. رامین احمدی. «موج سوم در ترازو». *ایرانشناسی*.

۹. براهنی نخستین کس است که در ایرانِ دههٔ ۴۰ از رابطهٔ اسکیزوفرنی و شعر موج نو سخن گفته است.

←

۱۰. رامین احمدی. «موج سوم در ترازو». *ایرانشناسی*.
۱۱. نگاه کنید به صفحهٔ ۱۱۳ به بعد در کتاب حاضر.
۱۲. نگاه کنید به صفحهٔ ۱۴۳ به بعد در کتاب حاضر.
۱۳. نادر نادرپور. «مصاحبه». *شعر امروز ایران در دههٔ ۶۰*. تهیه و تدوین رامین احمدی. صفحهٔ ۵۵.
۱۴. رامین احمدی. «موج سوم در ترازو». *ایرانشناسی*.
۱۵. در مصاحبهٔ نشریهٔ آدینه با اخوان ثالث. شمارهٔ ۳۵. خرداد ۱۳۶۸. صفحهٔ ۴۴.
۱۶. رامین احمدی. «موج سوم در ترازو». *ایرانشناسی*. شمارهٔ ..... صفحهٔ ۵۷۲.
۱۷. رضا براهنی. طلا درمس. چاپ جدید. تهران ۱۳۷۱. جلد دوم. صفحهٔ ۱۸۰۴.
۱۸. همان کتاب، صفحهٔ ۱۸۸. در این زمینه نادرپور هم می نویسد: ...از دوست جوانترم، نوری علا، می پرسم که آیا استنباط «عمیق» شما از نوآوری ی راستین نیما، همان بهانه ای نبوده که موجب ظهور «موج نو» در دههٔ ۴۰ و «موج سوم» در دههٔ اخیر شده است؟ و آیا امروز هم به بهانهٔ همین استنباط تازه نیست که پدید آورندگان «موج سوم» گروه شما را به جای «موج نو»، «موج دو» می نامند و خود شما را چنان از خردشان بیگانه، و آثارتان را چنان نسبت به اشعار خود کهنه می پندارند که نام و نشانی از شما در هیچ یک از مجموعه ها و گزینه های شعرشان نمی آید؟ آری، هنگامی که همهٔ ضابطه ها از میان برخیزد، و دوغ ها با دوشاب ها در آمیزد، جز این هم انتظاری نباید داشت. (نادر نادرپور. «در مصاحبه با صدرالدین الهی: «طفل صد ساله ای به نام شعر نو». *روزگار نو*، چاپ پاریس، بخش ۱۷. مهر ۱۳۷۲. صفحهٔ ۶۱)

←

بخش دوم ــ از «موج نو»...

فصل بیستم ــ «بازگشت» و نوآوری های دهه ی شست

یکی از کسانی که، بدون ذکر نام «شعر موج سوم»، به توضیح تئوریك جریانات شعری دههٔ ٦٠ پرداخته محمود فلکی است که از شاعران شعر تجسمی بود و اکنون، در خارج کشور، به خصوص با موضع گیری در برابر شعر حجم، نامی مطرح یافته است. پرداختن به جزئیات و نحوهٔ احتجاج این نویسنده نیز خالی از فایده نیست.[1] او در بررسی ی آنچه در دههٔ ٦٠ اتفاق افتاده از آنجا شروع می کند که «در آستان انقلاب، شعر (ابتدا) کوشید بیان صریح تری بیابد» . در این راستا، شاعران جوان از شیوه های مسلطی استفاده کردند که پیش از قیام رواج داشتند. این «شیوه های مسلط»، دو گونه بودند: الف) شعر آزاد نیمائی و شعر سپید شاملوئی، و ب) شعر اعتراضی. اما با دگرگونی ی سریع اوضاع سیاسی (که، به زبان منِ خوانندهٔ فلکی می شود: تسلط سرکوب و اختناق)، این دو گونه شعر، هر یك به دلیلی، «دیگر نمی توانستند پاسخگوی نیاز زمانه باشند».

در دید فلکی، شعر نیمائی- شاملوئی از آن جهت بر دوران قبل از قیام مسلط شده بود که دارای زبان، هارمونی و به طور کلی ساختار نوینی بود که با ذهنیت برآمده از نیاز زمانه همخوانی ی بیشتری داشت . اما این شعر «بیش از هرچیز از عناصر تحمیلی ی سمبلیك رنج برده است»؛ عناصری که «به علت حضور اختناق و برای پرده پوشی و گریز از فشار ناشی از واقع گوئی» بر شعر تحمیل شده بودند. یعنی، در تعبیر من از سخنان فلکی، تحمیل این «عناصر سمبلیك»[۲] خود به خود شعر نیمائی- شاملوئی را (چه قیام اتفاق می افتاد و چه نمی افتاد) از نفس انداخته بود و، با پیش آمدن قیام، دیگر از چنین شعری نمی شد استفاده کرد.

اگرچه این حرف ممکن است در مورد دوران «بهار آزادی» صادق باشد اما باید دید که آن عناصر «سمبلیك» چگونه کارائی ی خود را در اختناق هرچه شدیدتر پس از قیام از دست دادند؛ چرا که در چنان محیطی انتظار می رود که این شگردهای گریز از سانسور هرچه بیشتر بر شعرها مسلط شوند. شاید هم قصد فلکی آن باشد که سانسورچیان جدید دیگر معنای «سمبل» ها را می دانستند و نمی شد مثل گذشته آنها را فریفت. یا نه، شاید می خواهد بگوید که «نیازهای زمانه» دیگر نیازی به این «سمبل» ها نداشتند. در این صورت چرا شاعر تا همین دیروز آن «سمبل» ها را به کار می برد تا حرفش را بزند و پس از قیام دیگر محتاج آن ها نبود؟ آیا منظور آن است که خفقان صد برابر شدهٔ پس از قیام آن چنان روشنفکر ما را در محاصره گرفته است که او حتی جرأت فکر سیاسی کردن را هم ندارد، چه رسد به جرأت به کار بردن سمبل های پیش از قیام را؟ فلکی در این مورد سکوت می کند؛ سکوتی که با توجه به محل چاپ مقاله (تهران)

قابل درك است.

فلکی می گوید که آن نوع دیگر از «شعر مسلط»، که با عنوان «شعر اعتراضی» از آن یاد می شود نیز «دیگر پاسخگوی نیاز زمانه نبود». چرا؟ او البته توضیح نمی دهد که، در زیر سرنیزهٔ دستگاه حاکم، اول شعری که سر بریده می شود همین شعر است؛ والا، اگر شرایط اجتماعی ایجاب کند، اولین و فراگیرترین نوع شعری هم که اوج می گیرد همین شعر خواهد بود و می گوید «از شاخص های درونی ی این نوع شعر، یکسونگری و محدود یا ساده کردن اندیشه و هستی بود».[۳]

به هرحال، نکته در این است که، به بیان فلکی در آن مقاله، «فروکش هیجانات آغازین سیاسی، کمرنگ یا بیرنگ شدن جذابیت بسیاری از نیروها، بی اعتبار شدگی ی بسیاری از باورها و ارزش های پیشین، حضور اندیشه ها، یافت ها و حسیت های تازه، (از یکسو و، از سوی دیگر) پدیداری ی واقعیت ها و رخداده های سرگیجه آور، و بروز لحظه های شگفت آور و گاه کابوس وار» به پیدایش شرایط لازم برای تحول ادبی انجامید و، در نتیجه، جستجوی شاعر برای یافت زبان و بیان نوین آغاز شد؛ چرا که شاعر نوجوی امروز «در جستجوی زبان و ساختاری بود که هویتش را با شرایط جدید همسر کند». شاعر، در طی ی این جستجو، به برخی تجربه های پیشین شعری نظر عنایتی یافته و گاه، برای گریز از نفوذ پسند مسلط، به ویژگی های دورهٔ پیشین رجوع می کند.و این «ارجاع» ناگهانی به تازگی های شعر شاعر پیشین نشانهٔ نیاز شاعر است به رهیافت و خروج از شیوه های مسلطی (یعنی شعر نیمائی، شاملوئی و اعتراضی) که دیگر زبان و بیانشان پاسخگوی نیاز زمانه نیست».