از دیدگاه فلکی، شاعر دههٔ ۶۰، در این جریان بازگشت، ابتدا به ناچار به گرته برداری «از فرآورده های دم دست داخلی» می پردازد. اما این «فرآورده های دم دست» که شاعر دههٔ ۶۰، در گریز خود از آن دو نوع شعر مسلط، به آنها «رجوع» کرده است کدامند؟ فلکی، در این راستا، از سپهری و رویائی، و تا حدودی احمد رضا احمدی، به عنوان «شاعرانی که در کنار شعرهای نیمائی و شاملوئی، زندگی شعری نسبتاً(؟) مستقل خود را داشتند» نام می برد؛ با این توجه که «شعر سپهری، به علت نداشتن عمق، در محدودهٔ معین خود ایستا شده است»، و شعر رویائی نیز با «حساسیت نوین همخوان نیست» و «تقلید از موج های از پاافتادهٔ پیشین (هم) مانع از حرکت مستقل می شود».

بدینسان، فلکی کلاً همهٔ کوشش های شعری ی دیگر در دههٔ ۴۰ را - یعنی شعر شاعران منفردی همچون سپانلو، و یا شاعران متشکلی همچون شاعران موج نو، شعر حجم، و شعر تجسمی(که خود او برای نخستین بار در آن قد کشیده و مطرح شده است) را- نادیده می گیرد و به این نکتهٔ اساسی توجه ندارد که شعر فارسی، پیش از قیام ۵۷ نیز، فرسنگ ها از شعر نیمائی و شاملوئی و اخوانی دور شده بود و این واقعیت نه بر اثر فشارهای ناشی از «نیازهای زمانه»، که بر اثر پی گیری ی جدی ی کسانی چون رضا براهنی و خود من در کار تجربی و توضیحی و توجه فنی به تعریف شعر و تفکیک آن از سایر انواع ادبی، رخ کرده بود.

باری، بنا بر نظرات تئوریك فلکی، آنگاه که ارجاع به گذشته جوابی مکفی برای شاعران اصیل دههٔ ۶۰ فراهم نمی کند، ارزش های مستقل و نوینی در شعر آنان متظاهر می شود که فلکی از آنها به عنوان «تنش های

شعری ی جدید» که در« جستجوی ذهنیت، زبان و بیان نوین است» سخن می گوید. اما جمع بندی ی او گواه آن است که این جستجو هنوز راهی به جائی نبرده است. او می نویسد:

«در هر حال، همهٔ این گونه ارجاعات به شعرهای پیشینی که عموماً در سایه و حاشیه قرار داشتند، نشانگر روند تثبیت نشدگی ی نوآوری در شعر ماست و یا شاید نشانهٔ حضور نوعی بحران در شعر».

به راستی هم کدام یك از این پدیده های جلوه گر در شعر دههٔ ۶۰ را می توان حاصل موضع گیری ی شاعران این دهه در برابر شعر «نیمائی- شاملوئی» و شعر «اعتراضی» دانست؟ کدام یك از این ویژگی ها در شعر غیرنیمائی ی خاصی، که ابتدا به نام «موج نو» شناخته شد و سپس به دو شاخهٔ «شعر حجم» و «شعر تجسمی» منقسم گردید، وجود نداشت که تاریخ شعر ما باید منتظر فرارسیدن قیام سیاسی ۵۷ و پی آمدهای دهشتناك آن می ماند تا شاعران دههٔ ۶۰ بیایند و به کشف آنها نائل شوند؟ و به راستی، جز در حوزهٔ اندیشهٔ عام و محتوای برگرفته از زندگی ی روزمره، که مخصوص شعر نیست و به شرایط روزمرهٔ زندگی ی شاعران مربوط است، شعر دههٔ ۶۰ (آن هم در وجه اصیل خود و نه در جنبهٔ تقلیدی اش) کدام یافتهٔ تازه ای را بر دست آوردهای دو دههٔ پیش از خود افزوده است؟

من همچنان اعتقاد دارم که شعر دههٔ ۶۰ نه موجبات و نه توانائی آن را داشت که به خیزشی نوتر از شعر دههٔ ۱۳۴۰ دست زند و تنها باید فرصت می یافت تا تجربه ها و دست آوردهای گذشته را، که در خفقان سیاسی ی قبل از قیام و هیاهوی سیاسی پس از آن گم شده بودند، به سطح آگاهی خود باز آورد. و اتفاقاً نه تنها این فرگشت هنوز به انجامی مشخص نرسیده

است بلکه آن جریان «ارجاع»، به قول فلکی، و «ارتجاع»، به بیان من، بزرگترین ضربه را بر همین فرگشت زده است.

شعر دههٔ ۶۰، همانگونه که قبلاً گفتم و نشان دادم، در وجه اصیل خود و از لحاظ مناظر تئوریکش، چیزی نبود جز ادامهٔ بطئی کوشش های شعری دههٔ ۴۰ و نیمهٔ اول دههٔ ۵۰ که در کشاکش های سیاسی ی نیمهٔ دوم دههٔ ۵۰ از نفس افتاده بودند؛ آنسان که بخواهیم عضلاتی کرخ شده و خواب رفته را پس از بستری شدنی طولانی ورزش دهیم و به حال اول برگردانیم. هدف شاعر دههٔ ۶۰، در بهترین وضعیت خود، «ادامه» ی راهی بود که سیر حوادث تاریخی فرگشت آن را چند سالی متوقف کرده بود. به عبارت دیگر، در حوزهٔ شعر اصیل، و با فروکش آتش قیام، ما با شعر نوینی روبرو نبودیم که به نامگذاری های تازه و تعیین خط مشی های جدید نیازمند باشد. شاعر ضربه خورده تنها می کوشید حوادث پیش از ضربه را به یاد آورد و راه خود را ادامه دهد.

۲۰. «بازگشت»و نوآوری های دههٔ ۶۰

۱. محمود فلکی، «نوآوری یا بازگشت به گذشته»، آدینه، چاپ تهران، شمارهٔ ۸۲، تیر ۱۳۷۲.

۲. من اعتقاد دارم که استفاده از واژهٔ «سمبلیک» غلط است و باید به جای آن از واژهٔ «تمثیلی» استفاده کرد.

۳. آیا به راستی یکسو نگری و محدود یا ساده کردن اندیشه وهستی جزو شاخص های درونی ی شعر هستند؟ منظور از این یکسو نگری چیست؟ یعنی اینکه شعر نباید با ایدئولوژی در تماس باشد؟ منظور از ساده کردن اندیشه و هستی چیست؟ یعنی اینکه شاعر نباید همهٔ هستی را در تضادهای طبقاتی و خواستاری ی عدالت اجتماعی خلاصه کند؟ و به اصطلاح مشهور، «شعر» نباید «شعار» باشد؟ به راستی نمی دانم چرا نمی خواهیم این نوع شعر را، جدا از اندیشه ای که در آن است، نیز مورد نقد زیباشناختی قرار داده و نشان دهیم که با کدام یك از ضوابط هنری ارزش این شعر از گروهاگروه شعر غیرسیاسی یا «غیراعتراضی» پیش از قیام متفاوت است و بر آنها برتری دارد؟ چرا اینقدر شتاب داریم که پروندهٔ شعر سیاست گرا را ببندیم و خود را خلاص کنیم؟

بخش دوم ــ از «موج نو»...

فصل بیست و یکم ــ شعر نیمائی و موج نو در دهه ی شست

روشن است که شعر دههٔ ۶۰ فقط به کار شاعر موج سومی و جوان محدود نمی شود. در این دهه در شعر شاعرانی که در دوران پیش از قیام ۵۷ شناخته شده بودند نیز تغییراتی پیش آمد که، به گمان من و از منظر تئوری ی شعر، پیش از آنکه گویای تحولی گوهرین در زمینهٔ کلی ی شعر باشد، نشانگر یك مشخصهٔ غالب و سه نوع گرایش عمده بود.

مشخصهٔ غالب در شعر دههٔ ۶۰ عنایتی است که اکثریتِ قاطع شاعران نسبت به انواع «شعر سپید» از خود نشان می دهند. میرزا آقاعسگری در این باره مشاهدهٔ جالبی دارد و می نویسد: «گرایش به نثر شاعرانه و یا شعر نثرگونه یکی از خصلت های این دهه است. (حتی) شفیعی ی کدکنی، که تعلق خاطر بسیاری به شعر کلاسیك و موزون دارد و خود هرگز شعر بی وزن نسروده است، در مقدمهٔ چاپ تازهٔ کتاب شبنامه اش می نویسد که دیگر وزن را یك عنصر لازم و حتمی برای شعر

نمی داند. شاعران دیگری نیز، که قبلاً در ارزان کلاسیك و نیمائی شعر می نوشتند، اینجا و آنجا اعلام می کنند که [قبلاً] قدر شعر سپید را نمی دانسته اند و اینك که آن را دریافته اند، شعر سپید خواهند نوشت. شعر جوان ترها در این مورد گویاتر است. تقریباً همهٔ آنان سرایش خود را در همین سبك آغاز کرده اند...»[1]

اما در دههٔ ۶۰ نخستین گرایش مشهود در کار شاعرانی نمود پیدا کرد که می خواستند با استفاده از اغتشاش اجتماعی و «مرور زمان»، بی سر و صدا و بی آنکه خود را وامدار جریانات شعری ی گذشته نشان دهند، خط و ربط کار خویش را متغیر سازند. مثلاً منوچهر آتشی از اینگونه شاعران است. شعر او در دههٔ ۶۰ متحول می شود، از مرکز شعر نیمائی دوری می گیرد تا، با نزدیك شدن به لبه های این شعر - آنجا که شعر نیمائی با شعر موج نو تلاقی می کند و در دههٔ ۴۰ شاعرانی چون محمدعلی سپانلو مرزبان آن بوده اند، و با «گوارش» بسیاری از پیشنهادات نظری ی موج نوی شعر فارسی، طراوت و تازگی یابد. اما او، در عین حال، در مقالات و سخنان خود، تاریخ گذشتهٔ ادبی ی ما را آنگونه بازگو می کند که به نظر رسد که خود او محور همهٔ تحولات آن بوده است.[2] یعنی، وام نگرفته که هیچ، دیگران نیز همه وامدار اویند. با این همه، و درست به علت همین وام داری، تحول شعر او را نیز باید جزئی از همان جریان کلی ی بازگشت به قصد بازنگری و توشه برداری از گذشتهٔ نزدیك دانست. بی تجربهٔ موج نو، پیدایش تحولی از آن دست که در شعر آتشی رخ کرده میسر نمی بود. همین امر در مورد شعر محمد حقوقی نیز اتفاق می افتد. شعر او نیز درست وام دار کسانی است که او اکنون وجودشان را با تجاهلی آشکار به حاشیه های

شعر امروز می راند تا خود در مرکز آن قرار گیرد.[3] شعر علی باباجاهی نیز اگرچه از همین راه رفته است اما او، در سخنان نظری ی خویش، جانب انصاف را نگاه داشته و از منابعی که رجوع به آنها به غنای کارش کمك کرده اند با قدردانی یاد می کند.

گرایش دیگر، گرایشی معکوس نوع اول است و به تحولات شعر شاعرانی همچون محمدعلی سپانلو بر می گردد که در دههٔ ۶۰ یکی از پرکارترین شاعران ایران بوده است. این گرایش به صورت انکشاف نوعی «سادگی»[4] در شعر او متظاهر می شود که من آن را نیز نمود دیگری از جریان عقب نشینی می بینم، اما نوعی عقب نشینی از لبه های شعر نیمائی به سوی مرکز. یعنی اعتقاد دارم که شعر نیمائی، در مرکز خود و به علت اتصالش با شعر کلاسیك ایران، بیشتر بر ساخت های غیرشعری (مثل مضمون پردازی، روایت گوئی و داستانسرائی) متکی است و تنها در توسع این شعر در دههٔ ۴۰ است که گرایش آن را به سوی رهائی از این گونه ساخت ها ملاحظه می کنیم. در آن دهه سپانلو خود یکی از پرچمداران نوآوری در شعر نوی نیمائی بشمار می رفت. در دههٔ ۶۰ بازگشت او به سوی مرکز شعر نیمائی طبعاً با خود سادگی و یکپارچگی ی خاصی را در شعرش به همراه داشته است که در ساحت ساخت شکنیِ قبلی ی اشعار او کم یافت می شد. و این یعنی توفیقی که نه از راه پیشرفتن بلکه از طریق بازگشت به مرکز به دست می آید. محمد حقوقی اما این تغییر را به صورتی دیگر می بیند و آن را شعری می خواند «...با حال و هوا و طرز و نمائی دیگر و با زبانی به نسبت گذشته با انعطافی بیشتر و گاه با رگهٔ نامرئی ی جادوئی(؟) که هر شعر واقعی نیازمند آن است».[5]

نکته ای که در همین جا قابل طرح است و شعرهای دههٔ ۶۰ سپانلو را نیز شامل می شود، تأثیر وضعیت سیاسی ی کشور بر شیوهٔ تمثیل سازی ی برخی از شاعران شعر نیمائی است. تا اواسط دههٔ ۵۰، تمثیلِ مورد استفادهٔ این شاعران از نوع «تمثیل ساده»[۶] بود؛ یعنی همان جریان که عاقبت به برقراری ی نوعی «لغت - معنی» ی غیر معمول اما همچنان قراردادی بین شاعر و خواننده انجامید و باعث شد که «ساواک» استعمال واژه های خاصی را ممنوع کند. پس از قیام ۵۷ «کُد» ها (یا شناسه ها) ی این زبان قراردادی برای مأموران سانسور شناخته شده بود و دیگر نمی شد از آنها استفاده کرد. نتیجه این شد که، در برقراری مجدد دیکتاتوری در ایران، این نوع شعر به «تمثیل مرکب» روی آورد. در این ساحت، کل شعر تبدیل به یك تمثیل معناپذیر می شود. این نوع تمثیل سازی به خصوص در آثار نیمایوشیج، در دوران پس از کودتای ۱۳۳۲، وجود داشت و از این جهت آن را می توان در مرکز این نوع شعر یافت. شعر سپانلو در دههٔ ۶۰ چنین گرایشی را به طرز آشکار با خود دارد.

احمد رضا احمدی، از جمله شاعران اصلی ی موج نو در دههٔ ۴۰، نیز از اینگونه عقب نشینی ها مصون نمانده است. محمد حقوقی در مورد او می گوید: «شاعری که ... از موج پیچیده ای که خود در ایجاد و حرکت آن مؤثر بود جدا شد و به شعری مختص خود دست یافت» ... «و در (دههٔ ۶۰) تکانی دیگر خورد و در خط خاص خودش شعرهای خوبی نوشت».[۷] اما این تحسین ها درست به خاطر آن است که احمدی از ایستادن بر مرز نوآوری های شگرف خویش تن زده و، همراه با گرایش به اندیشه های مبتنی بر «اشراق» و به نفع همنشین شدن با شاعرانی همچون حقوقی در

برخی از نشریات بی هویت امروز، عقب گرد کرده است. یعنی، رجوع احمدی به حوزهٔ شعری آبکی و بی عمق، اما با آن مقدار تقلید ناشیانه از شعر گذشتهٔ خودش که بتواند طعم و بوئی از احمدی ی دههٔ ۴۰ را با خود داشته باشد، مورد استقبال اکثر نشریه داران سنت گرا قرار گرفته است.

اما شاید بتوان چهرهٔ واقعی تر شعر سالم دههٔ ۶۰ را در گرایش محمد مختاری و شمس لنگرودی به سوی نوعی جمع بندی ی تجربی از آزمایش و خطاهای دهه های ۴۰ و ۵۰، به قصد برونشد از آن ها، جستجو کرد. شعر این دو در واقع نوزائی ی تجربه های دوگانهٔ گذشته در دو ساحت زبان و تصویر است، بی آنکه هیچ کدام هنوز مرزهای تجربهٔ گذشته را بیش تر از آن که بود به پیش برده باشند. مهم این است که آنان، همچون شاعران موج سوم و یا مثل شاعران جا افتاده و «مدعی آمدهٔ» دیروز، به صدور مانیفست و اعلام تولد «شعری نوتر از گذشته» دست نزده اند و بیشتر منادی تأملی شکیبایانه در مورد مسائلی هستند که اوضاع ایران و تحولات شگرف جهان در آفرینششان نقش داشته اند. در این مورد به خصوص نگاه محمد مختاری در خور تحسین است، آنجا که می گوید:

«...مسئله ذهنیتی است که اکنون ناگزیر است به همه چیز بگراید و بنگرد؛ ریشهٔ همه چیز را بجوید؛ چه در خودآگاه و ناخودآگاه خویش، چه در هستی ی ملی اش، و چه در وضع جهانی اش.» «... اکنون جسارت شعر در عمق اندیشی در این هستی ی متناقض و پیچیده است ... اکنون شعر با کل کلاف درهم پیچیدهٔ ذهن در گیر شده است ... کسانی که این را در نمی یابند... طبعاً به چیزهائی که متناسب با خواست خودشان است مجال و اجازهٔ بروز و ظهور می دهند. به شعر هم که می پردازند، در پی ی عمق

یابی ی معرفتی ی متناسب با دوران و انسان این دوران نیستند ... بدین ترتیب، فکر می کنم که شعر امروز ایران یك دورهٔ خلوت اندیشی را می گذراند که بهتر است آن را تأمل در دیدار فرزانگی بنامم ... انگار با دورهٔ دیگری از بردباری و خلوت درون، مانند دورهٔ نیما، روبروئیم. البته شاعرانی که این را در نیابند ممکن است ... کمی شتاب زده عمل کنند. آنهائی که دیر آمده اند و زود می خواهند بروند ممکن است آن چنان که باید از این روندِ تأمل بهره نبرند. شعر امروز از تکنیك ها وتجربه های شگردی ی گوناگون بهره ور است. هم تجربهٔ ۵۰ سال اخیر را دارد و هم از تجربهٔ جهانی برخوردار است. اما مشکل ما در کمبود اندیشیدن یا نواندیشی است. و این امر با شتاب میانه ای ندارد. اینجا همان قاعدهٔ قدیمی برقرار است: فرصتی بایست تا خون شیر شد. مشکل ما ندیدن و درك نکردن حوزه های گوناگون و پیچیدهٔ معرفت و درون بشر برده است. کشف، ساخت غنائی ی این نگرش، و تأمل، کار آسان و ساده ای نیست. با کمیت های قابل سنجش برای بازار شناخته نمی شود. با بوق و کرنای مطبوعاتی هم فراهم نمی آید. شعر، شاید بیش از هر عرصهٔ دیگر هنری (دست کم به لحاظ موافق نبودن وسائل و مکانیسم ها و امکانات ارتباطی) نیازمندِ بردباری ی فرزانه وار است ... ما اکنون به چنین عرصه ای گام نهاده ایم. هرکس هرچه می خواهد بگوید بگوید. صدای این ساز فردا بلند می شود ... »[8]

۲۱. شعر نیمائی و موج نو در دههٔ ۶۰

۱. میرزا آقا عسگری. «گزارشی از شعر پارسی در دههٔ گذشته». *شاعران مهاجر و مهاجران شاعر*. نشر بیان. سوئد ۱۳۷۰. صفحهٔ ۴۴۸.

۲. مثلاً نگاه کنید به: منوچهر آتشی. «مصاحبه». نشریهٔ پر. شمارهٔ ۹۰. واشنگتن، تیر ۱۳۷۲. صفحهٔ ۲۲.

۳. نگاه کنید به مقدمهٔ جدید محمد حقوقی بر کتاب شعرنو، *از آغاز تا امروز*.

۴. نگاه کنید به: محمد علی سپانلو. «در گفتگو با اسماعیل نوری علا». *پویشگران*. شمارهٔ ۴. آذر ۱۳۷۱. صفحهٔ ۳۰.

۵. حقوقی، همان. صفحهٔ ۱۱۱.

۶. نگاه کنید به صفحهٔ ۱۳۲ در کتاب حاضر.

۷. حقوقی، همان. صفحهٔ ۱۱۱.

۸. محمد مختاری. «مصاحبه». *شعر امروز ایران در دههٔ ۶۰*. تهیه و تدوین رامین احمدی. انتشارات پر. اسفند ۱۳۷۰.

بخش دوم ــ از «موج نو»...

فصل بیست و دوم ــ تئوری های وارداتی

یکی از تحولات عمده در زمینهٔ تئوری ی شعر و ادبیات در دههٔ ۶۰ آشنائی ی شاعران و نویسندگان ما با برخی از تئوری های اروپائی و آمریکائی بود. تا پیش از این دوران، نویسندگان ما دسترسی مستقیمی به اینگونه از تئوری ها نداشتند و بیشتر ناگزیر بودند که به نوشته های نویسندگانی اکتفا کنند که با آن مباحث آشنائی داشته و برخی از اجزاء آنها را در نوشته های خود نقل می کردند. به همین دلیل نیز هیچ تضمینی وجود نداشت که ناقلان این گونه مطالب منبع اصلی را درست فهمیده باشند و اگر هم در این کار به فهم درستی رسیده اند در نقل آنها وفادارانه عمل کنند؛ به خصوص که در سنت جدل های ادبی ما همواره نقل قول از نویسندگان اروپائی و آمریکائی بیشتر با هدف مرعوب کردن حریف بوده است تا روشن کردن مطلبی تئوریك.

در دههٔ ۶۰، و به خصوص با بازگشت بسیاری از ایرانیان تحصیل

کرده ای که حکومت شاه آنان را مجبور به جلای وطن کرده بود، بازار ترجمهٔ کتاب رونق گرفت و برخی از کتاب های تئوریك ادبی نیز به فارسی برگردانده شد. من در همین کتاب پیرامون اغتشاش ناشی از این ترجمه ها سخن گفته ام[1] و در اینجا فقط به ذکر این نکته اکتفا می کنم که اغلب این ترجمه ها نارسا، دارای زبان فنی ی «من در آوردی» و در پاره ای از موارد محتوائی متناقض با اصل منبع فرنگی هستند.

در عین حال، نویسندگان و شاعران ما هنوز عادت نکرده اند که از دیدگاهی تئوریك به کار خود بنگرند و چند و چون آن را به ارزیابی و آزمایش کشند. در نتیجه منابع مزبور یا بکلی فاقد اثر مستقیم بر جریانات ادبی و شعری ی ایران بوده اند و یا به طرزی ناپخته و ناسنجیده مورد استفاده (یا سوء استفاده) قرار گرفته اند.

یکی از تئوری هائی که به چنین سرنوشتی دچار آمده و به صورت خطرناکی به کار توجیه نهضتِ پهناور بازگشت (در همهٔ اشکال مختلفی که برخی از آنها را درحوزهٔ شعر برشمردم) گرفته شده نظریهٔ «پس - مدرنیت» یا «پست مدرنیسم» post-modernism است. من در اینجا قصد ورود به بحث دربارهٔ اصول و مبانی و تاریخچهٔ این تئوری را ندارم و فقط به این نکته اشاره می کنم که تئوری ی مزبور، به خصوص در وجه فلسفی ی خود، نوعی موضع گیری در برابر عقل گرائی ی اثباتی ی خاصی است که مدرنیسم، یا مدرنیت، بر آن استوار است. در واقع پس-مدرنیت نوعی «آنتی تز» مدرنیت محسوب می شود که، اگرچه بیشترین نمود خود در حوزهٔ هنر و ادبیات را در سرآغاز نیمهٔ دوم قرن حاضر داشته است، اما کلیهٔ مبانی ی فکری و فلسفی ی آن سابقه ای تقریباً به قدمت خودِ عقل گرائی

دارد. بی هیچ تردید، آنچه قبل از هرچیز در ایران مورد استفاده قرار گرفته همین گرایشِ به عقل گریزی در تئوری ی پس - مدرنیت است، چرا که عقل گریزی جوهر تفکر سنتی ی ما نیز هست و در نتیجه می توان، بدون ورود به چم و خم های تئوری ی پس - مدرنیت، و تنها با توسل گذرا به آن، بازگشت به نگرش های سنتی را توجیه کرد.

همان گونه که نوشتم،[2] مقدمات بازگشت به نگرش های سنتی ی ما از سال ها پیش از قیام ۵۷، شاید پس از انتشار «غربزدگی» ی آل احمد در ۱۳٤۱، فراهم شده بود. مثلاً علی شریعتی در ۱۳٤۹ خود را بیگانه ای می دید که از اصل خویش به دور افتاده است. او دربارهٔ هویت خود، پیش از آشنائی ی با اسلام و معنویت اسلامی، می نوشت:

«... منی بیگانه با مدینه که آنجا را نمی شناسد، ایمان را حس نمی کند، سراپا عقل است، منطق خشك است، فلسفه است و دو دوتا چهارتاست. زادهٔ آتن و پروردهٔ سقراط. و همچنان آمده تا افلاطون و ارسطو و بوعلی و ابن رشد و ابن خلدون. و رفته تا هگل و دکارت و کانت و سارتر، و افتاده درعلم. و سر درآورده در سوربن...»[3]

و در دههٔ ۶۰، رضا براهنی، که ظاهراً از روش های جدلی ی سابق خود دست شسته و به وارد کردن تئوری های جدید ادبی ی اروپائی علاقه نشان می داد، از این حد نیز قدم بالاتر گذاشته و پس - مدرنیت غربی را با تفکر سنتی ی ایرانی همریشه و ای بسا یکی می بیند:

«دو شخصیت بزرگ شرق، یکی ابن رشد و دیگری ابن عربی، بنیانگذاران دو نوع برخورد با جهان هستند. ابن رشد در سایهٔ تعقل می اندیشد، و ابن عربی در پرتوی وحی و در سایهٔ جهان بینی ای اسطوره

بنیاد و سراسر شعری و اشراقی. ابن رشد اثرش را بر غرب گذاشت و، دورادور، در پیدایش تعقل رنسانس موثر واقع شد. ابن عربی بر تفکر و عرفان و شاعری ی شرق اثر گذاشت. ساختمان های درونی ی صور نوعی ی تفکر این دو (یکی قائم بر خرد محض و دیگری بر اشراق مطلق) پس از گذشت قرن ها، در اواخر قرن هجدهم، در غرب در برابر یکدیگر صف آرائی کردند. به رغم آنکه غربی (که متکی بر همان صورت نوعی ی اندیشهٔ خردمندانهٔ ابن رشدی بود) به پیشرفت های محیرالعقول دست یافت، لکن نتوانست هنر را مطیع و منقاد خود گرداند و *صورت نوعی ی اندیشهٔ متکی بر اشراق، متکی بر تخیل، متکی بر اسطوره پردازی ی شاعرانه، از آن خردِ علمی داد خود را ستاند و فرهنگ و هنر غربِ متکی بر درک مستقیم، بی واسطه و شاعرانهٔ جهان شد.*[4] در وجود گوته، بلیك، بودلر، مالارمه، نیچه، هایدگر و بکت، صورتِ نوعی ی اندیشهٔ اشراقی ی ابن عربی (بی آنکه مستقیماً اثری بر آنها داشته باشد) حلول کرده است و به همین دلیل است که اوج تفکر فلسفی در غرب (در وجود نیچه و هایدگر) و اوج اشراقِ هنری در سده های آخر (در وجود بلیك، بودلر، مالارمه، ریلکه و بکت) به اندیشهٔ فلسفی ی ابن عربی گونهٔ ما، و به تفکر شاعرانه و شعری ی شیخ روزبهان، شیخ شبستری، مولوی و حافظ نزدیك تر است تا به هلنیسم غربی...»[5]

من در اینجا قصد ندارم که تك تك فتواهای براهنی را در موارد مختلفی که ذکر کرده است زیر سئوال ببرم.[6] بلکه قصدم فقط آن است که نشان داده باشم چگونه در اندیشهٔ شاعر و منتقد و نظریه پرداز امروز ایران در دههٔ ۶۰ جائی فراخ باز می شود که از یکسو شیخ روزبهان و ویلیام

بلیك، شیخ شبستری و بودلر، مولوی و مالارمه و بکت و حافظ در کنار هم بنشینند و، از سوی دیگر، این گردهمائی به عنوان جشنی تلقی می شود که درجریان آن «اندیشهٔ متکی بر اشراق» داد خود را از «خرد علمی» می ستاند. به عبارت دیگر، و برای من، مهمتر از اغلاط متعددی که از نظر تاریخی و فلسفی در گفته های بالا وجود دارد، نفس ستایش عقل گریزی و اشراق و کشف و شهود است که هفتاد سال پیش تقی رفعت، نیما، هدایت، تقی زاده، کسروی و دیگران آن را از صفحهٔ تفکر وادبیات ما بیرون راندند و اکنون، دیگرباره، اما با زبانی به ظاهر تئوریك، به فرهنگ ما باز می گردد تا راه را برای توجیه جریان عظیم و خسران بار بازگشت فکری و ادبی و شعری باز کند.

شعر، در این ساحت، یکسره جولانگاه چیزی است که هیچ کس به توضیح آن اقدام نمی کند اما نام های فراوانی دارد: اشراق، الهام، کشف، شهود، دید اسطوره ای...

من به داستان تئوری های دیگری همچون «ساختارگرائی» که، به صورتی بی ربط، از فرهنگ اروپائی گرفته شده و با شکلی معوج در خدمت اینگونه اندیشه های ارتجاعی درآمده اند، کاری ندارم، چرا که به قول خود براهنی: «به سادگی نمی توان ادبیات یك ملت را در قالب ساخت هائی که به اصطلاح جهانی هستند ریخت؛ ... نمی توان قالب های پیش ساخته را بر ادبیات ملی تحمیل کرد. باید نیاز به آن قالب ها و قالب های دیگر از اعماق الزامات فرهنگی ی خود جامعه برخاسته باشد».[7] و آیا سرنوشت تئوری ی «پس – مدرنیت» در ایران نمونه ای از وفادار نماندن به همین احتجاج نیست؟

۲۲. تئوری‌های وارداتی

۱. نگاه کنید به صفحهٔ ۱۲ در کتاب حاضر.

۲. به مدد فهرست های پایان کتاب، نگاه کنید به هرکجا که در این کتاب اسم جلال آل احمد و یا واژهٔ «بازگشت» آمده است.

۳. علی شریعتی. کویر. مشهد، ۱۳۴۹. زیرنویس صفحه ۱۵.

٤. مشخص کردن این فراز از سخن براهنی از من است.

۵. رضا براهنی. کیمیا و خاک. نشر مرغ آمین. چاپ سوم. تهران ۱۳۶۸. صفحهٔ ۵۸.

٦. گذشته از اینکه پیروزی ی اندیشهٔ اشراقی بر اندیشهٔ خردگرا چندان جشن و سروری ندارد، در این اعتقاد که «فرهنگ و هنر غرب متکی بر درک مستقیم، بی واسطه و شاعرانهٔ جهان شده» جای تأمل بسیار است. من تصور می کنم که براهنی از این نوع ادراک تصور دست اولی ندارد. در مورد این شکل از ادراک رجوع کنید به فصول آیندهٔ بخش سوم کتاب حاضر.

۸. براهنی، همان. صفحهٔ ۲۳.

بخش دوم ــ از «موج نو»...

فصل بیست و سوم ــ شعر خارج کشور

یکی از نکاتی که لازم است در مورد شعر دههٔ ۶۰، و پی آمدهای تئوریك آن، گفته شود به جریان مهاجرت گستردهٔ ایرانیان به خارج از کشور، و به خصوص به کشورهای مغرب زمین، مربوط می شود. اکنون، بطوری که تخمین زده می شود، بیش از دو میلیون ایرانی در خارج از کشورمان زندگی می کنند. در بین آنان شاعران مکاتب و نسل های مختلف شعر نو حضور دارند.[1] من، به عنوان نمونه، از میان این شاعران فقط نام ۷۴ تن را برگزیده و نامشان را بر حسب زمان آغاز کار شاعری و یا ظهورشان در صحنهٔ مطبوعات گروه بندی و به ترتیب الفبا ردیف کرده ام تا گونه گونی ی چهره های آنان را نشان داده باشم:

گروه اول: ژالهٔ اصفهانی، منوچهر یکتائی...

گروه دوم: هوشنگ ابتهاج، محمد عاصمی، سیاوش کسرائی، محمود کیانوش، نادرنادرپور، لعبت والا...

گروه سوم: یدالله رویائی، بهمن فرسی، بیژن سمندر، شاداب وجدی...

گروه چهارم: سیاکزار برلیان، اسماعیل خوئی، ساحل نشین، فریدون گیلانی، رضا مقصدی، نعمت میرزازاده (م. آزرم)، اسماعیل نوری علا...

گروه ششم: ش. آقائی، مهدی اخوان لنگرودی، مینا اسدی، ایرج جنتی عطائی، احمدرضا چگنی، منصور خاکسار، نسیم خاکسار، هادی خرسندی، اکبر ذوالقرنین، پدیدهٔ رازی، اردلان سرفراز، جلال سرفراز، فرامرز سلیمانی، بتول عزیزپور، محمد رضا فشاهی، شهیار قنبری، عاطفهٔ گرگین، ستار لقائی، ژیلا مساعد، مجیدنفیسی، علیرضا نوری زاده، پرتو نوری علا، اصغر واقدی...

گروه هفتم: عسگر آهنین، احمد ابراهیمی، فاروق امیری، محمد جلالی چیمه (م. سحر)، حمیدرضا رحیمی، کمال رفعت صفائی، رضا فرمند، محمد طاهر نوکنده، میرزا آقا عسگری، مهدی فلاحتی (م. پیوند)، محمود فلکی، سعید یوسف...

گروه هشتم: مانا آقائی، رامین احمدی، همایون افراشته، افشین بابازاده، فیروزهٔ پاکروان، ملیحهٔ تیره گل (م. رازین)، رویا حکاکیان، کورش دستوری، الف. رخساریان، شهروز رشید، علیرضا زرین، محمد سینا، محمدعلی شکیبائی، بهروز شیدا، عباس صفاری، سعید فقیه محمدی، بهزاد کشمیری پور، محمود کویر، سهراب مازندرانی، نانام، فهیمهٔ واحدی، ابراهیم هرندی...

با توجه به این گوناگونی ی چهره های شعری، خود به خود آیندهٔ شعر فارسی در خارج از مرزهای کشورمان به صورت یك مسئلهٔ تئوریك با اهمیت درآمده است، به خصوص که اغلب شاعران گروه هشتم در همین

خارج از کشور کار خود را به صورتی نوید بخش آغاز کرده اند. مسئله، از لحاظ تئوریك دارای سه بُعد است: نخست اینکه آیندهٔ کار آن هفت گروه اول به کجا خواهد کشید؟ دوم اینکه شاعران گروه هشتم در آینده به کدام سو خواهند رفت؟ و سوم اینکه نسل های بعد از اینان، که زاده و برآمدهٔ زندگی در خارج از کشور خواهند بود، به چه صورت شعر خواهند سرود؟

البته هنوز خیلی زود است که بتوان در مورد این بخش آخر مسئله سخن گفت. بی شك، علیرغم هر اتفاقی که در ایران بیافتد، بخش عمده ای از ایرانیان مهاجر، به دلایل اقتصادی و خانوادگی و غیره، قادر نخواهند بود به ایران برگردند و، حتی اگر چنین بازگشتی ممکن شود، فرزندان آنان رغبتی به بازگشت نخواهند داشت. در مورد نسلی که پس از این مهاجران به زندگی کردن در خارج از ایران ادامه خواهند داد، مسائل تئوریك شعر در درون مسائل کلی ی مربوط به آیندهٔ زبان فارسی در بین این نسل جوان قابل طرح و گفتگو است و در حوصلهٔ کتاب حاضر نمی گنجد.[۲]

در مورد شعر شاعران هفت گروه اول، تاکنون در گونه اظهار نظر مطرح شده است، یکی مبنی بر اینکه این شاعران قادر به متعالی کردن کار خود نخواهند بود، و یکی هم اینکه فضای زندگی ی جدید برای این شاعران فرصت بزرگی را در راستای گستراندن و متعالی کردن کارشان فراهم ساخته است.

نوع نخست اظهار نظر را مثلاً در بیان شاعری همچون محمدعلی سپانلو - که در داخل کشور زندگی می کند - می توان یافت. او، در گفتگوئی با من که در نشریهٔ «پویشگران» چاپ شده، چنین اظهار نظر کرده است که: «در مورد ... هنرهائی که به زبان بستگی دارند، به نظرم

می رسد که اگر شاخه ها به بدنه و ریشه ها نزدیك تر باشند امکان رشد و شکوفائی ی بیشتری دارند. چرا که در زبان دائماً تغییر رخ می دهد، اصطلاحات تازه ساخته می شود، تکیه کلام ها و اشاره ها و معانی ی نو آفریده می شوند. زبان در خیابان های ایران مشغول زندگی کردن است و مرتباً تغییر می کند؛ تغییرات خیلی ریزی که فقط وقتی مدت ها از محیط دور باشی آنها را بلافاصله درك می کنی. البته مورد (ابرالقاسم) لاهوتی مورد افراطی و حادی است: یك نفر غزل سرا، که البته غزل هایش دارای مضامین میهنی و تبلیغات چپی است، بلند می شود و (قبل از جنگ دوم جهانی) به شوروی می رود؛ یعنی کشوری که زبان فارسی هیچگونه نفوذ و رابطه ای با آن ندارد. شاید اگر به پاکستان می رفت و اردو می شنید آن قدر دور نمی افتاد. یا در هندوستان زبان هندو باز قرابت هائی با فارسی داشت. حتی در کشورهای اسلامی ی دور و بر ایران هم این قدر غریب نمی افتاد. اما او به جائی می رود که زبان با او هیچ رابطه ای ندارد، ایدئولوژی هم همینطور، مذهب هم، شکل زندگی هم ... او درست حکم درختی را دارد که آن را می کنند و در خاك شوره زار می کارند؛ مدتی پرپر می زند و بعد هم خشك می شود. اما در مورد وضع امروز باید بگویم که، به نظر من، ... شاعر نمی تواند مدت زیادی از خاك کشورش به دور باشد. یك چند سالی به عنوان تفنن بد نیست؛ تجربه ای است که آدم را غنی می کند و به کارش رنگ و تنوع بهتری می بخشد. این خوب است. اما حدی دارد. او باید به میان زبانِ جوشندهٔ کشورش برگردد. چرا که شعر در حالت ناب خود با زبان سر وکار دارد. والا چه فرقی هست بین شاعر ایرانی و شاعر فرانسوی اگر فقط به محتوای شعر اعتقاد داشته باشیم؟ یا

حتی به تصاویرش. فرقش این است که هر شاعری، به قول الیوت، دارد زبان طایفه را غنی می کند. این مشکل شاعر دور از وطن است...»[3]

«...وقتی از زبان فارسی در شعر شعرای خودمان در خارج از کشور صحبت می کنم قصدم این است که ... بتوانیم شعر آنها را در مقوله ای بگذاریم که شعر فارسی ی ایرانی نام دارد. اما در خارج از ایران در مقولهٔ فارسی و ایرانی از هم جدا می شوند. به نظر من، تجربهٔ شاعرانه ای که در ایران خلق می شود برای شاعر با زبانش خلق می شود؛ و این در حالی است که آن زبان دائم دارد تغییر می کند ... شاعر هم آن را عوض می کند. در واقع تو در شرایطی می توانی زبان را تغییر بدهی و غنی کنی که شاهد تغییرات لحظه به لحظه اش باشی. وگرنه آنچه در خارج کشور به تو میرسد معلومات (مربوط به داخل کشور) است...» «... (در خارج از کشور) فراگرد (فرگشت) رشد به هر حال متوقف می شود. یک مثال بزنم. مورد نادرپور را بگیریم. او مسلماً جزو شعرای مطرح ایران است. با اینکه دورهٔ نوع شعر او سپری شده اما، تا در ایران بود، داشت سبک خودش را غنی می کرد. اما نگاه کنید به آنچه در خارج از کشور منتشر کرده است. بهترینش تقلیدی است از کار خودش. رویائی یکبار حرفی به من زد که بی اختیار مرا تنم سیخ شد. او گفت، فلانی، حس می کنم که فارسی دارد از یادم می رود! البته که فارسی نمی تواند از یاد رویائی، با آن زبان و فارسی ی درخشان، بگریزد. اما او داشت به نکتهٔ خاصی اشاره می کرد که شاخک های حساسش آن را گرفته بود. شاید حرف من هم یک چنین حسی باشد و من نتوانم دلیل قانع کننده یا، به اصطلاح، محکمه پسندی ارائه بدهم. حداکثر منطقم این است که شعر خیلی با زبان سر و کار دارد و

شاعر، در بیرون از سرزمینش، از جریان روزمرهٔ زبان به دور می افتد».[4]

اما من، که در این گفتار مخاطب سپانلو بودم، اعتقادی به آنچه او می گفت نداشتم و نظرات او را بر اساس استدلالات زیر رد می کردم:

۱. طرح این مسئله، به صورت یک مشکل زبانی، بیشتر به همان دورهٔ ابوالقاسم لاهوتی بر می گردد. در عصر وسائل ارتباط جمعی، یعنی وقتی که ایرانی ی در خارج نشسته تمام مجلات ایران را می خواند، صدای رادیوی ایران را می شنود، فیلم ها و نمایش های ساخته شده در ایران را می بیند و رمان ها و شعرهای منتشر شده در ایران را در اختیار دارد، و دوستانش نیز هر لحظه با دامنی پر از خبر از راه می رسند، مسئله با زبان لاهوتی فرق عمده کرده است. او الان از آنچه در حوزهٔ زبان در خیابان های تهران اتفاق می افتد بیشتر از کسی که مثلاً در کرمان زندگی می کند و برای نشریات تهران شعر می فرستد با خبر است.

۲. اما اگر به مسئله نه از دیدگاه زبان، بلکه از منظر تجربه، نگاه کنیم پیدایش و وجود تفاوت محتمل تر می شود. به هر حال این واقعیتی است که در داخل کشور مثلاً جنگ و موشک باران را تجربه کرده اند و مهاجران در این تجربه حضور نداشته اند. در مقابل، اینان تجربه های فراوانی را از سر گذرانده اند که هموطنان داخل کشور از آن بی خبرند. پس، مسلماً، بین تصویرها و ساخت ها و عاطفه های مندرج در شعر، بین شعر داخل و خارج کشور تفاوت به وجود خواهد آمد و یا، تا اندازه ای، به وجود آمده است. از این گریزی نیست. شاعر مهاجر اگر بخواهد در بیرون از ایران بنشیند و دائم از موشک باران و یا صف های طویل مردم برای تهیهٔ آذوقه حرف بزند رفته رفته کارش جنبهٔ انتزاعی به خود خواهد گرفت. در عین

حال، تنوع حاصله از تجارب درگانهٔ داخلی و خارجی، می تواند بر غنا و تنوع شعر فارسی بیافزاید.

۳. جمعیت مهاجر جماعتی کوچك نیست. مگر در خود ایران چند شهر را می توان پیدا کرد که به اندازهٔ لوس آنجلس و لندن و فرانکفورت و پاریس و استکهلم و غیره جمعیت ایرانی و فارسی زبان داشته باشد؟ این جماعت دارای تلویزیون ها، رادیوها و نشریات متعددی است و، در نتیجه، زبانش از امکان بزرگی برای بالیدن و رشد کردن برخوردار است. حتی مردم داخل کشور، در بسیاری از زمینه ها، گرشهٔ چشمی به خارج از کشور دارند. مثلاً بسیاری از شاعران داخل کشور مشتاقند که شعرشان در مطبوعات خارج چاپ شود.

۴. شاید روزی تقسیم شعر به «ایرانی» و «فارسی» متحقق شود. همان گونه که این تقسیم شدگی را در مورد شعر فارسی ی شاعران تاجیکستان و افغانستان نیز می توان دید. اما این امر نیز بیشتر در ساحت کار نسل های بعدی قابل تحقق است و نه اکنون.

و در کنار این نکات است که می توان به شعری که برسیلهٔ گروه هشتم، شاعرانی که در خارج از کشور کار خود را آغاز کرده اند، نگریست. شعر اینان، هم از لحاظ شکل و هم از لحاظ مضمون و محتوا، به زندگی در غربت بر می گردد و از میان کار آنان است که باید ضرایط تئوریك شعر خارج از ایران را بیرون کشید و آنگاه در مورد وجود یا عدم آن ضرایط در شعر شاعران هفت گروه اول به تحقیق نشست. این کار در حوصلهٔ کتاب حاضر نیست اما همین جا می توانم، از طریق انجام نوعی مقایسه، به برخی از این مشخصات اشاره کنم:

۱. توجه شاعر خارج از کشور به مسائلی همچون سرد جستن از انواع متعالی تر و مبهم تر تصویر شعری دیگر ناشی از سلطهٔ خفقان آور سانسوری نیست که در داخل کشور شاعران را به پیچیده و مبهم گوئی، چه برای گریز به حوزهٔ زبان اشاره و چه برای هیچ نگفتن از زندگی ی اجتماعی، کشانده است. شاعر خارج کشور از سانسور و مرکوب داخل ایران در امان است و، بنا بر این، مشت شعر خود را خیلی زود باز می کند. آنکه از شعر فقط به محتوای سیاسی یا فلسفی توجه دارد بلافاصله کم عاطفگی ی شعری ی آثار خویش را فاش می سازد؛ آنکه از تعقید در زبان فقط به بازی با کلمات دلخوش کرده است در اندك زمانی به انتهای کار خویش می رسد؛ و آنکه شعر را در حوزهٔ هیجانات عاطفی ی روح می داند و می خواهد تا تصاویر و پیچ و تاب های زبان را از دل آن گنجینه بیرون کشد، رفته رفته بیشتر برای خود ها باز می کند. حال آنکه شرایط داخل کشور برای ظهور شعری بی غل و غش هنوز آماده نیست و، در نتیجه، دروغ و دوشاب در آن به هم درآمیخته است.

۲. شاعر خارج کشور از فشار دائم تبلیغاتی و مغز شوئی ی مدام فرهنگی ی رژیم مصون است، و آنجا که بخش بزرگی از شعر داخل کشور به دامان گرایشات صرفیانه و خرافات مذهبی می افتد، شعر شاعر خارج کشور می تواند همواره بیشتر از پیش به جانب روشنائی ی جهان بینی های علمی ی امروز گرایش پیدا کند و امروزین تر شود.

۳. عاطفهٔ شاعر خارج کشور با مسائل زندگی ی مدرن بشر درگیر است و نسبت به آنها عکس العمل نشان می دهد، حال آنکه شعر داخل کشور، چه از لحاظ فرهنگی و چه از لحاظ اجتماعی و سیاسی، درگیر

گفتگو با سیاه ترین تجلیات رژیمی قرون وسطائی است. پس شاعر خارج کشور می تواند با امروز و فردا گفتگو کند حال آنکه شاعر داخل کشور، در بهترین شکل خود، درگیر با دیروز است.

۴. شاعر خارج کشور را شرایط اجتماعی به هزارتوی تجریدگرائی نمی کشاند و او مهلت آن را دارد تا به طبیعت، زندگی، و عشق بپردازد و از روشن ترین عواطف بشری سخن گوید.

۵. شاعر خارج کشور، به مدد زبان های اروپائی، که ناگزیر به یاد گرفتن آنهاست، و با در دسترس بودن همه امکانی برای مطالعه و تفحص، مجبور نیست که فقط به گفته های منتقدین و نظریه پردازانی گوش کند که یا از حد بحث های قرون وسطائی پیش تر نمی روند، یا مطالب فرنگی را که می خوانند نمی فهمند و نفهمیده های خود را به خوانندگانشان منتقل می کنند، و یا یکباره به وارد کردن تئوری هائی دست می زنند که هیچ ربطی با شعر فارسی ندارند.

۶. اما کمبود وسایل ارتباط جمعی، مشکل چاپ و انتشار، و نبود امکانات کافی برای برقراری نشست و برخاست هائی که در آن شاعران تجربه دیده بتوانند حاصل تجربیات خود را برای جوان تر ها بازگو کنند، شعر خارج کشور را، از لحاظ تکنیک و زبان، از شعر داخل کشور عقب انداخته است. و این مشکلی است که تلاش هائی همچون کتاب حاضر، می تواند در رفع آن مفید افتد.

باری، تجربهٔ شخصی ی من در این مورد می تواند مرا در هدفم یاری کند. من نیز، که بیست سال پیش تصمیم گرفتم تا رخت سفر بسته و به مغرب زمین بیایم، در این گوشه از جهان هم هرگز نتوانسته ام به زبان

مادری ام پشت کنم و یا دل نگران سرنوشت شعر زبان فارسی نباشم. عمدهٔ کوشش من در خارج از کشور آن بوده است که نخست خود بفهمم و نظراتم را منسجم تر و منطقی تر کنم و سپس دانسته هایم را به شاعران جوانی که بد آنها دسترسی دارم منتقل سازم. به هر حال سال ها حشر و نشر با شاعران بزرگ ایران و درگیری در تلاطمات تئوریک و عملی ی شعر نوی فارسی ذهن مرا از تجربه هائی آکنده است که شاعران دور از وطن، و نزدیک به من، می توانند در آنها با من شریک شوند. شاید مهم ترین قدمی که در این راستا برداشته شده انتشار نشریهٔ «پویشگران» باشد که با شعار «برای گسترش فرهنگ نو آفرین ایران» اکنون چهار سالی است منتشر می شود.

انتشار این نشریه را من و خوانندگانش مدیون همت شکوه میرزادگی، نویسندهٔ نوآور و پرتلاش ایران در خارج کشور، هستیم که با عشق تمام و حرارت بسیار فکر ایجادش را در سر پخته و در تحقق آن فکر مرا نیز به یاری طلبیده است. نخستین قدم ما در این راه آن بود که «بیانیه» ای غیربخشنامه ای تهیه ببینیم که بتواند چارچوبی برای کاری دسته جمعی و راستا دادن به این کار باشد. تصور می کنم که اگر این بخش از کتاب را با قسمتی از «بیانیهٔ پویشگری» به پایان رسانم پایان خوشی را برای آن تهیه دیده باشم:

«باید بکوشیم تا تلاطمی در فکر و روح هنرمندان و روشنفکران خود – در سراسر جهان – به وجود آوریم، و این تلاطم را به پویائی ی پرمعنائی برای کارا کردن چرخ های نوآوری و خلق آثاری واقعاً امروزین تبدیل کنیم. اگر این ندا پاسخ گیرد و مغزهای خلاق و دست های آفریننده به هم پیوندند، بی شك جنبشی نو در هنر و فرهنگ ما سر بر خواهد کشید؛

جنبشی که به نوزائی و گسترش هنر و ادب مدرن ایران کمك خواهد کرد، و حضور ما را در سطح جهانی اعلام خواهد داشت. برای جهت دادن به این تلاش و شکل دادن به این جنبش، تکیهٔ عمده باید بر راستای کوشش های زیر باشد؛ راستائی که سنجه های لازم را برای ما فراهم می آورد؛

الف – از لحاظ فرم: کنجکاوی در زندگی و طبیعت امروز، پاسخگوئی به ضرورت های زمانه ای که آخر قرن بیستم نام گرفته، پرهیز از تکرار و کلیشه سازی، آشنائی با مظاهر نوین حیات، و به کار گرفتنِ بی هراسِ آخرین دست آوردهای تکنولوژیك.

ب – از لحاظ محتوا: سرسختی در برابر ارتجاع فکری و فرهنگی، رو به جانب صبح فردا داشتن، و مبارزه با تسلط خرافه ها و گمان های ضد عقلائی بر تفکر.

پ – از لحاظ خمیرمایهٔ هنری: کوشش در خو دادن عواطف و احساسات خود با زندگی ی امروز و فردا، و تلاش در آشتی نکردن حس ها و عاطفه ها با هرآنچه پوسیده و به دردنخور و دیروزی ست.

ت – از لحاظ نظم کار: کوشش برای گرد هم آمدن، تبادل اندیشه و تجربه، و حرکت به سوی همدلی و همفکری.

ث – و از لحاظ پرورش: کوشش در نقد آثار با ضوابط و سنجه های ناظر بر اهداف جنبش پویشگری، و به کار گرفتن همهٔ نیروها برای پالایش فضای خلاقیت فکری و هنری از باج دادن ها، بی ضابطه گی ها و چشم پوشی های سنتی.»

متن کامل این بیانیه در شهریور ماه ۱۳۶۸ در لندن منتشر شد.[۵]

۲۳. شعر خارج کشور

۱. میرزا آقا عسگری، در کتاب شاعران *مهاجر و مهاجران شاعر* (نشر بیان. سوئد ۱۳۷۰)، بخش عمده ای از آثار این شاعران را گرد آورده است.

۲. در این زمینه به فعالیت های پراکندهٔ من در مورد ضرورت اقتباس خط لاتین برای نوشتن زبان فارسی در خارج کشور (که من آن را خط «پرسیك» خوانده ام) مراجعه کنید. این پیشنهاد نخستین بار در شمارهٔ فروردین ۱۳۷۱ نشریهٔ «رنگارنگ» چاپ لندن از طرف من مطرح شد و از آن پس این نشریه در تمام شماره های خود صفحه ای را به این کار اختصاص داده است که مطالب آن زیر نظر من تهیه می شود.

۳. توجه داشته باشید که همین سخنان، در عین حال، سپانلو را به راحتی در میان شاعران و نویسندگان معتقد به اولویت زبان بر هر عنصر دیگر شعری قرار می دهد.

۴. نگاه کنید به: محمد علی سپانلو، «در گفتگو با اسماعیل نوری علا». *پویشگران*. شمارهٔ ۴. آذر ۱۳۷۱. صفحهٔ ۳۴ به بعد. آنچه در پی ی نقل قول از سپانلو، به عنوان تلخیص نظرات من در مورد مسئلهٔ شعر در بین مهاجران ایرانی آمده است نیز از همین گفتگو گرفته شده است و برای اطلاع از اصل موضوع می توانید به مصاحبهٔ مزبور (که در چند نشریهٔ دیگر خارج کشور هم به چاپ رسیده) مراجعه کنید.

۵. *پویشگران*. شمارهٔ ۱. شهریور ۱۳۶۸.

بخش سوم ــ تا «شعر عشق»

فصل اول ــ بحران در شناخت شعر

بگذارید، در نفس تازه کردنی ضروری، این سئوال گریزناپذیر را مطرح کنم: «هنگامی که نوشته ای را می خوانیم، بر چه اساس حکم می کنیم که آن نوشته شعر است یا غیرشعر؟»

به نظر من می رسد که ما دیگر مدت هاست در پاسخگوئی به این پرسش ظاهراً ساده و ابتدائی دچار مشکل شده ایم و کار تا به آنجا کشیده است که این روزها چیزی جز ادعای خرد نویسنده، مبنی براینکه نوشته اش شعر است یا غیرشعر، مشکل ما را حل نمی کند. به نظر می رسد که ما، به عنوان مردمی که لااقل هزار سال است ادبیات مکتوب داریم، «تعریف شعر» را گم کرده ایم و یا، چیزهای مختلفی را که چندان ربط ماهوی با هم ندارند، شعر می خوانیم، آن هم بنا بر تعریفی اعلام نشده که در ذهن خودمان از شعر داریم. اختلاف نظرهامان پیرامون آثار دیگران نیز بیشتر از همان فقدان تعریف، و یا متقابلاً همین تعدد تعریف، ناشی می شود. یک نفر نوشتهٔ خاصی را از بهترین آثار شعری ی معاصر می خواند و نویسنده اش را شاعری توانا می پندارد، و دیگری به کلی منکر «شعریت»

همان نوشته می شود و نویسنده را اساساً شاعر نمی داند.

این مشکل در مورد سایر هنرها پیش نمی آید. مثلاً کسی نقاشی را با موسیقی اشتباه نمی کند. اما وقتی پای مقایسهٔ شعر و مثلا داستان به میان کشیده می شود، ما دچار مشکل تفکیک می شویم؛ مثلاً نمی دانیم «لیلی و مجنون» نظامی را جزو شعرهامان بگذاریم یا جزو داستان هامان.

شاید به کار بردن لفظ «داستان سرائی» به جای «داستان نویسی» برای حل ظاهری ی همین مشکل اختراع شده باشد. یعنی، «داستانسرود» را مرحله ای بینابینی بین شعر و داستان؛ مرحله ای یا برزخی که در آن نویسنده داستانش را به جای این که بنویسد می سراید. بدین سان، سرودن و سرائیدن و سرایش همه کار شاعر تلقی می شود. در این دیدگاه، شاعر نمی نویسد، می سراید و، در نتیجه، حتی اگر در کار سرایش خود داستانی را «سرود» ما می توانیم حاصل کارش را «شعر» بدانیم. گاهی نیز برای نوشته ای که تکلیفش معین نیست، از نام «منظومه» استفاده می کنیم. در واقع، در گذشتهٔ ادبی ی ما، بین «منظومه نویسی» و «داستان سرائی» تفاوت چندانی وجود نداشته است و در شعر نو نیز این کار به صورت منظومه های خود نیمایوشیج و شاعران شعر نیمائی به حیات خود ادامه داده است.

نکته در این است که در هر دو مفهوم «منظومه نویسی» و «داستان سرائی» توجه ما بلافاصله به زبان موزون نوشتار مورد نظر بر می گردد. یعنی، در دو مفهوم و در واژهٔ «منظومه» و «سرایش» وجود «کلام موزون» امری بدیهی است. و چرا؟

به مثال تمیز نقاشی از موسیقی برگردیم. شاید اینکه می توانیم این دو را به آسانی از هم تشخیص دهیم از آن روست که «دستگاه حواس» ما در این تشخیص نقش عمده را دارد. ما موسیقی را «می شنویم» و نقاشی را

«می بینیم». حتی در حوزهٔ یك «حس» معین نیز ظواهر عینی و حسی ی کار ما را به تمییز آن کار از غیرنوعش راهنما می شود. مثلاً ما با حس واحدی، که بینائی باشد، و با مدد مشخصات حسی ی خاص هر قلمرو از هنر، می توانیم به راحتی نقاشی و عکاسی و معماری و سینما را از هم تمییز بگذاریم.

گفتن، و سپس ثبت گفته ها به صورت نوشتن، نیز کاری نخست شنیداری (سمعی) و سپس دیداری (بصری) است. پس عجب نخواهد بود که ما در کار تفکیك شعر از غیرشعر هم از تفکیك مشخصه های حسی ی انواع کارهای کلامی آغاز کرده باشیم. یعنی، جائی در ابتدای تاریخ، و به کمك «حس» هامان، پی برده ایم که پیکر کلام، در جنبهٔ صوتی ی خود، گاه می تواند به صورت منظم و با قاعده (= موزون) تجلی کند و گاه به صورت بی نظم و بی قاعده. بدین سان نخستین تفکیکی که در حوزهٔ هنرهای کلامی می توانسته پیش آمده باشد به جنبهٔ صوتی (یا پیکر فیزیکی) ی کلام توجه داشته است.

کسانی هم که با این جنبه کار داشته اند، در پی ی کشف رموزی که کلام را منظم و باقاعده و موزون می کنند برآمده و دستگاه عریض و طویل و پیچیدهٔ «عروض» را ساخته و آن را یکی از «علوم» ادبی دانسته اند. در این زمینه، آنها کاری به اینکه در جنبهٔ معنائی ی کلام چه می گذرد نداشته و کل توجه خود را معطوف پیکر صوتی ی کلام کرده اند. در دستگاه شناخت آنان، پیکر صوتی ی کلام یا باقاعده است یا بی قاعده. و آنها لازم داشته اند که برای این دو نوع پیکر دو نام مختلف نیز وضع کنند. کلام با قاعده را «نظم» و کلام بی قاعده را «نثر» خوانده اند. کلام باقاعده کلامی است منظوم و موزون، و کلام بی قاعده کلامی منثور و بی وزن.

تا اینجا همه چیز منطقی و حساب شده پیش رفته است. اما معلوم

نیست کی و کجا، کدام گرینندهٔ بی منطقی آمده است و به جای «کلام منظوم یا موزون» گذاشته است «شعر». اینگونه است که امروزه اکثر مردم، و حتی اکثر شاعران و منتقدین ما در مقابل «نثر» به جای اینکه از واژهٔ «نظم» استفاده کنند واژهٔ «شعر» را به کار می برند. یعنی ما اکنون واژه های «شعر» و «نثر» را در مقابل هم قرار می دهیم و این کار نادرست، حتی امروز نیز که از طریق شعر سپید (و به خصوص توفیق شعر سپید شاملو) پذیرفته ایم که می شود «شعر» را به «نثر» هم نوشت، و در نتیجه نمی توان این دو مفهوم را متضاد هم دانست، همچنان دو واژهٔ مزبور را همچون دو نوع متضاد به کار می گیریم. روشن است که این کار درست نیست و استفاده از واژهٔ «نظم» در مقابل «نثر» بیشتر رسانای مقصود کسی است که به انواع صوری ی کلام توجه دارد. واژه های نظم و نثر به جنبهٔ صوتی پیکر کلام توجه دارند و فقط از این جهت انواع کلام را از هم تفکیك می کنند، حال آنکه واژه هائی همچون «داستان» و «شعر» کلام را به لحاظ معنائی به چند گروه (در اینجا دو گروه) تقسیم می کنند.

بر اساس همین احتجاج، تعریف شعر هم نمی تواند در قلمروی پیکر کلام ساخته و پرداخته شود. متأسفانه، از دیدگاه تعریف و شناخت، عدم توجه به همین نکتهٔ روشن موجب شده که کل تاریخ ادبیات ما دچار اغتشاش شود. یعنی، هرکجا که خواسته اند تعریفی از شعر به دست دهند تعریف «نظم» را جانشین آن کرده اند. این گونه است که وقتی مثلاً به «شمس قیس» می رسیم می بینیم که او کلاً تشخیص شعر از غیر شعر را به جنبهٔ صوتی ی کلام تقلیل داده و اعلام می دارد که «شعر کلام موزون است». و درست در راستای همین توجه به جنبهٔ صوتی ی کلام است که دو شرط دیگر نیز به این تعریف افزوده می شود: «شعر کلام موزون و متساوی الابیات و مقفی است». اگر به گفته این تعریف توجه کنیم

می بینیم که این تعریف به «نظم» مربوط است نه به شعر، و با افزایش دو شرط اخیر، حتی از نظم هم مفهومی باریک و خاص افاده می شود.

البته، در گذشته، پذیرش و اعمال این تعریف نادرست از «شعر» مشکل خاصی را پیش نمی آورد. تنها کافی بود که همگان به آن گردن نهند و، بر اساس این بخشنامهٔ نامعقول، هرآن کس که سخن منظوم و مقفی و متساوی الابیات می گفت را «شاعر» بدانند و بخوانند. اینگونه بود که هم قصه و هم روایت، و نیز هم نمایش و هم قطعهٔ ادبی، اگر بر اساس موازین این بخشنامه ساخته (یا سروده) می شدند، شعر بودند. اما، در این صورت، باید پذیرفت که «شعر» نیز دیگر نام یك «نوع خاص ادبی» نبوده و همهٔ انواع ادبی را در بر می گیرد.

تا وفاداری به بخشنامهٔ کلاسیك ادامه داشت و شعر «سخن موزون و مقفی و متساوی الابیات بود» ما مشکلی به نام «تعریف شعر» نداشتیم. مرز و حدی هم برای شعر متصور نبود. فردوسی اساطیر و تاریخ ما را به نظم کشید و کارش «شعر» خوانده شد، مولانا هم حکمت و فلسفه و امثله را «منظوم» کرد و مثنوی اش جزئی از ادبیات شعری ی ما شد. و نظامی و امیرخسرو و دیگران هم داستان ها و افسانه هامان را به سخن موزون برگرداندند و شاعر شناخته شدند. یعنی، در ادب کلاسیك ما، هیچ خط فاصلی بین این انواع ادبی نبود و همه را، به خاطر موزون بودنشان، شعر می خواندند. تقسیم بندی ها هم همه در قلمروی «قالب» صورت می گرفت: قصیده، غزل، رباعی، قطعه، چهارپاره، مخمس، مسدس، و...؛ و شاعر و ناظم هم یکی شمرده می شدند.

اما در جریان انقلاب مشروطه ما به سرآغاز بحران رسیدیم: بحرانی که زمزمه ای تاریخی را به صورت هیاهوئی نو عرضه می داشت. می گوییم زمزمه ای تاریخی، چرا که در طول تاریخ کلاسیك ما کسی هرگز به این

زمزمه بهائی نداده بود. این زمزمه در واقع از مرجع تقلید همهٔ نظریه پردازان اسلامی، یعنی ارسطوی یونانی، سرچشمه می گرفت که در «بوطیقا» (پوئتیکا = فن شعر) گفته بود: هر سخن موزونی (قافیه و تساوی ی ابیات پیشکش) شعر نیست. خواجه نصیر نیز نوشته بود که شعر کلام مخیل است، حتی اگر موزون حقیقی نباشد. این زمزمه در دورهٔ مشروطه قوت گرفت. میرزاآقاخان کرمانی نوشت که وزن و قافیه در ماهیت شعر قرار ندارند،[2] ملك الشعرای بهار از بسا «ناظم» گفت که در عصر خود «شعر» ی نسروده بودند،[3] و نیما اعلام داشت که «شعر وزن و قافیه نیست، بلکه وزن و قافیه هم از ابزار کار شاعر هستند».

اگرچه می شد از همهٔ این بزرگان پرسید که: پس شعر چیست؟ اما باید توجه کنیم که در هیاهوی مشروطیت همه چیز در صحنهٔ ادبیات بر بنیاد نفی پایه گذاری شده بود: قافیه جزو ماهیت شعر «نیست»، تساوی ابیات ربطی به شعر «ندارد»، نظم لزوماً آفرینندهٔ شعر «نخواهد بود» و... می بینید که در سراسر این احتجاجات نکته ای اثباتی در مورد اینکه «شعر چیست» به چشم نمی خورد. ضمناً می شود این نکته را نیز ملاحظه کرد که هرآنچه نفی می شود در حوزهٔ قالب قرار دارد و، اگرچه در حوزهٔ مضمون و محتوا بحث های دقیق تری، به خصوص در راستای «نوآوری» صورت گرفته است، اما اینگونه بحث ها اعتنائی به ارائهٔ تعریفی اثباتی از شعر نداشتند.

شعرنیمائی، در وجه صوری و ظاهری ی خود، نتیجهٔ این برخورد نفی کننده با گذشته است. نیما تساوی ابیات و جایگاه بخشنامه ای قافیه را رد می کند، اما کوششی برای ارائهٔ تعریفی نوین از شعر، که دیگر انواع ادبی را در بر نگیرد (یعنی در کنار جامعیت، مانعیت هم داشته باشد) به عمل نمی آورد. خود نیما در بیشتر کارهای خود یك داستانسرا است تا شاعر؛

داستانسرائی که مدل نوینی از نظامی ی گنجوی به شمار می رود. خود نیما نیز، هنگامی که از منظومه های خویش سخن می گوید، آنها را داستان و قصه و نمایشنامه می خواند. مثلاً در مقدمهٔ منظومهٔ «افسانه» این اثر را «نمایش» می خواند؛[۴] و یا در مورد منظومهٔ «مانلی» می گوید: نظیر... این «داستان» با تفاوت هائی در ادبیات دنیا دیده می شود... این «داستان» را من پیش از سال ۱۳۲٤ کم و بیش رو به راه کرده بودم... در «اشعار» این «داستان» از آن سال ها به بعد وسواس زیادی به خرج دادم... چیزی که بیشتر به درد من می خورد موضوع فکری در این «داستان»است...[۵]

به راستی هم که منظومه های نیما پیش از آن که از نوع شعر باشند داستان هائی منظوم به شمار می روند و از این بابت باید آن ها را جزئی از تاریخ قصه نویسی یا داستانسرائی خودمان منظور بداریم تا تاریخ شعرمان؛ و لازم است که آنها را با ضوابط قصه نویسی به نقد بکشیم و نه با معیارهای شعرسنجی. روایت گوی ناظمی همچون مهدی ی اخوان ثالث هم به آن دلیل در شعرنیمائی احساس جا تنگی نمی کرد که این نوع شعر مانع از داستانسرائی و روایت گوئی ی او نمی شد.

بدین سان، شعرنیمائی نیز، به هیچ روی، به وجود خط کشی ی قاطعی بین شعر و غیرشعر قائل نبود و، با همهٔ نوآوری هائی که از لحاظ دید و زبان و تعابیر در آن صورت می گرفت، از لحاظ یکی کردن انواع مختلف ادبی، ادامهٔ تلقی های ادبیات کلاسیك ما از شعر محسوب می شد. به نظر من، شعر نیما، بیشتر به علت توجه خاص او به اصلاحات مضمونی، محتوائی و دیدگاهی، و به خصوص در دوره ای که مرجع تقلید شاعران مکتب سخن قرار گرفت، جز در به هم زدن تساوی ی تعداد تکرار ارکان (پایه ها) ی عروضی و عدول از جایگاه بخشنامه ای قافیه، قدم بلند

دیگری برای تجدید نظر در تعریف بخشنامه ای شعر و ارائهٔ تعریف نظری ی دقیق و جامع و مانعی از شعر برنداشته است.

گرایش مسلط زمانه نیز، که خواستار پیام سیاسی در شعر بود، به همین حد از نوآوری و تجدید نظر در تعریف اکتفا می کرد. به عبارت دیگر، اگرچه در شعر نیما و نیماگرایان وجه تفکیك شعر از غیرشعر دیگر تساوی ی ابیات و رعایت جایگاه بخشنامه ای ی قافیه نبود، اما استفادهٔ نویسنده از اوزان عروضی همچنان مهم ترین ضابطه در راستای این تشخیص به حساب می آمد.

مقدمات ظهور قطعی ی بحران در تعریف شعر وقتی فراهم آمد که شعر سپید رانده شده بد حاشیه ها به وسیلهٔ احمد شاملو مورد استفاده قرار گرفت و با اقبال عام روبرو شد. شاملو اگرچه از لحاظ دید نیماگراست اما، از لحاظ زبان و قالب، ادامهٔ جریان شعر حاشیه ای ر سپید است که در کنار شعر مکتب سخن و شعر نیمائی به وجود آمده اما تا پیدایش شعر شاملو جدی گرفته نشده بود. به عبارت دیگر، اگرچه نیما قافیه و تساوی ی ابیات را کنار گذاشت و شعر فارسی را نو کرد اما امتیاز عدول قاطع از سلطنت اوزان عروضی به کسانی همچون هوشنگ ایرانی و شین. پرتو و پرویز داریوش می رسد که کار هیچ کدامشان جدی گرفته نشده است.

در واقع جدی نگرفتن کار آنان از آن رو برد که آنها، با عدول از به کار بردن اوزان عروضی، آخرین و مهم ترین آجر را از زیر ستون سقف بلند تعریف کلاسیك شعر بیرون می کشیدند و دیگر وجه عینی (و بیشتر سمعی)ای معینی را برای تشخیص شعر از غیر شعر باقی نمی گذاشتند. اما، نکتهٔ تأسف بار این بود که آثار آنان چیزی با خرد نداشت تا آنان همان را به عنوان جانشین وزن عروضی، در راستای تعریف شعر، ارائه دهند. خواننده در برابر آثار آنان و در پاسخگوئی به این پرسش که «چرا باید این

کارها را شعر دانست؟» عاجز و بی پاسخ می ماند.

اما کار شاملو از آن رو مقبولیت یافت که او، نه تنها روحیهٔ زمانه را فهمید و در کارش مبلغ اندیشهٔ سیاسی ی روز شد بلکه، در سخنوری نیز توانست به «عنصری ملموس» که بتواند جانشین وزن عروضی شود دست یابد. در واقع شاملو، با عدول از وزن عروضی، به تجدید نظر در تعریف بهم ریختهٔ کلاسیك از شعر نپرداخت بلکه فقط کوشید، با پیدا کردن جانشینی برای وزن عروضی، زبان به کار رفته در آثار خود را از سطح نثر روزنامه ای و قطعات ادبی ارتقاء داده و آنها را، به خاطر نوع زبان، از این انواع متفاوت نماید. در این مورد نیز جستجوی زبان آهنگین، به وسیلهٔ تندر کیا یا هرشنگ ایرانی، در کار شاملو به پاسخی موقت رسیده است.

چنین تمهیدی توانست لااقل بیست سال دیگر به عقب افتادن مطرح شدن بحران در تعریف شعر کمك کند. به خصوص بررسی ی آثار کسانی که به پیروی از شاملو نوشته اند و می نویسند نشان می دهد که تعریف تاریخی و متدرج شعر در این گونه آثار آن است که «اگرچه شعر لزوماً سخن موزون عروضی نیست اما برای اینکه با زبان رایج و عادی فرق داشته باشد باید از زبانی فاخر و غیرروزمره برخوردار باشد». شاملو این زبان را در ترجمه های کتاب مقدس مسیحیان (تورات و انجیل) و کار ابوالفضل بیهقی یافته بود، یعنی اتفاقاً کسی که در تمام طول تاریخ ادبیات کلاسیك ما شاعر شمرده نشده است.

اینگونه نگاه تنگ به شعر (مثلاً وجود زبان فاخر -یا آهنگین- را وجه تفکیك شعر از غیرشعر دانستن) در مطالبی که برخی از شاعران پیرامون شعر اظهار می کنند به خوبی منعکس است. یعنی، اغلب شاعرانی که در مقام تعریف شعر برمی آیند، و لاجرم شعر خویش را نمونه ای از تعیین آن تعریف می دانند، خود به آنچه در گوهر شعر خویش کرده اند

کمتر توجه دارند و گاه، به جای بحث دربارهٔ ارزش های اساسی و انقلابی ی کار خویش، تأکید را بر جنبه های فرعی ی کارشان می گذارند. مثلاً، شاملو، در مصاحبه ای که همین چند سال پیش انجام شد،[۱] ضمن تشریح نظرات خویش دربارهٔ دلایل غیرقابل ترجمه بودن شعر، به این نکته اشاره کرده است که اشعار خود او، وقتی از صافی ی ترجمه شدن بگذرند، به مجموعه ای از حرف های عادی و روزمره بدل می شوند. یعنی، در نگاه شاملو، آنچه شعر را از غیرشعر تفکیك می کند نحوهٔ زبان آوری ی شاعر است. بدین سان شاملو، علیرغم ارزش های بی مانند درونی ی شعرش، فکر می کند که قدرت خلاقهٔ شاعر در کاری خلاصه می شود که می توان آن را ارتقاء سطح زبان روزمره به سطح زبانی فاخر دانست.

با این همه پیدایش و تسجیل شعر شاملوئی از یکسو شکست های شعر حاشیه ای و سپید را، در مقابل شعر نیمائی و شعر مکتب سخن، جبران کرد و، از سوی دیگر، زمینه را برای این نتیجه گیری آماده ساخت که «اگر وزن عروضی (در صور سه گانهٔ کلاسیك، مکتب سخن، و نیمائی) جزء گوهر شعر و شرط عدول ناپذیر پیدایش آن نیست، خود به خود، تفاخر زبان آورانه نیز نمی تواند جزئی از ماهیت شعر محسوب شود». پس، این بار، پرسش حتی به صورت حادتری مطرح می شد: «بالاخره کدام ضابطه را می توان برای تشخیص شعر از غیرشعر پیدا کرد و به کار برد؟»

قدم بعدی، در مسیر آشکار شدن بحران در تعریف شعر، در نیمهٔ اول دههٔ ۱۳۴۰ برداشته شد - در قالب شعری که نه وزن عروضی ی نیمائی را داشت و نه آهنگ فاخر زبان شعر شاملو را. خواننده با سخنی روبرو بود که با داشتن زبانی عادی و بی پیرایه خود را شعر می خواند. این نوع شعر، که «موج نو» نام گرفت، تا هدوث قیام ۵۷ هرگز از جانب اکثریت منتقدان و شاعران جا افتاده به رسمیت شناخته نشد. اما، به هر حال کاری برد که هم

«نو» محسوب می شد، چرا که به آثار گذشتگان شباهتی نداشت، و هم «مرجع» بود، بدان خاطر که سخت سیلی آسا و بی قاعده و با شتاب آمده برد و خود می دانست که آب زلال و خاك و خاشاك را یکجا در خود دارد.[7] اما چگونه می شد ثابت کرد که اینگونه سخن شعر هم هست؟

البته می شد برای این کار راه استفاده از «برهان خلف» را پیش گرفت. واقعیت این است که در ۲۵ سالهٔ اخیر راه دیگری هم برای تفکیك شعر از غیرشعر باقی نمانده است. یعنی می شود کار معینی را در نظر گرفت و ثابت کرد که این کار قصه و حکایت و روایت و نمایش و قطعهٔ ادبی نیست و، آنگاه، نتیجه گرفت که - پس - شعر است. یعنی، اگرچه نمی شود گفت که شعر چیست اما می شود نشان داد که انواع دیگر ادبی ی غیر شعری کدام ها هستند. بدین سان، تعریف اثباتی ی شعر همچنان مفقود مانده است.

اما در این مرحله جریانی غیرشعری آشکار شدن بحران تعریف شعر را برای ده سال دیگر به تعویق انداخت. دههٔ ۱۳۵۰ زمانهٔ بحران بزرگ تری بود که در سطوح اجتماعی، اقتصادی و به خصوص سیاسی ی جامعهٔ ما رخ نموده بود. در جریان در گیری با چنین بحرانی، کسی حوصلهٔ پرداختن به مباحث کاملاً فنی ی مربوط به شعر را نداشت و نمی خواست در این راستا وقت صرف کند که بداند تعریف واقعی ی شعر چیست. حتی می شود گفت که در جریان این بحران گستردهٔ اجتماعی تساهلی شگرف نیز به کار آمده بود که نتایجش تا به امروز ما نیز کشیده شده است. در آن دوران کسی کاری به این نداشت که سخن تر موزون و مقفی و متساوی الابیات است، یا موزون اما بی قافیه، یا بی وزن و قافیه اما متفاخر و آهنگین، و یا لخت و عور. آنچه از سخنوران طلب می شد جانبداری ی سیاسی و ورود به معرکهٔ مبارزات اجتماعی بود. در دههٔ ۵۰ کل بحث کهنه و نو متوقف شده

بود و دیگر جائی برای بحث در تعریف شعر، که پیش از این بحران اجتماعی هم هرگز به صورتی جدی مطرح نشده بود، باقی نمانده بود.

اما پیروزی ی قیام ۵۷ یکباره سخنوری را از تك و تاب سیاسی خالی کرد، آنگونه که حتی وقتی حکومت تازه از راه رسیده به بیدادگری های بسا مهلك تر از رژیم پیش از خود دست زد نیز سخنوری به تجدید آن مطلع نپرداخت. حتی در خارج کشور نیز، که در آن شاعر از ساطور سانسور و شکنجهٔ رژیم تازه نفس به دور بود، آنانکه دست به سرایش آثار سیاسی و همه‌اسی و مبارزه جویانهٔ کم ارزش زدند به زودی از نفس افتادند و آویختنشان به پردهٔ کعبهٔ «نهضت بازگشت» نیز چاره ساز کارشان نشد. سیاسی بودن، به عنوان یك ارزش و شاخصهٔ شعری سکه ای از رواج افتاده شد. بازگشت به شعر قالبی که سهل است، بازگشت به شعرنیمائی نیز دیگر چندان لطفی نداشت. شعر شاملوئی فقط در دستان هنرآفرین شاملو شگفتی آور بود و بیشتر به لحاظ مضامین گاه بکر و به هنگامش مورد عنایت قرار می گرفت.

اینگونه بود که بحران در دههٔ ۱۳۶۰ با شدیدترین شکل خود ظاهر شد. دیگر خروارها تقلید از شعر کلاسیك های کهنه و نو، هزاران بازنویسی از نیما و نادرپور و شاملو و فروغ، و صدها آرتیست بازی و شعبده کاری نمی توانست به دفن این پرسش محتوم بیانجامد که «به راستی تعریف اثباتی ی شعر چیست؟»

به نظر من، تا رسیدن به پاسخی درخور این پرسش، بحران شعر ما ادامه می یابد و شعر معاصر ما نخواهد توانست، در سطحی گسترده، به پرست انداختنی تازه و نو شدنی ساهری بپردازد؛ بی آنکه وجود چنین بحرانی بتواندجوازما برای «بازگشت» باشد. امکانات شعر کلاسیك، شعرنو، شعرمکتب سخن و شعر شاملوئی به کارحل بحران نمی خورند.

بخش سوم: تا «شعر عشق»

۱. بحران در شناخت شعر

۱. این فصل قبلاً به صورت بخشی از یك مقاله و با عنوان «بحران در شناخت شعر»، در شمارهٔ ٦ نشریهٔ *پزشکران*، لندن، آذر ۱۳۷۲ به چاپ رسیده است.

۲. در این موارد رجوع کنید به :

آدمیت، فریدون. *اندیشه های میرزا آقاخان کرمانی*.

زرین کوب، عبدالحسین. *فن شعر*

خواجه نصیر طوسی. *اساس الاقتباس*. به تصحیح مدرس رضوی.

خانلری، پرویز. *وزن شعر فارسی*.

۳. ای بسا ناظم که اندر عمر خود شعری نگفت
ای بسا شاعر که اندر عمر خود نظمی نساخت (بهار)

٤. نیما یوشیج. *مجموعهٔ آثار*. جلد اول، شعر. به کوشش سیروس طاهباز. نشرنا شر. تهران ۱۳٦٤. صفحهٔ ۳۹.

٥. همان. صفحهٔ ٤٥٥.

٦. من متن این مصاحبه را در مجلهٔ «دنیای سخن» دیدم که شماره و تاریخ آن اکنون مضبوطم نیست. اما قسمت هائی از آن را در سال ۱۹۸۷ در شمارهٔ اول مجلهٔ «*آوند*»، نشریهٔ «انجمن هنرمندان و نویسندگان ایرانی در بریتانیا»، که سردبیری آن با من بود، منتشر کردم.

۷. نگاهی کنید به مقدمهٔ احمد رضا احمدی بر نخستین شمارهٔ «جزوهٔ شعر»، چاپ فروردین ۱۳٤٥ که در صفحهٔ ۸٦ کتاب حاضر تجدید چاپ شده است.

بخش سوم ـ تا «شعر عشق»

فصل دوم ـ تلاش برای یافتن تعریف [1]

به راستی راه بیرونشد از بحران گسترده ای که در حوزهٔ تعریف شعر رخ کرده چیست؟ امروزه گردانندگان صفحات شعر نشریات ما شعر و غیرشعر را چگونه از هم تفکیک می کنند؟ آیا، جز تکه تکه کردن و نردبامی نوشتن هر کلام، چه نشانهٔ دیگری را می توان یافت که ما را به وجود شعر راهنمائی کند؟

به اعتقاد من، از آنجا که ما هنوز به طور جدی به طرح پرسش هائی از این دست نپرداخته ایم، خود به خود نتوانسته ایم به صورتی منظم و منطقی به کار یافتن پاسخ هائی برای آنها برآئیم. به همین دلیل است که معتقدم، در موقعیت کنونی، باید از راه های دیگری به جستجو و استخراج تعریف شعر پرداخت. اما این جستجو پیش از آنکه نوشته های منتقدین شعر را هدف گیرد، می تواند متوجه نوشته های کسانی باشد که، به دلایلی جز نقد شعر و یا بحث در نظریه های ادبی، به حواشی ی شعر نزدیک می شوند. مثلاً وقتی نویسنده ای به بحث دربارهٔ کارکردهای مختلف «غیر شعری» ی شعر می پردازد، ما فرصت آن را می یابیم تا در

لابلای سخنان او به حوالی ی تقریبی ی تعریف او از شعر برسیم و احیاناً به نکته هائی نر بر بخوریم که می توانند راهشگای حل مشکل خودمان باشند.

از این نوع نوشته ها کم یافت می شوند. من یکی از آن ها را، به صورت متن پیاده شدهٔ یکی از سخنرانی های دوست قدیم و ندیدم داریوش آشوری،[2] دیده ام و در اینجا می خواهم، به مدد نگاهی به آن، نشان دهم که چگونه و با استفاده از چه روشی می توان از درون این گونه مطالب عمومی، تعریفی مکتوم و ناگفته اما اساسی و خاص، از شعر را بیرون کشید.

بنائی که آشوری برپا می کند بر فراز این زیربنای مفروض ساخته شده که «(در) فرهنگ هزارسالهٔ زبان فارسی... شعر مهم ترین عنصر هنری و رسانهٔ فرهنگی برده است». در این پیش نهاده، ما با مفهوم های مختلفی همچون فرهنگ، زبان، هنر، رسانهٔ فرهنگی، و «شعر» روبرو هستیم که آشوری به ارائهٔ تعریف مشخصی از آنها اقدام نکرده است و ظاهراً باید پذیرفت که، در کاربرد این مفاهیم، نظرش به معانی ی عادی و متعارف آنها بوده است. اما توجه به یك نکته ما را از چنین فرضی دور می کند: از آنجا که آشوری فقط به «زبانِ» فارسی می پردازد، خود به خود طرح این که «شعر مهم ترین عنصر هنری ی آن» بوده بدان معناست که او می پذیرد در تاریخ ادبیات فارسی و در میان هنرهای کلامی ی مختلفی همچون داستان، نمایش، روایت، قطعهٔ ادبی و غیر این ها، هنر شعر از مقام بالاتری برخوردار بوده است و ما می توانیم آن را، لااقل در حوزهٔ «زبان» مهم ترین نوع هنرهای کلامی بدانیم.

پس مقایسه ای در کار است و این مقایسه بین انواع «هنرهای کلامی» صورت می گیرد و آشوری، با مقایسه کردن انواع هنرهای متجلی

شده در ساحت زبان فارسی، به این نتیجه رسیده است که شعر فارسی (در مقایسه با داستان و حدیث و روایت و نمایش و غیر این ها) مهم ترین هنر زبانی ی ماست. یعنی، آشوری تلویحاً نخست وجود انواع هنرهای کلامی را در زبان فارسی تأیید نموده و سپس قبول کرده است که این انواع از یکدیگر به طور اعم، و از شعر به طور اخص، جدا و متمایزند. آنگاه او این انواع را با هم مقایسه کرده و سنجیده و (اگرچه معیارهای سنجش خویش را به مخاطبین خود عرضه نداشته اما و به هر حال) نتیجه گرفته است که از میان آنها شعر مهم ترین هنر در زبان فارسی بوده است.

این نکته در همان ابتدای کار نشان می دهد که آشوری تعریف شمس قیسی ی شعر را قبول ندارد. همچنان که بارها در این کتاب نشان داده ام، در گذشته، و به خاطر وجود تعریف شمس قیسی ی شعر، در بین انواع هنرهای کلامی ی ما تفکیک خاصی وجود نداشت و ما هم قصه های نظامی، هم تمثیل های مولوی، هم تعزیه های کلیم کاشی، هم قطعات سعدی، و هم تفلسف های شیخ محمود شبستری را «شعر» می خوانده ایم. پس، اگر همهٔ این انواع هنرهای کلامی در نظر آشوری هم شعر تلقی شوند آنگاه باید پرسید که او شعر را با چه چیز غیر از خود شعر مقایسه کرده و دریافته است که «شعر مهم ترین هنر در زبان فارسی» است؟ چنین سخنی را تنها کسی می تواند بگوید که نخست آن چنان تعریف خاصی از شعر داشته باشد که انواع دیگر ادبی در آن نگنجند و آنگاه این انواع را با آن مفهوم خاصی که از شعر در نظر دارد مقایسه کرده و توفق این را بر آن انواع دیگر ثابت کند.

پس باید پذیرفت که آشوری، اگرچه صراحتاً نمی گوید، به تعریفی خاص از شعر نظر داشته است. در این صورت، از یکسر باید کل اشارات او را ناظر بر این حوزهٔ تنگ از معنای شعر بدانیم و حتی از طریق آن اشارات

بتوانیم تعریف ناگفتهٔ او را از این شعر خاص به دست آوریم و، از سوی دیگر، قادر باشیم این تعریف را به صورتی جامع و مانع در مورد کل آثار شعری ی زبان فارسی به کار گیریم.[۲]

آشوری، در جستجوی «رسانه ای فرهنگی» برای بیان «جهان بینی ی عرفانی» (که در تلقی ی او اساسی ترین بنیاد اندیشهٔ گذشتهٔ ماست)، از «درآمیختگی ی زبان شاعرانه و بینش عرفانی» سخن می گوید و، خود به خود، متوجه آن دسته از ادبیات منظوم گذشتهٔ ماست که مستقیماً به طرح منظری از دیدگاه عرفان می پردازد. به این ترتیب، اگرچه او غیر اینگونه سخن را «غیرشعر» نمی خواند و داستان و نمایش و روایت و تاریخ نویسی و تفلسف را ازصراحتاً از حوزهٔ شعر راستین بیرون نمی راند، اما چندان کاری هم با آن دسته از آثار ندارد. به سخن دیگر، به جای اینکه صراحتاً بگوید که جز آنچه هائی که به طرح مناظری از دیدگاه عرفانی می پردازند، انواع دیگر ادبی ی ما شعر نیستند، دربارهٔ آنها سکوت می کند و فقط به یك حوزهٔ کوچك، اما مهم، از ادبیات گذشتهٔ ما می پردازد. شاعرانی هم که او از آنان نام می برد کسانی هستند همچون سنائی، خاقانی، عطار ، مولوی، و حافظ، و شعر اینان است که در مقام «رسانه ای فرهنگی» به عنوان مهم ترین عنصر هنری در فرهنگ زبان فارسی، انتخاب می شود.

می بینیم که ابزار آشوری برای تشخیص شعر مورد نظرش عبارت از رابطه ای است که او بین این شعر و فرهنگ ایرانی، از طریق زبان فارسی، برقرار می کند. از دید او، فرهنگ از طریق زبان درشعر جاری شده است و شعر، به عنوان تجلی گاه زبان، عناصر فرهنگ را در خود منعکس ساخته است. در این راستا می توان دید که آشوری چگونه می کوشد تا سرانجام مفهوم فرهنگ را در مفهوم «فلسفه – جهان بینی» منحل کند. به عبارت دیگر، او می گوید که در هستهٔ پنهان هر فرهنگ، فلسفه و جهان بینی ی

خاصی نهفته است که در کلیهٔ مظاهر زندگی ی اجتماعی، و از جمله در زبان، جاری می شود. اما هر فلسفه و هر جهان بینی در ساحت زبان به جستجوی ی رسانهٔ خاصی است که با گوهر آن سخنرانی داشته باشد. آشوری می گوید که فلسفهٔ ما، در سیر تحول خویش، به عرفان نظری تبدیل شده و این عرفان نظری نیز شعر را بهترین رسانهٔ زبانی برای بیان شدن خویش یافته است، در آن جاری شده است و، سپس، «زیر فشار عرفان عاشقانه» خود به سطح عارفانه، یا غزل عاشقانه، استحاله یافته است.

در این جاست که آشوری، برای نشان دادن اینکه چرا عرفان – در جستجوی رسانه ای مناسب خویش در بین هنرهای کلامی – شعر را یافته است، به ناگزیر نشانه هائی از شعر مورد نظر خود را به دست می دهد؛ و همین قسمت از نظرات اوست که مورد توجه من است.

مشخصات شعر مورد نظر آشوری در سخنرانی ی او به طور پراکنده ذکر شده اند. او مثلاً از «ذهنیت خیال پرداز و شاعرانه اندیش قوم ایرانی» سخن می گوید که «چندان تاب بحث عقلانی و نظری و بازسنجی ی منطقی، و تاب کار و کوشش اهل درس و مدرسه را ندارد... (و) بیشتر یکپارچه احساس و عاطفه و شوری است که از سرمای عقلی (و) نظری و جدال منطقی گریزان است». او به «رازی ناگشودنی که تنها روحی عارفانه (و) شاعرانه می تواند از آن نشانی دهد» اشاره می کند و می گوید که «تجربهٔ شاعرانه... بر بینش شهودی و تجربهٔ زیبائی تکیه دارد» و می افزاید که «عرفان عاشقانه... خود را با زبان شور شعر بیان می کند و زبانی سرشار از ایهام و کنایات و نمادها و گاه ناسازه ها (پارادوکس ها) را به کار می گیرد».

این ها همه نشانه های تعریفی از شعر هستند که آشوری در ضمیر خود دارد؛ تعریفی که با تعریف کلاسیک شعر (که به «سخن منظوم»

عنایت داشت) نمی خواند. البته آشوری این سخنان را نه به عنوان تعریف شعر طرح می کند و نه می کوشد تا مفهوم شعر را در این چهارچوب محدود سازد. اما همین چهار چرب برای به کار بردن روش برهان خلف کافی است. اکنون با خیال راحت می توانیم بگوئیم که، از نظر آشوری، سخنان عاقلانه و مرتب و منطقی، سخنان خالی از احساس و عاطفه و شور، سخنان تهی از ایهام و کنایه و نماد، و سخنان فارغ از جستجوی شهودی ی زیبائی شعر نیستند.

حال اگر به گذشتهٔ هزار سالهٔ زبان فارسی برگردیم و گنجینهٔ بزرگی را که شعر خوانده شده است در نظر آوریم، می بینیم که اکثر آثاری که در گذشته شعر خوانده می شدند، دیگر از دید آشوری نمی توانند شعر باشند. بخش عمدهٔ شاهنامه، تقریباً تمامی ی مثنوی (جز مقدمه اش که گویا دیرتر از بقیهٔ بخش های آن نوشته شده)، بسیاری از قصائد و غزلیات بزرگان ادبیات ما، کل داستان سرائی های عاشقانه (جز آنجاها که داستان متوقف می شود تا شور عاشقانه جاری گردد)، و کل آثار موزون سیاسی و اجتماعی ی دوران مشروطه، ازدیدگاه آشوری نمی توانند شعر باشند.

در این صورت باید پذیرفت که آشوری، به گمان من به درستی اما نه بر اساس ارائهٔ تعریفی آشکار و متهورانه، تنها بخش کوچکی از ادبیات ما را (که می توان کل آن را در دو سه جلد کتاب جمع کرد) شعر واقعی دانسته و همین بخش مختصر را به عنوان مهم ترین عنصر و رسانه در فرهنگ هزار سالهٔ زبان فارسی معرفی کرده است. و می بینیم که او، در این گفتن و نگفتنِ تعریف، به کلی مباحث کهنه ای همچون ضرورت یا عدم ضرورت استفاده از وزن عروضی و قافیه و تساوی ابیات و کاربرد زبان فاخر را کنار گذاشته است تا به گوهر راستین شعر بپردازد.

نکتهٔ مهم در تعریف آشوری آن است که «شعر»، پیش از برگزیده

شدن به وسیلهٔ عرفان نظری نیز سرزمین عاطفه و خاستگاه زبانی پرایهام و کنایه است که از «شور و جنون» سرچشمه می گیرد، و پس از زوال اندیشهٔ عرفانی نیز همچنان همان گونه می ماند و تنها کافی است تا زندگی ی تاریخی و اجتماعی ی انسان ما دستخوش هیجانی شورانگیز شود تا دیگرباره شعر شعله برکشد و فضای جان ما را روشن سازد. به گمان آشوری، شعر نیمائی اگرچه از سرچشمه های عرفان ایرانی برید اما توانست، از جائی دیگر، هیمهٔ آتش جنان شوری را فراهم آورد. این جای دیگر همان فضای زمانه ای بود که از نظر سیاسی و اجتماعی دستخوش آشوب شده بود و شوری می آفرید که شاعر را به مأموریت «انگیزش جوانان به عمل سیاسی می گماشت».

بدین سان و به نظر من، آشوری از معدود کسانی است که، خواسته و ناخواسته، و در حاشیهٔ یك بحث اجتماعی و فرهنگی، به ترسیم چند مائی از شعری خاص (که از سایر انواع ادبی و کلامی ممتاز می شود) پرداخته است و کار او را می توان به عنوان منبعی برای ورود به بحث دربارهٔ بحران تعریف شعر به کار برد.[۴] حال، یك بار دیگر، نشانی هائی را که او از شعر می دهد مرور کنیم؛ از نظر او شعر:

۱. سرزمین برانگیختگی های عاطفی و حسی است.
۲. تجربه ای شهودی در زمینهٔ زیبائی شناسی به شمار می رود.
۳. عقل گریز و منطق ناپذیر است.
۴. زبانی سرشار از ایهام و کنایه و نماد و گاه ناسازه ها دارد.
۵. سرشار از شور جنون است.

می بینیم که همهٔ این نشانی ها به درون و گوهر شعر رجوع می کنند و هرآنچه از این نشانه ها بهره ای داشته باشد «شعر» خوانده می شود. و در همین حوزهٔ تنگ است که عقل گریزی ی شعر راه را بر ورود فلسفه و

منطق خشك می بندد؛ آمیختگی ی آن با شور جنون و برانگیختگی های عاطفی باعث می شود که کل تاریخ تریبتی و وقایع نگاری، مباحث تعلیم و تربیتی و اخلاقی و دینی، و احتجاجات اجتماعی و سیاسی ی منظوم ادبیات ما از حوزهٔ شعر مورد نظر آشوری بیرون گذاشته شوند؛ گرایش آن به تجربهٔ شهودی ی زیبائی نیز به همین صورت عمل می کند؛ و زبان مبهم و کنائی ی آن حتی راه ورود را بر اکثر داستان های منظوم ما می بندد. بدین سان، حوزهٔ شعر در تعریف مکتوم آشوری هر لحظه محدودتر و کوچك تر می شود و تنها چهره های معدودی در تاریخ بلند ادبیات ما بدان راه پیدا می کنند.

اما همین جا باید پرسید که آشوری، در اثبات ارتباط ارگانیك ضرابطی چنین کارآمد با تعریف اثباتی ی شعر، کدام استدلال را عرضه می دارد؟ آیا کار او نیز، لااقل از لحاظ روش، نوعی بخشنامه صادر کردن نیست؛ چگونه باید اثبات کرد که شعر سرزمین برانگیختگی های عاطفی است؛ چرا شعر عقل گریز و منطق ناپذیر است؛ چرا بر آن شور جنون حکومت می کند؛ چرا این غلیان روح، برای بیان شدن خویش، زبانی مبهم و کنائی و نمادین را بر می گزیند؛ و چرا شعر، در کلیت خود، در جستجوی تجربهٔ شهودی ی زیبائی است؟

سخنرانی ی آشوری در این موارد سکوت می کند؛ نه تنها بدان خاطر که این سخنرانی مستقیماً به شعر مربوط نیست، بلکه بیشتر به این دلیل که آشوری در مقاله های دیگر خود نیز هیچگاه نکوشیده است، همچون یك نظریه پرداز ادبی، ضوابط خویش را در یك دستگاه منطقی گرد آورد و به آنها انسجام و ارتباط ارگانیك دهد.[۵] او با شعر زیسته است، بر گرد خانهٔ آن طواف کرده و درهای ورودی ی این خانه را آزموده است. او، به عنوان یکی از جدی ترین هواخواهان فلسفه در فرهنگ معاصر ما، که لاجرم در جائی

از سیر بلوغ فکری ی خویش به سرمنزل عرفان نیز رسیده است، به درهم جوشخوردگی ی شعر و نگاه عارفانه اعتقاد یافته و از آن تجربه با این نشانه ها بیرون آمده است. به همین دلیل نیز در کار او خبری از کوشش برای ارائهٔ تعریفی جامع و مانع از شعر نیست.

اما مهم این است که بدانیم شعر، مثل هر امر دیگری، هستی ی یگانه و یکپارچه ای دارد که اگر از درونش آغاز کنیم باید بتوانیم در یك سیر منسجم به بیرونش برسیم و اگر از بیرون می آغازیم باید بتوانیم در سلوکی بهم پیوسته به درونش راه پیدا کنیم. در این کل یگانه و یکپارچه، برون و درون تنها دور مظهر و جنبه از یك امر واحدند.

و من خود سی سال است که در جستجوی تعریفی که این یکپارچگی را در خود منعکس سازد بوده ام، تعریفی که بتواند جایگاه پرشور برانگیختگی های عاطفی را در شعر معین ساخته و زبانی را که می تواند چنین شوری را بیان کند مشخص سازد.

۲. تلاش برای یافتن تعریف

۱. این فصل قبلاً به صورت بخشی از یك مقاله و با عنوان «بحران در شناخت شعر»، در شمارهٔ ٦ نشریهٔ *پویشگران*، لندن، آذر ۱۳۷۲ به چاپ رسیده است.

۲. رجوع کنید به داریوش آشوری، «سرنوشت شعر، همچون رسانه ای فرهنگی»، *پویشگران*، شمارهٔ ۵، اردیبهشت ۱۳۷۲، صفحهٔ ۱۸.

۳. همین جا یك نکته را بگویم و بگذرم: من اگرچه شك ندارم که آشوری در بنیاد فکر خویش تعریفی از شعر دارد اما به این واقعیت نیز یقین دارم که او چندان هم با خط کشی ها و کوشش هائی که ٦۰ سالی است برای دست یافتن به تعریفی از شعر، که بتواند آن را از دیگر انواع هنرهای کلامی ممتاز سازد، سر سازگاری ندارد و اغلب ترجیح می دهد که شعر همچنان تعریف ناشده باقی بماند تا اینکه دچار تعریفی گردد که یکباره ۸۰ درصد از سخنان منظوم گذشتگان و معاصران ما در بیرون آن واقع شوند. به عبارت دیگر، اعتقاد دارم که تلقی ی ناخودآگاه آشوری از شعر با تلقی ی خودآگاه او از این هنر لزوماً بر هم منطبق نیستند. تلقی ی آگاهانهٔ او طبیعتی محافظه کارانه دارد و ترجیح می دهد درگیر بحث های «خطرناك» نشود. اما تلقی ی ناخودآگاه او همهٔ این بحث های خطرناك را پذیرفته و اندیشهٔ او را در راستای آنها به حرکت در می آورد. این دو گانگی را در توجهی که آشوری به آثار مهدی اخوان ثالث و سهراب سپهری داشته است می توان به خوبی مشاهده کرد.

٤. اساساً آنچه آشوری را، به عنوان یك اهل فلسفه، از فیلسوف مزاجان سنتی ما ممتاز می کند، تشابه بنیادین بسیاری از مفاهیم و تعاریف در ذهن او و ذهنیت پیشروترین قشر روشنفکری ی ماست. بدین لحاظ است که آشوری به زبان امروز سخن می گوید و با دیدی امروزی مسائل اکنون ما را هدف می گیرد. این نکته در عین حال نشانهٔ پیوستگی ی همهٔ مظاهر روشنفکری ی مترقی در یك ساختمان یکپارچهٔ فرهنگی ی پویا نیز می تواند باشد.

۵. مقالهٔ آشوری دربارهٔ شعر اخوان را من در سالهای پیش از قیام ۵۷ در تهران و در مجلهٔ رودکی خواندم. فکر می کنم آن را در یکی از یادنامه هائی که پس از مرگ اخوان منتشر شدند نیز دیده باشم. نشانی ی مقالهٔ او دربارهٔ سهراب سپهری هم چنین است: داریوش آشوری، «سپهری در سلوك شعر»، *یادمان سهراب سپهری*، زیر نظر محمدرضا لاهوتی، دفتر نشر آثار هنری، تهران ۱۳٦۷، صفحهٔ ۱۷۸.

بخش سوم ــ تا «شعر عشق»

فصل سوم ــ معنای عاطفه

به نظر من می رسد که گره مرکزی و ابهام اصلی در هر تعریف جامعی از شعر، به معنا و ماهیت مفهومی بر می گردد که در سی سالهٔ اخیر درهمهٔ گفتارهای ما دربارهٔ شعر تکرار شده و همواره نیز توضیح داده نشده باقی مانده است. این مفهوم چیزی نیست جز «عاطفه».

من با مفهوم «عاطفه» از طریق متون روانشناسی ی عمومی آشنا شده بودم. در این متون سر و کار نویسنده و خواننده با مفاهیم مختلفی همچون احساس، عاطفه، ادراک، حافظه، تخیل، یادآوری، تجرید، و تفکر است. و همانگونه که قبلاً توضیح دادم،[1] نخستین بار در کتاب «زمینهٔ جامعه شناسی» از دکتر امیرحسین آرین پور برد که به یک سیستم منسجم برای تفکیک این واژه ها بر اساس تفکیک کارکردهای ذهن انسان برخوردم. در این کتاب، تعریف «عاطفه» عبارت بود از «واکنش ارگانیسم انسان در هنگام برخورد دستگاه حواس ما با جهان خارج از ذهن و در برابر خبرهائی که این دستگاه – تحت عنوان احساس – از جهان خارج به ذهن مخابره

می کند». این واکنش ها را می توان، به صورت شادی و غم، ترس و آسودگی ی خاطر، دلتنگی و اشتیاق و نظایر آن ها، در وجود خود در کار و فعال ببینیم. آرین پور توضیح می داد که احساس ها، قبل از رسیدن به مرکز ادراک ذهن، با این واکنش های عاطفی در می آمیزند و تبدیل به «تصویر ذهنی» می شوند. یعنی، «تصویر ذهنی» حاصل ترکیب احساس و عاطفهٔ ماست؛ و هیچ خبری در حافظهٔ ما وجود ندارد که از این دو عنصر خالی باشد. حال، اگر ادراک ما قادر باشد تصویر ذهنی را، تا حد ممکن، از محتوای عاطفی اش خالی کند و به محتوای احساسی آن اجازهٔ نمود دهد، ما به «تصویر علمی» می رسیم که «علم» بر پایهٔ آن بوجود می آید. اما اگر محتوای عاطفی ی «تصویر ذهنی» بر محتوای احساسی ی آن غلبه کند، ما به «تصویر هنری» می رسیم.

مرحلهٔ بعدی مربوط به پیوندی است که بین تصاویر ذهنی برقرار می شود تا ذهن، از طریق آن پیوندها نسبت به نوع واکنش ما در برابر جهان خارج تصمیم گیری کند. تصویرهای علمی خود به خود دارای پیوندهای منطقی هستند و بر واقعیت های جهان بیرون از ذهن تطابق دارند: تکرار تجربی ی تصویر آسمان بی خورشید و تصویر تسلط سیاهی بر عالم، ما را به مفهوم های شب، روز، نور و زمان رهنمون می شود. اما تصویرهای عاطفی پیوندهاشان هم عاطفی است: تصویر آسمان بی خورشید، ما را به یاد عزیزی از دست رفته می اندازد:

این قرص سیم گونه کجا همسری کند
با آفتاب رفتهٔ روز سیاه من؟[۲]

شاید یدالله رویائی و من از نخستین کسانی باشیم که در نیمهٔ اول

دههٔ ٤۰، این مفهوم و نیز مفهوم «بار عاطفی» را، در گفتگوئی که حاصل آن در مجلهٔ نگین چاپ شد، به کار گرفتیم.[۳] در واقع از آن تاریخ به بعد است که عنصر «عاطفه» به صورت جز، لاینفک تعریف هائی که از شعر به عمل می آید درآمده است. تا آن زمان، بنا بر سنت ادبی، بیشتر بر عنصر «تخیل» در شعر تأکید می شد.

من، که در آن روزها دانشجوی دکتر آرین پور بودم، اغلب حاصل این خوانده ها را برای دوستانم و از جمله رویائی، که بر ما سمت ارشدیت داشت، شرح می دادم. آن زمان تازه کتاب «شعر های دریائی» ی رویائی منتشر شده و رضا براهنی، که نشریهٔ «جهان نو» را سردبیری می کرد، سخت بدان تاخته بود. من، که معتقد بودم ایرادات براهنی به کتاب دریائی ها سراپا غلط است، از رویائی خواستم که قبل از پاسخ گوئی به مطالب براهنی با هم به گفتگو بنشینیم.

اما لحظاتی از آغاز این گفتگو، که در حضور جمعی از دوستان انجام می شد، نگذشته بود که پیشنهاد کردم آن گفتگو را ضبط کرده و در مجلهٔ نگین منتشر کنیم. در آن گفتگو رویائی، دربارهٔ عناصری که در شعر او با هم ترکیب می شوند، چنین گفت:

«اول فکر می کنم که همیشه یك مکان باید وجود داشته باشد. بعد رنگ مطرح است، از لحاظ شعور چشم و شعوری که ما نسبت به رنگ داریم. صدا هست، از لحاظ شعور گوش ما، چه سر و صدا و چه سکوت، (این ها) هریك عاملی برای شعور گوش ما هستند. (بعد) حرکت هست، از لحاظ طبیعت دینامیك انسان. این دیناسیسم در همه چیز وجود دارد، حتی در اشیاء به ظاهر ساکن. مثلاً ممکن است در درون سنگ یك دیناسیسم پیدا کرد. بعد عاطفه هست که گوشه ای از زندگی ی ماست. در یك فرم