

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

اسماعیل نوری علا

اسماعیل نوری علا

تئوری شعر

از «موج نو» تا «شعر عشق»

چاپ اول، بهار ۱۳۷۳، لندن

انتشارات غزال: PO Box 2019, London NW10 7DW, UK

هروپچینی و صفحه آرائی: چاپار PO Box 24086, Denver, Co. 80224, USA

چاپ و صحافی: «پکا»، 4, Maclise Road. London W14

فهرست مطالب

پیشگفتار صفحه ۷

بخش اول - تئوری ی شعر ۲۵

۱. چیستان تئوری ی شعر ۲۶

۲. قلمروهای تئوری ی شعر ۳۳

۳. مبانی ی تئوریک پیدایش شعر نو ۳۸

۴. مکاتب شعر نیمائی ۴۶

۵. نظریه پردازان شعر نیمائی ۵۱

۶. شعر حاشیه ای یا شعر سپید ۵۵

۷. تأثیر شعر اروپائی ۶۳

۸. آخرین نگاه ۶۶

بخش دوم: از «موج نو» ۶۹

۱. سرگذشت موج نو ۷۰

۲. موج نو و دیگران ۸۱

۳. اختلاف در موج نو ۸۶

۴. مسئله «تعهد» ۹۲

۵. زمینه های تدوین نظریه موج نو ۹۶

۶. «صور و اسباب» و «نظریه موج نو» ۱۰۰

۷. شعر حجم ۱۰۸

۸. مفهوم سرعت در شعر حجم ۱۱۳

۹. دلایل انتخاب واژه «حجم» ۱۱۷

۱۰. تصویر شعری و موج نو ۱۲۰

۱۱. انواع تصویر شعری در «کارگاه شعر» ۱۲۶

۱۲. ابهام در شعر ۱۳۵

۱۳. شعر تجسمی ۱۳۹

۱۴. ساختمان شعر ۱۴۳

۱۵. رابطه با مخاطب ۱۵۱

۱۶. شعر خراسانی ی نو ۱۵۴

۱۷. نظریه پردازی در دهه ۵۰ ۱۶۸

۱۸. قیام ۵۷ و جریان بازگشت ادبی ۱۷۵

۱۹. موج سوم ۱۸۲

۲۰. «بازگشت» و نوآوری های دهه ۶۰ ۱۸۹

۲۱. شعر نیمائی و موج نو در دهه ۶۰ ۱۹۵

۲۲. تئوری های وارداتی ۲۰۲

۲۳. شعر خارج کشور ۲۰۶

بخش سوم: تا «شعر عشق» ۲۱۷

۱. بحران در شناخت شعر ۲۱۸

۲. تلاش برای یافتن تعریف ۲۳۰

۳. معنای عاطفه ۲۳۹

۴. زیست شناسی ی عاطفه ۲۵۳

۵. نقش عاطفی ی کلمه ۲۶۶

۶. شرط کفایت در تعریف شعر ۲۷۲

۷. فرگشت رمز زدائی ۲۷۷

۸. در کارخانه ای که ره علم و عقل نیست ۲۸۲

۹. رمز زدائی از حافظ ۲۹۵

۱۰. نقش عشق در دستگاه عواطف ۳۰۲

۱۱. دعوت به «شعر عشق» ۳۰۷

۱۲. آشنائی با شعر مدرن عشق ۳۱۲

۱۳. وحدت وجود علمی ۳۲۰

۱۴. شعر عشق، شعر یگانه ساز ۳۲۸

یادداشت ها ۳۳۳

منابع ۳۷۵

فهرست ها ۳۸۳

پیشگفتار

کتاب حاضر در دو چهره پیش روی خواننده می نشیند. در يك چهره، کتابی است درباره «تئوری شعر» و تحولات آن در ادب معاصر ایران. از این منظر که بر آن بنگرید، خواهید دید که نویسنده کوشیده است تا نگاهی اجمالی به سرگذشت نظریاتی که تاکنون درباره مفهوم و تعریف و تشریح شعر فارسی شده است بیافکند و چند و چون هريك را، در حد وسع خود و گستره كوچك این كتاب، باز نماید. در این منظر بیشتر کار بر توضیح تحولات درونی و تئوری شعر در ایران متمرکز شده و بررسی و زمینه های اجتماعی و تحولات نظری شعر به فرصتی دیگر موکول گشته است. البته شکی در این واقعیت نیست که هرگونه بررسی و تحولات نظری، بدون عنایت به پیش زمینه های اجتماعی، کاری ناقص است. اما کتاب حاضر کوشیده است از طرح تفصیلی و این گونه زمینه ها بپرهیزد تا از گستره كوچکی که در حوصله این كتاب می گنجد بیرون نرود. با این همه، همین کوشش مختصری هم که در راستای مرتب کردن سیر تحولات نظری شعر انجام شده، برای آیندگانی که به بررسی های جامع تحولات

ادبی می پردازند، می تواند منبع مراجعه و تغذیه مناسبی باشد.

کتاب حاضر در جستجوی یافتن نمونه های «عملی» و تحول شعر معاصر ایران هم نیست و بیشتر می خواهد تا خود را در حوزه تحولات «نظری» محدود سازد. هر کجا نیز که قطعه ای از آثار شاعری در این کتاب آمده باشد، غرض نشان دادن محتوای تئوریک آن قطعه بوده است، نه ارزش آن از لحاظ نقد ادبی. اینکه «نظریه» های شعری و مختلف چگونه در کار شاعران معاصر متجلی شده اند، و نیز اینکه میزان توفیق یا شکست شاعران در متحقق ساختن نیات نظری شان را چگونه و با چه معیاری باید ارزیابی کرد، به مقوله ای برمی گردد که «نقد ادبی» نام دارد. روشن است که این دو حوزه از اندیشه ادبی کاملاً از هم متمایزند. و مرزی که این دو حوزه را از هم جدا می کند خود شعر است. یعنی ما یکبار در مورد شعر، بطور کلی و پیش از سرایش آن، سخن می گوئیم (= نظریه)، و یکبار هم شعر را وقتی که سروده و عرضه شده است موضوع سخن خود قرار می دهیم (= نقد). آنچه ناظر بر تعریف شعر و جریان آفرینش آن است یکسره در حوزه «نظریه ادبی» قرار می گیرد و آنچه ناظر بر بررسی و ارزیابی آن است به حوزه «نقد ادبی» تعلق دارد. البته این دومی، یعنی «نقد»، به اولی، که «نظریه» باشد، وابسته است؛ اما نمی توان این دو را با هم یکی دانست.

پس، در این کتاب، من از خوب یا بد بودن شعر نیز سخن نمی گویم، بلکه منظورم فقط تشخیص خود «شعر» از «غیرشعر» است. می خواهم بگویم که اکنون، بیش از هر زمان دیگری، ما به تعریفی جامع و مانع نیازمندیم که شعر را، در بود و نبود آن، به ما بشناساند و آن را از انواع دیگر هنرهای کلامی مشخص کند. اما دیده ام که اغلب وقتی سخن از فقدان تعریفی مشخص از شعر می رود^۱ برخی از مخاطبان گمان می کنند

که ما از ارزیابی شعر سخن می‌گوئیم. چنین اغتشاشی، جدا از دلایل مختلفی که می‌توان برای ظهور آن برشمرد، ناشی از این امر نیز هست که ما هنوز نتوانسته‌ایم حوزه «نظریه» (یا «تئوری») را از حوزه «نقد» (یا «کریتیک») جدا کنیم و اغلب نظریه پردازی را با نقد یکی پنداشته‌ایم و یا یکجا درباره هر دو سخن گفته‌ایم.

به واقع، اکثر کسانی که در کشور ما درباره شعر قلم می‌زنند «منتقد» شعرند نه «نظریه پرداز» آن؛ و کمتر کسی از آنان به ارائه مباحث مربوط به تئوری شعر پرداخته است. این منتقدین اغلب خود را موظف به ساختن و پرداختن، و یا وفادار بودن و ماندن، به يك نظریه ادبی خاص ندانسته‌اند. یعنی، آنان این آزادی عمل را داشته‌اند که، بدون خبر کردن خوانندگان خود، از يك تئوری به تئوری دیگر شعری سفر کنند و به خصوص گاه، بی توجه به همخوان نبودن تئوری‌های وارداتی مختلف، بکوشند تا یا ملفه درهم جوشی از این تئوری‌ها را به کار گیرند و یا حتی زحمت بر پا داشتن يك تئوری «التقاطی» را نیز به خود ندهند. در این صورت جای عجب نخواهد بود که هر يك از آنان به ابراز قضاوت‌هایی بپردازد که با یکدیگر در تضاد و تناقض هستند. نتیجه طبیعی این وضع آن شده است که، در غیاب چارچوب‌های نظری مختلف، خود منتقد شعر به صورت یکی از اجزاء نقد و بررسی درآید و آنچه که به روی کاغذ می‌آورد نشانی از تعلق به يك نظریه معین نداشته و وابسته به خلیات و احوالات و روابط شخصی‌ای او باشد.

این همان وضعیت نابهنجار و جهل‌آفرینی است که می‌توان از آن با عنوان تسلط سیستم «اجتهاد و تقلید» در حوزه نقد ادبی نام برد. در این سیستم، منتقد به مجتهدی تبدیل می‌شود که به هنگام صدور احکام خود نیازی به توضیح اینکه چرا به نتیجه معینی رسیده است ندارد و دیگرانی

که «تقلید» از او را انتخاب کرده‌اند نیز در پی یافتن چارچوب نظری اندیشه او نیستند و فقط به دریافت و قبول احکام صادره از جانب او بسنده می‌کنند.^۲

این مشکل را فقدان تشکّل در اندیشه و روشنی‌ی در سخن نیز صد چندان می‌کند. من در حوزه نظریه پردازی‌ی شعری بر ضرورت وجود اندیشه متشکّل و سخن روشن تأکید می‌کنم چرا که، به نظر من، در شرایط فرهنگی‌ی امروز ما، داشتن انسجام فکر و روشنی‌ی بیان حتی از داشتن عمق و گستردگی در محتوای اندیشه نیز مهم تر و ضروری ترند. معتقدم اندیشه‌ای که ادعای عمق و گستردگی دارد، اما نه از پیوندی منسجم در بین پاره‌های آن خبری هست و نه با زبانی روشن بیان می‌شود، لاجرم، نتیجه‌ای جز افزودن بر هرج و مرج فکری‌ی کنونی نخواهد داشت. حال آنکه اندیشه‌ای هرچند کوچک و ویژه، که به زبانی روشن و قابل فهم بیان می‌شود، می‌تواند از هرج و مرج بکاهد و بر جریانات خلاقه ادبیات ما تأثیری سازنده بگذارد.

در عین حال، باید توجه داشت که ما تا چه حد هنوز از داشتن چنین زبان روشنی به دوریم. در جامعه ما اساساً هنوز زبان مشترکی برای بیان مطالب مربوط به هنر و ادبیات و شعر ساخته نشده است، و هنوز بسیاری از کلمات متفاوت را می‌توان به جای هم نشاناد؛ در حالیکه در گذشته این واژه‌ها هر يك معرف يك مفهوم خاص بوده‌اند و در آینده نیز، برای رسیدن به يك زبان دقیق، باید از هم تفکیک شوند. برای رسیدن به چنین آینده‌ای، ما به داشتن يك فرهنگستان زبان نیازمندیم که لغات را، بر حسب مفاهیم مختلف، از هم تفکیک کند و بر کاربرد درست آنها نظارت داشته باشد.^۳

زبان فارسی در حمله مفلول، و منشآت نویسی‌ی مفلقی پی آمد آن، تمام تندی و تیزی و دقت خود را از دست داد؛ و تنها پس از انقلاب مشروطه

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

میراث اندیشگی ی انقلاب مشروطه، یا «پروژه مدرنیت ایرانی»^۶، به نظر من، بر بنیاد دو مکتب عمده فلسفی ی اروپا، یعنی «خردگرایی» و «فلسفه اثباتی»^۷ استوار است. روشنفکر ایرانی، در جریان انقلاب مشروطه، راستای اندیشه خویش را از اعتقاد به مشیت آسمانی به سوی زمین مادی برمی گرداند، خواستار تسلط خرد و علم بر زندگی ی اجتماعی می شود؛ از آسمان که برید به انسانی می رسد که اسیر ظلم اجتماعی است، حقی بدیهی برای زیستن و برخورداری از مواهب زمین ندارد، و گداوار باید چشم به دست صاحبان زر و زور داشته باشد. روشنفکر مشروطه در می یابد که از نظر حق و حقوق تفاوتی میان انسان ها نیست و طبقات اجتماعی زائیده بازسازی ی مدام ظلمی تاریخی هستند که همواره، با توسل به قهر از یکسو، و ماوراء الطبیعه و سازمان مذهبی از سوی دیگر، کوشیده است تا منکر حقوق طبیعی ی افراد جامعه باشد. اینگونه است که

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

من این اعتقاد «هابرماس» را درست می دانم که هر پروژه مدرنیتی دارای سه وجه عمده است که در پیوندی ضروری با یکدیگر کارائی می یابند. این وجوه سه گانه مدرنیت عبارتند از اندیشه مدرن، اخلاق اجتماعی مدرن، و زندگی مادی مدرن.^{۱۰} متأسفانه در کشور ما چنین پیش آمد که در حوزه اخلاق اجتماعی، که ساختارهای حقوقی و سیاسی جامعه در آن شکل می گیرند، هیچ تحرکی رخ نکند. در دهه نخست قرن حاضر، اگرچه قانون اساسی نوشته شد، قوای سه گانه از هم تفکیک شدند، انتخابات برگزار گردید، و پارلمان تشکیل شد اما، در پی یکی دو سه سال، و با به قدرت رسیدن پهلوی اول، همه این دست آوردها از معنا تهی شدند و جامعه دیگر باره به صورت حکومت شاهنشاهی (که خود نمود روشنی از «استبداد آسیائی»^{۱۱} است) اداره شد.^{۱۲}

تأثیر بلافاصله چنین بازگشتی، در حوزه اخلاق اجتماعی، چیزی نبود جز کوشش برای تعطیل کردن دیگر باره اندیشه ورزی و روشنفکری در ایران. در سایه شوم استبداد کسی حق اندیشیدن ندارد.

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

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

اینکه می بینیم در حوزه نظریه پردازی و نقدنویسی ی ما نیز مبهم گوئی از یکسو، و اغتشاش از سوی دیگر، حکمفرما شده و کار به بازسازی ی سیستم اجتهاد و تقلید کشیده است امری اتفاقی نیست. اینکه نویسندگان ما عادت کرده اند که مقالات خود را از اسم های فیلسوفان و نظریه پردازان فرنگی پر کنند اما، به جای ارائه سیستماتیک اندیشه های آنان، فقط به نقل قول های دم بریده از ایشان بسنده نمایند نیز چیزی جز نتیجه همین وضعیت نیست. این روزها کافی است که، برای اثبات نظری، از یکی از بزرگان غرب سخنی را، بی هیچ پیش و پس، نقل کنیم. مطالب مشحون از «البوت گوید...» و «هایدگر عقیده دارد...»^{۱۱} و... در مطبوعات و کتاب های ما فراوان به چشم می خورد. و این همه نه برای روشن کردن مطلب، که برای گل آلود کردن آب و ایجاد ارباب در خواننده

و به مجموعه سردرگم اندیشه ورزی و روشنفکری ی معاصر باید جزء تازه ای را نیز افزود. شکست نهضت ملی ایران در دهه ۱۳۳۰، هم به خاطر دخالت دولت آمریکا در کودتا و هم به دلیل امتناع دولت شوروی از کمک رسانی به نیروهای چپ، موجب شد که ما، در سرآغاز دهه ۱۳۴۰، با ظهور اندیشه ارتجاعی ی جدیدی روبرو شویم که بعدها به بخشی از شعار اصلی و نهائی ی قیام ۱۳۵۷ نیز تبدیل و با «اسلامیت» تکمیل شد: «نه شرقی، نه غربی، حکومت اسلامی». در این شعار، ما به آرمان های انقلاب مشروطه پشت کردیم و در قیام ۵۷ به «انقلاب مشروعه» ای که مرتجعین عهد مظفرالدینشاه و محمدعلی شاه خواستار آن بودند تحقق بخشیدیم.^{۱۲}

اینگونه بود که، در سراسر دهه ۴۰، دو جریان اندیشه متضاد روبروی هم صف کشیده بودند؛ یکی از آن «خردگرانی ی اثباتی» ی برآمده از پروژه مدرنیت، و یکی هم «خردگریزی» ی ریشه دارمسجد و خانقاه، که نخست در زمزمه دلپاکانه اما ناسنجیده کسانی چون جلال آل احمد مطرح شده و سپس رنگ مباحث روشنفکری به خود گرفت و از دهان کسانی همچون احمد فردید، داریوش شایگان و احسان نراقی بیان شد. طرفه اینکه در اذهان بسیاری از ما، این دو دستگاه اندیشگی یکجا و با هم حضور داشته و دارند و، در نتیجه، غلظت اغتشاش ذهنی ی ما هر دم افزون تر می شود.

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

یکجا در آن بروز دهیم. به طوری که امروز اگر بخواهیم «کارمایه» ای برای اندیشه مسلط بر نظریه ها و نقدهای هنری ی منتشر شده در ایران قائل شویم، این کارمایه تنها از دو تقابل عمده شکل می گیرد: یکی «بازگشت» به سوی مفردات اندیشه پیش از مشروطیت، و دیگری کوشش برای یافتن گونه هائی از نظریه های غربی که با آن بازگشت هماهنگ باشند؛ این يك برای مستند ساختن و معتبر نمودن آن دیگری، و آن يك برای ساختن هیولای از درون متضادی که بتواند شیخ محمودهای شبستری را به «ویتکنشتین»^{۱۳} ها پیوند زند. به نظریه های ساخت داخل کشور نگاه کنیم: «مکلیش»^{۱۴} با این عربی همدم و محشور شده، و «سوسور»^{۱۵} با شیخ روزبهان درآمیخته است. به نظریه های وارداتی ایران نگاه کنید: «رنالیسم جادویی» راه را بر حضور دیگراره جن و پری و خرافات عوامانه گشوده است و نظریه «پسامدرنیت»^{۱۶} به بازگشت افکار صوفیانه خرافی و خردگریز راه می گشاید. به عبارت دیگر، چون نیک بنگریم، خواهیم دید که آنچه «انقلاب اسلامی» خوانده می شود تنها در حوزه حکومت و سیاست پیروز نگشته است. بلکه اکنون حتی آن بخش از روشنفکری ی ما نیز، که مدعی «غیرمذهبی» بودن است، در اعماق ناخودآگاه اندیشه خویش به آرمان های باطنی ی «انقلاب مشروعه» تسلیم می شود.

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

سال‌ها در میدان نظریه پردازی شعر معاصر ایران حاضر و درگیر بوده است و اکنون می‌خواهد نشان دهد که، در جستجوی نظریه منسجمی درباره شعر، به خصوص آن نوع شعر نوینی که می‌تواند با ایجابات و ضرورت‌های امروزین فرهنگ و زبان‌ش مناسبت و تلازم داشته باشد، از چه راه‌هایی رفته، از کدام منابع تغذیه کرده، و پاره‌های مختلف دستگاه نظری‌ی خود را چگونه گرد هم آورده و سوار هم کرده است.

عمر کاری‌ی نویسنده‌ای که من باشم به دو نیمه تقسیم می‌شود؛ نیمی از آن در ایران گذشته و نیمی دیگر در خارج از میهنم به سر آمده است. من، در هر دو بخش این عمر، مُجدّانه با شاعران جوان ایرانی، چه آنان که در داخل کشور بالیده و به ثمر رسیده‌اند و چه آنان که اکنون در سراسر جهان پهناور زندگی می‌کنند و تخم شعر فارسی را در اقصی نقاط گیتی پراکنده‌اند، همکاری داشته و همواره نگران شکل‌گیری و تکامل آنان بوده‌ام. کتاب حاضر را نیز خطاب به نسل نوین دیگری می‌نویسم که اکنون در هر دو سوی مرزهای ایران به کار شاعری دل‌بسته است و خیال دارد، اگر استطاعتش را داشته باشد، عمری را با آن بگذراند.

به گمان من، مشکلات جوانان علاقمندی که در داخل کشور به این راه پا می‌گذارند کمتر از مشکلات شاعران جوان دور مانده از وطن خویش نیست؛ و اگرچه این دو گروه در حال و هواهای مختلفی رشد می‌کنند که لامحاله کار آنان را، هم از لحاظ شکل و هم از لحاظ محتوا، با هم متفاوت خواهد کرد اما، تا جایی که به مسائل تئوریک شعر مربوط می‌شود، این هر دو گروه از کمبود شدید مباحث نظری‌ی شعر رنج می‌برند. تازه شاید بتوان گفت که در خارج کشور، به لحاظ تسلط ناگزیر شاعران جوان ما به زبان‌های مختلف اروپائی، این کمبود کمتر از داخل کشور محسوس است. به هر حال، امید من آن است که کتاب حاضر برای هر دو گروه از شاعران

جوان ما مفید و کمک‌رسان باشد.

من اکنون، در نیمه راه ۵۲ سالگی‌ی خویش، حس می‌کنم که تجربه‌ها و آموخته‌ها و اندیشه‌های گوناگونم به تدریج در درون سازمان یا «سیستم» منسجمی، که در آن هر پاره جایگاهی و کارکردی دارد، گرد هم آمده‌اند؛ و این مجموعه حاوی تعریف‌ها و تبصره‌هایی در مورد شعر است که می‌توانند مشکل گشای شاعران جوان امروز و فردای ما باشند. حس می‌کنم که اکنون می‌توانم، بر بنیاد اندیشه‌ای متشکل تر و با زبانی روشن تر از پیش، از شعر سرزمینم، و احیاناً شعر خودم، سخن بگویم؛ چرا که، به ناگزیر، یکی از جولانگاه‌های عملی‌ی کار هر نظریه پردازی، اگر مدعی‌ی شاعری نیز باشد، شعر خود او خواهد بود. یعنی، باورم آن است که اگر سخنم را با تشریح سیر و سلوک معنوی‌ی خویش در ساخت شعر درآمیزم، بیشتر قادر خواهم بود تا از عهده بیان مقصود برآیم؛ چرا که موضع امروز من در مورد شعر ساخته و پرداخته همین سلوک معنوی است.

در واقع، من امروز به پرسش‌هایی پاسخ می‌دهم که سی سال در من جوشیده‌اند و من مدام پاسخ‌هایی برایشان فراهم کرده‌و، پس از چندی، درمی‌یافتم که پاسخ‌هایم، اگرچه پاره‌ای از شروط لازم برای دست‌یابی به تعریف شعر را در خود دارند و، به اصطلاح، «جامع» هستند اما، شرطی کافی و کفایت‌کننده نیز در کار است که هنوز رخ بر من نمی‌گشاید و «مانعیت» تعریف‌هایم را از من می‌گیرد. اما این دریافت موجب آن نشده است که از نوشتن و اظهار نظر باز بمانم و یا جستجوی خویش را متوقف سازم؛ چرا که، لاقلاً در منطق دستگاه نظری‌ی من، پاسخ‌هایم یکسره از حوزه شعر خارج نبوده‌اند. در این نکته شک ندارم که تا آخرین دمی که آدمی نفس می‌کشد و می‌اندیشد، اندیشه او از نقص خالی نخواهد بود اما، شرط عقل آن است، و من نیز همواره چنان کرده‌ام، که هرکجا از وجود

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

من، به عنوان شاعر و نویسنده ای متعلق به آن نسل از نویسندگان ایرانی ی پیش از قیام ۵۷ که معتقد به آرمان های «پروژه مدرنیت» بودند، فکر می کنم که یکی از وظایف و مأموریت های امثال من پاسداری و گستراندن دست آوردهای آن نسل هیجانی و برانگیخته ای باشد که در دهه ۱۳۴۰ به جریانات اجتماعی و ادبی ی ایران پیوست و، برکنار از دسته بندی های مافیائی آن روزها، اما درگیر در همه مجادلات ادبی و فرهنگی، به کارنوسازی شعر و ادبیات ایران مشغول شد و اثری بنیادین و پایدار بر

شعر امروز ایران گذاشت. به گمان من، جریان شعری ی وسیعی که در دهه ۴۰ با عنوان «موج نو» در عرصه شعر وطن ما ظهور کرد چنان تأثیری، آگاهانه و ناخودآگاه، بر کل جریان ادبی ی کشورمان داشته است که از آن پس به ندرت شاعر درخور توجهی را می توان یافت که، حتی در عین مخالفت نظری با موج نو، از دست آوردهای شعری ی آن متأثر نشده باشد. و من سرفرازم که خود یکی از سربازان و کارگزاران این جبهه ادبی بوده ام. پس، آنچه من در این کتاب به بازگو کردن آن می پردازم، در عین حال، داستان شکل گیری ها، پیشرفت ها، انحراف ها، و فراز و نشیب های جریانی است که در ساحت آن بالیده ام و عصاره آن در من تنیده است.

همچنین، ضرورت بازنگری ی این میراث فرهنگی و ادبی از آنجا جنبه حیاتی به خود می گیرد که می بینیم امروز، بیست سالی از دهه ۴۰ گذشته، بسیاری از سخنگویان شعر رایج داخل ایران می کوشند تا وجود و اثر این جریان را به کلی منکر شوند و یا، اگر نتوانند واقعیت حضور آن را انکار کنند، از آن به عنوان سکسکه ای گذرا که برای چند لحظه تنفس عادی و طبیعی ی شعر معاصر را مشوش ساخته، سخن گویند. این جبهه تحریفکار، که در پی ی دوران خفقان گرفته و انفجاری ی دهه ۵۰ به سخن در آمده است (دهه ای که طی آن سیر طبیعی ی اندیشه و نظر درباره شعر تعطیل شد) از جانب کسانی رهبری می شود که در تمام طول دهه ۴۰ نویسندگان و شاعرانی دست دوم و سوم محسوب می شدند و پس از درهم شدگی ی اوضاع با قیام ۵۷، و با دیدن میدانی خالی از حریف، تا آنجا که توانسته اند در زمینه انکار جریانات غالب نظری ی شعر در دهه ۴۰ تاخت و تاز کرده اند. من از این کسان در جای خود سخن خواهم گفت.

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

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

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

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

اسماعیل نوری علا

بهمن ۱۳۷۲ - لندن

یادداشت ها

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

۴. اگر به تقایج حمله اعراب به ایران اشاره می کنم از آن روست که ایرانیان، در پی ی سکرتی ۲۰۰ ساله که با فتح ایران آغاز شد، توانستند دیگر باره قد راست کنند و به زودی مبدل به مرکز اصلی ی اندیشه و فرهنگ اسلامی شوند، حال آنکه حمله مغولان کار اندیشه در ایران را یکسره کرد.

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

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

۷. rationalism و positivism.

۸. رجوع کنید به یورگن هابرماس. «مدرنیته در مقابل پس - مدرنیته»، ترجمه شاهرخ حقیقی. بررسی ی کتاب. چاپ لوس آنجلس. شماره ۱۳. بهار ۱۳۷۲.

۹. Asian Despotism

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

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

۱۲. رجوع کنید به: اسماعیل نوری علا. « انقلاب مشروعه ». نامه کانون نویسنده گان ایران. شماره ۲. تهران. ۱۳۶۰.

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

۱۴. Archibald Macleish شاعر و نظریه پرداز آمریکائی.

۱۵. Ferdinand de Saussure زبان شناس سوئیسی که از پایه گزاران مکتب «استروکتورالیسم» محسوب میشود.

پیشگفتار

۱. این مطلب موضوع فصول اول و دوم بخش سوم کتاب حاضر است که قبلاً به صورت مقاله ای مستقل به چاپ رسیده اند. ر.ک.: پریشگران. شماره ۶، نوامبر ۱۹۹۳.

۲. در این مورد رجوع کنید به: اسماعیل نوری علا، اسماعیل. « سد نگاه به مسئله ارزشیابی های هنری ». پریشگران. شماره ۲. لندن، ژوئن ۱۹۹۰. صفحه ۶۱.

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

بخش اول - تئوری شعر

فصل اول - چیستانِ تئوری شعر

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

۱. شعر سخن موزون و مقفی و متساوی الابیات است.^۱
۲. شعر وزن و قافیه نیست، بلکه وزن و قافیه هم از ابزار کار شاعر هستند.^۲

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

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

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

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

شاعر و هم در ذهن خواننده، منکر شد.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

مورد آنان بپردازد. به همین دلیل روشن است که چنین نظریه هائی، خود به خود، از حوزه ادراك فلسفی و ایدئولوژیک نظریه پرداز بیرون نخواهند بود و در همه احتجاجات هر نظریه پردازی می توان بند نافی که آن احتجاجات را به ادراك فلسفی و ایدئولوژیک او متصل می سازد جستجو کرد و یافت. بر اساس همین علمیت نظریه پردازی است که باید گفت: هر نظریه شعری مبتنی بر پیش نهاده های اولیه ای است که نظریه پرداز از آنها به عنوان شالوده بنائی که قصد ساختن آن را دارد استفاده می کند. آن بند نافی که گفتم را باید در حوزه همین پیش نهاده ها جست. توجه به این نکته بسیار اهمیت دارد زیرا، از آنجا که برخی نظریه پردازان پیش نهاده های خویش را اموری «بدیهی» می انگارند که دیگران در مورد صحت آنها شکی ندارند، به طرح صریح این پیشنهادها می پردازند. بسیاری از شبه نظریه پردازان نیز، که همواره تعدادشان بیشتر از نظریه پردازان واقعی است، یا اساساً خود را ملزم به ایجاد جریان تفهیم و تفهم منطقی با خواننده خود نمی دانند، و یا بیشتر به پریشان گوئی و ضد و نقیض پراکنی مشغولند. یعنی، عمده از طرح روشن این پیشنهادها تن می زنند.

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

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

۱. چیستیان تئوری شعر

۱. شمس قیس رازی. المعجم. چاپ دانشگاه تهران. صفحه ۱۹۶

۲. نیما یوشیج. «حرف های همسایه». درباره شعر و شاعری. به کوشش سسروس طاهباز. انتشارات دفترهای زمانه. تهران ۱۳۶۸. صفحه ۲۱.

۳. theory.

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

۵. واژه «چيستان»، در برابر «ماهیت»، را بر اساس پیشنهاد دوست اندیشمندم، ابراهیم هرندي، پذیرفته ام.

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

بخش اول – تئوری شعر

فصل دوم – قلمروهای تئوری ی شعر

از آنجا که شعر نیز، همچون هر پدیده دیگر فرهنگی و اجتماعی، از گوهری پنهان و صورتی آشکار برخوردار است، نظریه پردازی ی درباره آن هم می تواند در دو گستره انجام پذیرد. مثلاً، دو عنصر وزن و قافیه به حوزه صورت آشکار شعر تعلق دارند. پس نظریه پردازی که شعر را با اشاره به همین دو نشانی تعریف می کند نظریه پرداز تقلیل گرانی^۱ است که پا به حوزه بحث درباره گوهر شعر نفی گذارد. اما آن کسی که می گوید «شعر وزن و قافیه نیست، بلکه وزن و قافیه هم از ابزار کار شاعر هستند» می خواهد خواننده خود را به بحث در حوزه گوهرین شعر بکشانند، بی آنکه لزوم توجه به این گونه ابزار (یا صورت آشکار شعر) را نفی کرده باشد. کار نظریه پرداز نخست در حوزه ابزار شاعری آغاز شده و به همان جا نیز محدود می شود، اما کار این دیگری تازه آغاز گشته است و او، در پی ی این اظهار عقیده، باید نشان دهد که چه چیزهای دیگری را هم باید در شناخت شعر دخیل دانست.

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

در کتاب حاضر مطرح است، در ادبیات گذشته ما وجود نداشته و فقط بخش هائی از آن، به خصوص درباره «ابزار»، را می توان در مباحث «بلاغت» کلاسیک ایران یافت. یعنی بحث تئوریک درباره شعر محدود بوده است به مبحث، یا «علم (۱) بلاغت»، که این خود، تلویحاً، بدان معنا هم هست که تعریف مجمل شعر چیزی جز «سخن بلیغ» نبوده است.

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

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

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

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

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

اما آنجا که وزن عروضی نیز به دست شاعرانی چون احمد شاملو به کناری گذاشته شده و شعر منشور جای شعر منظوم را گرفته است، همچنان و هنوز زبان آوری جایگاه خاصی دارد و زبان شاملو یکی از وجوه مشخصه متمایز کردن شعر او از انواع دیگر ادبی شناخته می شود. در اینجا، اگرچه وزن عروض به کناری گذاشته شده، اما شاعران به رعایت «نوعی وزن» دعوت می شوند، سخن از «نثر آهنگین» می رود، و شعر باید «زبانی آهنگین» داشته باشد. البته قواعد ایجاد «نثر آهنگین» را هنوز کسی کشف نکرده است؛^۲ اما اکثریت مردمان به لزوم رعایت این نوع آهنگ اعتقاد دارند و کسی نیز در مورد چرایی ی لزوم وجود این «آهنگ» به بحثی علمی نمی نشیند.

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

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

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

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

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

۲. درباره نوآوری های سیمین بهبهانی، در قلمرو شعر کلاسیک ایران، در فصل ۱۸ بخش دوم کتاب حاضر سخن گفته ام.

۳. نگاه کنید به: محمدرضا شفیعی ی کدکنی. موسیقی ی شعر. انتشارات خاوران.

پاریس ۱۳۶۸. و نیز به: محمود فلکی، موسیقی در شعر سپید فارسی. انتشارات نوید. آلمان ۱۳۶۸. و نیز: محمود فلکی. «شیوه نگارش در شعر سپید». پویشگران. شماره ۳. لندن، خرداد ۱۳۷۱. صفحه ۸۳.

۴. یدالله رویانی. «عبور از شعر حجم». از زبان نیما تا شعر حجم (هلاک عقل به وقت اندیشیدن). انتشارات مروارید. تهران ۱۳۵۷. صفحه ۶۱.

۵. ر.ک.: فصول اول، دوم بخش سوم کتاب حاضر است که قبلاً به صورت مقاله ای مستقل به چاپ رسیده اند. ر.ک.: پویشگران. شماره ۶، نوامبر ۱۹۹۳.

بخش اول - تئوری شعر

فصل سوم - مبانی تئوریک پیدایش شعر نو

در سالیان پیش از فرارسیدن دهه ۱۳۴۰، یعنی دهه ای که مبداء انتخابی ما برای طرح مباحث اصلی کتاب حاضر به شمار می رود، جدا از «شعر کلاسیک» که هنوز در انجمن های ادبی و مجلات قدمائی نیمه نفسی داشت، سه جریان غالب نوآوری در شعر امروز ایران فعال بوده اند که یکی از آنها را «شعر سپید»، دیگری را «شعر مکتب سخن»^۱ و سومی را «شعر نیمائی» می خوانیم. دو جریان اخیر، که نخست به آنها می پردازم، هر دو از دل کارهای عملی و آموزه های نظری خود نیمایوشیج بیرون آمده اند، چرا که نوآوری های این شاعر آغازگر خود در دو مرحله، و هربار با ویژگی هائی، صورت پذیرفته بود.

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

گرفت، هفده سالی را، به موازات شکل گیری و تسلط استبداد رضاشاهی، در سرگردانی های مادی و معنوی ی بخصوصی گذرانده بود و تنها در آن زمان که در ۱۳۱۸ به تهران آمد و به گروه نویسندگان مجله «موسیقی» پیوست توانست بر تردیدهای دائم خود غلبه کرده و سبک کار تازه ای را که یافته بود با دیگران در میان بگذارد. نخستین نمونه این سبک، شعر «ققنوس» (۱۳۱۶) است که بی تردید نخستین نمونه از «شعر نیمائی» به شمار می رود. پس، نیمایوشیج با «افسانه» بنیانگذار «شعر مکتب سخن»، و با «ققنوس» سرسلسله شاعران «شعر نیمائی» بوده و، در هریک از این مراحل، و از دیدگاه نظریه های شعری، حرف و سخنی تازه داشته است.

نیمایوشیج از همان آغاز کار، چهره ای مستقل به عنوان نظریه پرداز شعر نیز دارد. او، در دوره نخستین کار خود (۱۳۱۸ - ۱۳۹۹)، درست برخلاف آنچه که دیگران می کردند، پیش از آنکه با ظاهر موزون و مقفای شعر درافتد، با درون شعر، یعنی آنچه که طرز نگاه و طرز بیان و رفتار با زبان است، کار داشت. او، در این دوره، در پی تکمیل نوگرایی های شعر عصر مشروطه بود؛ یعنی شعر «دوره بیداری» با شاعرانی همچون ادیب المالك فراهانی، ملك الشعراء بهار، دهخدا، عشقی، عارف و کمالی؛ که از نتایج آن با عنوان «شعر جدید» یاد می شود و مختصه عمده آن توجه به مضامین نو و کلمات غیر کلیشه ای است.^۲

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

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

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

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

۴. تئوری ی شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

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

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

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

مبانی تئوریک پیدایش «شعر نو» ۴۱

به صورت خبر (...) کافی و وافی مقصود نمی‌داند، بلکه نشان دادن تصویرهای عینی را طالب است و کار هنرمند را پیدا کردن همین تصاویر عیانی و جلوه‌های مادی رابطه بین خیالات گریخته، و تأمل و تأثر شنونده می‌داند».^{۱۴}

نکته‌ای که گمان نمی‌کنم کسی، از لحاظ تئوری شعر، تا کنون بدان توجه کرده باشد آن است که، در این کار، نیما به واقع می‌کوشد تا به همان تعریف گوهرین و قدیمی شعر برگردد که نظامی عروضی از آن سخن می‌گفت: «شاعری صناعتی است که شاعر بدان صناعت اتساق مقدمات موهمه کند و التئام قیاسات منتجه. بر آن وجه که معنی ی خُرد را بزرگ گرداند و معنی ی بزرگ را خُرد. و نیکو را در خلعت زشت باز نماید و زشت را در صورت نیکو جلوه کند. و، به ابهام، قوت‌های غضبانی و شهوانی را برانگیزد، تا بدان ابهام، طباع را انقباضی و انبساطی بود؛ و امور عظام را در نظام عالم سبب شود».^{۱۵}

شاید به کار بردن اصطلاح «بازگشت»، در مورد نوآوری‌های نیما در حوزه گوهرین شعر، موجب برآشفتن بسیاری از کسان شود که سال‌هاست شیوه تقدیس نیما را پیشه کرده‌اند، اما این نکته اثبات‌شدنی است که، در زمینه تعالی‌ی نوع تصویرسازی و راه دادن به ابهام و ابهام در شعر، نیما قدمی فراتر از شاعران بزرگ کلاسیکی همچون حافظ و یا مولانا (در غزلیات شمس) برنداشته است. در واقع با همین «بازگشت معنوی» است که درون «شعر نیمائی» آغشته از ابهامی می‌شود که روزگاری کار شاعران بزرگ ما از آن برخوردار بود.^{۱۶} در این نکته واقعیت شگفتی پنهان است: شعر نیما در صورت خود نوگرا و در گوهر خویش بازگشت‌کننده به دوران کلاسیک، به خصوص به دو حوزه تغزل (حافظ) و داستانسرایی (نظامی)

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

نکته طرفه دیگر اینکه «شعر مکتب سخن»، هرچه از لحاظ صورت به قدما نزدیک است، در ساحت شناخت گوهر شعر، با آنان فاصله دارد. در واقع «شعر مکتب سخن»، در مکانیسم‌های بیانی‌ی خویش، گسترش «شعر جدید» است، حال آنکه «شعر نیمائی» گسترش «شعر کلاسیک» ما بشمار می‌رود.

نیما، در عین حالی که ظاهر شعر را دستخوش دگرگونی کرده است، از لحاظ تئوری‌ی شعر و حوزه عناصر گوهرین آن، به سرچشمه اصلی‌ی تعریف و شناخت شعر (که در فصول آینده این کتاب به تفصیل از آن سخن خواهم گفت) بر می‌گردد و، از این دیدگاه، همدوش شاعرانی همچون حافظ و شمس می‌ایستد؛ شعرش از رسانائی ی بلافاصله و معناپذیری ی قاطع سر باز می‌زند تا، به قول نظامی عروضی، به «قوت ابهام» مجهز گردد. و نتیجه کار او شعری می‌شود که در ۱۳۱۸ با نام «ققنوس» در مجله «موسیقی» به چاپ می‌رسد. در این دوره، هدف نیما، از لحاظ تئوری، رسیدن به یک کلیت آلی (ارگانیك) نیز هست که در آن قالب و محتوا با یکدیگر در ارتباط بیانی‌ی تنگاتنگی قرار گیرند و هیچ ضرورت خارجی (مثلاً بخشنامه قدما مبنی بر اینکه ابیات باید مساوی باشند و جایگاه قافیه در انتهای هر بیت است) بر آنها حاکم نباشد.

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

سخن» از همین جا آغاز می شود. شاعران «مکتب سخن»، که «رسانائی ی بلافاصله» را به «قوت انتقال» تعبیر کرده و «صراحت شاعرانه» را «سلالت بیان» می دانستند، به همین ابهام و ابهام نیماست که بسیار تاخته اند. نادرپور، در سال ۱۳۳۲، چنین اظهار نظر می کند: «رکود اواخر دوران بیست ساله (رضاشاه) عظیم تر و هولناک تر از پیش سایه می افکند. نیما در سنگلاخ پیچیدگی و ابهاماتی می افتد که تا کنون نیز دوام دارد. شعرش، چه از لحاظ معنی و چه از لحاظ شکل، چنان تعقیدی پیدا می کند که جز خودش، هیچکس از آن چیزی نمی فهمد و این مرحله در واقع نقطه عطف ذوق نیماست».^{۱۷}

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

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

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

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

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

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

یادداشت‌ها ۳۳۷

مقدمه کتاب خود به نام «صور و اسباب در شعر امروز ایران» (انتشارات بامداد، تهران)، و بی آنکه از لحاظ تئوری ی شعر چندان اشتراک عقیده ای با نادرپور داشته باشم، نوشتم که: «نادر نادرپور شایسته ترین کس برای نگارش تاریخ شعر امروز ایران میباشد. او، به علت حضور و فعالیت هایش در طول سال های اخیر و نیز پیش در دست و حافظه قوی و ذهن تجزیه و تحلیل گرش، به خوبی می تواند از عهده چنین مبعی برآید». (مقدمه ۱۲). مصاحبه ای با صدرالدین الهی، با شبه کاستی هائی که در يك مصاحبه پیش می آید، و تا آنجا که به اطلاعات گسترده تاریخی ی مندرج در این مصاحبه مربوط می شود، مؤید نظر آن روز من است. در دیداری که در زمستان اخیر با نادرپور در لوس آنجلس داشتم، او مؤده داد که متن منقح این مصاحبه بزودی به صورت کتاب منتشر خواهد شد. به هر حال، تا آنجا که می شد، در هنگام تهیه این زیرنویس ها به آن مصاحبه اشاره هائی کرده ام.

۲. شعر دوره بیداری را «شعر جدید» می خوانم تا از «شعر نو» جدایش کرده باشم.
۳. در مورد «استقلال ایات» نگاه کنید به: محمد حقوقی، «مقدمه»، شعر نو، از آغاز تا امروز، چاپ جدید، جلد اول، نشر روایت، تهران ۱۳۷۱، صفحه ۲۳.

۴. مهدی اخوان ثالث، بدعت ها و بدایع نیمایوشیج، انتشارات توکا، تهران ۱۳۵۷، صفحه ۲۴۶.

۵. برای اطلاعات بیشتر رجوع کنید به مصاحبه صدرالدین الهی با نادر نادرپور: «طفل صد ساله ای به نام شعر نو»، روزگار نو، چاپ پاریس، مسرداد ۱۳۷۱، صفحه ۴۳.

۶. نادر پور «ادراک» را در مقابل واژه conception گذاشته است.

۷. کاری که در «شعر جدید» رایج بود.

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

۹. به گمان من، و چنانکه باز هم خواهیم دید، تا آغاز دهه ۴۰، نویسندگان ما واژه «احساس» را به همان معنائی به کار می بردند که ما در این کتاب از واژه «عاطفه» مستفاد می کنیم. این اختلاط کلامی اگرچه هنوز هم در برخی از نوشته ها به چشم می خورد اما، در يك منظر عام، باید گفت که «عاطفه» رفته رفته جای «احساس» را می گسبرد. به هر حال، به هنگام مطالعه کتاب های پیش از سال ۱۳۴۰ و به

۳۳۸ تئوری ی شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

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

۱۰. نادر نادرپور. «مقدمه». چشم‌ها و دست‌ها. مجموعه شعر. انتشارات نیل. تهران ۱۳۳۲. صفحه ۷.

۱۱. functional. «کارکرد» عبارت است از فعالیت خاص هرکس یا هر چیزی که کاری انجام می‌دهد. در مکتب «کارکردمداری» تعریف چیزها بر اساس کارکردی که از آنها انتظار می‌رود صورت می‌گیرد.

۱۲. در این مورد به خصوص نگاه کنید به «نامه‌های همسایه» و «تعریف و تبعصر» هر دو مقاله در: نیما یوشیج. درباره شعر و شاعری. به کوشش سیروس طاهباز. انتشارات دفترهای زمانه. تهران ۱۳۶۸. صفحه ۲۱.

۱۳. به خصوص نگاه کنید به «نامه‌های همسایه». همان کتاب. صفحه ۳۱.

۱۴. مهدی اخوان ثالث. بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج. صفحه ۲۴۶.

۱۵. نظامی عروضی. چهارمقاله. به تصحیح محمد قزوینی. چاپ زوار. صفحه ۲۶.

۱۶. پیوند ذهنی نیما با سبک عراقی و سبک هندی از همین بابت است. در این مورد نگاه کنید به «نامه‌های همسایه» در کتاب درباره شعر و شاعری.

۱۷. نادر نادرپور. «مقدمه». چشم‌ها و دست‌ها. صفحه ۷.

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

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

بخش اول - تئوری شعر

فصل پنجم - نظریه پردازان شعر نیمائی

در سرآغاز دهه ۴۰، یعنی هنگامی که خطوط گوناگون شعر نیمائی مشخص شده بود، دیگر می شد به روشنی دریافت که دو جدال اصلی در داخل شعر نو انجام شده و پایان گرفته است. موضوع این دو جدال عبارت بودند از (۱) حفظ یا درهم شکستن قواعد سنتی عروض و قافیه؛ و (۲) حرکت کردن به سوی ابهام و ابهام به عنوان گوهر اصلی شعر. و جنبش «شعر نیمائی» در هر دو جدال برنده اصلی بود.

در واقع دهه ۱۳۴۰ را می توان دوران به اوج رسیدن «شعر نیمائی» به شمار آورد. در این دهه، آن دسته از شاعرانی که اصالتاً کار خود را با این نوع شعر شروع کرده بودند، همگام با شاعران نام آوری که پل اصلی بین «شعر نیمائی» و «شعر مکتب سخن» محسوب می شدند، به مرزهای کمال شعری خود رسیدند.

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

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

از میان پیروان او، اخوان ثالث، با تسلطی که بر شعر کلاسیک ایران داشت، و با نوشتن دو کتاب^۱ خدمت بزرگی در شناساندن پیوند شعر امروز با شعر کلاسیک فارسی انجام داده و نکات مهمی را، به خصوص در حوزه زبان و عروض نیمائی، توضیح داده است. نیز جلال آل احمد را، به خاطر نوشتن چند مقاله اساسی در مورد شعر نیمائی، می توان از کسانی دانست که در توضیح این شعر مؤثر بوده است و از این نظر، در حوزه تئوری ی شعر امروز، سهمی به او تعلق می گیرد.^۲ شاعران دیگر، همچون شاملو و فرزاد نیز، به خصوص در مصاحبه های خود، به توضیح تئوریک شعر نیمائی اقدام کرده و مطالب روشنگری را در این مورد عرضه داشته اند.

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

شعر نیمائی، خود به پیش تر بردن این نوع شعر و گشودن افق های تازه ای برای آن اقدام کرده باشد.^۳ او، در این راستا، حتی ابائی از آن نداشت که استنباط خود از شعر را به عنوان یافته هائی از نیمایوشیخ بیان کند. مثلاً در ۱۳۴۰ نوشت: «نیما، به گمان من، اولین شاعری است که واژه ها را به عنوان اصلی ترین ابزار و مصالح شعر جلوه داد؛ و نشان داد که سبیل ها و جهش های ذهنی و زمزمه های ضمیر ناآگاه شاعر چیزی جز تقارن و قرابت واژه ها، و یا به عبارت دیگر، مشغله زبانی نیست...» و «... در زیر پوشش چنین زبانی است که نیما را شاعر ضمیر، شاعر ابهام، می یابیم که ضمیر مبهمش را در دنیای محسوس کوه و درخت پرواز داد، از ابهام داعی وضوح، و از وضوح قاصد ابهام بود».^۴

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

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

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

کار رفته است. این عوامل عبارتند از: مکان، زمان، صدا، رنگ، حرکت، عاطفه، نور و...»^۹

شاعر و نویسنده دیگری که در دهه چهل به طور جدی، اما با زبانی نسبتاً گنگ و در چارچوب تئوریک بسیار مفشوشی، به طرح مباحث مختلفی درباره شعر نیمائی دست زد و کوشید تا، به عنوان یک منتقد شعر، به یک نظام تئوریک ناگفته شعری نیز اشاره هائی داشته باشد، رضا براهنی بود.^۶ شاید اگر کمی دقت شود بتوان در بین عقاید او و عقاید رویائی تشابهات بسیاری را یافت. مثلاً یکی از مهمترین اصطلاحاتی که به وسیله براهنی در نقد شعر مطرح شد «شکل ذهنی» ی شعر بود. اگر به آنچه او در این باره گفته است توجه شود، نزدیکی ی این تعبیر با مفهوم «فرم» در نزد رویائی به خوبی آشکار می شود. براهنی تا اواخر دهه ۶۰ به عنوان پرکارترین ناقد شعر نیمائی مطرح است و تنها در این مقطع است که می توان ظهور گرایش های تئوریک تازه ای را در کار او ملاحظه کرد.

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

۱. این دو کتاب اخوان عبارتند از:

بدعت ها و بدایع نیمایوشیج (انتشارات توکا، تهران ۱۳۵۷) و، عطا و لقای نیمایوشیج. (انتشارات دماوند، تهران ۱۳۶۱).

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

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

۴. رویائی، همان مقاله، صفحه ۳۲.

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

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

بخش اول - تئوری شعر

فصل ششم - شعر حاشیه ای یا شعر سپید

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

از همان آغاز جریان نوآوری در شعر فارسی، و شعله ور شدن آتش بحث های مربوط به لزوم یا عدم لزوم رعایت اوزان عروضی و قافیه سنتی، دو اصطلاح از طریق ترجمه واژه های فرنگی به گنجینه لغات مربوط به تئوری شعر و نقد ادبی افزوده شد. شعر نوئی را که دارای وزن عروضی بود «شعر آزاد» خواندند و شعر نوئی را که نظم را کلاً فرو هشته و در قالب نثر نوشته می شد «شعر سپید» نام دادند.^۱ در این ترجمه ضوابط دیگری که در زبان های فرنگی در مورد این دو نوع شعر وجود دارد مورد توجه قرار نگرفت. بر اساس این نام گذاری است که ما می توانیم مثلاً شعر نیما را شعر آزاد بخوانیم و اکثر شعرهای احمد شاملو را شعر سپید بنامیم.

به هر حال یکی از مختصات اصلی شعر نیمایی و شعر مکتب سخن آن بوده است که هردو در قلمروی «شعر آزاد» قرار می گرفتند. «شعر حاشیه ای» اما از همان آغاز به «شعر سپید» توجه بیشتری نشان داد، هرچند که این تنها مختصه و مشخصه آن نبود.

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

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

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

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

پس از رایج شدن شیوه نگارش آنچه که در زمان رضاشاه «قطعه ادبی» نام داشت و تقلیدی بود از شکل ترجمه هائی که از اشعار شاعران رمانتیک فرنگی می شد،^۶ و نیز پس از محمد مقدم، که اولین نمونه های «شعر سپید» فارسی را ارائه داده است،^۷ مشهورترین این شاعران «تندر کیا» ست که در سال ۱۳۱۸ (یعنی همزمان با انتشار «ققنوس» نیما) از فرنگستان به تهران آمد و با انتشار مجموعه ای به نام «نهیپ جنبش ادبی، شاهین» از یکسو دست به کار ارائه تئوری خود در زمینه نوآوری در شعر شد و، از سویی دیگر، خود به سرایش آثاری بر اساس آن تئوری پرداخت. او معتقد بود که، در این آثار، کوشیده است تا افکار خود را از «نگار» به «کردار» در آورد و توضیح می دهد که منظورش از «نگار» همان واژه فرنگی «تئوری» است. او می نویسد:

«مرحله نگار: برای چه می خواهم بیاندیشم؟ برای تکمیل موزیک سخن! سخن؟ در پس هر کالبدی نیروئی است که جان ماده است. گوهر می کوشد تا پیکر را همانند خود سازد ... برای اینکه سخن جاندار باشد می باید هرگونه قید لفظی را در هم شکست تا بدینگونه لفظ بتواند آزاد (انه) از معنی پیروی کند. چنین (است که) علوم ادبیه گذشته در هم می ریزند، (و) یکپارچه باید بازدید و زده شده شوند. پس شاهین و شاهینساز از هرگونه بندی آزاد است، کاملاً آزاد!»^۸

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

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

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

است که اگر یادگاری از او ماندنی باشد بیشتر نامه ای است که برای نیما یوشیج نوشته و پاسخی ست که از او دریافت داشته است. نامه او به نیما نشان از ذهن روشن نویسنده ای دارد که با مسائل کلی ی تئوریک معاصر آشناست.^۹ اما او نیز به زودی به بحث در پیکر شعر می پردازد، و اگرچه خواستار رهائی از حکومت وزن و قافیه برای پرداختن به «احساسات جدید» (باز به معنی ی عواطف جدید) است، در کار شعرش، راه گم کرده، به وادی نوشتن «قطعه ادبی» و «داستان آهنگین» می رسد و کمتر گوهر و مایه ای از شعر را می توان در آثار او یافت.

یکی دیگر از راه های وصول به شعر، در غیاب نشانی های آشکار سنتی همچون وزن عروضی و قافیه، پرداختن به شیوه ای از نویسندگی بود که فرنگی ها آن را «نگارش خودکارانه»^{۱۰} می خوانند. در این شیوه، نویسنده می کوشد تا از حکومت خودآگاهی ی خویش بر اندیشه خلاقه اش رها شده و، با نوعی التهاب و بی اختیاری، کار نوشتن را بر عهده ذهن ناآگاه خویش قرار دهد. بی شک این روش، به خاطر گشودن دریچه های تخیل آدمی، می تواند به تولید قطعاتی گسسته، خیالی، و گاه خیال انگیز بیانجامد. اما نبودن کنترل آگاه از یکسو، و در کار نبودن میل به ایجاد ارتباط با خواننده از سوی دیگر، اغلب موجب می شود که نتیجه این نوع کار به هذیانی بی ساختمان و فاقد در و پیکر مبدل شود. یکی از ویژگی هائی که برای این نوع شعر بر می شمارند، وجود پرش های ناگهانی، فوریت و آنیت تجربه ذهنی، و دریافت های بی مقدمه ای است که عده ای آن را نوعی از وصول به حقایق برتر از واقعیات روزمره و عادی می دانند؛ همان که در گذشته عرفان زده ما به «اشراق» و «شهود» معروف بوده است. نزدیکی ی محتوایی ی این نوع شعر با «شطحات» عرفانی نیز از همین منظر قابل تحلیل است.

«هوشنگ ایرانی» از جمله نویسندگانی است که نداشتن وسواس وزن و قافیه، و رها شدن در بی اختیاری ی تخیل را توصیه کرده و در کار خویش نیز به این شیوه از نوشتن چشم داشته است.^{۱۱} او، در ۱۳۳۴ می نویسد: «درخشش درون رهرو، در آن هنگام که غوده‌ها سراپا ناپدید شوند، خاموش می شود و آئینه رویائی ی خویشان او، که انعکاس هستی را در خود یافته است، در ابدیت يك تاریکی ی مطلق باز می ماند و آنجا، در پرتوی آن تاریکی، نقش هستی را سراپا عریان به جلوه می آورد ... آنجا، در يك آن، و تنها يك آن، آگاهی ی جهانی و آئینه رویائی ی خویشان رهرو و جهان هستی همه یگانه می شوند و رهرو، در نهایت بی خویشی، بی نهایت خویشان را می یابد.»^{۱۲}

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

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

۱. عدول از همه نشانی های ظاهری و باطنی ی شعر کلاسیک، از جمله وزن عروضی، قافیه، و تصویر (یا خیال).
۲. کوشش برای یافتن «زبانی آهنگین».
۳. تأکید بر نقش «واژه» ها در شعر.
۴. و، در پاره ای موارد، توجه به نقش ناخودآگاهی و نوشتن خودکارانه.

۶۰ تئوری ی شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

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

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

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

شعر حاشیه ای یا شعر سپید ۶۱

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

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

۱. البته این ترجمهٔ غلطی از این دو اصطلاح است. در زبان فرنگی شعر بی وزن و قافیه را «شعر آزاد» می گویند. من برای اینکه به این اغتشاش بیشتر دامن نزده باشم، همین غلط مشهور را به کار می برم. اما نادرپور، در مصاحبه با صدرالدین الهی، این دو اصطلاح را به صورت درست خود به کار برده و «شعر آزاد» را معادل «شعر منشور» دانسته است.
۲. در این مورد رجوع کنید به کتاب های زیر: یحیی آرین پور، *از صبا تا نیما*. جلد دوم. و نیز، شمس لنگرودی، *تاریخ تحلیلی ی شعر نو*. جلد نخست: از مشروطیت تا کودتا.
۳. شاعر محبوب نیما، نظامی ی گنجوی، از این قاعده مستثنی است.
۴. محمد حقوقی، «مقدمه». *شعر نو، از آغاز تا امروز*. چاپ جدید. نشر روایت. تهران ۱۳۷۱. جلد اول. صفحهٔ ۱.
۵. مثلاً لزوم حفظ کردن شعر که حامل علم و فلسفه و تاریخ هم بود.
۶. در این مورد رجوع کنید به: نادر نادرپور، در «مصاحبه با صدرالدین الهی: طفل صد ساله ای به نام شعر نو». بخش ۶. ص ۴۰.
۷. همان مرجع، همان صفحه و زیرنویس آن.
۸. تندر کیا. *نهیب جنبش ادبی*، شاهین. شهریور ۱۳۱۸. صفحهٔ ۴.
۹. این نامه در مقدمهٔ کتاب زیر چاپ شده است: شبین. پرتو. *غزالی خورشید*. انتشارات مزدا. چاپ دوم. تهران ۱۳۵۲.
۱۰. automatic writing.
۱۱. در این مورد رجوع کنید به: نادرپور، همان، بخش ۵، ص ۴۰.
۱۲. هوشنگ ایرانی. *به تو می اندیشم*، به توها می اندیشم. تهران ۱۳۳۴.

بخش اول - تئوری شعر

فصل هفتم - تأثیر شعر اروپائی

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

نکته جالب توجه تغییری است که در نوع منابع تأثیر اروپائی ی شعر فارسی پیش آمده است. از صدر مشروطه تا کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ زبان دوم سیستم آموزش رسمی ی کشور ما زبان فرانسه بوده است. اگرچه مدارس آمریکائی تهران نیز درجه هائی گشوده بر تمدن و فرهنگ مغرب زمین به شمار می آمدند اما، بر خلاف مدارس فرانسوی، در روش های آموزشی ی این مدارس کمتر بر ادبیات و شعر تأکید می شد.^۱

نتیجه این شد که شعر فارسی جریان نو شدن خود را با نسخه برداری از روی شعر شاعران فرانسه آغاز کند. نیما خود می گوید: «آشنائی با زبان فرانسه راه تازه را پیش پای من گذاشت».^۱ تحقیق در مورد آن دسته از شاعران فرانسوی زبانی که بر نیمای جوان دانش آموز مدرسه «سن لویی» تهران تأثیر نهاده اند می تواند خود موضوع جالبی باشد. همچنین تأثیر رمانتیک های فرانسه بر شعر مکتب سخن امری کاملاً آشکار است.

در جریان این نسخه برداری ها بود که، به نظر من، روش کار شاعران مکتب سمبولیزم شعر فرانسه، به خاطر حضور جو خفقان سیاسی در ایران، به صورت پیدایش نوعی تمثیل گرایی در شعر نوی فارسی منعکس شد و به خصوص به صورت وجه مشخصه ای در کار شاعران پس از نیما درآمد. در این جریان، تسلط نوعی «تقلیل گرایی» نیز به چشم می خورد که عاقبت شعر نوی فارسی را تبدیل به مجموعه ای از کلمات معین کرد که معنائی غیر مرسوم، اما شناخته شده از جانب خواننده، را با خود حمل می کردند. یعنی، «آفتاب»، «ابر»، «طوفان»، و کلماتی از این دست، هریک معنای سیاسی ی معینی یافتند که نویسنده با کمک آنها با خواننده خود ارتباط برقرار کرده و پیام خویش را به او می رساند. حتی در سمبولیزمی که در استعمال کلماتی همچون «جنگل» و «گلسترخ» وجود داشت نیز تقلیل گرایی وجه مسلط شعر بوده است.^۲

از ۱۳۳۲ به بعد، و با تسلط روزافزون آمریکا بر ایران، دوران تأثیر گرفتن از شاعران انگلیسی زبان آغاز شد. در ۱۳۳۴ انتشار ترجمه فارسی «سرزمین ویران» از «تی.اس. الیوت» حادثه ای اساسی در تاریخ شعر نوی فارسی بود و توانست سیر تحول شعر نوی ما را از جانب تمثیل سازی های سیاسی به سوی ابهام و تعبیر پذیری ی طبیعی شعر برگرداند. بی سبب نبود که، در نخستین سال های دهه ۱۳۴۰، نیز فعالیت گروه شاعران

«موج نو»، با انتشار اثر مهم دیگری از الیوت، به نام «چهار کوارتت»، آغاز گردید. اگر شعر نیمائی و شعر مکتب سخن به زبان فرانسه مدیون باشد، شعر موج نو بی شك از دل گزیده برداری های شاعرانش از روی شعر مدرن انگلیسی برآمده است. زبان دوم نیما، مقدم، کیا، خانلری، شاملو، نادرپور، و رویائی همگی فرانسه بود، اما اکثر شاعران دهه ۴۰، چه آنها که به شعر نیمائی نزدیک بودند (مثل براهنی، آزاد، دستغیب، صفارزاده، قیچی، سرشك، خوئی) و چه آنها که به شعر موج نو تعلق داشتند (مثل خود من، مجابی، اصلانی، احمدی، الهی و مجید نفیسی)، با زبان انگلیسی آشنا بودند. به این دلیل شاید بتوان گفت که شاعران جوان دهه ۴۰ از دریچه ای متفاوت با دیدگاه شعر نیمائی به شعر می نگریستند و، در نتیجه، شعرشان نیز از همان آغاز رو به جانب نوعی جدائی از شعر نیمائی را داشت.

۱. یکی از نکات جالب در مورد مدارس آمریکائی ی ایران تأثیر خاص مذهبی و اخلاقی ی آنها بر شاگردانشان است. پرورندگان این مدارس، مثل پروین اعتصامی، نه تنها چندان میانه ای با نوآوری ادبی نداشتند، بلکه در اندیشه نیز بسیار اخلاقی بوده و از نشان دادن هر نوع هیجان عاطفی خودداری می کردند. در این مورد ر. ک. به: ح.ب. دهقانی ی تفتی. مسیح و مسیحیت در ایران. جلد سوم. لندن ۱۹۹۴.

۲. نیما یوشیج. «سخنرانی در نخستین کنگره نویسندگان ایران». در مورد حرف های نیما در این سخنرانی و صحت و سقمشان رجوع کنید به: اسماعیل نوری علا. «اثر یا هنرمند، آیا مسئله این است؟». پیشکران. شماره ۵. اردیبهشت ۱۳۷۲. صفحه ۸.
۳. نگاه کنید به: اسماعیل نوری علا. «آخرین کتاب اخوان ثالث و مسئله بازگشت ادبی». فصل کتاب. شماره ۷. لندن. بهار ۱۳۴۷. صفحه ۴۰.

بخش اول - تئوری شعر

فصل هشتم - آخرین نگاه

نسل من، که در دهه ۴۰ به بیست سالگی ی خود می رسید، با افقی روبرو بود که در آن شعر نیمائی، جا افتاده و فاتح، گونه گون و بالنده، خاطره «شعر جدید»، «شعر مکتب سخن»، و «شعر حاشیه ای» را به نسیان تاریخ می سپرد تا، به عنوان تنها وجه شعر معاصر ایران، امروز را به دیروز دور، به آن سری حمله خانانوسوز مغول، پیوند دهد. و به همراهش شعر فارسی با گام هائی بلند به سوی تعاریفی علمی و گهرین می شتافت.

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

۶۶ تئوری ی شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

شاعرانه و منظره سازی پرداخت (مثل شعر نادرپور و آتشی)؛ و می شد آن را بلندگوی دستوری ی سازمان های سیاسی کرد (مثل شعر ابتهاج و کسرائی و تا حدودی شاملوی دهه ۳۰).

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

محمد حقوقی این نسل را چنین تعریف می کند: «آنها که در اواسط دهه ۴۰ ظهور کردند و بی اتکاء به اصول شعر کهن و نیز بی اتکاء به مبانی ی شعر نیمائی، افراطی تر و تندتر (از بقیه) راهی دیگر برگزیدند و به نام موج نو مشهور شدند».^۱

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

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

۱. محمد حقوقی، «مقدمه». شعرنو، از آغاز تا امروز. چاپ جدید. جلد اول. نشر روایت. تهران ۱۳۷۱. صفحه ۵.

بخش دوم - از «موج نو»...

فصل اول - سرگذشت موج نو

همانگونه که در پیشگفتار متذکر شدم، قصد من در این کتاب تشریح پیوند بین تحولات تئوریک شعر با جریانات سیاسی و اجتماعی و اقتصادی نیست. اما، از آنجا که از این پس به جریان مطرح شدن مباحث نوین تئوری شعر، آن هم به صورتی بی سابقه و گسترده، در طول دهه ۱۳۴۰ اشاره های بسیار خواهم داشت، لازم است در اینجا به يك نکته خاص اشاره کنم.

من اعتقاد ندارم که تحولات اجتماعی می توانند تحولات عمیق و بلافاصله ای را در جریانات ادبی ی يك جامعه، به خصوص در حوزه تئوری های ادبی و شعری، موجب شوند. حتی اعتقاد دارم که بین حدوث يك واقعه بزرگ اجتماعی، همچون انقلاب مشروطه، و ظهور تحولات ادبی و تئوریک ناشی از آن ممکن است تا دو دهه فاصله افتد. به گمان من «بوف کور» صادق هدایت و «ققنوس» نیما یوشیج، به فاصله سه چهار سالی از هم و ۲۰ سالی گذشته از انقلاب مشروطه، نتایج واقعی ی آن انقلاب بشمار می روند.^۱ به همین دلیل نیز فکر نمی کنم که جریانات ادبی ی دهه

۷۰ تئوری ی شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

۴۰ لزوماً محصول همان دهه باشند، هرچند که همه آثار ادبی و شعری، از لحاظ مضمونی و محتوایی، همواره با زمان آفرینش خود در پرسش و پاسخی دائم هستند. تئوری های شعری که در دهه ۴۰ مطرح شدند، و نیز آثاری که منعکس کننده آن تئوری ها بودند، همگی محصول تجربه ای حداقل ۱۵ ساله اند که با پایان جنگ دوم جهانی، کودتای ۱۳۳۲، و تسلط فرهنگ آنگلوساکسون، آن هم از نوع آمریکائی اش، رابطه دارد.

اما کسانی که بلافاصله پس از وقوع هر حادثه اجتماعی در جستجوی نتایج هنری و ادبی و شعری ی آن حادثه بر می آیند، در مورد دهه ۴۰ دچار سرگردانی می شوند، چرا که از یکسو نمی توانند حدوث تغییرات عمده ادبی را در طول آن انکار کنند، و از سوی دیگر هر يك به دلایلی که اغلب غیرعلمی است، دوست ندارند جریانی همچون «انقلاب سفید» را (به هر اسمی که بخوانیدش) نوعی مبداء تاریخی فرض کنند. مثلاً شفیعی ی کدکنی می نویسد: «غی شود مسئله اصلاحات ارضی را به عنوان مبداء تاریخی تعیین کرد ... من ۲۸ مرداد ۳۲ را به عنوان يك مقطع تاریخی قبول می کنم، اما تا کی؟ معلوم نیست. اگر تحولات شعری را بخواهم ملاک قرار دهم، نقطه زمانی ی معینی را نمی توانم نام ببرم. (اما) بر روی هم، در حدود سال های ۴۰ فضای شعر شروع به دگرگونی کرد...»^۲

دهه ۴۰ را، همانگونه که گفتم، می توان دوران به کمال رسیدن شعر نیمائی دانست. سیری طبیعی که از نیما شروع می شود، از شاملو و اخوان می گذرد، به سپهری، نادرپور، رویائی و آتشی می رسد، و در فرخزاد و سپانلو به آخرین توان خود در نوآوری دست می یابد. از آن پس، یعنی از آغاز نیمه دوم دهه ۴۰، در واقع شعر نیمائی یا در قله ها درجا زده است و یا، در ساحت شعر شاعرانی همچون شفیعی ی کدکنی، اسماعیل خونی و

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

محسوب نمی شد، اما از راه نزدیک شدن به آل احمد و ابراهیم گلستان، و به حمایت آنان، «آرش» را به عنوان مهمترین مرجع ادبیات مدرن، و به خصوص «شعر نیمائی»، منتشر می کرد. طاهباز، در عین حال، مسئول صفحات ادبی ی مجله «فردوسی» نیز بود که به سردبیری ی دکتر محمود عنایت منتشر می شد. انتخاب شعرهای قابل چاپ در «فردوسی» با طاهباز بود و او در این کار از همکاری ی محمود مشرف آزاد تهرانی (م. آزاد) برخوردار بود. در سال ۱۳۴۲، عباس پهلوان، دوست سپانلو، نادر ابراهیمی و بهرام بیضائی در دبیرستان دارالفنون، به سردبیری مجله فردوسی رسید و یکباره راه این نشریه بر جوانانی چون ما نیز گشوده شد. جز فردوسی، رابطه نشریات دیگر با اعضاء گروه ما چندان صمیمانه نبود. ما اگرچه توانسته بودیم دوستی ی نادرپور و فرخزاد و رویائی را به دست آوریم اما هنوز به وسیله دیگران به رسمیت شناخته نمی شدیم. شعرهایمان برای آنان غریبه و نابهنجار می نمود. احمد شاملو نگاهی به نخستین دفتر شعر احمدی، به نام «طرح»، افکنده و آن را با تمسخر به او برگردانده بود؛ نادرپور که می خواست مقاله ای درباره شعرهای من و احمدی و کلکی و کوش آبادی بنویسد هرگز آن مقاله را به مجله «سخن» نداد،^۴ و طاهباز و آزاد ما را سخت به دیده تردید می نگریستند و فقط وقتی به ما روی خوش نشان می دادند که لازم می آمد کسی با اهل مجله «سخن» در افتد. در میان ما تنها سپانلو بود که می کوشید، در عین با ما بودن، فاصله ای را هم برای خود حفظ کند و با همه جریانات مختلف ادبی حشرونشر داشته باشد.

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

هرچه که بوی نای کهنگی می داد سرچنگ داشتیم. عاقبت من به این نتیجه رسیدم که تنها راه برای ما آن است که نشریه ای از آن خود داشته باشیم. این نکته را با نادر ابراهیمی، که با کار چاپ آشنائی داشت، در میان گذاشتم و سپس موضوع با سایر دوستان مطرح شد و تصمیم گرفتیم يك سازمان انتشاراتی ی مستقل بوجود آوریم و هريك موظف شدیم ماهی صد تومان به این سازمان كمك كنیم.^۵

اولین جلسه گروه در تابستان سال ۱۳۴۲ در خانه من، که هنوز با پدر و مادرم زندگی می کردم، برپا شد. از بین شرکت کنندگان آن جلسه که به کار قلم مشغول بودند این اسم ها بیادم هست: داریوش آشوری، بهرام بیضائی، محمدعلی سپانلو، نادر ابراهیمی، اکبر رادی، جعفر کوش آبادی، احمد رضا احمدی، مهرداد صمدی، ناصر شاهین پر و خود من. گروه تصمیم گرفت نام خود را «طرفه» (به معنای تازه و نو) بگذارد. يك هفته بعد مجله فردوسی، در مطلب کوتاهی با عنوان «دوازده تن آل کتاب» خبر برپا شدن «سازمان انتشارات طرفه» را اعلام داشت. به زودی اولین کتاب های «طرفه» به زیر چاپ رفت: «چهار کوارتت، اثر تی.اس. الیوت» به ترجمه مهرداد صمدی، «روزنامه شیشه ای» از احمد رضا احمدی، «خانه ای برای شب»، مجموعه داستان های کوتاه نادر ابراهیمی، و «آه، بیابان»، اولین مجموعه شعرهای محمدعلی سپانلو. قرار شد نشریه ای هم داشته باشیم به نام «جنگ طرفه» که مهرداد صمدی آن را بگرداند. به زودی، از یکسو چند نفری، مثل بهرام بیضائی و داریوش آشوری، رغبتی به کار دسته جمعی از خود نشان ندادند و، از سوی دیگر، دیگرانی به جمع ما پیوستند. دومین شماره «جنگ طرفه» را در ۱۳۴۳ من سردبیری کردم.

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

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

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

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

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

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

در سال ۱۳۴۶، در پی نخستین سفر دو ماهه ام به اروپا و آمریکا، به قصد تحصیلی که عشق به درگیر بودن در جریانات ادبی ایران نیمه کاره اش گذاشت، عباس پهلوان از من خواست تا به گروه انتخاب کنندگان شعر مجله «فردوسی» بپیوندم. من، با پذیرش این دعوت، تا اواسط سال ۱۳۴۸، یعنی زمانی که عباس پهلوان موقتاً از سردبیری فردوسی کنار رفت و بیژن خرسند و سیروس طاهباز برای چند شماره ای مأمور گرداندن آن شدند، با عبدالعلی دستغیب، محمدعلی سپانلو و رضا براهنی در کارانتخاب شعرهای مجله «فردوسی» شریک شدم. شاعران خود انتخاب می کردند که شعرشان را چه کسی بخواند و، اگر شعری به تصویب یکی از ما می رسید، قابل چاپ بود؛ نوعی «پلورالیسم شعری». در آن دوره اگرچه معلوم نبود شعرهای چاپ شده را چه کسی تصویب کرده است اما مراجعین من بیشتر شاعران موج نوئی و متمایل به موج نو بودند. در همین سالها بود که شاعرانی همچون سیاکزار برلیان، شهرام شاهرختاش، مجید نفیسی، سعید یوسف، محمود سجادی، حسن شهپری، فرهاد شیبانی، هوشنگ چالنگی، عظیم خلیلی، صفورا نیری، محمدرضا اصلانی، شاهرخ صفائی، احمد الهیاری، هرمز شهدادی، عدنان غریفی، علیرضا نوری زاده، اکبر ذوالقرنین، هوتن نجبات، بتول عزیزپور و فروغ میلانی به وسیله من، چه در «جزوه شعر»، چه در مجله «خوشه»، و چه در مجله «فردوسی» به عالم شعر معاصر ایران معرفی شدند.

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

۸۰ تئوری ی شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

۱. سرگذشت موج نو

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

۲. شفیع ی کدکنی. ادوار شعر فارسی، از مشروطیت تا سقوط سلطنت. انتشارات توس. تهران ۱۳۵۷. ص ۶۵. بی آنکه بخواهم جریانات ادبی ی دهه ۴۰ را نتیجه مستقیم اصلاحات ارضی و نتایج مختلف آن بدانم، از طرح این پرسش ناگزیرم که به راستی چرا باید کودتای ۳۲ را مقطعی تاریخی دانست اما نتوانست اصلاحات ارضی و کل آنچه را که «انقلاب سفید» نام گرفت به عنوان يك مقطع تاریخی پذیرفت؟ فقط برای اینکه ما با حکومت شاه مخالف بوده ایم، یا حالا صلاح در این است که ژست مخالف بگیریم؟ این اجتهاد دو گانه (یعنی پذیرفتن کودتا و نپذیرفتن انقلاب سفید به عنوان مقطعی تاریخی) بر اساس کدام استدلال صورت می گیرد؟ و چگونه است که، در عین رد این دومی، قبول می کنیم که «بر روی هم، در حدود سال های ۴۰ فضای شعر شروع به دگرگونی» کرده است؟

۳. نادرپور، همان مصاحبه، بخش ۵، ص ۴۵.

۴. مطالبی که نادرپور در این مورد می نویسد چندان دقیق نیست. او می نویسد: «... او (احمد رضا احمدی) را در اوائل سال ۱۳۴۱ شناختم. و این هنگامی بود که بعد از سلامی فروتنانه در گوشه میدان مخبرالدوله تهران، یکی از قطعاش را به من سپرد و من آن را، با چند اصلاح مختصر، به رویانی دادم تا در صفحات «کیهان» (و یا: کتاب هفته) چاپ کند. و همین آشنائی سرآغاز شرکت من در جلساتی شد که نشست با خود او و اسماعیل نوری علا، و سپس با سپانلو (که در خدمت نظام وظیفه بود) و نیز پرویز اسلامپور (که بعدها به حلقه مریدان رویانی پیوست) تشکیل می یافت و در همان جلسات بود که من، گویا به قصد رقابت با رویانی (در گردآوری مریدان تازه) قرار گذاشتم که مقاله ای برای شناساندن آثار این چهار تن بنویسم، اما به زودی، و به فرمان سرشت تکروی خویش، از رقابت با رویانی منصرف شدم و با وجودی که مطالعه ای در اشعار آن چهار نفر کرده و قسمتی از مقاله خود را نیز نوشته بودم، سرانجام... از تکمیل آن مقاله چشم پوشیدم...» (نادر نادرپور. در مصاحبه با صدرالدین الهی: طفل صد ساله ای به نام شعر نو». روزگار نو، چاپ پاریس، قسمت ۱۶، شهریور ۱۳۷۲. صفحه ۵۹).

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

۵. برای شرح مفصل این ماجرا رجوع کنید به: اسماعیل نوری علا. «نگاهی به یک ساعت آفتابی». فصل کتاب. شماره ۲ و ۳. پائیز ۱۳۶۷. صفحه ۱۹۷. نام این مقاله از عبارتی در منظومه «خانم زمان» محمد علی سپانلو (انتشارات پیام، لندن

۱۳۶۶)، آنجا که به تشکیل «گروه طرفه» می پردازد، و از خبری که «آرم» انتشارات طرفه بود نام می برد، گرفته شده است: «خروس نشان بی صدا می سرائید، بر جمله طرفگان و جوانان. - چه می دید نسل جدیدی که در خلوت خود سفر کرد - در ساعتی آفتابی؟»

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

۷. این کتاب ها عبارت بودند از:

موهولی ناگی. دید نو و مجرد یک هنرمند. ۱۳۴۲.

برونو زوی. به سوی یک معماری ارگانیگ. ۱۳۴۴

نللو پوننته. نقاشی ایتالیا. ۱۳۴۴

امپرسیونیسم. (تألیف و ترجمه). ۱۳۴۵

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

۸. این دو نقد عبارتند از: مهرداد صمدی. «درباره فروغ فرخزاد». جنگ طرفه. شماره اول، تیر ۱۳۴۳؛ و: «درباره شعر احمد رضا احمدی». جنگ طرفه. شماره دوم، آبان ۱۳۴۳.

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

بخش دوم - از «موج نو»...

فصل دوم - موج نو و دیگران

جستجوی معنای شعر مرا به راه های گوناگونی کشیده است. من، در نیمه اول دهه ۱۳۴۰، از یکسو به عنوان دانشجوی رشته ادبیات انگلیسی در دانشگاه تهران، به خواندن منابع انگلیسی و فارسی قابل دسترس درباره شعر و شاعری پرداختم^۱ و، از سوی دیگر، پای ثابت اغلب گفتگوهای مربوط به شعر به شمار می رفتم؛ چرا که از همان آغاز راه دریافته بودم که در کشور ما بحث های مربوط به نظریه های ادبی را صرفاً نمی توان در کتاب ها یافت بلکه باید آن ها را در گفتگوی با دست اندرکاران شعر جستجو کرد. به نظر من، در کشور ما، ادامه یافتن سنت شناخت و ساخت شعر، همچون هر حرفه دیگر، همواره از طریق انتقال سینه به سینه اندیشه ها و مهارت ها صورت پذیرفته است و هنوز هم ما، بر خلاف اروپائیان، به مرحله انتقال اندیشه از طریق کتابت نرسیده ایم. در آن گفتگوها، که برخی از آنها در کتاب هائی گردآمده اند،^۲ کوشش ما معطوف رسیدن به نظریه هائی بود که در پس ذهن ما و دیگر شاعران و نویسندگان ایران، به صورتی به خودآگاهی درنیآمده وجود داشت. و من از

حاصل جستجوهای خود برای کار نوشتن نقد شعر استفاده می کردم.

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

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

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

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

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

من نیز، در سال ۱۳۴۴، به مناسبت حمله رضا براهنی به کتاب «شعرهای دریائی» از یدالله رویائی، که من آن را یکی از قله های تکامل شعر نیمائی در زمینه شکل گرائی می دانستم و می دانم، به چنین برخوردی در مجله «فردوسی» کشیده شدم و در جریان آن برخورد بود که دانستم به هنگام درگیری در اینگونه مجادلات شعری، و پیش از مطرح کردن ارزیابی های انتقادی، چاره ای جز توسل جستن به استدلالات نظری نیست. چرا که براهنی نیز انتقادات خود به «دریائی ها» را بر مبنای يك سری مفروضات تئوریک، به خصوص در زمینه نقش تجربه عینی و تخیل مبتنی بر آن تجربه، انجام داده بود. رویارویی با براهنی مرا به مرتب کردن و منسجم کردن چارچوب نظری ی خاصی در مورد شعر کشاند که مفرداتش پیش از آن، به صورتی بسته و گریخته، در گفتگوهای چاپ شده ام، مثلاً با سپانلو و خود رویائی، مطرح شده بود. در واقع، مقالات من در رویارویی با نظرات براهنی، که در هشت شماره مجله فردوسی به چاپ رسید،^۴ حاوی دیدگاه تئوریک من درباره شعر بود که سه سال بعد شکل تکمیل شده آن را در کتاب «صور و اسباب در شعر امروز ایران» به تفصیل بیان کردم. این دیدگاه البته تنها از آن من نبود و مفردات آن در بحث های دائم من با شاعران «موج نو» از جانب من مطرح شده و به وسیله جمع تکمیل می شد.

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

خامی که از جانب ما مطرح می شد و طبعاً هم از شعرمان نشأت گرفته و هم بر این شعر اثر می گذاشت، می کوشید تا این نوع شعر را در دستگاه شعر نیمائی درک کند؛ حال آنکه گفتم و باز هم نشان خواهم داد که، این نوع شعر چندان مناسبتی با شعر نیمائی نداشت. شاید اگر براهنی به این نکته ظریف، که خود اکنون بدان اذعان دارد،^۵ توجه کرده بود می توانست در شکل گیری و گسترش شعر جوان ایران نقشی به سزا داشته باشد. اما، متأسفانه او همه انرژی خود را صرف کوبیدن این جریان، که از آن به عنوان «جنین سقط شده» یاد می کرد نمود.^۶

در دهه ۴۰ عبدالعلی دستغیب هم می کوشید تا در ساحت نقد شعر ایران جایی برای خود دست و پا کند. اما او، که به سختی و با تردیدهای بسیار، تازه به درک شعر نیمائی نائل شده بود، نمی توانست جز به صورت سد راهی در برابر شعر جوان ایران، که در «موج نو» به چهره مشخص خود می رسید، عمل کند. محمد حقوقی نیز در زمینه نقد شعر ادعاهائی داشت، اما از حاصل کار او نیز نسل جوان توشه ای درخور استفاده به دست نمی آورد. در نوشته های او وجود تعارض عمیق بین اندیشه ای تربیت یافته در شیوه های قدمائی ی فهم شعر، و گرایشی حسرت زده اما بی اطلاع از منابع ادبی ی غرب، که ناخودآگاه می خواست به صورت يك دستگاه التقاطی ی نظری عمل کند، کاملاً مشهود بود.

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

۲. موج نو و دیگران

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

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

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

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

۴. اسماعیل نوری علا. «نقدی بر يك انتقاد». فردوسی. از شماره ۷۸۵ تا ۷۹۰. آبان و آذر ۱۳۴۵. براهنی به این سلسله مسائلات پاسخی نداد. من واژه عبری ی «القیاس» را در یکی از مقالاتم «الغیاث» نوشته بودم. براهنی فقط نوشت: «من در پاسخ کسی که دیکته فارسی را بلد نیست چیزی نمی نویسم». چندی پیش هم دیدم که اسماعیل خوئی در مجله فصل کتاب يك غلط دیکته ای دیگر مرا به رخ کشیده است. پس همینجا اقرار کنم که من از همان اوان دانش آموزی در مورد دیکته لغات عربی دچار مشکل بوده ام و اصولاً درس دیکته موجب انزجار من از خط عقب افتاده و غیر کارکردی ی عربی شده است؛ خطی که، به علت نوشتن حروف صدا دار و وجود

علامات متعدد برای يك صدای معین، تنها کاری که می تواند بکند انجام وظیفه ای است که هر خطی بر عهده دارد. شاید آرزوی من برای تغییر خط و اقتباس الفبای لاتین (که من آن را خط «پرسیک» خوانده ام) از همین جا ریشه گرفته باشد.

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

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

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

بخش دوم - از «موج نو»...

فصل سوم - اختلاف در موج نو

با انتشار «جزوه شعر» در سال ۱۳۴۵، جریان شعر موج نو رسمیتی خاص یافت. چه موافق و چه مخالف، همه کس می خواست تا درباره آن بیشتر بداند. احساس می شد که وقت آن رسیده است تا درباره موج نو دست به توضیح و تشریحی مفصل و تئوریک بزنیم، مثلاً شبیه کاری که سال ها قبل «سوررئالیست ها» ی فرانسه با انتشار مانیفست خود انجام داده بودند.

فکر انتشار يك چنین مانیفستی از مدت ها قبل از جانب چند تن از شاعران موج نو مطرح شده بود اما برخی از ما، و از جمله من و احمد رضا احمدی، پرداختن به يك نظریه بخشنامه ای را نه لازم می دانستیم و نه مفید؛ و معتقد بودیم که هنوز برای ارائه يك چارچوب نظری ی منسجم در مورد «موج نو» فرصت لازم است. احمدی، در سرمقاله نخستین شماره «جزوه شعر» (فروردین ۱۳۴۵)، نوشته بود: «بستر شعر امروز ایران انبوه از پراکندگی و هزارگانگی ی در چهره است. امروز حداقل دانسته ایم

که در پراکندگی - که مادر مه است - نمی توان خورشید را دانست. در ازدحام معیارهای کهن و تازه از راه رسیده - که هنوز گرد و خاک سفر به تن دارند - نمی توان تصمیم گرفت. شعر امروز ایران با معیار و قضاوت قرار و وعده ملاقات قبلی ندارد و در همین جنبش جنینی و تولد، بدون وسوسه، نامی برای تولدش می جوید.»^۱

اما، در اواسط همان سال، بار دیگر فکر تهیه و انتشار چنین مانیفستی، به خصوص از جانب یدالله رویائی مطرح شد که همچنان با شاعران موج نو حشر و نشر فراوان داشت، شعرش روز به روز از حوزه شعر نیمائی بریده و به موج نو گرایش پیدا می کرد، و او نیز صراحتاً خویشتن را متعلق به این جریان می دانست. رویائی، در گفتگویی که بین من و او و بیژن کلکی و بهرام اردبیلی پیش آمد و حاصل آن در مرداد ماه ۱۳۴۵ در مجله «خوشه» (که آن روزها صفحات ادبی اش به وسیله این دو نفر آخر اداره می شد) به چاپ رسید، درباره چنین مانیفستی، که او آن روزها آن را مجموعه «پرنسیپ های شعر» می خواند این گونه احتجاج کرد:

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

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

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

شعرشان را بسوی نوعی بازی ی آبستره با کلمات می راندند و بدالله روایاتی در این زمینه هم مشوق آنان بود و هم خود به تأسی از آنان ویژگی هائی از این دست را، که در اشعار گذشته اش گهگاه حضور می یافت، در شعر خویش توسع می بخشید.^۲

من از اواخر تابستان سال ۱۳۴۵، با نوشتن سلسله مقالاتی تحت عنوان «چرا روابط اصم باقی می مانند»، به توضیح علت گمگشتگی ی این گونه اشعار دست زده بودم^۲ و معتقد بودم که به تدریج شعر موج نو به دو شاخه «اصیل» و «مشکل گو» تقسیم شده است. البته امروزه من تفاوت بین این دو شعبه از شعر موج نو را، از لحاظ نظریه ادبی، در امر اساسی ی دیگری نیز می دانم که در همین کتاب، اما به وقت خود، از آن سخن خواهم گفت.

به زودی تفاوت این دو بخش از شعر «موج نو» در يك حوزه دیگر نیز نمودار شد. اگر مشکل گویان توانستند نشریه ای از آن خود به نام «شعر دیگر» منتشر کنند، «جزوه شعر» اما در آغاز سال ۱۳۴۶ از انتشار باز ماند. علت این امر مشکلاتی بود که وزارت اطلاعات در راه انتشار آن ایجاد کرده بود. در آن سال، که مصادف بود با تاجگذاری شاه، حکومت رفته رفته تعرضی همه جانبه را نسبت به آزادی ی مطبوعات و جریانات روشنفکری آغاز کرده بود. از جمله، و به نام فرح پهلوی، دستور تشکیل «کنگره شعر» صادر شده و به کمک آن نوعی یارگیری در بین شاعران در دستور کار قرار گرفته بود. این امر موجب شد تا نخست برخی از شاعران، و سپس دیگر نویسندگان ایران، گرد هم آیند و، بدینسان، فضائی پیش آمد که در آن بر تشکیل «کانون نویسندگان ایران» توافق شد. این کانون، که من خود یکی از ۹ نفر مؤسس اولیه آن بودم، با خواستاری ی آزادی بیان و اظهار عقیده، رسماً در برابر حکومت موضع گیری کرد. در

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

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

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

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

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

۳. اختلاف در موج نو

۱. احمد رضا احمدی. «مقدمه». جزوه شعر. سازمان انتشارات طرفه. شماره ۱. فروردین ۱۳۴۵.
۲. یدالله رویانی. «گفتگو با اسماعیل نوری علا، بیژن کلکی و بهرام اردبیلی». خروشه. شماره ۵۴۴ به بعد. مرداد ۱۳۴۵.
۳. بخش هائی از کتاب «دلتنگی ها» (۱۳۴۶) و کتاب «از دوستت دارم» (۱۳۴۷)، مجموعه های شعر یدالله رویانی، نشانه همآوایی او با این گونه شاعران موج نو است. در این مورد رجوع کنید به: اسماعیل نوری علا. «نقد دلتنگی ها». بررسی ی کتاب. انتشارات مروارید. تیر ۱۳۴۷. تجدید چاپ در کتاب «صور و اسباب». صفحه ۳۴۰.
۴. اسماعیل نوری علا. «چرا روابط اصم باقی می مانند؟». خروشه. شماره ۱۳. خرداد ۱۳۴۶.
۵. نگاه کنید به: اسماعیل نوری علا. «ارزش های اجتماعی شعر». آرش. دوره سوم. شماره ۴. ۱۳۴۶.
۶. اسماعیل نوری علا. «نقد دلتنگی ها». بررسی ی کتاب. تیر ۱۳۴۷.
۷. یدالله رویانی. «در گفتگو با مسعود بهنود». فردوسی. بهمن ۱۳۴۷. در مقایسه با آنچه رویانی در سال ۱۳۴۵ در مصاحبه سابق الذکر خود که در خروشه چاپ شد گفته است (زیرنویس ۲ بالا)، حذف نام من از فهرست شاعران مورد تأیید او خود نشانه وضعیتی است که می گویم.
۸. جالب است که بپینیم در همان زمان که رویانی، درست برخلاف همه آنچه که در مورد تعهد می گفت، زمینه وارد کردن «هدف های ذهنی» را هم در مانیفست جریانیه که موقتاً «شعر دیگر» نام گرفته بود فراهم می کرد، در کانون نویسندگان ایران نیز ما با جریان دیگری روبرو بودیم که به وسیله محمود اعتمادزاده (م. به آذین) رهبری می شد و معتقد بود که کانون هم باید يك «هدف ذهنی» را بر ادبیات ایران تحمیل نماید. به آذین، در جلد اول کتاب خاطرات خود، به نام «از هر دری»، صفحه ۷۷، می نویسد: «آنچه امروز درخور است يك واقعگرایی ی دلبر و صمیمی است... یاد

دارم که چند سال پیش ... در کانون نویسندگان ایران ... سخنانی از این دست بر زبان آوردم و چه همه به اعتراضی برانگیختم! مثل اینکه ضرورت انتشار «مانیفست»، آن هم با داشتن «هدف های ذهنی»، آن روزها مد روز شده بود. داستان تشکیل کانون نویسندگان ایران خود ماجرای جالبی دارد که پرداختن به تفصیل آن در حوصله این کتاب نمی گنجد و، اگر عمری باقی بود، قصد دارم در آینده درباره آن بنویسم.

بخش دوم - از «موج نو»...

فصل چهارم - مسئله ی «تعهد»

با توجه به جدائی ی بخشی از شاعران موج نو و تمرکزشان بر حول نشریه «شعر دیگر»^۱، و در نتیجه، روشن شدن هرچه بیشتر خطوط فکری و نظری ی آن دسته از شاعران موج نوئی که من نیز خود را از جمع آنان می دانستم، نوشتن مقالاتی را در مطبوعات شروع کردم. در واقع، بیشترین محرك من در نوشتن آن مقالات ثبت آنچه هائی بود که تا آن تاریخ در حوزه شعر موج نو پیش آمده بود. و یکی از موارد اختلاف مسئله «تعهد» در شعر بود.

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

۹۲ تئوری ی شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

در آن راستا هدف من این بود که نشان دهم، اگرچه از دید موج نو ارزیابی ی مضمون شعرها از لحاظ سیاسی امری غیر هنری است اما اغلب موج نوئی های اصیل در شعر خود به مضامینی همچون «عدالت اجتماعی» و «مبارزه برای آزادی» می پردازند و، بر خلاف آنچه که دیگران می کوشند به موج نوئی ها نسبت دهند، شاعران این شعر به آرمان های بزرگ عدالت و آزادی پای بند هستند. من برای انجام این کار دو مقاله نوشتم که هر دو در همان سال ۱۳۴۷ منتشر شدند. نخستین مقاله «ارزش های اجتماعی ی شعر» نام داشت که در نشریه «آرش»، به سردبیری اسلام کاظمیه، چاپ شد^۲ و دیگری «نگاهی به يك شعر احمد رضا احمدی» بود که در نشریه «بررسی ی کتاب»، به سردبیری ی مجید روشنگر منشتر گردید.^۳

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

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

مسئله «تعهد» ۹۳

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

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

یوگسلاوی شرکت کرده و در شهریور آن سال به ایران برگشته است.^۴ او در مصاحبه ای که در همان ماه با نویسنده روزنامه «آیندگان» کرده، در مورد مسئله تعهد در شعر میگوید:

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

۱. احمد رضا احمدی اگرچه، به اقتضای وضع اقتصادی، ناچار شد در دفتر انتشارات روزن، که روایانی و ابراهیم گلستان به راهش انداخته بودند، کاری بگیرد و حشر و نشر بیشتری با روایانی داشته باشد، اما هرگز به گروه «شعر دیگر» نپیوست. من اعتراض را به نحوه برخورد گردانندگان انتشارات روزن با احمد رضا احمدی، در مطلبی که به مناسبت برگزاری شب شعری برای سهراب سپهری در محل روزن نوشتم و در آرش، به سردبیری اسلام کاظمیه، چاپ شد اعلام داشتم. این را هم گفته باشم که ابتکار برگزاری شب های شعر برای اولین بار در ایران با انتشارات روزن بود. در مورد شب های شعر نگاه کنید به «صور و اسباب»، صفحه ۲۷.

۲. اسماعیل نوری علا. «ارزش های اجتماعی ی شعر». آرش. دوره سوم. شماره ۴. ۱۳۴۵.

۳. اسماعیل نوری علا. «نگاهی به يك شعر احمد رضا احمدی». بررسی ی کتاب. انتشارات مروارید. اسفند ۱۳۴۷.

۴. یدالله روایانی. «گزارشی از فستیوال شعر یوگوسلاوی». بررسی ی کتاب. د جدید. شماره ۱. تجدید چاپ در کتاب از زبان نیما تا شعر هجیم.

۵. یدالله روایانی. «در گفتگو با لیلی گلزاری». روزنامه آیندگان. شهریور ۱۳۴۸.

فصل پنجم - زمینه های تدوین نظریه ی موج نو

دیدیم که دهه ۴۰ شاهد تغییری اساسی، هم در حال و هوای زمانه و هم در شعر نو، بود. شاید سبک های مختلف شعر نیمائی به حدی از اشباع تاریخی ی خود رسیده بودند که ما، از همان آغاز راه، متوجه وجود مطالبی غیرشعری در درون شعر نیمائی شدیم. شعر ما، در دهه ۴۰، با همه خامی ها، نه قصه می گفت، نه نقالی می کرد، نه فلسفه می بافت و نه بلندگوی مشرب سیاسی ی خاصی بود. شعری بود که می خواست فقط شعر باشد. و جستجوی من و ما، برای یافتن تعریفی نو از شعر، که منعکس کننده این ویژگی ها باشد، از همین خواست آغاز شده و به آن همه تجربه کردن ها و درگیری ها کشیده شده بود. به هر حال، نتیجه همه درگیری ها و تجربه ها این شد که در سال ۱۳۴۷، وقتی به تدوین کتاب «صور و اسباب در شعر امروز ایران»^۱، به عنوان بازگوینده تئوری های شعری ی موج نو، اقدام کردم آن قدری از دانش نظری با من بود که بتوانم

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

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

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

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

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

نوشته بودم دارای بخشی نیز باشد مختص مطرح کردن نظریات مربوط به این گروه.

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

۵. زمینه های تندوبین نظریه «موج نو»

۱. اسماعیل نوری علا. صور و اسباب در شعر امروز ایران. انتشارات بامداد. تهران.

فروردین ۱۳۴۸. نام این کتاب را محمدعلی سپانلو پیشنهاد کرد.

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

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

بخش دوم - از «موج نو»...

فصل ششم - «صور و اسباب» و «نظریه ی موج نو»

آنچه به عنوان دستگاه تئوریک شعر موج نو در کتاب «صور و اسباب» منعکس شده به شرح زیر قابل تلخیص است:

۱. تئوری ی شعر باید بر علم تکیه داشته باشد: می پذیریم که در زندگی بشر حضور ماوراء الطبیعه، به صورت چیزی جدا از ما و بیرون از ما، ممکن نیست و هرگونه حادثه ای در طول تاریخ بشر دارای اسبابی کاملاً قابل تعلیل و تعقل است، حتی اگر دانش کنونی ی ما تا بدان حد پیش نرفته باشد که موضوع مورد مطالعه ما را تجزیه و تحلیل کرده و روابط علی و متقابل آنها را روشن کند. (ص ۱۸ از کتاب «صور و اسباب»)

۲. علم امروز به ما می گوید که حاصل برخورد هر يك از ما با محیط زندگیمان، به صورت «تصاویر ذهنی» در بایگانی ی حافظه ثبت می شود، اما این تصاویر «عین» اشیاء و حوادث بیرون از ما نیستند چرا که حاصل هر تجربه (که «احساس» خوانده می شود) با عکس العملی از

۱. تئوری ی شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

جانب ذهن ما مزوج می شود که «عاطفه» نام دارد. پس هر تصویر ذهنی دارای دو بُعد است، یکی «بعد احساسی» که از بیرون ذهن گرفته می شود و یکی «بعد عاطفی» که از درون ذهن تغذیه می کند. ذهن انسان دائماً سرگرم رجوع به حافظه و بیرون کشیدن تصاویر ذهنی ی بایگانی شده در آن است. اگر این تصاویر به همان شکلی که به حافظه رسیده اند به مرکز ادراک ذهنی برگردند حاصل کار «یادآوری» خوانده می شود؛ ولی اگر این تصاویر در درون حافظه در هم آمیخته و شکل عوض کرده باشند، حاصل بازگشت آنان به مرکز ادراک را «تخیل» می خوانیم. (ص ۲۱)

۳. تفکر - به مدد یادآوری، تخیل، و حافظه - نوعی تجربه در سازندگی است. انسان، که اندیشمند است، از طریق تعقل و اندیشه و یا به کمک تخیل و خاطره، در ذهن خویش به آزمایش و سازندگی می پردازد. تفکر ما امری تجربیدی است و به وسیله رمزها و علامات صورت می گیرد و علامات نماینده تجربه های گذشته ما هستند. این علامات ممکن است کلمات باشند یا حروف و یا تصویرهای ذهنی. و انسان به هنگام تفکر، به جای کمک گرفتن از اشیاء، از کلمه ها و اسم ها و به خصوص مفاهیم کلی مدد می جوید. در این راستا، زبان حاصل اندیشه تجربیدی ی ماست و با آن در رابطه ای تنگاتنگ و ارگانیک قرار دارد. (ص ۲۷)

۴. نتیجه نهائی ی برخورد انسان با محیط، از یکسو شناخت او نسبت به محیط است، از سویی نشان دادن واکنش نسبت به آن و، از سویی دیگر، گزارش کردن نتایج برخوردهای دائم ذهن با محیط. مصالح این واکنش و گزارش را تصویرهای ذهنی تشکیل می دهند که در ساخت خود احساس و عاطفه را یکجا و با هم دارند و در ظهور مجدد خود می توانند شکل یادآوری یا تخیل را به خود بگیرند. هرکجا که واکنش و گزارش

مبتنی بر یادآوری و تصویرهای کمتر عاطفی باشد ما با علم سرو کار داریم، و هرکجا که گزارش و عکس العمل ما از تخیل و عاطفه سرشار باشد ما به هنر می‌رسیم. (ص ۳۳)

۵. هرچه در سیر تمدن به پیش می‌رویم و آگاهی‌های ما نسبت به کارکردهای مغز و ذهن بیشتر می‌شود، کار علمی و هنری نیز جنبه آگاهانه تری بخود می‌گیرد. انسان اولیه نیز می‌توانسته هنرمند باشد، اما روش اندیشه و ارائه هنرمند امروز با او بسیار متفاوت است. هنرمند امروز به دنیا و زندگی نگاهی مبتنی بر خردمندی می‌کند و با تکیه بردانش عظیم نسل خویش به جستجو و کشف می‌پردازد. (ص ۳۶)

۶. هنر انواع گوناگونی دارد. بخشی از آن که برای بیان از کلمات و زبان سود می‌جوید «ادبیات» نام گرفته است. در ادبیات کلمات جانشین یا نشانه‌های اشیاء و روابط بین آنها هستند و هنرمند (که در اینجا نویسنده خوانده می‌شود) به مدد آنها به گزارش می‌پردازد. (ص ۳۸)

۷. یکی از انواع ادبیات «شعر» بوده است که اگرچه از زبان و کلام سود می‌جوید اما، برخلاف انواع دیگر ادبی، از زبان به عنوان وسیله‌ای برای گزارش آنچه در بیرون از ذهن رخ می‌دهد استفاده نکرده و بیشتر بر جنبه تخیلی و «بار عاطفی»ی تصاویر ذهنی و کلمات تأکید می‌کند. به عبارت دیگر، شعر، که در گذشته «سخن مخیل، منظوم، متساوی‌الابیات و مقفی» بود، اکنون می‌تواند منظوم نباشد (یعنی «منثور» باشد)، تساوی ابیات در آن رعایت نشود، و از قافیه نیز سود نجویید، اما «مخیل» بودن آن غیرقابل انکار است. (ص ۴۴)

۸. پس، شعر نیز یکی از محصولات تفکر شاعر است، اما شاعر در تفکر خویش به نوعی تشریح و تجزیه و تحلیل بی‌تابانه دست می‌زند و به

۲. تئوری‌ی شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

جای آنکه نظامی منطقی را برای درک یا شناخت يك موضوع دنبال کند، نظامی ساخته شده در ذهن خویش را، که خاص خود اوست و با تجربه‌های خصوصی‌ی او ارتباط پیدا می‌کند انتخاب نموده و می‌کوشد، تا به مدد این نظام، یکسره به درون موضوع خویش رسوخ کرده و در همان حال آن را از همه سو بنگرد. ورود و گذشتن از این مرز شناخت و ادراک به معنی‌ی به کار بردن تمام احساسات، عواطف و نیروی تخیل ماست. اینجا عرصه بیکران تخیل سرشار آدمی است، عرصه انجام تجربه‌های شدیداً ذهنی که همه زندگی شاعر را در خود می‌پیچند و دیده‌ها و برداشت‌های گسسته‌اش را به هم پیوند می‌زنند. (ص ۴۷)

۹. شعر از «اختلاط» کلمات به وجود می‌آید، ولی این اختلاط، به علت وجود «بار عاطفی»ی کلمات، پیش از آنکه يك در کنار هم قرار گرفتن ساده مربوط به دستور زبان باشد، شباهت به نوعی «ازدواج کلمات» دارد. در شعر، هنگامی که دو کلمه در کنار هم می‌نشینند، تنها ترکیبات جدید نمی‌سازند بلکه این اختلاط در سطوح مختلف ادامه پیدا می‌کند و تك تك اعضاء خانواده‌های این کلمات هم می‌توانند باهم - چه در ذهن شاعر و چه در ذهن خواننده - به ایجاد ترکیبات جدید دست بزنند. وقتی کلمات با همه بارهای عاطفی شان با هم ازدواج می‌کنند حاصل کار دیگر فقط برداشتی يك طرفه و تنها نخواهد بود. با ترکیب شدن اعضاء خانواده کلمات در شعر، معانی‌ی جدیدی خلق می‌شوند که ممکن است حتی خود شاعر نیز از آنها بی‌خبر باشد. (ص ۵۲)

۱۰. ترکیب عاطفی‌ی کلمات در شعر به آفرینش چیزی به نام «تصویر شعری» می‌انجامد که با «تصویر ذهنی» متفاوت است. «تصویر شعری» در واقع حاصل کشف روابطی اصیل و ناشناخته در بین محفوظات

۱۰۳ «صور و اسباب» و نظریه شعر موج نو

ذهن است و ما این «رابطه» ها را «تصویرهای شعری» می خوانیم؛ یعنی در شعر آنچه از بیان رابطه دو چیز مطرح می شود، به هر صورت که باشد، «تصویر شعری» نام دارد. تشبیه، استعاره، تمثیل، و سمبول از انواع تصاویر شعری هستند. (ص ۵۵)

۱۱. هرچه تصویر شعری از افشای اینکه چرا بین دو چیز رابطه برقرار کرده است خودداری کند بر ابهام شعری افزوده می شود و هرچه ارتباط مخفی تر شود شعر متوسع تر می گردد و تعبیرات تازه ای را دریافت و القاء می کند. البته گاه می شود که این ارتباط چنان مخفی باشد که در خود شعر اثری از آن یافت نشود، لکن شاعر واقعی در کلیت آثار خود این ارتباط را نشان می دهد و، به عبارت دیگر، يك شعر او به تفهیم اشعار دیگرش كمك می کند. (ص ۵۹)

۱۲. پس، شعر کلام مخیل (به معنی ساخته «تخیل» و سازنده تصویر، و آنگاه «خیال انگیز») است که از کشف رابطه ای جدید بین اشیاء، تجربه ها و دریافت ها حکایت می کند و در کلمات درهم فرو رفته جاری است، و در بیان می کوشد تا از طریق تبدیل چیزهای کلی، ذهنی و عام، به چیزهائی جزئی، عینی و خاص، با حفظ ارتباط در این تبدیل، رابطه کشف شده را به جسمی متبلور و منشوری چند وجهی مبدل سازد و در آن (به خاطر حضور ابهام) سمبولیسم و سوررئالیسم، که هر دو در گوهر شعر وجود دارند، درهم می آمیزند. (ص ۶۰)

۱۳. اما شعر مجموعه ای در هم ریخته از تصاویر نیست. پاره های گسسته اندیشه را باید بر هم سوار کرد و از ترکیب آنها «ساختمان» محکم و قابل درکی فراهم کرد. در واقع از اینجا به بعد است که استعداد ذهنی ی شاعر در خلق تصاویر، جای خود را به دانش فنی ی او می دهد و کار هنری ی

۱.۴..... تئوری ی شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

واقعی ی شاعر آغاز می شود. شاعر از کسوت آن واسطه روانی که از طریق او با عالم ناخود آگاه تماس گرفته شده بیرون می آید و آگاهانه، همچون معیار که مصالح ساختمان خویش را در پیش رو دارد، می خواهد تا با به کار بردن این مصالح (همان پاره های گسسته اندیشه) ساختمان شعر خویش را بیافریند. (ص ۶۸)

۱۴. پس شعر از درهم آمیختن دو سرشت مختلف به وجود می آید: نخستین سرشت ماهیتی شخصی دارد و وابسته فعالیت ذهنی و ناخود آگاه شاعر است؛ اما شاعر، در مرحله ساختمان شعر، می کوشد تا به این سرشت شخصی خصوصیتی غیر شخصی - و حتی جهانی - دهد. سبك کار شاعر زاده کشمکش این دو سرشت است. (ص ۶۹)

۱۵. هر شعر، چه در ساحت تصویر شعری، و چه در مرحله ایجاد ساختمان، باید نو و اصیل باشد. اما چنین شعری باید بتواند تداوم فرهنگی را نیز حفظ کند. البته این حفظ تداوم فرهنگی به معنی تقلید از سنت ها نیست، بلکه عبارت است از درك روحیه خاص يك فرهنگ و یکی شدن با گوهر آن روحیه، آن هم در مسیر دائم تغییری که هیچ چیزی را در سر راه خود رها نمی کند و کسی را بازنشسته نمی سازد. نحوه برداشت ما از فرهنگ گذشته نباید منجر به خلق معیارهای محافظه کارانه و دست و پاگیر شود، بلکه باید به نحوی باشد که ما را به سری آزادی صحیحی در جهت ادامه آن موارث راهنمائی کند. بزرگترین خسران ما این خواهد بود که شاعران مستعد جوان بکوشند آزادی خویش را از طریق عدم عنایت و چشم پوشی از میراث فرهنگی خود به دست آورند. اگر انقلاب ادبی به سنت های انقلابی نظر نداشته باشد، انقلاب جز تجدید تحجر و بازگشت به نظامات پوسیده حاصلی نخواهد داشت. (ص ۷۵)

۱.۵..... «صور و اسباب» و نظریه شعر موج نو

۱۶. هر شعر دارای مضمونی است اما، آنجا که کار هنری ی شاعر آغاز می شود، هنر او به «نحوه ارائه» ی آن مضمون برمی گردد و در ساحت این ارائه است که توفیق و شکست او باید مورد ارزیابی منتقدان شعر قرار گیرد. قضاوت درباره مضمون شعر يك قضاوت اخلاقی است اما قضاوت راجع به «چگونگی» ی ارائه مضمون شعر قضاوتی هنری به شمار می رود. گفتن اینکه هر شعر «سیاسی» خوب است و هر شعر «غیر سیاسی» بد است حاصلی جز خروج از حوزه نقد هنری ی شعر ندارد. البته درست است که می توان خواننده شعر را از کجروی های اخلاقی، اجتماعی یا سیاسی ی شعر و شاعر (به سلیقه خود) باخبر ساخت تا لااقل همراهان ما بدانند که عنایت به ارزش های شعری تلویحاً به معنی ارج گذاری به پایگاه فکری و اجتماعی ی شاعران نیست اما، درست به همان ترتیب، دیگران نیز باید بدانند که مخالفت با عقاید يك شاعر دلیل نفی ی ارزش های هنری و شعری آثار او نخواهد بود. عنوان کردن معیارهای اخلاقی و سیاسی در ارزیابی های هنری موجب خواهد شد که شاعران ما از ترس افترا خوردن و محکوم شدن اغلب ناچار شوند صداقت را فرو نهند. در این صورت وظیفه ما افشای این شهیدمائی ها خواهد بود. (ص ۹۱)

۱۷. شعر نیمائی، با شکستن تساوی ابیات و عدول از جایگاه بخشنامه ای قافیه، و نیز با تغییر فرهنگ کلمات و موضوعات شعری، و سپس با عدول از محور عروضی که در کار شاملو به اوج می رسد، عطایای جدیدی را برای شعر ایران به همراه داشته است. به خصوص استفاده شاعران شعر نیمائی از تمثیلات و سمبول های تازه، که جو سرکوبگر سیاسی حاکم در خلقشان مؤثر بود، کل فضای شعر ما را نو کرده است. اما این شعر، از لحاظ منطق حاکم بر آن، هنوز با شعر قدیم ایران اشتراکات متعددی دارد.

۶. تئوری ی شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

مهم آن است که در شعر امروز ما بیان تصویری برجستگی خاص بیابد. تسلط این بیان تصویری است که، حتی به هنگام ساختن تمثیلی از جهان «واقعیت»، کار شاعر را به خلق جهانی «فراواقعی» می کشاند. اجزاء جهان شعر نیمائی از واقعیت گرفته می شود و شاعر نیمائی از این رابطه عدول نمی کند. اما ما می توانیم رابطه این اجزاء را در دنیائی فراتر از واقعیت ادامه دهیم و، به عبارت دیگر، با لو رفتن و روزمره شدن تمثیل ها، وجه سمبولیک و سوررئالیستی آنها را مورد توجه قرار دهیم. پس شاعر امروز، در سیر تکامل شعر نیمائی، به ساحت تازه ای از شعر دست یافته که در آن وفاداری به واقعیت عینی مطرح نیست. شعر موج نو در این فضای تازه، استوار بر چنین پیش فرض هائی، و متکی به آن چارچوب نظری که شرح داده شد، به وجود آمده است. (ص ۲۹۹)

۱۸. شعر موج نو دارای ارزش های تمثیلی (به کار بردن نشانه ها برای اشاره به واقعیت) نیست و کلمات و تصاویر و معانی ی این شعر به چیزی آشکار و صری، که، همواره و بی تغییر، همزاد و برادر آنها باشند اشاره نمی کنند. در این شعر هر کلمه و هر مفهوم در بستری وسیع از تاریخ و فرهنگ جریان دارد و، در نتیجه، هر تصویر از بیان يك معنای معین امتناع می کند. همچنین «مفهوم» ها در ترکیب هائی گریخته از واقعیت، اما بر اساس منطقی درونی، با هم درمی آمیزند و کلمات، در ساحت های مختلف هستی ی خود، از صدا گرفته تا همپیوندی های تجربی و تاریخی، کنار یکدیگر می نشینند. (ص ۳۱۵)

۱۹. پس شعر از مفهوم خاص ادبیات خارج می شود و، با تاختن به سوی پالوده شدن از انواع مختلف ادبی و ناب شدن در حوزه ای ویژه خویش، به بیانی فراگیرتر و خیالی عاطفی تر دست می یابد. (ص ۳۱۲)

«صور و اسباب» و نظریه شعر موج نو ۱۰۷

بخش دوم - از «موج نو»...

فصل هفتم - شعر حجم

شش ماه پس از انتشار کتاب «صور و اسباب»، شاعران «موج نو» مشکل گو، که در آن زمان با نام گروه «شعر دیگر» شناخته می شدند، بنا به دعوت یدالله رویائی، تصمیم گرفتند تا «مانیفست» یا «بیانیه» مورد نظر او را تدوین کنند. بدین سان، در سال ۱۳۴۸، با انتشار «صور و اسباب» از یکسو، و تدوین بیانیه شاعران موج نو مشکل گو (که «بیانیه شعر حجم» خوانده شده) از سوی دیگر، جدائی ی این دو گروه قطعیت و رسمیت یافت.

بر حسب آنچه که در کتاب «هلاک عقل به وقت اندیشیدن» آمده،^۱ در طی سه ماه، از پائیز تا زمستان ۱۳۴۸، یدالله رویائی، پرویز اسلامپور، هنرور شجاعی، بهرام اردبیلی، فیروز ناجی، محمد رضا اصلاتی، همراه با هنرمندانی از رشته های دیگر، به بحث درباره نوشتن مانیفست مورد نظر رویائی نشستند و بالاخره متنی به عنوان «بیانیه شعر

حجم» به امضاء چند تنی از آنان رسید. کتاب «هلاک...» این متن را از نشریه «بررسی ی کتاب» شهریور ۱۳۵۰ نقل می کند، اما شاید بیانیه قبل از این تاریخ هم به چاپ رسیده باشد. به هر حال بیانیه، در همه چاپ های بعدی هم تاریخ زمستان ۱۳۴۸ را در زیر خود دارد.

در مورد اینکه چرا و چگونه نام بخشی از موج نوئی ها، که به تشویق رویائی به گروه «شعر دیگر» پیوستند، به گروه «شعر حجم» تغییر یافته، و اساساً اینکه بر اساس چه احتجاجی به نام «حجم» رسیده اند، در هیچ کجا توضیحی بیش از آنچه در بیانیه وجود دارد داده نشده است. اما نکته جالب اینکه، جز همین نام، بقیه این بیانیه چیزی نیست جز تکرار دیگرگونه حرف هایی که اغلب آنها قبلاً در گفتگوهای شاعران موج نو با رویائی مطرح شده و به وسیله او تأیید گردیده بود. یعنی، همچنانکه دیدیم، کتاب «صور و اسباب» حداقل ۶ ماه قبل از تشکیل جلسات تهیه مانیفست شعر حجم، یعنی در سرآغاز سال ۱۳۴۸، همه آن حرف ها را به تفصیل مرتب کرده و بیان داشته بود و، در نتیجه، مانیفست شعر حجم صرفاً شرح دخل و تصرف هائی است که در «دستگاه نظری» ی موج نو به عمل آمده است. مثلاً:

۱. مانیفست مزبور چنین می گوید: «حجم گرائی آنهایی را گروه می کند که در ماوراء واقعیت ها، به جستجوی دریافت های مطلق و فوری و بی تسکین اند.»

ذکر اینکه شعر حجم به ماوراء واقعیت (سوررئال) توجه دارد آشکارا بازگوئی ی همان حرف هاست که سال ها بوسیله موج نوئی ها زده شده و در کتاب «صور و اسباب» تکرار گردیده بود. اما آنچه تازه و اضافی به نظر می رسد «جستجوی دریافت های مطلق و فوری و بی تسکین»

است. به راستی منظور نویسنده یا نویسندگان بیانیه در این مورد چیست؟ مانیفست شعر حجم در توضیح این مطلب می گوید: «...مطلق است برای آنکه از حکمت وجودی واقعیت و از علت غائی آن برخاسته است». معنای چنین سخنی نخست آن است که شاعران مزبور در مانیفست خود دارای يك «نگرش فلسفی» خاص هستند، و دو دیگر اینکه این فلسفه برای «واقعیت» به وجود يك «علت غائی» قائل است و می پندارد که «واقعیت»، حکمت وجودی خود را از آن علت غائی اخذ می کند. بیانیه می گوید که شاعر حجم، به جستجوی دریافتی «مطلق» از این «علت غائی» است که در «ماوراء واقعیت» قرار دارد.

این سخنان به روشنی نقیض اولین نکته ای است که قبلاً شاعران موج نو در مورد آن اتفاق نظر داشتند: نفی ماوراء الطبیعه به عنوان يك واقعیت ممکن، چه رسد به «حکمت وجودی واقعیت» و «علت غائی آن». شعر حجم، در همین نخستین قدم، با جستجوی حکمت وجودی و علت غائی واقعیت در ماوراء آن، خود را در بحثی فلسفی - عرفانی درگیر می کند و به سرعت راه را برای بازگشت اندیشه های صوفیانه و خانقاهی باز می نماید. بی دلیل نیست که از همان آغاز، و تا به امروز، شعر حجم گرایشگاه بسیاری از شاعران درویش مسلک بوده است.

۲. بیانیه شعر حجم می گوید: «شعر حجم از دروغ ایدئولوژی و از حجره تعهد می گریزد، و اگر مسئول است مسئول کار خویش و درون خویش است، که انقلابی و بیدار است».

زیربنای این فکر نیز همان احتجاجات موج نوئی است، که ارزیابی ارزش های اخلاقی و سیاسی شعر را هم ردیف ارزیابی ارزش های هنری آن می دانستند. اما، در عین حال، «موج نو» امکان الهام گرفتن

شاعر از ایدئولوژی ها و متعهد بودن او را به آرمان های سیاسی و اخلاقی نفی نمی کرد. موج نو معتقد بود که آنچه به نام شعر عرضه می شود باید قبل از هر چیز شعر باشد؛ اما آنگاه که اثر مورد نظر از این «کنکور» مشکل گذشت، از آنجا که مخلوق ذهن انسان اجتماعی است، و از آنجا که در پی ی ایجاد رابطه با دیگران است، می تواند نمایشگر اندیشه ای ایدئولوژیک بوده و متعهد به يك سیستم اخلاقی باشد یا نباشد. بهر حال این نمایشگری و تعهد نه از ارزش های هنری و زیباشناختی ی آن می کاهد و نه به آنها می افزاید.

بیانیه شعر حجم اما ایدئولوژی و تعهد را به عنوان يك «ضد ارزش» مطرح می کند، بی آنکه توجه داشته باشد که ضدارزش خود ارزش دیگری است و پرداختن به آن، مساوی است با عدول از اصل اساسی ی بیرونی بودن قضاوت های اخلاقی و سیاسی نسبت به زیباشناسی ی هنری. شعر حجم، آن هم در زمانه ای که مردم کشور ما در سخت ترین شرایط ناشی از خفقان و سرکوب سیاسی به سر می بردند و جنگ چریکی - به عنوان تنها راه حل بازستانی ی آزادی ها - مطرح بود، به ایدئولوژی زدائی و تعهد گریزی در شعر می پردازد؛ و به روی خود هم نمی آورد که این نفرت از «ایدئولوژی» (که دروغ خوانده می شود) و «تعهد» (که حجره نام می گیرد) خود نوعی عمل روشن ایدئولوژیک برای کند کردن تیغه شعری است که می خواهد، در کنار فریاد و گلوله، کمک رسان مبارزات مردمی باشد.

بدین سان «پرنسپ ها» ی شعر حجم به همان پنج تائی هم که روایاتی در مورد شعر موج نو می خواست^۲ نمی رسد، هرچند که این کمبود در سال ۱۳۵۰ و در مقاله «در حاشیه بیانیه ی شعر حجم» به وسیله خود روایاتی،

که دیگر سخن يك رهبر رسمی را به خود گرفته بود، جبران می شود.

محمد حقوقی در مورد چند و چون این جریان چنین اظهار نظر کرده است: «... (جریان شعر سپید هم) بود تا ظهور شعری با نام موج نو که اسماعیل نوری عیلاش نام گذاشت و احمد رضا احمدی مهمترین شاعر ناشر آن بود. اما دیری نگذشت که ابتدا شعر انتزاعی ی دشوار بیژن الهی و بعد شعر تر و جوهرمند هوشنگ چالنگی، به دنبال شعر احمد رضا احمدی، که بیش از پیش روی به سادگی ی زبان داشت، خود نمائی کرد و در طلیعه دهه ۵۰، به کوشش یدالله رویائی، نام جدید شعر حجم را بر خود گذارد. و طی جلسات متعدد به تنظیم بیانیه ای ویژه توفیق یافت و سرانجام، از میان بیست سی چهره نامدار و بی نام در هنرهای مختلف، به امضاء پنج شش شاعر موشح شد. و این همه را در جزوه ها و مجلات و نشریات تهرانی و شهرستانی ی آن ایام می توان دید - نوع شعری که همراه با جریان اصلی ی شعر امروز،^۲ با توقف ها و تحرك های متناوب و مکرر، نفس نفس زنان پیش می رفت، تا سال های آخر دهه ۵۰ که امواج انقلاب بدنه شعر امروز را لرزاند...»^۴

۷. شعر حجم

۱. این کتاب با نام *از زبان نیما تا شعر حجم* جلد شده است.
۲. رجوع کنید به صفحه ۸۸ کتاب حاضر.
۳. منظور محمد حقوقی از «جریان اصلی ی شعر امروز» همان شعر نیمائی است. می بینیم که برای اشخاصی همچون حقوقی، نه تنها شعر سپید پیش از دهه ۴۰، که حتی شعر موج نو و شعر حجم، و همچنین بقیه توسعات آینده شان، که در فصول بعد به آنها خواهیم پرداخت، همچنان در «حاشیه» قرار دارند!
۴. محمد حقوقی. «مقدمه». شعرنو، از آغاز تا امروز. چاپ جدید. نشر روایت. تهران ۱۳۷۱. صفحه «چهار».

بخش دوم – از «موج نو»...

فصل هشتم – مفهوم سرعت در شعر حجم

بیانیه شعر حجم می گوید که در فاصله بین «واقعیت» و «ماوراء واقعیت» يك «حجم» قرار دارد که شاعر، «برای رسیدن به دریافت، از این حجم به سرعت می پرد، بی آنکه جای پائی و علامتی به جا بگذارد». یعنی ما چگونگی و جریان پرش او را نمی بینیم، بلکه فقط وقتی با او روبرو می شویم که او به جهان ما بازگشته و دریافتش را از ماوراء واقعیت با خود به جهان واقعیت آورده و پیش روی ما نهاده است.

این «پرش» را روپائی ناشی از برقراری ی رابطه ای ناگهانی بین چیزها در ذهن شاعر می داند (همانطور که موج نوئی ها در مورد تصویر شعری می گفتند)^۱ و او آن را، در همه نوشته ها و مصاحبه های بعدی اش نیز، همواره اینگونه توجیه کرده است که: شاعر شعر حجم از توضیح اینکه چرا بین دو چیز رابطه برقرار کرده و، بر اثر برقراری ی این رابطه، به سوی ماوراء واقعیت جهیده است سر باز می زند. شاعر شعر حجم حتی به عمد

یکی از طرفین این رابطه را هم مکتوم نگاه می دارد؛ مثلاً به جای اینکه بگوید: «ماه هلالی طلوع کرد» می گوید «دم عقرب بتابید از سر کوه»؛^۲ که در اینجا ابتدا شاعر دریافتۀ است که ماه هلالی شبیه دم عقرب است و بعد، به جای اینکه بگوید «ماه هلالی که مثل دم عقرب است از سر کوه تابیدن گرفت»، عمل تابیدن را یکسره به «دم عقرب» نسبت می دهد. معنی ی این کار، به قول قدما، آن است که او «مشبیه به» را به جای «مشبه» می آورد و «ادوات تشبیه» را هم ساقط می کند. البته توجه داشته باشید که بیانیۀ شعر حجم، به جای ارائه حتی این گونه توضیحات، فقط می کوشد تا نشان دهد که شاعر حجم از ابتدا تا به انتهای این فرگشت را با جهشی سریع و بلافاصله طی می کند: «شاعر حجم گرا این فاصله را با يك جست طی میکند، تند و فوری».

اما علم امروز به ما می گوید که این جست زدن تند و فوری تغییری در لزوم طی کردن تمام فرگشت اندیشه و دریافت نمی دهد؛ و کند و تند شدن این فرگشت لزوم سیر کردن در آن را نفی نمی کند. من، در همان کتاب «صور و اسباب»، در عین حالی که اظهار نظر دانشمند انگلیسی، «گوردن چایلد»، را در مورد «پرش سریع تفکر هنرمند به منزل نهائی ی خود» ذکر کرده بودم،^۳ در حاشیۀ مطلب نیز (از قول دکتر امیرحسین آریانپور) یادآوری کرده بودم که:

«در زندگی ی روزانه در بسا موارد بین مرحله اول شناخت (شناخت حسی) و مرحله دوم آن (شناخت منطقی) فاصله می افتد... [اما] شناخت ناگهانی - خواه معلول سرعت عمل استثنائی باشد، خواه نتیجۀ غائی ی تفکرات پیشین - به نظر کسانی که طبعی کرامت بین و معجزه جو دارند - کاری خارق العاده است. اینگونه مردم شناخت را به دو گونه می دانند،

یکی شناخت عقلی و دیگری شناخت اشراقی یا شهودی. به گمان اینان، شناخت عقلی نتیجۀ احساس و ادراک و استنتاج است و شناخت اشراقی یا شهودی از عالم حس برکنار است و تنها به مدد عبادت و ریاضت دست می دهد. غافل از آنکه شناخت دفعی (ناگهانی) نیز همانا شناخت معمولی و تدریجی است. با این تفاوت که مراحل مقدماتی ی آن به سرعت روی داده اند، و یا قبلاً واقع شده اند و شهود چیزی جز نتیجۀ نهائی ی آن مراحل نیست».^۴

همچنین، عمل پنهان داشتن منازل و مسیر و چگونگی ی فرگشت آفرینش شعر، که می تواند بر خود شاعر هم همانقدر پوشیده باشد که بر خواننده، فن و شگردی نیست که شاعر حجم آن را کشف کرده باشد. به هر کتاب کهن «بدیع» نیز که مراجعه کنیم می بینیم که «تشبیه» را به دو دسته تقسیم کرده اند: تشبیه مُرسل (یا مظهر)، و تشبیه موکد (یا مضمّر). و تشبیه مضمّر آن چنان تشبیهی است که «ادوات تشبیه» در آن یاد نشده باشند. در عین حال، برخی از قدما هرگونه تشبیهی را که ادوات آن حذف شده باشد «استعاره» دانسته اند.^۵ بدین سان، حداکثر ادعای شعر حجم آن است که شاعران آن از «تشبیه سالم و عادی» گریزان و به «استعاره» تمایل دارند و استعاره های خود را هم با يك پرش یا «جست» می سازند. تمام ادعای «مدرنیت» شعر حجم در زمینه «تصویر شعری» در همین نکته ساده نهفته است.^۶

باری، در بیانیۀ شعر حجم، جز همان عنایت به جهان بینی ی صوفیانه و جز همان مطرح کردن ارزشی غیرهنری به عنوان يك اصل هنری، حرف تازه دیگری وجود ندارد. اما نویسندگان بیانیه، با انتخاب زبانی پیچیده و رمزآمیز خواسته اند این شبیه را به وجود آورند که کشف تازه ای پیش

آمده و می شود بر مبنای آن مکتب شعری ی جدیدی را به وجود آورد.

در عین حال، یکی از نکاتی که، با همه وضوح، در مورد «شعر حجم» کمتر مورد توجه قرار گرفته است، پیوند مستقیم آن با بسیاری از پیشنهادات «شعر حاشیه ای» است که در بخش اول کتاب از آن سخن گفتیم.^۷ در واقع اعتقاد به نقش کلیدی ی کلمات در گشودن دریچه های ذهن برای پرش به سوی آنچه در شعر حجم «ماوراء» خوانده می شود، توجه به فوریت و آنیت این پرش، ارزشمندتر دانستن تجربه های زبانی نسبت به تجربه های سازنده تصویرهای عاطفی، و چشم داشتن به تعبیرات عارفانه، همگی اقتباس از نظرات تنوریک برخی از شاعران شعر نوی حاشیه ای، همچون هوشنگ ایرانی، است. و بی سبب نیست که در نخستین شماره نشریه «شعر دیگر» نیز آخرین «شاهین» تندر کیا و آخرین شعرواره هوشنگ ایرانی، در کنار آثار شاعران حجم، به چاپ رسیده است. شاعران شعر حاشیه ای بی شک آباء شعر نویسی ی خودکارانه ای هستند که شعر متأخر روایی و شعر حجم از خاکستر آن برخاسته است.

۸. مفهوم سرعت در شعر حجم

۱. بند ۱۰ از صفحه ۱۰۳ در کتاب حاضر.
۲. یدالله رویانی. «در گفتگو با جلال سرفراز». مجله آرش. پاریس، دسامبر ۱۹۹۳.
۳. اسماعیل نوری علا. صور و اسباب. صفحه ۱۱۳
۴. همان. صفحه ۴۴۷. شاید مشهورترین عبارتی که در مورد دریافت های ناگهانی به کار رفته است از آن «ارشمیدس»، دانشمند یونان باستان، باشد که مدت ها در جستجوی آن بود تا بداند چرا وزن اشیاء، وقتی در آب فرو می روند، سبک می شود، و آنگاه، روزی، هنگامی که در حمام بود، پاسخ پرسش خود را ناگهانه دریافت و عریان از حمام بیرون جست و فریاد کشید که: «اوریکا، اوریکا» (یافتم، یافتم).
۵. محمد رضا شفیعی کدکنی. صور خیال در شعر فارسی. انتشارات آگاه. چاپ سوم. ۱۳۶۶. صفحه ۶۶.
۶. رویانی، در همان گفتگو با جلال سرفراز، با توجه به این که منوچهری ی دامغانی زمستان را به لشگری تشبیه کرده که و سروده است «برداشت پنجه های همه ساعد چنار»، می گوید: و آن وقت، نهصد سال بعد، نادرپور، که در این تصویر جای «برگ» و «چو» را خالی دیده است، می آید و آنها را سرجایشان می گذارد، و آن حرف نگفته را گفته می کند و در شعری که برای خزان در کوچه های تهران گفته است می خوانیم «هر برگ همچو پنجه دستی بریده بود... خوب، از توضیح ایشان متشکریم. ولی تکلیف شعر چه می شود؟ تکلیف مدرنیسم از نه قرن پیش به این طرف؟ می پرسید پرش و عبور یعنی چه؟ چه بگویم؟ نهصد سال پیش شاعری مثل منوچهری، اگر مشغله ای در میسان حجم های ذهن نداشت لاف زاری در سطح داشت، اما خیلی از شاعران امروز حتا به عبور از سطح هم رضایت نمی دهند... (در مورد اصطلاح «سطح» در شعر حجم نگاه کنید به صفحه ۱۱۸ کتاب حاضر.)

۷. نگاه کنید به صفحه ۵۵ کتاب حاضر.

بخش دوم – از «موج نو»...

فصل نهم – دلایل انتخاب واژه ی «حجم»

اما هنوز هم به دلایل انتخاب واژه «حجم» در نام این نوع شعر پی نبرده ایم. یعنی، اگر بپذیریم که بین واقعیت و ماوراء واقعیت «فاصله» ای وجود دارد که شاعر از روی آن «جست می زند»، نمی دانیم که چرا باید این فاصله را به صورت يك «حجم» تصور کنیم؟

واقعیت آن است که در بیانیه، و برای انجام این کار خاص، شگرد غیرعلمی و غیر منطقی ی تازه و جالبی به کار رفته است. به نظر می رسد یکی از شرکت کنندگان در جلسه نگارش «بیانیه شعر حجم»، که یقیناً از علم هندسه، و به خصوص هندسه فضائی، با خبر بوده، پیشنهاد کرده است که «ادات تشبیه» را «ابعاد تصویر» بخوانند. و همین نکته ساده و صرفاً قراردادی، راه را بر نوعی مکتب سازی ی نوین گشوده است که تئوری را نه از راه استدلالات منطقی مربوط به شعر، بلکه از طریق جدا شدن از موضوع و پیش کشیدن استدلالات مربوط به هندسه مسطحه و فضائی، به

دست می آورد.

صورت قضیه آن است که در دست داشتن واژه «بعد» به نویسندگان بیانیه امکان آن را داده است تا بتوانند، هرگاه که شاعر یکی از «ادات تشبیه» را ساقط کرد، بگویند که او از روی يك «بعد» پریده است. بر اساس این قرارداد وضعی، تصویری هم که از راه حذف یکی از ادات تشبیه به دست می آید «تصویر تك بعدی (یا خطی)» خوانده می شود. حال اگر دوتا از ادات ساقط شدند، به خاطر اینکه شاعر از دو «بعد» پریده است، نتیجه حاصله را می شود «تصویر دو بعدی (یا مسطح، یا دارای طول و عرض، یا نتیجه عبور از «سطح»)» دانست. و بالاخره اگر شاعر از روی سه تا از این ابعاد جست زده باشد حاصل کسارش می شود «تصویر حجمی (یا سه بعدی، یا دارای طول و عرض و ارتفاع)». بیانیه استدلال می کند که چون شاعران گروه «شعر حجم»، در شعرشان، از روی سه بعد می پرند پس شعرشان شعر حجم است. به همین سادگی، بیانیه می گوید که شاعر حجم «هر مظهري را که انتخاب کند، از بُعدی که بین واقعیت و آن مظهر منتخب است با يك جست می پرد، و از هر بعد که می پرد از عرض، از طول، و از عمق می پرد.^۱ پس از حجم می پرد، پس حجم گراست. و چون پریدن می خواهد، به جستجوی حجم است».

می بینید که چگونه، بر اساس يك قرارداد دلبخواه، اسم «ادات تشبیه» شده است «ابعاد تصویر» و بر اساس این تغییر نام استدلال شده است که، بین «واقعیت» و «علت غائی ی واقعیت»، فاصله ای سه بعدی، یا يك حجم، قرار دارد که شاعر حجم از روی آن به سوی علت غائی می پرد تا به دریافت های مطلق و فوری برسد؛ مشکلی که اغلب شعر دوستان در مورد بیانیه شعر حجم، و نه خود آن نوع شعر، دارند به همین اختلاط

تئوری ی شعر با تئوری ی هندسه فضائی بر می گردد.

اما بیانیه حجم به این خلط مبحث اکتفا نمی کند. نویسندگان بیانیه، بلافاصله بنیاد هندسی ی تئوری سازی ی اختیاری ی خود را به دست فراموشی سپرده اند. آنها، بی آنکه توجه کنند که در هنرهای دیگر خبری از «ادات تشبیه» نیست که بتوان با حذف آنها به «حجم» رسید، آغاز مکتب عمومی و نوظهور «حجم گرایی» را اعلام داشته و هنرمندان رشته های دیگر را هم به پیوستن به این مکتب دعوت کرده اند.

در عین حال، از آنجا که، به قول بیانیه، «حجم گرایی خطابی جهانی دارد»، لازم بوده است که برای نام آن در زبان های فرنگی نیز معادلی یافت. در اینجا صلاح چنین دیده شده که واژه «حجم» را نه به volume (که ربط این واژه را با هندسه فضائی معلوم می کند) بلکه به space (به معنی ی «فضا») برگردانند و از این واژه هم به spacing برسند و spacemental را بسازند و به کمک آن به نام مکتب خود، یعنی Spacementalism دست یابند.

این گونه است که «موج نوی مشکل گو» برای خود نام و تئوری ی خاصی را جعل کرده و از این رهگذر مدعی ی آفرینش يك مکتب تازه هنری می شود. بیانیه با غرور تمام می گوید: «اسپاسمانتالیسم، سوررئالیسم نیست. فرقی [با سوررئالیسم] این است که [اسپاسمانتالیسم] از سه بعد به ماوراء می رسد. [این دو مکتب] در این رسیدن فقط در يك جا با هم ملاقات می کنند: در جهیدن از طول، گرچه در اینجا هم جست فوری تر است... حجم گرایی (Spacementalism) سبك شعر دیگر ایران است. صفت عصر است و خطابی جهانی دارد، و چون صفت عصر

۹. دلایل انتخاب واژه «حجم»

۱. این جمله از لحاظ علم هندسه خلط است. حجم مساوی يك بعد نیست.

۲. «بیانیه شعر حجم» در: یدالله رویانی، از زبان نیما تا شعر حجم (هلاک عقل به

وقت اندیشیدن)، انتشارات مروارید، تهران ۱۳۵۷، صفحه ۳۸.

بخش دوم - از «موج نو»...

فصل دهم - تصویر شعری و موج نو

من از جمله آن کسانی که معتقدند جوهر واقعی شعر، و حتی تعریف اصلی شعر، نه در ساحت زبان و کلمات بلکه در قلمروی «تصویر شعری» یافت می شود. در صفحات بعد خواهیم دید که این عقیده ناشی از يك تحلیل سیستماتيك است و نه يك اعلام نظر بخشنامه ای. در عین حال، به نظر من، آنچه، در گوهر، شعر موج نوی اصیل را از مشکل گویانی که نام شاعران «شعر حجم» را بر خود نهادند متفاوت می کند نیز به خصوص در همین نکته نهفته است. به گمان من، اگرچه شاعران «شعر حجم» احتجاجات خود را بر بنیاد اصل «پرش از روی سه بُعد تصویر» ساخته و حتی نام «شعر حجم» را هم نه در رابطه با زبان و کلمه بلکه در حوزه تصویر سازی اختراع کرده اند اما، ویژگی اصلی کار آنان فروهشتن تصویر و غوطه ور شدن در بازی های زبانی بوده است.^۱

ولی شعر موج نوی اصیل، پیش از آنکه پروای پیکر زبان و کلمه را

داشته باشد، دلمشغول تصویر شعری بوده است. بالطبع، از نظر من نیز «تصویر» مهمترین عنصری است که يك شاعر به کشف یا ساختن آن دست می زند. در واقع تصویرهای آفریده شده به وسیله هر شاعر بخش اصلی کارنامه شاعری او را تشکیل می دهند. این ها اختراعات او هستند. و همانگونه که در مورد اختراعات دیگر دفتر ثبتی وجود دارد، تاریخ ادبیات نیز دفتر ثبت این اختراعات شعری است. هر تصویر به نام خالق خود در این دفتر ثبت می شود و دیگرانی که پس از او نظیر تصاویر او را به کار برند، اگر خیلی خطاپوش باشیم، مقلدان آن اولی شمرده خواهند شد. شاعران بعدی البته فرصت آن را دارند که تصویر شاعر پیشین یا معاصر خود را، در ساخت و بیان، متعالی کنند اما همچنان حق سبق برای شاعر نخست محفوظ خواهد بود. همچنین از تصویر شعری می توان به سود تحقیقات سبک شناسی در شعر استفاده کرد که من بحث در تفصیل این مطلب را به فرصتی دیگر وامی گذارم.

در سرآغاز دهه ۵۰، و به خصوص پس از تبلیغات وسیعی که درباره بیانیه شعر حجم به عمل آمد، «تصویر شعری» به صورت معمائی جلوه کرده بود و معمانویسی های شاعران شعر حجم نیز بیشتر از همیشه به این ابهام نالازم دامن می زد. خوشبختانه انتشار کتاب «صور خیال در شعر فارسی»، اثر محمد رضا شفیعی کدکنی، توانست تا حدودی در روشن کردن موضوع کمک کند.^۲

در واقع یکی از حوادث جالب تئوریک در سرآغاز دهه ۵۰ انتشار همین کتاب بود. شفیعی کدکنی، پس از پرویز ناتل خانلری، دومین شاعر نوسرا (از مکتب سخن) محسوب می شد که توانسته بود در صف مدرسان دانشکده ادبیات دانشگاه تهران درآید. کتاب مزبور پایان نامه

دکترای شفیعی ی کدکئی بود و برای نخستین بار به تفصیل در مورد «صور خیال»، که همان «تصاویر شعری» باشند، به بحث می پرداخت.

اما چرا شفیعی ی کدکئی به جای «تصویر» لفظ «خیال» را به کار می برد؟ او خود در این مورد توضیحات کافی داده است؛ اما بد نیست من نیز در اینجا به اختصار توضیحی را بیآورم که می تواند تکمله ای بر مطالب او باشد، بی آنکه شیوه قدماتی آن کتاب را دنبال کند.

لفظ «خیال» در نزد شعرشناسان قدماتی ی ما دارای مفهوم خاصی بوده است که با مفهوم رایج این واژه تفاوت دارد. فرهنگ های لغت، معنای عام واژه «خیال» را «گمان، وهم، صورتی که در خواب دیده شود، و هر صورتی که از ماده مجرد باشد» می دانند.^۳

دکتر سیاسی، نخستین صاحب کرسی ی علم روانشناسی در ایران، «خیال» را معادل «تصور جزئی» گرفته است و می گوید: «هرگاه اشیاء با حواس مواجه باشند، صورتی که از آنها در ذهن پیدا می شود احساس یا ادراک حسی خوانده می شود، و هرگاه با حواس مواجه نباشند صورت ذهنی آنها خیال یا تصور جزئی نام دارد».^۴ می بینیم که این همان تعریف «تصور ذهنی» است که در ملخص کتاب «صور و اسباب» هم تشریح شد؛ تصویری که به دو صورت «یادآوری» و «تخیل» از حافظه به مرکز ادراک ذهن انسان برمی گردد.^۵

نیز می بینیم که دکتر سیاسی نامی را که سنتاً به معنی ی «تصویر شعری» است، به «تصور ذهنی» هم تسری داده است. یعنی ایشان حاصل تخیل را «خیال» خوانده که اگرچه غلط نیست اما، باید در نظر داشت که این واژه در نزد نظریه پردازان شعری معنایی دیگر دارد.

در زبان فارسی ی معاصر، نحوه استخدام واژه «تصویر»، به همان

۱۲۲ تئوری ی شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

معنای خاصی که در نظریه های شعری ی قدما به «خیال» تعبیر می شد، نشان می دهد که چگونه بسیاری از مفاهیم خودی ی يك زبان می توانند در جریان ترجمه نام عوض کنند. مثلاً در این مورد، مترجمینی که در حین ترجمه متون مربوط به نظریه های شعری از زبان های فرنگی به زبان فارسی با واژه «ایماژ» image برخورد کرده اند، از آنجا که این واژه معنای «عکس و تصویر» را هم می دهد، و بدون آنکه توجه کنند که «ایماژ»، در متون مربوط به نظریه های شعری، همان «خیال» قدامی خود ماست، این واژه را به «تصویر» ترجمه کرده اند.^۶ پس می شود گفت که «خیال» معادل قدیمی، و «تصویر» معادل جدید واژه فرنگی «ایماژ» است. شفیعی کدکئی ترجیح داده است که، به تأسی از قدما، در برابر واژه «ایماژ» کلمه «خیال» را به کار برد اما در متون ادبی ی شاعران موج نو در برابر «ایماژ» از واژه «تصویر» استفاده شده است.

به هر حال، کسی که با این يك مفهوم و آن سه واژه (یعنی ایماژ، خیال، و تصویر) سروکار دارد همواره باید متوجه باشد که در متون مربوط به نظریه های ادبی، چه به فارسی و چه به فرنگی، این مفهوم شامل يك تعریف خاص است به این شرح: «ایماژ، یا خیال، یا تصویر، پیوندی است بین دو چیز که ذهن انسان آن را به وجود می آورد یا کشف می کند؛ پیوندی که وجود خارجی ندارد و فقط بوسیله سازنده اش به مخاطب تلقین می شود».

بدین ترتیب، «تصویر شعری» با «تصویر» از هر نوع دیگر متفاوت است. از جمله منظره سازی، شرح صحنه، ارائه تفصیلات عینی و نظایر آنها را نمی توان تصویر شعری دانست. نویسنده ای که به «توصیف» مناظر می پردازد و جزئیات مختلف آن ها را گزارش می کند، اگرچه «تصویر»

تصویر شعری و موج نو ۱۲۳

می سازد اما تصویر او «تصویر شعری» نیست. تصویر شعری آنجائی حضور دارد که نویسنده از وجود يك یا چند رابطه بین دو چیز خبر می دهد؛ آن هم رابطه ای که قبل از بیان او و در عالم خارج وجود ندارد. مثلاً حافظ میگوید:

چو «آفتابِ می» از «مشرقِ پیاله» برآید
ز «باغِ عارضِ ساقی، هزار لاله برآید

می بینیم که، در این دو مصراع، بین چیزهای مختلفی رابطه برقرار یا کشف شده است که در واقعیت با هم رابطه ای ندارند؛ می، مثل «آفتاب»، در پیاله ای که مثل «مشرق» است، بالا می آید و، در نتیجه آن، چهره ساقی که مثل باغ است سرخ می شود، آن طور که گوئی این سرخی نشان از برآمدن هزار «لاله» دارد. این ها همگی همان تصویرها یا خیال های شعری هستند که در موردشان سخن می گوئیم.

نیز به این نکته توجه کنیم که این تعریف به خوبی نشان می دهد که کارخانه مولد «خیال شعری» همان نیروی «تخیل» انسان بوده و، در نتیجه، همیشگی ی «تخیل» و «خیال» امری منطقی و طبیعی است، همانگونه که در زبان فرنگی نیز همیشگی ی واژه های «ایماژ» و «ایماژیناسیون» imagination امری روشن است. واژه «تصویر» این نقص را دارد که از اشاره به پیوند بین «خیال» و «تخیل» محروم و به «عکس» و «صورت» نزدیک تر است. با این همه، در متن حاضر، و با امید به اینکه تعریف داده شده به شکلی ثابت در ذهن خواننده باقی بماند، ترجیح می دهم که به انتخاب موج نوئی ها وفادار مانده و از واژه «تصویر»

۱۲۴ تئوری ی شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

استفاده کنم.

پس، همانطور که در تلخیص «صور و اسباب» هم آمد، «تصویر شعری» عبارت است از آنچه که شاعر، در پی ی برقرار کردن رابطه ای بین دو چیز، از این رابطه به دست می آورد. مهمترین وظیفه خلاقه هر شاعر، و گوهر درونی ی هر شعر، به وجود همین «تصویر» ها وابسته است. و نخستین تعریفی هم که از شعر می توان کرد بر لزوم وجود «تصویر» پایه گزاری می شود. شاعران موج نو نیز معتقد بودند که: شعر هنر آفرینش «تصویر» است.

توجه به این نکته مهم است که «موج نوئی ها» بر اصلیت تصویر شعری اصرار داشتند و «حجمی ها» بر اصلیت کلام تأکید می کردند. البته، همچنانکه دیده ایم،^۷ اختلاف بین زبانگرایان و تصویرگرایان مختص موج نوی شعر نیست. همچنین گفتم که، یکی از وجوه فارق «شعر نو» از «شعر جدید»، چرخش از زبان گرائی به سوی تصویرگرائی بوده است. مشخصه شعر نیمایوشیج هم زبان آوری های او نیست حال آنکه همه هنر ملك الشعرای بهار در همین زبان آوری یا سخنوری نهفته است. حتی به نظر می رسد که تفاوت عمده سبك کلاسیك خراسانی با دیگر سبك های کلاسیك شعر فارسی را باید در همین نکته جستجو کرد. شعر سبك خراسانی اغلب شعری زبان آورانه و سخنورانه بوده است حال آنکه مثلاً شعر سبك عراقی یا هندی بیشتر بر تصویرسازی تکیه داشته است. به همین دلیل در دهه چهل عده ای از نویسندگان آشنا با شعر کلاسیك، ظهور موج نو را بازگشت سبك هندی به صورتی مدرن تلقی می کردند.

تصویر شعری و موج نو ۱۲۵

۱. تصویر شعری و موج‌نبد

۱. «لبريخته ها»، آخرين كتاب يدالله رويائي، مشحون از همين بازي هاي زباني، و اغلب «لبريخته» هايش خالي از تصوير است، و بي مناسبت نيست كه مثلاً منوچهر آتشي «لبريخته ها» را «عرفان محض كلمه» نام داده است. نگاه كنيد به: منوچهر آتشي. مقاله «پاسخ به انتقاد محمود فلكي از لبريخته هاي رويائي». نشر يادآينه. شماره هاي ۶۸ و ۶۹. تهران، ارديبهشت ۱۳۷۱. و در مورد اين مقاله نگاه كنيد به: مصطفی حنانه. «نگاهي به يك چشم زهر گيسري ي ادبي». پويشگران. شماره ۳. خرداد ۱۳۷۱. صفحه ۱۰۵.

۲. اظهار نظر مفصل تر در مورد اين كتاب در فصول آينده خواهد آمد.

۳. مثلاً ر. ك. به: فرهنگ معين.

۴. دكتور علي اكبر سياسي. روانشناسي از لحاظ تربيت. انتشارات دانشگاه تهران. ۱۳۳۶. صفحه ۷۶.

۵. رجوع كنيد به صفحه ۱۰۱ كتاب حاضر.

۶. من واژه «تصوير» را در برابر واژه «ايماء» در «نامه هاي همسايه» ي نيمايوشيج، به خصوص نامه شماره ۷۶، كه احتمالاً در سال ۱۳۲۵ نوشته شده است، نيز ديده ام. نگاه كنيد به: نيمايوشيج. درباره شعر و شاعري. به كوشش سميروس طاهباز. انتشارات دفترهاي زمانه. تهران ۱۳۶۸.

۷. رجوع كنيد به صفحه ۳۴ كتاب حاضر.

بخش دوم - از «موج نو»...

فصل یازدهم - انواع تصویر شعری در «کارگاه شعر»

پس از توضیح معنا و تعریف «تصویر شعری»، حال نوبت به بحث درباره انواع تصویر شعری می رسد که قدمای ما آن ها را «صور خیال» می خوانده اند و شفیعی ی کدکنی نیز کتاب خود را در همین مورد نوشته است. او، همچون دیگر «بلاغت نویسان» کلاسیک، به تشریح پراکنده انواع مختلف تصویر پرداخته و انواع گوناگونی همچون تشبیه، استعاره، کنایه و مجاز را، جدا جدا توضیح داده است.^۱

در سال ۱۳۵۰ برای من نیز فرصتی پیش آمد تا در زمینه «تصویر شعری» مطالب تازه ای را مطرح سازم. در آن سال، پس از وقفه ای یکساله، بار دیگر از من دعوت شد تا صفحات شعر مجله «فردوسی» را بگردانم. من در بازگشت به مجله فردوسی تصمیم گرفتم که جدی تر به کار پردازم و از عباس پهلوان، سردبیر فردوسی، خواستم که دو صفحه کامل را در اختیار من بگذارد و کسی هم حق نداشته باشد در مطالب آن صفحات

دست ببرد، از آنها بکاهد، و یا بر آنها بیافزاید. این پیشنهاد تصویب شد و قرار شد که شعرهایی که برای آن دو صفحه فرستاده نمی شدند بوه سیله خود پهلوان و یا افراد مورد انتخاب او خوانده شوند و شعرهای تصویب شده آنان در صفحات دیگر مجله به چاپ رسند.

پهلوان نام «کارگاه شعر» را برای این دو صفحه انتخاب کرد و من هم از این انتخاب استقبال کردم چرا که قصد داشتم در آن صفحات بطور جدی به کار تجربی با شاعران جوان پردازم. برای این کار تصمیم گرفتیم روزهای پنجشنبه، در محل دفتر مجله فردوسی، جلسه ای عمومی داشته باشیم تا شاعران جوان بتوانند، با حضور در آن جلسات و شرکت در بحث ها، به صورت جدی تری به کار خود بنگرند. گاه می شد که تعدادی از شاعران جوان شهرستانی نیز رنج راه را بر خود هموار کرده و به تهران می آمدند تا در این جلسات هفتگی حضور داشته باشند و گاه نیز من به شهرستان های مختلف دعوت می شدم تا با شاعران جوان شهرستانی ی کشورمان آشنا شوم. در طی ی سال های ۱۳۵۰ تا ۵۲ این گونه جلسات مکرراً به خصوص در مشهد، تبریز، رشت، شیراز، اهواز و اصفهان تشکیل می شد. در جریان همین کار تجربی و کارگاهی ی دو ساله بود که من فرصت آن را یافتم تا بحث های تئوریک تازه ای را که در مورد تصویر شعری یافته بودم مطرح کنم. من، همزمان با نوشتن سلسله مقالاتی با نام «تصویر چیست؟» در صفحه «کارگاه شعر» مجله فردوسی، دست به تحقیق وسیعی درباره انواع تصاویر شعری (یا صور خیال) زدم تا شاید بتوانم مطالب پراکنده ای را که سنتاً در این مبحث گرد می آیند به صورتی سیستماتیزه و منسجم عرضه کنم. در این کار منابع مراجعه من تنها کتب فارسی نبودند و من به چندین مرجع مهم درباره واژگان نقد شعر در زبان انگلیسی نیز

مراجعه کردم و دست خالی برگشتم.

اما در طی همین تفحصات بود که رفته رفته طرحی به ذهنم خطور کرد که می توانست انسجام دلخواه مرا به وجود آورد. من این طرح را در مجله فردوسی و در پی ی مقالات «تصویر چیست؟» به صورتی دنباله دار به چاپ رساندم. از آن پس کمتر دیده ام که کسی به این طرح توجهی انتقادی و سازنده کرده باشد،^۲ حال آنکه هنوز هم تصور می کنم که طرح مزبور همچنان اصالت و کارائی ی خود را حفظ کرده باشد.

طرح مزبور بر این فرض تازه استوار شده بود که همه تصاویر شعری در درون خود حامل يك «تشبیه» هستند و هر تغییری در عناصر سازنده تشبیه موجب پیدایش تصویری جدید می شود. قبلاً ذکر کرده ام که برخی از نظریه پردازان بر این اعتقاد بوده اند که با حذف ادات تشبیه می توان به استعاره رسید^۳ اما از این پیش تر نرفته اند. من تکنیک کار را از همین مشاهده گرفته بودم اما تسری آن به همه انواع تصاویر شعری از خودم بود و در این کار از يك دستگاه ریاضی استفاده می کردم. در اینجا نیز هدفم نشان دادن چگونگی ی برپا داشتن آن دستگاه ریاضی درباره «تصویر شعری» است.^۴

«تشبیه»، که از شبیه دانستن یا شبیه کردن يك چیز به چیزی دیگر حکایت می کند، در صورت سالم و کامل خود از چهار جزء ساخته می شود که آنها را «ارکان» یا پایه های تشبیه می خوانیم و عبارتند از: (۱) مشبه، (۲) مشبه به، (۳) ادات تشبیه، و (۴) وجه شبه (علت تشبیه). مثلاً در جمله «علی در شجاعت مثل شیر است» عامل اول که «علی» باشد همان مشبه است، «شیر» مشبه به است، «مثل» وسیله تشبیه است، و «شجاعت» علت تشبیه. من این روابط را به صورت يك فرمول ریاضی ۱۲۸..... تئوری ی شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

نشان می دادم: $(A \# B)C$ که در آن A جانشین علی یا مشبه بود، B جانشین شیر یا مشبه به، # وسیله تشبیه بود (مثل، بسان، همچون، مانند...) و C علت تشبیه (شجاعت).

این صورت ریاضی به ما امکان می دهد تا بتوانیم انواع تصویر شعری را از آن استخراج کنیم و حتی به تصویرهائی برسیم که ممکن است تاکنون از آنها استفاده نشده باشد. من در اینجا به چند نمونه از تصویرهای مختلفی که می توان از این صورت ریاضی استخراج کرد اشاره می کنم. تشبیه سالم را، که هر چهار رکنش وجود داشته باشند، «تصویر شماره ۱» می خوانیم. پس:

تصویر شماره ۱ - تشبیه سالم: $(A \# B)C$

(علی در شجاعت مثل شیر است):

تو بزرگی مث شب ...

مث شب گود و بزرگی، مث شب...^۵

نخستین تغییری که در این فرمول می توان داد حذف عامل C یا

«علت تشبیه» است:

تصویر شماره ۲ - تشبیه مجمل (فاقد علت): $A \# B$

(علی مثل شیر است):

تو مث مخمل ابری - مث بوی علفی...^۶

حال اگر وسیله تشبیه را حفظ کنیم و مشبه را نه «شبیه» که

انواع تصویر شعری در «کارگاه شعر» ۱۲۹

«مساوی» ی مشبه به بدانیم، وارد قلمرو تازه ای از تصویر سازی می شویم که «تشبیه مضمر» نام دارد. در اینجا توجه کنید که در فرمول ما علامت تشبیه (#) جای خود را به علامت تساوی (=) می دهد:

تصویر شماره ۳ - تشبیه مضمر: $(A=B)C$

(علی در شجاعت شیر است):

من و تو يك دهانیم

که با همه آوازش

به زیباتر سرود خواناست...^۷

تصویر شماره ۴ - تشبیه مضمر ناقص: $A=B$

(علی شیر است):

من باهaram تو زمین

من زمینم تو درخت

من درختم تو بهار...^۸

قدم بعدی، که گامی بلند در کار تصویر سازی است، عبارت است از ساختن «استعاره» که به کمک آن می توان صفات و حرکات «مشبه به» را به «مشبه» نسبت داد و بالعکس؛ و به همین دلیل هم هست که برای این نوع تصویر نام «استعاره» انتخاب شده، به معنی به «عاریت» ستاندن صفتی یا حرکتی از یکی و اتصاف آن به دیگری. اگر ما عمل نسبت دادن را با علامت + و صفات و حرکات قابل انتقال طرفین تشبیه را با قرار دادن صاحبشان در داخل دو گیره [] نشان دهیم به انواع مختلفی از استعاره

۱۳۰..... تئوری ی شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

دست می یابیم:

تصویر شماره ۵ - استعاره مرکب (کنایه): $A+[B]$

(یال و کویال علی ریخت):

ناز انگشتای بارون تو باغم می کنه...^۹

تصویر شماره ۶ - استعاره مرکب معکوس: $B+[A]$

(شیر میخندد):

... اون ململ مه

که رو عطر علفا ...

هاج و واج مونده مردد...^{۱۰}

توجه کنید که این نوع اخیر استعاره را، که نسبت دادن صفات و حرکات انسان به دیگر موجودات، اعم از جاندار و بی جان است، در لفظ فرنگی personification می گویند، یعنی «مبدل ساختن غیرشخص به شخص». شفیع کدکنی لفظ عربی ی «تشخیص» را برای آن پیشنهاد کرده است^{۱۱} که به نظر من، به خاطر وجود چنین واژه ای در گنجینه واژگان فارسی در معنائی دیگر، این کار موجب اغتشاش خواهد شد. من پیشنهاد محمد حقوقی را بیشتر می پسندم که لفظ «شخصیت بخشی» را ساخته است.^{۱۲} به هر حال این استعاره از متداول ترین تصاویر شعری است. یکی دیگر از انواع رایج تصویر «ترکیب» نام دارد که به خصوص در شعر شاعران مکتب سخن و نیز در کار سهراب سپهری به وفور و گاه در حد اشباع به کار رفته است. ترکیب عبارت است از حذف وسیله و علت انواع تصویر شعری در «کارگاه شعر» ۱۳۱

نازی، هیتلر، و جنگ دوم جهانی باشد. قدما این نوع تصویر را «مجاز مرسل» می خواندند (مثل «دست» برای رساندن مفهوم «دهش»).^{۱۶} در فرمول ریاضی ی ما، بخشی از کل را به صورت بخش و بهره ای از آن نشان می دهیم و خود کل را داخل ابروها می گذاریم:

تصویر شماره ۱۰ - سمبول: $A/x \dots\dots\dots \{A\}$

«پیراهنی» که آید از آن بوی یوسفم

ترسم برادران غیورش قبا کنند....^{۱۷}

این صورت مختصری بود از نظریه ای که در مقالات «تصویر چیست؟» در سال های ۱۳۵۰ و ۱۳۵۱ در مجله فردوسی به چاپ رسید.^{۱۸} در کنار ارائه این چارچوب تنوریک، تجزیه و تحلیل اشعار نیز انجام می شد تا نشان داده شود که شاعران چگونه از انواع تصاویر در کار خود استفاده می کنند. هدف، در نهایت امر، این بود که شاعران جوان با مفهوم تصویر و تصویرسازی به خوبی آشنا شوند و بدانند که کارشان بدون داشتن تصاویر تازه و بکر قابل چاپ نخواهد بود.

۱۳۴..... تئوری ی شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

۱.۱. انواع تصویر در شعر

۱. محمد رضا شفیعی کدکنی. صور خیال در شعر فارسی. انتشارات آگاه. چاپ سوم. ۱۳۶۶. در این کتاب شفیعی نخست به نقد تقسیم بندی قدما در مورد صور خیال پرداخته و می نویسد: «در تقسیم بندی ی قدما آشفتگی و اختلاف سلیقه بسیار است. حتی در تعیین علمی که درباره انواع مجاز یا بعضی از صور آن بحث می کند اختلاف دارند. مثلاً بحث استعاره و تشبیه را در کتاب البدری، از عبدالله بن معشر، در مقوله علم بدیع و در کنار تجنیس و مطایفه، که از صنایع لفظی اند، می بینیم؛ اما در دوره های بعد که علم بلاغت رشد و گسترش بیشتری حاصل کرده و به سه شاخه معانی، بیان، و بدیع تقسیم شده است، مجاز و ابواب آن در قلمرو علم معانی قرار دارند... مناسب ترین بحث برای آغاز علم معانی بحث تشبیه است، نه از این باب که گفته اند: تشبیه بنیادی است برای یکی از موضوعات برجسته این علم، که استعاره است، بلکه به دلایل دیگری از جمله: (۱). علم بیان شیوه ادای موضوع و معنی به اسلوب های مختلف است، و تشبیه بی گمان در رأس این اسالیب قرار می گیرد... و (۲). چون در این علم از اسالیب مختلف و امکانات آنها و شدت و ضعف هر کدام بحث می شود، بی گمان تشبیه و صور آن، و نیک و بد هر کدام، مورد بحث قرار می گیرد. با توجه به این اصل دانشمندان بلاغت علم بیان را در چهار موضوع محدود کرده اند که دوتا از آنها ذاتی هستند، یعنی مجاز و کنایه، و دو تای دیگر که تشبیه و استعاره باشند، یکی به عنوان وسیله معرفی شده، یعنی تشبیه، و دیگری به عنوان پاره ای و قسمتی از يك اصل معرفی شده و آن استعاره است».

۲. محمد حقوقی، در چاپ جدید کتاب شعر نو، از آغاز تا امروز، صفحه ۱۸، یعنی سال ها بعد از مقالات من، چنان از پیوستگی ی انواع تصویر به هم سخن می گوید که گویی خود این نکته را کشف کرده است. مقدمه چاپ جدید حقوقی را با مقدمه چاپ های قبلی آن مقایسه کنید تا مطلب دستتان بیاید!

۳. نگاه کنید به صفحه ۱۱۵ کتاب حاضر.

۴. شفیعی کدکنی می نویسد: «یکی از قدیم ترین دقت های علمی در باب تشبیه توجه فارابی (در مقالة فی توانین صناعة الشعراء، صفحه ۱۵۶) است که کوشیده است تا مسئله تشبیه را با نشانه های ریاضی ترسیم کند.» (صور خیال در شعر فارسی. انتشارات آگاه. چاپ سوم. ۱۳۶۶. صفحه ۵۴). متأسفانه شفیعی بیش از این در این باب سخنی نمی گوید و مرا هم به آن کتاب دسترسی نیست. اما از فحوای

کلام شفیعی می‌فهمیم که فارابی دربارهٔ تشبیه بحث کرده است و نه انواع مختلف «خیال» و پیوند درونی شان با هم.

۵. احمد شاملو، شعر «من و تو، درخت و بارون». مجموعه اشعار. دو جلد. کانون انتشاراتی و فرهنگی ی بامداد. آلمان ۱۳۶۷. صفحات ۴-۶۳۳.

۶. همان، صفحه ۶۳۴.

۷. همان، صفحه ۶۳۶.

۸. همان، صفحه ۶۳۳.

۹. همان، صفحه ۶۳۵.

۱۰. همان، صفحه ۶۳۵.

۱۱. شفیعی ی کدکنی. صور خیال در شعر فارسی. صفحه ۱۴۹.

۱۲. محمد حقیقی، شعر نواز آغاز تا امروز. صفحه «سه».

۱۳. حافظ. دیوان. به تصحیح سید ابوالقاسم انجوری ی شیرازی. انتشارات جاویدان. تهران ۱۳۶۱.

۱۴. احمد شاملو، شعر «با چشم‌ها...». مجموعه اشعار. جلد دوم. صفحه ۹۰۲.

۱۵. نگاه کنید به: اسماعیل نوری علا. «آخرین کتاب اخوان ثالث و مسئله بازگشت ادبی». فصل کتاب. شماره ۷. بهار ۱۳۴۷.

۱۶. شفیعی ی کدکنی از «مجاز مرسل» بدون توجه به اینکه این نوع تصویر همان «نماد» است سخن می‌گوید. صور خیال. صفحه ۱۰۴.

۱۷. حافظ

۱۸. متأسفانه من اکنون به آن مقالات دسترسی ندارم و آنچه را نقل می‌کنم صرفاً به مدد حافظه است. در عین حال، جدا از دخل و تصرف‌هایی که در جریان یادآوری و بازآفرینی پیش می‌آید، من، با اعتنا فرصت، برخی از نظرات امروزی خود را نیز در این مجموعه گنجانده‌ام.

بخش دوم - از «موج نو»...

فصل دوازدهم - ابهام در شعر

بحث دربارهٔ تصویر راه را بر بحث دیگری، به نام «ابهام»، می‌گشاید که از مهم‌ترین مباحث شعری است. اگرچه در مورد ماهیت ابهام در شعر مطالب بسیاری نوشته شده است و به خصوص، مثلاً در مطالب محمد حقوقی، تلاش به عمل آمده تا مبحث ابهام بسیار کلی‌تر از مبحث تصویر نشان داده شده و ابهام ناشی از تصویرسازی یکی از انواع ابهام نام گیرد،^۱ اما به اعتقاد راسخ من، و بر اساس مفهومی که تاکنون از تصویر و انواع آن به دست دادم، ابهام اصیل و واقعی شعری صرفاً ناشی از تصویرسازی است. من، در صفحات آینده، وقتی به طرح دیدهای تازه‌ای دربارهٔ تصویر رسیدم، بیش از این‌ها در این باره سخن خواهم گفت اما تا رسیدن، یا برای رسیدن، به آن منزل ناچارم به سیر تاریخی بحث برگردم.

در مقالات منتشر شده در «کارگاه شعر» من می‌کوشیدم تا نشان دهم که چگونه با کوچک‌ترین دستکاری در «فرمول تشبیه کامل»، چیزی

از معنا کسر شده و به همان نسبت ابهامی محسوس در شعر راه می یابد و این ابهام جا باز می کند تا مخاطب شعر نیز در کار روشن کردن معنای شعر، و دریافت تجربه شاعر، شراکت یابد.^۲

مثلاً اگر به تفاوت دو جمله «علی در شجاعت چون شیر است» و «علی چون شیر است» دقیق شویم، می بینیم که در نخستین جمله ابهامی در کار نیست، علی به شیر تشبیه شده و علت تشبیه هم ذکر گردیده است. اما در جمله دوم همان تشبیه صورت گرفته است بی آنکه «علت» آن معلوم باشد. حال، این خواننده است که باید حدس بزند چرا علی به شیر تشبیه شده است. نوع شناخت و تلقی ی هر خواننده به جمله مزبور معنای جدیدی می دهد. اگر، در نظر خواننده، شیر حیوان درنده ای باشد آنگاه خواننده خواهد گفت که منظور گوینده نشان دادن درندگی ی علی است. اما شیر می تواند برای کسی نماد زیبایی، برای دیگری نماد وقار، و برای سومی نماد سلطنت باشد.^۳

بدینسان يك جمله معین در نزد هر خواننده معنایی تازه به خود می گیرد. این خاصیت ابهام و جزو ذاتی ی شعر است. شاعر، با مکتوم داشتن بخشی از معادله تصویری خود، از خواننده می طلبد که به درون شعر آمده و آن را تکمیل کند. اینگونه است که رفته رفته تصویر شعری به آینه ای تبدیل می شود که به جای نمایاندن چهره شاعر، تصویر خواننده را در خود منعکس می کند و طرز تلقی های او را افشا می سازد.

اگر به شعر حافظ برگردیم، خواهیم دید که چگونه او، با به کار بردن تصویر نوع ۹ (اشاره مکتوم)، که دارای ابهام بسیار است، در شعرش آینه کاملی می سازد که خواننده در آن چهره تخیلات و آرزوهای خویش را منعکس می بیند و حتی می تواند به مدد آن با دیوان حافظ فال زند:

۱۳۶ تئوری ی شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

«یوسف گمگشته باز آید به کنعان، غم مخور...» آنچه ما از این مصراع می فهمیم فقط وعده و بشارت است. آنکه فرزند سفر کرده دارد شادمان می گردد که پسرش (یوسفش) به خانه (به کنعان) باز خواهد گشت. آنکه مشکل مالی دارد دل قوی می دارد که مشککش حل خواهد شد. و این همه از آن رو میسر است که خواننده می داند اشاره حافظ نه به یوسف تاریخی است و نه به کنعان جغرافیائی.

با این همه، باید توجه داشت که ابهام نباید درهای ورودی شعر را به کلی ببندد. شعر برای ایجاد ارتباط است و ابهام شعری نه عنصری ضد ارتباط بلکه وسیله ای برای برقراری ارتباطی است عمیق تر. تصویرهای شعری و ابهام مستتر در آنها خواننده را به جستجو وا می دارند و او را به درون دنیای خودشان و شاعر، هر دو، می برند اما شعر نباید او را سرگشته و بی پاداش بازگرداند. تصویری که من در سال ۱۳۴۵ از آن به عنوان «تصویر اصم» (به معنی ی «لال» و، در ریاضی، به معنی ی عددی که جذر صحیح نداشته باشد) یاد کرده بودم،^۴ شعری می آفریند که برای ایجاد ارتباط نیست، برای شعبده بازی و تفاخر است، برای رفاقت نکردن با خواننده و پس راندن و گیج کردن اوست. من این نوع تصویرسازی را نقض غرض و نافی ی هدف اصلی ی هنر، که ایجاد ارتباط است، می دانم.

در آن سالها من هر واحد شعری را که دارای يك تصویر بود «شعرک» می خواندم و، با گشایش ستونی به نام «شعرک ها»، از شاعران جوان می خواستم تا در این مورد به تمرین و آفرینش بپردازند. گاه می شد که در يك اثر سه صفحه ای تنها يك تصویر تازه و اصیل می یافتیم، پس بقیه شعر را حذف می کردم و فقط آن يك شعرک واجد تصویر را در ستون مربوطه چاپ می شد. عده ای «شعرک» را به «هایکو» های ژاپنی تشبیه

۱۳۷ ابهام در شعر

بخش دوم – از «موج نو»...

فصل دوازدهم – ابهام در شعر

بحث دربارهٔ تصویر راه را بر بحث دیگری، به نام «ابهام»، می‌گشاید که از مهم‌ترین مباحث شعری است. اگرچه در مورد ماهیت ابهام در شعر مطالب بسیاری نوشته شده است و به خصوص، مثلاً در مطالب محمد حقوقی، تلاش به عمل آمده تا مبحث ابهام بسیار کلی‌تر از مبحث تصویر نشان داده شده و ابهام ناشی از تصویرسازی یکی از انواع ابهام نام گیرد،^۱ اما به اعتقاد راسخ من، و بر اساس مفهومی که تاکنون از تصویر و انواع آن به دست دادم، ابهام اصیل و واقعی شعری صرفاً ناشی از تصویرسازی است. من، در صفحات آینده، وقتی به طرح دیدهای تازه‌ای دربارهٔ تصویر رسیدم، بیش از این‌ها در این باره سخن خواهم گفت اما تا رسیدن، یا برای رسیدن، به آن منزل ناچارم به سیر تاریخی‌ی بحث برگردم.

در مقالات منتشر شده در «کارگاه شعر» من می‌گویشیدم تا نشان دهم که چگونه با کوچک‌ترین دستکاری در «فرمول تشبیه کامل»، چیزی

از معنا کسر شده و به همان نسبت ابهامی محسوس در شعر راه می یابد و این ابهام جا باز می کند تا مخاطب شعر نیز در کار روشن کردن معنای شعر، و دریافت تجربه شاعر، شراکت یابد.^۲

مثلاً اگر به تفاوت دو جمله «علی در شجاعت چون شیر است» و «علی چون شیر است» دقیق شویم، می بینیم که در نخستین جمله ابهامی در کار نیست، علی به شیر تشبیه شده و علت تشبیه هم ذکر گردیده است. اما در جمله دوم همان تشبیه صورت گرفته است بی آنکه «علت» آن معلوم باشد. حال، این خواننده است که باید حدس بزند چرا علی به شیر تشبیه شده است. نوع شناخت و تلقی ی هر خواننده به جمله مزبور معنای جدیدی می دهد. اگر، در نظر خواننده، شیر حیوان درنده ای باشد آنگاه خواننده خواهد گفت که منظور گوینده نشان دادن درندگی ی علی است. اما شیر می تواند برای کسی نماد زیبایی، برای دیگری نماد وقار، و برای سومی نماد سلطنت باشد.^۳

بدینسان يك جمله معين در نزد هر خواننده معنایی تازه به خود می گیرد. این خاصیت ابهام و جزو ذاتی ی شعر است. شاعر، با مکتوم داشتن بخشی از معادله تصویری خود، از خواننده می طلبد که به درون شعر آمده و آن را تکمیل کند. اینگونه است که رفته رفته تصویر شعری به آینه ای تبدیل می شود که به جای نمایاندن چهره شاعر، تصویر خواننده را در خود منعکس می کند و طرز تلقی های او را افشا می سازد.

اگر به شعر حافظ برگردیم، خواهیم دید که چگونه او، با به کار بردن تصویر نوع ۹ (اشاره مکتوم)، که دارای ابهام بسیار است، در شعرش آینه کاملی می سازد که خواننده در آن چهره تخیلات و آرزوهای خویش را منعکس می بیند و حتی می تواند به مدد آن با دیوان حافظ فال زند:

«یوسف گمگشته باز آید به کنعان، غم مخور...» آنچه ما از این مصراع می فهمیم فقط وعده و بشارت است. آنکه فرزند سفر کرده دارد شادمان می گردد که پسرش (یوسفش) به خانه (به کنعان) باز خواهد گشت. آنکه مشکل مالی دارد دل قوی می دارد که مشککش حل خواهد شد. و این همه از آن رو میسر است که خواننده می داند اشاره حافظ نه به یوسف تاریخی است و نه به کنعان جغرافیائی.

با این همه، باید توجه داشت که ابهام نباید درهای ورودی شعر را به کلی ببندد. شعر برای ایجاد ارتباط است و ابهام شعری نه عنصری ضد ارتباط بلکه وسیله ای برای برقراری ارتباطی است عمیق تر. تصویرهای شعری و ابهام مستتر در آنها خواننده را به جستجو وا می دارند و او را به درون دنیای خودشان و شاعر، هر دو، می برند اما شعر نباید او را سرگشته و بی پاداش بازگرداند. تصویری که من در سال ۱۳۴۵ از آن به عنوان «تصویر اصم» (به معنی ی «لال» و، در ریاضی، به معنی ی عددی که جذر صحیح نداشته باشد) یاد کرده بودم،^۴ شعری می آفریند که برای ایجاد ارتباط نیست، برای شعبده بازی و تفاخر است، برای رفاقت نکردن با خواننده و پس راندن و گیج کردن اوست. من این نوع تصویرسازی را نقض غرض و نافی ی هدف اصلی ی هنر، که ایجاد ارتباط است، می دانم.

در آن سالها من هر واحد شعری را که دارای يك تصویر بود «شعرک» می خواندم و، با گشایش ستونی به نام «شعرک ها»، از شاعران جوان می خواستم تا در این مورد به تمرین و آفرینش پردازند. گاه می شد که در يك اثر سه صفحه ای تنها يك تصویر تازه و اصیل می یافتم، پس بقیه شعر را حذف می کردم و فقط آن يك شعرک واجد تصویر را در ستون مربوطه چاپ می شد. عده ای «شعرک» را به «هایکو» های ژاپنی تشبیه

می کردند؛ عده ای آن را نوعی کاریکلماتورسازی شبیه آثار طنزآمیز پرویز شاهپور می دانستند؛ و عده ای نیز این کار را عبث و بیهوده می خواندند؛ خیلی ها هم از اینکه اسمشان در ستون «شعرک ها» چاپ شود دلخور می شدند اما، در مجموع، حاصل کار در نظر من مثبت بود. در چهار خط کوتاه دیگر نمی شد گرد و خاک کرد و نبودن تصویر را پنهان نمود.

محمد حقوقی «شعرک» را «تصویر مجرد» خوانده است و می نویسد: «روزگاری اسماعیل نوری علا (به «تصویرهای مجرد») نام «شعرک» داد، آن هم چنان که به راستی دارای جوهر جادویی ی شعر باشند».^۵

۱۲. ابها در شعر

۱. محمد حقوقی، شعر نواز آغاز تا امروز. صفحات ۳۶ تا ۴۶.
۲. حقوقی به این نکته من هم، بدون اشاره به من، توجه داشته است. شعر نواز آغاز تا امروز. صفحه ۴۵.
۳. یکی از موارد استفاده از این موضوع را می توان در شگردهای طنزنویسی یافت، شگردی که امکان غافل گیر کردن خواننده را فراهم می سازد. اگر عمری باشد، قصد دارم از نحوه کاربرد این شگرد و دیگر فنون طنزآوری، به بهانه نگاهی به آثار هادی خرسندی، در آینده سخن بگویم. به گمان من آثار هادی خرسندی را مرز بسیار باریکی از آثار شاعران موج نو جدا می کند. به جز این، او و آنها در بسیاری از تکنیک ها، با دو کارکرد متفاوت، شراکت دارند.
۴. نگاه کنید به: اسماعیل نوری علا. «چرا روابط اصم باقی می مانند؟». خوشه. شماره ۱۳. خرداد ۱۳۴۵.
۵. محمد حقوقی، شعر نواز آغاز تا امروز. صفحه ۶۳.

بخش دوم - از «موج نو»...

فصل سیزدهم - شعر تجسمی

در کنار همه این کوشش ها، و همزمان با اعلام حضور «شعر حجم»، که خود به خود موج نو را به دو شاخه تقسیم کرده و شاخه غیرحجمی را بی نام باقی می نهاد، تصمیم گرفتم برای بقایای موج نو، یعنی آن جریان اصلی که نه همچون شعر حجم شیفته بازی با کلمات بود و نه مشتاق غوطه زدن در تصاویر و تعابیر اصم، نامی نو پیدا کنم. آنچه که من به آن رسیدم و در کارگاه شعر مجله فردوسی مطرحش ساختم «شعر تجسمی» نام داشت. بدین سان می توان گفت که از سال ۱۳۵۰ دیگر دوره شعر «موج نو» به پایان رسیده و این جریان به دو بخش «شعر تجسمی» و «شعر حجم» تقسیم شده است. تفاوت این دو نوع شعر در سه قلمرو آشکار بود:

۱. در قلمروی عناصر شعر: شعر تجسمی بر تصویر تأکید می کرد و

شعر حجم بر زبان.

۲. در قلمروی تصویر: شعر تجسمی به وجود تصویرهای گویا و معتقد

بود و شعر حجم به تصویرهای سر بسته و اصم.

۳. در قلمروی مضمون: شعر تجسمی متعهد و تعهدگرا بود و شعر حجم تعهدگرنز.

اما من چگونه به نام «شعر تجسمی» رسیده بودم؟ راه من از تعریف و کشف دیگر باره «تصویر» گذشته بود. به راستی کارکرد تصویر چیست؟ در کتاب «صور و اسباب»، هنگامی که تعریف شعر از نظر موج نو را ارائه می‌دادم، نوشته بودم که: شعر کلام مخیلی است که از کشف رابطه‌ای جدید بین اشیاء، تجربه‌ها و دریافت‌ها حکایت می‌کند (= بعد تصویری شعر) و در کلمات درهم فرو رفته جاری می‌شود (= بعد زبانی شعر)؛ و در بیان می‌کوشد تا، از طریق تبدیل چیزهای کلی، ذهنی و عام، به چیزهایی جزئی، عینی و خاص، با حفظ ارتباط در این تبدیل (یعنی جلوگیری از اصم شدن تصویر)، رابطه کشف شده را به «جسمی» متبلور، و منشوری چند وجهی، مبدل سازد که در آن سمبولیسم همیشگی شعر با سوررئالیسمی که در جوهر شعر وجود دارد، درهم آمیزد.^۱

این حرف، در واقعیت امر، چیزی نبود جز ترجمه نوینی از تعریف نظامی‌ی عروضی که، همچنانکه نقل کردم، گفته بود^۲: شاعری صناعتی است که شاعر بدان صناعت اتساق مقدمات موهمه کند و التئام قیاسات منتجه. بر آن وجه که معنی‌ی خُرد را بزرگ گرداند و معنی‌ی بزرگ را خُرد. و نیکو را در «خلعت» زشت باز نماید و زشت را در «صورت» نیکو جلوه کند. و، به ایهام، قوت‌های غضبانی و شهوانی را برانگیزد، تا بدان ایهام، طباع را انقباضی و انبساطی بود؛ و امور عظام را در نظام عالم سبب شود.

یعنی شاعری، به مدد تصویرسازی، جسم بخشیدن به امور مجرد

۱۴۰..... تئوری‌ی شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

است؛ به نیکو و زشت خلعت و صورت می‌بخشد، ذهنی‌ها را عینی می‌کند و نادیده‌ها را دیدنی می‌سازد. و این همه از آن روست که شعر، مثل همه هنرها، در راستای بیان عواطف ما کار می‌کند و عواطف دارای صورت و عینیت نیستند تا بشود آن‌ها را دید. شعر، با قرار داشتن فرگشت تصویر سازی در مرکز آن، کوششی است برای جسم بخشیدن به عاطفه‌های بی‌جسم؛ و به مدد آن است که حافظ می‌تواند بسراید:

زان آتش «نهفته» که در سینه من است
خورشید شعله‌ای است که در آسمان گرفت.

یعنی، کار شعر، بنا به تعریف، مجسم کردن عواطف به کمک تصاویر است و شعری که چنین می‌کند لزوماً «شعر تجسمی» است.^۳ البته در به کار گرفتن واژه «تجسمی» به یک نکته دیگر هم توجه داشتم. در تقسیم بندی‌ی هنرها، آن دسته از هنرها را که با مجردات ذهنی و کلامی بیان می‌شوند با نام «هنرهای پلاستیک» می‌شناسند؛ مثل نقاشی و عکاسی و معماری. هنر پلاستیک یعنی هنری که مصالحش دارای «جسم» هستند. انواع مختلف هنرهایی که جزء ادبیات به شمار می‌روند در زمره هنرهای پلاستیک قرار ندارند چون مصالحشان واژه‌ها و مفاهیم تجربیدی و بی‌جسم است. اما، من اعتقاد داشتم و دارم که، مصالح شعر نه کلمات که تصاویرند و خاصیت تصاویر، چنانکه توضیح دادم، جسم بخشیدن به عواطف بی‌جسم است. پس شعر هنری است که در حد فاصل هنرهای پلاستیک و ادبیات قرار دارد؛ ظاهراً هنری ادبی است اما، به کارکردش که بنگریم، آن را در حوزه هنرهای پلاستیک باید قرار دهیم.

شعر تجسمی ۱۴۱

توجه کنید که این نگرش با نگرش کسانی از شاعران شعر حجم که به جسمیت دیداری و صوتی ی کلمات توجه دارند، و از «پلاستیسیته» یا انعطاف پذیری ی جسمی ی کلمات سخن می گویند، کاملاً متفاوت است. در واقع، «شعر تجسمی» جسمیت را در «تصویر» می داند اما «شعر حجم» این جسمیت را در پیکر فیزیکی «واژه» جستجو می کند.

در عین حال دریغ است این فصل را پایان برم و از جریان ادبی ی جالب توجه دیگری که در اواخر دهه ۴۰ مطرح شد و مقبولیت بسیار یافت و، از لحاظ گهر و تکنیک بیان و تصویر سازی، با موج نوی اصیل و شعر تجسمی همراهی ها و هم شکلی های بسیار داشت یادی نکنم. این جریان از آن «ترانه سرایی» ی نوین ایران است. اگرچه بحث درباره وجوه فارق «ترانه» و «شعر» از لحاظ فنی و نظری فرصتی دیگر می طلبد، اما در اینجا کافی است تا یادآوری کنم که بدون وجود پشتوانه تجربه های شعر نو و موج نو پیدایش «ترانه نو»، در قالب آثار گوناگون شاعران ترانه سرایی، همچون ایرج جنتی ی عطائی، شهیار قنبری، و اردلان سرفراز، ممکن نبود. ترانه های این شاعران تکنیک و تعریف را از شعر نو و به خصوص شعر موج نو، و روحیه و الهام را از خیابان های تب زده کشور می گرفت و به همین دلیل نیز در هر دو رژیم پیش و پس قیام ۵۷ محکوم به سرکوب شدن بود؛ به طوری که می توان اکنون، پس از ۱۵ سال، «ترانه نو» را سرکوب شده ترین هنر معاصر ایران دانست. رژیم اسلامی، همگام با میدان دادن به موسیقی به اصطلاح سنتی و اصیل، و در واقع موسیقی برآمده از روضه خوانی، بر آثار این ترانه سازان و صدای خوانندگانی همچون گوگوش، ابی، و داریوش مهر منوعه زده و این نوع از هنر را ممنوع اعلام داشته است.

۱۴۲ تشریری ی شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

۱۳. شعر تجسمی

۱. نگاه کنید به صفحه ۱۰۴ از کتاب حاضر.
۲. نگاه کنید به صفحه ۴۲ از کتاب حاضر.
۳. نیما یوشیج در سال ۱۳۲۴ نوشت: «نظم کلمات فقط یک روکش است. اصل مطلب حقیقی و مجسم ساختن است. یعنی جانی که بدن لازم دارد.» نامه ۷۴ از «نامه های همسایه». درباره شعر و شاعری. صفحه ۱۵۸.

بخش دوم – از «موج نو»...

فصل چهاردهم – ساختمان شعر

در کارگاه شعر مجله فردوسی، به عنوان پایگاه «شعر تجسمی»، نکته دیگری هم مطرح بود و به خصوص در جلسات پنجشنبه دیدار با شاعران جوان بر آن پافشاری می شد. این نکته به موضوع «ساختمان شعر برمی گشت. من به خوبی می دانستم که هیچ شاعری به ساختن «شعرک» های منفرد بسنده نمی کند. پس شاعران جوان را تشویق می کردم که تعدادی از شعرک های هم حال و هوای خود را، همچون دانه های مروارید، کنار هم بگذارند و از مجموع آنها يك كل يکپارچه بسازند.

يك نکته برای فهم تفاوت بین شعر کلاسیک و شعر مدرن ما حائز اهمیت بسیار است. یکپارچگی ی اثر هنری، و کم و زیاد نداشتن آن، در واقع ایده ای است که از مغرب زمین به ما رسیده است. در شعر کلاسیک ما بکلی از این فکر خبری نیست و به خصوص قائل شدن به ارزشی به نام «استقلال ابیات» خود نشانه غیبت این فکر در گذشته ادبی ما بوده است.^۱

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 عزلیات او هر بیت حاری 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 منشور کلاسیک 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 يك پشت سر دیگری می آیند، بی آنکه دلیل خاصی پایانه یکی رابه سرآغاز دیگری وصل کند. توجه من به ساختمان، و یکپارچگی ی کارکردی ی اعضا آن، میراث ترجمه هائی بود که از متون مربوط به معماری انجام داده بودم. به خصوص کتاب «به سوی يك معماری ئ ارگانیك» از «برونر زوی» که آن را در سال ۱۳۴۴ ترجمه و چاپ کردم تأثیری عمیق در ذهن من به جای گذاشته بود.

در نظر من شعر يك اثر ترکیبی بود، مرکب از اجزائی که آنها را «شعرک» 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 يك 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 شیرۀ 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 از تاریکی 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 کلبه خوش نشینان اطراف آغاچاری 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 يك 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 گنجینه 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 ناخود آگاه 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 افسانه بسیار به هم بافته شده است. یکی از

فرشته 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 يك 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 وami دارد و درچه های حافظه 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 پیشش 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 اندک است. این نفت خام باید پالایش شود، خاک و گل آن کنار رود، و آنچه شفاف و خواستنی است از آن میانه بیرون آید. اینجا دیگر نه فرشته الهامی در کار است و نه شعور ژرفابین 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 قرآن کنونی، مثلاً آیه ای نازل شده در مکه در میان آیات مدنی نشسته است.^۷ آیه های شاعر نیز «شعرک» های او هستند. او باید آنها را مطابق نظمی خاص زیر هم بنشانند.

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 دریابد. کتاب «روزنامه شیشه ای» ی او به دست مهرداد صدقی پالایش شد و «وقت خوب مصائب» را من کلاً بازنویسی کردم و با خط من به چاپخانه رفت؛ البته سوای افزوده آخر آن که به مرثی ی مربوط به مرگ فروغ اختصاص داشت و من آنها را قبل از چاپ ندیده بودم. این روزها که شعرهای تازه 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 مفشوش و بی قاعده فرود می آیند. اگر اخیراً در شعرهای او نوعی ساختمان منظم پیدا شده باشد باید آن را نتیجه دوری او از گسستگی های شعری و پیوستن او به ساختمان های روایی-داستانی دانست.

اما دسته دوم از شاعران آنان هستند که به پالایشگاهی کارآمد مجهزند اما خود مخزن بزرگی از مواد خام را در اعماق ذهن خویش ندارند. از نمونه 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 يك «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 تصویرهایی را از شاعران دیگر، و به خصوص فرنگی ها، به وام می گرفت و آنها را چون نگینی در میان شعر خویش می نشاندد. وام گیری ی «دست هائی که در باغچه کاشته می شوند تا دیگرپاره سبز شوند» از «سرزمین ویران» تی. اس. الیوت مشهور است. بدالله 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 دسته سوم شاعرانی هستند که هم مخزنی وسیع و انباشته دارند و هم پالایشگاهی کارآمد و دقیق. از جمله 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 درباره 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 همه 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 حافظه ناخود آگاهش 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 يك ساختمان برسد. پس او محتاج داشتن نقشه ای است که آگاهانه طراحی گردیده و در آن همه 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 در ورودی ی خانه را بر اطاق خواب نمی گشاید و یا دستشویی را وسط اطاق پذیرائی قرار نمی دهد.

تمثیل دیگری هم بود که من اغلب از آن استفاده می کردم؛ تمثیل کار يك موزه دار. می گفتم: ببینید، باستانشناس ها به حفاری می روند و از دل خاک 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 دوره 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 چیندن 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 دار 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 شهرک 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 نحوه جذب خواننده و تأثیرگذاری ی بر او از جمله مهم ترین آنهاست، در این ساختمان اولیه تصرف میکند؛ مثلاً پایان داستان را در ابتدای داستان می آورد و کل بقیه داستان را به صورت «پرش به گذشته» (فلاش بک) عرضه می دارد. یا نیمه اول داستان را خرد کرده و آن را در نیمه دوم داستان بر می زند. مهم این است که او برای رسیدن به هدفش نقشه ای کشیده باشد. شعر 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 خلاقه جدیدی را می طلبد.

۱۴. ساختمان شعر

۱. باید توجه داشت که سخن منظوم کلاسیک، به خاطر شکل منظم خود، به ناچار سخن نامنظم و گسسته را آفریده است. این نتیجه همیشگی تحمیل فرم های منظم از بیرون است، چه بر یک شعر و چه بر یک جامعه. اما وقتی نظم ماهیتی درونی داشته باشد در شکل خارجی ی خود دارای نظم آهنین مورد علاقه شاعران کلاسیک 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 علاقمندان اما بی اساس قوی را می رساند. نگاه کنید به: دکتر محمود هومن، «دیباجه». حافظ هومن، ۱۳۱۷. تجدید چاپ ۱۳۴۸.

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

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

۵. محمد علی سپانلو، «در گفتگو با اسماعیل نوری علا». پریشگران. شماره ۴. آذر ۱۳۷۱. صفحه ۳۰.

۶. رجوع کنید به صفحه ۱۱۴ کتاب حاضر.

۷. می دانیم که قرآن نخستین بار در زمان عثمان، خلیفه 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 پایه ساختمانی ی کار قرار گرفت. نتیجه این شد که سوره های مکی و مدنی در هم بر خوردند.

بخش دوم - از «موج نو»...

فصل پانزدهم - رابطه با مخاطب

نکته مهم و اساسی دیگری که آن روزها با شاعران جوان وطنم در میان می گذاشتم به این مسئله مربوط می شد که بین «هنر» (چه در مرحله 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 وجود يك 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 يك 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، نظریه «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 رابطه با مخاطب ۱۵۱

«هنر برای 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 صده اخیر، آن بوده است که پنداشته ایم حتماً در مقابل نظریه «هنر برای هنر» نظریه هائی همچون «هنر برای اجتماع» و یا «هنر برای رهائی طبقه کارگر» می نشینند. شاید هم در تفسیر عبارت «هنر برای اجتماع» راه افراط را پیش گرفته ایم و یا، متقابلاً در این واژه «برای» بوی نوعی «مفیدیت قابل سوء استفاده» را استشمام کرده ایم. اما نظر من، که در فرمول ساخته 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 بیرونشدن از خویش است و هنرپذیری پس از این بیرون شد ممکن می شود.

همه بحث های مربوط به تصویر و ساختمان، اگر با نیاز به ایجاد ارتباط و بیرونشدن از خویش همراه نباشد، حکم دستورالعمل هائی را خواهد داشت که همراه بازی های بچه ها و بزرگسالان می آید. اما همه کوشش هنرمند برای دست یافتن به بهترین زیان 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.^۱ 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. نتیجه 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 رویان 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 بسته هدیه را نگشاید و نخواهد بداند که در درون آن چیست؟ رأی نهائی ی او به هنگام رویارویی 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 ساله کارگاه شعر و تجربه «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 صفحه «کارگاه شعر» را به یکی از نوآمدهگان 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، میرزا آقا عسگری (مانی)، شهریار مالکی، فاروق امیری، منوچهر نیکو، محمد مهدی مصلحی، عمر فاروقی، تیمور ترنج، محمود پاریاب و...

۱۵. رابطه مخاطب

۱. این تعریف در صفحه ۶۲ کتاب حاضر آمده است.

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

بخش دوم - از «موج نو»...

فصل شانزدهم - شعر خراسانی ی نو

در دو سه سال آخر دهه ۴۰ و دو سه سال اول دهه ۵۰، از لحاظ فهم و تعریف شعر، گرایش تئوریک خاصی در درون شعر نیمائی مطرح شد که توانست، در سطح نظری و در باقیمانده دهه ۵۰ تا فرارسیدن قیام ۵۷، رفته رفته جایی 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 گرایش 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 کلاسیک ایران قدم برداشتند که «سبک خراسانی» خوانده می شد. آنچه اخوان ثالث و شاگردان خراسانی اش بر این سبک افزودند همانی بود که اخوان خود آن را به «گشودن راهی از خراسان به مازندران»، که زادگاه نیما ۱۵۴ تئوری ی شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

یوشیج باشد، تعبیر کرده است.^۱ 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.»^۲

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 کلاسیک 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 درباره کار شعری ی نیما یوشیج^۳ 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 عهده آن ببرآیند. حتی می توان با قاطعیت گفت که اخوان ثالث در حوزه استفاده از بحور عروضی نیز شعر خراسانی ی نو ۱۵۵

بیشتر سلیقه خراسانی ی خود را اعمال کرد و، مثلاً، از وارد کردن «سکته وزنی» در آنچه می نوشت، و نیما از آن به عنوان يك عامل موسیقایی سود می جست، احتراز کرد.

بدین سان، شاید بتوان آنچه را که اخوان ثالث در زمینه نوسازی ی سبك خراسانی انجام داده است تحقق آرزویی دانست که ملك الشعراء بهار، فرزند دیگر خراسان و آخرین شعله 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 يك نویسنده انقلابی بخواهد در اولین جست و خیز متفنانانه خودش، در نخستین رقص موزون یا ناموزون تقلیدی یا اختراعی ی خود، يك نمونه 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 يك تکمیل و ارتقائی، باز به طرف تکمیل و ترقی دیگری می رویم...»^۶

مشخصه 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 مشغله زبانی است. شاید چهار قرن تمام (از «دو قرن سکوت»^۷ پس از حمله اعراب گرفته تا حمله 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 ایران اسلامی شده همه این بزرگان از خطه خراسان، آن هم نه خراسان امروز بلکه خراسان بزرگی که مرزهایش تا مرو و هرات و بلخ می رسیده، بر

۱۵۶..... تئوری ی شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

خاسته اند: عباس مروزی (= اهل مرو) را نخستین سراینده فارسی زبان دانسته اند که در سال ۱۹۳ هجری (۸۰۹ میلادی) مأمون، خلیفه عباسی، را به مناسبت ورودش به شهر مرو مدح گفته است.^۸ در عهد صفاریان به نام حنظله بادغیسی و محمود راق هراتی بر می خوریم که شکل های اولیه «قصیده» را ارائه می دهند.

واقعیت آن است که سبك خراسانی، در شکل تکامل یافته خود، همواره از سرچشمه 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.^۹ 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، همه انواع ادبی را می توان در آن یافت. اینکه چرا انواع مختلف ادبی در يك 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 نکته بدیهی نمی توان گذشت که ادبای خراسان آسیب دیده از حمله اعراب، با زبانی افتاده در معرض خطر نابودی، قبل از هر چیز «مشغله زبان» را داشته اند^{۱۰} 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 سینه 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 شعر خراسانی ی نو..... ۱۵۷

بخش دوم - از «موج نو»...

فصل شانزدهم - شعر خراسانی ی نو

در دو سه سال آخر دهه ۴۰ و دو سه سال اول دهه ۵۰، از لحاظ فهم و تعریف شعر، گرایش تئوریک خاصی در درون شعر نیمائی مطرح شد که توانست، در سطح نظری و در باقیمانده دهه ۵۰ تا فرارسیدن قیام ۵۷، رفته رفته جایی 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 گرایش 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 کلاسیک ایران قدم برداشتند که «سبک خراسانی» خوانده می شد. آنچه اخوان ثالث و شاگردان خراسانی اش بر این سبک افزودند همانی بود که اخوان خود آن را به «گشودن راهی از خراسان به مازندران»، که زادگاه نیما ۱۵۴ تئوری ی شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

یوشیج باشد، تعبیر کرده است.^۱ 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.»^۲

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 کلاسیک 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 درباره کار شعری ی نیما یوشیج^۳ 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 عهده آن ببرآیند. حتی می توان با قاطعیت گفت که اخوان ثالث در حوزه استفاده از بحور عروضی نیز شعر خراسانی ی نو ۱۵۵

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

در واقع، اگرچه تقریباً کلیه سرایندگان عهد صفاری و سامانی توأم با نظم فارسی نظم عربی هم می ساختند، پیدایش همین حکومت های ایرانی راه را بر تسلط انحصاری نظم فارسی گشوده است. رودکی، که به حق اولین سراینده 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 چهره تابناک دیگر سبک خراسانی محسوب می شوند. آنگاه نوبت به حکیم ابوالقاسم فردوسی طوسی می رسد که بقای قطعی زبان فارسی را در اثر حماسی بزرگ خویش تضمین می کند. مسعود سعد، شیخ ابوسعید ابوالخیر، عطار، و حکیم عمر خیام نیز از خطه خراسان برخاسته و بر شعب ادبی سبک 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، سبک خراسانی، به لحاظ نوع فرگشت تکاملی ی خود، دارای مشخصات زیر است:

۱. بیشترین مشغله 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 شیوه خراسانی سروده می شود شعر دانست. اخوان ثالث خود بر این نکته تأکید کرده است که نییمی از شاهنامه شعر نیست و فقط برای وفاداری به بخشنامه تساوی ی

۱۵۸ تئوری ی شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

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 مشغله زبانی، بیشترین تأکید را بر عنصر «اندیشه» (به معنی ی تفکر تجربیدی) می گذارد.

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

بی دلیل نیست که در نظر طرفداران و نویسندگان سبک خراسانی، چه کلاسیک و چه نو، آثار گریزنده از مضمون پردازی و داستان سرائی و فلسفیدن تجربیدی یکسره بی ساختمان به نظر می رسند. مثلاً اسماعیل خوئی، در آستانه دهه 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» مجله فردوسی تعقیب می شد.

شعر خراسانی، به دلیل نحوه تکامل تاریخی اش، بر بنیاد اندیشه تجربیدی 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 اندیشه تجربیدی و حکمت و پند استوار است.

شعر خراسانی ی نو ۱۵۹

در تاریخ ادبیات کلاسیک ما، شعری که از قصه سرائی و فلسفیدن تجربیدی و حکمت گوئی دوری بسته و پا به حوزه 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 خراسانی، هنگامی که در قونیه زبان باز می کند از تسلط سبک خراسانی و 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 سبک مشهور به «عراقی» و «هندی» در واقع مرزبندی ی شعر عاطفی ی غیر خراسانی با شهر زبان آور و اندیشه ورز سبک خراسانی به شمار می روند.

در دوران «شعر جدید» نیز سرایندگان خراسانی بیشترین مقاومت را در مقابل پیشنهادات نوآورانه شعری از خود نشان داده اند و، همانطور که نشان دادم، ملك الشعرای بهار نماینده اصلی و اصیل این مقاومت است. شعر نوی فارسی نیز، چه در حوزه مکتب سخن و چه در حوزه 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 خرنی می گوید، باید او را بنیان گزار و سرسلسله شعر خراسانی ی نو دانست. من قبلاً، در بخش نخست کتاب

حاضر،^{۱۱} به شعر مهدی اخوان ثالث به عنوان نمونه شعر «زبان آوران» در مکتب نیمائی اشاره کرده ام. شعر اخوان در نیمه نخست دهه ۴۰ به مرزهای تکامل خود رسیده بود و در ۱۳۴۶، اعتقاد داشتم که می شود پرونده 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 خرنی بیش از بقیه موثر بوده است، هرچند که کوشش های شفیهی 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 خرنی، که در اواخر دهه ۱۳۳۰ با نام مستعار «سروش» اشعاری به سبک قدما می سرود، در نیمه اول دهه ۴۰ برای تحصیل فلسفه عازم لندن شد و در نیمه 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 مجله «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 پیشتازان است؟ من می گویم: هر دو دسته را. زیرا کوشش چیز فهم همان 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 آشنا ترند.

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، بامداد 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 زورگونی است.^{۱۴}

در نیمه دوم دهه ۴۰، بازگشت اسماعیل خوئی به ایران، آن هم در کسوت دکتر در رشته 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 دانشجویی نفوذی به هم زده بود، در سال ۱۳۴۷ به صورت چهره مرکزی این نوع شعر درآمد. او در این سال، و در مصاحبه ای با مجله «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 يك، به سبك ویژه ای دست یافته اند؛ و برخی دیگر، همچون ا. بامداد و م. امید(اخوان) حتی

۱۶۲ تئوری شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

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. آژرم (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 تئوریک این مکتب یا دبستان شعری باید از نوشته ها و سخنرانی هایی که خوشبختانه در کتاب «از شعر گفتن» گرد آمده اند کمک گرفت. در این کتاب دو مصاحبه و يك مقاله از خوئی به خصوص واجد اهمیت اند. نخستین مصاحبه، که آن هم در سال ۱۳۴۷ انجام شده، حاوی ی گفتگویی است که شفیعی ی کدکنی، قاسم صنعوی و هرمز رباحی (گرداننده جنگ «فصل های سبز») با خوئی داشته اند. این مصاحبه، و به خصوص طرز رفتار و گفتار شفیعی با خوئی، کاملاً نشان دهنده آن است که شفیعی، با همه ادعائی که در سطر سطر سخنانش وجود دارد، به ناچار اما به حق، برتری ی خوئی را نسبت به خود پذیرفته است. مصاحبه دیگر همانی است که در مجله «روستا» به چاپ رسیده است. خوئی پنج سال بعد، در مقاله «درباره غزل و غزلواره» نیز به طرح مطالب تازه ای دست زده است که نه تنها نشانه گسترش همان فکری است که در نامه چاپ شده در «نگین» طرح شده بود بلکه، با توجه به توانائی های خوئی چه در حیطه 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 نیمه دوم دهه ۵۰، و آوارگی از وطن و راه شعر خراسانی ی نو ۱۶۳

گمکردگی ی شعری ی خوئی در دهه 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 نمونه شعر «خراسانی ی نو» بگیریم، شفیهی 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 يك 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 شفیهی 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 شعر قدیم هستی 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 تصریها 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 يك باندهازی ی وسیع که تا به امروز هم جریان دارد، فراهم
۱۶۴ تنوری ی شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

می سازد،^{۱۸} تا آنجا که به جریان موج نوی شعر مربوط می شود، مستقیماً این نوع شعر را هدف حمله 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 زمانه 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 نیمه دوم دهه ۴۰ و نیمه اول دهه ۵۰ را بهتر ترسیم کند. شفیهی ی کدکنی و خوئی، در همان مصاحبه «فصل های سبز»، از دیدگاه های مختلفی به شعر موج نو می تازد:

۱. شفیهی: «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 دایره زبان شعرش پنج برابر دایره 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. شفیهی: «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 گیرند. یعنی پیش از آنکه کلمه در اختیارشان باشد، هیچ گونه شعر خراسانی ی نو ۶۵

احساس و اندیشه ای نسبت به محیط، و حتی نسبت به مسائل خصوصی 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 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 يك 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 وسیله 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 کوزه 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 يك شاعر... را در فهمیدن روح فرهنگ بومی ی خود می دانم؛ فرهنگ ما، به ویژه در زمینه شعر، يك فرهنگ مرید و مرادی بوده است.^{۲۴} هیچ يك از بزرگان ما کار پیشینیان خود را انکار نکرده، بل که آن را ادامه داده است... تأثیرپذیری در روح فرهنگ ماست. و من تأثیر اخوان را... در همه شعرهای خود تصدیق می کنم.»^{۲۵}

۵. خوئی: «... در سطح، به ویژه در سطح هنر روشنفکرانه، آنارشیمی پدید آمده است که، دانسته و ندانسته، همه چیز ما را به بازی، ۱۶۶ تئوری ی شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

حتی به نیشخند می گیرد. موج نو در شعر یکی از نمدهای این آنارشیزم است. اما آنارشیزم، در همه زمینه ها، همیشه، حالتی برزخی... (و) گذران است. از این رو، با آن که... با پیشگویی 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 دهه 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 نظریه «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 يك نمونه از این گونه متضاد گوئی ها اشاره می کنم: شفیعی ی کدکنی از يك 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 يك پدیده ناخود آگاه است، یعنی در لحظه به وجود آمدنش به اراده من و خوئی خلق نمی شود و ما نمی توانیم تصمیم بگیریم که درباره فلان موضوع شعری بگوئیم.»^{۲۸}

به هر حال، اگر چه در دهه 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 چهره مطرح در حوزه تئوری ی شعر ارائه داد که اگر چه در سال های آخر دهه ۴۰ همسنگر و هم اندیشه محسوب می شدند اما، از اوائل دهه ۵۰ به بعد، هر يك به راه مستقل خود رفتند.

۱۶. شعر خراسانی‌ی نو

۱. مهدی ی اخوان ثالث. «مقدمه». زمستان. مجموعه اشعار.
۲. اسماعیل خوئی. «گفتگو با محمد رضا شفیعی ی کنی، قاسم صنعوری، و هرمز ریاحی». نشریه فصل‌های سبز. شماره اول. خرداد ۱۳۴۷. این مصاحبه در کتاب زیر تجدید چاپ شده است: اسماعیل خوئی. از شعر گفتن. مرکز نشر سپهر. تهران ۱۳۵۲. صفحه ۱۱۱.
۳. این کتاب‌ها عبارتند از:
 - مهدی ی اخوان ثالث. بدعت‌ها و بدایع نیمایوشیج. انتشارات توکا. تهران ۱۳۵۷.
 - مهدی ی اخوان ثالث. عطا و لقای نیمایوشیج. انتشارات دماوند. تهران ۱۳۶۱.
 - محمد تقی بهار (ملک الشعراء). نشریه دانشکده. به نقل از یحیی آرن پور. از صبا تا نیما. جلد دوم.
 - دکتر عبدالحسین زرین کوب. دو قرن سکوت.
 - هرمان اته. تاریخ ادبیات فارسی. ترجمه دکتر رضازاده شفق. بهنگاه ترجمه و نشر کتاب. تهران ۱۳۳۷.
 - نگاه کنید به: زرین العابدین مؤمن. تحول شعر فارسی. چاپ سوم. ۱۳۵۵ تهران. صفحه ۱۴.
 - نگاه کنید به: شاهرخ مسکوب. ملیت و زبان. پاریس ۱۹۸۶.
 - اخوان ثالث. بدعت‌ها و بدایع نیمایوشیج. صفحات ۷۴ و ۷۵.
 - اسماعیل خوئی. از شعر گفتن. صفحه ۸۳.
 - نگاه کنید به صفحه ۴۷ کتاب حاضر.
 - نگاه کنید به: اسماعیل نوری علا. «یک سال پر ماجرا با شعر». فردوسی. شماره ۸۰۷. فروردین ۱۳۴۶.
 - اشاره به نقد شاملو بر کتاب «سایه 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.
 - اسماعیل خوئی. از شعر گفتن. صفحه ۱۶۳.
 - همان، صفحه ۱۱۷.

۱۶. همان، صفحه ۱۲۴.

۱۷. همان، صفحات ۱۲۴ و ۱۲۵.

۱۸. چندی پیش محمد علی سپانلو در مجله آدینه تهران مصاحبه ای درست در همین مورد داشت. تمصب 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 گاهی به یادداشت های آخر هر کتاب می تواند نشان دهد که نویسنده خراسانی است یا نه.
۱۹. محبوبیت دوباره «شعر حجم» رابطه ای مستقیم با موضع خنثی و مبهم سیاسی شاعران آن دارد. به طوری که قطعاتی از «لبريخته ها» از یکسو در نشریات تهران و از سونی دیگر در نشریه سازمان مجاهدین خلق چاپ می شود!
۲۰. با توجه به نوشته های شفیعی ی کدکسی در سراسر دهه ۵۰، گمان می کنم که در اینجا نیز اشاره او به یدالله رویانی باشد.
۲۱. از شعر گفتن. صفحه ۱۲۴.
۲۲. همان، صفحه ۱۲۴.
۲۳. همان، صفحه ۱۲۳.
۲۴. تأکید بر این جمله از من است. داستان بازسازی ی سیستم اجتهاد و تقلید و مرید و مرادی در زمره دست آوردهای شعر امروز خراسان است، تا بدانجا که اخوان ثالث در نندن زاکت خود را به جای «خرقه» بر دوش اسماعیل خوئی می اندارد و او را، بدینسان، جانشین بر حق خود اعلام می کند. نگاه کنید به یادداشت های خوئی در فصل کتاب. شماره ۹.
۲۵. اسماعیل خوئی. از شعر گفتن. صفحه ۱۳۷.
۲۶. همان، صفحه ۱۰۷.
۲۷. همان، صفحه ۱۲۶.
۲۸. همان، صفحه ۱۳۰.

بخش دوم - از «موج نو»...

فصل هفدهم - نظریه پردازی در دهه ی پنجاه

دهه ۵۰ با تسلط کامل حکومت شاه و حزب رستاخیز او بر کلیه 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 دهه ۴۰ به نسل ما داده شد در دهه 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، دهه ۵۰ نیز می توانست رستنگاه ده ها چهره 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 رسیده شاه مجله «فردوسی» و تعدادی دیگر از نشریات را تعطیل کرد، ساواک به شاعرکشی دست زد، وزارت اطلاعات فهرستی از ممنوع القلم ها تهیه دید، و حزب به اصطلاح فراگیر «رستاخیز» خواست تا کارها را یکسره کند. فضا آنگونه بود که

۱۶۸ تئوری ی شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

همه چیز به شتاب رو به مطلق گرایی 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 بهانه ادامه تحصیلات دانشگاهی ی خود، راهی ی انگلستان شدم تا از محیط زشت و خفقان باری که حکومت شاه بر ایمان تدارك 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 آستانه قیام، با انتشار «ایران شهر» 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 جوخه اعدام بگذاردش). بخشی از شاعران نیز، همراه با عده ای از شاعران شعر حجم، به دستگاه های فرهنگی ی حکومت پیوسته بودند، و آتهائی هم که، مثل اسماعیل خوئی، هر يك به لطائف الحیلی، از زیر تیغ سانسور می گریختند شعرشان یکسره به بیانیه ای رمزی درباره مسائل سیاسی مبدل می شد. از نظر تئوری ی شعری نیز چندان اتفاق چشم گیری رخ نمی داد.

نظریه پردازی در دهه ۵۰ ۱۶۹

آثاری از نوع نوشته های خسرو گلسرخی، در زمینهٔ تئوری 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.^۱ با کمی دقت می توان دید که، علیرغم ظاهر شکل 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 یک تعریف علمی است.

بدین سان، در دههٔ ۵۰، و جدا از آنانی که مطالبی شبه تئوریک را در نشریات رژیم (همچون «قماشا» و «رستاخیز») قلم می زدند، تنها یک صدا در حوزهٔ تئوری شعر به گوش می رسید که می کوشید دست آوردهای شعری ی چهار دههٔ گذشته را بنا به سلیقهٔ ارجحایی ی خود جمع بندی کند. این صدا از آن شفيعی 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 تئوریک شعر قرار داشت.

شفيعی 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 دردانشکده های مختلف محسوب می شود. توجه به این کتاب از دو نظر جالب است. نخست اینکه شفيعی 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^۲ ی عاطفه و تخیل است که در زبانی آهنگین شکل گرفته است». اما این تعریف نا شکل 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 شفيعی، به صورت يك مجتهد ادبی اعلام فتوا می کنند و بس. نگاهی به احتجاج شفيعی برای رسیدن به این تعریف می تواند روشنگر مطلب باشد:

«باید کوشید و تعریف جامعی از شعر به دست داد که هم بر قصاید ناصر خسرو و هم بر شاهنامه فردوسی و خمسة 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...»^۳

معنای روش شناختی ی کار شفيعی آن است که او ابتدا مقداری «موضوع تحقیق» را انتخاب می کند و بعد می خواهد تا از طریق استخراج اشتراکات آنها به يك «تعریف 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 قییم دهد و در نتیجه نمی توان اول تصمیم گرفت که چه چیزهایی شعر هستند و بعد با مطالعه نمونه هایی 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 يك 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 اما درباره 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 سبک هندی و شعر بسیاری از شعرای نوپرداز معاصر».^۶ و چند صفحه بعد می افزاید:

«در سال های اخیر اصطلاح شکل ذهنی^۷ را ... در روزنامه ها علم کرده اند و هر نوع حرف بی معنی مفتی را که مجموعه ای از هذیان های بی فکر 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؛ و گرنه مردم و مخاطبان زبان فارسی خوشبختانه به هیچ وجهی فریب این دم و دستگاه را نمی خورند».^۸

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

۱۷۲ تئوری ی شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

است و مثلاً، با توجه به آنچه شفیعی درباره 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 مجموعه انتخابی شفیعی بگنجد و از این «گره خوردگی» در «دلتنگی ها» خبری نیست.

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

۱. دوره مشروطیت: شبیانی، قائم مقام، بهار، ایرج میرزا، ادیب پیشاوری، ادیب نیشابوری، ادیب الممالک، دهخدا، سید اشرف (نسیم شمال)، عارف، میرزاده 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 شبیانی، شهریار، سایه، کسرائی، رحمانی، شاملو، شاهرودی، نادرپور.

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

نظریه پردازی در دهه ۵۰ ۱۷۳

کسرائی، محمد زهری، حسن هنرمندی، فروغ فرخزاد.

۵. از ۱۳۴۰ تا ۱۳۴۹: فرخزاد، آتشی، سپهری، آزاد، شاملو،

اخوان، زهری، مشیری، مفتون امینی.

۶. از ۱۳۴۹ تا ۱۳۵۷: شاملو، زهری، کسرائی، خسرو

گلسترخی، اسماعیل خوئی، نعمت آزر، میمنت میرصادقی، سعید

سلطانپور، علی میرفطروس، رضا مقصدی، سعید یوسف و...

شفیعی در مورد هریک 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 يك 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 بدالله رویائی (حتی تا پیش از انتشار «دلتنگی ها»)، محمد علی سپانلو، و رضا براهنی نیز دریغ می کند.

شفیعی را، که دست پرورده خانلری است، می توان امتزاج نهائی سبک خراسانی ی نو و مکتب سخن دانست که، درست به همانگونه که خانلری در مجله سخن و دانشکده 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، نوفائتی و کهنه گرایی ی توأمان، و غرض ورزی ی مفراط نویسنده ای کج سلیقه دانست. بی دلیل نیست که با تسلط حکومت آخوندی بر ایران، شفیعی به ریاست دانشکده ادبیات تهران، این سنگر همیشگی ی محافظه کاری، انتخاب می شود.

۱۷. نظریه پردازی در دهه ۵۰

۱. اسماعیل خوئی. از شعر گفتن. صفحه ۹۱.

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

۳. محمد رضا شفیعی ی کدکنی. ادوار شعر فارسی، از مشروطیت تا سقوط سلطنت.

انتشارات توس. تهران ۱۳۵۷. صفحه ۹۳.

۴. همان مرجع، همان صفحه.

۵. همان، صفحه ۳۵.

۶. همان، صفحه ۹۸.

۷. اشاره به رضا براهنی است که در دهه ۴۰ تعبیر «شکل ذهنی» را مطرح کرد. در

این مورد رجوع کنید به صفحه ۵۴ کتاب حاضر.

۸. شفیعی ی کدکنی. ادوار شعر فارسی. صفحه ۱۰۸.

۹. همان، صفحه ۸۷.

۱۰. داستان خانلری و نیما، دو پسر خاله ای که دو جریان شعر نو را رهبری کردند طولانی است. خانلری، در مجله سخن، تا توانست در راه نیما سنگ انداخت. مثلاً به يك خنجر سال ۱۳۳۱ مجله سخن درباره مطالب مجله علم و زندگی توجه کنید: «يك قطعه شعر به عنوان مرداب از آثار نادرپور در این شماره هست که پر معنی و جالب و تازه است. يك چیز هم به امضای نیمایوشیج هست که وزن و قافیه و معنی ی آن در بطن شاعر و طرفداران اوست». (سخن. دوره چهارم. آذر ۱۳۳۱. صفحه ۷۹). نیما تقریباً در همه آثار منشور 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 – از «موج نو»...

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

آیا قیام ۵۷ نظریه های شعری جدیدی را هم به همراه داشت؟ من عقیده تنوریک خود را در مورد این گونه توقعات در سرآغاز این بخش کتاب توضیح داده ام.^۱ به نظر من، اگر قیام ۵۷ بتواند در سرنوشت ادبی ما تأثیری داشته باشد، حاصل چنین تأثیری را باید رفته رفته و هم اکنون، یعنی ۱۵ سالی از آن واقعه گذشته، به چشم دید. دهه 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 صورت مختلف از «شعر نیمائی» بریده و به قالب ها و زبان «شعر جدید»، یعنی شعر زمان قیام ۵۷ و جریان بازگشت ادبی ۱۷۵

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، خلیلی پیش از قیام ۵۷، به این راه کشیده شده اند.^۲ اما گسترش سنت گرائی در دهه 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 کلاسیک 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 تنوریک دیگری را در این مورد مطرح ساخته اند. مثلاً اسماعیل خوئی، که همواره به طرح مطالب تنوریک 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 يك بار دیگر قالب 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 قالب ها و قالب های سنتی بیشتر و راحت تر با محتوای بسیار واپس مانده سنتی ۱۷۶ تنوری ی شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

برخورد کرد ... موقعیت را من این جور می بینم: داشتیم در دشت تکامل طبیعی ی فرهنگ و هنر و شعر خودمان پیش می رفتیم، يك دفعه رسیدیم به يك دره 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 گونه 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 دروغری 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 تعجد و نوآوری اعتقادی نداشتند، و حال آنکه گروه دوم از آن سبب دوباره به وزن و قافیه 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 همه شاعران به یاد داشته و برای همدیگر می خوانده اند و سبب آن علاقمندی این بوده که اشعار آراگون وزن و قافیه مرتب داشته و برخلاف سروده های شاعرانی مانند پل الوار قابل حفظ کردن بوده است».^۴

می بینیم که در پی ی تحلیل 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» گرهی که از ابتدای کار در ساحت قیام ۵۷ و جریان بازگشت ادبی ۱۷۷

شعرونو شناخته شده اند مقایسه می کنند. اما، به نظر من، در این مقایسه صرفاً ملاحظه ای شرافت‌مندانه در کار است و نه کوششی برای تحلیل و تحلیل يك پدیده ادبی. نظر من این است که این «بازگشت» به قالب کهن چندان هم از آن «دلبستگی» به قالب 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 برون‌گراییه سخن نیمائی را به ماهیت درون‌گراییه شعر سنتی ی قبل از مشروطیت باز گردانده و بار دیگر نظاره شاعرانه را از عالم واقع به جهان باطن معطوف ساخته است».^۵ به گمان من، این ملاحظه 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 نگرسته 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 دهه چهل برای بازگشت به سرچشمه های هویت خودی کرد، و از جانب بسیاری از روشنفکران ایران بدان دامن زده شد، زیر بنای تئوریک و اندیشگی ی چنین بازگشتی را فراهم کرده بود. شعر صوفیانه 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

۱۷۸ تئوری ی شعر - از «مرج نر» تا «شعر عشق»

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

در واقع شاید بتوان بین آن «ماندگاری ی همراه با دلبستگی» به قالب شعر کلاسیک، 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 - قالب کلاسیک، 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 پردازم، اما لازم است اشاره کنم که در حوزه کار شاعرانی که در سی سال اخیر به قالب کلاسیک پایبند مانده اند به کوشش های متعددی برای دستیابی به انواع نوآوری های درونی ی شعر بر می خوریم. نمونه بارز این امر در کارهای سیمین بهبهانی در دهه 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 ارمک 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 شهادت 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؛ رابطه قراردادی میان افاعیل را گسسته ام» ... {در عین حال}، «غزل قدیم، و به خصوص غزل حافظ و بسیاری از غزل های سبک هندی، در هر بیت قیام ۵۷ و جریان بازگشت ادبی ۱۷۹

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 يك 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 يك شعر از يك 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 يك نتیجه کلی و واحد می شود و همه پراکندگی ها در نقطه پایان، بر روی هم، يك کل را به وجود می آورند نه چندین جزء را»^۶.

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

به اعتقاد من، اگر در جستجوی نوآوری های تازه ای در شعر دهه 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 کلاسیک 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 همه دست آوردهای هفتاد ساله ما را، چه در حوزه شعر و چه در ساحت عمومی اندیشه، باطل سازند.

۱۸. قیام ۵۷ و جریان بازگشت ادبی

۱. نگاه کنید به فصل «سرگذشت موج نو» در صفحه ۷۰ کتاب حاضر.
۲. نگاه کنید به: اسماعیل نوری علا. «آخرین کتاب اخوان ثالث و مسئله بازگشت ادبی». فصل کتاب. شماره ۷. بهار ۱۳۴۷.
۳. اسماعیل خونی. «مصاحبه». بخش سوم. نشریه پیام کارگر. شماره ۷۸. نیمه دوم دی ماه ۱۳۶۹.
۴. نادر نادرپور. «مصاحبه». شعر/امروز/ایران در دهه ۶۰. تهیه و تدوین رامین احمدی. انتشارات پر. اسفند ۱۳۷۰. صفحه ۵۶.
۵. همان، صفحه ۵۴.
۶. سیمین بهبهانی. «خزینة داری میراث خوارگان». گزینة اشعار. انتشارات مروارید. چاپ دوم. تهران ۱۳۶۹. صفحه ۲۹.
۷. مثلاً نگاه کنید به: هادی خرسندی. آیه های ایرانی. انتشارات غزال. لندن ۱۳۷۲.

بخش دوم - از «موج نو»...

فصل نوزدهم - موج سوم

جریان تئوریک دیگری که در دهه ۶۰ مطرح شد و مورد توجه قرار گرفت، با نام «موج سوم» شناخته شده است. این جریان (که ادعای گشودن افق های تازه ای از نوآوری را در ساحت تئوری شعر و، در نتیجه، در شعر داشت) کم و بیش مورد بحث نظریه پردازان جدید شعر فارسی، که هنوز تا ماندگاری و تسلط موثر بر جریانات ادبی، راهی بلند در پیش رو دارند، قرار گرفته است. از اینان من به نام چهار تن اشاره می کنم: فرامرز سلیمانی، سید علی صالحی، رامین احمدی و محمود فلکی.

نخستین کس از اینان فرامرز سلیمانی است که، در دی ماه ۱۳۶۶، به جمع بندی دست آوردهای شعری آن دهه و استخراج چارچوبی تئوریک برای این جمع بندی اقدام کرد و گویا هم او بود که نام «موج سوم» را پیشنهاد نمود. او در مورد این پیشنهاد می گوید:

«در دوره ای که از سال ۱۳۰۰ شروع می شود، نیما و بعدها

۱۸۲ تئوری شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

شاگردانش را که شعر را تا پایان دهه ۳۰ بردند، به موج اول تعبیر کردیم؛ از شعر انقلابی ی نیمیانی تا شعر شکست اخوان و دیگران و آغاز دگرگونی های شعر معاصر ایران. موج دوم شعر دهه های ۴۰ و ۵۰ است و شاعران حرکت هائی مانند موج نو، شعر حجم، و موج ناب.^۱ و بالاخره شعر دهه ۶۰ را، که شعر انقلاب و جنگ است، شعر موج سوم عنوان کردیم که از زبان سیاسی و اجتماعی در سال های پیش و پس انقلاب به زبانی تازه رسید.^۲ او در سال ۱۳۶۶ شاعران موج سوم را شاعرانی خواند که «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 کلامشان و آوازشان پژواکی آشکار یافته است».^۳

من فکر می کنم که در این کتاب به قدر کفایت نشان داده ام که چرا نمی توان شعرهای نوی سروده شده در بین سال های ۱۳۰۰ تا ۱۳۴۰ را یکجا و در یک گروه قرار داد و اگر قرار بر گروه بندی های عام هم باشد،^۴ چاره ای جز این نیست که به وجود سه دوره ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰، از ۱۳۲۰ تا ۱۳۴۰، و از ۱۳۴۰ تا ۱۳۶۰ قائل شویم. در این صورت، اگر قرار باشد که هر یک را یک «موج شعری» بخوانیم، آنچه فرامرز سلیمانی «موج سوم» می خواند باید به «موج چهارم» تغییر نام یابد.

اما نکته در این است که آیا آنچه در زیر عنوان «شعر موج سوم» جمع بندی ی تئوریک می شود واقعاً از تشخیص ویژه برخوردار است یا نه؟ سلیمانی ویژگی ی شعر موج سوم را این گونه تئوریزه می کند: «مشخصات اصلی و متمایز کننده این دوران، بیان تصویری و ایجاز است». و توضیح می دهد که: «از شاعران معاصر، چه کلاسیک های

موج سوم ۱۸۳

معاصر مانند فروغ، سپهری، شاملو و اخوان که در شعرشان به اشباع رسیده اند و تجربه تازه ای نمی کنند، و چه آتشی و رویانی 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 يك «موج»، آن هم موجی که بتواند شعر از ۱۳۰۰ تا ۱۳۴۰ را در یکسو، و شعر ۱۳۴۰ تا ۱۳۶۰ را در سوی دیگر خود بنشانند کافی است؟ آیا در این دو خصیصه کدام نکته نوینی نهفته است که بتواند موج جدیدی را همدوش موج های دوگانه پیش از قیام ۵۷ روانه ساحل ادبیات ما کند؟ آیا فقط با استناد به این که شعر دهه ۶۰ پس از يك قیام گسترده 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 ثنورك 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».^۶ صدور این بخشنامه که چون انقلاب شده پس بلافاصله شعر نوینی خواهیم داشت، بیشتر به يك خوش خیالی می ماند تا به نظری واقع گرایانه. اما، البته، این سخن نمی تواند نافی ی امکان همزمان شدن يك انقلاب اجتماعی با يك انقلاب ادبی یا شعری شود، مگر آنکه بخواهیم لزوماً رابطه ای علی در بین آنان برقرار کنیم. پس، برای

لحظه ای تلازم علی 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 ضابطه «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 دوگانه موجود در شعر موج نو، نسبت به این دو اصل، موجب آن شد که موج نو به دو شاخه «شعر حجم» (ایجاز در کلام) و «شعر تجسمی» (تصویرسازی) تقسیم شود. پس، واقعیت آن است که گروهی از شاعران نوآور دهه ۶۰ تنها کوشیده اند تا دو پاره 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 کلاسیک 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 حوزه «شعر تجسمی» و با نام «شعر سازی» مطرح شد بزرگترین دستمایه آنچه هائی باشد که در دهه ۶۰ نام «شعر موج سوم» را برای خود برگزید.

رامین احمدی، در مقاله جالب خود در نشریه «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 آشفته‌گی و شتاب ناشی از يك «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 پهنه بیکران بنگری و به تأملی دراز بنشیننی که موج می آید و از سرت می گذرد و فریادت به خاموشی می گراید» ... «شاعر معاصر، نو و تازه و پرتراوت 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 ابهام 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 شده «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 نتیجه همان دعوتی است که، در سرآغاز دهه ۵۰ و در کارگاه شعر، به صورت پیشنهاد «شعرک سازی» عنوان شده بود. در آن زمان، همانگونه که در کتاب حاضر به تفصیل شرح داده ام،^{۱۲} منظور ایجاد جریانی با عنوان «شعرک سازی» نبود بلکه، در متن شعر موج نو و شعر تجسمی، «شعرک» کوچک ترین واحد يك شعر محسوب می شد و شاعران جوان دعوت می شدند که ابتدا در زمینه ساختن شعرک به تمرین بپردازند و

۱۸۶ تئوری ی شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

سپس، از ترکیب تشکیل و ارگانیك این شعرک ها به شعر برسند.

به نظر می رسد که شاعران کم حوصله دهه ۶۰، به خصوص آنان که از «شعر حجم» می آمدند، شعرک سازی را يك کار شاعرانه مستقل تلقی کرده و یکسره به این کار پرداخته باشند. بر این کار ایرادی منطقی وارد نیست. در گذشته هم، به خصوص بر اساس بخشنامه «استقلال ابیات»، می شد هر بیت يك غزل را «شعرک» 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 ریشه این شعرک ها از یکسو در هائیکوهای ژاپنی و از سوی دیگر در «رباعی» است.^{۱۳}

اما علی باباچاهی بین هائیکو 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 کمیت رباعی همیشه به معنی ایجاز نیست. یعنی این کمیت، رباعی را به هائیکوی ژاپنی تبدیل نمی کند، بلکه به لحاظ ایجاز، نه به دلایل محتوایی، با آن شباهت زودگذری دارد».^{۱۴}

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

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

تیمور ترنج از همه معروف ترند. من بر این ها برخی از اشعار فرخ قییمی و محمد زهری را هم می افزایم»^{۱۶} و من نیز اکثر «لبريخته» های روایی 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 موارد شعر موج نو بازگشته اند، کاری که اگر در مسیر اكمال 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 تأکیدی 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 شعر 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 کارهایی 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 نشانند، 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}.

۱۸۸ تئوری ی شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

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». ایران شناسی. دورهٔ دوم، شماره های ۳ و ۴. صفحهٔ ۵۵۷.
۴. مثل دوره بندی ی شفیهی ی کدکنی که در صفحهٔ ۱۷۳ کتاب حاضر آمده 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». ایران شناسی.
۹. براهنی نخستین کس است که در ایران دههٔ ۴۰ از رابطهٔ اسکیزوفرنی و شعر موج نو سخن گفته است.

۱۰. رامین احمدی. «موج سوم در ترازو». *ایران‌شناسی*.
۱۱. نگاه کنید به صفحه ۱۱۳ به بعد در کتاب حاضر.
۱۲. نگاه کنید به صفحه ۱۴۳ به بعد در کتاب حاضر.
۱۳. نادر نادرپور. «مصاحبه». *شعر امروز ایران در دهه ۶۰*. تهیه و تدوین رامین احمدی. صفحه ۵۵.
۱۴. رامین احمدی. «موج سوم در ترازو». *ایران‌شناسی*.
۱۵. در مصاحبه نشریه آدینه با اخوان ثالث. شماره ۳۵. خرداد ۱۳۶۸. صفحه ۴۴.
۱۶. رامین احمدی. «موج سوم در ترازو». *ایران‌شناسی*. شماره صفحه ۵۷۲.
۱۷. رضا براهنی. طلا درمس. چاپ جدید. تهران ۱۳۷۱. جلد دوم. صفحه ۱۸۰۴.
۱۸. همان کتاب، صفحه ۱۸۸. در این زمینه نادرپور هم می نویسد: ... از دوست جوان‌ترم، نوری علا، می پرسم که آیا استنباط «عمیق» شما از نوآوری راستین نیما، همان بهانه ای نبوده که موجب ظهور «موج نو» در دهه ۴۰ و «موج سوم» در دهه اخیر شده است؟ و آیا امروز هم به بهانه 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 آثارشان را چنان نسبت به اشعار خود کهنه می پندارند که نام و نشانی از شما در هیچ يك از مجموعه ها و گزینه های شعرشان نمی آید؟ آری، هنگامی که همه ضابطه ها از میان برخیزد، و دوح 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. صفحه ۶۱)

بخش دوم - از «موج نو»...

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

یکی از کسانی که، بدون ذکر نام «شعر موج سوم»، به توضیح تئوریک جریانات شعری دهه ۶۰ 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 نحوه احتجاج این نویسنده نیز خالی از فایده نیست.^۱ او در بررسی ی آنچه در دهه ۶۰ 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 من خواننده فلکی می شود: تسلط سرکوب و اختناق)، این دو گونه شعر، هر يك 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 بیشتری داشت. اما این شعر «بیش از هر چیز از عناصر تحمیلی سمبلیک رنج برده است»؛ عناصری که «به علت حضور اختناق و برای پرده پوشی و گریز از فشار ناشی از واقع گویی» بر شعر تحمیل شده بودند. یعنی، در تعبیر من از سخنان فلکی، تحمیل این «عناصر سمبلیک»^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 «سمبلیک» 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 شده 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 درک 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 سرنیزه 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 هر حال، 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 رخ داده 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 دوره پیشین رجوع می کند. و این «ارجاع» ناگهانی به تازگی های شعر شاعر پیشین نشانه 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».

از دیدگاه فلکی، شاعر دهه ۶۰، در این جریان بازگشت، ابتدا به ناچار به گرتة برداری «از فرآورده های دم دست داخلی» می پردازد. اما این «فرآورده های دم دست» که شاعر دهه 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 محدوده معین خود ایستا شده است»، و شعر رویائی نیز با «حساسیت نوین همخوان نیست» و «تقلید از موج های از پافتاده پیشین (هم) مانع از حرکت مستقل می شود».

بدینسان، فلکی کلاً همه کوشش های شعری ی دیگر در دهه 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 نکته 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 ثوریک فلکی، آنگاه که ارجاع به گذشته جوابی مکفی برای شاعران اصیل دهه 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، همه 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 نشانه حضور نوعی بحران در شعر».

به راستی هم کدام يك از این پدیده های جلوه گر در شعر دهه ۶۰ را می توان حاصل موضع گیری ی شاعران این دهه در برابر شعر «نیمائی- شاملوئی» و شعر «اعتراضی» دانست؟ کدام يك از این ویژگی ها در شعر غیرنیمائی ی خاصی، که ابتدا به نام «موج نو» شناخته شد و سپس به دو شاخه «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 دهه ۶۰ بیایند و به کشف آنها نائل شوند؟ و به راستی، جز در حوزه اندیشه عام و محتوای برگرفته از زندگی ی روزمره، که مخصوص شعر نیست و به شرایط روزمره زندگی ی شاعران مربوط است، شعر دهه ۶۰ (آن هم در وجه اصیل خود و نه در جنبه تقلیدی اش) کدام یافته تازه ای را بر دست آوردهای دو دهه پیش از خود افزوده است؟

من همچنان اعتقاد دارم که شعر دهه ۶۰ نه موجبات و نه توانائی آن را داشت که به خیزشی نوتر از شعر دهه 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 دهه ۶۰، همانگونه که قبلاً گفتم و نشان دادم، در وجه اصیل خود و از لحاظ مناظر تئوریکش، چیزی نبود جز ادامه بطنی کوشش های شعری دهه ۴۰ و نیمه اول دهه ۵۰ که در کشاکش های سیاسی ی نیمه دوم دهه ۵۰ از نفس افتاده بودند؛ آسمان که بخواهیم عضلاتی کرخ شده و خواب رفته را پس از بستری شدنی طولانی ورزش دهیم و به حال اول برگردانیم. هدف شاعر دهه 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 حوزه 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.

۲. «بازگشت» نوآوری های دهه ۶۰

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

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

۳. آیا به راستی یکسو نگری و محدود یا ساده کردن اندیشه هستی 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 همه هستی را در تضادهای طبقاتی و خراستاری 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 يك از ضوابط هنری ارزش این شعر از گروها گروه شعر غیرسیاسی یا «غیراعتراضی» پیش از قیام متفاوت است و بر آنها برتری دارد؟ چرا اینقدر شتاب داریم که پرونده شعر سیاست گرا را ببندیم و خود را خلاص کنیم؟

بخش دوم – از «موج نو»...

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

روشن است که شعر دهه 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 شعر، پیش از آنکه گویای تحولی گوه‌رین در زمینه کلی شعر باشد، نشانگر يك مشخصه غالب و سه نوع گرایش عمده بود.

مشخصه غالب در شعر دهه ۶۰ عنایتی است که اکثریت قاطع شاعران نسبت به انواع «شعر سپید» از خود نشان می دهند. میرزا آقاعسگری در این باره مشاهده جالبی دارد و می نویسد: «گرایش به نشر شاعرانه و یا شعر نشرگونه یکی از خصیلت های این دهه است. (حتی) شفیعی کدکنی، که تعلق خاطر بسیاری به شعر کلاسیک و موزون دارد و خود هرگز شعر بی وزن نسوده است، در مقدمه چاپ تازه کتاب شبنامه اش می نویسد که دیگر وزن را يك عنصر لازم و حتمی برای شعر

فی داند. شاعران دیگری نیز، که قبلاً در اوزان کلاسیک و نیمایی شعر می نوشتند، اینجا و آنجا اعلام می کنند که [قبلاً] قدر شعر سپید را نمی دانسته اند و اینک که آن را دریافته اند، شعر سپید خواهند نوشت. شعر جوان ترها در این مورد گویاتر است. تقریباً همه آنان سرایش خود را در همین سبک آغاز کرده اند...»^۱

اما در دهه 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 گذشته نشان دهند، خط و ربط کار خویش را متغیر سازند. مثلاً منوچهر آتشی از اینگونه شاعران است. شعر او در دهه ۶۰ متحول می شود، از مرکز شعر نیمایی دوری می گیرد تا، با نزدیک شدن به لبه های این شعر - آنجا که شعر نیمایی با شعر موج نو تلاقی می کند و در دهه ۴۰ شاعرانی چون محمدعلی سپانلو مرزبان آن بوده اند، و با «گوارش» بسیاری از پیشنهادات نظری موج نوی شعر فارسی، طراوت و تازگی یابد. اما او، در عین حال، در مقالات و سخنان خود، تاریخ گذشته ادبی ما را آنگونه بازگو می کند که به نظر رسد که خود او محور همه تحولات آن بوده است.^۲ 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 گذشته نزدیک دانست. بی تجربه 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

۱۹۶ تئوری ی شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

شعر امروز می راند تا خود در مرکز آن قرار گیرد.^۳ 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 غذای کارش کمک 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 دهه ۶۰ یکی از پرکارترین شاعران ایران بوده است. این گرایش به صورت انکشاف نوعی «سادگی»^۴ 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 نیمایی به سوی مرکز. یعنی اعتقاد دارم که شعر نیمایی، در مرکز خود و به علت اتصالش با شعر کلاسیک ایران، بیشتر بر ساخت های غیرشعری (مثل مضمون پردازی، روایت گوئی و داستانسرایی) متکی است و تنها در توسع این شعر در دهه ۴۰ است که گرایش آن را به سری رهایی از این گونه ساخت ها ملاحظه می کنیم. در آن دهه سپانلو خود یکی از پرچمداران نوآوری در شعر نوی نیمایی بشمار می رفت. در دهه ۶۰ بازگشت او به سوی مرکز شعر نیمایی طبعاً با خود سادگی و یکپارچگی ی خاصی را در شعرش به همراه داشته است که در ساخت ساخت متشتمت 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 رگه نامرئی ی جادویی (?) که هر شعر واقعی نیازمند آن است».^۵

نکته ای که در همین جا قابل طرح است و شعرهای دهه ۶۰ سپانلو را نیز شامل می شود، تأثیر وضعیت سیاسی کشور بر شیوه تمثیل سازی برخی از شاعران شعر نیمایی است. تا اواسط دهه ۵۰، تمثیل مورد استفاده این شاعران از نوع «تمثیل ساده»^۶ بود؛ یعنی همان جریان که عاقبت به برقراری 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 «گد» 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 یک تمثیل معناپذیر می شود. این نوع تمثیل سازی به خصوص در آثار نیما یوشیج، 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 دهه ۶۰ چنین گرایشی را به طرز آشکار با خود دارد.

احمد رضا احمدی، از جمله شاعران اصلی ی موج نو در دهه ۴۰، نیز از اینگونه عقب نشینی ها منصرف 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 (دهه 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 خریش 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 هیت امروز، عقب گرد کرده است. یعنی، رجوع احمدی به حوزه شعری آبکی و بی عمق، اما با آن مقدار تقلید ناشیانه از شعر گذشته خودش که بتواند طعم و بوئی از احمدی ی دهه ۴۰ را با خود داشته باشد، مورد استقبال اکثر نشریه داران سنت گرا قرار گرفته است.

اما شاید بتوان چهره واقعی تر شعر سالم دهه 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 دوگانه گذشته در دو ساحت زبان و تصویر است. بی آنکه هیچ کدام هنوز مرزهای تجربه 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 آمده» 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؛ ریشه همه چیز را بجوید؛ چه در خود آگاه و ناخود آگاه 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 پیچیده ذهن در گیر شده است ... کسانی که این را در نمی یابند ... طبعاً به چیزهائی که متناسب با خواست خودشان است مجال و اجازه بروز و ظهور می دهند. به شعر هم که می پردازند، در پی ی عمق

یابی معرفتی ی متناسب با دوران و انسان این دوران نیستند ... بدین ترتیب، فکر می کنم که شعر امروز ایران يك دوره خلوت اندیشی را می گذرانند که بهتر است آن را تأمل در دیدار فرزانه‌گی بنامم ... انگار با دوره دیگری از بردباری و خلوت درون، مانند دوره نیما، روبرویم. البته شاعرانی که این را در نیابند ممکن است ... کمی شتاب زده عمل کنند. آنهایی که دیر آمده اند و زود می خواهند بروند ممکن است آن چنان که باید از این روند تأمل بهره نبرند. شعر امروز از تکنیک ها و تجربه های شگردی ی گوناگون بهره ور است. هم تجربه ۵۰ سال اخیر را دارد و هم از تجربه جهانی برخوردار است. اما مشکل ما در کسب و اندیشیدن یا نواندیشی است. و این امر با شتاب میانه ای ندارد. اینجا همان قاعده قدیمی برقرار است: فرصتی بایست تا خون شیر شد. مشکل ما ندیدن و درك نکردن حوزه های گوناگون و پیچیده معرفت و درون بشر بوده 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 عرصه دیگر هنری (دست کم به لحاظ موافق نبودن وسائل و مکانیسم ها و امکانات ارتباطی) نیازمند 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 ...»^۸

۲۱. شعر نمائی و موج نو در دهه ۶۰

۱. میرزا آقا عسگری. «گزارشی از شعر پارسی در دهه گذشته». شاعران مهاجر و مهاجران شاعر. نشر بیان. سوند ۱۳۷۰. صفحه ۴۴۸.
۲. مثلاً نگاه کنید به: منوچهر آتشی. «مصاحبه». نشریه پر. شماره ۹۰. واشنگتن، تیر ۱۳۷۲. صفحه ۲۲.
۳. نگاه کنید به مقدمه جدید محمد حقوقی بر کتاب شعر نو، از آغاز تا امروز.
۴. نگاه کنید به: محمد علی سپانلو، «در گفتگو با اسماعیل نوری علا». پوششگران. شماره ۴. آذر ۱۳۷۱. صفحه ۳۰.
۵. حقوقی، همان. صفحه ۱۱۱.
۶. نگاه کنید به صفحه ۱۳۲ در کتاب حاضر.
۷. حقوقی، همان. صفحه ۱۱۱.
۸. محمد مختاری. «مصاحبه». شعر امروز ایران در دهه ۶۰. تهیه و تدوین رامین احمدی. انتشارات پر. اسفند ۱۳۷۰.

بخش دوم - از «موج نو»...

فصل بیست و دوم - تئوری های وارداتی

یکی از تحولات عمده در زمینه تئوری شعر و ادبیات در دهه 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 تئوریک.

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

کرده ای که حکومت شاه آنان را مجبور به جلای وطن کرده بود، بازار ترجمه کتاب رونق گرفت و برخی از کتاب های تئوریک ادبی نیز به فارسی برگردانده شد. من در همین کتاب پیرامون اغتشاش ناشی از این ترجمه ها سخن گفته ام^۱ و در اینجا فقط به ذکر این نکته اکتفا می کنم که اغلب این ترجمه ها نارسا، دارای زبان فنی «من در آوردی» و در پاره ای از موارد محتوایی متناقض با اصل منبع فرهنگی هستند.

در عین حال، نویسندگان و شاعران ما هنوز عادت نکرده اند که از دیدگاهی تئوریک 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 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 نهضت پهناور بازگشت (در همه اشکال مختلفی که برخی از آنها را در حوزۀ شعر برشمردم) گرفته شده نظریه «پس - مدرنیت» یا «پست مدرنیسم» post-modernism است. من در اینجا قصد ورود به بحث درباره اصول و مبانی و تاریخچه 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 گرایی 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 حوزۀ هنر و ادبیات را در سرآغاز نیمۀ دوم قرن حاضر داشته است، اما کلیۀ مبانی ی فکری و فلسفی ی آن سابقه ای تقریباً به قدمت خود عقل گرایی

دارد. بی هیچ تردید، آنچه قبل از هر چیز در ایران مورد استفاده قرار گرفته همین گرایش 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^۲، مقدمات بازگشت به نگرش های سنتی ی ما از سال ها پیش از قیام ۵۷، شاید پس از انتشار «غریزگی» ی آل احمد در ۱۳۴۱، فراهم شده بود. مثلاً علی شریعتی در ۱۳۴۹ خود را بیگانه ای می دید که از اصل خویش به دور افتاده است. او درباره 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 خشک است، فلسفه است و دو دوتا چهارتا است. زاده آتن و پرورده 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 در علم. و سر درآورده در سورین...»^۳

و در دهه 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 هم ریشه 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 سایه تعقل می اندیشد، و ابن عربی در پرتوی وحی و در سایه جهان بینی ای اسطوره

بنیاد و سراسر شعری و اشراقی. ابن رشد اثرش را بر غرب گذاشت و، درآورد، در پیدایش تعقل رنسانس موثر واقع شد. ابن عربی بر تفکر و عرفان و شاعری شرق اثر گذاشت. ساختمان‌های درونی‌ی صور نوعی‌ی تفکر این دو (یکی قائم بر خرد محض و دیگری بر اشراق مطلق) پس از گذشت قرن‌ها، در اواخر قرن هجدهم، در غرب در برابر یکدیگر صف آرایی کردند. به رغم آنکه غربی (که متکی بر همان صورت نوعی‌ی اندیشه خردمندانه ابن رشدی بود) به پیشرفت‌های محیرالعقول دست یافت، لکن نتوانست هنر را مطیع و منقاد خود گرداند و صورت نوعی‌ی اندیشه متکی بر اشراق، متکی بر تخیل، متکی بر اسطوره پردازی‌ی شاعرانه، از آن خرد علمی داد خود را ستاند و فرهنگ و هنر غرب متکی بر درک مستقیم، بی واسطه و شاعرانه جهان شد.^۴ در وجود گوته، بلیک، بودلر، مالارمه، نیچه، هایدگر و بکت، صورت نوعی‌ی اندیشه اشراقی‌ی 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 اشراق هنری در سده‌های آخر (در وجود بلیک، بودلر، مالارمه، ریلکه و بکت) به اندیشه فلسفی‌ی ابن عربی گونه‌ما، و به تفکر شاعرانه و شعری‌ی شیخ روزبهان، شیخ شبستری، مولوی و حافظ نزدیک تر است تا به هلنیسم غربی...»^۵

من در اینجا قصد ندارم که تك تك فتوای‌های براهنی را در موارد مختلفی که ذکر کرده است زیر سؤال ببرم.^۶ بلکه قصدم فقط آن است که نشان داده باشم چگونه در اندیشه شاعر و منتقد و نظریه پرداز امروز ایران در دهه ۶۰ جایی فراخ باز می شود که از یکسو شیخ روزبهان و ویلیام

بلیک، 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 در جریان آن «اندیشه 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 گفته‌های 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 صفحه تفکر و ادبیات ما بیرون راندند و اکنون، دیگراره، اما با زبانی به ظاهر ثوریک، 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 نام‌های فراوانی دارد: اشراق، الهام، کشف، شهود، دید اسطوره‌ای...

من به داستان تئوری‌های دیگری همچون «ساختارگرایی» که، به صورتی بی ربط، از فرهنگ اروپائی گرفته شده و با شکلی معوج در خدمت اینگونه اندیشه‌های ارجحائی درآمده اند، کاری ندارم، چرا که به قول خود براهنی: «به سادگی نمی توان ادبیات يك ملت را در قالب ساخت‌هائی که به اصطلاح جهانی هستند ریخت؛ ... نمی توان قالب‌های پیش ساخته را بر ادبیات ملی تحمیل کرد. باید نیاز به آن قالب‌ها و قالب‌های دیگر از اعماق الزامات فرهنگی‌ی خود جامعه برخاسته باشد».^۶ و آیا سرنوشت تئوری‌ی «پس - مدرنیت» در ایران نمونه‌ای از وفادار نماندن به همین احتجاج نیست؟

۲۲. تئوری‌های وارداتی

۱. نگاه کنید به صفحه ۱۲ در کتاب حاضر.
۲. به مدد فهرست‌های پایان کتاب، نگاه کنید به هرکجا که در این کتاب اسم جلال آل احمد و یا واژه «بازگشت» آمده است.
۳. علی شریعتی، کویر، مشهد، ۱۳۴۹. زیرنویس صفحه ۱۵.
۴. مشخص کردن این فراز از سخن براهنی از من است.
۵. رضا براهنی، کیمیا و خاک، نشر مرغ آمین، چاپ سوم، تهران ۱۳۶۸، صفحه ۵۸.
۶. گذشته از اینکه پیروزی اندیشه اشراقی بر اندیشه خردگرا چندان جشن و سروری ندارد، در این اعتقاد که «فرهنگ و هنر غرب متکی بر درک مستقیم، بی واسطه و شاعرانه جهان شده» جای تأمل بسیار است. من تصور می‌کنم که براهنی از این نوع ادراک تصور دست‌اولی ندارد. در مورد این شکل از ادراک رجوع کنید به فصول آینده بخش سوم کتاب حاضر.
۸. براهنی، همان، صفحه ۲۳.

بخش دوم - از «موج نو»...

فصل بیست و سوم - شعر خارج کشور

یکی از نکاتی که لازم است در مورد شعر دهه ۶۰، و پی آمدهای تئوریک آن، گفته شود به جریان مهاجرت گسترده 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.^۱ 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 صحنه مطبوعات گروه بندی و به ترتیب الفبا ردیف کرده ام تا گونه گونی ی چهره های آنان را نشان داده باشم:

گروه اول: ژاله اصفهانی، منوچهر یکتائی...

گروه دوم: هوشنگ ابتهاج، محمد عاصمی، سیاوش کسراتی، محمود کیانوش، نادر نادریور، لعبت والا...

۲۰۶..... تئوری ی شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

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. آزر)، اسماعیل نوری علا...
گروه ششم: ش. آقائی، مهدی اخوان لنگرودی، مینا اسدی، ایرج جنتی عطائی، احمد رضا چگنی، منصور خاکسار، نسیم خاکسار، هادی خرسندی، اکبر ذوالقرنین، پدیده رازی، اردلان سرفراز، جلال سرفراز، فرامرز سلیمانی، بتول عزیزپور، محمد رضا فشاهی، شهیار قنبری، عاطفه گرگین، ستار لقائی، ژילה مساعد، مجید نفیسی، 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، فیروزه پاکروان، ملیحه تیره گل (م. رازین)، رویا حکاکیان، کورش دستوری، الف. رخساریان، شهرز رشید، علیرضا زرین، محمد سینا، محمدعلی شکیبائی، بهروز شیدا، عباس صفاری، سعید فقیه محمدی، بهزاد کشمیری پور، محمود کویر، سهراب مازندرانی، نانام، فهیمه واحدی، ابراهیم هرندی...

با توجه به این گوناگونی ی چهره های شعری، خود به خود آینده شعر فارسی در خارج از مرزهای کشورمان به صورت یک مسئله تئوریک با اهمیت درآمده است، به خصوص که اغلب شاعران گروه هشتم در همین

شعر خارج کشور ۲۰۷

خارج از کشور کار خود را به صورتی نرید بخش آغاز کرده اند. مسئله، از لحاظ تئوریک دارای سه بُعد است: نخست اینکه آینده کار آن هفت گروه اول به کجا خواهد کشید؟ دوم اینکه شاعران گروه هشتم در آینده به کدام سر خواهند رفت؟ و سوم اینکه نسل های بعد از اینان، که زاده و برآمده 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 شک، 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 تئوریک شعر در درون مسائل کلی ی مربوط به آینده زبان فارسی در بین این نسل جوان قابل طرح و گفتگو است و در حوصله کتاب حاضر نمی گنجد.^۲

در مورد شعر شاعران هفت گروه اول، تاکنون دو 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 گفتگویی با من که در نشریه «پیشگران» 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 نزدیک تر باشند امکان رشد و شکوفائی ی بیشتری دارند. چرا که در زبان دائماً تفسیر رخ می دهد، اصطلاحات تازه ساخته می شود، تکیه گلام ها و اشاره ها و معانی ی نر 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 درک می کنی. البته مورد (ابوالقاسم) لاهوتی مورد افراطی و حادی است: یک 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 دور و بر ایران هم این قدر غریب نمی افتاد. اما او به جایی 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 خاک شوره زار می گرانند؛ مدتی پرپر می زند و بعد هم خشک می شود. اما در مورد وضع امروز باید بگویم که، به نظر من، ... شاعر نمی تواند مدت زیادی از خاک کشورش به دور باشد. یک چند سالی به عنوان تفتن 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 زبان جوشنده کشورش برگردد. چرا که شعر در حالت ناب خود با زبان سر و کار دارد. والا چه فرقی هست بین شاعر ایرانی و شاعر فرانسوی اگر فقط به محتوای شعر اعتقاد داشته باشیم؟ یا

حتی به تصاویرش. فرقی این است که هر شاعری، به قول الیوت، دارد زبان طایفه را غنی می‌کند. این مشکل شاعر دور از وطن است...»^۳

«... وقتی از زبان فارسی در شعر شعرای خودمان در خارج از کشور صحبت می‌کنم قصدم این است که ... بتوانیم شعر آنها را در مقوله‌ای بگذاریم که شعر فارسی‌ای ایرانی نام دارد. اما در خارج از ایران در مقوله فارسی و ایرانی از هم جدا می‌شوند. به نظر من، تجربه شاعرانده‌ای که در ایران خلق می‌شود برای شاعر با زبانش خلق می‌شود؛ و این در حالی است که آن زبان دائم دارد تفسیر می‌کند ... شاعر هم آن را عرض می‌کند. در واقع تو در شرایطی می‌توانی زبان را تفسیر 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...»^۴ (در خارج از کشور)

فراگرد (فرگشت) رشد به هر حال متوقف می‌شود. یک مثال بزنم. مورد نادرپور را بگیریم. او مسلماً جزو شعرای مطرح ایران است. با اینکه دوره نوع شعر او سپری شده اما، تا در ایران بود، داشت سبک خودش را غنی می‌کرد. اما نگاه کنیم به آنچه در خارج از کشور منتشر کرده است. بهترینش تقلیدی است از کار خودش. روایی یکبار حرفی به من زد که بی اختیار مری تنم سیخ شد. او گفت، فلانی، حس می‌کنم که فارسی دارد از یادم می‌رود! البته که فارسی نمی‌تواند از یاد روایی، با آن زبان و فارسی‌ی درخشان، بگریزد. اما او داشت به نکته خاصی اشاره می‌کرد که شاخه‌های حساسش آن را گرفته بود. شاید حرف من هم یک چنین حسی باشد و من نتوانم دلیل قانع‌کننده‌ای، به اصطلاح، محکمه‌پسندی ارائه بدهم. حداکثر منظم این است که شعر خیلی با زبان سر و کار دارد و

شاعر، در بیرون از سرزمینش، از جریان روزمره زبان به دور می‌افتد.^۵

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

۱. طرح این مسئله، به صورت یک مشکل زبانی، بیشتر به همان دوره ابوالقاسم لاهوتی بر می‌گردد. در عصر مسائل ارتباط جمعی، یعنی وقتی که ایرانی‌ی در خارج نشسته تمام مجلات ایران را می‌خواند، صدای رادیوی ایران را می‌شنود، فیلم‌ها و نمایش‌های ساخته شده در ایران را می‌بیند و رمان‌ها و شعرهای منتشر شده در ایران را در اختیار دارد، و دوستانش نیز هر لحظه با دامن‌پاشی خبر از راه می‌رسند، مسئله با زمان لاهوتی فرق عمده کرده است. او الان از آنچه در حوزه زبان در خیابان‌های تهران اتفاق می‌افتد بیشتر از کسی که مثلاً در کرمان زندگی می‌کند و برای نشریات تهران شعر می‌فرستد با خبر است.

۲. اما اگر به مسئله نه از دیدگاه زبان، بلکه از منظر تجربه، نگاه کنیم پیدایش و وجود تفاوت محتمل‌تر می‌شود. به هر حال این واقعیتی است که در داخل کشور مثلاً جنگ و مرشک‌باران را تجربه کرده‌اند و مهاجران در این تجربه حضور نداشته‌اند. در مقابل، اینان تجربه‌های فراوانی را از سر گذرانده‌اند که هموطنان داخل کشور از آن بی‌خبرند. پس، مسلماً، بین تجربیات و ساخت‌ها و عاطفه‌های مندرج در شعر، بین شعر داخلی و خارج کشور تفاوت به وجود خواهد آمد و یا، تا اندازه‌ای، به وجود آمده است. از این گریزی نیست. شاعر مهاجر اگر بخواهد در بیرون از ایران بنشیند و دائم از مرشک‌باران و یا صف‌های طویل مردم برای تهیه آذوقه حرف بزند رفته رفته کارش جنبه انتزاعی به خود خواهد گرفت. در همین

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

۳. جمعیت مهاجر جماعتی گرچک نیست. مگر در خرد ایران چند شهر را می توان پیدا کرد که به اندازه 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، گوشه 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 ساخت کار نسل های بعدی قابل تحقق است و نه اکنون.

و در کنار این نکات است که می توان به شعری که برسیده گزیده 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 گزیده و از میزان کار آنان است که باید ضوابط تئوریک شعر خارج از ایران را بیرون کشید و آنگاه در مورد وجود یا عدم آن ضوابط در شعر شاعران هفت گزیده اول به تحقیق نشست. این کار در حوصله کتاب حاضر نیست اما همین جا می توانم، از طریق انتخاب نوعی مقایسه، به برخی از این مشخصات اشاره کنم:

۱. ترجمه شاعر خارج از کشور به مسائلی همچون سرود جسمی از انواع متعالی تر و مبهم تر تصویر شعری دیگر ناشی از سلطه خفیان آور سانسوری نیست که در داخل کشور شاعران را به پیچیده و مبهم گزینی، چه برای گریز به حوزه زبان اشاره و چه برای هیچ نگفتن از زندگی اجتماعی، گشایده است. شاعر خارج کشور از سانسور و سرکوب داخل ایران در امان است و، بنا بر این، مشقت 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 اندک زمانی به انتهای کار خویش می رسد؛ و آنکه شعر را در حوزه 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 جا باز می کند. حال آنکه شرایط داخل کشور برای ظهور شعری بی غل و غش هنوز آماده نیست و، در نتیجه، دوغ و دوشاب در آن به هم در آمیخته است.

۲. شاعر خارج کشور از فشار دائم تبلیغاتی و مغز شویی ی مدام فرهنگی ی رژیم مصون است، و آنجا که بخش بزرگی از شعر داخل کشور به دامن گرایشات صرنیانه 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. عاطفه 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 رژی 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 تجربیدگرائی فی 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 صد زبان های اروپائی، که ناگزیر به یاد گرفتن آنهاست، و با در دسترس بودن همه امکانات 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 فرهنگی 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 کجبود 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، تجربه 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 گنم و یا دل نگران سرنوشت شعر زبان فارسی نباشم. عده گوشش من در خارج از کشور آن بوده است که نخست خود بفهم و نظراتم را منجم تر و منطقی تر کنم و سپس دانسته هایم را به شاعران جوانی که به آنها دسترسی دارم منتقل سازم. به هر حال سال ها شعر و نشر با شاعران بزرگ ایران و درگیری در تلاطمات تئوریک و عملی ی شعر نری 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 نشریه «پویشگران» باشد که با شمار «برای گسترش فرهنگ نو آفرین ایران» اکنون چهار سالی است منتشر می شود.

انتشار این نشریه را من و خوانندگانم مسدود همت شکوه میرزادگی، نویسنده 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 غیربخشنامد 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 «بیانیه پوشگری» 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 امروزمین تبدیل کنیم. اگر این ندا پاسخ گیرد و مغزهای خلاق و دست های آفریننده به هم پیوند خورند، بی شک جنبشی نو در هنر و فرهنگ ما سر بر خواهد کشید؛

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

الف - از لحاظ فصرم: 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 گرفتن بی هراس آخرین دست آورده های تکنولوژیک.

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 خمیرمایه 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 هر آنچه پوسیده و به درد نخور 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 سنجده های ناظر بر اهداف جنبش پوششگری، و به کار گرفتن همه 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 عسکری، 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 پراکنده من در مورد ضرورت اقتباس خط لاتین برای نوشتن زبان فارسی در خارج کشور (که من آن را خط «پرسبک» خوانده ام) مراجعه کنید. این پیشنهاد نخستین بار در شماره فروردین ۱۳۷۱ نشریه «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 اختصاصی 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». پریشگران. شماره ۴. آذر ۱۳۷۱. صفحه ۳۴ به بعد. آنچه در پی ی نفل قول از سپانلو، به عنوان تلمیض نظرات من در مورد مسئله شعر در بین مهاجران ایرانی آمده است نیز از همین گفتگو گرفته شده است و برای اطلاع از اصل موضوع می توانید به مصاحبه مزبور (که در چند نشریه دیگر خارج کشور هم به چاپ رسیده) مراجعه کنید.

۵. پریشگران. شماره ۱. شهریور ۱۳۶۸.

فصل اول - بحران در شناخت شعر

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

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

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 مقایسه شعر و مثلاً داستان به میان کشیده می شود، ما دچار مشکل تفکیک می شویم؛ مثلاً نمی دانیم «لیلی و مجنون» نظامی را جزو شعرها مان بگذاریم یا جزو داستان ها مان.

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 بیانگاریم 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 سرانیدن 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 گذشته 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 نیسایوشمیج 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 دو واژه «منظومه» و «سرایش» وجود «کلام موزون» امری بدیهی است. و چرا؟

به مثال تمیز نقاشی از موسیقی برگردیم. شاید اینکه می ترانیم 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 حوزه يك «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، کد 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 تفکیک شعر از غیرشعر هم از تفکیک مشخصه های حسی ی انواع کارهای کلامی آغاز کرده باشیم. یعنی، جائی در ابتدای تاریخ، و به کمک «حس» هاسان، پی برده ایم که پیکر کلام، در جنبه 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 حوزه هنرهای کلامی می توانسته پیش آمده باشد به جنبه 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 پیچیده «عروض» را ساخته و آن را یکی از «علوم» ادبی دانسته اند. در این زمینه، آنها کاری به اینکه در جنبه 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 با قاعده 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 گیرنده 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 واژه «نظم» استفاده کنند واژه «شعر» را به کار می برند. یعنی ما اکثراً 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 واژه مزبور را همچون دو نوع متضاد به کار می گیریم. روشن است که این کار درست نیست و استفاده از واژه «نظم» در مقابل «نثر» بیشتر رسانای مقصود کسی است که به انواع صوری ی کلام توجه دارد. واژه های نظم و نثر به جنبه صوتی پیکر کلام توجه دارند و فقط از این جهت انواع کلام را از هم تفکیک 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 نکته 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 رسمیم می بینیم که او کلاً تشخیص شعر از غیر شعر را به جنبه صوتی ی کلام تقلیل داده و اعلام می دارد که «شعر کلام موزون است». و درست در راستای همین توجه به جنبه 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 گونه 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 مفهوم یاریک 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 بخشنامه نامعقول، هر آن کسی 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 قطعه 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 یک «نوع خاص ادبی» نبوده و همه انواع ادبی را در بر می گیرد.

تا وفاداری به بخشنامه کلاسیک 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 می شد. و نظامی و امیرخسرو و دیگران هم داستان ها و افسانه ها را به سخن موزون برگرداندند و شاعر شناخته شدند. یعنی، در ادب کلاسیک 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 هیاهویی نو عرضه می داشت. می گویم زمزمه ای تاریخی، چرا که در طول تاریخ کلاسیک ما کسی هرگز به این

زمزمه بهائی نداده بود. این زمزمه در واقع از مرجع تقلید همه نظریه پردازان اسلامی، یعنی ارسطوی یونانی، سرچشمه می گرفت که در «بوطیقا» (پوئیتیکا = فن شعر) گفته بود: هر سخن موزونی (قافیه و تساوی ی ابیات پیشکش) شعر نیست. خواجده نصیر نیز نوشته بود که شعر کلام سخیل است، حتی اگر موزون حقیقی نباشد. این زمزمه در دوره مشروطه قوت گرفت. میرزا آقاخان کرمانی نوشت که وزن و قافیه در ماهیت شعر قرار ندارند،^۲ ملک الشعرای بهار از بسا «ناظم» گفت که در عمر خود «شعر» ی سروده بودند،^۳ و نیما اعلام داشت که «شعر وزن و قافیه نیست، بلکه وزن و قافیه هم از ابزار کار شاعر هستند».

اگرچه می شد از همه این بزرگان پرسید که: پس شعر چیست؟ اما باید توجه کنیم که در هیاهوی مشروطیت همه چیز در صحنه ادبیات بر بنیاد نفی پایه گذاری شده بود: قافیه جزو ماهیت شعر «نیست»، تساوی ابیات ربطی به شعر «ندارد»، نظم لزوماً آفریننده 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 حوزه قالب قرار دارد و، اگرچه در حوزه مضمون و محتوا بحث های دقیق تری، به خصوص در راستای «نوآوری» صورت گرفته است، اما اینگونه بحث ها اعتنائی به ارائه تعریفی اثباتی از شعر نداشتند.

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

داستانسرایی که مدل نوینی از نظامی 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 مقدمه منظومه «افسانه» این اثر را «غایش» می خواند؛^۴ و یا در مورد منظومه «مانلی» می گوید: نظیر... این «داستان» با تفاوت هائی در ادبیات دنیا دیده می شود... این «داستان» را من پیش از سال ۱۳۲۴ 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 داستانسرایی 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 داستانسرایی و روایت گوئی او نمی شد.

بدین سان، شعرنیمائی نیز، به هیچ روی، به وجود خط کشی ی قاطعی بین شعر و غیرشعر قائل نبود و، با همه نوآوری هائی که از لحاظ دید و زبان و تعابیر در آن صورت می گرفت، از لحاظ یکی کردن انواع مختلف ادبی، ادامه تلقی های ادبیات کلاسیک ما از شعر محسوب می شد. به نظر من، شعر نیما، بیشتر به علت توجه خاص او به اصلاحات مضمونی، محتوایی 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 ارائه تعریف نظری ی دقیق و جامع و مانعی از شعر بر نداشته 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 تفکیک شعر از غیرشعر دیگر تساوی ی ابیات و رعایت جایگاه بخشنامه ای ی قافیه نبود، اما استفاده 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 به حاشیه ها به وسیله احمد شاملو مورد استفاده قرار گرفت و با اقبال عام روبرو شد. شاملو اگرچه از لحاظ دید نیمهگراست اما، از لحاظ زبان و قالب، ادامه جریان شعر حاشیه ای و 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 کسانانی همچون هوشنگ ایرانی و شبنم، پرتو و پرویز داریوش می رسد که کار هیچ کدامشان جدی گرفته نشده است.

در واقع جدی نگرفتن کار آنان از آن رو بود که آنها، با عدول از به کار بردن اوزان عروضی، آخرین و مهم ترین آجر را از زیر ستون سقف بلند تعریف کلاسیک شعر بیرون می کشیدند و دیگر وجه عینی (و بیشتر سمعی) ی معینی را برای تشخیص شعر از غیر شعر باقی نمی گذاشتند. اما، نکته تأسف بار این بود که آثار آنان چیزی با خود 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 فوهمید 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 کلاسیک از شعر پرداخت 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 هوشنگ ایرانی، در کار شاملو به پاسخی موقت رسیده است.

چنین فهمیدی توانست لاقبل بیست سال دیگر به عقب افتادن مطرح شدن بحران در تعریف شعر کمک کند. به خصوص بررسی ی آثار کسانی که به پیروی از شاملو نوشته اند و می نویسند نشان می دهد که تعریف تلویحی و مندرج 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 غیرروزمه برخوردار باشد». شاملو این زبان را در ترجمه های کتاب مقدس مسیحیان (تورات و انجیل) و کار ابرالفضل بیهقی یافته بود، یعنی اتفاقاً کسی که در تمام طول تاریخ ادبیات کلاسیک ما شاعر شمرده نشده است.

اینگونه نگاه تنگ به شعر (مثلاً وجود زبان فاخر - یا آهنگین - را وجه تفکیک 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 نموند 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 هفتمین چند سال پیش انجام شد،^۶ 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 تفکیک 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 هاشیمه 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 صورت سه گانهٔ کلاسیک، 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 حادثری 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 «مرج نر» نام گرفت، تا حدود قیام ۵۷ هرگز از جانب اکثریت منتقدان و شاعران جا افتاده به رسمیت شناخته نشد. اما، به هر حال کاری بود که هم

«نر» محسوب می شد، چرا که به آثار گذشتگان شباهتی نداشت، و هم «موج» بود، بدان خاطر که سخت سیل آسا و بی قاعده و با شتاب آمده بود و خود می دانست که آب زلال و خاك و خاشاك را یکجا در خود دارد.^۷ 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 ساله اخیر راه دیگری هم برای تفکیک شعر از غیر شعر 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 قطعه 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 غیر شعری آشکار شدن بحران تعریف شعر را برای ده سال دیگر به تعویق انداخت. دهه ۱۳۵۰ زمانه بحران بزرگ تری بود که در سطوح اجتماعی، اقتصادی و به خصوص سیاسی ی جامعه ما رخ نموده بود. در جریان درگیری با چنین بحرانی، کسی حوصله 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 گسترده 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 مرزون و مقفی و متساوی الابیات است، یا مرزون اما بی قافیه، یا بی وزن و قافیه اما متفاخر و آهنگین، و یا لخت و عور. آنچه از سخنران طلب می شد جانبداری ی سیاسی و ورود به معرکه مبارزات اجتماعی بود. در دهه ۵۰ کل بحث کهنه و نر متوقف شده

بود و دیگر جایی 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 شکنجه رژیم تازه نفس به دور بود، آنانکه دست به سرایش آثار سیاسی و حماسی و مبارزه جریانه کم ارزش زدند به زودی از نفس افتادند و آویختنشان به پرده کعبه «نهضت بازگشت» نیز چاره ساز کارشان نشد. سیاسی بودن، به عنوان يك ارزش و شاخصه شعری سکه ای از رواج افتاده شد. بازگشت به شعر قآنی که سهل است، بازگشت به شعر نیمائى نیز دیگر چندان لطفی نداشت. شعر شاملونی 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 دهه ۱۳۶۰ با شدیدترین شکل خود ظاهر شد. دیگر خوارها تقلید از شعر کلاسیك های کهنه و نو، هزاران بازرسی از نیما و نادرپور و شاملو و فروغ، و صدها آرتیست بازی و شهیده کاری نمی توانست به دفن این پرسش محتوم بیا انجامد که «به راستی تعریف اثباتی ی شعر چیست؟»

به نظر من، تا رسیدن به پاسخی درخورد این پرسش، بحران شعر ما ادامه می یابد و شعر معاصر ما نخواهد توانست، در سطحی گسترده، به پرست انداختنی تازه و نر شدنی ماهوی بپردازد؛ بی آنکه وجود چنین بحرانی بتواند جوازها برای «بازگشت» باشد. امکانات شعر کلاسیك، شهرنو، شهر مکتب سخن و شعر شاملونی به کار حل بحران نمی خورند.

بخش سوم: تا «شعر عشق»

۱. بحران در شناخت شعر

۱. این فصل قبلاً به صورت بخشی از يك مقاله و با عنوان «بحران در شناخت شعر»، در شماره ۶ نشریه پرسشگران، 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

خواجده 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 نظمى نساخت (بهار)

۴. نیما یوشیج. مجموعه آثار. جلد اول، شعر. به کوشش سیروس طاهباز. نشرناشر.

تهران ۱۳۶۴. صفحه ۳۹.

۵. همان. صفحه ۴۵۵.

۶. من متن این مصاحبه را در مجله «دنیای سخن» دیدم که شماره و تاریخ آن اکنون

مضبوط نیست. اما قسمت هائی از آن را در سال ۱۹۸۷ در شماره اول مجله «آوند»

نشریه «انجمن هنرمندان و نویسندگان ایرانی در بریتانیا»، که سردبیری آن با من

بود، منتشر کردم.

۷. نگاهی کنید به مقدمه احمد رضا احمدی بر نخستین شماره «جزوه شعر». چاپ

فروردین ۱۳۴۵ که در صفحه ۸۶ کتاب حاضر تجدید چاپ شده است.

بخش سوم - تا «شعر عشق»

لابلای سخنان او به حوالی ی تقریبی ی تعریف او از شعر برسیم و احياناً به نکته هائی نر بر بخریم 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 شده ی یکی از سخنرانی های درست قدیم و ندیدم داریوش آشوری،^۲ 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 هزارساله زبان فارسی... شعر مهم ترین عنصر هنری و رسانه فرهنگی بوده است». در این پیش نهاده، ما با مفهوم های مختلفی همچون فرهنگ، زبان، هنر، رسانه فرهنگی، و «شعر» روبرو هستیم که آشوری به ارائه 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 يك نکته ما را از چنین فرضی دور می کند: از آنجا که آشوری فقط به «زبان» 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 کلاسی ی مختلفی همچون داستان، نمایش، روایت، قطعه ادبی و غیر این ها، هنر شعر از مقام بالاتری برخوردار بوده است و ما می توانیم آن را، لااقل در حوزه «زبان» مهم ترین نوع هنرهای کلاسی بدانیم.

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

به راستی راه بیرونشده از بحران گسترده ای که در حوزه 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 نشانه دیگری را می توان یافت که ما را به وجود شعر راهنمایی 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 بپردازیم. 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 درباره کارکردهای مختلف «غیر شعری» ی شعر می پردازد، ما فرصت آن را می یابیم تا در

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 ماست. یعنی، آشوری تلویحاً نخست و مجرد 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 قیس می شعر را قبول ندارد. همچنان که بارها در این کتاب نشان داده ام، در گذشته، و به خاطر وجود تعریف شمس قیس می شعر، در بین انواع هنرهای کلامی 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 همه 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 توفیق 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 یکسو باید کل اشارات او را ناظر بر این حوزه تنگ از معنای شعر بدانیم و حتی از طریق آن اشارات

بتوانیم تعریف ناگفته 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 می زبان فارسی به کار گیریم.^۲

آشوری، در جستجوی «رسانه ای فرهنگی» برای بیان «جهان بینی می عرفانی» (که در تلقی می او اساسی ترین بنیاد اندیشه گذشته ماست)، از «درآمیختگی می زبان شاعرانه و بینش عرفانی» سخن می گوید و، خود به خود، متوجه آن دسته از ادبیات منظوم گذشته 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 از صراحتاً از حوزه 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 منظری از دیدگاه عرفانی می پردازند، انواع دیگر ادبی می ما شعر نیستند، درباره آنها سکوت می کند و فقط به يك حوزه كوچك، اما مهم، از ادبیات گذشته 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 در شعر 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 هسته پنهان هر فرهنگ، فلسفه و جهان بینی می

خاصی نهفته است که در کلیه مظاهر زندگی اجتماعی، و از جمله در زبان، جاری می شود. اما هر فلسفه و هر جهان بینی در ساخت زبان به جستجویی رسانده خاصی است که با گوهر آن همخوانی داشته باشد. آشوری می گوید که فلسفه ما، در سیر تحول خویش، به عرفان نظری تبدیل شده و این عرفان نظری نیز شعر را بهترین رسانه 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 هایی 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 قرم 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 «تجربه شاعرانه... بر بینش شهودی و تجربه زیبایی 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 چوب 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 زیبایی شعر نیستند.

حال اگر به گذشته هزار ساله زبان فارسی برگردیم و گنجینه 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 عمده شاهنامه، تقریباً تمامی ی مثنوی (جز مقدمه اش که گویا دیرتر از بقیه بخش های آن نوشته شده)، بسیاری از قصائد و غزلیات بزرگان ادبیات ما، کل داستان سرایی های عاشقانه (جز آنجاها که داستان متوقف می شود تا شور عاشقانه جاری گردد)، و کل آثار موزون سیاسی و اجتماعی دوران مشروطه، از دیدگاه آشوری نمی توانند شعر باشند.

در این صورت باید پذیرفت که آشوری، به گمان من به درستی اما نه بر اساس ارائه 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 ساله زبان فارسی معرفی کرده است. و می بینیم که او، در این گفتن و نگفتن تعریف، به کلی مباحث کهنه ای همچون ضرورت یا عدم ضرورت استفاده از وزن عروضی و قافیه و تسوای ابیات و کاربرد زبان فاخر را کنار گذاشته است تا به گوهر راستین شعر بپردازد.

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

شدن به وسیله عرفان نظری نیز سرزمین عاطفه و خاستگاه زبانی پرباهام و کنایه است که از «شور و جنون» سرچشمه می گیرد، و پس از زوال اندیشه عرفانی نیز همچنان همان گوند می ماند و تنها کافی است تا زندگی تاریخی و اجتماعی انسان ها دستخوش هیجانی شورانگیز شود تا دیگراره شعر شعله برگشید و فضای جان ما را روشن سازد. به گمان آشوری، شعر نیمائی اگرچه از سرچشمه های عرفان ایرانی برید اما توانست، از جایی دیگر، همیشه آتش چنان 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 مأسریت «انگیزش جوانان به عمل سیاسی می گماشت».

بدین سان و به نظر من، آشوری از معدود کسانی است که، خواسته و ناخواسته، و در حاشیه یک بحث اجتماعی و فرهنگی، به ترسیم جنبه هایی 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 درباره بحران تعریف شعر به کار برد.^۱ حال، یک بار دیگر، نشانی هایی را که او از شعر می دهد مرور کنیم؛ از نظر او شعر:

۱. سرزمین برانگیختگی های عاطفی و حسی است.

۲. تجربه ای شهردی در زمینه زیبایی شناسی به شمار می رود.

۳. عقل گریز و منطق ناپذیر است.

۴. زبانی سرشار از ابهام و کنایه و نماد و گاه ناسازه ها دارد.

۵. سرشار از شور جنون است.

می بینیم که همه این نشانی ها به دروند و گره شعر رجوع می کنند و هرآنچه از این نشانه ها بهره ای داشته باشد «شعر» خوانده می شود. و در همین حوزه تنگ است که عقل گریزی شعر راه را بر ورود فلسفه و

منطق خشک می بندد؛ آمیختگی ی آن با شور جنون و برانگیختگی های عاطفی باعث می شود که کل تاریخ نویسی و وقایع نگاری، مباحث تعلیم و تربیتی و اخلاقی و دینی، و احتجاجات اجتماعی و سیاسی ی منظوم ادبیات ما از حوزه شعر سررد نظر آشوری بیرون گذاشته شوند؛ گرایش آن به تجربه شهردی ی زیبایی 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، حوزه شعر در تعریف مکتوم آشوری هر لحظه محدودتر و کوچک تر می شود و تنها چهره های محدودی در تاریخ بلند ادبیات ما بدان راه پیدا می کنند.

اما همین جا باید پرسید که آشوری، در اثبات ارتباط ارگانیک ضرابی چنین کارآمد با تعریف اثباتی ی شعر، کدام استدلال را عرضه می دارد؟ آیا کار او نیز، لاقلاً 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 تجربه شهردی ی زیبایی 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 نکرشیده است، همچون یک نظریه پرداز ادبی، ضوابط خویش را در یک دستگاه منطقی گرد آورد و به آنها انسجام و ارتباط ارگانیک دهد.^۲ او با شعر زیسته است، بر گرد خانه آن طواف کرده و درهای ورودی ی این خانه را آزموده است. او، به عنوان یکی از جدی ترین هراخوانان فلسفه در فرهنگ معاصر ما، که لاجرم در جایی

از سیر بلوغ فکری ی خویش به سرمنزل عرفان نیز رسیده است؛ به درهم جوش خورده گی 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 ارائه 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 يك 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 يك 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 يك مقاله و با عنوان «بحران در شناخت شعر»، در شماره ۶ نشریه پریشگران، لندن، آذر ۱۳۷۲ به چاپ رسیده است.

۲. ریموج کنید بد داریش آشوری. «سرنوشت شعر، همپزون رسانه ای فرهنگی» پریشگران، شماره ۵. اردیبهشت ۱۳۷۲. صفحه ۱۸.

۳. همین جا يك 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 ۶۰ 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 نشده 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 آگاهانه او طبیعتی محافظه کارانه دارد و ترجیح می دهد درگیر بحث های «خطرناک» نشود. اما تلقی ی ناخودآگاه او همه این بحث های خطرناک را پذیرفته و اندیشه او را در راستای آنها به حرکت در می آورد. این دوگانگی را در توجهی که آشوری به آثار مهدی اخوان ثالث و سهراب سپهری داشته است می توان به خوبی مشاهده کرد.

۴. اساساً آنچه آشوری را، به عنوان يك 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 نشانه پیوستگی ی همه مظاهر روشنفکری ی مترقی در يك ساختمان یکپارچه فرهنگی ی پویا نیز می تواند باشد.

۵. مقاله آشوری درباره شعر اخوان را من در سالهای پیش از قیام ۵۷ در تهران و در مجله رودکی خواندم. فکر می کنم آن را در یکی از یادنامه هائی که پس از مرگ اخوان منتشر شدند نیز دیده باشم. نشانی ی مقاله او درباره سهراب سپهری هم چنین

است: داریوش آشوری. «سپهری در سلوک شعر». یادمان سهراب سپهری. زیر نظر محمدرضا لاهوتی. دفتر نشر آثار هنری. تهران ۱۳۶۷. صفحه ۱۷۸.

بخش سوم - تا «شعر عشق»

فصل سوم - 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 ساله اخیر در همه گفتارهای ما درباره 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 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،^۱ نخستین بار در کتاب «زمینه جامعه شناسی» از دکتر امیرحسین آربن پور بود که به يك سیستم منسجم برای تفكيك این واژه ها بر اساس تفكيك 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

معنای عاطفه ۲۳۹

می‌کند». این واکنش‌ها را می‌توان، به صورت شادی و غم، ترس و آسودگی، ی‌خاطر، دل‌تنگی و اشتیاق و نظایر آن‌ها، در وجود خود در کار و فعال بینیم. آری پور توضیح می‌داد که احساس‌ها، قبل از رسیدن به مرکز ادراک ذهن، با این واکنش‌های عاطفی در می‌آمیزند و تبدیل به «تصویر ذهنی» می‌شوند. یعنی، «تصویر ذهنی» حاصل ترکیب احساس و عاطفه‌ماست؛ و هیچ خبری در حافظه‌ما وجود ندارد که از این دو عنصر خالی باشد. حال، اگر ادراک‌ما قادر باشد تصویر ذهنی‌را، تا حد ممکن، از محتوای عاطفی‌اش خالی کند و به محتوای احساسی‌آن اجازه‌نمرد دهد، ما به «تصویر علمی» می‌رسیم که «علم» بر پایه‌آن بوجود می‌آید. اما اگر محتوای عاطفی‌ی «تصویر ذهنی» بر محتوای احساسی‌ی آن غلبه کند، ما به «تصویر هنری» می‌رسیم.

مرحله بعدی مربوط به پیوندی است که بین تصاویر ذهنی برقرار می‌شود تا ذهن، از طریق آن پیوندها نسبت به نوع واکنش‌ما در برابر جهان خارج تصمیم‌گیری کند. تصویرهای علمی خود به خود دارای پیوندهای منطقی هستند و بر واقعیت‌های جهان بیرون از ذهن تطابق دارند؛ تکرار تجربی‌ی تصویر آسمان بی‌خورشید و تصویر تسلط سیاهی بر عالم، ما را به مفهوم‌های شب، روز، نور و زمان رهنمون می‌شود. اما تصویرهای عاطفی پیوندهایشان هم عاطفی است: تصویر آسمان بی‌خورشید، ما را به یاد عزیزی از دست رفته می‌اندازد:

این قرص سیم‌گونه کجا همسری کند
با آفتاب رفته روز سیاه من؟^۲

شاید بدالله رویائی و من از نخستین کسانی باشیم که در نیمه اول

دهه ۴۰، این مفهوم و نیز مفهوم «بار عاطفی» را، در گفتگویی که حاصل آن در مجله نگین چاپ شد، به کار گرفتیم.^۳ در واقع از آن تاریخ به بعد است که عنصر «عاطفه» به صورت جزء لاینفک تعریف‌هایی که از شعر به عمل می‌آید درآمده است. تا آن زمان، بنا بر سنت ادبی، بیشتر بر عنصر «تخیل» در شعر تأکید می‌شد.

من، که در آن روزها دانشجوی دکتر آری پور بودم، اغلب حاصل این خواننده‌ها را برای دوستانم و از جمله رویائی، که بر ما سمت ارشدیت داشت، شرح می‌دادم. آن زمان تازه کتاب «شعرهای دریائی» ی رویائی منتشر شده و رضا براهنی، که نشریه «جهان نو» را سردبیری می‌کرد، سخت بدان تاخته بود. من، که معتقد بودم ایرادات براهنی به کتاب دریائی‌ها سرپا غلط است، از رویائی خواستم که قبل از پاسخ‌گویی به مطلب براهنی با هم به گفتگو بنشینیم.

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

«اول فکر می‌کنم که همیشه يك مكان 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 گوش‌ما، چه سر و صدا و چه سکوت، (این‌ها) هر يك عاملی برای شعور گوش‌ما هستند. (بعد) حرکت هست، از لحاظ طبیعت دیناميك انسان. این دینامیسم در همه چیز وجود دارد، حتی در اشیاء به ظاهر ساکن. مثلاً ممکن است در درون سنگ يك دینامیسم پیدا کرد. بعد عاطفه هست که گوشه‌ای از زندگی‌ی ماست. در يك فرم

ممکن است انواع عواطف را آورد و یا فرم را فقط به يك عاطفه خاص اختصاص داد، به هر حال عاطفه عاملی است که به عوامل دیگر و ربطشان زندگی می دهد. ممکن است در ساختن يك شعر عوامل دیگری هم پیدا شود...

می بینیم که در اینجا روایی به «عاطفه» همچون يك «عامل» از عوامل درونی ی شعر توجه می کند، منتهی عاملی که «به بقیه عوامل و ربطشان زندگی می دهد». اما نظر من این بود که عاطفه نه يك عامل از چند عامل، که تنها عامل اصلی در دریافت و پیوند و ارائه هر آن چه هائی است که در درون شعر اتفاق می افتند.

در مورد نقش واژه ها در شعر نیز همین اختلاف نظر، به صورتی ضمنی در آن گفتگو وجود داشت. روایی می گفت: «من هر وقت به کلمه فکر می کنم چند خاصیت آن برایم مطرح می شود. پیش از همه هیئت مادی ی کلمه است، بعد طنین آن ... بعد معنای کلمه است...»

اما من پاسخش می دادم که: «... انسان به جای آن که به کمک اشیاء فکر کند برحسب کلمه ها و اسم ها و به خصوص مفاهیم کلی فکر می کند. مثلاً شما به دریا فکر کرده اید و دریائی ها را ساخته اید، نه به دریای خزر یا بحر عمان ... شما بوسیله کلمه دریا فکر کرده اید نه بوسیله خود دریا. کلمه دریا با يك مقدار خاطره، نوشتار (اشتیاق)، اطلاعات، و غیره درهم آمیخته است ... (هر کلمه) باری دارد. کلمه باردار است، شارژه charged است. هر کلمه دارای بارهای عاطفی ی خاصی است ... این روزها دکان باز کرده اند که آقایان بیائید به اشیاء توجه کنید و آنها را بشناسید؛^۲ حال آنکه اشیاء در مقابل کلمات (که معادل مفاهیم ذهنی هستند) اصلاً بار ندارند. بلکه حامل بارهای عاطفی و فرهنگی کلماتند.

۲۴۲ تئوری ی شعر - از «مرج نو» تا «شعر عشق»

(روایی: حرف کاملاً جالبی است.)

قصدم از آوردن تکه هائی از آن گفتگو این است که نشان دهم واژه «عاطفه»، آن هم به صورت «بار» ی که، در ذهن، بر روی واژه ها گذاشته می شود، کی و چگونه مطرح شده است. پس از انتشار این گفتگو، ترکیب «بار عاطفی» یکبارہ خیلی مد شد و به خصوص در شبیه نقدهائی که نوشته می شد به کار رفت. حتی کار بدانجا رسید که وقتی چند ماه بعد دومین مجموعه اشعار من، با نام «اطاق های در بسته»، منتشر شد یکی از این منتقدین نوشت که واژه های شعر نوری علاوه از بار عاطفی چندان مایه ای ندارند. یعنی مفهومی که در يك سیستم تئوریک برای تبیین فراگشت آفرینش شعر به کار گرفته شده بود به صورت ضابطه ای برای نقد شعر در آمد. معلوم نبود که، در این صورت، منتقد با چه ترازویی، یا «بارسنجی»، کلمات شعر را می سنجید تا بفهمد که میزان بار عاطفی ی هر يك چقدر است. به همین دلیل بود که من مجبور شدم، در بخش اول کتاب «صور و اسباب»، به توضیح مشروح کارکردهای سیستماتیک ذهن بپردازم و دستگاه نظری ی دکتر آرن پور را تشریح نمایم تا جایگاه و نقش «عاطفه» در آن مشخص باشد.

دو سال بعد از انتشار «صور و اسباب»، کتاب «صور خیال» محمد رضا شفیعی ی کدگنی منتشر شد، و او نیز (لا بد بی خبر از آنچه که ما در فاصله ۱۳۴۵ تا ۱۳۵۰ گفته بودیم) در این کتاب به اهمیت «عاطفه» اشاره کرد اما، آنچه که در توضیح رابطه بین تصویر شعری و عاطفه نوشت نه تنها نکته ای را روشن نکرد بلکه بر ابهام مسئله بیشتر افزود. او نوشت: ... باید یادآوری کنیم که خیال یا تصویر، حاصل نوعی تجربه است که اغلب با زمیندای عاطفی همراه است و ناقدان معاصر از پیوستگی ی

معنای عاطفه ۲۴۳

ایماژ و عاطفه به تفصیل سخن گفته اند و معتقدند که هر ایماژی باید عاطفه و شورری به همراه داشته باشد و «مک لیش» بر آن است که: عاطفه اگر در شعر وجود داشته باشد در نفس خیال ها (= ایماژها) نهفته است و اگر در نفس ایماژها نباشد، در میان آنها (در ترکیب و حاصل آنها) ست.^۵ و «گرچند» نیز بر آن است که «شهرد از آن جهت شهرد است که عاطفه ای را مجسم می کند».^۶ از این روی ایماژهای رزن نامگی (ژورنالیستی) را مثال می آورند که ایماژ هست اما شور و عاطفه ندارد؛ زیرا این ایماژها حاصل تجربه گریندگان و نویسندگان نیست و آن شگفتی و اعجابی را که تخیل می خورانیم به وجود نمی آورد ... خیال ها، یعنی تجربه های حسی، واسطه های انتقال تجربه های عاطفی است؛^۷ زیرا غم و شادی، و هرگونه عاطفه ای در انسان مشترک است، همه کس شاد می شود و همه کس غمگین. حیرت و شوق، یا نفرت و ملال، چیزی نیست که در شاعران به صورت انحصاری وجود داشته باشد. آنها از چیزهائی سخن می گویند که دیگران نیز در آن زمینه با آنها مشترکند. اما بیداری آنها در برابر رویدادها، یعنی تجربه های ذهنی ایشان، همراه با نوعی تشخیص و برجستگی همراه است که ما عواطف خود را در تجربه های شعری ایشان بهتر می بینیم. به گفته مک لیش، «در شعر کرمش تر بر این است که چیزی را که همه از پیش می دانند، چنان بگوئی که هیچ کس آن را نفهمیده بوده است و اگر در این راه توفیق حاصل کنی، اهمیت کار تو از کشف یک قانون علمی کمتر نیست».^۸ و آنها که تخیل را نخستین شکل دانش دانسته اند، توجهشان به همین اصل است، و اینکه گروه می گردید: شعر انسان را به مقام بالاتری - که در وجود اوست - عروج می دهد،^۹ باز بیان همین است...^{۱۰}

می بینیم که در بخش تئوریک این کتاب، که پایان نامه دکترای نویسنده اش در زیر نظر پرویز ناتلی خانلری است، چگونه همه چیز با هم مخلوط می شوند و زحمتی که دکتر آرن پرر برای تفکیک کارکردهای مختلف ذهن کشیده برد بر باد می رود؛ عاطفه و شور یکی می شوند، شهرد «مجسم کننده» عاطفه از کار در می آید، ایماژها تخیل را بوجود می آورند، تخیل معادل شگفتی و اعجاب می شود، و خیال با تجربه حسی یکی می شود. در واقع ضایعات بخش تئوریک کتاب «صور خیال» آن چنان زیاد است که خواننده آرزو می کند ای کاش نویسنده کتاب از آوردن این مسجعه التقاطی از مسجوعات چشم می پوشید و به همان گزارش ارزشمند و ساده، اما نامرتب و غیر سیستماتیک خود درباره انواع تصویرهای شعری بسنده می کرد.

شفیهی یک بار دیگر هم، در سال ۱۳۵۹، به «عاطفه» پرداخته است اما این بار نقشی که «عاطفه» در تصویر شعری دارد مبهم تر شده و نقش تخیل عاملیت گرفته است. کتاب «ادوار شعر» این نویسنده حاوی چنین تعریف هائی است:

- عاطفه، یا احساس،^{۱۱} زمینه درونی و معنوی ی شعر است، به اعتبار کیفیت برخورد شاعر با جهان خارج و حوادث پیرامونش....

- تخیل عبارت است از کوششی که ذهن هنرمند در کشف روابط پنهانی اشیاء دارد.

- شعر گره خوردگی ی عاطفه و تخیل است که در زبانی آهنگین شکل گرفته است.^{۱۲}

و می بینیم که در اینجا نیز اختلاط مفاهیم علم روانشناسی ی عمومی همچنان ادامه دارد؛ احساس همان عاطفه است، و....

واقعیت آن است که این گونه کوشش ها، در کار روشن کردن چیستان و کارکرد عاطفه در شعر نقشی بازی نمی کنند، چرا که اساساً به طرح پرسش و دادن پاسخ در این زمینه ها نمی پردازند و مفردات نظری ی خود، و پیوند بین آنها، را امری تلقی می کنند که نیازی به اثبات ندارند.

اما جدا از ابهام و اغتشاشی که طرح این گونه نظرات موجب آن است، و حتی اگر دستگاه نظری ی دکتر آرن پور را کلاً پذیرفته باشیم، همچنان چندین پرسش پاسخ ناگرفته در مورد «عاطفه» وجود دارند که بدون یافتن پاسخ هائی برای آنها، دستگاه نظری ی خود ما نیز ساختار منطقی ی خویش را از دست می دهد؛ پرسش هائی که چه از جانب خود من و چه از سوی دیگران هرگز مطرح نشده اند: ماهیت «عاطفه» چیست؟ چرا ارگانیسم، در مقابل احساس، واکنشی به نام عاطفه از خود نشان می دهد؟ این «عطف کردن» از چه بابت است؟ و با چه مکانیزمی عمل می کند؟

اقرار می کنم که تا به اروپا نیامده و سال هائی را در انگلستان به سر نبوده بودم نه چنین پرسش هائی به روشنی برابم مطرح بودند و نه، اگر بودند، پاسخی درخور برای آن ها داشتم. تنها در مغرب زمین بود که من فرصت یافتم تا دستگاه نظری ی خود درباره شعر را مورد واری قرار دهم؛ و در این کار بر این نکته واقف شدم که تمامی ی دستگاه نظری ی من بر پایه يك مفهوم مرکزی بنام «عاطفه» بنا شده است؛ و نیز دانستم که اگرچه قبول کرده ام که «عاطفه» نام واکنش ارگانیسم انسان است در برابر احساسی که از جهان خارج بر سبیل حواس به ذهن مخابره می شود؛ اما نمی دانم اساساً ماهیت آن واکنش چیست. دیدم که، بی وجود پاسخی برای این پرسش ها، کلی دستگاه تئوریک من، و احیاناً دیگران، بر يك «پیش فرض» ساخته شده؛ پیش فرضی که استدلالی را در پشت خود ندارد و فقط بر مبنای

فتاری استاد بزرگوارم دکتر آرن پور بنا شده است. در واقع دیدم که، در غیبت پاسخ های لازم برای این پرسش ها، ترضیحاتی که او درباره دستگاه و کارکردهای ذهن انسان می دهد نیز برپایه يك پیش فرض صرف قرار دارد. من، در کتاب آرن پور و نیز در دیگر کتاب هائی که در زمینه روانشناسی ی عمومی به زبان فارسی نوشته شده، پاسخی بایستید نیافتم. پس، حال که در اروپا می زیستم، باید به منابع اروپائی و آمریکائی مراجعه می کردم تا شاید پاسخ مشکل خود را در آنها بیابم.

اما، در نخستین قدم، به مشکل تازه ای برخوردیم: «عاطفه» معادل کدام واژه فرنگی است تا من به دنبال آن باشم؟ دیدم که اغتشاش زبان فارسی، در این زمینه، بیداد می کند. نخست به چند فرهنگ فارسی به انگلیسی مراجعه کنیم. در مقابل واژه «عاطفه» واژه های مختلفی ردیف شده اند، مثلاً:

affection, emotion, feeling, impression, sensation, sentiment.

حال به معادل های فارسی ی این واژه ها، در يك فرهنگ انگلیسی به فارسی، بنگریم:

affection: تأثیر، عاطفه، مهر، علاقه

emotion: احساسات، هیجانات، شور

feeling: احساس

impression: اثر، خیال، احساس، ادراک، خاطره

sensation: احساس، حس، شور، تأثیر

sentiment: احساس، عاطفه، تمایل، نیت، ضعف ناشی از

احساسات

بطوریکه ملاحظه می کنید، فرهنگ های دوگانه برابرنهاده های دو زبان فارسی و انگلیسی، نه تنها برای هر واژه چندین واژه مختلف را پیشنهاد می کنند بلکه در مسیر از فارسی به انگلیسی، و از انگلیسی به فارسی، نیز هیچگونه تشابهی بین آنها وجود ندارد. فرهنگ فارسی به انگلیسی شش واژه را در برابر واژه «عاطفه» پیشنهاد می کند، و فرهنگ انگلیسی به فارسی فقط در برابر دو واژه انگلیسی واژه «عاطفه» را قرار می دهد.

قدم بعدی رجوع به فرهنگی همچون کتاب «واژگان فلسفه و علوم اجتماعی»، به گردآوری داریوش آشوری بود که او در آن کوشیده است تا برابر نهاده های استادان رشته های فلسفه و علوم اجتماعی ایران را یکجا جمع آوری کند؛ یعنی کتابی که خود نمودار بارز تشتت وضعیت ترجمه در ایران است. نگاهی به این کتاب بیافکنیم:

affection دکتر امیرحسین آرن پور: مهر، علاقه

affective حسن منصور: عاطفی

دکتر محمود صناعی: انفعالی

دکتر حمید عنایت: عاطفی (در برابر عقلی)

emotion آرن پور (علوم اجتماعی): عاطفه، شور

آرن پور (فلسفه): انفعال

صناعی: هیجان، عاطفه

emotional منصور: عاطفی

آرن پور (علوم اجتماعی): عاطفی

آرن پور (فلسفه): عاطفی، انفعالی

صناعی: هیجانی، عاطفی

feeling آرن پور (جامعه شناسی): دریافت، عاطفه

آرن پور (فلسفه): احساس

عنایت: احساس

impression فیروز شیروانیلو: برداشت

نجف دریابندری: تأثر

عطائی ی کامرانی: تأثیر

sensation آرن پور: احساس

صناعی: حس کردن

sentiment آرن پور: شور

می بینیم که در بین صاحب نظران ما نیز اتفاق نظری در مورد برابرنهاده های فارسی وجود ندارد. ۱۳ پس، شاید چاره در این باشد که به اجماع نظر آنان رجوع کنیم. در این رجوع است که می بینیم برابرنهاده های دکتر آرن پور، با همه دوگانگی ها که در برخی از موارد پیش آمده، از انفکاک معنایی و استمرارکاری بی بیشتری برخوردارند. پس من هم همان را مبنای کارم قرار دادم و در عمل دیدم که این واژه ها چقدر دقیق انتخاب شده اند. و این بحث هم با من بود که می توانستم به مجموعه واژگانی که در کتاب «صور و اسباب» از دکتر آرن پور وام گرفته بودم وفادار بمانم.

در عین حال، من و دوست رانپزشك دانشمندم، دکتر محمد صنعتی، دو سال تمام را در لندن به تهیه يك فرهنگ اختصاصی ی علوم انسانی و اجتماعی گذراندیم که حاصل آن اکنون در تهران در دست اوست و امیدوارم که روزی از چاپ بیرون آید. ما، از سال ۱۳۹۴ تاکنون، از برابرنهاده های پیشنهادی خودمان در مقالاتمان سود جسته ایم و به خصوص بسیاری از پیشنهادات ما، که به وسیله دکتر صنعتی در مقالات و دروسش

در دانشگاه تهران به کار رفته، اکنون مقبولیت عام یافته است. به هر حال، واژگان مورد نظر من، در بحث مربوط به «عاطفه»، چنین است:

emotion عاطفه

sense حسی

sensation احساس

feeling دریافت

sentiment شور

imagination تخیل

image خیال = تصویر

brain مغز

mind ذهن

mental ذهنی

intellect عقل

ration خرد

science علم

knowledge دانش^{۱۱}

reason منطق

thinking تفکر

gnosis عرفان

mysticism رمزگرایی، صوفیگری

demystification رمز زدائی، جادو زدائی

من، در مطالبی که تاکنون نوشته و از این پس خواهم نوشت از این مجموعه واژگانی استفاده کرده و خواهم کرد اما در اینجا از بیان

۲۵. تنوری ی شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

تعریف دقیق هر يك از آنان خودداری می کنم، چرا که قصد دارم در صفحات آینده کتاب جایگاه و نقش هريك را در داخل يك سیستم منسجم نشان دهم. نکته اساسی آن است که بتوانیم این تفکیک لغات را در همه احوال در نظر داشته باشیم و بر اساس آن، از یکسو بفهمیم که چرا نویسندگانی همچون شفیعی کدکنی این واژه ها، و مفاهیم مربوط به آنها را، یا به غلط به کار می برند و یا به جای هم به کارشان می گیرند و، از سوی دیگر بتوانیم، وقتی به متون نوشته شده به زبان های اروپائی مراجعه می کنیم، به مدد فهرست تفکیکی ی فوق به معنا و تعریف مفاهیم و واژه های مورد نظرمان دست بیابیم.

اما شاید گفته شود که تفکیک فوق فقط در متون علمی وجود دارد و مثلاً در زبان روزمره انگلیسی این مفاهیم با هم اختلاط می یابند. من، برای رفع این سوء تفاهم، «فرهنگ آکسفورد» را می گشایم و توضیحاتش درباره برخی از واژه های فوق را، به مدد خود آن واژه ها، ترجمه می کنم:

mind ذهن: کارکرد مغز انسان و حیوان در دریافتن و آگاه

شدن از آنچه در اطرافش و در داخل بدنش می گذرد. و

نیز متمرکز کردن توجه، قابلیت به حافظه سپردن و

توانائی به یاد آوردن؛ همچنین کارکرد مغز انسان در

راستای تفکر، تعقل و کاربرد منطق.

feeling : دریافت: آنچه ذهن درمی یابد، اعم از احساس ها و

عواطف.

sense حسی: هر کدام از پنج حس بدن که ذهن شخص، یا

حیوان، از طریق آنها از اشیاء و حوادث بیرون آگاهی

معنای عاطفه ۲۵۱

می یابد.

sensation احساس: دریافتی که ذهن، از طریق حواس، درباره

اتفاقاتی که در برون و درون بدن انسان یا حیوان پیش می آید دارد.

emotion عاطفه: دریافت درونی ی عشق، شادی، نفرت، ترس،

حسادت و امثال آن؛ به هیجان آمدن ذهن، و یا

اغتشاشات دریافتی.

می بینیم که می توان به راحتی با این مجموعه واژگانی فکر کرد، نوشت و سخن گفت. و در چنین جهان مفهومی ی روشنی است که دیگر نمی توان، همچون شفیعی ی کدکنی، عباراتی از این قبیل را سر هم کرد که: «عاطفه، یا احساس...» و «خیال ها، یعنی تجربه های حسی...»

بدین سان کسی که در متون فرنگی به دنبال بحث های مربوط به عاطفه است باید آن را ذیل واژه emotion جستجو کند. و ما نیز در این جستجو ست که می خواهیم بدانیم علت وجود عواطف، در ما و در حیوانات، چیست؟ این عواطف چه کارکردی دارند؟ رابطه آنها با احساس چیست؟ یا با تخیل؟ یا خیال؟ و با شعر؟

۳. معنا و عاطفه

۱. نگاه کنید به صفحه ۹۸ کتاب حاضر.

۲. به یاد ندارم که این تک بیت نه چندان درخشان از کیست!

۳. نگاه کنید به: یدالله رویانی. «در گفتگو با اسماعیل نوری علا». نگین. دوره دوم، شماره اول، خرداد ۱۳۴۵.

۴. اشاره به مقاله های رضا براهنی در آن سال ها.

۵. زیرنویس شفیعی: «Poetry and Experience. p. 60». کتاب «صور خیال» متأسفانه دارای فهرست اعلام و فهرست منابع نیست.

۶. زیرنویس شفیعی: «Poetic Image. p. 19» فکر می کنم که در این جمله، شفیعی واژه «شهود» را به غلط به جای واژه «تصور» نشانده است، چرا که، در غیر این صورت، این جمله در بحث «تصور» جای آوردن چندانی ندارد. همچنین به واژه «تجسم» و ارتباطش با بحث «تصور» توجه کنید، و آنگاه نگاه کنید به فصل ۱۳ از کتاب حاضر، صفحه ۱۳۹.

۷. تأکید بر این جمله از من است.

۸. زیرنویس شفیعی: «Poetry and Experience. p. 42»

۹. زیرنویس شفیعی: گروه. کلیات زیباشناسی. صفحه ۵۱۲.

۱۰. محمد رضا شفیعی ی کدکنی. صور خیال در شعر فارسی. انتشارات آگاه. چاپ سوم. ۱۳۶۶. صفحات ۱۷ و ۱۸.

۱۱. تأکید از من است.

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

۱۳. نگاه کنید به صفحه ۱۲ کتاب حاضر.

۱۴. من در سال ۱۳۵۳، در مقدمه ترجمه مطلبی از «کارل مانهایم» در مورد جامعه شناسی ی دانش sociology of knowledge، که در مجله «نگین» به چاپ رسید، توضیح داده ام که چرا باید بین سه واژه علم، معرفت و دانش تفاوت قائل شد و آنها را به ترتیب در برابر واژه های gnosis، science و knowledge قرار داد. به مسئله تفکیک علم از معرفت در صفحات آینده کتاب حاضر خواهم پرداخت. «دانش» عبارت است از مجموعه آنچه هایی که شخص «می داند»، اعم از اینکه این دانسته ها علمی باشند یا نباشند.

بخش سوم - تا «شعر عشق»

فصل چهارم - زیست‌شناسی عاطفه^۱

بر اساس مفروضات علم، به خصوص در نظریه‌های روانشناسی ی‌ترین از یکسو، و تئوری‌های زیست‌شناسی ی‌مبتمی بر داروینیسیم کلاسیک و نواز سوی دیگر، انسان، در جریان «برآیش» (یا تحول)^۲ کلی و عمومی ی‌طبیعت، و در سیر طولانی ی‌«تنازع بقا»، ابتدا به صورت «آدم - جانور»، از جهان جانوری بیرون آمده است.

در این منظر، جهان جانوری همانجاست که «ذهن عاقله و مفهوم ساز» هنوز ساخته نشده و در گاسهٔ سیر «آدم - جانور» به گار در نیامده است. در آن جهان جانوری، این «آدم - جانور» نیز، همچون بقیهٔ جانوران، در سیر برآیش طبیعی ی‌خرد و برای حفظ بقای خویش، به «دستگاه‌های دفاعی» ی‌پسچیده ای مجهز شده است که در آنها از تفکر و تحقل خبری نیست. کار یکی از این دستگاه‌ها نشان دادن واکنش‌های مختلف است در برابر مسائلی همچون خطر، گرسنگی، و دیدار جفت. و جنس این واکنش‌ها

از درد است و لذت، اندوه و شادمانی، هیجان و افسردگی، ترس و آسودگی، غضب و آرامش.

علم مجموعه این احوال را «عواطف» می خواند و آنها را به دو دسته «مثبت» و «منفی» تقسیم می کند. عواطف مثبتی بر آسودگی، آرامش، شادمانی، هیجان، و لذت از جمله عواطف «مثبت» به شمار می روند؛ و عواطفی همچون افسردگی، ترس، غضب و درد، «منفی» شناخته می شوند. عواطف مثبت جاذبند و گردآورنده، و عواطف منفی دافع هستند و پراکنده ساز. ذهن «آدم - جانور»، با کمک «دستگاه عواطف»، هرآنچه ای را که برانگیزنده عواطف مثبت است کامیاب کننده می یابد و در برابرشان واکنش هائی همچون لذت، شادمانی، هیجان، آسودگی و آرامش را تولید می کند؛ و هرآنچه ای را که به بیداری عواطف منفی منجر می شوند ناکامی آور می شمارد و در برابر ظهورشان واکنش هائی همچون درد، اندوه، افسردگی، ترس و غضب را می سازد.

در عین حال، دستگاه دیگری به نام «دستگاه غرایز» نیز در جانوران به کار مشغول است. این دستگاه مجموعه ای از کارکردهای خودبه خودی ارگانیسم است که اموری همچون خورد و خوراک، گرایش و پرهیز، جفت آمیزی و فرزند پروری را تنظیم می کند. «دستگاه غرایز» اگرچه از «دستگاه عواطف» کاملاً مجزا است اما، بر اساس سنجش و رأی دستگاه عواطف، مثبتی بر مثبت بودن یا منفی بودن آنچه در محیط می گذرد، ارگانیسم جانوران را، در راستای حفظ بقا، سیر کردن شکم، و زادن و بازتولید نسل، به فعالیت وامی دارد. بی توجهی به استقلال «دستگاه غرایز» از «دستگاه عواطف»، چنانکه خواهیم دید، می تواند به نتایج خط آمیزی در کوشش های تئوری سازی ما بیانجامد.

آن «آدم - جانور» ی که میلیون ها سال پیش بر زمین می زیسته، از طریق حواس خود، با محیط اطرافش داد و ستد داشته است؛ و آنچه جریان این داد و ستد را تنظیم می کرده، کارکردهای مترازی و هماهنگی دو دستگاه پیچیده عواطف و غرایز او بوده اند؛ درست همانگونه که اکنون نیز وجود و کارکرد همین دستگاه های دفاعی ی ارگانیسم است که بقای ما و جانوران را تضمین می کند. اما هیچ جانوری بر کارکرد این دستگاه ها آگاهی ندارد؛ «دستگاه عواطف» او، در برخورد با محیط زیستش، به کار می افتد و، در پی ی آن، «دستگاه غرایز» او، برحسب نوع عواطف برانگیزنده شده، فعالیت های ارگانیسم او را تنظیم می کند.

ماحصل برخوردهای ارگانیسم با محیط زیست، از طریق حسی های پنج گانه و به صورت «احساس» یا «تصور حسی»، وارد «ذهن» شده و به دستگاه عواطف می رسد. در آنجا، دستگاه مزبور، احساس آمده از بیرون را ارزیابی کرده و بر اساس ماهیت آن واکنشی عاطفی، چه مثبت و چه منفی، نسبت به احساس آمده از بیرون نشان می دهد. این واکنش، به صورت مَهْری که بر پاکت پستی می زنند، بر «احساس» یا «تصور حسی» حاکم می شود و آن را تبدیل به «تصور حسی - عاطفی» (یا «تصور ذهنی») می کند. تصویر اخیر به «دستگاه غرایز» می رسد و این دستگاه، بر حسب مَهْری که «دستگاه عواطف» بر تصویر مزبور زده، واکنشی عملی را در ارگانیسم موجب می شود. مثلاً، پوست دست (حس لامسه) را آتش می سوزاند، «احساس سوزش»، از طریق سلسله اعصاب، به «دستگاه عاطفه» می رسد و در آنجا مَهْری منفی ی «درد» بر آن می خورد، آنگاه «احساس دردناک سوزش» به «دستگاه غرایز» می رود، و این دستگاه به عضلات دست فرمان جمع شدن و کنار کشیدن از آتش را صادر

می کند.

در عین حال، حاصل کلی این ماجرا، به صورت يك «تصویر ذهنی» در «حافظه» بایگانی می شود. پس هر تصویر ذهنی که در حافظه جانور موجود است سهمی از «احساس» و سهمی از «عاطفه» را با خود دارد. حافظه اما، در مورد تصویرهای منتقل شده به آن، همچون يك «بایگانی» عمل نمی کند. تصویرهای ذهنی موجود در آن، به کمک بهره ای که از عاطفه ها با خود دارند، درهم می پیچند و از ترکیب هاشان تصویرهای ذهنی التقاطی جدیدی به وجود می آیند. یعنی، عاطفه های گوناگون می توانند موجب آن شوند که تصاویر ذهنی موجود در حافظه یکدیگر را تداعی (دعوت متقابل association) و جذب کنند.

از جنبه دیگر، مسیر حرکت تصویرهای ذهنی، از جانب دستگاه های عواطف و غرایز به سوی حافظه، مسیری يك طرفه نیست. تصاویر ذهنی موجود در حافظه نیز می توانند از همان مسیر آمده به سوی دستگاه های مزبور برگردند.

دستگاه عواطف نیز، در برابر هر تجربه تازه، تجربه های گذشته ای را که به صورت تصاویر ذهنی در بایگانی ی حافظه دارد احضار می کند، احساس های جدید را با تجربه های گذشته می سنجد و، اغلب بر اساس این سنجش، درباره مْهری که باید بر آن احساس ها بزند تصمیم می گیرد.

اگر تصویر های ذهنی موجود در حافظه به همان صورت اصلی ی خود محفوظ مانده باشند، بازگشتشان را «یادآوری» می خوانیم. اما اگر، به جای تصاویر ذهنی اصلی، تصاویر التقاطی ی ساخته شده در حافظه به سوی «دستگاه عواطف» برگردند، حاصل کار «تخیل» خوانده می شود. بازگشت تصاویر را به هنگام خواب «رویا دیدن» می خوانیم. جانور، که

قادر نیست تفاوتی بین تصویرهای ذهنی و احساس های آمده از بیرون بگذارد، یکباره از خواب برمی خیزد و به دشمنی نامرئی حمله ور می شود. در عالم جانوری، یادآوری و تخیل ماهیتی تصریری دارند. در این فرگشت، تصویرها (با همه گِهر احساسی و عاطفی ی خود) بازمی گردند تا یادآوری، تخیل و رویا ممکن شود.

گفتم که بخش عمده ای از کارکرد «دستگاه عواطف» به «مقایسه» مربوط می شود. هر احساس تازه آمده از بیرون با تصاویر موجود در حافظه مقایسه می شود و اگر شباهتی بین دو تصویر بود، ارگانیسم برحسب عواطف فعلی ی خود و عواطفی که بر تصویرهای گذشته مْهر است، عکس العمل نشان می دهد. سگی را با شلاق می زنید، او به گنجی پناه می برد. تکرار این عمل باعث می شود که او، با دیدن شلاق نیز، به گوشه ای پناه برد. اکنون، او در حافظه خویش تصویر شلاقی را دارد که «درد» بر آن حك شده است و شلاقی که در بیرون از او قرار دارد، حتی بی آنکه بر او فرود آید، می تواند خاطره درد را در او زنده کند. بدینسان، بین شلاق و درد رابطه ای در ذهن جانور پدید آمده است؛ رابطه ای که لزوماً همواره در جهان واقع وجود ندارد.

در انسان نیز همین احوالات همچنان در کارند. عاطفه های ما به خاطره های ما چسبیده اند و هر تصویر حسی که از راه می رسد می تواند، به خاطر «شباهت»، عاطفه ای را در ما بیدار کند. می گوئیم: «مارگزیده از ریسمان سیاه و سفید می ترسد». چرا که تشابه شکلی ی مار و ریسمان موجب می شود که، برای مارگزیده، دیدار ریسمان به بازتولید ترس ناشی از مار بیانجامد. در اینجا «مار» و «ریسمان»، که نخست به خاطر شباهت حسی ی خریش یادآور یکدیگر بودند، اکنون شباهتی عاطفی نیز به هم

پیدا کرده اند. یعنی، در پی ی تشبیهات شباهت های حسی ی آن دو، اکنون ریسمان نیز می تواند ترسی تولید کند برآمده از تجربه مارگزیدگی.

اما سیر «برآیش» طبیعی ی «آدم - جانور» در این مرحله به پایان نمی رسد. زمانی دیگر مقدمات پیدایش فرگشت تازه ای به نام «تجربید و انتزاع» در مغز او فراهم می شود و این توانائی ی نو، طی میلیون ها سال دیگر، رفته رفته، «دستگاه تازد» ای را به دو دستگاه قبلی ی مغز او اضافه می کند. این دستگاه جدید «دستگاه عقل» نام دارد و می تواند، با مقایسه تصاویر «احساسی - عاطفی» ی آمده از بیرون یا از حافظه، و بیرون کشیدن «مشترکات حسی» ی موجود در بین آنها، به آفرینش تصاویر ذهنی ی تازه ای دست زند که معادل خارجی ندارند. مثلاً این دستگاه، با مقایسه تصاویرهای چندین درخت مختلف، می تواند تصویر ذهنی ی «درخت» را، که حاصل بیرون کشیدن مشترکات درخت های مختلف است، بسازد. توجه کنید که در بیرون از ارگانیسم ما چیز خاصی به نام «درخت» وجود ندارد. در بیرون از ما درختان منفرد و مختلفی وجود دارند که وجوه اختلافشان با هم بسیار است. اما ما هم به درخت سیب و هم به درخت کاج می نگریم و می گوئیم این هر دو «درخت» هستند.

ما چنین تصویری را «تصویر تجربیدی»، با انتزاعی یا آخته (بد معنی «برکشیده»)، می خوانیم و روش دستگاه جدید «عقل» را، که به انجام چنین کاری قادر است، «تجربید و انتزاع» می نامیم. «تصویر تجربیدی» با «تصویر حسی - عاطفی» تفاوتی بس آشکار دارد، چرا که این یکی مابه ازائی بیرونی دارد اما آن دیگری فاقد چنین مابه ازائی است. تصویر تجربیدی، تصویری کلی است و از مشترکات دسته ای از عناصر بیرونی ساخته شده است.

اما «دستگاه عقل» تنها به استخراج شباهات مابین تصاویر «حسی - عاطفی» اکتفا نمی کند و قادر است از بین تصاویر تجربیدی نیز مشترکات تازه ای را استخراج کرده و به تصویرهای تجربیدی تری دست یابد. مثلاً، از مقایسه بین درخت و بوته و سبزه و سبزی (که همه خود تصاویری تجربیدی به شمار می روند) به تصویر تجربیدی تری می رسد به نام «گیاه».

همزمان و موازی با پیدایش دستگاه تجربید کننده «عقل»، توانائی جدیدی نیز در «آدم - جانور» بر وجود می آید و آن توانائی تکلم است. او، با کنار هم نهادن اصوات مختلفی که می تواند از گلریش خارج کند، و از ترکیب آنها، بی شمار «صوت مرکب» می سازد و قادر می شود که هر ترکیب را به یکی از تصاویر «حسی» یا «تجربیدی» که در ذهن دارد اختصاص دهد. این گونه است که ترکیبات مزبور به کلمات تبدیل می شوند و بدینسان زبان به وجود می آید.

در اینجا من قصد آن ندارم که رارد مباحث مربوط به علل طبیعی و «اجتماعی» ی مربوط به پیدایش دستگاه تجربید ذهنی و دستگاه زبان، به عنوان دو دستگاه لازم و ملزوم یکدیگر، شرم. اینگونه مباحث حرف مرا به بیراهه می کشاند. پس سختم را در همان حوزه تنگی که از ابتدا انتخاب کرده ام ادامه می دهم.

دیری نمی گذرد که ذهن آدمی، با توانمند شدن در راستای آفرینش تصویرهای تجربیدی، و بازتکرار این کار برای آفرینش تصویرهای مردم تجربیدی تر، و با کمک زبان که دستگاه تجربید را در فعالیت های خود کارآمدتر می کند، یکسره در «جهان» ساخته های خود غوطه ور می شود، جهانی که تصاویر حسی تنها بخش کوچکی از آن را اشغال می کنند و حتی همین بخش کوچک هم گره حسی خود را از دست می دهد تا تبدیل

به «نام» معینی شود که دستگاه تجرید بر آن نهاده است. «آدم - جانور» به «بشر» تبدیل می شود و اکنون تنها شکل ظاهری ی او نیست که او را از عالم جانوری مجزا می سازد. تفاوت «بشر» و «جانور» اکنون ناشی از پیدایش دستگاه های تجرید و زبان در مغز اوست. به محض اینکه این دستگاه ها فرو می گیرند، بشر به عالم جانوری برمی گردد و «آدم - جانور» می شود. در تجربیات پزشکی بسیار دیده شده است که وقتی قسمت «تجرید و زبان» در مغز کسی آسیب می بیند او فقط می تواند همچون جانوران به حیات خود ادامه دهد.^۳

عالم اسم ها، که مفهوم ها و صفت ها و قانون ها نیز (همچنان با بد کار بردن روش تجرید) از آنها استخراج می شوند، عالمی بشری است. بشر، با پیدایش این بخش در مغز خویش، عالمی نو آفریده است و در آن سیر می کند؛ و دیگر در رابطه بلافاصله و بلاواسطه با هستی نیست. عالم بشری، همچون پرده ای، بر عالم جانوری کشیده شده است. جهان بشری تکه تکه است، هر تکه اسمی دارد، و تنها اسم ها و صفت های این جهان تکه تکه برای بشر قابل فهمند؛ و او در درون دایره ای که خود آفریده سر می کند. بشر، با دست یافتن به دستگاه های تجرید و زبان، از عالم جانوری خارج شده و بر جهان بشری پا نهاده است.

مسئله اما به همین ختم نمی شود. لازمه پیدایش زبان و تجرید، پیدایش فرگشت تفکر منطقی هم هست. «دستگاه عقل»، به مدد این فرگشت، در تصریرهای تجربی می نگرد و خاصیت ها و صفات را کشف می کند و، سپس، بد روابط بین اجزاء مجموعه ذهنی خود پی می برد، و قدرت تسلط و پیش بینی پیدا می کند، و تبدیل به دستگاهی می شود مجهز بد تفکر، تعقل، و منطق که بر بنیاد اصل «علیت» عمل می کند.

۲۶. تنوری ی شعر - از «سرج نر» تا «شعر عشق»

«علم» نام مجموعه نتایج کند و کارهای دستگاه شناخت عقلی ی بشر است. این ها همه از گنجایش عالم جانوری بیرون است.

اما می دانیم که بر هر آنچه در حافظه ما وجود دارد موری از عواطف خورده است و، در نتیجه، همه دریافت های عقلی ی ما آشفته به عواطف و پیشداری های عاطفی هستند. و این پیشداری ها شناخت ما از جهان هستی را بد خود مشروط و رنگین می کنند. در اینجا است که عقل می کوشد تا، با ابداع روش های گوناگون، دریافت هایش را از این عواطف و پیشداری ها بپیراید و پالایش دهد. و این همه در راستای آن هدف است که «دستگاه عقل» بر دستگاه های عواطف و غرایز، که میلیونها سال بیشتر از «دستگاه عقل» کار کرده و تجربه اندوخته اند، چیره شود و آنها را از دخالت در دریافت های خود باز دارد. یعنی در ساخت علم، عقل همواره می کوشد تا عاطفه و غریزه را مهار کند.

عقل می کوشد تا جهان تشریحی را بشناسد و، در این راستای معین، می خواهد تا شناختش هرچه بیشتر دقیق و عینی باشد. عقل دستگاه های خبرگیری حواس خود را تیزتر و کارا تر می سازد؛ چشمش را بد ذره بین ها و دوربین ها مجهز می کند؛ بد کمک رادارها و حساسه های بیننده و شنونده امواجی که بیرون از آستانه شنوایی و بینایی ی او واقعند، گستره کارکرد چشم و گوش خویش را متوسع می سازد؛ ماهواره های خویش را به اعماق کهکشان می فرستد تا آنجا نیز که تن او، یعنی دستگاه های حسی او، حضور ندارند، ببیند و بشنود. و از این راه بد شناختی هر روز عینی تر از هستی دست می یابد.

اما، می دانیم که پیدایش «دستگاه عقل»، و تلاشش برای چیرگی یافتن بر دو دستگاه عواطف و غرایز، موجب حذف آن دو نشده است.

زیست شناسی ی عاطفه ۲۶۱

روانشناسی امروز نشان می دهد که این دستگاه ها همچنان در انسان به کار خود مشغولند. آن لحظه که شادمان یا غمگین می شویم، آن لحظه که یکباره ترس ما را فرا می گیرد، آن زمان که به هیجان می آئیم، عصبانی می شویم، میل جفت آمیزی در ما زنده و بیدار می شود، گرسنگی در ما به غوغا می نشیند، بی اختیار از خطر می گریزیم و یا به دشمن حمله ور می شویم، ما مجری فرمان های این دو دستگاهیم. وقتی که آتش دستان را می سوزاند ما، پیش از آنکه آگاه شویم چه اتفاقی افتاده و درباره آن تصمیم گیری کنیم، دست خود را واپس کشیده ایم! یعنی، در فرگشت تنازع بقا و تداوم نسل، دستگاه های عواطف و غرایز ما همچنان سهم کارکردی عمده تری را بر عهده دارند و بشر هنوز، در برخورد خود با پدیده های هستی، می ترسد و شادمان می شود، به غضب می نشیند و آرامش می گیرد، به هیجان می آید و افسرده می شود؛ و قدرت این عواطف در او آن چنانند که حتی پاسداری ی سلامت و بهنجاری عقلی سرد و بی اعتنای او نیز برعهده آنها قرار دارد. پس، بشر با عالم هستی روابطی دوگانه دارد که از یکسو بر بنیاد عقل و، از سوی دیگر، بر بنیاد عاطفه شکل می گیرند. عقل در «جهان تشریحی» ی خویش غوطه می زند، اما عاطفه سازنده روابط بی واسطه ما با «هستی ی منتشر» است.

در عین حال می دانیم که عقل از حاصل شناخت خود «گزارش» هم می دهد و در این راستا می کوشد به زبانی روشن، عینی و علمی دست یابد. «گزارش کردن»، که از سرشت اجتماعی زندگی برمی خیزد، خود شگرد دیگر طبیعت برای حفظ بقا و تداوم نسل است. ما میراثی از دست آوردهای خویش را، از طریق این گزارش کردن، برای نسل های آینده باقی می گذاریم و، در عین حال، با شریک شدن در تجربه های یکدیگر، به غنای

دانش خود می افزائیم و زندگی ی جمعی را کاراتر و توانمندتر می کنیم. در همین گزارش کردن نیز ردپائی از عملکرد دستگاه غرایز ما وجود دارد. غریزه بقا (چه در ساحت «سرزمین خاص خود را داشتن» و چه در حوزه «جفت جویی») با سائقه ها یا «فراران» ها (drives) ی گوناگونی در ارتباط است که می توان آنها را، در مقیاس های فردی و اجتماعی، با رفتارهایی همچون «رقابتگری» برای «برتری طلبی» از یکسو، و «ایثار» برای «حفظ دیگری و دیگران، یا جمع» از سوی دیگر، مشخص کرد. بشر به حکم غرایز خود، چه در مقیاس فردی و چه در مقیاس اجتماعی، خواستار برتری و مرگ ناپذیری است و ردپای این خواسته ها بر کار گزارشگری ی او نیز دیده می شود.

در حوزه عواطف نیز جز این نیست. در اینجا نیز «فراران» های ما همان ها هستند که اندکی پیش برشمردیم. یعنی، دستگاه عواطف ما نیز توانائی ی آن را دارد که محتویات خود را به دیگری و دیگران گزارش و منتقل کند. به عبارت دیگر، عواطف نیز خاصیت گروهی شدن، یا اجتماعی شدن، دارند. روانشناسی ی اجتماعی، که کنش ها و واکنش های گروه ها و اجتماعات را مطالعه می کند، از داد و ستدهای وسیعی که در حوزه عواطف در میان آدمیان برقرار است خبر می دهد.

مثلاً قماشگران يك مسابقه فوتبال را در نظر بگیرید. واکنش های تك تك آنان، اگر به تنهایی به قماشای مسابقه می نشستند، با عکس العمل گروهی ی آنان متفاوت است. اینان، در عمل جمعی و اجتماعی ی خود، و از طریق داد و ستدهائی صرفاً عاطفی، به صورتی جمعی شادمان و هیجان زده، یا افسرده و سرخورده می شوند. رفتار جمعی ی آدمیان در برابر جنگ، اعتصاب، تظاهرات سیاسی، و مصائبی همچون زلزله و سیل، همه و

همه نموده‌های آشکار داد و ستدهای عاطفی در بین مردمان است. پس دستگاه عاطفه نیز نسبت به ایجاد ارتباط، گزارش دهی و گزارش گیری توانائی و تقابل دارد.

اما این داد و ستد عاطفی به صورت گزارش های مفهومی و زبانی صورت نمی گیرد. ما، برای انتقال شادمانی ی خود به دیگری و دیگران، صرفاً به گفتن اینکه شادمان هستیم اکتفا نمی کنیم. در این جا، آنچه ارتباط را برقرار می کند رفتارها و حالت های ماست، شعفی که در چهره ما موج می زند، رقصی که در اندام های ما برقرار می شود، و لبخنده ای که لب هامان را از هم می گشاید، همه خبرگزار وضع عاطفی ما هستند. در اغلب اوقات ما از این هم فراتر می رویم، به هنگام عید رخت نو می پوشیم، خانه را گردگیری می کنیم، یکدیگر را می بوسیم و به هم هدیه می دهیم. اما چون به عزاداری می رسمیم، علاوه بر چهره درهم کردن و گریستن و سر به گریبان داشتن، سیاه می پوشیم، سکوت می کنیم، و دست یکدیگر را به همدلی می فشاریم. این «تشریفات» برای ایجاد ارتباط عاطفی لازمند. و، در همه این احوال، گفتگری ما يك گفتگوی تلویحی و تصویری است. لباس سیاه نشانه اندوه، و رنگ های زنده نشانه شادمانی اند؛ صورت خندان و صورت درهم نیز هر دو نشانه اند، هریک برای انتقال عاطفه ای.

یعنی وسیله گزارش های عاطفی وسیله ای تصویری است؛ سرزمین به کار گرفتن چیزهائی است که جانیشین چیزهائی دیگرند. عبارت «غمگین هستیم» با این گفته اخوان ثالث که

ابرهای همه عالم، شب و روز

در دلم می گریند

در منظر عقل، دارای معنائی مشترکند؛ اما از نظر عاطفی ارزش و تأثیرشان مساوی ی هم نیست. هنر، سرزمین داد و ستدهای عاطفی است، سرزمین تصویرهائی است که بار عاطفی دارند، و هدفشان رساندن پیغام آن دستگاه الکنی است که «عاطفه» نام دارد و یادگار اعصار پیش از پیدایش عقل است.

۴. زیست شناسی ی عاطفه

۱. منابع رجوع من در این زمینه کتاب های زیر بوده اند:

- Edward de Bono. *Teach Your Child How to Think*. Viking. London 1992.
Richard Dawkins. *The Blind watchmaker*. Penguin. London, 1986.
Richard L. Gregory. *The Oxford Companion to the Mind*. Oxford University Press. Oxford, 1987.
Jane Jacobs. *Systems of Survival*. Hodder & Stoughton. London, 1992.
Steve Jones. *The language of the Genes*. Harper Collins. London, 1993.
Richard Leakey & Roger Lewin. *Origins Reconsidered; In Search of What Makes Us Human*. Little, Brown and Company. London 1992.
Steve Rose. *The Making of Memory*. Bantam Press. London 1992.
Robert Shapiro. *The Human Blueprint*. Cassell. London 1992.
Stuat Sutherland. *Irrationality, The Enemy Within*. Constable. London 1992.
John McCrone. *The Myth of Irrationality*. Macmillan. London 1993
۲. در این کتاب لفظ «برآیش» در برابر واژه evolution به کار گرفته شده است که در فارسی اغلب آن را به تکامل، تحول، تطور و نظایر آن ترجمه کرده اند و از میان این ها واژه «تکامل» جا افتاده تر شده است. اما این واژه واجد جنبه ای ارزشی است، زیرا در متن آن مفهوم «کمال» مستتر است که مفهومی انسانی، اجتماعی، و مذهبی است. آنچه در ساحت طبیعت اتفاق می افتد تغییر و تحول است نه تکامل. واژه «برآیش» را دوستم ابراهیم هرندی ساخته و در نوشته های خود به کار برده است و من تصور می کنم، با توجه به تئوری های کلاسیک و نوین داروینستی واژه پاکیزه و روشنی است.

بخش سوم - تا «شعر عشق»

فصل پنجم - نقش عاطفی کلمه

درست است که شعر هنری کلامی است اما، شاعر از کلمات و مفاهیم صرفاً به عنوان تله ای استفاده می کند تا عنصر اساسی شعر را، که تصویر شعری باشد، به چنگ آورد. آنان که شعر را در زبان آوری، زبان سازی، تقدیس کلام و نظایر آن، جستجو می کنند، درست به همین نکته که گفتم توجه ندارند. نوشتن ما، چه در پی ی اندیشیدن باشد و چه حاصل بی تابی و هیجانات ذهنی، تا زمانی که از مفهوم های ذهنی به عنوان مصالح گهرین خود استفاده می کند، ما را به شعر نمی رساند. اما تصویر، که عنصر گزیرین شعر است، از کلمات و مفاهیم به عنوان مصالح و سایلکار ارتباطی ی خود سود می جوید. در يك تشبیه، هیچکدام از اعضا تشبیه دارای ارزش گهرین شعری نیستند، بلکه فقط خود تصریر است که در مرکز هستی ی شعر قرار دارد.

این همان تفاوت و رابطه ای است که مثلاً بین يك «مولکول» و «اتم» های سازنده آن برقرار است. می دانیم که يك مولکول آب از يك اتم تنوری ی شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق» ۲۶۶

اکسیژن و دو اتم هیدروژن به وجود می آید. آب نه اکسیژن تنها است و نه هیدروژن صرف. اما جمع آمدن این عناصر موجب پیدایش عنصری ترکیبی می شود که می تواند تشنگی ی ما را تشفی دهد و از خاك خشك «آبادی» بربیاند. یعنی، «کلمات» اتم های شعرند و «تصاویر» مولکول های آن. از یکسو، بی کلمات نمی توان به شعر رسید و، از سوی دیگر اما، اگر جمع آمدگی ی کلمات در کار ما به پیدایش تصاویر نیانجامیده باشد ما به شعر دست نیافته ایم.

در عین حال، زبان، اگرچه برای خدمت به عقل، و تنگاتنگ با آن، پدیدار شده و تکامل یافته است اما، از آنجا که جانشین جهان تشریحی است، خود می تواند این جهان تشریحی را در تصور آدمی بازسازی کند و حتی اجزاء آن را با یکدیگر جا به جا یا ترکیب نماید. این کار در سه مرحله انجام می پذیرد: نخست اینکه هر کلمه می تواند، در ذهن آدمی، جانشین تصویر «حسی - عاطفی» ی مابه ازای خود شود و، در نتیجه، در سهم عاطفی ی آن تصویر ذهنی شريك گردد. مثلاً اگر بگوئیم که «مارگزیده از اسم مار هم می ترسد»، چندان به راه خطا نرفته ایم.

اما این مطلب را می شود يك مرحله پیش تر هم برد و گفت «مارگزیده از اسم ریسمان هم می ترسد»، چرا که واژه «ریسمان» نیز قابلیت آن را دارد که در ذهن ما جانشین تصویر ریسمان شود. پس، اگرچه ذهن عاقله، با ساختن اسم ها و مفاهیم و صفات و غیره، از هستی ی منتشر فاصله گرفته است، اما در همان جهان تشریحی و عقلی نیز کلمات و مفاهیم می توانند در «بار عاطفی» ی تصاویر ذهنی ی مابه ازاهای خود شريك شوند.

سومین مرحله وقتی است که دستگاه عواطف نیز در بین این کلمات

نقش عاطفی ی کلام ۲۶۷

آغشته به عاطفه به جستجو می پردازد، در بین آنها ارتباط می یابد، و حتی یکی را جانشین دیگری می سازد. این درست همان روند ایجاد تصاویر عاطفی در جهت بیان است. عاشق، برای بیان این احساس که معشوقش همچون يك «گل» زیبا و خوشبو و جذاب است، گلی را به او هدیه می کند، نقاش تابلویی از يك گل می سازد، و حافظ بر صفحه کاغذ، همین را، می نویسد:

غرور حسن اجازت مگر نداد، «ای گل»

کد پرسشی نکنی «عندلیب شیدا» را؟

پس، آن «مفردات» تصویری که دستگاه عاطفی ی هنرمند، برای بیان مکنونات خود، انتخاب می کند می توانند هم عینی باشند و هم کلامی. و در هر دو صورت آنچه واقعاً اتفاق می افتد چنین است: ذهن هنرمند بین دو چیز، هم به لحاظ تشابه عینی و حسی، و هم به لحاظ تشابه بار عاطفی شان، ارتباط برقرار می کند و آنگاه به یکی اشاره می کند برای اینکه از دیگری سخن گفته باشد.

بدین سان، در اینجا با تکه ای برای بحث قبلی ی سال ۱۳۵۰ من در مورد تصویر روبرو می شویم.^۱ من در آن بحث گفتم که در اعماق هر تصویر شعری يك «تشبیه کامل» وجود دارد که در آن ذهن، رابطه ای از باب تشابه را، چه به صورت ابرامی و چه به صورت انکاری، کشف کرده و آن را بیان داشته است. اما در آنچه که اینجا نوشته ام نکته ای بر گفته قبلی من افزوده شده است: ذهن شاعر تصویرهای خود را در «تشابهات عینی و عاطفی» ی بین چیزها جستجو می کند. اینکه چرا شاعر معشوق

۲۶۸ تئوری ی شعر - از «مرچ نو» تا «شعر عشق»

خود را «گل» خوانده است، یعنی ابتدا تشابهی بین این دو یافته و سپس یکی را با نام دیگری مورد خطاب قرار داده است، تنها به تشابه ظاهری ی چهره زیبای معشوق با يك گل بر نمی گردد بلکه به عواطف مثبتی ای نیز مربوط می شود که دو عنصر «گل» و «چهره معشوق» در ذهن شاعر بر می انگیزند. در واقع، قوت تصویرهای يك شاعر بیشتر به ارتباط بارهای عاطفی ی دو طرف تشبیه برمی گردد.

این نکته از آنجا اهمیت دارد که بدانیم «دستگاه عواطف» قصد سرودن شعر و آفریدن اثر هنری ندارد و، در نتیجه، هدف اصلی اش پیدا کردن تشابهات بین چیزها نیست. در واقع چنین کاری به دستگاه تعقل مربوط می شود نه به دستگاه عواطف. یعنی، تصویر عاطفی بدان خاطر ساخته نمی شود که از این تشابهات گزارش دهد بلکه هدف آن در راستای کارکردهای زیست شناختی ی مختلف تعیین می شود. اما دستگاه عواطف، که نمی تواند در بیان خود از مفهوم های عقلی استفاده نماید، این گزارش «فرافهمی» را به ناچار در قلمرو «تصاویر» ی انجام می دهد که از عاطفه مایه گرفته اند. پس، در قلمروی دستگاه عواطف، علت تولید تصویرهای عاطفی صرفاً بیان درگیری هائی عاطفی است و، در نتیجه، فقدان داد و ستدی عاطفی در این میانه نقض غرض خواهد بود.

کسانی که می پندارند می شود با به کار بردن عقل تشریحی (اندیشه آگاهانه)، و تکنیک مقایسه و کشف شباهت ها، به شعر رسید، به وجود ضروری این داد و ستد عاطفی توجه ندارند. دستگاه عواطف نیز، همچون عقل، به مقایسه و کشف ارتباط مشغول است، اما این کار را بدان خاطر می کند که محتوای عاطفی ی خود را در آن بفشرد و بیان کند.

پس، شاعر نیز از طریق به کار بردن زبان گزارش می کند؛ حتی از

نقش عاطفی ی کلام ۲۶۹

آن وقایع و تجربه‌های گزارشی می‌کند که مخبرین روزنامه‌ها نیز در پی‌ی
 آندند. اما آنچه که شاعر می‌گوید، به خاطر زبان تصویری‌اش، پیش از
 آنکه گزارش آن واقعه باشد، گزارش واکنش‌های عاطفی‌ی خود شاعر در
 برابر آن واقعه است. به تفاوت این دو گزارش توجه کنید: (آ) «نسیم بر
 صحرای بی درخت می‌گذرد» و (ب)

می‌وزد از سر امید نسیمی،

لیک تا زمزمه‌ای ساز کند

در همه خلوت صحرا

به رهش

نارونی نیست.^۲

تفاوت این دو گزارش در چیست؟ هر دوی آنها يك واقعه را گزارش
 می‌کنند اما دومین گزارش زبانی تصویری دارد. و در این تصویر چه
 نهفته است؟ به نظر من، واکنش عاطفی‌ی ذهن شاعر در برابر آنچه که
 دیده است. او می‌خواهد از واکنش عاطفی‌ی خود خبر دهد و، به همین
 دلیل، به تصویر عاطفی‌ی رو می‌کند: نسیم صاحب امید می‌شود، دوست
 دارد زمزمه‌ای ساز کند، اما درختی (آن هم نارونی) نیست تا نسیم از
 میان شاخسار آن بگذرد و به زمزمه و ترنم درآید. می‌بینیم که شاعر
 احوالات درون خود را به نسیم بخشیده است تا بتواند اندوه تنهایی‌ی
 خویش را مجسم کند. یعنی، گزارش اصلی‌ی او این تنهایی است نه آن
 واقعه.

اکنون وقت آن رسیده است تا يك نکته را دربارهٔ «اندیشه»، که از
 یکسو حاصل غور در مجردات عقلی است و، از سوی دیگر، در بعضی از
 ۲۷۰..... تئوری‌ی شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

تعاریف به عنوان یکی از عناصر شعر به کار گرفته شده، توضیحی دهم.
 با توجه به آنچه در مورد زبان گفته شد می‌توان دید که هر اندیشه،
 که مجموعه‌ای از تصورات و تصویرهای تجربیدی است، با خود باری عاطفی
 را نیز حمل می‌کند که می‌تواند هدف واکنش «دستگاه عواطف» قرار
 گیرد. این بار عاطفی‌ی اندیشه، طبعاً، جواز ورود به شعر را دارد. اینگونه
 است که «اندیشه» با «شعر» در ارتباط قرار می‌گیرد اما در تعریف آن
 جایی ندارد. انسان به هرچه بیانیشد، هر موضع اخلاقی و اجتماعی که
 داشته باشد، به هر ایدئولوژی که بپیوندد، به هر حال، در سیر اندیشه‌های
 خود «دستگاه عواطف» خویش را نیز مرتباً رادار به واکنش نشان دادن
 می‌کند و شعر از این واکنش‌ها برای ترکیب یافتن خویش بهره می‌برد.

آنچه، از بیرون ارگانیسم ما، به درون می‌آید و، به صورت «تصویر
 حسی»، از «دستگاه عواطف» ما گذشته و به حافظه می‌پیوندد، و نیز
 آنچه که در دستگاه تعقل ساخته شده، از مسیر دستگاه عاطفه گذشته و
 به حافظه می‌رود، هیچ کدام به خودی خود به کار شعر نمی‌خورند. اما
 چون همهٔ آنها واکنش‌هایی عاطفی را موجب شده‌اند، پس می‌توانند، در
 چارچوب سهم عاطفی‌ی خود، در تشکیل شعر جایی داشته باشند.

مثلاً شعر سیاسی، اگر واقعاً شعر باشد، آن چنان شعری است که
 واکنش عاطفی‌ی شاعر را نسبت به حوادث و واقعیت‌های سیاسی، در زبان
 ترکیبی‌ی تصویرها، گزارش می‌کند. جز این، هیچ گونه اندیشهٔ سیاسی
 را، حتی اگر به زیباترین تصویرها آراسته باشد نمی‌توان شعر خواند. و
 همین مطالب را می‌توان دربارهٔ شعر اجتماعی، شعر مذهبی، و شعر
 فلسفی نیز تکرار کرد.

۵. نقش عاطفی‌ی کلام

۱. نگاه کنید به صفحه ۱۲۳ کتاب حاضر.

۲. احمد شاملو. شعر «سخنی نیست...». مجموعه اشعار. صفحه ۵۵۷.

بخش سوم - تا «شعر عشق»

بتوانیم به درستی تشخیصش دهیم، فقط در شعر یافت می شود و در دیگر هنرهای کلامی وجود ندارد. در عین حال، برای تمییز «تصویر عاطفی» از هر نوع تصویر دیگر، می توان به ضابطه ای متقن رسید. در این راه توجه به ملاحظات چند ضرورت دارد.

نخست باید به این واقعیت توجه کنیم که تفاوت ماهوی «محصولات عاطفی» با «ساخته های عقلی» در آن است که محصولات عاطفی از ملزومات تجرید عقلی خالی اند. توضیح بدهم: کار عقل تجرید است و تولید تصویرها و تصورات تجریدی. پس، اگر در هر محصول ذهن آدمی از این عناصر تجریدی به وفور یافت شوند بلافاصله می توان به حضور غالب تعقل در آن محصول حکم داد و سهم عاطفه را در آن ناچیز گرفت. یعنی آن را ناشی از واکنش عاطفی ی روان آدمی ندانست. و از آنجا که شعر ساحت ارائه گزارش های عاطفی است، پس، غلبه عناصر و ملزومات تجرید عقلی در يك اثر کلامی نشانه غیاب شعر است.

یکی از شاخص ترین محصولات تجرید عقلی تصویری است که ما از «تفسیر» در ذهن خود داریم و آن را، در حد اعلاي تجرید خویش، به «زمان» تعبیر می کنیم. یعنی، تصور «زمان» ساخته قدرت تعقل و تجرید است و به عالم انسانی تعلق دارد. در جهان جانوری چیزی به نام «زمان» وجود ندارد. حتی اینکه بگوئیم «جهان جانوری، در سطح کارکردهای غریزی، با حرکات طبیعت همخوانی دارد» نیز چیزی را در این واقعیت تعبیر نمی دهد که، به لحاظ فقدان خودآگاهی، فقدان تعقل، و فقدان قدرت تجرید، جانوران نمی توانند به مفهوم سازی بپردازند، چه رسد به اینکه بخواهند از طریق تجربه «تغییرات طبیعی» به مفهوم «زمان» دست یابند. بر همین اساس می توان حکم کرد که «دستگاه عاطفه» ی ما نیز، با

فصل ششم - شرط کفایت در تعریف شعر

در اینجا پرسش جدیدی مطرح می شود: اگر، در تعریف شعر، «تصویر عاطفی» را عنصر اساسی بدانیم، آیا وجود «تصویر عاطفی» می تواند به تنهایی ضابطه شناخت شعر از غیر شعر هم باشد؟ مگر نه اینکه مثلاً قصه نویس و نمایشنامه نویس هم در کار خویش از انواع تصویرها استفاده می کند؟ پس، آیا چنین نیست که ناگزیریم، در تصویر خاص شعر، یا در پیوند میان تصویرهای شعری، در جستجوی عنصر دیگری نیز باشیم که به مدد آنها معیار تشخیص ما به حد کفایت رسد؟ آن عنصر چیست؟

به اعتقاد من، در اینجا هم، پاسخ ما نه در «کاربرد تصویر» که در «ماهیت عاطفه» نهفته است. یعنی، لازم است که بر «عاطفی» بودن تصویر شعری تأکید کنیم نه بر «تصویری» بودن بیان عاطفی. این نکته حاصل جستجوی سی ساله من است و خیال می کنم آنچه را که از این پس می نویسم کسی تا به حال نگفته باشد.

«تصویر عاطفی»، یا تصویر ساخته شده در کارخانه عاطفه، اگر

بی بهره ماندن از توانائی ی تجرید، تصویری از زمان ندارد.

اکنون، با کنار هم نهادن این دو واقعیت، می توان فقط به يك نتیجه متقن رسید: نشانه وجود تصویرهای عاطفی در شعر فقدان «عامل زمان» در آنها و در میان پیوندهاشان با یکدیگر است. پس، در شعر نیز، که سرزمین تصویرهای عاطفی است، نمی توان به «زمان» و گذشت آن برخورد.

این گونه است که من فکر می کنم، در ساخت هنرهای کلامی، برای تشخیص شعر از غیر شعر وجود در ضابطه کافی است؛ حضور تصویر عاطفی از یکسو، و غیاب زمان از سویی دیگر. یعنی، ضابطه «غیاب زمان»، در کنار ضابطه «حضور تصویر عاطفی»، تنها در ضابطه اصلی ی تشخیص شعر از غیر شعرند و هر يك بی دیگری دارای جامعیت و حد کفایت برای تشخیص شعر نیستند.

اگر، سرای شعر، به انواع هنرهای کلامی یا ادبی که با شعر متفاوتند - مثل داستان و روایت و فایده نامه و فیله نامه - ترجیح کنیم، می بینیم که در همه آنها زمان جریان دارد، حتی اگر سیر زمان، از طریق پیش و پس شدگی ی زمانی، در هم ریخته باشد. برعکس، اگر به هر آنچه که «هنرهای پلاستیک» خوانده می شوند نگاه کنیم، می بینیم که همه آنها از حضور زمان بی بهره اند. در تابلوهای نقاشی، در مجسمه ها، و عکس ها، زمان یخ بسته است؛ همچنان که در يك شعر نیز، اگر حتی به بلندای يك کتاب باشد، خبری از گذشت زمان نیست. حال عامل زمان را وارد صحنه کنید: هنر عکاسی به هنر سینما مبدل می شود و شعر به داستان.

البته ما می توانیم دارای «داستان شاعرانه» و یا «فیلم شاعرانه» باشیم، یعنی با تصویرهایی روبرو باشیم که زمان را در آنها به غایت

۲۷۴ تثری ی شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

پیشان بینیم اما، هیچ يك از این دو، کاملاً قابل تقلیل به هنرهای پلاستیک نیستند، مگر آنکه سیر زمان در آنها متوقف شود.

در عین حال، کسانی که به اعتبار وجود انواع تصاویر، مثلاً در منظومه های نظامی گنجوی و نیریز و شیخ، و یا در روایات اخوان ثالث، این آثار را در قلمرو شعر قرار می دهند، با اندکی توجه به ضابطه «زمان»، در خواهند یافت که چرا من اینگونه آثار را از حوزه شعر خارج کرده و در حوزه «داستان نویسی» یا «داستان سرائی» قرار می دهم. در همه این آثار، «زمان» حضوری انکار ناپذیر دارد. اما به غزل های حافظ بنگرید، به «ری را» ی نیسا، به اغلب سروده های شاملو، نادرپور، فرخاد، رویائی (به خصوص تا «دلتنگی ها»)، احمدی، شمس لنگرودی، عباس صفاری. در همه آنها از تصویر خبرها هست و از زمان خبری نیست. در این آثار همه تعبیر و تصاویر در فضائی بی زمان برگرد هم می چرند. یعنی، زمان در شعر همه احوار تاریخ غایب است.

پس، من اگر بخواهم از شعر تعریف جامع و مانعی ارائه کنم، خواهم گفت که «شعر گزارش هنری و کلامی ی خاص وضع عاطفی است که در ترکیبی از تصویرهای عاطفی ی بیگانه با زمان بیان می شود». این تعریف را، آنگاه، می توان چنین بسط داد:

۱. شعر گزارشی هنری است. یعنی از یکسو در جستجوی پاسخگویی به پرسش های علمی یا فلسفی نیست و از سویی دیگر، همه ملاحظات زیباشناختی ی هنر (مثل وجود یکپارچگی، توازن، هماهنگی، تسلط روابط کارکردی، و ساختمان در همه اجزاء و ابزار مادی و معنوی ی آن) را باید در خود داشته باشد.

۲. شعر گزارشی کلامی است. یعنی کلام آن (چه در مفهوم، چه در

شرط کفایت در تعریف شعر ۲۷۵

صوت، و چه در شکل نگارشی ی خود) به عنوان ابزار کار شاعر مطرح است و مشمول ملاحظات زیباشناختی نیز می شود.

۳. اما کلام در شعر وضعیت «خاص» دارد، چرا که در راستای داد و ستد مفهومی کار نمی کند، بلکه زمینه ظهور تصاویر عاطفی را فراهم می سازد. در این ساخت، کلام همچون سنگ در دست مجسمه ساز و رنگ در دست نقاش عمل می کند. هدف نه سنگ است، نه رنگ، و نه کلام؛ بلکه وضعیت عاطفی ی هنرمند خواستار بیان شدن آن است. هم از این سر است که شعر از ادبیات جدا شده و به هنرهای پلاستیک نزدیک می شود.

۴. شعر وضعیت های عاطفی ی شاعر را گزارش می کند. یعنی از گزارش وضعیت های عقلانی و حسی، که ساخته تفکر مستدل و منطقی هستند، در آن خبری نیست.

۵. شعر از طریق بکار بردن بیان تصویری گزارش می کند. یعنی واحد اصلی ی بیانی ی شعر «تصویر» است نه «کلام مفهومی».

۶. شعر از «ترکیب» تصویرهای عاطفی بوجود می آید. با توجه به جنبه هنری ی شعر، چنین ترکیبی نیز از همه ملاحظات زیباشناختی که برشمرده شدند برخوردار است.

۷. تصویرهای عاطفی و ترکیبشان در شعر از زمان بی بهره اند. یعنی «زمانند» نیستند و عامل یا بُعد «زمان» در ترکیب آن ها حضور ندارد.

به نظر من، يك چنین تعریفی از شعر تعریفی اشت مبتنی بر ادراك علمی و زیست شناختی از کارکردهای ذهن انسان و، در نتیجه، تعریفی است علمی.

۱. آنچه در این فصل گفته می شود مختص شعر فارسی نیست و همین جریانات را در شعر سایر زبان ها نیز می توان به خوبی مشاهده کرد. ۷۶

بخش سوم - تا «شعر عشق»

فصل هفتم - فرگشت رمز زدائی

گفتم که، من و همدلانم در جریان «موج نو» و «شعر تجسمی»، پای بند مکتب «عقل گرایی» بودیم؛ یعنی جریان «عقل گرایی» را پذیرفته بودیم و می کوشیدیم آن را در ساحت شعر نیز جاری سازیم. ما با خرافات و کشف و کرامات مخالف بودیم، به الهام و کشف و شهود اعتقاد نداشتیم، و شعر را هم یکی از محصولات مغز و ذهن انسان می دانستیم که تفاوتی با دیگر محصولات آن ندارد. اما، در همان حال، به خصوص به خاطر جریان نرین اما گسترده «بازگشت»، که در همه لایه های حیات اجتماعی اثرگذاری خود را آغاز کرده بود، پرسش های بسیاری ذهن ما را به خود مشغول می داشت: آیا ما که در سرآغاز دهه ۶۰، به خیال خود، از نوع نگاه حافظ به جهان دوری می جستیم، با این قطع ارتباط تیشه بر ریشه شعر خود نمی زدیم؟ مگر نه اینکه شعر را سرزمین رمز و جادو خوانده اند؟ مگر نه اینکه می گویند شعر بازگشت ماست به زبان اولیه ای که در آغاز پیدایش خود بارور از نیروی جادویی و شکوهمند بوده است؟ و آیا نه

فرگشت رمز زدائی ۲۷۷

اینکه، با تسلط عقل گرائی، چنین شعری از میانه برمی خیزد؟ آن گاه، در جهانی خالی از رمز و راز، جهانی بی اسطوره و روح، جهانی بی جادو، شعر چه می تواند باشد؟ در عین حال، مگر نه اینکه، با خروج از آن جهان پر رمز و راز، تفاوتی آشکار میان شعر ما و شعری همچون شعر حافظ آشکار می گردد؟ در این صورت چگونه می توانیم این هر دو را در یک متوله، که نام شعر داشته باشد، جا دهیم؟ در واقع، همین گونه پرسش ها بوده و هست که بسیاری از شاعران ما را، در رویارویی با عقل گرائی، هراسان کرده و می کند و آنها را بد سوی صوفیگری ی سمنی ی ما می راند؛ و نیز همین گونه پرسش هاست که آنان را بد دامان مراد مخدري که کارشان عقل زدائی است می کشاند. اما آیا به راستی شعر حافظ لزوماً خاستگاهی اینگونه رمزی و جادویی دارد؟ بی هیچ ارتباطی با «عقل»؟

و من در راه یافتن پاسخی به این پرسش ها بود که از یکسو به عرفان کهن و، از سوی دیگر، بد علم نوین رو کردم. از این درمی شروع کنم. در واقع بزرگترین دست آورد من در مغرب زمین، درک تهری ی فرگشتی بود که «رمز زدائی» نام دارد. من با این مفهوم نخستین بار در آثار «ماکس وبر»، جامعه شناس آلمانی، آشنا شدم. می دانیم که در هر دستگاه منسجم تئوریک جامعه شناختی، «چارچوبی مضمونی» برای تبیین تحولات اجتماعی ساخته می شود. مثلاً ما، در ایران، با چارچوب مضمونی ی اندیشه کارل ماركس، یعنی «مارکسیسم» که پیش آشنائیم؛ «جامعه نخستین (کمون اولیه)، در سیر برآیش (یا تحول) خود، بد دو پاره تقسیم شده و هر پاره یکی از طبقات اجتماعی را ساخته است؛ موتور تحولات تاریخی ی جامعه، تضاد و مبارزه بین طبقات اجتماعی است؛ و این مبارزه در روندی دیالکتیکی جریان دارد». کل دستگاه نظری ی اقتصادی،

اجتماعی و سیاسی ی ماركس، بر این پیش فرض نظری بنا نهاده شده است. ماکس وبر هم دارای يك چنین چارچوب مضمونی و پیش فرض تئوریک است. او، که بیشتر با نهاد های فرهنگی ی جامعه کار دارد، می گوید: سرور برآیش تاریخی ی جامعه روند عقل گرائی rationalisation است. یعنی همه چیز جامعه، در سیر تاریخ، بد سوری عقلانی شدن و خردپذیر گشتن حرکت کرده و می کند. او فرد این جریان را در ساخت های مختلف زندگی ی اجتماعی نشان داده است، از پرستانتینیزم در مقابل کاتولیسیزم گرفته، تا تشبیت «نت» موسیقایی بر روی صفحه کلید های پیانو، در مقابل نااثبات و متغیر بودن كرك بندي و طول موج هر صوت بر روی سازهای سنتی.

و در این راستا، یکی از مهمترین نکاتی که ماکس وبر بیان می کند آن است که فرگشت «عقلگرائی» مصادف و سوازی با فرگشتی است که «رمز زدائی» نام دارد. یعنی، هر چه جامعه و پدیده های آن عقلانی تر می شوند میزان رمز زدگی آن ها کمتر می شود؛ چرا که رمز و راز، در برابر عقل، مجرعه ای از ندانسته ها و ناشناس ها هستند که باید به طور سیستماتیک به درونشان راه یافت و آنها را شناخت، حال آنکه انسان عقل گریز این مجرعه را رازآلوده و «ناشناختی» می یابد نه «ناشناخته».

جالب است که در زبان فرنگی واژه ای که برای «رمزمندي» و «رمزگرائی» به کار می رود با واژه ای که در برابر «صرنی گری» گذاشته می شود یکی است. فرنگی هر دو را mysticism می خوانند. از این دیدگاه، جهان رمزمندي جهانی است که در آن حوادث نه بر مبنای قاعده و قانون، بلکه بر حسب رمز و رازی مشیت زده اتفاق می افتند. در چنین جهانی شعر گفتن هم منوط بد الهام است، همانگونه که نبوت منوط بد وحی

است. اما جهانِ خردگرا جهانی است که راز و رمز از آن رخت بر می بندد و همه چیز در حدی از روشنائی، که دانش ما بدان دست یافته است، قابل دیدار و تبیین می شود. جهان رمزنند جهانی جادو زده است، جهان تسلط ارواح و اجنه، جهان اسطوره ها و باورهای عامیانه. و آنچه این موجودات جادویی را بد هم می پیوندند نیز خود ماهیتی بی منطق، خودکامه، و رمزآلوده دارد.

درسی که من از ماکس وبر گرفتم آن بود که می توان از اندیشه بزرگانی چون حافظ نیز «رمز زدائی» کرد، مشروط بر آن که این جهان اندیشگی را بشناسیم و بتوانیم مفردات آن را با دانش امروز مطابقت دهیم. من در این راه بود که دانستم در بین جادویی که در شعر مثلاً حافظ جاری است و خرافاتی که دیگران بدان معتقدند تفاوتی ماهوی وجود دارد؛ دانستم که آنچه حافظ می گوید فقط به تجرید شاعرانه او از جهان هستی مربوط می شود و او فقط در این ساحت است که عقل را کارساز نمی داند. و دانستم که این ناترانی ی عقل در کار سرایش شعری که حافظ می گوید، نه از آبخشور تعریفی فلسفی، بلکه از سرچشمه عاطفه مدار تعریف شعر، همانگونه که تاکنون گفته ام، آب می خورد. اما تا به این پاسخ ها دست بیابم باید از هزار تویی پیچیده می گذشتم.

نکته در این بود که شاعری چون حافظ، در يك سیستم نظری و فلسفی ی خاص، که پریشی از هیجانات شاعرانه را بر خود داشت، سخن می گفت و لازم بود که من از این پریش «رمززدائی» کنم تا روشن گردد که بین تعریف او از شعر، و تعریفی که امروز می تران به مدد علم از شعر کرد، چه نسبتی وجود دارد. اما، برای این «رمززدائی»، نخست چاره ای جز راه آمدن با چنین شاعری و مرتب کردن حرف و سخن او در میان نبود.

پس، من در اینجا حافظ را، همچون مشخص ترین چهره شعر عرفانی و کلاسیک ایران، انتخاب کرده و دریافت هایم را با سخنان شاعرانه او همراه می کنم.

بخش سوم - تا «شعر عشق»

فصل هشتم - در کارخانه ای که ره علم و عقل نیست

راه حافظ با طرح پرسش‌هایی بد ظاهر ساده آغاز می‌شود. مگر نه اینکه منطق ما به ما می‌گردد: عقل، که مادر علم است، تنها در صورتی بد شناخت جهان و پدیده‌های آن توفیق می‌یابد که بتواند خود را از گل هستی جدا کند، در قلعه‌ای محصور و محفوظ بنشیند، و از روزنی مخصوص خرد بد جهان بنگرد؟ اما آیا این جدائی جز در «تصور» عقلی ی آدمی امکان‌پذیر است؟ آیا اینکه من، با گفتن «من»، خرد را از «بقیه» جدا می‌سازم و این بقیه را «غیر» می‌خوانم واقعیت هم دارد؟ و اگر چنین نیست، چه راهی برای خروج از این «فرض توهمی» وجود دارد؟

بد راستی هم، چنان‌که در فصل گذشته دیدیم، علم (یا شناخت) بر پایه فرض جدائی ی «عالم» از «معلم» («شناخت» از «شناختنی») گذاشته شده است و تنها با این پیش‌فرض است که انسان عقل‌گرای خردمند می‌تواند پدیده‌های جهان را از هم تفکیک کند، بد آنها نام دهد، بد ساخت و کارگردشان بنگرد و روابط بینشان را کشف کند، از این

۲۸۲ تئوری ی شعر - از «مرج نر» تا «شعر عشق»

طریق، آنها را بشناسد. اما درست همین شناخت بر واقعیت یکی بودن انسان و جهان پرده می‌پوشاند؛ پرده ای که جنس و بافت آن از «عقل مجرد» و «منیت» انسان ساخته شده و حاصل نشستن او در قلعه «من» و «غیر» خواندن بقیه جهان است. در واقع، انسان با همین تدبیر به ظاهر ساده است که انسان می‌شود و به فتح کائنات می‌پردازد. او، به مدد این جدائی ی مفروض، بد تکه تکه کردن جهان دست می‌زند و سپس به شناسائی ی این جهان تکه تکه نایل می‌شود و قدرت تصرف در آن را پیدا می‌کند. در این ساخت خاص، هیچ احتجاجی نمی‌تواند صلابت یافته‌های علم را منکر شود. اما آیا وظیفه هنر و هنرمند هم شناخت علمی ی جهان و پدیده‌های آن است؟ در آن صورت تفکیک علم و هنر از چه بابت است؟

به گمان حافظ، وظیفه اصلی ی هنر (و در اینجا، شعر) آن است که همواره به انسان یادآوری کند که تفکیک بین او و جهان تفکیکی لازم اما تصوری و مصلحتی است. از دیدگاه ار، هنر (یا شعر) دعوت می‌کند تا انسان لحه ای از این «غیریت» به درآید و یگانگی ی خویش را با کل جهان هستی در افقی واقعی ببیند:^۱

میان عاشق و معشوق هیچ حائل نیست

تو خود حجاب خودی، حافظ، از میان برخیز!

و مرصع دعوت حافظ، بد عنوان يك هنرمند، همین «از میانه برخاستن» است، برخاستن از میانه خود و هستی. اما این از میانه برخاستن چگونه شدنی است؟

همین که تا اینجا با حافظ راه آمده باشیم بد امکان طرح نظریه ای اجازه ظهور داده ایم که شاعر شیراز در آن می‌تواند بنیاد تفکری رمزآمیز

در کارخانه ای که ره علم و عقل نیست ۲۸۳

را در شعر خویش باز سازی کنند. شعر حافظ پاسخ هیجانی ی او به همین پرسش آخر محسوب می شود و او، برای یافتن پاسخ خود، به بازسازی دستگاه فلسفی ی کهنی دست می زند که «فرهنگ واژه ها»^۲ ی خاص خود را دارد. او، در این دستگاه فلسفی، هستی ی عقلانی و تکه پاره را «جهان» می خواند، جهانی که در آن انسان عاقل برای دیدنش به چشمی «جهان بین» مجهز شده است. او با این چشم «جهان بین» بر همین «جهان» می نگرد و آن را تکه پاره می یابد. اما هستی ی تفکیک نشده و یکپارچه، در زبان حافظ، «جان» نام دارد و برای دیدن آن هم دیده ای «جان بین» لازم است:

دیدن روی تو را دیده جان بین باید
وین کجا مرتب چشم جهان بین «من» است؟

توجه کنید که در اینجا سخن از دو هستی ی مختلف نیست؛ هستی یکی است، اما حافظ می گوید که همان يك را به دو صورت می شود دید. اگر با دیده جهان بین نگاهش کنید او نیز در هیأت «جهان» بر شما ظاهر می شود، و اگر با دیده جان بین به یگانگی ی خود و کل هستی بنگرید، همان هستی را با نام «جان» درک خواهید کرد. و حافظ، در شعر خویش، می گوید که حوزه کار عقل و علم «جهان» است، و سر و کار هنر با «جان». هنر می خواهد به شما «دیده جان بین» عطا کند، می خواهد شما را از خویشتن خویش و از هیئتتان بیرون کشد، تا لحظاتی چند، شاید فقط لحظاتی چند، بر یگانگی ی خود با کل هستی واقف شوید؛ و چون از این سفر معنوی بازگشتید بر این نکته واقف شده باشید که نه تنها بنی

آدم، که کل وجود، اعضای یکدیگر و همگی از يك گوهرند. در واقع، در ساحت جان است که ما به معنای «وحدت وجود» پی برده و در می یابیم که رودها در ما می غلظند و ما خود از خورشید زاده می شویم، و هر انسانی که در گوشه ای از عالم می نالد دردش در استخوان همه انسان ها طنین انداز است.

در زبانی که برای بیان این طرز تلقی به کار می رود اسما و صفات، در دو جبهه، رویاروی هم ایستاده اند: يك جبهه از آن سرزمین «عقل» است و «جهان»، و جبهه دیگر از آن کشور «دل» است و «جان». آن يك، حوزه «علم» است و این يك حوزه «معرفت» (که لفظ «عرفان» هم از آن می آید). و مرزی که این دو جبهه را از هم مشخص می کند همان «منیت» انسان است. حافظ جویای شگردی است که این «من» را از میان براندازد، از خود بی خود شود، از جدائی و انفکاک برهد، و به وحدت و وصل با کل هستی برسد.

حافظ، برای نام دادن به این شگرد، از نزدیک ترین «تمثیل ساده» استفاده می کند؛ حوزه استعاره و تمثیل؛ چرا که حوزه کار او شاعری و تصویر سازی است. او می داند که هر هنرمندی، برای بیان اندیشه خود، آن چنان که این بیان در ساحت فرهنگ او جا بیافتد و فهمیده شود، باید که از زبان مشترک فرهنگ قوم خویش سود بجوید؛ حتی اگر خیال آن را داشته باشد که اجزاء این زبان را در متن بیان کاملاً تازه ای پیچاند و دگرگون سازد. توسل حافظ به همه اسطوره های پیش و پس از اسلام هم از همین روست. برای حافظ گاه رجوعی سریع به قرآن کافی است، آن هم به آیات مکی ی قرآن که از دل شیدازده و گلری در هیجان سوخته «نبی ی عربی» بیرون می آید، تا در شعر زبان گفتن بیابد. پس حافظ، در زبان تمثیلی ی

خود، در گسترهٔ پهناورِ مسجد تا میخانه، به یافتن اسمانی تمثیلی برای بیان مفردات دستگاه فلسفی ی خویش دست می زند.

او این شگردِ «از خود بی خود شدن» را «مستی» نام می دهد چرا که در تجربه های خود دیده و چشیده است که «می ی چخانه» نیز عقل را زایل می سازد. عقل، به طور طبیعی، از زایل شدن خویش سر باز می زند و احتجاجاتی چنین ساده را نمی پذیرد. در دستگاه نظری ی حافظ، بر چنین عقلی است که باید شورید. اما حافظ می داند که همین «دستگاه فلسفی» را هم به مدد عقل ساخته است؛ یعنی، همین عقل است که، در عین چموشی، به او می آموزد که جدائی ی شناسنده از شناختنی (عالم از معلوم) يك پیش فرض لازم برای شناخت جهان است اما به کار جان بینی نمی خورد و برای وصل جان باید از آن گذشت. نزد حافظ، چنین عقلی محترم و قابل اعتماد است و می تواند مورد مشورت قرار گیرد، چرا که منکر جان و امکان وصلت با آن نیست:

مشورت با عقل کردم، گفت: حافظ می بنوش!

ساقیا! می ده، به قول «مستشار مؤمن»!

اینگونه است که حافظ، به جستجوی آن «می» ی مستی آور و خودی سوز برمی خیزد، همان «می» که کمک می کند تا ما از خویشات خویش، از منیت خویش، و از خودمرکزپنداری ی خویش بدرآئیم و در کل هستی غوطه ور شویم. او همه را بدین «می» دعوت می کند: از «زاهد» می خواهد تا سجادهٔ خویش را بدین «می» رنگین کند؛ بد دیگران سفارش می کند که دفتر دانش خود او را جمله بد «می» بشینند؛ عقاش را

سرار بر «گشتی ی می» می کند تا از «شهر هستی» روانه شود؛ و «جام» چنین می را آیندهٔ آرزویی ی اسکندر گمشده در ظلمات می داند - جامی که فقط «جم» توانسته است بدان دست یابد و هم او اکنون، در قالب «پیر مغان»، در آن به «صد گرنه قاشا» نشسته است.

اما، در این میان، سئوالی نو پیش می آید: اساساً چرا این انذکاک عقلی پیش آمده است تا انسان از دیدار «جان» محروم گردد و مجبور باشد «جان» را در پیگر «جهان» ببیند؟ و همین جاست که در دفتر بینش حافظ فصلی نو گشوده می شود؛ فصلی که در آن حافظ بد طرح «حکمت جدائی» و «ضرورت وصل» می نشیند، و با این کار راه ما را نیز برای «رمز زدائی» ی از اندیشه و سخن خویش هموار می کند.

هستی ی پیش از پیدایش عقل چیست؟ حافظ بد همین می اندیشد: آن هستی ی در خود پیچ و بد خرد مشغول، «شاهی که جارداند با خود عشق می بازد». اینک حافظ با روزگار «ازل» رویاروست، آن لحظه پیش از آغاز «جهان»، آن هنگامه قبل از «من زدن» آدم. و می خواهد بداند که چگونه آدمی خواسته است و توانسته است که، با گفتن «من»، خویش را از کل هستی جدا کند و در برابر آن بایستد.

در اینجا نیز او، برای توضیح این جدائی، بد بیانی صرفاً فلسفی دست نمی زند و همچنان، چون يك شاعر، به دامن تمثیل و اسطوره پناه می برد. در این «متن فرهنگی»، هستی ی پیش از پیدایش انسان، با نام هایی چون جنت، باغ عدن، روضهٔ رضوان، فردوس برین، پردیس، بهشت، گلستان و نیستان خوانده می شود؛ جایی که در آن زمان و مکان، و ظرف و منظور، یکی است، و همهٔ هستی ی لاشعری، در ترازنی کور و بی آگاهی، بد خرد می پیچد. آسمان ها و زمین، جانوران و گیاهان، و سرچردي «آدم -

حیوان» (همان که حافظ «فرشته» اش می خواند)، بی نام و نشان، لاینفک و حل شده در وحدت کل وجود، غوطه ورنند. این همان هستی ی بی انسان و جهان است که «خدای (خود آمده) پیش از خلقت» خوانده می شود و، در قشیل، همه امکانات در نزد او و در درون او غوطه ورنند. یعنی، در این منظر، خدا خالق هستی نیست بلکه خود هستی است.

و آنگاه، در این هستی ی ناشناخته، این وجود ازلی، و این گنج مخفی،^۳ «میل به شناخته شدن» طغیان می کند. هستی لمحہ ای از غوطه خوردن در تاریکی ی خود بازمی ایستد تا خود را بشناسد؛ و از آنجا که در ساحت او شناسنده و شناختنی (عالم و معلوم) یکی هستند، شناخت ممکن نیست. او مشتاق تماشاگری است که بتواند بر او بنگرد و او را بشناسد:

سایه معشوق اگر افتاد بر عاشق چه باک؟
ما به او محتاج بودیم او به ما مشتاق بود!

او مشتاق است و نمی تواند؛ و چون نمی تواند، خود به فریب خویش اقدام می کند؛ خود می پندارد که از خویش غایب و جدا شده است و اکنون می تواند به خود، به عنوان موضوع «شناخت»، بنگرد. بدینسان تفکیک شناسنده از شناختنی، تنها به مدد این «غفلت»، یا این «توهم لازم» ممکن می گردد. عقل آفریده می شود، در موجودی به نام «آدم» لانه می کند، و از روزن «چشم جهان بین» او به هستی می نگرد. در این غفلت مجعول است که هستی به دو پاره تقسیم می شود و پاره ای به تماشا و تفحص دیگری می نشیند.

تا این انشقاق رخ نداده، «آدم» نام «فرشته» و «ملک» را بر خود

دارد؛ یکی از ممکنات هستی است، زبیده بهشت جان. و چون دوبارگی پیش می آید، او از بهشت رانده می شود و به زمین پر مصائب و سخت پا می گذارد. اما این همه ناشی ی از غفلت اوست؛ زمین و بهشت دو جای مختلف نیستند. موضوع تماشا یکی است؛ اما دیده اگر «جان بین» باشد هستی را «بهشت برین» می بیند و چون «جهان بین» شد، همان را، زمین سخت می انگارد:

کدام لعبتی، ای شهسوار شیرین کار
که در برابر چشمی و غایب از نظری؟

و این آدم غافل به خود ظلم کرده^۴ را حافظ در مقام «حیوان» می بیند و به او توصیه میکند که «می» بنوشد و «انسان» شود؛ انسانی شود که می خواهد از این غفلت بیرون آید تا به بهشت نخستین باز گردد. در اینجا نیز می بینیم که «دعوت» قبلی ی حافظ تکرار می شود، و پرسشی نو را با خود می آورد؛ چگونه می توان عقل را کشت و به بهشت بازگشت؟ معنای واقعی ی نوشیدن می و کشتن عقل چیست؟

و در اینجا است که داستان آفرینش پیچی تازه می خورد و، به اصطلاح، قهرمان اصلی، یعنی آنکس که باید عقل را بکشد و آدم را به بهشت برگرداند، وارد معرکه می شود. حافظ می گوید که این قهرمان در وجود خود ما زندگی می کند:

سال ها دل طلب جام جم از ما می کرد
آنچه خود داشت ز بیگانه تمنا می کرد.

آدم رانده شده و به غربت زمین دچار آمده، طبعاً هویتی بهشتی نیز دارد که در بی خبری او مخفی است. حافظ می گوید که نام این هویت بهشتی «دل» است. «دل» همان «بار امانتی» است که در آدمی به ودیعه نهاده شده تا، در کار بازگشت، یاورش باشد؛ قهرمانی است که باید پهلوان «عقل» را بکشد و «آدم» را به «بهشت گمشده» برگرداند. این گونه است که جدال «عقل» و «دل» در سراسر شعر حافظ درمی گیرد. دل، بوی خانه گمشده، و «اشتیاق» بازگشت به اصل خویش را دارد. و حافظ این اشتیاق را «عشق» می خواند و آن را یادگار تجلی ی آن «پرتو حسنی» می داند که در «ازل» اراده ظهور کرده است.

در ازل، پرتو حسنت ز تجلی دم زد
عشق پیدا شد و آتش به همه عالم زد.

از داستان «می» ی بی خودی آور اما دور افتادیم؛ به آن برگردیم. ترفند شگرف حافظ آن است که، در شعر خویش، آن «می» و این «عشق» را با هم یکی می کند. دل، اگر هدف معینی در بیرون از خویشتن ما پیدا کند، با بال عشق به پروازی مستثانه در می آید و انسان را از خودیتش خارج می کند. اما، در واقع فقط عشق است که می تواند موجب خروج ما از خویشتن و پرداختن به دیگری باشد. و این عشق، چون کارا شد، همان نقشی را بازی می کند که «می» ی زایل ساز عقل.

روشن است که عشق رو به بیرون دارد و برای کارا کردنش باید به دیگری و دیگران - به کل هستی و اجزاء آن - عاشق بود، نه به خود. ما باید آماده باشیم که همه چیز را به پای محبوب خویش بریزیم. اینگونه است

۲۹. تشریحی شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

که عشق به دیگری نیز نشانی از عشق به اصل گمشده را دارد؛ عشقی مجازی است که «پل» می شود تا شاید بتوان از طریق آن به عشق حقیقی، عشق به کل هستی، رسید.^۹ و آنگاه، باز در مقام تمثیل، دل جای خود را به «پیر سالک عشق» و «پیر مغان» و «پیر می فروش» می دهد؛ همان می فروشی که کار راهرو را به «می» حواله می کند و از او می خواهد تا به می «عمار دل» کند.

انسان حافظ، در ابتدا، با عقل خویش در پی خواندن نقش مقصود، از کارگاه هستی بر آمده بود. اما حافظ، که عقل را برای «جهان» کارا و لازم می داند، معتقد است که خواندن نقش مقصود و دانستن راز هستی تنها حوزه ای است که با عقل نمی توان بدان دست یافت. برای این کار فوت و فنی دیگر لازم است، و هم از این سر است که فرمان می دهد:

عاشق شو! ورنه روزی، کار جهان سر آید
ناخوانده نقش مقصود از کارگاه هستی.

اما نکته در این است که در سراسر دیوان حافظ ما نشانی از نتایج این عاشق شدن نمی یابیم، آنچنان که گویی غرض از پیدایش انسان چیزی جز آفرینش آتشی که در سینه انسان است و «عشق» نام دارد نبوده است:

بسی شدیم و نشد عشق را کرانه پدید
تبارک الله از این ره که نیست پایانش.

و شعر حافظ فقط دعوتگر به عشقی است که دم زدن از آن، برای

در کارخانه ای که ره علم و عقل نیست ۲۹۱

شاعر، آن هم «به تقریر و بیان»، ممکن نیست؛ چرا که حدیث عشقی که او می گوید، یکسره، «از حرف و صوت، مستغنی ست». و آنکه به پای عشق می رود خبری با خود نمی آورد اما چون برمی گردد تبدیل به «عارف» و «رندی» می شود که به وحدت وجود پی برده و زبان «سوسن» را می فهمد و می تواند با آن به گفتگو بنشیند؛ شاعری است که فریاد می زند:

عاشق و رند و نظریازم و می گویم فاش
تا بدانی که به چندین هنر آراسته ام.

یعنی، فن و هنر حافظ فقط همین عاشقی و رندی و نظریازی است؛ و آنان که از رمز و راز این نظریازی بی خبرند حیرانند و نمی دانند که، از چشم شاعر، «هر جا که هست پرتوی روی جیب هست»؛ و حافظ از عشق خط و خال اوست که سرگردان شده است. او بر همه عالم می نگرد و در همه چیز «نقش رخ یار» می بیند و این دیدارها بر آتش درونش می افزاید. اما، او صوفی نیست که دام بگسترد و سرحقه باز کند و بخواهد که از خاک کیمیا بسازد؛ او به دنبال کرامات هم نیست، و دعوت می کند که همگی «شطح و ظامات را به بازار خرافات وانهند»؛ او به امام جماعت پیغام می دهد که «من به می طهارت کرده ام»؛ و می گوید:

من در آن دم که وضو ساختم از چشمه عشق
چار تکبیر زدم یکسره بر هرچه که هست.

حافظ، بارها و بارها، از این «عشق» راهنما به بی خودی، به عنوان

۲۹۲ تئوری ی شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

فن و هنر خود یاد می کند:

عشق می ورزم و امید که این فن شریف
چون هنرهای دگر موجب حرمان نشود.

او شعر خود را «سخن عشق» می نامد و آن را خوشترین یادگاری می داند که در این «گنبد دوار» می ماند. او می داند که تهلیم سخن خویش را همه از عشق گرفته است و عشق موجب آن است که از شعر ترش خون بچکد. می گوید:

بلبل از فیض گل آموخت سخن، ورنه نبود
این همه قول و غزل تعبیه در منقارش.

و می داند که فقط شعر او، این «یادگار عمر»، است که از او باقی خواهد ماند؛ اما شرط چنین ماندن و ماندگاری همان آتش گرفتن از عشق و سوختن در عشق است:

جز دلم، کاو ز ازل تا به ابد عاشق بود
جاودان کس نشنیدم که در این کار بماند

این شعر تر و خون چکان، این سخن سوزان، که می تواند شنونده را از هوش ببرد، همه میراث عشق است، و نه نتایج به دست آمده از جستجوی «نقش مقصود». و این شاعری است که می داند سخنش را عشق

در کارخانه ای که ره علم و عقل نیست ۲۹۳

دلنشین کرده است، و این دلنشینی را خود نشانه ای برای شعرش، این «سخن عشق»، می داند.^۶ او می خواهد شاعر کلماتی آتش گرفته باشد و فریاد می زند که من: «غلام آن کلماتم که آتش افروزدا»

۸. در کارخانه ای که ره علم و عقل نیست

۱. شعرهای حافظ از کتاب زیر نقل شده است: حافظ شیرازی. دیوان. به تصحیح سید ابوالقاسم انجری ی شیرازی. انتشارات جاویدان. تهران ۱۳۶۱.

۲. jargon

۳. اشاره به «كُنْتُ كُنْزاً مَخْفِياً...»

۴. اشاره به «ظُلوماً جَهولاً...»

۵. اشاره به «المجاز قنطرة الحقیقه...»

۶. آنچه از حافظ شاهد آوردم (و نمونه های فروانش را می توان در شعر همه شاعران بزرگ کلاسیک ایران نیز نشان داد) دال بر این نیست که حافظ (یا هر شاعر دیگری) هم از آغاز کار شاعری ی خویش، از لحاظ اندیشه و عقیده، به قله های رفیع عرفان انسانی یا «انسانخدائی» رسیده است. شعر حافظ نشانه زندگی ناظمی خوش ذوق است که به مرور از مسجد به خانقاه، از خانقاه به میخانه، و از میخانه به «رندخانه» (یا «دیر مغان») می رسد. از آنجا که ترتیب زمانی ی سرایش اشعار حافظ (جز در معدودی از غزلیات و قطعات) معلوم نیست، مرتب کردن دقیق آنها نیز بر اساس سیر و سلوک اندیشگی و روحی ی او ظاهراً مقدور نخواهد بود. با این همه انجام مطالعه ای علمی در ساحت زبان حافظ (به خصوص از راه مقایسه بیشتر اشعار او با غزلیاتی که می توان تاریخشان را حدوداً مشخص ساخت) و بررسی سیر تکامل این زبان می تواند سیر تکامل اندیشه او را نیز مشخص سازد؛ به خصوص که مسیر حرکت از

..... تئوری ی شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

مسجد به رندخانه معمولاً نمی تواند معکوس نیز پیچیده شود و شاعر از رندی به میخوارگی و از میخوارگی به صوفیگری و از صوفیگری به مذهبی بودن رجوع کند. در این مورد کسی که دست به اقدامی جدی زده است دکتر محمود هومن است که، به نظر من، اگرچه از مبانی ی درستی آغاز می کند اما، در نیمه راه، کار تحقیق را رها کرده و، در زمینه مراحل سیر اندیشه حافظ، شیوه اجتهاد و صدور فتوا را در پیش می گیرد. به عبارت دیگر، به بنای این که سیر اندیشه حافظ را به کساک سبک شناسی و زبان شناسی تعقیب کند، می کوشد تا نردبانی منطقی بسازد که ذهن حافظ «باید» از آن بالا رفته باشد. (جالب اینجاست که امروزه نیز برخی از شاعران و نظریه پردازان می کوشند تا سیر تفکر خود را به عمق در کتاب هاشان درهم ریزند، به این خیال خوش که خوانندگانشان به علت این اغتشاش پندارند که آنها همیشه همین گونه که اکنون می گویند، گفته اند).

و نکته تکمیلی آنکه همین سیر نشان می دهد که حافظ از مجموعه قضیلاتی در شعر خویش سود می جوید که آنها را در صحنه عمل آزموده است. تحصیلات او در مدرسه علوم دینی، عضویت او در خانقاه، پیوستن او به جمع میخواران شیراز، و عاقبت مجرد شدن او از این همه، موجب آن گشته است که او به زمینه تجربی، عینی و ذهنی ی وسیعی دسترسی داشته و از همه آنها در شعر خویش سود بجوید. همه چیز در شعر حافظ دستخوشی دگرگونی و جابجائی ی دائم است. هر مفهوم عرفانی در شعر حافظ به صور مختلفی ظاهر می شود. خضر و سلیمان و جمشید جم و پیر خانقاه و میفروش هر يك در تصاویر شعر حافظ جا عوض می کنند؛ و از جزئیات میخانه و ساقیگری و می کشی و می نوشی و عشق ورزی، هم برای بیان خود این جزئیات، و هم برای بیان لطایف عرفانی استفاده می شود.

بخش سوم - تا «شعر عشق»

فصل نهم - رمز زدائی از حافظ

عقل‌گریزی‌ی حافظ از چه بابت است؟ آیا می‌شود حافظ را، چه از نظر فلسفی و چه از دیدگاه شعر، نظریه‌پردازی عقل‌گریز به شمار آورد؟ آیا حافظ اساساً، درکل ساختار تئوریک اندیشه‌خویش، دارای موضعی عقل‌گریز است؟ و یانه، اندیشه‌او هم بر اساس سیستمی عقل‌مدار کار می‌کند اما در این سیستم، اندیشیدن به حقیقت هستی از یکسو و شاعری از سوی دیگر، اموری عقل‌گرایانه به حساب نمی‌آیند؟

متأسفانه، توسل به عقل‌گریزی در حوزه نظریه‌پردازی امر بعیدی نیست. آنکه نظر می‌دهد که «شعر، نقب‌زدن به عالمی در ماوراء و ماسوای هستی‌ی مادی است» نظریه‌پردازی عقل‌گریز است؛ آنکه به جبریل و فرشته‌الهام معتقد است نیز، به همین‌گونه، عقل‌گریزی می‌کند؛ هنرمند و شاعری نیز که، در حوزه نظر و عقیده، به عالمی جدا از این عالم معتقد باشد خرد‌گریز است. حافظ نیز، اگر همان‌گونه که نیما می‌گوید،^۱

به عالمی «باقی» و جدا از این عالم «رونده» قایل باشد شاعری خردگریز است. هرآنکس نیز که به عالم پس از مرگ معتقد است در همین مقوله جای می گیرد.

در مقابل، آنکه با قبول علم به عنوان تنها وسیله شناخت پدیده های هستی، به این نکته توجه دارد که بین شناسنده و شناختنی پیوستگی و وحدتی حقیقی نیز وجود دارد که، اگر کارا شود، مانع شناخت علمی ی هستی ی کل خواهد بود؛ و آنکه معتقد است مجموعه عادات تشریحی ی ما پرده ای ضخیم به روی هستی کشیده اند که از پس آن چهره واقعی ی هستی نمودار نیست؛ و آنکه آدمیان را دعوت کند تا به یگانگی ی خود با کل هستی بیاندیشند و، با وقوف به این یگانگی، انسانی والا تر شوند، هیچ يك حرفی خلاف اصول عقل نزده اند.

دستگاه نظری ی حافظ نیز، در حدود امکانات تاریخی ی خود، دستگاهی عقل گراست. چرا که، هم در افق فلسفه عام و هم در ساخت تئوری ی شعر، بر اساس منطق علمی استدلال می کند. او کلاً ضد عقل نیست بلکه عقل را در عبور از پرده غفلت و دیدار کل هستی، که «حقیقت» خوانده می شود، عاجز می بیند. توجه کنید که وقتی نام هستی ی یکپارچه «حقیقت» باشد و نام جهان تشریحی «واقعیت»، در آن صورت «تحقیق» (یا کوشش برای شناخت حقیقت) عملی ناممکن است چرا که برای شناخت، وجود عقل و جدائی ی آن از موضوع مطالعه اش ضروری است و این امر در چنان حوزه ای از هستی ممکن نیست. اما، هرکجا که بحث شناخت کل هستی در میان نباشد، عقل، از نظر عرفان، گریزناپذیر و ضروری می شود.

در واقع مشکل ما آنجا آغاز می شود که به عرفان از دیدگاه

«مذهب» و «تصوف» بنگریم و در آن نشانه هایی از اعتقاد به وجود دو جهان، به ماوراء طبیعت، و نظایر این ها بیابیم.^۲ یعنی، آنکه عقل را تحقیر میکند عارف نیست، صوفی و مذهبی است. عارف، که انسانی یگانه و شوریده و شورنده است، از دام این هر دو بیرون جسته و می خواهد، در آن زمان که از کار دنیا فارغ می شود، به بال عشق طیران گیرد تا لمحہ ای در آتش عشقی که بر یگانگی ی او با کل هستی گواهی می دهد بسوزد. به همین دلیل است که حافظ توصیه می کند که:

روز در کسب هنر کوش، که می خوردن روز
دل چون آینه در زنگ ظلام اندازد.

پس، با توجه به سازمان هستی شناسی ی حافظ، تفاوتی بین شاعر و عارف نیست؛ و هرکجا که لحظه معرفتی دست دهد این لحظه جز به زبان شعر بر نمی گردد، (از دید من) خواه به نشر و خواه به نظم. و از آنجا که چنین شعری ناشی از لهیب آتش عشق است (خواه عشق به يك نفر، خواه عشق به همه مردمان، و خواه عشق به کل هستی) این شعر نخست حکایت برونشید شاعر از ظلمات منبت ها و خودپرستی های خویش، و سپس، داستان حیرت بی اندازه او در کشف وحدت وجود خواهد بود:

ز آنجا که فیض جام سعادت فروغ توست
بیرون شدی نمای، ز ظلمات حیرتم.

اما از این دستگاه اندیشگی چگونه می توان رمز زدائی کرد؟

برای پاسخ به این پرسش، و همانطور که گفته شد، لازم است که مفردات این دستگاه را با دستگاه شناخت علمی امروز مقایسه کنیم و تطبیق دهیم. من در اینجا، و تا حدی که به بحث شعر مربوط می شود، به این کار دست میزنم:

۱. در دستگاه شناخت علمی، انسان، تا زمانی که به صورت «آدم - جانور» در «عالم جانوری» زندگی می کند، با همین عالم در رابطه ای بی واسطه و مستقیم است، بر وجود خویش آگاهی ندارد و خود را از کل هستی جدا نمی یابد؛ و رابطه اش با هستی ی کل بوسیله دو دستگاه عواطف و غرایز تنظیم می شود.

در دستگاه شناخت معرفتی، انسان، تا زمانی که به صورت «آدم - فرشته» در «بهشت» به سر می برد، با آن بهشت در رابطه بی واسطه است، بر وجود خود وقوف ندارد، و خود را از کل هستی جدا نمی داند. دید معرفتی از نحوه ارتباط جزء و کل سخن چنانچه نمی گوید و، حداکثر، در محدوده اسطوره ها باقی می ماند:

من ملک بودم و فردوس برین جایم بود
آدم آورد در این دیر خراب آبادم
سایه طوبی و دلجوئی ی حور و لب حوض
به هوای سرگزی تر برفت از یادم.

۲. در ساحت علم، «فرگشت برآیش» موجب پیدایش «دستگاه عقل» می شود، که دشمن کنجکاوی دانش خواهنده و مآلاً موجب شناخت علمی در انسان است؛ اما کارکردهای همین دستگاه عقلی موجب می شوند

۲۹۸ تئوری شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

که حضور بی واسطه «آدم - جانور» در هستی درهم ریزد و، با آفرینش تصور «من»، باعث جدائی او از هستی شده و موجب ایستادنش در منظر «شناسنده» آن می گردد؛ و جهان تشریحی و تفکیکی انسانی را، همچون پرده ای، بر کل هستی می کشد.

در عرفان، و نیز در حوزه اسطوره، «آدم - فرشته» از «میوه» دانش می خورد، خود آگاه می شود، صاحب «عقل» می گردد، «چشم جهان بین» پیدا می کند، و از «بهشت» رانده می شود:

طایر گلشن قدسم، چه دهم شرح فراق
که در این دامگه حادثه چون افتادم.

و یا:

پدرم روضه رضوان به دو گندم بفروخت
ناخلف باشم اگر من به جوئی نفروشم.

۳. در علم، پیدایش «دستگاه» عقل موجب تعطیل «دستگاه عواطف» و «دستگاه غرایز» نمی شود. انسان رابطه دوگانه ای با هستی پیدا می کند: از یکسو رابطه ای «حسی - عقلی» و، از سوی دیگر، رابطه ای «عاطفی - غریزی».

در عرفان نیز، همگام با «عقل»، به وجود «دل» اشاره می شود و، بر اساس آنها دو رابطه بین انسان و هستی برقرار می گردد:

«عقل» اگر داند که «دل» در بند زلفش چون خوش است
عاقلان دیوانه گردند از پی ی زنجیر ما.

۲۹۹ رمز زدائی از حافظ

۴. علم بر این نکته اذعان دارد که شرط کارائی اش وجود و عاملیت عقل علت جوست. و تا عقل در کار است برقراری ی رابطه ای بی واسطه با هستی ممکن نیست؛ چرا که چنان رابطه ای به دستگاه عواطف مربوط است نه به دستگاه عقل.

عرفان نیز عقل را در این زمینه قاصر و ناتوان می بیند و این نوع رابطه با هستی را قلمروی «دل» می داند:

آن دم که «دل» به عشق دهی، خوش دمی بود
در کار خیر حاجت هیچ استخاره نیست
ما را ز منع «عقل» مترسان و می بیار
کان شهنه در ولایت ما هیچ کاره نیست.

۵. در ساحت قیاس بی واسطه با هستی، علم ساکت است و کار را به دست «هنر» می سپارد که ریشه در «عاطفه» دارد.

عرفان نیز از «عاطفه» با نام «عشق» سخن می گوید، عشقی که خاصیت «می» را دارد، و می تواند لمحّه ای «عقل» را زایل سازد. و قلمرو «عشق» نیز همان قلمروی «عواطف»، و در نتیجه، «هنر» است؛ هنری که کامل ترین نمود آن، در نزد عرفان، «شعر» است.

۶. «زمان» به «جهان» تعلق دارد نه به «جان». جهان محلّ کون و فساد، و محلّ «شدن» است؛ و این «شدن» در «زمان» صورت می گیرد. پس صفت مشخصه جهان ما «فانی» بودن آن است: آغاز شده است، پس پایانی دارد.

اما عالم «جان» آغاز و پایان ندارد، پس زمان از آن غایب است. در

۳۰۰ تئوری ی شعر - از «سراج نور» تا «شعر عشق»

قلمرو هستی و دل و عشق نیز، همچون قلمرو عواطف و غرایز، مفهومی به نام «زمان» وجود ندارد.

۷. گفتیم که، در ساحت علم، عواطف ما به دو دسته مثبت و منفی تقسیم می شوند. برانگیزاننده های این دو دسته از عواطف، هنگامی که وارد حوزه مباحث شناخت هنری می شویم، به «زیبائی» و «زشتی» تعبیر می شوند. آنچه عواطف مثبت ما را برانگیزد «زیبا» است و آنچه عواطف منفی ی ما را بیدار می کند «زشت» است. بدین سان، در کنار مباحث علمی ی مربوط به هنر، مباحثی گشوده می شود که «زیباشناسی» نام دارد. در این مبحث، که اکنون روز بروز بیشتر به صورت جزئی از علم روانشناسی در می آید، از آن بحث می شود که چیزها چگونه در نظر انسان زیبا جلوه می کنند.

«دستگاه عواطف» یا «دل» هم، در نزد حافظ، جويا و دوستدار زیبایی است. «زیبائی» یا «حُسن»، در صورت مطلق خود، از آن هستی ی کل است که، باز به زبان حافظ، به صورت «جلوه» هائی در اجزاء هستی «متجلی» می شود:

در «ازل» پرتوی «حسن» ات ز «تجلی» دم زد
«عشق» پیدا شد و آتش به همه عالم زد
«جلوه» ای کرد رُخت، دید «ملك» تاب نداشت
عین آتش شد از این «غیرت» و بر «آدم» زد.

و همین «حسن» است که حافظ را به «نظریازی» می کشاند.

۱. نیمایوشیج، در منظومه «افسانه» (۱۳۰۰ شمسی) حافظ را اینگونه مخاطب قرار

می‌دهد: حافظا! این چه کید و دروغی است

کز زبان می و جام و ساقی است؟

نالی ار تا ابد باورم نیست

که بر آن عشق بازی که باقی است.

من بر آن عاشقم که رونده است.

اما، به نظر من، نیمای به چهل سالگی رسیده سالهای دهه ۱۳۲۰ در این دیدگاه

خود راجع به حافظ تجدید نظر کرده است. رجوع کنید به «نامه های همسایه». درباره

شعر و شاعری، به کوشش سیروس طاهباز، انتشارات دفترهای زمانه، تهران ۱۳۶۸.

به خصوص نامه شماره ۳۸، صفحه ۹۰.

۲. اگر ما توجه کنیم که در فرهنگمان دو واژه مختلف وجود دارد که در زبان فرنگی به

يك واژه ترجمه می‌شوند، در خواهیم یافت که شاید بسیاری از بد آموزی های امروز

ما ناشی از کج فهمی ی شرقشناسان فرنگی باشد. «معرفت» (یا «عرفان»)، که

همدوش «علم» می‌نشینند، با «تصوف» نباید یکی گرفته شود. چرا که تصوف،

آمیزه و التقاطی از عرفان و مذهب است؛ و مذهب خود آمیزه ای از علم و عرفان به

شمار می‌رود.

برای توضیح، از این آخری شروع می‌کنم. پرسش اساسی و آغازین مذهب، با

پرسش علم و پرسش عرفان، هر دو، متفاوت است. علم از چگونگی و چیستی ی

پدیده های هستی می‌پرسد و عرفان از چیستی ی خود هستی، که از راه علم قابل

تحقیق نیست. اما مذهب پرسشی دیگر دارد که پاسخ آن را هم به صورتی انتخابی

می‌دهد. می‌پرسد: «آفریننده کائنات و ما کیست؟» و پاسخ می‌دهد که: «خدا».

بحث درباره «آفریننده» نه به علم مربوط است و نه به عرفان. عرفان اگر هم به

بحث درباره پیدایش عقل می‌پردازد این نکته را در ظل بحث «غفلت اختیاری هستی

از خویش، برای شناختن یا شناخته شدن خویش» ارائه می‌دهد و از همین دیدگاه است

که عارف می‌خواهد به آنگونه آگاهی و اشرافی رسد که بدانند، و به عیان ببینند، که

«آدمی» و «هستی» وجودی واحد و یکی دارند. این پایه واقعی ی عرفانی است که

به پیدایش فلسفه «انسان‌خدائی» منتهی می‌شود و بر این اساس است که وقتی، در

قرآن، شجره ای با موسی سخن می‌گوید و خود را «حق» معرفی می‌کند، مولوی،

در دفاع از منصور حلاج، می‌سراید:

روا باشد انا الحق از درختی

چرا نبود روا از نیک بختی؟

علم نیز کاری به «آفریننده» ندارد و «خدا» را موضوع تحقیق خود قرار نمی‌دهد.

بخش سوم - تا «شعر عشق»

فصل دهم - نقش عشق در دستگاه عواطف

دیدیم که از تلقی ی حافظ نیز می توان «رمز زدائی» کرد بی آنکه از ارزش شعرش کاسته و سخنش در مورد ماهیت شعر خدشه دار شود. یعنی، با این رمززدائی و «تعریف»، جهان ما نه از اسطوره خالی می شود و نه از شعر آشناک. اما این اسطوره ها اکنون در ساحتی نو، و هماهنگ با عقل گرایی مدرن، قابل تأویل و پذیرش شده اند. ثبات کارکردی ی شعر، در این هر دو حال، در ثبات درستی ی نظر حافظ پیرامون وجود آن دو گانگی ی بین دل و عقل نهفته است که در وجود انسان جا دارد. در این زمینه، رمززدائی ما فقط توانسته است جای «دل» را با «دستگاه عواطف» عوض کند. اما تثبیت این دو گانگی دست آورد منفرد رمز زدائی ی ما نیست؛ حافظ کارکردهای دستگاه های دو گانه دل (عواطف) و عقل را نیز درست تشخیص داده است. در رمززدائی ی ما از حافظ، تضاد بین عقل و دل باقی می ماند. در آنجا که دل به جوش و خروش می آید عقل را جایی نیست. ما از طریق این دستگاه عواطف است که پیوندهای دیرینه خود با

۳.۲ تئوری ی شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

کل هستی را درمی یابیم؛ و در بیان های عاطفی ی خویش است که با دیگری، با جمع، با جامعه، و با کل هستی پیوند می خوریم و همه آنان را به ضیافت عاطفه های خود فرامی خوانیم. رمززدائی هیچ چیز را در این زمینه تغییر نداده است. در اینجا نیز سروکار شعر با دستگاه عواطف، یا به تعبیر حافظ، «دل» است. می گویند: «سخنی که از دل برآید لاجرم بر دل نشیند». و شعر گفتگوی دل هاست.

اگرچه این گفتگو را نمی توان با کمک عقل و منطق و دستگاه تفهیم و تفهم آن پیگیری کرد اما ببینیم آیا می توانیم، همانگونه که از مفهوم «دل» رمززدائی کردیم، رمز و راز «عشق» را نیز از آن بگیریم و آن را به چیزی امروزی و قابل فهم تبدیل کنیم؟ آیا، در دستگاه فلسفی ی کلاسیک، انتخواب واژه «دل» فقط برای شاعرانه کردن زبان و، در عین حال، راه گشودن بر بیانی عاشقانه بوده است؟ آیا چنین «انتخابی» سبب شده تا پای واژه «عشق» نیز به شعر باز شود؟ و یا، نه، این دقیقاً خود عشق است که شاعر را به کشف واژه «دل» رهنمون شده است؟ در این صورت بین «عشق» و «دستگاه عواطف» کدام رابطه ای برقرار است؟

دیدیم که «دستگاه عواطف» نیز خواستار ایجاد ارتباط است - برای خبر کردن دیگری و دیگران از تجربه های عاطفی، برای شریک کردن دیگری و دیگران در ادراک عاطفی ی زیبایی، برای پرهیز دادن دیگری و دیگران از زشتی؛ به نفع حفظ صیانت و بقای فرد و جمع. بی این «تقابل» از یکسو، و آن دیگری و دیگران، از سوی دیگر، «ارتباط» بی معنا و انجام ناپذیر است. و مفهوم «عشق» از همین مفروضات زاده می شود. در واقع «عشق» نام دیگر «میل عاطفی» به ایجاد ارتباط است. همانگونه که «میل جنسی» از کارکردهای «غریزه جفت آمیزی» محسوب می شود. یعنی،

«میل جنسی» به دستگاه غرایز تعلق دارد و «میل عاطفی» یا «عشق» از آن دستگاه عواطف است - دو دستگاه کهنی که دستگاه عقل اغلب به تفکیک کارکردهای آنان توجه نمی کند و هر دو را یکی می گیرد.

حافظ و مولانا، که به وجود این دو نوع «میل»، و تفاوت بین آنها، پی برده اند، هرچند که این هر دو میل را عشق می خوانند اما، عشقی را که در پی ی «آب و رنگ معشوق» است «عشق مجازی» و «تایل جنسی» می دانند و «میل عاطفی» را به «عشق حقیقی» تعبیر می کنند. در نظر آنها، عشق حقیقی عشقی است که فقط در ساحت زیبایی های عاطفی تحقق می یابد. ما به کمک دل است که پرده «آب و رنگ» را کنار می زنیم تا به زیبایی های خفته در وجود دیگری پی ببریم. و این زیبایی تصدیق نمی شود مگر آنکه جان آدمی از خرسندی و اعتماد و آسودگی و لذت، یعنی عاطفه های مثبت، سرشار شده باشد. معشوق چنین عشقی هر آن کس و هر آن چیزی است که این عواطف مثبت را در ما برانگیزد. به همین دلیل هم هست که برخی از مفسران بالاترین عشق عرفانی را عشق به مطلق زیبایی دانسته اند.

میل عاطفی، پیش از آنکه متوجه زیبایی های صوری (که خود البته زیبا و دوست داشتنی اند) باشد، متوجه زیبایی هائی است که عاطفه های مثبت را در ما برمی انگیزند. در همین راستا است که شاعر دیگر ما، وحشی ی بافقی، می سرايد:

به مجنون گفت روزی عیب جوئی

که پیدا کن به از لیلی نکوئی

که لیلی گرچه در چشم تو حور است

به هر عضوی از اعضایش قصور است

۳۰۴ تئوری ی شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

ز حرف عیب جو، مجنون برآشفست
در آن آشفستگی خندان شد و گفت:
تو کی دانی که لیلی چون نکوی است
کزو چشمش همی بر زلف و موی است
تو مو می بینی و من پیچش مو
تو ابرو، من اشارت های ابرو،
تو قد بینی و مجنون جلوه ناز
تو چشم و او نگاه ناوک انداز
تو لب می بینی و دندان که چون است
دل مجنون ز شکر خنده خون است!
اگر در دیده مجنون نشینی
بجز زیبایی لیلی نبینی.

یعنی، فقط در آن «دیده» است («دیده جان بین!») که «لیلی» (این دخترک لاغر اندام و سیه چرده عرب و بی نصیب از آب و رنگ) برای مجنون تمثیلی از همه عاطفه های مثبت می شود؛ مجنون در او همه خرسندی ها و آسودگی ها و راحت ها را می بیند و، از این رهگذر نام خودش، معشوقش و قصه عشقش، در سراسر تاریخ ادبیات ما، به صورت اسطوره ای فراموش نشدنی، جاودان می ماند. و مگر اسطوره خود چیزی جز يك «تصویر» است؟

«لیلی» اسطوره معشوق می شود، پس همه شاعران می توانند از لیلی ی خود بگویند، که زیبایی های این لیلی را فقط دستگاه عواطف خود آنان کشف کرده است، چگونه که آنان او را در خیال خود آفریده باشند.

نقش عشق در دستگاه عواطف ۳۰۵

محمد علی سپانلو، در کتاب «رگبارها» و در شعر مشهور خویش به نام «لیلی» به چنین نکته ای اشاره می کند:

لیلی! که در قبیلهٔ میران بادیده
اکنون عروس کهنهٔ دنیای کهنه ای!
من از خیام زنده روئایم
خرگاه با شکوه تو را دیدم
کز عمق خواب های فراموش میگذشت...

.....

لیلی! من از تو هیچ زبانی ندیده ام
زیرا که تو چکیده ای از خاطر منی
زیرا که من ز خویش ترا آفریده ام.

در عین حال میل عاطفی (یا «عشق») طبعاً راهشگای برونشد از تنهایی و سلوک آدمی به سوی معشوق خویش است. و برای شاعر، این سلوک در زبان تصویرهای عاطفی، در زبان اشاره و تلویح، در زبان استعاره ها و کنایه ها شکل می گیرد. دستگاه عاطفی، چون با پای عشق رو به سوی دیگری می آورد و می خواهد که با او سخن بگوید زبانی جز زبان تصاویر ندارد؛ عاشق گلی را به معشوق عطا می کند، در برابرش به رقص برمی خیزد، بر دشمنان معشوق شمشیر می کشد، هرچه را دارد به پای او می ریزد، و از فراق او آواز سر می دهد. و این مفاهیم خفته در پشت کلمات آواز او نیستند که بیانگر وضع عاطفی ی اویند. زبانی که در این حال سخن می گوید خود آواز است. در زبان عاطفه و عشق، گاه شاخه ای گل از گفتن هزار بار «دوستت دارم» رساتر است. اینجا عالم ظهور عواطف است؛ عالم «جسم» بخشیدن به آنها؛ عالم بیان تجسمی!

بخش سوم – تا «شعر عشق»

فصل یازدهم – دعوت به «شعر عشق»

حال می‌توانیم به شعر امروز ایران برگردیم. و اینجاست که هم عقل و هم دلم به من می‌گویند که دیر زمانی است در شعر ایران چیزی عزیز و اساسی گم شده است؛ خورشید يك دانه ای، که سراسر تاریخ شعر مکتب «انسان‌خدائی» ی ما را به فروغ وجود خویش روشن کرده بود، با تسلط مفعولان بر سرزمین حافظ و شمس، رو به افول نهاده و در غروب خویش سرمائی مهلك را بر سطر سطر شعر شاعران ما مستولی ساخته است. تقلید و کلیشه سازی، دوشادوش دلزدگی، دلچرکینی، خشم فرو خورده، کبر و غرور تنگ نظرانه، هیچ انگاری و پوچ اندیشی، رقابت ناسالم، تردید در همه نيك و بدها، زوال ایمان، و فرو مردن حماسه، چون خورده پایه های داربست شعر ما را خورده و از ارتفاع بلند و انسانی آن کاسته است. شعر ما روز به روز فقیرتر و توخالی تر شده و به مجموعه الفاظی بدل گشته است که، جز به هیاهوهای لال و تاریك «منیت» ما، راه به جایی نمی‌برند. در شعر ما دیگر روشنی و سرور، ترانه و سرود، و قیل و قال دلگرم کننده انسانی که به سوی زندگانی ی بهتر، به سوی مدینه فاضله ای ممکن یا

ناممکن، پر می کشد وجود ندارد. و من همه این خسران های بزرگ را ناشی از مرگ مفهوم «عشق» می دانم. این وضعیت را پیدایش شعر جدید، شعر نو، شعر مکتب سخن، شعر موج نو، و شاخه های مختلف آنها نیز عرض نکرده است. در همه این نوآوری ها آنچه که مفقود برده توجه به همین پیوند طبیعی، بیولوژیک، تنوری، و انسانی با عاطفه و عشق است.

بله، می دانم که در چند قرن اخیر هم کسانی به سرایش قطعات عاشقانه و «غزلواره» هائی خودستاینده مشغول بوده اند، اما شعری که حافظ از آن به عنوان «سخن عشق» یاد می کرد و قدسیان را می دید که در فلک از برش می کنند و زهره، بر آسمان برین، به نغمه چنگش می خواند اینها نیست. آنچه شعر را از جایگاه «سخن منظوم» یا «کلام فشرده و آهنگین»، یا «نثر منسجم» برمی گذراند و تعالی اش می بخشد از شعر ایران رخت بریسته است.

آری، هم عقل و هم دلم به من می گویند که ما، دیگراره، نیازمند آفرینش سخن عشقیم. ما نیازمند آن «عشق کیسیاگریم» که به کلمات رایج زیانمان بال پرواز عطا می کند و شاعر و مخاطب شاعر را يك جا از زمین تیره خردبینی برمی دارد و به گلستان هیجانات و کشاکش های عاطفی ی ذهن می برد. من این نوع شعر را «شعر عشق» می خوانم و، در اینجا، می خواهم بیش از آنچه که تا کنون گفته ام با شاعران جوان هموطنم، در هر کجای دنیا که هستند، سخن بگویم.

آنچه را که تا کنون نرشتم فقط به خاطر آن بود که بگویم، در پس سی سال به دنبال شعر دریدن، اکنون حرفی ندارم جز اینکه بگویم همه تجربه های من به پیوند ذاتی ی شعر و عشق گواهی داده اند و، در نتیجه، در این دفتر، از ابتدا تا انتها، سخن از آن راهپیمائی ی شادمانه ای بوده است که

به سرمنز «شعر عشق» می رسد. من اکنون، در پی ی سی سال جستجو برای یافتن تعریف شعر راستین و عناصر ذاتی ی آن، تعریف خریش را با این نام می خوانم و معتقدم که این نامگذاری ناشی از انتخاب سلیقه ای ی من برای يك مکتب شعری نیست بلکه چنین نامی مستقیماً از ذات شعر راستین برآمده و هستی ی آن را به روشنی توضیح می دهد. یعنی، دستگاه نظری ی «شعر عشق» عناصر سازنده این گونه شعر را، نه از سر انتخابی تصادفی، بلکه بر مبنای کارکردها و روابط سیستماتیک و زیست شناختی ی آن عناصر باز می شناسد. چرا که دستگاه های عواطف انسان ها با یکدیگر گفتگو می کنند، و رابطه این دستگاه ها تنها با «از خود بیرون شدن» ناشی ی از عشق میسر می شود، و زبان این رابطه لزوماً تصویری و کنائی است. بدین سان، «شعر عشق» شعر تصویر هم هست و، یا، شعر تصویر در مرکز شعر عشق قرار دارد؛ چرا که تصویر و عشق در دستگاه بیانی ی عواطف ما از هم گسیست ناپذیرند. پس، به گمان من، «شعر عشق» می تواند و می خواهد تا نام نگاه ما به خود شعر باشد؛ شعری که در مرکز تلقی ی ادبی ی ما ایستاده و همه صور گوناگون دیگر شعر در دور و نزدیک بردن نسبت به آن قابل سنجش و ارزیابی اند.

اما آیا «شعر عشق» دعوتی هم برای «بازگشت» به سوری شعر عرفانی ی کلاسیک، و از جمله شعر حافظ است؟ و آیا به راستی چنین بازگشتی، حتی اگر بخواهیم، ممکن خواهد بود؟ پاسخ من به هر دوی این پرسش ها منفی است. اما، در عین حال، همچنان که دیدیم، معتقدم که اگر از جهان شناسی ی عرفانی ی حافظ رمزدائی شود، دیده خواهد شد که در گهر همه شعرها، چه امروزی باشند و چه دیروزی، چه فارسی و چه غیرفارسی، چیزی مشترک به نام عشق وجود دارد که به ما امکان میدهد تا

همه آنها را شعر بخوانیم. حافظ به عشق، پس به معشوق، محتاج است تا شاعر شود. از دید او، جان شاعر آینده ای می طلبد تا در آن جلوه نمائی کند. و، در این مورد، همه شاعران جهان با او موافقت. شکسپیر، در یکی از تغزلات خود، که گویا قرار است متن کامل آن به زودی به فارسی هم منتشر شود، چنین می نویسد:

«چگونه ممکن است فرشته الهام شعر من

در کار آفرینش خود کاستی گیرد

وقتی تو نفس می کشی و گفتگوی شیرینت را

در شعرهای من جاری می کنی؛

گفتگویی که از حد کاغذها و قمرین های روزمره من والاتر است؟

و اگر قلم اندازی از من ارج قماشای تو را یابد

تو از آن خویشتن بدانش؛

که کدام کور نوشتن نتواند

وقتی تو خود به آفرینش او نور بخشیده باشی؟

تو دهمین فرشته الهام باش؛

ده بار ارجمندتر از آن نه فرشته کهن

که قافیه پردازان به کمک میخوانندشان.

و بگذار آنکه تو را به مدد خویش می خواند

ابیاتی جاودانه بیافریند

که از عمر زمان نیز بیشتر خواهند زیست.

اگر قریحه اندک من، در آن روزگار خرده گیر، توجهی برانگیزد

بادا که زحمتش از آن من، و ستایشش همه از آن تو باشد»^۱.

۳۱۰ تئوری ی شعر - از «سرج نو» تا «شعر عشق»

می دانیم که شکسپیر شاعری عرفانی مسلک نیست و آنچه در این غزل می گوید خطاب به معشوقی زمینی است. اما آیا بین سخنان او در این غزل و ابیات زیر از حافظ (بی آنکه بخواهیم وارد ارزیابی ی شعری شویم) تفاوتی وجود دارد؟

مرا تا عشق تعلیم سخن کرد

حدیثم نکته هر محفلی بود.

xxx

دلنشین شد سختم تا تر قبولش کردی

آری آری، سخن عشق نشانی دارد.

و در همین نگاه، شاملو، شاعر مادّی گرای زمانه ما، نیز چنین می سراید:

آی شعرهای من، سروده و ناسروده!

سلطنت شما را تردیدی نیست

اگر او به تنهایی

خوانده شما باد!

می خواهم بگیرم که عشق (به هر که و هرچه باشد) عامل برونشد

عاشق وار شاعر از خویشتن است و قماشای خود در آینده معشوق؛ داد و

ستیدی است که گیرنده اش نه معشوق که خود شاعر خواهد بود. و

رمززدائی ی ما از دستگاه نظری ی شعر حافظ نیز نشانمان داده است که همه

عشق ها ریشه ای یگانه دارند.

۱. دعوت به «شعر عشق»

۱. برگرفته از:

William Shakespear. The Sonnets. Everyman, London, 1992. Sonnet

No. 38. p.21.

بخش سوم - تا «شعر عشق»

فصل دوازدهم - آشنای با شعر مدرن عشق

شاید کسانی که به بهشت حافظ دل خوش کرده اند، این نکته را که من عالم جانوری ی پیش از ظهور تعقل بشر را همان بهشت حافظ دانسته ام تأییدی بر این نظر بدانند که اینگونه رمززدائی ی بی رحمانه، جهان ما را به جائی تاریک و تلخ مبدل می کند. بهشت برین (آنجا که کسی را با کسی کاری نباشد) کجا و عالم خوفناک جانوری (که قلمرو تنازع بقاست) کجا؟ چگونه است که رمززدائی ی ما آن همه خیالات زیبا و دلنشین را به خاکروبه می ریزد و باز مدعی ست که هیچ اتفاقی نیافتاده است؟

من می گویم: چرا، يك اتفاق عمده در این رمززدائی رخ داده است و همین است که راه شاعر امروز را از راه شاعر کلاسیک جدا می کند: رمززدائی آرزوی بازگشت به گذشته را می سوزاند و بر باد می دهد. در ساحت این رمززدائی، و در پسِ پشت ما، هیچ بهشت آرامشی که در باغش گشته باشیم و از نهرهای شیر و عسلش نوشیده باشیم وجود ندارد. آنجا سرزمین وحش است؛ سرزمین جانورانی که آدمی لقمه کوچکی برای شکم

۳۱۲ تئوری ی شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

بزرگ آنها است؛ سرزمین مور و ملخ؛ کشور امراضی که سن متوسط آدمی را از بیست سال متجاوز می کنند؛ کشور شکار کردن و شکار شدن؛ سرزمین تنازع بقا. رمززدائی، بهشت حافظ و اصل گمشده و نیستان مولانا را از آنها ستانده است. اما به جای آن می تواند از آینده ای بگوید که می توانیم، اگر بخواهیم، آن را بر زمین خویش و بر چشم اندازهای فردائی ی گیهان خویش مستقر سازیم.

شعر مدرن، شعر مدرن عشق، بر خلاف «شعر کلاسیک عشق»، شعر حسرت گذشته و آرزوی بازگشت به آن نیست. اما دل ما، این صندوق فروخته عواطف، می داند که عقل تشریحی - عقل عمل گرای سودجو - به هیچ آینده ای نیز دل خوش نخواهد کرد. اینجاست که دل گرم ما به یاری عقل سردمان می آید تا از آن بخواهد که لمحہ ای از این کند و گاو شکوهند جهان دست بردارد و بخواهد با هستی بی کران و منتشر یکی شود؛ که درد را بشناسد و شادمانی را بجشد. عقل، بی راهنمایی ی دل، همان «سکندر» اسطوره است که، بی راهنمایی ی «خضر»، به دل ظلمات می زند و به جائی نمی رسد. دلی که، به جای وسوسه بازگشت به سراب، در جستجوی فردائی روشن و ممکن باشد بهترین مشاور عقل است. چنین دل مدرنی است که می تواند شعر فردا را بسراید و به سودای فردا کلماتی آتش افروز بزیاید.

اما تفاوت «شعر مدرن عشق» با «شعر کلاسیک عشق» فقط به همین که گفتم محدود نمی شود. در واقع تفاوتی اساسی در کار است که میان این دو فاصله ای بزرگ می افکند. شعر، از ابتدای تاریخ تاکنون، راهی دراز آمده است. زمانی - در ابتدای کار - دستگاه تعقل، یعنی هنگامی که این دستگاه بر دستگاه عواطف چیرگی نیافته بود - تعقل انسان خود

آشنائی با شعر مدرن عشق ۳۱۳

رنگ شدیدی از عاطفه داشت. شعر و علم در هم آمیخته بودند و شعر، در کنار بیان عاطفه های انسان، جایگاه بیان تفکرات عقلی ی او نیز بود. در عین حال، دستگاه عقل، استوار بر دو پایه منطقی ی تجرید و علیّت، هنوز اطلاعات گانی از جهان پیرامون خود نداشت. لذا پاره های بی ارتباط اطلاعات خویش را به هم می بافت و از آن بافته ها به نظریه هائی پیرامون چیستان جهان و راز آفرینش و رمز سکون و حرکات کرات سماوی و عناصر جوّی می رسید. این ها همه «علم» آن روز بشر نیز بود. انسان معیاری جز آنچه از وجود خود می فهمید نداشت تا با آن جهان گرداگردش را بسنجد. پس کار او «فرافکنی» بود. او خویشتن را بر همه جهان فرافکن می کرد، خورشید و ماه و ابر و طوفان را موجوداتی چون خود می پنداشت و آنچه را در خود می یافت به آنان نیز نسبت می داد؛ و چون آنها را بر زندگی خود مؤثر و چیره می یافت، از آنان خدایانی را مجسم می کرد که زندگانی ی او را به بازی گرفته اند. این علم آن روز بشر بود. و او می خواست، با ایجاد رابطه ای عاطفی، آنان را با خویش مهربان کند.

پس آنچه از آنان و به آنان می گفت رنگ و بوی شعر داشت؛ و شعرش همه نیایش و ستایش و خواهش بود. برای آنان می رقصید و به پای آنان قربانی می داد. هنوز بقایای این طرز تلقی ی از جهان در زبان های سراسر عالم وجود دارد. زبان روزمره ما، و حتی زبان علمی ی امروز ما، یادگاری از این شهرزدگی ی کل زبان را با خود دارد. می گوییم «خورشید از پس کوه بالا آمده است». آیا این زبانی تصریری نیست؟ آیا ما در این عبارت رفتار جانمند خویش را به خورشید نسبت نمی دهیم؟^۱ می گوییم «زمستان رفت و بهار از راه رسید»؛ می گوییم «رودخانه از پیچ و خم کوه به سرعت رد می شود». در دل همه این گونه جملات این فرض نهفته است که عناصر

طبیعت حرکات و سکنتای همچون انسان دارند. زبان روزمره ما هنوز رنگ و بویی از تصاویر شعری دارد.

اما زمانی رسید که، با افزایش دانش انسان درباره جهان پیرامونش، علم رفته رفته، و به خصوص در حوزه فیزیک و شیمی و ریاضی، از حوزه شعر بیرون رفت و زبان عقلاتی ی خاص خود را یافت. از آن پس تاریخ شعر تاریخ خارج شدن رشته های مختلف اندیشه از قلمروی شعر بوده است. شعر حافظ، در عین شعر بودن، حاوی بحثی فلسفی درباره وجود و هستی و آفرینش و... نیز هست. من، در همین کتاب، کوشیدم تا نظم فکری و فلسفی ی حافظ را از درون شعرش بیرون کشم. هرآنچه من از حافظ برای روشن ساختن فلسفه او نقل کردم نیز، به خاطر فلسفه زدگی شان، اغلب از حوزه شعر خارج می شوند؛ هرچند که آغشته به شعر باقی می مانند. فلسفه حوزه ای و زبانی مخصوص به خود یافته است. مثلاً، اگر نگاهی به «گلشن راز» شیخ محمود شبستری بیافکنیم می بینیم، با وجود اینکه این اثر هم به نظم نوشته شده اما، دیگر در آن نشانه چندان از شعر وجود ندارد. «گلشن راز» يك اثر فلسفی است که به نظم نوشته شده، بی آنکه با شعر درآمیخته باشد؛ همانگونه که «مثنوی» ی مولانا نیز (جز در دیباچه خود که گریا افزوده متأخری به مثنوی است) چندان با شعر درنیامیخته است. شعر ناب حافظ را باید در آنجا هائی جستجو کرد که بیانی عاطفی بر سخنش غلبه می کند و شور عشق و هیجان های روحی جایگزین جملات قصار فلسفی می شوند. و دیدیم که حتی شعر نیمائی نیز از این اختلاط بی بهره نیست. می خواهم بگویم که مشکل شعر کلاسیک و نوی فارسی و همه جهان، درآمیخته بودن با مضامین و بیان های غیرشعری است. حال آنکه امروز این مضامین و بیان ها هر يك جایگاه خاص خویش را یافته و

از قلمروی شعر خارج شده اند.

پس، اکنون، شاعر مدرن فرصت آن را دارد که یکسره به شعر پردازد و فلسفه و تاریخ و حکمت و پند را به اهلش و به حوزهٔ زبانی ی مستقلاًش واگذارد. اگر امروز می توانیم از «ناب» شدن و ناب بودن شعر مدرن بگوئیم مقصودمان همین اختصاصی شدن مفهوم و تعریف شعر است. حتی می توانیم ادعا کنیم که اکنون ادبیات نیز، که به تفهیم و تفهیم کلامی و مفهومی می پردازد، یکسره از حوزهٔ شعر خارج می شود. و شعر مستقل، در کنار هنرهای پلاستیک، مثل نقاشی، مجسمه سازی و عکاسی نشسته است؛ چرا که هدف این هنرها آفرینش تصویرهایی است که بار عاطفه ای ناب را در زهدان خویش حمل می کنند و جز به زبان تصویر با مخاطب خود سخن نمی گویند. در این سخن گفتن نیز عقل مخاطب هنرمند مورد نظر هنرمند نیست. تصویرهای هنرمند رو به آن شمرنده ای حرکت می کنند که در دل مخاطب، یعنی در جایگاه عاطفی ی ذهن او، زندانی است.

اما تفاوت مهمتر شعر مدرن ما با شعر کلاسیکمان در آن است که شاعر کلاسیک، حتی در اوج سیر و سلوک عاطفه و عشق، فقط به اهمیت این عشق اشاره می کند و زبان را در بیان آنچه در این سلوک معنوی تجربه می شود عاجز می داند. سعدی می گوید:

عاشقان کشتگان معشوقند

بر نیاید ز کشتگان آزار

یا:

این مدعیان در خبرش بی خبراند

آن را که خبر شد خبری باز نیامد.

۳۱۶..... تئوری ی شعر - از «مرج نر» تا «شعر عشق»

و دیدیم که حافظ نیز تاکید می کرد که در حریم عشق جای دم زدن از گفت و شنود نیست و ناصحانه می گفت که: «رموز عشق مکن فاش پیش اهل عقل»... یعنی، شاعر دیروز شاعر ستایش عشق بود اما از تجربهٔ عشق سخنی نمی گفت. تمثیل های او در این مورد لنگ می شدند؛ داستان میخانه و می نوشیدن و مست شدن به همین جا خاتمه می یافت و زبانی نبود تا «اسرار عشق و مستی» را بازگو کند.^۲

شعر کلاسیک عشق، شعر واقعی و ارزشمند موجود در ادبیات ما، دهانی بسته داشت. شاید همین، در نظر خوانندهٔ امروز، به راز و رمز آثار شاعران آن روزگار بیافزاید. اما حقیقت آن است که، مستقبلاً، این راز و رمز از ارزش تجربه های عاطفی در شعر کلاسیک ما می کاهد. چرا که وقتی فلسفه بافی های شاعران را کنار نهیم، بیشتر به شعری برمی خوریم که ما را به سوی عشق می خواند اما از تجربه های عاطفی ی شاعر در این زمینه نشانی ندارد.^۳

اما شعر مدرن عشق بیشترین آزادی را در بیان تجربه هایی دارد که از سرچشمه های عاطفه شاعران می جوشند و از عشق بار می گیرند. شاعر مدرن ما، اگر بخواهد، می تواند شعری بسراید که در دهان شاعر کلاسیک ما ناگفته مانده است.

یک تفاوت دیگر هم بین «شعر عشق» در نزد قدما از یکسو، و شاعرانی که امروز باید در مکتب «شعر عشق» پرورش یابند، از سوی دیگر، قابل رویت است. شاعر شعر عشق دیروز، محصور در درک تنگ و فرو بسته شاعران ما از عرفان، و بی خبر از رمز و راز کارکرد دستگاه عواطف (دل)، می پنداشت که برای بیرون شدن از خوشتن و دریدن پردهٔ عادت که عقل بر کل هستی کشیده است باید به همان کل عاشق شد.

آشنائی با شعر مدرن عشق ۳۱۷

درست است که در آن نوع از هستی شناسی همه چیز تجلی گاهی از همان کل بود و در نتیجه دوست داشتنی، اما «عشق جزئی» می توانست حجاب و عایق «عشق کلی» شود و سالک را در بند خویش کشد. اما درست چنین فلسفه ای است که در نهایت سیر خود به سوی انسان‌خدائی، آنقدر در راه این عشق کلی و مجرد و دست نیافتنی پا می فشرد که گاه یکسره از کل زندگی و هیجانات عاطفی خالی می شود. آنجا نیز که عشق مجازی پلی به سوی عشق حقیقی به شمار می رود، اغلب پیران خانقاه ها خود را شایسته چنین عشقی میدانسته اند و از سالک راه می خواسته اند که دل به آنان بسپرد و تسلیم آنان شود، تا آنان پلی بین او و معشوق کل ببندند، دست او را بگیرند، و او را به سر منزل مقصود هدایت کنند. در نتیجه، عشق عارفانه ما انسانی و تعمیم پذیر نمی شد، به زمین نمی آمد تا حال و روز مردم را ببیند و در زمانه ای که، به قول خود حافظ، همچو چشم صراحی خونریز بود، از حال و روز آنان بگردد.

اما شعر عشق، در زمانه ما، می تواند از این دامچاله برجهد. چرا که امروز شاعر شعر عشق می تواند، با الهام گرفتن از عرفان مکتب انسان‌خدائی، این عشق را به همگان تعمیم دهد، زیرا دیگر می داند که دستگاه عواطف او نه یادگار بهشت برین است و نه خواستار بازگشت به آن. می داند که اکنون این دستگاه فقط مخاطبی غیر خود، و برانگیزاننده عواطف مثبت، می جوید تا به شور آید و کلمات را آتش افروز کند. و این مخاطب نه هستی ی منتشر است و نه آفریدگار یگانه. چنین مخاطبی فقط باید نسبت به شاعر «غیریت» داشته باشد و در عین حال بتواند نیازهای او به عواطف مثبت را پاسخی درخور بگوید. در برابر چنین مخاطبی است که دهان شاعر یکسره آشفشان می شود. و این مخاطب، علاوه بر کل مظاهر

۳۱۸ تئوری ی شعر - از «سوج نو» تا «شعر عشق»

هستی و طبیعت، و بالاتر از همه آنها، آدمی دیگر و آدمیانی دیگرند که با شاعر از لحاظ عاطفی در يك افق قرار دارند و عاطفه شاعر می تواند با آنان به گفتگو بنشیند.

۱. personification

۲. البته یکی از دلایل این خاموشی را باید در تعارض عملی ی ادامه تشبیل ها با ذات تجربه ای که عارف در پی ی آن بوده جست. مثلاً، از آنجا که، تا دیروز، عشق و شور کلی شاعر تنها با وام گرفتن از تشبیل عشق بین زن و مرد بیان می شد، کار تا آنجا که شاعر به شرح درد فراق و میل به وصل می پرداخت آسان بود اما، همین که نوبت وصل فرا می رسید و باید از تجربه وصل سخن گفته می شد، شاعر علاوه بر اینکه ادامه تشبیل را، از لحاظ عرف زمان، غیراخلاقی می یافت، می دید که چنین کاری شعر را از آسمان به زمین فرو می کشد. حال آنکه شاعر می کوشید تا شعرش را همیشه در همان آسمان نگهدارد.

در عین حال می دانیم که تسلط مذهب و مسجد، و نبودن ذره ای آزادی بیان صریح برای معتقدان به مکتب عشقی که بر محور انسان‌خدائی می گشت، نیز یکی از موانع پیشرفت در این زمینه بوده است. به خصوص که در اسلام، پس از هجرت مسلمانان از مکه به مدینه، و تشکیل دولت اسلامی، دین به مصالح زندگی ی روزمره آغشته شد و روز به روز چهره عبوس تری به خود گرفت و، در نتیجه، منوعیتی تلویحی در مورد هرگونه نشاط و شور عاشقانه و شاعرانه در آن مستقر شد؛ و دینی که نام خدایش «الله» (به معنی «معشوق برتر») بود از شور عاشقانه خالی شد و در عبوس زهد نشست. با توجه به این نکات است که درد حافظ، وقتی که از دست محتسب و شحنة و زاهد می نالد، دردی حس کردنی است. عاشقان نخستین قربانیان زهد عبوس دینی بوده اند و سرگذشت منصور حلاج و شیخ اشراق، همچون درسی خوفناک، همواره در پیش روی شاعران عاشق ما گسترده بوده و آنان را به سکوت و لالی می خوانده است، آنگونه که حافظ می سراید:

گفت آن یار کزو گشت سر دار بلند

عبیث این برد که اسرار هویدا میکرد.

۳. شاید این تجربه ها را باید در اندک زمانی پیش تر یا دورتر از عصر و خطه پر هرج و مرج زیست حافظ جستجو کنیم؛ آنجا که مولانا به شمس برمی خورد و یکپارچه آتش می شود؛ و یا، آنجا که شیخ اشراق و شیخ روزبهان به سرایش «شط‌حیات» خویش مشغولند. اما این نمونه ها فقط لحظه های کوتاه درخشانی از در دفتر شعر (منظوم و منثور) تاریخی ی ما به شمار می روند و بی «پروا» نمی ی جاری در آنها را باید فقط نمونه های نادری دانست که محصول شرایط نادر آزادی تاریخ ما به حساب می آیند.

بخش سوم - تا «شعر عشق»

فصل سیزدهم - وحدت وجود علمی

شاعر شعر مدرن عشق، طبعاً، مبشر وحدت وجودی نوین است؛ چرا که می داند «عقل» انفکاک و تشریحی ی او که، از سرآغاز تاریخ تاکنون، به دو پارگی ی وجود و هستی رأی داده بود اکنون، بیش از همیشه، به مرزهای درک وحدت کل هستی و حیات نزدیک می شود. شاعر مدرن دیگر نیازی به رویاپردازی و «آیده آلیسم» ندارد. اکنون علم گسترده انسان پشتیبان اوست؛ علمی که روز به روز از یکسو به سوی گسترده گی ی بی کراهنه ی هستی پیش می رود و، از سوی دیگر، ساده تر و همگانی تر می شود. علم امروز اکنون در جستجوی دستگاه تئوریک هستی شمول و نهائی و یگانه^۲ ای است که در آن آسمان و زمین، پرند و کوه، و انسان و کبکشان، همگی در ظل يك قانون واحد، در گردش و چرخش و رقص، رفتن و باز آمدن، و جریان و جریان شدن هستند.

اگر به آخرین یافته های علمی نظر افکنیم، و یا اگر به تئوری ی

۳۲۰..... تئوری ی شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

«سیستم های بسیار پیچیده»^۳، تئوری ی «کائوس» (یا «بی نظمی مطلق»)^۴، تئوری ی «انفجار بزرگ» (مهبانك)^۵، و تئوری ی «حفره های سیاه» (سیاه چاله ها)^۶ نگاه کنیم، و اگر از مرز «داستان های تخیلی ی علمی»^۷ گذشته و پا به مرزهای تئوری ی جهان شمولی همچون تئوری ی «گایا»^۸ بگذاریم، خواهیم دید که دیگر برای اثبات «وحدت وجود» و رسیدن به درك عاطفی ی آن نیازی به خانقاه و ذکر و رقص درریشی نیست. آنچه که تا دیروز فقط «دل» به یگانگی ی وجودش گواهی می داد اکنون در منظر «عقل» نیز قابلیت درك شدن یافته است. چرا که علم امروز دیگر همان علم مکانیکی و جزمی ی يك قرن پیش نیست. نه «نسبیت» انشتین نظریه ای غیر علمی است، نه قابلیت تبدیل ماده به انرژی، و نه فیزيك «کوانتوم»^۹.

بگذارید، برای نمونه، درباره ی یکی از این تئوری ها، که البته در ربط کامل با آن نظریه های دیگر قرار دارد، توضیح مختصری بدهم. این نظریه که «تئوری ی گایا» نام دارد، خرد منبعث از نظریه سیستم ها^{۱۰} و به خصوص سیستم های بسیار پیچیده خودگردان، است.^{۱۱} دانشمندان معاصر انگلیسی، «جیمز لاولاک»، که تئوری ی «گایا» را مطرح کرده است، در این مورد چنین می گوید:

«گایا»، تئوری ی جدیدی درباره برآیش کره زمین است. این تئوری پیدایش انواع جانداران، ارگانیسم ها، تخته سنگ ها، هوا، دریاها و اوقیانوس ها، و غیره را ناشی از فرگشت یگانه برآیش به صورت «انتخاب طبیعی» می بیند که در داخل يك سیستم کلی، که من آن را «گایا» نام نهاده ام، عمل می کند. در گایا، ارگانیسم ها و محیط مادی ی آنها اجزاء

وحدت وجود علمی ۳۲۱

يك سيستم کلی به شمار می روند؛ سیستمی که قادر به خودگردانی است و می تواند ترکیب جو و اتمسفر را همواره منظم سازد. در واقع، تئوری های قراردادی علمی نمی توانند این واقعیت را توضیح دهند که چگونه، علیرغم بالا رفتن حرارت خورشید تا حد ۲۵ در صد در طول ۳۶۶ بلیون سال گذشته، میانگین درجه حرارت کره زمین به طرز مناسبی برای ادامه حیات جانوران ثابت مانده و در ۲۰۰ میلیون سال اخیر میزان اکسیژن جو زمین در حول و حوش ۲۱ درصد باقی مانده است؛ حال آنکه تئوری ی گایا قادر به توضیح این وضعیت است. این تئوری بر اساس دانش جدیدی که در مورد کره زمین در عصر سفرهای فضائی به دست آمده، و بر اساس مطالعه گسترده سطح زمین، اوقیانوس ها، و جو این کره در چند دهه اخیر، ساخته شده است. شاید این تئوری را با يك استعاره شاعرانه بهتر بتوان توضیح داد. زمین، کشتی ی بزرگی است که خود دریاوردان خود را از طوفان و تغییرات مهلك جوی محفوظ می دارد. اما، در واقع، تئوری ی گایا تبیین کننده حقایق علمی است که بر اثر توانائی ی انسان در خروج از زمین و نگرستن به آن از نقطه ای در فضا، به دست آمده اند. منتقدانی که تئوری ی گایا را حاوی نگاهی «رمزگرا» می دانند نباید ما را دلسرد کنند. انتقادات این گونه افراد بیشتر ناشی از نظرات و پیشداوری های شخصی است و مایه و پایه ای علمی ندارد. درستی یا خطای يك تئوری ی علمی را فقط با به دست آوردن اطلاعات بیشتر علمی می توان اثبات کرد. حتی اگر در پایان کار، تئوری ی گایا کمتر علمی و بیشتر استعاره ای شاعرانه از آب در آید، باز هم، به نظر من، نگرستن به کل کره زمین به عنوان يك سیستم زنده یگانه و یکپارچه، کاری ارزشمند است. این گونه نگرش به کره ای که در آن به سر می بریم موجب شده است تا کشفیاتی در

مورد آن صورت گیرد که از طریق علم تشریحی ممکن نبودند. گایا، نام نگاهی از بالا و بیرون به کره زمین و تلقی ی آن همچون يك سیستم یگانه است؛ نگاهی که دارای ماهیتی فیزیولوژیک است. این تئوری «کارکرد» کل سیستم را در نظر دارد و به زمین به عنوان مجموعه ای از سیستم های تکه تکه و مستقل از هم نمی نگرد. یعنی، تصور انفصال آنها از یکدیگر را امری غیر واقعی و صرفاً مفروضی از مفروضات علم قراردادی می داند. زمین، در واقع، یگانه و تقسیم ناپذیر است. تقسیماتی که برای آن قائلند (همچون جو زمین، قشر زیستی ی آن، قشر خاکی و سنگی ی آن، و قشر آبی اش) همگی سرزمین هائی موهوم و مفروضند که فقط برخی از علمای محافظه کار دانشگاهی در آنها به سر می برند. قصد من به راه انداختن مذهبی تازه به نام «کیش زمین پرستی» نیست، اما از شما دعوت می کنم تا يك لحظه کل زمین را همچون يك سیستم زنده یگانه در نظر آورید. در کنار تئوری های کلاسیک که بر حسب آن ها زمین کره مرده و بی جانی به شمار می رود که در میان سنگ و آبش زندگی شکل گرفته، تئوری ی گایا می خواهد نگاهی از نوعی دیگر باشد؛ می خواهد نشان دهد که چگونه این کره يك سیستم واقعی است که در آن زندگی، و محیط آن زندگی، در داخل يك هستی ی خودگردان با هم جفت اند. شاید در نظر من هم بتران پیشداوری ی خاصی را یافت. یعنی، به هر حال این واقعیتی است که من، در ۲۵ سال اخیر، کوشیده ام کل زمین را يك موجود یگانه زنده بیانگرم که «گایا» نام دارد. من این نام را از یونانیان باستان به وام گرفته ام. در نزد آنان، گایا الهه زمین به شمار می رفت. اما گایای من به جای آنکه شکل الهه ای باشد بیشتر به يك درخت شبیه است. درختی که زندگی آرام و بی سر و صدائی دارد، جز در برابر وزش باد جنبشی از خود نشان نمی دهد،

و انوار خورشید و شیرۀ خاک را می مکد تا زنده بماند و تفسیر و رشد کند. و این کارها همه آن چنان بطئی و آرام صورت می گیرند که در نظر من، آن درخت بلوط روی چمن جلوی خانه پدری من هنوز همان درخت بلوطی است که در کودکی ساعت ها به قاشایش می نشستم... ۱۲

صرف نظر از تئوری ی عرضه شده به وسیله «لارلاک»، اندیشیدن به کرۀ زمین همچون يك سیستم زنده یگانه، تنها بخشی از اندیشه کیهان شناسان امروز است. آنان می پرسند که آیا کل هستی نیز يك سیستم یگانه زنده نیست؟ اگر پاسخ چنین پرسشی مثبت باشد آنگاه گریزی نیست که بر این سیستم یگانه و اجزایش (مینی سیستم ها) قوانینی یگانه نیز حاکم باشد، قوانینی که بتوان آنها را در يك تئوری ی واحد خلاصه کرد.

این گونه است که دانشمندان علوم کیهان شناسی ی معاصر در جستجوی يك «تئوری ی نهائی»، کامل، با ثبات و یگانه هستند که بتواند کلیه کنش ها و راکنش های فیزیکی و شیمیائی ی هستی را در يك مجموعه واحد قضایای ریاضی توضیح دهد. فهم امروز انسان از هستی، به خصوص پس از وضع تئوری ی «کوانترم»، فهمی است که، بر اساس یگانه و ساده شدن مجموعه قوانین مادی شکل می گیرد. استفن هاوکینگ، بزرگترین فیزیکدان و عالم ریاضی ی زنده دنیا، در سرآغاز دهۀ ۱۹۸۰ پیش بینی کرد که تا اوائل قرن بیست و یکم دستیابی به يك چنین تئوری واحدی امکان پذیر خواهد شد. ۱۳

اما آیا، در این صورت، باید پذیرفت که علم امروز به سری تصوف دیروز عقب نشینی می کند؟ آیا قانون واحد حاکم بر هستی ی یگانه همان «مشییت» منتشری نیست که مذهبیرن از آن دم می زنند؟ آیا علم، که روزگاری به رمزدائی از تلقی های ما از هستی برخاسته بود، خود اکنون

۳۲۴ تئوری ی شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

به رمز و رازی دیگر آلوده می شود؟ آیا استفن هاوکینگ که می گوید «تئوری نهائی همان ذهن خداست» و یا «شاید این حجاب زمان و مکان مندی که جهان ما نام دارد، به صورتی مصنوعی در آزمایشگاه های يك کیهان بزرگتر ساخته شده باشد»، ۱۴ نیز در این بازگشت به رمز و رازهای کهن سهمی دارد؟

در پاسخ به اینگونه پرسش هاست که استفن هاوکینگ، با زبان طنز آمیز خاص خویش از ناتوانی ی هر آن خدای آفریدگاری که در هستی فرض کنیم سخن می گوید:

«زمانی انشتین چنین پرسیده است: اختیارات خدا در آفرینش کیهان چه بود؟ و من معتقدم که خدا - اگر هم وجود داشته باشد و هر که می خواهد باشد - در فراهم آوردن شرایط لازم خلقت اختیار چندانی نداشته است. البته در قلمروی فرض می شود گفت که او در انتخاب قوانینی که کیهان بر حسب آن به وجود آمده آزادی عمل داشته است. اما اگر دقیق شویم می بینیم که او چندان هم آزادی ی انتخاب نداشته است. یعنی اگر، آنگونه که من می پندارم، قانون واحدی بر کل هستی حکم روا باشد، خدا بیشتر از یکی دو تا از این قوانین یگانه ساز و یکپارچه را نمی توانسته در اختیار داشته باشد؛ یعنی قانونی که بتواند از خاک تیره آدمی را بیرون کشد و به او امکان آن را دهد که به قوانین حاکم بر کیهان و حتی ماهیت خود خدا بیاندهد». ۱۵

در عین حال، او با هرگونه کوششی برای سازگار کردن دست آوردهای علم نوین با پنداریانی های کهن صوفی گرانه مخالف است. در زندگینامه او آمده است که:

استفن هاوکینگ تنها به مذاهب معقول و عمرمی نیست که با تردید

وحدت وجود علمی ۳۲۵

می نگردد. او به انواع گرایش به ماوراء طبیعه و رمزمداری نیز بی اعتناء است. امروزه برخی از نویسندگان می کوشند تا بین یافته های علم فیزیک قرن بیستم و تصوف کهن پلی برقرار سازند. بسیاری از نویسندگان در بین مذاهب مشرق زمین و مکانیک کوانتومی، و بین آموزه های باستانی و تئوری ی کائوس، توازی ها و مشابهت هایی دیده اند. استفن هاوکینگز از این نوع کوشش ها بیزار است. دنیس اوربی، در کتاب خود به نام قلب تنهای کیهان، از دیدار خود با هاوکینگز در دهه ۱۹۷۰ یاد می کند.^{۱۶} می گوید در این دیدار کوشیدم هاوکینگز را به بحث درباره «رمز گرایی» بکشانم و، در این راستا، به سخنان مردم شناس مشهور، جوزف کامپل،^{۱۷} درباره یکی از خدایان هندو به نام «کالی» اشاره کردم که می گفت: «کالی خدای دهشتناکی است که شکمش از خلاء ساخته شده و در نتیجه هرگز پر شدنی نیست و تا ابد همه چیز از زهدان او زاده می شود...» و سپس کوشیدم تا تشابهاتی بین خدا و تئوری «حفره های سیاه» (سیاه چاله ها)، که او خود مبدع آن است، بیابم. هاوکینگ حرف مرا به شدت قطع کرد و گفت: «این مزخرفات تازگی ها مد شده است. مردم صرفاً بدین خاطر نسبت به رمز گرایی ی مشرق زمین غلو می کنند که این مبحث چیز تازه ای است که آنها تا به حال نظیرش را نداشته اند. اما اگر ما رمز گرایی را نوعی بیان جاهلانه واقعیت قلمداد کنیم، بلافاصله خواهیم دید که هرگز کمترین نتیجه ای از آن به دست نخواهد آمد... اگر به رمز گرایی ی مشرق زمین بنگریم، اغلب نمکن است به مطالبی بر بخوریم که تشابهاتی با درك علم کیهان شناسی ی مدرن از هستی داشته باشد. اما من این تشابهات را جدی نمی گیرم. مثلاً در مورد اینکه کالی، خدای هندوین را همان پدیده ای دانسته اند که من آن را سیاه چاله خوانده ام، باید بگویم که این امر ناشی

۳۲۶..... تئوری ی شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

از خطای نظری است که می خواهد از صفت «سیاهی» آن چاله به سود وجود چنین تشابهی نتیجه بگیرد. اما اگر من هم، مثل روس ها، این پدیده را حفره سیاه نخوانده و آن را ستاره منجمد^{۱۸} می نامیدم دیگر این تشابه نیز برقرار شدنی نبود. کلمه سیاه در نام این پدیده (که اجرام سماوی را به درون خود می کشد)، و ترسی که مردمان از فرو افتادن و گم شدن در چاله ای سیاه دارند موجب شده تا چاله سیاه کیهانی ی من مثل آن خدای هندی ترسناک از آب در آید. بدین سان بین سیاه چاله و کالی ارتباطی جز ترس روانشناختی ی مردمان وجود ندارد. ولی من از افتادن در چنین چاله هایی هراس ندارم. چرا که آنها را می فهمم؛ و حتی حس می کنم که بر آنها ریاست و سروری دارم»^{۱۹}

۱۳. وحدت خود علمی

۱. منابع مطالعه برای تهیه این فصل به شرح زیرند:

- P.W. Atkins. *Creation Revisited*. W.H. Freeman & Co. Oxford. 1992.
Hans Christian Von Baeyer. *Taming the Atom*. Viking. 1993.
Roger Lewin. *Complexity, Life at the Edge of Chaos*. J.M. Dent Ltd. London, 1993.
George Smoot & Keay Davidson. *Wrinkles in Time*. Little, Brown & Copmany. London 1993.
Steven Weinberg. *Dreams of a Final Theory*. Hutchinson Radius. London. 1993.

۲. Final Theory
۳. Complex Systems
۴. Chaos Theory
۵. Big Bang Theory
۶. Black Hole Theory
۷. Science Fiction
۸. Ghaia Theory
۹. Quantom Physics

۱. Systems Theory: «سیستم» به مجموعه ای از «مفردات» می گویند که در داخل شبکه ای از روابط تنگاتنگ، به صورتی هماهنگ و متوازن، گرد آمده و آن مجموعه را به صورت يك كُل یگانه و یکپارچه، در راستای کارکردی معین، کارآمد می سازند. می توانید ساعت مچی ی خود را يك سیستم بدانید. ساعت مچی ی شما مجموعه ای از پیچ و فنر و رقاصك و صفحه و عقربه است. اما اگر همه این اجزاء را به صورتی پراکنده در يك ظرف بریزید، به ساعت مچی دست نخواهید یافت. اما همین اجزاء تکه تکه و پریشان، به محض آنکه در داخل شبکه روابط خاصی به همکاری ی با هم پیروزانند، صفحه و عقربه ها، تکیه داده به سازهائی از پیچ ها و فنرها، قادر خواهند شد تا وقت را به شما نشان دهند. فی الواقع هر مجموعه که کاری را انجام می دهد يك سیستم به شمار می آید. به اطراف خود بنگرید: هر اتومبیل، هر دستگاه تلویزیون، هر کامپیوتر، و هر زنگ الکتریکی در خانه ای، يك سیستم است. ارگانیزم ها از یکمیر و سفره ها از سبزی دیگر، نیز نمونه های دیگری از سیستم هستند. امروزه بحث درباره «اکوسیستم» (یا سیستم آب و هوای زمین) سخت مطرح است. از سوراخ شدن لایه گاز «اوزن»، گازی که مانع رسیدن اشعه های خطرناک خورشیدی به زمین است، سخن گفته می شود و از بین بردن جنگل ها از یکسو و گاز کربنیک ناشی از کار کارخانه ها، از سوی دیگر، را از ملاحظات از بین رفتن این لایه حیاتی که کره سبز و آباد ما را در بر گرفته است می دانند.

دیدیم که در داخل سیستمی که از آن با عنوان «ذهن» یاد می کنیم دستگاه های مختلفی وجود دارند. عاطفه، غریزه، حافظه، و عقل، هر يك با کارکردهای خاص خود، اجزاء سیستم ذهن به شمار می روند. یعنی هر سیستم می تواند سیستم های کوچک تری را در خود داشته باشد: سیستم ذهن، سیستم گردش خون، سیستم هاضمه و دفع، سیستم تنفس، و سیستم زاد و ولد، همگی در داخل سیستم بزرگ تری که «ارگانیزم» باشند قرار دارند. در هر سیستم می توان سوراخ سیستم های کوچک تری را گرفت که بخشی از کار کلی ی سیستم را بر عهده دارند. در هر سیستم، خُرده سیستم ها به اصطلاح «لانه کرده اند».

اگر به بحث ساختمان شهر در همین کتاب برگردید خواهید دید که يك «شهر» را نیز می توان سیستم خاصی دانست که در آن «شهرك ها»، بر حسب شبکه ای از روابط، کنار هم چیده شده و يك كل یگانه را به وجود می آورند. یعنی، درك امروز ما از ساختمان درونی ی اجزاء شهر نیز درکی مبتنی بر کارکرد سیستم ها در علم

است. یکپارچگی ی شهر امروز، در برابر گسستگی ی ساختمانی ی شهر کلاسیك بر مبنای استقلال ایسات، خود نشانگر توجه ما به سیستم ها و ضرورت یگانگی و یکپارچگی ی کارکردی ی آنهاست.

۱۱. اغلب سیستم های طبیعی را می توان «سیستم های خودگردان» دانست. سیستم خودگردان آن چنان سیستمی است که تنظیم کار خود را خود بر عهده دارد. مثلاً به دستگاه حرارت مرکزی ی خانه تان توجه کنید. قسمت گرمای این دستگاه دارای حرارت سنجی است که وقتی آب به حد جوش رسد، به طور اتوماتیک جریان برق را قطع می کند و از اتلاف انرژی جلوگیری می نماید. اما وقتی آب گرم شده به مصرف رسید یا از حرارت افتاد، دستگاه مزبور خود را به طور خودکار روشن می کند و گرم کردن آب از سر گرفته می شود. یعنی، در يك سیستم خودگردان، گرداننده سیستم خود سیستم است و نیازی به تنظیم کننده ای خارجی برای آن وجود ندارد. امروزه داروینست های نوین پی برده اند که اساس تلقی ی «چارلز داروین» از فرگشت برآیش نیز مبتنی بر نوعی درك سیستمی از طبیعت و حیات بوده است.

۱۳

James Lovelock. *The Age of Gaia*. Bantam. London. 1990

۱۴

Michael White & John Gibbon. *Stephen Hawking, A Life in Science*. Viking. London, 1992. p. 252.

Stephen Hawking. *A Brief History of Time*. p. 140. ۱۵

Denis Overby. *The Lonely Heart of Cosmos*. ۱۶

Joseph Campbell. ۱۷

frozen star. ۱۸

۱۹. نقل از کتاب «مایکل وایت» فوق الذکر. صفحه ۱۷۱.

بخش سوم - تا «شعر عشق»

فصل چهاردهم - شعر عشق، شعر یگانه ساز

اگر نيك بنگريم، همهٔ اسطوره‌های آفرینش، و اغلب دستگاه‌های فلسفی ی کهن و نیم کهن، به وحدتی اولیه که در سیر تحولات طبیعت و جامعه به يك دوگانگی ی عمده تبدیل شده است اشاره می کنند، و چشم به راه آن هستند که این دوگانگی، در جریان تحولات آیندهٔ تاریخی، روزی به پایان رسد. به عبارت دیگر، اسطوره‌های آفرینش عمده‌تاً خود منعکس کنندهٔ تصور انسان از دویارگی ی هستی بوده اند. انعکاس این نگاه را در فلسفه نیز می بینیم: چه در ارسطو، چه افلاطون، چه هگل، چه فوئرباخ، و چه کارل مارکس. آنچه در همهٔ این نگاه‌ها منعکس شده نوعی غایت شناسی^۱ ی خوشبینانه است که سعادت آینده را در برافتادن دوگانگی و رسیدن به وحدت و یکتائی می داند. حصول به سدیقهٔ فاضله، جامعهٔ آرمانی ی مدنی، و جامعهٔ بی طبقه، همگی، متضمن برافتادن دوگانگی ی مستتر در موضوع هر فلسفه‌ای است.

و اکنون انسان، قرن‌های دیگر را با چنین چشم اندازی آغاز می کند: علم امروز آرزوی دیرین بشر را برای درك یگانگی ی کل هستی به صورتی

واقعی و عملی تحقق پذیر کرده است. علم، که تا دیروز به تکه تکه کردن و تشریح هستی مشغول بود، اکنون از یگانگی ی هستی سخن می گوید. در ساخت علم یگانه ساز آخر قرن بیستم، دستگاه عقل نیز توانائی ی آن را یافته است تا به وحدت وجودی واقعی دست یابد و، در کنار شناخت نرین و گستردهٔ خرد از کل هستی، به شناخت برخی از زوایای وجود خویش نیز نائل آید. در این دیدگاه است که می توانیم از دستگاه عقل، نه به عنوان جانشینی برای دستگاه عواطف، بلکه به عنوان مکملی مفید و توانائی آور سخن بگوئیم. امروزه، این دویاره از وجود انسان نیز، بر اثر آگاه شدن ما نسبت به نقش هماهنگی و مکمل آنان برای یکدیگر، کمتر از گذشته نیازمند جنگی پیگیر برای برانداختن یکدیگرند. جنگ آنجاست که تضادی در کار باشد، آنجاست که عقل بر یگانگی ی هستی گواهی ندهد؛ اما چون بین عقل و عاطفه هماهنگی ی ویژه‌ای که محصول رشد علم ماست برقرار گردد، آنگاه انسان می تواند به جای اندیشیدن در مورد تضاد آنان، به آنها همچون دو «خرده سیستم» متعلق به ذهن خویش بنگرد که ادامهٔ هستی و استحکام شرایط زیست او را فراهم می سازند.

در این صورت، شعر مدرن عشق نیز لزوماً حاصل دستگاه عواطفی خواهد بود که با دستگاه عقل کنار آمده باشد، چرا که علم امروز خواستار آن است که بین این دو نیز هماهنگی و یگانگی برقرار سازد. در واقع تنها در شعر مدرن عشق است که تضاد و تنش کهنه‌ای که در شعر کلاسیک وجود داشته جای خرد را به هماهنگی ی موزون و سیستماتیک می دهد که شعر همواره از آن بی بهره بوده است.

آن تضاد کهنه کدام است؟ گفتیم که شعر از سرچشمهٔ عاطفه می نوشد و بارور می شود اما، برای بیان شدن، از زبان (که صورت دیگر عقل است) مدد می گیرد. یعنی، اگر عاطفه مادر شعر است، عقل نیز پدر آن

محبوب می شود.^۲ اما شعر کلاسیک به چنین درکی از شعر دسترسی ندارد، چرا که عقل و دل را در جنگ مدام می بیند. عاطفه زبان را به آتش می کشد اما زبان در «شرح و بیان» این آتش گرفتن عاجز می ماند. در نزد شاعر کلاسیک، عقل زبان عاطفه را نمی شناسد و می گروشد تا آن را از مفاهیم عقلی بیآکند. شعر کلاسیک، شعر مکتب سخن، شعر نبدائی و شعر سرخ نو، همگی، به تفاریق و درجات، از ابهامی که در ذات زبان تصویری است هراس دارند؛ و شعر حجم نیز به ابهامی رو می کند که از سرچشمه عاطفه آب نمی خورد و کلاً ساخته عقلی است که، به تصور موهوم از خود بی خود شدگی، مراقب آگاه از خود بی خود شدن خویش است و، در نتیجه، تماماً متظاهر و پیچیده گوست. اما شعر عشق حاصل تفاهم و یگانگی ی عاطفه و عقل است؛ تفاهمی برای آنکه این یکی دهان باز کند تا آن دیگری بخواند.

یعنی، شعر عشق شعر پراکندگی یا انزوا نیست؛ با بازی ی ترخالی در بین کلمات و تصاویر سرو کار ندارد؛ و هدفمند و یگانه ساز است. اگر در معرکه مجادلات سیاسی دخالت کند دخالتش برای برانداختن تضاد و یگانه کردن مردمان است. و چون شرط یگانه شدن مردمان برقراری ی عدالت و آزادی، و مشارکت همه جانبه مردمان در زندگی ی اجتماعی است، شعر عشق نیز در گره خویش خواستار عدالت و آزادی و مشارکت همگان در ساختن فضای اجتماعی ی زندگی ی خویش است.

اینگونه است که دستگاه عاطفی ی ذهن ما، با نیازی که به مخاطب دارد، نسبت به او تعهدی آتشین را بر عهده می گیرد. مخاطب شاعر، آفریننده تجربه های عاطفی ی مثبت شاعر است و شاعر در برابر او متعهد است که این تجربه ها را به زبان تصاویر عاطفی ی خویش بازگر کند، چرا که، بی این بازگویی، رابطه بین شاعر و مخاطب از بین می رود. در «شعر

عشق» شاعر از مخاطب پر می شود و با مخاطب سخن می گوید. اما مخاطب تعهدی نسبت به او ندارد. مسئولیت همه از آن شاعر است که این مخاطب را برگزیده و پاسخگوئی به دهنش های او را بر عهده گرفته است. آری، شعر عشق، در برابر مخاطب خود، در مقابل معشوق و محبوب خود متعهد است.

همین نکته زمینه پرداختن به تعهدهای بالاتر و متعالی تر را فراهم می سازد. اکنون عشق تعمیم پذیر و گسترده است و در انتخاب مخاطب محدودیتی قائل نیست. معشوق دریائی است که عاشق فقط به حد اشتها و تشنگی ی خود از آن می نوشد تا از هیجانی عاطفی سیراب شود. عاشق، عشق خویش را، بر هرآنچه معشوق دوست دارد نیز تعمیم می دهد و، از طریق او، به کل هستی و تمامی ی جامعه می رسد. پس، «کلید آذرخش ها» ی عاطفی ی ما در دست مخاطبی قرار دارد که بتواند عواطف مثبت ما را برانگیزاند. چنین مخاطبی می تواند يك نفر، یا تمام جامعه باشد. و در این صورت تعهد ما به معشوق نیز می تواند رنگی اجتماعی به خود بگیرد. رفتار شاعر عشق با این مخاطب عمومی نیز همان خواهد بود که اگر مخاطبی منفرد را برگزیده بود. اینجا، در برابر این «مخاطب منتشر»، شاعر به اوج هیجانات عاطفی ی خود می رسد و، در زبانی سرشار از تصویر و عاطفه پر طاووسی می گشاید.

«شعر عشق» همه شور و شعار است؛ شوری بر آمده از اعماق دل و شعاری که از ایمان و تعهدی «درونی شده»^۳ نسبت به یگانگی ی هستی و مظاهرش آب می خورد. شعر عشق شعر برانگیختن است و دعوت، شعر تعهد است و مسئولیت. اما شاعر عشق می داند که به این همه در صورتی می تواند دست یابد که فقط عاطفه هایش را دستگیر خود کند و به آنها اجازه دهد تا از گلوی او به ترانه تصریرهای آغشته از عاطفه فرصت جاری

شدن دهند. شاعر شعر عشق برآستی از درون متعهد است، چرا که تعهد را نه بر حسب دستورهای فراز آمده از بیرون، بلکه بر اساس نیاز به پرویشد از خویش، هریار، و در هر شعر، از نو کشف می کند.

شاعر شعر مدرن عشق، لزوماً شاعر شعرهای عاشقانه و غزلواره ها نیست. چرا که او عشق را از درون کتاب ها و تجربه های دیگران نمی آموزد، شعر را برای به دست آوردن و از آن خود کردن و افزودن بر مالکیت های خویش نمی سراید، به سودای عشق در خود غوطه نمی زند، نمی اندیشد تا به خود بیاندیشد، و او می نهد تا تجربه ها و اندیشه ها و اخلاقیات و آرمان هایش تنها در متن فریاد عاطفه هایش جلوه کنند. او اگر عاشق است، اگر عقیده مند و متعهد است، و اگر اندیشه اش بر فلسفه ای مبتنی است، به هیچ کدام از اینها اجازه حکمرانی بر شعر خویش را نمی دهد. شعر او آینده ذهنی است که از عواطفی مخاطب جوی و یگانگی خواه صیقل خورده است؛ آینده ای که در آن چهره شعرآفرین مخاطب همانقدر منعکس است که نیاز عاطفی ی شاعر به او.

و بگذارید این کتاب را با این باور به پایان برم که «شعر عشق» همواره شعری متعهد و برآمده از مکتب «هنر برای ارتباط» خواهد بود.

۱۴. شعر عشق، شعر یگانه ساز

۱. teleology

۲. در این اشاره هیچگونه قابل ضد فمینیستی وجود ندارد و عبارت مزبور، به گمان من، تعبیری است که، نه تنها از لحاظ نگارش ادبی، بلکه از لحاظ نگرش های روانشناختی نیز قابل دفاع است.

۳. internalisation یا «درونی کردن» فرگشتی است که طی آن اکتسابات ذهن آدمی در درون شبکه ذهن او میمانند و رسوب می کنند و به صورت بخشی از دستگاه شناخت و جهان بینی ی او در می آیند. این فرگشت به خصوص در زمینه های

فرهنگی دارای اهمیت خاص است و در بحث پیرامون «بحران فرهنگی» کارآئی ی تمام دارد. مثلاً، در برخورد ما با فرهنگ و تمدن مغرب زمین و اخذ اصول اندیشه غربی، تا زمانی که این اصول جزئی از دستگاه شناخت و جهان بینی ما نشده باشند، هنوز برای ما درونی نشده اند و مفرداتی بیگانه اند که به داخل سیستمی خودی ی فرهنگ ما راه پیدا کرده اند. اگر سیستم (در اینجا سیستم ذهن اجتماعی و فرهنگی) نتواند عناصر بیگانه را بگوارد و هضم کند و درونی سازد، یا آن عناصر رفته رفته، همچون قلب پیوندی در ارگانسیم، دفع و پس زده می شوند و از بین می روند و یا، اگر در درون سیستم جا خوش کنند، کل سیستم را دچار بحران می سازند.

به گمان من، از آنجا که ما عناصر اخذ شده از فرهنگ و تمدن غربی را «درونی» نکرده ایم، آنچه که جلال آل احمد «غرب زدگی» خوانده است نام دیگر همین «بحران فرهنگی» است و آنچه اکنون بر کشورمان حاکم است نیز نمود و نماد هیولائی ی همین «بحران فرهنگی» به شمار می رود.

احمدی، رامین. (تهیه و تدوین). *شعر امروز ایران در دهه ۶۰*. انتشارات پر. واشنگتن، اسفند ۱۳۷۰.

احمدی، رامین. «موج سوم در ترازو». *ایران‌شناسی*. دوره دوم. شماره های ۳ و ۴. ۱۹۹۱. اخوان ثالث، مهدی. بدعت‌ها و بدایع نیمایوشیج. انتشارات توکا. تهران ۱۳۵۷.

اخوان ثالث، مهدی. *عطای و لقای نیمایوشیج*. انتشارات دماوند. تهران ۱۳۶۱. اخوان ثالث، مهدی. «مصاحبه». *نشریه آدینه*. شماره ۳۵. خرداد ۱۳۶۸. صفحه ۴۴. اخوان ثالث، مهدی. «مقدمه». *زمستان*. مجموعه اشعار.

اخوان ثالث، مهدی. «مؤخره». *از این ارستا*. انتشارات مروارید.

اعتماد زاده (به آذین)، محمود. *از هر دری*. دو جلد. تهران ۱۳۷۱.

ایرانی، هوشنگ. *به تو می‌اندیشم، به توها می‌اندیشم*. تهران ۱۳۳۴.

براهنی، رضا. *طلا در مس*. چاپ اول. تهران ۱۳۴۸.

براهنی، رضا. *طلا در مس*. تجدید نظر. سه جلد. تهران ۱۳۷۱.

براهنی، رضا. *کیمیا و خاک*. نشر مرغ آمین. چاپ سوم. تهران ۱۳۶۸.

بهبهانی، سیمین. «*خزینه داری میراث خوارگان*». *گزینه اشعار*. انتشارات مروارید. چاپ دوم. تهران ۱۳۶۹.

پرتو، شین. *غزاله خورشید*. انتشارات مزدا. چاپ دوم. تهران ۱۳۵۲.

حقوقی، محمد. *شعر نو، از آغاز تا امروز*. چاپ جدید. نشر روایت. تهران ۱۳۷۱.

حافظ شیرازی، دیوان. *به تصحیح سید ابوالقاسم انجوی شیرازی*. انتشارات جاویدان. تهران ۱۳۶۱.

حنانه، مصطفی. «*نگاهی به یک چشم زهر گیری ادبی*». *پیشگرا*. شماره ۳. خرداد ۱۳۷۱. صفحه ۱۰۵.

خانلری، پرویز. *وزن شعر فارسی*.

خرسندی، هادی. *آیه های ایرانی*. انتشارات غزال. لندن ۱۳۷۲.

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

خونی، اسماعیل. «*گفتگو با محمد رضا شفیعی یکنی*، قاسم صهنوی، و هرمز ریاحی». *نشریه فصل های سبز*. شماره اول. خرداد ۱۳۴۷.

خونی، اسماعیل. *از شعر گفتن*. مرکز نشر سپهر. تهران ۱۳۵۲.

کتابشناسی ۳۷۷

آتشی، منوچهر. «*پاسخ به انتقاد محمود فلکی از لبریکته های روایی*». *نشریه آدینه*. شماره های ۶۸ و ۶۹. تهران، اردیبهشت ۱۳۷۱.

آتشی، منوچهر. «*مصاحبه*». *نشریه پر*. شماره ۹۰. واشنگتن، تیر ۱۳۷۲.

آدمیت، فریدون. *اندیشه های میرزا آقاخان کرمانی*. انتشارات پیام. تهران ۱۳۵۷.

آرین پور، یحیی. *از صبا تا نیما*.

آشوری، داریوش. «*سپهری در سلوک شعر*». *یادمان سهراب سپهری*. زیر نظر محمدرضا لاهوتی. دفتر نشر آثار هنری. تهران ۱۳۶۷.

داریوش آشوری. «*سرنوشت شعر، همچون رسانه ای فرهنگی*». *پیشگرا*. شماره ۵. اردیبهشت ۱۳۷۲.

آل احمد، جلال. «*مشکل نیما*». *دید و بازدید و هفت مقاله دیگر*. انتشارات امیرکبیر. تهران ۱۳۳۴.

آل احمد، جلال. «*پیر مرد چشم ما بود*». *آرش*. ۱۳۴۴. شماره مخصوص شعر امروز ایران.

انده، هرمان. *تاریخ ادبیات فارسی*. ترجمه دکتر رضازاده شفق. بنگاه ترجمه و نشر کتاب. تهران ۱۳۳۷.

احمدی، احمد رضا. «*مقدمه*». *جزوه شعر انتشارات طرفة*. شماره ۱. فروردین ۱۳۴۰.

۳۷۶ *تئوری ی شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»*

دهقانی ی تفتی، ح.ب. مسیح و مسیحیت در ایران. انتشارات سهراب. سه جلد. لندن ۱۹۹۲-۴.

رویائی، یدالله. از زبان نیما تا شعر حجم (هلاک عقل به وقت اندیشیدن). انتشارات مروارید. تهران ۱۳۵۷.

رویائی، یدالله. «گزارشی از فستیوال شعر یوگسلاوی». بررسی ی کتاب. دوره جدید. شماره ۱. تجدید چاپ در کتاب از زبان نیما تا شعر حجم.

رویائی، یدالله. «در گفتگو با اسماعیل نوری علا». نگین. دوره دوم. شماره اول. خرداد ۱۳۴۵.

رویائی، یدالله. «در گفتگو با اسماعیل نوری علا، بیژن کلکی و بهرام اردبیلی». خورشید. شماره ۵۴۴ به بعد. مرداد ۱۳۴۵. تجدید چاپ شده در کتاب «مسایل شعر».

رویائی، یدالله. «در گفتگو با جلال سرفراز». مجله آرش. پاریس، دسامبر ۱۹۹۳.

رویائی، یدالله. «در گفتگو با لیلی گلزاری». روزنامه آیندگان. شهریور ۱۳۴۸. تجدید چاپ در کتاب مسایل شعر.

رویائی، یدالله. مسایل شعر (از سکوی سرخ). انتشارات مروارید. تهران ۱۳۵۷.

زرین کوب، عبدالحسین. دو قرن سکوت.

زرین کوب، عبدالحسین. نین شعر.

سپانلو، محمد علی. «در گفتگو با اسماعیل نوری علا». پریشگران. شماره ۴. آذر ۱۳۷۱.

سپانلو، محمد علی. خانم زمان. چاپ اول. انتشارات پیام. لندن ۱۳۶۶.

سلیمانی، فرامرز. «مصاحبه» شعر امروز ایران در دهه ۶۰. تهیه و تدوین رامین احمدی. انتشارات پر. اسفند ۱۳۷۰.

سیاسی، علی اکبر. روانشناسی از لحاظ تربیت. انتشارات دانشگاه تهران. ۱۳۳۶.

شاملو، احمد. مجموعه اشعار. در جلد. کانون انتشاراتی و فرهنگی ی یامداد. آلمان ۱۳۶۷.

شریعتی، علی. کریر. مشهد ۱۳۴۹.

شفیعی ی کدکنی، محمد رضا. ادوار شعر فارسی، از مشروطیت تا سقوط سلطنت.

۳۷۸ تئوری ی شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

انتشارات توس. تهران ۱۳۵۷.

شفیعی ی کدکنی، محمد رضا. صور خیال در شعر فارسی. انتشارات آگاه. چاپ سوم. ۱۳۶۶.

شفیعی ی کدکنی، محمد رضا. موسیقی ی شعر. انتشارات خاوران. پاریس ۱۳۶۸. شمس قیس رازی. المعجم. چاپ دانشگاه تهران. صفحه ۱۹۶.

صمدی، مهرداد. «در باره فروغ فرخزاد». جنگ طرئه. شماره اول. تیر ۱۳۴۳.

صمدی، مهرداد. «در باره احمد رضا احمدی». جنگ طرئه. شماره دوم. آبان ۱۳۴۳.

عسگری، میرزا آقا. شاعران مهاجر و مهاجران شاعر. نشر بیان. سوند ۱۳۷۰.

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

فلکی، محمود. «شیره نگارش در شعر سپید». پریشگران. شماره ۳. خرداد ۱۳۷۱.

فلکی، محمود. موسیقی در شعر سپید فارسی. انتشارات نوید. آلمان ۱۳۶۸.

کیا، تندر. نهیب جنبش ادبی، شاهین. شهریور ۱۳۱۸.

لنگودی، شمس. تاریخ تحلیلی ی شعر نو. جلد نخست: از مشروطیت تا کردتا.

مسکوب، شاهرخ. ملیت و زبان. پاریس ۱۹۷۶.

مؤمن، زین العابدین. تحول شعر فارسی. چاپ سوم. ۱۳۵۵ تهران. صفحه ۱۴.

نادرپور، نادر. چشم ها و دست ها. مجموعه شعر. انتشارات نیل. تهران ۱۳۳۲.

نادرپور، نادر. «در مصاحبه با صدرالدین الهی: طفل صد ساله ای به نام شعر نو». روزگار نو، چاپ پاریس، از خرداد ۱۳۷۱.

نادرپور، نادر. «مصاحبه». شعر امروز ایران در دهه ۶۰. تهیه و تدوین رامین احمدی. انتشارات پر. اسفند ۱۳۷۰.

نظامی ی عروضی. چهارمقاله. به تصحیح محمد قزوینی. چاپ زوار.

نوری علا، اسماعیل. «آخرین کتاب اخوان ثالث و مسئله بازگشت ادبی». فصل کتاب. شماره ۷. بهار ۱۳۴۷.

نوری علا، اسماعیل. «اثر یا هنرمند، آیا مسئله این است؟». پریشگران. شماره ۵. اردیبهشت ۱۳۷۲.

نوری علا، اسماعیل. «ارزش های اجتماعی ی شعر» آرش. دوره سوم. شماره ۴.

کتابشناسی ۳۷۹

۱۳۴۶.

نوری علاء اسماعیل. «انقلاب مشروعه». نامه کانون نویسندگان ایران. شماره ۲. تهران. ۱۳۶۰.

نوری علاء اسماعیل. «بحران در شناخت شعر». پریشگران. شماره ۶. لندن، نوامبر ۱۳۷۲.

نوری علاء اسماعیل. جامعه شناسی ی تشیع اثنی عشری. انتشارات ققنوس. تهران ۱۳۵۷.

نوری علاء اسماعیل. «چرا روابط اصم باقی می ماند؟». خوشه. شماره ۱۳. خرداد ۱۳۴۶.

نوری علاء اسماعیل. «سه نگاه به مسئله ارزشیابی های هنری». پریشگران. شماره ۲. لندن، ژوئن ۱۹۹۰.

نوری علاء اسماعیل. صور و اسباب در شعر امروز ایران. انتشارات پادداد. تهران. فروردین ۱۳۴۸.

نوری علاء اسماعیل. «نظری به شعر ایران در سال ۱۳۴۶». پامشاد. شماره مخصوص نوروز ۱۳۴۷.

نوری علاء اسماعیل. «نقد دلتنگی ها». بررسی ی کتاب. انتشارات مروارید. تیر ۱۳۴۷.

نوری علاء اسماعیل. «نقصدی بر يك انتقاد، پاسخ به رضا براهنی درباره کتاب دریائی های یدالله رویائی». فردوسی. از شماره ۷۸۵ تا ۷۹۰. آبان و آذر ۱۳۴۵.

نوری علاء اسماعیل. «نگاهی به يك ساعت آفتابی». فصل کتاب. شماره ۲ و ۳. پائیز ۱۳۶۷.

نوری علاء اسماعیل. «نگاهی به يك شعر احمد رضا احمدی». بررسی کتاب. انتشارات مروارید. اسفند ۱۳۴۷.

نوری علاء اسماعیل. «نیما، ماندگارترین شاعر مشروطه». متن سخنرانی در «کانون ایران». لندن، ژانویه ۱۹۹۲. چاپ شده در نشریه نیمروز. لندن، فوریه ۱۹۹۲.

نوری علاء اسماعیل. «يك سال پر ماجرا با شعر». فردوسی. شماره ۸۰۷. فروردین ۱۳۴۶.

نیما یوشیج. درباره شعر و شاعری. به کوشش سیروس طاهباز. انتشارات دفترهای زمانه. تهران ۱۳۶۸.

نیما یوشیج. مجموعه آثار. جلد اول، شعر. به کوشش سیروس طاهباز. نشرناشر. تهران ۱۳۶۴.

هائرماس، یورگن. «مدرنیت در مقابل پس - مدرنیت»، ترجمه شاهرخ حقیقی. بررسی کتاب. چاپ لوس آنجلس. شماره ۱۳. بهار ۱۳۷۲.

هشترودی، محسن. «تأثیر علوم در ادبیات و هنر». در سینه غزل. گردآوری سید ابوالقاسم انجوری شیرازی. تهران ۱۳۳۶.

همایون کاتوزیان، محمدعلی. «طرح کوتاهی از نظریه استبداد تاریخی در ایران». استبداد، دموکراسی و نهضت ملی. چاپ اول. لندن ۱۳۷۲. انتشارات مهرگان.

هرمن، محمود. حافظ هومن. ۱۳۱۷. تجدید چاپ ۱۳۴۸.

۲. فهرست منابع انگلیسی:

- Atkins, P.W. *Creation Revisited*. W.H. Freeman & Co. Oxford. 1992.
- Hans Christian Von Baeyer. *Taming the Atom*. Viking. 1993.
- Bono, Edward de. *Teach Your Child How to Think*. Viking. London, 1992.
- Dawkins, Richard. *The Blind watchmaker*. Penguin. London, 1986.
- Gregory, Richard L., *The Oxford Companion to the Mind*. Oxford University Press. Oxford, 1987.
- Hawking, Stephen. *A Brief History of Time*.
- Jacobs, Jane. *Systems of Survival*. Hodder & Stoughton. London, 1992.
- Jones, Steve. *The language of the Genes*. Harper Collins. London, 1993.
- Leakey, Richard. & Roger Lewin. *Origins Reconsidered; In Search of What Makes Us Human*. Little, Brown and Co. London 1992.
- Lewin, Roger. *Complexity, Life at the Edge of Chaos*. J.M. Dent Ltd. London, 1993.
- Lovelock, James. *The Age of Gaia*. Bantam. London. 1990.
- Rose, Steve. *The Making of Memory*. Bantam Press. London 1992.
- Shapiro, Robert. *The Human Blueprint*. Cassell. London 1992.
- Smoot, George & Keay Davidson. *Wrinkles in Time*. Little, Brown & Copmany. London 1993.
- Sutherland, Stuart. *Irrationality, The Enemy Within*. Constable. London 1992.
- McCrone, John. *The Myth of Irrationality*. Macmillan. London 1993.
- Weinberg, Steven. *Dreams of a Final Theory*. Hutchinson Radius. London. 1993.
- White, Michael & John Gibbon. *Stephen Hawking, A Life in Science*. Viking. London, 1992. p. 252.

۱. فهرست نام اشخاص

آ

آتشى، منوچهر ۴۷، ۵۰، ۷۴، ۱۴۸، ۱۶۲، ۱۷۴، ۱۸۴، ۱۹۶، ۳۵۱، ۳۷۶، ۳۹.
آدمیت، فریدون ۳۶۲، ۳۷۶
آذرم ر.ک.: میرزاده، نعمت
آراگون، لونی ۱۷۷
آرین پور، دکتر امیر حسین ۹۸، ۱۱۴، ۲۳۹، ۲۴۵ تا ۲۴۹، ۳۷۶
آرین پور، یحیی ۳۴۱، ۳۵۵، ۳۷۶
آزاد: ر.ک.: مشرف آزاد
آشوری، داریوش ۷۳، ۷۴، ۷۷، ۲۳۱ تا ۲۳۷، ۲۴۸، ۳۴۹، ۳۶۳، ۳۷۶
آقائی، ش. ۲۰۷
آقائی، مانا ۲۰۷
آل احمد، جلال ۱۸، ۵۲، ۷۴، ۷۵، ۱۷۸، ۲۰۳، ۳۴۰، ۳۴۴، ۳۶۱، ۳۷۶، ۳۷۴
آهنین، عسگر ۲۰۷

الف

ابتهاج، هوشنگ ۶۶، ۶۷، ۷۴، ۱۷۳، ۲۰۶
ابراهیمی، احمد ۲۰۷
ابراهیمی، نادر ۷۳، ۷۴، ۷۶، ۷۷
ابن خلدون ۲۰۳
ابن رشد ۲۰۳، ۲۰۴

ابن عربی ۲۰۳

ابوسعید ابوالخیر ۱۵۸
اتابکی، پرویز ۷۴
اتکینز، پ. دبلیو ۳۵۹، ۳۷۱، ۳۸۲
اتد، هرمان ۳۵۵، ۳۷۶
احمدی، احمد رضا ۶۵، ۷۳، ۷۶، ۷۷، ۷۹ تا ۸۶، ۸۸، ۹۱، ۹۳، ۱۱۲، ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۸۶، ۱۹۲، ۱۹۸، ۱۹۹، ۲۷۵، ۳۴۲، ۳۴۳، ۳۴۵، ۳۴۷، ۳۴۹، ۳۶۲، ۳۷۶، ۳۸۰
احمدی، رامین ۱۸۲، ۱۸۵ تا ۱۸۷، ۲۰۷، ۳۵۸، ۳۵۹، ۳۷۷ تا ۳۷۹
اخوان ثالث، مهدی (م. امید) ۳۵، ۴۱، ۴۷، ۵۲، ۵۴، ۶۶، ۱۳۳، ۱۵۴ تا ۱۶۹، ۱۶۶ تا ۱۸۴، ۱۷۷، ۱۸۷، ۲۲۴، ۲۶۶، ۲۷۵، ۳۳۸ تا ۳۵۳، ۳۴۲ تا ۳۵۹، ۳۶۳، ۳۷۷، ۳۷۹
اخوان لنگرودی، مهدی ۲۰۷
اخوت، مهدی ۳۴۹
ادیب الممالک ۱۷۳
ادیب پیشاوری ۱۷۲، ۱۷۳
ادیب نیشابوری ۱۷۲، ۱۷۳
اردبیلی، بهرام ۷۳، ۸۷، ۸۸، ۹۱، ۱۰۸، ۳۴۷، ۳۷۸
ارسطو ۳۴، ۲۰۳، ۲۲۳، ۳۲۸
ارشمیدس ۳۵۰
اسدی، مینا ۵۰، ۲۰۷

اسدی طوسی ۱۵۸

اسکندر مقدونی ۲۷۸، ۳۱۳
اسلامپور، پرویز ۹۱، ۱۰۸، ۳۴۳
اسموت، جورج ۳۵۹، ۳۷۱
اصفهانى، ژاله ۲۰۶
اصلانی، محمدرضا ۶۵، ۸۰، ۱۰۸، ۱۸۸
اعتصامی، پروین ۱۷۳، ۳۴۱
اعتمادزاده، محمود (به آذین) ۷۴، ۲۴۸، ۳۴۴، ۳۷۷
افراشته، همایون ۲۰۷
افلاطون ۲۰۳، ۳۲۸
الوار، پل ۱۷۷
الهی، بیژن ۶۵، ۷۳، ۸۷، ۸۸، ۹۱، ۱۱۲، ۱۴۸
الهی، صدرالدین ۳۳۷، ۳۴۱، ۳۴۳، ۳۴۹، ۳۶۰
الهیاری، احمد ۸۰
الیسوت، تی.اس. ۱۷، ۶۴، ۶۵، ۷۷، ۱۰۵، ۱۴۸، ۲۱۰، ۳۳۵
امیرخسرو ۲۲۲
امیری، فاروق ۱۵۳، ۲۰۷
امینی، مفتون ۴۹، ۱۷۴
انجوی شیرازی، سید ابوالقاسم ۳۵۳، ۳۶۶، ۳۸۱
انشتین، آلبرت ۳۲۱، ۳۲۵
اوجی، منصور ۵۰
اوربی، دنیس ۳۲۶، ۳۷۳
اوستا، مهرداد ۱۷۷
ایرانی، هوشنگ ۶۰، ۲۲۵، ۳۴۱، ۳۷۷
ایرج میرزا ۱۷۳

ب

باباچاهی، علی ۵۰، ۱۸۵، ۱۸۷، ۱۹۷، ۳۵۹
بابازاده، افشین ۲۰۷
بامداد ر.ک.: شاملو، احمد
بایر، هانس کریستین فن ۳۵۹
براهنی، رضا ۵۴، ۶۵، ۸۰، ۸۲ تا ۸۴، ۱۶۹، ۱۷۴، ۱۸۸، ۱۹۲، ۲۰۳ تا ۲۰۵، ۲۴۱، ۳۴۶، ۳۵۴، ۳۶۷، ۳۶۱، ۳۷۳، ۳۷۷، ۳۸۰
برلیان، سیاکزار ۸۰، ۲۰۷
بکت ۲۰۴، ۲۰۵
بلیک ۲۰۴، ۲۰۵
بنیاد، شاپور ۱۸۸
بودلر ۲۰۴، ۲۰۵
بوعلی سینا ۲۰۳
بونو، ادوارد در ۳۵۹، ۳۶۵، ۳۸۲
به آذین: ر.ک.: اعتمادزاده
بهار، شمیم ۸۵، ۳۴۹
بهار، محمدتقی (ملك الشعراء) ۳۹، ۱۲۴، ۱۲۵، ۱۵۶، ۱۷۳، ۱۶۰، ۲۲۳، ۳۵۵، ۳۶۲
بهبهانی، سیمین ۳۵، ۱۷۹، ۱۸۰، ۳۳۶، ۳۵۸، ۳۷۷
بهنود، مسعود ۹۰، ۳۴۷
بیضائی، بهرام ۷۳، ۷۶، ۷۷
بییهی، ابوالفضل ۶۰، ۲۲۶

پ

پرتو، شین. ۵۸، ۲۲۵، ۳۴۱، ۳۷۷
پاکباز، روئین ۷۸

پاکروان، فیروزه ۲۰۷

پوروالی، اسماعیل ۷۹

پونته، نللو ۳۴۴

پهلوان، عباس ۷۶، ۸۰، ۱۲۶، ۱۲۷

پهلوی ی اول، رضاشاه ۵۶، ۴۴، ۱۶

۳۳۸، ۳۳۴، ۱۷۳، ۶۳

پهلوی دوم، محمدرضاشاه ۸۹، ۷۴

۹۲، ۹۷، ۱۶۸، ۱۶۹، ۲۰۲

۳۴۲، ۳۳۴

پهلوی، فرح ۸۹

ت

ترنج، تیمور ۱۵۳، ۱۸۸

تقی زاده، حسن ۲۰۵

قیمی، فرخ ۴۹، ۶۵، ۱۸۸

توللی، فریدون ۴۵، ۷۸، ۱۷۳

تیره گل، ملیحه (م. رازین) ۲۰۷

ج

جاکوبز، جین ۳۵۹، ۳۶۹، ۳۸۲

جلالی چیمه (م. سحر) ۲۰۷

جنتی عطانی، ایرج ۱۴۲، ۲۰۷

جودت، محمد رضا ۷۸

جوز، استیو ۳۵۹، ۳۶۵، ۳۸۲

چ

چالنگی، هوشنگ ۸۰، ۱۱۲، ۱۸۸

چایلد، گوردن ۱۱۴

چگنی، احمد رضا ۲۰۷

ح

حافظ شیرازی ۴۳، ۴۲، ۵۶، ۸۲

۱۲۴، ۱۳۶، ۱۳۷، ۱۴۱، ۱۴۵

۱۶۰، ۱۶۵، ۱۷۱، ۱۷۹، ۲۰۴

۲۰۵، ۲۳۳، ۲۷۵، ۲۷۷، ۲۷۸

۲۸۵ تا ۳۵۳، ۳۵۷، ۳۵۸، ۳۶۶

۳۶۷، ۳۷۰، ۳۷۷، ۳۸۱

حسینی، غفار ۷۳

حقوقی، محمد ۴۸، ۵۶، ۶۷، ۸۵

۱۱۲، ۱۳۵، ۱۳۸، ۱۹۶ تا ۱۹۸

۱۳۸، ۳۳۸، ۳۴۱، ۳۴۹، ۳۴۲

۳۵۲ تا ۳۵۴، ۳۶۰، ۳۷۷

حقیقی، شاهرخ ۳۳۵، ۳۸۱

حکاکیان، رویا ۲۰۷

حلاج، منصور ۳۶۸، ۳۷۰

حمیدی شیرازی ۴۴۵

حنانه، مصطفی ۳۵۱، ۳۷۷

حفظه بادغیسی ۱۵۷

خ

خاقانی ۱۷۱، ۲۳۳

خاکسار، منصور ۲۰۷

خاکسار، نسیم ۲۰۷

خرسند، بیژن ۸۰

خرسندی، هادی ۱۸۰، ۲۰۷، ۳۵۴

۳۷۷، ۳۵۸

خضر پیامبر ۱۴۵، ۳۱۳

خلیلی، عظیم ۸۰

خواجو ۱۶۰

خواجه نصیر طوسی ۲۲۳، ۳۶۲، ۳۷۷

خونی، اسماعیل (سروش) ۴۷، ۴۸، ۶۵

۱۵۴، ۱۵۵، ۱۵۹ تا ۱۶۵، ۱۶۹

۱۷۰، ۱۷۴، ۱۷۶، ۱۷۷، ۲۰۷

۳۴۶، ۳۵۵ تا ۳۵۸، ۳۷۷، ۳۸۸

د

داریوش، پرویز ۶۰، ۲۲۵

داروین ۳۷۳

داوگینز، ریچارد ۳۸۲

دریابندری، نجف ۲۴۹

دستغیب، عبدالعلی ۴۹، ۶۵، ۸۰

دستوری، کورش ۲۰۷

دقیقی طوسی ۱۵۸

دکارت ۲۰۳

دولت آبادی ۱۷۳

دهخدا، علی اکبر ۳۹، ۱۷۳

دهقانی تفتی، ح.ب. ۳۴۱، ۳۷۸

دهلوی ۱۶۰

دیریدسون، کی ۳۵۹، ۳۷۱، ۳۸۲

ذ

ذوالقرنین، اکبر ۸۰، ۲۰۷

ر

رادی، اکبر ۷۳، ۷۷

رازی، پدیده ۲۰۷

رحمانی، نصرت ۴۷، ۷۴، ۷۵، ۱۴۸

۱۷۳

رحیمی، حمید رضا ۱۵۳، ۲۰۷

رخساریان، الف. ۲۰۷

رشید، شهروز ۲۰۷

رضا زاده شفق ۳۵۵، ۳۷۶

رضاشاه ر.ک.: پهلوی اول

رعدی آذرخش ۱۷۳

رفت، تقی ۸۲، ۲۰۵

رفت صفائی، کمال ۲۰۷

رودکی ۱۵۸

روز، استیو ۳۵۹، ۳۶۵، ۳۸۱

روشنگر، مجید ۹۳

رویائی، یدالله ۳۶، ۴۷، ۵۰، ۵۲ تا

۵۴، ۶۱، ۶۵، ۷۴، ۷۶، ۷۸، ۸۲

۸۴، ۸۷، ۸۹ تا ۹۱، ۹۴، ۱۰۸ تا

۱۱۳، ۱۱۶، ۱۴۸، ۱۷۳، ۱۸۴

۱۸۸، ۱۹۲، ۲۰۷، ۲۱۰، ۲۴۲

۲۷۵، ۳۳۷، ۳۴۰، ۳۴۵، ۳۴۳

۳۴۷ تا ۳۵۱، ۳۵۶، ۳۶۴، ۳۷۶

۳۷۸، ۳۸۰

رهنما، فریدون ۷۴

رهی معیری، ۱۶۱، ۳۵۶

ریاحی، هرمز ۱۶۳، ۳۵۵، ۳۷۷

ریلکه ۲۰۴

ز

زرین کوب، عبدالحسین ۳۵۵، ۳۶۲

۳۷۸

زوی، برونو ۱۴۴، ۳۴۴

زهری، محمد ۴۷، ۵۰، ۱۷۴، ۱۸۷

ژ

ژانیرو، گابریل پل ۱۷۷

س

ساحل نشین ۲۰۷

ساعدی، غلامحسین ۷۴

سادرلند، استوارت ۳۵۹، ۳۶۵، ۳۸۲

فهرست‌ها

۳۸۷

۳۸۶..... تئوری ی شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

سارتر، ژان پل ۲۰۳

سامانیان، سلسله ۱۵۸

سایه: ر.ك. ابتهاج، هوشنگ

سبزواری، حمید ۱۷۷

سپانلو، محمدعلی ۷۶، ۷۴، ۷۳، ۴۸

۷۷، ۸۰، ۸۴، ۸۷، ۱۵۵، ۱۷۴

۱۹۲، ۱۹۶ تا ۱۹۸، ۲۰۸، ۳۰۵

۳۴۳، ۳۴۴، ۳۴۹، ۳۵۵، ۳۶۰ تا

۳۷۸، ۳۶۲

سپهری، سهراب ۴۷، ۴۸، ۵۴، ۶۱

۶۶، ۱۳۲، ۱۶۲، ۱۷۴، ۱۷۸

۱۸۴، ۱۹۲، ۳۴۸، ۳۶۳

۳۷۹

ستاری، جلال ۳۴۹

سجادی، محمود ۸۰

سرفراز، اردلان ۱۴۲، ۲۰۷

سرفراز، جلال ۵۰، ۷۹، ۲۰۷، ۳۵۰

۳۷۸

سرفراز، حسین ۳۴۵

سروش ۱۶۱، ۱۷۱

سعیدی شیرازی ۱۶۰، ۱۶۵، ۲۳۲

۳۱۶

سقراط ۲۰۳

سلطانپور، سعید ۱۶۳، ۱۶۹، ۱۷۴

سلیمان ساوچی ۱۶۰

سلیمانی، فرامرز ۱۸۲ تا ۱۸۵، ۲۰۷

۳۵۸، ۳۵۹، ۳۷۸

سمندر، بیژن ۲۰۶

سنائی ۲۳۳

سوسور، فردیناند دو ۱۹، ۳۳۵

سیاح، فاطمه ۸۲

سیاسی، علی اکبر ۱۲۲، ۳۵۱، ۳۷۸

ش

شاپور، پرویز ۱۳۸

شاپورو، رابرت ۳۵۹، ۳۶۵، ۳۸۲

شاملو، احمد (الف. بامداد) ۴۶، ۴۷

۴۸، ۵۴، ۶۱، ۶۲، ۶۷، ۷۴، ۷۹

۱۳۲، ۱۴۸، ۱۵۵، ۱۶۰، ۱۶۹ تا

۱۷۴، ۱۸۴، ۱۸۹، ۲۲۱، ۲۲۵ تا

۲۲۹، ۲۷۵، ۳۱۱، ۳۵۳، ۳۶۶، ۳۷۸

شاه، ر.ك.: پهلوی دوم

شاهرخشا، شهرام ۸۰

شاهروزی، اسماعیل ۴۷، ۱۷۳

شاهین پر، علی ۷۴

شاهین پر، ناصر ۷۳، ۷۴، ۳۴۹

شایگان، داریوش ۱۸

شبستری، شیخ محمود ۱۹، ۲۰۴

۲۰۵، ۲۳۲، ۳۱۵

شجاعی ۱۰۸

شرنگ ر.ك.: عاصمی، محمد

شریعتی، علی ۲۰۳، ۳۶۱، ۳۷۸

شفیعی کدکنی، محمدرضا ۴۹، ۷۱

۱۲۱ تا ۱۲۳، ۱۲۶، ۱۳۱، ۱۶۱

۱۶۷ تا ۱۷۰، ۱۷۴، ۱۹۵

۲۴۳، ۲۴۵، ۳۳۶، ۳۴۲، ۳۵۰

تا ۳۵۹، ۳۶۴، ۳۷۹

شکسپیر، ویلیام ۳۱۰، ۳۱۱

شمس تبریزی ۴۲، ۴۳، ۱۷۱، ۳۰۷

۳۷۰

شمس قیس رازی ۲۶، ۲۲۱، ۲۳۲

۳۳۶، ۳۷۹

شهدادی، هرمز ۸۰

شهریار، محمدحسین بهجت تبریزی ۴۷

۱۷۳

شیبانی، فرهاد ۸۰، ۱۷۳

شیبانی، منوچهر ۴۷

شیخ اشراق ۳۷۰

شیخ روزبهان ۱۹، ۲۰۴، ۳۷۰

شیردل، کامران ۳۴۹

شیروانلو، فیروز ۲۴۹، ۳۴۹

ص

صالحی، سیدعلی ۱۸۲، ۱۸۶، ۱۸۸

صائب ۱۶۰

صافزاده، طاهره ۴۸، ۶۵، ۳۴۹

صفاری، عباس ۲۷۵

صفاریان، سلسله ۱۵۸

صفائی، شاهرخ ۸۰

صفویه ۱۴

صمدی، جمیل ۳۴۹

صمدی، مهرداد ۷۳، ۷۷، ۷۹، ۳۴۵

۳۴۹، ۳۷۹

صناعی، محمود ۲۴۸

صنعتی، محمد ۲۴۹

صنوعی، قاسم ۱۶۳، ۳۵۵

صورتگر، لطفعلی ۱۷۳

ط

طاهباز، سیروس ۴۶، ۵۲، ۷۴ تا ۷۶

۷۹، ۳۳۶، ۳۳۹، ۳۴۷، ۳۵۱

۳۶۲، ۳۶۸، ۳۸۱

طاهرنوکنده، محمد ۲۰۷

ع

عارف قزوینی ۳۹، ۱۷۳

عاصمی، محمد (شرنگ) ۴۷، ۲۰۶

عباس مروزی ۱۵۶

عبدالله بن معتز ۳۵۲

عثمان (خلیفه سوم) ۳۵۵

عراقی ۱۶۰

عزیزپور بتول ۸۰، ۲۰۷

عسگری، میرزاآقا (مانی) ۱۵۳، ۱۹۵

۲۰۷، ۳۶۰، ۳۶۱، ۳۷۹

عشقی ر.ك.: میرزاده عشقی

عطار نیشابوری ۱۵۸، ۱۵۹، ۲۳۳

عطائی کامرانی ۲۴۹

علی پور، هرمز ۱۸۸

عنایت، حمید ۲۴۸، ۲۴۹

عنایت، محمود ۷۵، ۷۹

عنصری ۱۵۸

عوفی ۱۶۰

غ

غریبی، عدنان ۸۰

ف

فارابی ۳۵۲

فاروقی، عمر ۱۵۳، ۱۸۷

فرخزاد، فروغ ۴۷، ۵۰، ۵۲، ۵۴، ۶۱

۷۴، ۷۶، ۷۹، ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۵۵

۱۶۲، ۱۷۴، ۱۸۳، ۲۲۹، ۲۷۵

۳۴۵، ۳۴۹، ۳۷۹

فرخی یزدی ۱۷۳

فردوسی، حکیم ابوالقاسم ۱۵۸، ۱۶۵

۲۲۲، ۳۴۵

فردید، احمد ۱۸

فرزاد، مسعود ۱۷۳

فرسی، بهمن ۶۰، ۲۰۷

فرمندی، رضا ۲۰۷

فرور، دارپوش ۷۴

فشاهی، محمدرضا ۲۰۷

فقیه محمدی، سعید ۲۰۷

فلاحتی، مهدی (م. پیوند) ۲۰۷

فلکی، محمدرضا ۱۵۳، ۱۸۲، ۱۸۹

۱۹ تا ۱۹۳، ۲۰۷، ۳۳۶، ۳۳۷

۳۵۱، ۳۶۰، ۳۷۶، ۳۷۹

فون بایر، هانس کریستین ۳۷۱، ۳۸۲

فونریاخ ۳۲۸

ق

قآنی ۲۲۹

قاجار، عباس میرزا ۱۵

قاجاریه ۱۴

قائم مقام فراهانی ۱۷۳

قائم مقامی، خشایار ۳۴۹

قزوینی، محمد ۳۳۹

قنبری، شهباز ۱۴۲، ۲۰۷

قندریز، منصور ۷۷، ۳۴۴

ک

کاظمیه، اسلام ۹۳، ۳۴۸

کامپل، جوزف ۳۲۶، ۳۷۳

کانت، امانوئل ۲۰۳

کرمانی، میرزا آقاخان ۲۲۳، ۳۶۲، ۳۷۶

کروچه ۲۴۴، ۳۶۴

کمرانی، سیبوش (کولی) ۴۷، ۵۰، ۶۶

۶۷، ۷۴، ۲۰۶، ۳۴۹

کسروی، احمد ۲۰۵

کسمانی (خانم) ۵۶

گشمیری پور، بهزاد ۲۰۷

کلکی، بیژن ۷۳، ۷۶، ۸۷، ۳۴۳

۳۷۸، ۳۴۷
کلیم کاشی ۱۶۰، ۲۳۲
کمالی، ساسان ۳۴۹
کوش آبادی، جعفر ۷۳، ۷۶، ۵۴۳
کوبر، محمد ۲۰۷
کیا، تندر ۵۶، ۵۸، ۶۵، ۱۱۶، ۳۴۱
۳۷۹
کیانوش، محمود ۴۷، ۷۵، ۲۰۶

گ

گرگوری، ریچارد ۳۵۹

گلچین گیلانی ۴۵، ۱۷۳

گلزاری، لیلی ۳۴۹، ۳۷۸

گلستان، ابراهیم ۷۵، ۱۴۷

گلسترخی، خسرو ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۷۴

گوت ۲۰۴

گیبون، جان ۳۵۹

گیلانی، فریدون ۲۰۷

ل

لاکان ۱۷۳

لاولاک، جیمز ۳۲۱، ۳۲۴، ۳۵۹

۳۷۳، ۳۸۲

لاهوئی، ابوالقاسم ۱۷۳، ۲۰۹، ۲۱۱

لاهوئی، محمدرضا ۳۶۳، ۳۷۶

لقانی، ستار ۲۰۷

لنگرودی، شمس ۱۹۹، ۲۷۵، ۳۴۱

۳۷۹

لیکی، ریچارد ۳۵۹، ۳۶۵، ۳۸۲

لوی، راجر ۳۵۹، ۳۶۵، ۳۷۱، ۳۸۲

۳۹. تنوری ی شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

م

مارکس، کارل ۲۷۸، ۲۸۹، ۳۲۸

مازندرانی، سهراب ۲۰۷

مالارمه، ۲۰۴، ۲۰۵

مالکی، شهریار ۱۵۳

مامون، خلیفه عباسی ۱۵۷

مانهایم، کارل ۳۶۴

مجاهبی، جواد ۴۸، ۶۵

محض، بهمن ۷۴

محمدعلیشاه قاجار ۱۸

مختاری، محمد ۱۹۹

مدرس رضوی ۳۶۲، ۳۷۷

مسعود، زیلا ۲۰۷

مسعود سعد سلمان ۱۵۸

مسکوب، شاهرخ ۳۵۶، ۳۷۹

مشرف آزاد تهرانی، محمود ۴۷، ۶۵

۷۶، ۱۶۲، ۳۴۹

مشفق، سیروس ۳۴۹

مشیری، فریدون ۴۵، ۵۴، ۱۷۳، ۱۷۴

مصدق، حمید ۵۰

مصلحی، محمد مهدی ۱۵۳، ۱۸۸

مظفرالدینشاه قاجار ۱۸

معزی مقدم، فریدون ۳۴۹

مقدم، محمد ۵۶، ۶۵

مقصودی، رضا ۱۷۴، ۲۰۷

ملک کرون، جان ۳۵۹، ۳۶۵، ۳۸۲

ملک لیش، آرچی بالد ۱۹، ۲۴۴، ۳۳۵

ملک الشعراء ر.ک.؛ بهار، محمد تقی

ملکی، خلیل ۷۴، ۷۵

منشی زاده، کیومرث ۴۸

منصور، حسن ۲۴۸

موتن، زین العابدین ۳۵۵، ۳۷۹

فهرست‌ها

مسولانا جلال‌الدین رومی ۴۲، ۱۶۰

۲۰۴، ۲۰۵، ۲۲۲، ۲۳۲، ۲۳۳

۳۰۴، ۳۱۳، ۳۱۵، ۳۶۸، ۳۷۰

موسی پیامبر ۳۶۸

مؤید، م. ۳۴۹

میرزادگی، شکوه ۳، ۲۱۵

میرزاده عشقی ۳۹

میرزازاده، نعمت (م. آرم) ۴۷، ۱۶۳

۱۷۴، ۲۰۷

میرصادقی، میمنت ۱۷۴

میرفطرس، علی ۱۷۴

میلانی، فروغ ۸۰

ن

ناتل خانلری، پرویز ۴۰، ۴۵، ۶۳، ۶۵

۱۲۱، ۱۶۰، ۱۷۳، ۱۷۴، ۳۳۷

۳۴۵، ۳۵۷، ۳۵۸، ۳۶۲، ۳۶۸

۳۷۷

ناجی، فیروز ۱۰۸

نادرپور، نادر ۴۰، ۴۴، ۴۵، ۴۷، ۴۹

۵۳، ۵۴، ۶۵، ۶۶، ۷۴ تا ۷۶

۱۶۲، ۱۷۳، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۸۷

۲۰۲، ۲۰۶، ۲۱۰، ۲۲۹، ۳۳۷ تا

۳۴۴، ۳۵۰، ۳۵۷ تا ۳۶۰

۳۷۹

ناصرخسرو ۱۷۱

ناظریان، شاءالله ۷۹

ناگی، موهولی ۳۴۴

نانام ۲۰۷

نجات، هوتن ۸۰

نراقی، احسان ۱۸

نرسی، جمشید ۳۴۹

نسیم شمال، سید اشرف ۱۷۲، ۱۷۳

نصیری، نصیر ۱۵۳

نظامی عروضی ۱۴۰، ۱۵۲، ۳۳۹،

۳۷۹

نظامی گنجوی ۴۲، ۲۱۹، ۲۲۲، ۲۳۲،

۲۷۵، ۳۴۱

نفیسی، آذر ۳۴۹

نفیسی، مجید ۸۰، ۲۰۷،

نوری زاده، علیرضا ۸۰، ۲۰۷،

نوری علا، اسماعیل ۱ تا ۳، ۲۴، ۴۸،

۶۵، ۷۷، ۸۶، ۸۷، ۱۳۸، ۱۸۷،

۱۸۸، ۱۹۲، ۲۰۷، ۳۳۴ تا

۳۳۷، ۲۴۰، ۲۴۳، ۳۴۰ تا

۳۶۳، ۳۷۸، ۳۷۸ تا ۳۸۰

نوری علا، پرتو ۲۰۷

نیچه ۲۰۴

نیری، صفورا ۸۰

نیستانی، منوچهر ۴۷

نیکخواه، پرویز ۹۷

نیکو، منوچهر ۱۵۳

نیما یوشیج (علی اسفندیاری نوری) ۲۶،

۳۸، ۳۹ تا ۴۱، ۴۳، ۴۴، ۴۷،

۵۱ تا ۵۶، ۵۸، ۶۳، ۶۵،

۶۶، ۷۰، ۷۳، ۷۸، ۱۴۸، ۱۵۵،

۱۶۲، ۱۷۳، ۱۷۸، ۱۸۲، ۱۸۳،

۱۹۸، ۲۰۵، ۲۱۹، ۲۲۳، ۲۲۵،

۲۲۹، ۲۷۵، ۲۹۵، ۳۳۶ تا ۳۴۰،

۳۴۲، ۳۴۶، ۳۴۹، ۳۵۱، ۳۵۴،

۳۵۵، ۳۵۷، ۳۵۹، ۳۶۲، ۳۶۷،

۳۷۶، ۳۷۷، ۳۸۰، ۳۸۱

و

واحدی، فهیمه ۲۰۷

واقدی، اصغر ۲۰۷

والا، لعبت ۲۰۶

وایت، مایکل ۳۵۹، ۳۷۳، ۳۸۲

واین برگ، استیون ۳۵۹، ۳۷۱، ۳۸۲

ویر، ماکس ۲۷۸، ۲۸۰، ۳۶۹

وجدی، شاداب ۲۰۷

وحشی بافقی ۳۰۴

وراق هراتی ۱۵۵

ویتکنشتین ۱۹، ۳۳۵

ه

هابرماس، یورگن ۱۶، ۳۳۵، ۳۸۱

هاوکنینگ، استفن ۳۲۴ تا ۳۲۶، ۳۵۹،

۳۸۲

هایدگر، مارتین ۱۷، ۲۰۴، ۳۳۵

هدایت، صادق ۷۰، ۲۰۵

هرندی، ابراهیم ۲۰۷، ۳۳۶، ۳۶۵

هشترودی، محسن ۸۲، ۳۴۶، ۳۸۱

هگل ۲۰۳، ۳۲۸

هلالی ۱۶۰

همایون کاتوزیان، محمدعلی ۳۳۵،

۳۸۱، ۳۴۶

همراه، رضا ۳۴۵

هنرمندی، حسن ۱۷۴

هومن، محمود ۱۶۲، ۳۵۴، ۳۵۷،

۳۸۱، ۳۶۶

هیتلر، آدولف ۱۳۴

ی

یاسمی، رشید ۱۷۳

یعقوب لیث صفاری ۱۳

یکتانی، منوچهر ۶۱، ۶۲، ۲۰۶

یوسف کنعان ۱۳۷

یوسف، سعید ۸۰، ۱۷۴، ۲۰۷

فهرست موضوعی

توضیح:

این فهرست شامل کلیه موضوعات، اصطلاحات، نام مراکز فرهنگی، وقایع تاریخی و اماکن جغرافیائی است. آنچه در این فهرست آمده ابتدا ذیل چند عنوان دسته بندی شده و سپس مطالب ذیل هر عنوان بر حسب حروف الفبا مرتب گشته اند. فهرست عنوان ها چنین است:

جهان مادی ۳۹۵

ارگانیسم ۳۹۵

تجربه ۳۹۵

ذهن ۳۹۵

عاطفه/شور/عشق ۳۹۶

دستگاه عقل ۳۹۶

اندیشه/تفکر ۳۹۷

تئوری ۳۹۸

فرهنگ/جهان بینی ۳۹۸

فلسفه ۳۹۸

علم ۳۹۹

عرفان ۳۹۹

تصوف ۳۹۹

مذهب ۴۰۰

اخلاق ۴۰۰

ارتباط ۴۰۰

بیان ۴۰۱

فرگشت های هنری و ادبی ۴۰۱

مکاتب هنری و فلسفی ۴۰۱

جریانات هنری و ادبی ۴۰۲

انواع هنرها ۴۰۲

ادبیات ۴۰۲

انواع آثار هنری ۴۰۲

زبان/کلام/سخن/نثر ۴۰۳

کلمه/واژه ۴۰۴

وزن عروضی ۴۰۴

بیت/مصرع ۴۰۴

قافیه ۴۰۴

خط ۴۰۵

تعریف شعر ۴۰۵

انواع شعر ۴۰۵

شعر کلاسیک ۴۰۶

شعر مدرن فارسی ۴۰۶

انواع شعرنیمائی ۴۰۷

محتوی و مضمون ۴۰۷

زمان و سرعت ۴۰۷

تصویر شعری ۴۰۷

ساختمان، فرم، تکنیک ۴۰۹

سبک ۴۰۹

نقد ۴۱۰

گروه بندی ی شاعران ۴۱۰

موضوعات اجتماعی ۴۱۰

موضوعات تاریخی ۴۱۱

شعرها ۴۱۱

کتاب ها ۴۱۲

نشریات ۴۱۲

مراکز فرهنگی ۴۱۳

ایران

مشرق زمین ۴۱۴

مغرب زمین ۴۱۴

جهان مادی

آفرینش ۲۹۸

اکوسیستم ۳۷۲

برایش/تکامل ۲۵۳، ۲۵۸، ۲۷۸

جهان جانوری ۲۵۳

در پارگی هستی ۳۲۸

طبیعت ۲۹۷

ماهیت فیزیولوژیک ۳۲۳

مواد مخدر ۱۶۹، ۲۷۸

میل جنسی ۳۰۲، ۳۰۴

یگانگی ی هستی ۳۲۸، ۳۲۹

هستی ی منتشر ۲۶۲

ارگانیسم

ارگانیسم ۲۳۹، ۲۴۶

حسن/حواس ۱۲۲، ۱۴۵، ۲۱۹، ۲۳۹

۲۶۱، ۲۳۶، ۲۵۰، ۲۵۵، ۲۵۸

دستگاه غریز ۲۵۴، ۲۵۶، ۲۶۱ تا

۲۶۳، ۲۹۸، ۲۹۹، ۳۰۴

غریزه ۲۵۵، ۲۶۱، ۳۷۲

غریزه بقا/تنازع بقا ۲۵۳، ۲۵۴، ۲۶۲

۲۶۳، ۳۱۲

مغز ۹۷، ۱۰۲، ۲۵۰، ۲۵۱، ۳۷۲

تجربه

تجربه ۸۴، ۳۳۲

تجربه حسی ۲۴۵

تجربه ذهنی ۱۰۳

تجربه زیبایی ۲۳۴

تجربه شاعرانه ۲۳۴

ذهن

آگاهی ۲۵۵

فهرست ها

احساس ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۰۳، ۱۱۵

۱۶۶، ۲۳۵، ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۴۶ تا

۲۵۷، ۳۳۸، ۳۳۹

احساسات ۲۱۶، ۲۴۷

ادراك ۱۰۱، ۱۰۳، ۱۱۵، ۲۳۹

۲۴۰، ۲۴۷، ۳۳۸

ادراك بیواسطه ۲۰۴

ادراك حسی ۱۲۲

ادراك عاطفی زیبایی ۳۰۲

ادراك علمی ۲۷۶

ادراك مستقیم ۲۰۴

استنتاج ۱۱۵

اسکیزوفرنی ۱۸۶، ۳۵۹

برداشت ۱۰۳

پرش های ناگهانی ذهن ۵۹، ۵۳ تا ۱۱۴

تجربه ۱۰۱

تجزیه و تحلیل بی تابانه ۱۰۲

تخیل ۸۴، ۹۷، ۱۰۱ تا ۱۰۳، ۱۲۲

۱۲۴، ۱۴۸، ۱۷۱ تا ۱۷۳، ۲۳۹

۲۴۱، ۲۵۰، ۲۵۲، ۲۵۶، ۲۵۷

تصویر حسی ۲۵۵، ۲۵۸، ۲۵۹

۲۶۷، ۲۷۱

تصویر ذهنی ۱۰۰ تا ۱۰۲، ۱۰۳

۱۲۲، ۱۴۵، ۲۴۰، ۲۵۵ تا ۲۵۸

۲۶۷

تصویر ذهنی التقاطی ۲۵۶

تفکر ۱۰۱، ۱۰۲

توطن در ذهن ۳۲

حافظه ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۴۶، ۱۴۸

۲۳۹، ۲۴۰، ۲۵۱، ۲۵۶، ۲۵۷

۲۶۱، ۲۶۸، ۲۷۱، ۳۷۲

خاطره ۱۰۱، ۱۴۵

خرد ۱۵

۳۹۵

۳۹۴ تئوری ی شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

خودآگاهی ۲۷۳	۳۳۰، ۳۲۹
دریافت ۲۵۰، ۲۴۹، ۵۹	زمینه عاطفی ۲۴۳
درون ۳۷۴	شور ۲۳۵، ۲۳۶، ۲۴۴، ۲۴۵، ۲۴۷، ۲۵۰
دستگاه خبرگیری ۲۶۱	عاطفه ۱۰۱ تا ۱۰۳، ۱۴۵، ۱۷۰ تا ۱۷۳، ۲۱۱، ۲۱۳، ۲۱۶، ۲۳۵ تا ۲۵۷، ۲۶۱ تا ۲۶۳، ۲۶۵، ۲۶۸، ۲۷۲، ۲۷۳، ۲۷۶، ۲۰۰، ۳۰۰، ۳۱۳، ۳۱۴، ۳۲۹، ۳۳۱، ۳۳۸، ۳۳۹، ۳۶۵، ۳۷۲
ذهن ۱۲۲، ۱۱۶، ۱۱۱، ۱۰۲، ۹۸، ۱۴۷، ۱۵۰، ۲۳۹، ۲۴۵، ۲۵۰، ۳۷۲، ۲۷۶، ۲۷۰، ۲۵۵، ۲۵۴	عشق ۳۱۸، ۳۰۲
ذهن اجتماعی ۳۷۴	عشق جزئی ۳۱۸
ذهن عاقله ۲۶۷، ۲۵۳	عشق حقیقی ۳۱۸، ۳۰۴
ذهن فرهنگی ۳۷۴	عشق عرفانی ۳۰۴
ذهنیت ۲۳۴، ۱۹۰	عشق کلی ۳۱۸
رویا/خواب ۳۲۰، ۲۵۷، ۲۵۶	عشق مجازی ۳۱۸، ۳۰۴
شباهت های حسی ۲۵۸	عواطف مثبت و منفی ۲۵۴
فرافکنی ۴۱۳	کشاکش عاطفی ۳۰۸
کارکردهای ذهن ۲۴۷، ۲۳۹	محتوای عاطفی ۲۶۹
کشف ۹۷	نوستالژی (اشتیاق) ۲۴۲
ناخودآگاه ۱۴۸، ۱۴۶، ۱۵۱، ۵۳	محصولات عاطفی ۲۷۳
هذیان ۵۹	میل عاطفی ۳۰۲، ۳۰۴، ۳۰۶
هرج و مرج نگری ۱۱ تا ۱۳	واکنش عاطفی ۲۷۰ تا ۲۷۳
هیجانات ذهنی ۲۶۶	وضع عاطفی ۲۶۴
یادآوری ۲۵۷، ۲۵۶، ۲۵۱، ۲۳۹	هیجانات عاطفی ۲۶۶، ۳۱۸، ۳۳۱، ۳۴۱
	دستگاه عقل
	احتجاج ۲۳۷
	برهان خلف ۲۲۸
	تجريد و انتزاع ۲۳۹، ۲۵۸، ۲۶۰، ۲۷۳، ۴۱۳
	تصویر تجریدی ۲۵۸، ۲۶۰، ۲۷۱، ۳۱۸، ۳۱۳، ۳۰۹، ۳۰۶، ۳۰۴
	بار عاطفی ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۴، ۲۴۱، ۲۴۲، ۲۶۵، ۲۶۷، ۲۶۹، ۲۷۱، ۳۱۶
	تجربه های عاطفی ۳۰۲، ۳۱۷
	پیشداوری های عاطفی ۲۶۱
	جایگاه عاطفه ۳۱۶
	درگیری های عاطفی ۱۵۹، ۱۶۰، ۲۶۹
	دستگاه عواطف ۲۵۴، ۲۵۶، ۲۵۷
	۲۶۱، ۲۶۲، ۲۶۴، ۲۶۷ تا ۲۶۹، ۲۷۱، ۲۷۳، ۲۷۶، ۲۹۸، ۳۰۰، ۳۰۲، ۳۰۴، ۳۱۳، ۳۱۸
	عقل ۱۵، ۲۳۴، ۲۳۵، ۲۵۰، ۲۵۸ تا ۲۶۲، ۲۶۵، ۲۶۷، ۲۷۱، ۲۷۳، ۲۷۹، ۲۸۲، ۲۸۵ تا ۲۸۸، ۲۹۱، ۲۹۶ تا ۲۹۸، ۳۰۲، ۳۰۴، ۳۱۳، ۳۱۸، ۳۲۱، ۳۲۹، ۳۶۸، ۳۷۲، ۴۱۳
	عقل سرد ۲۶۲
	علیت ۲۶۰، ۳۶۸، ۴۱۳
	مطابقه ۳۵۲
	مفهوم ۱۴۱، ۲۴۲، ۲۵۳، ۲۶۶، ۲۶۹، ۲۷۳، ۲۷۵، ۲۷۶، ۳۰۲
	منطق ۲۳۵ تا ۲۳۶، ۲۵۰، ۲۵۱، ۲۶۰، ۲۷۶، ۲۹۶، ۳۰۲، ۴۱۳
	منطق درونی ۱۰۷
	منطق گریزی ۳۶۹
	ناسازه (پارادوکس) ۲۳۴، ۲۳۶
	نفی ۲۲۳
	تفکر سنتی ۲۰۳
	تفکر ریاضی ۳۳۶
	تفکر فلسفی ۳۳۶
	تفکر مستدل ۲۷۶
	تفکر منطقی ۲۶۰، ۳۳۶
	جزمیت ۳۲۱
	خرد، ۲۰۴، ۲۰۵، ۲۵۰
	رمز زدائی ۲۵۰ تا ۲۷۷، ۲۸۰، ۲۸۷، ۲۹۵، ۳۰۲، ۳۰۹، ۳۱۱، ۳۱۲، ۳۲۴
	روشنفکر ۹۲، ۱۵
	روشنفکر ایرانی ۱۵
اندیشه / تفکر	۲۷۳
ارتجاع فکری ۲۱۶	تعقل ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۵۱، ۲۵۳، ۲۶۰، ۲۷۳
استبداد اندیشگی ۱۶، ۱۸	جهد عقلی ۳۶۹
اندیشه ۱۱ تا ۱۵، ۱۸، ۱۰۱، ۱۰۴، ۱۱۴، ۱۱۶، ۱۶۴، ۱۶۶، ۱۷۰، ۱۹۳، ۲۶۶، ۲۷۱، ۳۳۲، ۳۴۱، ۳۶۰	دریافت عقلی ۲۶۱
اندیشه ایدئولوژیک ۱۱۱	دستگاه تعقل ۲۶۹، ۳۰۰
اندیشه آزاد ۱۷	دستگاه منطق ۳۶۹
اندیشه تجریدی ۱۵۹	ساخته های عقلی ۲۷۳
اندیشه تعقلی ۱۶	شناخت ۱۰۱، ۱۰۳، ۱۱۴، ۲۶۱
اندیشه خردمندانه ۲۰۴	۲۸۳
اندیشه سیاسی ۲۲۶، ۲۷۱	شناخت تدریجی ۱۱۵
اندیشه فلسفی ۶۶	شناخت عقلی ۱۱۵
اندیشه کتبی ۸۱	شناخت علمی ۲۹۸
اندیشه مدرن ۱۶	شناخت معرفتی ۲۹۸
اندیشه منطقی ۳۶۹	شناخت منطقی ۱۱۴
اندیشه ورزی ۱۶	عقل ۱۵، ۲۳۴، ۲۳۵، ۲۵۰، ۲۵۸ تا ۲۶۲، ۲۶۵، ۲۶۷، ۲۷۱، ۲۷۳
تبادل اندیشه ۲۱۶	۲۷۹، ۲۸۲، ۲۸۵ تا ۲۸۸، ۲۹۱، ۲۹۶ تا ۲۹۸، ۳۰۲، ۳۰۴، ۳۱۳، ۳۱۸، ۳۲۱، ۳۲۹، ۳۶۸، ۳۷۲، ۴۱۳
تفکر ۲۵۰ تا ۲۵۳، ۲۳۹، ۲۱۶، ۲۶۰، ۲۵۳	عقل سرد ۲۶۲
تفکر ۲۰۳	علیت ۲۶۰، ۳۶۸، ۴۱۳
تفکر ریاضی ۳۳۶	مطابقه ۳۵۲
تفکر فلسفی ۳۳۶	مفهوم ۱۴۱، ۲۴۲، ۲۵۳، ۲۶۶، ۲۶۹، ۲۷۳، ۲۷۵، ۲۷۶، ۳۰۲
تفکر مستدل ۲۷۶	منطق ۲۳۵ تا ۲۳۶، ۲۵۰، ۲۵۱، ۲۶۰، ۲۷۶، ۲۹۶، ۳۰۲، ۴۱۳
تفکر منطقی ۲۶۰، ۳۳۶	منطق درونی ۱۰۷
جزمیت ۳۲۱	منطق گریزی ۳۶۹
خرد، ۲۰۴، ۲۰۵، ۲۵۰	ناسازه (پارادوکس) ۲۳۴، ۲۳۶
رمز زدائی ۲۵۰ تا ۲۷۷، ۲۸۰، ۲۸۷، ۲۹۵، ۳۰۲، ۳۰۹، ۳۱۱، ۳۱۲، ۳۲۴	نفی ۲۲۳
روشنفکر ۹۲، ۱۵	تفکر سنتی ۲۰۳
روشنفکر ایرانی ۱۵	تفکر ریاضی ۳۳۶
	تفکر فلسفی ۳۳۶
	تفکر مستدل ۲۷۶
	تفکر منطقی ۲۶۰، ۳۳۶
	جزمیت ۳۲۱
	خرد، ۲۰۴، ۲۰۵، ۲۵۰
	رمز زدائی ۲۵۰ تا ۲۷۷، ۲۸۰، ۲۸۷، ۲۹۵، ۳۰۲، ۳۰۹، ۳۱۱، ۳۱۲، ۳۲۴
	روشنفکر ۹۲، ۱۵
	روشنفکر ایرانی ۱۵

روشنفکری ۱۸

روشنفکری ی نوین ۱۵

زوال اندیشه ۲۳۶

ساده کردن اندیشه ۲۰۵

نسبیت ۳۲۱

نواندیشی ۲۰۰

تثوری

التقاط نظری ۸۵

بحث های تثوریک ۱۷۰

پرنسیب های شعری ۸۷، ۸۸، ۱۱۱

تثوری ۱۰، ۲۰۱

تثوری التقاطی ۱۰

تثوری انفجار بزرگ ۳۲۱

تثوری سیاه چاله ها ۳۲۱، ۳۲۶

تثوری شعر ۸، ۹، ۱۰، ۱۱، ۱۷

تثوری کانوس ۳۲۱، ۳۲۶

تثوری گایا ۳۲۱

تثوری نهائی ۳۲۴

تثوری های جدید ۲۰۳

تثوری های قراردادی علمی ۳۲۴

مانیفست ۹۱

نظریه ۱۷، ۱۸، ۱۹، ۲۲، ۲۷، ۲۸۳

نظریه ادبی ۲۳۰

نظریه بخشنامه ای ۸۶

نظریه پردازان اسلامی ۲۲۳

نظریه وارداتی ۳۱

فرهنگ

ارتجاع فرهنگی ۲۱۶

بار فرهنگی ۲۴۲

بحران فرهنگی ۳۷۳

جهان بینی ۲۳۳

جهان بینی ی اسطوره ای ۲۰۳

جهان بینی ی سنتی ۱۷۹

جهان بینی صوفیگرانه ۱۸۱

جهان بینی ی علمی ۲۱۳

دانش ۲۵۰، ۳۶۴

دید ۲۲۴

دیدگاه ۲۲۴

رسانه فرهنگی ۲۳۱، ۲۳۳، ۳۶۳

سیاست فرهنگی ۱۷۶

غریزدگی ۲۰۳، ۳۷۴

فرهنگ ۱۵، ۲۰، ۲۲، ۲۸، ۲۹، ۳۱

فرهنگ ۶۳، ۷۱، ۹۴، ۱۰۵، ۱۰۷، ۱۷۷

فرهنگ ۲۷۹، ۲۸۵، ۲۳۱، ۲۳۳، ۲۳۵ تا

۲۳۷

فرهنگ اسلامی ۳۳۵

فرهنگ ایرانی ۲۳۳

فرهنگ نوآفرین ۲۱۵

متن فرهنگی ۲۸۷

مفزشونی فرهنگی ۲۱۳

فلسفه

تفلسف ۲۳۲

حکمت ۲۲۲

حکمت وجودی ۱۱۰

دستگاه فلسفی ۲۸۶، ۳۰۲

علت غائی ۱۱۰

فلسفه ۱۱۰، ۱۵۹، ۱۶۰، ۲۰۳

فلسفه ۲۲۲، ۲۳۳، ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۷۵

۲۹۶، ۳۱۵، ۳۱۸

فلسفه بافی ۹۶، ۳۱۷

فلسفه کلاسیک ۳۰۲

ماوراء واقعیت ۱۱۳

نگرش فلسفی ۱۱۰

واقعیت ۱۱۳، ۱۱۷

واقعیت مادر ۱۱۳

علم

آی.بی.ام ۱۶۵

تعلیم و تربیت ۲۳۷

جامعه شناسی ۹۷، ۲۷۸

جامعه شناسی حماقت ۱۷۱

جامعه شناسی دانش ۳۶۴

روانشناسی ۹۷، ۱۲۲، ۲۳۹، ۲۴۷

روانشناسی ۲۵۳، ۲۶۲، ۳۰۱، ۳۲۷، ۳۷۳

روانشناسی اجتماعی ۲۶۳

زیانشناسی ۳۶۷

زیست شناسی ۲۵۲، ۲۵۳، ۲۶۹، ۲۷۶

شرقشناسی ۳۶۸

علم ۱۵، ۲۰۳، ۲۴۰، ۲۵۰، ۲۵۳

۲۵۴، ۲۶۱، ۲۷۵، ۲۸۰، ۲۸۲

۲۸۳، ۲۹۹، ۳۰۰، ۳۱۴، ۳۱۵

۳۲۰، ۳۲۹، ۳۶۴، ۳۶۵، ۳۶۸

علم امروز ۳۲۴

علم تشریحی ۳۲۴

علم غربی ۲۷۸

علم فیزیک ۳۲۶

علم قراردادی ۳۲۳

علم مکانیکی ۳۲۱

علم یگانه ساز ۳۲۹

علوم اجتماعی ۲۴۹

علوم انسانی ۲۴۹

کوانتوم ۳۲۱، ۳۲۴، ۳۲۶

کیهان شناسی ۳۰۹، ۳۲۴، ۳۲۶

هستی شناسی ۲۹۷، ۳۱۸

هندسه فضائی ۱۱۷ تا ۱۱۹

عرفان

اسطوره آفرینش ۳۲۸

اشراق ۹۷، ۱۱۴، ۱۱۵، ۲۰۴

۲۰۵، ۳۶۹

انسانخدائی ۳۰۷، ۳۱۸، ۳۶۸، ۳۷۰

بیرون شد از خویش ۱۵۲

بینش عرفانی ۲۳۳

دید اسطوره ای ۲۰۵

راز و رمز ۳۱۷

رندخانه ۳۶۶

رندی ۲۹۲

شطحیات ۵۹، ۲۳۴، ۲۹۲، ۳۷۰

شهود ۵۹، ۹۷، ۱۱۵، ۲۰۵، ۲۳۴ تا

۲۳۶، ۲۷۷، ۳۶۴

عرفان ۱۱۰، ۱۱۶، ۱۵۹، ۲۳۳، ۲۳۴

۲۳۶ تا ۲۳۸، ۲۵۰، ۲۷۸، ۲۸۵

۲۹۲، ۲۹۶، ۲۹۹، ۳۰۰، ۳۱۱

۳۱۷، ۳۱۸، ۳۵۱، ۳۶۸ تا ۳۷۰

عرفان زدگی ۴۸، ۵۹، ۲۰۴

عرفان نظری ۲۳۴ تا ۲۳۶

عرفان عاشقانه ۲۳۴

عقل زدائی ۲۷۸

عقل گریزی ۲۰۳، ۲۰۵، ۲۳۶

لطایف عرفانی ۳۶۷

معرفت ۲۸۵، ۲۹۷، ۳۶۴، ۳۶۸

میخانه ۲۸۶

وحدت وجود ۲۸۵، ۲۹۷، ۳۲۰، ۳۲۱

تصوف

الهام ۹۷، ۱۴۵، ۱۴۶، ۲۰۵، ۲۷۷

۲۷۹، ۲۹۵

باطن ۱۷۸

پنداریابی ۳۲۵

فهرست ها

۳۹۹

۳۹۸

تثوری ی شهر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

محافظة كاري ١٧٤
مدرنيسم ٢٠٢، ٣٣٥، ٣٥٠
مطلق گرائى ١٦٩
منطق ٢٠٣
مروج نوى فوانيسد ٩٨
هالنيسم ٢٠٤
هنر برای اجتماع ١٥٢
هنر برای ارتباط ١٥٢، ٣٣٢
هنر برای رهاني طبقه کارگر ١٥٢
هنر برای مردم ١٥٢

جریانات ادبی و هنری

ارتجاع شعری ١٩٤
ارجاع بد گذشته ١٩١، ١٩٤
اصحاب جدول ١٦٦
بازگشت ١٩، ٤٢، ٤٨، ٥٦، ١٦٤
١٧٥ ————— ١٧٩، ١٨٥، ١٩٢
٢٠٥، ٢٢٩، ٢٧٧، ٣٠٩، ٣١٢
٣٥٨، ٣٦٠، ٣٦١
باندبازی ١٦٥
بیانیه ١١١، ٢١٥
بیانیه پیشگیری ٢١٥
بیانیه شعر حجم ١٢١
برخوردهای ادبی ٨٢
دسته بندی های مافیائی ی ادبی ٢٢
سنت ادبی ٢٤١
سنت های شعر معاصر ١٨٤
سانیسنت ١٠٨، ١٠٩، ١٩٩، ٢٢٣، ٣٤٨

موج شعری ١٨٣
نواوری ٢٢٣، ٢٢٤، ٣٤١
نوزائی ٢١٥

انواع هنرها

سینما ٢٢٠، ٢٧٤
طراحی ٢٣٦
عكاسی ١٤١، ٢٢٠، ٢٧٤، ٣١٦
فیلم شاعرانه ٢٧٤
مجسمه سازی ٣١٦
معماری ١٤١، ٢٢٠
موسیقی ٣٩، ٤٣، ٢١٩
نقاشی ١٤١، ٢١٩، ٣١٦، ٣٣٦
هنرهای پلاستیک ١٤١، ٢٧٤، ٢٧٦، ٣١٦

ادبیات

ادب کلاسیک ٢٢٢
ادبیات ١٠٢
ادبیات انگلیسی ٨٢
ادبیات داستانی ١٤٤
تاریخ ادبیات ١٢١

انواع آثار ادبی

افسانه ٢٢٢
انواع ادبی ٢٢٢ تا ٢٢٤، ٢٢٨، ٢٣٦
پند و اندرز گونی ١٥٩
تاریخ نویسی ٢٣٣
تعزیه ٢٣٢
حدیث ٢٣٢
حکایت ٢٢٨
حکمت گونی ١٦٠
داستان/ داستان نویسی ١٤٤، ١٤٩، ٢١٩ تا ٢٢٤، ٢٣١ تا ٢٣٣، ٢٧٤، ٢٧٥
داستان آهنگین ٥٩
داستان تمثیلی ١٣٣

داستان شاعرانه ٢٧٤

داستانسرانی ١٩٧، ٢١٩، ٢٢٣، ٢٢٤، ٢٣٥، ٢٧٥
داستان منظوم ٢٣٧
روایت گونی ١٩٧، ٢٢٢، ٢٢٤، ٢٢٨
٢٣١، ٢٣٢

شاهنامه نویسی ١٥٨

طنز ١٨٠

عکسبرداری کلامی ١٨٨

قصه ١٤٤، ٢٢٤، ٢٢٨، ٢٣٢، ٢٧٢
قصه سرانی ١٦٠
قصه گونی ٩٦

قطعه ادبی ٥٦، ٥٩، ١٥٧، ٢٢٢

٢٢٦، ٢٢٨، ٢٣١، ٢٣٢

کاریکلماتور ١٣٨

گزارش نویسی ١٨٨

منشآت نویسی ١١

منظومه ٦٦، ٢١٩، ٢٢٤

منظره سازی ٦٦

نقالی ٦٦، ٩٦

نایشنامه ٢٢٢، ٢٢٤، ٢٢٨، ٢٣١ تا

٢٣٣، ٢٧٢

وصف ٦٦

وقایع نگاری ٢٣٧

هنر کلامی ٣٤، ٢٢٠، ٢٣١

زبان/کلام/سخن/نثر

ارتقاء زبان روزمره ٢٢٧

اصطلاحات زبان ١٢٥

اشتقاق در زبان فارسی ٢٤٧

بازی های زبانی ٢١٣، ٣٣٠، ٣٥١

بعد زبانی شعر ١٤٠

پیکر یا جنبه صوتی زبان/کلام ١٢٠

١٤٢، ١٥٥، ٢٢٠، ٢٢١

تجزیه های زبانی ١١٦

تعقید در زبان ٢١٣

تقدیس کلمه ٢٦٦

تکلم ٢٥٩

جنبه معنایی ی کلام ٢٢٠

زبان ١١، ١٢٠، ١٣٩، ١٩٠، ١٩٩

٢١٤، ٢٢٤، ٢٢٥، ٢٣١، ٢٣٨

٢٥٩، ٢٦٠، ٢٦٧، ٢٦٩، ٢٧١

زبان آوری ٣٦، ١٦١، ٢٢٧، ٢٦٦

زبان آهنگین ٥٨، ١٧٠

زبان اردو ٢٠٩

زبان استعاری ٣٠٦

زبان اشاره و تلویح ٣٠٦

زبان انگلیسی ٣٦

زبان اولیه ٢٧٧

زبان پرابهام ٢٣٥

زبان پیچیده و رمز آمیز ١١٥

زبان ترکیبی تصویرها ٢٧١

زبان تصویری ١٥٣، ٣١٦

زبان روزمره ٢٢٦، ٣١٤، ٣١٥

زبان روشن ٢٦٢

زبان شاعرانه ٢٣٣

زبان عادی و بی پیرایه ٢٢٧

زبان عقلاتی ٣١٥

زبان علمی ٢٦٢، ٣١٤

زبان فاخر ٢٢٦، ٢٢٧، ٢٣٥

زبان فارسی ١٢، ٢٠٨، ٢٣١، ٢٣٣، ٢٣٥

زبان فشرده ١٧٠

زبان کنائی ٢٣٧

زبان گرائی ١٢٥

زبان میهم ٢٣٧

زبان مستقل ١٦٦

زبان موزون ۲۱۹
 سخن منظوم ۲۲۲، ۲۳۴، ۳۰۸، ۳۵۴
 سخن موزون ۲۲۳، ۲۲۲
 سخن نامنظم ۳۵۴
 سخنوری ۱۲۵، ۲۲۶، ۲۲۹
 صنایع لفظی ۳۵۲
 صورت مرکب ۲۵۹
 علوم ادبی (معانی، بلاغت، بدیع) ۲۲۰، ۳۵۲
 فرهنگستان زبان ۱۱، ۱۲
 فرهنگ کلمات ۱۰۶
 کلام ۱۸۶، ۲۲۰
 کلام باقاعده ۲۲۰
 کلام بی قاعده ۲۲۰
 کلام فشرده و آهنگین ۳۰۸
 کلام مخیل ۲۲۳
 کلام منشور ۲۲۰
 کلام موزون ۲۲۱
 مشغله زبانی ۱۵۵ تا ۱۵۷
 نشر ۲۲۰
 نشر آهنگین ۳۹
 نشر ادبی ۹۱
 نشر روزنامه ای ۲۲۶
 نشر منسجم ۳۰۸
 کلمه/واژه
 اختلاط کلمات ۱۰۳
 ازدواج کلمات ۱۰۳
 بازی با کلمات ۱۳۹، ۱۵۱، ۱۵۲
 تقارن واژه ها ۵۳
 تقدیس کلمه ۳۶
 طنین کلمات ۲۴۲
 قرابت واژه ها ۵۳

کلام مخیل ۱۰۴
 نقش کلمه ۲۴۲، ۳۵
 واژگان خاص ۱۲
 واژه/کلمه ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۴۶، ۱۶۵، ۲۱۳، ۲۴۲، ۲۵۹، ۲۶۷، ۳۳۰
 وزن عروضی
 اختلاط بحر ۱۵۵، ۳۵
 افاعیل/ارکان ۱۸۰، ۲۲۴
 اوزان کلاسیک ۱۹۵
 اوزان نیمایی ۱۹۵
 سخته رزنی ۱۵۶
 عروض ۳۵، ۱۵۵، ۱۵۷، ۲۲۰، ۲۳۵، ۲۲۶
 عروض نیمایی ۲۲۷
 موزون ۲۲۰، ۲۲۸
 موزون حقیقی ۲۲۳
 نظم ۲۲۰ تا ۲۲۴، ۳۱۵
 نظم فارسی ۱۵۸
 نظم عربی ۱۵۸
 وزن ۱۷۷، ۲۲۳
 بیت / مصراع
 ارسال بیت ۱۸۷
 استقلال ابیات ۳۹، ۱۴۳، ۱۸۷، ۳۳۸، ۳۷۲
 بیت ۱۵۹
 تساری ابیات ۱۰۶، ۱۵۷، ۱۵۹، ۲۲۱، ۲۲۳، ۲۲۸، ۲۳۵
 شکست تساری ابیات ۱۵۵
 قافیه
 جایگاه قافیه ۱۵۵، ۱۵۷، ۱۵۹، ۲۲۳، ۲۲۴

عدول از جایگاه سنتی قافیه ۳۵
 قافیه ۲۲۱، ۲۲۸، ۲۳۵
 قافیه سازی ۳۵
 قافیه مرتب ۱۷
 خط
 اقتباس خط لاتین ۳۶۱
 تغییر خط ۳۴۶
 خط پرسبک ۳۶۱، ۳۴۶
 تعریف شعر
 بحران در تعریف شعر ۲۸، ۲۹، ۱۷۶، ۱۹۳، ۲۲۲، ۲۲۶، ۲۲۸، ۲۳۰
 ۳۶۲، ۳۶۳
 تعدد تعریف ۲۱۸
 تعریف اثباتی ۲۲۳، ۲۲۸
 تعریف جامع ۱۷۲
 تعریف شعر: ۲۷، ۳۵، ۱۲۰، ۱۴۰، ۲۱۸، ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۲۳، ۲۲۵، ۲۲۷، ۲۲۸، ۲۳۰، ۲۳۴، ۲۳۷
 ۲۹۵، ۳۶۶
 تعریف علمی ۲۷۶
 تعریف مکتوم ۲۳۱
 تعریف ناگفته ۲۳۲
 حالت شاعرانه ۱۶۶
 ذات شعر ۱۸۰
 شعریت ۲۱۸
 شناخت شعر ۳۶۲
 فقدان تعریف ۲۱۸
 ناب بودن شعر ۳۱۶
 انواع شعر
 تصویر گرایی ۱۲۵
 فهرست ها

زبان گرایی ۱۲۵
 شعر آزاد ۹۱، ۵۶
 شعر اجتماعی ۲۷۱
 شعر اعتراضی ۱۸۹، ۱۹۱، ۱۹۳
 شعر انقلاب و جنگ ۱۸۳
 شعر ایرانی ۲۱۰، ۲۱۲
 شعر برانگیختن ۳۳۱
 شعر تجربی ۳۴۶
 شعر تصویر ۳۰۹
 شعر حماسی ۲۲۹
 شعر خودکارانه ۱۱۶
 شعر داستانی ۱۵۰
 شعر سپید ۳۸، ۱۱۲، ۱۷۳، ۱۷۴، ۱۸۹، ۱۹۵، ۲۲۱، ۲۲۵، ۲۲۷
 ۳۴۷، ۳۴۹
 شعر سیاسی ۱۰۶، ۲۷۱، ۳۶۰
 شعر شعاری ۳۳۱، ۳۶۰
 شعر عاشقانه ۳۰۸، ۳۳۲
 شعر عاطفی ۱۶۰
 شعر عرفانی ۲۷۱، ۲۸۱، ۳۰۹
 شعر فارسی ۲۱۰، ۲۱۲
 شعر فلسفی ۲۷۱
 شعر متساری ابیات ۱۰۲
 شعر متعهد ۱۴۰، ۱۷۰
 شعر مخیل ۱۰۲
 شعر مذهبی ۲۷۱
 شعر مقفی ۱۰۲
 شعر منشور ۳۶، ۱۰۲، ۱۹۵
 شعر منظوم ۳۶، ۱۰۲، ۳۷۰
 شعر ناب ۱۰۷، ۳۵۸
 شعرواره ۱۱۶
 شعر یگانه ساز ۳۲۸
 معنایرسمی ۱۲۱

منظومه سازی ۱۲۳

نثر شاعرانه ۱۹۵

هایکوی ژاپنی ۱۳۷، ۱۸۷

شعر کلاسیک

چهارپاره ۴۰، ۲۲۲

رباعی ۱۵۷، ۱۸۷، ۲۲۲

سبک خراسانی ۱۲۵، ۱۵۴، ۱۵۵

۱۶۳، ۱۷۴

سبک عراقی ۱۲۵، ۱۶۰، ۳۳۹

سبک هندی ۱۲۵، ۱۶۰، ۱۷۲، ۱۷۹

۳۳۹

شعر کلاسیک ۴۲، ۴۳، ۴۸، ۵۲، ۵۶

۶۶، ۱۰۶، ۱۴۳، ۱۵۰، ۱۵۴

۱۷۹، ۱۸۵، ۱۹۵، ۱۹۷، ۲۸۱

۳۱۵ تا ۳۱۷، ۳۳۰، ۳۳۶، ۳۵۴

شعر کلاسیک عشق ۳۱۳

غزل ۱۴۴، ۱۵۷، ۱۶۹، ۱۸۰، ۲۲۲

۲۳۴، ۲۳۵

قصیده ۱۴۴، ۱۵۷، ۱۶۴، ۱۶۹

۲۲۲، ۲۳۵

مثنوی ۲۲۲

مخمس ۲۲۲

مسدس ۲۲۲

شعر مدرن فارسی

شعر تحسینی ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۴۲، ۱۴۳

۱۵۲، ۱۷۲، ۱۷۴، ۱۸۵ تا ۱۸۹

۱۹۲، ۱۹۳، ۲۷۷، ۳۵۴

شعر جدید ۳۹، ۴۱، ۴۳، ۶۶، ۱۲۵

۱۶۰، ۱۷۵، ۳۰۸، ۳۳۸

شعر حاشیه ای ۶۶، ۱۱۶، ۱۷۴

۲۲۵، ۲۲۷

شعر دیگر ۹۰، ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۱۶

۳۴۸

شعر نیمایی ۳۸، ۴۲ تا ۴۴، ۶۴، ۴۷

تا ۵۶، ۶۰، ۶۲، ۶۶، ۶۷، ۷۴

۷۵، ۸۵، ۸۷، ۹۶، ۱۰۶، ۱۱۵

۱۱۹، ۱۵۴، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۷۱

۱۷۴، ۱۷۵، ۱۷۸، ۱۸۵، ۱۸۹ تا

۱۹۳، ۱۹۶، ۱۹۷، ۲۰۰، ۲۱۹

۲۲۳ تا ۲۲۷، ۲۲۹، ۲۳۶

۳۱۵، ۳۳۰، ۳۳۷، ۳۴۹، ۳۶۰

شعر حجم ۱۰۹ تا ۱۱۹، ۱۲۵، ۱۳۸

۱۴۱، ۱۴۲، ۱۵۴، ۱۶۵، ۱۶۹

۱۷۲، ۱۷۴، ۱۸۲، ۱۸۵، ۱۸۶

۱۸۸، ۱۸۹، ۱۹۲، ۱۹۳، ۳۳۰

۳۴۹ تا ۳۵۱، ۳۵۶

شعر خراسانی نو ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۶۰

۱۶۳ تا ۱۶۷، ۳۵۵

شعر عشق ۳۰۷، ۳۲۸

شعر مدرن عشق ۳۱۲، ۳۱۳

شعر نو ۱۲۵، ۳۰۸، ۳۱۵

شعر نثری کلاسیک ۱۸۰، ۱۸۳، ۳۳۷

شعر نثری میانه ۳۳۷

غزلواره ۳۰۸

گروه طرفه ۷۸، ۷۹، ۹۸، ۳۴۴

مکتب سخن ۳۸، ۴۰، ۴۱، ۴۳، ۴۴

۴۹ تا ۵۱، ۵۴ تا ۵۶، ۶۲، ۶۴

۶۵، ۷۴، ۷۵، ۷۸، ۱۲۱، ۱۳۲

۱۵۵، ۱۷۸، ۲۲۴ تا ۲۲۷، ۳۳۰

۳۳۷

مرج چهارم ۱۸۳

مرج دوم ۳۵۹

مرج سوم ۱۸۳ تا ۱۸۶، ۱۸۸، ۱۸۹

۱۹۵، ۱۹۹، ۳۵۸، ۳۵۹، ۳۷۷

مرج ناب ۱۸۳

مرج نو ۲۳، ۵۰، ۶۵، ۶۷، ۶۹، ۷۰

۷۲، ۸۰، ۸۱، ۸۴ تا ۸۷، ۸۹، ۹۰

۹۲، ۹۳، ۹۸ تا ۱۰۰، ۱۰۷، ۱۰۹

۱۱۰، ۱۱۱ تا ۱۱۳، ۱۲۳ تا ۱۲۵

۱۳۹، ۱۴۰، ۱۴۷، ۱۵۴، ۱۵۹

۱۶۵، ۱۶۷، ۱۶۹، ۱۷۲، ۱۸۲ تا

۱۸۸، ۱۹۲، ۱۹۳، ۱۹۶، ۲۲۷

۲۷۷، ۳۰۸، ۳۳۰، ۳۴۲، ۳۴۵

۳۴۶، ۳۴۹، ۳۵۱، ۳۵۴، ۳۵۸ تا

۳۶۰

مرج نثری اصیل ۹۱، ۱۲۰، ۱۶۸

مرج نثری مشکل گو ۹۱، ۱۱۹

انواع شعر نثری نیمایی

اعتدال گرایان ۴۷، ۴۹

التقاط گرایان ۴۷

پیشروان ۴۷

تصویرسازان ۴۷

نمایشگرایان ۴۷، ۵۰

جورندگان ۴۷، ۴۸

زبان آوران ۴۷

سادگی گرایان ۴۷

شعر اخوانی ۱۸۳، ۱۹۲

شعر شاملونی ۱۹۰ تا ۱۹۳، ۲۲۹

شکل گرایان ۴۷، ۵۰

عرفان گرایان ۴۷

محتواگرایان ۴۷، ۵۰

نوجویان ۴۸

نوخیزان ۴۷

نیماکرایان ۴۷، ۲۲۵

محتوی و مضمون

چارچوب مضمونی ۲۷۸، ۲۷۹

محتوا ۲۶، ۴۳، ۸۲، ۲۱۲، ۲۱۶

۲۲۳، ۲۲۴

مضمون ۹۳، ۱۰۶، ۱۸۰، ۲۱۲

۲۲۳، ۲۲۴، ۲۲۹

مضمون پردازی ۱۵۹، ۱۹۷

موضوع ۲۴

نوآوری مضمونی ۱۸۰

زمان، سرعت

آینت ۵۹

پرش به گذشته ۱۵۰

زمان ۲۷۳ تا ۲۷۶

غیاب زمان ۲۷۳

فوریت ۱۱۶

تصویر شعری

ابعاد تصویر ۱۱۶

اختراعات شعری ۱۲۱

ادوات تشبیه ۱۱۴ تا ۱۱۹

ارکان تشبیه ۱۲۹

استعاره ۱۰۴، ۱۱۵، ۱۲۵، ۱۳۰

۱۳۱، ۳۵۲

استعاره مرکب ۱۳۱

استعاره مرکب محکوم ۱۳۱

اسطوره ۲۲۲، ۲۷۸، ۲۸۰، ۲۸۵

۲۸۷، ۲۹۸، ۲۹۹، ۳۰۵، ۳۱۳

اشاره مکتوم ۱۳۶

اصلیت تصویر شعری ۱۲۵

امثله ۲۲۲

ایماژ ۱۲۳، ۱۶۴، ۲۴۳ تا ۲۴۵

تجسم ۳۶۴

فهرست ها

۴۰۷

۴۰۶..... تئوری شعر - از «مرج نو» تا «شعر عشق»

تجنیس ۳۵۲
ترکیب ۱۳۲
تشابه بار عاطفی ۲۶۸
تشابه شکلی ۲۵۷
تشابه عاطفی ۲۶۸
تشابه عینی ۲۶۸
تشبیه ۱۰۴، ۱۱۵، ۱۲۶، ۱۲۸
۱۳۶، ۲۶۶، ۲۶۹، ۳۵۲
تشبیه کامل ۲۶۸، ۱۳۵
تشبیه مجمل ۱۲۹
تشبیه مرسل ۱۱۵
تشبیه مرکب ۱۱۵
تشبیه سالم و عادی ۱۱۵، ۱۲۹
تشبیه فاقد علت ۱۲۹
تشبیه مضمیر ۱۳۰
تشخیص ۱۳۱
تصویر/خیال (نیز ر.ک.: ایماژ) ۱۰۷
۱۲۱ تا ۱۳۹، ۱۳۴، ۱۳۵، ۱۳۹
۱۴۰، ۱۴۲، ۱۴۵ تا ۱۵۲، ۱۴۷
۱۶۴، ۱۷۰، ۱۸۳، ۱۸۴، ۱۸۶
۲۱۱، ۲۱۳، ۲۴۰، ۲۴۷، ۲۴۳
۲۴۴، ۲۵۰، ۲۵۲، ۲۷۵، ۲۶۶
۲۶۷، ۳۰۵، ۳۱۵، ۳۳۰، ۳۳۱
۳۶۷، ۳۶۴
تصویر اصم ۱۳۷ تا ۱۴۰
تصویر تک بعدی ۱۱۸
تصویر جزئی ۱۲۲
تصویر خطی ۱۱۸
تصویر سازی ۱۳۰، ۱۳۴، ۱۴۰
۱۴۱، ۱۵۵، ۱۸۸
تصویر سر بسته ۱۳۹
تصویر شعری ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۷
۱۱۳، ۱۱۵

تصویر عاطفی ۱۱۸، ۲۵۵، ۲۵۸
۲۵۹، ۲۶۷، ۲۶۹ تا ۲۷۶، ۳۰۶
۳۳۱، ۳۳۰
تصویر کلی ۲۵۸
تصویر گرائی ۱۲۵
تصویر گویا ۱۳۹
تصویر مجرد ۱۳۸
تصویر هنری ۲۴۰
تعبیر ۲۲۴
تعریف تصویر ۱۲۳
تفصیلات عینی ۱۲۳
تکنیک تصویر سازی ۱۸۰
تخیل ۱۰۴، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۳۲
۱۴۵، ۱۴۸، ۱۴۹، ۲۸۶ تا ۲۸۸
۲۹۱، ۲۳۲، ۳۶۰، ۳۶۷، ۳۶۹
تخیل ساده ۱۳۲، ۱۹۸، ۲۸۵
تخیل سازی ۱۹۸، ۳۶۷
تخیل مرکب ۱۳۳، ۱۹۸
حجم های ذهنی ۳۵۰
حذف یا سقط ادوات تشبیه ۱۱۵
۱۱۸، ۱۲۸
حضور تصویر ۲۷۳
سمبول (نیز ر.ک.: نماد) ۱۰۴
شبهات عاطفی ۲۵۷
شخصیت بخشی ۱۳۱
علت تشبیه ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۳۲، ۱۳۶
عناصر تشبیه ۱۳۹
کاربرد تصویر ۲۷۲
کنایه ۱۲۶، ۱۳۱، ۲۳۴، ۲۳۶، ۲۳۷
۳۵۲
مجاز ۱۲۶، ۳۵۲
مجاز مرسل ۱۳۴، ۳۵۳
مشبه ۱۱۴، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۳۲، ۱۳۳

۴۰۸ تئوری ی شعر - از «موج نر» تا «شعر عشق»

ساختمان داستانی ۱۴۷، ۱۵۹
ساختمان مضمونی ۱۵۹
ساختمان مغشوش ۱۴۷
ساخت های غیر شعری ۱۹۷
سیستم ۳۲۱
شعر ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۴۳، ۱۴۴
۱۴۶، ۱۴۹، ۱۸۵ تا ۱۸۷، ۳۷۲
شکستن تساوی ی ابیات ۳۵
شکل ۲۱۲
شکل ذهنی ۱۷۲، ۵۴
شکل منظم ۳۵۴
صنعت گری ۷۸
فرم ۵۳، ۷۸، ۸۲، ۹۱، ۲۱۶، ۲۴۱
قالب ۴۳، ۲۲۳، ۲۲۵
قالب کلاسیک ۱۷۶ تا ۱۸۰
کارکرد ۲۴۵، ۳۳۹، ۳۷۱
کارکرد سیستماتیک ۲۴۳
کلیت ۱۷۹
کل یکپارچه ۱۴۳
کمپوزسیون ۵۳
گسستگی ۱۴۷
مصالح ساختمان ۱۴۸، ۱۰۵
نحوه ارائه ۱۰۶
نردبانی نویسی ۲۳۰
وحدت مفردات ۱۴۴
وحدت موضوعی ۱۴۴
همانگی ۱۴۴، ۲۷۵
همخوانی شکل و محتوا ۱۷۶
یکپارچگی ۲۷۵
سیمک
اصالت ۸۹
سیمک ۱۰۵
سیمک شناسی ۱۲۱، ۳۶۷

مشبه به ۱۱۴، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۳۲
۱۳۳
مفردات تصویر ۲۶۸
نماد (نیز ر.ک.: سمبول) ۱۰۶، ۱۳۳
۱۴۰، ۱۴۰، ۱۹۰، ۲۳۴، ۲۳۶
۲۳۷، ۳۵۳، ۳۶۰
وجه تشبیه ۱۲۸
وسیله تشبیه ۱۲۹، ۱۳۲
ساختمان، فرم، تکنیک
ایزار و مصالح شعر ۵۳، ۵۲
ایجاز ۱۸۳ تا ۱۸۷
پالایش ۱۴۴ تا ۱۴۷، ۱۵۰، ۱۵۱
پلاستیسیت (انعطاف پذیری) ۱۴۲
پرداخت ۱۴۸، ۱۵۰
پرورش ۲۱۶
ترکیب ارگانیك ۱۸۷
تکنیک (فن - شگرد) ۱۰۴، ۲۱۴
توازن ۲۷۵
دستگاه ۲۹۹، ۲۳۹، ۳۱۳
دینامیسم ۲۴۱
ردیف ۳۵
روابط کارکردی ۲۷۵
ریخت کلی ۵۳
ساختمان ۵۹، ۱۰۵، ۱۰۵، ۱۴۳
۱۴۴، ۱۴۹، ۱۵۹، ۲۱۱، ۲۷۵
۳۵۴، ۳۷۲
ساختمان گسسته کلاسیک ۳۹
ساختمان بی قاعده ۱۴۷
ساختمان روانی ۱۴۷

فهرست ها ۴۰۹

سنت ۹۴، ۱۰۵

نقد

خمیرمایه هنری ۲۱۶

زشتی ۳۰۱

زیباشناسی ۲۷۵، ۲۷۶، ۳۰۱

زیباشناسی ی هنری ۱۱۱، ۱۵۲

زیبائی ۳۰۱، ۳۰۴

شعرسنجی ۲۲۴

ضد ارزش ۱۱۱

ضوابط نقد شعر ۱۳

عنصر هنری ۲۳۱

قضاوت اخلاقی ۱۰۶

قضاوت مضمونی ۱۰۶

مجتهد ادبی ۱۷۲

معیارهای سنجش ۲۳۲

منتقد ۲۲۱، ۲۲۷، ۲۳۰

نقد ۱۰، ۱۸، ۸۳، ۲۲۴، ۲۳۰

نقد ادبی ۹، ۱۰، ۱۳، ۱۷، ۸۲

نقد ادبی ی علمی ۱۸

نقد شعر ۷۸

نقد نویسی ۱۸

نقد هنری ۱۰۶

گروه بندی ی شاعران

شاعران شهرستانی ۱۲۷

شاعران داخل کشور ۲۰

شاعران مهاجر ۲۰، ۲۰۸، ۲۱۱

موضوعات اجتماعی

آرمان ۳۳۲

آزادی ۳۳۰

آزادی ی بیان ۸۹، ۳۷۰

استبداد ۱۶، ۱۷

استبداد آسیائی ۱۶

انسان اجتماعی ۱۱۱

ایدئولوژی ۱۱۰، ۱۱۱، ۳۶۰

پارلمان ۱۶

پیام سیاسی ۲۲۵

تاریخ ۲۲۲، ۲۳۷

تجدد ۱۷۷

تضاد طبقاتی ۲۷۸، ۳۶۰

تعدد ۹۰، ۹۲، ۹۴، ۹۵، ۱۱۰

۱۲۵، ۱۱۱، ۳۳۰ تا ۳۴۸

تعهد گریزی ۱۱۱

تفکیک قوای سه گانه ۱۶

تمدن ۱۰۲

جامعه آرمانی ۳۲۸

جامعه بی طبقه ۳۲۸

حکومت قانون ۱۶

حکومت مذهبی ۱۷۵

خفقان ۱۱۱

دیکتاتوری ۱۹۸، ۳۵۴

دوره بندی اجتماعی ۱۸۴

دوره بندی تنوریک تاریخ ۱۸۴

ساختار عمومی جامعه ۱۷

سانسور ۲۱۳

سرکوب سیاسی ۱۱۱، ۲۱۳

طبقات اجتماعی ۱۵

عدالت ۹۳، ۳۳۰، ۳۶۰

عمل ایدئولوژیک ۱۱۱

عمل جمعی ۲۶۳

قانون اساسی ۱۶

قوم ایرانی ۲۳۴

گروهی شدن عواطف ۲۶۳

نیاز زمانه ۱۹۰

مبارزه ۲۲۹

مبارزه طبقاتی ۲۷۸

مدینه فاضله ۳۲۸

مسئولیت ۳۳۱

مشارکت ۳۳۰

موضوعات تاریخی

احزاب سیاسی ۱۷

استبداد رضاشاهی ۳۹

استقلال طلبی در برابر اعراب ۱۵۸

اصلاحات ارضی ۷۱، ۳۴۲

انقلاب اسلامی / قیام ۵۷: ۱۲، ۱۶

۱۸، ۱۹، ۲۲، ۱۱۲، ۱۵۴، ۱۶۹

۱۷۵، ۱۷۸، ۱۸۴، ۱۸۵، ۱۸۹

۱۹۰، ۱۹۴، ۱۹۸، ۲۲۷، ۲۲۹

۳۳۴، ۳۳۶، ۳۵۸، ۳۶۰

انقلاب سفید ۷۱، ۳۴۲

انقلاب مشروطه ۱۱، ۱۴، ۱۵، ۱۶

۱۸، ۱۹، ۳۸، ۵۴، ۶۳، ۷۰، ۸۲

۲۲۲، ۲۳۵، ۳۴۲، ۳۵۷، ۳۶۴

۳۷۹

انقلاب مشروطه ۱۸، ۱۹، ۳۳۵

بهار آزادی ۱۹۰

پان ایرانست ۷۴

پروژه مدرنیت ایران ۱۵، ۱۶، ۱۸، ۲۲

تاجگذاری ۸۹

تسلط اعراب بر ایران ۱۵۶

جمهوری اسلامی ۱۷۷، ۳۷۰، ۳۷۴

جنگ ایران و روس ۱۴، ۱۵

جنگ چریکی ۱۱۱

جنگ دوم جهانی ۷۱، ۱۳۴

حزب توده ۷۵

حزب رستاخیز ۱۶۸

حزب نازی آلمان ۱۳۴، ۱۷۷

حکومت شاهنشاهی ۱۶

حمله اعراب ۳۳۵

حمله مغول ۱۱، ۱۴، ۵۴، ۵۶، ۶۶

۱۵۶، ۳۰۷، ۳۳۵

دوره بیداری ۳۹، ۳۳۸

سازمان مجاهدین خلق ایران ۳۵۶

سازمان های مخفی سیاسی ۱۶۹

ساسانیان ۱۴۹

ساراک ۱۶۸، ۱۹۸

سپاه دانش ۱۶۲

سلطنت ۳۴۲، ۳۵۷، ۳۶۴، ۳۷۹

شاعرکشی ۱۶۸

عباسیان ۱۵۶

عصر خردگرانی ۱۴

عصر روشنگری ۱۴

عصر مشروطه ۳۹

عصر نوزائی ۱۴

قرون وسطی ۲۱۳، ۲۱۴

کردتای ۱۳۳۲: ۴۵، ۶۳، ۷۱، ۳۴۲

۳۷۹

معاهده گلستان ۱۵

معاهده ترکمانچای ۱۵

ممنوع القلم ها ۱۶۸، ۱۶۹

نهضت مقاومت فرانسه ۱۷۷

نهضت ملی ایران ۱۷

نیروی سوم

وزارت اطلاعات ۱۶۸

هجرت مسلمانان به مدینه ۳۷۰

شهرها

«آغاز در تدفین» ۹۳

«افسانه» ۳۸ تا ۴۰

«ای شب» ۳۸

فهرست ها

..... ۴۱۱

..... ۴۱۰. تئوری ی شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

«ری را» ۲۷۵
«ققنوس» ۷۴، ۷۰، ۵۶، ۴۳، ۳۹
«مہتاب» ۷۴

کتاب‌ها

آه، بیابان ۷۷
اتاق‌های درسته ۲۴۳
ادوار شعر فارسی ۲۴۵، ۱۷۰
ارزش احساسات ۸۲
از زبان نیما تا شعر حجم ۹۴
از صبا تا نیما ۳۷۶
افسانه ۳۶۷، ۲۲۴
المعجم ۳۳۶
انجیل ۲۲۶
با مردم شب ۳۴۹
بوطیقای ارسطو ۲۲۳، ۳۴
بوف کور ۷۰
به سوی يك معماری ارگانیک ۱۴۴
تاریخ طبری ۶۰
تورات ۲۲۶
چهار کوارتت ۷۷
خانه‌ای برای شب ۷۷
خمس نظامی ۱۷۱

دریائی‌ها ۸۴، ۷۸، ۶۱
دل‌تنگی‌ها ۲۷۵، ۱۷۴، ۱۷۳
روزنامه شیشه‌ای ۱۴۷، ۷۷
زمینه جامعه شناسی ۲۳۹
سرزمین ویران ۶۴
سکوی سرخ ر.ک: از زبان نیما
شاهنامه ۲۳۵، ۱۷۱، ۱۵۸، ۱۴۴
شاهین، نهیب جنبش ادبی ۵۸، ۵۶
شبنامه ۱۹۵
صور خیال ۲۴۵، ۲۴۳، ۱۲۲

صور و آسیاب ۸۴، ۹۶، ۹۸ تا ۱۰۰، ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۱۴، ۱۲۲، ۱۵۹
۲۴۳، ۲۴۹، ۳۳۷، ۳۴۷

طرح ۷۶

طلا در مس ۳۵۹، ۳۴۰
فرهنگ آکسفورد ۲۵۱
فرهنگ معین ۳۵۱
قران ۳۶۸، ۳۵۵، ۲۸۵، ۱۴۶
گلشن راز ۳۱۵
لیلی و مجنون ۲۱۹
مثنوی ۳۱۵، ۲۳۵، ۱۵۷، ۱۴۴
مردی که در غبار گم شد ۷۵
موش و گریه ۱۳۳
واژگان فلسفه و علوم اجتماعی ۲۴۸
وقت خوب مصائب ۱۴۷
هلاک عقل به وقت اندیشیدن ۱۰۸، ۱۰۹

نشریات

آتش ۷۳
آینه ۳۵۶، ۳۶۰، ۳۷۶
آرش (تهران) ۴۴۰، ۹۳، ۷۵، ۴۶
۳۴۷، ۳۵۰، ۳۷۶، ۳۷۸، ۳۷۹
آسیای جوان ۷۳
آیندگان ۳۷۸، ۳۴۸، ۹۵
اندیشه و هنر ۸۵
ایران‌شهر (لندن) ۱۶۹
پامشاد ۳۴۰، ۷۹
بررسی کتاب ۳۴۷، ۳۳۵، ۱۰۹، ۹۳
پر ۳۶۰
پوششگران ۳۳۷، ۳۳۴، ۲۱۵، ۲۰۸
۳۴۲، ۳۵۱، ۳۵۵، ۳۶۰، ۳۶۲
۳۶۳، ۳۷۸، ۳۷۹
پیام کارگر ۳۵۸

جزوه شعر ۸۰، ۸۸، ۹۱، ۱۸۸، ۳۴۷، ۳۶۲، ۳۷۶
جنگ طرفه ۳۴۷، ۳۴۵، ۹۸، ۷۷
۳۷۹، ۳۷۶
جهان نو ۲۴۱
خوشه ۳۷۸، ۳۵۴، ۳۴۷، ۳۴۰، ۸۰، ۷۹
دانشکده ۳۵۵
دنیای سخن ۳۶۲
راهنمای کتاب ۳۴۰
رنگارنگ ۳۶۱
رودکی ۳۶۳
روزگار نو ۳۷۹، ۳۳۷، ۳۶۰، ۳۴۳
روستا ۱۶۲، ۱۶۳
سخن ۳۵۷، ۳۴۳، ۱۷۴، ۷۶، ۷۵، ۴۵
شعر دیگر ر.ک.: ذیل «انواع شعر»
علم و زندگی ۳۵۷، ۷۳
فردوسی ۷۵ تا ۷۷، ۸۰، ۸۴، ۹۰
۱۲۶ تا ۱۲۸، ۱۳۴، ۱۳۹، ۱۴۳
۱۶۸، ۱۸۷، ۳۴۶، ۳۴۷، ۳۵۶، ۳۸۰
فصل کتاب ۳۴۲، ۳۴۴، ۳۴۶، ۳۵۸، ۳۷۹، ۳۸۰
فصل‌های سبز ۱۶۳، ۱۶۵، ۳۵۵
کتاب هفته ۳۴۰، ۳۴۳
کیهان ۳۴۳
نگین ۳۶۴، ۲۴۱، ۱۶۳، ۱۶۱، ۷۸
نیمروز ۳۴۲، ۳۸۰
هنر روز کیهان ۳۵۶
هوی تازه (در خوشه) ۳۴۵، ۷۹

مراکز فرهنگی

انتشارات روزن ۳۴۸
انتشارات طرفه ۷۷
انجمن ایرانیان آکسفورد ۳۴۶

فهرست‌ها

انجمن هنرمندان و نویسندگان ایرانی در
بریتانیا ۳۶۲
تالار ایران ۷۷، ۳۴۴
تالار قندریز ۳۴۴
دانشسرای تربیت دبیر ۷۹، ۹۸
دانشکده ادبیات تهران ۷۳، ۱۲۱
دانشکده حقوق ۷۳
دانشکده علوم اجتماعی ۹۸
دانشگاه استامبول ۸۲
دانشگاه تربیت معلم ۱۶۲
دانشگاه تهران ۱۲، ۱۷۰، ۲۵۰، ۳۳۶، ۳۷۸، ۳۷۹
دانشگاه سوربن ۲۰۳
دبیرستان سروی ۷۳
رادیو تلویزیون دولتی ایران ۹۴، ۳۴۵
رشته ادبیات انگلیسی ۷۳
رشته ادبیات فارسی ۷۳
رشته علوم اجتماعی ۷۳، ۹۸
شورای فرهنگی بریتانیا ۳۴۵
فرهنگستان زبان فارسی ۳۳۴
فستیوال مقدونیه ۹۴، ۳۴۸
کارگاه شعر ۱۲۷، ۱۳۵، ۱۳۹، ۱۴۳، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۹، ۱۶۹، ۱۸۷
کافه فیروز ۷۴
کافه نادری ۷۴، ۳۴۳
کانون ایران (لندن) ۳۴۲، ۳۸۰
کانون فیلم ایران ۷۳
کانون نویسندگان ایران ۸۹، ۹۰، ۹۴
۹۷، ۳۳۵، ۳۴۴، ۳۴۵، ۳۴۸
کتابفروشی اندیشه ۷۳
کنگره اول نویسندگان ایران ۸۲، ۳۴۱
کنگره شعر ۸۹
مدرسه آمریکائی ۳۴۱

مدرسه سن لونی ۶۳، ۶۴
موزه ایران باستان ۱۴۹

ایران

آغاجاری ۱۴۵

اصفهان ۱۲۷

اهواز ۱۲۷

بحر عمان ۲۴۲

تهران ۹۸، ۲۱۰، ۲۴۹، ۳۳۷، ۳۴۱

۳۴۳، ۳۵۰

خراسان ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۵۸، ۱۶۳، ۳۵۷

خیابان شیخ هادی ۷۷

خیابان نادری ۷۴

دریای خزر ۲۴۲

رشت ۱۲۷

شیراز ۲۸۳

کرمان ۲۱۱

مازندران ۱۵۴

مشهد ۳۶۱

مخبرالدوله ۳۴۳

مشرق زمین

افغانستان ۲۱۲

بلغ ۱۵۶

پاکستان ۲۰۹

تاجیکستان ۲۱۲

کنعان ۱۳۷

مدینه ۳۷۰

مکه ۳۷۰

مرو ۱۰۷

مشرق زمین ۳۲۶

هرات ۱۵۶

هندوستان ۲۰۹

مغرب زمین

آتن ۲۰۳

آکسفورد ۳۸۲، ۳۷۱، ۳۶۵

آلمان ۲۷۸، ۱۳۴

آمریکا ۱۸، ۸۰، ۲۴۷

اروپا ۱۵، ۸۰، ۸۱، ۲۰۱، ۲۱۴

۲۴۶، ۲۴۷، ۲۵۱

انگلستان (بریتانیا) ۱۱۴، ۱۶۹

۲۴۶، ۳۴۵

پاریس ۲۱۲، ۳۳۷

روسیه ۱۴، ۱۵

شوروی ۱۸، ۲۰۹

فرانسه ۱۸۵، ۲۱۰

فرانکفورت ۲۱۲

لندن ۶۰، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۶۹، ۲۱۲

۲۱۶، ۳۳، ۳۳۵، ۳۵۷، ۳۶۵، ۳۸۲

لوس آنجلس ۲۱۲، ۳۳۵، ۳۳۸

مغرب زمین ۱۳ تا ۱۵، ۱۹، ۷۵

۷۹، ۸۳، ۹۷، ۶۳، ۷۵، ۱۴۳

۲۰۵، ۲۲۸، ۲۴۶، ۳۷۳

مقدونیه ۹۵

نیروک ۶۱

یوگسلاوی ۹۵

یونان ۲۲۳

در این آخرین لحظاتی که کتاب حاضر به زیر چاپ می رود، خوش دارم با چند کلامی از همت و محبت و رفاقت نویسنده قدیمی آقای ستار لقائی، که مراتب دوستی اش همواره شامل حال نه تنها من که اکثر اهل قلم گرفتار آمده در تبعید بوده است، یاد کرده باشم. او به خصوص از هیچ کمکی در راستای انتشار نوشته های من دریغ نداشته است. کار نوشتن و انتشار کاری اجتماعی و جمعی است که اگر در پیش نما تنها نام نویسندگان مطرح است ای بسا چهره های فرهنگ دوست دیگری که در پس پرده دست اندر کارند و بی وجود آنان کار جمعی انتشار ممکن نیست. ستار لقائی یکی از این چهره های در یاد ماندنی است.

اسماعیل نوری علا

لندن - ۱۲ ماه مه ۱۹۹۴