

این «یادگار عمر» را به عشق بزرگ و
رفیق راهم، شکوه میرزاگی، تقدیم می کنم
که اگر پاشاری ها و پی گبری های دلسوزانه
و بزرگوارانه او در احیاء دل و قلم من نبود،
هرگز دیگر باره اشتیاق نوشتن و درگیر شدن با
جزیمات شعری ای معاصر را نداشتم و بین 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 ای شعر

از «موج نو» تا «شعر عشق»

چاپ اول، بهار ۱۳۷۳، لندن

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

فهرست مطالب

۱۵۴	۱۶. شعر خراسانی‌ی نو
۱۶۸	۱۷. نظریه پردازی در دهه ۵۰
۱۷۵	۱۸. قیام ۵۷ و جریان بازگشت ادبی
۱۸۲	۱۹. موج سوم
۱۸۹	۲۰. «بازگشت» و نوآوری‌های دهه ۶۰
۱۹۵	۲۱. شعر نیمازی و موج نو در دهه ۶۰
۲۰۲	۲۲. تئوری‌های وارداتی
۲۰۶	۲۳. شعر خارج کشور
۲۱۷	بخش سوم: تا «شعر عشق»
۲۱۸	۱. بحران در شناخت شعر
۲۲۰	۲. تلاش برای یافتن تعریف
۲۲۹	۳. معنای عاطفه
۲۵۳	۴. زیست‌شناسی‌ی عاطفه
۲۶۶	۵. نقش عاطفی‌ی کلمه
۲۷۲	۶. شرط کفايت در تعریف شعر
۲۷۷	۷. فرجگشت رمز زادائی
۲۸۲	۸. در کارخانه‌ای که ره علم و عقل نیست
۲۹۵	۹. رمز زادائی از حافظ
۳۰۲	۱۰. نقش عشق در دستگاه عواطف
۳۰۷	۱۱. دعوت به «شعر عشق»
۳۱۲	۱۲. آشنائی با شعر مدرن عشق
۳۲۰	۱۳. وحدت وجوده علمی
۳۲۸	۱۴. شعر عشق، شعر یگانه ساز
۳۳۴	یادداشت‌ها
۳۷۵	منابع
۳۸۳	فهرست‌ها

صفحه	پیشگفتار
۷	بخش اول - تئوری‌ی شعر
۲۰	۱. چیستان تئوری‌ی شعر
۲۶	۲. قلمروهای تئوری‌ی شعر
۳۳	۳. مبانی‌ی تئوریک پدایش شعر نو
۳۸	۴. مکاتب شعر نیمازی
۴۶	۵. نظریه پردازان شعر نیمازی
۵۱	۶. شعر حاشیه‌ای یا شعر سپید
۵۵	۷. تأثیر شعر اروپائی
۶۳	۸. آخرین نگاه
۶۹	بخش دوم: از «موج نو»
۷۰	۱. سرگذشت موج نو
۸۱	۲. موج نو و دیگران
۸۶	۳. اختلاف در موج نو
۹۲	۴. مسئلله «تعهد»
۹۶	۵. زمینه‌های تدوین نظریه موج نو
۱۰۰	۶. «صور و اسباب» و «نظریه موج نو»
۱۰۸	۷. شعر حجم
۱۱۳	۸. مفهوم سرعت در شعر حجم
۱۱۷	۹. دلائل انتخاب واژه «حجم»
۱۲۰	۱۰. تصویر شعری و موج نو
۱۲۶	۱۱. انواع تصویر شعری در «کارگاه شعر»
۱۳۵	۱۲. ابهام در شعر
۱۳۹	۱۳. شعر تجسس
۱۴۳	۱۴. ساختمان شعر
۱۵۱	۱۵. رابطه‌ی با مخاطب

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

کتاب حاضر در جستجوی یافتن فونه های «عملی»^۱ ای تحولات 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 م 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 بر می 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 شعر و ارزیابی آن است به حوزه «نقد ادبی» تعلق دارد. البته این دومی، یعنی «نقد»، به اولی، که «نظریه» باشد، وابسته است؛ اما نی 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^۲ برخی از مخاطبان گمان می کنند

پیشگفتار

کتاب حاضر در دو چهره پیش روی خواننده می نشیند. در یک چهره، کتابی است درباره «تئوری ای 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 هریک را، در حد وسع خود و گستره کوچک این کتاب، بازخاید. در این منظر بیشتر کار بر توضیح تحولات درونی ای تئوری ای شعر در ایران متمرکز شده و بررسی ای زمینه های اجتماعی ای تحولات نظری ای شعر به فرصتی دیگر موکول گشته است. البته شکی در این واقعیت نیست که هرگونه بررسی ای تحولات نظری، بدون عنایت به پیش زمینه های اجتماعی، کاری ناقص است. اما کتاب حاضر کوشیده است از طرح تفصیلی ای این گونه زمینه ها بپرهیزد تا از گستره کوچکی که در حوصله این کتاب می گنجد بیرون نرود. با این همه، همین کوشش مختصری هم که در راستای مرتب کردن سیر تحولات نظری ای شعر انجام شده، برای آینده گانی که به بررسی های جامع تحولات

که «تقلید» از او را انتخاب کرده اند نیز در پی یافتن چارچوب نظری مختلفی اندیشه ای نیستند و فقط به دریافت و قبول احکام صادر از جانب او پسندیده می کنند.^۲

این مشکل را فقدان تشكیل در اندیشه و روشنی ای در سخن نیز بعد چندان می کند. من در حوزه نظریه پردازی ای شعری بر ضرورت وجود اندیشه متشکل و سخن روشن تأکید می کنم چرا که، به نظر من، در شرایط فرهنگی امروز ما، داشتن انسجام فکر و روشنی ای بیان حقیقت داشتن عمق و گستردگی در محتوای اندیشه نیز مهم تر و ضروری ترند. معتقدم اندیشه ای که ادعای عمق و گستردگی دارد، اما نه از پیوندی منسجم در بین پاره های آن خبری است و نه با زبانی روشن بیان می شود، لاجرم، نتیجه ای جز افزودن بر هرج و مرج فکری ای کنونی تغواص داشت. حال آنکه اندیشه ای هرچند کوچک و ویژه، که به زبانی روشن و قابل فهم بیان می شود، می تواند 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 دریم. 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 متداول را می توان به جای هم نشاند؛ در حالیکه در گذشته این واژه ها هر یک معرف یک مفهوم خاص بوده اند و در آینده نیز، برای رسیدن به یک زبان دقیق، باید از هم تفکیک شوند. برای رسیدن به چنین آینده ای، ما بده داشتن یک فرهنگستان زبان نیازمندیم که لغات را، بر حسب صفاتیم مختلف، از هم تفکیک کند و بر کاربرد درست آنها نظارت داشته باشد.^۳

زبان فارسی در حمله مغلول، و منشآت نویسی ای مغلق پی آمد آن، تمام تندي و تیزی و دقت خود را از دست داد؛ و تنها پس از انقلاب مشروطه

که ما از ارزیابی ای شعر سخن می گوئیم. چنین افتکاشی، جدا از دلایل مختلفی که می توان برای ظهور آن پرشمرد، ناشی از این امر نیز هست که ما هنوز نتوانسته ایم حوزه نظریه (یا «تئوری») را از حوزه نقد (یا «کریتیک») جدا کنیم و اغلب نظریه پردازی را با نقد یکی پنداشته ایم و یا پکجا درباره هر در سخن گفته ایم.

به واقع، اکثر کسانی که در کشور ما درباره شعر قلم می زند «منتقد» شعنند نه «نظریه پرداز» آن؛ و کمتر کسی از آنان به ارائه مباحث مربوط به تئوری ای شعر پرداخته است. این معتقدن اغلب خود را موظف به ساختن و پرداختن، و یا وفادار بودن و ماندن، به یک نظریه ادبی ای خاص ندانسته اند. یعنی، آنان این آزادی ای عمل را داشته اند که، بدون خبر کردن خوائندگان خود، از یک تئوری به همخوان نبودن تئوری های وارداتی ای مختلف، بکوشند تا با ملجمه درهم جوشی از این تئوری ها را به کار گیرند و با حقیقت رحمت بر پا داشتن یک تئوری ای «التقاطی» را نیز به خود ندهند. در این صورت جای عجب تغواص بود که هر یک از آنان به ابراز قضایت هایی پردازد که با یکدیگر در تضاد و تناقض هستند. نتیجه طبیعی ای این وضع آن شده است که، در غباب چارچوب های نظری ای مختلف، خود معتقد شعر به صورت یکی از اجزاء نقد و بررسی درآید و آنچه که به روی کاغذ می آورد نشانی از تعلق به یک نظریه معین نداشته و وابسته به خلقیات و احوالات و روابط شخصی ای او باشد.

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

دستگاه نظری خویش را به صورتی کامل و سیستماتیک ارائه دهد. ضوابط نقد شعری، حتی در نزد هر منتقد، چندان روشن نیست. و شاعران جوان، که چاره‌ای جز خواندن همین مطالب سریسته و دُم شکسته ندارند اغلب، به جای هدایت شدن به صراط مستقیم، در دامچاله‌های اغتشاش و گمراهی گرفتار می‌آیند. حال آنکه در مغرب زمین، عمیق‌ترین مباحث علمی و ادبی را نیز به روشن ترین صورت عرضه می‌کنند.

در کشور ما می‌پندازند که یک ادیب، حتی وقتی راجع به نگرشی علمی نسبت به ادبیات صحبت می‌کند، باید کلامش را از مبهماتِ شعرگونه بی‌آکند تا سخن‌ش عمیق و اساسی جلوه کند. مردمان ما عادت کرده‌اند که روشنی و سادگی‌ی مطالب را دلیل کم عمقی آنها بدانند و برای مبهم گویان و تاریک نویسان بیشتر اهمیت قائل شوند. این ماجرا نوعی وارونه گوئی‌ی قصهٔ عقوب لیث است، وقتی از شاعری که به زبان عربی شعر گفته بود پرسید: «آنچه را که من اندر نیایم تو چرا گوئی؟» اکنون، مردم زمانه‌ما می‌گویند: «آنچه را که من اندر یایم چیز مهمن با خود ندارد». و این خسaran بزرگی برای فرهنگ و تاریخ ماست.

البته هرج و مرچ در اندیشه، و نارسانی‌ی در بیان اندیشه، اموری نیستند که صرفاً از بیسوادی‌ی گویندگان یا اغراض غیرادبی‌ی آنان برآمده باشند؛ هرچند که این هر دو در آفرینش چنین وضعیتی تأثیر عده دارند. ریشه‌های این وضعیت را باید در حوادث اجتماعی و تاریخی، و همچنین سیر تکوین جریانات مختلف فرهنگی و ادبی‌ی کشورمان جستجو کرد. چرا که ما ساخته و پرداخته این حوادث و جریانات هستیم.

مثلاً، در هفتاد سال گذشته، تاریخ زندگی‌ی ما داستان تلغی ترین حادثی است که ممکن است بر گروهی از آدمیان حاکم شود و ریشه بهزستی و امکان اندیشیدن خلاق را در بین آنان بسوزاند. در این هفتاد

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

قیام ۵۷ و تعطیل چندین ساله دانشگاه‌ها که در پی‌ی آن پیش آمد، علاوه بر همهٔ زیان‌هایی که داشته، یکبار دیگر زبان فارسی را دچار بحران و نارسانی شدید کرده است. علت آن است که به استادان دانشگاه دستور داده شد تا، در ایام تعطیل دانشگاه، در خانه بنشینند و در رشته‌های مربوط به خود کتاب ترجمه کنند. این فکر خوبی بود که به صورت بسیار بدی عملی شد. چرا که، در انجام این فکر، هیچ مرکز یکدست کننده و هماهنگساز پیش‌بینی نشده بود. بدینسان، در برابر یک واژهٔ واحد فرنگی، هر مترجمی واژهٔ انتخابی‌ی خود را نشاند؛ واژه‌ای که با واژهٔ به کار رفته از جانب مترجمان دیگر متفاوت برد. با چاپ این کتاب‌ها هرج و مرچ بالا گرفت. در عین حال واژه‌های عربی و آخرنده، که رفته رفته از ساحت زبان فارسی زدوده شده بودند، دیگریاره به درون زبان ما خلیلندند؛ دوغ و دوشاب در هم آمیخت؛ و زبان کارائی‌ی خود را به صورتی دائم التزايد از دست داد. امروزه، وقتی کتابی علمی را به فارسی می‌خوانیم، در هر قدم ناگزیریم به واژه نامهٔ آخر آن، اگر وجود داشته باشد، مراجعه کنیم تا در بابیم که مترجم کتاب فلان واژهٔ فارسی را در برابر کدام واژهٔ فرنگی نشانده است؛ چرا که می‌دانیم مترجمی دیگر همین واژه را در برابر واژهٔ متفاوتی قرار داده است. اکنون هر کس زبان و واژگان خاص خود را ساخته است و، در نتیجه، برقراری ارتباطات علمی در زبان فارسی روزبروز مشکل تر می‌شود.

تیرگی‌ی اغتشاش در زبان را اغتشاش در اندیشه صد چندان می‌کند. هیچ متفکر و نظریه پردازی به خود زحمت آن را نمی‌دهد که

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

میراث اندیشگی ی انقلاب مشروطه، یا «پروژهٔ مدرنیت ایرانی»^۶، به نظر من، بر بنیاد دو مکتب عمدهٔ فلسفی اروپا، یعنی «خردگرائی» و «فلسفهٔ اثباتی»^۷، استوار است. روشنفکر ایرانی، در جریان انقلاب مشروطه، راستای اندیشهٔ خویش را از اعتقاد به مشیت آسمانی به سوی زمین مادی برمی گرداند، خواستار تسلط خرد و علم بر زندگی ی اجتماعی می شود؛ از آسمان که برید به انسانی می رسد که اسیر ظلم اجتماعی است، حقی بدیهی برای زیستن و برخورداری از موهاب 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 ماراء الطبيعه و سازمان مذهبی از سوی دیگر، کوشیده است تا منکر حقوق طبیعی ی افراد جامعه باشد. اینگونه است که

سال، و تا پیش از پیروزی ی انقلاب مشروطه در سرآغاز قرن بیستم هیلادی (قرنی که اکنون در سالهای آخرین آن زندگی می کنیم)، داستان ما حکایتی خون آلوده از تسلط جهله و ظلم بر مردمی بی پناه و فقرزده بوده است. به برخی از سرچشمه های این فلاکت بنگریم؛ حملهٔ خانگان سوز و فرهنگ کش مغول ها بد سرزمین های اسلامی؛^۸ تسلط شیوهٔ آمیخته ای از تشیع وارداتی و تصوف صفوی بر سرزمین ما^۹ (که، در عین حال و به تصادف، جدائی از کل سرزمین های اسلامی و پیدایش دیگریارهٔ مرز و بومی به نام «ایران» را نیز موجب شد)؛ رسخی شدن و حاکم شدن روش «اجتیاد و تقلید» در فقه (با توجه به هم ریشگی ی «تقلید» و «قلاده») گه جامعهٔ ما را طی سیصد سال گذشته به صورت جامعهٔ گوسفندان و شبانان در آورده و مردمان را از اندیشیدن منفرد و مستقل باز داشته است؛ نساد و خودکامگی و بی اعتنایی دربارها و طبقهٔ حاکمهٔ ایران به سرنوشت مردمی که در سایهٔ شمشیر خون ریز آنان می زیسته اند؛ دعوت زندگی سوز خانقاه ها به ترک دنیا و بی اعتنایی 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 دنبیگری 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 بذریم. اندیشیدن تعطیل و، در غیبت اندیشه، زیگان درهم و مفسوش شده است. آن هم درست همزمان با حادثهٔ شگرف آغاز اعصار روشنگری، خردگرائی و نوزادی در مغرب زمین که این سرزمین ها را در مسیر رشد دائم التزايد اندیشه و رفاه و توانانی قرار داده است.

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

نتیجه ظهور اندیشه تعلقی در ذهن ایرانی به صورت انقلاب مشروطه و خواستاری‌ی حکومت قانون و احترام به حقوق افراد، و استادگی در برابر مسجد و خانقاد، همزمان و به یکسان، رخ نموده است.

من این اعتقاد «هایرماس» را درست می‌دانم که هر پروژه مدرنیتی دارای سه وجه عمدۀ است که در پیوندی ضروری با یکدیگر کارائی می‌یابند. این وجوه سه گانه مدرنیت عبارتند از اندیشه مدرن، اخلاق اجتماعی مدرن، و زندگی‌ی مادی‌ی مدرن.^۶ متأسفانه در کشور ما چنین پیش آمد که در حوزه اخلاق اجتماعی، که ساختارهای حقوقی و سیاسی‌ی جامعه در آن شکل می‌گیرند، هیچ تحرکی رخ نکند. در دهه نیست قرن حاضر، اگرچه قانون اساسی نوشتۀ شد، قوای سه گانه از هم تفکیک شدند، انتخابات برقرار گردید، و پارلمان تشکیل شد اما، در پی‌ی ایک دو سه سال، و با به قدرت رسیدن پهلوی‌ی اول، همه این دست آوردها از معنا تھی شدند و جامعه دیگریاره به صورت حکومت شاهنشاهی (که

خود نمود روشنی از «استبداد آسیائی»^۷ است) اداره شد.

تأثیر بلافضلۀ چنین بازگشته، در حوزه اخلاق اجتماعی، چیزی نبود جز گوشش برای تعطیل کردن دیگریاره اندیشه ورزی و روشنگری در ایران. در سایه شوم استبداد کسی حق اندیشیدن ندارد.

بدینسان، از پروژه مدرنیت ایران تنها در زمینه نوسازی‌ی زندگی‌ی مادی بود که گارهائی از پیش رفت، آن هم با آرایش کاذب ظواهر، بی‌آنکه از اندیشه و اخلاق مدرن در آن اثری باشد. ایرانی همچنان در چنگال شوم اندیشه‌ای 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، درگانگی‌ی در باطن و ظاهر مشخصه جامعه‌ما تا پیش از قیام ۱۳۵۷ بوده است.

۱۶ تئوری‌ی شعر - از «مرج نر» تا «شعر عشق»

در این اوضاع، اغلب آنچه هائی که در حوزه اندیشه مطرح شده بیشتر ظاهرسازی و شعبدۀ بازی بوده است. جامعه عقب افتاده، که مرعوب آسمان و زمین است، با قبول جهل خویش، در پی‌ی جبران عقب ماندگی‌ی خود برخی آید، بلکه در جهل خویش هرچه بیشتر غوطه در می‌شود و بر غلط آن می‌افزاید. در جامعه استبدادزده و «اجتهاد و تقليدی»، کسی حوصله فکر کردن مستقل و روشن ندارد. واستبداد اخلاقی عاقبت به استبداد اندیشه‌گی تبدیل می‌شود. در چنین جامعه‌ای، حتی احزاب سیاسی نیز همان ساختار عمومی‌ی جامعه را در درون خود بازسازی می‌کنند و، از لحاظ ساختار، هیچ تفاوتی بین حزب سیاسی و مسجد و خانقاد وجود ندارد. سلسله مراتب متتمرکز، اطاعت بی‌چون و چرا از رهبری، مستحبیل شدن اراده فردی در رهبری، و منوعیت اندیشه آزادانه و مشارکت اختیاری، همه و همه از نمودهای گریزناپذیر ساختارهای مشترک کل جامعه و تشکیلات سیاسی و مذهبی و صوفیانه آند.

اینکه می‌بینیم در حوزه نظریه پردازی و نقدنویسی‌ی ما نیز مبهم گوئی از یکسو، و اغتشاش از سوی دیگر، حکم‌فرما شده و کار به بازسازی‌ی سیستم اجتهاد و تقليد کشیده است امری اتفاقی نیست. اینکه نویسنده‌گان ما عادت کرده اند که مقالات خود را از اسم‌های فیلسوفان و نظریه‌پردازان فرنگی پر کنند اما، به جای ارائه سیستماتیک اندیشه‌های آنان، فقط به نقل قول‌های دم بریده از ایشان بستنده نمایند نیز چیزی جز نتیجه همین وضعیت نیست. این روزها کافی است که، برای اثبات نظری، از یکی از بزرگان غرب سخنی را، بی‌هیچ پیش و پس، نقل کنیم. مطالب مشحون از «الیوت گوید...» و «هایدگر عقیده دارد...»^۸ و... در مطبوعات و کتاب‌های ما فراوان به چشم می‌خورد. و این همه نه برای روشن کردن مطلب، که برای گل آلود کردن آب و ایجاد ارعاب در خواننده

است و بس.

وبه مجموعه سرگم اندیشه ورزی و روشنگری معاصر باید جزء تازه ای را نیز افروز. شکست نهضت ملی ایران در دهه ۱۳۴۰، 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 ظهر اندیشه ارجاعی ای جدیدی روی رویم که بعدها به بخشی از شعار اصلی و نهائی ای قیام ۱۳۵۷ نیز تبدیل و با «اسلامیت» تکمیل شد: «نه شرقی، نه غربی، حکومت اسلامی». در این شعار، ما به آرمان‌های انقلاب مشروطه پشت کردیم و در قیام ۵۷ به «انقلاب مشروعه» ای که مرتعین

عهد مظفرالدینشاه و محمدعلی شاه خواستار آن بودند تحقیق بخشدیم.^{۱۲}

اینگونه بود که، در سراسر دهه ۴۰، دو جریان اندیشه متضاد روی روی هم صف کشیده بودند؛ یکی از آن «خردگرانی اثباتی» ای برآمده از پژوهه مدرنیت، و یکی هم «خردگریزی» ای ریشه دارمسجد و خانقاہ، که نخست در زمزمه دلپاکانه اما ناسنجیده کسانی چون جلال آل احمد مطرح شده و سپس رنگ مباحث روشنگری 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 ای ما هر دم افزون تر می شود.

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

یکجا در آن بروز دهیم. به طوری که امروز اگر بخواهیم «کارمایه» ای برای اندیشه مسلط بر نظریه‌ها و نقدهای هنری ای منتشر شده در ایران قائل شویم، این کارمایه تنها از دو تاییل عمدۀ شکل می‌گیرد؛ یکی «بازگشت» به سوی مفردات اندیشه‌پیش از مشروطیت، و دیگری کوشش برای یافتن گونه‌های از نظریه‌های غربی که با آن بازگشت هماهنگ باشند؛ این یک برای مستند ساختن و معتبر نمودن آن دیگری، و آن یک برای ساختن هیولای از درون متضادی که بتواند شیخ محمود‌های شبستری را به «ویتنگشتن»^{۱۳} ها پیوند زند. به نظریه‌های ساخت داخل کشور نگاه کنیم؛ «مکلیش»^{۱۴} با ابن عربی هدم و محشور شده، و «سوسور»^{۱۵} با شیخ روزبهان درآمیخته است. به نظریه‌های وارداتی ایران نگاه کنید؛ «رئالیسم جادوئی» راه را بر حضور دیگریاره جن و پری و خرافات عرامانه گشوده است و نظریه «پسامدرنیت»^{۱۶} به بازگشت افکار صوفیانه خرافی و خردگریز راه می‌گشاید. به عبارت دیگر، چون نیک بنگریم، خواهیم دید که آنچه «انقلاب اسلامی» خوانده می‌شود تنها در حوزه حکومت و سیاست پیروز نگشته است. بلکه اکنون حتی آن بخش از روشنگری ای ما نیز، که مدعی «غیرمذهبی» بودن است، در اعماق ناخودآگاه اندیشه خویش به آرمان‌های باطنی ای «انقلاب مشروعه» تسلیم می‌شود.

کتاب حاضر، در چهره دیگر خود، نوعی سرگذشت نامه ادبی ای نویسنده خویش نیز هست؛ چرا که می‌خواهد دیدگاه‌های شخصی ای نویسنده اش را، در مورد تحول تئوری‌های شعری ای دوران معاصر، بازگو کند. به خصوص که، در سی سال اخیر، این نویسنده همواره خود در گیر طرح و تشریع و تنقید و گسترش برخی از این تئوری‌ها بوده است. به عبارت دیگر، این کتاب بازگوینده سیر فکری ای نویسنده ای نیز هست که

سال‌ها در میدان نظریه پردازی‌ی شعر معاصر ایران حاضر و در گیر 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 مناسب و تلازم داشته باشد، از چه راه‌هائی رفته، از گدام منابع تغذیه کرده، و پاره‌های مختلف دستگاه نظری خود را چگونه گرد هم آورده و سوار هم کرده است.

عمر کاری‌ی نوینده‌ای که من باشم به دو نیمه تقسیم می‌شود؛ نیمی از آن در ایران گذشته و نیمی دیگر در خارج از میهمن به سر آمده است. من، در هر دو بخش این عمر، مجدانه با شاعران جوان ایرانی، چه آنان که در داخل کشور بالیده و به شعر رسیده اند و چه آنان که اکنون در سراسر جهان پهناور زندگی می‌کنند و تخم شعر فارسی را در اقصی نقاط گستی پراکنده اند، 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 هوای 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 کمک رسان باشد.

من اکنون، در نیمه راه ۵۲ سالگی‌ی خویش، حس می‌کنم که تجربه‌ها و آموخته‌ها و اندیشه‌های گرناگونم 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 فردای‌ما باشند. حس می‌کنم که اکنون می‌توانم، بر بنیاد اندیشه‌ای متشكل تر و با زیانی روشن تر از پیش، از شعر سرزمینم، و احیاناً شعر خودم، سخن بگویم؛ چرا که، بد 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 ساحت شعر درآمیزم، بیشتر قادر خواهم بود تا از عهده بیان مقصود برأیم؛ 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 گردد و، پس از چندی، درمی‌یافتم که پاسخ‌هایم، اگرچه پاره‌ای از شروط لازم برای دست یابی به تعریف شعر را در خود دارند و، به اصطلاح، «جامع» هستند اما، شرطی کافی و کفایت کننده نیز در کار است که هنوز رخ بر من نمی‌گشاید و «مانعیت» تعریف‌هایم را از من می‌گیرد. اما این دریافت موجب آن نشده است که از نوشتن و اظهار نظر بازمانم و یا جستجوی خویش را متوقف سازم؛ چرا که، لااقل 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 گردد ام، که هر کجا از وجود

نقضی آگاه می شویم در رفع آن بکوشیم. می خواهم بگویم که خوشبختانه من، در تصور خود، این نیک بختی را داشته ام که، در ساخت نظریه پردازی شعر، تا کنون به بن بست نظری ناممی‌دانده ای برخورم که در آن صحت کل دست آوردهای اندیشگی ای خود را در معرض تردید ببینم. یعنی، بخت من چنین بوده، و یا من چنین می‌پندارم، که همیشه مسیر این تفحص نظری از مجرای تکمیل و گسترش گذشته است و، به خصوص در این روزها که نقدنویسان پرآوازه‌ما، بی سرو صدا، دست به تجدید نظر کلی در عقاید خود زده و هر روز، و آن هم با موضوعی تهاجمی، بخشی از عقاید گذشته خویش را منکر می‌شوند، می‌بینم که خوشبختانه آن پرش اولیه‌من از روی سکوی درستی انجام پذیرفته است. من از این نیکبختی شاکرم. البته می‌دانم 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 می‌پذیرد و فرست می‌یابد تا موضوع و هدف خود را هرچه گستردۀ تر و عمیق تر کند و گاه نیز، اگر از سرآغاز بر مسیر غلط افتاده باشد، بد زیکراک زدن و اعوجاج دائم منجر شود. آرزویم آن است که، به خاطر ثبات قدم خویش، از زمرة گروه نخست منظور شوم.

من، به عنوان شاعر و نویسنده ای متعلق به آن نسل از نویسنده‌گان ایرانی ۵۷ از پیش از قیام که معتقد به آرمان‌های «پروژه مدرنیت» بودند، فکر می‌کنم که یکی از وظایف و مأموریت‌های امثال من پاسداری و گستراندن دست آوردهای آن نسل هیجانی و برانگیخته‌ای باشد که در ۱۳۴۰ به جریانات اجتماعی و ادبی ایران پیوست و، برکنار از دسته بندی‌های مافیائی آن روزها، اما درگیر در همه مجادلات ادبی و فرهنگی، به کار نوسازی شعر و ادبیات ایران مشغول شد و اثری بنیادین و پایدار بر

شعر امروز ایران گذاشت. به گمان من، جریان شعری می‌رسیم که در دهه ۶۰ با عنوان «موج نو» در عرصه شعر وطن ما ظهر کرد چنان تأثیری، آگاهانه و ناخودآگاه، بر کل جریان ادبی کشورمان داشته است که از آن پس به ندرت شاعر درخور توجهی را می‌توان یافت که، حتی در عین مخالفت نظری با موج نو، از دست آوردهای شعری می‌آن 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 می‌پردازم، در عین حال، داستان شکل گیری‌ها، پیشرفت‌ها، انحراف‌ها، و فراز و نشیب‌های جریانی است که در ساخت آن بالیده ام و عصاره آن در من تنیده است.

همچنین، ضرورت بازنگری ای این میراث فرهنگی و ادبی از آنچه جنبه حیاتی به خود می‌گیرد که می‌بینیم امروز، بیست سالی از دهه ۶۰ گذشته، بسیاری از سخنگویان شعر رایج داخل ایران می‌کوشند 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 سکسکه‌ای گذرا که برای چند لحظه تنفس عادی و طبیعی می‌شعر معاصر را مشوش ساخته، سخن گویند. این جبهه تحریفکار، که در پی ای دوران خلقان گرفته و انفجاری می‌دهد.^۵ به سخن در آمده است (دهه ای که طی آن سیر طبیعی اندیشه و نظر درباره شعر تعطیل شد) از جانب کسانی رهبری می‌شود که در قیام طول دهه ۶۰ نویسنده‌گان و شاعرانی دست دوم و سوم محسوب می‌شوند و پس از ذرهم شدگی ای اوضاع با قیام ۵۷، و با دیدن میدانی خالی از حریف، تا آنچه که توانسته اند در زمینه انکار جریانات غالب نظری می‌شعر در دهه ۶۰ 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 رطم بـه من داشته‌اند، معرفی شده‌اند که گهگاه، بر سرنوشت شعر کشوم تأثیر گذازم؛ و اکنون نیز امیدم عـمـه این است که کتاب حاضرم از آن گـرـنـه تأثـیرـگـذـارـی بـیـ بهـرـهـ نـمـانـهـ، بـهـ خـصـرـصـ کـهـ عـنـ مـبـحـثـ «ـشـعـرـ عـشـقـیـ» رـاـ هـصـچـونـ اـخـطـارـ وـ بـشـارـتـیـ جـدـیـ، وـ تـبـیـهـ وـ پـیـشـنـهـادـیـ نـوـیـنـ، نـهـ فقطـ بـرـایـ شـعـرـ اـمـروـزـ اـیـرانـ کـهـ بـرـایـ شـعـرـیـ پـایـدـارـ وـ غـمـیـشـگـیـ، بـرـ اـینـ کـتـابـ اـلـفـرـودـهـ اـمـ،

البـهـ اـرـزـیـاـبـیـ اـیـ نـهـائـیـ اـیـ اـبـنـگـونـهـ تـأـثـیرـهـ بـرـ عـهـدـهـ، مـحـقـقـانـ فـرـداـسـتـ کـهـ پـسـ اـزـ مـاـ بـهـ جـمـسـتـجـوـیـ اـسـنـادـ اـدـبـیـ اـیـ زـیـانـ فـارـسـیـ بـرـعـیـ خـیـزـنـدـ وـ لـفـسـ پـرـاـشـتـیـاـقـ مـاـ رـاـ اـزـ دـلـ آـنـ دـفـتـرـهـایـ خـاـكـ گـرـفـتـهـ بـیـرونـ مـیـ کـشـنـدـ. آـرـزوـیـ وـاقـعـیـ اـیـ هـرـ شـاعـرـ وـ نـوـیـسـنـدـ اـیـ سـرـفـراـزـیـ درـ آـنـ مـیدـانـ اـسـتـ وـ بـسـ، وـ هـمـیـنـ آـرـزوـ بـهـ مـنـ اـیـنـ شـهـامـتـ رـاـ مـنـ دـهـ کـهـ، اـزـ پـسـ سـیـ سـالـ، اـکـنـونـ اـزـ فـکـرـ خـودـ بـگـوـیـمـ، چـنانـکـهـ اـزـ هـمـهـ هـمـرـاـهـانـ وـ هـمـدـلـانـمـ گـفـتـهـ باـشـمـ. شـاـ اـیـنـ نـافـرـوـتـنـیـ رـاـ، کـهـ اـمـیدـوـارـمـ کـمـتـرـ رـیـشـهـ درـ غـرـورـیـ بـیـ جـاـ دـاشـتـهـ باـشـدـ، بـرـ مـنـ بـیـخـشـائـیدـ.

منـ، بـاـ دـلـیـ پـرـ اـزـ اـمـیدـ وـ سـرـشـارـ اـزـ اـیـسانـ بـهـ فـرـدـایـ بـهـترـ، حـاـصـلـ جـمـعـ بـنـدـیـ اـیـ دـسـتـ آـورـدـهـایـ خـوـیـشـ درـ زـمـینـهـ «ـشـنـاخـتـ شـعـرـ» رـاـ درـ اـیـنـ کـتـابـ بـیـشـ روـیـ شـاعـرـانـ اـمـروـزـ وـ فـرـدـایـ زـیـانـ فـارـسـیـ مـیـ گـشـایـمـ.

اسـمـاعـیـلـ نـورـیـ عـلـاـ
بـهـمـنـ ۱۳۷۲ـ لـندـنـ

یادداشت‌ها

جدید نیز چندان راهی به جانی نبرد و ساخته‌های آن، بد خصوصی پس از قیام ۵/۷ به برگز فراموشی سپرده شد.

۶. اگر بد نتایج حمله اغراط بد ایران اشاره نمی‌کنم از آن رست که ایرانیان، در پی این سکرتی ۲۰ ساله که با فتح ایران آغاز شد، قوانستند دیگر اقد راست گشته و بد زردی مهدل بد مرکز اصلی اندیشه و فرهنگ اسلامی شوند، حال آنکه حمله مغلولان کار اندیشه در ایران را یکسره کرد.

۷. برای آشنائی با جریان «رارد گردن» تشیع ائمہ عصری بد ایران در سرآغاز حکومت صفویان، رجوع کنید بد: اسماعیل نوری علا، جامعه شیعی می‌تشیع ائمہ عصری، انتشارات فقیری، تهران ۱۳۹۷.

۸. لفظ «مدرنیت» را، بد عنوان برابرنهاد ای برای modernism از داریش آشوری گزندیدم.

۹. positivism و rationalism.

۱۰. رجوع کنید به یورگن هابرمان، «مدرنیت در مقابل پس - مدرنیت»، ترجمه شاهرخ حقیقی، بررسی کتاب، چاپ لوس آنجلس، شماره ۱۳، بهار ۱۳۷۲.

۱۱. Asian Despotism.

۱۲. رجوع کنید بد: همایون گاتزیان، محمدعلی، «طرح کوتاهی از نظریه استبداد تاریخی در ایران»، استبداد، و میرکاری و نیضت طی، چاپ اول، لندن ۱۳۷۲، انتشارات مهرگان، صفحه ۷.

۱۳. Thomas Stearns Eliot شاعر و منتقد آمریکائی که مهاجرت کرده به ازگلستان و Martin Heidegger فیلسوف آلمانی.

۱۴. رجوع کنید بد: اسماعیل نوری علا، «انقلاب مشروطه»، نامه کانون نویسنده‌گان ایران، شماره ۲، تهران، ۱۳۹۰.

۱۵. Ludwig Josef Johann Wittgenstein فیلسوف و زبان‌شناس اطربی‌الاصل و انگلیسی شده.

۱۶. Archibald Macleish شاعر و نظریه پرداز آمریکائی، Ferdinand de Saussure زبان‌شناس سوئیسی که از پایه گزاران مکتب «استرلکتورالیسم» دھنسرب بیشترد.

پیشگفتار

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

۲. در این مورد رجوع کنید بد: اسماعیل نوری علا، اسماعیل، «سد نگاه بد مسئله ارزشیابی‌های هنری»، پرشگران، شماره ۲، لندن، ژوئن ۱۹۹۰، صفحه ۶۱.

۳. فرهنگستان زبان فارسی که در سال هاس آخر حکومت رضا شاه بد رجرد آمد، منشاء خدمات بزرگی در راستای نوسازی و نوتوانی زبان فارسی بود و شاید ۸۰

درصد واژه‌های پیشنهادی ای آن در زبان امروز فارسی جا افتاده باشد. نکته در این است که پیشنهادهای این فرهنگستان بیشتر در جهت تبدیل واژه‌های عربی بد فارسی (برحسب ایدئولوژی حاکم در آن زمان) طرح می‌شدند که اگرچه زبان فارسی را در عرض وسعت می‌بخشیدند اما پاسخی برای ناتوانی ای ناشی از کمبود مفاهیم علمی نوین نیز نداشتند. انجام این مهم تا دهه ۱۳۵۰ و بازگشایی فرهنگستان در اوخر حکومت محمد رضا شاه بد تأخیر افتاد و حاصل گوشش این فرهنگستان

بخش اول - تئوری شعر

فصل اول - چیستانِ تئوری شعر

نهاده» (یا فرض اولیه‌ای بدینه می‌پذیریم 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 مرد نظر» یا «مجموعهٔ اندیشه‌هایی که چیستی و چگونگی‌ی موضوع معینی را شرح می‌دهند». به همین لحاظ در اینجا نیز می‌توانیم بگوییم که ما با ذهن نظریهٔ مختلف رویروئیم که، از یکسو، دارای موضوع واحدی هستند ولی، از سوی دیگر، چیستی و چگونگی‌ی آن موضوع واحد را به دو شکل مختلف و متفاوت تعریف و تشریح می‌کنند. نیز می‌توان نتیجه گرفت که دربارهٔ موضوع واحدی، مثلاً «شعر»، ممکن است «نظریه» (یا، در اصطلاح غربیان، «تئوری»^۳)‌های متفاوتی وجود داشته باشد.

یکی از باورهای رایج در میان ما آن است که «شاعر با تئوری سرو کاری ندارد؛ او شعر خود را می‌گوید (یا، بهتر گفته باشیم، می‌نویسد) و نظریهٔ پردازان شعر در پی‌ی او آمده و نظریهٔ شعری‌ی شاعر را از دل نوشته‌هایش استخراج می‌کنند». اما، پرسش آن است که، حتی اگر موقتاً این عقیده را پذیریم، آیا بر اساس آن می‌توان به این نتیجه رسید که، پس، «شعر بر تئوری مقدم است»؛ پاسخ من به این پرسش منفی است. یعنی، می‌خواهم بگوییم که شاعر، حتی اگر خود نداند، تا به «نظریه» ای دربارهٔ شعر دست نیافتدۀ باشد، نمی‌تواند ادعا کند که آنچه می‌نویسد شعر است. و خواننده نیز، وقتی اثری را به عنوان «شعر» می‌پذیرد، حتماً در ذهن خود نظر و تصور و تعریفی از «شعر» دارد. شاید باور رایج مزبور را بتوان این گونه تعديل کرد که «شاعر و خوانندهٔ شعر لزوماً دربارهٔ اینکه شعر چیست، به تفکر نپرداخته و، در نتیجهٔ آن، دست به تشریح منطقی‌ی تفکرات خود نمی‌زنند». یعنی، با هیچ استدلالی نمی‌توان وجود و حضورِ فعال تعریفی ناگفته، یا بد آگاهی درنیامده، از شعر را، هم در ذهن

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

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

آشکار است که «موضوع سخن»، در این دو جمله، یکی است و هر دو صاحب نظر ما دربارهٔ «شعر» سخن می‌گویند. اما «محتوا»‌ی سخن این دو تن با هم در تضاد و تغالف است. یکی وزن و قافیه را «شرط لازم و کافی» برای شناخت شعر می‌داند و دیگری وزن و قافیه را فقط «شرط لازم» دانسته ولی آن را به عنوان «شرط کافی» نمی‌پذیرد؛ یعنی اعتقاد دارد که شرط‌های دیگری هم باید ملاحظه باشند تا بتوان به تشخیص «شعر» از «غیرشعر» دست یافت.

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

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

شاعر و هم در ذهن خواننده، منکر شد.

پرسش محتوم 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 پاشد که «آنها این تعریف را از دیگران، از متن فرهنگ جامعه ای که در آن بایلیله 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 یک چنین پایه ای است که نوشته و خواننده می شود.^۴

در عین حال، می توان نتیجه گرفت که، از بکسر اشتراک نظر بین شاعر و خواننده درباره چیستان^۵ شعر برآیند جریانی فرهنگی است که وحدت نظری شایع را درباره «چیستان» شعر بر بخش هائی از جامعه حکم‌فرما می کند و، از سوی دیگر، به علت تمدد «نظریه» های شعری، گا، 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 چنان رواجی ندارد رو کند. در اینجاست که تعارض بین توقع و تعریف خواننده و شاعر، کار را میان آنان به «بحران» می کشاند.

یعنی، ممکن است که شاعر، در طی سالبانی که به کار شاعری مشغول است، تصمیم بگیرد، و یا چنین تایلی 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 نخواند دلایل و چگونگی ای 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 نیاید. 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 بپرون کشد. پس از این کار نیز دلیلی بر اینکه آن خواننده پیشنهادهای 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 ساخت کلی ی یک فرهنگ مربوط می شود. در این ساخت 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 کتاب 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 نا آگاه خود - مقدم بر «کار شاعری» است، می توان برای وقاپی 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 ای فرهنگی عمل می کنند، اهمیتی سرنوشت ساز قائل بود؛ چرا که این تحولات بی هیچ تردید در شکل گیری ای شعری که بوسیله شاعران آفریده شده و به وسیله خوانندگان آنان مورد پذیرش قرار می گیرد، تأثیری قاطع خواهد داشت.

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

چیستان تئوری ای شعر چیستان تئوری ای شعر

۲۹

۲۸ تئوری ای شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

مورد آنان پردازد. به همین دلیل روشی است که چنین نظریه هایی، خود به خود، از حوزه ادراک فلسفی و ایدئولوژیک نظریه پرداز بیرون نخواهد بود و در همه احتجاجات هر نظریه پردازی می توان بند نافی که آن احتجاجات را به ادراک 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 شالرده بنایی 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 پیشنهاده ها نمی پردازند. بسیاری از شبه نظریه پردازان نیز، که همواره تعدادشان بیشتر از نظریه پردازان واقعی است، پالاساً خود را ملزم به ایجاد جریان تفہیم و تفهم منطقی با خواننده خود نمی دانند، و یا بیشتر به پرشان گوئی و ضد و نقیض پراکنی مشغولند. یعنی، عامدًا از طرح روشی این پیشنهاده ها تن می زندند.

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 پردازد. بر این کار منطقاً منعی وارد نیست، اما چنین کاری آنگونه هم که ساده به نظر می رسد نمی تواند المحاجم پذیرد. علاوه بر اینکه فهم درست خود نظریه پرداز از نظریه ای وارداتی شرط اول کار است، نحوه تطبیق دادن آن نظریه با حال و هرای شعر بومی، و به اصطلاح «متوطن ساختن» آن در این خاک، مستلزم توجه به نکاتی است که طرح آن ها از حوصله بحث کنونی می بیرون است. هرچند که، به خصوص در حال حاضر، این کار بسیار رایج

پرداز شعر» خوانده می شوند. شاعران، بنا به میزان شراکتشان در زمینه نظریه پردازی ای شعر، ممکن است جزو این گروه نیز قرار گیرند یا نگیرند. اما در این شکی نیست که هماره یکی از مهمترین منابع رجوع نظریه پردازان همان آثاری است که شاعران به آفرینش آن ها دست می زندند. به عبارت دیگر، نظریه پردازان ممکن است به دلائل گوناگونی به مطرح کردن نظریه های شعری پردازند که یکی از آن دلایل می تواند حادث شدن تغییراتی در شعر شاعر یا شاعران یک 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 ای 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 ای اندیشیدن و استدلالی صرفاً شخصی، به عرضه پیشنهاداتی تازه دست زند. نظریه پرداز، در کنار همه این امکانات، به تحولات درونی ای 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 ای آنها اقدام کند. این چنین فعلیتی تنها یکی از کارهای او، و نه مهمترین کار او، محسب می شود.

«نظریه پردازی» ای شعری کاری است فلسفی، منطقی و علمی؛ یعنی نمی توان آن را با بیان سخنان رمزآمیز و بی سروته، درباره اینکه شعر چیست و شاعر چگونه به سرچشمه خلاقیت خویش دست می یابد، یکی پنداشت. نظریه پرداز واقعی هماره بر آخرین یافته های علمی ای معاصر خویش اشراف و تسلط دارد و می کوشد تا فرگشت^۱ آفرینش شعر را نیز به کمل همین یافته ها تبیین کرده و به طرح نظریه های منسجم و منطقی در

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

۱. چیستان تئوری شعر

۱. شمس قیس رازی، المجم، چاپ دانشگاه تهران، صفحه ۱۹۶
۲. نبما پوشیج، «حروف های همسایه»، درباره شعر و شاعری، به کوشش سروین طاهیز، انتشارات دفترهای زمانه، تهران ۱۳۹۸، صفحه ۲۱.
۳. theory.
۴. بالغت سرآغازی برای قضیه تقدم تئوری بر شعر و با شعر بر تئوری، از نظر منطقی مشکل است، اما بحث اکنون ما به آن سرآغاز برخی گردد و به آمروز منوط است.
۵. واژه «چیستان»، در برابر «ماهیت»، را بر اساس پیشنهاد دوست اندیشمدم؛ ابراهیم هرندي، پذیرفته ام.
۶. واژه «فرگشت» را در مقابل واژه process پیشنهاد می کنم، این واژه را قبل ابه رازه های فارسی زیر ترجمه کرده تند؛ جریان، روند، فراگرد، فرگرد، و ...

بخش اول - تئوری شعر

فصل دوم - قلمروهای تئوری شعر

از آنجا که شعر نیز، همچون هر پدیده دیگر فرهنگی و اجتماعی، از گوهری پنهان و صورتی آشکار برخوردار است، نظریه پردازی ای درباره آن هم می‌تواند در دو گسترهِ الجام پذیرد. مثلاً، دو عنصرِ وزن و قافیه به حوزهٔ صورت آشکار شعر تعلق دارند. پس نظریه پردازی که شعر را با اشاره به همین دو نشانی تعریف می‌کند نظریه پرداز تقلیل‌گرانی^۱ است که پا به حوزهٔ بحث درباره گوهر شعر نمی‌گذارد. اما آن کس که می‌گوید «شعر وزن و قافیه نیست، بلکه وزن و قافیه هم از ابزار کار شاعر هستند» می‌خواهد خوانندهٔ خود را به بحث در حوزهٔ گوهرین شعر بکشاند، بی‌آنکه لزوم توجه به این گونه ابزار (با صورت آشکار شعر) را نمی‌کرده باشد. کار نظریه پرداز نخست در حوزهٔ ابزار شاعری آغاز شده و به همان جا نیز محدود می‌شود، اما کار این دیگری تازه آغاز گشته است و او، در پی‌ی 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 شعر، بدانگونه که

می خوانند. اما اختلاف نظر تئوری سازان شعر نیز اغلب در همین فلسفه می خواهد. نظر کلام در شعر بروز و ظهور پیدا می کند. گروهی کلام را میم ترین عنصر شعری می دانند و حتی تعریف گوهرین خود از شعر را از دل آن استخراج می کنند، و گروهی دیگر نقش کلام را در حد مادبّت صوتی (و احیاناً خطی) می دانند و کلام را پیکر عینی و بیرونی می شعر تلقی کرده و جوهر شعر را در عناصر دیگری، همچون خیال یا تصویر شعری، می جوینند. چنانکه خواجهم 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 شعرمند، و در درون آن جای دارند. به نظر من، آنچه که پیشنبان می در مبحث «عروض و قافیه» گفته اند نیز همگی به آن پیکر بر می گردند.

بکی 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 ای شاعر را در زبان آوری، سخنوری، بازی با کلمات، قافیه و ردیف سازی، یافتن بحور تازه عروضی، و احیاناً در اختلاط این بحور دانسته اند. همچنان که گفت، تا پیش از ظهر نیما، تعریف شعر نیز بر همین پیکر عینی تأکید داشت و شعر به حد «کلام موزون و مقفى» تنزل یافته بود. امریزه نیز بیشتر مطالبی که در مورد شعر نوشته می شود به همین جنبه از شعر توجه دارد، یعنی، نوآوری ای نیما را در شکستن تساری ای ابیات و عدول از جایگاه سنتی قافیه می دانند؛ یا اخوان ثالث را به خاطر قدرت شگفتزده در زبان آوری و سخنوری می ستایند؛ و سیمین بهبهانی، یا به کار بردن بحور تازه عروضی، جایگاهی فاخر در ادبیات نوین می یافته است.^۱

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 مبحث «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 مجلل 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» کلأ به بحث درباره ابزار شاعری می پرداختند و «علم معانی»، صرفاً از آنجا که انواع مجاز و تشییه واستعاره را مطرح کرده و، در واقع، به سهم تخیل در شعر توجه دارد، تا حدودی با مفهوم امروزی می شعری 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 گوهرین شعر، مثلاً به تخیل و عاطفه، که در این کتاب از همه آنها مفصلأ سخن خواهم گفت، توجه نمی شده است.

هر نظریه پرداز کلاسیک ایرانی بحث در تعریف گوهرین شعر را با دو سه جمله، آن هم اغلب وام گرفته از «بوطیقا» ی ارسطر، به پایان رسانده و بقیه کار را به بحث درباره «ابزار شعر» تخصیص می داده است. حتی حرکات تحولی ای این حوزه تنگ از نظریه شعری نیز روز به روز، با نوعی تقلیل گرانی ای آشکارا منفی، به سوی غلبه مباحث ابزاری بر مباحث گوهرین شعر تاخته است، آن گونه که چون ما به سرآغاز قرن بیستم رسیده ایم، از تعریف شعر در شکل «سخن مخلب و موزون و مقفا» فقط دو پایه «موزون و مقفا» ای آن بر جای 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 «هنر کلامی»

انداختن از یکسو. جادوگری در صدای الفاظ و نحو کلام حیثیتی دارد که بسیاری از سهولت‌ها را در زیر آن پنهان می‌کند...»^۴ به هر حال، لازم است به این نکته توجه شود که جستجو کرده همیشه موضوع خود را در حوزه‌های مختلف و پراکنده‌ای جستجو کرده است؛ چرا که شعر، همچون منشوری بلورین، از یکسو لایه‌های مختلفی دارد و، از سوی دیگر، از چنان شفافیتی برخوردار است که اغلب گوهر و ذات خویش را از چشم نادقیق پنهان می‌کند و در دست جستجو کنندگانش جز اطلاعاتی پراکنده درباره «عارض» (یا صورت آشکار) خویش چیزی باقی نمی‌گذارد. اینگونه است که در سراسر تاریخ ادبیات ما نویسنده‌گانی که به توضیح و تعریف شعر پرداخته اند ناچار شده اند که بیشتر همین «عارض» 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 شطحباتی نامفهوم و اغلب مالیخولیائی درغلطیده است. و کار تا آنجا پیش رفته که امروزه دیگر آشکارا می‌توانیم از فقدان تعریفی مبین برای شعر سخن بگوئیم؛ چرا که دیگر هیچ محققی جز ادعای خود «نویسنده مدعی شاعری» برایمان باقی نمانده است تا بتوانیم آن را به کار برد و به یقین بگوئیم که کار پیش روی ما شعر هست یا نیست.^۵

اما آنجا که وزن عروضی نیز به دست شاعرانی چون احمد شاملو به کناری گذاشته شده و شعر مشهور جای شعر منظوم را گرفته است، همچنان و هنوز زیان آوری جایگاه خاصی دارد و زیان شاملو یکی از وجوده مشخصه متمایز کردن شعر او از انواع دیگر ادبی شناخته می‌شود. در اینجا، اگرچه وزن عروض به کناری گذاشته شده، اما شاعران به رعایت «نوعی وزن» دعوت می‌شوند، سخن از «نشر آهنگین» می‌رود، و شعر باید «زبانی آهنگین» داشته باشد. البته قواعد ایجاد «نشر آهنگین» را هنوز کسی کشف نکرده است؛^۶ اما اکثریت مردمان به لزوم رعایت این نوع آهنگ اعتقاد دارند و کسی نیز در مورد چرائی لزوم وجود این «آهنگ» به بحث علمی نمی‌نشینند.

سوای این دو عرصه زیان آوری، باید به عرصه دیگری نیز اشاره کرد که در آن تقدیس «کلمه»، به عنوان یک شیئی، مطرح می‌شود؛ در این دیدگاه، پیکر کلمه از وسیله بودن خارج می‌شود تا خود به صورت «موضوع» شعر درآید و ظرفیت‌های صدائی و نوشتاری خویش را در جریان یک تداعی دائم متحقّق سازد. درباره عنایت به پیکر کلمه، همچون شیئی و موضوع، مثلاً می‌توان به نظریات یدالله رویانی اشاره کرد. او در این مورد، و با استفاده از زیان «رمزمیخته» ی همیشگی‌ی خود، چنین توضیح می‌دهد:

«...کلمه‌های بی دلیل، که بی دلیل پهلوی همدگر قرار گرفته بودند، پهلوی بیدلیل همدیگر بودند که حس و حالت می‌زایید، بی نام، بی ارتباط، بی نام ارتباط. در شعر، شکل بود و شکل، شکل سلطنت حرف بود - کشف هندسی‌ی زیان که ناگهان همان فاصله را با من کرد که فضای اینشتون با نیوتون. کلمه را در آهنگ کلمه بردن و حس را در صدا ریختن. این تکنیک، تکنیک رخمه زدن است از یکسو، و فن آستر

۱. reductionism، «تقلیل گرانی» روشی است که در تفکر منطقی، فلسفی و ریاضی به کار می‌رود و در آن امور پیچیده به مبهمترین و اصلی ترین عناصر متخلکه خود تقلیل می‌یابند. این روش اگرچه در راستای ساده‌کرده امور پیچیده بسیار مناسب است اما، اگر به مرزی که در فراسوی آن عناصر انتباخابی دیگر نمایند کامل امور پیچیده نیستند توجه نشود، می‌تواند به اخذ نتایج غیرمنطقی بیانجامد. مثلاً طراحی، نسبت به نقاشی فیگوراتیو، نوعی تقلیل گرانی بشمار می‌رود، طراح می‌کوشد با کشیدن چند خط چهره‌ای 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 نوآوری‌های سیمین بهبهانی، در قلمرو شعر کلامیک ایران، درفصل ۱۸ بخش دوم کتاب حاضر سخن گفته ام.

۳. نگاه کنید به: محمد رضا شفیعی‌ی کندکنی، موسیقی شعر، انتشارات خاوران. پاریس ۱۲۶۸، و نیز به: محمود فلکی، موسیقی در شعر سپید فوارسی، انتشارات تویید، آلمان ۱۳۶۸، و نیز: محمود فلکی، «شیوه نگارش در شعر سپید»، پژوهشگران، شماره ۳، لندن، خرداد ۱۳۷۱، صفحه ۸۳.

۴. یدالله رویانی، «عیور از شعر حجم»، از زیان نیما تا شعر حجم (هلاک عقل به وقت اندیشه‌یدن)، انتشارات مروارید، تهران ۱۳۵۷، صفحه ۶۱.

۵. ر.ک.: نصیول اول، دوم بخش، سوم کتاب حاضر است که قبلاً به صورت مقاله‌ای مستقل به چاپ رسیده‌اند. ر.ک.: پژوهشگران، شماره ۶، نوامبر ۱۹۹۳.

بخش اول - تئوری شعر

گرفت، هنده سالی را، به موازات شکل گیری و تسلط استبداد رضاشاهی در سرگردانی‌های مادی و معنوی بخصوصی گذرانده بود و تنها در آن زمان که در ۱۳۱۸ به تهران آمد و به گروه نویسنده‌گان مجله «موسیقی» پیوست توانست بر تردیدهای دائم خود غلبه کرده و سبک کار تازه‌ای را که بافته بود با دیگران در میان بگذارد. نخستین نونه این سبک، شعر «فقنوس» (۱۳۱۶) است که بی تردید نخستین نونه از «شعر نیمه‌ای» به شمار می‌رود. پس، نیما یوشیج با «انسانه» بنیان‌گذار «شعر مکتب سخن»، و با «فقنوس» سریسله شاعران «شعر نیمه‌ای» بوده و، در هر يك از این مراحل، و از دیدگاه نظریه‌های شعری، حرف و سخنی تازه داشته است.

نیما، از همان آغاز کار، چهره‌ای مستقل به عنوان نظریه پرداز شعر نیز دارد. او، در دوره نخستین کار خود (۱۳۱۸ - ۱۳۹۹)، درست برخلاف آنچه که دیگران می‌کردند، پیش از آنکه با ظاهر موزون و متفای شعر درآفتند، با درون شعر، یعنی آنچه که طرز نگاه و طرز بیان و رفتار با زبان است، کار داشت. او، در این دوره، در پی‌ی تکمیل توگرانی‌های شعر عصر مشروطه بود؛ یعنی شعر «دوره بیداری» با شاعرانی همچون ادیب المالک فراهانی، ملک الشعرا، بهار، دهخدا، عشقی، عارف و کمالی؛ که از نتایج آن با عنوان «شعر جدید» یاد می‌شود و مختصه‌عمده آن توجه به مضامین نو و کلمات غیر کلیشه‌ای است.^۱

نوشته‌های نیما در دهه های سوم و چهارم قرن بیشتر مترجمه این گونه نوآوری‌های درونی در شعر است. او، در این ساحت نظری، ابتدا در برابر گستگی‌ی ساختمانی‌ی شعر کلاسیک، که ناشی از اصل «استقلال ایات» بود، قیام کرده و از یکسو اصل یگانه بودن اثر و لزوم

فصل سوم - مبانی تئوریک پیدایش شعر نو

در سالیان پیش از فرار سیدن دهه ۱۳۴۰، یعنی دهه‌ای که مبدأ انتخابی‌ی ما برای طرح مباحث اصلی‌ی کتاب حاضر به شمار می‌رود، جدا از «شعر کلاسیک» که هنوز در انجمن‌های ادبی و مجلات قدماً نیمه‌نفسی 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 نیمه‌ای» می‌خوانیم. دو جریان اخیر، که نخست به آنها می‌پردازم، هر دو از دل کارهای عملی و آموزه‌های نظری‌ی خود نیما یوشیج بیرون آمده‌اند، چرا که نوآوری‌های این شاعر آغازگر خود در دو مرحله، و هریار با ویژگی‌هایی، صورت پذیرفته بود.

فاصله بین این دو نوع «شعر نو» را سرگردانی‌های نیما یوشیج در بین سالهای ۱۳۰۱ و ۱۳۱۸ پر کرده است. او، در سالهای بلا فاصله پس از انقلاب مشروطه، یعنی پس از سرایش شعر «ای شب» و منظومة «انسانه»، به عنوان نونه‌های آغازین آن نوع شعر که بعدها «شعر مکتب سخن» نام

نهیم... شاعر اگر از روزن چشم خوش دنیا را بینند و یا، به عبارت دیگر، در این قرن زندگی کند، نه در قرون گذشته، آن وقت بافت کلام یا شیوه ترکیبیش خود به خود نو می شود و شعرش رنگ تازه می پذیرد. او، در این حال، با احساس^۱ و ادراک خاص خوش، همان عوامل و اشیاء، با همان احوالی را که صدھا مرتبه توصیف و تشریح کرده اند، از نو می بیند و بیان می کند و مجموع احساس و بیانش نیز تازه است».^۲

دومین چهره نیما وقتی مطرح می شود که او نخست، همسراه با استدلالات تئوریک خود در ساحت پیکر فیزیکی ای 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 مرجوی که عدول از سنن نظم سرائیبا خود می آورد، در این شیوه جدید نیز ملاحظات زیباشناصیب گوناگونی وجود دارد. او می کوشد تا از روزن و قافیه هم تعریف های «کارکردی»^۳ ای جدیدی به دست دهد. قافیه را «زنگ پایانی»^۴ یک 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.^۵

از سوی دیگر او، در حوزه مسایل گوھرین شعر، به نوع متعالی تری از انواع تعبیر و تصویر رو نموده و این کار را با توجه به نوع متعالی تری از بیان شعری تکمیل می کند: او «ابهام» و «ابهایم» را جزو ذاتی ای شعر می خواند.^۶ این نکته ای است که هم در «شعر جدید» رهم در «شعر مکتب سخن»^۷ نه تنها به آن توجه اساسی نشده بلکه در مقابل آن جبهه گیری های بسیاری نیز صورت گرفته است. به قول اخیران ثالث، نیما «شنیدنی کردن امور ذهنی را کم و کم رنگ می داند و ابلاغ ذهنیات را میانی تئوریک پیدا بشن «شعرنو»^۸

پکارچه بودن اجزاء آن را مطرح می سازد،^۹ 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 شعر، نه (در پی ای) خبر دادن و به صراحت گفتن و ارادات ذهن، از هر مقوله که باشد».^{۱۰}

این چارچوب تئوریک، به همراه شکل منظم ظاهر «اسانه»، با چارپاره هائی که بوسیله یک بیت منفرد از هم جدا می شوند، و نیز نگاه تازه نیما که تصاویر و کلمات و مناظر جدیدی را به شعر راه می دهند، به پیدایش «شعر مکتب سخن» و تجلی ای آن در آثار پرویز نائل خانلری (پسر خاله و شاگرد نیما که در دهه ۱۳۲۰ - یعنی همزمان با آغاز دوره دوم نوادری های نیما - مجله «سخن» را منتشر کرده و از نیما دوری کرد) و فریدون تولی و دیگرانی که از آنان نام خواهم برد می انجامد.^{۱۱} در این نوع شعر، شکل ظاهری نظم کلاسیک تغییر چندانی نمی کند، تساوی ابیات، یعنی ثابت ماندن تعداد تکرار پایه های «اناعیل» عروضی در هر مصراع، و جایگاه سنتی قافیه دست نخورده باقی می ماند، اما نگاه و زبان و شکل تعبیر و تصویر سازی نو می شود.

نادر نادریبور، مهم ترین نظریه پرداز «مکتب سخن»، در این زمینه می نویسد: «... به حق باید انصاف داد که نیما به یک معنی گشاینده راه تازه شعر است. پیش از او، شاعران تازه جوانی دانستند که ادراک تازه چیست... نخستین شرط شعر نو، ادراک تازه شاعرانه است. نیازی به این نیست که اشیاء نوظهور، مانند ترن و هوایپسرا وصف کنیم تا شعر نو باشد.^{۱۲} لازم هم نیست که کلمات بیگانه یا فارسی ای سره را در خدمت شعر آوریم تا نو خوانده شود،^{۱۳} بلکه باید جهان را از درجه چشم خود ببینیم. باید آنچه را که دیگران از نمودهای طبیعی و بشری دریافته اند به پکسرو تئوری ای شعر - از «مرج نو» تا «شعر عشق»

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 حوزهٔ شعر نیمه‌انی و برخلاف مکتب سخن، نگاهی است

بیشتر معطوف به مضامین اجتماعی و سیاسی‌ی معاصر. نکتهٔ طرفهٔ دیگر اینکه «شعر مکتب سخن»، هرچه از لحاظ صورت به قدمای 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 نیمه‌انی» گسترش «شعر کلاسیک» ما بشمار می‌رود.

نیما، در عین حالی که ظاهر شعر را دستخوش دگرگونی کده است، از لحاظ تئوری‌ی شعر و حوزهٔ عناصر گوهرین آن، به سرچشمۀ اصلی‌ی تعریف و شناخت شعر (که در فصول آیندهٔ این کتاب به تفصیل از آن سخن خواهم گفت) بر می‌گردد و، از این دیدگاه، همدوش شاعرانی همچون حافظ و شمس می‌ایستد؛ شعرش از رسانائی‌ی بلافاصله و معناپذیری‌ی فاطع سر باز می‌زند تا، به قول نظامی عروضی، به «قوت‌ایهام» مجدهز گردد. و نتیجهٔ کار او شعری می‌شود که در ۱۳۱۸ با نام «قفقوس» در مجلهٔ «موسیقی» به چاپ می‌رسد. در این دوره، هدف نیما، از لحاظ تئوری، رسیدن به یک کلیت آلی (ارگانیک) نیز هست که در آن قالب و محظاها با یکدیگر در ارتباط بیانی‌ی تنگاتنگی قرار گیرند و هیچ ضرورت خارجی (مثلًاً بخشش‌نامهٔ قدماً مبنی بر اینکه ابیات باید مساوی باشند و جایگاه قافیه در انتهای هر بیت است) بر آنها حاکم نباشد.

بد نظر من، اختلاف اساسی بین «شعر نیمه‌انی» و «شعر مکتب

به صورت خبر (...) کافی و رافی مقصود نمی‌داند، بلکه نشان «ادن تصویرهای عینی را طالب است و کار هنرمند را پیدا کردن همین تصاویر عینی و جلوه‌های مادی رابطهٔ بین خیالات گزینده، و تأمل و تأثیر شنونده می‌داند». ^{۱۶}

نکته‌ای که گمان نمی‌کنم کسی، از لحاظ تئوری‌ی شعر، تا کنون بدان توجه کرده باشد آن است که، در این کار، نیما به واقع می‌کوشد تا به همان تعریف گوهرین و قدیمی‌ی شعر برگردد که نظامی عروضی از آن سخن می‌گفت: «شاعری صناعتی است که شاعر بدان صناعت انسان مقدمات موهمه کند و انتقام قیاسات متوجه، بر آن وجه که معنی‌ی خرد را بزرگ گرداند و معنی‌ی بزرگ را خود. 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 انتبااضی و انبساطی بود؛ و امور عظام را در نظام عالم سبب شود». ^{۱۵}

شاید به کار بردن اصطلاح «بازگشت»، در مرد نوآوری‌های نیما در حوزهٔ گوهرین شعر، موجب برآشدن بسیاری از کسان شود که سال هاست شیوهٔ تقدیس نیما را پیشه کرده‌اند، اما این نکته اثبات شدنی است که، در زمینهٔ تعالی‌ی نوع تصویر مجازی و راه دادن به ایهام و ایهام در شعر، نیما قدمی فراتر از شاعران بزرگ کلاسیکی همچون حافظ و با مولانا (در غزلیات شمس) برنداشته است. در راقع با همین «بازگشت معنی» است که درونِ «شعر نیمه‌انی» آگشته از ایهامی می‌شود که روزگاری کار شاعران بزرگ‌ها از آن برخوردار بود. ^{۱۶} در این نکته واقعیت شکفتی پنهان است: شعر نیما در صورت خود نوگرا و در گوهر خویش بازگشت کننده به دوران کلاسیک، به خصوص به دو حوزهٔ تغزل (حافظ) و داستانسرایی (نظامی) تئوری‌ی شعر - از «مرنج نر» تا «شعر عشق» ^{۱۷}

شعری، هر کدام دیدگها ها و منظرهای مختلفی را عرضه داشته و به غنای مباحث نظری م افزوده اند. این هر دو شعر در دهه ۱۳۲۰، و به خصوص پس از کودتای ۱۳۲۲ که سرکوب جریانات ضدشاهی و سیاسی در دستور کار قرار گرفت، فرست آن را یافته تا به گسترش حوزه های کار خود و عمق پیمائی عملی در دیدگاه های نظری م خوش بپردازند و نسل جدیدی از شاعران بزرگ را به ادبیات ما ارزانی دارند.

شعر شاعران «مکتب سخن»، با توجه کردن به اهمیت پالایش و اكمال فصاحت زبان، و کوشش در ارائه تصاویر لطیف و خیال انگیز اما روشن و زودیاب، توانست در دهه ۲۰ گوی سبقت را از «شعر نیمانی»^{۱۷} برآید. شاعران مهم این شعبه از شعر نو، همچون فردون توللی، گلچین گیلانی، و فریدون مشیری، هر یک در پیشبره عملی م اهداف نظری م 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 نوشه ها و مصاحبه هایش نظریه «شعر مکتب سخن» بهتر از هر کجا دیگری پرورش یافته و بیان می شود. در این راستا، سهم عمدی ای که دیگران به پرویز نائل خانلری نسبت می دهند بی شک به نادرپور تعلق دارد.

سخن» از همین جا آغاز می شود. شاعران «مکتب سخن»، که «رسانایی م بلاعنصله» را به «قوت انتقال» تعبیر کرده و «صراحت شاعرانه» را «سلطت بیان» می دانستند، به همین ابهام و ایهام نیمات است که بسیار تاخته اند. نادرپور، در سال ۱۳۲۲، چنین اظهار نظر می کند: « رکود اوخر دوران بیست ساله (رضاشاد) عظیم تر و هولناک تراز پیش سایه می افکند. نیما در سنگلاخ پیچیدگی و ابهاماتی می افتد که تا کنون نیز دوام دارد. شعر، چه از لحاظ معنی و چه از لحاظ شکل، چنان تعقیدی پیدا می کند که جز خودش، هیچکس از آن چیزی می فهمد و این مرحله در واقع نقطه عطف ذوق نیمات است».^{۱۸}

البته بی انصافی است اگر این نکته نادرپور را تصدق نکنیم که، اگرچه شعر نیمانی در دوران پس از رضاشاد پروردگ شده است اما، بین گرایش نیما، به عنوان یک شاعر داروینیست و ماتریالیست (با گرایش های روشن مارکسبستی)،^{۱۹} به سوی ابهام و ایهام از یکسو، واستبداد رضاشامی از سوی دیگر، رابطه ای تنگاتنگ برقرار است. نیما، در این گرایش به ابهام، برای مشکل شعر سیاسی می خود نیز راه حلی را جستجو کرده و یافته است. اما شعرو، که به لحاظ همین ابهام تعبیر و تفسیرپذیر شده است، فقط در مصاديق سیاسی خود منحل می شود و به آنها تقلیل می یابد،^{۲۰} 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 نیمانی نگرش سیاسی و، در نتیجه آن، زبان تاریخی و ایهام داشتن است.

به هر حال «شعر مکتب سخن» و «شعر نوی نیمانی» دو واقعیت اساسی در تاریخ شعر معاصرند و، به خصوص در ساخت نظریه پردازی می تئوری می شعر - از «مرج نر» تا «شعر عشق»^{۲۱}

مقدمه کتاب خود به نام «شعر و ادبیات در شعر امروز ایران» (انتشارات پرورداد، نهمان) و بین آنکه از ملاحظه تئوری خود چند نشتران عجیب است که نادرپور (اشنه پائیم، نوشتم که: «نادر نادرپور شناختنسته توین کس برای نگارش تاریخ شعر امروز ایران میباشد. او، بد عدالت حضن، و فعالیت هایش در طول سال های اخیر و نیز پیش درست و حافظه قوی و آهنگزیه و تخلیل گرفش، به خوبی می تواند از عجیب‌ترین میمیز برآید». آن فحده ۱۲) میتواند از نادرالدین الهی، به شمه کاستی خاصی که در یک مصاحبه پیش می آید، و تا آنجا که به اطلاعات گسترده تاریخی مندرج در این مصاحبه غریب‌ترین شود، موید نظر آن روز من است. در دیداری که در زمستان خبر با نادرپور در لوس آنجلس داشتم، او مژده داد که تلقی متنع این مصاحبه بزودی به صورت کتاب منتشر خواهد شد. بد هر حال، تا آنجا که می شد، در هنگام تهیه این زیرنویس ها بد آن مصاحبه اشاره هائی کرده ام.

۱. شعر دوره بیداری را «شعر جدید» می خواست از «شعر نو» جداش کرده باشم.
۲. در مورد «استقلال ایبات» نگاه کنید بد: محمد حقوقی، «مقدمه»، شعرن، از آغاز تا امروز، چاپ جدید، جلد اول، نشر روایت، تهران ۱۳۷۱، صفحه ۴۲.
۳. مهدی اخراز ثالث، پدعت ها و بداع نیما بر بشیع. انتشارات توکا، تهران ۱۳۵۷، صفحه ۲۴۶.
۴. برای اطلاعات پیشتر رجوع کنید به مصاحبه صدرالدین الهی با نادر نادرپور: « طفل صد ساله ای به نام شعر نو»، روزگار نو، چاپ پاریس، مسعودزاده ۱۳۷۱، صفحه ۴۲.

۵. نادر پور «ادران» را در مقابل واژه *conception* گذاشته است.

۶. کاری که در «شعر جدید» رایج بود.
۷. کاری که در عهد رضاشاه بین روشنگران ما معمول شده بود.
۸. کاری که در عهد رضاشاه بین روشنگران ما معمول شده بود.
۹. به گمان من، و چنانکه باز هم خواهیم دید، ت آغاز دهه ۷۰، نویسنده‌گان ما و از «احساس» را به همان معنایی به کار می برند که ما در این کتاب از واژه «عاظمه» مستفاد نمی کنیم. این اختلاط کلاس اگرچه هنوز هم در برخی از نوشته ها بد چشم می خورد اما، در یک منظر عام، باید گفت که «عاظمه» رفته و قته جای «احساس» را می گیرد. بد هر حال، بد هنگام مطالعه کتاب های پیش از سال ۷۰ و بد

۱. «مکتب سخن» نامی است که نادر نادرپور آن را برای شیوه شعری که در مجله «سخن» و با سرکردگی ای پرویز نائل خانلری توسع پیدا کرد پیشنهاد کرده است. آن در سال ۱۳۴۲، خود نوشته بود که: «دکتر خانلری که تا دوره (نخست کارنیما) هواخواه و تحت تأثیر نیما بود، بی آنکه به شیوه نیما شعری بگرد، راهی جدا در پیش گرفت و شیوه ای خاص خود پرگزید که شاید بتوان کلاسیک جدیدش نام نهاد». (نادر نادرپور، «مقدمه»، چشم ها و دست ها، مجموعه شعر، انتشارات نبل، ۱۳۴۲، صفحه ۱۹). خانلری اما درست داشت شاعری «میانه رو» شناخته، شود و در سرتقاله مجله سخن نوشت: «بعضی از روزنامه نویسان ما را گروه میانه و خوانده اند. ما باید همین را انتخاب کنیم تا از هر دو گروه (دیگر) ایعنی شاعران شعر نیمائی و شعر سپیدا مشخص باشیم...» (پرویز نائل خانلری، «اصطلاح شعر نو»، سخن، دوره ۷، شماره ۱۱، اسفند ۱۳۴۵، صفحه ۱۱-۱۵، من، در سال ۱۳۴۶ و بد هنگام گروه‌بندی شاعران نوسرای ایران، این گروه را «شاعران شعرنوي 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 بد بعد) نام «مکتب سخن» را ترجیح داده است، من از این خواست پیروی می کنم.

متأسفانه تن این مصاحبه طلاقی همین اخیر بد دست من رسیده است و من نتوانسته ام به قدر کافی در این کتاب از آن بهره بگیرم. من در سال ۱۳۶۸، در پادشاهی اشتها

خصوص کتاب «ارزش احساسات» (انتشارات طویل، تهران ۱۳۶۱) اثر گرانقدر نیما
پوشیج نیز پاید متوجه همین نکته بود. نیما در این کتاب واژه «هنر پیشه» را هم
بد همان معنایی بد کار برده است که ما امروزه آن را در واژه «هنرمند» می‌جوییم.
کسانی را دیده ام که فکر میکنند کتاب «ارزش احساسات» درباره هنر تئاتر و
هنرپیشگان آن است! شاید روزی مجبور به شبم نام این کتاب نیما را به «ارزش
غیرلطیف» یا «گراناین» و در سراسر آن حاوی واژه «احساس» و از «عاخته» واقعیت دهیم.
۱۰. نادر نادری‌پور، «مقدمه»، چشم‌ها و دست‌ها، مجموعه شعر، انتشارات نیل،
تهران ۱۳۶۲، صفحه ۷.

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

۱۲. در این مورد به خصوص نگاه کنید به «نامه‌های همسایه» و «تعریف رتبه‌مرد»؛
هر دو مقاله در؛ نیما پوشیج، درباره شعر و شاعری، به کوشش سیروس ظاهیاز،
انتشارات دفترهای زمانه، تهران ۱۳۶۸، صفحه ۲۱.

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

۱۴. مهدی اخوان ثالث، پدعت‌ها و پدایع نیما پوشیج، صفحه ۲۴۶.

۱۵. نظامی عروضی، چهارمقاله، به تصحیح محمد قزوینی، چاپ زوار، صفحه ۲۲.

۱۶. پیوند ذهنی ی 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 نادری‌پور، «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 مارکسبیم، من تواند موضوع یک تحقیق ادبی و اجتماعی
جالب باشد.

۱۹. امری که مثلاً در شعرهای مهدی اخوان ثالث پیش می‌آید، چرا که اگر معنای
سیاسی ی کار اور را از آن حذف کنیم، آنچه من ماند اغلب گزارش عادی است ناشعر،
هیگ من که به بحث انراع 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 نیماei

در سرآغاز دهه ۱۴، یعنی هنگامی که خطوط گوناگون شعر نیماei مشخص شده بود، دیگر می‌شد به روشنی دریافت که در جدال اصلی در داخل شعر نو احجام شده و پایان گرفته است. موضوع آین دو جدال عبارت بودند از (۱) حفظ یا درهم شکستن قواعد سنتی عروض و قافبه؛ و (۲) حرکت کردن به سوی ایهام و ایهام به عنوان گوهر اصلی‌ی شعر. و جنبش «شعر نیماei» در هر دو جدال برنده اصلی بود.

در واقع دهه ۱۳۴ را می‌توان دوران به اوج رسیدن «شعر نیماei» 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 اصلی‌ی بین «شعر نیماei» و «شعر مکتب سخن» محسوب می‌شدند، به مرزهای کمال شعری‌ی خود رسیدند.

در این دهه‌اما، از نظر تئوری‌ی شعر، جهش خاصی در حوزه شعر نیماei پیش نیامد. هرچند که بیشتر شاعران نیماei به شدت درگیر توضیع و تشریع نظراتی شدند که نیابوشیج خود از آنها سخن گفته بود.

نکته جالب توجه آن است که پنج شش سالی از مرگ نیما گذشته بود و هنوز بسیاری از نوشه های تئوریک او به چاپ نرسیده بود. سیروس طاهbaz 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 فرست آن را داشت که قام رقت به این کار پردازد و نه دوست داشت که از مزیت انحصری خود دست کشد. بدین دلیل بود که می توان گفت، با انتشار تدریجی نوشه های نیما در طول دهه ۴۰، نیما نیز، پس از مرگ، همواره دوشادوش پیروانش حضور داشت و هر از چندگاه یکبار، با منتشر شدن بخشی از نوشه 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 الجام 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 موثر بوده است و از این نظر، در حوزه تئوری شعر امروز، سهمی به او تعلق می گیرد.^۲ شاعران دیگر، همچون شاملو و فرخزاد 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 رویانی، شاعری که در سی و پنج سال اخیر همواره توجه به «واژه» را محور نظرات شعری خود قرار داده است، به خصوص در نخستین سالهای دهه ۴۰، و در جستجوی راه هایی 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 هایی از نیمایو شیعیج 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 سهیل ها و جهش های ذهنی و زمزمه های ضمیر ناآگاه شاعر چیزی جز تقارن و قرابت واژه ها، و یا به عبارت دیگر، مشغله زیانی نیست...» و «...در زیر پوشش چنین زیانی 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

رویانی، در کنار توجه به «واژه» به عنوان عنصر اصلی ی شعر، توجه به «فرم» را نیز در نوشه 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 ۱۳۶۰ چنین گفت:

«... شعر نوئی که من از آن دفاع می کنم، از کجا با شعر نوئی که نادیور مرسل آن است، فاصله می گیرد؛ و، به عبارت دیگر، جنبه به اصطلاح افراطی ی قضیه از کدام نقطه شروع می شود؟ از یک 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، برخلاف 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 می یک 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 زیانی نسبتاً گنج و در چارچوب تئوریک بسیار مفتوحی، 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.^{۱۰} 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، نزدیکی‌ی 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 نیما گرایان، 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 دو مین 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 نوشده و مضامین و تعبیراتی نشأت گرفته از زندگی در قرن بیستم.

۱. این دو کتاب اخوان عبارتند از:
بدعت‌ها و بدایع نیما بر شیع (انتشارات توکا، تهران ۱۳۵۷) و، عطا و لقای نیما بر شیع (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.
۳. مثلاً نگاه کنید به: یدالله رویائی، «زبان نیما»، کتاب هفتاد، شماره ۱۸، بهمن ۱۳۶۴.
۴. تجدید چاپ در کتاب از زبان نیما تا شعر حجم (هلاک عقل به وقت اندیشیدن)، انتشارات مروارید، تهران ۱۳۵۷، صفحه ۹.
۵. یدالله رویائی، «فرم و محتوا»، راهنمای کتاب، شماره های ۵ و ۶، مرداد و شهریور ۱۳۶۴. 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 «طلاء در مس» از انتشارات زمان، رجوع کند.

بخش اول – تئوری شعر

فصل ششم – شعر حاشیه‌ای یا شعر سپید

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

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

می توانست سرگذشت شعر معاصر ایران را به راه دیگری بپاندازد. چنین دیدگاه غیرملاحظه کارانه و ابتدائی بی در و پیکری، طبعاً، می توانست بر این احتجاج استوار باشد که «وزن عروضی و قافیه» پایانی می شعر همچ گدام از ضروریات آن نیستند و در طول تاریخ، بد لایلی گاملاً غیر شعری،^۶ و بی جهت بر آن تحمیل شده اند».

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

پس از رایج شدن شیوه نگارش آنچه که در زمان رضاشاه «قطعه ادبی» نام داشت و تقليدی بود از شکل ترجمه هایی که از اشعار شاعران رمانشیک فرنگی می شد،^۷ و نیز پس از محمد مقدم، که اولین نمونه های «شعر سپید» فارسی را ارائه داده است،^۸ شهرترین این شاعران «تندر کیا» است که در سال ۱۳۱۸ (یعنی همزمان با انتشار «قفنوس» نیما) از فرنگستان به تهران آمد و با انتشار مجموعه ای به نام «نهیب جنبش ادبی، شاهین» از یکسو دست به کار ارائه تئوری می خود در زمینه نوآوری در شعر شد و، از سری دیگر، خود به سرایش آثاری بر اساس آن تئوری پرداخت. او معتقد بود که، در این آثار، گوشیده است تا انگار خود را از «نگار» به «گردار» در آورد و توضیح می دهد که منظورش از «نگار» همان واژه فرنگی می «تئوری» است. او می نویسد:

به هر حال یکی از مختصات اصلی می شعر نیحائی و شعر مکتب سخن آن بوده است که هردو در قلمروی «شعر آزاد» قرارهی 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 تأسی از روح زمانه که خواستار نوسازی و نوآوری بود، عاقبت پیکر متقارن شعر کلاسیک را در هم ریخت و از جایگاه بخشش‌آمده ای قافیه عدول کرد، و «تز» و شعار تئوریکش 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 بد هر دوی آنان از دیدگاه جدیدی تقرب جست. به عبارت دیگر، شعر نوی نیحائی، در نزد ۹۰ درصد از شاعرانش، شعری است موزون و قافیه مند اما نه به شیوه قدما. البته برای این نوع نوآوری می نیحا سوابقی نیز وجود دارد، مثل شعرهای خانم کسمائی و دیگران.^۹ برخلاف این ظاهر نوشده، حرکت اصلی می نیما را باید نوعی بازگشت به دوران کلاسیک شعر فارسی دانست. یعنی، شیوه نوآوری می نیما نوعی ادامه منطقی می شعر کلاسیک است که شهر خود او را در مرحله نخست، و شعر پیروانش را در مراحل بعد، به شعر قبل از حمله مغول پیوند می دهد.^{۱۰}

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

۶ تئوری می شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

۷ شعر حاشیه ای یا شعر سپید

است که اگر بادگاری از ارمنانی باشد بیشتر نامه‌ای است که برای نیما یوشیج نوشته و پاسخی است که از او دریافت داشته است. نامه‌ای به نیما نشان از ذهن روش نویسنده‌ای دارد که با مسائل کلی ی تئوریک معاصر آشناست.^۹ اما از نیز به زودی به بحث در پیکر شهر می‌پردازد، و اگرچه خواستار رهائی از حکومت وزن و قافیه برای پرداختن به «احساسات جدید» (باز به معنی ای عرواطف جدید) است، در کار شعرش، راه گم گردد، به وادی‌ی نوشتن «قطعه‌ایم» و «دانستان آهنگین» می‌رسد و گستر گوهر و مایه‌ای از شعر را می‌توان در آثار او یافت.

یکی دیگر از راه‌های وصول به شعر، در غیاب نشانی‌های آشکار سنتی همچون وزن عروضی و قافیه، پرداختن به شبوه‌ای از نویسنده‌گی بود که فرنگی‌ها آن را «نگارش خودکارانه»^{۱۰} می‌خوانند. در این شیوه، نویسنده می‌کوشد تا از حکومت خود آگاهی‌ی خوبیش بر اندیشهٔ خلاقه اش رها شده و، با نوعی التهاب و بی اختیاری، کار نوشتن را بر عهدهٔ ذهن ناگاه خوبیش قرار دهد. بی شک این روش، به خاطر گشودن دریچه‌های تخیل آدمی، می‌تواند به تولید قطعاتی گستره، خیالی، و گاه خیال انگیز بیانجامد. اما نبودن کنترل آگاه از یکسو، و در کار نهودن میل به ایجاد ارتباط با خواننده از سوی دیگر، اغلب موجب می‌شود که نتیجه‌این باشد...»^{۱۱} یعنی، او تأثیر عاطفی‌ی شعر را در «موسیک» آن می‌داند. همین بی توجهی به گوهر شعر و پرداختن صرف به آهنگین بودن زبان شعر، به عنوان وجه اصلی‌ی 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 جانی برای خود بیابند.

«مرحلهٔ نگار؛ برای چه می‌خواهم بسازند بشم؟ برای تکمیل موزیک سخن‌ا سخن؟ در پس هر کالبدی نیرویی است که جانِ ماده است. گوهر می‌کوشد تا پیکر را همانند خود سازد ... برای اینکه سخن جاندار باشد می‌باید هرگونه قید لفظی را در هم شکست تا بدینگونه لفظ بتواند آزاد (له) از معنی پیروری کند. چنین (است که) علوم ادبیه گذشته در هم می‌ریزند، (و) یکپارچه باید بازدید و زدوده شوند. پس شاهین و شاهینساز از هرگونه بندی آزاد است، کاملاً آزاد!»^{۱۲}

اما تندر کبا، که می‌خواهد از همهٔ قیود آزاد شود، به جای اندیشیدن به گوهر شعر در همین چارچوب تغیریک، به این نکته می‌پردازد که پیکر شعر را چگونه باید دستکاری کند. برای او هم، همچون قدماش که او در برابر شان برباخته است، نشانی و وجه تشخیص شعر را باید در پیکر آن جست. حتی جنبهٔ عاطفی‌ی شعر (که او به خطأ از آن به عنوان «احساسات» نام می‌برد و در این کتاب بسیار از آن خواهیم گفت) نیز از راه همین پیکر به دست آمدنی است. او، در همالجها، می‌نویسد: «... آزادی را با اهمال نباید اشتباه کرد ... در موزیک هستیم، پس در احساسات هستیم و بس؛ در موزیک هستیم پس سخن باید آهنگین باشد...»^{۱۳} یعنی، او تأثیر عاطفی‌ی شعر را در «موسیک» آن می‌داند.

در دهه‌های ۱۳۲۰ و ۱۳۳۰ نیز، از راه‌های مختلف دیگری، این نوع شعر بی پیوند با گذشتهٔ کلاسیک، چهره‌های زود گذری از خود نشان می‌دهد. در دههٔ ۲۰ نویسنده‌ای که از همین راه می‌رود «شیخن، پرتو»

اگرچه همچ بذا از گسانی که در قلمرو این نوع شعر کار گرده اند افر
ماندگاری از خود باقی نگذاشته اند اما اندبشه ها و مجریه هاشان، حداقلی در
حرزه تشریی شعر، دارای اثرات مختلطی بر انواع دیگر شعر نوبرده
است. مثلاً این نکته مسلم است که شعر منتشر احمد شاملو، اگرچه از لحاظ
منطق درونی به شعر نیمه ای تعلق دارد اما، از نظر پیگر، مولود مجریه های
«شعر حاشیه ای» (همراه با توجه و گرفته برداری از نثر ابوالفضل بیهقی و
تاریخ طبری) است. شاملو نیز، که پس از تمدن هایی به سبک کارهای نیما،
یکسره از وزن عروضی و قافیه سنتی می بود، همچون شاعران این گروه به
خلق «زبانی آهنگین» دست می زند.

ترجمه برخی از این شاعران به مسئله نوشان خود کارانه نیز دریچه 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
«تلودی دیگر» بدین سو) همگی مولود نزدیکی ای تئوری های نیمه ای در
موره پیکر شعر از یکسو، و تئوری های غیرنیمه ای شعر حاشیه ای از
سری دیگر، است. از این میان، ویش از هر کس دیگر، یدالله رویائی به
شعر حاشیه ای نزدیک می شود و، چنانکه خواهیم دید، بسیاری از اجزاء
تئوری ای «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 ای نیما، جزو شاعران شعر نیمه ای به حساب
می آید. منوچهر بکتائی، که اکنون ۵ سال است از ایران خارج شده و
تقریباً تمام این مدت را در نیویورک زیسته است، زبانی جلای وطن گرده که
هنوز شعر نیمه ای در روزهای نخستین حیات خود به سر می برد و
تجربه های «شعر سپید» هنوز به کتابی گذاشته نشده بود (تا دیگر باره بد

«هوشگ ایرانی» از جمله نویسندهایی است که نداشتند وسوس و وزن و
قافیه، و رها شدن در بی اختیاری ی تخیل را توصیه گرده و در کار خوش
نیز به این شیره از نوشتن چشم داشته است.^{۱۱} او، در ۱۳۴۶ می نویسد:
«در خشش درون رهرو، در آن هنگام که نمودها سراپا ناپدید شوند، خاموش
می شود و آینه رویائی خویشتن او، که انعکاس هستی را در خود یافته
است، در ادبیت یک تاریکی مطلق باز می ماند و آنها، در پرتوی آن
تاریکی، نقش هستی را سراپا عربان به جلوه می آورد ... آنها، در یک آن،
و تنها یک آن، آگاهی ای جهانی و آئینه رویائی خویشتن رهرو و جهان
هستی همه یگانه می شوند و رهرو، در نهایت بی خویشی، بی نهایت
خویشتن را می باید».^{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
۱۳۴۰ با کتاب «نبیره های بابا آدم» به همین راه رفت و تا به امروز نیز، با
انتشار مجموعه «خودرنگ» خوش در لندن، همچنان کاری را عرضه
می دارد که از جریان اصلی ای شعر معاصر دوری می گزیند اما به
استقلالی که بتواند ماندگاری ای 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 ظاهري و باطنی ای شعر کلاسیك، از جمله وزن عروضی، قافیه، و تصور (یا خیال).
۲. کوشش برای بافتن «زبانی آهنگین».
۳. تأکید بر نقش «واژه» ها در شعر.
۴. و، در پاره ای موارد، توجه به نقش ناخودآگاهی و نوشتن خود کارانه.

رسپلد احمد شاملو و سهراب سچه‌ری مطرح شود). توازنی از آن نوع که در شعر یکتائی، بین شعر سچید و شعر نیمائی، به چشم می‌خورد از یکسو می‌تراند نشانگر آن باشد که اگر شعر فارسی‌ی دده‌های ۲۰ و ۳۰ را چربیانات سیاسی فرو نخررده بودند، آن شعر چه امکانات دیگری برای تکامل داشت و، از سوی دیگر، می‌تواند نمونهٔ تجربه‌ی جالبی باشد از شعری که هستهٔ اولیهٔ خود را از خالک موطن خویش برگرفته و آنگاه، به دور ری‌خبر از آنچه بر آن خالک می‌گذرد، در حال و هوای سرزمینی دیگر رشد می‌کند. از این دیدگاه می‌تران دید که شعر امروز منوجه‌ری یکتائی از یکسر با چربیانات غالب شعر معاصر ایران غریبه است و، از سوی دیگر، طعم و بوئی از چیزی قدمت‌تر از همین امروز اما متعلق به خالک 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 حاشیه‌ای بی‌شک 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 می‌دانم، مؤثر بوده است.

۱. البته این ترجمهٔ غلطی از این دو اصطلاح است. در زبان فرنگی شعر بی‌داند و قبیله را «شعر آزاد» می‌گویند. من برای اینکه به این اختشاش بیشتر داشتم باشم، همین غلط مشهور را به کار می‌برم. اما نادرپور، در مصاحبه با صدرالدین الهی، این دو اصطلاح را به صورت درست خود به کار برده و «شعر آزاد» را معادل «شعر منثور» دانسته است.
۲. در این مورد رجوع کنید به کتاب‌های زیر: یحیی‌آبن پور، از صبا تا سیما، جلد دوم، د. نیز، شمس نگاری، تاریخ تحفایی ۱۴۰۷، مرآت جفا نخست، ز مشروطیت تا کودتا.
۳. شاعر محبوب نیما، نظامی‌ی گنجوی، از این قاعده مستثنی است.
۴. محمد حقوقی، «مقدمه». شعرننو، از آغاز تا امروز، چاپ جدید، شعر روایت، تهران ۱۳۷۱، جلد اول، صفحه ۱.
۵. مثلًا لزوم حفظ کردن شعر که حامل علم و فلسسه و تاریخ هم بود.
۶. در این مورد رجوع کنید به: نادر نادرپور، در «مصاحبه با صدرالدین الهی: طفل صد ساله‌ای به نام شعر نو»، بخش ۶، ص ۴۰.
۷. همان مرجع، همان صفحه و زیرنویس آن.
۸. تندر کیا، نهیب، جنبش ادبی، شاهین، شهرپور ۱۳۱۸، صفحه ۴.
۹. این نامه در مقدمه کتاب زیر چاپ شده است: شیخ، پرتتو، غزاله خورشید، انتشارات مزدا، چاپ دوم، تهران ۱۳۵۲.
۱۰. automatic writing.
۱۱. در این مورد رجوع کنید به: نادرپور، همان، بخش ۵، ص ۶۴.
۱۲. هوشنگ ایرانی، به تو من اندیشم، به توها من اندیشم، تهران ۱۳۳۴.

بخش اول - تئوری شعر

فصل هفتم - تأثیر شعر اروپائی

شعر نوی فارسی محصول انقلاب مشروطه و برخورد فرهنگ از رمق افتاده‌ ما با فرهنگ نتوان شده غرب بود. و ضرورت تغییر که حس شد نوبت به الگوبرداری هم رسید. از آغاز دوران رضاشاه تاکنون کمتر شاعری را می‌توان یافت که از شعر اروپائی متأثر نشده و از آن سرمتش نگرفته باشد. این امر به خصوص در مورد شاعرانی صادق است که با در مدارس فرنگی زبان ایران تحصیل کرده‌اند (مثل نیما در مدرسه سن لوثی)، یا در کشورهای اروپائی درس خوانده‌اند (مثل خانلری در فرانسه) و یا در ایران با زبان‌های اروپائی آشنا شده‌اند.

نکته جالب توجه تغییری است که در نوع منابع تأثیر اروپائی 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 دریچه‌های گشوده بر قدن و فرهنگ مغرب زمین به شمار می‌آمدند اما، بر خلاف مدارس فرانسوی، در روش‌های آموزشی این مدارس کمتر بر ادبیات و شعر تأکید می‌شد.^۱

«موج نو»، با انتشار اثر مheim دیگری از الیوت، به نام «چهار کوارتت»، آغاز گردید. اگر شعر نیمه‌ای و شعر مکتب سخن به زبان فرانسه مدین باشد، شعر موج نو بی شک از دل گرته برداری های شاعرانش از روی شعر مدرن انگلیسی برآمده است. زبان دوم نیما، مقدم، کیا، خانلری، شاملو، نادرپور، رویانی همگی فرانسه بود، اما اکثر شاعران دهه ۴۰، چه آنها که به شعر نیمه‌ای نزدیک بودند (مثل براهنی، آزاد، دستفیب، صفارزاده، نیمی، سرشک، خوئی) و چه آنها که به شعر موج نو تعلق داشتند (مثل خود من، مجابی، اصلاحی، 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 نیمه‌ای به شعر می نگرستند و، در نتیجه، شعرشان نیز از همان آغاز رو به جانب نوعی جدائی از شعر نیمه‌ای را داشت.

۱. یکی از نکات جالب در مورد مدارس آمریکانی ای ایران تأثیر خاص مذهبی و اخلاقی ای آنها بر شاگردانشان است. پرورنده‌گان این مدارس، مثل پروین اعتضادی، 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. ل. بد: ح.ب. دهقانی ای تفتی. مسبع و مسیحیت در ایران. جلد سوم. لندن. ۱۹۹۶.
۲. نیما یوشیج. «سخنرانی در نخستین کنگره نویسنده‌گان ایران». در مورد حرف های نیما در این سخنرانی و صحت و سقشمان رجوع کنید به: اسماعیل نوری علا. «اثر یا هنرمند، آیا مسئله این است؟». پژوهشگران. شماره ۵. اردیبهشت ۱۳۷۲. صفحه ۸.
۳. نگاه کنید به: اسماعیل نوری علا. «آخرین کتاب اخوان ثالث و مسئله بازگشت ادبی». نفصل کتاب. شماره ۷. لندن، بهار ۱۳۴۷. صفحه ۴.

نتیجه این شد که شعر فارسی جریان نو شدن خود را با نسخه برداری از روی شعر شاعران فرانسه آغاز گند. نیما خود می گوید: «آشنازی با زبان فرانسه راه تازه را پیش پایی من گذاشت». ۱. تحقیق در مرد آن دسته از شاعران فرانسوی زیانی گه بر نیمه‌ای جوان دانش آموز مدرسه «سن لوئی» تهران تأثیر نهاده اند می تواند خود مرضیه جالبی باشد. همچنین تأثیر رمانیک 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 خلقان سیاسی در ایران، به صورت پیداپیش نوعی تقلیل 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 معنای غیر مرسوم، اما شناخته شده از جانب خواننده، را با خود حمل می کردند. یعنی، «آفتاب»، «ابر»، «طوفان»، و کلماتی از این دست، هریک معناهای سیاسی می معینی یافتد که نویسنده با کمک آنها با خواننده خود ارتباط برقرار گردد و پیام خوبی را به او می رساند. حتی در سمبولیزمی که در استعمال کلماتی همچون «جنگل» و «گلسرخ» وجود داشت نیز تقلیل گرایی وجه مسلط شعر بوده است.^۲

از ۱۳۳۲ به بعد، و با تسلط روزافزون آمریکا بر ایران، دران تأثیر گرفتن از شاعران انگلیسی زبان آغاز شد. در ۴۰۰۰ 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 قشیل سازی های سیاسی به سری ابهام ر تعییرپذیری م طبیعی شعر برگرداند. بی سبب نبرد که، در نخستین سال های دهه ۴۰، نیز فعالیت گروه شاعران

بخش اول - تئوری شعر

شاعرانه و منظره سازی پرداخت (مثل شهر نادر بود و آتشی)؛ و می شد آن را بلندگری دستوری سازمان های سیاسی کرد (مثل شعر ابتهاج و کسرائی و تا حدودی شاملوی دهد^{۱۳۰}).

و تسلیم می باشد، با توجه 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 ظهرور کردند و بی انکا، به اصول شعر کهن و نیز بی انکا، به مبانی ای شعر نیماشی، افراطی تر و تندتر (از بقیه) راهی دیگر برگزیدند و به نام موج نو مشهور شدند».^{۱۳۱}

به راستی هم که ما نگران تکیه کردن بر هیچ کدام از آن «اصول» و «قواعد» ای که حقوقی می گوید نبودیم، با این حال، ما نیز می خواستیم تا به گوهر شعر دست بایم و از آن خریشش کنیم. اما راه ماراه جستجویی بود آزاد و بی تکیه بر نقشه ها و برنامه هایی از پیش ساخته که جوانان زده پیر شده آن روزها سخت نگرانش بودند، ما می خواستیم اصول و قواعد را در یک دستگاه تئوریک منطقی و علمی می مدرن از نوبسازیم. 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.

فصل هشتم - آخرین نگاه

نسل من، که در دهه ۴۰ به بیست سالگی خود می رسید، با افقی روی رو بود که در آن شعر نیماشی، جا افتاده و فاتح، گونه گون و بالند، خاطره «شعر جدید»، «شعر مکتب سخن»، و «شعر حاشیه ای» را به نسبان تاریخ می سپرد تا، به عنوان تنها وجه شعر معاصر ایران، امروز را به دیروز دور، به آن سوی حمله خانگانسوز مغول، پیوند دهد. و به همراهش شعر فارسی با گام هایی بلند به سوی تعاریفی علمی و گوهرین می شناخت.

اما هم رشگی ای شعر نو با شعر کلاسیک یک ویژگی ای عمدۀ نیز داشت: شعر هنوز عهده دار و ظایفی غیرشعری بود. هنوز می شد با آن «داستان منظوم» گفت (مثل منظمه های نیما و کسرائی)؛ می شد در آن نقالی کرد (مثل شعرهای بلند اخوان ثالث)؛ می شد در آن به آندیشه های فلسفی نشست (مثل شعرهای سپهری)؛ می شد در آن به وصف های

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

بخش دوم - از «موج نو»...

۴. ازو ماما محصول همان دهه باشد، هرچند که همه آثار ادبی و شعری، از لحاظ مضمونی و محتوائی، هماره 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 ۱۳۲۲، و تسلط فرهنگ آنگلوساکسون، آن هم از نوع آمریکانی اش، رابطه دارد.

اما کسانی که بلا فاصله پس از وقوع هر حادثه اجتماعی در جستجوی نتایج هنری و ادبی و شعری ای 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 یک 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 ای کدکنی می نویسد: «فی شود مسئلله اصلاحات ارضی را به عنوان مبداء تاریخی تعیین کرد ... من ۲۸ مرداد ۳۲ را به عنوان یک مقطع تاریخی قبول می کنم، اما تا کی؟ معلوم نیست. اگر تحولات شعری را بخواهم ملاک قرار دهم، نقطه زمانی ای معینی را نمی توانم نام ببرم. (اما) بر روی هم، در حدود سال های ۴۰ فضای شعر شروع به دگرگونی گردد...»^۱

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

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 بسیار خواهد داشت، در طول دهه ۴۰ اشاره های بسیار خواهد داشت، لازم است در اینجا به یک نکته خاص اشاره کنم.

من اعتقاد ندارم که تحولات اجتماعی می توانند تحولات عمیق و بلا فاصله ای را در جریانات ادبی ای یک جامعه، به خصوص در حوزه تئوری های ادبی و شعری، موجب شوند. حتی اعتقاد دارم که بین حدوث یک 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 «قفنوس» نیما یوشیج، به فاصله سه چهار سالی از هم و ۲۰ سالی گذشته از انقلاب مشروطه، نتایج واقعی ای آن انقلاب بشمار می روند.^۲ به همین دلیل نیز فکر نمی کنم که جریانات ادبی ای دهه

۷. تئوری شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

دیبرستان رفته بود و آنک، بسی هیچ زمینه ذهنی می ترمذ گشته ای، پا به میدان زندگی می اجتماعی می گذاشت.

من دو سه سالی می شد که با دلی مشتاق و پر امید، به هر کجاشی که می توانستم سر می کشیدم. در «آسیای جوان» شعرهای بچگانه چاپ می کردم، برای «آتش» جدول کلمات می ساختم، برای مجلات سینمایی مقاله ترجمه می کردم، و پایی ثابت نمایش های هفتگی می «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 پایی حرف های خلیل ملکی می نشستم. پیوند من با آن دستگاه از طریق داریوش آشوری و بهرام بیضائی بود که دوست هم مدرسه من و اولی دوست بیضائی محسوب می شد.

در ابتدای تابستان سال ۱۳۴۰، در اواسط ۱۹ سالگی می خود، من از رشته ریاضی می دیبرستان مروری تهران فارغ التحصیل شده و در پائیز همان سال، از سد کنکور دانشکده ادبیات تهران گذشم و عنوان دانشجوی رشته ادبیات انگلیسی به من اعطا شد. در همان سال بیضائی، که دانشجوی رشته ادبیات فارسی می 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 نیافرته و در کتابفروشی می «اندیشه»، نزد عمومی 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

منصور اوچی و مفتون امینی، به سراشیب سقوط می افتاد 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 غیرنیمه ای بنگیریم، آن را دهه زاده شدن و به راه افتادن شعر جدیدی می باییم که به زودی نام «موج نو» بدان اطلاق می شود و در معرض بیشترین حمله ها از جانب شاعران و تئوریسین های مکتب سخن و شعر نیمه ای قرار می گیرد.

این نسل نواز آن شاعرانی است که می خواهند در بیرون از نفوذ نیما، اما در پیوند با تحولات شعر نیمه ای، کار کنند؛ از نظر تئوری می شعر، ریشه در ۲۰ سال تحول ادبی دارند و «سنقری» تاریخی را در برابر «تز» نیمه ای با خود آورده اند؛ و اینگونه نیست که یک شبہ، در پی محدود «انقلاب سفید»، خوابینما شده باشدند.

باری، داستان حضور این نسل در صحنه ادبیات ما از سال ۱۳۴۰ آغاز شده است. آن سال، سال بد خصوصی بود. علیرغم سرکوب هشت ساله حکومت کودتا، دانشگاه تهران همچنان در تب تظاهرات و اعتراضات سیاسی می سوتخت و مطالبات ملت از حکومت، که از زمان ورود متفقین به ایران و فرار رضا شاه 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 کنندی، 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 کودتا ۱۳۴۲ ده دوازده سالی بیش نداشت و در دوران جنگ سرد به دبستان و

پیوستند.

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

آنچه برای ما کاملاً محسوس بود تفاوت ماهوی‌ی نوع نگرش و طرز
فکر خودمان با نسل قبلی بود. گوئی که ما را در کارخانه دیگری ساخته
باشند. نسل قبل از ما خیلی جدی و عیوب بود، اغلب سر در گربیان و
فکور. به شوخی می گفتیم که آنها دارند اندوه اجتماعی «می خورند». هر
یک 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 برند، و یا با نوشتن «توبه نامه» از زندان رها شده و به کنجی خزینه
بودند. بسیاری شان در دام اعتیاد افتاده بودند، نصرت رحمانی، در
مجموعه‌ای به نام «مردی که در غبار گم شد» از همین غبار اعتیاد سخن
می گفت.^۳ اکثر آشنایان مسن‌تر ما قبلًا یا عضو حزب توده بودند و یا،
در انشعاب خلیل ملکی، یا او به «نیروی سوم» پیوسته بودند. ساختار
روانی و چارچوب فکری‌ی اکثر آنها در مبارزات سیاسی شکل گرفته بود.
شعرشان نیز تا گلو به سیاست آگشته برد. آنها جوانی‌ی پرشور 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 اصلی‌ی «مکتب سخن»
محسوب می شد و در مورد صفحات شعرش اغلب نادرپور و محمود
کیانوش اعمال نظر می کردند، و دیگری گاهنامه «آرش»، به سردبیری‌ی
سپرس طاهیاز، که اگرچه خود چهره افسرینه‌ای در شعر و ادبیات

ما همگی دوستدار ادبیات و شعر، و در واقع دست اندکار آن
بودیم. اوقاتان بیشتر به بحث و شعرخوانی می گذشت. ما «شعر نیحائی»
را دوست داشتیم. شبی را که برای نخستین بار، در سال ۱۳۶۱، درهای
دانشکده ادبیات دانشگاه تهران به روی شعر نیحا گشوده شد هرگز از یاد
نبرده‌ام. در آن شب سپرس طاهیاز در معرفی‌ی نیما سخن گفت، سپانلو
شعر «ققنوس» او را دکلمه کرد و علی شاهین پر، پدر ناصر شاهین پرکه
از دوستان نیما بود، قطعه‌ای 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. هیچ‌کدام امان 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 موضع
سیاسی و مضمون آثارمان، همگی آزادیخواه و عدالت طلب هستیم. اما
پذیرفته بودیم که مشغله اصلی‌ی 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 ارزیابی‌های اخلاقی و اجتماعی
مضمون و محتوای آثار هنری نیز پرداخت.

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

هرچه که بیو نای کهنه‌گی می‌داد سرجنگ داشتیم، عاقبت من به این نتیجه رسیدم که تنها راه برای ما آن است که نشریه‌ای از آن خود داشته باشیم، این لکته را با نادر ابراهیمی، که با کارچاپ آشنائی داشت، در میان گذاشتیم و سپس موضوع با سایر دوستان مطرح شد و تصمیم گرفتیم بلک سازمان انتشاراتی مستقل بوجود آوریم و هریک موظف شدیم ماهی صد تومان به این سازمان کمک کنیم.^۹

اولین جلسه گروه در تابستان سال ۱۳۴۲ در خانه من، که هنوز با پدر و مادرم زندگی می‌کردم، برپا شد. از بین شرکت کنندگان آن جلسه که به کار قلم مشغول بودند این اسم‌ها 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. یک 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 کوارت، اثر تی. اس. الیوت» به ترجمه مهرداد صمدی، «روزنامه شیشه‌ای» از احمد رضا احمدی، «خانه‌ای برای شب»، مجموعه داستان‌های کوتاه نادر ابراهیمی، و «آه، بیایان»، اولین مجرموعه شعرهای محمدعلی سپانلو. قرار شد نشریه‌ای هم داشته باشیم به نام «جُنگ طرفه» که مهرداد صمدی آن را بگرداند. به زودی، از یکسر 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 «جُنگ طرفه» را در ۱۳۴۳ من سردبیری کرد.

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

محسوب نمی‌شد، 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 نیمازی»، منتشر می‌گرد. طاهیاز، در عین حال، مسئول صفحات ادبی مجله «فردوسی» نیز بود که به سردبیری دکتر محمود عنایت منتشر می‌شد. انتخاب شعرهای قابل چاپ در «فردوسی» با طاهیاز بود و او در این کار از همکاری محمد 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 نادریور و فرخزاد و رویائی را به دست آوریم اما هنوز به وسیله دیگران به رسمیت شناخته نمی‌شدیم. شعرهایمان برای آنان غریب و نابهنجار می‌نمود. احمد شاملونگاهی به نخستین دفتر شعر احمدی، به نام «طرح»، انکنده و آن را با تفسیر به او برگردانده بود؛ نادریور که من خواست مقاله‌ای درباره شعرهای من و احمدی و کلکی و کوش آبادی بنویسد هرگز آن مقاله را به مجله «سخن» نداد.^{۱۰} و طاهیاز آزاد ما را ساخت به دیده تردید می‌نگریستند و فقط وقتی به ما روی خوش نشان می‌دادند که لازم می‌آمد کسی با اهل مجله «سخن» در افتاد. در میان ما تنها سپانلو بود که می‌کوشید، در عین با ما بودن، فاصله‌ای را هم برای خود حفظ کند و با همه جریانات مختلف ادبی حشو نشر داشته باشد.

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

آن گفتگو، هم شکل رابطه من با رویانی و هم نحوه بده و بستان ما در زمینه نظریه های ادبی به خوبی آشکار است. به هر حال من همواره یدالله رویانی ری نیمه اول دهه ۷۴ 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 ای 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 ای 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 ای سازنده و سیاستمداریک 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 شاعر الله 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 سیروس طاهباز برخوردار شده بود، از شماره دوم مرا به همکاری فراخواند و این همکاری یک سال قام ادامه یافت. در سال ۱۳۴۵، به دعوت حسین سرفراز، که سردبیر مجله «خوش» بود، همکاری با این مجله را آغاز کردم و ۸ صفحه ادبی ای 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 ای من منتشر شد.

و محمد رضا جودت و روئین پاکباز آن را اداره می کردند.^{۱۰} آشنائی ای من با این نقاش ها مرجع شد که از جانب آنان برای ترجمه کتاب های درباره نقاشی و معماری دعوت شوم. حاصل کار، در طول سه سال، پنج کتاب بود که من خود از آنها بیشتر از هر کسی آموخته ام.^{۱۱}

همین جا باید از تأثیری که یدالله رویانی بر من و بر ما داشت سخن بگویم. رویانی، پس از خلاصی از زندانی که به جرم تولد ای بودن کشید، کار شاعری را در «مکتب سخن» شروع کرده بود، با چارپاره هایی به سبک توللی، اما با مکانیسم تصویرسازی و قدرت زیانی ای 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 رویانی علاقه ای وافر داشتم و اغلب او در جمع ما شاعران «گروه طرفه» دیده می شد. رویانی برای ما از اهمیت «فرم» در شعر می گفت و، با تحلیل آثار ما، ضعف ها و قدرت های شعرمن را نشانان می داد. شک ندارم که اگر روزی تاریخ نقد شعر مدرن ایران نوشته شود، نام رویانی بلاfacile پس از نام نیما یوشیج خواهد آمد. چرا که او نخستین کس پس از نیما بود که به طور سیاستمداریک 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 خوانده ها و تجربه هامان گوش می کرد و، در این راستا، می دیدیم که اگر هزار نگته را او به ما می آموزد ما جوانان نیز چند نگته ای برای آموختن به او با خود داریم. هنگامی که مجموعه «دریائی ها» ای او منتشر شد من نخستین کس بودم که در ۱۳۴۵ با او به گفتگو نشستم و حاصل گفتگویان را در مجله «نگین» منتشر کردم. در

۱- سرگذشت‌موجو خنو

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. شفیعی کدکنی. ادوار شعر فارسی، از مشروطیت تا سقوط سلطنت. انتشارات توos. تهران ۱۳۵۷. ص ۶۵. بی آنکه بخواهم جریانات ادبی را دهه ۴۰ را نتیجه مستقیم اصلاحات ارضی و تابع مختلف آن بدانم، از طرح این پرسش ناگزیرم که بد راستی چرا باید کودتای ۳۲ را مقاطعی تاریخی دانست اما توانست اصلاحات ارضی و کل آنچه را که «انقلاب سفید» نام گرفت به عنوان یک مقطع تاریخی پذیرفت؛ فقط برای اینکه ما با حکومت شاه مخالف بوده ایم، یا حالا صلاح در این است که رست مخالف بگیریم؟ این اجتهاد دو گانه (یعنی پذیرفت کودتا و نپذیرفت انقلاب سفید به عنوان مقاطعی تاریخی) بر اساس کدام استدلال صورت می گیرد؟ و چگونه است که، در عین ردا این دو می، قبول می کنیم که «بر روی هم، در حدود سال‌های ۴۰ فضای شعر شروع به دگرگونی» کرد، است؟
۳. نادرپور، همان مصاحبه، پیش 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 گوشش میدان مخبر‌الدوله تهران، یکی از تعطاش را به من سپرد و من آن را، با چند اصلاح مختصر، به رویانی دادم تا در صفحات «کیهان (ار یا؛ کتاب) هفته» چاپ کند. و همین آشنائی سرآغاز شرکت من در جلساتی شد که نخست با خود او و اسماعیل نوری علا، و سپس با سپاهلو (که در خدمت نظام و شیخنش بود) و نیز پرویز اسلامپور (که بعدها به حلقة 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 مقاله‌ای برای شناساندن آثار این چهار تن بنویسم، اما به زودی، و به فرسان سرشت تکروی خوش، از رقابت با رویانی منصرف شدم و با وجودی که مطالعه‌ای در اشعار آن چهار نفر کرده و قسمتی از مقاله خود را نیز نوشتند بودم، سرانجام... از تکمیل آن مقاله چشم پوشیدم...» (نادر نادرپور. «در مصاحبه با صدرالدین الهی؛ طفل صد ساله ای به نام شعر نر». روزگار نو، چاپ پاریس، قسمت ۱۶، شهرپور ۱۳۷۲. صفحه ۵۹).

در سال ۱۳۶۶، 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 گنبدگان شعر مجله «فردوسی» بپیوندم. من، با پذیرش این دعوت، تا اواسط سال ۱۳۶۸، یعنی زمانی که عباس پهلوان موقتاً از سردبیری فردوسی کنار رفت و بیژن خرسند و سیروس ظاهباز برای چند شاره ای مأمور گرداندن آن شدند، با عبدالعلی دستغیب، محمدعلی سپانلو و رضا براهنی در کارانتخاب شعرهای مجله «فردوسی» شریک شدم. شاعران خود انتخاب می گردند که شعرشان را چه کسی بخواند و، اگر شعری به تصویب یکی از ما می رسید، قابل چاپ بود؛ نوعی «پلرالیسم شعری». در آن دوره اگرچه معلوم نبود شعرهای چاپ شده را چه کسی تصویب کرده است اما مراجعتین 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 شببانی، هوشنگ چالنگی، عظیم خلیلی، صفورا نیری، محمدرضا اصلانی، شاهرخ صفائی، احمد اللهیاری، هرمز شهدادی، عدنان غریفی، علیرضا نوری زاده، اکبر ذوالقرنین، هوتن نجات، بتول عزیزپور و فروغ میلانی به وسیله من، چه در «جزوه شعر»، چه در مجله «خوش»، و چه در مجله «فردوسی» به عالم شعر معاصر ایران معرفی شدند.

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

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

۶. نام این قالار، پس از مرگ منصور قندریز در سال ۱۳۶۶، به پیشنهاد من به «قالار قندریز» تبدیل شد اما شنیده ام که در دهه ۱۳۶۰ نام آن را دیگر باره به «قالار ایران» تغییر داده اند.

۷. این کتاب ها عبارت بودند از:

موهولی ناگی. دید تو و مجرد یک هنرمند. ۱۳۶۲.

برونو زوی، به سوی یک معماری ارگانیگ. ۱۳۶۴.
تللو پونته. نقاشی ایتالیا. ۱۳۶۴.

امپرسیونیسم. (تألیف و ترجمه). ۱۳۶۵.

از اکسپرسیونیسم تا نوروسیم. (تألیف و ترجمه). ۱۳۶۵.

۸. این دو نقد عبارتند از: مهرداد صمدی، «دریاره فروغ غرخزاد». جنگ طرفه. شماره اول. تیر ۱۳۶۲؛ و «دریاره شعر احمد رضا احمدی». جنگ طرفه. شماره دوم، آیان ۱۳۶۳.

۹. در آغاز سال ۱۳۶۶، روزی که برای دادن مطالب جدید به دفتر مجله خوش رقص، با کمال تعجب دیدم که از حسین سرفراز خبری نبست و احمد شاملو به جای او بر صندلی سردبیر تکبیه زده است. او به من اطلاع داد که از این پس سرپرستی خوش با اوست و او مشغول مطالعه است تا شکل خوش را عرض کند. من، بدون دادن مطالب خود، از دفتر خوش بیرون آمدم و هفته بعد دیدم که شاملو صفحات «های تازه» مرا به سراسر مجله تعمیم داده است، بس آنکه اشاره ای به گذشته این صفحات بکند. من دیگر با خوش همکاری نکردم تا اینکه در اسفند ۱۳۶۷، در گروگرم مبارزات کانون نویسندهای ایران، وقتی که شاملو قصد داشت در تلویزیون دولتش 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 خوش بود و از آن پس این مجله تعطیل شد.

تا آنجا که حافظه من باری می کند، این جلسات که هفتاد ای بکبار، برای چند هفته، در خانه پدری می شنیدند شد، بد خواست خود نادرپور که ابتدا چند بار من و احمدی و کنکی و کوش آبادی (ونه سپانلو و پریز اسلامپور، که این در می ران بیشتر از چند بار نمیداد) او آن بیز هرگز با او در یک جوی نرفته است را در کافه نادری دیده بود، بر پا شده بود. او خود اظهار علاقه کرد که درباره شعر ما چند نظر مقاله ای در مجله سخن چاپ کند. هر هفته یکی از ما شعرهایش را در این جمع کرچک می خواند و نادرپور با وقت و علاقه قائم راجع بد 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 بد ما گفتند که نادرپور هرگز چنین مقاله ای را به سخن نداده است. امتناع نادرپور از این کار همواره برای من به صورت رازی درآمده بود و من هرگز به خود اجازه ندادم علت چاپ نکردن مقاله را از او بپرسم. اما اکنون که او خود به این مطلب اشاره کرده است من خواهم به خود اجازه داده و این سوال را مطرح کنم که آیا عنت انصران نادرپور از آن کار چشم پوشی یا از آن «نوجه پروری» بود و یا اینکه در ما میل به «نوجه شدن» را نیافت؟ روابط ما با یادالله 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 در نظر به عنوان اعضاء هیئت کردانندۀ کانون نویسندهای ایران، کنار هم نشستیم، دقیقاً همین صفت «تکروی» او و من بود که ما را به هم نزدیک ساخت و در نتیجه آن، جبهه سومی، در مقابل جبهه آل احمد و به آذین، در کانون نویسندهای ایران گشوده شد که بر مبنای اعتقاد به احترام رأی فرد فره اعضا، کانون و عدم واستگی ای کانون به خط مشی های سیاسی مختلف عمل می کرد. در این تحریه بود که من به صفات نادر دیگر نادرپور، همچون «اصلی بودن» و «صراحت لهجه داشتن» و در موضع درست «از خطر نتسیبن» پس بودم و علاقه ای نسبت به او در دلم پدید آمد که امروز نیز همچنان در من زنده و بیدار است.

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

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، 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 اندکاران 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، برخلاف 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 نویسندهای ایران، به صورتی به خود آگاهی درنیامده وجود داشت. و من از

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

من همیشه به براهنی به عنوان یک «کاتالیزور» مهم در شعر امروز ایران نگاه کرده‌ام. از نظر من، نقش او، پیش از آنکه مستقیماً سازندهٔ راهنمای باشد، وادار کنندهٔ طرف‌های دیگر مجادلات به اندیشیدن و موضع گیری می‌شود. به همین دلیل هم شاید هنوز مبهم ترین موضع نظری در مورد شعر از آن خود براهنی باشد. ما می‌توانیم، با مطالعه نوشته‌های دیگران، به چارچوب‌های نظری می‌سیاری از آنان پی ببریم و آنگاه، در غیاب آنها و بر اساس آن چارچوب‌ها، قادریم با احتمال بسیار زیاد حدس بزنیم که حکم هریک از آنان دربارهٔ یک اثر معین چه می‌تواند باشد. این خاصیت هر اندیشهٔ منسجم و درست بیان شده است. مثلاً اگر به وضعیت نقد ادبی در مغرب زمین بذرگیم، می‌بینیم که هر منتقد شعری لزوماً صاحب و آورندهٔ یک دستگاه تئوریک اصیل نیست اما هم او و هم خوانندگانش می‌دانند که او به کدام جریان تئوریک شعری وابسته است و در چارچوب تعریف‌ها و پیشنهادهای آن قلم می‌زند. اما در مورد براهنی چنین کاری ممکن نیست. جان او، شیفتۀ وار و هیجان زده، هر لحظه به رنگی در می‌آید و جبهه‌ای می‌گیرد. پس اهمیت براهنی پیشتر از آنکه به خاطر نوشته‌های تئوریکش باشد به دلیل حضور چالش طلب و مجادله

حاصل جستجوهای خود برای کار نوشتن نقد شعر استفاده می‌گردم. در اینجا باید اشاره ای هم به جریانی داشته باشم که شاید یکی از مهمترین تحولات ادبی ای ایران را، گه ضرورت توجه به مباحث نظری در کار شعر باشد، با خود به همراه داشته است. این امر راه پیدا کردن برخوردهای ادبی ای شاعران است به صفحات مطبوعات دههٔ ۴۰. این برخوردها در ابتدا بیشتر بر محور اعلام نظر و اظهار سلیقه هائی می‌گشت که، از دیدگاه تئوری شعر، دارای محترای با ارزشی بودند. در واقع نقد ادبی ای کشور ما، تا به امروز، از آبשخر همین گونه اعلام سلیقه‌ها، بسیار آب خورده است. اگرچه، بزودی، اعلام سلیقه‌ها به برخورد سلیقه‌ها کشیده شد و نویسنده‌گان ما به گلادیاتورهای ادبی مبدل شدند، و در صفحات جراید به خاک و خاکسار کردن هم پرداختند، اما همهٔ این خسaran‌ها را یک امر جبران می‌گرد؛ مطرح شدن بحث‌های تئوریک دربارهٔ شعر.

در این ماجراهای نقش عمده بر عهدهٔ رضا براهنی بود. او، که در تبریز درس خوانده و از دانشگاه استانبول در رشتهٔ ادبیات انگلیسی دکترا گرفته بود، از آغاز دههٔ ۴۰ بد تهران آمد و پای ثابت اغلب نشسته‌های شعری به شمار می‌رفت. براهنی، پس از تقدیم رسالت (در جریان انقلاب مشروطه)، نیما یوشیج (به خصوص از کتاب «ارزش احساسات» به بعد)، فاطمه سیاح (که در کنگرهٔ نویسنده‌گان سال ۱۳۲۵ از نظریه‌های شعری گفته بود)، دکتر محمود هومن (که در مقدمهٔ «دیوان حافظ» به طرح برخی از نظرات تئوریک دربارهٔ شعر پرداخته بود)، دکتر محسن هشتروodi (که از روزن علم به پدیده‌های هنری می‌نگریست و تأثیری عمدی در دههٔ ۴۰ داشت)^۲ و یدالله رویانی (که از اواخر دههٔ ۴۰ بحث‌های تئوریک شعر، و به خصوص مسئلهٔ «فرم و محتوا» را مطرح ساخت)، نخستین کسی است که در دههٔ ۴۰ به عنوان منتقدی حرفه‌ای در شعر، که ذوق شاعری نیز دارد،

خامی که از جانب ما مطرح می شد و طبعاً هم از شعرمان نشأت گرفته و هم براین شعر اثر می گذاشت، می گوشید تا این نوع شعر را در دستگاه شعر نیماهی درک کند؛ حال آنکه گفتم و باز هم نشان خواهم داد که، این نوع شعر چندان مناسبتی با شعر نیماهی نداشت. شاید اگر براهنی به این نکته طریق، که خود اکنون بدان اذعان دارد،^۶ توجه گرده بود می توانست در شکل گیری و گسترش شعر جوان ایران نقشی به سزا داشته باشد. اما، متاسفانه او همه ارزی خود را صرف کوییدن این جریان، که از آن به عنوان «جنین سقط شده» یاد می کرد نمود.^۷

در دهه ۷۰ عبدالعلی دستغیب هم می گوشید تا در ساحت نقد شعر ایران جائی برای خود دست و پا کند. اما او، که به سختی و با تردیدهای بسیار، تازه به درک شعر نیماهی نائل شده بود، نمی توانست جز به صورت سد راهی در برابر شعر جوان ایران، که در «موج نو» به چهراً مشخص خود می رسید، عمل کند. محمد حقوقی نیز در زمینه نقد شعر ادعاهایی 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 ای فهم شعر، و گرایشی حسرت زده اما بی اطلاع از منابع ادبی ای غرب، که ناخودآگاه می خواست به صورت يك دستگاه التقاطی ای 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 پیشبره این نوع شعر به انتخاب اینگونه اشعار برای چاپ در نشریه «اندیشه و هنر» محدود می شد. متاسفانه، او از دانش نظری ای خود بهره چندانی به ما نداد.

انگیز خود است. براهنی، یا هر حمله که به کسی کرده است، و با هر مجادله ای که براه انداخته است، فضای تازه ای را برای گشايش بحث های نظری پیرامون شعر بوجود آورده است. اما در هر بخشی که شده فایده نهائی به طرف دعوا و نیز تاشاچیان (یعنی خوانندگان) آن مجادله رسیده است. من نیز، در سال ۱۳۴۴، به مناسبت حمله رضا براهنی به کتاب «شعرهای دریائی» از یدالله رویانی، که من آن را یکی از قله های تکامل شعر نیماهی در زمینه شکل گرانی می دانستم و می دانم، به چنین برخوردی در مجله «فردوسي» 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 توصل جست 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. رویاروئی با براهنی مرا به مرتب کردن و منسجم کردن چارچوب نظری ای خاصی در مورد شعر کشاند که مفراحتش پیش از آن، به صورتی جسته و گریخته، در گفتگوهای چاپ شده ام، مثلًا با سپانلو و خسود رویانی، مطرح شده بود. در واقع، مقالات من در رویاروئی با نظرات براهنی، که در هشت شماره مجله فردوسی به چاپ رسید،^۸ 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 ماجراهای «دریائی ها»، یکی از مشکلات شاعران «موج نو» با براهنی آن بود که او، به جای توجه به نظریات نوین و ای بسا هنوز

۲. موح نو، دیگران

علامات متعدد بروای یک صدای منبع، تنها کاری که نمی تواند بکد اخمام وظیفه ای است که هر خطی بر عهد، دارد. شاید آرزوی من برای تغییر خط و تجییس الغای لاتین (که من آن را خط «پرسیک» خواندم) اما از همین جا ریشه گرفته باشد.

۶. در زمستان ۱۳۷۱ برهنی ط سخنرانی خود در اجمن ایرانیان آگسینوره، که به ریاست دکتر محمدعلی همایون کاتوزیان تشکیل شده بود، شجاعانه اعلام داشت که در گذشته در مورد شعر مرج نو دارای مواضع غلطی بوده است.

۷. روزگاری نیما در مورد بروزورده سردمن عصرش با شعر خوش نوشته است:

... تاریکی کمر شده بود. این قبیل شعرها من بایست نظر کیمیا اثر مردم را به خود جلب کند، مع النأس من گفتند: «این قبیل شعرها حالت رضاعت را دارند» برو خلاف تضادت های خودشان که ممکن نبود حالت رضاعت پیدا کند!.. باز باید شاهد روزهای دیگری باشیم... تضادتی را که امروز مردم نسبت به این قبیل شعرها دارند، با هزار چشم داشت که این نوزادها من بایست امروز قدری علم کرده و بزرگ شده باشند، در نظر بگیریم. بد کسی گویند: «این قبیل شعرها حالت جنبشی را دارند!»... (نگاه کنید به «تعريف و تبصره» درباره شعر و شاعری. به کوشش سیروس طهیار، انتشارات دفترهای زمانه، تهران ۱۳۶۸).

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

۲. سه مصاحبه ای که با رویانی اخمام شده در این کتاب او گردآمده اند: مسائل شعر (از سکری 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 دی مصاحبه ها را رعایت نکرده است. علت این کار بر من روشن نیست. اما چنین کاری باعث شده که نحوه گردیدیسی ای تفکر رویانی درباره شعر به صورت مفسرشی درآید و فرگشت شکل تکریی ای تاپیل تغییر ننماید. مثلًاً وین مصاحبه کتاب را من در سال ۱۳۶۱ با او اخمام دادم، حال آنکه این مصاحبه به صورت هشت مصیین مطلب کتاب درآمده است، همین مشکل در کتاب دیگر رویانی، از زبان نیما تا شعر حجم (هلاک عقل به وقت آند بشیدن)، نیز وجود دارد.

من هم در گرامکرم قیام ۱۳۵۷، کتابی را به دست چاپ سپردم به نام «گزارش شعر محبری در ایران» که در آن کلبه مقالات و مصاحبه های مربوط به شعر مرج نو گردآمده بود. تبلیغ باعث شد که از نسخه دست نویسم که بروندارم و با پیروزی ای قیام و سرگرم شدن ناشر به چاپ کتاب های جلد سفید، و سفر من به اروپا، نسخه هروفجهنی و نسخه دستی ای من در چاپخانه از بین رفت. شاید اگر آن کتاب منتشر شد بود، کتاب حاضر با پیشتوانه اسناد بسیار بیشتر و دقیق تری نوشته می شد.

۳. مثلًاً نگاه کنید به: دکتر محسن هشترودی، «تأثیر علوم در ادبیات و هنر»، در سفینه غزل، گردآوری سید ابوالقاسم الحجوی شیرازی، تهران ۱۳۲۹.

۴. اسماعیل نوری علا، «تفنی بر یک انتقاد»، نوادرسی، از شماره ۷۸۵ تا ۷۹، آبان و آذر ۱۳۴۹، برهنی به این سلسله مقالات پاسخی نداد، من وزاره عربی ای «القباس» را در یکی از مقالات «القباس» نوشته بودم، برهنی فقط نوشت: «من در پاسخ کسی که دیکته فرسی را بلد نیست چیزی نمی نویسم». چندی پیش هم دیدم که اسماعیل خوئی در مجله نصل کتاب یک غلط دیکته ای دیگر من بد رخ کشیده است، پس همینجا افزای کنم که من از همان اوان داشم آموزی در مورد: یکتۀ لذات عربی دچار مشکل بودم و اصراراً در میکته مرجوب تنزیه از خط عقب افتاده و شیر کارکردی ای عربی شده است؛ خطی که، به علت ندوشتن حروف صدا دار و وجود

بخش دوم - از «موج نو»...

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 چنینی 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 پدالله رویائی مطرح شد که همچنان با شاعران موج نو حشر و نشر فراوان داشت، شعرش روز به روز از حوزهٔ شعر نیماei بزیده و به مرج نو گرایش پیدا می کرد، و او نیز صراحتاً خویشتن را متعلق به این جریان می دانست. رویائی، در گفتگوئی که بین من و او و بیژن کلکی و بهرام اردبیلی پیش آمد و حاصل آن در مرداد ماه ۱۳۴۵ در مجلهٔ «خوش» (که آن روزها صفحات ادبی اش به وسیلهٔ این دو نفر آخر اداره می شد) به چاپ رسید، دربارهٔ چنین مانیفستی، که او آن روزها آن را مجموعهٔ «پرنسبیپ 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 همانظر گفت؛ و این مال نسلی است که می آید. نمونه اش جزو شعر خودمان است.» ... «این نسلی که حالا دارد شعر می گوید به نظر من چهره های درخشانی بیشان 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 درستان دیگری هم هستند، مثل پیام [نوری علا]، خود شما [اردبیلی] و بعضی دوستان دیگر که شعرشان در جزو شعر چاپ می شود ... این درخشان ترین حالتی است که در تاریخ ادبیات

فصل سوم - اختلاف در موج نو

با انتشار «جزوهٔ شعر» در سال ۱۳۴۵، جریان شعر مرج نو رسمیتی خاص یافت. چه موافق و چه مخالف، همه کس می خواست تا دربارهٔ آن بیشتر بداند. احساس می شد که وقت آن رسیده است تا دربارهٔ مرج نو دست به توضیح و تشریح مفصل و تئوریک بزنیم، مثلاً شبیه کاری که سال‌ها قبل «سورئالیست‌ها»^۲ ای فرانسه با انتشار مانینست خود انجام داده بودند.

فکر انتشار یک چنین مانیفستی از مدت‌ها 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 یک نظریهٔ بخشنامه‌ای را نه لازم می دانستیم و نه مفید؛ و معتقد بودیم که هنوز برای ارائهٔ یک چارچوب نظری می منسجم در مورد «موج نو» فرصت لازم است. احمدی، در سرمهقالهٔ نخستین شمارهٔ «جزوهٔ شعر» (فروردين ۱۳۴۵)، نوشتند بود: «بستر شعر امروز ایران انبه از پراکندگی و هزار گانگی در چهره است. امروز حداقل دانسته ایم

۸۶ تئوری می شعر - از «مرج نو» تا «شعر عشق»

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 بشنینید و این کار را بکنید. گرد هم ببایند و پرنسیپ های خود را در شعر ارائه بدھید. نشان بدھید 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 ... جزو شعر هم می تواند ارگان این گروه قرار بگیرد. این کار سرنوشت این نوع شعر را از آشتفتگی نجات می دهد... باید با رفاقت این حرکت تازه را ثبت کرد؛ این حرکتی است که استعداد دارد؛ به عنوان یک فصل، به عنوان یک نوع ادبی، یک نوع شعر؛ امکان دارد اصلاً به عنوان یک 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 جزو شعر، از جمله بیژن الهی و بهرام اردبیلی، بر حشر و نشر خود با رویائی افروزه و از همکاری 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 تئوری می شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

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

من از اواخر تابستان سال ۱۳۴۵، با نوشنی سلسله مقالاتی تحت عنوان «چرا روابط اصم باقی می مانند»، به توضیح علت گمگشتنگی این گونه اشعار دست زده بودم^۴ و معتقد بودم که به تدریج شعر موج نوبه دو شاخه «اصیل» و «مشکل گو» تقسیم شده است. البته امروزه من تفاوت بین این دو شعبه از شعر موج نورا، 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 یک 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 جانبیه را نسبت به آزادی 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 نویسندهای ایران، گرد هم آیند و، بدینسان، فضایی پیش آمد که در آن بر تشکیل «کانون نویسندهای ایران» توافق شد. این کانون، که من خود یکی از ۹ نفر مؤسس اولیه آن بودم، با خواستاری ای آزادی بیان و اظهار عقیده، رسمیاً در برابر حکومت موضع گیری کرد. در اختلاف در موج نو ۸۹

درخشنانی هستند، مثلاً احمدی، الهی و اردبیلی ... و اگر دقیق شویم و بخراهیم از تلاش های قازه تر حرف بزنیم، به گروه شعر دیگر، و در آن میان به پرویز اسلامپور می رسمیم ... اردبیلی، الهی، اسلامپور، محمدزاده شجاعی می توانند چهره های خوب گروه شعر دیگر باشند که وجودشان این گروه را قابل اعتنا می کند. و این پنج شش تن، البته، ربطی به آن انبوه پراکنده و بی فرهنگی که اشاره کردیدند ندارند.^۲

بدینسان، رویانی 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، ادرباره لزوم انتشار «مانیفست» تجدید مطلع نموده و گفت: «قبل‌ا در بخشی راجع به شاعران جزو شعر گفتم که آنها باید لااقل یک پرنسبیت هائی داشته باشند یا پرنسبیت 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 یک 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 مصیرش معلوم است، (آنگاه) هر کس خواست در این فضا نفس بکشد می داند چه باید بکند و گزنه 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...»^۳

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 پاپشاری در ضدیت با تعهد سیاسی در شعر (که، ما نیز آن را جزو ارزش های هنری شعر نمی دانستیم، اما از آن به عنوان یک موضع گبیری «شریف» یاد می کردیم^۴) در راستای همکاری با دستگاه های فرهنگی و رژیم، مثل رادیو تلویزیون، پیش رفتند. اما، از آنجا که من در این دفتر قصد طرح حرف های سیاسی را ندارم، از این یک نگشه می گذرم و بحشم را به حوزه شعر محدود می کنم. به هر حال حشر و نشر این دو دسته از شاعران موج نواز سال ۱۳۴۶ دیگر متوقف شد.

مقاله ای که من در اردیبهشت ۱۳۴۷ درباره کتاب «دلتنگی ها»^۵ رویانی نوشتیم،^۶ و در آن کوشیدم تا نشان دهم که چگونه رویانی راه شاعران مشکل گوی موج نورا در پیش گرفته است، به خوبی از این فاصله گیری ای فکری در مورد شعر حکایت می کند.

نوشتن همین مقاله موجب شد تا رویانی، که با جدا کردن عده ای از موج نوئی ها به اندازه کافی پیرادانی هم عقیده با خود داشت، از آن پس بقیه ها 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: «رویانی، با تعجب بسیار من، دارد موج نوئی ها را تلویحاً می کرید. از او بعید می نماید؛ چون خود این جماعت از بین خیل چهره های ۱۰ سال اخیر تنها رویانی 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 نبوری ای شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»^۷

۳. اختلاف در موج نو

۱. احمد رضا احمدی. «مقدمه». جزء شعر. سازمان انتشارات طرفه. شماره ۱. فوریه ۱۳۴۵.
۲. یدالله رویانی. «گفتگو با اسماعیل نوری علا، بیش کلکی و بهرام اردبیلی» خوش. شماره ۵۴ به بعد. مرداد ۱۳۴۵.
۳. بخش هایی از کتاب «دلتنگی ها» (۱۳۴۶) و کتاب «از درست دارم» (۱۳۴۷)، مجموعه های شعر یدالله رویانی، نشانه هماوانی او با این گونه شاعران مرج نو است. در این مورد رجوع کنید به: اسماعیل نوری علا. «نقد دلتندگی ها». بررسی کتاب، انتشارات مروارید. تیر ۱۳۴۷. تجدید چاپ در کتاب «صور و اسباب».
۴. اسماعیل نوری علا. «چرا روابط اصم باقی می مانند؟». خوش. 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 دلتندگی ها». بررسی 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 خوش چاپ شد گفته است (زیرنویس ۲ بالا)، حذف نام من از فهرست شاعران مورد تأیید او خود نشانه وضعیتی است که می گوییم.
۸. جالب است که بینیم 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 جریانی که موقتاً «شعر دیگر» نام گرفته بود فراهم می کرد، در کانون نویسندهای ایران نیز ما با جریان دیگری روبرو بودیم که به وسیله محمد اعتمادزاده (م. به آذین) رهبری می شد و مستقیم بود که کانون هم باید نک «هدف ذهنی» را بر ادبیات ایران تحسیل نماید. به آذین، در جلد اول کتاب خاطرات خود، به نام «از هر دری»، صفحه ۷۷، می نویسد: «آنچه امروز درخور است یاک و اقصیگرانی دلیل روحی است... یاد

بخش دوم - از «موج نو»...

در آن راستا هدف من این بود که نشان دهم، اگرچه از دید موج نو ارزیابی 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 در شعر» نام داشت که در نشریه «آرش»، به سردبیری اسلام کاظمی‌به، چاپ شد^۲ و دیگری «نگاهی به یک شعر احمد رضا احمدی» بود که در نشریه «بررسی کتاب»، به سردبیری مجید روشنگر منشی 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 یک انسان، قابل ستایش است. اما وجود این حقیقت نه شرط لازم و نه شرط کافی 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 سریاز حرکتی باشد و یا به عنوان خبانت به آن حرکت محاکمه شود. از این نقطه نظر می توان شعر را - نه به عنوان یک 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»

فصل چهارم - مسئله‌ی «تعهد»

با توجه به جدائی بخشی از شاعران موج نو و تمرکزشان بر حول نشریه «شعر دیگر»^۱ و، در نتیجه، روشن شدن هرچه بیشتر خطوط فکری و نظری ای 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 تپ سیاست، سریع شدن حوادث سیاسی، و جنبه تعریضی گرفتن حکومت شاه نسبت به روشنگران چپ، همه روشنگران و نویسندهای 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.

شهری فریاد میزند: آری
کبوتری تنها

به کنار برج کهنه می رسد
میگوید: نه

من، در تبیین همین فراز از آن شعر، نوشتم که: «احمدی در اولین قسمت این شعر کوتاه و به ظاهر ساده ۱۲ کلمه‌ای 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 ندا توجه کنید که تسلیم شهر در فریاد بیان می شود. در این کار طنزی نهفته است. شهر، که فریادهای شورانگیز داشت و دم از رستخیز و مقاومت می زد، اکنون در آری گفتن نیز به عربده جوئی مشغول است. اما، برای کبوتر، تسلیم نشدن امری طبیعی است. پس او فقط میگوید نه»

تا آنجا که به موضع گیری ی موج نوئی های مشکل گو، که حول 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 کائزن نویسندهای 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 یدالله رویانی باشد. کتاب «از سکوی سرخ»، که مجموعه مصاحبه های رویانی است، از آن حکایت می کند که او در شهریور ۱۳۴۸، از جانب رادیو تلویزیون ایران، در فستیوال شعر

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

مسئله «تعهد»

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 اشعار 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. بیاید 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 قام خصائی از شرف و غیرت که در طول تاریخ قریانی شده است و هنوز این قریانی 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 مرتضیم را دیدند همه را سکوت در بر گرفت و به یادشان آمد که نژادی در تاریخ قریانی شده و تاریخ نیز آن را فراموش کرده است.^۵

نگاهی به مسئله «تعهد»

۱. احمد رضا احمدی اگرچه، به اقتصادی و ضعف اقتصادی، ناچار شد در دفتر انتشارات روزن، که رویانی و ابراهیم گلستان به راهش انداخته بودند، کاری بگیرد و حشر و نشر بیشتری با رویانی داشته باشد، اما هرگز به گروه «شعر دیگر» نپیوست. من اعتراض را به تحره بخورد گردانندگان انتشارات روزن با احمد رضا احمدی، در مطلبی که به مناسبت برگزاری شب شعری برای سهراپ 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 ۴۲۷.
۲. اسماعیل نوری علا. «ارزش های اجتماعی شعر». آرش، دوره سوم، شماره ۶، ۱۳۴۵.
۳. اسماعیل نوری علا. «نگاهی به یک شعر احمد رضا احمدی». بررسی کتاب انتشارات مروارید. اسفند ۱۳۴۷.

۴. یدالله رویانی. «گزارش از فستیوال شعر یونگسلاوی». بررسی کتاب. د جدید. شماره ۱. تجدید چاپ در کتاب از زبان نیها تا شعر هجم.
۵. یدالله رویانی. «در گفتگو با لیلی گلزاری». روزنامه آینه‌گان. شهریور ۱۳۴۸.

بخش دوم - از «موج نو»...

بخش اول آن کتاب را به تدوین یک نظریه منسجم شعری اختصاص دهم.
این کتاب اگرچه در نوروز ۱۳۶۸ منتشر شد اما مطالب آن در طی
چهار سال قائم 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 رمزآهیزی همچون الهام، اشراق، گشوف، و شهود، باید با
کارکردهای مفز انسان آشنا شویم و پدیده های مختلف تفکر و تخیل را،
که فراورده 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 گنم
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 تشوری های علمی ی
هنر پرداخت. مصاحبت با او برای من بسیار مغتنم و آموزنده بود، هرچند
که در مراضع فکری ی او نوعی جزم اندیشی ی نالازم را هم حس می کردم.
دوستی ی ما تا اوآخر دهه ۴۰ ادامه داشت و تنها پس از تعطیل کانون
نویسندهای ایران در ۱۳۶۹، این روابط تدریجاً به سردی گرانید. ذکر
دلایل این امر، چون به مسئله تشوری ی هنر و شعر مربوط نیست، در
چارچوب کار این کتاب نمی گنجد.
در مین نفر، که او را هم از طریق شیروانلو شناختم و هم در دانشسرای

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 گرد، 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 نواز شعر، که
منعکس گننده 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 ۱۳۶۷، وقتی به تدوین کتاب
«صور و اسباب در شعر امروز ایران»^۱، به عنوان بازگوینده تشوری های
شعری موج نو، اقدام کردم آن قدری از دانش نظری با من بود که بتوانم

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

کتاب «صور و اسباب»، برای من، جمع بندی‌ی دانشی بود که تا آن روز نسبت به تاریخ تحول شعر ایران، مکتب‌های گوناگون آن، و چهره‌های مشخص آن به دست آورده بودم. همچنین کتاب من آینه‌ای برای منعکس کردن فهم خودم از شعر و حوزه‌ای از نظریه‌ادبی که در مکتب آن پژوهش می‌یافتم نیز بود؛ و این همه، خود به خود و به ناگزیر، در حال رهوابی شعری که می‌سرودم نیز انعکاس می‌یافت.^۲ از این لحاظ کتاب مزبور را می‌توان به عنوان کلیدی برای گشودن آنچه در شعر آن روزهای من و دیگر شاعرانی که خود را متعلق به جریان «موج نو» می‌دانستند پنهان بود نیز به کار برد.

۵. زمینه‌های تدوین نظریه «موج نو»

۱. اسماعیل نوری علا، صور و اسباب در شعر امروز ایران، انتشارات پامداد، تهران، فروردین ۱۳۶۸، نام این کتاب را محمدعلی سپالتو پیشنهاد کرد.
۲. محمد حقوقی به اشتیاه می‌نویسد که این نام را اسماعیل نوری علا انتخاب کرده است. ر.ك.: محمد حقوقی، «مقدمه»، شعرنو، از آغاز تا امروز، چاپ جدید، جلد اول، نشر روایت، تهران ۱۳۷۱، صفحه «چهار».
۳. انتشارات پامداد، هرمان با انتشار کتاب «صور و اسباب»، موسیم مجموعه شعر من، به نام «با مردم شب»، را نیز منتشر کرد (فروردین ۱۳۶۸). نام کتاب از این واقعیت گرفته شده بود که زندگی‌ی ادبی‌ی اغلب روشنفکران ما در مجالس شبانه می‌گذشت و من کتابم را خطاب به همین «مردم شب» منتشر ساخته بودم. در این کتاب هر شعر به يك نفر از روشنفکرانی که با من درست بودند اهداء شده است و من، به تصدی بزرگ‌سازی تصریح آن روزها، برخی از آن اسم‌ها را در اینجا نقل می‌کنم: فروع فرخزاد، طاهره صفارزاده، خشایار قائم مقامی، احمد رضه، حمدی، داریوش آشوری، فریدون معزی مقدم، مهدی اخوت، کهران شیردل، سیاوش کسرانی، جمشید نرسی، سیروس مشققی، فیروز شیرواتر، محمدعلی سپالتو، م. آزاد، ساسان کمالی، بیژن الهی، مهرداد صمدی، جمبله صمدی، جلال ستاری، نادر نادرپور، پرتو نوری علا، بدالله رویانی، آذر نفیسی، ناصر شاهین پر، شمیم بهار، م. مرید.

تریبت دبیر، و سپس در دوره نویق 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 ابعاد زیانی علمی برای آن، خدمتی به سزا کرده است. در مکتب او بود که من، علاوه بر دست یابی به اندیشه‌های علمی‌ی 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 اندیشه‌های سیاسی - و نه ابدیتولویک - با او هدایی نداشته‌ام.

بدینسان، کتاب «صور و اسباب در شعر امروز ایران»، علاوه بر تشریح جریان عمومی‌ی نوآوری در شعر نوین ایران، حاوی شرح پیدایش و تحول جریان شعری‌ی 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،^۳ بلکه دیگرانی که، از طریق برگزاری فستیوال فیلم‌های سینمایی موج نوی فرانسه در تهران، با این نام آشنا شده بودند آن را به گروه ما اطلاق کردند. تا پیش از بر سر زبان افتادن این نام، ما که خود را «گروه طرفه» می‌خواندیم، ابتدا (در سالهای ۱۳۶۲ و ۱۳۶۳) «جُنگ طرفه» و سپس (در سال ۱۳۶۵) «جزوه شعر»، از انتشارات گروه طرفه را منتشر ساخته بودیم. اما، در زمان انتشار کتاب «صور و اسباب»، گروه «طرفه» دیگر از هم گسیخته بود و بخشی از شاعرانش، که من «جزوه شعر» را به مدد آنان منتشر ساخته بودم، به نام «موج نوی‌ها» شناخته می‌شدند. تا آنجا که به شعر مربوط می‌شد، من از همان آغاز کار به عنوان نظریه پرداز شعری‌ی این گروه مشخص شده بودم و، در نتیجه، غریب نبود که کتابی که من درباره شعر امروز ایران تئوری‌ی شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

بخش دوم - از «موج نو»...

فصل ششم - «صور و اسباب» و «نظریه‌ی موج نو»

جانب ذهن ما مزروج می‌شود که «عاطفه» نام دارد. پس هر تصویر ذهنی دارای دو بعد است، یکی «بعد احساسی» که از بیرون ذهن گرفته می‌شود و یکی «بعد عاطفی» که از درون ذهن تغذیه می‌کند. ذهن انسان دائماً سرگرم رجوع به حافظه و بیرون کشیدن تصاویر ذهنی‌ی بایگانی شده در آن است. اگر این تصاویر به همان شکلی که به حافظه رسیده اند به مرکز ادارک ذهنی برگردند حاصل کار «یادآوری» خوانده می‌شود؛ ولی اگر این تصاویر در درون حافظه در هم آمیخته و شکل عوض کرده باشند، حاصل بازگشت آنان به مرکز ادارک را «تخیل» می‌خوانیم. (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 می‌پردازد. تفکر ما امری تجربی است و به وسیله رمزها و علامات صورت می‌گیرد و علامات غایبینه تجربه‌های گذشته‌ما 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 کلمه‌ها و اسم‌ها و به خصوص مفاهیم کلی مدد می‌جوید. در این راستا، زیان حاصل اندیشه تجربی‌ی ماست و با آن در رابطه‌ای تنگاتنگ و ارگانیک قرار دارد. (ص ۲۷)

۴. نتیجه‌نهائی‌ی برخورد انسان با محیط، از یکسو شناخت او نسبت به محیط است، از سوئی نشان دادن واکنش نسبت به آن و، از سوی دیگر، گزارش کردن نتایج برخوردهای دائم ذهن با محیط. مصالح این واکنش و گزارش را تصویرهای ذهنی تشکیل می‌دهند که در ساخت خود احساس و عاطفه را یکجا و با هم دارند و در ظهرور مجدد خود می‌توانند شکل یادآوری یا تخیل را به خود بگیرند. هر کجا که واکنش و گزارش

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

۱. تئوری‌ی شعر باید بر علم تکیه داشته باشد: می‌پذیریم که در زندگی بشر حضور ماوراء الطیبعه، به صورت چیزی جدا از ما و بیرون از ما، ممکن نیست و هرگونه حادثه‌ای در طول تاریخ بشر دارای اسبابی کاملاً قابل تعلیل و تعقل است، حتی اگر دانش کنونی‌ی ما تا بدان حد پیش نرفته باشد که موضوع مورد مطالعه‌ما 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 می‌گوید که حاصل برخورد هر یک از ما با محیط زندگیمان، به صورت «تصاویر ذهنی» در بایگانی‌ی حافظه ثبت می‌شود، اما این تصاویر «عین اشیاء و حوادث بیرون از ما نیستند چرا که حاصل هر تجربه (که «احساس» خوانده می‌شود) با عکس العملی از

..... ۱۰۱ «صور و اسباب» و نظریه‌ی شعر موج نو - از «موج نو» تا «شعر عشق»

جای آنکه نظامی منطقی را برای درک یا شناخت یک موضوع دنبال کند، نظامی ساخته شده در ذهن خویش را، که خاص خود است و با تحریرهای خصوصی ای ارتباط پیدا می کند انتخاب نموده و می گوشد، تا به مدد این نظام، بکسره به درون موضوع خویش رسونگ کرده و در همان حال آن را از همه سوینگرد. ورود و گذشتاد از این مرز شناخت و ادراک به معنی ای به کار بردن تمام احساسات، عواطف و نیروی تخیل ماست. اینجا عرصه بیکران تخیل سرشار آدمی است، عرصه انجام تحریرهای شدیداً ذهنی که همه زندگی شاعر را در خود می پیچند و دیده ها و برداشت های گستته اش را به هم پیوند می زنند. (ص ۶۷)

۹. شعر از «اختلاط» کلمات به وجود می آید، ولی این اختلاط، به علت وجود «بار عاطفی» ی کلمات، پیش از آنکه یک 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 می نشینند، تنها ترکیبات جدید غیر سازند بلکه این اختلاط در سطوح مختلف ادامه پیدا می کند و تک تک اعضاء خانواده های این کلمات هم می توانند 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 می کنند حاصل کار دیگر فقط برداشتن یک طرفه و تنها نخواهد بود. با ترکیب شدن اعضاء خانواده کلمات در شعر، معانی ای جدیدی خلق می شوند که ممکن است حتی خود شاعر نیز از آنها بی خبر باشد. (ص ۵۲)

۱۰. ترکیب عاطفی ی کلمات در شعر به آفرینش چیزی به نام «تصویر شعری» می الجامد که با «تصویر ذهنی» متفاوت است. «تصویر شعری» در واقع حاصل کشف روابطی اصیل و ناشناخته در بین محفوظات «صور و اسیاب» و نظریه شعر موج نو ۱۰۳

مبینی بر بادآوری و تصویرهای کمتر عاطفی باشد ما با علم سرو کار داریم، و هر کجا که گزارش و عکس العمل ما از تخیل و عاطفه سرشار باشد ما به هنر می رسیم. (ص ۲۲)

۵. هرچه در سیر تقدیم به پیش می رویم و آگاهی ای ما نسبت به کسارکردهای مفسر و ذهن بیشتر می شود، کار علمی و هنری نیز جنبه آگاهانه تری بخود می گیرد. انسان اولیه نیز می توانسته هنرمند باشد، اما روش اندیشه و ارائه هنرمند امروز با او بسیار متفاوت است. هنرمند امروز به دنیا و زندگی نگاهی مبینی بر خردمندی می کند و با تکیه بر دانش عظیم نسل خویش به جستجو و کشف می پردازد. (ص ۳۶)

۶. هنر انواع گوناگونی دارد. بخشی از آن که برای بیان از کلمات و زیان سود می جوید «ادبیات» نام گرفته است. در ادبیات کلمات جانشین یا نشانه های اشیاء، و روابط بین آنها هستند و هنرمند (که در اینجا نویسنده خوانده می شود) به مدد آنها به گزارش می پردازد. (ص ۳۸)

۷. یکی از انواع ادبیات «شعر» بوده است که اگرچه از زیان و کلام سود می جوید اما، برخلاف انواع دیگر ادبی، از زیان به عنوان وسیله ای برای گزارش آنچه در بیرون از ذهن رخ می دهد استفاده نکرده و بیشتر بر جنبه تخیلی و «بار عاطفی» می تصاویر ذهنی و کلمات تأکید می کند. بد عبارت دیگر، شعر، که در گذشته «سخن مخیل، منظوم، متساوی الایات و متفقی» بود، اکنون می تواند منظوم نباشد (بعنی «منتشر» باشد)، تساوی ابیات در آن رعایت نشود، و از قابلیه نیز سود نجوید، 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 بی تابانه دست می زند و به ۱.....۱۰۴ تئوری ای شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

واقعی‌ی شاعر آغاز می‌شود. شاعر از کسوت آن راسته روانی که از طریق او با عالم ناخودآگاه تماس گرفته شده بیرون می‌آید و آگاهانه، همچون معاییر که مصالح ساختمان خویش را در پیش رو دارد، می‌خواهد تا با به کار بردن این مصالح (همان پاره‌های گستته‌اندیشه) ساختمان شعر خویش را بیافریند. (ص ۶۸)

۱۴. پس شعر از درهم آمیختن دو سرشت مختلف به وجود می‌آید: نخستین سرشت ماهیتی شخصی دارد و باستهٔ فعالیت ذهنی و ناخودآگاه شاعر است؛ اما شاعر، در مرحلهٔ ساختمان شعر، می‌کوشد تا به این سرشت شخصی خصوصیتی غیر شخصی - و حتی جهانی - دهد. سبک کار شاعر زادهٔ کشمکش این دو سرشت است. (ص ۶۹)

۱۵. هر شعر، چه در ساحت تصویر شعری، و چه در مرحلهٔ 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 سنت‌ها نیست، بلکه عبارت است از درک روحیهٔ خاص یک فرهنگ و یکی شدن با گوهر آن روحیه، آن هم در مسیر دائم تغییری که هیچ چیزی را در سر راه خود رها نمی‌کند و کسی را بازنیسته نمی‌سازد. نحوهٔ 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 هماری راهنمائی کند. بزرگترین خسaran 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 سنت‌های انقلابی نظر نداشته باشد، انقلاب جز تجدید تحریر و بازگشت به نظمات پوسیده حاصلی نخواهد داشت. (ص ۷۵)

«صرور و اسباب» و نظریهٔ شعر موج نو

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

۱۱. هرچه تصویر شعری از افسای اینکه چرا بین دو چیز رابطهٔ برقرار گردد است خودداری کند بر ابهام شعری افزوده می‌شود و هرچه ارتباط مخفی تر شود شعر متوجه تر می‌گردد و تعبیرات تازه‌ای را دریافت و القاء می‌کند. البته گاه می‌شود 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 می‌دهد و، به عبارت دیگر، یک شعر او به تفہیم اشعار دیگر شکم می‌کند. (ص ۵۹)

۱۲. پس، شعر کلام مخیل (به معنی ساختهٔ «تخیل» و سازندهٔ تصویر، و آنگاه «خيال انگيز») است که از کشف رابطه‌ای جدید بین اشیاء، تجربه‌ها و دریافت‌ها حکایت می‌کند و در کلمات درهم فرو رفته جاری است، 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، رابطهٔ کشف شده را به جسمی مبتلور و منشوری چند وجهی مبدل سازد و در آن (به خاطر حضور ابهام) سمبولیسم و سورئالیسم، که هر دو در گوهر شعر وجود دارند، درهم می‌آمیزند. (ص ۶۰)

۱۳. اما شعر مجموعه‌ای در هم ریخته از تصاویر نیست. پاره‌های گستته‌اندیشه را باید بر هم سوار کرد و از ترکیب آنها «ساختمان» محکم و قابل درکی فراهم گرد. درواقع از اینجا به بعد است که استعداد ذهنی‌ی شاعر در خلق تصاویر، جای خود را به دانش فنی‌ی او می‌دهد و کار هنری‌ی

۱..... تحریری شهر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

مهم آن است که در شعر امروز ما بیان تصویری بر جستگی 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 نیماشی از واقعیت گرفته می شود و شاعر نیماشی از این رابطه عدولا نمی کند. اما ما می توانیم رابطه این اجزاء را در دنیائی فراتر از واقعیت ادامه دهیم و، به عبارت دیگر، با لورن و روزمره شدن تمثیل ها، وجه سمبولیک و سوررئالیستی آنها را مورد توجه قرار دهیم. پس شاعر امروز، در سیر تکامل شعر نیماشی، 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 این شعر به چیزی آشکار و صری، که، همواره و بی تغییر، هزاد و برادر آنها باشد 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 یک معنای معین امتناع می کند. همچنین «مفهوم» ها در ترکیب هائی گریخته از واقعیت، اما بر اساس منطقی درونی، با هم در می آمیزند و کلمات، در ساحت های مختلف هستی ای خود، از صدا گرفته تا همپیوندی های تحریی 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

۱۶. هر شعر دارای مضمونی است اما، آنجا که کار هنری ای شاعر آغاز می شود، هنر او به «نحوه ارائه» ای آن مضمون برمی گردد و در ساحت این ارائه است که توفیق و شکست او باید مورد ارزیابی منتقدان شعر قرار گیرد. قضایت درباره مضمون شعر یک قضایت اخلاقی است اما قضایت راجع به «چگونگی» ای ارائه مضمون شعر قضایت 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 ای شعر ندارد. البته درست است که می توان خواننده شعر را از کجری های اخلاقی، اجتماعی یا سیاسی ای شعر و شاعر (به سلیقه خود) باخبر ساخت تا لاقل همراهان ما بدانند که عنایت به ارزش های شعری تلویح ای به معنی ارج گذاری به پایگاه فکری و اجتماعی ای شاعران نیست اما، درست بد همان ترتیب، دیگران نیز باید بدانند که مخالفت با عقاید یک شاعر دلیل نفی ای 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 خردن و محکوم شدن اغلب ناچار شوند صداقت را فرو نهند. در این صورت وظیفه ما افشاءی این شهیدنفایی ها خواهد بود. (ص ۹۱)

۱۷. شعر نیماشی، با شکستن تساوی ابیات و عدول از جایگاه بخشناهه ای قافیه، و نیز با تغییر فرهنگ کلمات و موضوعات شعری، و سپس با عدول از بحور عروضی که در کار شاملو به اوج می رسد، عطاپایی جدیدی را برای شعر ایران به همراه داشته است. به خصوص استفاده شاعران شعر نیماشی از تمثیلات و سимвول 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 برآن، هنوز با شعر قدیم ایران اشتراکات متعددی دارد.

۱۰..... تئوری ای شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

بخش دوم - از «موج نو»...

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

در مورد اینکه چرا و چگونه نام بخشی از موج نوئی‌ها، 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» رسیده‌اند، 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 حرف‌هایی 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 حرف‌ها به تفصیل مرتب کرده و بیان داشته بود و، در نتیجه، مانیفست شعر حجم صرفاً شرح دخل و تصرف‌هایی است که در «دستگاه نظری» ی موج نو به عمل آمده است. مثلًا:

۱. مانیفست مزبور چنین می‌گوید: «حجم گرایی آنها را گروه می‌کند که در محاواره واقعیت‌ها، به جستجوی دریافت‌های مطلق و فوری و بی تسکین اند.»

ذکر اینکه شعر حجم به محاواره واقعیت (سورثال) توجه دارد آشکارا بازگوئی‌ی همان حرف‌هاست که سال‌ها بوسیله موج نوئی‌ها زده شده و در کتاب «صور و اسباب» تکرار گردیده بود. اما آنچه تازه و اضافی به نظر می‌رسد «جستجوی دریافت‌های مطلق و فوری و بی تسکین»

فصل هفتم - شعر حجم

شش ماه پس از انتشار کتاب «صور و اسباب»، شاعران «موج نوی مشکل گو»، که در آن زمان با نام گروه «شعر دیگر» شناخته می‌شدند، 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 نوی مشکل گو (که «بیانیه شعر حجم» خوانده شده) از سوی دیگر، جدائی‌ی 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 اصلانی، همراه با هنرمندانی از رشتیه‌های دیگر، به بحث درباره نوشته‌مانیفست مورد نظر رویائی نشستند و بالاخره متنی به عنوان «بیانیه شعر

شاعر از ایدئولوژی‌ها و متعهد بودن او را به آرمان‌های سیاسی و اخلاقی نفی نمی‌کرد. موج نو معتقد بود که آنچه به نام شعر عرضه می‌شود 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 پی‌ی ایجاد رابطه با دیگران است، می‌تواند غایشگر اندیشه‌ای ایدئولوژیک بوده و متعهد به یک سیستم اخلاقی باشد یا نباشد. بهر حال این غایشگری و تعهد نه از ارزش‌های هنری و زیباشناختی‌ی آن می‌کاهد و نه به آنها می‌افزاید.

بیانیهٔ شعر حجم اما ایدئولوژی و تعهد را به عنوان یک «ضد ارزش» مطرح می‌کند، بی‌آنکه توجه داشته باشد که ضدارزش خود ارزش دیگری است و پرداختن به آن، مساوی است با عدول از اصل اساسی‌ی بیرونی بودن قضاوت‌های اخلاقی و سیاسی نسبت به زیباشناسی‌ی هنری. شعر حجم، آن هم در زمانه‌ای که مردم کشور ما در سخت ترین شرایط ناشی از خفقات و سرکوب سیاسی به سر می‌بردند و جنگ چریکی - به عنوان تنها راه حل بازستانی‌ی آزادی‌ها - مطرح بود، به ایدئولوژی زدایی و تعهد گریزی در شعر می‌پردازد؛ و به روی خود هم نمی‌آورد که این نفرت از «ایدئولوژی» (که دروغ خوانده می‌شود) و «تعهد» (که حجره نام می‌گیرد) خود نوعی عمل روشن ایدئولوژیک برای کند کردن تیغهٔ شعری است که می‌خواهد، در کنار فرباد و گلوله، کمک رسان مبارزات مردمی باشد.

بدین سان «برنسیپ‌ها»‌ی شعر حجم به همان پنج تائی هم که رویائی در مورد شعر موج نو می‌خواست^۲ نمی‌رسد، هرچند که این کمبود در سال ۱۳۵۰ و در مقاله «در حاشیهٔ بیانیهٔ شعر حجم» به وسیلهٔ خود رویائی،

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

این سخنان به روشنی نقیض اولین نکته‌ای است که قبل از شاعران موج نو در مورد آن اتفاق نظر داشتند: نفی ماوراء الطبیعه به عنوان یک واقعیت ممکن، چه رسد به «حکمت وجودی‌ی واقعیت» و «علت غائی آن». شعر حجم، در همین نخستین قدم، با جستجوی حکمت وجودی و علت غائی‌ی واقعیت در ماوراء آن، خود را در بخشی فلسفی - عرفانی درگیر می‌کند و به سرعت راه را برای بازگشت اندیشه‌های صوفیانه و خانقاہی باز می‌نماید. بی‌دلیل نیست که از همان آغاز، و تا به امروز، شعر حجم گرایشگاه بسیاری از شاعران درویش مسلک بوده است.

۲. بیانیهٔ شعر حجم می‌گوید: «شعر حجم از دروغ ایدئولوژی و از حجرهٔ تعهد می‌گریزد، و اگر مسئول است مسئول کار خویش و درون خویش است، که انقلابی و بیدار است».

زیرینای این فکر نیز همان احتجاجات موج نوئی است، که ارزیابی‌ی ارزش‌های اخلاقی و سیاسی‌ی شعر را هم ردیف ارزیابی‌ی ارزش‌های هنری آن نمی‌دانستند. اما، در عین حال، «موج نو» امکان الهام گرفتن

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

که دیگر لحن یک رهبر رسمی را به خود گرفته بود، جیران می شود.

محمد حقوقی در مورد چند و چون این جریان چنین اظهار نظر کرده است: «... (جریان شعر سپید هم) بود تا ظهر شعری با نام موج نو که اسماعیل نوری علاش نام گذاشت و احمد رضا احمدی مهمن بن شاعر ناشر آن بود. اما دیری نگذشت که ابتدا شعر انزواعی دشوار بیش از الهی و بعد شعر تو و جو هرمه هوشنگ چالنگی، به دنبال شعر احمد رضا احمدی، که بیش از بیش روی بد سادگی می زیان داشت، خودنمایی کرد و در طبیعت دهد. ۵، به کوشش بدالله رویانی، نام جدید شعر حجم را بر خود گذارد. و طی جلسات متعدد به تنظیم بسایه ای ویره توفیق یافت و سرانجام، از میان بیست سی چهار نامدار و می نام در هنرهای مختلف، به اینضام پنج شش شاعر موضع شد. و این همه را در جزو ها و مجلات و نشریات تهرانی و شهرستانی ای آن ایام می توان دید - نوع شعری که همراه با جریان اصلی ای شعر امروز،^۲ با توقف ها و تحرك های مستناوب و مکرر، نفس نفس زنان پیش می رفت، تا سال های آخر دهه ۵ که امواج انقلاب بدنۀ شعر امروز را ارزاند...»^۳

۷. شعر حجم

۱. این کتاب با نام از زیان نیما تا شعر حجم جلد شده است.
۲. رجوع کنید به صفحه ۸۸ کتاب حاضر.
۳. منظور محمد حقوقی از «جریان اصلی ای شعر امروز» همان شعر نیمانی است، می بینیم که برای اشخاص همچون حقوقی، نه تنها شعر سپید پیش از دهه ۴۰، که حتی شعر موج نو و شعر حجم، و همچنین نقیه تو سخات آینده شان، که در نصول بعد بد آنها خواهیم پرداخت، همچنان در «حاشیه قرار دارند؛
۴. محمد حقوقی، «مقدمه»، شعر نو، از آغاز تا امروز، چاپ جدید، نشر روایت، تهران ۱۳۷۱، صفحه چهار.

بخش دوم - از «موج نو»...

فصل هشتم - مفهوم سرعت در شعر حجم

بیانیهٔ شعر حجم می‌گوید که در فاصلهٔ بین «واقعیت» و «ماوراء واقعیت» یک «حجم» قرار دارد که شاعر، «برای رسیدن به دریافت، از این حجم به سرعت می‌پرد، بی‌آنکه جای پائی و علامتی به جا بگذارد»، یعنی ما چگونگی و جریان پرش او را نمی‌بینیم، بلکه فقط وقتی با او رویرو می‌شویم 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 رویانی ناشی از برقراریِ رابطه‌ای ناگهانی بین چیزها در ذهن شاعر می‌داند (همانطور که موج نوشی‌ها در مورد تصویر شعری می‌گفتند)^۱ و او آن را، در همهٔ نوشته‌ها و مصاحبه‌های بعدی اش نیز، همواره اینگونه توجیه کرده است که: شاعرِ شعر حجم از توضیع اینکه چرا بین دو چیز رابطه برقرار کرده و، بر اثر برقراریِ این رابطه، به سوی ماوراء واقعیت جهیزده است سر باز می‌زند. شاعر شعر حجم حتی به عمد

یکی شناخت عقلی ز دیگری شناخت اشرافی یا شهودی. به گمان اینان، شناخت عقلی نتیجه احساس و ادراک و استنتاج است و شناخت اشرافی یا شهودی از عالم حس برگزار است و تنها به مدد عبادت و ریاضت دست می‌دهد. غافل از آنکه شناخت دفعی (ناگهانی) نیز همان شناخت معمولی و تدریجی است، با این تفاوت که هر احل مقدماتی‌ی آن به سرعت روی داده‌اند، و یا قبلاً واقع شده‌اند و شهود چیزی جز نتیجهٔ نهائی‌ی آن هر احل نیست.^۱

همچنین، عمل پنهان داشتن منازل و مسیر و چگونگی فرگشت آفرینش شعر، کد می‌تواند 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 مراجحه کنیم می‌بینیم که «تشبیه» را به در دسته تقسیم کرده‌اند: تشبیه مُرسِل (یا مظہر)، رتشبیه موگد (یا مضمیر). و تشبیه مضمیر آن چنان تشبیهی است که «ادات تشبیه» در آن یاد نشده باشند. در عین حال، برخی از قدما هرگونه تشبیهی را که ادات آن حذف شده باشد «استعاره» دانسته‌اند.^۲ بدین سان، حداقل ادعای شعر حجم آن است که شاعران آن از «تشبیه سالم و عادی» گریزان و به «استعاره» تمايل دارند و استعاره‌های خود را هم با یک پرش یا «جسمت» می‌سازند. تمام ادعای «مدربنیت» شعر حجم در زمینه «تصویر شعری» در همین نکته ساده نهفته است.^۳

باری، در بیانیهٔ شعر حجم، جز همان عنایت به جهان بینی‌ی صوفیانه و جز همان مطرح کردن ارزشی غیرهنری به عنوان یک اصل هنری، حرف تازه‌دیگری وجود ندارد. اما نویسنده‌گان بیانیه، با انتخاب زبانی پیچیده و رمزآصیز خواسته‌اند این شباهه را بد وجود آورند که کشف تازه‌ای پیش

یکی از طرفین این رابطه را هم مکثوم نگاه می‌دارد؛ مثلاً به جای اینکه بگوید: «ماه هلالی طلوع کرده» می‌گوید «دم عقرب بتابید از سر کوه»!^۴ که در اینجا ابتدا شاعر در بافت است که ماه هلالی شجیده 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 می‌دهد. معنی‌ی این کار، بد قول قدماء، آن است که او «مشبیه به» را به جای «مشبیه» می‌آورد و «ادرات تشبیه» را هم ساقط می‌کند. البته توجه داشته باشید که بیانیهٔ شعر حجم، به جای ارائهٔ حتی این گونه توضیحات، فقط می‌کوشد تا نشان دهد که شاعر حجم از ابتدا تا به انتهای این فرگشت را با جهشی سریع و بلافاصله طی می‌کند: «شاعر حجم گرا این فاصله را با یک جست طی می‌کند، تند و فوری».

اما علم امروز بد ما می‌گوید که این جست زدن تند و فوری تغییری در لزوم طی کردن تمام فرگشت اندیشه و دریافت نمی‌دهد؛ و کند و تند شدن این فرگشت لزوم سیر کردن در آن را نمی‌کند. 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 نهائی‌ی خود» ذکر کرده بودم،^۵ در حاشیهٔ مطلب نیز از قول دکتر امیرحسین آریانپورا یادآوری کرده بودم که:

«در زندگی‌ی روزانه در بسا موارد بین مرحله‌ای اول شناخت (شناخت حسی) و مرحله‌ای دوم آن (شناخت منطقی) فاصله‌ی می‌افتد... (اما) شناخت ناگهانی - خواه معلوم سرعت عمل استثنائی باشد، خواه نتیجهٔ غائی‌ی تفکرات پیشین - به نظر کسانی که طبعی کرامت بین و معجزه جو دارند - کاری خارق العاده است. اینگونه مردم شناخت را بد دو گونه می‌دانند،

۱۱۶ تغوری‌ی شعر - از «مرج نور» تا «شعر عشق»

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

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

۸. مفهوم سرعت در شعر حجم

۱. بند ۱۰۱ از صفحه ۱۰۳ در کتاب حاضر.
۲. یدالله رویائی، «در گفتگو با جلال سرفراز». مجله آرش. پاریس، دسامبر ۱۹۹۳.
۳. اسماعیل نوری علا، صور و اسپاب. صفحه ۱۱۳.
۴. همان. صفحه ۷۴. شاید مشهورترین عبارتی که در مورد دریافت‌های ناگهانی بد کار رفته است از آن «ارشمیتس»، دانشمند یونان باستان، باشد که مدت‌ها در جستجوی آن بود تا بداند چرا وزن اشیاء، وقتی در آب فرو می‌روند، سبک می‌شود، و آنگاه، روزی، هنگامی که در حمام بود، پاسخ پرسش خود را ناگهانه دریافت و عربان از حمام بپرون جست و فریاد کشید که: «اوریکا، اوریکا» (یافتم، یافتم).
۵. محمد رضا شبیعی کدکنی. صور خیال در شعر فارسی. انتشارات آگاه. چاپ سوم. ۱۳۶۶. صفحه ۶۶.
۶. رویائی، در همان گفتگو با جلال سرفراز، با توجه به این که منوجهری دامغانی زمستان را به لشگری تشبیه کرده که و سروده است «برداشت پنجه های همه ساعد چنار»، می‌گوید: و آن وقت، نهصد سال بعد، نادیبور، که در این تصویر جای «برگ» و «چو» را خالی دیده است، می‌آید و آنها را سرچایشان می‌گذارد، و آن حرف نگفته را گفته می‌کند و در شعری که برای خزان در کوچه‌های تهران گفته است می‌خوانیم «هر برگ همچو پنجه دستی بریده بود... خوب، از توضیح ایشان متشکرم، ولی تکلیف شعر چه می‌شود؟ تکلیف مدنیسم از نه قرن پیش به این طرف؟ می‌پرسید پرش و عبور یعنی چه؟ چه بگوییم؟ نهصد سال پیش شاعری مثل منوجهری، اگر مشغله‌ای در میسان حجم‌های ذهن نداشت لااقل رفتاری در سطح داشت، اما خیلی از شاعران امروز حقاً به عبور از سطح هم رضایت نمی‌دهند... (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 واژه‌ی «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»، نمی‌دانیم که چرا باید این فاصله را به صورت یک «حجم» تصور کنیم؟

واقعیت آن است که در بیانیه، و برای انجام این کار خاص، شگرد غیرعلمی و غیرمنطقی تازه و جالبی به کار رفته است. به نظر می‌رسد 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 تشبيه» را «ابعاد تصویر» بخوانند. و همین نکته ساده و صرفاً قراردادی، را در بر نوعی مکتب سازی می‌نوین گشوده است که تئوری را نه از راه استدلالات منطقی مربوط به شعر، بلکه از طریق جدا شدن از موضوع و پیش گشیدن استدلالات مربوط به هندسه مستطحه و فضائی، به

دست می آورد.

صورت قضیه آن است که در دست داشتن واژه «بعد» به نویسنده‌گان بیانیه، بیانیه امکان آن را داده است تا بتوانند، هرگاه که شاعر یکی از «ادات تشیبیه» را ساقط کرد، بگویند که او از روی یک «بعد» پریده است. بر اساس این قرارداد وضعی، تصویری هم که از راه حذف یکی از ادات تشیبیه به دست می آید «تصویر تک بعدی (یا خطی)» خوانده می شود. حال اگر دو تا 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. وبالاخره اگر شاعر از روی سه تا از این ابعاد جست زده باشد حاصل کارش 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. بد همین سادگی، بیانیه می گوید که شاعر حجم «هر مظہری را که انتخاب کند، از بعدی که بین واقعیت و آن مظہر منتخب است با یک 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 یک قرارداد دلخواه، اسم «ادات تشیبیه» 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 یک 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 مرد بیانیه شعر حجم، و نه خود آن نوع شعر، دارند به همین اختلاط

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

۹. دلایل انتخاب واژه «حجم»

۱. این جمله از لحاظ علم هندسه غلط است. حجم مساوی یک بعد نیست.

۲. «بیانیه شعر حجم» در: یدالله رویانی، از زیان نیما تا شعر حجم (هلاک عقلی به وقت اندیشه‌یدن)، انتشارات مروارید، تهران ۱۳۹۷، صفحه ۲۸.

تشویری ی شعر با تشویری ی هندسه فضائی بر می گردد. اما بیانیه حجم به این خلط مبحث اکتفا نمی کند. نویسنده‌گان بیانیه، بلاfaciale بنیاد هندسی ی تشویری سازی اختیاری ی خود را به دست فراموشی سپرده اند. آنها، بی آنکه توجه کنند که در هنرهای دیگر خبری از «ادات تشیبیه» نیست که بتوان با حذف آنها به «حجم» رسید، آغاز مکتب علومی و نوظهور «حجم گرانی» را اعلام داشته و هنرمندان رشته های دیگر را هم به پیوستان به این مکتب دعوت کرده اند.

در عین حال، از آنجا که، به قول بیانیه، «حجم گرانی خطابی جهانی دارد»، لازم بوده است که برای نام آن در زبان های فرنگی نیز معادلی یافتد. 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 معنی «فضا») برگرداند و از این واژه هم به spacemental 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 تشویری خاصی را جعل کرده و از این رهگذر مدعی ی آفرینش یک مکتب تازه هنری می شرد. بیانیه با غرور تمام می گوید: «اسپاسمانتالیسم، سوررئالیسم نیست. فرقش [با سوررئالیسم] این است که (اسپاسمانتالیسم) از سه بعد به مأمور امی رسد. [این دو مکتب] در این رسیدن فقط در یک جا با هم ملاقات می کنند: در جهیدن از طول، گرچه در اینجا هم جست فوری تر است... حجم گرانی (Spacementalism) سبک شعر دیگر ایران است. صفت عصر است و خطابی جهانی دارد، و چون صفت عصر

بخش دوم – از «موج نو»...

فصل دهم – تصویر شعری و موج نو

داشته باشد، دلشگول تصویر شعری بوده است. بالطبع، از نظر من نیز «تصویر» مهمترین عنصری است که یک شاعر به کشف یا ساختن آن دست می‌زند. در واقع تصویرهای آفریده شده به وسیلهٔ هر شاعر بخش اصلی‌ی کارنامهٔ شاعری‌ی او را تشکیل می‌دهند. این‌ها اختراقات او هستند. و همان‌گونه که در مرور اختراقات دیگر دفتر ثبتی وجود دارد، تاریخ ادبیات نیز دفتر ثبت این اختراقات شعری است. هر تصویر به نام خالق خود در این دفتر ثبت می‌شود و دیگرانی که پس از او نظیر تصاویر او را به کار برند، اگر خیلی خطابوش باشیم، مقلدان آن اولی شمرده خواهند شد. شاعران بعدی البته فرست 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 می‌توان به سود تحقیقات سبک‌شناسی در شعر استفاده کرد که من بحث در تفصیل این مطلب را به فرصتی دیگر وامي گذارم.

در سرآغاز دههٔ ۵۰، و به خصوص پس از تبلیغات وسیعی که دربارهٔ بیانیه شعر حجم به عمل آمد، «تصویر شعری» بد صورت معمائی جلوه کرده بود و معمازیسی‌های شاعران شعر حجم نیز بیشتر از همیشه به این ابهام نالازم دامن می‌زد. خوب‌بختانه انتشار کتاب «صور خیال در شعر فارسی»، اثر محمد رضا شفیعی کدکنی، توانست تا حدودی در روشن کردن موضوع کمل کند.^۲

در واقع یکی از حوادث جالب تشوریک در سرآغاز دههٔ ۵۰ انتشار همین کتاب بود. شفیعی‌ی کدکنی، پس از پروریز ناتل خانلری، دو مین شاعر نوسرا (از مکتب سخن) محسوب می‌شد که توانسته بود در صفحه مدرسان دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران درآید. کتاب مزبور پایان نامه

من از جمله آن کسانم که معتقد‌نمود جوهر واقعی‌ی شعر، و حتی تعریف اصلی‌ی شعر، نه در ساحت زیان و کلمات بلکه در قلمروی «تصویر شعری» یافت می‌شود. در صفحات بعد خواهیم دید که این عقیده ناشی از یک تحلیل سیستماتیک است و نه یک اعلام نظر بخشنامه‌ای. در عین حال، به نظر من، آنچه، در گوهر، شعر موج نوی اصیل را از مشکل گویانی که نام شاعران «شعر حجم» را برخود نهادند متفاوت می‌کند 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 زیان و کلمه بلکه در حوزه تصویر سازی اختراع کرده‌اند اما، ویژگی‌ی اصلی‌ی کار آنان فروهشتن تصویر و غوطه ور شدن در بازی‌های زیانی بوده است.^۱

ولی شعر موج نوی اصیل، پیش از آنکه پروایی پیکر زیان و کلمه را

معنای خاصی که در نظریه های شعری قدمای «خیال» تعبیر می شد، نشان می دهد که چگونه بسیاری از مفاهیم خودی می یابند 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 برخورده 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 شهری، همان «خیال» قدمای 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 کدکنی ترجیح داده است که، به تأسی از قدمای، در برابر واژه «ایماژ» کلمه «خیال» را به کار برد اما در متون ادبی شاعران موج نو در برابر «ایماژ» از واژه «تصویر» استفاده شده است.

به هر حال، کسی که با این یک 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 یک 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»

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

اما چرا شفیعی کدکنی 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 بیاورم که می تواند تکمله ای بر مطالب او باشد، بی آنکه شیوه قدمائی آن کتاب را دنبال کند.

لفظ «خیال» در نزد شعرشناسان قدمائی می 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.^۷

دکتر سیاسی، نخستین صاحب کرسی علم روانشناسی در ایران، «خیال» را معادل «تصویر 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 تصویر جزئی نام دارد».^۸ می بینیم که این همان تعریف «تصویر ذهنی» است که در ملخص کتاب «صور و اسباب» هم تشریح شد؛ تصویری که به در صورت «یادآوری» و «تخیل» از حافظه به مرکز ادراک ذهن انسان برمی گردد.^۹

نیز می بینیم که دکتر سیاسی نامی را که سنتا به معنی می «تصویر شعری» است، به «تصویر 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 معاصر، نحوه استخدام واژه «تصویر»، به همان

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. مهترین وظیفه خلاقه هر شاعر، و گرهر 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 مخصوص موج نوی شعر نیست. همچنین گفتم که، یکی از وجوه فارق «شعر نو» از «شعر جدید»، چرخش از زبان گرایی به سوی تصویرگرایی بوده است. مشخصه شعر نیما یوشیج هم زبان آوری های او نیست حال آنکه همه هنر ملک الشعرای بهار در همین زبان آوری یا سخنوری نهفته است. حتی به نظر می رسد که تفاوت عمده سبک کلاسیک خراسانی با دیگر سبک های کلاسیک شعر فارسی را باید در همین نکته جستجو کرد. شعر سبک خراسانی اغلب شعری زبان آرمانه و سخنورانه بوده است حال آنکه مثلاً شعر سبک عراقی یا هندی بیشتر بر تصویرسازی تکیه داشته است. به همین دلیل در دهه چهل عده ای از نویسنده گان آشنا با شعر کلاسیک، ظهور موج نو را بازگشت سبک هندی به صورتی مدرن تلقی می کردند.

می سازد اما تصویر او «تصویر شعری» نیست. تصویر شعری آنجائی حضور دارد که نویسنده از وجود يك يا 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 مصراج، 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 سرخ 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 «خيال شعری» همان نیروی «تخیل» انسان بوده و، در نتیجه، همراهشگی ای «تخیل» و «خيال» امری منطقی و طبیعی است، همانگونه که در زبان فرنگی نیز همراهشگی ای واژه های «ایمیاز» و «ایماینیشن» imagination امری روشن است. واژه «تصویر» این نقص را دارد که از اشاره به پیوند بین «خيال» 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 و فادر مانده و از واژه «تصویر»

۱. تصویر شعری و موضع نو

۱. «لبریخته‌ها»، آخرین کتاب یدالله رویانی، مشحون از همین بازی‌های زبانی، و اغلب «لبریخته» هایش خالی از تصویر است، و بین مناسبت نیست که مثلاً منرچهر آتشی «لبریخته‌ها» را «عرفان محض کلمه» نام داده است. نگاه کنید به: منرچهر آتشی، مقاله «پاسخ به انتقاد محمود فلکی از لبریخته‌های رویانی». نشریه آدینه، شماره‌های ۶۸ و ۶۹، تهران، اردیبهشت ۱۳۷۱. و در مورد این مقاله نگاه کنید به: مصطفی‌خانی حنانه. «نگاهی به یک چشم زهر گیسیری ادبی». پویشگران، شماره ۳، خرداد ۱۳۷۱، صفحه ۱۰۵.
۲. اظهار نظر مفصل‌تر در مورد این کتاب در فصول آینده خواهد آمد.
۳. مثلاً ر. ل. بد: فرهنگ معین.
۴. دکتر علی اکبر سیاسی، روانشناسی از لحاظ تربیت، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۳۶، صفحه ۷۶.
۵. رجوع کنید به صفحه ۱۰۱ کتاب حاضر.
۶. من واژه «تصویر» را در برابر واژه «ایماعز» در «نامه‌های همسایه»^۱ نیما یوشیج، به خصوص نامه شماره ۷۶، که احتمالاً در سال ۱۳۲۵ نوشته شده است، نیز دیده‌ام. نگاه کنید به: نیما یوشیج، درباره شعر و شاعری، به کوشش سعیدروس طاهی‌باز، انتشارات دفترهای زمانه، تهران، ۱۳۶۸.
۷. رجوع کنید به صفحه ۳۴ کتاب حاضر.

بخش دوم - از «موج نو»...

فصل یازدهم - انواع تصویر شعری در «کارگاه شعر»

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

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 بطرور جدی به کار تجربی با شاعران جوان بپردازم. برای این کار تصمیم گرفتیم روزهای پنجشنبه، در محل دفتر مجله فردوسی، جلسه‌ای عمومی داشته باشیم تا شاعران جوان بتوانند، با حضور در آن جلسات و شرکت در بحث‌ها، به صورت جدی تری به کار خود بنگرند. گاه می‌شد که تعدادی از شاعران جوان شهرستانی نیز رنچ راه را بر خود هموار کرده و به تهران می‌آمدند تا در این جلسات هفتگی حضور داشته باشند و گاه نیز من به شهرستان‌های مختلف دعوت می‌شدم تا با شاعران جوان شهرستانی کشورمان آشنا شوم. در طی ی سال‌های ۱۳۵۰ تا ۱۳۵۲ این گونه جلسات مکرراً به خصوص در مشهد، تبریز، رشت، شیراز، اهواز و اصفهان تشکیل می‌شد. در جریان همین کار تجربی و کارگاهی دو ساله بود که من فرصت آن را یافتم تا بحث‌های تئوریک تازه‌ای را که در مورد تصویر شعری یافته بودم مطرح کنم. من، همزمان با نوشتتن 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 پراکنده‌ای را که سنتا در این مبحث گرد می‌آیند 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

پس از توضیح معنا و تعریف «تصویر شعری»، حال نویت به بحث درباره انواع تصویر شعری می‌رسد که قدمای ما آن‌ها را «صور خیال» می‌خوانده‌اند 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 تشبيه، 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 تازه‌ای را مطرح سازم. در آن سال، پس از وقفه‌ای بکساله، بار دیگر از من دعوت شد تا صفحات شعر مجله «فردوسی» را پردازم. 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

مراجعه کردم و دست خالی برگشتم.

اما در طی همین تفحصات بود که رفته رفته طرحی به ذهنم خطرور کرد که می توانست انسجام دلخواه مرا به وجود آورد. من این طرح را در مجله فردوسی و در پی‌ی 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، حال آنکه هنوز هم تصور می کنم که طرح مزبور همچنان اصالت و کارائی خود را حفظ کرده باشد.

طرح مزبور بر این فرض تازه استوار شده بود که همه تصاویر شعری در درون خود حامل یک «تشبیه» هستند و هر تغییری در عناصر سازنده تشبیه موجب پیدایش تصویری جدید می شود. قبلًا ذکر کرده ام که برخی از نظریه پردازان بر این اعتقاد بوده اند که با حذف ادات تشبیه می توان به استعاره رسید^۲ اما از این پیش ترفته 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 یک دستگاه ریاضی استفاده می کردم. در اینجا نیز هدفم نشان دادن چگونگی یک پردازش آن دستگاه ریاضی درباره «تصویر شعری» است.^۳

«تشبیه»، که از شبیه دانستن یا شبیه کردن یک 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 شبیه (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 یک فرمول ریاضی $A\#B=C$ تئوری 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 تصویرهایی 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...^۴

نخستین تغییری که در این فرمول می توان داد حذف عامل C یا «علت تشبیه» است:

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

(علی مثل شیر است):

تو مث محمل ابری - مث بوی علی...^۵

حال اگر وسیله تشبیه را حفظ کنیم و مشبه را نه «شبیه» که انواع تصویر شعری در «کارگاه شعر» ۱۲۹

دست می یابیم:

تصویر شماره ۵ - استعاره مرکب (کنایه): $A+[B]$
(یال و کوپال علی ریخت):

ناز انگشتای بارون تو باغم می کنه...^۹

تصویر شماره ۶ - استعاره مرکب معکوس: $B+[A]$
(شیر میخندد):

اون ململ مد
که رو عطر علفا ...
هاج و اج مومنده 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». شفیعی کدکنی لفظ عربی ی «تشخیص» را برای آن پیشنهاد کرده است^{۱۱} که به نظر من، به خاطر وجود چنین واژه‌ای 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 سهراپ 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

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

تصویر شماره ۳ - تشبیه مضر: $(A=B)C$
(علی در شجاعت شیر است):

من و تو یک دهانیم
که با همه آوازش
بدنباتر سرود خواناست...^۷

تصویر شماره ۴ - تشبیه مضر ناقص: $A=B$
(علی شیر است):

من با هارم تو زمین
من زمین 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 با 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 صاحبیان در داخل دو گیره [] نشان دهیم به انواع مختلفی از استعاره تئوری ی شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»^{۱۳}.

۱۱. 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 تقدیم تحقیقی بندی قدما در مورد صور خیال پرداخته و می‌نویسد: «در تقسیمی بندی ای قدما آشنازگی و اختلاف سلیقه بصیر است. حق در تعیین علمی که درباره انواع مجاز یا بعضی از صور آن بحث می‌کند اختلاف دارند. مثلاً بحث استعاره و تشییه را در کتاب البديع، از عبدالله بن معتمر، در مقوله علم بدیع و در کنار تجنبی و مطابقه، که از صنایع لفظی است، می‌بینیم؛ اما در دوره های بعد ته علم به لغت رفت و کمال مختصری حاصل گردد و به سه شاخه معانی، بیان، بدیع تقسیم شده است، مجاز و ابراب آن در قلمرو علم معانی قرار دارند... مناسب ترین بحث برای آغاز علم معانی بحث تشییه است، نه از این باب که گفته اند: تشییه 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 تشییه بیان گمان در رأس این اسلوب قرار می گیرد... و (۲). چون در این علم از اسلوب مختلف و امکانات آنها و شدت رضاعت هر کدام بحث می شود، بیان گمان تشییه د 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 دو تا از آنها ذاتی هستند، یعنی مجاز و کنایه، و دو تای دیگر که تشییه و استعاره باشند، یکی به عنوان وسیله معرفی شده، یعنی تشییه، و دیگری به عنوان پاره ای و قسمی از یک اصل معرفی شده و آن استعاره است».

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

۳. نگاه کنید به صفحه ۱۱۵ کتاب حاضر.

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

نازی، هیتلر، و جنگ دوم جهانی باشد. قدمها این نوع تصویر را «مجاز مرسل» می خوانند (مثل «دست» برای رساندن مفهوم «دش») ۱۶. در فرمول ریاضی ای 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 - سمبل: A/x.....{A}.....
«پیراهنی» که آید از آن بوی یوسف
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 تئوریک، 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.

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

۶. احمد شاملو، شعر «من و تو، درخت و بارون». مجموعه اشعار. در جلد، کسانوں انتشارات و فرهنگی ی پامداد. آلمان ۱۳۹۷، صفحات ۴ - ۶۳۳.

۷. همان، صفحه ۶۳۴.

۸. همان، صفحه ۶۳۵.

۹. همان، صفحه ۶۳۶.

۱۰. همان، صفحه ۶۳۷.

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

۱۲. محمد حقرقی، شهر نواز آغاز تا امروز. صفحه «سد».

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

۱۴. احمد شاملو، شعر «با چشم ها...». 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 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 تصرف هائی که در جهیان یادآوری و بازآفرینی پیش می‌آید من، با اغتنام فرصت، برخی از نظرات امروزی خود را نیز در این مجموعه گنجانده‌ام.

بخش دوم - از «موج نو»...

فصل دوازدهم - ابهام در شعر

بحث درباره تصویر راه را بر بحث دیگری، به نام «ابهام»، می‌گشاید که از مهم ترین 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 کلی تر از مبحث تصویر نشان داده شده و ابهام ناشی از تصویرسازی یکی از انواع ابهام نام‌گیرد.^۱ اما به اعتقاد راسخ من، و بر اساس مفهومی که تاکنون از تصویر و انواع آن به دست دادم، ابهام اصیل و واقعی‌ی شعری صرفاً ناشی از تصویرسازی است. من، در صفحات آینده، وقتی به طرح دیدهای تازه‌ای درباره 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 می‌کوشیدم تا نشان دهم که چگونه با کوچک ترین دستکاری در «فرمول تشبیه کامل»، چیزی

«یوسف گمگشته باز آید به کنعان، غم مخور...» آنچه ما از این مصraig می فهمیم فقط وعده و بشارت است. آنکه فرزند سفر کرده دارد شادمان می گردد که پسرش (یوسف) به خانه (به کنعان) باز خواهد گشت. آنکه مشکل مالی دارد دل قوی می دارد که مشکلش 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 ی شعر را به کلی بیندد. شعر برای ایجاد ارتباط است و ابهام شعری نه عنصری ضد ارتباط بلکه وسیله‌ای برای برقراری ارتباطی است عمیق‌تر. تصویرهای شعری و ابهام مستتر در آنها خواننده را به جستجو را می دارند و او را به درون دنیای خودشان و شاعر، هر دو، می بینند اما شعر نباید او را سرگشته و بی پاداش بازگرداند. تصویری که من در سال ۱۳۶۵ از آن به عنوان «تصویر اصم» (به معنی ی «لال» و در ریاضی، به معنی ی عددی که جذر صحیح نداشتند باشد) یاد گرده بودم^۱، شعری می آفریند که برای ایجاد ارتباط نیست، برای شبده بازی و تفاخر است، برای رفاقت نکردن با خواننده و پس راندن و گیج کردن است. 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 یک تصویر بود («شعرک») می خواندم و، با گشایش ستونی به نام «شعرک‌ها»، از شاعران جوان می خواستم تا در این مورد به ترین و آفرینش پردازنند. گاه می شد که در یک اثر سه صفحه‌ای تنها یک تصویر تازه و اصیل می یافتم، پس بقیه شعر را حذف می گردم و فقط آن یک شعرک واجد تصویر را در ستون مربوطه چاپ می شد. عده‌ای «شعرک» را بد «هایکر»‌های ژاپنی تشبیه

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 تعبیره 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 بزنند 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 درنگی ی علی است. اما شیر می تواند برای کسی غاد زیبائی، برای دیگری نماد وقار، و برای سومی نماد سلطنت باشد.^۳

بدینسان یک 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 آینه‌ای تبدیل می شود که به جای نمایاندن چهره شاعر، تصویر خواننده را در خود منعکس می کند و طرز تلقی‌های او را افشا می سازد.

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

۱۳۷ شعری ی شعر - از «مرج نر» تا «شعر عشق»

بخش دوم - از «موج نو»...

فصل دوازدهم - ابهام در شعر

بحث درباره تصویر راه را بر بحث دیگری، به نام «ابهام»، می‌گشاید که از مهم ترین 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 کلی تراز مبحث تصویر نشان داده شده و ابهام ناشی از تصویرسازی یکی از انواع ابهام نام‌گیرد.^۱ اما به اعتقاد راسخ من، و بر اساس مفهومی که تاکنون از تصویر و انواع آن به دست دادم، ابهام اصیل و راقعی ای شعری صرفاً ناشی از تصویرسازی است. من، در صفحات آینده، وقتی به طرح دیدهای تازه‌ای درباره تصویر رسیدم، بیش از این‌ها در این باره سخن خواهم گفت اما تا رسیدن، یا برای رسیدن، به آن منزل ناچارم به سیر تاریخی ای بحث بروگردم.

در مقالات منتشر شده در «کارگاه شعر» من می‌گوشیدم تا نشان دهم که چگونه با کرچک ترین دستکاری در «فرمول تشجیع کامل»، چیزی

«یوسف گمگشته باز آید به کنعان، غم مخور...» آنچه ما از این مصraig می فهمیم فقط وعده و بشارت است. آنکه فرزند سفر گرده دارد شادمان می گردد که پسرش (یوسف) به خانه (به کنunan) باز خواهد گشت. آنکه مشکل هالی دارد دل قوی می دارد که مشکلش 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 کنunan جغرافیائی.

با این همه، باید توجه داشت که ابهام نباید درهای ورودی ی شعر را به کلی بینند. شعر برای ایجاد ارتباط است و ابهام شعری نه عنصری ضد ارتباط بلکه رسیله ای برای برقراری ارتباطی است عمیق تر. تصویرهای شعری و ابهام مستتر در آنها خواننده را به جستجو را می دارند و او را به درون دنیای خودشان و شاعر، هر دو، می بینند اما شعر نباید او را سرگشته و بی پاداش بازگردداند. 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 گرده بودم^۱، شعری می آفرینند که برای ایجاد ارتباط نیست، برای شعبدہ بازی و تفاخر است، برای رفاقت نکردن با خواننده و پس راندن و گیج گردن 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 یک تصویر بود «شمرک» می خواندم و، با گشایش ستونی به نام «شعرک ها»، از شاعران جوان می خواستم تا در این مورد به قرین و آفرینش پردازند. گاه می شد که در یک اثر سه صفحه ای تنها یک تصویر تازه و اصیل می یافتم، پس بقیه شعر را حذف می کردم و فقط آن یک شمرک واجد تصویر را در ستون هر بوطه چاپ می شد. عده ای «شمرک» را به «هایکو» های زاپنی تشبيه

از معنا کسر شده و به همان نسبت ابهامی محسوس در شهر راه می یابد و این ابهام جا باز می کند تا مخاطب شعر نیز در کار روشن کردن معنای شعر، و دریافت تحریه 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 تشبيه شده و علت تشبيه هم ذکر گردیده است. اما در جمله دوم همان تشبيه صورت گرفته است می آنکه «علت» آن معلوم باشد. حال، این خواننده است که باید حدس بزند چرا علی به شیر تشبيه 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 درنگی ی علی است. اما شیر می تواند برای کسی غاد زیبائی، برای دیگری غاد وقار، و برای سومی غاد سلطنت باشد.^۳

بدینسان یک جمله معین در نزد هر خواننده معنایی تازه به خود می گیرد. این خاصیت ابهام و جزو ذاتی ی شعر است. شاعر، با مکثوم 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 فایاندن 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 مکثوم)، 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 «سروج نبر» تا «شعر عشق»

می کردند؛ عده ای آن را نوعی کاریکلیماتورسازی شبیه آثار طنزآمیز پرویز
شاھپور می دانستند؛ و عده ای نیز این کار را عبیث و بیهوده می خواندند؛
خیلی ها هم از اینکه اسمشان در سترن «شعرک ها» چاپ شود دلخور
می شدند اما، در مجموع، حاصل کار در نظر من مشتبت بود. در چهار خط
کوتاه دیگر نمی شد گرد و خاک کرده 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 شعر باشد».^۶

۱۲. اینها در شعر

۱. محمد حقوقی، شعر نواز آغاز تا امروز، صفحات ۳۶ تا ۴۹.
۲. حقوقی به این نکته من هم، بدون اشاره به من، توجه داشته است. شعر نواز آغاز
تا امروز، صفحه ۴۵.
۳. یکی از سورزد استفاده از بن موضع را می توان در شکردهای طنزنویسی یافت،
شگردی که امکن غافل گیر کردن خوانند را فراهم می سازد. اگر عمری باشد، تصد
دارم از نحربه کاربرد این شگرد و بگرفتن طنزآوری، بد بهمنه نگاهی به آثار هادی
خرستندی، در آبتد سخن بگوییم. به گمان من آثار هادی خرسندی را صرز بسیمار
بار یکی از آثار شاعران موجود می کنم. به جز این، او و آنها در بسیاری از
نکنیک ها، یا دو کارکرد متفاوت، شرکت دارند.
۴. نگاه کنید به: اسماعیل نوری علا، «چرا روابط اصم باقی می مانند؟». خوش.
- شماره ۱۳، خرداد ۱۳۴۵.
۵. محمد حقوقی، شعر نواز آغاز تا امروز، صفحه ۶۳.

بخش دوم - از «موج نو»...

فصل سیزدهم - شعر تجسمی

در گذار همه این کوشش‌ها، و همزمان با اعلام حضور «شعر حجم»،
که خود به خود موج نورا بده در شاخه تقسیم کرده و شاخه غیرجسمی را
بی نام باقی می‌نهاد، تصمیم گرفتم گفتمن برای بتداشای موج نور، بعضی آن جریان
اصیلی که نه همچون شعر حجم شیوه‌نامه بازی را کاملاً بروز نمایند مشتاق
غوطه زدن در تصاویر و تعابیر اصم، زادی نور پیدا کنم. آنچه که من بده آن
رسیدم و در کارگاه شعر مجله فردوسی نظر حش ساختم «شعر تجسمی» نام
داشت. بدین سان می‌توان گفت که از سال ۱۳۹۰ دیگر دوره شعر «موج
نور» به پایان رسیده و این جریان بده دو بخش «شعر تجسمی» و «شعر حجم»
تقسیم شده است. تذارت این در نوع شعر در سه قلمرو آشکار بود:

۱. در قلمروی خناصر شعر؛ شعر تجسمی بر تصویر تأکید می‌کرد و

شعر حجم بر زبان.

۲. در تلخیزی تصویر؛ شعر تجسمی به راجرد تصویرهای گویا دعوی

است؛ به نیکو و زشت خلعت و صررت می بخشد، ذهنی ها را عینی می کند و نادیده ها را دیدنی می سازد. و این همه از آن روست که شعر، مثل همه هنرها، در راستای بیان عواطف ما کار می کند و عواطف دارای صورت و عینیت نیستند تا بشود آن ها را دید. شعر، با قرار داشتن فرگشت تصویر سازی در مرکز آن، کوششی است برای جسم بخشیدن به عاطفه های بی جسم؛ و به مدد آن است که حافظ می تواند بسرايد:

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

یعنی، کار شعر، بنا به تعریف، مجسم کردن عواطف به کمال تصاویر است و شعری که چنین می کند لزوماً «شعر تجسمی» است.^۲ البته در به کار گرفتن واژه «جسمی» به یک نکته دیگر هم توجه داشتم. در تقسیم بندی هنرها، آن دسته از هنرها را که با مجردات ذهنی و کلامی بیان نمی شوند با نام «هنرهای پلاستیک» می شناسند؛ مثل نقاشی و عکاسی و معماری. هنر پلاستیک یعنی هنری که مصالحش دارای «جسم» هستند. انواع مختلف هنرهایی که جزو ادبیات به شمار می روند در زمرة هنرهای پلاستیک قرار ندارند چون مصالحشان واژه ها و مفاهیم تحریری و بی جسم است. اما، من اعتقاد داشتم و دارم که، مصالح شعر نه کلمات که تصاویرند و خاصیت تصاویر، چنانکه توضیح دادم، جسم بخشیدن به عواطف بی جسم است. پس شعر هنری است که در حد فاصل هنرهای پلاستیک و ادبیات قرار دارد؛ ظاهراً هنری ادبی است اما، به گارگردش که بنگریم، آن را در حوزه هنرهای پلاستیک باید قرار دهیم.

بود و شعر حجم به تصویرهای سریسته و اصم.

۳. در قلمروی مضمون: شعر تجسمی متعهد و تعهد گرا بود و شعر حجم تعهد گریز.

اما من چگونه به نام «شعر تجسمی» رسیده بودم؟ راه من از تعریف و کشف دیگریاره «تصویر» گذشته بود. به راستی کارکرد تصویر چیست؛ در کتاب «صور و اسباب»، هنگامی که تعریف شعر از نظر موج نورا ارائه می دادم، نوشته بودم که: شعر کلام مخلی است که از کشف رابطه ای جدید بین اشیاء، تجربه ها و دریافت ها حکایت می کند (= بعد تصویری شعر) و در کلمات درهم فرو رفته جاری می شود (= بعد زبانی ای شعر)؛ و در بیان می کوشد 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 رجهی، مبدل سازد که در آن سیمولیسم همیشگی ای شعر با سورنالیسمی که در جوهر شعر وجود دارد، در هم آمیزد.^۱

این حرف، در واقعیت امر، چیزی نبود جز ترجمه نوبنی از تعریف نظامی عروضی که، همچنانکه نقل کردم، گفته بود^۲؛ شاعری صناعتی است که شاعر بدان صناعت اتساق مقدمات موهمنه کند و القائم قیاسات منتجه. بر آن وجه که معنی ای خود را بزرگ گرداند و معنی ای بزرگ را خود. و نیکو را در «خلعتِ زشت باز نماید و زشت را در «صورتِ نیکو جلوه کند. و، به ایهام، قوت های غضبانی و شهوانی را برانگیزد، تا بدان ایهام، طباع را انقباضی و انبساطی بود؛ و امور عظام را در نظام عالم سبب شود.

یعنی شاعری، به مدد تصویر سازی، جسم بخشیدن به امور مجرد

۱۴۰ تئوری ای شعر - از «موج نور» تا «شعر عشقی»

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

در عین حال دریغ است این فصل را پایان برم و از جریان ادبی ی جالب توجه دیگری که در اوآخر دهه ۶۰ مطرح شد و مقبولیت بسیار یافت و، از لحاظ گوهر و تکنیک بیان و تصویر سازی، با سوچ نوی اصیل و شعر تجسمی همراهی ها و هم شکلی های بسیار داشت یادی نکنم. این جریان از آن «ترانه سرائی» ی نوین ایران است. اگرچه بحث درباره وجوه فارق «ترانه» و «شعر» از لحاظ فنی و نظری فرصتی دیگر می‌طلبد، اما در اینجا کافی است تا یادآوری کنم که بدون وجود پشتونه تجربه های شعر نو و سوچ نو پیدایش «ترانه نو»، در قالب آثار گوناگون شاعران ترانه سرائی، همچون ایرج جنتی ی عطائی، شهیار قنبری، و اردلان سرفراز، نمکن نبود. ترانه های این شاعران تکنیک و تعریف را از شعر نو و به خصوص شعر سوچ نو، و روحیه و الهام را از خیابان های تب زده کشور می‌گرفت و به عین دلیل نیز در هر دو رژیم پیش و پس قیام ۵۷ محکوم به سرکوب شدن بود؛ به طریق که می‌توان 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 ر اصیل، و در واقع موسیقی برآمده از روشه خوانی، بر آثار این ترانه سازان و صدای خوانندگانی همچون گوگرش، ابی، و داریوش مهر منوعه زده و این نوع از هنر را منوع اعلام داشته است.

۱۳. شعر تجسمی

۱. نگاه کنید به صفحه ۱۰۱ از کتاب حاضر.
۲. نگاه کنید به صفحه ۱۲۱ از کتاب حاضر.
۳. نیما یوشیج در سال ۱۳۲۶ 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 پنجه‌نشینه دیدار با شاعران جوان بر آن پافشاری می‌شد. این نکته به موضوع «ساختمان» شعر برمی‌گشت. من به خوبی می‌دانستم که هیچ شاعری به ساختن «شعرک» های منفرد بسته نمی‌کند. پس شاعران جوان را تشویق می‌کردم که تعدادی از شعرک‌های هم حال و هوای خود را، همچون دانه‌های مروارید، کنار هم بگذارند و از مجموع آنها یک کل یکپارچه بسازند.

یک نکته برای فهم تفاوت بین شعر کلاسیک و شعر مدرن ما حائز اهمیت بسیار است. یکپارچگی اثر هنری، رکم و زیاد نداشتن آن، در واقع ایده‌ای 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 غبیت این فکر در گذشته ادبی ما بوده است.^۱

آگاهی انسان نساخته است، این شیرهٔ غلیظ و حیاتی میلیون‌ها 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 پالایشگاهی کنیم که خود ساخته ایم و از چند و چون کارش آگاهیم. البته نفت خام هم قابل استعمال است و می‌تواند به کار گرم کردن کلبهٔ خوش نشینان اطراف آغازگاری بخورد. اما چنین نفتی قادر به روشن کردن چراغ‌های نفت سوز، به راه اندختن موتورهای دیزلی، به حرکت درآوردن موتورهای بنزینی و به پرواز درآوردن هواپیاسها 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 یک 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 تجربه‌های ما، به صورت تصویرهای ذهنی (ونه شعری)، سرشار از دو «بار» حسی و عاطفی، درهم می‌لولند و با یکدیگر ترکیب می‌شوند. آنگاه ما به این گنجینهٔ مخفی و تاریک نقب می‌زنیم. در این نقب زدن هر کس روشی دارد. گاه کار بطنی و طولانی و گاه سریع و ناگهانی انجام می‌پذیرد. و مگر می‌شود سرعت این نقب زدن را ملاک ارزیابی شعر دانست؟ ما وقتی با شعری ساخته شده رویروئیم به ندرت می‌توانیم، از طریق خواندن آن، سرعت نقب زدن شاعر به شعور ناخود آگاه خویش را تشخیص دهیم. اصلاً ما چطور می‌توانیم بدانیم که مثلاً حافظ به هنگام سرایش فلان غزلش کار خود را با چه سرعتی انجام داده است؟ در مورد این نقب زدن هم در طول تاریخ افسانهٔ بسیار به هم بافته شده است. یکی از

امروزه که ما بیشتر با این فکر آشنا شده ایم گاه تفرقه‌ای که در ابیات شاعر بزرگی همچون حافظ وجود دارد برای ما حیرت انگیز می‌نماید. در عزلیات او هر بیت حاوی ی سخنی مستقل و جدا از کل است و ما، جزو چند غزل، نمی‌توانیم حتی به نوعی رخدت موضوعی در ساختمان غزل برسیم.^۲ در تصدیه 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 رنگ‌های مختلفی را عرضه می‌دارند. در مشنوی، که باید آن را بیشتر بخشنی از ادبیات داستانی خود بدانیم تا شعر، ساختمان را «داستان» تعیین می‌کند اما این ساختمان نیز دارای وحدت مشخصی نیست، همانگونه که قصه‌های منشور کلاسیک مانند از چنین یکپارچگی‌ی متشکلی محرومند. «هفت خان‌ها» ی شاهنامه دلیلی درونی برای هفتگانه بودن خود ندارند و «خان»‌ها نیز، بی‌هیچ دلیل منطقی (مثلاً عنایت به اوج و حضیض داستان)، هر یک پشت سر دیگری می‌آیند، بی‌آنکه دلیل خاصی پایانهٔ یکی را به سرآغاز دیگری وصل کند. توجه من به ساختمان، و یکپارچگی کارکردی ای اعضاء آن، میراث ترجمه‌هایی بود که از متون مربوط به معماری انجام داده بودم. به خصوص کتاب «به سوی یک معماری ایرانیک» از «برونو زوی» که آن را در سال ۱۳۶۴ ترجمه و چاپ کردم تأثیری عمیق در ذهن من به جای گذاشته بود. در نظر من شعر یک اثر ترکیبی بود، مرکب از اجزائی که آنها را «شعرک» خوانده بودم. به نظرم می‌آمد که برای توصیف و تشریح این اجزاء و تشکل نهائی شان می‌توان از مثال‌هایی سود جست. گاه منظیری از یک پالایشگاه در نظرم می‌آمد که لوله‌های بزرگ، نفت خام را از اعماق زمین بیرون می‌کشند و برای تصفیه به پالایشگاه می‌آورند. نفت را

گونه است که، در قرآنِ کنونی، مثلاً آیده‌ای نازل شده در مکه در میان آیات مدنی نشسته است.^۲ آیده‌های شاعر نیز «شعرک» هایی او هستند. او باید آنها را مطابق نظری خاص زیر هم بشناسد.

پالایشگاه شاعر جزئی از رسائل کار است. اما من همبشده شاعران را، از این لحاظ، به سه دسته تقسیم کردم. نخستین دسته کسانی هستند که در عمق ذهنشان مخزن بزرگی از نفت خام وجود دارد. اکثر شاعران خوب منج نو، همچون احمد رضا احمدی، چنین بودند. آنچه از ذهن احمدی بیرون می‌آمد و بر کاغذ می‌نشست زیبا، نو، و حیرت انگیز بود. اما احمدی هیچگاه نتوانست اصول پالایش را در باید. کتاب «روزنامه شیشه‌ای»^۳ او به دست مهرداد صمدی پالایش شد و «وقت خوب مصائب» را من کلابازنوسی کردم و با خط من به چاپخانه رفت؛ البته سوای افزوده آخر آن که به مراثی مربوط به مرگ فروغ اختصاص داشت و من آنها را قبل از چاپ ندیده بودم. این روزها که شعرهای تازه احمدی به دستم می‌رسد می‌بینم او هنوز همان چاه بی پالایشگاه است، با این تفاوت که اکنون مخزن ذهنش نیز از فوران خوش کاسته است. محمدعلی سپانلو نیز از این دسته شاعران است و اکثر شعرهای درخشان او (از نظر تصویری) در ساختمانی مغلوش و بی قاعده فرود می‌آیند. اگر اخیراً در شعرهای او نوعی ساختمان منظم پیدا شده باشد باید آن را نتیجه دوری او از گستگی‌های شعری و پیوستن او به ساختمان‌های روائی-دانستاني دانست.

اما دسته درم از شاعران آنان هستند که بد پالایشگاهی کار آمد 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

فرشته الهام شعر گفته است، دیگری از لحظه‌ای که شعور نبوت بر انسان می‌دمد:^۴ یکی هنوز هم دنبال خضر پیامبر می‌گردد تا در «ظلمات» راهنمایش شود^۵ و دیگری از «عطیه» ای صحبت می‌کند، پنهان در صندوقی نامرئی که شاعر دست در آن می‌برد و شعر را یکپارچه از آن بیرون می‌کشد.^۶ اما، چنانکه در صفحات پیش‌دیدیم، سرعت حرکت در یک فرگشت، چیزی را از منازل و مراحل آن فراگشت که و کسر نمی‌کند.^۷ ما، با روش‌های گوناگون به حفر چنین نقیبی مشغولیم. عده‌ای از ما عادت داریم در اطاق راه برویم، عده‌ای باید بنشینیم و به دیوار خیره شویم، عده‌ای سیگار می‌کشیم، عده‌ای ته مداد را میان دندان‌ها گذاشته و می‌شاریم، عده‌ای در هوای بارانی، در خزان، و در برابر مناظر طبیعی شاعر می‌شویم، عده‌ای از ما را درد و رنج مردم عادی، وجود فقر و بی عدالتی، و یا هیجان مبارزه، به کار و امی دارد و در چه های حافظه ناگاهمان را می‌گشاید. هیچکس نمی‌تواند برای اینکه چطور باید این نسبت را حفر کنیم نسخه بپیچد و بخشنامه ای صادر کند.

ما از دل این نسبت تصاویر شعرمان را، و پیچش کلماتان را، بیرون می‌کشیم. نفت خام به سطح زمین می‌آید و دریافت‌های ما هم بر کاغذها می‌نشینند. اما آیا کار تمام است؟ معمولاً احتمال اینکه پاسخ ما بد این پرسش مشتبث باشد بسیار اندک است. این نفت خام باید پالایش شود، خاک و مکل 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 بخش‌های مختلف قرآن را که بر تکه‌های استخوان نوشته بودند، سال‌ها پس از مرگ رسرا، به ناچار باید کنار هم می‌گذاشتند و از جمع آن‌ها «سوره» هائی، که «آیه» هاشان در پیوند با هم باشند، می‌ساختند. این ۱۶۹ تئوری می‌شعر - از «منج نو» تا «شعر عشق»

سریع‌ها را معین کند، ابعاد هریک را مشخص سازد، و محل قرار گرفتن درها ر پنجه؛ ارا نشان دهد؟ مصالح کار شاعر همان دریافت‌هایی است که او، بد عده تخیل، از انبار حافظهٔ ناخود آگاهش بیرون کشیده و روی کاغذ ریخته است. او باید این مصالح را سرهنگ کند، و هر جزء را در محل خاصی قرار دهد تا به یک ساختمان برسد. پس از محتاج داشتن نقشه‌ای است که آگاهانه طراحی گردیده و در آن همه امکانات و محظرات در نظر گرفته شده باشد. آن کسانی که برای سکونت در این خانه و یا برای میهمانی می‌آیند باید در آن راحت بچرخند و از سرویس‌ها استفاده کنند. هیچ معماری در رودی‌ی خانه را بر اطاق خواب نمی‌گشاید و یا دستشویی را در سطح اطاق پذیرانی قرار نمی‌دهد.

تشیل دیگری هم بود که من اغلب از آن استفاده می‌کردم؛ تشیل کار یک موزه دار. می‌گفتم: ببینید، باستانشاس‌ها به حفاری می‌روند و از دل خاک اشیاء عتیقه و ستون‌های شکسته و مجسمه‌های ریز و درشت را بیرون می‌کشند. آنگاه این اشیاء به انبار موزه فرستاده می‌شوند تا موزه دار سر نبرد 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 را تجاهی دارد. مثلاً موزه ایران باستان را در نظر بگیرید. طبیعی آن است که گوشه‌شی بازدید کنند؛ از قسمت اشیاء پیش از تاریخ آغاز شود. حالا اگر موزه دار، به جای اشیاء دوره‌های داد، اشیاء عویض ساسانی را در قسمت بعدی قرار داده باشد سیر حرکت ذهنی می‌بازدید کنند؛ به هم می‌ریزد. دیگر درک از از تسلسل تاریخی با طرز چیزی اشیاء نی خواند، مقداری از اثری از باید صرف این شود که موزه را یکبار هم در ذهن خرد بر حسب سیر تاریخ مرتب کند. موزه دار کارآمد می‌داند که

غیرخواه بود. او قادر بود ساعت‌ها بخشیدن، بنویسد، خط بزند، پاره کنند، و درباره کار را از سر گیرد. او یک «ادیتور» حرفه‌ایی شعر بود که، همچنان آموختن فنون «ادیت» شعر از ابراهیم گلستان، در استورهای گلستان نیز فیلم‌های ابراهیم گلستان را ویراستاری می‌کرد. اما آنچه در ذهن او می‌جوشید، مثلًا در مقایسه با احمدی، بسیار اندک می‌نمود. ارجمند در پاره‌ای مرافع تصریرهایی را از شاعران دیگر، و به خصوص فرنگی ها، به رام می‌گرفت و آنها را چون نگفته در میان شعر خوش می‌نشاند. رام گیری می‌گیرد که در باخچه کاشته می‌شوند تا دیگر باره سبز شوند» از «سرزمین ویران» تی. اس. الیوت مشهور است. یادالله رویائی نیز یکی دیگر از این پالایشگاه‌های کارآمد و طبیعی بود، با مخزنی البته بزرگتر از فرخزاد اما خیرقابل مقایسه با احمدی و بیژن الهی، یا حتی منزجه‌تر 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 نیایوشیج است در بخشی از شعرهایش، سپس، احمد شاملوست در اغلب آثارش. این‌جا تصاویر بکر و ناب خوش را خود به صورتی شگفت آور پالایش کرده‌اند. اگرچه تشیل مخزن نفتا و پالایشگاه تا اینجا اکنون کاملاً بد کار ماند اما، وقتی بخواهیم درباره پرداخت شعر را ساختمان بخشیدن به آن سخن بگوئیم بهتر است از تمهیل مجبن تری استفاده کنیم. این تمهیل را من از معماری وام گرفته‌ام. فکر کنید می‌خواهید خانه‌ای بسازید و برای این کار چند بار آجر و مقداری در و پنجه و وسائل دیگر را سفارش داده‌اید و همه آنها را روى زمینی که برای خانه در نظر گرفته اید ریخته‌اید. کار را از کجا شروع می‌کنید؟ آیا نباید نقشه‌ای داشته باشید که جای اطاق‌ها ر

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

اما شاعر منطق چیدن شعرک 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 اورست که، به دلایل خاص خودش، که نحوه جذب خواننده و تأثیرگذاری برا او از جمله مهم ترین آنهاست، در این ساختمان اولیه تصرف میکند؛ مثلًا پایان داستانش را در ابتدای داستان می آورد و کل بقیه داستان را به صورت «پرسش به گذشته» (فلاش بک) عرضه می دارد. یا نیمه اول داستانش را خود کرده و آن را در نیمه دوم داستان بُر می زند. مهم این است که او برای رسیدن به هدف نشانه 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، قادر 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.

- ### ۱. ساختمان شعر
۱. باید توجه داشت که سخن منظوم کلاسیک، به خاطر شکل منظم خود، به ناچار سخن نامنظم و گستاخ 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 خود دارای نظم آهین موردن علاقه شاعران کلاسیک و دیکتاتورهای سیاسی نخواهد بودا
 ۲. من کوشش دکتر محمود هومن را در این مورد که نشان دهد مفردات غزلیات حافظ دارای ساختمان و ربط منطقی هستند و اینکی به مقصود نمی دانم. روش او در این مورد نوعی احتجاج علاقمندانه اما بی اساس قوی را می رساند. نیگاه کنید به: دکتر محمود هومن. «دیباچه». *حافظ*. هرمن. ۱۳۱۷. تجدید چاپ ۱۳۴۸.
 ۳. مهدی ای اخوان ثالث، «موخّه». 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». *پرشکران*. شماره ۴. آذر ۱۳۷۱. صفحه ۳۰.
 ۶. رجوع کنید به صفحه ۱۱۶ 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 ای نزول آیات به کناری گذاشته شد و نوعی نظم موضوعی پایه ساختمانی ای کار قرار گرفت. نتیجه این شد که سوره های مکی و مدنی در هم بُر خورند.

بخش دوم - از «موج نو»...

فصل پانزدهم - رابطه با مخاطب

«هنر برای مردم» فرق دارد) بیاندیشیم، به هنر کارکرد و منطق و معنا بخشیده ایم، و آن را به چیزی جدی و انسانی تبدیل گرده ایم. مشکل ما، به خصوص در صده اخیر، آن بوده است که پنداشته ایم حتی 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، متقبالاً در این واژه «برای» بری 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 پیش از هر کس از آن بهره مند می شود. چنانکه در فصول بعد خواهیم دید، هنرآفرینی ناشی از نیاز هنرمند به بیرون نشید از خوش اش ر هنرپذیری پس از این بیرون شد ممکن می شود.

همه بحث های مربوط به تصریف و ساختمان، اگر با نیاز به ایجاد ارتباط و بیرون نشید از خوش 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 منظر گذاشتند بیشترین تأثیر بر مخاطب است. عجب است که تعریف نظامی عروضی در این صوره نیز هنوز صادق است.^۱ هنرمندی که بی نیاز از این ارتباط باشد هرگز دست به آفرینش نمی زند. مخاطبی که از هنر مالذت می برد محتاج اقدام ماست اما، اگر در ما اشتیاقی برای دست زدن به این اقدام ارتباطی وجود نداشته باشد، احتیاج از هرگز پاسخ نخواهد گرفت.

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

۱۰۲ تئوری می شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

نکته مهم و اساسی دیگری که آن روزها با شاعران جوان وطنم در میان می گذاشتمن 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 یک 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 المجام نداده باشیم. به یک معنا، لغزو پرچ و بیهوده است. فقط سرگرمان می کند و وقتمن 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 می 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 رابطه با مخاطب

۱۰۱ رابطه با مخاطب

شاعران مخاطب خویش را به حرکت در این راستا تشویق کنم. نتیجه کار این بود که شعر و شعرک های آنان همیشه چیزی برای برقراری ارتباط در خود داشت که صرفاً محدود به ارزش های زیبا شناختی نمی شد. بدین دارم که برایشان نوشتم: «شما برای محظوظ خویش هدیه ای می بردید که در بهترین لفاف ها و بسته بندی ها پیچیده شده و زیباترین رویان ها بر آن گره خورده است. محظوظ شما بسته را می گیرید و تماشا می کنید، از سلیقه و درک شما بسیار لذت می برد، از خوشحالی در آغوشتان می کشد و شما را می بوسد. اما کدام محظوظ است که عاقبت بسته هدیه را نگشاید و خواهد بداند که در درون آن چیست؟ رأی نهانی ای او به هنگام رویارویی با آنچه در دل بسته خفته است صادر خواهد شد. آیا شما برای آن لحظه نیز چیزی در خور او تدارک دیده و در آن بسته پنهان کرده اید؟»^۱

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 چهاره 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 نوآمدگان اختصاص داده و، در کنار معرفی ی دیگری 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، محمد پاریاب و... .

۱۵. رابطه‌ام مخاطب

۱. این تعریف در صفحه ۴۲ کتاب حاضر آمده است.
۲. اصل این مطلب در دسترس من نیست و من آن را از روی حافظه من نویسم.

بخش دوم - از «موج نو»...

فصل شانزدهم - شعر خراسانی نو

پوشیج 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 تولی [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 نیما پوشیج 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 ولاپتی ای او، امکانات تازه ای
خواهد یافت. و چنین گرد؛ و چنین شد.»^۲

چنانکه می بینید، در این توضیح صرفاً از «زبان سرشار و کهن
خراسان» و یا «زبان شعری نیما پوشیج» سخن گفته می شود و این
تعبیری دقیق و درست از فرگشتی است که شعر کلاسیک خراسانی را به
شعر خراسانی نو متتحول 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 نیما پوشیج، به خصوص در مورد «بیان» و
شگردهای تصویرسازی نادیده گرفته می شود. نگاهی به دو کتاب با ارزش
اخوان ثالث درباره کار شعری نیما پوشیج^۳ نیز به خوبی نشان می دهد
که برداشت اصلی ای از نوادری های نیما، در عمل، محدود به اصلاحاتی
است که نیما در مورد کارکرد پیکر زبان در شعر به عمل آورده است، مثل
شکستن تساوی مصراع ها، تغییر جای قافیه، و احیاناً در هم آمیزی می
بحور مختلف - که این یکی را نه خود نیما جدی گرفت و نه شاعران
مکتب سخن و خراسانی نو توانستند از عهده آن برآیند. حتی می توان
با قاطعیت گفت که اخوان ثالث در حوزه استفاده از بحیر عرضی نیز
شعر خراسانی نو

در دو سه سال آخر دهه ۴ و دو سه سال اول دهه ۵، از حافظ فهم و
تعریف شعر، گرایش تئوریک خاصی در درون شعر نیما مطرح شد که
توانست، در سطح نظری و در باقیمانده دهه ۵ تا فرار سیندن قیام ۵۷،
رفته رفته جائی فراخ را به خود اختصاص دهد و، همزمان با افول موج نو
(که بر اثر به بیراهه کشیده شدن آن به دست شاعران مکتب «شعر حجم» از
یکسو، و شدت گرفتن سیاست زدگی در کل شعر از سوی دیگر، پیش آمده
بود) به صورت جریان غالب نظری ای آن سال‌ها درآید.

این گرایش خاص را اسماعیل خوئی در سال ۱۳۴۷ به «دبستان
خراسانی نو» تعبیر کرد. بدیگر سخن، عده ای از شاعران نیما می، 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 براین سبک افزودند همانی بود که
اخوان خود آن را به «گشودن راهی از خراسان به مازندران»، که زادگاه نیما
..... تئوری ای شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

خاسته‌اند: عباس مروزی (= اهل مرو) را نخستین سرایندهٔ فارسی زبان دانسته‌اند که در سال ۱۹۳ هجری (۸۰۹ میلادی) مامون، خلیفه عباسی، را بد مناسبت ورودش به شهر مرو مدح گفته است.^۶ در عهد صفاریان به نام حنظله بادغیسی و محمود وراق هراتی بر می‌خوریم که شکل‌های اولیه «قصیده» را ارائه می‌دهند.

واقعیت آن است که سبک خراسانی، در شکل تکامل یافتهٔ خود، همواره از سرچشمهٔ قصیده آب خورده است. قطعه و رباعی و غزل (در سه صورت دینی، عشقی و خمریات) خود اجزائی از قصیده محسوب می‌شده‌اند که در تحول تاریخی خود به استقلال رسیده‌اند.^۷ مثنوی نیز (در پنج صورت تاریخی، داستانی، قصه سرایی، پند، وصف) نوع دیگری از قصیده است که از لحاظ عروضی و جایگاه قانیه به راهی مستقل رفته است.

در واقع «قصیده» نام دیگر «ادبیات» ما در اوان تاریخ اسلامی گشورمان بوده است که از داستان گوئی و قصه سرایی گرفته تا پند و وصف و شرح مطالب دینی و عشقی، همهٔ انواع ادبی را می‌توان در آن یافت. اینکه چرا انواع مختلف ادبی در یک شکل منظم و با مدد گرفتن از عروض استخراج شده از نظم زبان عربی بیان می‌شده‌اند، در خور تحقیق است. اما از این نکته بدبیهی نمی‌توان گذشت که ادبی خراسان آسیب دیده از حمله اعراب، با زیانی افتاده در معرض خطر نابودی، قبل از هر چیز «مشغله زبان» را داشته‌اند^۸ و برای زنده نگاهداشتن زبان نیز چاره‌ای جز توسل به اوزان عروضی و تقیداتی همچون تساوی ابیات و جایگاه تغییر ناپذیر قانیه، که حفظ کردن و انتقال سینه به سینه ادبیات را ممکن می‌ساخته، نداشته‌اند. به عبارت دیگر، آنچه که امروز از آن به عنوان «سبک خراسانی» یاد می‌گنیم حاصل شرایطی تاریخی و سیاسی بوده است و نباید شعر خراسانی می‌نویسند.^۹

بیشتر سلیقهٔ خراسانی می‌خود را اعمال کرد و، مثلًا، از وارد گردن «سکتهٔ وزنی» در آنچه می‌نوشت، و نیها از آن به عنوان یک عامل موسیقیائی سود می‌جست، احتزار کرد.

بدین سان، شاید بتوان آنچه را که اخوان ثالث در زمینهٔ نوسازی می‌سبک خراسانی احجام داده است تحقیق آرزوئی دانست که ملک الشعراًی بهار، فرزند دیگر خراسان و آخرین شعلهٔ بلند چراغ سبک کلاسیک خراسانی، آرزوی الحمامش را داشت و نتوانست از عهده اش برآید. اما، اگر این نوسازی در بنای رفیع سبک کلاسیک خراسانی در شعر بهار تحقق نیافت، از لحاظ تئوری می‌شعری، بلاشک او سخنگوی بليغ اين نوسازی است. او می‌گويد: «ما انقلاب حقیقی را بطئی تر و غیر مرئی تر از آن می‌دانیم که يك نویسندهٔ انقلابی بخواهد در اولين جست و خیز مستفناه خودش، در نخستین رقص مروزن یا ناموزون تقليیدی یا اختراعی می‌خود، يك نمونهٔ واقعی از آن را به ما نشان دهد... ما مفلس و بيچاره 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 می‌رویم...»^{۱۰}

مشخصهٔ اصلی می‌سبک خراسانی، که از دل نخستین کوشش‌های نویسنده‌گان ایران در پی تسلط اعراب، بیرون آمده است، هم به دلایل تاریخی و هم به دلایل سیاسی، داشتن مشغلهٔ زیانی است. شاید چهار قرن قام (از «دو قرن سکوت»^{۱۱} پس از حمله اعراب گرفته تا حملهٔ مغول‌ها به خراسان) ادبیات فارسی خاستگاهی جز خراسان نداشته است. اگر به فهرست نام سراینده‌گان بزرگ گشورمان بنگریم خواهیم دید که در شش قرن نخست تاریخ ایران اسلامی شده همهٔ این بزرگان از خطهٔ خراسان، آن هم نه خراسان امروز بلکه خراسان بزرگی که مرزهایش تا مروده هرات و بلخ می‌رسیده، بر ۱۵۶ تئوری می‌شعر - از «مرج نو» تا «شعر عشق»

بخش دوم - از «موج نو»...

فصل شانزدهم - شعر خراسانی نو

پوشیج 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 تولی [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 نیما پوشیج 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 ولاپتی ای او، امکانات تازه ای
خواهد یافت. و چنین گرد؛ و چنین شد.»^۲

چنانکه می بینید، در این توضیح صرفاً از «زبان سرشار و کهن
خراسان» و یا «زبان شعری نیما پوشیج» سخن گفته می شود و این
تعبیری دقیق و درست از فرگشتی است که شعر کلاسیک خراسانی را به
شعر خراسانی نو متتحول 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 نیما پوشیج، به خصوص در مورد «بیان» و
شگردهای تصویرسازی نادیده گرفته می شود. نگاهی به دو کتاب با ارزش
اخوان ثالث درباره کار شعری نیما پوشیج^۳ نیز به خوبی نشان می دهد
که برداشت اصلی ای از نوادری های نیما، در عمل، محدود به اصلاحاتی
است که نیما در مورد کارکرد پیکر زبان در شعر به عمل آورده است، مثل
شکستن تساوی مصراع ها، تغییر جای قافیه، و احیاناً در هم آمیزی می
بحور مختلف - که این یکی را نه خود نیما جدی گرفت و نه شاعران
مکتب سخن و خراسانی نو توانستند از عهده آن برآیند. حتی می توان
با قاطعیت گفت که اخوان ثالث در حوزه استفاده از بحیر عرضی نیز
شعر خراسانی نو

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

این گرایش خاص را اسماعیل خوئی در سال ۱۳۴۷ به «دبستان
خراسانی نو» تعبیر کرد. بدیگر سخن، عده ای از شاعران نیما می، 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 براین سبک افزودند همانی بود که
اخوان خود آن را به «گشودن راهی از خراسان به مازندران»، که زادگاه نیما
..... تئوری ای شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

آن را همچون امری برخاسه از ضرورت‌های ادبی در نظر گرفت.

در واقع، اگرچه تقریباً کلیه سرایندگان عهد صفاری و سامانی توأم با نظم فارسی نظم عربی هم می‌ساخته‌اند، پیدایش همین حکومت‌های ایرانی راه را بر تسلط انحصاری ی نظم فارسی گشوده است. رودکی، که به حق اولین سرایندۀ رسمی ایران محسوب می‌شود، از اهالی خراسان است. شاهنامه نویسی، که نماد اوج استقلال طلبی ایرانیان است، نیز در خراسان متولد شده، دینی طوسی (یا بلخی یا بخارائی یا سمرقندی) به هر حال از «خراسان بزرگ» برخاسته و شاهنامه نویسی را بنیاد نهاده است. عنصری، مژده‌بری، و اسدی نیز سه چهرهٔ تابناک دیگر سبک خراسانی محسوب می‌شوند. آنگاه نوبت به حکیم ابوالقاسم فردوسی طوسی می‌رسد که بقای قطعی ی زبان فارسی را در اثر حمامی ی بزرگ خوش تضمین می‌کند. مسعود سعد، شیخ ابوسعید ابوالخیر، عطار، و حکیم عمر خیام نیز از خطهٔ خراسان برخاسته و بر شعب ادبی ی سبک خراسانی افزوده‌اند. اینگونه است که می‌توان 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 ادبی خراسان است.

با توجه به آنچه که گفته شد، سبک خراسانی، به لحاظ نوع فرگشت تکاملی‌ی خود، دارای مشخصات زیر است:

۱. بیشترین مشغلهٔ آن زبان آوری است.

۲. جانشین انواع مختلف ادبی است که شعر فقط یکی از آنها بد حساب می‌آید و در نتیجهٔ نمی‌توان هرآنچه را که به شیوهٔ خراسانی سروده می‌شود شعر دانست. اخوان ثالث خود بر این نکته تأکید کرده است که نیمی از شاهنامه شعر نیست و فقط برای وفاداری به بخشنامةٌ تساوی ی

۱۹۸ تئویری می‌شعر - از «موج نر» تا «شعر عشق»

آبیات و جایگاه منظم قافیه ساخته شده است.^۴

۳. بر مضمون پردازی، نکته گونی، پند و اندرز (ادن، فلسفیدن، و حکمت گفتن استوار است و در نتیجه، پس از مشغلهٔ زبانی، بیشترین تأکید را بر عنصر «اندیشه» (به معنی تفکر تحریبدی) می‌گذارد.
۴. وجود اندیشهٔ تحریبدی، در صور مختلف، از مضمون پردازی گرفته تا داستان سرایی، به این سبک امکان آن را می‌دهد 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 نویسنده‌گان سبک خراسانی، چه کلاسیک و چه نو، آثار گریزنده از مضمون پردازی و داستانسرایی و فلسفیدن تحریبدی یکسره بی ساختمن به نظر می‌رسند. مثلاً اسماعیل خوئی، در آستانه دهه ۵۰، در مورد شعر شاعران موج نو می‌گوید:
«شعر اینان اغلب نامفهوم و حتی بی مفهوم است؛ و نمونه‌های خوب آن نیز از درون آشفته و پراکنده است؛ و به راحتی می‌توان بسیاری از پاره‌های آن را حذف کرد، یا پاره‌هایی از شعرهای دیگر را به جای آن گذاشت».^۵

و این سخن دقیقاً در همان سال‌هایی گفته می‌شود که بحث ساختمن شعر به تفصیل در کتاب «صور و اسباب» مطرح شده و، سپس، در صفحات «کارگاه شعر» مجلهٔ فردوسی تعقیب می‌شد.

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

۱۹۹ شعر خراسانی می‌شعر

حاضر،^{۱۱} به شعر مهدی اخوان ثالث به عنوان نمونه شعر «زیان آوران» در مکتب نیمه‌ای اشاره کرده‌است. شعر اخوان در نیمه نخست دهه ۴۰ به مرزهای تکامل خود رسیده بود و در ۱۳۶۱، اعتقاد داشتم که می‌شود پرونده آن را، به عنوان نوعی شعر قام شده، بست و آن را به بایگانی تاریخ سپرده.^{۱۲} اما احتجاج‌ها و کوشش‌های چند تنی از شاعران، که خود را پیرو مکتب و راه و روش او می‌دانستند، این امر را برای ده سالی به عقب انداخت. شاید بتوان گفت که از بین این شاعران نقش اسماعیل خوئی بیش از بقیه مؤثر بوده است، هرچند که کوشش‌های شفیعی کدکنی را نیز در این راستا نمی‌توان نادیده گرفت. اما نوع تأثیر و راستای تحولات فکری‌ی این دو تن، در شعر آن چند سال، به موازات هم پیش نرفته است.

اسماعیل خوئی، که در اوایل دهه ۱۳۳۰ با نام مستعار «سروش» اشعاری به سبک قدمائی می‌سرود، 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 شعری‌ی خود را (طی نامه‌ای که در سال ۱۳۴۴ در مجله «نگین»، که با همکاری‌ی من چاپ می‌شد، 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 نمونه‌های صدرنشین شان است؟ یا کسانی را که بامداد (= شاملو) یکی از نایندگان پیشترازشان است؟ من می‌گویم: هر دو دسته را. زیرا کوشش چیز فهم هامان به فهمیدن همانقدر واقعی است که ساده فهمی‌ی بیشتر مردم ما. درست است که شعر رهی، مانند نانی که بیشتر مردم ما می‌خورند، شب مانده است؛ ولی رهی، رهی‌ی سنت گرا، به زبانی شعر می‌گوید که بیشتر مردم با آن آشنازند.

شعر خراسانی‌ی نو ۱۶۱

در تاریخ ادبیات کلاسیک ما، شعری که از قصه سرایی و فلسفیدن تحریدی و حکمت گوئی دوری جسته و پا به حوزه بیان در گیری‌های متلاطم عاطفی‌ی انسان می‌گذارد، از قرن هفتم هجری به بعد، و نه در خراسان که در نقاط دیگر ایران، متولد و متکامل شده است. حتی مولوی‌ی خراسانی، هنگامی که در قرنیه زیان باز می‌گند از سلط سبک خراسانی و می‌رهد و غزلیات آتشین شمس بزرگ‌باش جاری می‌شود. در واقع استقلال غزل (نه صرفاً به معنی‌ی شعر عاشقانه بلکه به عنوان جایگاه بیان عاطفی‌ی شعری) نیز تکامل خود را در بیرون از مرزهای خراسان متحقق می‌سازد 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، می‌رسد. دو سبک مشهور به «عراقی» و «هندی» در واقع مرزیندی‌ی شعر عاطفی‌ی غیر خراسانی با شهر زیان آور و آندیشه ورز سبک خراسانی به شمار می‌روند.

در دوران «شعر جدید» نیز سرایندگان خراسانی بیشترین مقاومت را در مقابل پیشنهادات نوآرانه شعری از خود نشان داده‌اند و، همانطور که نشان دادم، ملک الشعرا‌ی بهار ناینده اصلی و اصیل این مقاومت است. شعر نوی فارسی نیز، چه در حوزه مکتب سخن و چه در حوزه شعر نیمه‌ای، چندان الفتی با ذهنیت شعرای خراسان ندارد و بنیان گذاران آن نیز از شهرهای دیگر ایران بوده‌اند. نیما یوشیج، پرویز نائل خانلری، و تندر کیا از هازندران آمده‌اند، تولی از شیراز است، و شاملو از تبریز.

نخستین و مهمترین شاعر خراسانی‌ی شعر نیمه‌ای مهدی اخوان ثالث است که، بر حسب آنچه اسماعیل خوئی می‌گوید، باید او را بنیان گزار و سرسلسله شعر خراسانی‌ی نو دانست. من قبلاً در بخش نخست کتاب

۱۶۰ تئوری‌ی شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

توانسته اند دبستان های تازه ای در شعر امروز فارسی بنیاد بگذارند. امید، با گشودن راهی از خراسان به یوش، دبستان شعر خراسانی می نو را بنیاد گذارده است. در این دبستان شاعران بسیار خوبی، همچون م. سرشک (شفیعی) و م. آزم (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 باران خویش می بینم. «^{۱۰}

برای یافتن ویژگی های تشوریک این مکتب یا دبستان شعری باید از نوشته ها و سخنرانی هائی که خوشبختانه در کتاب «از شعر گفتگو» گرد آمده اند کمک گرفت. در این کتاب دو مصاحبه و یک مقاله از خوئی به خصوص واجد اهمیت اند. نخستین مصاحبه، که آن هم در سال ۱۳۴۷ الحجام شده، حاوی می گفتگویی است که شفیعی کدکنی، قاسم صنعتی و هرمز ریاحی (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، بد ناچار اما به حق، برتری 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 زیان و چه در قلعه روی تخیل، حاوی نظراتی است که اگر به درستی اجرا می شدند می توانستند از شعر خوئی اثری بجا ماندنی و تأثیرگذار بسازند. اما درین که زنده ماندن ریشه های تفکر سبک خراسانی، سیاست زدگی مفرط نیحه دوم دهه ۵۰، و آوارگی از وطن و راه شعر خراسانی می نو^{۱۱}

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 نواور، نمی رسد. پس، طبیعی است که شعر رهی عامله پسندتر، یعنی عامی پسندتر باشد. و بامداد از بیشتر مردم، هنوز، نمی تواند موقع پذیرش بی چون و چرا داشته باشد. می گوید ندارد؟ ولی گفتن این که غزل شهر زمان ما نیست،^{۱۲} من می گویم یا نبرده گرفتن بیشتر مردم است - که خطاست؛ و یا گفتن این است که مردم، بیشتر مردم، باید فهم و ذوقی شفکته تراز آن داشته باشند که دارند - که زورگوئی است.^{۱۳}

در نیحه 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 کدکنی، رفته رفته میدان را به سایر مکتب های شعری باخته بودند. خوئی که بلافضله پس از بازگشت در دانشگاه تربیت معلم، و زیر نظر دکتر محمود هومن، به تدریس مشغول شده و در محیط های دانشجوئی نفوذی به هم زده بود، در سال ۱۳۴۷ به صورت 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 پریارترین دوره های تکامل خود را می پیماید. پس از نیما، شاعران بزرگی داشته و داریم. برخی از این شاعران، همچون فرجخزاد، منوچهر آتشی، نادر نادرپور، سهراب سپهری و م. آزاد، هر یک، به سبک ویژه ای دست یافته اند؛ و برخی دیگر، همچون ا. بامداد و م. امید(اخوان) حتی^{۱۶} تشریی شعر - از «مرج نو» تا «شعر عشق»

می سازد.^{۱۰} تا آنچه که به جریان موج نوی شعر پربروط می شود، مستقیماً این نوع شعر را هدف حمله خود قرار می دهد و در تماشی زمینه های نظری سر جدال با آن را دارد. متأسفانه افراط کاری های شعر حجم که (درست مثل همین امروز)^{۱۱} در زمانه خلقان سیاسی به صورت تنها نوع شعر قابلی چاپ موج نوی درآمده بود، بهترین حریه را به دست نظریه پردازان شعر خراسانی می نوی می داد.

به هر حال نگاهی به تقابلات این نوع شعر با شعر موج نو می تواند فضای نیمه دوم دهه ۷۰ را نیمه اول دهه ۵ را بهتر ترسیم کند. شفیعی می کدکنی و خوئی، در همان مصاحبه «فصل های سبز»، از دیدگاه های مختلفی به شعر موج نو می تازد:

۱. شفیعی: «زبان شعر (خراسانی می نو) از نظر استعمالات لغوی گسترده است، اجزا، کلام خیلی خوب با هم می خوانند؛ در صورتی که از میان خسرا یان من هم اکنون می توانم شاعری را به شما معرفی کنم^{۱۲} که دایره زبان شعرش پنج برابر دایره لغوی شعر خوئی، اخوان، فردوسی، حافظ و معدی باشد، بنی آن که گفته اش از هیچ نظری به شعر شیعیه 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 ر حفظ بازی نمی دانم. کاری است که ماشین های آی-بی-ام، می توانند خیلی بهتر و دقیق تر و سریع تر المجام دهند...»^{۱۳}

۲. شفیعی: «کلمه افزاری بیش نیست... این حقیقتی است که در شعر معاصر اغلب جران ها فراموش گردید. این ها شعر را از طریق کلمه می گزینند، بعضی پیش از آنکه کلمه در اختیار شان باشد، هیچ گزنه شعر خراسانی می نوی...»^{۱۴}

گمکردگی می شهری می خوئی در دهه ۶۰ این فرصت را از او دریغ داشت و، همچنانکه خواهیم دید، اورا به نظری پرداز «نهضت بازگشت» مبدل کرد. اگر شعر خود خوئی را نویز شعر «خراسانی می نو» بگیریم؛ شفیعی مشخصات نظری می این شعر چنین ترسیم می گند: «(شعری) است با بینشی مستقیم و زبانی که مایه های قدیمی بسیار وسیعی دارد و متکی به لهجه های رایج خراسان و سنت ها و امکانات شعر کهن فارسی است.»^{۱۵}

از جمله مشخصاتی که در آن گفتگو برای شعر خراسانی می نو مطرح می شود، پس از زبان، مرکزیت داشتن «اندیشه» است. خوئی می گوید: «... زبان تنها یک 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 نسبائی گرفه خورده است - چگونه به کار بسته ام و به این زبان چه گفته ام». ^{۱۶}

و شفیعی به خوئی می گوید: «کلمه، برای کسی که احساس و اندیشه ای اصیل داشته باشد، افزاری بیش نیست...» و «... آخران و تو، و حتی شاملو، همه، ادامه ای و جردنی شعر قدیم هستید و همه قصیده می سرائید. بد 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 ایصالهای و تصریرهای استفاده از امکانات زبان می پروراند و به خواننده منتقل می کند...»^{۱۷}

شعر خراسانی می نو، صرفنظر از تنگ نظری مخصوصی که در راستای ایجاد نوعی شعر منطقه ای در آن به چشم می خورد، و نیز زمینه ای که برای پیدا یافتن یک بازاری وسیع که تا به امروز هم جریان دارد، فراهم نتورویی شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»^{۱۸}

حتی به نیشخند می‌گیرد، صرخ نو در شهر یکی از خودهای این آنارشیسم است. اما آنارشیسم، در همه زمینه‌ها، همیشه، حالتی برزخی... (را) گذران است، از این رو، با آن که... با پیشگوئی مبانه‌ای ندارم، ولی، در این صورت حقیقت آشکارتر از آن است که بترانم از گفتن آن خودداری کنم: صرخ نو موجی سطحی است و خواهد گذاشت...»^{۲۶}

بدین سان، در اوآخر دههٔ ۴۰، شعر خراسانی‌ی نو خواست تا خود را به عنوان اصیل ترین نوع شعر نو تسجیل کند. اما، به نظر من، علاوه بر اینکه نظریه «شعر خراسانی‌ی نو» کوشش بیهوده‌ای برای «احبای موات» محسوب می‌شد، در سطح اتحاجات منطقی نیز سراپا سرشار از تضاد و درهم گوئی بود. من در اینجا فقط به یک نمونه از این گونه متضاد گوئی‌ها اشاره می‌کنم: شفیعی‌ی کدکنی از یک سر بر وجود «قصد و اندیشه‌ای مقدماتی» اشاره می‌کند که شاعر آن را «می‌پروراند و به خواننده منتقل می‌کند» و در این ساحت «کلمه... افساری بیش نیست» و «در شعر اصحاب جدول هیچ قصد و اندیشه‌ای جامع در کار نیست»،^{۲۷} و از سوی دیگر، می‌گوید: «شعر یک پدیدهٔ ناخود آگاه است، یعنی در لحظهٔ بد وجود آمدنش به ارادهٔ من و خوئی خلق نی شود و ما غنی توانیم تصمیم بگیریم که دربارهٔ فلان موضوع شعری بگوئیم».^{۲۸}

به هر حال، اگر چه در دههٔ ۴۰ چیزی به نام «شهر خراسانی‌ی نو» نتوانست، و نمی‌توانست، پا بگیرد اما بعثت‌های مطرح شده از جانب نظریه پردازانش، از شفیعی و خوئی و چهرهٔ مطرح در حوزهٔ تئوری‌ی شعر ازانه داد که اگرچه در سال‌های آخر دههٔ ۴۰ هستنگر و هم‌اندیشه محسوب می‌شدند اما، از اوائل دههٔ ۵۰ بد بعد، هر یک به راه مستقل خود رفتند.

احساس و اندیشه‌ای نسبت به محیط، و حتی نسبت به مسائل خصوصی‌ی خودشان هم، ندارند. قاموس با کتابی را باز می‌کنند و در آن چشم‌شان به کلصاتی... می‌افتد؛ و آن وقت این کلمات را به دورترین کلماتی که به خودی‌ی خود به یادشان می‌آید می‌باشند...»^{۲۹}

۳. خوئی: «واژه‌ها، در رابطه‌ی خود با احساس یا حالت شاعرانه، به کوزه‌های خالی می‌مانند در برابر آب. اگر در تو حالتی متناسب با یک واژه باشی، واژه از تو پر می‌شود... بدینخصی‌ی کسانی که تو آنها را به حق اصحاب جدول می‌خوانی در این است که اینان واژه‌ها را رسیله‌بیان حالات خود نمی‌دانند - یعنی چه بسا که اصلاً حالت شاعرانه‌ای ندارند و واژه‌ها را، مثل کوزه‌های خالی، خواه به صورت منظم (و) خواه نامنظم کار هم می‌چینند. و کوزه‌خالی، بی آنکه گناهی داشته باشد، کسی را سیراب نمی‌کند. آنجه‌مهم است داشتن حالت اصیل شاعرانه است».^{۳۰}

۴. خوئی: «به ما تلقین کرده‌اند، و می‌کنند، که کار تو اگر کوچکترین شباختی به کار کسی دیگر داشته باشد، هیچ گونه ارزش هنری نخواهد داشت. از همین جاست که منتقدان ما از شاعر حتی زبانی مستقل می‌خواهند... اما من به کرو فرهای روزنامه‌ای فکر نمی‌کنم. من اصلت یک شاعر... را در فهمیدن روح فرهنگ بیومی‌ی خود می‌دانم؛ فرهنگ ما، به ویژه در زمینهٔ شعر، یک فرهنگ مرید و صرادي بوده است. هیچ یک از بزرگان ما کار پیشنبیان خود را انکار نکرده، بلکه آن را ادامه داده است... تأثیرپذیری در روح فرهنگ ماست. و من تأثیر اخراج ر... در همهٔ شعرهای خود تصدیق می‌کنم.»^{۳۱}

۵. خسروی: «... در سطح، بد ویژه در سطح هنر روش‌نگرانه، آنارشیسم پدید آمده است که، دانسته و ندانسته، همه چیز ما را به بازی، تئوری‌ی شعر - از «صرخ نو» تا «شعر عشق»

۱۶. شعر خراسانی‌ینو

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. تعصّب خراسانی و اعتقاد به برتری خود بر دیگران در نویسنده‌گان و شاعران خراسان آن چنان قوی است که حتی در مراجعات مقالات خود نیز کمتر نام نویسنده‌گان غیر خراسانی را ذکر می‌کنند. به طوری که نگاهی به بساداشت‌های آخر هر کتاب می‌تواند نشان دهد که نویسنده خراسانی است یا نه.
۱۹. محبویت دویاره «شعر حجم» رابطه‌ای مستقیم با موضع خنثی و مبهم سیاسی شاعران آن دارد. به طوری که قطعاتی از «لبریخته‌ها» از یکسو در نشریات تهران و از سوئی دیگر در نشریه سازمان مجاهدین خلق چاپ می‌شودا
۲۰. با توجه به نوشته‌های شفیعی کدکنی در سراسر دهه ۵۰، گمان می‌کنم که در اینجا نیز اشاره‌ای به یدالله رویانی باشد.
۲۱. از شعر گفتان، صفحه ۱۲۴.
۲۲. همان، صفحه ۱۲۴.
۲۳. همان، صفحه ۱۲۳.
۲۴. تأکید بر این جمله از من است. داستان بازسازی سیستم اجتیهاد و تقلید و مرید و مرادی در زمرة دست آورده‌ای شعر امروز خراسان است، تا پdagوجا که اخوان ثالث در نهدن زاکت خود را به جای «خرقه» بر دوش اسماعیل خوئی می‌اندازد و او را، بدینسان، جانشین بر حق خود اعلام می‌کند. نگاه کنید به یادداشت‌های خوئی در فصل کتاب، شماره ۹.
۲۵. اسماعیل خوئی، از شعر گفتان، صفحه ۱۳۷.
۲۶. همان، صفحه ۱۰۷.
۲۷. همان، صفحه ۱۲۶.
۲۸. همان، صفحه ۱۳۰.
۱. مهدی‌ی اخوان ثالث، «مقدمه»، زمستان، مجموعه اشعار.
۲. اسماعیل خوئی، «گفتگو با محمد رضا شفیعی کنی، قاسم صنعتی، و هرمز ریاحی». نشریه فصل‌های سبز، شماره اول، خرداد ۱۳۴۷. این مصاحبه در کتاب زیر تجدید چاپ شده است: اسماعیل خوئی، از شعر گفتان، مرکز نشر سپهر، تهران ۱۳۵۲، صفحه ۱۱۱.
۳. این کتاب‌ها عبارتند از:
 - ۱. مهدی‌ی اخوان ثالث، بدعت‌ها و بداعی نیما یوشیج، انتشارات توکا، تهران ۱۳۵۷.
 - ۲. مهدی‌ی اخوان ثالث، عطا و لقای نیما یوشیج، انتشارات دماوند، تهران ۱۳۶۱.
 - ۳. محمد تقی بهار (ملک الشعرا)، نشریه دانشکده، به نقل از یحیی آرین پور، از صبا تا نیما، جلد دوم.
 - ۴. دکتر عبدالحسین زرین کوب، دو قرن سکوت.
۴. هرمان آنه، تاریخ ادبیات فارسی، ترجمه دکتر رضمازاده شفق، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران ۱۳۴۷.
۵. نگاه کنید به: زین العابدین مومن، تحول شعر فارسی، چاپ سوم، ۱۳۰۰ تهران.
۶. نگاه کنید به: شاهرخ مسکوب، ملیت و زبان، پاریس ۱۹۸۶.
۷. نگاه کنید به: اخوان ثالث، بدعت‌ها و بداعی نیما یوشیج، صفحات ۷۲ و ۷۵.
۸. نگاه کنید به: زین العابدین مومن، تحول شعر فارسی، چاپ سوم، ۱۳۰۰ تهران.
۹. اشاره به نقد شاملو بر کتاب «سایه عمر» از رهی‌ی معیری که در تابستان ۱۳۶۴ در «هنر روز کیهان» به چاپ رسیده و او در آن گفته بود: غزل، با محتوای رسمی‌ی آن، دیگر گفتگو ندارد.
۱۰. اسماعیل خوئی، از شعر گفتان، صفحه ۸۲.
۱۱. نگاه کنید به صفحه ۴۷ کتاب حاضر.
۱۲. نگاه کنید به: اسماعیل نوری علا، «یک سال پر ماجرا با شعر»، فردوسی، شماره ۸، فروردین ۱۳۴۶.
۱۳. اشاره به نقد شاملو بر کتاب «سایه عمر» از رهی‌ی معیری که در تابستان ۱۳۶۴ در «هنر روز کیهان» به چاپ رسیده و او در آن گفته بود: غزل، با محتوای رسمی‌ی آن، دیگر گفتگو ندارد.
۱۴. اسماعیل خوئی، از شعر گفتان، صفحه ۱۶۳.
۱۵. همان، صفحه ۱۱۷.

بخش دوم - از «موج نو»...

همه چیز به شتاب رو به مطلق گرانی می رفت. اکثر شاعران کارگاه شعر یا به سازمان های مخفی ی سیاسی پیوستند و با به مواد مخدر پناه برداشتند. 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 سرتوشتی 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 با گوشہ نشینی خانقاوهای شدند و با به مواد مخدر ررو گردند. من در سال ۱۳۵۳، به بهانه ادامه تحصیلات دانشگاهی ی خود، راهی ی انگلستان شدم تا از محیط زشت و خفغانان باری که حکومت شاه برای عمان تدارک دیده بود دور باشم.

تا قیام ۱۳۵۷ از شاعران شعر نیمانی نیز چندان خبر چشم گیری در میان نبود. اخوان به غزل و قصیده سرانی بازگشته بود، شاملو راهی ی آمریکا می شد تا زمانی بعد، در آستانه قیام، با انتشار «ایرانشهر» در لندن، سفر بازگشت خود به میهن را آغاز کند. براحتی در آمریکا بود و یکسره در سیاست غرق می شد، شعرش و قلمش همه از سیاست می ساخت. بخش عمده ای از شاعران نوسرا منوع 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 حکومت پیوسته بودند، و آنهایی هم که، مثل اسماعیل خوئی، هر یک به لطائف احیلی، از زیر تبعیغ سانسور می گرفتند 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 ۵.....

فصل هفدهم - نظریه پردازی در دهه ۵ پنجاه

دهه ۵ با تسلط کامل حکومت شاه و حزب رستاخیز او بر کلیه شون‌زنگی ی اجتماعی و فرهنگی می 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 ۴ بد نسل ما داده شد در دهه ۵ از نسل پس از ما دریغ گردید.

یقین دارم که اگر خفغانان سیاهی که یکباره محیط سیاسی و اجتماعی ایران را در بر گرفت پیش نیامده بود، دهه ۵ نیز می توانست رستنگاه ده‌ها چهره تازه و امید بخش در شعر امروز ایران باشد و سنت شعر موج نوی اصیل در آن به شکوفائی تمام بنشینند. اما تقدیر تاریخی می‌چنین نبود. به زودی حکومت به هاری رسیده شاه مجله «فردوسی» و تعدادی دیگر از نشریات را تعطیل کرد، سوا آنکه شاعرکشی دست زد، وزارت اطلاعات فهرستی از منوع القلم‌ها تهیه دید، و حزب به اصطلاح فraigir «رستاخیز» خواست تا کارها را یکسره کند. فضای آنگونه بود که

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

خوردگی^۲ ای عاطفه و تخیل است که در زبانی آهنگین شکل گرفته است.^۳ اما این تعریف نا شکل نیز نه تنها ضابطه ای عینی را برای تشخیص «گره خوردگی ای 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 ای عاطفه و تخیل است، و «چرا» باید زبانی آهنگین داشته باشد. از این نظر، هم خوئی و هم شفیعی، به صورت یک مجتهد ادبی اعلام فتوا می کنند و بس. نگاهی به احتجاج شفیعی برای رسیدن به این تعریف می تواند روشنگر مطلب باشد:

«باید کوشید و تعریف جامعی از شعر به دست داد که هم بر قصاید ناصرخسرو و هم بر شاهنامه فردوسی و خمسه نظامی و هم بر غزلیات شمس مولانا و غزلیات حافظ و هم بر غزلیات صائب، وبالاخره شعرهای نیما و اخوان ثالث و ا. بامداد (الحمد شاملو)، منطبق شود و حتی نونه 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 گریندگان عصر مشروطیت را (با تفاوت درجاتشان) شامل شود. وقتی مجموعه این گونه آثار را در نظر می آوریم، می بینیم که: شعر گره خوردگی ای عاطفه و تخیل است که در زبانی آهنگین شکل گرفته است...»^۴

معنای روش شناختی کار شفیعی آن است که او ابتدا مقداری «موضوع تحقیق» را انتخاب می کند و بعد می خواهد تا از طریق استخراج اشتراکات آنها به 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

نظریه پردازی در دهه ۵۰ ۱۷۱

آثاری از نوع نوشته های خسرو گلسرخی، در زمینه تئوری ای شعر متعدد، چنگی به دل نمی زد و بیشتر کوششی شریف بود برای توجیه این نوع شعر. اسماعیل خوئی نیز، که در اوآخر دهه 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 دهه پیش از این شعر به عنوان «گره خوردگی ای عاطفی 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 کلیه مفردات تعریف شعر در آن وجود دارد، این تعریف هویتی علمی و کاربردی عملی ندارد؛ مفرداش مبهم و اعتباری اند و ترکیبیان نیز قادر قاطعیت یک تعریف علمی است.

بدین سان، در دهه ۵۰، و جدا از آنانی که مطالubi شبه تئوریک را در نشریات رژیم (همچون «قامشا» و «رستاخیز») قلم می زدند، تنها یک صدا در حوزه تئوری ای شعر به گوش می رسید که می کوشید دست آوردهای شعری ای چهار دهه گذشته را بنا به سلیقه ارتقای ای خود جمع بندی کند. این صدا از آن شفیعی 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 دهه ۵۰، در مرکز بحث های تئوریک شعر قرار داشت.

شفیعی در پایان دهه 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 شفیعی به فرموله کردن «تعریف شعر» می پردازد و در این کار تعریف اسماعیل خوئی را، بدون ذکر نام او، و تنها با کمی دست کاری، به نام خود جا می زند و می گوید: «شعر گره تئوری ای شعر - از «موج نور» تا «شعر عشق» ۱۷۰

است و مثلاً، با توجه به آنچه شفیعی درباره آثار یدالله رویائی می‌گوید، کتاب «دلتنگی‌ها»^۱ رویائی از شعر خالی است. چرا کار ادیب از «گره خوردگی‌ی عاطفه و تخیل» آن قدری برخوردار است که در مجموعه انتخابی شفیعی بگنجد و از این «گره خوردگی» در «دلتنگی‌ها» خبری نیست.

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

۱. دوره مشروطیت: شببانی، قائم مقام، بهار، ایرج میرزا، ادیب پیشاوری، ادیب نیشاپوری، ادیب المالک، 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 یاسمنی، صورتگر، شهریار، رعدی آذرخشی، مسعود فرزاد.
۳. از شهریور ۱۳۲۰ تا کودتای ۱۴۲۲: نیما یوشیج، خانلری، گلچین گیلانی، توللی، افراشته، بهار، منوچهر شببانی، شهریار، ساید، کسرائی، رحمانی، شاملو، شاهروdi، نادرپور.
۴. از ۱۳۳۲ تا ۱۳۳۹: نیما، توللی، گلچین، خانلری، نصرت رحمانی، شاهروdi، اخوان ثالث، شاملو، نادرپور، مشیری، ساید، نظریه پردازی در دهه ۵۰ ۱۷۳

آنچه که از شمار آن نیست قبیز دهد و در نتیجه نمی‌توان اول تصمیم گرفت که چه چیزهایی شعر هستند و بعد با مطالعه نونه 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 یک 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 نیشاپوری و ادیب پیشاوری و سید اشرف (نسیم شمال) به عنوان شاعر نام می‌برد^۲ اما درباره عده ای دیگر چنین اظهار نظر می‌کند: «اگر تخیل نتواند بار عاطفی با خود همراه کند چیز هر ز و بی فایده است، مثل شعر اغلب گویندگان سبک هندی و شعر بسیاری از شعرای نوپرداز معاصر». و چند صفحه بعد می‌افزاید:

«در سال‌های اخیر اصطلاح شکل ذهنی^۳ را ... در روزنامه‌ها علم کرده‌اند و هر نوع حرف بی معنی مفتی را که مجموعه‌ای از هذیان‌های بی فک و نامربوط است، به عنوان نونه‌های شکل ذهنی (که فقط حلال زاده آن را می‌بیند) عرضه می‌کنند. خوب است؛ این آثار را هم باید خواند و باید دید؛ البته نه برای لذت هنری، بلکه به عنوان مطالعه‌ای جدی در مواد خام جامعه‌شناسی حماقت؛ حماقت گویندگان و چاپ کنندگان؛ و گرنه مردم و مخاطبان زبان فارسی خوشبختانه به هیچ وجهی فریب این دم و دستگاه را نمی‌خورند». ^۴

اینگونه است که کل شعر موج نو، شعر حجم، و شعر تجسسی از حوزه انتخاب شفیعی خارج می‌شود و «تعریف جامع» دست ساخت او وسعت در برگیری ای آنها را ندارد. اما هیچ منطقی، جز پسند شخصی شفیعی، نمی‌تواند به ما بگوید که چرا سروده‌های ادیب پیشاوری شعر تئوری‌ی شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق» ۱۷۲

کسرائی، محمد زهربی، حسن هنرمندی، فروغ فرخزاد.

۵. از ۱۳۶۰ تا ۱۳۶۹: فرخزاد، آتشی، سپهری، آزاد، شاملو،
اخوان، زهربی، مشیری، مفتون امینی.

۶. از ۱۳۵۷ تا ۱۳۵۹: شاملو، زهربی، کسرائی، خسرو
گلسرخی، اسماعیل خوئی، نعمت آزم، میهمنت میرصادقی، سعید
سلطانپور، علی میرفطروس، رضا مقصدی، سعید یوسف و ...
شفیعی در مورد هریک از این دوره‌ها به تفصیل سخن می‌گوید و
می‌کوشد تا ویژگی‌های هر دوره را مشخص سازد. به طوری که می‌بینیم
نه تنها در هیچ یک از این ادوار شش گانه از شاعران شعر سپید، شعر نوی
حاشیه‌ای، شعر موج نو، شعر حجم، و شعر تجسمی خبری نیست بلکه
شفیعی حتی از ذکر نام شاعران سرشناصی همچون بدالله رویائی (حتی تا
پیش از انتشار «دلتنگی‌ها»)، محمد علی سپانلو، و رضا براهنی نیز
دریغ می‌کند.

شفیعی را، که دست پروردۀ خانلری است، می‌توان 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 نوآوری‌های ادبی
مشغول است. از نظر تئوری ی شعر، نوشته‌های شفیعی را می‌توان تجسم
محافظه کاری، نظام اجتهاد و تقليد، نومانی و کهنه گرانی ی توانان، و
غرض ورزی ی مفرط نویسنده‌ای کج سلیقه دانست. بی دلیل نیست که با
سلط حکومت آخرنده برایران، شفیعی به ریاست دانشکده ادبیات
تهران، این سنگر همیشگی ی محافظه کاری، انتخاب می‌شد.

۱۷. نظر به بردازی در دهه ۵

۱. اسماعیل خوئی، از شعر گفتن، صفحه ۹۱.
۲. لفظ «گره خوردگی» از دکتر محمود هرمن است در مقدمه کتاب حافظ.
۳. محمد رضا شفیعی ای کدکنی، ادوار شعر فارسی، از مشروطیت تا سقوط سلطنت.
انتشارات ترس، 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 ۴ تعبیر «شكل ذهنی» را مطرح کرد. در
این مورد رجوع کنید به صفحه ۵۴ کتاب حاضر.
۸. شفیعی ای کدکنی، ادوار شعر فارسی، صفحه ۱۰۸.
۹. همان، صفحه ۸۷.
۱۰. داستان خانلری و نیما، در پسر خاله‌ای که دو جریان شعر نو را رهبری کردند
طولانی است. خانلری، در مجله سخن، تا توانست در راه نیما سنگ انداخت. مثلاً به
یک خبر سال ۱۳۳۱ می‌گذرد: «خانلری در مقاله سخن درباره مطالب مجله علم و زندگی توجه
کنید: «یک قطعه شعر به عنوان مرداد از اثار نادرپور در این شماره هست که پر
معنی و جالب و تازه است. یک چیز هم به امضای نیما بوشیج هست که وزن و قافیه و
معنی اآن در بطن شاعر و طرفداران اوست». (سخن، دوره چهارم، آذر ۱۳۳۱).
۱۱. نیما تقریباً در همه آثار منتشر خود از دست خانلری نالیده است. او از
خانلری به صور مختلفی نام می‌برد. مثلاً در «نامه‌های همسایه» گاه از او به عنوان
«پسر خاله» یاد می‌کند.

بخش دوم – از «موج نو»...

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

آیا قیام ۵۷ نظریه‌های شعری جدیدی را هم به همراه داشت؟ من عقیده تئوریک خود را در مورد این گونه توقعات در سرآغاز آین بخش کتاب توضیح داده‌ام.^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 زایش‌های کاملاً نوین شعری مهلت کافی را فراهم نساخته بود.

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

نخستین جریان از آن کسانی است که به صور مختلف از «شعر نیسانی» بریده و به قالب‌ها و زبان «شعر جدید»، یعنی شعر زمان قیام ۵۷ و جریان بازگشت ادبی

برخورد کرد ... موقعیت را من این حوری می بینم: داشتم در دشت تکامل طبیعی‌ی فرهنگ و هنر و شعر خودمان پیش می رفتم، یک دفعه رسیدم به یک دره بسیار زرفی که به صورت عادی و طبیعی نمی توانیم از رویش بپریم. ناگزیرم که چند گام به عقب برگردیم و دورخیز کنیم. من این گونه ویژه از بازگشتن به قاب‌ها و قالب‌های سنتی را، این عقب‌نشینی را، دورخیز می بینم». ^۲

نادرپور، در تبیین جریان بازگشت، به نوعی دوگانگی توجه دارد و می گوید: «علت دلستگی‌ی شاعران دروغزی‌ی هوا دار حکومت اسلامی (نظیر مهرداد اوستا و حمید سبزواری) به قالب‌های کهن، غیر از علت روی آوردن چند شاعر نوگرای داخل و خارج ایران (مانند اخوان ثالث و اسماعیل خوئی) به همان قالب‌هاست. زیرا گروه نخست اغلب از آغاز کار شاعری واپسگرا بوده و به تجدد و نوآوری اعتقادی نداشته‌اند، 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 نکته‌ای است که گابریل او دیزیو (شاعر چپ‌گرای نهضت مقاومت فرانسه) در زندان اشغالگران نازی به آن توجه کرده و به تدریج دریافته است که زندانیان هموطن او، اشعار لوثی آراغون را بیش از همه شاعران به یاد داشته و برای همیگر می خوانده اند و سبب آن علاوه‌مندی این بوده که اشعار آراغون وزن و قافیه مرتب داشته و برخلاف سروده‌های شاعرانی مانند پل الوار قابل حفظ کردن بوده است». ^۳

می بینیم که در پی‌ی تعلیل خاص خود از دلایل «بازگشت»، نادرپور «دلستگی»‌ی به قولاب کهن را از جانب شاعرانی که هرگز به شعر نو روی نیاورده‌اند، با «بازگشت» گرهی که از ابتدای کار در ساحت قیام ۵۷ و جریان بازگشت /دبی ۱۷۷

مشروطیت بازگشته‌اند. البته امکان این بازگشت همواره به طور بالقوه در درون شهر نیحائی وجود داشته است و چهره‌های سرشناسی همچون اخوان ثالث، خیلی پیش از قیام ۵۷، به این راه کشیده شده‌اند.^۴ اما گسترش سنت گرائی در دهه ۶۰ این امر را به صورت بارزتری نشان داده است. به نظر من، شکل‌گیری‌ی تفکر ارتجاعی‌ی ستیزندۀ با دست آورده‌های مدرن «خرسی»، و گرایش کلی در سیاست گزاری‌های فرهنگی به بازگشت به سوی سنت‌ها و ارزش‌های کهن‌ه و منسخ، چه قبیل و چه بعد از قیام ۵۷، فضایی پذیرنده را برای هرگونه بازگشت هنری و ادبی آماده کرده بود. در راقع، «محترما» نئی که از پس قیام ۵۷ به شدت تبلیغ شد با شکل‌ها و قولاب کلاسیک همچوانی‌ی آشکاری داشت و در نتیجه کار بازگشت را به صورتی طبیعی تسهیل می کرد. شاعری که حضورش در شعر نیمایی ناشی از پیروی‌ی مُد زمانه بود، و یا بداعت شعر نو را در ظاهر متفاوت آن جسته بود، بی آنکه به ضرورت‌های درونی و ذاتی این تغییر شکل توجه داشته باشد، به آسانی به راه بازگشت افتاد.

اما بازگشت کنندگان خود تعبیرهای تشوریک دیگری را در این مورد مطرح ساخته‌اند. مثلاً اسماعیل خوئی، که همواره به طرح مطالب تشوریک در مورد شعر عنایت داشته، در این مورد چنین می گوید: «من فکر می کنم که اصل همچوانی‌ی شکل و محتوا باعث می شود، به ناگزیر، که یک بار دیگر قاب‌ها و قالب‌های 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 قاب‌ها و قالب‌های سنتی بیشتر و راحت‌تر با محتوای بسیار واپس مانده سنتی ۱۷۶ تشوری‌ی شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

زیرینای فکری‌ی آن می‌کشاند و از ظهرور مجدد دیدهای سنتی در شعر امروز خبر می‌دهد.

در واقع شاید بتوان بین آن «ماندگاری‌ی همراه با دلبستگی» به قوالب شعر کلاسیک، و این «بازگشت» به چنان قالب‌هایی، از دیدگاهی دیگر نیز تفاوت قائل شد. گاهی، در طی سی سال اخیر، دلبستگی به - و میل به ماندگاری در - قوالب کلاسیک، توانسته است با میل جهش به سوی نوآوری در ساحت گوهر شعر تواً شود. این نکته‌ای نیست که بتوانم در اینجا به شرح تفصیلی‌ی آن بپردازم، اما لازم است اشاره کنم که در حوزه کار شاعرانی که در سی سال اخیر به قوالب کلاسیک پایبند مانده اند به کوشش‌های متعددی برای دستیابی به انواع نوآوری‌های درونی‌ی شعر بر می‌خوریم. نمونه بارز این امر در کارهای سیمین بهبهانی در دهه ۶۰^۱ دیده می‌شود. او در این مورد سخنانی بسیار جالب توجه دارد؛ می‌نویسد:

«روزی در حریر و ابریشم از خیابان می‌گذشم و از عطر نوازشگر،
دالانی می‌ساختم در پی. و امروز، در پوشش ارمک و پای افزار کستان،
هنوز از هیئت خویش به تردیدم که در چشم مادران داغدار و پدران امید از کف داده چگونه می‌نمایم ... (من) کدام را در قالب قدیم غزل بگنجانم که با ساز خوانده شود و مضحکه نسازد؟ من هنوز آن شهامت را نداشته‌ام که از بنیان ویران کنم. هنوز از همان افاغیل معمول استفاده می‌کنم. اما ضرب را، آن ضرب رقصان و خوشایند و آشنا را، به دور افکنده‌ام؛ ضربی تلغ، گاه کشیده و گاه تنده، گاه کوینده و گاه نالان را به کار گرفته‌ام؛ رابطه قراردادی میان افاغیل را گسته‌ام» ... (در عین حال)، «غزل قدیم، و به خصوص غزل حافظ و بسیاری از غزل‌های سیک هندی، در هر بیت

قیام ۵۷ و جریان بازگشت ادبی ۱۷۹

شعرنو شناخته شده اند مقایسه‌ی فی کند. اما، به نظر من، در این مقایسه صرفاً ملاحظه‌ای شرافت‌مندانه در کار است و نه کوششی برای تعلیل و تحلیل یا پدیده‌ای ادبی. نظر من این است که این «بازگشت» بد قوالب گهنه چندان هم از آن «دلبستگی» به قوالب مزبور دور نیست. در واقع، آنچه این دور گرده را از هم شخص می‌سازد نه این در «طرز تقرب» که «محتوای کهنه» ی کار آنهاست.

اما نادرپور به نوع دیگری از جریان «بازگشت» نیز اشاره دارد، آنچا که می‌گوید: «متصوردم (از تأثیر منفی‌ی انقلاب) حالت بازگشتنی است که در شعر معاصر فارسی ظهرر کرده و گیفتیت بروزنگرایانه سخن نیمهانی را به ماهیت درونگرایانه شعر سنتی‌ی قبل از مشروطیت باز گردانده و بار دیگر نظاره شاعرانه را از عالم واقع به جهان باطن معطوف ساخته است». ^۲ 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 نیمهانی و شعر پس از قیام نگرسته است.

در عین حال، مقدمات چنین بازگشتنی 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 سرچشمه‌های هوتی خودی کرد، راز جانب بسیاری از روشنفکران ایران بدان دامن زده شد، زیر بنای تشوریک و اندیشه‌گی‌ی چنین بازگشتنی را فراهم کرده بود. شعر صوفیانه سه راب سپهری، که پس از قیام ۵۷ ترجده عصرمی‌ی وسیعی را به خود جلب کرد، نیز می‌تواند پیشتر آمد چنین بازگشتنی باشد. در واقع اهمیت نکته‌ای که نادرپور به آن اشاره می‌کند در آن است که نگاه به جریان بازگشت را از ظاهر شعر به تئوری‌ی شعر - از «مرج نر» تا «شعر عشق» ۱۷۸

اما آیا هم این دلستگی و هم آن بازگشت به قولاب 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 گرید، بازگشت جهان بینی های صوفیانه و ماورائی است که می توانند همه دست آردهای هفتاد ساله ما را، چه در حوزه شعر و چه در ساحت عمومی اندیشه، باطل سازند.

۱۸. قیام ۵۷ و حریان بازگشتادی

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 مستله بازگشت ادبی». نصل کتاب. شماره ۷. بهار ۱۳۴۷.
۳. اسماعیل خوئی. «صاحبہ». بخش سوم. نشریه پیام کارگر. شماره ۷۸. نیمة دوم دی ماه ۱۳۶۹.
۴. نادر نادرپور. «صاحبہ». شعر امروز ایران در دهه ۶۰. تهیه و تدوین رامین احمدی. انتشارات پر. اسفند ۱۳۷۰. صفحه ۵۶.
۵. همان، صفحه ۵۴.
۶. سیمین بهبهانی. «خزینه داری میراث خوارگان». گزینه اشعار. انتشارات مروارید. چاپ دوم. تهران ۱۳۶۹. صفحه ۲۹.
۷. مثلًا نگاه کنید به: هادی خرسندي. آید های ایرانی. انتشارات غزال. لندن ۱۳۷۲.

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 یک غزل ده بیتی ممکن است ده مضمون و پیام پراکنده و حتا در جهت تضاد با یکدیگر مشاهده شود. اما شعر امروز غالباً این پراکنده و تشتن را پذیرا نیست، و یک شعر از یک مضمون واحد، که حاصل توجه ذهن به جزئی از زندگی است، به وجود می آید که ممکن است بر کلیات مختلف منطبق شود» ... «در این شیوه (ی جدید غزلسرایی) فعالیت آزاد ذهن، در نهایت، منتج به یک نتیجه کلی و واحد می شود و همه پراکنده‌ها در نقطه پایان، بر روی هم، یک کل را به وجود می آورند نه چندین جزء را».^۶

می بینیم که بهبهانی، با حفظ قالب کلاسیک، پیشنهادهای دیگر نوسرايان را پذیرفته است. غونه دیگری از این گرایش به نوآوری معرفی در قولاب شعر کلاسیک را می توان در شعرهای هادی خرسندي، طنزپرداز کم نظری معاصر، مشاهده کرد. او، به جای اینکه همچون سیمین بهبهانی در افاغیل 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، جائی چشمگیر در بین شاعران نوسرای زیان فارسی یافته است.^۷

به اعتقاد من، اگر در جستجوی نوآوری های تازه ای در شعر دهه ۶۰ باشیم، وجود بهبهانی و خرسندي 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!

بخش دوم - از «موج نو»...

شاگردانش را که شعر را تا پایان دهد^۱ بردند، به موج اول تعبیر کردیم؛ از شعر انقلابی نیمه‌ای تا شعر شکست اخوان و دیگران و آغاز دگرگونی‌های شعر معاصر ایران. موج دوم شعر دهه‌های ۴۰ و ۵۰ است و شاعران حركت هائی مانند موج نو، شعر حجم، و موج زاب^۲ و بالاخره شعر دهه ۶۰ را، که شعر انقلاب و جنگ است، شعر موج سوم عنوان کردیم که از زبان سیاسی و اجتماعی در سال‌های پیش و پس از انقلاب به زبانی تازه رسید^۳. 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»^۴.

من فکر می‌کنم که در این کتاب به قدر کفايت نشان داده ام که چرا نمی‌توان شعرهای نوی سروده شده در بین سال‌های ۱۳۰۰ تا ۱۳۶۰ را یکجا و در یک گروه قرار داد و اگر قرار بر گروه بندی‌های عام هم باشد^۵، چاره‌ای جز این نیست که بد وجود سه دوره^۶ ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰، از ۱۳۲۰ تا ۱۳۶۰، و از ۱۳۶۰ تا ۱۳۹۰ قائل شویم. در این صورت، اگر قرار باشد که هریک را یک «موج شهری» بخوانیم، آنچه فرامرز سلیمانی «موج سوم» می‌خواند باید به «موج چهارم» تغییر نام بپارد.

اما نکته در این است که آیا آنچه در زیر عنوان «شعر موج سوم» جمع بندی‌ی تئوریک می‌شود واقعاً از شخصی ویژه برخوردار است یا نه؟ سلیمانی ویژگی‌ی شعر موج سوم را این گونه تئوریزه می‌کند: «مشخصات اصلی و متمایز گشته‌این دوران، بیان تصویری و ایجاز است». و توضیح می‌دهد که: «از شاعران معاصر، چه کلاسیک‌های

فصل نوزدهم - موج سوم

جربیان تئوریک دیگری که در دهه ۶۰ مطرح شد و مورد توجه قرار گرفت، با نام «موج سوم» شناخته شده است. این جربیان (که ادعای گشودن اتفاق‌های 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 هوش بر جربیانات ادبی، راهی بلند در پیش رو دارند، قرار گرفته است. از اینان من به نام چهار تن اشاره می‌کنم: فرامرز سلیمانی، سید علی صالحی، رامین احمدی و محمود فلکی.

نخستین کس از اینان فرامرز سلیمانی است که، در دی ماه ۱۳۶۶، به جمع بندی‌ی دست آوردهای شعری‌ی 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 می‌گوید: «در دوره‌ای که از سال ۱۳۰۰ شروع می‌شود، نیحا و بعدها

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

لحظه‌ای تلازم علی‌ی قیام ۵۷ و پیدایش موج سوم را به کناری گذاشته و به این پرسش می‌پردازیم که چرا این شعر با شعرهای گذشته (در اینجا یعنی پیش از ۵۷) متفاوت است؟ و در برابر این پرسش آنچه در دستخان باقی می‌ماند همان دو ضابطه «بیان تصویری و ایجاز» است که هیچ کدامشان تازه نیستند و از میراث‌ها (یا، بقول سلیمانی، سنت‌ها)ی شعر موج نو محسوب می‌شوند.

دیدیم که چگونه تئوری‌ی مستتر در شعر موج نو حاوی‌ی 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 مجددآ آشتنی دهند. و به این اعتبار آنها نیز در مسیر «بازگشت» حرکت کرده اند، منتهی بازگشت آنان نه به شعر کلاسیک یا شعر نیمه‌ای، که به سوی شعر موج نو بوده است.

البته اغراق منکری است اگر بخواهم مقایل به ایجاز را یکسره به «شعر حجم» نسبت دهم. چرا که به نظر می‌رسد آنچه که در حوزه «شعر تجسمی» و با نام «شعرک سازی» مطرح شد بزرگترین دسته‌ای 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 تازه‌تری به تحلیل شعر موج سوم می‌پردازد و آن را نه تنها واحدار میراث تصویرسازی و ایجاز زبانی‌ی پیشنهادی موج نو می‌داند بلکه، بر اساس تئوری‌های «لاکان»، نظریه پرداز مشهور فرانسوی، معتقد است که

معاصر مانند فروغ، سپهری، شاهمند و اخوان که در شعرشان به اشباع رسیده اند و تجربه تازه‌ای نفس کنند، و چه آتشی و رویائی که همچنان به جستجو و کشف افق‌های تازه ادامه می‌دهند، این‌ها سنت‌های شعر معاصر را تشکیل می‌دهند. اما شاعر امروز از سنت‌ها به عنوان سکوی پرتاب استفاده می‌کند و خرد قاعده‌ها و سنت‌های تازه‌ای را پدید می‌آورد، بی‌آنکه بدان قناعت کند».^۹

بیان تصویری و ایجاز؛ آیا همین دو نکته برای ساختن یک «موج»، آن هم موجی که بتواند شعر از ۱۳۰۰ تا ۱۳۴۰ را در یکسر، و شعر ۱۳۶۰ تا ۱۳۶۰ را در سوی دیگر خود بنشاند کافی است؟ آیا در این دو خصیصه کدام نکته نوینی نهفته است که بتواند موج جدیدی را همدوش موج‌های دوگانه پیش از قیام ۷۰ روانه ساحل ادبیات می‌کند؟ آیا فقط با استناد به این که شعر دهه ۶۰ پس از یک قیام گسترده اجتماعی ساخته شده و به مضامینی مربوط به «انقلاب» و «جنگ» پرداخته است می‌توان به پیدایش نوعی شعر تازه قائل شد؟

گفتم که دوره بندی‌ی تئوریک تاریخ شعر با دوره بندی‌های اجتماعی‌ی همان تاریخ می‌تواند 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 می‌گیرد». صدور این بخشانده که چون انقلاب شده پس بلافاصله شعر نوینی خواهیم داشت، بیشتر به یک خوش خیالی می‌ماند تا به نظری واقع گرایانه. اما، البته، این سخن نمی‌تواند نافی‌ی امکان همزمان شدن یک انقلاب اجتماعی با یک انقلاب ادبی یا شعری شود، مگر آنکه بخواهیم لزوماً رابطه‌ای علی‌درین آنان برقرار کنیم. پس، برای ۱۸۴ تئوری‌ی شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

سپس، از ترکیب شکیل و ارگانیک این شعرک‌ها به شعر برستند.
به نظر می‌رسد که شاعران کم حوصله‌دهه^{۱۰}، به خصوص آنان که
از «شعر حجم» می‌آمدند، شعرک سازی را یک کار شاعرانهٔ مستقل تلقی
کرده و بکسره به این کار پرداخته باشند. بر این کار ایرادی منطقی رارد
نیست. در گذشته هم، به خصوص بر اساس بخشنامه «استقلال ابیات»،
می‌شد هر بیت یک 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» می‌خواند و اعتقاد دارد که «پسند
ایرانی» به آن علاقه‌ای ندارد، معتقد است، که ریشه این شعرک‌ها از
یکسو در هایکوهای ژاپنی و از سوی دیگر در «رباعی» است.^{۱۲}

اما علی باباچاهی بین هایکو و رباعی سازگاری نمی‌بیند و چنین
توضیح می‌دهد: «در این که این شعرهای تن و تصویری میراث رباعی
باشند قدری تردید جایز است... البته کمیت رباعی همیشه به معنی ایجاز
نیست. یعنی این کمیت، رباعی را به هایکوی ژاپنی تبدیل نمی‌کند، بلکه
به لحاظ ایجاز، نه به دلایل محتوائی، با آن شباهت زودگذری دارد».^{۱۳}
همچنین دیگران، مثلاً رامین احمدی، نیز به تشابه بین «شعرک» و
«هایکو» ی ژاپنی اشاره کرده‌اند. احمدی می‌نویسد:

«تأثیر هایکو بر شعر معاصر ایران به مرور سوم اختصاص ندارد و،
همانطور که اخوان اشاره می‌کند،^{۱۴} شعرک‌ها و شعرک سازان (در) قدیم
هم بوده‌اند. تصور می‌کنم منظور اخوان هم سال‌های ۷۰ تا ۵ باشد و
فی المثل صفحات کارگاه شعر مجلهٔ فردوسی که زیر نظر اسماعیل
نوری علا منتشر می‌شد. در بین شعرک سازان این دوره عصر فاروقی و

این شعر آشناستگی و شتاب ناشی از یک «اسکیزوفرنی» شاعرانه را نیز از
شعر نو گرفته و در خود کمال بخشیده است.^۹ او، همچنین، از مرج
سومی‌ها نقل می‌کند که:

«فرصت نه بدان میزان است که از بالا بر پنهان بیکران بنگری و به تأملی
دراز بنشینی که مرج می‌آید و از سرت می‌گذرد و فریادت به خاموشی
می‌گراید» ... «شاعر معاصر، نو و تازه و پرطراوت است. تازگی، تحول،
حرکت و شتاب مرج وار، از مشخصات دوران معاصر است» ... «شاعر
امروز سراپا عربان به دیدار جهان می‌شتابد و کشف هستی را با ابهام و
ایهام و خیال و کلام بر عهده دارد. شتاب زمان اور را نیز به شتاب وا
می‌دارد».^{۱۰}

رامین احمدی این سخنان را، که صدھا نونه دیگرش را می‌توان در
نوشته‌های خیال انگیز و زیبای سیدعلی صالحی نیز دید، نوعی توصیف
شعر احمد رضا احمدی می‌داند و این نکته را نمی‌گوید که «شتاب و پرش
و جست زدن»، هر سه از اصول اعلام شده «شعر حجم» بوده‌اند.^{۱۱}

در عین حال به نظر می‌رسد که مقصد و اضعین اصطلاح مرج سوم
از «ایجاز»، از یکسو «کوتاه گوئی» و، از سوی دیگر «فسرده گرئی»
باشد. اما کوتاه گوئی نتیجه همان دعوتی است که، در سرآغاز دهه ۷۰ و
در کارگاه شعر، به صورت پیشنهاد «شعرک سازی» عنوان شده بود. در آن
زمان، همانگونه که در کتاب حاضر به تفصیل شرح داده‌ام،^{۱۲} منظور ایجاد
جریانی با عنوان «شعرک سازی» نبود بلکه، در متن شعر مرج نو و شعر
تجسمی، «شعرک» کوچک ترین واحد یک شعر محسوب می‌شد و شاعران
جوان دعوت می‌شدند که ابتدا در زمینه ساختن شعرک به تبرین پردازند و

تیمور ترنج از همه معروف ترند. من بر این ها برخی از اشعار فرخ قیمی و محمد زهی را هم می‌افزایم.^{۱۰} و من نیز اکثر «لبریخته»‌های رویائی را به این فهرست اضافه می‌کنم.

به هر حال، بی‌آنکه بخواهم به ارزیابی کار این نوع شاعران دهه' ۶۰ پردازم، اعتقاد دارم که از نظر تئوری ای شعر، آنان صرفاً به برخی از مواریث شعر موج نو بازگشته‌اند، کاری که اگر در مسیر اكمال حرکت کند می‌تواند 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 می‌دانند خود تاکیدی بر سخن من است: محمد رضا اصلانی، سید علی صالحی، محمد مهدی مصلحی، هوشنگ چالنگی، هرمز علی پور، شاپر بنیاد، ...

در این مورد رضا براهنی می‌نویسد: «آنچه به نام شعر موج سوم چاپ شد، از جاهای نام‌ها و کتاب‌ها و شاعرهای مختلف برداشته شده بود. علاوه بر این، آنچه به نام موج سوم معرفی شده، به مراتب بهترش در جزوهای شعر اساماعیل نوری علا در اواسط دهه' چهل تا پنجماده، معرفی شده بود».^{۱۱} و یا «موج سومی‌ها به ندرت به موج نو اشاره می‌کنند، در حالیکه به راحتی می‌توانند برگردند و در چارچوب کارهایی قرار بگیرند که زمانی اساماعیل نوری علا جزوه چاپ می‌کرد. منتها اگر بر موج نو، به رغم عدم تشكل، تازگی حاکم بود و گهگاه تصادف‌های سورثالیستی‌ی بارقه‌های بدیعی‌ی جدیدی را در برابر می‌نشاند، در موج سوم اصلاً تعمد در تصویرسازی، یا عکسبرداری‌ی ساده از طبیعت، و یا گزارش نویسی از تاریخ و جغرافیا به چشم می‌خورد».^{۱۲}

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

۱۹. موج سوم

۱. من دقیقاً نمی‌دانم که اشاره سلیمانی به کدام جریان شعری است که با نام «شعر ناب» مشخص می‌شود. بحث شعر ناب از همان نیمه' اول دهه' 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 می‌کردیم. 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 دهه' ۶۰. تهییه و تدریس رامین احمدی. انتشارات پر. اسفند ۱۳۷۰. صفحه' ۱۷.
۳. فرامرز سلیمانی. نقل شده در: رامین احمدی. «موج سوم در ترازو». ایرانشناسی دوره' دوم، شماره‌های ۳ و ۴. صفحه' ۵۵۷.
۴. مثل دوره بندی‌ی شفیعی که در صفحه' ۱۷۳ کتاب حاضر آمده است.
۵. فرامرز سلیمانی. «مصاحبه». شعر/امروز ایران در دهه' ۶۰. صفحه' ۱۷.
۶. علی باباچاهی. نقل شده در: رامین احمدی. «موج سوم در ترازو».
۷. رجوع کنید به صفحه' ۱۰۰ به بعد در کتاب حاضر.
۸. رامین احمدی. «موج سوم در ترازو». ایرانشناسی.
۹. براهنی نخستین کس است که در ایران دهه' ۴۰ از رابطه اسکیزوفرنی و شعر موج نو سخن گفته است..



۱۰. رامین احمدی، «موج سوم در ترازو»، ایرانشناسی،
۱۱. نگاه کنید به صفحه ۱۱۲ به بعد در کتاب حاضر.
۱۲. نگاه کنید به صفحه ۱۴۲ به بعد در کتاب حاضر.
۱۳. نادر نادرپور، «مصطفیه»، شعر امروز ایران در دهه ۷۰، تهیه و تدوین رامین احمدی، صفحه ۵۵.
۱۴. رامین احمدی، «موج سوم در ترازو»، ایرانشناسی،
۱۵. در مصاحیه نشریه آدینه با اخوان ثالث، شماره ۲۵، خرداد ۱۳۹۸، صفحه ۶۶.
۱۶. رامین احمدی، «موج سوم در ترازو»، ایرانشناسی، شماره، صفحه ۵۷۲.
۱۷. رضا برافهی، طلا درمی، چاپ جدید، تهران ۱۳۷۱، جلد دوم، صفحه ۱۸۰-۶.
۱۸. همان کتاب، صفحه ۱۸۸، در این زمینه نادرپور هم می نویسد: ... از دوست جوانترم، نوری علا، من پرسم که آیا استنباط «عمقی» شما از نوازی راستین تبیا، همان بهانه ای نموده که موجب ظهور «موج نو» در دهه ۷۰ و «موج سوم» در دهه اخیر شده است؟ و آیا امروز هم به همانه همین استنباط تازه نیست که پدیده آورندگان «موج سوم» گروه شما را به جای «موج نو»، «موج دو» من نامند و خود شما را چنان از خردشان بسیگانه، و آثارتان را چنان نسبت به اشعار خود کهنه من پندارند که نام و نشانی از شما در هیچ یک از مجموعه ها و گزینه های شعر شان نمی آید؟ ازی، هنگامی که همه ضایعه ها از میان برخیزد، و دوغ ها با درشب ها در آمیزد، جزو این هم انتظاری نباید داشت، اما در نادرپور، «در مصاحیه با صدرالدین الهمی؛ «طلعت صد ساله ای، به نام شعر نو»، روزگار نو، چاپ پاریس، پیش ۱۷، مهر ۱۳۷۲، صفحه ۶۱)

بخش دوم - از «موج نو»...

فصل بیستم - «بازگشت» و نوآوری‌های دهه‌ی شصت

یکی از کسانی که، بدون ذکر نام «شعر موج سوم»، به توضیع تئوریک جریانات شعری دهه ۶۰ پرداخته محمود فلکی است که از شاعران شعر تجسسی 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 بررسی‌ی آنچه در دهه ۶۰ اتفاق افتاده از آنجا شروع می‌کند که «در آستان انقلاب، شعر (ابتدا) کوشید بیان صریح تری بباید». در این راستا، شاعران جوان از شیوه‌های مسلطی استفاده کردند که پیش از قیام رواج داشتند. این «شیره‌های مسلط»، دو گونه بودند: (الف) شعر آزاد نیمانی و شعر سپید شاملوئی، و (ب) شعر اعتراضی. اما با دگرگونی‌ی سریع اوضاع سیاسی (که، به زیان من خواننده‌فلکی می‌شود: تسلط سرکوب و اختناق)، این دو گونه شعر، هر یک به دلیلی، «دیگر غنی توانستند پاسخگوی نیاز زمانه باشند».

قابل درک است.

فلکی می‌گردید که آن نوع دیگر از «شعر مسلط»، که با عنوان «شعر اعتراضی» از آن یاد می‌شود نیز «دیگر پاسخگوی نیاز زمانه نبود». چرا؟ او البته توضیح نمی‌دهد که، در زیر سرنیزهٔ دستگاه حاکم، اول شعری که سر بریده می‌شود همین شعر است؛ والا، اگر شرایط اجتماعی ایجاب کنند، اولین و فraigیرترین نوع شعری هم که اوج می‌گیرد همین شعر خواهد بود و می‌گردید «از شاخص‌های درونیِ این نوع شعر، یکسونگری و محدودی یا ساده کردن اندیشه و هستی بود».^{۲۰}

به هر حال، نکته در این است که، به بیان فلکی در آن مقاله، «فروگش هیجانات آغازین سیاسی، کمنگ یا بیرنگ شدن جذابیت بسیاری از نیروها، بی اعتبار شدگیِ بسیاری از باورها و ارزش‌های پیشین، حضور اندیشه‌ها، یافته‌ها و حسیت‌های تازه، (از یکسر و، از سوی دیگر) پدیداری واقعیت‌ها و رخدادهای سرگیجه آور، و بروز لحظه‌های شگفت آور و گاه کابوس وار» به پیدایش شرایط لازم برای تحول ادبی انجامید و، در نتیجه، جستجوی شاعر برای یافته زیان و بیان نوین آغاز شد؛ چرا که شاعر نوجوی امروز «در جستجوی زیان و ساختاری بود که هویتش را با شرایط جدید همسر کند». شاعر، در طیِ این جستجو، به برخی تجربه‌های پیشین شعری نظر عناویتی یافته و گاه، برای گریز از نفوذ پسند مسلط، به ویژگی‌های دورهٔ پیشین رجوع می‌کند و این «رجوع» ناگهانی به تازگی‌های شعر شاعر پیشین نشانهٔ نیاز شاعر است به رهیافت و خروج از شیوه‌های مسلطی (یعنی شعر نیمه‌ای، شاملوئی و اعتراضی) که دیگر زیان و بیانشان پاسخگوی نیاز زمانه نیست».

«بازگشت»، نوآوری‌های دهد^{۲۱} ۱۹۱

در دید فلکی، شعر نیمه‌ای - شاملوئی از آن جهت بود که دوران قبل از قیام مسلط شده بود که دارای زیان، هارمونی و به طور کلی ساختار نوینی بود گد با ذهنیت برآمده از نیاز زمانه همچنانی بیشتری داشت. اما این شعر «بیش از هرچیز از عناصر تحمیلیِ سمبیلیک رنچ برده است»؛ عناصری که «به علت حضور اختناق و برای پرده پوشی و گریز از فشار ناشی از واقع گوئی» بر شعر تحمیل شده بودند. یعنی، در تعبیر من از سخنان فلکی، تحمیل این «عناصر سمبیلیک»^{۲۲} خود به خود شعر نیمه‌ای - شاملوئی را (چد قیام اتفاق می‌افتداد و چه نمی‌افتداد) از نفس انداخته بود و، با پیش آمدن قیام، دیگر از چنین شعری نمی‌شد استفاده کرد.

اگرچه این حرف ممکن است در مورد دوران «بهار آزادی» صادق باشد اما باید دید که آن عناصر «سمبیلیک» چگونه کارائی خود را در اختناق هرچه شدیدتر پس از قیام از دست دادند؛ چرا که در چنان محیطی انتظار می‌رود که این شگردهای گریز از سانسور هرچه بیشتر بر شعرها مسلط شوند. شاید هم قصد فلکی آن باشد که سانسور چیان جدید دیگر معنای «سمبل» ها را می‌دانستند و نمی‌شد مثل گذشته آنها را فریفت. یا نه، شاید می‌خواهد بگویید که «نیازهای زمانه» دیگر نیازی به این «سمبل» ها نداشتند. در این صورت چرا شاعر تا همین «دیروز آن «سمبل» ها را به کار می‌برد تا حرفش را بزند و پس از قیام دیگر محتاج آن‌ها نبود؟ آیا منظور آن است که خفغان 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 رسید به جرأت به کار بردن سمبل‌های پیش از قیام را؟ فلکی در این سوره سکوت می‌کند؛ سکوتی که با توجه به محل چاپ مقاله (تهران)

..... ۱۹۱ تئوری می‌شعر - از «صوح نو» تا «شعر عشق»

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

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

به راستی هم کدام یک از این پدیده‌های جلوه گر در شعر دهه ۶۰ را می‌توان حاصل مرضع گیری ی شاعران این دهه در برابر شعر «نیمهانی-شاملوئی» و شعر «اعتراضی» دانست؛ کدام یک از این ویژگی‌ها در شعر غیرنیمهانی 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 پی‌آمد های دهشتناک آن می‌ماند تا شاعران دهه ۶۰ بیایند و به کشف آنها نائل شوند؛ و به راستی، جز در حوزه اندیشه عام و محتوای برگرفته از زندگی 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 تازه‌ای 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 ۱۳۴ دست زند و تنها باید فرصت می‌یافت تا تحریه‌ها و دست آوردهای گذشته را، که در حلقان 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 «بازگشت»، نوآوری‌های دهه ۶۰ ...

از دیدگاه فلکی، شاعر دهه ۶۰، در این جریان بازگشت، ابتدا به ناچار به گرته برداری «از فرآورده‌های دم دست داخلی» می‌پردازد. اما این «فرآورده‌های 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 رویانی، و تا حدودی احمد رضا احمدی، به عنوان «شاعرانی که در کنار شعرهای نیمهانی و شاملوئی، زندگی شعری نسبتاً(؟) مستقل خود را داشتند» نام می‌برد؛ با این توجه که «شعر سپهری، به علت نداشتن عمق، در محدوده معین خود ایستاده است»، و شعر رویانی نیز با «حساسیت نوین همسخوان نیست» و «تقلید از موج‌های از پاافتاده پیشین (هم) مانع از حرکت مستقل می‌شد».

بدینسان، فلکی کلاً همه کوشش‌های شعری ی دیگر در دهه ۶۰ را - یعنی شعر شاعران منفردی همچون سپانلو، و یا شاعران متشكلی 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 می‌گیرد و به این نکته اساسی توجه ندارد که شعر فارسی، پیش از قیام ۵۷ نیز، فرسنگ‌ها از شعر نیمهانی و شاملوئی و اخوانی دور شده بود و این واقعیت نه بر اثر فشارهای ناشی از «نیازهای زمانه»، که بر اثر پی‌گیری ی جدی ی کسانی چون رضا براهنی و خود من در کار تحریی و توضیحی و توجه فنی به تعریف شعر و تفکیک آن از سایر انواع ادبی، رخ کرده بود.

باری، بنا بر نظرات تئوریک فلکی، آنگاه که ارجاع به گذشته جوانی مکفی برای شاعران اصیل دهه ۶۰ فراهم نمی‌کند، ارزش‌های مستقل و نوینی در شعر آنان مظاهر می‌شود که فلکی از آنها به عنوان «تنش های ۱۹۲ تئوری ی شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

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

شعر دهه ۶۰، همانگونه که قبلًا گفتم و نشان دادم، در وجه اصیل خود و از لحاظ مناظر تئوریکش، چیزی نبود جز ادامه بطنی کوشش‌های شعری دهه ۵۰ و نیمه اول دهه ۶۰ که در کشاکش‌های سیاسی ی نیمه دوم دهه ۶۰ از نفس افتاده بودند؛ آنسان که بخواهیم عضلاتی کرخ شده و خواب رفته را پس از بسترهای شدنی طرانی 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 رویرو نبودیم گه به نامگذاری‌های تازه و تعیین خط منشی‌های جدید نیازمند باشد. شاعر ضریب خورده تنها می‌کوشید حوادث پیش از ضریب را به یاد آورد و راه خود را ادامه دهد.

۲. «بازگشت» و نوآوری‌های 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 «تمثیلی» استفاده کرد.
۳. آیا به راستی یکسو نگری و محدوده یا ساده کردن اندیشه و هستی جزو شاخص‌های درونی ی شعر هستند؟ منظور از این یکسو نگری چیست؟ یعنی اینکه شعر نباید با ایدئولوژی در تماش باشد؟ منظور از ساده کردن اندیشه و هستی چیست؟ یعنی اینکه شاعر نباید همه هستی را در تضادهای طبقاتی و خواستاری‌ی عدالت اجتماعی خلاصه کند؟ و به اصطلاح مشهور، «شعر» نباید «شعار» باشد؟ به راستی نمی‌دانم چرا نمی‌خواهیم این نوع شعر را، جدا از اندیشه‌ای که در آن است، نیز مورد نقد نباشناختی قرار داده و نشان دهیم که با کدام یک از ضوابط هنری ارزش این شعر از گروه‌های دیگر شعر غیرسیاسی یا «غیراعتراضی» پیش از قیام متفاوت است و بر آنها برتری دارد؛ چرا اینقدر شتاب داریم که پرونده شعر سیاست گرا را بیندیم و خود را خلاص کنیم؟

بخش دوم - از «موج نو»...

فصل بیست و یکم - شعر نیمه‌ای و موج نو در دههٔ ۵۰

روشن است که شعر دههٔ ۵۰ فقط به کار شاعر مرج سومی و جوان محدود نمی‌شود. در این دهه در شعر شاعرانی که در دوران پیش از قیام ۷۰ شناخته شده بودند نیز تغییراتی پیش آمد که، به گمان من و از منظر تئوری شعر، پیش از آنکه گویای تحولی گوهرین در زمینهٔ کلیٰ ای شعر باشد، نشانگر یک مشخصهٔ غالب و سه نوع گرایش عمده بود.

مشخصهٔ غالب در شعر دههٔ ۵۰ عنایتی است که اکثریتِ قاطع شاعران نسبت به انواع «شعر سپید» از خود نشان می‌دهند. میرزا آقاسگری در این باره مشاهدهٔ جالبی دارد و می‌نویسد: «گرایش به نثر شاعرانه و یا شعر نثرگونه یکی از خصلت‌های این دهه است. (حتی) شفیعی‌ی کدکنی، که تعلق خاطر بسیاری به شعر کلاسیک و موزون دارد و خود هرگز شعر بی‌وزن نسروده است، در مقدمهٔ چاپ تازهٔ کتاب شینامه‌اش می‌نویسد که دیگر وزن را یک عنصر لازم و حتی برای شعر

شعر امروز می‌رند تا خود در مرکز آن قرار گیرد.^۳ شعر علی باباجاهی نیز اگرچه از همین راه رفته است اما او، در سخنان نظری خویش، جانب انصاف را نگاه داشته را منابعی که رجوع به آنها به غنای کارش کمک کرده اند با قدردانی باد می‌کند.

گرایش دیگر، گرایشی معکوس نوع اول است و به تحولات شهر شاعرانی همچون محمدعلی سپانلو بر می‌گردد که در دهه ۶۰ یکی از پرکارترین شاعران ایران بوده است. این گرایش به صورت انگشاف نوعی «садگی»^۴ در شعر او متظاهر می‌شود که من آن را نیز نمود دیگری از جریان عقب نشینی می‌بینم، اما نوعی عقب نشینی از لبه‌های شعر نیمه‌ای به سوی مرگز. یعنی اعتقاد دارم که شعر نیمه‌ای، در مرکز خود و به علت اتصالش با شهر کلاسیک ایران، بیشتر بر ساختهای غیرشعری (مثل مضمون پردازی، روایت گوئی و داستانسرایی) متنکی است و تنها در توسع این شعر در دهه ۶۰ است که گرایش آن را به سری رهائی از این گونه ساخت‌ها ملاحظه می‌کنیم. در آن دهه سپانلو خود یکی از پژوهداران نوآوری در شعر نوی نیمه‌ای بشمار می‌رفت. در دهه ۶۰ بازگشت او به سوی مرکز شعر نیمه‌ای طبعاً با خود سادگی و یکپارچگی ای خاصی را در شعرش به همراه داشته است که در ساخت ساخت متشتت قبلی ای اشعار او کم یافت می‌شد. و این یعنی توفیقی که نه از راه پیشرفت‌من بلکه از طریق بازگشت به مرکز بد دست می‌آید. محمد حقوقی اما این تغییر را به صورتی دیگر می‌بیند و آن را شعری می‌خواند «...با حال و هوا و طرز و نهائی دیگر و با زبانی به نسبت گذشته با انعطافی بیشتر رگاه با رگه نامه‌ای جادوئی^۵ (!) که هر شعر واقعی نیازمند آن است».

..... شعر نیمه‌ای و موج نو در دهه ۶۰ ۱۹۷

نمی‌داند. شاعران دیگری نیز، که قبلاً در اوزان کلاسیک و نیمه‌ای شعر می‌نوشتند، اینجا و آنجا اعلام می‌کنند که (قبلاً) قدر شعر سپید را نمی‌دانستند اند و اینکه آن را دریافت‌هند، شعر سپید خواهند نوشتم. شعر جوان‌ترها در این مرد گرباتر است. تقریباً همه آنان سرايشی خود را در همین سبک آغاز کرده‌اند...»^۶

اما در دهه ۶۰ نخستین گرایش مشهود در کار شاعرانی نمود پیدا کرد که می‌خواستند با استفاده از اغتشاش اجتماعی و «مرور زمان»، بی‌سر و صدا و بی‌آنکه خود را رامدار جریانات شعری ی گذشته نشان دهند، خط و ربط کار خویش را متغیر سازند. مثلاً منوچهر آتشی از اینگونه شاعران است. شعر او در دهه ۶۰ متحول می‌شود، از مرکز شعر نیمه‌ای دوری می‌گیرد تا، با نزدیک شدن به لبه‌های این شعر - آنچه که شعر نیمه‌ای با شعر موج نو تلاقی می‌کند و در دهه ۶۰ شاعرانی چون محمدعلی سپانلو مرزیان آن بوده اند، و با «گوارش» بسیاری از پیشنهادات نظری موج نوی شعر فارسی، طراوت و تازگی یابد. اما از در عین حال، در مقالات و سخنان خود، تاریخ گذشته ادبی ی ما را آنگونه بازگر می‌کند که به نظر رسید که خود او محور همه تحولات آن بوده است.^۷ یعنی، وام نگرفته که هیچ، دیگران نیز همه رامدار 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 توشی برداری از گذشته نزدیک دانست. بی تجربه موج نو، پیدایش تحولی از آن دست که در شعر آتشی رخ کرده میسر نمی‌بود. همین امر در مرد شعر محمد حقوقی نیز اتفاق می‌افتد. شعر او نیز درست وام دار کسانی است که او اکنون وجودشان را با تجاه‌های آشکار به حاشیه‌های

۱۹۸ تئوری شعر - از «موج نو» تا «شعر عشقی»

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

اما شاید بتوان چهرهٔ واقعی تر شعر سالم دهد، را در گرایش محمد
مختراری و شمس لنگرودی به سوی نوعی جمع بندی ی تحریری از آزمایش و
خطاهای دهه های ۵۰ و ۶۰، به قصد برونشد از آن ها، جستجو کرد. شعر
این دو در واقع نوزائی ی تحریرهای دوگانه گذشته در دو ساحت زیان و
تصویر است، بی آنکه هیچ کدام هنوز مرزهای تحریره گذشته را بیش تراز
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 تاملی شکیبایانه در مورد مسائلی هستند که اوضاع ایران و تحولات
شگرف جهان در آفرینشسان نقش داشته اند. در این مورد به خصوص نگاه

محمد مختاری در خور تحسین است، آنچه که می گوید:

«... مسئله ذهنیتی است که اکنون ناگزیر است به همه چیز بگراید و
بنگرد؛ ریشه همه چیز را بجوبید؛ چه در خودآگاه و ناخودآگاه خویش، چه
در هستی ی ملی اش؛ و چه در وضع جهانی اش. » ... اکنون جسارت
شعر در عمق اندیشه 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 فنی یابند... طبعاً بد چیزهایی که متناسب با خواست خودشان است مجال
و اجازه بروز و ظهور می دهند. به شعر هم که می پردازند، در پی ی عحق

شعر نیمه‌ای و موج نو در دهه ۷۰ ۱۹۹

نکته‌ای که در همینجا قابل طرح است و شعرهای دهه ۷۰ سپانلو را
نیز شامل می شود، تأثیر وضعیت سیاسی ی کشور بر شیوهٔ تمثیل سازی ی
برخی از شاعران شعر نیمه‌ای است. تا اواسط دهه ۵۰، تمثیل صوره
استفاده این شاعران از نوع «تمثیل ساده»^۱ بود؛ یعنی همان جریان که
عاقبت به برقراری نوعی «لغت - معنی» ی غیر محصول اما همچنان
قراردادی بین شاعر و خواننده انجامید و باعث شد که «ساواک» استعمال
واژه‌های خاصی را منع کند. پس از قیام ۵۷ «گد» ها (یا شناسه‌ها) 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
تبديل به یک تمثیل معناپذیر می شود. این نوع تمثیل سازی به خصوص در
آثار نیما یوشیج، در دوران پس از کودتای ۱۳۲۲، وجود داشت و از این
جهت آن را می توان در مرکز این نوع شعر یافت. شعر سپانلو در دهه ۷۰
چنین گرایشی را به طرز آشکار با خود دارد.

احمد رضا احمدی، از جمله شاعران اصلی ی موج نو در دهه ۶۰،
نیز از اینگونه عقب نشینی ها مصنون خانده است. محمد حقوقی در مورد
او می گوید: «شاعری که ... از موج پیچیده ای که خود در ایجاد و حرکت
آن موثر 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».^۲
اما این تحسین ها درست به خاطر آن است که احمدی از ایستاندن بر مرز
نوآوری های شگرف خویش تن زده و، همراه با گرایش به اندیشه های
مبتنی بر «آشراق» و به نفع همنشین شدن با شاعرانی همچون حقوقی در
۱۹۸ تئوری ی شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

یابی‌ی معرفتی‌ی متناسب با دوران و انسان این دوران نیستند ... بدین ترتیب، فکر‌می کنم که شعر امروز ایران یک دورهٔ خلوت‌اندیشی را می‌گذراند که بهتر است آن را تأمل در دیدار فرزانگی بنام ... انگار با دورهٔ دیگری از بردباری و خلوت درون، مانند دورهٔ نیما، روپرثیم. البته شاعرانی که این را در نیابند ممکن است ... کمی شتاب زده عمل کنند. آنهایی که دیر آمده‌اند و زود می‌خواهند بروند ممکن است آن چنان که باید از این روند تأمل بهره‌مند. شعر امروز از تکنیک‌ها و تجربه‌های شگردی‌ی گوناگون بهره‌ور است. هم تجربهٔ ۵ سال اخیر را دارد و هم از تجربهٔ جهانی برخوردار است. اما مشکل‌ها در کمبود اندیشیدن یا نوآندیشی است. و این امر با شتاب میانه‌ای ندارد. اینجا همان قاعدةٔ قدیحی برقرار است: فرصتی باشست تا خون شیر شد. مشکل‌ها ندیدن و درک نکردن حوزه‌های گوناگون ر پیچیدهٔ معرفت و درون بشر بوده است. کشف، ساخت غنائی‌ی این نگرش، و تأمل، کار آسان و ساده‌ای نیست. با کمیت‌های قابل سنجش برای بازار شناخته نمی‌شود. با بوق و کرنای مطبرعاتی هم فراهم نمی‌آید. شهر، شاید بیش از هر عرصهٔ دیگر هنری (دست کم به لحاظ موافق نبودن وسائل و مکانیسم‌ها و امکانات ارتباطی) نیازمند بردباری‌ی فرزانه وار است ... ما اکنون به چنین عرصه‌ای گام نهاده‌ایم. هر کس هرچه می‌خواهد بگویند بگویند. صدای این ساز فردا بلند می‌شود ...»

۲۱. شعر نیمه‌ای و صوح نو در دههٔ ۶۰

۱. میرزا آقا عسگری. «گزارشی از شعر پارسی در دههٔ گذشته». شاعران مهاجر و مهاجران شاعر. نشر بیان. سوئن. ۱۳۷۰. صفحهٔ ۴۴۸.
۲. مثلاً نگاه کنید به: منوچهر آتشی. «مصاحبه». نشریهٔ پر. شمارهٔ ۹۰. واشنگتن. تیر ۱۳۷۲. صفحهٔ ۲۲.
۳. نگاه کنید به مقدمهٔ جدید محمد حقوقی بر کتاب شعرنو، از آغاز تا امروز.
۴. نگاه کنید به: محمد علی سپانلو، «در گفتگو با اسماعیل نوری علا». پژوهشگران. شمارهٔ ۴. آذر ۱۳۷۱. صفحهٔ ۲۰.
۵. حقوقی، همان. صفحهٔ ۱۱۱.
۶. نگاه کنید به صفحهٔ ۱۳۲ در کتاب حاضر.
۷. حقوقی، همان. صفحهٔ ۱۱۱.
۸. محمد مختاری. «مصاحبه». شعر امروز ایران در دههٔ ۶۰. تهیه و تدوین رامین احمدی. انتشارات پر. اسفند ۱۳۷۰.

بخش دوم - از «موج نو»...

فصل بیست و دوم - تئوری های وارداتی

یکی از تحولات عمدۀ در زمینه تئوری شعر و ادبیات در دهۀ ۶۰ آشنائی شاعران و نویسنده‌گان ما با برخی از تئوری‌های اروپائی و آمریکائی بود. تا پیش از این دوران، نویسنده‌گان ما دسترسی مستقیمی به اینگونه از تئوری‌ها نداشتند و بیشتر ناگزیر بودند که به نوشته‌های نویسنده‌گانی اکتفا کنند که با آن مباحث آشنائی داشته و برخی از اجزاء آنها را در نوشته‌های خود نقل می‌کردند. 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 رسیده‌اند در نقل آنها وفادارانه عمل کنند؛ به خصوص که در سنت جدل‌های ادبی ما هصراره نقل قول از نویسنده‌گان اروپائی و آمریکائی بیشتر با هدف مرغوب کردن حریف بوده است تا روشن کردن مطلبی تئوریک.

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

دارد. بی هیچ تردید، آنچه قبل از هرچیز در ایران مورد استفاده قرار گرفته همین گرایش به عقل گریزی در تئوری‌ی پس - مدرنیت است، چرا که عقل گریزی جوهر تفکر سنتی‌ی ما نیز هست و در نتیجه می‌توان، بدون ورود به چم و خم‌های تئوری‌ی پس - مدرنیت، و تنها با توصل گذرا به آن، بازگشت به نگرش‌های سنتی را توجیه کرد.

همان گونه که نوشتم،^۱ مقدمات بازگشت به نگرش‌های سنتی‌ی ما از سال‌ها پیش از قیام ۵۷، شاید پس از انتشار «غیربُزدگی»‌ی آل احمد در ۱۳۴۱، فراهم شده بود. مثلاً علی شریعتی در ۱۳۴۹ خود را بیگانه‌ای می‌دید که از اصل خویش به دور افتاده است. او دربارهٔ هویت خود، پیش از آشنائی‌ی با اسلام و معنویت اسلامی، می‌نوشت:

«... منی بیگانه با مدينه که آنجا را نمی‌شناسد، ایمان را حس نمی‌کند، سرایا عقل است، منطق خشک است، فلسفه است و دو دوتا چهارتاست. زاده آتن و پروردهٔ سقراط. و همچنان آمده تا افلاطون و ارسطو و بولی 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...»^۲

و در دههٔ ۶۰، رضا براهنی، که ظاهراً از روش‌های جدلی‌ی سابق خود دست شسته و به وارد کردن تئوری‌های جدید ادبی‌ی اروپائی علاقه نشان می‌داد، از این حد نیز قدم بالاتر گذاشت و پس - مدرنیت غربی را با تفکر سنتی‌ی ایرانی همراهه رأی بسا یکی می‌بیند:

«دو شخصیت بزرگ شرق، یکی ابن رشد و دیگری ابن عربی، بنیان‌گذاران دو نوع برخوردار با جهان هستند. ابن رشد در سایهٔ تعقل می‌اندیشد، و ابن عربی در پرتوی وحی و در سایهٔ جهان بینی ای اسطوره تئوری‌های رارداتسی

گرده‌ای که حکومت شاه آنان را مجبور به جلای وطن کرده بود، بازار ترجمهٔ کتاب رونق گرفت و برخی از کتاب‌های تئوریک ادبی نیز به فارسی برگردانده شد. من در همین کتاب پیرامون اغتشاش ناشی از این ترجمه‌ها سخن گفته‌ام^۱ و در اینجا فقط به ذکر این نکته اکتفا می‌کنم که اغلب این ترجمه‌ها نارسا، دارای زبان فنی‌ی «من در آورده» و در پاره‌ای از موارد محتواهی متناقض با اصل منبع فرنگی هستند.

در عین حال، نویسنده‌گان و شاعران ما هنوز عادت نکرده‌اند که از دیدگاهی تئوریک به کار خود بگرند و چند و چون آن را به ارزیابی و آزمایش کشند. در نتیجهٔ منابع مزبور یا بکلی فاقد اثر مستقیم بر جریانات ادبی و شعری‌ی ایران بوده‌اند و با به طرزی ناپاخته و نامتجیده صور استفاده (یا سوء استفاده) قرار گرفته‌اند.

یکی از تئوری‌هایی که به چنین سرتوشی دچار آمده و به صورت خطروناکی به کار توجیه نهضت پهناور بازگشت (در همهٔ اشکال مختلفی که برخی از آنها را در حوزهٔ شعر بر شمردم) گرفته شده نظریهٔ «پس - مدرنیت» یا «پست مدرنیسم» post-modernism است. من در اینجا قصد ورود به بحث دربارهٔ اصول و مبانی و تاریخچهٔ این تئوری را ندارم و فقط به این نکته اشاره می‌کنم که تئوری‌ی مزبور، به خصوص در وجود فلسفی‌ی خود، نوعی موضع گیری در برابر عقل گرانی‌ی اثباتی‌ی خاصی است که مدرنیسم، یا مدرنیت، بر آن استوار است. در واقع پس-مدرنیت نوعی «آنچه تز» مدرنیت محسوب می‌شود که، اگرچه بیشترین نمود خود در حوزهٔ هنر و ادبیات را در سرآغاز نیمهٔ دوم قرن حاضر داشته است، اما کلیه مبانی‌ی فکری و فلسفی‌ی آن ساقه‌ای تقریباً به قدمت خود عقل گرانی تئوری‌ی شعر - از «صوح نر» تا «شعر عشق»^۲

بلیک، شیخ شبستری و بودلر، مولوی و مالارمه و بکت و حافظ در کنار هم پنشینند و از سوی دیگر، این گردنهایی به عنوان جشنی تلقی می‌شود که در جریان آن «اندیشهٔ متکی بر اشراق» داد خود را از «خرد علمی» می‌ستاند. به عبارت دیگر، و برای من، مهمتر از اغلاط متعددی که از نظر تاریخی و فلسفی در گفته‌های بالا وجود دارد، نفس ستایش عقل گیری و اشراق و کشف و شهرد است که هفتاد سال پیش تقدیم رفعت، نیما، هدایت، تقدیم زاده، کسری و دیگران آن را از صفحهٔ تفکر و ادبیات ما بیرون راندند و اکنون، دیگریاره، اما با زبانی به ظاهر تشوریک، به فرهنگ ما باز می‌گردد تا راه را برای توجیه جریان عظیم و خسaran بار بازگشت فکری و ادبی و شعری باز کند.

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

من به داستان تئوری‌های دیگری همچون «ساختارگرایی» که، به صورتی بی‌ربط، از فرهنگ اروپائی گرفته شده و با شکلی معوج در خدمت اینگونه اندیشه‌های ارتجاعی درآمده‌اند، کاری ندارم، چرا که به قول خود براهنی: «به سادگی نمی‌توان ادبیات یک ملت را در قالب ساخته‌های که به اصطلاح جهانی هستند ریخت؛ ... نمی‌توان قالب‌های پیش ساخته را بر ادبیات ملی تحمیل کرد. باید نیاز به آن قالب‌ها و قالب‌های دیگر از اعماق الزامات فرهنگی خود جامعه برخاسته باشد». ^۱ و آیا سرنوشت تئوری‌ی «پس - مدرنیت» در ایران نمونه‌ای از وفادار نماندن به همین احتجاج نیست؟

تئوری‌های وارداتی

۲۰۵

بنیاد و سراسر شعری و اشراقی. ابن رشد اثرش را بر غرب گذاشت و، دورادور، در پیدایش تعقل رنسانس مسوّر واقع شد. ابن عربی بر تفکر و عرفان و شاعری‌ی 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 اوآخر قرن هجدهم، در غرب در برابر یکدیگر صفات آرائی کردند. به رغم آنکه غربی (که متکی بر همان صورت نوعی‌ی اندیشهٔ خردمندانهٔ ابن رشدی بود) به پیشرفت‌های محیر العقول دست یافت، لکن نتوانست هنر را مطیع و منقاد خود گرداند و صورت نوعی‌ی اندیشهٔ متکی بر اشراق، متکی بر تخلیل، متکی بر اسطوره پردازی‌ی شاعرانه، از آن خرد علمی داد خود را ستاند و فرهنگ و هنر غرب متکی بر درک مستقیم، بی‌واسطه و شاعرانه جهان شد.^۲ در وجود گوته، بلیک، بودلر، مالارمه، نیچه، هایدگر و بکت، صورت نوعی‌ی اندیشهٔ اشراقی‌ی ابن عربی (بی‌آنکه 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 اشراق‌هنری در سده‌های آخر (در وجود بلیک، بودلر، مالارمه، ریلکه و بکت) به اندیشهٔ فلسفی‌ی ابن عربی گونه‌ما، و به تفکر شاعرانه و شعری‌ی شیخ روزیهان، شیخ شبستری، مولوی و حافظ نزدیک تر است تا به هلنیسم غربی ...^۳

من در اینجا قصد ندارم که تک تک فتوهای براهنی را در موارد مختلفی که ذکر کرده است زیر سئوال بیرم.^۴ بلکه قصدم فقط آن است که نشان داده باشم چگونه در اندیشهٔ شاعر و منتقد و نظریه پرداز امروز ایران در دههٔ ۶۰ جایی فراخ باز می‌شد که از یکسو شیخ روزیهان و ولیام

۲۰۶ تئوری‌ی شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

۲۲. تئوری های مارکسی

۱. نگاه کنید به صفحه ۱۲ در کتاب حاضر.
۲. به مدد فهرست های پایان کتاب، نگاه کنید به هر کجا که در این کتاب اسم جلال آل احمد و یا واژه «بازگشت» آمده است.
۳. غلی شریعتی، کویر، مشهد، ۱۳۶۹. زیرنویس صفحه ۱۵.
۴. مشخص کردن این فراز از سخن براهنه از من است.
۵. رضا براهنه، کیمیا و خالک، 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 می کنم که براهنه از این نوع ادراک تصور دست اولی ندارد. در مورد این شکل از ادراک رجوع کنید به فصول آینده بخش سوم کتاب حاضر.
۷. براهنه، همان، صفحه ۲۳.

بخش دوم - از «موج نو»...

فصل بیست و سوم - شعر خارج کشور

گروه سوم: یدالله رویاثی، بهمن فرسی، بیژن سخندر، شاداب وجدي...
گروه چهارم: سیاکزار برلیان، اسماعیل خوئی، ساحل نشین، فریدون
گیلانی، رضا مقصودی، نعمت میرزا زاده (م. آزم)، اسماعیل نوری علا...
گروه ششم: ش. آقائی، مهدی اخوان لنگرودی، مینا اسدی، ایرج
جنی عطائی، احمد رضا چگنی، منصور خاکسار، نسیم خاکسار، هادی
خرسندی، اکبر ذوالقرنین، پدیده رازی، اردلان سرفراز، جلال سرفراز،
فرامرز سلیمانی، بتول غزیپور، محمد رضا فشاہی، شهیار قبری، عاطفه
گرگین، ستار لقائی، ژیلا مساعد، مجید نفیسی، علیرضا نوری زاده، پرتو
نوری علا، اصغر واقدی...

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

گروه هشتم: مانا آقائی، رامین احمدی، همایون افراسته، افشین
بابازاده، فیروزه پاکروان، ملیحه تیره گل (م. رازین)، رویا حکاکیان،
کورش دستوری، الف. رخساریان، شهروز رشید، علیرضا زرین، محمد
سینا، محمدعلی شکیبانی، بهروز شیدا، عباس صفاري، سعید فقیه
محمدی، بهزاد کشمیری پور، محمود کویر، سهراب مازندرانی، ناتام،
فهیمه واحدی، ابراهیم هرنده...

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 شعر خارج کشور

یکی از نکاتی که لازم است در مورد شعر دهه ۶۰، و پی آمدهای
تئوریک آن، گفته شود به جریان مهاجرت گسترشده ایرانیان به خارج از
کشور، و به خصوص به کشورهای مغرب زمین، مربوط می شود. اکنون،
بطوری که تخمين 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 کسرانی، محمود
کیانوش، نادر نادرپور، لعبت والا...

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

می رسد که اگر شاخه ها به بدنه و ریشه ها نزدیک تر باشند امکان رسید و شکوفائی بیشتری دارند. چرا که در زیان دائماً تغییر رخ می دهد؛ اصطلاحات تازه ساخته می شود، تکیه گلام ها و اشاره ها را معانی تر آفریده می شوند. زیان در خیابان های ایران مشغیرل زندگی کردن است ر هر تجربه تغییر می گند؛ تغییرات خیلی ریزی که فقط وقتی مدت ها از محیط دور باشی آنها را بلا فاصله درک می کنی. البته مورد (ابوالقاسم) لاهوتی مورد افراطی و حدادی است؛ یک نفر غزل سرا، که البته غزل هایش دارای مضامین میهنی و تبلیغات چیز است، بلند می شود و (قبل از جنگ دوم جهانی) به شوروی می رود؛ یعنی کشوری که زیان 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 زیان هندو باز قرابت هائی با فارسی داشت. حتی در کشورهای اسلامی می درر و بر ایران هم این قدر غریب نمی افتاد. اما او به جانی می رود که زیان با او هیچ رابطه ای ندارد، ایدنولوژی هم همینطور، مذهب هم، شکل زندگی هم ... او درست حکم درختی را دارد که آن را می گند و در خاک شوره زار می گارند؛ مدتی پریز می زند و بعد هم خشک می شود. اما در مرد روضح امروز باید بگوییم که، به نظر من، ... شاعر فی تواند مدت زیادی از خاک کشورش به دور باشد. یک چند سالی به عنوان تفنن بد نیست؛ تجربه ای است که آدم را غمی می گند و به کارش رنگ و تنوع بهتری می بخشند. این خوب است. اما حدی دارد. او باید به میان زیانِ چوشنده کشورش برگردد. چرا که شعر در حالت ناب خود با زیان سروکار دارد. والا چه فرقی هیست بین شاعر ایرانی و شاعر فرانسوی اگر فقط به محترمی شعر اعتقاد داشته باشیم؟ یا

خارج از کشور کار خود را به صورتی نوید بخش آغاز کرده اند. مسئله، از لحظه تئوریک دارای سه بعد 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 سرو؟

البته هنوز خیلی زرد 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 می مربوط به آینده زیان فارسی در بین این نسل جوان قابل طرح و گفتگو است و در حوصله کتاب حاضر نمی گنجد.

در مورد شعر شاعران هفت گروه اول، تاکنون در گونه اظهار نظر مطرح شده است، یکی مبنی بر اینکه این شاعران قادر به متعالی کردن کار خود نخواهند بود، و یکی هم اینکه فضای زندگی می 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 گند - می توان یافت. او، در گفتگویی با من که در نشریه «پوشگران» چاپ شده، چنین اظهار نظر کرده است که: «در مرد ... هنرهایی که به زیان بستگی دارند، بد نظم تئوری می شعر - از «مرج نو» تا «شعر عشق»

حتی بده تصاویرش. فرقش این است که هر شاعری، به قول الیت، دارد زیان طایفه را غنی می کند. این مشکل شاعر دور از وطن است...»^۲

«... وقتی از زیان فارسی در شهر شعرای خردمن در خارج از کشور صحبت می کنم تسلیم این است که ... بتوانیم شعر آنها را در مقبره ای بگذاریم که شعر فارسی می ایرانی نام دارد. اما در خارج از ایران در مقبره ای فارسی و ایرانی از هم جدا می شوند. بد نظر من، تحریر شاعراند ای که در ایران خلق می شود برای شاعر با زیانش خلق می شود؛ و این در حالی است که آن زیان دائم دارد تغییر می کند ... شاعر هم آن را عرض می کند. در راقع تو در شرایطی می توانی زیان را تغییر بدھی و غنی کسی که شاهد تغییرات لحظه به لحظه اش باشی. و گزنه آنچه در خارج کشور به تو میرسد معلومات (هربرط به داخل کشور) است...» «... (در خارج از کشور) فراگرد (فرگشت) رشد بد هر حال متوقف می شود. یک مثال بزنم. سوره نادرپور را بگیریم. او مسلح جزو شعرای مطرح ایران است. با اینکه دوره نوع شعر او سپری شده اما، تا در ایران بود، داشت سبک خردش را غنی می کرد. اما نگاه کنید بد آنچه در خارج از کشور منتشر گرده است. بهترینش تقليدي است از گار خردش. رویائی یکبار حرفی بد من زد که بی اختیار مری تم سیخ شد. از قلت، فلاشی، حس می کنم که فارسی دارد از یادم می رود! البته که فارسی نمی تواند از یاد رویائی، با آن زیان و فارسی می درخشناد، بگیرید. اما از داشت بد نکته خاصی اشاره می کرد که شاخک های حساسش آن را گرفته بود. شاید حرف من هم یک چنین حسی باشد و من نترانم دليل قانع کننده یا، بد اصطلاح، محاکمه پسندی ارائه بدهم. هدایکثر منظوم این است که شعر خیلی با زیان سر و گار دارد و

۲۱. تئوری می شعر - از «مرچ نر» تا «شعر عشقی»

شاعر، در بیرون از سرزمینش، از جریان روزمره زیان به دور می افتد». ^۳

اما من، که در این گفتار مخاطب سچانلو بودم، اعتقادی به آنچه او می گفت نداشتم و نظرات اور را بر اساس استدلالات زیر ره می گرم:

۱. طرح این مسئله، بد صورت یک مشکل زبانی، بیشتر به همان دوره ایرالقاسم لاهوتی بر می گردد. در عصر رسائل ارتباط جمعی، یعنی وقتی که ایرانی می در خارج نشسته تمام مجالات ایران را می خواند، صدای رادیوی ایران را می شنید، فیلم ها و نمایش های ساخته شده در ایران را می بیند و رمان ها و شعرهای منتشر شده در ایران را در اختیار دارد، و درستاشن نیز هر لحظه با دامنی پر از خبر از راه می ریسد، مسئله با زمان لاهوتی فرق عمده گردد است. او الان از آنچه در حوزه زیان در خیابان های تهران اتفاق می افتد بیشتر از کسی که مثلاً در گرمان زندگی می کند و برای نشریات تهران شعر می فرستد با خبر است.

۲. اما اگر بد مسئله نه از دیدگاه زیان، بلکه از منظر تحریر، نگاه کنیم پیدایش وجود تفاوت محتاط تر می شود. بد هر حال این واقعیتی است که در داخل کشور مثلاً جنگ و مرشك باران را تحریر گرده اند و مهاجران در این تحریر حضور نداشته اند. در مقابل، اینان تحریرهای فرارانی را از سر گذرانده اند که هموطنان داخل کشور از آن بی خبرند. پس، مسلح، بین تحریرها ر ساخت ها و عاطله های مدرج در شعر، بین شعر داخل و خارج کشور تفاوت بد وجود خواهد آمد و یا، تا اندازه ای، به وجود آمده است. از این گزی نیست. شاعر مهاجر اگر بخواهد در بیرون از ایران بنشیند و دائم از مرشك باران و یا صفت های طریل مردم برای تهیه آذوقه حرف بزند رفته کارش جنبه انتزاعی بد خود خواهد گرفت. در عین

شعر خارج کشور ۲۱

۱. توجه شاعر خارج از گشمر به مسائلی هیچون سرد جستن از انواع مختلفی تر و مبهم تر تصویر شعری دیگر ناشی از سلطهٔ خفتان آور سانسروی نیست که در داخل گشمر شاعران را به پیچیده و مبهم گوشی، چه برای گزین به حوزهٔ زبان اشاره رچه برای هیچ نگفتن از زندگی اجتماعی، گشانده است. شاعر خارج گشمر از سانسور و سرگوب داخل ایران در امانت است و، بنا بر این، مشت شعر خود را خیلی زود باز می‌گند. آنکه از شعر فقط به محتوای سیاسی یا فلسفی توجه دارد بلطفاً صله کم عاطفگی ای شعری ای آثار خویش را ناش می‌سازد؛ آنکه از تعقید در زبان فقط بد بازی با کلمات دلخوش کرده است در اندک زمانی به انتهای کار خویش می‌رسد؛ و آنکه شعر را در حوزهٔ دیجانات عاطفی ای روح می‌داند و می‌خراءد تا تصاویر دپیچ و تاب‌های زبان را از دل آن گشجیند بیرون گشند، رفعته بیشتر برای خود جا باز می‌گند. حال آنکه شرایط داخل گشمر برای ظهر شعری بی‌غیل و غش هنوز آماده نیست و، در نتیجه، دروغ و دوشاب در آن به هم درآمیخته است.

۲. شاعر خارج گشمر از فشار دائم تبلیغاتی و مغز شوئی می‌مدام فرهنگی ای رژیم مصون است، و آنجا که بخش بزرگی از شعر داخلی گشمر به دامان گرایشات صرفیانه و خرافات مذهبی می‌افتد، شعر شاعر خارج گشمر می‌تواند همواره بیشتر از پیش به جانب روشنائی ای جهان بینی‌های علمی ای امرور گراش پیدا کند و اسرزین تر شود.

۳. عاطفهٔ شاعر خارج گشمر با مسائل زندگی ای مدرن بشر درگیر است و نسبت بد آنها عکس العمل نشان می‌دهد، حال آنکه شعر داخل گشمر، چه از لحاظ فرهنگی و چه از لحاظ اجتماعی و سیاسی، درگیر مقایسه، بد برخی از این مشخصات اشاره گنم:

حال، تنوع حاصله از تجارت درگاههٔ داخلی و خارجی، می‌تواند بر غذا ر تنوع شعر فارسی بیافزاید.

۴. جمعیت مهاجر جماعتی کوچک نیست. همچو در خود ایران چند شهیر را می‌توان پیدا کرد که بد ادارهٔ لوس آنجلس و لندن و فرانکفورت و پاریس و استکهلم و غیره جمیعت ایرانی و فارسی زبان داشته باشد؛ این جماعت دارای تلویزیون‌ها، رادیوها و نشریات متعددی است و، در نتیجه، زبانش از امکان بزرگی برای بالیدن و رشد کردن برخوردار است. حتی مردم داخلی گشمر، در بسیاری از زمینه‌ها، گرشدهٔ چشمی بد خارج از گشمر دارند. مثلًاً بسیاری از شاعران داخلی گشمر مشتفاقد گد شعرشان در مظیرعات خارج چاپ شود.

۵. شاید روزی، تقسیم شعر به «ایرانی» و «فارسی» متحقق شود. همان گونه که این تقسیم شده‌گی را در مردم شعر فارسی ای شاعران تاجیکستان و افغانستان نیز می‌توان دید. اما این امر نیز بیشتر در ساحت کار نسل‌های بعدی قابل تحقق است و نه اگنون.

و در کنار این نکات است که می‌توان به شعری که برسیلهٔ گرمه هشتم، شاعرانی که در خارج از گشمر کار خود را آغاز کرده اند، نگریست. شعر اینان، هم از لحاظ شکل و هم از لحاظ مضامن و محثرا، به زندگی در غربت بر می‌گردد و از میان کار آنان است که باید ضرایط تئریک شعر خارج از ایران را بیرون گشیده و آنگاه در مردم وجود یا عدم آن ضرایط در شعر شاعران هفت گرمه اول بد تحقیق نشست. این کار در خرصلهٔ کتاب حاضر نیست اما همین جا می‌توانم، از طریق انجام نویی مقایسه، بد برخی از این مشخصات اشاره گنم:

مادری ام پیشست گنم ر یا دل نگران سخنروشند شعر زبان فارسی نباشم. عدهه
گوشش من در خارج از کشور آن بوده است که نخست خرد بفهم و نظراتم
را منسجم تر ر منطقی تر گنم و سپس دانسته هایم را به شاعران جوانی که
بد آنها دسترسی دارم منتقل سازم. به هر حال سال ها هشتر و نثر با شاعران
بزرگ ایران و درگیری در تلاطمات تئریک و عجایی شعر نزی فارسی
ذهن مرا از تجربه هائی آگذد است که شاعران دور از وطن، و نزدیک به من،
می توانند در آنها با من شریک شوند. شاید صنعت ترین قادمی که در این
راستا برداشته شده انتشار نشریه «پویشگران» باشد که با شعار «برای
گسترش فرهنگ نو آفرین ایران» اکنون چهار سالی است منتشر می شود.
انتشار این نشریه را من رخوانندگانش مددیون همت شکوه
میزادم، نویسنده نوآور و پرتلایش ایران در خارج کشور، هستیم که با
عشق تمام و حرارت بسیار فکر ایجادش را در سر پخته و در تحقیق آن فکر
مرا نیز به باری طلبیده است. نخستین قدم ما در این راه آن بود که
«بیانید» ای غیربخشنامه ای تهییه ببینیم که بتواند چارچوبی برای کاری
دسته جمعی راستا دادن به این کار باشد. تصور می کنم که اگر این بخش
از کتاب را با قسمتی از «بیانید پویشگری» به پایان رسانم پایان خوشی را
برای آن تهییه 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 پرمعنایی
برای کارا کردن چرخ های نوآرایی و خلق آثاری واقعاً اهرزین تبدیل کنیم.
اگر این ندا پاسخ گیرد و هنرهاي خلاقی و دست های آفرینشده به هم پیوند
خرنند، بی شک جنبشی نو در هنر و فرهنگ ما سر بر خراهد کشیده؛

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

۴. شاعر خارج کشور را شرایط اجتماعی بد هزارتوی تجربه گرایی
نمی کشاند و او مهلت آن را دارد تا به طبیعت، زندگی، و عشق پردازد و
از روش ترین عواطف بشری سخن گوید.

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

۶. اما کمبود وسائل ارتباط جمیعی، مشکل چاپ و انتشار، و
نبوغ امکانات کافی برقراری نشست و برخاست هائی که در آن شاعران
تجربه دیده بتوانند حاصل تجربیات خود را برای جهان تر ها بازگیر 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 می من در این صورت 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

۲۱۹ ۲۱۹ تئوری شعر - از «مرح نیز» تا «شعر عشقی»

جنیشی که بد 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 عصده باید بر راستای گوشش های زیر باشد؛ راستائی که سنجده های لازم را برای ما فراهم می آورد:

الف - از لحاظ فرم: گنجگاوی در زندگی و طبیعت امروز، پاسخگوئی به ضرورت های زمانه ای که آخر قرن بیستم نام گرفته، پرهیز از تکرار و کلیشه سازی، آشنایی با مظاهر نوین حیات، و به کار گرفتن بی هراس آخرين دست آوردهای تکنولوژیک.

ب - از لحاظ محتوا: سرخختی در برابر ارجاع 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 خمیرهای هنری: گوشش در خود دادن عواطف و احساسات خود با زندگی امروز و فردا، و تلاش در آشتنی نکردن حس ها و عاطفه ها با هر آنچه پوسیده و به دردناک و دیروزی است.

ت - از لحاظ نظم کار: گوشش برای گرد هم آمدن، تبادل اندیشه و تجربه، و حرکت به سوی همدلی و همسفرگری.

ث - و از لحاظ پرورش: گوشش 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 صابطه گی ها و چشم پوشی های سنتی».

متن کامل این بیانیه در شهریور ماه ۱۳۶۸ در لندن منتشر شد.^۹

۲۳. شعر خارج کشور

۱. میرزا آقا عسگری، در کتاب شاعران مهاجر و مهاجران شاعر (نشر بیان، سوئد ۱۳۷۰)، بخش عمدۀ ای از آثار این شاعران را گرد آورده است.
۲. در این زمینه به فعالیت های پراکنده من در مردم ضرورت اقتباس خط لاتین برای ترویج زبان فارسی در خارج کشور (که من آن را خط «پرسپیک» خوانده ام) مراجعه کنید. این پیشنهاد شخصیتین 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 اختصاص داده است که مطالب آن زیر نظر من تهیید می شود.
۳. توجه داشته باشید که همین سخنان، در عین حال، سپانلو را به راحتی در میان شاعران و نویسندهای محظوظ به اولویت زبان بر هر عنصر دیگر شعری قرار می دهد.
۴. زیگاه کنید به: «حمد علی سپانلو، «در گفتگو با اسماعیل نوری علا». پرشگران، شماره ۴، آذر ۱۳۷۱، صفحه ۳۴» بد بعد. آنچه در پی این نقل قول از سپانلو، به خوان تأثیرگذار نظرات من در مردم مسئله شعر در بین مهاجران ایرانی آمده است سیز 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. پرشگران، شماره ۱، شهریور ۱۳۶۸.

بخش سوم - تا «شعر عشق»

فصل اول - بحران در شناخت شعر

همان نوشته‌دی شرود و نویسنده را انسان شاعر نمی‌داند. این مشکل در مورد مایر هنرا پیش نمی‌آید. مثلاً کسی نقاشی را با صرسیقی اشتباه نمی‌گند. اما رقصی پایی مقابله شهر و مثلاً داستان بد نیاز گشته‌ده می‌شود، ما «چار مشکل تفکیک می‌شود؛ مثلاً نمی‌دانیم «لعلی و حجنون» نقاشی را جزو شعرهایان یا گذاریم با جزو داستان همانان. شاید بد کار بردن نقطه «داستان سرائی» به جای «داستان نویسی» برای حل ظاهری ی «جین مشکل اختراع شده باشد. یعنی، «داستان‌سرورد» را سرمه ای بینانگاریم بین شخص و داستان؛ سرحد ای یا بجزخی که در آن نویسنده داستانش را به جای این گد بترسیده می‌سازد. بدین معانی، سروزون و سرایشیدن و سرایش همکار شاعر تلقی می‌شود. در این دینگ‌گاه، شاعر نمی‌نویسد، می‌سازد ر، در نتیجه، حتی اگر در کار سرایش خود داستانی را «سرود» می‌توانیم حاصل کارش را «شعر» بدانیم. گاهی نیز برای نوشتندگی تکلیف‌شی معتبر نجست، از نام «منظومه» استفاده می‌کنیم.در واقع، در گذشتۀ اویی ی ها، بین «منظومه نویسی» و «داستان سرائی» تفاوت چندانی وجود نداشته است و در شعر نویز این کار به صورت منظرمد های خود نیجا بروشیع و شاعران شعر نیمه‌انی به حیات خرد ادامه داده است.

نکته در این است که در هر در مقدمه «منظومه نویسی» و «داستان سرائی» توجه می‌باشد به زبان موزون نوشتار مورده نظر بر می‌گردد. یعنی، در دو مفهوم و در واژه «منظومه» و «سرایش» وجود «کلام موزون» امری بدینه است. و چرا؟ بد شایان تأییین اینکه می‌ترانیم این در را به آسانی از هم تشخیص دهیم از آن روست که «ستگاه حواس» می‌در این تشخیص نقش عده‌دار دارد. ما موسیقی را «من شنیم» و نقشی را

بگذارید. در نفس تازه کردنی ضروری، این سفر ال‌گریزی‌پذیر را مطرح کنم: «هنگامی که نوشتندگ ای را می‌خوانیم، بر چه اساسی حکم می‌کنیم که آن نوشتندگ شهر است یا شیرشهر؟»

بد نظر من می‌رسد که دیگر مدت داشت در پاسخگوئی به این پرسش ظاهراً ساده و ابتدائی «چار مشکل شده اید ر کیار تا بد آنچه گشته» است که این روزها چویزی جز اهدای خود نویسنده، مبنی بر اینکه نوشتندگ دادر است یا غیرشیع، مشکل ما را حل نمی‌کند. بد نظر من رسید که ما، به عنوان معرف می‌لائق هزار سال است اینجنبات مکتبه داریم؛ «تهریف شعر» را گم کرده ایم و با چیزهای مختلف را که چندان ربط ماهربی با هم ندارند، شخص می‌خوانیم، آن کم بنا بر تصریفی اعلام نشده که در ذهن خودمان از شعر داریم. اختلاف نظرهایان پیماران نیز بیشتر از دهان فتدان تصریف، و یا متفاوتاً «جین تعدد تصریف». ناشی می‌شود، پاک نظر نوشتندگ خاصی را از پاکترین آثار شاعری ی معاصر می‌خرند و نویسنده آنرا شاعری کواید می‌پنداشد، و دیگری به تکلیف نوشت «شیرین»

نیست کی و کجا، کلام گزینده بی منطقی آمده است و به جای «کلام منظوم یا موزون» گذاشته است «شعر». اینگونه است که اصراره اکثر مردم، و حتی اکثر شاعران و منتقلین ما در مقابل «نشر» به جای اینکه از واژه «نظم» استفاده کنند واژه «شعر» را بد کار می برند. یعنی ما اکثر از واژه های «شعر» و «نشر» را در مقابل قرار می دهیم و این کار نادرست است، حتی امروز نیز که از طریق شهر سپید (و به خصوص توفیق شهر سپید شاملو) پذیرفته ایم که می شود «شعر» را بد «نشر» هم نوشت، و در توجه 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 «نشر» بیشتر رسانای مقصود کمی است که به انواع صوری ی کلام توجه دارد. واژه های نظم و نثر بد جنبه صوتی پیکر کلام توجه دارند و فقط از این جهت اثر از کلام را از هم تفکیک می کنند، حال آنکه واژه های همچون «داستان» و «شعر» کلام را به لحاظ معنایی 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 روش مرجب شده که کل تاریخ ادبیات ما «چار اختشاش شود. یعنی، هر کجا که خواسته اند تعریفی از شعر به دست داشتند تعریف «نظم» را جانشین آن کرده اند. این گونه است که وقتی مثلاً بد «شیوه قیس» می رسیم که او کلا تشخیص شهر از غیر شهر را بد جنبه صوتی ی کلام تقلیل داده و اعلام می دارد که «شعر کلام موزون است». و درست در راستای همین توجه بد جنبه صوتی ی کلام است که در شرط دیگر نیز به این تعریف افزوده می شود: « شهر کلام موزون و مستعاری الایات و مقفى است». اگر به گنه این تعریف ترجید کنیم

«صی بینیم». حتی در حوزه پائی «حس» معین نیز ظواهر عینی و حسی ی گارها را به تعبیز آن کار از غیرنویش راهنمای شود. مثلاً ما با حس راحمدی، گد بینائی باشند، 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 تعبیز بگذاریم.

گفتن، و سپس ثبت گفته ها به صورت نوشتن، نیز گاری نخست شنیداری (سماع) و سپس دیداری (بصری) است. پس عجب نخواهد بود که ما در گار تفکیک شعر از غیرشعر هم از تفکیک مشخصه های حسی ی از ارع گارهای گلامی آغاز گردد باشیم. یعنی، جائی در ابتدای تاریخ، و به گلایک «حس» هامان، پی بوده 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 شهرهای گلامی می توانسته پیش آمده باشد به جنبه صوتی (یا پیکر فیزیکی) ی کلام توجه داشته است.

گمانی هم که با این جنبه گار داشته اند، در پی ی کشف رمزی که کلام را منظم و با قاعده و موزون می کنند برآمده و دستگاه عریض و طویل در پیچیده «عمررض» را ساخته و آن را یکی از «علوم» ادبی دانسته اند. در این زمینه، آنها گاری به اینکه در جنبه معنایی ی کلام چه می گذرد نداشته و گل توجه خود را ممعنطه پیکر صوتی ی کلام کرده اند. در دستگاه شناخت آنان، پیکر صوتی ی کلام یا با قاعده است یا بی قاعده. و آنها لازم داشته اند که برای این در نوع پیکر دونام مختلف نیز وضع کنند. کلام با قاعده را «نظم» و کلام بی قاعده را «نشر» خوانده اند. کلام با قاعده گلامی است منظم و موزون، و کلام بی قاعده گلامی منثور و بی وزن. تا اینجا همه چیز منطقی و حساب شده پیش رفته است. اما معلوم

زمزمه بهائی نداهه بود. این زمزمه در واقع از مرجع تقلید هم‌نظریه پردازان اسلامی، یعنی اسطری یونانی، سرهشمه می‌گرفت که در «بوطیقا» (پوئیکا = فن شعر) گفتند بود: هر سخن موزونی (قافیه) ر تسااری ای ابیات پیشگش) شعر نیست. خواجه نصیر نیز تو شهد بود که شعر گلام دخیل است، حتی اگر موزون حقیقی نباشد. این زمزمه در دوره مشروطه قوت گرفت. میرزا آقاخان گرانی نوشته که وزن و قافیه در ماهیت شعر قرار ندارند،^۱ ملک الشعرا بیهار از بسا «ناظم» گفت که در عمر خود «شعر» ی نسخه بودند،^۲ و نیما اعلام داشت که «شعر رزن و قافیه نیست، بلکه رزن و قافیه هم از ابزار کار شاعر هستند».

اگرچه می‌شد از همین بزرگان پرسیده که: پس شعر چیست؟ اما باید توجه کنیم که در هیاهوی مشروطه قافیه چیز در صحنه ادبیات بر بنیاد نفی پایه گذاری شده بود: قافیه هزو ماهیت شعر «نیست»، تسااری ابیات ربطی به شعر «ندارد»، نظم لزوماً آفریننده شعر «نخراهد بود» و... می‌بینیم که در سراسر این احتجاجات نکته‌ای اثباتی در مردم اینکه «شعر چیست» به چشم نمی‌خورد. ضمناً می‌شود این نکته را نیز ملاحظه کرد که هر آنچه نفی می‌شود در حوزه قالب قرار دارد و، اگرچه در حوزه مضمون و محتوا بحث‌های دقیق تری، به خصوص در راستای «نواری» صورت گرفته است، اما اینگرende بحث‌ها اعتمادی به ارائه تعریفی اثباتی از شعر نداشتند.

شهرنیمه‌ای، در رجه صوری و ظاهری می‌خود، نتیجه این برخورد نمی‌کننده با گذشتند است. نیما تسااری ابیات و جایگاه پخشناهه ای قافیه را رد می‌کند، اما کوششی برای ارائه تعریفی نوین از شعر، که دیگر انواع ادبی را در بر نگیرد (یعنی در کنار جامعیت، مانعیت هم داشته باشد) په غیل نمی‌آورد. خود نیما در بیشتر کارهای خود یک داستان‌سرا است تا شاعر؛

می‌بینیم که این تعریف به «نظم» مربوط است نه بد شعر، و با افزایش دو شرط اخیر، حتی از نظم هم منهومی باریک و خاص افاده می‌شود. البته، در گذشتند، پذیرش و اعمال این تعریف نادرست از «شعر» مشکل خاصی را پیش نمی‌آورد. تنها کافی بود که همگان به آن گردند نهند و بر اساس این بخشناهه نامه قول، هرآن کسی که سخن منظوم و متفقی ر متساری ادبیات می‌گفت 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 بخشناهه ساخته (یا سروده) می‌شدند، شهر بودند. اما، در این صورت، باید پذیرفت که «شعر» نیز دیگر نام یک «نوع خاص ادبی» نبوده و هم‌انواع ادبی را در بر می‌گیرد.

تا وفاداری به بخشناهه کلاسیک ادامه داشت و شعر «سخن مورون و متفقی و متساری ادبیات بود» ما مشکلی به نام «تعریف شعر» نداشتیم. هر زمانی هم برای شعر متصور نبود. فردوسی اساطیر و تاریخ ما را به نظم گشید و گارش «شعر» خوانده شد، هرلانا هم حکمت و فلسفه و امثاله را «منظوم» گرد و مشغول اش جزوی از ادبیات شعری می‌داند. و نظامی و امیرخسرو و دیگران هم داستان‌ها و افسانه‌هایمان را به سخن موزون برگرداندند و شاعر شناخته شدند. یعنی، در ادب کلاسیک ما، هیچ خط فاصلی بین این انواع ادبی نبود و هجه را، به خاطر هر زمان برداشان، شعر می‌خوانند. تقدیم بندی‌ها هم همه در قلمروی «قالب» صورت می‌گرفت؛ قضیباده، غزل، ریاضی، قطعه، چهارپاره، مخصوص، مسدس، و...؛ و شاعر و نظام هم یکی شمرده می‌شدند.

اما در جریان انقلاب مشروطه ما بد سر آغاز بحران رسیدیم؛ بحرانی که زمزمه ای تاریخی را به صورت هیاهوئی نو عرضه می‌داشت. می‌گزینیم زمزمه ای تاریخی، چرا که در طول تاریخ کلاسیک ما کسی هرگز به این

داستانسرایی که مدل نویسی از نظامی گنجوی به شمار می‌رود. خود نیما نیز، هنگامی که از منظمه‌های خویش سخن می‌گوید، آنها را داستان و قصه و نمایشنامه می‌خواند. مثلاً در مقدمهٔ منظمه «افسانه» این اثر را «نمایش» می‌خواند؛^۴ و یا در مورد منظمه «مانلی» می‌گوید: نظری... این «داستان» با تفاوت هائی در ادبیات دنیا دیده می‌شود... این «داستان» را من پیش از سال ۱۳۲۶ کم و بیش رو به راه گرده بودم... در «اشعار» این «داستان» از آن سال‌ها به بعد وسوس زیادی به خرج دادم... چیزی که بیشتر به درد من می‌خورد موضوع فکری «در این «داستان» است...»

به راستی هم که منظمه‌های نیما پیش از آن که از نوع شعر باشند داستان‌هائی منظوم به شمار می‌روند و از این بابت باید آن‌ها را جزئی از تاریخ قصه نویسی یا داستانسرایی خودمان منظور بداریم تا تاریخ شعرمنان؛ و لازم است که آنها را با ضوابط قصه نویسی به نقد بکشیم و نه با معیارهای شعرسنجی. روایت گویی ناظمی همچون مهدی ای اخوان ثالث هم به آن دلیل در شعرنیمائی احساس جا تنگی نمی‌کرد که این نوع شعر مانع از داستانسرایی و روایت گوئی ای او نمی‌شد.

بدین سان، شعرنیمائی نیز، به هیچ روی، به وجود خط کشی قاطعی بین شعر و غیرشعر قائل نیود و، با همهٔ نوآوری‌هائی که از لحاظ دید و زبان و تعابیر در آن صورت می‌گرفت، از لحاظ یکی کردن انواع مختلف ادبی، ادامهٔ تلقی‌های ادبیات کلاسیک ما از شعر محسوب می‌شد. به نظر من، شعر نیما، بیشتر به علت توجه خاص او به اصلاحات مضمونی، محترانی و دیدگاهی، و به خصوص در دوره‌ای که مرجع تقلید شاعران مکتب سخن قرار گرفت، جز در به هم زدن تساوی تعداد تکرار ارکان (پایه‌ها) ای عروضی و عدول از جایگاه بخشش‌نامه ای قافیه، قدم بلند

دیگری برای تجدید نظر در تعریف بخشش‌نامه ای شعر و ارائهٔ تعریف نظری ی دقتی و جامیع و مانعی از شعر برنداشته است.

گرایش مسلط زمانه نیز، که خواستار پیام سیاسی در شعر بود، بد همین حد از نوآوری و تجدید نظر در تعریف اکتفا می‌گردد. به عبارت دیگر، اگرچه در شعر نیما و نیماگرایان وجه تفکیک شعر از غیرشعر دیگر تساوی ای ادبیات و رعایت جایگاه بخشش‌نامه ای قافیه نبود، اما استفادهٔ نویسنده از اوزان عروضی همچنان مهمن ترین ضابطه در راستای این تشخیص به حساب می‌آمد.

مقدمات ظهور قطعی ای بحران در تعریف شعر وقتی فراهم آمد که شعر سپید رانده شده به حاشیه‌ها به وسیلهٔ احمد شاملو مورد استفاده قرار گرفت و با اقبال‌عام روپرورد. شاملو اگرچه از لحاظ دید نیماگرایست اما، از لحاظ زیان و قالب، ادامهٔ جریان شعر حاشیه‌ای 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 ای ادبیات را کنار گذاشت و شعر فارسی را نوگرد اما امتیاز عدول قاطع از سلطنت اوزان عروضی به کسانی همچون هوشنگ ایرانی و شین. پرتو و پرویز داریوش می‌رسد 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، آخرين و مهمن ترین آجر را از زیر سقف بلند تعریف کلاسیک شعر بیرون می‌کشیدند و دیگر وجه عینی (و بیشتر سمعی ای معینی) را برای تشخیص شعر از غیر شعر باقی نمی‌گذاشتند. اما، نکتهٔ تأسف بار این بود که آثار آنان چیزی با خود نداشت تا آنان همان را به عنوان جانشینی وزن عروضی، در راستای تعریف شعر، ارائه دهند. خواننده در برابر آثار آنان و در پاسخگوئی به این پرسش که «چرا باید این

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

اما کار شاملر از آن روز مقبره بیت یافت که او، نه تنها روحیه زماند را فلکید و در کارش مبلغ اندیشه سیاسی ی روز شد بلکه، در سخنوری نیز توانست بد «عنصری ملموس» که بتواند جانشین وزن عروضی شود دست یابد. در واقع شاملر، با عذرل از وزن عروضی، به تجدید نظر در تعریف بهم ریخته کلاسیک از شعر نیزداشت بلکه فقط کوشید، با پیدا کردن جانشینی برای وزن عروضی، زیان به کار رفت در آثار خود را از سطح نثر روزنامد ای و قطعات ادبی ارتقاء داده و آنها را، به خاطر نوع زیان، از این اثراع متغیر نماید. در این مرد نیز جستجوی زیان آهنگین، به وسیله تقدیر کیا یا هوشنگ ایرانی، در کار شاملر بد پاسخی مرقت رسیده است.

چنین تمهیدی توانست لااقل بیست سال دیگر به عقب افتادن مطرح شدن بحران در تعریف شعر کمک کند. به خصوص بررسی ی آثار کسانی که بد پیروی از شاملر نوشتند اند و می نویسنند نشان می دهد که تعریف تلریحی و مدرج شعر در این گونه آثار آن است که «اگرچه شعر لزماً سخن هزارون عروضی نیست اما برای اینکه با زبان رایج و عادی فرق داشته باشد باید از زبانی فاخر و غیر روزمره برخوردار باشد». شاملر این زبان را در ترجمه های کتاب مقدس مسیحیان (تورات و انجیل) و کار ابر الفضل بیوپی یافته بود، یعنی اتفاقاً کمی که در تمام طول تاریخ ادبیات کلاسیک ما شاعر شمرده نشده است.

اینگونه نگاه تنگ به شعر (مثلاً وجود زیان فاخر - یا آهنگین - را رجد تفکیک شعر از غیر شعر دانستن) در مطالبی که برخی از شاعران پیرامون شعر اظهار می کنند بد خوبی منعکس است. یعنی، اغلب شاعرانی که در مقام تعریف شعر بر می آیند، ولا جرم شعر خویش را نموده ای از تعقیب آن تعریف می دانند، خود بد آنچه در گره شعر خویش کرده اند

گهتر توجه دارند و گاه، به جای بحث درباره ارزش های اساسی و انقلابی ی گار خویش، تأکید را بر جنبه های فرعی ی کارشنan می گذارند. مثلاً، شاملر، در مصاحبه ای که همین چند سال پیش انجام شد،^۱ ضمن تشریح نظرات خویش درباره دلایل غیرقابل ترجمه بودن شعر، بد این نکته اشاره کرده است که اشعار خود ار، وقتی از صافی ی ترجمه شدن بگذرند، بد مجموعه ای از حرف های عادی و روزمره بدل می شوند. یعنی، در نگاه شاملر، آنچه شعر را از غیر شعر تفکیک می کند نحوه زیان آوری ی شاعر است. بدین سان شاملر، علی‌رغم ارزش های بی مانند درونی ی شعر، فکر می کند که قدرت خلاقه شاعر در کاری خلاصه می شود که می توان آن را ارتقا، سطح زیان روزمره بد سطح زیانی فاخر دانست.

با این همه پیدایش و تسجیل شهر شماهلوئی از یکسو شکست های شعر حاشیه ای و سپید را، در مقابل شعر نیمه ای و شعر مکتب سخن، جبران کرد و، از سوی دیگر، زمینه را برای این نتیجه گیری آماده ساخت که «اگر وزن عروضی (در صور سه گانه کلاسیک، مکتب سخن، و نیمه ای) جزء گوهر شعر و شرط عدول ناپذیر پیدایش آن نیست، خود به خود، تفاخر زیان آورانه نیز نمی تواند جزئی از ماهیت شعر محسوب شود». پس، این بار، پرسش حتی به صورت حادتری مطرح می شد: «بالاخره کدام ضابطه را می توان برای تشخیص شعر از غیر شعر پیدا کرد و بد کار برد؟» قدم بعدی، در مسیر آشکار شدن بحران در تعریف شعر، در نیمه اول دهه ۱۳۶۰ برداشته شد - در قالب شعری گند و وزن عروضی ی نیمه ای داشت و نه آهنگ فاخر زیان شعر شاملر را. خواننده با سخنی روی رو برد که با داشتن زیانی عادی و بی پیرایه خود را شعر می خواند. این نوع شعر، که «موج نور» نام گرفت، تا حدوث قیام ۷۹ هرگز از جانب اکثریت معتقدان ر شاعران جا افتاده به رسمیت شناخته نشد. اما، به هر حال گاری بود که هم

برد و دیگر جائی برای بحث در تعریف شهر، گه پیش از این بحران اجتماعی هم هرگز به صورتی جدی مطرح نشده بود، باقی نمانده بود. اما پیرزی ی قیام ۱۷ یکباره سخنوری را از تک و تاب سیاسی خالی کرد، آنگونه که حتی وقتی حکومت تازه از راه رسیده به بیدادگری های بسا مهلهک ترا از رژیم پیش از خرد دست زد نیز سخنوری به تجدید آن مطلع پرداخت. حتی در خارج کشور نیز، که در آن شاعر از ساطور سانسرو و شکنجه رژیم تازه نفس بد دور بود، آنانکه دست به سرایش آثار سیاسی و حماسی و مبارزه جویانه کم ارزش زند بزرگی از نفس افتادند و آریختن شان به پرده گعبه «نهضت بازگشت» نیز چاره ساز کارشان نشد. سیاسی بودن، به عنوان یک ارزش و شاخصه شعری سکه ای از رواج افاده شد. بازگشت به شعر قاتلی که سهل است، بازگشت به شعر نیمه ای نیز دیگر چندان لطفی نداشت. شعر شاملوی فقط در دستان هنرآفرین شاملو شگفتی آر بود ر بیشتر به لحاظ مضامین گاه بکر و به هنگامیش مورد عنایت قرار می گرفت.

اینگونه بود که بحران در دهه ۱۳۶۰ با شدیدترین شکل خود ظاهر شد. دیگر خوارها تقليد از شعر کلاسیک های کهن و نو، هزاران بازنيزی از نیحا و نادرپور و شاملو و فروغ، و صدها آرتیست بازی و شعبدۀ کاری نی توانست به دفن این پرسش محتشم بیانجامد که «به راستی تعریف اثباتی ی شعر چیست؟»

بد نظر من، تا رسیدن به پاسخی درخورد این پرسش، بحران شعر ما ادامه می یابد و شعر صاحر ما خواهد توانست، در سطحی گسترشده، به پرسن انداختنی تازه و نو شدنی ماهوری پردازد؛ بی آنکه مجرد چنین بحرانی بتراند جواز ما برای «بازگشت» باشد. امکانات شعر کلاسیک، شعرنو، شعر مکتب سخن و شعر شاملوی به گارحل بحران نی خورند.

«نور» محسوب می شد، چرا که به آثار گذشتگان شباهتی نداشت، و هم «مرج» بود، بدان خاطر که ساخت سیل آسا و بی قاعده و با شتاب آمده بود و خود می دانست که آب زلال و خاک ر خاشاک را یکجا در خود دارد.^۷ اما چنگونه می شد ثابت کرد که اینگونه سخن شعر هم هست؟ البته می شد برای این کار راه استفاده از «برهان خلف» را پیش گرفت. راقعیت این است که در ۲۵ ساله آخر راه دیگری هم برای تفکیک شعر از غیرشعر باقی نمانده است. یعنی می شود کار معینی را در نظر گرفت و ثابت کرد که این کار قصد و حکایت و روایت و غایش و قطعه ادبی نیست، آنگاه، تسبیح گرفت که - پس - شعر است. یعنی، اگرچه نی شود گفت که شعر چیست اما می شود نشان داد که از ارع دیگر ادبی خیر شعری کدام ها هستند. بدین سان، تعریف اثباتی ی شعر همچنان مفقود نمانده است.

اما در این مرحله جریانی غیرشعری آشکار شدن بحران تعریف شهر را برای ده سال دیگر به تعویق انداخت. دهه ۱۳۵۰ زمانه بحران بزرگ تری بود که در سطوح اجتماعی، اقتصادی و به خصوص سیاسی جامعه ما رخ نموده بود. در جریان در گیری با چنین بحرانی، کمی حوصله پرداختن به مباحث کامل‌افنی مرتبط بد شهر 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 تصاهی شگرف نیز به کار آمده بود که نتایجش تا به امروز ها نیز کشیده شده است. در آن دوران کمی کاری به این نداشت که سخن تر موزون و متفنی و متساوی الایات است، یا موزون اما بی قافية، یا بی وزن ر قافية اما متاخر و آهنگین، و یا خط و غیر. آنچه از سخنران طلب می شد جانبداری سیاسی و رورد به معركه مبارزات اجتماعی بود. در دهه ۱۴ کل بحث کهن و نو متوقف شده

بخش سوم: تا «شعر عشق»

۱. بحراز در شناخت شعر

۱. این فصل قبلاً به صورت بخشی از یک مقاله و با عنوان «بحراز در شناخت شعر»، در شماره ۶ نشریه پویشگران، لندن، آذر ۱۳۷۲ به چاپ رسیده است.
۲. در این موارد رجوع کنید به:
آدمیت، فریدون. اندیشه های میرزا آقاخان کرمانی.
زرین کوب، عبدالحسین. فن شعر
خواجه نصیر طوسی. اساس الاقتباس. به تصحیح مدرس رضوی.
خانلری، پرویز. وزن شعر فارسی.
۳. ای بسا ناظم که اندر عمر خود شعری نگفت
ای بسا شاعر که اندر عمر خود شعری نظمی نساخت (بهار)
۴. نیما یوشیج. مجموعه آثار. جلد اول، شعر. به کوشش سیپروس طاهbaz. نشرناشر،
تهران ۱۳۹۴. صفحه ۳۹.
۵. همان. صفحه ۴۰۵.
۶. من متن این مصاحبد را در مجله «دبایی سخن» دیدم که شماره و تاریخ آن اکنون
مفسرطم نیست. اما قسمت هائی از آن را در سال ۱۹۸۷ در شماره اول مجله «آوند»،
نشریه «المجتمع هنرمندان و نویسندهای ایرانی در بریتانیا»، که سردبیری آن با من
بود، منتشر کردم.
۷. نگاهی کنید به مقدمه احمد رضا احمدی بر نخستین شماره «جزره شعر»، چاپ
فروردین ۱۳۶۵ که در صفحه ۸۶ کتاب حاضر تجدید چاپ شده است.

بخش سوم - تا «شعر عشق»

لایلانی سخنان از بد حزالی می تغییبی می تعریف که از شاعر بروزیم را اینجا نباشد، داشتی نزد پیغمبریم که من توانند راهنمایی خود را مشکل خود را باشند.

از این نوع نوشته ها کم یافتن می شوند، من یکی از آن را بد صورت متن پردازده شده یکی از سخنانی های درست تدوین و تولیدم دارم که آشوری، دیده ام و در اینجا می خواهم، بد مند نگاهی به آن، نشان دهم که چگونه و با استفاده از چند روشی می توان از درون این گونه مطالب همراهی، تعریفی مبتکرم و ناگفته اما اساسی را خاص، از شاعر را بیرون گشید.

بنایی که آشوری بپای می گند بر فراز این زبانای مفروضی ماخته شده که «(در) فرهنگ دراز میان زبان فارسی... شاعر مهم ترین عنصر لغزی و رسانه فرهنگی بوده است». در این پیشنهاده، ما ب دنباله های مختلفی همچون فرهنگ، زبان، هنر، رسانه فرهنگی، و «شعر» روزبرد مستحبم که آشوری به این تعریف مشخص از آنها اقدام نکرده است و ظاهراً باید پذیرفت که، در کاربرد این مفاهیم، نظرش به «هانی معاوی و مختارف آنها بوده است. اما توجه به یک نکته دارد از چنین فرضی در می گند: از آنجا که آشوری فقط بد «زبان» فارسی می پردازد، خود به خود طرح این که شاعر مهم ترین عنصر هنری می آن بوده بدان میتوانست که از من پذیره در تاریخ ادبیات فارسی و در میان هنرهاي کلامی می مختلفی همچون داستان، نایاش، روایت، تقطیع ادبی و غیر اینها، هنر شاعر از مقام بالاتری پرهیزدار بوده است و می توانیم آن را، لائق در حوزه «زبان» مفهوم ترین نوع هنرهاي کلامی بدانیم.

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

فصل دوم - تلاش برای یافتن تعریف

بد راستی راه بپرسید از بحراز گسترده ای که در حوزه تعریف شعر رخ کرده چیمت؟ اصریز؛ گردانندگان صفحات شعر نشریات مانند شعر و غیره شعر را چگونه از هم تفکیک می کنند؟ آیا، جزو تکه تکه کردن و نزدیکی نوشته هر کلاد، چند نشانه دیگری را می توان یافت که مانند وجود شعر راهنمایی کند؟

به اعتقاد من، از آنجا که مانند به طور جدی به طرح پرسش هائی از این دست نپرداخته ایم، خود به خود نمیتوانسته ایم به صورتی منظم و منطقی به کار یافتن پاسخ هائی برای آنها برآیم. بدین معنی دلیل است که معتقدم، در موقعیت کنوئی، باید از راه های دیگری به جستجو و استخراج تعریف شعر پرداخت. اما این جستجو پیش از آنکه نوشته های معتقدین شاعر را هدف گیرد، می تواند مستوجه نوشته های کسانی باشد که، به دلایل جزو نقد شاعر و یا بحث در نظریه های ادبی، به حواشی می شعر نزدیک هی شوند. مثلاً وقتی نویسنده ای به بحث درباره کارکردهای مختلف «غیر شاعری» می شاعر می پردازد، دعا فرضت آن را می باییم تا در

۲۱ ۲۰ تکویری می شعر - از «مرج نهر» تا «شعر عشق»

پتوانیم تعریف ناگفته اور را از این شعر خاص بودست آوریم و، از سوی دیگر، قادر باشیم این تعریف را بد صورتی جامع و مانع در مورد کل آثار شعری زبان فارسی به کار گیریم.^۲

آشوری در جستجوی «رسانه ای فرهنگی» برای بیان «جهان بینی ای عرفانی» (که در تلقی ای او اساسی ترین بنیاد اندیشه گذشته است)، از «درآینیختگی زبان شاعرانه و بینش عرفانی» سخن می‌گوید و، خود به خود، متوجه آن دسته از ادبیات منظوم گذشته است که مستقیماً به طرح منظری از دیدگاه عرفان می‌پردازد. به این ترتیب، اگرچه او غیر اینگونه سخن را «غیرشعر» نمی‌خواند راستاً و نابخش در رایت و تاریخ نویسی و تفلسف را از صراحتاً از حوزهٔ شعر راستیم بیرون نمی‌راند، اما چندان کاری هم با آن دسته از آثار ندارد. به سخن دیگر، به جای اینکه صراحتاً بگوید که جز آنچه هائی که به طرح مناظری از دیدگاه عرفانی می‌پردازند، انواع دیگر ادبی مانا شعر نیستند، دربارهٔ آنها سکوت می‌کند و فقط به يك حوزهٔ کوچک، اما مهم، از ادبیات گذشته ما می‌پردازد. شاعرانی هم که او از آنان نام می‌برد کسانی هستند همچون سنانی، 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 می‌شود.

من بینیم که ابزار آشوری برای تشخیص شعر صور نظریش عبارت از رابطه ای است که او بین این شعر و فرهنگ ایرانی، از طریق زبان فارسی، برقرار می‌کند. 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 می‌توان دید که آشوری چگونه می‌گوشد تا سرانجام مفهوم فرهنگ را در مفهوم «فلسفه - جهان بینی» منحل کند. به عبارت دیگر، او می‌گوید که در هستهٔ پنهان هر فرهنگ، فلسفهٔ رجهان بینی می-

شود در ساخت زبان فارسی، بد این تجربه رسیده است که شعر فارسی (در متابسه به استان رخدایت و رایت رفایش رغیر این ها) بهم ترین هنر زبانی می‌نماید. یعنی، آشوری تلویحاً نخست وارد از این اثر از یگدیگر بد طور اعم، و از شعر بد طور اخص، جدا و متمایزند. آنگاه او این اثر را با هم مقایسه کرده و سنجیده و (اگرچه معیارهای سنجش خوبش را به مخاطبین خود عرضه نداشته اند) به هر حال نتیجه گرفته است که از میان آنها شعر دهم ترین هنر در زبان فارسی بوده است.

این نکته در همان ابتدای کار نشان می‌دهد که آشوری تعریف شخص قیسی می‌شعر را قبول ندارد. همچنان که بارها در این کتاب نشان داده ام، در گذشته، و به خاطر وجود تعریف شخص تبعیمی می‌شعر، در بین انواع هنرهای کلامی مانا تدقیک خاصی وجود نداشت و ما هم قصه‌های نظامی، هم تمشیل‌های سرلری، هم تعزیه‌های گلیم کاشی، هم قطعات سعدی، و هم تفلسف‌های شیخ محمود شبستری را «شعر» می‌خواند. پس، اگر همه این اثر از هنرهای کلامی در نظر آشوری هم شعر تلقی شوند آنگاه باید پرسید که از شعر را با چه چیز غیر از خود شعر مقایسه کرده و دریافت است که «شعر ملهه ترین هنر در زبان فارسی» است؟ چنین سخنی را تلهای کمی می‌تراند بگردید که نخست آن چنان تعریف خاصی از شعر داشته باشد که از اثر دیگر ادبی در آن نگنجند و آنگاه این اثر را با آن سلیمانی خاصی که از شعر در نظر دارد مقایسه کرده و توفیق این را بر آن اثر از دیگر ثابت کند.

پس باید پذیرفت که آشوری، اگرچه صراحتاً نمی‌گوید، بد تعریفی خاص از شعر نظر داشته است. در این صورت، از بکسر باید کل اشارات او را ناظر بر این حوزهٔ تیگ از معنای شعر بدایم و حتی از طریق آن اشارات

۲۴۲ تئوری می‌شعر - از «مرج نهر» تا «شعر عشق»

عنایت داشت) نمی‌خواند، البته آشوری این سخنان را نه به عنوان تعریف شعر طرح می‌کند و نه می‌کوشد تا مفهوم شعر را در این چهارچوب محدوده سازد. اما همین چهار چرب برای بد کار بردن روش برهان خلف کافی است. اکنون با خیال راحت می‌توانیم بگوئیم که، از نظر آشوری، سخنان عاقلانه و مرتب و منطقی، سخنان خالی از احساس و عاطفه و شور، سخنان نهی از ابهام و کتابه و غاد، و سخنان فارغ از جستجوی شهودی ی زیبائی شعر نیستند.

حالا اگر به گذشته هزار ساله زبان فارسی برگردیم و گنجینه بزرگی را که شعر خواهده شده است در نظر آوریم، می‌بینیم که اکثر آثاری که در گذشته شعر خوانده می‌شدند، دیگر از «بد آشوری» نمی‌توانند شعر باشند. بخش عده‌شاهنامه، تقریباً تمامی متنی (جز مقدمه اش که گویا دیرتر از بقیه بخش‌های آن نوشته شده)، بسیاری از قصائد و غزلات بزرگان ادبیات ما، کل داستان سرایی‌های عاشقانه (جز آنچه‌ها که داستان متوقف می‌شود تا شعر عاشقانه جاری گردد)، و کل آثار موزون سیاسی و اجتماعی دوران پسرخدا، از بدگاه آشوری نمی‌توانند شعر باشند.

در این صورت باید پذیرفت که آشوری، به گمان من به درستی اما نه بر اساس ارائه تعریفی آشکار و متهرانه، تنها بخش کوچکی از ادبیات ما را (که می‌توان کل آن را در دو سه جلد کتاب جمع کرده) شعر واقعی دانسته و همین بخش مختصراً به عنوان مهم ترین عنصر و رسانه در فرهنگ هزار ساله زبان فارسی معرفی کرده است. و می‌بینیم که او، در این گفتگو و نگفتو تعریف، به کلی مباحثه کهنه‌ای هصچون ضرورت یا عدم ضرورت استفاده از وزن عروضی و فافیه و تصاویر ابیات و کاربرد زبان فاخر را کنار گذاشته است تا به گوهر راستی‌بین شعر بپردازد.

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

خاصی نوشته است که در گلچینِ ظاهر زندگی ی اجتماعی، و از جمله در زیان، جاری می‌شود. اما هر ظاهره در جهان بیش در ساخت زیان به جستجوی رسانهٔ خاصی است که با گزینه‌ای دیگر از آن دستخواهی داشته باشد. آشوری می‌گوید که ظاهره این دستخواهی، در سیم خیارخانهٔ خیریش، به عرفیان نظری تبدیل شده و این عرفیان نظری نیز شعر را پیشترین رسانهٔ زیانی برای بیان شدن خوش پاخته است، در آن جاری شده است و، سپس، «از پیش از فشار عرفیان عاشقانه» خود به شطح خارقانه، یا غزل عاشقانه، است حالد پاخته است.

در این جاست که آشوری، برای خشان دادن اینکه چرا عرفان - در جستجوی رسانهٔ اول مناسب خوش در بین هنرهای کلامی - شعر را پاخته است، به ناگزیر نشانه‌هایی از شعر موردنظر خود را بدست می‌داد؛ و همین قسمت از نظرات اوست که مورد ترجیح من است.

مشخصات شعر مورده نظر آشوری در سخنرانی‌ی ارید طور پرآکنده ذکر شده‌اند، از مثلاً از «ذهنیت خیال پرداز و شاعرانه‌اندیش قرم زیرانی» سخن می‌گوید که «چندان تاب بحث‌خشنلایی و نظری و بازنگشی ی منطقی، و تاب گار ر گوششی اهل درس و مدرسه را ندارد... (و) بیشتر بکپارچه احساسی و عاطفه و شوری است که از سرمهای عقلی (و) نظری و جمال منطقی گریزان است». او به «رازی ناگشودنی که تنها روح عارفانه (و) شاعرانه می‌تواند از آن نشانی دهد» اشاره می‌کند و می‌گوید که «تجربه شاعراند... بر بینش شهودی و تجربه زیبائی تکید دارد» ر می‌افزاید که «عرفان عاشقانه... خود را با زیان شیر شعر بین می‌گند و زیانی پرسشار از ابهام و کتابات رخواه‌ها و گاه نسازه دا (پزارورکس دا) را بد کار می‌گیرد».

این‌ها همه نشانه‌های تحریفی از شعر دستیزند که آشوری در «خدمیر خرد دارد؛ تحریفی که با تحریف کلامیک شعر آید به «سخن منظمه»

شدن به رسیده عرب ای نظری نیز سر زمین هافظ در خانه‌گاه زبان پرایه‌ام و کنایه است که از «شور و جوی» سرچشیده بود که در پس از زوال اندیشه خود ایشان نیز ده چنان «دان اگرمه» نیز داشد و تغییر کردی است تا از آنکه بی خارجی را جسمانی می‌نمایاند و می‌خواشند شورانگیز شود تا دیگر باره شعر شعله برگشته و نظمای هزار را روشن سازد. بد گمان آشمری، شعر نیمه‌انسانی اگرچه از سرچشیده‌های عرفان ایران پرید اما توانست، از جانش دیگر، هیچ‌تئیش چنان شوری را فراهم آورد. این جای دیگر همان نظمای زمانه‌ای بود که از نظر سیاسی و اجتماعی دستخوش آشوب شده بود و شری دی آشیانه را بد مادریت «انگیزش» خواند به محل سیاسی می‌گذاشت.

پذیری سان و به نظر من، آشیانی از مددود کسانی است که، خواسته و ناخواسته، در حادیه یک بحث اجتماعی رفته‌اند. بد توجه جنبد دلش از نظری خاص (که از سایر انواع ادبی و کلامی ممتاز می‌شود) پرداخته است و کار او را می‌توان به عفران مذهبی برای ورود به بحث درباره بخوان تعریف شعر به کار برد. حال، یک بار دیگر، نشانی داشت را که او از شعر می‌دهد مروز گنیم؛ از نظر از شعر:

۱. سرزین هرانگیختگی دای ها طبی و حسی است.

۲. تحریر آنی شور دای در زینه زیبائی شناسی بد شهار عی درد.

۳. عقل گویی و منطق نایدیر است.

۴. زبان سرهنگ از آیه‌ام و کتابه زیاد و گاه ناگزده دارد.

۵. سرشار از شور چون است.

می‌بخشم که دمه این نشانی ها به درزند و گهر شناس رجوع می‌کند و هر آنچه از این نشانه‌ها بپرسد ای داشته باشد «شیر» خوانده می‌شود. و در همین حوزه تئیگ است که عقلي گویی دارد. شعر را برورده فلسطین ر

منطق خشک می‌بندد؛ آسیختگی می‌آی با شور جنون و هرانگیختگی دای عاطفی باعث می‌شود که گل تاریخ نرمی و رذایع نگاری، میانه تعلیم و تربیت و اخلاص و دین، راه‌بینجات اجتماعی و سیاسی می‌منظمه ادبیات ما از عززه دختر هرود نظر آشمری بخوبی گذاشته شوند؛ گرایش آن به تحریر شهروندی می‌زیانی نیز به همین صورت عامل می‌کند؛ و زبان همین رکنیتی می‌آن حق راه روره را بر اکثر داستان‌های منظمه می‌بندد. بدین سان، حوزه شعر در تعریف مکفرم آشمری هر خطه بحدرتور و کوچک تر می‌شود و تئیه چیزهایی معتبری در تاریخ بند ادبیات ما بدان راه پیدا می‌کند.

اما همین چهار چیز پرسیده که آشمری، در اینهات ارتباط ارگانی اینها باعث چنین کارآمد با تصریف آنچنانی می‌شود، کدام استدلال را عرضه می‌دارد؟ آیا کسر از بیز، لائقی از خاک روش، نوعی بخشناهه صادر کردن نیست؟ چگونه باید اثبات کرد که شعر سرزین هرانگیختگی دای عاطفی است؟ چرا شعر عتل گویی و منطق نایدیر است؟ چرا بر آن شور جنون حکمت می‌کند؟ چرا این خلبان روح، برای بیان شدن خوش، زبانی همچو رکنیتی و نگذین را بر می‌گزیند؟ رچرا شعر، در کلیت خود را در جستجوی تحریر شهروندی می‌زیانی است؟

سخنرانی آشمری در این موارد سکوت می‌کند؛ نه تدبی بدای خاطر که این سخنرانی مستحبه باشد شعر در عرض نیست، بلکه بوضیعه این دلیل که آشمری در مقابله دای دیگر خود نیز هیچگه نکشیده است، هدجهون یا که نظری در دلایل ادبی، عزم بخط خوش را در بال دستگاه منطقی گرد آورد و به آنها ارجام را رجاه ارگانیک دهد. او با شعر زیسته است، برگرد خانه آن طرائب کرده و درهای رزروی ای این خانه را آزیزده است. او، بد عنوان یکی از جدی ترین هنرخواهان فلسفه در فرنهنگ معاصر ما، که لا جرم در جانی

۲. تلاش برای بناهای تعریف

۱. این فصل قسلاً به صورت بخشی از یک مقاله و با عنوان «پر عرضان در شناخت شعر» در شماره ۶ نشریه پژوهشگران، لندن، آذر ۱۳۷۲ به چاپ رسیده است.
۲. رسمیت کنید پا: داریوش آشوری. «سرنوشت شعر: چون رسانه ای فرهنگی»، پژوهشگران، شماره ۵، اردیبهشت ۱۳۷۲، صفحه ۱۸.
۳. همین جایک نکته را پیگیرم و بگذرم: من اگرچه شک ندارم که آشوری در بنیاد فکر خویش تعریفی ز شعر دارد اما به این راقعیت 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، سراسرگزاری ندارد و اغلب ترجیح می دهد که شعر همچنان تعریف ناشده باقی بماند تا اینکه دچار تعریف گردد که بکاره ۸۰ درصد از سخنان منظوم گذشتگان و معاصران ما در بیرون آن واقع شوند. به عبارت دیگر، اعتقاد دارم که تلقی ای ناخودآگاه آشوری از شعر با تلقی ای خودآگاه او از این هنر لزوماً بر هم منطبق نیستند، تلقی ای آگاهانه او طبیعتی محافظه کارانه دارد و ترجیح می دهد درگیر بحث های «خطزن‌که» نشود. اما تلقی ای ناخودآگاه و همه این بحث های خطزن‌که را پذیرفته و اندیشه اور را در راستای آنها به حرکت در می آورد. این دو گانگی را در توجهی که آشوری به آثار مهندی اخوان ثالث و شهراب سپهری داشته است می توان به خوبی مشاهده کرد.
۴. اساساً آنچه آشوری را به عنوان یک اهل فلسفه، از فلسفه مزاجان سنتی ما ممتاز می کند، تشایه بنیادین بسیاری از مفاهیم و تعاریف در ذهن او و ذهنیت پیشوتروین نظر روش‌تفکری ماست. بدین خاطر است که آشوری به زبان مروز سخن می گوید و با دیدی امروزی مسائل کنون ما را هدف می گیرد. این نکته در عین حال نشانه پرسنگی ای همه مظاهر روش‌تفکری ای متفرق در یک ساختمان یکپارچه فرهنگی پریا نیز می تواند باشد.
۵. مقاله آشوری درباره شعر اخوان را من در سالهای پیش از قیام ۵۷ در تهران و در مجله روزگش خواندم. لکن من کنم آن را در یکی از بادنامه هائی که پس از مرگ اخوان منتشر شدن نیز دیده باشد. نشانی ای مقاله ای درباره شهراب سپهری هم چنین است: دنیوش آشوری، «سپهری در سلوک شعر»، یادباز شهراب سپهری، زیر نظر محمد رضا لاوه‌نی، دفتر نشر آثار هنری، تهران ۱۳۹۷، صفحه ۱۷۸.

از سیر بلوغ فکری ی خویش به سرمهز ای عرفان نیز رسیده است، به درهم جوشخوردگی ای شعر و نگاه عبارفانه اعتقاد یافته و از آن تجربه با این نشانه ها بیرون آمده است. بد همین دلیل نیز در کار او خبری از گوشش برای ارائه تعریفی جامع و مانع از شعر نیست.
اما مهم این است که بدانیم شعر مثل هر امر دیگری، دستی ای یگانه ریکپارچه ای دارد که اگر از درونش آغاز کنیم باید بخوانیم در یک سیر منجم به بیرونش برسیم و اگر از بیرون می آغازیم باید بخوانیم در سلوکی بهم پیوسته به درونش راه پیدا کنیم. در این کل یگانه و یکپارچه، بیرون و درون تنها در ر مظہر و جنبه از یک امر واحدند.

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

بخش سوم – تا «شعر عشق»

فصل سوم – معنای عاطفه

به نظر من می‌رسد که گره مرکزی را بهام اصلی در هر تعریف جامعی از شعر، به معنا و ماهیت مفهومی بر می‌گردد که در سی ساله اخیر در همه گفتارهای ما درباره شعر تکرار شده و همساره نیز توضیح داده نشده باقی مانده است. این مفهوم چیزی نیست هر چیزی که ممکن باشد می‌تواند عاطفه باشد.

من با مفهوم «عاطفه» از طریق مقول روانشناسی ی عصموی آشنا شده بروم. در این مقول سروکار نبوده و خواننده با مفاهیم مختلفی همچون احسان، عاطفه، ادراک، حافظه، تخیل، یادآوری، تجربید، و تفکر است. و همانگرند که قبلًا توضیح دادم،^۱ نخستین بار در کتاب «زمینهٔ جامعهٔ شناسی» از دکتر امیرحسین آرین پرورد گردید که بد یک سیستم منسجم برای تدقیک این رازهای اساسی تفکیک کارگردهای ذهن انسان برخورد کرد. در این کتاب، تعریف «عاطفه» عبارت بود از «واکنش ارگانیسم انسان در هنگام برخورد دستگاه حراس ما با جهان خارج از ذهن و در برابر خبرهایی که این دستگاه - تخت عنوان احسان - از جهان خارج به ذهن مخابره

می کند». این واکنش ها را می توان، به صورت شادی و غم، ترس و آسودگی خاطر، دلتنگی و اشتیاق و نظرای آن ها، در وجود خرد در کار و فعال بینیم. آرین پر توضیع می داد که احساس ها، قبل از رسیدن به مرکز ادراک ذهن، با این واکنش های عاطفی در می آمیزند و تبدیل به «تصویر ذهنی» می شوند. یعنی، «تصویر ذهنی» حاصل ترکیب احساس و عاطفه ماست؛ و هیچ خبری در حافظه ما وجود ندارد که از این دو عنصر خالی باشد. حال، اگر ادراک ما قادر باشد تصویر ذهنی را، تا حد محکن، از محتوای عاطفی اش خالی کند و به محتوا احساسی آن اجازه نمود دهد، ما به «تصویر علمی» می رسیم که «علم» بر پایه آن بوجود می آید. اما اگر محتوا ای عاطفی را «تصویر ذهنی» بر محتوا احساسی آن غلبه کند، ما به «تصویر هنری» می رسیم.

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

این قرص سیم گونه کجا همسری کند
با آفتاب رفتہ روز سیاه من؟^۲

شاید بدالله رویائی و من از نخستین گسانی باشیم که در نیمه اول
..... تئوری ای شعر - از «هرچ نر» تا «شعر عشق»

دهد.^۱ این مفهوم و نیز مفهوم «بار عاطفی» را، در گفتگوی گه حاصل آن در مجله نگین چاپ شد، بد کار گرفتیم.^۲ در رابطه از آن تاریخ به بعد است گه عنصر «عاطفه» به صورت جزء، لینفای تعریف هاشی که از شعر بد عمل می آید درآمده است. تا آن زمان، بنا بر سنت ادبی، بیشتر بر عنصر «تخیل» در شعر تأکید می شد.

من، که در آن روزها دانشجوی دکتر آرین پر بودم، اغلب حاصل این خوانده ها را برای دوستانم و از جمله رویائی، که بر ما سمت ارشدیت داشت، شرح می دادم. آن زمان تازه کتاب «شعر های دریائی» ای رویائی منتشر شده و رضا براهنی، گذنشریه «جهان نر» را سر بپیری می کرد، سخت بدان تاخته بود. من، که معتقد بودم ایرادات براهنی به کتاب دریائی ها سراپا خلط است، از رویائی خواستم که قبل از پاسخ گوشی به مطلب براهنی با هم به گفتگو بنشینیم.

اما لحظاتی از آغاز این گفتگو، که در حضور جمهی از درستان الجام می شد، 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 می شوند، چنین گفت:

«اول فکر می کنم که همیشه یک مکان باید وجود داشته باشد. بعد رنگ مطرح است، از لحاظ شعور چشم و شعری که ما نسبت به رنگ داریم. صدا هست، از لحاظ شعور گوش ما، چد سر و صدا و چد سکوت، (این ها) هریک عاملی برای شعور گوش ما هستند. (بعد) حرکت هست، از لحاظ طبیعت دینامیک انسان. این دینامیسم در همه چیز وجود دارد، حتی در اشیاء به ظاهر ساکن. مثلاً ممکن است در درون سنگ یک دینامیسم بیدا کرد. بعد عاطفه هست که گرشادی از زندگی می هاست. در یک فرم

محکم است از این اشعار عصراطیف را آرزو و یا فرم را نسبت به یک عصاطفه خاص اختصاص داد، بد هر حال عصاطفه عاملی است که بد عوامل دیگر و ربطشان زندگی می دهد. محکم است در ساختن یک شعر عواملی دیگری هم پیش از شود...»

هم یومیم گد (در آینده روانی بد «عاطفه») عصجهون یک «عامل» از عوامل درونی ی شعر توجه می کند، متفهی عاملی که «بد بقیه عوامل و ربطشان زندگی می دهد». اما نظر من این بود که عاطفه ند یک عامل از چند عاملی، که تنها عامل اصلی در دریافت و پیوند و ارائه هر آن چه هائی است که در درون شعر اتفاق می افتد.

در سرمه ناش و از ها در شعر نیز همین اختلاف نظر، به صورتی ضعیفی در آن گفتگو رجرد داشت. روانی می گفت: «من هر وقت به کلمه فکر می کنم چند خاصیت آن برایم مطرح می شود. پیش از همه هیئت مادی می کلمه است، بعد طبیعت آن ... بعد معنای کلمه است...»

اما من پاسخی می دادم که: «... انسان به جای آن که به کلمه اشباء فکر کند بحسب کلمه ها و اسم ها و به خصوص مقاهم کلی فکر می کند. مثلاً شما بد دریا فکر کردید: اید و دریائی ها را ساخته اید، نه بد دریای خزر یا بحر عمان ... شما بوسیله کلمه دریا فکر کردید: اید نه بوسیله خود دریا. کلمه دریا با یک مقدار حاضر، نوستالژی (اشتباق)، اطلاعات، رغیره درهم آمیخته است ... (هر کلمه) باری دارد. کلمه باردار است، شاره charged است. هر کلمه دارای بارهای عاطفی خاصی است ... این روزها دکان بازگردیدند که آقایان بیانیه به اشیاء توجه کنید و آنها را بشناسید: حال آنکه اشیاء در مقابل کلمات (ک معادل مقاهم ذهنی هستند) اصلاً بار ندارند. بلکه حمال بارهای عاطفی و فرهنگی کلماتند.

۲۴ تئوری شعر - از «مرح نر» تا «شعر عشق»

(رویاں: حرف کاملاً جالبی است.)

قصد از آردن تکه هائی از آن گفتگو این است که نشان دهم و از «عاطفه» آن هم به صورت «بار» می گذشت. بر روی رازهای گذاشته می شود، کمی و چگونه مطرح شده است. پس از انتشار این گفتگو، ترکیب «بار عاطفی» یکباره خیلی مدد شد به خصوص در شیوه نقدهای که نوشته هی شد بد کار رفت. حتی کار بادنجان رسید گه رقصی چند ماه بعد در میان مجموعه اشعار من، با نام «اطاق های درسته»، منتشر شد یکی از این مستقیدین نوشت که رازهای شعر نوری هلا از بار عاطفی چندان مایه ای نداشتند. یعنی مفهومی که در یک میهمان تئوریک برای تبیین فراغت آفرینش شعر بد کار گرفته شده بود به صورت ضابطه ای برای نقد شعر در آمد. معلوم نبود که در این صورت، مستقید با چه ترازی، یا «بارستانی»، گلایات شعر را می سنجید تا بفهمد که میزان بار عاطفی مادی می کلمه است، بعد طبیعت آن ... بعد معنای کلمه است...»

اما من پاسخی می دادم که: «... انسان به جای آن که به کلمه اشباء فکر کند بحسب کلمه ها و اسم ها و به خصوص مقاهم کلی فکر می کند. مثلاً شما بد دریا فکر کردید: اید و دریائی ها را ساخته اید، نه بد دریای خزر یا بحر عمان ... شما بوسیله کلمه دریا فکر کردید: اید نه بوسیله خود دریا. کلمه دریا با یک مقدار حاضر، نوستالژی (اشتباق)، اطلاعات، رغیره درهم آمیخته است ... (هر کلمه) باری دارد. کلمه باردار است، شاره charged است. هر کلمه دارای بارهای عاطفی خاصی است ... این روزها دکان بازگردیدند که آقایان بیانیه به اشیاء توجه کنید و آنها را بشناسید: حال آنکه اشیاء در مقابل کلمات (ک معادل مقاهم ذهنی هستند) اصلاً بار ندارند. بلکه حمال بارهای عاطفی و فرهنگی کلماتند.

در سال بعد از انتشار «صور راسپاپ»، کتاب «صور خیال» محمد رضا شفیعی می گذشت که در آن (ابدین خبر از آنچه که ما در ناسله ۱۲۶۵ تا ۱۳۵ کنجد بودیم) در این کتاب به اینجیت «عاطفه» اشاره کرد اما، آنچه که در توضیح رابطه بین تصویر شعری و عاطفه نوشت نه تنها نکته ای را روشن نگرده بلکه بر اینها محتله بیشتر افزود. اور نوشته: «... باید یاد آوری کشیم که خیال یا تصویر، حاصل نوعی تجربه است که اغلب با زیبایی عاطفی همراه است و اقدام معاصر از پیرستگی معنای عاطفه

می بینیم که در بخشی تشریک این کتاب، که پایان نامه دکترای نویسنده اش در زیر نظر پرویز ناتل خانلری است، چگونه همه چیز با هم مخلوط می شوند و روحشی که دکتر آین پر برای تفکیک کارگردانی مختلف ذهن گشیده بود بر باد می رسد؛ عاطفه و شور یکی می شوند، شهرد «جسم گندم» عاطله از گار در می آید، ایمازها تخیل را بوجود می آورند، تخیل معادل شگفتگی را جذب می شود، و خیال با تجربه حسی یکی می شود. در واقع ضایعات بخش تشریک کتاب «صور خیال» آن چنان زیاد است که خواننده آرزو می کند ای کاش نویسنده کتاب از آوردن این مجرمه عالمی از سیاهات چشم می پرسیده و به همان گزارش ارزشمند و ساده، اما نادرتب رغیر سیستماتیک خود درباره انواع تصریفهای شعری بسنده می گرد.

شفیعی یک بار دیگر هم، در سال ۱۳۰۹، به «عاطفه» پرداخته است اما این بار نقشی که «عاطفه» در تصریف شعری دارد مبهم تر شده و نقش تخیل عالمیت گرفته است. کتاب «ادوار شعر» این نویسنده حاوی چنین تعریف هائی است:

- عاطفه، یا احساس،^{۱۱} زمینه درزی و صفتی ی شعر است، بد اعتبار گیفیت برخورد شاعر با جهان خارج و حرادث پیرامونی....
- تخیل عبارت است از گوششی که ذهن هنرمند در گشつ روابط پنهانی اشیاء دارد.

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

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

معنای عاطفه ۲۶۰

ایماز و عاطفه به تفصیل سخن گفته اند و معتقدند که هر ایمازی باید عاطفه و شعری بد همراه داشته باشد و «ملک لیش» بر آن است که: عاطفه اگر در شعر وجود داشته باشد در نفس خیال ها (= ایمازها) نهفته است و اگر در نفس ایمازها نباشد، در میان آنها (در ترکیب و حاصل آنها) است.^۶ و «گرچه» نیز بر آن است که «شهرد از آن جهت شهرد است که عاطفه ای را مجسم می گند». ^۷ از این روی ایمازهای روزنامگی (ژورنالیستی) را مثال می آورند که ایماز هست اما شعر و عاطفه ندارد؛ زیرا این ایمازها حاصل تجربه گریندگان ر نویسنده‌انش نیست ر آن شگفتگی و اعجابی را که تخیل می خوانیم بد وجود نمی آردد... خیال ها، یعنی تجربه های حسی، واسطه های انتقال تجربه های عاطفی است؛^۸ زیرا غم و شادی، و هرگونه عاطفه ای در انسان مشترک است، همه کس شاد می شود و همه کس غمگین، حیرت و شرق، یا نفرت و ملال، چیزی نیست که در شاعران بد صورت انحصاری وجود داشته باشد. آنها از چیزهایی سخن می گویند که دیگران نیز در آن زمینه با آنها مشترکند. اما بیماری ی آنها در برابر رویدادها، یعنی تجربه های ذهنی ی ایمان، همراه با نوعی شخص و بر جستگی همراه است که ما عراطف خود را در تجربه های شعری ی ایمان بهتر می بینیم. به گفته ملک لیش، «در شعر گرشیش 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 ترقیق حاصل گنی؛ اهمیت کار تو از گشتفت یک قانون علمی کمتر نیست».^۹ و آنها که تخیل را نخستین شکل دانش دانسته اند، ترجیشان بد همین اصل است، رایند که گرچه می گردد؛ شعر انسان را بد مقام بالاتری - که در وجود است - عریج می دهد،^{۱۰} باز بیان همین است...^{۱۱}

۱۱. تئوری ی شعر - از «موج نر» تا «شعر عشق»

فشاری استناد بزرگوارم دکتر آین پور بنا شده است. در واقع دیدم که، در غیبیت پاسخ‌های لازم برای زین پرسش‌ها، ترجیحاتی که از درباره دستگاه رکارکرد دای ذهن انسان می‌دانم نیز برپا یاد راک پیش فرض صرف قرار دارد. من، در گتاب آین پور و نیز در دیگر کتاب‌های که در زمینه رانشنسی عجمی بذیان فارسی نوشته شده، پاسخی باستند نیافتم، پس، حال که در اروپا می‌زیستم، باید به متابع اروپائی و آمریکائی مراجعه من کردم تا شاید پاسخ مشکل خود را در آنها بیابم. اما، در نخستین قدم، به مشکل تازه‌ای برخوردم: «عاطفه» معادل کدام راژه فرنگی است تا من بدنبال آن باشم؟ دیدم که افتخارش زبان فارسی، در این زمینه، بیداد می‌گند، نخست به چند فرهنگ فارسی به انگلیسی مراجعه کنیم. در مقابل راژه «عاطفه» راژه‌های مختلفی روی شده‌اند، مثل‌ا:

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

حال بد معادلهای فارسی این راژه‌د، در يك فرهنگ انگلیسی به فارسی، بنگریم:

affection : تأثیر، عاطقه، همراه، علاقه

emotion احساسات، هیجانات، شرور

feeling احساس

impression اثر، خیال، احساس، ادراک، خاطره

sensation احساس، حس، شعر، تأثیر

sentiment احساس، عاطقه، تقابل، نیت، ضعف ناشی از

احساسات

راهنیت آن است که این گونه گوشتی‌ها، در کار روشن گردن چیستان و گارکرد عاطله در شعر نقشی بازی نمی‌گند، چرا که اساساً به طرح پرسش و دادن پاسخ در این زمینه‌ها نمی‌پردازد و مفردات نظری‌ی خود، و پیوندی بین آنها، را امری تلقی می‌گند که نیازی به اثبات ندارند. اما جدا از اینها رافتاشی که طرح این گونه نظرات موجب آن است، و حتی اگر دستگاه نظری‌ی دکتر آین پور را کلاً پذیرفته باشیم، هچنان چندین پرسش پاسخ ناگرفته در سرمه «عاطفه» وجود دارند که بدون باقتن پاسخ‌های برای آنها، دستگاه نظری‌ی خود مانیز ساختار منطقی‌ی خوبش را از دست می‌دهد! پرسش‌هایی که چه از جانب خود من و چه از سرمه دیگران هرگز مطرح نشده‌اند: صفاتی «عاطفه» چیست؟ چرا ارگانیسم، در مقابل احساس، راکشی بد نام عاطله از خود نشان می‌دهد؟ این «عطاف گردن» از چه بابت است؟ و با چه مکانیزمی عمل می‌گند؟

اقرار می‌کنم که تا به اروپا نیامده و سال‌هایی را در انگلستان بدسر نیز دیدم نه چنین پرسش‌هایی بدروشی برایم مطرح بودند و نه، اگر برند، پاسخی در خود برای آنها داشتم. تنها در مغرب زمین بود که من فرست یافتم تا دستگاه نظری‌ی خود درباره شعر را مرد وارسی قرار دهم؛ و در این کار بر این نکته واقع شدم که تمدنی دستگاه نظری‌ی من بر پایه یک مفهوم مرکزی بنام «عاطفه» بنا شده است؛ و نیز دانستم که اگرچه قبول کرده‌ام که «عاطفه» نام را کنی ارگانیسم احساس است در برابر احساس گد از جهان خارج برسیله حواس بدنه مجاوره می‌شود؛ اما نمی‌دانم اساساً صفاتی آن راکش چیست. دیدم که، بی‌وجود پاسخی برای این پرسش‌ها، کلی دستگاه تصوریک من، را بخوبی دیگران، بر يك «پیش فرض» ساخته شده؛ پیش فرضی که استدلایل را در پشت خود ندارد و فقط، بر مبنای

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

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

دکتر امیرحسین آرین پور: مهر، علاقه
حسن منصور: عاطفی
دکتر محمد صناعی: انفعالی

دکتر حمید عنایت: عاطفی (در برابر عقلی)
آرین پور (علوم اجتماعی): عاطفه، شور
آرین پور (فلسفه): انفعال

صنایع: هیجان، عاطفه
منصور: عاطفی
آرین پور (علوم اجتماعی): عاطفی

آرین پور (فلسفه): عاطفی، انفعالی
صنایع: هیجانی، عاطفی

معنای عاطفه آرین پور (جامعه شناسی): دریافت، عاطفه
		آرین پور (فلسفه): احساس
		عنایت: احساس
		فیرز شیروانلو: برداشت
		تجف دریابنده: تأثر
		عطائی کامرانی: تأثیر
		آرین پور: احساس
		صنایع: حس کردن
		آرین پور: شور
می بینیم که در بین صاحب نظران ما نیز اتفاق نظری در مورد برابر نهاده های فارسی وجود ندارد. ^{۱۲} پس، شاید چاره در این باشد که به اجماع نظر آنان رجوع کنیم. در این رجوع است که می بینیم برابر نهاده های دکتر آرین پور، با همه دوگانگی ها که در برخی از موارد پیش آمده، از انگلیسی معنایی و استمرار کاربردی ی بیشتری برخوردارند. پس من هم همان را مبنای کارم قرار دادم و در عمل دیدم که این رازه ها چقدر دقیق انتخاب شده اند. و این بخت هم با من بود که می توانستم به مجموعه رازگانی که در کتاب «صور و اسباب» از دکتر آرین پور وام گرفته بودم وفادار بمانم.	impression	
در عین حال، من و دوست رانپریشک دانشمندم، دکتر محمد صنعتی، در سال تمام را در لندن به تهیه یک فرهنگ اختصاصی ی علوم انسانی و اجتماعی گذراندیم که حاصل آن اکنون در تهران در دست اöst ر امیدوارم که روزی از چاپ بیرون آید. ما، از سال ۱۳۶۴ تاکنون، از برابر نهاده های پیشنهادی خودمان در مقالاتمن سود جسته ایم و به خصوص بسیاری از پیشنهادات ما، که به وسیله دکتر صنعتی در مقالات و دروسش	sentiment	

در دانشگاه تهران بد کار رفته، اگرین معتبریت دارد یافته است. بد هر حال، رازگان درود نظر دن، در بحث مربوط به «عاطله»، چنین است:

emotion عاطله

sense حس

sensation احساس

feeling دریافت

sentiment شور

imagination تخیل

image خیال = تصویر

brain مغز

mind ذهن

mental ذهنی

intellect عقل

ration خود

science علم

دانش^۱ knowledge

منطق reason

تفکر thinking

عرفان gnosis

mysticism رمزگرایی، صرفگری

demystification رمز زدایی، جادر زدایی

من، در «خطابی که تاکنون نوشته‌م و از این پس خواهم نوشتم از این مجموعه رازگانی استفاده کرد و خواهم کرد اما در اینجا از بیان

..... تحریری کو شعر - از «موج نظر» تا «شعر غصه» ۴۰.

تفسیر، دقیق هر یک از آن خودداری می‌کنم، چرا که قصد دارم در صفحات آینده کتاب جایگاه و نقش هر یک را در داخل یک سیستم منسجم نشان دهم. نکته اساسی آن است که بترانیم این تفکیک لغات را در همه احوال در نظر داشته باشیم ربراهم آن، از یکسو بفهمیم که چرا نویسنده‌گانی همچون شفیعی کدکنی این واژه‌ها، و مفاهیم مربوط به آنها را، یا بد غلط بد کار می‌برند و یا به جای هم بد کارشان می‌گیرند و، از سوی دیگر بترانیم، وقتی بد متون نوشته شده به زبان‌های اروپائی مراجعه می‌کنیم، به هده فهرست تفکیکی می‌فوق به معنا و تعریف مفاهیم رواژه‌های مورد نظرمان دست بیاییم.

اما شاید گفتند شره که تفکیک فوق فقط در متون علمی وجود دارد و مثلًا در زبان روزمره انگلیسی این مفاهیم با هم اختلاط می‌یابند. من، برای رفع این سوء تفاهم، «فرهنگ آکسفورد» را می‌گشایم و توضیحاتش درباره برخی از رواژه‌های فوق را، به مدد خود آن رواژه‌ها، ترجمه می‌کنم:

mind ذهن

شدن از آنجه در اطرافش و در داخل بدنش می‌گذرد. و نیز مستحرکز کردن توجه، قابلیت به حافظه سپردن و توانایی به باد آوردن؛ همچنین کارکرد مفسر انسان در راستای تفکر، تعقیل و کاربرد منطق.

feeling : دریافت، آنچه ذهن درمی‌باید، اعم از احساس‌ها و عواطف.

sense حس؛ هر گدام از پنج حس بدن گه ذهن شخص، یا حیران، از طرق آنها از اشیا رخواهی بیرون آگاهی

..... معنایی عاطله ۲۵۱

من یا باید.

sensation احساس: در بالستی کند ذهن، از طریق حسوسی، درباره

التحاداتی که در بودن و درون بدن انسان یا جهان پیش
می‌آید (اراده).

emotion عاطفه: در راست درونی ی هشتم، شعایری، نظرت، قدرت،
حسادت را داشت آن! بده همه، جهان آصدین ذهن، ری با
افکارهاشات در راهش.

من چنین که من توانم به راحتی با این مجبریت را لذگانی شکر کرد.
نوشت ر سخن نگذاشت، ر در چنین جلوی مفهومی کی روشنی احت که «یکسر
نمی‌توان، دچار شفیعی ی کدکنی، غیاراتی از این تجیل را سر هم کرد
که: «عاطفه، یا احساس...» ر «خیال‌ها، یعنی تجربه‌های حس...»

بدین صور کمی که در محترن فرنگی بد دیگار بحث دای دربرداشت، بد
عاطفه احت باید آن را ذیل واژه emotion جستجو کند، و ما نیز در
این جستجوی احت که من خواهیم بدانیم عمل وجود عواطف، در ما و در
حیوانات، چیست؟ این عواطف چه کارکردی دارند؟ رابطه آنها با احساس
چیست؟ یا با تخیل؟ یا خیال؟ و یا شعر؟

۳. معنای‌ها طفه

۱. نگاه، کنید به صفحه ۹۸ کتاب حاضر.
۲. به یاد ندارم که این تک بیت نه چندان درخشناد از کیست!
۳. نگاه، کنید به: پداله رویانی، «در گفتگو با اسماعیل تویی علا». نگین، دوره
دوم، شماره اول، خرداد ۱۳۶۵.
۴. اشاره به مقاله‌های رضا برهانی در آن سال‌ها.
۵. زیرنویس شنیس: «Poetry and Experience. p.60»، کتاب «صرور خیان»
متأسفانه دارای فهرست اعلام و فهرست منابع نبست.
۶. زیرنویس شفیعی: «Poetic Image. p. 19»، نکر می‌کنم که در این جمله،
شفیعی واژه «شهود» را به غلط به جای واژه «تصویر» نشانده است، چرا که، در
غیر این صورت، این جمله در بحث «تصویر» جای آوردن چندانی ندارد. همچنین بد
واژه «جسم» و ارتباً اضطر بایحت «تصویر» توجه کنید، و آنکه نگاه کنید به فصل
۱۳ از کتاب حاضر، صفحه ۱۲۹.
۷. تأکید بر این جمله از من است.
۸. زیرنویس شفیعی: «Poetry and Experience. p. 42».
۹. زیرنویس شفیعی: کروچ، کتابات زیباشناسی، صفحه ۵۱۲.
۱۰. محمد رضا شفیعی ی کدکنی، صرور خیال در شعر فارسی، انتشارات آگاد، چاپ
سوم، ۱۳۹۶، صفحات ۱۷ و ۱۸.
۱۱. تأکید از من است.
۱۲. محمد رضا شفیعی ی کدکنی، ادوار شعر فارسی، از مشروطیت تا سقوط
سلطنت، انتشارات توسع، تهران ۱۳۹۷، صفحه ۹۳.
۱۳. نگاه، کنید به صفحه ۱۲ کتاب حاضر.
۱۴. من در سال ۱۳۹۳، در مقدمه ترجمه مطلبی از «کارل مانهایم» در مرورد جامعه
شناختی دانش sociology of knowledge، کنم در مجله «نگین» به چاپ
رسیدم، توضیح داده ام که چرا باید بین سه واژه علم، معرفت و دانش تفاوت قائل شد و
آنها را به ترتیب در برزیر واژه‌های science، gnosticism و knowledge وقار
داد، به مسئله تفکیک علم از معرفت در صفحات آیینه کتاب حاضر خواهم پرداخت.
«دانش» عبارت است از مجموعه آنچه هائی که شخص «من دانم»، اعم از اینکه این
دانسته‌ها علیم، یا مشنده با نباشند.

بخش سوم – تا «شعر عشق»

فصل چهارم – زیست‌شناسی عاطفه^۱

بر اساس مفهورضات علم، به خصوص در نظریه‌های روانشناسی ی نرین از یکسر، و تئوری‌های زیست‌شناسی مبتنی بر داروینیسم کلاسیک و نو از سوی دیگر، انسان، در جریان «برآیش» (یا تحول)^۲ گلی و عمومی‌ی طبیعت، و در سیر طولانی‌ی «تذازع 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 کاسه سر «آدم - جانور» به کار در نیاده است. در آن جهان جانوری، این «آدم - جانور» نیز، همچون بقیه جانوران، در سیر برآیش طبیعیین‌ی خود و برای حفظ بقای خویش، به «دستگاه‌های دفاعی» ی پیچیده‌ای مجهز شده است که در آنها از تفکر و تعقل خبری نیست. کار یکی از این دستگاه‌ها نشان دادن راکنش‌های مختلف است در برابر مسائلی همچون خطر، گرسنگی، و دیدار جفت. و جنس این راکنش‌ها

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

علم مجرعه این احوال را «عواطف» می خواند و آنها را به دو دسته «ثبت» و «منفی» تقسیم می کند. عواطف مبنی بر آسودگی، آرامش، شادمانی، هیجان، ولذت از جمله عواطف «ثبت» به شمار می روند؛ و عواطفی همچون افسردگی، ترس، غصب و درد، «منفی» شناخته می شوند. عواطف ثبت جاذبند و گردآورند، و عواطف منفی دافع هستند و پراکنده ساز. ذهن «آدم - جانور»، با گملک «دستگاه عواطف»، هر آنچه ای را که برانگیزندۀ عواطف ثبت است کامیاب کننده می یابد و در برابر شان واکنش هائی همچون لذت، شادمانی، هیجان، آسودگی و آرامش را تولید می کند؛ و هر آنچه ای را که به بیداری عواطف منفی منجر می شوند ناکامی آور می شمارد و در برابر ظهررشان واکنش هائی همچون درد، اندوه، افسردگی، ترس و غصب را می سازد.

در عین حال، دستگاه دیگری به نام «دستگاه غرایز» نیز در جانوران به کار مشغول است. این دستگاه مجموعه ای از کارگردۀای 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 مجزاست اما، بر اساس سنجش و رأی دستگاه عواطف، مبنی بر ثبت بودن یا منفی بودن آنچه در محیط می گذرد، ارگانیسم جانوران را، در راستای حفظ بقاء، سیر کردن شکم، وزادن و باز تولید نسل، به فعالیت وامی دارد. بی ترجیه به استقلال «دستگاه غرایز» از «دستگاه عواطف»، چنانکه خواهیم دید، می تواند به نتایج خط آمیزی در کوشش های تئوری سازی می بینجامد.

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

ماحصل برخراهرهای ارگانیسم با محیط زیست، از طریق حس های پنج گانه و به صورت «احساس» یا «تصویر حسی»، وارد «ذهن» شده و به دستگاه عواطف می رسد. در آنجا، دستگاه منبر، 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 صررت مُهری که بر پاگت پستی می زند، بر «احساس» یا «تصویر حسی» حکم می شود و آن را تبدیل به «تصویر حسی - عاطفی» (یا «تصویر ذهنی») می کند. تصویر اخیر به «دستگاه غرایز» می رسد و این دستگاه، بر حسب مُهری که «دستگاه عواطف» بر تصویر منبور زده، واکنشی عملی را در ارگانیسم صرجب می شود. شلاآ، پرست دست (حس لامید) را آتش می سوزاند، «احساس سوزش»، از طریق سلسۀ اعصاب، بد «دستگاه عاطفه» می رسد در آنجا مُهر منفی ای «درد» بر آن می خورد؛ آنگاه «احساس درناک سوزش» بد «دستگاه غرایز» می رود، راین دستگاه بد عضلات دست فرمان جمع شدن و کنار گشیدن از آتش را صادر

می‌گند.

در عین حال، حاصل کل این ماجرا، بد صورت يك «تصویر ذهنی» در «حافظه» بایگانی می‌شود. 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 بد آن، همچون يك «بایگانی‌ی راکد» عمل نمی‌گند. تصویرهای ذهنی می‌ موجود در آن، بد گمان بهره‌ای که از عاطفه‌ها با خود دارند، درهم می‌پیچند و از ترکیب هاشان تصویرهای ذهنی‌ی تقاطعی جدیدی به وجود می‌آیند. یعنی، عاطفه‌های گوناگون می‌توانند موجب آن شوند که تصاویر ذهنی موجود در حافظه یکدیگر را تداعی (دعوت متقابل association) و جذب گند.

از جنبه‌ی دیگر، مسیر حرکت تصویرهای ذهنی، از جانب دستگاه‌های عواطف و غرایز به سوی حافظه، مسیری يك طرفه نیست. تصاویر ذهنی می‌ موجود در حافظه نیز می‌توانند از همان مسیر آمده به سری دستگاه‌های مزبور برگردند.

دستگاه عواطف نیز، در برابر هر تجربه‌ی تازه، تجربه‌های گذشته‌ای را که به صورت تصاویر ذهنی در بایگانی‌ی حافظه دارد احضار می‌گند، احساس‌های جدید را با تجربه‌های گذشته‌ی منجذب، اغلب بر اساس این سنجش، درباره‌ی مهربی که باید بر آن احساس‌ها بزنده تصحیم می‌گیرد.

اگر تصویرهای ذهنی می‌ موجود در حافظه به همان صورت اصلی‌ی خود محفوظ مانده باشند، بازگشتشان را «یادآوری» می‌خوانیم. اما اگر، به جای تصاویر ذهنی‌ی اصلی، تصاویر تقاطعی‌ی ساخته شده در حافظه به سوی «دستگاه عواطف» برگردند، حاصل کار «تخیل» خوانده می‌شود. بازگشت تصاویر را به هنگام خواب «رویا دیدن» می‌خوانیم. جانور، که

قادر نیست تفارقی بین تصویرهای ذهنی و احساس‌های آمده از بیرون بگذارد، یکباره از خواب بردم خیزد ر به دشمنی نامرئی حمله ره می‌شود. در عالم جانوری، یادآری ر تخیل شایستی تصویری دارد. در این فرگشت، تصویرها (با همه گرهر احساسی ر عاطفی‌ی خود) بازی گردند تا یادآری، تخیل و رویا محکم شود.

گفتم که بخش عمدۀ ای از گارگرد «دستگاه عواطف» به «مقایسه» مرسیوط می‌شود. هر احساس تازه آمده از بیرون با تصویر موجود در حافظه مقایسه می‌شود و اگر شباهتی بین دو تصویر بود، ارگانیسم برحسب عواطف فعلی‌ی خود ر عاطفی که بر تصویرهای گذشته مهور است، عکس العمل نشان می‌دهد. سگی را با شلاق می‌زند، او بد کنجی پناه می‌برد. تکرار این عمل باعث می‌شود که او، با دیدن شلاق نیز، به گوش ای پناه برد. اگرnon، او در حافظه خویش تصویر شلاقی را دارد که «درد» بر آن حک شده است و شلاقی که در بیرون از او قرار دارد، حتی می‌آنکه بر او فرود آید، می‌تواند خاطره‌ی درد را در او زنده گند. بدینسان، بین شلاق و درد رابطه‌ای در ذهن جانور پدید آمده است: رابطه‌ای که لزوماً هماره در جهان واقع وجود ندارد.

در انسان نیز همین احوالات همچنان در گارند. عاطفه‌های ما به خاطره‌های ما چسبیده‌اند و هر تصویر حسی که از راه می‌رسد می‌تواند، به خاطر «شباهت»، عاطفه‌ای را در ما بیدار گند. می‌گوییم: «مارگزیده از ریسمان سیاه و سفید می‌ترسد». چرا که تشابه شکلی می‌مار و ریسمان موجب می‌شود که، برای مارگزیده، دیدار ریسمان به بازترلید ترس ناشی از مار بیاچاخد. در اینجا «مار» و «ریسمان»، که نخست بد خاطر شباهت حسی می‌خوشی یادآور یکدیگر بودند، اکنون شباهت عاطفی نیز به هم

پیدا گردد اند. یعنی، در پی می تشبیت شباهت های حسی می آن در، اکنون ریسمان نیز می تواند ترسی تولید کند برآمده از تحریری مارگزیدگی.

اما سبیر «برآیشی» طبیعی می «آدم - جانور» در این مرحله بد پایان نمی رسد. زمانی دیگر مقدمات پیدایش فرگشت تازه ای به نام «تجربه و انتزاع» در مغز او فراهم می شود و این توانائی می نو، طی میلیون ها سال دیگر، رفتاد رفتاد، «دستگاه تازه» ای را بد دو دستگاه قبلی می مغز او اضافه می کند. این دستگاه جدید «دستگاه عقل» نام دارد و می تواند، با مقایسه تصاویر «احساسی - عاطفی» می آمده از بیرون یا از حافظه، و بیرون گشیدن «مشترکات حسی» می سرحد در بین آنها، بد آفرینش تصاویر ذهنی می تازه ای دست زند که معادل خارجی ندارند. مثلاً این دستگاه، با مقایسه تصویرهای چندین درخت مختلف، می تواند تصویر ذهنی می «درخت» را، که حاصل بیرون گشیدن 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 وجه اختلافشان با هم بسیار است. اما ما هم به درخت سبب و هم بد درخت کاج می نگریم و می گوئیم این هر دو «درخت» هستند.

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

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

هزسان و سوازی با پیدایش دستگاه تحریر گشته «عقل»، توانائی جدیدی نیز در «آدم - جانور» بوجود می آید و آن توانائی تکلم است. از با گذار هم نهادن اصوات مختلفی که می تواند از گلريش خارج گند، راز ترکیب آنها، بی شمار «صوت مركب» می سازد و قادر می شود که هر ترکیب را بد یکی از تصاویر «حسی» یا «تجربه ای» گذرن «دانه دارد اختصاص دهد. این گوند است که ترکیبات مزبور بد کلمات تبدیل می شوند و بدینسان زبان بد وجود می آید.

در اینجا من قصد آن ندارم که رارد مباحثه مربوط به عمل طبیعی و «اجتماعی» می مربوط به پیدایش دستگاه تحریر ذهنی و «دستگاه زبان»، بد عنوان دو دستگاه لازم و ملزم یکدیگر، شرم. اینگونه مباحثه حرف هرا بد بیرونی کشاند. پس سخن را در همان حوزه تنگی گذ ابقدا انتخاب کرده ام ادامه می دهم.

دیری نمی گذرد گذرن آدمی، با توانند شدن در راستای آفرینش تصویرهای تحریری، رباتکار این گار برای آفرینش تصویرهای هر دم تحریری تر، و با گذان که دستگاه تحریر را در فعالیت های خود گار آمدتر می گند، یکسره در «جهان» ساخته های خود غرطه ره می شود، جهانی که تصاویر حسی تنها بخش کوچکی از آن را اشغال می گند و حتی همین بخش کوچک هم گزره حسی خود را از دست می دهد تا تبدیل

«علم» نام مجھر عدّ نتایج کند و گارهای 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 رجرو دارد همیشه از عراطف خود است، در نتیجه، همه دریافت های عقلی ی مانند این اشتبه به عراطف ر پیشداری های عاطفی است. و این پیشداری ها شناخت ما از جهان هستند را بد خود مشروط ر نمیکنند. در اینجاست که عقل می گوشد تا، با ابداع روش های گوناگون، دریافت هایش را از این عراطف ر پیشداری ها پیپراید و پالایش دهد. و این همه در راستای آن هدف است که «دستگاه عقل» بر دستگاه های عراطف و غرایز، که میلیونها سال پیشتر از «دستگاه عقل» کارگرده و تغیرید اند و آنها را از دخالت در دریافت های خود باز دارد. یعنی در ساخت علم، عقل همواره می گوشد تا عاطفه و غریزه را مهار کند.

عقل می گوشد تا جهان تشریحی را بشناسد، و در این راستای دهیں، می خواهد تا شناختش هرچه بیشتر دقیق و عینی باشد. عقل دستگاه های خبرگیری حراس خود را تعیزتر و کاراتر می سازد؛ چشمش را بد ذره بین ها و درریین ها مجھیز می کند؛ بد کمک رادارها و حساسه های بیننده و شمنده امواجی که بیرون از آستانه شناختی و بینائی ای ار را قعده، گستره کارگرد چشم و گوش خویش را متصوی می سازد؛ ماهواره های خریش را بد اعماق کهکشان می فرستد تا آنها نیز که تن ای، یعنی دستگاه های حسی ای، حضور ندارند، بینند و بشنوند. و از این راه بد شناختی هر روز عینی تر از هستی دست می یابد.

اما، می دانیم که پیدایش «دستگاه عقل»، و تلاشی برای چیزی یافتن بر دو دستگاه عراطف و غرایز، مسروجب حذف آن در نشانه است.

بد «نام» معینی شود که دستگاه تغیرید بر آن نهاده است. «آدم - جانور» بد «بیشتر» تبدیل می شود و اکنون تنها شکل ظاهری ی از نیست که او را از عالم جانوری میگزد. تفاوت «بیشتر» ر «جانور» اکنون ناشی از پیدایش دستگاه های تغیرید و زیان در صفر است. بد مخصوص این دستگاه های نیز پیشنهاد، بیشتر بد عالم جانوری برسی گردد و «آدم - جانور» می شود. در تجربیات بزرگی بسیار دیده شده است که وقتی قسمت «تغیرید و زیان» در مخفی کسی آسیب می بیند از فقط می تواند همچون جانوران بد حیات خود ادامه دهد.^۲

عالم اسم ها، که مفهوم ها را صفت ها و قانون ها نیز (همچنان با بد گار بردن روش تغیرید) از آنها استخراج می شوند، عالمی بشری است. بیشتر، با پیدایش این بخش در مخفی خوش، عالمی نو آفریده است و در آن سیر می گند؛ و دیگر در رابطه بلا فاصله و بلا راسته با هستی نیست. عالم بشری، همچون پرده ای، بر عالم جانوری گشیده شده است. جهان بشری تکه تکه است، هر تکه اسحی 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 گند. بیشتر، با دست یافتن به دستگاه های تغیرید و زیان، از عالم جانوری خارج شده و بر جهان بشری پا نهاده است.

مسئله اما بد همین ختم نمی شود. لازمه پیدایش زیان و تغیرید، پیدایش فرگشت تفکر منطقی هم هست. «دستگاه عقل»، بد مدد این فرگشت، در تصریرهای تغیریدی می نگردد و خاصیت ها و صفات را کشف می گند ر، سپس، بد روابط بین اجزاء مجھر عدّ ذهنی خود پی می برد، و قدرت تسلط و پیش بینی پیدا می گند، و تبدیل به دستگاهی می شود. مجھیز بد تفکر، تعلق، و منطق که بر بنیاد اصل «علیت» عملی می گند. و تغیری کی شعر - از «مرج نر» تا «شعر عشق»^۳.

دانش خود می افزاییم و زندگی می جسمی را گکاراند و توانمندتر می کنیم.
در همین گزارش گردن نیز ردپائی از عملکرد دستگاه غرایز ما
رجوود دارد. غرایز بقا (چه در ساخت «سرمیون خاصی خود را داشت») و چه
در حوزه «جفت جرئی» با سائقه ها یا «فراران» ها (drives) می
گزناگزی در ارتباط است که می توان آنها را، در مقیاس های فردی ر
اجتماعی، با رفتارهای همچون «رقابتگری» برای «برتری طلبی» از
یکسو، و «ایشاره» برای «حفظ دیگری و دیگران، یا جمیع» از سری 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 او نیز دیده می شود.
در حوزه عراطف نیز جز این نیست. در اینجا نیز «فراران» های ما
همان ها هستند که اندکی پیش بر شمردیم. یعنی، دستگاه عراطف ما نیز
توانایی ای آن را دارد که محتويات خود را به دیگری و دیگران گزارش ر
 منتقل کند. به عبارت دیگر، عراطف نیز خاصیت گروهی شدن، یا
اجتماعی شدن، دارند. روانشناختی اجتماعی، که کنش ها و واکنش های
گروه ها را اجتماعات را مطالعه می کند، از داد و ستد های وسیعی که در
حوزه عراطف در میان آدمیان برقرار است خبر می دهد.
مثلاً قماشاگران یک مسابقه فرتیال را در نظر بگیرید. راکنش های تاک
تاک آنان، اگر به تنهایی به قماشای مسابقه می نشستند، با عکس العمل
گروهی ای آنان متفاوت است. اینان، در عمل جمعی و اجتماعی می خود، و
از طریق داد و ستد های صرفاً عاطفی، بد صررتی جسمی شادمان و هیجان
زده، یا افسرده و سرخورده می شوند. رفتار جسمی ای آدمیان در برابر
جنگ، اعتصاب، تظاهرات سیاسی، و مصائب همچون زلزله و سیل، همچو
زیست شناسی می عاطفه ۲۶۳

روانشناسی ای 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 می فرا می گیرد، آن زمان که به هیجان می آییم، عصبانی
می شویم، میل جفت آمیزی در ما زنده و بیدار می شود، گرسنگی در ما
به غرغغا می نشیند، بی اختیار از خطر می گریزیم و یا به دشمن حمله ور
می شویم، ما مجری فرمان های این در دستگاهیم. وقتی که آتش دستمن
را می سوزاند ما، پیش از آنکه آگاه شویم چه اتفاقی افتاده و درباره آن
تصحیم گیری کنیم، دست خود را واپس کشیده ایم! یعنی، در فرگشت
تنازع بقا و تداوم نسل، دستگاه های عراطف و غرایز ما همچنان سهم
کارکردی می عمدده 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
 العراطف در او آن چنانند که حتی پاسداری می سلامت و بهنجاری عقلی سرد و
بو اعتمای او نیز بر عهده آنها قرار دارد. پس، بشر با عالم هستی روابطی
درگانه دارد که از یکسر بر بنیاد عقل و، از سری دیگر، بر بنیاد عاطفه
شكل می گیرند. عقل در «جهان تشریحی» می خویش غوطه می زند، اما
عاطفه سازنده روابط بی واسطه می با «هستی می منتشر» است.
در عین حال می دانیم که عقل از حاصل شناخت خود «گزارش» هم
می دهد و در این راستا می کوشید به زبانی روشن، عینی و علمی دست
یابد. «گزارش گردن»، که از سرشت اجتماعی می زندگی بر می خیزد، خود
شگرد دیگر طبیعت برای حفظ بقا و تداوم نسل است. ما میراثی از دست
آوردهای خویش را، از طریق این گزارش گردن، برای نسل های آینده باقی
می گذاریم و، در عین حال، با شریک شدن در تجربه های یکدیگر، به غنای
..... تئری می شهر - از «مرج نر» تا «شعر عشق» ۲۶۴

در منظر عقل، دارای معنایی مشترکند؛ اما از نظر عاطفی ارزش و تأثیرشان مساوی نیست. هنر، سرزمین داد و ستد های عاطفی است، سرزمین تصویرهایی است که بار عاطفی دارند، و هدف شان رساندن پیغام آن دستگاه الکنی است که «عاطفه» نام دارد و یادگار اعصار پیش از پیدایش عقل است.

کی بز سنتشناسی عاطفه

۱. متابع 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.

Stuart 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 واحد جنبه ای ارزشی است، زیرا در متن آن مفهوم «کمال» مستقر 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 هرنندی ساخته و در نوشته های خود به کار برد و من تصویر می کنم، با توجه به تئوری های کلاسیک و نوین داروینیستی واژه پاکبزد و روشنی است.

Steve Rose. *The Making of Memory*. Bantam Press. London 1992. ۳

همه فرد های آشکار داد و ستد های عاطفی در بین مردمان است. پس دستگاه عاطفه نیز نسبت به ایجاد ارتباط، گزارش دهنی و گزارش گیری توانائی و مقایل دارد.

اما این داد و ستد عاطفی به صورت گزارش های مفهومی و زیانی صورت نمی گیرد. ما، برای انتقال شادمانی خود به دیگران و دیگران، صرفاً به گفتن اینکه شادمان هستیم اکتفا نمی کنیم. در اینجا، آنچه ارتباط را برقرار می کند رفتارها و حالت های ماست، شعفی که در چهره ما موجود می زند، رقصی که در اندام های ما برقرار می شود، و لبخنده ای که لب همان را از هم می گشاید، همه خبرگزار وضع عاطفی ما هستند. در اغلب ارقات 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 رسیم، علاوه بر چهره درهم گردان و گرسنگ و سر به گریبان داشتن، سیاه می پوشیم، سکوت می کنیم، و دست یکدیگر را به همدلی می فشاریم. این «تشrifات» برای ایجاد ارتباط عاطفی لازمند. و در همه این احوال، گفتگوی ما یک 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 رسیله گزارش های عاطفی رسیله ای تصویری است؛ سرزمین به کار گرفتن چیزهایی است که جانشین چیزهای دیگرند. عبارت «غمگین هستم» با این گفتگو اخوان ثالث که

ابر های همه عالم، شب و روز

در دلم می گرینند

بخش سوم – تا «شعر عشق»

اکسیژن و دو اتم هیدروژن به وجود می‌آید. آب نه اکسیژن تنها است و نه هیدروژن صرف. اما جمع آمدن این عناصر موجب پیدایش عنصری ترکیبی می‌شود که می‌تواند تشنجی‌ی مارا تشفی دهد و از خاک خشک «آبادی» برویاند. یعنی، «کلمات» اتم‌های شعرند و «تصاویر» مولکول‌های آن. از یکسو، بی کلمات نمی‌توان به شعر رسید و، از سوی دیگر اما، اگر جمع آمدگی‌ی کلمات در کار ما به پیدایش تصاویر نیازجایمده باشد ما به شعر دست نیافته‌ایم.

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 می‌تواند 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 می‌پذیرد: نخست اینکه هر کلمه می‌تواند، در ذهن آدمی، جانشین تصور «حسی - عاطفی» مابه ازای خود شود و، در نتیجه، در سهم عاطفی‌ی آن تصور ذهنی شریک گردد. مثلاً اگر بگوئیم که «مارگزیده از اسم مار هم می‌ترسد»، چندان به راه خطأ نرفته‌ایم.

اما این مطلب را می‌شود یک مرحله پیش تر هم برد و گفت «مارگزیده از اسم ریسمان هم می‌ترسد»، چرا که واژه «ریسمان» نیز قابلیت آن را دارد که در ذهن ما جانشین تصور ریسمان شود. پس، اگرچه ذهن عاقله، با ساختن اسم‌ها و مفاهیم و صفات و غیره، از هستی‌ی منتشر فاصله گرفته است، اما در همان جهان تشریحی و عقلی نیز کلمات و مفاهیم می‌توانند در «بار عاطفی» می‌تصویر ذهنی مابه ازاهای خود شریک شوند.

سومین مرحله وقتی است که دستگاه عواطف نیز در بین این کلمات نقش عاطفی‌ی کلام ۲۶۷

فصل پنجم – نقش عاطفی کلمه

درست است که شعر هنری کلامی است اما، شاعر از کلمات و مفاهیم صرفاً به عنوان تله‌ای استفاده می‌کند تا عنصر اساسی‌ی شعر را، که تصویر شعری باشد، به چنگ آورد. آنان که شعر را در زبان آوری، زبان سازی، تقدیس کلام و نظایر آن، جستجو می‌کنند، درست بد همین نکته که گفتم توجه ندارند. نوشتن ما، چه در پی‌ی اندیشیدن باشد و چه حاصل بی‌تابی و هیجانات ذهنی، تا زمانی که از مفهوم‌های ذهنی به عنوان مصالح گوهرین خود استفاده می‌کند، ما را به شعر نمی‌رساند. اما تصور، که عنصر گویرین شعر است، از کلمات و مفاهیم به عنوان مصالح و وسایل‌کار ارتباطی‌ی خود سود می‌جوید. در یک تشبیه، هیچ‌کدام از اعضاء، تشبیه دارای ارزش گوهرین شعری نیستند، بلکه فقط خود تصور است که در مرکز هستی‌ی شعر قرار دارد.

این همان تفارت و رابطه‌ای است که مثلاً بین یک «مولکول» و «اتم»‌های سازنده‌آن برقرار است. می‌دانیم که یک مولکول آب از یک اتم ۲۶۶ تئوری‌ی شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

خود را «گل» خوانده است، یعنی ابتدا تشابهی بین این در پاپته و سپس
یکن را با نام دیگری مورود خطاب قرار داده است. تهمه به تشابه ظاهری
چهره زیبای معمشون با یک گل بر نمی گزد بلکه به عواطف مثبته ای نیز
میروض می شود که در مخصوص «گل» و «چهره معمشون» در ذهن شاعر بر
می انگیزند. در راقع، قوت تصویرهای یک شاعر بیشتر به ارتباط با راهای
عاطفی دو طرف تشبیه بر می گردد.

این نکته از آنجا احصیت دارد که بنایم «دستگاه عواطف» قصد
سرودن شعر و آفریندن اثر هنری ندارد و در نتیجه، هدف اصلی اش پیدا
کردن تشابهات بین چیزها نیست. در راقع چنین کاری به دستگاه تعلق
میروض می شود نه به دستگاه عواطف. یعنی، تصویر عاطفی بدان حاطر
ساخته نمی شود که از این تشابهات گزارش دهد بلکه هدف آن در راستای
کارکردهای زیست شناختی، مختلف تعیین می شود. اما دستگاه
عواطف، که نمی تواند در بیان خود از منظوم های عقلی استفاده نماید، این
گزارش «فراموشی» را بد ناچار در قلمرو «تصاویر» ای انجام می دهد که
از عاطفه مایه گرفته اند. پس، در قلمرو دستگاه عواطف، علت تولید
تصویرهای عاطفی صرفاً بیان درگیری هائی عاطفی است و، در نتیجه،
قدان داد و ستدی عاطفی در این میانه نقش غرضی خواهد بود.

کسانی که می پندازند می شود با به کار بردن عتل تشریحی
(اندیشه ایجاده) و تکنیک مذایسه ر کشف شبهات ها، به شعر رسید، به
وجود ضرری این داد و ستد عاطفی توجه ندارند. دستگاه عواطف نیز،
همچون خغل، بد مقایسه و کشف ارتباط مشغول است. اما این کار را بدان
حاضر می کند که محتوی عاطفی خود را در آن بنخشد و بیان کند.
پس، شاعر نیز از طریق به کار بردن زین گزارش می کند؛ حتی از

آخوند به عاطفه به جستجو می پردازد، در بین آنها ارتباط می پايد، و
حتی یکي را جانشين دیگري می سازد. این درست همان روند ايجاد
تصاویر عاطفی در جهت بیان است. هاشم، برای بیان این احتمال که
معشورقش همچون يك «گل» زیبا و خوشبر و جذاب است، گل را بد او
هدیه می کند، نقاش تایلوئی از يك گل می سازد، و حافظ، بر صفحه
کاغذ، همین را، می نویسد:

غور حسن اجارت مگر نداد، «ای گل»
که پرسشی نکنی «عندیلیب شیدا» را

پس، آن «فلزاتِ» تصویری که دستگاه عاطفی می هنرمند، برای بیان
مکونات خود، انتخاب می کند می تواند 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 حس، و هم به لحاظ تشابه بذر عاطفی
شان، ارتباط برقرار می کند و آنکه بد یکی اشاره می کند برای اینکه از
دیگری سخن گفته باشد.

بعدین میان، در اینجا با تکله ای برای بحث تجملی می سال ۱۳۵ من
در مورد تصویر رزرو می شرم. ۱ من در آن بحث گفتم که در احتمال هر
تصویر شعری يك «تشبیه کامل» وجود دارد که در آن ذهن، رابطه ای از
باب تشابه را، چه به صورت ابراهی و چه به صورت انکاری، کشف کرده و
آن را بیان داشته است. اما در آنچه که اینجا نوشت، ام نکته ای بر گفته
قبلي من افزوده شده است: ذهن شاعر تصویرهای خود را در «تشابهات
عینی و عاطفی» می بین چیزها جستجو می کند. اينکه چرا شاعر معمق
..... تئوري می شود - از «مریم نو» تا «شعر حشق» ۲۶۸

تعاریف بد عنوان یکی از عناصر شهر به کار گرفته شده، توضیحی دهم.

با توجه بد آنچه در مرد زیان گفتاد شد می توان دید که هر اندیشه، گه مجھوّعه ای از تصررات و تصریرهای تجزیه‌ای است، با خود باری عاطفی را نیز حل می کند گه می تواند هدف را کنیش «دستگاه عراطف» قرار گیرد. این بار عاطفی ی اندیشه، طبعاً جواز رور بد شعر را دارد. اینگونه است که «اندیشه» با «شعر» در ارتباط قرار می گیرد اما در تعریف آن جائی ندارد. انسان بد هرچه بیاندیشد، هر موضوع اخلاقی و اجتماعی که داشته باشد، به هر ایدئولوژی که پیشنهاد، به هر حال، در سیر اندیشه های خود «دستگاه عراطف» خوبیش را نیز صرتباً را دارد به را کنیش نشان دادن می گند و شعر از این را کنیش ها برای ترکیب یافتن خوبیش بهره می برد.

آنچه، از پیرون ارگانیسم ما، به درون می آید و، به صورت «تصویر حسی»، از «دستگاه عراطف» ما گذشته و به حافظه می پیوندد؛ و نیز آنچه گد در دستگاه تعقل ساخته شده، از مسیر دستگاه عاطفه گذشته و به حافظه می رود، هیچ کدام به خودی خود بد کار شعر نمی خورند. اما چون همه آنها را کنیش های عاطفی را موجب شده اند، پس می توانند، در چارچوب سهم عاطفی خود، در تشکل شعر جائی داشته باشند.

مشلاً شعر سیاسی، اگر راقعاً شعر باشد، آن چنان شعری است که را کنیش عاطفی ی شاعر را نسبت به حوادث و واقعیت های سیاسی، در زیان ترکیبی ی تصریرها، گزارش می کند. جز این، هیچ گونه اندیشه سیاسی را، حتی اگر به زیباترین تصویرها آراسته باشد نمی توان شعر خواند. و همین مطالب را می توان درباره شعر اجتماعی، شعر مذهبی، و شعر فلسفی نیز تکرار کرد.

۵. نقش عاطفی عکلام

۱. نگاه، کنید به صفحه ۱۲۳ کتاب حاضر.

۲. احمد شاملو، شعر «سخن نیست...». مجموعه اشعار، صفحه ۵۹۷.

آن وقایع و تجربه هایی گزارش می کند که مخبرین روزنامه ها نیز در پی ای آنند. اما آنچه که شاعر می گوید، به خاطر زیان تصریری اش، پیش از آنکه گزارش آن واقعه باشد، گزارش واکنش های عاطفی ی خود شاعر در برابر آن واقعه است. به تفاوت این دو گزارش توجه کنید: (آ) «نسیم بر صحرای بی درخت می گذرد» و (ب)

می وزد از سرِ امید نسیمی،
لیک تا زمزمه ای ساز کند
در همه خلwt صمرا
به رهش

نارونی نیست.^۲

تفاوت این دو گزارش در چیست؟ هر دوی آنها یک واقعه را گزارش می کنند اما دو مین گزارش زبانی تصویری دارد. و در این تصویر چه نهفته است؟ به نظر من، واکنش عاطفی ی ذهن شاعر در برابر آنچه که دیده است. او می خواهد از واکنش عاطفی ی خود خبر دهد و، به همین دلیل، به تصویر عاطفی رو می کند: نسیم صاحب امید می شود، دوست دارد زمزمه ای ساز کند، اما درختی (آن هم نارونی) نیست تا نسیم از میان شاخسار آن بگذرد و به زمزمه و ترنم درآید. می بینیم که شاعر احوالات درون خود را به نسیم بخشیده است تا بتواند اندوه تنهاشی ی خوبیش را مجسم کند. یعنی، گزارش اصلی ی او این تنهاشی است نه آن واقعه.

اکنون وقت آن رسیده است تا یک نکته را درباره «اندیشه»، گه از یکسو حاصل غور در مجردات عقلی است و، از سوی دیگر، در بعضی از تکوری ی شعر - از «صوح نو» تا «شعر عشق» ۲۷.

بخش سوم - تا «شعر عشق»

بتوانیم به درستی تشخیص دهیم، فقط در شعر یافت می شود و در دیگر هنرهای کلامی وجود ندارد. در عین حال، برای تبییز «تصویر عاطفی» از هر نوع تصویر دیگر، می توان به ضابطه ای متنق رسانید. در این راه توجه به ملاحظاتی چند ضرورت دارد.

نخست باید به این راقعیت توجه کنیم که تفاوت ماهویی «محصولات عاطفی» با «ساخته های عقلی» در آن است که محصولات عاطفی از ملزومات تحریک عقلی خالی اند. توضیح بدhem: کار عقل تحریک است و تولید تصویرها و تصورات تحریکی. پس، اگر در هر محصول ذهن آدمی از این عناصر تحریکی به وفور یافت شوند بلاfaciale 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 ای روان آدمی ندانست. و از آنجا که شعر ساخت ارائه گزارش های عاطفی است، پس، غلبه عناصر و ملزومات تحریک عقلی در یک اثر کلامی نشانه غیاب شعر است.

یکی از شاخص ترین محصولات تحریک عقلی تصویری است که ما از «تفییر» در ذهن خود داریم و آن را، در حد اعلای تحریک خویش، به «زمان» تعبیر می کنیم. یعنی، تصور «زمان» ساخته قدرت تعقل و تحریک 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 هم خوانی دارد «نیز چیزی را در این راقعیت تغییر نمی دهد که، به لحاظ فقدان خود آگاهی، فقدان تعقل، و فقدان قدرت تحریک، جانوران نمی توانند به مفهوم سازی پردازند، چه رسید به اینکه بخواهند از طریق تحریک «تغییرات طبیعی» به مفهوم «زمان» دست یابند. بر همین اساس می توان حکم کرد که «دستگاه عاطفه» ی مانیز، 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 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

پرشان بینیم اما، هیچ یک 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 اثرات تصاویر، مثلاً در منظومه های نظامی گنجوی و نیما یوشیج، و یا در روایات اخوان ثالث، این آثار را در قلمرو شهر قرار می دهند، با اندکی توجه به ضابطه «زمان»، در خواهد یافت که چرا من اینگونه آثار را از حزمه شعر خارج کرده و در حزمه «داستان نویسی» یا «دانسته سرائی» قرار می دهم.

در همه این آثار، «زمان» حضوری انکار ناپذیر دارد. اما به غزل های حافظ بنگیرید، به «ری را» ی نیما، به اختلب سروده های شاملو، نادرپور، فرخزاد، روایی (به خصوص تا «دلتنگی ها»)، احمدی، شخص لنگرودی، عباس صفاری. در همه آنها از تصویر خبرها هست و از زمان خبری نیست. در این آثار همه تعابیر و تصاویر در فضایی بی زمان برگرد هم می چرند. یعنی، زمان در شعر همه ادار تاریخ غایب است.

پس، من اگر بخواهم از شعر تعریف جامع و مانع ارائه کنم، خواهم گفت که «شعرگزارش هنری و کلامی خاص وضع عاطفی ماست که در ترکیبی از تصویرها ی عاطفی بیگانه با زمان بیان می شود». این تعریف را، آنگاه، می توان چنین بسط داد:

۱. شعر گزارشی هنری است. یعنی از یکسر در جستجوی پاسخگوئی بد پرسش های علیم یا فلسفی نیست، از سری دیگر، همه ملاحظات زیبا شناختی هنر (مثل وجود یکپارچگی، توازن، هماهنگی، تسلط روابط کارکردی، و ساختمان در همه اجزاء و ابزار مادی و معنی ای آن) را باید در خود داشته باشد.

۲. شعر گزارشی کلامی است. یعنی گلام آن (چه در دنیویم، چه در

بی بهره ماندن از توانایی می تحرید، تصریحی از زمان ندارد. اگرین، با کنار هم نهادن این در واقعیت، می توان فقط بد یک نتیجه افقی رسید: نشانه وجود تصویرهای عاطفی در شعر فقدان «عامل زمان» در آنها و در میان پیرندوهاشان با یکدیگر است. پس، در شهر نیز، که سرزمین تصویرهای عاطفی است، نمی توان به «زمان» و گذشت آن برخورد.

این گزند است که من نکر می کنم، در ساخت هنرهای کلامی، برای تشخیص شعر از غیر شهر وجود در ضابطه کافی است: حضور تصویر عاطفی از یکسر، و غیاب زمان از سری دیگر. یعنی، ضابطه «غیاب زمان»، در کنار ضابطه «حضور تصویر عاطفی»، تنها در ضابطه اصلی می تشخیص شعر از غیر شهر و هر یک بی دیگری دارای جامعیت و حد کنایت برای تشخیص شعر نیستند.

اگر، سرای شعر، به انواع هنرهای کلامی یا ادبی که با شعر متفاوتند - مثل داستان و روایت و نایشنامه و فیلم‌نامه - توجه کنیم، می بینیم که در همه آنها زمان جریان دارد، حتی اگر سیر زمان، از طریق پیش و پس شدنگی بی زمانی، در هم ریخته باشد. بر عکس، 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، ر عکس ها، زمان بینه است: همچنان که در یک شعر نیز، اگر حتی بد بلندای یک کتاب باشد، خبری از گذشت زمان نیست. حال عامل زمان را رارد صحنه کنید: هنر عکاسی به هنر سینما مبدل می شود و شهر به داستان.

البته ما می توانیم دارای «دانستان شاعرانه» و یا «فیلم شاعرانه» باشیم، یعنی با تصویرهایی روبرو باشیم که زمان را در آنها بد خایت

۴۷۵ شرط گنایت در تعریف شعر ۴۷۶ تئوری می شعر - از «هرچ نز» تا «شهر عشق»

صوت، و چند در شکل نگارشی خود) به عنوان ابزار کار شاعر مطرح است و مشهول ملاحظات زیبا شناختی نیز می‌شود.

۲. اما کلام در شعر وضعیت «خاص» دارد، چرا که در راستای داد و ستد مفهومی کار نمی‌کند، بلکه زمینه ظهور تصاویر عاطفی را فراهم می‌سازد. در این ساحت، کلام همچون سنگ در دست مجسمه ساز و رنگ در دست نقاش عمل می‌کند. 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 می‌شود.

۳. شعر وضعیت‌های عاطفی ی شاعر را گزارش می‌کند. یعنی از گزارش وضعیت‌های عقلائی و حسی، گه ساخته تفکر مستدل و منطقی هستند، در آن خبری نیست.

۴. شعر از طریق بکار بردن بیان تصویری گزارش می‌کند. یعنی واحد اصلی ی بیانی ی شعر «تصویر» است نه «کلام مفهومی».

۵. شعر از «ترکیب» تصویرهای عاطفی بوجود می‌آید. با توجه به جنبه هنری ی شعر، چنین ترکیبی نیز از همه ملاحظات زیبا شناختی که بر شرده شدن بخوردار است.

۶. تصویرهای عاطفی و ترکیبیان در شعر از زمان بی بهره اند. یعنی «زمانند» نیستند و عاملی یا بعد «زمان» در ترکیب آن‌ها حضور ندارد.

به نظر من، یک چنین تعریفی از شعر تعریفی است مبنی بر ادراك علمی و زیست شناختی از کارکردهای ذهن انسان و، در نتیجه، تعریفی است علمی.

۱. آنچه در این فصل گفته می‌شود مختص شعر فارسی نیست و همین جریانات را در ۷۶ شعر سایر زیان‌ها نیز می‌توان به خوبی مشاهده کرد.

بخش سوم – تا «شعر عشق»

فصل هفتم – فرگشت و مژده‌دانی

گشتم که، من و هم‌لانم در جریان «مرج خو» و «شهر تجسسی»، پایی
بند مکتب «عقل گرانی» بودیم؛ یعنی جریان «عقل گرانی» را پذیرفته
بودیم و می‌کوشیدیم آن را در ساخت شهر نیز جاری مسازیم. ما با خرافات ر
کشف و کرامات مخالف بودیم، به این‌هام رکشف و شهود احتقاد نداشتم، و
شعر را هم یکی از محصولات مغز و ذهن انسان می‌دانستیم که تداوی
با دیگر محصولات آن ندارد. اما، در همان حال، به خصوص به خاطر
جریان نوین اما گسترده «بازگشت»، که در همه لایه‌های حیات اجتماعی
اثرگذاری خود را آغاز کرده بود، پرسش‌های بسیاری ذهن ما را به خود
مشغول می‌داشت: آیا ما کد در سرآغاز دهه ۷۰، به خیال خود، از نوع
نگاه حافظ به جهان دوری می‌حسیم، با این قطع ارتباط تیشد بروش
شعر خود نمی‌زید؟ مگر نه اینکه شعر را سرزمین رمز و جادو خوانده‌اند؟
مگر نه اینکه می‌گویند شهر بازگشت هاست بد زیان اولیه‌ای که در آغاز
پسداش خود بارور از نیتروژن جادویی و شکری‌هست بوده است؟ ر آیا نه
فرگشت رض روزانی ۲۷۷

اجتیاگی و سیاسی مارکسی، بر این پیش فرض نظری بنا نهاده شده است. مارکس، پیر هم دارای یک چنین چارچوب مضمونی و پیش فرض تئوریک است. از، که بیشتر با نهادهای فرهنگی می جامد کار دارد، می گوید: سوتور برآیش تاریخی می جامد روزند ختلل گرانی rationalisation است. یعنی همه چیز جامد، در سیر تاریخ، بد سری عقلانی شدن و خودپذیر گشتن حرکت کرده و می کند. او فرد این جهیان را در ساختهای مختلف زندگی می اجتیاگی نشان داده است، از پرستانتیزم در مقابل کاتولیسمیزم گرفته، تا تشییع «نُت» موسیچیانی بر روی صلح کلیدهای پیانر، در مقابل ناثارت و متغیر بودن گرگ بندی و طرول موج هر صرت بر روی سازهای سنتی.

و در این راستا، یکی از مهمترین نکاتی که مارکس پیر بیان می کند آن است که فرگشت «عقلگرانی» مصادف و مرازی با فرگشتی است که «رمز زدائی» نام دارد. یعنی، هر چه جامعه را پدیده های آن عقلانی تر می شوند میزان رمز زدگی آن ها گخته می شود؛ چرا که رمز و راز، در برابر عقل، مجزعه ای از ندانسته ها و ناشناس ها دستند که باید بد طرز سیستماتیک به درونشان راه یافت و آنها را شناخت، حال آنکه انسان عقل گریز این مجموعه را رازآلود و «ناشناختنی» می یابد نه «ناشناخته».

حال است که در زیان فرنگی واژه ای که برای «رمزهای» و «رمزگرانی» بد کار می رود با واژه ای که در برابر «صرفی گری» گذاشته می شود یکی است. فرنگی هر دو را mysticism می خواند. از این دیدگاه، جهان رمزمند جهانی است که در آن حرادث نه بر مبنای قاعده و تانون، بلکه بر حسب رمز و رازی مشیت زده اتفاق می افتد. در چنین جهانی شعر گفتن هم مبتنی بر الهام است، همانگونه که نبرت منوط بد وحی

اینکه، با تسلط عقل گوائی، چنین شعری از میانه برمی خیزد؟ آن گاه، در جهانی خالی از رمز و راز، جهانی بی اسطوره و روح، جهانی بی جادو، شهر چد 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 مقوله، گه 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 گرانی، هراسان گرده و می کند و آنها را بد سری صرفیگری می سقی می راند؛ و نیز همین گونه پرسشی هاست که آنان را بد دامان مواد مخدوشی که گارشان عقل زدائی است می کشاند. اما آیا به راستی شعر حافظ لزوماً خاستگاهی اینگونه رمزی و جادوی دارد؟ بی هیچ ارتباطی با «عقلی»؟

و من در راه یافتن پاسخی به این پرسش ها بود که از یکسو به عرفان گهن و، از سوی دیگر، بد علم نوین رو گردم. از این درمی شروع گتم. در راقع بزرگترین دست آورده من در مغرب زمین، درک تجربی می فرگشته بود که «رمز زدائی» نام دارد. من با این مفهوم نخستین بار در آثار «مارکس زیر»، جامد شناس آلمانی، آشنا شدم. می دانیم که در هر دستگاه منسجم تئوریک جامد شناختی، «چارچوب مضمونی» برای تبیین تحولات اجتماعی ساخته می شود. مثلاً ما، در ایران، با چارچوب مضمونی می اندیشه کارل مارکس، یعنی «مارکسیسم» کتابیش آشناییم: «جامد نخستین (گمون اولید)، در سیر برآیش (یا تحویل) خود، بد در پاره تقسیم شده و هر پاره یکی از طبقات اجتماعی را ساخته است؛ سوتور تحولات تاریخی می جامد، تضاد و مبارزه بین طبقات اجتماعی است؛ و این مبارزه در روندی دیالکتیکی جهیان دارد». کل دستگاه نظری می اقتصادی،

پس، من در اینجا حافظ را، همچون مشخص ترین چهرهٔ شعر عرفانی و کلاسیک ایران، انتخاب کرده و دریافت‌هایم را با سخنان شاعرانهٔ او همراه می‌کنم.

اما جهانِ خود گرا جهانی است که راز و رمز از آن رخت بر می‌بنند و همهٔ چیز در حدی از روشنایی، که دانش ما بدان دست یافته است، قابل دیدار ر تبیین می‌شود. جهان رمزمند جهانی قادر زده است، جهان تسلط ارواح و اجنه، جهان اسطوره‌ها و باورهای عامیاند. و آنچه این موجودات جادوئی را به هم می‌پیوندد نیز خود ماهیتی بی‌منظق، خودکامه، و رمزآلوده دارد.

درسی که من از ماسکس ویرگرفتم آن بود که می‌توان از اندیشهٔ بزرگانی چون حافظ نیز «رمز زدائی» کرد، مشروط بر آن که این جهان اندیشگی را بشناسیم و بتوانیم مفرادات آن را با دانش امروز مطابقت دهیم. من در این راه بود که دانستم در بین جادوئی که در شعر مثلاً حافظ جاری است و خرافاتی که دیگران بدان محتقالند تفاوتی ماهوری وجود دارد؛ دانستم که آنچه حافظ می‌گوید فقط به تجربهٔ شاعرانهٔ او از جهان هستی همروط می‌شود و او فقط در این ساحت است که عقل را کارساز نمی‌داند. و دانستم که این ناتوانی عقل در کار سرایش شعری که حافظ می‌گوید، نه از آبیشور تعریفی فلسفی، بلکه از سرچشمده‌عاطفه مدار تعریف شعر، همان‌گونه که تاکنون گفته‌ام، آب می‌خورد. اما تا به این پاسخ‌ها دست بیابام باید از هزارتوئی پیچیده می‌گذشم.

نکته در این بود که شاعری چون حافظ، در یک سیستم نظری و فلسفی‌ی خاص، که پوششی از هیجانات شاعرانه را برخود داشت، سخن می‌گفت ر لازم بود که من از این پوشش «رمز زدائی» گنم تا روشن گردد که بین تعریف او از شعر، و تعریفی که امروز می‌تران به مدد علم از شعر کرد، چه نسبتی وجود دارد. اما، برای این «رمز زدائی»، نخست چاره‌ای جز راه آمدن با چنین شاعری و مرتب کردن حرف و سخن او در میان نبرد.

بخش سوم - تا «شعر عشق»

فصل هشتم - در کارخانه‌ای که ره علم و عقل نیست

طريق، آنها را پشناسند. اما درست همین شناخت بر واقعیت یکی بودن انسان و جهان پرده می‌پوشاند؛ پرده‌ای که جنس و بافت آن از «عقل مجرد» و «بنیت» انسان ساخته شده و حاصل نشستن او در قلعه «من» و «غیر» خواندن بقیه جهان است. در راقع، انسان با همین تدبیر به ظاهر ساده است که انسان می‌شود و به فتح کائنات می‌پردازد. او، به مدد این جدائی مفروض، بد تکه تکه کردن جهان دست می‌زند و سپس به شناسائی می‌این جهان تکه تکه نایل می‌شود و قدرت تصرف در آن را پیدا می‌گند. در این ساخت خاص، هیچ احتجاجی نمی‌تواند صلابت یافته‌های علم را منکر شود. اما آیا وظیفه هنر و هنرمند هم شناخت علمی می‌جهان و پدیده‌های آن است؟ در آن صورت تذکریک علم و هنر از چه بابت است؟

به گمان حافظ، وظیفه اصلی می‌هنر (و در اینجا، شعر) آن است که همواره به انسان یادآوری کند که تفکیک بین او و جهان تفکیکی لازم اما تصریز و مصلحتی است. از دیدگاه ار، هنر (یا شعر) دعوت می‌کند تا انسان لحد ای از این «غیریت» به درآید و یگانگی خویش را با کل جهان هستی در افقی واقعی ببیند:^۱

میان عاشق و مشرق هیچ حائل نیست
تو خود حجاب خودی، حافظ، از میان برخیزا

و مرضیع دعوت حافظ، به عنوان پل 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 به امکان طرح نظریه ای اجازه ظهور داده ایم که شاعر شیراز در آن می‌تواند بنیاد تفکری رمزآمیز در کارخانه‌ای که ره علم و عقل نیست ۲۸۳.....

راه حافظ با طرح پرسش هائی بد ظاهر ساده آغاز می‌شود. مگر نه اینکه منطق ما بد ما می‌گیریاد؛ عقل، که مادر علم است، تنها در صورتی بد شناخت جهان و پدیده‌های آن توفیق می‌یابد که بعناند خرد را از کل هستی جدا کنم، در قلعه‌ای محصور و محفوظ بنشینند؛ و از روزنی مخصوصی خرد بد جهان بگرد؛ اما آیا این جدائی جز در «تصیر» عقلی می‌آید؟ امکان پذیر است؛ آیا اینکه من، با گذتن «من»؛ خود را از «بقید» جدا می‌سازم و این بقید را «غیر». می‌خواهم واقیت هم دارد؟ راگر چنین پیشست، چه راهی برای خروج از این «فرض تووهی» وجود دارد؟

بد راستی هم، چنان که در فصل گذشته دیدیم، علم (یا شناخت) بر پایه فرض جدائی می‌«حالم» از « محلزم» («شناستن») گذاشته شده است و تنها با این پیش فرض است که انسان عقل گرایی خود مدل می‌تواند پدیده‌های جهان را از هم تذکریک کند، بد آنها نام دهد، بد ساخت و کارگردشان بگرد و روابط بینشان را گشتفت کند، را از این ۲۸۴ تغییری می‌شمر - از «مترجم آن» تا «شعر عشق»

آدم، که گل وجود، اعضاي يكديگر ر همگي از يك گوهرند. در واقع، در ساحت جان است که ما به معنای «وحدت وجود» پی برده و در می یابيم که رودها در ما می غلطند و ما خود از خورشید زاده می شويم؛ و هر انساني که در گوشده ای از عالم می نالد در دش در استخوان همه انسان ها طينان را انداشت.

در زيانی گه برای بيان اين طرز تلقى به کار می رود اسماء و صفات، در دو جبهه، روپاروي هم ایستاده اند: بلکه جبهه از آن سرزمین «عقل» است و «جهان»، و جبهه دیگر از آن کشور «دل» است و «جان». آن يك، حوزه «علم» است و اين يك حوزه «معرفت» (که لفظ «عرفان» هم از آن می آيد). و هرزي که اين در جبهه را از هم مشخص می کند همان «منیت» انسان است. حافظ جريای شگردي است که اين «من» را از ميان براندازد، از خود بي خود شود، از جدائی و انفعاک برهاد، و به وحدت و وصل با کل هستي برسد.

حافظ برای نام دادن به اين شگرده، از نزديك ترين «قشيط ساده» استفاده می کند: حوزه استعاره و تمثيل؛ چرا که حوزه کار او شاعري و تصوير سازی است. او می داند که هر هنرمندی، برای بيان اندیشه خود، آن چنان که اين بيان در ساحت فرهنگ او جا بیافتد و فهمیده شود، باید که از زيان مشترک فرهنگ قرم خريش سود بجويده؛ حتى اگر خيال آن را داشته باشد که اجزاء اين زيان را در متن بيان کاملاً تازه ای پيچاند و دگرگون سازد. ترسيل حافظ به همه اسطوره هاي پيش و پس از اسلام هم از همین روز است. برای حافظ گاه رجرعي سريح به قرآن کافی است، آن هم به آيات مکي ای قرآن گه از دل شيدا زده و گلري در هيجان سوخته «نبي ی عربی» بيرون می آيد، تا در شعر زيان گفتان بیابد. پس حافظ، در زيان تشياني می

در کارخاند ای که ره علم ر عقل نیست ۲۸۵

را در شعر خريش باز سازی کند. شعر حافظ پاسخ هيجاني می او بد همین پرسش آخر محسوس می شود را، برای یافتن پاسخ خود، به باز سازی می دستگاه فلسفی می گئي دست می زند که «فرهنگ واژه ها»^۱ می خاص خود را دارد. ار، در اين دستگاه فلسفی، هستی می عقلاتي ر تکه پاره را «جهان» می خواند، جهانی گه در آن انسان عاقل برای ديدنش به چشمی «جهان بین» مجهيز شده است. او با اين چشم «جهان بین» بر همین «جهان» می نگرد و آن را تگه پاره می یابد. اما هستی می تفکيک نشده ر يكپارچه، در زيان حافظ، «جان» نام دارد و برای ديدن آن هم دیده ای «جان بین» لازم است:

دیدن روی تو را دیده جان بین باید
رین کجا هر تپه چشم جهان بین «من» است؟

ترجمه کنيده که در اينجا سخن از دو هستي می مختلف نیست: هستي يگي است، اما حافظ می گريبد که همان يك را بد در صورت می شود ديد. اگر با دیده جهان بین نگاهش کنيده او نيز در هيأت «جهان» بر شما ظاهر می شود، و اگر با دیده جان بین به يگانگي می خود و کل هستي بندگي بد، همان هستي را با نام «جان» درک خواهيد گرد. و حافظ، در شعر خريش، می گرشد بگريبد که حوزه کار عقل و علم «جهان» است، و سر و کار هنر با «جان». هنر می خواهد بد شما «دیده جان بین» عطا کند، می خواهد شما را از خريشتن خريش و از منيستان بيرون گشده، تا لحظاتي چند، شاید نقطه لحظاتي چند، بر يگانگي می خود با کل هستي رايف شريده؛ و چون از اين سفر معنوی بازگشتهيد بر اين نكته رايف شده باشيد که نه تنها بنی

..... تعریji می شعر - از «سرچ نبر» تا «شعر عشق»

خود، در گستره پهناور مسجد تا میخانه، به یافتن اسماهی مشیلی برای بیان مفردات دستگاه فلسفی خویش دست می زند.

او این شکر «از خود بی خود شدن» را «مستی» نام می دهد چرا که در تجربه های خود دیده و چشیده است که «می ی چفانه» 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 حافظ، بر چنین عقلی است که باید شرید. اما حافظ می داند که همین «دستگاه فلسفی» را هم به مدد عقل ساخته است؛ یعنی، همین عقل است که، در عین چمشی، به او می آموزد که جدائی شناختنی (عالیم از معلوم) یک 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 هرورد مشورت قوار 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 مومن!»

اینگونه است که حافظ، به جستجوی آن «می» ی ممستی آور و خودی سوز بر می خیزد، همان «می» که کمل می گند تا ما از خویشان خویش، از منبت خویش، و از خود مرکز پنداری خویش بدرآیم و در گل هستی غوطه ور شویم. او همه را بدین «می» دعوت می کند: از «زاهد» می خواهد تا سجاده خویش را بدین «می» رنگین کند؛ بد دیگران سفارش می گند که دفتر دانش خود او را جمله به «می» بشریند؛ عقلاش را

۲۸۶ تئوری می شعر - از «موج نهر» تا «شعر عشق»

سوار بر «گشتنی می می» می گند تا از «شیر دستی» روانه شود؛ ر «جام» چنین می را آینه آرزویی اسکندر گهشده در ظلمات می داند - جامی که فقط «جام» توانسته است بدان دست یابد و هم ار اکنون، در قالب «پیغمبر مغان»، در آن به «حمد گزند تاشا» نشسته است.

اما، در این دیان، سیوالی نو پیش می آید: اساساً چرا این اندکاک عقلی پیش آمده است تا انسان از دیدار «جان» محروم گردد و مجبور باشد «جان» را در پیکر «جهان» ببیند؟ ر 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 مارا نیز برای «رهز زدائی» می ازندیشد و سخن خویش همار را می گند.

هستی می پیش از پیدایش عقل چیست؟ حافظ بد همین «می اندیشد» آن هستی می در خود پیچ و بد خرد هشغول، «شاهی گه جارداه با خود عشق می بازد». اینک حافظ با روزگار «ازل» رویاروست، آن لحظه پیش از آغاز «جهان»، آن هنگاده قبل از «من زدن» آدم، و می خواهد بداند که چگونه آدمی خواسته است و توانسته است که، با گفتن «من»، خویش را از گل هستی جدا کند و در برابر آن بایستد.

در اینجا نیز ار، برای توضیح این جدائی، بد بیانی صرفًا فلسفی دست می زند ر همچنان، چون یک شاهر، بد دامن قشیل ر اسطوره پناه می برد. در این «من نزههگی»، هستی می پیش از پیدایش انسان، با نام هائی چون جنت، باغ عدن، روضه رضوان، فردوس بین، پردیس، بیشهده، گلستان ر نیستان خوانده می شود؛ جائی که در آن زمان و مکان، ر ظرف ر هظرف، یکی است، ر هم د هستی می لاشهزد. در ترازی کور ر بی آگاهی، بد خود می پیچد. آسمان ها ر زمین، جانوران و گیاهان، و مرجحدی «آدم» -

در گارخانه ای که ره علم ر عقلی نیست ۲۸۷

دارد؛ یکی از ممکنات هستی است، زینده بیشتر جان. و چون دوپارگی پیش می آید، از از بیشتر رانده می شود و به زمین پر مصائب و سخت پا می گذارد. اما این همه ناشی از غفلت است؛ زمین و بیشتر دو جای مختلف نیستند. موضوع تماشا یکی است؛ اما «دیده اگر «جان بین» باشد هستی را «بیشتر بین» 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 بیشتر نخستین باز گردد. در اینجا نیز می بینیم که «دعوت» قبلی ای حافظ تکرار می شود، و پرسشی نورا با خود می آورد؛ چگونه می توان عقل را کشت و به بیشتر بازگشت؛ معنای واقعی ای نوشیدن می و کشن عقل چیست؟

و در اینجاست که داستان آفرینش پیچی تازه می خورد و، به اصطلاح، قهرمان اصلی، یعنی آنکس که باید عقل را بکشد و آدم را به بیشتر برگرداند، وارد معرکه می شود. حافظ می گوید که این قهرمان در وجود خود ما زندگی می کند:

سال‌ها دل طلب جام جم از ما می کرد
آنچه خود داشت ز بیگانه تنا می گرد.

در کارخانه ای که ره علم و عقل نیست ۲۸۹.....

حیوان» (همان که حافظ «فرشته» اش می خواند)، بی نام و نشان، لاینفک و حل شده در وحدت گل وجود، غوطه ورند. این همان هستی ای بی انسان و جهان است که «خدای (خود آمده) پیش از خلقت» خوانده می شود و، در تمثیل، همه امکانات در نزد او و در درون او غوطه ورند. یعنی، در این منظر، خدا خالق هستی نیست بلکه خود هستی است.

و آنگاه، در این هستی ای ناشناخته، این وجود ازلی، و این گنج مخفی،^۵ «میل به شناخته شدن» طفیان می کند. هستی لمحه ای از غوطه خوردن در تاریکی ای خود بازمی ایستاد تا خود را بشناسد؛ و از آنجا که در ساحت او شناسته و شناختنی (علوم و معلوم) یکی هستند، شناخت ممکن نیست. او مشتاق تماشگری است که بتواند بر او بنگرد و او را بشناسد:

سایهٔ 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 فرب 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 تذکیر شناسته 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 ۲۸۸..... تئوری ای شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

که عشق به دیگری نیز نشانی از عشق به اصل گشته 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 تغییل، دل جای خود را به «پیر سالک عشق» و «پیر مفان» و «پیر می فروشن» می دهد؛ همان می فروشی که کار راهرو را به «می» حواله می کند و از او می خواهد تا به می «عمارت دل» کند.

انسان حافظ، در ابتدا، با عقل خویش در پی می خواندن «نقش مقصود، از کارگاه هستی» برآمده 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 می 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 سرآید
ناخوانده نقش مقصود از کارگاه هستی.

اما نکته در این است که در سراسر دیوان حافظ ما نشانی از نتایج این عاشق شدن می یابیم، آنچنان که گوئی 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..... ۲۹.....

آدم رانده شده و به غربت زمین چهار آمده، طبعاً هریتی بهشتی نیز دارد که در بی خبری ای او مخفی است. حافظ می گوید که نام این هریت 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 گشته» برگرداند. این گونه است که جمال «عقل» و «دل» در سراسر شعر حافظ در می گیرد. دل، بوسی خانه گشته، و «اشتباق» بازگشت به اصل خویش را دارد. و حافظ این اشتباق را «عشق» می خواند و آن را بادگار تجلی ای آن «پرتو حسنی» می دارد که در «ازل» اراده ظهور کرده است.

در ازل، پرتو حسنت ز تجلی دم زد
عشق پیدا شد و آتشی به همه عالم زد.

از داستان «می» می 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 خویشت می پیدا کند، با بال عشق به پروازی مستانه در می آید و انسان را از خود بخش خارج می کند. اما، در راقع فقط عشق است که می تواند موجب خروج ما از خویشت و پرداختن بد دیگری باشد. و این عشق، چون کارا شد، همان نقشی را بازی می کند که «می» می زایل ساز عقل.

روشن است که عشق رو به بیرون دارد و برای کارا گردنش باید به دیگران - به کل هستی و اجراء آن - عاشق بود، نه به خود. ما باید آماده باشیم که همه چیز را به پای محبرب خویش بریزیم. اینگونه است

..... ۲۹..... تئوری ای شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

فن و هنر خود باد می کند:

عشق می درزم و امید که این فن شریف
چون هنرهای دگر موجب حرمان نشود.

او شعر خود را «سخن عشق» می نامد و آن را خوشنده‌ترین بادگاری می داند که در این «گتبد دوار» می ماند. او می داند که تعلیم سخن خوش را همه از عشق گرفته است و عشق موجب آن است که از شعر ترش خون بچکد. می گوید:

بلیل از فیض گل آموخت سخن، ورنه نبود
این همه قول و غزل تعییه در منقارش.

و می داند که فقط شعر او، این «بادگار 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
جادان کس نشنیدم که در این کار بماند

این شعر تر و خون چکان، این سخنِ سوزان، که می تواند شنوونده 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 سخشن را عشق در کارخانه ای که ره علم و عقل نیست ۲۹۳

شاعر، آن هم «به تقریر و بیان»، ممکن نیست؛ چرا که حدیث عشقی که او می گوید، یکسره، «از حرف و صوت، مستغفی است». و آنکه به پای عشق می رود خبری با خود نمی آورد اما چون برمنی گردد تبدیل به «عارف» و «رندبی» می شود که به وحدت وجود پی برد و زبان «سوسن» را می فهمد و می تواند با آن بد گفتگو بنشیند؛ شاعری است که فریاد می زند:

عاشق و رند و نظریازم و می گویم فلاش
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 حبیب 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 طامات 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 وضع ساختم از چشمِ عشق
چار تکبیر زدم یکسره بر هرچه که هست.

حافظ، بارها و بارها، از این «عشق» راهنمایی به بی خردی، به عنوان تئوری شعر - از «صوح نور» تا «شعر عشق» ۲۹۴

دلنشیسین کرده است، و این دلنشیسین را خود نشانه‌ای برای شعرش، این «سخن عشق»، می‌داند.^۱ او می‌خواهد شاعر کلماتی آتش گرفته باشد و فریاد می‌زند که من: «غلام آن کلماتم که آتش افزود!»

مسجد بـ زندگانه می‌خواهـ لـ غـنـ تـوانـ صـحـکـوسـ نـیـزـ پـیـسـبـودـ شـرـدـ وـ شـاعـرـ اـزـ رـندـیـ بهـ مـیـخـوارـگـیـ وـ اـزـ مـیـخـوارـگـیـ بهـ صـوـفـگـرـیـ وـ اـزـ صـرـفـگـرـیـ بهـ مـذـھـبـیـ بـودـ رـجـوعـ کـنـدـ.
در این مورد کسی که دست بد آن‌گامی جذی زده است دکتر محمود هوسن است که، به نظر من، اگرچه از مبانی درستی آغاز می‌کند اما، در نسبه راه، کار تحقیق را رها کرده و، در زمینه مراحل سیر ندبیشه حافظ، شیراز اجتهاد و صدور فتوا را در پیش می‌گیرد، بد شمارت دیگر، بد سانی اینکه سیر اندیشه حافظ را به کسانی می‌بلد شناسی و زیان‌شناسی تدبیب کند، من کوشید تا نزدیک منطقی بسازد که ذهن حافظ «پاید» از آن بالا رفته باشد. (جالب اینجاست که انزویه نیز برخی از شاعران و نظریه پژوهان می‌کوشید تا سیر تکر خود را به عمد در کتاب هاشان درهم ریزند، به این خیال خوش که خوشنودگانشان به علت این اختشاش پیشدارند که آنها همیشه همین گونه که اکنون می‌گویند، گفته‌اند).

و نکته تکبیل آنکه همین سیر نشان می‌دهد که حافظ از مجموعه نتیجاتی در شعر خویش سود می‌جوید که آنها را در صحنه عمل آزموده است، تحصیلات اور در مدرسه علوم دینی، عضویت او در خانقاہ، پرسنل او به جمع میخواران شیراز، و عاقبت مجرد شدن او از این همه، موجب آن گشته است که او به زمینه تعبیری، عیشی و ذهنی و سمعی دسترسی داشته و از همه آنها در شعر خویش سود بخوبید. همه چیز در شعر حافظ دستخوشی، دگرگونی و جایگانی می‌دانم است. هر مذکوم عرفانی در شعر حافظ به صور مختلفی ظاهر می‌شود، خضر و سلیمان و جمشید چم و پیر خانقاہ، و مبلدوش هر یک در تصاویر شعر حافظ جا عرض می‌کنند؛ و از جزئیات میخانه ر ساقیگری و می‌کشی و می‌نوشی و عشق ورزی، هم برای بیان خود این جزئیات، و هم برای بیان لطایف عرفانی استفاده می‌شود.

۸. در کارخانه‌ای کفره علم و عقل نیست

۱. شعرهای حافظ از کتاب زیر نقل شده است: حافظ شیرازی، دیران، به تصحیح سبد ابوالقاسم انجوی شیرازی، انتشارات جاویدان، تهران، ۱۳۶۱.

۲. jargon

۳. اشاره به «کنـتـ کـنـرـ مـخـلـیـاـ...»

۴. اشاره به «ظـلـومـاـ جـهـولـاـ...»

۵. اشاره به «المـجاـزـ قـنـطـرـةـ الحـقـيـقـةـ...»

۶. آنچه از حافظ شاهد آوردم (و غونه‌های فروانش را می‌توان در شعر همه شاعران بزرگ کلاسیک ایران نیز نشان داد) دال بر این نیست که حافظ (با هر شاعر دیگری) هم از آغاز کار شاعری خویش، از حافظ اندیشه و عقیده، به قله‌های رفیع عرفان انسانی با «انسان‌خانی» رسیده است. شعر حافظ نشانه زندگی ناظمی خوش ذوق است که به مرور از مسجد به خانقاہ، از خانقاہ به میخانه، و از میخانه به «زندگانه» (یا «دیر مفغان») می‌رسد. از آنجا که ترتیب زمانی می‌سازد اشعار حافظ (جز در محدودی از غزلیات و قطعات) معلوم نیست، مرتب کردن دقیق آنها نیز بر اساس سیر و سلوك اندیشه‌گی و روحی‌ی او ظاهراً مقدور نخواهد بود. با این همه انجام مطالعه‌ای علمی در ساحت زیان حافظ (به خصوص از راه مدیسه پیشتر اشعار او با غزلیاتی که می‌توان تاریخشان را حدوداً مشخص ساخت) و بررسی سیر تکامل این زیان من توان سیر تکامل اندیشه او را نیز مشخص سازد؛ به خصوص که مسیر حرکت از

بخش سوم — تا «شعر عشق»

فصل نهم — رمز زدائی از حافظ

عقل گریزی ای حافظ از چه بابت است؟ آیا می شود حافظ را، چه از نظر فلسفی و چه از دیدگاه شعر، نظریه پردازی عقل گریز به شمار آورد؟ آیا حافظ اساساً درکل ساختار تئوریک اندیشه خوش، دارای موضوعی عقل گریز است؟ و یانه، اندیشه او هم بر اساس سیستمی عقل مدار کار می کند اما در این سیستم، اندیشیدن به حقیقت هستی از یکسو و شاعری از سوی دیگر، اموری عقل گرایانه به حساب نمی آیند؟

متاسفانه، توسل به عقل گریزی در حوزه نظریه پردازی امر بعیدی نیست. آنکه نظر می دهد که «شعر، نقب زدن به عالمی در مواجهه و ماسوای هستی ی مادی است» نظریه پردازی عقل گریز است؛ آنکه به جبریل و فرشته الهام معتقد است نیز، به همینگونه، عقل گریز می کند؛ 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 می گوید،^۱

به عالمی «باقی» و جدا از این عالم «روند» قابل باشد شاعری خردگریز است. هر آنکس نیز که به عالم پس از مرگ معتقد است در همین مقوله جای می‌گیرد.

در مقابل، آنکه با قبول علم به عنوان تنها وسیله شناخت پدیده‌های هستی، به این نکته توجه دارد که بین شناسنده و شناختنی پیوستگی و وحدتی حقیقی نیز وجود دارد که، اگر کارا شود، مانع شناخت علمی‌ی هستی‌ی کل خواهد بود؛ و آنکه معتقد است مجموعه عادات تشریحی‌ی ما پرده‌ای ضخیم به روی هستی کشیده اند که از پس آن چهره واقعی‌ی هستی نمودار نیست؛ و آنکه آدمیان را دعوت کند تا به یگانگی، انسانی‌والاتر شوند، هیچ یک حرفی خلاف اصول عقل نزده اند.

دستگاه نظری‌ی حافظ نیز، در حدود امکانات تاریخی‌ی خود، دستگاهی عقل‌گراست. چرا که، هم در افق فلسفه‌عام و هم در ساحت تئوری‌ی شعر، بر اساس منطق علمی استدلال می‌کند. او کلاً ضد عقل نیست بلکه عقل را در عبور از پرده‌غفلت و دیدار کل هستی، که «حقیقت» خوانده می‌شود، عاجز می‌بیند. توجه کنید که وقتی نام هستی‌ی 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 جدایی‌ی آن از موضوع مطالعه‌اش ضروری است و این امر در چنان حوزه‌ای از هستی ممکن نیست. اما، هر کجا که بحث شناخت کل هستی در میان نباشد، عقل، از نظر عرفان، گریزناپذیر و ضروری می‌شود.

در واقع مشکل ما آنچا آغاز می‌شود که به عرفان از دیدگاه تئوری‌ی شعر - از «مرج نور» تا «شعر عشق»

«مذهب» و «تصوف» بنگیریم و در آن نشانه‌هایی از اعتقاد به وجود دو جهان، به معاوراء طبیعت، و نظایر این‌ها بیابیم.^۲ یعنی، آنکه عقل را تحقیر می‌کند عارف نیست، صوفی و مذهبی است. عارف، که انسانی یگانه و شوریاده و شورنده است، از دام این هر دو بیرون جسته و می‌خواهد، در آن زمان که از کار دنیا فارغ می‌شود، به بال عشق طیران گیرد تا لمحه‌ای در آتش عشقی که بر یگانگی او با کل هستی گواهی می‌دهد بسوزد. به همین دلیل است که حافظ توصیه می‌کند که:

روز در کسب هنر کوش، که می‌خوردن روز
دل چون آینه در زنگ ظلام اندازد.

پس، با توجه به سازمان هستی شناسی‌ی حافظ، تفاوتی بین شاعر و عارف نیست؛ و هر کجا که لحظه معرفتی دست دهد این لحظه جز به زبان شعر بر نمی‌گردد، (از دید من) خواه به نثر و خواه به نظم، و از آنجا که چنین شعری ناشی از لهیب آتش عشق است (خواه عشق به یک نفر، خواه عشق به همه مردمان، و خواه عشق به کل هستی) این شعر نخست حکایت برونشد شاعر از ظلمات منبت‌ها و خودپرستی‌های خویش، و سپس، داستان حیرت بی‌اندازه او در کشف وحدت وجود خواهد بود:

زانجا که فیض جام سعادت فروغ توست
بیرون شدی نمای، ز ظلمات حیرتم.

اما از این دستگاه اندیشه‌گی چگونه می‌توان رمز زدائی کرد؟
..... رمز زدائی از حافظ ۲۹۷

که حضور بی واسطه «آدم - جانور» در هستی درهم ریزد و، با آفرینش تصور «من»، باعث جدائی ای او از هستی شده و موجب ایستادنش در منظر «شناسنده» آن می گردد؛ و جهان تشریحی و تفکیکی ای 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 روپه 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» می 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 ای زنجیر ما.

برای پاسخ به این پرسش، و همانظر رکه گفتند شد، لازم است که مفردات این دستگاه را با دستگاه شناخت علمی ای امروز مقایسه کنیم و تطبیق دهیم. من در اینجا، و تا حدی که به بحث شهر مریوط می شود، به این کار دست میزنم:

۱. در دستگاه شناخت علمی، انسان، تا زمانی که به صورت «آدم - جانور» در «عالی جانوری» زندگی می کند، با همین عالم در رابطه ای بی راسته و مستقیم است، بر وجود خویش آگاهی ندارد و خود را از کل هستی جدا نمی یابد؛ و رابطه اش با هستی می کل بوسیله در 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 راسته است، بر وجود خود و قرف ندارد، و خود را از کل هستی جدا نمی دارد. دید معرفتی از نهره ارتباط جزء و کل سخن چندانی نمی گوید و، حداکثر، در محدوده اسطوره ها باقی می ماند:

من ملک بروم و فردوس بربن جایم برم
آدم آورد در این دیر خراب آبادم
سایه طربی و دلجنوی می خور و لبا حوض
به هوای سر گری تر برفت از یادم.

۲. در ساحت علم، «فرگشت برآیش» موجب پیدایش «دستگاه عقل» می شود، گه منشاء کنجکاری ای دانش خواهند و مالاً مرجد شناخت علمی در انسان است؛ اما کارکردهای همین دستگاه عالی موجب می شوند

۲۹۸ تئویری می شناسد - از «سروج نو» تا «شعر عشق»

قلمر و 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 دستهٔ مشبّت و منفی تقسیم می‌شوند. برانگیزانندۀ‌های این دو دسته از عواطف، هنگامی که وارد حوزهٔ مباحث شناخت هنری می‌شویم، به «زیبائی» و «زشتی» تعیین می‌شوند. برانگیزد «زیبا» است و آنچه عواطف مشبّت ما را برانگیزد «زیبا» است. بدین سان، در کنار مباحث منفی می‌ها را بیدار می‌کند «زشت» است. بدین سان، در کنار مباحث علمی مربوط به هنر، مبحثی گشوده می‌شود که «زیباشناسی» نام دارد. در این مبحث، که اکنون روز بروز بیشتر به صورت جزئی از علم روانشناسی در می‌آید، از آن بحث می‌شود که چیزها چگونه در نظر انسان زیبا جلوه می‌کنند.

«دستگاه عواطف» یا «دل» هم، در نزد حافظ، جویا و دوستدار زیبائی است. «زیبائی» یا «حسن»، در صورت مطلق خود، از آن هستی کل است که، باز به زبان حافظ، به صورت «جلوه» هائی در اجزاء هستی «متجلی» می‌شود:

در «ازل» پرتوی «حسن» ات ز «تجلی» دم زد
«عشق» پیدا شد و آتش به همه عالم زد
«جلوه» ای کرد رُخت، دید «ملک» تاب نداشت
عین آتش شد از این «غیرت» و بر «آدم» زد.

و همین «حسن» است که حافظ را به «نظریازی» می‌کشاند.

۸. علم بر این نکته اذعان دارد که شرط کارائی اش وجود و عاملیت عقلِ علت جوست. و تا عقل در کار است برقراری رابطه‌ای بی‌واسطه با هستی ممکن نیست؛ چرا که چنان رابطه‌ای به دستگاه عراطف مربوط است نه به دستگاه عقل.

عرفان نیز عقل را در این زمینه قاصر و ناتوان می‌بیند و این نوع رابطه با هستی را قلمروی «دل» می‌داند:

آن دم که «دل» به عشق دهی، خوش دمی بود
در کار خبر حاجت هیچ استخاره نیست
ما را ز منع «عقل» متسان و می‌بیار
کان شخنه در ولايت ما هیچ کاره نیست.

۹. در ساحت تماس بی‌واسطه با هستی، علم ساكت است و کار را به دست «هنر» می‌سپارد که ریشه در «عاطفه» دارد.

عرفان نیز از «عاطفه» با نام «عشق» سخن می‌گوید، عشقی که خاصیت «می» را دارد، و می‌تواند لمحه‌ای «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.

۱۰. «زمان» به «جهان» تعلق دارد نه به «جان». جهان محلِ کون و نساد، و محلِ «شدن» است؛ و این «شدن» در «زمان» صورت می‌گیرد. پس صفت شخصی جهانِ 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 ۳۰۲ تئوری ای شعر - از «مریج نو» تا «شعر عشق»

۹. رمزدائی از حافظ

۱. نیما پرشیج، در منظمه «افسانه» (۱۳۰۰ شمسی) حافظ را اینگونه مخاطب قرار می‌دهد: حافظا! این چه کید و دروغی است که زبان می‌جام و ساقی است؟
نالی ار تا ابد باورم نیست
که بر آن عشق بازی کد باقی است.
من بر آن عاشقم که روند است.

اما، به نظر من، نیحای 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 سپرس طاهیار، انتشارات دفترهای زمانه، تهران ۱۳۶۸، به خصوص نامه شماره ۳۸، صفحه ۹.

۲. اگر ما توجه کنیم که در فرهنگمان دو واژه مختلف وجود دارد که در زبان فرنگی به پلک واژه ترجمه می‌شوند، در خواهیم یافت که شاید بسیاری از بد آموزی‌های امروز ما ناشی از کج فهمی ای شرق‌شناسان فرنگی باشد. «معرفت» (یا «عرفان»)، که همدوش «علم» می‌نشیند، با «تصوف» نباید یکن گرفته شود. چرا که تصوف، آمیزه و التقااطی از عرفان و مذهب است؛ و مذهب خود آمیزه‌ای از علم و عرفان به شمار می‌رود.

برای توضیح، از این آخری شروع می‌کنم. پرسش اساسی و آخازین مذهب، با پرسش علم و پرسش عرفان، هر دو، مستفاوت است. علم از چگونگی و چیستی‌ی پدیده‌های هستی می‌پرسد و عرفان از چیستی‌ی 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 بداند، و به عیان بپیند، که

«آدمی» و «هستی» و جردی واحد و یکی دارند. این پایه را قعنی عرفانی است که به پیدایش فلسفه «انسان‌خدائی» منتهی می‌شود و بر این اساس است که وقتی، در قرآن، شجره‌ای 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

کل هستی را درمی یابیم؛ و در بیان های عاطفی خوشیست است که با دیگری، با جمیع، با جامعه، و با کل هستی پیوند می خوریم و همه آنان را به ضیافت عاطفه های خود فرامی خوانیم. رمز زادائی 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 تفہیم و تفهم آن پیگیری کرد اما ببینیم آیا می توانیم، همانگونه که از مفهوم «دل» رمز زادائی کردیم، رمز و راز «عشق» را نیز از آن پیگیریم و آن را به چیزی امرزی و قابل فهم تبدیل کنیم؟ آیا، در دستگاه فلسفی ی گلاسیک، انتخاب 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 از دیگران در ادراک عاطفی ی زیبائی، برای پرهیز دادن دیگری و دیگران از رشتی؛ به نفع حفظ صیانت و بقای فرد و جمیع . بی این «قابل» از یکسو، و آن دیگری و دیگران، از سری دیگر، «ارتباط» بی معنا و انجمان 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 «غیربزه جفت آمیزی» محسوب می شود. یعنی،

دیدیم که از تلقی ی حافظ نیز می توان «رمز زادائی» کرد بی آنکه از ارزش شعرش کاسته و سخشن در مورد ماهیت شعر خدشه دار شود. یعنی، با این رمز زادائی و «تعریف»، جهان ما نه از اسطوره خالی می شود و نه از شعر آتشناک. اما این اسطوره ها اکنون در ساحتی نو، و همانگ با عقل گرانی ی 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، رمز زادائی ما فقط توانسته است جای «دل» را با «دستگاه عواطف» عوض کند. اما تشبیت این دو گانگی دست آورده منفرد رمز زادائی ی ما نیست؛ حافظ کارکردهای دستگاه های دو گانه دل (عواطف) و عقل را نیز درست تشخیص داده است. در رمز زادائی ی ما از حافظ، تضاد بین عقل و دل باقی می ماند. در آنجا که دل به جوش و خروش می آید عقل را جائی نیست. ما از طریق این دستگاه عواطف است که پیوندهای دیرینه خود با ۳۰۲ ۳۰۳ تئوری ی شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

ز حرف عیب جو، مجمنون برآشست
در آن آشتفتگی خندان شد و گفت:
تو کی دانی که لیلی چون نکوی است
کزو چشم‌های همی بر زلف و موی است
تو مو می بینی و من پیچش مر
تو ابرو، من اشارت‌های ابرو،
تو قد بینی و مجمنون جلوه ناز
تو چشم و او نگاه ناواک انداز
تو لب می بینی و دندان که چون است
دل مجمنون ز شکر خنده خون است؛
اگر در دیدهٔ مجمنون نشینی
بعز زیبائی لیلی نبینی.

یعنی، فقط در آن «دیده» است («دیدهٔ جان بینا») که «لیلی» (این دخترک لاگر اندام و سیبه چرده عرب و بی نصیب از آب و رنگ) برای مجمنون تمثیلی از همه عاطفه‌های مشتبث می شود؛ مجمنون در او همه خرسندي‌ها و آسودگي‌ها و راحت‌ها را می بیند و، از اين رهگذر نام خودش، معشوقش و قصده عشقش، در سراسر تاریخ ادبیات ما، به صورت اسطوره‌ای فراموش نشدنی، جاودان می ماند. و مگر اسطوره خود چیزی جز یک «تصویر» است؟

«لیلی» اسطورهٔ معشوق می شود، پس همه شاعران می توانند از لیلی‌ی خود بگویند، که زیبائی‌های این لیلی را فقط دستگاه عواطف خود آنان کشف کرده است، آنگونه که آنان اورا در خیال خود آفریده باشند.

نقش عشق در دستگاه عواطف ۳۰۵

«میل جنسی» به دستگاه غرايز تعلق دارد و «میل عاطفی» یا «عشق» از آن دستگاه عراطف است - دو دستگاه کهنه که دستگاه عقل اغلب به تفکیک کارگردهای 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 بردند اند، هرچند که این هر دو میل را عشق می خوانند اما، عشقی را که در پی‌ی «آب و رنگ معشوق» است «عشقِ مجازی» و «تمایل جنسی» می دانند و «میل عاطفی» را به «عشقِ حقیقی» تعبیر می کنند. در نظر آنها، عشق حقیقی عشقی است که فقط در ساخت زیبائی‌های عاطفی تحقق می یابد. ما به کمال دل است که پرده «آب و رنگ» را کنار می زنیم تا به زیبائی‌های خفته در وجود دیگری پی ببریم. و این زیبائی تصدیق نمی شود مگر آنکه جان آدمی از خرسندي و اعتماد و آسودگی و لذت، یعنی عاطفه‌های مشبت، سرشار شده باشد. معشوق چنین عشقی هر آن کس و هر آن چیزی است که این عواطف مشبت را در ما برانگیزد. به همین دلیل هم هست که برخی از مفسران بالاترین عشق عرفانی را عشق به مطلق زیبائی دانسته اند.

میل عاطفی، پیش از آنکه متوجه زیبائی‌های صوری (که خود البته زیبا و دوست داشتنی اند) باشد، متوجه زیبائی‌هایی است که عاطفه‌های مشبت را در ما بر می انگیزند. در همین راستا است که شاعر دیگر ما، وحشی‌ی بافقی، می سراید:

به مجمنون 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
..... ۳۰۶ تئوری‌ی شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

محمد علی سپاهانلو، در کتاب «رگبارها» و در شهر مشهور خویش به نام
«لبیل» به چنین نکته‌ای اشاره می‌کند:

لبیل! که در قبیلهٔ میران بادید
اگرین عروسان کهنهٔ زیبای کهنهٔ ای!
من از خیام زندهٔ رویایم
خرگاه با شکوه تو را دیدم
کز عمق خواب‌های فراموش میگذشت...

.....

لبیل! من از تو هیچ زبانی ندیده‌ام
زیرا که تو چگیده‌ای از خاطر منی
زیرا که من رُ خویش ترا آفریده‌ام.

در عین حال میل عاطفی (یا «عشق») طبقاً راهنمای برونشد از
تنهایی رسلوک آدمی به سوی معشوق خویش است. و برای شاعر، این
سلوک در زبان تصویرهای عاطفی، در زبان اشاره و تلویع، در زبان
استعاره‌ها و کنایه‌ها شکل می‌گیرد. دستگاه عاطفی، چون با پای عشق
رو به سری دیگری می‌آورد و می‌خواهد که با او سخن بگوید زبانی جز
زبان تصاویر ندارد: عاشق گلی را به معشوق عطا می‌کند، در برابر شبه
قصص برمی‌خیزد، بر دشمنان معشوق شمشیر می‌کشد، هرچه را دارد به
پای او می‌ریزد، و از فراق او آواز سر می‌دهد. و این مفاهیم خفتۀ در
پشت کلمات آواز او نیستند که بیانگر وضع عاطفی‌ی او نند. زبانی که در
این حال سخن می‌گوید خود آراز است. در زبان عاطفه و عشق، گاه
شاغه‌ای گلی از گفتگو هزار بار «دوست دارم» رساتر است. اینجا عالم ظهور
عواطف است؛ عالم «جسم» بخشنیدن به آنها؛ عالم بیان تجسسی!

..... ۳۰۹ تئوری می‌شیر - از «صوح نور» تا «شعر عشق»

بخش سوم – قا «شعر عشق»

فصل یازدهم – دعوت به «شعر عشق»

حال من توانیم به شعر امروز ایران برگردیم، و اینجاست که هم عقل را
هم دلم به من می‌گریند که دیر زمانی است در شهر ایران چیزی خوبیز و
اساسی گم شده است؛ خوبشید یک دانه‌ای، که سراسر تاریخ شعر مکتب
«انسان‌خدائی» بی‌ما را به فروغ وجوده خوبیش روشن کرده بود، با تسلط
مفولان بر سرزمین حافظ و شمس، رو به افراد نهاده در غروب خوبیش
سرمائی مهلك را بر سطح سطر شعر شاعران ما مستولی ساخته است. تقلید
و کلیشه سازی، درشادوش دلزدگی، دلچه‌کینی، خشم فرو خورده، کبر و
غور تنگ نظرانه، هیچ انگاری در پیج اندیشه، رقابت ناسالم، تردید در
همه نیاک و بدها، زوال ایحان، و فرو صردن حساسد، چون خود پایه‌های
داریست شعر ما را خورده و از ارتفاع بلند و انسانی آن کاسته است. شعر
ما روز به روز فقیرتر و توخالی تر شده و بد مجھوعه الفاظی بدل گشته است
که، جز بد هیاهرهای لار و تاریک «منیت» ما، راه به جانی نمی‌برند،
در شعر ما دیگر روشنی و سرور، ترانه و سرود، و قیل و قال دلگرم گشته
انسانی که به سوی زندگانی بی‌بهتر، به سوی مدنیّه فاضله‌ای می‌مکن یا

بد سرمهزل «شعر عشق» می‌رسد. من اگهون، در پی می‌سی سال حست‌عمر برای یافتن تعریف شعر راستین و عناصر ذاتی آن، تعریف خریش را با این نام می‌خوانم و معتقدam که این نامگذاری ناشی از انتخاب سلیقه‌ایی می‌باشد. برای یک مکتب شعری نیست بلکه چنین نامی مستقیماً از ذات شعر راستین برآمده و هستی می‌آن را به روشنی توضیح می‌دهد. بعضی دستگاه نظری می‌«شعر عشق» عناصر سازنده این گونه شهر را، نه از سر انتخابی تصادفی، بلکه بر مبنای کارگردها و روابط سیستماتیک و زیست شناختی می‌آن عناصر باز می‌شناسد. چرا که دستگاه‌های عواطف انسان‌ها با یکدیگر گفتگو می‌کنند، و رابطه این دستگاه‌ها تنها با «از خود بیرون شدن» ناشی می‌از عشق می‌شود، و زبان این رابطه لزوماً تصویری و گنائی است. بدین سان، «شعر عشق» شعر تصویر هم است و، یا، شعر تصویر در مرکز شعر عشق قرار دارد؛ چرا که تصویر و عشق در دستگاه بیانی عواطف ما از هم گسترش ناپذیرند. پس، به گمان من، «شعر عشق» می‌تواند رم خراهد تا نام نگاه ما به خود شعر باشد؛ شعری که در مرکز تلقی می‌ادبی می‌ایستاده 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 سری شعر عرفانی کلاسیک، و از جمله شعر حافظ است؟ و آیا به راستی چنین بازگشتی، حتی اگر بخرابیم، نمکن خواهد برد؟ پاسخ من به هر دوی این پرسش‌ها هنگی است. اما، در عین حال، هچنان که دیدیم، معتقدam که، اگر از جهان شناسی عرفانی حافظ رمزدانی شود، دیده خواهد شد که در گره رم شعرها، چه امرزی باشند و چه دیروزی، چه فارسی و چه غیرفارسی، چیزی مشترک به نام عشق وجود دارد که بد دی امکان دیده‌داد تا

نامگذاری، پر می‌گشته وجود ندارد. و من همه این خسaran‌های بزرگ را ناشی از مرگ مفهوم «عشق» می‌دانم. این وضعیت را پیدایش شهر جدید، شهر نر، شعر مکتب سخن، شعر هرج نر، و شاخه‌های مختلف آنها نیز عرض نمکرده است. در همه این نواری‌ها آنچه که متفق‌برده توجه به همین پیوند طبیعی، بیرونی‌یک، تئوریک، رسانی با عاطفه و عشق است.

بله، می‌دانم که در چند قرن اخیر هم کسانی به سرایش قطه‌های عاشقانه ر «غزلواره» هائی خودستاینده مشغول بوده‌اند، اما شعری که حافظ از آن به عنوان «سخن عشق» یاد می‌کرد و قدسیان را می‌دید که در فلک از برش می‌گشته و زهره، بر آسمان بیرون، به نفعه چنگش می‌خواند اینها نیست. آنچه شعر را از جایگاه «سخن منظرم» یا «کلام فشرده و آهنگین»، یا «نشر منسجم» بوسی گذراند و تعالی اش می‌بخشد از شعر ایران رخت برسنده است.

آری، هم عقل رم دلم به من می‌گویند که ما، دیگریاره، نیازمند آفرینش سخن عشقیم. ما نیازمند آن «عشق کیمیاگریم» که به کلمات رایج زیگان بال پرواز عطا می‌کند و شاعر و مخاطب شاعر را یک جا از زمین تیره خردبینی برمی‌دارد و به گلستان هیجانات و کشاکش‌های عاطفی می‌ذهن می‌برد. من این نوع شعر را «شعر عشق» می‌خوانم و، در اینجا، می‌خواهم بیش از آنچه که تا گذرن گفته‌ام با شاعران جوان همراه‌نم، در هر کجای دنیا که هستند، سخن بگریم.

آنچه را که تا گذرن نوشتم فقط به خاطر آن بود که بگویم، در پس می‌سال به دنبال شعر دریدن، اگذرن حرفی ندارم جز اینکه بگویم همه تجربه‌های من به پیوند ذاتی شعر و عشق گواهی داده اند و، در نتیجه، در این دفتر، از ابتدا تا انتهای، سخن از آن راه‌پیمایی شادمانه‌ای بوده است که

در دانیم که شکسپیر شاعری خرقانی مسلط نویست و آنچه در این غزل
من گزید خطاب به معاشر قی زینی است. اما آن بین سخنان او در این
غزل را بیات زیر از حافظ (بن آنکه بخراهم رارد زیبایی ای شهری شرم)
تفاوتبندی وجود دارد:

مرا تا عشق تعلیم سخن کرد
حدیث نکته هر مخلف برد.

XXX

ذلشیخ شد سخنم تا تر قبولیش کردی
آری آری، سخن عشق نشانی دارد.

و در «همین نگاه، شاملو، شاعر مادی گرای زمانه ما، نیز چنین می سراید:

ای شعرهای من، سروده رناسرودها
سلطنت شما را تردیدی نمودت
اگر اربده تنهائی
خرانده شما بادا

من خواهد بگویم که عشق (به هر کد و هرچند باشد) عاملی پرورشده
عاشق را شاعر از خوشبخت است و قیاسی خرد در آینه «عشق»؛ داد و
ستادی است که گیرنده اش نه معاشر قی زین است. و
رمزدانی ای ما از دستگاه نظری ای شعر حافظ نیز نشان داده است که همه
عشق ها ریشه ای یگانه دارند.

۱۱. دعوتیه (شعر عشق)

۱. برگفته از:

William Shakespeare, The Sonnets, Everyman, London, 1992, Sonnet No. 38, p.21.

همه آنها را شهر بخانیم. حافظ بد عشق، پس به معاشر، محتاج است تا
شاعر شود. از دید از جان شاعر آینه ای می طلبند تا در آن جلوه نمائی
کند. و، در این مورد، همه شاعران جهان با از صرافی، شکسپیر، در یکی
از تغزلات خود، که گریا قرار است متن کامل آن بد زودی به فارسی هم
 منتشر شود، چنین می نویسد:

«چگونه ممکن است فرشته الهام شعر من
در کار آفرینش خود گاستی گیرد
وقتی تو نفس می کشی و گفتگوی شیرینت را
در شعرهای من جاری می کنی؟
گفتگویی که از حد کاغذها و قرین های روزمره من والاتر است؟
و اگر قلم اندازی از من ارج تماشای تو را باید
تو از آن خویشتن بدائش:
که کدام کور نوشتن نفوائد
وقتی تر خود بد آفرینش او نور بخشیده باشی؟
تو دهیں فرشته الهام باش:
ده بار ارجمندتر از آن نه فرشته کهن
که قافید پردازان به کمد میخوانندشان.
و بگذار آنکه تر را بد مدد خوش می خواند
ایاتی جاوداند بآفریند
که از عمر زمان نیز بیشتر خواهند زیست.
اگر قریحه اندک من، در آن روزگر خرد، گیر، توجهی برانگیزد
بادا که زحمتش از آن من، و متابیش همه از آن تو باشد». ۱

۳۱. تفسیری ای شعر - از «صرخ نو» تا «شعر عشق»

بخش سوم - تا «شعر عشق»

فصل دوازدهم - آشنایی با شعر مدرن عشق

بزرگ آنها است؛ سرزمین مور و ملخ؛ کشور امراضی که سن متوسط آدمی را از بیست سال متجاوز نمی‌کنند؛ کشور شکار کردن و شکار شدن؛ سرزمین تنازع بقا. رمزدائی، بهشت حافظ و اصل گشته و نیستان مولانا را از آنها ستانده است. اما به جای آن می‌تواند از آینده ای بگوید که می‌توانیم، اگر بخواهیم، آن را بر زمین خوش و بر چشم اندازهای فردانی ی کیهان خوش مستقر سازیم.

شعر مدرن، شهر مدرن عشق، برخلاف «شعر کلاسیک عشق»، شعر حسرت گذشته و آرزوی بازگشت به آن نیست. اما دل ما، این صندوق فرویسته عواطف، می‌داند که عقل تشریحی - عقل عمل گرای سودجو - بد هیچ آینده ای نیز دل خوش نخواهد کرد. اینجاست که دل گرم ما به یاری عقل سردمان می‌آید تا از آن بخواهد که لمحه‌ای از این کند و کاو شکوهمند جهان دست بردارد و بخواهد با هستی بی کران و منتشر یکی شود؛ که درد را بشناسد و شادمانی را بچشد. عقل، بی راهنمایی دل، همان «سکندر» اسطوره است که، بی راهنمایی «حضر»، به دل ظلمات می‌زند و به جایی نمی‌رسد. دلی که، به جای وسوسه بازگشت به سراب، در جستجوی فردانی روش و ممکن باشد بهترین مشاور عقل است. چنین دل مدرنی است که می‌تواند شعر فردا را بسراید و به سودای فردا کلماتی آتش افروز بزاید.

اما تفاوت «شعر مدرن عشق» با «شعر کلاسیک عشق» فقط به همین که گفتم محدود نمی‌شود. در واقع تفاوتی اساسی در کار است که میان این دو فاصله ای بزرگ می‌افکند. شعر، از ابتدای تاریخ تاکنون، راهی دراز آمده است. زمانی - در ابتدای کار دستگاه عقل، یعنی هنگامی که این دستگاه بر دستگاه عراطف چیرگی نیافرته بود - تعقل انسان خود

آشنایی با شعر مدرن عشق..... آشنایی 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 تائیدی بر این نظر بدانند که اینگونه رمزدائی ی بی رحمانه، جهان ما را بد جائی تاریک و تلغی مبدل می‌کند. بهشت بربن (آنجا که کسی را با کسی گاری نباشد) کجا و عالم خوفناک جانوری (که قلمرو تنازع بقاست) کجا؛ چگونه است که رمزدائی ی ما آن همه خیالات زیبا و دلنشیں را به خاکرویه می‌ریزد و باز مدعی است که هیچ اتفاقی نیافرداه است؟

من می‌گویم: چرا، یک اتفاق عمدۀ در این رمزدائی رخ داده است و همین است که راه شاعر امروز را از راه شاعر کلاسیک جدا می‌کند: رمزدائی آرزوی بازگشت به گذشته را می‌سوزاند و بر باد می‌دهد. در ساحت این رمزدائی، و در پی پشت ما، هیچ بهشت آرامشی که در با غش گشته باشیم و از نهرهای شیر و عسلش نوشیده باشیم وجود ندارد. آنها سرزمین وحش است؛ سرزمین جانورانی که آدمی لقمه کوچکی برای شکم ۳۱۲..... تئوری ی شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

طبیعت حرکات و سکناتی همچون انسان دارند. زبان روزمرهٔ ما هنوز رنگ و بوئی از تصاویر شعری دارد.

اما زمانی رسید که، با افزایش دانش انسان دربارهٔ جهان پیرامونش، علم رفته رفته، و به خصوص در حوزهٔ فیزیک و شیمی و ریاضی، از حوزهٔ شعر بیرون رفت و زبان عقلاتی‌ی خاص خود را یافت. از آن پس تاریخ شعر تاریخ خارج شدن رشته‌های مختلف اندیشه از قلمروی شعر بوده است. شعر حافظ، در عین شعر بودن، حاوی بخشی فلسفی دربارهٔ وجود و هستی و آفرینش و... نیز هست. من، در همین کتاب، کوشیدم تا نظم فکری و فلسفی‌ی حافظ را از درون شعرش بیرون کشم. هرآنچه من از حافظ برای روشن ساختن فلسفهٔ او نقل کردم نیز، به خاطر فلسفهٔ زدگی شان، اغلب از حوزهٔ شعر خارج می‌شوند! هرچند که آغشته به شعر باقی می‌مانند. فلسفهٔ حوزه‌ای و زبانی مخصوص به خود یافته است. مثلاً، اگر نگاهی به «گلشن راز» شیخ محمود شبستری بیافکنیم می‌بینیم، با وجود اینکه این اثر هم به نظم نوشته شده‌اما، دیگر در آن نشانهٔ چندانی از شعر وجود ندارد. «گلشن راز» یک اثر فلسفی است که به نظم نوشته شده، بی‌آنکه با شعر درآمیخته باشد؛ همانگونه که «مشنی»^۱ مولانا نیز (جز در دیباچهٔ خود که گریا افزودهٔ متاخری به مشنی است) چندان با شعر در نیامیخته است. شعر ناب حافظ را باید در آنچه‌ای جستجو کرد که بیانی عاطفی بر سخن‌ش غلبه‌ی کند و شور عشق و هیجان‌های روحی جایگزین جملات قصار فلسفی می‌شوند. و دیدیم که حتی شعر نیحائی نیز از این اختلاط بی‌بهره نیست. می‌خراهم بگویم که مشکل شعر کلاسیک و نوی فارسی و همهٔ جهان، درآمیخته بودن با مضامین و بیان‌های غیرشهری است. حال آنکه امروز این مضامین و بیان‌ها هریک جایگاه خاص خویش را یافته و

رنگ شدیدی از عاطفه داشت. شهر رعلم در هم آمیخته بودند و شعر، در کنار بیان عاطفه‌های انسان، جایگاه بیان تفکرات عقلی‌ی او نیز بود. در عین حال، دستگاه عقل، استوار بر دو پایهٔ منطقی‌ی تحریید و علیت، هنوز اطلاعات گانی از جهان پیرامون خود نداشت. لذا پاره‌های بی ارتباط اطلاعات خویش را به هم می‌بافت و از آن بافت‌ها به نظریه‌هایی پیرامون چیستان جهان و راز آفرینش و رمز سکون و حرکات کرات سماوی و عناصر جوی می‌رسید. این‌ها همهٔ «علم» آن روز بشر نیز بود. انسان معیاری جز آنچه از وجود خود می‌فهمید نداشت تا با آن جهان گردانیدش را بستجد، پس کار از «فرافکنی» بود. او خویشتن را بر همهٔ جهان فرافکن می‌کرد، خورشید و ماد و ابر و طوفان را موجوداتی چون خود می‌پندشت و آنچه را در خود می‌یافت به آنان نیز نسبت می‌داد؛ و چون آنها را بر زندگی خود موثر و چیره می‌یافت، از آنان خدایانی را مجسم می‌کرد که زندگانی‌ی از را به بازی گرفته‌اند. این علم آن روز بشر بود. و از می‌خواست، با ایجاد رابطه‌ای عاطفی، آنان را با خویش مهربان کند.

پس آنچه از آنان و به آنان می‌گفت رنگ و بوی شعر داشت؛ و شعرش همهٔ نیایش و ستایش و خواهش بود. برای آنان می‌رقصدید و به پای آنان قربانی می‌داد. هنوز بقاپایی این طرز تلقی‌ی از جهان در زبان‌های سراسر عالم وجود دارد. زبان روزمرهٔ ما، و حتی زبان علمی‌ی امروز ما، یادگاری از این شعرزدگی‌ی کل زبان را با خود دارد. می‌گوئیم «خورشید از پس گوه بالا آمده است». آیا این زبانی تصویری نیست؟ آیا ما در این عبارت رفتار جانبد خویش را به خورشید نسبت نمی‌دهیم؟^۲ می‌گوئیم «زمستان رفت و بهار از راه رسید»؛ می‌گوئیم «رودخانه از پیچ و خم کرد به سرعت رد می‌شود». در دل همهٔ این گونه جملات این فرض نهفته است که عناظر

از قلمروی شعر خارج شده‌اند.

پس، اکنون، شاعر مدرن فرصت آن را دارد گه یکسره به شعر پردازد و فلسفه و تاریخ و حکمت و پند را بد اهلش و به حوزه زبانی ی مستقلش را گذارد. اگر امروز می توانیم از «ناب» شدن و ناب بودن شعر مدرن بگوئیم مقصد مان همین اختصاصی شدن مفهوم و تعریف شهر است. حتی می توانیم ادعا کنیم که اکنون ادبیات نیز، گه به تفهم و تفہیم کلامی و مفهومی می پردازد، یکسره از حوزه 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 عاطفه‌ای ناب را در زهدان خویش حمل می کنند و جز به زبان تصریر با مخاطب خود سخن می گویند. در این سخن گفتن نیز عقل مخاطب هنرمند مورد نظر هنرمند نیست. تصویرهای هنرمند رو به آن شنیدنده‌ای حرکت می کنند که در دل مخاطب، یعنی در جایگاه عاطفی می 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. سعادی می گوید:

عاشقان کشتگان سیمیر قند
بر نیاپد ز کشتگان آزار

یا:

این ماده عیان در خبرش بی خبرانند
آن را گه خبر شد خبری باز نیاهد.

۳۱۹ تئوری می شعر - از «درج نبر» تا «شعر عشقی»

و دیدیم گه حافظ نیز تاکید می گرد گه در حريم عشق جای دم زدن از گفت و شنود نیست و ناصحانه می گفت که: «رموز عشق مکن فاش پیش اهل عقول». یعنی، شاعر دیرز شاعر سخایش عشق برداها اما از تجربه عشق سخنی نمی گفت. تمثیل های او در این مورد لنگ می شدند؛ داستان میخانه و می نوشیدن و مصبت شدن به همینجا خانمه می یافتد و زبانی نبود تا «اسرار عشق و مسنتی» را باز گر کند.^۲

شعر کلاسیک عشق، شعر راقعی و ارزشمند مرجحه در ادبیات ما، دهانی بسته داشت. شاید همین، در نظر خراننده امروز، به راز و رمز آثار شاعران آن روزگار بیافزاید. اما حقیقت آن است که، متقابلان، این راز و رمز از ارزش تجربه های عاطفی در شعر کلاسیک ما می کاهد. چرا که وقتی فلسفه بانی های شاعران را گنار نهیم، بیشتر به شعری برسی خوریم که ما را به سوی عشق می خواند اما از تجربه های عاطفی شاعر در این زمینه نشانی ندارد.^۳

اما شعر مدرن عشق بیشترین آزادی را در بیان تجربه هائی دارد که از سرچشمه های عاطفه شاعران می چرخدند و از عشق بار می گیرند. شاعر مدرن ما، اگر بخراهد، می تواند شعری بسرايد گه در دهان شاعر کلاسیک ما ناگفته دانده است.

یک تفاوت دیگر هم بین «شعر عشق» در نزد قدما از یکسر، و شاعرانی که امروز باید در مکتب «شعر عشق» پرورش یابند، از سوی دیگر، قابل رویت است. شاعر شعر عشق دیرز، محصور در درک تنگ و فروسته شاعران ما از عرفان، و بی خبر از رمز و راز کارکرد دستگاه عراض (دل)، می پنداشت که برای بیرون شدن از خویشان و درین پرده عادت که عقل بر کل هستی کشیده است باید به همان کل عاشق شد. آشنائی با شعر مدرن عشق ۳۱۷

هستی ر طبیعت، ر بالاتر از همه آنها، آدمی دیگر ر آدمیانی دیگرند که با شاعر از لحاظ عاطفی در یک افق قرار دارند و عاطفه شاعر می تواند با آنان به گلخانه بنشینند.

۱. personification

۲. البته یکی از دلایل این خاموشی را باید در تعارض عملی ای ادامه تمثیل ها با ذات تجربه ای که عارف در پی ای آن بوده است. مثلاً، از آنجا که، تا دیروز، عشق و شور کل شاعر تنها با ام گرفت از نشان عاشق. سه زو و مرد بیان مم 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 تمثیل را، از لحاظ عرف زمان، غیراخلاقی می بافت، 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 نگهذارد.

در عین حال می دانیم که سلط مذهب و مسجد، و نبودن ذره ای آزادی بیان صریع برای معتقدان به مکتب عشقی که بر محور انسانخداei می گشت، نیز یکی از موانع پیشرفتی 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 ای روزمره آغاز شد و روز به روز چهره عبیوس تری به خود گرفت و در نتیجه، گنویشی تلویحی در مورد هرگونه نشاط و شور عاشقانه و شاعرانه در آن مستقر شد؛ و دین که نام خدایش «الله» (به معنی «مشحون برتر») بود از شور عاشقانه خالی شد و در عبیوس زهد نشست. با توجه به این نکات است که در حافظ، وقتی که از دست محاسب و شحنه و زاهد می نالد، دردی حس کردی است. عاشقان نخستین قریبان زهد عبیوس دینی بوده اند و سرگذشت منصور حلاح و شیخ اشراق، همچون درسی خوفناک، همساره در پیش روی شاعران عاشق ما گسترد بوده و آنان را به سکوت و لالی می خوانده است، آنگونه که حافظ می سراید:

گفت آن بار کزو گشت سر دار بلند

عیش این بود که اسرار هریدا میگرد.

۳. شاید این تجربه ها را باید در اندک زمانی پیش تریا دورتر از عصر و خطه پر هرج و مرج زیست حافظ جستجو کنیم؛ آنجا که مرتبا به شمس برص خورد و بکار چد آتش می شود؛ و یا، آنجا که شیخ اشراق و شیخ روزبهان به سرایش «شطوحیات» خوش مشغولند. اما این نمونه ها فقط لحظه های کوتاه درخشانی از در دفتر شعر امنظوم و متاوری تاریخی ای ما به شمار می روند و بی «پروا» نی ای جاری در آنها را باید فقط نمونه های نادری دانست که محصول شرایط نادر آزادی تاریخ ما به حساب می آیند.

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 سبیر خود بد سوی انسانخداei، آنقدر در راه این عشق کلی و مجرد و دست نیافتنی با می فشد که گاه بکسره از گل زندگی و هیجانات عاطفی خالی می شود. آنجا نیز که عشق مجازی پلی به سوی عشق حقیقی به شمار می رود، اغلب پیران خانقادها خود را شایسته چنین عشقی میدانسته اند و از سالک راه می خواسته اند که دل به آنان بصیره و تسلیم آنان شود، تا آنان پلی بین او رمعشرت کل بینندند، دست او را بگیرند، و او را به سرمنزل مقصود هدایت کنند. در نتیجه، عشق عارفانه مانسانی و تعمیم پذیر نمی شد، به زمین نمی آمد تا حال و روز مردم را بینند و در زمانه ای که، بد قول خود حافظ، همچو چشم درساحی خونریز بود، از حائل و روز آنای بگوید.

اما شعر عشق، در زمانه ما، می تواند از این دامچاله برجهاد. چرا که امروز شاعر شعر عشق می تواند، با الهام گرفتن از عرفان مکتب انسانخداei، این عشق را به همگان تعمیم دهد، زیرا دیگر می داند که دستگاه عراطف اونه بادگار بهشت برین است و نه خراستار بازگشت به آن. می داند که، اکنون این دستگاه فقط مخاطبی غیر خود، و برانگیزاندۀ عراطف مشیت، می جویند تا به شور آید و کلمات را آتش افزایی کنند. و این مخاطب نه هستی می منتشر است و نه آنریدگار بگانه. چنین مخاطبی فقط باید نسبت به شاعر «غیریت» داشته باشد و در عین حال بتواند نیازهای نو بد عراطف مشیت را پاسخی درخواز بگوید. در برابر چنین مخاطبی است که دهان شاعر بکسره آتششان می شود. رابن مخاطب، علاوه بر کل مظاهر تئوری می شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق» ۳۱۸

بخش سوم - تا «شعر عشق»

فصل سیزدهم - وحدت وجود علمی

«سیستم های بسیار پیچیده»،^۱ تئوری ی «گائوس» (یا «بی نظمی مطلق»)،^۲ تئوری ی «انفجار بزرگ» (مهبانک)،^۳ و تئوری ی «حفره های سیاه» (سیاه چاله ها)^۴ زگاه گنیم، راگر از مرز «دادستان های تخیلی ی علمی»^۵ گذشت و پا به مرز های تئوری ی جهان شمولی همچون تئوری ی «گایا»^۶ بگذاریم، خراهیم دید که دیگر برای اثبات «وحدت وجود» رسمیدن به درک عاطفی ی آن نیازی به خانقاہ و ذکر و رقص دریشی نیست. آنچه که تا دیروز فقط «دل» به یگانگی ی رجودش گواهی می داد اکنون در منظر «عقل» نیز قابلیت درک شدن یافته است. چرا که علم امروز دیگر همان علم مکانیگی و جزئی می باشد پیش نیست. نه «نسبیت» انشتین نظریه ای غیر علمی است، نه قابلیت تبدیل ماده به انرژی، و نه فیزیک «گوانخوم».^۷

بگذارید، برای نونه، درباره یکی از این تئوری ها، که بعده در ربط کامل با آن نظریه های دیگر قرار دارد، توضیح مختصری بدهم. این نظریه که «تئوری ی گایا» نام دارد، خرد منبع از نظریه سیستم ها،^۸ و به خصوص سیستم های بسیار پیچیده خودگردان، است.^۹ 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 گرد زمین است. این تئوری پیداش از ازع جانداران، ارگانیسم ها، تخته سنگ ها، هوا، دریاها و اوقیانوس ها، وغیره را ناشی از فرگشت یگانه برآیش بد صورت «انتخاب کهکشان، همگی در ظل یک قانون واحد، در گردش و چرخش و رقص، رفت و باز آمدن، و سریان و جریان و شدن هستند.

شاعر شعر مدرن عشق، طبعاً، ببشر وحدت وجودی نوین است؛ چرا که می داند «عقل» انفکاکی و تشریحی 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 روپاردازی و «ایده آیسم» ندارد. اکنون علم گسترده انسان پشتیبان اوست؛ علمی که روز به روز از یکسر به سوی گسترده گی ی بی گرانه ی هستی پیش می رود و، از سری دیگر، ساده تر و همگانی تر می شود. علم امروز اکنون در جستجوی دستگاه تئوریک هستی شمول و نهانی و یگانه^{۱۰} ای است که در آن آسمان و زمین، پرنده و گوه، و انسان و کهکشان، همگی در ظل یک قانون واحد، در گردش و چرخش و رقص، اگر به آخرین یافته های علمی نظر افکنیم، و با اگر به تئوری ی

۳۲..... تئوری ی شعر - از «مرج نو» تا «شعر عشق».

مورد آن صررت گیرد که از طریق علم تشریحی ممکن نبودند. گایا، نام نگاهی از بالا و بیرون به گره زمین ر تلقی ی آن همچون یک سیستم یگانه است؛ نگاهی که دارایی ماهیتی فیزیولوژیک است. این تحریری «کارگرد» گل سیستم را در نظر دارد و به زمین به عنوان مجموعه‌ای از سیستم‌های تکه تکه و مستقل از هم نمی‌نگرد. یعنی، تصریر انسحال آنها از یکدیگر را امری غیر راقعی و صرفاً مفروضی از مفروضات علم قراردادی می‌داند. زمین، در واقع، یگانه و تقسیم ناپذیر است. تقسیماتی که برای آن قائلند (همچون جر زمین، قشر زیستی ی آن، قشر خاکی و سنگی ی آن، و قشر آبی اش) همگی سرزمهین هائی مفهوم و مفروظند که فقط برخی از علایم محافظه‌گار دانشگاهی در آنها به سر می‌برند. قصد من بد راه انداختن مذهبی تازه به نام «کیش زمین پرستی» نیست، اما از شما دعوت می‌گنم تا یک لحظه کل زمین را همچون یک سیستم زنده یگانه در نظر آورید. در گنار تحریری های کلاسیک که بر حسب آن ها زمین گره مرد و بی جانی به شمار می‌رود که در میان سنگ و آبش زندگی شکل گرفته، تحریری ی گایا ای زمین و نگریستن بد آن از نقطه‌ای در فضا، بد دست آمده اند. منتقدانی این گره یک سیستم راقعی است که در آن زندگی، و محیط آن زندگی، در داخل یک هستی ی خودگردان با هم چفت اند. شاید در نظر من هم بتراون پیشداوری ی خاصی را یافتد. یعنی، به هر حال این راقعیتی است که من، در ۲۵ سال اخیر، گوشیده ام کل زمین را یک مرجوح یگانه زنده بیانگارم که «گایا» نام دارد. من این نام را از یونانیان باستان به رام گرفتم. در نزد آنان، گایا الهه زمین به شمار می‌رفت. اما گایایی من به جای آنکه شکل الهه‌ای باشد بیشتر به یک درخت شبیده است. درختی که زندگی آرام و بی سر و صدائی دارد، جز در برابر و زیش باد جنبشی از خود نشان نمی‌دهد،

یک سیستم کلی به شمار می‌روند؛ سیستمی که قادر به خودگردانی است و می‌تواند ترکیب جو و اتساع را همراه منظم سازد. در راقع، تحریری های تحریر دادی ی علمی نمی‌توانند این واقعیت را توضیح دهند که چگونه، علیرغم بالا رفتن حرارت خرسید تا حد ۲۹ درصد در طول ۶ ریلیون سال گذشتند، میانگین درجه حرارت گره زمین به طرز مناسبی برای ادامه حیات جانوران ثابت مانده و در ۲۰ میلیون سال اخیر میزان اکسیژن جو زمین در حول و هوش ۲۱ درصد باقی مانده است؛ حال آنکه تحریری ی گایا قادر به توضیح این رضیعت است. این تحریری بر اساس دانش جدیدی که در مورد گره زمین در عصر سفرهای فضایی بد دست آمده، و بر اساس مطالعه گسترده سطح زمین، اوقیانوس‌ها، و جو این گره در چند دهه اخیر، ساخته شده است. شاید این تحریری را با یک استعاره شاعرانه بهتر بتوان توضیح داد. زمین، گشتی ی بزرگی است که خود دریانوردان خود را از طوفان و تغییرات مهیلک جوی محفوظ می‌دارد. اما، در واقع، تحریری ی گایا تبیین کننده حقایقی علمی است که بر اثر توانائی انسان در خروج از زمین و نگریستن بد آن از نقطه‌ای در فضا، بد دست آمده اند. منتقدانی گه تحریری ی گایا را حاوی نگاهی «رصزگرا» می‌دانند نهاید ما را «سلسره کنند. انتقادات این گرنه افراد بیشتر ناشی از نظرات و پیشداوری های شخصی است و مایه و پایه ای علمی ندارد. درستی یا خطای یک تحریری علمی را فقط با بد دست آوردن اطلاعات بیشتر علمی می‌توان اثبات کرد. حتی اگر در پایان کار، تحریری گایا کمتر علمی و بیشتر استعاره ای شاعرانه از آب در آید، باز هم، به نظر من، نگریستن به کل گره زمین بد عنوان یک سیستم زنده یگانه و یکپارچه، کاری ارزشمند است. این گرنه نگرش بد گره ای که در آن بد سر می‌بریم مرجوب شده است تا گشفياتی در

بد رسانز و رازی دیگر آنرا، می شنیده ایا استثنی هارکینگ که می گوید «تشریف نهائی همان ذهن خداست» ریا «تعاید این حبیاب زمان ر مکانی مدنی که جهان می نام دارد، بد صورتی مصروفی در آزمایشگاه های پلک گیلان بزرگتر ساخته شده باشد»^{۱۶} نیز در این پازگشت بد رسانز و رازی هی کمین سهیمی دارد^{۱۷}

در پاسخ به اینگونه پرسشی هاست که استثنی هارکینگ، با زبان طنز آمیز خاص خوش از ناتوانی هر آن خواهی آفریدگاری که در هستی فرض گنج ساختن می گوید:

«زمانی انشیین چنین پرسیده است: اختیارات خدا در آفرینش کیهان چه بود؟ و من معتقدam که خدا - اگر هم وجود داشته باشد و هر که می خواهد باشند - در صراحت آردن شرایط لازم خلقت اختیار چنانی نداشته است. البته در تصوری فرض می شود گفت که او در انتخاب توانیش که گیلان بر حسب آن به وجود آمد، آزادی عمل داشته است. اما اگر دقیق شریم می بینیم که از چنان هم آزادی ای انتخاب نداشته است. بعض اگر آنگونه که من می پندارم، قانون واحدی بر کل هستی حکم روا باشد، خدا بیشتر از یکی دو تا از این قوانین یگانه مجاز و بکار چد را می توانست در اختیار داشته باشد؛ پس قانونی که بتواند از خان تبرد آدمی را بجزئی کشید ربه ار امکان آن را دهد که به قوانین حاکم بر گیلان و حتی مادیت خود را بیاند بیشد». ^{۱۸}

در عین حال، اربا در گزنه کفرشی برای سازگار گردیدست آوردهای خلم نوین با پنداریانی های کمین صوفی گرانه میٹ لف است. در زندگی‌نامه‌ای او آمده است که استفن هارکینگ تنها به مذاهب مغول و عمری نیست که با تردید

ر انوار خورشید و شیره خالی را می بخند تا زنده گاند و تغییر و رشد کنند. ر این کارها همه آن چنان بطنی و آرام صورت می گیرند که در نظر من، آن درخت پلرط ری چمن جلوی خالد پدری می شنیز همان درخت پلرطی است که در گردش ساخته اند تا آنها بیش می نشستم.^{۱۹}

صرف نظر از تصوری می عرضه شده به رسائل «لارلا»؛ اندیشه‌خواه بده گره زمین همچون یک سیستم زنده پگاند، تنها بخشی از اندیشه کیهان شناختان امروز است. آیان می پرسند که آیا کل هستی نیز یک سیستم یگانه زنده نیست؟ اگر پاسخ چنین پرسشی مشتبه باشد آنگاه گزی نیست که بر این سیستم یگانه و اجزائی (میعنی سیستم ها) قوانینی یگانه نیز حاکم باشد، قرائیش که بتوان آنها را در یک تصوری می واحد خلاصه کرد.

این گزنه است که دانشمندان علم کیهان شناسی می مهارند در جستجوی یک «تشریف می نهائی»، کامل، با ثبات و بگانه هستند که بتوانند گلبد کنش ها و راکنش های فیزیکی و شیمیایی می هستی را در یک مجتمعه واحد قضایای ریاضی توطیح دهند. فهم امروز انسان از هستی، بد خصوص پس از رضیح تصوری می «کوانتوم»، نویش است که: بر اساس یگانه و ساده شدن مجتمعه قوانین مادی شکلی می گیرد. استفن هارکینگ، بزرگترین فیزیکدان و عالم ریاضی می زنده دنیا، در سرآغاز دهه ۱۹۰۰ پیش بینی کرد که تا ازائل قرن پیشتر و یکم چنین تصوری راحدی مکان پذیر خواهد شد.^{۲۰}

ما آیا، در این صورت، باید پذیرفت که علم امروز بد مری تصور دیرز شبک تشییی می کند؟ آیا قانون راحد حاکم بر هستی می یگانه همان «مشیت» منتشری نیست که مذهبین از آن دم می زنند؟ آیا علم، که روزگاری بد رمزدایی از تلقی دای ما از هستی برخاسته بود، خود اکنون ۲۱،۲۲..... تشریفی می شعر - از «موج نور» تا «شعر عشق»

از خطای نظری است که می خواهد از صفت «سیاهی» آن چالد به سود رخداد چنین تشابهی نتیجه بگیرد. اما اگر من هم، محل روشنها، این پدیده را حفظه سیاه خوانده و آن را ستاره متجدد^{۱۸} می نامیدم (یعنی این تشابه نیز برقرار شادی نیزد)، گلخانه سیاه در نام این پدیده (که اهرام معماوی را بد درون خود می کشد)، و ترسی گد مردمان از فرو افتادن و گم شدن در چاله ای سیاه دارند موهب شده تا چالد سیاه کیهانی می من مثل آن خدای هندی ترسناک از آب در آید، بدین سان بین سیاه چاله و کالی ارتباطی جزو ترسی روانشناختی می مردمان وجود ندارد. و نی من از افتادن در چنین چاله هاش هراس ندارم، چرا که آنها را می فهمم؛ و حتی حس من کنم گد بر آنها ریاست و سروری دارم!^{۱۹}

۱۳. حدیث‌جود علمی

۱. متای مطالعه برای تمهیه این فصل، به شرح ذیرند:

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 & Company. London 1993.

Steven Weinberg. *Dreams of a Final Theory*. Hutchinson Radius. London, 1993.

- Final Theory .۲
- Complex Systems .۳
- Chaos Theory .۴
- Big Bang Theory .۵
- Black Hole Theory .۶
- Science Fiction .۷
- Ghaia Theory .۸
- Quantum Physics .۹

می نگرد. او به انواع گرایش بد مأمور طبیعت و رمزداری نیز بی اعتماد است. امروزه برهنی از نویسنده‌گان می کوشند تا بین یافته‌های علم فیزیک قرن بیستم ر تصور کهنه پلی برقرار سازند. بسیاری از نویسنده‌گان در بین مذاهاب مشرق زمین و مکانیک کوانتری، و بین آمرزه‌های باستانی و تئوری‌ی گائوس، ترازی‌ها و مشابهات داشتندند. استفن هارکینگز از این نوع گعرشی‌ها بیزار است. دنبیس اربی، در کتاب خود به نام قلب تنها کیهان، از دیدار خود با هارکینگز در دهه ۱۹۷۰ یاد می کند.^{۲۰} می گوید در این دیدار کوشیدم هارکینگز را به بحث درباره «رمز گرانی» بکشام و در این راستا، بد سخنان مردم شناس مشهور، جزو کامپل،^{۲۱} درباره یکی از خدایان هندو به نام «کالی» اشاره کردم که می گفت: «کالی خدای دهشتناکی است که شکخت از خلا، ساخته شده و در نتیجه هرگز پر شدنی نیست و تا ابد همچیز از زهدان او زاده می شود...» و سپس کوشیدم تا تشابهات بین خدا و تئوری «حفره‌های سیاه» (سیاه چاله‌ها)، که از خود مبدع آن است، بیایم. هارکینگز حرف مرا به شدت قطع کرد و گفت: «این مزخرفات تازگی‌ها مُذْشَد است. مرد صرفاً بدین خاطر نسبت به رمز گرانی مشرق زمین غلو می کند که این مبحث چیز تازه ای است که آنها تا به حال نظیرش را نداشته‌اند. اما اگر ما رمز گرانی را نوعی بیان جاdaleh واقعیت قلمداد کنیم، بالا قاصد خواهیم دید که هرگز کمترین نتیجه‌ای از آن به دست نخواهد آمد... اگر به رمز گرانی مشرق زمین بشکریم، اغلب ممکن است به مطالعی برخوریم که تشابهات با دری علم کیهان شناسی مدرن از هستی داشته باشد. اما من این تشابهات را جدی نمی گیرم. مثلاً در سرمه اینکه کالی، خدا ی هندویان را همان پدیده‌ای دانسته‌اند که من آن را سیاه چاله خوانده‌ام، باید بگویم که این امر ناشی تئوری می شمر - از «موج نور» تا «شعر عشق»^{۲۲}

است بکار رفگنی شعر امروز، در برایر گستینگری ساختمانی شهر کلابیک بو
محبتهای مستقلهای نیمات، خود نشانگر توجه معا به سیستم‌ها و ضرورت یگانگی و
بکار رفگنی کارکردی از آنهاست.

۱۱. اخیراً سیستم‌های طبیعی را من توان «سیستم‌های خودگردان» دانست. سیستم
خودگردان آن پتانی می‌باشد که تنظیم کار خود را خود بر عهده دارد. مثلاً بد
دستگاه حرارت مرکزی خانه نان ترجیه کنید. قسمت گرمایشی این دستگاه دارای
حرارت سنجی است که وقتی آب به حد جوش رسید، به طور اتوماتیک جریان برق را
قطع می‌کند و از اتفاق انرژی جلوگیری می‌غاید. اما وقتی آب گرم شده به مصرف
رسیده با از حرارت افتاد، دستگاه مزبور خود را به طور خودکار روشن می‌کند و گرم
کردن آب از سرگرفته می‌شود. یعنی، در يك سیستم خودگردان، گردانده سیستم
خود سیستم است و نیازی به تنظیم کننده ای خارجی برای آن وجود ندارد. امروزه
داروینیسم‌های نوین پی برده اند که اساس تلقی‌ی «چارلز داروین»، از فرگشت
برآیش نیز مبنی بر نوعی درک سبستمی از طبیعت و حیات بوده است.
۱۲.

James Lovelock. *The Age of Gaia*. Bantam. London. 1990
۱۳.

Michael White & John Gibon. *Stephen Hawking, A Life in Science*. Viking. London, 1992. p. 252.

Stephen Hawking. *A Brief History of Time*. p. 140. ۱۴

Denis Overby. *The Lonely Heart of Cosmos*. ۱۵

Joseph Campbell. ۱۶

frozen star. ۱۷

۱۸. نقل از کتاب «مایکل وايت» فوق الذکر. صفحه ۱۷۱.

۱۹. Systems Theory : «سیستم» به مجموعه‌ای از «ملفقات» می‌گویند که در داخل شبکه ای از روابط تنگانگ، به صورتی هماهنگ و متوازن، گرد آمد و آن مجموعه را به صورت یک گل یگانه و یکپارچه، در راستای کارکردی معین، کارآمد می‌سازند. می‌توانید ساعت مچی که خود را يك سیستم بدانید. ساعت مچی کی شما مجموعه‌ای از پیچ و فتر و رقصان و صفحه و عقربه است. اما اگر همه این اجزا را به صورت پراکنده در يك طرف پریزید، به ساعت مچی دست نخواهید یافت. اما همچنان اجزاء تکه و پرشان، به صورت آنکه در داخل شبکه روابط خاصی به همکاری یا پیوند پسردازند، ساعتی به وعده داشت، زکیده داد بد سرمهان از پیچ ها و نشرها، قادر خواهند شد تا وقتی را به شما نشان دهد. فی الواقع هر مجموعه که کاری را محیا می‌دهد یک سیستم به شمار می‌آید. به غراف خود پنگرید: هر اتصالی، یک سیستم است. از جویزه‌یون، هر کامپیووتر، ره زنگ الکتریکی در خانه ای، یک سیستم است. ارگانیسم می‌باشد و مخفی می‌باشد از سوی دیگر، نیز نوشته‌های دیگری از سیستم هستند. امروزه بحث درباره «اکوسیستم» آب رهای زمین) ساخت مطرح است. از سوراخ شدن لایه گاز «اوکسیژن»، گازی که مایع رسیدن اشده‌های خطربناه خواهشیدی به زمین است، سیستم تخلص می‌شود و از بین بردن جنگل‌ها از بکسر و گاز که نیزه‌یانش از کار کارخانه‌ها، از سوی دیگر، را از موجبات از بین رفاقت این لایه حیاتی که کره سیز و آباد ما را در بر گرفته است می‌دانند.

بدیم که در داخل سیستمی که از آن با عنوان «ذهن» یاد می‌کنیم دستگاه‌های مختلفی وجود دارند. عاطفه، غریزه، حافظه، و عقل، هر یک یا کارکردهای خاصی خود، اجزا، سیستم ذهن به شمار می‌روند. یعنی در سیستم می‌تواند سیستم‌های کوچک تری را در خود داشته باشد: سیستم ذهن، سیستم گردش خون، سیستم هاضمه و دفعه، سیستم تخلص، و سیستم زاد و ولد، همگی در داخل سیستم پنگری، تری که «ارگانیسم» باشند قرار دارند. در هر سیستم می‌توان سوراخ سیستم های کوچک تری را گرفت که بخشی از کار کلی ای سیستم را بر عهده دارد. در هر سیستم، طردد سیستم‌ها به انتظام «لانه کرده اند».

اگر به بحث ساختمان شعر در همین کتاب برگردید خواهید دید که «شعر» را نیز من توی سیستم خاصی دانست که در آن «شمکل ها». بر حسب شمیکه ای از روابط، کثار هم چویده شده و يك گل یگانه را به وجود می‌آورند. یعنی، درک امروزها از ساختمان درونی ای اجزاء، بعض نیز در گونه‌ی مبنی بر کارکرد سیستم‌ها در عمل

بخش سوم — تا «شعر عشق»

فصل چهاردهم — شعر عشق، شعر یگانه ساز

راهنی و عملی تحقیق پذیر گرده است. علم، که تا دیروز به تکه تکه گردید ر تشریح هستی مشغول بود، اکنون از یگانگی ی هستی سخن می گرید. 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 گنار شناخت نوین و گسترشده خرد از کل هستی، بد شناخت برخی از زایای 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 مکمل مفید و توانائی آزر سخن بگوئیم. امروزه، این دوباره از وجود انسان نیز، بر اثر آگاه شدن ما نسبت به نقش هماهنگ و مکمل آنان برای یکدیگر، کمتر از گذشتید نیاز نداشتند. جنگی پیگیر برای برآنداختن یکدیگرند. جنگ آنجاست که تضادی در گار باشد، آنجاست که عقل بر یگانگی ی هستی گواهی ندهد؛ اما چون بین عقل و عاطفه هماهنگی ی ریشه ای که محصول رشد علم ماست برقرار گردد، آنگاه انسان می تواند به جای اندیشه‌یدن در مورد تضاد آنان، به آنها همسچون دو «خرده سیستم» متعلق به ذهن خویش بنگرد که ادامه هستی و استکمال شرایط زیست او را فراهم می سازند.

در این صورت، شعر مدرن عشق نیز لزوماً حاصل دستگاه عواطفی خواهد بود که با دستگاه عقل گفار آمده باشد، چرا که علم امروز خواستار آن است که بین این دو نیز هماهنگی و یگانگی برقرار سازد. در راقع تنها در شعر مدرن عشقی است که تضاد و تنش کهندای کد در شعر کلاسیک وجود داشتند جای خود را به هماهنگی موزرون و سیستماتیکی می دهد که شعر همواره از آن بی بهره بوده است.

آن تضاد کهندگی کدام است؟ گفتیم که شعر از سرچشممه عاطفه می نوشد و بارور می شود اما، برای بیان شدن، از زبان (کد صرارت دیگر عقل است) صاد می گیرد. یعنی، اگر عاطفه مادر شعر است، عقل نیز پدر آن

اگر نیک بنگیریم، هم‌اسطره های آفرینش، و اغلب دستگاه های فلسفی ی گهن و نیم گهن، به وحدتی اولیه که در سیر تحولات طبیعت ر جامعه به یک دوگانگی ی عده تبدیل شده است اشاره می کنند، و چشم به راه آن هستند که این دوگانگی، در جریان تحولات آینده تاریخی، روزی به پایان رسد. به عبارت دیگر، اسطوره های آفرینش عحدتاً خود منعکس کننده تصریر انسان از درپارگی ی هستی بوده اند. انعکاس این نگاه را در فلسفه نیز می بینیم: چه در ارسطو، چه افلاطون، چه هگل، چه فوئریاخ، و چه کارل مارکس. آنچه در هم‌این نگاه ها منعکس شده نوعی غایت شناسی^۱ ی خوشبینانه است که سعادت آینده را در برافتادن دوگانگی و رسیدن به وحدت و یگنایی می داند. حصول به مادینه فاضله، جامعه آرمانی ی مدنی، و جامعه بی طبقه، همگی، متضمن برافتادن دوگانگی ی هستند در موضوع هر فلسفه ای است.

راکنون انسان، قرنی دیگر را با چنین چشم اندازی آغاز می کند: علم امروز آرزوی دیرین شعر را برای درک یگانگی ی کل هستی به صورتی

۳۲۸ تئوری ی شعر — از «مرج نور» تا «شعر عشقی»

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 دهش های اورا بر عهده گرفته است. آری، شعر عشق، در برابر مخاطب خود، در مقابل معشوق و محبوب خود تعهد است.

چنین نکته زمینه پرداختن به تعهد های بالاتر و متعالی تر را فراهم می سازد. اکنون عشق تعصیم پذیر و گسترنده است و در انتخاب مخاطب محدود بنتی قابل نجاست. معشوق در بائی است که عاشق فقط به حد اشتها و تشکی خود از آن می نوشد تا از هیجانی عاطفی سیراب شود. عاشق، عشق خویش را، بر هر آنچه معشوق دوست دارد نیز تعصیم می دهد و از طریق او، به کل هستی و ناموسی جامعه می رسد. پس، «کلید آذرخش ها» ی عاطفی می صادر دست مخاطبی قرار دارد که بتواند عواطف مشبت ما را برانگیزاند. چنین مخاطبی می تواند یک 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 خود می رسد و، در زبانی سرشار از تصریف و عاطفه پر طاروسی می گشاید.

«شعر عشق» همه شر و شعار است؛ شوری بر آمده از اعماق دل و شعواری که از ایحان و تعهدی «درونی شده»^۲ 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 باید که فقط عاطفه هایش را دستگیر خرد کند و بد آنها اجازه دهد ت از گلوی او به ترانه تصریرهای آغشته از عاطفه فرست جاری

محض ب می شود. «اما شعر گلاسپلک بد جیجن در کی از شعر دسترسی ندارد، چرا که عقل و دل را در چندگ هدام می بیند. عاطفه زیان را بد آتش می کشد اما زیان در «شرح و بیان» این آتش گرفته شاخزدی داشت. در نزد شاعر گلاسپلک، عقل زیان عاطفه را نمی شناسد و می کوشد ت آن را از مقامیم عتلی بپاکند. شعر گلاسپلک، شعر مکتب سخن، شعر نیحائی و شعر درج نو، همگی، بد تنانی و درجات، از ایهامی که در ذات زیان تصریفی است هراس دارند؛ و شعر حجم نیز به ایهامی رو می کند که از سرچشمۀ عاطفه آب می خورد و کلا ساخته عقلی است که، به تصریر موهوم از خود بی خود شدگی، در اکاه از خود بی خود شدن خویش است و، در نتیجه، تعداداً متظاهر ر پیچیده گوست. اما شعر عشق حاصل تفاهم و یگانگی عاطفه و عقل است؛ تفاهم برای آنکه این یکی دهان باز کند تا آن دیگری بظراند.

بعنی، شعر عشق شعر پر اکنکی یا ازرا نیست؛ با بازی ر ترخانی در بین کلمات ر تصاویر صور کار نماد؛ رهاندهند و یگانه ساز است. اگر در معرفکه مجادلات سیاسی دخالت کند دخالتی هم برای برانداختن تضاد و یگانه کردن مردمان است. و چون شرط یگانه شدن صورهای برخواری ر عدالت و آزادی، و مشارکت همه جانبه مردمان در زندگی اجتماعی است، شعر عشق نیز در گوهر خویش خواستار عدالت و آزادی ر مشارکت هدگان در ساختن فضای اجتماعی ری زندگی ری خویش است.

اینگونه است که دستگاه عاطفی می ذهن ما، با نیازی که بد مخاطب دارد، نسبت به او تعهدی آتشین را بر عهده می گیرد. رثا طلب شاعر، آنچه بنده تعبیره دی عاطفی می شود شاعر است و شاعر در برابر او مستعد است که این تعبیره ها را بد زبان تصریف عاطفی ری خویش بازگیر کند، چرا که، بین این بازگوشی، رابطه بین شاعر و مخاطب از بین می رود. در «شعر

فرهنگی دارای اهمیت خاص است و در بحث پیرامون «بحران فرهنگی» کارآئی قائم 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 نشده‌اند و مفرداتی بیگانه اند که به داخل سیستم خودی فرهنگ ما راه پیدا کرده‌اند. اگر سبستم (در آینجا سبستم ذهن اجتماعی و فرهنگی) نتواند عناصر بیکانه را بگواه و هضم کند و درونی سازد، یا آن عناصر رفته رفته، همچون قلب پیروندی در ارگانیسم، دفع و پس زده می‌شوند و ازین می‌روند و یا، اگر در درون سبستم جا خوش کنند، کل سیستم را چار بحران می‌سازند.

به گمان من، از آنجا که ما عناصر اخذ شده از فرهنگ و تمدن غربی را «دروني» نکرده‌ایم، آنچه که جلال آلمحمد «غرب زدگی» خوانده است نام دیگر همین «بحران فرهنگی» است و آنچه اکنون بر کشورمان حاکم است نیز نمود و نماد هبولانی ای همین «بحران فرهنگی» به شمار می‌رود.

شدن دهند. شاعر شعر عشقی برایشی از درون متوجه است، چرا که توجه را ند بر حسب دستورهای فراز آمده از پیرون، بلکه بر اساس نیاز به برداشتم از خویش، هریار، و در هر شعر، از نو کشف می‌کند.

شاعر شعر مدرن عشقی، لزوماً شاعر شعرهای شاشقانه و غزلواره‌ها نیست، چرا که او عشق را از درون کتاب‌ها و تجربه‌های دیگران نمی‌آورده، شعر را برای به دست آوردن و از آن خود کردن و افزودن بر مالکیت‌های خویش نمی‌سراید، به سرایی عشقی در خود غرطه نمی‌زند، نمی‌اندیشد تا به خود بپیاندیشند؛ و وا من نیز تا تجربه‌ها و اندیشه‌ها و اخلاصیات ر آرمان‌هایش تنها در مقن فریاد عاطفه‌هایش جلوه کنند، او اگر عاشق است، اگر شعیبد، مدد و متعهد است، و اگر اندیشه‌اش بر غلبه‌ای بینی است، به هیچ کدام از اینها اجازه حکمرانی بر شعر خویش را نمی‌دهد. شعر او آینه‌ذهنی است که از عواطفی مخاطب جزو و یگانگی خواه می‌شود خورده است؛ آینه‌ای که در آن چهره شعر آفرین مخاطب همانقدر منعکس است که نیاز عاطفی شاعر به او.

و بگذارید این کتاب را با این باور به پایان برم کد «شعر عشقی» همراه شعری متوجه و بر آمده از مکتب «هنر برای ارتباط» خواهد بود.

۱۶. شعر عشق، شعر گاندیسان

۱. teleology

۲. در این اشاره هیچگونه قابل ضد فنیستی وجود ندارد و عبارت منبور، به گمان من، تعبیری است که، نه تنها از لحاظ نگارش ادبی، بلکه از لحاظ نگرش‌های روانشناسی نیز قابل دفاع است.

۳. internalisation با «دروني کردن» فرگشتی است که طی آن اکتسابات ذهن آدمی در درون شبکه ذهن او می‌مانند و رسوب می‌کنند و به صورت بخشی از دستگاه شناخت و جهان بینی ای او در می‌آیند. این فرگشت به خصوص در زمینه‌های

منابع

- احمدی، رامین. (تھیہ 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. بادعت‌ها و بداعی نیما یوشیج. انتشارات توکا، تهران ۱۳۵۷.
- اخوان ثالث، مهدی. عطا و لقای نیما یوشیج. انتشارات دماوند، تهران ۱۳۶۱.
- اخوان ثالث، مهدی. «مصطفیٰ». نشریه آذینه، شماره ۳۵، خرداد ۱۳۶۸، صفحه ۴۴.
- اخوان ثالث، مهدی. «مقدمه». رضستان، مجموعه اشعار.
- اخوان ثالث، مهدی. «موخره». از این‌ارستا، 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 صن. چاپ اول، تهران ۱۳۴۸.
- براهنی، رضا. طلا در صن. تجدید نظر. سه جلد، تهران ۱۳۷۱.
- براهنی، رضا. کیمی و خالک. نشر مرغ آمین چاپ سوم، تهران ۱۳۶۸.
- بیهقیانی، 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. شعرنو، از آغاز تا امروز. چاپ جدید. نشر روزایت، تهران ۱۳۷۱.
- حافظ شیرازی، دیوان. به تصحیح سید ابرالقاسم الحجوي شیرازی، انتشارات جاویدان، تهران ۱۳۶۱.
- حنانه، مصطفی. «نگاهی به یک چشم زهر گیری ادبی». پژوهشگران، شماره ۳، خرداد ۱۳۷۱، صفحه ۱۰۵.
- خانلری، پرویز. وزن شعر فارسی.
- خوشنده، هادی. آیه‌های ایرانی. انتشارات غزال، لندن ۱۳۷۲.
- خواجه نصیر طوسی. اساس الاقتباس. به تصحیح مدرس رضوی.
- خوئی، احسان‌علیل. «گنجگو با محمد رضا شفیعی کیمی، قاسم صنحوی، و هریز ریاحی». نشریه فصلنامه سینه، شماره اول، خرداد ۱۳۶۷.
- خوئی، احسان‌علیل. از شعر گفتگو. مرکز نشر سپهر، تهران ۱۳۵۲.
- كتابشناسی ۳۷۷

- آتشی، منوچهر. «پاسخ به انتقاد محمود فلکی از لبریخته‌های رویائی». نشریه آذینه، شماره های ۶۸ و ۶۹. تهران، اردیبهشت ۱۳۷۱.
- آتشی، منوچهر. «مصطفیٰ». نشریه پر، شماره ۹۰، واشنگتن، تیر ۱۳۷۲.
- آدمیت، فریدون. اندیشه‌های میرزا آقاخان کرمانی، انتشارات پیام، تهران ۱۳۵۷.
- آرین پور، یحیی. از صبا تا نیما.
- آشوری، داریوش. «سپهری در سلوک شعر». یادمان سهراپ سپهری. زیر نظر محمد رضا لاهوتی، دفتر نشر آثار هنری، تهران ۱۳۶۷.
- داریوش آشوری. «سرنوشت شعر، همچون رسانه‌ای فرهنگی». پژوهشگران، شماره ۵، اردیبهشت ۱۳۷۲.
- آل احمد، جلال. «مشکل نیما». دید و بار دید و هفت مقاله دیگر، انتشارات امیرکبیر، تهران ۱۳۳۴.
- آل احمد، جلال. «پیر مرد چشم ما بود». آرش، ۱۳۶۴. شماره مخصوص شعر امروز ایران.
- اتد، هرمان. تاریخ ادبیات فارسی. ترجمه دکتر رضازاده شفق، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران ۱۳۳۷.
- احمدی، احمد رضا. «مقدمه». جزو شعر انتشارات طرفه، شماره ۱، فروردین ۱۳۴۰.
- ۳۷۶ تئوری شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

۱۳۶۶

- نوری علا، اسماعیل. «انقلاب مشروطه». نامه کانون نویسنده‌گان ایران. شماره ۲.
تهران. ۱۳۹۰.
- نوری علا، اسماعیل. «بهران در شناخت شعر». پژوهگران. شماره ۶. لندن، نوامبر
۱۳۷۷.

۱۳۶۷

- نوری علا، اسماعیل. جامعه شناسی تسبیح انسی عشری. انتشارات قفس. تهران
۱۳۰۷.
- نوری علا، اسماعیل. «چرا روابط اصم باقی می‌مانند؟». خوش. شماره ۱۲. خرداد
۱۳۶۶.

۱۳۶۸

- نوری علا، اسماعیل. «سه نگاه به مسئله ارزشیابی های هنری». پژوهگران. شماره ۲.
لندن، زوئن. ۱۹۹۰.
- نوری علا، اسماعیل. صور و اسباب در شعر امروز ایران. انتشارات بادداد. تهران.
فروردین ۱۳۴۸.

۱۳۶۹

- نوری علا، اسماعیل. «نظری به شعر ایران در سال ۱۳۶۶». پامشاد. شماره مخصوص
نوروز ۱۳۶۷.
- نوری علا، اسماعیل. «تقد دلتنگی ها». بررسی کتاب. انتشارات مروارید. تیر
۱۳۶۷.

۱۳۶۱

- نوری علا، اسماعیل. «نقدی بر یک انتقاد، پاسخ به رضا براهی درباره کتاب دریائی
های یدالله رویائی». فردوسی. از شماره ۷۸۵ تا ۷۹۰. آبان و آذر ۱۳۶۵.
- نوری علا، اسماعیل. «نگاهی به یک ساعت آفتابی». فصل کتاب. شماره ۲ و ۳. پائیز
۱۳۶۷.

۱۳۶۷

- نوری علا، اسماعیل. «نگاهی به یک شعر احمد رضا احمدی». بررسی کتاب. انتشارات
مروارید. اسفند ۱۳۶۷.
- نوری علا، اسماعیل. «نبیما، ماندگارترین شاعر مشروطه». متن سخنرانی در «کانون
ایران». لندن، ژانویه ۱۹۹۲. چاپ شده در نشریه نیوز، لندن، نوریه ۱۹۹۲.

۱۳۶۸

- نوری علا، اسماعیل. «یک سال پر ماجرا با شعر». فردوسی. شماره ۸. فروردین
۱۳۶۸.

نیما یوشیج. درباره شعر و شاعری. به گرشش سپرس طاهیاز. انتشارات دفترهای
زمانه. تهران. ۱۳۹۸.

نیما یوشیج. سچموعه آثار. جلد اول، شعر. به گوشش سپرس طاهیاز. نشرناشر. تهران
۱۳۹۶.

هاپرداس، یورگن. «مدربنیت در مقابل پس - مدرنیت»؛ ترجمه شاهرخ حقیقی، بررسی
کتاب. چاپ لوس آنجلیس. شماره ۱۳. بهار ۱۳۷۲.

هشتودی، محسن. «تأثیر علم در ادبیات و هنر». در سفینه غزل. گردآوری سید
ابوالقاسم الحبیبی 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، محمد. حافظ هرمن. ۱۳۱۷. تجدید چاپ ۱۳۴۸.

۳. 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.
- Lovecock, 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 & Company, 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

آتشی، مظیله ۷۶، ۵۰، ۱۷۴، ۱۹۶، ۳۵۱، ۱۹۶، ۱۸۴، ۳۷۶، ۳۹.

آذرم ر.ک.: میرزازاده، نعمت آراغون، لونی ۱۷۷

آرین پور، دکتر امیر حسین ۱۱۶، ۹۸، ۲۶۹ تا ۲۶۰، ۲۳۹

آرین پور، یحیی ۳۷۶، ۳۰۰، ۳۶۱ آزاد: ر.ک.: مشرف آزاد

آشوری، داریوش ۷۷، ۷۴، ۷۳ تا ۷۲، ۲۳۷

آقائی، ش. ۲۰۷ آقائی، مانا ۲۰۷

آل احمد، جلال ۷۵، ۷۶، ۵۲، ۱۸، ۲۰۳، ۳۶۱، ۳۴۴

آهنین، عسگر ۲۰۷

اخوان لنگرودی، مهدی ۲۰۷ اخوت، مهدی ۳۴۹

ادیب المالک ۱۷۳ ادیب پیشاوری ۱۷۳، ۱۷۲، ۱۷۳ ادیب نیشاپوری ۱۷۲

اردبیلی، بهرام ۹۱، ۸۸، ۸۷، ۷۳، ۳۷۸، ۳۴۷، ۱۰۸

ابراهیمی، احمد ۲۰۷ ابراهیمی، نادر ۷۷، ۷۶، ۷۳

ابن خلدون ۲۰۳ ابن رشد ۲۰۴، ۲۰۳

۳۸۶ ۳۸۶

فهرستها

- ب**
- باباچاهی، علی ۱۸۷، ۱۸۵، ۵۰
۳۵۹، ۱۹۷
باپازاده، افшин ۲۰۷
بامداد ر.ک.: شاملو، احمد
پایر، هانس کرستنن فن ۳۶۹
پراحتی، رضا ۶۰، ۵۶، A. ۱۹۲، ۱۸۸، ۱۷۴
۲۰۳ تا ۲۰۵
۳۴۹، ۲۶۱، ۲۰۵
۳۷۳، ۳۶۱، ۳۶۷
۳۵۶، ۳۷۷
برلیان، سیاکزار ۲۰۷، ۸۰
بکت ۲۰۰، ۲۰۴
بلیک ۲۰۵، ۲۰۶
بنیاد، شاپور ۱۸۸
بوردر ۲۰۵، ۲۰۴
برعلی سینا ۲۰۳
بونو، ادوارد دو ۳۶۵، ۳۵۹
به آذین: ر.ک.: اعتماد زاده ۳۸۲، ۳۶۵
بهار، شیمیم ۳۶۹، ۸۰
بهار، محمد تقی (ملک الشعرا) ۳۹
۱۲۴، ۱۲۵، ۱۰۶، ۱۶۰، ۱۷۳، ۱۶۰
۳۶۲، ۳۵۵، ۲۲۳
بیهقی، سیمین ۱۸۰، ۱۷۹، ۳۵
۳۷۷، ۳۵۸، ۳۳۶
بهنود، مسعود ۲۶۷، ۹۰
بیضائی، بهرام ۷۷، ۷۶، ۷۲
بیهقی، ابوالفضل ۲۲۶، ۶۰
پ
پرتو، شین ۳۷۷، ۳۶۱، ۲۲۵، ۵۸
پاکیاز، روئین ۷۸

- اسدی طوسی ۱۵۸
اسکندر مقدونی ۳۱۳، ۲۷۸
اسلام پور، پرویز ۳۶۳، ۱۰۸، ۹۱
اسمرت، جورج ۳۷۱، ۳۵۹
اصفهانی، رالد ۲۰۶
اصلانی، محمدرضا ۶۰، ۱۰۸، ۸۰، ۱۰۸
۱۰۸
اعتصامی، پروین ۱۷۳، ۳۶۱
اعتمادزاده، محمود (به آذین) ۲۶۸، ۷۴
۳۷۷، ۳۶۴
افراشتہ، همایون ۲۰۷
افلاطون ۲۲۸
الوار، پل ۱۷۷
الهی، بیژن ۶۵، ۷۳، ۸۷، ۸۸، ۸۷، ۹۱
۱۴۸، ۱۱۲
الهی، صدرالدین ۳۳۷، ۳۶۳، ۳۶۱
۳۶۰، ۳۴۹
الهیاری، احمد ۱۰۰
الیزرت، تی. اس. ۷۷، ۶۵، ۶۴، ۱۷
۲۲۵، ۲۱۰
امیر خسرو ۲۲۲
امیری، فاروق ۲۰۷، ۱۵۳
امینی، مختار ۱۷۴، ۴۹
احبیو شیرازی، سید ابوالقاسم ۳۵۳
۳۸۱ ۳۶۶
اشتین، آبرت ۳۲۵، ۳۲۱
اوچی، منصور ۵۰
اوری، دنیس ۳۷۳، ۳۲۶
اوستا، مهرداد ۱۷۷
ایرانی، هوشنگ ۳۶۱، ۲۲۵، ۶۰
۳۷۷
ایرج میرزا ۱۷۲

۳۸۰

- ابن عربی ۲۰۳
ابوسعید ابوالحیر ۱۰۸
اتابکی، پرویز ۷۴
اتکیتز، پ. دبلیو ۳۷۱، ۳۵۹
اتد، هرمان ۳۵۵ تا ۳۵۶
احمدی، احمد رضا ۷۷، ۷۶، ۷۳، ۹۰
۱۱۲، ۹۳، ۹۱، ۸۸ تا ۸۶، ۷۹
۱۹۸، ۱۹۲، ۱۸۶، ۱۸۸، ۱۸۷
۳۶۰، ۳۶۳، ۳۶۲، ۲۷۵، ۱۹۹
۳۸، ۳۷۶، ۳۶۲، ۳۶۹، ۳۶۷
احمدی، رامین ۱۸۵ تا ۱۸۷
۳۷۹ تا ۳۷۷، ۳۵۹، ۳۵۸، ۲۰۷
اخوان ثالث، مهدی (م. امید) ۴۱، ۳۵
۱۰۶، ۱۳۳، ۶۶، ۵۴، ۵۲، ۴۷
۱۸۴، ۱۶۶ تا ۱۶۹، ۱۷۷
۲۲۸، ۲۲۵، ۲۶۶، ۲۲۶، ۱۸۷
۳۶۳، ۳۵۹ تا ۳۵۳، ۳۶۲
۳۷۹، ۳۷۷
اخوان لنگرودی، مهدی ۲۰۷
اخوت، مهدی ۳۴۹
- ادیب المالک ۱۷۳ ادیب پیشاوری ۱۷۳، ۱۷۲، ۱۷۳ ادیب نیشاپوری ۱۷۲
- اردبیلی، بهرام ۹۱، ۸۸، ۸۷، ۷۳، ۳۷۸، ۳۴۷، ۱۰۸
- ارسطو ۳۲۸، ۲۲۳، ۲۰۳، ۳۴ ارشمیدس ۳۵
اسدی، مینا ۲۰۷، ۵۰

الف

ابتهاج، هوشنگ ۱۷۳، ۷۶، ۶۷، ۶۶
۲۰۶

ابراهیمی، احمد ۲۰۷ ابراهیمی، نادر ۷۷، ۷۶، ۷۳

ابن خلدون ۲۰۳ ابن رشد ۲۰۴، ۲۰۳

۳۸۶ ۳۸۶

پاگران، فیروزه ۲۰۷

پوروالی، اسماعیل ۷۹

پونتند، نللر ۳۶۴

پهلوان، عباس ۷۶، ۸۰

پهلوی اول، رضا شاه ۵۶، ۴۴، ۱۶

پهلوی دوم، محمد رضا شاه ۳۲۸، ۳۲۶، ۱۷۲، ۶۳

پهلوی، فرج ۲۶۲، ۳۳۶

پهلوی، فرج ۸۹

ت

ترنج، تیمور ۱۸۸، ۱۰۳

نقی زاده، حسن ۲۰۵

نیمی، فرج ۱۸۸، ۶۵

تللی، فریدون ۱۷۳، ۷۸، ۴۵

تیره گل، ملیحه (م. رازین) ۲۰۷

ج

جاکوبز، جین ۳۸۲، ۳۶۹، ۳۵۹

جلالی چیمه (م. سحر) ۲۰۷

جنی عطانی، ایرج ۲۰۷، ۱۴۲

جودت، محمد رضا ۷۸

جوزز، استیو ۳۸۲، ۳۶۵، ۳۵۹

ج

چالنگی، هوشنگ ۱۸۸، ۱۱۲، ۸۰

چایلد، گوردن ۱۱۴

چگنی، احمد رضا ۲۰۷

ح

حافظ شیرازی ۳۸۲، ۵۶، ۴۳، ۴۲

..... تمثیلی شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق» ۳۸۶

رفعت، تقی ۲۰۵، ۸۲

رفعت صفائی، کمال ۲۰۷

رودگی ۱۵۸

روز استیو ۳۸۱، ۳۹۵، ۳۵۹

روشنگر، مجید ۹۳

رویائی، بیلالله ۵۲، ۵۰، ۶۷، ۳۶

رویائی، یادالله ۵۲، ۵۰، ۶۷، ۳۶

۸۲، ۷۸، ۷۶، ۷۴، ۶۹، ۶۱، ۵۶

۷۱، ۱۰۸، ۹۴، ۹۱، ۸۹، ۸۷، ۸۲

۱۱۳، ۱۱۶، ۱۱۶، ۱۱۳، ۱۱۳

۲۶۲، ۲۱۰، ۲۰۷، ۱۸۸

۳۶۰، ۳۴۳، ۳۲۷، ۲۷۵

۳۴۷، ۳۶۴، ۳۵۶، ۳۵۱

۳۸۰، ۳۷۸

رهنمای، فریدون ۷۶

رهی معیری، ۱۶۱، ۳۵۶

ریاحی، هرمز ۱۶۳، ۳۵۵

ریلکه ۲۰۴

ز

زرین کوب، عبدالحسین ۳۶۲، ۳۵۵

۳۷۸

زوی، برونو ۱۶۴، ۳۶۴

زهیری، محمد ۱۸۷، ۱۷۴، ۵۰، ۴۷

ژ

ژانیرو، گابریل پل ۱۷۷

س

ساحل نشین ۲۰۷

سعادی، غلامحسین ۷۶

садارلند، استوارت ۳۸۲، ۳۶۵، ۳۵۹

۳۸۷

فهرست‌ها

۵

داریوش، پریز ۲۲۵، ۶۰

داروین ۳۷۳

داوکینز، ریچارد ۲۸۲

دریاباندیری، نجف ۲۶۹

دستخیب، عبدالعلی ۸۰، ۶۵، ۶۹

دستوری، کورش ۲۰۷

دقیقی طوسی ۱۵۸

دکارت ۲۰۳

دولت آبادی ۱۷۳

دهخدا، علی اکبر ۱۷۳، ۳۹

دهقانی تفتی، ح.ب. ۳۷۸، ۳۶۱

دهلوی ۱۶۰

دیریدسون، کی ۳۸۲، ۳۷۱، ۳۵۹

ذ

ذوالقرنین، اکبر ۲۰۷، ۸۰

ر

رادی، اکبر ۷۷، ۷۳

رازی، پدیده ۲۰۷

رحمانی، نصرت ۱۶۸، ۷۵، ۷۴، ۴۷

۱۷۳

رحیمی، حمید رضا ۲۰۷، ۱۰۳

رخساریان، الف. ۲۰۷

رشید، شهروز ۲۰۷

رضازاده شفق ۳۷۶، ۳۵۵

رضاشاه ر.ک.: پهلوی اول ۱۷۳

رعی آذرخش ۱۷۳

خ

خاقانی ۱۷۱، ۲۳۳

خاکسار، منصور ۲۰۷

خاکسار، نسیم ۲۰۷

خرستنده، بیژن ۸۰

خرستنده، هادی ۳۵۴، ۲۰۷، ۱۸۰

۳۷۷، ۳۵۸

حضر پیامبر ۳۱۳، ۱۴۵

خلیلی، عظیم ۸۰

خواجه ۱۶۰

خواجه نصیر طوسی ۳۷۷، ۳۶۲، ۲۲۳

خوئی، اسماعیل (سروش) ۶۵، ۴۸

۱۰۴، ۱۰۵، ۱۰۹، ۱۰۵ تا ۱۶۵

۱۱۹، ۱۷۷، ۱۷۶، ۱۷۴

۲۰۷، ۱۷۷

<p>عیاش مروزی ۱۰۶ عبدالله بن مخزر ۳۵۲ عثمان (خلیفه سوم) ۴۰۹ عراقي ۱۶۰ عزیزبور بتو ۲۰۷، ۸۰ عسکرگی، میرزا آغا (مانی) ۱۹۰، ۱۰۳ ۳۷۲، ۳۶۱، ۳۶۰، ۲۰۷ عشقی ر.ک.: میرزاده عشقی عطایر نیشاپوری ۱۰۸، ۱۰۹ عطانی کامرانی ۲۴۹ علی پور، هرمز ۱۸۸ عنایت، حمید ۲۶۹، ۲۶۸ عنایت، محمود ۷۹، ۷۵ عنصری ۱۵۸ عوفی ۱۹۰</p> <p>غ غريفی، عدنان ۸۰</p> <p>ف فارابی ۳۵۲ فاروقی، عمر ۱۵۳ فرخزاد، فروغ ۴۷، ۵۰، ۵۲، ۵۴، ۵۶، ۵۸، ۶۱ فروزان، فرج ۷۹، ۷۶، ۷۴ ۱۶۹، ۱۶۸، ۱۶۷، ۷۹ ۱۶۸، ۱۷۴، ۱۷۳ ۳۷۹، ۳۴۹، ۳۴۵ فرخی بزدی ۱۷۳ فردوسی، حکیم ایرانی ۱۰۸، ۱۱۰ ۲۴۵، ۲۲۲ فریده، احمد ۱۸ فرزاد، مسعود ۱۷۲ فرموده، بهمن ۲۰۷، ۶۰</p> <p>۴۸۹</p>	<p>شیبانی، فرهاد ۱۷۳، ۸۰ شیبانی، منوچهر ۶۷ شيخ اشراق ۳۷ شيخ روزبهان ۲۷۰، ۲۰۴، ۱۹ شیردل، کامران ۳۴۹ شیروانلو، فیروز ۲۴۹، ۲۴۹</p> <p>ص</p> <p>صالحی، سیدعلی ۱۸۸، ۱۸۶، ۱۸۷ صاحب ۱۶۰ صفارزاده، طاهره ۴۸ صفاری، عیاش ۲۷۵ صفاریان، سلسله ۱۵۸ صفائی، شهربن ۸۰ صفیه ۱۶ صلدی، جنبه ۳۶۹ صلدی، مهرداد ۳۶۰، ۷۹، ۷۷، ۷۳ ۳۷۹، ۳۶۹ صنایع، محمود ۲۶۸ صنعتی، محمد ۲۶۹ صنوی، قاسم ۲۵۵، ۱۶۳ صورتگر، لطفعلی ۱۷۳</p> <p>ط</p> <p>طهیاز، سیروس ۶۶، ۶۷، ۵۲، ۵۴، ۵۶، ۵۸ ۳۵۱، ۳۴۷، ۳۲۹، ۳۲۳ ۲۸۱، ۳۶۸، ۳۶۲ طاهرنورکند، محمد ۲۰۷</p> <p>ع</p> <p>عارف ترویش ۱۷۳، ۳۹ عاصمی، محمد (شنگ) ۲۰۹، ۴۷</p> <p>فهرستها</p>	<p>شن شاجر، پرویز ۱۲۸ شاجر، روبرت ۳۵۹، ۲۶۵، ۲۶۲ شاملو، احمد (الف. یامداد) ۴۷، ۳۶، ۴۸ شیرهودی، اسحاقیل ۱۷۳، ۴۷ شاهین پر، علی ۷۶ شاهین پر، ناصر ۲۴۹، ۷۴ شایگان، داریوش ۱۸ شبستری، شیخ محمد ۲۰۴، ۱۹ ۲۱۵، ۲۲۲، ۲۰۵ شجاعی ۱۰۸ شنگ ر.ک.: عاصمی، محمد شیعی، علی ۲۰۳، ۳۶۱، ۳۶۲ شیعی کدکنی، محمدرضا ۷۱، ۶۹ شیعیانی ۱۲۱، ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۲۶ شمس تبریزی ۴۲، ۴۳، ۴۷ شمس قیس رازی ۱۷۱، ۱۷۲ شمس قیس رازی ۲۶ ۳۷۹، ۳۳۶ شهدادی، هرمز ۸۰ شیریار، محمد حسین بهجت تبریزی ۴۷، ۱۷۳ سیاست، علی اکبر ۳۷۸، ۳۵۱، ۱۲۲</p> <p>۳۸۸ تبریزی شعر - از «مرج نر» تا «شعر عشقی»</p>
--	--	---

مسولانا جلال الدین رومی ۱۶۰، ۴۲
 ۲۰۴، ۲۰۵، ۲۲۲، ۲۲۳، ۳۱۲، ۳۱۳، ۳۰۴
 ۲۷۰، ۳۶۸، ۳۱۵، ۳۱۶، ۳۰۴
 موسی پیغمبر ۳۶۸
 مرید، م. ۴۹
 میرزا داگی، شکوه ۲۱۵، ۳
 میرزا زاده عشقی ۲۹
 میرزا زاده، نعمت (م. آزم) ۱۶۳، ۶۷
 ۲۰۷، ۱۷۶
 میرصادقی، میمنت ۱۷۴
 میرفطروس، علی ۱۷۴
 میلانی، فروغ ۸۰
 ن
 نائل خانلری، پرویز ۶۰، ۶۹، ۶۳، ۶۰
 ۱۲۱، ۲۲۷، ۱۷۴، ۱۶۰، ۱۶۱
 ۳۶۸، ۳۶۲، ۳۵۸، ۳۵۷
 ۲۴۵، ۳۷۷
 ناجی، فیروز ۱۰۸
 نادریور، نادر ۴، ۴۴، ۴۵، ۴۷، ۶۹
 ۵۳، ۵۶، ۵۶، ۵۶، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۷۸
 ۱۶۲، ۱۷۳، ۱۷۷، ۱۷۷
 ۲۳۷، ۲۲۹، ۲۱۰، ۲۰۳، ۲۰۲
 ۳۶۶، ۳۶۹، ۳۶۰، ۳۶۷
 ۲۷۹
 ناصرخسرو ۱۷۱
 ناطریان، شاه الله ۷۹
 ناگی، موهولی ۳۴۴
 نانام ۲۰۷
 نجات، هوشن ۸
 نراقی، احسان ۱۸
 نرسی، چشمید ۴۹
 نسیم شعائی، سید اشرف ۱۷۳، ۱۷۲

م
 مارکس، کارل ۲۲۸، ۲۸۹، ۲۷۸
 مازندرانی، شهراب ۲۰۷
 مالارمه، ۲۰۴
 مالکی، شهریار ۱۵۳
 مامون، خلیفه عباسی ۱۵۷
 مانهایم، کارل ۳۶۶
 مجایی، جواد ۶۵
 محضن، بهمن ۷۴
 مختاری، محمد ۱۹۹
 مادرس رضوی ۳۷۷، ۳۶۲
 مساعد، زیلا ۲۰۷
 مسعود سعد سلمان ۱۵۸
 مسکوب، شاهرخ ۲۵۶، ۲۷۹
 مشرف آزاد تهرانی، محمود ۶۵، ۶۷
 ۳۶۹، ۱۶۲، ۷۶
 مشقی، سپرس ۳۶۹
 مشیری، فریدون ۴۵، ۱۷۳، ۵۴
 ۱۷۴، ۱۷۳
 مصلحی، محمد مهدی ۱۵۳، ۱۸۸
 مظفر الدین شاه قاجار ۱۸
 معزی مقام، فریدون ۳۶۹
 متقدم، محمد ۶۰، ۶۶
 مقصودی، رضا ۲۰۷، ۱۷۶
 مک گرون، جان ۳۸۲، ۳۹۵
 مک لیش، آرچی بالد ۳۳۵، ۲۶۶، ۱۹
 ملک الشعرا، ر.ک؛ بهار، محمد تقی
 ملکی، خلیل ۷۵، ۷۴
 منشی زاده، کیبورث ۶۸
 منصور، حسن ۲۴۸
 مرغیان، زین العابدین ۳۷۹، ۳۵۵
 نهرستها

۳۷۸، ۳۴۷
 کلیم کاشی ۲۲۲، ۱۶۰
 کمالی، ساسان ۲۶۹
 گوش آبادی، جعفر ۷۶، ۷۲
 کوبر، محمد ۲۰۷
 گیان، ندر ۰۶، ۵۸، ۵۵، ۶۰، ۱۱۶، ۹۵
 ۲۶۱، ۱۱۶، ۹۵
 ۲۷۹
 کیانوش، محمد ۲۰۶، ۷۵، ۶۷
 کیانوش، محمد ۲۰۶، ۷۵، ۶۷

گ

گرگوری، ریخارد ۲۰۹
 گلچین گیلانی ۱۷۳، ۴۵
 گلزاری، لیلی ۲۷۸، ۳۴۹
 گلستان، ابراهیم ۱۴۷، ۷۵
 گلسرخ، خسرو ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۷۱، ۱۷۲
 گوند ۲۰۴
 گیپون، جان ۳۹۹
 گیلانی، فریدون ۲۰۷

ل

لاکان ۱۷۲
 لاو لاک، جیمز ۳۵۹، ۳۲۴، ۳۲۱
 لاهوتی، ابوالقاسم ۲۱۱، ۲۰۹
 لاهوتی، محمدرضا ۳۷۶، ۳۶۳
 لقائی، ستار ۲۰۷
 لنگرودی، شمس ۳۶۱، ۲۷۹، ۱۹۹
 ۳۷۹
 لیکی، ریشارد ۲۸۲، ۳۶۵، ۳۵۹
 لوری، راجر ۲۸۲، ۳۶۵، ۳۵۹
 ۳۷۱، ۳۶۵، ۳۶۲
 ۳۶۳، ۸۷، ۷۶، ۷۲

..... تحریری ی شعر - از «مرج نو» تا «شعر عشق»

فرمند، رضا ۲۰۷
 فروهر، داریوش ۷۶
 فشاہی، محمد رضا ۲۰۷
 فقیه محمدی، سعید ۲۰۷
 فلاحی، مهدی (م. پیوند) ۲۰۷
 گلکنی، مسخرد ۱۵۳، ۱۸۲، ۱۸۱
 ۲۲۷، ۲۲۶، ۲۰۷، ۱۹۲، ۱۹
 ۲۷۹، ۲۷۶، ۲۶۰، ۳۵۱
 فون یاپر، هانس کریستین ۲۸۲، ۳۷۱
 فوزیان ۲۲۸

ق
 قاتی، ۲۲۹
 قاجار، عباس میرزا ۱۵
 قاجاریه ۱۴
 قائم مقام فراهانی ۱۷۲
 قائم مقام، خسایار ۳۶۹
 قزوینی، محمد ۲۲۹
 قنبری، شهیار ۲۰۷، ۱۴۲
 تندرین، منصور ۲۴۴

ک
 کاظمیه، اسلام ۳۶۸، ۹۲
 کامپل، جوزف ۳۷۲، ۳۲۶
 کاتت، امانوئل ۲۰۳
 که‌مانی، میرزا آفغان ۲۷۶، ۳۶۲، ۲۲۳
 که‌وجه، ۲۶۶، ۳۶۴
 کسرائی، سیاروش (کولی) ۶۷، ۶۰، ۶۶
 ۶۷، ۶۷
 کسری، احمد ۲۰۵
 کسمائی (خانم) ۵۶
 کشمیری پور، بهزاد ۲۰۷
 گلکنی، بیژن ۱۷۳، ۱۷۲، ۱۷۱

- تصیری، نصیر ۱۵۳
 نظامی عسروضی ۱۴۰، ۱۶۲، ۱۴۰، ۳۴۹، ۲۷۹
- نظامی گنجوی ۱۲، ۱۲، ۲۱۹، ۲۲۲، ۲۲۲، ۳۶۱، ۲۷۵
- نیمی، آذر ۳۴۹
 نیمی، مجدد ۲۰۷، ۸۰، ۹۶
 نوری زاده، علیرضا ۲۰۷، ۸۰
 نوری علا، اسماعیل ۱۱۶، ۲۴، ۳۴۸، ۱۸۷، ۱۲۸، ۸۷، ۸۶، ۷۷، ۹۵
- نا ۲۲۴، ۲۰۷، ۱۹۲، ۱۸۸
 نا ۲۴۰، ۲۴۳، ۲۴۰، ۲۳۷
- نوری علا، پرتو ۲۰۷
 نیچه ۲۰۴
 نیری، صفررا ۸۰
 نیستانی، منجهر ۴۷
 نیکخواه، پرویز ۹۷
 نیکو، منجهر ۱۰۳
- نمایوشیع (علی استندیاری نوری) ۲۶
 نما ۲۹، ۳۸، ۴۱، ۴۱، ۴۷، ۴۴، ۴۳، ۵۱
 نهاد، رضا ۳۴۵
 نهرمندی، حسن ۱۷۴
 هومن، محمد ۱۶۲، ۳۵۷، ۳۵۶، ۱۶۲
 هیتلر، آدولف ۱۳۴
- پ ۱۷۲
 پاسخی، رشید ۱۷۲
 پعقوب لیث صفاری ۱۳
 پیکانی، منجهر ۱۱۷، ۶۲، ۶۱
 پرسف کنعان ۱۳۷
 پرسف، سعید ۲۰۷، ۱۷۶، ۸۰
- و ۲۰۷
 واحدی، فهید ۲۰۷
 راقدی، اصغر ۲۰۷

<p>اندیشه / تفکر</p> <p>ارتجاع فکری ۲۱۶</p> <p>استبداد اندیشه‌گی ۱۸، ۱۶</p> <p>اندیشه ۱۱ تا ۱۵، ۱۸، ۱۰، ۱۰۱، ۱۰۴</p> <p>اندیشه ۱۱۶، ۱۱۴، ۱۰۹، ۱۶۶، ۱۶۴</p> <p>اندیشه ۱۹۳، ۳۴۱، ۳۳۲، ۲۷۱، ۲۶۶</p> <p>اندیشه ایدئولوژیک ۱۱۱</p> <p>اندیشه آزاد ۱۷</p> <p>اندیشه تجربی ۱۰۹</p> <p>اندیشه تعلقی ۱۶</p> <p>اندیشه خردمندانه ۲۰۴</p> <p>اندیشه سیاسی ۲۷۱، ۲۲۶</p> <p>اندیشه فلسفی ۶۶</p> <p>اندیشه کتبی ۸۱</p> <p>اندیشه مدرن ۱۶</p> <p>اندیشه منطقی ۳۶۹</p> <p>اندیشه ورزی ۱۶</p> <p>تبادل اندیشه ۲۱۶</p> <p>تفکر ۲۱۶ تا ۲۵۳، ۲۳۹، ۲۱۶، ۲۵۰، ۲۲۹</p> <p>تفکر سنتی ۲۰۳</p> <p>تفکر ریاضی ۳۳۶</p> <p>تفکر فلسفی ۳۳۶</p> <p>تفکر مستدل ۲۷۶</p> <p>تفکر منطقی ۲۲۶، ۲۶</p> <p>جزمیت ۳۲۱</p> <p>خرد ۲۰۵، ۲۰۴</p> <p>رمز زدایی ۲۰۵، ۲۸۰ تا ۲۷۷</p> <p>روشنگر ۲۲۴</p> <p>روشنگر ایرانی ۱۵</p>	<p>تعقل ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۶، ۲۰۱، ۲۹۰، ۲۵۳</p> <p>جهد عقلی ۳۶۹</p> <p>دربافت عقلی ۲۶۱</p> <p>دستگاه تعقل ۲۶۹ تا ۳۰۰</p> <p>دستگاه منطق ۳۶۹</p> <p>ساخته‌های عقلی ۲۷۳</p> <p>شناخت ۱۰۱، ۲۶۱، ۱۱۴، ۱۰۳</p> <p>شناخت تدریجی ۱۱۵</p> <p>شناخت عقلی ۱۱۵</p> <p>شناخت علمی ۲۹۸</p> <p>شناخت معرفتی ۲۹۸</p> <p>شناخت منطقی ۱۱۶</p> <p>عقل ۱۵، ۲۵۸، ۲۵۰، ۲۲۵، ۲۲۴، ۲۶۲، ۲۶۵، ۲۶۷، ۲۶۱، ۲۶۷، ۲۷۴، ۲۷۱، ۲۶۷</p> <p>عقل سرد ۲۶۲</p> <p>علیت ۶۱۳، ۳۶۸، ۲۶۰</p> <p>مطابق ۳۵۲</p> <p>مفہوم ۱۴۱، ۲۶۶، ۲۵۳، ۲۴۲</p> <p>منطق ۲۲۵ تا ۲۳۶</p> <p>منطق درونی ۱۰۷</p> <p>منطق گریزی ۳۶۹</p> <p>ناسازه (پارادوکس) ۲۳۶، ۲۳۴</p> <p>نفی ۲۲۳</p>	<p>زمنیه عاطفی ۲۴۳</p> <p>شور ۲۴۷، ۲۴۵، ۲۴۴، ۲۳۶، ۲۳۵</p> <p>۲۵.</p> <p>عاطفه ۱۰۱، ۱۰۳ تا ۱۱۷</p> <p>اعاطفه ۲۲۵، ۲۱۶، ۲۱۳، ۲۱۱، ۲۱۲</p> <p>۲۵۷، ۲۶۱، ۲۶۳ تا ۲۶۵، ۲۶۶، ۲۶۳ تا ۲۶۱، ۲۷۶، ۲۷۳، ۲۰۰، ۲۷۶، ۲۷۲</p> <p>۳۰۰، ۲۲۸، ۲۶۸، ۲۶۵، ۲۶۳ تا ۲۶۱، ۲۷۶، ۲۷۳، ۲۰۰، ۲۷۶، ۲۷۲</p> <p>۳۱۳، ۳۲۱، ۳۲۹، ۳۲۸، ۳۱۴، ۳۱۳</p> <p>۳۲۹، ۳۲۵، ۳۲۲</p> <p>عشق ۳۰۲</p> <p>عشق جنسی ۳۱۸</p> <p>عشق حقیقی ۳۱۸، ۳۰۴</p> <p>عشق عرفانی ۳۰۴</p> <p>عشق کلی ۳۱۸</p> <p>عشق مجازی ۳۱۸، ۳۰۴</p> <p>عواطف مثبت و منفی ۲۵۴</p> <p>کشاکش عاطفی ۳۰۸</p> <p>محتوای عاطفی ۲۶۹</p> <p>نوستالژی (اشتیاق) ۲۴۲</p> <p>محصولات عاطفی ۲۷۳</p> <p>مبل عاطفی ۳۰۶، ۳۰۴، ۳۰۲</p> <p>واکنش عاطفی ۲۷۳ تا ۲۷۰</p> <p>وضع عاطفی ۲۶۴</p> <p>هیجانات عاطفی ۲۶۶، ۳۱۸، ۳۱۳</p> <p>تجربه‌های عاطفی ۳۱۶، ۲۷۱، ۲۶۹، ۲۶۷، ۲۶۵</p> <p>پیشادوری‌های عاطفی ۳۱۷، ۳۰۲</p> <p>جایگاه عاطفه ۲۶۱</p> <p>دستگاه عقل</p> <p>احتجاج ۲۳۷</p> <p>برهان خلف ۲۲۸</p> <p>تجزیه و انتزاع ۲۶۰، ۲۵۸، ۲۳۹</p> <p>تصویر تجربیدی ۲۵۸، ۲۶۰، ۲۶۱، ۲۶۰</p>
<p>خودآگاهی ۲۷۳</p> <p>دریافت ۲۴۹، ۰۹</p> <p>درون ۳۷۴</p> <p>دستگاه خبرگیری ۲۶۱</p> <p>ذهب ۱۲۲، ۱۱۶، ۱۱۱، ۱۰۲، ۹۸</p> <p>ذهب اجتماعی ۳۷۴</p> <p>ذهب عالمی ۲۶۷، ۲۵۳</p> <p>ذهب فرهنگی ۳۷۴</p> <p>ذهبیت ۲۳۴، ۱۹۰</p> <p>روبا / خواب ۲۵۷، ۲۵۶</p> <p>شباختهای حسی ۲۵۸</p> <p>فرافکنی ۴۱۳</p> <p>کارکردهای ذهن ۲۶۷، ۲۳۹</p> <p>کشف ۹۷</p> <p>ناخودآگاه ۱۴۸، ۱۴۶، ۱۵۱، ۰۳</p> <p>هدیان ۵۹</p> <p>هرچ و مرچ نکری ۱۳ تا ۱۴۸</p> <p>هیجانات ذهنی ۶۶</p> <p>یادآوری ۲۰۷، ۲۰۶، ۲۵۱، ۲۳۹</p> <p>عاطفه / شور / عشق</p> <p>بار عاطفی ۲۶۲، ۲۶۱، ۱۰۳، ۱۰۲</p> <p>وضع عاطفی ۲۶۴</p> <p>هیجانات عاطفی ۲۶۶، ۳۱۸، ۳۱۳</p> <p>تجربه‌های عاطفی ۳۱۶، ۲۷۱، ۲۶۹، ۲۶۷، ۲۶۵</p> <p>پیشادوری‌های عاطفی ۳۱۷، ۳۰۲</p> <p>جایگاه عاطفه ۲۶۱</p> <p>دستگاه عقل</p> <p>احتجاج ۲۳۷</p> <p>برهان خلف ۲۲۸</p> <p>تجزیه و انتزاع ۲۶۰، ۲۵۸، ۲۳۹</p> <p>تصویر تجربیدی ۲۵۸، ۲۶۰، ۲۶۱، ۲۶۰</p>	<p>خودآگاهی ۲۷۳</p> <p>دریافت ۲۴۹، ۰۹</p> <p>درون ۳۷۴</p> <p>دستگاه خبرگیری ۲۶۱</p> <p>ذهب ۱۲۲، ۱۱۶، ۱۱۱، ۱۰۲، ۹۸</p> <p>ذهب اجتماعی ۳۷۴</p> <p>ذهب عالمی ۲۶۷، ۲۵۳</p> <p>ذهب فرهنگی ۳۷۴</p> <p>ذهبیت ۲۳۴، ۱۹۰</p> <p>روبا / خواب ۲۵۷، ۲۵۶</p> <p>شباختهای حسی ۲۵۸</p> <p>فرافکنی ۴۱۳</p> <p>کارکردهای ذهن ۲۶۷، ۲۳۹</p> <p>کشف ۹۷</p> <p>ناخودآگاه ۱۴۸، ۱۴۶، ۱۵۱، ۰۳</p> <p>هدیان ۵۹</p> <p>هرچ و مرچ نکری ۱۳ تا ۱۴۸</p> <p>هیجانات ذهنی ۶۶</p> <p>یادآوری ۲۰۷، ۲۰۶، ۲۵۱، ۲۳۹</p> <p>عاطفه / شور / عشق</p> <p>بار عاطفی ۲۶۲، ۲۶۱، ۱۰۳، ۱۰۲</p> <p>وضع عاطفی ۲۶۴</p> <p>هیجانات عاطفی ۲۶۶، ۳۱۸، ۳۱۳</p> <p>تجربه‌های عاطفی ۳۱۶، ۲۷۱، ۲۶۹، ۲۶۷، ۲۶۵</p> <p>پیشادوری‌های عاطفی ۳۱۷، ۳۰۲</p> <p>جایگاه عاطفه ۲۶۱</p> <p>دستگاه عقل</p> <p>احتجاج ۲۳۷</p> <p>برهان خلف ۲۲۸</p> <p>تجزیه و انتزاع ۲۶۰، ۲۵۸، ۲۳۹</p> <p>تصویر تجربیدی ۲۵۸، ۲۶۰، ۲۶۱، ۲۶۰</p>	<p>خودآگاهی ۲۷۳</p> <p>دریافت ۲۴۹، ۰۹</p> <p>درون ۳۷۴</p> <p>دستگاه خبرگیری ۲۶۱</p> <p>ذهب ۱۲۲، ۱۱۶، ۱۱۱، ۱۰۲، ۹۸</p> <p>ذهب اجتماعی ۳۷۴</p> <p>ذهب عالمی ۲۶۷، ۲۵۳</p> <p>ذهب فرهنگی ۳۷۴</p> <p>ذهبیت ۲۳۴، ۱۹۰</p> <p>روبا / خواب ۲۵۷، ۲۵۶</p> <p>شباختهای حسی ۲۵۸</p> <p>فرافکنی ۴۱۳</p> <p>کارکردهای ذهن ۲۶۷، ۲۳۹</p> <p>کشف ۹۷</p> <p>ناخودآگاه ۱۴۸، ۱۴۶، ۱۵۱، ۰۳</p> <p>هدیان ۵۹</p> <p>هرچ و مرچ نکری ۱۳ تا ۱۴۸</p> <p>هیجانات ذهنی ۶۶</p> <p>یادآوری ۲۰۷، ۲۰۶، ۲۵۱، ۲۳۹</p> <p>عاطفه / شور / عشق</p> <p>بار عاطفی ۲۶۲، ۲۶۱، ۱۰۳، ۱۰۲</p> <p>وضع عاطفی ۲۶۴</p> <p>هیجانات عاطفی ۲۶۶، ۳۱۸، ۳۱۳</p> <p>تجربه‌های عاطفی ۳۱۶، ۲۷۱، ۲۶۹، ۲۶۷، ۲۶۵</p> <p>پیشادوری‌های عاطفی ۳۱۷، ۳۰۲</p> <p>جایگاه عاطفه ۲۶۱</p> <p>دستگاه عقل</p> <p>احتجاج ۲۳۷</p> <p>برهان خلف ۲۲۸</p> <p>تجزیه و انتزاع ۲۶۰، ۲۵۸، ۲۳۹</p> <p>تصویر تجربیدی ۲۵۸، ۲۶۰، ۲۶۱، ۲۶۰</p>

عرفان اسطوره آفرینش ۲۲۸ اشراق ۱۱۵, ۱۱۶, ۹۷, ۵۹, ۲۰۴ ۳۶۹, ۲۰۵ انسانخداشی ۳۷۰, ۳۶۸, ۳۱۸, ۳۰۷ بیرون شد از خوش ۱۵۲ بینش عرفانی ۲۳۴ دید اسطوره ای ۲۰۵ راز و رمز ۳۱۷ رندخانه ۳۶۶ رندی ۲۹۲ شطحیات ۳۷۰, ۲۹۲, ۲۲۶, ۲۰۵, ۱۱۵, ۹۷, ۵۹ شیوه ۳۶۴, ۲۷۷, ۲۳۶ عرفان ۱۱۰, ۱۱۶, ۱۵۹, ۲۳۴, ۲۳۳, ۱۰۹ ۲۸۵, ۲۷۸, ۲۵۰, ۲۲۸ تا ۲۳۹ ۳۱۱, ۳۰۰, ۲۹۹, ۲۹۶, ۲۹۲ ۳۷۰, ۳۶۸, ۳۵۱, ۳۱۸, ۳۱۷ عرفان زدگی ۴۸, ۵۹, ۲۰۴ عرفان نظری ۲۳۴ تا ۲۳۶ عرفان عاشقانه ۲۳۴ عقل زدایی ۲۷۸ عقل گریزی ۲۳۶, ۲۰۵, ۲۰۳ لطایف عرفانی ۳۶۷ معرفت ۲۸۵, ۲۸۰, ۳۶۴, ۲۹۷ ۳۶۸, ۳۶۴, ۲۹۷ مبیخانه ۲۸۶ وحدت وجود ۲۲۱, ۳۲۰, ۲۹۷, ۲۸۵	واقعیت مادر ۱۱۳ علم آی. بی. ام ۱۶۵ تعلیم و تربیت ۲۳۷ جامعه شناسی ۲۷۸, ۹۷ جامعه شناسی حماقت ۱۷۱ جامعه شناسی دانش ۳۶۴ روانشناسی ۲۴۷, ۲۳۹, ۱۲۲, ۹۷ ۳۷۳, ۳۲۷, ۳۰۱, ۲۶۲, ۲۵۳ روانشناسی اجتماعی ۲۶۳ زبانشناسی ۳۶۷ زیست شناسی ۲۷۶, ۲۶۹, ۲۵۳, ۲۵۲ شرقشناسی ۳۶۸ علم ۲۵۳, ۲۵۰, ۲۴۰, ۲۰۳, ۲۴۰ ۲۸۲, ۲۸۰, ۲۷۵, ۲۶۱, ۲۵۴ ۳۱۵, ۳۱۴, ۳۰۰, ۲۹۹, ۲۹۶, ۲۹۲ ۳۶۸, ۳۶۵, ۳۶۴, ۳۲۹, ۳۲ علم امروز ۳۲۴ علم تاریخی ۳۲۴ علم غربی ۲۷۸ علم فیزیک ۳۲۶ علم قراردادی ۳۲۲ علم مکانیکی ۳۲۱ علم یگانه ساز ۳۲۹ علم اجتماعی ۲۶۹ علم انسانی ۲۶۹ کوانتوم ۳۲۱, ۳۲۴, ۳۲۶ کیهان شناسی ۳۲۶, ۳۲۴, ۳۰۹ هستی شناسی ۳۱۸, ۲۹۷ هندسه فضائی ۱۱۹ تا ۱۱۷	جهان بینی ۱۷۹ جهان بینی صرفیگرانه ۱۸۱ جهان بینی ۲۱۳ دانش ۳۶۴, ۲۵۰ دید ۲۲۴ دیدگاه ۲۲۴, ۲۲۳, ۲۳۱ رسانه فرهنگی ۳۶۳, ۲۲۳, ۲۳۱ سیاست فرهنگی ۱۷۶ غریزدگی ۳۷۴, ۲۰۳ فرهنگ ۱۵, ۱۷, ۱۰, ۹۶, ۷۱, ۶۳ ۱۷۷, ۱۰۷, ۱۰۵, ۹۶, ۷۱, ۶۳ تا ۲۲۵, ۲۲۳, ۲۳۱, ۲۸۵, ۲۷۹ ۲۴۷ فرهنگ اسلامی ۲۳۵ فرهنگ ایرانی ۲۳۳ فرهنگ نوآفرین ۲۱۵ متن فرهنگی ۲۸۷ مفہوشی فرهنگی ۲۱۳	فلسفه تفلسف ۲۲۲ حکمت ۲۲۲ حکمت وجودی ۱۱ دستگاه فلسفی ۳۰۲, ۲۸۶ علت غائی ۱۱۰ فلسفه ۲۰۳, ۱۱۰, ۱۰۹, ۱۱۰, ۱۱۰, ۱۱۰ ۲۷۵, ۲۲۷, ۲۳۶, ۲۴۳, ۲۲۲ ۳۱۸, ۳۱۵, ۲۹۶ فلسفه باقی ۳۱۷, ۹۶ فلسفه کلاسیک ۳۰۲ ماوراء واقعیت ۱۱۲ نگرش فلسفی ۱۱۰ واقعیت ۱۱۷, ۱۱۳	روشنگری ۱۸ روشنگری نوین ۱۵ زوال اندیشه ۲۳۶ ساده کردن اندیشه ۲۰۵ نسبیت ۲۲۱ نوآندیشی ۲۰۰
..... ۳۹۹	فهرست ها ۳۹۸	تئوری التقطاظ نظری ۸۵ بحث های توریک ۱۷۰ پرنسیپ های شعری ۱۱۱, ۸۸, ۸۷ تئوری ۱۰, ۱۰ تئوری التقاطی ۱۰, تئوری انفجار بزرگ ۳۲۱ تئوری سیاه چاله ها ۳۲۶, ۳۲۱ تئوری شعر ۱۱۷, ۱۱, ۱۰, ۹, ۸ تئوری کاوش ۳۲۶, ۳۲۱ تئوری گایا ۳۲۱ تئوری نهانی ۳۲۴ تئوری های جدید ۲۰۳ تئوری های قراردادی علمی ۳۲۴ مانیفست ۹۱ نظریه ۱۷, ۱۸, ۲۲, ۱۹, ۲۷ نظریه ادبی ۲۳۰ نظریه بخشنامه ای ۸۶ نظریه پردازان اسلامی ۲۲۳ نظریه وارداتی ۳۱	
..... ۳۹۹	فرهنگ ارجاع فرهنگی ۲۱۶ بار فرهنگی ۲۶۲ بحران فرهنگی ۳۷۲ جهان بینی ۲۳۳ جهان بینی ای استوره ای ۲۰۳ ۳۹۸	تئوری شهر - از «موج نو» تا «شعر عشق»	

تصوف/صرفی گری	۱۶، ۱۷، ۲۰، ۲۵، ۲۷۸، ۲۷۹، ۳۲۴، ۳۶۹، ۳۶۸، ۳۶۶، ۳۲۶
فتوای جهاد	۱۵
فقیه مذهبی	۳۶۹
کاتولیسیزم	۲۷۹
مذهب	۱۷
مذهب گرانی	۳۶۹
مسجد	۱۶
مبیحیان	۲۲۶
نبوت	۱۴۶
وحي	۲۷۹، ۲۰۳
خرافات	۲۸۰، ۲۷۷، ۲۱۶، ۲۱۳
ذکر	۳۲۱
رقص دریشی	۳۲۱
ریاضت	۱۱۵
صنوفی	۱۱۰، ۱۱۵، ۱۱۱، ۲۹۲، ۲۱۳، ۱۱۵
طامات	۲۹۲
عطیه	۱۴۶
كرامت	۱۱۴
کشف	۲۷۷
ساواه الطبیعه	۱۱۰، ۱۰۹، ۱۰۵
مرید و مرادی	۳۲۵
مذهب	۳۵۷
اجتهاد و تقليد	۱۰، ۱۴، ۱۷، ۱۷۶
ابهام	۴۱، ۴۴، ۵۳، ۶۵، ۱۳۷، ۱۳۶
ابهام نالازم	۱۲۱
ارتباط	۱۰۴
ارتباط	۱۰۷، ۱۳۷، ۱۰۴، ۸۸، ۵۹
اسلام	۳۰۲، ۲۶۶
الله	۲۳۸
انتقال سینه به سینه	۱۰۷، ۸۱
ایه‌ام	۱۸۶، ۱۴۰، ۴۳، ۴۱
بحث عقلائی	۲۳۴
جدال منطقی	۲۳۴
جدل	۲۰۳، ۲۰۱
داد و ستد های عاطفی	۲۶۵، ۲۶۳
سازمان مذهبی	۱۴
شريعت	۳۶۹
صلیب	۱۳۶
فترا	۱۷۱
فتوای	۲۶۷
رابطه بی واسطه	۲۶۰
رابطه حسی - عقلی	۲۹۹
رابطه عاطفی	۴۱۳، ۲۹۹
رسانایی	۶۳
رسانه	۲۳۵
گزارش تا ۲۶۲	۲۷۰، ۲۹۹، ۲۶۶
گزارش عاطفی	۲۷۲
گزارش کلامی	۲۷۵
گزارش هنری	۲۷۵
قفتگویی تلویحی و تصویری	۲۶۴
دیجادله	۳۳۰
مخاطب	۱۵۱
مشکل و پیچیده گونی	۲۱۳، ۱۲۵
نامه هوی	۸۸
بيان	
بيان	۱۰۵، ۱۰۷، ۸۹
بيان تصویری	۲۷۶
بيان عاطفی	۱۶۰
بيان عواطف	۱۶۱
واقع گونی	۱۹۰
فرگشت های هنری و ادبی	
آفرینش شعر	۳۰، ۹۷، ۱۱۵، ۲۷۸
آفرینش شعر	۱۴۱
آفرینش هنری	۷۸
نگارش خودکارانه	۵۹
مکاتب هنری و فلسفی	
آبستره/تجزید گرانی	۸۹، ۲۱۴
آنارشیسم	۱۶۷
آوانگاردیسم	۷۸
کارکرد مداری/فنون سینما	۳۲۹
کیش زمین پرستی	۲۲۳
ماتریالیسم	۴۴
مارکسیسم	۴۴، ۲۷۸، ۳۲۹

دیوانه‌گاری

۱۷۶، ۲۰۲، ۳۲۳، ۳۲۴

معلمات گرانی

۱۱۹

منظقه‌ی ۴۰۳

درج نوی فرائمه

۱۸۶

دانشیم

۲۰۴

دفتربرای اجتماع

۱۶۲

دفتربرای ارتباط

۲۲۶، ۱۵۲

دفتربرای رهائی فقهه‌گرگر

۱۶۲

دفتربرایی مردم

۱۰۷

أنواع هنرها

مینما

طراحی

عکس

فیلم شاگردانه

۱۷۶

مجسمه سازی

۲۱۶

معماری

۱۶۱

رسیقی

۲۱۹، ۶۳، ۴۹

نقاشی

۳۲۳، ۳۱۶، ۲۱۹

هنرهای پلاستیک

۲۷۶، ۲۷۶

۱۶۱

ادبیات

ادب کلاسیک

۲۲۷

ادبیات

۱۰۲

ادبیات انگلیس

۸۲

ادبیات داستانی

۱۶۴

تاریخ ادبیات

۱۲۱

السائد

۲۲۲

الزاع ادبی

۲۲۲، ۲۲۸، ۲۲۶

پند و اندرز گوئی

۱۵۹

تاریخ نویسی

۲۳۲

تعزید

۲۳۲

حدیث

۲۲۲

حکایت

۲۲۸

حکمت گوئی

۱۶۰

داستان/ داستان نویسی

۱۶۹، ۱۶۶

داستان

۲۱۹

اخشنده در زبان فارسی

۲۶۷

پارزی های زبانی

۲۱۲، ۲۱۰، ۲۰۹

بعد زبانی شعر

۱۶۰

پیکر با جنبه صورتی زبان/ کلام

۱۶۷

دانستان آنگین

۵۹

دانستان تسبیلی

۱۳۲

..... شعری‌ی شعر - از «هرچه نه» تا «شعر عشقی»

۱۰۴

.....

۱۰۵

.....

۱۰۶

.....

۱۰۷

.....

۱۰۸

.....

۱۰۹

.....

۱۱۰

.....

۱۱۱

.....

۱۱۲

.....

۱۱۳

.....

۱۱۴

.....

۱۱۵

.....

۱۱۶

.....

۱۱۷

.....

۱۱۸

.....

۱۱۹

.....

۱۲۰

.....

۱۲۱

.....

۱۲۲

.....

۱۲۳

.....

۱۲۴

.....

۱۲۵

.....

۱۲۶

.....

۱۲۷

.....

۱۲۸

.....

۱۲۹

.....

۱۳۰

.....

۱۳۱

.....

۱۳۲

.....

۱۳۳

.....

۱۳۴

.....

۱۳۵

.....

۱۳۶

.....

۱۳۷

.....

۱۳۸

.....

۱۳۹

.....

۱۴۰

.....

۱۴۱

.....

۱۴۲

.....

۱۴۳

.....

۱۴۴

.....

۱۴۵

.....

۱۴۶

.....

۱۴۷

.....

۱۴۸

.....

۱۴۹

.....

۱۵۰

.....

۱۵۱

.....

۱۵۲

.....

۱۵۳

.....

۱۵۴

.....

۱۵۵

.....

۱۵۶

.....

۱۵۷

.....

۱۵۸

.....

۱۵۹

.....

۱۶۰

.....

۱۶۱

.....

۱۶۲

.....

۱۶۳

.....

۱۶۴

.....

۱۶۵

.....

۱۶۶

.....

۱۶۷

.....

۱۶۸

.....

۱۶۹

.....

۱۷۰

.....

۱۷۱

.....

۱۷۲

.....

۱۷۳

.....

۱۷۴

.....

۱۷۵

.....

۱۷۶

.....

۱۷۷

.....

۱۷۸

.....

۱۷۹

.....

۱۸۰

.....

۱۸۱

.....

۱۸۲

.....

۱۸۳

.....

۱۸۴

.....

۱۸۵

.....

۱۸۶

.....

۱۸۷

.....

۱۸۸

.....

۱۸۹

.....

۱۹۰

.....

۱۹۱

.....

۱۹۲

.....

۱۹۳

.....

۱۹۴

.....

۱۹۵

.....

۱۹۶

.....

۱۹۷

.....

۱۹۸

.....

۱۹۹

.....

۲۰۰

.....

۲۰۱

.....

۲۰۲

.....

۲۰۳

.....

۲۰۴

.....

۲۰۵

.....

۲۰۶

.....

۲۰۷

.....

۲۰۸

.....

۲۰۹

.....

۲۱۰

.....

۲۱۱

.....

۲۱۲

.....

۲۱۳

.....

۲۱۴

.....

زبان گرتنی ۱۶۹	عبدول از جایگاه استثنی قافیه ۳۰	کلام مختبل ۱۱۰	زبان موزن ۳۱۹
شعر آزاد ۹۱، ۵۶	قافیه ۲۲۱، ۲۲۸، ۲۲۹	نقش کفمه ۲۴۲، ۳۵	سخن منظوم ۲۵۶، ۳۰۸، ۲۲۶
شعر اجتماعی ۲۷۱	قافیه سازی ۳۰	واژگان خاص ۱۲	سخن موزن ۲۲۲، ۲۲۲
شعر اعتراضی ۱۹۳، ۱۱۱، ۱۸۹	قافیه مرتب ۱۷	واژه/کلمه ۱۷۵، ۱۶۶، ۱۶۲، ۱۱۱	سخن نامنظم ۲۵۶
شعر انقلاب و جنگ ۱۸۳	خط	۲۳۰، ۲۳۷، ۲۳۹، ۲۶۲، ۲۱۳	سخنوری ۲۷۳، ۲۲۹، ۱۲۹
شعر ایرانی ۲۱۲، ۲۱۰	اقتباس خط لاتین ۲۹۱	رزنی حکروضی	صنایع لفظی ۲۵۲
شعر برانگیختن ۲۲۱	تعجب خط ۲۱۶	اختلاط بحیر ۱۹۵، ۲۵	صرت مرکب ۷۰۹
شعر تمجیس ۲۶۶	خط پرسپک ۲۶۶، ۳۶۱	اقاعیل/ارکن ۲۲۶، ۱۸	علوم ادبی (معانی، بلاغت، بدیع) ۲۲۰
شعر تصریب ۲۰۹	تهریف شعر	رزان کلاسیک ۱۹۵	فرهنگ کلمات ۱۰۶
شعر حساس ۲۷۹	بحران در تعریف شعر ۱۷۹، ۲۹، ۲۸	رزان نیمهای ۱۹۵	کلام ۱۸۹
شعر خودکارانه ۱۱۶	تعدد تعریف ۲۱۸	سکته رزنی ۱۵۱	کلام باقاعدۀ ۲۲۰
شعر داستانی ۱۵۰	تعريف اثبات ۲۲۸، ۲۲۳	عسروض ۲۲۰، ۱۵۷، ۱۵۵، ۳۵	کلام بیان قاعده ۲۲۰
شعر سبید ۱۷۳، ۱۱۲، ۳۸	تعريف جامع ۱۷۷	۲۳۰، ۲۲۶	کلام فشردۀ آهنگین ۲۰۸
شعر سبید ۱۷۳، ۱۱۲، ۳۸	تعريف شعر ۱۶۶، ۱۲، ۳۵۱، ۲۷	عرض نیاشی ۲۲۷	کلام صihil ۲۲۲
شعر سیاسی ۲۹۰، ۲۷۱، ۱۶	تعدد تعریف ۲۱۸	موزون ۲۲۸، ۲۲۰	کلام مشتر ۲۲۰
شعر شعاراتی ۲۹۰، ۲۳۱	تعريف اثبات ۲۲۸، ۲۲۳	موزون حقیقی ۲۲۲	کلام موزن ۲۲۱
شعر عاشقانه ۲۳۲، ۳۰۸	تعريف جامع ۱۷۷	نظم ۲۱۵، ۲۲۶ تا ۲۲۶	مشغلۀ زبانی ۱۵۵ تا ۱۵۷
شعر عاطفی ۱۶۰	تعريف شعر ۱۶۶، ۱۲، ۳۵۱، ۲۷	نظم فارسی ۱۵۸	نشر ۲۲۰
شعر عرفانی ۲۰۹، ۲۸۱، ۲۷۱	تعداد تعریف ۲۱۸	نظم عربی ۱۵۸	نشر آهنگین ۲۱۰
شعر فارسی ۲۱۲، ۲۱۰	تعريف علمی ۲۷۶	رزن ۲۲۳، ۱۷۷	نشرادی ۹۱
شعر فلسفی ۲۷۱	تعريف مکترم ۲۲۱	بیت / مصراع ۱۸۷	نشر روزنامه‌ای ۲۲۶
شعر منسّاری الایات ۱۰۲	تعريف ناگفته ۲۲۲	ارسال بیت ۱۸۷	نشر منسجم ۲۰۸
شعر متّعهد ۱۷۰، ۱۶۰	حال شاعرانه ۱۶۶	استلال ایيات ۱۸۷، ۱۴۳، ۳۹	کلمه/واژه
شعر مختبل ۱۰۲	ذات شعر ۱۸۰	۲۷۲، ۲۲۸	اختلاط کلمات ۱۰۲
شعر مذهبی ۲۷۱	شعریت ۲۱۸	بیت ۱۵۹	ازدواج کلمات ۱۰۳
شعر مقفلی ۱۰۲	شناخت شعر ۲۶۲	تساری ایيات ۱۵۹، ۱۵۷، ۱۰۶	یازی با کلمات ۱۹۲، ۱۹۱، ۱۳۹
شعر هشتدر ۱۹۹، ۱۰۲، ۳۶	فقدان تعزیت ۲۱۸	۲۲۰، ۲۲۸، ۲۲۲، ۲۲۱	تقارن واژه‌ها ۹۳
شعر منظوم ۲۷۰، ۱۰۲، ۳۶	ناب بودن شعر ۲۱۶	شکستن تساری ایيات ۱۵۹	تقدیس کلمه ۲۶
شعر ناب ۲۵۸، ۱۰۷	نوایع شعر		ظبن کلمات ۲۶۲
شعر رازه ۱۱۶	تصویر گرانی ۱۲۵		قرایت رثه‌ها ۹۳
شعر بگانه ساز ۲۲۸	فهرست‌ها		
معماری‌سی ۱۲۱			

..... تعریی شعر - از «عریج نور» تا «شعر عشق»

تجهیز ۳۵۲	تصویر عاطفی ۱۱۸، ۲۰۰، ۲۶۹، ۲۷۷، ۲۰۹
ترکیب ۱۳۲	مشبه ۲۷۶ تا ۳۰۶، ۲۷۶
تشابه بار عاطفی ۲۶۸	تصویر کلی ۲۰۸
تشابه شکلی ۲۰۷	تصویر گرافی ۱۲۵
تشابه عاطفی ۲۶۸	تصویر گربا ۱۳۹
تشابه عینی ۲۶۸	تصویر مجرد ۱۲۸
تشابه ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۱۰، ۱۰۶	تصویر هنری ۲۶۰
تشبید کامل ۲۶۸، ۱۳۵	تعجب ۲۲۴
تشبید در جمل ۱۲۹	تعریف تصویر ۱۲۳
تشبید مرسل ۱۱۰	تفصیلات عینی ۱۲۳
تشبید مرکد ۱۱۵	تکنیک تصویرسازی ۱۸۰
تشبید سالم و عادی ۱۲۹، ۱۱۵	تشییل ۱۳۲، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۰۶، ۱۰۴
تشبید فاقد علت ۱۲۹	تشییل ۲۸۶، ۱۴۹، ۱۴۸، ۱۶۵
تشبید مضر ۱۲۰	۳۶۹، ۳۶۷، ۳۶۰، ۲۲۲، ۲۹۱
تشخیص ۱۳۱	تشییل ساده ۱۹۸، ۱۲۲
تصویر/ خیال (نیز ر.ک.: ایماز) ۱۰۷	تشییل ۲۶۷، ۱۹۸
تصویر ۱۲۱	تشییل مرکب ۱۹۸، ۱۳۳
حجم های ذهنی ۳۵	حذف یا سقط ادوات تشبید ۱۱۵
حذف ۱۲۸، ۱۱۸	حضور تصویر ۲۷۳
حضور تصویر ۱۴۰، ۱۴۲، ۱۴۰	سمبول (نیز ر.ک.: نماد) ۱۰۴
حضور ۱۲۶، ۱۲۴	شیاهت عاطفی ۲۵۷
شخصیت بخشی ۱۳۱	شخصیت بخشی ۱۳۱
تصویر تک بعدی ۱۱۸	علت تشبید ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۲۲، ۱۲۱
تصویر جزئی ۱۲۲	عنصر تشییه ۱۳۹
تصویر خطی ۱۱۸	کاربرد تصویر ۲۷۲
تصویر سازی ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۲۴	کتابه ۱۲۶، ۱۲۷، ۲۳۶، ۲۳۴، ۲۳۷
تصویر اصم ۱۳۷ تا ۱۴۰	۳۶۲
تصویر تک ۱۱۸	مجاز ۱۲۶، ۳۶۲
تصویر جزئی ۱۲۲	مجاز مرسل ۱۳۶، ۳۶۳
تصویر خطی ۱۱۸	مشبه ۱۱۶، ۱۱۷، ۱۲۸، ۱۲۹
تصویر سازی ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۲۴	مشبه ۱۱۰، ۱۱۳
تصویر سریست ۱۲۹
تصویر شعیری ۱۱۰، ۱۱۳
.....	تئوری ای شعر - از «موج نر» تا «شهر عشق»

سیک‌شناسی ۳۶۷، ۱۲۱	ساختمان گستاخ ۳۹
سبک ۱۰۵	ساختمان بی تاعده ۱۴۷
اصالت ۸۹	ساختمان روانی ۱۴۷
سبک ۱۰۵
سبک شناسی ۳۶۷، ۱۲۱

مشبه بد ۱۱۶، ۱۲۹، ۱۲۸، ۱۲۷	مشهود ۲۶۸
مشبه ۱۲۳	مشهود ۲۶۹
مشهود ۲۶۸	مشهود ۲۷۷
مشهود ۲۶۹	مشهود ۲۰۹
مشهود ۲۷۶	مشهود ۳۳۱

ست ۹۶، ۱۰۵

نقد

خیز مایه هنری ۲۱۶

زشتی ۳۰۱

زیباشناسی هنری ۲۷۵، ۲۰۱

زیبائی ۳۰۴

شعر سنجی ۲۲۶

ضد ارزش ۱۱۱

ضوابط نقد شعر ۱۳

عنصر هنری ۲۳۱

قضاوت اخلاقی ۱۰۶

قضاوت مضمونی ۱۰۶

مجتهد ادبی ۱۷۲

معیارهای سنجش ۲۳۲

منتقد ۲۲۰، ۲۲۷

تقد ادبی ۲۲۰، ۱۸

تقد ادبی ۱۰۹، ۱۲۰، ۱۳

تقد ادبی ۱۰۹

تقد شعر ۷۸

تقد نویسی ۱۸

تقد هنری ۱۰۶

گروه بندی‌ی شاعران

شاعران شهرستانی ۱۲۷

شاعران داخل کشور ۲۰

شاعران مهاجر ۲۱۱، ۲۰۸، ۲۰

موضوعات اجتماعی

آرمان ۲۳۲

آزادی ۳۳۰

آزادی‌ی بیان ۳۷۰، ۸۹

استبداد ۱۷، ۱۹

استبداد آسیانی ۱۶

انسان اجتماعی ۱۱۱

ایدئولوژی ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۱۱

پارلمان ۱۶

پیام سیاسی ۲۲۵

تاریخ ۲۲۷، ۲۲۲

تجدد ۱۷۷

تضاد طبقاتی ۲۷۸

تعهد ۱۱۰، ۹۰، ۹۵، ۹۶، ۹۲، ۹۰

تعهد ۱۱۱، ۱۲۵

تعهد گریزی ۱۱۱

تفکیک قوای سه گانه ۱۶

تمدن ۱۰۲

جامعه‌آرمانی ۳۲۸

جامعه‌ی طبقه ۳۲۸

حکومت قانون ۱۶

حکومت مذهبی ۱۷۵

خفقان ۱۱۱

دیکتاتوری ۱۹۸، ۳۵۶

دوره بندی اجتماعی ۱۸۴

دوره بندی تئوریک تاریخ ۱۸۴

ساختر عمومی جامعه ۱۷

سانسور ۲۱۳

سرکوب سیاسی ۲۱۲، ۱۱۱

طبقات اجتماعی ۱۵

عدالت ۹۳، ۳۲۰

عمل ایدئولوژیک ۱۱۱

عمل جمیعی ۲۶۳

قانون اساسی ۱۶

قوم ایرانی ۲۲۴

گروهی شدن عراطف 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

انقلاب اسلامی / قیام ۱۶، ۱۲، ۵۷

انقلاب اسلامی ۱۶۹، ۱۰۶، ۱۰۸، ۱۱۲، ۲۲، ۱۹، ۱۸

انقلاب اسلامی ۱۸۹، ۱۸۰، ۱۸۴، ۱۷۸

انقلاب اسلامی ۲۲۹، ۲۲۷، ۱۹۸، ۱۹۶، ۱۹

انقلاب سفید ۳۶۰، ۳۵۸، ۳۳۶، ۳۳۴

انقلاب مشروطه ۱۶، ۱۵، ۱۶، ۱۱

انقلاب مشروطه ۸۲، ۷، ۶۳، ۵۶، ۳۸، ۱۹، ۱۸

انقلاب مشروطه ۲۲۲، ۳۶۲، ۳۵۷

انقلاب مشروع ۳۷۹

انقلاب مشروع ۳۳۵، ۱۹، ۱۸

بهار آزادی ۱۹۰

بان ایرانست ۷۴

پروره مدرنیت ایران ۲۲، ۱۸، ۱۶، ۱۵

تاجگذاری ۸۹

سلط اعراب بر ایران ۱۵۶

جمهوری اسلامی ۲۷۴، ۳۷۰

جنگ ایران و روس ۱۵، ۱۴

جنگ چریکی ۱۱۱

جنگ دوم جهانی ۱۳۴، ۷۱

حزب توده ۷۵

حزب رستاخیز ۱۶۸

فهرست‌ها

۱۰..... تئوری‌ی شعر - از «صوح نو» تا «شعر عشق»

حزب نازی آلمان ۱۷۷	۱۳۶
حکومت شاهنشاهی ۱۶	
حمله اعراب ۳۲۵	
حمله مغول ۱۱، ۱۴، ۱۶، ۵۱، ۵۲	
۲۲۰، ۳۰۷، ۱۹۶	
دوره پیداری ۳۲۸، ۳۹	
سازمان مجاهدین خلق ایران ۳۵۶	
سازمان های مخفی سیاسی ۱۶۹	
سازمانیان ۱۶۹	
ساواک ۱۹۸	
سپاه دانش ۱۶۲	
سلطنت ۳۶۲، ۳۶۴، ۳۵۷	
شاعرگشی ۱۶۸	
عبدالسیان ۱۶۶	
عصر خردگرانی ۱۶	
عصر روشنگری ۱۶	
عصر مشروطه ۳۹	
عصر نو زانی ۱۶	
قروه وسطی ۲۱۴، ۲۱۳	
کودتای ۱۳۲، ۱۳۳	
کودتای ۱۳۲، ۷۱، ۶۳، ۶۰	
۳۶۲	
۳۷۴	
معاهده گلستان ۱۰	
معاهده ترکمنچای ۱۰	
محنوع القلم ها ۱۶۸	
نهضت مقاومت فرانسه ۱۷۷	
نهضت ملی ایران ۱۷	
نیروی سرمه ۱۶۸	
وزارت اطلاعات ۱۶۸	
هزجوت مسلحه انان به مدینه ۳۷	
شعرها	
«آغاز در تدفین» ۹۳	
«افسانه» ۳۸ تا ۶	
«ای شب» ۳۸	

<table border="0"> <tr><td>الجمن هنرمندان و نویسنده‌گان ایرانی در بریتانیا</td><td>۳۶۲</td></tr> <tr><td>تالار ایران</td><td>۷۷</td></tr> <tr><td>تالار قدریز</td><td>۲۶۴</td></tr> <tr><td>دانشسرای تربیت دبیر</td><td>۷۹</td></tr> <tr><td>دانشکده ادبیات تهران</td><td>۷۳</td></tr> <tr><td>دانشکده حقوق</td><td>۷۳</td></tr> <tr><td>دانشکده علوم اجتماعی</td><td>۹۸</td></tr> <tr><td>دانشگاه استامبول</td><td>۸۲</td></tr> <tr><td>دانشگاه تربیت معلم</td><td>۱۶۲</td></tr> <tr><td>دانشگاه تهران</td><td>۱۲، ۱۷، ۲۰، ۲۵، ۳۳۶</td></tr> <tr><td>دانشگاه سورین</td><td>۲۰۳</td></tr> <tr><td>دبیرستان مردمی</td><td>۷۳</td></tr> <tr><td>رادیو تلویزیون دولتی ایران</td><td>۹۴</td></tr> <tr><td>رشته ادبیات انگلیسی</td><td>۷۳</td></tr> <tr><td>رشته ادبیات فارسی</td><td>۷۳</td></tr> <tr><td>رشته علوم اجتماعی</td><td>۹۸، ۷۲</td></tr> <tr><td>شورای فرهنگی بریتانیا</td><td>۳۴۵</td></tr> <tr><td>فرهنگستان زبان فارسی</td><td>۳۳۶</td></tr> <tr><td>فستیوال مقدمه‌ند</td><td>۹۴</td></tr> <tr><td>کارگاه شعر</td><td>۱۲۷</td></tr> <tr><td>کافه فیروز</td><td>۷۴</td></tr> <tr><td>کافه نادری</td><td>۷۴</td></tr> <tr><td>کانون ایران (لندن)</td><td>۳۶۲</td></tr> <tr><td>کانون فیلم ایران</td><td>۷۳</td></tr> <tr><td>کانون نویسنده‌گان ایران</td><td>۸۹</td></tr> <tr><td>کتابپژوهی اندیشه</td><td>۷۳</td></tr> <tr><td>کنگره اول نویسنده‌گان ایران</td><td>۸۲</td></tr> <tr><td>کنگره شعر</td><td>۸۹</td></tr> <tr><td>مدرسه آمریکائی</td><td>۳۶۱</td></tr> </table>	الجمن هنرمندان و نویسنده‌گان ایرانی در بریتانیا	۳۶۲	تالار ایران	۷۷	تالار قدریز	۲۶۴	دانشسرای تربیت دبیر	۷۹	دانشکده ادبیات تهران	۷۳	دانشکده حقوق	۷۳	دانشکده علوم اجتماعی	۹۸	دانشگاه استامبول	۸۲	دانشگاه تربیت معلم	۱۶۲	دانشگاه تهران	۱۲، ۱۷، ۲۰، ۲۵، ۳۳۶	دانشگاه سورین	۲۰۳	دبیرستان مردمی	۷۳	رادیو تلویزیون دولتی ایران	۹۴	رشته ادبیات انگلیسی	۷۳	رشته ادبیات فارسی	۷۳	رشته علوم اجتماعی	۹۸، ۷۲	شورای فرهنگی بریتانیا	۳۴۵	فرهنگستان زبان فارسی	۳۳۶	فستیوال مقدمه‌ند	۹۴	کارگاه شعر	۱۲۷	کافه فیروز	۷۴	کافه نادری	۷۴	کانون ایران (لندن)	۳۶۲	کانون فیلم ایران	۷۳	کانون نویسنده‌گان ایران	۸۹	کتابپژوهی اندیشه	۷۳	کنگره اول نویسنده‌گان ایران	۸۲	کنگره شعر	۸۹	مدرسه آمریکائی	۳۶۱	<table border="0"> <tr><td>جزوه شعر</td><td>۸، ۱۸۸، ۹۱، ۸۸</td></tr> <tr><td>جنگ طرفه</td><td>۳۶۷، ۳۶۰، ۹۸، ۷۷</td></tr> <tr><td>جهان نو</td><td>۲۶۱</td></tr> <tr><td>خوش</td><td>۳۷۸، ۳۵۶، ۳۴۷، ۳۴۰، ۸۰، ۷۹</td></tr> <tr><td>دانشکده</td><td>۳۰۵</td></tr> <tr><td>دنیای سخن</td><td>۳۶۲</td></tr> <tr><td>رافحای کتاب</td><td>۲۶</td></tr> <tr><td>رنگارنگ</td><td>۳۶۱</td></tr> <tr><td>رودگی</td><td>۳۶۳</td></tr> <tr><td>روزگار نو</td><td>۳۷۹، ۳۳۷، ۳۹۰، ۳۶۳</td></tr> <tr><td>روستا</td><td>۱۶۳، ۱۶۲</td></tr> <tr><td>سخن</td><td>۳۵۷، ۳۶۳، ۱۷۴، ۷۶، ۷۰، ۶۹</td></tr> <tr><td>شعر دیگر ر.ک.؛ ذیل «انواع شعر»</td><td></td></tr> <tr><td>علم و زندگی</td><td>۷۳</td></tr> <tr><td>فسردوسي</td><td>۷۵</td></tr> <tr><td>تآ</td><td>۱۲۶</td></tr> <tr><td>آدینه</td><td>۱۶۳، ۱۳۹، ۱۳۶</td></tr> <tr><td>آرش (تهران)</td><td>۳۶۰، ۹۳، ۷۵، ۴۶</td></tr> <tr><td>فصل کتاب</td><td>۳۴۲، ۳۶۶، ۳۶۴</td></tr> <tr><td>فصل های سیز</td><td>۷۷، ۱۶۵، ۱۶۳</td></tr> <tr><td>کتاب هفتاد</td><td>۳۶۳، ۳۶</td></tr> <tr><td>کیهان</td><td>۳۶۳</td></tr> <tr><td>نگین</td><td>۷۸، ۱۶۱، ۱۶۳، ۲۶۱</td></tr> <tr><td>نیصرور</td><td>۳۶۲</td></tr> <tr><td>هنر روز کیهان</td><td>۳۵۶</td></tr> <tr><td>هوای تازه (در خوش)</td><td>۳۶۹، ۷۹</td></tr> </table>	جزوه شعر	۸، ۱۸۸، ۹۱، ۸۸	جنگ طرفه	۳۶۷، ۳۶۰، ۹۸، ۷۷	جهان نو	۲۶۱	خوش	۳۷۸، ۳۵۶، ۳۴۷، ۳۴۰، ۸۰، ۷۹	دانشکده	۳۰۵	دنیای سخن	۳۶۲	رافحای کتاب	۲۶	رنگارنگ	۳۶۱	رودگی	۳۶۳	روزگار نو	۳۷۹، ۳۳۷، ۳۹۰، ۳۶۳	روستا	۱۶۳، ۱۶۲	سخن	۳۵۷، ۳۶۳، ۱۷۴، ۷۶، ۷۰، ۶۹	شعر دیگر ر.ک.؛ ذیل «انواع شعر»		علم و زندگی	۷۳	فسردوسي	۷۵	تآ	۱۲۶	آدینه	۱۶۳، ۱۳۹، ۱۳۶	آرش (تهران)	۳۶۰، ۹۳، ۷۵، ۴۶	فصل کتاب	۳۴۲، ۳۶۶، ۳۶۴	فصل های سیز	۷۷، ۱۶۵، ۱۶۳	کتاب هفتاد	۳۶۳، ۳۶	کیهان	۳۶۳	نگین	۷۸، ۱۶۱، ۱۶۳، ۲۶۱	نیصرور	۳۶۲	هنر روز کیهان	۳۵۶	هوای تازه (در خوش)	۳۶۹، ۷۹
الجمن هنرمندان و نویسنده‌گان ایرانی در بریتانیا	۳۶۲																																																																																																														
تالار ایران	۷۷																																																																																																														
تالار قدریز	۲۶۴																																																																																																														
دانشسرای تربیت دبیر	۷۹																																																																																																														
دانشکده ادبیات تهران	۷۳																																																																																																														
دانشکده حقوق	۷۳																																																																																																														
دانشکده علوم اجتماعی	۹۸																																																																																																														
دانشگاه استامبول	۸۲																																																																																																														
دانشگاه تربیت معلم	۱۶۲																																																																																																														
دانشگاه تهران	۱۲، ۱۷، ۲۰، ۲۵، ۳۳۶																																																																																																														
دانشگاه سورین	۲۰۳																																																																																																														
دبیرستان مردمی	۷۳																																																																																																														
رادیو تلویزیون دولتی ایران	۹۴																																																																																																														
رشته ادبیات انگلیسی	۷۳																																																																																																														
رشته ادبیات فارسی	۷۳																																																																																																														
رشته علوم اجتماعی	۹۸، ۷۲																																																																																																														
شورای فرهنگی بریتانیا	۳۴۵																																																																																																														
فرهنگستان زبان فارسی	۳۳۶																																																																																																														
فستیوال مقدمه‌ند	۹۴																																																																																																														
کارگاه شعر	۱۲۷																																																																																																														
کافه فیروز	۷۴																																																																																																														
کافه نادری	۷۴																																																																																																														
کانون ایران (لندن)	۳۶۲																																																																																																														
کانون فیلم ایران	۷۳																																																																																																														
کانون نویسنده‌گان ایران	۸۹																																																																																																														
کتابپژوهی اندیشه	۷۳																																																																																																														
کنگره اول نویسنده‌گان ایران	۸۲																																																																																																														
کنگره شعر	۸۹																																																																																																														
مدرسه آمریکائی	۳۶۱																																																																																																														
جزوه شعر	۸، ۱۸۸، ۹۱، ۸۸																																																																																																														
جنگ طرفه	۳۶۷، ۳۶۰، ۹۸، ۷۷																																																																																																														
جهان نو	۲۶۱																																																																																																														
خوش	۳۷۸، ۳۵۶، ۳۴۷، ۳۴۰، ۸۰، ۷۹																																																																																																														
دانشکده	۳۰۵																																																																																																														
دنیای سخن	۳۶۲																																																																																																														
رافحای کتاب	۲۶																																																																																																														
رنگارنگ	۳۶۱																																																																																																														
رودگی	۳۶۳																																																																																																														
روزگار نو	۳۷۹، ۳۳۷، ۳۹۰، ۳۶۳																																																																																																														
روستا	۱۶۳، ۱۶۲																																																																																																														
سخن	۳۵۷، ۳۶۳، ۱۷۴، ۷۶، ۷۰، ۶۹																																																																																																														
شعر دیگر ر.ک.؛ ذیل «انواع شعر»																																																																																																															
علم و زندگی	۷۳																																																																																																														
فسردوسي	۷۵																																																																																																														
تآ	۱۲۶																																																																																																														
آدینه	۱۶۳، ۱۳۹، ۱۳۶																																																																																																														
آرش (تهران)	۳۶۰، ۹۳، ۷۵، ۴۶																																																																																																														
فصل کتاب	۳۴۲، ۳۶۶، ۳۶۴																																																																																																														
فصل های سیز	۷۷، ۱۶۵، ۱۶۳																																																																																																														
کتاب هفتاد	۳۶۳، ۳۶																																																																																																														
کیهان	۳۶۳																																																																																																														
نگین	۷۸، ۱۶۱، ۱۶۳، ۲۶۱																																																																																																														
نیصرور	۳۶۲																																																																																																														
هنر روز کیهان	۳۵۶																																																																																																														
هوای تازه (در خوش)	۳۶۹، ۷۹																																																																																																														
<p style="text-align: center;">هر آنرا فرهنگی</p> <table border="0"> <tr><td>انتشارات روزن</td><td>۳۶۸</td></tr> <tr><td>انتشارات طرفه</td><td>۷۷</td></tr> <tr><td>المجمن ایرانیان آکسفورد</td><td>۳۶۶</td></tr> </table>	انتشارات روزن	۳۶۸	انتشارات طرفه	۷۷	المجمن ایرانیان آکسفورد	۳۶۶	<p style="text-align: center;">فهرست ها</p> <table border="0"> <tr><td>صور راسچاب</td><td>۸۴، ۹۶، ۹۸، ۹۹ تا ۱۰۰</td></tr> <tr><td>طلا در مس</td><td>۳۶۱، ۳۶</td></tr> <tr><td>فرهنگ آکسفورد</td><td>۲۰۱</td></tr> <tr><td>فرهنگ معین</td><td>۳۵۱</td></tr> <tr><td>قرآن</td><td>۱۴۶، ۱۴۷، ۲۸۵، ۳۵۰</td></tr> <tr><td>گلشن راز</td><td>۲۱۵</td></tr> <tr><td>لیلی و مجنون</td><td>۲۱۹</td></tr> <tr><td>مشتری</td><td>۱۶۴، ۱۰۷، ۲۳۵</td></tr> <tr><td>مردی که در غبار گم شد</td><td>۷۵</td></tr> <tr><td>مرش و گرمه</td><td>۱۲۳</td></tr> <tr><td>وازگان فلسفه و علوم اجتماعی</td><td>۲۴۸</td></tr> <tr><td> وقت خوب مصائب</td><td>۱۴۷</td></tr> <tr><td>هلاک عقل به وقت اندیشه‌ند</td><td>۱۰۹، ۱۰۸</td></tr> </table>	صور راسچاب	۸۴، ۹۶، ۹۸، ۹۹ تا ۱۰۰	طلا در مس	۳۶۱، ۳۶	فرهنگ آکسفورد	۲۰۱	فرهنگ معین	۳۵۱	قرآن	۱۴۶، ۱۴۷، ۲۸۵، ۳۵۰	گلشن راز	۲۱۵	لیلی و مجنون	۲۱۹	مشتری	۱۶۴، ۱۰۷، ۲۳۵	مردی که در غبار گم شد	۷۵	مرش و گرمه	۱۲۳	وازگان فلسفه و علوم اجتماعی	۲۴۸	وقت خوب مصائب	۱۴۷	هلاک عقل به وقت اندیشه‌ند	۱۰۹، ۱۰۸																																																																														
انتشارات روزن	۳۶۸																																																																																																														
انتشارات طرفه	۷۷																																																																																																														
المجمن ایرانیان آکسفورد	۳۶۶																																																																																																														
صور راسچاب	۸۴، ۹۶، ۹۸، ۹۹ تا ۱۰۰																																																																																																														
طلا در مس	۳۶۱، ۳۶																																																																																																														
فرهنگ آکسفورد	۲۰۱																																																																																																														
فرهنگ معین	۳۵۱																																																																																																														
قرآن	۱۴۶، ۱۴۷، ۲۸۵، ۳۵۰																																																																																																														
گلشن راز	۲۱۵																																																																																																														
لیلی و مجنون	۲۱۹																																																																																																														
مشتری	۱۶۴، ۱۰۷، ۲۳۵																																																																																																														
مردی که در غبار گم شد	۷۵																																																																																																														
مرش و گرمه	۱۲۳																																																																																																														
وازگان فلسفه و علوم اجتماعی	۲۴۸																																																																																																														
وقت خوب مصائب	۱۴۷																																																																																																														
هلاک عقل به وقت اندیشه‌ند	۱۰۹، ۱۰۸																																																																																																														
<p style="text-align: center;">نشریات</p> <table border="0"> <tr><td>آتش</td><td>۷۲</td></tr> <tr><td>آدینه</td><td>۳۵۶</td></tr> <tr><td>آرش (تهران)</td><td>۳۶۰، ۹۳، ۷۵، ۴۶</td></tr> <tr><td>فصل کتاب</td><td>۳۶۶، ۳۶۲</td></tr> <tr><td>کیهان</td><td>۳۶۳</td></tr> <tr><td>نگین</td><td>۷۸، ۱۶۱، ۱۶۳، ۲۶۱</td></tr> <tr><td>نیصرور</td><td>۳۶۲</td></tr> <tr><td>هنر روز کیهان</td><td>۳۵۶</td></tr> <tr><td>هوای تازه (در خوش)</td><td>۳۶۹، ۷۹</td></tr> </table>	آتش	۷۲	آدینه	۳۵۶	آرش (تهران)	۳۶۰، ۹۳، ۷۵، ۴۶	فصل کتاب	۳۶۶، ۳۶۲	کیهان	۳۶۳	نگین	۷۸، ۱۶۱، ۱۶۳، ۲۶۱	نیصرور	۳۶۲	هنر روز کیهان	۳۵۶	هوای تازه (در خوش)	۳۶۹، ۷۹	<p style="text-align: center;">دوره‌ها</p> <table border="0"> <tr><td>آذینه و هنر</td><td>۸۰</td></tr> <tr><td>ایرانشهر (لندن)</td><td>۱۶۹</td></tr> <tr><td>با انساد</td><td>۳۶۰، ۷۹</td></tr> <tr><td>بررسی کتاب</td><td>۳۶۷، ۳۳۹، ۱۰۹، ۹۳</td></tr> <tr><td>پر</td><td>۳۶۰</td></tr> <tr><td>پوششگران</td><td>۲۱۵، ۲۰۸، ۳۲۷، ۳۳۶</td></tr> <tr><td>شاهنامه</td><td>۱۰۸، ۱۷۱، ۲۲۹</td></tr> <tr><td>شاهین، نهیب جنبش ادبی</td><td>۵۸، ۵۶</td></tr> <tr><td>شنبانامه</td><td>۱۹۵</td></tr> <tr><td>صور خیال</td><td>۲۴۵، ۲۴۳، ۱۲۲</td></tr> </table>	آذینه و هنر	۸۰	ایرانشهر (لندن)	۱۶۹	با انساد	۳۶۰، ۷۹	بررسی کتاب	۳۶۷، ۳۳۹، ۱۰۹، ۹۳	پر	۳۶۰	پوششگران	۲۱۵، ۲۰۸، ۳۲۷، ۳۳۶	شاهنامه	۱۰۸، ۱۷۱، ۲۲۹	شاهین، نهیب جنبش ادبی	۵۸، ۵۶	شنبانامه	۱۹۵	صور خیال	۲۴۵، ۲۴۳، ۱۲۲																																																																								
آتش	۷۲																																																																																																														
آدینه	۳۵۶																																																																																																														
آرش (تهران)	۳۶۰، ۹۳، ۷۵، ۴۶																																																																																																														
فصل کتاب	۳۶۶، ۳۶۲																																																																																																														
کیهان	۳۶۳																																																																																																														
نگین	۷۸، ۱۶۱، ۱۶۳، ۲۶۱																																																																																																														
نیصرور	۳۶۲																																																																																																														
هنر روز کیهان	۳۵۶																																																																																																														
هوای تازه (در خوش)	۳۶۹، ۷۹																																																																																																														
آذینه و هنر	۸۰																																																																																																														
ایرانشهر (لندن)	۱۶۹																																																																																																														
با انساد	۳۶۰، ۷۹																																																																																																														
بررسی کتاب	۳۶۷، ۳۳۹، ۱۰۹، ۹۳																																																																																																														
پر	۳۶۰																																																																																																														
پوششگران	۲۱۵، ۲۰۸، ۳۲۷، ۳۳۶																																																																																																														
شاهنامه	۱۰۸، ۱۷۱، ۲۲۹																																																																																																														
شاهین، نهیب جنبش ادبی	۵۸، ۵۶																																																																																																														
شنبانامه	۱۹۵																																																																																																														
صور خیال	۲۴۵، ۲۴۳، ۱۲۲																																																																																																														
<p style="text-align: center;">تئوری می شعر - از «موج نر» تا «شعر عشق»</p>	<p style="text-align: center;">گاتاب ها</p> <table border="0"> <tr><td>آد، بیان</td><td>۷۷</td></tr> <tr><td>اقای های درسته</td><td>۲۶۳</td></tr> <tr><td>ادوار شعر فارسی</td><td>۲۴۵، ۱۷۰</td></tr> <tr><td>ازش اسسات</td><td>۸۲</td></tr> <tr><td>از زبان نیما تا شعر حجم</td><td>۹۶</td></tr> <tr><td>از صبا تا نیما</td><td>۳۷۶</td></tr> <tr><td>آفسانه</td><td>۲۲۴</td></tr> <tr><td>المعجم</td><td>۳۳۶</td></tr> <tr><td>المجبل</td><td>۲۲۶</td></tr> <tr><td>با مردم شب</td><td>۳۴۹</td></tr> <tr><td>بوطیقای ارسطو</td><td>۲۲۳، ۳۶</td></tr> <tr><td>بوف کور</td><td>۷۰</td></tr> <tr><td>به سری یک معماری ارگانیک</td><td>۱۴۴</td></tr> <tr><td>تاریخ طبری</td><td>۶۰</td></tr> <tr><td>تورات</td><td>۲۲۶</td></tr> <tr><td>چهار کوارتت</td><td>۷۷</td></tr> <tr><td>خانه ای برای شب</td><td>۷۷</td></tr> <tr><td>خمسه نظامی</td><td>۱۷۱</td></tr> <tr><td>دریانی ها</td><td>۸۴، ۷۸، ۶۱</td></tr> <tr><td>دلتنگی ها</td><td>۲۷۵، ۱۷۴</td></tr> <tr><td>روزنامه شیشه ای</td><td>۱۶۷، ۷۷</td></tr> <tr><td>زمینه جامعه شناسی</td><td>۲۳۹</td></tr> <tr><td>سرزمین ویران</td><td>۶۴</td></tr> <tr><td>سکوی سرخ ر.ک: از زبان نیما</td><td></td></tr> <tr><td>شاہنامه</td><td>۱۴۴، ۱۰۸، ۱۷۱</td></tr> <tr><td>شاهین، نهیب جنبش ادبی</td><td>۵۸، ۵۶</td></tr> <tr><td>شنبانامه</td><td>۱۹۵</td></tr> <tr><td>صور خیال</td><td>۲۴۵، ۲۴۳، ۱۲۲</td></tr> </table>	آد، بیان	۷۷	اقای های درسته	۲۶۳	ادوار شعر فارسی	۲۴۵، ۱۷۰	ازش اسسات	۸۲	از زبان نیما تا شعر حجم	۹۶	از صبا تا نیما	۳۷۶	آفسانه	۲۲۴	المعجم	۳۳۶	المجبل	۲۲۶	با مردم شب	۳۴۹	بوطیقای ارسطو	۲۲۳، ۳۶	بوف کور	۷۰	به سری یک معماری ارگانیک	۱۴۴	تاریخ طبری	۶۰	تورات	۲۲۶	چهار کوارتت	۷۷	خانه ای برای شب	۷۷	خمسه نظامی	۱۷۱	دریانی ها	۸۴، ۷۸، ۶۱	دلتنگی ها	۲۷۵، ۱۷۴	روزنامه شیشه ای	۱۶۷، ۷۷	زمینه جامعه شناسی	۲۳۹	سرزمین ویران	۶۴	سکوی سرخ ر.ک: از زبان نیما		شاہنامه	۱۴۴، ۱۰۸، ۱۷۱	شاهین، نهیب جنبش ادبی	۵۸، ۵۶	شنبانامه	۱۹۵	صور خیال	۲۴۵، ۲۴۳، ۱۲۲																																																						
آد، بیان	۷۷																																																																																																														
اقای های درسته	۲۶۳																																																																																																														
ادوار شعر فارسی	۲۴۵، ۱۷۰																																																																																																														
ازش اسسات	۸۲																																																																																																														
از زبان نیما تا شعر حجم	۹۶																																																																																																														
از صبا تا نیما	۳۷۶																																																																																																														
آفسانه	۲۲۴																																																																																																														
المعجم	۳۳۶																																																																																																														
المجبل	۲۲۶																																																																																																														
با مردم شب	۳۴۹																																																																																																														
بوطیقای ارسطو	۲۲۳، ۳۶																																																																																																														
بوف کور	۷۰																																																																																																														
به سری یک معماری ارگانیک	۱۴۴																																																																																																														
تاریخ طبری	۶۰																																																																																																														
تورات	۲۲۶																																																																																																														
چهار کوارتت	۷۷																																																																																																														
خانه ای برای شب	۷۷																																																																																																														
خمسه نظامی	۱۷۱																																																																																																														
دریانی ها	۸۴، ۷۸، ۶۱																																																																																																														
دلتنگی ها	۲۷۵، ۱۷۴																																																																																																														
روزنامه شیشه ای	۱۶۷، ۷۷																																																																																																														
زمینه جامعه شناسی	۲۳۹																																																																																																														
سرزمین ویران	۶۴																																																																																																														
سکوی سرخ ر.ک: از زبان نیما																																																																																																															
شاہنامه	۱۴۴، ۱۰۸، ۱۷۱																																																																																																														
شاهین، نهیب جنبش ادبی	۵۸، ۵۶																																																																																																														
شنبانامه	۱۹۵																																																																																																														
صور خیال	۲۴۵، ۲۴۳، ۱۲۲																																																																																																														

در این آخرين لحظاتي که کتاب حاضر به زير
چاپ مي رود، خوش داره با چند کلامي از
دخت و محبت و رفاقت نویسنده فديحي آقاي
ستار لقاشی، که مرائب درستي اش همراه
 شامل حال نه تنها من که اکثر هيل قلم گرفتار
آمده در تبعيد بوده است، يادی گردد ياش. او
به خصوص از هبیج کشمکي در رشتاي انتشار
نوشته های من دریغ نداشت است. کار نوشتن و
انتشار کاري اجتماعي و جمعي است که اگر در
پيش نم تنها نام نویسنده گان مطرح است اي بسا
چهره های فرهنگ درست دیگري گند در پس
پرده دست اندر کشاند و بمن وحشود آشان کسار
جمعی انتشار ممکن نیست. ستار لقاشی يکي
از اين چهره های در ياد ماندنی است.

اسماعيل نوري علا
لندن - ۱۲ ماه مه ۱۹۹۶

مدرسہ من لوی ۱۳	هفترب زمین
هزار ايران باستان ۱۶۹	آن
آنجان ۱۴۵	۲۰۳
آخاجاري ۱۶۹	۲۷۸
اصفهان ۱۲۷	۲۸۷
اهواز ۱۲۷	۲۷۸
بحر عمان ۲۶۲	۲۷۸
تهران ۲۸۱	۲۷۸
تهران ۳۶۲	۲۷۸
خراسان ۱۵۲	۲۷۸
خیابان شیخ هادی ۷۷	۲۷۸
دریای خزر ۲۶۲	۲۷۸
رشت ۱۲۷	۲۷۸
شیراز ۲۸۳	۲۷۸
کرمان ۲۱۱	۲۷۸
مازندران ۱۵۶	۲۷۸
مشهد ۳۶۱	۲۷۸
مخمور الدوله ۲۶۳	۲۷۸
شرق زمین	۲۷۸
افغانستان ۲۱۶	۲۷۸
بلخ ۱۵۶	۲۷۸
پاکستان ۲۰۹	۲۷۸
تاجikستان ۲۱۶	۲۷۸
کنغان ۱۳۷	۲۷۸
مدینه ۳۷	۲۷۸
مکه ۳۷	۲۷۸
مرزو ۱۰۷	۲۷۸
شرق زمین ۲۲۹	۲۷۸
هرات ۱۹۶	۲۷۸
هندورستان ۲۰۴	۲۷۸
.....	۲۷۸