چشم انداز شعر معاصر ایران

۱۳۸۰ - ۱۳۰۱

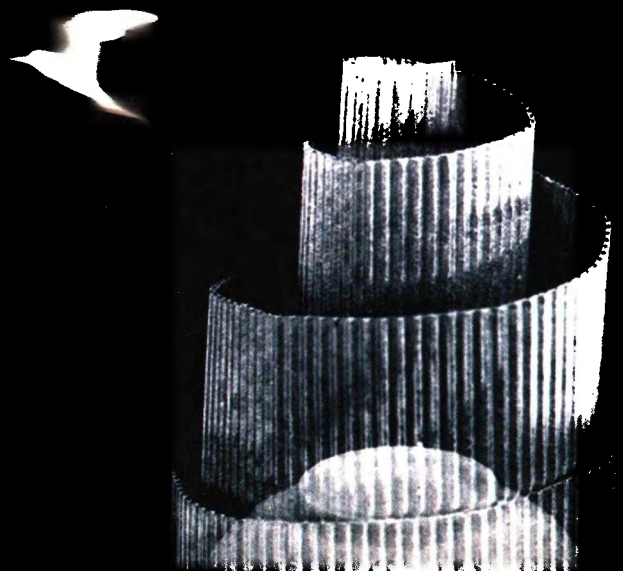
در گفت‌وگو با:

منوچهر آتشی، م. آزاد، مسعود احمدی، علی باباچاهی، عبدالعلی دستغیب

محمدعلی سپانلو، عنایت سمیعی، سیدعلی صالحی، کامیار عابدی، مهرداد فلاح

محمود فلکی، محمد شمس لنگرودی، محمود معتقدی و محمود نیک‌بخت

مهرنوش قربانعلی



مهرنوش قربانعلی در این مجموعه با ۱۴ تن از منتقدان و صاحب‌نظران که هر یک از دیدگاه ویژه‌یی در تحلیل و نقد شعر معاصر برخوردارند و سال‌ها در شمار فعالان عرصه‌ی نقد و نظر بوده‌اند به بحث و گفت‌وگو نشسته است. سعی او براین بوده است که ازتمامی گرایش‌های موجود در زمینه‌ی تحلیل و نقد شعر معاصر نمایندگانی در این گفت‌وگو حضور داشته باشند، در مواردی نیز به نقش آغازگری و هم‌چنین پیشینه‌ی برجامانده از پاره‌یی منتقدان در دوره‌ی مورد بررسی (۱۳۸۰-۱۳۰۱) نظرداشته است.

شابک: x-۰۵-۸۲۲۳-۹۶٤

بیست انداز شعر معاصر ایران
۱۳۸۰-۱۳۰۱
مهرنوش قربانعلی
۱۹/۵
۱/۶۰

چشم‌اندازِ شعرِ معاصرِ ایران

۱۳۰۱-۱۳۸۰

به قلمِ مهرنوش قربانعلی تاکنون منتشر شده است:

در ناتمامی خود

راه به حافظه‌ی جهان

چشم‌اندازِ شعرِ معاصرِ ایران

۱۳۰۱-۱۳۸۰

در گفت‌وگو با:

منوچهر آتشی، م. آزاد، مسعود احمدی، علی باباچاهی، عبدالعلی دستغیب

محمدعلی سپانلو، عنایت سمیعی، سیدعلی صالحی، کامیار عابدی، مهرداد فلاح

محمود فلکی، محمد شمس لنگرودی، محمود معتقدی و محمود نیک‌بخت

مهرنوش قربانعلی

۷۸۵

قربانعلی، مهرنوش، ۱۳۴۷ -
چشم‌انداز شعر معاصر ایران ۱۳۸۰ - ۱۳۰۱: در گفت‌وگو با منوچهر آتشی، م. آزاد، مسعود احمدی... / مهرنوش قربانعلی.
تهران: نشر بازتاب‌نگار، ۱۳۸۲
۲۲۶ ص. - ۱۸۰۰ ریال: ISBN 964-8223-05-X
فهرست‌نویسی بر اساس اطلاعات فیپا.
نمایه
۱. شاعران ایرانی -- قرن ۱۴ -- مصاحبه‌ها. ۲. شعر فارسی -- قرن ۱۴ -- تاریخ و نقد. ۳. شاعران ایرانی -- قرن ۱۴ -- سرگذشت‌نامه الف. عنوان.
۵چ۴ق/PIR۳۸۱۱ ۸فا۱/۶۲۰۹
۱۳۸۲
کتاب‌خانه‌ی ملّی ایران ۸۲-۲۰۴۹۷م

■ **چشم‌اندازِ شعرِ معاصرِ ایران**
۱۳۸۰-۱۳۰۱

مهرنوش قربانعلی
چاپ اول: ۱۳۸۳
شمارگان: ۲۰۰۰
حروف‌چینی و صفحه‌آرایی: آتلیه بازتاب‌نگار
طرح جلد: کوروش صفی‌نیا
چاپ و صحافی: تکثیر
قیمت: ۱۸۰۰ تومان
حق چاپ و نشر محفوظ

■ **نشر بازتاب‌نگار**

صندوق پستی ۱۱۷۴ / ۱۴۳۳۵
تلفن - دورنگار: ۸۹۰۴۹۵۴
شابک: X - ۰۵ - ۸۲۲۳ - ۹۶۴
baztabnegar@hotmail.com

منوچهر آتشی ۹
م. آزاد (محمود مشرف آزاد تهرانی) ۲۱
مسعود احمدی ۲۷
علی باباچاهی ۴۹
عبدالعلی دستغیب ۶۳
محمدعلی سپانلو ۷۷
عنایت سمیعی ۹۳
سیدعلی صالحی ۱۱۱
کامیار عابدی ۱۲۵
مهرداد فلاح ۱۴۳
محمود فلکی ۱۶۵
شمس لنگرودی ۱۷۵
محمود معتقدی ۱۸۷
محمود نیک‌بخت ۲۰۱
نمایه ۲۱۷

آن‌گاه به دریایی جوشان درآمدیم
با گرداب‌های هول
و خرسنگ‌های تفته
که خیزاب‌ها
بر آن
می‌جوشید
اگر عشق نیست
هرگز آدمی‌زاده را
تابِ سفری این‌چنین
نیست

احمد شاملو ــ ققنوس در باران

سنگِ بنایِ «افسانه»ی شعرِ نوی فارسی که **نیما یوشیج** در ۱۳۰۱ پی افکند هم‌چنان، «بی‌گزند از باد و باران»، روی به تکامل می‌رود. گذشت حدود ۸۰ سال و پشت‌سرگذاردنِ دهه‌های پُرأفت‌وخیرِ شعری؛ توأم با بروزِ حرکت‌های بی‌زوال که علاوه بر ثبت در کارنامه‌ی تاریخیِ شعرِ فارسی با استقبال و ماندگاری در حافظه‌ی شعردوستان و شعرخوانان حرفه‌یی و عام همراه بوده است. ضرورتِ مرور و بازنماییِ تحولاتِ شعری این دوره (۱۳۸۰-۱۳۰۱) را یادآوری می‌کند.

در این مجموعه با ۱۴ نفر از منتقدان و صاحب‌نظران شعرِ معاصر که هر یک دارای نظرگاهِ ویژه‌یی در تحلیل و نقدِ شعر معاصر هستند و سال‌ها در شمارِ فعالان عرصه‌ی نقد و نظر بوده‌اند به بحث و گفت‌وگو پرداخته‌ایم سعی بر این بوده است که از تمامیِ گرایش‌های موجود در زمینه‌ی تحلیل و نقدِ شعرِ معاصر نمایندگانی حضور داشته باشند، در این میان از آن‌جا که دوره‌ی منظورشده در این گفت‌وگو (۱۳۸۰-۱۳۰۱) بوده است، در مواردی به نقشِ آغازگری و هم‌چنین پیشینه‌ی برجامانده از بعضی منتقدان نیز نظر داشته‌ایم.

از همه‌ی بزرگوارانی که با جزیی‌نگری، تأمل، حوصله و موشکافیِ بسیار، در

مجموعه‌ی «چشم‌انداز شعرِ معاصر ۱۳۸۰-۱۳۰۱» حضور یافتند و به بازنماییِ بخشی از تاریخِ شعرِ معاصر از زوایای متفاوت پرداختند؛ سپاس‌گزارم.

از میانِ منتقدانی که از اواخر دهه‌ی ۶۰، دهه‌ی ۷۰ (به‌ویژه نیمه‌ی دومِ آن) به طیفِ منتقدان و صاحب‌نظران عرصه‌ی شعر پیوستند، به چند «صدا» پرداخته‌ایم، در ادامه‌ی این بحث (پایان دهه‌ی ۸۰) به دیدار دوستانِ ناشنیده نیز خواهیم آمد.

مهرنوش قربانعلی

بهمن - ۱۳۸۱

منوچهر آتشی

تولد: ۱۳۱۰/۷/۲ ـ دشتستان

تحصیلات: لیسانس ـ زبانِ انگلیسی و علومِ تربیتی

آثار:

شعر:

آهنگ دیگر، رضا سیدحسینی، ۱۳۳۹

آواز خاک، نیل، ۱۳۴۶

دیدار در فلق، امیرکبیر، ۱۳۴۸

بر انتهای آغاز، دنیای کتاب، ۱۳۵۰

گزینه‌ی اشعار، انتشارات مروارید، ۱۳۶۵

وصف گل سوری، انتشارات مروارید، ۱۳۷۰

گندم و گیلاس، نشر قطره، ۱۳۷۰

زیباتر از شکل قدیم جهان، نشر نشانه، ۱۳۷۶

چه تلخ است این سیب، نشر آگاه، ۱۳۷۸

حادثه در بامداد، انتشارات نگاه، ۱۳۸۰

خلیج و خزر (دو منظومه)، انتشارات نگاه، ۱۳۸۱

اتفاق آخر، انتشارات نگاه، ۱۳۸۱

باران‌برگ ذوق (شعرهای کلاسیک)، انتشارات قلم آشنا، ۱۳۸۱

ترجمه:

فونتامارا، کتاب‌های جیبی، ۱۳۴۶

سرگذشت کشور کوچک، کانون پرورش فکری، ۱۳۵۰

جزیره‌ی دلفین‌های آبی، کتاب‌های جیبی، ۱۳۵۰

مهاجران، اسکات اودل، ۱۳۵۰

دلاله، تورنتون وایلد، انتشارات متعلق به حمید مصدق

لنین (منظومه)، مایاکوفسکی، نوید، ۱۳۵۸

مشاغل فرهنگی:

دبیر زبان انگلیسی

مسؤل ادبیات رادیو و تلویزیون ۱۳۵۷ـ۱۳۵۴

مسؤل مجله‌ی تماشا

مسؤل شعر؛ مجله‌ی کارنامه از ۱۳۷۹

● **آقای آتشی، شما نقشِ عواملِ اجتماعی، تاریخی، سیاسی را تا چه اندازه در تحولی که نیما در شعر پدید آورد، مؤثر می‌دانید؟**

○ عوامل یادشده هرچند ثانوی هستند اما چون در جذب و تربیتِ قریحه‌ی شاعر بی‌نهایت مؤثر بوده‌اند در تحولِ شعر او نقش مؤثر داشته‌اند به‌طوری‌که شما می‌توانید، نیما را اجتماعی‌ترین شاعرِ معاصر بدانید. با این همه غیر از مواردی که نیما در اوایلِ جوانی و شعرِ جوانش؛ صریح و ساده به آن‌ها پرداخته مثل «قصه‌ی رنگ‌پریده»، «خانواده‌ی سرباز» و «نامه‌ی به یک زندانی» در شعرهای اصلی و عمیقش به زبانی رمزی دست یافته که هنوز خوب واکاویده نشده است. یک علتِ عمده‌ی روی‌آوری نیما به رمزها و نمادها هم پس از سرودنِ «افسانه»؛ دشواری‌های اجتماعی حاصل از دیکتاتوری بیست‌ساله (و هشت‌ساله‌ی دوم ـ تا مرگ نیما) است. نیما در مقدمه‌ی کتابش (تنظیمِ جنتی عطایی) شور و شوقِ خود را برای پیوستن به جنگ‌های انقلابی (جنگل) با صمیمیت شرح داده است. درهرحال هر شاعری پس از داشتنِ قریحه‌ی قوی، در دامنِ جامعه و تحولات اجتماعی است که پرورشِ مناسب می‌یابد.

● **گروهی بر این عقیده‌اند که جهان‌نگریِ فردیِ نیما یا آن‌چه که می‌شود به آن نامِ نبوغ داد؛ در شکل‌گیریِ این تحول نقش بیش‌تری داشته؛ آیا شما نیز چنین نظری دارید؟**

○ اصل قریحه است. قریحه هم باید قوی و نبوغ‌آسا باشد تا بتواند دست‌آوردها را جذب و هضم و تبدیل به زبان کند. از هیچ قریحه‌ی ناتوانی؛ شاعری توانا برساخته نمی‌شود. با این‌همه عکسش هم صادق است. قریحه‌ی قوی بدون کوله‌پشتِ دانشِ شعری و تجربه‌های غنی و جست‌وجوی «طرز»های نو، ضایع می‌شود. دانش‌مندی زیست‌شناس؛ فیزیولژیست اخیراً گفته: محل شعر در نیم‌کره‌ی راست مغز است (فراموش نکنید منظور او از شعر، همان حالت و هوای هنری است؛ نه شعر مکتوب) و زبان در نیم‌کره‌ی چپِ مغز قرار دارد. اما آیا این شقاق قطعی است؟ اگر چنین بود پس شعر چگونه از زبان استفاده می‌کرد؟ پس دو همسایه سخت به هم وابسته‌اند. قریحه و دانشِ زبانی و ادراکِ معنایِ هستی و تحولات اجتماعی.

● **به نظر می‌رسد در شعرِ نیما انسان برای نخستین بار است که از نقشِ سنتیِ خود خارج می‌شود، حضورِ عینی و ملموس‌تری پیدا می‌کند. دغدغه‌های او، شادی، غم، آمال و آرزوهایش**

به شکلِ ویژه‌تری طرح می‌شود. ما حضورِ تیپ‌ها و لحن‌های مختلف را در شعرِ *نیما* می‌بینیم. انسانِ حاضر در شعرِ *نیما* را چگونه ارزیابی می‌کنید، آیا این انسان‌گرایی با آن‌چه در اگزیستانسیالیزم وجود دارد، نزدیکی‌هایی دارد؟

○ کاملاً درست است. علتش این است که انسانِ نیما در دورانی حضور پیدا می‌کند که جامعه‌ی ایرانی به تبعیت از تحولاتِ جهانی، در تلاطم و دگرگونی است. هر چند واپس‌گرایی‌ها، اشتباهات و رکودِ فرهنگی جامعه نمی‌گذارد این دگرگونی نهادینه شود و جامعه حرفِ پیش‌گامانِ اجتماعی و فرهنگیِ خود را به‌راحتی دریابد و از طرفِ دیگر پیش‌گامان نیز چندان مسلح به علوم و هنرهای نو نیستند، با این‌همه، غیر از دست‌آوردهای سیاسی و اجتماعیِ جدید، درکی که نیما از انسان و الزامِ حضورِ او در عرصه‌ی کار و حتا متونِ هنری پیدا می‌کند و پیشنهادهایی که در کتاب‌ها و نامه‌ها و نوشته‌هایش پیشِ رویِ جامعه می‌گذارد. در بیداریِ نخبگانِ ادبِ جامعه سخت مؤثر می‌افتد و در پیِ او تک‌تک و جفت‌جفت... به راه می‌افتند. انسانِ شعرِ نیما در همان حال‌که ویژگی‌های انسانِ گذشته را با خود دارد، درعین‌حال با «چشمِ خودش» ــ به قولِ خودِ نیما ــ به جهان و چیزها می‌نگرد. درواقع این نیماست که پرسپکتیو را وارد هنرِ ایرانی می‌کند و می‌دانید که مهم‌ترین وجه نحله‌ی پرسپکتیو، حضورِ هنرمند در اثرِ خودش است و می‌داند از جایی که خودش ایستاده باید به جهان بنگرد. از زوایای مختلف. اما در موردِ انسان‌گراییِ نیما و اگزیستانسیالیزم. من رابطه‌ی آشکاری نمی‌بینم. اگزیستانسیالیزم دنبالِ تحول و تسلسلِ فلسفی در اروپا از نیچه، کیرکه‌گور و هایدگر تا برتراند راسل، سارتر و کاموست و نیما با آن مضایق نمی‌توانسته این خط را هم دنبال کند. با این‌همه هوش‌مندیِ نیما او را در عرصه‌یی فعال می‌کند که دل‌کندنِ کامل از دست‌آوردهای غنیِ گذشته برایش ناممکن بوده است. نوعی تعادل در استباط‌های نیما نسبت به جهانِ نو وجود دارد که مک‌نیس را در کنار «ماخ‌اولا» و «یوش» قرار می‌دهد.

● **نیما به عنوان شاعری آرمان‌گرا مطرح است، شما سمت‌وسوی این آرمان‌گرایی را چگونه می‌بینید؟**

○ نیما مادرزاد آرمان‌گرا بود. او حتا پیش از سرایشِ «افسانه» به گواهی مقدمه‌ی کتابِ *کُلیات* (جنتی) و نامه‌های خودش، شورِ تفنگ‌برداشتن و به جنگل‌زدن داشت (این خونِ

آرمان‌گرایی در رگِ هر جوانِ تازه‌بیدار ایرانی بوده است. آن هم در اوضاع همیشه خون‌بارِ این دیار)، اما *نیما* پس از رسیدن به آرمان برای شعرِ واقعی دیگر آن آرمان‌گرایِ کُلی و متداول نبود. به ایدلوژی‌ها هم نزدیک می‌شد ولی واقعاً هرگز عضوِ حزبی نشد. او هم مثل هر انسانِ متفکرِ شورمندی، دل‌سوزِ وضع اسف‌بارِ دیارش بود و سرمایه‌داریِ نوپا و جهان‌خواره و دیکتاتوری داخلی را خوب شناخته بود. *نیما* در سه‌چهارم بیش‌تر شعرهایش نمادگراست و نمادگرا آرمان‌گرا نمی‌شود، چراکه ناچار است پوشیده و ترسان بنویسد. جز معدودی شعر (صبح، ناقوس، قوقولی‌قوقو و...) نشانی از آرمان‌گرایی در شعرِ او نیست. حتا «مرغ آمین» آرمان‌گرا نیست، بلکه توصیفی از واقعیتِ جهانیِ سرمایه است.

● **گروهی بر این باورند که شعرهای *نیما* اغلب دارای نگره‌های سیاسی است و بعضی بر این تأکید دارند که *نیما* بعد از ناکامی‌های سیاسیِ آن دوره (دهه‌های ۲۰ و ۳۰) و همین‌طور به علتِ کشته‌شدن برادرش، از سیاست سرخورده شد و هرگز وارد جریان‌های سیاسی نشد، شما نگره‌های سیاسیِ شعرِ *نیما* را چگونه می‌بینید؟**

○ شعرِ *نیما* به تعبیری در تمامیِ دورانِ حیاتش سیاسی بوده و مرگِ برادرش هم (که هنوز در ابهام است) هیچ تأثیری بر کار او نداشته و خودش هم غیر از چند نامه که به او می‌نویسد، چیزی اضافی بر این ماجرا ننوشته است؛ یا من نخوانده‌ام. ولی از دل‌زدگی گفتی؟ هرگز! درست که *نیما* بعد از کودتا که شش‌سالی بیش زنده نبود. بیش‌تر به شعرهای سمبولیک و در اواخر به شعرهایی مثل «ری‌را» رسید. ولی این تحولِ ذهنیتِ او؛ در تناسب با وضعِ سختِ زمان بود که همه‌ی ما گرفتارش بودیم. رویکردهای بعدی؛ (پیرمردهای امروزی) از این دست سرچشمه می‌گیرد.

● **منتقدان *نیما* را به دلیل دارابودنِ نگاه دکارتی و جداکردنِ جهانِ «سوژه» و «ابژه» و نیز به دلیل استفاده از نمادها و سمبل‌ها، شاعر مدرنی به حساب نمی‌آورند. نظر شما چیست؟**

○ *نیما* درست می‌تواند به همین دلیل (با توجه به سوژه‌ی دکارتی مدرن باشد. چون «دکارت» سرحلقه‌ی مدرنیست‌هاست، آن جمله‌ی معروفش (من فکر می‌کنم، پس هستم)؛ که این به‌وضوح یک گزاره‌ی دکارتی و مدرنیستی است. البته به علت بُعدِ زمانی و فاصله‌ی انقلاب‌های مدرنِ اروپا با ایران، نیمایِ روستایی کمی از قافله عقب است اما درعوض نبوغِ او، از او یک مدرنیست بی‌نظیر ایرانی پرداخته است. نمادها و سمبل‌ها نیز؛

از نشانه‌های مدرنیسم است. آیا **بودلر**، **والری**، **رمبو** و **ورلن** کلاسیک هستند؟ یا پسامدرن؟ گویا رشته از دست همه‌ی آقایان دررفته است!

● **به نظر می‌رسد؛ آرمان‌گراییِ موجود در شعرِ *نیما* در نسلِ اولِ شاگردانِ او؛ مانند *کسرایی*، *شاهرودی*، *اخوان*، *شاملو*... سمت‌وسویی سیاسی می‌گیرد، چه عواملی در شکل‌گیری این اتفاق مؤثرند؟**

○ اگر نگاهی دوباره به حوادث اواخرِ دهه‌ی بیست و اوایل دهه‌ی سی تا چهل بیاندازید پاسخِ خود را خواهید یافت. فشار و خفقان سیاسی از یک سو و حضورِ فعالِ نمادگرایی در کُلِ جهان و ایران در دیگر سو، سبب می‌شد که شاعران به ناچار پوشیده‌تر و رمزآمیزتر بنویسند. خصوصاً شاگردانِ **نیما** که جوانانِ فعال در سیاست بودند. معروف است آن سال‌ها اگر می‌گفتی «شب» ساواک اسیرت می‌کرد و می‌گفت: منظورت وضعِ سیاسیِ حکومت است و اگر می‌گفتی «روز» باز هم گرفتار می‌شدی چون روز هم معنای پیروزیِ انقلاب می‌داد. به همین جهت سمبولیسم در ایران نتوانست آن کارکردِ عمیق و گسترده‌ی واقعیِ خود را پیدا کند. مثلاً شعرِ **بودلر** سمبولیست است ولی جایی کفایتِ سیاسی ندارد. اخلاقی چرا ولی سیاسی نه! سمبولیسم مکتبی سیاسی نیست. وانگهی از بین هم نرفته است. هم‌چنان که نگرشِ سورئالیستی یا حتا اسطوره‌یی هم، آن‌طورکه بعضی‌ها ادعا می‌کنند، به‌نوعی در خلال شعرهای بزرگ حضور دارد. به‌طورکُلی در شعر هیچ یک از عناصرِ ساختاری و زیباشناختیِ شعر از بین نمی‌روند. بسیاری حرف‌ها فقط شلوغ‌بازی است. در شعر ممکن است یک عنصر (مثل تصویر) کم‌رنگ شود اما هرگز از بین نمی‌رود. همه‌ی این‌ها شعر را رازآمیز و زیبا می‌کند. مگر این‌که ما بخواهیم شعر به توصیه‌ی جناب براهنی بنویسیم...

● **به نظر می‌رسد؛ انسانِ شعرِ *نیما* که توأم با جزیی‌نگری و طرحِ مسائلِ فردی بود، در شعرِ شاعرانِ اجتماعیِ بعد از او قدری تغییر می‌کند و باز هم ما با انسانی کُلی، این‌بار در هیأتی دیگر روبه‌رو می‌شویم، این‌طور است؟**

○ این‌گونه، نه! انسان در شعرِ **نیما** درست که واقعی و دارای ویژگی‌های آشنا بود اما اگر دقیق‌تر نگاه کنیم انسانِ شعرِ او نیز به‌نوعی کُلی بود. بدین معنی که «انسانِ دوره‌یی خاص و در هاله‌ی نگرش کُلی‌گرا بود». یعنی معنایِ هستی را در همه‌ی اجزاءِ زندگی نمی‌دید.

نمادگرا و ایدئولوژیک بود. به گمانِ من انسانِ ایدئولوژیک نیز انسانِ جزیی‌نگری نیست، چراکه زیر چتری و در منظومه‌یی بسته از یک فکر و حس زندگی می‌کند. انگار هیچ‌چیز بیرون از دایره‌ی ایدئولوژی (حال هرچه باشد) وجود ندارد. وقتی ایدئولوژی مذهب شود همان ویژگیِ مذهب را پیدا می‌کند و خارج از دایره‌ی خود را یا نمی‌بیند یا رد می‌کند. اما انسانِ شعرِ دوران‌های بعد هم به نوعی دیگر دچار سرگشتگی و خودگم‌کردگی می‌شود. درست است که پراکندگی، می‌تواند تعبیری از جزیی‌نگری باشد اما وقتی تبدیل به هرج‌ومرج شد خودْ کُلیتی دیگر را عرضه می‌کند. می‌خواهم بگویم: انسانِ مستقلْ ما هرگز نداشته‌ایم. چراکه هرگز در یک بسترِ آرام و مشخص نزیسته‌ایم. مرتب رنگ عوض می‌کنیم و راه به جایی نمی‌بریم.

● این پیشنهادِ *نیما* بود که شعر باید به نثر نزدیک شود (شکلِ طبیعیِ کلام را داشته باشد) اما حذفِ کاملِ وزنِ عروضی توسط *شاملو* اتفاق می‌افتد. آیا حذفِ وزن عروضی از شعرِ موردِ نظرِ *نیما* بوده است؟

○ هیچ‌کدام نیست. کارِ نیما اصیل‌تر از **شاملو** است. چراکه او به ظرفیت‌بخشیدن به آن‌چه زبان موجود بود، همت گماشت. **شاملو** نیز یکی از تلامیذ اوست. **شاملو** ته‌مانده‌ی عروضی که نیما در شعرهایی مثل «ری‌را» و «زنِ هرجایی» داشت را به سامانِ درست‌تری می‌رساند ـ وزن که نه ـ بلکه ریتمِ بیرونیِ (و نه درونیِ) شعرِ خود را از «نثرِ» فارسیِ تفسیرها و کتبِ مقدس گرفت و فقط خودش می‌توانست و توانست در آن راه کاری مشخص و محدود را عرضه کند. درحالی‌که تمامیِ نحله‌ها (حتا آن‌ها که ما امروز شعر سپید می‌خوانیم) حاصلِ کارکردِ بنیادین نیماست. **شاملو** کارِ بنیادین نکرد. **شاملو** فقط برای شخصِ خودش زبان ساخت و طبعاً در آن یکه شد. چیزی که هست، می‌افزایم؛ که همین رویکرد نیز ریشه در کارکردِ گسترده‌ی نیمایی داشت.

● بیش‌ترین نقدهای آسیب‌شناسانه در دهه‌های ۶۰، ۷۰ بر شعرِ *شاملو* نوشته شد، به شعرِ هیچ شاعرِ دیگری؛ حتا *نیما* از این زاویه، تا این حد پرداخته نشد. شما علت این رویکرد را در چه می‌بینید. انگیزه و دلایلِ جدال با اسطوره‌شدنِ شاعری، که جزء معدود شاعران ملّی است، را در کجا باید جست‌وجو کرد؟

○ جدل با اسطوره سرچشمه در مدرنیسم به معنی عام دارد. دنیای ما دیگر، دنیای

اسطوره‌ها و اسطوره‌پردازی‌ها نیست. همه‌ی ما در این زمینه تجربه‌هایی داشتیم اما کم‌کم فاصله گرفتیم. اسطوره با معنای قدیمش دیگر کهنه شده است. البته با معنای جدیدتری حضور دارد. مثلاً در *اودیسه‌ی فضایی* ـ که متکی به علم است ـ یا در **یولیس جویس** که کاملاً امروزی و معمولی است اما اسطوره با معنای کهن و خویش‌کاری و تقدیرپذیریش در قرن ما بیش از آن که میل به حرکتِ جدی داشته باشد، به سمتِ نوعی «گروتسک» و تمسخر یا طنز می‌رود. بهترین نمونه‌اش **دن کیشوتِ سروانتس**، «مرد و مرکب» **اخوان**، «عیارها» ـ که در زمانِ قاجار به لوطی‌ها تبدیل شدند ـ یا اسماعیلیه و فدایی‌هایش که بعد از فروکشِ جنگ‌ها به تروریست‌های همان خلفایی تبدیل شدند که با آن‌ها مبارزه می‌کردند. خلاصه کنم اسطوره به صورت جان‌مایه‌ی هر اثرِ غیرکمیکِ هنری موجود است. اما نحوه‌ی عرضه‌اش و به‌ویژه زبانش باید امروزی و متناسب با زمان عوض شود. این‌که گفتم، جنگ با **شاملو** نیست، جنگ با واقعیت است، ضمناً شاملو دیدگاهِ اسطوره‌یی سیاسی و امروزی دارد نه افسانه‌پردازانه.

● **اگر عواملِ اجتماعی، تاریخی، سیاسی را در شکل‌گیریِ تحولاتِ شعری و حرکت‌های مربوط به آن دخیل بدانیم، در دوره‌یی (دهه‌های ۴۰ ـ ۵۰) که بیش‌تر شعرِ اجتماعی ـ سیاسی در جریان است، با دو شاعر متفاوت روبه‌رو می‌شویم، *فروغ فرخزاد* که دغدغه‌های فردی و زنانه‌اش می‌تواند؛ تعمیم‌پذیر باشد و *سهراب سپهری* که نوعی گرایش به عرفانِ نوین در شعرِ او دیده می‌شود، دلایل این تفاوت را در چه می‌بینید؟**

○ عرصه‌ی شعر، متناسب با جهانِ شخصیِ هر شاعر؛ قابلِ تعمیم و تغییر و دگرگونی و تحولِ معنایی و زبانی است. تجربه‌های **فروغ**، به‌ویژه به خاطر زن‌بودن؛ و به خاطر نخستین زنِ شاعرِ زمان‌بودن، تجربه‌یی فعال و جست‌وجوگر در زندگیِ روزمره و حتا روشن‌فکرانه‌ی دیار ماست. او به مفهومِ غربی‌اش، فمینیست نیست، اما صداهای شعرش چنان پژواکی دارد. درعوض تجربه‌ی **سهراب**، تجربه‌یی به‌کُلی متفاوت با **فروغ** و دیگران است. در مورد او می‌توان از «تجربه‌ی منفی یا خنثی» در تقابل با «تجربه‌ی فعال» **فروغ** نام برد. اما نه ربطی به هم دارند و نه چالشی با هم. هرکس دیگری هم می‌تواند تجربه‌ی متفاوت‌تری به دور از این دو داشته باشد. به عنوان مثال **نصرت رحمانی** اروتیک و به تعبیری هم نیهلیست است. اما در مورد **سهراب** و عرفان، جای بحث فراوان است.

سهراب یک عارفِ ایرانی به مفهومِ وحدتِ وجودی (مثلِ **مولانا**) نیست. هرچند جناب شمیسا در کتابی کوشیده او را چنین معرفی کند. عرفانِ سهراب بیش‌تر «بودیستی» و در ارتباطِ مستقیم با «ذنِ بودیسم» است و همین ویژگی؛ معرفِ استثنایی‌بودنِ اوست، وگرنه اگر او تمامی مصطلحاتِ عرفانی (که مثلاً در *گلشن رازِ* **شیخ شبستری** آمده) به کار می‌برد؛ یا حتا سیروسلوکِ چون **سنایی** را داشت، کارِ تازه‌یی نکرده بود. چون آن‌ها کارِ خود را به کمال انجام داده‌اند. وانگهی عرفانِ ایرانی ـ اسلامی؛ سرشار از حرکت، پرخاش، شطح و بنیان‌شکنی است که در سهراب اصلاً نیست. عرفانِ سهراب عرفانِ اشیاء و خیال و آرامشِ طبیعت است که در فلسفه و اندیشه‌های چینی‌ها هم هست و در **بودا** هم هست. وانگهی همه‌ی دیدگاه‌های عرفانی به‌ناچار نوعی همسایگی با هم دارند.

● **گروهی بر این باورند که بروزِ انواعی از شعر مانند «موجِ نو» و «شعرِ حجم» در حقیقت واکنش و بازتابی بوده نسبت به حضورِ شعرِ اجتماعی ـ سیاسیِ دهه‌های ۳۰ تا ۵۰ و این شاعران در پیِ بازنماییِ هویتِ فردی انسان بوده‌اند، نظر شما در این‌باره چیست؟**

○ قبلاً هم گفته‌ام که جوش‌وخروشِ سیاسی ـ اجتماعیِ دهه‌های بیست و سی تا اواسط چهل مستقیماً در شعرِ معاصر بازتاب داشتند و **نیما** که خود بنیان‌گذارِ نخستین جلوه‌های رمانتیسمِ جدید (از «افسانه» تا کمی بعد از آن) است، در میانه به یک شاعرِ سمبولیستِ کاملاً اجتماعی تبدیل می‌شود، و هم‌چنین شاگردانِ برجسته‌ی او در آن تاریخ، هم‌زمان با آموزه‌های قدیمی‌تر، و درگیربودن در مسائلِ اجتماعی، ناگزیر به پاسخ به پرسش‌های بزرگِ زمانه‌ی خود بودند (هر کس به شیوه و شگردِ خودش) و فرصتی نداشتند تا به ذاتِ شعر و خلوصِ آن، یا مثلاً تکنیک‌ها و فرم‌های تازه بپردازند که بعد از دو جنگ جهانی در اروپا رواج یافته بود. پس از فروکش‌کردنِ ماجراها، و رکود و سکوتِ مبارزه‌ها، شاعرانِ جوان که دارای حافظه‌ی ما نبودند، طبیعی بود که به «خود» شعر و «خود» فردیِ خود بپردازند.

رویایی این کار را از همان دهه‌ی چهل شروع کرده بود و **شاملو** در **خوشه** نسلی را به راه انداخت، که گرچه مثل خودش شعر سپید می‌گفتند اما این شعر هیچ ربطی به شعر اجتماعیِ **شاملو** نداشت. چراکه شاگردانِ او و هرکسِ دیگر اجباراً روی دستِ استاد کار نمی‌کنند و نباید هم بکنند. آن‌ها راهِ خود را رفتند. حال اگر چهره‌های بزرگ بروز نکرد

این مشکل ریشه در عناصرِ مؤثر زیادی داشت که نمونه‌اش وضعِ اجتماعی، رواجِ ترجمه‌های اروپایی و نیاز و آگاهی به چیزی به نامِ شعرِ مدرن بود که مغفول مانده بود. موج‌ها پیش‌درآمدِ دورانِ دیگری بودند که «حوادثِ غیرمترقبه» نگذاشت آن دورانِ ایده‌آل به وجود آید، ولی خواهد آمد. ضمناً مکانیسم‌های حایل هم عامل مؤثر بودند.

● **آقای آتشی، شما از بانیان و طرح‌کنندگان پیشنهاد و حرکتی در شعر بودید با عنوانِ «شعرِ ناب» و شاعرانی را نیز با این گرایشِ شعری معرفی کرده‌اید، امروز به «شعرِ ناب» چگونه نگاه می‌کنید و چه‌قدر بر آن تأکید دارید؟**

○ من هم مثل **شاملو** جریانی را جلو بردم و تشویق کردم که ربطی به کارِ شخصِ خودم نداشت اما حس می‌کردم که این جریانِ تازه با خلوصی که دارد، بسیاری از مشخصاتِ شعرِ بعد از ما را دارد. من عمیقاً معتقدم که بسیاری چهره‌های برجسته‌ی شعر امروز به نوعی با جریانِ «شعرِ ناب» پیوند دارند، اما در این‌جا معنای «شعرِ ناب» نباید نادرست تعبیر شود. شعر می‌تواند در اوجِ ناب‌بودنْ کاربردِ اجتماعی‌اش را هم داشته باشد. این را پیش‌کسوتانِ پسامدرنیسم اروپا هم گفته‌اند. با این شرط که هر شعرِ خوب، زبانی، فردیت و تشخصِ خودش را هم داشته باشد. این بار دانشِ شعری، زبانی و تکنیکی و اجتماعیِ شاعر است که مرتبه‌ی شعری او را معین می‌کند.

● **در نیمه‌ی دومِ دهه‌ی شصت، با استفاده از بعضی از ویژگی‌های موجود در شعرِ *نیما* و همین‌طور شعرِ *شاملو*؛ البته با فاصله‌گیری‌های مشخصی از آن، پیشنهادهایی در شعر مطرح می‌شود و از سویی *هوشنگ گلشیری* در مجله‌ی *مفید* به معرفی شاعرانی مانند *چایچی*، *ضیاء موحد*، *کامران بزرگ‌نیا* می‌پردازد. تکاپوهای شعری این دوره را چگونه می‌بینید؟**

○ من همه‌ی این تلاش‌ها را دنباله‌ی تلاش‌های قبلی می‌دانم. همان کاری که رویایی» کرد؛ همان کاری که **شاملو** یا من کردیم. بزرگانِ دیگر هم کردند و می‌بایست بکنند. اما این‌که صورتِ به‌کُلی متفاوتی از شعر به وجود آمده باشد؛ نه. شعر درهرحال باید شعر باشد. معلمانِ تکنیک فقط می‌توانند آموزه‌های تازه پیشِ پایِ شاعران بگذارند یا اطلاعاتِ نوتری به شعرا بدهند یا رفعِ نقص کنند. هیچ استادی خالقِ شاعرِ دیگری و شعرِ دیگری نمی‌تواند باشد. شعر مالِ شخصی است که آن را می‌نویسد. قریحه در این‌جا هم‌سنگِ دانش، بلکه بیش‌تر مؤثر است.

● شاعرانی که در دوره‌های قبل از دهه‌ی ۶۰ـ۷۰، نیز فعالیت داشتند و مطرح بودند پیشنهادها و نام‌آوری‌هایی در شعر امروز طرح کرده‌اند. مانند شعر «پسانیمایی در وضعیت دیگر» توسط *علی باباچاهی* و بحث‌های «چندصدایی، معناگریزی، تأویل‌پذیری...» که به حیطه‌ی پسامدرن مربوط می‌شود؛ توسط *رضا براهنی* این حرکت را چگونه می‌بینید؟

○ در یک کلمه؛ این‌ها هنوز تجربه‌گرایی مستمر است و باید هم باشد، اما چندوچونِ آن را آینده معلوم خواهد کرد. اشنباهاتِ بزرگی در کنارِ تجربه‌های خوب و موفق وجود دارد. من بیش‌تر به تجربه‌های جوان‌ترها امیدوارم تا سردمداران این قضایا.

● گروهی از منتقدان بر این باورند که ذهنیتِ دکارتی که *براهنی* آن را به *نیما* و *شاملو* نسبت می‌دهد؛ در تئوری‌ها و آثارِ خودِ ایشان نیز مشهود است به این معنی که ضدعقل برابرِ عقل، هنجارگریزی در برابر هنجار و فرم و شکل در برابر معنا قرار می‌گیرد. نظرِ جناب‌عالی چیست؟

○ این حرف‌ها بیش‌تر تکرارِ خوانده‌ها و معلومات و محفوظاتِ وسیعِ استاد است. از تئوری که شعر به وجود نمی‌آید. این شعر است که باید زاینده‌ی تئوری‌ها باشد. در برابرِ آن همه ادعا، کو شعرِ ماندگار؟ گویا بعضی‌ها، مثل بعضی فلاسفه‌ی علومِ اجتماعی که به پایانِ تاریخ فکر می‌کنند، از پایانِ دوره‌ی شعرهای خوب است که سخن می‌گویند، نه خلقِ شعرِ خلاقانه.

● در دهه‌ی هفتاد، تعدادی از شاعران، مانند *هوشیار انصاری‌فر*، *رویا تفتی*، *شمس آقاجانی* و *رُزا جمالی*، که در کارگاهِ *براهنی* حضور داشتند، در ادامه‌ی پیشنهادهای شعریِ ایشان، شعری با سَمت‌وسوی پسامدرن را پی گرفتند؛ درباره‌ی این گروه صحبت بفرمایید؟

○ این‌که دو ـ سه نفر از آن میانه به عرصه‌ی واقعی شعر برسند. این همان امیدی است که من دارم و به خودِ آن خانم‌ها و آقایان (خصوصاً **رُزا جمالی**) گفته‌ام. طبیعی است که قریحه‌ی شعری تا ابد در بندِ بندبازی‌ها نمی‌ماند و به سمتِ بیشه‌زارِ زرینِ شعر روی می‌آورد.

● چشم‌اندازهای شعری کدام‌یک از شاعران را در دو دهه‌ی ۶۰ و ۷۰ امیدبخش‌تر می‌بینید.

○ اجازه دهید اسم نبرم. اما شاعرانی داریم که راه را دارند؛ خوب می‌کوبند و پیش می‌آیند. اما دلیل؟ دلیل در میانه نیست ولی حکمی‌ست! آن‌که بامش بیش، برفش

بیش‌تر. هر شاعری که خود را بی‌نیاز از گذشته‌ها و عرصه‌ی وسیعِ شعرِ دیروز و امروز و فردا نداند به شعرِ واقعی خواهد رسید. و خوش‌بختانه «امید»های فراوانی داریم.

م. آزاد (محمود مشرف آزاد تهرانی)

تولد: ۱۳۱۲/۹/۱۸ ـ تهران

تحصیلات: لیسانس ادبیات فارسی

آثار:

شعر:

دیار شب، انتشارات بی‌نا، ۱۳۳۴، تهران

قصیده‌ی بلند باد، انتشارات مروارید، ۱۳۴۵، تهران

آیینه‌ها تهی است، انتشارات جوانه، ۱۳۴۶، تهران

بهارزایی آهو، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۴۸، تهران

با من طلوع کن، انتشارات اشرفی، ۱۳۵۲، تهران

گُل باغِ آشنایی، انتشارات علمی، ۱۳۷۹، تهران

باید عاشق شد و رفت، انتشارات ماه‌ریز، ۱۳۸۰، تهران

تحقیق:

پریشادخت شعر (زندگی و شعر فروغ فرخزاد)، انتشارات ثالث، ۱۳۷۹، تهران

ادبیات کودک:

بر اساس فولکلور:

لی‌لی حوضک

عمو نوروز (با فریده فرجام)

بر اساس متون کلاسیک:

از شاهنامه‌ی فردوسی:

زال و سیمرغ

زال و رودابه

هفت‌خوان رستم

کاوه آهنگر

از مثنوی:

جنگ فیلان با ماه

داستان درخت زندگی

از کلیله و دمنه:

داستان زاغی و زیرک

شعرهایی برای کودکان (گزیده‌یی از شعرهای معاصران)

نوار کاست و کتاب (بازخوانی و بازنویسی):

خاله‌موندگار

بزبز قندی

بچه‌ها بهار

جم‌جمک برگِ خزان

یک حرف و دو حرف

فلفل نبین چه ریزه

عنکبوتِ پُرکار

ترجمه:

شعرهایی از کارل سندبرگ (با احمد کریمی حکاک)

بعل‌زبوب، ویلیام گلدینگ، ابتکار، تهران، بی‌تا

سیاست مایه‌ی نشاط است (برای کودکان)

مشاغل فرهنگی:

دبیر آموزش و پرورش

هم‌کاری با سازمان کتاب‌های درسی

هم‌کاری با کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان

هم‌کاری با مجلات آرش، کیهان (ادب و هنر)

● **آقای آزاد همان‌طور که در مقاله‌ی «نگاهی به شعر معاصر» (مجله‌ی *بخارا*، ۱۳۸۰، کتاب فرزان) اشاره کرده‌اید، در تجربه‌های شعری باید امکاناتی را در تجربه‌ی شعری سنجید تا امکانی را کنار گذاشت و امکان تازه‌یی را انتخاب کرد؛ نقش این سنجش و انتخاب در تحولی که *نیما* در شعر پدید آورد چگونه است؟**

○ *نیما* شعرِ قدیمِ فارسی را تجربه کرده بود. در فرمِ قطعه (مثل شعرِ میرداماد) موفق بود اما بر شعرِ کهن مسلط نبود تا شعرِ کهن بر او مسلط شود. *نیما* قدم‌به‌قدم تجربه‌های نوتر را (مثل مستزاد و ترکیب‌بند) تجربه کرد تا چهارپاره و با توسع آن به این نوع شعر رسید، پیشنهادهای *نیما* امکاناتِ وزنِ شعرِ فارسی را بسیار متنوع کرده است مثلاً «وزنِ ترکیبی» که امکانِ وسیعی را در اختیار شاعر می‌گذارد و نشان می‌دهد امکانِ کاربرد و گسترشِ وزن در شعرِ ما بی‌نهایت است.

● **نقشِ عواملِ تاریخی، اجتماعی، سیاسی را در شکل‌گیری تحولِ شعریِ *نیما* در کنار بنیان‌های نگرشیِ متفاوت و جهان‌نگری او تا چه اندازه مؤثر می‌بینید؟**

○ *نیما* در کورانِ تجدد و در کورانِ دو جنبش (مشروطه و جنگل) زندگی کرد. عملِ انقلابیِ او شعرش بود و شعرش هم به شکلِ شاعرانه‌ی سیاسی ـ اجتماعی است. جهان‌نگریِ *نیما* واقعاً شاعرانه است و منحصربه‌فرد یا قیاس‌ناپذیر.

● **نگرشِ غالب و آن‌چه بیش‌تر به شکلِ مکتوب موجود است، بر این تأکید دارد که تحولی که *نیما* در شعر پدید آورد، بیش‌تر حاصلِ آشناییِ او با ادبیاتِ فرانسه بوده، این مؤلفه تا چه اندازه در شکل‌گیریِ تحولِ شعریِ *نیما* مؤثر بوده است؟**

○ شعر فرانسه، البته در تحولِ شعرِ *نیما* مؤثر است اما دیگران هم بودند که از شعر فرانسه متأثر بودند مثل **پروین اعتصامی**، نوجویی‌های شاعرانِ اروپایی در فرم، یکی از انگیزه‌های *نیما* در جست‌وجوی فرم‌های تازه در شعرِ فارسی بود که طبعاً از خصایص خودِ زبانِ فارسی است.

● **گروهی از منتقدان بر این باورند که *نیما* به علت شکست‌های سیاسیِ دهه‌های ۲۰ و ۳۰ و مرگِ برادرش لادن از سیاست روی‌گردان بود و هیچ‌گاه تمایلی به آن نشان نداد و برخی نیز *نیما* را به عنوان شاعری با نگره‌های سیاسی معرفی کرده‌اند، شما نگره‌های سیاسیِ شعرِ *نیما* را چگونه ارزیابی می‌کنید؟**

○ *نیما* در دوره‌ی خفقانِ رضاشاهی زندگی می‌کرد. در فضای پلیسی که اغلب مردم می‌ترسیدند. می‌توان گفت که پس از شهریور ۱۳۲۰ بود که زبانِ *نیما* به اعتراض باز شد (آی آدم‌ها...)

● در دهه‌های ۶۰ و ۷۰ آرمان‌گراییِ شعرِ *نیما* به عنوان یکی از آسیب‌های شعریِ او مورد بررسی قرار گرفت، نظر شما در این باره چیست؟

○ *نیما* اصلاً شاعرِ سیاسی نیست که شعرِ سیاسی بنویسد. آرمانِ *نیما* آرمانی شاعرانه ـ انسانی بود. حُسن *نیما* در تفکرِ اوست و بینشِ شعری‌اش، شعرِ *نیما* بدون آن جامعیتِ فکری و ذهنیتِ آرمانی، اصلاً به رخ نمی‌آید. مشکلِ شعرِ *نیما* در جایی دیگرست در زبان و گرفتاری‌های آن.

● به نظر می‌رسد *نیما* همان‌طورکه در شکل‌گیریِ تحولی در شعر نقش اساسی داشته است، رویکردِ تئوریک به شعر در ایران نیز از *نیما* شروع می‌شود (پیش از آن نمونه‌هایی از این رویکرد را در آثارِ *تقی رفعت* می‌بینیم) آیا این رویکرد در شکل‌گیریِ نقدِ ادبی نیز تأثیرگذار بوده است؟

○ *نیما* دو رساله در بابِ هنر و شعر دارد (*ارزشِ احساسات ـ تعریف و تبصره*)، در بیش‌ترِ نامه‌های او هم نظرات‌اش در شعر منعکس است، اما آن‌چه مسلم است، نظریاتِ تجربی *نیما* درباره‌ی وزن و فرم و دیگر مسائلِ شعرِ نیمایی، بیش‌تر از تجربه‌های شعری‌اش گرفته شده است.

● در شعرهای *نیما* برای نخستین بار با حضورِ متفاوتی از انسان روبه‌رو می‌شویم، انسانی که حضوری عینی و ملموس دارد و دغدغه‌های او به شکل ویژه و قابلِ لمسی مطرح می‌شود، شما انسان‌گراییِ *نیما* را چگونه می‌بینید؟

○ *نیما* شاعری رمانتیک (اجتماعی) است. در این نوع نگاه به جهان [جهان‌بینی]، شاعر اومانیست و انسان‌گرا یا انسان‌مدار است اما فارغ از این دیدِ کُلی، آدم در شعرِ *نیما* آدم است (به قول برشت)، همه جور با همه جور کار و زندگی؛ شب‌پا، کارگر، برنج‌کار... ، اما انگار این آدم‌ها از صافی *نیما* گذشته‌اند.

● در مقاله‌ی «نگاهی به شعر معاصر» اشاره دارید به تجربه‌های متفاوتی که شاعرانِ نوآور بعد از *نیما* در وزن داشته‌اند و ظرفیت‌هایی که وزن در کاربردِ خلاقش دارد، سؤالی که در

این‌جا مطرح می‌شود این است که با این وجود چگونه در فاصله‌ی کوتاهی بعد از *نیما*، *شاملو* که از نسلِ اولِ شاگردانِ او محسوب می‌شود در جست‌وجوی جانشین‌هایی برای وزن برمی‌آید؟

○ دلایل‌اش فراوان است. از ضعف در زبان و ادبِ کلاسیک (که نقطه‌ی قوتی هم هست) بگیرا تا گرته‌برداری از شعرِ اروپا، بهترین بیانِ مسجعِ شاملو شعرِ «قطع‌نامه» است که بی‌تصنع‌تر است. به‌هرحال به نظر من در حرکتِ شاملو به سمتِ شعرِ بی‌وزن ـ به سجع ـ فقط این منطق هست که شاملو وزن را رها کرد و دید شعر سُخت و سخت بی‌وزن، حسِ کلام یا کلامِ حسی را منتقل نمی‌کند. برگشت و خودش را درگیرِ قیدهایی دشوارتر از وزن کرد، حاصلِ این تلاش‌ها کارهای نمونه‌ی ماندگاری است.

● **شاملو در عین‌حال که مضمون‌گراست، و همه‌ی نگره‌های اجتماعی ـ سیاسی در شعرهایش موجود است، روی فرم هم تأکید بسیار دارد. به نظرِ شما تلاقی و هم‌خوانیِ این دو مؤلفه چگونه اتفاق می‌افتد. آیا این به همان بحثی که شما طرح کرده‌اید (یعنی این‌که *شاملو* اساساً شعر را هنری کلامی می‌دانست) برنمی‌گردد؟**

○ البته در تلاشِ شاملو در فرم که به «بوطیقای شاملو» می‌انجامد، روندی شبه کلاسیک هم هست. اصلاً چه‌طور می‌تواند بر فرم تأکید نداشته باشد؟ البته این با فرمالیزیم فرق می‌کند. شاملو می‌خواهد به جایِ وزن به مددِ مصوت‌های بلند و قافیه‌های مؤکد فرم بسازد و می‌سازد. منتها ذهنِ شاملو همیشه درگیرِ وزن نبوده است. تک‌مصرع‌هایش را تقطیع کنید. اصل این است که هر شاعر با تجربه‌یی بیش‌تر از چند کارِ موفق ندارد؛ پنج‌تا، دَه‌تا مثلاً.

● **همان‌طورکه در مقاله‌ی «نگاهی به شعر معاصر» طرح کرده‌اید، وقتی یک نسل سال‌ها در شرایطِ تعلیق به سر ببرد و هیچ راهی برای بیانِ وضعیتِ خود نداشته باشد، به‌هرحال شدتِ انگیزه‌ی او برای بیان خود او را به راه‌یابی وامی‌دارد، آیا شاعران دهه‌ی ۷۰ در این راه‌یابی به افق‌های قابلِ تأملی نیز دست یافته‌اند؟**

○ کدام «نیز»؟ این نیز چیزی را که هست تأیید می‌کند، دلیل می‌آید و به نیز می‌رسد. خیر، این‌ها بازی است.

● **همان‌طورکه اطلاع دارید، بسیاری از پیشنهادهای شعری دهه‌ی ۷۰ صرفاً توسطِ جوانان**

انجام نپذیرفته و در مواردی توسطِ شاعرانی ارائه شده است که در دوره‌های قبل نیز فعال بوده‌اند، مثلاً شعر «پسانیمایی، در وضعیت دیگر» توسط *علی باباچاهی* و تأکید بر مؤلفه‌های زبانی توسط *رضا براهنی* به نظر می‌رسد این موارد با عواملی مثل در شرایطِ تعلیق به‌سربردن و در جست‌وجوی راهی برای بیانِ خود بودن در تضاد باشد، در این‌باره صحبت بفرمایید؟

○ تئوری‌بافی‌های پسامدرن و پسانیمایی (با همین بی‌سلیقگی در اصطلاح‌سازی) امری است کاذب. این‌ها بیش‌تر تئوری می‌بافند تا شعر، این‌که بر اساس تئوری‌ها شعر بنویسیم و خواننده را به سفیدخوانی حوالت دهیم جز اسنوبیزمی خودنمایانه هیچ چیز دیگر نیست. خطرِ تئوری‌پردازی‌هایی که «ساختارشکنی» را عمده می‌کنند در تضادی است که در عمل ــ خلاقیت شاعرانه ــ پیش می‌آورد.

● **آقای آزاد همان‌طور که خود فرموده‌اید «شعرِ هر زمانه‌یی نیاز به ظرفیت‌های کلامی ویژه‌یی دارد»؛ آیا در میان شعرهایی که در دهه‌ی ۷۰ ارائه شد، نمی‌شود سراغ نمونه شعرهایی را گرفت که شاعرانش با بهره‌گیری از مباحث تئوریک و فلسفه‌ی معاصرِ جهان و رویکردی بومی به آن، به پاسخی برای مطالبات کلامی امروز نزدیک شده یا رسیده باشند؟**

○ زیاد خودتان راگرفتار دهه‌ی ۶۰ و ۷۰ و نسلِ اول و دوم نکنید. شعر نه نسل‌بازی است و نه دهه‌سازی. چرا شعرِ خوب را در کُلیتِ تجربه‌ی معاصر حس نکنیم.

مسعود احمدی

تولد: ۱۳۲۲/۵/۱۰ ـ کرمان

تحصیلات: دانشگاهِ هنرهای زیبا (ناتمام)

آثار:

شعر:

زنی بر درگاه، انتشارات علم، بهار ۱۳۶۰، تهران

روز بارانی، بی‌نا، پاییز ۱۳۶۶، تهران

برگ‌ریزان و گذرگاه، بی‌نا، زمستان ۱۳۶۶، تهران

دونده‌ی خسته، بی‌نا، پاییز ۱۳۶۷، تهران

قرارملاقات، نشر همراه، زمستان ۱۳۶۸، تهران

صبح در ساک، نشر همراه، پاییز ۱۳۷۱، تهران

بر شیب تند عصر، انتشارات فکر روز، بهار ۱۳۷۶، تهران

برای بنفشه باید صبر کنی، نشر همراه، بهار ۱۳۷۸، تهران

دوسه ساعت عطر یاس، نشر همراه، ۱۳۸۲، تهران

حرف زیادی (مجموعه گفت‌وگوهای منتشرشده در مطبوعات)، نشر همراه، ۱۳۸۲، تهران

شعر برای کودکان:

بیست‌وچهار ساعت، انتشارات علم، بهار ۱۳۵۹، تهران

شبنم و گرگ و میش، انتشارات علم، تابستان ۱۳۵۹، تهران

مشاغل فرهنگی:

ویراستار و بنیان‌گذار و مسئول صفحات «صدای امروز» ماه‌نامه‌ی «دنیای سخن»

سرویراستار و بنیان‌گذار و مسئول کتاب‌های «نسل دیگر» در انتشارات «فکر روز»

سرویراستار و بنیان‌گذار و مسئول کتاب‌های «صدای امروز»، «نشر همراه»

ویراستار و مسئول بخش ادبی مجله‌ی «زنان» (۱۳۷۴ ـ ۱۳۷۵)

ویراستار و مسئول بخش ادبی مجله‌ی «فرهنگ توسعه»

ویراستار و مسئول بخش ادبی «نگاه نو»

● **آقای احمدی چون شما تحولاتی را که در زمینه‌ی شعر پیش می‌آید تابعی از تحولات اقتصادی ـ اجتماعی و تاریخی می‌دانید، بروز و ظهورِ *نیما* را از این منظر چگونه می‌بینید، چه عواملی باعث می‌شوند که *نیما* شعری این‌چنین بنویسد؟**

○ من انقلابِ مشروطیت را که از انقلاب‌های استقلال‌طلبانه و آزادی‌خواهانه‌ی اروپاییِ که به انقلاب‌های بورژوادموکراتیک مشهورند متأثر بود، انقلابی مردمی و زودرس می‌دانم که ضرورتاً مباحثِ اجتماعی و سیاسی را واردِ شعرِ ما کرد. از آن‌جا که این مباحث از مظروف‌های پیش و پیشین کثیرتر، حجیم‌تر و در پاره‌یی موارد عمیق‌تر بودند ناگزیر ظروفِ قدیمی یعنی قالب‌های کهن را شکستند. می‌خواهم بگویم اگر این امر توسط شاعر مستعد، متوسع و تیزهوشی به اسم **نیما** که با زبان و ادبِ فرانسه به‌ویژه شعرِ آن سامان آشنا بود انجام نمی‌گرفت، بدون تردید بنا بر الزامات و مطالباتی تاریخی به دستِ شخص دیگری که این قابلیت‌ها و توانایی‌ها را می‌داشت صورت می‌پذیرفت. البته این کار یک‌باره عملی نشد؛ مستزادسرایان و امثال خانمِ **کسما** نیز از پیش‌گامان این راه بودند. به‌هرحال این تطور توسطِ **نیما** و در شعرِ او متجلی می‌شود ولی به دلیل توقفِ روندِ مشروطیت این دگرگونی هم ناتمام می‌ماند و طبعاً بخشی از نگاهِ قدمایی و ادوات و ابزارِ شعری ملازم با آن در شعرِ نوی ما ادامه می‌یابد. بنده معتقدم که انقلابِ بهمن ۱۳۷۵ ادامه‌ی طبیعی و منطقی آن انقلابِ نافرجام است و ضرورتاً واجد و موجدِ مدرنیسم، انسانِ مدرن و چه بسا پسامدرن ایرانی. پس به‌زودی علاوه بر مدرنیّت و مدنیّت ایرانی، انسانِ مدرنِ این‌جایی نیز تعریف خواهد شد و طبعاً شعرِ مدرنِ ما نیز مبتنی بر مؤلفه‌ها و مشخصه‌هایی ملّی قابلِ تمیز و تشخیص خواهد بود.

● **به این ترتیب شما *نیما* را شاعرِ مدرنی نمی‌دانید. این را مربوط به فراهم‌نبودنِ شرایطِ اجتماعی می‌دانید یا شخصِ *نیما*؟ یعنی جامعه‌یی که در آن زندگی می‌کرد مدرن نبود یا *نیما* توانایی‌های لازم را نداشت؟**

○ این دو مقوله یعنی توانایی آدمی و اقتضایات و ایجابات زمانه متعامل‌اند و از هم جدا نیستند. به عبارتی، تشکل و هنرِ مدرن مبتنی بر روندِ تولیدِ صنعتی و انبوه است و ملازم با انسان‌گرایی و فردیت. درواقع فردیت، مدرنیّت و مدنیّت انفکاک‌ناپذیرند و واجد طرز

نگاهی دیگر و زیبایی‌شناختی متفاوت. البته این به معنای انکارِ ویژگی‌های کاملاً فردی از جمله استعداد نیست.

● **شعرِ اجتماعی‌یی که *نیما* ارائه می‌دهد با شعرِ اجتماعیِ شاعران دیگری که ما داشتیم و به عنوان شاعرانِ اجتمایی و حتا سیاسی مطرح بودند، مثلاً *میرزاده عشقی* چه تفاوت‌هایی دارد؟**

○ اجازه بدهید قبل از پاسخ به این سؤال مطلبی عرض کنم. متأسفانه در طول تاریخ بعد از اسلام انجام پاره‌یی از وظایف بر شعرِ ما تحمیل شده است. مثلاً طرد و تقبیح و تأمل و تفلسف و طبعاً تبری از تحریر این دست از تأملات باعث شد که حملِ ماحصل این نوع تفکر و تأمل بر گردن شعر بیفتد. یا در غیابِ سازمان‌ها و نهادهای مدنی از جمله نهادهای صنفی و حزبی و نشریاتِ متعلق به آن‌ها وظیفه‌ی اشاعه‌ی افکارِ سیاسی و تبلیغ و تهییج گردن‌گیر شعر شود. به گمانم **میرزا آقاخان** گفته است که:

گر این چاپلوسان نبودی به دهر　　نمی‌گشت شیرین به کام تو زهر
تو کلک سیاسی کجا دیده‌ای　　که بانگ چنان خامه نشنیده‌ای

ملاحظه می‌فرمایید که در صدرِ مشروطیت در تقابل با مدیحه‌سرایانِ بی‌درد درباری صراحتاً سرودنِ شعرِ سیاسی توصیه می‌شود و در ادامه‌ی همین روند است که گاه حتا فرهیخته و صاحب‌فرهنگی مثل ملک‌الشعرا **بهار** تا حد بیانیه‌ها و اعلامیه‌های منظومِ **اشرف‌الدین قزوینی** نازل می‌گردد. بنابراین جَوِ اجتماعی ـ سیاسی و فرهنگی در بسیاری مواقع باری بر شانه‌های شعر گذاشت که شعر را از شعریت تهی کرد. حال با توجه به این عرایض و با توجه به سکون و سکوتِ عصرِ پهلویِ اول باید بگویم آن‌قدر که شاعرانِ دورانِ مشروطیت سیاست‌زده و شعارنویس شدند، **نیما** نشد و حتا اشعاری از نوعِ «آی آدم‌ها...» آن‌قدر مبتذل نیستند که بعضی کارهای شاعرانِ آن روزگار. امیدوارم واژه‌ی مبتذل را که مشتق از کلمه‌ی بذل است به معنای واقعی‌اش بگیرید نه به معنی مجازی و عرفی آن.

● **غیر از شعرهای صرفاً سیاسی، شعرهایی را که اجتماع و در کُل انسان در آن‌ها حضور زنده‌تری دارند، چگونه می‌بینید؟**

○ **اولاً** عرض کنم که هیچ اثر هنری‌یی حتا آن‌که از منظری هیچ‌انگارانه خلق شده است فارغ از سیاست نیست. کدام مقاله، رساله، و... می‌تواند به خوبی و اثرگذاری مسخِ کافکا

بحرانِ سرمایه‌داری و مسخ‌شدگیِ انسان را نشان دهد؟ ثانیاً همان‌طورکه می‌دانید انسان‌گرایی یکی از محورهای اساسی مدرنیته است. این توجهِ روزافزون به انسان ملازم است با روندِ تدریجی و روبه‌کمالِ تولیدِ صنعتیِ انبوه. حتماً توجه کرده‌اید که در اروپا هم‌زمان با گسترشِ کارگاه‌های کوچک و بعضی اکتشافات و اختراعات، رنسانس به‌مثابهِ انقلابی فرهنگی ظهور و بروز کرد و نگاهِ هنرمندان دین‌دار و آیین‌مدار معطوف به انسانی شد که بعدها باید به جای خدا بنشیند. بنابراین ارنست **فیشر** به خطا نرفته است که مجسمه‌های نامی **میکل‌آنژ** را، که به گمانم به «داود»، «موسی» و حتا به «باکوس» نظر دارد، تجسدِ انسانِ آرمانیِ آن پیکرتراشِ بزرگ می‌داند. به زعم من نیز تشابهات و مختصاتِ مشترکِ آثارِ او با پیکره‌های مجسمه‌سازانِ یونانِ باستان از جمله تندیس‌های **فیدیاس** ناشی از همان انسان‌گرایی‌یی‌ست که در یونانِ باستان به‌ویژه در دورانِ طلایی و عصرِ **پریکلس** بارز و شاخص بود. حال بر چه مبنا و به چه دلایلی از دلِ عصری که بر تجارتِ برده و کارِ او متکی‌ست و حاکمیتی خاندانی و اشرافی بر همه‌ی ارکان و شئونِ اجتماعی و انسانی مسلط است، اومانیسمی آن‌چنان سر بر می‌کند که در **پرومته در زنجیر** نیز متجلی می‌شود، فرصت دیگری می‌طلبد. به نظر می‌رسد انطباقِ مدنیّت و دموکراسیِ آن روزگار با مدنیّت و مردم‌سالاری امروز اصولاً کاری بی‌وجه است و نامعقول. به هر تقدیر انسان‌مداری میکل‌آنژی که بر خلافِ شرع و عرف به کالبدشکافیِ اجسادِ مردگان می‌پردازد و خالقِ اندام‌هایی دقیق و زیبا و چندبرابرِ اندازه‌های واقعی‌ست در تداومی تدریجی و هم‌زمان با پیدایشِ کارخانه‌ها و ورودِ اکثرِ نیروهای اجتماعی حتا زنان و کودکان به عرصه‌ی تولید، در آثار امپرسیونیست‌ها متبلور شد. تندیس‌های برهنه و نیمه‌برهنه و بعضاً اروئیکِ **رودن** و نقاشی‌های امثال **لوترک**، **رنوار**، **ونگوگ** و... بیان‌گرِ انسان‌باوریِ روبه‌رشدی است که می‌بایست به انسان‌خدایی می‌رسید. در خور توجه است که در این سیر چندساله یعنی در سیرِ تکوین و تکاملِ سرمایه‌داری صنعتی به‌خصوص در عرصه‌ی نقاشی که هنری در دسترس‌تر و ارزان‌تر است و نسبت به پیکرتراشی بی‌نیاز از حمایتِ اشراف، مردمان عادی از جمله کودکان، کارگران، کارمندان، روسپیان، نوازندگان، رقصندگان، ول‌گردان، گدایان و... جای پیامبران یا انسانِ آرمانی **میکل‌آنژ** را می‌گیرند و سایه‌روشنِ وهم‌آلود و رنگ‌های تیره‌یی که قدیسان و اشراف و اشراف‌زدگان را

مرموز و دست‌نیافتنی جلوه می‌دادند جای خود را به خطوط و مرزهای قاطع و رنگ‌های خالص و شفافی می‌دهند که به زعم من با صراحت و قاطعیت و ریختنِ بزرگ و کوچک و از جمله نقاشان به خیابان و عرصه‌ی تولید بی‌ربط نیست. منش‌ها و زیبایی‌شناختی جذاب و متنوع طبقه‌ی متوسطِ شهری که در آثار امثال **رنوار** و **دگا** متجلی می‌شود و گاه با رنگ‌وبویی مردمی و متناسب با خاستگاه اجتماعیِ نقاشانی مثل **ونگوگ**، همه اجزای زیبایی‌شناختی متلون و متوسع و پسندی متساهل و کثرت‌گرا بودند که بخشی از آن حتا در پاره‌یی از آثار **رپین** بروز می‌کند. نمی‌توان کارهای تجربی امثال **مونه** از جمله نقاشی‌های او را از کلیسای «روآن» در ساعات متفاوتی از روز از سرعت تولید انبوه و سیرورت تجربه و تحقیق در آزمایش‌گاه‌ها مجزا دانست. به هر تقدیر در این سرزمین مشروطیتِ زودرس ناتمام ماند و انسان‌گراییِ موردِ نظر به انجامِ مطلوب نرسید و اولین انسانِ مدرن یا «فاوست» توسعه‌طلب در نطفه خفه شد. به عبارتی روند مشروطیت به سائقه‌ی عمل‌کردِ عواملِ بازدارنده‌ی درونی به‌خصوص بقایای سازوکارهای پیشامدرن و فرهنگِ ملازم با آن‌ها حتا رسوباتِ فرهنگِ شبانی و کارکردِ عواملِ سرنوشت‌سازِ بیرونی یعنی معادلات و معاملات و مداخلات استعماری بیگانه به روندِ وابستگی گره خورد و آن انسان‌گرایی به پوپولیسمی آیینی یا مردم‌پرستی‌یی مبدل شد که بعضاً در شعرِ نیما هم رسوخ کرد. درواقع آن انسان‌گرایی صبغه‌یی ایدئولوژیک و سیاسی پیدا کرد و از محتوای خود تهی شد و خواه‌ناخواه هنر را تا حد بیانیه و شعارِ سیاسی نازل کرد.

● **شاعرانی که بعد از نیما می‌آیند و قالبِ نیمایی را انتخاب می‌کنند تقریباً به همان روش شاعرانِ مشروطه گرایشاتِ اجتماعی را دنبال می‌کنند و فردیت به شکلی که در شعرِ نیما است به نظر می‌رسد در کارِ آن‌ها کم‌تر باشد. در این‌باره توضیح بدهید؟**

○ اشاره‌ی هوش‌مندانه‌یی‌ست. اجازه می‌خواهم مسئله‌ی مورد نظر را در ادامه‌ی عرایضِ قبلی‌ام و به همان شیوه جواب بدهم. به دلایلی که عرض شد، روندِ مشروطیت ناتمام ماند و در زمانی کوتاه به فراگردی گره خورد که سرمایه‌داریِ وابسته یا بورژوازی کمپرادور مشهور است. این دوران که عمدتاً بر سازوکارهای غیرصنعتی و صنعتِ مونتاژ و فروش کانی‌های خام و مصرفِ بی‌رویه‌ی تولیداتِ جوامعِ صنعتی متکی‌ست و جامعه توسطِ دیکتاتوری ارتش‌سالار اداره می‌شود، هم‌زمان با بخشی از تاریخ اروپاست که قرن

روشن‌فکران نامیده شده است و ضرورتاً هم‌زمان با جولانِ متفکرین و نظریه‌پردازانی چون **سارتر**. لذا از آن‌جا که روندِ تشکلِ فردیت و به تبع آن مدرنیّت و مدنیّتِ ایرانی ناتمام ماند، به سائقه‌ی اشتباهاتِ خفت‌بارِ حزبِ توده و شکستِ نهضتِ ملّی از یک سو و از سوی دیگر تداومِ فرهنگِ آیینیِ اسطوره‌ییِ پیشامدرن که رسالتِ پیامبرانه‌ی روشن‌فکران را تأیید و تسجیل می‌نمود و مسئولیتِ سارتری نیز به آن رنگ‌ولعابی به‌روز می‌داد، مبارزه‌ی مسلحانه و جدای از مردم که در جهانِ سوم پا گرفته بود به‌مثابهِ تنها روشِ کارآمد، مطلوب و مقبولِ بسیاری از روشن‌فکرانِ این مرده‌ریگ نیز قرار گرفت و ناگزیر همان‌طورکه اشاره کردید شعرِ اجتماعی ـ سیاسیِ امثالِ **اشرف‌الدین گیلانی** و **فرخی یزدی** و **میرزاده عشقی** توسط کسانی چون **هوشنگ ابهتاج** و **اسماعیل شاهرودی** و **سیاوش کسرایی** که به زعمِ خود سیاسی‌کار بودند و مسلح به یکی از مترقی‌ترین نحله‌های فکریِ عصرِ مدرن، بازتولیدی ایدئولوژیک شد و در ادامه‌ی شعرِ امثالِ اینان که «کاروان» و «آرش کمان‌گیر» را می‌نوشتند، شعری قهرمان‌ستا و اسوه‌پرورتر و پرخاش ـ جوتر شکل گرفت که شاعران چریکی چون **احمد شاملو** و **محمدرضا شفیعی کدکنی** آن را نمایندگی می‌کردند نه چریک‌های شاعری مثل **سعید سلطان‌پور** و **خسرو گلسرخی** و **مرضیه احمدی اسکویی**. اگر چه **نیما** هم مانند اغلبِ روشن‌فکرانِ دروانِ به‌اصطلاح دیکتاتورِ مصلح یعنی **رضاخان** به سائقه‌ی آرمان‌گرایی و آزادی‌خواهی و مساوات‌طلبی جبلی خود و حیثیتِ هنوز بربادنرفته‌ی حزبِ توده و امکاناتی که این حزب در اختیارِ هنرمندان می‌گذاشت برای مدتِ کوتاهی مجذوبِ حزب شد اما بزرگ‌تر و مدنی‌تر از آن بود که در قالبی تنگ بگنجد. بنابراین اومانیسمِ نابالغِ او به رمانتیسمِ نابی رسید که مؤلفه‌ی بنیادینِ شعر هر ایده‌آلیستِ آرمان‌گرای آزاده‌یی‌ست که از تنگ‌نظری‌های ایدئولوژیک مبراست. اما اغلبِ شاگردانش به شعری تبلیغی ـ تهیجی پرداختند که صبغه‌ی حماسی آن کم‌وبیش معطوف به نگاهی ایدئولوژیک و طبعاً آیینی بود که **مارکس** پیامبر واضع آن بود نه **مارکس** اندیشمند. درواقع پوپولیسمی آیینی جای‌گزینِ اومانیسمی شد که باید ایدئولوژی سرمایه‌داری و مذهبِ بورژوازی را سامان می‌داد.

● **نکته‌یی که به آن اشاره کردید برای من جالب بود. این‌که *شاملو* را شاعرِ شعر چریکی می‌کنید. درحالی‌که آن‌چه نقل و ثبت شده خلافِ نظرِ شماست و *سعید سلطان‌پور* و امثالِ او را**

شاعرِ این نوعِ شعر می‌شناسند. دوست دارم این موضوع را بیش‌تر بشکافید.

○ اولاً اگر دقت کرده باشید، بارها **شاملو** در مصاحبه‌ها و به گمانم در نوشته‌هایش جمله‌یی به این مضمون دارد «در آن دوران شعر به‌مثابهِ جریانی چریکی عمل کرد». ثانیاً امثال **سیاوش کسرایی** و **سعید سلطان‌پور** عناصری تشکیلاتی و سازمانی بودند و طبعاً به ایدئولوژی و سیاست و خط و مشی‌های تشکیلاتی مؤمن و مقید. بگذریم که شاعرانِ حزبی که مدعیِ خیزش و انقلابِ مردمی بودند، به سائقه‌ی همان فرهنگِ پیشامدرن و فرصت‌طلبیِ مستتر در دکترینِ حزب که با شخصیتِ اعضاء و هواداران بی‌ارتباط نبود، به روش‌های مزورانه‌ی غیرمردمیِ کسبِ قدرت متوسل می‌شدند. گذشته از این تعبد حزبی‌ها کم از سرسپردگیِ سازمانی‌ها نبود و حزب به‌مثابهِ نهادی مذهبی مورد پرستش و تقدیس بود. این‌جاست که اهمیتِ آزادگیِ نسبی **شاملو** که متضمنِ شعریتِ شعر اوست بارز می‌شود. می‌خواهم بگویم چه حزبی، چه سازمانی و چه غیر این‌ها، همه‌وهمه از یک آبشخور سیراب می‌شدند، منتها هر یک به تناسبِ خاستگاه و جایگاه اجتماعی و منش‌های اخلاقی‌یی از نوعِ صداقت، صراحت، صمیمیت و... متفاوت‌اند. اجازه بدهید همین مطلب را طور دیگری بگویم: مؤلفه‌ی بنیادین طرز نگاهی که واجد و موجدِ شعر «آرش کمان‌گیر» و «سرود ابراهیم در آتش»ست، منجی اساطیریی‌ست که از فرهنگِ پیشامدرن سر بر می‌کند. لذا ارزشِ شعرِ **شاملو** و دلیلِ استقبال از آن بیش‌تر ناشی از ارتباطِ بی‌واسطه و جسورانه‌یی است که با همه‌ی مخاطبین **هم**فکر و **هم**مشرب خود برقرار می‌کند. گمان نمی‌کنم در ***صدای میرای*** **سعید سلطان‌پور** حتا یک شعر در قدوقامتِ شعرِ «بی‌نام» **گل سرخی** که به زعم من عنصری تشکیلاتی نبود پیدا کنید؛ فرق در تعبدی حزبی و سازمانی‌ست و فراغت از آن. حتماً ***خروج اضطراری*** اینیاتسیو سیلونه‌ی حزبی را خوانده‌اید، کسی که ***فونتامارا***، ***نان و شراب*** و... را نوشته است. «مکانیسم روانی مستحیل‌شدن فرد در درونِ تشکیلاتِ حزبی، **هم**هویت‌شدن او با حزب، امروزه دیگر کاملاً شناخته شده است. این مکانیسم در برخی فرقه‌های رهبانی و بعضی مدارس نظامی نیز نتایج مشابهی را به دست می‌دهد.»[1]

۱- **خروج اضطراری، اینیاتسیو سیلونه، ترجمه‌ی سحابی، نشر الفبا، چاپ دوم، زمستان ۱۳۶۸، صفحات ۱۱۰ و ۱۱۱**

● **من این را جدای از گفت‌وگوی‌مان می‌پرسم. با این حساب ما می‌توانیم *سیاوش کسرایی* را شاعرِ مردمی‌تر بدانیم یا اصلاً چنین قیاسی اشتباه است؟**

○ چرا جدای از گفت‌وگو؟ اتفاقاً سؤال به‌جایی‌ست. به نظر من با توجه به این‌که مردمی‌بودن نیز امری نسبی‌ست و روشن‌فکران نیز بخشی از اقشار، صفوف و گروه‌های اجتماعی‌اند، **شاملو** در میانِ این جمع یعنی در میانِ روشن‌فکران، مدرسه‌رفته‌ها و کتاب‌خوانده‌ها و آرمان‌گرایان به خاطرِ صداقت و جسارت و «نه»یی همواره و جزمی که متضمنِ شعریتِ بارزترِ شعر او هستند، و هم به خاطر ستیزگیِ ذاتی‌اش که در شعرش نیز بروز می‌کند مخاطبین بیش‌تر و جدی‌تری داشت و طبعاً بالنسبه مردمی‌تر بود. این هم گفتنی‌ست که شعر به مفهومی که از کلمه‌ی مردمی مدِ نظرِ شماست، هیچ‌گاه توده‌گیر نبوده است. تنگی‌های معیشتی، عقب‌ماندگیِ منبعث از آن‌ها، فرهنگ‌گریزی و فرهنگ ـ ستیزیِ سنتی، بی‌سوادیِ عمومیِ دورانِ پیشامدرن، تخریبِ فرهنگیِ دورانِ مدرن و پسامدرن که از طریقِ رسانه‌های فراگیر صورت می‌پذیرد را در نظر بگیرید تا معلوم شود که چرا شعر هرگز مخاطبِ انبوه نداشته است. اگر فی‌المثل **حافظ** را مثال بیاورید خواهم گفت گذشته از این‌که قریب به هشتصد سال در تفهیم و تبلیغِ شعرِ او صرف گردیده، فال‌گرفتن با دیوان **حافظ** با خواندن و فهم‌کردن و لذت‌بردن از آن بسیار تفاوت دارد.

● **ما در این گفت‌وگو با شاعرانی روبه‌رو هستیم که همه به نوعی آرمان‌گرا هستند، می‌خواهم ببینم از نظر شما آرمان فقط اجتماعی ـ سیاسی است یا نه؟**

○ ممنون از این‌که سؤال مفیدی کردید. در مقاله‌یی با عنوان «آرمان‌زدایی و عرفان‌زدگی» که به گمانم در ***دنیای سخن*** شماره‌ی ۴۵ چاپ شد به این مقوله پرداخته‌ام و توضیح داده‌ام که آرمان فقط در حوزه‌ی مبارزاتِ سیاسی معنا پیدا نمی‌کند. عرصه‌های علم، هنر، صنعت و... پهنه‌های مساعدی برای فعالیت‌های آرمانی‌اند. درواقع میل به کشف، ابداع، اختراع، خلق و... علاوه‌بر آن‌که متضمن وجاهتی اجتماعی و اغنای امیالِ بلندپروازانه و احتمالاً رفاهیِ مادی‌ست، خواه‌ناخواه واجدِ تغییر و تحولی‌ست که لزوماً جهان را به جلو می‌راند. مثلاً در حوزه‌ی فلسفه‌ی معاصر امثال **لیوتار** و **دریدا** با نقدِ بنیان‌های فلسفیِ مدرنیته و طرحِ انگاره‌هایی تازه علاوه بر نفی واقعیاتِ اکنونی که طبعاً مطلوب و مقبولِ آنان نیز نیستند، جهانی برتر و بهتر را مطالبه می‌کنند. این‌که به زعم

پاره‌یی از متفکران **فوکو** مرعوب و منقادِ معضلاتِ مدرنیته شده و راهِ برون‌رفتی از تنگناهای آن نمی‌یابد، نافیِ آرمان‌گراییِ او نیست. نقد و نفیِ هستیِ اکنون حتا از منظری هیچ‌انگارانه، معطوف به هستی‌یی آرمانی‌ست؛ گیریم که ناقد و نافی دسترسی به آن را غیرممکن بداند. به‌هرحال جمیعِ تلاش‌های علمی، هنری، فنی و... جنبه‌یی آرمانی دارند و رازِ ارتقاء و تعالی بشر و زندگی او در همین است.

● با فاصله‌ی کوتاهی از شعرِ نیمایی، توسط *شاملو* نوع دیگری از شعر مطرح می‌شود که بسیار موردِ استقبال قرار می‌گیرد، طوری‌که می‌شود گفت قالبِ نیمایی را قالبی قدیمی‌تر جلوه می‌دهد، این اتفاق چگونه شکل می‌گیرد؟

○ **نیما** که در مدرسه‌ی «سن‌لویی» درس خوانده بود و با زبان و ادبِ فرانسه آشنایی داشت، شعرِ منثور را پیشنهاد کرد. اگر چه ایرانی هم شعرِ منثور دارد و **ابتهاج** و **اخوان** هم در این‌گونه طبع‌آزمایی کرده‌اند، **شاملو** هم که به قدر لازم با ادبیات و شعرِ غرب آشنا بود و ترجمه‌های او در هم‌*چون کوچه‌ی بی‌انتها* زبانزد است، پیشنهادِ **نیما** را عملی کرد اما به سراغِ زبانِ فاخر و فخیمی رفت که با نگاهِ آیینی، اسطوره‌یی پیشامدرن ملازم و متناسب است. فکر نکنید که این زبان فقط با طرزِ تلقیِ او از مبارزه یعنی مشی مسلحانه متناسب بود، بلکه درخورِ هستی‌شناسی‌یی بود که مقولاتِ عشق و رابطه‌ی زن و مرد را نیز در بر می‌گرفت. به عبارتی عاشقانه‌هایی که برای «آیدا» و به اسم ایشان نوشته درواقع برای همان «رکسانا» یا زنِ اثیری و اسطوره‌یی دست‌نیافتنی و معبود است. با این‌همه کشفِ قابلیت‌های شعریِ نثرِ قرونِ چهار و پنج هجری، و به‌کارگیری هوش‌مندانه و خلاقانه‌ی آن کارِ کوچکی نیست اما به معنای دست‌یافتن به زبانی مشخص و مدرن هم نیست.

● نکته‌یی به خاطرم می‌آید که محمد *مختاری* احتمالاً در *دنیای سخن* نوشته بود. اشاره کرده بود که یک جور نخبه‌گرایی در نگاهِ *شاملو* دیده می‌شود. این نخبه‌گرایی را می‌شود به عشق، به نگاه به انسان و... تعمیم داد. و چون اساساً نخبه‌گرایی به نوعی با حذفِ مردم توأم است، با این نگاه چه‌طور می‌توان شعری اجتماعی و در جهتِ آرزوهای مردم گفت؟

○ چه مرحوم **مختاری** گفته باشد چه نگفته باشد حرفِ درستی‌ست. باید خود را برتر از دیگران بدانی که بدون توکیل از جانبِ آنان قد علم کنی یا پرچمِ رهبری به دست بگیری و **هر وقت** مردم خطا می‌کنند یا راه مقبول تو را نمی‌روند برآشوبی که:

اینک
چراغ معجزه
مردم!
تشخیص نیم‌شب را از فجر
در چشم‌های کوردلی‌تان
سویی به جای
مانده است
آن‌قدر...

و بالاخره به این‌جا برسی که:

ای کاش می‌توانستم
ـ یک لحظه می‌توانستم ای کاش ـ
بر شانه‌های خود بنشانم
این خلق بی‌شمار را
گرد حباب خاک بگردانم
تا با دو چشم خویش ببینند که خورشیدشان کجاست
و باورم کنند.

ملاحظه می‌فرمایید این همان شیخوخیت و مرجعیتی‌ست که از مؤلفه‌های فرهنگِ پیشامدرن است و مؤیدِ انانیت و نخبه و نخبه‌گرایی.

● **تأثیری که *شاملو* بر شعرِ فارسی داشت؟**

○ به هر تقدیر **شاملو** مبدعِ نحله‌یی‌ست که از ایجابی تاریخی نشأت گرفت و چون سبک و سیاق او علی‌رغمِ بسیاری از نحله‌هایی که به انحاءِ مختلف تبلیغ شدند، مرتبط با واقعیاتی جدی و ایجابی‌ست منحصربه‌فرد است و فزاینده. به همین دلیل در عرصه‌ی شعر ما جایی بایسته و شایسته دارد. دست‌کم او خاتمِ شعری‌ست که از نگاهِ نخبه‌گرا و اسوه‌ستا و قهرمان‌پرست برمی‌خیزد و هرگاه کسانی که با شعرِ او آشنایند در فضایی آن‌گونه قرار گیرند، باز هم شعرِ **شاملو** براق و پُرصلابت جلوه‌گر خواهد شد. گذشته از این در حوزه‌ی زبانِ قدمایی و استفاده‌ی مناسب و به‌روز از آن هم سنگِ تمام گذاشت و از این

طریق بر ظرفیت‌های زبانِ فارسی به‌خصوص وجه کاربُردی آن افزود. راستی بعضی زبان‌آوری‌ها و سخن‌سازی‌های او نه کم‌نظیر که بی‌نظیرند، همان‌طورکه بعضی از تصاویر و تعابیر و تمهیداتش.

● **زمانی‌که تفکرِ چریکی غالب می‌شود و خودبه‌خود همه‌ی جریان‌های دیگر شعری را حذف می‌کند، ما می‌بینیم که شعرِ *سهراب* هم کم‌رنگ می‌شود، حتا شعرِ *فروغ*. به یاد می‌آورم شما در مؤخره‌ی *برای بنفشه باید صبر کنی* هویتِ فردیِ *سهراب* و *فروغ* را قوی‌تر دیده‌اید. در این باره توضیح بدهید.**

○ اجازه بدهید پیش از پرداختن به سؤال شما چند کلمه‌یی درباره‌ی مدرنیزاسیون بگویم. مدرنیزاسیونی که توسطِ کارگزاران طراحی و اجرا می‌شود و مردم در برنامه‌ریزی و اجرای آن هیچ نقشی ندارند، درواقع مدرن‌کردنی‌ست از بالا بدون فرهنگ و فهمِ مدرن. به عبارتی جامعه‌یی پیشامدرن بنا بر تشخیص و برنامه‌ریزی حاکمیتی اقتدارگرا، نه بر اساسِ الویت‌ها و امکانات و نیازهای واقعی جامعه، صنعتی می‌شود. لذا در انسانِ پیشامدرن این جوامع تغییری به وجود نمی‌آید. نمونه‌ی بارزِ آن در اتحاد جماهیر شوروی اعمال و عملی شد. یکی از بدترین انواعِ آن هم توسط دیکتاتورهای جهان‌سومی‌یی چون پَهلوی دوم عملی گشت. بنابراین انسانِ جهان‌سومی همان‌طورکه سازوکار جامعه‌اش ملغمه‌یی‌ست از سازوکارهای پیشامدرن و صنعتِ مونتاژ، هویتی تعریف‌نشدنی و ناهمگون دارد که آش شله‌قلم‌کاری‌ست از فرهنگِ پیشامدرن حتا فرهنگِ شبانی و فرهنگی شبه‌مدرن که مبتنی بر صنعتِ مونتاژ است. روشن‌فکرانِ چنین جوامعی اگر چه از طرقِ مختلف از جمله تحصیل در کشورهای اروپایی و امریکایی و رسانه‌های فراگیرِ مکتوب و غیرمکتوب با فرهنگِ مدرن آشنا می‌شوند ولی به واسطه‌ی رسوباتِ فرهنگِ پیشامدرن و فقدانِ عرصه‌ی تجاربِ عملی از جذب و هضم آن ناتوانند و در نهایت متأثر از فرهنگِ غالبِ آباواجدادی عمل می‌کنند. گذشته از این که مدرنیزاسیون خود حاملِ بخشی از فرهنگِ مدرن است، پاره‌یی از آن‌ها به واسطه‌ی خاستگاه و جایگاهِ اجتماعی‌شان و میزان و نوع ارتباط‌شان با فرهنگِ مدرنِ غرب، به مراتب مدرن‌تر از مابقی می‌شوند. اگر چه بالاخره **فروغ** هم کم‌وبیش مرعوبِ جوِ پُر از ارعاب و توهین و تحقیرِ روشن‌فکرانِ آن سال‌ها شد و گه‌گاه شعری متشخص و زنانه که از

هر شعرِ ایدئولوژیک و سیاسی‌یی کارگرتر بود را به رنگ‌ولعابی سیاسی آلود اما سهراب به‌رغم همه‌ی اتهاماتِ سخیف و... به‌هیچ‌وجه هم‌رنگِ جماعت نشد. به همین دلیل این دو و بعضی دیگر مبتنی بر فردیت و اعتمادبه‌نفسِ ملازمِ آن و طبعاً مدنیتی پُرمایه‌تر به دامِ صدورِ شعرِ حماسیِ سیاسی نیفتادند؛ سهراب دیگردیدن را آموخت و فروغ دیگرزیستن را و هر دو جسارتی را که هر فردِ منفک از قبیله از آن بهره‌مند است. بنابراین و به زعم من هر دوی آنان پیشروتر از تمام مدعیانِ پیشتازی بودند. این هم درست است که تفکرِ مسلط بر حیطه‌ی روشن‌فکری و به تبع آن شعرِ سیاسیِ حماسی به نحله‌های مترقی‌تر که می‌توانستند تأثیرات عمیق‌تری بر شعرِ معاصرِ ما داشته باشند، فرصتِ عرضِ اندام نداد.

● **با توجه به شرایطِ یک‌سانِ اجتماعی ـ اقتصادی ـ سیاسیِ آن روز منشأ تفاوت‌های شعرِ فروغ را در چه می‌بینید؟**

○ مقدمتاً عرض کنم که استثنا از بطنِ قاعده متواری می‌شود؛ شاید به‌مثابهِ تبلورِ تضادی دیالکتیکی که از تناقضاتی ساختاری ناشی می‌شود. این‌هم گفتنی‌ست که بسیاری از دلایل و عواملِ تکوینِ پدیده‌های نامتجانس و استثنایی از جمله عواملِ ژنی، روانی، تربیتی و... نه مشهود و شفاف‌اند و در دسترس و طبعاً نه قابلِ تعیین و تعریف. حال با توجه به این‌که تقریباً از عصرِ نوسنگی تا به حال جهان جهانی مردانه بوده است و ناگزیر طرزِ فکر و تلقی و حتا زیبایی‌شناختی‌یی مردانه بر آن حاکم و هنوز نه فقط زنانِ ما بلکه اغلبِ زنانِ جهان مغلوبِ فضا و تفکری مردانه‌اند و به همین دلیل اکثر زنانِ نویسنده و شاعرِ ما مردانه نویسند، به نظر تعجب‌آور است که چرا و چگونه در عصرِ طلاییِ یونانِ باستان یعنی حدود چهارهزاروپانصد سال پیش اولین بارقه‌های دموکراسی و فمینیسم پیدا می‌شوند و چرا و چگونه معشوقِ فرمان‌روا مبشرِ نخستین افکارِ فمینیستی‌یی می‌شود که در آثارِ مثلاً آریستوفان ظهور و بروز می‌کنند. پس کشف و تبیین ادله‌ی پیدایی امثال فروغ دست‌کم کار بنده نیست. فقط می‌توانم بر آزادگی، زنانگی، جسارت، صداقت، استعداد و هوش‌مندی کم‌نظیری انگشت بگذارم که البته این روزها چندان نایاب نیست. به این هم توجه داشته باشیم که فروغ در تجاربی بی‌واسطه مردان و جامعه‌ی مردانه را خوب شناخت و به‌وقت به ارزش‌ها و توانایی‌های خود پی بُرد و در

نتیجه از مهلکه‌یی که جامعه‌ی مردانه و نرینگان برایش تدارک دیده بودند، نجات یافت.

● **در دهه‌ی شصت دو نوع شعر می‌بینیم نوع اول، بازگشتی‌ست به قالب‌هایی مثل غزل و رباعی و مثنوی و دیگری در ادامه‌ی شعرِ *شاملو* و با پیشنهاداتی که *شمس لنگرودی* و *فرشته ساری* ارائه می‌دهند. در این مورد توضیح بدهید.**

○ همان‌طورکه در دورانِ مشروطیت شعرِ اجتماعی ـ سیاسی تا مدت‌ها عرصه را بر انواعِ دیگر تنگ کرد، در دورانِ انقلاب بهمن ۱۳۷۵ نیز شاید تا اوایلِ دهه‌ی هفتاد شعر سیاسی ـ اجتماعی یکه‌تازِ میدان بود. توجه داشته باشیم که برخی از سرایندگانِ دورانِ انقلاب دست‌پروردگانِ پیش از این رویدادِ تاریخی نمی‌بودند. گیریم که بعدها عده‌یی از آنان رودرروی انقلاب ایستادند. این هم تازگی ندارد؛ **الکساندر پوشکین** و **تئوفیل گوتیه** نمونه‌های بارزی هستند که **پلخانف** اگر چه از منظری کاملاً ایدئولوژیک، در *هنر و زندگیِ اجتماعی* اشاراتِ بعضاً درستی به عللِ سمت‌گیری‌های سیاسی ـ اجتماعی‌شان که در ایده‌های هنری‌شان نیز متجلی شد، نموده است. به نظرم **چرنیشفسکی** در *زیبایی‌شناختی و اخلاقیات* حرفی قریب به این مضمون دارد «کسانی که به خاطر و برای دیگران مبارزه می‌کنند، دیر یا زود وامی‌دهند.» به‌هرحال تا همین اواخر که فردیت، مدرنیّت و مدنیّتِ ما به تعاریف خود نزدیک می‌شد، آن‌گونه‌ی شعری یعنی شعرِ سیاسی ـ اجتماعی و حتا نوع حماسی آن رونق داشت. به عبارتی چه آنانی که قوالبِ کهن را به‌کار گرفتند و چه آن‌هایی که سبک و سیاقِ **شاملو** را با اندک تفاوت‌هایی، نمایندگانِ یک طرزِ فکر بودند که بعضاً بعدها تغییر یافتند. کما این‌که بسیاری از سنت‌گرایانِ مبتنی بر درکِ ایجاب‌ها و الزاماتی تاریخی به قالبِ نیمایی و آزاد رو آوردند و بعید نمی‌دانم که در آینده‌یی نه چندان دور تعدادی از آن‌ها مبدعان شعری دیگر باشند. راستی مقوله‌ی جنگ را که در این سرزمین به حماسی‌ترین وجه خود متجلی شد فراموش نکنیم و به یاد داشته باشیم بر مبنای سنت‌های ادبی قوالبِ قدمایی برای این‌گونه از حماسه مناسب‌ترند. در مورد آقای **لنگرودی** و خانم **ساری** هم باید بگویم که هر دو اینان **به‌خصوص** در دهه‌ی شصت شعرهای درخورتوجهی نوشتند ولی گمان نمی‌کنم پیشنهاد **به‌خصوصی ارائه** کرده باشند. پیشنهاداتِ جدی را امثالِ **براهنی** و **باباچاهی** داده‌اند. **گرچه باباچاهی** را شاعرتر بدانیم و پیشنهاداتش را متأثر از مطالباتی واقعی‌تر و در

شعرش متجلی‌تر. من فکر می‌کنم اگر چند صباحی دیگر صبر کنیم فارغ از تمام این نظریه‌ها و نظریه‌پردازی‌ها شاهد پیشنهادهای بسیار اصیلی خواهیم بود که از دلِ شعرِ مدرن و پسامدرن ما استمزاج خواهند شد. اگر تصور می‌فرمایید که در مورد خانم **ساری** و آقای **لنگرودی** به خطا رفته‌ام، لطفاً یکی ـ دو مورد از نوآوری‌های نام‌بردگان را گوشزد فرمایید. بی‌شک شما هم واقفید که تصویری تازه و سطری خوش‌آیند که در زبانی مستعمل و ساخت و بافتی مندرس آمده، پیشنهادی که در تطور شعر مؤثر باشد، به حساب نمی‌آید.

● **ممکن است درباره‌ی دیگران هم صحبت کنید؟ منظورم آن‌هایی‌ست که به قول شما با زمانه همراه نشدند.**

○ درکِ تحولاتِ تاریخی و وضعیت‌های تازه متناسب است با میزانِ توسع و تساهلِ ما. به عبارتی هرقدر گذشته بیش‌تر در ما رسوب کرده باشد و هرچه ایمان ما به جهان‌نگری و تعلیل‌ها و تحلیل‌هامان مؤمنانه‌تر، از فهم و درکِ آن‌چه درگذر است عاجزتریم. اجازه بدهید مثالی بزنم. «نه»ی همیشگی **شاملو** که برای من نیز جذابیتی فوق‌العاده داشت، مبتنی بر انکارگرایی‌یی آیینی و جزمی‌ست که دست‌کم دیدنِ همه‌ی واقعیات را غیرممکن می‌کند. من فکر می‌کنم «نه»ی همواره همان‌قدر خودمحورانه و خطرناک است که «آری» همیشگی. بی‌دلیل نیست که آن شاعرِ بزرگ بعد از ***ترانه‌های کوچکِ غربت*** جز چند مورد انگشت‌شمار شعری درخورِ خود ننوشت و سرانجام به دامِ تصنعِ مفاخره‌آمیزی افتاد که بعضی هم‌فکرانِ هم‌دوره‌اش در آن گرفتار شدند. این قاعده‌یی کُلی و همه‌شمول نیست. شاعرانِ روزگاردیده‌یی را می‌شناسیم که در اوزانِ قدیم و جدید صاحبِ آثاری ارزنده و به‌یادماندنی‌اند اما به واسطه‌ی توسع که فهمِ زمانه را ممکن می‌کند به شعرِ منثورتر و تازه‌یی رسیده‌اند که در جای خود نوع و نحله‌یی‌ست. **محمد حقوقی** و **مفتون امینی** از این جمله‌اند. جوان و جوان‌ترها هم دگرگون شدند؛ **باباچاهی**، **علی‌پور** و **صالحی** که مدعیِ شعرِ گفتار است.

● **اگر شعرِ *سیدعلی صالحی* را شعرِ «گفتار» نمی‌دانید، پس چه نوع شعری‌ست؟**

○ اجازه بدهید بنده برداشتِ خود را از واژه‌ی «گفتار» و تلقی‌یی که این شاعر از این کلمه دارد و از نوشته‌ها و مصاحبه‌هایش مستفاد می‌شود بگویم. آن‌وقت شاید به این نتیجه

برسیم که من اشتباه می‌کنم یا ایشان باید به دنبالِ نامی درخور برای شعرِ خود باشد. من نمی‌دانم بافت و ساختِ این کلمه در زبان‌های دیگر بالاخص زبان‌هایی که ریشه‌ی لاتین دارند از چه قرار است؛ مشتق است یا جامد، بسیط است یا مرکب و... اما می‌دانم در زبان ما اسمِ مرکبی‌ست که از بُنِ ماضی و پسوند «ار» ساخته می‌شود و طبعاً دارای معنی مستقلی‌ست و به همین دلیل صاحبِ نام مشخصی. هر اسم مصدری و از جمله «گفتار» با توجه به ماده‌ی ماضی یا مضارع آن معطوف به فاعل و فعلیتی یک‌سویه است. لذا معنای این کلمه کلام یا متنی‌ست که گفته می‌شود که مکتوبِ آن «نوشتار» است. بنابراین «گفتار» در کنار «نوشتار» به معنای سخن‌رانی، تقریر، ایرادِ خطابه و امثال این‌هاست و لزوماً گفتنی‌ست یک‌جانبه و حاملِ اقتدار. لذا به زبانِ طبیعی نزدیک‌تر است و متعین به لحنی شخصی و احیاناً پُر از لغزش و مزین به امثال و اصطلاحات و... که به تفهیم و اثباتِ مدعیاتِ سخن‌ران یاری می‌رساندد. و نوشتار متنِ مکتوب، سنجیده و مفتحِ گفتاری‌ست که نیات و مقاصدِ نویسنده را القاء می‌کند. بنابراین ادبیتِ نوشتار بارز و شاخص است. حال با توجه به این‌که به زعم من نیز مراد و مقصودِ صالحی از کلمه‌ی «گفتار» گفت‌وگو، محاوره و تخاطب است و طبعاً متعین در زبانی تعاملی و روزمره و زنده، به نظر می‌رسد سوءفهمی باعثِ نام‌گذاری وی شده است. این‌که در شعر لحنِ محاوره‌یی، بعضی اصطلاحات، کنایات و اشارات و... مردمی را به کار ببریم، نه کار تازه‌یی کرده‌ایم نه حقانیتِ نام‌گذاری‌هایی از این دست را به اثبات رسانده‌ایم. امثال این‌ها در شعر قدیم و جدید و از جمله در شعر سخن‌ورترین شاعران ما **سعدی** بسیار است. از یاد نبریم که مردم در گفت‌وگوهای خود نه نمادین حرف می‌زنند نه از کلماتِ مهجور و ثقیل استفاده می‌کنند و نه اصول و قواعدِ نحوی را رعایت می‌نمایند. بنابراین شعری که مملو از ستاره و دریا و... است و با همان تعبیرات و معانیِ مورد نظرِ سرایندگانِ اشعارِ حماسیِ سیاسیِ قبل و اوایلِ انقلاب و طبعاً هم‌زاد و همراه بعضی کلماتِ مستعمل و مهجور، هرچه باشد شعرِ گفت‌وگو، محاوره و تخاطب و حتا «گفتار» نیست. مگر این‌که وجه اثباتی و اقناعی «گفتار» و اقتدارِ ملازم با آن را نادیده بگیریم و نماد و عناصرِ شاکله‌ی «گفتار» را مانعةالجمع ندانیم و... می‌دانیم که زبانِ روزمره زبانی‌ست زنده و کاربردی. به عبارتی مردم حتا در حوزه‌ی زبان هرچه را که بلااستفاده است دور می‌ریزند و درواقع حذف

می‌کنند. ستاره‌ی آنان ستاره است، دریاشان دریا و پرگارشان همان چیزی که با آن دایره رسم می‌کنند. آنان زبانی را به کار می‌برند که از الزامات ِ زندگی‌شان می‌جوشد. درواقع زبانِ مردم من‌درآوردی نیست و آلوده به حشو و زوائد و مقید به الگوهای تثبیت و تعریف‌شده‌ی دستوری. بی‌دلیل نیست که نحوِ زنده را آنان ابداع می‌کنند و اهلِ فن قانون‌مندی آن را کشف و ضبط می‌نمایند. این را هم به یاد داشته باشیم که عوام نازل‌ترین اقشارِ فرهنگیِ جامعه‌اند و طبعاً زبان آن‌ها زبانِ مردمی نیست. بنابراین میانِ آن‌که قابلیت‌های شعریِ زبانِ زنده‌ی روزمره و محاوره‌یی را کشف می‌کند و خلاقانه آن‌ها را به کار می‌گیرد و آگاهانه بر عمق و وسعت ِ آن می‌افزاید و از این طریق جغرافیای محدودِ کاربردی آن را گسترش می‌دهد با کسی که همان زبان را عوامانه می‌کند و با کلماتی قلب ِ هویت شده و حاملِ مفاهیمی مربوط به فرامتن‌های منسوخ حیات بشری مخلوط و سرهم‌بندی می‌نماید، فرق بسیار دارد.

● **در مجموعه‌هایی که اخیراً از شما به چاپ رسیده ،بر شیبِ تندِ عصر (نشر فکر روز، بهار ۱۳۷۶) و *برای بنفشه باید صبر کنی* (نشر همراه، بهار ۱۳۷۸) دورشدنی تدریجی از گرایش‌های ایدئولوژیک و رسیدن به نگاهی دیگر دیده می‌شود. در این‌باره صحبت کنید؟**

○ درست است. اگر درباره‌ی نگاهِ آیینی ـ اسطوره‌یی غالب و مسلط بر روشن‌فکرانِ قبل از انقلاب و تبعات ِ دردبار آن حرف می‌زنم به معنای آن نیست که خود را تافته‌ی جدابافته‌یی می‌دانم یا از سنخِ جماعتی بودم که نسبتاً از این ابتلاء به دور ماندند. صراحتاً عرض می‌کنم اگر در اواخرِ دهه‌ی چهل به پُست چریک‌جماعتی خورده بودم، تردید ندارم که سر از خانه‌ی تیمی درمی‌آوردم. آن روزها برای بنده هم نه فقط چه گوارا حتا **پاتریس لومومبا** بُت بود. اما به گمانم آن‌قدر آیین‌مدار نبودم که از فهمِ آن‌چه درگذر است عاجز و غافل بمانم. بی‌تردید تجربه‌ی دردناکی که از ۲۹ دی‌ماه ۶۰ تا ۲۹ دی‌ماه ۶۴ داشتم و ناگزیر مرا تنگاتنگِ همگنانِ رنگارنگ قرار داد، در شکستنِ جزمیت‌های آیینی و پیدایش ِ توسع نسبی‌ام سهم به‌سزایی دارد. به‌هرتقدیر همان‌طور که اشاره فرمودید، تدریجاً از منِ پیش‌ازانقلاب ِ خود کَنده شدم و با فاصله به آن نگاه کردم و طبعاً این تطور در شعرم نیز نمایان شد. تأثرات ِ من از شاعرانِ بزرگی چون **نیما** و **اخوان** و **شاملو** ناشی از تفاهمات و توافقاتی آشکار و پنهان بود که در وجوهِ زیبایی‌شناختی و زبانِ

سیاه‌مشق‌هایم نیز متجلی شدند. لذا همان‌طورکه می‌دانید در مجموعه‌ی **بر شیبِ تندِ عصر** به ذهن و زبانی بالنسبه فارغ از گذشته رسیدم و **برای بنفشه باید صبر کنی** آغازی دیگر است که هنوز به انجام نرسیده ولی می‌توان آن را شعر «گفت‌وگو» یا «حرفی» نامید اما نه به آن تعبیر و تعریفی که استاد **محمد حقوقی** از شعر «حرفی» دارند. بله من در شعر و با شعر حرف می‌زنم، به عبارتی آدم‌های جوراجور با من و در من با هم و با مخاطبینی فرضی و با جهان و اشیایی که مرا احاطه کرده‌اند گفت‌وگو می‌کنند و به همین دلیل بسیاری از مؤلفه‌های زبانِ گفت‌وگو از جمله لحنی کاملاً شخصی، اشیاء پیرامون، کلمات و اصطلاحاتِ متداول و... به کارم راه پیدا می‌کنند و به حکمِ شعریت از قیوداتِ کاربردی و محدود و متعارف خود فراتر می‌روند و جغرافیای عمل‌کردشان از متن‌های عینی و قطعی تا فرامتن‌های فرهیخته‌ی امروز گسترش می‌یابد. درواقع شعری می‌نویسم که علی‌رغم ظاهرِ ساده و سهل‌الوصولش در لایه‌های پنهانی و سفیدی‌هاش به تناسبِ میزانِ فرهیختگی و خلاقیتِ خواننده امکانِ بازخوانی و بازنویسی دارد.

● **می‌خواستم بدانم، از نظرِ موقعیتِ تاریخی ـ اجتماعی در چه وضعیتی قرار داریم؛ مدرن یا پسامدرن؟**

○ همان‌طورکه اشاره کردید بارها به این موضوع پرداخته‌ام. به زعمِ من با توجه به تغییرِ اساسی‌یی که در شیوه‌ی تولیدِ جهانِ صنعتی و مدرن پیش آمده، یعنی تولیدِ اطلاعات به‌مثابه کالا، ضرورتاً ما نیز مبتنی بر ایجابی جهانی و ضرورتی ملّی، هم‌زمان هر دو روندِ مدرنیسم و پسامدرنیسم را تجربه می‌کنیم. یعنی از طرفی هم‌پایِ صنعتی‌شدن باید مدرن و مدنی شویم و هم‌گامِ تولید و توزیعِ علمی و متناسب با ثروت‌های ملّی و توانایی‌های علمی و فنی و امکاناتی از قبیل راه‌های بین‌المللیِ حمل‌ونقل، پسامدرن و جهانی. لذا هر یک از ما به فراخورِ خاستگاه و جایگاه اجتماعی و مقدارِ توسع و هوش و دانش و اطلاعات و... دیریازود و کم‌وبیش مدنی و جهانی خواهد شد. این امری ایجابی‌ست و هرگونه مقاومت در برابر آن بیهوده. اما از آن‌جاکه پسامدرنیسم خود در شرفِ تکوین است، بنده هم از تعریفِ دقیق آن هم بی‌اطلاع‌ام هم عاجز. شاید تعریف‌گریزی نیز یکی از خصوصیات وضعیتی‌ست که شالوده‌شکنی از مطالبات و مدعیاتِ آن است. بگذریم که محتمل است همین تعریف‌گریزی نیز به مطلقِ خطرناکی

تبدیل شود که انسانِ آیین‌مدارِ عصرِ حاضر طالبِ آن است. می‌خواهم بگویم بعید می‌دانم که حتا انسانِ فردا بدون باور و اتکا و تشبث به مطلق‌ها که متضمنِ اقتدارند و جلوه‌گاه امیالِ سلطه‌گرانه و لزوماً متوهمِ حفاظت و مشکل‌گشایی و طبعاً موجبِ امنیت خاطر، قادر به ادامه‌ی حیات باشد؛ عمل‌کرد ناخودآگاه جمعی و فرهنگِ بدوی و مشترکاتِ زیرساختیِ ادوارِ مختلفِ تاریخی که همین ناخودآگاهِ جمعی در بازتولیدِ آن‌ها نقشِ مؤثری دارد و... را نمی‌توان نادیده گرفت. توجه کرده‌اید که چگونه عده‌ی قابلِ توجهی از انسان‌های پیشامدرن ما، به‌خصوص بعضی جوان‌ها از منتقدان، متفکران و فلاسفه‌ی جوامعِ صنعتیِ مدرن که خود از بنیان‌گذارانِ تفکرِ پسامدرنیستی‌اند، پیامبر ساخته‌اند و از آرا و پیشنهادهای آنان وحی مُنزل و آیات وحیاتی؟ به نظر می‌رسد آن دسته از فلاسفه‌ی متأخر که حتا انسانِ امروز و به تعبیری انسانِ مدرن را از بابتِ فرهنگ و عقلانیتِ فرهنگی موجودی واپس‌مانده و بلکه بدوی می‌دانند پُر بی‌راه نرفته‌اند و درست فهمیده‌اند که انسانِ تکنولوژیک لزوماً انسانی فرهنگ‌مند نیست. اگر این نظر در مورد انسانِ جوامعِ صنعتیِ مدرن صائب و صادق باشد، وای به حال انسانِ پیشامدرنی که در شعرش فریاد می‌زند می‌خواهم «مادگی» کنم و وای به حال آن یکی که مادینگان در رخت‌خوابِ وی نمره‌ی قبولی می‌گیرند و... به یاد داشته باشیم که تعارضاتِ شنیعِ اخلاقی که از سرکوب‌های شنیع‌تر اخلاقی ناشی می‌شوند و به‌مثابهِ اعتراضی علیهِ اخلاقِ مسلطِ پدران متجلی می‌گردند، از طریقِ آدم‌هایی به منصئه ظهور می‌رسند که علاوه بر برخورداری از بی‌پروایی، آدم بدوی‌شان قوی‌تر است و در شعرِ کسانی متبلور می‌گردند که در بهترین صورت در قرنِ نوزدهمِ میلادی زندگی می‌کنند. به روزگاری که پاره‌یی یکی از پرچم‌دارانِ نهضتِ دانش‌جوییِ ۱۹۶۴ و صاحب تألیفاتی متعدد و ارزش‌مند چون **جنس دوم**، یعنی خانم **دبوار**، را آنارشیست و بعضی خودباخته می‌دانند، تکلیفِ امثال بنده‌ی جهان‌سومی روشن است. البته صراحت و صداقتِ این دسته از شاعران ستودنی‌ست و جذابیتِ پاره‌یی از کارهاشان منوط به همین روراستی‌ست. آخر بسیاری دیگر مصداقِ بارزِ این بیت **حافظ**اند:

زاهدان کین جلوه در محراب و منبر می‌کنند
چون به خلوت می‌رسند آن کار دیگر می‌کنند.

به همین دلیل دسته‌ی اخیر آن‌چه می‌نویسند گیریم که استادانه باشد فاقدِ جوهره‌یی‌ست که شعریت نام دارد. به این هم توجه داشته باشیم که آن موجودِ بدویِ کام‌جو و آزمند در همه‌ی ماست و با همه‌ی ما. اما حرف در این است که کدام‌یک از آدم‌های جوراجورِ ما تواناتر است و غالب بر بقیهٔ؛ آن‌که بدوی‌تر است و غریزی‌تر یا آن‌که امروزی‌تر و فرهیخته‌تر. گمان نمی‌کنم که امثال «بیت»ها واضعِ فرهنگ و شعری ماندگار بوده‌اند. می‌خواهم بگویم بعضی جریانات، بیش و پیش از آن‌که جریانی اصیل و هنری باشند، نهضتی ایجابی‌اند که به حکمِ احساساتی مدیریت‌ناشده و بدویتی مهارنگشته به بدترین شیوه‌ها با سلطه‌ی پدران درافتاده‌اند. جذابیت اینان عمدتاً جذابیتی شخصیتی است نه جذابیتی شعری؛ جذابیتی مقطعی که بیش‌تر جوانانِ سرکوب‌شده و عاصی را جلب می‌نماید. فراموش نکنیم که ادبیاتِ جهان به‌خصوص ادبیاتِ اوایلِ قرنِ بیستم مشحون از آثار کسانی‌ست که تعین خود را در این‌گونه روی‌کردها می‌دیدند. خلاصه کنم میان **فروغ** که می‌گوید «می‌توان در بازوان چیره‌ی یک مرد / ماده‌یی زیبا و سالم بود» و فروغی که می‌نویسد «و اینک منم زنی در آستانه‌ی فصلی سرد» فرق از زمین تا آسمان است. این را هم گفته باشم که بسیاری از آدم‌ها خیلی وقت‌ها به فرمانِ بدویتشان یعنی به فرمانِ غرایزِ مدیریت‌ناشده و تربیت‌نیافته‌شان گردن نهاده‌اند و می‌نهند اما به آن افتخار نکرده و نمی‌کنند و آن را مظهرِ مدرنیّت و مدنیّت ندانسته و نمی‌دانند.

● **اگر چه شما با تقسیم‌بندی دهه‌یی مخالف هستید ولی چون این تقسیم‌بندی جا افتاده است می‌خواهم درباره‌ی شاعران دهه‌ی هفتاد صحبت کنید.**

○ هرکس هروقت شعر می‌نویسد شاعرِ آن وقت و آن روزگار است. **حافظ** و **خواجو** شاعرانی هم‌زمان‌اند. ارزیابیِ آثار هم فارغ از غوغای زمانه صورت می‌پذیرد. به عبارتی آن‌که از پس می‌آید با غربال می‌آید. بعید می‌دانم که فردائیان ادعای خیلی از امروزیان را باور داشته باشند. چه کسی باور می‌کند که امثال **فروغ** و **سهراب** بر شاملوها پیشی بگیرند و علی‌رغم آن همه غوغای امثالِ **یدالله رویایی** و... **احمدرضا احمدی** از تأثیرگذاران بر شعر امروز باشد؟ باید از این مرحله بگذریم، بحران فروکش کند تا هرکس به اقتضای استطاعت و اصالتش در جای خود بنشیند. به گمانم این اشتیاقِ مکتب‌سازی از مکتبی‌بودن نشأت می‌گیرد و طبعاً از منویاتی پدرسالارانه و اقتدارگرایانه. در آینده‌یی

نه چندان دور انسانِ متوسع و متساهلی خواننده‌ی شعر خواهد بود که به اقتضای وضعیتی که در آن قرار می‌گیرد و مبتنی بر نیازِ آن لحظه‌اش انتخابی اصلح خواهد کرد. این اصلح متکی بر بینش، دانش، فرهنگ و سلایق فردی اوست و برای مابقی نه تنها قابلِ احترام بلکه پیشنهادی‌ست قابلِ اعتنا و چه بسا جذاب. می‌خواهم بگویم آن انسان در وضعیت‌های متفاوت و بنا بر اراده‌ی یکی از آدم‌هایی که با اویند و در او، یا یکی که حاصلِ جمعِ همه‌ی آن‌هاست انتخاب خواهد کرد و اگر به سراغِ غزل یا قصیده‌یی برود که امروز موردِ طعن و لعن جماعتی‌ست، دست‌کم متهم به عقب‌ماندگی و... نخواهد شد. درواقع پسندِ متساهل و کثرت‌گرایِ انسانِ فردا قیوداتِ ایدئولوژیکِ امروز را که بعضاً به رنگ‌ولعابی پسامدرنیستی آغشته شده‌اند، برنخواهد تافت.

● **یکی دیگر از نوشدن‌هایی که در شعرِ خودِ شما و در شعرِ دیگرانی مثل باباچاهی، آتشی و براهنی اتفاق افتاده، نوشدن‌هایی‌ست که اگر بر طبقِ تقسیم‌بندیِ نسلی داوری کنیم، این شاعران جزء نسل‌های قبلی هستند. نظرتان را در این‌باره بفرمایید؟**

○ تصور می‌کنم در این باره صحبت کردیم. باز هم تأکید می‌کنم نوشدن ربطِ چندانی به سن و سال ندارد. کما این‌که **ریتسوس** تا واپسین لحظاتِ عمر قریب به هشتاد سالش نو بود و محبوبِ جوانان. و باز تأکید می‌کنم بانی بسیاری از این نوآوری‌ها که بعضی مدعی آنند، امیالی پدرسالارنه و طبعاً اقتدارگرایانه است که لزوماً نافی غیریّت و غیر است و مؤیدِ حقانیتی یکه و پسندی یگانه.

● **در شعر، هفتاد نام‌گذاری‌هایی داریم مثل «شعرِ حرکت» که *ابوالفضل پاشا* مطرح کرده‌اند. در این‌باره چه می‌گویید؟**

○ در این باره هم قبلاً گفته‌ام. طرحِ بعضی از این مباحث ناشی از اقتضائاتی همانند است و گاه به دلیلِ تواردی تاریخی. لذا خیلی تعجب‌آور نیست که گاه مدعی کشف یکی از آن‌ها از بود و نمودِ آن در سیرِ تاریخِ غرب بی‌اطلاع است. برای مثال بعضی از هم‌سانی‌های ساختاریِ یک دوران از تاریخِ غرب و این دوران از تاریخِ ما می‌توانند واجد و موجدِ نحله‌یی شعری باشند که در این زمان و این سرزمین آقای **پاشا** طراح و شارح آن است. کما این‌که بسیار پیش از این «شعرِ حرکت» در غرب مدعیان و شارحان و مفسرانی جدی داشت.

● گروه دیگری نیز هستند که شعر خود را پسامدرن می‌دانند و ادامه‌ی پیشنهادی که براهنی مطرح کرده است. منظورم شاگردانِ کارگاهِ براهنی است. این‌گونه شعر را چگونه می‌بینید.

○ هرچه که هست، لابد مبتنی بر مطالباتی‌ست. منتها هرچه خاستگاه این مطالبات ایجابی‌تر و واقعی‌تر باشد، نمودِ آن‌ها اصیل‌تر و مؤثرتر است. عرض کردم که هوشنگ ایرانی نه بی‌سواد بود، نه عامی و نه کودن اما پیشنهادهایش بیش‌تر متأثر از فرهنگ و ادبِ غرب بود، نه این‌جایی و متناسب با خواست و روحِ زمانه. از میانِ شاگردانِ براهنی نیز یکی ـ دو نفر نویسنده‌ی شعرهایی بعضاً جذاب و دوست‌داشتنی و تأمل‌برانگیز هستند.

● در این موقعیت شعرِ زنان را چگونه می‌بینید؟

○ به گمانم هم‌زمان با تشکلِ فردیّت و مدرنیّت و مدنیّتِ ایرانی، زنان این سرزمین هم متوجهِ خود، توانایی‌ها و حقوقی گشته‌اند که به خشن‌ترین روش‌ها و زیرکانه‌ترین ترفندها از آنان سلب و غصب شده است. به زعم من جز مواردی انگشت‌شمار، هنوز اکثر شاعران و نویسندگانِ زن ما نیز به واسطه‌ی ذهنیتی مردانه که در طولِ تاریخیِ طولانی تحمیل و تثبیت شده است، کاملاً مبتنی بر نگرش، زیبایی‌شناختی و ارزش‌هایی مردانه می‌نویسند. به عبارتی هنوز به هویتی مستقل نرسیده‌اند که آثاری مستقل از نظام ارزشیِ مردان تولید نمایند. در جامعه‌یی که مردان همه کاره‌اند حتا داورِ آثار هنری، جز این هم نباید باشد. با این همه در چند سال اخیر به‌خصوص در حوزه‌ی ادبیاتِ داستانی، زنان آثاری خلق کرده‌اند که علاوه بر مشترکاتِ انسانی وجوهی ویژه و زنانه دارند؛ وجوهی که از بلوغی عمیق خبر می‌دهند. این آثار اگر چه هنوز فقط از بابتِ ذهنیت تروتازه‌اند اما پُر دور نیست که از جهتِ شکل و زبان نیز از آثارِ مردانه فاصله بگیرند. راستی هیچ توجه کرده‌اید که زنانِ متأثر از اخلاقیاتِ حاکم مردانه بیش از همتایانِ مرد دچارِ خودسانسوری‌اند؟ ترس درونی‌شده‌ی ناشی از اتهام و افترا و ترورِ شخصیت و... را نادیده نگیریم. و هم‌چنین عدمِ فردیّت و اعتمادبه‌نفسِ ملازم با آن را که حاصلِ سرکوبی درازمدت و تاریخی‌ست. هیچ‌وقت دقت کرده‌اید که بسیاری از آری‌گفتنِ زنانه نه به دلیل خواستی شخصی بل به علت طلبِ تأییدی از جانبِ فاعلِ مذکر است.

علی باباچاهی

تولد: ۱۳۲۱/۸/۲۱ ـ کنگان (بوشهر)

تحصیلات: لیسانس زبان و ادبیات فارسی

آثار:

شعر:

در بی‌تکیه‌گاهی (مجموعه شعر)، پخش از زمان، ۱۳۴۶

جهان و روشنایی‌های غم‌ناک (مجموعه شعر)، پخش از زمان، ۱۳۴۹

از نسل آفتاب (مجموعه شعر)، مرداد / زر، ۱۳۵۳

صدای شن (گزیده‌ی شعر)، ابن‌سینا، تبریز، ۱۳۵۶

از خاکمان آفتاب برمی‌آید (مجموعه شعر)، نشر بهنام، تبریز، ۱۳۶۰

آوای دریامردان (مجموعه شعر)، عصر جدید، ۱۳۶۸

گزینه‌ی اشعار (چاپ اول)، ویس، ۱۳۶۸

منزل‌های دریا بی‌نشان است، (با تأخیر)، تکاپو، ۱۳۷۶

نم‌نم‌بارانم، دارینوش، ۱۳۷۵

عقل عذابم می‌دهد، نشر همراه، ۱۳۷۹

قیافه‌ام که خیلی مشکوک است، نشر راشین، ۱۳۸۰

نقد و بررسی:

گزاره‌های منفرد (بررسی انتقادی شعر امروز ایران) جلد یک، نارنج، ۱۳۷۶

گزاره‌های منفرد (مسائل شعر و بررسی شعر جدید و جوان امروز) جلد دو (دو کتاب)، سپنتا، ۱۳۸۰

سه‌دهه شاعران حرفه‌یی، ویستار، ۱۳۸۰

تحقیق:

شروه‌سرایی در جنوب ایران، اقبال لاهوری، ۱۳۶۹

گزینه‌ی اشعار منوچهر شیبانی، مروارید ۱۳۷۳

این بانگ دل‌آویز (شعر و زندگی فریدون توللی)، نشر ثالث، ۱۳۸۰

شعر کودک:

چه کسی درِ قفس را باز کرد (چاپ اول)، ابن‌سینا، تبریز، ۱۳۵۶

سوغات بهار، ابن‌سینا، تبریز، ۱۳۵۶

من یه درختِ سبزم، همراه کاست و cd (در دست انتشار)

مشاغل فرهنگی:

تدریس ادبیات فارسی در دبیرستان‌های بوشهر (از ۱۳۴۵ تا ۱۳۶۳)

هم‌کاری با نشر «پاپیروس» (ویرایش متون معاصر)، ۱۳۶۰

هم‌کاری با نشر «پیشبرد» (ویرایش متون معاصر)، ۱۳۶۱

تحقیق در متون کهن فارسی (گزینش عناصر نمایشی)

هم‌کاری با مرکز نشر دانشگاهی (تعریف‌نگاری لغات متون کهن فارسی) از ۱۳۶۸ تاکنون

ویرایش متون مختلف فارسی (انتشاراتی‌های مختلف) از ۱۳۶۰ تاکنون

مسئول صفحات شعر مجله‌ی «آدینه» از ۱۳۶۸

مسئول صفحات شعر و نقد مجله‌ی «نافه»، ۱۳۸۰ (سه شماره)

● **آقای باباچاهی، شما عقیده دارید که مقوله‌ی شعر و ادبیات هر چند که دارای قانون‌مندی درونی‌ست ولی به نوعی تابعی از جریاناتِ اجتماعی ـ سیاسی ـ تاریخی نیز هست، هرچند ممکن است آن قانون‌مندیِ درونی بر این جریانات پیشی بگیرد، از این زاویه تحولی را که *نیما* در شعر پدید آورد، چگونه بررسی می‌کنید؟**

○ زمینه‌ی مادی آفرینشِ شعرِ **نیما** یا تحولی که او در شعر پدید آورد بسترِ اقتضایات یا بسترِ مادی‌اش از مشروطیت می‌آید و به دوره‌ی قاجار و دوره‌ی پَهلوی (و استبدادِ سیاه و خفقانی که در آن بود) می‌رسد. بررسی جزئیاتِ این مسأله بیش‌تر کار یک جامعه‌شناس است یا فردی که می‌خواهد مسائلِ تاریخی را دنبال کند. اما این‌که پیشینه‌ی فرهنگی یا نقضِ تحجرهای ادبیِ قبل از **نیما** در چه جاهایی تعبیه شده بود، یا در کجاها می‌شود سراغش را گرفت. روی این مسأله درنگ نشده است که شعرهای غیررسمی مشروطه از **میرزاده عشقی** گرفته تا **عارف**، **نسیم شمال** و **دهخدا** می‌تواند به‌طور غیرمستقیم توجه **نیما** را به خود جلب کرده باشد. یعنی بسترِ فرهنگی‌یی که بر مبنای آن زمینه‌ی سیاسی ـ اجتماعی شکل گرفت می‌تواند ارمغانی برای **نیما** آورده باشد. در «سه تابلوی مریم» یا دیگر آثارِ **میرزاده عشقی** یا شعرهای **نسیم شمال** که گزارشی از رویدادهای اجتماعی ـ سیاسیِ زمان اوست یا غزل‌های **فرخی یزدی** (با آن‌که بقایای ویژگی‌های شعرِ کلاسیک را در خود دارند اما در جاهایی به نقض تحجرها می‌پردازند) با انبساطی هنری ـ گفتاری روبه‌روییم. یکی از جهت مفاهیمِ جدیدی که در خود دارند و دیگر از نظر نحوه‌ی بیان که از کلیشه‌های شعرِ دوره‌ی بازگشت (دوره‌ی قاجار) فاصله می‌گیرد.

نکته‌ی دیگر این‌که گاه رویدادهای هنری از رویدادهای اجتماعی ـ سیاسی و حتا رویدادهای تکنولوژیکی پیشی می‌گیرند. زمانی **نیما** درمی‌یابد که باید شکلِ ذهنی ـ زبانیِ شعرِ امروزِ ایران دگرگون شود و بن‌بستِ محتوایی و زبانی را حس می‌کند که جامعه‌ی ما مدرنیته را حتا در حدود ۵۰ـ۶۰ درصد هم تجربه نکرده است و مدرنیزمِ هنری که در غرب بوده در ایران به‌طور ملموس وجود نداشته؛ در این زمان **نیما** کتابی به اسم *ارزشِ احساسات* را می‌نویسد که هنوز معتبر است و قابلیتِ تأویل دارد. پاره‌یی از جوامع گریزی ندارند جز این‌که (به تعبیرِ من) از راهِ رشد «کنارگذر» به مدرنیزمِ هنری دست یابند.

● در زمینه‌ی نگره‌های اجتماعی ـ سیاسیِ *نیما* نظریه‌های متفاوتی ارائه شده است؛ گروهی از منتقدان عقیده دارند که *نیما* به علتِ شکست‌های سیاسی دهه‌های ۲۰ـ۳۰ و همین‌طور به علت کشته‌شدنِ برادرش به‌کُلی از رویارویی مستقیم با سیاست دوری می‌جست و عده‌یی نیز او را شاعری با نگره‌های غالب اجتماعی ـ سیاسی به‌شمار می‌آورند، نظر شما در این مورد چیست؟

○ اولاً میثاقِ ازلی و وحی مُنزلی وجود ندارد که هرکسی در زمینه‌ی شعر و هنر رادیکال یا آوانگارد است باید در عرصه‌های اجتماعی نیز به همین شکل عمل کند. **نیما** فردِ متفکری است و ۹۰ درصد شعرهای **نیما** اجتماعی ـ سیاسی است. تمام شعرهای **نیما** که جنبه‌ی نمادین دارند مانند «خانه‌ی سرپویلی»، و حتا «افسانه»، «غراب»، «ققنوس»، «مرغ آمین»،... ولی سیاسی‌کار نیست. ممکن است حتا کسی در انزوا زندگی کند ولی مسائلِ سیاسی مشغله‌ی درونیِ او باشد. حتا ممکن است بعضی‌ها افرادِ ترسویی باشند اما بسیار ذهنِ سیاسی داشته باشند. اگر بپرسیم **نیما** جزء شاعرانی‌ست که می‌خواهد دنیا را تفسیر کند یا تغییر دهد؟ با کمی احتیاط می‌توانیم بگوییم شاعری‌ست که می‌خواهد دنیا را با زبانِ هنری تغییر دهد. با زبانِ پیچیده‌یی که حتا گاه آحادِ تشکیل‌دهنده‌ی آن که سربازان، برنج‌کاران و مردمِ عادی و حتا نخبه‌گان باشند از درکِ این شعری که می‌خواهد دنیا را تغییر دهد عاجزند.

● در جایی (فرهنگ توسعه، شماره‌ی ۴۷، آبان ۱۳۷۹) اشاره داشتید که *نیما* شاعرِ شاعران است و خصلتِ فراگیربودن درباره‌ی شعرهای او مصداق پیدا نمی‌کند. چه عواملی این ویژگی را به شعرهای *نیما* می‌بخشند؟

○ از آن‌جاکه **نیما** دارد کاری انقلابی انجام می‌دهد و انقلاب خودبه‌خود یک تجربه است، تجربه‌یی غیرمنتظره؛ این غیرمنتظرگی گاه همراه با آسیب‌هایی‌ست که به پیکره‌های کار فرد آوانگارد، پیشرو و بانی (مقتدایِ کار) وارد می‌شود. **نیما** در پی این است که تجربه کند، تجربه کند و به این تجربه‌ها سروسامانی بدهد، الگویی هم وجود ندارد. و خودِ متن هم بنا بر ویژگی‌هایی خاصیتِ فراگیری ندارد. مثلاً **رمبو** و **مالارمه** آثارشان اختصاصی‌تر از شعرِ **بودلر** است. در عرصه‌های دیگر نیز همین‌طور است، مثلاً در عرصه‌ی نقاشی در سبک‌های انتزاعی‌تر وقتی واردِ مقاطعی می‌شویم که تحریف در اشکال است نه تطبیق با

آن‌ها، این غرابت شکل می‌گیرد. به همین دلیل در تاریخِ نقاشانِ دنیا، چیزی به اسمِ «سالن مردودین» داریم. یعنی نقاشانی که از زمانِ خودشان فراتر هستند. گاه به دلیل آن که جامعه به درکِ فراتر نرسیده است، گاهی هم نپرداختگی‌ها و چندوجهی‌بودنِ آثارِ ادبی باعث می‌شود که شعر کم‌تر بین توده‌ی مردم برود. وقتی می‌گوییم توده‌ی مردم به کلید راه‌گشایی می‌رسیم، یعنی جامعه آماده‌ی دریافت چیزهایی است که با عادات‌خوانشی او هم‌خوانی داشته باشد. بنابراین خیلی طبیعی است که نادرپور زودتر از حتا شاملو بین مردم می‌رود. شعرِ نیما برای زمانِ خودش شعری است که فاصله‌گیری زیباشناختی بسیار فاحشی با شعرِ رایج دارد. همین باعث می‌شود که نیما در محدوده‌یی بچرخد. از طرفی بافتِ بیانی، زبانی و ذهنیتِ نمادینِ نیما که فرایندِ وضعیتِ خفقان‌آمیز روز بوده باعث می‌شود که شعری به وجود بیاید که منحصربه‌فرد است.

● آقای باباچاهی چند بار تأکید داشتید روی مدرن‌بودنِ شعرِ نیما و این‌که از زمانِ خود جلوتر بوده است. گروهی از منتقدان عقیده دارند شعرِ نیما به علت نگاه و ذهنیتِ دکارتی و ثنویتی که داراست و استفاده‌ی زیاد از تتابعِ اضافات و نمادها در شمارِ شعرهای مدرن قرار نمی‌گیرد. در این‌باره صحبت بفرمایید؟

○ مدرن‌بودنِ نیما را می‌شود مدرن‌بودنی نسبی تلقی کرد یعنی در مقایسه با حدود هزار سال شعرِ فارسی و به‌ویژه شعرِ دورانِ مشروطیت به بعد ابعادِ زیبایی‌شناختی‌یی که در شعرِ نیما وجود دارد از تصویر تا تعمیقِ روی پدیده‌ها وجوه مدرنی را پیشنهاد می‌کند. بحثِ ثنویت‌گرایی که مطرح فرمودید چیزی نیست که مربوط به نیما باشد و بر این اساس او را شاعری غیرمدرن بدانیم، برای این‌که اساساً مدرنیته بر اساسِ ثنویت‌گرایی بنا شده است. از دوره‌ی رنسانس تاکنون تفکرِ غرب، تفکرِ ثنویت‌گراست. بنابراین نیما می‌تواند شاعری ثنویت‌گرا و یا به تعبیرِ شما کانتی ـ دکارتی باشد و شاعرِ مدرنی باشد. می‌تواند گاه از این مسأله (به‌هردلیل) فراروی کند که نکرده ولی در دامِ بیانی بیفتد که نشود او را شاعرِ مدرنی به حساب آوریم کما این‌که در دورانِ مشروطیت، شعرِ ملک‌الشعرای بهار و خیلی‌های دیگر با اسباب و ادوات و پدیده‌های مدرن همراه هستند اما شعرِ مدرن تلقی نمی‌شوند. چون پدیده‌های مدرن را مقفی و موزون و در کادرِ شعرِ کلاسیک ارائه کرده‌اند. تلقی و بیانِ نیما از پدیده‌های مدرن تلقی‌یی معاصر است.

اگر همین موضوع را درباره‌ی شاعران مدرن‌تر و مترقی‌تر نیز در نظر بگیریم به همین نتیجه می‌رسیم. مثلاً درباره‌ی **فروغ**، **فروغ** هم کارش بر همین اساس تکوین پیدا کرد، **شاملو** هم همین‌طور، جز آن‌هایی که (ویژگی و ارزش‌های هنری آن‌ها را در نظر نمی‌گیریم) از مقطعی شروع به شکل دیگری نوشتن کردند که اتهاماتِ منتقدین متوسط‌القامه شروع شد. زیرا می‌ترسیدند که موقعیت‌شان متزلزل شود، دیگر شاعرانِ حاضر در صحنه که اسم‌ورسم و تشخصی دارند (حتا پیش از آن، مگر **حافظ** با این تعریف شاعر مدرنی است که ماندگار شده است یا **سعدی**) هنوز هم شعرشان تک‌محوری است، دیدگاهشان خیروشری است. شعرِ **شاملو** هم سرتاسرش با همین نوع نگرش کُلی‌گرا و ثنویتی روبه‌رو است حتا در شعرِ عاشقانه‌اش هیچ نسبیتی وجود ندارد. و از این زاویه ضربه‌یی به **نیما** وارد نمی‌شود.

● **انسان‌گرایی در شعرِ *نیما*، انسانی که با ویژگی‌های فردی‌اش مطرح می‌شود دارای هویت فردیِ مشخصی است حضوری عینی‌تر و قابل لمس‌تر دارد و با لحن‌ها و تیپ‌های مختلف در شعرِ *نیما* حاضر است؛ در شعر نسلِ اولِ شاگردانِ *نیما* به نظر می‌رید باز حضوری کُلی پیدا می‌کند، اگر چه این کُلی‌نگری با کُلی‌نگریِ شعر کلاسیک متفاوت است. چرا این اتفاق می‌افتد؟**

○ این نکته‌یی است که به‌درستی اشاره کردید و به‌طورتلویحی در کتابِ *این بانگِ دل‌آویز* (نشر ثالث، تهران، ۱۳۸۰) در شرحِ زندگی و شعرِ **فریدون توللی** که از اولین نیماگراها بود به آن پرداخته‌ام. انسان‌گرایی با عینیت‌گرایی (توجه به جزئیات و لمس آن) در شعر فرق دارد. **نیما** می‌تواند «انسان‌گرا» باشد که هست، محوریتِ تمامِ شعرهای **نیما** را دغدغه‌ی بشری تشکیل می‌دهد اما این‌که در شعرهای **نیما** با جزیی‌نگری به شکلی که شما اشاره می‌کنید روبه‌رو باشیم جای تأمل دارد. توجه به جزئیات و عینی‌کردن و رگ‌وپوست‌داشتن در شعرِ **نیما** به فرض بیش از شعرِ **نادرپور** است. آدم‌هایی که در شعرِ **نیما** هستند آدم‌تر (نه با شعورتر، که هیأتی دارند که بیش‌تر با زندگیِ روزمره سروکار دارند) هستند. منظورم از شعرهای نادرپور شعرهای مجموعه‌های **چشم‌ها و دست** (بنگاه مطبوعاتی صفی‌علی‌شاه، ۱۳۳۳)، **دخترِ جام** (نشر نیل، ۱۳۳۴)، **شعرِ انگور** (نشر نیل، ۱۳۳۷) است. در این شعر آدم‌ها تافته‌هایی جدابافته‌اند. آدم‌هایی که چه زن چه مرد، ساخته‌ی ذهنِ (اگر نگوییم اشرافی که در قبل نوعی اتهام محسوب می‌شد) و حتا

انتزاعی، استبعادی او از روزمرگی‌ها هستند. همه‌ی آدم‌های شعرهای **نادرپور**، **مشیری**، **توللی** آدم‌های عاشقِ رنگ‌پریده‌یی هستند که کاری ندارند که به نانوایی بروند، گوشت بخرند، در خانه‌شان بحثِ بی‌پولی نبوده، روی قالیچه‌ی سلیمان می‌رفتند و می‌آمدند. شاید یکی از دلایل این اتفاق این باشد که شاعرانی که نام بردم اصلاً معنای تحولِ نیمایی‌را درک نکردند. نه ضرورتش را به لحاظ تاریخی دریافتند نه بنیادها و مؤلفه‌های این تحولِ پیشرو را درک کردند. فکر کردند که انقلاب نشده، رفرم صورت گرفته است. آدم‌هایی هستند که از انقلاب وحشت دارند ممکن است مایه‌ها، سرمایه‌ها، اموالِ آن‌ها به خطر بیفتد بنابراین با وضعیت کنار می‌آیند و تغییراتی هم می‌کنند. حرکتی اپورتونیستی انجام می‌دهند.

این‌ها هم در حقیقت همین‌طورند. آدمی مثل **توللی** که مقدمه‌ی *رها* (نیمه‌ی اول دهه‌ی ۳۰) را می‌نویسد و به کلاسیک‌ها، متحجرین و واپس‌گرایان حمله می‌کند انقلاب را ندیده است برای چند صباحی روزآمد شده است بعد که آب‌ها از آسیاب می‌افتد چون ضرورت قضیه را درک نکرده از *رها* می‌آید به ***نافه*** (تهران، ۱۳۳۸) که بازگشتِ ادبیِ متحجری از خودش نشان می‌دهد و یکی از دشمن‌های سرسختِ **نیما** می‌شود و در صف دکتر **حمیدی** قرار می‌گیرد زیرا در این‌جا اتفاقی در درون و نگاه شکل نگرفته است.

● در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ در شعر بیش‌تر با نوعی آرمان‌گراییِ اجتماعی ـ سیاسی روبه‌روییم، چگونه است که وجوهِ دیگر آرمان‌گرایی کم‌تر رخ نشان می‌دهند؟

○ برای این‌که جامعه‌ی ما از کوروش تا قرن‌های بعد گرفتارِ نوعی دیکتاتوری خاص بوده است؛ استبدادِ شرقی محورِ ادبیاتِ ماست. بنابراین خودبه‌خود یک ضرورت اجتناب‌ناپذیرِ مقابله با این استبداد که مثل تقدیرِ ناگزیر (به دروغ) شکل گرفته مطرح می‌شود چون هر مسأله‌یی که حادتر باشد در رأس برنامه قرار می‌گیرد.

استبدادِ شرقی دوره‌یِ رضاشاهی به نوعی نهادینه می‌شود **اخوان** می‌گوید: «وقتی کودتای ۱۳۲۸ شکل می‌گیرد **نیما** خوش‌حال آمد و گفت حالا موقع شعرگفتن است.» این خیلی طبیعی به نظر می‌رسد که ما با گرایش‌های اجتماعی ـ سیاسی روبه‌رو باشیم و به همین دلیل جای بسترهای فلسفی ابعاد و وجوهِ فلسفی در شعر معاصر خالی است.

● در جایی (فرهنگ توسعه، شماره‌ی ۴۷، آبان ۱۳۷۹) اشاره می‌کنید استفاده‌یی که *شاملو* از

زبانِ آرکائیک دارد آسیبی به شعر او وارد نمی‌کند و با درکِ زبانی و تاریخی او مغایرتی ندارد. درصورتی‌که در متونی که در آسیب‌شناسیِ شعرِ *شاملو* به چاپ رسیده به این مورد نیز پرداخته شده است. ممکن است در این‌باره صحبت بفرمایید؟

○ حقیقت پیش. یک نفر نیست و متکثر است اما این‌که دلیلِ من برای این نظر چیست؛ این مطلب را به‌طورتلویحی از زبانِ **الیوت** نقل کرده‌ام. **الیوت** اشاره‌یی دارد که در مقطعی از زمان که شعرِ رایج دارد کسالت‌بار می‌شود. شاعر می‌تواند با استفاده از کلماتِ آرکائیک انرژی و فضای متفاوتی در شعرِ خود ایجاد کند تا خواننده آن کسالت را درک نکند و ضرورتِ رؤیتِ مجددِ پدیده‌های طرح‌شده در شعر را حس کند. به یاد داشته باشیم اگر هر موضوعی را که در زمانِ خود می‌تواند موجه، مدلل و برآمده از اقتضایاتِ سیاسی ـ اجتماعی ـ هنری آن دوره باشد، در دوره‌یی دیگر با معیارهایی دیگر ارزیابی شود نتیجه درستی به دست نمی‌دهد. **شاملو** اولین فردی است که ذخایرِ موسیقیاییِ ***تاریخِ بیهقی*** را کشف و مصادره می‌کند همان مقوله‌ی بینامتنی در این‌جا مطرح است و خلاقیت به متن داده می‌شود.

● **گروهی بر این باورند که «شعرِ حجم»، «موجِ نو» در حقیقت واکنش و بازتابی در برابر شعرِ دهه‌های ۴۰ و ۵۰ بوده است و شاعرانِ این نوع شعرها در پی آن بوده‌اند که هویتِ فردیِ خود را به شکل بارزتری بروز دهند. نظر شما چیست؟**

○ در مرحله‌ی اول باید به شعر به عنوان متنی موجود نگاه کنیم. از دیدگاهِ مؤلف مرده است این‌که شاعرِ شعرِ حجم چگونه و با چه هدفی شعر گفته کار مانیست. مؤلف مرده است، هرچند در قلبِ پاریس زندگی می‌کند و از شعرش فاصله گرفته نه این‌که تصمیم گرفته باشد چنین شعرهایی نگوید بلکه حضورش در شعر نیست بیرون از آن است. اگر به خودارجاعیِ متن معتقد باشیم تکلیف ذره‌ذره روشن می‌شود.

● **این‌طورکه در متونِ چاپ‌شده در آن زمان (دهه‌های ۴۰ و ۵۰) دیده می‌شود شاعرانی که دارای گرایش‌های شعریِ یادشده بودند نقدها و مطالبی را خطاب به یک‌دیگر می‌نوشتند، از این جهت می‌گویم.**

○ بله دقیقاً همین‌طور است. این مسائل آن موقع مطرح بود یکی از افرادی که مخالفتِ آشکاری با این قضیه داشت خودِ بنده بودم. مقاله‌ی مفصلی هم درباره‌ی رویایی نوشته

بودم و در مجله‌ی **فردوسی** چاپ شد و این نوع شعرها را متهم می‌کرد به فاصله‌گرفتن از دغدغه‌های انسانی که در این وضعیت زندگی می‌کرد. این نگرش وجود داشت این تقابل بود. وجودِ این تقابل نه اثباتِ مخالفینِ شعر حجم است و نه لزوماً اثباتِ شعرهایی از نوع شعرِ حجم (شعرهای متفاوتی که دغدغه‌های سیاسی ـ اجتماعی را از خود دور کرده است). از آن‌جایی‌که به این چالش اشاره داشتید برای به‌یادآوردنِ آن سال‌ها باید بگویم تقابل با ناب‌بودنِ این شعرها (به معنی تعهدِ انسانی را درنظرنگرفتن) مطرح بود. به این دلیل که ما می‌دیدیم این شعرها مورد توجه رادیو و تلویزیون قرار می‌گیرد. تلویزیون، مجله‌ی تماشا و تمامِ ارگان‌های دولتی از این نوع شعرها کم‌وبیش حمایت می‌کردند. این نوع شعر می‌تواند برابرنهاد یا آنتی‌تزِ شعرهایی باشند که مصرانه می‌خواستند سیاسی ـ گزارشی باشند و از شعر به‌شدت دوری می‌کردند یا برآمده از یک خصلتِ فردی باشد که هیچ میانه‌یی با مسائلِ سیاسی ندارد و می‌شود در تأویل‌های مختلف آنیت‌های سیاسی ـ اجتماعی را در پسِ پشت یا پیچیدگی‌های این شعرها پیدا کرده که در پاره‌یی از شعرهای رویایی این موضوع مصداق پیدا می‌کند و قابلِ تحقیق است. در بین این شعرها هرکدام که قائم‌به‌ذاتِ خود باشد و در زمان خودش و مستقل و متفاوت باشد و هم‌چنان حضور و پویایی‌اش را حفظ کرده باشد با جان و دل می‌خوانم.

● **آن‌طورکه شما در مقاله‌ی «بحرانِ شعر و راه برون‌رفت از آن» (فرهنگ توسعه، شماره‌ی ۴۹، خرداد ۱۳۸۰) نوشته‌اید یادآور شده‌اید که در دهه‌ی ۶۰ قواعدِ بازی در شعر عوض می‌شود و از آن روالِ متعارفِ شعرِ دهه‌های پیش که بخشی از آن حالتِ انجماد پیدا کرده بود خارج می‌شود و به ضرورتِ تغییر می‌رسد. این ضرورت را در دهه‌ی ۶۰ در آثار چه شاعرانی می‌شود سراغ گرفت؟**

○ احتمالاً منظورتان نیمه‌ی دومِ دهه‌ی ۶۰ باشد که به دهه‌ی ۷۰ مرتبط می‌شود، به جز شاعرانی که آن‌ها را تحت‌عنوانِ «شاعرانِ شعرِ ایضاحی» نام‌گذاری کرده‌ام در شعر اغلبِ شاعران کم‌وبیش وضعیتِ جدیدی که به طبعِ مسائل سیاسی ـ اجتماعی و اشباع‌شدگیِ شعرِ پیش از این دهه به وجود آمده بود دیده می‌شود. هرکسی بر اساسِ فهم و فراست یا برحسبِ درک و دریافتِ خود به درجاتی این تغییر را در شعرش نشان داده است. اما آن‌چه مشخص است فاصله‌گیریِ زیبایی‌شناختیِ متمایز و نه ضرورتاً مشترک در آثار

شاعرانِ بعدازانقلاب و همه‌ی نسل‌های شعریِ حاضر در صحنه ـ که در کتاب سه دهه *شاعرانِ حرفه‌یی* (نشر ویستار، ۱۳۸۰) آورده‌ام ـ دیده می‌شود.

● با توجه به کتاب *گزاره‌های منفرد* (جلد ۲، نشر سپنتا، ۱۳۸۰) به چند شاعر اشاره می‌کنم که غیر از این کتاب در نقد و نظرهای ارائه شده در دهه‌ی ۶۰ بیش‌تر به آن‌ها پرداخته شده است مانند شمس لنگرودی، فرشته ساری که در کتاب *گزاره‌های* منفرد یادآور شده‌اید که تأثیرپذیرهایی از شعرِ *شاملو* در آثارشان دیده می‌شود و شعرهایشان را توأم با متعارف‌نویسی دانسته‌اید. با این وجود علل تأکید و پرداخت به این آثار را در چه مؤلفه‌هایی باید جست‌وجو کرد؟

○ به این دلیل این آثار موردِ ارزیابیِ بیش‌تری قرار می‌گیرد که جزء شاعرانِ حرفه‌یی و دارای پشتوانه‌ی کاری هستند. درست است که تحتِ عنوانِ «شاملوگراها» مطرح می‌شوند ولی ضرورتاً هر کسی که تحت این عنوان مطرح می‌شود معنی‌اش این نیست که تا ابد در تمام بافت و مفصل‌های کاری تحت‌تاثیر **شاملو** قرار دارد. آن‌چه مسلم است شاعرانی که بعدازانقلاب چهره می‌شوند خوش می‌درخشند. مثلاً **شمس لنگرودی** با کتابِ *خاکستر و بانو* (نشر چشمه، تهران، ۱۳۶۵) هرچند تأثیرپذیری فراوان از **فروغ** و **شاملو** دارد ولی نشان می‌دهد که ذاتاً شاعر است. یا **فرشته ساری** در *پژواکِ سکوت* (نشر چشمه، ۱۳۶۵) نشان می‌دهد که شاعری دارد می‌آید. این‌ها مدام کار می‌کنند و به درجاتی می‌رسند. چهره‌های دیگری نیز در این دهه داریم مانند **سیدعلی صالحی**، متعارف‌نویسی ضرورتاً چیزی منفی نیست می‌توانیم متعارفی بنویسیم که قدری هم متمایز باشد. اگر متعارف‌نویسی را به معنی پیروی لحظه‌به‌لحظه و مقطع‌به‌مقطع از شاعرانِ پیش از این شاعران بدانیم که رونویسی می‌شود. در تحلیل‌هایی که بر شعر این شاعران داشتم این نگرانی را بارها عنوان کرده‌ام که گرفتاری ادامه‌دارِ تأثیرپذیری از **شاملو** را دارند ولی این‌ها از آب و گِل گذشته‌اند و دست‌آوردهایی دارند که تشخص‌های آن‌ها را در کتابِ *گزاره‌های منفرد* با ذکرِ عناوینِ شعرها و شماره‌ی صفحات آورده‌ام.

● باز به کتابِ *گزاره‌های منفرد* ارجاع می‌دهم، درباره‌ی شعرِ *سیدعلی صالحی* بر موردی انگشت می‌گذارید با عنوان (زن ـ کودکی، عاریتی). تلفیق این زن ـ کودکی و عاریتی‌بودنِ آن را چگونه می‌شود تشخیص داد چون این‌ها بیش‌تر حس‌هایی درونی هستند؟

○ این مؤنث‌نگاری یا زن ـ کودکی ضرورتاً عیب نیست بلکه حتا می‌تواند یک تمایز هم باشد. وقتی شاعر بخشی از وجودِ خود که متمایل به این نوع لحن و این نوع گفتارِ مهرآمیزِ زنانه است را احضار می‌کند کشف آواهای مختلفی است که در انسان تعبیه شده است. چیزی که جزء آسیب‌شناسی شعرِ **صالحی**ست این است که وجه ایضاحیِ شعر و تتابعِ اضافات زیادی دارد. تکرارها، تأکیدها و مهربانی و مهروزی‌هایی که نشان داده می‌شود با استنباطی که از متن می‌شود تعمیق‌یافته و عینیت‌یافته نیستند. نوشتار این را می‌گوید. بدون آن‌که مؤلف را مورد ارزیابی قرار دهیم متن، متنی است که گاه مبالغه‌هایی (نه از نوع مبالغه‌های کلاسیک) بر نوعی مهربانی دارد که شکل‌نایافته است، تعیین‌نایافته است. من پاره‌یی از جمله‌هایی را که مبتنی بر این مهرنگاری‌ها (مهرورزی‌نگاری‌ها)ست را در ***گزاره‌های منفرد*** جمله‌های فریب‌کار خوانده‌ام و هنوز هم بر این اعتقاد هستم، شاعر نمی‌خواهد مردم را تحمیق کند بلکه فکر کرده است از این راه بیش‌تر در دل مردمِ شعرخوان راه پیدا می‌کند. البته در دل خیلی‌ها راه پیدا کرده. آدم‌هایی که دارای استعدادِ متوسطی به لحاظ دریافت‌های شعری هستند را تسخیر کرده است، زیر پوشش قرار داده است. وقتی **رزا جمالی** در یکی از نقدهایش اشاره کرده بود که (اگر **صالحی** به همین شکل پیش برود تبدیل به **مشیری**یی می‌شود که متعلق به این عصر نخواهد بود)، به گمانم حرف بسیار جالبی زده بود. **صالحی** قابلیت‌ها و شأنِ هنری بیش از این را دارد. ولی به لحاظِ رعایتِ اذهانِ عمومی و کسبِ پذیرش و عدمِ جسارت شعرش در سطحِ شعرِ مقبولِ زنان خانه‌دار می‌ماند که کم‌تر با کتاب در ارتباط‌اند و در سطحِ عادیِ شعر حرکت می‌کنند، یا در سطح دخترمدرسه‌یی‌ها که هنوز فرصتِ خواندنِ شعرهای عمیق‌تر را پیدا نکرده‌اند. شعرِ **صالحی** مانند خیلی از شاعرانِ قبل از نسل **صالحی** (بدون مقایسه) مانند **فریدون مشیری**، **توللی** و... حقِ زیادی به گردنِ شعرِ معاصر دارد برای این‌که واقعاً از شعرِ **صالحی** که جاذبه‌های صوریِ خود را دارد می‌شود مثل پلی عبور کرد و شاید در آن سوی پل افقِ بازتر و درخشان‌تری از شعر معاصر دیده شود. حقِ حضورِ **صالحی** را مطلقاً انکار نمی‌کنم. حضورِ قابلِ رؤیتی است، صفحاتِ زیادی از ***گزاره‌های منفرد*** به او اختصاص یافته است تا او را از ول‌خرجیِ کلمات و جملات و توصیفات (به زعم خودم) باز بدارم.

● آقای باباچاهی در دهه‌ی ۷۰ پیشنهادهای شعری متفاوتی مطرح می‌شود، یکی از آن‌ها شعر «پسانیمایی» است که توسط خودِ شما مطرح می‌شود. در طرح این مبحث نمونه‌هایی که ارائه داده‌اید از شعرِ خودتان بوده است. آیا استقبال یا تأثیر و تأثرپذیریی از این نوع شعری ندیده‌اید یا به دلایل دیگری نمونه‌ها را از آثار خود انتخاب کرده‌اید؟

○ شعرِ «پسانیمایی»، شعری مخصوص به یک فرد نیست: شعری که من صرفاً خالقِ آن باشم. یک مکتبِ شعری یا هنری هم نیست. من در پی مکتب‌سازی نبودم بلکه درصدد توضیح و مطرح‌کننده‌ی این نکته بودم که به دلایلِ مختلفی، از جمله فاصله‌گیری از وضعیتِ تاریخی ـ اجتماعیِ قبل از خودمان، توجه به بازخوانیِ مؤلفه‌های موجود در شعرِ مدرن نیاز به طرحِ پیشنهادهای تازه‌یی حس می‌شود. در این زمینه نه تنها بنده که خیلی‌های دیگر از نسلِ جوان و نسلِ غیرجوان ـ که از نسلِ جوان مشخصاً **براهنی** با کتابِ ***خطاب به پروانه‌ها*** (نشر مرکز، ۱۳۷۴) بود ـ شاعرانِ کارگاهی و غیرکارگاهی همه به نوعی یا متأثر از دیدگاه‌های شعریی بودند که توسطِ شاعرانِ نسل‌های پیش از آن‌ها اتفاق افتاده بود یا خواننده‌ی پی‌گیرِ مواضعِ نظری فلاسفه‌ی متأخر بودند. بنابراین می‌شود گفت شعرِ «پسانیمایی» یک نام‌گذاری‌ست بر نوعی شعر که ادامه‌ی شعر پیش از خودش است و مسلماتی را فکر می‌کند باید موردِ نقض قرار دهد که زیر عنوانِ مشخص‌تری به نام «وضعیتِ دیگر» می‌تواند قرار بگیرد. همان‌طورکه شعرِ **براهنی**، شعرِ دوستانِ کارگاهی و شعرِ تمامِ افرادی که به‌نحوی به آن‌ها «متفاوت‌نویس» می‌گوییم. من خودم را مبدعِ شعری خاص نمی‌دانم بلکه یکی از پیشنهاددهندگان بودم که متوجه شدم باید به بسطِ معرفت‌های موجود پرداخت. اما سؤالِ خاصِ شما که چرا نمونه‌ها را از شعرِ خودم آورده‌ام. در آن مقطعی که این شعرها سروده می‌شد و آن مقاله را می‌نوشتم (توضیح شعری که نوشته می‌شد و طرح دیدگاهی هم بود) در آن زمان شاید شعری نداشتیم که مبینِ نکاتی باشد که در آن مقاله مطرح می‌کردم یعنی شعری که قوام‌یافته و دارای آن ویژگی‌ها باشد. مثلاً ثنویت‌گرا نباشد، کُلی‌گرا نباشد، به نسبیت‌گرایی تمایل داشته باشد، غیردستوری به نظر برسد، به مطلق‌کردنِ معناها نیندیشد، آن شعرها لزوماً بهترین شعرها نبودند بهترین نمونه‌هایی بودند که می‌توانست در این بحث طرح شود. شما می‌توانید این سؤال را هم بپرسید؛ مگر از **براهنی** که کتابِ ***خطاب به پروانه‌ها*** را

مطرح کرد نمی‌توانستید مثال بیاورید؟ چرا می‌شد. در مجله‌ی کارنامه (شماره‌ی چهارم، فروردین و اردیبهشت ۱۳۷۸) و در انتهای کتاب *عقل عذابم می‌دهد* (نشر همراه، ۱۳۷۹) هرکجاکه با معیارهای من هم‌خوانی داشته به عنوان نمونه‌های خوب و درخشان آورده‌ام و در کتاب *گزاره‌های منفرد* (جلد ۱، نشر نارنج، ۱۳۷۶) که به بررسی شعرهای براهنی پرداخته‌شده دقیقاً به این مسائل اشاره کرده‌ام.

شعرهایی که در کتاب *خطاب به پروانه‌ها* می‌خوانیم، غالباً شعر «پسانیمایی» (در معنای نقضِ الزامات و مسلمات و تأثیرپذیری به‌جا از دیدگاهِ متفکرینِ غرب آن‌جاکه با وضعیتِ بومی و شرقیِ ما می‌توانند انطباق پیدا کنند) نیست. *خطاب به پروانه‌ها* با دو چیز درگیری دارد یکی بی‌معنانگاری (بی‌معنانگاری با طرحی که بنده از معناگریزی دارم متفاوت است) ایشان عملاً و به‌طورمکانیکی شعرِ بی‌معنا را می‌نویسد. دیگر، گریز از استبدادِ نحوی که طرحی‌ست که می‌شود روی آن بحث کرد و دیگران چنین جرأت و جسارتی نداشتند ولی می‌بینیم که تضاد و تعارض با استبدادِ نحوی، خود به یک استبداد در شعر تبدیل می‌شود. شعرِ متفاوت مساوی شده با مبارزه با استبدادِ نحوی (نوع دیگری از نحو را احضارکردن) این فقط یک شق از شعرِ متفاوت می‌تواند باشد. همین‌جا بگویم که جسارت‌های براهنی (که بیش‌ترِ اوقات به تصنع می‌زند) بر بسیاری از شاعرانی که هم‌چنان ایستادند و همان حرف‌های چهل سال پیشِ خود را تکرار می‌کنند ترجیح دارد. براهنی واقعاً یک پدیده است منتها پدیده‌یی است که خودش به خودش ظلم می‌کند و خود را به ضدپدیده تبدیل می‌کند. براهنی خدمتِ زیادی به شعرِ معاصر کرده و خواب‌آلودگیِ شعرِ معاصر را می‌پراند.

● در *گزاره‌های منفرد* (جلد ۲، نشر سپنتا، ۱۳۸۰) از دوستانِ شاعری (در دهه‌ی ۷۰) با عنوانِ مثلثی تفنن‌گرا یاد می‌کنید که خطوطِ این مثلث را مهرداد فلاح، *علی عبدالرضایی* و *ابوالفضل پاشا* تشکیل می‌دهند. تفنن‌گرایی را با چه مفهومی در نظر می‌گیرید؟

○ البته مطلبی راکه شما می‌فرمایید وحی مُنزل در نظر نمی‌گیریم، در پی حذفِ آن هم نیستم، ولی درصدد آنم که گرفتار این جزمیت نشوم که اگر این حرف را زدم چنان‌چه جای دوباره‌نویسی آن باشد بحث را ببندیم. این موضوع می‌تواند معطوف به مقطعی از زمانِ کاریِ این‌ها باشد، چون هر سه نفر دست‌دردست هم‌دیگر داده بودند (و داده‌اند)

برای این‌که مطرح باشند اما این مانع از آن نمی‌شود که تفنن‌شان را نادیده بگیریم. تفنن به معنی عام می‌تواند در این باشد که اصرار داشتند نسلِ پنجمی عَلَم کنند که شباهتی به هیچ‌کس ندارد، انگار خاتَم‌الشعرایِ زمان هستند حال آن‌که همان‌طورکه در *گزاره‌های* **منفرد** نشان داده‌ام هرسه‌ی این‌ها تحت‌تأثیرِ کارهای خودِ من بودند و با خامیِ خاصی سرشان را زیرِ برف قرار می‌دادند انگار آن‌ها پیش‌قراول ما بودند. مثلثِ تفنن‌گرا را در مورد جاهایی گفتم که این‌ها سماجت داشتند در این‌که به ضرب‌وزور متفاوت بنویسند، به قلع‌وقمع حس‌های خود بپردازند تا متمایز باشند. این صحبت به معنیِ نفیِ وجوهِ موردِ تأکیدِ کارِ این سه نفر نیست.

● **لطفاً در مورد این وجوهِ مثبت هم صحبت بفرمایید؟**

○ همین‌قدر که این‌ها توجه دارند که مثل هم‌نویسی تکرارِ مکررات یا شبیه‌هم‌بودن کاری این‌زمانی، معاصر و مدرن نیست خبر از این می‌دهد که می‌توانند اشراف بر این داشته باشند که وجهی از شعرِ معاصر دچارِ کسالت و خستگی شده است و وضعیتِ تاریخی ـ اجتماعیِ ما عوض شده و به تبعِ آن و با توجه به اشکالِ اشباع‌شده‌ی شعرِ پیش از آن‌ها (شعرِ جاری ـ ایضاحی) به فاصله‌گیری بیاندیشند و همین‌که سراینده‌ی چندین شعر مؤثر و زیبا هستند.

● **درباره‌ی «شعرِ حرکت» که از طرف *ابوالفضل پاشا* پیشنهاد شده‌است چه نظری دارید؟**

○ من در دیدگاهِ طرح‌شده (در کتابِ **شعرِ حرکت**) چیز تازه‌یی ندیده‌ام. مسائلی در آن طرح شده که نه تنها در شعرِ قبل‌ازانقلاب اتفاق افتاده که در موردشان توضیح داده شده است. **پاشا** از ذهنیتِ برتری که بتواند شعری را ارائه کند که نامِ «شعرِ حرکت» داشته باشد عاجز است. اگر فرض را بر این بگذاریم که در دهه‌ی ۷۰ شعری سروده می‌شود که بنا بر تمایز تاریخی ـ هنری می‌تواند منحصر به همان زمانِ تاریخی باشد باز هم توضیحاتی که ایشان درباره‌ی «شعرِ حرکت» می‌دهند رد پایش را می‌شود در «شعرِ حجم» رویایی دید. البته همین‌قدر که این‌ها فضا را مرتعش می‌کنند با ارزش است. هرچند که بحث نظریه‌پردازی در میان نبوده و نیست.

عبدالعلی دستغیب

تولد: ۱۳۱۰/۸/۱۶ ـ شیراز

تحصیلات: لیسانس فلسفه

آثار:

شعر:

گل‌های تاریک، نشر فرهنگ، تهران، ۱۳۴۸

نقد و نظر:

سایه‌روشنِ شعرِ نوِ پارسی، نشر فرهنگ، تهران، ۱۳۴۸

هنر و واقعیت، نشر سپهر، تهران، ۱۳۴۹

نیمایوشیج (نقد و بررسی)، نشر فرزین، ۱۳۵۱

نقد آثار صادق چوبک، کانون تحقیقات اقتصادی ـ اجتماعی پازند، ۱۳۵۳

نقد آثار غلام‌حسین ساعدی (گوهرمراد)، چاپار، تهران، ۱۳۵۴

فلسفه‌های اگزیستانسیالیسم (نقد و بررسی)، بامداد، تهران، ۱۳۵۴

نقد آثار محمدعلی جمالزاده، چاپار، تهران، ۱۳۵۶

نقد آثار صادق هدایت، نشر سپهر و زند، تهران، ۱۳۵۷

نقد آثار احمد کسروی، پازند، تهران، ۱۳۵۷

نقد آثار بزرگ علوی، نشر فرزانه، تهران، ۱۳۵۸

نقد آثار جلال آل‌احمد، نظر ژرف، تهران، ۱۳۷۱

گرایش‌های متضاد در ادبیات معاصر ایران، نشر خنیا، تبریز، ۱۳۷۱

نقد آثار احمد شاملو، نشر آروین، تهران، ۱۳۷۳

نگاهی به مهدی اخوان ثالث، مروارید، تهران، ۱۳۷۳

از حافظ به گوته، نشر بدیع، تهران، ۱۳۷۳

هجوم اردوی مغول به ایران، نشر علم، تهران، ۱۳۷۶
نقد آثار و اندیشه‌های داستان‌نویسان بزرگ غرب، پیام امروز، تهران، ۱۳۷۷
نقد آثار احمد محمود، نشر معین، تهران، ۱۳۷۸
نقد آثار محمود دولت‌آبادی، نشر ایما، شیراز، ۱۳۷۸
در آیینه نقد، سازمان تبلیغات اسلامی حوزه هنری، تهران، ۱۳۷۸

ترجمه:

پیام‌آوران عصر ما، ویلیام هابن، نشر سپهر، تهران، ۱۳۴۸
مرثیه‌های شمال، آنا اخماتووا، نشر بابک، تهران، ۱۳۵۳
فلسفه تاریخ هگل، بن کیمپل، نشر بدیع، ۱۳۷۲
ویلیام شکسپیر، (با اسماعیل دولتشاهی)، نشر بدیع، تهران، ۱۳۷۴
فریدریش‌ویلهم نیچه، استنلی مک‌دانیلی، نشر پرسش، تهران، ۱۳۷۶
چهار سوار سرنوشت، ویلیام هابن، نشر پرسش، تهران، ۱۳۷۶
هیدگر و شاعران، نشر پرسش، تهران، ۱۳۷۶
کارل مارکس، دیوید مک‌له‌لان، نشر پرسش، آبادان، ۱۳۷۹

مشاغل فرهنگی:

دبیر آموزش و پرورش
استاد دانشکده‌ی ارتباطات

● **آقای دستغیب اگر موافق باشید مروری بر شعرِ معاصر داشته باشیم از زمانی که *نیما*، «افسانه» را می‌سراید و شعرِ نیمایی را بنیان می‌گذارد در جایی (*گرایش‌های متضاد در ادبیاتِ معاصرِ ایران*، نشر خنیا، تبریز، ۱۳۷۱) اشاره دارید که ما بعد از *حافظ* شاعرِ بزرگی مانند *نیما* نداریم. در موردِ تحولی که *نیما* در شعر به وجود آورد و آن‌چه در شکل‌گیری این تحول مؤثر بوده صحبت کنیم؟**

○ این دو مطلب جداگانه است یکی این‌که بعد از **حافظ** چه شاعرانی بوده‌اند و دیگر این‌که نیما چه اسلوبی داشته و شعرِ او در چه عالمی و چه فضایی حرکت می‌کرده و چگونه چیزی به اسمِ شعرِ نو در جامعه‌ی ما رُخ نشان داد، البته این بستگی دارد به این‌که شعر را چگونه تعریف کنیم. یعنی اگر شعر را زبانِ عواطف و احساسات بدانیم یا بیانِ تحولاتِ اجتماعی یا به تعبیرِ امروزی تحولی در زبان، تفاوت پیدا می‌کند.

اگر آن‌چه راکه در جهان به‌عرف شعر نامیده می‌شود و در کشور ما نیز مردم از قدیم با آن الفت داشتند و مثلاً **حافظ**، **سعدی**، **فردوسی**، **خیام** و **نظامی گنجوی** را می‌خواندند و در محافل و مجالس خودشان ابیاتی از آن را نقل می‌کردند و همین‌طور در زندگیِ آن‌ها بود و با آن زندگی می‌کردند را در نظر بگیریم بی آن‌که واردِ بحثِ ماهیتِ شعر شویم و بگوییم چه کلامی شعر است. به این معنا، چون بعد از **حافظ** جامعه‌ی ما دچارِ تحولات عمقی و بنیادی نمی‌شود و از نظرِ بنیانِ زراعی و اقتصادی و اجتماعی امکانی در اختیار جامعه قرار نمی‌گیرد و حتا امکاناتِ موجود جامعه نیز از آن گرفته می‌شود. مثلاً وجود جنگ و گریز و حادثه‌ی هجومِ مغول به ایران باعثِ خرابیِ اقتصادیِ زراعی کشور شد در نتیجه زندگی اجتماعی و فکریِ ـ فرهنگی نیز دچار تزلزل بود. برای همین شاعران در زمانِ «صفویه» به هند گریختند برای این‌که امنیت نداشتند. در دوره‌های «زندیه» و «قاجار» نیز (به جز دوره‌یی محدود در دوره‌ی **شاه‌عباس** که امنیتی نسبی به وجود آمد و شخصِ مقتدری بود و مجمعی در اصفهان پدید آورد که در آن گروهی از فلاسفه و شاعران کارهایی انجام دادند.) روی به افول و انحطاط داشتیم تا دوره‌ی **امیرکبیر**، در دوره‌ی **امیرکبیر**، **قائم‌مقام** و **میرزا حسین‌خان سپهسالار** که اطلاعاتی از دنیا داشتند تصمیم گرفتند که دربار را متوجه کنند که دوره‌ی ایلاتی و عشایری تمام و عصرِ جدیدی شروع شده است. تأسیسِ دارالفنون، رفتنِ بعضی محصلین به فرنگ، ترجمه‌ی بعضی کتب،

آوردنِ روزنامه و نشریه در ایران... ، ارتباط با روسیه‌ی تزاری و انگلیس مجموعه‌یی از این تلاش‌ها است. دربارِ قاجار هم آن قوه و بنیه را نداشت که سدی به دور ایران بکشد و به این ترتیب افکار جدید آمد. به قولِ **فرخی سیستانی**: سخن نو آر که نو را حلاوتی‌ست دیگر. این گروهِ نوجو معتقد بودند که هم در نظم هم در نثر باید مطالبِ تازه‌یی ارائه دهیم، این اتفاق در دوره‌ی شاعرانی مانند **ادیب‌الممالک فراهانی**، **لاهوتی**، **شمس کسمایی**، **رفعت**، **خامنه‌یی**، **دهخدا** و **میرزاده عشقی** شکل می‌گیرد و صحبت از تحولِ ادبی به میان می‌آید. ملک‌الشعرای **بهار** هم در این جریان بی‌تأثیر نبود.

ابتدا تلاش در نوآوری و تجدد در مضمون بود، مضامین را تغییر دادند، درباره‌ی «آزادی»، «قانون»، «مردمِ فقیر» گفتند و بعد به دنبال تجدد در صورتِ شعر رفتند یعنی کم‌کم متوجه شدند که مضامینِ جدید نمی‌تواند به صورتِ مثنوی، غزل و... بیان شود. به این دلیل که وقتی می‌خواهیم مضامینِ تازه را در قالب‌های قدیمی با تعبیراتِ قدیمی بیان کنیم، وارد همان مسائل قدیمی می‌شویم. تجدد باید در احساس و عواطف رُخ بدهد انسان جور دیگری به دنیا نگاه کند. درخت را جور دیگری ببیند، دریا را، انسان‌ها را، جهان‌نگری‌اش عوض شود. **نیما** به دنبالِ این شعرا آمد. شعرای قبل از **نیما** جنبه‌ی ادبیت متن را جدی نمی‌گرفتند توجه‌شان بیش‌تر به مضمون بود به فرض **لاهوتی** درصدد بود انقلابِ اجتماعی را تسریع کند، همین‌طور **ادیب‌الممالک فراهانی** و... البته می‌شود گفت یکی از کسانی که در شعر دارای فکر و اندیشه‌ی خوبی بوده همان **لاهوتی** است چون در سیاست رادیکال بود در شعر هم انقلابی. **تقی رفعت** و **خامنه‌یی** هم که در تبریز بودند نظریاتی درباره‌ی شعر بیان می‌کردند که فوق‌العاده جالب است. در این‌جا سه گروه پدید آمد. یک گروه که تجدد را قبول داشتند و معتقد به اعتدال بودند، می‌گفتند می‌توانیم با همان صورت‌های قدیمی و همان اوزان شعرِ جدید بگوییم، عده‌یی که به کُلی مخالف بودند و می‌گفتند شعر همانی است که **سعدی** و **حافظ** گفته‌اند و باید از همان الگوها پیروی کنیم و عده‌یی که اعتقاد داشتند بدون آوردنِ صورت‌های جدید نمی‌شود شعر نو گفت، **نیما** در ۱۳۰۱ کتابِ *افسانه* را ارائه داد که **ضیاء هشترودی** در جُنگِ *شاعرانِ معاصرِ* خود جا می‌دهد و اظهارنظری می‌کند که جالب است می‌گوید: «افسانه، غزل‌سراییِ نوینِ ایران است.» ممکن است نیما از منظومه‌ی شب‌های آلفرد دوموسه

تأثیر پذیرفته باشد، تعبیرهای جدیدی در این شعر است که در شعرهای اولیه‌ی او مثل «خانواده‌ی سرباز» و... دیده نمی‌شود و نشان می‌دهد که نگاهِ او حتا با نگاه **لاهوتی** فرق دارد. مثلاً می‌گوید:

کوه‌ها راست استاده بودند دره‌ها هم‌چو دزدان خمیده.

ما در این شعر وقتی جوان را می‌بینیم که به دنبال «افسانه» یا «افسانه‌ی شخصی‌اش» می‌گردد در آن تنهایی و در آن کوهستان و دره، انگار کلمات در همان هنگام توسطِ شاعر خلق می‌شود. **نیما** علاوه بر استخدامِ وزنی متفاوت و رعایتِ هارمونی در شعر سعی می‌کند معیارهای ثابتِ علمِ بدیع را تغییر دهد مثل تشبیهاتی که درباره‌ی «شمع و پروانه و ماه، خورشید...» داشتیم و دیگر این‌که جنبه‌ی اجتماعی به شعر بدهد و آن را تبدیل به نیروی تغییردهنده کند. در ۱۳۱۶ است که شعرِ «ققنوس» را که نخستین شعرِ شکل‌گرفته‌ی نو است که کمپوزسیون (از نظرِ وزن، موسیقی) دارد را ارائه می‌دهد و ثمره‌ی تلاش خود را می‌بیند، راهی طولانی که ایران (در بیش از ۵۰ سال) برای رسیدن به تجدد طی می‌کند. دیگرانی هم بودند البته مثل **تندر** کیا و **هوشنگ ایرانی** که به راه‌های دیگر رفتند که چون به قاعده‌ی زبانِ فارسی توجه نکردند نتوانستند از نیرویی که پشتِ این سد وجود دارد بهره ببرند.

● **پشتوانه و نگاهِ زیبایی‌شناسانه‌یی که *نیما* به سنتِ شعری پیش از خود دارد قوی‌تر است یا بهره‌یی که از آمیختگیِ نگاهِ خود با این سنتِ شعری می‌گیرد است؟**

○ در ***تعریف و تبصره*** و ***ارزشِ احساسات*** **نیما** می‌گوید: «من به کاری که این ملت بدان احتیاج دارد قیام می‌کنم»، نگاهِ **نیما** نگاهی عمیقاً جامعه‌شناختی است. برای او شعر صرفاً جنبه‌ی زیبایی‌شناختی ندارد، **نیما** فکر می‌کند ادبیات در جامعه نقشِ معجزه‌گر دارد یعنی می‌تواند جامعه را دگرگون کند. می‌گوید: (شعرِ من پرچمِ انقلابِ نوینِ ایران است)، این زیربنای فکرِ **نیما** است. **نیما** اعتقاد دارد که اصل ایجادِ تغییر است. هنر موظف نیست که خود را تا سطحِ احساسات و تعبیراتِ مردمِ عامی پایین بیاورد بلکه وظیفه دارد که آن‌ها را بالا ببرد. این حرف را **هگل** نیز پیش از او زده؛ «درکِ واقعیِ زیبایی مستلزم پرورشِ حقیقی است».

من دوره‌های شعری معاصر را به چهار قسمت ذیل تقسیم کرده‌ام:

الف) دوره‌ی مشروطیت
ب) دوره‌ی ۲۰ ساله‌ی رضاشاهی
ج) دوره‌ی بعد از شهریور ۲۰ تا ۱۳۵۰
د) دوره‌ی دهه‌ی ۵۰ تاکنون

شعرِ دوره‌ی مشروطه شعری اجتماعی است. در شعرِ دهه‌ی ۲۰ تجددهای گوناگون پدید می‌آید. دروه‌ی تأمل و تعمق بیش‌تر است. دوره‌ی بعد از شهریور ۲۰ دوره‌ی پُرجوش‌وخروشی است افکار آزاد می‌شود، آزادیِ بیان پدید می‌آید، افکارِ جدیدِ اروپایی وارد ایران می‌شود. با فیگورهای بزرگ ادبیِ اروپایی آشنا می‌شویم. در مواردی اقتباس و ترجمه هم هست مثل ترجمه‌ها و اقتباس‌هایی که **نادرپور** و **شاملو** در اوایل کار خود از **بودلر**، **آلوار**، **لورکا** و **مایاکوفسکی** داشتند. در دهه‌ی ۴۰ به اوجی دست می‌یابیم و نمایندگانی پیدا می‌شوند که عمده‌ترین آن‌ها که صاحبِ سبک هستند عبارتند از نیما، **شاملو**، **اخوان**، **فروغ فرخزاد**، **سهراب سپهری**، **نصرت رحمانی**، **منوچهر آتشی** و...

● **از نیما به بعد مثلاً در شعرهای *شاملو*، *اخوان* با آرمان‌گراییِ اجتماعی روبه‌روییم در این مورد توضیح بدهید؟**

○ از دهه‌ی پنجم مقداری دچارِ آشفتگی می‌شویم این دستِ خودِ شاعران هم نیست برای این‌که دنیا دچارِ آشفتگی می‌شود دنیای مدرن و پسامدرن الان معنا پیدا می‌کند در آن موقع **شاملو**، **اخوان**، **نادرپور**، **فریدون توللی**... درونِ محدوده‌یی فعالیت می‌کردند یا **فروغ فرخزاد** که شعرهای اروتیک می‌گفت، کولی آواره‌یی در شعر جلوه می‌کرد به قولِ فرنگی‌ها بوهمی بود. بعدها در شعرهایش به مسائلِ اجتماعی روی می‌آورد از اعدام، ظلمی که به زنان می‌شود، تنهایی و... صحبت می‌کند البته وقتی به *ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد* نگاه می‌کنیم پی می‌بریم که دچار تجزی شخصیت شده به همین دلیل شعرش هم دوگانه است، دچارِ شیزوفرنی است البته این مسأله‌یی نیست برای این‌که **حافظ** هم همین‌طور بوده همه‌ی هنرمندان تا حدی این حالت را دارند یعنی همه‌ی این شاعران متعلق به یک کلاس هستند و معتقد به یک حد و حدود و یک آداب و ترتیبی برای کارِ خود دارند.

● **در جایی (*گرایش‌های متضاد در ادبیاتِ معاصر ایران*، نشر خنیا، تبریز ۱۳۷۱) درباره‌ی**

فروغ فرخزاد اشاره کرده‌اید که *فروغ فرخزاد* در شکسته‌شدن خرافه‌ها نقش داشته است. از چندوچون این اتفاق بگویید؟

○ هر هنرمندی تا حدی عادات ذهنیِ ما را از بین می‌برد، البته بستگی دارد که چه کسی اثرش را بخواند **سعدی** می‌گوید:

جهان پُرسماع است و مستی و شور ولیکن چه بیند در آینه کور

وقتی کسی مستعد باشد کلام برایش فراهم می‌شود. فرض کنید یک آدمِ متحجر، قدیمی شعرِ عاشقانه‌ی **فروغ فرخزاد** را بخواند طبعاً واکنش به وجود می‌آورد.

تمامِ آثارِ ادبیِ مهمِ دنیا حتا رمان‌ها و شعرهای درجه‌سوم اگر اصالتی در آن‌ها باشد ما را متعمق و متأمل می‌کند که جور دیگری به اساس و صور هستی نگاه کنیم.

● **حدود سال‌های ۱۳۵۲ـ۱۳۵۳ *اسماعیل نوری‌علا* شعری را با عنوان شعرِ «تجسمی» یا «پلاستیک» پیشنهاد می‌دهد که من این را در کتاب *تاریخِ تحلیلی شعر نوِ شمس لنگرودی* (چهار جلد، نشر مرکز، ۱۳۷۰) دیده‌ام و متأسفانه نمونه‌یی از آن را دسترس نداشتم. اگر ممکن است در مورد این نوع شعر توضیح دهید.**

○ **نوری‌علا**، **احمدرضا احمدی** و **سپانلو** گروهی بودند در ۴۵ـ۱۳۴۴، نه ۵۲، مجله‌یی چاپ می‌کردند به اسم ***جزوه‌ی شعر*** البته تقلید و اقتباسی بود از ***خروس جنگی*** (**هوشنگ ایرانی**، **سهراب سپهری**، **جلیل ضیاءپور**) **هوشنگ ایرانی** دکترِ ریاضی بود به زبان اسپانیایی و فرانسوی تسلط داشت، گروه با اطلاعی بودند. **اسلام‌پور**، **احمدرضا احمدی**، **سپانلو**، **نوری‌علا** آن اطلاعات را نداشتند **نوری‌علا** با انگلیسی و **سپانلو** با فرانسه آشنا بود. این‌ها عوارضِ انقلاب است. من همان موقع هم با این‌ها مخالفت کردم در ***سایه‌روشنِ شعرِ نوِ پارسی*** (نشر فرهنگ، ۱۳۴۸) نوشتم که این‌ها انقلاب نیست و انحراف است آن‌ها هم به ما بدوبیراه گفتند که حق‌شان هم بود. اما آزمایش نشان داد که این حرکت‌ها مثل امواجی بر روی دریا هستند که باد آن‌ها را به وجود آورده فقط برای این‌که نشان دهد راهِ کج هم می‌شود رفت. اما نه از **هوشنگ ایرانی** نه از شعرهای اولیه‌ی **سهراب سپهری** نه از شعرواره‌های **اسلام‌پور**، **احمدرضا احمدی**، **سپانلو** چیزی باقی ماند، نه تأثیری بر جای گذاشت. شعر و ادبیات ولو این‌که آن‌ها را از هم جدا بدانیم دو نوع تأثیر می‌تواند داشته باشد یکی تأثیر در جامعه که مثلاً وقتی مردم در قدیم شعرِ **حافظ** و

سعدی را می‌خواندند یا آن‌ها که اهل جنگ و رزم بودند شعرِ **فردوسی** را همان حالت در آن‌ها پدید می‌آمد، دیگر این‌که ما را متوجه کند که جامعه، افکار و عقاید تغییر کرده است، تحول در معنا و ذهنیتی ایجاد شده؛ مثالِ فیزیکی بزنم اگر **گالیله** می‌گوید زمین مرکز دنیا نیست و خود جز کوچکی از دنیاست و در منظومه شمسی حرکت می‌کند این را **برتولت برشت** به این صورت بیان می‌کند:

پاپ به او گفت مرکز دنیا زمین است
مرکز زمین هم واتیکان است
من هم مرکز آن‌جا هستم

پس پاپ واتیکانِ زمین مرکز دنیاست، تو آمدی مرا در آتش‌گردانی گرفتی و دورِ خورشید و سیارات می‌گردانی. متزلزل کرده‌یی، مرکزیت من را از بین بردی. وقتی **هگل** می‌گوید: تاریخ و زندگیِ انسان مراحل و تحولاتی دارد و نمی‌تواند کسی از فراعنه بگوید من برای کُل بشر قانون می‌نویسم نگاه ما را به دنیا عوض می‌کند.

ولی وقتی کسی می‌گوید زندگی هیچ معنایی ندارد، فرض کنید امروز فیزیک جدید می‌گوید اصلِ عدمِ قطعیت، این‌که دنیایی که ما ثابت می‌بینیم ثابت نیست تمام اجزای دنیا در حال حرکت و نامتعین هستند و حتمیتی وجود ندارد. این سبب می‌شود که «مدرنیسم» و «پسامدرن» به جود بیاید. به فرض نمی‌شود هیچ شیئی را ثابت دانست وقتی اشیاء ثبوت نداشته باشند افکار هم ثبوت ندارند در همه چیز می‌شود تردید کرد و ادبیاتی این‌چنین هم به وجود آورد که می‌شود ادبیاتِ پسامدرن؛ ولی وقتی تأثیری نکند معلوم می‌شود که حاشیه‌یی و یک چیز فرعی است.

مطلبی را به شما بگویم، قبلاً هم نوشته‌ام گاهی به‌صراحت گاهی به اشاره، که من همه‌ی کسانی را که اسم‌شان در کتابِ **حقوقی** (*شعر نو از آغاز تا امروز*، ۱۳۵۱)، **شمس لنگرودی** (*تاریخِ تحلیلیِ شعرِ نو*، نشر مرکز، ۱۳۷۷) و **براهنی** (*طلا در مس*، زمان، ۱۳۴۸) آمده شاعر نمی‌دانم یعنی وقتی کتابی را به دست می‌گیرم و شروع می‌کنم به خواندن بی‌درنگ این مسأله برای من پیش می‌آید که آیا این شخص شاعر است یا نیست. مثلاً **یدالله رویایی**، **احمدرضا احمدی**، **محمدعلی سپانلو** را من شاعر نمی‌دانم، **براهنی** خیلی کتابِ شعر چاپ کرده ولی من او را شاعر نمی‌دانم.

● **در دهه‌ی ۶۰ شاعرانی به ارائه‌ی شعر پرداختند و آثارشان مورد نقد و نظر قرار گرفت مانند** *شمس لنگرودی*، *فرشته ساری* **و شاعرانی که در دوره‌های دیگر نیز فعالیت داشتند و در این دوره نیز در مواردی تحولاتی در آثارشان دیده می‌شد مثل** *سیدعلی صالحی*، **مسعود** *احمدی*. **درباره‌ی طیفِ شاعران دهه‌ی ۶۰ چه نظری دارید؟**

○ اگر بخواهیم واردِ جزئیات شویم باید درباره‌ی شعرهای **سیدعلی صالحی**، **کسری‌عنقایی**، **اقبال معتضدی** و...، جایگاه آنان و تعیین سبک‌شان بحث کنیم، فرض کنیم شعری که **رویایی** می‌گوید و گروهی نیز دنباله‌روی شعر او بودند و مستقیم و غیرمستقیم همان راه را رفتند مانند **شاپور بنیاد**، **هرمز علی‌پور** که بهتر از خودِ **رویایی** نیز هستند یا شعر نوع **سپهری** و آن رمانتیسمِ خاص اوکه در بعضی شاعران دیده می‌شد، بحث مفصلی می‌شود. در دهه‌ی ۵۰ به تأثیر از نقدهایی که **براهنی** نوشت و مطالبی که درباره‌ی «شعرِ حجم» **یدالله رویایی** طرح کرد و **جزوه‌ی شعر** که **نوری‌علا** چاپ می‌کرد تحولاتی در جامعه‌ی ما ایجاد شد.

● **درباره‌ی چگونگی این تحول و سمت‌وسوی آن توضیح دهید؟**

○ آن‌چه از تحولِ نیمایی و تجدد استنباط می‌شود این است که شعرِ نو از دوره‌ی قاجار که آغاز می‌شود و تئوریسینِ خودش را در وجود **رفعت**، **جعفر خامنه‌یی**، **نیما** و **ضیاء هشترودی** پیدا می‌کند، ادامه می‌یابد تا به پیدایش شعرِ **نیما** می‌رسد.

پیشاپیش بگویم هر کلمه‌یی دارای بارِ معنایی و موسیقیاییِ خاصی است و در شعر باید این دو عنصر حفظ شود. در شعرِ کلاسیک نیز حفظ می‌شود. مثلاً وقتی **فردوسی** می‌گوید: «بغرید، غریدنی چون پلنگ». لحنِ او وزن و حالتِ تجانس و تمرکز دارد در غیر این صورت کُلِ مجموعه متزلزل می‌شود. شعر مجموعه‌یی است که تمامیِ آحادِ آن با هم مرتبط است. جزِ آن کُل‌اش را منعکس می‌کند. **سعدی**، **حافظ** و... سعی داشتند وقتی کلمه‌یی را به‌کار می‌برند دلالتِ معنایی و دلالتِ موسیقیایی آن را رعایت کنند.

در اواخرِ دهه‌ی ۴۰ و دهه‌ی ۵۰ این ترتیب به دلیلِ نوشته‌های **رویایی**، **احمدرضا احمدی** و **براهنی** به هم می‌خورد و منجر می‌شود به نوشتنِ شعرهایی که نمونه‌هایی از آن را برای شما می‌خوانم. مثلاً خانم **رزا جمالی** در مجموعه‌ی ***دهن‌کجی به تو*** (انتشارات نفش هنر، ۱۳۷۷) شعری دارد که اجزایی در آن وجود دارد که برای من به عنوان یک

علاقه‌مند به شعر نیز ثقیل است، می‌گوید:

من وصل می‌کنم تو را به خوابی که انگشتِ بعیدِ من است
من انگشتی اضافه دارم و شش‌انگشتی‌ام
انگشت آخرم را که گاز بگیری از قبل از آن که زیادتر از خودم تمام شوم
از آن‌که بزرگ‌تر از خودت کوچک شوی
دردم بیاید یا جیغ بزنم و درازتر از چهارشانه‌ات
یا تو رم کنی فرورفته‌تر از گودی میان دو سینه‌ام
من هاشوری اضافه دارم، اضافه دارم؟
و پلک‌هایم مدام تصدیقت می‌کنند
سر تکان می‌دهم و امضاء می‌شود تمامِ عناصری که ورم کرده‌اند از تنم
حالا بگو گواهیِ آخرم را به کدام راننده نشان دهم؟
چون عاشق گوش‌های تو بودم، گوش‌های تو بودم
موهای من از رنگ چندم الفباست
از صنف کدام شکل صداها...

سراغ نمونه‌ی دیگری هم برویم از **بهروز دارش** که مجسمه‌سازِ هنرمندی هم هست.

من از بام‌ها گذر خواهم کرد
از آفتابی بزرگ
از زیتون‌زارها
از راه‌های صورتیِ انار
و در آن‌جا لَختی خواهم آسود
در وزشِ بادهای گرم، در خشونت و مهربانی باران.

در مقایسه‌ی این دو شعر می‌بینیم که دومی به زبان فارسی نزدیک‌تر است، دارای رمانتیسمی هم هست. در شعر اول می‌بینیم که خیلی چیزها عوض شده است واحدهایی در این نوع شعرها دیده می‌شود (شعرهایی که تحتِ عنوان معناگریز و پسامدرن نام‌گذاری می‌شوند) یکی این‌که بسیار شخصی است مثلاً وقتی **رزا جمالی** می‌گوید «موهای من از رنگ چندم الفباست»، برای فهمِ آن باید مرتب آن‌ها را کنار هم چید مثل

این‌که بخواهیم جدول کلماتِ متقاطع را حل کنیم. البته **رمبو** یک ارتباطی بین حروف و رنگ‌ها می‌دید، برای این‌که وقتی بچه بوده با کلماتی که با رنگ‌ها درست می‌کردند ارتباطِ ذهنی داشته است. دیگر این‌که در شعرهای **عبدالرضایی**، **فلاح** و **رزا جمالی**، **کسری عنقایی** نوعی آشنایی‌زدایی دیده می‌شود، همین‌طور نحوگریزی. مؤلفه‌ی دیگر حالتِ استهزایی است. در شعرهای «حرکت» و «گفتار» نیز همین‌طور است یک حالتِ دهن‌کجی نسبت به عرف و عادت و زبان و اصولِ شعری دارند؛ این حتا در شعرهای نیمایی و کلاسیک این دوره (دهه‌ی ۶۰ـ۷۰) دیده می‌شود. جذابیت این شعرها نیز در همین حالتِ دهن‌کجی و استهزاست. برای این شاعران هیچ ارزشِ بلاغی، زیباشناختی، معانیِ بیان به آن صورت مطرح نیست.

در دوره‌های قبل (دهه‌ی ۴۰) مثلاً **شاملو** شاعری بود که مانند **نیما** معتقد بود که دنیا را با شعر می‌شود عوض کرد، **اخوان** به ایرانِ باستان و «سوشیانت» فکر می‌کرد، این اصل عمقی و ریشه‌یی در شعرهای اخیر دیده نمی‌شود. اغتشاشی در آن‌ها دیده می‌شود، این اغتشاشی ست اجتماعی که در شعر تجسم پیدا می‌کند. اما چیزی که بخواهد به آن کُلیت بدهد وجود ندارد، مثل شعری که **بودلر** بعد از شکستِ پاریس می‌گوید؛ درست است که آن شعر هم تجزیِ شخصیت و بحرانِ اجتماعی را نشان می‌دهد اما خودِ شعر اتفاق دارد آحادش با هم متجانس و هم‌آهنگ هستند.

ولی در کتابِ ***خطاب به پروانه‌ها*** از **رضا براهنی** چیزی که کُلیتِ شعر را مشخص کند پیدا نمی‌کنیم. در **عبدالرضایی**، **فلاح**، **عنقایی** و... مؤلفه‌هایی وجود دارد که به صورت بسیار کج ارائه می‌شود. برای این‌که شاعر مستمعِ خودش را از دست داده و دیگر ارتباطی با جامعه ندارد. مخاطب برایش اهمیتی ندارد، نقشه و طرحِ اجتماعی ندارد و می‌خواهد با تغییرِ دلالت‌های لفظی و معنایی شعر بگوید. البته در همین شعرها نوعی مقاومت نسبت به جامعه‌یی که می‌خواهد همه را یک‌دست کند دیده می‌شود. واکنشِ آن توتالیتریسم به‌وجودآمدن این نوع شعرهاست. در مدرنیسم و پسامدرنیسم گفته می‌شود همان‌طور که عقلانیت بشر ترقی می‌کند جنون بشر نیز ترقی می‌کند. جایی نوشته‌ام که جنون زیربنایِ عقلانیتِ مدرن است. شعرهای **تراکل** در کتابِ ***ها یدگر و شاعران*** (نشر پرسش، تهران، ۱۳۷۶) این را نشان می‌دهد.

● ممکن است نمونه‌های دیگری نیز در مبحثِ عقلانیتِ مدرن و جنون ارائه دهید؟

○ به فرض **پل سلان** که یهودی بوده و خویشانش در اردوگاه مرگ بودند به بیان اردوگاه‌های مرگ پرداخته است. آن خاک‌ریزها، افسران و... این‌ها نمی‌توانستند با هم صحبت کنند، با دست‌هاشان باهم حرف می‌زدند. مقطع صحبت می‌کردند تا این‌که آن‌ها را از بین می‌بردند. **تراکل** و **سلان** به **بودلر** شباهت داشتند، بر عکس **آراگونِ** جوان، **پل آلوار**، **پابلو نرودا**، **گارسیا لورکا** و **مایاکوفسکی**». **مایاکوفسکی** می‌گوید «ما اسلافِ خویشیم»، معتقد بود که «شعر یعنی سفر به سرزمینی سراسر ناشناس». او شاعری است که قالب عوض می‌کند گاهی شعرهایش را روی دیوارها و پلاکارت‌ها می‌نوشته ولی وقتی نگاه می‌کنیم می‌بینیم او در همان راه مطالباتِ اجتماعی قدم برمی‌دارد. وقتی شکست و وقفه رخ می‌دهد جنبشِ مدرنیسم در هنرها (رمان، نقاشی) به وجود می‌آید مثلاً **پیکاسو** تابلوی «گُرنیکا» را می‌کِشد که فاشیسم و جنگ را نشان داده و مفهوم کرده است، درباره‌ی وقایع قضاوت کرده است. این‌ها به ایران می‌رسد و از آن‌جاکه ما در آن جو و جریان نیز قرار نداریم و زمینه هم فراهم نیست چنین بُردی پیدا نمی‌کند.

● به بعضی مؤلفه‌های شعرِ دهه‌ی هفتاد ضمن گفت‌وگو اشاره داشتید، آیا موارد (مؤلفه‌های) دیگری را نیز می‌توان در شعر این دوره سراغ گرفت؟

○ شعر این دهه از رمانتیسم فاصله می‌گیرد و نوعی اکسپرسیونیسم (احساساتِ تکه‌تکه) در آن دیده می‌شود، وجودِ انسان تکه‌تکه شده و تعابیر هم تکه‌تکه بیان می‌شود، تأثیراتِ حسی را که در نظر بگیریم و این سبک را قبول داشته باشیم، این تأثیرات به سوی آنان هجوم می‌آورند. در تمام وجود رخنه و شروع به عمل می‌کنند و به صورتِ عبارت‌هایی شدید، نامفهوم و نازیبایی بیان می‌شوند، آن‌طورکه ژیل دِلوز می‌گوید بهترین نماینده‌اش نقاشی است به نام **فرانسیس بیکن** که در تهران نیز نمایشگاهی از نمونه‌ی آثارش برگزار شده است که در طرح‌هایش عضلاتِ انسان را در اشکال فیگوراتیو ترسیم می‌کند، این به نظر کسانی که به آثار سنتی عادت دارند مثلاً به آثارِ **میکل‌آنژ** و **رافائل** عادت کرده‌اند این‌ها زیبایی ندارد، این نقاش کارِ اکسپرسیونیستی می‌کند. **متأثربودگی** را به نمایش می‌گذارد. البته نیازی نیست که مثل تئوریسین‌های حزبی بگوییم شاعر حتماً باید از مردم حرف بزند. این آزادی را دارد که به‌طورمستقیم صحبت

کند. بستگی دارد در چه حال‌وهوا و فضایی باشد. امروزه موضوعِ شعر و لحنِ کلام عوض شده است مثلاً **عبدالرضایی** می‌گوید:

همیشه در آسمان این سرزمین بوینگ لعنتی پیدا می‌شود
که دستی از آن بیرون می‌آید
ابرهای این سرزمین را جمع می‌کند و در شومینه می‌ریزد

باید در نظر داشته باشیم که واردِ قرنِ بیست‌ویکم شده‌ایم و این مکانیزم و چیزی که فن بنیادی نام‌گذاری شده ما را به مرحله‌یی تازه رسانده که دیگر کلام و گفتار ما نمی‌تواند یک دوره را خلاصه کند، کُلیتی را بیان کند. برای این‌که با جهان‌نگری‌های شکسته و فروریخته مواجه‌ایم و این در شعر به وسیله‌ی کلام بیان می‌شود، در موسیقی به وسیله‌ی نُت، در نقاشی به وسیله‌ی رنگ و خط. اما درمجموع من این را ایستگاهِ نهایی به حساب نمی‌آورم. نوعی آزمون است چه در اقتصاد چه در هنر، این وضعیت نمی‌تواند ادامه داشته باشد. این تردیدها، تحولات؛ این‌که من چیزی بگویم که شما پی نبرید و شما چیزی بگویید که من پی نبرم. در این دوره انسان با بحرانی اساسی روبه‌رو است. معیارهای قدیمی، جهان‌نگری‌های قبلی کُلیت خود را از دست داده‌اند. به فرض وقتی ما پی ببریم که در دنیایی زندگی می‌کنیم که ذره‌یی بوده دارای پتانسیلِ بسیار قوی که انفجاری بزرگ در آن صورت گرفته و حرکت می‌کند بسط پیدا می‌کند و به سیاه‌چاله‌ها می‌رسد، این‌ها دوباره فرو می‌ریزد و تبدیل می‌شود به همان ذره‌ی ابتدایی (بحث کروی‌بودن زمین) کسی که با این فیزیک جدید تماس بگیرد دیگر نمی‌تواند مثل فیزیک ارشمیدسی و هندسه‌ی اقلیدسی فکر کند. شعرهای این دوره از طرفی اغتشاشی زبانی و فکری هستند و از طرفی نماینده‌ی کوششی برای به‌وجودآوردن زبان و بیانی جدید. ما داورِ نهایی نیستیم و حق هم نداریم قضاوت کنیم.

محمدعلی سپانلو

تولد: ۱۳۱۹/۸/۲۹ ـ تهران

تحصیلات: لیسانس حقوقِ قضایی

آثار:

شعر:

آه... بیابان! انتشارات طرفه، ۱۳۴۲

خاک (منظومه)، چاپ اول ۱۳۴۴، انتشارات طرفه

رگبارها، چاپ اول ۱۳۴۶

پیاده‌روها (منظومه)، چاپ اول ۱۳۴۷

سندباد غایب (منظومه با ۶ شعر دیکر)، ۱۳۵۲، انتشارات متین

هجوم، چاپ اول ۱۳۵۶

نبض وطنم را می‌گیرم، ۱۳۵۷، کتاب زمان

خانم زمان (منظومه)، لندن ۱۹۸۷، تهران ۱۳۶۶

ساعت امید (همراه با داستان منظوم «هیکل تاریک»)، ۱۳۶۸، نشر پیک فرهنگ

خیابان‌ها، بیابان‌ها (گزیده‌ی اشعار)، نشر شیوا، ۱۳۷۱

فیروزه در غبار (کارنامه‌ی شعری)، نشر علم، ۱۳۷۷

منظومه‌ی ۱۳۹۹ (شعر نمایشی در هفت پرده)، دنور ۱۹۷۷، تهران، نشر هژبر، ۱۳۷۹

پاییز در بزرگ‌راه (شعرهای سبز و سیاه)، نشر قطره، ۱۳۷۹

تبعید در وطن، نشر ققنوس، ۱۳۸۱

شالیز یانا (شعرنامه)، نشر آگه، ۱۳۸۱

قصه:

مردان (مجموعه‌ی ۵ قصه)، چاپ اول ۱۳۴۹

پژوهش و بررسی:

بازآفرینی واقعیت (مجموعه‌ی ۱۱ قصه از نویسندگان ایران، با تحشیه و تفسیر)، چاپ اول ۱۳۴۹

در اطراف ادبیات و زندگی (مجموعه‌ی ۲۲ مقاله و نقد درباره‌ی ادبیات)، چاپ اول ۱۳۵۳

نویسندگان پیشرو ایران (تاریخچه رمان، قصه‌ی کوتاه، نمایش‌نامه و نقد ادبی در ایران معاصر)، چاپ اول ۱۳۶۲، کتاب زمان

شاعر ترانه‌ی ملّی (درباره‌ی عارف قزوینی)، ۱۳۶۵، انتشارات آگاه، (نایاب)

مرآت‌البلدان (اثر اعتمادالسلطنه، جلد اول)، ویرایش به همراه پرتو نوری‌علا، ۱۳۶۴، نشر اسفار

سیاحت‌نامه‌ی ابراهیم‌بیگ (اثر ذین‌العابدین مراغه‌یی، متن کامل، تنظیم و مقدمه)، ۱۳۶۴، نشر اسفار

بهار (محمدتقی ملک‌الشعرا)، طرح نو، ۱۳۷۴

چهار شاعر آزادی (در زندگی و آثار عارف، عشقی، بهار، فرخی یزدی)، استکهلم ۱۹۹۴، تهران ۱۳۷۷، نشر نگاه

در جست‌وجوی واقعیت (۳۱ قصه از نویسندگان معاصر با تحشیه و تفسیر)، نشر نگاه، ۱۳۷۷

هزارویک شعر (گزارش نود سال شعر نو ایران)، نشر قطره، ۱۳۷۷

قصه‌ی قدیم (۷۰ قصه از سرچشمه‌های ایران و اسلام، جلد اول) نشر قطره، ۱۳۷۸، چاپ دوم ۱۳۸۰

قصه‌ی قدیم (۴۱ قصه از سرچشمه‌های ایران و اسلام، جلد دوم) نشر قطره، ۱۳۸۱

تعلق و تماشا (مجموعه‌مقالات)، نشر قطره، ۱۳۷۹

سرگذشت کانون نویسندگان ایران، نشر باران، ۱۳۸۷

ترجمه:

در محاصره (نمایش‌نامه از آلبر کامو)، ناشر: د. منصور، ۱۳۳۹ شهربندان

عادل‌ها (نمایش‌نامه از آلبر کامو)، چاپ اول ۱۳۴۲، انتشارات متین

کودکی یک رئیس (یک داستان از ژان‌پل سارتر)، چاپ اول ۱۳۴۴، انتشارات قائم‌مقام

چشم‌انداز شعر امروز ایران (ترجمه‌ی مختصر زندگی و نمونه‌ی اشعار ۱۰ شاعر معاصر ایران به زبان فرانسه) با کمک آلن لانس، مجله‌ی Action poétique، پاریس، ۱۹۶۷

دهلیز و پلکان (برگزیده‌ی اشعار ریتسوس با معرفی و تفسیر)، ۱۳۵۷

آن‌ها به اسب‌ها شلیک می‌کنند (یک داستان از هوراس مک‌کوی)، نشر نو، ۱۳۶۲

مقلدها (رمان، اثر گراهام گرین)، ۱۳۶۲، نشر نو

گیوم آپولیز ،نوشته‌ی پاسکال پیا، همراه با گزیده‌ی اشعار آپولیز، سلسله‌ی ادب و اندیشه، زیر نظر بهمن فرمان، چاپ یکم، تابستان ۱۳۷۲

فصلی در دوزخ و کشتی مست (شعرهای آرتور رمبو)، نشر هژیر، ۱۳۷۸

آناباز (منظومه‌یی از سن‌ژون پرس) نشر هرمس، ۱۳۸۱

ادبیات کودکان:

امیرحمزه‌ی صاحبقران و مهتر نسیم عیار، چاپ اول ۱۳۴۷، ناشر: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان

سفرهای سند باد بحری، چاپ اول ۱۳۵۳

کارهای پراکنده:

مرد امروز (تجدید چاپ روزنامه‌ی مرد امروز به مدیریت محمد مسعود، با معرفی و مقدمه)، نشر اسفار، ۱۳۶۲

شهر شعر بهار، نشر علم، ۱۳۷۴

شهر شعر عارف، نشر علم، ۱۳۷۵

شهر شعر فرخی، نشر علم، ۱۳۷۵

شهر شعر ایرج، نشر علم، ۱۳۷۶

شهر شعر لاهوتی، نشر علم ۱۳۷۶

فرخی یزدی (مجموعه‌ی اشعار، تدوین جدید با مقدمه و سال‌شمار، همراه با مهدی اخوت)، انتشارات نگاه، ۱۳۸۰

دیوان عارف قزوینی (تدوین جدید با مقدمه و سال‌شمار، همراه با مهدی اخوت) انتشارات نگاه، ۱۳۸۱

مشاغل فرهنگی:

تدریس در دانشکده‌ی هنرهای دراماتیک

فعالیت در مجله‌های: فردوسی، نگین، آدینه، کتاب جمعه

● **آقای سپانلو آن‌چه در مقدمه‌ی کتاب *هزارویک شعر ــ گزارش نود سال شعرِ نوِ ایران* (نشر قطره، ۱۳۷۷) خواندم، نشان می‌دهد که شما عوامل اجتماعی، تاریخی و سیاسی را در شکل‌گیریِ تحولاتِ شعری مؤثر می‌دانید. این عوامل چه‌قدر در تحولی که *نیما* در شعر پدید آورد تأثیرگذار بوده‌اند؟**

○ طبیعی است که دوران‌های اجتماعی و تأثراتِ خاصِ آن، به‌خصوص در مورد پیش‌تازان، معیاری قابلِ بررسی است. ممکن است پس از **نیما** تحولی را تصور کرد که چندان به ضرورتی اجتماعی پاسخ ندهد، اما این تحول جنبه‌ی پیش‌تازانه نخواهد داشت. ضرورتی که **نیما** به آن پاسخ داده ذاتیِ نیازهای ریشه‌یی انقلابِ مشروطیت بود. این ضرورت را پیش از **نیما** نیز درک کرده بودند، یعنی همان‌ها که لزومِ تجدد در ادبیاتِ فارسی و شعرِ نو را مطرح کردند، اما مسلماً این **نیما** بود که شکلِ واقعیِ آن را به وجود آورد. اهمیتِ **نیما** در این‌جاست که مناسبِ این اقتضای پنجاه ـ شصت‌ساله که مرتب جامعه‌ی ادبی را تکان می‌داد مکتبی پاسخ‌گو پدید آورد. نوپردازان امروز هر چند بگویند: «ما شاعرِ نیمایی نیستیم» تاریخ مدعایِ آن‌ها را نفی می‌کند زیرا شعرِ نیمایی تنها زبانِ تکنیک و عرصه‌های تفکر نیمایی نیست؛ **داستایوسکی** جایی گفته است: «ما نویسندگانِ روس همه از زیر شنلِ **پوشکین** درآمده‌ایم.»

● **چگونه شاعرانِ دیگری مثل *لاهوتی*، *رفعت* ــ که توجه و پرداخت به تئوریِ شعر هم در کارش دیده می‌شود ــ به تحولی که *نیما* در شعر پدید می‌آورد، نمی‌رسند؟**

○ وضعیت برای همه‌ی این عده یک‌سان بود. البته باید **میرزاده عشقی** را هم در نظر بگیریم؛ این درست که شکلِ شعرش کلاسیک است اما ذهنیتی دارد مدرن‌تر از **رفعت** و **لاهوتی**. در کتابِ ***چهار شاعر آزادی*** (در زندگی و آثار **عارف**، **عشقی**، **بهار** و **فرخی یزدی**، نشر نگاه، ۱۳۷۷) نشان داده‌ام که **عشقی** حتا از سینما نیز الهام گرفته است.

به‌هرحال در شرایطِ یک‌سان اهمیتِ قریحه یا نبوغِ شاعر مشخص می‌شود. بعید می‌دانم که دیگران به چنین مرحله‌یی می‌رسیدند؛ **رفعت** و **عشقی** عمرِ کوتاهی داشتند اما این دو ــ و نیز **لاهوتی** ــ آیا قابلِ تصور است که می‌توانستند فرمی از شعرِ نو نسبتاً کامل؛ نظیر «ققنوس» و «غراب» پدید آوردند؟ از تکنیک بگذریم، در عرصه‌ی زبان آیا متصور بود که قبل از **نیما** کسی بتواند این‌گونه بسراید:

می‌توان چون یکی تکه دود
نقش تردید در آسمان زد.

شاید امروزه بدیهی به نظر برسد اما *نیما* توانست به پیغامِ خود وفا کند، یعنی طرزِ ادایِ احساسات.

● **انسانی که در شعرِ *نیما* مطرح است با انسانی که پیش از آن در شعرِ شاعران وجود داشته متفاوت است، یعنی حضوری عینی و ملموس دارد، لحن‌های مختلفی از او در شعر دیده می‌شود. شما این حضور را چگونه می‌بینید.**

○ با برداشتِ شما موافقم، انسان در شعرِ *نیما* و البته بخشی از شعرِ مشروطیت، انسانِ خصوصی است؛ «عاشق» شعرِ «افسانه» درعین‌حال که گاهی نمونه‌ی کُلی همه‌ی عاشقان است؛ روان‌شناسیِ ویژه‌یی دارد، وگرنه به این همه «لیلی و مجنون» و «شیرین و فرهاد» که در طولِ تاریخِ ادبیات ساخته‌اند؛ بنگرید (گمان کنم بیش‌تر از پنجاه‌تا باشد)، هیچ مقلدی به ذهنش نرسیده که روان‌شناسیِ نقش‌بازان را تغییر دهد، فقط لفاظی کرده‌اند. آیا ممکن نبود که «شیرین» مشکلِ دیگری هم داشته باشد؟ این‌همه نامه‌ی منظومِ عاشقانه نوشته‌اند («ده‌نامه»نویسی در منظومه‌های قدیم ایران به حد بیمارگونه‌یی تقلیدی و خنک است) حتا یکی از این‌ها نکته‌ی خاصی ندارد که ابداعی باشد و حاصلِ تخیلِ تازه‌یی. در *نیما* این ویژگی محسوس و حتا ملموس است.

● **آیا این ویژگی با انسان‌گراییِ «اومانیستی» شباهتی دارد؟**

○ البته متفاوت است. اومانیسم دیدی اجتماعی نسبت به شعر دارد. شاید بتوانیم آن‌چه را که در اعلامیه‌ی حقوق بشر به عنوان حقوقِ مثبته‌ی انسان تحریر شده، خلاصه‌ی آرمان‌های اومانیستی تاریخ بدانیم. این دیدِ اجتماعی امری است بیرون از شعر؛ البته همه‌ی شاعرانِ خوب بر نوعی اخلاقِ فردی متکی‌اند که ریشه‌های اومانیستی دارد، ولی ارزشِ ذاتیِ شعر جای دیگری است.

● ***نیما* شاعری آرمان‌گرا معرفی شده (هر چند با دیدگاه امروز که نگاه کنیم، در دهه‌ی ۷۰ آرمان‌گرایی در شمارِ آسیب‌های شعر قرار می‌گیرد) نوع آرمان‌گراییِ *نیما* چگونه است و بیش‌تر چه سمت‌وسویی دارد؟**

○ نباید با شنیدنِ آرمان‌گرایی لزوماً یک بُعدِ سیاسی و از آن فرسوده‌تر بُعدِ مرامی؛ به

یادمان آید. شعرهای اجتماعیِ نیما نظیرِ «زنِ چینی» یا «ول کنید اسب مرا» بیش از هر چیز مدافعِ ارزش‌های انسانی است. طبعاً این ارزش‌ها رنگ‌آمیزیِ زیباتری به شعر می‌دهد.

آرمان‌گراییِ نوعِ نیما از عدالتِ اجتماعی به سمتِ آزادیِ کلمه حرکت می‌کند و در این ملتقاست که آرمان به ادبیات مربوط می‌شود. البته شاید بهتر باشد به جای «کلمه» از «عبارتِ شعری» استفاده کنیم. توضیح می‌دهم: در سال ۱۳۴۶ در مجله‌ی فردوسی نوشتم که ملکولِ شعری «عبارت» است نه مصرع یا جمله، مگر این‌که گاهی کلمه معنایِ عبارت را بدهد مثلاً «آتش» که تبادر کند جمله‌ی «خانه‌ی آتش‌گرفته» را. نمی‌توانیم بگوییم «اسب» ادبیات است یا «وحشی» یا «سفید» اما «اسبِ سفیدِ وحشی» یک عبارتِ شعری است، یا «نامِ تمام مُردگان یحیی است»، عبارت اول فعل ندارد و عبارت دوم فعل یا «مسند» دارد، درهرحال از چند کلمه‌ی خنثی ترکیب می‌شوند. نظر بودلر این است که سه کلمه که در کنار هم قرار بگیرد یک جمله‌ی شعری می‌سازد که هرکس عین آن را تکرار کند، دزدی کرده. در این صورت به یاد می‌آوریم که کلمات به‌تنهایی ملکِ طلق کسی نیستند زیرا جز با استثنائاتی ارزشِ ادبی پیدا نمی‌کنند.

● **در بحث سیاسی‌بودنِ شعرِ نیما تضادِ نظرهای زیادی وجود دارد، گروهی معتقدند که نیما به علت شکست‌های سیاسی اواخر دهه‌ی ۲۰ و اوایل دهه‌ی ۳۰ و مرگِ برادرش لادبن به کُلی از سیاست روی‌گردان می‌شود و عده‌یی بر نگره‌های سیاسیِ نیما تأکید دارند. نظر شما چیست؟**

○ تکرار می‌کنم که من ترجیح می‌دهم نیما را شاعرِ اجتماعی بدانم نه سیاسی به همان منظومه‌ی «افسانه» برگردیم و آن‌چه که در پی آن می‌آید. در سال ۱۳۰۰ شمسی آرزوهای مشروطه به باد می‌رود. شعرِ نیما تلخ است، تلخ از بی‌رنگ‌شدنِ امیدهایش. شب‌های تاریک، ویرانه‌ها با خیلِ جغدها و غراب‌ها و توکاها، حاصلِ واکنشِ یک سرخوردگیِ اجتماعی است. بعد از شهریور ۱۳۲۰، بازشدنِ فضایِ سیاسی در آثارِ نیما منجر به خلقِ شعرهایی مثل «پادشاهِ فتح» و «ناقوس» می‌شود. او به سحرگاه و خروس‌های مژده‌دهنده می‌نگرد اما هرگز طوطیِ مفاهیمِ حزبی نمی‌شود. لحظه‌یی است بسیار حساس.

● **در ادامه‌ی گرایش‌های سیاسی ـ اجتماعی در شعر؛ در دهه‌ی ۴۰ـ۵۰ گروهی از شاعران**

مانند سعید *سلطان‌پور*، م. *آزرم* وارد فعالیت‌های چریکی می‌شوند و نظر به حیطه‌های دیگری از ادبیات دارند. این اتفاق چگونه شکل می‌گیرد؟

○ باید بنگریم به دهه‌ی چهل و اساطیری که جوانان برگزیدند. دوره‌ی ادبیاتِ متعهد بود و در ایران اسطوره‌ی مبارزه‌ی مسلحانه جزوِ مقدسات درآمده بود که رنگِ غلیظی بر ادبیاتِ آن دوران انداخته بود. با وجود این میزانِ تأثیرپذیریِ اشخاص فرق می‌کند. هنرمندانی بودند آگاه به زمان‌شان، ولی تسلیمِ تعهداتِ عهدِ خود و پسندهای احساساتی شدند. شاید ارزشِ تردید یا عدمِ قطعیت در چنین بحبوبه‌یی بارزتر شود. بسیاری از آثارِ مطرحِ آن دوره اکنون خوانده نمی‌شود و به تاریخِ شعرِ نو پیوسته است، ولی آثارِ ماندگاری هم داریم، با اشاره‌های سیاسی که به خاطرِ کیفیتِ درونیِ آن هنوز خواندنی هستند؛ شاید دیگر مراجعِ الهامِ شعرِ «نازلی» یا «سیاهکل» شاملو به یاد نمانده باشد ولی جاذبه‌یی که از عمقِ شعر می‌تراود هنوز از آن دفاع می‌کند. بدین‌ترتیب در آن دوره مقداری استعداد و شعر حرام شد. شاید اگر نقدِ هوشیاری وجود داشت، یا منتقدِ هوشیاری «اَنگ» نمی‌خوردکه طرف‌دارِ رژیم است میزانِ ضایعه کم‌تر می‌شد. اما این نکته هم درست است که استعدادِ برخی شاعران باعث شد نوعی شعرِ سیاسی بنویسند که پس از گذشتِ سال‌ها و فراموش‌شدنِ منبعِ الهام، باز اثرشان ارزش داشته باشد.

● **این گفته‌ی *نیما* بود که شعر باید به نثر نزدیک شود؛ چرا این اتفاق توسطِ او پی‌گیری نمی‌شود و *شاملو* تثبیت شعری را به عهده می‌گیرد که وزنِ عروضی را کنار می‌گذارد؟**

○ **نیما** می‌گفت: شعر باید به طبیعتِ زبانِ محاوره نزدیک شود. درحقیقت اعتراض می‌کرد به قانونِ تغییرناپذیرِ اوزان و قوافی، که جنسِ بیان را مصنوعی می‌کرد؛ وقتی خود می‌نوشت:

در نخستین ساعتِ شب
در اتاقِ خود زنِ چینی
در سرش اندیشه‌های دردناکی شکل می‌گیرد...

این سطور طبیعتِ محاوره دارد. طبعاً شاملو فرصتِ کافی داشت تا نمونه‌های بیش‌تر و مطلوب‌تری از این دست خلق کند. گرچه به نظرِ من در نیما جادویی هست که هنوز کشف نشده است.

● **در شعرِ «شعری که زندگی است» و به نوعی آن را به مانیفستِ شعریِ *شاملو* تعبیر کرده‌اند، آمده است که «گفتن از گیسوی یار و...» مضحک است، این باور به فرض با عاشقانه‌های *شاملو* ناهمگونی ندارد؟**

○ این نظرگاه را **شاملو** بعدها پس گرفت. یادم است حدود سال ۱۳۴۰ در یک سلسله مقاله‌ی کوتاه در مجله‌ی فردوسی به گفته‌ی او این نوع وظیفه قائل‌شدن برای شعر هم حزبی بود هم مبتذل. او همیشه شاعرِ اجتماعی ماند اما اجتماعی‌بودن را وظیفه نمی‌دانست؛ می‌اندیشید که یک جور واکنشِ ذاتیِ آدمی است که دردِ مشترک را می‌فهمد و به روزگارش وقوف دارد.

● **به نظر می‌رسد حتا عاشقانه‌های *شاملو* نیز وجهی اجتماعی دارد، این‌طور نیست؟**

○ گمانم این شیوه را بیش‌تر از پل آلوار آموخت. آلوار می‌گفت: «شعر جز عشق نیست»، او سرشناس‌ترین شاعرِ حزبِ کمونیستِ فرانسه بود اما حتا در فحوای شعرهایی که در زمانِ اشغالِ پاریس سروده به نوعی عشق پناه می‌برد. معشوقِ شاعر سراسرِ جامعه‌ی درمانده و درضمن امیدوار را نمایندگی می‌کند. معشوقه‌های **شاملو** نیز از این قاعده برکنار نیستند.

● **گاهی بیان می‌شود که بنیان‌گذاری شعری پیشرو و جدید بر بنیانی که دارای مؤلفه‌های آرکائیک نیز هست، نشان‌دهنده‌ی این است که گرایش‌های ذهنی یا پسندهای ذهنیِ *شاملو* بیش‌تر سمت‌وسوی گذشته را دارد، نظر شما چیست؟**

○ شاید بزرگ‌ترین موفقیتِ بیرونی یعنی تأثیرگذار در تاریخِ شعرِ نوِ **شاملو** این باشد که شعرِ بی‌وزن را تثبیت کرد و رسمیت بخشید. پیش از او به این‌گونه آثار «قطعه‌ی ادبی» می‌گفتند. در قلمرو دیگر او نیز خود را آزاد می‌داند که همان توصیه‌ی نیما، یعنی ادغامِ لحن‌های آرکائیک و آرگو، را تجربه کند. خود این کسی که جلوی شما نشسته است نیز از نخستین روزهای کارش هیچ مانعی در ترکیبِ میراث‌های قدمایی با زبانِ روزمره‌ی کوچه و بازار نمی‌دید.

● **در دوره‌یی که شعرِ اجتماعی ـ سیاسیِ دهه‌های ۴۰ و ۵۰ در شعرِ معاصر مطرح است، با حضورِ متفاوت دو شاعر روبه‌رو می‌شویم *فروغ فرخزاد* با جزیی‌نگری، نزدیکی به زبانِ گفتار و *سهراب سپهری* با رویکردی نوین به عرفان؛ اگر مؤلفه‌های سیاسی ـ تاریخی را در**

شکل‌گیریِ تحولاتِ شعری هر دوره مؤثر بدانیم، حضورِ متفاوت این دو شاعر چگونه اتفاق می‌افتد؟

○ نخست نکته‌یی بگویم که به نظرم کمی بی‌رحمانه می‌آید: در مورد این دو شاعر کوتاهی عمر، و درنتیجه قلّتِ نسبیِ آثارشان، مسئله‌ی مثبتی از آب درآمد. خواننده‌ی عام خیلی زود تکلیف‌اش با صاحب یک یا دو کتابِ شعر مشخص می‌شود یعنی به تصویر معینی از شاعر و شعرش عادت می‌کند. اگر نکته‌بینی کنیم در شعرهای اواخرِ عمرِ این دو عزیز نطفه‌های نوعی تکرار را حس می‌کنیم. اگر بیش‌تر زنده می‌ماندند یا باید سال‌های سال رضا به تکرارِ خود می‌دادند یا شیوه‌ی کارشان را دگرگون می‌کردند. در صورت دوم خوانندگانِ عام، آن‌هایی که ده‌هاهزار نسخه از «تک‌کتاب»ِ این شاعران را می‌خوانند، دچار چندگانگی می‌شدند، یعنی عادت‌شان به‌هم می‌خورد و قضاوت‌شان متزلزل می‌شد.

من حس می‌کنم که عرفانِ نوعِ **سپهری** از «پاسبانِ شاعر» و «زنِ زیبایِ جذامی» تا «بره‌ی روشن» و «علفِ خستگی»؛ بث‌الشکوای **فرخزاد** از «آیه‌ی تاریک» تا «سرزمینِ قدکوتاهان» و «کرمِ روزنامه» و «ارتفاعِ صفر» به حد اشباع رسیده بوده است. شاید زندگیِ تراژیکِ آن‌هاست که داوریِ ثابتِ ملّت را نثارشان کرده است.

● **آقای سپانلو، در شعرِ خودِ شما به نظر می‌رسد از همان مجموعه‌های اول شعرتان (آه... بیابان! ۱۳۴۲، انتشارات طرفه)، (خاک، ۱۳۴۴، انتشارات طرفه) به تقطیعی رهاتر و طبیعی نظر داشته‌اید. لطفاً در این باره توضیح دهید؟**

○ گمان نکنم کارهای مهمی باشند. این‌ها جنبه‌های عَرَضی نوعی خلاقیتِ شهودی هستند و اصلاً نیاز به این نبود که بعضی از رفقا سال‌ها بعد با سازوضرب اعلام کنند که مثلاً تقطیعِ پلکانی را کنار گذاشته‌اند. من اگر پلکانی نوشتم به خاطر مکث‌هایی بود که پشت هر کلمه لازم می‌دانستم؛ درعوض، بخش‌هایی در «خاک» هست به‌هم‌پیوسته و به قول معروف خلافِ «تقطیعِ رایج» که گاهی یک صفحه را فرا می‌گیرد. نقطه‌گذاری من در این مصرع‌های بلند منطقِ یک متنِ نثری را داشت که یک موضوع و یک مبحث را در پاراگرافِ واحدی عرصه می‌کنند؛ البته همان وقت هم منتقدانی چون **رویایی** و **براهنی** نوشتند که خواندنِ این مصرع‌ها «ریه‌ی آدم را پاره می‌کند»، بدون توجه به ویرگول‌ها، نقطه‌ها و سه‌نقطه‌هایی که در بین عباراتِ شعری قرار داشت و محلِ مکث بود. شاید هم

حرفِ رویایی درست باشد که نوشت سپانلو حماسه و تغزل را در یک سمفونیِ بلندِ شعری جا داده است، اما به‌هرحال برای آن‌که سری توی سرها دربیاورد گریبانِ خود را پاره کرده است.»

● **در زمانی (دهه‌ی ۵۰) که سره‌نویسی تبلیغ می‌شود و اصرار بر این است که برای کلماتِ عربی معادل‌های فارسی وضع شود، شما به شکلِ جسارت‌آمیزی از کلمات و تعابیرِ عربی در شعرهایتان استفاده می‌کنید، این کار چه‌قدر آگاهانه بوده است و تا چه اندازه در ناخودآگاهِ شما شکل گرفته است؟**

○ سهمِ من در آن شعرها، که بهتر است بگویم خدمتِ من به شعرِ نو، این بود که یک دسته کلماتی که قبلاً اگر در شعرِ رسمی به‌کار می‌رفت مضمون شکلِ طنز می‌گرفت، رسمیت پیدا کرد؛ امروزه «صمیم»، «هجرت»، «ملتقا» و ده‌ها کلمه از این نوع که حتا وارد تصنیف‌ها هم شده است، برای شعرخوان‌ها بسیار عادی به نظر می‌رسند، اما آن‌وقت‌ها خیلی‌ها مرا مسخره می‌کردند. من در نخستین مصاحبه‌ام (سال ۱۳۴۳، با **احمدرضا احمدی، مهرداد صمدی، اسماعیل نوری‌علا، نادر ابراهیمی** و...) یادآور شدم که با این دسته کلمات احساسِ غربت نمی‌کنم؛ همان‌قدر برای من غم‌انگیز است تلفنی که در یک خانه زنگ نمی‌زند یا سیمِ برقی که بدون هر پرنده‌یی از جلوی خانه‌ی ما می‌گذرد، که قاصدِ صبا برای من پیام نمی‌آورد. وقتی نوشتم:

چگونه این تلفن‌ها
خطوطِ مخفی تا ماورایِ عالمِ شعر
خموش می‌نشینند
که زنگِ قافله‌های شما
در این بیابان نابود می‌شود.

سبکِ ویژه‌ی خودم را به‌کرسی می‌نشاندم. در آثارِ من، دیروز و امروز به‌طورطبیعی با هم ادغام می‌شدند. به‌هرحال به عقیده‌ی من واژه‌ها جای‌گزین نمی‌شوند؛ «غم و اندوه» که یکی عربی و یکی فارسی است، هرکدام طعم و طنین ویژه‌ی خود را دارد. بیهوده نیست که زبانِ فارسی این مرادف‌ها را برگزیده است. طبعاً نقشِ من آگاهانه نبود، ذهنم را آزاد می‌گذاشتم تا این واژه‌ها در عباراتِ پذیرای خویش جریان بیابد، یعنی کشف شود.

● **در مورد نوع دیگری از شعر که با نامِ شما آمیختگیِ جدایی‌ناپذیری دارد، یعنی «منظومه» هم صحبت کنید؟**

○ در این باره چند جا اشاره‌هایی داشته‌ام؛ شاید مفصل‌ترینش در مصاحبه‌یی باشد که **فرج سرکوهی** در مجله‌ی *آدینه* با من کرد. تفاوتِ ذاتی بین شعر و منظومه قابل بودم؛ می‌گفتم شعر چه کوتاه و چه بلند، پیوستگیِ سنگ‌آسا و یک‌تکه دارد. اما منظومه مجموع تکه‌های گوناگونی است که هم‌آهنگ عمل می‌کنند. اگر یک ستاره یک شعر باشد، منظومه یک صورتِ افلاکی است، یعنی مجموعه‌یی از ستاره‌ها و سحابی‌هایی که در یک صورتِ فلکی گرد آمده‌اند. در همین راستا معتقد بودم که گاهی منظومه‌یی وجود دارد کوتاه‌تر از یک شعرِ بلند مثلاً «مرغ آمین» نیما یوشیج منظومه‌یی است کوتاه که صداهای «مرغ»، «خلق»، «راوی» و «شاعر» با هم کُلیتِ آن را می‌سازند. این تفاوتِ ساختاری را در مقدمه‌ی منظومه‌ی *خانم‌زمان* (۱۳۶۵) به «چندصدایی» منظومه و تک‌صدایی‌بودن شعر خلاصه کرده‌ام

● **در مورد نسل کنونی (دهه‌ی ۷۰) شما اشاره‌یی داشتید که سه دهه شعر جنگ‌جو و متعهد باعث می‌شود به چنین شعرهایی برسیم. آیا این درباره‌ی شعرِ «موجِ نو» هم صدق می‌کند؟**

○ در موردِ آن‌ها هم صدق می‌کند، شاید با شدتِ کم‌تری. در «موجِ نو» بستگی دارد به تفاوتِ رنجوربودنِ شاعران از رویدادها، اما هیچ‌یک نتوانسته‌اند از تأثیرهای اجتماعی مطلقاً برکنار باشند.

● **در *تاریخِ تحلیلیِ شعرِ نوِ شمس لنگرودی* به نوعی از شعر که *اسماعیل نوری‌علا* ارائه داده به عنوانِ شعرِ «تجسمی» یا «پلاستیک» برمی‌خوریم، درباره‌ی این نوع شعر صحبت بفرمایید؟**

○ نکته‌یی است که باید درباره‌ی آن فکر کرد. آیا مقصود از هنرهای بصری، شکلِ نوشتنِ شعر است یا نوعِ تصاویر آن؟ مثلاً اگر بگوییم: «زنگِ من زرد شده» چون رنگ را می‌شود تصور کرد یا دید، این بصری می‌شود و اگر بگویی «روزگارِ بدی دارم» حرفی و کتبی می‌شود؟ درهرحال هم در شعرِ حرفی هم در شعرِ تصویری نمونه‌های خوبی داریم که ربطی به نظریه‌ها ندارد. یکی از ارکانِ نوعِ شعرِ شاملویی بهره‌وری از نثرِ قدیمِ فارسی است؛ متقابلاً رکنِ قابل‌تشخیصِ «موجِ نو»، نگاه به زبانِ روزنامه و رادیو بود یعنی آن

ادبیتِ تثبیت‌شده را نداشت. گمان کنم آن‌چه در آثارِ دوره‌یی که شما نام می‌بَرید بارز است، تأثر از نظامِ ترجمه‌هاست؛ «سنگِ آفتاب»، پاز یا شعرهای **یانیس ریتسوس** الگوی الهامیِ بسیاری از این آثار شده‌اند.

● **درباره‌ی شعرِ سیمین *بهبهانی* و غزل‌های او چه نظری دارید؟**

○ **سیمین** شاعری به‌روز است و خیلی هم مردمی، زیرا بسیاری از شعرخوان‌ها دوست دارند که از موسیقیِ شعر لذت ببرند و درعین‌حال شعر آلام یا آرزوهای آن‌ها را با تعابیری تازه‌تر بیان کند. نقشِ **سیمین** در این لحظه یگانه و ممتاز است. یادم می‌آید که یک بار در مجمعی از شاعرانِ فرانسوی در پاریس شعر می‌خواندم. اول ترجمه‌ی فرانسه را شاعری فرانسوی می‌خواند چون فکر می‌کردیم این‌طوری مستعمان موضوعِ کار را می‌دانند و بنابراین گوش به آهنگِ فارسیِ آن می‌سپرند؛ وقتی روایتِ فارسیِ شعرِ «سفرِ نقاره‌چی» را تمام کردم **پیر امانوئل** یکی از پیر دیرهای شعرِ امروزِ فرانسه به من گفت «عین آواز خوش‌آهنگ است!» گفتم «توجه کنید در فارسی خواندنِ آواز و قرائتِ متن یک واژه دارد. شاید این میراثِ فرهنگِ شعریِ ما باشد.» این میراث و توازنی که نام بردم امتیاز اصلی **سیمین بهبهانی** است.

● **در نیمه‌ی دوم دهه‌ی ۶۰ هوشنگ گلشیری در مجله‌ی مفید به معرفیِ تعدادی از شاعران از جمله *رضا چایچی*، *ضیاء موحد*، *کامران بزرگ‌نیا* می‌پردازد. شما درباره‌ی چهره‌های این دهه چه نظری دارید. در مورد شعر چه شاعران تأکید بیش‌تری دارید؟**

○ به این‌ها که گفتید می‌توانم **برزگر**، **سلحشور**، **فلاح**، *نازنین نظام‌شهیدی* و *زرین‌پور* را اضافه کنم.

● **در مورد شاعرانی که در ابتدا به عنوان شاعرانِ کارگاهِ *براهنی* مطرح می‌شوند و بعضی از آن‌ها در ادامه حرکت‌هایی با سمت‌وسوهای دیگری (ویژه‌ی خود) را پی می‌گیرند، چه نظری دارید؟**

○ ممکن است چند نفر از آن‌ها را نام ببرید تا ذهنیتی پیدا کنم؟

● ***شمس آقاجانی*، *هوشیار انصاری‌فر*، *رزا جمالی*، *رویا تفتی* و...**

○ از اینان فقط **رزا جمالی** را به یاد می‌آورم. شاید ضعفِ من است که دنبالِ جادویی در شعر می‌گردم (گرچه آن‌ها جادو را هم قبول ندارند.)

● در دهه‌ی ۷۰ *علی باباچاهی* نوعی از شعر را با عنوان «پسانیمایی (وضعیت دیگر)» مطرح می‌کند و *رضا براهنی* نیز به طرحِ شعری با مؤلفه‌های پسامدرن می‌پردازد. در این باره صحبت بفرمایید.

○ دیگران هم نوشته‌اند که «پسانیمایی»بودن به‌خودی‌خود ارزشی نیست، من از **باباچاهی** چند شعر خوب دیدم ولی تئوری‌هایی که می‌بافد، من نتوانستم سر و تهش را پیدا کنم. یعنی منطقِ فراگیری در آن نیافتم. نمی‌خواهم بگویم «تظاهراتِ شهرنشینیِ یک روستایی» است؛ شکستنِ جملات، به‌هم‌زدنِ نقطه‌گذاری‌ها، ممیزگذاشتن حتا در وسطِ بعضی کلمات، کارهای ابداعی نیست، هواکردنِ فیلی است که قبلاً هم هوا کرده‌اند. اجازه بدهید توضیحِ بیش‌تری بدهم. در کلاس‌های ابتدایی آموزشِ نقدِ ادبی در ممالکِ راقیه سه نوع بررسی را به نوآموزان یاد می‌دهند: اول از نظرِ زبان، دوم از نظرِ تکنیک، سوم از نظرِ الهام. نقدِ ما حتا این اصولِ ابتدایی را رعایت نکرده است. سی سال پیش هر کتابِ شعری را فقط از نظرِ الهام بررسی می‌کردند و همان‌جا بود که بحث‌های «اجتماعی‌بودن یا نبودن، واقعیت و گریز از واقعیت» مطرح شد. در سال‌های ما تمرکز کسانی که مدعیِ نقد یا تئوری‌های شعری هستند فقط رویِ زبان است یعنی بحث‌های ذاتاً مربوط به این مقوله؛ از قبیلِ «واژگان، تعابیر، تکیه‌ها، سینتاکس» و تقریبِ زبانی را به مقولاتِ دیگر تعمیم می‌دهند و کم‌کم به قلمروهای دیگر سرایت می‌کنند. نگاه کنیم به مقوله‌ی تکنیک؛ تکنیک از بلاغت، تداوم، ترجیح، موتاسیون، تبادرهای سیمانتیک و فرادستوری صحبت می‌کند. در همین عرصه نیز بوطیقا، عواطف، تصاویر و لیریزم مطرح می‌شود. به نظرِ من اگر مسئله‌ی جمله‌سازی‌های جدید حذف معنا یا معناشناختیِ جدید و عملیاتِ فرادستوری را در مقوله‌ی موتاسیون‌ها بررسی کنیم، در این صورت کارِ هر شاعری اعم از ابداع یا تخریب، جزءِ تکنیکِ او بررسی می‌شود و ناچار کارِ هرکس خاصِ خود او خواهد بود. اما وقتی مدعیان نظریاتِ ادبی، موتاسیون را در مقوله‌ی زبان فارسی می‌کنند نه تکنیک، هر ابداع و تخریبی را ناچار بر قواعدِ زبان تحمیل می‌کنند. در این صورت محقق یا منتقدِ ما به شاگردانش می‌گوید: «لازم نیست زبانِ فارسی را یاد بگیرید، همین ابداعاتِ ناپخته اصلِ زبان است.» نتیجه‌ی کار فرمایشی می‌شود، شبیه به این که «زبانِ شعریِ فارسی همین زبانِ ناقصی است که من و شما بلد هستیم یا نیستیم.»

صدور چنین معلومات (!) بخش‌نامه‌واری باعث شده است بیش‌تر شاعرانِ نسلِ جدید که صفحاتِ ادبیِ مطبوعات را پُر کرده‌اند، علی‌رغم ادعاشان کپیه هم‌دیگر شوند و آن‌که بخواهد این اشتباه را یادآوری کند؛ جزء مرتجعین قرار می‌گیرد زیرا که از آن‌ها خواسته است اول زبانِ فارسی یاد بگیرند و بعد موتاسیون‌های مشخص خود را به عنوانِ تکنیک تجربه کنند.

عنایت سمیعی

تولد: ۱۳۲۳/۹/۱۰ ـ رشت

تحصیلات: لیسانس ادبیات دراماتیک

آثار:

بازخوانی دو منظومه، انتشارات نشانه، تهران، ۱۳۷۵

مشاغل فرهنگی:

کارمند اداره‌ی فرهنگ و هنر

مدرس تاریخ هنر و ادبیات فارسی

● آقای سمیعی شما معتقدید که ضرورياتی وجود دارد که ایجاب می‌کند تغییراتی در شعر به وجود آید، این تغییرات می‌تواند در شکل یا در زبان باشد. از این منظر که نگاه کنیم تحولی را که *نیما* در شعر به وجود آورد چگونه می‌بینید؟

○ **نیما** ضمن این‌که محصولِ یک دوره‌ی تاریخی است اما کسی نیست که در دوره غرق شده باشد بلکه شخصیت و خلاقیتِ **نیما** چنان تأثیرِ عظیمی بر دوره گذاشته است که پس‌لرزه‌های آن را اهلِ ادب پس از چند دهه درک کردند و دریافتند بی‌تردید **نیما** شیوه‌ی نگاهِ ما به جهان را تغییر داد. مسأله‌ی شعرِ نیمایی به‌هیچ‌وجه به شکلِ ظاهریِ شعرِ او ختم نمی‌شود. کوتاه‌وبلندکردنِ مصرع‌ها کارِ مهمِ **نیما** نبود. **نیما** سعی می‌کرد که چشمِ شاعرِ ایرانی را به جهانِ نو و طبیعت باز کند. شعرِ فارسی و اساساً بینشِ شرقی بینشی‌ست درون‌نگر. معمولاً انسانِ شرقی نشانه‌های خاصی را از جهانِ پیرامون دریافت می‌کند، برداشت می‌کند و با همان الگوسازی می‌کند و دست به ابتکارِ شعری یا هنری می‌زند. اما **نیما** به ما توجه داد که حتماً باید به خودِ شیء و خودِ طبیعت رجوع کرد، طبیعت را مستقل از عواطف و احساساتِ زودگذر درک کرد و متعاقباً این عواطف و احساسات را بارِ اشیاء و طبیعت کرد، این اتفاقی بوده که در شعرِ ما سابقه نداشته است. مقوله‌ی دیگر این بود که **نیما** تحتِ تأثیرِ مدرنیته معتقد به آینده بود، اگر بخواهیم شعرِ «ققنوس» را اولین شعرِ نیمایی و مدرنِ او به حساب بیاوریم می‌بینیم که این‌جا «ققنوس» کسی جز خودِ **نیما** نیست به مثابهِ انسانِ آگاه که باید در اثرِ خودسوزی و فداکردنِ خود از خاکسترش ققنوس‌های دیگری را به جهان بیاورد. جالب است که این پیش‌بینیِ **نیما** و این خواستِ او به فاصله‌ی یکی ـ دو دهه اتفاق می‌افتد و شاعرانِ متعددی را می‌بینیم که پیروِ او می‌شوند و راهِ او را به اشکالِ گوناگون دنبال می‌کنند. **نیما** در وضعیتِ فرهنگیِ ما صرفاً یک شاعر نبود بلکه انسانِ متفکری بود که چشمِ ما را به‌رغمِ عقب‌ماندگی‌های تاریخی به جهانِ معاصر گشود و نگاهِ ما را متوجه جهانی کرد که در آن زندگی می‌کنیم اگر چه ابزار و عناصر این جهان و نشانه‌های این جهان به‌طرزصریح واردِ شعرِ **نیما** نمی‌شوند ولی می‌بینیم فضاهایی که آن عناصر و اشیاء ایجاد می‌کنند و روابطی که به وجود می‌آورند تجلیِ خود را در شعرِ **نیما** بروز می‌دهند. از این زاویه **نیما** را به عنوانِ شاعر و متفکرِ پیش‌تازی به حساب می‌آوریم که شیوه‌ی نگاهِ ما را به جهان تغییر داد.

● **می‌شود گفت نظرتان این است که از این زاویه نگاه کنیم که *نیما* چه تغییراتی در شعرِ سنتیِ ما به وجود آورد، چه منظرگاهِ درونی این شاعر چه بوده که به تبعِ آن این دگرگونیِ شکلی اتفاق می‌افتد؟**

○ شاعرانِ بزرگ، متفکرانِ بزرگی هم هستند. در شعرِ کلاسیکِ ما هم این وضعیت سابقه دارد. ما به شاعرانِ بزرگ خود حکیم می‌گوییم: حکیم **نظامی**، حکیم **ابوالقاسیم فردوسی** و... **مولانا** در شعرِ ما فیلسوف به حساب می‌آید حتا **حافظ** با غزلیاتِ معدودِ خود شاعری متفکر است. من به یک اعتبار شعر و تفکر را از هم جدا نمی‌دانم و از این حیث نیما در بین معاصران متفکرترین شاعران به حساب می‌آید. او چه به اعتبارِ شعرهایی که نوشته و چه به اعتبارِ نامه‌ها و آثارِ دیگری که به وجود آورده و نقدها و نظرهایی که ارائه کرده از هر جهت انسانِ متفکر و شاعرِ متفکری به حساب می‌آید و از دل همین تفکر است که توانست مدرنیته را درک کند و آن را با سنت‌ها و فرهنگِ ایرانی درآمیزد و سنت‌های دست‌وپاگیر را از سرِ راه این جریانِ پیش‌رونده و بالنده بردارد و شعر را به جلو هدایت کند. **نیما** فقط محصولِ دوره‌ی خود نبود بلکه سازنده‌ی دوره‌ی خود نیز به حساب می‌آید.

● **آیا شرایطِ اقتصادی، اجتماعی و سیاسیِ جامعه و دگرگونی‌های به‌وجودآمده در آن هم در این تحول شعری نقش داشتند؟**

○ اگر دوره‌ی **نیما** را بخواهیم بررسی کنیم، بعد از مشروطیت نوسازی‌هایی صورت گرفته بود اما این مدرنیزاسیون اولاً آن‌قدر ناچیز بود که نمی‌توانست نگاهِ شاعر و نویسنده را به خودش معطوف کند و از آن گذشته اگر هم او به این سمت می‌گرایید ذهنیتی که پسِ پرده داشت مانع از نگاهِ دقیقِ او به جهان می‌شد درحالی‌که همه‌ی این کارها را **نیما** به‌تنهایی توانست انجام دهد و جهانِ پیرامونش را به‌درستی درک و در شعرش منعکس کند. این‌جا پای چیزی به نامِ نبوغ را، که تعریفش بر خودِ من هم مجهول است، پیش می‌کشم و **نیما** را نابغه‌ی دورانِ خودش به حساب می‌آورم. **نیما** بی‌گمان تحولاتِ اجتماعی و سیاسیِ دوره‌ی خود را درک کرد و آن تحولات را در شعرِ خود بروز داد اما فهمِ بنیادی‌تر او معطوف به درکِ مدرنیته و تحولاتِ جهانی بود که نقشِ دستِ اول در تحولِ شعری او داشت.

● **شما رویکردِ خلاقانه به سنتِ زبانی را عاملِ تحولاتِ زبانی در شعر می‌دانید، زیبایی‌شناسیِ *نیما* را نسبت به سنتِ زبانی چگونه می‌بینید؟**

○ ما از زبان به اشکالِ مختلف می‌توانیم استفاده کنیم، شاعرانی هم داریم که ممکن است صاحبِ زبانِ خاصی باشند اما وقتی که به بطن و متنِ آن زبان رجوع می‌کنیم، می‌بینیم این زبان نهایتاً در خدمت معنا قرار می‌گیرد و یک سویه و یک جنبه از خود بیش‌تر نشان نمی‌دهد، درحالی‌که وقتی به شعرِ *نیما* رجوع می‌کنیم، می‌بینیم *نیما* این زبان را تبدیل به یک «صدای خاص» می‌کند. این صدا طنینی از خود به جا می‌گذارد که ضمنِ بیانِ این‌که به صدا ارتباط دارد از آن منفک است، یعنی شعرِ *نیما* و زبانِ *نیما* به صورتِ ظاهرِ اشیاء و عناصر ارجاع نمی‌دهد، از زبان صرفاً در جهتِ انتقالِ معنا استفاده نمی‌کند بلکه آن را تبدیل به یک صدای خاص می‌کند که در بین دیگر صداها قابلِ تشخیص است.

● **این «صدای خاص» با چیزی مثل «سبکِ خاصِ شعری» چه تفاوت‌ها یا نزدیکی‌هایی دارد؟**

○ سبک را معمولاً به حسابِ گزینشِ الفاظ و کلمات می‌گذارند، اما من «سبک» را یک «جهان‌بینی» تلقی می‌کنم. یعنی وقتی شاعری دست به گزینشِ الفاظ می‌زند، این گزینشِ او جزئی از راه‌بردهایی‌ست که از یک «جهان‌بینی» و یک سیروسلوک نسبت به جهان سرچشمه گرفته است.

بنابراین اگر بخواهم درباره‌ی سبک صحبت کنم مسأله‌اش با زبان کمی مخدوش خواهد شد. سبک جزئی از زبان است و بیان‌گرِ روابطِ عاطفیِ شاعر با کلمات و نیز رابطه‌ی متن با قواعدِ شعری. اما زبان سرشار از عناصرِ خودانگیخته و برخاسته از ضمیرِ ناخودآگاه است که قواعدِ احتمالی آن پسینی است.

● **چون واژه‌ی «صدا» را به کار بردید فکر کردم آن را متفاوت با «زبان» می‌گیرید؟**

○ حتماً متفاوت گرفته‌ام و توضیح دادم که ما قادریم صدایِ *نیما* را بر اساسِ کاراکتری که این صدا تولید می‌کند از باقی صداها تشخیص دهیم و سبک جزئی از کُلِ زبان است.

● **در شعرهای *نیما* انسان برای نخستین بار حضور بی‌واسطه‌تری پیدا می‌کند، دغدغه‌های او بیش‌تر در شعرش نشان داده می‌شود و تیپ‌ها و لحن‌های مختلف در شعرش مطرح می‌شود، انگار رجوعِ *نیما* به انسان و حتا واگویه‌های آن‌چه در درونِ خودش می‌گذرد به شکلِ خاصی‌ست و متفاوت است با آن‌چه در شعرِ شاعران پیش از *نیما* بوده. شما حضورِ «انسان»**

را در شعرِ *نیما* چه‌طور می‌بینید؟

○ نیما اساساً شاعری «انسان‌گرا» است. تأکید کردم که نیما به طبیعت نیز توجه دارد اما طبیعت هم در آثار او جنبه‌ی انسانی یا انسان‌گونگی به خودش می‌گیرد. کم‌تر شعری از نیما به یاد دارم که او سراغِ طبیعت رفته باشد و با عناصر و اجزای طبیعت برخوردِ انسانی نکرده باشد یا از آن‌ها موجوداتِ انسانی خلق نکرده باشد. به این اعتبار اگر چه ظاهراً نیما شاعری طبیعت‌گراست اما انسان آن‌چنان در مرکزِ دید و کانونِ توجه اوست که همه‌چیز، حتا طبیعت، مغلوبِ این انسان‌گرایی به حساب می‌آید. بنابراین طبیعت‌گراییِ نیما با طبیعت‌گراییِ شاعرانِ کلاسیک از این حیث متفاوت است که او روابطِ اجتماعیِ دوره‌ی خود را در روابطِ عناصرِ طبیعت ادغام یا مستحیل می‌کند:

هست شب
یک شب دَم‌کرده و خاک
رنگ باخته است.

● **آیا از این منظر می‌توانیم *نیما* را شاعری اجتماعی بدانیم؟**

○ بی‌تردید نیما شاعری‌ست اجتماعی، یعنی به‌رغم این‌که او شاعری‌ست متفکر اما حوزه‌ی تفکرِ او چندان به سمتِ مسائلِ فلسفی کشیده نمی‌شود و در محدوده‌های اجتماعی باقی می‌ماند و هم از این لحاظ است که کم‌تر شعرِ عاشقانه‌یی از نیما در دست داریم؛ اکثریت قریب‌به‌اتفاقِ شعرهای او شعرهایی‌ست اجتماعی. شاید بتوانیم مشخصاً شعرِ «ری را» و «همه شب» را، تا حدودی از فضای اجتماعی دور کنیم و سمبولیسمی که در این نوع شعرها وجود دارد به‌طورخاص سمبولیسم به حساب بیاوریم و نه استعاره‌ها و تمثیل‌های اجتماعی.

● **شعرِ اجتماعیِ *نیما* با شاعرانی مانند *فرخی* یا *میرزاده عشقی* که پیش از *نیما* شعرهای اجتماعیِ توأم با نگره‌های سیاسی ارائه داده‌اند چه تفاوت‌هایی دارد؟**

○ شعرِ نیما هیچ ارتباطی با شاعرانِ دوره‌ی مشروطیت از جمله عشقی و فرخی و بهار و... ندارد. نیما شعرِ فارسی را به دو مرحله‌ی قبل و بعد از نیمایی تقسیم کرده. بنابراین شعرِ اجتماعی در سروده‌های آن شاعران صرفاً معنایی‌ست، آن شاعران جهانِ مدرن را درک نکردند که بتوانند ملازم با آن درک شعرِ اجتماعیِ مدرن پدید بیاورند. قیاسِ شعرِ

اجتماعیِ نیما با این شاعران قیاسی مع‌الفارق است.

● **این قیاس را که برداریم آیا در شعرهای اجتماعیِ *نیما* نگره‌های سیاسی نیز وجود دارد؟**

○ این نگره‌های سیاسی آن‌چنان در پَسَلِه و پنهان در شعرها تعبیه شده که به‌زحمت می‌شود بین شعرهای او و حوادثِ تاریخی رابطه‌ی مستقیم برقرار کرد. این شعرها جنبه‌ی روزمرگی ندارد بلکه نیما وضعیت را درک و درونی کرده و از آن منظر شعرِ اجتماعی ارائه داده است.

● **گاهی اشاره‌هایی می‌شود که شعرهایی از *نیما* مثلِ «خشک آمد کشتگاهِ من» و یا «خانه‌ام ابری‌ست» و شعرهایی که خطاب به برادرش گفته شده، به عنوان شعرهای سیاسی مطرح‌اند. آیا از این شعرها هم فقط استنباط یا تأویل‌های سیاسی شده است؟**

○ شعرِ خوب اساساً می‌تواند مورد تفسیرها و تحلیل‌های گوناگون قرار بگیرد. من هم مثل شما از زبان‌های گوناگون این تفسیر را شنیدم که «خشک آمد کشتگاهِ من» اشاره به شوروی دارد، امروز که شوروی وجود ندارد و نیمایی هم نیست ما خیلی ساده می‌توانیم این شعر را فارغ از ملاحظات سیاسی بخوانیم و از آن لذت ببریم.

● **آیا شما *نیما* را شاعرِ آرمان‌گرایی می‌دانید؟**

○ شعرِ بزرگ و هنرهای بزرگ از دلِ آرمان‌های بزرگ درآمده‌اند. وقتی به کلاسیک‌ها نگاه می‌کنیم؛ چه آرمان‌های ملّی داشته باشند مثل **فردوسی**، چه آرمان‌های دینی داشته باشند مثل **حافظ** و مولانا، چه آرمان‌های این‌جهانی داشته باشند مثل **نیما**، آثارشان برخاسته از آرمان‌های‌شان است. نیما را شاعری آرمان‌گرا می‌دانم و آرمان‌گرایی را محرکِ اساسیِ شعر او به حساب می‌آورم و تفاوت می‌گذارم کارِ او را با شاعرانی که آرمان را به ایدئولوژی تبدیل می‌کنند.

● **ممکن است درباره‌ی این تفاوت بیش‌تر توضیح دهید؟**

○ آرمان در شعرِ **سیاوش کسرایی** و **ابتهاج** تبدیل به ایدئولوژی می‌شود، ایدئولوژی چارچوبِ معین و مقدری است که انسان و جهان را قالب می‌گیرد و مانعِ فرارَوی می‌شود. درحالی‌که هرگز در شعرِ نیما ایدئولوژی، به این معنا نمی‌بینم.

● **چه عواملی باعث می‌شود که آرمان‌گرایی در گروهی از شاعرانِ پس از *نیما* به سمت ایدئولوژی سوق پیدا کند؟**

○ شاعران هم مثل سایر مردم درک و دریافت‌شان نه تنها متفاوت است بلکه سلسله‌مراتبی است. شاعری که درک و دریافتِ نازلی از جهان دارد و ممکن است این درک و دریافت را از مسیر یک حزب یا یک نحله‌ی فکری عبور دهد و شاعرِ دیگری مقید به این قالب‌بندی‌ها نباشد. بهتر است به شعرِ خودِ این شاعران رجوع کنیم و به سطحِ کارشان؛ ببینیم آیا توانسته‌اند چیزی در حد شعرِ نیما خلق کنند و اساساً تأثیری در جریانِ ادبیات بگذارند یا آثارشان تحتِ تأثیرِ جریان‌های روز بوده است و با موج‌هایی برخاسته، فروکش کرده و از بین رفته است.

● **با فاصله‌ی نه چندان زیادی از تحولی که *نیما* به وجود می‌آورد با شعرِ *شاملو* و پیشنهادِ *شاملو* در شعر، یعنی شعرِ سپید، روبه‌رو می‌شویم. درباره‌ی چگونگی پیدایش این نوع شعر چه نظری دارید؟**

○ شگردهای ادبی اگر تفننی نباشند ـ که اگر باشند ماندگار نخواهند بود ـ از دلِ ضرورت‌های تاریخی سر بر می‌کنند، **شاملو** ممکن است که به اندازه‌ی **اخوان** نسبت به اوزانِ عروضی تسلط نداشته باشد اما مسأله را ما از این زاویه نمی‌بینیم. از این‌که چه ضرورتی **شاملو** را واداشت که جانبِ وزن‌ها را رها کند و به شعر سپید روی آورد، قابلِ تأمل است. عنصرِ وزن به یکی از عواملِ بازدارنده در سنتِ شعرِ کلاسیک تبدیل شده بود. تداومِ عنصرِ وزن در شعرِ کلاسیک مانعِ رهایی، گسترش و تعمیقِ این شعر بود و به مثابهِ ابزاری عمل می‌کرد. این ضرورت را ای بسا **شاملو** نابه‌خود درک کرد و بی‌وزنی را به کار گرفت. اما **شاملو** هم‌چنان عناصری مرتبط با وزن را در بسیاری از شعرهای خود حفظ کرد. مثلِ واژگان منسوخ، قوافی و... که همه‌ی این‌ها نشانه‌ی نوعی وابستگیِ ذهنیِ **شاملو** به گذشته است. من به‌هیچ‌وجه به‌کارگیریِ واژگانِ متروک و منسوخ را ارتجاعِ ادبی به شمار نمی‌آورم اما وقتی بسامدِ این واژگان در شعرِ شاعری به افراط کشیده شود نشان‌دهنده‌ی این است که این شاعر بخشی از ذهنیت‌اش هم‌چنان تمایل به سنت‌های گذشته دارد، بدون آن‌که آن سنت‌ها را تجدیدِ حیات یا بازتولید کرده باشد. در شعرهای خوبِ **شاملو** واژگان ازیادرفته در کنارِ زبانِ زنده‌ی حاضر جانی تازه می‌گیرند، ولی برخی از شعرهای او تحمیلِ ادبیات یا دست‌آوردِ سنت بر شعر است.

● **در جایی فرمودید که *شاملو* به همان فصاحت و بلاغتی اعتقاد دارد که پیش از او هم رایج**

بوده. ممکن است در این مورد توضیح دهید؟

○ به یک اعتبار فصاحتِ **شاملو** در شعرِ معاصر به مثابه فصاحتِ **سعدی** در شعرِ کلاسیک است و جالب این است که **سعدی** به‌هیچ‌وجه جزء شاعرانِ مورد علاقه‌ی **شاملو** نبوده و این تناقض و تضاد نشان می‌دهد که **شاملو** بدون این‌که خود وقوف داشته باشد پیروِ **سعدی** به شمار می‌آید. البته فضاحت و بلاغت را به عنوان یکی از عناصرِ ممتازِ شعرِ **شاملو** به حساب می‌آوریم و پیروی صرف از ادبیات.

● **باز ارجاع به صحبت‌های شما (مجله‌ی *فرهنگ توسعه*، شماره‌ی ۴۷، ۱۳۷۹) می‌دهم؛ *شاملو* را شاعری اسطوره‌گرا معرفی کرده و نگرش او را اسطوره‌یی می‌دانید. لطفاً در این‌باره صحبت کنید؟**

○ در مورد **شاملو** نگرشِ اسطوره‌یی را در تضاد با نگرشِ مدرن گرفتم؛ و البته به‌هیچ‌وجه نگرشِ اسطوره‌یی را مُخلِ شعرگفتن نمی‌دانم. منتها اگر از دیدِ مدرنیزم نگاه کنیم فکر می‌کنم که **شاملو** دست‌کم به نسبتِ **نیما**، پشتِ سرِ **نیما** قرار می‌گیرد و آن ثنویتی که در ذهنِ **شاملو** عمل می‌کند آن جهانِ خیر و شرّی که او به آن قائل است، آن معشوق دست‌نیافتنی‌یی که در شعرش وصف می‌کند نشان می‌دهد که **شاملو** بیش از این که واردِ جهانِ مدرن شده باشد از زاویه‌ی گذشته به جهانِ مدرن نگاه می‌کند. البته همه‌ی این‌ها چیزی از اعتبارِ شعر او کم نمی‌کند. نگرشِ اسطوره‌یی او نیز مبتنی بر همان سازوکارهای مألوف است:

آنک قصابانند
با کُنده و ساطوری خون‌آلود
بر گذرگاه‌ها مستقر.

● **با توجه به آن‌چه فرمودید چه‌طور *شاملو* بیش‌تر به عنوان شاعری مدرن مطرح می‌شود؟**

○ من عمدتاً به جنبه‌ی معرفت‌شناختیِ شعرِ **شاملو** توجه کردم. از یاد نباید بُرد که زبانِ **نیما** و شعرِ **نیما** هنوزکه‌هنوز است چندان با جامعه، حتا جامعه‌ی ادبی ارتباط برقرار نکرده است. این‌جاست که فصاحتِ شعرِ **شاملو** به دادِ شعرِ او رسیده است و شعرِ او را بیش از شعرِ **نیما** به جامعه برده و باعثِ گسترش این شعر شده، البته **شاملو** چون در عرصه‌های گوناگون از نوشتنِ فیلم‌نامه تا اظهارِ نظر درباره نقاشی، موسیقی و مسائل

سیاسی فعالیت داشته. در نتیجه درجه‌ی اثرگذاری او بسیار بالا بوده است. *فرهنگِ کوچه‌ی* او به‌تنهایی کاری‌ست که یک فرهنگ‌ستان باید از عهده‌ی آن برمی‌آمد.

● در دوره‌یی که *شاملو* شعرِ سپید را پیشنهاد می‌دهد و گروهی از شاعران نیز در شعرِ نیمایی، رویکردی اجتماعی را دنبال می‌کنند با شاعری مثل *فروغ فرخزاد* روبه‌رو می‌شویم که فضاهایی فردی و شخصی را در شعرش پی می‌گیرد. این اتفاق چگونه می‌افتد؟

○ شعر و ادبیات و هنر اساساً امری فردی و شخصی است اما آن‌چه که شما به عنوان «فضای فردی» از آن نام می‌برید، من به عنوانِ «صدای زنانه» درک می‌کنم. *فروغ* شاید تنها شاعری است در تاریخِ شعرِ فارسی که زیرِ بارِ بازیِ قواعدِ مردانه نرفته است و شعری سروده که هم شهری است و هم زنانه؛ این شعرِ زنانه فقط جنبه‌ی جنسی ندارد بلکه نگاه او به جهان نگاهی‌ست که با نگاهِ یک مرد متفاوت است. اگر حتا او واردِ فضاهای اجتماعی و سیاسی هم شود باز به شکلی واردِ مقولات می‌شود که کاملاً با نگاهِ یک مرد تفاوت می‌کند. فضاهای شعری *فروغ* ممکن است گاهی متبادرِ این مبنا باشند که شخصی‌اند اما او توانسته این فضاهای شخصی را تبدیل به وضعیت و فضاهای جمعی کند و مخاطب با این فضاها ارتباط برقرار می‌کند. به صدای زنانه‌ی شعر او گوش کنید:

وقتی که چشم‌های کودکانه‌ی عشقِ مرا
با دستمال تیره‌ی قانون می‌بستند
و از شقیقه‌های مضطرب آرزویِ من
فواره‌های خون به بیرون می‌پاشید
وقتی که زندگیِ من دیگر
چیزی نبود، هیچ‌چیز به جز تیک‌تاک ساعت دیواری
دریافتم، باید باید باید دیوانه‌وار دوست بدارم.

● به نظر می‌رسد تحمیلِ عناصرِ بیرونی و آن‌چه به فصیح‌ترشدنِ شعر کمک می‌کند در شعرِ *فروغ* قدری کم‌تر باشد و فضاها حسی و ملموس‌ترند و فضایِ زندگی *فروغ* و جامعه را نشان می‌دهند، نظر شما چیست؟

○ *فروغ* از معدود شاعرانِ معاصر بود که بی‌واسطه‌ی ادبیات و ایدئولوژی، زندگی را درک کرده بود، مدرنیته را فهمیده بود و انسانِ پاره‌پاره‌یی را که معاصرِ او بود یا او خود این

انسان را در درون داشت، می‌توانست در شعرش متجلی کند. اگر در بعضی شعرهای **فروغ** آن انسجامِ ساختاری را نمی‌بینم شاید بتوان آن را به این انسان پاره‌پاره‌ی درونیِ او نسبت داد.

● **نظرتان را درباره‌ی شاعرانِ زن دهه‌های ۴۰ و ۵۰، مثل *سیمین بهبهانی* و *طاهره صفارزاده* بگویید؟**

○ شعرِ خانمِ **بهبهانی** در دهه‌ی سی و چهل شعری زنانه در مرحله‌ی تن‌آگاهی بود و در همین حد باقی ماند و در دهه‌ی پنجاه به طرفِ شعرِ سیاسی رفت و از آن پس از قواعد شعرِ مردانه پیروی کرد. شعرِ **طاهره صفارزاده** تنها صدای زنانه‌ی قابلِ شنیدن بعد از شعرِ **فروغ** بود که در دهه‌ی پنجاه و بعد از آن ایدئولوژی‌زده شد یا به سلطه‌ی مردانه تن داد.

● **گروهی بر این باورند که ظهورِ انواعی از شعر مانند «موجِ نو» و «شعرِ حجم» درحقیقت واکنشی در برابرِ شعر اجتماعی ـ سیاسی دهه‌های ۴۰ و ۵۰ بوده‌است. نظر شما چیست؟**

○ شعرِ «موجِ نو» واکنشی نابه‌خود در برابرِ شعرِ اجتماعی ـ سیاسی آن دوره بود. اما شعرِ حجم برخوردی آگاهانه با شعرِ اجتماعی ـ سیاسی داشت. بیانیه‌ی «شعرِ حجم» متضمن خودآگاهیِ **رویایی** و بعضی از همراهان اوست، شعرِ **رویایی** نه تنها بی‌اعتنا به هرگونه جهت‌گیریِ اجتماعی ـ سیاسی است بلکه اندیشه‌ی عرفانی یا رازورزانه‌ی خود را پسِ پشتِ فوت‌وفن‌های ادبی پنهان می‌کند. اگر جهان در زبان خلاصه و فشرده می‌شود. شعرِ **رویایی** زبان را خلاصه و فشرده می‌کند. بنابراین دریافتِ جهانِ وی از پسِ انتزاعِ مضاعف کاری است دشوار. بهتر است بگویم که تجربه‌ی زیسته، اندیشه‌های انسانی و آرمانیِ **رویایی** در شعرهای به‌غایت موجز و منسجمِ او در عرضِ دید قرار نمی‌گیرند تا نسبت به آن‌ها داوری شود. بازیِ او با کلمات اسرارآمیز است و کلمات در شعرِ او مقدس‌اند. **رویایی** شاعری خفیه‌نویس است که نسب‌اش به «حروفیه» و «نقطویه» می‌رسد.

● **تأثیرِ شعرِ «موجِ نو» و «شعرِ حجم» را بر شعر چگونه می‌بینید؟**

○ بعضی از شاعرانِ دهه‌ی شصت سعی کردند با استفاده از تخیلِ **احمدرضا احمدی** انضباطی را بر این تخیل حاکم کنند. بنابراین **احمدی** شاعرِ تأثیرگذار دوره‌ی خود است و

دنیایِ شعرِ ما را که داشت به‌شدت سیاسی می‌شد از آن فضا دور می‌کند به نسبتِ دیگری هم **رویایی** با «شعرِ حجم» دست به این کار می‌زند و از سیاسی‌شدنِ شعر جلوگیری می‌کند و سعی می‌کند با اِعمالِ تکنیک‌های تازه شعر را به مسیرِ دیگری سوق دهد. اما چه در همان دوره که او پیروانی داشت چه در دوره‌های اخیر، درصد و درجه‌ی تأثیرگذاریِ **رویایی** در شعر معاصر کم‌تر از **احمدی** است. اما بی‌تردید **رویایی** شاعرِ نظریه‌پرداز و از حیثِ خلاقیت شعری شاعرِ منحصربه‌فردی‌ست، اگر چه شخصاً شعرهای او را دوست ندارم.

● **آقای سمیعی آیاگریز از سنت‌های ادبی و سنت‌های زبانی و فصاحت و بلاغتی که فرمودید در این شعرها (شعرِ حجم، موجِ نو) مشاهده می‌شود؟**

○ **به‌هیچ‌وجه**؛ شعرِ **احمدی** که اصلاً شعرِ زبانِ روزنامه و زبان معیار است. بنابراین از حیث ساختارِ زبانیِ ارزشِ ادبی ندارد. اما برعکس شعرِ **رویایی** با یک انضباط و معماریِ پیچیده و دقیق ساخته می‌شود. من اعتقاد دارم که **رویایی** می‌نشیند و شعر را می‌نویسد و بیش از این‌که خلاقیت در این شعرها ـ به معنای سُرایشِ ناخودآگاه ـ وجود داشته باشد، شعرهایی‌ست مصنوع اما درجه‌ی مصنوعیت این شعرها به حدی است که از شعرهای غیرمصنوع قابلِ تشخیص نیست و این را من به حسابِ فرهیختگی و داناییِ **رویایی** می‌گذارم، ای کاش او بیش از کلمات با جهانِ اشیاء هم در ارتباط بود و جهانی را که می‌زیست اندکی می‌دید و التفاتی به آن می‌داشت. در آن صورت شاید ما با شاعرِ دیگری سروکار پیدا می‌کردیم. اما در این حد که من می‌توانم به کارهای **رویایی** نگاه کنم او با تأثیرپذیری از شعرِ کلاسیک و هضم و جذبِ آن در شعر توانسته بنای بسیار پیچیده‌یی بسازد که در شعرِ معاصرِ ما یک شاخه‌ی کاملاً مستقل به حساب می‌آید و اعتبارِ کارِ او را به‌هیچ‌وجه نمی‌شود انکار کرد.

● **آیا ما در این‌جا با واحدافزایی هم روبه‌رو هستیم، چیزی بر آن‌چه پیش از این در شعر داشتیم افزوده می‌شود؟**

○ بی‌تردید؛ از حیثِ تخیل در بین معاصران هیچ شاعری به گَردِ **احمدرضا احمدی** نمی‌رسد و **رویایی** از حیثِ گزینش و انتخابِ کلمات، به‌کارگیریِ تکنیک و کشفِ فرم‌های تازه؛ چیزهای تازه و زیادی به شعرِ ما اضافه کرد و همین‌که عده‌یی به‌هرحال

سعی می‌کنند طبقِ الگوهای **رویایی** یا **احمدی** شعر بگویند، نشان‌دهنده‌ی تأثیرگذاری این شاعران بر معاصرانِ خودشان است.

● **آقای سمیعی به دهه‌ی ۶۰ که می‌رسیم شما را منتقدی می‌بینیم که برای اولین بار ضرورتِ تقدس‌زدایی و نگاهِ دیگری به ذهنیتی که اسطوره‌گراست و اسطوره‌سازی در آن جای‌گزین شده را پیشنهاد می‌کنید (و این در نقدهای شما دیده می‌شود). می‌خواستم بدانم که شما در آن زمان چگونه به این ضرورت رسیدید و این ضرورت چه‌طور در نگاهِ شما اتفاق افتاد؟**

○ شرح‌اش به نظرم کار ساده‌یی نمی‌آید؛ یعنی نمی‌توانم به دهه‌ی ۶۰ رجوع کنم و ببینم که مثلاً ۱۸ ـ ۲۰ سالِ پیش چه چیزی من را واداشت که به این سَمت کشیده شوم. همین‌قدر می‌توانم بگویم که به این نتیجه رسیده بودم و هم‌چنان هم بر این عقیده پای‌بندم که باید شاعرِ ایرانی، انسانِ ایرانی، هنرمندِ ایرانی به جهانِ پیرامونِ خود نگاهِ دوباره داشته باشد و تجربه‌ی زیسته‌اش را دست‌مایه‌ی هنرِ خود کند، نه این‌که از یک دوره‌ی تاریخی بگذرد و پهنا و ژرفای آن دوره را درنیابد یا این‌که نشانه‌هایی را از آن دوره مصادره به مطلوب کند. اگر می‌بینیم که از مشروطیت تا انقلاب شعرِ سیاسی در ایران به انباشتِ وحشتناکی می‌رسد ناشی از همان مصادره به مطلوب‌ها و یک‌سویه‌نگری‌هایی است که نظرِ شاعرانمان را به خود جلب کرد. پس می‌خواستم که با این به‌اصطلاح تقدس‌زدایی یا اسطوره‌زدایی به شاعران توجه دهم که باید دنیا را بی‌واسطه دید و بی‌واسطه هم به شعر کشید. بنابراین آن‌چه حاصلِ نگاه من بوده برگرفته از دوره‌ی پیشین است که آن‌قدر شعرِ اجتماعی و شعرِ سیاسی، جهانِ شعریِ ما را تنگ و محدود کرده بود که باید حتماً از این مسیر عبور می‌کردیم و واردِ عرصه‌های تازه‌تری می‌شدیم که البته این عرصه‌ها فراهم آمد، اگر چه شاعران بزرگی در حد و اندازه‌ی شاعرانِ پیش از انقلاب بر جا نگذاشت. انباشتِ شعرهای سیاسی ناشی از دیدگاهِ خیروشری و اندیشه‌ی اسطوره‌یی بود که بر اثرِ آن شعرهای ماندگار به وجود آمد. اما پیامدهای غیرشعریِ وحشت‌ناک داشت.

● **آیا در شعری که در دهه‌ی ۶۰ شکل می‌گیرد، زمانی که شاعرانی مانند *شمس لنگرودی*، *فرشته ساری*، *مسعود احمدی* و... آثارشان را ارائه می‌دهند ضرورت‌هایی که به آن اشاره کردید وقوع پیدا می‌کند و در شعرِ این شاعران نشانه‌های آن دیده می‌شود؟**

○ در دهه‌ی ۶۰، تقدس‌زدایی در شعرِ شاعرانی مثل **شمس لنگرودی** یا **فرشته ساری**، **ندا ابکاری**، **ژیلا مساعد** کم‌وبیش حس می‌شود و وجه بارزِ شعرِ این شاعران ایدئولوژی‌زدایی و ادبیت‌زدایی است، دیگر **شمس لنگرودی** خود را مقید نمی‌بیند که زبانی مثل زبانِ فخیمِ **شاملو** تولید کند بلکه سعی می‌کند زبان را در ارتباط با زندگی قرار دهد. این‌که شعرِ او به عظمتِ شعرِ **شاملو** نمی‌رسد بحث جداگانه‌یی می‌طلبد اما ضرورت‌هایی او را واداشت تا از آن ذهن و زبان فاصله بگیرد.

● **آیا ردِ پایی از تأثیرپذیری و نفوذِ *شاملو* در شعر این شاعران مشاهده می‌شود؟**

○ **شاملو** به‌هرحال شاعرِ اثرگذار و بزرگی است و بالطبع ردِ پایِ شعرِ او در بعضی از شعرهای این شاعران به چشم می‌خورد اما آن‌ها نهایتاً به ذهن و زبانِ مستقلی رسیدند که توانِ شعری دهه‌ی شصت را به نمایش می‌نهد.

● **با ورود به دهه‌ی ۷۰ حرکت‌هایی را در شعر می‌بینیم که در مواردی به نظر می‌رسد استقبالی مضاعف از پیشنهادهای شعریِ *احمدرضا احمدی* و «شعرِ حجم» باشد. در این باره چه نظری دارید؟**

○ از اواخر دهه‌ی ۶۰ در حوزه‌ی شعر گروه‌های مختلفی پدیدار می‌شوند؛ گروهی با حفظ نوآوری ادامه‌ی شعرِ معاصر است مثل **چایچی**، **بهزاد زرین‌پور**، **شهرام شیدایی**، **عنقایی** و دیگرانی که الان حضورِ ذهن ندارم و گروهی دیگری که تحت‌تأثیر نظریه‌پردازی‌های **براهنی** قرار گرفتند. در بین این‌ها بعضی‌ها از حیثِ همان نظریه‌پردازی به گمانم آدم‌های جالبی هستند و مقالات هوش‌مندانه‌یی از آن‌ها خوانده‌ام مثل **شمس آقاجانی**، **هوشیار انصاری‌فر**، **رزا جمالی**. اما از نظرِ شعری من هرگز **براهنی** را شاعرِ مستعدی نیافتم، **براهنی** منتقدِ ادبیِ طراز اولی‌ست که به گمانِ من هنوز نظیرش پیدا نشده؛ اگر لحنِ گاهی ناخوش‌آیندِ او را از مقالات (طلا در مس، انتشارات زمان، ۱۳۴۸) حذف کنیم اظهارنظرهایی که او درباره‌ی شاعران کرده بعد از گذشت بیش از ۳۰ سال هنوز قدرت و دقتِ خود را حفظ کرده است و این نشان می‌دهد که **براهنی** منتقدِ دقیق و عمیقی بود و می‌توانست جریان‌های مختلفِ شعرِ معاصرِ ما را درک کند و انحرافاتشان را نشان دهد و راه‌های اصولیِ شعر را به شاعران پیشنهاد کند. در عظمتِ **براهنی** به عنوان یک منتقد سرِ سوزنی تردید ندارم؛ البته ملاحظاتِ شخصیِ او را هم نادیده نمی‌گیرم ولی اگر این

حشو و زواید را به کنار بزنیم از نقدهای او چه در زمینه‌ی داستان‌نویسی چه در زمینه‌ی شعر آثاری به جا می‌ماند که چیزی از آثارِ مشابه غربی کم ندارد. اما از نظرِ شعری من **براهنی** را هرگز به عنوان یک شاعر، مستعد ندیدم. پیش از انقلاب به اعتبارِ آثاری که به جا گذاشته، نه از نظر ارائه‌ی شکل و نه نگاه به اشیاء و روابطِ جهان، چیز تازه‌یی عرضه نکرده است. در اواخرِ دهه‌ی ۶۰ ایشان ناگهان واردِ مقوله‌ی زبان می‌شود و شعرهایی عرضه می‌کند که به‌گمان من هیچ ارتباطی با شعرِ معاصر و شعرِ فارسی به‌طورکُلی به هم نمی‌رساند. دست‌کاری در نحو و ساختنِ فضاهای مالیخولیایی عجیب و غریب، عناصرِ بیرونی تحمیل‌شده به شعر است و **براهنی** تحت‌تأثیرِ نظریه‌های پسامدرن دست به چنین کاری زده بدون این‌که این نظریه‌ها را درونی کرده باشد. بنابراین من **براهنیِ** عالم و منتقد را از **براهنیِ** شاعر و نویسنده جدا می‌کنم و سهمِ چندانی در عرصه‌ی شعر و نویسندگی برای او قائل نیستم. به‌طورکُلی شعرهای معروف به «زبانی» این روزگار به مثابهِ عاملِ شوک در شعرِ معاصر عمل می‌کنند و پی‌آمدهای آن نیز چیزی بیش از شعرهای هوشنگ ایرانی نخواهد بود.

● **پیشنهادهای *براهنی* به عنوان پیشنهادهایی مطرح است که سمت‌وسویی پسامدرن دارد، در *فرهنگ توسعه* (شماره‌ی ۴۷، ۱۳۷۹) با مطلبی از شما روبه‌رو شدم که نگاه *براهنی* را نگاهی مبتنی بر نوعی دوالیته و جای‌گزین‌کردن (مقابل‌قراردادن) عقل در برابر ضدعقل و هنجارگریزی در برابر هنجار معرفی کرده‌اید. چگونه این‌ها با هم تلاقی پیدا می‌کنند؟**

○ **براهنی** مسئله را ساده گرفته است و آن نگاهِ ثنوی را از این‌جا استنباط می‌کنم که او فکر می‌کند اگر نحو را برداریم و در آن دست‌کاری کنیم یا ضدهنجار جانشینِ هنجار شود یا شعر را به عقل‌ستیزی دچار کنیم یعنی با هر چیزی بخواهیم با ضد آن مقابله کنیم واردِ عرصه‌ی پسامدرن می‌شویم. من فکر می‌کنم که این ساده‌سازی مسئله است، تأکید می‌کنم که آن دوره دیگر به سر آمده که فکر کنیم امروز ممکن است شاعری متولد شود و معاصرانش از درکش عاجز باشند، ما این تجربه را بعد از **نیما** پشتِ سر گذاشته‌ایم.

● **فکر می‌کنید دلیل این اتفاق چه باشد؟**

○ جهانِ معاصر در همه‌ی زمینه‌ها آن‌قدر روادار هست که حقِ کسی را نادیده نگیرد یا حقِ هر کسی را کفِ دست‌اش بگذارد. اگر من متهم به کُندذهنی و سنت‌پرستی شوم

بی‌تردید کس یا کسانِ دیگری هستند که شعرِ نادیده گرفته‌شده را می‌بینند و بنابراین به جامعه و جهان معرفی می‌کنند. اما اگر این کسان وابسته به همان مشربِ فکری و ادبی باشند که از شاعرِ مبتکر پیروی کنند، ما درواقع صدای تازه‌یی نخواهیم شنید، یعنی این‌ها مجموعاً یک صدا خواهند بود به این اعتبار اگر **باباچاهی**، **رزا جمالی** یا **شمس آقاجانی** از شعرِ **براهنی** تمجید کنند چون من شعر این‌ها را زیرمجموعه‌ی شعرِ **براهنی** به حساب می‌آورم پس باید منتظر بایستیم که صدای دیگری به گوش برسد و بخواهد در تأیید شعرِ **براهنی** چیزی بگوید. حتا شاعرِ آوانگاردی مثل **یدالله رویایی** این جریان را نفی نمی‌کند؛ علت هم دارد **رویایی** به‌رغم آن آوانگاردیسم از آن‌چنان ذخیره‌ی فرهنگی و شعری برخوردار هست که وقتی دست به سرودنِ شعر می‌زند شما هیچ کلمه‌یی را نمی‌توانید در شعر او جابه‌جا کنید اما در «تو شانه بزن زانو» یا «یک روزمی که شانه‌ی تو خواب می‌بردم»؛ دست‌کاری‌های بسیار سطحی و نازلی است که نه ریشه در سنتی دارد و نه خود قادر است سنتی را به همراه بیاورد. پس هم‌چنان بر عقیده‌ی خود پای‌بندم که **براهنی** منتقد تراز اول و شاعرِ بسیار متوسطی است.

● **آیا پیشنهادهایی که *براهنی* در شعر مطرح کرده برای انواع دیگر شعری که در جامعه موجود است توأم با تأثیراتِ مثبتی بوده است؟**

○ هر پیشنهادی چالشِ تازه‌یی به همراه می‌آورد و عده‌یی را به فکر وامی‌دارد بنابراین «کوشش بیهوده به از خفتگی»؛ هر پیشنهادی جنبه‌ها و جهاتِ گوناگون دارد از یک طرف می‌تواند یک جریانِ کاملاً انحرافی به وجود بیاورد و اصلاً یک دوره را تباه کند و استعدادهای زیادی را از بین ببرد. از یک وجه دیگر ممکن است کسانی ببینند چه‌طور می‌شود از زبان به شکلی که این گروه استفاده می‌کنند، استفاده نکرد، چگونه می‌شود از اِعمال این‌طور شگردها در شعر پرهیز کرد یا از همه‌ی این پیشنهادها در رابطه با سنت، زبان و فرهنگ سود جست. یا چگونه می‌شود فرم را نه از دلِ نظریه‌ها بلکه از روابطِ پیچیده‌ی زبان و زندگی استخراج کرد. بنابراین از مناظرِ گوناگونی می‌شود به این جریان نگریست. اما من تا به امروز بارقه‌ی مثبتی جز در عرصه‌ی نظر در این‌ها ندیدم، البته تأکید می‌کنم در عرصه‌ی نظر کارِ این گروه و کسانی که نابه‌خود تحتِ تأثیر این گروه قرار گرفتند بسیار ارزش‌مند است.

● **نکته‌ی دیگری که اشاره کردید این است که شما شعرِ *باباچاهی* را زیرمجموعه‌یی از پیشنهادهای *براهنی* می‌دانید درحالی‌که *باباچاهی* خود این نظر را دارد که ایشان نوع خاصی از شعر را پیشنهاد کرده‌اند که با عنوان «پسانیمایی» نامیده می‌شود. با توجه به این شعر «پسانیمایی» به عنوان نحله‌ی جداگانه‌یی از شعرِ *براهنی* مطرح شده و جدل‌های زیادی هم در روزنامه‌ها و مطالب قلمی شده این دو شاعر دیده می‌شود. شما بنا بر چه ویژگی‌های مشترکی شعرِ *باباچاهی* را زیرمجموعه‌ی شعرِ *براهنی* می‌دانید؟**

○ بار اول این **براهنی** بود که هنجارگریزی از نحو و فرامعنایی یا معناستیزی، چندصدایی و مقولاتی از این قبیل را هم در تئوری و هم در شعرِ خود به کار گرفت. شعرِ باباچاهی بعد از طرحِ این مقولات وارد این حوزه‌ها می‌شود و مشخصاً هم در همین حوزه‌ها اما از نوع دیگری کار می‌کند. این‌که می‌گویم زیرمجموعه نه این‌که باباچاهی مثل براهنی شعر می‌گوید، نه! او آن نشانه‌های عمده‌ی شعرِ براهنی را گرفته و به شکلِ خاصِ خودش از آن نشانه‌ها استفاده می‌کند.

● **آیا این شکلِ خاصِ استفاده آن‌قدر متفاوت است که نام‌گذاری ویژه‌یی را نیاز داشته باشد؟**

○ می‌تواند این وضعیت تازه را ایجاب کند یا این نام‌گذاری تازه را ایجاب کند، ولی حقیقت این است که من به همان اندازه که با شعرِ براهنی ارتباطی برقرار نمی‌کنم به همان اندازه از شعرِ باباچاهی لذت نمی‌برم. این‌جا به آن فهم و پیش‌داوریِ خودم نسبت به شعر رجوع می‌کنم و فکر می‌کنم که این‌ها اِعمال سلطه‌های بیرونی است که به شعر می‌خواهد تحمیل شود. کسی نمی‌آید یک‌شبه تصمیم بگیرد نوعِ شعرگفتنِ خود را از یک سمت به سمت دیگر بگرداند، این نوع شعرها را ناشی از نظریه‌زدگی می‌بینم، چیز خاصی حقیقت‌اش در این شعرها که مرا به مقوله‌ی شعر وصل کند نمی‌بینم و فکر می‌کنم فرم‌گریزهای نحوی در شعرِ یدالله رویایی در دهه‌ی چهل هنوز هم بیش از این کارها تازگی دارد.

● **آقای سمیعی درباره‌ی مقولاتی که این روزها در شعر مطرح است مثل «چندصدایی»، «فرامتن»، «سپیدخوانی» نظرتان چیست؟**

○ این‌ها بیش‌تر از دلِ ترجمه‌ها درآمده است و بر اثرِ این ترجمه‌ها ما با نظریه‌های پسامدرن در دهه‌ی هفتاد آشنا شدیم. تأکید کنم که صرفِ واقع‌شدن در یک دوره‌ی

تاریخی به‌هیچ‌وجه به معنای همراه‌بودن با آن دوره نیست به این معنی که دنیای پسامدرن متعلق به جهانِ پیش‌رفته‌ی سرمایه‌داری است و ما در عقب‌مانده‌ترین وضعیت نسبت به آن جهان قرار گرفته‌ایم اما از این که عصر، عصرِ اطلاعات و ارتباطات است و ما در مسیرِ همه‌ی تحولات قرار می‌گیریم و بنابراین به همه‌ی تحولات آلوده می‌شویم، این آلودگی هم از بسیاری جهات امر مبارک و منزهی به حساب می‌آید باید به فالِ نیک بگیریم ولی به اعتبارِ طرحِ چند مقوله‌ی ادبی، فلسفی یا نظری و کلنجاررفتن با این مقولات ما به‌هیچ‌وجه واردِ دنیای پسامدرن نمی‌شویم. توجه داشته باشید که ما امروز صداهای مختلفی در حوزه‌ی شعر می‌شنویم، این صداها به گمان من به معنای «چندصدایی» نیست «چندصدایی» از دلِ یک ارکستراسیون برمی‌آید که نوعی هم‌آهنگی از آن‌ها به گوش می‌رسد. این «چندصدایی» از دلِ دیالوگ‌ها سرچشمه می‌گیرد. ما دیالوگی در وضعیتِ ادبیِ خود نمی‌بینیم. جامعه هم‌چنان جامعه‌یی تک‌صدایی است و هر محفلی بر اساسِ اعتقاداتِ فکری و ادبیِ خودش نوعی از شعر را عَلَم می‌کند و گروهِ دیگری نوع دیگری از شعر را، در بین آنان هیچ نوع هم‌آهنگی به گوش نمی‌رسد، که اسم این وضعیت را «چندصدایی» بگذاریم این بیش‌تر یک آلودگی صوتی و یک هرج‌ومرجِ تمام‌عیار است و البته در این میان کسانی که دارند خونِ دل می‌خورند و فارغ از این هیاهوها به کارشان ادامه می‌دهند متأسفانه نادیده گرفته می‌شوند و اساساً قصد و غرض هم این است که کارهای اصیل با موج‌سازی‌های عجیب‌غریب نادیده گرفته شود. دوره‌یی بود که «موجِ نو» را هم به شکلی دستگاه‌های رسمیِ فرهنگی حمایت می‌کردند اما انصاف باید داد که از دلِ آن موج **احمدرضا احمدی** باقی ماند، بقیه‌ی پیروانِ آن موج با امواجِ دیگر قاطیِ دریا شدند و از بین رفتند. متأسفانه حتا صدایی در حد صدای **احمدی** هم از موج‌سازی‌های اخیر نمی‌شنویم و هم‌چنان هیاهوهایی هست که به گمانِ من دیر یا زود به امواجِ قبلی خواهند پیوست. می‌خواهم به این نکته اشاره کنم و تأکید کنم که ما هنوز در ابتدایی‌ترین مقوله‌ی فرهنگیِ خودمان یعنی ضرورتِ برقراری دیالوگ باقی مانده‌ایم و تا وقتی این دیالوگ برقرار نشود از دلِ تک‌صدایی نمی‌تواند «چندصدایی»، مرگِ مؤلف و اصطلاحاتی از این قبیل پدید بیاید و بارِ فرهنگی این‌جایی به خود بگیرد.

سیدعلی صالحی

تولد: ۱۳۳۴/۱/۱ ـ مرغاب ایذه

تحصیلات: کارشناسیِ دانشگاهِ هنرهای زیبا (ناتمام)

آثار:

شعر:

منظومه‌ها، انتشارات محیط، ۱۳۶۱

زردشت و ترانه‌های شادمانی، انتشارات پاسارگاد، ۱۳۶۱

این منم زرتشت، ارابه‌ران خورشید، انتشارات پاسارگاد، ۱۳۶۲

پیش‌گو و پیاده شطرنج، انتشارات محیط، ۱۳۷۶

مثلثات و اشراق، انتشارات محیط، ۱۳۶۷

لیالی‌لا، انتشارات تجریش، ۱۳۶۲

یادت‌به‌خیر شادمانی بی‌سبب، انتشارات پاسارگاد، ۱۳۷۰

ترانه‌های ملکوت، انتشارات نقره، ۱۳۶۸

عاشق‌شدن در دی‌ماه مُردن به وقت شهریود، انتشارات خنیا، ۱۳۶۷

دیر آمدی ری را، انتشارات دارینوش، ۱۳۷۳

کاست‌نامه‌ها، با صدای خسرو شکیبایی، انتشارات دارینوش، ۱۳۷۵

سفربه‌خیر مسافر غمگین پاییز پنجاه‌وهفت، انتشارات محیط، ۱۳۷۵

هفت دفتر، انتشارات یادواره‌ی کتاب، ۱۳۷۴

نشانی‌ها (با صدای خسرو شکیبایی)، انتشارات دارینوش، ۱۳۷۵

آسمانی‌ها (روزی که شفانویس شب دریا خواهد آمد)، انتشارات تهران، ۱۳۷۶

رویای قاصدک غمگینی که از جنوب آمده بود، انتشارات تهران، ۱۳۷۶

دریغا ملاعمر، آرویج، ۱۳۸۰

چیدن محبوبه‌های شب، ابتکار نو، ۱۳۸۰

رمان:

رقص رنج، انتشارات کمان‌گیر، ۱۳۵۹

یقه‌چرکین‌ها، انتشارات محیط، ۱۳۶۰

خبر آن سال‌ها، انتشارات تجریش، ۱۳۶۱

مرگ پلنگ، انتشارات اطلس، ۱۳۶۲

تذکره‌ی ایلیات، انتشارات تهران، ۱۳۶۶

چشم به راه بانو، انتشارات دارینوش، ۱۳۷۵

علو، انتشارات محیط، ۱۳۷۶

تحقیق:

غزل غزل‌ها (گزینه‌ی عزل شاعران قرن چهارم تا یازدهم هجری)، انتشارات محیط

سلسله‌ی نور و نسترن (کار و زندگی محمد قاضی)، انتشارات خنیا

شرح شوکران (دو جلد)، انتشارات تهران، ۱۳۷۰

سیدعلی عمادالدین نسیمی (تصحیح دیوان شعر)، انتشارات تهران

فرهنگ بختیاری

شعر و قصه برای کودکان و نو جوانان:

داداش صمد، انتشارات نوباوه، ۱۳۵۸

الف، مثل انقلاب، انتشارات ققنوس، ۱۳۵۸

ستاره‌یی بر بام خانه‌ی سولماز، انتشارات دنیا، ۱۳۵۸

آفتاب روزهای بارانی، انتشارات دنیا، ۱۳۵۸

زمزمه‌ی پنهان کمان و کبوتر، انتشارات خنیا، ۱۳۶۲

بازآفرینی هزارویک‌شب (۴۰ جلد)، ۱۳۷۴

مشاغل فرهنگی:

از آن‌جا که سیدعلی صالحی فعالیت‌هایی را که در زمینه‌ی ادبیات داشته‌اند، عشق و زندگی، نه شغل خود می‌بینند، نامی از آن‌ها نیاورده‌ایم.

● **آقای *صالحی* در مقاله‌ی «*نیما* بهانه‌ی باران بود» در کتاب مهرِ گردون (انتشارات تهران، ۱۳۷۸)، اشاره‌یی دارید که *نیما* نخستین شاعر جدی در پهنه‌ی تفکرِ مدرن است، این تفکر مدرن چگونه شکل می‌گیرد؟**

○ تعبیرِ من از مدرنیزم نیز کمابیش همان تعریف و تلقیِ عام است. نشانه‌های عینی آن در تمامِ زوایا از جمله سلوکِ مدنی حتا قابل اشاره است. انقلابِ مشروطیت هم استقبالِ شتاب‌زده از همین پدیده‌ی جهانی بود. نوعی **اتفاقِ عقل** بود که به **عقلِ اتفاق** در سویه‌های مختلف منجر شد، به‌ویژه در حوزه‌ی هنر، اندیشه و ادبیات. اتفاقِ عقل، همواره امری جمعی و گاه ملّی است که نتیجه‌ی آن یعنی عقلِ اتفاق، لاجرم به صورت منفرد و تک‌واحدی رُخ می‌دهد. منتها در چنین مقاطعی، تنها کسانی به عقلِ اتفاق دست می‌یابند که از نبوغ و استعدادی خارق‌العاده برخوردار باشند. بعد از حادث‌شدنِ اتفاقِ عقل، تمامی ارزش‌های کهن زیروزبر می‌شود و معیارهای نو جای‌گزین جهانِ در گذشته می‌شوند. انقلابِ رُستمینه‌ی مشروطیت در آخرین نفس‌های محتضرِ خود به یادِ جنبش و تحولِ لادری در ادبیات افتاد، خیلی دیر و تنبل، و این حادثه‌یی طبیعی بود. بعد از هر انقلابی ادبیات به‌طورکُلی دو دوره را طی می‌کند. دوره‌ی اول به دوره‌ی خشم و خستگی و خلاقیت تعلق دارد که ادبیاتِ ناب قربانیِ هواهای سیاسیِ زودگذر می‌شود و این دوره‌یی آلوده و آسیمه و بی‌سرانجام است. و درست در آخرین ایام این دوره است که عصرِ عالیِ خلاقیت، بدعت و بلوغ فرامی‌رسد. هم در همین ایام است که آن نابغه‌ی نشان‌شده ظهور می‌کند. اتفاقِ عقل، عقلِ اتفاق را به دنیا می‌آورد. پس اتفاقِ عقل یا انقلابِ مدرنِ مشروطیت پیِ ذهن و زبانِ مدرنِ خود می‌گشت. و عقلِ اتفاق را در «یوش» در جانِ **علی اسفندیاری** بازیافت. این همان تفکرِ مدرن است که چهره‌ی بیرونی و ملّی آن موجبِ کشفِ رابط یا عامل یا عنصری خلاق می‌شود تا رُخسارِ منفرد و درونیِ خود را آشکار کند. نیما همان عنصرِ خَلاق در پهنه‌ی تفکرِ مدرن بود: مدرنیزم اولیه در ایران.

● **در همین مقاله از *نیما* به عنوان نخستین شاعرِ جبهه‌ی گفتار یاد می‌کنید. آیا این همان اتفاقی است که بعدها به صورتِ «شعرِ گفتار» ادامه پیدا می‌کند و به تحولی دیگر می‌رسد؟**

○ نیما در حوزه‌ی شعرِ پیشرو و مدرنِ پارسی، نخستین شاعری است که بدون تبیین و درکِ تئوریِ شعرِ گفتار، یعنی به گونه‌یی غریزی، به شعرِ گفتار نزدیک شد مثل **فروغ**.

شعرهای واپسین ایامِ حیاتِ نیما، یعنی از ۱۳۳۰ تا ۱۳۳۸ خورشیدی، گرایشی درونی و گاه آشکار به سوی روحِ شعرِ گفتار دارند. اما این جاده‌ی کهکشان و منور، یعنی شعرِ گفتار، عمر و عظمت و عقبه‌یی به طولِ تاریخِ شعرِ دری دارد. نمونه‌ها بسیار است به‌ویژه کلام حضرت**حافظ** که دلیلِ مطلق است. به همین دلیل بارها گفته‌ام که من بانی و بنیان‌گذارِ این جنبشِ نامیرا نیستم، بلکه کاشفِ آنم. و بعد هم که مبانیِ تئوریکِ آن را مطرح کردم. در آغازِ راه، به دلیلِ عدمِ تحملِ بخشی از جامعه‌ی فرهنگی عنوان «جنبشِ شعرِ گفتار» مورد نکوهش و حمله قرار گرفت اما بعد از هفده سال آرام‌آرام حقانیتِ غاییِ این راه که تمام ایمانِ مرا تصرف کرده بود جایگاهِ تاریخی و ملّیِ خود را به دست آورد. امروز جریانِ فراگیرِ شعرِ گفتار درواقع استمرارِ عظیمِ روحِ شعرِ پارسی از دیرباز تا هم‌اکنون است. دلیلِ توسعِ امپراتوریِ شعرِ زبان، که بسترِ شعرِ گفتار است، به همین سلامت و ریشه‌داربودنِ آن تا اعماقِ تاریخِ کلام است. اگر حوصله می‌داشتم و هم می‌شد در چنین گفت‌وگوهایی حرفِ آخر را زد، نمونه‌های روشنی از شعرِ گفتار و ردِ پای آن را در شعرِ در گذشته و کهن‌سالِ خودمان می‌آوردم. به گمانم اهلِ فن خود با این حادثه آشنایند. نیازی به پُرگویی نیست.

● **به نظر می‌رسد *نیما* همان‌طورکه در شکل‌گیریِ تحولی در شعر نقشِ اساسی داشته است، رویکردِ تئوریک به شعر نیز در ایران با *نیما* شروع می‌شود (پیش از آن نمونه‌هایی از این رویکرد را در آثار *تقی رفعت* می‌بینیم)، آیا این رویکرد در شکل‌گیریِ نقدِ ادبی نیز تأثیرگذار بوده است؟**

○ چیزی که در جامعه‌ی ادبیِ ما به عنوان «نقد» ــ طی صد سال اخیر ــ معرفی شده است بیش‌تر نوعی بررسی و نظر و معرفیِ اثر است. این نوع نقدِ شرقی از نبودِ آنالیز و تحلیل و رهنمون رنج می‌بَرد. اساساً به دلیلِ نقشِ ادیان با دست‌آوردهایی چون «نصیحت» و «بایدهای مطلق»، ما از سنتی به نامِ «نقد»، خاصه نقدِ ادبی، بهره‌مند نبوده‌ایم. شکلِ بیرونیِ اتفاقی به نامِ نقدِ ادبی در جامعه‌ی ما شبحِ غیرخلاقانه‌ی نقدی است که از طریقِ ترجمه، و به واسطه‌ی جاده‌ی ابریشمِ عصرِ امروز، به ما به ارث (مصادره‌یی) رسیده است و بسیار بهیمه‌مند و کورکورانه است. این شبح تنها زیر نورِ خورشیدِ مغرب‌زمین وجودی واقعی به خود می‌گیرد، چراکه خاستگاهِ تاریخی آن به فرهنگِ یونانِ باستان بازمی‌گردد

در این مورد نیما به دلیلِ بدعتِ جسورانه و به خاطر تنها چند شعرِ درخشانش برای من گرامی است وگرنه در حوزه‌ی نقد از دانشِ لازم برخودار نبود. توانِ او در حد همان «دفاع از دست‌آورد» خود خلاصه می‌شد.

● **در شعرهای *نیما* برای نخستین بار با حضورِ متفاوت و دیگرگونی از انسان روبه‌رو می‌شویم، انسانی که حضوری عینی‌تر، ملموس‌تر دارد و دغدغه‌های او به شکل ویژه و قابلِ لمسی مطرح می‌شود. شما انسان‌گراییِ شعرِ *نیما* را چگونه می‌بینید؟**

○ نیما به‌طرزغریبی متأثر از «زاویه دید» **نظامی گنجوی** است. «صفورا» و «افسانه» همان لیلی‌اند. هر دو شارح و معمارِ شعرِ پاستورال به شمار می‌روند، یکی با گرایش قصوی تغزلی و دیگری ـ یعنی نیما ـ با علاقه‌یی روشن‌تر به طبیعتِ آزاد و جهانِ مدارِ باز. با تمامِ تفاوت‌های فطری و ساختی و اسلوب‌ها و استیل‌های دور از هم، در یک وجه هر دو شاعر، از یک امکانِ مشترک بیش‌ترین استفاده را برده‌اند و آن تصویر است. تصاویرِ آزاد و وحشی! و «انسان» عالی‌ترین علامتِ همین تصاویر است و انسان در شعرِ نیما غایت تصویر است چه تصویر درونی و چه تصویر بیرونی. کانونِ اصلی «انسان» است و دیگر امکانات و اختیارات و مرموزات و مزمورات در خدمت همین معجزه، یعنی انسان‌اند.

انسان در شعرِ نیما ـ در یک منظرِ کُلی ـ انسانی آرمانی است، مثل انسان در شعرِ **حافظ** و همه‌ی شاعرانِ بزرگِ جهان. البته عرض می‌کنم که باور به همین انسانِ آرمانی، شاعرانِ بسیاری را به بی‌راهه کشاند، شاعرانی که به دلیلِ عدمِ آن آگاهی و شناخت و ایمانِ عظیم نتوانستند این آرزوی شریف را در خود نهادینه کنند. با ظرفی محدود نمی‌توان به شکار مظروفی ماندگار و عظیم رفت. سَر می‌رود و به چاله‌ی گُرگرفته‌ی شعار فرومی‌ریزد و خاموش می‌شود. در ضمن مقوله‌یی به اسم «انسان‌گرایی» آن‌قدر کُلی و لزج و شناور و بی‌کرانه است که تعریفِ آن همواره فَرّار و فورانی است. و تازه شاعری را سراغ دارید که رو سوی انسان نداشته باشد؟! حتا مرتجع‌ترین آن‌ها!

● **در دهه‌های ۶۰ و ۷۰ آرمان‌گراییِ شعرِ *نیما* به عنوان یکی از آسیب‌های شعریِ او موردِ بررسی قرار گرفت. نظرِ شما در این باره چیست؟**

○ اگر بدونِ دخالتِ رفْق و تسامح، و با روحیه‌یی شبیه عاداتِ رام‌کنندگان اسب‌های وحشی سراغ نیما ـ در محدوده‌ی موضوعِ آرمان‌گرایی ـ برویم. آن‌جاست که خود از

شدتِ آسیب و آفتِ آرمان‌های انسانی به زانو درمی‌آییم. و هم اگر یک‌سره به تحسینِ آرمان‌گرایی در شعرِ **نیما** برخیزیم زوداکه فرو خواهیم نشست. حقیقت این است که **نیما** مولودِ شرایط و عصرِ خاصی بود: دورانِ روشن‌گری و مبارزه، حذفِ لکنت‌های سیاسی و درکِ مطالباتِ تاریخی از سوی مردم. طبیعی است که آرمان‌گرایی از نوعِ «آی آدم‌ها» به شدت شبه‌سیاسی و صفرازاست. اما آن آرمان‌گراییِ عمیق، نامیرا، انسانی و حتا جهانی‌یی که در شعرِ «ری را» متجسم است تا ابد سرمشقِ همه‌ی ماست. این‌که کسی یا کسانی حالا آرمان‌گرایی در شعرِ **نیما** را به‌طورمطلق نوعی آسیب دانسته و دیده‌اند به همان مسئله‌ی عدمِ درکِ درست از نقدِ علمی بازمی‌گردد. در جامعه‌ی ما بعضی کلمات، نشانه‌ها و علایم بدون روادید وارد می‌شوند، بی‌که تعریف مشخصی داشته باشند. و بسیارند. بدون آن‌که ابتدا به هویتِ این القاب دست بیابند از جسد آن‌ها بیگاری می‌کشند مثل همین مقوله‌ی «آرمان‌گرایی»، «نقد»، «شعرِ چندصدایی»! و این همه فریادِ بی‌موطن و وَزان از بی‌صدایی است و نه از چندصدایی!

● **به نظر می‌رسد آرمان‌گراییِ موجود در شعرِ *نیما* در نسلِ اولِ شاگردانِ او *اخوان*، *کسرایی*، *شاملو*... سمت‌وسوهای متفاوتی پیدا می‌کنند، این طور است؟**

○ فکر می‌کنید اگر از بُن و اساس شیوه و اسلوبِ شعرِ نیمایی مطرح نمی‌شد دیگر **اخوان**، **شاملو** یا **کسرایی** در مقامِ شاعر ظهور نمی‌کردند؟ یقیناً ظهور می‌کردند و اگر یکی از این عده خود به **نیما** بدل نمی‌شد، لااقل در ادامه‌ی شعر کلاسیک چهره می‌شدند، چهره‌ی زمانه‌ی خود. پس آرمان‌گراییِ موجود در شعرِ **نیما** می‌تواند ربطی به کارِ کاروانِ بعدی نداشته باشد. شاعرانِ نسلِ اول هم در همان شرایطِ اجتماعی و سیاسی نفس می‌کشیدند که **نیما**. جهانشان مشترک بود و از این حیث ــ با حفظ راه‌رفتن و شیوه‌ی قدم و قلمِ مستقل و منفرد ــ مسافرانِ یک راه و یک رؤیا بودند.

● **آیا پیش از تثبیتِ شعرِ سپید توسط *شاملو* تجربه‌های دیگری نیز در این زمینه انجام گرفته بود؟**

○ شعر به مفهومِ نهایی و کُلی از نوع و با تعریفِ نیمایی، آن هم در تجاربی چند، پیش از خودِ **نیما** رُخ نموده بود. مهم نیست که شعرِ سپید ــ به صورت جسته‌وگریخته ــ پیش از **شاملو** تجربه شده باشد، اصل اصرار و حرکت و پیوستگی و پای‌مردی **شاملو** در این

ساحت بود که خود آغازگر و هم پایان‌دهنده‌ی آن به شمار می‌رود.

بله اگر جوینده‌ی لجوجی باشیم و حتا نگوییم اولین تجربه‌ی شعر سپید توسط **بیژن جلالی** انجام گرفت، لااقل *تذکرة‌الاولیای* **عطار** که لب‌ریز از شعرِ منثور است.

● *شاملو* درعین‌حال که شعرهایی مضمون‌گرا دارد و همه‌ی نگره‌های اجتماعی ـ سیاسی در شعرهایش موجود است، روی فرم هم تأکید بسیار دارد. به نظر شما تلاقی و هم‌خوانیِ این دو چگونه اتفاق می‌افتد؟

○ امکان ندارد شعری از ساحتِ سوخته‌ی شعار دور شود و به جوهره‌ی نابِ خود دست بیابد و به فرمِ نهایی نرسد. حالا این صورت‌بندی ممکن است ضعفِ وقوفِ خاصِ خود را داشته باشد. شعار از منظرِ من تنها مضامینِ سیاسی و اساساً مضمون‌مندی صرف نیست. نرسیدن به جانِ زبان در شعر هم نوعی شعار است؛ شعارِ برآمده از ندانستگی و ناتوانی. شعری که تنها به مصرفِ زبان و دزدیِ آشکار از بیانِ بی‌انرژی بپردازد هم نوعی شعار است... که در حد ابزار و رسانه عمل می‌کند.

حقیقت این است که معنا فرم نیست، اما فرم حتماً معناست. بر این یقینِ خود اصرار می‌کنم که اول فرم اتفاق می‌افتد و مضمون و معنایِ نهاییِ شعر مولودِ تربیت همین فرم است. «وجود» اول فرم است. فرم مطلق است. فرم اتفاقی جبری است، اما معنا نوعی قرارداد و عادت به شمار می‌رود. فرم زاده‌ی ضمیرِ ناخودآگاه است که بدون سروصدا و نام‌گذاری و قاعده و عادت به سمتِ برهنگی و عینیت می‌خزد. در فاصله‌ی این خزیدن است که ضمیرِ خودآگاه نطفه‌ی خود یعنی معنا را در زهدانِ آن می‌کارد.

● گروهی از منتقدان *شاملو* را به علتِ داشتنِ نگاهی «دکارتی» (ثنویتی ــ خیروشری) و به علت بنیان‌های آرکائیکِ موجود در شعرِ او و بهره‌گیری او از متونِ کلاسیک شاعری با بنیان‌های نگرشیِ مدرن به حساب نمی‌آورند. نظر شما در این زمینه چیست؟

○ خیلی‌ها هرچه دلشان می‌خواهد به زبان می‌آورند. در جامعه‌ی ما، در بخش‌هایی از جامعه‌ی ما، پُرگویی، حرف، ابراز منویات و مصرفِ افراطیِ کلمه شتابی بیش‌تر از تعقل و تأمل دارد. اکثر کسانی که به دلیلِ شکست در خلاقیتِ شعرِ ناب روبه نوعی شبه‌نقد آورده‌اند، عامی‌تر از کم‌سوادانِ اهلِ سکوت هستند. جداً گاهی اوقات آدم از دست این قیاس‌ها و کندوکاوهای سطحی و ابرازِ نظراتِ نبوغ‌آسا(!) تکان می‌خورد. یکی از دلایلی

که من این سال‌ها کم‌تر در چنین مجامعِ باشکوهی پیدایم می‌شود فرار از همین قتل‌عامِ اوقات به دستِ دهان‌های سرد و چانه‌های گرم است. اصلاً دکارت کیست؟ چه کاره است؟ چه ربطی به کهنگی یا نوبودنِ کلام **شاملو** دارد. آیا استفاده‌ی خلاقانه از متونِ کلاسیک و گاه حتا زبانِ ممتاز، حتماً دلیل بر سنت‌زدگیِ کلامِ **شاملو** است؟ اندام و جغرافیایِ جسم ما در امروز تقریباً هزاره‌هاست که تفاوتی نکرده است، همان دو چشم، همان دو پا، همان دست و دهان است، آیا استفاده‌یی که ما امروز از این ماشینِ کهن می‌کنیم دلیل عقب‌ماندگی ماست. یعنی باید روی دست‌ها راه برویم تا مدرن دیده شویم. زبان هم ابزار است مثل اندام ما. مهم عقل و خِرد ماست که لحظه‌به‌لحظه نو می‌شود. جسمِ شعرِ **شاملو** همان اندامِ هزارساله است، اما خِرد و خلاقیتِ شعرِ او به مثابهِ عقلی پیشرو و معاصر عمل کرده است. و تحقیقاً **شاملو** بنیان‌گزارِ شعرِ مدنیِ ماست، با فاصله‌یی عظیم از نیما. به احادیثِ «این گروه از منتقدان» هم نباید وقعی گذاشت. بگذارید هی حرف بزنند، وقتی مجبورم سخن آن‌ها را بشنوم (چون کلام مکتوب‌شان را نمی‌خوانم) مرتب می‌گویم: «حق با شماست!» تا در اولین فرصت بپرسم:

ـ راستی ساعت چند است؟

● **در دوره‌یی که شعر اجتماعی ـ سیاسی مطرح است (دهه‌های ۴۰ و ۵۰) با حضورِ متفاوتِ دو شاعر روبه‌رو می‌شویم *فروغ فرخزاد* با جهان‌نگریِ خاص، جزیی‌نگری و نزدیکیِ زبان شعری‌اش به زبانِ گفتار و *سهراب سپهری* با رویکردی نوین به عرفان؛ حضورِ متفاوت این دو شاعر چگونه اتفاق می‌افتد؟**

○ حضورِ متفاوت این دو شاعر در شعر چیزی شبیه تولدِ متفاوتِ آن دو است. به محیط، تربیت، طبقه، جنسیت و خانواده‌ی این دو شاعر دقت کرده‌اید؟ تفاوت‌های اساسی اسبابِ خود را پیش از واقعه‌ی تولد مهیا می‌کنند. همه‌ی ما مولودِ همین تفاوت‌ها هستیم. این همان اثر انگشت است. با این‌همه تفاوتِ آشکار. بی‌جهت نیست که شما **فروغ** و **سپهری** را کنار هم به یاد آورده‌اید؟ دلیل این یادآوردکدام است؟ شاید یک وجه مشترکِ آشکارا و آن معصومیت است. معصومیتِ زبان، هم در شعرِ **فروغ** و هم در کلامِ **سهراب**. وگرنه تفاوت‌ها که امری طبیعی است، مهم شباهت‌هاست. و **فروغ** و **سهراب** در حجله‌یی بالای هاله‌ی ما به عقدِ معصومیت درآمدند. همین!

● **ممکن است درباره‌ی شعرِ *احمدرضا احمدی* و «جهدِ درونی در شعرِ او و پناه‌بردن به کودکِ پنهان‌شده‌ی درونِ خویش که آخرین و تنهاترین معصومیت است» (مهر گردون، انتشارات تهران، ۱۳۷۸) بیش‌تر صحبت کنید. آیا شعرِ *احمدی* از اولین نمونه‌های جریان سیالِ ذهن در شعرِ معاصر نیست؟**

○ **احمدرضا** شاید از معدود شاعرانِ جدی ما باشد که سرودن و شعر را جدی نمی‌گیرد. توفیق او نیز به این رازِ کودکانه باز می‌گردد. او جز جواب به خویشتن هیچ انتظاری از شعر ندارد، و باز این نکته از امتیازهای عالی روح **احمدرضا**ست. و همین خوب است که چون کودکان در بازی با ماسه‌های خیس جز خودِ «بازی» چیز دیگری را دنبال نمی‌کند. من نمی‌دانم آیا درست است که شیوه‌ی او را مثلاً جریانِ سیالِ ذهن بنامیم یا نه، و در نهایت هم فرقی نمی‌کند که چه لقب و عنوان و... هر چه...!

حتماً دیده‌اید کسانی را که مثل مورچه می‌نشینند و به فرم و ساخت و کلمه و شعر و شگردِ خود دقت می‌کنند و شعر می‌سازند و می‌کوشند برای زمستانِ معنایِ خود سفره‌یی پُرو‌پیمان داشته باشند تا مبادا ناگهانی دل‌واپس شوند. دیده‌اید حتماً، خُلیتِ عاشقانه‌ی شعرِ **احمدرضا احمدی** به شعرِ اتوکشیده‌ی آهارزده‌ی این مورچه‌های مقدس قاه‌قاه می‌خندد. می‌خواهم قضاوتی جسورانه را وسط صحبت بیاندازم: **احمدرضا احمدی** از **فروغ** بزرگ‌تر است. حالا زود است همه بر این ادعای نابه‌هنگامِ من صحه بگذارند.

● **آقای *صالحی* بعد از *نیما* غبارروبی ضریح گذشته ۱۳۶۹ـ۱۳۶۸ (کتاب *مهر گردون*) چه نام‌ها و آثاری چهره می‌نمایاند و حرکت‌های ماندگارِ دهه‌ی ۶۰ در آثار چه شاعرانی رُخ نشان می‌دهد؟**

○ هنوز هم زود است و صبوری می‌خواهد و هوش‌مندی که مبادا در دلالت‌های شتاب‌زده سقوط کنی. قول می‌دهم من هم صبر کنم، اما خورشیدهای عجیبی در راه داریم.

● **یکی از مباحثی که توسط شما طرح شده بررسیِ تفاوت‌های «زبانِ شعر» و «شعرِ زبان» است. ممکن است در این‌باره توضیح دهید؟**

○ وقتی که اواسط دهه‌ی شصت ترکیبِ «شعرِ زبان» را جانشینِ عنوانِ «زبانِ شعر» کردم و گفتم شعرِ گفتار مولودِ زبانِ شعر نیست بلکه برآمدِ شعرِ زبان است. طاعنانی طاقت

نیاوردند و نیش برهنه کردند. خبر نداشتند که مارمولک‌ها قادر به خفه‌کردنِ اژدها نیستند. حالا عده‌یی از همان عزیزان چنان به «شعرِ زبان» چسبیده‌اند که کَنه را از رو برده‌اند. البته مقصر نیستند، این عده بسیار اندک‌اند؛ خام‌خوار و راحت‌طلب. تنها قادر به استفاده از دست‌آوردِ دیگرانند. فقط ای کاش این‌همه کم‌حافظه نبودند و میان این‌همه ادعا به یاد می‌آوردند کی و کجا و چه کسی آن‌ها را از دوره‌ی گرته‌برداری و تکرار و بحرانِ بازخوردهای گذشته نجات داده است. در مورد پرسشِ شما هم عرض می‌کنم احتمالاً امسال (۱۳۸۱) کتابِ **شعر در هر شرایطی** منتشر خواهد شد، گزینه‌یی از گفتارهای من پیرامونِ همین دغدغه‌ی عظیم است. در «زبانِ شعر» شعر خود را به زبان تحمیل می‌کند، نوعی فرزندخواندگی از سرِ جبر است. اما در جهانِ ما، یعنی در «شعرِ زبان»، عبور از استبدادِ کلامی تجربه می‌شود. یعنی زبان زاینده‌ی شعر می‌شود. به همین دلیل نوعی تمرینِ دمکراسی در کلام به شمار می‌رود، خاصه در مسیرِ نورانیِ گفتار.

● **شما از معدود منتقدانی هستید که حتا از ابتدای دهه‌ی شصت همواره بر شعرِ جوانِ معاصر تأکید داشتید. و پیش از این نیز به این مهم پرداخته‌اید که «زنجیره‌ی زرینِ رهبری از دستِ بعضی پیش‌کسوتانِ به‌درافتاده و جذبه‌های پدرسالاری و پاپ‌گزینی در شعرِ نو رفته‌رفته کم‌رنگ می‌شود و پرونده‌ی فرمول‌های گذشته بسته می‌شود.» ممکن است به چندوچونی این تحول بیش‌تر بپردازیم؟**

○ ما به دوران پاترنالیزم در شعر پایان دادیم. عالی‌ترین شاهدِ آن تفاوتِ خارق‌العاده‌ی شعرِ مدرنِ امروزِ ایران نسبت به شعرِ دهه‌ی چهل و پنجاه خورشیدی است. ما در فاصله‌ی یکی ـ دو دهه، یک قرن را پشتِ سر گذاشته‌ایم و این تحول تنها با نیروی نبوغ و حمایتِ غریبِ نسلِ جوان‌تر میسر بود. من شخصاً شاگردِ مؤدبِ بزرگانِ دهه‌ی چهل هستم و تا ابد به این احترامِ سنتی پای‌بند می‌مانم. اما فراموش نمی‌کنم که اواسطِ دهه‌ی شصت با اعتراضِ تمام فریاد زدم چرا پدران ما باور نمی‌کنند که فرزندانشان هم پدر شده‌اند. مراد از پدر اشاره به جنسیتِ تاریخِ مذکر نیست. در آن ایام پیش‌بینی کردم که نسل‌های هوش‌مند و بی‌رحم این دهه، به علت آن فراوریِ خلاقانه، دیگر در برابر هیچ بُتی سکوت نخواهند کرد. من نشانه‌های این انقلابِ مخوف را در دهه‌ی شصت دیدم و دیدید که این پیش‌بینی در دهه‌ی هفتاد اتفاق افتاد. گفتم انقلابِ مخوف چون نیمی

شکوفایی بود و نیمی انحطاط، و این خاصیتِ قیام علیهِ سنت است. جامعه‌ی ادبی ما، خاصه در حوزه‌ی جادویی شعر، به چنین تحولی نیازمند بود و هیچ محققِ منصف و آگاهی وجود ندارد که نداند این تکانه‌ی عظیم ریشه در جنبشِ شعرِ گفتار داشته است. به ما اجازه نمی‌دادند خود را از زیرِ خیمه‌ی زبانِ آرکائیک نجات دهیم. سرانجام مجبور شدیم سقف را بشکافیم و امروز کیست که قادر به انکار این طرح نو باشد. ما با دانایی و توانایی تمام به رازِ رنسانسِ بزرگ در شعرِ مترقیِ امروز دست یافتیم.

● **زمینه‌ی حضور و وجود یک «رنسانسِ ادبی» در شعرِ معاصر در دهه‌ی شصت توسط شما طرح شد که نامِ «شعرِ گفتار» به خود گرفت. امروز کم‌تر شاعر و شعر دوستی است که با «شعرِ گفتار» آشناییِ نسبی نداشته باشد، با این‌همه در بخشی از تعریفی که از این شعر ارائه داده‌اید، اشاره‌یی دارید که «ما باید پلِ گفتار ـ عاطفه را بر دو ساحلِ تصویرِ حکمت و عقلِ تصویر بنا کنیم.» از چگونگی این بنیان‌گذاری بگویید؟**

○ اساساً زبانِ فارسی به صورتِ کیفی و درونی و حتا صوتی زبانی عاطفه‌سرشت است. که البته این خصلت زایده‌هایی هم دارد که یکی از این مضراتِ زبانِ عاطفی همین کثرتِ فرهنگ تعارف است. اما در مقابل ما در شعرِ خود بر ابعادِ وسیع و مفیدِ آن تأکید می‌ورزیم. این زبانِ عاطفی هرروز صبح و بعد به کرات با کلمه‌ی «سلام» آغاز می‌شود، سلام یعنی رِفْق، یعنی مدارا، یعنی تسامح، یعنی علامت به عشق و عاطفه‌ی انسانی. این ساحلِ اولِ این زبان است. از سوی دیگر در زبان و کلامِ ما نه کلمات، که حتا حروفِ الفباء هم مصورند و ما با نماد و نمودی تصویری ـ قیاسی از این حروف یاد می‌کنیم. مثل «آ» که با آن آی باکلاه می‌گوییم. محملِ اصلیِ زبان و فرهنگِ ما «تصویر» است، می‌گویم «های دوچشم» یا الفِ قامتِ یار. این دو نیز دومین ساحلِ اصلی به شمار می‌رود که ریشه در حکمتِ شرقی دارد. آن‌جا که تصویرِ درونی ظهور می‌کند ملبس به جامه‌ی حکمت است. مثل اکثرِ تصاویرِ شعرِ **مولوی** و **حافظ** و آن‌جاکه تصویرِ بیرونی به بلوغ می‌رسد ملبس به ردایِ عقل است. عالی‌ترین نمونه‌ها (تصویرهای بیرونی) را می‌توان در کلام **فردوسی** و شعرِ **نظامی گنجوی** جست‌وجو کرد. و ما فرزندانِ این چهار چهره‌ی ازلی و ابدی هستیم. شعرِ گفتار از هر دو نیروی موروثی یعنی «عاطفه» و «تصویر» در زبان استفاده می‌کند. منتها در بخشِ تصویرگراییِ غالب با تصویرِ درونی از طریق گفتار است. مراد از تصویرِ

درونی همان تصویری است که ذهنِ ما می‌تواند حضورِ آن را حس کند و دریابد، اما از طریقِ هنرِ سینما یا نقاشی قابل انعکاسِ مستقیم نیست: (به عکسِ تصویرِ بیرونی). سادگیِ فاهمه، حذفِ پیچیدگی در صورت و هدایتِ پیچیدگی‌های لابیرنتی در درون و روح و رؤیا و جان و فهم و معنای شعر از عالی‌ترین فاکتورهای «شعرِ گفتار» به شمار می‌روند. که همین خصیصه به خواننده اجازه می‌دهد که خود را جانشینِ شاعر حس کند. درواقع درکِ حضورِ مخاطب از سوی مؤلف راهی است که به ولایت‌پذیریِ روشن‌فکر ـ مآبانه‌ی شاعر پایان می‌دهد. شاعر از خطبه‌خوانی بر فرازی قدیسانه پایین می‌آید تا شانه‌به‌شانه‌ی مردم با آن‌ها گفت‌وگو کند و این یعنی خداحافظ دورانِ شبان ـ رمگی! و این یعنی زبانِ دمکراسی و دمکراسیِ زبان.

● **آقای *صالحی* برخی از منتقدان معتقدند که «شعرِ گفتار» در شعرِ فارسی بی‌سابقه نبوده و شما به فرض از *فروغ فرخزاد* که پیشینه‌ی چنین شعری را در آثارش می‌شود دید، ذکر نامی نکرده‌اید. در این فرصت بهتر است خودِ شما در این‌باره صحبت کنید؟**

○ بارهاوبارها طی این هفده سال تکرار کرده‌ام که شعرِ گفتار ریشه در شعرِ **حافظ** دارد و از معاصرینِ ما **فروغ** نیز با آن جسارتِ زنانه ابعادی از این ساحت را کشف کرده، چه در مصاحبه‌ها و سخن‌رانی‌ها و چه در مقالات. به گمانم اگر کسی با دقت و حوصله راهِ آمده‌ی مرا ازریابی و شناسایی کند درخواهد یافت که این خودِ من بودم که نخستین بار از **فروغ** به عنوان شارحِ شعرِ گفتار (اولیه) یاد کرده‌ام. متأسفانه جهانِ شلوغی داریم. چندان که اخیراً شاعری مقاله‌ی «نقضِ تقطیعِ سنتی و پیشنهادِ تقطیعِ مدرن» مرا که مؤخره‌ی کتابِ *شعرِ مثلثات و اشراق‌ها* (۱۳۶۲) بود، به نامِ خود در مقدمه‌ی دفترِ شعرش آورده است. تازه این پیشکش. اخیراً به نامِ خودِ من آثاری منتشر می‌شود که روحم از این دفاتر خارق‌العاده(!) بی‌خبر است.

● **اوایل دهه‌ی ۶۰ بود که شما بحثی را درباره‌ی تقطیع در شعرِ سپید و ضرورتِ تغییر و تجدیدنظر و رسیدن به نوعی دگرگونی و تحول در آن را طرح کردید. ضرورتِ رسیدن به این دگرگونی چگونه در شعر و پیش از آن در نگاهِ شما شکل گرفت؟**

○ فکر اولیه‌ی این موضوع به سال‌های ۵۳ و ۵۴ خورشیدی باز می‌گردد. در آن زمان که نوزده ـ بیست‌ساله بودم به صورت‌بندیِ سطرها در شعرِ سپید شک کردم. مسئله را با

دوستِ شاعرم **حمید کریم‌پور** در میان گذاشتم. گفت: یعنی **شاملو** اشتباه می‌کند، آن‌وقت تو پسر سیدماه‌زری مدعی هستی؟ سکوت کردم. سوادِ لازم و تجربه‌ی کافی برای ردِ سنتِ تقطیعِ عادت‌شده را نداشتم. قریب به یک دهه‌ی بعد آن را نقض کردم و گفتم در شعرِ موزونِ نیمایی ما بر اساسِ وزن و دستورِ آن می‌توانیم تقطیعِ سنتی را باور کنیم. اما در شعرِ سپید و عاری از وزنِ آشکار، چرا؟ چه دلیلی دارد جز این‌که ما به نوعی زیرهم‌نویسیِ پراکنده عادت کرده‌ایم و همین! این پراکندگیِ بی‌دلیلِ سطور و کلمات به گونه‌ی خوشه‌وار امری سلیقه‌یی و فردی است. شعری برای ۱۵ شاعر خواندم و آن‌ها با فاصله و در سکوت متنِ شعر را نوشتند، هیچ‌کدام شبیه دیگری تقطیع نشده بود. تقطیعِ کلاسیک نوعی فریبِ بصری بود که هرکسی متنی را با چنان ترسیم و آذینی می‌دید، نخوانده می‌گفت شعر است ــ حتا اگر نثرِ «ملانصرالدین» را هم آن‌گونه می‌دید گمان می‌بُرد که شعر است. و من متد و فرمانِ تازه‌یی برای صورت‌بندیِ داناییِ شعرِ سپید پیشنهاد دادم که خوش‌بختانه ــ بدون سروصدا ــ مقبولیتی ملّی یافت. شعرهای دهه‌ی هفتاد را ــ از این حیث ــ با شعرهای دهه‌ی شصت و پنجاه و چهل مقایسه کنید، چه در جراید و چه در دفاتر، حتماً با فاصله‌یی عظیم میانِ صورتِ این دو مرحله روبه‌رو خواهید شد.

● **فراگیرشدنِ مخاطبانِ شعرِ شما و استقبالِ قشرهای متفاوت، گاه همراه با این نگرانی برای منتقدان و بخشی از دوست‌دارانِ شعرِ شما بوده است که کیفیتِ آثارتان به سطحِ پذیرشِ عام نزدیک شود و جایگاهی آسیب‌پذیر پیدا کند. این تفکر به‌ویژه با ارائه‌ی کاست‌هایی از شعرهایتان با صدای هنرمندانِ شاخه‌های دیگر شدت پیدا کرد. خودتان در این‌باره چه نظری دارید؟**

○ هیچ! صبوری آخرین تدبیر من است. برای این نوع قضاوت‌ها احترام قائلم، حتا اگر بر خطا باشند. برای حیاتِ شعرِ خود برنامه و سیاست‌های ویژه‌یی دارم که هرگز سرِ سوزنی از آن تدابیر را افشا نمی‌کنم. بخشی از این دلالت‌ها ریشه در رقابت و حسادتی طبیعی دارد وگرنه چرا در برابرِ دفترِ ***دعای زنی در راه...*** (انتشارات ابتکار نو، ۱۳۷۹) و ***چیدن محبوبه‌های شب*** (ابتکار نو، ۱۳۸۰) که مورد استقبالِ طبقاتِ روشن‌فکر و سخت‌گیر هم قرار گرفت، همین عده سکوت کردند. این چه رسمی است که عده‌یی می‌ترسند خود را

شاعرِ مردمی بنامند؟! آیا فروریزی آرمان‌های انسانی آغاز شده است؟ اگر هم آغاز شده باشد، باشد و بشود، باز من خود را شاعرِ مردمم می‌دانم، مردمیِ تمام! جز سیمین بهبهانیِ عزیز، کدام‌یک از این دیگران شهامتِ ابرازِ نظر داشتند که بگویند «دریغا ملاعمر» (آرویج، ۱۳۸۰) یک شاه‌کارِ بی‌همتاست، آیا این دفتر هم رفت برای عوام؟ عوام لااقل صداقت دارند.

● **در دهه‌ی هفتاد با پیشنهادهای متفاوتی در زمینه‌ی شعر روبه‌رو بودیم که بعضی از آن‌ها توسط شاعرانی که در دوره‌های قبلی نیز حضور و فعالیت داشتند صورت گرفت مانند شعرِ «پسانیمایی (وضعیت دیگر)» توسط *علی باباچاهی* و شعری که سمت‌وسوی پسامدرن را در نظر دارد توسط *رضا براهنی*. چشم‌انداز این پیشنهادها را چگونه می‌بینید؟**

○ ساعت چند است؟!

● **در مقاله‌یی تحتِ عنوانِ «نسلِ پنجم» (جای دوربین‌ها عوض شده است، مجله‌ی کارنامه، بهمن ۱۳۷۷، دوره‌ی اول، شماره دوم) *مهرداد فلاح* به معرفی گروهی از شاعران می‌پردازد که از آنان تحت عنوانِ «پیشرو» یاد می‌کند از جمله *بهزاد زرین‌پور*، *علی عبدالرضایی*، *حافظ موسوی*، *ابوالفضل پاشا* و *بهزاد خواجات*. شما پیشروهایِ شعرِ دهه‌ی هفتاد را بیش‌تر در شعر چه شاعرانی سراغ دارید؟**

○ حتماً یکی‌شان از این میان موفق خواهدشد. فقط یکی‌شان!

● **از ناگفته‌هایی که بر شعر دهه‌ی هفتاد باقی است، بگویید؟**

○ با سرعتِ مطمئنه حرکت کنید، جاده لغزنده است!

کامیار عابدی

تولد: ۱۳۴۷/۱/۱۸ ـ ماسال (تالش)

تحصیلات: فوق‌لیسانس تاریخ

آثار:

بررسی‌ها و مقاله‌ها، فراتر از یک‌صد عنوان، از سال ۱۳۶۸ در:

آینده، ادب‌ستان، فصل‌نامه‌ی کرمان، گیله‌وا، رشد ادب فارسی، آدینه، گلچرخ، هستی، جهان کتاب، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، ناموارهٔ دکتر محمود افشار، چیستا، گلستانه، زنان، گیلان‌زمین، شوکران، فرهنگ توسعه، زیبا[یی]شناخت.

کتاب‌ها:

از مصاحبت آفتاب (دربارهٔ شعر سهراب سپهری)، روایت، ۱۳۷۵

به یاد میهن (دربارهٔ شعر ملک‌الشعراء بهار)، ثالث، ۱۳۷۶

در زلالِ شعر (دربارهٔ شعر ه ا. سایه)، ثالث، ۱۳۷۷

تنهاتر از یک برگ (دربارهٔ شعر فروغ فرخزاد + برگزیدهٔ شعر)، جامی، ۱۳۷۷

تپش سایه‌ی دوست (دربارهٔ زندگی سهراب سپهری)، مؤلف، ۱۳۷۷

ترنم غزل (دربارهٔ شعر سیمین بهبهانی)، کتاب نادر، ۱۳۷۹

شبان بزرگ امید (دربارهٔ شعر سیاوش کسرایی)، کتاب نادر، ۱۳۷۹

صوراسرافیل و علی‌اکبر دهخدا (یک بررسیِ تاریخی و ادبی)، کتاب نادر، ۱۳۷۹

با ترانه‌ی باران (دربارهٔ شعر گلچین گیلانی)، کتاب نادر، ۱۳۷۹

زمزمه‌یی برای ابدیت (بیژن جلالی، شعرهایش و دلِ ما)، کتاب نادر، ۱۳۷۹

تصویرها و توصیف‌ها در شعر معاصر ایران (با محمدرضا برزگر خالقی)، آتیه، ۱۳۷۹

جست‌وجوی گل شیدایی (شعر، شیراز و منصور اوجی)، کتاب نادر، ۱۳۸۰

به‌رغمِ پنجره‌های بسته (شعر معاصر زنان)، کتاب نادر، ۱۳۸۰

در جست‌وجوی شعر (برگزیده‌ی بررسی‌های ادبی)، نغمه‌ی زندگی، ۱۳۸۱

در روشنیِ باران‌ها (تحلیل و بررسی شعرهای م. سرشک)، کتاب نادر، ۱۳۸۱

مشاغل فرهنگی:

معلم و قلمزنِ ادبی

از آن‌جایی‌که در در این گفت‌وگو، آقای کامیار عابدی ویژگی‌های هر دوره و هم‌چنین مباحثِ طرح‌شده را به صورت کلی و تفصیلی مورد بررسی قرار داده‌اند، مواردی که در مصاحبه به آن پرداخته شده در ابتدای هر بحث ارائه شده است.

● آقای *عابدی* از آن‌جاکه شما موقعیت‌ها و ادوارِ فرهنگی در ایران را اغلب تابع و بازتابی از وضعیتِ سیاسی ـ اجتماعی می‌دانید؛ از این منظر تحولی راکه *نیما* در شعر پدید آورد، چگونه می‌بینید

● از منظرِ نقدِ زیبایی‌شناختی ـ روان‌شناختی که نگاه کنیم، جهان‌نگریِ فردیِ *نیما* در شکل‌گیریِ این تحول چه اندازه مؤثر بوده است؟

● گروهی از منتقدان *نیما* را به دلیلِ رویکردِ جهان‌نگریِ دکارتی و ثنویتی که در آثارش وجود دارد و تقسیمِ جهانِ شعر به سوژه و ابژه و نیز به دلیل استفاده‌ی زیاد از سمبل‌ها و نمادها شاعرِ مدرنی نمی‌دانند. نظر شما در این مورد چیست؟

● گروهی از منتقدان بر این باورند که *نیما* هرگز شاعرِ سیاسی‌یی نبود و بعد از سرخوردگی و شکست‌های آن دوره (دهه‌های ۲۰ و ۳۰) به‌کُلی از سیاست روی‌گردان شد. شما نگره‌های سیاسیِ موجود در شعرِ *نیما* را چگونه ارزیابی می‌کنید؟

● آیا شما *نیما* را شاعرِ آرمان‌گرایی می‌دانید. سمت‌وسوی این آرمان‌گرایی را چگونه می‌بینید؟

○ در نخستین دهه‌ی سده‌ی بیستمِ میلادی رخدادی پُراهمیت به نامِ انقلابِ مشروطه در ایران چهره گرفت. انقلابی که از درونِ فزونیِ آگاهی‌های طبقه‌ی متوسط و شهرنشین برآمد. یعنی کسانی که تعدادشان بسیار نبود. پایه‌های فکری و فرهنگیِ این انقلاب در دلِ آثارِ دانش‌وران و اندیشه‌مندانِ نوجویِ ایرانِ آن روز شکل یافته بود. آن‌ها به دلیل تنگناهای سیاسی و اجتماعی در روسیه و عثمانی می‌زیستند. امروزه این پایه‌ها بیش‌تر در حوزه‌ی تاریخِ فکرِ ایرانی قابلِ سنجش است تا حوزه‌ی تاریخِ ادبی. بااین‌حال بازتابِ تکاپوهای **فتح‌علی آخوندزاده، زین‌العابدین مراغه‌یی، آقاخان کرمانی، عبدالرحیم طالب‌اوف** و دیگران بود که توانست به نخستین بارقه‌ی ادبِ نوینِ ایران، یعنی

چَرَندپَرَندِ **علی‌اکبر دهخدا** بیانجامد. اندکی بعد، در پایان دهه‌ی ۱۲۹۰ .و آغاز دهه‌ی ۱۳۰۰ خورشیدی، **سیدمحمدعلی جمال‌زاده** و به‌ویژه **صادق هدایت** نثرِ معاصر را به‌خصوص در شاخه‌ی داستانی‌اش دگرگون کردند و شیوه‌یی دیگر را پی افکندند. اما سخنِ ما درباره‌ی شعر است و درباره‌ی نثر نیست.

اگر بخواهیم ریشه‌های سده‌ی نوزدهمیِ شعرِ معاصرِ فارسی را نادیده بگیریم، باید بگوییم که نخستین رگه‌های شعرِ جدید را باید در دهه‌ی ۱۲۸۰ خورشیدی در غزل‌ها و قطعه‌ها و تصنیف‌های **عارف قزوینی** جُست. **اشرف‌الدین نسیم شمال** (قزوینی یا گیلانی) به شکلی مردم‌پسندانه و مؤثر در همین راه گام می‌سپرد. آن‌ها ربوده‌ی فکرِ آزادی و اندیشه‌ی میهن‌دوستیِ روزگارشان بودند. ملک‌الشعراء **بهار** (خراسانی)، که ده‌سالی از آن‌ها جوان‌تر بود، اندکی دیر از راه رسید. اما با توانایی‌های غریبش در قصیده و مثنوی، دُرّ اندک‌مدت گویِ سبقت را از آن‌ها ربود و چشم‌ها را به خود خیره کرد. به دنبال آنانَ **محمدرضا میرزاده عشقی** (کردستانی یا همدانی)، **محمد فرخی یزدی** و **ابوالقاسم لاهوتی** (کرمانشاهی) در پیِ رؤیایِ ناسیونالیسم یا سوسیالیسمی اغلب تخیلی با کلمه‌های خویش، آزمونی ادبی را با جدالِ سیاسی و تکاپویِ اجتماعی در هم می‌آمیختند. این آرمان‌گرایانِ دل‌پاک و پُرشور، مانند بیش‌تر آرمان‌گرایانِ دیگر، عمرِ درازی نیافتند. آنان شاعرانی در کشاکشِ سنت و تجدد؛ سنت‌های فرهنگی و اندیشه‌های نو، به تعبیر **بهار** چاره‌یی جز آینده نمی‌دیدند و نمی‌یافتند:

یا مرگ یا تجدد و اصلاح راهی جز این پیش پای وطن نیست

ایشان به لحاظِ فکری اغلب از گذشته‌ی نزدیک دوری می‌گزیدند و به گذشته‌ی دور پناه می‌بردند. باستان‌اندیشی و شعوبی‌گری با جانِ تجدد هم‌آهنگی می‌یافت. آرمان‌گرایانِ یادشده زبان را به سادگی رساندند و مفهوم‌های نو را پیش کشیدند. اما به‌سرعت خود به کلاسیک‌هایی در دلِ تاریخِ ادبیِ ایران پیوستند. بااین‌حال، آن‌ها نیایِ بلافصلِ ادبِ مدرنِ ایران به شمار می‌روند. هرچند بسیاری از سنت‌گرایان و نواندیشان میانِ شاعرانِ دوره‌ی مشروطه و دوره‌ی بعد به جداییِ گسترده‌یی اعتقاد دارند، اما در نگاهی تاریخی‌تر **بهار** و **عارف** و **عشقی** لولای دری هستند که **نیمایوشیج** و شاگرانش را به شعرِ کلاسیک فارسی می‌پیوندد.

نیما یوشیج نیز خود یک آرمان‌جویِ نسلِ پس از مشروطه است. اما آرمان‌جوییِ او نه در عرصه‌ی سیاست و اجتماع که در گسترده‌ی فرهنگ و کلام است. او مردی بود با چهره‌یی نه‌چندان زیبا اما جذاب، سری بزرگ و اندامی نحیف و به تعبیر خود، به یکی از دودمان‌های کهنِ ایرانی در یوشِ مازندران نَسَب می‌بُرد. **نیما** زبان را به فراتر از مرزهای ملّی می‌کشاند و آن را تا پایه‌های انسان‌گرایانه‌ی معاصرِ جهان پی می‌گرفت. در جست‌وجوهای پُرفرازوفرودِ او بود که دستگاهِ زیبایی‌شناسانه‌ی نوینی در شعرِ فارسی پدید آمد. ضمیرِ ناخودآگاه و ذهنِ هوشیارِ **نیما**، با زیرکی، راهِ شعر را از گِل‌ولایِ اوضاعِ آشفته‌ی اجتماعی و سیاسی به یک وضعیتِ فرهنگیِ دیگرگون معطوف کرد. گویی همه‌ی نداها و نغمه‌هایی که از **آخوندزاده** آغاز شد بایستی دوره‌ی پیش از تولد، تولد و نوباوگی را تا عصری که به حق می‌توان عصرِ **نیما** نامید، بپیماید و پیمود.

در دهه‌ی ۱۳۲۰ دیگر **نیما** به شکلی از شعر که به نامِ خودِ او خوانده می‌شد رسیده بود. اما درواقع، تلاشِ شاعرِ کوه‌ستان‌های شمالِ ایران (و برخی هم‌گامانِ آغازینش، مثل **فریدون‌توللی**، **مجدالدین میرفخرایی**، **منوچهر شیبانی** و اندکی قدیم‌تر، **پرویز ناتل‌خانلری** در دهه‌ی ۱۳۳۰ به بار نشست و پس از درگذشتِ **نیما** در اواخر این دهه، و در تمام دهه‌ی رشک‌انگیزِ ۱۳۴۰ به اوجِ خود رسید. در میان شاعرانی که راهِ **نیما** را تداوم بخشیدند، هم می‌توان از هشدارها و نومیدی‌های کلامیِ مَنیع نشانه‌یی یافت (**مهدی اخوان ثالث**) و هم از ستیهندگی و موج‌های پی‌درپیِ سخن (**احمد شاملو**). هم از اصالت‌ها و وهمِ بی‌شایبه در جهانِ واژه‌ها نمودهایی هست (**فروغ فرخزاد**) و هم از خلوصِ بی‌انتهای ذهنی که زلالِ زبانِ شعر را درمی‌نوردد (**سهراب سپهری**).

هنگامی که نسلِ نخست در گیرودارِ نزاع‌های اجتماعی و آرمان‌های سیاسی پیر شد و به خستگی رسید، آرامشِ پیش‌ازتوفانِ دهه‌ی ۱۳۴۰ نیز سپری شد. واپسین تیرهای ترکشِ ایدئولوژیِ جهانی‌تبارِ سده‌ی نوزدهم باید به سپری در مقابل سرمایه و سرمایه‌گرانِ سده‌ی بیستم تبدیل می‌شد. کلمه و ادبیات بیش‌ازپیش به خدمتِ هدف درآمد. نه جایِ مماشات بود، نه جایِ چشم‌برهم‌نهادن. شعر، کِزکرده و ناتوان، نانوشته و بی‌رمق به انتظار ماند. به انتظارِ نیمه‌ی دوم دهه‌ی ۱۳۵۰ که بیاید و مانندِ سیل همه‌ی واژه‌ها و ذهن‌ها را بشویَد و هرکه در میانه‌ی توفان‌ها بود با خود ببَرد. حتا

خوش‌اقبال‌ترین‌ها را نیز با بی‌رحمی به زاویه‌ی سرگردانی و اندوه بیاندازد؛ و چنین نیز شد.

از سکوی دهه‌های بعد، به‌راحتی‌وآسانی می‌توان درمَثَل، نیما و شاملو را به جایگاهِ ذهنیتِ دوگانه (خیر، شر) رساند و آن‌ها را از موقعیتِ ادبی‌شان خلع کرد. غافل از آن‌که شاعر، به تعبیرِ تی. اس. الیوت، در تحلیلِ نهایی با نظامِ زیبایی‌شناسانه‌یی که در سروده‌هایش برجستگی می‌یابد، مورد داوری قرار می‌گیرد. نیما را در نظر بگیریم و ببینیم که چه اندازه تلاش ورزید تا شعر را به طبیعتِ کلمه نزدیک کند. او تکرارِ مکررات[1] را به کنار می‌زند و طبیعت را در سروده‌هایش به استحضار و کشفِ بی‌واسطه می‌فَهد. منطقِ گفت‌وگو را در کلام وارد می‌کند و میانِ کلمه‌ها به رابطه‌هایی دگرگونه می‌رسد. انسانِ عصرِ نو را جانشینِ انسانِ سنتی می‌کند. حال اگر در پشتوانه‌ی فکریِ نیما جدالِ انسان‌ها را برای رسیدن به آرمان‌های اجتماعی آشکار می‌یابیم، البته نشان از نگرشِ عصری است که ندایِ رستگاری قلمروی تفکرِ ادبی را درنوردیده است. باید در بازسنجی یک شاعر همه‌ی جانب‌ها و علت‌ها را در نظر گرفت و تنها با ارزش‌ها و یا معیارهای بیرون از یک زمان، به سراغ آن زمان نرفت. گذشته‌ی از این، نباید از ایمانِ تراژیکِ نیما به شعر چشم‌پوشی کرد. این تعبیر، شاید مبهم باشد. اما واقعِ مطلب آن است که ما از یک موضوع معنوی، یعنی «شعر»، سخن می‌گوییم. پس می‌توانیم از نَفَسی که یک انسانِ گوشه‌گرفته (چه با ایدئولوژی چپ، چه غیرِ آن) در شعرِ کلاسیکِ فارسی دمید، سخن بگوییم و آن را به تحسین نهیم.

● به نظر می‌رسد نیما همان‌طورکه در شکل‌گیریِ تحول در شعر نقشِ اساسی داشته رویکرد تئوریک به شعر نیز در ایران با نیما شروع می‌شود (پیش از آن نمونه‌هایی از این رویکرد را در آثارِ تقی رفعت می‌بینیم). تحلیل شما از سیرِ نقدِ ادبی در دوره‌ی معاصر چیست؟

○ اگر دو ـ سه استثناء را به کنار نهیم شاید بتوان گفت که نقدِ ادبیِ معاصرِ ایران در دهه‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۵۰ بیش‌تر نشانه‌هایی از حس انتقادیِ منتقدان را به نمود می‌نهاد. زیستن در دوره‌یی با ارتباط‌های فرهنگیِ محدود نسبت به جهان، تاب‌وتب‌های جنگ سرد، امیدهای بلندپروازانه‌ی آرمان‌های اجتماعی و چیرگیِ فکرِ ایدئولوژیک بر فکرِ

1- cliché

انتقادی، نقد ادبی را به سویه‌یی خاص هدایت می‌کرد. از یک طرف، به‌آسانی حکم‌هایی کُلی صادر می‌شد: یا نفی یا اثبات، و آن هم بی‌هیچ قیدی و شرطی. از طرف دیگر، رابطه‌ی منتقد و خواننده، اغلب و در مجموع، به درکی نافرهیخته از ادبیات می‌انجامید. منتقد به‌شتاب از وظیفه‌ی ادبیِ خویش روی برمی‌گرداند و مقامِ داورِ اجتماعیِ یا بی‌حوصله یا نامتوازن را برمی‌گزید. هر چند نباید در این موضوع مبالغه کرد. زیرا در همان دوره‌ی موردِ اشاره رگه‌هایی از تحلیل‌هایی سنجیده و متعادل را می‌توان به دید آورد. گذشته از این، پایه‌ی نقدِ ادبیِ معاصرِ ما در آن چهل‌ساله‌ی پُرفرازوفرود ریخته شده. گذشته را می‌توان به نقد نهاد، اما انکار نمی‌توان کرد. بی‌احترامی که جای خود دارد. در دهه‌های ۱۳۶۰ و ۱۳۷۰ نقدِ ادبیِ معاصرِ ایران گام‌های فراوانی به پیش گذاشت. در این نکته تردید نیست. اما در سیرِ تاریخیِ خود آیا توانسته به صورتی همه‌جانبه حسِ انتقادیِ خود را پشتِ سر بگذارد و به گونه‌یی خردِ انتقادی برسد؟ باید بگویم که پاسخِ من مثبت نیست. اما دست‌کم می‌توانم اشاره کنم که با ترجمه و ترجمه ـ اقتباس (بیش‌تر) و تألیف (کم‌تر) تا حدی از حسِ انتقادی فاصله گرفته‌ایم و در حالِ عبور از آن هستیم. برخی یک‌سویه‌نگری‌ها به کناری زده شده. نقدِ ادبی به سویِ نگاه و ساختارِ علمی‌تر چهره گشوده. مباحثِ نظریِ نقد گسترش درخور توجهی پیدا کرده. و سرانجام این‌که به لحاظِ کمّی، تعدادِ کسانی که به نقدِ ادبی روی آورده‌اند فزونی یافته است.

البته هنوز برخی شاعران و نویسندگانِ معاصر، «نقد» را در مجموعه‌ی دوستی و دشمنی شخصی و تصفیه و تسویه‌حساب‌های فردی، گروهی و قبیله‌یی تعریف و محدود می‌کنند. اما علاقه‌یی که جوان‌ترها به گفتارها، گفت‌وگوها و جلسه‌های نقد و تحلیلِ آثار ادبی، و مجله‌ها به بررسیِ کتاب ابراز کرده‌اند از پویاییِ ذهنیتِ معاصرِ ایرانی نسبت به فرهنگِ انتقادی خبر می‌دهد. باید به فال نیک‌اش گرفت.

به‌رغم توفیقِ نسبیِ موردِ بحث، هنوز تا رسیدن به خردِ انتقادی فرسنگ‌ها راه است. تزلزلِ وضعیتِ نهادهای فرهنگی در دوره‌ی معاصر، و کم‌رغبتی یا بی‌رغبتیِ نهادهای فرهنگیِ موجود نسبت به نقد، هنوز نکته‌یی است که بر روندِ عمومیِ نقدِ ادبی تأثیرِ منفی بر جای می‌نهد. درواقع، رشدِ کمّی و کیفیِ نقد، تا زمانی که به مدارِ حرفه‌یی‌بودن[1] نرسد،

1- Professional

از تأثیرِ اجتماعیِ گسترده و متناسب بهره‌یی نخواهد بُرد. موضوع دیگر به برخوردِ غیرانتقادی و ناگزینش‌مندانه‌ی ما نسبت به ادبیاتِ انتقادیِ غرب مربوط می‌شود: برگردان و واگویی شرطِ لازم است. اما شرطِ کافی جذبِ ادیبانه‌ی آرا و نحله‌های نقدِ فرنگی، آن‌هم به شیوه‌یی پژوهشی ـ انتقادی است. گذشته از این، نقد باید به تعریف‌های ما از جهان، انسان، هستی، زندگی، تاریخ، حقیقت و مانندِ آن‌ها وسعت، خلوص، دقت و وضوح ببخشد. چنین کاری، علاوه بر مطالعه‌ی دقیق و ژرفای ذهنی باید با زبانی روشن، فصیح و دل‌پذیر همراه شود؛ زیرا قدرتِ ذهن در زبان نمود می‌یابد. دستِ‌کم یکی از سه ویژگی یادشده‌ی زبان، باید در نقد حضور داشته باشد. وگرنه اصطلاح‌های مغشوش و تعریف‌نشده، عبارت‌های بی‌ربط، نقل‌قول‌های پراکنده و جمله‌های پُرتصنع و فضل‌فروشانه راهی به جایی نمی‌بَرد. سخنِ پایانی هم آن‌که برخی منتقدان کارِ خویش را جدی نمی‌گیرند. مقصودم هم انتخابِ موضوعِ نقد است و هم شکلِ آن. دقت و وسواسِ وسیع در هنگامِ نوشتن و مراجعه‌ی چندین‌وچندباره به متن از جمله‌ی ویژگی‌های اساسی یک منتقدِ خوب است. آسان‌گیری آفتِ نقد به شمار می‌رود. دیگران به کنار، خودم را می‌گویم!

● به نظر می‌رسد اگر بخواهیم به شعرِ دهه‌ی شصت بپردازیم؛ می‌شود بنا بر تقسیم‌بندی شما (کتابِ در جست‌وجوی شعر، نشر نغمه‌ی زندگی، بهار ۱۳۸۱، تهران) از دوره‌ی هیجان‌ها و اضطراب‌ها (تا سال‌های ۱۳۶۰ـ۱۳۶۱) و دوره‌ی جنگ و سکوت تا (۱۳۶۷ـ۱۳۶۸) شروع کنیم. در این دوره با تأثیرپذیری و برجسته‌نمایی بعضی ویژگی‌های موجِ نو و همین‌طور شعرِ شاملویی حرکت‌هایی در شعر آغاز می‌شود. شما چشم‌اندازهای این دوره‌ی شعری را چگونه می‌بینید؟

○ دهه‌ی ۱۳۶۰ دهه‌ی رخوت و آرامش بود: «پشتِ سر خستگیِ تاریخ است.» دهه‌ی امید به ایدئولوژی دینی یا دستِ‌کم تعریف‌هایی ایدئولوژیک از دین. دهه‌ی چیرگیِ سنت بر تجدد. دهه‌ی خاکسترهای تلاشِ محتاطانه برای جای‌گزینی ادبیات به جای مبارزه، شعر به جای شعار، کلمه به جای سیاست. روزگارِ نگریستن به *آدینه* برای «رزقِ روح» و شادمانی، تداوم دهه‌ی تنگناهای غریب و نومیدهای تمام. دهه‌ی جنگِ عراق با ایران. دهه‌ی موشک‌بارانِ شهرها. دهه‌ی تردیدهایی که از یک سو به بازگشتِ ادبی

می‌انجامید و از دیگر سو به آینده‌یی که حد و مرزش، شاید بر بسیاری، ناآشکار بود. چنین موقعیتی دوامی نداشت. جهان در آغاز، به‌آرامی و اندکی پس از دوره‌ی اصلاحی همسایه‌ی بالادستِ ما مرزهای خود را با فکرِ ایدئولوژیک صراحت و روشنی بخشید. سده‌ی بیستم میلادی، سده‌ی آمیخته‌شدن همه‌چیز با سیاست بود. البته مراتب داشت. اما این سده زیر بارِ جنگ‌های متعددِ محلی و جهانی و اردوگاه‌های بزرگ و کوچک درمانده و ناتوان شده بود. پس در لحظه‌های پایانیِ خویش با گذشته‌اش بدرود گفت و بارِ خود را از «خستگیِ تاریخ»گران‌بارش فرو تکاند. **احمد شاملو** تنها شاعر از نسلِ نخستِ شعرِ نیمایی که از مرز سده‌ی بیستم گذشت و قدم به سده‌ی بیست‌ویکم نهاد، از جهانِ رهاشده در خویش یاد می‌کرد و امیدهایش را به شکلِ دایره‌گون به اعماقِ قلبش می‌گریزاند. هر چند در گفت‌وگوهای خود از فردا سخن می‌گفت اما در شعرهایش که جز بیانِ نیمه‌ی ناخودآگاهِ ذهن نبود به تاریکی و حیرت معطوف می‌شد: به‌ظاهر تنها باید برای دلِ خود می‌زیستی؛ و فرق نمی‌کرد که شاعری در معرکه‌ی هیجان‌های سیاسی باشی (انبوه شاعران دهه‌ی ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ و بخشی از شاعرانِ دهه‌ی ۱۳۶۰) یا شاعری که با آرامشی بوداوار در یک کشورِ جهان‌سومی از همه‌ی جهان به خانه‌ی کوچکی در گوشه‌یی از محله‌ی دَرّوسِ تهران اکتفا کرده باشی (بیژن جلالی).

پس دهه‌ی ۱۳۷۰ دهه‌ی انکارها شد. نفی گذشته؛ حتا گذشته‌ی نزدیک. و این شاید یکی از طبیعی‌ترین واکنش‌های در برابرِ چیرگیِ فکرِ ایدئولوژیک و ایده‌ی بازگشت فرهنگی دهه‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۶۰ بود. در چنین توفانی که گاه فکر را تا حد بازی صرف با واژه پایین می‌آورد کم‌تر جای سخن‌گفتن از فرآیندِ شگفت‌آوری بود که کلمه را به زیبایی و ادبیات را به موقعیتِ زیبایی‌شناسانه پیوند می‌دهد و فرقی نمی‌کند که اندیشه‌ی شعر و شاعری را بپسندی یا نپسندی: راستی مگر بهترین شعرِ سده‌ی بیستم میلادی را **تی. اس. الیوتِ** کاتولیک و هوادارِ سلطنت و به لحاظِ ادبی پیروی کلاسی‌سیسم نسروده است؟

از دهه‌ی ۱۳۶۰ به صورتی تدریجی و از دهه‌ی ۱۳۷۰ به شکلی وسیع تأثیرِ اجتماعیِ شعر کاستی گرفت و تأثیرِ فرهنگیِ شعر هم به حداقلِ خود رسید: اگر مددی از نَفَسِ شعر طلب می‌شود، مدد از شاعرانی است که به دوره‌های پیشین از ۱۳۵۷ تعلق دارند. گویی

فقدانِ ایدئولوژی و به‌کناررفتنِ آرمان‌ها در شعر، باروت‌های اساسیِ شعرِ فارسی در سده‌ی بیستم میلادی، سببِ گام‌نهادنِ شاعران به دوره‌ی گذار شده است. درحالی‌که هنوز برای انطباق با شرایطِ جدید به تعادل و تعامل با ویژگی‌های فرهنگیِ خاصِ خود نرسیده است. از این رو بارِ فرهنگی به نثرِ فارسی منتقل شده. از یک سو داستان‌های کوتاه و بلندِ نویسندگانِ میان‌سال و جوان در دو دهه‌ی ۱۳۶۰ و ۱۳۷۰ از شعرِ شاعران میان‌سالِ دو دهه، جز در موردهای بسیار خاص و محدود، درخشش و نفوذِ بیش‌تری یافته است. از دیگر سو گویی یک‌باره به دوره‌یی شگفت‌آور از ترجمه، آن هم در همه‌ی زمینه‌ها، رسیده‌ایم. به لحاظِ تألیف و پژوهش نیز چیرگی از آنِ دایرةالمعارف‌ها و دانش‌نامه‌ها و تاریخ‌نگاری‌ها بوده است.

وضعیتِ دشوارِ فرهنگیِ یادشده عده‌یی را به بازنگری و بررسی کشاند. باید در فرهنگ مغرب‌زمین با دقت و انتقاد به جست‌وجو و کاوش پرداخت و از فرصت‌ها و اندیشه‌ها به تناسب بهره‌ها گرفت و آموخت. عده‌یی چنین کردند و ماگاه نداهای فروتنانه و فرزانه‌ی آن‌ها را در گوشه ـ کنار می‌شنویم. اما در گروه بی‌حوصله‌ها به‌راحتی می‌شد اندکی **کانت** را با کمی **هایدگر** درآمیخت و سپس به **دریدا** رساند و طعمِ گسِ آن‌ها را در ترجمه‌های اغلب از متنِ اصلی دشوارتر و نارساتر (وگاه اصولاً بی‌معنی) چشید و با تعبیرهای عجیب در مقاله‌ها و جمله‌هایی چند به ثبت رساند. آیا بازتابِ نثرِ فلسفیِ فارسی در آیینگیِ فکرِ مغرب‌زمین (در مَثَل از **محمدعلی فروغی** دهه‌ی ۱۳۱۰ تا **عزت‌الله فولادوندِ** دهه‌ی ۱۳۷۰) باید تا بدین مایه پَرت و آشفته به آفرینشِ ادبیاتی کژوکوژ بازتاب یابد؟

اما گویی در هنگامه‌یی که باید بیش‌تر می‌اندیشیدیم و کم‌تر می‌گفتیم با شعرهایی از نوعِ ***خطاب به پروانه‌ها***، آن هم از یک منتقد و نه یک شاعر، امیدهایمان را به سکوت برگزار کردیم. راستی چرا شما دیگر «شاعرِ نیمایی» نیستید؟ حالا که دهه‌ی ۱۳۷۰ سپری شده بیایید کمی شیطنت کنیم: آیا اصلاً شما شاعر هستید؟ و یادِ **سهراب** عزیز **سپهری** به خیر (همان شاعری که در تلاطم‌های غریبِ سده‌ی بیستم به جست‌وجوی نور برخاست) که هرگاه کسی از شعرهایش و شاعربودنِ خود سخن می‌راند با طنزی معصومانه چنین اشاره می‌کرد: «ببخشید، شما شاعر هستید یا شخصی؟» دغدغه‌های تاریخ برای

تاریخ‌گرایان به کنار، دغدغه‌های اندیشه برای اندیشه‌گرایان به کنار، نقیضه‌ی[1] **عمران صلاحی**، طنزپرداز توانا و شاعر فروتن معاصر را در بازتابِ بعضی نوشته‌های معاصران بشنویم که از هر سخنی گویاتر است:

> شعر سرشاخه‌یی است که دورِ خودش می‌پیچد. از دیوار بالا می‌رود و از آن‌جا چند بار دور خودش می‌پیچد و باز از دیوار بالا می‌رود. آن‌گاه سر به خورشید می‌ساید. به قولِ **میشل فوکو** پس از این پیچش و زایش، سپیده‌ی سرگردانی می‌شود که در گلو فوران می‌کند و سرچینه‌های آن نمایان می‌شود. وقتی به این مرحله رسید، به تعبیرِ **ژاک دریدا** از خودش پایین می‌آید که دوباره بالا برود و از آن طرف روی زمین گسترده شود. چنان‌که **رولان بارت** می‌گوید: «دانستن یعنی ندانستن و ندانستن یعنی دانستن.» و باز به قولِ **دریدا** باید یقه‌ها دریده شود تا شعری بریده شود و باید شعری بریده شود تا یقه‌ها دریده شود. به گفته‌ی **میشل فوکو** خواننده باید بتواند برود توی متن و از آن طرف باید سرش بزند بیرون و دوباره برود توی متن و با متن یکی شود. شعر هم باید یکی شود. بعضی از بستگان نزدیک شعر هم باید یکی شوند. این‌ها وقتی به وحدت رسیدند، کثرت شروع می‌شود و وقتی شعری سروده شد شاعر از مرحله‌ی قبض عبور کرده به مرحله‌ی بسط رسیده است!

● **آقای عابدی شما در بررسیِ شعرِ بعد از ۱۳۷۶ (نیمه‌ی دوم دهه‌ی هفتاد) به نکته‌یی اشاره می‌کنید به عنوانِ «فقدانِ معنویت حضور و کاستیِ حس شاعرانه و بیانِ احساس نخستین یا نخستین‌مانده» که البته تا جایی که به یاد می‌آورم «می‌شود آن را بازتابی از دل‌زدگیِ جوانان و برنتافتنِ وضعیتِ سیاسی ـ اجتماعی دانست.» درباره‌ی شعر دهه‌ی هفتاد بیش‌تر با نگاه آسیب‌شناسی شما روبه‌رو شده‌ایم که در مقاله‌ی «راه‌ها و دشواری‌ها: از تجربه تا انتظار» به آن پرداخته‌اید. آیا شما چشم‌اندازهای این دوره را نگران‌کننده می‌بینید؟**

○ خواننده‌یی که به شکلِ پی‌گیر و گسترده شعرِ دوره‌ی خود (و درمجموع، شعرِ همه‌ی دوره‌ها) را می‌خواند، نمی‌تواند از هر شعری لذت ببرد. درواقع چنین خواننده‌یی

1- parody

روزبه‌روز و شعربه‌شعر به وسواس و سخت‌گیریِ بیش‌تری گره می‌خورد. زیرا به‌تدریج پی می‌بَرد که ترکیبِ شهودِ شاعرانه، ساختارِ منسجم و زبانِ پیراسته، به‌ندرت در یک شعر گرد می‌آید. ممکن است شهودِ شاعرانه‌ی یک شاعر در حدِ قابلِ پذیرشی باشد، اما در مقابل، به لحاظِ زبانی با دشواری‌هایی در شعر روبه‌رو باشیم. تازه این‌ها ویژگی‌های اصلی یک شعرِ خوب است. ویژگی‌های فرعی دیگر (در مَثَل می‌توان از ظرافتِ نگاهِ شاعرانه، هوشِ شعری، تلقیِ عاطفی، نوعِ شناسایی از هستی و جهان و زندگی نام بُرد) جای خود دارد.

یکی از آسیب‌هایی که در شعرِ معاصرِ ما دیده می‌شود به آسان‌گیری و مخاطب‌زدگی مربوط است. این نقص اغلب در سروده‌های شاعرانی است که بیش از اندازه‌ی لازم به زبانِ روز روی می‌بَرَند. یعنی آن‌قدر شعر را به سادگی می‌رسانند که به مرزهای ابتذال نزدیک می‌شود. پیش‌بردنِ شعر با تصویر نیز چندان آسان نیست. زیرا شاعرانی چند برای دوری از مخاطب‌زدگی و آسان‌گیری به سوی صورت‌های خیالِ انتزاعی پیش می‌روند و در این راه تا جایی پیش می‌روند که نه تنها خوانندگانشان را به حداقل می‌رسانند بلکه سهمِ تفکرِ شاعرانه را به آستانه‌ی کم‌رنگ‌شدن هدایت می‌کنند. چاره را در کجا باید جست‌وجو کرد؟ در تعادل. اما حد و مرز این تعادل کجاست؟ منتقد نمی‌تواند چارچوب‌های تعادلِ شعری را به شاعر بگوید. زیرا این شاعر است که زبان را باز می‌آفریند نه منتقد. یکی از اشتباه‌هایی که در شعرِ دهه‌ی ۱۳۷۰ صورت گرفت همین نکته است. آموزش‌ها و نظریه‌پردازی‌ها مربوط به پیش از آفرینشِ شعری است و نه در طی این آفرینش. شاعر در طولِ آفرینشِ شاعرانه، به گونه‌ی ناخودآگاه، با زبان کلنجار می‌رود. زبان در ناخودآگاهِ شاعر و شعر جاری است. **ژوزف برودسکی** (شاعرِ روس، برنده‌ی نوبل ۱۹۸۶) در این زمینه تعبیر ظریفی دارد. او می‌گوید که شاعر ابزارِ زبان نیست، بلکه آن را حمل می‌کند.

البته در راه رسیدن به شعر اندوخته‌ی فرهنگ انسانی (به گونه‌ی کُلی) و فرهنگ شعری و ادبی (به گونه‌ی خاصی) نقشِ غیرمستقیم اما عمده‌یی دارند. فرهنگ؟ به نظر می‌آید که این واژه مفهومی بسیار عمیق را در بر می‌گیرد، اما از آن بسیار سوءاستفاده شده. فرهنگ فضل نیست، فرهنگ دانش نیست. اگر این‌گونه بود **رنه وَلِک** که به دلیلِ آشناییِ گسترده

با چندین و چند زبان اروپایی و ادبیاتِ آن‌ها یکی از با فضل‌ترین ادیبانِ غرب در عصر حاضر شمرده شده، باید شاعر یا نویسنده‌ی خوبی از آب درمی‌آمد. درحالی‌که هرگز چنین نشد. شاید بتوان فرهنگ را تکیه‌ی ذهنی و زبانی‌مان نسبت به گذشته و حال دانست. یا به تعبیرِ یک دانشورِ فرانسوی، همه‌ی آن چیزهایی است که پس از فراموش‌کردن همه‌ی آموخته‌هایمان برای ما باقی می‌ماند. از این رو شناساییِ شاعر از زبان، بی درکِ گذشته و حال به آینده معطوف نخواهد شد و به ارزش‌های پایدار و زیبایی‌شناسانه‌ی جدید نخواهد انجامید. البته من به عنوان یک خواننده‌ی ناچیزِ شعر اعتقاد دارم که هیچ تناقض و تضادی میان گذشته و نو نیست. اگر هست برای کسانی است که خلاقیتِ هنری‌شان لرزان و باروت‌های ذهنی‌شان نمناک است. مخالف‌خوانی، آن هم از نوع کودکانه‌اش به ارزش و زیبایی‌شناسی نو نمی‌رسد. آن‌چه به ارزش و زیبایی‌شناسی نو می‌رسد، نوعِ نگرشِ ما نسبت به هستی است؛ نوعِ تفسیرِ ما از جهان است؛ معنای هستی و جهان است در دلِ ما. این نکته در شعرِ شاعرِ توانا رگباری است از تصویر و کنایه‌یی که زبان را درمی‌نوردد و به فکرِ شعریْ جهت و چارچوب می‌بخشد و، در همان حال، زبان را به بازآفرینی می‌نهد. شاعرِ راستین نیز کسی است که با حس‌های بصری و بصیرتِ شاعرانه‌اش به آغوشِ کلمه‌ها می‌رود. هر اتفاقی که می‌افتد در درونِ زبان است و نه بیرون از آن. زبان‌شناسی علمی قابلِ احترام در شناختِ زبان است اما برای پژوهندگان و تحلیل‌گرانِ ادبی. درواقع، زبان‌شناسی شاعر را به درونِ زبان نمی‌بَرد، بلکه دانشی است که تنها از یک وجهِ منشورِ شعریْ جست‌وجوگرِ شعر را به پی‌گیریِ ردِ پای شعر می‌کشاند. اما آغازِ آغازِ شعر در فردیتِ آفرینش‌گرانه‌ی زبانِ شعرِ هر شاعر است که چهره می‌یابد و این نکته‌یی است که نباید به فراموشی سپرد. بصیرتی جادووَش که نامش شعرگفتن است و از درونِ تواناییِ تب‌آلودِ شاعر بیرون می‌تراود و می‌تواند با امید یا نومیدی‌اش به ما بتابد و ما را در کیمیای کلمه‌ها غوطه‌ور کند. به تعبیرِ **شیموس هینی** (شاعرِ ایرلندی، برنده‌ی نوبل ۱۹۹۵) شعر صدایِ شعور و آگاهیِ آدمی را رساتر می‌کند و روح را به تعالیِ بیش‌تری می‌رساند و با شگفتی‌های بیانی و با شناختیِ خودْ آدمی را به سوی آینده‌یی درخشان می‌راند.

● **شما از برخی از شاعرانِ معاصر مانند *شاملو*، *اخوان ثالث*، *فروغ فرخزاد* به عنوانِ**

پدیده‌ی اجتماعی یاد می‌کنید. ممکن است درباره‌ی این نکته توضیح بیش‌تری دهید؟

○ نکته‌یی که باید به‌طورقطع در موردِ برخی شاعرانِ معاصر بدان اندیشید، موضوع پدیده‌ی اجتماعی‌بودنِ برخی از آن‌هاست. یعنی ما تنها با شاعر به عنوانِ «شاعر» روبه‌رو نیستیم بلکه فکرِ اجتماعی یا شعاعِ فکریِ شاعر او را به نوعی پدیده در جامعه‌اش تبدیل می‌کند. در جست‌وجوی دلیل، در درجه‌ی نخست، می‌توان به یک ایده‌ی قدیمی توجه کرد: شعر ذخیره‌ی فرهنگیِ جامعه‌ی ایرانی است. اما گذشته از این، انسانِ ایرانی در سده‌ی بیستم برای رسیدن به آزادی و پیوستن به آرمان‌های اجتماعی تلاش‌های زیادی از خود بروز داد. ادبیات و به‌ویژه شعر، دست‌کم از دوره‌ی مشروطه تا سال ۱۳۵۷، در این زمینه نقش‌ها و نقش‌پذیری‌های عمده‌یی داشته است. مقصود این است که هم در شکل‌دادن به فکرِ اجتماعی نقش داشته و هم از فکرِ اجتماعی نقش‌هایی را به خود پذیرفته است.

بد نیست با مثال‌هایی چند از شاعران در مقامِ پدیده‌هایی اجتماعی به‌گونه‌ی روشن‌تری سخن بگوییم. **مهدی اخوان ثالث** شاعری است سخنور که در آغازِ شکل‌گیریِ شعرِ نیمایی، یعنی در دهه‌ی ۱۳۳۰، سببِ حیثیتِ شعرِ نو در جامعه‌ی ادبیِ اغلب سنت‌گرایِ ما شد. اما او گذشته از موقعیتِ انکارناپذیرِ شعری‌اش یک پدیده‌ی اجتماعیِ پس از کودتایِ ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ نیز محسوب می‌شود. پدیده‌یی که در دهه‌های ۱۳۳۰ ـ ۱۳۴۰ حضوری گسترده داشت و در دهه‌ی ۱۳۵۰ به دلیلِ تغییرِ فضای سیاسی و اجتماعی و حرکت‌های نسلی دیگر برای از میان‌بردنِ حکومتِ پادشاهی کم‌رنگ شد و رنگ باخت. تا آن‌که در دهه‌ی ۱۳۷۰ به‌کُلی از موقعیتِ پدیده‌ی اجتماعی‌بودن به‌کناری رفت و ما تنها با **اخوان ثالث** شاعر سروکار داشتیم؛ شاعری که در شعر گرایشی اجتماعی و گاه غنایی دارد و در بخش‌هایی از سروده‌هایش از زبانِ حماسیِ بسیار استوارِ خراسانی بهره‌های به‌قاعده و درخور تحسین برده است.

احمد شاملو هم البته در تمامِ ادوارِ شعری‌اش شاعری بود که به موقعیتِ پدیده‌ی اجتماعی‌بودن رسید. اما او که تجربه‌های گونه‌گونی را از سر گذراند، بیش‌تر به عنوانِ انسانی معترض نسبت به پیرامون و جهان به نقشِ اجتماعیِ خویش توجه نشان می‌داد. **شاملو** علاوه بر شعر با گفتار و گفت‌وگوهای مؤثرِ خود حضورِ شاعرانه‌اش را به حضورِ

اجتماعی، آن‌هم در وسیع‌ترین و زیرکانه‌ترین شکلِ ممکن تبدیل می‌کرد. اما در همان حال، این دو حضور صورتی از رفت‌وآمد را نیز در خود بازتاب می‌داد.

فروغ فرخزاد در مقام یک پدیده‌ی اجتماعی شکلِ پیچیده‌تری دارد. زیرا به او باید در مقامِ یک پدیده‌ی بیرون‌آمده از دلِ جدال‌های گسترده‌ی سنت و تجدد در تمامی سده‌ی بیستم نگریست. درواقع **فرخزاد** در حضورِ اجتماعی‌اش کم‌تر به سیاست گره می‌خورد و بیش‌تر به درونِ گره‌های عمیق جامعه‌ی ایرانی مربوط می‌شود. از این منظر، شگفت‌آور نیست که از انتشارِ دفترِ *اسیر* (۱۳۳۱) تا زمانِ تحریرِ این سطرها (۱۳۸۱)، یعنی درست نیم قرن، با شاعری هم‌نَفَس همراهی داشته‌ایم. منظورم آن است که جامعه‌ی ما گذشته از جایگاهِ زیبایی‌شناسانه‌ی بی‌خدشه‌ی **فرخزاد** در قلمروی کلام، حضورِ اجتماعیِ او را هم‌چنان در دلِ خود نگه داشته است. زیرا جدالِ سنت و تجدد و جریانِ حضورِ اجتماعیِ زنان هنوز موضوعی زنده است و در صدرِ دغدغه‌های ذهنی و زبانیِ ما قرار دارد.

برخی شاعران در هنگامِ حیات به موقعیتِ پدیده‌ی اجتماعی نمی‌رسند، اما پس از مرگ در چنین موقعیتی قرار می‌گیرند. در این زمینه می‌توانیم از **سهراب سپهری** یاد کنیم. فکرِ بودیستیِ **سپهری** در دهه‌های ۱۳۳۰ ـ ۱۳۵۰ از زمینه‌ی اجتماعی تهی بود. اما در دهه‌ی ۱۳۶۰ به دلیلِ شکستِ اجتماعی و خلاءِ آرمانی (که به گریز از ایدئولوژی رسید و در دهه‌ی ۱۳۷۰ حتا به ضدیت با آن انجامید) به یک پدیده‌ی اجتماعیِ درخورِ اهمیت تبدیل شد. و البته مانند هر شاعری در متنِ حضورِ اجتماعی‌اش موردِ استفاده یا سوءاستفاده قرار گرفت.

آیا همه‌ی خوانندگانِ شعرْ سروده‌های شاعرانِ بزرگ را بر اساسِ معیارهای ادبی برمی‌گزینند و می‌خوانند؟ پاسخ به این پرسش تا حدی دشوار است. درست است که شعر بر اساسِ زیبایی‌شناسیِ خاصِ خود به دل و ذهنِ مخاطب راه می‌یابد، اما حضور شاعر در مقامِ پدیده‌ی اجتماعی در افزایشِ دامنه‌ی خوانندگان از اهمیتِ فراوانی برخوردار است. ممکن است در دوره‌یی، مثلِ دهه‌ی ۱۳۳۰ یا دهه‌ی ۱۳۴۰، به دلیلِ نفوذِ ذهنیتِ سیاسیِ حاصل از شکستِ آرمان‌های اجتماعیْ شعرِ شاعری مانند **اخوان ثالث** خوانندگانِ وسیع‌تری بیابد و در دهه‌های بعد از خوانندگانش تا حدی کاسته شود. درواقع، گاه دلیل‌هایی غیر از معیارهای ادبی و زیبایی‌شناختی به سروده‌های یک شاعر

خوانندگانی می‌بخشد. اما هنگامی که آن خوانندگان به کناری رفتند، مخاطبانی بر جای می‌مانند که جز دلیلِ ادبی و شعری دلیلِ دیگری ندارند.

البته دامنه‌ی شناختِ ذوقِ ادبیِ هر دوره و طبقه‌بندیِ خوانندگانِ شعر بحثی علمی است. اما در مَثَل می‌توان گفت که **شاملو** در بخش‌هایی از شعرهای نخستینِ خود (سروده‌هایی به زبانِ عامیانه یا شعرهایی در شکلِ نیمایی) مخاطب‌های بیش‌تری یافت تا در تجربه‌های گسترده‌ی دهه‌های ۱۳۴۰ ـ ۱۳۷۰ در زمینه‌ی شعرِ منثور. هر چند، در این موضوع نباید چندان اغراق کرد. زیرا در بخشی از شعرهای منثورِ **شاملو** به‌کارگیریِ عناصرِ کهن‌گرایانه و موسیقیایی، دامنه‌ی خوانندگان او را به قلمرویی از خوانندگانِ کلاسیک جدید و دانشگاهی نیز کشاند. تحلیل‌هایی که برخی استادانِ دانشگاه (مانند **محمدرضا شفیعی کدکنی** و **تقی پورنامداریان**) در زمینه‌ی شعرِ **شاملو** نوشتند بر شناساییِ عناصرِ یادشده در میانِ این خوانندگان افزود.

در مقابل، هر چند برخی از خوانندگانِ **شاملو** در زمره‌ی مخاطبانِ **اخوان ثالث** قرار نمی‌گیرند اما **اخوان** در راه‌یافتن به ذهنیت‌های کلاسیک جدید و حتا کلاسیک از **شاملو** پیش‌تر رفته است. یکی از عامل‌ها در بارِ وزنِ شعرهای **م. امید** است. درواقع، چیرگی بی‌چون‌چرای **اخوان** بر وزن‌های شعرِ کلاسیک، بسیار زود او را به مجموعه‌ی سنت‌گرایان بُرد. این ویژگی، در آغاز برای شعرِ نیمایی (به‌گونه‌ی عام) و شعرِ **اخوان** (به‌گونه‌ی خاص) یک توفیق بزرگ به شمار می‌آمد. اما دستِ‌کم در حیاتِ شعریِ خودِ او وقفه‌یی عجیب به وجود آورد: پس از دوره‌ی زایاییِ بسیار درخورِ توجهِ ***زمستان*** (۱۳۳۵)، ***آخرِ شاهنامه*** (۱۳۳۸)، ***از این اَوِستا*** (۱۳۴۴)، **اخوان**، لحظه‌به‌لحظه و سال‌به‌سال، ذهنیتِ نواندیش و نوگرایِ خود را از دست داد و هنگامی که به واپسین دهه از زندگیِ کوتاهش رسید، از نوگرایی و نواندیشی‌اش جز حکایت‌نویسی و اخوانیه‌گویی به شکلِ قدما (و البته هم با زیرکی و لطف و تناقض‌های خاصِ **اخوان**) چیزی در او باقی نمانده بود. در مقابلِ **اخوان** که سنگربه‌سنگر به شعرِ سنتی بازمی‌گشت، **شاملو** هم‌چنان دیدگاه‌های نویِ خود را حفظ کرد. هر چند، جز چند شعر، دهه‌های ۱۳۶۰ ـ ۱۳۷۰ نسبت به دو دهه‌ی ۱۳۴۰ ـ ۱۳۵۰، به‌هیچ‌روی، دوره‌ی اوجِ **شاملو** محسوب نمی‌شود.

فروغ فرخزاد در دهه‌ی ۱۳۴۰، **سهراب سپهری** در دهه‌ی ۱۳۵۰، **مهدی اخوان ثالث** در

دهه‌ی ۱۳۶۰ و **احمد شاملو** در دهه‌ی ۱۳۷۰ زندگی را بدرود گفتند: آن‌که به لحاظِ سن از همه بزرگ‌تر بود، دیرتر از دیگران درگذشت و آن‌که جوان‌تر از بقیه بود، زودتر از همه زندگی را واگذاشت. اما اکنون پس از فرونشستنِ گردوغبارهای دوره‌ی حضورِ آن‌ها به‌آسانی می‌توانیم **شاملو** و **اخوان ثالث** را در یک طبقه‌بندی و **فرخزاد** و **سپهری** را در یک طبقه‌بندی دیگر مورد تحلیل قرار دهیم.

آن‌چه **ا. بامداد** و **م. امید** را به یک‌دیگر نزدیک می‌کند فکرِ سیاسی و اجتماعیِ آن‌هاست. درحالی‌که **فرخزاد** و **سپهری** به لحاظ تکیه‌های اصلی و اساسی‌شان بر فردیتِ شاعرانه به هم‌دیگر نزدیک می‌شوند. در عمده‌ی آثارِ **شاملو** و **اخوان** (و نه همه‌ی سروده‌هایشان) نوعی استحضارِ زبانی نسبت به ادب و فرهنگِ کلاسیک به دید می‌آید. به‌ویژه باید از تأثیرِ شعرِ سده‌های چهارم تا ششم بر شعرِ **اخوان** و نفوذِ نثرِ همین سده‌ها بر شعرِ **شاملو** یاد کرد. درحالی‌که **سپهری** و **فرخزاد** درمجموع زبانِ زنده، طبیعی و گفتاری معاصرِ جامعه را پیشِ چشم دارند و با این زبان است که به دادوستد مشغول می‌شوند. هم عناصر و ویژگی‌های گسترده‌یی را از زبانِ فارسیِ دوره‌ی خود می‌گیرند و هم در مقامِ شاعرانی اصیلْ زبانِ قومِ خود را به تعبیرِ **استفان مالارمه** و **تی. اس. الیوت** غنا و پالودگی می‌بخشند. **شاملو** و **اخوان** احیاکننده‌ی شکوهِ کلاسیکِ زبان در چهره‌یی نو هستند و **فرخزاد** و **سپهری** از لایه‌های گسترده‌ی معنایی و زبانیِ معاصر به مفهومی مدرن از شعر شکل می‌دهند و به کلاسیک‌هایی مدرن در شعرِ فارسیِ عصرِ جدید تبدیل می‌شوند.

هر چهار گوینده شاعرانی هستند که در کلامِ شعریِ خود به «اصالت»[1] رسیده‌اند. البته اصالت (یا واژه‌های نظیرِ آن، مثل ابداع یا نوآوری) چندان دقیق نیستند. اما شاید بتوان «اصالت» هر شعر و شاعر را با دو وجه ادبیتِ شعری و فرهنگِ شعری از ابهام به درآورد. ادبیتِ شعری مجموعه‌ی امکان‌های گسترده‌یی است که هر شاعر برجسته‌یی به ناخودآگاه در سروده‌هایش به نمود می‌نهد: از تشبیه و استعاره گرفته تا دیگر دیدن‌هایش؛ از بارِ موسیقیاییِ زبان گرفته تا دامنه‌ی مجازها و تمثیل‌های شعریِ خود. فرهنگِ شعری، قلمروی نگریستن‌ها و بررسی‌ها و مطالعه‌هایی است که شاعر از درونِ جهانِ کهن و دوره‌ی معاصر، از زندگی و کلمه و پیرامون، و از همه‌ی حضورِ انسانی به

1- Originality

گونه‌ی غیرمستقیم و پنهان به درونِ ذهنیتِ شاعرانه‌اش می‌کشد و در فرایندِ آفرینشِ شعری از آن‌ها بهره می‌برد.

آرتور شوپنهاور می‌گفت تاکتابی صدساله نشود نباید مورد مطالعه قرار گیرد. زیرا دستِ کم، صدسالی لازم است تا فضیلت‌های یک اثر یا نویسنده را آشکار کند. شاعرانِ بزرگِ نوگرایِ ایران در سده‌ی بیستمِ میلادی در فاصله‌ی یک‌صدساله از ما قرار ندارند. اما اکنون پس از گذشتِ چند دهه از آفرینش‌های ادبیِ آن‌ها ما به‌آسانی‌ودرستی این شاعران را در زمره‌ی کلاسیک‌های معاصر، چه نو چه مدرن، جای داده‌ایم و از سروده‌هایشان لذت می‌بریم. هر چند با تأسف، دانشکده‌های ادبیاتِ ما به دلیل‌هایی غیر از ادبیات، هنوز به عنوانِ واحدهایی درسی نه تنها در برابرِ شاملو و اخوان و فرخزاد و سپهری که حتا در مقابلِ شاعرانِ سنت‌گرایِ توانایی چون بهار و پروین نیز مقاومت می‌کنند. نمی‌خواهیم این شاعران را با خداوندانِ بی‌مثل‌ومانندِ فرهنگ و زبانِ فارسی (فردوسی، سعدی مولانا،حافظ) مقایسه کنیم. اما آیا آن‌ها را نمی‌توان در کنارِ آثاری چون *مرصادالعباد* (نجم رازی) و صائب تبریزی و مانند آن‌ها (که به عنوان متن و واحدِ درسی مورد مطالعه قرار می‌گیرند) به تحلیل و بررسیِ دانشگاهیِ دانش‌جویانِ ادبیاتِ فارسی نهاد؟

مهرداد فلاح

تولد: ۱۳۳۹/۳/۶ ـ لاهیجان

تحصیلات: مهندسیِ مخابرات (ناتمام)

آثار:

تعلیق، نشر آزاد، ۱۳۶۳

در بهترین انتظار، نشر چشمه، ۱۳۷۱

چهار دهان و یک نگاه، نشر نارنج، ۱۳۷۶

دارم دوباره کلاغ می‌شوم، نشر آرویج، ۱۳۷۸

از خودم، نشر نیم‌نگاه، ۱۳۸۰

مشاغل فرهنگی:

دبیر تحریریه‌ی ماه‌نامه‌ی «پیام دریا»

ویراستار مجلات «فرهنگ توسعه»، «معیار»، «کتاب ماه کودک و نوجوان»، «پژوهش‌نامه‌ی ادبیات کودک» و...

برنامه‌نویسی برای رادیو؛ درباره‌ی شعر دهه‌ی ۷۰

روزنامه‌نگاری

● آقای فلاح در مطالبی که من از شما خواندم، دیدم که نقطه‌ی عزیمتِ نیما را برخلافِ شاعرانِ کلاسیک متفاوت دیده‌اید. این ایستگاهِ آغازین را در کجا می‌بینید و چه ویژگی‌هایی برای آن قائلید؟

○ به گمانم «منِ شعری» نیما ژنِ جهش‌یافته‌یی در ارگانیسمِ شعرِ فارسی بود. به همین دلیل چنان ریخت و قیافه‌ی این شعر را عوض کرد که برای خیلی‌ها باورکردنی نبود که شعرِ فارسی همین باشد که این شهرستانیِ چموش با خودش سوغات آورده بود. گفت‌وگوی جدی و انتقادی با نیما تنها راهی است که ما را به درکِ درستی از تحولاتِ شعرِ امروز می‌رساند. عزیمتگاهِ نیما همان‌جایی بود که زندگی همواره از همان‌جا خودش را نو می‌کند.

اگر چندقرنی می‌شد که انسانِ ایرانی در خودش و در کهکشانِ ذهنیِ خود می‌چرخید و با زندگیِ رویِ زمین قهر کرده بود و، به دنبالِ آن، شعرِ فارسی در مرداب‌ِ خودساخته‌اش، که زمانی اقیانوسی زندگی‌آفرین بود، هرچه بیش‌تر فرو می‌رفت، شعرِ نیما داشت مثل بذری ناشناخته از دلِ همین خاکِ پَست می‌شکفت و سر برمی‌کشید. دنیای شگفت‌انگیز اما اکنون بسته‌ی **افلاتون** که از آدمی بگیر تا چرنده و پرنده را سایه می‌انگاشت به جایی که به آن تعلق داشت، یعنی به دنیای «مُثُل»ها، سپرده می‌شد و هرچه موجودِ زمینی برای نخستین بار در فرهنگِ ایرانی اعلام حضور می‌کرد. پس، این زبان فارسی بود که پرده‌هایی نوبه‌نو می‌گشود و به زندگانِ حقیرانگاشته می‌گفت: «به سخن درآیید... زود!»

آن نگرشِ غول‌آسایِ منتسب به «**افلاتون** (به قولِ دوستی، اصلاً در سندیتِ وجودِ تاریخیِ چنین فیلسوفی و حتا زادگاهِ جغرافیایی او تردیدهای جدی وجود دارد) چنان به حقیقتی سرمدی دل‌بسته بود که دلش نمی‌آمد حتا نیم‌نگاهی به کوچه‌پس‌کوچه‌ها و ده‌کوره‌ها و موجوداتی که در آن می‌لولیدند بیاندازد. وقتی شما بر این باور باشید که دنیا زندانِ آدم است، معلوم است که مدام دَم از عرش می‌زنید. بخشِ اعظمِ شعرِ کلاسیک ما همین را می‌گوید. فیلسوفانِ آن دوره‌های ما هم همین‌طور. فکر می‌کنم حتا آدم‌های عادیِ ما نیز تحت‌تأثیرِ این دَم‌ودستگاه فکری بودند. خب، شما این‌طوری می‌توانستی خودت را مجاب کنی و از سرگشتگی در این جهان بی‌دروپیکر برهانی. این نگاهْ جیب بزرگی داشت که از آن جواب‌های حاضر و آماده، مثل نُقل و نبات، بین خلق‌الله پخش

می‌شد. همه‌چیز کم‌وبیش همین‌طور پیش می‌رفت تا رسیدیم به سبکِ موسوم به هندی، که چون بسیاری از موتیف‌های شعری‌اش و نیز عناصرِ زبانیِ آن بیش‌تر از که از آن شعرِ رایج گرفته شده باشد فرآورده‌ی کوچه و بازار بود، با «پیف‌پیف» ادیبان ریش و سبیل‌دار از آن استقبال شد. عجیب این‌که شعرِ فارسی از ترسِ این‌که نوطلبیِ شاعرانِ دوره‌ی صفوی، که بی‌تردید خروجِ کفرآلود از آیینِ جاودانی شمرده می‌شد، منتسب به «خودی»ها شود آن را «هندی» و شفاف‌تر بگوییم «بیگانه» نامید!

باری، نیما نیامد توی سرِ «دارورگ» و «آقاتوکا» و «سیولیشه»اش بزند. او «خانواده‌ی سرباز»، «شب‌پا»، «مردانِ ماهی‌گیر» و... را به شعرش دعوت کرد و صدای «وَرزا»ها درآورد.

● نگاه و گرایشی که در شعرِ کلاسیک وجود داشته و به نظرِ شما همان نگاهِ افلاتونی است، چه‌طور در طولِ قرن‌ها نه مورد تردید قرار می‌گیرد نه بازنگری و نقد می‌شود؟ قرن‌ها طول می‌کشد تا یک نفر مثلِ نیما پیدا شود و به آن نگاهی دیگر بیاندازد و در جاودانه‌بودنش تردید کند. چرا؟

○ اول بگویم که آدم‌هایی هم بودند که در همان زمان‌ها به این افسانه‌ها می‌خندیدند. بینِ فرزانگان و شاعرانِ خودمان کافی است کمی از تلخ‌آبِ شیرافکنِ شعرِ خیام بنوشیم تا روشن شویم. پس همه را به یک چوب نمی‌رانم. البته یادمان باشد که استثنا قاعده را رسوا نمی‌کند.

اما آن قدیم‌قدیم‌ها دنیا مثل حالا نبود که از این ورِ بام افتاده باشد و تغییرْ فی‌نفسه ارزش به حساب آید. آن‌وقت‌ها دنیا سرش توی لاکِ خودش بود و این فقط خصیصه‌ی ما ایرانی‌ها نبود؛ همه‌جای دنیا تقریباً بر همین روال می‌رفت و خیلی دیربه‌دیر برگِ تقویم را بادی ورق می‌زد. اصلاً از تحول و تازگی ترس داشتند. هرچه بود بین بابابزرگ‌ها، باباها و نوه ـ نتیجه‌ها کم‌تر فرقی می‌دیدی. رسم و رسوم و نحوه‌ی زندگیِ آدم‌ها تقریباً در چند سده یک‌سان بود و وقتی زندگی این‌طورها باشد نگاه و ذهن هم لابد تنگ و بی‌تغییر می‌ماند. حرف این است که آن دنیایِ دوقطبی هرچه می‌زایید شکلِ خودش بود. انگار این دستگاهِ عریض و طویل عاشقِ تکرارِ خودش بود.

● نقشِ عواملِ اجتماعی، سیاسی و تاریخی را در شکل‌گیریِ ذهنیتِ نیما و جهان‌نگریِ ویژه‌یی که دارد چه اندازه مؤثر می‌دانید؟

○ فکر می‌کنم که داشتم بر همین‌ها تأکید می‌کردم. این‌طور نیست؟

● **ادامه دهید.**

○ تردیدی ندارم که ما آدم‌ها تاریخ‌زده‌ایم. اصلاً تاریخ آب‌وهوایِ آدم است. این هوا نباشد زندگی هم نخواهد بود. قبل از نیما هم خیلی‌ها آستین بالا زدند اما نتوانستند. لابد دست‌شان از بعضی چیزها کوتاه بود. همین آدم‌ها کارشان سرِ نخ را داد دستِ نیما. عجیب این بود که آدمِ عجیبی مثل صادق هدایت هم نمی‌توانست نیما را باور کند. او در نوشته‌ها و اشاره‌هایی که دارد، نیما و تجربه‌ی شعری او را به سخره می‌گیرد. واقعاً شاید برای هدایت که آن‌قدر عمیق گذشته‌ی ما را می‌شناخت و می‌دانست چه «مارِ ناگی» پشتِ سرمان داریم، باورکردنِ تجربه‌ی نیما سخت بود. از آن طرف اما نیما خیلی خوب توانست کارِ هدایت را بفهمد. آن نامه‌ی درخشانی که به هدایت نوشت گواهِ این ادعاست. این نامه درواقع گویایِ هوشِ فوق‌العاده‌ی نیما و شِمِ نبوغ‌آمیزِ وی در تشخیصِ هرگونه فعالیتِ نوجویانه و خلاقه است. او به هدایت می‌گوید قبل از این‌که داستان‌های تو را بخوانم دنبالِ این بودم که خودم علاوه بر شعر، در داستان هم این وظیفه را بر دوش بگیرم. حالا که تو پیش‌قدم شده‌ای کارِ من آسان‌تر شده است و با خیالِ راحت می‌توانم فقط به شعر بپردازم. نیما ایرادهای دقیقی هم از بعضی داستان‌های هدایت گرفته که در نوعِ خود کم‌نظیر است.

درهرحال نیما نمی‌توانست بدون این موقعیتِ فراهم‌شده‌ی تاریخی چنین انقلابی راه بیاندازد. باید در وهله‌ی اول زندگیِ ما ایرانی‌ها از آن مدارِ بسته خارج می‌شد که شد تا آدم‌هایی مثلِ نیما هم در پیِ آن ظهور کنند که کردند.

● **شما در مقاله‌یی که در موردِ نسل‌های شعری (جای دوربین‌ها عوض شده است، کارنامه، دوره‌ی اول، شماره‌ی ۲، ۱۳۷۷) نوشته‌اید نیما را به‌تنهایی به عنوانِ نسلِ اولِ شعرِ نو معرفی کرده و یادآور شده‌اید که شعرِ نیما مؤلفه‌های منحصربه‌فردی دارد. ممکن است به برخی از این مؤلفه‌ها اشاره کنید؟**

○ من هر شاعرِ مدعیِ نوجویی را با رفتارِ زبانی‌اش می‌سنجم؛ هم‌چنان‌که با نگاهِ «منِ شعری»اش و نیما در این هر دو مورد بسیاربسیار جسورانه و نوآورانه عمل کرد. ضمن این‌که او خیلی‌خیلی تنها بود و نمی‌توانست به پشتِ سرش و یا به کنارش نگاه کند و از

تجربه‌های دیگران کمک بگیرد. برای این‌که چنین کسی باشی به دل و جرأت و اعتمادبه‌نفسی خداگونه نیاز داری و نیما این‌ها را داشت. حیلی‌ها هنوز که هنوز است از رفتارِ زبانِ نیما در شعرش سر درنمی‌آورند. منظورم آدم‌های عادی نیست، بلکه بسیاری از شاعران و نویسنده‌های ما این‌طورند. مثلاً خانم سیمین دانشور در مصاحبه‌یی گفته بود که من نیما را فقط یک پیش‌گام می‌دانم نه یک شاعرِ بزرگ. می‌گفت زبانش سخت و ثقیل است و «شیوا» نیست. خنده‌دار است... نیست؟! اگر نیما می‌خواست به «شیوایی» زبان بپردازد که آن‌همه شعرِ شیوا پشتِ سرش بود. البته من نمی‌گویم همه حتماً باید از شعرِ نیما خوششان بیاید، ولی دست‌کم اهل این حوزه، بعد از این‌همه سال حداقل باید بداند که سرچشمه‌های انقلابِ نیمایی کجاست. کارکردهای زبانیِ نیما خاصِ خودش است و هرچند پیروانش خیلی از این زبان تقلید کردند راه به جایی نبردند. ضمناً شعرِ نیما فقط یک جور زبان ندارد. نیما همان‌گونه که در حیطه‌ی فرم شاعری بسیار کنج‌کاو بود، در قلمرو زبان هم شاعری قانع نبود. او واقعاً شاعرِ جست‌وجوگری بود. چند سال پیش آمدم و دوره‌های متفاوتِ شاعریِ نیما را بررسی کردم و به چند دسته شعرِ مهم رسیدم که فرم‌های متنوعی هم داشت؛ از شعر دراماتیک و نمایشی مثل «افسانه» و «کار شب‌پا» بگیرید تا شعرهای تغزلی با فرمِ معماری و دقیق و یا منظومه‌های بلندِ روایی «مانلی» و... . مثلاً نیما قالبِ چهارپاره را هدیه کرد به انبوهِ شاعرانِ کم‌استعدادتری که در پیِ او آمدند و حتا زمانی شهرت‌شان از خودِ نیما هم افزون‌تر بود؛ مثل **توللی**، **نادرپور** و... نیما جزء معدود شاعرانی است که در طولِ عمرِ حرفه‌یی‌اش هرگز درجا نزد و این امتیاز بزرگی به حساب می‌آید.

● **فکر می‌کنم که تئوریزه‌کردن مباحثِ شعری، پرداختن به نقد و حتا تحلیلِ الگوهایی که خودش در شعر مدِ نظر داشت از جمله ویژگی‌های نیما باشد. این‌طور نیست؟**

○ کاملاً درست است. من همیشه تعجب می‌کنم که چه‌طور در دلِ یک فرهنگِ نقدگریز آدمی مثلِ نیما ظهور می‌کند. این اتفاقی است که هفتاد سال پیش و نه امروز روی داده. نمی‌دانم این رویایِ مبارک را چه کسی در خوابِ عزیزش دیده؟ من قبلاً گفتم که اصلاً فرهنگِ شعری ما به اندیشه‌گریزی تظاهر می‌کند. در تعریفِ ما از شعر «تابو»یی وجود دارد که شاعران را حتا از درونِ خودشان نهی می‌کند که به سمت تحلیل، نقد و تحقیق

روی بیاورند. قدما شعر را هدیه‌یی غیبی می‌دانستند و هنوز هم خیلی‌ها به این «تابو» دامن می‌زنند. بعضی از دوستانِ امروزی‌ترِ ما هم این‌طورند و سخن‌گفتن از شعر و مکانیسم آن را کسرِ شأنِ خود می‌دانند. بگذریم از این‌که اغلب آن‌ها ناتوانی‌شان را در پسِ این نقاب پنهان می‌کنند و مدام شعار می‌دهند که قبل از شاعرشدن «خواب‌نما» شده‌اند! من اصولاً دروغِ «تجربه‌ی باطنی» و «تجربه‌ی به‌بیان ـ درنیامدنی» را باور ندارم. در ضمن رابطه‌ی «تجربه» و «بیان» را این‌قدر ساده نمی‌بینم. بله، این «تابو» که شاعر و منتقد یا شاعر و متفکر را نمی‌توان با هم جمع کرد توسط نیما در هم شکسته شد.

● **امروزه (دهه‌ی ۷۰) «آرمان‌گرایی» را آسیبِ شعر می‌دانند. از آن‌جا که می‌توان نیما را نیز شاعری آرمان‌گرا دانست، آیا این به شعرِ نیما آسیب نزده است؟**

○ اگر از این‌جا و امروز به دیروز و جایی که نیما ایستاده بود نگاه می‌کنیم و ایرادی می‌گیریم، معنی‌اش این نیست که ما از نیما سَرتریم و یا شعر را بهتر می‌شناسیم. من از جایگاهِ یک شاعرِ امروز حق و وظیفه دارم که شعرِ نیما و دیگران را نقد و تحلیل کنم. البته این کار سخت و دشوار است و هرکس از پسِ آن برنمی‌آید. ما منتقد و مدعی زیاد داریم که معمولاً شفاهی و محفلی‌اند.

اما آرمان‌گرایی یا درواقع شکلِ خاصی از آن در شعرِ نیما به چشم می‌خورد. منظورم نوعی نگاهِ آرمانی به انسان است که در تقریباً تمامِ شعرهای نیما جایِ پایِ بزرگی دارد. این انسان‌گراییِ نو که از «مدرنیته» آب می‌خورد و شکلِ حماسیِ آن در شعرِ شاملو عمل می‌کند فی‌نفسه نه عیبِ شعرِ نیماست و نه عیبِ شعرِ دیگرشاعرانِ سه نسلِ بعدی. محدودیتِ این پنجره در این است که بخشِ کوچکی از تجربه‌ی بشری را بر شما آشکار می‌کند. ما امروز چنین محدودیتی را به گردن نمی‌گیریم و بنابراین از دیدِ شاعرِ این نسل چنین رویه‌یی پذیرفتنی نیست. نیما خودش بارها گفته که می‌خواهد هرچه بی‌واسطه‌تر با زندگی گفت‌وگو داشته باشد در شعرش و شاید به همین دلیل می‌گوید که می‌خواهم زبانِ شعرم تا جای ممکن «وصفی» باشد. به نظرم منظورش جنبه‌ی عینیِ زبان است و او در پیِ آن است که از امکاناتِ نهفته‌ی زبانِ زنده بهره بگیرد. این خواستِ سنت‌شکنانه با آن نگاهِ آرمانی و حتا ایده‌آلیستی مغایرت دارد. چون هر نوع نگاهِ آرمانی به تجربه ـ که سیال و متحول است ـ سویه‌های گوناگونی از تجربه را نادیده می‌انگارد. از دریچه‌ی

آرمان جنبه‌یی دل‌خواه از زندگی برجسته می‌شود و مابقی ــ در این یک‌سونگری ــ کنار گذاشته می‌شود. آیا این یک جور تبعیض نیست؟

اما ارجِ نیما و شعرش آن‌قدر هست که این‌ها را به چیزی نمی‌گیرم. همین بس که نیما شعرِ فارسی را که در عرش سیر می‌کرد دوباره به کوچه‌ها و خیابان‌ها آورد.

● **نگره‌ها و آرمان‌هایی که در شعرِ *نیما* وجوهِ انسانی‌تر و حتا هستی‌شناسانه‌تری دارد، در شعرِ اغلبِ شاعرانی که از شعرِ *نیما* استقبال کردند مانند: *ابتهاج*، *کسرایی* و... رنگ‌وروی اجتماعی و سیاسی آشکار می‌گیرد، یا به تعبیر شما به آرمان‌های ایدئولوژیک نزدیک می‌شود. در این باره صحبت کنید.**

○ از چند زاویه می‌شود گفت این گروه از شاعران بعضی از رویکردهای نیما را در شعرِ خودشان رقیق کردند. مثلاً اگر نگاهِ سیاسی در شعرِ نیما بُن‌مایه‌های فلسفی دارد در شعرِ این‌ها مطلقاً فاقد آن بُن‌مایه‌های فلسفی و هستی‌شناسی است. شعر این شاعران ژورنالیستیِ بابِ روز و وابسته به آن مقطعی می‌شود که در آن سروده شده. به همین دلیل بسیاری از این شعرها خیلی زود مُرد و حیاتِ فرهنگی را از دست داد و هیچ‌کدام از این شاعرانی که این رویکردها را در شعرشان می‌بینیم، شاعرانِ طرازِ اول و جدی محسوب نمی‌شوند. یعنی در سرنوشتِ شعرِ فارسی نقش ایفا نکردند آن‌ها بعضی از پیشنهادهای نیما را گرفتند، هم در حوزه‌ی فرم و صورتِ کار و هم در حوزه‌ی درون‌مایه و نگاه، و شعرهای گاه زیبایی هم سرودند.

اساساً برخلافِ رویکردِ نیما، در شعرِ کسرایی که نمونه‌ی بارز این گروه باشد، بیش از این‌که با موتیف‌ها و کارکردِ موتیف‌ها در زبان سروکار داشته باشیم با کارکردِ نشانه‌های مفهومی سروکار داریم. مثلاً در شعرِ نیما اگر سنگ‌پشت می‌آید و صحنه‌یی ساخته می‌شود و وضعیتی به وجود می‌آید، این وضعیت بدون تأکید بر نشانه‌های مفهومی شکل می‌گیرد. اکر هم نشانه‌های مفهومی در شعرِ نیما وجود دارد، نقش جانبی دارد ولی در شعرِ این گروه از شاعران نشانه‌های مفهومی مرکزیت دارد. این‌ها راجع به عشق، مرگ، دوستی، آزادی،... صحبت می‌کنند. بدون این مفاهیم این شعرها فرو می‌پاشد. و از این لحاظ، این شعرها کلاسیک است. بعد از نیما بخشِ عمده‌یی از شعرِ نوِ فارسی بیش از آن‌که شعرِ نو باشد شعرِ «نونما» بود.

سوءاستفاده کنند؛ برای این‌که خودش هم داشت از امکاناتِ آن‌ها استفاده می‌کرد. این فرق می‌کند با آدم‌هایی مثل **نیما** که در مقطعی، وقتی می‌بیند که می‌خواهند از شعرش سوءاستفاده کنند تصفیه حساب می‌کند.

● **یعنی *شاملو* شاعرِ شعرِ چریکی هم محسوب می‌شود؟**

○ بله. حتا خودِ **شاملو** گاهی با تفسیرهایی که از شعرهای خوبِ خودش ارائه داد این شعرها را عملاً محدود کرد به یک قضیه‌ی خاصِ سیاسی. من فکر می‌کنم که به‌طورکُلی پیش از این‌که رابطه‌ی سیاست و شعر به نفعِ شاعر و شعرش بوده باشد به ضررِ او بوده باشد. بسیاری از هنرمندانِ ما چوبِ این رابطه را خوردند و هنرشان را از دست دادند. این استثناست که آدمی مثلِ **شاملو** توانست از این ورطه شعرِ خودش را تا حدودی سلامت عبور دهد. مجموعاً نتیجه‌ی خیلی مثبتی به همراه ندارد. شاید به خیلی‌ها بر بخورد که این حرف رابشنوند، ولی من با رجوع به حافظه‌ی تاریخیِ خودم این صحبت را می‌کنم و اگر امروز شاعران از این قید و از این رابطه‌ی خاصِ تاریخی رها شدند، فکر می‌کنم به نفعِ شعرِ فارسی تمام خواهد شد. البته توضیح بدهم که منظورم آن وجه عملیِ سیاست است و نه سیاست در مفهومِ عام‌ترش. از آن‌جا که وجهِ سیاسیِ انسانِ معاصر جزء لاینفکِ زندگیِ اوست نمی‌توان شعر را از لایه‌های سیاسی محروم کرد. کما این‌که تعدادی از بهترین شعرهایی که شاعرانِ نسلِ پنجم در این سال‌ها سرودند رنگ‌وبوی سیاسی هم دارد.

● **این *نیما* بود که پیشنهاد داد شعر می‌تواند به نثر نزدیک شود ولی عملاً این کار، یعنی نزدیک‌شدنِ شعر به نثر و تغییری که در شعر اتفاق می‌افتد و وزن عروضی از شعر برداشته می‌شود، توسط *شاملو* اتفاق می‌افتد و بنیانِ این شعر توسطِ *شاملو* گذاشته می‌شود. آیا *نیما* زمانی که این پیشنهاد را مطرح می‌کند چیزی مانند حرکتی که *شاملو* در شعر پدید می‌آورد در ذهنش بوده و یا تعبیر دیگری داشته.**

○ با توجه به این‌که **نیما** به‌طورمستقیم درباره‌ی این خواستِ خودش خیلی توضیح نداده باید به شکلِ هوش‌مندانه‌یی و با دقت بیش‌تری به این قضیه پرداخت. نکته‌ی اولی که باید توضیح بدهم این است که منظورِ نیما از نزدیک‌کردنِ زبان شعر به زبانِ نثر، درحقیقت این نیست که خصیصه‌های زبانِ نثر را واردِ شعر کند. از جمله این‌که زبانِ نثر

سوءاستفاده کنند؛ برای این‌که خودش هم داشت از امکاناتِ آن‌ها استفاده می‌کرد. این فرق می‌کند با آدم‌هایی مثل نیما که در مقطعی، وقتی می‌بیند که می‌خواهند از شعرش سوءاستفاده کنند تصفیه حساب می‌کند.

● **یعنی *شاملو* شاعرِ شعرِ چریکی هم محسوب می‌شود؟**

○ بله. حتا خودِ **شاملو** گاهی با تفسیرهایی که از شعرهای خوبِ خودش ارائه داد این شعرها را عملاً محدود کرد به یک قضیه‌ی خاصِ سیاسی. من فکر می‌کنم که به‌طورکُلی پیش از این‌که رابطه‌ی سیاست و شعر به نفعِ شاعر و شعرش بوده باشد به ضررِ او بوده باشد. بسیاری از هنرمندانِ ما چوبِ این رابطه را خوردند و هنرشان را از دست دادند. این استثناست که آدمی مثلِ **شاملو** توانست از این ورطه شعرِ خودش را تا حدودی سلامت عبور دهد. مجموعاً نتیجه‌ی خیلی مثبتی به همراه ندارد. شاید به خیلی‌ها بر بخورد که این حرف رابشنوند، ولی من با رجوع به حافظه‌ی تاریخیِ خودم این صحبت را می‌کنم و اگر امروز شاعران از این قید و از این رابطه‌ی خاصِ تاریخی رها شدند، فکر می‌کنم به نفعِ شعرِ فارسی تمام خواهد شد. البته توضیح بدهم که منظورم آن وجه عملیِ سیاست است و نه سیاست در مفهومِ عام‌ترش. از آن‌جا که وجهِ سیاسیِ انسانِ معاصر جزء لاینفکِ زندگیِ اوست نمی‌توان شعر را از لایه‌های سیاسی محروم کرد. کما این‌که تعدادی از بهترین شعرهایی که شاعرانِ نسلِ پنجم در این سال‌ها سرودند رنگ‌وبوی سیاسی هم دارد.

● **این *نیما* بود که پیشنهاد داد شعر می‌تواند به نثر نزدیک شود ولی عملاً این کار، یعنی نزدیک‌شدنِ شعر به نثر و تغییری که در شعر اتفاق می‌افتد و وزن عروضی از شعر برداشته می‌شود، توسط *شاملو* اتفاق می‌افتد و بنیانِ این شعر توسطِ *شاملو* گذاشته می‌شود. آیا *نیما* زمانی که این پیشنهاد را مطرح می‌کند چیزی مانند حرکتی که *شاملو* در شعر پدید می‌آورد در ذهنش بوده و یا تعبیر دیگری داشته.**

○ با توجه به این‌که **نیما** به‌طورمستقیم درباره‌ی این خواستِ خودش خیلی توضیح نداده باید به شکلِ هوش‌مندانه‌یی و با دقت بیش‌تری به این قضیه پرداخت. نکته‌ی اولی که باید توضیح بدهم این است که منظورِ نیما از نزدیک‌کردنِ زبان شعر به زبانِ نثر، درحقیقت این نیست که خصیصه‌های زبانِ نثر را واردِ شعر کند. از جمله این‌که زبانِ نثر

می‌کوشد تا حد ممکن تک‌معنایی و توضیح‌دهنده شود، اما برعکس خصلتِ زبان در شعر چیزِ دیگری است و زبان موقعی در شعر اهمیت پیدا می‌کند که چندمعنایی و چندسویه شود. نشود آن را محدود کرد و هرچه پُردامنه‌تر عمل کند. بنابراین من فکر می‌کنم منظورِ **نیما** این بود که از امکاناتِ زبانِ زنده‌ی روز استفاده کنیم. ما نمی‌توانیم تجربه‌ی زیسته‌ی خودمان را بازسازی کنیم در شعر، مگر این‌که از زبانِ زنده‌ی دوره‌ی خودمان که حاملِ تجربه است استفاده کنیم. زبانِ شعرِ پیش از **نیما** زبانِ کهنه‌شده‌یی بود. قرن‌ها بود که در شعرِ فارسی از یک جور زبان استفاده می‌شد با نشانه‌ها و واژگانِ خاص... حتا می‌شود گفت که امروزه در ذهنِ بسیاری از خوانندگانِ شعرِ فارسی وقتی بحثِ شعر پیش می‌آید آن زبان و آن نشانه‌های شعری زنده می‌شود. **نیما** می‌خواهد زبانِ فارسی از این محدودیت و از این سنگ‌شدگی برهاند. آیا باید یک زبانِ ذهنی جعل کند یا از زبانی که در زندگی جریان دارد بهره بگیرد؟ **نیما** بهترین کارِ ممکن را کرد و کوشید به سمتِ این زبانِ زنده برود. **الیوت** حرفِ جالبی در یکی از نوشته‌هایش می‌زند. می‌گوید انقلاب‌های شعری موقعی اتفاق می‌افتد که شاعران به زبانِ زنده‌ی خود مراجعه می‌کنند.

● **شاملو ضمن این‌که شعرهایش مضمون‌گرا و مبتنی بر نگره‌های اجتماعی و سیاسی است، روی فرم هم بسیار تأکید دارد. من شاملو را شاعری می‌بینیم که به یک لحاظ می‌شود او را جزء شاعرانِ فرم‌گرا به حساب آورد و به جهت دیگر، آن‌قدر به مضمون و درون‌مایه توجه داشته که شاعرِ مضمون‌گرایی محسوب می‌شود. این دو را کنار هم داریم. تلاقی این دو چگونه اتفاق می‌افتد؟**

○ **شاملو** یکی از شاعرانِ بسیار خلاقِ شعرِ فارسی محسوب می‌شود. همین بس که **شاملو** توانست خروج کند از محدوده‌ی وزنِ عروضی. **شاملو** به شکل جدی و حرفه‌یی از این محدود خارج می‌شود و موفق می‌شود شعری پی بیافکند که بدون نیاز به وزنِ عروضی نسبتاً کامل باشد و تأثیرِ سرنوشت‌سازی بر شعرِ فارسی بگذارد. طبیعی است برای این‌که **شاملو** این تجربه را به سامان برساند قطعاً باید شاعرِ بسیار خلاقی باشد و فرم‌های تازه‌یی کشف کند. فرم‌سازی در شعرِ کلاسیک و شعری که مبتنی بر وزنِ عروضی و نیمایی است از همان نظامِ موسیقیایی آب می‌خورد. وقتی آن را کنار می‌گذاریم حتماً

باید چیزی بسازیم نوتر و امکاناتِ موسیقیاییِ تازه‌تری کشف کنیم که در فرم‌سازی به ما کمک کند.

موسیقیِ زبان یکی از عناصرِ مهمِ تشکیل‌دهنده‌ی فرم است. **شاملو** به ما نشان داد که زبانِ فارسی آن‌قدر ظرفیت‌هایش به لحاظِ موسیقیایی وسیع است که می‌تواند بدون آن ویژگی که بیش از هزار سال بر شعرِ فارسی حکم‌رانی می‌کرده هم به موسیقی دست پیدا کند. با وجود این **شاملو** از خودِ **نیما** به لحاظِ نگاه به شعر آدمی کلاسیک‌تر است. **شاملو** آرمان‌گراتر، ایده‌آلیستی‌تر و به لحاظِ موتیف‌های شعری هم سنتی‌تر از **نیما** عمل می‌کند. هرچند **شاملو** در ظاهرِ امر در صحبت‌ها و دیدگاه‌ها و میل و خواستِ خودآگاهش چیزی متفاوت از این قضیه را نشان می‌دهد؛ یعنی مدرن‌تر جهان‌وطن‌تر و... به نظر می‌رسید. اما همان‌طورکه اولین بار گمانم **مسعود توفان** بود که در ویژه‌نامه‌ی مجله‌ی ***تکاپو*** درباره‌ی **شاملو** به این نکته اشاره کرد که موتیف‌های شیعی یا الگوهای نگاه شیعی در شعرِ **شاملو** عمل می‌کند و حرف بسیار برجسته و مهمی بود. می‌شود گفت که به لحاظِ درون‌مایه و نوعِ نگاه شعرِ **شاملو** آسیب‌پذیرتر از شعرِ **نیما**ست. از طرفی در شعرهای برجسته‌ی **شاملو** که برای نقد و بررسی می‌شود معطوف به آن‌ها بود، نمی‌شود فرم و محتوا را از هم تفکیک کرد. در این شعرها فرم همان محتوا و محتوا همان فرم است.

● در مقاله‌ی که از شما در (فرهنگ توسعه، شماره‌ی ۴۹، ۱۳۸۰) چاپ شده، اشاره کرده‌اید به دیدگاهِ ثنویتی و خیر و شریِ *شاملو*. چگونه شاعری مانند *شاملو*، که در صحبت‌هایش درباره‌ی شاعرانِ دیگر به نوعی از آن‌ها تقدس‌زدایی می‌کند یا در شعرهایش به داستان‌های کتاب‌های مقدس نگاهی دور از نگاه رایج داشته و در مباحث تئوریک هم از این نگاه دوری کرده، اسیر این چارچوب تنگ شده است؟

○ دقت کنید که این نگاه‌های تازه‌یی که گاهی **شاملو** به متونِ کلاسیکِ ما انداخته بیش از این‌که واقعاً نگاهِ انتقادی و تازه باشد حاصل یک جابه‌جایی و واژگون‌سازی است. نگاهی که **شاملو** به **فردوسی** می‌اندازد فقط نقش‌ها را جابه‌جا می‌کند. واقعاً گفت‌وگوی تازه‌یی با آن متن نمی‌کند. اگر فی‌المثل در ***شاهنامه*** ضحاک آدم بدی است و کاوه آدم خوب، **شاملو** می‌آید جای این دو را عوض می‌کند؛ یعنی ضحاک را می‌کند آدم خوب و کاوه را بد.

نقش‌ها را واژگونه کرده، همین! ساختار همان است. **شاملو** بیش از آن‌که نگاهِ تحلیلی داشته باشد با نوعی مطلق‌انگاریِ لجبازانه به هرچه تجسمی از قدرت باشد، می‌تازد. برای این‌که طرفِ مقابلش را نفی کند او را ناچیز و حقیر جلوه می‌دهد و این چشم‌بستن بر واقعیت است. من حرف‌های **شاملو** را در موردِ ***شاهنامه*** و... جدی نمی‌گیرم؛ چون جدی نیست.

از سوی دیگر، شما در شعرِ **شاملو** فقط با شعورِ شاعر که سروکار ندارید. شعر قلمرو ناخودآگاهی، شهرِ بازیِ زبان، آرکی‌تایپ‌های فردی و قومی و هزار عاملِ ناشناخته‌ی دیگر است. ممکن است منِ شاعر در حرف‌ها و نظرهایم جوری باشم و در شعرم کاملاً متفاوت و حتا متضاد با آن. در مورد **شاملو** هم وضع همین‌طور است.

● **محمد مختاری در مقاله‌یی در مجله‌ی *دنیای سخن*، نگاهِ *شاملو* را نخبه‌گرایانه می‌نامد. از آن طرف *شاملو* به عنوان شاعری مردمی مطرح است (نگاه انسان‌گرایانه دارد). چه‌طور می‌توان *شاملو* را هم شاعری نخبه‌گرا و هم شاعری مردمی دانست؟**

نخبه‌گرایی در شعرِ **شاملو** در وهله‌ی اول با تأکید ویژه بر نوع زبانی که در شعرهایش به کار می‌برد، به چشم می‌خورد. به عبارتی زبان فخیم، برجسته، خودنما و مطنطن اساساً رویکردی نخبه‌گرایانه دارد. **شاملو** می‌کوشد این رویکرد را با نشانه‌های مفهومیِ مردمی تعدیل کند درنتیجه توازنی نسبی در شعرهای خوبش بین این دو اتفاق می‌افتد. اصولاً هنرِ دوره‌ی مدرنیسم به‌ویژه نخبه‌گرا محسوب می‌شود. تقدسِ کلاسیک را کنار گذاشته از حیطه‌ی کار هنری، ولی تقدسِ جدید و خاص‌تری را جای‌گزینش کردند. شعرِ **شاملو** اساساً شعرِ مدرنی نیست (به آن معنایی که از مدرن سراغ دارم که تقریباً برمی‌گردد به اواخرِ قرنِ نوزدهم و اوایل قرنِ بیستم و آثارِ برجسته‌یی که در حیطه‌ی هنری آفریده شد. این مدرنیسم دو ویژگی دارد. یکی این که بحران در آن به چشم می‌خورد و پایگاه‌های موثقِ نگرش به جهان و تجربه آن‌جا از بین می‌رود و دیگر این‌که در حوزه‌ی فرم و الگوهای زیبایی‌شناسی هم عمیقاً بحران‌زده و تجربه‌گراست. فرضاً در حوزه‌ی شعرِ **الیوت** یکی از نمایندگانِ برجسته‌ی این گرایش است.) اندک شعرهایی از **شاملو** هست که «منِ شعری» بحران را در درونِ خودش کشف کند و بپذیرد و بعد این بحران را به شیوه‌ی برخوردش با زبان سرایت دهد.

● **درباره‌ی تجربه‌های دیگری که در شعرِ فارسی اتفاق افتاد؛ مانند «موجِ نو»، «شعرِ حجم»، نظرتان چیست؟**

○ شعرِ **احمدرضا احمدی**، در دهه‌ی اولِ شاعری وی، واقعاً نو و جسورانه بود. البته در این تجربه تنگناهای متعددی به چشم می‌خورد. صریح اگر بگویم انگار این شعری است که در خودش متولد شده و در خودش هم به پایان رسیده. نمی‌توان آن را در تاریخِ شعر و زبانِ فارسی گنجاند. اصولاً **احمدرضا احمدی** نه باگذشته‌ی این زبان اُنسی دارد و نه آن را می‌شناسد. او فضاهای تخیلیِ خوبی می‌سازد، ولی زبان در شعرِ **احمدرضا احمدی** عمله‌یی است که از او به دل‌خواهِ شاعر کار کشیده می‌شود. زبان در این شعر هویت ندارد. رنگ‌وبویِ زبانِ ترجمه دارد و ژورنالیستی است؛ همان مشکلی که بعدها در دهه‌ی شصت و در شعرِ بعضی شاعرانِ نسلِ چهارم هم بروز می‌کند. شعرِ **احمدرضا احمدی** در سال‌های اخیر آن طراوت و بداعتِ اولیه‌اش را هم از دست داده. کلاً این شاعر هیچ‌گاه به تعهداتی که یک شاعر حرفه‌یی باید به گردن بگیرد، اعتنایی نداشته است.

وضع **هوشنگ ایرانی** از این هم بدتر است. البته غرابت و تفاوتِ شعری که او به میدان آورد در جایِ خودش مهم است. ولی نباید به این بهانه که او را جدی نگرفته‌اند امروز از شعرش تصویری غیرواقعی بسازیم و بر ضعف‌های مفرطِ آن چشم بپوشیم. **ایرانی** هرگز آن‌قدر در کارش استمرار نداشت که به یک شاعرِ حرفه‌یی تبدیل شود. نگاهِ او به شعر و به زبانِ شعر عمیقاً غیرحرفه‌یی و خام است. بعضی دوستانِ «متفاوط»نویسِ ما این روزها چنان سنگِ شعرِ **هوشنگ ایرانی** را به سینه می‌زنند که انگار این تخم دوزرده را خودشان کشف کرده‌اند!

اما تجربه‌ی **رویایی** در زمان خودش تجربه‌ی مهمی بود و دست‌آورد فراوانی هم برای شعرِ فارسی داشت. شعرِ حجم در بعضی کارهای **رویایی** مثل شعرهای کتابِ ***دل‌تنگی‌ها*** (نشر روزن، تهران، ۱۳۴۷) به اوجی نظرگیر می‌رسد. البته این را بگویم که من کوشش‌های خلاقه‌ی **رویایی** را در حیطه‌ی فرم‌گرامی می‌دارم، ولی معتقدم که **رویایی** در سال‌های اخیر بیش‌تر از این‌که مشغولِ شعر باشد، در پی پاس‌داشتِ آیینِ شعرِ خودش است. شعرهای دفترِ آخر او (هفتاد سنگِ قبر، انتشارات آژینه، تهران، ۱۳۷۴) خیلی ذهنی و انتزاعی شده و درمجموع دلِ آدم را می‌زند.

● در دهه‌ی شصت، و طبق تقسیم‌بندیِ شما در شعرِ بعضی شاعرانِ نسلِ چهارم، اتفاقاتِ تازه‌یی افتاد که گویا معطوف به دوری‌جستن از شعرِ سیاسی ـ اجتماعی و همین‌طور «موجِ نو» بوده. نظرِ شما چیست؟

○ بله، اتفاق عمده‌یی که در شعرِ بعضی از این شاعران در نیمه‌ی دومِ دهه‌ی شصت افتاد این بود که «منِ شعری» از جایگاهِ برترِ خودش پایین آمد و در مواردی، البته انگشت‌شمار، حتا در حد یک دوربینِ صرف تنزلِ مقام یافت! البته این جریان ناخودآگاه پیش آمد و یکی ـ دو شاعرِ نوجوی آن نسل در تعدادِ اندکی شعر، که از این موضع روایت شده، بر این تحول هیچ وقوفی نداشتند. این اتفاق تقریباً مسبوق به سابقه در شعرِ فارسی نبوده و به همین دلیل پُراهمیت است. «منِ شعری» تاج از سرِ خود برمی‌دارد و در حد یکی از عواملِ سازنده‌ی شعر، هم‌شأن دیگر عوامل، نقش ایفا می‌کند. نقدِ شعر و منتقدانِ ما هم اصلاً متوجه نشدند و شاید به همین دلیل هم ادامه‌ی این تحول و گسترش و تعمق آن موکول شد به دهه‌ی هفتاد و سرِ نخ افتاد دستِ شاعرانِ نسلِ بعد. اما عیبِ عمده‌ی شعرِ آن سال‌ها و آن شاعران این بود که منابعِ تغذیه‌ی آن‌ها شعرِ ترجمه بود. آن‌ها ناخواسته تحتِ تأثیرِ زبانِ ترجمه هم قرار گرفتند و زبانِ شعرشان دوجنسی و منفعل باقی ماند. ردِ پای پُررنگِ ترجمه‌ی شعرهای مثلاً **یانیس ریتسوس** را می‌توانید به‌روشنیِ روز در شعرهای آن سال‌های **شمس لنگرودی** ببینید. زبان در شعرِ این شاعران ورز داده نشده و ناپرداخته است و سامانِ مشخصی ندارد. رجوعِ این شاعران به شاعرانی نظیر **لورکا**، **نرودا**، **ریتسوس** و... نمی‌توانست چندان راه‌گشا باشد و اول این‌که خودِ آن شاعران به نوعی دل‌بستگی‌های ایدئولوژیک داشتند و از آن مهم‌تر این‌که در این‌جا شما با ترجمه‌ی آن شعرها روبه‌رو بودید و نه اصلِ آن‌ها. شاعرانِ نسلِ چهارم انگار یادشان رفته بود که هر نوع تحولی در شعر معطوف به جهانِ زیسته و تجربه‌های بلافصل‌شان است.

● می‌رسیم به نسلِ پنجم و دهه‌ی هفتاد. تا جایی که به یاد می‌آورم شما شاعرانِ این نسل را به سه گروهِ عمده تقسیم می‌کنید: الف ـ شاعرانی که در حیطه‌ی شعر متعارف فعالیت می‌کنند (به تعبیر شما محافظه‌کاران). ب ـ شاعرانی که پیشنهادهای کارگاهِ شعرِ *براهنی* را ادامه می‌دهند. و پ ـ شاعران پیشنهاددهنده و پیشرو. اگر موافق باشید از گروهِ آخر شروع کنیم؟

○ بگذارید بی‌تعارف حرف بزنیم. واقعیت این است که در عالمِ هنر و شعر هیچ‌چیز همین‌طوری و بدون ریشه شکل نمی‌گیرد. بنابراین کارِ دستِ اول در قلمروِ شعر کاری است که بکوشد چیزی بر سنتِ شعریِ خودش اضافه کند. به عبارتی، شاعرِ پیشرو ناگزیر است با آگاهی به آن سنت، سنت‌شکنی کند و راه‌های تازه‌یی را بپیماید. من تعجب می‌کنم از بعضی دوستان که بدون چنین تلاشی و فقط با تکیه بر چند شعرِ خوب (کیست که بعد از چند سال کارکردن دو ـ سه شعرِ خوب نگفته باشد) مدعیِ آنند که نامشان در رده‌ی شاعرانِ پیشرو قرار بگیرد! شما بهتر می‌دانید همین چیزهایی که من درباره‌ی شعر این سال‌ها و بعضی دوستان گفته و نوشته‌ام چه فضای مسمومی علیه من و شعرم پدید آورده. این تاوانِ صراحت و نگاهِ مسئولانه‌ی من به شعر است و اِبایی هم ندارم؛ هرچند خوش‌آیند نیست و بعضی دوستانِ عزیزم را از من گرفته و تنهاترم کرده.

باری، شما حتماً یادتان هست که در سال‌های آغازینِ دهه‌ی هفتاد ما در چه فضایی شعر می‌گفتیم و چه‌قدر خودآگاهی داشتیم نسبت به کاری که می‌کردیم و باید می‌کردیم. احساس می‌کردیم تحولاتی در جریان است در درونِ خودِ ما، در زندگیِ ما و در شعرِ ما. یا می‌شود گفت چشم داشتیم که این تحولات را در شعرِ خودمان ببینیم. مطمئن بودیم که شعرِ ما نمی‌تواند شبیهِ شعرِ پیش از خودمان باشد. هر چند که آن نوع شعر ممکن بود، در بسیاری از موارد، تحسینِ ما را برانگیخته باشد. مسئله این بود که ما فکر می‌کردیم آن نوع نگرش، آن نوع نگاه کفافِ تجربه‌ی ما را نمی‌دهد. اگر می‌خواستیم در شعرِ خودمان به زبان‌شناسی و بازسازیِ خودمان بپردازیم ناگزیر بودیم که الگوهای زبانی، بیانی و شیوه‌های تازه‌یی کشف کنیم و بسازیم. این کوشش در شعرِ آن شاعرانی که به نظرِ من یک مقدار حساس‌تر بودند ـ به خودشان و محیط زندگی‌شان و نوع تجربیات‌شان ـ زودتر به بار نشست یا دستِ‌کم شروع شد. من چون یک دهه زودتر شعر را شروع کرده بودم به آن سنتِ پیش از خودم شاید شناخت و دل‌بستگیِ بیش‌تری هم داشتم.

من در دو کتابِ اولم *تعلیق* (نشر آزاد، ۱۳۶۳) و *در بهترین انتظار* (نشر چشمه، ۱۳۷۱)، هنوز حالتِ بینابینی دارم. هرچند به لحاظِ فرم‌های بیانی *در بهترین انتظار* تجربه‌های تازه‌تری دارد و زبان هم دیگر آن زبانِ آشنایِ شعرِ پیش از خودش نیست ولی توفیقِ خودم را در کتابِ بعدی، یعنی *چهار دهان و یک نگاه* (نشر نارنج، ۱۳۷۶) می‌بینم که

موفق شدم تا حدِ زیادی از آن الگوها فاصله بگیرم و الگوهای تازه‌تری بسازم.
من برای این‌که شمایِ روشنی از این تحول را نشان دهم که در سال‌های پایانیِ دهه‌ی هفتاد و به‌ویژه آغازِ نیمه‌ی دومِ این دهه کم‌کم مؤلفه‌ها و رویکردهای عمده‌اش را آشکار کرد، به کتاب‌های مهم و تأثیرگذاری که در این فاصله منتشر شد اشاره می‌کنم. هر یک از این آثار ویژگی‌های تازه‌یی داشت که اگر هم قبلاً آن ویژگی‌ها را در شعرِ دیگران دیده بودیم، اتفاقی و نادر بود. اما در این کتاب‌ها نقشِ عمده‌یی داشت تا جایی که حافظه‌ام یاری می‌کند، می‌کوشم این کتاب‌ها را به ترتیبِ تاریخِ انتشارشان نام ببرم. **بی‌چتر** ***بی‌چراغ*** **رضا چایچی** (نشر نشانه، ۱۳۷۴) که هرچند به لحاظِ زبانی چندان نو نبود؛ در بعضی شعرهای مهمِ آن با راویِ بحران‌زده‌یی طرف بودیم که بیش از این‌که با سنت‌های روایيِ شعرِ فارسیْ شعرش را روایت کند، به راویِ داستانِ کوتاهِ معاصر نزدیک بود و از امکاناتِ روایتِ داستانی بهره می‌گرفت. کتاب دیگر ***ای کاش آفتاب از چهار سو بتابد*** از **بهزاد زرین‌پور** (نشر شرکتِ خدماتِ هالی، ۱۳۷۵) است که اگر بعضی موتیف‌های آشنای زبانی و مضمونیِ آن را که وام‌دارِ شعرِ **فروغ** بود کنار بگذریم، در مجموع لحن‌های زنده و پُرطراوتی را واردِ زبانِ شعرِ فارسی کرد. متأسفانه این دو شاعر نتوانستند در گام‌های بعد به همان پویاییِ نخستین کتاب‌شان حرکت کنند و الان دیگر نمی‌توان آن‌ها را جزء شاعرانِ پیشرو به شمار آورد. مجموعه شعرِ بعدی ***آتشی برای آتشی دیگر*** از **شهرام شیدایی** (ناشر مؤلف، ۱۳۷۳) است. سویه‌های رمانتیک، تزیینی و زبانِ ضعیفِ این مجموعه را که منها کنیم، شیدایی در این کتاب فضاهای سورئال و سینماییِ جدیدی به شعرِ فارسی پیشنهاد کرد که البته در کارهای جدی این شاعر صبغه‌ی تجریدی و روشن‌فکرانه‌اش چنان غلیظ شد که سرزندگی‌اش را تا حد زیادی از دست داد.
راه‌های در راه (**ابوالفضل پاشا**، نشر نارنج، ۱۳۷۶)، ***پاریس در رنو*** (**علی عبدالرضایی**، نشر نارنج، ۱۳۷۶) و ***چهار دهان و یک نگاه*** (**مهرداد فلاح**، نشر نارنج، ۱۳۷۶)، سه کتابِ مهمِ دیگر است که در فاصله‌ی دو ماه از یک‌دیگر در پاییز ۷۶ چاپ شد. **ابوالفضل پاشا** در ***راه‌های در راه*** توانست نوجویی‌های پراکنده‌ی کتابِ اولش را به‌ویژه در حیطه‌ی فرم و امکاناتِ روایی، در تعدادی شعرِ درجه‌ی اول تشخص و تعیّن دهد. در این دفتر پاشا را شاعری وسواسی، دقیق و فنی می‌یابیم که البته همین هم پاشنه‌ی آشیلِ شعرِ وی است.

این شاعر نیز در کتابِ بعدی‌اش خیلی تجربی نبوده و آن‌طورکه انتظار می‌رفت از کارهای قلبیِ خودش فاصله نگرفته است. البته او در این سال‌ها علاوه بر گفتنِ شعر، در حیطه‌ی نقد و نظر هم فعال بود که حاصلش کتابِ **حرکت و شعر** است. **علی عبدالرضایی** نیز در کتابِ ***پاریس در رنو***، خواننده‌ی شعرِ فارسی را با شعر و شاعری عصیان‌گر، جسور و حتا می‌توان گفت آنارشیست آشنا می‌کند. آشنایی‌زدایی‌های زبان و مضمونی شعرهای کتابِ ***پاریس در رنو*** چنان غریب می‌نمود که کم‌تر کسی در برخورد با این کتاب، می‌توانست توانایی‌های شاعر و فضای خلاقی را که وی در شعرهایش پیشنهاد می‌کرد، دریابد. **عبدالرضایی** شاعری جست‌وجوگر و بلندپرواز را در این شعرها معرفی می‌کند. او در حیطه‌ی فرم و امکاناتِ بیانی نیز همان‌قدر تازه‌جوست که در قلمروِ زبان و موضوع. در این کتاب او هم در شعرِ بلند و هم در شعرِ کوتاه نمونه‌های درخشانی ارائه می‌دهد. اما درباره‌ی ***چهار دهان و یک نگاه*** این را اضافه کنم که به نظر می‌رسد نخستین شعرِ بلندی باشد در زبانِ فارسی که از ساختارِ نامتمرکز بهره می‌گیرد. در این شعر، بدون این‌که راوی داشته باشیم، حضورها و صداهای مختلف در موقعیتی سینمایی ـ دراماتیک شعر را می‌سازند و بُرش‌ها و ترکیب‌بندی‌ها کاملاً تجربی و تازه است. شاید بتوان این شعر را اولین تجربه در زمینه‌ی شعرِ چندصدایی دانست.

درکنارِ این جریان کوشش‌هایی هم توسط بعضی شاعرانِ نسل‌های قبل انجام می‌شد که به مهم‌ترین آن‌ها اشاره می‌کنم. البته نکته‌ی مهمی را باید توضیح بدهم. علاوه بر مجموعه‌های ذکرشده، شعرهای قابلِ اعتنای دیگری هم توسط بعضی شاعران هم‌نسلم سروده می‌شد که ویژگیِ مشترکِ همه‌ی آن‌ها این بود که از سیطره‌ی آن «منِ شعری» دانای کُل رها بودند. با این‌همه، قلمروِ تجربی مشخصی را اعلام نمی‌کردند و نیز پاره‌یی خصوصیاتِ مهمِ شعرِ نسل‌های قبل را هم‌چنان یدک می‌کشیدند. باری، در مقطعِ زمانیِ مورد بحث **رضا براهنی** با چاپِ ***خطاب به پروانه‌ها*** هم در تاریخچه‌ی شعرِ خودش و هم در جریانِ عامِ شعرِ این سال‌ها تجربه‌ی خاصی را طرح کرد که تأثیرگذار هم بود. قبل از آن باید از ***ری‌رای*** **سیدعلی صالحی** (انتشارات دارینوش، ۱۳۷۳) نام ببرم که تجربه‌ی موفقی در به‌کارگیریِ لحن‌های زبانِ گفتار بود. با وجود این «منِ شعری» **صالحی** چهره‌یی کلیشه‌یی و آشنا از «شاعر» به دست می‌دهد که در کنارِ سایرِ عواملْ شعرِ او را، حتا در

کتاب *ری‌را*، به‌کُل از محدوده‌ی شعرِ پیشرو کنار می‌زند. **ایرج ضیایی**، **مسعود احمدی** و **علی باباچاهی** نیز در این سال‌ها (دهه‌ی هفتاد) از شعرهای قبلی خود فاصله گرفتند و فضای تازه‌تری را تجربه کردند که در این میان کتاب *نم‌نم بارانم* از **باباچاهی** (نشر دارینوش، ۱۳۷۵) نظرگیرتر بود.

● **شما در جایی گفتید که پیشنهادهای *رویایی* در نیمه‌ی اول دهه‌ی هفتاد، توسط بعضی شاعران بازخوانی و به‌کار برده شد. آیا این تجربه‌ها را هم جزء شعرِ پیشرو این دهه در نظر می‌گیرید؟ از آن‌جا که این پیشنهادها حداقل به ۲۰ سال پیش برمی‌گردد، حتا اگر بازخوانی شود، چه‌طور می‌شود آن را جزء جریان اصیل این دهه قلمداد کرد؟**

○ دوستانِ پُرسن‌وسال‌ترِ ما ابتدا تمام تجربه‌های تازه‌یی را که در این سال‌ها توسط نسلِ ما انجام می‌شد انکار می‌کردند. اما وقتی موضوع خیلی جدی شد شروع کردند که سرچشمه‌ی تمام این دگرگونی‌ها را به خودشان منسوب کنند! از جمله یکی همین **رویایی** است و دیگری **براهنی**. ناگفته نماند که **براهنی** از جمله شاعرانی بوده که از تجربه‌های **رویایی** بهره گرفته. خلاصه این قضیه باید روشن شود. **براهنی** در بازکردن فضا برای شاعرانی مثل من خیلی نقش داشته. زمانی که اصلاً ذهنیت‌های کاملاً ایدئولوژیک بود، او آمد و با درنظرگرفتنِ اندوخته‌هایش و نصیبی که از مطالعه‌ی متونِ نظریِ روزِ جهان برده بود، مباحثِ واقعاً تازه‌یی را طرح کرد. این‌ها برای نخستین بار توسطِ یک شاعر و منتقدِ ایرانی پیش کشیده می‌شد. معلوم است که چنین مباحثی می‌توانست ذهنِ ما را متوجه‌ی فضاها و امکاناتی کند که قبلاً به آن‌ها توجه نمی‌شد. از این نظر مثبت بود واقعاً. ولی شعرِ **براهنی** و آن‌چه در ***خطاب به پروانه‌ها*** ارائه داده، اصولاً زیرساختی کهنه دارد. درست است که تجربه‌های وی در حیطه‌ی زبان و فرم در بعضی شعرهای این کتاب تازه و جسورانه بود، اما موتیف‌های اشباع‌شده‌ی شعری و تعریفِ ناخودآگاه وی از شعر، دستِ‌کم آن را از شعرِ نسلِ ما برکنار نگه می‌دارد. در همان مؤخره‌ی کتابِ ***خطاب به پروانه‌ها*** نگاه وی خیلی شبیهِ نگاهِ شاعرِ کلاسیکی مثل **مولوی** است. برجسته‌کردنِ عنصرِ موسیقیاییِ زبان، تأکیدِ غیرضروری بر وزن (گیرم نوعی وزنِ مرکب، اما به‌هرحال بر اساسِ وزنِ عروضی) و... نشان‌گر این نگاه و ذهنیتِ رو به گذشته است. با این حساب، چه‌طور ممکن است که این شعرها را سرچشمه‌ی تحولاتِ شعرِ ما

دانست!؟ کافی است ۲۰ نمونه از شعرهای مهمِ شاعرانِ نسلِ پنجم را کنارِ شعرهای **براهنی** بگذارید و ببینید که این‌ها از دو جنسِ مختلف و حتا گاه متضاد هستند. من مخلص هر شاعری هستم که گام کوچکی در توسعه‌ی امکانات شعرِ فارسی بردارد و بنابراین هیچ مشکلِ مشخصی با **براهنی** که از او بسیار آموخته‌ام و یا شاعر دیگری ندارم. البته اگر ادعا با عمل هم‌خوان نباشد، مجبوریم مرزها را مشخص کنیم.

● **آیا همه‌ی آن شاعرانی که چند سال پیش (۱۳۷۷) آن‌ها را پیشرو می‌دانستید هم‌چنان از نظرِ شما پیشرو هستند؟**

○ همان‌طورکه از لابه‌لای حرف‌هایم در مورد بعضی دوستان پیداست، پاسخِ سؤال منفی است. از بین همه‌ی آن دوستان در حال حاضر فقط **عبدالرضایی** هم‌چنان جست‌وجوگر است در شعر. البته در بعضی کارهای جدیدترش، شاید رویکردش به استفاده از مفاهیمِ عام را نپسندم اما او اصلاً به این‌ها قانع نیست و این خیلی مهم است. در بین جوان‌ترها مثلاً من از کتابِ شعرِ **هادی محیط**، *من پسری ساده برای بهار هستم* (انتشارات نیم‌نگاه، ۱۳۸۰)، یا کتابِ دومِ خودِ شما، *راه به حافظه‌ی جهان* (انتشارات نگاه سبز، ۱۳۸۰)، خوشم آمده. هم‌چنان که از مجموعه‌ی **یزدان سلحشور**، *خداحافظ یزدان* (نشر آرویج، ۱۳۸۰)، مجموعه‌ی آخرِ **رزا جمالی**، *برای ادامه‌ی این ماجرای پلیسی قهوه‌یی دم کرده‌ام* (نشر آرویج، ۱۳۸۰)، کتابِ شعرِ **کوروش کرم‌پور**، *ولدزن*، (نشر نیم‌نگاه، ۱۳۸۰) و...

از بینِ دوستانِ قدیمی‌تر باید به **بهزاد خواجات** هم اشاره کنم که حرکتِ خوبی در شعرش دیده می‌شود. کتابِ آخرش **جمهور** (نشر نیم‌نگاه، ۱۳۸۰) گواهِ این ادعاست و از آن تجربی‌تر شعرهای تازه‌ترش.

● **فکر می‌کنم بعضی از شاعرانِ دیگر هم حداقل در مقطعی (اوایلِ دهه‌ی هفتاد) پیشنهادهایی داشتند. مثلاً نسرین *جافری* یا *گراناز موسوی*. از این دوستان صحبت نشد.**

○ به این‌ها می‌توانیم نام‌های دیگری هم اضافه کنیم. مثل **بیژن نجدی**، **نازنین نظام‌شهیدی** و... ببینید این‌که شاعری بتواند یکی ـ دو شگردِ تازه، مثلاً، در شعر بسازد خیلی هم خوب است ولی شعرِ جریان‌سازْ تحولی قطعی در شعرِ یک دوره ایجاد می‌کند و چنین شعری حتماً نگاهی عمیق، فلسفی و فراگیر دارد. درواقع چنین نگاهی است که

شاعر را ناچار می‌کند در جست‌وجویِ یافتنِ الگوهای زبانی و بیانیِ درخور و مناسب برای بازسازیِ آن نگاه به هرچه قیدوبند حمله‌ور شود و آن‌ها را در هم بشکند. شاعر اگر در شعرش با الگوهای فرهنگیِ مسلط و رایج درگیر نشود بیش از این‌که مستحقِ نامِ شاعر باشد یک ذوق‌ورزِ متفنن بیش نیست.

● **در مورد شاعرانی که در ابتدا تحت‌ِعنوان شاگردانِ کارگاهِ *براهنی* شاعری را شروع کردند و سپس به سمت‌وسوهای متفاوتی رسیدند، بگویید.**

○ اگر کارِ بعضی از این شاعران را که چیزی جز تقلیدِ دست‌ِدوم از شعرِ **براهنی** نیست، یا تعدادی از آن‌ها را که فقدانِ استعدادِ شعری در کارهاشان خودنمایی می‌کند کنار بگذاریم، چند تن از اینان افق روشنی را در شعرِ خود نوید می‌دهند. یکی از این‌ها **محمد آزرم** است که در شعرهای تنها کتاب‌ِ منتشرشده‌اش، ***عکس‌های منتشرنشده*** (نشر گل‌پونه، ۱۳۷۷) پیشنهادهای تکنیکی جالبی داشت و در شعرهای اخیرترش هم از این نوجویی‌ها فراوان است. البته او اغلب به شکلی مکانیکی و با تکیه به ذهنش شعر می‌گوید. **رزا جمالی** هم خیلی جدی و پی‌گیر است و حرکت‌ِ پیش‌رونده‌یی در سه کتابش *این مرده سیب نیست یا خیار است یا گلابی* (نشر ویستار، ۱۳۷۷)، *دهن‌کجی به تو و برای ادامه‌ی این ماجرای پلیسی قهوه‌یی دم کرده‌ام* داشته، من به او امیدوارم.

محمود فلکی

تولد: ۱۳۳۰ ـ رامسر

تحصیلات: دکترای زبان و ادبیاتِ آلمانی

آثار:

شعر:

داس بر پیکر گندم، نشر گارسه، ۱۳۵۹

انسان، آرزوی برنیامده، انتشارات سرو، آلمان، ۱۳۶۶

زمزمه‌های گم، انتشارات نوید، آلمان، ۱۳۶۶

واژگان تاریک، انتشارات صدا، تهران، ۱۳۷۳

آخرین کتاب شعر، انتشارات سوژه، آلمان، ۱۳۸۰

داستان:

پرواز در چاه، انتشارات نوید، آلمان، ۱۳۶۶

داستان‌های غربت، انتشارات کتاب پر، امریکا، ۱۳۷۱

خیابان طولانی، نشر باران، سوئد، ۱۳۷۱

گم (پچ‌پچه‌های بی‌صدا) (داستان به زبان آلمانی)، ۱۳۷۱

تحقیق:

سلوک شعر (نقد و تئوری شعر)، انتشارات محیط، تهران، ۱۳۷۸

نگاهی به نیما، انتشارات مروارید، تهران ۱۳۷۸

نگاهی به شعرِ شاملو، انتشارات مروارید، تهران ۱۳۸۰

موسیقی در شعر سپید فارسی، نشر دیگر، تهران، ۱۳۸۰

مشاغل فرهنگی:

خبرنگار فرهنگی مجله‌ی «صبح امروز»

ویراستار در دانشگاه آزاد (تهران) و کتاب‌دار

سردبیر نشریه‌ی «سنجش» (گاه‌نامه‌ی نقد و تئوری‌ادبی)، آلمان

تدریس زبان و ادبیات فارسی در Volkshochschule (در شهرهای هامبورگ و بِرمِن)

● نگاه شما به شعرِ نیما همان‌طور که خود در مقدمه‌ی کتابِ *نگاهی به شعرِ نیما* (انتشارات مروارید، ۱۳۷۳) اشاره کرده‌اید بیش‌تر از منظرِ تأویل زیباشناختی ـ روان‌شناختی بوده است که نقد امروز نیز بیش‌تر از این منظر به آثارِ ادبی می‌پردازد. با این وجود می‌خواهم سؤال کنم گروهی نقشِ رویدادهای اجتماعی، سیاسی، تاریخی را در تحولِ پیشنهادی نیما مؤثر می‌دانند. شما چه نقشی برای عوامل یادشده قائل‌اید؟

○ اگر تحلیل‌گر یا منتقد از منظرِ معینی، به مَثَل زیبایی‌شناختی یا روان‌شناختی، به بررسیِ تحولِ ادبیِ شاعری می‌پردازد معنی‌اش این نیست که عواملِ دیگر در شکل‌گیریِ تحولِ شعرش مؤثر نبوده‌اند. «عوامل اجتماعی، سیاسی، تاریخی» نه تنها در شکل‌گیریِ تحولِ شعرِ نیما بلکه در هر نوع تحول در مورد هر هنرمند و هر پدیده‌یی می‌تواند مؤثر باشد. مگر می‌شود به مَثَل تأثیرِ روشن‌گری بر جنبشِ ادبیِ توفان و شور[1] در قرن هیجدهم در آلمان یا به‌طورکُلی جنبشِ رمانتیک در اروپا را نادیده گرفت؟ شعرِ نیمایی محصولِ جنبشِ مشروطیت است.

انقلابِ مشروطیت با خواستِ آزادی اجتماعی، که به نوعی متأثر از جنبش‌های اجتماعی غرب، روشن‌گری و خِرَدِ دکارتی بود، همراه با حرکت‌های اجتماعیِ دیگرِ داخلی به نیما می‌رسد که با لعابِ آرمان‌های سوسیالیستی به تغییرِ اندیشه و به تبعِ آن به تحولِ شعر می‌انجامد. البته منظورم این نیست که هر تحولِ اجتماعی لزوماً به تحولِ ادبی منجر می‌شود. ولی هر تحولِ ادبی به نوعی متأثر از اندیشه یا تحولِ اندیشگیِ زمانِ خویش است که در این راستا میزانِ توان و نوعِ شخصیتِ شاعر یا نویسنده نقشِ تعیین‌کننده‌یی دارد. زیرا هستند انسان‌هایی که به ضرورتِ تحول یا نوآوری می‌رسند ولی تنها شمارِ اندکی از آنان توانِ این کار را دارند. افزون بر این در کتابِ ***نگاهی به شعرِ نیما*** به تأثیرِ عواملِ اجتماعی ـ سیاسی در شعرِ نیما نیز تا حدودی پرداخته شده. تفسیرِ «پادشاه فتح» به نوعی به این مسئله مربوط می‌شود. این نکته را هم اضافه کنم که تأثیر هر تغییر یا دگرگشتِ اجتماعی به معنیِ تأثیری مثبت و پیشرو نیست. گاهی می‌تواند تأثیری باژگونه داشته باشد و به بازگشتِ ادبی منجر شود که نمونه‌اش را در شعرهای پس از انقلابِ اخوان ثالث شاهدیم.

1- Sturm und Drang

● به اعتقادِ شما زبانِ نوینی که *نیما* به تبعِ جهان‌بینی نویی که داشت به آن دست پیدا کرد تا چه حد در ایجادِ فضای عاطفی‌یی که پدیدآمدنِ آن را با جوششِ تازه‌ی زندگی همراه می‌بینید، هم‌آهنگی داشت؟

○ با جنبشِ مشروطیت شعر دارد زندگی می‌شود، یا شاید بهتر است بگوییم زندگی وارد شعر می‌شود. اگر چه پاره‌یی از واژه‌ها و مفاهیمِ تازه یا روزمره حقِ ورود به شعر را می‌یابند ولی شعر به لحاظِ ساختِ زبانی ـ تصویری و قالبِ شعری هنوز در گذشته (به شکلِ کهن) می‌زید. یعنی زبان بیش‌تر در سطحِ شعر نمود می‌یابد و برای همین است که واژگانِ تازه هم‌چون عناصرِ ناهمگون با ساختِ شعر خودنمایی می‌کنند. اما زبان در شعرِ *نیما*، در پیوندِ عاطفیِ واژگان با فضا و زیستگاهِ شاعر، چنان در بافتِ شعر می‌نشیند که خودِ زبان سازنده‌ی ساختارِ شعر است و این از وجوهِ نوآوری *نیما*ست. در کتابِ *نگاهی به شعرِ نیما* جستارِ «تحولِ زبان در شعرِ نیما» مفصل به این مسئله پرداخته‌ام.

● دهه‌ی هفتاد دهه‌ی گرایشِ نحله‌های متفاوتِ شعری و تلاش برای ایجادِ دگرگونی در شعر بود. در این دهه گروهی از شاعران دوره‌های پیشین مانند *رضا براهنی*، *علی باباچاهی* به فضایی متفاوت با شعرهای پیشینِ خود رسیدند و نام‌آوری‌های شعریی نیز پیشنهاد شد. مثل شعری که با سمت‌وسویی زبانی، پسامدرن توسطِ *رضا براهنی* مطرح شد و شعر «پسانیمایی وضعیت دیگر» توسطِ *علی باباچاهی* همین‌طور گرایش به حرکت‌های آوانگارد دغدغه‌ی بسیاری از شاعرانِ جوانِ دهه‌ی هفتاد نیز بود. چشم‌اندازِ جریان‌های شعری موجود را چگونه می‌بینید؟

○ گرایش به نحله‌های متفاوتِ شعری از سال‌های آخرِ دهه‌ی شصت خود را نشان داده است. یعنی سال‌هایی که از ضربه و گیجیِ پس از انقلاب کاسته شده و پاره‌یی از توهم مآ و داده‌های ایدئولوژیک توانِ خود را در واقعیت‌های خشن باخته است. یکی از نتایجِ مهمِ این دگرگشت توجه به خود، به «من» برای خودیابی بود. به این مفهوم که در گذشته‌ی تاریخیِ ما همیشه «من» در وجودِ دیگری یا «ما» خود را می‌یافت یا می‌شناخت. البته منظورم این نیست که حالا دیگر چنین حالتی وجود ندارد. من بیش‌تر نوعِ تغییرِ آن در نزدِ عده‌یی و چگونگیِ تفاوت‌ها با پیش از انقلاب را در نظر دارم. درهرحال یکی از آثارِ تربیتیِ جامعه‌ی ما ـ از جمعِ کوچکِ خانوادگی تا جمع‌های بزرگ‌تر ـ حضورِ جان‌سختِ

حل‌شدنِ «من» در دیگری است که به رابطه‌ی مراد و مریدی تعبیر می‌شود. از سربه‌زیری و حرف‌شنویِ کورکورانه که معرفِ «خوب»بودن است تا پذیرشِ احکامِ شاه، شیخ و حزب و ... در همه‌ی پهنه‌های معنویِ ما چنان رسوخِ پایه‌یی دارد که فرصتی برای شکل‌گیریِ فرهنگِ شخصی یا فردیت نمی‌گذارد. حالا شاعرِ ایرانی که برکنار از چنین تربیتی نیست، چیز دیگری را جای‌گزین آن می‌کند، یعنی «جامعه» را. در این جامعه‌گرایی گاهی ایدئولوژی در محور قرار می‌گیرد، گاهی حزبِ سیاسی یا رهبرِ سیاسی و... اگر چه ممکن است شاعری مستقل از گروهِ سیاسی عمل کند. ولی تعهدِ عامِ اجتماعی هم‌چون «دیگری» به شخصیتِ فردی و شعری‌اش شکل می‌دهد. در چنین فضایی است که اگر حرکت‌های دیگرِ شعری نظیرِ «موجِ نو» اتفاق می‌افتد، از سوی اندیشه‌ی جامعه‌گرایِ مسلط به بی‌تعهدی و اَختگی متهم می‌شود و یا این‌که به سخره گرفته می‌شود. برای همین است که **رضا براهنی** شعرِ **احمدرضا احمدی** را «مناجات یک جنین... تصویری از یک جنین پشت ویترین‌های تمیزِ شهر» ــ **طلا در مس** (انتشارات زمان، تهران، ۱۳۵۸) ــ به شمار می‌آورد. لابد تمیزی هم عیب به حساب می‌آمد!

در چنین جامعه‌یی اندیشه، اندیشه‌یی کُلی‌گرا است. توجه بیش‌تر به مسائلِ کُلی است. به مَثَل «شاه» هم‌چون دشمنی کُلی مرکزِ آماج قرار می‌گیرد، اما به آن مناسبات و نکاتِ ریز و جزیی که در جامعه یا در نزدِ فرد عمل می‌کند که حضورِ شاه یا نظامِ تام‌گرا را امکان‌پذیر می‌سازد توجهی نمی‌شود. بنابراین شعرِ آن دوره عمدتاً کُلی‌گراست و جز در مواردی استثنایی به جزئیات توجهی ندارد. چون موجودیتِ فردی در وجودی دیگر که بزرگ‌تر و آرمانی است هویت می‌یابد و هنوز «من» به استقلال نرسیده است.

در دهه‌ی شصت «ایده‌آل»ها و «آرمان»ها اعتبارِ خود را برای مدتی از دست می‌دهند. جامعه‌ی روشن‌فکری به خود پناه می‌بَرد. در پناه‌جویی به خود هسته‌ی ابتدایی و خامِ توجه به خود که راهی به سویِ فردیت می‌تواند بیابد، جلوه می‌کند. اما چون فردیت تنها در یک جامعه‌ی دموکراتیک می‌تواند ریشه کُند و شکل بگیرد؛ این پدیده به شکلِ دیگری عمل می‌کند که همان احیایِ نوعی عرفان است. زیرا اندیشه‌ی عرفانی نوعی خصوصی‌کردنِ مذهب است که توجه به درون را امکان‌پذیر می‌سازد. البته منظورم عرفانِ سنتی نیست. بیش‌تر آن درون‌گراییِ همراه با رگه‌هایی از اندیشه‌ی عرفانی مورد

نظرم است که خودآگاه یا ناخودآگاه در شعرهای عده‌یی از شعرای پس از انقلاب خود را نشان می‌دهد.

این حالت به‌ویژه در شعرهای شاعرانِ نسل‌های پیشین نمودِ بیش‌تری دارد. در شعرِ نسل‌های جوان یا جوان‌تر در راهِ رسیدن به «من» با توجه به جزئیاتِ زندگی یا اشیای ساده هم‌گام شده است. زیرا وقتی به «من» به عنوان یک فرد، یک جزء توجه شود برآیندِ آن نگاهِ تازه‌تر به جزئیات است و این البته گامِ مهمی است در راهِ خودیابی یا رسیدن به فردیت. اما هنوز کافی نیست، به‌ویژه این‌که در این شعر روزبه‌روز این جزئیات به سمتِ عامیانه‌گی گرایش می‌یابد. در راستایِ رویکرد به جزئیات، زبان نیز به تبعِ آن، در سوی زبانِ محاوره‌یی که به زبانِ گفتاری معروف شده گرایش یافت. اما در این‌جا نیز زبان در دو سو حرکت کرده است. از یک سو آن زبانِ گفتاری که به نوعی در شعرِ **فروغ** تبلور یافته بود، کم‌کم مانند گرایش به جزئیات به سمتِ عامیانه‌گی زبان پیش می‌رود. از سوی دیگر در مواردی به سوی زبانی حرکت می‌کند که می‌خواهد قاعده‌ی زبانی را در هم بریزد که نوعِ افراطیِ آن در سمتِ تهی‌کردنِ معنا از شعر حرکت می‌کند که شما آن را «کارگاهی» می‌نامید. اما این زبان با همه‌ی ادعا باز هم در ارتباط با همان جزگرایی نمود می‌یابد. یعنی زبانی است متلاشی‌شده که پاره‌ها و جزءهای آن در شعر به رُخ کشیده می‌شود. این زبان، زبانی است که بارِ رسانش خود را از دست داده است. پس زبانی است پاره‌پاره که با اتکا به اجزای نامرتبط می‌خواهد موجودیتِ خود را رسمیت بخشد. پس در این‌جا هم شاعر به نوعی دیگر از کُل می‌گریزد و به جزء می‌پردازد. من البته مخالفِ این حرکت‌ها نیستم و در مجموع آن‌ها را در جهتِ خودیابی برای رسیدن به فردیتِ طبیعی می‌یابم. به‌ویژه در موردِ نخست که در آن زبان بارِ طبیعیِ رسانشِ خود را حفظ کرده است، عناصرِ جدی‌ترِ چنین روندی خودنمایی می‌کند که در مواردی شعرهای زیبایی در این مسیر آفریده شده است. اما نکته‌ی مهم در این‌جاست که توجه به جزئیات در موارد بسیاری کم‌کم به عامیانه‌گی یا روزمرگیِ نگاه و زبان منجر شده است. در این‌جاست که متوجه می‌شویم در شعرِ امروزِ ما عنصرِ اندیشه، اگر نگوییم غیبت، حضوری کم‌رنگ دارد. اما بیش از ورود به این مسئله در این‌جا لازم می‌دانم نکته‌ی دیگری را مطرح کنم تا در شعر روشن‌تر منظورِ خود را بیان کرده باشم.

وقتی به شعرِ دو دهه‌ی ۶۰ و ۷۰، از آن منظری که توضیح داده‌ام، نگاه می‌کنم به یادِ شباهت‌های آن با جنبشِ ادبیِ «توفان و شور» در آلمان می‌افتم که در دهه‌ی هفتادِ قرنِ هیجدهم رُخ نموده بود. یعنی زمانی که روشن‌گری در آلمان آغاز شده است. دوره‌یی که جای متافیزیک را می‌گیرد و شهروندِ آلمانی می‌خواهد خود را از وابستگی به کلیسا، اشرافیت یا طبقه‌ی فئودال رها سازد. می‌خواهد به عنوانِ شهروندِ آزاد هویتِ خود را بیابد. در این راستا هنوز هنرمندانِ آلمانی و در رأس آن‌ها **گوته** به بیانِ آن‌چه که خود می‌خواهند یا احساس‌شان حکم می‌کند می‌پردازند. در این دوره هنرمند می‌خواهد احساسِ خود را بدون واهمه از اخلاقِ مسلط بیان کند. شور و فورانِ احساس از مشخصه‌های جنبشِ ادبیِ «توفان و شور» است که بعدها در جنبشِ رمانتیک تداوم می‌یابد. اگر چه هنرمند در این دوره در جست‌وجوی فردیتِ خویش به طبیعت (نشانه‌ی رهایی و پاکی) رجوع می‌کند، ولی در این پیوند بین طبیعت و انسان (که خود پاره‌یی از طبیعت است) به جزیی‌ترین یا ناچیزترین عناصرِ زندگی با طبیعت توجه می‌شود. شاعر حتا به ستایشِ غبار می‌پردازد. نقطه‌ی عطف این جنبش رمانِ ***رنج‌های ورترِ جوان*** از **گوته** است که در آن «ورترِ جوان» در جست‌وجوی خویش از خانه و کاشانه‌اش فرار می‌کند و در سخن از پیرامون به کوچک‌ترین ذره توجه می‌کند و به ستایشِ آن‌ها می‌پردازد. او خود را با آن ذره‌ها یگانه می‌بیند. در همین راستاست که به زبان توجهِ ویژه می‌شود. **هِردر** فیلسوفِ این جنبش می‌نویسد: «کسی که درباره‌ی ادبیاتِ یک کشور می‌نویسد باید به زبان توجهِ ویژه داشته باشد. نبوغ، زبانِ ادبیاتِ یک ملت نیز هست». توجه به نبوغ نیز یکی از مشخصه‌های این جنبش است.

درهرحال با طرحِ این مسئله نمی‌خواهم بگویم که آن جنبشِ ادبی مانند حرکت‌های شعریِ کنونی در ایران است، بیش‌تر بر این نکته می‌خواهم تأکید کنم که وقتی انسان در جست‌وجوی فردیتِ خویش است و به «من» هم‌چون وجودی مستقل توجه می‌کند به عناصرِ کوچک هم هم‌چون وجودی مستقل می‌نگرد. توجه به جزء از طریقِ توجه به «من» توضیح‌پذیر است. اما نکته‌ی جالب در جنبشِ ادبیِ «توفان و شور» در این است که درعین‌حال که خواستِ آزادی و استقلال برآمده از جنبشِ روشن‌گری بود، در ترجیحِ احساس نسبت به خرد به‌نوعی با خِردِ روشن‌گری درمی‌افتد. این نکته را از این رو مطرح

می‌کنم تا بگویم که اگر خردگریزیِ این جنبش و بعدها رمانتیک‌ها، که نخستین هسته‌ی اعتراض به مطلق‌گراییِ روشن‌گری یا خردباوری است، طبیعتِ حرکت‌های اندیشگی در اروپاست، در نزد ما خردگریزیِ شاعران به‌گونه‌یی دیگر عمل می‌کند؛ زیرا در جامعه‌ی ما هیچ‌گاه حرکتی نظیر عصرِ روشن‌گری در اروپا شکل نگرفته تا اعتراض به آن را در حرکتی در راستای طبیعتِ رشدِ اندیشه در نظر بگیریم. برعکس در جامعه‌ی ما عموماً خردگریزی و گرایش به عناصرِ متافیزیکی، و در بهترین حالت عرفانی، همیشه عملکردی بازدارنده داشته است. یعنی کم‌تر با واقعیتِ هستی برخوردی علمی یا خردورزانه شده است. برای همین است که ما نه فلسفه‌ی مدرن داریم و نه فیلسوف. اگر هم در دوره‌هایی با واقعیتِ زندگی برخورد شده در ساده‌ترین شکلِ آن یعنی در برخوردِ سیاسی جلوه نموده است. بنابراین شاعرِ امروز در مقابله با شعرِ برآمده از اندیشه‌های سیاسی یا عقیدتی دیروز، به اشتباه، با عقل یا خِرد درمی‌افتد زیرا برای او نیز هنوز خِرد به مفهومِ مدرنِ آن روشن نیست و آن را با خردِ سیاسی یا اندیشه‌ی عقیدتی اشتباه می‌گیرد و یک‌سره عقل را مقصر می‌شناسد؛ زیرا تشخیص بینِ «خردباوری محاسبه‌گر» که با هدفِ نظارت و کنترل عمل می‌کند با «خِردِ انتقادی» (به تعبیرِ **هابر ماس**) که رو به سوی آزادی دارد، وجود ندارد یا کم‌رنگ است. بنابراین خِرد هم‌چون امری کُلی و ویران‌گر متصور می‌شود و شاعر به این نتیجه می‌رسد که ***عقل عذابم می‌دهد*** (**علی باباچاهی**، نشر همراه، ۱۳۷۹). به گمانم در یک جامعه‌ی خِردگریز روشن‌فکر یا هنرمندِ آن باید به تفسیرِ تازه‌یی از خرد برسد، اگر رو به سوی آزادی و زندگی مدرن دارد. به همین خاطر است که در شعرِ امروز ما اندیشه (عمدتاً به عمد که به نوعی لج‌بازی بی‌شباهت نیست) غیبت دارد و اگر اندیشه‌یی هست، اندیشه در سوی عامیانه‌گی یا روزمرگی سوق داده می‌شود که با زبان روزمره یا گفتاری هم‌خوانی می‌یابد.

در این‌جا لازم می‌دانم برای رفعِ شبهه‌ی احتمالی به توضیحِ نکته‌یی بپردازم: وقتی از اندیشه یا خِرد در شعر صحبت می‌کنم، منظورم پیش‌اندیشی یا شعرِ مفاهیم یا شعر سیاسی و عقیدتی نیست. من در کتابِ ***نگاهی به شعر شاملو*** (انتشارات مروارید، ۱۳۸۰) مفصل به رابطه‌ی بین شعر و اندیشه پرداخته‌ام و نیازی به تکرارِ آن در این‌جا نیست. تنها به این نکته بار دیگر به عنوان تأکید اشاره می‌کنم که: برای گریز از فضای تکراری و

گاه ساده‌انگارانه، شعر یا به‌طورکُلی ادبیات ما به آن نوع شعر یا ادبیاتی نیاز دارد که بی آن‌که در بندِ مفهوم‌گرایی یا توضیحِ مفاهیم و مسائل گرفتار شود با بیگانه‌گردانی مفاهیم با اندیشه‌یی ژرف و دیگرگون به غنای ادبیات و تازگیِ دیدار با اشیا و پدیده‌ها بیافزاید.

شمس لنگرودی

تولد: ۱۳۲۹/۸/۲۶ ـ لنگرود

تحصیلات: لیسانس اقتصاد

آثار:

شعر:

رفتار تشنگی، ناشر: مؤلف، تهران، ۱۳۵۵

در مهتابی دنیا، چشمه، تهران، ۱۳۶۳

خاکستر و بانو، چشمه، تهران، ۱۳۶۵

جشن ناپیدا، چشمه، تهران، ۱۳۶۵

قصیده‌ی لبخند چاک‌چاک، مرکز، تهران، ۱۳۶۹

نت‌هایی برای بلبل چوبی، نشر سالی، ۱۳۷۹

رمان:

رژه بر خاک پوک، نشر مرکز، ۱۳۷۲

تحقیق و بررسی:

گردباد شور و جنون (درباره‌ی سبک هندی و کلیم کاشانی)، آدینه، تهران، ۱۳۶۶

تاریخ تحلیلی شعر نو (چهار جلد)، نشر مرکز، ۱۳۷۷

مکتب بازگشت (بررسی تاریخ و شعر دوره‌های صفویه، زندیه)، ۱۳۷۳

از جان گذشته به مقصود می‌رسد (زندگی نیما)، نشر قصه، ۱۳۸۰

مشاغل فرهنگی:

آموزگار، دبیر (اقتصاد، ادبیات)

کارشناس فرهنگی کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان

کارشناس فرهنگی انجمن آثار ملّی

● **آقای لنگرودی نظرِ شما این است که مهم نیست یک حرکت را چه کسانی شروع می‌کنند بلکه این مهم است که چه کسی مجموعه‌ی تلاش‌های انجام‌شده را تکامل می‌بخشد و به تثبیت می‌رساند. بنابراین می‌توانیم از این‌جا شروع کنیم که شما نقشِ خلاقیت‌های فردی (آن‌چه از هویتِ فردیِ نیما منشأ می‌گیرد) را در تحولی که در شعر پدید آورد چگونه می‌بینید؟**

○ کلیدِ شناختِ نیما، آرای نیما و به تبعِ آن شعرِ نیما پاره‌یی از شعر «افسانه» است که در مقابله با **حافظ** می‌گوید:

حافظا این چه کید و دروغ است
کز زبانِ می و جام و ساقی‌ست
نالی ار تا ابد باورم نیست
تو بر آن عشق ورزی که باقی‌ست
من بر آن عاشقم که رونده است

تا قبل از این، این جهان‌نگری بر تمامِ شئوناتِ زندگی ما از جمله شعر حاکم بوده که جهانِ مطلقی وجود دارد، خالقِ مطلقی و به تبعِ آن یک زیبایی مطلقی و شاعران در جست‌وجوی بیان و رسیدن به آن زیباییِ مطلق بودند. نیما اولین کسی بود که آگاهانه در مقابل این نظر ایستاد: «من بر آن عاشقم که رونده است». هر چیزی که رونده است طبیعتاً مطلق نیست. چون در جهتِ تحول است. بنابراین کمالی در آن نیست به سوی کمال می‌رود. آیا به کمال می‌رسد یا نه بحث دیگری‌ست. بنابراین زیبایی هم مطلق نیست. بر اساسِ همین نظر بود که نیما آمد و گفت: که اصلاً ما کلمه‌ی زیبا نداریم، همه‌ی کلمات می‌توانند زیبا باشند اگر سرِ جای خودشان قرار گرفته باشند. یا هیچ تصویرِ زیبایی وجود ندارد یا تصویرِ زشت، بستگی دارد به این‌که مکانیزمِ خلاقیت در کجا قرار گرفته باشد. نیما اولین کسی بود که مسأله‌ی ارگانیزم را در شعر مطرح کرد و گفت: در یک ارگانیسمی به اسمِ زیباشناسی یا نظامی به اسمِ جهان همه‌ی پدیده‌ها با در کنارِ هم‌دیگر قرارگرفتن و با کارکردهای‌شان هستند که ارزش پیدا می‌کنند. زیبایی و عدمِ زیبایی بستگی به کارکردِ هر چیز دارد و اولین کسی که این را فهمید، درک کرد و توانست آن را در نظامِ زیباشناسی‌اش ارائه دهد نیما بود. خلاقیتِ فردیِ نیما هم از همین درک می‌آید. او کسی بوده که گفته این‌طور نیست که همیشه «ماه» زیبا باشد، بستگی دارد به این‌که شما ماه را

کجا به کار ببرید و بسا که ماه را تشبیه کُنی به «پیه‌سوز». هیچ ایرادی ندارد و اهمیتی هم که برای آدمی مثل **اسماعیل شاهرودی** قائل شده بود و برای **نصرت رحمانی** همین بود که این‌ها از ابتدایی‌ترین کلمات استفاده کرده بودند و به گمانِ **نیما** استفاده‌ی درستی کرده بودند. قبل از **نیما** هم کسانی بودند که شما اشاره کردید که پیش‌تر به آن‌ها پرداخته‌ایم ــ در ***تاریخ تحلیلی شعر نو***. اما **نیما** بود که که نظامِ زیبایی‌شناسی ما را دگرگون کرد.

● **گروهی بر نقشِ عواملِ اجتماعی تأکید زیادی دارند و *نیما* را محصولِ شرایط تاریخی، سیاسی، اقتصادیِ زمانِ خود می‌دانند. آیا شما نیز نقشِ عوامل یاد شده را عمده می‌بینید؟**

○ تک‌عاملی‌کردن اساساً اشتباه است. ما در جوانی عوامل را تقسیم می‌کردیم به عواملِ اصلی، عواملِ عمده... این‌طوری هم اشتباه است. همه‌ی پدیده‌ها برآیندِ مجموعه‌یی از عوامل‌اند؛ یعنی چه؟ یعنی اگر آن وضعیتِ مشروطیت نبود **نیما** به وجود نمی‌آمد اما به این معنی نیست که آن شرایط باعث شده **نیما**های زیادی هم به وجود بیایند که به وجود نیامدند. ولی آن شرایط باعث می‌شود که استعدادِ بستر خودش را پیدا کند. یعنی **نیما** اگر پنجاه سال قبل متولد می‌شد حداکثر می‌شد **قاآنی**، برای این‌که چیزی در جلوی چشمش نبود که او بردارد؛ بر اساس آن به این زیباشناسی برسد. درکی که از جهان وجود داشت تا قبل از **نیما** درکی بوده که بقیه‌ی شاعران داشتند. **نیما** در زمانی پا به عرصه‌ی شعر گذاشت که دست‌آوردهای تازه‌یی پیدا شده بود. اما آدمی مانند **نیما** بود که توانست آن را بشناسد؛ یعنی هم محیط اجتماعی مؤثر است هم خلاقیت‌های فردی، هم مناسبات خانوادگی. شما حساب کنید خودِ **نیما** اگر یک خان‌زاده نبود این فرصت را پیدا نمی‌کرد که از «یوش» بلند شود بیاید «تهران» در مدرسه‌ی «سن‌لوئی» درس بخواند و طبیعتاً **نیما** نمی‌شد، چوپان می‌شد. یعنی صرف این‌که انقلابِ مشروطیت باعثِ این چیزها شده اشتباه است. انقلابِ مشروطه بستری به وجود آورد که آدمی مثل **نیما** بتواند از آن تغذیه کند. زندگیِ شخصی و خانوادگیِ **نیما** هم مؤثر بوده؛ اگر برادری بزرگ‌تر از خودش نداشت به اسم **لادبن** که با فرهنگِ مارکسیستی آشنا شود و **نیما** با این جهان آشنا نمی‌شد، معلوم نیست که **نیما** می‌توانست این شعرها را بگوید. عاملِ اصلیِ آشناییِ **نیما** با جهان شعرِ برادرش **لادبن** بوده؛ که داستان‌نویس بود. ولی او واردِ مبارزاتِ سیاسی شد به سوی

شوروی رفت و از بین رفت. نیما نرفت. تک‌عاملی‌کردن کارِ اشتباهی است. اصرار بر این‌که کدام عامل مهم‌تر است هم غلط است. شما فکر کنید اگر بتهون در کابل متولد می‌شد، بتهون می‌شد؟ یک سوت‌زن می‌شد که بچه‌ها دنبالش راه می‌افتادند و دستش می‌انداختند. آن استعداد در آن‌جا و تحت آن وضعیت بود که شکوفا شد.

● **نیما چه‌قدر با شعرِ پیش از خود آشنایی داشته و نظرش درباره‌ی آن چه بوده است؟**

○ یادداشت‌های خودِ نیما و نامه‌هایش نشان می‌دهد که آشناییِ کاملی داشته. نیما با زبانِ عربی آشناییِ کامل داشته. در یادداشت‌هایش می‌بینیم که روزهایی که در آمل یا در لاهیجان بوده دربه‌در می‌گشت، ببیند که دیوانِ فلان شاعرِ محلیِ مهجوری که اصلاً نامی از او نمانده و یک بیت از او دیده می‌تواند پیدا کند یا نه؟ چون نکاتی در آن کتاب بوده که توجهش را جلب کرده بود. جدا از این‌که قصایدی دارد که در مجموع آشناییِ کمابیش کاملش را با شعرِ سبکِ خراسانی نشان می‌دهد. معلوم است که علایقِ زیباشناسایی‌اش هم در دوره‌یی به آن سمت بوده. در یادداشت‌هایش می‌گوید که چه اشتیاقی به **نظامی گنجوی** دارد. وقتی می‌گوید که به این شاعر علاقه دارد نشان‌دهنده‌ی این است که اولاً آشنا بوده و بعد این آشنایی سبب شده بود که گرایش‌های زیباشناختی به آن پیدا کند. مثلاً وقتی به آمل رفته بود می‌گشت، ببیند دیوانِ کاملِ **طالب آملی** را که اهل این شهر بود، می‌تواند پیدا کند یا خیر. و پیدا کرده بود. یا از شاعرانی نام می‌بَرد که به زبانِ محلی شعر گفته بودند در دوره‌ی صفویه. به متونِ نقدِ ادبی که به زبانِ عربی نوشته شده بود گاهی در یادداشت‌هایش اشاره می‌کند، که نشان می‌دهد صناعاتِ ادبی مشغله‌اش بوده و نمی‌خواسته بی‌تفاوت از کنار آن‌ها عبور کند. من فکر می‌کنم بعضی از قصاید و شعرهایی را که گفته عمداً گفته تا آشنایی خودش را نشان دهد. من مطلبی خواندم چندی پیش، در یک‌جا، که یکی رفته بود «یوش» و در آن‌جا پرس‌وجو کرده بود که هم‌دوره‌های نیما کی‌ها هستند و بعضی را پیدا و با آن‌ها صحبت کرده بود. یکی از آن‌ها می‌گفت: روزی به نیما گفتم که شبِ شعری است فلان‌جا (همین که شب‌های زمستان می‌نشستند و شعر می‌خواندند)، شما هم بیا. نیما می‌دانست که نظرِ خوبی نسبت به او وجود ندارد. گفت: در صورتی می‌آیم که من را معرفی نکنید، اسم من را نیاورید (آن موقع عکسی از او چاپ نشده بود که او را بشناسند). می‌گوید: با نیما رفتیم در آن جمع؛ از این طرف و آن طرف

صحبت شد و بالاخره صحبتِ نیما هم پیش آمد. یکی برگشت گفت: نیما آن‌طور هم که می‌گویند شاعر درست‌وحسابی نیست. بعد، همه یکی‌یکی شعر خواندند تا رسید به نیما، نیما شعری را درآورد و گفت: من این را نمی‌توانم بخوانم، شما بخوانید. یکی شعر را خواند و همه بَه‌بَه گفتند. و کسی که شعر را خوانده بود می‌گوید: ببینید اصلاً شعرهای نیما با این قابلِ مقایسه است. این آدم می‌گوید: برای من جالب است که نیما چیزی نمی‌گوید. وقتی بیرون می‌آیند، می‌گوید این‌ها درکشان در این حد است.

می‌گویند یک بار کسی شعری گفته بود به سخره، هجو کرده بود نیما را، گفته بود این را بدهید به نیما. می‌گوید: وقتی من شعر را بردم به نیما دادم. نیما گفت: این هجوش مهم نیست، اشکالِ شعری دارد. اشکالش را گرفت به او بگرداند. این‌ها نشان می‌دهد که نیما آشنایی داشته؛ وقوف داشته و می‌دانسته دارد چه می‌کند. منتها درکش درکِ دیگری بود، او اصلاً رد می‌کرد زیبایی‌شناسیِ مطلقِ شعرِ کهن را.

● **من در *تاریخِ تحلیلیِ شعرِ نو* دیدم که شما از *تقی رفعت* هم به عنوان کسی که به مباحثِ تئوریک و نظری شعر می‌پردازد، نام برده‌اید. *نیما* به شکلِ جامع‌تری رویکردی تئوریک و نظری را در شعر، هم‌زمان با گفتنِ شعر، پی می‌گیرد. می‌توانیم بگوییم *نیما* شاعری بوده که به مباحث تئوریک، مباحثی که به حیطه‌ی نقد و نظر مربوط می‌شود توجه ویژه‌یی داشته؟**

○ اگر بخواهیم یک نفر را پیدا کنیم قبل از نیما که هم‌سنگِ نیما باشد حتماً تقی رفعت است. کسان دیگری هم بودند که آمدند و شعرِ شکسته گفتند ولی به نظر می‌رسد که آن‌ها درکِ روشنی از فلسفه‌ی این نوع شعر نداشتند. از مباحثِ تئوریکِ رفعت استنباط می‌شود که او آشنایی داشته، اما خیلی عمر نکرد. خیلی جوان بود که خودکشی کرد. بعد از قضیه‌ی شکستِ **خیابانی**. اما به نظر می‌رسد که استعدادی که نیما در شعر داشت رفعت نداشته. در همان شعرهای اولیه‌ی نیما هم جرقه‌های شگفت‌انگیزی از استعداد بود. مثل شعرِ «افسانه». «افسانه» دقیقاً شعری‌ست با معیارهای سمبولیستی غرب؛ درصورتی‌که شعرهای رفعت نشان می‌دهد که همان شعرهای قدیمی فارسی‌ست که قدری این وَر و آن وَر شده است. نیما آگاهانه به سمتِ تئوری رفت برای این‌که می‌خواست نشان دهد که این‌ها برایش بی‌زمینه نیست. و کسانی که شعرهایش را می‌خوانند، بدانند از چه زاویه‌یی باید به آن نزدیک شوند و به آن نگاه کنند چون

می‌دانست اگر قرار باشد با معیارها و مترهای کهن شعرش را اندازه بگیرند، چیزی نمی‌فهمند. و به این دلیل نیروی زیادی گذاشت روی تئوری. به همین جهت من فکر می‌کنم ارزشی که نامه‌های **نیما** دارد هیچ‌کم از شعرهایش نیست. در نامه‌هایش معلوم می‌شود که چه وقوفی داشته است. به‌ویژه بعد از ۱۳۱۰ که با فلسفه‌ی مارکسیسم آشنا می‌شود. در آثارِ تئوریک **رفعت** هم این درک و دانش دیده می‌شود ولی در اشعارش این استعداد به چشم نمی‌خورد.

● **شما در *تاریخِ تحلیلیِ شعرِ نو* دلیلِ استفاده‌ی *نیما* از نماد، سمبل را پرهیز از رویارویی مستقیم با حاکمان ذکر می‌کنید؛ آیا این پرهیز تا دوری از گفتنِ شعرهای سیاسی هم پیش می‌رود. شما نگره‌های سیاسی شعرِ *نیما* را به چه شکل می‌بینید؟**

○ **نیما یوشیج** وقتی واردِ عرصه‌ی مسائلِ اجتماعی شد، روزگاری بود که برادرش **لادبن** در جنگل در کنار **میرزاکوچک‌خان** علیه حکومتِ مرکزی داشت می‌جنگید. **نیما** هم اول تحتِ تأثیرِ برادرش قرار بود که چریک شود. اسلحه هم فراهم کرد. هفتاد نفر هم جمع کرده بود که بروند جنگل. ولی آن روزِ موعود از این هفتاد نفر فقط دو نفر آمدند. بعد **نیما** چون خودش هم ذاتاً آدمِ ترسویی بود، ترجیح داد بیاید تهران تا برود جنگل. ورودش به تهران هم‌زمان با روزهایی شد که **میرزاکوچک‌خان** شکست خورد و سرش را بریدند. او به شدت سرخورده شد. یادداشت‌هایی که از آن روزهایش در دست هست نشان می‌دهد که خیلی غمگین و خیلی افسرده است و بارها می‌رود که دست به خودکشی بزند. اما می‌گوید من چرا خودکشی کنم، اگر قرار است بمیرم پس این جهان را بگذار عوض کنم بعد بمیرم. این مجموعه سبب می‌شود که آرام‌آرام برود سمت شعر. شعری که متأثر از فضای سیاسی بود. اما دلیل این‌که شعرِ سمبولیک گفت فقط ترس از مسائل سیاسی نبود، تحت‌تأثیر شعر سمبولیک فرانسه هم بود که یک نوع در پرده‌سخن‌گفتن است.

بعد، جَو خفقان‌آلودِ سیاسی نیز به این زیبایی‌شناسی و نظرش دامن زد. اما او به‌هرحال معتقد بود که شعرِ سمبولیک وجوه و عمق بیش‌تری از دیگر شیوه‌ها دارد.

● **گرایش‌های سیاسی این‌طورکه می‌گویید در او موجود بوده؛ ممکن است شخصاً درگیرِ فعالیت سیاسی نشده باشد؟**

○ اصلاً تمام مشغله‌اش مسائل سیاسی بود. اساساً این آدم ذاتاً، شخصیتاً سیاسی بود.

منتها حزبی و تشکیلاتی و سازمانی نبود. هیچ علاقه‌یی نداشت که واردِ دارودسته‌های سیاسی شود. به‌ویژه بعد از سرنگونیِ قیامِ جنگل و فرارِ برادرش، که پاک اعتمادش را به این نوع سیاست از دست داد. وگرنه به این معنی نبود که دیگر به عدالت فکر نکند. به سعادت فکر نکند. به مسائل طبقاتی و فقر فکر نکند. نه! تمام مشغله‌اش همین بود.

● **آرمان‌گرایی مطرح‌شده در جامعه‌ی ما عموماً از نوع آرمان‌گراییِ توأم با حرکت‌ها و گرایش‌های سیاسی بوده است. آیا این تنها نوع آرمان‌گرایی‌ست یا آرمان‌گرایی می‌تواند اشکال دیگری هم داشته باشد؟**

○ اشکالِ دیگری هم می‌تواند داشته باشد، منتها در ایران به دلایلِ تاریخی که یکی از آن‌ها نزدیکی با شوروی بوده و دیگر این‌که از دورانی صحبت می‌کنیم که دورانِ انقلاب‌های جهانی بوده و... به این سمت کشیده شد. وگرنه نوع غیرسیاسیِ آرمان‌گرایی در شعرهای **سهراب سپهری** به شکل برجسته دیده می‌شود.

● **در شعرِ *نیما* انسان برای اولین بار به شکلِ بی‌واسطه‌تری مطرح می‌شود. حضورش عینی‌تر و ملموس‌تر است. می‌شود به او نگاه کرد و دید که شادی‌اش چیست؟ غمش کدام‌ست؟ چه چیزی در زندگی و اطرافش در جریان است. شما انسان‌گرایی در شعرِ *نیما* را چه‌طور می‌بینید؟**

○ مقوله‌ی انسان‌گرایی یا اومانیسم بعد از رنسانس است که پیدا می‌شود. تا قبل از آن یا اساطیر بود که هدایت‌کننده‌ی زندگی بشر بود یا کلیسا. بعد از رنسانس که فرد از زیر سلطه‌ی این‌ها بیرون می‌آید می‌گوید: خودت را بشناس. یعنی ببین تو به عنوان فرد چه کسی هستی. بعد از این است که قانونِ اساسی پیدا می‌شود. مجلس تشکیل می‌شود. برای این‌که افراد بودند که نمایندگانِ خودشان را تعیین می‌کردند. و وقتی ما می‌گوییم که *نیما* تحت‌تأثیرِ جنبشِ فرانسه بود و می‌گوییم اگر جنبش مشروطه نبود این‌ها به وجود نمی‌آمد. به همین دلیل است که همه‌ی این‌ها مجموعاً تحت‌تأثیر جنبش‌های اومانیستی ــ جنبش بورژوازی فرانسه و غرب ــ است که به وجود می‌آید و آن انسانی که بعد از اومانیسم مطرح است، دیگر آن انسان کُلی نیست. انسان به معنای این‌که فرق داشته باشد با گاو یا حیوانِ دیگر. کسی بوده که برای خودش می‌توانسته تصمیم بگیرد. اراده داشته باشد. عقل داشته باشد و فردیت به‌ویژه خیلی اهمیت پیدا کرد. خِرد خیلی

اهمیت پیدا کرد ـ چیزی که قبل از آن به یک معنا اعتباری نداشت. این انسانِ جدید است که واردِ شعرِ **نیما** می‌شود. وقتی از انسان‌گراییِ **نیما** حرف می‌زنیم، به این معنا مدرن است وگرنه **حافظ** هم انسان‌گراست. اما انسانی که در شعرِ **حافظ** است خیلی کُلی است. کسی نیست که به قول شما گوشت و پوست و استخوان داشته باشند. به صورتِ عام است. به انسان بدی نکنید. در **نیما** به این معنا نیست که به انسانِ مجرد بدی نکنید. منظورش دقیقاً انسانی‌ست که می‌بیند و منظورش بیش‌تر طبقه‌ی کارگر و بعد از آن طبقه‌ی برزگر است. مثلاً شعری دارد که «کار شب‌پا نه تمام است هنوز» و درباره‌ی شب‌پایی می‌گوید که بچه‌اش مریض است و دارو ندارد که بخورد. انسان‌گرایی به این معنا.

● **به نظر می‌رسد آرمان‌گراییِ موجود در شعرِ *نیما* در نسلِ اولِ شاگردانِ او *اخوان*، *کسرایی*، تا حدودی *شاملو* و... بیش‌تر سمت‌وسویِ ایدئولوژیک پیدا می‌کند. چه عواملی در شکل‌گیریِ این گرایش نقش داشته‌اند؟**

○ عمومی‌ترشدنِ شعرِ نو. گسترشِ تشکیلات و نفوذِ حزبِ توده‌ی ایران در میان روشن‌فکران. نوعی دمکراسی که در دهه‌ی بیست در ایران پیدا می‌شود. اما **اخوان** و شاملو با نوعِ **کسرایی** فرق داشتند. آن‌ها هنوز آرمان‌گرا بودند. با **کسرایی** و **ابتهاج** و زُهری... ایدئولوژیک شد.

● **آیا پیش از تثبیتِ «شعرِ سپید» توسطِ *شاملو* تجربه‌های دیگری نیز در این زمینه انجام شده بود؟**

○ فراوان، اما بی‌اهمیت. در سال ۱۳۱۳ دکتر **محمد مقدم**. در سال ۱۳۲۵ دکتر **شین پرتو**، در سال ۱۳۲۸ **منوچهر شیبانی**، مدتی **محمدعلی جواهری** یا **روا هیچ**. اما استعداد و پشتکارِ شاملو بود که آن را به سرانجام رساند.

● **گروهی *شاملو* را به دلیل برخورداری از ذهنیت دکارتی (خیروشری ـ ثنویتی) و رویکرد به متونِ کلاسیک و بیانِ فاخر و آرکائیک شاعری با نگره‌های مدرن نمی‌دانند. نظر شما چیست؟**

○ اگر این رویکردها دلیلی بر غیرمدرن‌بودن باشد حرف‌شان درست است، ولی این‌ها می‌تواند دلیلی بر پسامدرن‌نبودن باشد. اگر این‌طور باشد بخشِ عظیمی از شاعرانِ مهمِ قرن بیستم غرب را باید از عرصه‌ی مدرنیسم بیرون کرد که از آن جمله‌اند ت. اس. الیوت و د. چ. لارنس.

●اگر عواملِ اجتماعی، تاریخی، سیاسی را در شکل‌گیریِ تحولاتِ شعری مؤثر بدانیم در زمانی که شعرِ اجتماعی غالب بوده، با حضور متفاوت دو شاعر روبه‌رو می‌شویم. *فروغ فرخزاد* با زبانی که گرایش به زبانِ گفتار دارد، با جزیی‌نگری و حضور تجربه‌های ملموس زنانه و شعری که بر هویتِ فردی تأکید دارد. و *سهراب سپهری* با رویکردی نو به عرفان. چه عواملی به شعرهای این دو شاعر تمایز می‌بخشد؟

○ عواملی که گفتید در شکل‌گیریِ تحولاتِ شعری مؤثر است نه در سبک و زبانِ افراد. یعنی این‌که اوضاع و احوال اجتماعی ـ اقتصادیِ نیمه‌ی دومِ دهه‌ی سی تا اواخر دهه‌ی چهل زمینه‌سازِ رشدِ استعدادهای شعری شد. وگرنه باید بپذیریم که خداوند گذاشت که شاعرانِ خوب ما با هم به دنیا بیایند که ما خوش‌حال بشوییم. زمینه‌های اجتماعی می‌تواند استعدادها را رشد بدهد یا نابود کند.

● در دهه‌ی شصت فاصله‌گیری از جریان‌های شعری دوره‌های قبل صورت می‌گیرد و پیشنهادهای تازه‌یی در شعر مطرح می‌شود که بخشی از آن با شعرهای شما شروع می‌شود؛ تا حدودی هم در شعرهای فرشته‌ی *ساری* دیده می‌شود. ممکن است درباره‌ی این فاصله‌گیری و شعرهایتان صحبت بفرمایید؟

○ قضیه این است که وقتی انقلاب شد ما در ایران دو جریانِ شعری داشتیم. یکی همان شعر چریکی بود، یکی هم شعری که در مقابل آن قرار داشت (شعرِ «موجِ نو»، با اسم‌های مختلف). من شخصاً دیدم که هیچ‌کدام از این دو جریان کارکردی ندارد یعنی شعرِ چریکی که دیگر با وقوعِ انقلاب حرفی ندارد بزند ــ همه‌اش در بازار ریخته. شعرِ «موجِ نو» هم آن‌قدر مسأله‌اش ذهنی است که هیچ ربطی به زندگیِ مردم ندارد. من و شاید هم کسان دیگر مثلِ من، در عمل آرام‌آرام به این نتیجه رسیدیم که باید به سمت شعر دیگری برویم. درواقع دیدم شعری می‌تواند دستِ کم پاسخِ خودم را در درجه‌ی اول بدهد که ترکیبی از این دو تا باشد. یعنی هم مضمونِ سیاسی داشته باشد؛ چون جامعه‌ی ما جامعه‌یی سیاسی و ملتهب بود و هم به لحاظ زیبایی‌شناختی یک چیزی باشد که به نیازهای زیبایی‌شناسیِ ما پاسخ بدهد. در جست‌وجویِ خودم به تلفیقی از این دو رسیدم؛ رگه‌های سالمِ «موجِ نو» را گرفتم که عمدتاً در شعرِ احمدرضا احمدی بود و شعرِ سیاسی که عمدتاً در شعرِ شاملو بود. اما نمودی که پیش از من وجود داشت؛ جریانی که

پیش از من وجود داشت و می‌توانست سرمشق خوبی برای من باشد؛ شعرِ **فروغ فرخزاد** بود و من از **فروغ فرخزاد** شروع کردم که ببایم جلو. اما **فروغ** چیزهایی داشت که پاسخِ من را نمی‌داد آن‌هم رگه‌های ضعیف‌تر سیاسی و رگه‌های قوی سمبولیستی‌اش بود. و به‌رغم ظاهر خیلی روزمره که در شعرِ **فروغ** وجود دارد یک سمبولیسمی در آن وجود دارد که من فکر می‌کردم باید در شعرِ من کنار گذاشته شود. این مجموعه بود که مرا آرام‌آرام به سمتِ زبانی بُرد که اصطلاحاً بعدها به شعرِ دهه‌ی شصت معروف شد. دهه‌ی شصت ترکیبی از این دو بود.

● اگر به‌هرحال چیزهایی از شعرِ *شاملو* در شعرِ شما باشد شعرتان فاصله گرفته و متفاوت از شعرِ *شاملو*ست؛ ولی می‌خواستم ببینم آن رگه‌های سالمِ «موجِ نو» که در شعر شما مورد استفاده و بازنگری قرار گرفته مشخصاً چه مواردی بوده است؟

○ یکی از مهم‌ترین پیشنهادهای «موجِ نو» در سال ۴۱ به بعد این بود که ما دست از سمبولیسم بکشیم. یعنی تا پیش از آن وقتی می‌گفتند «آفتاب» منظور عدالت بود و آزادی و... شب وقتی می‌گفتند منظور ظلم و ستم و... این‌ها آمدند گفتند وقتی می‌گوییم شب منظورمان همین شب باشد. اگر قرار است تصویری بسازیم از طریق همین شب بسازیم. اگر معنایی است از طریق خودش باشد نه از طریقِ مابه‌ازاهای استعاری و سمبولیستی‌اش. دوم نگاهِ سورئالیستی به جهان است، به زندگیِ روزمره. سورئالیسم را هم من از این جریان گرفتم. منتها به گمانِ من این هر دو پیشنهادِ خوب در «موجِ نو» به شکلِ افسارگسیخته و غیرمتشکلی به‌کار می‌رفت. من سعی کردم به این دو نظم و نظامی بدهم. این نظم و نظام را هم از شعرِ **فروغ** گرفتم. از زیبایی‌شناسی شعرِ **فروغ** گرفتم.

● در نیمه‌ی دوم دهه‌ی شصت زنده‌یاد گلشیری شاعرانی مانند *رضا چایچی*، *کامران بزرگ‌نیا* و *ضیاء موحد* را در مجله‌ی مفید معرفی و مطرح کرد. شما شعرِ این دوستان را چه‌طور ارزیابی می‌کنید؟

○ به نظر من شعرهای **چایچی** که در آن سال‌ها چاپ شد خیلی دل‌گرم‌کننده و امیددهنده بود. همان چیزی بود که من دنبالش بودم.

● در دهه‌ی هفتاد پیشنهادهای وافری در شعر مطرح می‌شود، از جمله از سوی شاعرانی که در دهه‌های دیگر نیز فعالیت داشتند، مثل *باباچاهی* و *براهنی*. *باباچاهی* شعرِ «پسانیمایی» را

پیشنهاد می‌کند و *براهنی* نیز پیشنهادهایی با سمت‌وسوی پسامدرن را مطرح می‌کند. در این‌باره صحبت کنید.

○ واقعیت این است که بعد از انقلاب، به‌ویژه یک دهه بعد از انقلاب، ما در همه‌ی عرصه‌ها دچار بحران شدیم. از جمله در هویتِ خودمان، در عرصه‌ی زیباشناختی و اندیشیدگی هم دچار بحرانیم. یعنی قبلاً برای ما چارچوب‌های ایدئولوژیکی مشخص وجود داشت و عموماً فکر می‌کردیم از طریقِ آن چارچوب‌ها همه‌چیز قابلِ حل است. این چارچوب‌ها فروریخت. بر اساس آن چارچوب‌های مسلم زیبایی‌شناسی‌هایی وجود داشت که به تبعِ آن این هم فروریخت و ما نیازمند یک زیبایی‌شناسیِ جدید و یک تفکرِ جدید شدیم. این واقعیتی است که انکارناپذیر است. اما این‌که آیا این جریان‌های جدیدِ شعری پاسخ‌گوی این نیازهای جدیدست یا نه؟ من ترجیح می‌دهم که الان چیزی نگویم. من به اندازه‌ی کافی قبلاً صحبت کرده‌ام. باید یک چند سال بگذرد بعد معلوم می‌شود که این‌ها پاسخ‌گوی این نیازهای جدید هستند یا نه.

● **پیشنهادهای دیگری نیز در دهه‌ی هفتاد مطرح شده مانند «شعرِ حرکت» یا متفاوت‌نویسی و شعرِ متفاوت. در مورد این‌ها نیز همان نظر را دارید؟**

○ علتی که من نمی‌خواهم صحبت کنم این است که این پیشنهادها یکی، دوتا، پنج‌تا، دَه‌تا نیست. الان با تعدادِ زیادی از این جریاناتِ مدعیِ تحول در شعر روبه‌رو هستیم که واقعاً معلوم نیست کدام درست است. شما بعضی از این مصاحبه‌ها را بخوانید می‌بینید که هر یک خودشان را پیش‌گامِ این جریانات می‌دانند؛ شاید هم حق با این‌هاست! برای همین باید چندسالی بگذرد. بعضی‌ها از من می‌پرسند چرا تاریخِ تحلیل را ادامه نمی‌دهید؟ برای همین است؛ من باید باشم صبر کنم تا آب‌ها از آسیاب بیافتد. به قول **نیما** آن‌که اَلک در دست دارد از پشتِ سر می‌آید. الان در این شلوغی‌ها چیزی معلوم نیست. طبیعی است که هرکس از کارهای خودش خوشش می‌آید. عجالتاً روی ادعا نمی‌شود حساب کرد.

● **شعر گفتار را گویا فراموش کردم مطرح کنم؟**

○ آن‌هم همین‌طور. البته گویا آقای **صالحی** اخیراً شعرِ فراگفتار را پیشنهاد داده‌اند.

محمود معتقدی

تولد: ۱۳۲۹/۷/۲۶ ـ پایین‌بازار آمل

تحصیلات: لیسانس تاریخ

آثار:

شعر:

فصل رویاهای گم‌شده، نشر توسعه، تهران، ۱۳۷۶

دستی میان پنجره و باران، نشر چاپار، تهران، ۱۳۸۰

عشق هم‌چنان می‌تازد، نشر چاپار، تهران، ۱۳۸۱

مشاغل فرهنگی:

کارشناس کتاب‌داری در مرکز اطلاعات و مدارک علمی ایران

● **آقای معتقدی شما منشأ تحولی راکه *نیما* در شعر پدید آورد، چه‌قدر فردی می‌بینید و تا چه اندازه وابسته به شرایط تاریخی ـ اجتماعی می‌دانید؟**

○ من فکر می‌کنم که قضیه را از این منظر باید ببینیم که اصولاً نیما محصولِ شرایطِ روزگارِ بعد از مشروطیت است و طبیعی است که این نوزایی که در حوزه‌ی اندیشه و فکر و سیاست اتفاق افتاده، به نوعی چشم‌اندازِ ادبیات را هم تحت‌تأثیر قرار می‌دهد و اگر نگاه کنیم می‌بینیم قبل از نیما فضایِ ادبی، به‌خصوص شعرِ ایران، در حوزه‌ی معنا و فرم هنوز آن‌چنان دچارِ تحول نشده است. می‌دانیم در شعرِ چهار شاعرِ بزرگِ مشروطه، **عشقی، عارف، ادیب‌الممالک** و **ایرج‌میرزا** ـ که چهره‌های شاخصِ آن دوره هستند ـ کمابیش تحولاتی در حیطه‌ی زبان و فرم اتفاق می‌افتد اما کاری که نیما کرد به نظرِ من یک جور ویران‌گری در حوزه‌ی فرم بود. نیما با توجه به شرایطِ اجتماعیِ دوره‌ی خودش حس کرد که دیگر نمی‌شود به آن سبک و سیاقِ گذشته شعر را در یک هاله‌یی از فضاهای خاصی که جنبه‌های تفردِ ویژه‌یی دارد حفظ کرد، و به این نتیجه رسید که ناگزیر است که در یک فضای تازه، با یک فرم تازه حرکت کند. من فکر می‌کنم ما باید حرکتِ نیما را درواقع یک جور شورش بر علیه فضاهای بسیار بسته و کلاسیکِ آن روزگار ببینیم. در حوزه‌ی شعرِ نیما با این سبک و سیاقی که به وجود آورده، لحن و حضورِ معنا را به وضعیتِ طبیعی و خاصی در حیطه‌ی زبان نزدیک کرده است. این را انگیزه‌ی فردی نمی‌شود به حساب آورد. گرچه نقطه‌ی عزیمت هر شاعری تفرد است ولی این حرکتِ نیما که تحولی در فضای ادبیاتِ ایران به وجود آورد یک نیاز اجتماعی بود.

● **توان‌مندی‌های فردی و ویژگی‌های فردیِ *نیما* چه‌قدر در شکل‌گیریِ این تحول نقش داشت؟**

○ با شناختی که نیما از ادبیاتِ فرانسه داشت و نیز امکان آشنایی با ادبیاتِ برون‌مرزی یک نوع جهان‌نگری و جهان‌بینی خاصی، شناخت هنری خاصی را به دست آورده بود که توانست از این راه وارد شود و با انتشار *ارزشِ احساسات* مانیفیستِ کارِ خودش را ارائه کند. ما در کتابِ *ارزشِ احساسات* می‌بینیم که تمامِ اندیشه‌ها و شناخت نیما در حوزه‌ی شعر تئوریزه شده است و تئوری‌هایی که شاعر در این‌جا مطرح می‌کند از دو وجه قابلِ گفت‌وگو است. یکی از منظرِ «معنایی» و دیگر از منظرِ «شکلی» است که به‌طورکُلی نیما در

این حوزه زبان را محور قرار می‌دهد و لحن را به فضاهای طبیعی نزدیک می‌کند و مضمون‌گرایی‌های کلاسیک را دست‌مایه قرار می‌دهد تا بتواند احساساتِ روزگار خودش را توضیح بدهد. همین‌طور که نگاه می‌کنیم می‌بینیم که نیما خواسته به موضوعات فرم و تشخصِ تازه‌یی ببخشد و جایگاهِ آن‌ها را با استفاده از ریتم‌هایی که انتخاب کرده از جایگاهِ تک‌صدایی به جایگاهِ چندصدایی نزدیک کند.

● **اشاره کردید که در *ارزشِ احساسات* ما با دیدگاه‌های تئوریکِ نیما در زمینه‌ی شعر روبه‌رو می‌شویم. آیا پیش از نیما نیز این نگاهِ تئوریک را به شعر داشتیم؟**

○ البته به این شکل که بشود به آن استناد کرد وجود نداشته ولی همان‌طور که در *تاریخِ تحلیلیِ شعرِ نوِ* **شمس لنگرودی** می‌بینیم، قبل از نیما، **رفعت، شمس کسمایی** و **لاهوتی** ... سعی کردند که نوآوری‌هایی ایجاد کنند ولی بدون این‌که قصدِ تئوریزه‌کردن یا بیانِ تئوریک داشته باشند. ولی آن‌ها حرکتشان خیلی بطئی بود و حتا یک جور گم‌نام مانده بودند. ولی ارزشِ کارِ نیما به نظرِ من در همین تئوریزه‌کردن و ایجادِ امکانِ تفکرِ تازه هم برای هم شاعر و هم برای مخاطب است.

● **آیا رویکردِ اجتماعیِ نیما در شعر با شاعرانی که پیش از او در شعر گرایشی اجتماعی داشتند مشترکاتی دارد؟**

○ تا حدودی مشترکات در فضایِ ادبیاتِ مشروطه مطرح است. بالاخره خاستگاهِ مشروطه درواقع یک نوع مطالباتِ اجتماعی ـ سیاسی بوده است، که همین در حوزه‌ی هنر و ادبیات هم خودش را به نمایش گذاشته است. حالا اگر این نکته را بپذیریم که مبنای این مطالبات همه اجتماعی‌ست، در شعر بعد از فضای مشروطیت هم، مثلاً شعرِ **عشقی** این مطالبات به‌شدت دیده می‌شود. و حتا آن‌قدر رنگ‌وبوی سیاسی به خودش می‌گیرد که مثلاً آدمی مانند **سیدضیا طباطبایی** یا حتا **رضاخان** در مقاطعی موردِ ستایش بودند. یا در شعرِ **عارف** (که به نظر من شکلِ تکامل‌یافته‌ی یک فضای ایده‌آلِ اجتماعی را در آن می‌شود جست‌وجو کرد) یک جور اعتراض، وطن‌خواهیِ ناسیونالیسیتی را می‌شود جست‌وجود کرد. این‌ها همه آن صبغه و رنگ‌وبویِ فضایِ اجتماعیِ دورانِ مشروطه را دارند. حالا اگر این را بپذیریم این قضیه در شعرِ نیما به شکلِ برجسته‌تری خودش را نشان می‌دهد. با توجه به منظومه‌هایی که نیما دارد یک جور ستم‌خواهی از فضاهای

بازمانده و تکامل‌نیافته‌ی فئودالیته دیده می‌شود. **نیما** خاستگاه‌اش مطالبات و نیازهای اجتماعی است. شکلِ تکامل‌یافته‌ی مطالباتِ اجتماعیِ دورانِ مشروطه در شعرِ **نیما** دیده می‌شود.

● **حضورِ انسان در شعرهای اجتماعی *نیما* حضوری عینی و بی‌واسطه است و حضوری متفاوت از انسان را در شعرهای *نیما* می‌بینیم. شما نظرتان در این باره چیست؟**

○ شاخصه‌ی شعرِ **نیما** در دو وجهِ خیلی مهم نمود پیدا می‌کند. یکی نوعی انسان‌گرایی و دیگری طبیعت‌گرایی است. از تلفیقِ این دو وجه می‌شود به شاخصه‌های شعرِ **نیما** رسید. فضاهایی که **نیما** تصویر می‌کند از انسانِ روزگارِ خودش نمایان‌گر یک جور دردمندی است، انسانی که با طبیعتِ خودش و آن ساختارهای تاریخیِ خودش، با بیرون از خودش در تضاد است. این تضاد را حتا در فضاهای عاشقانه‌ی شعرِ **نیما** هم می‌شود جست‌وجو کرد. انسانِ آرمانیِ **نیما** انسانی‌ست ستم‌دیده، روستایی که با یک نوع بدویتِ خاصِ فکری همراه است. **نیما** با این زبان و ساختار درواقع یک جور کین‌خواهی از انسانِ ستم‌دیده‌ی روزگارِ خودش دارد و این فضا و عصبیت در شعرِ **نیما** حس می‌شود.

● **این آرمان‌خواهی که بُعدِ اجتماعی دارد بعد از *نیما* هم از طرفِ شاعران دیگری مورد استقبال قرار می‌گیرد و دنبال می‌شود. این آیا ارائه‌ی پیشنهاد و مراجعه‌ی *نیما* به این آرمان‌هاست یا اقتضای زمانی هم داشته است؟**

○ آن‌هایی که بعد از **نیما** راهِ **نیما** را ادامه دادند و به رویکردِ اجتماعی در شعر رسیدند آن‌ها هم محصولِ شرایطِ زمانیِ خودشان هستند. از دهه‌ی بیست به بعد، تا شکست نهضت بعد از ۲۸ مرداد، به خاطر حضور یک نوع تفکرِ چپ و درکنارِ آن یک نوع تفکرِ میانه‌رو یا ملّی‌گرایانه آدم‌های زیادی در عرصه‌ی ادبیات مطرح شدند. یک جور آرمانِ اجتماعی خودبه‌خود این آدم‌ها را به این فضای بعد از **نیما** کشانده است. حتا بعضی‌ها معتقدند که در بخشی از شعرِ **نیما** که بعد از ۲۸ مرداد سروده شده یک جور حسرت نسبت به گذشته است وجود دارد، در این زمینه می‌توانیم **اخوان** را مثال بزنیم که بخشی از شعرش حسرتی تاریخی است نسبت به آن‌چه که بر خودش و نسلِ خودش گذشته رفته است.

● **گروهی این آرمان‌خواهی را توأم با بارِ ایدئولوژیک دانسته‌اند و نسبت به آن اعتراضاتی**

داشته‌اند. آیا واقعاً این‌طور بوده یا بیش‌تر وجهِ انسان‌خواهی در این آرمان‌طلبی مطرح بوده است؟

○ من فکر می‌کنم قضیه را باید از این منظر دید که اصولاً «چپ» به عنوان یک جریانِ آرمان‌گرایانه و آرمان‌خواهانه که از دهه‌ی بیست شکل و شمایلِ خودش را پیدا کرده و به‌تدریج به شکل‌های دیگر مطرح می‌شود و یک جور خودش را در جامعه نشان می‌دهد. یعنی انسانِ ستم‌دیده درواقع انسانِ سیاسی است در آن روزگار. طبیعی‌ست که شعرهای **شاملو**، **اخوان**، **کسرایی** و... از رنگ‌وبویِ آرمان‌گرایی برخوردار است. یعنی از آن فراتر می‌بینیم آدمی هست مثلِ **سعید سلطان‌پور** که هم شاعر است، هم چریک است، هم... . این نشان می‌دهد که جامعه از یک هنرمند، از یک شاعر چیزهایی فراتر از هنرش طلب می‌کرده و درنتیجه می‌بینیم که خیلی از این خطوط و مرزها در هم پیچیده شده است. و این آرمان‌خواهی به نظرِ من امرِ ناگزیری بود که چون جنبه‌ی تاریخی داشت بایستی موتورِ حرکتِ جامعه به سمت تعالی می‌رفت. از طرفِ دیگر شعر بیش‌تر در حوزه‌ی معناگرایی خودش را نشان می‌داد و حتا روزگاری بحثِ از فرمالیسم درواقع یک جور دشنام بود؛ که فلانی فرمالیست است، یعنی از فضاهای معنایی و تأثیرهای آرمان‌خواهی به تأسی از فرمالیست‌های روس دور است. درحالی‌که امروز برعکس است؛ می‌بینیم که از آن طرفِ بام افتاده‌ایم. یعنی آن‌قدر جریانِ فرم، نحو و زبان قوی است که خیلی‌ها دست به شورش در حوزه‌ی معنا و معناگریزی می‌زنند.

● **در این میان با شاعری مانند *شاملو* روبه‌روییم که هم این آرمان‌گرایی را دارد و هم تحولاتی را در فرمِ شعر پدید می‌آورد. نظرتان در این باره چیست؟**

○ **شاملو** آموزه‌های **نیما** را به‌درستی فراگرفت و سعی کرد از همین آموزه‌ها شروع کند و از **نیما** هم عبور کرد. خیلی از شعرهای اولیه‌ی **شاملو** در حوزه‌ی اوزانِ نیمایی است ولی به‌تدریج می‌بینیم که در حوزه‌ی زبان دخل‌وتصرف‌هایی می‌کند و از این اوزانِ مألوف عبور می‌کند و به جایی می‌رسد که زبان را در خدمتِ یک جور موسیقیِ جانبی قرار می‌دهد. **شاملو** شاخص‌ترین شاعر بعد از **نیما** است و انسان‌گراییِ توأم با سیاستِ خاصِ خودش را داشت. این را در شعرهایی که برای بسیاری از آدم‌های سیاسی روزگارِ خودش گفته نشان می‌دهد. به نظرِ من انسان‌گراییِ **شاملو** انسان‌گراییِ تکامل‌یافته‌تری از

انسان‌گراییِ نیماست چون با صبغه‌های سیاسیِ روزگارِ خودش همراه است. درحالی‌که در فضایِ انسان‌گراییِ **نیما** کُلیتی را می‌بینیم ولی در شعرِ **شاملو** فضا و مکان مشخص است.

● **با وجودِ تحولاتی که *شاملو* در فرم به وجود می‌آورد، چه چیز *شاملو* را از شاعرانِ فرم‌گرا جدا می‌کند؟**

○ جست‌وجوهای **شاملو** در ادبیاتِ کلاسیک و تأثیرپذیری‌هایی که از وجوهِ زبان به‌ویژه نثرِ قرنِ چهارم و پنجم هجری دارد، استفاده‌اش از زبانِ کتبِ مقدس، سودبردن از زبانِ ترجمه و تأثیراتی که از ادبیاتِ فرانسه و روس می‌گیرد، این‌ها همه در شکل‌گیری جهان‌بینی شعرِ **شاملو** دخیل هستند. جمله را پس و پیش کردم در نتیجه چون افقِ دیدِ **شاملو** در فراگیریِ این همه امکان به سودِ شعرِ خودش وجود دارد، **شاملو** را از دیگر شاعران جدا و ممتازتر کرده است.

● **با وجودِ شرایطِ یک‌سانِ تاریخی ـ اجتماعی ما در دوره‌یی (دهه‌ی چهل) که شعرِ اجتماعی در جریان است با شاعرانی مانند *فروغ فرخزاد* با هویتِ فردیِ مشخص‌تری و *سهراب سپهری* با گرایش به عرفانِ جدید روبه‌رو می‌شویم. منشأ این تفاوت‌ها از نظر شما چیست؟**

○ **فروغ** در سه مجموعه‌ی *دیوار*، *اسیر* و *عصیان* از نظر جهان‌بینی یک انسانِ مبتدی است. شعرش در یک فضای معلقی می‌گذرد. شعرش فاقدِ جهان‌بینیِ تبلوریافته است و نقطه‌های تمرین و شروع است برای واردشدن به یک فضاهای تازه‌تر. اما همین **فروغ** در مجموعه‌های *تولدی دیگر* و *ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد* از فضاهای بسته و دارای ارزش‌های سنتی پا فراتر می‌گذارد و خودش را رها می‌کند از بندهایی که خیلی‌ها به آن گرفتار هستند. در همان دوره شما **سیمین بهبهانی** را هم می‌بینید که، با یک‌سری علقه‌های خاصی که دارد و شناختِ خاصی که از پیرامونش دارد، در آن دوران شاعرِ متوسطی‌ست که هنوز که هنوز است جرأت نکرده است به شعرِ نیمایی نزدیک شود و ادعایی هم ندارد. البته در حوزه‌ی خودش در سال‌های اخیر (دهه‌ی ۶۰ و ۷۰) ادعایی کرده که بحث‌اش جداست. در همان دوره که **فروغ** گامِ تازه‌یی به سمت شعر برمی دارد خیلی‌های دیگر از جمله خانم **بهبهانی** که شاعرِ شاخصی بود هم چنین جرأت و جسارتی ندارد. من فکر می‌کنم **فروغ** از فضای شعر به‌درستی استفاده کرده، از آموزه‌های **نیما** و

شاملو هم بهره برده است. حتا از **سهراب سپهری** هم تأثیراتی گرفته در حوزه‌ی زبان و توانسته پروازی را در شکل بدهد. این جرأت در شعرِ معاصر خیلی چشم‌گیر است و کم‌نظیر. **فروغ** با آن‌که ادبیاتِ کلاسیک را زیاد نمی‌شناخت و ادعایی هم نداشت، اهل هیچ تئوری‌یی هم نبود ولی یک آدمِ حسی بود و سعی کرد زبان و واژه‌ها را در جای خودش ابقا کند. من فکر می‌کنم آن‌چه **فروغ** را از دیگران جدا می‌کند صداقت شاعرانه‌اش، جسارت‌های زبانی و ذهنی‌اش و از همه مهم‌تر یک جور رهاشدن است از آن‌چه که دست‌وپای زنِ ایرانی را با همان فرهنگی که همیشه با سنت همراه بود می‌بست.

● **و *سهراب سپهری* را چگونه می‌بینید؟**

○ از **سهراب سپهری** به عنوان یکی از ده شاعرِ بزرگِ معاصر می‌توانیم نام ببریم چون در شعرش یک جور سادگی و فضاهای خاصی که تلفیقی از خواسته‌های انسانِ سیاست‌گریز و عرفان‌زده است دیده می‌شود. به نظر من شاخصه‌ی کارِ **سپهری** را می‌شود در دو منظومه‌ی اساسی‌اش ***صدای پای آب*** و ***مسافر*** جست‌وجو کرد. این دو نشان می‌دهند چه‌قدر شاعر به مسائلِ انسان در فضاهای بی‌مکان و بی‌زمان اعتقاد دارد. نگاهِ **سپهری** از منظرِ یک انسانِ شرقی است و سیروسفرهایی هم که به حوزه‌های عرفانِ شرق داشته کاملاً در شعرش تبلور یافته و خودش را نشان داده است. این فضاها را تا حدی آقای **شمیسا** نشان داده است و التفات و اشاره‌های زبانیِ **سهراب** به عرفانِ هند و عرفانِ چین و عرفانِ شرقی را نشان داده است. علاوه بر سادگیِ زبان در شعرِ **سپهری** معناها و اشاره‌های عرفانی بیش‌تر شاخصه‌ی شعرِ **سپهری** است و انسان در در یک مجموعه‌ی کُلی، جدا از ایدئولوژی و جدا از سیاست، مطرح است. انسانی که یک جور بازگشت به خویشتنِ خویش را طلب می‌کند. مخصوصاً در ***صدای پای آب***، که یک جور «وصیت‌نامه» یا «مانیفیست» زندگیِ **سپهری** است، این فضاهای سیال و لغزنده را می‌بینیم. علت توجه به شعرِ **سپهری** در دو دهه‌ی اخیر را هم در همین قضیه باید جست‌وجو کرد. شعرِ **سپهری** دنبالِ مخاطبانی است که از دوروبرِ خود خسته شده‌اند، از جدال‌ها، جنگ‌ها، گریزها... یک جور مدیتیشن است. یک جور آرامشِ فعال در درونِ خودِ انسان است. علت اقبالِ عمومی به شعرِ **سپهری** در دو دهه‌ی اخیر را در چند فاکتور باید جست‌وجو کرد. این

فاکتورها به نظر من برمی‌گردد به اتفاقاتی که در فضایِ سیاسی پیش آمده است. نگاهی که انسان را به فضاهای آیینی نزدیک می‌کند در شعرِ **سپهری** قابل دست‌یابی است. مسئله‌ی دیگر آسان و سهل‌الوصول‌بودنِ زبانِ **سپهری** است که مخاطب را به خودش نزدیک می‌کند ضمن این‌که اشاره‌های عرفانی‌اش هم زیاد قابلِ دست‌یابی نیست. نکته‌ی دیگر این‌که خود شرایطِ فرهنگیِ جامعه فضای شعرِ **سپهری** را در مقابل فضاهای عصیانیِ شعرهایی مثلِ شعرِ **شاملو** و... تبلیغ می‌کند. این‌ها باعثِ اقبالِ عمومیِ شعرِ **سپهری** شدند. ضمن این‌که از نگاه دیگر می‌بینیم انسانی که در شعرِ **سپهری** مطرح است، انسانی که پیامِ انسانی را با خودش حمل می‌کند دغدغه‌ی فضاهای سیاسی و مطالبات اجتماعی را با خود ندارد. نمی‌خواهم بگویم در شعرِ **سپهری** مدعیِ آرمان‌گریزی وجود دارد، چه بسا یک جور آرمان هم در شعرِ **سپهری** هست. اما آرمان‌های اجتماعی کم‌تر در آن وجود دارد و همین است که انسان آرمان‌گریزِ این‌جا و اکنون در این دهه‌های اخیر می‌خواهد خودش را در آیینه‌ی شعرِ **سپهری** پیدا کند. خسته‌بودنِ انسانِ معاصر را می‌شود پیامِ شعرِ **سپهری** دانست.

● **آیا اقبالی که نحله‌های شعری دیگری مثل «موجِ نو» یا «شعرِ حجم» با آن روبه‌روست مشابهتی با این اقبال دارد؟**

○ نه، بحثِ «شعرِ حجم» فلسفه‌ی دیگری دارد. یک گروهی بودند که، با تأثیرپذیری‌هایی که از ادبیاتِ فرانسه و انگلیسی داشتند و فضاهای ترجمه را می‌شناختند، احساس می‌کردند باید حرف‌های تازه‌تری را بگویند. نمونه‌اش **رویایی** است که بیش‌ترین تلاش را کرده که زبان را به یک جاهایی برساند که از آن قیدوبندهای گذشته دور بماند. این موج با آن‌که مانیفستِ خودش را هم داشت و ارزش‌های خودش را هم مطرح می‌کرد بیش‌تر از یک جای پای از آن نمانده و امروز امکانات دیگری در حوزه‌ی زبان هست. شورشی در زبان و در شکل‌های شعری مطرح است و این حرکت‌ها چون دارای پشتوانه‌ی غنی فرهنگی نبوده‌اند؛ در یک فضاهایی آمده و در یک فضاهایی رفته‌اند.

● **این در مورد «موجِ نو» هم به نظرِ شما مصداق پیدا می‌کند؟**

○ «موجِ نو» هم بیان دیگری از «شعرِ حجم» بود. منتها آن‌ها ساخت‌مند نبودند، دارای مانیفست نبودند. در نتیجه آن‌ها حالاتِ تعلیق داشتند و معلوم نبود از چه چیزی تبعیت

می‌کنند. در حقیقت یک خودجوشی‌هایی داشت که به سامان زیادی نمی‌رسید. این‌ها جزء حیاتِ شعریِ ما حساب می‌شوند. در تاریخِ ادبیاتِ معاصر که نوشته شده یا می‌شود این‌ها به عنوانِ حواشی قابلِ گفت‌وگو هستند. اما این‌که چه‌قدر تأثیرگذار بودند یا خواهند بود مهم است.

● **آیا مطرح‌شدنِ این نحله‌های شعری (موجِ نو و شعرِ حجم) تلاشی برای بازتابِ هویتِ فردیِ انسان توسطِ شاعران نبوده است؟**

○ این هم می‌تواند یکی از علل یا شاخصه‌های شعر هر دوره‌یی باشد. الان هم ما می‌بینیم که رویکرد به مقوله‌ی زبان دغدغه‌ی خیلی از شاعرانِ جوان است که درواقع با این تجربه‌هایی که دارند در حوزه‌ی نحوِ زبان به وجود می‌آورند، گاهی مثلاً احساس می‌کنیم که شعر هیچ معنایی ندارد. گاهی در حدِ صوت است. این هم یک جور شورش بر علیه ارزش‌های گذشته است و هم مطرح‌کردنِ آینده و تفردِ خود ــ که این‌ها در کنار هم باید دیده شوند. در گذشته که آدم‌های قَدَری مثل **شاملو**، **فروغ**، **سپهری**... بودند، این‌ها خیلی کم‌رنگ بودند.

از آن میان شاخص‌ترین‌شان **احمدرضا احمدی**‌ست که می‌بینیم هنوز حرف‌های خودش را می‌زند. هنوز آن نگاه‌ها و ریتم‌های خودش را دارد، ولی به نظر من **احمدرضا احمدی** هم دیگر آن هویتِ گذشته‌اش را ندارد. **احمدرضا احمدی** و **بیژن جلالی** در حاشیه‌ی شعر قرار داشتند، هیچ قاطی نمی‌شدند. زبان خودشان را داشتند، معیارهای خودشان را داشتند، سبک خودشان را داشتند. **احمدرضا احمدی** هنوز هم آدمِ پُرکاری‌ست و خیلی از جوان‌ها به او نزدیکی‌هایی دارند. ولی احساس می‌کنم که او از آدم‌هایی است که همیشه در حاشیه‌ی شعرِ روز بوده است.

● **گویا در دهه‌ی پنجاه جریانِ شعرِ چریکی و سیاسی نحله‌ی غالب بوده است و فعالیت‌های ویژه‌یی نیز داشته، ممکن است در این‌باره توضیح دهید؟**

○ یکی از نقطه‌های عطف در دهه‌ی پنجاه در حوزه‌ی شعرِ دانش‌جویی و شعرِ سیاسی تشکیلِ شب‌های شعر با حضورِ شاعرانِ سیاسی و سیاست‌زده بود که درواقع آن‌چه در این شعرها مطرح می‌شد یک جور مبارزه، کین‌خواهی بود در برابرِ ستم‌هایی که در شرایط آن زمان و آن دوره اعمال می‌شد. این در تاریخِ ادبیات و شعرِ معاصر محلِ تأمل

است. در آن سال‌ها حوزه‌ی شعرِ دانش‌جویی به کمک همین شاعران همیشه چراغش روشن بود. در هر دانشگاهی آدم‌های خاصی در این زمینه فعال بودند و بعداً حتا به جریان‌های سیاسی خاصی هم پرداختند. من یادم می‌آید که ما در دانشگاهِ تربیتِ معلم که بودیم در سال ۵۱، من به کمک عده‌یی از دوستان، نشریه‌ی دانش‌جویی درمی‌آوردیم به اسم **پگاه** که در آن سعی می‌کردیم مباحثِ سیاسی ـ اجتماعی را تا حد امکان مطرح کنیم و دوستِ سفرکرده‌ی ما **اسماعیل خویی** که در حوزه‌ی فلسفه درس می‌داد در برگزاری این جلسات شرکت داشت.

● **جریان‌های شعری نزدیک به سال ۵۷ و ابتدای دهه‌ی ۶۰ را چگونه ارزیابی می‌کنید؟**

○ در آن زمان می‌بینیم که جامعه به سمتِ حرکت‌های انقلابی پیش می‌رود، شعر دیگر کاملاً سیاسی و شعار شده بود و خیلی از جریانات هم درواقع همراهیشان لازم بود و احساس می‌شد که جامعه برای رسیدن به یک فضاهای آرمانی بهتر، دارد یک حرف را می‌زند. درنتیجه خیلی از شاعران در ستایشِ خیلی از چیزها که اتفاق می‌افتاد شعر می‌گفتند که البته در مطبوعات منعکس می‌شد. در فضاهای دانش‌جویی یک جور همراهی و هم‌گرایی بین شاعران این دهه در آستانه‌ی انقلاب وجود داشت. بعد که فضای انقلابی پیش می‌آید و جامعه به یک فضاهای ملتهب نزدیک می‌شود، و بعدتر که مسأله‌ی جنگ پیش می‌آید جامعه به نظر من به یک جور سکوت و سکون در حوزه‌ی ادبیات می‌رسد و می‌بینیم که کتاب‌های جلدسفید و کتاب‌های آن‌چنانی جای خودشان را به فضاهای کنترل‌شده‌تری می‌دهند. و جنگ که پیش می‌آید همه چیز یک جور در خدمت جنگ قرار می‌گیرد و تفکر و اندیشه هم تحت‌تأثیر این فضا قرار می‌گیرد و اتفاقاً تا مدت‌ها ما می‌بینیم ادبیات، شعر و ادبیاتِ داستانی چیزی برای گفتن ندارد. این قضیه تا اوایلِ دهه‌ی شصت ادامه پیدا می‌کند و از ابتدای دهه‌ی شصت است که ادبیات به رنگ‌وبوی تازه‌یی می‌رسد، از خودش چیزهایی بروز می‌دهد، حتا مسائل جنگ به نوعی در ادبیات، در شعرها مطرح می‌شود.

● **در دهه‌ی شصت شعرِ شاعرانی مانند *شمس لنگرودی*، *فرشته ساری*، *مسعود احمدی* و ... باز تاب پیدا می‌کند. آیا شما در شعرِ این دهه حرکت‌ها یا چشم‌اندازهای ویژه‌یی را مشاهده می‌کنید؟**

○ البته در دهه‌ی شصت چهره‌هایی ظهور می‌کنند که به نظرم یک جور ادامه‌ی دهه‌های پیشین هم محسوب می‌شوند. ولی آدم‌هایی مثل **شمس لنگرودی** و **سیدعلی صالحی** این‌ها بیش از دیگران گُل می‌کنند؛ برای این‌که این‌ها با یک ساختار تازه‌یی، زبان تازه‌یی وارد عرصه می‌شوند؛ به‌خصوص **سیدعلی صالحی** که خیلی از زبانِ گفتار در شعر بهره می‌گیرد و فضاهایی را درست می‌کند که یک جور نزدیک‌هایی حتا با زبانِ **سپهری** هم دارد و نکته‌ی دیگر این‌که یک جور ادبیاتِ زنانه هم در این سال‌ها خودش را نشان می‌دهد و بارقه‌ی حضورِ زنان در عرصه‌های اجتماعی و ادبیات دیده می‌شود.

● **اگر مشخصاً روی شعرِ زنان بخواهیم تمرکز کنیم، حضور زنان را در این دهه (۶۰) چگونه می‌بینید؟**

○ کم‌وبیش بودند و هستند کسانی که در دهه‌ی شصت در زمینه‌ی شعر فعالیت داشتند. البته چهره‌ی زنان به نظر من در دهه‌ی هفتاد قوی‌تر و شاخص‌تر است. شعرِ شفاف‌تر و دل‌نشین‌تر از دهه‌ی هفتاد است که خودش را به نمایش می‌گذارد. این‌جا می‌بینیم که کمیت به‌سرعت بالا می‌رود از آن طرف هم کیفیت‌ها متأسفانه افت می‌کند. شاعرانِ زیادی هم در این دو دهه وجود دارند و مطرح می‌شوند و هر کدام هم یکی، دوتا، سه‌تا مجموعه شعر در این سال‌ها چاپ کردند. بخشی از شعرِ این زنان یک جور دنباله‌ی همان ذهنیت و زبانِ **فروغ فرخزاد** است. بخشی از آن‌ها هم تحت‌تأثیر فضاهای ترجمه و تأثیرپذیری از شعرهایی‌ست که از بیرون وارد فضاهای ما شده است. بخشی هم ادامه‌ی یک جور شورشگری در حوزه‌ی زبان است که در بخشی از شعر جوان وجود دارد، که از کارگاه‌های **براهنی** ظهور کردند که جالب است اغلب هم شاعرند، هم منتقد، هم داستان‌نویس و در همه‌ی حوزه‌ها فعالیت می‌کنند و با همان انگاره‌هایی که **براهنی** پیشنهاد می‌کند. در گوشه‌وکنار صداهایی هم از این‌ها شنیده می‌شود. بعضی‌ها دارای شفافیت و ویژگی‌هایی هستند، بعضی‌ها هم به نظر من ره به جایی نمی‌برند.

● **درباره‌ی انواعی از شعر که در دهه‌ی هفتاد مطرح شده‌اند، مانند «شعرِ حرکت» که توسط *ابوالفضل پاشا* پیشنهاد می‌شود و شعر «پسانیمایی» که توسط *علی باباچاهی* مطرح می‌شود، چه نظری دارید؟**

○ این نام‌گذاری‌ها هنوز از آن اصالتِ لازم برخوردار نیست. ضمن این‌که کسی نه حرکت

در شعر را انکار نمی‌کند و نه عبور از نیما را انکار نمی‌کند. اما این که واقعاً سرنوشتِ شعرِ امروزِ ما به کجا می‌انجامد و چه اتفاق‌هایی دارد می‌افتد به نظر من محلِ تأمل است. بعضی‌ها معتقدند که یک جور بحران بر شعر حاکم شده، یک جور بلبشو. نگاه بیش از حد به آمیزه‌ها و سازه‌های زبانی باعث شده که جامعه و مخاطب از شعرِ امروز دور شود. که البته این‌ها همه محل بحث و گفت‌وگوست. به نظر من در هر مقطعی باید به نوآوری اعتقاد داشته باشیم. ضمن این‌که شاعرانِ ما باید به پشتوانه‌های فرهنگی التفات داشته باشند، میل به آینده‌نگری و میل به نوآوری جزء ذاتِ ادبیات و هنر است. فکر می‌کنم این نام‌آوری‌ها تا حدی می‌تواند محصولِ یک‌سری نیازهای طبیعی باشد. ولی این‌که این‌ها چه‌قدر کارکرد دارند و چه‌قدر مصداق‌های بیرونی دارند، چه‌قدر تجربه شده‌اند و آن شاعران با این فضاها زیسته‌اند، پاسخ‌گفتن دشوار است یا زود است. باید زمانش طی شود، تجربه شود تا بشود با مصداق‌هایی این‌ها را بیان کنیم و یکی از مسائلِ نقدِ امروز هم همین است که باید این‌ها را روشن کند و این فضاها را نشان دهد که واقعاً شاعران دارند چه‌کار می‌کنند. این وظیفه‌ی نقدِ فعالِ روزگارِ ما خواهد بود که با این نام‌آوری‌ها برخورد کند، مصداق‌هایشان را پیدا کند. ولی درعین‌حال این‌که این‌ها چه‌قدر اصالت دارند، چه‌قدر پیرو دارند، چه‌قدر تجربه شده‌اند، به زمان بیش‌تری نیاز دارد. گرچه افراط و تفریط‌هایی دیده می‌شود و می‌بینی فلان شاعرِ نام‌دار معاصر مثلاً صاحبِ کرسی به قول معروف یک دفعه همه‌ی ارزش‌های گذشته‌ی شعری خودش را فراموش می‌کند و یک زبان و ساختاری را می‌آورد که به نظر می‌آید فاقد پشتوانه‌ی فرهنگی‌ست و یک جور مرعوب‌شدن در برابر نگاه و زبانِ شاعرانِ جوان. به نظر من این گم‌شدگی، این از دست‌دادنِ هویت (هرچه که می‌شود نامیدش) نباید به این سادگی برای شاعر اتفاق بیافتد.

● **چه‌طور می‌شود با حفظِ پشتوانه‌های فرهنگی و دست‌آوردهای مدرنی که شعرِ ما در سال‌های قبل برایمان به همراه آورده‌است، قدم‌های بعدی را برداریم و وارد فضای پسامدرن و مدرن شویم؟**

○ من در مصاحبه‌یی این قضیه را به این شکل گفتم که مثلاً ما داستانی داریم به نام داستانِ رستم و سهراب داستان‌های زیادی در متونِ کلاسیک و کهن داریم، این‌ها

نیازمند این است که با زبانِ امروی دوباره گفته شود، دوباره نوشته شود. حتا مثال زدم، مثلاً داستان **شهر هشتم** داستانی است که **محمد قاسم‌زاده** نوشته. داستانی‌ست برگرفته از داستان ***منطق‌الطیرِ* عطار**، یعنی درواقع با زبان و طنز و شرایطِ امروز این قضیه بازنمایی شده است. مثلاً در ادبیاتِ کلاسیکِ ما همین داستان‌های ***شاهنامه*** این ظرفیت را دارند که امروزی شوند و به زبان امروز گفته شوند. مثلاً داستان رستم و سهراب به عنوان یک داستانِ تراژیک که در ادبیات هر کشوری وجود دارد، در ادبیات ما هم هست. آیا کسی مثلاً پیدا شده است که این را دوباره بنویسد. یعنی از این منظر شروع کند به زبان امروزی یک رستم و سهراب دیگری بنویسد. من حرفم این است که ما این پشتوانه‌ها را به اندازه‌ی کافی داریم. متأسفانه این فضاها را یا کم‌تر می‌شناسیم یا کم‌تر به کار می‌گیریم. و از ادبیات و هنرِ بومیِ خودمان برای حل مسائل امروزمان استفاده نمی‌کنیم. ما می‌توانیم از این پشتوانه‌ها به سودِ فضاهای نوین استفاده کنیم.

محمود نیک‌بخت

تولد: ۱۳۳۰/۵/۱۰ ـ اصفهان

آثار:

شعر و زندگی اونگارتی، ترجمه، انتشارات بهینه، تهران، ۱۳۷۱

کتاب شعر (جلد اول)، انتشارات مشعل، اصفهان، ۱۳۷۱

کتاب شعر (جلد دوم)، انتشارات مشعل، اصفهان، ۱۳۷۱

از گم‌شدگی تا رهایی (شعر و زندگی فروغ فرخزاد)، انتشارات مشعل، اصفهان، ۱۳۷۲

از اندیشه تا شعر (مشکل شاملو در شعر)، نشر هشت‌بهشت، اصفهان، ۱۳۷۴

ترجمه:

آناباز، سن ژون پرس. شاعر صبح جهان، با محمد مهریار، نشر فردا، اصفهان، ۱۳۸۰

● **اگر موقعیت‌ها و ادوارِ فرهنگی در ایران را تابع و بازتابی از وضعیت اجتماعی ـ سیاسی به حساب آوریم، از این منظر تحولی را که *نیما* در شعر پدید آورد، چگونه می‌بینید؟**

○ فرهنگی که بر مردم غالب است، در اغلب دوره‌ها، فرهنگی تحمیلی یا تقلیدی است. این‌گونه فرهنگ‌ها به لحاظِ سطحی‌نگری و ساده‌گیری همواره بازدارنده‌اند و در هر عصر و نسلی مانعِ پدیدآمدن فرهنگِ پیش‌تاز و زنده هستند. هر نسلی بر اساسِ مجموعه‌ی ویژگی‌ها و نیازهای خاص خود می‌تواند با نگاهی انتقادی به دیروز و امروزِ خود بازگردد و دریابد کدام اجزاء برای حضورِ خلاقِ وی ضروری‌اند و کدام ناضرور، تا با جذبِ عناصرِ زنده و دفعِ عواملِ بازدارنده بتواند در راهِ خودیابی و نوزاییِ فرهنگِ جامعه‌ی خویش گام بردارد. البته چنین حضور و منظرِ زنده‌یی را در همه‌ی نسل‌ها و عصرها نمی‌توان یافت و تشخصِ فرهنگیِ ملت‌ها بیش‌تر حاصلِ برخی نسل‌هاست. برای مثال، در تاریخِ یونان نقشِ عصرِ طلاییِ فلسفه (قرنِ پنجم و چهارم پیش از میلاد) را می‌توان با نقشِ فرهنگیِ دیگر دوره‌های آن سرزمین مقایسه کرد؟ یا نقشی را که عصرِ رنسانس و پس از آن عصرِ روشن‌گری در حیاتِ فرهنگی اروپا و جهان انجام داد؟ در فرهنگِ گذشته‌ی ما نیز به‌زعمِ من، چنین حضور و حاصلی را تنها در عصر و نسلِ مشروطه می‌توان دید. در حقیقت آغازِ هر دو جنبشِ ادبی ما، در هر دو قلمروِ شعر و داستان، نتیجه‌ی پشتوانه و همان شناختِ و نقدِ شناختی بود که تعاملِ انتقادی آن نسل برای فرهنگِ این سرزمین به همراه آورد: دگرگون‌شدنِ دیدگاهِ شاعر و نویسنده از ذهنیت‌گرایی و کُل‌نگری دیروز به عینیت‌گرایی و جزءنگری امروز، نزدیک‌شدنِ زبانِ نوشتار به زبانِ گفتار، درکِ ضرورتِ دگرگونیِ شیوه‌های بیانِ ادبی و آغازِ تحولِ قالب‌های قراردادیِ دیروز به فرم‌های باز و تازه‌ی امروز، بخشی از مهم‌ترین دگرگونی‌هایی بود که بر اساسِ ضرورت‌های اجتماعی ـ تاریخی، پس از قرن‌ها در فرهنگ و ادبیاتِ فارسی پدید آمد و با *نیما* و *هدایت* به نوزاییِ شعر و داستان رسید. در میانِ چهره‌های معاصر بدون تردید *نیما* شاخص‌ترین چهره‌یی است که حاصلِ کارِ فرهنگیِ او متضمن چنین حضور و منظرِ زنده و خلاقی است.

● **از منظرِ نقدِ زیباشناختی ـ روانشناختی که نگاه کنیم، جهان‌نگریِ فردیِ *نیما* و آن‌چه بازتابِ توانایی‌ها و تمایزهای فردیِ اوست، در شکل‌گیری این تحول تا چه اندازه مؤثر بوده است؟**

○ *نیما* تنها مبدعِ شعرِ امروز نبود، او واضعِ بینش و منشی نو برای شاعرِ امروز بود. شاید

در ایجادِ فرایندِ شعرِ امروز، تأثیرِ نگرشِ شعریِ **نیما** حتا از تأثیر شعرِ وی نیز بیش‌تر بوده است. او با شناختِ انتقادی خود از شعرِ دیروز و دریافتِ پیش‌رفته‌ترین دست‌آوردهای نظریِ شعرِ نویِ آن روزِ جهان (مدرنیزمِ شعریِ نیمه‌ی نخستِ قرنِ بیستم) نگرشی را طرح افکند که برای شناختِ چگونگیِ صناعت و ساختارِ طبیعی و تازه‌ی شعرِ امروز، هنوز پُربارترین پشتوانه به شمار می‌آید. نگرشِ شعریِ **نیما** و تلاشِ وی برای فراهم‌آوردنِ چنین پشتوانه‌ی نظری هنگامی آشکارتر می‌شود که به خاطر داشته باشیم که ما در قلمرو داستان و برای شناختِ چگونگیِ ادبیاتِ روایِ دیروز و امروزمان هنوز هم فاقدِ چنین پشتوانه‌یی هستیم. اندیشه‌های شعریِ **نیما** در مقایسه با نقدِ رایج در ایران جامع‌تر و پیش‌رفته‌تر است. کافی است به یاد بیاوریم که برخی منتقدان برای ارزیابیِ شعرِ امروز از معیارهای ذهنی و مبهمی مانند «جوهرِ شعری» و «ابهامِ شعری» یا معیارهای بیرونی و نامشخصی هم‌چون «اصلِ ماندگاریِ شعر» بهره می‌گیرند و شمارِ دیگری نیز تمایلات و سلیقه‌های شعریِ خود را معیار می‌دانند و مدام هم دست‌خوش تلون و تقلیدند. حال‌آن‌که **نیما** در نگرشِ شعریِ خویش همواره در پیِ آن بوده که معیارهای عینی و دقیقی برای ارزیابیِ شعرِ امروز به دست دهد. برخی اندیشه‌ها و آراء شعریِ **نیما** هنوز هم داده و دست‌آوردی پیش‌رفته به شمار می‌آید. در گستره‌ی شعرِ امروز **نیما** والاترین دریافت را از صناعت داشته و آن را معیار و مفتاحِ اصلیِ شعر می‌داند. چگونگی شعر نتیجه‌ی طرزِ کار و رفتاری است که شاعر با زبان در پیش می‌گیرد. اگر چه **نیما** از قیدِ وزن رها نشد، اما تأکید وی بر نزدیک‌شدنِ زبانِ شعر به طبیعتِ کلام و موسیقیِ طبیعیِ گفتار و پرهیز از هرگونه کاربردِ تزیینیِ وزن، داده‌یی پیش‌رفته است و شاید مهم‌ترین عامل در گرایشِ **فروغ** برای ایجادِ زبان و وزنِ گفتاری شعرش بوده است. البته آراءِ شعریِ **نیما** در نوشته‌های او به‌طورپراکنده آمده است. **نیما** بارها گفته بود که می‌خواهد با نوشتنِ «مقدمه‌ی من» به تبیین و تنظیمِ نگرشِ شعری خویش بپردازد اما این کار به‌هرحال انجام نشد. **نیما** صاحب‌نظرِ بزرگی بود ولی نظریه‌پردازِ بزرگی نبود. درواقع، من مقاله‌ی «درآمدی بر نقدِ نیمایی» را برای پاسخ‌دادن به چنین نیت و نیازی نوشتم که در سال ۷۴ به عنوان نخستین فصلِ کتابِ *از اندیشه تا شعر (مشکل شاملو در شعر)* منتشر شد. در آن‌جا خواننده می‌تواند به‌وضوح دریابد که چگونه آراء و اندیشه‌های

شعرِ **نیما** به‌رغمِ پراکنده‌بودن از گونه‌یی انتظامِ نظریِ دقیق برخوردار است.

● **گروهی از منتقدان *نیما* را به دلیل رویکرد و جهان‌نگری دکارتی و ثنویتی که در آثارش وجود دارد و تقسیمِ جهانِ شعر به سوژه و ابژه و نیز به دلیلِ استفاده‌ی زیاد از سمبل‌ها، نمادها...، شاعر مدرنی به حساب نمی‌آورند. نظر شما در این مورد چیست؟**

○ این‌گونه نظرها بیش از آن‌که مبینِ نگرشِ شعریِ **نیما** باشد، آشکارکننده‌ی نحوه‌ی نگاهِ این گویندگان و چگونگیِ شناخت آن‌ها از **نیما**ست. این حرف و نقل‌ها به‌گونه‌یی ادامه‌ی «قصه‌ی نیماشناسی در ادبِ امروز» است. قصه‌ی شارحانی که اغلب از ظنِ خود یارِ او شده‌اند و تفسیر و تعبیری که هریک از نگرشِ شعری **نیما** به دست داده‌اند بیش‌تر منطبق بر معیارها و سلیقه‌های شعریِ خودِ آن‌هاست. برای مثال، **اخوان ثالث** در مقاله‌ی «نوعی وزن در شعرِ فارسی»[1] وزن را «مادرِ تمامِ بدعت‌ها و بدایع» شعریِ **نیما** می‌داند، حال‌آن‌که **نیما** بارها تأکید کرده که تمامِ ویژگی‌های شعرِ امروز نتیجه‌ی صناعت و طرزِ کارِ تازه‌یی است که شاعر به آن دست می‌یابد (**نیما** در تمامِ نوشته‌های خود در برابر اصطلاحِ «تکنیک» یا صناعتْ ترکیبِ «طرزِ کار» را به‌کار برده است) درواقع نحوه‌ی دریافتِ **اخوان** از آراء و اندیشه‌های شعریِ **نیما** محدود به مشروط و ویژگی‌های شعریِ خودِ وی بوده است.

در شعرِ **اخوان** وزن مهم‌ترین عامل و ابزار است، به‌گونه‌یی که آثارِ شعریِ وی بدون وزن به نثر می‌ماند و آن‌ها را باید نظم خواند و او را منظومه‌سرای بزرگِ ادبِ معاصر به شمار آورد. این‌جا مجالِ بررسیِ دیگر دریافت‌های **اخوان** نیست، تنها می‌توان گفت که این قصه به وی محدود نمی‌شود و حدیثِ این‌گونه تعبیرها گاهی به حدِ تغییر و تعبیرِ خطا (اگر نگوییم تحریف) نیز رسیده است. برای مثال، **محمد حقوقی** در مقدمه‌ی کتابِ ***شعرِ نو از آغاز تا امروز*** مبانیِ شعریِ **نیما** را زیر عنوانِ «موارد اختلافِ شعرِ کهن با شعرِ **نیما**» در پنج اصل تبیین و تدوین کرده است:

۱ـ کوتاه و بلندی مصراع

۲ـ عدمِ رعایتِ قراردادها

۱ـ این مقاله‌ی **اخوان** در بیانِ چگونگیِ وزنِ **نیمایی** و نحوه‌ی پایان‌بندی مصراع‌ها هم‌چنان مهم‌ترین مأخذ به شمار می‌رود.

۳ـ عدمِ سخن‌وری
۴ـ نوعِ ابهام
۵ـ نوعِ ساختمان

در این تقسیم‌بندی اگر اصلِ اول و پنجم را نیز به عنوان دو ویژگیِ اصلیِ شعرِ نیما به شمار آوریم، درباره‌ی سه اصل دیگر چه باید گفت؟ آن سه اصل نه فقط از مبانیِ شعرِ نیما و از مواردِ اختلافِ شعرِ کهن با شعرِ نیما محسوب نمی‌شود بلکه آن‌ها را باید از وجوه تشابه شعرِ دیروز و امروز دانست. تفصیلِ این بحث و شرحِ چگونگیِ شناختِ حقوقی از نیما، پیش از این در مقاله‌ی «در برزخ دیروز و امروز» آمده است و نیازی به تکرار آن نیست.[۱] جالب‌ترین بخشِ این قصه آن‌جاست که هرچند نیما بارها به‌وضوح چگونگیِ طرزِ کار و صناعتِ شعرِ امروز را مهم‌ترین ویژگیِ آن خواند و تمایزِ صناعیِ شعرِ دیروز و امروز را مهم‌ترین تفاوتِ این دو گونه شعر دانسته با این حال دو شارحِ پیشین از این ویژگی حتا به اشاره هم سخنی نگفته‌اند.

> از آغازِ جوانی که دست‌به‌کارِ شعر هستم به‌زودی این را دریافته بودم نه فقط از حیثِ فرم، از طرزِ کار این گم‌شده را پیدا کنم و فهمیدم که شعرِ فارسی باید دوباره قالب‌بندی شود نه فقط از حیثِ فرم، از حیثِ طرزِ کار.
>
> **حرف‌های همسایه**

> قبل از شروع به وزن عوض‌کردن، طرزِ کار و بعد از آن وزن پیداکردن است. در نوساختن و کهنه عوض‌کردن، پیش از هر کاری، کار لازمِ این است که شیوه‌ی کارتان را نو کنید و پس از آن فرم و چیزهای دیگر فروع آن یعنی کار ضمنی و تبعی هستند...
>
> دوست دارم که باز تکرار کنم: در ادبیات ما مهم شیوه‌ی کار است. آن نکته که در بین نکته‌های دیگر کم‌تر به آن التفاتی هست.
>
> **نامه به ش. پرتو**

۱ـ **کتابِ شعر، جلدِ اول، زیر نظر محمود نیک‌بخت، انتشاراتِ مشعل، چاپِ اول، اصفهان، ۱۳۷۱.**

و حالا پرسش شما! نیما بارها در نامه‌ها و نوشته‌های خویش یادآور شده که نگرشِ خود را نتیجه‌ی استتیکِ علمی می‌داند. نقشِ بینشِ دیالکتیکیِ نیما در چگونگیِ نگرشِ شعری وی به‌روشنی پیداست. در نگاهِ او دیالکتیک الگو نیست بل شیوه‌یی برای کشف و شناختِ هر پدیده است. دریافتِ نیما از چگونگیِ ذهن و عین (سوژه و ابژه) هم‌چون نگاهِ وی به دیگر اجزاء و ابزارهای بیانیِ شعر، منطبق بر دیدگاهِ دیالکتیکیِ اوست. در نگرشِ شعریِ نیما سوژه و ابژه از هم جدا نیستند و دارای پیوندی دیالکتیکی هستند و در میانِ آن‌ها همواره تأثیر و تأثری متقابل وجود دارد. او می‌گوید:

... سازنده‌ی درونی‌های خود را با اثرهای خارجی و اثرهای خارجی را با درونی‌های خود به فعل و انفعال انداخته می‌کوشد تا عینیتی را که مطلوب است به دست بیاورد.

... قوتِ رسوخِ هر گوینده بسته به این‌ست: خود او با ماده‌ی جهان خارجی (که تأثرات و اندیشه‌های او از آن فراهم آمده) تا چه اندازه مربوط و مأنوس بوده پس از آن با کدام وسیله این رابطه را جان‌دار و زبان‌دار ساخته است

... این فکر را از منطقِ مادی گرفته‌ام و اصلی علمی است که هیچ‌چیز نتیجه‌ی خود نیست، بلکه نتیجه‌ی خودش با دیگران است.

... هر وجودی سنتز و محصولِ فعل و انفعالی است.

درواقع نیما نه فقط ذهن و عین را از هم جدا نمی‌داند، بل انتقادِ وی از شعرِ دیروز بر همین بنیاد استوار گشته که صناعت و صورت قراردادی و غیرطبیعیِ شعرِ دیروز نتیجه‌ی همین جداپنداریِ ذهن و عین از هم‌دیگر است. اگر نیما شعرِ دیروز را شعری سوبژکیتو می‌خوانده خود به سببِ آن است که شاعرِ دیروز چشمِ خویش را به روی عین و واقعیت بسته و خود را در میانِ همان معیارهای ذهنی و قراردادی محصور ساخته است.

شعرِ قدیمِ ما سوبژکیتو است، یعنی با باطن و حالاتِ باطنی سروکار دارد. در آن مناظرِ ظاهری نمونه‌ی فعل و انفعالی است که در باطنِ گوینده صورت گرفته نمی‌خواهد چندان متوجه آن چیزهایی باشد که در خارج وجود دارد.

تا این‌جا حرف بر سر دو گونه برداشت از چگونگیِ بخشی از نگرشِ شعریِ نیماست و بیش‌تر قصه‌ی نظر است، اما نحوه‌ی رفتارِ رضا براهنی در کاربردِ کلامِ نیما خود حدیثی دیگر است. او برای اثباتِ این مدعای خویش (جداانگاری ذهن از عین در نگاهِ نیما) بیش‌تر به جمله‌ی زیر استناد می‌کند:

اصل معنی است، در هر لباسی که باشد.[۱]

حال آن‌که جمله‌ی نیما در متنِ اصلی چنین است:

من با این عقیده که اصل معنی است، به هر صورت و لباسی که باشد، همراه هستم و نیستم... فهم هیچ‌چیز ذهنی از راه غیرذهنی ممکن نمی‌آید.

نامه به ش. پرتو

نویسنده جمله‌ی مرکب و مشروطِ نیما را به صورتی آورده که بتواند مؤید مدعایش باشد بر این کار. جز تحریف نام دیگری بر آن می‌توان نهاد؟

ادبِ روزنامه‌یی بخشی از فرهنگِ این دوران است و بالطبع یک ضرورت. اما از ادبِ روزنامه‌یی بازارِ مکاره راه‌انداختن و بر تقلیدْ نامِ ابداع نهادن و فرهنگ را از راهِ خودیابی و نوزایی و تشخص‌یابیِ فردی و اجتماعی به بی‌راهه‌ی تقلید و تظاهر و تبلیغ‌کشاندن و بخشی از توانِ فرهنگی و اجتماعیِ یک نسل را هدردادن، مهم‌ترین عارضه‌ی فرهنگیِ امروز است. آسیب‌شناسیِ ادبِ امروز یک نیازِ اساسی است. به‌ویژه شناختِ جریان‌ها و چهره‌هایی که پس از نیما به‌گونه‌یی در فرایندِ شعر و ادبِ این چند دهه تأثیر داشته‌اند. تنها با گُنش و گفت‌وگویِ انتقادی می‌توان در این راه به حاصلی رسید. نوشتنِ «تاریخِ انتقادیِ شعرِ امروز» را من با چنین نیتی در دست دارم.

تبیین دست‌آوردهای شعری و نظری نیما به مفهومِ کامل‌پنداشتنِ تمامی مراحل و مراتبِ شعری و اندیشه‌یی وی نیست. همان‌گونه که شاملو نیز توانست با ابداعِ شعرِ بی‌وزنْ بدعتِ نیما را کمال بخشد و قلمروی تازه را به روی شعرِ فارسی بگشاید.

نگرشِ دیالکتیکی نیما و تأثیر و تأثرِ زنده و انتقادی وی با شعرِ نوی جهان در اوایلِ قرنِ

۱ـ خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم، رضا براهنی، ص ۱۲۸، نشر مرکز، چاپ اول، ۱۳۷۴.

بیستم از یک سو باعث شد نگرش وی متضمنِ اغلبِ دست‌آوردهای شعریِ آن دوران باشد. اما از سوی دیگر موجبِ دریافت‌هایی شد که در مقایسه با فرهنگِ شعری امروز، به‌هرحال، متمایز و محدود است. اگر چه **نیما** در برخی از شعرهای دورانِ کمالِ خویش به صناعتی فراتر از آن حد و مرزها دست یافته است. **نیما** به لحاظ نحوه‌ی نگاهش به ذهن و عین و چگونگیِ پیوندِ زبان و بیانِ شعر با واقعیت (دال و مدلول)، به شعر هم‌چون آفرینشِ شعریِ واقعیت می‌نگریست و آن را شیوه‌یی برای «بازنمایی» هستی می‌دانست، نه یک موجود و شئیِ زبانی که نتیجه‌ی آفرینشِ شعریِ زبان است. در نگاهِ **نیما** زبان در شعر دارایِ نقشِ ارجاعی است، حال آن‌که در نگرشِ امروز شاعر با کشفِ صناعت نو در پیِ آفرینشِ ساختارهای زبانیِ تازه است و شعر را «عینِ زبانی» تازه‌یی می‌داند که به یمن آن زبان از مرحله‌ی ارجاعیِ نثر به مرتبه‌ی خودارجاعیِ شعر کمال می‌یابد. بسیاری از شعرهای درخشانِ دیروز و امروز، و برخی از پیش‌رفته‌ترین شعرهای **نیما** متضمنِ این ویژگی‌اند.

● **به نظر می‌رسد *نیما* همان‌طورکه در شکل‌گیریِ تحول در شعر نقشِ اساسی داشته است، رویکردِ تئوریک به شعر نیز در ایران با او شروع می‌شود (پیش از آن فقط نمونه‌هایی از این رویکرد را در آثارِ تقی رفعت می‌بینیم). آیا این رویکرد در شکل‌گیریِ نقدِ ادبی نیز تأثیرگذار بوده است؟**

○ در تمامی تاریخِ شعرِ فارسی **نیما** نخستین شاعری است که شعرش هم مبین ویژگی‌های دنیایِ درونی و بیرونیِ اوست و هم متضمنِ صناعتی که هر دو رسالتِ فردی و اجتماعیِ شاعر را به انجام می‌رساند. **نیما** با عمریِ ایثار توانست در برابرِ صناعت و صورتِ قراردادی شعرِ دیروز، صناعت و ساختارِ طبیعی و تازه‌ی شعرِ امروز را طرح افکند و راهِ خودیابی و تشخص‌یابی را به روی شاعر و شعر بگشاید. با این صناعت هر شاعری می‌تواند با شناختِ مجموعه ویژگی‌های درونی و بیرونیِ خویش و پیوندها و تأثیر و تأثرِ متقابلی که میانِ این دو عرصه وجود دارد به حضور و منظرِ ویژه‌ی خود دست یابد و بر اساسِ اشیاء و اجزایِ خاصِ دنیای خویش، چگونگیِ زبان و بر بنیادِ نحوه‌ی پیوند و تعاملِ آن اجزاء، چگونگیِ بیان و به لحاظِ خصایصِ این زبان و بیانِ خاص، چگونگیِ موسیقیِ شعرِ خود را پدید آورد و با این صناعتِ ویژه بتواند ساختاری را در زبان بیافریند

که تمامی لایه‌ها و فضاهای پنهان و آشکارِ جهانِ او را در زبان تجلی می‌بخشد. بدین‌گونه این دنیای زبانی هم مبینِ جهانِ شخصیِ اوست و هم متضمنِ خصایص بیرونی و جمعی وی. اگر نام‌آورترین شاعرانِ پس از نیما برای بیانِ دنیای خاصِ خود به چنین صناعتِ ویژه‌یی دست یافته بودند، دست‌آوردهای شعرِ امروز جز آن بود که اکنون هست.

● **گروهی از منتقدان بر این باروند که *نیما* هرگز شاعرِ سیاسی‌یی نبود و بعد از سرخوردگی و شکست‌های آن دوره (دهه‌های ۲۰ و ۳۰) به‌کُلی از سیاست روی‌گردان شد یا این‌که بیش‌تر به عنوانِ شاعرِ اجتماعی مطرح است. شما نگره‌های سیاسیِ موجود در شعرِ *نیما* را چگونه ارزیابی می‌کنید؟**

○ شعرِ *نیما* در دوره‌های گوناگونِ کار و زندگی وی به‌وضوح مبینِ منظرِ اجتماعیِ او در برابرِ شرایطِ فرهنگی و تاریخیِ جامعه است. این ویژگی در آخرین دوره‌ی شعری *نیما* (آثاری که پس از کودتای ۳۲ سروده شده) به‌روشنی پیداست.

● **آیا شما *نیما* را شاعرِ آرمان‌گرایی می‌دانید؟ سمت‌وسوی این آرمان‌گرایی را چگونه می‌بینید؟**

○ نمی‌دانم مقصودِ شما از این اصطلاح چیست. با شناختِ چگونگیِ صناعتِ شاعر می‌توان از نحوه‌ی نگاه و دیدگاهِ او سخن گفت. ما هنوز فاقدِ چنین شناختی از *نیما* هستیم. بااین‌حال، برای خالی‌نبودنِ عریضه، اگر «آرمان‌گرایی» متضمنِ گرایش‌های ذهنی و ایده‌آلیستی است، چنین خصلتی بر شعرِ *نیما* غالب نیست. اما اگر این اصطلاح مبینِ تلاشِ شاعر برای یافتنِ راهِ رهایی از واقعیت‌های بازدارنده‌ی درونی و بیرونیِ اوست، *نیما* نیز هم‌چون هر شاعرِ زنده‌ی دیگری چنین است. شعر یکی از راه‌های تحققِ آزادی انسان در زبان و جهان است.

● **به نظر می‌رسد آرمان‌گراییِ موجود در شعرِ *نیما* در نسلِ اولِ شاگردانِ *اواخوان*، *کسرایی* تا حدودی *شاملو* بیش‌تر سمت‌وسوی سیاسی پیدا می‌کند؛ چه عواملی در شکل‌گیری این گرایش نقش داشتند؟**

○ این‌گونه حرف و نقل‌ها، اغلب نتیجه‌ی کُلی‌گویی‌های ادبِ روزنامه‌یی است و ناشی از سطحی‌نگری و ساده‌گیری و بالبطع، بی‌حاصل. مگر بدون شناختِ دقیقِ تمامیِ آثار یک شاعر می‌توان به صدورِ این‌گونه احکام دست زد؟

● **اگر مبنایی تاریخی، اجتماعی، سیاسی را در دگرگونی‌های شعری مؤثر بدانیم، در دوره‌یی که شعرِ اجتماعی ـ سیاسی (دهه‌های ۴۰ و ۵۰) نقشِ عمده‌یی دارد، با دو شاعر متفاوت روبه‌رو می‌شویم: *فروغ فرخزاد* با جزیی‌نگری، نزدیکیِ زبانِ شعری‌اش به زبانِ گفتار و بیانِ تجربه‌های درونی ـ فردی که توأم با شهودی زنانه است و *سهراب سپهری* با رویکردی نوین به عرفان، منشأ تفاوت‌های شعری این دو شاعر را در چه عواملی می‌شود جست‌وجو کرد؟**

○ شعرِ هر شاعرِ صاحب‌تشخصی صناعتِ ویژه‌یی است که وی بر اساسِ حضور و منظرِ ویژه‌ی خویش به آن دست یافته است. تمایزِ شعرِ **فروغ** و **سپهری** نیز ناشی از دنیا و دیدگاهِ آن‌هاست. با شناختِ صناعت و نگاهِ هر کدام می‌توان از چگونگیِ حضور و منظرِ آن‌ها در تاریخ و فرهنگ سخن گفت.

● **چشم‌انداز حرکت‌هایی مانند «موجِ نو» و «شعرِ حجم»، دست‌آوردها و تأثیرگذاری آن‌ها را بر شعرِ فارسی چگونه ارزیابی می‌کنید؟**

○ از میان نام‌های گوناگون که با این دو حرکت همراه بودند چند چهره به کارِ شعر ادامه دادند؟ تنها آثارِ دو چهره متضمنِ مراحلی از تشخصِ صناعی است. **یدالله رویایی** و **احمدرضا احمدی** در قلمروِ زبان و بیانِ شعری دارای ویژگی‌هایی هستند که بحث و فحص آن نیازمندِ تدقیق و تحقیق و مجالی دیگر است. در آن سال‌ها، نخستین شعرهای **بهرام اردبیلی** و **چالنگی** نیز امیدانگیز بود، اما سال‌هاست که دیگر کاری از آن‌ها ندیده‌ام. برای روشن‌شدن مظنّه‌ی همان حرف قبلی نیز باید توضیحی را اضافه کنم. ویژگی‌های زبانی و بیانی شعرهای **یدالله رؤیایی**، اگر چه در مقایسه با چهره‌ها و تجربه‌های صناعی شعرِ امروزِ فارسی مبیّن برخی ویژگی‌های خاص وی است اما این خصایص در گستره‌ی شعرِ امروزِ اروپا، و به‌ویژه فرانسه، نشان از تأثیرپذیری و حتی تقلید از پاره‌یی دست‌آوردهای صناعی چند تن از درخشان‌ترین شاعران آن‌جایی دارد. اگر **رؤیایی** در نخستین مرحله از شعرش، بیش‌تر متأثر از رفتارهای زبانی و بیانیِ برخی آثار **سن ژون پرس** بوده، در دومین مرحله او اغلب به اجرای همان صناعت‌هایی پرداخته که یکی از شاخص‌ترین چهره‌های شعرِ قرن بیستم فرانسه، یعنی **فرانسیس پونژ** در آثار خویش به کار گرفته است. حتی نام دو مجموعه‌ی آخر **رؤیایی** متأثر از دنیای شعرهای **پونژ** است. در شعرِ **پونژ**، امضاءها و سنگ‌نبشته‌ها جایگاهی خاص دارد تا جایی که **ژاک دریدای**

معروف در شرح صناعت او Signs ponge (امضاء ـ نشانه‌های **پونژ**) را نوشت. در بسیاری از شعرهای **رؤیایی** به‌وضوح می‌توان تأثیر برخی رفتارهای زبانی و بیانیِ شاعرِ بزرگِ اسپانیایی‌زبان یعنی **ویسنته هوپدبرو** را نیز نشان داد، به‌هرحال، **رؤیایی** در این‌گونه آثارِ خود در پی آن بوده که با شعرش به اجرای درخوری از آن صناعت‌ها دست یابد و همین تلاش نیز موجب گسترده‌ترشدن صناعت‌های شعر امروز شده است. **شاملو** با ترجمه‌ی شعرهایی از **پُل آلوار** یکی از چهره‌های تأثیرگذار بر مرحله‌یی از شعرش را خود آشکار کرد. اما **رؤیایی**، به‌رغم ده‌ها مطلب و گفت‌وگویی که در توضیح و تبلیغِ شعر و آراء شعری‌اش نوشته، هیچ‌گاه از منابعِ اصلی شعر و رفتارهای شعری‌اش سخنی نگفته است. **پاوند** درباره‌ی تقلید و تشخص و در خطاب به شاعران حرفِ درخوری دارد به این مضمون که: یا آن‌قدر خلاقیت داشته باش که از حدِ تقلید بگذری و یا آن‌قدر صداقت که سرچشمه‌های خویش را خود آشکار کنی. چون حرف طولانی شد با اشاره‌یی کوتاه این توضیح را تمام می‌کنم.

در شعر امروز، **احمدرضا احمدی** از معدود شاعرانی است که شعرش، اغلب از نگاه و زبان ویژه‌ای برخوردار بود. او می‌توانست به این دو ویژگی بسیار مهم، توسع و تعالی بخشد و به بیان و صناعت و ساختاری خاص خود دست یابد. دریغ که تا امروز، او در آثار خود بیش‌تر به تکرار همین دو خصلت پرداخته و کمتر در پی تعالی و تحقق صناعت ویژه‌ی خویش بوده است، باشد که برآید.

● **شاملو درعین‌حال‌که شعرهایی مضمون‌گرا دارد و همه‌ی نگره‌های اجتماعی ـ سیاسی در شعرهایش موجود است، روی فرم هم تأکید بسیار دارد. به نظر شما تلاقی و هم‌خوانیِ این دو چگونه اتفاق می‌افتد؟**

○ **احمد شاملو** برجسته‌ترین چهره‌یی است که با رهاکردنِ آخرینِ شکلِ موسیقیِ قراردادیِ شعر (وزنِ نیمایی) و آفرینشِ پیش‌رفته‌ترین نمونه‌های شعرِ منثور، تثبت‌کننده‌ی این‌گونه از شعر در زبان فارسی است. آثارِ شعریِ **شاملو** در برگیرنده‌ی دو گونه صناعت است. او در شعرِ خود اغلب در پیِ بیانِ اندیشه است. در برخی از آن‌ها وی توانسته با کشفِ صناعت و ساختارِ ویژه‌ی خویش پاره‌یی از درخشان‌ترین نمونه‌های شعرِ امروز را پدید آورد (مانند: ترانه‌ی آبی، شعر کلاغ، لوحِ گور و باران) اما در بسیاری از

آن‌ها او برای تبیینِ اندیشه‌های خود از شیوه‌های بیانیِ نثر بهره می‌گیرد. سودجستن از نثر، بدون صناعت و ساختار پیش‌رفته‌یی که بتواند به این‌گونه کاربردها ارتقاء شعری بخشد، باعثِ فروغلتیدن بیش‌ترِ این آثار از قلمروِ شعر به نثر شده است. شاعر در این‌گونه آثارِ خویش، با بهره‌گرفتن از کاربردهای کلامی و کلمه‌یی زبانِ دیروز (باستان‌گرایی زبان) و خوش‌آهنگ‌سازیِ کلام، برای اثرِ خود ظاهری متمایز فراهم می‌آورد. من در کتاب *از اندیشه تا شعر (مشکل شاملو در شعر)* به تفصیل درباره‌ی این دوگونه رفتار و دیگر ویژگی‌های شعرِ شاملو سخن گفته‌ام و خواننده می تواند به آن مأخذ رجوع کند.

● **در دهه‌ی هفتاد با پیشنهادهای شعری متفاوتی روبه‌رو بودیم که بعضی از آن‌ها نیز توسط شاعرانی انجام گرفت که در دوره‌های پیشین نیز فعال بودند، مانند شعرِ «پسانیمایی» (در وضعیت دیگر) توسطِ *علی باباچاهی* و شعری که سمت‌وسویی پسامدرن داشت، توسطِ رضا براهنی. بازتاب این پیشنهادهای شعری را بر شعرِ این دوره چگونه می‌بینید؟**

○ اگر شعر راهی برای ازدست‌دادنِ تفرد و تشخصِ فردی و اجتماعی است، این‌گونه موج‌های تبلیغی و تقلیدی به مطلوبِ خویش رسیده‌اند. اما اگر شعر راهی برای خودیابی و نوزاییِ فرد و جامعه است، این‌گونه تشبث‌ها و تظاهرها باعثِ ابطالِ بخشی از توانِ فرهنگی یک نسل می‌شود. فرانوگرایی (پسامدرنیزم) دارای دست‌آوردهای درخوری است که حدیثِ آن‌ها سوای این‌گونه بازی‌هاست.

صناعت و صورتِ قراردادیِ شعرِ دیروز نتیجه‌ی حضور و منظرِ انسانی است که در زیرمجموعه‌ی قید و قراردادهای فرهنگی و سیاسیِ حاکم بر جامعه، بخش وسیعی از توانِ خلاقه‌ی خود را از دست داده و به جای جزءنگری و عین‌گرایی، ناگزیر به کُل‌نگری و مطلق‌جوییِ ذهنی و قراردادی روی آورده بود.

شعرِ امروز حاصلِ دورانی از حیاتِ فرهنگی و تاریخیِ انسان بود که شاعر، فارغ از قید و قراردادهای بازدارنده‌ی دیروز، در پیِ صناعت و ساختاری بود که بتواند پاسخ‌گویِ حضور و منظرِ طبیعی و تازه‌ی وی باشد.

مدرنیزم بیش‌تر در پیِ هم‌آهنگی و ساختارهای محدود و مشروط بود. یعنی با پرهیز از تنوع و تکثر و تناقض‌های موجود در چندگانگی‌های واقعیت، در جست‌وجوی راه‌هایی

بود که با ایجادِ انواعِ هم‌سانی و این‌همانی و جانشینی می‌توانست به شناختِ وی در آن مرحله پاسخ گوید. اما فرانوگرایی (پسامدرنیزم) نتیجه‌ی شرایطِ دیگرگونی است که در نیمه‌ی دومِ قرنِ بیستم، با پدیدآمدنِ شبکه‌های ساختاری در اقتصاد و سیاست و رسانه‌ها (شرکت‌های چندملیتی، حرکت به سوی یک‌پارچگی، تشکل‌های منطقه‌یی و جهانی، فرهنگِ سیال و سیارِ رسانه‌یی نو)، حاصل شد و بدین‌گونه انسان از طرح و ساختارهای بسته و برنامه‌ریزی‌شده فراتر رفت و به طرح‌ها رفرم‌های باز، ساختارهای بدون مرکز، ساختارهای شبکه‌یی و ریشه‌دار و چندگانگی‌های ساختاری رسید. با این‌گونه صناعت‌هاانسان می‌تواند با پذیرشِ انواعِ تنوع و تکثر و تناقض و شقاق و انشقاق[1] های گوناگون به چشم‌اندازهای تازه‌یی از حضور و هستیِ انسان و جهان دست یابد.

آن‌چه به عنوانِ «فرانوگرایی» (پسامدرنیزم) در ادبِ روزنامه‌یی این نسل رایج شده، بیش‌تر نتیجه‌ی تقلید از یکی دو خصلتِ صوری و سبکی و بالطبع، فرعیِ این فرایند است، نه حاصل شناختِ داده‌ها و دست‌آوردهایِ اصلی و عمقی و ایجابی آن. برخی از این ویژگی‌ها، حتا بیش از صناعت‌های مدرن، می‌تواند ما را در راهِ خودیابی و نوزایی و تشخص‌یابی فرهنگی و تاریخی یاری رساند.

برای فرهنگ و تاریخِ ما، که زیر انواعِ شقاق و شندرگی به تناقض و تعلیق رسیده و گرفتارِ آسیب‌ها و گسست‌ها و ناهم‌زمانی و ناهم‌آهنگی بسیار است، این‌گونه صناعت‌ها بیش‌تر درخورِ حیات و هستیِ واقعیِ ماست. اگر ما بتوانیم با حضور و منظری تازه و خلاق به شناخت و نقدشناختیِ شایسته از دیروز و امروزِ خود دست یابیم، خواهیم توانست در راهِ خودیابی و نوزایی و تشخص‌یابیِ فرهنگی و تاریخی گام برداریم، همان راهی که امریکای لاتین پس از دو قرن تقلید و تظاهر به تجددزدگی، از ابتدای این قرن رهروِ آن بوده و اکنون سال‌هاست که آن‌ها به تشخص فرهنگی خویش رسیده‌اند و مدرنیزم و پسامدرنیزمِ غرب بخشی از مثال و مصداق‌های خود را در دست‌آوردهای صناعی و ساختاریِ آن‌ها می‌جوید.

یکی چندگانگی وزنی را مکتبی نو می‌داند و دیگری چند تغییر و تصرفِ زبانی را «مفتاح»

1- Fissure and Fission

جنبشی تازه می‌خواند. **پاوند** می‌گفت عمری به این کوتاهی و راهی به این درازی، خطا نیست بر بنیادی سُست‌ایستادن؟ در فرهنگ، تقلید سُست‌ترین بنیاد نیست؟

برای روشن‌شدنِ مظنّه‌ی همان حرفِ قبلی نیز باید توضیحی را اضافه کنم. ویژگی‌های زبانی و بیانیِ شعرهای **یدالله رؤیایی**، اگرچه در مقایسه با چهره‌ها و تجربه‌های صناعیِ شعر امروز فارسی مبیّن برخی ویژگی‌های خاص وی است و این خصایص در گستره‌ی شعر امروز اروپا، و به‌ویژه فرانسه، نشان از تأثیرپذیری و حتی تقلید از پاره‌یی دست‌آوردهای صناعی چند تن از درخشان‌ترین شاعران آن‌جایی دارد. اگر **رؤیایی** در نخستین مرحله از شعرش، بیش‌تر متأثر از رفتارهای زبانی و بیانی برخی آثار **سن ژون پرس** بوده، در دومین مرحله او اغلب به اجرای همان صناعت‌هایی پرداخته که یکی از شاخص‌ترین چهره‌های شعرِ قرن بیستم فرانسه، یعنی **فرانسیس پونژ** در آثارِ خویش به کار گرفته است. حتی نامِ دو مجموعه‌ی آخر **رؤیایی** متأثر از دنیای شعرهای **پونژ** است. در شعر **پونژ**، امضاء و سنگ نبشته‌ها جایگاهی خاص دارد تا جایی که **ژاک دریدای** معروف در شرحِ صناعت او Signs Ponge (***امضاء ـ نشانه‌های پونژ***) را نوشت. در بسیاری از شعرهای **رؤیایی** به‌وضوح می‌توان تأثیرِ برخی رفتارهای زبانی و بیانی شاعر بزرگِ اسپانیایی‌زبان یعنی **ویسنته هویدبرو** را نیز نشان داد. به‌هرحال **رؤیایی** در این‌گونه آثارِ خود در پیِ آن بوده که با شعرش به اجرای درخوری از آن صناعت‌ها دست یابد و همین تلاش نیز موجبِ گسترده‌ترشدنِ صناعت‌های شعرِ امروز شده است. **شاملو** با ترجمه‌ی شعرهایی از **پُل آلوار** یکی از چهره‌های تأثیرگذار بر مرحله‌یی از شعرش را خود آشکار کرد. اما **رؤیایی**، به‌رغم ده‌ها مطلب و گفت‌وگویی که در توضیح و تبلیغِ شعر و آراء شعری‌اش نوشته، هیچ‌گاه از منابعِ اصلیِ شعر و رفتارهای شعری‌اش سخنی نگفته است. **پاوند** درباره‌ی تقلید و تشخص و در خطاب به شاعران حرفِ درخوری دارد به این مضمون که: یا آن‌قدر خلاّقیت داشته باش که از حدِّ تقلید بگذری و یا آن‌قدر صداقت که سرچشمه‌های خویش را خود آشکار کُنی. چون حرفِ طولانی شد با اشاره‌یی کوتاه این توضیح را تمام می‌کنم. در شعرِ امروز، **احمدرضا احمدی** از معدود شاعرانی است که شعرش، اغلب از نگاه و زمانِ ویژه‌یی برخوردار بود. او می‌توانست به این دو ویژگیِ بسیار مهم، توسّع و تعالی بخشد و به بیان و صناعت و ساختاری خاصِ خود دست یابد. دریغ که

تا امروز، او در آثارِ خود بیش‌تر به تکرارِ همین دو خصلت پرداخته و کم‌تر در پیِ تعالی و تحقّقِ صناعتِ ویژه‌ی خویش بوده است، باشد که برآید.

نمایه

آتشی برای آتشی دیگر، شهرام شیدایی ۱۵۹
آتشی، منوچهر ۴۷، ۶۸
آخرِ شاهنامه، مهدی اخوان ثالث ۱۴۰
آخوندزاده، فتح‌علی ۱۲۷، ۱۲۹
آدینه (نشریه) ۸۸، ۱۳۲
آراگون، لویی ۷۴
آریستوفان ۳۹
آزرم، محمد ۱۶۳
آقاجانی، شمس ۱۹، ۸۹، ۱۰۶، ۱۰۸
آلوار، پل ۶۸، ۷۴، ۸۵، ۲۱۲، ۲۱۵
آملی، طالب ۱۷۹
ابراهیمی، نادر ۸۷
ابکاری، ندا ۱۰۶
ابهناج، هوشنگ ۳۳، ۳۶، ۹۹، ۱۵۰، ۱۸۳
احمدی، احمدرضا ۴۶، ۶۹، ۷۱-۷۰ ، ۸۷، ۱۰۶-۱۰۳، ۱۱۰، ۱۱۹، ۱۵۶، ۱۶۹، ۱۸۴، ۱۹۶، ۲۱۲-۲۱۱، ۲۱۵
احمدی اسکویی، مرضیه ۳۳
احمدی، مسعود ۷۱، ۱۰۵، ۱۶۱، ۱۹۷
اخوان ثالث، مهدی (م. امید) ۱۴، ۱۶، ۳۶، ۴۳، ۵۵، ۶۸، ۷۳، ۱۰۰، ۱۱۶، ۱۲۹، ۱۴۲-۱۳۷ ، ۱۶۷، ۱۸۳، ۱۹۲-۱۹۱، ۲۰۵، ۲۱۰
اردبیلی، بهرام ۲۱۱
ارزشِ احساسات، نیما یوشیج ۲۴، ۵۱، ۶۷، ۱۸۹، ۱۹۰
از اندیشه تا شعر (مشکل شاملو در شعر)، محمود نیکبخت ۲۱۲
از این اَوِستا، مهدی اخوان ثالث ۱۴۰
اسفندیاری، علی ← نیما یوشیج
اسفندیاری لادبن ۲۳، ۸۳، ۱۷۸، ۱۸۱
اسلام‌پور، پرویز ۶۹
اسیر، فروغ فرخزاد ۱۳۹، ۱۹۳
اعتصامی، پروین ۲۳، ۱۴۲
افسانه، نیما یوشیج ۶۶
افلاتون ۱۴۵
الف. بامداد ← احمد شاملو
الیوت، تی. سی. ۵۶، ۱۳۰، ۱۳۳، ۱۴۱، ۱۵۳، ۱۵۵، ۱۸۳
امانوئل، پیر ۸۹
امیرکبیر، میرزا تقی‌خان ۶۵
امینی، مفتون ۴۱
انصاری‌فر، هوشیار ۱۹، ۸۹، ۱۰۶
اودیسه‌ی فضایی ۲۰۰۱، استنلی کوبریک ۱۶
ایرانی، هوشنگ ۳۶، ۴۸، ۶۷، ۶۹، ۱۰۷، ۱۵۶
ایرج‌میرزا ۱۸۹
ای کاش آفتاب از چهار سو بتابد، بهزاد زرین‌پور ۱۵۹
ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد، فروغ فرخزاد ۶۸، ۱۹۳
این بانگِ دل‌آویز، علی باباچاهی ۵۴
این مرده سیب نیست یا خیار است یا گلابی، رُزا جمالی ۱۶۳
باباچاهی، علی ۱۹، ۲۶، ۴۱-۴۰، ۴۷، ۹۰، ۱۰۹-۱۰۸، ۱۲۴، ۱۶۱، ۱۶۸، ۱۷۲، ۱۸۵، ۱۹۸،

۲۱۳
بارت، رولان ۱۳۵
بتهون، لودویک ۱۷۹
بخارا (نشریه) ۲۳
براهنی، رضا ۱۴، ۱۹، ۲۶، ۴۰، ۴۷، ۴۸، ۶۰، ۶۱، ۷۳-۷۰، ۸۶، ۹۰-۸۹، ۱۰۹-۱۰۶، ۱۲۴، ۱۵۷، ۱۶۳-۱۶۰، ۱۶۹-۱۶۸، ۱۸۶-۱۸۵، ، ۱۹۸، ۲۰۸، ۲۱۲
برای ادامه‌ی این ماجرای پلیسی قهوه‌یی دم کرده‌ام، رُزا جمالی ۱۶۳-۱۶۲
برای بنفشه باید صبر کنی، مسعود احمدی ۳۸، ۴۴-۴۳
برزگر، جمشید ۸۹
برشت، برتولت ۷۰
بر شیبِ تندِ عصر، مسعود احمدی ۴۴-۴۳
برودسکی، ژوزف ۱۳۶
بزرگ‌نیا، کامران ۱۸، ۸۹، ۱۸۵
بنیاد، شاپور ۷۱
بودا ۱۷
بودلر، شارل ۱۴، ۵۲، ۶۸، ۷۴-۷۳، ۸۳
بهار، محمدتقی ۳۰، ۵۳، ۶۶، ۸۱، ۹۸، ۱۲۸، ۱۴۲
بهبهانی، سیمین ۸۹، ۱۰۳، ۱۲۴، ۱۹۳
بی‌چتر بی‌چراغ، رضا چایچی ۱۵۹
بیکن، فرانسیس ۷۴
پاریس در رنو، علی عبدالرضایی ۱۶۰-۱۵۹
پاز، اُکتاویا ۸۹
پاشا، ابوالفضل ۴۷، ۶۲-۶۱، ۱۲۴، ۱۵۹، ۱۹۸
پاوند، ازرا ۲۱۲، ۲۱۵
پرس، سن ژون ۲۱۱، ۲۱۳
پرومته در زنجیر، اشیل ۳۱
پریکلس ۳۱
پژواکِ سکوت، فرشته ساری ۵۸
پگاه (نشریه) ۱۹۷
پلخانف، گیورگی والنتینویچ ۴۰
پورنامداریان، تقی ۱۴۰
پوشکین، الکساندر ۴۰، ۸۱
پونژ، فرانسیس ۲۱۲-۲۱۱، ۲۱۵
پهلوی، رضاخان ۳۳، ۱۹۰
پیکاسو، پابلو ۷۴
تاریخِ بیهقی، ابوالفضل بیهقی ۵۶
تاریخِ تحلیلیِ شعرِ نو، شمس لنگرودی ۷۰-۶۹، ۸۸، ۱۷۸، ۱۸۱-۱۸۰، ۱۹۰
تذکرةالاولیا، عطار نیشابوری ۱۱۷
تراکل، گئورگ ۷۴-۷۳
ترانه‌های کوچکِ غربت، احمد شاملو ۴۱
تعریف و تبصره، نیما یوشیج ۲۴، ۶۷
تعلیق مهرداد فلاح ۱۵۸
تفتی، رویا ۱۹، ۸۹
تکاپو (نشریه) ۱۵۴
توفان، مسعود ۱۵۴
تولدی دیگر، فروغ فرخزاد ۱۹۳
توللی، فریدون ۵۵-۵۴، ۵۹، ۶۸، ۱۲۹، ۱۴۸
جافری، نسرین ۱۶۲
جزوه‌ی شعر (نشریه) ۶۹، ۷۱
جلالی، بیژن ۱۱۷، ۱۳۳، ۱۹۶
جمال‌زاده، سید محمدعلی ۱۲۸
جمالی، رُزا ۱۹، ۵۹، ۷۳-۷۱، ۸۹، ۱۰۶، ۱۰۸، ۱۶۳-۱۶۲
جمهور بهزاد خواجات ۱۶۲
جنتی عطایی، ابوالقاسم ۱۱، ۱۲
جنس دوم، سیمون دبوار ۴۵
جواهری، محمدعلی (روا هیچ) ۱۸۳
جویس، جیمز ۱۶
چالنگی، هوشنگ ۲۱۱
چایچی، رضا ۱۸، ۸۹، ۱۰۶، ۱۵۹، ۱۸۵
چَرَندپَرَند، علی‌اکبر دهخدا ۱۲۸
چرنیشفسکی، نیکولای گاوریلویچ ۴۰

چشم‌ها و دست، نادر نادرپور ۵۴
چهار دهان و یک نگاه مهرداد فلاح ۱۶۰-۱۵۸
چهار شاعر آزادی محمدعلی سپانلو ۸۱
چیدن محبوبه‌های شب سیدعلی صالحی ۱۱۱، ۱۲۳
حافظ، ۳۵، ۴۶-۴۵، ۵۴، ۶۶-۶۵، ۶۹-۷۱۶۸، ۹۶، ۹۹، ۱۱۵-۱۱۴، ۱۲۲-۱۲۱، ۱۴۲، ۱۷۷، ۱۸۳
حرکت و شعر ابوالفضل پاشا ۱۶۰
حقوقی، محمد ۴۱، ۴۴، ۷۰، ۲۰۶-۲۰۵
حمیدی، مهدی ۵۵
خاکستر و بانو محمد شمس لنگرودی ۵۸
خامنه‌یی، جعفر ۶۶، ۷۱
خانم‌زمان محمدعلی سپانلو ۸۸
خداحافظ یزدان یزدان سلحشور ۱۶۲
خروج اضطراری، اینیاتسیو سیلونه ۳۴
خروس جنگی (نشریه) ۶۹
خطاب به پروانه‌ها، رضا براهنی ۶۱-۶۰، ۷۳، ۱۳۴، ۱۶۱-۱۶۰، ۲۰۸
خواجات، بهزاد ۱۲۴، ۱۶۲
خواجوی کرمانی ۴۶
خوشه (نشریه) ۱۷
خویی، اسماعیل ۱۹۷
خیابانی، شیخ محمد ۱۸۰
خیام، عمر ۶۵، ۱۴۶
دارش، بهروز ۷۲
داستایوسکی، فئودور ۸۱
دانشور، سیمین ۱۴۸
دبوار، سیمون ۴۵
دخترِ جام، نادر نادرپور ۵۴
در بهترین انتظار، مهرداد فلاح ۱۵۸
در جست‌وجوی شعر، کامیار عابدی ۱۳۲
دریدا، ژاک ۳۵، ۱۳۵-۱۳۴، ۲۱۱، ۲۱۵
دعای زنی در راه...، سیدعلی صالحی ۱۲۳
دگا، ادگار ۳۲
دل‌تنگی‌ها، یدالله رویایی ۱۵۶
دِلوز، ژیل ۷۴
دن کیشوت، سروانتس ۱۶
دنیای سخن (نشریه) ۳۶-۳۵، ۱۵۵
دوسوسه، آلفرد ۶۶
دهخدا، علی‌اکبر ۵۱، ۶۶، ۱۲۸
دهن‌کجی به تو، رُزا جمالی ۷۱، ۱۶۳
دیوار، فروغ فرخزاد ۱۰۲، ۱۳۵، ۱۹۳
رازی، نجم‌الدین ۱۴۲
راسل، برتراند ۱۲
رافائل، سانتی (سانزیو) ۷۴
راه به حافظه‌ی جهان، مهرنوش قربانعلی ۱۶۲
راه‌های در راه، ابوالفضل پاشا ۱۵۹
رپین، ایلیا اِفی‌مویچ ۳۲
رحمانی، نصرت ۱۶، ۶۸، ۱۷۸
رفعت، تقی ۲۴، ۶۶، ۷۱، ۸۱، ۱۱۴، ۱۳۰، ۱۸۱-۱۸۰، ۱۹۰، ۲۰۹
رمبو، آرتور ۱۴، ۵۲، ۷۳
رنج‌های ورترِ جوان، گوته ۱۷۱
رنوار، ژان ۳۲-۳۱
(روا هیچ) ← محمدعلی جواهری
رودن، آگوست ۳۱
رویایی، یدالله ۱۸-۱۷، ۴۶، ۵۷-۵۶، ۶۲، ۷۱-۷۰، ۸۷-۸۶، ۱۰۵-۱۰۳، ۱۰۹-۱۰۸، ۱۵۶، ۱۶۱، ۱۹۵، ۲۱۲-۲۱۱
رها، فریدون توللی ۵۵
ریتسوس، یانیس ۴۷، ۸۹، ۱۵۷
ری‌را، سیدعلی صالحی ۱۶۱-۱۶۰
زرین‌پور، بهزاد ۸۹، ۱۰۶، ۱۲۴، ۱۵۹
زمستان، مهدی اخوان ثالث ۱۴۰
زُهری، محمد ۱۸۳
زیبایی‌شناختی و اخلاقیات، نیکُلای

گاوریلویچ چرنیشفسکی ۴۰
سارتر، ژان پل ۱۲، ۳۳
ساری، فرشته ۴۱-۴۰، ۵۸، ۷۱، ۱۰۶-۱۰۵، ۱۸۴، ۱۹۷
سایه‌روشنِ شعرِ نوِ پارسی، عبدالعلی دستغیب ۶۹
سپانلو، محمدعلی ۷۰-۶۹، ۸۷
سپهری، سهراب ۱۷-۱۶، ۳۹-۳۸، ۴۶، ۶۹-۶۸، ۷۱، ۸۶-۸۵، ۱۱۸، ۱۲۹، ۱۳۴، ۱۴۲-۱۳۹، ۱۸۲، ۱۸۴، ۱۹۶-۱۹۳، ۱۹۸، ۲۱۱
سپهسالار، میرزا حسین‌خان ۶۵
سرکوهی، فرج ۸۸
سروانتس، ۱۶
سعدی، ۴۲، ۵۴، ۶۵، ۶۶، ۷۱-۶۹، ۱۰۱، ۱۴۲
سلان، پل ۷۴
سلحشور، یزدان ۸۹، ۱۶۲
سلطان‌پور، سعید ۳۴-۳۳، ۸۴، ۱۵۱، ۱۹۲
سنایی غزنوی ۱۷
سه دهه شاعرانِ حرفه‌یی، علی باباچاهی ۵۸
سیلونه، اینیاتسیو ۳۴
شاعرانِ معاصر (نشریه) ۶۶
شاملو، احمد (الف. بامداد) ۱۹-۱۴، ۲۵، ۳۷-۳۳، ۴۱-۴۰، ۴۳، ۴۶، ۵۶-۵۳، ۵۸، ۶۸، ۷۳، ۸۵-۸۴، ۱۰۲-۱۰۰، ۱۰۶، ۱۱۸-۱۱۶، ۱۲۳، ۱۳۰-۱۲۹، ۱۳۳، ۱۳۸-۱۳۷، ۱۴۲-۱۴۰، ۱۴۹، ۱۵۵-۱۵۱، ۱۸۵-۱۸۳، ۱۹۶-۱۹۲، ۲۰۸، ۲۱۰، ۲۱۳-۲۱۱، ۲۱۵
شاهرودی، اسماعیل ۱۴، ۳۳، ۱۷۸
شاه‌عباس ۶۵
شاهنامه، فردوسی ۱۴۰، ۱۵۵-۱۵۴، ۲۰۰
شبستری، شیخ‌محمود ۱۷
شعرِ انگور، نادر نادرپور ۵۴
شعرِ حرکت، ابوالفضل پاشا ۶۲
شعر در هر شرایطی، سیدعلی صالحی ۱۲۰
شعر نو از آغاز تا امروز، محمد حقوقی ۷۰، ۲۰۵
شفیعی کدکنی، محمدرضا ۳۳، ۱۴۰
شمس لنگرودی، محمد ۴۱-۴۰، ۵۸، ۷۱-۶۹، ۸۸، ۱۰۶-۱۰۵، ۱۵۷، ۱۹۰، ۱۹۸-۱۹۷
شمیسا، سیروس ۱۷، ۱۹۴
شوپنهاور، آرتور ۱۴۲
شهر هشتم، محمد قاسم‌زاده ۲۰۰
شیبانی، منوچهر ۱۲۹، ۱۸۳
شیدایی، شهرام ۱۰۶، ۱۵۹
شیرازی‌پور، علی (شین پرتو) ۱۸۳
شین پرتو ← علی شیرازی‌پور
صائب تبریزی ۱۴۲
صالحی، سیدعلی ۴۲-۴۱، ۵۹-۵۸، ۷۱، ۱۶۰، ۱۸۶، ۱۹۸
صدای پای آب، سهراب سپهری ۱۹۴
صدای میرا، سعید سلطان‌پور ۳۴
صفارزاده، طاهره ۱۰۳
صلاحی، عمران ۱۳۵
صمدی، مهرداد ۸۷
ضیایی، ایرج ۱۶۱
ضیاءپور، جلیل ۶۹
طالب‌اوف، عبدالرحیم ۱۲۷
طباطبایی، سیدضیا ۱۹۰
طلا در مس، رضا براهنی ۷۰، ۱۰۶، ۱۶۹
عارف قزوینی ۵۱، ۸۱، ۱۲۸، ۱۸۹، ۱۹۰
عبدالرضایی، علی ۶۱، ۷۳، ۷۵، ۱۲۴، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۲
عصیان، فروغ فرخزاد ۱۶۰، ۱۹۳
عطار، شیخ فریدالدین ۱۱۷، ۲۰۰
عقل عذابم می‌دهد، علی باباچاهی ۶۱، ۱۷۲
عکس‌های منتشرنشده، محمد آزرم ۱۶۳
علی‌پور، هرمز ۴۱، ۷۱
عنقایی، کسری ۷۱، ۷۳، ۱۰۶

فراهانی، ادیب‌الممالک ۶۶، ۱۸۹
فرخزاد، فروغ ۱۶، ۳۹-۳۸، ۴۶، ۵۴، ۵۸، ۶۹-۶۸، ۸۶-۸۵، ۱۰۳-۱۰۲، ۱۱۳، ۱۱۹-۱۱۸، ۱۲۲، ۱۲۹، ۱۳۷، ۱۴۲-۱۳۹، ۱۵۹، ۱۷۰، ۱۸۵-۱۸۴، ۱۹۴-۱۹۳، ۱۹۶، ۱۹۸، ۲۰۴، ۲۱۱
فرخی سیستانی، منوچهر ۶۶
فرخی یزدی، محمد ۳۳، ۵۱، ۸۱، ۹۸، ۱۲۸
فردوسی، ابوالقاسم ۶۵، ۷۱-۷۰، ۸۳، ۸۵، ۹۶، ۹۹، ۱۲۱، ۱۴۲، ۱۵۴
فردوسی (نشریه) ۵۷
فروغی، محمدعلی ۱۳۴
فرهنگ توسعه (نشریه) ۵۲، ۵۵، ۵۷، ۱۰۱، ۱۰۷، ۱۵۴
فرهنگِ کوچه، احمد شاملو ۱۰۲
فلاح، مهرداد ۶۱، ۷۳، ۸۹، ۱۵۹، ۱۲۴
فوکو، میشل ۳۶، ۱۳۵
فولادوند، عزت‌الله ۱۳۴
فونتامارا، اینیاتسیو سیلونه ۹، ۳۴
فیدیاس ۳۱
فیشر، ارنست ۳۱
قائم‌مقام فراهانی تهرانی، میرزا ابوالقاسم ۶۵
قاآنی، میرزا حبیب‌الله ۱۷۸
قاسم‌زاده، محمد ۲۰۰
قزوینی، اشرف‌الدین ۳۰
کافکا، فرانتس ۳۰
کامو، آلبر ۱۲
کانت، ایمانوئل ۱۳۴
کرمانی، میرزاآقاخان ۳۰، ۱۲۷
کرم‌پور، کوروش ۱۶۲
کریم‌پور، حمید ۱۲۳
کسرایی، سیاوش ۱۴، ۳۵-۳۳، ۹۹، ۱۱۶، ۱۵۰، ۱۸۳، ۱۹۲، ۲۱۰
کسمایی، شمس ۲۹، ۶۶، ۱۹۰
کوچک‌خان، میرزا ۱۸۱
که‌گور، کیر ۱۲
کیا، تندر ۶۷
گالیله، (گالیلئو گالیلئی) ۷۰
گرایش‌های متضاد در ادبیاتِ معاصرِ ایران، دستغیب، عبدالعلی ۶۵، ۶۸
گزاره‌های منفرد، علی باباچاهی ۵۹-۵۸، ۶۲-۶۱
گلسرخی، خسرو ۳۴-۳۳
گلشن راز، شیخ محمود شبستری ۱۷
گلشیری، هوشنگ ۱۸، ۸۹، ۱۸۵
گوارا، ارنستو چه ۴۳
گوته، یوهان ولفگانگ فون ۱۷۱
گوتیه، تئوفیل ۴۰
گیلانی، اشرف‌الدین ۳۳
لاهوتی، ابوالقاسم ۶۶، ۶۷، ۸۱، ۱۲۸، ۱۹۰
لوترک، هانری تولور ۳۱
لورکا، گارسیا ۶۸، ۷۴، ۱۵۷
لومومبا، پاتریس ۴۳
لیوتار، ژان فرانسوا ۳۵
م. آزرم ← نعمت میرزازاده
مارکس، کارل ۳۳
مالارمه، استفان ۵۲، ۱۴۱
م. امید ← اخوان ثالث، مهدی
مایاکوفسکی، ولادیمیر ۶۸، ۷۴
مثلثات و اشراق‌ها، سیدعلی صالحی ۱۲۲
محیط، هادی ۱۶۲
مختاری، محمد ۳۶، ۱۵۵
مراغه‌یی، زین‌العابدین ۱۲۷
مرصادالعباد، رازی ۱۴۲
مساعد، ژیلا ۱۰۶
مسافر، سهراب سپهری ۱۹۴
مسخ، فرانتس کافکا ۳۰
مشیری، فریدون ۵۵، ۵۹، ۱۵۱
معتضدی، اقبال ۷۱

مفید (نشریه) ۱۸، ۸۹، ۱۸۵
مقدم، محمد ۱۸۳
مک‌نبس، لوئیس ۱۲
من پسری ساده برای بهار هستم، هادی محیط ۱۶۲
منطق‌الطیر، عطار ۲۰۰
موحد، ضیاء ۱۸، ۸۹، ۱۸۵
موسوی، حافظ ۱۲۴
موسوی، گرانار ۱۶۲
مولوی، محمد جلال‌الدین (مولانا) ۱۷، ۹۶، ۹۹، ۱۲۱، ۱۴۲، ۱۶۱
مونه، ادوارد ۳۲
مهرِ گردون سیدعلی صالحی ۱۱۳، ۱۱۹
میرزاده عشقی، محمدرضا ۳۰، ۳۳، ۵۱، ۶۶، ۸۱، ۹۸، ۱۲۸، ۱۹۰-۱۸۹
میرفخرایی، مجدالدین (گلچین گیلانی) ۱۲۹
میکل‌آنژ، ۳۱، ۷۴
ناتل خانلری، پرویز ۱۲۹
نادرپور، نادر ۵۵-۵۳، ۶۸، ۱۴۸
نافه (نشریه) ۵۵
نان و شراب، اینیاتسیو سیلونه ۳۴
نجدی، بیژن ۱۶۲
نرودا، پابلو ۷۴، ۱۵۷
نسیم شمال، اشرف‌الدین ۵۱، ۱۲۸
نظام‌شهیدی، نازنین ۸۹، ۱۶۲
نظامی گنجوی ۶۵، ۹۶، ۱۱۵، ۱۲۱، ۱۷۹
نعمت میرزازاده (م. آزرم) ۸۴
نگاهی به شعرِ نیما، محمود فلکی ۱۶۷، ۱۶۸
نم‌نم بارانم، علی باباچاهی ۱۶۱
نوری‌علا، اسماعیل ۶۹، ۷۱، ۸۷، ۸۸
نیچه، فردریش ۱۲
والری، پُل ۱۴
ورلن، پُل ماری ۱۴
وللدزن، کوروش کرم‌پور ۱۶۲
وَلِک، رنه ۱۳۶
ونگوگ، ونسان ۳۲-۳۱
هابرماس، یورگن ۱۷۲
هایدگر، مارتین ۱۲، ۱۳۴
هایدگر و شاعران، گئورگ تراکل ۷۳
هدایت، صادق ۱۲۸، ۱۴۷، ۲۰۳
هِردر، یوهان ۱۷۱
هزارویک شعر ــ گزارش نود سال شعرِ نوِ ایران، محمدعلی سپانلو ۸۱
هشترودی، ضیاء ۶۶، ۷۱
هگل، گئورگ ویلهم فردریش ۶۷، ۷۰
هم‌چون کوچه‌ی بی‌انتها، احمد شاملو ۳۶
هنر و زندگیِ اجتماعی، پلخانف ۴۰
هوپدبرو، ویسنته ۲۱۲
هینی، شیموس ۱۳۷
یوشیج، نیما بیش‌ترِ صفحه‌ها
یولیس، جیمز جویس ۱۶

بازتاب‌نگار

منتشر کرده است

- **تبارشناسیِ استبدادِ ایرانیِ ما** *هوشنگ ماهرویان*
- **سوسیالیسمِ بازار** *دیوید شوایکارت ــ جیمز لالر*
  (گفت‌وگو میانِ سوسیالیست‌ها) *هیلل تیکتین ــ برتل اُلمن*
  شهریار خوّاجیان
- **از دیدارِ خویشتن** *احسان طبری*
- **در سایه‌ی بیم و امید** *ماشاالله ورقا*
  (رویدادهایی از سازمانِ افسرانِ حزب توده)
- **اسرارِ گنجِ درّه‌ی جنّی** *ابراهیم گلستان*
- **شال بامو** *فریده لاشایی*
- **روایت داستان** *محمود فلکی*
  (تئوری‌های پایه‌یی داستان‌نویسی)
- **زندگی در پیشِ رو** *رومن گاری* *لیلی گلستان*
- **آشفتگی‌های تُرلسِ جوان** *روبرت موزیل* *محمود حدادی*
- **اسکار و خانم‌صورتی** *اریک امانوئل اشمیت* *مهتاب صبوری*
- **زندگیِ شهری** *دونالد بارتلمی* *شیوا مقانلو*
- **اِوا لونا** *ایزابل آلنده* *خلیل رستم‌خانی*
- **دیوانِ غربی ــ شرقی** *یوهان ولفگانگ گوته* *محمود حدادی*

Mehrnoush Ghorbanali

A Perspective of Iranian Contemperary Poeatery

1301-1380

Baztab-Negar Publishing House
Teheran 2004
ISBN 964-8223-05-X