دانشجویان دانشگاه شیراز)، *دفترهای زمانه*، *جُنگ سازمان هنری دانشجویان تبریز*، *شمال ایران* (*ضمیمه گروه هنری باران*)... که ذیلاً به مطرح‌ترین‌شان می‌پردازیم.

فصل‌های سبز

جُنگ فصل‌های سبز اگرچه بیش از سه شماره در طول ده سال (نخستین شماره در زمستان ۱۳۴۷ و آخرین در سال ۱۳۵۷) منتشر نشد، ولی به سببِ داشتنِ خط و ربطِ روشنِ سیاسی ـ فرهنگی، نامش ماندگار شد.

در همین جُنگ بود که روشنفکران ایران از طریق مصاحبهٔ مُفصّل چند تن با اسماعیل خوئی ـ که با دکترای فلسفه از انگلستان باز گشته و به تدریس فلسفه در دانشسرای عالی تهران مشغول بود ـ آشنا شدند. و در این مصاحبه بود که شفیعی‌کدکنی (یکی از پرسشگران) پس از معرفی کوتاه خوئی (از تولد و دوره‌های متعلمی و معلمی)، او را «یکی از دو سه شاعر برجستهٔ نسل خود» معرفی می‌کرد.

شمارهٔ اولِ *فصل‌های سبز* ـ جز مصاحبهٔ مفصل با خوئی ـ مطلب دیگری راجع به شعرنو نداشت؛ تنها در پایانهٔ جُنگ یک «یادداشت» علیه موج نو و شاعران موج نوئی چاپ شده بود که در واقع بیانیهٔ سیاسی این جُنگ بود؛ و گفتنی است که از این سال به بعد ـ سال‌های اوجگیریِ جَنگ چریکی ـ بطور ضمنی و ناگفته ضروری می‌نمود که هر جُنگی موضعش را در قبال «هنر برای هنر» و «هنر برای مردم» روشن کند، که صد البته هر چه مطالب جُنگ، خشمگنانه‌تر، قاطعانه‌تر، سرکوبگرانه‌تر، انکارگرایانه‌تر و مرعوب‌کننده‌تربود، نشریه، جدی‌ترو سنگین‌تر محسوب می‌شد.

ما موضعگیریِ این جُنگ را علیه موج نو (و عموم روشنفکران)، از دومین شماره‌اش، در بررسی جُنگ‌های سال ۱۳۴۸ نقل خواهیم کرد.

سردبیر *فصل‌های سبز*، هرمز ریاحی بود.

جُنگ اصفهان

شماره‌های ۶ و ۷ *جُنگ اصفهان* در بهار و زمستان ۱۳۴۷ منتشر شد. این دو شماره مطلب زیادی راجع به شعرنو ندارد. فقط در شمارهٔ ششم، مقالهٔ مفصلی از محمد حقوقی به چاپ رسیده است با نام «از سرچشمه تا مصب» که خواندنی است. بحث حقوقی با جمله‌یی از ازرا پاند آغاز می‌شود که می‌گوید: «ادبیات برای بارور شدن خود در هر نسل به طبعِ متمایز معدودی از هنرمندان وابسته است.» و حقوقی می‌نویسد که:

«این بدان معنی نیست که بگوئیم بنابراین، انتقاد بالاعم و نقد شعر بالاخص بیمورد می‌نماید. آنهم با این استدلال که: اگر آن طبایعِ معدود در هر نسل وجود داشته باشند پیداست که بی‌توجه به بیدارباش‌های منتقد نیز، خود، سرنوشت فلان هنر را تعیین خواهند کرد. و اگر هم آن معدود هنرمند وجود نداشته باشند، پس نقد هنر (بطور کلی) چه دردی را درمان خواهد کرد و چه راهی را نشان خواهد داد. و نیز بدان معنی نیست که چون در تاریخ هنر معاصر ما، این معدودی چند (لااقل در زمینهٔ شعر) به ظهور رسیده‌اند، مثلاً فرخزاد، اخوان و شاملو، شاعران دیگر همهٔ راه‌ها را مسدود بینگارند و به همین بهانه (دانسته و نادانسته) به راه تقلید و نسخه‌برداری پای نهند. همچنان که هم اکنون تمام تازه‌کاران (بجز یکی دو سه تن) و حتی تنی چند از سابقه‌داران، در همین دو سه راه قدم برمی‌دارند (و عجیب راضی که گویی جز راه این شاعران هیچ راهی وجود نمی‌تواند داشت.) و گاه در این نسخه‌برداری چنان مهارت پیدا می‌کنند که تمیز آن از اصل، جز برای معدودی شعرشناس (اگر بگوئیم امکان‌پذیر نیست) بسیار مشکل است.

اکنون به نظر می‌رسد که *آغازِ کارِ منتقد از هم اینجاست*. به *این معنی* که پیش *از* پرداختن به *مسایل اساسیِ شعر و ارزیابی کامل آن*، تنها راه درست و قدم نخستینِ نقد شعر *این است* که باید دید فلان شعر «بدل»

است یا «اصل». و این، نه کاری‌ست آسان، که اگر آسان بود تا به حال شده بود...»

و در ادامهٔ مقاله به این سخن الیوت می‌رسد که: «وجود شاعرانی دارای نفوذ ادبی، شاعر تازه‌کار را گمراه می‌سازد.» و می‌افزاید: «همچنان که نفوذ نیما و شاملو و امید و فرخزاد بسیاری را (اگر نگوئیم گمراه ساخت) به توقف واداشت. هم از اینجاست که به جرأت می‌توان در شاعرِ بودنِ همهٔ آن گمراه‌شدگان (یا متوقف‌شدگان) به تردید نگریست، چرا که اگر شاعر واقعی بودند نه تنها گمراه نمی‌شدند بلکه همین شناسائی‌ها باعث می‌شد تا به تجربیاتی تازه‌تر دست یابند. همچنان که شاملو دست یافت. [...]

پس آن گفتهٔ پاوند تنها بدین معناست که: ما از میان شعرهای «این طبع‌های معدود متمایز در هر نسل» است که بسیاری از معیارهای نقد را می‌شناسیم» [...].

بخش دوم مقاله با پاراگرافی از مهرداد صمدی، از مهمترین منتقدین طرفدار موج نو در نیمهٔ اول دههٔ چهل، آغاز می‌شود. صمدی نوشته بود که:

«یکی از منتقدان در آغاز پیدایش مکتب ایماژیسم، بر آن تاخت، آن را نوعی هیروگلیف شعری خواند. اما آنچه در ایماژیسم اهمیت دارد و آن را مبین‌تر از سمبولیسم می‌سازد، آن است که این نوع هیروگلیف برای هر کسی معنایی بخصوص دارد. به عبارت «جبری»تر اگر (اتحاد ریاضی) سمبولیزم x+y=۲، ایماژیسم x+y=a می‌باشد، وکمالِ ایماژیسم آن است که گاهی بی‌آنکه بتوانیم برای a و y و x ارزش‌های ملموس بیابیم، شعر، منظورش را به ما تحمیل می‌کند. اینگونه ابیات ناب در شعر احمدی کم نیست.»

و بدین ترتیب وارد بحث در توضیح اصالت شعر احمدرضا احمدی‌و محمدعلی سپانلو و اشعارِ بدلیِ پاره‌یی از پیروان این دو (که عمدتاً در

جزوهٔ شعر چاپ می‌شد) می‌شود، بعد به فروغ و رؤیائی می‌رسد و ضمن دفاع از شعر فروغ می‌نویسد که:

«به راستی اگر شعری پیشرفته [...] ولی مشکل را، دری برای ورود به فضای آن پیدا کردیم و سرانجام وارد شعر شدیم و ناگهان همچون دری بسته که به خلئی باز شود، جز شکلی ظاهری هیچ چیز در آن نیافتیم، این حق را خواهیم داشت که آن را شعری کامل ندانیم. روشن‌تر بگویم، با همهٔ اعتقادی که نویسندهٔ این سطور به شعر رؤیا [رؤیائی] دارد، در این خصوص متأسف است که باید به شعر همو تمثل جوید:

«و باد / وقتی که به شاخه اشتباه می‌آموخت / وقتی که پرنده در میان باد / گهوارهٔ اشتباه را می‌جنباند / پرتاب میان دست‌های من / پنهان می‌شد / اندیشه که می‌کردم از سنگ / در دست من ارتباط پنهان می‌شد / در دست من آشیانهٔ پرتاب / پرتاب که ارتباط بود / اندیشه که می‌کردم وقتی از سنگ.» [...] گویی تنها چیزی که برای او مطرح است، همین خطی‌ست که بین نگاه او و درخت کشیده شده است. گویا رؤیائی در هنگام سرایش شعر از تمامی تجربیات و ذهنیات خود عریان می‌شود. و فقط چیزی که برای او حائز اهمیت است این است که سعی کند به جایی که نگاه می‌کند، به شکلی فوق‌العاده تازه نگاه کند. و به عبارت دیگر، تنها به فرمی که در فاصلهٔ نگاه او و چشم‌انداز منظور در شرف ایجاد است بیندیشد.»

و حقوقی اشعاری از ایندست را (که در شمارهٔ ۵ همین جُنگ، همین شعر را بسیار ستوده بود) در زمرهٔ اشعار بدلی می‌داند که جایی در روند تحول و پیشرفت شعر ندارند.

بخش پایانیِ مقالهٔ «از سرچشمه تا مصب» به موضوع تحرک ذهنی و روحی مداوم شاعر برای پیشرفت اختصاص دارد که عمدتاً به اشعار فروغ متکی است. و مقاله با این جملهٔ آموزندهٔ ت. اس. الیوت پایان می‌گیرد که:

«اگر شاعری، شنوندگان زیاد در مدتی کوتاه به دست آورد، این

وضعیت قابلِ سوءظن است، چراکه به مردم آنچه راکه قبلاً به آن عادت کرده‌اند، داده است.»[۱۶۲]

جگن

شماره‌های نخستین جگن که با نوعی جانبداری از موج نو منتشر شده بود، در این شماره (شمارهٔ پنجم، بهار ۴۷) با مقالات بهروز دهقانی ــ همراه و همرای صمد بهرنگی ــ و شعر سعید سلطان‌پور و داستانی از محمود دولت‌آبادی، رنگ و بوی سیاسی می‌گیرد؛ اگر چه یکسره از آثارِ موج نویی (چون اشعار بیژن نجدی، علی قلیچ‌خانی و م. مؤید) نیز خالی نیست؛ و اگر چه همهٔ موج نویی‌ها هم غیرسیاسی نبودند. در هر صورت، آنچه که در این میان و در اینجا مهم است توجه به چیرگیِ بطئیِ جوِ سیاسی بر اذهان روشنفکران و لاجرم بر نشریاتِ این روزها، و پیدایش نشریاتی مشخصاً با اهداف سیاسی است که از آنجمله بودند: *کتاب روز*، *نامهٔ اهل خراسان*، *فصل‌های سبز* و همین جگن.

کتاب روز

از این جُنگ سه شماره، زیرنظرِ کارگردان و بازیگر مطرحِ آن سال‌ها، ناصر رحمانی‌نژاد منتشر شد.

گرایش مسلطِ جُنگِ روز، هنر متعهد (بویژه در تئاتر)، با زیبایی‌شناسیِ روسی (شوروی سابق) بود.

در شمارهٔ اولِ *کتاب روز* (منتشره به شهریور ۴۷) از حوزهٔ شعرنو مطلبی نیست، جز نقدی بر مجموعهٔ موج نوئی حسین رسائل با نام *آواز پشت برگ‌ها*. نویسندهٔ نقد محمدرضا اصلانی شاعر موج نوئی آن سال‌ها بود.

شمارهٔ دوم ــ که با نام *کتاب آبان* در آبان ۴۷ منتشر شد ــ شعری دارد از سعید سلطان‌پور.

و شمارهٔ سوم ــ که با نام *کتاب اردیبهشت* در اردیبهشت ۴۸ منتشر شد ــ اشعاری دارد از اسماعیل خویی و جعفر کوش‌آبادی.

روزن

از روزن پیشتر صحبت شد و گفتیم که گرایش عمومی روزن به سوی هنر غیرمتعهد بود. دفتر دومِ روزن (بهار و تابستان ۴۷) با کمیت و کیفیت چشمگیر، زیرنظر احمدرضا احمدی منتشر شد.

این شماره، علاوه بر بسیاری مطالب خواندنی، دو نقد از اسماعیل نوری‌علاء، بر دو کتاب *شهر خسته* از منصور اوجی و *آواز خاک* از منوچهر آتشی دارد که ذیل همان کتاب‌ها می‌خوانیم.

شمارهٔ سوم دفترهای روزن در زمستان ۴۷ منتشر شد.

شعر «شب» از سهراب سپهری ــ که با تغییر فراوان، با نام «متن قدیم شب» در مجموعهٔ «ما هیچ، ما نگاه» چاپ شده است ــ را از روزن می‌خوانیم. «شب»، شعری موج نوئی از سپهری، با تمام بی‌انضباطی‌ها و هرزرفتگی‌های این شیوه بود. این شعر، نمونهٔ خوبی از شناخت و تلاش سپهری برای رسیدن به اشعار والای بعدی است.

شب

سهراب سپهری

صندلی را بیاور میان سخن‌های سبز نجومی.
ای دهاتی پر از منظره!
گوش احساس، مشتاق ترسیم یک باغ پیش از خسوف است.
برگ انجیر ظلمت
عفت سنگ را منتشر می‌کند.
وزنِ اعداد از روی بازوی وارستهٔ آب می‌افتد.
رو به سمت چه وهمی نشستم که پیشانی‌ام خیس شد

آه، ای الکل ترس مبدأ
در خطاب تو انگشت‌های من از هوش رفتند.
دستم امشب از اینجاست تا میوه‌ای از سر باغ ماقبل تاریخ
دستم امشب نهایت ندارد.
این درختان به اندازه ترس من برگ دارند.
ای پدرهای ممتد که در متن اندازه‌های فضا هستید!
خط‌کشِ من در ابعادِ قطعیتِ شب
دقت پاک موروثی‌اش را هدر داد.
جسم تدبیر روزانه در یأس ادراک حس شد.
سردی هوش مثل عرق از مسامات تن می‌تراود.
ای سرآغازهای ملوّن!
دست‌های مرا روی وجدان جادو حرارت دهید!
من هنوز
لالهٔ گوش خود را به سمت صدای قدیم عناصر جلا می‌دهم.
من هنوز
تشنهٔ آب‌های مشبک هستم.
و هنوز از تماشای شمش طلا دشنه‌ام را صدا می‌زنم.
دکمه‌های قبای من از جنس اورادِ فیروزه‌ای‌رنگ‌اعصار جادوست.
در علفزار پیش از شیوع گل سرخ در ذهن
آخرین جشن جسمانی ما به پا بود.
من در این جشن آواز انگشت‌ها را میان ظروف گلی می‌شنیدم.
و نگاهم پر از کوچ شمشادها بود.
ای قدیمی‌ترین عکس یک باغ در سطح یک حزن!
جذبهٔ تو مرا همچنان بُرد
تا به این دستگاه ظرافت رسانید.
روی پیشانی من چه دستی رقم می‌زند: انحراف خوشایند؟

شاید.
(آی خواننده، در این تپش‌های مشکوک، لیوان آبِ
صریحی بنوشیم!)

چشم در ماسهٔ کهکشان جای پای چه پیمانه‌ای را صدا می‌زند؟
کاسه‌ها از خضوع گوارای مقیاس پر شد.
روی شن‌های انسانی امشب عزای الفباست.
شرم گفتار دست مرا مرتعش می‌کند:
(آری
مجمعی بود در مرتع پشت تاریخ
و در آن مجمع دلگشای تُوحّش
از میان همه حاضرین، فک من از غرور تکلم ترک خورد.

بعد
من که تا زانو
در خلوص سکوت نباتی فرو رفته بودم
دست و رو را در اصوات موزون اشکال شُستم.
بعد، در فصل دیگر
کفش من تر شد از «لفظ» شبنم.
بعد، وقتی که بالای سنگی نشستم
غیبت سنگ را از سرشت کف پای خود می‌شنیدم.
بعد دیدم که از موسم دست من ذات یک شاخه پرهیز می‌کرد.)

ای شب ارتجالی!
دستمال من از خوشه‌های پریشان تکرار پر بود
پشت دیوار خورشیدیِ باغ
یک پرستوی هجری که می‌رفت تا انس ظلمت

دستمال مرا برد.
اولین ریگ الهام در زیر کفشم صدا کرد.
خون من میزبان رقیق فضا شد.
نبض من در میان عناصر شنا کرد.
خواب آرنج من در بهار سر من شکفت.
ای شب...
نه، چه می‌گویم
آب شد جسم پاک مخاطب در ادراک متن دریچه.
سمت انگشت من با صفا شد.

دفترهای زمانه

دفترهای زمانه ادامهٔ آرش (دورهٔ اول) و یکی از معتبرترین نشریات دههٔ چهل بود که پیشتر از آن صحبت شد.

شمارهٔ اسفند سال ۱۳۴۷ دفترهای زمانه اختصاص به مهدی اخوان‌ثالث یافت و با نامِ «دیدار و شناخت م. امید» منتشر شد. در این شماره ــ که به سه بخش تقسیم شده بود ــ بخشی، شاملِ مقالات، اشعار و گفت‌وگو با اخوان؛ بخشی، اشعاری دربارهٔ اخوان؛ و قسمتی، نظرِ دیگران دربارهٔ شعر اخوان بود. در این بخش، مقالاتی از نیما، فروغ، فریدون رهنما، درویش، شفیعی‌کدکنی (م. سرشک)، اسماعیل خوئی، ضیاء موحدمحمدی، و یک یادداشت از سیروس طاهباز و ترجمه‌ئی از صمد بهرنگی چاپ شده است که خواندنی است.

خوشه (هفته‌نامه)

از هفته‌نامهٔ خوشه، پیش از این یکبار دیگر سخن گفته بودیم: در سال ۱۳۳۴ که گروهی از شاعران، صفحهٔ شعر «خوشهٔ زرین» را در هفته‌نامهٔ خوشه اداره می‌کردند. از آن پس دیگر در حوزهٔ شعرنو در صفحات خوشه

اتفاق خاصی نیفتاد تا اول مرداد ۱۳۴۶ که احمد شاملو مسئولیتی در خوشه به عهده گرفت و با تلاش او و محبوبیت و شهرتش در میان اهل قلم، خوشه عرصهٔ نمایش شعرنو شد.

اگرچه با وجود احمد شاملو، هفته‌نامهٔ خوشه از پربارترین و فعال‌ترین و جذاب‌ترین هفته‌نامه‌های ادبی ــ هنری دههٔ چهل شد، ولی همچنان از نقد و بررسی و توضیح و تحلیل شعرنو خالی بود؛ تا در سالگرد فروغ که مقاله‌یی ازع. دستغیب تحت‌نام «جنبه‌های دوگانهٔ عشق و بیم زوال در شعر فروغ» در آن چاپ شد. و یکسال و اندی بعد، در شمارهٔ ۲۶ (۲۴ شهریور ۱۳۴۷) و چند شماره پس از آن، سلسله مقالاتی با نام «ضابطه‌های شعرنو» از احمد شاملو، که پاسخی بود به پرسش عده‌یی از خوانندگان.

شاملو در آغاز مقاله می‌نویسد:

«دوستان بسیاری از ما می‌پرسند:

ــ آنچه به نام شعرنو شناخته شده، تابع چه نظم و قاعده‌یی است و آیا اصولاً نظم و قاعده‌یی از برای آن هست؟

بسیارند کسانی که می‌پرسند:

ــ آیا برای پی بردن به زیبایی‌های این گونه شعر که هنوز از دسترس ذوق همگان به دور است، راهی می‌توان یافت؟

از این شماره می‌کوشیم تا آنجا که میسر است راهی پیش پای این دسته از خوانندگان خود قرار دهیم. این کار، سخت مشکل و توانفرساست چرا که لذت بردن از آثار هنری از آشنایی با زبان هنرها گذشته، بیشتر از راه «عادت» میسر است.

با اینهمه، راه‌های مختلف را تجربه خواهیم کرد و از کوشش در این مهم باز نخواهیم ایستاد.

شرط اصلی خواستاری شماست. و این شرط حاصل است.

چاپ یادداشت‌های این شماره، به عنوان مقدمه‌یی برای یادداشت‌های بعدی لازم به نظر رسید.»[۱۶۳]

دو شمارهٔ مقاله، بحث در کلیات است. در شمارهٔ سوم (۲۸) به تفاوت نظم و شعر پرداخته می‌شود و اینکه «نظم، *اثر هنرمندانه است* و شعر، *اثر* هنری». و «نظم (= تکنیک) محصول احاطه بر ابزار است و تسلط بر اندیشه... خالق یک چنین اثری می‌دانسته است که «چه می‌خواهد بگوید» و می‌دانسته است «چه‌گونه می‌شود، گفت». آنگاه توانسته است بیندیشد که «چه ابزاری را به کار می‌تواند گرفت» و پس از آن «توانسته است آن ابزار را، استادانه به کار برد». و «تکنیک در مجموع می‌تواند چیزی اکتسابی باشد، می‌توان آن را فرا گرفت و با ورزش و تمرین بر آن تسلط یافت. شعر چنین نیست. شاعری را نمی‌توان آموخت.»[۱۶۴]

از مهم‌ترین کارهای شاملو در خوشه، ترتیب و برگزاری *شب‌های شعر* خوشه بود که بدان خواهیم پرداخت.

مجموعه‌های شعرنو در سال ۱۳۴۷

آتش / *واحه*. ــ تهران، بی‌نا، ۱۳۴۷، ۵۱ ص.

احمدی، احمدرضا / *وقت خوب مصائب*. ــ تهران: زمان، ۱۳۴۷، ۱۸۱ ص.

اسلام‌پور، پرویز / *نمک و حرکت ورید*. ــ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۷.

بصیری، رضا / *لحظه‌ها ترانه‌اند*. ــ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۷، ۲۰۹ ص.

رسائل، حسین / *آوازهای پشت برگ‌ها*. ــ تهران: روز، تیر ۱۳۴۷، ۸۰ ص.

روایی، محمد / *خورشید سرد*. ــ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۷، ۷۰ ص.

رؤیائی، یدالله / *از دوستت دارم*. ــ تهران: روزن، پائیز ۱۳۴۷، ۷۹ ص.

زنگنه، عزت‌الله / *دلگیر*. ــ بی‌جا، کتابفروشی نیما، دیماه ۱۳۴۷، ۱۱۳ ص.

زهری، محمد / *شبنامه و قطره‌های باران*. ــ تهران: اشرفی، ۱۳۴۷، ۱۰۳ ص.

سپانلو، محمدعلی / *منظومهٔ پیاده‌روها*. ــ تهران: بامداد، ۱۳۴۷، ۱۰۳ ص.

سلطان‌پور، سعید / *صدای میرا*. ــ تهران: روز، آذر ۱۳۴۷، ۲۰۳ ص.
سهیلی، مهدی / *سرود قرن*. ــ تهران: سنایی، ۱۳۴۷، ۲۰۸ ص.
شاملو، احمد (ا. بامداد) / *برگزیدهٔ اشعار*. ــ تهران: روزن، ۱۳۴۷، ۲۰۷ ص.
شریفی، حبیب‌الله / *بر حریر ابر*. ــ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۷، ۷۱ ص.
شفیعی، نورالدین / *صنعتی ۳*. ــ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۷، ۴۸ ص.
شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (م. سرشک) / *از زبان برگ*. ــ تهران: توس، خرداد ۱۳۴۷، ص
صدیقی، کامبیز / *در جاده‌های سرخ شفق*. ــ رشت: هنر و ادبیات بازار، دی ۱۳۴۷، ۱۰۲ ص.
صنیعی، ملکه / *تصویر تنهایی*. ــ بی‌جا، بی‌نا، ۱۳۴۷، ۵۶ ص.
کوش‌آبادی، جعفر / *ساز دیگر*. ــ انتشارات فرهنگ، مهر ۱۳۴۷، ۹۴ ص.
کیانوش، محمود / *ماه و ماهی در چشمهٔ باد*. ــ تهران: نیل، ۱۳۴۷، ۱۲۷ ص.
مشیری، فریدون / *بهار را باور کن*. ــ تهران: نیل، ۱۳۴۷، ۱۲۹ ص.
مشیری، فریدون / *پرواز با خورشید*. ــ تهران: صفی‌علی شاه، ۱۳۴۷، ۱۷۶ ص.
مهاجرانی، عطا (م. عطا) / *شب و پرواز*. ــ مشهد: توس، دی ۱۳۴۷، ۷۸ص.
میرصادقی، میمنت (آزاده) / *بیداریِ جویباران*. ــ تهران: توس، ۱۳۴۷، ۷۱ ص.
وجدی، شاداب (شادی) / *سرودی برای دست‌های کوچک*. ــ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۷، ۱۲۰ ص.

شعر دیگر [جُنگ موج نو]. ــ تهران: اشرفی، ۱۳۴۷، ۱۱۷ ص.
براهنی، رضا / *طلا در مس*. ــ تهران: نیل، ۱۳۴۷، ۶۵۵ ص. چ ۲.

صدای میرا / سعید سلطان‌پور

سلطان‌پور، سعید / *صدای میرا*. ــ تهران: روز، آذر ۱۳۴۷، ۲۰۳ ص.

شعرنو *اجتماعی* که با نیما آغاز شده و از سال‌های ۱۳۱۰ به بعد با مایه‌هایی از نماد و تمثیل در شعرِ همو به وجه *سیاسی* گرائیده و در بحبوحهٔ نهضت ملی در اشعار اسماعیل شاهرودی، هوشنگ ابتهاج، سیاوش کسرائی و چند تن دیگر با چهرهٔ *انقلابی* به میدان تاخته بود، پس از کودتا، یکچند پس از سکوت و تپش و جوششِ مجدّد در شعر کسرائی، ناگهان در دههٔ چهل،توفنده و پرخروش از شعر سعید سلطان‌پور فوران زده و جریان جدیدی از شعر سیاسی را به دنبال آورد که بعدها به شعر چریکی شهرت یافت.

شعر *اجتماعی*، شعر تفکر و هشدار و آگاه کردن مردم؛ شعر سیاسی، شعر اشارات پنهان به نیت برانگیختنِ مردم؛ شعر *انقلابی*، شعر اعتراض؛ و شعر چریکی، شعر هجوم بود.

اگرچه در شعر سیاوش کسرائی سراسر این سلسله پیموده شد، ولی نمایندهٔ تام و تمام شعر چریکی ایران، سعید سلطان‌پور بود. در شعر او بود که یکسره جای سلاح نقد را نقد سلاح گرفت و آشکارا از مبارزات مسلحانه سخن رفت.

سلطان‌پور در سال ۱۳۱۹ در سبزوار متولد شده بود. از پانزده سالگی با غزل شروع به سرودن شعر کرد. ظاهراً در سال‌های ۳۷–۳۸ به تهران آمد و با آشنایی باگروه *تئاتری آناهیتا* (که بعدها به شدت از گردانندگانش روی گردان شد)[۱۶۵] زندگیش دگرگون شده و به شعر انقلابی روی آورد.

گروه آناهیتا متشکل از عده‌یی از اعضاء قدیمی حزب توده بود که ظاهراً کسانی از آنان، پس از کودتای ۳۲ به شوروی سابق رفته؛ بازیگری آموخته؛ به‌ایران‌بازگشته، وبرای آموزش‌سیستم‌تئاتری «استانیسلاوسکی» در ایران، موسسهٔ تئاتری «آناهیتا» را تأسیس کرده بودند.

این گروه در سال‌های ۳۹–۴۰ نشریه‌یی به نام *آناهیتا* منتشر می‌کرد که نخستین اشعار جدی سلطان‌پور نیز در این نشریه چاپ شده بود.

بر من روشن نیست که سلطان‌پور کی و چگونه به شعرنو روی آورد، و نخستین شاعران نوپرداز مورد علاقهٔ او چه کسانی بوده‌اند، ولی از چند شعر اولیهٔ او که در *آناهیتا* چاپ شد و یک سال بعد خبرِ انتشار مجموعه‌ئی از اشعارش با نام *باروت‌های خیس* ــ که گویا هرگز منتشر نشد ــ در شمارهٔ ششم *آناهیتا* به چاپ رسید، چنین برمی‌آید که او نیز همچون بخش عظیمی از روشنفکران آن سال‌ها تحت تاثیر لحن حماسی اخوان‌ثالث بوده است.

سلطان‌پور از آغاز تا پایانِ دورهٔ زندگی هنریش، شعر و تئاتر را با هم پیش بُرد. او در پانزده دیماه ۱۳۴۸ نمایشنامهٔ دکتر استوک‌مان یا دشمن مردم نوشتهٔ هنریک ایبسن را در «انجمن ایران و آمریکا» کارگردانی کرد که همچنان نگاه چریکی بر آن حاکم بود. و فریدون گیلانی ــ از تحسین‌کنندگان اجرای نمایش ــ طی یادداشتی نوشت:

«[...] در دشمن مردم که به دلایلی با نام دکتر استوک‌مان عرضه شد، استوک‌مان پزشک حمام‌های طبی، جلوهٔ آشکاری از شخصیت و خطوط فکری خود ایبسن است. دکتر استوک‌مان که از رفاهی نسبی برخوردار است و به زندگیِ سر و سامان گرفته و نیمه اشرافیِ خود می‌بالد، ناگهان در می‌یابد که آب شهر آلوده است و این آلودگی که از دباغ‌خانه سرچشمه می‌گیرد نه تنها حمام‌ها که آب شهر را در معنایی گسترده‌تر آلوده کرده است. کشف استوک‌مان این است که آب آلوده، زندگیِ مردمِ آن بندرِ کوچک، و سلامت مسافرانی را که در آن توقف می‌کنند به خطر انداخته است، این است که مغرور از این کشف بزرگ، سر بلند می‌کند و فریادِ اعتراض سر می‌دهد. در برابرِ استوک‌مان، برادرش ــ شهردار ــ قرار دارد که با علم به آلودگی آب، به دلایل اقتصادی و اجتماعی افشای آن را درست نمی‌داند، این است که با تمام قدرت در رد ادعای دکتر استوک‌مان

و درهم کوبیدن غرور او می‌کوشد، همهٔ راه‌ها را به رویش می‌بندد و همهٔ عناصر و عوامل اجتماعی را بر ضد برادر مبارزش می‌شوراند. دکتر استوک‌مان ناچار می‌شود به اکثریت مردم رو بیاورد، آنهم اکثریتی که در حوزهٔ تبلیغ و اعمالِ نفوذِ طبقهٔ استثمارگر قرار دارند و طبیعی است که نمی‌توانند به ندای او پاسخ گویند و به پشتیبانی نظرهای فردی او برخیزند.

دکتر استوک‌مان ــ و یا به تعبیر درست، خودِ ایبسن ــ سرانجام به یاس می‌رسد. از پشتیبانی مردم دل می‌کند، به آنان می‌تازد، محکوم‌شان می‌کند، و با چمدان بسته صحنه را ترک می‌کند [...]

[اما] در دکتر استوک‌مان یا دشمن مردمی که «انجمن تآتر ایران» ارائه [می‌دهد، اگرچه]، برداشتِ کلی همان است که ایبسن اراده می‌کند، اما با تغییرهای لازمی در پرده‌های چهارم و پنجمِ اثر، هدف تازه‌یی ارائه می‌گردد. در این تغییر که برای انطباق اثر با ضروریات و ویژگیِ روز لازم بود، دکتر استوک‌مان چمدان بسته‌اش را باز می‌کند و به جای آنکه بگوید: «*تنهاترین آدم، پرقدرت‌ترین آدم است.*» می‌گوید: «*باید ماند و از سلاح مردم استفاده کرد.*» و این همان چیزی است که ایبسن به دلیل آماده نبودن شرایط اجتماعی نروژ نتوانست بدان دست یابد و پس از گذشت صد سال و بارور شدن فلسفهٔ تناوری که در زمان ایبسن جوانه زده بود، باید برای ارائه در چنین جامعه‌یی، تغییری اینگونه درش داده می‌شد. [...]

کارگردانیِ سعید سلطان‌پور بر اساس آگاهی اجتماعی و مطالعهٔ دقیق در خطوط فکری ایبسن و ضرورت اجتماعی امروز بود.

سلطان‌پور با برداشت زیرکانه، در پردهٔ چهارم، نمایش را از صحنه به میان تماشاگران می‌کشد و آنان را در ماجرا شریک می‌کند [...]»[۱۶۶]

با تغییرات آشکاری که در جهت تبلیغ جَنگ چریکی در نمایشنامه ایبسن داده شده بود، ساواک از ادامهٔ اجرایش جلوگیری می‌کند. خبر در سراسر ایران می‌پیچد و سلطان‌پور که طی مدت کوتاهی چهرهٔ محبوب

پاره‌ئی از محافل انقلابی تهران شده بود، متعاقب این اتفاق، به عنوان مطرح‌ترین بازیگر و شاعر انقلابی در سراسر ایران مشهور می‌شود؛ کتاب شعرش دست به دست می‌گردد و *صدای میرا* سرمشق شعر چریکی *ایران* قرار می‌گیرد.

مشخصات شعر چریکی

شعراجتماعی ـ سیاسی پیشین هرچه بود ایماءو اشاره و دشنام و اعتراض و لعنت و خشم بود، شعر چریکی اما شعر هجوم و کشتن و خون بود.

البته خط فاصل قاطع و خط مرز مشخصی بین همهٔ اشعار سیاسی ـ اجتماعی پیشین و تمامیِ اشعار چریکی نمی‌توان رسم کرد. پاره‌ئی از اشعارکسرائی و ابتهاج در پیش از کودتا عملاً اشعار چریکی بودند، حال آنکه نخستین اشعارِ جدیِ سلطان‌پور (به عنوان بانی شعر چریکی) در حال و هوای نمادینِ شعرِ سیاسیِ سال‌های دههٔ سی بود. او در این شعرها، همان فضای ذهنی کسرائی (بی‌آنکه مطلقاً تحت تأثیر زبانش بوده باشد) و همان اندیشه و آرزوها را، با همان تعبیرات و تشبیهات، با لحنِ حماسیِ مهدی اخوان‌ثالث می‌سرائید. پا به پای شکل‌گیری خط‌مشی چریکی در ایران و پیدایش فضای قهرآمیز مبارزات سیاسی بود که شعر سلطان‌پور شکل گرفت و مشخصه‌های تازه‌ئی یافت و از شعر سیاسی پیشین متمایز شد.

عمده‌ترین تفاوت‌های آشکار شعر چریکی و شعرِ سیاسیِ پیشین عبارت بود از:

۱. شعر چریکی، صریح، خشن و آکنده از کلماتی چون خون و تفنگ و ستاره و زندان... بود، حال آنکه شعر سیاسی ـ اجتماعی پیشین، در پردهٔ ایماء و اشاره و سرشار کلماتی چون صبح، فردا، لاله، آفتاب، ظلمت، زمستان،... بود.

۲. شعر سیاسی ـ اجتماعی پیشین، طرف سخنش روشنفکران بود،

حال آنکه طرف توجهٔ شعر چریکی، قهرمانان، توده‌های غایب مردم، سازمان‌ها و یا احزاب بود.

۳. در شعر سیاسی ـ اجتماعی پیشین، نمادهای پیروزی و امید، عناصری چون آفتاب و گلسرخ و باران و صبح،... بود، در حالی که نمادهای شعر چریکی، مسلسل و رگبار و خون بود. (و نمادهای مبارزاتی، پیشین نیز همچون نشانه‌های شناخته شده در این شعرها به‌کار می‌رفت، نه علائمی پوشیده و پوشاننده).

و چنین بود که در شعرهای سلطان‌پور دشنه و خون موج زد، چنانکه در همین مجموعهٔ مورد بحث ـ *صدای میرا* ـ بیش از صد و چهل بار واژهٔ خون با ترکیبات مختلف به‌کار رفته است.[۱۶۷]

او به سبب نوع نگاهش به زندگی و نوع مبارزه، حتی وقتی که از مرد روستایی و روستا تصویری می‌داد، می‌نوشت: «دل: روستای سوخته‌یی در دود / من: مردِ روستایی بذرافشان / با خیش استخوانی خون‌آلود».

هنر برای او فقط سلاح بود و نه دیگر هیچ. و این مطلب را ما در جزوه‌یی به نام *نوعی از هنر، نوعی از اندیشه* که دو سال بعد (در سال ۴۹) در تیراژ معدود و تقریباً غیرعلنی از او منتشر شد، می‌یابیم. سلطان‌پور در آنجا می‌نویسد:

«اکنون که در جوامع طبقاتی بیش از هر زمان دیگر هنر و اندیشه به مثابهٔ سلاحی ارزان و مؤثر بازار دارد و وسیله‌یی جادویی برای ماندگاری طبقهٔ وابسته به امپریالیسم جهانی است و همواره در جهت تحقیر و تحمیق مردمان محروم و عامی به‌کار گرفته می‌شود، کوشش برای بیداری و آنگاه پیگیری سرشار از ایمان، برای هوشیاری مردم، وظیفهٔ آرمانی هنرمندان است که با درک توان و لیاقت تاریخیِ مردم و همچنین تحلیل و شناخت حقوق از دست رفتهٔ ایشان، اندیشهٔ مبارز خود را به سلاحِ اقدام مجهز [کنند] و برای اکتساب حقوق ربوده شدهٔ کار و تنظیم مردمیِ آن، به بهای تحقیر و تهدید و زندان و شکنجه و خون و مرگِ خویش [بکوشند...]

دیکتاتوری و سانسور در قلمرو هنر و اندیشه چنان وسعت یافته که بررسیِ همواره‌ٔ آن وظیفهٔ هر هنرمند و ادیبی است که وجدان سیاسی خود را در جهتِ نجاتِ حقیقتِ بیدار می‌داند. من می‌گویم نباید سکوت کنیم. [...] باید خطر کنیم. همه از تاکتیک حرف می‌زنیم و من چنین دریافته‌ام که جای کلمهٔ «ترس» *را با «تاکتیک» عوض کرده‌ایم. اگر همه برویم و بنویسیم و هر طور شده منتشر کنیم، دیوار سانسور می‌شکند.* [...] *من در قلب ترس، از دیکتاتوری و سانسورِ دولت در قلمرو هنر و ادبیات* حرف می‌زنم. [...] سکوت نکنیم. *سانسور در خویش در قلمرو هنر و ادبیات، اولین خیانتی است که خود دربارهٔ خود مرتکب می‌شویم و با دشمن همدستی می‌کنیم تا به تاکتیک او تحقق بخشیم.* [...]

مجلات و روزنامه‌ها در قورقِ ارتجاع‌اند و گردانندگان آن یا خریداری شده‌اند، یا زیر سایهٔ تفنگ ترسیده‌اند و یا خود از مریدانِ نزدیک ارتجاع‌اند و در کادر سرمایه‌های داخلی و خارجی سهام‌گذاری می‌کنند. [...] در این سال‌های طولانی شکست، بیشترین لطمهٔ فرهنگی را از روش آموزش و پرورش که بگذریم، مطبوعات به ملت زده‌اند. [...] ترس، هر لحظه بیشتر، ما و هنر و ادبیات ما را به کام می‌کشد، بطوری که امروز، هنر و ادبیات ما هنر و ادبیات ترس نیست، هنر و ادبیات ترسو است. [...] در انزوا چون شیر یال بر می‌آشوبد و در جمع، در جامعه چون روباهی زیرک از خطر می‌گریزد. [...] ما به شدت تحقیر شده‌ایم. [...] به بیماران آواره، اجاره‌نشینان فقیر، کارگران بیکار و ازدحام کهنه‌پوشان و سرخوردگان توجه نداریم. دشمن، سرسخت و مسلح بر گردهٔ اقتصاد نشسته است [...] و دهقان و کارگر و کارمند را با شگردهای نویاب، بردهٔ مصارف اقتصادی و فرهنگی می‌کند و به بند قسط و تجمل و تفریح و تحمیق می‌کشد. [...]

موسیقی از تسلیم و زاری و رؤیاهای ناممکن و اندوه و تخدیر پر است.

داستان‌ها، نمایشنامه‌ها و پند و اندرزها، همه و همه، کلیشه‌یی، تهوع‌آور و مضمحل‌کننده است و برای تأئیدِ سرنوشتِ محتوم تهیه می‌شود.

صداهای کارگزاران برنامه‌های رادیویی و تلویزیونی، قلابی، مرده، آلوده به رمانتیسمی تخدیرکننده و متکی به ندانستگی و تصویرِ قالبیِ مردم نسبت به ارزش‌های مترقیِ صدا، کلمه، موسیقی و در مجموع هنر و اندیشهٔ مبارزِ امروز است. [...]

وقتی هنرمند و ادیب موضع طبقاتی نگیرد، با دشمنی مشخص و معلوم درنیاویزد، مردم و زبان غنی و مؤثر آنها را درنیابد، توازنی منطقی میان ارزش‌های هنری و رشد فرهنگی مردم برقرار نسازد و مثل بیشتر استادان متحجر دانشگاهی و هنرمندان مرفه تلویزیونی، از سرِ رفاه و ترحم، مردم‌نوازی کند، به میان مردم نرود، در اتاق مرد ننشیند، با مردم نپوشد و ننوشد، به حرف‌های مردم گوش ندهد و چون خدایی ناشناخته از فضای مرفه و روشنفکرانهٔ خویش با اشاراتی خداوندانه به حل و فصل قشریِ مسائل محرومیت و فقر بپردازد؛ خدایی کند و بنده‌نوازی بیاموزد، عملاً گرایش‌های فرهنگی خرده بورژوایی داشته باشد و به هنر و ادبیاتی که با تمام تجلیات زیبایی‌شناسانه، تحکیم‌دهندهٔ روابط فرهنگی طبقهٔ مرفه جامعه است، دل بسپارد، و با اینهمه، در حرف، مردمی و حتی مبارز بماند، هرگز نمی‌تواند مفهومی واقعی از وظیفه داشته باشد؛ چه اگر چنین باشد، دیگر وظیفه حرفی برای کسب موقعیت اجتماعی است. سرپوشی برای پوشاندن مبانی غلط ذهنی است. [...]

هنر و اندیشهٔ موظف می‌باید با اشکال خاص خویش در زمینهٔ ادبیات و هنر، به تحلیل و تفسیرِ تضادِ اصلی جامعه بپردازد. بگذار هنرمندان مدعی، آنها که به هنر ناب و هنر غیرطبقاتی می‌اندیشند، رم کنند. [...]

هنر و اندیشهٔ مبارز که پایه‌یی از اقدام رهایی‌بخش آینده بر آن استوار است از معیارهای فرمالیستیِ شناختِ زیبایی و اکتشافات بیمارگونهٔ ذهنی که در زمینهٔ مدرنیسم، معمول‌ترین راهِ وصول به تصور کاذب خلاقیت‌اند، می‌گریزد و مُشتِ خشم و نفرت خود را بر پوزهٔ هنر و ادبیات دایره‌یی که در فضایی از عناصر آلوده به تراژدی و مضحکهٔ پیری و مرگ و جنسیت

تباه شونده سرگردان است می‌کوبد و سیمای آسمانی هنر و اندیشه‌یی را که با لعاب مدرنیسم، گذشته‌گرایی بی‌منطق و ناممکن را تجویز می‌کند و با بیانی مناسب اکنون، به جانب جاذبه‌های متافیزیکی می‌گراید، به لجن می‌آلاید. [...]

این شیوه‌ها ازدیدگاه هنروادبیات مبارزمردود است، ولی هرگز واقعیت آن انکار نمی‌شود و حتی قابل بررسی، شناخت و درمان نیز می‌باشد. [...]

هنرمندان و روشنفکرانی که در زمینهٔ هنر و اندیشه، بدون درک تضاد عمدهٔ انسان موجود، مفاهیمی کلی چون مرگ، عشق، یاس، پیری و خدا را دور از زمان و مکان مطرح می‌کنند به زندانیان ابلهی می‌مانند که همواره سر بر دیوارهای استوار سلول می‌کوبند. [...]

این واقعیت متحرک [طبقاتی بودن هنر] برای هنرمندان و روشنفکران سر در خویش، خود فروخته و وابسته چنان ناگوار است که با تمام توان هنری و دولتی خویش در برابر آن صف‌آرایی می‌کنند و با پول و زور و فرم، سلاح می‌کشند و می‌کوشند حقیقت آن را با برچسب رایج و رذیلانهٔ «شعار» تنزل دهند و دینامیسم جبری و فلسفی آن را زایل کنند. شعار مترقی عمیق‌ترین و بارزترین اعتقاد انسانِ معاصر، و شریف‌ترین تجلی آرمانی یک ملت است. اگر این اعتقاد و آرمان نو، طی مبارزه نتواند در تمام لحظه‌های تجلی خویش ابعادِ ممکنِ فرهنگِ نوینِ خود را بنمایاند، نه در خور نفی که شایسته نقد است، زیرا هنر و ادبیات مبارز می‌باید با اتکاء به نیازها و خصلت‌های تازهٔ خویش، مبانی زیبایی‌شناسیِ دیگری را در قلمرو هنر و اندیشه کشف نماید و بدان تشکل و تکوین بخشد، و اگر گاهی و حتی بیشتر «شعار» می‌دهد از آن روست که نمی‌خواهد به امید آراستگی‌های ممکن ــ که حتماً بدان خواهد رسید ــ نیاز اکنون خویش را فرو نهد. می‌پذیریم که با «شعارِ مبارز»، کمبودِ فرهنگِ هنری هست اما به سرعت درمی‌یابیم که این کمبود از نوپاییِ آن ناشی می‌شود و در پویاییِ آن رنگ خواهد باخت و طی دورانی لازم و بر اساس نقد و نظر علمی ــ

هنری، تشکلی هنری خواهد یافت. [... از این گذشته]، این دشمن است که «شعار» می‌دهد. [...] شعارهای ایده‌آلیستی که با داستان‌ها، اشعار، تصاویر و تخیلات مذهبی آمیخته و فرم‌های مؤثر خویش را طی تجربه‌های بسیار به دست آورده است و اکنون بدون آن که جذبه‌یی آگاهانه داشته باشد، سنتی پایدار تلقی می‌گردد و با قانون عادت پذیرفته می‌شود. [...]

[و سرانجام وقتی که به تئاتر می‌رسد، حکم می‌کند که] گردانندگان تئاتر باید دریابند که در واقعیت خویش ریشه بندند و از تجلیات، تفکرات و اعمال مردمی که رنج‌ها و قربانی‌های بیشماری پشتوانهٔ تحقق آن بوده است به عنوان ماسکی برای وجاهتِ اجتماعی سود نبرند. یا مردمی نباشند و یا اگر هستند ترسِ حقارت‌آمیز خویش را به سویی نهند و تکلیف خویش را در قبال جامعه معین کنند. زیرکی پایدار را که تا زمانی طولانی ممکن است تمام خصلت‌های ضدمردمی را پنهان دارد به دور اندازند و مردانه و غرورمند با زمینه‌های منفی خویش گلاویز گردند تا مگر پیوند ایشان با مردم، پیوندی رادمردانه باشد و پشتوانه‌ئی اصیل از خون و مرگ برگیرند. [...]»[۱۶۸]

می‌بینیم که سخن سلطان‌پور در واقع صیقل دادهٔ همان سخنی است که به هنگام اوجگیری مبارزات سیاسی سال‌های ۲۷ تا ۳۲ در نشریات حزب تودهٔ ایران گفته می‌شد.[۱۶۹] او به عنوان سخنگوی تفکر هنر چریکی، هنر را چون دیگر پدیده‌های اجتماعی، پدیده‌ئی طبقاتی می‌دانست که در تحلیل نهائی باید همچون سلاحی در دست این یا آن هنرمند علیهٔ طبقهٔ دیگر به کار گرفته شود. و نتیجه می‌گیرد، چون طبقهٔ فرودست (کارگران و کشاورزان) طبقه‌یی بالنده، و طبقهٔ بورژواز طبقه‌یی میرنده است، عده‌یی از روشنفکران با آگاهی به این حقیقت، برای کسبِ «وجاهتِ اجتماعی» ماسکِ تفکراتِ مردمی بر چهره می‌کشند. و اینان باید توبه کنند و به مردم بپیوندند.[۱۷۰]

اما در زمانه‌یی که میان مخلص‌ترین روشنفکرانِ انقلابی، چنین برداشت قاطعی از هنر، ترقی‌خواهانه و علمی به نظر برسد، پیداست که انتشار *صدای میرا* ــ که فعلیت آن اندیشهٔ انقلابی است ــ هنرمندان ــ بویژه شاعران ــ را چگونه بر سر دو راههٔ اجتناب‌ناپذیری قرار می‌دهد.

آنها ــ طبق گفتهٔ فوق‌الذکر سلطان‌پور و حکم عمومی انقلابیون ــ زین سپس نه فقط مُجاز به رویگردانی از خلق نیستند، بلکه حتی حق ندارند که بدون تحلیل مشخص (که نتیجه‌اش به سمتگیریِ انقلابی باید بینجامد) به مسائل و معضلاتِ تودهٔ مردم بپردازند. او می‌نویسد:

«در هر نمایشنامه اگر پرسناژها و تماشاگران به مرحلهٔ تازه‌یی از درک ضرورت مبارزهٔ اجتماعی و فرهنگی نرسند، هرگز کاری انجام نیافته است. در تئاتر به راحتی می‌توان فریب داد. می‌توان تفکرات نویسنده را گفت و بدان معتقد نبود. [...] اما درست هنگامی که مفاهیم مترقی را در خود از عمل بزدائیم به خیانت دست زده‌ایم.»[۱۷۱] و البته که کسی مایل نیست در حد درک و توانش به معضلات مردم بپردازد و بعد هم خائن محسوب شود. چنین بود که ناگزیریِ گزینش برای هنرمند پیش آمد، و انشعابِ «متعهدها و غیرمتعهدها» که کم و بیش با شعرنو پیدا شده بود، حتی تا انشقاقِ متعهدهای شجاعِ اهلِ عمل و متعهدهای ترسوی حراف پیش رفت. چرا که شاعران متعهَد دوگونه بودند: آنانی که روحاً و قلباً مدافع مبارزهٔ قهرآمیز بودند و توان چنین مبارزه‌ئی را هم داشتند؛ و آنانی که قلباً مدافع مبارزات چریکی بودند اما توان مبارزه‌ئی چنین خونین را در خود نمی‌دیدند. و مشکل درست از همینجا آغاز می‌شد: گروه دوم، طبقِ باورداشت‌های ایدئولوژیکِ خود و حکم و توصیهٔ گروه اول، ناتوانی خود را ناشی از روحیاتِ رمانتیکِ خرده بورژوائیِ ترسخوردهٔ خود می‌دانستند و می‌باید با روحیات طبقاتی فاسد خود به مبارزه برخیزند و خودشان را اصلاح کنند. پس چنین می‌کردند، ولی از پس چندی تلاش و «انتقاد از خود»های شدید، وقتی عملاً می‌دیدند که قادر به تغییرِ شخصیتِ درونی

خود نیستند و آن دسته از اشعارشان که در خلوت و از سرِ درد سروده می‌شود هنوز به بوی پوچی و یاسی مرگ‌انگیز آغشته است که طبق تحلیل طبقاتی‌شان سلاح جنگ فرهنگ فرادستان است، بناچار، زیر بارِ سرشتِ دشمن‌کیشِ خود با ناکامی شعر را ترک می‌گفتند تا دست کم اگر حامی خلق‌ها نیستند، دشمن‌شان نیز نباشند؛ و وجدان خود را از این تعارضِ بین شعر و حرف نجات بخشند تا شاید بتوانند فارغ از این دوگانگیِ حرف و عمل (شعر)، آسوده‌تر به وظایفِ تاریخی ـ انقلابیِ خود پاسخ گویند.

چنین بود که بسیاری‌شان شعر را رها می‌کردند (بویژه در دههٔ پنجاه) و نبض شعرِ سیاسی عملاً به دست کسانی می‌افتاد که قلباً و روحاً مدافعِ انقلاب قهرآمیز بوده‌اند و توانائی مبارزه‌ئی چنین خونین را هم داشتند.

اما شعر چریکی شعری نبود که متعهدین گروه دوم (و بسیاری از ناشاعران هم) قادر به سرودنِ آن نباشند. در نظرِ مدافعینِ شعر چریکی، شعر باید ساده، صریح، افشاگرانه، برانگیزاننده (تبلیغی ـ تهییجی) و بی‌باکانه باشد؛ همچون یک مقالهٔ انقلابی. پس بخشی از شاعران گروه دوم نیز در هنگام سرودن شعر، روحیاتِ حقیقی‌شان را به‌کناری نهاده و با اعتقادشان شروع به نوشتن شعر کردند؛ اشعاری ساده، صریح، افشاگرانه، برانگیزاننده، انقلابی و سرشار خون و مجسمه‌ها و جشن‌های حکومتی،... و در یک کلام، اشعاری ساختگی که به همراه شعر بسیاری از انقلابیون غیرشاعر، صمیمانه در طبقِ اخلاص برای مبارزهٔ طبقاتی قرار می‌گرفت.

و چنین بود که پس از چند سال و پس از خاموشیِ بسیاری از شاعران و پیوستن‌شان به صفوف چریک‌ها، شعر سیاسی، از فردیت و صمیمیت و خلاقیت‌های شاعرانه تهی شد و به مرور به مجموعه‌ئی از کلمات و تعابیر و مضامین و تصاویرِ تکراری و کلیشه‌ئیِ ساده فهم بدل شد که تودهٔ مردم (که هرگز این اشعار به دست‌شان نمی‌رسید) را برانگیزاند. و آنانی شاعرتر شناخته شدند که نه تعابیر و ترکیبات و تصاویر و زبانِ تازه و زنده،

بلکه کلیشه‌های ساده فهم را که برای «سازمان امنیت کشور» هم دیگر آشنا بود، دلیرانه بر زبان بیاورند. و شاعری، چیزی مترادف با شهادت جسم شد، و شعر، مقالهٔ موزون. و *صدای میرا*، به رغم استعداد فراوان شاعر و جرقه‌های خیره‌کننده در اشعارش، زخمدیدهٔ این نگاه شد.

یعنی *صدای میرا* با توجه به دیدگاه شاعر که سخن از فرم را سخنی اشرافی و مدرنیستی ـ فرمالیستی می‌دانست، به رغم بسیاری ارزش‌ها، جز تهور در بیانِ پاره‌ئی مفاهیم (محتوا) تازگیِ دیگری نداشت. و سلطان‌پور بی‌آنکه تحولی در فرم شعر (مثلاً به شیوهٔ مایاکوفسکی) به وجود آورده باشد، تحرّکی در عرصهٔ محتوا ایجاد کرد. او تحت تأثیرِ آشکار شعر شاعران مطرح آن سال‌ها ـ فروغ، شاملو، اخوان، نیما، سپهری ـ سخنی دیگر گفت.

نخستین شعرهای او تحت تأثیر زبان حماسی اخوان بود، که نمونه‌اش شعر «ابرآلود» بود.

ابرآلود

ایستادم بر فراز قله‌ساران کبود
در گذرگاه سرودانگیز اقیانوس باد
پیکر من چون نهال نارون، مواج دشت آسمان‌ها بود
من کشیده تن به سوی شوکت گردونه‌های زرد بی‌پیوند
شاخسار دست‌هایم تاب می‌خوردند
تا بچینم یک ستاره از کران روشن نزدیک
آبشاران در شکاف دره‌ها، شفاف
سایه‌ساران در پناه صخره‌ها، تاریک
من پر از هول بزرگ واژگونی‌ها
موج می‌زد پیکرم بر قله، شب بود و من و مهتاب
در زلال چشمه‌ها، چشم نمور ماهیان در خواب.

طرح مواجی میان برکهٔ چشم پلنگ کوه شد تصویر:
[...]
با سقوطم هر چه بوی مرگ می‌گیرد
دره‌های سبز مهتابی
آسمان ساکت آبی
می‌خورم از صخره‌یی بر صخره‌یی دیگر
می‌گشاید خنجر هر سنگ جوی خون رگ‌های کبودم را
نیست جز پروازِ خاموش ستاره‌های خونم هیچ پروازی
نیست جز آواز غمناک چکیدن‌های خون بر شن، غبار هیچ آوازی

می‌پرند از آشیان چشم من مرغابیان خواب
پنجره بر آسمان سرد و ابرآلود شب باز است
قله‌ها، خواب سپید تشنگی‌ها بود
بر رواق آسمان فانوس هیچ اختر نمی‌سوزد
کاوُش فواره‌های خسته، رؤیا بود.

و شعرِ «پای رود» که اثر حجم سبز در آن آشکار است.

پای رود

از تو دورم ای شهر
با من اینجا همه چیز است تمیز
آب، مهتاب، گیاه
آب می‌خواند اینجا آزاد
صخره می‌خندد در لذت خیس
[...]
من آزادم اینجا، آزاد

صخره‌ها را بر هم خواهم چید
و از آن معشوقی خواهم ساخت
دو شکوفه خواهم چید
و دو چشم آبی بر آن خواهم آویخت
خزه‌ها را گیسو خواهم کرد
و به سنگِ سر معشوقهٔ خود خواهم ریخت
از ته آب زلال
سنگ پرداخته‌یی خواهم جست
تا دلی باشد معشوقم را
و دو شاخه خواهم کند
و به معشوقم دستانی خواهم بخشید
و شب زیبا را
منتظر خواهم شد
[...]
من محبوبهٔ سنگی را آبستن خواهم کرد
به گل و باد و خزه
و جهان رویش
من با پاک‌ترین شهوت‌ها
آشتی خواهم کرد
[...]

(که البته طبیعی است وقتی سعید سلطان‌پور ــ نماینده و بانی شعر چریکی ایران ــ تحت تأثیرِ عارفِ لطیف‌طبعی چون سهراب سپهری‌قرار می‌گیرد، به قولِ سعید یوسف نتیجه بهتر از این نمی‌شود که شاعر به محبوبهٔ سنگیِ خود حمله‌ور شود و او را آبستن کند.)

و تأثیر زبان شاملو را می‌بینیم که گفت:

سرود مرد بی‌نگرنده

سفر
سفر
سفری سخت و همیشه
سفری بی‌پایان
بی‌پایان
[...]
در کلبهٔ چوبین می‌گردم
و چوبدست برمی‌گیرم
اینک... من
و آستانه
اینک... من
و سفری
بی‌هیچ بدرود
سنگ بر سنگ
و خمپارهٔ قرمز خورشید
بر تیزه‌های خونین
جسد گداختهٔ آهو
و دهانهٔ کهریزهای سوخته
[...]
در آستانه
کسی نیست
و مرد بی‌نگرنده
بر صخره‌های آفتاب می‌پیچد
[...]

www.KetabFarsi.com

و سرانجام، شعر فروغ فرخزاد است که به سبب «هماهنگیِ بیشترِ زبان و فضای فکری و عاطفیِ سعید با فروغ»[۱۷۲] اثری عمیق‌تر و پابرجا بر شعر او می‌گذارد.

و سال‌های سال گذشته است

من ایستاده‌ام
من ایستاده‌ام
و تمام غروب‌ها
از انتهای آتش و آزار می‌وزد
شب معبر تمام وزش‌ها و بادهاست.
[...]
من از ته تشنج اعصاب عصر می‌آیم
بر سینه‌ام حمایل، نعش پرنده‌هاست
و خنجرم ز خون درختان مرده است

آیا ستاره‌ها را می‌بینم؟
آیا صدای آب می‌آید؟
خورشید در کرانهٔ میدان
گیسو فشانده آیا بر ازدحام سرخ؟

ما زنده‌ایم
و سال‌های سال گذشته است
تو در جوار نعش شهیدان
خورشید در هزیمت فریاد مرده است.
[...]

سلطان‌پور تا رسیدن به نوعی از استقلال زبانی، تحت تأثیر زبان

منوچهر آتشی و کسرائی نیز قرار گرفت و به نظر می‌رسد که به هنگام استقلال، نزدیکی‌هایی هم با زبان سیاوش کسرائی (البته خشن‌تر و مستحکم‌تر و پخته‌تر) پیدا کرده باشد؛ اگرچه به سبب کمال‌نایافتگیِ لحن و زبانِ کسرائی نشان دادن و اثبات آن آسان نیست.

چند شعر از *صدای میرا* را می‌خوانیم:

آغاجاری

(با یاد سفری به آغاجاری، برای اجرای اتللو با گروه آناهیتا، به سال ۱۳۴۱)

از شعله بود
از داغ
از داغ و شعله بود آغاجاری.

آن کوه‌های کوتاه
آن کوه‌های شعله‌ور کوتاه
آن شهر سرخ ساکت
آن حلقهٔ گداختهٔ گازهای هرز

آن مردمان سوختهٔ خاموش
که چشمه‌های شور عرق را
از صخرهٔ تکیدهٔ تن می‌گریستند
و مثل خیل سوختهٔ اشباح
در بادهای گازی شب دود می‌شدند،
آن کنده‌های خیسِ گرفتار
ــ مردان داغناک آغاجاری ــ
آن کورهٔ محاصرهٔ کوه‌های سرخ.

از مرگ بود
از زخم
از زخم و مرگ بود آغاجاری.

بوی غبار و نفت می‌آید
از خاک‌های سرخ گذشتیم
آتش میان باد پریشان بود

مردان میان جادهٔ تفناک
مثل فلز ملتهبی می‌گداختند
و ما
گروه کوچک دلقک‌ها
معمارهای روح بشر!
هرگز
زخم برادران گدازان را
در جادهٔ جنوب ندیدیم
در بوی داغ نفت
از پشته‌های نعش گذشتیم
بر نعش هیچ مرد نگریدیم.

از نعش بود
از نفت
از نفت و نعش بود آغاجاری.

آنشب که نعره‌های اُتللو
در شعله‌های داغ تو می‌پیچید

و مرشد گروه عروسک‌ها
هر ارتعاش نخ را، یک سکه می‌گرفت.

من نعش تفتهٔ پدران را
در کوره‌های سرخ تو دیدم
آشویتس داغناک
آغاجاری.

آنشب دلم پرندهٔ سرخی بود
که روی آن ولایت سوزان می‌گشت
آنشب دلم پرندهٔ سرخی بود.

در انزوا چگونه بخوانم؟
اکنون
از قله‌های خون
می‌خوانم
آیا گروه ستاره‌های دنباله‌دار خون را
بر خنجر شکستهٔ منقارم می‌بینی؟

هرگز میان خونسنگ‌ها آمده‌یی
و دیده‌یی دلم را مثل پرنده‌ها
بر قله‌های سرخ که می‌خواند
می‌خواند

تنها بیا به دامنه‌های وسیع خون
وگوش کن به گریهٔ سرخ ستاره‌ها
از خون شنیده می‌شود آوازهای خون