اردیبهشت) از میان رفت، و نخستین برنامهٔ اصلاحات ارضی در تابستان ۱۳۴۰، در حوزهٔ مرتجع‌ترین و قدرتمندترین مالکان، در روستاهای مراغه، شمال غربی آذربایجان، به اجرا درآمد.

برنامهٔ اصلاحات ارضی در میان استقبال شورانگیز کشاورزان به سایر نقاط ایران کشیده شد، و وقتی که مجری طرح ــ دکتر حسن ارسنجانی ــ نخست‌وزیر امینی، در میان روستائیان، مُنجی بیچارگان قلمداد شد، شاه، احساس خطر کرد و به مرور ابتکار عمل را به دست گرفته، با برکناری ارسنجانی، اصلاحات را تحت نام «انقلاب سفید» و «انقلاب شاه و مردم» پی گرفت.

بخش قابل‌توجهی از روستائیان که در پی برنامه اصلاحات ارضی از قید مهلک مالکان نجات یافته و استقلال و شخصیتی پیدا کرده بودند، به دنبال بهبود مالی و جذابیت‌های آشکار زندگی شهرنشینی، به همراه کارگرانِ کشاورزِ بیکارشده که عملاً زمینی نصیب آنان نمی‌شد، با انگیزه‌های متفاوت جذب شهرها شدند. روستازادگانِ نوکیسه به مدرسه‌ها و ادارات و موسسات خدماتی، و کارگران بیکار به کارخانه‌ها راه یافتند.

تحرّک اجتماعی و جغرافیائی به سرعت بالا رفت، و نتیجه آن شد که پس از مدت کوتاهی، دهشهرهائی بیقواره (به قول ماکس وبر) از هر جای ایران سرکشید که نه خصلت روستا را داشت و نه فرهنگ شهری را.

سنت‌های روستائی که عامل تنظیم‌کنندهٔ روابط اجتماعی افراد و خانواده‌ها در روستا بود فروریخت بی‌آنکه عامل تازهٔ قدرتمندی جایگزینش گردد. صنایع دستی رها شد و صنایع مونتاژ جانشین آن گشت. و در مدت کوتاهی، آن آشفتگیِ نظم‌ناپذیری بر فرهنگ کشور حاکم شد که مختصِ سرزمین‌های نیمه فئودالی ــ شبه مدرنیستیِ پرتاب شده در شهرنشینی، در قرنِ اخیر است.

مدرنیسم و ماشینیزمِ وارداتی که به ناگهان در شریان فرهنگ سنتی کشور جاری شد، دو نتیجهٔ مقابلِ هم داشت: از یک سو، موجی از شوقِ

شهرنشینی در بخش‌هائی از اقشار جامعه برانگیخت و موجد فرهنگ و هنری شبه مدرنیستی و بی‌ریشه در میان شهریان ذوق‌زدهٔ نوگرا شد؛ و از دیگر سو، «روستائیان شهری شدهٔ» متعصب و بخشی از شهریان، خود را در برابر مظاهرِ شهریِ غربی تحقیر شده حس کرده، و رویگردان و معترض به هرزه‌گرائیِ ویران‌کنندهٔ شهری، به معترضین (فرد و سازمان و گروه) رو آوردند. هنرِ موردِ علاقهٔ گروه اخیر، شعر سیاسیِ متعهد و معترض؛ و هنرِ مورد پذیرش گروهِ اول، شعرِ مدرنِ سنت‌شکن و آزاد از هرگونه تعهد اجتماعی بود.

اوضاعِ زمانه در جهت تأمین خواست هر دو گروه در حرکت بود، و همچنان که مخالفت با تجدّدگرائیِ غربی در بخش‌هائی از اقشار جامعه رو به گسترش می‌رفت و نمایندگان فرهنگی‌شان به ظهور می‌رسیدند، مخالفت با هر آنچه که سنت بود نیز (در تمامی عرصه‌ها) بالا می‌گرفت:

رفتار اجتماعی و آرایش و پوششِ گروهی از هنرمندانِ مُدرن‌گرا در مدت کوتاهی غیرمُتعارف و عجیب شد. ولنگاری و تظاهر به سنت‌شکنی، هرزه‌گرائی، غرابت و نوآوری و بی‌خیالی، ارزش شد. غزل و قصیده و رباعی و شعر نیمائی و سپید به عنوان اشعاری پرمدعا که گمانِ بیانِ حرفی جدی را دارند و از عشق و شکست و مرگ سخن می‌گویند، به تمسخر گرفته شد. اینان که (در اوایل دههٔ چهل سر برآورده بودند)، سیاه‌بینی و یاسِ موجود در اشعارِ رمانتیک و سمبولیک دههٔ سی را ناشی از امیدواری‌هائی واهی و نهایتاً ناشی از ایدئولوژیِ متعهدکننده (و هرگونه تعهد دیگر) می‌دانستند، از هر چه ایدئولوژی و شعر متعهد رویگردانی نشان دادند و به دنبال شعری رفتند، فارغ از هرگونه تعهد نسبت به هر کس و هر چیز. شعری که مقصد او چیزی جز خود شعر نیست، و دست‌کم، مدافع مضمون‌هائی نیست که قائل به تغییر اوضاع و احوال سیاسی باشد. و این امر، حادثه‌ئی بود که چند دهه پیشتر، در پی اتفاقی کم و بیش مشابه،

در اروپا (پس از جنگ جهانی اول)، به وقوع پیوسته بود. در آن سامان نیز، پس از اینکه بخشی از جهان در پی جنگی شوم به ویرانه بدل شد، عده‌ئی از جوانان برخاستند و به رهبری «تریستان تزارا» و بعدترها «لوئی آراگون» و «آندره برتون» اعلام داشتند: حال که هیچ چیزِ جهان چندان منطقی و به سامان نیست که به نظر می‌رسید، و همه چیز جهان در رویائی ناشناخته و خودکار بیخودانه غوطه‌ور است، ما نیز دلیلی ندارد که خود را به منطقی از پیش ساخته مقید کنیم، ما هم باید بگذاریم که کار هنر بسان کار جهان بی‌منطق باشد. و «دادائیسم» را بنیان گذاشتند. دادائیسم و بعدها سوررئالیسم، به نوعی پاسخ به آرمانگرائیِ از بین رفته بود. و این حادثه اگرچه چهار دهه پیشتر در اروپا رخ داده و محصولِ شعرِ آن نیز نمایندگانی چون هوشنگ ایرانی و دکتر تندر ـ کیا و فریدون رهنمادر ایران داشت، ولی به دلیلِ نبودِ زمینهٔ اجتماعی، این هنر هنوز در ایران بُردی نداشت تا که قضیهٔ شکستِ جنبش و گسترش شهرنشینی و رفاه و پاره‌ئی آزادی‌های ضد سنت پیش آمد و محیط را برای گسترش هنر دادائیستی ـ سوررئالیستی آماده کرد.

هوشنگ ایرانی که بی‌پرواترین و نوگراترین شاعر اواخر دههٔ بیست و سال‌های نخستِ دهه سی و نخستین منادی سوررئالیسم در شعر ایران بود، پس از کودتا، خسته و مأیوس و سرخورده از بی‌توجهی جامعه، شعر را رها کرده، به گوشه‌ئی نشسته، و گاه فقط به ترجمهٔ متون بودیستی می‌پرداخت و نقشی در پیشبرد این نحلهٔ نوِ در حال تکوین نداشت. تندر کیا اگرچه هنوز هم همان شعرهای به ظاهر سوررئالیستی را می‌گفت و پخش می‌کرد، ولی نوشته‌های نازلِ پرتِ بی‌معنایش، چیزی برای جلب‌توجه نداشت. می‌ماند فریدون رهنما که در اواخر دههٔ بیست با کوله‌باری از دانشِ نو و اشتیاق سوزان به آموزش، از فرانسه به ایران بازگشته، نگاه شاملوی جوان را به شعر تغییر داده،[۶] و هنوز با همان شور و شوق به ترجمهٔ شعر مدرن اروپا و گفت‌وگو با شاعران جوان مشغول بود.

فریدون رهنما (به قول احمد شاملو) گنجینهٔ بی‌انتهائی بود از شعر اروپا. او شعر معاصر دنیا را خوب می‌شناخت و حضور تأئیدشده‌اش غنیمتی برای شاعران جوان بود؛ بویژه در اواخر نیمهٔ دوم دههٔ سی که حجمِ عظیمی از مطالبِ نشریاتِ جدی را هنوز شعر و نقد اروپائی تشکیل می‌داد؛ با این تفاوت که در دورهٔ اعتلاءِ جنبشِ ملی، پیش از کودتا، عمده شعرهائی که ترجمه می‌شد از شاعران متعهدِ انقلابی دنیا بود، در حالی که مهمترین شاعر خارجیِ دههٔ سی، در ایران، ت. اس.الیوت بود که از یک سو، سرزمین هرز و *چهارشنبهٔ خاکستر* و دیگر اشعار مرگ‌آلودش، منطبق با روحیهٔ حاکم بر جامعهٔ شعرخوانِ آن سال‌ها بود؛ و از دیگر سو، اشعارش برای جوانانِ رویگردان از شعر متعهد، مدرن‌تر، جذّاب‌تر، آموختنی‌تر و امروزی‌تر از شعر شاعرانِ جامعه‌گرا به نظر می‌رسید.

اما شعر الیوت، به رغم زبان روائی و ظاهراً ساده‌اش، مشکل و فلسفی بود، و مترجمین که به طور عموم شناخت درستی از ماهیت شعر به طور کلی، و درک روشنی از شعر الیوت نداشتند، ترجمه‌های مغشوش و بی‌هویت و مغلوطی از او به چاپ می‌رساندند که متاسفانه در تب و تاب مدرن‌گرائی، سرمشقِ شاعران جوان (که برخلافِ عمومِ نوپردازانِ دهه‌های پیش، با هیچ زبان خارجی آشنائی نداشتند)، قرار می‌گرفت. اینان غرابتِ شعر ترجمه شده را نه به علت ترجمه‌های مغلوط، بلکه ناشی از سنت‌شکنیِ مدرنیستی شاعر می‌دانستند، و لذا از زبان او ــ که اکنون زبانی نامفهوم و آشفته بود ــ پیروی می‌کردند.

چنین بود که به مرور اختلاط عجیبی پیش آمد از شاعران بالقوه توانائی که شیفتهٔ شعرِ مدرنِ غرب، به تقلید همین ترجمه‌ها شعر می‌سرودند، و شماری بسیار از ناشاعرانِ مدرن‌گرای بی‌استعدادی که زیرکانه و فرصت‌طلبانه از آب گل‌آلود، شعر می‌گرفتند، و چون ضابطهٔ روشنی هم در میانه نبود، تا حد رهبری جنبشِ نوینِ شعر پیش می‌رفتند.

و اینهمه در هنگامی بود که روشنفکران غرب برای دومین بار از یک

جنگ جهانی، خونین و شکسته بیرون آمده و پس از شست و شوئی در نیهیلیسم و پوچی، تحت رهبری ژان پل سارتر به فلسفهٔ اگزیستانسیالیزم یا «فلسفهٔ اصالت وجود» روی آورده و خواهان رهائی از هرگونه قید و بند اجتماعی بودند؛ فلسفه‌ئی که با طیف‌ها و برداشت‌های کاملاً متفاوت، از اروپا به جهان سوم ــ از جمله ایران ــ می‌رسید، و اتفاقاً دست‌آویزِ مناسبی برای شاعرانِ نوگرای اخیر در توجیه حرکات و آثارشان بود.

پس، گسترش شهرنشینی در دههٔ سی، اصلاحات اجتماعی ــ اقتصادی در جهتِ مدرنیزاسیون، تشدید تحرکات اجتماعی و طبقاتی، گرایش آشکارتر به غرب، خستگی از اشعارِ پرسوز و گداز سیاسی، آشنائی با فلسفهٔ اگزیستانسیالیزم (که مخالف با سنت و محدودیت بود) و ترجمهٔ آثار هنرمندی غیرمتعهد، موجی در شعرنو فارسی درافکند که پس از چندی، فریدون رهنما، بدان موج نو نام داد.

نخستین نمونهٔ موج نو، کتاب طرح از احمدرضا احمدی، شاعرِ بیست و یک سالهٔ کرمانی بود.

طرح، با بیست و چهار قطعه شعر در قطع خشتی و طرح غریب روی جلد ــ با حروف الفبا ــ در آذر ماه ۱۳۴۱ منتشر شد.

مشخصات شعر موج نو را ذیل بررسی کتاب طرح خواهیم خواند.

وضع نقد شعرنو در دههٔ چهل

نقد شعرنو در دههٔ سی، به رغم ظاهر علمی، نقدی ذوقی ــ اخلاقی بود؛ نقدی بود اخلاقی، بر اساسِ دانشِ عمومیِ منتقد در زمینه‌های مختلف و علایق شخصی به مقولهٔ شعر و شاعری.

نقد در معنای علمی، در دههٔ چهل پا گرفت. ــ اگرچه از انحراف و حُب و بغض‌ها هنوز خالی نبود.

فعال‌ترین و مطرح‌ترین منتقدین دههٔ چهل عبارت بودند از:

عبدالعلی دستغیب (منتقدِ نوقدمائیِ میانه‌رو)؛ یدالله رؤیائی (منتقد و مبلغ و بانیِ نقد فرمالیستی در ایران)؛ اسماعیل نوری‌علاء (مبلغ و مفسر و مروج موج نو). محمد حقوقی (مسلّط بر ادبیات قدیمه و مدافع فرمالیسم). م. آزاد؛ مهرداد صمدی و دکتر رضا براهنی (که به رغم پاره‌ئی انحرافات، اصولی‌ترین نقدها را نوشت).

۱۳۴۱ ه. ش.

در سال ۴۱، پانزده تا بیست مجموعهٔ شعرنو، و به همین تعداد نشریهٔ نوپرداز منتشر شد. از مجموعه‌های اثرگذار آن سال که تا مدت‌ها با سکوت مواجه شد و بعدها جریان عظیمی از شعرنو را به دنبال خود کشید، مجموعهٔ *طرح* از احمدرضا احمدی بود.

نشریات

مطرح‌ترین جُنگ‌ها و مجلات نوپرداز سال ۱۳۴۱ عبارت بودند از: *آرش*، *اندیشه و هنر*، *کتاب هفته*، *دریا*، *پیام نوین*، *کتاب ماه (کیهان ماه)*، *فردوسی*، *جهان نو*، *آناهیتا*، *انتقاد کتاب*، *سخن*، *فکر جوان*، *کاوش*، *ماهنامهٔ فرهنگ*، *نقش و نگار*؛ که به عمده‌ترینِ آنها می‌پردازیم.

آرش

شمارهٔ سوم *آرش*، در اردیبهشت و شمارهٔ چهارم در مرداد سال ۱۳۴۱ منتشر شد. هر دو شماره، پربار و خواندنی بود. شمارهٔ چهارم، «اختصاص به دورهٔ کوتاه اما پرثمر ادبیات آمریکا ــ نسل بعد از جنگِ اول ــ» داشت.

آخرین شمارهٔ دورهٔ اول *آرش* (شمارهٔ ۵)، همچنان تازه و پرثمر، در

آذر ماه ۱۳۴۱ منتشر شد. و این، نخستین شمارهٔ *آرش* بود که نقدی بر مجموعه شعری داشت: مجموعهٔ *سرزمین پاک* از فرخ تمیمی که بدان خواهیم پرداخت.

اندیشه و هنر

از *اندیشه و هنر* سه شماره در سال ۱۳۴۱ منتشر می‌شود: اردیبهشت، شهریور، دی.

شمارهٔ اردیبهشت مطلبی از دکتر تندر کیا دارد با نام «تحول صوری شعر فارسی»؛ با همان نثر و نظر. و شمارهٔ شهریور، مقاله‌ئی از اخوان‌ثالث دارد به‌نام «نقطهٔ تحول» که به نوعی تحول شعر را از دهخدا تا نیما بررسی کرده است. این مقاله نکتهٔ تازه‌ئی نسبت به مقالات پیشین اخوان نداشت.

آناهیتا

در سال ۱۳۴۱، هفت شماره از *آناهیتا* منتشر می‌شود.

شمارهٔ دومِ دورهٔ دوم *آناهیتا* در خرداد سال ۱۳۴۱ منتشر شد. در این شماره به شعر توجهٔ بیشتری شده است. در این شماره، از شعر می‌خوانیم:

اصوات سه‌گانهٔ شعر، ت. اس. الیوت، ترجمهٔ ا. افسری؛ پرلودها (سه شعر از الیوت)، ترجمهٔ ا. افسری، چنگیز مشیری؛ مردی برون از مرزها ــ گیوم آپولینر ــ؛ معرفی، توضیح، حواشی و ترجمه از محمدعلی سپانلو؛ سرودِ مرد نامحبوب (شعری بلند از آپولینر)، ترجمه محمدعلی سپانلو؛ نمای کوچکی از نخستین هوس (شعری از فدریکو گارسیا لورکا)، ترجمهٔ فریدون ایل‌بیگی؛ الیوت و نقد ادبی، اکبر افسری.

شمارهٔ سوم به بعدِ *آناهیتا* (تابستان ۱۳۴۱) تحت نام *ماهنامهٔ فردوسی* منتشر می‌شود.

آناهیتا با همهٔ اهمیتش در پیشبرد فرهنگ نوین (بطور عام، بویژه تئاتر)

در سال ۱۳۴۱ نقش چشمگیری در پیشبرد شعرنو نداشت. در چند شمارهٔ پیاپیِ *آناهیتا* در این سال اشعاری از سعید سلطان‌پور (که عضو و یکی از مسئولین سازمان *آناهیتا* بود) چاپ شد که دو نمونه از آن شعرها را می‌خوانیم.

سعید سلطان‌پور، مبشر شعر چریکی و شعر سیاهکل بوده است که به تفصیل از آن سخن خواهیم گفت.

شعر نخست، از دورهٔ دوم، شمارهٔ سوم (تابستان ۱۳۴۱)؛
وشعردوم،ازدورهٔدوم،شمارهٔچهارم(پائیز۱۳۴۱)از*ناهیتا* نقل می‌شود.

سنگ‌ها و آینه‌ها

سعید سلطان‌پور

شبی بود...
که مادرها، به سکوها،
غبار انتظاری را به موج اشک می‌شستند.
و کودک‌ها،
نوازش‌های دستی آشنا را خواب می‌دیدند.
و شهر از پچ‌پچی، مغموم می‌شد گرم.

شبی بود و سیاهی بود...
تلاش فاتحی بر شاخسار دست‌ها روئید.
و آوار بزرگی از بلند برج و باروها، شکوفان شد.
و در تالارهای روشن آئینه‌ای، صد مرد لرزیدند
و صد زن، بوسه‌هاشان در هوا آویخت.
و از کوچه صدای طبل می‌آمد
و با غوغای گرم طبل،
(بانگ مردم بیدار)

«شما این جام‌هاتان از طلای خون ما، سرشار
شکم‌هاتان ز گندم‌های دهقان، سیر
و لب‌هاتان ز لبخندِ گمِ فرزندِ ما، لبریز
خفاشان شب پرواز
باید بشکنیم آئینه‌ها را، تا نبندد نقش،
تصویر سیاه زندگی‌تان
اندر این شفاف
و باید شب بمیرد، در خلیج خونتان امشب»

(صدائی از سکوت روشن تالار)

«لرزان»
«آی...
ما در جشن مرگ بردگی‌تان جام می‌نوشیم
باید گندمی تا راهبان مرزهای روشنی باشیم
و در لبخند ما طرح هزاران باغ می‌روید
و ما در خلوت رنگین نور و آینه، خورشید می‌سازیم
هان... هشیار
اینجا با شکست آینه‌ها، مرگ خورشید شما، بیدار»

و (مردم هم نوا با هم)

بمیر ای بوم بد آهنگ
بمیر ای پاسدار خیمهٔ شب‌ها
بمیر ای ننگ، ای نیرنگ
بمیر ای آفتاب ما، به دهلیز تو، در زنجیر.

و در هر دست سنگی بود

و تالار از طنین سنگ‌ها و ریزش آئینه‌ها پر شد
و خون مردم بیدار داغ ننگ بر دیواره‌های سرد مرمر زد
و صدها چلچراغ و قالی ابریشمین در سرسراهای شگفت‌انگیز رنگین شد
و ما بر لاشهٔ صد مرد خندیدیم.
و صد زن در سرود خشم ما، مردند.

درون من، «من» من همچنان گرم حکایت‌هاست.
شب بود و...
.....

و اکنون شب، شبی سرشار از خشم است.
و مادرها
غبار انتظاری را به موج اشک می‌شویند.
و کودک‌ها
نوازش‌های دستی آشنا را خواب می‌بینند.
و...

دیگر هیچ

لحظه‌های سبز لحظه‌های سرخ

سعید سلطان‌پور

بسته در زنجیر!
خفته در دهلیز!
پلک بگشا، بالش عادت بدر، برخیز
تا کران‌ها موج رستاخیز، توفان نهائی را
کرده است آغاز

وکبوتر در زلال آسمان باز
بر فراز بی‌نهایت می‌کند پرواز

خفته در دهلیز!
بسته در زنجیر!
حلقهٔ زنجیرهای سرد، سنگین است
پلک بگشا، خواب ننگین است
لحظه‌ها با شوق آغاز قیامی سبز می‌رویند
لحظه‌ها با انتظار انتقامی سرخ می‌میرند
جام‌ها لب‌های رنگین خداوندان شب را بوسه می‌کارند

بسته در زنجیر!
خفته در دهلیز!
آفتاب شهر بی‌آواز ما باید
ریشه‌های روشنش را در خلیج سرخ خون ما بلرزاند
باغ فردا، در دل شب‌هاست
تیرگی باید که روید از عمیق آن گیاهِ نور.
ما شبی داریم
ما شبی داریم و در اعماق سرد شب، تبی داریم
باید از ژرفای شب روید گیاه نور
باید امشب بشکفد در آسمان‌ها شعلهٔ خورشید

از نهفت برج‌های قلعهٔ شیطان
می‌خروشد روی دشت شب
رودخانه‌ی وحشیِ آواز
(تا به دروازه‌ی طلوع لحظهٔ آغاز، راهی نیست)
وکبوتر در زلال آسمان باز
بر فراز بی‌نهایت، می‌کند پرواز.

کتاب ماه (کیهان ماه)

از *کتاب ماه* دو شماره منتشر شد. شمارهٔ اول در خرداد ۱۳۴۱، و شمارهٔ دوم در شهریور همین سال. ناشر *کتاب ماه*، همچون *کتاب هفته*، سازمان چاپ و انتشارات *کیهان* بود. *کتاب ماه* زیرنظر جلال آل‌احمد، پرویز داریوش، سیمین دانشور و شمس آل‌احمد اداره می‌شد.

جلال آل‌احمد ــ که به یک معنی، ریش سفید و میداندار ادبیات آن روزگار بود ــ در صفحهٔ اولِ کتاب، طی یادداشتی تحت عنوان «همتی بدرقهٔ راه کن...»، نوشت: «قرار بر این شده است که به سرمایهٔ «سازمان *کتاب کیهان*» و به همت صاحب قلمانی که نمونهٔ آثارشان را خواهید دید؛ این دفتر که پیش روی شماست، ماهی یکبار، برای کسانی منتشر بشود که مطبوعات سنگین ماهانهٔ موجود راضی‌شان نمی‌کند. این قراری است برای تحقق بخشیدن به آرزوئی که تنها دعوی این دفتر است؛ و تحقق این آرزو خود به سه عامل وابسته:

نخست به ما که قرار است این دفتر را بسازیم؛ نه به قصد پر کردن صفحات یا به خاطر بنای بقعه و بارگاهی؛ یا پرداختن برج عاجی؛ یا دوست گزیدنی؛ یا نردبان کردنِ این و آن؛ یا مرید و مراد ساختن؛ یا عناد و لجاج ورزیدن. ناچار این دفتر نه کرسی عرش ادب است و نه تخم دو زرده‌ئی است و نه خردجال است که اشرفی بریزد. و بی‌هیچ اهن و تلپ، تنها کوششی است برای ثبت و ضبط آنچه از نویسندهٔ روزگار ما بر می‌آید با همهٔ غم‌هایش و دردهایش و تنگی مجالش و کوتاهی دستش، و نیز با رکودِ بازارِ حق. و نویسنده‌ئی که اگر قلم می‌زند به جبران نعمتی است که از این روزگار حرام می‌کند. به این صورت در این دفتر کسی اجیر نیست، همچنان که کسی نردبان نیست؛ اینجا هیچ قلمی بی‌مسئولیت نیست و کسی هرهری نیست، همچنان که اسیرِ دسته‌ئی نیست و مُتحجر نیست و نظر تنگ نیست و نه چنان است که فقط در قلمرو

دوستی‌ها و دشمنی‌های گذرا قدم بردارد. دنیا بسی پس از ما خواهد زیست.

سپس به «سازمان کتاب کیهان» که موسسهٔ مطبوعاتی مقتدری است بر جای خود نشسته و با علم و اطلاع کمر به خدمت این دفتر بسته. موسسه‌ئی که اگر چه حق دارد غم «تیراژ» را بخورد اما آنقدر سعهٔ صدر نشان داده است که همهٔ وسایل خود را در اختیار ما بگذارد؛ بی‌هیچ سؤالی و امائی و دخالتی در کار نویسندگان. سرمایه از چنین بنگاهی و دست و قلم از ما. و «ما» یعنی هر شاعر و نویسنده و منتقدی که حرفی گفتنی دارد وکاری خواندنی و اثری نه بوی ناگرفته و زنگ زده یا قمعمع یا نبش قب رکن یا دهان پر کن. و من که نویسندهٔ این کلماتم گمان کرده‌ام که اگر خوانندگان بیشتری در جست و جوی آنچه تو می‌نویسی باشند چاره‌ئی جز همکاری با چنین سرمایهٔ بزرگی نداری. بخصوص برای تو که دیگر در عهد بوق نیستی تا در سایهٔ پرده‌داری بارگاه امیری نوشتهٔ خود را به خرج دفتر و دستک دیوانیان و دبیران مُذَهب کنی و به طاق پوسیدهٔ تاریخ بکوبی؛ پس کوشش کنیم و بیازماییم که آیا می‌توان به کمکِ چنین سرمایهٔ مادی، سرمایه‌ئی معنوی پیش روی خوانندهٔ بردبار و منتظر نهاد؟

و این عامل سوم همین خواننده است که خود یکی از ماست. خوانندهٔ این دفتر در همین آغاز کار بداند که اگر در جست‌وجوی مطلبی سرگرم کننده است یا قصه‌ئی چشم خسته کن؛ یا در جست‌وجوی افسانه‌های جن و پری است؛ یا در پی مستمسکی برای تفاضل است؛ یا فقط گوش به زنگ غرب است، بسیار جای دیگر دفتری یا مجله‌ئی یا کتابی بسی زیباتر از این خواهد یافت؛ به دلخواه خویش و هم به زبان شیرین فارسی. ولی ما این کاره نیستیم. ما در پی گشایش دریچه‌ئی به شرقیم، به شرقِ مادر، به آسیا که برخواهد خاست. ما در پی طرح مشکلات تند و تیز زندگی و هنر معاصریم. در پی آن که با دیدی فلسفی و در خور این زمانه، اول به درون خویش بنگریم، از سنت‌ها و اثرها و آدم‌ها و حادثه‌ها. و همه را

سبک سنگین کنیم. اینهمه چشم به هوا که ما داریم عاقبت بایست روزی زیر پای خود را ببیند!

صرف نظر از امهات آثار فلسفه و ادب و هنر که هرگز در حصار ملیت‌ها نمی‌گنجد؛ و ما نیز از برگرداندن آنها و غور در آنها ناگزیریم، کوشش این دفتر بر آن است که به کار اصیل ایرانی و شرقی بپردازد. البته تا آنجا که در توان اوست و تا آنجا که پاسخی به فریاد خویش بیابد. در چنین راهی خواننده نیز به همان اندازه باید بکوشد که ما. به امید آنکه این کوشش دو جانبه منجر بشود به آنجا که در این دنیای گسترده ولی بسیار تنگ و یکدست کنندهٔ همه چیز و همه کس، ما نیز عاقبت بنماییم که چکاره‌ایم و چه می‌گوئیم و چه نشانی با خود داریم و چه مایه امتیازی از دیگران. می‌بینید که «... دراز است ره مقصد...»

فهرست شمارهٔ نخست کتاب *ماه* (کیهان *ماه*) به قرار زیر بود:

همتی بدرقهٔ راه کن، جلال آل‌احمد عبور از خط ــ مبحثی در نهیلیسم از ارنست یونگر (تقریر دکتر محمود هومن و تحریر جلال آل‌احمد)؛ وسوسهٔ غرب از آندره مالرو (ترجمهٔ سیروس ذکاء)؛ اسکندر گجسته یا اسکندر بزرگ، پرویز داریوش؛ دربارهٔ آکوتاگاوا ــ نویسندهٔ ژاپنی (س. د.)؛ در جنگل ــ از آکوتاگاوا (ترجمهٔ سیمین دانشور؛ راشومون ــ از آکوتاگاوا (ترجمهٔ سیمین دانشور)؛ گلدوست ــ افسانهٔ کهن چینی (ترجمهٔ رضا رادفرنیا)؛ داستان دو برادر ــ افسانهٔ کهن مصری ترجمهٔ عبدالله توکل، دربارهٔ درآمد ملی، خسرو ملاح؛ سفرنامهٔ اسرائیل، داریوش آشوری؛ نقاشی جدید ایرانی و حرف‌های دیگر، جلال مقدم؛ سومین نمایشگاه دو سالهٔ نقاشی، سیمین دانشور؛ میزگرد نقاشان، س. د.؛ ویری دیانا ــ آخرین فیلم لوئیس بونوئل، (ترجمهٔ سیروس ذکاء)؛ یک معرکه و یک نمایشنامهٔ ته شهری، بهرام بیضائی؛ «قرص خورشید» در کانون فیلم، جلال مقدم؛ نامه‌ئی از بلژیک، محسن قاسمی؛ نامه‌ئی از آلمان، آرامش دوستدار؛ نامه‌ئی از رُم، بهمن محصص؛ انتقاد کتاب‌های ماه، به قلم پرویز

داریوش، اسلام کاظمیه، محمود منصور، ایرج قریب، فرخ غفاری؛ دعا برای آنها که خودکشی کرده‌اند (ترجمهٔ حسینعلی هروی)؛ دربارهٔ نمایشنامهٔ هویج فرنگی (ا. گ.)؛ به تصویرهای خارج از متن: سیمای واقعی ما، لوئیس بونل، تابلوی رنگی ابوالقاسم سعیدی.

می‌بینیم که سخنی از شعر نیست. شمارهٔ دوم *کتاب ماه* نیز بر همین منوال است. تنها در بخشِ «انتقاد کتاب»های ماه، در شمارهٔ اول نقدی بر *آوار آفتاب* سهراب سپهری، و در شمارهٔ دوم پاسخی بر نوشته‌ئی از تندرکیا (شاعر شاهینساز) چاپ شده است.

نقد *آوار آفتاب* را ذیل نقد و نظر راجع به این کتاب خوانده‌ایم.

اما پاسخ به تندرکیا که سیروس طاهباز نویسندهٔ آن بود از اینقرار بود که آقای پرتو ــ دکتر تندرکیا در دو شمارهٔ پیاپی *اندیشه و هنر* ــ ۳ و ۴ ــ در آبان ۱۳۴۰ و اردیبهشت ۱۳۴۱ فحشنامه و تهمت‌نامهٔ درازدامنی علیه نیما یوشیج می‌نویسد و آقای طاهباز که در همین سال مسئول گردآوری آثار نیما ــ ازطرف آل‌احمد و خانوادهٔ نیما ــ شده‌بود، برآشفته به‌وی پاسخ می‌دهد.[۷]

ظاهراً آل‌احمد از شمارهٔ ۳ *کتاب ماه* اصرار به چاپ سلسله مقالات مشهورِ غربزدگی (که از همان شمارهٔ اول مورد اختلاف بود) می‌کند که با کیهان به توافق نمی‌رسند و انتشار *کتاب ماه* متوقف می‌شود.

اگر چه نثر مُقطّعِ شتاباهنگ و لحن پرنیش و کنایه و عصبی و صریحِ جلال آل‌احمد، نثرِ محبوب و مُسلّطِ دهه‌های چهل و پنجاه بود، ولی سرمشقِ سرمقاله‌نویسان جُنگ‌های سیاسیِ این دو دهه، بندهای دوم و چهارمِ سرمقالهٔ اول *کتاب ماه* بود که البته به رغمِ لحنِ تند و ظاهراً صمیمانه، عموماً غیرواقعی و ناراست می‌نماید.

دریا

دریا، اولین، یا از اولین جُنگ‌های نوپرداز شهرستانی بود که بسیار شکیل و وزین، در قطع وزیری، در شیراز تهیه می‌شد و در سطح ایران انتشار

می‌یافت. اولین شمارهٔ *دریا* در تاریخ خرداد ۱۳۴۱ منتشر شد. در این شماره می‌خوانیم:

آیا همه زندگانی عشق است، دکتر محمود هومن؛ عشق (شعر)، نظامی؛ زندگی کردن (شعر)، پل الوار، ترجمهٔ ی. د؛ پل ورلن، رحیم افلاطونی؛ همراز ناآشنا (شعر)، پرویز خائفی؛ ژان پل سارتر، ع. دستغیب؛ شک (شعر) و مردی اینچنین (شعر)، منصور اوجی؛ خوان هشتم (شعر)، منوچهر آتشی؛ مرداب (داستان) از ژوزف کُنراد، ترجمهٔ اسدالله حیات‌داودی؛ ذوق پیاله (شعر)، صائب؛ واپسین فریب (شعر)، شرف‌الدین خراسانی؛ سلامان و ابسال، مهدی فاطمی؛ اشکی در بهار (شعر)، محمد حقوقی؛ هوری (شعر)، ع. دستغیب؛ ادبیات ایرانی و فرنگی، سید محمدعلی جمال‌زاده؛ گل بیمار (شعر)، ویلیام بلیک، ترجمهٔ م. معلم؛ روز عید (داستان)، ابوالقاسم فقیری؛ چند قطعه شعر، آصف رهبین؛ خبرها، ترجمهٔ محمود معلم؛ معرفی کتاب‌ها.

شمارهٔ دوم *دریا* در مرداد ۴۱ و شمارهٔ سوم در مهر ۴۱، با همان کیفیت منتشر شد. این جُنگ، با وجود سمتگیریِ نوپردازانه‌اش، همچون بیشتر نشریات نوگرای آنروزها بحثی راجع به شعرنو نداشت.

منصور اوجی، منوچهر آتشی، محمد حقوقی، و عبدالعلی دستغیب، از پایه‌های ثابت و اصلی *دریا* بودند.

مجموعه‌های شعرنو در سال ۱۳۴۱

احمدی، احمدرضا / *طرح*. ــ تهران: بی‌نا، آذر ۱۳۴۱، خشتی، ۴۰ ص.
ایروانلو، گیتی / *پنجره‌های بسته*. ــ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۱، ۸۳ ص.
براهنی، رضا / *آهوان باغ*. ــ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۱، ۱۸۱ ص.
بهبهانی، سیمین / *مرمر*. ــ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۱.
تمیمی، فرخ / *سرزمین پاک*. ــ تهران: ابن‌سینا، خرداد ۱۳۴۱، ۹۸ ص.

جلالی، بیژن / *روزها*. ـ تهران: مروارید، شهریور ۱۳۴۱، ۲۳۱ ص.
خزائلی، محمدرضا / *ستایش*. ـ تهران: طهوری، ۱۳۴۱، ۵۸ ص.
صفارزاده، طاهره (مردمک) / *رهگذر مهتاب*. ـ تهران: بی‌نا، اسفند ۱۳۴۱، ۱۲۰ ص.
کسرائی، سیاوش / *خون سیاوش* (همراه با منظومهٔ آرش کمانگیر). ـ تهران: امیرکبیر، اسفند ۱۳۴۱، ۱۶۱ ص.
کیانوش، محمود / *ساده و غمناک* (گزینهٔ اشعار ۳۴-۴۱). ـ تهران: مروارید، شهریور ۱۳۴۱، ۶۱ ص.
مصدق، حمید / *کاوه*. ـ تهران: نیما، ۱۳۴۱، ۳۲ ص.
واقف، جمشید / *بر دروازه‌های فردا*. ـ تهران: معرفت، فروردین ۱۳۴۱، ۸۷ ص.
هنرورشجاعی، تقی / *تلخه‌های دیم*. ـ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۱، ۷۲ ص.

طرح / احمدرضا احمدی

احمدی، احمدرضا / *طرح*. ـ تهران: بی‌نا، آذر ۱۳۴۱، قطع خشتی، ۴۰ ص.

انتشار *طرح*، سرآغاز شعر موج نو در ایران است.

اگرچه ده سال پیشتر، هوشنگ ایرانی بعد از بازگشت از اروپا به ایران، تحت تأثیر سوررئالیست‌های اروپائی، چندین مجموعه شعر ـ که از هر نظر تازگی داشت ـ انتشار داده و غوغائی برانگیخته بود، چندانکه ترکیبِ جیغ بنفش او ـ از شعر کبود ـ هنوز بر سر زبان‌هاست، ولی حرکت نبوغ‌آسای ایرانی بی‌هنگام بود و در نتیجه، سرکوب همه سویه و توامانِ نوپردازان و کهنه‌سرایان را به همراه داشت.

شعر احمدی ـ همچون شعر سپهری ـ فرزند بلافصل شعر هوشنگ ایرانی بود که به هنگام متولد شد.

شعر سپهری، اندیشهٔ وحدت‌گرای بودیستیِ به سرانجام رسیدهٔ

ایرانی را به ارث بُرد؛ شعر احمدی، شکلِ بیقرارِ جست‌وجو گرانهٔ شعر ایرانی را.

هوشنگ ایرانی، اشعار عرفانی و غیرمتعهدش را درست در اوج جامعه‌گرائیِ متعهدانهٔ روشنفکران ایرانی ــ که کلید درهای فروبستهٔ دنیا را در دست‌شان احساس می‌کردند ــ منتشر کرد و مورد تمسخر سخت مدعیان قرار گرفت. از اشعار ایرانی پیداست که در آن روزگار، او به لحاظ روحی، شاعری شتابزده، هیجانی، خوشباور، و به لحاظ سیاسی ناپخته بود. او پختگیِ فطری و جبلی سهراب سپهری و درک سیاسی او را نداشت که تا همچون سنگی صبور، آرام به کناری بنشیند، بنویسد، بنویسد، پاره کند، کنایه و فحش بشنود، تا در روز موعود، روزی که نیما تأئید و تثبیت می‌شود؛ شعرنو به ثمر می‌رسد؛ کلید زنگار بسته و نامطمئن گروهی عظیم از روشنفکران معطل می‌ماند؛ اقشار و طبقاتِ اجتماعیِ دیگری شکل می‌گیرد، و خوانندگان پیگیر و مؤمنِ اشعار غیرمتعهد در عرصهٔ ادبیات ظاهر می‌شوند، شعرهایش را به چاپ برساند.

هوشنگ ایرانی، به محض ورود به ایران، با همان ذوق‌زدگی و خوشباوری و ناپختگی، تند تند، چند کتاب شعر چاپ کرد و بلافاصله مواجه با تمسخر و توهین و دهن‌کجی شد، خود را باخت، به کناری نشست؛ به مشروب پناه بُرد و منتظر نشست تا سرطان بیاید و او را بردارد ببرد. اما سپهری ــ که به یک معنا شاگرد او بود ــ با صبر و حوصلهٔ فطری کار کرد، موضع را شناخت، کتاب *آوار آفتاب* را که در سال ۱۳۳۷ آماده چاپ بود تا سال ۴۰ نگه داشت، و به روزگاری که بوی بهبود از اوضاع می‌شنید، فعالیتش را تشدید کرد، و زحمتش را به ثمر رساند.

و اما وضع احمدرضا احمدی با هر دوی آنها فرق داشت: او نه دانش و تجربهٔ هوشنگ ایرانی را داشت و نه صبر و پختگیِ جبلی سهراب سپهری را. او یک اقبال تاریخی داشت. و اقبالِ تاریخی او این بود که ذوقِ زیبائی‌شناختی و آغاز فعالیت شاعری او (سال ۱۳۴۱)، با ذوق و نیازِ

عمومیِ اقشارِ نوظهوری در جامعه همزمان شد که در پی دهه‌ئی تلاشِ حکومت پهلوی برای استقرارِ نوعی مدرنیسمِ اجتماعی ـ اقتصادی در ایران شکل گرفته بودند و منتظر اشعاری متفاوت و غیرمتعهد و بسیار مدرن بوده‌اند. یعنی تولد شعر احمدی، میلادی طبیعی و به هنگام بود. شعرِ او، نخستین بازتابِ فرهنگِ شبه مدرنیستی آن سال‌ها و عکس‌العمل جوانانِ نوریشهٔ خسته از آه و ناله‌های رمانتیک و سمبولیسم‌های سیاسی بعد از کودتا بود؛ جوانانی که مخالفِ هر چه سنت، تعهد، تکرار، تقیّد، کنایه زدن، ادبیت و رسمیت... بودند و می‌گفتند که از سیاست و اندوه و کنایه و سمبل‌های تکراریِ شب و خورشید و بهار و زمستان به مثابهٔ نمادهای ظلم و عدالت و آزادی،... (که از همان اولِ پیدایشِ شعرِ نیمائی، به سبب خفقانِ جامعهٔ رضاشاهی با شعر نیما زاده شده و پس از چندی افت و خیز با کودتا به شکل اغراق‌آمیزی رشد کرده بود.) خسته‌اند و می‌خواهند مِنبعد، «شب» در شعر، نه سمبل ظلم و ستم که همین «شب» باشد، و آفتاب همین آفتاب،... و هر چیز خودِ آن چیز باشد.

عصیان کردند. همهٔ معیارها و اصولِ قدیم و جدید را به هم ریختند. همهٔ شاعران (جز نیما) را به عنوان شعرای جدی به مسخره گرفتند. وزن، قافیه، ادبیت، احساسات، تخیّل روشن، ایهام، ایجاز و حتی معنی را دور ریختند و اشعاری نوشتند که از هیچ نظر به شعرهای پیش از خود شباهت نداشت،...

نخستین مجموعه بدین شیوه، مجموعهٔ طرح از احمدرضا احمدی بود.

او برای نشان دادن عصیان و اعتراضش به سنت رسمیِ شعر، قصیدهٔ بلندبالائی نوشت (متأسفانه در چاپ‌های بعدی حذف کرد) که چاپ آن در یک مجموعهٔ شعر، بسیار شجاعانه و گویا بود. او نوشت:

شب حزین و من غمین و ره دراز شب حزین و من غمین و ره دراز
شب حزین و من غمین و ره دراز شب حزین و من غمین و ره دراز

شب حزین و من غمین و ره دراز شب حزین و من غمین و ره دراز
شب حزین و من غمین و ره دراز شب حزین و...

طرح، پس از انتشار، با دو عکس‌العمل کاملاً متضاد مواجه شد:

۱. استقبال وسیع جوانانِ ضدسنتگرایی که در همهٔ زمینه‌های اجتماعی، هنری، فرهنگی،... طرفدارِ مدرنیسم و آزادی عملِ تام و تمام بودند و از تَک و نال‌های سیاسیِ اشعار کنایه‌آمیز نفرت داشتند و برای هنر غایتی جز خودِ هنر نمی‌شناختند؛

۲. تمسخر و نفرت و اعتراض سنتگرایان و هواداران شعرِ سیاسیِ متعهد که روندِ شبه مدرنیستی «انقلاب شاه و ملت» را حرکتی ضدمردمی دانسته و مبارزه با رژیم و ابزار فرهنگیش (از جمله شعر غیرمتعهد) را به منظور رهایی ملت، غایت هنر می‌دانستند.

برای مدافعین طرح، هیچ چیز جز خودِ مدرنیسمِ افراطیِ ضدِ سنت مطرح نبود. اگرچه اسماعیل نوری‌علاء ـ مطرح‌ترین مدافع و مفسّر و شارح این طرزِ نوین ـ شعر «لولوی شیشه‌ها»ی سهراب سپهری را از نمونه‌های اولِ این طرز دانسته و نوشته بود که: «سپهری در این شعر دریچه‌ئی به دنیای تازه یافته می‌گشاید و تصاویری تازه ارائه می‌دهد.»[۸] ولی آنها حتی گرایشِ عرفانیِ سپهری و ایرانی را که به نوعی تعهد و معنا احاله داشت، برنمی‌تافتند.

این طرز نو نه فقط مخالفِ سمبولیسمِ اجتماعی و نمادگرائی و تعهد، که اصولاً مخالف هرگونه منطق و معنائی در شعر بود؛ اتفاقی که در شعر فرانسه و بعد در دیگر جاها تحت نام دادائیسم و سوررئالیسم روی داده بود.

احمدرضا احمدی در شعری می‌گفت:

و آنچه تازه نیست می‌گوید:
آنچه تازه نیست لای لای ساعت دیواری کهن بر نوزاد خود

که:

فرجام همهٔ راه‌ها به اندوه می‌انجامد
و سکوت دلیل‌پذیر نمی‌تواند بود
سکوت خطا نیست اما جذبه ندارد
سکوت‌ها، پندارها، تا مرز رویا تاریک و وهم‌انگیزند
و حقیقت مرده تلاش می‌کند
سقف هر پناهگاه، سفالین و نفوذناپذیر است
و آسمان آبی نیست
انباشته از تاریکی است

پنجره را که گشودم شب بوی غم می‌داد
ستاره‌ها را که چیدم در میان دستمال کولی‌ها پلاسیدند
شکوفه‌های نورسته خسته بودند و در یخبندان شب مُردند
ساعت دیواری گنگ بود و اشتیاق ضجه داشت
و اندوه باغ، گل‌های یخ را آب کرد
اما فرجام این کوره راه به اندوه اشتیاق انجامید.

اشعارطرح، پس ازانتشار، ظاهراً از طرف فریدون رهنما (مقدمه‌نویس اولین چاپ قطعنامهٔ شاملو)، با وام از نامِ سینمای موج نوِ فرانسه، که در آن سال‌ها هوادار فراوانی در ایران داشت، «موج نو» نام گرفت.

مشخصاتِ شعرِ موج نو

ما برای دانستن مشخصات موج نو، نخست به نوشته‌هایی از اسماعیل نوری‌علاء مراجعه می‌کنیم.

ایشان می‌نویسند:

«شعر موج نو حرکت قاطعی به سوی «شعر ناب» محسوب می‌شود و به همین دلیل بسیاری از مشخصات شعر ناب را می‌توان در آن مشاهده کرد. [...] مشکلِ کار شاعر آن است که ابزار کار او [ادبیات] را باید در میان وسایلی جست که به منظورها و هدف‌های دیگر به وجود آمده‌اند. پل والری که مهمترین نماینده و مبلغ شعر ناب است، می‌نویسد:

«زبان، عنصری است عمومی و عملی و در نتیجه وسیله‌ای است غیرحساس که هر کس موقع به‌کار بردن، آن را مناسب احتیاجاتش می‌کند و بنا به شخصیت خود دگرگونش می‌سازد. زبان هر قدر هم شخصی بوده، و کلمات حاکی از افکار ما، به روح ما نزدیک باشند، (باز) در اصل چیزی است که اساس آن بر آمار و حساب است و هدفش کاملاً عملی است. حال مشکل شاعر باید این باشد که از این وسیلهٔ عملی وسیله‌ئی برای آفریدن یک اثر به وجود آورد که اساساً جنبهٔ عمل ندارد،... شاعر می‌خواهد دنیائی ویژه یا نظامی خاص از اشیاء به وجود آورد، سیستمی از رابطه‌ها تولید کند، بی‌آنکه‌اندک پیوستگی با سیستم عملی داشته باشد. [...] با توجه به این هدف است که پل والری «شعر ناب» را تعریف می‌کند:

«از به کار بردن اصطلاح «شعر ناب» همان منظوری را دارم که یک طبیب از عبارت «آب خالص» دارد. یعنی می‌خواهم بدانم آیا می‌شود اثری آفرید که در آن عوامل «غیر شاعرانه» راه نداشته باشد؟... شعری نوشت که پیوستگی موسیقی آن هرگز قطع نشود، و رابطهٔ معانی آن به یکدیگر همیشه رابطهٔ هماهنگی باشد که در آن، طرز تبدیل اندیشه به اندیشهٔ دیگر از خودِ اندیشه مهمتر باشد، و در آن بازی با استعاره، واقعیت مطلب را در بر داشته باشد. در این صورت می‌توانیم دربارهٔ «شعر ناب» بحث کنیم. [...] من همیشه معتقد بوده و هستم که این هدفی است حاصل نشدنی و شاعری کوششی است برای رسیدن به این کمال مطلوب. به طور خلاصه به آنچه ما نام شعر می‌دهیم، در عمل مرکب از

قطعاتی از «شعر ناب» است که در مقولهٔ‌ی گنجانیده شده‌اند. سطری بسیار زیبا عنصر نابی در شعر به شمار می‌رود... (همیشه) قسمت عملی یا فلسفهٔ عملی زبان، عادات و شکل‌های منطقی، بی‌ترتیبی و بی‌منطقی که در واژه‌ها می‌بینیم (در نتیجهٔ استثنائاتِ متعدد در اعصار مختلفی که طی آنها عناصر زبان ایجاد شده‌اند.) وجود «شعرِ ناب» را امکان‌پذیر می‌سازد، ولی دانستن این نکته مشکل نیست که تصور چنین شرایط خیالی و ایده‌آلی برای دانستن هر شعر قابل مطالعه و مغتنم است. [...]

چنین حرکتی به سوی «شعر ناب»، به طور ناخودآگاه، در شعر موج نو به چشم می‌خورد. و این نتیجهٔ رفتاری است که در مرحلهٔ نخست با کلمات می‌کند. به عبارت دیگر شعر این شاعران [...] به معنی دقیق کلمه دارای ارزش‌های سمبولیک نیست، و به معنای دقیق‌تر، کلمات و تصاویر و معانی به چیزی صریح و آشکار که همواره همزاد و برادر ایشان باشند اشاره نمی‌کنند، بلکه همهٔ ابزارهای شعر،تبدیل به شخصیت‌های مستقلی می‌شوند که به چند دلیل دارای وجوه مشخصهٔ ویژه‌ئی هستند. [...]

اما مشخصات خاص شعری این ادوات را، که در شعر موج نو اهمیت‌شان ــ برخلاف شعرنوی نیمائی ــ از وظیفهٔ عملی‌شان بیشتر است، می‌توان در این علت‌ها جست‌وجو کرد:

۱. شاعر به بارهای اجتماعی و تاریخی ادوات شعری نظر دارد؛

۲. شاعر شکل ترکیبی این ادوات را مورد توجه قرار می‌دهد؛

۳. قدرت خیال‌انگیزی و نیز تجسم آن‌ها را مورد استفاده قرار می‌دهد.

در مورد نکتهٔ نخست می‌توانیم از همان کلمهٔ گل میخ مدد بگیریم. این کلمه مثلاً یادآور زندگی گذشتهٔ ما نیز هست، یادآور محیطی است که در آن‌درهای خانه‌هابه‌شکل خاصی تزئین می‌شد. بطورخلاصه‌می‌توان گفت که این کلمه تلویحاً به‌یک‌زمان معین ازتاریخ‌زندگی‌اجتماعی‌اشاره می‌کند.

در مورد نکتهٔ دوم نیز می‌توان از همین کلمه مدد جست، مثل کلمهٔ «گل میخ»، از ترکیب دو کلمهٔ گل و میخ به وجود آمده است. هر یک از این

کلمات در مرحلهٔ اول دارای خواص دوگانه‌ئی هستند که قبل از این، ذکر آن رفت (وظیفهٔ عملی و بارهای تاریخی و اجتماعی) و در مرحلهٔ دوم، یادآور شیئ ثالثی هستند که در عین گل بودن خاصیت میخ را دارد و در عین میخ بودن به خود شکل گل گرفته است. به عبارت دیگر تضاد درونی موجود درعنصرترکیبی گل میخ شخصیت سومی برای آن فراهم می‌آورد.

در مورد نکتهٔ سوم باید گفت که کلمات ازکلمه بودن معاف می‌شوند تا تبدیل به همان شیئ شوند که بر آن دلالت می‌کنند و در نتیجه مورد استعمال آنها مطمح نظر قرار می‌گیرد. [...]

انتخاب کلمهٔ «گل میخ» از آن جهت بود که مهرداد صمدی در مقالهٔ خود دربارهٔ شعراحمدرضااحمدی ازآن یادکرده است. او دربارهٔ این بیت:

«در انتها پنجرهٔ شکوفه‌ها باز شد و پیمان گل میخ‌ها لبریز گشت»

می‌نویسد:

«گل میخ گلی است که در اثر جادوئی، فلز شده است و پیمان دارد که چیزهای نچسبنده را به هم وصل کند و زینت دهد، و در *انتها* آن پیمان جادوئی لبریز می‌شود. پر می‌شود، می‌ترکد، و چیزهای نچسبنده به تجرد خود باز می‌گردند» [...]

اما کار شاعر موج نوئی به این جا ختم نمی‌شود. از آنجاکه نقش عملی و ظاهرکلمه اهمیت خود را از دست داده است، شاعر می‌تواند به راحتی همهٔ مترادف‌های آن را جانشین آن کند. به راحتی می‌تواند به جای «گل میخ» از «گل فلزی»، «گل چکش‌خوار»، «گل چسباننده»، «گل واصل» و یا «میخ عطرآگین»، «میخ پرپر شده»، و نیز «باغ میخ» و «باغ فلزی» سخن بگوید و یا میخ را در زمین بکارد تا به جای آن گل بروید. [...]

اما شاعر موج نوئی به رابطهٔ ادوات بیش از خود ادوات نظر دارد. توجه کنیم که در اینجا تنها نمی‌توان کار را به ادوات زبان و شعر محدود کرد. برای شاعر موج نوئی همه چیز جزءِ ادوات کار محسوب می‌شود. محمدرضا اصلانی در این مورد می‌گوید:

«از برداشت شروع می‌کنم و به ارائه می‌رسم... مسائل به تدریج برای من باز و روشن می‌شوند... در آثار نقاشان کوبیست، مثل براک و پیکاسو من می‌بینم که اشیاء همان هستند و حجم خودشان را دارند، منتهی در یک رابطهٔ جدید... این رابطه‌های جدید، شعر را (نیز) به وجود می‌آورند، بدون آنکه مثلاً کوزه، کوزه بودنش را از دست بدهد. رابطه‌ئی جدید و غنی که موجد فرم و کشف تازه است.»

[شاعر] موج نو، با دوری از وظیفهٔ عملی زبان، و سوار کردن وظایفی اختصاصی بر آن، شعر را به سوی یک هنر تجریدی [می‌برد] که در عین ذهنی و شخصی بودن، قدرت بیانی اگر دارد، در مجموعهٔ کار است، و در شدت نمایشی بودن شعر، نه تشریحی بودن آن.»[۹]

خلاصهٔ سخن اینکه: با انتشار کتاب طرح از احمدرضا احمدی، نوع دیگری از شعر ــ که از دیرباز با هوشنگ ایرانی آغاز شده بود ــ با نام موج نو، در شعر فارسی تثبیت شد و جریان چشمگیری را به دنبال آورد که مشخصات عمدهٔ آن عبارت بوده است از:

۱. جدا بودن وظیفهٔ عملی و روزمرهٔ کلمات و زبان از خود کلمات و زبان در موج نو؛

۲. ایجاد مناسبت و مناسباتی دیگر بین کلمات، اشکال، و اشیاء؛

۳. ایجاد فضای ذهنی تازه و دوراز ذهن؛ نه از طریق توصیف و تشریح، بلکه از طریق فضاسازی؛ و آنهم نه سطر به سطر، که در کلیت یک شعر.

شاعران موج نو تا به چه حد به این اصول وفادار مانده، یا قادر به وفاداری بوده‌اند، نکته و مطلبی است که بعداً بدان خواهیم پرداخت.

در اینجا فقط به این نکته اشاره کنم که چند سال پس از انتشار موج نو، اسماعیل نوری‌علاء شاخه‌هایی را در آن مشخص و از هم جدا می‌کند که به قرار ذیل بود:

۱. *شعر موج نو اصیل*. که به نظر نوری‌علاء، تنها نمایندهٔ واقعی آن احمدرضا احمدی بود. (و ظاهراً هنوز نیز تنها اوست). احمدی در

موج نو، «نثرگرای اصیل» نیز بوده است.

الف. *نثرگرایان اصیل موج نو.* از این شاخه، شاعران زیادی را می‌شد نام برد که بعد از احمدی، مهمترین آنها عبارت بودند از: محمدرضا اصلانی، شاهرخ صفایی، شهرام شاهرختاش، فریدون مُعزی‌مقدم، م. نوفل، محمدرضا فشاهی، عظیم خلیلی، مجید نفیسی، تیرداد نصری.

ب. *نظم‌گرایان اصیل موج نو.* شاعران این شاخه معدود بودند. از جملهٔ این گروه می‌شد از حسین مهدوی (م. مؤید) و جواد مجابی نام برد.

۲. موج نو مشکل. نوری‌علاء شعر عده‌ئی از شاعران را شعر موج نو اصیل نمی‌داند. او می‌نویسد:

«بدون شک همهٔ خصوصیات موج نو ــ به طور کلی ــ در مورد این شاخه نیز صادق است، با این تفاوت که اگر در شاخهٔ اصیل موج نو کوشش در به وجود آوردن وسایلِ ایجاد رابط همچنان برقرار است، در این شاخهٔ دوم، شعر به صورتِ مشکل و نامفهوم و اصم درآمده و گاه ایجاد رابطه با آن غیرممکن می‌شود. [...] شعر این شاخه از موج نو بیشتر چشم به کوشش‌های شاخهٔ «شعرنوی حاشیه‌یی» دارد و می‌کوشد تا از تجارب دست نخوردهٔ آنها استفاده کند.»

نوری‌علاء شاعران مشکل‌گوی موج‌نو را نیز به دو گروه تقسیم می‌کند:

الف. *نثرگرایان مشکل‌گوی موج نو؛* که در آن میان از: بهرام اردبیلی، بیژن الهی، پرویز اسلام‌پور، هوتن نجات، حسین رسائل و حمید عرفان نام می‌برد. و دربارهٔ بیژن الهی می‌نویسد که:

«اولین کسی که در این راه قدم می‌زند بیژن الهی است. او که در اشعار نخستینِ خود تمایلی به ساده‌گویی و ایجاد رابطه با خواننده [داشت] رفته‌رفته از این کار سر باز می‌زند و اشعارش به یکباره تبدیل به حجمی سیاه و دست‌نیافتنی می‌گردد.»

ب. *نظم‌گرایان مشکل‌گوی موج نو؛* که به اعتقاد نوری‌علاء، مهمترین شاعرِ این شاخه، یدالله رؤیائی است.

موج نو، بعدها به انحطاط رقت‌انگیزی دچار شد و جملات خبطی که زیر این عنوان نشریات را پر کرد، در کنارِ مقالات موزون سیاسی، که به شعر سیاسی تعبیر می‌شد، شعرنو را به رکود و بی‌حرمتی غم‌انگیزی دچار کرد که نمونه‌اش را در همین کتاب خواهیم دید.

ذیلاً چند شعر از طرح را می‌خوانیم.

هرکس می‌گوید من

با رنگ‌های صدا:
من
من
من
با شب تا آن کوچه آمدم
شب ایستاد.
با چشم شکوفه‌ها
من
من
من
پشت دیوار بودم و نگاه می‌کردم
شب ایستاده بود و چشمانش بر کرانهٔ کوچه می‌دوید:
پرندهٔ طلائی فارغ از تعصب رنگ
کودکان حصیری
بادبادک در اوج بی‌فرسنگ
منشور تایش‌ها خاموش.
و آنچه مجرد و تنها بود.

مردی از هر نسل در کاغذی سنگی پیچیده

سرزمین ساعت

زنی از هر نسل در کتان آرزو مصلوب

سکوت چون فرفرهٔ کوچکی بر من و شب و دیدارش وزید
کودکان با صدای عاریه گفتند: **دیو**

و هر کس می‌گوید دیو
و هیچکس تازیانه نبود.

ناگهان

پنجره‌ها با جعبهٔ کبریت‌ها باز شدند
زمین، چینی شکسته گردید

پرندهٔ فلزی، مرا بشکست و در
کنارم بنشست
پرنده بر کنارم بر چهارچوب
سوسن روشنائی که در
اطاق می‌گریخت

پر پر زد

در انتها، پنجرهٔ شکوفه‌ها باز شد و پیمان گل میخ‌ها لبریز گشت
پرنده گرم نگاه می‌کرد
پنجره لبخند سرد بر لب داشت
چشمانم آویخته بر پنجره‌ها خیره‌ها و در انتظار ورود خودم بودم

ساعت‌های دیواری به سماجت سنگ‌ها برما گریستند و هیچگاه
از درِ ورودی
که پرنده و من در انتظار بودیم: به اتاق نیامدم
بادهای جنگلی بر درها و پنجره‌ها پیراهن گلدار خود را آویختند
درها بر پنجره‌ها خیره شدند
و من در انتظار ورود خود بودم .

در یک روز،
در یک شب،
با ورق‌های تقویم که نوزاد حرارت انتظار بودند سوختیم و
پرواز کردیم
زردها که رنگ نوزاد بودند از توپ‌های بازی کودکان قدم آموختند
و با ما قدم برگرفتند
رنگ‌های سفید روزنامه و برچسب شیشه‌های الکل که تنبل بودند
با همهٔ زمین‌ها، رودخانه شدند و در دختران و پسران تصویر لبریز
گشتند
با رنگ‌های سیاه که رنگ‌های خسته بودند، به چشمه‌ها رفتیم،
چشمه‌های رنگ‌خورده رنگ سیاه را انکار کردند
بر گوش سبزینه‌های جنگلی، حرارت سخن کودن را آویختیم
سبزینه‌ها با پرندهٔ فلزی سخن گفتند
سخنانش پیر بود
کودکان از پیری سخن‌شان خندیدند

شب در شیشه‌ها و لیوان‌ها به خواب رفت

انتظار | سکوت

پرسه

روی صداها نشستیم
صداها شفاف بودند
در شیشه پنجره‌ها آوای کودکان دزدانه می‌دویدند
صدای کودکی من در کنار آنها می‌گریست

انتظار | هیاهو

خستگی

در جاده‌ها آمدیم
کاشی‌ها از زمین بیرون دویدند
مرا صدا کردند
بر دستم کاشی‌ها پژمرده گشتند
پرندهٔ فلزی آنها را شکست
آوای من در آنها نبود .

خستگی | پرسه

انتظار

شکوفه‌ها برای گل‌های قالی قصهٔ خدا را می‌گفتند نام من در
چشمان‌شان سنگینی می‌کرد

نام خود را نیافتم

ساعت | آسمان

فریفتگی

آویزهای بلورین کلبه‌ها روی شاخه‌های نسترن آمدند خط‌های
بی‌رنگ کشیدند

روی خط‌ها دویدیم، خود را نیافتم

اشتیاق | آسمان

فانوس

در زیر پایم قلک روئید، پرندهٔ فلزی آن را بشکست،
آوای من در آن روئیده بود.
گیاه فسرده و با اشتیاقی بود ه

ساعت | چشم شکوفه‌ها

صبح

آنگاه که کوک ساعت‌ها به انتظار رسید و پژمرده گردید
پرندهٔ فلزی از من بیرون دوید