ویژگی‌های عام شعر سیاهکل، طبق جمع‌بندی سعید یوسف در کتاب *نوعی از نقد بر نوعی از شعر* به قرار ذیل بود:

«۱. در شعر سیاهکل، امید بر یأس و صبح بر شب غلبه می‌کند. اگر از شب سخنی به میان آید، شبی است میرنده که با آن مبارزه می‌شود.

۲. این شعر، ستایشگر مبارزه و انقلاب و قهرمانان است، و «وصف شکنجه‌ها و زندان‌ها و میدان‌های اعدام» در آن جای ویژه‌ای دارد. مفهوم تعهد در شعر گوئی عوض می‌شود و همسوئی و همصدائی با مبارزهٔ مسلحانه یگانه شکل تعهد شناخته می‌شود. این در واقع همان «تحولِ معیارِ ارزش‌ها» است؛ و شفیعی‌کدکنی نیز اشاره می‌کند که مبارزهٔ مسلحانه‌ای که در سیاهکل آغاز شد (توأم با مبارزهٔ بعدی مُجاهدین) «مفهوم مبارزه و بینش اجتماعی نسل جوان، یعنی اکثریت جامعهٔ ما را، دگرگون کرد.»

۳. شعر قبل از سیاهکل در وجهِ غالب از مردم و دردهای آنان به دور بود، و اگر هم در مضمون شعر از مردم یادی می‌شد با دیدی تحقیرآمیز بود (جز در شعر آن معدود و «منادیان سیاهکل»). اما در شعر سیاهکل اگر هم توده‌ها هنوز غایب‌اند، دست کم از تحقیر آنان نیز خبری نیست؛ و در عوض قهرمانان نقش برجسته‌ای یافته‌اند. و شاید به تعبیری بتوان گفت که توده‌ها در وجود قهرمانان ستایش می‌شوند: بواقع قهرمان همان توده است، با همان محرومیت و دردها و بار ستم و تحقیر.

۴. در این دوره، شاعر یا خود جزئی از مبارزه است، یا ستایشگر آن است؛ و در این حالت اخیر افسوس می‌خورد یا خود را ملامت می‌کند که چرا نقشی فعال در مبارزه ندارد. (شاید یکی از دلائلِ برجسته کردنِ قهرمانان نیز توجیه ناتوانی خود از همپائی و همراهی با آنان باشد؟)

۵. همچنان که موارد فوق نشان می‌دهند، دگرگونی‌های شعر در دوران سیاهکل بطور عمده در محدودهٔ محتوای شعر و روحیهٔ حاکم بر اشعار است. شفیعی‌کدکنی می‌گوید: «زبان و موسیقی و تخیّل و فُرم شعر [در

دوران سیاهکل] در حقیقت ادامهٔ همان دوره[ی قبل] است زیرا ظرفیت آن گونه تجربه‌ها، بی‌مایه گرفتن از محیطِ زیست شاعران به پایان رسیده است و اینک هنگام آن رسیده که یک قرن تجربهٔ شعری در خدمت زندگی درآید و درآمده است. عوامل اجتماعی این تحول، آغاز مبارزهٔ مسلحانه است و عوامل اقتصادی‌یی که جنگ مسلحانه را تنها راه مبارزه می‌شناساند. به لحاظ فرهنگی نشر مقدار دیگری از ترجمهٔ شعر فرنگی و نیز ادبیات زیرزمینی و گروهی، ادبیات به معنی وسیع کلمه.» (ادوار شعر فارسی، ص ۸۹)

۶. در عین حال، وقتی شفیعی‌کدکنی از «دریا و موج و صخره و بیشه و ارغوان و شقایق و ستارهٔ قرمز و توفان و تفنگ» و «انفجار و درهم شکستن» و غیره، به عنوان «عناصر سازندهٔ ایماژهای شعری این دوره» نام می‌برد، این خود به معنای قبول نوعی تحول در زبان شعری این دوره ــ دست کم در محدودهٔ واژگان ــ است: از نظر زبانی، سیلی از واژه‌های حماسی و خشن و توفانی در شعر این دوره سرازیر می‌شود، و برخی واژه‌ها نیز که به نحوی با اشاره به جنگل و بحر خزر و غیره می‌توانستند یادآور سیاهکل باشند به صورت سمبل‌های ثابت شعر درآمدند. مروری بر کاربرد این واژه‌ها قبل و بعد از سیاهکل ما را به نتایج جالبی خواهد رساند.

۷. در زبان شعر گرایشی به صراحت دیده می‌شود، و حتی به کار بردن آن واژه‌های سمبلیک نیز، به خاطر آن که واژه‌هائی «لو رفته» محسوب می‌شدند، دلیل شهامت و شجاعت بود و نه میل به پوشیده‌گوئی.

۸. این شعر، شعر شور و تهییج است، بویژه در چهره‌های جدید این دوران، و از این نظر در مرز «شعار» قرار دارد. اگر از نظر هنری ضعیف باشد چیزی جز شعار نیست. در شعر می‌توان شعار هم داد، اما هر شعاری شعر نیست.

۹. در ضمن، این شعر، شعرِ عشق و ایثار و فداکاری نیز هست. عشق،

که همواره مضمون عمدهٔ شعر بوده است، اکنون نیز، حتی با قدرتِ بیشتر، خودنمائی می‌کند و تنها چهرهٔ معشوق تغییر کرده است: اکنون یک طبقه، یک آرمان، یک حزب یا سازمان، یا یک رفیق قهرمان به صورت معشوق تصویر می‌شود. (مثلاً به اشعار سعید از قبیل «غزل رفیق» نگاه کنید.) عشق، بُعْدی جدید یافته، سمت و سوئی متفاوت پیدا کرده، و به ایثار و فداکاری گره خورده است. (و نباید انکار کرد که غالباً، از کانال همین ایثار و فداکاری، در تحلیل نهائی به عرفان و بنیادهای اندیشهٔ دینی بازمی‌گردد، هر چند چپ بنماید، و این اگر در مورد آغازگران مبارزه و نسلِ اول کمتر صادق باشد ــ یا اصولاً نباشد ــ در نسل‌های بعد کاملاً آشکار می‌شود.)

۱۰. یا از دیدگاهی دیگر، شاید چنین به نظر آید که در این شعر، تعقل و خِرَد نقشی حتی برجسته‌تر از عشق دارد: این شعر، شعرِ تأمل و راهجوئی است، شعرِ تلاش برای نفیِ یک چیز و اثبات چیزی دیگر است، بویژه برای شاعرانی که خود درگیر در این مبارزه بوده‌اند یا چنین توانی در خود دیده‌اند. و به این تعبیر، شاید تبلورِ ناب‌ترِ عشق را در شعرِ این دوره باز هم در شعر امثال شاملو بتوان دید که از نزدیک با مبارزهٔ عملی درگیر نشدند، و در نتیجه ستایش پرشورشان از قهرمانان و قهرمانی‌ها فارغ از تأملات خاص سیاسی و راهجوئی و صدور مانیفست بود.

۱۱. یکی از نتایج مهم شعر این دوره آن بود که هم فُرمالیست‌ها و هم نومیدان مجبور شدند یا تکانی بخورند و با موج جدید همراهی کنند، یا با اعلام ورشکستگی دکانِ خود را تخته کنند و از صحنه محو شوند. اکثراً راه دوم را برگزیدند. م. امید پرچمدار نومیدان اصولاً با شعر (یعنی با شعر خوب) وداع کرد، و یدالله رؤیائی پرچمدار فُرمالیست‌ها بساطش را جمع کرد و راهی اروپا شد. اولی تنها به یُمْنِ اشعارِ خوب قدیمش در یادها مانده است (و خواهد هم ماند)؛ دومی دارد بالکل از خاطر می‌رود و نسلِ

جدید تقریباً هیچ شناختی از او ندارند. حتی سپهری، تنها چهرهٔ نمایندهٔ گرایش «عرفانِ جدید» در شعرِامروز، از همان سال‌ها تقریباً کار شاعری را به کنار می‌گذارد، و آخرین آثار او نیز مانندِ اخوان ــ اگرچه نه به آن شدت ــ نوعی اُفت و تنزل را به نمایش می‌گذارد.

در اینجا این احتمال را نیز می‌توان در نظر گرفت که کنار رفتن این چهره‌ها تنها یک همزمانی تصادفی با سیاهکل داشته و تحت تأثیر مستقیم سیاهکل و کلاً وقایع سیاسی ــ اجتماعی آن سال‌ها نبوده است؛ اما، بفرضِ قبولِ این نظر نیز، مسئله اینجاست که حتی در صورت ادامهٔ کار این افراد، دیگر «زمانِ» شعر آنان به سر رسیده بود و در دورهٔ جدید این نوع شعر نمی‌توانست خریدار زیادی داشته باشد.

نکتهٔ دیگر آن است که اگر موارد فوق را بعنوان خصوصیات عُمدهٔ شعر در دوران سیاهکل قبول کنیم، با بررسی شعر سعید سلطان‌پور در می‌یابیم که اگر نه در همهٔ آن موارد، در بیشتر آنها شعر سعید شاخص‌ترین، اما نه لزوماً بهترین، نمونه است.»[۱۰]

۱۳۴۹ هـ. ش.

اگر چه انشعاب شعرنو به دو جبههٔ موج نو و شعر چریکی (شعر متعهد و غیرمتعهد) از مدت‌ها پیش آغاز شده و در سال ۱۳۴۷، با انتشار کتاب *صدای میرا* قطعیت یافته بود، ولی سخن پیرامون این دو گونه شعر، هنوز بسیار کلی، و عمده اشعارِ منتشره نیز هنوز ترکیبی از هر دو گونه شعر بود. از سال ۱۳۴۹ بود که مبارزات تئوریک، به سود شعر چریکی تَشخُّصی یافت و اینگونه شعر ارزش شد و جُنگ‌ها علناً رنگی چریکی گرفت و حتی در این راه از هم سبقت جُستند و سخنرانی‌هائی در دفاعِ از این نوع شعر در دانشگاه‌ها برگزار شد که مطرح‌ترین‌شان، سخنرانیِ «م.

آزرم» با نام «شعر مقاومت، شعر تسلیم» در دانشکدهٔ فنیِ دانشگاه تهران بود.

در همین سال نیز بود که جنگ چریکی، که از اوایل دههٔ چهل، انقلابیون چشم به راهش بودند، آغاز شد.

در سال ۱۳۴۹، بیش از پنجاه مجموعهٔ شعرنو و بیش از بیست و پنج جُنگ منتشر شد که جز یکیْ دو جُنگ، باقی ــ با همهٔ ارزش و اعتبارشان ــ به لحاظ ارزش علمی فرق چندانی با جُنگ‌های گذشته نداشتند.

نشریات

مطرح‌ترین نشریات سال ۴۹ عبارت بوده است از:

سهند، *چاپار*، *آبنوس*، *پژواک* (ژغند)، *هیرمند*، *از شعر تا قصه*، *جُنگ اصفهان*، *فردوسی*، *نگین*، *کاوه*، *جهان نو*، *فرهنگ و زندگی*، *پُست ایران*، *تماشا*، *جشن‌هنر*، *دست*، *دفترهای‌زمانه*، *کتاب هنر*، *بررسی‌کتاب*، *اشتراخ*، *هیرمند* (نامهٔ‌اهل خراسان)، *نجوای روستا*، *صفحهٔ هنر روزگیلان* (ضمیمهٔ کیهان سراسری)، *سیاه مشق*، *زمانه*، *ارک*، *شعر دیگر*، *دفتر روستا*.

سهند (فصلنامهٔ هنر و ادبیات تبریز)

مشهورترین جُنگ سیاسی نیمهٔ دوم دههٔ چهل و دههٔ پنجاه، جُنگ *سهند* بود. *سهند*، دو شماره، به همت دانشجویان تبریز، به سردبیری علی میرفطروس منتشر شد و علناً مدافع خط‌مشی چریکی بود.

در شمارهٔ اول *سهند* که در بهار ۱۳۴۹ منتشر شد اشعاری می‌خوانیم از: نیما، سعید سلطان‌پور، خسرو گلسرخی، سیاوش کسرائی، رضا مقصدی، سیروس مشفقی، مفتون‌امینی، محمود پاینده، نجد سمیعی، محمد زُهری، م. راما، سهراب سپهری،... و مقالاتی از: جلال آل‌احمد، غلامحسین ساعدی، امیرحسین آریان‌پور، رضا براهنی، پله خائف (به

ترجمهٔ منوچهر هزارخانی)،...؛ و چندین قصه، که همگی آشکارا جهت مشخص سیاسی (چریکی) دارند؛ تا جائی که شعر مشهور سپهری با نام «پشت دریاها شهری‌ست» نیز چنان در آن مجموعه جا می‌افتد که انگار به «شوروی سابق» ــ که برای بخش قابل توجهی از روشنفکران آن سال‌ها، مظهر عدالت و آزادی بود ــ اشاره دارد.

اما نکتهٔ جالب توجه در سهند این است که پاره‌ئی از اشعار آن، در ستایش از جنگ چریکی ــ جنگلی است، و این در حالی است که حادثهٔ سیاهکل (که چند ماه بعد اتفاق افتاد) هنوز به وقوع نپیوسته بود، و امکان نیز نداشت که خبرِ چنین ماجرائی، پیش از اقدام، به بیرون از هسته‌های مبارزاتی درز کند. فقط احتمال دارد که چریک‌ها پیش از شروع مبارزه، حرکتِ تبلیغی ــ تهییجیِ وسیعی را در میان گروه‌های پراکندهٔ دانشجوئیِ مستعد آغاز کرده بودند و این شعرها، بازتاب همان تبلیغات بوده باشد. با این اوصاف، دور نیست اگر سهند را نخستین «جُنگ سیاهکل» ــ که متعاقباً از آن سخن خواهیم گفت ــ بدانیم. و پس از این ــ یا همزمان با این جُنگ است ــ که «مسابقهٔ تندروی» در میان جُنگ‌ها و روشنفکران شایع و تشدید می‌شود. و شعر سیاسی، دیگر نه اشعار سمبولیک، بلکه شعارهای صریح و عریان، و یا بیانِ نمادهای آشکار شدهٔ سیاسی است که حتی برای ساواک هم روشن است.

سهند در محافل روشنفکری چون بمبی منتشر شد.

چند شعر از این جُنگ را می‌خوانیم.

دامون

خسروگلسرخی

دشنه نشست، میان کلامم
در چشم آن کلام سبز مقدس
که راهیِ جنگل بود

و انتظار پرنده
در وعده‌گاه پیام، پریشان شد.
اینک، دو سوی شانهٔ من
رگبار بال تیر خورده
بر مهِ جنگل
رنگین‌کمان بلندی‌ست
سرخگونه، سیال در رودهای خون.
دشنه نشست، میان کلامی
تا در میان جنگل دیگر
رنگین‌کمان سرخ برافرازد.

۲

بالام ــ
بالام پاتاوانی*
آنام
آنام آبکناری*
گمنام خفته به جنگل
در آن ستیز سرخ ماکلوان**
بر شما چگونه گذشت
که پوزخند حریفان
نشست
در میانهٔ رود سیاه اشک
و دست‌های ویرانگر
به جای خفتن بر ماشه
به دست شما استغاثه‌گر آمد.

---

* بالام پاتاوانی و آنام آبکناری دو تن از مردان جنگل.

بالام
بالام پاتاوانی
آنام
آنام آبکناری
بر تپه‌های گسکره**
میان سنگرها
چه انتظار دور و شیرینی احاطه کرد شما را
که دلیر، بی‌دلبر
شادمانه درو کردید، بی‌وقفه
رگان هرزه درا را.

در چشم‌های‌تان
آیا خفته آینهٔ صبح
که دست حریفان در آن
رنگ خویش باخت
و انگشت‌ها تفنگ رها کرد
جنگل به یاد فتح شما همیشه سرسبزست

بالام
بالام پاتاوانی
آنام
آنام آبکناری
بی‌خود، بی‌سلاح
در آن ستیز سرخ ماکلوان**

** ماکلوان و گسکره نام مناطقی در گیلان.

بر شما چگونه گذشت
گَلو ندِه*** رود، صدای گام شما را
هنوز
در تداوم جاریش زمزمه دارد.

در پایگاه رعد

سعید سلطان‌پور

سخت و سترگ
با قلبی از سپیده و جوبار
بر پهنهٔ زمانه
بر پهنهٔ زمان
چون جنگلی تناور
خشمنده و مهیب و چرخانم
روی ستیغ گفتن
و با هزار شاخهٔ گریان
ـ جوبارهای روشن آوندهای خویش ـ
عریان‌تر از تغزل بارانم
در خلوت نهفتن
اندوه در عمیق‌ترین سایه‌های من
در خاستگاه خاکی شیرابه‌های خشم
انبوه ریشه‌های مکنده است
آینده بر بلندترین قله‌های من
در پایگاه رعد

*** گلونده، اسم رودی در پای ماکلوان.
دامون: پناهگاه، انبوهی و سیاهی جنگل.

تبدیل گریه‌های هماره
به نعره‌های تازهٔ توفنده‌ست.

اسطوره‌ئی ز عشق و خشونت
در جبههٔ ستیزه
در سنگر لزوم
دستی پر از ترنم جوبار
دستی پر از حماسهٔ جنگل
پر از هجوم

اسطوره‌ئی چو توفان پیچنده بر فراز
پیچنده بر فراز چو توفان آفتاب
بگشوده بال بر تو، غضبناک
زندان سرزمین من
ای خاک.

پائیز ۴۸

در شمارهٔ نخستِ سهند، نقدی راجع به *آبی*، خاکستری، سیاه، اثر حمید مصدق نوشتهٔ علی میرفطروس چاپ شده بود که ذیل همین مجموعه آمده است.

کتاب ارک

کتاب *ارک* نیز چون سهند از تبریز منتشر شد. سردبیر *ارک*، غلامحسین فرنود بود. از جمله مطالب خواندنی این جُنگ در حوزهٔ کار ما، «پیش‌نویس مقدمهٔ سخنرانی احمد شاملو، در دانشکدهٔ ادبیات تبریز» بود که ذیلاً خواهیم خواند. اهمیت این پیش‌نویس، در تلقی شاملو از «تعهد»

در روزگاری بود که معنای مسلط «تعهد»، چیزی جز کشتن دشمن نبود. اما در پیش‌نویس سخنرانیِ شاملو درباره «تعهد» می‌خوانیم که:

«... من خودم به عنوان یک شاعر، جز پرداختن به شعر خویش وظیفه‌ای نمی‌شناسم، و سخن گفتن به عنوان یک فرد را نیز حد خود نمی‌دانم. با این همه آیا می‌توان دربارهٔ شعر امروز سخن گفت بی‌آنکه پیشاپیش میان گوینده و شنونده بر سر مفهوم هنر توافقی حاصل آمده باشد؟ یا دست کم شنونده بداند که سخنگو با کلمهٔ «هنر» می‌خواهد چه مفهومی را برساند و معیار و محکی که قوت و ضعف یک اثر هنری را بدان می‌سنجد چیست؟

شاید در گذشته چنین چیزی امکان می‌داشته است، شاید تا اندکی پیش میسر بوده است که دربارهٔ شعر سخن بگویند بی‌آنکه به تعریف یا شناسائی مفهوم هنر احساس نیاز کنند.

اما دیگر امروز چنین امکانی موجود نیست و اگر بپرسید چرا، جواب من این جملهٔ شاید به ظاهر جسورانه است که: ــ *شعر امروز ادامهٔ منطقی شعر دیروز نیست!*

دیروز برای سنجش شعر، همین معیار حقیر فقیرانه بس بود که: «شعر، کلام موزون و مخیل است».

چیزی که برای سنجش شعر امروز، اگر نخواهیم گفته باشیم که «یکسره به کار نمی‌آید» لاجرم می‌باید گفت که تعریفی نارساست.

امروز هنوز چیزهائی در مجله‌ها و کتاب‌ها به چشم می‌خورد که ــ بلی ــ ادامهٔ منطقی شعر دیروز است، اما بگذارید من اینجا در برابر شما اعتراف کرده باشم که مرا با این دنبالچه‌های منطقی کاری نیست.

در گذشته شاعر محرومی را که برای رسانیدن ابیات غزل خویش به تعداد مقرر چیزی از این قبیل: بالای او به سرو سهی ماند ــ گیسوی او به بخت... ماند، به غزل خویش می‌افزود و کار را خاتمه یافته می‌پنداشت، یا نقاش گرسنه‌ئی که به خاطر لقمه‌نانی برای تالار غذاخوریِ «پای‌تا سرشکمان»

تصویر سکنجبین و کاهو می‌کشید، نه در ظاهر و نه در باطن رشتهٔ رابطی نبود، حال آنکه امروز نقاش و شاعر با دیگر مردم ــ که نه نقاش‌اند و نه شاعر ــ دانه‌های یک تسبیح‌اند. به گفتهٔ آن متفکر بزرگ فرانسوی: ــ امروز دیگر هنرمند تماشاچی میدان سیرک نیست. او دیگر بر سکوهای گرد میدان به تماشای نبرد بردگان ننشسته است، بلکه خود در پهنهٔ میدان قرار دارد و دو راه بیش در برابر او نیست: شکست و مرگ، یا پیروزی!

امروز، شاعر با رسالتی پا به جهان می‌گذارد. جهانی که در آن مفهوم زندگی، مبارزه است. اما اگر در اعصار باستانی رم، گلادیاتورها با شمشیر یا حربه‌های دیگر می‌جنگیدند و جنگ ایشان تنها از برای «نجات خود» بود، هنرمند که گلادیاتور قرن است در این میدان وحشت خوف و فریب، با حربهٔ خویش می‌باید به مدافعه از «همگان» برخیزد، به عبارت دیگر:

امروز، شعر حربهٔ خلق است
زیرا که شاعران
خود شاخه‌ای ز جنگل خلق‌اند
نه، یاسمین و سنبل گلخانهٔ فلان

بیگانه نیست شاعر امروز
با دردهای مشترک خلق:
او با لبان مردم لبخند می‌زند
درد و امید مردم را
با استخوان خویش
پیوند می‌زند.

شاعر با سرودن شعر قیام می‌کند و اگر قصد یا وجوبی در کار نباشد، شعری ندارد که بگوید، قیام او با هر شعر علیه توحش است. عشقی، فرخی، لورکا، روبردسنوس... اینها به قتل رسیدند ــ تیرباران شدند ــ

شهیدان جنگ عاطفه...، انسانیم، وجه تمییز انسان به حیوان، به رغم آنچه گفته‌اند، قوهٔ ناطقه نیست، چرا که قوهٔ ناطقه، تنها وسیله‌ئی است برای ابراز داشتن. اما ابراز داشتن چه؟ پس وجه تمییز ما و جانوران تنها در چیزی است که قوهٔ ناطقه وسیلهٔ ابراز آن است، وجه تمییز ما داشتن قوهٔ اندیشه و ابتکار، داشتن عواطف عالی است ــ پس آنکه عاطفهٔ عالی ندارد و از «انسان» فقط قالب مثلی است، نقشی متحرک است که لاجرم جائی را در فضا اشغال می‌کند و ملغمه‌ای است از میمون و طوطی در تقلید حرکات و در تقلید گفتار. شاعر (خواه شاعر به وسیلهٔ کلمات باشد یا صدا، یا نقش یا...) نمونهٔ انسانی است که عواطف پنهانی و دست‌نیافتنی را به بروز و ظهور می‌رساند، پس او پرچمدار انسانیت است.

نیروها و نام‌های تاریخی می‌آیند و می‌روند ــ (ابزارِ کثافتِ سیاست و بعد:) اما آنچه موزهٔ انسانی و انسانیت را تشکیل می‌دهد، کتاب‌ها و آثار هنری است...

پیروی از سیاست یعنی پیروی از قانون جنگل، از قانونِ جهنم، از قانونِ شیطان. چه، اگر دو دشمن سیاسی به پاس منافع خویش در لحظاتی جامی به سلامت یکدیگر می‌نوشند، شاعران هرگز از وجود این نرمش آگاهی ندارند. جنگ اینان تا نفسِ آخر است: اسکندر در پایتخت ایران، از مستی شراب و پیروزی عربده می‌کشید و به بهانهٔ جهاد یونانیان و انتقام آنان آتش به کاخ‌های تخت‌جمشید می‌افکند، حال آنکه یونانیان خود علیه او سر طغیان افراشتند. سیاستمداران، مظاهرِ فریب و دروغ‌اند. آنکه انسانیت را پیامی می‌آورد شاعر است.

مسالهٔ دیگر، مسالهٔ «اله‌مان» شعری است: امروز شعر به چیزی اطلاق می‌شود که دیروز نبود و آنچه دیروز بود امروز تعبیر به نظم می‌شود. دیروزی‌ها این کلمه را می‌شناختند، می‌دانستند نظم چیست اما آن را به کار نمی‌بردند؛ زیرا به همان نظم بود که شعر اطلاق می‌شد. امروز همهٔ آنچه را که دیروزیان شعر می‌نامیدند ــ بجز در چند مورد ــ نظم می‌نامیم، زیرا شعر تازه شناخته شده است. هنگامی‌که دردهای جنگ دوم قلب‌های

روشنفکر را فشرد و هنگامی که «دسنوس» در بازداشتگاه‌های نازی به خاک هلاک افتاد... در میان این دردها بود که شعر حقیقی جوشید و از میان ظلمت چون آفتابی طالع شد. دربرابر آفتابی که بالامی آیدزانو بزنیم.»[۱۱]

از *جُنگ اُرک* فقط یک شماره، در تابستان ۱۳۴۹ منتشر شد.

چاپار

از *چاپار* دو شماره منتشر شد. انتشار شمارهٔ اول در زمستان ۱۳۴۹ بود. چاپار هم چون اکثر جُنگ‌های سیاسی آن سال‌ها گرایش آشکار به چپ افراطی داشت.

سردبیر *چاپار* احمدرضا دریائی بود.

در صفحهٔ اول *چاپار*، از حافظ آمده بود: «شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین حایل»، که کنایهٔ روشنفکرانهٔ باب روزِ آن سال‌ها به حاکمیت بود. و در صفحهٔ بعد از قول «امیر شائو» به «خاقان چین ــ لی وانگ» می‌خواندیم که:

«خاقانی فن حکومت کردن می‌داند که در زمانش سخنسرایان به آزادی شعر سرایند و مردم به بازی و نمایش پردازند و تاریخ‌گزاران حقیقت را باز گویند و وزیران از اندرز باز نایستند و تهیدستان از خراج شکوه کنند و دانشجویان به آواز بلند درس خوانند و کارگران مهارت خود را ستایند و کار خواهند و همگان در هر باره دم زنند و سالخوردگان بر همه چیز خرده گیرند.»

چاپار مثل بسیاری از نشریات آن سال‌ها (که فاقد تاریخ و فهرست دقیق بود) فهرستی نداشت، اما در اوراق آن این نام‌ها به چشم می‌خورد:

پله خانف، گورکی، غلامحسین متین، آنتوان چخوف، رایا نوزادیان، یوگنی یفتوشنکو، سرگی یسه‌نین، آنا آخماتوا، محمدرضا فشاهی، احمدرضا دریائی، احمد محمود، نورالدین نوری، جواد مجابی، امین فقیری، ابوالقاسم فقیری، خسرو گلسرخی، نصرت رحمانی، منوچهر

آتشی، محمد حقوقی، کاظم سادات‌اشکوری، منصور اوجی، فرهنگ رزّاقی، پرویز کریمی، عبدالحسین موحد، فریدون گیلانی، فرخ تمیمی، هارولد پینتر، م. ف. آستیم، دیلن تامس، برتولد برشت، ج. م.، جانی چیرو تانزاکی، مهدی سالچی، لوئی آراگون، شهرآشوب امیرشاهی، ادیب جان‌سرور، رافائل آلبرتی، کاظم شجاعی، لی‌پو، توفو، امیرحسین آریان‌پور.

در شمارهٔ اول *چاپار*، مطلبی که مستقیماً به شعرنو ایران مربوط باشد، مصاحبه‌ئی بود با خسرو گلسرخی، شاعر و روزنامه‌نگارِ انقلابی و مشهور آن سال‌ها.

خسرو گلسرخی ــ که چند سال بعد، به اتهام توطئهٔ ربودن فرزند محمدرضا پهلوی دستگیر و اعدام شد ــ شهرتش از همین سال‌ها آغاز می‌شود. او مثل بسیاری از شعرای جان برکفِ انقلابیِ دیگر، مظهرِ صمیمیت و شجاعت و راستی بود، اما مثلِ قریب به اتفاقِ هم آنان، انگار، بیقراری، مانعِ تأمل و تدقیق او بود. ما در همین گفت و شنود مفصل *چاپار* با او، می‌بینیم که چگونه الفاظ و ترکیبات و تعابیرِ خام و اندک، قادر به بیان ضمیرِ شوریدهٔ او نیست. و می‌بینیم که چگونه او بی‌آنکه بی‌واسطه به منابع اصلی و سرچشمه‌های نقد مارکسیستی راهی داشته باشد، با اندک الفاظ و ترکیبات و جملات مغلوط و مترجَمِ هضم ناشده، قاطعانه تلاش می‌کند که سخن جان دردمندش را بگوید. و این امر، مشکلِ جدیِ بسیاری از روشنفکران و هنرمندان انقلابیِ سال‌های چهل و پنجاه بود که کم و بیش در بیشترِ نشریاتِ آن سال‌ها به چشم می‌خورد.

پیش از مصاحبه، *چاپار*، طی یادداشتی دربارهٔ گلسرخی نوشته بود که: «خسرو گلسرخی بدون هیچ تردید یکی از چهره‌های مشخص ادبیات معاصر در دههٔ اخیر است. او طی این مدت هرگز به مصاحبه کردن ننهاده، و *چاپار* که برای نخستین بار با او به گفت و شنودی نشسته، سخنان این فرزانه را مغتنم می‌شمارد.»

و بعد مصاحبه‌گر می‌پرسد؛

چاپار: آقای گلسرخی! از دوازده سال پیش بدین سوی، شما را با شعرهای‌تان می‌شناسیم و در چند سال اخیر توسط نقدهای شما بر آثار هنری، در این فرصت می‌خواهیم نقطه‌نظرهای شما را در خصوص نقد بدانیم و اینکه شما نقد را چگونه توجیه می‌کنید، در جامعه چه نقشی می‌تواند به عهدهٔ نقد باشد و انتقاد در جریان‌های اجتماعی و هنری هر عصری چه تأثراتی بر جای می‌گذارد و منتقد چه کسی است با چه انگاره‌هائی؟

گلسرخی می‌گوید: نقد نوعی شناسائی است در عوامل تشکیل دهندهٔ یک پدیده، و این عوامل همواره اسیر موقع تاریخی خویش هستند. آنچه که نقد را از غیرنقد جدا می‌کند، بار سنگینی است که به دوش می‌کشد و این بار چیزی جز وظیفهٔ نقد نیست که به مثابهٔ آینهٔ دورو می‌نماید. یک سوی آن ویرانگری است و سوی دیگرش اگر بشود گفت سازندگی ــ زیرا هر نقدی سازنده نیست. ــ نقد به مفهومی شاید بهتر دیدن و برتر دیدن باشد که می‌شکافد، در استتار مانده‌ها را عریان می‌کند، جهت می‌دهد و یا هر حریق کاذبی را جابه‌جا خاکستر می‌کند [...] آنچه که تار و پود نقد را پیوند می‌دهد تا به عنوان عنصری دینامیک عرضه شود، چیزی جز شناخت صمیمانهٔ منتقد از عوامل بازدارندهٔ نیروی طبقات در جهت جریان واقعی و اصیل خویش نیست. [...] در این جای جهان، منتقد نمی‌تواند بدون ایدئولوژی باشد چون در آنصورت منتقد به موقع تاریخی خویش پشت می‌کند و به هنر بورژوازی و طبقه‌ئی کردن هنر دامن می‌زند. [...] نقد واقعی هیچگاه در خدمت نظام حاکم بر جامعه و در جهت منافع آن قرار نمی‌گیرد، اگر قرار گیرد، نقد وظیفه‌ئی که به عهده دارد را فرو می‌نهد و یک عامل معیشتی می‌شود و نقدی که تا حد یک عامل معیشتی سقوط کرد، نظام حاکم بر جامعه تا حد امکان از منتقد در جهت منافع خویش بهره می‌گیرد و در این میان واقعیت کلی‌تر، یعنی اکثریت و لمس

واقعگرایانه می‌تواند عامل جهش باشد و چون نظام حاکم بر جامعه (فی‌المثل بورژوازی) از هرگونه جهشی در هراس است، با اسیر کردن انتقاد مثل هر پدیدهٔ دیگر که اسیر می‌کند جهش را خاموش می‌کند. [...]

چاپار: آقای گلسرخی! شما در این جا از نقش نقد در جابه‌جائی نظام‌ها یاد کردید، آیا شما فکر نمی‌کنید به همانگونه که نقد رو به موقع تاریخی خویش است برای هنر نیز این توجه الزام‌آور است؟ در جوامع بورژوازی شما هنرمندان را چگونه می‌بینید، بویژه شاعر را که مورد نظر ماست! هر چند گفت و گوی ما بر مبنای نقطه نظرهای شما در نقد به مفهوم وسیع آن است ولی چون شما به عنوان یک شاعر هم سخن می‌گوئید، بد نیست که در خصوص معضلات هنر بویژه شعر در جوامع بورژوازی و نیز چگونگی تأثیرپذیری هنرمند در اینگونه جوامع حرف بزنید.

گلسرخی: هیچکس نمی‌تواند هر پدیده‌ئی را به واقع بررسی کند بی‌آنکه آن را با زمان، ضرورت و دیالکتیک آن منطبق نماید و من با این اعتقاد هنر را بازتاب کنش‌های اجتماع و برای اجتماع می‌بینم و بررسی آن را نیز الزاماً چنین می‌دانم. [...] در جوامع بورژوازی هنر از اصل خود و وظیفه‌یی که در ارتباط با فرهنگ اجتماعی دارد، جدا می‌شود و وسیله‌یی می‌گردد بی‌هدف و یکی از عناصر روابط معیشتی هنرمند. در چنین شرایطی نظام حاکم بر جامعه از هنرمند در جهت تحکیم منافع خویش مدد می‌گیرد، زیرا اینگونه نظام‌ها در پی نوعی هماهنگی برای ادامهٔ سلطهٔ خویش هستند، و برای ایجاد این هماهنگی، روشنفکران و هنرمندان را با جذبه‌های رفاه شکار می‌کنند. در نتیجه هنرمند به طور اعم و شاعر به طور اخص که در این جا از آن حرف می‌زنیم برای مقابله با اینگونه نظام‌ها باید جبهه بگیرد و خود را وابسته به گروه‌هائی از جامعه ببیند که هیچ به حساب نمی‌آیند. [...] هنرمندانِ [مردمی] با زیرکی بدین اصل واقف شده‌اند که بازده کار هنرمند در جامعهٔ بورژوازی اگر مزیتِ نوازشِ روحیهٔ

سوداگری را نداشته باشد، مطرودست. [...] تاریخ معاصر به ما می‌گوید: تکنولوژی در برابر نیروی ایمان انسانی بسیار زبون است.

چاپار: در این نگاهی که منتقد به اطراف خودش می‌کند به نظر شما تا کجاها را باید ببیند؟ کوچهٔ خودش را، خیابان خودش را، شهر خودش را، کشور و یا جهان خودش را، تا چه حد به نظر شما دامنهٔ فکر و نگاه او باید وسعت داشته باشد، آیا کافی است که ما فقط به فقط [و فقط] به مسائلی در چند قدمی خودمان بپردازیم یا اینکه فکرمان بازتر باشد چه از نظر زمان و چه مکان...؟

گلسرخی: [...] برای شناسائی فرهنگ هر قومی منتقدان ویژه‌ئی وجود دارند که باید فرهنگ همان قوم را بررسی کنند، زیرا اگر چنین بررسی وجود نداشته باشد و چگونگی و کم و کیف فرهنگ قومی ارزشیابی نشود و جابه‌جائی نظام‌های آن در هر دوره مشخص و معلوم نشود فرهنگ و شعور اجتماعی آن قوم دچار عفونت می‌شود، برای هرگونه مراجعه به دوره‌های مختلف اجتماعی و یا حتی فرهنگی به آثار و نوشته‌های شرق‌شناسان و آدم‌هائی چنین روی می‌آوریم، آیا این چیزی جز عدم داشتن منتقدان و کاوشگران ویژه است؟ [...] با توجهٔ عمیق به فرهنگ میرائی منتقد همواره در پی پویائی فرهنگ خویش است. او با شناسائی فرهنگ بومی بیراهه روی آن را سد می‌کند تا با فرهنگ جهانی آن را همگام کند، زیرا منتقد مترقی می‌بیند که عقب‌ماندگیِ فرهنگی، برابر است با استثمار شدن.

چاپار: در نتیجه منتقد باید بیش از هر چیز سرزمینی باشد...

گلسرخی: بله، ابتدا منتقد متعلق به خاک خویش است، بعد به جهان خویش. از سوئی منتقد برای مبارزه با استثمار فرهنگی هم باید جهان ـ وطن باشد و هم جهان ـ شمول.

چاپار: خوب آقای گلسرخی، فهمیدیم که نقد به هر حال اسیر ضابطه‌های اجتماعی و موقعیتی ویژه ست. از نظر نقد، ما در کجا

ایستاده‌ایم، و به طور کلی نقد امروز ما با توجه به موقع ما، به اجتماع ما از نظر تاریخی و غیره از چه چیزهائی باید برخوردار باشد. و در یک نقد و نگرش که اگر از آنطرفش نگاه کنیم، شما به عنوان یک منتقد از یک اثر چه انتظاری دارید؟

گلسرخی: [...] اینک متداول شده است و هر کس که زبان فارسی می‌داند، نقد شعر هم می‌نویسد، نقدی که اصل آن بر مبنای فرهنگی جداگانه، ملتی جداگانه و شعری بیگانه با شعر ما استوار است و پشت جهان‌بینی شاعر و جهانی شدن شعر خود نگاهداشته و شاعر را فریب می‌دهد با استعارات زیبا، کلمات جذاب و مقولهٔ دهان پرکن: شاعر و جهان او در اینجا هیچکس نیامده که بگوید: آقایان! مُنتقدان! دلسوزان ادبیات پارسی! این طرز تلقی و برداشت ما از آثار آن مرحوم انگلیسیِ دوستدار مسیحیت [منظور الیوت است] به درد محک زدن شعر ما نمی‌خورد، چرا می‌آئید خودتان را به زحمت می‌اندازید و آثار آن مرحوم و پدر و پسر او را در کتاب‌های فارسی و نشریات، به نام خودتان ثبت می‌کنید؟ نقد دشوار است و نقد شعر همیشه کار را دشوارتر می‌کند، چون شعر جان عجیبی دارد که نمی‌شود زیاد سر به سرش گذاشت و انتظاری از آن داشت که فی‌المثل در رمان یا سینما و تآتر می‌رود. [...] اگر شعری نقد می‌شود در شعر بودن آن شک نباید کرد. یک منتقد این انتظار را می‌تواند از آثار هنری داشته باشد، که ضرورت‌های تاریخی به خدمت خلاقیت و والائی هنر گرفته شده باشد، زیرا اگر هنرمندی خلاقیت هنری و اصولاً هنر را در شکل و قالب انسانی آن [؟] ببیند نه در هیأت مجردش، کار او خود به خود به سوی ارزش‌ها و باورهای انسانی در شرایط زمان و مکان ویژه می‌آید و بدون اندک کاستی، بازدهٔ کار او خود به ضرورت‌ها و نیازهای تاریخی او پاسخ می‌گوید. [...] در زمانه‌ئی که شاعران در پی کشف ذهنیات و ورود اشیاء به شعر هستند و مثلاً درگیری‌شان به این نکته است که کدامیک جاسیگاری یا پلاستیک را زودتر وارد شعر کرده‌اند، غلو نیست

اگر بگوییم که نقد سازنده و پویا، هنرست. عموماً نقد واقعگرایانه در جهات مختلف اجتماعی می‌تواند نقشی برتر از هنر ایفا کند. [...]

چاپار: همانطور که اشاره کردید واقعاً باید قضاوت ما متکی بر فرهنگ ما باشد، اما چیزی که من می‌خواهم بپرسم این است که به نظر شما تعهد چیست؟ اگر چه من فکر می‌کنم که در این زمینه تعریف قاطعی نمی‌شود برایش پیدا کرد، اما برایم جالب است که بدانم شما تعهد را چه می‌دانید، در برابر که و در برابر چه چیز؟ آیا این تعهد، تعهدی است که ما در برابر وجدان خودمان داریم، یا در برابر فرهنگ و یا در برابر زبان و یا اجتماع؟

گلسرخی: مسئله صداقت است و دروغ نگفتن به خود. تعهد در اینجا بدجوری تعبیر و تفسیر شده و وسیله‌ئی برای خودنمائی‌های فردی و شهیدنمائی شده است. تعهد در اینجا دو گروه را از یکدیگر مجزا کرده و نوعی مبارزهٔ کاذب پنهانی و آشکار میان آنانِ پدید آورده است. گروه اول که از «روشنفکران اخته» هستند با شادمانی و افاده پوزخند می‌زنند و خرسندند که آدم‌هائی هستند که به ریش آنان می‌توان خندید. به هنر آزمایشگاهی و تفننی روی آورده‌اند، و بدون آنکه مفهومی از هنر را حس و ادراک کرده باشند، با کاوش بی‌صمیمیت در ذهن، خود را از طبقهٔ مقابل جدا می‌کنند وبدین وسیله برای خود کسب رفاه می‌نمایند و این خودخواهی‌های بورژوازی، زبونی‌های آنان را در برابر نارسائیِ زبان‌شان در برابر اجتماع ترمیم می‌کند. گروه دوم که به اصطلاح از تعهد چیزی نمی‌فهمند، به جای آنکه تعهد را ادراک و تفهیم کنند، آن را وسیله‌ئی برای ارضای سرخوردگی‌های خود قرار داده‌اند و برای شهیدنمائی و وجیهه الملّه کردن خود برای دلشان ماندولین می‌زنند و تنها کارشان این است که به سوی گروه نخست گاه خرناس می‌کشند. در نتیجه می‌بینیم که تعهد و بی‌تعهدی در اینجا وسیله‌ئی شده، تقسیم میان دو گروه از روشنفکران و هنرمندان که هر کدام سر به دنبال منافع فردی خویش هستند، و نه دل گروه اول برای هنر می‌سوزد و نه دل گروه دوم برای اجتماع.

یک نویسنده در شکل مجردش با عواطف و وجدان خود در ارتباط است و محصول کارش نیز همسایگی نزدیک با اجتماع و فرهنگ دارد، بنابراین آن چیزی که به نام تعهد برای ما مطرح می‌شود باید در محدودهٔ عواطف و وجدان او تجلی کند، زیرا تعهد هیچوقت به آدم داده نمی‌شود. انسان یا هنرمند [؟] تعهد را در کشاکش زندگی کسب می‌کند، با توجه به تضادها و منافع طبقاتی. تعهد چیزی نیست که در حد یک برگه یا یک جواز باشد که آدم با دست یافتن به آن وارد جرگهٔ متعهدان شود، بل تعهد چیزی است که باعث می‌شود نویسنده جهت بگیرد، جبهه بگیرد.

چاپار: هیچکس بی‌جهت نیست...

گلسرخی: بله هیچکس بی‌جهت نیست، ولی در اینجا ما به تقسیم‌بندی طبقات می‌رسیم [...] خوب حالا که فهمیدیم تعهد در اینجا چطور مثله شده است و به جای آنکه به صورت نیرویی در جهت آگاهی طبقاتی درآید، به شکل یکی از مکاتب ادبی دقیق تجلی کرده و پیوندهای خود را با کنش‌های اجتماع قطع کرده است. ادبیات متعهد مفهوم خاصی دارد که در بند اول این مفهوم بدون هیچ شکی مبارزه نوشته شده، پس به این نتیجه می‌توانیم برسیم که ادبیات متعهد به وجود آمده که مبارزه کند، مبارزه با فرهنگ استثمارگر، مبارزه با سیستم ناهمسان اجتماعی، مبارزه با طبقه‌یی شدن فرهنگ و بالاخره مبارزه با اقلیت استثمارگر و جانبداری از اکثریت محروم با بهره‌گیری از روابط اجتماعی و تیغ کشیدن به دمل‌های کور آن هنرمند وقتی مبارزه‌ئی در پیش ندارد [...] چطور هنرمند می‌تواند به آسودگی چرت بزند و در فاصلهٔ چرت‌های طولانیِ خود دهن دره کند و بگوید: ادبیات متعهد؟ اگر این ادبیات متعهد را یک نیروی زنده به حساب می‌آوریم در جهت آگاهی طبقات این یک ضرورت است، ضرورتی که ممکن است بعدها به آن نیازی نداشته باشیم. ممکن است فکر کنید که در این دوره چرا اینقدر با هنر آزمایشگاهی، با فرم و آبستره و

مغزهای ظریف و منبت‌کاری موافق نمی‌توانیم باشیم، می‌دانید چون این یک ضرورت است و من و شما هم از جبهه‌ئی که حرف می‌زنیم اسیر این ضرورت هستیم و این *اسارت ما نیکبختی ماست.*»[۱۲]

دفترهای زمانه

دفتر سوم *دفترهای زمانه* در بهار سال ۱۳۴۹ منتشر شد.

از جمله مطالب خواندنیِ زمانه در این سال، ترجمهٔ نقدی بر *آخر شاهنامه*، از سرور سروری بود که در شمارهٔ دوم و سوم، از دورهٔ دوم *فصلنامهٔ تحقیقات ایرانی*، چاپ لوس‌آنجلس کالیفرنیا، در تابستان سال ۱۹۶۹، به چاپ رسیده بود.

فصلی در هنر

از *فصلی در هنر*، چهار شماره از پائیز ۱۳۴۹ تا تابستان ۱۳۵۰ منتشر شد. ناشرِ *فصلی در هنر* «گالری قندریز» بود. و به نظر می‌رسد که بعد از گالری ضیاءپور که خروس جنگی را در سال‌های نزدیک به ۳۰ منتشر می‌کرد، «گالری قندریز» دومین کارگاه نقاشی بود که به انتشار جُنگ‌هائی در ادبیات و هنر نیز می‌پرداخت.

از مقدمهٔ دفتر اول جُنگ چنین برمی‌آید که مسئولین (یا مسئول) جُنگ از درکی عمیق نسبت به تاریخ ایران (و بطور عموم، جهان سوم) برخوردار بوده‌اند. در بخشی از این مقدمه می‌خوانیم:

«جوامعی که در روند تکامل تاریخی خود یک دوران نسبتاً طولانی رکود فرهنگی را پشت‌سر گذاشته‌اند، در نوسازی فرهنگی، الزاماً، با مسایل پیچیده‌یی مواجه می‌گردند که غالباً در شرایط رشد کُند جامعه لاینحل می‌ماند. این فرهنگ نوپا، علیرغم ظاهر آن، ذاتاً ماهیت نو ندارد؛ چرا که هنوز ریشه‌هایش از روابط کهنهٔ اجتماعی آب می‌خورد. در چنین شرایطی، هر نوع فعالیت فرهنگی ــ نظیر هنر ــ در یک روال نامنظم و

مغشوش و اغلب غیرانسانی گسترش می‌یابد، و نقش اجتماعی آن بطور ناقص اعمال می‌شود.

در این جوامع، از سویی، هنری بی‌مایه و مبتذل که حاکی از هیچ انگیزهٔ خلاق نیست، تودهٔ مردم را به خود مشغول می‌دارد و نه تنها آن را به هدفی متعالی رهنمون نمی‌گردد، بلکه فکر و ذوق منحرفی را اشاعه می‌دهد. از سوی دیگر، هنر روشنفکرانه در یک کمیت محدود، با کیفیات متناقض، رشد آهستهٔ خود را طی می‌کند: برخی با پناهجویی در «گذشته»، و یا فارغ از واقعیت «حال» فضای امن و بی‌دغدغه‌یی را برای پرداختن به «من» بی‌سامان خویش می‌یابند، و برخی از «همه»یی سخن می‌گویند که پیدا نیست در «کجا» و «چگونه» می‌زید. گروهی سنتگزار و خشک اندیشه و گروهی نوجو و آتشین، عده‌یی مدافع اصالت هنر و عده‌یی پیرو هنر در خدمت جامعه هستند. و در این اغتشاش، همگی با اشاره به وظیفهٔ دفاع از فرهنگ راستین، در واقع از موقعیت زندگی خویش دفاع می‌کنند. و نتیجه آن است که خلاقیت‌ها در یک درخشش آنی و زودگذر، بی‌آنکه حاصلی به بار آورد، به فراموشی سپرده می‌شود و هنرمند پس از چند صباحی تلاش به منظور اثبات خود و اندیشه‌اش، غالباً، با نامرادی به خلوت خویش می‌خزد [...]»[۱۳]

گرایشِ عمومیِ فصلی در هنر، به چپ بوده است و فعالین آن: سعید سلطان‌پور، نیاز یعقوب‌شاهی، نسیم خاکسار، باقر مؤمنی و ناصر مؤذن بوده‌اند.

سایبان

از *سایبان* دو شماره در زمستان ۱۳۴۹، به مدیریت محمدتقی صالح‌پور منتشر شد.

سایبان، *ویژهٔ هنر و ادبیات*، در واقع ادامهٔ *بازار*، *ویژهٔ هنر و ادبیات* بود که پس از ۲۰ اردیبهشت ۱۳۴۵ (شمارهٔ ۱۲)، متوقف مانده بود.

سایبان نیز چون بازار، پربار و شکیل بود، و به غیر از چند شعرنو، مهم‌ترین مطلب در ارتباط با حوزهٔ تحقیق ما، نقدی از خسرو گلسرخی بر اشعار اسماعیل خوئی بود که ذیلِ نقد و نظر بر آثار این شاعر می‌خوانیم.

محمدتقی صالح‌پور در دومین شماره، ذیل «سخن آشنا» نوشته بود که: «از فروردین سال ۵۰، همهٔ تلاش‌مان را به کار خواهیم برد تا پایان هر ماه دیداری با شما داشته باشیم.

این نیت ماست و اشتیاق ما که حتی «ماه» را در این دیدارها دور می‌دانیم و به «روز» ــ هر روز ــ آرزویش می‌کنیم.»

ولی با حادثهٔ سیاهکل، که دستگیری بخش وسیعی از روشنفکران شمال را در پی داشت، انتشار *سایبان* نیز متوقف شد.

مجموعه‌های شعرنو در سال ۱۳۴۹

اخوان‌ثالث، مهدی / *برگزیدهٔ شعرهای مهدی اخوان‌ثالث*. ــ تهران: بامداد، ۱۳۴۹، ۲۱۱ ص.

اسلام‌پور، پرویز / *پس حس خداوند نجاتم می‌دهد*. ــ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۹، ۱۳۸ ص.

اسلام‌پور، پرویز / *سطح شبح در سفر پاک*. ــ بی‌جا: بی‌نا، ۱۳۴۹.

اسلام‌پور، پرویز / *پرویز اسلام‌پور [نام مجموعه]*. ــ تهران: بی‌نا، مرداد ۱۳۴۹، ۱۳۸ ص.

اسلامی، نعمت‌الله / *مرگ ماهی‌ها*. ــ تهران: پندار، ۱۳۴۹، ۸۰ ص.

افراسیابی، امیرحسین / *حرف‌های پائیزی*. ــ اصفهان: ۱۳۴۹، ۱۱۰ ص.

امیری، فاروق / *با چشم‌های تماشائی شما*. ــ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۹، ۴۴ ص.

امین، بهمن / *مسیر*. ــ بابل: بی‌نا، ۱۳۴۹، ۱۵۸ ص.

اوجی، منصور / *این سوسن است که می‌خواند*. ــ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۹، ۱۵۱ ص.

اوجی، منصور / *تنهایی زمین و خواب درخت*. ــ تهران: امیرکبیر، ۱۳۴۹، ۱۶۳ ص.
باباچاهی، علی / *جهان و روشنائی‌های غمناک*. ــ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۹، ۸۷ص.
براهنی، رضا / *گل برگسترهٔ ماه*. ــ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۹، ۷۲ ص.
براهنی، رضا / *مصیبتی زیر آفتاب*. ــ تهران: امیرکبیر، ۱۳۴۹، ۱۵۰ ص.
بنیاد، شاپور / دفتر اول: *خطبه‌ئی در هجرت و چند شعر دیگر*. ــ شیراز: بی‌نا، ۱۳۴۹، ۸۰ ص.
بیات، سیامک / *بذر تهور رگهایم*. ــ تهران: پندار، ۱۳۴۹، ۹۰ ص.
پورکاظم، حسن / *حجم زخم*. ــ تهران: بامداد، ۱۳۴۹، ۱۳۵ ص.
ترابی، ضیاءالدین / *اضطراب در کعب دیواره‌های شیشه‌ئی*. ــ تهران: ارغنون، ۱۳۴۹، ۹۷ ص.
جلالی، محمدمهدی / *هبوط*. ــ تهران: بی‌نا، مرداد ۱۳۴۹.
جلیلی، دکتر رکنی / *ای زندگی*. ــ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۹، ۶۳ ص.
چه‌که‌نی، احمدرضا / *نفس زیر لختگی*. ــ اهواز: بی‌نا، ۱۳۴۹، ۹۰ ص.
خوئی، اسماعیل / *از صدای سخن عشق*. ــ تهران: رَز، ۱۳۴۹، ۱۱۲ ص.
خوئی، اسماعیل / *بر بام گردباد*. ــ تهران: رَز، ۱۳۴۹، ۱۰۱ ص.
خوئی، اسماعیل / *زان رهروان دریا*. ــ تهران: رَز، ۱۳۴۹، ۱۱۱ ص.
دستغیب، مینا / *ماه در کاریز*. ــ تهران: فرهنگ، ۱۳۴۹، ص.
دولت‌آبادی، پروین / *شوراب*. ــ تهران: کتابخانهٔ سخن، ۱۳۴۹، ۲۰۱ ص.
رحمانی، نصرت / *حریق باد*. ــ تهران: زمان، ۱۳۴۹، ۱۲+۱۳۳ ص.
رستگار، مهدی / *منظومهٔ ده و دوازده و آهوی غریب*. ــ بی‌جا، بی‌نا، ۱۳۴۹، ۵۶ ص.
رمزی، داود / *ظهر درد*. ــ تهران: اشرفی، شهریور ۱۳۴۹، ۱۵۷ ص.
رهنما، علی / *من، تنهائیم و زمزمه‌هایم*. ــ تهران: امیرکبیر، ۱۳۴۹، ۸۹ص.
ذُکائی، مهدی / *باغ باران*. ــ تهران: مولف، دی ۱۳۴۹، ۱۲۵ ص.

شاملو، احمد / *شکفتن در مه*. ــ تهران: زمان، ۱۳۴۹، ۳۵ ص.
شاهرودی، اسماعیل / *م و می درسا*. ــ تهران: پیام، ۱۳۴۹، ۷۲ ص.
شیبانی،فرهاد/*سرخی گیلاس‌های کال*. ــ تهران: جوانه، ۱۳۴۹، ۱۴۱ ص.
صفارزاده، طاهره / *طنین در دلتا*. ــ تهران: امیرکبیر، ۱۳۴۹، ۱۲۶ ص.
صهبا، هوشنگ / *انسان شیشه‌ئی*. ــ تهران: رَز، ۱۳۴۹، ۲۰۵ ص.
عرفان، حمید / *آبناز*. ــ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۹، ص.
عطارزاده، صالح (نغمه) / *تصویرهای وحشت و درد*. ــ تهران: بامداد، ۱۳۴۹، ۱۴۴ ص.
فرازمند، مجید (ماهان) / *از خانه تا میخانه*. ــ تهران: بامداد، ۱۳۴۹، ۹۳ ص.
فریدونی، عطاالله / *آوازهای جنگلی‌باد*. ــ تهران:دریچه، ۱۳۴۹، ۱۳۱ ص.
فشاهی، محمدرضا / *رایا و راز گل‌سرخ*. ــ تهران: بی‌نا، اسفند ۱۳۴۹، ۱۰۰ ص.
کریمیان، کاظم / *اطراق در پشت دیوارهای کوتاه*. ــ تهران: بامداد، ۱۳۴۹، ۱۰۴ ص.
کسری، لیلا (افشار) / *در جشنوارهٔ اینسوی پُل*. ــ تهران: مروارید، ۱۳۴۹، ۱۶۹ ص.
کیانوش، محمود / *آب‌های خسته*. ــ تهران: پیام، ۱۳۴۹، ۹۴ ص.
مجابی، جواد / *زوبینی بر قلب پائیز*. ــ تهران: امیرکبیر، ۱۳۴۹، ۲۰۸ ص.
محبی‌کرمانی، مهدی / *صبح نارنجستان*. ــ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۹، ۹۰ ص.
مشفقی، سیروس / *نعرهٔ جوان*. ــ تهران: امیرکبیر، ۱۳۴۹، ۱۰۱ ص.
مشیری، فریدون / *برگزیدهٔ شعرها*. ــ تهران: بامداد، ۱۳۴۹، ۲۰۶ ص.
مظاهری، علی / *این لحظه‌ها*. ــ اصفهان: تأئید، ۱۳۴۹، ۱۹۲ ص.
موسوی‌گرمارودی، علی / *عبور*. ــ تهران: توس، ۱۳۴۹، ۱۲۰ ص.
مهدویان، ایرج / *گل‌های آفتاب‌گردان و آورد پلی گون*. ــ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۹، ۹۶ ص.

میرزاده، نعمت (م. آزرم) / *سحوری*. ــ تهران: رَز، ۱۳۴۹، ۱۷۳ ص.
میلانی، فروغ / *آبی*. ــ تهران: نیل، بی‌تا، (بی‌فهرست و بی‌شماره صفحه).
نادرپور، نادر / *گیاه و سنگ نه، آتش*. ــ تهران: امیرکبیر، ۱۳۴۹.
نادرپور، نادر / *برگزیدهٔ اشعار*. ــ تهران: بامداد، ۱۳۴۹، ۲۸+۲۲۸ ص.
نصیری‌پور، غلامحسین / *موزه‌های برهوت*. ــ تهران: بامداد، ۱۳۴۹، ۲۰۴ ص.
نگاه، ف. الف [فریبرز ابراهیم‌پور] / *روستای قرمز محدود*. ــ کرمانشاه، بی‌نا، ۱۳۴۹، ۸۰ ص.
نوری‌زاده، علیرضا / *الف. ل. م.*. ــ تهران: پندار، ۱۳۴۹، ۱۰۱ ص.
نیما یوشیج / *قلم‌انداز*. ــ تهران: دنیا، شهریور ۱۳۴۹، ۱۳۳ ص.
همایونی، صادق / *دشت‌ها تشنه‌اند*. ــ شیراز: کانون تربیت، ۱۳۴۹، ۸۵ ص.
هنرورشجاعی، تقی / *خنیا و خون*. ــ تهران: اندیشه، ۱۳۴۹، ۱۰۴ ص.

شعر دیگر [جُنگ شعر، دفتر دوم]، با آثاری از: یدالله رؤیائی، پرویز اسلام‌پور، بهرام اردبیلی، بیژن الهی، هوشنگ چالنگی، فریدون رهنما، محمود شجاعی، فیروز ناجی. ــ تهران: مروارید، اردیبهشت ۱۳۴۹.
گورگین، تیمور / *امروز چه کسی می‌تواند شاعر باشد*. ــ تهران: آتروپات (و) متین، ۱۳۴۹، ۴۰۸ ص.

شکفتن در مه / احمد شاملو

شاملو، احمد / *شکفتن در مه*. ــ تهران: زمان، ۱۳۴۹، ۳۵ ص.

شکفتن در مه، مجموعهٔ هشت شعر از احمد شاملو است.

جدا از شعر اول که قصیدهٔ غرّائی است و به گفتهٔ شاعر در سال ۱۳۲۳ در زندان متفقین سروده شده است، دیگرِ اشعار، بویژه چهار شعرِ *عقوبت*، *صبوحی*، *رستگاران*، *سرود برای مرد روشن که به سایه رفت*، از

جمله بهترین اشعارِ شاملو، و درست محصولِ روزگاری است که تحت فشار انواع پریشانی‌های روحی و مادی، همگان ــ و ظاهراً خود شاعر حتی ــ می‌پنداشتند که آخرین روزهای شاعری او خواهد بود؛ چندان که گفته بود:

«[...]
هم برقرار منقل ارزیز آفتاب
خاموش نیست کوره
چودیسال:
خاموش
خود
منم!

مطلب از این قرار است:
چیزی فسرده است و نمی‌سوزد
امسال
در سینه
در تنم!»

ولی همین مجموعه و اشعار بعدی نشان داد که به قول جلال آل‌احمد او کرگدنی است که به قول فروغ فرخزاد، همیشه امید برخاستن او را باید داشت.

شعری از این مجموعه را می‌خوانیم.

رستگاران

در غریو سنگین ماشین‌ها و اختلاط اذان و جاز
آواز قُمریِ کوچکی را
شنیدم،

چنان که از پس پرده‌ئی آمیزهٔ ابر و دود
تابش تک ستاره‌ئی.

آنجا که گنهکاران
با میراث کمرشکن معصومیت خویش
بر درگاه بلند
پیشانی درد
بر آستانه می‌نهند
و باران بی‌حاصل اشک
بر خاک
و رهائی و رستگاری را
از چارسوی بسیط زمین
پای در زنجیر و گمکرده راه می‌آیند،
گوش بر هیبتِ توفانیِ فریادهای نیاز و اذکار بی‌سخاوت بسته
دو قمری
بر کنگرهٔ سرد
دانه در دهان یکدیگر می‌گذارند
و عشق
بر گرد ایشان
حصاری دیگر است.

حریق باد / نصرت رحمانی

رحمانی، نصرت / *حریق باد*. ــ تهران: زمان، ۱۳۴۹، ۱۲ (مقدمه) + ۱۳۳ ص.

حریق باد مجموعه‌یی از سی و سه شعر رحمانی بود که به قول شاعر از اشعار سالیان پیشتر برگزیده شده بود.

رحمانی می‌نویسد:

«انگیزهٔ این کار، محتوی آنهاست که در یک مسیر فکریِ مشخص پیش می‌روند و از یک پشتوانه بهره یافته‌اند. به همین دلیل، اغلب اشعار در یک وزن و با یک زبان، آراسته و پیراسته گشته‌اند. [...] با آگاهی کامل، هر جا که در پسندم بوده است دنبال وزن را رها کرده یا بر سر نیم مفصل، آنها را شکسته‌ام. گاه ترتیبی در بی‌ترتیبی پاره‌ئی از بندها داده‌ام. گاه با سکته‌یی قبیح یا سکسکه‌یی ملیح کوشیده‌ام تا وزن را از جریان ضربه‌های متداوم و مرتب بازدارم. نه تنها بازی با اوزان، تا آنجا که در توانم بوده است، با کلمات بازی کرده‌ام تا شاید بتوانم با کلمه‌یی در خط موزون شعر انحراف به وجود آورم. باشد تا از کوره راهی به راهی دست یابم یا از شاخه‌یی به شاخ دیگر.»

اگرچه حریق باد به لحاظ قالب و محتوا، تحولی در کار رحمانی به شمار بود، ولی واقعیت این است که در گرماگرم جنگ شعر متعهد و غیرمتعهد، و به هنگام تسلّط چشمگیر شعر چریکی بر فضای روشنفکری ایران، چنین اشعاری، با این عطا و لقا و تلخیِ دردناکِ کم‌عمق و بی‌ثمرش، دیگر کمتر جذابیتی داشت. و حریق باد، محبوبیتی نیافت.

بر حریق باد، یکی دو نقد نوشته شد که یادداشت خسرو گلسرخی را خواهیم خواند. ولی پیشتر، دو شعر از آن را بخوانیم:

تاول ۴

بهار موسم گل نیست
بهار فصل جدائی و بارش خون است
بهار بود که رویید لاله از دل سنگ
بهار نیست موسم خرمن
بهار بود که درد مرا درو کردند
بهار نقطهٔ آغاز هیچگاه نبود

بهار نقطهٔ فرجام بی‌سرانجامی است
بهار بود که گهواره گور یاران شد
من از تعهد گهواره‌ها و گورستان
غمین و خونینم
اگرچه می‌دانم
که نیست تجربه هرگز تمامت معیار
به من نگاه مکن
ز لاشه‌ام بگذر
چهار تاول چرکین
چهار جیب بزرگ
بدوز بر کفنت
سکوت کن، بگذر
وگرنه این تو و این من
وگرنه این تو و این مرزهای ویرانی
بهار بود که من ماندم و پریشانی
به من نگاه مکن

تاول ۷

ترا نمی‌بخشند.
مرا نبخشیدند.
ترا نمی‌بخشم.

تراکه تشویشی
تراکه تردیدی
تراکه پچ‌پچ زیر لبی و رخنهٔ ذهن.