کاش جمله ای داشتم که معنی آن را
هیچ کس نمی فهمید، جمله ای که زنده بود و
قلبش می زد و پشت کلماتش خون جریان داشت.

«تورو»

● سعید سلطانی طارمی

نوآوری ایرانی

۱) ضرورت تحول در شعر فارسی زمانی ناگزیر تلقی شد که قالب های سنگ شده ی شعر سنتی در برخورد با مسائل تازه‌ای که در جامعه جریان داشت، انعطاف ناپذیر نشان دادند و شاعران در جریان انقلاب مشروطه با گوشت و پوست احساس کردند که ابزارهای کلاسیک شعر در بیان مسائل آنان مزاحمت ایجاد می‌کند و تلاش‌هایشان را برای آفرینش آثاری نو که بازتاب وضع و حال زمانه باشد عقیم می گرداند. این امر آنان را به چاره‌جویی برانگیخت تا اینکه جنگ اول جهانی از راه رسید و حرکت ارتش ها در سرزمین های یکدیگر جریان اطلاعات و مبادلات فرهنگی را تسریع کرد و کسانی درصدد برآمدند تا با تأثیرپذیری از راه‌هایی که شاعران کشورهای دیگر به‌خصوص غربی در عرصه‌ی شعر باز کرده بودند راه‌حل ها و روش هایی را ابداع و ارائه کنند.

برجسته ترین و جدی ترین آنان حلقه ی «تجدد» در تبریز بود که چهره ی شاخص آن تقی رفعت با چند مقاله، پایه های نظری یک تحول استخوان دار را در شعر فراهم آورد و با تکیه بر سخن ویکتور هوگو که می گفت «نتیجه ی مستقیم یک انقلاب سیاسی، یک انقلاب ادبی است» آن را مکمل انقلاب مشروطه به شمار آورد. هر چند نمونه شعرهایی که حلقه ی «تجدد» ارائه کرد نمونه های ضعیفی بود اما کار آنان از حیث نظری (تئوریک) بسیار قدرتمند و قابل توجه بود. در واقع تقی رفعت اساس نظری تحول در شعر فارسی را در اختیار گرفته بود و به درستی می گفت:

«ادبیات قدیمی ما از منابع اولیه ی خود دور افتاده و در یک حوزه ی وسیع تراکم یافته و به حال رکود و سکون در آن تخت‌خواب فراخ مستقر و متوقف شده است» (۱)

«با کمال آزادی، فکر و حس کنید تفکرات و تحسسات خودتان را بنگارید. تفکرات شما مستند بر علم و

حقیقت باشد. در بیان تحسسات خودتان زیر بار هیچ گونه تأثیر و نفوذی نروید که بیگانه بر روح و اعصاب شماست. صمیمیت را هرگز و در هیچ موقعی از دست ندهید. در حین تقلید، اقتباس و یا ابداع و اختراع، در هر حال «خودتان» باشید. انتقادات را از جانب هر کسی و از هر نقطه نظری ترشح کند، با امتنان و شادی زیاد استقبال بنمایید.... برادران عزیز! ما در سخت ترین هنگام یک انقلاب ادبی هستیم... آنچه ما می خواهیم کمتر از آن نیست که در عالم ادبیات یعنی در عالم فکر و صنعت یک عهد تجدد به وجود بیآوریم. یک وضعیت کهنه و فرسوده ولی حاکم و فرمانروا را برداشته به جای آن وضعیت جدیدی بنشانیم... قوه‌ی ما عبارت از حالت حالیه‌ی چیزها، یعنی - مساعدت روزگار است. به اندازه‌ای که افکار و حسیات قرن حاضر در ابدان و اذهان ما نفوذ می یابد احتیاج به یک تبدیل یک تحول و انقلاب رامبرم و اجتناب ناپذیر حس می کنیم (۲).

زبان ما یک وسیله، یک آلتی است برای افاده و بیان افکار و احساسات انسانی، هر گاه ممکن بود مدعی شد و مدلل ساخت که افکار و حسیات بشریه در ظرف دهور و اعصار دچار هیچگونه تحولات نمی گردد. در آن صورت بالتبع مدلل می شد که زبان نیز ممکن است در یک حالت مستغنی از تغییرات مادام الدهر، باقی بماند... این حقیقتی است واضح و آشکار که مستلزم تجدد ادبی فکری و حسی است.... زیرا که «**شکل صورت ظاهر زندگی روح است**» ما این فرض و تصور را محال می دانیم که موجودی را تغییر بدهید و شکل آن تغییر نیابد. (۳)

می بینیم که تقی رفعت برای پدید آوردن تحول در شعر فارسی بر ابزار نظری نیرومندی متکی است، او بر آن است که تغییر شرایط و روابط اجتماعی ایجاب می کند که شعر، راه جدیدی را برای هماهنگی و همراهی با زمانه اش برگزیند. و «شکل» که شعر باشد با «روح» که روابط نو پدید اجتماعی و مسائل آن است باید تناسب داشته باشد. و نمی توان در قالب های کلاسیک شعر فارسی و با ابزارهای رایج آن که از شدت کارکرد نخ نما و مبتذل شده اند به بیان اموری پرداخت که با آن ابزارها بیگانه اند و باید زبان و بیان و شکل تازه‌ای پدید آید تا قادر به بیان احساسات و خواست های معاصر جامعه باشد.

اما انگار هنوز زمان آن نرسیده است چرا که جامعه هنوز نتوانسته است به زبانی دست یابد که مناسب شعری باشد که تقی رفعت خواهان آن بود. او خواستار شعری بود که بتواند پستای درون‌مایه‌های اجتماعی عصر را بشکافد و عواطف نویی را که در حال زایش بودند برانگیزد. شعر فارسی هنوز باید از دالان رمانتی سیسم بگذرد تا بتواند زبانی پخته تر و ابزارهایی مناسب با آنچه که رفعت و یارانش می خواستند فراهم آورد. هنوز بنیادهای حسی لازم خلق نشده بود. شاید دلیل ضعف نمونه شعرهای حلقه ی تجدد از همین جا ناشی شده باشد. اما به هر حال مادر سرزمین کولاک ها و زمستان های پیاپی زندگی می کنیم چرا که با درهم کوبیدن جنبش دموکرات ها به سرکردگی شیخ محمد خیابانی در تبریز، نظریه پرداز هوشمند و حساس حلقه ی تجدد خودکشی می کند و کارش را نیمه تمام می گذارد. نگارنده معتقد است که اگر ضایعه ی مرگ رفعت را با ضایعه ی مرگ هدایت مقایسه کنیم اغراق نکرده ایم چون آثار اندک به جا مانده از او نشان می دهد نوآوری هوشمند و منتقدی اندیشمند و با متانت بوده است و مرگ او ما را از یک سنت نقد کارآمد و استوار محروم کرده است نعمتی که شعر و زبان فارسی هرگز از آن برخوردار نبوده است.

با مرگ تقی رفعت و فروپاشی حلقه ی تجدد اگر چه نوآوری در شعر موقتاً مسکوت ماند اما از دستور کار جامعه و شاعران خارج نشد تا آن که نیما آرام آرام دوران رمانتی سیسم خود را در افسانه به اوج رساند و از آن عبور کرد و با تکیه بر ارثیه ی تئوریک و تجربه حلقه تجدد (هر چند خودش به موضوع اشاره نمی کند)

و با بهره‌مندی از بینشی عمیق‌تر و فراگیرتر از آنان در شرایط اجتماعی مناسب‌تری که دهه‌ی دوم قرن حاضر هجری شمسی باشد در کسوت یک بدعت‌گذار تمام عیار سر بر می‌دارد و در کنار شکستن قالب‌های سنگ شده‌ی شعر کلاسیک، زیبایی شناسی دیگری را هم پیشنهاد می کند عنصری که در تجربه های حلقه ی تجدد هنوز غایب بود. او در نوآوری خود که عرصه های شکل، زبان، زیبایی شناسی و درو نمایه را در بر می گرفت علاوه بر در اختیار داشتن ضرورت های اجتماعی، به سرچشمه های اصیل ادب فارسی نظر داشت و هرگز سلیقه ی تاریخی خوانندگان فارسی زبان را فراموش نکرد.

۲) درست در زمانی که حلقه ی «تجدد» در تبریز با طرح ضرورت تغییرات شکلی و محتوایی در شعر فارسی خود را در معرض هجوم محافظه کاران مستقر در حلقه ی مجله ی دانشکده در تهران و روزنامه ی کاوه در برلن قرار داده بود، دادائیسم که در اعتراض به فرهنگ جامعه ی بورژوازی و برای «اعدام اخلاق جعلی در ملاء عام»(۴) پدید آمده‌بود و هنر از رمق افتاده‌ی سرمایه‌داری را تحقیر می‌کرد، در دوران کهن‌سالی و در آستانه‌ی مرگ بود و برجسته‌ترین استعدادهای آن خود را برای نوشتن بیانیه‌ی سوررئالیستی خود آماده می‌کردند.

این دو جنبش - دادائیسم و سورئالیسم - به نظمی که بورژوازی مستقر کرده بود و به عقلی که حضور کریه و حسابگرش را در همه‌ی شوون زندگی به رخ می کشید و احساست سنگ شده و اخلاق گندیده و به شدت محافظه کار شده‌ی سرمایه داری معترض بودند و نمی خواستند «نظام به ظاهر عقلانیی را که عاقبت با دقتی منطقی به سوی سبعیت جنگ رفته بود»(۵) تأیید کنند. دادائیست ها جز در آلمان* چندان کاری به کار سیاست نداشتند و می خواستند بگویند: «شعر رساننده ی این پیام است که آدمیزاد را فرایندی ماشینی بلعیده است»(۶) و برای همین هوگو بال می گفت: «ما باید به قلب کیمیا اثر واژه عقب نشینی کنیم و حتی واژه را تسلیم کنیم تا مقدس ترین قلمرو آن را برای شعر حفظ کنیم»(۷) و برای رسیدن به این هدف همه ی قید و بندهای رایج هنر و حتی زبان عادی و روزمره را هم انکار می کردند. آندره برتون که هنوز دادائیست بود - می گفت: گذشته از قید و بندهای هنر، زبان روزمره، خودش از همه قراردادها بدتر است چون فرمول ها و تداعی ها را به ما تحمیل می کند»(۸) به هر حال آن ها در جهانی زندگی می کردند که «ایمان استوار خود را به مطلق ها از دست داده بود و در برابر فرایندهای ماشینی و جبر زیست شناختی میدان عمل را روز به روز محدودتر می یافت»(۹)

اگر شعر دادا چندان در بند پرداختن به درون‌مایه‌های مشخص نبود در عوض عملکرد دادائیست ها در صدد افشای تناقص های جامعه ای بود که به شکل خفه کننده ای از عقلانیت جنون آسا و آزمندی باتلاق وار آکنده بود. اما سوررئالیست ها که از دل جنبش دادا برآمدند، سوررئالیسم را با واژه ی انقلاب در یک ردیف قرار می دادند. آنان حس می کردند در دنیایی که کاملاً با آنان بیگانه است زندگی می کنند و تنها راه نجات را در آن دیدند که در مقابل دنیایی که بی حرمتشان می کرد، مقابله به مثل کنند و تا آنجا پیش رفتند که می خواستند اعلامیه ی حقوق بشر جدیدی تنظیم کنند. در واقع جنبش سورئالیسم اگر در شعر در بند به کار بستن متیف های مشخص سیاسی نبود و شیوه ی خود را «خودکاری روانی محضی که مقصود از آن بیان شفاهی یا کتبی عملکرد حقیقی اندیشه ی القا شده در غیاب هر گونه نظارت عقل و فارغ از هر نوع نظارت هنری یا اخلاقی»(۱۰) اعلام می کرد. به جای آن در عمل به شدت انقلابی بود و ماتریالیسم دیالکتیک را به عنوان تنها فلسفه ی انقلابی پذیرفته بود. شاید در اروپا هیچ سوررئالیستی یافت نشود که دست کم

مدتی عضو حزب کمونیست کشور خود نبوده باشد. ظاهراً سالوادر دالی یک استثناست. مراد این است که جنبش های ادبی - هنری، دادا و سوررئال در واقع جنبش های اعتراضی و انقلابی بودند که در جوامع پیشرفته ی سرمایه داری امپریالیستی ظهور کردند. آنان مسائل خاص خودشان را داشتند و در برخورد به آن‌ها بازتاب نشان دادند.

اما در سال ۱۳۳۰ - ۱۹۵۱ میلادی - که بیانه ی معروف به «سلاخ بلبل» به وسیله ی غریب، شیروانی و ایرانی، امضاء شد و در مجله ی خروس جنگی به چاپ رسید سوررئالیسم در زادگاه خود، فرانسه، از رمق افتاده بود و جز خود آندره برتون و تنی چند تازه وارد، کسی آن را حمایت نمی‌کرد. این مقدمه را از آن جهت آوردم که دوست داران هوشنگ ایرانی، همچنین تندر کیا آنان را مدعی ایرانی آن جنبش ها می دانند. اما مشکل کار این‌جاست که دادائیسم و سوررئالیسم در جوامع سرمایه‌داری به‌شدت بومی و خاص بودند و در رد شرایط اجتماعی آن جوامع پدید آمده بودند. درحالی‌که وقتی در سال ۱۳۲۹ هوشنگ ایرانی به کشور بازگشت ایران هنوز در اعماق فئودالیسم زندگی می کرد و سرمایه داران بازمانده از دوران رضاشاهی، نقش نامحسوسی در اقتصاد کشور بازی می کردند و نهادهای حکومتی در بست در اختیار اشراف زمیندار و فئودال ها بود تا آن‌جا که، تا روی کار آمدن دولت امینی در اوایل دهه ی چهل، دولت هایی که جرات کردند لایحه ی اصلاحات ارضی را به مجلس بردند، چنان مورد حمله قرار گرفتند که مجبور شدند از خیر آن بگذرند. چرا که اکثریت مجالس در اختیار زمینداران بود مثلاً ۸۳٪ نمایندگان مجلس شانزدهم که در بهمن ۱۳۲۸ گشایش یافت زمینداران، تجار ثروتمند یا کارمندان عالی‌رتبه بودند(۱۱) که خود این تجار و کارمندان هم به نوبه ی خود زمیندار بودند. علاوه بر این کشور میدان رقابت قدرت های جهانی شده بود. تا جائیکه آبراهامیان می نویسد: «جنگ سرد در ایران زودتر از اروپا آغاز شد.» در اثر بحران های مداوم در طول ده سال از شهریور ۲۰ تا اردیبهشت ۱۳۳۰ که دولت ملی دکتر مصدق زمام امور را در دست گرفت. یازده نخست وزیر، نزدیک به سی کابینه تشکیل دادند که آبراهامیان عمر کابینه ها را به طور متوسط پنج ماه، و نخست وزیران را هشت ماه اعلام کرده است. پایگاه اجتماعی دولت ها هم نظیر مجلس بود «هشت تن از نخست وزیران از خانواده های متشخص قرن نوزده (اشراف زمیندار) یک نفر از امرای ارتش- رزم آرا- و دو تن از کارمندان عالی‌رتبه ی تشکیلات اداری رضا شاه بودند»(۱۲) اعضای کابینه ها هم پایگاه اجتماعی مشابهی داشتند.

در چنین وضعی که کشور گرفتار فقر، فساد، هرج و مرج سیاسی و توطئه های پی در پی نیروهای ارتجاعی بود درست همزمان با تشکیل دولت مصدق در اردیبهشت ۱۳۳۰ اولین شماره ی دوره ی دوم خروس جنگی همراه با بیانیه ی «سلاخ بلبل» منتشر شد و صلای شعری دیگرگون را سرداد. شعری که «با تمام ادعاهای جانبداران هنر برای اجتماع، هنر برای هنر، هنر برای .... تباین داشت»(۱۳)

این شعر، که ایرانی و دوستانش طی بیانیه ی خود تولدش را اعلام کردند، اگر از زوایه ی اجتماعی نگاه کنیم می تواند بازتاب نگرش قشر کوچکی از جامعه ی روشنفکری باشد که از درگیرهای مداوم اجتماعی به ستوه آمده بود و میل داشت در جامعه ای آرام با خیال آسوده به مسائل خاص خودش بپردازد. نمی خواهم بگویم که آنان در میدان جنگ که همه ی جامعه ی ایران باشد، می خواستند جشن بگیرند. می توان گمان کرد که آنان جنگی را که نیروهای اجتماعی را سرگرم و فرسوده می کرد جنگ بیهوده ای می دیدند و شاید دلشان می‌خواست که جامعه بتواند با آرامش مشکلات خود را حل‌کند و زخم هایش را التیام بخشد. شعر «کاساندرا»ی ایرانی می‌تواند بازتاب چنین تفکری باشد که شاعر در آن همه چیز را به آرامش دعوت می‌کند.

آرام باش .... شط دور دست
آرام باش
تو هنوز چشمان بی حرکت و مضطرب آن ماهی سرگشته را از دست نداده ای .
آرام باش ... بلندترین موج
.....
آرام باش .... طوفان ناآشنا
.....
آرام باش عقاب سرکش
آرام باش
زنجیرهایت خواهد گسست
و سایه ی با شکوه بال هایت نقاب را خواهد کور کرد .
آرام باش .... عقاب سرکش
هنگام خواهد فرا رسید
هنگام خواهد فرا رسید .

گزیده‌ای از شعر کاساندرا، از مجموعه‌ی «بنفش تند بر خاکستری»

بدون شک در فضای آرام اجتماعی - به شرط این‌که آرامش گورستانی که بعدها پدید آمد نباشد - جامعه می توانست بهتر به سوی هدف هایش حرکت کند، اما این آرزو که علاوه بر آنان از جان همه ی روشن‌فکران می جوشید فاقد زمینه ی اجتماعی بود. تضادهای آشتی ناپذیری که درجامعه جریان داشت، جایی برای آرامش نمی گذاشت. از طرف دیگر نیروهایی هم بودند که می خواستند ثابت کنند آرامش رضا شاهی، بهتر از این هرج و مرج توام با آزادی های نسبی است. به همین دلیل اجازه نمی دادند جامعه به آرامش و اعتدال برسد. در چنین شرایطی بود که آنان بیانیه را صادر کردند و برای جلب نظر جامعه، همه ی انواع و حلقه‌های شعری را به جنگ دعوت کردند. اما همان‌طور که گفته شد جامعه و به تبع آن شعر فارسی چنان درگیر معضلات روزمره و مبارزه‌ای بی امان بود که اصلاً صدای آن ها را نشنید؛ در جایی هم که شنید چنان احساس غربت و ادعای گزاف کرد که ترجیح داد آن را جدی نگیرد و با بی اعتنایی از کنارش گذشت.
واقعیت این است که درجامعه ی عقب مانده‌ای که همه ی عناصر آن درگیر جنگی سرنوشت ساز بود و شعر فارسی هم در جریان آن تکلیف خود را روشن کرده بود، همان طور که در سراسر جهان چنین بود - جهانی که محبوب‌ترین شاعران آن، نرودا، ریتسوس، الوار، آراگون، حکمت حتی پاز و دیگران شعر خود را چون سلاحی بر دوش گرفته و به میدان آمده بودند؛ آنان جبهه‌ای تمام عیار بر ضد هنر، به‌خصوص شعر گشودند و شعر سیاسی اجتماعی را با روشی غیر منصفانه ریشخند کردند و مورد حمله قراردادند. آنان همه هستی شعر پیش از خودشان را انکار کردند و هیچ دست آوردی برای آن قائل نشد. این پشت پا زدن به ریشه‌ها و انکار همه ی عناصر هنر، بخصوص شعر در بیانیه و نوشته های آنان یادآور هیاهوی خودنمایانه ی دادائیست‌ها بود که «با تکیه بر استهزا و خردستیزی و تصادف و حدس و گمان(۱۴) تمام بنیادهای جامعه را مورد حمله قرار دادند تا واقعیت اصیل را اعاده کنند؛ هم‌چنین یادآور شورش‌گری سوررئالیست‌ها بود که خود را متخصص شورش می‌دانستند، بدون این‌که بتوانند هیچ یک از اهداف

اجتماعی آنان - دادائیست‌ها وسوررئالیست‌ها - را داشته‌باشند.
برای بررسی دقیق‌تر، بیانیه‌ی «سلاخ‌بلبل» و بیانیه‌ی ۲۷ ژانویه‌ی ۱۹۲۵ سوررئالیست‌ها را در زیر می‌آوریم.

بیانیه‌ی سلاخ بلبل

۱ - هنر خروس جنگی هنر زنده‌هاست این خروش، تمام صداهایی را که بر مزار هنر قدیم نوحه سرایی می‌کنند، خاموش خواهد کرد.
۲ - ما به نام شروع یک دوره‌ی نوین هنری، نبرد بیرحمانه‌ی خود را بر ضد تمام سنن و قوانین هنری گذشته آغاز کرده‌ایم.
۳ - هنرمندان جدید فرزند زمانند و حق حیات هنری تنها از آن پیشروان است.
۴ - اولین گام هر جنبش، با در هم شکستن بت‌های قدیم همراه است.
۵ - ما کهنه پرستان را در تمام نمودهای هنری: تئاتر، نقاشی، نوول، شعر، موسیقی، مجسمه سازی، محکوم به نابودی می‌کنیم. و بت‌های کهن و مقلدین لاشه خوار را در هم می‌شکنیم.
۶ - هنر نو که صمیمیت با درون را گذرگاه آفرینش هنری می‌داند، سراپای جوشش و جهش زندگی را در خود دارد، و هرگز از آن جداشدنی نیست.
۷ - هنر نو برگورستان بت‌ها و مقلدین منحوس آنها به سوی نابود کردن زنجیر سنن و استوار ساختن آزادی بیان احساس پیش می‌رود.
۸ - هنر نو تمام قراردادهای گذشته را می‌گسلد و نوی را جایگاه زیبایی‌ها اعلام می‌دارد.
۹ - هستی هنر در جنبش و پیشروی است. تنها آن هنرمندانی زنده هستند که تفکر آنها به دانش نوین استوارباشد.
۱۰ - هنر نو با تمام ادعاهای جانبداران هنر برای اجتماع، هنر برای هنر، هنر برای... تباین دارد.
۱۱ - برای پیشرفت هنر نو در ایران باید کلیه مجامع طرفدار هنر قدیم نابود گردد.
۱۲ - آفرینندگان آثار هنری آگاه باشند که هنرمندان خروس‌جنگی به شدیدترین وجهی با نشر آثار کهنه و مبتذل پیکار خواهند کرد.

انجمن هنری خروس جنگی
غریب - شیروانی - ایرانی
مجله‌ی خروس جنگی

بیانیه‌ی ۲۷ ژانویه‌ی ۱۹۲۵ سوررئالیست‌ها

۱ - ماکاری با ادبیات نداریم اما اگر لازم شود، مثل هر کس دیگری می‌توانیم از آن استفاده کنیم.
۲ - سوررئالیسم نه یک وسیله‌ی بیان جدید است، نه چیزی ساده‌تر، و نه حتی یک ما بعد الطبیعه‌ی شعر، وسیله‌ای است برای آزادسازی مطلق ذهن و امثال آن.
۳ - ما مصمم به ایجاد یک «انقلاب» هستیم.
۴ - ما واژه‌ی سوررئالیسم را با واژه‌ی انقلاب در یک ردیف قرار داده‌ایم تا خصلت عینی بی غرض و حتی مستاصل انقلاب را نشان دهیم.
۵ - ما هیچ ادعای تغییر چیزی از اشتباهات انسان را نداریم فقط می‌خواهیم نشان دهیم که چه افکار سستی دارد و خانه‌ی متزلزلش را روی چه پی‌های لرزانی، چه خاک پوکی، ساخته است.

۶- این اخطار رسمی را توی صورت جامعه پرت می کنیم . هر جور که از نابرابری هایش ، از حرکت های غلط روحش ، دفاع کند ، ما هدف خود را گم نمی کنیم .
۷- ما در «شورش» تخصص داریم اگر لازم شود ، هیچ عملی نیست که ما قادر به ارتکاب آن نباشیم .
۸- سورئالیسم یک جور شعر نیست . فریاد ذهنی است که به سوی خود چرخیده و با استیصال مصمم به شکستن غل و زنجیر خویش است و لو ، درصورت لزوم با چکشی مادی .

۲۷ ژانویه‌ی ۱۹۲۷ - دادا و سوررئالیسم.

تاریخ انتشار بیانیه‌ی سوررئالیست ها برابر ۱۳۰۴ هجری‌شمسی است و تاریخ انتشار «سلاخ بلبل» ۱۳۳۰ . همانطور که می‌بینیم سوررئالیست‌ها در صدد براندازی همه‌ی انواع هنر پیش از خود نیستند حتی کار خود را نوع خاصی شعر نمی‌دانند. آنان معتقد نیستند که تنها خودشان حق زندگی دارند و در صدد نابودکردن «همه‌ی مجامع طرفدار هنر قدیم» نیستند. البته از نظر امضاءکنندگان بیانیه‌ی «سلاخ بلبل» ، مجامع هنر قدیم در شعر ، از رودکی تا نیما و هوادارانش را در بر می گیرد. در واقع از نظر آنان هنر نو یعنی تلقی خودشان از هنر . در بیانیه‌ی سوررئالیست‌ها تأکید بر این هدف است که می‌خواهند انسان را متوجه اشتباه هایش بکنند ، بدون این‌که بخواهند به زور سلیقه‌ی او را تغییر دهند و یا در او تحولی ایجاد کنند. هدف آنان ایجاد یک انقلاب است که در برگیرنده‌ی مسائل اجتماعی - اقتصادی و فرهنگی باشد. هم از این روست که ادامه‌ی کار آنان به عضویت در احزاب و گروه های انقلابی می انجامد. اما بیانیه‌ی «سلاخ بلبل» کاری به کار جامعه ندارد او تنها می خواهد هنر را تغییر دهد. برای بیانیه مصرف کنندگان هنر اهمیت ندارند ، تنها چیزی که مهم است ایجاد هنر نو است و در راه آن حاضرند همه چیز را از ریشه بر اندازند. برای بیانیه جهان یعنی هنر نو و هنر قدیم .

هنر نو «هنر زنده هاست و هنرمندانش فرزندان زمانند و حق حیات دارند» و هنر قدیم (آن‌چه جز بیانیه است) فاقد هر گونه ارزش و اعتباری است و باید نابود گردد .آنان فکر نمی کنند که هنر قدیم (شعر کلاسیک) وابسته به نهادهای سنتی جامعه است و این نهادها تا خود تحول نیابند اجازه‌ی کار به نوآوران نخواهند داد. تحول درنهادها است که زمینه را برای دگرگونی های فرهنگی به‌خصوص هنری آماده می کند .

نمی دانم پیش از آن که انسان بتواند رساناها و نارساناها را بشناسد ، انرژی الکتریکی را شناسایی و مهار کند و بردانش الکترونیک تسلط یابد اگر کسی وسیله‌ای می‌ساخت و می گفت «این دستگاه ، تلفن است شما انسان‌ها شایسته‌ی آن هستید که از این نعمت استفاده کنید. بیایید دیگر دوران نامه و بی خبری به پایان رسیده است»... چند نفر حاضر می‌شدند ادعای او را بپذیرند و کالای تولیدیش را بخرند. در تولید هر کالایی که مصرف کننده‌ی آن جامعه‌ی بشری است باید از پیش و در جریان زمان مقدمات کار آماده شده‌باشد. دراین صورت اگر کالای تولید شده قابل مصرف باشد و توی ذوق مصرف کننده نزند و خوب هم معرفی شود ، آنگاه می‌توان انتظار داشت کالای مورد نظر موفق شود. حال اگر این کالای نو ، یک کالای هنری باشد و مستقیماً با حسیات ، تجربه‌ها و آموزه‌های تقریباً غریزی شده‌ی جامعه سر و کار داشته‌باشد ، دشواری کار صدها برابر خواهد شد. اگر در زمینه‌ی کالاهای مادی به راحتی می شود ، در شرق و غرب آن‌ها را یکسان و یک شکل و یک خاصیت تولید کرد ، درهنر این کار بسیار دشوار است و از حدود ترجمه فراتر نمی‌رود.

منظور این است که هنر خصوصیات بومی بی شماری را شامل می شود که اصول و ابزارهای غیر بومی

نمی توانند به آن‌ها دسترسی داشته باشند و آن‌ها را تحت تأثیر قرار دهند. ناگزیر نوآوران عرصه ی هنر باید از هوشمندی خارق العاده‌ای برخوردار باشند تا ضمن پاسخ‌گویی به حداقل سلیقه های بومی ، حداکثر نوآوری را ایجاد کنند. نکته ای که «بیانیه ی سلاخ بلبل» یک باره فراموش می کند. نتیجه هم به طور طبیعی ناخوشایند است . در عرصه ی هنرهای دیگر که آنان اسم می برند مثل : تئاتر ، نقاشی ، نوول ، موسیقی و مجسمه سازی ، نه می توانند کاری ارائه کنند و نه کسی به آنان توجه می کند. تنها در عرصه ی شعر به دلیل حضور هوشنگ ایرانی نمونه هایی ارائه می کنند که در بیش‌تر موارد با رد و استهزاء مواجه می‌شوند .

اگر بخواهیم با بی غرضی و دور از حب و بغض مسأله را بررسی کنیم به نتایج زیر می رسیم

۱) بیانیه فاقد زمینه‌ی اجتماعی لازم بود ، در واقع بیانیه مناسب یک جامعه ی پیشرفته ی سرمایه داری بود نه ایران که در فئودالیسم دست و پا می زد و درگیر بحران های پیاپی بود که در برخورد با آن‌ها جامعه به دو صف بزرگ تقسیم شده بود ، در این شرایط که همه عرصه جامعه به جبهه ی جنگ تبدیل شده بود بیانیه حاضر نبود تکلیف خود را مشخص کند. به همین جهت جبهه ی ترقی‌خواه آن را طرد کرد و جبهه ی ارتجاع هم آن را نپذیرفت .

۲ - شعر فارسی به تازگی بحرانی را که قبل و بعد از انقلاب مشروطه گریبان‌گیرش بود پشت سر نهاده و راه نجات خود را در روشی که نیما ارائه کرده ، یافته بود و به عنوان یک روش پیش‌رو ، زبده‌ترین استعدادهای جوان را جلب نموده بود و آرام آرام با ارائه ی نمونه های خوبی ، داشت به سوی شکوفایی حرکت می کرد. در چنین شرایطی آمادگی لازم برای پذیرش مکتبی آوا نگاردتر از نیما وجود نداشت .

۳- بیانیه ، فریاد نوآوری سر می داد ولی در ارائه ی طریق و معرفی اصول و مبانی خود کاملاً سکوت می کرد در حالی‌که همه مکاتب هنری شناخته شده مثل «هنر برای اجتماع ، هنر برای هنر ، هنر برای ...» رد می‌کرد .

۴- زبانی که بیانیه به کار گرفته بود فاقد متانت و استحکام نوآورانه بود ، زبانی عصبی و خودنما که می خواست به هر قیمتی جلب نظر کند در آن شرایط تاریخی کار آمد نبود .

۳) پرداختن به بیانیه‌ی بدون تحلیل نظر امضاءکنندگان ناقص خواهد بود چرا که بیانیه درباره‌ی اصول نظری آنان سکوت کرده است ، اما نظریه های آنان بسیار متفاوت است مثلاً ر. شیروانی که صاحب امتیاز مجله ی خروس جنگی بود در مقاله ای می‌نویسد:

«بدون شک بروز عقیده یا نظریه ی هنر نو که بخواهد عقاید و نظریات گذشته را کنار زده جایگزین آن شود ، گواینکه منطقی و صحیح باشد و ابراز کنندگان آن بر اثر تجارب کافی و دقیقی به آن رسیده باشند چون برای مردم تازه و نامانوس است همه آن را نمی پذیرند... و تنها نوی قابل پذیرش است که مدافع آن منطقی قوی و استدلال صحیح داشته باشد ولی حالا باید دید هر نظریه نو و عقیده ی هنری صحیحی که دیده شود یعنی نظریه ای باشد که نظرات گذشتگان را کامل تر کرده باشد آیا برای مردم حتی دسته ی خواص قابل قبول خواهد بود .

پس از این مطلب شیروانی اعلام می دارد که :

اگر به موقعیت اجتماعی مردم ایران توجه کنیم چه از نظر اقتصادی و یا اصول فرهنگی و هنری (که پیشرفت و عدم ترقی آن بدون شک مربوط به وضع اقتصادی می باشد) (پرانتز از شیروانی است) هیچ گونه زمینه ی مساعدی برای پیشرفت نظریات و عقاید تازه و نوهنری مهیا نیست . اگر شخص وارد و دقیقی به وضع

فعلی ایران توجه کند در بین تیپ تحصیل کرده جوانانی را می یابد که از پیشروترین تئوری های اجتماعی جهان جانبداری می کنند و در موقع لزوم آن را تشریح می نمایند ولی وقتی گفت و گو از پیشرفت فرهنگ و هنر پیش می آید به عللی با آن مخالفت می کنند. (۱۵)

آن‌چه که شیروانی اعلام می کند با بیانیه در تناقض کامل قرار دارد. او معتقد است که نوآوری هنری مستلزم آن است که ۱) شارع‌اش دارای دانش و تجربه ی کافی باشد. ۲) منطق و استدلالش محکم و صحیح باشد. ۳) نظریه اش در جهت تکامل نظریات گذشتگان باشد. ۴) جامعه دارای شرایط لازم برای نوآوری باشد. این ها مطالبی هستند درست و منطقی که همه به آن‌ها اذعان دارند. اما این مسائل هیچ‌یک در بیانیه و تنظیم آن لحاظ نشده اند. شاید یکی از علل فروپاشی زود هنگام حلقه ی خروس جنگی و به فراموشی سپرده شدن آن همین اختلاف نظرها باشد. البته شیروانی در ادامه ی کار به تناقض گویی عجیبی گرفتار می شود و سرانجام به «هنرمندانی که ادعای جانبداری از جامعه دارند و ادعا می کنند هم هنرشان نو است و هم مردم می توانند بفهمند و از آن لذت ببرند.» (۱۶) جواب می دهد و در این جواب یادش می رود که در کجا زندگی می کند و صورت بندی مسلط اقتصادی - اجتماعی در جامعه کدام است و اعلام می کند:

«وقتی به آثار هنرمندان این دسته در کلیه ی رشته های هنری توجه کنیم می بینیم همان هنر قدیم است با همان مختصات قدیمیش یعنی ادبیات دوران رئالیسم نقاشی مکتب ناتورالیسم موزیک کلاسیسیم و رمانتی سیسم به نام مکاتب هنر نو معرفی می شود» (۱۷)

او فراموش می کند که ادبیات و هنر ایرانی هیچ‌یک از این مکاتب را نمی شناسد و این دوره ها را طی نکرده است و طرح هر یک از آن‌ها در جامعه ی فئودالیته ی ایران، حتی بدعت بزرگی محسوب می شود و پرداختن یک باره به هنر نویی که او می خواهد، عملی غیر قابل قبول در جامعه است، نکته ای که خود پیش از این برآن تأکید کرده است.

اگر شیروانی از ترسیم اصول هنری مورد پسندش خود داری کرده تنها به رد هنر اجتماعی اکتفا می کند، در عوض غلامحسین غریب آشکارا سوررئالیست است.

«راه صحیح این است که از تمام شرایط هنری یا غیر هنری موجود که فقط پابندی هایی برای نویسنده هستند چشم بپوشیم. از تصور و ساختن قبلی یک اثر و در نظر گرفتن هدف بعدی آن دست برداریم و برای دست یافتن و کامیابی در این امر، هنگام نوشتن باید به تمام معنی در درون خود فروبرویم و از هر گونه کنترل عقلی و ارادی بر کنار بمانیم و بگذاریم ذهن آزادانه به فعالیت میکانیکی خود و بروز انواع تصاویر شگفت آورش ادامه دهد. این روش نوشتنی است که به دست سوررئالیست ها وارد ساختن کامل ضمیر نا به خود در نویسندگی قرن جدید به ظهور رسیده» (۱۸)

در عین حال هوشنگ ایرانی نظری را اظهار می کند و بر امری تأکید می‌کند که در نظریه‌ی سوررئالیست ها برجستگی ندارد. او هنر را کاملاً شخصی و فردی می داند، وسیله ای که تنها لذت هنرمند، را فراهم می آورد. و غیر از خود هنرمند مصرف کنندگان احتمالی آثار هنری در تئوری هنر او جایی ندارند.

«هنر هرگز خواست اثبات چیزی و به وجود آوردن پدیده‌ای مفید را از خواست های ماشینی اجتماع ندارد. هنر تنها برای ارضای لذت هنرمند آفریده می شود و در همان هنگام که به آن دوستی می ورزد آن را به کنار می زند و در جستجوی تازه تری می رود تا خواهش لذت خواهی درون را، که هر آن در تغییر و جنبش است برآورد و جز این، جز دریافت لذت برای خود هدفی دیگر بر او فرمان نمی‌راند.

برای هنرمند همه چیز تنها دست آویز نمایش هنر اوست و هرگز به بند اخلاق، اجتماع و سنت‌های باستانی

تن در نمی‌دهد و حتی اگر نمودهای هنرش نابخودانه مفید و یا در بند اجتماع و سنت‌ها شناخته‌شود بر او گناهی نیست». (۱۹)

می توان درک کرد که هنرمند در لحظه ی آفرینش اثر هنری بیش از هر مصرف کننده ی با ذوقی لذت می برد و این لذتی است که بشر همیشه می شناخته است اما هدف هنر لزوماً و همیشه تنها لذت دهی به آفریننده اش نیست ، آن‌چه که ایرانی می گوید رگه هایی از مکتب پارناس را با علائق دادائیستی در می آمیزد و با آن‌چه که غریب و شیروانی می گفتند متفاوت است اما این سه تن را نقطه ی اشتراک مهمی گرد هم جمع کرده است آن هم ستیز با جلوه های مختلف هنر اجتماعی است. از نظر آن‌ها هنر ، به‌خصوص شعری که در خدمت بیان درنمایه های اجتماعی است فاقد هر گونه ارزش هنری است و چنان نیست که نمونه های موفق آن را ارجمند و نمونه های ناموفقش را بی ارزش بدانند و هنر غیر اجتماعی و بی توجه به درون‌مایه را ارجمندترین نوع هنر می دانند بی آن‌که میزان موفقیت هنرمند را درخلق اثرش ارزیابی کنند .

هدف نگارنده در این نوشته نه رد دادئیسم است نه سوررئالیسم و نه هیچ ایسم دیگری ، بلکه می‌خواهد بگوید آن‌چه که ایرانی و دوستانش به دنبال آن بودند فاقد هر گونه زمینه ی اجتماعی بود. چرا که جنبش‌هایی مثل سوررئالیسم در ذات خود به جامعه و نهادهای تثبیت شده ی آن و علائق سرمایه داری که در نهایت همه چیز را به سود خود مصادره می کرد معترض بودند و هنری را که مورد علاقه آن‌ها بود انکار می کردند. درحالی که به ریشه های خود پشت نکرده بودند بلکه به آنها احترام می گذاشتند برای نمونه به یک نظرخواهی که دادائیست‌ها در سال ۱۹۲۱ - یک سال قبل از فروپاشی آن - برگذار کرده‌اند توجه‌می‌کنیم . در این نظر خواهی که برای سنجش میزان اختلاف نظر بین دادائیست ها انجام شده است . بالاترین امتیاز ۲۵+ و کمترین امتیاز ۲۵- است . دادائیست ها درباره ی بودلر ، ساد ، فوش ، لنین ، داستایفسکی ، نروال ، آلن پو ، ژان ژاک روسو ، هانری روسو ، هومر و... اظهار می کنند. ما توجه شما را به نمره هایی که فرانسوی ها درباره ی بودلر ، رمبو ، ساد ، می دهند جلب می کنیم (۲۰)

	آراگون	برتون	الوار	سوپو	تزارا
بودلر	۱۷	-	۱۲	۱۲	-۲۵
رمبو	۱۸	۱۸	۱۸	-	-۱
ساد	۱۷	۱۹	۱۵	۱۶	-۲۵

امتیازهایی که درباره ی دیگر فرانسوی‌ها ، نروال ، ژان ژاک روسو ، و... داده شده در منبع ما نبود. در عین حال جالب است که تریستان تزارا که رومانیایی است به هر سه نفر امتیاز منفی می دهد در حالی‌که آراگون و... که فرانسوی هستند نسبت به آنان که نقطه اشتراکی هم از نظر بینش شعری با آن‌ها ندارند نمره های مثبت می دهند. آندره برتون بعدها در نسب نامه ی ادبی خود از همه ی این‌ها اسم می برد یعنی این‌که حتی دادئیست ها به ریشه های خود احترام می گذاشتند و یک باره‌ی همه ی آن‌ها را با لحنی که بیانیه ی «سلاخ بلبل» و حلقه ی خروس جنگی به کار می برد طرد و انکار نمی کردند. بلکه از دست آوردها و تجربه های آنان بهره مند می شدند. شاید علت آن بود که محمل هایی که مورد اعتراض دادائیست ها و

سوررئالیست ها بود در جامعه ی ایران وجود نداشت که آنان به رد و انکارش برخیزند از این رو فقط هنر و ادبیات را هدف قراردادند و همه ی شاعران پیش از خود را با روشی مورد تهاجم قراردادند که یادآور حمله ی سوررئالیست ها به «مورا» و آناتول فرانس است حال آن که «مورا» نویسنده‌ای بود که به شدت با دموکراسی مخالفت می کرد و «آناتول فرانس» کسی بود که از نظر آن‌ها «شهرت و اعتبارش بیش از هر کس دیگر غصبی بود»(۲۱) اما آیا حلقه ی خروس جنگی هم به اموری مثل دموکراسی می اندیشید؟ پس چگونه شعار «نابودی طرفداران هنر قدیم را» می‌داد.

واقعیت آن است که حلقه ی «خروس جنگی» سرانجام تنها آن بخشی از شعر فارسی را مورد حمله قرار داد که بیش از هر چیز دغدغه ی دموکراسی و آزادی را داشت یعنی شعر اجتماعی را. آنان حتی برای رشد و بالیدن خودشان به فضایی که شعر اجتماعی درصدد ایجاد و حفظ آن بود نیاز داشتند اما متأسفانه آنان نتوانستند شعر اجتماعی راحتی به عنوان رقیب خود تحمل کنند بلکه با رد و طرد دشمنانه‌ی آن خواستند هنری خنثی و بی آزار و بدون قدرت تدافعی جانشین آن کنند. هنری که دغدغه ی درون‌مایه نداشت و مصرف کننده هایش هم اجازه ی اظهار نظر نداشتند. شیروانی می گفت «**این عقیده که می گویند باید دید مردم درباره ی فلان اثر هنری چگونه قضاوت می کنند غلط و نابجاست ... مردم معمولی که هیچ، اظهار نظر تیپ فهمیده هم برای اشتباهاتی که در تشخیص آثار هنری می نمایند صحیح و منطقی نیست**»(۲۲) بدینگونه آنان با گرته برداری ازهنرمندانی که چپ و انقلابی بودند از نظر سیاسی متأسفانه به راست غلطیدند و هنری را که می خواست در جهانی جنگ زده و جامعه ای آکنده از بحران وظیفه ای اجتماعی بر عهده گیرد آماج حمله قرار دادند. هوشنگ ایرانی در نقدی بر پیش گفتار نیما بر مجموعه ی «آخرین نبرد» شاهرودی، نوشت: نیما «پذیرش هنرمند را درست در آنجا که نباید، یعنی در میان صف‌های اجتماع می‌جوید و سفارشی بودن هنر و بر اثر آن مرگ هنری را در حیات او می‌نمایاند»(۲۳) این تلقی از هنر، به‌خصوص شعر در آن روزگار بی آن که حلقه ی خروس جنگی خواسته باشد رضایت قدرتمندان را جلب می کرد. چه چیزی بهتر از این که شاعر به جای عکس العمل نشان دادن در برابر قدرت مندان سرکوبگر و سردادن فریاد «ای جلاد ننگت باد» یا «وارطان ستاره بود» و... در پیچ و خم ذهن خود به قول غریب به دنبال تصاویر شگفت و شخصی باشد.

پرتال جامع علوم انسانی

منابع

۱- روزنامه تجدد شماره ۱۶۳، ۲۳ صفر ۱۳۳۸ هـ. ق
۲ و ۳- آزادیستان شماره ۱ پانزده خرداد ۱۲۹۹ شمسی
۴- هوگو بال به نقل از دادا و سوررئالیسم
۵- سی. و. ای. بیگز. بی. دادا و سوررئالیسم ص ۴۳
* ریشارد هولسن بک گفته است: دادا بلشویسم آلمانی است
۶- هوگو بال، همان منبع
۷- هوگو بال، همان منبع
۸- آندره برتون، همان منبع
۹- بیگز بی، همان منبع
۱۰- بیگزبی همان منبع
۱۱- یرواند آبراهامیان ایران میان دو انقلاب ص ۲۳۵
۱۲- همان منبع ص ۱۵۳
۱۳- بیانیه ی سلاخ بلبل ردیف ۱۰
۱۴- لاروس، به نقل از دادا و سوررئالیسم ص ۱۲
۱۵- ر. شیروانی، خروس جنگی به نقل از تاریخ تحلیلی ج ۱، ص ۵۶، ۵۵، ۴۵۴
۱۶- همان منبع
۱۷- همان منبع
۱۸- غلامحسین غریب همان منبع
۱۹- هوشنگ ایرانی همان منبع
۲۰- آندره برتون، سرگذشت سوررئالیسم، ص ۷۶
۲۱- آندره برتون، همان منبع ص ۱۰۰
۲۲- ر. شیروانی خروس جنگی
۲۳- هوشنگ ایرانی، خروس جنگی، دوره ی دوم، شماره ص۲