

برگزیده‌ی شعر دهه‌ی چهل و پنجاه

... آذرخشی از جنبش‌های ناگهان

موج نو، شعردیگر، شعر حجم، شعر موج‌ناب

سید حمید شریف‌نیا، ابراهیم رئیسی



مؤسسه انتشارات بوتیمار



آذرخشی از جنبش‌های ناگهان

برگزیده‌ی شعر دهه‌ی چهل و پنجاه

موج نو، شعر دیگر، شعر حجم، شعر موج ناپ



مؤسسه انتشارات بوتیمار



کار ما با آذرخش‌ها بود، ماندگارها؛ مؤثرها، آن‌ها که پیشرو بودند شاید فرصت و مقامی دیگر در مجلدی دیگر بشود به پیروان آن‌ها پرداخت که الحق رگه‌های تاریخی و ادبی مهمی محسوب می‌شوند. در این گزینش با جریان‌های راستینی از شعر مواجه می‌شویم که پس از پنجاه سال هنوز اصالت خود را از دست نداده‌اند. اگرچه زیبایی‌شناسی منطقی برای شعر، شاید فضیلتی محسوب نشود ولی این جریان، شعر را در مسیر تاریخی‌اش یک گام جلو می‌برد تا شعر منتظر پیشنهادهای تازه باشد.

از مقدمه کتاب



9 786007 556580

۵۸۰۰۰ تومان

آذر خشی از جنبش های ناگهان

انتولوژی شعر دهه چهل و پنجاه؛

شعر موج نو، شعر دیگر،

شعر حجم و شعر موج ناب

در معرفت:

سید حمید شریف نیا، ابراهیم رئیسی

ویراستار محتوایی:

سیامک مهاجری

انتولوژی



موسسه‌ی انتشارات بوتیمار

سرشناسه:
عنوان و نام پدیدآور: آذرخشی از جنبش‌های ناگهان: انتولوژی شعر دهه چهل و پنجاه (موج نو، شعر دیگر، شعر حجم، شعر موج ناب) / در معرفت سیدحمید شریف‌نیا، ابراهیم رئیسی؛ ویراستار محتوایی: سیامک مهاجری
مشخصات نشر: مشهد: بوتیمار، ۱۳۹۳.
مشخصات ظاهری: ۷۵۲ ص.
شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۷۵۵۶-۵۸-۰
وضعیت فهرست نویسی: فیبا
موضوع: شعر فارسی - قرن ۱۴ - مجموعه‌ها
شناسه افزوده: رئیسی، ابراهیم، ۱۳۶۰ - پدیدآور، گردآورنده
رده بندی کنگره: PIR۴۱۹۰/۱۴۴۴
رده بندی دیویی: ۸۱۴/۶۲۰۸
شماره کتابشناسی ملی: ۳۷۱۳۹۰۵

آذرخشی از جنبش‌های ناگهان

گردآورندگان: حمید شریف‌نیا و ابراهیم رئیسی

مدیر امور هنری: رضا حیرانی

ناظر کیفی: حسین فاضلی، داریوش معمار

صفحه آرا: محمد قائمی

ویراستار محتوایی: سیامک مهاجری

ناشر: انتشارات بوتیمار

چاپ: دقت

نوبت چاپ: اول ۱۳۹۳

تیراژ: ۱۰۰۰ نسخه

دفتر انتشارات:

مشهد، صندوق پستی ۱۵۵۳-۹۱۳۷۵

تلفن: ۰۵۱۱-۸۴۵۰۶۴۹

تهران، خیابان کارگر شمالی

نرسیده به بلوار کشاورز

بن‌بست گیتی، پلاک ۶

تلفن: ۶۶۹۰۰۷۴۸

همراه: ۰۹۱۵۸۵۷۸۳۷۸ - ۰۹۱۶۷۸۳۱۲۶۸



موسسه انتشارات بوتیمار

فهرست

۶۸	۱. فرجام
۷۳	احمد رضا چه کنی
۷۹	احمد رضا احمدی
۹۲	احمد سینا
۱۱۲	ایرج کیانی
۱۲۸	آریا آریا پور
۱۳۷	بتول عزیزپور
۱۴۸	بهرام اردبیلی
۱۶۶	بیژن الهی
۱۸۶	پرویز اسلامپور
۲۰۲	پرویز کریمی
۲۱۵	حبیب الله قلیش لی
۲۲۴	حمید عرفان
۲۳۶	راحا محمد سینا
۲۴۹	رضا زاهد
۲۶۰	سیاوش مطهری
۲۷۵	سیروس آتابای
۲۸۹	سیروس رادمنش
۲۹۹	شاپور بنیاد
۳۰۷	شهرام شاهرختاش
۳۲۱	طاهره باره ئی
۳۳۰	صفورا نیری
۳۴۱	عبدالله کوثری
۳۵۴	علی اکبر مهجوریان
۳۶۵	علی قلیچ خانی
۳۷۴	ف. غروب
۳۸۳	فرامرز سلیمانی

۳۹۲	فیروز ناجی
۴۰۲	فیروزه میزانی
۴۲۰	قاسم هاشمی نژاد
۴۳۵	کریم محمودی
۴۴۶	م. موید
۴۶۲	م. نوفل
۴۷۵	مجید فروتن
۴۸۶	مجید نفیسی
۴۹۳	محمد رضا اصلانی
۵۱۷	محمد رضا فشاهی
۵۲۷	محمد المیر
۵۳۷	محمد مهدی مصلحی
۵۴۹	محمود سجادی
۵۶۰	محمود شجاعی
۵۷۰	محمود مومنی
۵۸۱	منصور خورشیدی
۵۹۲	منوچهر آتشی
۶۰۶	منوچهر غفوریان
۶۱۱	منوچهر یکتایی
۶۲۲	مehشید درگهی
۶۳۰	هرمز علیپور
۶۴۳	هوتن نجات
۶۶۲	هوشنگ آزادی ور
۶۶۹	هوشنگ بادیه نشین
۶۷۸	هوشنگ چالنگی
۶۹۸	هوشنگ صهبا
۷۰۹	یار محمد اسدپور
۷۲۰	یدالله رویایی

بسم الله الرحمن الرحيم

درخت بریده باز روید
اگر که ریشه‌اش محکم و پابرجا باشد.
غم باز گردد
بر آن کس که ریشه‌ی تشنگیش بجا مانده است.

۱۵۱

سوره تشنگی / راه حق / دایم‌پاتا

بسم الله الرحمن الرحيم

آذرخشی از جنبش‌های ناگهان، همتی توأمان بود از رَقَم و عمل: "چنان‌که نقاشان سستی، گاهی دوتنه، روی یک پرده کار می‌کردند؛ یکی "رَقَم" می‌زد، دیگری "عمل" می‌آورد (الهی، اشراق‌ها، ۱۳۶۲: ۲۱). و سخاوت و زعامت و دسیسه‌های پنهانش نیز هم (که ناخودآگاه بود و گاه نبود) و دست‌های بی‌شماری که بر آتش بود و نبود. بود؛ مهر بود و نبود؛ توقعی برای تعمیق و تحقیق."

کاویدن دهه‌هایی که در سده‌ی حاضر در شعر سپری شده، شوقی بوده کودکانه، از رازهایی کودکانه، که از فالگوش و گوش به گوش به ما رسیده که در افواه نبود. این مسأله بود: کاویدن و شوق داشتن؟ که بی‌مسأله، اقامه‌ی دعا برای چیست؟! شوقی در زی‌مسأله، که ذی‌صلاح و ثواب شد؛ ذی‌ترمیم معرفت، تا تأسیس معرفتی تازه بشود در ما. از بودن‌هامان و شوق‌های بی‌حصار...

در این گردآوری، معرفتی در عرضه است که بیشتر جمال‌شناسان در گرد شده‌ها، در پی آن می‌گردند و زوایا و خیایای آن‌را در می‌یابند و حاجتی به تکمله‌ها و حاشیه‌ها، مقدمه‌ها و مؤخره‌ها ندارند. اما در بسط این معرفت نیز باید نکتی نموده آید تا اهل فن، ما را اهل تفنن نینگارند اگرچه در نصب حق، مصیب نباشیم. اما اهل تحقیق می‌دانند که وجوب این دیباچه صورت‌بندی آن چیزی‌ست در گردآوری؛ که می‌خواهیم بدان معرفت تأسیسی، واقف شویم و واقف کنیم که در ساختن، ساخته می‌شویم.

روش ما تا آن‌جاکه بخواهیم به زیر عنوان "بودن شناسی شعر در مطبوعات دهه‌ی چهل و پنجاه" وفادار بمانیم، رعایت انتخاب‌هامان از برگزیدگانی بود که به حوزه‌ی جمال‌شناختی معطوف به معرفت ما کمک می‌کرده است و نه تمامی شعرها و یا

شاعران ممکن که از حوصله‌ی تحقیق و کتاب خارج بود و در بسیاری موارد به مطلوب کمکی نمی‌کرد.

بیش می‌دانید که در آن دهه‌ها، تولید شعر و شاعر به مرز انبوهی رسیده بود؛ که مثلاً سال ۱۳۴۶ تقریباً ۳۰۰ شاعر در یک جریده معرفی شد (نوری‌علا، صور و اسباب در شعر فارسی: ۴۰۲). بنابراین، در این یک مورد محق هستیم که به دنبال نخ و رشته‌ای باشیم که ساحت معرفتی ما را از آن دهه مستفید می‌کند.

دو دیگر که کار ما با آذرخش‌ها بود، ماندگارها؛ مؤثرها، آن‌ها که پیشرو بودند شاید فرصت و مقامی دیگر در مجلدی دیگر بشود به پیروان آن‌ها پرداخت که الحق رگه‌های تاریخی و ادبی مهمی محسوب می‌شوند. اما نه در این مجلد که غایت روش‌شناسانه‌اش، قصد تفکیک، تلخیص و تعریف و بازتعریف سره‌ای است به‌جا مانده از خروار خروار غلط‌ها و اغماض‌ها و سکوت‌های مسأله‌برانگیز.

سه دیگر، این که مطمئنیم چه می‌خواهیم. جریان‌های راستینی از شعر که پس از پنجاه سال هنوز اصالت خود را از دست نداده‌اند. دو تای آن تقریباً خیلی پرداخته شده، بی آن که پرداخت شود: "موج نو" و "شعر حجم". یکی در سکوت روشنفکری و تن ندادن به دبستان‌های ادبی روز، مهجور ماند - "شعر دیگر"؛ و یکی اگرچه زود جنید ولی در ضعف گفتمان و اثر، دیر نطفه بست و لیدر (پیشوای) تنوریکش فرصت نیافت تا بیانیه‌ای که در اقتراح و تقریر بود به سرانجام برساند: "شعر موج ناب".

اما چه کردیم ما در این مناقشات و چه دستی بردیم در این مرافعه‌ها؟ که کی به کدام جریان مربوط است؟ کی کجا شروع کرده، کجا ادامه داده یا می‌دهد؟ کی با کدام تعریف، این ور جوی است و کی آن ور جو؟ هیچ! فصل بندیش را به اقتراح گذاشتیم در کتاب؛ ولی تا آن جاکه می‌توانیم در مقدمه می‌خواهیم برخی اسم‌ها و برخی رسم‌ها را مشخص، قید کنیم که رجوع مخاطب امروزی در داخل کتاب نیازی مرتفع باشد. آن دعاها را می‌گذاریم برای عمله و اسباب دعوا، چون کسی برایش هنوز اقامه‌ی دعوا نکرده؛ دعوی چی؟

اما نمی‌توانیم از این مهم نیز چشم‌پوشانیم که برخی رگه‌ها در برخی طبقه‌ها، موروثی و برای برخی دیگر اکتسابی بود و از هر گروه، چندین و چند کار بین این طبقه بندی‌ها دست‌به‌دست می‌شد و هر کی در آن یکی دستی داشت. چه؟ قرابت تاریخی

و قرابت مکانی، الفت و هم سلکی و از این دست چیزها، بعضی وقت‌ها، آگاه و ناآگاه؛ خواهی متمایل را بروز می‌دهد. اما ما سعی کردیم آن‌که در آنچه مشهورتر بود به قول مشهور عمل کنیم و تا خلافتی ندیدیم در اصلش دست نبردیم؛ باز نمودیم و چیزهایی ارائه دادیم که نزدیک‌تر بدان نحله باشد. مگر این‌که کار درخشان بوده باشد. که از ادا بیرون رفتیم و اصل کار را زدیم به همین دلیل ساده که درخشان بود. حال شاعر، شعری در جریان منسوب خود، سروده باشد یا نه.

و آخر این‌که از میان آثار این شاعران؛ آثاری برگزیده یا انتخاب شده که با توجه به منابع ممکن و موجود، تا حد امکان در مطبوعات چاپ شده باشد. مثلاً اگر شعری از یک شاعر که در کتابش درج شده و اصلش مثلاً در "بازار ادبی" رشت یا "فردوسی" یا "نمایش" یا "دفترهای روزن" یا "آیندگان ادبی" و الخ (که فهرست قابل ملاحظه بود و در پایان به آن‌ها اشاره شده)، ما به آن چاپ و ارائه‌ی مطبوعاتی توجه و التفات دادیم چون ممکن بود (که بود) شعر در تربیت شاعر یا نشر ناشر یا تدوین مدون، به جرح و تعدیلی یا کاست و افزونی تن داده باشد که به‌زعم فاعل، پالوده‌تر عرضه بشود مدّ نظر ما نبود. زیرا این پالایش در بازبینی سیر تاریخی‌اش حفره‌ای بود که توضیحش سخت می‌نمود.

-۱-

در رَقَم خواستیم تاریخی از آنچه که ادبیات معاصر را تشکیل می‌دهد به دست دهیم آن‌طور که مطالعه، مطالبه‌ی آنچه باشد که به یاری تجهیز فکرمان آید. اما این مطلب سوای آنچه که در بادی امر چالش‌های چندی پیش رویمان می‌گذارد؛ من جمله: زعم‌ها و روایت‌های بی‌شماری که در بسیاری موارد متناقض و غیر هم‌پوشان بوده‌اند. اسلوب‌هایی در ارائه که برای باز تولید، محقق را دچار نقصان فاحش در تولید، تجمیع و بازآوری و فرآوری داده‌ها روبه‌رو می‌کند و الخ...

مقال را فرصت کوتاهی بود، حال آن‌که کافه‌ی انام، دیگر، از حدوث بسیاری از جریانات ادب معاصر به‌صورت تاریخی ثبتي و معروف و مشهور به یمن تحقیق‌ها، اساتید، محققان و مورخان که در آن کوشیده‌اند، اطلاع دارند و من باب مناقشه، چیزی بر این چیزها افزودن، رعایت مختصر ریشه دوانیدن ما را در این تاریخ نزدیک به سد

سال نمی‌کند (الهی، اشراقها، ۱۳۶۲: ۶). عطایش را به لقای همان مراجعات مخاطبان بخشیده‌ایم که باید بپذیریم لاف‌ل در هر یک از این کوشش‌ها مقداری از حقیقت هست و برآمدن این سطور به مدد رجوع (خواه انتقادی، خواه ارجاعی) به برخی از این متون به دست آمده، که مخاطب آگاه بسیار در تورق و تعمق این منابع در دسترس مذاقه نموده و می‌پنداریم از پی استنتاج و مقابله این مقدمه مرجعی برای رجوع شود. پس در عمل، گرد معرفت آمدیم و تاریخ را نه از سیر خطی، که از سیری معرفتی پیمودیم که گفتیم منازعات تاریخی‌اش را کسان دیگر در جاهای دیگر بسیار کرده‌اند.

-۲-

در وقت، پرسش کلی شاید این است که "چرا شعر دیگر رسانه‌ی ملی ما نیست؟" یا "چرا شعر دیگر رسانه‌ی فرهنگی ملی ما نیست؟" و این شعر چیست که یک وقتی، رسانه بود، فرهنگی بود و ملی بود و حالا چه بر سر آن آمده که این همه که اسلافش بودند، نباشد؛ و شعر باشد، آن هم شعر خوب! و چه سیری این صفت "خوب"، "تاب" و از این باب صفت‌ها را از آن مدل به این "ارائه‌ی" معاصر از وجود خویش انتقال داد (یا نداد) و دعوا بر سر چه بود که الآن همه چیز برگشت و آن یکی به وجهی و این یکی در مقامی، هر دو خوب و ستوده‌اند.

و باید پاسخی بدهیم بدین "تضارب آرا" در باب معنی شعر در سطور بالا، که از پشت این تاریخ که می‌آییم؛ در این "منوال منظور": شعر چیست؟ شعر معییری! یعنی این جا از آن تعریفی در شعر، افاده‌ی معنا می‌شود که تمامی ارکان سنتی شعر و نظم فارسی بدان مضبوط است.

در وهله‌ی اول از استنتاج کلی این داده‌ها، شاید مواجهه‌ی شعر جدید در مقابل این "منوال منظور" که تعریفش رفت، یک جور انحراف را به ذهن متبادر کند. یک انحراف در حوزه‌ی "رسانش" که گفتیم؛ زعم‌ها و برداشت‌ها این است که بایستی "رسانه‌ی ملی و فرهنگی" ما باشد. و یک انحراف "ماهوی" از این نظرگاه که؛ تعبیر و تعریف شعر حالا خیلی از آن اثاثیه و منصوباتی که احکام معییری می‌دهد، دور است؛ که شعر درخشان این ویژگی‌ها را عنداللزوم در خود داشت.

بازپردی می‌کنیم به سرگذشت قالب انسان ایرانی با هویت قالب شعر ایرانی، از

آن مقام که آن‌را دگردیسی تلقی کنیم (حمیدیان؛ ۱۳۸۱). شایسته است از پس هر دگردیسی؛ در دیس‌های ماقبل و بعد؛ وقتی شان "دگر" بودگی پیدا شود، مختصات زیست و افاده‌ی "تعریف و معنی" منفک و متمایز از یکدیگر شوند.

شعر فارسی نیز در این تلقی، اگرچه نه دو شعر متفاوت که دو دیس متفاوت از خود داشته و دارد. شعر گذشته با جنس انضمامات خویش به دلیل فربگی و غموض تاریخی‌اش، شامل عارضه‌ها و عَرَضیاتی است که با تغییر قالب انسان ایرانی در مواجهه با جهان زیبایی‌شناسانه‌ی جدید و کارکردهای پیش رو در مطالبه‌های متفاوت از شعر؛ ادامه‌ی حیات خویش را بایستی در ارانه‌ی دیگری از خود می‌دید.

پس شعر جدید فارسی با ماهیتی جدید، تعریف‌های جدید و ارانه‌های متفاوت با ابتیاع جهان زیبایی‌شناسانه‌ی متفاوت، روش‌ها و منش‌های زبانی و بیانی مجزا و با اتکا به تعبیر کلی که از تغییر در دنیا حاصل شده و نشأت گرفته از خط مشی‌هایی است که "علوم انسانی به‌طور کلی" برای ادبیات و هنر در دامن مکاتب داشته، صورت‌بندی تازه‌ای را آغاز نمود.

صورت‌بندی تازه در شعر نو فارسی، از ریشه‌های تاریخی خویش قدرت گرفته است و در ادامه از فنون بلاغی و ساز و کارهایی که در معانی و بیان از آن یاد می‌شود مستفید می‌شود و بسیار از آرایه‌ها صورت وجودی و برخی صورت مثالی خویش را حفظ کرده‌اند. البته واضح این‌که برخی از خصیصه‌ها نیز محصول مواجهه با جهان جدید و دریافت‌ها، ذائقه‌ها و کارکردهای تازه‌ای است که گرفته؛ (صورت کلی اگرچه برای ادبیات سستی نامیمون و نامبارک است) که این فک و فصل جدید شعر فارسی می‌شود.

پس این تبادر انحراف ذهن که در سطور بالا از آن ذکر آمد، ناشی از همبودی انضماماتی است که حافظه‌ی تاریخی انسان ایرانی به راحتی نمی‌تواند از آن دل بکند. انضماماتی که در ادامه‌ی بحث به تفصیل بدان می‌پردازیم.

اما گونه‌ای دیگر از رویکرد به این مقوله، شاید بشود گفت اعتقاد به شقی از انحراف است (که ما بدان قائلیم و رویکرد این جستار است)، که مایل است تا با ریشه‌شناسی "بودهای کنار هم" در شعر؛ اصل وجودی این‌ها را در اثبات "ماهیت و انضمام" زیر سؤال ببرد. "بودهایی" که شعر با آن‌ها بوده و هریک از این دو از دیگری در حیات و

بقا، نیازها و مراوده‌ها داشته‌اند و امروزه دیگر شاید، شرایط جدید امکان بودش این همبودی‌ها را با احتساب وجود و نیاز به "بودهای" دیگری که در مسیر تاریخ به او تحمیل می‌شود ناسازه می‌نمایاند.

این تاریخ انحراف شعر (انحراف به ازای آن معرفت، که معرفت‌اش از آن تعبیری که بعدها به دست می‌دهیم افاده می‌شود)؛ از همان سده‌های نخستین، در کنار نخستین شاهکارها رخ داد، یعنی گویی اوج و افول از ابتدا، در ذات با ادب فارسی همراه بود. وقتی که نظم، جای همه چیز را پر می‌کند: شعر، موسیقی، نقاشی، و... و بالاخره نثر. و نظم تعریف و همزاد شعر می‌شود.

متن منظوم؛ مطمئن و آهنگین، بر پایه‌ی افاعیل عروضی بستری را فراهم می‌کند تا بسیاری از خواست‌ها و نخواست‌های ملت ایرانی را (به تبّعث) در خود جای دهد و غایت هنرمندی بدان مفتخر باشد. چرا؟

وزن: سحری که در کلام موزون است. تو گویی سواره نظامی بی مرکوب است برای اعاده‌ی تجمیع، هدایت و وحدت به نفع آرزوها و امیال میهنی؛ چون که طبایع را علاقه به سخن موزون است.

۱۸۱

جای جای تاریخ، فلسفه، جغرافیا، پزشکی، فقه، و الخ... برای حفظ و ماندگاری خویش، رسانه‌ای جز شعر در دست نداشت. ملتی که در تاریخ خود سوزاندن‌های عظیم را به خاطر دارد، باید به نقل سینه به سینه ایمان بیاورد و چه محملی جز شعر که به سبب سهولت در از بر نمودن و نگهداری آن، در میان قاطبه ملت، گزینه‌ی دیگری پیش رو ندارد. از این رهگذر شعر نیز باید برای ماندن و همیشه ماندن، این وام‌ها را بدان‌ها می‌پرداخت. و البته این فراموشی است در دگر سو، اگر دین وزن را بر گردن خود در این وانفساها به هیچ بینگارد.

وزن با شعر می‌ماند و این دو با هم حساب مشترکی پیدا می‌کنند: "به علت عدم وجود صنعت چاپ و بدوی بودن نوشتن و خواندن و از طرف دیگر به علت احتیاج به حفظ مطالب علمی و فلسفی و تاریخی و اخلاقی، انسان از فطرت خود منحرف شد و شعر را هم از مسیر طبیعی خود منحرف ساخت و به صورت نظم آن را آلت حفظ مطالب گردانید. زیرا از برکردن کلام موزون و مقفّی و انتقال سینه به سینه، آسان‌تر از نثر است و اینگونه کتاب‌های ناطق بوجود آمد" (تندرکیا، ۱۳۴۱: ۲۵۹).

این حساب مشترک، آن‌جا که مربوط به وجه رسانه‌ای ادبیات می‌شود به نفع رسانه و به نفع وزن، خاصه خرجی‌های بی‌شماری می‌کند. در بیان وعظ، حکمت، عرفان و ... این وجه غالب می‌شود. حال وزن جزء لاینفک شعر فارسی شده و شعر در حیات وزن است که رشید و بالنده می‌شود و نقش‌ها را او رقم می‌زند، نه شعر.

"چرا مفهوم کلی شعر در انقلاب اسلامی ادبیات ما نگرفت؟ برای این‌که روح سلحشوری عصر پهلوانی که به نظم نیاز داشت، نگذاشت و با قدرت مانع رشد آن شد... چرا مفهوم کلی شعر در عصر عرفانی نگرفت؟ برای این‌که روح معنوی نوزاد و نیرومند عصر عرفانی که نیازی به نظم داشت نگذاشت و با قدرت مانع رشد آن شد" (تندرکیا، ۱۳۴۱: ۲۶۳).

اما در همان حال گلابیهایی از ادب‌ورزان و شاعران در چنبره‌ی وزن همیشه بوده و طبایع جهت‌تنوع و برخی کاربردها، در سبک‌ها و مکتب‌ها و در قالب‌ها در آمد و شد بودند. اما هنوز روح، روح جمعی است و تفکر تفرید هم اگر جایی در شعر شاعری قصد بروز داشته باشد یا اختیارات شاعری به کمکش شتافته می‌آید یا گلابیه‌ی شاعر از وزن را در پی دارد.

ولی باز می‌گوییم اما روح، روح جمعی است و روح جمعی ایرانی، هنوز با وزن الفت دارد و باز شعر در همین وزن‌ها در اذهان ایرانی می‌ماند و نقل می‌شود.

نکته دوم از این حساب مشترک، وظیفه‌ای است که وزن برای شعر ایفا می‌کند. این وظیفه وقتی نمود مهم‌تری پیدا می‌کند که بدانیم راه انتشار شعر در دنیای قدیم به چه صورت بوده، "که در دنیای قدیم، با نبودن وسایلی از نوع رادیو و تلویزیون و مطبوعات، شعر فارسی، شعر امثال سنایی و سعدی و حافظ، یک هفته یا یک ماه بعد از سروده شدنش همان شهرتی را که در غزنه و شیراز می‌یافته در سمرقند و بخارا و کشمیر و کاشغر نیز به‌دست می‌آورده است" (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳).

عمده‌ی این انتشارها به‌صورت شفاهی بوده و این انتشار به‌نوعی جذاب بوده که حتی ملاحان چینی نیز از آن آواها از بر و بر زبان داشتند (همان). این‌که چرا و چگونه این شعرها بدین سرعت و با این اهتمام به همه‌جا گسترانیده می‌شده، شاید نظام ارتباطی گسترده‌ای را می‌طلبید که تنها یک نظام خود بسنده با یک سری عوامل و لوازم اجرایی از پیش برمی‌آمد. این نظام را شعر به‌رغم حضور در دربار به‌صورت

خارجی نداشت. اما برای خود و در داخل خود، این نظام را به شکل دقیق و جاذبه آفرینی شکل داد:

الف - نخست، خود وزن بود که این هارمونی و نظم را به صورت موسیقایی در شعر ایجاد می کرد، تا قابلیت به ذهن سپاری را از وضعیت هارمونیک خود به شعر منتقل کند و می دانیم بحرهای از وجوه قابل تفکیک شدن و تکرارپذیر بودن، تشکیل شده اند که عموماً سماعی و درک شدنی بوده و عمده این بوده که در وزن های معروف، شعر گذارده آید. و در بحرهای نامألوف نیز اوزان در بیشتر موارد اشتقاقی محسوب می شود تا ریشه های ریتمی حفظ شود. مگر در برخی موارد که دست ورزی بود و از سر تکلف و نمایش زبردستی یا مواردی مشابه از جهت التذاذ یا بیش و کم، بازی کردن در بحور و اوزان عمده این بود که رفت.

ب - این اوزان سماعی و ریتم دار توسط چند منبع منتشر می شد: اول، راویان خود شعرا که چند تایی را ما برای برخی شاعرهای می شناسیم: جناب مولوی که مثنوی خوان داشتند و در همان زمان مولانا طبقه ای به نام "مثنوی خوان" در میان عاشقان و مریدان وی ممتاز بودند. یا سنایی که راوی ای به نام "عطیه" داشت که شعرهای او را در میان رودان روایت می کرد. یا رودکی که "معج" نامی اشعارش را روایت می کرد و الخ... (همان).

بعدها این روایت به راوی سلطانی و راوی بازاری و مناقب خوان و فضایل خوان و مرشد و نقال می رسید که از منبر ابوسعید ابی الخیر تا مسجد و زورخانه و قهوه خانه و دربار سلاطین، یکی با صدای گیرا و حزین، یکی با چنگ و رباب و یکی در مدح علی (ع) و آن دیگری در باب وعظ و یکی من باب تذکیر و آن دیگری به جهت تهییج، رواجی به قامت خود تاریخ شعر فارسی داشت و "البته ریشه های پارتی نیز برایش قائلند" (همان)، که نظام شفاهی پیچیده و کارسازی بود هم به جهت رسانه ای انتشار و هم به جهت رسالتی که هر یک به نحوی بر دوش می کشیدند.

ج - و راه سوم "صوت بستن" بود برای خلق این چیزها و "چیز" در معنی آهنگ و صوت موسیقایی به کار می رفت (همان) و آهنگ و لحنی بود که گاه راوی یا راویان در سلسه مراتبی بر شعر برای دکلمه گونه ای بر آن می افزودند و در مجالس ایراد و قرائت می کردند و این شیوه ی سینه به سینه بود و یک شعر در چند چیز حتما قرائت

می‌شد برای مردم سامان مختلف، و گاهی کلمه‌ای، گویا، می‌افتاد و گاهی افزوده می‌شد و محتمل یکی از روایت‌های مختلف برای اشعار همین تغییر راویان و تغییر لحن و تغییر صوت‌بستن‌ها می‌توانست باشد. و البته ابزاری برای انتشار و تبدیل شعر به بسته‌ای با قابلیت انتشار.

البته گویی این سنت قبل از عروض بوده و بخش قابل توجهی از متون باستانی ما از طریق همین صوت‌بستن‌ها و آوازه‌خوانی‌ها به سنت شعر و ادب فارسی راه یافته است:

"از زمانی که گوسان‌ها به‌عنوان دوره‌گرد، ادبیات شفاهی ایران و داستان‌های ملی را در چهارگوشه‌ی حکومت پارت به مردم منتقل می‌کردند، کسی تصور نمی‌کرد که آن‌ها مهم‌ترین انتقال‌دهنده‌ی فرهنگ یک دوره به دوره‌ای دیگر باشند، در واقع گوسان‌های شاعر و موسیقی‌دان با خواندن ترانه‌های شفاهی ملی و انتقال آن به دوره‌ی ساسانیان، از جمله کسانی بودند که منابع عظیم خوتای‌نامک را برای به‌وجود آوردن شاهنامه فراهم کردند (تفضلی، ۱۳۷۷: ۷۶).

داستان‌ها و قصه‌های شفاهی عامیانه از صمیمیت در زبان و معنا برخوردار بود و همین موضوع باعث می‌شد تا گوسان‌ها در محافل مختلف مورد توجه مردم قرار گیرند و بسیار محبوب آنان باشند". (رنجبر، ۱۳۹۲).

پس مخاطب امروز شعر فارسی باید بداند تا آن "تسویه حساب اعظم" و انتقال از آوا و کلام و سنت سماعی و شفاهی به متن و سبقه‌ی دیداری و نوشتاری قریب به هزار سال این دو، شعر و وزن در زندگی خود، برای زندگی ایرانی در شاهکارهای بی‌شماری، تجدید خاطره بودند. قله‌هایی که خیال دست یازیدن به آنان، هر مخیله مستعدی را وسوسه می‌کرد به هم‌آوردی و به‌آوردی. و ذهن جمعی، نمونه‌ای جز رجوع به مصالحی که این باروها را خلق می‌کرد نداشت و وزن و شعر موزون در ما موروثی شد، در یک افق فرهنگی هزار ساله.

۳-

برای مخاطب امروز که شعر، در جریده‌ها و کتاب‌ها، در هنجار شکنی و هنجار افزایی هر یک، آب و رنگی رنگین‌تر از دیگری سر به دیگر هنرها می‌ساید و از انواع و اقسام

القاب و اسما چیزها می‌بیند، شاید هرگز وجوب سخن گفتن در باب وزن به چشم نیاید. ما این فراموشی تاریخی را لمس می‌کنیم و بدان اذعان داریم. در وادی "این است و جز این نیست" ها.

اما آنچه ما را بر آن داشت تا به وزن درآییم، خود سودایی بود که چهل سال از نخستین مهندسی در شعر فارسی تا سرانجامش طول کشید. از نیما تا طرح (احمدی، ۱۳۴۱)؛ و در این میان هنوز دعوای وزن به عالم‌گیری دعوای کهنه و نو نبود. بازبرد به افق تاریخی‌ای که قریب به هزار سال را محیط می‌شود برای نسلی که از صد سال پشت سر خود خبر ندارد می‌خواهد زنگ مطلب باشد.

بر گردیم؛

۴-

با شور مشروطه، سرنوشت شعر فارسی پس از هزار سال، دچار پرسش‌های عدیده‌ای گشت که غالباً از وجه رسانه‌ای خویش آب می‌خورد. دیگر تب مشروطیت بود و شعر به‌عنوان رسانه می‌بایست نقش ایفا می‌کرد. اما مشروطه به‌عنوان یکی از اشکال نظام و دموکراسی، ابزارهای خاص خویش را عرضه کرد. روزنامه؛ و این نخستین گسست بود برای شعر و ادبیات منظوم در جامعه. مشروطیت، مشروعیت شعر را به‌عنوان رسانه‌ی مرجع از آن گرفت و یکی از ارکان خویش را برای شکل‌گیری جامعه جدید ایرانی جایگزین آن نمود. پس، قبل از این‌که در باب نیاز تحول در محتوای شعر فارسی، عوامل و لوازمش و سیر تاریخی‌اش، در جامعه‌ی ادبی آن روز جدل‌ها و فحوص‌ها آغاز شود، جریان مشروطه، به وجهی غیررسمی ادبیات منظوم را به یک‌سو نهاد.

با تایید این‌که نهضت مشروطه از شعر برای تهییج و همراهی در صورت کاملاً تازه و مؤثر، استفاده کرده است، اما دیگر خود در دامن رسانه‌ای جدید باید عرضه می‌شد به نام "روزنامه" که اسباب و لوازم باز نشر متفاوتی با نظام نظم گذشته داشته و خیلی از الزاماتی که برای "به‌یادسپاری و فراگیر شدن" لازم بود را نباید به‌صورت همبود با خود داشته باشد.

البته ناگفته نماند که این فروکاست دفعتاً و یک‌جا بر شعر حادث نشد: جایگاه شعر، بعد از افولی که پس از دوره‌ی تیموریان به خود دید، در دوره‌ی صفوی با اخراج از

دربار شاه اسماعیل صفوی، به کوچه و بازار؛ قهوه‌خانه و سرگذر و فی‌نهایه مهاجرت به هند، تن به خواست خریداران جدید خویش داد:

"در نتیجه‌ی کم توجهی امیران صفوی به شعر مدح و دور شدن فضای شادخواری‌های درباری دوره‌ی سامانی و غزنوی، شاعران این عصر به قهوه‌خانه روی آوردند تا اگر دهانشان از صله‌ی شاهان پر نمی‌شود، احساس پذیرش مخاطب و تصدیق‌های دیگران از آنان کم نگردد. در همین دوره است که قهوه‌خانه‌ها، بازارها و میدان‌ها به‌عنوان مراکز اجرای شعرخوانی و داستان‌گویی و تلفیق داستان و نمایش با نقالی خودنمایی می‌کند و داستان‌گویان و شاعران در قبال دریافت مزد داستان‌هایی رماتیک و حماسه‌هایی از شاهنامه‌ی فردوسی و حوادث تاریخی را با سوانح زندگی اولیا به هم گره می‌زدند (رنجبر، ۱۳۹۲).

"شعر موزون در تغییر رویه‌ی روحیه‌ی انسان ایرانی تغییر بسیار به خود دید، دست از قصیده‌گویی برداشت؛ و قالب موجز غزل وجه غالب شاعران عصر موسوم به "سبک هندی" شد و فخامت درباری خویش را به یک‌سو نهاد و حرف‌ها و حدیث‌ها از این رهگذر شنید:

آذر بیگدلی در تذکره‌ی مشهورش این سبک را سبک "جدیده‌ی ناپسندیده‌ی هرروز در تنزل" می‌داندست. نویسنده‌ی آشکده‌ی آذر که به‌عنوان یکی از تذکره‌های جدی تاریخ ادبی کشورمان مشهور است؛ درباره‌ی صائب می‌نویسد: از آغاز سخن‌گستری ایشان، طرق خیالات متینه‌ی فصحای متقدمین، مسدود [بود] و قواعد مسلمه‌ی استادان سابق، مفقود و مراتب سخنوری بعد از جناب میرزای مشارالیه که مبدع طریقه‌ی جدیدیه‌ی ناپسندیده بود، هر روز در تنزل." (همان).

اما هنوز باید جنس دیگری را تجربه می‌کرد جنسی که همبودی با وزن، برای خالقان آن عصر و نویسندگان و روشنفکران آن اثر؛ گویی دست و پاگیر بود. بایست از همان عیش اندک پیرانه سری، نقل مکان به خانه جدید می‌کرد. خانه‌ای که او را بی یاران گذشته می‌خواست. بی هویت بر ساختی گذشته.

در حوزه‌ی زیستی نیز ادبیات منظوم می‌بایست تکلیف خود را با این تحول اجتماعی مشخص می‌کرد. آن برج عاج نشینی‌ها و زندگی درباری را باید ترک می‌گفت. دنیای گل و بلبل را به فراموشی می‌سپرد و مسیر دیگری را می‌پیمود.

"تا پیش از استقرار مشروطه، شاعر و نویسنده خود را در میان مردم حس نمی‌کرد و پیوندی بین خود و عوام نمی‌دید. هدف وی غالباً رسیدن به امیر و وزیر و سلطان بود تا به سلیقه‌ی آنان و با مقتضای حال ایشان شعری بسراید" (نوری علا، ۱۳۴۶: ۱۲۴). ادبیات منظوم باید این تاریخ را کنار می‌گذاشت و به تحول و تغییر می‌پیوست. بودن در کنار مردم و همسو شدن با تحول لوازمی را می‌جست. در شعر حرف تازه و کلمه‌ی تازه پیدا شد و شعر به آن دسته از قوالب روی آورد که تا کنون، کمتر مورد استعمال بود (همان: ۱۲۴). زیرا باید در رثای آزادی می‌سرود و یا از مام وطن می‌گفت و این در ادبیات ما سابقه نداشت.

بد نیست این‌جا اشاره‌ای شود به پژوهش ماشاءالله آجودانی در کتاب یا مرگ یا تجدید (دفتری در شعر و ادب مشروطه: ۱۳۸۲) که تصویری واضح تر از آن عصر ترسیم می‌کند. تکه‌هایی از آن کتاب را عیناً این‌جا می‌آورم شاید به فایده آید.

آقاخان به قاعده‌ی منطقیان، در مورد وزن و قافیه می‌نویسد که این‌ها "عرض" بر شعر است: "نه این‌که داخل در ماهیت شعر باشد" علت پیدایی وزن و قافیه را چنین تعبیر می‌کند: "چون در گذشته‌ی دور خط وجود نداشت، اهل سخن بر آن شدند تا راهی بیابند که گفتارشان باقی بماند" و راهی غیر از این نیافتند که سخن را "مقید به وزن و قافیه دارند". بنابراین هر سخن موزون و مقفی را نمی‌توان شعر نامید چرا که شعر واقعی عبارت است از: "مجسم ساختن حالات مخفیه و مناسبات معنوی‌ی اشیا" و توصیف هیچ کدام از این حالات نباید "برخلاف واقع باشد" (همان، ۹۸).

بر اساس همین نگرش است که در ستایش شعرای فرنگستان می‌نویسد که در شعرشان "جز تنویر افکار و رفع خرافات" و "حب وطن و ملت" به چیز دیگری نمی‌پردازند. حتی آن‌جا که صریحاً شعری را که در "تحت فایده و نتیجه‌ی فلسفی" نباشد، از قبیل "لغویات" به‌شمار می‌آورد.

حتی انتقادهای تند و خشم‌آلوده‌ای که بر شعر فارسی وارد می‌آورد و جنبه‌های مختلف آنرا (عرفان و تصوف، مدح و هزل و تعزل) جز مایه‌ی فساد و تباهی نمی‌انگاشت، بدان جهت بود که فکر می‌کرد شعر شاعرانی چون عنصری، رودکی، فرخی و سعدی و امثال "ایشان بود که به کلی اخلاق جوانان ایران را فاسد ساخت" و اگر چون هم‌مسلك دیگرش، آخوندزاده، در میان انبوه شاعران ایرانی، فقط فردوسی را

در خور ستایش می‌یافت، بیشتر بدین جهت که، می‌اندیشید اشعار شاهنامه گرچه در بعضی جاها "خالی از مبالغه" نیست، اما در مجموع حب ملیت و شهامت و شجاعت را در طبایع القا می‌کند و "پاره‌ای جاها به اصلاح اخلاق نیز می‌کوشد" (همان، ۹۹). در همین دوره است که در شعر، تعبیرات و ترکیباتی چون "عروس وطن"، "لیلی وطن" و "زلیخای وطن" جای معشوق کهن سال ادب فارسی را می‌گیرد (همان، ۱۷). و بسیار از آنچه در این کتاب دیدنی است...

شعر در این روزگار گویی حال و روز خوشی ندارد. همه داد از تحول می‌زنند اما شعر در حال پوست‌اندازی است و کم‌کم حساب او از ادبیات منظوم جدا می‌شود. از "رسانه" بودن به "در رسانه" بودن تقلیل پیدا می‌کند و به سمت آرمان‌های خویش می‌خزد.

"با بسط مطبوعات، سرایندگان و نویسندگان مطبوعاتی پیدا شدند. صفحات روزنامه و مجله باید پر شوند و برای پر کردن آن‌ها شاعر و نویسنده لازم است. باید زودازود پر شوند. بنابراین نویسندگان آن‌ها باید تندتند بنویسند و زودازود به دفتر بفرستند" (تندرکیا، ۱۳۴۱: ۱۹۵).

ذائقه‌ها تغییر کرد و با تغییر کارکرد شعر و بیان منظوم، سازو کارهای شکل‌گیری، بیان و پرداخت نیز می‌بایست تغییر کند. فرگی جایش را به روزمرگی می‌داد. بزرگ‌زاده از اسب افتاده. باید از اصل می‌افتاد و زبان، تن به روان و زندگی عادی اجتماعی می‌داد تا نخستین گام‌ها برای رهایی شعر از ادبیات منظوم شکل بگیرد و این رسالتی بود که مطبوعات آن‌را بر دوش کشید.

"روزنامه و مجله باید با زبانی روان و ساده نوشته می‌شد و گرنه نمی‌گرفت. یک روزنامه پرچمی بود که مردم فهم نبود و نگرفت با زبان گلستان و منشآت قائم مقام نمی‌توان و نمی‌شود روزنامه نوشت. شعرا و نویسندگان مطبوعاتی مجبور بودند با زبان روان و ساده در روزنامه‌ها و مجلات بگویند و بنویسند و بدین گونه کم‌کم زبان سنگین ادبی نظم و نثر به زبانی معمولی و سبک و ساده بدل گردید و این بزرگ‌ترین بهره‌ای است که مطبوعات به ادبیات فارسی بخشید. گمان نرود که این کار آسانی است. مغزها منجمد و رگ‌ها منقبض بود و باز کردن آن‌ها کار آسانی نبود" (همان: ۱۹۸).

پس مطبوعات به گونه‌ای کار انتقال سنت شفاهی به سنت مکتوب را برای شعر فارسی ایفا کرد که اگر تنها عامل این انتقال نبود لاقلاً مهم‌ترین عامل انتقال شعر به متن و نوشتار بود که می‌بایست کار تمام آن دستگاه عظیم فکری و معرفتی را تقلیل می‌داد، و جایگشتی رسانه‌ای را خلق می‌کرد برای مفاهیم جدید و مدرن که با "قانون، ابزار و صنعت" که زندگی ایرانی داشت با آن خو می‌گرفت همساز شود.

کج سلیقه‌گی است اگر از نقش روزنامه در تحول نثر برای تک بعدی نگاه نکردن به مسأله، این جا مورد غفلت قرار گیرد:

بررسی سیر تحول نثر فارسی در دوره‌ی قاجار، نشان می‌دهد که تحولات عظیم اجتماعی ایران در این عصر، موجد تحولات گسترده‌ای در ادبیات و به ویژه نثر فارسی در گستره‌ی لفظ و معنا شده است. طبق نظر پژوهندگان این حوزه (ناتل خانلری، آریان‌پور، شاه‌آبادی، استعلامی، ...) از جمله عوامل مؤثر در این تحولات اجتماعی، می‌توان به گسترش ارتباط علمی فرهنگی ایران با اروپا که اعزام دانشجویان ایرانی به اروپا و امریکا، یکی از مهم‌ترین مظاهر آن است، رواج صنعت چاپ و تأسیس چاپخانه‌ها، تأسیس دارالفنون، رونق بازار ترجمه، و گسترده‌ترین عامل یعنی روزنامه و روزنامه‌نگاری اشاره کرد (انصاری، ۱۳۹۰).

۱۹۱

عوامل متعددی موجب پدید آمدن احتیاجاتی جدید و بی‌سابقه در حیطه‌ی محتوا و مضمون نثر فارسی گشت. یکی از مهم‌ترین این عوامل، طبع روزنامه‌های متعدد و نشر مقالات سیاسی و اجتماعی آن‌هاست (ناتل خانلری، ۱۳۶۹: ۲۷۰).

حال دیگر، "شعر رسانه فرهنگی ملی ما نیست"؛ و شعری که در ادبیات منظوم حیات داشته و در یک هم‌کردی با نظم، "حمل و بار هزارساله" را به سرمنزول مقصود رسانیده، آن را بر زمین می‌گذارد و به دنبال غایت‌های خودش می‌رود و به ساختن خویش می‌پردازد. زیرا از آن معرفت، تهی گشته و از نقطه نظری جدید باید خود را خلق و احیا کند، در یک سامان زیبایی‌شناسانه‌ی جدید، با اسباب و لوازم و غایتی نو.

-۵-

شعر که دیگر از قید "رسانه" بودن خلاص گردید. حال باید تکلیفش را با میراث‌هایی که از ادبیات منظوم برایش باقی مانده مشخص کند. هر که در راهی قدم می‌زند و

هرکس سودایی داشت. هنوز کسی نمی‌دانست چه می‌خواهد. ولی همه مطمئن بودند چه نمی‌خواهند. قصیده و غزل و گل و بلبل (همان: ۲۵۲). همه می‌کوشیدند اما نمی‌توانستند خود را از محیط ادب قدیم بیرون بیاورند (همان: ۱۹۳).

در این حین، درهای ادبیات جهان را به روی ادب فارسی گشودند و ادبیات اروپایی و بیشتر فرانسوی در ایران ترجمه شد. زیرا "زبان خارجی رایج آن روزها فرانسه بود و این تماس و آشنایی با ادبیات فرانسه اتفاق افتاد که منجر به آمیزش و آشنایی با ادبیات کلاسیک و دراماتیک آن گردید. نام لافونتن و لامارتین و موسه و هوگو زیاد برده می‌شد. هم چنین شکسپیر و گوته و پوشکین... سراسیمه و با ولع روی آن افتادند و یکباره جنب و جوشی در صدر مشروطیت میان عالم ادب و ادبیات فارسی در افتاد" (همان: ۴۵).

سودای تحول با این آشنایی‌ها شکل گرفت. مضمون و محتوا تغییر کرده بود و منتظر انقلاب‌ها و حرکت‌های قالبی و فرمی نشسته ایم. تساوی مصاریع، وزن عروضی، قافیه و ردیف. این‌ها چیزهایی بود که با روح آزادی و تفرد، ناهم‌ساز می‌نمود و نخستین پیکارها نیز با آن‌ها آغاز گردید. دیگر حرکت‌ها آغاز شده بود و تا به افسانه نیما (۱۳۰۱) برسیم طبع آزمایی چندی در حال شکل‌گیری بود.

"یحیی دولت‌آبادی به خیال خود سبکی تازه آورد، هجایی... خودش می‌نویسد: در این منظومه رعایت عروض، معمول نبود، پنج مصرع هر یک با هشت صدا و مصرع‌های ششم که همه با یکدیگر هم وزن و قافیه هستند با ده صدا تقطیع می‌کردند" (همان: ۲۵۶):

من در عالم جویم آدم

عاقل دانا کامل بینا

نیکو خصلت، نیکو طینت

صاحب همت، صاحب عزت

شخص رنگین، مرد سنگین

از هر چه بود این به در عالم

در این دوران پیر و جوان

ز اعلیٰ ادنیٰ عامی ملا
 با صدق، امین، با مهر، متین
 صاحب وجدان، آدم، انسان
 کمتر دیدم، کمتر بشنیدم
 بیچاره بود فرزند آدم

ولی این سبک نگرفت. همو اشعاری دوازده سیلابی سروده که گویا در زمان خودش به "الکساندرن" مشهور شده است. این نیز نماند.

رشید یاسمی (۲۹ آبان ۱۲۷۵ - ۱۳۳۰) هم "منقطعات" خود را چید. او دوبیتی‌های پیوسته خلق کرد. قطعاتی با تعویض قافیه ولی هموزن با قصد ایجاد قطعه واحد شعری و بی مفصل و واسطه‌العقد:

چه خوش باشد بروی آب دیدن
 برو رقصیدن مهتاب دیدن
 بیداری چنان خاطر فریید
 که شام وصل یاران خواب دیدن
 نسیم آید از او پرچین شود آب
 بلرزد قرص مه چون گوی سیماب
 دژم گردد چو روی مه جبینی
 که ناگاهش برانگیزند از خواب
 سپهری بر زمین گسترده بینی
 ز بادش چهره پر چین کرده بینی
 جمال لعبتان آسمان را
 گهی بی پرده، گه در پرده بینی

(شعر آینه‌ی سیال: ۲)

و اسم‌هایی دیگر... که فرصت را می‌سوزاند. اسم‌هایی که ارزش تاریخی به‌سزایی در تاریخ ادبیات دارند و به زعمی رمانتیسیم از آن‌ها و ادبیات آن‌ها وارد شعر فارسی شد.

.....|انتولوژی شعر دهه چهل و پنجاه؛ شعر موج نو، شعر دیگر، شعر حجم و شعر موج ناب|.....

از دهخدا، رفعت، بهار، خامنه‌ای و

از شعر مشهور «یاد آر ز شمع مرده یاد آر» که به زعم جناب آریان‌پور به سبب «تازگی اسلوب» و «سمبولیسم» به نمونه‌های اروپایی‌اش نزدیک شده و آنرا «نخستین شعر فارسی» دانسته است که آثار مشخص اشعار اروپایی را دارد و به خصوص تلاش‌های پرشور رفعت که حتی می‌توان در آن شمایی وطنی از "جدال رمانتیک‌ها با نئوکلاسیک‌ها در فرانسه" دید. رفعت مثل رمانتیک‌های فرانسوی حضور سنگین ادبیات کلاسیک را مانع اصلی تحول و تجدد می‌داند و می‌گوید: «به حصول آوردن یک تجدد در ادبیات، به خصوص در ادبیات ایران که یک دوره‌ی کلاسیک بسیار شعشعانی گذرانیده است، کار آسانی نیست...» (جعفری، ۱۳۸۲)

رمانتیسم انقلابی رفعت را در محدود شعرهای بازمانده از او نیز می‌توان دید. رفعت در شعری که خطاب به جوان ایرانی سروده است با لحنی رمانتیک از فرار رسیدن دوران امید و عصر نوینی سخن می‌گوید که روی به آینده‌ای پربار و آرمانی دارد:

یک فصل تازه می‌دمد از بهر نسل نو

یک نوبهار بارور، آبستن درو

برخیز و حرز جان بکن این عهد نیک‌فال

برخیز و باز راست کن آن قد تهمتن

برخیز و چون کمان که به زه کرد شست زال

پرتاب کن به جانب فردات جان و تن

۱۲۲۱

این شعر رفعت از لحاظ نظام قافیه کاملاً تازگی دارد و الگوهای قافیه‌ای قالب‌های کلاسیک را رعایت نمی‌کند، اما مجال اندک این شاعر و ضعف‌های زبانی و بیانی او فرصت چندانی برای قوت بخشیدن به این نوآوری‌ها فراهم نیاورده است.

به هر روی اما برای تأسیس شعر نو به تلاش‌هایی بیشتر و آگاهانه‌تر لازم بود. از آن دست از قریحه‌ای فرهیخته، روحیه‌ای سرکش و طاغی، طبعی پویا با آمالی روشنفکرانه تا اگر نه تکلیف شعر را یکسره کند، که در آینده، آنرا پیش‌بینی و طرح‌ریزی نماید. اگر چه محصول همین اتفاقات و در راستای همین تحولات، که البته برای تاریخ بزرگ‌نگاه قائل نیستیم، جایی که کسی خلق شود و مسیر تاریخ را سر و شکل

دهد، تنها اصالت ثبت‌ها، برای ما محلی برای رجوع و سامان دادن به شکل‌گیری نوعی معرفت است و ارجاعی برای تدقیق آن حوالی تاریخ، خواه ده سال جلوتر و خواه ده سال دیرتر، اما در آن دوره‌ی تاریخی و از آن‌دست اندیشه و اثر، که شمول ما را به خود تخصیص دهد.

-۶

به این خبر جالب از مجله سخن (دوره چهارم، ۱۳۳۱: ۷۹) در ستون "نگاهی به مجله‌های فارسی" درباره‌ی مجله‌ی "علم و زندگی شماره ۸" توجه کنید:
"یک قطعه شعر به‌عنوان مرداب از آثار نادر نادرپور در این شماره هست که پر معنی و جالب و تازه است. یک قطعه چیز هم با امضای نیما یوشیج هست که وزن و معنی آن در بطن شاعر و طرفدارن اوست" (نوری علا، ۱۳۴۶: ۴۵۷).

اما نیما چه کرد که حتی پس از گذشت سی سال از افسانه هنوز معارضان و مخالفان در مواجهه با شعر وی چون دیواری بلند ایستاده‌اند و وی را به دنیای شعر فارسی راه نمی‌دهند. هنوز از پس این همه؛ صولت ادبیات منظوم سینه چاکانی داشت که حیات شعر را بی دست‌آویز ارکان افاعیلی و زحافات و قاعده‌ی قافیه و قید تساوی مصاریع، نمی‌خواستند. او به شعر قدیم و جدید و معرفت قدیم و جدید "از" و "در" شعر زمان خویش، تاخت تا پوست دیگری را از پس انداختن این پوست فرسوده نمایان کند. "نیما از دو جهت به شعر قدیم و جدید حمله کرد و قواعد آن‌را در هم شکست. نخست آن شکل محدود و متقارن شعر را در هم ریخت و آن‌را از قید قافیه‌ی مصنوعی نجات بخشید و دیگر آن که دینامیسم تصویرسازی، نحوه‌ی برداشت از طبیعت و چگونگی بیان دید انسان را در شعر تغییر داد" (همان: ۱۴۱).

در نامه‌ای به شین پرتو می‌نویسد: شعر وزن و قافیه نیست. بلکه وزن و قافیه هم از ابزار کار شاعر است (همان: ۴۵). او می‌خواهد شعر را از ماهیت کلاسیک خود که وزن و قافیه بود تهی کند و سپس زندگی زمینی به شعر ببخشد. "عمده این است که طرز کار عوض شود و مدل وصفی و روایی که در دنیای باشعور آدم‌ها ست به شعر بدهیم... تا این کار نشود هیچ اصلاحی صورت پیدا نمی‌کند. هیچ میدان وسیعی در پیش نیست" (نوری علا: ۱۳۸).

نیما از دو جانب بسیار مسلح و مجهز بود. یکی این که ادبیات کلاسیک را به خوبی می‌شناخت (که چه بسا اگر منظومه‌ی بلند "قلعه سقریم" را که می‌خواست به هم‌آوردی نظامی به نظم کشد در دست بود، داوری سنجیده‌تری به دست می‌داد) و همچنین چیزهایی که از زبان و ادب فرانسه آموخته بود. این دو تجهیز مناسبی در مهندسی شعر جدید فارسی برایش فراهم آورده بودند. فراست نیما در این بود که برای چیزی که می‌خواست تأسیس کند تمامی جوانب را می‌سنجید و بسیار لوازم را در طبع‌آزمایی به کار برد. در نظر و عمل با هم کوشید و این از آن جهت که می‌خواست چیزی جدید ارائه نماید بسیار قابل توجه است زیرا برای خود سرود. او شعر را از ادبیات به وادی هنر کشاند و شعر را "به کوشش در یافتن تعبیراتی تازه برای همان عوامل و اشیا یا احوالات قدیم" نشمرد. برایش روش و صورت‌بندی قائل شد سپس به آموزش مخاطب خویش پرداخت و قریب به بیست سال ممارست نمود تا معرفتی تازه در مخاطب شکل بگیرد و قوام یابد و او نیز مرحله به مرحله خوی‌های او را از تنش برون کرد که خوگردگی بتر از عاشقی است.

"ظهور نیما واقعه‌ای شگرف در تاریخ محسوب می‌شود چرا که او نه تنها سنت شکست و سنت گذارد بلکه به‌تنهایی همه‌ی مباحث مختلف شعر و هنر را مطرح کرد و به همه‌ی امکانات تازه‌ای که مکتب او برای شعر فارسی به همراه آورد چهره‌ی ملموس بخشید" (همان: ۱۳۴).

اما افسانه! (که گاهی فراموش می‌کنیم در چه فضایی متولد شد) که باید آن را سر آغاز جدال نیما با ادب کهنه بدانیم چرا؛ در تأسیس شعر نو مهم و تأثیر گذار است؟ "این کار را اولین بار میرزاده‌ی عشقی به سال ۱۳۰۲ (شهریور ۱۳۰۱) در روزنامه "قرن بیستم" که خود مدیر آن بود چاپ کرد" (همان: ۴۵۶). [اما برعکس مثلاً؛ سه تابلو خودش (عشقی) این اقبال را نداشت که غوغا کند در حالی که به تأسی از نیما سروده شده بود:

اوایل گل سرخ است و انتهای بهار
نشسته‌ام سر سنگی کنار یک دیوار
جوار دره‌ی دربند و دامن کهسار
فضای شمران اندک ز قرب مغرب تار

"فارسی زبان‌ها! من شروع کرده‌ام به یک شکل نوظهوری، افکار شاعرانه‌ام را به نظم درآورم و پیش خود خیال کرده‌ام که انقلاب ادبیات فارسی با این اقدام انجام خواهد گرفت... ان‌شاءالله شعرای آینده دنباله‌ی این طرز گفتار را گرفته [و] تکمیل خواهند کرد" (رعدی آذرخشی، ۱۳۴۷. به نقل از عشقی)

حداقل ده سال طول کشید تا در "منتخبات اشعار" مرحوم محمد ضیا هشترودی (فردوسی، خرداد ۱۳۴۶) به عنوان یک شعر اجازه‌ی حضور پیدا کند.

او در این کار مهندسی‌ای در وزن می‌کند که آن‌را به تعبیری بازی وزن عروضی می‌توان نام نهاد. او با این کار ضمن تغییر ساختار وزن، روحیه و حیات ذاتی آن‌را به یک تولد تازه هدایت می‌کند و این حرکت نشان از دها و ذکاوت کسی است که می‌خواهد علاوه بر عصیان بر عروض و ادب کهنه، توانمندی خویش را به رخ بکشد که در عین ثبوت، سلبی برخورد کرده و راه را برای ارائه‌ی امکانات تازه در شعر فارسی آغاز نماید.

"نیما با وزن افسانه خواسته انگولکی به بحر متقارب فردوسی کند. هجایی از آخر مصرع برمی‌دارد و می‌گذارد اول مصرع و همین تغییر کوچک لحن وزن را از صورت حماسی و قهرمانی به رمانتیسیمی عاشقانه، خاطره‌انگیز و دل‌تنگی بدل می‌کند... حرف را از عضله به دل و از اندام به عشق کوچ می‌دهد و شاید می‌خواسته با جابه‌جا کردن هجایی، دنیای فراخ نظامی را و یا فراخی نظامی را، شعر و خیال او را در قبال فردوسی که هر دو منظومه سازانی قوی بودند نشان بدهد... یک هجا از یک جا کوچ می‌کند، رجز و حماسه، می‌شود شعر عاشقانه و دل‌تنگی" (روایی، کارنامه، شماره‌ی ۲۱).

نیما وقتی به افسانه می‌رسد که شعر گذشته‌ی فارسی، برای او پایان یافته بود و ادبیات اروپایی او را وسوسه می‌کرد. بنابراین روحیه سلحشور و عاصی‌اش اجازه قناعات به داشته‌های خویش را به او نمی‌داد: "ما درست به دوره‌ای رسیده‌ایم که شعر مرده است. مسیر تنگ و محدودی که قدما داشتند به پایان رسیده. انتهای دیوار است. راه کور شده است" (حرف‌های همسایه، ۱۳۲۳. بازار ادبی، شماره‌ی ۲۳).

مهندسی نیما به همین جا نیز ختم نمی‌شود. "غیر از خصوصیت زبانی، وزن بی سابقه،

جنبه رمانس اثر نیز خود یکی از وجوهی است که "افسانه" را به عنوان مهم ترین نمونه ی نوآوری مکتب رمانتیسیم در ایران به شمار می آورد" (رؤیایی، همان: ۲۱).
 "مهم ترین خصیصه ی شعر نیما این است که او به شعر فارسی دامنه ی بینش بسیار گسترده تری بخشیده است" (آشوری، ۱۳۴۷: ۷).

او می رود که در کنار هوگو و آلفرد دو موسه قرار بگیرد. در جهانی که اغوای رمانتیسیم، همه گیری محسوسی دارد، رمانتیسیمی که خود خاستگاهی قرون وسطایی دارد ولی منشأ تمام جهش های بعدی در هنر است. در جنبش ها و دگرگونی های بعد، همه جا اندکی از رمانتیسیم وجود دارد (سیروس رادمنش، عصر پنجشنبه، ۱۳۸۲). او ادب فارسی را به "پاگردی" (الهی، این شماره با تأخیر. ۱۳۹۱) تازه رهنمون می سازد.

-۷

اما وزن، هنوز برای این که فقط زنگ مطلب باشد راه درازی در پیش دارد و صورت و فرم و محتوا نیز همچنین؛ بی سلیقه گی است اگر نیما را در این راه تنها فرض کنیم. چه! "شاعرانی مثل محمد مقدم (۱۲۸۷-۱۳۷۵)، شین پرتو (۱۲۸۶-۱۳۷۶)، تندر کیا (۱۲۸۸-۱۳۶۶) و تقی رفعت (۱۲۶۸-۱۲۹۹) هر کدام سهمی در سامان دادن به شعر نو فارسی دارند" (رؤیایی، همان جا) و باید بدانیم که هر یک داعیه هایی داشتند و برخی از همین هم سلکان نیما در سال های بعد چه در جریانات دهه ی چهل و پنجاه و چه در رویکردهای دهه های به ما نزدیک تر، طرفدارانی، که بعضاً بدان اعتراف نمودند و بعضی از جهل تاریخی مخاطبان، آن را ندیده گذاشتند و تأثیرگذار بودند.

بعد از افسانه، نیما چندی قریب به بیست سال خاموش است و هم عصران و هم نسلان به ترک تازی مشغول هستند. محمد مقدم نخستین کتاب خود را به جامعه عرضه می کند (بانگ خروس، ۱۳۱۳)؛ شین پرتو "زینوس" را می سراید و شمس الدین تندرکیا "نهیب جنبش ادبی" را منتشر می کند.

در کارهای کمی که از محمد مقدم مانده، توجه به ساختمان قطعه و فاصله گذاری در مصرع ها را می بینیم که شاید اگر ادامه می داد، نیما یوشیج را در نسل خودش تنها نمی دیدیم (همان) و در ساختن شعر کوتاه آنچنان که در "منظومه" به مفهوم شعر بلند،

آثاری از شین پرتو چون: ژینوس، دختر و دریا و سمندر که با مصرع‌های مثنوی و آهنگین ساخته شده‌اند (همان).

شاهینی‌های دکتر شمس الدین تندر کیا که از میان سال ۱۳۱۸ تا سال ۱۳۴۷ عرضه می‌شد صدای دیگری بود که به صورت جدی‌تر در کنار نیما حرکت می‌کرد. اگرچه اقبال و توفیق چندانی نداشت و حتی جامعه‌ی روشنفکر هم با آن صورت، خیلی جدی برخورد نکرد اما شعر و زبان کیایی و در کل "شعر کیایی" (رؤیایی، همان) تأثیرش را در ادبیات ایران گذاشت.

"در شعر به خصوص، استفاده از زبان کوچه و بازار، زبان محاوره، استفاده از صداها و خطاب‌ها در شعر مدرن، عصیان او علیه شعر کهن و شیوه‌های کلاسیک صبورتر و فراگیرتر از نیما و شاعران هم نسل خود و آن‌ها که نام بردیم بود."

خسته شدم تف تف عجب زندگانی سگی

بگیر بتمرگ! بمیر

خواب! خواب!

پرهیت را روی پلک هایم فرو کش ای خواهر مرگ آه، بر تو پناه

۱۲۷۱

از زندگی

خواب، خواب ای زهر مار!

قارا! قارا! زندگی همین است کار است و کار زار

(همان: ۲۰)

"در زمینه‌ی هویت زبانی، کوشش‌های او در به کار بردن زبان گفتاری شعر و موسیقی زبان گفتاری در شعر، برای نفوذ و پیش برد شعر نو کمی نبود. "شعر آزاد" در نزد تندرکیا بیشتر روی مفهوم "آزاد" تکیه می‌کرد تا تکنیک‌های عروضی، مصرع‌های او به جای این که به وزن‌ها در عروض کلاسیک نزدیکی کند بیشتر وزن‌های آزاد، هجایی، اوستایی و گفتاری را روی کاغذ می‌برد و در آن جا فاصله‌هاشان را تنظیم می‌کردند" (همان: ۲۱). تندرکیا شعر را از جهت "آزادی" اش می‌خواست. جای مصرع‌هایش را بر صفحه‌ی سفید با فاصله‌ها و به قول خودش با ایست‌هایی تعیین می‌کرد که در کارهای محمد مقدم هم دیده می‌شد (همان).

او حتی در نام‌گذاری هم دست برد. شعر را به "آهنگین" تغییر داد و برای کار خویش

در ساحت "نگار" که شامل تئوری‌ها می‌شد و "کردار" که شامل "نظم"ها می‌شد (تلفیقی از نظم و نثر) صورت تازه‌ای را عرضه کرد.

مدل ارائه در نظم‌های تندرکیا چگونه است؟ او اوراد اوستایی و آهنگ‌های هجایی عامیانه و حماسی را طوری می‌آورد که شعرهای او لحن دعا بگیرند. با موسیقی هجایی که در ادبیات عامیانه می‌بینیم و همین وزن‌ها در قطعه‌های دیگر او که لحن دعایی هم ندارند و به زبان محاوره سروده شده‌اند اثر گذاشته‌اند.

"غروب"

آفتاب فرو رفت آسمان سرخ و سیاه شد

دوره ماه شد

من هم به آشیانه می‌روم و خاموش می‌شوم

شب است و نیستی حق حق ای همیشه هست مرا بیمارز

ماه آمد روی البرز

(شاهین چهل و پنجم، دفترها ۵، ص ۹۳۸)

واژه‌هایی که ارجاع به بیرون شعر ندارند ولی در شعر بی معنا نیستند. در بسیاری از شعرهای تندرکیا وجود دارند. مع‌ذالک این واژه‌ها طوری در مصرع مستتر شده‌اند بدون ارجاع به جا و مقامی که در بیرون دارند، خودشان را ارجاعی برای مصرع‌های دیگر قطعه نمایند اما این توقع بعدها در بعضی از شعرهای شاعران حجم در دهه چهل که زبان گفتار را در آزمون‌هاشان به کار می‌گرفتند ارضا شده می‌بینیم. با برقراری رابطه‌های شکلی و ذهنی:

الامان، جوخه

ماشه را انچکان

هنوز اندکی شب است

(بهرام اردبیلی)

می‌بینید که در همان حال که شعر موزون عروضی در حال دگردیزی و حیات تازه است. تندرکیا در گوشه‌ای دیگر در حال ظرفیت سازی برای شعر فارسی است که اگرچه نه کامل ولی به هر حال به صورت نمایه‌وار و مشخص، ما در آینده‌ی شعر فارسی در شاعران دهه چهل و جلوتر همان‌طور که گفتیم او و ارمغان‌های او را

مشاهده می‌کنیم.

پس سرتاسر همه‌ی آن‌چیزی که ما در بیان برای تحول نیاز داریم در حال شکل‌گیری است و راهی بسیار نمانده تا این نوزاد نوپا، شعر فارسی، جهان‌دگیری را تجربه کند. مصرع، چه منشور چه آهنگین (در کارهای شین پرتو) و چه موزون و شکسته (در کارهای رفعت و گلچین گیلانی) و چه در فضای صفحه سفید (مقدم و کیا) موجودیت و هویت خود را قبل از نیما و هم‌زمان با او در شعر نو پیدا می‌کند (همان: ۲۲).

-۸-

دهه‌های بیست و سی با این التهاب‌ها به پایان نمی‌رسد. هنوز شعر فارسی جای جولان‌های بسیاری دارد. شعر در ردیف هنرهای دیگر قرار گرفته و هم‌سنخی‌هایش کم‌کم بروز می‌کند. نیما دیگر آخرین کارهایش را عرضه کرده. "ققنوس"، "مانلی"، "می‌تراود مهتاب" و ... هوادارانی برای خود در شعر فارسی دست و پا می‌کند. هوادارانی که به بلوغ نزدیک می‌شوند و داعیه‌های جدید در سر دارند و ادبیات باید منتظر انشعاب‌ها باشد. فصل طغیان‌های تازه است و مطبوعات و ادبیات مطبوعاتی شکل مدون‌تری به‌خود می‌گیرد. هنوز جدال کهنه و نو به‌پایان نرسیده بود. تلاش‌های نیما برای گزارش رخنه‌اش در شعر عروضی ادامه دارد و شعر نو فارسی هنوز شخصیت نگرفته و میان "سرودن" و یا "نوشتن" شعر پهلوی به پهلوی می‌شود.

پاساژهای تازه در شعر شکل می‌گیرد. دادائیسیم و سورئالیسم در دنیای هنر آشوب‌ها به پا کردند و ادبیات ایران عقب‌تر از نقاشی هنوز منتظر است که نخستین حرکت‌ها و نمایش‌ها را بر صحنه ببرد که "جیغ بنفش" متولد می‌شود. جیغی که در مقامی ایجاد بود.

هوشنگ ایرانی، نقاش و شاعر، "اهمیت او در هنر و ادبیات معاصر، امروز نه به‌خاطر پیشتازی یا پشتیبانی از جریان مدرن در دهه‌های بیست و سی، بلکه اهمیت واقعی او این است که مانند آرتور رمبو برای نخستین بار در محیطی به شدت سنتی، هیجانات روحی و التهابات ذهنی خود را به‌عنوان یک هنرمند مدرنیست در قالب و ترکیباتی جدید و غیرواقع به صحنه آورد (کیارس، ۱۳۸۷؛ ۱۳۳: ۱۰-۱۱). حضور او شاید

نخستین و برجسته‌ترین حضور دادائیسیم و سورئالیسم در ادبیات ایران بود. شعر از دربار به بازار رسیده و از میدان‌های جنگ اجتماعی به در رفته، با او سر از نقاشی و هنر در آورد.

"سورئالیسم در ایران، با پیوستن هوشنگ ایرانی به هیأت تحریریه‌ی نشریه خروس جنگی (دوره‌ی دوم، شماره اول) و بیانیه‌ی سیزده ماده‌ای انجمن هنرهای این نشریه که غلامحسین غریب و حسن شیروانی دیگر امضاکنندگان آن بودند در اردیبهشت ۱۳۳۰ تقریباً سی سال پس از انتشار اولین بیانیه‌ی آندره برتون در ۱۹۲۴ اعلام حضور کرد. این بیانیه و نشریه‌ی پشتیبان آن خروس جنگی چنان‌که از نام آن هم برمی‌آید بدیل معارضه‌جو و ستیهندی نشریاتی چون کبوتر صلح، ستاره صلح و پیک صلح؛ کشور شوراها بود" (مشیت علایی، ۱۳۸۴: ۴۴).

سلاخ بلبل نام بیانیه‌ای بود که در آن به پیکار با دنیا، شیوه و ادب قدیم پرداخته بود. او در آن‌جا حق حیات هنری را از آن پیشروان دانسته (همان) و فرزندان زمان خود بودن و صمیمیت با درون را یگانه راه آفرینش ادبی می‌داند (پیروز، ۱۳۹۱: ۳).

اما او کیست؟ او نقاش است. از اولین نقاش - شاعران ادبیات معاصر که دس‌هایش نیز (که خود برابر design می‌نامید) دنیاهای غیرواقع و آشوب‌طلبی را به‌نمایش می‌گذاشت.

۱۳۰۱

شاعری با هنجارگریزی‌ها، تصویرگری‌ها، حس‌آمیزی‌ها و طرح انداختن خاص خود در دنیای شعر که از هنر تصویرگری در شعر بهره‌ها می‌برد. او شاید اولین شاعری است که برای نوشتن شعرهای خود طرحی ویژه قائل است و نه رسم الخط ویژه‌ای که نشان از نوعی گویش یا مسلکی خاص بدهد. که هرچه دارد، هنجارگریزی گویشی و سبکی ندارد (همان). اما صاحب طرح خود در اجرای شعر است. او تمامی شعرهای خود را از چپ می‌چیند مگر که اقتضایی او را به راست چین کردن شعرهایش مجبور کند و گرنه اصرار دارد به چپ‌نویسی به جای راست‌نویسی تا در بدو امر شما با هنجارگریزی نوشتاری (تو بخوان بصری) در کارش مواجه با شاعری مخالف‌خوان باشی. خلق این موقعیت‌های بصری گرتی‌ای او را در جاهای دیگر که تعبیر اجرا در نوشتن می‌شود، نیز دارد. آن‌جا که به شعر، شکل شعر، شمایل می‌دهد. اگرچه ماده، اصوات بی‌معنا باشد:

آ

آ، یا

آ، بون نا

آ، یا، بون نا

آ اوم، آ اومان، تین تاها، دیژداها

میگ تا اودان: ها

هو ما هون: ها

یندو: ها

ها

صلیب است این، لوزی هم دارد و الخ... (همان) و این تنها هنرش نیست. حس آمیز
هم هست و خوب عمل می آورد:

- لېڅندی کېود بر لبان رهرو گسترده

- صخره را اضطرابی سرد به لرزه در می آورد

و رنگ ها را چه خوب می شناسد:

۱۳۱

- در خاکستری خاموشیت آرام می جوید (همان)

این "دسن ها" دسیسه هایی است که او از دنیای نقاشی برای ادبیات آورده اما شعر
او هنجارگریزی بیش از این دارد. افعال (انواع آوردن پیشوند بر و با و فراز و فرود
روی آن) قیدها (کاربرد قید در حالت اضافه: ای فرمانروای دلیر/ شکوه گمشده ات
در تاریکی هرگزها سرگردان است)، روی نحوها (جابه جایی اجزای ساخت های
فعل: ولی لرزان را خرد خواهد کرد)، دستکاری در ساختار متداول جمله (جابه جایی
صفت و موصوف: بر پرتو آن عریان نیمه شب بنوشتی) و روی چه ندارد که:

اندوه نیلی او/ در تلاطم سقوطها و فرو ریختن ها/ پناهگاه را در هم می شکنند (همان).
او در مجموع در شش ساحت واژگانی، نحوی، آوایی، شکلی، معنایی، در زمانی و
باستان گرایی، هنجارگریزی دارد و روی این دوتای آخر، برای فضای شعر خود،
خیلی مدیونش است. فضای وردگونه، عرفانی، با تقدسی مخلوق نام آواها و چپ
چینش هایی از آن دست که رفت؛ و از هر آن دست که او رفته، گفتن، طول سخن را
به ما که در گزاردن گزارشیم تهی دست از پرداخت های دیگر می کند.

و او نیز چون نیما در واقعیت گریزی بود که واقعیت ستیزی مؤلفه‌ای سمبولیستی بود که به سورنالیسم راه یافت (مشیت علایی).

ایرانی خاموش می‌شود. زیرا "حرکت نبوغ آسای او زود هنگام بود. زیرا در اوج جامعه گرایی متعهدانه و روشنفکری ایرانی اشعار عرفانی و غیر متعهد او مورد تمسخر واقع شد" (شمس لنگرودی).

۹-

خبرگان می‌دانند با تبارشناسی که تا به این سامان رسم شد جای بزرگان دیگر شاید نیست شد. اما می‌دانیم که دیگرانی هم بودند. بزرگانی که لذات شعر، از آنان نیز موروث است و نام بردن به صورت، در انجام این صورت‌مندی، نقش‌بندی نمی‌کند. آنان که شاخ و برگ تنومند تنیده در گفتمان‌های رایج بودند و یا مع‌ذالک خبطی کردند و در دیگر بودگی عصای عصبانی زدند. یا آنانی که استوانه‌ی شعر نو فارسی بودند و خیل بسیاری را در رویه‌ای مطلوب رعایت کردند.

۱۰- ۱۳۲۱

دهه‌ی چهل شمسی است. نیما دیگر زنده نیست و ادبیات در تب و تاب شعرها و نام‌های بسیار در جریان است. اگر سال ۱۳۰۰ ش. که مبدا تحول شعر به شعر نو بود، سال ۱۳۴۰ ش. هم مبدا تحول به صورت شعر نو "موج نو" محسوب می‌شود (نوری علا، ۱۳۴۶). (دهه چهل از منظر تحلیل گفتمانی حاوی گفتمان‌های بی‌شمار سیاسی، اجتماعی و فرهنگی است. حضور موج نو در این دهه محصول تغییر و تحولی است که در حیطه‌ی "تحلیل انتقادی گفتمان" برای تحلیل وضعیت تاریخی و اجتماعی برای تولد این نوع ادبیات و منش در ادبیات، نیاز است، که بحث‌ها عموماً میان رشته‌ای شده و از اصل باز می‌مانیم. بنابراین باز به ثبت‌ها و بارزترین نمودها جهت پیگیری تاریک و روشنائی یک مسیر، دستبرد داریم).

نوری علایی‌کی از پیگیرترین مفسران و حامیان جریان موج نو، شعر «لولوی شیشه‌ها»ی سپهری را آغازی برای جریان «شعر موج نو» می‌داند. ولی بیش می‌دانیم که این توفیق نصیب احمد رضا احمدی شد تا با طرح، خود را به عنوان پدر این جریان معرفی کند.

او زودتر شروع کرد. اگرچه به تعبیر رؤیایی بیش و کم سهم بیشتر را برای "فروغ، شاملو، سپهری، سپانلو و ..." (بازار ادبی، شماره ۳۱) می‌شود قائل شد. اما هر یک از این اسم‌ها نشان دادند که فریگی در زبان و شعر خویش را بر ماجراجویی در زبان و شعر ترجیح دادند و اسم‌های دیگری باید برای جهت دهی و سود دهی این جریان در دهه‌های بعد دست و پا کرد.

محمدرضا اصلانی، شهرام شاهرختاش، محمدرضا فشاهی، ا.ن. پیام و مهرداد صمدی، جمله اسم‌هایی بودند که در آن سال‌ها مدافعان و نمایندگان این جریان محسوب می‌شدند و البته نام‌های بسیاری که به فاصله‌ی بسیار کمی، نیمه‌ی اول دهه‌ی چهل را پر می‌کنند. شاعرانی که به یمن "ادبیات مطبوعاتی" به جامعه‌ی شعر تزریق می‌شوند. "مجله‌ی فردوسی" در آن سال‌ها پاتوق این شاعران جوان بود. آیندگان ادبی، بازار ادبی، تماشا، خوشه، روزن، جزوه‌ی شعر، جنگ طُرفه، اندیشه و هنر و... پاتوق جوانانی که "حد متوسط سن این شعرای جوان حدود ۲۳ سال بود. سنی که در سال‌های ۱۳۳۰ تا ۱۳۳۵ دوران بلوغ خود را می‌گذرانند (نوری علا، ۱۳۴۶: ۴۰۷).

خوب یا بد؛ این‌که مطبوعات در آن سال‌ها به شعر نو فارسی کمک کرد یا نه، مورد مناقشه است. اما چیزی که در وهله‌ی اول باید بدان توجه کنیم، برای شاعران جوان و کم سن و سال، مطبوعات تنها جایی بود که می‌توانستند اشعار خود را چاپ کنند و دیده شوند و این‌که دست و فکر پالوده‌ای در آن سال‌ها در تعیین خط مشی و حک و اصلاح و قبول و رد در مطبوعات نبود، شاید بدین دلیل است که هنوز حوزه‌ی به‌سامانی برای جمال‌شناختی شعر در این دهه با سامان‌های جدیدی که برایش پیش کشانده شده به‌وجود نیامده است و هنوز وزن به‌کلی از جامعه رخت بر نبسته، هنوز شعر در تب و تاب جریانات اجتماعی و تعهدپذیری و تعهدگریزی، در محاکم بسیاری محاکمه می‌شود و قد و قامت این شاعران جوان نیز برای طرح اندازی برای خود بسیار کوتاه است؛ یک تب مطبوعاتی راه می‌افتد و خیلی‌ها در آن می‌سوزند.

مهم این‌است که از پس این‌همه سال کی، چه و چرا می‌مانند و زمان به‌احترام چه‌کسی سر برمی‌گرداند؟ از یادمان نمی‌رود که همین مطبوعات در رواج تولیسم و شعرهای رمانتیک، بی‌حساب کارها چاپ می‌کنند. نو قدمایی‌ها آثار خود را به زیور طبع می‌آرایند. بزرگانی چون اخوان، شاملو و فروغ هنوز در جامعه هستند و هنوز به

معنی واقعی کلمه؟ در سال‌های ابتدایی دهه‌ی چهل تب این شاعران شروع نشده و مانده تا شاعران شاملوبی، شعر فروغ‌گونه و ادبیات اخوانی.

مطبوعات از این وجه که به مدد شمارگان و در دسترس بودن و عرضی زود به زود به شعری که هرگز برای خیلی از بزرگان آن زمان محلی از اعراب نداشت، مدد رساند، بسیار حائز اهمیت و درخور توجه است. وجه دیگر؛ این که خیلی از شاعران و نویسندگان مطبوعاتی آن‌روز (اگر امروز در میان ما هستند یا به جوار حضرت دوست مقیم‌اند) هرگز کتاب مستقل چاپ نکردند یا این که در بازچاپ جرح و تعدیلی روا داشتند یا این که در گردآوری گردآوران حق مطلب به تمامی برایشان گزارده نمی‌شود. بنابراین مطبوعات آن سال‌ها تنها سند زادن، رشد و نمو و نمایش بالندگی و کاستی‌های آنان است و این تنها مرجعی است که با آن می‌توان داد تاریخ را به تمام داد.

-۱۱-

قول معروف این است که فریدون رهنما به تبع از سینمای موج نو فرانسه این اسم را به شعر نو فارسی داده است (شمس لنگرودی، تاریخ تحلیلی شعر نو) اما گویی آقای آزاد هم در طرح یا رواج این نام دستی داشته است: «همان‌طور که گفتم "موج نو" را خودت اتفاقاً آقای آزاد تا آن‌جا که یادم هست در مقاله‌ای مربوط به اصلانی طرح کردی. موج نو یا "نوول واگ" چیزی بود که در متن‌های سینمایی تا آن‌جا که من یادم هست خوانده شد و اصولاً در متن‌های انتقادی فرنگ و جای دیگر هم همش "نوول واگ" را در مورد سینما به کار برده‌اند» (رؤیایی، بازار ادبی، شماره ۲۳). [نوول واگ nouvelle vague اصطلاح نادقیق روزنامه نگارانه، ساخته فرانسواز ژیرو به قیاس دید نو (سبک‌های پوشاک که کریستین دیور در اواخر دهه ۱۹۴۰ ارائه داده بود) (اولیور استلی برس؛ ۱۳۸۷: ۷۴۱).

اما این اقبال تاریخی چه بود که هم‌پالکی او سهراب و سلفش هوشنگ ایرانی نداشتند: اقبال تاریخی او این بود که ذوق زیبایی شناختی و آغاز فعالیت شاعری او (۱۳۴۱) با ذوق و نیاز عمومی اقشار نوظهوری در جامعه هم‌زمان شد که منتظر اشعار متفاوت و غیر متعهد و بسیار مدرن بودند. نسلی که می‌خواستند از سیاست و اندوه و کنایه و سمبل‌های تکراری شب و خورشید و بهار و زمستان به مثابه‌ی نهادهای ظلم و عدالت

و آزادی که از همان اوایل پیدایش شعر نیمایی به سبب خفقان جامعه‌ی رضاشاهی با شعر نیما زاده شده و پس از چندی افت و خیز با کودتا به شکل اغراق آمیزی رشد کرده بود، خسته اند و می‌خواهند من بعد شب در شعر نه سمبل ظلم و ستم که همین شب باشد و آفتاب همین آفتاب و همه چیز خود آن چیز باشد (شمس لنگرودی؛ تاریخ تحلیلی، جلد ۲، ۳۳).

و از این فراتر "این طرز نو نه فقط مخالف سمبولیسم اجتماعی و نمادگرایی و تعهد، که اصولاً مخالف هرگونه منطق و معنایی در شعر بود" (همان) و دیدیم که این‌ها رویکردهایی بود که با نگاه به دادائیسم و سورئالیسم در جریان، شکل و قوام گرفت و از این نمط، هوشنگ ایرانی قبلاً کارها کرده بود.

۱۲-

ما برای تبیین بیشتر و توضیح اوصاف و نقدها بهتر دیدیم از خود شاعران و شارحان نمونه‌ها بیاوریم. نکات قابل استناد از مقالات آن سال‌ها شاید بی‌شمار بود، ولی مصاحبه‌ای که اسماعیل نوری‌علا در مجله‌ی بازار ادبی با شهرام شاهرختاش به‌عنوان یک بچه دبیرستانی شاعر انجام می‌دهد؛ از این جهت که هم میزان معرفت این شاعران از کار خویش را مشخص می‌کند و هم میزان توانمندی‌شان را نشان می‌دهد، جالب و خواندنی است.

زیرا بهتر دیدیم ارجح از هر شرحی، گفته‌های گویندگان صریح و صمیمی کم سن و سال همان سال‌ها بیاید؛ زیرا به زعمی «موج نو» با همین کم سن و سال‌ها جریان شد. آن‌هایی که حتی برای توریزه کردن آن‌چه دارند انجام می‌دهند نه سوادش را دارند و نه اسباب و لوازمش را. شعرهایی که ماندگاری‌اش مدیون سواد آکادمی یا اشراف ادبیت شاعرانش نبوده و محصول دریافت‌ها، قریحه، نبوغ و خلاقیتشان است.

در کل یک جور و نوعی خاصی از بینش در کار بود، که برای قبول آن تمامی اعظم و اکابر دنیای کهنه و نو برای درک و دریافتش همواره، تا سال‌ها با تسامح با آن برخورد می‌کردند. اگر چه! سال‌ها بعد چه داعیه‌ها پس از این جریان و نزدیک به همین سال‌های پایانی یکی دو دهه گذشته، از همان اربابان تساهل خواندیم و دیدیم و حسرت روزگار سپری شده به دلمان ماند و می‌پنداریم چیزی که حتماً بدان

نشانه رفته بود حافظه‌ی تاریخی‌مان بود، زیرا تورق سردستی آن نسل‌ها، بسیاری از آنچه امروز به نام مطالبات تازه و نوتر از ادبیات قلمداد می‌شود؛ پیش‌تر نزد اینان دست‌فرسود گشته بود.

آن‌هایی که نمود شعرهایی کیایی و امواج موج نو و زبان و پیشنهادهای شعرهای منشعب از جریان موج نو را با آب و تاب، در ده‌ها و صدها صفحه بازنمایی می‌کنند در حالی که این شاعران دهه‌ی چهل‌ی کم سن و سال در یک شعر بروز می‌دهند. آن‌ها از روی قریحه می‌نویسند و آیندگان‌شان از الگوی تئوریک همان شعرها را نمی‌توانند بنویسند، تئوری نویسی و فلسفه نویسی کنند؛ بماند.

۱۳-

اکثر شعرای موج نو در پی ارائه نوعی "بیش جدید" هستند و می‌کوشند تا راه‌های تازه‌ای برای بیان "روابط" موجود در اطراف خود بیابند به همین علت دست به تجربه‌های فراوان می‌زنند (شاهرختاش، بازار ادبی، شماره ۳۲).

۱۳۶

"موج نو توانسته است یک ظرف جدید را بعد از شعر نو و به‌خصوص "شعر نیمایی" بیاورد. شعر موج نویی‌ها در عداد شعر شاعران نوسرا در نمی‌آید و برای خودش دارای قلمرو مستقلی است. یعنی یکی از حرکتهای داخل شعر نو نیست بلکه خارج از شعر نو قرار دارد. شاعران شعر نو بیشتر تلاش کردند تمام نقایص شعر قدیم را چه از نظر شکل و چه از نظر تبعیضی که به کلمات می‌شد جبران کنند اما شعر آن‌ها هیچ وقت خارج از آن ظرفیتی که زبان شعر قدیم- پیش از نیماء- ارائه داده بود قرار نگرفت (پیام، بازار ادبی، شماره‌ی ۳۲).

غالب شعرهای این جریان از عرف زبان تخطی می‌کرد، بیان تصویری داشت و از یک مرکزگرایی و منطق درونی مألوف و مرسوم پیروی نمی‌کرد.

"یکی از مشخصات شعر این گروه تخطی از عرف زبان است. مثلاً از راه نسبت دادن صفاتی به‌اشیا که تا کنون مرسوم نبوده است. این صفات اغلب با وجود ظاهر ناهماهنگ‌شان شدت عواطف و احساسات شاعر را به نحو بارزی بیان می‌کند. گاه این تخطی تا حد تغییراتی در نحوه‌ی استعمال کلمات از لحاظ دشواری [دستوری] پیش می‌رود" (شاهرختاش، بازار ادبی، شماره‌ی ۳۲).

همچنین در مقام زبان تصویر مهرداد صمدی در مورد شعرهای احمدی می‌گوید:
 "... شعر او دارای بیان تصویری است. به جای کلمه در تصویر فکر می‌کند... از این لحاظ می‌توان او را با شعرای "تصویرگرایی" انگلیسی زبان مقایسه کرد" (جنگ طرفه، شماره ۲: ۲۸) که در مورد اکثر شاعران موج نو صدق می‌کند (شاهرختاش، بازار ادبی، شماره ۳۲).

شعر شاعران این مجموعه در کل از یک "ابهام" نیز به عنوان یک خصیصه ذاتی و تعمدی برخوردار است که شاعران سعی در معماری و مراقبت از آن را نیز در کار دارند. "ابهام یکی از عناصر اساسی شعر است و باعث می‌شود تا ذهن خواننده به کار افتاده و با تفکر و تعمق بیشتری به شعر بپردازد" (همان). از طرفی در شعر شاعران موج نو "زندگی" مطرح است. می‌خواهند از چیزی سخن بگویند که دائماً با آن تماس دارند و گاه چنان ساده و راحت می‌گویند که خواننده از فرط ناباوری آن را مبهم می‌یابد (همان).

جریان موج نو، پس از شهرت توأم با موافقت‌ها و مخالفت‌های بی‌شماری مواجه شد. از این‌ها طیفی، سازنده و درون‌گروهی بود که به آسیب‌شناسی خویش می‌پرداخت. ترمیم‌هایی که از پی چستی و سبب‌شناسی جریان می‌آمد و به بازبینی و تلاش برای رسیدن به یک نگاه بدیع، جامع و با دوام اشاره داشت و به فکرهایی از قبیل آن‌چه تلقی به فرم می‌شود، نظر داشت.

"شاعران موج نو گاه لزوم وجود یک "وحدت کلمه" را در شعر خویش از یاد می‌بردند. حتی گاهی اجزای اشعارشان نیز دارای چنین وحدتی نیست. علت فقدان این وحدت را شاید در "نبودن رابطه‌ای منطقی" در شعر فی مابین اشیا دانست. اغلب شاعران از یک رابطه معنی‌دهنده و معنی‌کننده در شعر عاجزند" (شهرام شاهرختاش). "از یک فرهنگ غنی سازنده - که لازمه هر کار هنری است - برخوردار نیستند و بیشتر بر استعدادها و غیر قابل انکار خود تکیه کرده‌اند و در مراقبت آسیب‌شناسی کلی ساحت شعر خود خیلی زود آفت‌ها را می‌شناسند. اغلب [شاعران موج نو آن سال‌ها] راحت طلبند و به زودی از سروده‌های خویش ارضا می‌شوند و هیچ‌گونه کوششی برای پالایش شعر خود ندارند. شاید به این دلیل که جهان بینی کامل شاعرانه‌ای در ایشان وجود ندارد (همان).

اما اعتراض هایی هم هست که از به خودآمدگی است شاید، و شاید هم رنگ و بوی انشعاب دارد:

"اعتراضی که خود من به کسانی دارم که در این "حرکت نو" هستند این است که زبان فارسی را، آن رابطه های ذهنی را، درک نکرده اند و به همین جهت شعرشان بیش از آن که یک شعر فارسی باشد یک ترجمه فارسی است. یعنی این که ما می توانیم بگوییم که مثلاً شعرشان ترجمه است - حتی بد - از آپولینر مثلاً" (محمدرضا اصلانی، بازار ادبی، شماره ی ۳۲). شهرام شاهرختاش در مقاله ی خود تحت عنوان "نگاهی به موج نوی شعر امروز ایران" به نقل قول از عبدالعلی دستغیب بیان می کند باور این که شعر موج نو فرزند اشعار تندرکیاست اشتباه است.

۱۴-

و ما می دانیم که شعر، "موج نوی" شعر، در آن سال ها یک خمیره است و این تقاضاها و استمدادها در شعر، دیگر در موج نو بازتعریف شدنی نیست. چه! شعر برای به سامان رسانیدن خود در این وادی های آسیب شناسانه، به نحله های دیگر واگذار می شود و انجام این تقاضاها را در جریان شعر دیگر، حجم و البته کمتر در شعر موج ناب می بینیم و هستی شناسی موج نو با همین ایرادها (به زعم فاعلانش) و به زعم ما خصوصیات وجودیش قابل بررسی است و دگردیسی در این رویه ها جهت ساخت و بافت و البته باخت برخی از این رویکردها، منجر به گرایش هایی - که سخنش رفت - می شود که هستی دیگر با نامی دیگر برای شعر معاصر ایجاد می کند.

۳۸]

۱۵-

اما در مورد مخالفت ها و واکنش هایی که برابر جریان ضد رمانتیستی و ضد سمبولیستی که در دهی چهارم اتفاق افتاد آنچه بیشتر مورد توجه و بحث بود صداهایی بود که در ساختن معرفت جدید از شعر در حال شکل گیری بود و این صداه که با احمدرضا احمدی به عنوان نماینده ی این جریان به اوج خود می رسد، صداهایی بود که هُرس آوای شکستن وزن را در نغمه های خود سرمی داد و شعرهایی که کاملاً "آزاد" و "بی وزن" سروده می شدند و منشا نخستین مناقشات

در جامعه‌ی شعر آن‌روز بودند. طیف گسترده‌ای از شاعران هم‌عصر، آن‌ها که نامی داشتند و ارج و قربی دست و پا کرده بودند نخست در مواجهه با آن، حالتی از انکار و مقابله را در پیش گرفتند و این نوع شعر را ناشی از ناآگاهی از ظرفیت ذخایر ادب فارسی، ملاً غرب‌مآب و در نتیجه، آن‌را نمایان‌گر روح عاصی و لابلالی و سطحی‌نگر پدیدآورندگان‌ش در شعر و ادبیات می‌دانستند.

-۱۶-

داستان وزن در این سال‌ها به سامانه‌های نوظهوری دست می‌یابد. از آن طرف، فروغ دست به خلق مدرن‌ترین شعرها در "ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد" می‌زند و آخرین هنرمندی‌ها را در بستر وزن فارسی شکل می‌دهد. او به تعبیری "دومین تحول در وزن هزار ساله‌ی عروضی را بعد از نیما ایجاد می‌کند" (تاریخ تحلیلی شعر نو، جلد ۳: ۱۰۸) و به حیات سخته در ساختمان وزن موجودیتی ایجابی داده و نقشی ارگانیکی در اندام واره‌ی قالب شعر بدان می‌دهد. "اگر کلمه‌ی انفجار در وزن نمی‌گنجد و مثلاً ایجاد سخته می‌کند، بسیار خوب، این سخته مثل گره‌ی است در این نخ با گره‌های دیگر می‌شود اصل "گره" را هم وارد وزن شعر کرد و از مجموع گره‌ها یک جور هم شکلی و هماهنگی به وجود آورد" (همان).

۱۳۹۱

به اعتقاد او وزن باید باشد، اما باید از نو ساخته شود اما چیزی که وزن را می‌سازد باید اداره‌کننده‌ی وزن باشد، برعکس گذشته‌ی زبان است. حس زبان، غریزه‌ی کلمات و آهنگ بیان طبیعی آن‌ها. در زمینه‌ی زبان و وزن به چه امکان‌هایی رسیده ایم؟ من فقط می‌گویم به صمیمیت و سادگی (همان: ۱۰۹). می‌بینیم که دیگر وزن، وزن عروضی افاعیلی، از تعریف باز می‌ماند و شعر، شعر نو نیمایی نیز، این‌جا کم‌کم تکلیفش را با وزن یکسره می‌کند و این‌جا زبان است و زندگی طبیعی زبان در صمیمیت و سادگی که باید به اسم عروض، جای عروض را بگیرد.

با پایان زندگی فروغ، دیگر وزن به آن وزن افاعیلی که با نیما شکسته و در فروغ، جلوه‌های بسیار منعطف خود را نشان می‌دهد کم‌کم از جریان شعر پیشرو رخت می‌بندد یا دیگر شاید مناقشه بر سر آن با حذف صورت مسأله از بین می‌رود. اگرچه فروغ تا زمانی که بود دلبستگی‌هایی به وزن داشت و در مواجهه با جریان‌های شعر

بی وزن، این دلبستگی را نشان داد:

"من در این مورد شعر سپید اعتقاد به خصوصی ندارم. سلیقه به خصوصی دارم. من این نوع شعرها را نمی پسندم. یک کار هنری تمام و کامل، کاری است که نتیجه جفت شدن و آمیختگی صد در صد محتوا و قالب باشد؛ به طوری که بعد از تمام شدن دیگر نتوان در آن دست برد. شعر بی وزن این ضعف را دارد که همیشه برای هر نوع تغییری و تبدیلی آمادگی نشان می دهد. پس می شود گفت که تا حدی کامل نیست. شعر بی وزن، برای ورود به دنیای شعر پذیرفته شده یک چیز کم دارد و آن وزن است" (بازار ادبی، سال ۱۳۴۴).

اما در همان سال هاست که شاملو یک تنه، جریان شعر بی وزن را به تعبیری با یک دگردیسی شعری با آهنگ های غیر افاعیلی (الهی، اشراقها: ۶) به تفسیری دیگر رهبری می کند و موافقان و مخالفان در جراید و مطبوعات در مدح و ذم آن، شرح ها می نویسند و شاملو به سرودن "آیدا در آینه"، "هوای تازه" و ترانه های تازه در شعر فارسی مشغول می شود و به زعمی از دگربودگی در شعر دم می زند و آنقدر چیره دست است که فروغ در مواجهه با آن دست به عصا تر عمل می کند.

۱۴۰

"بسیاری از ناموزون های شاملو (باغ آینه و هوای تازه) که گرچه تابع هیچ یک از وزن های متداول در شعر نیست اما در نظامی روشن و مشخص قالب گیری شده اند که لازمه ی هر کار هنری است می پسندم".

شاملو سودای سرودن شعر آزاد دارد. عنوان "شعر سپید" هم از Blankvers چیزهایی دارد و چیزهایی ندارد که شاملو خود بدان اضافه می کند که "در صورتی که کلمه Blank زبان انگلیسی و Blance فرانسه را به معنی سپید بگیریم شعری است با سابقه چند صد ساله. شعر آزاد Free verse شعری است که وزن قراردادی عروضی ندارد و یا بر اساس هیچ کدام از وزن های شعری تقطیع نمی گردد" (رضا براهنی، مجله ی فردوسی، ۱۳۴۶، شماره ی ۸۴۱: ۱۴) و این ویژگی درباره ی شعرهای شاملو صدق می کند. چه او خود به آهنگ های درونی در سطرنویسی ها اعتقاد داشت. البته گویی نگاه هایی هم به شعر ایماژیستی داشت یا لاقبل به آن چه آن ها در هدف به آمال خود اشاره می کنند. "از راپاوند هنگام اعلام هدف های تصویرگران the imagists در سال ۱۹۱۳ آخرین هدف مکتب جدید شعر مردم انگلیس را "شعر گفتن با ترتیب و توالی

عبارات آهنگین، نه با ترتیب و توالی اوزان قراردادی" می‌داند... و الیوت می‌گوید: وزن شعر باید طوری باشد که همین که بدان وقوف یافتیم خود را عقب بکشد و داخل شعر پنهان شود" (همان).

این شعر اغلب ده هجایی است که هجای اول بی‌تکیه است و هجای دوم با تکیه در این شعر (شعر سپید اروپایی) قافیه وجود ندارد و یا اگر باشد تصادفی است نه قراردادی و عمومی (همان).

اهداف این شعر در شکل غربی‌اش:

- ۱- وارد کردن اوزان یونانی قدیم، اوزان شعر چینی و ژاپنی
- ۲- استفاده از اوزان و آهنگ‌های تورات و انجیل، برای بیان موقعیت‌های اساطیری، مذهبی، اجتماعی و حتی برای برخی اسطوره‌سازی‌های جدید

۳- استفاده از یک زبان روزمره و رایج و حتی عامیانه و تنیدن یک موسیقی ساده در تار و پود این نوع زبان، بی‌آن‌که موسیقی، شدت و حدت قراردادهای مألوف و معهود را پیدا کند (همان) و ما می‌دانیم، شاملو در آهنگ شعرهایش بسیار به نثرهای کهن (نظیر بیهقی) نظر داشته و همو صاحب کتاب کوچه و بیرون کشیدن هزار اصطلاح و ترکیب از زبان‌ها و گویش‌های عامیانه است در فریگی زبان و شعرش. و نگاه‌های سطور بالا در شعرهایش به رفتاری وطنی در کارش مشهود است. دعوای وزن، با شاملو شروع نشد اما با او کمی شدت گرفت و در جریان موج نو شعر آزاد بی‌وزن [نام‌گذاری از بیژن الهی، اشراقها، ۱۳۶۲] با احمدی به اوج می‌رسد.

براهنی آن سال‌ها در مواجهه و توجیه موزون بودن کار خویش "مایه‌ی فعلاتن (موجود در کار خویش) را وزنی اصیل می‌داند که می‌تواند هر نوع ماجراجویی را در آن بکند و این مایه به طبیعت سخن نزدیک‌تر است و به راحتی می‌شود هر نوع تصویری را در آن وزن اداکرد و استفاده از این وزن از حرف زدن معمولی هم برایش آسان‌تر است" (بازار ادبی، شماره ۱۲) و اصلانی آن‌را در ماهیت مضر می‌داند "والله وزن برای من با این علت مطرح نیست. من نمی‌توانم با وزن فکر بکنم یعنی وزن وقتی توی شعر مطرح می‌شود یک حالت موزیکی به شعر می‌دهد که برای من این موزیک توی فکر من نیست و من فکر می‌کنم یک تراژدی توی خودش دارد که نمی‌تواند شادی و دل‌تنگی را که آقای اخوان می‌گویند برای شعر لازم است قبول کند

۱۷-

جبهه‌ی جدیدی که شکل گرفته بود شامل براهنی، طاهباز، نوری علا، آزاد، رویایی، مفتون امینی، سپانلو و چند نفر دیگر که جریان‌های روشنفکری شعر آن سال‌ها را پیگیری می‌کردند. می‌خواستند در برابر این جریان، جریان موج نو، هم یک مفاهمه شکل بگیرد و هم چون ذاتاً به علت تربیتی که در شعر داشتند، می‌خواستند این معرفت جدید در شعر را، با انکار و پذیرش توأم، و وضعیتی گذرا درک کنند. مفتون امینی:

"قبلاً باید این سؤال را مطرح کنم که آیا مخاطب شاعر، محیط محدود خود است یا همه‌ی جهان؟ در صورتی که مخاطب شاعر، به‌طور کلی آحاد جامعه‌ی بشر باشد طبیعی است که وزن یک چیز زائد بلکه ضمنی خواهد بود" (بازار ادبی، شماره‌ی ۱۸). بی‌وزنی شعر، تعیین‌کننده نیست و من شاعران را با این ملاک تقسیم بندی نکرده‌ام. کافی است یکی شاعر باشد چه بی وزن چه با وزن. شیوه‌اش را شاخص‌های دیگری هست که تعیین می‌کند (رویایی، بازار ادبی شماره‌ی ۱۳).

۱۴۲۱

من برای منطق پذیرفتن مثلاً احمدی و مثلاً فرض کنیم آقای اصلانی یا بیژن الهی، من دچار مقداری چیز هستم. من در این شک‌نمی‌کنم که یک‌نوع جوشش یا جوهر شعری یا به‌قول فرخزاد، حرف شعری، حرف شاعرانه، نه شعر شاعرانه، مطرح است (سپانلو، بازار ادبی، شماره‌ی ۲۴).

و باز رویایی در مواجهه با شعر سال‌های آغازین دهه‌ی چهل: شعر نو، چهره‌ی متعالی خود را در همین سه چهار سال اخیر نشان داده است. توجهی که شاعران ایرانی در ارائه‌ی استیل تازه و زبان خاص به کار برده‌اند. این دوره از شعر ایران را از لحاظ قوه‌ی تخیل، غنا، تصویر، استحکام کلام و دارا بودن رنگین‌ترین جوهره‌های شعری خصوصیتی بارز بخشیده است (بازار ادبی، شماره‌ی ۱۳).

۱۸-

بی‌وزنی یک سندروم می‌شود برای جریانی که خود احمدی وقت و فرصتی

می‌خواهد تا نام‌گذاری‌اش کند (بازار ادبی، شماره ۲۳). ایرادهایی هم از قماش دیگر به او می‌گیرند. "ایجاد ارتباط به‌طوری که آن ارتباط دقیقاً ضمن این‌که شاعرانه هست شفاف هم هست، پاک و درست و هماهنگ باشد. عیبی که من توی کار اکثر این فضلا‌ی جوان می‌بینم. این‌ها اغلب به این توفیق نرسیده‌اند" (م. آزاد، بازار ادبی، شماره‌ی ۲۳) و این‌که "خیلی از شعرای موج نوی در پالایش ندارند. کار خودشان را آنقدر نمی‌زنند و حشو و زوائد را نمی‌گیرند که به ناب‌ترین شکل خود برسد" (نوری‌علا، بازار ادبی، شماره‌ی ۳۲). خیلی‌ها هم این تأثیرات و حرکات جدید را به هیچ می‌انگارند (نادر نادرپور، بازار ادبی، شماره‌ی ۳۸). اما به هر حال ظرفیت موج نو در زبان فارسی قرار داشت و کار احمدی حتی اگر هیچ چیز نداشته باشد، مگر اشتغال و شمول، یک فصل جدید در شعر تا در دیگران توزیع و تکمیل گردد و فقط "شان ورود" بدان داشته، همین کافی است.

پس از او، دیگر جریان شعر پیشرو ایران نباید پاسخی به وزن، بیشتر وزن عروضی، بدهد. حوزه‌های زیباشناختی بی‌حضور وزن در شعر فارسی، در حال شکل‌گیری است و شعر فارسی مجال بازی‌های بسیار را برای نقش ورزان آینده‌ی خویش مهیا می‌کند. پس اگر بعداً، این نسل یا نسل‌های بعد، داعیه‌های جدید، در بوطیقای جدیدتری به ادبیات عرضه کند، شما می‌دانید تا به این مرز، مرز چهل سالگی، ادبیات بسیاری از این خام‌خواسته‌ها را در خود پروریده و بروز داده، اغماض تاریخی است یا فراموشی؟ نمی‌دانیم. اما بسیاری از این‌ها را ادبیات دیده و نگاه کردن به این‌ها، به شماییلی حجم گرفتن از عرض است که تاریخ دوبار تکرار می‌شود. بار اولش نوستالژیک است و بار دومش کمیک. و ما این کمیک‌ها را به آن نوستالژیا دعوت می‌کنیم.

شعر ما، بعد از نیما که آغاز کننده بود و آزاد کننده، یک دوره‌ی بحرانی و شلوغ را پشت سر گذاشته است که نتیجه‌ی مستقیم برخورد ناگهانی او با مسأله‌ی آزادی در بیان و فرم است.

-۱۹-

شعر ما همه‌ی معلق‌هایش را زده، بندبازی‌هایش را کرده، نامه‌های عاشقانه‌اش را نوشته و از جریانات زودگذر تأثیرات زودگذرتری برگرفته و به مقتضای جوانی و

خامی‌اش به جامه‌های مختلفی در آمده است.

اجتماعی شده است، انقلابی شده است، اخلاقی شده است، حتی بد اخلاق هم شده، فلسفی شده، پیچیده شده، درد کشیده و عصیان کرده و در عصیانگری تا حد به دور انداختن وزن پیش رفته و حالا لحظه‌ای رسیده که باید بنشیند و در آرامش و اطمینان و آگاهی به خلاقیت‌های واقعی و عمیق بیندیشد (فروغ فرخزاد، بازار ادبی، ۱۳۴۴: ۲).

نوبت بیژن الهی بود که تاریخ نشان داده؛ وقفه پنجاه ساله نیز، نتوانسته نام او و اقرانش را در محاق ببرد. جنگ طرفه شماره دو، اولین شعر بیژن الهی، برف، را چاپ می‌کند. از آغاز شاعری مخالف خوان بود. با همه جور شعر گفتن؛ که رمانتیسیسم از قماش اجتماعی و سیاسی و اعتزالی نداشت، از آن سمبولیسم اجتماعی هم در آن خبری نبود. او یکی از جوجه‌های ققنوس نیما بود که ادبیات به موقع نتوانست ظهور و بلوغ آن‌را به خوبی بازشناسد. گونه‌ای جمال تازه، جمال‌شناسی تازه به شعر داده بود.

حالا که فرصت پیش آمده بود و جریان‌های اجتماعی بعد از شهریور ۱۳۲۰ و مرداد ۱۳۳۲ کله‌معلق‌های خود را به تعبیر فروغ زده است، ادبیات باید جریان مهندسی خویش را دوباره پی می‌گرفت. شعر فارسی باید برای ترمیم و ایجاد فرصت، برخی چیزها را تجربه می‌کرد. ریشه‌هایی که نیما به ارث گذاشته بود باید از یک جوجه به ققنوس تبدیل می‌شد و این‌ها را بیژن الهی درک می‌کرد. آن وادی‌هایی را که نیما اشاره بدان داشت، فهمید و پایه‌ریز جریانی در شعر شد که بعدها حضورش در همه‌ی نحله‌ها و گفتمان‌های پس از خود هویدا است. این جریان، جریان "شعر دیگر" بود. شیدایی و شوریدگی درونی شاعران شعر "دیگر" و نبوغ آن‌ها در تصاویر سورئال، همراه با آشنادایی و کشف سویه‌های غریب زبان، خیز شاعران شعر "دیگر"ی چون بیژن الهی، بهرام اردبیلی، محمود شجاعی، هوشنگ چالنگی، پرویز اسلامپور و فیروز ناجی بود.

در کنار دار و دسته‌ی احمدی یا به تعبیری طرفه‌ای‌ها که یک گروهی بودند که سپانلو و نوری علا جمعشان می‌کرد (اردبیلی به نقل از کیارس). جزوه‌ی شعر (۱۳۴۵) که درآمد، گروهی از همین جزوه‌ی شعر شروع شد. که کم‌کم از اسلامپور، بیژن الهی و... شعر می‌خواستند (همان: ۳۱). این جمع کوچک و پنج نفره شکل گرفت: بیژن

الهی، هوشنگ چالنگی، فیروز ناجی، پرویز اسلامپور و بهرام اردبیلی (همان: ۷۴). بعدها گویی محمود شجاعی هم به آن‌ها اضافه شد که از ابتدا بود و دوست بیژن بود (همان: ۳۳). علاوه بر جزوه‌ی شعر در آن سال‌ها (دهه چهل)؛ مجله‌ی وزین و متین اندیشه و هنر که مجله‌ی روشنفکری آن زمان محسوب می‌شد، نیز با انتشار شعرهایی از بیژن الهی (اندیشه و هنر، ۱۳۴۴)، محمود شجاعی (اندیشه و هنر، مهر ۱۳۴۸) بهرام اردبیلی (اندیشه و هنر، ۱۳۴۹) نقشی در راه‌گشایی شعر "دیگر" داشتند. این گروه که در دهه‌ی چهل شکل گرفت، دو کتاب شعر چاپ کرد با عنوان "شعر دیگر"؛ شعر دیگر ۱ (۱۳۴۷) و کتاب شعر دیگر ۲ (۱۳۴۹). دفترهایی که به تعبیری صد تومن صد تومن پول روی هم گذاشتند (همان) تا این شعر، حیات داشته باشد. شعر آن سال‌ها گروهی بود و این گروه تازه که هر یک غریب‌تر از دیگری شعر می‌گفت در کنار هم در یک مجلد گرد هم آمده بودند تا هویت تازه در شعر را رقم بزنند.

تاریخ، اسم‌های دیگری را به آن‌ها اضافه کرد. حمید عرفان، هوشنگ آزادی‌ور، مجید فروتن، قاسم هاشمی‌نژاد و رضا زاهد [اگر خود هرگونه ارتباط و تأثیرپذیری را نپذیرند و گروه نشوند، تأثیری در اصل قضیه می‌کند؟] اما خود این پنج نفر، هوایی تر از آن بودند که تیم داری کنند. بیژن الهی رفت انگلیس. ناجی رفت فرانسه. اسلامپور رفت نیویورک و اردبیلی هم رفت هند و جزایر قناری تا فقیر بشود.

پس مصادره‌هایی پس از خود، به نفع شعر حجم، شعر پلاستیک، جریان شعر موج ناب، برای برخی از این اسم‌ها اتفاق افتاد که بیشتر در یک مورد به‌خصوص و به تعبیر بهتر، اصرار به‌خصوص. عموم مردم دیگر می‌دانند که این‌ها سهل انگاری تاریخی است و برخی لذت‌ها هست که ما در همین معدود شاعرها داریم و دیگر اگر سراغ داریم، میراث مکتوب این‌هاست. چه بخواهیم و چه نخوانند و اسم‌های دیگر رویش بگذارند.

-۲۰-

صفا ریشه‌های رمانتیسیسم در ایران را تا تجربه‌های سبک هندی عقب می‌کشاند! "شاعرانی در این تصویرگری به همان شیوه سخن می‌گویند که شاعران دوره رمانتیسیسم در ادب اروپایی؛ یعنی عالم و همه چیز اطراف خود را با احساسی که

خود از آن‌ها دارند می‌نگرند و درک می‌کنند نه چنان‌که هستند." (فتوحی، ۱۳۸۶) یعنی میل به رمانتیسیسم، خیلی قبل‌تر در ادب فارسی شکل گرفته است اما رمانتیسیسم مسائلی عرضه می‌کند که در شرایط مشروطه و پس از آن تا قبل از کودتای ۱۲۹۹ و چند سال بعد، برخی اصول آرمان‌خواهانه و آزاد منشانه‌ی آن توسط مؤلفان وطنی، اقبال به آن‌را دوجندان می‌کند.

"آرمان خواهی، آزاد طلبی، روح نوجویی، تکیه بر فردیت و هماهنگی این مکتب با روح ستم‌کشیده ایرانیان از مهم‌ترین عواملی هستند که به رواج و گسترش رمانتیسیسم ایرانی کمک شایانی کردند. این گرایش‌ها که اغلب رنگی از رمانتیسیسم اجتماعی داشتند در آثار میرزاده‌ی عشقی و عارف قزوینی استمرار و گسترش یافت" (زندیه، ۱۳۹۰: ۱۲۹).

رمانتیسیسم ایرانی با زمینه‌ی اجتماعی متولد شد و با رنگ‌هایی از رمانتیسیسم سیاه و رمانتیسیسم اعتزالی (اگر خود این القاب را بپذیرند) تا مدت‌ها به حیات خود ادامه داده و می‌دهد.

نیما در سال‌های حد فاصل کودتای ۱۲۹۹ تا ۱۳۰۴ با سرودن اشعاری نظیر "قصه رنگ پریده"، "ای شب"، به‌ویژه "افسانه" این شعرهای رمانتیک را کمال بخشید (زندیه، ۱۳۹۰). اگرچه بعدها او به سمبولیسم اجتماعی به تعبیری (اگر شکل گرفته باشد) و تا پایان عمر، به طبیعت‌گرایی روی آورد اما نخستین سازها برای تصویرسازی‌های رمانتیک در شعر او پی‌ریزی شد و نگاهی شلگلی (از پیشوایان رمانتیک آلمان ۱۷۶۱-۱۸۴۵م) به شعر داشت. او به شکل سازماندهی ذاتی که از درون شکوفا می‌شود و همزمان با تکوین کامل نطفه صورت نهایی می‌یابد، در شعر رسید. بعد از او، عبارت «وحدت ارگانیک» خیلی در نقدهای ادبی، و حتی تا سال‌های پایانی دهه‌ی هفتاد شمسی کاربرد و رواج یافت و این زیبایی‌شناسی رمانتیک جای شکل مکانیکی (همان) نگاه زیباشناسانه به شعر فارسی را گرفت.

-۲۱

تصویر در شعر کلاسیک ایستاست و منفعل. نوعی اثره که در شعر باید منتظر دخل و تصرف شاعر برای خلق زیبایی باشد. این دخل و تصرف در شکل‌هایی که صناعات

ادبی نظیر مجاز، کنایه و استعاره به آن می‌دهد صورت می‌گیرد و عموماً در پی آن است که به صورتی بلیغ و بیانی به وضوح، آن تصویر را ارائه کند. مرجع تصویر، محل تولید معناست و شما با حربه‌ای محاکاتی در برابر طبیعت ایستاده‌اید. دستکاری شما، خلق آرایش جدید از وضع موجود است. برای ارائه؛ تأخیر در رسیدن به تصویری که از یک مدلول شمایی ساطع می‌شود، و شفافیت و قطعیت صفت تصویر کلاسیک است" (فتوحی، ۱۳۸۶، به نقل از سخن و سخنوران فروزانفر):

چو برق از میغ بدرخشد تو پنداری یکی زنگی
ز خرگاهی به خرگاهی درآند پاره‌ی اخگر
وز آن اخگر بسوزد دستش از گرمی و بی‌تابی
وز آن آسیب بخروشد روانی بفکند آذر

تصویر رمانتیک این قطعیت را ندارد. تصویر در شعر رمانتیک شامل:

(۱) استحاله شاعر در طبیعت و اشیا

(۲) سایه‌واری و ابهام پدیده‌ها در تصویر

(۳) پویایی و تحرک

(۴) انعکاس فردیت شاعر در تصویر است (همان)

نگرش سنتی در قیاس با نگرش رمانتیک، مجال کمتری برای بروز فردیت شاعر دارد. زیرا در پی آن است تا کلیات عام و تجربه‌های همگانی را به تصویر بکشد و به همین دلیل احساس و عاطفه شخصی شاعر، کمتر در شعر داخل می‌شود (همان). تصویر رمانتیک از همه‌ی وظایف تصویر کلاسیک (شرح، توضیح و تزیین محتوا) فاصله می‌گیرد تا به‌طور حقیقی با تجربه شعری یگانه شود.

-۲۲-

رمانتیسیسم از خاستگاه‌های مدرنیسم است و فردیت هدیه‌ی رمانتیسیسم به مدرنیسم است. با پیدایش رمانتیسیسم در شعر فارسی، فردیت در شعر فارسی اهمیت پیدا می‌کند. من‌ها بی‌شمار می‌شود و شعر با ذوق عمومی همراه می‌شود. این «من‌ها» هویت اولیه‌ی خود را به‌صورت رمانتیک در شعر نیمایی به خود می‌گیرند. من‌هایی

که با تغییر گفتمان‌های اجتماعی نیز رنگ و لونی دیگر به خود می‌گیرند. من جمله از آن انواع، خود نیماست که به فاصله‌ی خیلی کمی قریب به چند سال پایانی نزدیک ققنوس از رمانتیسیم اجتماعی سود می‌برد و پیروان او تا سال‌ها بعد و در نحله‌های رمانتیسیم اعتزالی و رمانتیسیم سیاه قلم‌فرسایی می‌کنند. ریشه‌یابی تصویرها و تحلیل انتقادی گفتمان نحله‌های مستقر در آن زمان، به شناخت ما کمک شایانی می‌کند.

مثلاً در شعر نیما این تصویرها ریشه در دغدغه‌ی اجتماعی و سیاسی او دارد، تصویرها در خدمت این گفتمان هستند و مفاهیم در یگانگی با طبیعت و همراهی با طبیعت با شاعر خصوصیتی در بیانگری این وضعیت دارند. شب‌های نیما: گرم، موزی، دم‌کرده، دراز، سمج، بیدادگر، سخت و هولناک است" (فتوحی، ۱۳۸۶: ۱۲). اما همین تصویر وقتی در گفتمانی اعتزالی و سانتی‌مانتال می‌خواهد ارائه شود، تشخیص دیگری می‌یابد. پس شب توللی: مست و افسونگر، شب لذت و دلدادگی و... است و مهتاب دزدانه سرک می‌کشد (همان). تا می‌رسد به فروغ که رمانتیسیم به سمت پوچی و سیاه‌شدگی پیش می‌رود. پس شب‌های فروغ: شب آکنده از دلهره‌ی ویرانی و تباهی، شبی معصوم، کوچک و تبار است. این هم‌خوانی تربیتی با شرایط اجتماعی دارد که هر یک از این شاعران، با آن دست و پنجه نرم می‌کردند. نیما پس از کودتای ۱۲۹۹ در گیر جامعه‌ای حاصل از استبداد رضا شاهی است. توللی بعد از پایان استبداد شهریور ۱۳۲۰ در آزادی به سر می‌برد و سرمست و شادخوار روزهای پس از دیکتاتوری است و فروغ هم شرایط اجتماعی تهوع‌آور خفقان پس از ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ و وضعیت اسفباری را تجربه می‌کند که از واپس خوردگی خیل امیدداران جریان منورالفکری و فضای آلوده‌ای که منتشر می‌کردند ناشی می‌شد.

از دل رمانتیسیم نیما، سمبولیسم اجتماعی (بهتر است بگوییم تمثیل‌هایش) بیرون آمد. اما سرانجام رمانتیسیمی که پیروان او، توللی وار در آن قدم می‌زدند، با کودتای ۲۸ مرداد به قهقراً گرایید. سمبولیسم هم به این شاعران کمک نکرد؛ حاصلش این بود که در فضایی منزجر از سمبولیسم و رمانتیسیم، هر دو تفکر کنار گذاشته شدند. اقبال تاریخی این بود که جریان موج نو در این دست رسی که برایش حاصل شد و فرصت عرضه پیدا کرد با غیاب و انزجار اخلاق رمانتیکی در آثار نقش‌ورزش،

توانست یا مجبور شد در منش، از رمانتیک‌گرایی فاصله بگیرد و در سامان‌های فکری دیگری، خود را طرح کند. اما در عمل در تصویرسازی‌ها در برخی رویکردها هنوز مدیون رمانتیسیسم بود. زیرا هنوز دست‌مایه‌های دیگری برای خلق تصویر نداشت و به پیغام‌های نیما خوب گوش نسپرده بود.

-۲۳

«ققنوس غیر از آن حذف رمانتیسیسمی که برای "شعر دیگر" هدیه آورده بود، یکی ایجاز خیلی به‌جایی داشت که باید در شعر معرفی می‌شد. دوم استفاده از حالت‌های نمایش که عناصر درام را می‌خواست به شعر فارسی ارائه کند. سوم، حذف توصیف، و نمایش و خلق روایت بود که باید در شعر فارسی پیگیری می‌شد و از پس این‌ها تولید فراروایت با بینامتنیت و استفاده از زبان ویژه و نوستالژیک در بازخوانی ماهوی متون گذشته.

جریان "شعر دیگر" به این عناصر (Elements) روی خوش نشان داد. بیژن الهی روح حرف‌های نیما را درک کرد و در شکل‌گیری دنیای شعری جدیدی که می‌خواست عرضه کند، در شعر آزاد این‌ها را به کار بست.

۱۴۹۱

ادبیات نمایشی را ابتدا نیما در کارهایش وارد کرد. شعر "ایلیکا" و "قلعه سریولی" دوتا از آن کارهایی است که می‌شود عناصر درام را در آن، با مصداق‌هایش بیرون آورد. این کار آگاهانه بود. به سبب وضعیتی که از نظر اجتماعی ایجاد شده بود و فضای تنفس شعر را تنگ گرفته بود و همه چیز به سمت نمادگرایی پیش می‌رفت. و "ادبیات نمایشی ابزار مناسبی برای انتقال نماد بوده است. نمادهایی که به سبب وضعیت حاکم سیاسی-اجتماعی در کل ادبیات ایران راه یافته بود و نویسندگان و شاعران ناگزیر از استفاده از آن‌ها برای بیان منویات خود بودند" (کریمی، ۱۳۹۰: ۳۱). ظرفیت‌هایی که ادبیات نمایشی به شعر می‌دهد، نیما را در شعر مسلح می‌کند تا ققنوس؛ که ارائه‌ی بی‌بدیلی از همه‌ی امکاناتی است که سعی در رسیدن به آن دارد.

نشانه‌ها، دلالت‌ها و نمادها و رمزگان، خلقی که نیما با حیات پس از رمانتیسیسم خود می‌خواهد بدان دست یابد. این‌ها به او کمک می‌کند که از توصیف رها شده و به دامن روایت بگریزد. این آزادی، سرچشمه‌های جدیدی برای شعر فارسی در ساختار

به وجود می آورد. ساختاری رها از وصف. "وصف می تواند دقیق ترین نگاه را به ابژه داشته باشد. اما در هر صورت این نگاه، نگاهی از بیرون است. همان ذهنیتی که مؤلف از ابژه دارد. در این حالت خواننده‌ی متن ناگزیر تمامی آنچه می توانسته است در تخیل خود بسازد را به صورت عینی ثابت و تمامیت یافته به دست می آورد" (همان). این جا شناختی به دست می دهیم از آنچه می خواهیم بگویم. دلالت ها سه گونه اند:

- دلالت مستقیم؛ که در این سطح، نشانه شامل یک دال و یک مدلول است.

- دلالت ضمنی؛ دوم مرتبه‌ی دلالتی است که نشانه‌های (دال و مدلول)

مستقیم را

به عنوان دال خود در نظر می گیرد و یک مدلول اضافی به آن الصاق می کند.

- مرتبه سوم؛ مرتبه‌های دلالتی به همان دلالت مستقیم و دلالت ضمنی با هم ترکیب می شوند تا ایدئولوژی را به وجود بیاورند (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۵۱).

دلالت‌هایی در سطح وصف: از جمله دلالت‌های مستقیم محسوب می شوند که در صناعات ادبی نظیر مجاز، استعاره، کنایه و... به یک یا دو دلالت چنگ می زند اما برای تولید یک دلالت ایدئولوژیک حتماً به روایت نیاز داریم، تا کنش و واکنش، صورت گرفته و دلالتی به دست دهد. این دلالت، دلالتی مفهومی بوده که متوجه موضوع خواهد شد.

۱۵۰۱

ایدئولوژی در مرتبه‌های دلالتی، بار معنایی مسلکی و مرامی ندارد، بلکه به عنوان واژه‌ای مشتق از کلمه‌ی ایده، برای مضامینی ایده‌مند و واجد مشخصه‌های اندیشگانی به کار می رود که ریشه در آگاهی‌های اجتماعی دارد (غلامحسین زاده، ۱۳۹۰).

۱) دلالت دال بر مدلول از طریق "رمزگان" نشانه را مفهوم‌مند می کند. در واقع "رمزگان نشانه‌ای است که پیام معنی را تولید می کند و شامل مجموعه‌ای از نشانه‌ها و قواعد حاکم بر ترکیب آن‌هاست" (غلامحسین زاده، ۱۳۸۷).

۲) این دلالت‌ها، شمایی یا نمایه‌ای یا نمادین است (غلامحسین زاده به نقل قول از مکاریک، ۱۳۸۸: ۳۹۹) و به کمک رمزگان‌هایی هرمنوتیکی و یا پروآیرونتیک [کنشی] که به سیر منطقی کنش‌ها مربوط است که در پاره روایت‌ها خلق می شود و می خواهد معنایی به دست دهد و یا از دست بدهد.

۳) این وجوب در ارائه‌ی نمایش و تصویر است که خلق می شود. روایت در نمایش

جایگزین معرفی گره افکنی و کشمکش و دیگر عناصر دراماتیک می شود.

۴) رمزگان‌ها در حوزه‌ی عمومی، افاده‌ی معنا برای عموم می‌کنند. رمزگان‌هایی که اجتماعی بوده در قراردادهای بزرگ اجتماعی ریشه دارد و ارجاع جانبی خاص آن‌ها، تجربی است اما برای خلق اثر با رمزگان خاص آن، باید این رمزگان را آموزش بدهند، در خود اثر و با کمک عناصر خود آن.

نیما در ققنوس دست به توصیف نمی‌برد، او روایت می‌کند. وجوه نمایشی از صحنه‌ای که گزارش می‌کند ارائه می‌دهد. این نیمای غیرتوصیفی را در "خانه‌ام ابری است"، "ری را"، "قایق" و "مرغ آمین" که در فاصله‌های ۱۳۳۰-۱۳۳۱ سروده شده‌اند می‌بینیم (غلامحسین زاده، ۱۳۹۰). دلالت‌های نیما از بیان مصداق به وجوه نمایه‌ای (دلالت بر پایه‌ی مجاورت مادی) کوچ کرده‌اند.

اما در ققنوس هنوز به آن وجه نمادسازی که امکانات روایت و حوزه‌ی رمزگان‌ها به او می‌دهد نرسیده. برخی رمزگان‌ها کنشی (بر شاخ خیزران، بنشسته است فرد) و برخی مصداقی است (...زردی خورشید روی موج، کم رنگ مانده است). گویی خسته است. مراجعه به ذخیره‌ی انبوه آگاهی‌های مردم و آنچه روایت کردن آن نیاز به بیانگری چندانی ندارد. استفاده هرچه بیشتر از رمزگان مصداقی، روایتش را موجز می‌کند (همان، ۸). نیما فرصت نمادپردازی ندارد. "در نماد، تصویرها عینی با تصویرهای ذهنی به صورت واحد ارائه می‌شود. حال آن‌که تمثیل، تصویرهای ذهنی را به شکل تصویری مشخص و با نمود و بروز خارجی کاملاً ملموس ارائه می‌دهد" (همان). پس به تمثیل بسنده می‌کند و تن به تصویر نمی‌دهد و قطعیت را در خود حفظ می‌کند و در واقع غایت نیمای دراماتیک، نیمای تمثیل ساز است.

الهی از این نقطه می‌خواهد ادامه دهد. ققنوس خیلی موجز و یک‌دست است. قصه ندارد اما روایتی تمثیلی است. روایتی که اجازه‌ی هنر نمایی بیشتر را برای او فراهم می‌کند. او باید به مدد رمزگان‌های فرهنگی (عمومی) چیزهای بسیاری را به مظان یادآوری و تداعی خلق کند تا از بار توضیح خلاص شود و خواننده را با این شیوه‌ی تازه، تربیت کند تا در خلق معنی مشارکت کند. "این رمزگان با کاستن از نیاز به "بیان کردن" منویات شاعر را از طریق تداعی و معانی و افزایش درک ذهنی مخاطب ارائه می‌کند" (همان: ۱۷).

اضافه می‌کنیم به این‌ها، حکمت تجربی را. "حکمت، شامل هر چیزی که به عادت‌ها و سنت‌ها و تدبیر و کلمات قصار و سخنان نغز مربوط می‌شود که از تجربه‌های زندگی-یا لااقل برخی از آن‌ها- به صورت مستقیم و در قالبی انتزاعی سخن می‌گوید" (زلهایم، به نقل از بیگدلی، ۱۳۹۰). یعنی آنچه در ادب گذشته می‌آمد که: فرزانه‌ای گفت: حکیمی در دیاری فلان می‌کرد... و الخ؛ و منظور حکیم و فرزانه و عامی به صورت عام بود و دلالت بر حکیم و فرزانه و عامی خاصی نبود و نقل آن، منظور بود و لذا بد و دقیق، که زندگی را و آنچه که آن روز ادبی نبود و حکمی شمرده نمی‌شد ادبی و حکمی می‌کرد و به هیأت "حکمت تجربی" درآمد. از آن نمونه، آنچه قبل‌ترها در مرصادالعباد، کشف‌المحجوب و ترجمه‌ی رساله‌ی قشیری به کار می‌رفت؛ و "شعر دیگر" برای ورود به این سامان، قریب به یک دهه تلاش کرد تا با تکنیک‌های روایی و بلوغ و فربگی زبان به این گفتمانگی دست یازد.

حکمت تجربی یا «حکمت عامه» مسبوق به سابقه‌ای طولانی در ادبیات رسمی فارسی نیست. چرا می‌گوییم رسمی؟ بدین سبب که همان‌طور که از نظرتان گذشت تا مدت‌ها ادب به چیزی جز شعر منتج نمی‌شد. بنابراین تا سعدی که رسماً شاعر فارسی است ما این فلکلور را نمی‌بینیم:

"یکی از این بدعت‌گذاران که به طرز ماهرانه‌ای حکمت عامه را در شعر و نثر خویش وارد کرده است، سعدی شیرازی شاعر سده هفتم هجری قمری است. وی با روحیه پرسشگر و جهانگردی در مصاحبت با مردم، از هر گوشه‌ای چیزی فراهم آورد تا از میان پدیده‌های مختلف زندگی، عناصر مؤثر در حیات عموم را برگزیند و سپس توسط آن‌ها به تبیین نظریاتش بپردازد. یکی از مهم‌ترین ابزارهای سعدی برای ورود فرهنگ توده به حوزه‌ی ادبیات، بهره‌گیری از اسلوب معادله است." شفیع کدکنی این اصطلاح را برای تمایز آن با تمثیل به کار برده است. در اسلوب معادله وجه استعاری زبان با سخنان موجز و در عین حال ساده پیوند می‌خورد و راه برای ورود گوشه‌ها (کنایه) و باورهای عامه مردم باز می‌گرداند. به عبارتی در اسلوب معادله، شاعر به گفته‌هایی استناد می‌کند که بین عامه‌ی مردم زمان خود رواج دارد و البته به دلایل مختلف در دوره‌های بعد از جمله باورهای خرافی، عدم استقبال از وجه مثالی آن بسیاری از این وجه استعاری سخنان شاعر در همان عصر جاماند. مانند:

جسم خاکی مانع عمر سبک رفتار نیست
پیش این سیلاب کی دیوار می ماند به جا

(صائب)

آدم خاکی ز خامی دارد از می اجتناب
کوزه ی گل، پخته چون گردد نمی ترسد ز آب

(محمد طاهر غنی کشمیری)

"از منظر آرایه‌ی ادبی نیز در اسلوب معادله، شباهت میان دو مصراع مورد توجه شاعر است. به عبارتی شاعر در مصراع اول چیزی می گوید و در مصراع دوم چیزی دیگر اما دو سوی این معادله، از رهگذر شباهت قابل تبدیل به یکدیگرند. در سبک هندی نیز با جست و جوی موارد کاربرد اسلوب معادله، می توان دریافت که علاوه بر شاعران کم مایه تعدادی از شاعران بزرگ این عصر نظیر صائب، کلیم و بیدل به آن توجه ویژه‌ای نشان دادند. البته بهره مندی آنان از این شیوه‌ی بیانی، حرکت از معقول ذهنی به مفهوم حسی و نوعی بازی زبان و معناست، که کارکردی قوی در تبدیل سازی دنیای ذهنی و تجربیدی به دنیای حسی و عینی دارد؛ کاربرد چنین شیوه‌هایی موجب شد تا وسعت دایره‌ی فرهنگ توده در این سبک گسترش یابد" (رنجبر، ۱۳۹۲).

ساختار زبان فارسی در دوره‌های ادبی نثر گذشته‌ی فارسی که موجد قابلیت‌های این انتقال بود. خواه ناخواه در "ادبیات دیگر" بروز کرد. ادبیاتی که با "الهی" سعی می کند که گوشه‌ی چشمی طولانی ولی از پستو و پیوسته به تحولات شعر پارسی و رخدادهای آن داشته باشد و بر ساخته‌های تاریخی تحول را برای نظام معرفتی جدید دستمایه‌ی خود قرار بدهد. پس بنابراین، برخی اصطلاحات، واژه‌ها و ترکیب‌ها وارد شعر جدید فارسی می شود که اگر از ادبیت خالی است اما بار تداعی معانی از فرهنگ اجتماعی و تاریخ با خود می آورد و بینامتن شکل یافته نوعی غریبگی برای شعر به ارمغان می آورد.

نوعی کاربرد از زبان که فقط در فرهنگ‌ها باید مصداق هایش را یافت.

"و بادم تا بدریاهای درنده برد." (بیژن الهی، ۱۳۴۶) که شناسه‌ی "م" وقتی قبل از فعل قرار می گیرد این حیات را به فاعل می دهد که قبل از رفتن در سلک مفعول باشد. "باد

مرا برد؟" و حرف اضافه را حذف کند. نمی‌خواهیم عمل کردهایی را شرح دهیم که محدودمان کند به ضابطه‌مندی و نتیجه، اما:

در خنده‌های فراخ اره

که برای نمودن دندان بود

(بیژن الهی)

وقتی "دندانی نمود" در متن ابوالفضل بیهقی به معنای عصبیت و خشم باشد، فرض کنید که نخواهیم بسط بدهیم و بسیط باشیم.

این شخصیت پردازی که در یک کنش پاره-روایتی در خطی نمایش داده می‌شود، عبارت را در سلک ایجاز، اعجاز می‌کند. آن نوع مجازها و استعاره‌ها که نوعی کارکرد در خلق روایت است، بی‌که دستی در مجاورت داشته باشد، سبکی از ارجاع و نه دلالت را خلق می‌کند تا تداعی‌ها به خود، شکلی از رمزگانی باشد در تولید نماد و نمادسازی...

(بیژن الهی)

- ناقوس خون تو می‌زد

(بیژن الهی)

- نوروژ نفس‌هایم

- من آنم، آری

(بهرام اردبیلی)

که پل به دیدن من سی و سه چشم دارد

- و در ارتفاع

نام من چه نوازش دید

با نامت

(محمود شجاعی)

در گره یک طناب.

- نگرستم

در آن‌جا

کبودی

در پره‌ای پرنده‌ای

که گذشت

آسمان بود

می‌دانی

(فیروز ناجی)

به یاد مرگ بودم

- چشم که پر میشود از پرواز

دل تو همیشه میخواهد

(پرویز اسلامپور)

برود در چاه

- بهار را می گسترانی و نمی دانی

(هوشنگ چالنگی)

که این بی حوصله جز پریشان کردن نمی داند

کنش؛ جنس کنش در تولید که جای توصیف را می گیرد، در این شعرها می خواهد

جمال مفهومی و جهان موضوعی را به جای جهان مدلولی در قرینه سازی به دست

دهد. راهی که باید شعر برای حیات خود، بدان سوی برود.

- بنفش عطسه آور زنبق ها

- آبی دخترانه بدقولی ها

- خدای تمام خدا حافظی ها

و

۱۵۵

الهی در تمثیل هم راه سلف خود را نمی رود. اگر نیما به سوی ققنوس می رود تا

سیمرغ او باشد که به درام شکل بدهد و به تمثیل می رسد، او به سوی تراخم، سل،

عقاقیر می رود تا ادبیات را از واژه های ادبی خالی کند و تمثیل ها در گفت و گویی باشند

با حکمت تجربی و با Dupin Detects تن به پارودی بزند تا اگر خود و دوستانش

در جای جای کارهای خویش سودای شطح دارند، هوای بازگشت تعبیر نشود.

اما هنوز در این وادی ها، الهی باید مذاقه ی بیشتری بکند. شعر به نظم، با این که عمر

دیرپایی در زبان فارسی دارد و دکلماسیون، تقطیع، رسم الخط، حکمت تجربی،

تصویر و نمایش، روایت، داستان گونه گویی و ادبیات عامه ای را که می خواهد در

شعر پیاده کند، نتوانسته دادِ مطلب را بدهد به تمام؛ فصل دیگری می طلبد. فصلی از

آبشخور پیشنهادهای تازه باید داشته باشد. پس به سمت کیا می رود: (ساحت جوانی)

پیشنهادهای دکتر شمس الدین تندرکیا، پیشنهادهای اغواکننده ای برای او محسوب

می شود. همه لوازمی که جفت و جور کرده، برای تولید اثر خود باید در یک سامان

جدید به حضور درآید. "شعر به نثر" پیشنهاد او می شود برای نام گذاری این گفتمان

جدید در سامان جدید (و نه شعر متشور).

"دوره سیاه سرایش فارسی"، "ساحت جوانی" و "اشراقها" سه نمونه از آثار بیژن الهی است. در "شعر به نثر" از نسلی در شعر که در تألیف، ترجمه، تحقیق، یک زبان و ادبیات را رعایت می‌کنند. الهی در شعر به نثر هم، البته باز از نیما ظرافت و دقت را به ارث می‌برد. چون دیده که نیما برای گفتن: نوشتن را پیشنهاد می‌دهد و تربیت می‌دهد خواندن را به مخاطب.

پس در سطرها دقت می‌کند و وقتی چیزی از شعر، برگردان و تحقیق می‌آورد بدو تلاش دارد شیوه‌ی خواندن خود را به مخاطب آموزش دهد تا بی‌آنکه مانیفستی عرضه کند، شعر بگوید. در "اشراقها"ی رمبو آنرا نام‌گذاری می‌کند و در تحشیه‌ها و مقدمه‌ها، ادب خواندن آنرا می‌آموزد، رسم الخط به ادب نثر می‌دهد و ایست‌ها و نایست‌ها را، کشیدن و پرکشیدن‌ها را، دیدن و خواندن نه ندیدن و خواندن‌ها را در شعر خود پایه‌ی خواندش می‌گذارد و شعر فارسی با گفتمان "شعر دیگر" از سرودن به نوشتن، از آوا به متن حلول می‌یابد.

بیژن و "دیگر"ی‌ها را این جاها می‌کنیم. امید است بیان مفیدی از آن‌چه می‌خواستیم، به‌دست داده باشیم. توصیف و تحلیل "شعر دیگر" مجال و مقال دیگری می‌طلبد. ما چند پیشنهاد را عرضه کردیم. باشد محققان در سره‌سازی و پی‌گیری آن قلم‌ها بفرسایند.

-۲۴-

از شعر حجم و آن نمط‌ها که در و بر بیانیه رفت، ادبیات جدید فارسی در این چند دهه، بعد از مانیفست، بسیار دیده، بسیار شنیده، آن امضاها که ماند؛ آن امضاها که رفت و آن اسم‌ها که انکار شد و آن خوی‌ها که باید می‌دیدیم و آن رفتارها که دیدیم در شعر. سخن کوتاه، از رویایی نه، از شعر حجم به از حجم هایش و حجم خواننده‌هایش، بسیار گفته و شنیده بوده و ما را از شرح و بسط، وقتی شارع اعظم به سلامتی حاضرند، بحمدالله، معذور می‌شویم.

-۲۵-

اما چند نکته که در معرفت این سطرها نباید گم شود و دوتا مستور و یکی دیده شد.

اول این که در مملکت معاصر شعر، تنها یدالله رؤیایی بود که شعر را در سرانجام رمانتیکش به سامان تکنیکی مناسبی رساند. شعر رؤیایی از نظر تکنیکی، شعری رمانتیک است. دلیل ما هم این است که آن وحدت ارگانیکی که مد نظر شعر رمانتیک بود و در ادبیات رمانتیک ما تقریباً به آن بی توجهی شد، او به کمال رساند. اگرچه بعدها با همین تکنیک‌ها به فرم و فرم‌گرایی آنچنان که زیبایی تمامیت خواهی داشته باشد، رسید. اما نباید پایه‌های نظری و تئوری رمانتیکی‌اش را فراموش کنیم. وحدت ارگانیکی، نظری بود که به شعر به عنوان "یک تمامیت سازمند و اندام‌واره داشتند." در دیدگاه رمانتیکی شعر یک پیکره‌ی سازمند و بالنده است. در یک پیکره اندام‌واره و سازمند هر جزء در جزء دیگر تأثیر می‌گذارد و به‌طور متقابل، عناصر شکل در هم مؤثرند. شعر محصول یک تجربه و احساس واحد است.

دوم این که شکل‌گرایی بود. او از "استقلال شعری خاص خود به عنوان پایه‌گذار "شکل‌گرایی" در شعر نو نیمایی با کتاب "دریایی" با برخورداری شد" (نوری علا: ۳۴۱). اگرچه این نام بعدها در نام و مدل "حجم" عرضه شد. او از برخی رفتارهای فیگوراتیو در شعر نیما، جهت سامان دادن به نظر خویش بهره می‌برد:

"نیما وقتی در برابر واژه‌ها قرار می‌گیرد بیشتر صداها و حرکت هاشان را می‌بیند تا دیگر خصیصه‌هایشان را" (کیارس، مجله‌ی بایا: ۱۰۲). البته به زعمی، او هم در مجاورت "شعر دیگر" به نحوی درگیر پاره روایت‌ها در کارهایش می‌شود. یعنی شاید او نیما را می‌خواست که از قسمی دیگر امتداد دهد: "اشعار او بر مبنای روایتی در لایه‌های زیرین متن شکل می‌گیرد. یعنی قصه‌گویی هدف اصلی وی در شاعری نیست اما به نحوی مطلوب از پاره‌ای عناصر روایی برای شکل‌دهی و انسجام بخشی به اشعارش بهره می‌برد یکی از این عناصر تصویر است. در اشعار موفق و ماندگار او، استفاده روایی از این شگرد به وضوح دیده می‌شود" (غلامحسین زاده، ۱۳۹۰ الف). اما عمده‌ی تلاش و کوشش او در نویسش شعر، از بعد از دریایی‌ها، تنظیم‌هایی برای رسیدن به حجم است که آن پیش‌بینی، که در "از دوست دارم" دارد در لبریکته‌ها و دلنگی‌ها به بار می‌نشیند.

تلاش‌هایی که بیشتر کلنجار رفتن با ماهیت دستوری زبان را نشانه رفته بود. و به نقش‌ها و کلمات در محور هم نشینی کلام، سوای آنچه که دستور زبان فارسی بدان

رسیده بود؛ می‌خواست ماهیتی یکه بدهد. کلمات در جمله‌های او اعضایی بودند که هرگز فقط به سبب کارکرد دستوری نبود که در جمله حضور داشتند بلکه بایستی حضوری نقش‌گرا پیدا می‌کردند، مثلاً نگاه کنید به نقش و فراوانی حروف ربط و اضافه که سوای نقش ربطی و اضافی خویش در جمله ماهیتی تأثیرگذار در خلق معنا و روایت در قطعه هایش دارند و شکل خواندنی را پیشنهاد می‌داد که در ادبیات فارسی سابقه نداشت. از نحو عدول نمی‌کرد اما نحوه ارائه زبان در آثارش با دستور مرسوم غیرمالوف بود

دریا / هم باز بود، هم بسته بود

در بود، یا بود.

او در ساختن حجم هایش در پی ساخت یک کلیت بود، یک تمامیت که علاوه بر آن آرمان رمانتیکی که در خلق قطعه خودبسنده می‌خواست بدان برسد نیم‌نگاهی هم به آرای فیلسوفان هم‌عصر غربی در باب ادبیات و زبان نیز داشته و به کاربست آن‌ها در کارهایش فکر می‌کرد دستور زبان، آرایش و چینش جملات، نوع اسناد افعال، و کلیتی که به نام قطعه ادبی معرفی می‌کرد، از ذهنی نقاد و آزموده خبر می‌داد دستی که در تکرار خویش قلم نمی‌زد و سودای قدم‌های جدید را در خود می‌پرورید

۱۵۸۱

روایی بعد از این دهه‌های مورد نظر، حرکت و مدلول‌های دیگر، در خود ارائه نمود و این روایی‌های دیگر، دفتر دیگری می‌طلبید. شعر حجم در روایی به یک تکنیک نخبه‌گرا می‌رسد، یک رفتار در هندسه‌ی کلام که رعایت مناظر و مرایا، کمپوزیونی ارائه می‌دهد که آن لذت دیداری و شنیداری به‌صورت ذوقی، خواننده را به حظ می‌رساند. این تکنیک واجد ارائه‌ی یک روش و بیشتر منش در "تکنیک و بیان" است که حیطه‌ی صناعات، بدایع و بدعت‌هایش در یک دایره‌ی تعریف‌شدنی، تبدیل به حوزه‌ایی با قابلیت کاربرد و تکرار می‌شود. پس بیش بدانید که رفتار حجم، در شعرهای دیگران (غیر از روایی)؛ رفتاری تکنیکی‌ست که اگر چه قابلیت تعمیم خویش را حفظ می‌کند؛ اما این ایراد نیز بدان وارد است که در درخشان‌ترین بارقه نیز، "سایه‌های از رویا" را در خود بنمایاند.

تکلمه :

واجب بود لااقل یک شمایل زیبایی شناسانه از آنچه رؤیایی است که اغوا می کند
بیاید:

می رفتم و طبیعت ساکن را

با سرعت نود می دیدم.

(با سرعت نود طبیعت ساکن

بی بهره از مشاهده می ماند)

این چهار سطر: روایت از یک تصویر است که می خواهد در توصیف نگنجد. به
پراتزی که زیر دو سطر اول دارد، توجه کنید... حالا

شب، در گریز اسب سیاه

یک صف درخت باقی ماند.

آن سطرهایی هستند که باید داخل پراتز بشوند. دو سطر، توضیح را در پراتزی در
خود فرو بلعیده اند. شما این پراتز را که با معماری تصویر و پاره روایت نمایشی، در
داخل دو سطر ممتنع شکل می دهد، در می یابید [می بینید؟]

این یک معماری بود. "معماری کلمه" که رؤیایی از درخت اندام واری که داشت
می ساخت هرس را فراموش نمی کرد. این شکل، شکل گرایی، ایجاز، رسیدن به
شعرهای کوتاه لبریکته ها حاصل همین تراشیدن ها به کوچک کردن ها، مذاقه کردن ها
در شعرش بود. زبان نخبه گرای او برای رسیدن به این نخبگی، تعلیم و تهذیب بسیار
دیده است.

۲۶- یک دهه از جریان موج نو می گذرد. جریان موج نو به علت همان آسیب هایی که
از نظر گذشت، انشقاق ها، انشعابات و مصادره ها به سراغش آمد. رؤیایی، ابتدا گفتیم
که "حجم" را با کاریزمای خود از تلفیق شاعران شعر دیگر و موج نو گروه کرد. با
این نقد که این جریان باید پرنسب داشته باشد یا به تعبیری در شکل و اصول در آید.
اسماعیل نوری علا در این بین کسی بود که دغدغه می مدون کردن و طبقه بندی
شعر و شاعران موج نو داشت. او با نقدها و مصاحبه هایش در مجله ی فردوسی آن
سال ها مدلی از شعر کارگاهی را در صفحه مربوط به کارگاه شعر، مراقبت می کرد و

ترویج می‌داد تا به نام "شعر پلاستیک" رسید. در این راه متد و روش، ارائه می‌کرد. به "بافت شعری" در موج نو خیلی اهمیت می‌داد و برای آسیب شناسی و ترمیم موج نو خیلی تلاش می‌کرد و به‌غایتی که می‌خواست بدان دست یابد "شعر ناب" اطلاق می‌کرد. جریان "شعر پلاستیک" در همان سال‌ها و در همان فردوسی ماند. اگرچه بنیان شعر کارگاهی به نام او در شعر فارسی تثبیت شد. کارگاه او شاعران خوبی را معرفی می‌کند:

طاهره باره‌ئی، راحا محمد سینا، نصیر نصیری، میرزا آقا عسگری و محسن مهدوی هزاوه...

دیگر این جریان‌ها "شعر موج ناب" بود. جوان‌ترهایی که پس از دغدغه‌ها و دعوای هنر برای هنر و شعر تعهد و همچنین سطرپردازهای مرسوم موج نو، راهی تلفیقی و میانه‌رو را انتخاب کردند. راهی که اولاً طبع موج نو را در خود حفظ می‌کرد و در ثانی به ایجاز رسیده بود و سه دیگر، این‌که به تعهدهای اجتماعی برخلاف سلف آوانگاردش در جریان‌های دهه‌ی چهل روی خوش نشان داده بود و ادعایش رسیدن به شعر ناب بود و این‌که بر بومیت "زبان و بیان و تصویر" خود استناد و تأکید داشت. این نام‌گذاری را منوچهر آتشی انجام داد. در مجله‌ی تماشا، شماره‌ی ۳۰۳ به سه شعر از آریا آریاپور (تاریخ تحلیلی شعر نو؛ جلد ۴: ۴۲۶). از آن سال‌ها و از آن شعرها هرمز علی‌پور، سیروس رادمنش، سید علی صالحی، فیروزه میزانی، یارمحمد اسدپور و ... اسم‌هایی بودند که در شعر ناب معرفی شدند. این شعر همان‌طور که گفتیم سرچشمه‌های "دیگر"ی داشت و این سرچشمه‌ها را از "هوشنگ چالنگی" می‌گرفت که شاعر جنوب بود و شعر موج ناب، خاستگاهی جنوبی داشت.

سیروس رادمنش در بیانیه (که بعدها قصد انتشار آن‌را داشت و بخشی از آن در مجله‌ی عصرپنجمین چاپ شد) هرگونه سرچشمه‌های "دیگری" را بدون حذف هوشنگ چالنگی منکر می‌شود (با این‌که اسدپور این ارتباط را پس از چند دهه تأیید و تأکید می‌کند) ولی به جریانی "پدرسالار" در شعر قائل است که سرچشمه‌هایی نهفته، ملهم از همه‌ی آن راه‌های آمده تا سامان پنجاه سالگی در شعر نو فارسی است. "نسل رؤیایی - آتشی را می‌توان سومین جهش در آفاق شعر ایرانی دانست که با نیما شروع می‌شود و شاملو آن‌را به افق‌های تازه‌تر می‌کشاند". (بیانیه شعر موج ناب)

بیانیه بی‌که اشاره کند به "شعر دیگر" (صاحب آن غموضی که زودرس برد در شعر) به دنیای رنگ و تصویر چالنگی پناه می‌برد. دنیایی که دست‌یافتنی‌تر است اما جنس "دیگر" بدان اصالت می‌دهد و نیک می‌دانیم چالنگی این حس را برای جریان شعر موج ناب داشت که به رغم همان پیشنهادهای روایی و تصویر و کارکردی که شعر دیگر ارائه می‌کرد. شاعر در دسترسی بود که می‌توانست الگوی ذهنی و زبانی مناسبی برای شاعران شعر موج ناب باشد.

شعر "شعر موج ناب" این خصیصه را دارد که زبان شعر در آن پالوده است. دیگر به ولنگاری، سطرپدازی و زیاده‌گویی‌های موج نو تن نمی‌دهد و خواهش فرم در آن، به شیفتگی حجم نیست. اما پیشنهادهای شعر دیگر را رعایت می‌کند. در عمل، آن پیچیدگی غیر طبیعی و رمزگان پیچیده از آن عاری می‌شود و شعر به زیبایی شناسی منطقی در خود می‌رسد. نگرش شاعر شعر موج ناب به هستی، تالو ترکیه یافته جهان خرد است، جهانی که از انفاس خمود آدمی سرشار است و در باطن شعر شهود و شعوری می‌یابد که باطن روحانی را محترق می‌سازد. تالوئی که دید مادی و قیاسی (پوزیتیویستی) را به نگاهی طبیعت‌گرایانه مبدل می‌سازد و در چارچوب موقعیت زندگی شکل می‌گیرد. شعری که سرشار از حس‌های آمیخته با طبیعت است. گویی طبیعت خود زندگی شاعر است. زیستی عاطفی که با خلاقیت زبانی همراه شده شعر را به سمت شعر موج ناب پیش می‌برد. شعری که پیوستگی و روابط معنایی بین اشیا و پدیده‌ها می‌آفریند که نهایتاً مخلوق تصاویر و آفاق پرسشگری می‌شود. محتوای اصلی بر پایه‌ی حس درونی و عاطفی که شاعر با جهان اطرافش دارد شکل می‌گیرد. به عبارت دیگر شکل‌گیری فرم در شعر موج ناب یک حادثه ذهنی است که موجب انعقاد موقعیتی تازه و نو از ایجاد ارتباط با جهان پیرامون است. موقعیت تازه ایجاد شده به وضعیتی تبدیل می‌شود که از حالت استعاری ترکیب را به هویت مستقل و تازه‌ای بدل می‌کند. این خصیصه پیش‌ساز و گاهی کاتالیزور خلق موقعیت می‌شود. به‌طوری که گاهی زمینه ایجاد اسپاسمان می‌شود.

- سرانجام

انسان خواهد دانست

گام‌های شگفت برمی‌دارد

و بر ماه‌های پریشان
عطسه نمی‌روید

(یار محمد اسدپور)

- رگی کبود دارم
از نیشی آشنا
حالا که باید
تک تک معجب کنم
سرهای کودن را
چرا فروتن باشم
من بر گلوی کدام گندم
کاردی نشانده ام

(هرمز علیپور)

- تنها بود
بی آن‌که آسمانی داشت
و چشمی
که در کفن پلک
رویای آفتاب بیند
هنگام که از سپیدی آغاز
تا کبودی پایان
بغضی نشسته است.

۱۶۲

(محمد مهدی مصلحی)

اگرچه زیبایی شناسی منطقی برای شعر، شاید فضیلتی محسوب نشود ولی این
جریان، شعر را در مسیر تاریخی‌اش یک گام جلو می‌برد تا شعر منتظر پیشنهادهای
تازه باشد. [و شاید شعر موج ناب، نه آن ولنکاری موج نو را تاب آورد، نه آن
سخت‌گیری "شعر دیگر" را].

یک فصل که برآمد، برآیندی از یک دهه تحرکات و تحریکات بسیار مناقشه برانگیز
در شعر است و کران آرامشی است برای بوطیقایی به قامت ۱۰ سال.

گفتمان‌ها، مجسم‌کننده‌ی معنا و ارتباطات اجتماعی‌اند... هر گفتمان به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم از طریق رابطه‌ی آن با گفتمانی دیگر و مخاطب ساختن گفتمانی دیگر به اجرا در می‌آید (نظری، ۱۳۸۹).

دهه‌ی چهل شمسی منتهی به دهه‌ی پنجاه شمسی مملو از گفتمان‌های اجتماعی، سیاسی و هنری است که هر یک داعیه‌دار جهان‌شمولی و محق بودن هستند. از میان این گفتمان‌ها، ما شعر موج نو، دیگر، حجم و موج ناب را با پرش‌هایی به گفت‌وگو واداشتیم.

گفتمان اول؛ گفتمان موج نو بود. گفتمانی که پس از "نیما، تندرکیا و ایرانی" داعیه‌ی سخن نو در ادبیات و هنر دارد. فراموش نمی‌کنیم که این جریان، پس از کودتای ۲۸ مرداد و رخوتی که روشنفکران و ادیبان آن روز، بدان دچار شده بودند و پس از سمبولیسم و رمانتیسیسم و هم‌چنین ادب گل و بلبل‌ی مشمژکننده‌ای سر برآورد که دو تای اولی عموماً پس از شکست، کارایی خود را از دست داده بودند و مقبولیتی نداشتند و آن ادبیات سنت مآب واداده نیز دیگر پاسخگوی سیل مطالبات و پرش‌های پیش رویش نداشته به تکرار و انزجار رسیده بود.

این گفتمان به علت قابلیت دسترسی خود توانست گفتمان پیروز آن سال‌های ابتدایی بشود. همچون گفتمان نازیسم پس از جنگ جهانی اول در آلمان که پس از سرخوردگی و تحقیر روح آلمانی، معلول و محصول قابلیت دسترسی خود بود، نه پذیرش محتوای آن از سوی مردم.

در این مورد باید به مفهوم «قابلیت دسترسی» اشاره کرد که خود دو جنبه دارد: اول این که ادبیات و مفاهیم آن گفتمان ساده و همه فهم باشد یا دست‌کم با زبان ساده و عامیانه بیان شود. دوم این که آن گفتمان در زمینه و موقعیتی در دسترس افکار عمومی قرار گیرد که هیچ گفتمان دیگری به‌عنوان رقیب و جایگزین به شکلی هژمونیک در عرصه‌ی رقابت حضور نداشته باشد.

به عبارت دیگر، گفتمان مورد نظر در اذهان سوژه‌ها (افکار عمومی) به‌عنوان در

دسترس‌ترین جایگزین برای گفتمان موجود و رهایی از مشکلات و شرایط بحران کنونی شناخته شود. بنابراین، اگر بحران اجتماعی آن‌قدر شدید باشد که سراسر نظم گفتمانی حاکم را متزلزل سازد، در دسترس بودن یا همان «قابلیت دسترسی» به‌تنهایی قادر است پیروزی یک گفتمان را تضمین نماید (میشری، ۱۳۸۹).

اما این گفتمان به علت تصلب معنایی که در خود با آن مواجه بود، اصرار و تأکیدی که هرگونه جذب گفتمانگی‌های آزاد در جامعه را پس می‌زد، آن محفظه‌ی معنایی ممکن و بالقوه‌ای را که بیرون از حوزه‌ی گفتمانی بود، در خود جذب نکرد و در مقابل از جاشدگی (dislocation) دوام نیاورد؛ زیرا این بی‌قراری‌ها که حاصل رشد ضدیت با تصلب معنایی گفتمان موج نو بود، نظام گفتمانی تازه‌ای را به نام گفتمان "شعر دیگر" شکل داد. گفتمانگی‌های پراکنده در حوزه گفتمانی شعر دیگر، حول همین "تفاوت و دیگر" مفصل‌بندی می‌شد که به علت اصالتی که داشت و گفتمانی پوششی بر تمام نقص‌های شعر موج نو بود به‌رغم این که از سوی روشنفکران با بی‌مهری مواجه گشت، توانست به‌عنوان گفتمانی هم‌زیست، خود را معرفی کند.

دال مرکزی همین گفتمان "زبان دیگر، ویژه و نوستالژیک" آن بود که توانست دیگر عناصر این گفتمان را حول خود، مفصل‌بندی کند. شاید در این مفصل‌بندی، زبان شعری بیژن الهی با اردبیلی، ناجی، چالنگی، شجاعی و اسلامپور با یکدیگر متفاوت بود ولی در یک زنجیره‌ی هم‌ارزی این گفتمان در واکنش به موج نو شکل گرفت. این گفتمان در شرایطی که گفتمان‌های دیگر نظیر گفتمان شعر سیاسی، اجتماعی و ایدئولوژیک در اوج خود بود، در وضعیت مبارزه هنوز صحنه را ترک نکرده بود. اما گفتمان هم‌ارز و دیگری هم بود؛ گفتمان شعر حجم از این سو، در برابر واگرایی گفتمان موج نو، از جاشدگی‌ای را که در شعر دیگر منجر به تولید گفتمان می‌شد درک نکرد و با نمادسازی‌های تازه، در پی مقدمه‌چینی برای زیرساخت یک هویت جدید برای خود بود.

این گفتمان شاید با هژمونی‌ای که درصدد ایجاد آن بود، می‌خواست نظام دانایی و شبکه‌ی معنایی خاص خود را خلق کند تا به‌عنوان گفتمان هژمونیک، پیروز این میدان بماند، اما یک وجه اصلی گفتمان، «قابلیت اعتبار» آن است. چه اسماعیل نوری علا، به رغم ارتش بی‌شمارش در مجله‌ی فردوسی، و صور و اسبابش در شعر فارسی، موفق

نشد. به وجهی دیگر و در سطحی بالاتر و شدت کمتری، گفتمان حجم این اعتبار را پیدا نکرد و در حد یک رفتار در شعر باقی ماند.

گفتمان نهایی، گفتمان شعر موج ناب بود که پس از شکست گفتمان شعر حجم و موج نو می‌خواست از همان حربه‌ی در دسترس بودن استفاده کند. اما این ذکاوت را داشت که از برخی گفتمانگی‌های شعر دیگر نیز بهره ببرد. اما این گفتمانگی‌ها در گفتمان جدید "موج ناب" مفصل‌بندی نشد. از طرفی خود گفتمان نیز، این غنائم را غنیمت نشمرد و عملاً نتوانست از این لحظه‌ها یا وقفه‌ها که از چارچوب گفتمان دیگر بیرون آمدند در گفتمان خود پهلو بدهد. بنابراین بی‌معارض در سطح ماند.

اما گفتمان دیگر که در یک انسداد و توقف بود، این گذار از توقف در ثبات را طی کرد تا در شرایطی مشابه حضور پررنگی را به خود بگیرد و این درست در زمانی است که تنها گفتمانی که هنوز حیات دارد و سودای هژمونیک شدن را در خود حفظ کرده، همان شعر حجم است. گفتمان شعر موج ناب نیز آن رمق را جهت عرض اندام با این دو ندارد.

پرسش این است که چه اندازه گفتمان شعر دیگر، فرصت حیات در شعر فارسی دارد؟ آیا به‌واقع این زیست گفتمانی، مشابه سال‌های دهه چهل از آبشخور اعتبار برخوردار است، یا نه؟ و شاید این گفتمان نیز به سبب نداشتن عرضه و تولید عنصرهای زیبایی‌شناختی جدید، حیات ادبی خود را فقط مدیون بحران دسترسی کرده است که جامعه امروز ادبیات با آن مواجه است. در جامعه‌ای که هنوز گفتمان قابل عرضه‌ای، از دهه چهل به این سو ارائه نداده است؛ اگرچه در گفتمان دهه‌ی هفتاد دال‌های سرگردان بی‌شماری را سراغ داریم، اما نهایتاً این‌ها در یک گفتمان ادبی، مفصل‌بندی نمی‌شوند و این گفتمان از همان ابتدا نام کلی و تاریخی "دهه‌ی هفتاد" به خود می‌گیرد. با پیشنهادهایی عموماً تکراری، ابتدایی و تاریخ مصرف گذشته.

آن‌چه می‌ماند یک سری عناصر در سطح و حوزه‌ی گفتمانگی است که نیاز به تحلیل و واکاوی دارند تا آینده‌ی شعر فارسی در بستر آن‌ها حیات گفتمانی جدیدی را آغاز کند.

این تبارشناسی از استنادات تاریخی بهره‌ها برده، اما تاریخ نیست. شاید برخی از گفتمان‌ها؛ نظیر شعر تعهد، شعر جنگل، شعر ایدئولوژیک، جریان کلاسیک نو و الخ می‌توانست در این تبارشناسی می‌آمد و چه بهتر که می‌آمد. اما در معرفتی که قصد تبیین و تشریحش را داشتیم، جلوه‌گری کمتری داشتند، بی‌این ادعا که بی‌تأثیر بودند و یا حتی تأثیر کمتری داشتند.

آن‌چه ما را از پرداختن به این مباحث، بیمناک می‌کرد دامنه‌ی بحثی بود که شاید در قامت رساله‌ای شایسته، بدین امید که به انجام رسد، از نوع تحلیل بینارشته‌ای و میان معرفتی، می‌بایست که باشد، که از دامنه‌ی متن‌ها و آثار، که این عمل به سبب آن می‌آمد، بیرون بود. فضای تحلیل گفتمان فرصت ویژه‌ای است تا اندیشمندان و ادب‌ورزان با پیگیری پیشنهادهای این جستار، به سمت آن رفته تا تحلیل درستی از سده‌ی گذشته شعر فارسی به‌دست داده شود تا شاید با شناخت و ترمیم حافظه‌ی تاریخی‌مان، انتخاب‌ها و گزینش‌ها، مهر تکرار تاریخ به خود نگیرد.

در شرح‌ها آن‌جا که گاهی به قضاوت نشسته‌ایم؛ از قراین قضاوت کردیم و مبنای تحقیق بیش و کم بر پایه‌ی "مطالعات مروری" استخوان گرفت. موارد دست بردن به حقایق و مصادره‌ها تا آن‌جا که به خودآگاهی ما مربوط می‌شد، تقریباً هیچ است. ناخودآگاه، منش و روش ما نیز دخیل شد که ما که گردآورندگانیم و در بحر متن غریق و از آن ناآگاهیم. نخواستیم و فکر نمی‌کردیم که متن بخواند سال‌های پایانی سده‌ی کنونی در ادبیات را بازگشتی به پیشنهادهای ابتدایی خود بداند ولی این همگونی‌ها و این همانی‌ها گاه آنقدر نزدیک بود که به سبب این که در دام این نتیجه نیفتیم، از مناقشه پرهیز کردیم و تا توانستیم خود را به خاموشی زدیم.

شعر کلاسیک فارسی، قریب به هزار سال طول کشید تا به تفکر بازگشت بیندیشد. آیا شعر نو فارسی در کمتر از یک سده، به بازگشت رسیده است؟ مسأله‌ی شعر معاصر چیست؟

تذکر:

شیوه نگارش، علایم سجاوندی و تقطیع‌ها در همه‌ی شعرهای شاعران کتاب حاضر، عین نسخه‌ی اصل است. در اندک مواردی که حروف جا افتاده و علایم زائدی دیده شده‌اند، آن دسته که محرز بود نتیجه‌ی اشتباهات حروفچینی‌اند و تعمدی در نوشتار آن‌ها نبوده، اصلاح شده‌اند.

گردآورندگان:

زمستان ۹۲