واگرایی و همگرایی در جریان های ادبی شعر فارسی از ظهور شعر نیمایی تا امروز:

پس از انقلاب مشروطه شعر فارسی با موجی از دگرگون خواهی به مرحله تازه ای از حیات خویش قدم گذاشت و سرانجام در شعر نیمایی به سر منزل خود رسید، شیوه ای را که می توان بارزترین عرصه ظهور تحول خواهی شاعران مشروطه دانست و نقطه ای که شعر نو با تعریف ویژگی های مستقل و فاصله های معنا دار هویت متمایز خود را در کنار شعر کلاسیک فارسی پیدا کرد. در اواخر دهه سی و اوایل دهه چهل که شعر نیمایی در کنار شعر کلاسیک فارسی گونه ای تثبیت شده بود جریان رادیکال دیگری شکل گرفت که به طور رسمی از سال 1341 (با انتشار کتاب" طرح" احمدرضا احمدی) آغاز شد و تا اواخر دهه پنجاه ادامه یافت. این دو دهه تقریبی در واقع صحنه ی برخورد دو جریان ادبی بود که هردو از منظری متاثر از شعر نیمایی بودند. تا کنون مقالات و کتب متعددی درباره تحولات شعر مشروطه، جدال نیما با مدعی، و جریان های نوگرای شعر فارسی پس از آن منتشر شده است..پیشرفتی که در این مقاله در خور توجه است ارائه تحلیلی تازه از این تحول تاریخی با بررسی روند پیوستگی و گسستگی در پیکره شعر فارسی ست.این مقاله سعی دارد برای نخستین بار با خوانشی تاریخی نمودهای واگرایی و همگرایی را در شعر معاصر بررسی کند و به پاره ای از پرسش های اساسی پیش رو بیاندیشد.

کلید واژگان:

شعر نیمایی، مکتب سخن ،موج نو،همگرایی،واگرایی

واگرایی نخست :شعر نیمایی، همگرایی در پی:مکتب سخن

پس از تثبیت شعر نیمایی به عنوان یکی از قوالب شعر فارسی و گرویدن بسیاری از شاعران ایرانی به این شعر جدید؛ ما بین سال های 1340 تا 1357؛ دو جریان شعری در ادبیات ایران به شکل موازی پیش می‌رفتند.نخست جریان ریشه‌دار و میانه‌رویی که وابسته به دانشکده ادبیات و مدافع حفظ سنت‌ها بود و درعین حال با حرکتی کند و محافظه‌کارانه در پی ایجاد تحول .پیش از این دوره و در بحبوحه تحولات ادبی پس از مشروطه، جریان محافظه‌کار به سردمداری محمدتقی بهار به راه خود ادامه می داد و به تبعیت از نام نشریه او جریان "دانشکده" نامیده می شد و پس از آن با انتشار نشریه "سخن" توسط پرویز ناتل خانلری و با ایستادن در خط میانه زمانه ای دیگر و آشتی با پاره‌ای از اندیشه‌های نیما (که به محتوای شعر برمی گشت،نه قالب آن) به نام "مکتب سخن" شناخته شد. پیش از شکل‌گیری مکتب سخن، سنت فکری "دانشکده" با جریان رادیکالی مقابل بود که تقریبا هیچ باوری به ادبیات سنتی نداشت و تمسک گاه و بی‌گاه آن به سنت نیز با رویکردی سطحی، گذرا، و سلیقه ای توام بود .در واقع سردمداران این رادیکالیسم ادبی ؛که از جمله آن‌ها می توان چهره‌هایی چون میرزا آقا خان کرمانی، تقی رفعت، و میرزاده عشقی را نام برد؛ بر این باور بودند که باید از میراث ادبی کهن تنها به شکلی بهره برد که با تفکرات امروز همخوان باشد.سرانجام در دهه سی شعر نیمایی موفق شد که در عین مد نظر داشتن جریان های سنتی جامعه (دست‌کم در پاره‌ای از ادعاها)، جریان تندرویی را که به دلیل افراط های غیرمنطقی و مبانی تئوریزه نشده جنبشی جوانمرگ بود، به مسیری اندازد که می توان آن را نوعی رادیکالیسم منطقی نامید، به این معنا که این شیوه در عین تعدیل پاره ای از افراط ها ،به دلیل ذات رادیکال و تعریف وجوه متمایز خود از شعر کلاسیک همچنان جریانی واگرا در پیکره شعر فارسی محسوب می‌شد.از سوی دیگر ناتل خانلری با در نظر گرفتن تحولات زمانه و بی تاکیدی بر نام نیما تلاش کرد که جریان سنتی ادبیات را تا حدودی با دستاوردهای شعر رادیکال نیمایی آشتی دهد.او که در ابتدا متاثر از شعر نیما بود سرانجام در رساله دکترای خود "تحول غزل در شعر فارسی" [1] به این نتیجه رسید که ظرفیت و امکانات عروض فارسی چنان گسترده است که نوگرایی در شعر نیازمند تغییر در قوالب تثبیت شده شعر فارسی نیست و این تحول لازم است در زبان باشد. باری، آنچه را که ناتل خانلری تحول در زبان می خواند، امروزه می توانیم تحولی در "شکل ذهنی شعر" [2] بنامیم، تحولی که اگرچه بزرگان

---

[1]. این رساله در 1322 در دانشگاه تهران و به راهنمایی محمدتقی بهار به انجام رسید و در 1327 با عنوان «تحقیق انتقادی در عروض و قافیه و چگونگی تحول اوزان غزل فارسی» توسط انتشارات دانشگاه تهران منتشر شد.

[2]. این اصطلاح را اولین بار رضا براهنی در متون انتقادی خود در دهه چهل به کار برد .البته نیک می دانیم که نگاه بر اهنی به زبان تفاوت های آشکاری با تحول زبانی خانلری داشت.اگر در نگاه خانلری عوض کردن شکل ذهنی شعر در ترکیبات و تصویرهای نو خلاصه می شد ، براهنی با عبور از این پله نخستین به دنبال دگردیسی هایی در زبان و نحو شعر بود.

مکتب دانشکده چون محمد تقی بهار، رشید یاسمی، و بدیع الزمان فروزانفر به ضرورت آن پی برده بودند[۳] اما هرگز نتوانستند در عمل به آن دست پیدا کنند و این نیما بود که سرانجام با بیان و نحو و تصویرسازی دگرگون خود به این شکل ذهنی تازه در شعر جامه عمل پوشاند. به این ترتیب میراث اندیشگانی مکتب سخن یکی از جریان های عمده شعر فارسی پس از نیما و متاثر از آن محسوب می شود.[۴] رادیکالیسم منطقی اگرچه در آغاز با مخالفت شدید ادیبان دانشگاه مواجه بود؛ با این وجود؛ با راه تازه ای که ناتل خانلری در مجله سخن گشود و شعر شاعرانی چون فریدون توللی[۵]،و نادر نادرپور ادامه پیدا کرد. شعر مکتب سخن(جریان دانشگاه) ابتدا از جهت محتوا و به مرور از نظر قالب با رادیکالیسم نیمایی راه مشترکی پیدا کرد و حتی برخی از نمایندگان این مکتب ه مچون مهدی اخوان ثالث به توجیه برخی از آرای نیما دست یازیدند.

با این همه، نه نیما و نه ناتل خانلری نمی اندیشیدند که این آشتی موقت به سرعت توسط رادیکالیسم دیگری از هم گسسته شود. این همگرایی از سال های 1340 به بعد ابتدا با شعر سپید شاملو، تصویرسازی های دگرگون فروغ فرخزاد در دو مجموعه آخرش، و در ترکیب های بحث انگیز سهراب سپهری، و در سطوحی بالا تر با تاثیرات بازمانده از شعر تندر کیا و هوشنگ ایرانی در شعر موج نو و حجم و در نهایت در شعر دهه هفتاد برای همیشه از هم گسسته شد. از همین رو بود که نیما خود یکی از بزرگترین منتقدان شعر سپید شاملو بود و حتی از تندرکیا که خانه‌اش تنها یک کوچه با او فاصله داشت هرگز اسمی نبرد؛ و نیز این واقعیت که نیما در وصیت‌نامه آثارش را نه به شاگردانش بلکه به محمد معین سپرد شاید نشانه ای از همین اعتراض او بود.

واگرایی دوم و موقعیت موج نو:

به هر ترتیب گروهی از شاگردان نیما در مسیری قرار گرفتند که آن قرداد نانوشته میان ناتل خانلری (نماینده شعر میانه رو) و نیما (نماینده رادیکالیسم منطقی) را بشکنند. تا اینجا فرضیه آن است که نظام دانشگاه تلاش کرد که همگرایی را میان ادبیات کهن و جدید ایجاد کند. شاهدی نداریم مبنی برآن که نمایندگان مکتب سخن که مستقیم یا غیر مستقیم خطوط فکری خود را از اساتید ادبیات دانشگاه تهران می گرفتند در شکست این قرارداد گامی برداشته باشند و از قضا آن‌ها همان کسانی بودند که پس از نیما شعر او را به رسمیت شناختند. نظام دانشگاه از آن روکه وظیفه خود را نه پیشتازی در هنر، که دسته بندی داده های موجود می دانست می خواست شیوه‌های ادبی جدید را به هر شکل ممکن زیر مجموعه و دنباله ای برای ادبیات گذشته تعریف کند و این دو را به یکدیگر پیوند دهد. در مقابل، نظام روشنفکری و رادیکالیسم دهه چهل بیشترین تلاش را برای گسستگی این خطوط تازه به هم آمده به انجام رساند؛ چرا که این گسستگی از خصلت‌های جامعه مدرن و مدرنیسم بود و جریان روشنفکری خارج ازدانشگاه (نماینده ی رادیکالیسم) نیز مطابق همین منطق خود مدافع و عامل گسستگی.

اما سوالی که در این جا مطرح می شود این است که پیروان موج نو که در این دوره سوی رادیکال شعر فارسی را تشکیل می دادند که بودند و وجه مشخصه آنان چه بود؟ آیا آن‌ها ادامه انحراف شاگردان نیما بودند؟ یا که خود مبدع همگرایی دیگری بودند؟ تحلیل رفتار شاخه‌های مختلف موج نو یعنی شعر حجم ،شعر دیگر، شعر پلاستیک، و شعر ناب بسیار پیچیده است. از سویی این گروه در زبان شعری و تکنیک به رادیکالیسم تندر کیا و هوشنگ ایرانی پهلو می زنند و پیوستگی ذهنی را در درک تصویر ونیز روایت غالب شعر فارسی را دچار فروپاشی می کنند، و از سوی دیگر توجهی بارز به ادبیات کلاسیک دارند و آشکارا به ریشه‌های شعر

---

[۳]. "ما امروز برسر دو راهی تاریخ خود قرار داریم، راهی به سوی کهنگی و توقف و راهی به طرف تازگی و حرکت. هر گوینده و نویسنده ای که مردم را به سوی آینده و جنبش و حیات هدایت کند و سمت او حقیقی تر و غمخوارانه تر باشد کالای او دربازار آتیه رایج تر و مرغوب تر خواهد بود." (سخنرانی محمد تقی بهار در کنگره ی نویسندگان، 1325).

[۴]. اهالی سخن بعدها کوشیدند که این تاثیر را به کل نفی کنند و ناتل خانلری را بنیان‌گزار شیوه‌ای نو در بیان شعر فارسی معرفی کنند.به عنوان نمونه نادر نادرپور در مصاحبه ای که در 6 تیر ماه 1346 در شماره 818 مجله فردوسی با عنوان "درباره دکتر خانلری و فریدون توللی" انجام داده است می گوید:"می توانم گفت که نوآوری های نیما در صورت یا قالب شعر خانلری تاثیری اندک داشته و معمولا اشکالی مانند غزل و قصیده و حداکثر چهارپاره مورد علاقه ی او بوده است...زبان خانلری هم از ابتدا با زبان نیما تفاوت داشته و به سیاق کلام قدما نزدیک بوده و از انسجام و استحکام معمول آنان بی بهره نمانده است."

[۵].فریدون توللی درمقدمه کتاب خود "رها" (1329)از یک سو شعر نوگرایان (نیما) را نقد می کند که چنان سرگرم مضامین و پرده های جدید شده اند که از ساخت ترکیبات خوش لفظ بازمانده اند و ازسوی دیگر به بی توجه ی به زمان و مکان و به کارگیری استعارات مستعمل توسط سنت‌گرایان می تازد و به این ترتیب راه خود را ازهردوی اینها جدا می داند . اگرچه که توللی بعدها از مواضع خود منصرف شد و به سرودن قصیده روی آورد اما مقدمه مجموعه رها در آن سال آینه و جان‌مایه ی اندیشه مکتب سخن به شمار می رود.

خود در متون کهن ادبیات فارسی اقرار می کنند [۶].عده ای از شاعران موج نو همچون بیژن الهی، محمود شجاعی، و بهرام اردبیلی حتی مدعی نوعی سیر و سلوک عرفانی بودند و در مقابل این زیست عمیقا سنتی ؛که نظیر آن را می توان در نمونه هایی چون ادیب پیشاوری و ملاکاظم عصار جست؛ در تصویر و روایت و حتی دایره واژگان برون دادی به شدت پیشرو داشتند. این گروه که اصحاب ترجمه و مدعی نوعی مدرنیسم درادبیات بودند در شعر خود به دفرمه کردن قالب ، زبان، و روایت می پرداختند ، از سویی دیگر چه در مقالات و چه در زندگی شخصی گرایش آشکاری به سنت داشتند و همین است که موج نو را در موقعیت مخصوص و عجیبی قرار می دهد که مشابه هیچ یک از جریانات دیگر نیست.

به واقع، موج نو تنها جریان خارج از دانشگاه بود که به ایجاد نوعی همگرایی میان سنت و مدرنیسم ا دبی تمایل داشت، امری که تا آن روز دانشکده خود رامدعی جدی آن می‌دانست. پیش از آن، کار همگرایی را مکتب سخن انجام می داد که با تعطیلی مجله سخن در سال 1357 به طور رسمی میراث خود را به دانشکده ادبیات دانشگاه تهران منتقل کرده و آن را به پایگاه شعر میانه رو بدل کرده بود.با این همه لازم به ذکر است که میانه روی یک وضعیت نسبی ست و نظام فکری دانشگاه که عقبه فکری سنت دانشکده و مکتب سخن را در خود داشت در مواجهه با رادیکالیسم دهه چهل از این همگرایی دست برداشت و به ستیزه روی آورد و بخشی از ادبیات معاصر را انکار کرد. دانشگاه به نفی نوآوری های موج نو، تندرکیا، هوشنگ ایرانی، و جریان شعر دهه هفتاد پرداخت و هرگز هیچیک از این جریانات رادیکال را به رسمیت نشناخت.از سوی دیگر، موج نو این پرسش را پیش روی ما گذاشت که آیا می شود تندرکیا،هوشنگ ایرانی، آموزه های شعر غرب[۷]، و شعر کلاسیک فارسی (و حتی عروض فارسی که به دست شعر سپید شاملویی به حاشیه رانده شده بود) را دوباره در نقطه ای همگرا کرد؟ به علاوه، این همگرایی در جریان موج نو تفاوتی با همگرایی اولیه ای داشت که مکتب شعر سخن به وجود آورد.به واقع، موج نو در پی آفرینش گونه جدیدی از ادبیات در ایران بود که از منظر زیبایی شناسانه سنتز دستاوردهای پیش از خود در شعر فارسی باشد [۸].نیما در مسیر نوگرایی خود اگرچه که به هوای چنین منزلی بود، اما نتوانست چنین جمعی را ایجاد کند چرا که در موقعیت تاریخی خود بسیار کم تجربه بود.او علی رغم نوآوری های بسیار هرگز موفق نشد از روایت وصفی امثال نظامی بیرون بیاید، چرا که ادبیات غرب و امکانات روایت را چندان خوب نمی شناخت و نمی توانست شعر تندرکیا و محمد مقدم را توضیح دهد و تصویر کاملی از ادبیات معاصر خود نداشت.

با این همه، پس از این همگرایی دوم که در اواسط دهه چهل به اوج شکوفایی خود رسید، جزمیت و بنیادگرایی ادبای سنتی پیوسته بر فضای ادبیات دانشگاهی حاکم بود و تابعان خود را از بازنگری در رویکردهای تازه به ادبیات بازمی داشت.اساس تفکر دانشگاه که در دهه سی به میانه روی رسیده بود، در دهه چهل به بعد و در برخورد با واگرایی دوم آن بود که ادبیات سنت و کلیشه هایی دارد؛ که اگر نمونه ای در این قالب گنجید آن را می پذیریم و اگر نگنجید آن را نفی می کنیم .بنابراین دانشگاه در نهایت توانست نیما را در قالب های فکری خود بگنجاند اما از توضیح سایر پدیده های نوظهور شعر فارسی ناتوان ماند و ساده ترین راه یعنی نفی را برگزید و این تفکر حاکم تا به امروز و قریب پنجاه سال بر فضای دانشگاه سایه انداخت .سوالی که امروز در برابر میراث داران این سنت فکری به بقای خود باقی ست آن است که دانشگاه دستاوردها و نوآوری های قریب به نیم قرن شعر فارسی (از دهه ی چهل تا امروز) را نفی کرده است اما این بازی نفی تا کجا می تواند به حیات خود ادامه دهد؟ حال آن که برای یک محقق نفی آخرین راه ممکن است و کار تحقیق آن است که علم را برای تشریح و توضیح هر پدیده ی نو به کار بگیرد. بدیهی است که چنانچه این نفی رویکردهای معاصر تا سال های طولانی توسط دانشگاه ادامه پیدا کند جبران این خلاء نظری به دشواری امکان پذیر خواهد بود.

---

[۶]. دو مقاله از بیژن الهی در باب حافظ که در شماره های 6 و 7 نشریه "این شماره با تاخیر" منتشر شد، ارجاعات متعدد یدالله رویایی به مولانا و فصل هایی که اسماعیل نوری علا در کتاب تئوری شعر به حافظ پرداخته است، همگی نشان از نوعی توجه نظری به متون کلاسیک دارند اما این که آثار کلاسیک به طور مستقیم تاثیری در ایده های شاعرانه موج نویی داشته باشد هم به وفور در اشعار و اشارات موج نویی ها دیده می شود، از جمله یدالله رویایی در مصاحبه با مسعود بهنود درباره شکل گیری ایده ی شعر حجم می گوید:"از این گروه که اسم بردید (شاملو، اخوان، فروغ) نه. مواردی نیافته بودم (که حجم باشد و در بیانیه استفاده شود) امیدوار هم نبودم که بیابیم، ولی شعرهایی از مولوی، حافظ، و به خصوص شطحیاتی از عارفان و چند جا در ماخ اولای نیما بود که در شناخت آن مکانیسم ذهنی خیال به من کمک کردند" (از سکوی سرخ، یدالله رویایی، نشر مروارید،1357، ص59) ،و یا "درست یک حرکت پسامدرنی از آنجا (از جنبش های هنری دهه 40) شروع شد. اینکه سنت را چطور بازسازی کنند و آن را در کانتکست مدرن بیاورند و این زمینه مدرن با سنت مواجه شود ."(محمدرضا اصلانی، مصاحبه با حسام نصیری ، روزنامه قانون، 7 اردیبهشت 1392)

[۷].رویکرد موج نو به ادبیات غرب هم به طور جداگانه و در نوع خود قابل تامل است چرا که این گروه نخستین کسانی نبودند که ادبیات اروپا را منظور نظر داشتند اما برخلاف خانلری و یا شاملو که از ادبیات جهان فقط بخش رمانتیکش را گزینش می کرد، موج نو از لورکای رمانتیک تا الیوت ضد رمانتیک و حتی جویس متاثر از کتاب مقدس و نیز کاوافی عامه گو را در دایره دید خود منظور داشته است.

[۸]. از این جهت به کاری شباهت داشت که سهروردی در ساحت عرفان ما انجام داد. سهروردی که خود را در برابر چنان پرسش تاریخی می یافت که "آیا می توان سرانجام به ساحتی ایرانی- اسلامی در اندیشه دست یافت ؟" و هم او بود که سرانجام حکمت خسروانی و مبانی دین اسلام و مبانی مشایی ابن سینا را به نقطه همگرایی رسانید که مبداء حکمه الاشراق بود.

به هر ترتیب الگوی اندیشگانی حرکت جوان موج نو آن بود که در نوآوری و زبان هریک از انگاره‌های مختلف به شعر امتیازاتی وجود دارد که نمی‌توان به سادگی از آن چشمپوشی کرد. در واقع، داعیه موج نو این بود که در هر جایی از ادبیات می تواند افقی باشد که با الگوهای هنر سازگار است.بنابراین موج نو به نسبت شعر نیمایی توانست به ادبیات قدرتمندتری[۹] تبدیل شود و بسیاری از نقطه ضعف های آن را پوشش داد، چرا که مجموعه ای بود از دستاوردهای فکری جریان های گونه گونی از جمله شعر نیمایی.

غزل و موقعیت آن در همگرایی موج نو:

پس ازشکل گیری مکتب سخن که اغلب سنتگرایان رابه خود جذب کرد، فضای ادبی ایران به رقابتی میان شعر نوی میانه رو و گروهی از شاگردان نوجوی نیما بدل شد. گروه دوم که از جمله آن‌ها می توان احمد شاملو ، یدالله رویایی، فروغ فرخزاد، و سهراب سپهری رانام برد مکتب سخن را خانه پایانی شعر نوی ایران نمی‌دانستند و کنکاش خود را در امکانات شعر فارسی پیوسته ادامه می دادند. جریان جوان موج نو اگرچه که در ابتدا محل اعتنای هیچ یک از این دو گروه نبود اما نوجویان رفته رفته اقبالی به آنان پیدا کردند، به گونه ای که رویایی خود به تئوریسین یکی از شاخه های مهم موج نو (شعر حجم) بدل شد و سپهری کتاب آخرش "ما هیچ، ما نگاه" را به شدت متاثر از عناصر شعر موج نو سرود و نیز فروغ فرخزاد به تحسین شعر گروهی از این شاعران جوان همچون احمدرضا احمدی پرداخت.در این میان، قالب غزل نیز یکسره از میان نرفت و درکنار این دو گروه آرام و بی‌صدا به حیات خود ادامه داد. اگرچه که پس از این دوره غزل معاصر به دلیل فقدان تئوری پردازان و مدافعان نظری قدرتمند همواره یکی از جریانات حاشیه ای گفتمان های شعر معاصر بود اما به واسطه سابقه تاریخی غزل نمی توان آن را عاری از اهمیت دانست . در این میان، شاعرانی چون محمدحسین بهجت (شهریار)، رهی معیری، هوشنگ ابتهاج (سایه)، حسین منزوی، و محمدعلی بهمنی سعی کردند فضایی را ایجاد کنند که اجازه ندهند یکی از قالب های مهم شعر فارسی از میان برود .چندی پیش محمدرضا شفیعی کدکنی هم مقاله ای را در دفاع از همین منظر منتشر کرد [۱۰]که در آن مدعی بود که در میان شاعران معاصر آمریکا دو ژانر شرقی بسیار محبوب است. یکی هایکو و دیگری غزل و حتی عده ای از شاعران آمریکایی گرایشی به سرودن غزل دارند . در واقع یکی از دلایلی که مدافعان غزل نتوانستند موج نو را بپذیرند این بود که در سنتز آن جایی برای غزل محاسبه نشده بود. موج نو به آرای زیبایی شناسانه تندرکیا و هوشنگ ایرانی و تئوری نیما و ادبیات عرفانی (خاصه شطحیات) پاسخی داشت اما غزل سرایان خود را بیرون از این نظام زیبایی شناسی می دیدند. از سوی دیگر ، مدافعان غزل معتقدند غزل فارسی تاریخ و اصالتی داشته که شعر موج نو با همه ادعاهایش از این اصالت خارج است و اگر چنگی هم به ادبیات کلاسیک و تصوف می زند برای ترویج ادبیات مدرن است و در نهایت ریشه ای در سنت ها ندارد. باری، نکته این اختلاف در آن بود که اگرچه توجه موج نو به همه میراث شعر فارسی معطوف بود اما نمی‌توانست غزل معاصر را در همگرایی و سنتز خود لحاظ کند ، چرا که در قالب خود جریانی آزاد بود. نه مطلقا [۱۱]به قالب سپید یا نیمایی تن می داد و نه یکسره به ضدفرم شعر تندرکیا و هوشنگ ایرانی. پس بدیهی ست که غزل معاصر را هم که یکی از معدود وجوه اشتراک [۱۲]آن با غزل کلاسیک همین قالب آن است در خود جای نداد[۱۳]. مسئله در جریان موج نو مسئله قالب نبود، بلکه

---

[۹]. در اینجا توضیح نکته ای ضروری می نماید: مولف مقاله برآن است که معیار درست شناخت یک جریان موفق زایندگی است و قابلیت تاثیرگذاری بر نسل های پس از خود.از این منظر، جریان نیمایی ؛با تمام نقطه ضعف های احتمالی خود ؛ یک جریان موفق است، چرا که منشا زایایی شد. همچنین، موج نو جریان موفقی ست ازآن رو که بازاندیشی در آرای شعر موج نو را در دهه شصت و هفتاد به وضوح دیدیم که تا به امروز نیز ادامه دارد.

[۱۰].این مقاله باعنوان "شمایل غزل فارسی در فرنگ" در کتاب "با چراغ و آینه" منتشر شده است.(تهران، سخن،1392)

[۱۱]. این قید تاکییدی است بر آن که قالب در شعر موج نو به حسب ضرورت به کار می رفت. می بینیم که بیژن الهی به فرم غزل و رباعی و چهارپاره بی اعتنا نبود و حتی در ترجمه کاوافی نگاهی به وزن دارد یا در ترجمه حلاج و آثار کلاسیک تلاش می کند که قالب را حفظ کند و این را بخشی از وفاداری به متن اصلی در ترجمه می شمارد. همچنین در اشعار رویایی(به ویژه در دلتنگی ها) می بینیم که گاهی در یک شعر واحد ؛به حسب ضرورت فرم؛ قالب های متنوعی به کار رفته است.

[۱۲]. گذشته از آن که غزل معاصر از نظر بیان و تصویرسازی تفاوت آشکاری با غزل کلاسیک دارد، توجه غزلسرایان معاصر به ارتباط عمودی ابیات هم موجد تفاوت روایی مختصری در این دو شکل غزل بوده است .در اینجا باید توجه داشت که حتی با در نظر گرفتن این تفاوت مختصر هم روایت چه در غزل معاصر و چه در غزل کلاسیک خطی است و همین رویکود به روایت آن را از شعر موج نو جدا می کند.

[۱۳]. البته نمایندگان نظام دانشگاه با غزل معاصر هم زاویه هایی دارند ؛با این وجود؛ مروج نوآوری در غزل معاصر در اصل همان تحسین کنندگان نوآوری درغزل خانلری بودند یا کسانی که شعر "عقاب" او را بر صدر نشاندند و شعر "آسمان پیما" و "ترن" و "پرده ی سینما" را سرودند. به هر صورت، آغاز کردن یک جریان فکری به این معنا نیست که آغازکنندگان می توانند نتایج تاریخی آن را هم به قطع تعیین کند.

آن ها میراثی را از نیما گرفتند که می توان آن را "ضرورت قطعه" نامید. [۱۴]نیما به دنبال این جمله معروف خود " من در بی نظمی هم به دنبال نظم هستم" به کوتاه و بلند کردن مصرع های ثابت قالب های کلاسیک بر حسب اقتضای معنا دست می زند و به خلق قطعه نایل می شود. قطعه که حالتی منادولوژیک دارد نه عمودی ست و نه منظم و متقارن اما صاحب فرم است، مثل سنگ ناتراشیده و نامنظم است اما بی فرم نیست.بنابراین آنچه را که موج نو در سنتز خود لحاظ نکرد تنها قالب غزل بود، فارغ از خصال دیگر آن، همان گونه که حتی نوع نگاه نیما به قطعه را نپذیرفت و به ارتقای آن پرداخت.

نقدی کلی بر نگاه بنیادگرایانه و ذاتگرایانه به ادبیات:

بنیادگرایی لااقل در ادعا مدافع نوعی ذاتگرایی است. بنیادگرایی اندیشه ای است که بر اساس اصولی از پیش تعیین شده ؛که می تواند از جنس سنت باشد و یا شریعت و یا اخلاقیات و...؛ به حقیقتی باور دارد که به چرایی خود به تمامی پاسخ نداده است.علیرغم این خلاء فرد بنیادگرا همه چیز را با متر حقیقت محبوب خود می سنجد و چیزها اگر در این چارچوب گنجیدند وجود دارند و اگرنه باید که حذف شوند. بنابراین، فرد بنیادگرا به اصولی معتقد است و آن را حقیقت می داند و کسی را که به این اصول باور ندارد نه در موقعیت یک مخالف که در وضعیت یک ضد حقیقت قرار می دهد. ذاتگرایی مرتبه ای پایین تر از بنیادگرایی ست و بر آن است که می توان به ذات یک پدیده و اصل آن بازگشت. حرفی که ارسطو با بیان "تصور یک شی هرگز خود آن شی نیست" در برابر آن می ایستد. ارسطو با طرح این گزاره در پی آن است که پرونده بازگشت را در فلسفه و یا منطق خود ببندد. ما در دوران بازگشت ادبی تجربه چنین ذاتگرایی را داشته ایم. این بازگشت کنندگان دلخسته از بازی های زبانی سبک هندی تصور می کردند که با برگشتن به زیبایی شناسی قرن 6 و 7 می توان آن را دوباره احیا کرد. در واقع، ذاتگرایی معتقد است ما می توانیم به اصل یک پدیده بازگردیم، اما محور اصلی اندیشه بنیاد گرا آن است که حقیقت در گذشته ست و واکنش هایی رمانتیک به تحولات مدرن نشان می دهد. بنیادگراها بر این باورند که حقیقت به مثابه گنجی پنهان در گذشته است که ما موظیم از آن حراست کنیم و اگر نکنیم به انحراف کشیده می شویم. با این وصف نگاه نظام دانشگاهی به شعر امروز نگاهی ذاتگرایانه است. شاید پاسخ این باشد که دانشگاه در این تقابل دست به خشونت نمی زند. با این همه خشونت همیشه شمشیر به روی دیگری کشیدن نیست. تمسخر، طرد، نخواندن، و نفی هم اشکال دیگری از خشونتند و همین که دانشگاه (به عنوان یک نهاد پژوهشگر) امروزه حاضر نیست بخشی از ادبیات را به خودش راه بدهد بزرگترین تظاهر خشونت اوست. الیور لیمن در کتاب "زیبایی شناسی اسلامی" نکته جالبی را بیان می کند، این که چرا کسانی که در حوزه فلسفه و زیبایی شناسی اسلامی کار می کنند تصور می کنند که ضرورت دارد که سنت یک امر پیوسته باشد. او به قول کسانی اشاره می کند که مدام می گویند در اسلام کشیدن چهره های مقدس حرام بوده و هنر چهره نگاری به همین دلیل مشخص پیشرفت نکرده است. در حالی که حداقل 200 سال را در دوره گورکانیان می توان مثال زد که چهره نگاری هنری مرسوم بوده است. اشاره لیمن بر آن است که نمی توان به این شکل بخشی از تاریخ هنر را جدا کرد و آن را به همه جریان تعمیم داد. به علاوه، ما حتی در همان دوران بازگشت ادبی با چهره هایی چون قاآنی مواجهیم که شعر با لکنت می گویند و یا شاعرانی که به عمد افعال جعلی را به کار می برند و این نحو در زبان را نمی توان با باور یک سنت واحد توجیه کرد.علیرغم همه این موانع اساسی در این مسیر، نظام دانشگاه همچنان اصرار دارد که امروز ادبیات را فقط با یک قرائت (همان قرائت ملک الشعرای بهار) بخواند.

مسئله سادگی و پیچیدگی در شعر:

با نگاهی به تاریخ ادبیات فارسی می توان دانست که پیش از مشروطه شعر فارسی همواره نخبه گرا ترین شکل ادبیات و هنر به شمار می رفته و جایگاه آن در دربار و در محضر پادشاهان و فرهمندان بوده است. زبان شعر را شاه ان، دانشمندان، و عرفا می فهمیدند. بسیاری از مفاهیم اشعار مولانا حتی امروزه نیز برای بسیاری از نخبگان پیچیده است تا چه رسد به کشاورزان و خربندان زمانه مولانا. نمی توان تصور کرد که هیچ یک از ابیات درخشان نظامی و یا ابیات پیچیده حافظ برای عوام سروده شده باشد.حتی

[۱۴].گرایش "شعر پلاستیک" را باید از این قاعده مستثنا دانست.در واقع، نوآوری تعریف شعر در این گرایش آن بود که "تصویر" را به جای "قطعه" واحد شعر تلقی می کرد.

شعر سعدی که برخواسته از اندیشه تعلیمی و نظام ساده اخلاقی اوست همواره با عنوان "سهل ممتنع " تعریف شده، که سهل آن همواره همنشین واژه ممتنع بوده است. با این همه انقلاب مشروطه و توسل روشنفکران به شعر (شعارها و طنزهای ریتمیک) برای همراه کردن توده های مردم با خویش این ایده را ترویج کرد که شعر همواره باید به زبانی ساده و عوام پسند و همیشه برای مردم کوچه و بازار باشد.حال آن که، پیچیدگی شاخصه غالب در بوطیقای هنر مدرن بود. برجسته ترین مخالف مدعای شعر برای عامه مردم شاید هایدگر است با این بیان که "شاعران بکوشید تا حرمت زبان آلوده زبان عامیانه نشود" و یا مالارمه که معتقد است شعر درست در مقابل زبان عامیانه قرار دارد. با این حال مشروطه بود که این تصور را بوجود آورد که شعر باید برای مردمی ساده و عامی سروده شود. پیچیدگی در شعر نیز اگرچه به عنوان یک ویژگی اساسی در موج نو مطرح نبود[۱۵] اما به طور کلی موج نو یکی از دشوارترین گونه های شعر فارسی تلقی می شد ، از این رو موج نویی ها گهگاه به توجیه دشواری های شعر خود پرداختند [۱۶].با توجه به این مسئله این پرسش م طرح می شود که چرا امروز و تنها در ساحت شعر جدید فارسی نخبگان نمی توانند زبان خود را داشته باشند؟

البته این همه به معنای نفی مطلق ایده سادگی در شعر نیست، چرا که بخشی از توده های جامعه مصرف کننده این گونه اشعارند. مثلا هوشنگ ابتهاج با زبان ساده خود که در خدمت انتقال معنا بود تصنیف های باارزشی را ساخت که در عرصه پلورالیسم فرهنگی منافاتی ندارد با اشعاری که در مقابل معنا[۱۷] در شعر می ایستند و به فضا در شعر اصالت می بخشند .بحث بر سر این است که در جهان مدرن" هرچیزی که سخت و استوار است دود می شود و به هوا می رود" [۱۸].گسستگی خصلت مدرنیسم است و بزرگترین ویژگی آن ناپایداری است. مدافعان سنت در هنر و ادبیات امروز به تناقضی دچارند، این که از سویی از محصولات و دستاوردهای صنایع مدرن استفاده می کنند ولی علنا روح مدرنیسم را نادیده می گیرند. مدرنیسم از تضارب آرا بوجود می آید و یکی از تعاریف آن شورش بر سنت، فرم ها و قواعد و رسیدن به پلورالیسم فرهنگی است.با این حال، به نظر می رسد آنچه که مبتلایان به این اندیشه بنیادگرا و یا ذات‌گرا را تا امروز موجه جلوه داده آن است که به جای رو به رو شدن و تبیین مواضع خود دربرابر پارادایم های مدرن با افرادی مقابله می کنند که احضار کنندگان روح مدرن در عمل و در هنرند .در واقع سرچشمه این نزاع را نه در مظاهر نوگرایی در شعر که باید در محل تلاقی سنت و مدرنیته دید. گویا ذات گرایان هنوز در برابر این پرسش بی پاسخند که مدرنیسم را تا کجا قبول دارند و معیار گزینش بخشی از آن و رد کردن پاره ای دیگر نزد آن ها چیست؟ و گویا که این بی پاسخی تعمدی باشد چرا که نفی تندرکیا، هوشنگ ایرانی، یا رویایی در مقام گزاره های من‌فرد هنر مدرن چندان دشوار نیست اما در مقابل، رویارویی با مدرنیسم کار ساده ای نیست.

سخن پایانی

با نگاهی به سخنان رفته می توان گفت که که پروژه عظیم ادبیات معاصر دامنه گسترده ایست که از چالش تاریخی بهار و تقی رفعت شروع می شود و تا به امروز نیز ادامه دارد. در واقع، مسئله ادبیات معاصر از همان ابتدا با نوعی واگرایی میان رادیکالیسم تقی

---

[۱۵].به عنوان مثال احمدرضا احمدی که نخستین کتاب جنبش موج نو را منتشر کرد در آثار خود زبانی بسیار ساده و حتی گاه کودکانه را اختیار می کند.اسماعیل نوری علا نیز گروهی از شاعران موج نو را مشکل گو می داند و راه خود را از آنان جدا می کند.

[۱۶]. "نه تنها شعر امروز ایران بلکه شعر ملت های دیگر هم زبانی ندارد که عامه از آن چیزی بدانند ،اصولا شعر را نباید برای عوام بگویند و سطح آنرا تا این حد پایین بیاورند ...شاعر باید شعر بیافریند،اما آنکه میان شاعر و عامه پلی می بندد روشنفکر است" ن.ک. (از سکوی سرخ ,یدالله رویایی,نشر مروارید,1357 ص166)

"مساله شعر ارتباط نیست . شعر رسانه نیست که دغدغه ما این باشد که آیا می توان با آن ارتباط برقرار کرد یا نه . شعر اصلا ارتباط را قطع می‌کند. و اصلا کدام ارتباط؟ رسانه ها دارند این کار می کنند. کار رسانه ارتباط برقرار کردن است . من لزومی ندارد به عنوان شاعر کارگزار ارتباط باشم.... ما برای ارتباط نیامده ایم. ما برای کشف آمده ایم... من مسئول زبان و مسئول ادبیات و مسئول تاریخ و مسئول رنج های یک ملتم. من مسئول این نیستم که با ملت حتما ارتباط برقرار کنم."(محمدرضا اصلانی، درمصاحبه با سید عبدالجواد موسوی و آزاده میرشکاک، منتشر شده درهنر آنلاین، 27مهر 1392)

[۱۷].لازم به ذکر است که موج نو مطلقا مدعی معناگریزی و معنا ستیزی درشعر نبود و مراد از معنا دراین جمله تعبیر لفظ به لفظ و توسل به روایتی پیوسته و خطی برای انتقال معناست به گونه ای که تمام وزن آن بر دوش گوینده باشد."درشعر اکنون پیدا کردن مفهوم لفظی کافی نیست.زیرا واژه ها نیز خود به تنهایی افاده معنی می کنند و در عبارات شاید معنایی دیگر را القا کنند .از طرفی حالتی که‌صدا و ضرباهنگ ایجاد می کند بر بار معنایی شعر می افزاید، در واقع اشتراک حس وحالت است میان شاعر عناصر شعر و خواننده شعر که هرسه با هم به نقطه عطفی می رسند و اگر این حالت به دست آید شعر به سوی معنی شدن می رود اما اگر هریک از عناصر شعر را صرفا عینی(ابژکتیو) نگاه کنیم به تنهایی ظاهری مغشوش به دست می دهد.هماهنگی صدا اشکال تصاویر و نمادها با هم می توانند به تفسیری شخصی از سوی خواننده برسد ."(از کف دستانم مرغان عجب رویند،سودابه فضایلی،روزبهان 1391 ،ص186)

[۱۸]. عنوان کتابی از مارشال برمن، ترجمه ی مراد فرهاد پور، طرح نو، 1379)

رفعت و شبه مدرنیسم محمدتقی بهار آغاز شد که اگرچه امثال خانلری و تا ح دودی نیما تلاش کردند آن را به همگرایی بدل کنند اما این پروژه به زودی با جهت گیری شاگردان نیما به شکست انجامید و بابرآمدن ادبیات موج نو ظاهرا به کل به محاق رفت اما در حقیقت در دل این واگرایی همگرایی دوم ی نهفته بود که تلاش می کرد یک سنتز تاریخی میان مثلث شعر نیمایی، شعر کلاسیک، و شعر جهان برقرار کند. هرچند که این مهم برای بیش از دو دهه از نظرها دور ماند و تنها بعد از دهه هفتاد و شعر آن دوره بود که دستاوردهای این همگرایی بیش از پیش به چشم آمد.این همگرایی بلخص در مواجهه با شعر کلاسیک بیشتر جنبه ه ای زیباییی شناسانه داشت تا قالب گرایانه و از همین رو در آشتی دوم سهم غزل معاصر کسانی چون سایه و شهریار مورد توجه واقع نشد،چرا که مدعیان همگـوایی دوم در پی احیای قالب های شعر فارسی نبودند و التفاتشان به اد بیات کلاسیک از منظری دگرگونه بود .
امروز در دهه نود شمسی ادبیات دانشگاه و ادبیات روشنفکری نه تنها به هم نزدیک نشدند، بلکه به دورترین نقاط ممکن از هم رسیدند.با این مقدمه یک بار دیگر به این ایده برگردیم که آیا زمان آن نیست که بپذیریم میان این دو نگاه ؛بیشتر از آن رو که دو خواستگاه الهیاتی دگرگون دارند؛ از اساس آشتی وجود ندارد و ما با پذیرش این نکته که همه این ها انواعی از هنر هستند ؛با ظرفیت ها و امکانات م تعدد؛ میتوانیم پرانتز را ببندیم و در این نقطه تامل کنیم که مدافعان بازگشت به سنت در ادبیات حتی اگر مولفه های شعر مدرن را به تمامی نپذیرند لازم است که مسیر خود را به نحو دیگری به بازاندیشی و نوآوری پیوند بزنند چرا که این جدال تاریخی ناگزیر از سنتزی ست که در عمل دست کم به تجربه های درخشان تاریخ ادبیات فارسی بی اعتنا نبوده است.

منابع:

برمن، مارشال، تجربه مدرنیته :هر آنچه سخت و استوار است دود می شود و به هوا می رود، ترجمه مراد فرهادپور، تهران، طرح نو، چاپ اول1379

بهار، محمدتقی، شعر در ایران، تهران ، گوتنبرگ ، چاپ اول1333

پارسی نژاد، ایرج، نیما یوشیج و نقد ادبی ، تهران، سخن، چاپ اول1388

جواهری، محمدتقی (شمس لنگرودی)، تاریخ تحلیلی شعر نو، تهران، نشر مرکز، چاپ اول1370

رویایی، یدالله، از سکوی سرخ، تهران، مروارید، چاپ اول1357

رویایی، یدالله، مجموعه اشعار، تهران، نگاه، چاپ اول1387

زرین کوب، عبدالحسین، ارسطو و فن شعر، تهران، امیرکبیر، چاپ اول1357

شفیعی کدکنی، محمدرضا، با چراغ و آینه (در جستجوی ریشه های تحول شعر معاصر ایران)، تهران، سخن، چاپ چهارم1392

ریکور، پل (و جمعی از نویسندگان)، مبانی نظری مدرنیسم(مجموعه مقالات ارغنون)، ترجمه مراد فرهادپور و دیگران، تهران، سازمان چاپ و انتشارات، چاپ دوم1386

فضایلی، سودابه، از کف دستانم مرغان عجب رویند، تهران، روزبهان،1391

کهون، لارنس، متن هایی برگزیده از مدرنیسم تا پست مدرنیسم، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، تهران، نشرنی، چاپ دوم1381

نوری علا، اسماعیل، تئوری شعر، لندن،انتشارات غزال، چاپ اول1373

نوری علا، اسماعیل، صور و اسباب در شعر امروز ایران، تهران، انتشارات بامداد، چاپ اول1248

لیمن، الیور، درآمدی بر زیبایی شناسی اسلامی، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، تهران، نشر ماهی، چاپ اول1393

والری، پل (و جمعی از نویسندگان)، درباره شعر(مجموعه مقالات ارغنون)، ترجمه هاله لاجوردی و دیگران، تهران، سازمان چاپ و انتشارات، چاپ دوم1386