نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات
و علوم انسانی دانشگاه تبریز
سال ۴۶، پائیز ۱۳۸۲
شمارهٔ مسلسل ۱۸۸

شعر «موج نو» و شعر «حجم‌گرا»ی معاصر فارسی*

**

E-mail: alihosienpoorchafi@yahoo.com

[illegible]

شعر معاصر فارسی، موج نو، شعر حجم گرا، شعر مدرن

---

* - تاریخ وصول ۸۱/۱۱/۲۵ پذیرش نهایی ۸۲/۸/۱۲

** - استادیار گروه ادبیات فارسی دانشگاه کاشان

! !! !!

از نیمهٔ نخست دههٔ چهل و به طور مشخص از سال ۱۳٤۱ش، سال انتشار مجموعه *طرح* از احمدرضا احمدی، طرحی نو در شعر معاصر در انداخته شد و جریانی جدید در شعر فارسی به راه افتاد که به «موج نو» مشهور شد .این حرکت، حرکتی بود عصیانی و افراطی که تغییر و تخریب تمام شالوده‌های صوری و ساختاری و معنایی شعر سنتی و حتی شعر نیمایی پیش از خود را وجههٔ همت خویش قرار داده بود.

این جریان در نیمهٔ دوم دههٔ چهل با قوت و قدرت بیشتری ادامه یافت و گروه بیشتری از شاعران طرفدار مدرنیسم به رهبری یدالله رؤیایی بدان پیوستند و سعی کردند که این موج بنیان‌کن را تا حدودی مهار کنند و جهت بخشند و با صدور بیانیه و قطعنامه و شناسنامه شعری، رسمیت و هویت آن را به همه اعلام کنند. این حرکت اخیر، که در حقیقت، صورت بازسازی و بازآفرینی شدهٔ همان جریان «موج نو» بود، «شعر حجم گرا» نام گرفت.

در مقاله حاضر، ضمن اینکه از زمینه‌ها و عوامل فرهنگی، اجتماعی و سیاسی پیدایش و گسترش شعر موج نو و شعر حجم‌گرا سخن به میان آمده، اصطلاح «موج نو» و «شعر حجم‌گرا» و وجه تسمیهٔ آنها، شاعران موج نویی و حجم گرا و مجموعه‌های شعری آنها، و پیشینهٔ اشعار موج نویی در شعر معاصر تبیین گردیده است .در ادامهٔ مقاله نیز ویژگیهای ادبی و محتوایی شعر موج نو و شعر حجم گرا به تفصیل و با ذکر نمونه‌های متناسب، بیان شده است.

! !!Š!! ! !!! ! ! !! !! !! ! ! ! !•! !!! ! ! !! ! ! ! !

در کنار حرکت حساب شدهٔ نیما یوشیج در جهت ایجاد تحول در شعر فارسی، از همان آغاز، حرکتهای تندروانه و نسنجیده ای نیز از طرف بعضی از شاعران صورت

می‌گرفت که تقریباً ویژگی مشترک همگی آنها گسست کامل از میراثها و موازین شعر اصیل سنّتی، و تقلید خام و بی‌هنگام از سبک و سیاق شعر مدرن مغرب زمین بود. دکتر محمد مقدم پس از بازگشت از آمریکا، در سالهای ۱۳۱۳ و ۱۳۱٤ سه مجموعهٔ شعر با عنوانهای *"راز نیمه شب"*، *"بانگ خروس"* و *"بازگشت به الموت"* را منتشر کرد و پیش خود گمان برد که سبکی نو را در شعر فارسی رقم زده است .

پس از او دکتر تندر ـ کیا در سال ۱۳۱۸ از فرانسه به ایران بازگشت و در همان سال بیانیّه‌ای با عنوان «نهیب جنبش ادبی ـ شاهین» صادر کرد و به زعم خود به حیات شعر سنّتی فارسی خاتمه داد. او اشعار سر و دست شکسته و منثور خود را «شاهین» نام نهاد و خود را مبدع شیوه‌ای تازه در شعر فارسی معرفی کرد. دکتر علی شیرازی پور (شین. پرتو) نیز پس از بازگشت از فرانسه، در سال ۱۳۲۵ سه مجموعه با نام‌های *"ژینوس"*، *"دختر دریا"* و *"سمندر"* را تحت تاثیر اشعار سپید شاعران فرانسوی منتشر کرد که این مجموعه‌ها نیز راه به جایی نبرد و به‌زودی فراموش شد.

تلاش جدی‌تر در این زمینه را هوشنگ ایرانی از خود نشان داد. او نیز تحصیل کردهٔ فرانسه و اسپانیا بود و پس از بازگشت به ایران تحت تأثیر شعر مدرن اروپا به «شعر منثور» رو آورد و مجموعه‌های متجددانهٔ *"بنفش تند بر خاکستری" (۱۳۳۰)*، *"خاکستری"* (۱۳۳۱)، *"شعله‌ای پرده را بر گرفت و ابلیس به درون آمد" (۱۳۳۱)*، *"و اکنون به تو می‌اندیشم، به توها می اندیشم" (۱۳۳٤)* را منتشر کرد. بویژه شعری از او با عنوان «کبود» که در سال ۱۳۲۹ در شمارهٔ دوم نشریهٔ *خروس جنگی* به چاپ رسیده بود، تعجب و تمسخر بسیاری از شاعران و شعردوستان را به دنبال داشت:

!! !!!! ! !! !! !! ! !/ !! !! !! !/ !!!! !! !!!! !!!! !!!! /! ! !!!! !!! !! !!! !o !!!!!!o !!!! ! !!o !! /

! ! ! !!! !! !! !!!! !!! !!! ! ! !...

!!!! !! !!! ! !! !! !!! !!!! !!!! !!!!

هیچ یک از این کوششها با استقبال شـاعران و خواننـدگان شـعر مواجـه نشـد، بلکـه برعکس، موجبات تحقیر و تمسخر و در نتیجه منزوی شدن شـاعران ایـن گونـه اشـعار را فراهم کرد و تقریباً همهٔ آنان پس از مدت کوتـاهی شـعر و شـاعری را تـرک گفتنـد و بـه کارهای دیگر روی آرودند.

سهراب سپهری نیز در برخی از آثار اولیه اش از جملـه در *زنـدگی خوابهـا (۱۳۳۲)* گرایشهایی به شیوهٔ شاعری هوشنگ ایرانی از خود نشان مـی‌دهـد و اشـعاری را در همـان مایه‌ها و مضامین ـ البته با بیانی نسبتاً روشن‌تر ـ ارائه می دهد. شعر زیر با عنوان «خـواب تلخ» که حس آمیزی موجود در آن، ترکیب غریب «جیغ بنفش» ایرانی را به یـاد مـی آورد، نمونه‌ای از این گونه اشعار است:

!ꝏ! !!!!!ꝏ!!!!! ꝏ!!!!! ꝏ! ! !!!ꝏ !!!!ꝏ! !!!!!!ꝏ!! !!!ꝏ ! ! !!!ꝏ !!!!!!!ꝏ! !! ! !ꝏ !!! !ꝏ! !!! !!!!
! !! ! ! !! !! !!!!! ! !!!š ! !!!!!!!!! !!!! !! ! !!! !! !! !! !! !!! !! !!! !! !!!!!!!!!! ! !! ! !! ! ! ! !! !!
! !!!! !! !!!!! !!! !!! !! !! !!! ! !!!...

!!!! !!!! !! ! !!!! !•Î ĐÔÕ•! !!! ! !•! ! !!! !

بسیاری دیگر از اشعار این مجموعه همچون فانوس خیس، جهـنم سـرگردان، یـادبود، گل کاشی، مرز گمشده، لولوی شیشه‌ها، پاداش، و مرغ افسانه نیـز از نظـر ابهـام معنـایی و تصاویر تو در تو و غریبی که در آنها به کار رفته، اشعاری هستند نظیر شعری که نقل شـد. در حقیقت، سپهری در زندگی خوابها به خوابها و تـب و تابهـای روحـی خـویش زنـدگی بخشیده و همانند گنگ خوابدیده‌ای آنها را شکسته و بسته برای دیگران تعریف کرده است. همین اشعار باعث شد که اسماعیل نوری عـلاء از مـدافعان و مروجـان جریـان مـوج نـو، سپهری را پدر جریان موج نو فارسی معرفی کند. او می‌نویسد: «لازم اسـت بـه نقـش مهـم سپهری در به وجود آمدن موج نوی شعر ایران اشاره کرد. بدون شک سپهری پدر بلافصـل

این نهضت است و کسانی چون احمدرضا احمدی مستقیماً پشتوانه شعری خویش را از او گرفته‌اند.» (نوری علا، اسماعیل، ۱۳۷۵، ص ٤۳).

البته سپهری در مجموعه‌های بعد، خاصه درصدای پای آب، مسافر و حجم سبز، از این گونه اشعار فاصله می‌گیرد و به شاعری تمام عیار با سبک ویژه ودستگاه فکری و فلسفی خاص تبدیل می‌شود، و در بین شاعران نیمایی از جایگاهی رفیع برخوردار می‌شود؛ تا آنجا که باید مجموعه‌های آغازین او را در زمرهٔ سیاه مشقهای شاعری او به حساب آورد، نه نمونه و نمودار سبک اصیل و طرز تازهٔ شعری او.

سرانجام در دههٔ چهل، به دلایلی که پس از این از آنها سخن خواهد رفت، زمینه برای پذیرش اشعار از این دست فراهم آمد. در چنین شرایطی بود که کتاب طرح (۱۳٤۱) از احمدرضا احمدی منتشر شد و با استقبال بسیاری از جوانان سنت گریز و تجددطلب همراه شد. «اشعار طرح، پس از انتشار، ظاهراً از طرف فریدون رهنما ... با وام از نام سینمای موج نوی فرانسه که در آن سالها هوادار فراوانی در ایران داشت، موج نو نام گرفت.» (لنگرودی، شمس، ۱۳۷۷، ص ۳٦) البته یدالله رؤیایی معتقد است که موج نو «تصادفاً در ژورنالیسم مملکت به غلط این طور نام گرفت.» (رویائی، یدالله، از سکوی سرخ، ۱۳۵۷، ص ۲۲۳). محمد حقوقی نیز می‌نویسد که اصطلاح «موج نو» را اسماعیل نوری علاء برای نامیدن این جریان به کار گرفته است (حقوقی، محمد، ۱۳۷۷، ص ٤). در هر صورت موج نو، طرح نویی بود که در شعر فارسی در دهه چهل درانداخته شد و چیزی نگذشت که فوجی از شاعران جوان بدین موج پیوستند و آن را به جریان رایج در دههٔ چهل تبدیل کردند. از میان این شاعران می‌توان به بیژن الهی، بهرام اردبیلی، محمدرضا اصلانی، شاهرخ صفایی، شهرام شاهرختاش، فریدون معزی مقدم، م. نوفل، محمدرضا فشاهی، مجید نفیسی، تیرداد نصری، حسین مهدوی (م. مؤید) جواد مجابی، هوتن نجات، حسین رسائل و حمید عرفان اشاره کرد.

!!!! ! !!! !! ! !! !!!! !!! !! ! !!! !! ! !!! !! !! !! ! ! !! !!!!

در ظهور این جریان در دههٔ چهل در شعر فارسی عوامل فرهنگی، اجتماعی و سیاسی مختلفی مؤثر بوده‌اند که ذیلاً به مهمترین آنها اشاره می‌شود:

الف) پیش از هر چیز باید گفت که این جریان از جهات مختلف از برخی مکاتب ادبی اروپایی همچون دادائیسم، سوررئالیسم و «هنر برای هنر» تاثیر پذیرفته و یابه تعبیر درست‌تر تقلید کرده است. همانطور که پس از مکتب سمبولیسم در اروپا گروهی ازجوانان در عرصهٔ شعر و ادب ظاهر شدند و در برابر همه سنتها و موازین شعری پیش از خود عصیان کردند و هذیان‌های ذهنی و روانی خود را بی‌هیچ آراستگی و پیراستگی به عنوان شعر ناب عرضه کردند و حتی نام مکتب خود یعنی «دادائیسم» را به طور تصادفی از میان فرهنگ لغت استخراج کردند[1] و همان طور که برخی از شاعران دادائیست بعدها سعی کردند تا نظم و نظامی به افکار و عقاید خود بدهند و قواعد و قوانینی را برای خویش وضع کنند و این تلاشها در نهایت به ایجاد مکتب جدیدی با عنوان «سوررئالیسم» منجر شد، در ایران هم بسیاری از شاعران موج نو نیز پس از مدتی به این نتیجه رسیدند که باید برای شعر خود اصول و قواعدی دست و پا کنند که همین مسأله در نیمه دوم دهه چهل به ظهور «شعر حجم گرا» به رهبری یدالله رؤیایی منجر شد.

اصولا مساله صدور «بیانیه» که در شعر موج نو و حجم‌گرا بدان بر می خوریم ـ مسأله‌ای که در شعر فارسی بدین سبک و سیاق تا بدان روز سابقه نداشته است ـ خود تقلید گونه‌ای است از مکاتب ادبی اروپایی خاصه مکاتب پیش گفته که هر یک برای خود بیانیه‌ای داشته اند. همچنین مضمون و مفهوم برخی از بندهای بیانیه شعر موج نوی فارسی تا حدود زیادی شبیه بندهایی از بیانیّه دادائیست‌ها و سوررئالیست‌هاست؛ هر چند که در «بیانیهٔ شعر حجم» تأکید شده است که: «اسپاسمانتالیسم (= حجم‌گرایی) سوررئالیسم نیست» (رؤیایی، یدالله، هلاک عقل به وقت اندیشیدن، ۱۳۵۷، ص ۳۶). یا آنکه رؤیایی در

پاسخ به این سخن آزاد که گفته بود: «این دادائیسم بازیها و سوررئالیسم بازیها را پنجاه شصت سال پیش اروپایی‌ها درآوردند و به جایی نرسیدند» سعی در انکار این امر دارد و می گوید. نه، این خیلی فرق می کند با دادائیسم. دادائیسم جنبش افراطی پیشروی بود که به آن صورت نمی توانست دوام بیاورد، ولی سوررئالیسم چیزی بود غیر از دادائیسم که به دنبال آن ایجاد شد. اینکه می‌گوید: «دادای سوررئل، این طور نیست. دادائیست‌ها وقتی دیدند این کار یک عصیانی آشفته است، یک افراط بی‌مرز است، معقول ترین و شاعرترینشان آمدند و سوررئالیسم را دنبال کردند و سوررئالیسم مکتب جاویدی است. ... اینکه آزاد می‌گوید: چنین چیزها در پنجاه شصت سال پیش آمد و دوام نیاورد، به جهت این است که خیال می‌کند این شعرها نظیر آنهاست» (رؤیایی، یدالله، از سکوی سرخ، ۱۳۵۷، ص ۲٤۷).

ذیلاً نمونه ای از تقلید شاعران موج نو از شیوه و سبک شاعران دادائیست و سوررئالیست اروپایی آورده می شود .این نمونه نشان می‌دهد که چگونه شاعران موج نو تحت تاثیر شیوهٔ «نگارش اتفاقی» یا «نگارش دسته جمعی» شاعران سوررئالیست، دست به کار سرودن شعری به صورت جمعی شده‌اند. در شماره اول *جزوهٔ شعر* می‌خوانیم: «چندی پیش عده‌ای از دوستان ما برای تفنن هر یک بیتی سروده و به طور اتفاقی آن ابیات را زیر هم نوشتند؛ آنچه حاصل شد سه قطعه است...؛ غرض از انتشار این سه قطعه ـ صرف نظر از زیبایی آنها ـ این بود که ببینیم چگونه محیط و دنیای پیرامون بر ذهن انسان اثر می‌گذارد و چگونه چند شاعر با سلیقه‌های مختلف وقتی در میان اشیاء معینی به سر می‌برند همگی به نوعی و به صورتی متشابه تحت تأثیر آن قرار می گیرند...:

! !! !!!!/! !! !!! !•!!!!/! !! !! !! !! !!!! !!!! !!!! !/!!! !!o! !! !!o !!! !!! !o! !!!! !!o !!!

!!!! !!!!!!! ! ! ! ! !!!!!!!o!! !!o!!! !o !!!! ! !o!!! !!!o! !!!!!! !o!! !!! !o !!!!o!! !!!!o!!!!

ج) شعر موج نو همچنین واکنشی بوده است در برابر اشعار شاعران سیاسی‌سرای دهه چهل خاصه شاعران «جریان شعر مقاومت»؛ شاعرانی که از شعر به مثابه وسیله و سلاحی در جهت مبارزه با رژیم بهره می‌گرفتند و کمتر به جوهر شعری و زیباییهای ذاتی شعر توجه داشتند. اصولاً دهۀ چهل عرصۀ جدال شعر فردگرا و تعهدگریز موج نو با شعر جامعه‌گرا و انقلابی بوده است. شاعران موج نو اشعار سیاسی و اجتماعی شاعران مقاومت را به شعارزدگی و مقطعی بودن متهم می‌کردند، و شاعران متعهد و جامعه‌گرا، اشعار فردگرایانۀ شاعران موج نو را با تعابیری چون شعر تسلیم و شعر بی‌دردانه محکوم می‌کردند .

نکته درخور توجه آنکه کوشش‌های شاعران مدرنیست دهۀ چهل که از همۀ سنّتهای شعری گذشته دست شسته بودند و مخالف هرگونه دخالت شاعر در مسائل سیاسی و اجتماعی بودند و تنها به هنر و شعر محض می‌اندیشیدند، تا حدود زیادی با فعالیّتهای رژیم گذشته در دهۀ چهل در جهت مدرنیزه کردن و به تعبیر درست‌تر غربی کردن فرهنگ و اقتصاد جامعۀ ایرانی همراه و همگام بود و از همین رو، اکثر نشریات و جراید و رسانه های فرهنگی دهۀ چهل مبلّغ و مدافع هنر و شعر مدرن و غیر سیاسی و بی تفاوت بوده‌اند؛ در حالی که شاعران سیاسی و انقلابی و مخالف رژیم مجبور بوده اند تا اشعار و افکار خود را از طریق دانشگاهها و محافل غیر رسمی فرهنگی و شب‌نامه‌ها و گاهنامه‌ها به مخاطبان و مدافعان خود منتقل کنند[۲].

روشن است که جریان موج نو با ویژگیهایی که داشت می‌توانست تا حدودی برخی از مقاصد فرهنگی و سیاسی رژیم گذشته را برآورده سازد .یا دست کم، می‌توانست به عنوان عامل بازدارنده ای در برابر شعر متعهد و انقلابی آن سالها ایفای نقش کند.

د) یکی دیگر از عوامل رواج و رونق جریان شعر موج نو در دهۀ چهل، انتشار برخی از نشریات، جراید، جنگها، مقالات و کتبی است که از طرفی اشعار شاعران موج نو را

چاپ و از طرف دیگر با طرح بحثهـای نظـری، ایـن شـیوه از شـاعری را تبلیـغ و تـرویج می‌کرده‌اند. از جمله این نشریات و جنگها می‌توان بـه جـزوه‌هـا و جنگهـای شـعر طرفـه، دفترهای شعر روزن، و مجلات بررسی کتاب، شعر دیگر، آیندگان ادبی و بازار رشت اشاره کرد. در این مجلات و جنگها بود که شاعران و منتقدانی چون احمدرضـا احمـدی، یـدالله رؤیایی، فریدون رهنما، مهرداد صمدی، پرویز اسلام پور و اسماعیل نوری علاء مطـالبی را در دفاع از شعر موج نو و شعر حجم گرا نوشتند. در این میان البته یدالله رؤیایی و اسماعیل نوری علاء نقش مؤثرتری داشته‌اند. مجموعه سخنان و گفتگوهای رؤیـایی دربـارۀ شـعر و نقد شعر به ویژه در تبیین شعر موج نو و شعر حجم در سـال ۱۳۵۷ در کتـاب «از سـکوی سرخ» جمع شد و به چاپ رسید و مجموعۀ مقالات او نیز در همین سال با عنوان «هـلاک عقل به وقت اندیشیدن» منتشر شد. اسماعیل نوری علاء نیز در کتـاب صـور و اسـباب در شعر امروز ایران (۱۳٤۸) و مقالات دیگر از هیچ کوششی در دفاع از شهر موج نو فروگذار نبود.

!!! !!! !!! !!! !!!!!!!!!! !•! !!! !! ! !!! ! ! ! !

همانطور که اشاره شد «حجم گرایی» جریانی جدید و جـدا در شـعر معاصـر نیسـت، بلکه شق و شکلی دیگر از جریان شعر «موج نو» و ادامۀ منطقی آن اسـت. بیشـتر شـاعران مشهور حجم‌گرای نیمۀ دوم دهۀ چهل همان شاعران موج نویی نیمه اول دهه چهل بوده‌اند حتی برخی از این شاعران در تدوین بیانیه شعر حجم نقش اساسی داشته‌اند. یدالله رؤیـایی نیز آن گونه که اسـماعیل نـوری عـلاء از شـاعران و نظریـه‌پـردازان جریـان مـوج نـو، در تقسیم‌بندی شاخه‌ها و شعب شعر موج نو بدان تصریح دارد، پیش از آنکه به عنـوان داعیـه دار و بنیانگذار حجم‌گرایی معرفی شود، مجذوب موج نو بوده است. از اینرو، نـوری عـلاء

در این تقسیم‌بندی، جایگاه شعری رؤیایی را در شاخهٔ «موج نوی مشکل» و در شعبه «نظم گرایان مشکل‌گو» تعیین می‌کند.(۳)

رؤیایی خود – گذشته از برخی اظهارنظرهای متناقض دربارهٔ شاعران موج نو – در مجموع، شعر شاعران مشهور این جریان را تایید می‌کند (رؤیایی، یدالله، از سکوی سرخ، ۱۳۵۷، ص ۷۷).

اشکالی که رؤیایی بر شعر شاعران موج نو وارد می‌کند، پیروی نکردن این شاعران از «پرنسیب‌ها» (= اصول) و فرم مشخص است. این است که او به فکر تهیه «مانیفست» (= بیانیه) می‌افتد و بدین وسیله سعی می‌کند تا شاعران موج نو را که خود نیز یکی از آنهاست زیر پرچمی واحد گرد هم آورد.(٤)

این فکر مورد توجه شاعران موج نو قرار می‌گیرد و سرانجام در سال ۱۳٤۸ نخستین بیانیه شعر حجم صادر می‌شود. در تدوین این بیانیه جز شاعران موج نو، چند نویسنده و سینماگر و همچنین برخی دیگر از شاعران از جمله هوشنگ آزادی ور، سیروس آتابای، فیروز ناجی، احمدرضا چگنی، فریدون رهنما و رضا زاهد نیز نقش داشته‌اند که البته رؤیایی در این میان، نقش محوری داشته است. بعدها نیز شاعرانی چون علی قلیچ‌خانی، هوشنگ صهبا، حسین مهدوی (م. مؤید) و هوشنگ چالنگی بدین گروه می‌پیوندند. نام جدیدی که این گروه برای شیوهٔ شاعری خود برمی‌گزیند «حجم‌گرایی» یا «اسپاسمانتالیسم» (Espacementalism) است.

شاعری از نظر حجم‌گرایان یعنی «معماری حجم‌ها»، توضیح اینکه شاعر حجم‌گرا می‌خواهد از واقعیت (real) به فراواقعیت (surreal) یا به تعبیر دیگر، از طبیعت به ماوراء طبیعت برسد. بین واقعیت و فراواقعیت یک فاصله فضایی یا یک حجم (spacement) قرار دارد، این حجم البته یک «حجم خیالی» است. شاعر برای گذشتن از این «حجم» که سه بعد دارد یعنی طول، عرض و عمق یا ارتفاع، باید از بعدهای سه‌گانه

حرکت کند. شاعر این حجم خیالی را با یک جست یا یک حرکت برق‌آسا طی می‌کند و به فراواقعیت یا واقعیت برتر می‌رسد. اگر خواننده بخواهد منظور شاعر را به درستی دریابد باید این حجم خیالی را بشناسد. او نیز باید بتواند با حرکتی از طول، عرض و ارتفاع به واقعیت برتر مورد نظر شاعر دست یابد. اما از آنجا که شاعر در جست برق آسای خود از واقعیت به فراواقعیت، بی‌اختیار و اندیشه، از یکی از راههای ششگانهٔ زیر حرکت کرده است:

عرض- طول- عمق/ طول- عرض- عمق/ عمق- طول- عرض/ عرض- عمق- طول/ عمق- عرض- طول/ طول- عمق — عرض؛ و کمتر رد پا یا نشانه‌ای از خود باقی گذاشته است، خواننده باید چگونگی انتخاب اضلاع را با «ذائقه هوش» خود تشخیص دهد. اگر در حرکت خود دقیقاً همان اضلاعی را که شاعر طی کرده است، طی کند به همان جایی می‌رسد که شاعر در آنجا نشسته است، اما اگر یکی دیگر از گزینه‌های ششگانه را برگزیند به جایی در نزدیکی‌های استقرار شاعر فرود می‌آید.(۵)

ناگفته پیداست که تشخیص این اضلاع و شناخت این حجم خیالی یا فاصلهٔ فضایی کاری است بس مشکل که تنها خوانندگان خاص، یعنی در حقیقت خود شاعران حجم‌گرا، آن هم نه در همه موارد، ممکن است بتوانند از عهده آن بیرون آیند.

مهمترین راه گذار از واقعیت به فراواقعیت، یافتن و شناختن «علت غایی» یا «حکمت وجودی» واقعیت است. رؤیایی این مساله را با طرح مثالی نسبتاً روشنگر، این گونه بیان می‌کند: «انسان وقتی جرثقیل می‌سازد، از شکل دست تقلید می‌کند ... اما وقتی پیشتر می‌آید و می‌خواهد هواپیما بسازد، نوع دیگری از طبیعت تقلید می‌کند. هواپیما تقلید مرغ است، اما تقلید سوررئل مرغ است: مرغی که پرواز واژگونه دارد و اما وقتی خواست راه رفتن را تقلید کند چرخ را اختراع کرد که هیچ ربطی و شباهتی به پا ندارد. اینجا دیگر کپی کردن طبیعت مطرح نیست اختراعی است که علت غایی راه رفتن است و تنها همین یعنی

چرخ زدن و دور و سیر. اولین شاعر جهان گفت: چشمهای تو مثل شب سیاه است. روزگاری بعد شاعری آمد و اعلام کرد: اندکی شب در چشمان توست، و پس از او شاعر امروز خسته بیرون آمد و فریاد زد: چشمهای شبانه. پس از او شاعر حجم‌گرا چه خواهد گفت؟ نخواهم گفت: شعرهایشان را بخوانید» (رؤیایی، یدالله، هلاک عقل به وقت اندیشیدن، ۱۳۵۷، ص ۴۲)

[illegible]

[illegible]

در اشعار شاعران موج نو به ترکیبات و تصاویری از این دست بسیار برمی‌خوریم: گل یخ، چاقوی پرنده، پرندهٔ شیشه‌ای، پرندهٔ کاغذی، پرندهٔ فلزی، باغ‌های فلزی، میوه‌های مذاب فلزی، روزنامهٔ شیشه‌ای، انسان شیشه‌ای، باغهای شیشه‌ای، آینه‌های غمگین، شیپورهای متاسف، کاغذ سنگی، میزهای سفالی، زمان گچی، گل ساعت، نیمکتهای علفی، مرد بنفش، مرد قرمز و ... مخصوصاً وقتی این ترکیبها و تصاویر در ساخت و بافت جمله‌ها قرار می‌گیرند، پیچیده‌تر می‌شوند و تصاویری غریب‌تر و تجریدی‌تر ایجاد می‌کنند:

[illegible]

[illegible]

مطمئناً از منظر دنیای واقع، بین اجزای بسیاری از این ترکیبها ارتباط منطقی و معنایی روشنی برقرار نیست. پس شاعر از منظر دیگری به اشیاء پیرامون خود نگریسته است. دراین منظر جدید است که «ساعت دیواری» می‌تواند به «جام» تشبیه شود، آن هم جامی که «گلهای بنفشه» در آن به «خواب» روند. در عالم ظاهر، بین چهار جز این تصویر تو در تو یعنی ساعت دیواری، جام، گلهای بنفشه و خواب نمی‌توان قائل به ارتباط شد؛ اما شاعر که از منظر جهان فراواقع یا واقعیت برتر به این اشیا و واژه‌ها نگریسته است، بین آنها تناسب و ارتباطی کشف کرده است. از همین جاست که شاعر موج نو خواسته یا ناخواسته، آگاهانه یا ناآگاهانه به وادی سوررئالیسم (مکتب فراواقع گرایی) قدم نهاده و با لویی آراگون همصدا شده است که معتقد بود: «در ورای دنیای واقع روابط دیگری هست که ذهن می‌تواند دریافت کند و همان اهمیت درجه اول را دارند، مانند تصادف، پندار، وهم و رویا. این گونه‌های مختلف در یک نوع ادبی که همان سوررئالیته باشد تجمع و تجانس پیدا کرده‌اند» (سیدحسینی، رضا، ۱۳۷٦، ص ۸۲۳). در دنیای فراواقع به قول پل الوار «همه چیز قابل تشبیه به همه چیز است. همه چیز طنین خود، دلیل خود، تشابه خود، تضاد خود و صیرورت خود را در همه جا می‌یابد و این صیرورت لایتناهی است» (همان)

Ï !! !!!! !!!! !! !!! !!!! !! !!! !!!! ! !! یکی از انتقادهایی که همواره متوجه اشعار شاعران موج نو بوده است پیچیدگی و نامفهوم بودن زبان شعر آنان است. عبدالعلی دستغیب، از مخالفان جدی جریان موج نو، در کتاب *گرایشهای متضاد در ادبیات معاصر ایران* با طرح بحثی دربارهٔ شعر موج نو با عنوان «نوآوری یا انحراف» دربارهٔ این ویژگی اشعار موج نو می‌نویسد: «کم کم کار به جایی رسیده است که قطعه‌ها یا بهتر بگوییم نثر زشت و نادرست و فرنگی‌وار آنها نه فقط از پهنه درک مردم، بلکه از پهنهٔ درک روشنفکران نیز بیرون شده است، حال آنکه هنر اصیل و ماندنی همیشه دارای جهات مشترک است که مردم از آن

بهره‌مند می‌شوند و ویژگان نیز مدتها دربارهٔ آن به گفتگو می‌پردازند» (دستغیب، عبدالعلی، ۱۳۷۱، ص ٦٨).

اسماعیل خویی، از شاعران صاحبنظر جریان شعر نیمایی، نیز در قضاوتی مشابه درباره شعر موج نو می‌نویسد: «نکته این است که شعر اینان اغلب نامفهوم و حتی بی‌مفهوم است و نمونه‌های خوب آن نیز از درون آشفته و پراکنده است ... جالب این است که پاره‌های خوب شعر موج نویی همانهاست که به سوی معنای روشن و شکل استوار گرایش دارد، یعنی موج نویی نیست» (خویی، اسماعیل، ۱۳۵۲، ص ۸۳-۸٤).

شکی نیست که شاعران موج نو به پیچیدگی اشعارشان واقفند. اصولاً آنها در پیچیده‌گویی و ابهام‌آفرینی تعمد دارند. انها معتقدند که شعر را باید برای خواص گفت نه برای عوام، و منظور آنها از خواص بیشتر همان گروه شاعران موج نو و معدودی از افراد است که مستقیماً با آنها در ارتباطند در محافلشان شرکت می‌کنند؛ حرفهایشان را می‌شنوند و به مرور ذهن و ذوق پرورده‌ای برای فهم اشعارشان پیدا می‌کنند. آنها برای همدیگر شعر می‌گویند، نه برای مردم. یدالله رؤیایی در یک جلسه شعر خوانی در جواب سوال یکی از حاضران که گفته بود: «آنچه مسلم است ... زبان شاعران امروز پیچیدگیهایی گرفته که شاید این شعرها را همان دوستان نزدیک شاعر درک کنند؛ آن هم وقتی که خود شاعر به تفسیر بپردازد، نظر شما چیست؟» پاسخ می‌دهد: «نه تنها شعر امروز ایران، بلکه شعر ملتهای دیگر هم زبانی ندارد که عامه از آن چیزی بدانند. اصولاً شعر را نباید برای عوام بگویند و سطح آن را تا این حد پایین بیاورند. حرفهای تکراری هیچ گاه ما را به هیجان و پرسش وانمی‌دارد. مقصود اینکه شاعر باید شعر بیافریند؛ اما آنکه میان شاعر و عامه پلی می‌بندد روشنفکر است. اینان باید شعر را برای دیگران تفسیر نمایند» (رؤیایی، یدالله، از سکوی سرخ، ۱۳۵۷، ص ١٦٦).

[illegible] ...

[illegible]

این بخش از شعر فوق که در شش سطر عرضه شـده اسـت، در حقیقـت یـک جملـهٔ مرکّب است که اگر بخواهیم آن را به صورت زیر بنویسیم، از نظر شکلی و شیوهٔ بیان هـیچ تفاوتی با نثر نخواهد داشت:

«داروهای بی اثر که نام ما را بی اعتنا به طبیب می‌کشـتند، مـی‌خواسـتند پنجـره هـای بارانی را برایت بفرستند.»

عجیب آنکه اسماعیل نـوری عـلاء در کتـاب *صـور و اسـباب در شـعر امـروز ایـران* می‌کوشد تا این مدعا را که یکی از خصوصیات شعر موج نو توسل به نثر است، بی‌اسـاس جلوه دهد؛ در حالی که او خود در تقسیم‌بندی‌ای که از شاعران موج نـو ارائـه مـی‌دهـد از نوزده شاعری که بر می شمرد شانزده شاعر را از شاعران «نثرگرا» معرفی می‌کنـد کـه ایـن شاعران برخی در شاخهٔ «موج نوی اصیل» جای می‌گیرند و برخی دیگـر در شـاخهٔ «مـوج نوی مشکل». تنها سه شاعر از این نوزده شاعر از نظر او «نظم‌گرا» هستند که عبارتنـد از : جواد مجابی و حسین مهدوی و یدالله رؤیایی؛ اما برخی از همین شاعرانی که او به عنـوان «نظم گرا» از آنان یاد می‌کند بسیاری از اشعارشان منثور است، نظیر یدالله رؤیایی کـه شـعر زیر نمونه‌ای از اشعار منثور اوست:

[illegible]

[illegible] ...

[illegible]

پس در مجموع می توان گفت که «نثرگرایی» از ویژگیهای مهم زبانی اشعار موج نویی است.

[illegible] یکی از شگردهای شاعران موج نو برای دستیابی به برجستگی یا تشخّص زبانی، عدول عمدی آنها از هنجارهای نحوی زبان است . در شعر زیر از رؤیایی این مسأله آشکارا دیده می‌شود:

[illegible] ...

[illegible]

ممکن است بپرسیم این چگونه زبانی است و از چه «دستور»ی پیروی می‌کند: «من با به تمنّای تو خواهم ماند»، یا «از تو سخن از به آرامی»... . رؤیایی خود این گونه سخن گفتن را نوعی «هنر زبانی» می‌خواند و دربارهٔ این شعر و در توضیح برخی از جملات آن می‌نویسد: «در این قطعه سعی کرده ام از امکانات دستور زبان فارسی به نفع شعر استفاده کنم، مثلاً: [illegible] به آرامی» در دستور، قید است و قاعدتاً جایش اینجا نیست؛ معمولاً باید گفت: «ای جلوه‌ای از آرامش»؛ ولی من «اسم» فرضش کرده‌ام .گاه می‌شود فعل را هم به جای اسم گذاشت، مثل [illegible] سفر سیاه چشم تو زیباست» را «اسم» گرفته ام .در هر حال این گوشه ای از جستجوهایی است که در این دفتر شده است» (رؤیایی، یدالله، از سکوی سرخ، ۱۳۵۷، صص ۷۱–۷۲).

می بینیم که رؤیایی از نشاندن یک نوع دستوری در جایگاه نوع دستوری دیگر سخن می‌گوید، و اینچنین است که در اشعار شاعران موج نو فراوان بر می خوریم به اینکه قید یا فعل در جایگاه اسم نشسته باشد، یا اسم به عنوان صفت به کار رفته باشد و . ...

Ò !!!!È !!!!! !! !!!!!!! !!! !!!مسأله تعهّد یا عدم تعهد از بحثهای مهم و مطرح در بین شاعران و نظریه پردازان جریانهای مختلف شعری دهه سی به بعد بوده است. نیما و پیروان او برای شاعر مسئولیت و رسالت فرهنگی، اجتماعی و سیاسی قائل بودند و می‌گفتند که شاعر نمی تواند و نباید در برابر دردها، مشکلات و آرمانهای مردم و جامعه بی‌اعتنا باشد .شاعران «جریان شعر مقاومت» نیز شاعر را در برابر آحاد مردم متعهّد و مسئول می‌دانستند و شعر را چون سلاحی می‌انگاشتند برای مبارزه با دشمنان آرمانهای ملّت؛ و شاعر، در نظر آنها همچون چریک و رزمنده‌ای بود که دوشادوش دیگر مبارزان با سلاح شعر و هنر به قلب دشمن می‌زد و در این راه از اسارت و زندان و حتی دادن جان نیز دریغ نداشت. در برابر این دو جریان، شاعران موج نو قرار داشتند که مسأله تعهّد و رسالت اجتماعی و سیاسی شاعر را منکر بودند و شاعر را تنها «مسئول کار خویش» می‌دانستند و از هر مسئولیتی جز آن گریزان بودند. در بیانیّهٔ شعر حجم می خوانیم: «شعر حجم از دروغ ایدئولوژی و از حجرهٔ تعهّد می‌گریزد» (رؤیایی، یدالله، هلاک عقل به وقت اندیشیدن،۱۳۵۷، ص ۳۵)

البته برخی از جمله‌های بیانیّه شعر حجم به گونه‌ای است که گویی این شاعران به نوع خاصی از تعهّد معتقدند؛ چرا که آنچه در این بیانیه طرد شده، «مسئولیتها و تعهّدهای جهت داده شده» و «دروغ ایدئولوژی» و «حجرهٔ تعهّد» است؛ یعنی همان تعهّدی که همچون حجره و دکّانی برای سوداگری و عوامفریبی باشد، و این همان چیزی است که یدالله رؤیایی در سال ۱۳٥٤ در مصاحبه‌ای بدان اشاره می‌کند و سعی می‌کند که مسأله تعهّد گریزی شاعران موج نو یا حجم‌گرا را ناشی از شایعه و شائبه‌ای قلمداد کند که

برخی از منتقدین مغرض بدان دامن زده اند[۸] اما حقیقت آن است که به دلایلی شاعران موج نو نه تنها «تعهّد گریز» که حتّی «تعهّد ستیز» بوده اند :دلیل اول اینکه بنای شعر موج نو و حجم‌گرا بر گریز از «واقعیّت» و توجه به «ماوراء واقعیّت» یا «واقعیّت برتر» است[۹] و این «واقعیّت برتر» چیزی است و جایی است در عمق ذهن و روان شاعر، و این یعنی گریز از عینیّت و واقعیت به ذهنیّت .نکته این است که چگونه می‌توان از شاعرانی که از «واقعیتهای روزانه و معمول» می‌گریزند و در «ماوراء واقعیتها»ی موجود به دنبال دریافتهای ذهنی و وهمی خویش می‌گردند، انتظار داشت که نسبت به مسائل سیاسی و اجتماعی و فرهنگی جامعه حسّاس باشند و خود را در برابر مسائل و مشکلات و موانع موجود بر سر راه جامعه متعهّد و مسئول بدانند.

دلیل دیگر اینکه بنا به گفته یکی از مدافعان این جریان شعری اصولاً «شعر موج نو حرکت قاطعی به سوی شعر ناب محسوب می‌شود و به همین دلیل بسیاری از مشخصات شعر ناب را می توان در آن مشاهده کرد» (نوری علاء، اسماعیل، ۱۳٤۸، ص ۳۱۰). در «شعر ناب» شعر وسیله نیست، هدف است؛ یعنی هدف از شعر خود شعر است نه چیزی بیرون از آن .این دیدگاه هیچگاه با روح تعهّد و مسئولیت سازگار نیست. در «شعر ناب» بشدت از عوامل و عناصر «غیر شاعرانه» پرهیز می شود، و تعهّد داشتن نسبت به تفکّر خاص، مرام و مسلک و جهان بینی خاص، گروه و جامعۀ خاص از جملۀ عناصر غیر شاعرانه است که باید از آن پرهیز شود.

همچنین اشعار و آثار شاعران موج نو خود دلیل دیگری است بر عدم تعهّد این شاعران نسبت به مسائل سیاسی و اجتماعی؛ اشعاری که در آنها هیچ حرف و حدیثی از مردم و غمها و شادیها و آرمانها و آرزوهاشان نیست.

!! ! º! !! !! !º!! !• !!! !! !!! !!!! ! !! !! !! ! !! !!! !! !! !!•! ! !! !!!! ! !!!! !! !! !! ! ë ! !!! ! !!! Ó

!!! !! اگر در مجموع بپذیریم که «شعر گره خوردگی عاطفی اندیشه و خیال است در زبانی

فشرده و آهنگین؛ بدینسان در ذات شعر دست کم سه عنصر از یکدیگر باز شناخته می‌شوند: اندیشه، خیال و زبان . این هر سه عنصر در ذات شعر اهمیتی یکسان دارند .از همین رو دست کم سه قسم شعر را که هر یک در شعر معاصر ایران نمایندگانی نیز دارند نمی‌توان شعر کامل شمرد:

۱- شعری که در آن تنها عنصر اندیشه ممتاز باشد، یعنی شعر محتواگرا؛

۲- شعری که تنها خیال انگیز باشد، یعنی شعر خیالگرا یا ایماژیستی؛

۳- شعری که تنها از دیدگاه زبان و شکل بیان ارزشمند باشد، یعنی شعر شکل گرا یا فرمالیستی» (خویی، اسماعیل، ۱۳۵۲، ص ۷۵)

همانگونه که اسماعیل خویی نیز اشاره می کند، هر یک از گرایشهای فوق یعنی محتواگرایی، خیالگرایی، و شکل گرایی در شعر معاصر طرفداران و نمایندگانی دارند . آنچه به بحث ما مربوط می‌شود این است که شاعران موج نو به سبب توجه افراطی‌ای که به عنصر «خیال» یا عنصر «زبان و شکل بیان» داشته‌اند، از عنصر سوم یعنی اندیشه و محتوا غافل مانده‌اند و در نتیجه، شعر آنها عمدتاً از داشتن اندیشه‌ها و پیامهای ژرف انسانی، اجتماعی و فرهنگی بی‌بهره یا کم بهره مانده است. اگر هم فکر و فرهنگی در بطن و متن این اشعار وجود داشته باشد، چنان در گیرودار خیالپردازی دور از ذهن، و زبان و بیان پیچیده یا شکل‌بندی و حجم‌سازی، گم و گنگ می‌شود که دریافت آن برای کمتر خواننده‌ای امکان پذیر است.

!!!! !! ! !!

۱– درباره زمینه‌های پیدایش دادائیسم در اروپا و ویژگیها و بانیان و بزرگان این مکتب ادبی رجوع شود به: سید حسینی، رضا، *مکتب‌های ادبی*، ذیل مکتب دادائیسم.

۲– برای آگاهی بیشتر در این باره بنگرید به:

لنگرودی، شمس (محمدتقی جواهری گیلانی)، *تاریخ تحلیلی شعر نو*، ص ۱۵ به بعد، ذیل «مدرن گرایی و زمینه‌های اجتماعی ـ اقتصادی پیدایش موج نو در ایران.»

۳– رجوع شود به :نوری علاء، اسماعیل، *صور و اسباب در شعر امروز ایران*، ص ۳۲۰–۳۲۱

٤– رجوع شود به: رؤیایی، یدالله، *از سکوی سرخ*،ص ۷۹–۷۸.

٥– رجوع شود به: همان، صفحات ۲۱، ۲۲، ٥٦، ۱٥٦، ۱٥۸.

٦– ابهام موجود در اشعار این شاعران تا بدان جاست که حتی در بسیاری موارد، نام و عنوان مجموعه‌های شعری این شاعران نیز مفهوم و معنای روشنی را به دست نمی‌دهد و خواننده یا شنونده در فهم درست آنها عاجز می ماند؛ مجموعه‌هایی نظیر: *وصلت در منحنی سوم*، *نمک و حرکت ورید* از اسلام پور، *من فقط سپیدی اسب را گریستم* از احمدرضا احمدی، *از دوستت دارم* از یدالله رؤیایی، *نفس زیر لختگی* از احمدرضا چگنی، *بر تفاضل دو مغرب* از محمدرضا اصلانی.

۷– رجوع شود به: نوری علاء، اسماعیل، صور و اسباب در شعر امروز ایران، ص۳۱۸.

۸– رجوع شود به: رؤیایی، یدالله، *از سکوی سرخ*، ص ۷۲–۷۱.

۹– رجوع شود به: رؤیایی، یدالله، هلاک عقل به وقت اندیشیدن، بیانیّهٔ شعر حجم، ص ۳۷–۳۵.

! !!!!

احمدی، احمدرضا. !! !، چاپ اول، [بی نا]، تهران، ۱۳٤۱.

ـــــــــــــــــــ. !! !! ! ! !!! !!! !!! !، چاپ اول، زمان، تهران، ۱۳٤۷.

اسلام پور، پرویز. ! !! !!!!!!! !! !! ! ! !، چاپ اول، [بی نا]، تهران، ۱۳٤٦.

ایرانی، هوشنگ. « !!!!!!!!!»،!نشریهٔ *خروس جنگی*، دورهٔ دوم، شمارهٔ دوم، ۱۳۳۰.

حقوقی، محمد. !!!!! !!! !!! !! !!!!!!!!! !!!، ج ۱، چاپ دوم، نشر ثالث، نشر یوشیج، تهران، ۱۳۷۷.

خویی، اسماعیل. !!! !!!!!!! !، چاپ اول، مرکز نشر سپهر، تهران، ۱۳۵۲.

دستغیب، عبدالعلی. !!!! !!! !!!! !!!!!!!!!!!! Š!!!! !!!!! !! !، چاپ اول، نشر خنیا، تهران، ۱۳۷۱.

رؤیایی، یدالله. !!!!! !! !!!!!!، چاپ اول، روزن، تهران، ۱۳٤۷.

رؤیایی، یدالله. !!!! ! ! ! !! ! ! !! ! !، به اهتمام حبیب الله رؤیایی، چاپ اول، مروارید، تهران، ۱۳۵۷.

رؤیایی، یدالله. !!!! ! !!!!، چاپ اول، روزنه، تهران، ۱۳٤٦.

رؤیایی، یدالله. ! ! !!!! !!!!!!! !!!! !! !! ! ! !، چاپ اول، مروارید، تهران، ۱۳۵۷.

سازمان انتشارات طرفه. !!!!!! !!!، سال اول، شمارهٔ ۱، فروردین ۱۳٤۵.

سپهری، سهراب. ! ! !!!!! !•!مجموعهٔ زندگی خوابها، چاپ بیست و سوم، طهوری، تهران، ۱۳۷۸.

سید حسینی، رضا. ! !!!!! !!!!! !، ج ۲، چاپ یازدهم، نگاه، تهران، ۱۳۷٦.

لنگرودی، شمس (محمد تقی جواهری گیلانی). !!!! !!! !!!! !! !!!!!º !، ج ۳، چـاپ اول، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۷.

نوری علاء، اسماعیل. « ! ! !! !! !»، باغ تنهایی، بـه اهتمـام حمیـد سـیاهپوش، چـاپ چهارم، سهیل، تهران، ۱۳۷۵.

ـــــــــــــــ ، !ºº ! !!!!! !!! !!!! !!!!!!!!ºººº!!!!!!!º !! !، چـــاپ اول، بامـداد، تهران، ۱۳٤۸.