**شعر نو فارسی**

**نویسنده : اقتصادی نیا، سایه**

شعر نو فارسی، شرح، تحلیل و تفسیر، محمدرضا روزبه، انتشارات حروفیه، چ 1، تهران، 1383.

شعر نو فارسی، شرح، تحلیل و تفسیر کتابی است حجیم، مشتمل بر پیشگفتار، سه فصل، و نمایه. در این اثرِ پژوهشی، به دنبالِ طرحِ مباحث نظری و تاریخی، چندین شعر برجسته از شعرای معاصر چون نیما، فریدون تولّلی، ابتهاج، کسرائی تحلیل و تفسیر شده است.

موءلف، در پیشگفتاری مبسوط، پیش از طرح مبانی نظری، کوشیده است زاویه دید خود را به مسائل شعر معاصر و نقدِ ادبیِ رایج بیان کند. مباحث متعددی در این پیشگفتار مطرح شده است: از علاقه شخصی موءلف به شعر گرفته تا معیارها و هنجارهایش در گزینش شاعران و تفسیر اشعار. مخاطب انتظار دارد موءلفِ کتابی که به شعر معاصر اختصاص دارد و در شرحِ مبانیِ نظریِ تعریف و اصطلاحاتِ رایجِ آن، مطالبِ فراوانی عرضه می‏دارد خود در کاربردِ اصطلاحات دقیق باشد یا، پیش از به کار بردنِ آنها، حدّ و رسم و وجوه تمایز آنها را روشن سازد. در حالی که می‏بینیم کلیدواژه‏هائی چون شعر نو، شعر آزاد، شعر معاصر، و شعر امروز با بی‏مبالاتی به جای یکدیگر به‏کار رفته‏اند. پیداست که شعر نو، شعر آزاد، شعر معاصر، و شعر امروز، هرچند بعضاً مصادیق مشترک داشته باشند، مفاهیمی متمایزند و خلطِ آنها ابهام‏آفرین است و باعثِ سست شدنِ استدلالاتِ ادبی می‏شود.

موءلف، به گفته خودش، خواسته است: «این مجموعه هم موجبات انس و آشنایی همه‏جانبه خوانندگان را از هر طیف و طبقه‏ای با مبانی هستی‏شناسی شعر نو و ابعاد ساختاری و معناشناسی و زیباشناسی آن فراهم آورد و هم احیاناً به عنوان یک الگوی آموزشی در خدمت معلمان و دانشجویان ادبیات فارسی قرار گیرد» (ص 21). تلاش موءلف در پدید آوردنِ مرجعی آموزشی ستودنی است، اما نباید از نظر دور داشت که گام اول در تألیفِ موادّ آموزشی تعریف اصطلاحات و طبقه‏بندیِ علمیِ داده‏هاست که متأسفانه موءلف در باب آن تسامح ورزیده است. شاهدی از این مسامحه را در اختیارِ لفظِ «طرح» به جای معادلِ «هایکو» می‏بینیم. موءلف، بی آنکه «طرح» را تعریف کند، می‏نویسد: «شعرهای نوِ بررسی‏شده در این مجموعه، شامل قالب‏هایی چون چارپاره، نیمایی، سپید، طرح (هایکو)، کانکریت و... می‏باشند» (ص 26). خودِ این امر که «طرح» را از قوالبِ شعرِ فارسی قلمداد کنیم غریب می‏نماید چه رسد به آنکه هایکو را معادل آن برگزینیم. هایکو نوعی شعر ژاپنی است که حاصلِ برخوردِ لحظه‏ایِ هنرمند با طبیعت و تجربه‏ای بی‏مانند است. در این باب، چون شاملو، که سراینده شعر سپید بود، هایکو را به فارسی‏زبانان معرفی کرد و از طرفی برای اشعارِ سپیدِ کوتاهِ حاصلِ تجربه‏هائی از آن قبیل که وصف شد نام خاصی رایج نبود، لفظِ هایکو به غلط و با تسامح بر این اشعار نیز اطلاق شد.

از این مقدمات که بگذریم، بیشترین نقص در معیارِ گزینشِ شاعران نمودار است. موءلف ظاهراً بر این معنی واقف بوده و از این رو کوشیده است تا اعتراضات احتمالی را پاسخ گوید و روشِ خویش را توجیه کند. با این همه، اشکال همچنان باقی است: چگونه می‏توان این معنی را توجیه کرد که، در اثری مدّعیِ معرفیِ برجسته‏ترین چهره‏های شعر معاصر، پس از نیما به شاعرانی از طراز گلچین گیلانی و توللی و نادرپور و شاهرودی و کسرائی برسیم و نام و نشانی از وفادارترین و موفق‏ترین شاگردان نیما و جریان سازترین و پرمخاطب‏ترینِ آنها چون اخوان، شاملو، فروغ، سپهری نیابیم؟ موءلف برخی از معیارهای گزینش خود را چنین برشمرده است: شاعرانی که دارای سبک و نگرشی تازه، عصاره فکر و فرهنگ روزگار خود، و جریان‏ساز و تأثیرگذار باشند و در قشر فکور، فرهیخته، و در عین حال طیفهای گسترده جامعه مخاطبان خود را یافته باشند.

به‏راستی قلّه‏های شعرِ معاصرِ ما هیچ یک از این امتیازات را کسب نکرده‏اند تا آثارشان مجوزِ حضور در این دفتر را کسب کند؟ اگر موءلف ادعا نمی‏کرد که با این گزینش برجسته‏ترین اشعارِ معاصر را دستچین کرده است و مخاطب فقط قرار بود در اثرِ او تحلیل چند شعر را بخواند ــ که پاره‏ای از آنها هم انصافاً باارزش‏اند ــ ایرادی وارد نبود، اما موءلف صریح اعلام کرده است که «بنا را بر معرفیِ چهره‏های شاخصِ شعر نو فارسی» گذاشته است (ص 28).

با این همه، لازم دانسته است توضیح دهد: «البته خود واقفم که هستند نوپردازانی که به هر حال در طیّ دهه‏های پس از نیما اسم و رسمی یافته‏اند و، در این دوران، نسبتاً برجسته، شاخص و حتی جریان‏ساز بوده‏اند ولی نام یا آثارشان در این مجموعه نیامده است. این نکته نیز معطوف بر دلایلی است که بزودی بدانها اشاره خواهم کرد» (ص 28). اما چنین اشاره‏ای در کار نیست. موءلف، در پیشگفتار، با لحنی تند به دفاع از موضع و انتخابِ خود پرداخته تا، به زعمِ خود، پیشاپیش اعتراض منتقدان را پاسخ گفته باشد، از جمله پرخاشجویانه چنین خاطرنشان می‏سازد: «در این جا موءلف اولاً با دهها هزار شاعر مدعی و ثانیاً با صدها هزار خواننده متوقع (فرضی) طرف است که جملگی خود را و دیگران را ذیحق می‏دانند و با صراحت و سماجت لب به اعتراض می‏گشایند که پس من چی؟` یا پس فلانی و فلانی و فلانی چی؟` و موءلف نیز طبیعتاً باید پاسخگوی همه باشد» (ص 28). سپس می‏افزاید: «اما این عزیزان بهتر است که پیش از هر کاری، حسابشان را با

خودشان و سپس با شعر و مخاطبان روشن کنند». آیا به‏راستی چنین لحنی در خورِ اثری پژوهشی است؟

هرگاه موءلف ادعا نمی‏کرد که به قلّه‏های شعر معاصر نظر داشته است، خالی ماندن جای شاعران شاخص تعجب‏آور نبود و تحلیلِ اشعارِ شاعرانِ دیگر نیز مغتنم شمرده می‏شد. اما موءلف، با موضعی که در پیشگفتار اختیار کرده، هم شأنِ اثرِ پژوهشیِ خود را زیر سوءال برده و آن را تا حد جنگ و جدلهای ژورنالیستی تنزل داده و هم، با صدور احکام کلی، رغبت و اعتمادِ مخاطب را به مطالعه تحلیلهای خود، که بعضاً منطقی و مستدل‏اند، کاهش داده است. رسیدیم به متن اثر که در این مقام می‏کوشیم که محتوای فصول آن را شرح دهیم.

در فصل اول («این شطرنج بی‏انتها»)، نویسنده به اختصار درباره تحولِ هستی‏شناسیِ شعر در افق تفکّرِ مغرب‏زمین بحث می‏کند و می‏کوشد مسائلی چون آرای فرمالیستها در باب ادبیات و نظرگاههای ساختگرایانه و پساساختگرایانه را معرفی کند. در این فصل مطالب سودمندی به خواننده عرضه شده است.

در فصل دوم («هستی‏شناسی شعر نو فارسی»)، به عناوینی چون زمینه‏های تاریخی، اجتماعی و سیاسیِ ظهورِ شعر نو در ایران، جنبش مشروطیت و تجدّدِ ادبی، نخستین طلیعه‏های شعر آزاد، عصرِ رضاشاهی، ظهور نیما و شعر نو برمی‏خوریم. به‏ویژه بخشِ انتهائیِ این فصل، که به دورانِ پس از جنگ تحمیلی اختصاص دارد، شامل تحلیلی استوار و نکته‏سنجانه است. ابتکار موءلف در تحلیلِ هرچند کوتاهی که از شعر دهه 60 و 70 ارائه داده ستودنی است؛ خصوصاً بدین دلیل که به شعر این دو دهه، جز با اظهارِ نظرهای سطحی کمتر پرداخته شده است. در حقیقت، صاحبنظران درباره شعر این دو دهه یا سکوت اختیار کرده یا موضعی مصلحتی گزیده یا به کلی‏گویی بسنده کرده‏اند. اما موءلف این کتاب کوشیده است به زوایای تاریک آن پرتوافشانی کند و حداقل، با طرح و تفسیر مسئله، میدان را برای پژوهشهای آتی هموار سازد. وی، با تقسیمِ شعرِ پس از دفاع مقدس به دو شاخه مجزای آرمانگرا و آرمان‏گریز، به برخی ویژگیهای صوری و محتوائیِ این گرایشها اشاره کرده و در ارائه تحلیلی ادبی‏ـ جامعه‏شناختی از شعرِ این دو دهه توفیق یافته است.

در فصل سوم، که به شرح و تفسیرِ اشعار اختصاص دارد، 37 قطعه شعر از نُه شاعرِ معاصر بررسی شده است. در ابتدا، بستر اجتماعیِ شکل‏دهنده این قطعات به‏اختصار معرفی شده؛ سپس، طبق معیارهای ادبی، به زیروبم آنها پرداخته شده است. در این بخشِ بسیار سودمند، که هسته اصلی کتاب است، به مواردی سوءال‏برانگیز برمی‏خوریم. آبشخورِ دیدِ کلیِ حاکم بر نقد اشعار مشربِ فکریِ موءلف است که با رمانتیسیسم میانه ندارد و به رئالیسم گرایشِ ستایش‏آمیز دارد. شگفت آنکه نویسنده اشعارِ رمانتیک‏ترین شاعرانِ معاصر چون تولّلی و مشیری و نادرپور را به مثابه برجسته‏ترین اشعار این دوران انتخاب کرده است. به نظر می‏رسد موءلف میان رمانتیسیسم و سانتیمانتالیسم مرزی قائل نیست؛ چنانکه، در تحلیل «ایوان کوچک ما» از فریدون مشیری، می‏نویسد: «نگرش احساساتی و آه و ناله‏های رمانتیک کجا و ژرف‏کاوی خردورزانه در ساحت هستی و هویّت آدمی کجا؟ در اینجا، نگاه شاعر مماس بر سطح پدیده‏ها و مناسباتِ حاکم بر آنهاست، لذا قدرت تحلیل و تبیین خردمندانه جهان و پدیده‏ها را ندارد» (ص 391). هرچند در رمانتیک بودنِ مشیری حرفی نیست، نباید از نظر دور داشت که همین شعر رمانتیک تا چه حد در آشتی دادنِ عامه مردم با پدیده شعر نو و ورود مضامینِ اجتماعی به اشعارِ آسان‏فهم موءثر بوده است. تأثیر شگرفی که شعرِ مشیری در جماعتِ شعردوست داشت شعر آرمانگرا و فخیمِ شاملو هم نداشت؛ چنانکه بسیاری شاملو را تنها با «پریا» و «دخترای ننه دریا» می‏شناسند نه با «دشنه در دیس» و «شبانه‏ها». مشیری، با همان آه و ناله‏های رمانتیک، به دلها راه یافت اما شاعرانِ به تعبیری فرهیخته‏تر در پس آنها جا ماندند. موءلف می‏نویسد: «واکنش شاعر در قبالِ ژرف‏ترین مصائبِ انسانِ امروز همین مایه مویه‏گری و مرثیه‏خوانی است و سلاح او در برابرِ دشمنان انسان همین مقدار ناله و نفرین» (ص 406) و از این معنی غافل می‏ماند که مشیری شاعر است و با الهام شاعرانه سرّ ضمیرِ خود را بیان می‏کند.1 موءلف، با این حال، فقط بر سرِ شعرِ «کوچه» مشیری است که در حمایتِ افراطی از رئالیسم کوتاه می‏آید و، با ارفاق، به مشیری نمره قبولی می‏دهد! واقعیت این است که نمی‏توان نهضت رمانتیسیسم را، که در سراسر قرن نوزدهم نقش مسلطی در خلق شاهکارهای ادبی جهان داشت، چنین خوار و بی‏مقدار گرفت؛ زیرا «هرچند نهضت رمانتیک به معنی دقیق کلمه پیش از پایان سده نوزدهم توان و نیروی خلاقه خود را از دست داد و رئالیسم آن را از میدان به در کرد، اما نه رئالیسم برای همیشه حاکم ماند و نه رمانتیسم عرصه ادبیات و هنر را خالی کرد. حتی عناصری از آن دوباره سر برآوردند و می‏توان ادعا کرد کمتر اثر هنری است که به‏کلّی از هر گونه رگه رمانتیک خالی باشد. به همین دلیل، خواه رمانتیسم بینشی گمراه و بیمارگونه و زیانبار شمرده شود و خواه جنبشی مثبت و پیام‏آور، با انعطاف‏پذیریِ بیشتر در فرم و صورت، آزادی در تجربه‏های گوناگون، و دریافتی زنده و خلاّق از جهان، اهمیت آن به عنوان مکتبی غنی و پربار که برخی از عالی‏ترین و گرانبهاترین آثار ادبی و هنری جهان را آفریده انکارناپذیر است.»2

امید است، همان طور که موءلف این کتاب را دفتر نخست از پژوهشی دامنه‏دار خوانده است، در مجلدات بعدی، هم مباحث نظری و تاریخی مجالی فراخ‏تر و هم شاعران برتر حضوری فراخورِ شأن و منزلتِ هنریِ خود بیابند تا جامعیت اثر آن را به یکی از پژوهشهای اصولی و ماندگار در عرصه شعر معاصر بدل کند.

حاشیه

1) روءیایی، از سردمداران هنر غیرمتعهد، درباره نادرپور می‏نویسد: «نادرپور شعر نسل خودش را می‏سراید، نسلی که قیافه زمانش را در آینه عصیان و سازش، پشیمانی و ناکامی دیده است. مضطرب و اندوهمند است و به اصول و سلامت با نگاه کج می‏نگرد. هوس مرگ و هراس مرگ را دارد. این نسل دیگر برنمی‏خیزد یعنی عرضه و توانش را ندارد، اگر هم داشته باشد ناباوری‏اش را چه‏کار کند؟ با بدگمانی‏اش چه سازد؟... به همین جهت نادرپور خود را جدا از چنین نسلی فریب نمی‏دهد و به امیدهای کاذب متعصبانه دل نمی‏بندد و ناچار شعرش را زلال و یکدست و بی‏آلایش می‏بینیم»: یداللّه‏ روءیایی، «شعر نادرپور»، راهنمای کتاب، س 4، ش 4، ص 341ـ332، تیر 1340.

2) رمانتیسم، لیلیان فورست، ترجمه مسعود جعفری، نشر مرکز، چ 2، 1376، شرح پشت جلد.