جریان‌های حاشیه‌ای شعر معاصر

❖ طیبه طاوسی آرانی
(۱۳۵۱ـ آران و بیدگل)
کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی
دبیر دبیرستان‌های کاشان

چکیده

پس از ظهور نیما و تثبیت شعر نو، جریان‌های حاشیه‌ای به ظهور پیوستند چون شعر تندرکیا، هوشنگ ایرانی (جیغ بنفش) موج نو، شعر حجم، شعر ناب. این جریان‌های شعری عمدتاً با مکاتب ادبی غرب چون سوررئالیسم، دادائیسم و... مطابقت دارد. این جریان‌ها در حقیقت آوانگارد شعر فارسی محسوب می‌شوند که با ویژگی‌هایی همچون رهایی از قید و بند شعری سنتی و ترک اصول و قواعد شعری ظهور کرده‌اند. در کتاب‌های درسی به دو جریان شعر نو یکی شعر سپید و دیگری شعر نیمایی اشاره شده و نمونه‌هایی از آن‌ها آمده است. در این مقاله خوانندگان می‌توانند با جریان‌های موجود شعر نو آشنایی یابند.

کلید واژه‌ها:
شعر نو، جریان‌های حاشیه‌ای، تندرکیا، شعر حجم، شعر ناب، هوشنگ ایرانی، موج نو، سیدعلی صالحی، یدالله رؤیایی.

پیش‌گفتار

شعر نو فارسی رسماً با نیما یوشیج آغاز شد. ابتدا به علت تازگی و کنار گذاشتن تعهدات سنتی شعر فارسی، مورد بی‌مهری واقع شد. تا این که گذشت زمان مشکل را حل کرد. شاعران جوان با همین شیوه شعر سرودند و سرانجام شعر نو فارسی در تاریخ شعر ایران تثبیت شد.

پس از نیما، جریان‌های شعری زیادی به پیروی از او و به نام شیوه‌ی او در شعر نو پدیدار شد و در این هشتادسال، دفترها و مجموعه‌های شعری زیادی منتشر شده است. در این میان جریان‌های پرسروصدایی در شعر معاصر به‌وجود آمد که حجم فراوانی از نقدها و نظرها را به دنبال داشت. این جریان‌ها که عمدتاً با هیجان‌ها و تنش‌های زیادی پدید آمدند، در تاریخ ادبیات معاصر توفیقی حاصل نکردند و به تدریج به حاشیه رانده شدند. وجه مشترک آن‌ها با همه تفاوت‌های ظاهری و بنیادی عبارت بود از: عصیان علیه اصول و معیارهای ادبیات کهن.

بسیاری از تحولات جدید و مؤثر در حقیقت حاصل بازشناسی و تحلیل تجربه‌های ناموفق گذشته است. اگر علل ناکامی و عدم مقبولیت جریان‌های شعری معاصر فارسی روشن شود و ناهمواری آن معلوم گردد، شاعران جوان و تازه‌کار از آن تجربه‌ها خواهند اندوخت. بنابراین مشخص کردن عوامل ناکامی و شکست جریان‌های شعری گذشته، معیارهای موآوری صحیح و به موقع و مقبول را به آیندگان نشان می‌دهد.

شعر این شاعران، مخالفان و موافقان بسیاری داشته است و بحث و جدل‌های زیادی را در صحنه شعر معاصر کشور به‌وجود آورده است. تاریخ ادبیات نمی‌تواند نسبت به این جریان‌های بحث‌انگیز ساکت بنشیند و باید پاسخی برای جست‌وجوگران این جریان‌ها داشته باشد.

این جریان‌ها به ترتیب ظهور عبارت‌اند از:

۱) شعر تندرکیا (شاهین)
۲) شعر هوشنگ ایرانی
۳) شعر موج نو (احمد رضا احمدی)
۴) شعر حجم (یدالله رؤیایی)
۵) شعر ناب (سیدعلی صالحی)

شعر تندرکیا (شاهین)

دکتر تندرکیا پس از تحصیلات مقدماتی در ایران برای تحصیل به فرانسه می‌رود و با اخذ دکترای حقوق به ایران بازمی‌گردد. وی با نگرانی این که مبادا زبان فارسی را فراموش کرده باشد، شروع به نوشتن اشعاری با عنوان «شاهین» می‌کند.

این کار با نوشتن بیانیه‌ای با عنوان «تلویب جنبش ادبی شاهین» در مهر ۱۳۴۸ آغاز می‌شود. در این بیانیه تندرکیا اشعارش را این‌گونه معرفی می‌کند: «شاهین نه شعر

است و نه نظم. بلکه هم نظم است هم نثر. پس نثر است. این گنوار از هر قید و بندی آزاد است. کاملاً آزاد. حتی از قید قافیه. اگر این قافیه دشمن معنی و ایماء شاعر نباشد.

همه چون قرینه سخن را خوب می‌شناسند نظم و نثر. ولی بیرون این دو کیفیتی وجود دارد که نه این است نه آن. این کیفیت بوزیک را چه بنامیم؟ موزیک؟ نمی‌دانم. شاعر سبک تازه و زیبنده‌ی شیوه‌ی تازه‌ای است در موزیک سخن، این سبک هم ساده است، هم پیچیده. ساده است؛ زیرا چون شاعر سازِ معنی را خوب شناخت شاعر، قریباً خود به خود ساخته شده است. پیچیده است چون که خود معنی پیچیده است و شناختن این معنی گاهی سعی فراوان. ولی باید دانست که در هستی، هر موجود کامل تری پیچیده‌تر است...»

انتشار بیانیه‌ی شاعرین مورد اعتراض ادبا و شاعران قرار گرفت. این اعتراض و ممانعت حکومت برای چاپ مجدد آن در روزنامه‌ها باعث شهرت و علاقه‌ی جوانان علاقمند به نوگرایی شد.

شاعرین دوم در سال ۱۳۱۹ شاعرین سوم در دی ماه ۱۳۱۹ منتشر شد. شاعرین‌های ۴ تا ۲۵ در سال ۱۳۲۲ منتشر شدند و سرانجام با انتشار چهار و پنجمین شاعرین در سال ۱۳۲۷ نوشت:

«آفتاب فرو رفت آسمان سرخ و سیاه شد دوره‌ی ما تمام شد. من هم به آشیانه می‌روم خاموش می‌شوم.»

شعر نندرکیا نوعی انحراف از نرم عادی زبان برروی به آن اصطلاحاً «جابجا گزیری» می‌گویند. زبان و قالب شعری شاعرین نوعی ابتکار و ابداع است. کاری که در قلمرو زبان و شعر فارسی وجود نداشته و نندرکیا جسارت کرده و این نوع را سروده است. اگرچه این به معنای تأیید کار هر شاعری روی نیست؛ اما این نکته ورود نندرکیا را به قلمروهای غریب و بیگانه و جدید شعر نشان می‌دهد.

شعر نندرکیا از نظر قالب و از این نظر که شاعر قصد تحول و ابتکار نوعی تغییر اساسی در شعر فارسی را داشته است نوعی گزافش بود و اگر در شعری فوست و بر اساس معیارها و موازین شعری صورت می‌گرفت به گمراهی کشیده می‌شد. متأسفانه نندرکیا موازین شعری اعم از وزن و قافیه را در [illegible]

[illegible]

البته تأثیرپذیری نندرکیا از اشعار ترجمه شده و به طور کلی محیط ادبی اروپا را نیز نمی‌توان نادیده گرفت. در پی تحولات اجتماعی و ادبی که در اروپا صورت گرفت و سفر هفت‌ساله‌ی نندرکیا به آنجا و مطالعه‌ی آثار آنها شاعرین متشر شد. این تأثیر را می‌توان در سه بافت کلیه «نثر» که مرکب از نظم و نثر است مشاهده کرد. برخی از محققان[1] معتقدند که ساخت واژه‌ی «نثم» به تقلید از «پروزم» فرانسوی است که از ترکیب دو واژه‌ی «پروسه (Prose)» و «پوام (poem)» درست شده است.

از اشعار شاعرین چنین برمی‌آید که نندرکیا به پیروی از مکتب عضیانگر دادائیسم دست به این شیوه زد. پیروان دادائیسم اعتقادشان تخریب و درهم ریختن ارتباط منطقی معمول بین تفکر و بیان بود. هدف، آزادی مطلق و مبتذل برای درهم ریختن فرم یا شکل و ضد هنر در هنر بود و برای رسیدن به هدف دست به استفاده‌ای همه‌سیاهی معمول جامعه می‌زدند. آنها قافیه‌ی بست‌های سیاسی و اجتماعی و قواعد ادبی و هنری را بیهوده می‌دانستند.[2] نندرکیا در سال ۱۳۱۸ این شاعرین‌ها را ساخت و در آن زمان چیزی حدود دو دهه از پیدایی دادائیسم در فرانسه می‌گذشت. در هم آمیختن قواعد گذشته‌ی ادبی و زدودن مفهوم ادب گذشته زبان فارسی که از اهداف بیانیه نندرکیاست، این پیروی را به اثبات می‌رساند.

همین تقلید بی‌ریشه و بی‌اساس نندرکیا باعث فراموشی و عدم پذیرش شاعرین‌هایش شد. نندرکیا قالبی تازه آورد. حرفه هم زیاد دارد، فکر جالبی دارد قدرت شاعری هم دارد اما روشی که از آن اتخاذ کرده است، قالب را درست انتخاب نمی‌کند. سلقی بدون منزن می‌زند. تمام تجارب هنری گذشته ننثر فارسی را کنار می‌زند.

به طور کلی عدم توجه به وزن و موسیقی، نثر گرایی در شعر، نداشتن فرم و قالب شعری و بسیاری زبان عواملی است که باعث عدم موفقیت شاعرین‌های نندرکیا و در نتیجه ناکامی این سبک نوشعری شد.

مشخصه‌های ادبی و سبکی شاعرین:

الف) ساخت و ترفندهای جدید مثل [illegible]

متوسطه و تحصیل در رشته ریاضی دانشگاه تهران در امتحان ورودی نیروی دریایی شرکت کرد و برای کارآموزی به انگلستان اعزام شد. از آن‌جا به فرانسه رفت و سرانجام برای تحصیل در رشته‌ی ریاضی به اسپانیا رفت و پس از اخذ دکترای ریاضی در ۱۳۲۹ به ایران بازگشت.

وی پس از سال ۱۳۳۰ به فعالیت‌هایی در زمینه‌ی شعر روی آورد و اشعارش را در مجله‌ی خروس جنگی به چاپ رساند. مجموعه‌های شعری ایرانی عبارت‌اند از: ۱) بنفش تند بر خاکستری (۱۳۳۰)

۲) خاکستری (۱۳۳۱)

۳) شعله‌ای پرده را برگرفت و ابلیس به درون آمد (۱۳۳۱)

۴) اکنون به تو می‌اندیشم، به تو‌ها می‌اندیشم (۱۳۳۴)

۵) شناخت هنر (۱۳۳۰) و...

ایرانی در دوره‌ی دوم مجله‌ی خروس جنگی انقلابی چون «جیغ بنفش» را برپا می‌کند. ایرانی در این نشریه به نیما می‌تازد و او را متهم به کهنگی و واپس‌ماندگی می‌کند. او معتقد است که نیما شعر نو را فرمایشی و حزبی کرده است.

ایرانی در این مجله اصول هنری خود را در دوازده اصل شرح می‌دهد که بعضی از اصول آن به قرار زیر است:

۱) اولین گام هر جنبشی نوین، با درهم شکستن بت‌های قدیم همراه است.

۲) ما به نام شروع یک دوره‌ی نوین هنری، نبرد بی‌رحمانه خود را بر ضد تمام سنن و قوانین هنری گذشته آغاز کرده‌ایم.

۳) هنر نو تمام قراردادهای گذشته را می‌گسلد و نوی را جایگاه زیبایی‌ها اعلام می‌دارد...»[۲]

با توجه به اصول برشمرده می‌توان نتیجه گرفت که شعر از نظر ایرانی شعر نو و شعر بی‌قید و بند شعر سنتی است. شعر ایرانی مدرن است و فقط به شاعران نوپرداز مدرنیزم حق حیات می‌دهد. مهم‌ترین نکته در این اصول عدم توجه و تقلید از معیارهای کهن شعری است و آن‌ها را چون زنجیری می‌گسلد و به عنوان آثار کهنه و مبتذل قصد نابودیشان را دارد. ایرانی معتقد است هنر و شعر فقط برای ماندگاری جهیزیه تلاش می‌کند نه برای ترکیه و ابلاغ مفاهیم اجتماعی و اخلاقی و این نکته به وضوح در اشعار او پیداست.

نام ایرانی در ادبیات ایران با عنوان ترکیب «جیغ بنفش» همراه است و از شعر او با نام «شعر جیغ بنفشی» یاد می‌شود. این ترکیب در شعری از او با نام «کبود» در مجموعه شعر «بنفش تند بر خاکستری» چاپ شده است.

مشخصه‌های شعر ایرانی در این مجموعه شعر را می‌توان در موارد زیر خلاصه کرد:

۱) عدم وجود وزن و قافیه به شکل سنتی

بی‌وزنی و بی‌ارتباطی کلمات - از نظر موسیقی در کنار هم - در شعر ایرانی فراوان به چشم می‌خورد کلمات در کنار هم قرار می‌گیرند اما هیچ آهنگی را زمزمه نمی‌کنند.

۲) زبان شعر

ایرانی از تداول زبان و زبان معمول در شعر تجاوز کرده است. ورود او به قلمرو عجیب کلمات و معانی باعث شده است، زبانی متفاوت با فرم معمول زبان پدید آید. ایرانی در به کارگیری عبارات و اصوات بی‌معنی و ترکیب کلمات به شیوه‌ی ادبیات غرب افراط کرده است. زبان شعری او نو، متحول و غیر معمول است که هیچ پشتوانه و پیشینه‌ی ادبی ندارد.

ویژگی‌های زبانی ایرانی را در زمینه‌های زیر می‌توان دید.

الف) زبان شعر ایرانی گاه با نمونه‌هایی از نحو کهن همراه است که تعمّد شاعر را در به کارگیری آن‌ها به وضوح می‌توان مشاهده کرد

«آفتابی سیاه/ بی‌حرکت/ مرکز آسمان بچسبیده/ در فضا رخنه می‌نمایید/» (مارش هستی)

ب) ساخت ترکیب‌های جدید «دره‌ها تیره‌وز ظلمت پر/ عدل هول را نمایاند» (مارش هستی)

ج) مهم‌ترین شعر ایرانی در حوزه‌ی زبان، استفاده از «حسامیزی» است.

منظور از حسامیزی ترکیب تصاویری است که دو حس در کنار یکدیگر، و به یکدیگر گره می‌خورند، مثل صدا و رنگ. چنان‌که در ترکیب سخن شیرین می‌بینیم.[۳] ترکیب «جیغ بنفش» ایرانی هم از این ترکیب‌هاست، که جیغ مربوط به حس شنوایی و بنفش مربوط به حس بینایی است.

نمونه‌های از حسامیزی:

غرش (کبود)

- پرتو سوزان و تلخ (سایه)

علاوه بر حسامیزی در شعر ایرانی در این مجموعه نوعی «بازی با رنگ‌ها» دیده می‌شود که تصاویر جدیدی خلق کرده‌اند و به حسامیزی نزدیک است:

- پهنه‌ی خاکستری دگر نشود رنگ / زرد شود سرخ

- آفتابی سیاه / بی‌حرکت / سیاه/ سپید (مارش هستی)

- و پنجه‌هایش رگه‌ای از سرخ در آغوش نارنجی به زرد می‌پیچد. (خفقان)

د) وجود تناقض یا پارادوکس (paradox)

ویژگی دیگر اشعار ایرانی است:

- ای سکون ابدی، آشکاریم در نهفته‌های تو

- ای ظلمت ابدی، سپیدیم در نور تو (آواز قو)

- و آتشی سرد و سنگین، او و سمندرش را در خود غرقه می‌سازد (خفقان)

هـ) نمونه‌هایی از تشخیص - یکی دیگر از ویژگی‌های شعر ایرانی - را در نمونه‌های زیر می‌توان دید:

- طوفانی جان‌گیر بر آن‌ها خوشامد می‌گوید. (خفقان)

- این تخته پاره‌های نقاب‌پوش عریان خواهند شد (کاساندرا)

کار ایرانی در حوزه‌ی زبان یک گزاهه است. گزاهه همیشه در محور زبان و تداول انجام می‌گیرد که ایرانی به هر دو عناد ورزیده است.

۳) غیبت معنا

غیبت معنا و واگذاشتن کشف معنای شعر به عهده‌ی خواننده و درک تجربه شعری توسط خواننده از ویژگی‌های شعر و هنر مدرن است که این ویژگی در شعر ایرانی مشاهده می‌شود. این نکته در مجموعه‌ی «بنفش تند بر خاکستری» به روشنی نمایان است:

دشت دهشت یخندد/ دیدن دان ن/ برکمانی نیمسوز/ کنده لعنت شده/ دیدین دان ن ن/ دود برخیزد/ دیدن دان ن ن ن (کویر)/

عبارات و اصواتی نیز در شعر ایرانی به‌کار رفته است که ناشناخته و بی‌معنی است:

خیشوا قیجار گامبرک/ غی واغبار غودی/ هیق‌تاق هوق لی مالای.../

این هنجارگریزی از حوزه‌ی زبان است که شعر ایرانی را به گزاهه کشانده است. عناصر

زبانی شعر (هماهنگی لفظ و معنا، موسیقی و معنا) در شعر ایرانی حضور بسیار کم‌رنگی دارند و بهتر است بگوییم حضور ندارند.

شعر ایرانی به مجموعه اصطلاح «موج نو» [illegible] از [illegible] شاعران قرار گرفت. از جمله می‌توان به نقد عبدالعلی دستغیب در «سایه‌روشن شعر فارسی»، نقد شاملو در مجله‌ی فردوسی، نقد منوچهر آتشی و اسماعیل نوری علا اشاره کرد.

نمونه‌ای از اشعار ایرانی:

[illegible]
[illegible]
[illegible]
از کجا می‌آید
دست [illegible] و فشرده پلک و خمیده
[illegible] جهانی [illegible] می‌کند
[illegible] ز پشت ظلمت تابوت
که [illegible] شعر را
می‌جوید
هوم یوم
هوم یوم

موج نو (احمدرضا احمدی)

موج نو عنوان جریان شعری است که در سال ۱۳۴۰ متولد شد، یعنی در زمانی که شعر نیمایی به [illegible] ریشه است. بنابراین تولد این جریان شعری مورد علاقه و توجه بسیاری از شاعران جوان قرار گرفت.

موج نو با انتشار اثر «طرح» از احمدرضا احمدی [illegible] شعر نو آغاز شد. این اشعار طرح جریان جدید در قلمرو شعر فارسی با مخالفت شدید گروهی مواجه شد. شاعران این شعر را [illegible] می‌نامیدند، چرا که به هیچ یک از معیارها و اصول شعری اعم از وزن و قافیه، تخیل، احساسات، ایهام، ایجاز و ... پایبند نبودند.

احمدرضا احمدی مؤسس شعر موج نو در سال ۱۳۱۹ در کرمان متولد شد. پس از طی مراحل ابتدایی [illegible] در کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان مشغول به کار شد.

اولین مجموعه شعری احمدی در آذر ۱۳۴۱ با [illegible]

(۱۳۴۷)، من فقط سپیدی اسب را گریستم (۱۳۵۰)، ما روی زمین هستیم (۱۳۵۲) و...

شعر احمدی، شعر جنجال‌برانگیز دهه چهل است که با طرد همه‌ی قواعد شعری اعم از وزن، قافیه، معنا، ساختار، فرم، ارتباط با مخاطب و ... ظهور کرد.

در مورد شعر احمدی نقدهای متعددی نوشته شد، که از آن میان می‌توان به نقد رضا براهنی در مقاله‌ای با عنوان «مناجات یک جنین»، نقد نوری علا در صور و اسباب شعر امروز، عبدالعلی دستغیب در «سایه روشن شعر فارسی» و محمد حقوقی در مقاله‌ای در جنگ اصفهان اشاره کرد.

شعر موج نو شعری رها، بدون قید، منطق و معنا بود که غیر از احمدرضا احمدی بنیان‌گذار آن، تقریباً هیچ یک از طرفداران آن نتوانستند جایی در صحنه‌ی ادبیات و شعر باز کنند.

پس از انتشار «طرح» و مطرح شدن جریانی با ویژگی‌های این اثر، [illegible] نام آن را با توجه به [illegible] موج نو فرانسه که در آن سال‌ها طرفداران زیادی داشت، «موج نو» نهادند.

جریان موج نو جریانی جدید و تازه در شعر نو فارسی بود و بالطبع برداشت‌های مختلفی را به همراه داشت. این جریان به خاطر جدید بودن و تصویرگرایی جریانی مستقل از شعر نو بود و گاهی [illegible] شعر فارسی بود که اقبال عمومی نیز به آن کمک می‌کرد. اما از نظر نداشتن وزن به شیوه‌ی شعر نیمایی و شعر سنتی و نثرگونه بودن آن مورد اعتراض واقع شد و توفیق کلی نیافت، به طوری که شعر آن‌ها را ترجمه‌ی منثور شعر فرنگی[11] می‌دانستند.

عامل دیگری که موج نو را به سرانجام نرساند فقدان ساخت در شعر بود، یعنی پیوند منطقی میان مصرع‌ها یا اجزای یک شعر وجود نداشت، به طوری که هر مصراع یا عبارتی از شعر این جریان به تنهایی و جداگانه یک بار معنایی را می‌رساند اما در مجموع تقریباً با هم ارتباطی ندارند.

عدم رعایت وزن و عدم توجه به قواعد شعری در اشعار موج نو گرایش و پیروی این جریان از سوررئالیسم را نشان می‌دهد. البته توجه زیاد موج نوی‌ها به تصویر می‌تواند نشان دهنده‌ی پیروی این جریان از ایماژیست‌ها نیز باشد. در شعر ایماژیست‌ها (تصویرگرایان) تصویر ارزش مستقل دارد یعنی تنها خود تصویر مورد نظر است و این دقیقاً همان تصویری است [illegible]

با این همه [illegible] ویژگی‌های [illegible] قواعد [illegible] جریانی [illegible] جریان [illegible] کلام [illegible] و سرانجام این جریان به ناکامی [illegible]

نکته‌ی قابل توجه دیگر [illegible] مؤثر بود، عدم توجه موج نوی‌ها [illegible] ضعفی بود که از طرف شاعران دیگر در قالب‌های مختلف شعری [illegible] افراد باعث می‌شد این جریان گرفتار [illegible] موج نو می‌شدند [illegible] شعرای موج نوی را [illegible] جنین[12] می‌نامند.

ویژگی دیگر شعر موج نو گریز از شعر متعهد و ایدئولوژیک است. در شعر موج نو [illegible] اندیشه‌های ایدئولوژیک [illegible] شاعر هیچ گونه تعهدی [illegible] اندیشه‌ها ندارد.

شعر موج نو برای بیان عواطف و [illegible] شاعر است. شاعر موج نو [illegible] کلمات می‌آیند [illegible] ایدئولوژیک و [illegible]

جریان شعر نو با [illegible] از آن میان می‌توان [illegible] فرهنگ [illegible] کرد.

ویژگی‌های شعر احمدرضا احمدی به عنوان مؤسس موج نو را می‌توان در موارد زیر خلاصه کرد:

۱) زبان خاص شعری احمدی

زبان احمدی زبانی خاص [illegible] است [illegible] کلمات نقش جدیدی پیدا کرده‌اند. مثلاً کلمات [illegible] سال‌ها، [illegible] فانوس(?) [illegible]

[illegible] سال‌ها / ۱۰۹

[illegible] فانوس [illegible] سال‌ها / ۱۳۲

[illegible] سال‌ها / ۱۵۶

[illegible]

که گفته اند: «رفتار احمدی با کلمه‌ها غریب است.»[۱۱]
این غرابت را در نمونه‌های زیر می‌توان دید:
«من و تو بزرگوارانه به هم بافته می‌شویم.»
دوخته می‌شویم / و پارچه‌ای قدیمی می‌گردیم»
همه آن سال‌ها/۱۲۵
«شاخه ابریشم را از چهره‌ات برمی‌دارم گفتم از نوست گفتی نه باد آورده است» همه آن سال‌ها/۱۸۰
یکی دیگر از ویژگی‌های زبانی شعر احمدی محاوره‌ای بودن آن است. گویی احمدی با مخاطبی سخن می‌گوید که مقابل اوست. با صمیمیتی دوستانه و گاه بچگانه با او ارتباط برقرار می‌کند:
«پرنده گرم نگاه می‌کرد» همه آن سال‌ها/۳۲
ـ «آینه را از طاقچه بیاور.» همه آن سال‌ها/۵۸
ـ «سیگار زندگی را با تروتن مرطوبی پیچیدم.»
همه آن سال‌ها/۹۵
ـ «پنجره لبخند سرد بر لب داشت.» همه آن سال‌ها/۳۲
ـ «خورشید شاخه‌های ماه را در آغوش کشید.»
همه آن سال‌ها/۲۱
ـ «ماهیان را به فریب شفافیت آب / قتل عام کردیم.» همه آن سال‌ها/۱۰۰
پراکندگی و عدم ارتباط کلی میان عبارات اشعار او عاملی برای مشکل شدن و در نتیجه دیریاب شدن مقصود شاعر است. از اشعار احمدی چنین برمی‌آید که شاعر حرف‌های زیادی برای گفتن دارد ولی فرصت کم است. بنابراین شتاب‌زدگی و آشفتگی و پراکندگی اشعار اوست که باعث ابهام ذهن خواننده می‌شود و این همان چیزی است که به عنوان عیب بزرگ احمدی یاد شده است. «در شعر احمدی گاهی کلمه‌ها حق شعر را ادا نمی‌کنند، پا به پای شعر جلو نمی‌روند و شعر بیرون از دسترس کلمه می‌رود و عیب بزرگ احمدی پراکندگی و ضعف ارتباط پاره‌های شعر او در کل هر شعر است.»[۱۲]

۲) بی‌وزنی شعر

بی‌وزنی مشخصه‌ی دیگر اشعار احمدی و یکی از بزرگ‌ترین کاستی‌های شعر اوست. زیرا فقدان هارمونی و فرم درونی در آن موجب گسستگی جدای شعر می‌شود و خللاً وزن را به وضوح نشان می‌دهد. احمدی اهمیتی به وزن نمی‌دهد و فقط تصاویر است که نثر او به شعر نزدیک کرده است.

۳) تصاویر شعری

بیان ترین هنر احمدی در شعرش، ساختن تصاویر زیبایی است که ذهن خواننده در برخورد با آن‌ها گاهی دچار ابهام می‌شود و برای تحلیل و عینی کردن آن‌ها در ذهن تلاش فراوانی نیاز دارد.
این تصاویر گاهی تصاویر عینی است که در زندگی روزمره با آن‌ها سروکار داریم:
«ما، در یک هنگام / در لباس‌های تابستانی یکدیگر را صدا زدیم / و یکدیگر را دوست داشتیم» همه آن سال‌ها/۲۲۰
و یا تصاویر ذهنی است که ذهن منصور احمدی آن‌ها را ساخته است و خواننده در کشف روابط اجزای آن دچار مشکل می‌شود:
«و اکنون در آب‌های ارغوانی مرداب در گودال بیگانگی هر یک در جام آوای خویش آویخته ایم» همه آن سال‌ها/۱۱۰
و یا تصاویر پارادوکسی‌اند:
«قلب‌ها جهنم است، عذاب در آن بیع بسته است» همه آن سال‌ها/۲۰

این ویژگی تصویرسازی و عدم توجه به معنا پیروی او را از مکتب زیبایی‌شناسان نشان می‌دهد. در مکتب زیبایی شناسی شعر فقط به قصد زیبابودن و کسب لذت هنری خلق می‌شود، نه برای رساندن «مفهوم اخلاقی» به خواننده و اگر شعری دارای پیامی اخلاقی باشد دیگر از ارزش شعری آن کاسته می‌شود.

۴) غیبت معنا

در بیش‌تر شعرهای احمدی معنا غایب است. گویی احمدی اهمیتی به این غیبت نمی‌دهد و قصد دارد تصاویر نازیبایش شعری زیبا بیافریند، از نگران نداشتن پیام و مفهوم نیست. همین عامل باعث شده خوانندگان شعر احمدی کم باشند و هیچ ارتباطی بین شعر او و خواننده‌ها نباشد. شاید بتوان گفت علاقه‌ی جامعه‌ی زمان احمدی به مدرنیزم، آزادی ری قیدی و غیبت معنا را در شعر او سبب شده است. چرا که یکی از ویژگی‌های شعر مدرن غیبت معناست و یافتن معنایی مطابق با ذهنیت شاعر به عهده‌ی خود خواننده است.
در مورد غلبه‌ی تصاویر بر معنا می‌توان از نمونه‌های زیر یاد کرد:
«من از فواره‌ی گل‌های شقایق متولد می‌شوم» همه سال‌ها/۱۹۲
«من از کدام نژاد بودم / که گیسوان مردانه‌ام / عشق را خشم می‌زد» همه سال‌ها/۱۹۲
[illegible]

می‌داشت» همه سال‌ها/۶۳
«دختران بلند مصیبت سن باطل داشتند» همه سال‌ها/۱۶۰
«گفت‌وگوی جهات شمال و جنوب کافی نبود تا عشق را دشنام دهم» همه سال‌ها/۱۴۳
اشعار احمدی در درجه‌بندی عناصر مختلف شعری از لحاظ تخیل در درجه‌ی اول، عاطفه در درجه‌ی دوم، معنا در درجه‌ی سوم و موسیقی در ردیف چهارم قرار دارد.

نمونه‌ای از اشعار احمدی:

قصر را بوریایی من ...
قصر را بوریایی من فرش کرده بود ...
همراهان ملکه‌ی پروانه‌ها در آواز، نامت را
نشستند
آواز را چراغان کردم
تنهایی وسیع شد
جمعیّت شد
جمعیّت تو را تسخیر کرد
آواز بهارهای قصر در جمعیّت گم شد
در غروب قصر
بند سکر آورت
آدم‌های بیان نشده را
در گل‌های نسترن زنده کرد
ما در یک هنگام
در لباس‌های تابستانی یکدیگر را صدا زدیم
و یکدیگر را دوست می‌داشتیم
ما خبر آمدن بهار را
برای نخستین بار از پشت شیشه‌های وصف
شنیدیم ...

شعر حجم (یدالله رؤیایی)

یکی از پیروان شعر موج نو یدالله رؤیایی بود که خود مؤسس نوعی جدید از شعر با عنوان «شعر حجم» شد.
یدالله رؤیایی در مصاحبه‌ای در مورد موج نو می‌گوید: «موج نو چهره‌های درخشانی چون احمدرضا احمدی و بیژن الهی دارد باید این موج نو جدّی گرفته‌شود.» و اشکال آن را در این می‌داند که موج نو تکنیک ندارد، باید برایش تکنیک ایجاد کرد تا به بیراهه نرود.»[۱۳]
و به همین دلیل در سال ۱۳۴۵ بیانیه‌ای تحت عنوان پیشنهاد یدالله رؤیایی به عنوان «بیانیه شعر حجم» شکل می‌گیرد. رؤیایی شعر حجم را صورت

تکامل یافته موج نو می‌داند و در شهریور ۱۳۵۰ فرقانی در مصاحبه‌ای نظر او را راجع به شعر نو جویا می‌شود، می‌گوید: «در حال حاضر موج نو در شعر نمی‌بینم جز این که اگر حرکتی نو مطرح باشد حرکت شاعران حجم‌گراست، و آنچه در سال‌های پیش به نام موج نو نام گرفت، پدیده‌ای خام بود که نایخته ماند و نایخته رفت. آینده‌ی شعر و سرنوشت نوی آن سرنوشت شعر حجم است.»[۲]

رؤیایی در سال ۱۳۱۱ در دامغان متولد شد. پس از تحصیلات ابتدایی و متوسطه، و تحصیل در دانشسرای مقدماتی ابتدا به معلمی روی آورد، پس از چندی تحصیل در رشته‌ی حقوق دانشگاه تهران را آغاز کرد و پس از کسب مدرک دکترای حقوق سیاسی در سال ۱۳۴۲ به طور جدی به شعر روی آورد.

در سال ۱۳۴۰ «در جاده‌های نمی» را منتشر کرد و در سال ۱۳۴۲ «دریایی‌ها» را منتشر کرد. همهمه‌ی «دریایی‌ها» پس از چاپ، آن همه‌ی محافل را پر کرد و آن را اوج شعر شاعر دانستند. شیدای تأثیر این کتاب و زبان تازه‌ای که در آن به کار برده بود، شاعران جوان نسل‌های بعد و حتی نسل خود او را فرا گرفت. سپس دفتر شعری «دلتنگی» و هفت قطعه از کتاب «از دوستت دارم» را منتشر کرد و موجب کشف و ارائه‌ی یک جنبش تازه در شعر معاصر ایران شد.

پیشروترین شاعران آن سال‌ها به رؤیایی پیوستند و گروه شاعران حجم‌گرا اولین بیانیه‌ی خود را اعلام کردند و متن آن و حرف‌های شاعران در مجله‌ی ادبی‌ـ‌هنری کتاب «نشریه‌ی انتشارات هنر و ادبیات» به چاپ شد. رؤیایی هم اکنون در خارج از کشور اقامت دارد و غیر از آثار اشاره شده کتاب‌های «هلاک عقل به وقت اندیشیدن»، از سنگری سرخ، لبریخته‌ها، شعر حجم شعر حرکت، هفتاد سنگ قبر، امضاها و... از وی چاپ شده است.

بیانیه حجم‌گرایی (Espacementalism) به دنبال سه سال بحث و گفت‌وگو در نشست‌های هفتگی که در کافه‌ی نگیسا و منزل شخصی رؤیایی صورت گرفته بود، سرانجام در آخرین روز اسفند ۱۳۴۹ در [illegible] منتشر شد.

(شاعر) و... حضور داشتند.

متن بیانیه شامل اصول مختلفی بود که طرز تفکر و بینش این گروه را نسبت به شعر نشان می‌داد. بخشی از این اصول به قرار زیر بود: «... حجم‌گرایی آن‌هایی را گرد می‌کند که در ورای واقعیت‌ها به جست‌وجوی دریافت‌های فوری، مطلق و بی‌تکیه‌اند و عطش این دریافت‌ها هر جست‌وجوی دیگر را در آن‌ها باطل کرده است.

«... مطلق است برای این که از حرکت وجودی واقعیت و از علت غایی آن برخاسته است و در نظام خود، خویش را با واقعیت مادر آشنا نمی‌کند.

«... اسپاسما نتالیسم، سوررئالیسم نیست. فرقش این است که از سه بعد به ماوراء می‌رسد و در این رسیدن فقط در یک جا با هم ملاقات می‌کنند. در جهیدن از طول اگرچه در این جا هم جست فوری‌تر است. حجم‌گرا در این جست فوری‌تر نیست. حجم‌گرا در این جست خط سیر از خود به جا نمی‌گذارد. در پشت سر تصویر او مه بعد طی شده است، و این سه بعد طی شده، اسکله می‌سازند و تا خواننده شعر حجم را به جایی برساند که شاعر رسیده است.

خواننده‌ی مشتاق، عبور از اسکله را به تأنی پا می‌گیرد و خواننده‌ی معتاد می‌شود. معتاد قصار، معتاد رسیدن به ماوراء، با عبور از حجم، به همان جایی که شاعر حجم رسیده است. در آن‌جا شاعر برای گفتن، حرفی ندارد، شرحی ندارد و ناگاه چیزی به زبان می‌آورد که حیرت و راز است. همان چیزی که ساحران، پیغمبران، دعاخوانان، برهمنان، پیام‌آوران کفر، پیام‌آوران ایمان به لب آورده‌اند یعنی شعر، خود شعر.

«حقیقه نیست ولی از بوی یاستان بیدار می‌شود.

«... فصاحت و جست‌وجوهای زبانی رؤیایی ما نیست ولی جادوی عجیب واژه‌ها را در کارمان فراموش نمی‌کنیم.

...

همان طور که از عنوان این شعر ـ حجم‌گرایی ـ مشخص است، شاعران این نوع شعر معتقد بودند که این نوع شعر انسان را از این زندگی روزمره‌ی مادی به یک زندگی ماورائی پرواز

در این شعر هیراد با یک حرکت طولی و عمودی یک حرکت عمقی یا ارتفاعی هم دارد. شاعر در این حرکت حجمی با پیرامون خود، یعنی با [illegible] خواننده را هم ناچار می‌کند برای رسیدن به آن‌جا که شاعر به آن رسیده و آن را درک کرده، از ابعاد مختلف و بر مبنای هوش و درک خود و بسط و بیان این برش از حجم است در ابعاد مختلف پا به پای او پیش برود و با او درک تازه‌ای از [illegible] می‌گیرد. رؤیا و نشانی برای خواننده رها نمی‌گذارد و خواننده برای کشف و دریافتن آن حجمی که شاعر کشف کرده، ممکن است رنج‌ها و خطرها را متحمل شود و سرانجام به [illegible] و ماورائی که دست یافته، برسد.

از آن‌جایی که سرنوشت شعر [illegible] حجم رسیدن به واقعیت و ماورا [illegible] بنابراین به دنیای کلمات دیگر نیستند و [illegible] می‌اندیشد و به زبان [illegible] نمی‌کند و به [illegible] نگاه جادو و دنیای غریب می‌اندیشد. پس [illegible] شعر پیام کلمات و مباحث مجموعه‌ای از [illegible] ساختاری زیبا و هنرمندانه نیست، بلکه ساختن یک معنا و یک حقیقت تازه و جدید است و همین تعالی و ماورائی بودن هدف شعر باعث فراوانی تغییرات و ابهامات شعر شده است. البته در کنار تحقق این آمال، سحر کلمات و اقتدار خردکنندگی نمی‌شود و در قالب و فرمی زیبا ارائه می‌شود.

شعر حجم‌گرایی از جهات مختلفی با سوررئالیسم قابل مقایسه است. در بیانیه سوررئالیسم آمده است: «در این جنون اگر قدرتی ذهن باید از قید منطق و استدلال رها باشد، زیرا این نیروها حالت‌های هوشیاری انسان را محدود و تابع خرد می‌کند و تنها با آزادی از چنین آن‌هاست که ذهن انسان به توانایت قدرت می‌رسد.»[۳] و این همان چیزی است که در حجم‌گرایی شاعر در موقع کشف هیروگلیف‌ها و برق آسا داشته است و اصلاً به طرز [illegible] فکر نمی‌کند یعنی جهیده است [illegible]

البته حجم‌گرایی در بیانیه خود [illegible] را از گلاسیسم، که [illegible] کوبیسم که تغییر [illegible] سوررئالیسم که تغییر [illegible] ماوراء طبیعت است، برای [illegible] حجم‌گرا به جست‌وجوی [illegible]

تشبیه کرد، شاعری دیگر اعلام کرد که اندکی شب در چشمان توست، و شاعر خسته امروز گفت: «چشم‌های شبانه»[۱۹] و شاعر حجم گرا می‌گوید: «چشم تو در انتهای شب ایستاده است.»[۲۰] پس این دعوت شب نیست، چیزی از علت غایی آن است که عبور ذهن از او شب پیش رویش می‌گذارد. و این تغییر بر پیچیدگی و ابهام شعر و زیبایی و گیرایی آن می‌افزاید.

به‌طور کلی شعر حجم و مخصوصاً شعر رؤیایی به عنوان مؤسس این جریان با خواننده ارتباطی برقرار نکرد و ماندگار نشد.

عوامل عدم درک شعر رؤیایی:

الف) کاربرد «استعاره»

به عنوان یکی از هنرهای ادبی نقش به‌سزایی در زیبایی و متحرک کردن و جان‌بخشی اشعار دارد. شاعر وقتی از قدیم به جای سخن گفتن از محبوب، از سروی که هیچ درختی به زیبایی قامت او نیست یاد می‌کند، شعر پویاتر و زنده‌تر می‌شود و این سرو هنگامی که در شعر تمام شاعران معشوق را نشان داد تبدیل به یک نماد شد.

نماد نیز عنصر انسجام و پویا کننده‌ی شعر است نماد پاینده و متحرک است. در شعرهای رؤیایی نماد با استعاره همراه می‌شود (نماد = استعاره) و این تکنیک باعث دشوار شدن فهم شعر می‌شود.

ب) فقدان فرم و ساختار

داشتن شکلی واحد و منسجم، ذاتی شعر است. شعری که دارای ساختمان و یکپارچگی باشد بیش‌تر در ذهن رسوب می‌کند و ماندگار می‌شود، یعنی اجزای شعر باید با همدیگر ارتباط داشته باشند تا سرانجام به یک هدف منطقی و شکل نهایی برسند. این شکل سازمان‌یافته شعر «ساختار»[۲۱] آن را ـ که باعث ارتباط منطقی بین خواننده و شاعر می‌شود ـ تشکیل می‌دهد. برخی از عوامل انسجام دهنده شعر عبارت‌اند از: گفت‌وگوی شخصیت‌های شعر، موسیقی، گزینش زبان واحد و یک دست، روایی بودن شعر، که شعر رؤیایی فاقد این برجستگی‌هاست.

ج) تجریدی بودن ایماژها

تصویرگرایی و عینیت بخشیدن به معنای ذهنی یکی از مواردی است که باعث زیبایی شعر می‌شود. ساختن تصاویر غیر محسوس با عناصر حسی قوه‌ی تخیل خواننده را به کار می‌گیرد و او را در دنیایی غیر از این محسوسات سیر می‌دهد. (مثل آشنایی زدایی با بیان‌های پارادوکسی و یا تشخیص)

این تصویرها در اشعار رؤیایی به لحاظ ذهنی بودن، دیریاب و مشکل شده است. اصولاً تصویرها باید به گونه‌ای باشد که بتوان آن‌ها را در ذهن ـ هرچند تخیلی باشد ـ تصور کرد. اما در این اشعار ذهنی شدن تصاویر باعث شده است خواننده از مسیر اصلی دوره شده و در دریای تخیل بدون رسیدن به مروارید هدف شاعر غرق شود.

برای مثال می‌توان به این شعر رؤیایی اشاره کرد:

کف‌های تشنه عظمت را/ که عاشقان قدرت‌اند/ که دختران تسلیم‌اند/ تا پرتقال سوی تو خواهم راند/ تا پرتقال مرعود/ تا پرتقال ملوانان بزرگ/ تا پرتقال تاریخ/ تا پرتقال سلطه/ تا پرتقال درد (دریایی‌ها، ۳۲)

د) غیبت معنا

رؤیایی به شکل اهمیت بیش‌تری می‌دهد تا معنا. گویی شاعر قصد داشته مجموعه‌ای رنگین از تخیلات و تصورات شاعرانه را در قالب‌های استعاره، تخیل و... بسازد و این باعث غلبه‌ی ایجازگرایی پر محتوا شود و غیبت معنا و محتوایی قابل درک به‌خوبی مشخص می‌شود. این غیبت معنا را در نمونه‌ی زیر می‌توان دید:

ای ناله‌های عظیم /ای آشیانه‌ی هذیان/ دریا/ تمام. (دریایی، ۱)

می‌خواست برای نسیم و مرغ / از نغمه زندگی شود / و از گیاه، باد

(دریایی، ۱۱)

نمونه‌ای از اشعار رؤیایی:

سکوت دسته گلی بود
میان حنجره‌ی من
ترانه ساحل،
صمیم بوسه من بود و پلک باز تو بود
بر آب‌ها پرنده باد
میان لانه صدها صدا پریشان بود.
بر آب‌ها
پرنده بی طاقت بود
صدای تندر خیس
و خورد، تو در آذرخش
بر آب آینه‌ای ساخت
که ناب روشنی از شعله‌های ما داشت
نسیم بوسه و پلک تو پرنده باد
شدند آتش و دود
میان حنجره‌ی من
سکوت دسته گلی بود

شعر ناب (سیدعلی صالحی)

شعر موج نو باعث جریان‌های متعددی بعد از خود شد. بدانالله رؤیایی شعر حجم را پایه‌گذاری کرد، اسماعیل نوری علا که مبلغ موج نو بود به گرایش و تبلیغ شعر پلاستیک (تجسمی)[۲۲] روی آورد و چند شاعر جوان دیگر «شعر ناب» را پایه‌گذاری کردند. البته هیچ کدام از این جریان‌ها نتوانست راه به جایی ببرد. تنها در زمان حیات این نوع اشعار یا تبلیغاتی که در جزوه‌های شعری و مجلات ادبی از آن‌ها می‌شد، شناخته می‌شدند.

هوشنگ چالنگی از طرفداران موج نو بود که در دهه‌ی پنجاه، در مسجد سلیمان شاخه‌ای جدید از موج نو را به نام «شعر ناب» بنیان نهاد.

اصطلاح شعر ناب (pure poetry) را اولین بار شاعر فرانسوی، شارل بودلر[۲۳] در سال ۱۸۵۷ درباره‌ی اشعار ادگار آلن شاعر آمریکایی به کار برد.

«شعر ناب یا شعر محض (شعر سره) به شعری اطلاق می‌شود که از مضمون و محتوای آموزنده‌ی اخلاقی خالی باشد و هدف آن تنها لذت بخشیدن به خواننده از طریق موسیقی کلمات یا تصویرهای خیالی (تصویر خیال) باشد که القا می‌کند و بدین ترتیب در مقابل شعر تعلیمی قرار می‌گرفت.»[۲۴]

تنها مشخصه‌هایی که می‌توان برای شعر ناب برشمرد، برداشت‌هایی است که از یادداشت‌های منوچهر آتشی بر اشعار شاعران شعر ناب می‌توان استنباط کرد:

الف) در شعر ناب سخن از تجربه‌های ملموس زندگی است چیزهای تازه و شگفت به خواننده را به اعجاب وا می‌دارد.

ب) درهم ریختن قواعد و اصول شعری که از آن‌ها به عنوان «قید» یاد می‌کنند.

ج) تخیلی بودن شعرشان را به سوررئالیسم نزدیک می‌کند.

د) شاعران شعر ناب معتقدند مخاطب خود را می‌شناسد، می‌دانند چه می‌نویسند و چه کسی خواهد خواند.

اشعار شاعران شعر ناب در مجله‌ی ادبی شعر ناب چاپ شد. این مجله از اسفند ۱۳۷۹ تأسیس شد. شاعران مؤثر در این جریان عبارت بودند از: سید علی صالحی، یدالله رؤیایی، محمد اسلامپور، هرمز علی پور، فیروزه میرانی، پرویز اسلامپور، اصغر رضا جعفری.

شعر ناب در حال شکل گیری و کمال بود که انقلاب اسلامی پیروز شد. با پیروزی انقلاب و جریان‌های سیاسی آن، شاعران پراکنده شدند و این جریان در همین نقطه پایان یافت.

این حرکت چندساله‌ی شعر فارسی بیانیه‌ای نداشت، برنامه‌ها و اهداف و ویژگی‌های خود را نشان ندادند، حتی هرشنگ چالنگی که مؤسس آن بود هیچ گاهی منتشر نکرد و فقط محله‌ی تماشا نمایشگاه و مبشر آثار او بود.

شعر ناب همچون موج تو راه به جایی نبرد.

طرفداران موج نو در پیراهه‌های صنعت‌پردازی و پشت پازدن به اصول و قواعدی شعری ماندند و شعر ناب فرصت رشد و کمال نیافت.

شعر ناب در گریز از تعهد در برابر اندیشه‌ها همانند شعر موج نو عمل می کرد. شاعران این جریان از شعر به عنوان ابزاری در جهت ایدئولوژیکی و متعهد استفاده نمی کردند. بلکه شعر ابزاری برای بیان واژه‌ها، احساسات و عواطف شاعرانه بود. واژه در شعر ناب واژه و کلام بود نه در خدمت محتوا و معنی بودند.

سید علی صالحی، از شاعران شعر ناب است که آثار و مجموعه‌های شعری وی نسبت به سایر شاعران این جریان فراطیفان پیش تری را به خود جلب کرده است.

سید علی صالحی در سال ۱۳۳۲ در روستای برفاب از توابع ایذه، در استان خوزستان متولد شد. دوره‌ی ابتدایی و دبیرستان را در مسجد سلیمان به پایان برد و در سال ۱۳۵۳ برای اولین بار اشعارش با حمایت منوچهر آتشی و نصرت رحمانی چاپ شد. در سال ۱۳۵۴ همراه با هرمز علی پور، محمد اسلامپور، مسرور رادمنش، یدالله اسلامپور و با حمایت منوچهر آتشی «شعر ناب» را در مسجد سلیمان پایه‌ریزی کرد.

مثل سخنرانی در دانشگاه‌ها، شرکت در شب شعر، چاپ آثار خود مشغول است.

آثار صالحی در زمینه‌های شعر نو، رمان، تحلیل و شعر و قصه برای کودکان است. از میان آثار و مجموعه‌های شعر او می توان به نمونه‌های زیر اشاره کرد: زرتشت و ترانه‌های شادمانی، سم زرتشت، ارابه ران خورشید، بیادت به خیر شادمانی بی سبب، عاشق شدن در دی ماه، مردن به وقت شهریور، هیرآسای دی را، سفر به خیر مسافر غمگین سال‌های پنجاه و هشت، نامه‌ها و...

مشخصه‌های شعری صالحی را می‌توان در موارد زیر خلاصه کرد

الف) کاربرد زبان گفتاری و محاوره‌ای.

صالحی گاه فراموش می کند که شعر می نویسد، سخنش آن‌چنان به محاوره و گفتار نزدیک می‌شود که شعرش را با نثر یک سخنور محاوره‌ای مقایسه می کنند و به آوای این سخن‌آرایی زبان او «نثر موزون» یا «نثر بی‌قافیه» گفته است.

وی در استفاده از این زبان محاوره تعهد دارد و در مقایسه بین زبان شعرا و «شعر زبان» می گوید: «زبان فاخر، زبان کشاورز، زبان غیری، زبان آرکائیک، و هر آنچه تا کنون در این حوزه به کار برده‌اند و هر یک نیز جایی به «زبان شعر» منتسب شده است، برای زبان ما چیزی جز قلب عمل زبان در نارسایی شعر نبوده و نیست... ما از این زبان فاصله گرفته و به زبان ساده، صمیمی، زبان گفتار زبان مردم، زبان معیار و هر آنچه در پیش رو داریم (نه در پشت سر) آگاهانه علاقه نشان دهیم، حادثه‌ای که در یک تعریف گسترده به اشعر زبان» شهره شده است و این حادثه چیزی جز شعله‌ور شدن روح و حافظه و اندیشه در رسانه‌ای موزون غریب شعر نیست و نخواهد بود.» ۴۷

موارد زیر نمونه‌ای از این کاربرد محاوره‌ای است:

سر به سرم نگذار گمان نکنه / دیر اومدی وی را / ص ۸۸

می می‌رسم کنار ستاره و یاد مقصد هم‌سای دیگر است / ص ۱۲

این ترکیبات‌ها می‌توانند به‌نوعی [illegible] اشعار زیر اشاره کرد:

می می‌رسم کنار ناشناسگی، اما باز هم [illegible] عاشقم / ص ۱۴

پنهان گریز کیدن [illegible] نیست / ص ۱۲

که من جز [illegible] ص ۲۵

و ترکیبات دیگری مثل: معما مرو، معما [illegible] آینه‌وس، هنوزه‌ی هنوز، گیجتاب، زیبخند، ...

ب) موسیقی

شعر صالحی از موسیقی بیرونی اعم از وزن و قافیه خالی است. در حقیقت شعر صالحی سطرهایی از شعر زیباست که به دلیل وجود صمیمیت زبان، عاطفه‌ی ناب، تصاویر و واژه‌های زنده و غیر شاعرانه قوی عام یافته است.

کاربرد ترکیبات متناقض و بازی با کلمات در شعر صالحی موسیقی درونی خاصی را پدید آورده است که نمونه‌های زیر گویای آن است:

بازی با کلمات:

می‌روم از میان نام و نشانه‌ام [illegible]
رازی شبیه آرزوی بیابم / در آشتی و جنگ [illegible]
تو سوی من بودی و من سوی [illegible]
ص ۶۸

پنهان در بادیه / پنهان در باد / ص ۸۰

ترکیبات پارادوکسی:

پناه بر تو ای فهم فراموشی / ص ۲۱

مردنا که در این دره زندانی / ص ۸۱

جز تحمل تاریک این تکلیم [illegible]
نیست / ص ۹۱

ج) نمر

در شعر صالحی گاهی ساخت [illegible] کهن او شاعرانه جلوه می کند، [illegible] درباره‌ی [illegible] و درباره‌ی [illegible] دارد. [illegible] که تصاویر [illegible] چیدنی شباهت / ص ۲۱

الف) عدم «ساخت» در شعر

شعر صالحی ساخت ندارد. یعنی میان اجزا و سطرهای شعر او تناسب و ارتباطی وجود ندارد. ساختار را «بیان صریح و روشن اثر ادبی و به مفهومی دیگر آنچه که به صورت نثری می‌توان از شعر بیرون کشید یا خلاصه و فشرده‌ی شعر به صورت نثر»[۱۴] تعریف کرده‌اند.

ارتباط ذاتی بین عناصر هنری که کل آن اثر را در بر بگیرد و به آن انسجام بخشد، ساخت است. و شعر صالحی فاقد این عنصر حیاتی شعر است. صالحی همدم لحظه‌ای خواننده است. از کنار کتابش که دور می‌شوی، شعر هم می‌رود. بعد از خواندن یک شعر او به جای درک تجارب شعری شاعر فقط واژه‌های مشخصی در ذهن او برق می‌زند.

صالحی شاعر زمان و لحظه‌ی خویش است نه سال‌های آینده. صالحی از سرودن شعر، کشف یک حقیقت، یک چیز عجیب و شگفت‌انگیز نیست، حرف تازه‌ای ندارد، فقط سادگی، صمیمیت و به خدمت گرفتن عواطف و احساسات است که جای ساخت منطقی را در شعر گرفته است. شعر صالحی شعر جویندگان جست‌وجوگر است نه مخاطبان طالب حقیقت‌های ژرف.

ب) وجود تابع اضافات

عامل دیگری که ارتباط خواننده را با شاعر مشکل می‌سازد، وجود کلماتی است که به صورت مضاف‌الیه می‌آیند و در حقیقت خواننده به جای درک سریع پیام شعر گرفتار کلماتی می‌شود که باید برای کشف روابط بین آن‌ها تلاش زیادی کرد. این ویژگی را در موارد زیر می‌توان دید:

پرده‌پوش پنهان‌ترین راز/ بارانِ دیر آمدی ری را/ ص۱۰۹

دوایر دریایی دور/ ص۱۰۹

از شرم رؤیت چشم‌های ذوالجناح/ مفهوم گنگ ندانستن/ ص۱۰

عاطفه در شعر صالحی بسیار قوی‌تر از سایر عناصر شعری است. سه عنصر اصلی دیگر در شعر صالحی به ترتیب تخیل، موسیقی و معنا هستند.

نمونه‌ای از اشعار صالحی

یعنی نگفتمت...؟!/ به هر که گفت/ تعبیر زندگی شکل صبور همین شقایق است/ شک خواهم کرد./ از هر که گفت بیا برای بیداری دریا دعا کنیم/ پرهیز خواهم کرد./ یا پا به پای زائری که بگرید بلای ستاره دور/ شب از خواب این زاویه به روز خواهد رسید/ همسفر نخواهم شد./ پناه بر تو ای فهم فراموش!/ حالا بیا برای رسیدن به آرامش/ نزدیک‌ترین نام‌های کسان خویش را به یاد آوریم!/

پی‌نوشت‌ها

۱. پرتو تندرکیا، نهیب جنبش ادبی، ص۱۰۱۱.
۲. شمس لنگرودی، تاریخ تحلیلی شعر نو، ج۱، ص۲۸۳.
۳. سیدحسینی، رضا، مکتب‌های ادبی، ج۲، ص۷۲۷-۷۷۹.
۴. پرتو تندرکیا، نهیب جنبش ادبی(شاهین)، ص۱۷.
۵. همان، ص۶۰.
۶. همان، ص۱۱۵.
۷. شمس لنگرودی، تاریخ تحلیلی شعر نو، ج۱، ص۲۵۳.
۸. میرصادقی، میمنت، واژه‌های هنر شاعری، ص۹۳.
۹. شمس لنگرودی، تاریخ تحلیلی شعر نو، ج۳، ص۵۷.
۱۰. حقوقی، محمد، شعر نو از آغاز تا امروز، ج۱، ص۱۱۸.
۱۱. شمس لنگرودی، تاریخ تحلیلی شعر نو، ج۳، ص۱۰۷.
۱۲. موحد، ضیاء، شعر و شناخت، ص۱۵۰.
۱۳. همان، ص۱۵۶.
۱۴. رؤیایی، یدالله، از سکوی سرخ، ص۲۹۳.
۱۵. همان، ص۱۶۸.
۱۶. رؤیایی، یدالله، هلاک عقل به وقت اندیشیدن، ص۵۷.
۱۷. سیدحسینی، رضا، مکتب‌های ادبی، ج۲، ص۸۷۲-۸۷۲.
۱۸. رؤیایی، یدالله، از سکوی سرخ، ص۱۵۸.
۱۹. رؤیایی، یدالله، هلاک عقل به وقت اندیشیدن، ص۴۲.
۲۰. رؤیایی، یدالله، از سکوی سرخ، ص۲۸۱.
۲۱. عباسی، حبیب‌الله، سفرنامه باران، ص۲۲۱.
۲۲. عنوان جریان شعری که نوری علا در سال ۱۳۵۱ پایه‌گذاری کرد. این جریان را ترکیب دو جریان شعری نیمایی و موج نو می‌دانستند و مشخصه‌های آن روشن بودن بیان، پرهیز از ابهام، نامفهوم و تصویری بودن زبان و آزاد بسودن تعهسن خسلاق می‌دانستند.
۲۳. Baudelair, charles (۱۸۲۱ -۱۸۶۷م) منتقد و شاعر فرانسوی.
۲۴. میرصادقی، میمنت، واژه‌نامه هنر شاعری، ص۱۶۸.
۲۵. جایزه‌ی ادبی فروغ توسط «کمیته اهدای جایزه ادبی فروغ فرخزاد» هر سال بهمن‌ماه به بهترین شاعر یا نویسنده سال قبل می‌شود. این جایزه برای سال ۱۳۵۰ با جایزه جلال آل‌احمد آغاز شد و سال ۱۳۵۶ شیدعلی صالحی آخرین برنده‌ای بود که این جایزه را دریافت می‌کند.
۲۶. جمالی، ورا، «خوانش شعری از سیدعلی صالحی، داستان بلند ری را در واپسین شب آن هزاره رؤیا»، «روزنامه عصر آزادگان»، شنبه، ۱۴ اسفند ۱۳۷۸، سال اول، شماره ۱۲۲، ص۸.
۲۷. صالحی، سیدعلی، سفر به خیر مسافر غمگین پاییز پنجاه و هشت، ص۱۳۷.
۲۸. میرصادقی، میمنت، واژه‌نامه هنر شاعری، ص۱۲۲.

منابع

۱. احمدی، احمدرضا، ایاید غوری رفت سر اصل قضیه»، (مصاحبه ابراهیم نبوی با احمدی)، روزنامه نشاط، پنج شنبه ۲۴ مرداد ۱۳۷۸.
۲. ایرانی، هوشنگ، پنفش تند بر خاکستری، تهران، بدون ناشر، ۱۳۳۰.
۳. ایرانی، هوشنگ، خاکستری، تهران، بی نا، بی تا.
۴. ایرانی، هوشنگ، از پنفش تند تا پسته تند می، اندیشه، (مجموعه اشعار و اندیشه‌ی هوشنگ ایرانی)، تهران، نگاه، نخستین، ۱۳۷۹.
۵. جمالی، ورا، «خوانش شعری از سیدعلی صالحی، داستان بلند ری را در واپسین شب آن هزاره رؤیا»، «روزنامه عصر آزادگان»، شنبه، ۱۴ اسفند ۱۳۷۸، سال اول، شماره ۱۲۲، ص۸.
۶. حقوقی، محمد، شعر نو از آغاز تا امروز، تهران، نشر نثالث، ۱۳۷۷، ج۲.
۷. دستغیب، عبدالعلی، سایه روشن شعر نو فارسی، تهران، فرهنگ، ۱۳۴۸.
۸. رؤیایی، یدالله، از سکوی سرخ، تهران، مروارید، ۱۳۵۷.
۹. رؤیایی، شعرهای رؤیایی، تهران، مروارید، ۱۳۴۴.
۱۰. رؤیایی، دلتنگی‌ها، تهران، روزن، ۱۳۴۶.
۱۱. رؤیایی، هلاک عقل به وقت اندیشیدن، تهران، مروارید، ۲۵۳۷.
۱۲. رؤیایی، «پای صحبت رؤیایی» مصاحبه مسعود بهنود با رؤیایی، هفته‌نامه فردوسی، شماره ۸، ۸۹۵، بهمن ۱۳۷۴.
۱۳. سیدحسینی، رضا، مکتب‌های ادبی، تهران، نگاه، ۱۳۷۶، ج۲.
۱۴. شفیعی کدکنی، محمدرضا، موسیقی شعر، تهران، آگاه، ۱۳۷۰.
۱۵. شفیعی کدکنی، صور خیال در شعر فارسی، تهران، آگاه، ۱۳۶۶.
۱۶. شمس لنگرودی، (محمدتقی جوهری گیلانی)، تاریخ تحلیلی در شعر نو، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۸، ج۴.
۱۷. صالحی، سیدعلی، دیر آمدی ری را...، تهران، نشر داریوشش، ۱۳۷۵.
۱۸. عباسی، حبیب‌الله، شعرنامه باران، (تحلیل و گزیده اشعار دکتر شفیعی کدکنی)، تهران، نشر روزگار، ۱۳۷۸.
۱۹. کیا، تندر، نهیب جنبش ادبی (شاهین)، تهران، چاپخانه مرکزی، ۱۳۱۹.
۲۰. موحد، ضیاء، شعر و شناخت، تهران، مروارید، ۱۳۷۷.
۲۱. میرصادقی، میمنت، واژه‌نامه هنر شاعری، کتاب مهناز، ۱۳۷۶.
۲۲. نوری علا، اسماعیل، صور و اسباب در شعر امروز ایران، تهران، پاسداد، ۱۳۴۸.