پژوهشنامه زبان و ادبیات فارسی
سال اول، شمارهٔ چهارم، زمستان ۱۳۸۸
ص ۱۳۲- ۱۱۱

فرآیند شعر نو و محورهای آن

دکتر حمیدرضا قانونی*

چکیده:

از زمان سرایش«افسانه» اثر وزین نیما (۱۳۰۱ ش.) تا کنون شعر نو در انواع و سبکهایی خاص همواره مسیر هایی متفاوت را پیموده است. شاید به جرات بتوان اذعان کرد که بیشتر این مسیرها از روند اصلی و هدف وجودی شعر فاصله گرفته و همواره در تنگناهای گوناگونی قرار گرفته است.

اگرچه در ادب امروزین، نیما را پدر شعر نو فارسی نامیده اند، امّا به نظر می رسد وی نتوانست به اوج قلّه های این بدعت تازه دست یابد و پس از او کسان دیگری به این جایگاه دست یافتند؛ امّا از این زمان به بعد مشاهده می شود که بسیاری از شاعران یا شاعرنمایان به تمسخر یا از روی عشق و علاقه راه هایی را در بیان احساسات خویش پیمودند که درخور نقد و بررسی و بازبینی است. از این رهگذر، شعر هایی چون شعر نو، شعر سپید، شعرحجم،طرح و... پدید آمد. در حقیقت بسیاری از این بدیع سرایان که می خواستند طرحی نو درافکنند، با ادبیات هزار ساله زبان فارسی بیگانه بودند و تنها قالب و فرم این طرح نو را می دیدند؛ امّا غافل از آنکه بخش اعظم این

* – استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف آباد Hrghanooni@pnu.ac.ir

تاریخ وصول ۸۸/۱۰/۸ .تاریخ پذیرش ۸۸/۱۱/۲۷

هنر، برخلاف هنر هایی، چون نقّاشی، موسیقی و...، زبان و قواعد به هم پیچیدهٔ زبانی است که بدانها نمی توان بی توجّه بود؛ در این میان، کسانی موفّق و پیروز شدند که با توجّه به آن پشتوانه زبانی، بیانی رسا، شیوا و گیرا داشتند. نیز باید گفت در این نوع شعر قلّه ها برخلاف شعر کلاسیک انگشت شمارند.

این مقاله، کوششی منتقدانه در سطوح و لایه های شعر نو و بررسی برخی معیارهای زبانی شعر کلاسیک و ترسیم آنها بر صفحه شعر نو است، تا پاسخگوی نیازهای نسل شاعران جدید باشد.

واژه‌های کلیدی:
محور، نیما یوشیج، شعر نو، وزن، قافیه

مقدمه:

عصر بازگشت مقدمه ای برای حضور شعر نو است. دوره ای که پادشاهان (به ویژه فتحعلی شاه) و حاکمان، پادشاهان قرون چهارم و پنجم، چون محمود غزنوی را الگوی حکومتی و تبلیغاتی خویش قرار داده اند. در عصر قاجار بازار مداحی و ستایش رونق یافته، علوم نیز چون گذشته در شعر به فراوانی راه می یابند.

از سوی دیگر، شکست سپاهیان قاجار در جنگ با روسها و برتری روسهای قدرت طلب (از نظر ایرانیان آن زمان) عباس میرزا را به اندیشه افکند تا با این شیوهٔ نوین به ادارهٔ امور بپردازد.پس با اشارهٔ او، نخستین دانشجویان ایرانی در حدود سال (۱۱۹۰ ه.ق) عازم کشورهای اروپایی(فرنگ) و از جمله روسیه شدند تا آنچه را در ایران نتوانسته اند بیاموزند، به همراه دانش جدید در آنجا بیاموزند. این گروه با دیدن پیشرفت علمی و صنعتی همه گیر و همه جانبه، آن هم در کشوری چون فرانسه که پرچمدار صنعت، ادبیات و مکتبهای ادبی اروپا بود و هر روز موضوع و مکتبی جدید در آن روزگار را به تحوّل و تموّج وا می داشت، به حس عجیبی دست یافتند که در

برخی به خود باختگی تعبیر شد.

بنابراین، فن آوری و علوم نو بدون هیچ مقاومتی و با آغوش باز در کشورمان پذیرفته شد، ولی تغییر در شعر آن هم در کشوری که این فن در طول هزار سال از کم نظیرترین هنرها بود، به این راحتی قابل پذیرش نبود. به هر ترتیب، باید حرکتی شروع می شد. ابتدا شاعران محتوای شعر را با وارد کردن مضامین نو در قالبهای شناخته شده تغییر دادند. برخی دیگر به خاطر آشنایی به زبانهای فرانسه و روسی و... قافیه ها را پس و پیش کردند، اما کسی نتوانست طرحی نو دراندازد.

مقارن با این دگرگونیها و نیز با توجّه به وجود مکاتب جدید ادبی، نباید نام چهار تن را از یاد برد: اینان کسانی بودند، چون: بانو شمس کسمایی، جعفر خامنه ای، تقی رفعت و لاهوتی. اینان در حقیقت با نوعی عصیان ادبی و با به راه انداختن مباحث و مناظره هایی در قالب مقالاتی در روزنامه های آزادیستان و تجدد باب جدیدی را در آفرینش شعر و پیمودن جاده های نو آغاز کردند (ر.ک.آرین پور،۱۳۷۵: ۴۳۸). امّا به نظر می رسد آنکه به این طرح نو کمال نسبی ـ و البته نه تامّ ـ بخشید، نیما بود؛ شاید یکی از دلایل این امر آن بود که وی چون دیگر متجدّدان و نوگرایان عجولانه و بی‌اندیشه گام بر نمی داشت و به ادبیات هزار سالهٔ گذشته پشت پا نزد (ر.ک. همان : ۴۷۰). وی پنجره ای به قرن بیستم گشود که مضامین اجتماعی و عاشقانه را با زبانی نمادین بیان کرد.

در این مقاله سعی بر آن است تا ویژگیهای شعر کلاسیک، همچون محورهای عمودی و افقی در شعرنو که از اصلی ترین مایه های موفقیت شاعران است، بررسی گردد و نیز علت پذیرش یا نپذیرفتن شعر نو با وجود این ویژگیها تحلیل گردد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

شعر نو و جریانهای رایج

شعر جدید که فرایندی نو در آغاز سدهٔ چهاردهم به حساب می آید، در حقیقت با حضور دانشجویان تحصیل کرده در فرنگ، شدّت بیشتری یافت. شعرنو را می توان تا

زمان حاضر به چهار نوع بارز تقسیم کرد :

۱- شعر نیمایی یا شعرنو؛ این نوع شعر وزن، قافیه و ردیف دارد، امّا جای قافیه و ردیف مشخص نیست. مصراعها با توجّه به قدرت تکیه و کشش کلام، کوتاه یا بلند هستند. به نظر می رسد این نوع رایجترین، برترین و هوادارترین آنها در بین مردم بوده است. از بزرگان این شیوه و جریان می توان به افرادی، چون : نیما یوشیج، مهدی اخوان ثالث، سهراب سپهری، قیصر امین پور، فروغ فرخ زاد و... اشاره کرد.

۲- شعر سپید؛ این شاخهٔ جدید شعر وزن ندارد، امّا آهنگین است و جای قافیه و ردیف در آن مشخص نیست. در این نمونه بعضی از مصراعها فقط یک تکواژ هستند و با توجّه به قدرت بیانی که واژه ها دارند، یک مصراع به حساب می آیند. از شاعران برجستهٔ این جریان باید به احمد شاملو، علی موسوی گرمارودی و طاهر صفارزاده اشاره کرد.

۳- شعر موج نو؛ این نوع تنها تخیّل شعری دارد؛یعنی عاری از آهنگ، وزن، ردیف و قافیه است و توجّه در آن بیشتر به زبان و شکل واژه ها مرتبط است؛ گویندگانی فراوانی چون: احمد رضا احمدی در این شیوه از سرآمدان محسوب می‌شوند.

۴- شعر حجم؛ که در آن گرایش تندی به فرم و شکل می شود و معنی و موسیقی مفهومی ندارد. یدالله رویایی پیشوای این جریان شعری است.

علاوه بر جریانهای برجسته و محسوس بالا باید به شعر منثور یا قطعهٔ ادبی، شاهین، جیغ بنفش، طرح و...نیز اشاره کرد که هنوز هیچ کدام نتوانسته اند در اندیشهٔ فارسی زبانان به جایگاهی بزرگ دست یابند و این شاید بسته به ریشه دار بودن اندیشه های ادبی و وجود قلّه های فراوان در شعر کلاسیک است؛ ضمن آن که نباید به تقلیدی بودن این شعرها از جریانهای غربی و عدم توفیق آنها در اندیشه های ایرانی بی توجّه بود.

محورهای عمودی و افقی در شعر نو:

شعر به گفتهٔ بیشتر ناقدان این فن، سخنی موزون و قافیه دار و خیال انگیز است. در این

تعریف باید به سه عنصر دقّت کرد :

الف – موزون بودن؛

ب – مقفّی بودن؛

ج – مخیّل بودن.

اگر اشعار بی وزن و ناموزون هم بار معنایی بسیار داشته باشند و هم خیال انگیز باشند، اما افسونگری کلام موزون را ندارند. نیاز به توضیح نیست که چنانچه وزن یک شعر به هم ریزد، چقدر از میزان زیبایی آن کاسته می شود. پس وزن لازمهٔ یک شعر است و موفق نبودن شعرهای نو غیر از سبک نیمایی را باید در همین مقوله جستجو کرد. بدیهی است که نیما وزن و قافیه را از اصول اصلی شعر می داند (ر.ک. طاهباز، ۱۳۶۸ : ۸۹).

به هر ترتیب وزن، مقفّی بودن و برخی از زیباییهای کلامی که در نظم بیشتر و کامل‌ترند، خود سازندهٔ خیال انگیزی شعر اند. قافیه و ردیف و چگونگی ترتیب هجاها به وجود آورندهٔ وزن است و نبود هر کدام شعر را دچار مشکل بزرگی می کند و آن عدم پذیرش و مقبولیّت عام است؛ چه از جمله ویژگیهای ادبیات یکی مقبولیّت عام است. امروزه به خوبی دیده می شود که شعر نو- آن گونه که پیشقراولان آن ابراز می‌کردند و امیدوار بودند- در جامعه ادبی جای خویش را نیافته است، و هنوز آنچه ورد و ذکر زبانهاست، همان اشعار سنتی و کلاسیک، از جمله غزل،مثنوی، دوبیتی های پیوسته و... است.

در ادامهٔ بحث، با مشخص کردن جایگاه مهم و اصولی محورهای عمودی و افقی در شعر که یکی از محک های گزینش کلام برتر از دیگر کلامهاست، در خواهیم یافت که چرا بعضی از اشعار نو ماندگارند و بعضی در حافظهٔ سرایندگان آنها هم باقی نمانده است؛ چه رسد به عامهٔ مردم.

الف) محور عمودی و خصایص آن:

در شعر کلاسیک ما با محورهای عمودی و افقی آشناییم و این نکته از برترین

مشخصه ها و معیارهای تشخیص شعر سره از ناسره است. در بخش محور عمودی شعر جز برتری و اهمیّت معنایی می توان به خصایص و ویژگیهایی، چون ردیف، قافیه و... نیز توجّه کرد.

۱-ردیف:

زبان فارسی، زبانی با فعلهای کمکی فراوان است و همین فعلهای کمکی بسیاری از جاها باعث به وجود آمدن ردیف و موسیقی در شعر شده اند؛ به گونه ای که در شعرهای عامیانه حتّی اگر قافیه وجود نداشته باشد، ردیف وجود دارد. هر چند این ردیف ها در شعر عامیانه یا شعرهای نخستین بسیار ساده و آغازین هستند، با این حال، با گذشت روزگار ردیف های دشوار و البتّه موزون جای آنها را می گیرد. به هر حال، ردیف در شعر نو هر کجا آمده است، پیوند سطرها را زیباتر و گیراتر نموده است؛ اگرچه ردیف در شعر نو حقیقتاً کمیاب است؛ نمونه های از شعر زمستان اخوان ثالث این موضوع را بهتر نشان می دهد؛ اخوان گوید:

«سلامت را نمی خواهند پاسخ گفت
سرها در گریبان است
کسی سر بر نیارد کرد پاسخ گفتن و دیدار یاران را
نگه جز پیش پا را دید نتواند
که ره تاریک و لغزان است» (حقوقی، ۱۳۷۰: ۹۷).

آن گونه که مشاهده می شود، فعل «است» در این بخش بر زیبایی و روایی کلام افزوده است و یکی از دلایل دلپذیری این شعر به جز زمینه های فکری و استعاره ها می تواند همین قضیه؛ یعنی وجود ردیف و قافیه در بخش ایجاد وزن و موزون کردن کلام باشد.

شایان یادآوری است که ردیف ویژهٔ شعر ایرانیان است و اختراع ایشان است (ر.ک.شفیعی،۱۳۷۶ : ۱۲۴). گاهی نیز ردیف های درونی که به صورت ردیف میانی یا تکرار واژه هاست، بر روانی و دلپذیری شعر می افزاید؛ به این نمونه دقّت نمایید:

«سپیده سر زد و
بشکوه باد و
می بینم
منزّه است ستاره منزّه است خروس
منزّه است شقایق منزّه است جگن
منزّه است کبوتر تمام تن پرواز
گشوده بال بر آفاق تیره و روشن.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵ : ۲۹۲)

پس باید نتیجه گرفت که بخشی از موزون بودن کلام مربوط به ردیف است و متأسفانه، این مهم در شعر نو بسیار نادر و ناچیز است.

۲- قافیه:

«جانبازان... مرگ را چنان می جویند که شاعر قافیه را»(شفیعی،۱۳۷۶ : ۶۱)

«اگر قافیه نباشد چه خواهد بود؟ حباب تو خالی؛ شعر بی قافیه مثل آدم بی‌استخوان است. هنر شاعری در قافیه سازی است و قافیه مال مطلب است، زنگ مطلب است.» (طاهباز: ۱۳۶۸: ۱۰۲- ۱۰۳).

این سخن از نیما سر لوحهٔاین قسمت است تا اثبات شود که قافیه جزیی از انگیزش شعر است. در حقیقت، نیما که به نوعی آغازگر شعر نو است، نظر مساعدی در مورد قافیه دارد - چه شعر سنتی باشد چه نو؛ با این تفاوت که در شعر نو هر کجا لازم باشد، قافیه آورده می شود. «در نظر او شعر، وزن و قافیه نیست، بلکه وزن و قافیه از ابزار کار یک شاعر هستند.» (آرین پور،۱۳۷۶ : ۶۰۸)

قافیه محدود کنندهٔ شعر یا شاعر نمی شود. البته، عدّه ای آن را نمی پسندند و سدّ را ه آزادی، احساس و عواطف شاعر پنداشته اند. شفیعی کدکنی برای قافیه ویژگیهای فراوانی را در کتاب خویش بر می شمارد که برترین آنها را تأثیر موسیقایی کلام می‌داند. وی هر آنچه را که در مورد قافیه باید گفت، در کتاب **موسیقی شعر** بیان کرده

است (ر.ک.شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۵۶- ۱۶۱).

این موضوع سخنی کامل است، چون گرفتاری در تنگنای قافیه شاعر را به راستی دچار مشکل می کند. در قرآن هم وجود قافیه یا سجع که از آن با عنوان فواصل یاد می‌شود، هر کجا لازم باشد،به کار رفته است؛ با این حال، هیچ گاه کلام و معنا فدای قافیه نشده است.

برخی به این نظریه معتقدند که در نثر بهتر می توان مطالب را ارایه کرد. امّا شعر ماندگارتر است؛ داستانهای شاهنامه ماندگارند، به خاطر آنکه به نظم اند، در حالی که شاهنامه های منثور و داستانهای منثور دیگر این ماندگاری را نداشته یا مورد استقبال عامهٔ مردم قرار نگرفته اند. در شعر امروز اروپا نیز قافیه دیده می شود و به طور کامل طرد نشده است. از این رو، می توان دریافت که چرا شعر حجم ، موج نو و... رشد چشمگیری نداشته و نتوانسته اند در دل و حافظهٔ مردم جای گیرند، امّا سرودهای نیما یوشیج و پیروان او زمزمهٔ زبانهای جوانان و دیگر دوستداران ادبیات است.

با بررسی شعرهای نیمایی متوجّه حضور قافیه و قدرت آن در ایجاد محور عمودی شعر نو می شویم که چگونه مصراعها را به یکدیگر پیوند زده است و البته، زنجیروار با یکدیگر ارتباط دارند:

«نگاه کن که غم درون دیده ام
چگونه قطره قطره آب می شود
چگونه سایهٔ سیاه سرکشم اسیر دست آفتاب می شود
نگاه کن تمام هستیم خراب می شود
شراره ای مرا به کام می کشد
مرا به اوج می برد
مرا به دام می کشد
نگاه کن تمام آسمان من
پر از شهاب می شود » (فرخ زاد،۱۳۸۳ : ۲۳۰)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

یا به این نمونه دقّت کنید:

«باز باران
با ترانه
با گهر های فراوان
می خورد بر بام خانه
من به پشت شیشه تنها
ایستاده
در گذرها
رودها راه اوفتاده
شاد وخرّم
یک دو سه گنجشک پر گو
باز هردم
می پرند این سو و آن سو»(عابدی، ۱۳۷۹: ۱-۱۶۰)

با مطالعهٔ شعر دیگری از فریدون مشیری، نقش قافیه در شعر ـ هرچند قالب شعر کلاسیک است ـ مشخص تر می‌گردد؛ در این شعر قافیه هم به شعر وحدت بخشیده است و در عین حال، هم به دو مصراع و این سبب شده است تا طرحی از یک بیت را بریزد و به آن استقلال بخشد؛ همین طور باعث خوب از برشدن شعر می شود و ماندگاری آن را در ذهن پایدارتر می کند و شتاب می بخشد:

«و اعتراف قشنگ است اگر چه با تأخیر
پرنده بودم امّا پرنده ای دلگیر
پرنده بودم اما هوای باغ زمین
از آسمان بلندم کشیده بود به زیر
پرنده بودم اما پرنده ای بی پر
پرنده بودم آری ولی علیل و اسیر

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

چقدر منتظرت بودم ای چراغ مراد
که خط گمشده ام را بیاوری به مسیر
و آمدی و مرا زین خرابه برداری
به سمت باز افق های روشن تقدیر
میان این من حال و تو ای من پیشین
تفاوتی است اساسی قبول کن بپذیر
گذشت آن چه میان من و تو بود گذشت
تو را ندیده گرفتم مرا ندیده بگیر
به راز عشق بزرگی وقوف یافته ام
مرا مجاب نمی کرد عشق های حقیر...»

(روزنامهٔ جام جم، یکشنبه ۱۳۸۵/۸/۱۴ ، سال هفتم، شمارهٔ ۱۸۸۵)

در این مورد باید این سخن مایاکوفسکی را در خاطر داشت که : « قافیه باید از تمام کلمات شعر محکم تر و استوارتر باشد.» (شفیعی کدکنی،۱۳۷۶: ۸۳)

۳- وابستگی معنایی یا موقوف المعانی بودن:

هرگاه شاعر در شعر سنّتی نتواند مطلب خود را در یک بیت بیان کند، موضوع و پیام مشترک در دو یا چند بیت آورده می شود که برای دریافت معنی باید بیت های به هم پیوسته را با هم خواند تا مقصود شاعر را فهم کرد. این موضوع در شعر نو به خوبی دیده می شود؛ به ویژه در جریانهایی که مقیّد به قافیه و وزن نیستند، همچون شعر سپید یا شعر حجم با شعری از یدالله رویایی، (پیشرو شعر حجم) این موضوع تأیید می شود:

«هزار صفحه سینه داشت
هزار صفحه سینه را
به سایه داد
و سایه ای که می کشیدش

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

هزار آینه داشت در دست
هزار صفحه سینه در هزار آیینه
تنی تناهی شد
تنان نامتناهی شد.»(مجلهٔ عصر پنج شنبه ها، ش ۵۱ و ۵۲، آذرماه ۱۳۸۱)

۴- وزن:

شاید توضیح و تفسیر این مورد در آغاز بحث،کارآمدتر می بود، ولی چون در این میان فقط شاعران جریان نیمایی بر آن تکیه دارند و بقیهٔ جریانها از آن دوری کرده‌اند، در اینجا به آن پرداخته شد. به هر روی، وزن در جریان شعر نیمایی محور عمودی ژرفی در شعر ایجاد می کند که وقتی اولین مصراع خوانده شد، مصراعهای بعد با همان وزن بیان شده و در نتیجه از بر کردن این گونه شعرها را ساده و آسان می کند. چیزی که بقیهٔ جریانهای شعری معاصر فاقد آن هستند و همان طور که ذکر آن رفت، از شعر نو آنچه در ذهن ها باقی است یا ماندگار می ماند، همین جریان نیمایی است. این وزن است که شعر اخوان، شفیعی کدکنی، سهراب سپهری، قیصر امین پور، فریدون مشیری و... را جاودان نموده است.

برای روشنی و فهم بهتر عنصر وزن به این شعر قیصر دقّت کنید:

«درد های من
جامه نیستند
تا زتن در آورم
چامه و چکامه نیستند
تا به رشته ی سخن درآورم
نعره نیستند
تا ز نای جان برآورم
دردهای من نگفتنی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

دردهای من نهفتنی است...»(امین پور،۱۳۸۶: ۶۶)

این وزن به همراهی قافیه به خوبی نمایان است و وزن و قافیه توأمان بـه گیرایـی و از برشدن آن کمک شایانی می کند.

۵- جایابی درست واژه ها یا به گزینی واژگان:

شاعر در شعر نو با توجّه به تصویر گرایـی و قـدرت هـر واژه بایـد بدانـد کـه واژه در کجای مصراع قرار می گیرد تا خود را چون عروسی زیبا به جلـوه آورد. او بایـد بدانـد کدام مصراع طولانی و کدام مصراع فقط واژه ای ساده و کوتاه باشد و این واژه که خود یک مصراع محسوب می شود، در کجای متن یا شعر قرار بگیرد: در ابتدا، میانه یـا انتهـا تا معانی وافری را منتقل سازد.

در این مورد می توان به شعر مرگ ناصری از شاملو اشاره کرد:

«با آوازی یک دست
یک دست
دنبالهٔچوبین بار
در قفایش
خطی سنگین و مرتعش
بر خاک می کشد
تاج خاری بر سرش بگذارید
و آواز درازدنبالهٔ بار
در هذیان دردش
یکدست
رشته ای آتشین
می رشت.
شتاب کن ناصری شتاب کن»

(شاملو، ۱۳۸۳: ۶۱۲)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

با اندکی تأمّل متوجّه چگونگی قرار گرفتن واژهٔ « یکدست » و «می رشت» در آخر خط مصراع می شویم که خود مبیّن نوعی ایجاد وزن و قافیه نیز هست.

شاعر تصویر ساز می خواهد معانی گوناگونی را به مخاطب القا کند. در مصراع چهارم باز واژهٔ « در قفایش» در آخر سطر و به صورت کوتاه آورده می شود تا خواننده، خود به تصویر سازی پرداخته و متوجّه معانی گوناگونی که از واژهٔ « قفا» حاصل می شود، بیندیشد(پشت سر ، پایان و آخر و...).و سپس تصویر خطّی کامل را برای خواننده آماده می کند؛ یعنی خطّی که روی زمین کشیده می شود. نشانهٔ بلندی چوب صلیب و همچنین ادامهٔ راه حق با پیچ و خم و لغزندگی و لرزان بودن، در کنار اذیّت و آزار مداوم مسیحیان بسیار مدّ نظر شاعر است.

باری، شاعر به ویژه در جریانهای سپید، حجم و موج نو می کوشد با شکل دادن به مصراع نشان دهد که به تصویر سازی و توجه به شکل و فرم در شعر پرداخته است، شاید او از این راه می خواهد بخشی از عدم حضور عناصر شعر کلاسیک را جبران کند.

این نمونه از شفیعی کدکنی مبیّن این موضوع است :

«فوجی از فاجعه
انبوهی از اندوه
چو کوه
با قلم هایی
از بال کلاغان
در باد »(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۲۹۴)

۶- آرایه های ادبی:

ارتباط واژه های دو مصراع با یکدیگر -که می توان آن را بخشی از محور افقی به حساب آورد- سبب نوعی ارتباط درونی و وزن میانی می شود. این موضوع در شعر نو فراوان است و اگرچه با حجم، طرح و سپید متفاوت است، با این حال تلاشی در

راستای سخن بالاست؛ بدین مفهوم که شاعر بخشی از موسیقی کلام خویش را با عناصر و آرایه های برگرفته از عمر هزار سالهٔ شعر پارسی جبران می کند؛ به این شعر سهراب دقّت نمایید:

«من مسلمانم
قبله ام یک گل سرخ
جانمازم چشمه ، مهرم نور
دشت سجاده ی من
من وضو با تپش پنجره ها می گیرم
در نمازم جریان دارد ماه، جریان دارد طیف
سنگ از پشت نمازم پیداست
همه ذرّات نمازم متبلور شده است.»(سپهری، ۱۳۸۶ :۲۷۲)

ب) محور افقی:

در شعر سنّتی وجود وزن و آرایه های ادبی در یک مصراع به خودی خود محور افقی شعر را مشخّص می کند، امّا در شعر نو به ویژه در جریانهای غیر نیمایی که وزن وجود ندارد، باید به دنبال عناصر دیگری گشت که این همبستگی بین واژه های مصراع و همبستگی مصراعها را با یکدیگر کامل کند؛ به گونه ای که کلام منتظر کلام بعدی نباشد و بتواند واژه های خود را به خوبی نشان دهد. در این جا به برخی از این عناصر به عنوان نمونه اشاره می کنیم:

۱- روابط واژه ها در حوزهٔ معنایی:

این مورد که از نظر زبان شناسی اهمیّت دارد، به بررسی معنای تکواژ ها، واژه ها، گروه ها و جمله ها می پردازد که می تواند شامل : آرایه ها و همگون سازی هایی، چون : استعاره، تشبیه، تشخیص، ترادف، تضاد، تضمن و متناقض نما باشد و در بخش پیشین تنها اشاره ای به آن شد.

به این مصراع ها توجّه نمایید :

«بر بساطی که بساطی نیست
در درون کومه ی تاریک من که ذرّه ای با آن نشاطی نیست
وجدار دنده های نی به دیوار اتاقم دارد از خشکیش می ترکد
چون دل یاران که در هجران یاران
قاصد روزان ابری داروگ
کی می رسد باران.» (نیما،۱۳۸۳: ۳۱۸)

در این شعر تقریباً تمام عناصر شعر کلاسیک جز برابری مصراع ها دیده می شـود و تمایز شعر نیمایی با دیگر انواع موجود همین نکته است.

نمونه های دیگر:

«با این همه چه بالا، چه بلند، پرواز می کنی» (شاملو : ۷۲۲)

در این مصراع نوعی ترادف و همگون سازی مشاهده می شود که تا اندازه‌ای آهنگ موجود در آن جای خالی وزن را پر می‌کند.

یا

«موهایت را در نگاه کدام آینه پیچیده ای
که راه به هیچ نسیمی نمی دهند
تو می گذری
و سکوت پرندگان در ذهن درخت
جاری می شود».(حسن لی ،۱۳۸۲ : ۱۵۰)

نیما نیز در شعر نوی خویش چنین می گوید:

«نگران با من استاده سحر
صبح می خواهد از من
کز مبارک دم او آورم
این قوم به جان باخته را بلکه خبر
در جگر خاری لیکن

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

از ره این سفرم می شکند»(نیما :۲۹۶)

نمونه ای دیگر از قیصر امین پور که علاوه بر تکرار، موسیقی بسیار زیبایی را با واژگان، در کنار زبان و البته مفهوم به وجود آورده است:

«واژه واژه

سطر سطر

صفحه صفحه

فصل فصل

گیسوان من سفید می شوند

همچنانکه سطرسطر

صفحه های دفترم سیاه می شوند.» (امین پور : ۹۹)

۲- واج آرایی:

همیشه واج آرایی زیبایی آهنگینی به کلام داده است. این ویژگی را در کلام سعدی، حافظ و دیگر سرآمدان شعر کلاسیک فراوان می توان دید. زمانی این واج آرایی به زیبایی دو چندان می رسد که به راحتی مفهوم و معنا را به ذهن برساند. در حقیقت، واج آرایی شعر را در ذهن ماندگار و پایدار می کند و ضریب از بر کردن آن را نیز به طور ناخودآگاه افزایش می دهد. به نمونه های زیر دقت کنید :

«وگر دست محبت سوی کس یازی

به اکراه آورد دست از بغل بیرون

که سرما سخت سوزان است...

...و قندیل سپهر تنگ میدان مرده یا زنده

به تابوت ستبر ظلمت نه توی مرگ اندود پنهان است »(حقوقی، ۱۳۷۷: ۹۷و۹۹)

یا این نمونهٔ دیگر از اخوان ثالث :

«داستان از میوه های سر به گردون سای اینک خفته در تابوت پست خاک می‌گوید»

(همان:۸۶)

یا این نمونه :

«انتظاری خبری نیست مرا

نه ز یاری نه ز دیّار دیاری ، باری

برو آنجا که بود چشمی و گوشی با کس

برو آنجا که تو را منتظرند

قاصدک

در دل من همه کورند و کرند» (همان :۱۲۹)

یا این نمونه از شفیعی:

«گرچه بس ناژوی واژونه

در آن حاشیه اش

می نماید به نظر

پیکر مزدک و آن باغ نگونسار مرا » (شفیعی،۱۳۸۵ : ۲۱)

یا :

«جشن جاری طبیعت است و جوی

جشن جیرجیرک و جوانه ها

جوهر جوانی جهان در این حضور » (همان: ۲۹۰)

گفتنی است این کسرهٔ واژه‌ها در چند واژهٔ متوالی در قدیم با عنوان تتابع اضافات خوانده شده است. وقتی واژه ها به شکل مضاف الیه به کار روند، ذهن در مصراع گرفتار واژه هایی می شود که برای کشف روابط آنها تلاش خاصی می کند؛ همین طور، کشش بین واژه ها در روان خواندن، به ماندگاری شعر کمک شایانی می کند.

به این مصراع ها دقّت نمایید:

«پشت دریاها شهری است

که در آن پنجره ها رو به تجلّی باز است.

بام ها جای کبوتر هایی است، که به فوّاره ی هوش بشری می نگرند»(سپهری : ۳۶۴)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

یا این نمونه که واژه ها بـه درسـتی بـا قواعـد زبـانی سـازگار اسـت، ولـی معنـای جدیدتری از آنچه در ذهن است و البته بر خلاف عادت معمول (آشنایی زدایـی) ارایـه می کند:

«**حجرالاسود من روشنی باغچه است** (همان : ۲۷۳).

یا

«**و بلوغ خورشید**

و هم آغوشی زیبای عروسک با صبح» (همان: ۲۷۹)

یا این نمونه از شفیعی:

«**در جستجوی قاره ی بی قرار عشق**» (شفیعی،۱۳۸۵ : ۱۹۴)

۳- حسامیزی:

از موارد دیگری که می توانـد در محـور افقـی شـعر نـو بررسـی گـردد، وجـود آرایـهٔ حسامیزی؛ یعنی به کاربردن و آمیزش حواس پنجگانه به جای یکدیگر است که عـلاوه بر زیبایی و نوگرایی شعر، به ماندگاری و پایداری و مقبولیت عام آن نیز کمک شـایانی می کند (این هنر زمانی به کمال می رسد که حسامیزی با آشنایی زدایی در آمیزد).

سهراب می گوید :

«**.... گاه گاهی قفسی می سازم با رنگ، می فروشم به شما**

تا به آواز شقایق که در آن زندانی است

دل تنهایی تان تازه شود» (سپهری : ۲۷۳)

یا این نمونه:

«**من به ایوان چراغانی دانش رفتم**

رفتم از پله ی مذهب بالا»(همان :۷-۲۷۶)

اصولاً شعر سهراب سپهری با این کاربرد زبانی اندکی پیچیده و دشوار و از ایـن رو، به شعر سبک هندی نزدیک می شود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ج) پشتوانه فرهنگی، حماسی، اساطیری و... (یا تعهد به یک یا چند اندیشه و باور)

نمونه های این پشتوانه ها را می توان در شعر اخوان ثالث بـا محتواهـای متفـاوت دینی ـ اساطیری یا در شعر سهراب سپهری با پشتوانه دینی ـ بودایی و نیز شعر سرشـار از فرهنگ و حماسه شفیعی کدکنی یا همراه با احساس فریدون مشیری و شـعر پـر از اعتقاد و باور موسوی گرمارودی یافت. در زیر به برخی از این موضوعها اشاره می‌شود:

از شفیعی کدکنی :

«گرد خاکستر حلاج و دعای مانی
شعله آتش کر کوی و سرود زرتشت
پوریای ولی آن شاعر رزم و خوارزم
می نمایند در این آینه رخسار مرا

.....

تا کجا می برد این نقش به دیوار مرا
تا درودی به سمرقند چو قند
و به رود سخن رودکی آن دم که سرود
کس فرستاد به سرّ اندر عیار مرا »(شفیعی،۱۳۸۵ : ۱۹)

حضور تصاویر بارز و گسترده ای از ادبیات و تاریخ گذشته، چـون: زرتـشت، مـزدک، مانی، رودکی، حافظ، سعدی، حلاج، نیشابور، خراسان، ابراهیم، رسـتم، زال، رودابـه و...در شعر نو، به ماندگاری و پایداری و مقبولیّت عام شعر کمک می کند و البته، شعر شـاعرانی، چون سهراب سپهری، شفیعی کدکنی،شاملو، نیما و...از این خصیصه آکنده اند:

«کتاب هستی، این کتیبه خیام
کتاب هستی، این سرود فردوسی
کتاب هستی، این سماع مولانا
کتاب هستی، این ترانه ی حافظ» (همان :۶۹)

یا این چند نمونهٔ دیگر:

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

«چه گوارا این آب!

چه زلال این رود!

مردم بالا دست، چه صفایی دارند!

چشمه هاشان جوشان، گاوهاشان شیر افشان باد!

من ندیدم دهشان،

بی گمان پای چپرهاشان جا پای خداست

ماهتاب آنجا، می کند روشن پهنای کلام »(سپهری :۳۴۷)

در قطعهٔ فوق اندیشه های دینی سهراب با کلام ساده و بدیع او دست بـه هـم داده اند و مفهومی «یُدرک و لایُوصف» را کـه بـه عرفـان اسـلامی نزدیـک و اصـولاً همـان است،آفریده است.

نمونه ای دیگر:

«من به سیبی خشنودم

و به بوییدن یک بوته ی بابونه

من به یک آینه یک بستگی پاک قناعت دارم

من نمی خندم اگر بادکنک می ترکد

و نمی خندم اگر فلسفه ای ماه را نصف کند.»(همان: ۲۸۹)

یا این اندیشه که از اخلاقیات دین اسلام و آیین بودایی سرچـشمه مـی گیـرد و در حقیقت، از مشترکات بسیاری از ادیان است:

«یاد من باشد کاری نکنم، که به قانون زمین بر بخورد»(همان :۳۵۴)

نتیجه‌گیری:

قالبهای سنّتی شعر فارسی همچنان به عنوان یکّه تاز میـدان نظـم فارسـی جلـوه گـری می‌کند؛ امروزه با بررسی اندیشه ها و مقایسهٔ شعرنو با شعر کلاسـیک مـی تـوان گفـت شعر نو هم در جایگاه خود حرفهایی برای گفتن دارد.

در حقیقت، پس از آشنایی ایرانیان با سبک شعر نو در کشورهایی، چون فرانسه و انگلستان و نیز آشنایی با دستاوردهای همه جانبهٔ غرب، سبک شعرنو نیز در ایران پا به عرصهٔ ظهور نهاد. این عصیان ادبی با انقلاب مشروطیت سرعت گرفت و پس از آن به اوج خود رسید. در این عصر، علی اسفندیاری ادامه دهندهٔ راه گذشتگان شد و این نوزاد کوچک را به رشد و بالندگی رسانید. همزمان با او، برخی از سنت گرایان به انتقاد از او پرداختند و در عین حال، عدّه ای دیگر پا را از این نیز فراتر نهادند و در کوره راه‌هایی سخت و مهلک و بی بازگشت ادبی و زبانی گم شدند.

باید گفت نیما و پیروان او همگی از کسانی هستند که توانستند در ایجاد اندیشه و «طرحی نو» کارآمد باشند و در این راستا، نوعی سبک موفق و منسجم ایجاد کنند. این موفقیت مرهون عوامل بسیاری بود که از آن میان می توان به موارد زیر اشاره کرد:

ـ نیما با پشتوانه های فرهنگی دست به ایجاد این فرآیند زد؛

ـ وی و پیروانش تنها تغییر اساسی که در شعر ایجاد کردند، جایگاه قافیه و کوتاهی و بلندی مصراعها بود؛

ـ سرایندگان همچنان به شعر کلاسیک پای بند بودند و عجولانه در مسیر ناآشنای جدید گام بر نمی داشتند؛

ـ شعر معاصر در کنار شعر کلاسیک به عنوان سبکی نو باقی ماند، هرچند وامدار ادبیات سنتی و شعرکلاسیک است؛

ـ وجود عناصر و آرایه های شعر سنّتی در شعر نیمایی، یکی از دلایل علاقه مندی ادبی به این نوع ادبی است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

منابع:

۱ـ آرین پور، یحیی .(۱۳۷۵). **از صبا تا نیما**، تهران: انتشارات زوّار، چاپ ششم.

۲ـــــــــــــ .(۱۳۷۶). **از نیما تا روزگار ما**، تهران: انتشارات زوّار، چاپ دوم.

۳ـ امین پور، قیصر .(۱۳۸۶). **گزینهٔ اشعار**، تهران: انتشارات مروارید، چاپ دوازدهم.

۴ـ حسن لی، کاووس .(۱۳۸۲). **رنگ از رخ تمام قلم ها پریده است**، تهران: نشر روزگار، چاپ اوّل.

۵ـ حقوقی، محمد .(۱۳۷۷). **شعر زمان ما، مهدی اخوان ثالث**، تهران: انتشارات نگاه، نشر ثالث، چاپ اوّل.

۶ـ سپهری، سهراب .(۱۳۸۴). **هشت کتاب**، تهران: انتشارات طهوری، چاپ چهل و یکم.

۷ـ شاملو احمد .(۱۳۸۳). **مجموعهٔ آثار**، تهران: انتشارات نگاه، چاپ پنجم.

۸ـ شفیعی کدکنی، محمدرضا .(۱۳۷۶). **موسیقی شعر**، تهران: انتشارات آگه، چاپ پنجم.

۹ـــــــــــــــــــــ .(۱۳۸۵). **هزارهٔ دوم آهوی کوهی**، تهران: انتشارات سخن، چاپ چهارم.

۱۰– طاهباز، سیروس .(۱۳۶۸). دربارهٔ شعر و شاعری از مجموعه آثار نیما یوشیج، انتشارات دفترهای زمانه، تهران: چاپ اوّل.

۱۱ـ عابدی، کامیار .(۱۳۷۹). **با ترانهٔ باران زندگی و شعر گلچین معانی**، تهران: نشر ثالث، چاپ اوّل.

۱۲ـ فرخ زاد، فروغ .(۱۳۸۳). **مجموعهٔ سروده ها**، تهران: انتشارات شادان، چاپ اوّل.

۱۳ـ نیما یوشیج .(۱۳۸۳). **کلیات اشعار**، به کوشش سیروس نیرو، تهران: انتشارات کتاب سرای تندیس، چاپ اوّل.

۱۴ـ مجلهٔ **عصر پنج شنبه ها** .(۱۳۸۱). «ببرهایی که کاغذ شدند»، شماره ۵۱–۵۲ ، آذرماه.

۱۵ـ روزنامه **جام جم** .(۱۳۸۵). یکشنبه ۱۴ آبان ماه، سال هفتم ، ش ۱۸۵۵.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی