فاصله‌گیری از شعر سپید شاملویی

مهرداد فلاح

اینجا و آنجا مدتهاست شنیده و خوانده می‌شود که شاعران و منتقدان امروز با شعر جوان این دو دههٔ اخیر چندان نظر موافق ندارند و بیش از همه بر عدم استقلال زبان و استحکام ساخت این شعرها انگشت می‌گذارند. از طرف دیگر صاحبان این شعر جوان نیز بر مبنای همین اعتقاد به‌عدم استقلال و استحکام زبان و ساخت شعر و چه‌بسا موارد دیگر مدعی حرفهای تازه‌اند.

کِلک دورهٔ جدید امیدوار است که همواره به‌عنوان تریبون آزاد هر دو گروه شناخته شود و با طرح این نظریات که از این شماره، آغاز می‌شود و در شماره‌های بعد ادامه خواهد یافت بیش از پیش به‌روشنِ شدنِ وضع شعر امروز توفیق یابد. و این امکان‌پذیر نیست مگر با شرکت همهٔ صاحبنظران.

این مبحث با مقالهٔ مهرداد فلاح همراه با سه نمونه از اشعار او و چند شعر از علی عبدالرضایی که خود صاحب نظریاتی جداست بی‌هیچ اظهار نظر از طرف ما گشوده می‌شود.

دایره‌ی واژگان و اصطلاحاتی که در زمینه‌ی وزن و موسیقی، در سال‌های اخیر در حیطه‌ی نقد و بررسی شعر به کار برده می‌شود، نه آن‌چنان گسترده است که سبب آشفتگی شود و نه آن‌قدر روشن که راه‌گشا باشد؛ واژه‌هایی نظیر وزن، آهنگ، ریتم، لحن، هارمونی و غیره که تعریف دقیقی برای هیچ‌کدام از این اصطلاحات به‌چشم نمی‌خورد. این مشکل تا زمانی که شعر فارسی، در چارچوب وزن عروضی و قالب‌های

شناخته‌شده‌ای مثل غزل، قصیده، مثنوی، رباعی و غیره سروده می‌شد، وجود نداشت. وزن شعر، تعریفی کاملاً مشخص داشت و محدوده‌ی اوزان عروضی نیز تقریباً معین بود. متر و معیار، چنان دقیق بود که به‌راحتی می‌توانستند شعری راکه در حیطه‌ی وزن، دچار سستی و کاستی بود، زیر سؤال ببرند.

از زمانی که «نیما»، با تغییر اوزان عروضی و زیر پاگذاشتن قواعد مسلم آن، وزن دیگری راکه بعدها به‌وزن نیمایی شهرت یافت، به‌شاعران پیشنهاد داد و علاوه بر آن، تعریف دیگری از وزن را مد نظر گرفت که خود از آن، به‌نام «هارمونی» سخن می‌گفت، نوعی اغتشاش و ابهام در این قلمرو پدید آمد که هنوز هم کاملاً روشن نشده است. با وجود این، چون شعر نیمایی از گونه‌ای وزنِ عروضی برخوردار بود، از نوعی قاعده‌مندی در به کارگیری هجاهای کوتاه و بلند خبر می‌داد که برای گوش‌های مأنوس، گواهِ وزن بود.

با پیدایش شعر سفید که به‌طور کلی، متکی بر نظام معینی از هجاهای کوتاه و بلند نیست، بحث وزن از اهمیتی روزافزون برخوردار شد که به‌دلیل فراگیر شدن شعر سپید در بین شاعران امروز و به‌ویژه شاعران جوان در دهه‌ی اخیر، ضرورت بررسی و تحلیل آن بیشتر می‌گردد.

شعر سپید در آغاز راه، با کنار گذاشتن وزن عروضی و نیمایی که می‌توان آن‌را «وزن کمّی» یا بیرونی نام نهاد، نوعی «وزن کیفی» یا درونی را جانشین آن ساخت. البته، در بسیاری از شعرهای سپیدی که به‌ویژه توسط «شاملو» در دهه‌ی چهل سروده شد، شاعر با فاصله گیری از زبان زنده و روزمره و بهره گیری از پاره‌ای ویژگی‌های نثر کلاسیک فارسی، مخصوصاً نثر قرون چهارم و پنجم، خلأ وزن عروضی را پر کرد. این ویژگی‌ها به‌دلیل نامأنوس بودن با زبان زنده، خود به‌عناصری چشمگیر در شعر «شاملو» تبدیل شد که اساساً با درونی بودنِ وزن در شعر سپید، تعارض داشت.

به‌عبارتی، این زبانِ پرطنطنه، به‌اندازه‌ی وزن عروضی، بر شانه‌ی شعر سنگینی می‌کند و به‌آن جلوه‌ای بیرونی می‌دهد. برای مثال، «شاملو» در شعری به‌نام «در آستانه» با استفاده از واژه‌ها، ترکیبات و اصطلاحات خاص نثر کلاسیک فارسی نظیر «نگر»، «اندر» و «کت» به‌جای «نگاه کردن»، «در» و «که تو را» یا «دیدگان را به‌دست نقابی کُن» به‌جای «با دست برای چشم‌هایت سایبانی بساز» یا «همی گذرند» و «غمی نشسته‌ای» به‌جای «می‌گذرند» و «غمگین نشسته‌ای»، به‌زبان شعرش جلوه‌ای خاص می‌دهد و به‌تعبیری، آن‌را «سنگین» می‌کند.

وزین کردن زبان با واژه‌های نامأنوس، اساساً رویکردی غیرشاعرانه به‌شمار می‌رود؛ چراکه یکی از اهداف همیشگی شعر، این است که به‌زبان زنده، روح و طراوت بیشتری ببخشد و به‌تعبیری، رستاخیزی در زبان پدید آورد. باری، اگر تعریف ما از وزن، همانا سنگینی باشد، این رویکردی منفی نخواهد بود، ولی اگر منظور ما از وزن به‌تعبیر «نیما»، رسیدن به‌نوعی هم‌آهنگی و هارمونی ساختاری و درونی باشد، چنین رویکردی به‌زبان شعر، خلاف مقصود خواهد بود.

پاییز گفت:
«میوه‌های سرخ»ام، «جنگل‌های رویایی»ام، «شب‌های ضیافت»ام
زمستان گفت:
چه بگویم؟
بهار گفت:
«نسیم گره‌گشای»ام، «آفتاب زندگی‌بخش»ام، «دامن پرگل»ام
تابستان گفت:
چه بگویم؟
و شاعر
به‌جای همه‌ی خاموشان
سخن گفت.[1]

در این شعر نه از واژه‌ها و ترکیبات مطنطن و نامأنوس خبری هست و نه از وزن عروضی یا نیمایی. با وجود این، نمی‌توان گفت که این شعر وزن ندارد. این شعر و شعرهایی نظیر آن، از نوعی هم‌آهنگی و هارمونی موسیقایی برخوردار است که بین آن و یک قطعه نثر، تفاوت پدید می‌آورد. اما هارمونیِ موسیقایی به‌چه معناست؟ زمانی نه‌چندان دور، وقتی از موسیقی شعر سخن گفته می‌شد، تنها به‌طنینِ اصوات و تکرار حروف مشابه بسنده می‌شد؛ یعنی به‌صوری‌ترین جلوه‌ی موسیقایی زبان که نمونه‌ی این تجلی موسیقایی را به‌فراوانی می‌شود در شعر کلاسیک دید. «حافظ» می‌گوید «سرو چمان من چرا میل چمن نمی‌کند / همدم گل نمی‌شود یاد سمن نمی‌کند». می‌بینید که حرف «چ» سه بار در یک مصرع تکرار شده است. علاوه بر این، نقش قافیه و ردیف نیز در تولید موسیقی شعر، بسیار عمده بود. در واقع، این‌ها را می‌توان نوعی آرایش صوری زبان تلقی کرد که بین آن و زبان نثر، فرق می‌گذارد.

---

۱. یک تاکستان احتمال، ۱۳۷۶، مؤسسهٔ انتشارات نگاه، مفتون امینی، ص ۱۰۵.

این رویکرد در دوره‌ای از شعر کلاسیک فارسی، آن‌قدر پردامنه بود که نثر نویسان نیز به‌تأسی از شاعران، به‌نثر مسجع و به‌طور کلی، نثر فنی روی آوردند. همان نثری که برای مثال در «تاریخ وصاف»، از زبان فارسی تنها صورتکی آرایش‌کرده و پرزرق و برق، اما بی‌جان به‌جا گذاشت.

اما می‌توان پرسید که اساساً چه نیازی به‌وزن و موسیقی در شعر هست؟ آیا این صرفاً قراردادی بیرونی است و یا ضرورتی که از درون شعر می‌جوشد؟ هر پدیده‌ای برای این‌که واقعاً به‌عنوان یک پدیده در معرض دید قرار گیرد، به‌نظامی از قواعد نیازمند است تا بر پایه‌ی آن، شکل و فرم بگیرد و بین خود و دیگر پدیده‌ها، تمایز بگذارد. اگر چنین تمایزی در میان نباشد، نمی‌توان از این یا آن پدیده‌ی مشخص سخن گفت. پس اگر از وزن حرف می‌زنیم، ریشه در همین برداشت دارد. از طرفی، اگر فرم یا روساخت را جزء آشکار و بیرونی ساختار در نظر بگیریم، وزن و موسیقی شعر را می‌بایست یکی از اجزای پدیدآورنده‌ی فرم بدانیم. از این نظر نیز وزن و موسیقی برای شعر، ضروری و قابل پذیرش است.

علاوه بر این، هر شعری از مرکزی عاطفی و حسی برخوردار است که خود به‌خود، تولید موسیقی و وزن می‌کند. شاید همین مرکز عاطفی که احتمالاً لحن هر شعر را تعین می‌بخشد، همان عاملی باشد که در شعر کلاسیک، بین شعرهایی که در یک وزن مشخص توسط یک شاعر سروده شد،، فرق می‌گذارد و موسیقی ویژه‌ای را برای هر کدام از آن شعرها لازم می‌گرداند. می‌دانیم که تمام ۶۰ هزار بیت «شاهنامه» در یک وزن سروده شده، اما تفاوت لحن و موسیقی در بخش‌های مختلف این شعر بلند حماسی، کاملاً محسوس است. این تفاوت لحن، به‌دلیل تنوع مراکز عاطفی شعر، پدید می‌آید.

در جایی که اندوه به‌عنوان مرکز عاطفی نقش ایفا می‌کند، نمی‌توان همان موسیقی را که از خشم یا شادی برمی‌خیزد، توقع داشت. به‌همین علت است که وزن در شعر کلاسیک فارسی که شاعر را مقید می‌ساخت تا تمام یک شعر را در چارچوب آن پیش ببرد، عاملی محدودیت‌آفرین تلقی می‌شد.

تحولات و دگرگونی‌هایی را که پس از پیدایش شعر نو تاکنون، به‌لحاظ وزن روی داده است، می‌توان در این حوزه‌ها پی‌گیری کرد: یکی در حوزهٔ وزن نیمایی که تعدادی از شاعران، به‌تأسی از خود «نیما» که در یکی دو شعر به‌اوزان مرکب روی آورده بود، کوشیدند با ترکیب اوزانِ نزدیک به‌هم، دامنهٔ وزن نیمایی را متوسع‌تر کنند. جالب این است که این رویکرد در نمونه‌های موفق خود، در عمل به‌جایی رسید که جلوه‌ی بیرونی

وزن را تقریباً محو کرد. مثلاً می‌توان شعر «ایمان بیاوریم» «فروغ» را با حذف تقطیع و سطربندی شاعر، به‌صورت شعر سپید نوشت و قرائت کرد.

تحولی دیگر در حیطه‌ی شعر سپید اتفاق افتادکه از وزن و موسیقیِ متکی بر واژگان و ترکیبات کلاسیک و مطنطن، به‌زبان گفتار و حذف موسیقیِ متکی بر تکرار حروف همصدا و قافیه‌ها و شبه‌قافیه‌ها رسید. این گرایش که گرایش اصلی و مسلط در بین شاعران دهه‌های ۶۰ و ۷۰ است، نه‌تنها زبان شعر را به‌زبان زنده و رایج نزدیک ساخت و تمایل «نیما» به‌نزدیک شدن به‌طبیعت زبان را تا حدودی برآورده کرد، بلکه با درونی‌تر کردن وزن و موسیقی از طریق تقویت پیوند بین وزن و موسیقی و عواملی که به‌شکل‌گیری هر چه بهتر شعر کمک می‌کنند، وزن را جزو عوامل جدایی‌ناپذیر شعر درآورد. یعنی وزن و موسیقی در این نوع شعر، با حفظ پیوند طبیعی خود با مرکز عاطفی شعر، بیشتر از طریق حرکت‌هایی که در خدمت شکل و فرم آن است، پدید می‌آید. به‌عبارتی، بین شکل شعر و وزن آن، ارتباطی ناگسستنی وجود دارد. به‌این نمونه توجه کنید:

شُسته می‌شوم و می‌روم
مثل لکی که از پیراهنی
مثل خطی که از کف دست

مثل لکی که بماند
می‌خواستم نروم
مثل خطی که خالکوبی شود
می‌خواستم که بمانم

شسته می‌شوم و می‌روم
مثل کتابی که از متنش
مثل آدمی که از خاطراتش

مثل کتابی که زنده بماند
می‌خواستم که نمیرم
مثل آدمی که به‌یاد آورَد
می‌خواستم که زنده بمانم

شسته می‌شوم و می‌روم
مثل لک‌لکی که از آشیانه‌اش
مثل خودم که از این شهر [1]

---

۱. گیلان‌زمین، شمارهٔ ۸ ــ ۵، ۱۳۷۵، یزدان سلحشور، ص ۷۲.

گرایش دیگر، گرایش به‌سمت نوعی شعر بود که به‌طور کلی، هیچ تأکیدی بر وزن و موسیقی نداشت. این نوع شعر که زمانی با عنوان «موج نو» آغاز شد و از بسیاری لحاظ، امکانات جدیدی برای شعر فارسی به‌ارمغان آورد، در ادامه‌ی حرکتش با بی‌توجهی کامل به‌عامل وزن و موسیقی، به‌نوعی شعر رسید که می‌توان با تسامح، آن‌را «شعر منثور» نامید. البته، در این نامگذاری، نوعی تضاد وجود دارد و شاید بهتر باشد که این کارها را قطعات ادبی مدرن نام نهاد. یکی از این قطعات را با هم می‌خوانیم:

صبح که از خواب بیدار می‌شویم
یک تکه نان را به‌هم تعارف می‌کنیم
تا ساعت ده صبح سکوت است
سکوت تمام می‌شود
مِه آغاز می‌شود
ساعت دوازده باران است
تکه‌های نان را داغ می‌کنیم
ساعت چهار بعدازظهر برف است ابر است
اطلسی‌های سیاه را به‌تن می‌کنیم
اگر کسی لبخند بزند شب می‌شود
در شب تمام روز را برای یکدیگر شرح می‌دهیم...[1]

اگر تکیه‌گاه اصلی شعر هر دوره‌ای را زبان زنده و رایج در بین مردم آن عصر بدانیم، باید میزان توفیق شاعران را در کشف وزن و موسیقی شعر در شکل‌های تازه و بدیع، به‌میزان نزدیکی و بهره‌گیری هر چه بیشتر آنان از این زبان مربوط دانست. از این لحاظ، گرایش شاعران جوان را در یکی دو دهه‌ی گذشته و به‌ویژه در دهه‌ی هفتاد، به‌زبان رایج و زنده و بهره‌گیری از ترکیبات و اصطلاحات روزمره و فراگیر در بین مردم، باید به‌فال نیک گرفت.

کشف وزن و موسیقیِ نهفته در دل این زبان، کوششی‌ست که به‌طور قطع، به‌زبان فارسی غنا و لطف بیشتری می‌بخشد. همین می‌تواند علاوه بر تقویت زبان، منبع بی‌پایانی برای شاعرانِ نسل‌های بعد فراهم آورد و زبان فارسی را با ذاتِ زندگی معاصر، نزدیک‌تر کند.

---

۱. قانیه در باد گم شده، ۱۳۶۹، نشر پازنگ، احمدرضا احمدی، ص ۲۴۳ـ۲۴۱.