خوشه‌هایی از خرمن ادب و هنر، شمارهٔ ۱۲، تابستان ۱۵۸ بدیع (۱۳۸۰/۲۰۰۱)

مُدرنیسم و نوآوری در شعر فارسی*

آنچه شعر نو را نو می‌کند

یدالله رؤیایی

دربارهٔ موضوع سخنرانی من به من پیشنهاد شده است که در این مجمع لزوماً از تاریخچهٔ شعر نو و مقدّمات آن حرف بزنم. بطور ساده و مقدّماتی، یا چیزی در این معنا.

صحبت من، از آنجاکه تصوّر ابهام پیش می‌کشد، حتّیٰ قبل از شنیدنش، کار مرا در برابر شما مشکل می‌کند. دشواری من این است که می‌خواهم ساده باشم، نه به خاطر آنکه ساده بودن دشوار است، که البتّه حرفِ درستی است. امّا این حرفِ دُرست وقتی دشوارتر می‌شود که با یک فکرِ از پیش شده، یک پیشداوری، روبرو باشیم، و پیشداوری شما اینست که من دشوارم. این را مدیر برنامه به من می‌گفت و می‌خواست که در برابر شما آسان باشم، و ساده حرف بزنم. گفتم سعی می‌کنم. و شما راکه دیدم، ساده بودن را در سطح جمع شما ندیدم، و یا شما را هم مثل خودم ساده دیدم، چراکه ساده بودن چندان هم آسان نیست. معذلک از این کشف، اشتیاق مشکل‌گویی به من دست نمی‌دهد.

صحبت من در قلمرو شعر است، و در این قلمرو مرز نمی‌شود گذاشت، خطّ و خطّ کش نمی‌شود گذاشت. اینکه چه چیزی شعر نو را نو می‌کند، معمّا نیست، و درک آن عقل کلّ نمی‌خواهد. حرف زدن از این موضوع مثل خود موضوع ساده است. همه می‌دانند شعر نو چیست، لا اقلّ در ظاهر آن، چون شعر

---

* بخش‌هایی از سخنان یدالله رؤیایی در دوازدهمین مجمع سالانهٔ انجمن اروپایی ادب و هنر که در روزهای ۱۴ تا ۲۰ اوت در سویس - آکادمی لندگ Landegg برگزار شد.

نو در تظاهر خودش ریشه در شعر کهن دارد.

از اوّلین تظاهرهایش با تکیه‌کردن بر شعر کهن بود، نمی‌توانست بدون ریشه در شعر کهن تظاهر کند. شعر نو از ابتدای تولّدش هیچ وقت آباء خودش را ترک نکرده است، برای نو شدن از لباس کهنهٔ اجدادش بُرید و دوخت. چه چیز شعر نو را نو می‌کند؟ چه معیارها یا معائیری از شعر کهن تکیه گاه او شده است؟ معیارهای نوکنندهٔ شعر از کجای شعر کهن به شعر امروز رسیده و با آن مشترک شده است؟ شعر نو در چه معیارهایی از شعر قدیم وامدار شعر قدیم است؟ این معیارهای نوکننده در عین حال هویّتی بر شعر قدیم ما نیز هستند. زندگی مشترک هر دو است، شعر نو اگر این معیارهای مشترک را نداشته باشد بی‌شناسنامه می‌ماند. این جنبه‌های مشترک در شعر نوی ایران چیست؟ و یا بهتر بگویم در "شعر نو"ی فارسی. (چراکه شعر نو در زبان فارسی، قلمروی جغرافیایی‌اش، همه می‌دانیم، به مرزهای ایران ختم نمی‌شود. زندگی زبان در افغانستان، تاجیکستان، پاکستان، و دیاسپورای (Diaspora) گستردهٔ آن در دنیا، حیات و حرارت پر شوری دارد، که ما در ایران، گاه بدهکار آن شور و حرارت می‌مانیم.)

سه عنصری که داخل ترکیب شعر می‌شوند

سه عامل مشترک در شعر نو وکهن ما، در زبان فارسی، دخالت کرده‌اند که غناء شعر ما را می‌سازند و در عین حال غناء شعر دنیا را هم همین سه عامل می‌سازند، چراکه هیچ شعری در دنیا به عقیدهٔ من نمی‌تواند بدون سهمی از این سه عامل شعر باشد: زبان، انسان، جهان. و هر شاعری به سلیقهٔ خود پیمانه‌ای (Dose) از آنها بر می‌دارد، که افراط در برداشتِ یکی از آنها، طبعاً کم کردن سهم آن دو تای دیگر است که موجب پیدایش مکتب‌ها و تمایل‌های گوناگون ادبی در تاریخ شعر بوده است. یعنی بسته به اینکه کدامیک از این سه عامل زمینهٔ مسلّط و شامل را در شعر بسازند آن شعر را منتسب و متعلّق به تمایل و مکتب خاصّی می‌کند: فرمالیسم، نارسیسیم، ابژکتیویسم و نظائر آن... امّا رادیکالیزه کردن هر یک از این سه، موجب حذف آن دو تای دیگر می‌شود. و این در واقع به خطر انداختن "کیمیای کلام" و آن "جادوی حرف" است که باید در شعر باشد:

۱- طرد سوژه و طرد "خود" برای رسیدن به ابژکتیویته ادّعائی است که ما را به همان رئالیسم سطحی و روتین می‌رساند.

۲- اعتبار زیاد دادن به "من" و به "خود" و بطور کلّی "انسان" هم به عنوان سوژه، ما را به شور و احساسات و رمانتیسم افراطی و به خودبینی سقوط می‌دهد.

۳- چسبیدن فقط به زبان هم، یعنی حضور محض زبان در شعر، و طرد اُبژه و سوژه نیز بازگشت همان بازی‌های زبانی (و یا زبان بازی‌ها) و تجربه‌های رایگانی است که از دادائیست‌ها به این طرف، از بعد از جنگ تا به حال، در "شعر بی‌معنا"، خودکاری نویسی سوررئالیست‌ها، شعرهای تجربیِ "شعر- شیئی" (Poeme-Object) که در اروپا و امریکا بسیار رایج شد و از مُد افتاد، و نظائر آن که در تاریخ شعر، به

شوخی‌های تاریخ شعر پیوسته‌اند.

این شوخی‌ها، بویژه در زمینهٔ رادیکالیزه کردن زبان، در همهٔ کشورها گه گاه تکرار می‌شود. و در هر دوره نسل‌هایی که می‌آیند، تا مدّتی شوخی‌های نسل پیش را تکرار می‌کنند. مثل حرکت Slam در شیکاگو، و در شعر سال‌های اخیر امریکا (شعر بار، شعر سیلی و رینگ بوکس، شعر چُس فیل...) که به صورت RAP در فرانسه هم طرفدارانی یافت، شعر آرگو و شعر توده، شعر بی‌گرامر، شعر تکرار، شعر مصرف،... و شعر کثرت، و انواع آن که در ایران هم، در سال‌های اخیر دو سه تن از شاعران مدرن به تأسّی از همین مُدهای دوره‌ای در غرب قضیّه را جدّی تلقّی کرده‌اند و اصطلاحاتی نظیر "نحو شکنی" و "معنا زدایی" به شعر خود چسبانده‌اند که البتّه در ایران هم در اوائل جنبش شعر نو در نسل نیما هم این نوع افراط‌ها را در کار تندرکیا و شین پرتو و هوشنگ ایرانی می‌بینیم و هم در تجربه‌های شاعران حجم‌گرا.

بازی‌های زبانی، حذف معنا، و تجاوزهای گرامری در دستور زبان، در پیش شاعران بزرگ، هیچگاه از حدّ تجربه و راه گشایی (تفرّج) فراتر نرفته است. و شعر بشریّت، در همهٔ اعصار و زمان‌ها، و در همهٔ ممالک و مکان‌ها، همانطور که گفتم همیشه بر این سه چیز ایستاده است: زبان، جهان، انسان. و یا به فرمول دیگر شعر سه کارساز اصلی دارد: کلمه، شیء، خود.

این تصریح را از این جهت می‌کنم، که بگویم که اگر از شعر نو برای شما حرف می‌زنم طبعاً از شعری حرف می‌زنم که این سه کارساز و یا این سه ساز در آن حضور دارند. بنا بر این اگر یکی از این سه عامل در شعری نباشد آن شعر موضوع بحث امروز ما نیست.

منظری از حیات شعر نو

ما داریم از شعر فارسی حرف می‌زنیم یعنی از شعری که در پنجاه سال اخیر و یا حدّاکثر در هفتاد سال اخیر داریم. مبدأ را اگر "افسانهٔ" نیما بگیریم، یعنی از سال ۱۳۰۱، هشتاد سال است که شعر نو داریم. با اینکه "افسانه" در تساوی طولی مصرع‌ها سروده شده و ظاهری متفاوت با آنچه آثار شعر کهن در ظاهر خود ارائه می‌کند ندارد، معذلک چون بعضی از تاریخ‌نویسان آن را مبدأ گرفته‌اند، ما هم آن را مبدأ می‌گیریم. چرا؟ پیش از پاسخی بر این چرا ترجیح می‌دهم آن را برایتان بخوانم، که در ذهن من، از نوجوانی‌های من، از هجده سالگی‌های من، هنوز مانده است:

ای فسانه فسانه فسانه
ای خدنگ تو را من نشانه
ای علاج دل، ای داروی درد
هم‌ره گریه‌های شبانه
با من سوخته در چه کاری
چیستی ای نهان از نظرها!

ای نشسته سر رهگذرها
از پسرها همه ناله بر لب
نالهٔ تو همه از پدرها...

یکی بخاطر خصیصه‌های درونی شعر، یعنی زبان این منظومه، چه از لحاظ مجموعهٔ لغوی‌ای که به کار می‌گیرد، و چه از لحاظ رابطهٔ تازه‌ای که این نظام لغوی در داخل منظومه، میان هم برقرار می‌کنند، که من در اینجا قصد بررسی این منظومه را از این دریچه ندارم. این نظام تازهٔ لغوی را هم تازه باید با توجّه به زمانش در نظر بگیریم، یعنی در سال ۱۳۰۱، این لغت‌ها به این کاربردها در چنین وزنی اگر حالا برای ما مأنوس است در هشتاد سال پیش اخم و عصب بر می‌انگیخت چون فی المثل در همین مطلع که گفتم در ذهن من مانده از عاشقی که در «درّه‌ای سرد و خلوت نشسته» اینطور حرف می‌زند:

در شب تیره دیوانه‌ای کاو
دل به رنگی گریزان سپرده

از همان آغاز منظومه غرابت زبانی خودش را رو می‌کند، رنگی گریزان، و ادامه می‌دهد که:

در میانِ بس آشفته مانده
قصّهٔ دانه‌اش هست و دامی
از همه گفته ناگفته مانده
از دلی رفته دارد پیامی
داستان از خیالی پریشان

کلمهٔ "آشفته" که معمولاً استعمال صفت دارد در اینجا در نقش اسم کاربرد تازه‌ای پیدا می‌کند. و از لحاظ دیگر به جهت وزن بی‌سابقه و به‌کار نبرده‌ای که دارد، یعنی که ما جای پای این وزن را، جز در این منظومه، در گذشتهٔ شعر فارسی نداریم، و ندیده‌ایم. حدّ اقل اینست که اهل فضل هنوز پیدا نکرده‌اند. اصلاً خود این قضیّه که این وزن بی‌سابقه است در کنار کارهای دیگر نیما حرف کمی است و در تاقچهٔ افتخارات نیما امر ناچیزی است. بخصوص که نیما هم اگر این وزن را نگفته بود این وزن وزنی نیست که بحری باشد، با ساز و برگ ترکیبی، که یعنی دائره‌ای بر دوائر عروضی بیفزاید. نیما خواسته است انگولکی به بحر متقارب فردوسی کند، همین. هجایی از آخر مصرع بر می‌دارد و می‌گذارد اوّل مصرع و همین تغییر کوچک لحن وزن را از صورت حماسی و قهرمانی به رمانتیسمی عاشقانه، خاطره‌انگیز، دلتنگی‌آور بدل می‌کند. نیما که عاشق نظامی و دلبستهٔ شعر او بود و همیشه به من می‌گفت که می‌خواسته است به رقابت با او برخیزد بر عکس عنایتی به فردوسی نشان نمی‌داد، و شاید هم در این کارش، در سرودن افسانه، رؤیای همان رقابتی را داشته است که با من می‌گفت و شاید می‌خواسته است که با جا به جا کردن هجایی دنیای فراخ نظامی را، و یا فراخیِ جهان نظامی را، شعر و خیال او را، در قبال فردوسی که هر دو مثنوی‌سازانی قویّ بودند نشان بدهد، حرف را از عضله به دل، و از اندام به عشق کوچ بدهد. اینها

دیگر راز حادثه‌ای است که در نگاه و معجزهٔ شعر رخ می‌دهد که هر شاعری رمز و راز خود را دارد، که یک هجا و یک ضرب از جایی از مصرع به جای دیگر مصرع کوچ می‌کند و تمام شعر را از رجز و حماسه و اسطوره، به شیوه‌های عاشقانه، و شکوه و دلتنگی کوچ می‌کند، آنچه در سر قهرمان جان می‌گرفت در دل عاشق پرورش می‌کند. این دیگر کار شاعر است، کار نیما است، همچنان که آن یکی کار فردوسی بود. آن یکی عجم زنده می‌کند به آن پارسی (که خیال نمی‌کنم این مصرع از خود فردوسی باشد که پارسی پیش از خود را عجم و الکن بداند.)[1] و این یکی پارسی او را با این وزن از جنس افسانه می‌کند. از جنس نوستالژی، از جنس دل، از خاطره، و نه از خنجر. شاگردان نیما با یک لحن از نان و از عشق، و با همان لحن از خنجر و خون و خاطره حرف می‌زنند. نه اینکه نیما بلد نبود. چون سرسری نبود. چون به اسفندیار و به رستم نمی‌توانست، نیما عاشق نظامی بود و زبان بزم را بهتر از زبان رزم می‌شناخت. "قلعهٔ سقریم" او، که هیچوقت پیدا نشد، و صفحاتی از آن را در یوش برای من خوانده بود، منظومه‌ای بود که به نظر خودش هم آوردی با نظامی بود.

غیر از خصوصیّت زبانی، وزن بی‌سابقه، جنبهٔ رُمانس اثر نیز خود یکی از وجوهی است که "افسانه" را به عنوان بهترین نمونهٔ نوآوری در مکتب رمانتیسم در ایران به شمار می‌آورد که آن را در زمان خودش در کنار آثاری از چهره‌های رمانتیک ادب دنیا چون هوگو و آلفرد دوموسه می‌گذاشت و باید گفت که رمانتیسم به عنوان مکتبی زنده در ادبیّات جهان یک تشرّف جهانی پیدا کرده بود.

* * *

بعد از "افسانه" اوّلین شعرهای غیر عروضی که با مصرع‌های نامساوی منتشر شد کم و بیش از ۱۳۲۰ به بعد بود که جای خود را باز کرد. مثل شعر "باران" از گلچین گیلانی، "ققنوس" و "آی آدم‌ها" از نیما یوشیج. گو اینکه قبل از سال‌های ۱۳۲۰ هم شعرهای تازه‌ای با مصرع‌هایی که تساوی طولی نداشتند منتشر شده بود امّا آنچه مصرع‌های شکسته و نامساوی را سرانجام در میان مردم برد علاوه بر آنچه دکتر محمّد مقدّم، و تندرکیا کرده بودند اشعار نیما یوشیج بود که عدم تساوی طولی مصرع‌ها را با تکنیک وزن شکسته که به "عروض نیمایی" معروف شد در فرمی زیباشناسانه ارائه می‌کرد. "وزن شکستهٔ" نیمایی به خاطر شکل هم‌آهنگی که در ترکیب قطعه ارائه می‌کرد مورد توجّه و تحقیق شعرشناسان و منتقدان و عروض‌شناسان قرار گرفت و قطعات نیما به خاطر زیبایی کلّی‌ای که در تمام قطعه ارائه می‌کرد و کلّ قطعه را به صورتی یک‌پارچه می‌آفرید و به میان مردم می‌برد، به عنوان یک واحد زیباشناسانه، به عنوان "قطعه" در مفهوم جدیدش، و نه در مفهومی که "قطعه" در قوالب کلاسیک شعر فارسی ارائه می‌کرد، مانند آنچه در کارهای پروین اعتصامی و ایرج میرزا و دیگران می‌دیدیم و می‌بینیم (قالبی از شعر که در

۱- "عجم" که در لُغت عرب "الکن" معنی می‌دهد لقبی بود که اعراب فاتح به ایرانیان داده بودند که عربی را درست حرف نمی‌زدند (گرچه گفته‌اند که گرامر زبان عرب را ایرانیان نوشته‌اند!).

آن مصرع اوّلِ بیت اوّل با مصرع دوّم بیت‌های بعدی هم‌وزن و هم‌قافیه باشد. با این استثناء که گاه مصرع اوّل را از این قاعده مستثنیٰ می‌کنند.) مثل قطعهٔ معروفی از ایرج میرزا:

داد معشوقه به عاشق پیغام که کند مادر تو با من جنگ

و یا قطعهٔ معروف: «روزی گذشت پادشهی از گذرگهی...». بنا بر این قطعه در مفهوم زیباشناسانهٔ جدیدش در شعر با کارهای نیما ارائه شد که در آن غیر از تکنیک عروضی وزن شکسته (و به اصطلاح عروض نیمایی) تمام قطعه در شکل کلّی‌اش زیبایی خاصّ و هم آهنگی را ارائه می‌دهد که ما آن قطعه را در شکل کلّی‌اش و در مجموع دوائر تصویری‌اش می‌شناسیم، و یا در حرکت تصویرهایی که در رابطه‌هاشان، یک مجموعهٔ مصوّر حرکت ارائه داده‌اند. یکی از اینگونه کارهای نیما را، یعنی یکی از "قطعه"هایش را، برایتان می‌خوانم. قطعهٔ "اجاق سرد" را که به نظرم بهتر و ساده‌تر می‌تواند برای شما محتوای نوگرایانهٔ آن را از این لحاظ که گفتم، و یا از این لحاظ‌هایی که گفتم ارائه دهد: یعنی از لحاظ زبان نو، خیال نو، شکل نو.

اجاق سرد

مانده از شب‌های دورادور
در مسیر خامش جنگل
سنگ‌چینی از اجاق خُرد
اندرو خاکستر سردی

همچنان کاندر غبار آلودهٔ اندیشه‌های من ملال‌انگیز
طرح تصویری در آن هر چیز
داستانی حاصلش دردی

روز شیرینم که با من آشتی می‌داشت
نقش ناهمرنگ گردیده،
سرد گشته، سنگ گردیده
با دم پائیز عمر من کنایت از بهار روی زردی
همچنان که مانده از شب‌های دورادور
در مسیر خامش جنگل
سنگ‌چینی از اجاقی خُرد
اندرو خاکستر سردی

اشاره‌هایی که به ساختمان این شعر می‌کنم طبعاً تمام بدعت‌های نیما را در ارائهٔ فرم در بر نمی‌گیرد، فرم‌های دیگر نیما را باید در شعرهای دیگر او و بخصوص در شعرهای بلندتر او جستجو کرد مثل پادشاه فتح، مرغ آمین، ناقوس و قطعه‌های معروف دیگری که هرکدام نمایندهٔ خاصّی از کار شعری نیما هستند و نمونهٔ شکل‌آفرینی او هستند مثل می‌ترآورد مهتاب، ری‌را، و... نظائر آن که متأسّفانه با وقت محدودی که در برنامهٔ امروز به من داده‌اند امکان طرح آنها نیست، و ما زیباشناسی شعر نیما را نمی‌توانیم تنها از یک شعر او، اجاق سرد، بفهمیم و یاد بگیریم، بخصوص که برای تفهیم و یادگیری معیارهای این زیباشناسی (که ساده‌کردن آن را مدیر برنامه به من توصیه کرده است) نمی‌توان به همین قطعه اکتفا کرد. بخصوص که این توضیح و توصیه احتیاج به تابلویی و تدارکی دارد که متأسّفانه در اینجا نمی‌بینم، شاید در سانس دوّم باگچی و تخته‌ای کار مرا ساده‌تر کنند.

شعر نو را شکل آن نو می‌کند

یادآوری می‌کنم که ما داریم از "آنچه شعر نو را نو می‌کند" حرف می‌زنیم. یعنی از ساختمان درونی، و از چفت و بست این ساختمان، و از خصلت و خصیصه‌های آن حرف می‌زنیم، و این البتّه ربطی به ظاهر شعر نو و یا مظاهر شعر نو ندارد: از ظاهر و یا مظاهر شعر نو مردم، و خواننده‌ها بیشتر عادت دارند که:

اوّل: مصرع‌های نامساوی ببینند. در عروض شکسته و یا به نثر، یعنی مصرع موزون و یا مصرع بی‌وزن.

دوّم: زبان نامعمول، زبانی با کاربردهای تازه ببینند.

سوّم: خیال تازه و یا تصویر تازه ببینند، یعنی نزدیکی تازه و بی‌سابقه به واقعیّت (امر واقع).

و کم عادت دارند که:

چهارم: شعر را در کلّ قطعه ببینند و در کلّ قطعه بخوانند (یعنی توقّع فرم).

و امّا در درون شعر نو، آنچه باید بینیم معماری متحرّک و رونده‌ای است از توقّع‌های چهارگانهٔ بالا که فرمول نمی‌پذیرد. و لذا از من نخواهید که در اینجا فرمولی از نوعی شعر، و یا از شاعری که نمایندهٔ نوعی شعر باشد، ارائه کنم چرا که شعر درونش را آئینه‌های بی‌ته می‌بود. چرا که زبان و تصویر در مصرع‌هایی (به نظم یا به نثر) کلّ قطعه را با خود به غایتی می‌برند که درون قطعه را غایتِ خود می‌کنند، که شاعر را از افقی به افقی می‌برند که غرض او را غرض شعر نمی‌کنند، و لذا ما در راه‌پیمایی‌های خود در درون شعر هیچگاه به غرض شعر نمی‌رسیم و این بخت کسی است که راه‌پیمایی را می‌شناسد، من از آنچه که معماری روندهٔ شعر را می‌سازند بسیار حرف زده‌ام، کتاب‌های هلاک عقل به وقت اندیشیدن، کتاب از سگّوی سرخ و مقاله‌های بسیاری که زندگی درون شعر را مطرح و شرح می‌کنند، ولی در اینجا فقط از این قطعه‌ای که به عنوان مثال و نمونه خوانده‌ام یعنی از "اجاق سرد" حرف می‌زنم، و برای فهم زیباشناسی شعر مدرن شما را به خواندن کتاب‌هایی که گفتم: هلاک عقل به وقت اندیشیدن و از سگّوی سرخ حواله

می‌دهم که جلد دوّم آن را قرار است منتشر کنند.

داشتم از شعر "اجاق سرد" نیما و از مفهوم "قطعه" در شعر نو حرف می‌زدم که با مفهوم آنچه ما در شعر کهن به نام قطعه می‌خوانیم و تعریفی که از آن دادم چه فرق می‌کند. این قطعه چه ساختمانی دارد؟

به رابطه گذاشتن رابطه‌ها

نیما در چهار مصرع بند اوّل "اجاق سرد" به ترتیب چهار عامل از زیباشناسی شعر خود را مطرح می‌کند: زمان (مصرع اوّل: شب‌های دورادور)، مکان (مصرع دوّم: مسیر خامش جنگل)، حرکت (مصرع سوّم: سنگ‌چینی متروک، کنایه از اطراق و حرکت کاروان)، رنگ (مصرع چهارم: خاکستری).

در بند دوّم هم‌آهنگیِ درون شاعر و آنالوژی آن با جهان بیرون ارائه می‌شود. نیما محوری از شباهت بین سنگچینی متروک، آشفته و ساکن از طرفی و یادها و یادبودهای ذهنی خودکه زمانی حیات و حرکتی داشته‌اند از طرفی دیگر می‌سازد و ادامهٔ آن را نوستالژی و دلتنگی‌های گذشته، و روزهای شیرین رفته بر آن می‌سازد، بر همان محور و باز با ترکیبی از همان عوامل: زمان (در اینجا "پائیز عمر")، مکان (سر و اندیشه‌ها)، حرکت (در زمان و در مکان) و رنگ زرد. ساختن در کار نیما، در این قطعه، همانقدر در شعر سهم دارد که حسّ، حال و الهام.

نمی‌خواهم محضر شما را به کلاس درس تبدیل کنم امّا درک زیبایی این قطعه و فهم ساختاری آن احتیاج به تجزیهٔ عوامل و شالوده‌شکنی بیشتری دارد که شاید برای خیلی از شما خسته کننده درآید.

ما این قطعه را باید یکجا و در کلّیّت آن بخوانیم وگرنه لذّتی که از آن می‌بریم، در جای خود، لذّت کمی است:

۱- لذّتی است که معمولاً از خواندن یک قطعه شعر کلاسیک می‌بریم، لذّتی روائی، از روایت نگاهی که شاعر به طبیعت و اطرافش می‌کند.

۲- یا لذّتی بیانی از یک توصیف، و از توان واژه‌ها، در رابطه‌ها و در نمادهاشان (سمبل‌ها).

۳- لذّتی تصویری و خیالی، اینکه واقعیّت‌های اطراف شاعر ذهن او را تاکجای خود و یا تاکجای ماوارء خود برده‌اند.

۴- لذّت فنّی و تکنیکی، و اینکه قدرت شاعر در هنر شاعری (وزن‌ها، قافیه‌ها و جای شکستن عروض، پایان‌بندی‌ها و جای کلمه در مصرع) و همینطور ۵، ۶، ۷ و انواع لذّت‌های کوچک و بزرگی که خوانشِ ما به شیوهٔ کهن به ما می‌دهد. امّا اگر این قطعه را علاوه بر آنچه از خواندن شعر می‌دانیم در عین حال در کلّیّت و تمامیّت آن، به صورت یک "باهم" بخوانیم علاوه بر آنچه قبلاً گفتم، یعنی علاوه بر ظواهر و مظاهر شعر نو و آن لذّت‌های چندگانه‌ای که از آن می‌بریم، به یک کار هنری می‌رسیم و به یک دید زیباشناسانه می‌رسیم که در آن رابطه‌هایی بین چیزهایی برقرار شده‌اند، و چیزهایی که آن رابطه‌ها را با رابطه‌های دیگر به رابطه می‌گذارند. پس این شعر، به رابطه گذاشتنِ رابطه‌ها است. یعنی اهمّیّت کار نیما

یوشیج در اینجا است، در اینجا است، و در اینجا است. او توانسته است آن "مجموعهٔ مصوّر حرکت" را که گفتم در اینجا، "اجاق سرد"، و به سلیقهٔ خودش، بوجود آورد وگرنه کارهای دیگر او در این شعر که به نوبهٔ خود تازه و نو هستند، مثل عدم تساوی طولی مصرع‌ها، کوشش در ارائهٔ زبانی نو در شعر، و دورتر گرفتن افق خیال، تصویرها و تشبیه‌ها اینها کارهایی هستند که دیگران هم پیش از او و یا هم‌زمان با او و بعد از او در تولّد و پرورش آنها کوشیده‌اند.

از کلمه تا مصرع و از مصرع تا فرم

شاعرانی مثل محمّد مقدّم، شین پرتو، تندرکیا و تقی رفعت اینها هرکدام سهمی در سامان دادن به شعر نوی فارسی دارند. شاید اگر اینها هم به مسئلهٔ فرم در شعر اندیشیده بودند، شعر نو امروز پدر یا پدرهای دیگری هم داشت. وزن شکسته و مصرع‌های نامساوی را در کارهای اینان هم می‌بینیم، امّا تنظیم آن در شعر امروز از آن‌رو نام "عروض نیمایی" می‌گیرد که نیما به زندگی مصرع در شعر نو قاعده و هنجار می‌دهد. مصرع چه منثور چه آهنگین (در کارهای شین پرتو) و چه موزون و شکسته (در کارهای رفعت وگلچین گیلانی) و چه در فضای صفحهٔ سفید (مقدّم وکیا) موجودیّت و هویّت خود را قبل از نیما هم‌زمان با او هم در شعر نو پیدا کرده بود. امّا اینکه این مصرع کوتاهی و بلندی‌اش را چه اقتضائی اداره می‌کند، در کجای بحر تمام می‌شود، و چگونه تمام می‌شود. در کجای بحر طول بحر را ادامه می‌دهد، چرا ادامه می‌دهد، و در کجا ادامه نمی‌گیرد، چرا ادامه نمی‌گیرد، پایان‌بندی مصرع چیست و چرا اینهمه در عروض نیمایی، و برای نیما امر عزیزی است. رعایت نکردن پایان‌بندی چرا و در چه مواردی مصرع را بحر طویل می‌کند، و بحر طویل چرا برای نیما زشت است و چرا فرم شعر را از زیبایی می‌اندازد؟ نقش هجاها در قطع و ادامهٔ مصرع، جای کلمه در کجای مصرع، و جای مصرع در کجای قطعه و در کجای افاعیل، مصرعی را که ارکان مساوی می‌بَرَد، و مصرعی که در افاعیل نامساوی می‌رود. پاسخ‌هایی به مجموعهٔ این سؤال‌ها مسائلی نیست که نیما یوشیج آنها را نوشته باشد و تنظیم کرده باشد. ولی ما آنها را از خلال آثار او و نمونه‌های کارها و فرم‌هایی که ارائه کرده است بیرون می‌کشیم.

از کلمه تا مصرع و از مصرع تا فرم نام کتابی است که از جوانی‌های من از سال‌های ۳۰ و ۴۰ فضایی بر این اندیشه‌ها باز می‌کند و متأسّفانه، و شاید هم خوشبختانه، سرنوشت آن نوشته‌ها بر این بود که نیمه تمام از چاپخانه برگردد و خام و خراب و خمیر، مثل خود اندیشه‌ها، ناتمام و فراموش در کشو بماند. امّا "زبان نیما" نام مقاله‌ای است که دوست دارم شما را به آن ارجاع بدهم. اوّلین بار در سال ۱۳۴۰ در کتاب هفته درآمد و بعد در کتاب هلاک عقل به وقت اندیشیدن. متنی است که نیما را در کارگاه زبانی‌اش با خصیصه‌ها و نوآوری‌هایی که در گرامر زبان و روابط جمله‌ها می‌کند نشان می‌دهد. بدعت زبانی نیما، مثل به کار بردن صفت بجای اسم، کاربرد تازهٔ حروف اضافه "با"، "از"، "به"، فاصله‌های تازه بین شکل عینی واژه‌ها و تصویر ذهنی‌شان. دادن معانی تازه به کلماتی که حامل آن در طبیعت نیستند، سمبولیسم اشیاء، استعمال

مصدرها در معانی غیر مصدری، و تمام ابزار و عواملی که در این "کارگاه زبانی" مطرح کرده‌ام، همهٔ آن چیزهایی است که برای نیما هویّت زبانی می‌سازند و همین هویّت زبانی، برای نیما امتیاز دیگری است که کوشش‌های او را در شعر نو درخشان‌تر از کوشش‌های دیگران و نام‌هایی که گفتیم نشان می‌دهد.

شاعران کیائی، و زبان گفتار

گو اینکه در میان این نام‌ها سهم تندرکیا را نباید فراموش کنیم، بخصوص در زمینهٔ همین هویّت زبانی که می‌گفتم، کوشش‌های او در به‌کارگرفتن زبان گفتاریِ شعر، و موسیقی زبان گفتاری در شعر، برای نفوذ و پیشبرد شعر نو کمک کمی نبود. "شعر آزاد" در نزد تندرکیا بیشتر روی مفهوم "آزاد" تکیه می‌کرد تا نکنیک‌های عروضی مصرع‌ها. به همین جهت مصرع‌های او بجای اینکه به وزن‌ها در عروض کلاسیک نزدیکی کنند بیشتر وزن‌های آزاد، هجایی، اوستایی و گفتاری را روی کاغذ می‌بردند و در آنجا فاصله‌هایشان را تنظیم می‌کردند.

این کار را به نوبهٔ خود محمّد مقدّم و شین پرتو هم کردند. بخصوص در کارهای کمی که از مقدّم باقی مانده توجّه به ساختمان قطعه، و فاصله گزاری در مصرع‌ها را می‌بینیم که شاید اگر ادامه می‌داد نیما یوشیج را در نسل خودش تنها نمی‌دیدیم، در ساختن شعر کوتاه، آنچنان که در "منظومه" به مفهوم شعرهای بلند، آثاری از شین پرتو چون "ژینوس" و "دختر دریا" و "سمندر" که با مصرع‌های منثور و آهنگین ساخته شده‌اند. تندرکیا شعر را از جهت "آزادی"اش می‌خواست: **جای** مصرع‌هایش را بر صفحهٔ سفید با فاصله‌ها، و به قول خودش با "ایست"هایی تعیین می‌کرد که در کارهای محمّد مقدّم هم دیده می‌شد مثل مصرع‌هایی از آغاز این قطعهٔ زیبا از مقدّم:

اختران همگی رخشند و
کس را با کی از تابش آنان نیست
چون من تابم همه را لرزه بر اندام افتد

تندرکیا هم وزن‌هایش را بیشتر در اوراد اوستایی و آهنگ‌های هجایی عامّیانه و حماسی می‌جست و به همین جهت بیشتر شعرهای او لحن دعا می‌گیرند، با موسیقی هجایی‌ای که در ادبیّات عامّیانه می‌بینیم و همین وزن‌ها در قطعه‌های دیگر او که لحن دعا هم ندارند و به زبان محاوره سروده شده‌اند اثر گذاشته‌اند. فی المثل، از میان شعرهایی که به لحن دعا و نیایش سروده شده و لذا زبانی ادبی و شاعرانه دارند، به این قطعه از مجموعهٔ "شاهین"هایش (شاهین ۴۵) توجّه کنید:

آفتاب فرو رفت آسمان سرخ و سیاه شد
دورهٔ ماه شد
من هم به آشیانه می‌روم و خاموش می‌شوم!
شب است و نیستی حقّ، حقّ، ای همیشه هست مرا بیامرز

ماه آمد روی البرز!

به عبارت دیگر می‌شود گفت که تندرکیا نیایش و دعا را به زبان شعر می‌گوید و شعر را به زبان محاوره و گفتار. یکی از زیباترین قطعه‌های زبان گفتاری‌اش را برایتان می‌خوانم:

هوا انگولکی　　من هم هوایی
کلاغه می‌پرد　　قارقار قارقار

در شعر، بخصوص استفاده از زبان مردم کوچه، زبان محاوره، استفاده از صداها و خطاب‌ها در شعر مدرن، عصیان او را علیه شعر کهن و شیوه‌های کلاسیک جسورتر و فراگیرتر از نیما و شاعران هم نسل خود و آن نام‌ها که بردیم می‌کند.

خسته شدم　　تفّ تفّ　　عجب زندگانی سگی
بگیر بتمّرگ! بمیر
خواب، خواب
پرهایت را روی پلک‌هایم فروکش ای خواهر مرگ　　آ، بر تو پناه از زندگی
خواب، خواب
قار قار!
ای زهر مّار!
زندگی همین است　　کار است و کارزار

در یکی از شاهین‌هایش (شاهین ۱) می‌خوانیم:

فراخی، بزرگانگی!　　چه گویم، چه؟　　باری، سپهرانگی!
سپهرانه! سپهر، پهر!
ای نازنینا　جان شیرینا، بیا! بیا!
خواهی که من زاری کنم؟　　هی،　هی!
در پای تو خاری کنم؟　هی،　هی!
یا نیاز ما را بپرداز،　　یا وانیاز!...
عشق و عشق و عشقم است
زیر و بم، دیم و دوم و دوم و دم،
چه کنم؟

امروز هم شاعرانی که نمی‌خواهند دیگر نیمایی باشند، و فکر می‌کنند که "کیائی" شده‌اند می‌سرایند:

ای گفتنانگی!
حتّیٰ اگر تو بگویی بگو نمی‌گویم　　گفتن این را که هرچه تو گویی کنم
من چه کنم،　بی‌تو من چه کنم　　وزن این چه کنم بی‌تو من چه کنم را　خانم زیبا!...

مالد به سینهٔ من سر؟ مالد؟ بگو! مالد؟ مالد؟ بگو!
گیرد مرا؟ نگیرد گیرد مرا؟ نگیرد؟ گیرد مرا نه؟ گیرد مرا گیرد...[۲]

از میان شاعران "کیائی" که در سال‌های اخیر به زبان کوچه روی آورده‌اند، بعض‌شان خواسته‌اند از کلمه‌ها در شعر "معنا زدایی" کنند، یعنی شعر بی‌معنا بسرایند، و یا روابط جمله‌ها را بهم بریزند، و یا کلمه‌ها را بشکنند، و یا جایشان را در دستور زبان عوض کنند، و یا اصلاً دستور زبان را دور بریزند:

هی هی بالالا لام لام تبریز...
فروئیده به قوی سبز فروئیده...
و حنجره که ناگهان بزند زد زده
بزن بزن بزنم تا سرم شبیه جاآآآآآآآآآآن[۳]

و در جای دیگر:

همان که **اینانندگی** شود یک عمر
و درگذرد تا کمالِ زیر که خویش زیراند کمالِ **زیراندگی** شود[۴]

معذلک تندرکیا در کاربُردِ زبان گفتار و اصطلاحات عامّیانه، و هم در خالی کردن کلمه‌ها از معناشان، آنها را در متنی قرار می‌دهد که معنای دیگری پیدا می‌کنند، و نحو شکنی را برای بی‌معنایی به کار نمی‌برد:

مثل له اینست که دارارام رام دوررروم رام دارام رام رام خواب می‌بینم‌م‌م‌م‌م‌م‌م‌م‌م
دست نگهدارید دَس دَس والّاهه من نمرد ما مُردم کجا مُردم مردُم دُم دُم دارید رید رید
در می‌رید رید می‌رید‌دددد رَفِ رَفِ رَفِ رَفِ رفتند مهر جان جیغ جیغ‌غ‌غ‌غ‌غ‌غ‌غ‌غ[۵]

شکستن نحو کلمه‌ها و دستور زبان، اگر از جهانِ نامرئیِ زبان (Invisible) حرف تازه‌ای برای جهانِ مرئیِ ما نیاورد حرف یاوه‌ای است، یاوه، مفت، رایگان و هدر. تندرکیا بیش از دو هزار صفحه از اینگونه شعرها دارد که در آنها جمله‌های شکسته، واژه‌های معنازده، و گاه بی‌معنا کم نیست مثلاً در همین شعرهایی که مثال زدم: سپهرانگی، پهر، وانیاز، منته، و مثل این جمله که از قدیم‌ها در ذهن من مانده است: «نمی‌شود، می‌شود که نشود و چنین شد، و چون که چنین شد پس چه می‌شود که چه‌ها می‌شود»[۶] و

۲- براهنی، رضا؛ مجلّهٔ بایا خرداد ۱۳۷۸. کارنامه شمارهٔ ۱۴. آدینه به نقل حسین رسول‌زاده در مقالهٔ: سوی پنهان زبان شاعرانه، کارنامه شمارهٔ ۱۶ و ۱۷، سال ۱۳۷۹.
۳- همانجا.
۴- همانجا.
۵- نهیب جنبش ادبی، ص ۱۳۸۶، شعر «می‌ترسم آی مرده! کجا بود بود»
۶- از قطعهٔ سد شکنی، ص ۱۱۷۹.

آنها که کیا را نخوانده‌اند خیال می‌کنند که از اخوان ثالث است.

معذلک در کتاب نهیب جنبش ادبی بی‌جهت نیست که تندرکیا خودش را تنها و کارهایش را دستبرد زده می‌بیند، مدّعی است که زبان فولکلور و به قول خودش زبان توده را نجات داده است و شعر واقعی را او است که در این زبان وارد کرده است، و در سراسر کارهایش از ظلمی که بر او رفته بسیار می‌نالد و پرخاش می‌کند:

تو برای من بسی، بس‌هایی!
ای بی‌منتها، ای بی‌منته!
پروردگارا!
تُف بر شاعران "شعر بی‌معنا"![۷]
تفّ، تفّ!

ادامه دارد.[۸]

۷- تندرکیا، نهیب جنبش ادبی، شاهین، اردیبهشت ۱۳۵۴، صفحهٔ ۱۳۸۷.

۸- ادامهٔ این سخنان را به علّت ضیق جا و محدود بودن صفحات در آینده‌ای دیگر می‌خوانید.