نادر نادرپور

شعر امروز:
سفری دراز به‌سوی نقطه‌ای واحد*

از هفتاد سال پیش تا کنون، دلبستگان و کنجکاوان سخن پارسی، نخست با اصطلاحاتی مانند: «شعر نو»، «شعر سپید»، «شعر آزاد»، و سپس با مفاهیمی نظیر شعر «نیمائی» و «شعر امروز» روبرو شده‌اند، امّا از ماهیّت و تعریف و تاریخچهٔ هیچ کدام، آگاهی درستی نیافته‌اند.

گروهی، «شعر نو» را فقط «شعر آزاد» (یا بی وزن و قافیه) می‌پندارند و گروهی دیگر، «شعر امروز» را همان جیغ بنفش می‌دانند که در غار کبودی کشیده شد و آن غار از هیبتش به دو یدن افتاد.[1]

کوتاه سخن آن که بیشتر کسان هر سروده‌ای را که نقشی نامتعارف ــ و اغلب: «گسیخته» ــ بر صفحهٔ کاغذ بیفکند، «شعر جدید» می نامند.

به گمان من برای شناختن همهٔ این عنوانها (که دوران مشخّصی از سخن پارسی را

* بیست و چهارمین اجلاس سالانهٔ «انجمن مطالعات خاورمیانهٔ امریکای شمالی» (MESA)، در سن‌انتونیو، تکزاس (روزهای ۱۰ تا ۱۳ نوامبر ۱۹۹۰/ ۱۹ تا ۲۲ آبان ۱۳۶۹) برگزار گردید. در نخستین شب این کنفرانس، بر طبق برنامه‌ای که از طرف بنیاد کیان و مجلهٔ ایران‌شناسی تنظیم گردیده بود، یک جلسهٔ سخنرانی به زبان فارسی تشکیل شد که در آن بجز اعضای ایرانی و عده‌ای از ایران‌شناسان امریکایی عضو MESA، عده‌ای از هموطنان مقیم سن‌انتونیو، آستین، و هوستون نیز شرکت داشتند. در این جلسه بترتیب آقایان نادر نادرپور، حشمت مؤید، و جلال متینی سخن گفتند و سپس هر یک به پرسشهای حاضران جواب دادند. این جلسه در ساعت ۸ بعدازظهر آغاز گردید و در حدود نیمه‌شب بپایان رسید.

این مقاله، متن سخنرانی آقای نادر نادرپور در آن جلسه است.

در بر می‌گیرند) نگاهی پُر شتاب ولی موشکافانه بر گذشته‌های دور و نزدیک باید انداخت و من در این گفتار فشرده، چنین هدفی را نشانه گرفته‌ام و بهتر می‌دانم که برای راه بردن به این هدف، ادبیّات پیش از اسلام ایران را به یک‌سو نهم زیرا میراث آن دوران، چنان اندک و اطّلاعی که ما از آن داریم، چنان ناچیز است که ویژگیهایش را در شعر معاصر پارسی باز نمی‌توان شناخت.

امّا ادبیّات ایران بعد از اسلام را ــ چه نظم و چه نثر ــ تا آغاز انقلاب مشروطیّت، «عرب گرای» می‌توان نامید و می‌دانم که دربارهٔ این صفت، توضیحی بیشتر باید داد:

تضادّی که بدنبال هجوم عرب، از برخورد پیشینهٔ ملّی و فرهنگی ایران با ویژگیهای سامی اسلام در وجدان قومی ما پدید آمده و ارکان اصلی هویّت ما را متزلزل کرده، عبارت از نوعی شیفتگی‌ست که بمحض عبور از برزخ احساسِ «فریب‌خوردگی»، به نفرت بدل می‌شود و این تناوب، همچنان ادامه می‌یابد.[۲]

همین تضادّ شگفت است که در ادبیّات بعد از اسلام ایران نیز انعکاس دارد و مهمترین نشانه‌اش، جاذبهٔ عرب گرایانه‌ای‌ست که شعر فارسی را ــ مانند دیگر شؤون اجتماعی و فرهنگی ما ــ از نخستین نیمهٔ قرن سوّم تا اوائل قرن چهاردهم هجری مسخّر کرده است.

البتّه، شیفتگی ایرانیان نسبت به شعر دوران جاهلیّت اعراب بی اساس نبوده، زیرا این شعر، زیبایی و شیوایی را به حدّ کمال داشته و به دلیل اشتمال بر اوزان متنوّع و قالبهای گوناگون، یگانه هنر ممتاز تازیان بشمار می‌رفته است و این، بدان سبب بوده که سرزمین کویری عربستان، به حکم تهی بودن از کوهساران پر صخره و بی بهره ماندن از معادن سنگ و فلزّ، هنرهای مجسّمه‌سازی و معماری را جز در حدّ ساختن بتها و بتکده‌ها نشناخته و نیز، بحکم نایابی برف و باران، از چشم‌اندازهای پر گل و گیاه و دهکده‌ها و شهرهای رنگارنگ محروم مانده و امکانی برای هنر نقّاشی (شاید جز در حدّ رنگ آمیزی همان بتها و بتکده‌ها) پدید نیاورده، و برعکس، بعلّت پراکندگی قبائل و دورافتادگی آدمیان و کوچیدنِ مدام ریگهای روان، به شعر روی آورده است که به رنگ و بوم و سنگ و فلزّ و حتّی کاغذ نیازی نداشته و می‌توانسته که عواطف و اندیشه‌ها را جایگزین رنگها و طرحها بکند و چشم‌اندازهای رنگین درون را بجای منظره‌های بی‌رنگ برون بنشاند و کلمات نانوشته را به یاری وزن و قافیه، از گوش به گوش و از سینه به سینه، پرواز دهد.

و الحق باید گفت که نخست، اعراب دوران جاهلیّت و سپس تازیان عصر اسلام،

اقتضای هنری دیار خود را نیک دریافته و نیک برآورده‌اند و ایرانیانِ آن روزگاران را چنان شیفتهٔ کلام هنرمندانهٔ خود کرده‌اند که یکی از ایشان بنام نظامی عروضی در کتاب معروف چهارمقاله ، هنگام سخن گفتن از فردوسی، دربارهٔ شعر وی چنین داوری می کند: «... من در عجم سخنی بدین فصاحت نمی بینم و در بسیاری از سخنِ عرب هم».[۳] و بدین گونه مانند اغلب ایرانیان فرهیختهٔ آن دوران، «سخنِ عرب» را فصیحتر از سخن عجم می داند، و این کلام وی، مشتی ست که نمونهٔ خرواری از داوریهای کسانی نظیر صاحب‌بن عبّاد و ابن عمید تواند بود.[۴]

و امّا، ایرانیان فقط به تحسین فصاحت سخن تازی بس نکرده بلکه به تقلید از معانی و قالبهای آن نیز پرداخته‌اند و به گفتهٔ دکتر زرّین کوب:

«... چون شعر فارسیِ از آغاز بر مبنای شعر عربی بوجود آمد و در قالبهای بیانی و اغراض معانی، غالباً شیوهٔ شعر عرب را سرمشق یافت ارتباط مستقیم با شعر عربی برای آن اجتناب ناپذیر شد و شاعر فارسی زبان در دستگاه امیری که ممدوح او بود، با همان رسمی که شاعران عرب در دستگاه خلفاء و امراء پذیره می شدند مواجه بود»[۵] و... «برخی شعرای فارسی زبان از منوچهری و لامعی گرفته تا معزّی و سلمان ساوجی، گهگاه از مضمونهایی که خاصّ شعر عربی ست و شامل اشارت به ربع و اطلال و دمن و وصف صحرا و شتر و آثار خیمه هایِ جمع شده است، تقلیدهای استادانه کرده‌اند».[۶]

و بدین گونه

«از عنصری تا معزّی، شعر رسمی فارسی کوشیده است تا چیزی از خاطرهٔ شعر امثال ابوتمّام و متنبّی و معرّی را در خود زنده نگهدارد و البته تهذیب و تربیت ذوقی و ادبی ممدوحان عصر و اعیان دولت هم که خود، شعر و سنّتهای شعری عرب را به چشم تحسین و تقلید می نگریستند، در توجّهی که شعرای این عهد به سرمشقهای عربی خویش نشان می دادند تأثیر داشته است.»[۷]

امّا آنچه تا این‌جا گفته‌ام، دربارهٔ گرده‌برداری سخنوران سبک خراسانی (سده های سوّم و چهارم و پنجم) از شعر تازیان بوده است و این بدان معنی است که توجّه پارسی گویان آن زمان، منحصراً به کلام عرب در دورانهای جاهلیّت و خلافت بوده است و نه به دین اسلام، یا به عبارت دیگر: تنها، جادوی سخن تازیان، آنان را می فریفته و شیوهٔ تفکّر اسلامی در آن فریفتگی تأثیری نداشته است.

اکنون ببینیم که رابطهٔ شعر فارسی و شعر عربی در دوران سبک عراقی چگونه

بوده است. دکتر زرّین کوب می نویسد:

«از وقتی که عوامل و اسباب تازه، از جمله غلبهٔ روح دین و رواج بازار فقها و صوفیّه، شعر را به قلمرو تازه‌ای که طرز عراقی نام یافت وارد کرد، شعر فارسی از نفوذ زبان عربی تدریجاً دوری گرفت و برعکس، با علوم شریعت و حکمت اسلامی بیشتر نزدیک شد.»[۸]

و بدین ترتیب در می یابیم که اگر سرمشق سخن پارسی در دوران سبک خراسانی، قالبها و مضامین اشعار جاهلیّت عرب بوده و روابط شهریاران و شاعران ایرانی از رفتار خلفای تازی با مدیحه گویان خویش در دربارهای اموی و عبّاسی تأثیر پذیرفته است، در شیوهٔ عراقی، شریعت و حکمت اسلامی موجب شیفتگی ایرانیان شده و همچنان سخن پارسی را در حیطهٔ نفوذ روح و فکر عرب نگهداشته است.

به عبارت رساتر: در هر دو سبک، مجموع اندیشه و آیین تازیان بر فکر و شعر پارسی زبانان تسلّط یافته و در این بیت ایرج، خلاصه شده است:

این بزرگان که خدای ادبند خوشه‌چین کلمات عربند.

و اکنون وقت است که به دوران سبک اصفهانی (معروف به هندی) نظر افکنیم و تأثیر سخن تازی را در شعر آن دوران جستجو کنیم. حقیقت این است که گرچه روزگار پادشاهی صفویان (یا دوران رواج شیوهٔ هندی) بسبب همزمانی با قدرت یافتن مذهب شیعه، از لحاظ نثر نویسی، «مستعرب‌ترین» ادوار تاریخ ایران است، مع هذا باید انصاف داد که شعر این دوران، بیشتر از اشعار دوره‌های قبل (خراسانی و عراقی) عرب گرای نیست و حتّی از لحاظ قالب و مضمون، کمتر از دو شیوهٔ پیشین وامدار شعر تازی و شریعت اسلامی ست و این، شاید بدان علّت است که اغلب شاعران نامدار این شیوه، یا بر اثر اشتغال به پیشه‌های آزاد (مانند دکّانداری)، از محیط درباری و اعیانی عهد صفوی دورافتاده و یا بر اثر مهاجرت به هندوستان، از تأثیر زبان رسمی و نثر دیوانی آن دوران مصون مانده‌اند. با اینهمه، ادامهٔ نفوذ کلام عربی و شریعت اسلامی را در این شیوهٔ شعری نیز می توان یافت و بنابراین، آن را دنبالهٔ تاریخی و منطقی سبکهای خراسانی و عراقی باید نامید و «تافتهٔ جدا بافته»اش بشمار نباید آورد.

امّا دوران «بازگشت» که در ابتدا، بقصد مبارزه با شیوهٔ هندی پدید آمده و از روزگار زندیان تا انقلاب مشروطیّت ادامه یافته است، به‌رغم ادّعای بنیادگذارانش، نتنها تحوّلی به‌بار نیاورده بلکه تقلید شیوه‌های عراقی و خراسانی را پیشه کرده و مخصوصاً در عصر قاجاریان، سلسله‌ای دیگر از شاعران درباری را پرورانیده است که دُرست مانند سخنوران

قرون سوّم و چهارم و پنجم، به اسلوب شعرای عرب در دربارهای خلافت زیسته و به پیروی از ایشان نیز سخن گفته‌اند. و باز همین دوران «بازگشت»، نسلی تازه از شاعران متشرّع را پدید آورده است که به سبک دوران عراقی، از مذهب و تصوّف یاد کرده‌اند. بنابراین، آشکار است که چون شاعران «دورهٔ بازگشت»، از سخنورانی سرمشق گرفته‌اند که به نوبهٔ خود، پیرو کلام عرب و شیفتهٔ رسوم دربار خلفا، و در دورهٔ دیگر، فریفتهٔ شریعت و حکمت اسلامی بوده‌اند، آثار و اطوار ایشان را نیز «عرب‌گرای» باید خواند زیرا تغییر و یا بدعتی در گفتار و کردارشان نمی‌توان یافت که وجه امتیاز آنان از سخنوران دوره‌های پیشین باشد.

بدین گونه، سراسر شعر فارسی پس از اسلام را ــ چه در صورت و چه در معنی ــ منبعث و متأثر از الگوهای عربی باید دانست. امّا دانستن این واقعیّت، حقیقتی را که به همین اندازه اهمیّت دارد نفی نمی‌تواند کرد و آن، این است که ما ایرانیان، غالباً آنچه را که از اقوام دیگر وام کرده‌ایم، چنان رنگ و بوی ایرانی بخشیده و از آنِ خود ساخته‌ایم که گویی از آغاز، متعلّق به ما ــ و گاهی هم بهتر از اصل ــ بوده است.

و گویاترین گواه این مدّعا، قالب «مثنوی» (یعنی: بیتهایی با وزن یکسان و مصراعهای همقافیه) است که گرچه در عروض عرب با نام «مُزدَوجه» سابقه داشته ولی در شعر آن قوم، نمونه‌های فراوان و درخشانی نیافته است و حال آن که چهار منظومهٔ قدر اوّل زبان پارسی (**شاهنامهٔ** فردوسی، **خمسهٔ** نظامی، **مثنوی** مولوی و **بوستان** سعدی) در همین قالب سروده شده است.

و نمونهٔ دیگر ــ علاوه بر خطّ و مینیاتور، که اوّلی را از تازیان و دوّمی را از مغولان آموخته‌ایم ــ شعر امروز است که با همهٔ گوناگونی در شکل، تنها وجه افتراقش با شعرِ قدیم فارسی، الگوی آن است و این الگو را ما، در قرن اخیر همراه بسا چیزهای دیگر از مغرب‌زمین گرفته‌ایم. در حقیقت، بر اثر شکستهای سپاهیان ایران از لشکریان روسیهٔ تزاری در جنگهای دوران فتحعلیشاه بود که نخبگان ایرانیِ آن زمان به واپس‌ماندگی کشور خویش و پیش‌افتادگی ممالک مغرب زمین پی بردند و از آن روزگار، گرایش کلّی ایرانیان بسوی غربَ آغاز شد و انقلاب مشروطیّت نیز، نشانه و نتیجهٔ این گرایش بود.

من در این‌جا قصد و وقت پرداختن به جنبه‌های گوناگون غرب‌گرایی ایرانیان را ندارم و فقط می‌کوشم که بازتاب این گرایش را در شعر فارسی به‌اجمال نشان دهم و نخستین نشانهٔ آشکار ــ و در عین حال ــ خنده‌آور آن را نیز در تمایل شاعران اوانِ

مشروطیّت به استعمال واژه‌های خارجی (و مخصوصاً فرانسوی) در قصائد و غزلیّات سیاسی آن روزگار می بینم، روزگاری که ادیب‌الممالک فراهانی می گفت:

اونیورسیته و فاکولته در ایران نبُدیارب کجا تعلیم دادند این گروه دیپلماسی را

و ایرج به این شیوه اشاره می کرد و طعنه زنان می سرود:

بس که در لیور و هنگام لِته دوسیه کردم و کارتُن تِرته
تو بمیری ز آمور افتادم از شر و شور و شعور افتادم

و بعد به جدّ و هزل نتیجه می گرفت که:

این جوانان که تجدّدطلبند راستی دشمن علم و ادبند
در تجدید و تجدّد وا شد ادبیات، شلم شوربا شد

و امّا این دوران، دیری نپایید و جا به ایّامی سپرد که شاعران ایرانی بر اثر تقلیدِ ناشیانه از اشعار بیگانه، دست به سرودن قطعاتی با اوزان هجایی (بر اساس شمارهٔ «سیلاب»ها) و قافیه‌های نامرتّب زدند و باز از زبان ایرج در بارهٔ خود شنیدند که گفت:

می کنم قافیه‌ها را پس و پیش تا شوم نابغهٔ دورهٔ خویش

و همهٔ این آشوبها و انحرافهای شعری، نشانهٔ آن بود که الگوی غربی برخلاف الگوی عربی، با چشم و ذهن ایرانیان آشنایی نداشت و برای سرمشق گرفتن از آن، دانش و ممارستی لازم بود که در اغلب شاعرانِ آن عهد دیده نمی شد.

اگر ایرج را که به زبان فرانسه آشنایی کافی داشت امّا از شعر آن کشور و سایر ممالک مغرب زمین جز از طریق ترجمه آگاه نبود کنار بگذاریم، معاصران دیگر او نظیر ادیب‌الممالک و بِهار و دهخدا، دست کم در آن روزگار چندان خبری از شعر فرنگی نداشتند و معلومات کلّی آنان از ادب مغرب زمین نیز به تأثیری که شاعران و نویسندگانِ اروپایی در آثار تُرک زبانان قفقازی و اسلامبولی گذاشته بودند، محدود می شد.

امّا ظهور نیما و وقوف کافی او بر بخشی از اشعار فرانسویِ قرن نوزدهم این مشکل را حلّ کرد و الگوی نسبةً دُرستی از صورت و معنای شعر فرنگی را در پیش چشم شاعرانِ بعد از مشروطیّت نهاد.

نیما که در مدرسهٔ فرانسوی سن لویی درس خوانده بود و هنگام تحوّل اوضاع اجتماعی ایران در عصر رضاشاه به دوران پختگی طبع خود نزدیک می شد، نخست با نگرشی «غربی وار» بر زمان و مکان، استنباط شاعرانهٔ تازه‌ای را که حاوی افکار و مضامین و حتّی واژه‌های نوظهور بود عرضه کرد و اندک‌اندک، درونمایهٔ شعر فارسی را تغییر داد و سپس با پیشنهادهایی که بر اثر مطالعه در اسلوب شعر فرنگی به ذهنش رسیده

بود و شامل شکستن تساوی طولی مصراعها و درهم آمیختن اوزان عروضی و بکارگماشتن نامنظم قوافی می‌شد، صورت سخن پارسی را نیز دگرگون کرد و بدین گونه، سرمشق شاعران ایرانی را که تا اندکی پیش از او شعر عربی بود، به شعر غربی مبدّل‌ساخت. امّا این تغییر و تبدیل در حدّ پسند وی توقف نکرد و رفته رفته، سه شیوهٔ دیگر را پدید آورد:

شیوهٔ نخست که بعدها به «مکتب سخن» و یا «اسلوب کلاسیک نو» مشهور شد، به‌رغم هیاهوی معاندان، چندان تفاوتی با اسلوب او (یعنی: شیوهٔ نیمائی) نداشت زیرا وزن عروضی را لازمهٔ شعر می‌دانست و پیشنهادهای سه‌گانهٔ نیما را دربارهٔ کوتاه‌وبلندساختن مصراعها و بهم آمیختن اوزان و جابجا کردن قافیه‌ها پذیرفته بود و فقط، جرأتی بیشتر را در زمینهٔ آفریدن تصاویر ذهنی، واحتیاطی افزونتر را در کار بهم آمیختن اوزان ناسازگار، از شاعر طلب می‌کرد و تجاوز بی‌اندازه از سرحدّات سنّتی مصراعها را نیز روانمی‌دید. این شیوه، به کسانی تعلّق داشت که اگر بعنوان مثال، چنین تصویرِ شگفتی را در شعر فریدون توللّی می‌پسندیدند:

باد، غرّان و من اِستاده در این سوز هلاک
چنگ در مو، چو یکی زنگی دیوانهٔ مست
راست چونان دگلی بر سر طوفان زده ناو
می‌کشم سر به فراز
می‌نهم رخ به نشیب
می‌روم خسته و درمانده به آغوش شکست،

و یا این بهم آمیختگی اوزان سازگار را در شعر خانلری خوش می‌داشتند:

شوق دیدار توام در ره کشید
ذرّه را خورشید در خرگه کشید
شرمم آید گر برآید بر زبانت نام من
وای بر این جان بدفرجام دشمنکام من
می‌شدم در راه
دل ز شوقت مست
پایم از جا شد
چنگ من بشکست
چون بیازیدم

کتابخانه تخصصی تاریخ اسلام و ایران
تاسیس ۱۳۷۴

سویش این جا دست
از رگ هر تار
ناله ای برجست
ناله ای دلسوز، جای نغمه های دلپذیر
ای امید جان! ببخشای این گنه بر من مگیر،

در عوض، تجاوز آشکار از سرحدّ سنّتی مصراع و درازنفَسی وزن را در این شعر نیما مطلوب نمی دیدند:

نگران با من اِستاده سحر
صبح می خواهد از من
کز مبارک دم او آورم این قوم به جان باخته را بلکه خبر.

چنان که گفتم، این شیوه با تفاوتی اندک، همان مکتب نیمائی بود. امّا شیوهٔ دوّم را کسانی تبلیغ می کردند که به بهانهٔ فراوانی یا گوناگونی اوزان عروضی، پیشنهادهای نیما را نمی پذیرفتند و تغییر و تحوّل در صورت شعر فارسی را لازم نمی دیدند و نوآوری در مضمون را برای ایجاد تجدّد شاعرانه کافی می شمردند، و پس از ارائهٔ نمونه هایی نظیر چکامهٔ «مرغزار دیلم» اثر طبع بهار، و قصیدهٔ «نگاه» ساختهٔ رعدی آذرخشی و چند غزلِ شهریار، از زبان حمیدی شیرازی می سرودند که:

بحور کهنه توانند فکرتازه کشید اگر که کِلکِ هنرمند، ناتوانا نیست

و شیوهٔ سوّم که در جهت مقابل این طرز تفکّر قرار داشت، از آنِ کسانی بود که وزن و قافیه را مطلقاً از لوازم سخن نمی دانستند و به «شعر آزاد» (یعنی: «نثرگونه») معتقد بودند. و تا آن جا پیش می رفتند که حتّی فقدان «وزن» را برای تجلّی «شعر ناب»، ضروری می دیدند. این شیوه که ابتدا، از «زیر هم نوشتنِ» سطور کوتاه و بلند در ترجمهٔ اشعارِ بیگانه، و برابر نهادن عبارات خارجی با جملات فارسی پدید آمده و «قطعهٔ ادبی» نام گرفته بود، پس از گذراندن سالهای ۱۳۱۳ تا ۱۳۲۶ و ورزیده شدن در دستهای کسانی مانند محمّد مقدّم و شین پرتو و رواهیج، سرانجام به چنگ احمد شاملو افتاد و صورت شعر پذیرفت[۹] و گویا به یُمن عاری بودن از هرگونه قانون و قاعدهٔ مسلّم، هواداران بسیار یافت.

بدین ترتیب، شعری که از اوان مشروطیّت کم کم رو بسوی باختر گردانیده و با ظهور نیما صورت فرنگی پذیرفته بود، از لحاظ شیوهٔ بیان به چهار مکتب تقسیم شد که دوتای آنها (یعنی: «مکتب نیما» و «مکتب سخن») میانه رو، و دوتای دیگر (یعنی: «مکتب

نظم گرایان» و «مکتب آزادسرایان») افراطی بودند و تنها وجه مشترکی که داشتند، نوآوری در محتوی بود.

امّا چنانچه داوری ناقدانه‌ای دربارهٔ ویژگیهای این چهار شیوه لازم باشد، باید گفت که تحوّل پیشنهادی نیما با سرشت شعر سازگارتر از آن دو شیوهٔ دیگر است، زیرا اگر معتقد باشیم که قالب و محتوای هر شعر مانند جسم و جان هر کودک، پدیدهٔ واحدی را بوجود می‌آورد که با هیچ شعر و هیچ کودک دیگر شبیه نیست، باید این را هم بپذیریم که قالب منحصر بفرد برای یک قطعه شعر، هنگامی بوجود می‌آید که مصراعهای نامساوی و اوزان درهم‌آمیخته و قوافی نامنظّم «نیمائی»، به تناسب و اقتضای مضمون، چنان با هم سازگار آیند که مجموعهٔ آنها با ترکیب هیچ قطعهٔ دیگر همانند نباشد و این کار در آن دو شیوهٔ افراطی میّسر نتواند بود زیرا در نزد «نظم گرایان» (یا کسانی که به قوالب قدیم شعر فارسی پایبندند) مضمون شعر، هر قدر هم که تازه باشد، قالبهایی «ازپیش‌ساخته» نظیر قصیده و غزل و رباعی دارد و ناگزیر در یکی از آنها جای می‌گزیند و گرچه این قانون، «عطف به ماسبق» نمی‌شود و دربارهٔ شعر کلاسیک فارسی ــ که با همان قالبها به‌دنیا آمده است ــ صدق نمی‌کند، امّا شعر امروز را به «یکنواختی در سیما» و «شباهت نالازم با شعر قدیم» دچار می‌سازد.

بعنوان نمونه، از شعر بسیار شیوای سیمین بهبهانی به نام «در هلال احمر» و با مطلع: «شلوار تاخورده دارد، مردی که یک پا ندارد» یاد می‌توان کرد که به رغم مضمون تازهٔ امروزینش، دارای قالب همانند و وزن یکنواخت غزلی‌ست که صفای اصفهانی، نزدیک به یک قرن پیش، با این مطلع سروده است:

دل بردی از من به یغما، ای تُرک غارتگر من دیدی چه آوردی ای دوست، از دست غم بر سر من

و نیز، در نزد «آزادگویان» (یعنی آنان که به شعر بی وزن و قافیه معتقدند) برای هر محتوای تازه، بیش از یک قالب وجود ندارد و آن قالب، «نثر» است که به آوردنِ نمونه‌هایش حاجت نیست. از این قرار، دو شیوهٔ اخیرالذّکر به دو طریق مختلف، از یک سو هوادار مضامین متحوّل و از دیگرسو خواستار قالبهای ثابت شعری‌اند و آن دو شیوهٔ نخست که از پیشنهادهای عروضی نیما پدید آمده‌اند، تحوّل در قالب و مضمون را با هم طلب می‌کنند.

امّا آنچه در دو دههٔ واپسین، شگفتی بسیار آفریده، رواج این اعتقاد در نزد خیلی از کسان (بویژه: جوانان) بوده است که «شعر راستین امروز»، همان شعر آزاد یا «بی وزن و قافیه» است و آن سه شیوهٔ دیگر (یعنی: «مکتب نظم گرایان»، «مکتب نیما»، و

«مکتب سخن») بمنزلهٔ مراحلی ست که برای رسیدن به «شعر راستین امروز» باید از آنها گذشت، زیرا پُلی بهتر از این شیوه‌های «معتدل» برای قدم نهادن به کرانهٔ «شعرِ پیشرو» نمی توان یافت. ریشه‌یابی این اعتقاد نادُرست هنگامی میّسر است که نظری تند و کوتاه به تجلّی «سیاست» در سخن قدیم و جدید فارسی بیفکنیم، و من ناگزیرم که این نگرش را هم اکنون و همراه شما آغاز کنم:

شعر اصیل و شاعران بزرگ ما، از بامداد هجوم اسلام تا آغاز انقلاب مشروطیّت، هرگز به حوادث و مقتضیّات زودگذر زمان (که در اصطلاح امروز، «سیاست» نامیده می شود) توجّهی نکرده‌اند زیرا دل درگرو پاسخ گفتن به ضرورتهای تاریخ داشته‌اند و میان دو مفهوم «زمان» و «تاریخ» اختلافی هست که شرحش در این گفتار نمی گنجد.[۱۰] امّا، من فقط بعنوان مثال و نیز، استدلال عرض می کنم که هیچ یک از شاعرانِ قدر اوّل زبانِ فارسی نظیر فردوسی و خیّام و نظامی و مولوی و سعدی و حافظ، جز هنگامی که حادثه‌ای عام در ضمیرشان به عاطفه‌ای خاص بدل شده و بر جای محرمانه‌ترین احساسات (مثلاً: عشق) نشسته باشد، از وقایع و حوادث زمان خود خبر نمی دهند، و حال آن که به ضرورتهای گوناگونِ تاریخ ایران از قبیل آفریدن حماسه‌ای بزرگ بقصد احیای هویّت ملّی، تحریر و تدوین افسانه‌های شفاهی بمنظور رهانیدنشان از چنگال فراموشی، ابلاغ شاعرانهٔ پیام عرفان برای برانداختن اختلافات مذهبی یا نژادی و امثال اینها، پاسخ گفته‌اند و شاعران دیگر نیز این پاسخگویی به ضرورتهای تاریخ را (علی رغم بی اعتنایی به مقتضیّات و حادثات زمان) تا اوان انقلاب مشروطیّت ادامه داده‌اند.

تنها از آغاز این دوران است که به دنبالِ نگریستن به مغرب زمین و انقلابی که حاصل آن نگرش بوده، «سیاست» در شعر فارسی راه یافته است. امّا این «سیاست»، حالتی کلّی داشته و بیشتر شامل مسائل و مشکلات اجتماعی، نظیر فقر و ظلم و بیسوادی و حجاب زنان بوده و کمتر به نظام فکری یا عقیدتی خاص پرداخته و به همین دلیل، اغلب اشعار دوران مشروطیّت به مقالات روزنامه‌ها شباهت یافته و سرشار از مطالب و مباحث روز شده است و سببش آن بوده که شور انقلابی، شعر و شعورِ جامعه را تحت الشّعاع قرار داده است.

در دیوان شاعران طراز اوّل دوران مشروطیّت مانند ایرج و بهار، اشعاری لبریز از مضامین اجتماعی با اشاراتی به حوادث سیاسی می خوانیم، و در آثار شاعران درجهٔ دوّمِ آن روزگار نظیر اشرف الدّین حسینی (معروف به: نسیم شمال) قطعاتی پر از غم نان و ترس از قحطی و هراس از ناامنی می یابیم. و چند سالی بعد، یعنی در آغاز و سپس در

اوج سانسور رضاشاهی، بازهم نیما را می بینیم که شیوه‌ای دیگر برگزیده است، یعنی: نه مانند ایرج و بهار، آشکارا از مصائب اجتماعی سخن گفته، نه مثل نسیم شمال، گزارشِ روزانه نوشته و نه نظیر عارف و عشقی شعار داده، بلکه استنباط سیاسی خود را از اوضاعِ زمانه، به زبانی مبهم و کنائی بیان داشته و این شیوه را تا هنگام هجوم «متفقین» در شهریور ماه ۱۳۲۰، دنبال کرده است.

امّا از این تاریخ تا ۲۸ مردادماه ۱۳۳۲، حضور ایده‌ئولوژی چپ و تجسّم و تمرکز قدرتش در حزب توده، حیات اجتماعی ایران را دگرگون ساخته و بر عرصهٔ هنر و ادبیّات و روزنامه‌نگاری ما سایه افکنده و در نتیجه، شیوهٔ بیانِ «نیمای میانسال» و بسی از شاعران جوان را ــ کم یا بیش ــ تغییر داده است. در این دوران، شعارهای شعرگونه‌ای که هم اکنون، چند پاره از آنها را برای شما نقل می کنم، بر کلک و زبان شاعرانِ گوناگون روان بوده است:

خلق می گویند:

ــ «امّا آن جهانخواره
(آدمی را دشمن دیرین) جهان را خورد یکسر.»

مرغ می گوید:

ــ «در دل او آرزوی او محالش باد.» (نیما)

°

شیپور انقلاب
پر جوش و پر خروش
از نقطه‌های دور
می‌آیدم به گوش (توللی)

°

باز ای گزمه، بتاز
بر سر خواهر من، مادر من (کسرائی)

°

زود است گالیا
در گوش من ترانهٔ دلدادگی مخوان

.....

دیر است گالیا، به ره افتاد کاروان (سایه)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

و این گونه نغزگوییها تا تسلّط مجدّد سانسور بر دوران پس از مردادمـــــاه ۱۳۳۲ ادامه یافته و آن گاه، به ظهور شیوه‌ای انجامیده است که ابهام و کنایه را از زبان شاعرانه و سیاسی نیما وام گرفته، و شاید بعنوان واکُنش در مقابل آن گونه شعرها و شعارهای موزون و مقفّی، اندک اندک وزن و قافیه را فروگذاشته و به «فراخ دستیِ» نثر گراییده است.

در فاصلهٔ سالهای ۱۳۳۲ و ۱۳۵۷، بازماندگانِ «چپِ وابسته» و «نورسیدگانِ به‌چپ ـ پیوسته» که کم و بیش، با همراهی و یا ـــ دست کم ـــ آگاهی دستگاه فرمانروا، میزهای تحریر روزنامه‌ها و بلندگوهای تقریر رسانه‌ها را تدریجاً اشغال کرده بودند، به مددِ تردستیهای شگفت مطبوعاتی و تمهیدات زیرکانهٔ تبلیغاتی، آن شیوهٔ مبهم نثرگونه را بعنوان «شعر راستین متعهّد» به بسیاری از مردم قبولانده و نامهای برخی از شاعرانِ آن شیوه را که در لیست وجهه آفرین «ممنوع القلمها» جای گرفته بودند، پشتوانهٔ مدّعای خود ساخته و این اندیشهٔ خطا را مانند آب زیر کاه، در ذهن همان گروه از مردم جاری کرده‌اند که پیشروترین مکتب شعر امروز، متعلّق به همین «آزادسرایانی» است که از لحاظ ادبی، نوترین مضامین و بدیع‌ترین تصاویر ذهنی را بکار می‌برند و از لحاظ سیاسی نیز، مترقّی‌ترین اندیشه‌ها و انسانی‌ترین باورها را تبلیغ می کنند و کُلاً در طیف شاعرانِ معاصر، «آوانگاردهای چپ» را تشکیل می دهند و حال آن که بترتیب و بعد از ایشان، «مکتب نیما» معرّف «شعر نیمدار مایل به نو» و پناهگاه «شاعران میانه‌رو متمایل به چپ» شمرده می‌شود و «مکتب سخن»، مظهر «شعر نیمدار مایل به کهنه» و محفلِ «شاعران میانه‌رو متمایل به راست» بحساب می‌آید و البتّه در این میان، تکلیف «نظم گرایان» (که هوادار نو کردن محتوی و نگهداشتن قالبهای کهن در شعر امروزند) معلوم است، یعنی مکتب ایشان، ازلحاظ ادبی: «سنّت پرست» و «واپسگرا»، و از لحاظ سیاسی: «راستِ افراطی» و «مرتجع» است. امّا، البتّه برای کوچیدن از اقلیم اشعارِ قدیم و افکار قهقرائی و سپس، برای رسیدن به کرانهٔ «شعر راستین و اندیشه‌های پیشرو»، می بایست آن سه مکتب را شناخت و از برزخ معنوی آنها عبور کرد، فی المثل: برای فهمیدن شعر «شاملو»، شعر «مشیری» را قبلاً بایستی خواند و از آن گذشت!

البتّه لازم به توضیح نیست که برخلاف این نظر، روشن‌بینان، چه بسا اندیشه‌های ژرف و تصاویر شگفت را که در آثار شاعرانِ «مکتب نیما» و «مکتب سخن» ـــ و حتّی در اشعارِ «نظم گرایان» ـــ می یابند، ونیز، چه بسا مضامینِ کهنه و افکار سطحی را که با بیانی «تازه‌نما» در «شاهکارهای آزادسرایان پیشرو» می بینند.

باری، چنان که گفتم، آن دمدمهٔ تبلیغاتی و افسون مطبوعاتی تـــا ســـال ۱۳۵۷

ادامه یافت و سپس، هیبت انقلابِ نافرجام و چیرگیِ «پاسداران اســـــلام»، زبان «حضرات» را در کام و شمشیرشان را در نیام فروبُرد و از «شاعران راستین متعهد» و مُبلّغان «قلم در دست» و طرفدارانِ «میکروفون بر لب» ایشان، آوازی برنیامد و نیشخند تقدیر این بود که من و سیمین بهبهانی ــ یعنی دو شاعری که یکی در داخل و دیگری در خارج از ایران، حوادث و فجایع دههٔ اخیر را بیش از بسیار کسان فریـــــاد کرده‌ایم ــ هیچ کدام، به مکتب «آزادسرایان پیشرو» تعلق نداشته‌ایم!

باری، از آن‌جا که قصد نگرش انتقادی بر شعر کنونی و شاعران معاصر ایران در میان نیست، من گفتار خود را با این نتیجه‌گیری به پایان می‌برم که شعر امروز، علی‌رغمِ نوآوریها و دگرگونیهایی که در قالب و محتوی پذیرفته است، با شعر کلاسیک فارسی بیش از یک اختلاف نداشته و آن، این بوده که «الگوی شاعرانهٔ غربی» را جانشینِ «سرمشق شاعرانهٔ عربی» کرده است. امّا من، این تفاوت و تغییر را نه‌تنها عیب ندانسته بلکه ضرورت شمرده‌ام و به همین سبب، از استعمال اصطلاحات «عرب زدگی» و «غرب زدگی» ــ که بار منفی دارند ــ پرهیز جُسته و به تعبیراتی مانند «عرب گرایی» و «غرب گرایی» روی آورده‌ام، و چنان که از عنوان این گفتار برمی‌آید، «شعر امروز» را «سفری دراز به سوی نقطه‌ای واحد» دیده‌ام: آری، نقطهٔ واحدی که بر سر حرف «عین» نشسته و کلمهٔ «عرب» را به واژهٔ «غرب» مبدّل کرده است!

لوس آنجلس ـ سه‌شنبه ۱۵ آبان‌ماه ۱۳۶۹=۶ نوامبر ۱۹۹۰

حواشی:

۱ ـ اشاره به اثر مرحوم هوشنگ ایرانی:

غار کبود می دود جیغ بنفش می کشد

۲ ـ نگاه کنید به: «تضادّ کفر و دین در شعر حافظ» از: نادر نادرپور، کتاب نیما (شمارهٔ ۲ ــ زمستان ۱۳۶۷) صفحات ۱۸ تا ۲۵.

۳ ـ نگاه کنید به: کلّیات چهارمقالهٔ نظامی عروضی (با تصحیح و مقدمهٔ محمّد بن عبدالوهّاب قزوینی)، مقالهٔ دوم، صفحهٔ ۴۸.

۴ ـ نگاه کنید به: سیری در شعر فارسی، نوشتهٔ دکتر عبدالحسین زرّین‌کوب (تهران، ۱۳۶۳) صفحهٔ ۹.

۵ ـ همان کتاب، صفحات ۲۰۰ و ۲۰۱.

۶ ـ همان کتاب، صفحهٔ ۱۹۹.

۷ ـ همان کتاب، صفحهٔ ۲۰۵.

۸ ـ همان کتاب، صفحهٔ ۲۰۵.

۹ ـ نگاه کنید به: ستون قطعات ادبی، به قلم احمد شاملو که نخست در شماره‌های پیاپی مجلّهٔ اطلاعات هفتگی (از فروردین ماه ۱۳۲۰ به‌بعد) چاپ می‌شد و سپس در اواخر سال ۱۳۲۶، گزیده‌ای از آنها همراه چند قطعهٔ منظوم،

بصورت کتاب درآمد و زیر عنوان **آهنگهای فراموش شده** با مقدمه‌ای از ا. فرزانه ــ سردبیر وقت همان مجلّه ــ در تهران انتشار یافت.

۱۰ ـ نگاه کنید به: «شاهنامه: پاسخ فردوسی به ضرورت تاریخ» از: نادر نادرپور، **فصلنامهٔ ایران‌شناسی** (سال دوم، شمارهٔ دوم، تابستان ۱۳۶۹) صفحات ۲۹۹ تا ۳۰۹.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی