

مقدمه

شعر معاصر فارسی، طی گذشت یک قرن از عمر خود دچار تحولات فراوانی شده است. زبان یکی از مهم‌ترین حوزه‌ها در زمینه عناصر شعر معاصر است. اگر خط سیر زبان در شعر معاصر از دوره مشروطه تا کنون در نظر گرفته شود، شاهد حرکت زبان شعر از جانب زبان فاخر و ادبی به جانب زبان گفتار رایج در زندگی روزمره هستیم. میل به کاربرد عناصر زبان گفتار و بهره‌مندی از قابلیت‌های بالقوه این زبان در شعر معاصر، لزوم بررسی این گونه زبانی در شعر این دوره را بیش از پیش نمایان می‌کند.

با انقلاب مشروطه مبانی فکری ایرانیان، تحت تأثیر غرب، دچار تغییرات بنیادین شد. این تغییرات که نخست در ابعاد مختلف زندگی بروز کرد به سرعت بر شیوه‌های بیان ادبی و شاعرانه تأثیر گذاشت و سبب شد شاعران به تدریج، ضرورت بازنگری در اسلوب‌های شعری کهن را بپذیرند و به شیوه‌های تازه‌ای در بیان شاعرانه روی آورند. از این دوره به بعد، در کنار سروده‌های فاخر ادبی، اشعار دیگری نیز سروده شدند که زبان و محتوای آنها از زبان، زندگی و فرهنگ عمومی مردم گرفته شده بود و مخاطبان آن نه تنها عموم مردم که حتی بی‌سوادان را نیز شامل می‌شد. لغات و ترکیبات این اشعار ساده، اوزان آنها روان و مفاهیمشان عمومی و مربوط به زندگی روزمره اجتماعی و سیاسی مردم بود؛ شعر عصر مشروطه تنها مقدمه‌ای بود که راه را برای حرکت شعر به سمت گفتاری شدن هموار کرد. نخستین گام‌های این حرکت، کاربرد لغات محاوره‌ای و بیگانه همچنین تعابیر عامیانه در شعر بود. شاعران این دوره بیشتر به جهت عدم آگاهی از سنت دیرین شعر فارسی و به منظور سرعت در انتقال پیام در صدد جای‌گزینی زبان گفتار عامیانه به جای زبان فاخر ادبی بودند. با وجود زبان ساده‌ای که شاعران این دوره به تقلید از زبان نثر متون ترجمه شده به کار می‌گرفتند، ناهماهنگی آشکاری میان بافت هنری کلام آنها با واژه‌های ساده و عامیانه‌ای که از زبان توده مردم بدان راه یافته بود، وجود داشت. اما این اشعار به‌رغم حضور در صحنه‌های اجتماعی و محافل عمومی، جواز ورود به ادبیات رسمی و محافل جدی ادبی را نیافتند. شاید بتوان از نخستین کسانی که زمینه را برای رسمیت ادبی بخشیدن به کاربرد زبان و لحن گفتاری در شعر فراهم کرد و برای نزدیک ساختن زبان شعر به زبان گفتار به

نظریه‌پردازی پرداخت و خود نیز بر آن اساس شعر سرود، از نیما یوشیج نام برد. با ظهور نیما، کاربرد زبان گفتار جلوه دیگری به خود گرفت.

نیما با آگاهی از زبان فاخر ادبی، به منظور هماهنگ ساختن زبان شعر دوره خویش با واقعیت زندگی، پیشنهاد به کارگیری زبان گفتار را در شعر مطرح ساخت. تأکید وی مبنی بر کاربرد لحن گفتاری در شعر، به روند شکل‌گیری شعر گفتار سرعت بیشتری داد. نیما برای نخستین بار کلمات محاوره‌ای را هماهنگ با دیگر عناصر شعری در بافت کلام خویش نشانده. او واژه‌های محاوره‌ای، اصطلاحات و کنایات عامیانه، ضرب‌المثل‌ها، لغات بومی و محلی، اصوات و هر آنچه را که برگرفته از باورها و عقاید مردم دوره خویش بود و در طبیعت زبان روزمره‌شان به کار گرفته می‌شد، بدون هیچ‌گونه محدودیتی به قلمرو شعر وارد کرد. این امور در پیوند با عینیت‌گرایی، واقع‌بینی و جزئی‌نگری که مطابق پیشنهادهای او در نوع نگاه شاعران معاصر به محیط پیرامون خویش به وجود آمده بود، بافت هنری و منسجمی را برای شعر او رقم می‌زد که جدا کردن زبان شعر از زبان گفتار را ناممکن می‌ساخت.

آسمان یکریز می‌بارد / روی بندرگاه / روی دنده‌های آویزان یک بام
سفالین در کنار راه / روی "آیش"ها که "شاخک" خوشه‌اش را می‌دواند.
/ روی نوغان‌خانه، روی پل- که در سرتاسرش امشب/ مثل اینکه ضرب
می‌گیرند یا آنجا کسی غمناک می‌خواند. / همچنین بر روی بالاخانه
همسایه من (مرد ماهی‌گیر مسکینی که او را می‌شناسی) / ...

(نیمایوشیج، ۱۳۷۵: ۵۰۹-۵۱۰)

شعر گفتار که نخست در نظریه‌های نیما برخی از اصول آن بیان شد، بعدها توسط فروغ شکل سازمان‌یافته‌تری پیدا کرد. فروغ فرخزاد در دو دفتر شعری، *تولد*ی دیگر و *ایمان بی‌اوریم* به آغاز فصل سرد، با هنرمندی تمام، توصیه‌های نیما را در زمینه زبان و لحن گفتاری در شعر اجرا کرد. او علاوه بر اوزان نیمایی و اوزان ترکیبی که به تبع اشعار نیما به کار می‌گرفت، برای نزدیکی بیشتر اشعار خود به طبیعت زبان، از نوعی وزن غیر عروضی که برگرفته از لحن گفتاری در کلام روزمره است، سود جست و بدین طریق پس از نیما سهم زیادی در تکامل شعر گفتار بر عهده دارد.

.../ حیاط خانه ما تنهاست / حیاط خانه ما / در انتظار بارش یک ابر ناشناس /
 خمیازه می کشد / و حوض خانه ما خالیست / ستاره های کوچک بی تجربه از
 ارتفاع درختان به خاک می افتند / و از میان پنجره های پریده رنگ خانه
 ماهی ها / شبها صدای سرفه می آید / حیاط خانه ما تنهاست / ...
 (فروغ فرخزاد، ۱۳۷۹: ۳۵۶-۳۵۷)

شعر گفتار که با فروغ وارد مسیر حقیقی خود شده بود، با رسیدن به دهه شصت گسترده تر و تبدیل به جریانی فراگیر شد. در این دهه در برخی از محافل ادبی، گه گاه شعری با نام شعر گفتار مطرح شد و شاعرانی کوشیدند به تبیین و تشریح آن بپردازند. اغلب شاعران دهه شصت تا کنون با استمداد از دو مشخصه بارز این نوع شعر؛ یعنی زبان و لحن گفتار، به خلق آثاری همت کردند که در آنها به دنبال ارتباطی مستقیم و بی واسطه تر با مخاطب حضوری اشعارشان بودند و با زبان و لحن بیان گفتار روزمره با او سخن می گفتند.

بررسی پیشینه شعر گفتار

سیدعلی صالحی از پیشروان شعر گفتار، معتقد است: «سابقه کم رنگ دیالوگ غالب در شعر، به گذشته های دور می رسد؛ سایه روشن این راه را حتی می توان در گات های اوستا جستجو کرد. در کتاب مقدس هم، مثلاً غزل های سلیمان، سپس به گونه ای روشن تر این حافظ است که روح گفتگو را درک کرده است و امروز فروغ و سپس جنبش شعر دهه هفتاد» (صالحی، ۱۳۸۲: ۱۳۲). اما علی باباچاهی منشأ شعر گفتار را در ادب مشروطه جستجو می کند و وضعیت گفتاری در شعر شاعران مشروطه را ناگزیر از «معارضه آنها با نظام مستقر ادبی پیش از خود» می داند سپس نیما را «وارث جوهر تجدد شعر دوره مشروطیت» قلمداد می کند. در پی نیما، شییبانی و رحمانی را در به کارگیری لحن محاوره ای و به تبع آن وزن گفتار، پیشرو فروغ قرار می دهد و می نویسد شعر فروغ «شکل مدون و مدرن شعر گفتاری شاعران پیش از اوست» (باباچاهی، ۱۳۸۰، ج ۱-۲: ۵۳۱-۵۵۹). جعفری سرآغاز شعر گفتار را همزمان با پیدایش شعر دانسته است؛ اما آغاز آن را در معنای معاصر به دوره نیما باز می گرداند، به عقیده وی کسی که پس از نیما به این امر توجه نشان داده شاملو است (جعفری، پایگاه اینترنتی:

غلامرضا صراف نیز در مقاله "شعر گفتار" با نگاهی انتقادی به کتاب *گزاره‌های منفرد* نوشته علی باباچاهی، بر این باور است که نخستین بار تندر کیا «گفتار را به صورت مدرن وارد شعر امروز کرد» و از بیژن الهی، رضا براهنی و اعضای کارگاهش به عنوان افرادی که از او تأثیر پذیرفته‌اند، یاد می‌کند (صراف، پایگاه اینترنتی: *iranspoetry*).

به نظر می‌رسد از آنجا که "شعر گفتار" در مفهوم مورد نظر این مقاله در دوره معاصر شکل گرفته است، شاید مناسب‌تر باشد که دوره مشروطه را مقدمه، و ظهور نیما را آغازگر این نوع شعر و فروغ را تکامل‌بخشنده آن بدانیم و اواخر دهه شصت به‌ویژه دهه هفتاد به بعد را دوره رشد و توسعه آن محسوب کنیم. بنابراین در ترسیم خط سیر پیشینه شعر گفتار می‌توان گرایش شاعران به این نوع شعر را از مشروطه تا دهه هفتاد چنین توصیف کرد که در دوره مشروطه شعر سید اشرف‌الدین گیلانی (نسیم شمال)، ابوالقاسم لاهوتی، ایرج میرزا و میرزاده عشقی نمونه‌های موفق کاربرد زبان عامیانه بود. در دوران پس از مشروطه تا انقلاب اسلامی که دوره تکوین شعر گفتار است باید از نیما یوشیج، محمدحسین شهریار، احمد شاملو، نصرت رحمانی، سیمین بهبهانی، سهراب سپهری و فروغ فرخزاد یاد کرد. در دوره انقلاب اسلامی تا پیش از دهه هفتاد نیز محمدرضا عبدالملکیان، سیدعلی صالحی، سلمان هراتی، قیصر امین‌پور و علیرضا قزوه این شیوه را ادامه دادند. در اواخر دهه شصت و سراسر دهه هفتاد شعر گفتار گسترش پیدا کرد و علاوه بر سیدعلی صالحی، یدالله مفتون امینی، رضا براهنی، علی باباچاهی، هرمز علی‌پور، حافظ موسوی، مهرداد فلاح و ... اشعار زیادی را به این شیوه سرودند. از دهه هفتاد تا امروز کمتر شاعر نوپردازی را می‌یابیم که نمونه‌ای از شعر گفتار را در سروده‌های خویش نداشته باشد.

تعریف شعر گفتار

برای شعر گفتار تعاریف مختلفی ارائه شده است. سیدعلی صالحی شعر گفتار را شعر امروز به‌ویژه یکی دو دهه اخیر می‌داند و در بیان مؤلفه‌های آن می‌گوید: «برون‌رفت از کلی‌گویی‌های گذشته، انسان‌دوستی، هم‌شانه شدن و موازی زیستن با مخاطب، فرود آمدن از جبروت خیالی، تنها ماندن متکلم وحده، تقسیم و تخاطب انسانی اندیشه، کهنگی

و دور انداختن پرده ... استعاره، محقق شدن آرزوی دیرینه نیما به معنای نزدیک شدن شعر به زبان طبیعی و طبیعت خالص زبان که همان "شعرگفتار" است و سادگی، سادگی، سادگی...» (صالحی، ۱۳۸۲: ۳۹). جعفری در تعریف دیگری، شعر گفتار را برگرفته از زبان عامیانه دانسته و خصوصیات و ممیزه‌های آن را مخاطب‌محوری، گزاره‌های انشایی، کیفیت حسی و عاطفی، جسمانیت فضا و خوانش، صراحت، شکستن کلمات، حرکت، صدا و منطق گفتار بر می‌شمرد (جعفری، همان). نصرت رحمانی نیز - که در اشعارش با استفاده از زبان عامیانه به نحوی به شعرگفتار نزدیک شده است - در مورد این نوع شعر می‌نویسد: «این شعرها دلیل گفتار شدنشان فاصله گرفتن از آرکائیک است و این شعرها شاخه همان فولکلور است» (رحمانی، معیار، ۱۳۷۸: ۱۳). علی تسلیمی این نوع شعر را از منظر ویژگی‌هایش چنین می‌بیند: «شعرگفتار دارای روانی و ریزانی زبان صمیمی و ساده و لحن تخاطبی و محاوره با اطناب‌های فراوان در میانه و نیز دشواری در تمام کردن شعر است. مخاطب معمولاً معشوق است و شعر عاشقانه و اکثراً لحن شعر است که به شعر گفتار هویت می‌بخشد» (تسلیمی، ۱۳۸۳: ۲۱۵).

هریک از این تعریف‌ها، قسمتی از ویژگی‌های شعرگفتار را بیان می‌کنند. همان‌گونه که مشاهده می‌شود، کسانی که در صدد تعریف این نوع شعر برآمده‌اند، بیشتر کلی‌گویی کرده‌اند و در هیچ‌کدام مشخصه‌های دقیقی از این نوع شعر ارائه نشده‌است. با بررسی آثار شاعرانی که مدعی سرودن شعر گفتار هستند، می‌توان دریافت که این شعر به عنوان زیرمجموعه‌ای از شعر نو و به‌ویژه شعر دهه هفتاد، ضمن آنکه دارای مؤلفه‌هایی مشترک با سایر گونه‌های شعر نو در جریان‌های شعری معاصر است، مشخصه‌های منحصری هم دارد که وجود آنها با هم در یک شعر سبب تمایز میان چنین اشعاری با سایر گونه‌های شعر معاصر می‌شود. این ویژگی‌ها را می‌توان به شرح زیر برشمرد:

الف) نشأت گرفتن از زبان گفتار روزمره

نخستین ویژگی شعرگفتار، شکل گرفتن آن بر پایه زبان محاوره است. این شعر با پرهیز از به‌کارگیری زبان فاخر ادبی و به منظور وسعت بخشیدن به زبان شعر از سطوح و لایه‌های مختلف آوایی، واژگانی و نحوی زبان گفتار بهره می‌برد و در پی کشف ادبیت

در این زبان است. زبان گفتاری که از پرکاربردترین گونه‌های زبان معیار است، در نقش ارتباطی به‌ویژه برای سامان دادن تعاملات شفاهی ظاهر می‌شود. از این رو، منبع عظیمی از آواها، واژگان، تعبیر، اصطلاحات، ضرب‌المثل‌ها و... را در خود جای داده است که هر کدام می‌توانند عاملی در جهت سامان دادن به شعر گفتاری باشند. در نمونه زیر شاعر با کاربرد بخشی از عناصر زبان گفتار مانند واژگان ساده‌ای که در زبان روزمره کاربرد فراوان دارند، تکرار اصطلاح عامیانه و اصوات، همچنین عدم بهره‌مندی از شیوه‌های مرسوم خیال‌پردازی، زبان گفتار را نقش شعری و ادبی بخشیده است.

حالا خیال کن اینجا بغداد / این هم جوی نازکی از خون / از این شقیقه که مال من است / تا دامن سفید تو بر این خاک / حالا خیال کن که من دست دراز کرده‌ام / که موهایت را / از این سیم خاردار بگیرم / حالا خیال کن شدنی باشد این‌ها / و تو سرت را گذاشته‌ای اینجا / روی این سینه / زیر این یکی شقیقه که مجروح نیست / آن وقت یک لحظه چشم‌هایت را برگردانی / به سمت دجله و بشماری: / یک... دو... سه... ده / بومب... بامب... بومب... بامب / آن وقت انگشت‌های مرا / از روی خاک جمع کنی: / یازده ... دوازده ... / ...

(حافظ موسوی، ۱۳۸۷ الف: ۴۶-۴۷)

ب) سیطره لحن گفتاری

لحن گفتار مهم‌ترین مؤلفه‌ای است که به شعر گفتار هویت می‌بخشد. این مشخصه نیز به جنبه شنیداری زبان باز می‌گردد و شاعر گفتار با بهره‌گیری از لحن آوایی زبان در جهت تأثیرگذاری بیشتر آن به سوی القای احساس مورد نظر خود به خواننده، و دریافت آسان مفهوم شعر از جانب وی، گام‌های موثری بر می‌دارد. بنابراین می‌توان گفت این شعر، آگاهانه یا ناآگاهانه، به سوی رمانتیسیم سوق می‌یابد. زیرا دغدغه تأثیرگذاری سریع، ضرورت پُررنگ بودن "عنصر عاطفه" را ایجاب می‌کند، با این تفاوت آشکار که در شعر رمانتیک، شاعر با طرح مضامین عاطفی، احساسات سطحی خواننده را تحریک می‌کند؛ ولی در شعر گفتار، شاعر با کم‌کردن فاصله خود با خواننده و وارد کردن "عنصر صمیمیت شاعرانه" به این مهم دست می‌یابد. در شعر گفتار زبان لحن خودمانی به خود می‌گیرد و شاعر از جایگاه بالادستی خود فرود می‌آید و در کنار مخاطب خود

می‌نشینند و به گفتگوی عادی با او می‌پردازد. بهزاد خواجهات در این باره می‌نویسد: «طبیعی است وقتی که ما زبان فاخر و شدیداً سبکی را مذمت و تفرّد زبان و ساختار شعری را در آثار دوره خود به عنوان یک ضرورت جستجو می‌کنیم، به هر چیز که گریز از آن زبان کلی و وصول به این زبان را ... تسهیل و میسر کند، بها می‌دهیم. لحن، عمده‌ترین ابزار این دگرگونی است که باعث می‌شود زبان مبتنی بر پیام روزمره از خشکی و صرف ارتباط، القا و تأثیر را هم جزو کارکردهای خود کند. البته فراموش نکنیم که عناصر بیانی، تصویری و بلاغی نیز از طرف دیگر به کارکرد القایی زبان محاوره کمک شایانی می‌کند» (خواجهات، معیار، ۱۳۷۸: ۲۴). به عنوان مثال تکیه در دستگاه نحوی زبان فارسی تمایز معنایی ایجاد می‌کند و شاعران گفتار از چنین ظرفیتهایی برای ایجاد لحن‌های متفاوت بهره گرفته، از رهگذر فراز و فرود در لحن گفتاری خود، سهولت در انتقال پیام با همان کیفیت مورد نظر خویش را دنبال می‌کنند.

هیچ خطی ... دوست عزیزم/ اینجا را که منم / به جایی که تویی وصل نمی‌کند/ عجیب نیست که دارم با تو حرف می‌زنم؟/ سوّالی که توی دستم گذاشتی/ به نگاهم جوش خورده ... راستی! / با کدام کلید از این در گذاشتی؟/ من که هرچه می‌گردم ... / اوضاع عجیبی ست! پاهایم مرا کجا جا گذاشته‌اند؟/ دست‌های من از پیشم کی رفته‌اند؟/ قلبم که دست‌کم از ساعت شهرداری دقیق‌تر می‌زد/ پشت کدام چراغ ایستاده؟/ معلوم نیست ... نمی‌دانم/ فکر من اما ... ناگفته نماند خرج بر می‌دارد/ و این در ... طوری که پیداست/ روی هیچ کلیدی لبخند نمی‌زند.

(فلاح، ۱۳۷۷: ۱۲-۱۳)

ج) ادعای برکناری مخاطب‌غیابی و جایگزینی مخاطب‌حضور

شاعر شعر گفتار مدعی است که برای مخاطبی که غایب است شعر نمی‌گوید، بلکه مخاطب این شعر حاضر است، گویی در مقابل شاعر نشسته و شاعر در جریان شعر با او سخن می‌گوید. شعر گفتار، به سبب این ویژگی، "مخاطب محور" است. درحقیقت وجود مخاطب حضوری در این شعر نوعی ادعاست و شاعر از این شگرد برای آشنایی‌زدایی از منطق گفتاری شعر که عموماً متکی بر مخاطب غایب فرضی است، استفاده می‌کند و با این شیوه وانمود می‌کند که در حضور یک شنونده حاضر سخن

می‌گوید. سیدعلی صالحی در این مورد می‌گوید: «این اصل دمکراسی در شعر فرامدرن است [که] شاعر هم‌شانه با مردم و همراه آنها قدم می‌زند، نه پدر است نه پدرسالار، نه روشن‌فکر حتی، باید به خواننده شعر خود اجازه دهد در برخی لحظات، جانشین شاعر شود و این تعامل عشق است» (صالحی، ۱۳۸۲: ۱۸۲). البته در عالم واقعیت این‌گونه نیست؛ یعنی در هیچ شعری خواننده جانشین شاعر نمی‌شود؛ بلکه شاعر وانمود می‌کند که به صورت حضوری سخن می‌گوید؛ زیرا هیچ شاعری در حضور دیگران شعر نمی‌سراید. بنابراین ذهنیتی که منطق گفتار را بر این شعر مسلط می‌کند، حضور مخاطب فرضی است. از آنجا که در ارتباط حضوری بخشی از عناصر بیان به زبان در نمی‌آیند، ترتیب و ساختمان جملات از سیالیت زیادی برخوردار است و بافت زبانی به شکل دیگری نمایان می‌گردد. به عنوان نمونه در هیچ قسمتی از شعر زیر مخاطب حضوری وجود ندارد؛ بلکه شاعر با مخاطب قراردادن دوم شخص مفرد، سعی در اثبات این ادعا دارد که مخاطب او غایب نیست و وی در حضور او و برای او سخن می‌گوید.

پس شرح گریه‌ها را بگذاریم برای بعد/ اکنون که من حس می‌کنم/
صدای تو رو به پاییز است/ همسایگانتان که خوب بودند/ و تو قانع به یک
دریچه کوچک به مقصد دیدن این ماه/ و اندکی نسیم که بنشیند به
گونه‌ها/ و من راه را می‌روم به آفتاب راه می‌روم به سایه‌ها و راه‌روها / و
پله‌ها را نشانه کرده‌ام که بعد از آن باید پیچید/ پلاک خانه تو از یادم
نمی‌رود/ سال تولد من است/ بر نیمکتی که ندیده‌ایم هرگز حرف می‌زدیم
عمری/ و حالا رسیده‌ایم به هم/ تو مهربان‌تری از من/ من کمی پریشانم.

(علی‌پور، ۱۳۸۰: ۱۲۰-۱۲۱)

د) گرایش به سادگی و عدم پیچیدگی

سادگی مورد نظر در شعرگفتار، به معنای سادگی موجود در گفتارهای روزمره نیست، زیرا زبان محاوره به علت تکرار بیش از حد، به عادت زبانی تبدیل شده است و دیگر کسی به معنای تک‌تک واژه‌ها در آن توجهی ندارد؛ از این رو، سادگی زبان در شعرگفتار ناشی از روزمرگی نیست؛ بلکه به سبب بهره‌مندی از قابلیت‌های شعری سطوح مختلف زبان محاوره است که مردم با آن آشنایی ندارند.

این سادگی نباید تصور تقلید صرف این نوع شعر از گفتار روزمره را در ذهن مخاطب متبادر کند. این شعر می‌کوشد با مصالح ساده، ساختمان زیبا و هنرمندانه‌ای بسازد که آسان‌یاب باشد و در عین حال هم به عمق معنا نفوذ کند و هم لذت‌بخش باشد. باباچاهی معتقد است: «شعر پسانیمایی به سادگی غیرآسان خود متکی است. از این رو، ... خواننده نباید گول این نوع سادگی‌ها را بخورد و از کنار تمهیدات ناآشنا و در نتیجه از کنار زبانی که جان شعر است به‌آسانی بگذرد. این شعر ... با فن‌سالاری در بیان، میانه‌چندان خوشی ندارد» (باباچاهی، ۱۳۷۵: ۱۲۹). حقیقت امر بر خلاف گفته باباچاهی است. سادگی زبان در شعر پسانیمایی از جمله شعرگفتار معمولاً جنبه‌ی جمال‌شناسیک ندارد و چندان تفاوت بارزی با سادگی زبان گفتار در آن دیده نمی‌شود و به همین دلیل کمتر مورد توجه مخاطبان حرفه‌ای قرار می‌گیرد. سادگی در این نوع شعر پیوندی همیشگی با لحن گفتاری دارد در غیر این صورت تنها با شعر ساده‌ای مواجه‌ایم که لزوماً شعرگفتاری نیست.

می‌ترسم، مضطربم / و با آنکه می‌ترسم و مضطربم، باز با تو تا آخر دنیا هستم. / می‌آیم کنار گفتگوی ساده / تمام رویاهایت را بیدار می‌کنم / و آهسته زیر لب می‌گویم / برایت آب آورده‌ام، تشنه نیستی؟ / فردا به احتمال قوی باران خواهد آمد. / تو پیش‌بینی کرده بودی که باد نمی‌آید، با این همه دیروز / پی صدایی ساده که گفته بود بیا، رفتم! / تمام راز سفر فقط خواب یک ستاره بود، / خسته‌ام ری را.

(صالحی، ۱۳۸۵: ۳۴۰)

تأکید این نکته ضروری به نظر می‌رسد که هیچ‌کدام از این عوامل به‌تنهایی نمی‌توانند معرف شعر گفتار باشند، بلکه مجموع این عوامل باید در کنار هم قرار بگیرند تا سبب شکل‌گرفتن اثری به نام "شعرگفتار" شوند.

عناصر تشکیل دهنده شعرگفتار

۱) زبان

زبان اساسی‌ترین عامل در آفرینش‌های ادبی از جمله شعر است و از پُرکاربردترین گونه‌های آن، زبان گفتگو است؛ زبانی که با ویژگی‌های مشخص خود به حوزه شعر وارد

می‌شود. از آنجا که "جنبش شعر گفتار" مدعی بهره‌گیری از قابلیت‌های موجود در لایه‌های مختلف زبان‌روزمه یعنی زبان گفتار است، بررسی زبان این شعر به عنوان اصلی‌ترین عنصر شکل‌دهنده آن، در درجه اول اهمیت قرار دارد. با بررسی دفترهای شعری شاعران گفتار می‌توان دریافت که آنها با زبان دو نوع رفتار داشته‌اند و از رهگذر همین رفتارهای زبانی، شعرگفتار به دو دسته قابل تقسیم است که در حوزه زبان، ساختمان و تخیل تفاوت‌های خود را بیشتر بروز می‌دهند. علی‌باباچاهی از این دو دسته تحت عنوان "شعر گفتاری متعارف" و "شعر گفتاری غیرمتعارف" یاد می‌کند (باباچاهی، ۱۳۸۰، ج ۲-۲: ۱۰۴۵-۱۰۷۷). اما به نظر می‌رسد "شعر گفتاری معناگرا" و "شعر گفتاری معناگریز" عناوین بهتری برای نامیدن این دو دسته شعر باشد.

منظور از "شعر گفتاری معناگرا" تمامی اشعاری است که امکان ورود به فضای شعری آنها برای مخاطب دشوار نیست و در مجموع، قابل فهم هستند. در این نوع از شعرگفتار، شاعران رفتاری متعارف و معمول با زبان دارند و آشنایی‌زدایی‌هایی که بر زبان گفتاری اعمال می‌کنند تا آن را به زبان شعر بدل کنند، هیچ‌گاه زبان اشعارشان را دارای ابهام غیرهنری و فاقد معنا نمی‌سازد. در نتیجه می‌توان معنای اشعارشان را دریافت.

به ابر نمی‌توان گفت / که چرا میان پنجره ایستاده است / یا به باران / که چرا
به خانه او می‌رود / یا به باد / که چرا بر شانه‌های زنی بیگانه می‌نشیند / و باز
به ابر نمی‌توان گفت / که چرا یکباره در دست‌های من می‌افتد / و از میان
انگشت‌هایم / فرو می‌بارد. (ابکاری، ۱۳۶۵: ۵۰)

در مقابل آن "شعر گفتاری معناگریز" قرار می‌گیرد. رفتار غیرمعمولی که شاعران این اشعار در چگونگی کاربرد عناصر زبان گفتار در پیکره شعر از خود نشان می‌دهند، زبان شعر آنها را نامأنوس و فہم شعرهایشان را دشوار می‌کند. هنجارشکنی‌ها و آشنایی‌زدایی‌های افراطی و بی‌منطق این گروه، فضای شعر را تاریک می‌کند و راه را بر هرگونه درک و دریافتی می‌بندد. ابهام موجود در شعر این گروه، اهمال ناشی از رفتار غیرمتعارف با زبان است نه ابهام هنری و همین امر تفاوت اصلی کاربرد زبان گفتار در آثار این گروه با گروه قبلی است.

صدایی که در نی ریخت/ به اینجایم آورده‌ست که بگویم تو!// که تو از بسته‌ترین پنجره برگردی پشت میزم بنشینی/ و آن شعله که عیاش بود و بر بال پروانه شلیک شد/ بیاید و آتش را روی هیزم بگذارد/ که من آواز بخوانم و کوچه اصلاً ادامه چندین خروس باشد/ و مردم ببینند، پشت دری خوابیده‌ام/ در می‌زنم که بگویم تو!// چرا تو آنکه می‌گفت: پشت هر پنجره گاهی پنجره‌ای بسته‌ست، نیستی؟ (عبدالرضایی، ۱۳۷۶: ۶۷)

هدف شاعران امروز بالاخص شاعران گفتار، از بین بردن تمام عواملی است که مانع از ایجاد رابطه‌ای مستقیم و بلاواسطه میان شاعر با مخاطب شعرش می‌شود. تعبیر آنها برای دستیابی به چنین هدفی، بهره جستن از زبان گفتار با تمامی ظرفیت‌های آن است. به همین دلیل پُرکاربردترین بخش عناصر زبانی شعرگفتار را واژگان متعلق به بیان محاوره‌ای و روزمره تشکیل می‌دهند. «در باور شاعران نوپرداز ... هیچ واژه‌ای در ذات خود شاعرانه یا غیرشاعرانه نیست، بلکه شیوه رفتار شاعر با آن واژه است که ارزش شاعرانگی آن را مشخص می‌کند. هیچ تردیدی نیست که ورود واژه‌های غیرشاعرانه در شعر، چنانچه به هنری شدن آنها و شاعرانه شدن آنها بینجامد، پسندیده است و چنانچه با همان معنای خنثای خود که در نثر به کار می‌روند، به کار بروند، هیچ اتفاق شاعرانه‌ای نیفتاده است» (حسن‌لی، ۱۳۸۶: ۱۲۰). و به گفته فروغ فرخزاد «خشن‌ترین و زشت‌ترین کلمات، هنگامی که به وجودشان نیازی احساس شود، نباید به علت آنکه هرگز سابقه شعری نداشته‌اند کنار گذاشته شوند» (جلالی، ۱۳۷۶: ۱۴۵).

شعرگفتار برای غنی کردن خویش علاوه بر واژگان، اصطلاحات و کنایات عامیانه، اصوات را نیز از محیط پیرامون می‌گیرد و با وارد کردن به حوزه شعر، آنها را شاعرانه می‌کند تا به وسیله آنها رنگ صمیمت و سادگی به شعر بزند. به‌گونه‌ای که مخاطب هیچ‌گونه فاصله‌ای میان زبان خود با زبان شاعر یا بهتر است بگوییم زبان شعر احساس نمی‌کند. گویی شاعر مستقیماً دارد با او به زبان خودش سخن می‌گوید و شعری در این میان وجود ندارد.

فرض کن ما مسافران یک اتوبوس لکنته‌ایم/ با بلیت‌های ارزان یکسره/ در جیب‌هایمان/ و عشق/ فرض کن که ساده‌تر از فرض قبلی ما/ مثل غریبه‌ای است که کنار ما می‌نشیند/ و بی‌مقدمه/ سر صحبت را باز می‌کند/ (به شرط

آنکه خواب نباشیم)/ یا خط نازکی از نور/ که از شکاف پرده/ بر چهره
شکسته مردی می‌افتد/ و او را- مثل پیامبران- / نورانی می‌کند/ و فرض کن
که ما در این لکنته/ فقط چرت می‌زنیم./ خب!/ حالا تمام فرض‌های قبلی
را کنار بگذار/ ما واقعاً/ در ایستگاه بعد/ با چهره‌ای شکسته و تاریک/ باید
پیاده شویم/ و این قراضه عجب تند می‌رود!

(حافظ موسوی، ۱۳۸۷: ب: ۸۳-۸۴)

۲) موسیقی

آهنگ ناشی از هماهنگی و تناسب میان اجزا مختلف شعر که نهایتاً ایجاد نوعی توازن می‌کند، موسیقی شعر نامیده می‌شود. بنابر تعریف «هرگونه تناسبی، خواه صوتی خواه معنوی، می‌تواند در حوزه تعریف آهنگ قرار گیرد. بنابراین منظور از آهنگ فقط وزن شعر نیست؛ بلکه مجموعه تناسب‌هایی است که در یک شعر می‌تواند مورد بررسی قرار گیرد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۹۴-۹۵). این تناسب شامل موسیقی حروف، موسیقی واژه‌ها و موسیقی حاصل از هم‌نشینی آنها در کلام و ... است.

در شعر گفتار، شاعران غالباً از سه نوع موسیقی در سروده‌های خویش بهره می‌گیرند. نخست موسیقی موجود در طبیعت زبان گفتار که از نظم موجود در کلام طبیعی روزمره ناشی می‌شود و گونه‌ای از بی‌وزنی است. در دو دهه اخیر به موازات نزدیکی زبان شعر به مرزهای زبان گفتار، وزن شعر نیز به طبیعت زبان محاوره نزدیک شده است. شاعران گفتار سروده‌های خویش را الزاماً در قالب وزن عروضی شکل نمی‌دهند، بلکه به سادگی سخن گفتن روزمره در پی انتقال تجربه خویش به مخاطب و ایجاد ارتباطی عاطفی از رهگذر شعر هستند، البته در کلام روزمره نیز گاهی ممکن است جزئی یا بخشی از کلام با افعیل عروضی مطابقت پیدا کند، به هر حال، زبان روزمره که در شعر به زبان شاعرانه بدل می‌شود نیز وزنی را طلب می‌کند که قابلیت لازم را برای ظهور کارکردهای هنری نهفته در زبان گفتاری داشته باشد. بنا به گفته مهرداد فلاح، شاعران گفتار «با درونی‌تر کردن وزن و موسیقی از طریق تقویت پیوند بین وزن و موسیقی و عواملی که به شکل‌گیری هرچه بهتر شعر کمک می‌کنند، وزن را جزو عوامل جدایی‌ناپذیر شعر در آوردند». 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. به عبارتی، بین شکل شعر و وزن آن، ارتباطی ناگسستنی وجود دارد» (فلاح، ۱۳۷۷: ۶۹). وزن یکی از عوامل ایجاد موسیقی در شعر است. وزن طبیعی زبان گفتار این نوع شعر را صمیمی می‌کند و عاطفه‌ای را که در کلام جاری مردم موج می‌زند به آن می‌بخشد. در مجموع ذکر این نکته ضروری است که موسیقی حاکم بر این شعر چیزی است که در درون آن پدید می‌آید و محصول ریتم‌های غیرعروضی است. در شاهد مثال زیر، وزن غیرعروضی شعر از طریق واج‌آرایی، سجع، قافیه، تکرار و... در ساختار کلی شعر پدید آمده است.

شاید شانه هم نکنم / فقط بیافم و / شانه به شانه روزهای سرمه‌ای /
 خاکستری / سیاه / آه ... / باید سر کنم / گره بزنم و / تاب بیاورم / در بی‌تابی
 آفتابی که هر دو سوی پنجره / نه بر گیس / نه بر قالی / نمی‌تابد.
 (گراناز موسوی، ۱۳۸۱: ۵۸)

سپس آنچه را که "اوزان ترکیبی" می‌نامیم و از ترکیب شدن دو یا چند وزن عروضی مختلف حاصل می‌شود. سرآخر اینکه شاعران گفتار گاه به گونه‌ای شعر می‌سرایند که فاقد هر نوع وزن بوده، روح نثر بر آن حکم فرماست. این شاعران به جای بهره‌گیری از اوزان عروضی بیشتر اشعار خود را در بی‌وزنی می‌سرایند یا موسیقی موجود در حروف و واژه‌ها را به خدمت می‌گیرند و از هم‌نشینی طبیعی آنها در کلام روزمره در آهنگ بخشیدن به شعر خویش بهره می‌برند. شعر گفتار از حیث موسیقی بیرونی میراث‌دار شعر بی‌وزن "موج نو" است. بدین معنا که این شعر همچون شعر موج نو فاقد وزن عروضی است و بیشتر به جانب نثر گرایش دارد و خلل ناشی از این امر را با بهره‌گیری از موسیقی طبیعی زبان گفتار جبران می‌نماید.

همان‌طور که می‌دانیم قالب نیمایی با ایجاد تحولی شگرف در عرصه وزن شعر فارسی به دلیل بر هم زدن اصل تساوی مصرع‌ها، با وجود پای‌بند بودن به عروض کلاسیک، ظرفیت وزن را برای بیان مطالب مختلف، تا حد زیادی گسترش داد. هر قدر که شعر از وزن عروضی عبور می‌کند و به سوی نثرگونگی بیشتر پیش می‌رود - به‌ویژه در دهه هفتاد - شاعر آزادی عمل بیشتری دارد تا هر مطلبی را هرگونه که می‌خواهد بیان کند. بهتر است بگوییم در این صورت دیگر وزن و قالب خاصی برای بیان یک

موضوع خاص وجود ندارد و محدودیت‌های شاعر از نظر وزن شعر تا حد چشم‌گیری کاهش می‌یابد. گرایش به نثرگونگی در این اشعار، به کارگیری زبان را آسان‌تر می‌سازد و به شاعر این اجازه را می‌دهد که از ظرفیت‌های موسیقایی زبان نهایت استفاده را بکند. بنابراین حتی وزن شعر قادر به ایجاد فاصله بین شاعر و مخاطب نیست و شاعر می‌تواند به سادگی حرف زدن روزمره در شعر خود با آن کس که دوست دارد سخن بگوید.

علی باباچاهی نیز در مورد روح حاکم بر وزن شعر دهه هفتاد چنین می‌نویسد: «شعر پسانیمایی ناب‌گرا نیست و گاه بیان و زبانی ظاهراً ضد شعری دارد. جمله‌هایی ظاهراً نثری بر کل شعر تنیده می‌شوند و از شعریت شعر جدا نیستند. زبان این شعر کم و بیش بر لبه زبان نثر می‌رود، نثری که می‌خواهد موزونیتی طبیعی داشته باشد. این شعر به قولی؛ به سوی نوعی موسیقی می‌شتابد که هرکس در درون خود دارد» (باباچاهی، ۱۳۷۵: ۱۳۰). البته گرایش وزن بیرونی شعرگفتار به عنوان بخشی از شعر این دهه به جانب نثر، بیشتر نشأت گرفته از حرکت زبان شعرگفتار به سوی سادگی و روانی است که در سطوح بالاتر وزن شعر نیز محملی برای انتقال این سادگی می‌شود. البته ذکر این نکته ضروری است که مقصود ما از نثر در اینجا، نثر ساده نوشتاری نیست بلکه نثر آهنگینی است که روح شعر بر آن دمیده شده است و موسیقی آن ناشی از آهنگ موجود در ذات کلمات و هماهنگی میان حروف و واژه‌هاست. در سال‌های اخیر، مرز میان شعر و نثر فروریخته است و در بسیاری از موارد نوشته‌های فاقد منطبق شعری به عنوان شعر معرفی می‌شوند.

شاعران گفتار، برای ایجاد و ارتقای موسیقی غیرعروضی در شعر، از عناصری چون تکرار یا آوردن قافیه نیز سود می‌جویند. این امر علاوه بر جنبه موسیقایی که به شعر می‌بخشد در تداعی معانی نیز نقش بسزایی دارد.

چشمی بفرست برای انگشتانم/ که مشت این سیب را باز کنم/ سیب زبان
چاقو را خوب می‌فهمد/ با همین زبان/ دل این دانه را می‌شکنم/ فریادش را
می‌شنوم/ همراه این صدا به سفر می‌روم... به «نمی دانم»/ می‌دانم!
گمشده‌ها را می‌خوانم/ یادت نرود!/ جای پای مرا/ توی کتابی ثبت کن/ که
نام آن سیب نه/ شاید که چیز دیگری باشد.

۳) تخیل

شعر گفتار در حوزه تخیل به ورطه خیال پردازی‌های افراطی و دور از ذهن فرو نمی‌رود و تخیل در این شعر به موازات جزئی‌نگری عینی شاعرانش، عاری از هرگونه پیچیدگی است. پایه‌های شعر گفتار بر زبان عامیانه مردم نهاده شده است؛ بنابراین سعی می‌شود مفاهیم مختلف از رهگذر ذهنیت شاعر به ساده‌ترین شکل در اختیار خواننده قرار گیرند. به موجب همین امر شاعر گفتار به دنبال بیان سمبولیستی، استعاره‌پردازی‌های افراطی و در یک کلام، مغلق‌نویسی نیست و شعر خود را به زبانی ساده و به دور از هرگونه زیور می‌سراید و «در این راستا غالباً ناگزیر می‌شود، از رویه‌های تصویری و پاره‌ای عناصر چون، استعاره، مجاز... و بخشی از توانایی‌های زبانی چشم ببوشد و از این رویکرد نه تنها آسیب به زبان نمی‌رسد، بلکه نوعی صمیمیت و بی‌پیرایگی در زبان روی می‌دهد که باعث دریافت راحت‌تر و بی‌واسطه‌تر مخاطب می‌گردد» (علی‌پور، ۱۳۸۷: ۳۸۰-۳۸۱).

شاعران گفتار برای بیان ساده و عاطفی تجربه‌های شعری خود در قالب الگوهای زبان گفتاری گاه از شیوه‌های مختلف صورخیال از جمله تشبیه و تا حدودی استعاره، به‌ویژه تشخیص، سود می‌جویند؛ البته تا جایی که درک مفهوم شعرشان را دشوار نکند و نهایتاً تصویرهای ساده خیال‌انگیز به‌خوبی مورد قبول خوانندگان واقع شود. ارزشمندی و اعتلای این نوع تخیل هم، بیشتر به دلیل عاطفه‌ای است که از تصویرهای ساده و شهودی آن دریافت می‌شود. اگر «تصویر را مرئی کردن لحظات عینی و ذهنی به یاری کلمات و عبارات شعر [بدانیم]، مرئی کردن صورت‌های عینی و ذهنی ... گاه مبتنی بر عامل تشبیه و استعاره و صفت‌های تصویرساز و گاه بی‌اتکا بر این عوامل و برآمده از کاربرد ویژه زبان است» (باباچاهی، ۱۳۷۷: ج ۱، ۳۷۸-۳۷۹).

کاووس حسن‌لی نیز، ذیل ویژگی‌های شعر موسوم به شعر دهه هفتاد می‌نویسد: «اضمحلال بدوی‌ترین شکل تخیل (تشبیه، استعاره، مجاز و...) و ذوب آن در تمامیت شعر به نحوی که گاه ممکن است شعری به کلی منثور به نظر بیاید یا به بیان بهتر، در بسیاری از شعرهای این دوره ما با کم‌رنگ شدن عناصر بیانی روبه‌رو هستیم» (حسن‌لی، ۱۳۸۶: ۷۶). تا جایی که در برخی از اشعار این شاعران عناصر بیان به کلی از شعر رخت برمی‌بندند و شعر عاری از هر نوع صورت خیالی ارائه می‌شود. تدبیر گروهی

از این شاعران برای پر کردن خلأ ناشی از این امر، به‌کارگیری زبان نامتعارف و هنجارشکنی‌های پی‌درپی است، تا توجه خواننده را از معنا و تخیل شعر به سوی بازی‌های زبانی آن سوق دهند و تأمل ناشی از تلاش برای درک این زبان نامتعارف، سبب ایجاد خیال‌انگیزی در شعر می‌شود. شاعران گفتار نیز که در زمره شاعران دهه هفتاد قرار می‌گیرند، به‌ویژه آنهایی که با زبان رفتار غیرمتعارفی دارند با شگردهایی نظیر حذف عناصر ضروری شعر، پرش‌های ناگهانی، تصرف در قواعد صرفی و نحوی و... در پی کم‌رنگ کردن و حتی از بین بردن روابط میان قسمت‌های مختلف شعر هستند تا خواننده از رهگذر تلاش ذهنی خود (سفیدی‌های متن) را بخواند و از انگیخته شدن قوه تخیل خود لذت ببرد.

قمری‌های بی‌خیال هم فهمیده‌اند/ فروردین است،/ اما آشیانه‌ها را باد خواهد برد./ خیالی نیست!/ بنفشه‌های کوهی هم فهمیده‌اند/ فروردین است،/ اما آفتاب تنبل دامنه را باد خواهد برد./ خیالی نیست!/ سنگریزه‌های کناره رود هم فهمیده‌اند/ فروردین است،/ اما سایه‌روشنان سحری را باد خواهد برد./ خیالی نیست! همه اینها درست/ اما بهار سفر کرده ما کی بر می‌گردد؟/ واقعاً خیالی نیست!؟

(صالحی، ۱۳۸۵: ۸۸۴)

ساختار

یکی از مهم‌ترین اصول مورد بررسی در هر اثر ادبی ساختمان بودن آن است. ساختمان هر اثر ادبی را مجموعه‌ای از عناصر تشکیل می‌دهند که در ارتباطی نظام‌مند با یکدیگر نهایتاً به وحدت می‌رسند و موجب یک‌پارچگی ساختار آن اثر می‌شوند. رضا براهنی عامل شکل‌دهنده ساختار منسجم در شعر را تحت عنوان "قالب درونی" یا "شکل ذهنی" مورد بررسی قرار می‌دهد و می‌نویسد: «طرز برخورد و رفتار شاعر با اشیا و احساس‌ها، به شعر، شکل ذهنی آن را می‌بخشد... [این شکل] طرز حرکت محتوا است و ارتباطی است که اشیا با یکدیگر در شعر پیدا می‌کنند. شکل ذهنی همان چیزی است که به یک شعر یا یک‌پارچگی می‌دهد و یا آن را از وحدت و استحکام ساقط می‌کند؛ همان عاملی است که شعر را ساده یا دشوار، شفاف یا مبهم، عمیق یا پایاب می‌سازد» (براهنی، ۱۳۵۸: ۳۶).

در شعر دهه هفتاد، اشعاری که از این شکل درونی برخوردارند، کم نیستند؛ اما در شعر این دهه به دلایلی چون پرهیز از بیان مفاهیم کلی و پرداختن به جزئیات امور زندگی، عدم تعهد و معنی‌ستیزی به شیوه‌های متعدد، غالباً نظم و ارتباط ارگانیک میان اجزای شعر از بین می‌رود، فرم آن شکسته می‌شود و وحدت موضوعی از آن رخت برمی‌بندد.

در شعر گفتار نیز، آن دسته از اشعاری که بیشتر در فضای عاطفی شکل می‌گیرند و منطبق با اصول "شعرگفتاری معناگرا" هستند به سبب پرهیز شاعران از شگردهایی که ساختار متشکل اثر ادبی را برهم می‌زنند و بهره‌گیری از شیوه‌هایی همچون بیان روایی، تکرار و ... که ذاتاً متضمن انسجام متن هستند، بیشتر با اشعاری مواجه‌ایم که از هر حیث ساختمان خود را حفظ کرده‌اند. در مقابل در آن دسته از اشعار گفتار که به دلیل آشنایی زدایی‌های نامتعارف و افراطی در زبان، هر نوع انسجام را از ساحت شعر نفی می‌کنند و شکستن یا عدم ساختار را مؤلفه اصلی خویش قرار می‌دهند، شاهد وحدت ساختاری نیستیم. از دسته اخیر تحت عنوان "شعرگفتاری معناگریز" یاد کردیم. در هر حال «اگر هنرمند بتواند حادثه ذهنی اولیه را تا پایان حفظ نماید، حتی اگر بر راز و رمزهای هنری وقوف عمیقی نداشته باشد، خودبه‌خود تشکل و ساختمان‌داری اثر حفظ می‌شود. به عبارت دیگر، حفظ و تداوم تأثیر اولیه باعث احضار عناصر زبانی همگرا و نزدیک به موضوع اصل متن، از ضمیر ناخودآگاه شاعر و هنرمند می‌شود» (طاهری، ۱۳۸۳: ۲۹۰).

تابستان / بوی سبز پیراهن او / و چشم‌های حس من / پاییز خم شدن
دست‌های او / و شکستن نگاه من / زمستان / عشقی سنگین می‌بارد / بهار زیر
پای ما چه خواهد بود؟ (ابکاری، ۱۳۶۵: ۴)

۴) محتوا

با عبور از مشروطه و رسیدن به دهه‌های اخیر، افق‌های اندیشه شاعران وسعت زیادتری پیدا کرده است. شاعران این دهه‌ها هر اندیشه‌ای را به میدان شعر می‌کشند و پیرو همین امر تنوع فراوان مضامین شعری را در شعرشان شاهدیم. شعر دهه شصت و هفتاد بر خلاف شعر دوره کلاسیک از مفاهیم کلی فاصله می‌گیرد و به جانب مفاهیم

جزئی گرایش پیدا می‌کند. به عبارت دیگر، فضایی که شعر این دو دهه در آن می‌بالد هرگونه کلی‌نگری و قطعیتی را نفی می‌کند تا زمینه را برای تنوع دیدگاه‌ها و جزئی‌نگری فراهم سازد.

شعر این دوره، پیرو تغییر معیارهای زیباشناختی حاکم بر شعر فارسی، در پی برقراری رابطه‌ای مستقیم و بدون واسطه با پدیده‌های جزئی پیرامون خویش، بسیاری از امور مربوط به زندگی معمولی را به عرصه شعر می‌کشد. اکبر اکسیر در رویکرد این نوع شعر به سوی مفاهیم جزئی می‌نویسد: «سوژه فرانو موضوعات ملموس اطراف خودمان است، هرچیز پیش پا افتاده. فرانو آمده است تا به پدیده‌های حقیر شخصیت ببخشد و معنا بدهد. در فرانو کمبود سوژه نیست، تنها کافی است گیرنده‌ای قوی داشته باشید» (اکسیر، ۱۳۸۲: ۱۰۳). تحت تأثیر همین ارتباط ملموس با جهان اطراف، شاعران زبان ساده‌ای را برای سروده‌های خویش بر می‌گزینند، زبانی که گویای عینیت طبیعی زندگی باشد. از سوی دیگر، شعر این دهه از مضامین سیاسی و اجتماعی متداول در عصر مشروطه نیز به‌طور محسوس فاصله می‌گیرد؛ اما همین «یکسان انگاشتن آرمان‌های سیاسی و ایدئولوژیکی با آرمان‌های عام بشری و حذف آنها، شعر جوانان را از درون تهی کرده است. زیرا مضمون و معنا در کنار تخیل، شکل، موسیقی، زبان و ساختمان، یکی از ارکان اصلی شعر بوده است و نادیده گرفتن آن به شکل نهایی شعر ضربه خواهد زد. شعر یکباره نمی‌تواند نسبت به جهان و فضاها معنایی دیگر بی‌اعتنا باشد و صرفاً برای آفریدن زیبایی خلق شود» (طاهری، ۱۳۸۳: ۲۸۱).

گروهی از شاعران دهه هفتاد موسوم به "پست مدرن" با تأکید افراطی خود بر زبان شعر نه تنها به مفاهیم عام و مسائل سیاسی و اجتماعی پشت می‌کنند، بلکه عملاً سعی در نادیده انگاشتن محتوای شعر دارند.

شعر گفتار هم که از شاخه‌های قوی پر دامنه شعر دهه هفتاد است، اصولاً شعری موضوع‌گرا نیست و شاعران گفتار بیشتر به جنبه‌های زبانی شعر توجه نشان می‌دهند؛ اما این بدان معنا نیست که سایر جنبه‌های شعر از جانب این شعرا نادیده انگاشته می‌شود. طبق آنچه ذکر شد، می‌توان گفت این شعر رو به سوی آرمان‌گریزی، جزئی‌نگری و فردگرایی دارد که در شاخه نخست (شعرگفتاری معناگرا) با غلبه روح عاطفه و احساس، همراه است.

اجازه آقا!! گاو اگر سر می خورد/ شیروانی اگر می افتاد/ زیر آن همه تیر
 آهن همیشه آیا می مردیم؟/ آموزگار/ تکانی بر چهره اش ریخت/
 دست هایش را از ته جیبش کند/ و آسمان/ روی سقف کلاس چندم آمد/
 نیمکت های له شده/ دست هایی که روی پاسخ رفت/ و دیوارها/ چه
 خواب هایی برای مردم که نمی دیدند/ تنها/ روی دستی که از زیر آوار
 بیرون آمد/ صدای انگشتی برخاست/ اجازه آقا!! می توانم، برخیزم!
 (عبدالرضایی، ۱۳۷۶: ۹)

اما این امور در شاخهٔ دوم (شعر گفتاری معناگریز)، وضعیت مشابه آنچه در جریان
 پست مدرن رخ می دهد، دارد و گاه افراط در انعکاس زبانیت زبان این شاخه شعر گفتار
 را به جایی می کشد که راه را بر هر نوع درک و دریافتی می بندد و شعر را بی مفهوم
 جلوه می دهد. مضامین زمینی، پست و بی ارزش که بیانگر روحیهٔ پوچ انگاری آنهاست،
 بر اغلب اشعارشان سایه گسترده است.

وقتی تو پیده ای تو مرا یک سر/ من را منیدنی هم می ماند/ شد هیچ گاه با
 تو من بمنم؟ شد؟/ وقتی هرها همه هرنند و برها همه همه اند در انتهای
 همگیدن/ تن بر هری نشدن دادم تا تو مرا بتویی یکسر/ شد؟ شد که من
 بمنم؟ شد/ ... (براهنی، ۱۳۷۵: ۲۸)

بنابر آنچه گذشت، شاعران دههٔ هفتاد و به تبع آنها شاعران گفتار هر پدیده ای را
 محتوای شعر خویش قرار می دهند و هر آنچه را که در محیط پیرامون خویش از طریق
 احساس، درک می کنند به عرصهٔ شعر می کشند. روح عاطفه و احساس، غالباً بر شعر
 ایشان سایه گسترده است.

نتیجه گیری

شعر گفتار - که در دو دههٔ اخیر گسترش شایان توجهی داشته است - به دنبال
 تجربه هایی که از جریان های شعری گذشته به ویژه مشروطه به بعد آموخته، شکل
 گرفته است. در تعریف و تبیین این نوع شعر می توان بهره مندی آن از زبان، لحن و وزن
 گفتار را بیان داشت که رو به سوی سادگی دارد و با وانمود به جایگزینی مخاطب
 حضوری به جای مخاطب غیابی به شعر رنگ صمیمیت می زند. با خصوصیات مورد
 اشاره باید گفت، به رغم ادعای پاره ای از شاعران دو دههٔ اخیر مبنی بر وجود جریان

شعری گفتار، اثبات جریان مستقلى به اين نام خالى از اشكال نيست، زيرا شعر گفتار در حقيقت نوعى برخورد با زبان گفتار و بهره‌مند شدن از قابليت‌هاى واژگاني، نحوي، موسيقيايى و ... آن در شعر است که ممکن است در هر يك از جريان‌ها يا سبک‌هاى شعري معاصر چنين رفتار زباني صورت بگيرد، بدون آنکه سرايندگان آن صرفاً شاعر گفتار باشند.

شبه جريان شعر گفتار، تلاشى در حال آزمون براى آفريدن نرم زباني و هنري جديدي است که کم‌ترين شباهت را با جريان‌هاى شعري معاصر قبل از انقلاب داشته باشد. از آنجا که هنوز شاعران در حال تجربه اين آزمون‌اند قاطعانه نمى‌توان گفت که آيا توانسته‌اند به يك جريان ادبي مستقل برسند يا نه؟

هرچند نمى‌توان هيچ يك از دهه‌هاى شعري، حتى دهه هفتاد را منحصرأ به شعر گفتار اختصاص داد؛ اما گرايش گروه كثيري از شاعران پس از فروغ تا امروز، به آن، اين اندیشه را به ذهن متبادر مى‌کند که شايد در آينده‌هاى نه چندان دور با يافتن مشخصه‌هاى ادبي استوارتر بتوان اين شعر را به عنوان يکي از جريان‌هاى شعري معاصر فارسي قلمداد کرد که در کنار ساير جريان‌هاى شعري پديدآمده و فعالانه به حيات خود ادامه مى‌دهد.

منابع

- ابکاري، ندا (۱۳۶۵)، *تجربه‌هاى خام رستن*، تهران: سازمان انتشاراتي و فرهنگي ابتکار.
- _____ (۱۳۷۹)، *هراس آمدن صبح*، تهران: کتاب ايران.
- اکسیر، اکبر (۱۳۸۲)، *بفرمائيد بنشينيد صندلي عزيز*، تهران: نيم‌نگاه.
- باباچاهي، علي (۱۳۷۷)، *گزاره‌هاى منفرد*، تهران: نارنج.
- _____ (۱۳۸۰)، *گزاره‌هاى منفرد*، ج ۱-۲ و ج ۲-۲، تهران: سپنتا.
- _____ (۱۳۷۵)، *نم‌نم بارانم*، تهران، دارينوش.
- براهني، رضا (۱۳۵۸)، *طلا در مس*، تهران: زمان.
- _____ (آبان ۱۳۷۵)، *آدينه*، «ضميرهاى زبان»، شماره ۱۱۳؛ صص ۲۸-۲۹.
- تسليمي، علي (۱۳۸۳)، *گزاره‌هاى در ادبيات معاصر ايران* (شعر)، تهران: اختران.
- جعفري، محمود (صدای سوخته) «شعر گفتار چيست؟»، پايگاه اينترنتي *jafarimahmood*، به آدرس: www.jafarimahmood.blogfa.com

- جلالی، بهروز (۱۳۷۶)، *بر غروبی ابدی*، تهران: مروارید.
- حسن‌لی، کاووس (۱۳۸۶)، *گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران*، تهران: ثالث.
- خواجهات، بهزاد و مهرداد کلانتری (۱۳۷۸)، «نسل ما نیازمند تجربه تمام ظرفیت شعر است»، معیار، شماره ۳۲؛ صص ۲۲-۲۵.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۳)، *ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت*، تهران: سخن.
- صالحی، سیدعلی (۱۳۸۲)، شعر در هر شرایطی، تهران: نشرنگیما.
- _____ (۱۳۸۵)، *مجموعه اشعار (دفتر یکم)*، تهران: نگاه.
- صراف، غلام‌رضا (مانی‌ها) «شعر گفتار»، پایگاه اینترنتی *iranspoetry* به آدرس: www.iranspoetry.com
- طاهری، قدرت‌الله (۱۳۸۳)، *طبقه‌بندی، نقد و تحلیل جریان‌های شعری معاصر از انقلاب ۵۷ تا ۱۳۸۰*، رساله دکتری، دانشگاه تربیت مدرس.
- عبدالرضایی، علی (۱۳۷۶)، *پاریس در رنو*، تهران: نارنج.
- علی‌پور، مصطفی (۱۳۸۷)، *ساختار زبان شعر امروز*، تهران: فردوس.
- علی‌پور، هرمز (۱۳۸۰)، *۵۴ به دفتر شطرنجی*، تهران: نیم‌نگاه.
- فرخزاد، فروغ (۱۳۷۹)، *دیوان اشعار فروغ فرخزاد*، تهران: کلک آزادگان.
- فلاح، مهرداد (مرداد ۱۳۷۷) «فاصله‌گیری از شعر سپید شاملوبی»، کلک، شماره ۹۶، دوره جدید، شماره ۲، صص ۶۵-۷۰.
- _____ (۱۳۷۸)، *دارم دوباره کلاغ می‌شوم*، تهران: آرویج
- _____ (۱۳۸۰)، *از خودم*، تهران: نیم‌نگاه.
- موسوی، حافظ (۱۳۸۷ الف)، *زن، تاریکی، کلمات*، تهران: آهنگ دیگر.
- _____ (۱۳۸۷ ب)، *سطرهای پنهانی*، تهران: آهنگ دیگر.
- موسوی، گراناژ (۱۳۸۱)، *آوازه‌های زن بی‌اجازه*، تهران: سالی.
- نجاتی، سیدمرتضی (خرداد ۱۳۷۸)، «دلیلش ناآگاهی است، عزیزم!»، معیار، سال ۷، شماره ۳۲، صص ۱۲-۱۳.
- نیمایوشیج (علی‌اسفندیاری) (۱۳۷۵) *مجموعه آثار*، به کوشش سیروس طاهباز، تهران: نگاه.