شعر منثور

● دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی

● نگاه نخست؛ شناخت

گاه آشناترین واژگان و پرکاربردترین مفاهیم، تعریف‌ناپذیر می‌نمایند. با همهٔ سادگی و روشنی، مبهم و دیریاب و دشوار.

اگر دیروز و حتی امروز "شعر" تعریف نیافته است و عمدتاً تحلیلها و تبیینهای ذوقی جایگزین تعریفهای منطقی و عملی شده، تعریف نثر نیز بسیار دشوار شده است؛ چرا که بخشی از شعر امروز کاملاً با نثر همسایه شده است و بخشی از نثر نیز با شعر همسایه و حتّی هم‌پایه!

این قصّه ـ بی‌نام و بی‌عنوان ـ در ادبیّات گذشتهٔ ما نیز نمود و نشان دارد؛ نثر عین القضات، هجویری (کشف المحجوب)، تذکرة‌الاولیا، گلستان و تاریخ بیهقی گاه به شعر پهلو می‌زند و تأثیرگذارتر از بسیاری سروده‌ها بر جان و ذهن و ضمیر می‌نشیند.

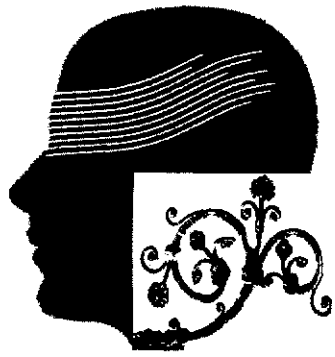
در تلّقی عام، نثر هر آن نوشته‌ای است که شعر نباشد یعنی از قواعد و نظام عروضی پیروی نکند و شعر هر آن چیزی که موزون و مقفی و مخیّل باشد، اما این مرزها امروز شکسته است و شعر آن‌چنان گستره و فراخنایی یافته است که این تعریفهای تنگ و حقیر آن را برنمی‌تابند و نثر نیز چنان دامن گسترده که بر ساحل شعر لنگر انداخته و با آن به نوعی وحدت و یگانگی رسیده است.

گواه صادق این مدعا دو عنوان "شعر منثور" و "نثر شاعرانه" است که ترجمان امتزاج و پیوند این دو دریاست؛ دو دریا که برای برخی کشف "برزخ" آنها بسیار دشوار است!

تقدّم و تأخر شعر و نثر در این دو عنوان یاریگر ما در شناخت تفاوتها و مرزهای این دو مقوله است؛ همان گونه که از عنوان شعر منثور پیداست، شعریت متن به مفهوم حضور عناصر شاعرانه و منظر و چشم‌انداز شاعرانه غلبه و سیطره دارد و در نثر شاعرانه، روح و فضای نثر در متن، سریان و جریان یافته است.

"شعر منثور (Prose peom) در ادبیات غرب، معمولاً به قطعه‌ای کوتاه به شکل نثر اطلاق می‌شود که بی‌آنکه از نظام وزنی خاصّی پیروی کند، از عناصر شعری از قبیل ریتم یا ضرباهنگ (ایقاع)، سجع (تسجیع)، صنایع شعری (بدیع)، قافیه، قافیهٔ داخلی و تصویر خیال برخوردار است و از جهت کیفیت تأثیر و ایجاد حالت انفعالی، نظیر شعر است. شعر منثور به خاطر همین خصوصیات، از قطعات نثر معمولی مشخص می‌شود و از آنجا که به صورت مصراعهای جداگانه نوشته نمی‌شود، از شعر آزاد نیز متمایز است."[1]

بسیاری از تحلیلگران نوپا به‌دلیل داوری بر مبنای شکل و نه درون‌مایه و



جهان‌بینی شاعرانه در تبیین و تحلیل دو مقولهٔ نثر شاعرانه و شعر منثور راه خطا رفته‌اند. "فرم"، فصل مناسبی برای تفکیک و تشخیص نیست، بلکه نگاه به جوهره و کل نظام اثر و به‌ویژه زاویهٔ نگاه آفرینندهٔ اثر در بهره‌گیری از واژگان و فضاسازی، می‌تواند روشن‌کننده و کرانه بخش این دو مقوله باشد.

در "موسیقی شعر" همین دلواپسی باعث شده است که نویسنده از همان آغاز بحث دربارهٔ این دو مقوله، تکلیف خواننده را روشن کند و بنویسد: "یک نکته را همین‌جا یادآور شوم که بعد مایهٔ گرفتاری نشود و آن تمایز میان "شعر منثور" و "نثر شاعرانه" است که اولی را در زبانهای فرنگی prose poem می‌گویند و دومی را poetic prose.

ممکن است در مقالات و تحقیقات فرنگیها حرفهای گوناگونی در باب این دو نوع آثار ادبی گفته شده باشد اما آنچه در اینجا مورد نظر من است و تقریباً اکثریت ناقدان فرنگ هم همان را می‌گویند، این است که در نثر شاعرانه، حال و هوای نثر (مفاهیم منطقی و گزارشی و حقایق غیرشعری) است که جامهٔ قافیه (سجع) و صناعات شعری را به تن کرده است (مثل کلیلهٔ نصرالله منشی و مرزبان‌نامه، در زبان فارسی) و در شعر منثور به معنی خاص کلمه، جهان‌بینی و حال و هوای شعر، به‌ویژه شعر غنایی است که بر اثر حکومت می‌کند ولی در جامهٔ نظم Versification ظاهر نشده است؛ مثل غالب شطحیّات صوفیّه، خاصه بایزید بسطامی که بزرگ‌ترین سرایندهٔ شعرهای منثور در فرهنگ ایرانی است و هنوز همتایی برای او نمی‌شناسیم."[۲]

در نخستین نگاه، سرودن شعر منثور ساده و آسان‌یاب است، اما اگر ژرف‌تر و دقیق‌تر ببینیم و تجربه‌های تقریباً پنجاه‌سالهٔ اخیر را مرور کنیم، درمی‌یابیم که "روح شاعرانه" و "واژهٔ آگاهی شکوهمند شاعرانه" در این سروده‌ها، آن‌چنان دور از دسترس ذوق و ذهنهای عادی است که بسیاری از بزرگان که به تجربه در این قلمرو قلم و قدم زدند عاجزانه عقب نشستند و حتی بعدها از این‌گونه سرودن دست کشیدند و سروده‌های پیشین را که در مجموعه‌هایشان به چاپ سپرده بودند در چاپ مجدد، حذف کردند.

انگارهٔ اینکه شعر منثور، با رها کردن وزن و قافیه؛ یعنی کاهش دو عنصر سنتی و اساسی شعر، سهل و ساده می‌شود، ناشی از نشناختن جوهره و روح شعر است.

این خطا، ریشه در این انگاره دارد که دشواری اصلی سرودن، در کشف یا به‌کارگیری درست وزن عروضی و قوافی مناسب در شعر است. درست است که موسیقی بیرونی یا وزن شعر و موسیقی کناری یا قافیه و ردیف شعری در القای شعر، نظام‌بخشی به ذهن شاعر و تأثیرگذاری در مخاطب بسیار مهم و تعیین‌کننده‌اند اما تصور آنکه رها کردن اینها، کار سرودن را راحت و ساده می‌کند جز سطحی‌نگری چیز دیگر نیست؛ به‌ویژه آنکه در شعر سپید و شعر نیمایی این رها کردن "آگاهانه و محصول مطالعات ژرف و روشن‌بینی شاعرانه" است نه تساهل و تسامح و تجاهل در حوزهٔ شعر و مهم‌تر آنکه با حذف موسیقی بیرونی و کناری یا کم‌رنگ شدن آن، نوعی دیگر از موسیقی جایگزین می‌شود که بهره‌گیری از آن‌گاه دشوارتر و پیچیده‌تر از موسیقی سنتی شعر است. نیما خود می‌گوید "پایهٔ این اوزان همان بحور عروضی است منتهی من می‌خواهم بحور عروضی بر ما تسلط نداشته باشد، بلکه ما طبق حالات و عواطف متفاوت خود بر بحور عروضی مسلط باشیم."[۳]

محصول نگرش ناروا و واژگونه به شعر منثور و پیش از آن شعر نیمایی، باعث شد که انبوهی از تولیدات در همان آغاز ولادت این جریانهای شعری، عرضه شود که گاه نوعی نثرنویسی و گاه نوعی تقلید و ادا درآوردن ادبی بود که عمری کوتاه‌تر از عمر شاعر می‌یافت.

یکی از تحلیلگران این عرصه می‌نویسد: "وقتی شاعر از وزن عروضی و نیمایی کنده می‌شود، این خطر وجود دارد که به دامان نثرنویسی درغلتد؛ همان‌گونه که در مرحلهٔ نخست کار شاعری شاملو و دیگران شاهد پدیداری چنین نقیصه‌ای بوده‌ایم. بی‌مرزی خصلتی شعر سپید گسترهٔ بی‌انتهایی را برای استعدادها و اذهان پویا نمایان ساخته که در عین حال که ظرفیت نامحدود آن زمینه‌ای برای پروازهای ذهنی شاعران در هزارتوی اشیا و پدیده‌ها به‌وجود آورده، میدان فراخی نیز برای هرز رفتنها و بی‌سامانیها پدیدار ساخته است."[۴]

نکتهٔ مهم گفتنی آنکه، هر جریان نو ممکن است جوانان یا مقلّدانی پرشور را برانگیزد تا به سبک و سیاق چهره یا چهره‌های مطرح آن به آفرینش بپردازند. بسیاری از این پیروان بی‌شناخت دقیق و عمیق از آن تحول و چند و چون و رمز و رازهای آن به تقلید می‌پردازند که ناگهان انبوه تولید و "تولید انبوه" را سبب می‌شوند و آثاری سطحی و سبک‌مایه را عرضه می‌کنند که نگرانی و دلواپسی و اعتراض همگان را برمی‌انگیزد.

پس از نیما و به‌ویژه پس از شاملو، هزاران سروده می‌توان یافت که بی‌هیچ بازتاب و پژواکی، در خاموشی صفحه‌ها گم شدند.

این سخن درست است که: "از حق نگذریم، هرج‌ومرجی که به‌وسیلهٔ آن نوپردازان کم‌مایه، ایجاد شده بود، در واکنش شدید سنت‌گرایان بی‌اثر نبود و حتی شاید بتوان گفت مخالفتهای سنت‌گرایان نیز، در تعدیل رویهٔ نوپردازان مؤثر واقع شد."[۵]

بسیاری از این مقلدان اندک‌دان، بی‌فهمِ روح شعر منثور یا شعر سپید، در این عرصه گام نهادند و شاخه‌های تُرد این نهال نورسته را با دم سرد خویش آزردند. آنان حتی بعد در تکاپوی فهم این راه برنیامدند و یا به جبران ضعفها و کاستیها نپرداختند. اگر شاملو موفق می‌شود که از "آهنگهای فراموش شده" که نمونه‌ای نازل از شعر منثور است عبور کند و به نمونه‌های موفق در "ابراهیم در آتش" برسد به دلیل نقد جدی آثار خویش، تأمل در زبان و تلاش مستمر شاعرانه‌ای است که پس از آن دارد. او "آهنگهای فراموش‌شده" را "خطایی بزرگ" می‌نامد و "اشتباه کودکانهٔ مشتی اشعار سست و قطعات رمانتیک و بی‌ارزش"[۶] می‌خواند.

برای روشن شدن تکاپوی شاعرانهٔ شاملو برای دستیابی به زبانی ساخته و پرداخته دو نمونه را از دو مجموعه که تنها با اختلاف دو سال به چاپ رسیده‌اند، مرور می‌کنیم. نمونهٔ نخست از مجموعهٔ "هوای تازه"۷ (۱۳۵۵) است و نمونهٔ دوم از "آیدا در آینه"۸ (۱۳۵۷):

"غنچه‌های یاس من امشب شکفته است و ظلمتی که باغ مرا بلعیده، از بوی یاسها معطر و خواب‌آور و خیال‌انگیز شده است.

با عطر یاسها که از سینهٔ شب برمی‌خیزد، بوسه هایی که در سایه ربوده شده و خوشبختیهایی که تنها خواب‌الودگی شب ناظر آن بوده است بیدار می‌شوند و با سمفونی دلپذیر یاس و تاریکی جان می‌گیرند..."

این قطعه، با عنوان سمفونی تاریک، بیشتر به

منطق نثر نزدیک است و در حدّ یک قطعهٔ ادبی نازل یا متوسط تأثیر و حسّ چندان درخشانی نیز در خواننده برنمی‌انگیزاند. اما در شعر "من و تو" در "آیدا در آینه" هم نظام‌مندی و سطرنویسی شعر و هم نگاه و زبان دیگرگونه است:

من و تو یکی دهانیم
که با همه آوازش
به زیباتر سرودی خواناست
من و تو یکی دیدگانیم
که دنیا را هر دم
در منظر خویش
تازه‌تر می‌سازد.

و در مجموعهٔ "ابراهیم در آتش"[۹] که اتفاقاً یک‌سال پس از هوای تازه به چاپ رسیده است این چنین شکوهمند می‌سراید که:

در آواز خونین گرگ و میش
دیگر گونه مردی آنک
که خاک را سبز می‌خواست
و عشق را شایستهٔ زیباترین زنان ـ
که اینش
به نظر
هدیتی نه چندان کم‌بها بود
که خاک و سنگ را بشاید
چه مردی! چه مردی!
که می‌گفت
قلب را شایسته‌تر آن
که به هفت شمشیر عشق
در خون نشیند

این سیر پختگی در سروده‌های بعدی شاملو که در آنها منطق شعری با بهره‌گیری از همهٔ عناصر شاعرانه حتی گاه قافیه و وزن ـ به‌جا و تأثیرگذار ـ احساس می‌شود، تداوم می‌یابد.

● نگاه دوم: تاریخچه

اگر از نمونه‌های درخشانی که در ادبیات سنتی ما مانند بخشی از شطحیّات صوفیانه، قطعاتی از آثار عین‌القضاه، تذکرة‌الاولیای عطار، حتی برشهایی درخشان از تاریخ بیهقی بگذریم، شعر منثور در ایران پدیده‌ای تازه و نزدیک به روزگار ماست که عمدتاً تحت تأثیر شعر اروپایی ظهور و بلوغ یافته است.

"سابقهٔ نخستین تجربه‌های شعر منثور به قرون ۱۷ و ۱۸ میلادی در ادبیات فرانسه می‌رسد اما شهرت آن بیشتر در قرن نوزدهم و با انتشار آثاری از بودلر، چون ملال پاریس (۱۸۶۹ م) آغاز می‌شود."[۱۰]

می‌توان در آثار درخشان ادبی یونان باستان نیز نمونه‌هایی از شعر منثور را ردیابی کرد. در متون کهن دینی، در آثار ودایی، بودایی و برهمایی نیز قطعاتی که کاملاً شبیه شعر منثورند، یافت می‌شود اما این قطعات که در درون متن و در جریان نثر یا اثر بزرگ آمده‌اند، با ویژگیهایی که اکنون برای یک نوع خاص می‌شناسیم فاصله دارند.

نخستین شاعر در ادبیات غرب که به این نوع سرودن شهرت یافت "آلویسیوس برتراند (۱۸۰۷ ـ ۱۸۴۱م) بود. سپس شارل بودلر (۱۸۲۱ ـ ۱۸۶۷م) شاعر فرانسوی تحت تأثیر او، شعرهایی کوتاه به نثر (Little poems in prose) را در سال ۱۸۶۹ نوشت. از دیگر شاعران فرانسوی، استفن مالارمه (۱۸۴۲ ـ ۱۸۹۸م) را می‌توان نام برد که با شعرهای منثور خود معروف شده. آرتور رمبو (۱۸۵۴ ـ ۱۸۹۱م) شاعر فرانسوی مهم‌ترین اثر خود یعنی قطعهٔ معروف اشراقات را در سال ۱۸۸۶ به‌صورت شعر منثور نوشت.

گذشته از این، شاعران دیگری در قرن بیستم، این نوع شعر را تجربه کرده‌اند که مهم‌ترین آنها عبارتند از: سن ژون پرس (۱۸۸۷ ـ ۱۹۷۵م)، هنری میشو (۱۸۹۹ ـ ۱۹۶۰م) و پل الوار (۱۸۹۵ ـ ۱۹۵۲م) در فرانسه و ایمی لوئل (۱۸۷۴ ـ ۱۹۲۵م) شاعرهٔ امریکایی و تی. اس. الیوت (۱۸۸۸ ـ ۱۹۶۵م) شاعر امریکایی تبار انگلیسی."[۱۱]

مشهورترین نمونه‌های شعر منثور که در ایران، آشنای نسل شاعران نوپرداز و به‌ویژه شاعران شعر منثور است کتابهای "ملال پاریس" و "گلهای شر" بودلر است. شعر "دریاچهٔ لامارتین" ترجمهٔ محمد ضیاء هشترودی که با عنوان شعر منثور به چاپ رسید، نیز در آهنگ و شتاب این نوع سرودن تأثیر ژرف داشته است.

هرچند در سالهای آغازین سدهٔ چهاردهم به تقلید از متون ترجمه شدهٔ اروپایی و عمدتاً سطحی و مصنوع، شعرهای منثور در مطبوعات به چاپ می‌رسد، اما دورهٔ بالندگی آن را در سالهای آغازین دههٔ سی باید جست‌وجو کرد.

هم‌زمان با شعر منثور، قطعه‌های ادبی نیز در همین سالها به‌شدّت رونق و رواج می‌یابد که از نظرگاه ارزش ادبی، هم‌پایه و هم‌سطح شعر منثور هستند. این آثار چه شعر منثور و چه نثر شاعرانه ـ قطعهٔ ادبی ـ آن‌قدر از نظر ارزش ادبی نازل و سطحی هستند که بهار[۱۲] آنها را بی‌ارج می‌خواند و نویسندهٔ "قلمرو قلم" درباره قطعات ادبی می‌نویسد: "قطعهٔ ادبی، ارزش ادبی ندارد زیرا صرف لفظبافی است و اغلب جمله با معنای خود تناسب واقعی ندارد؛ پس نوشته باید دارای معنی بلند و قابل‌قبول باشد."[۱۳]

تب و تاب شعر منثور در دههٔ سی بسیاری را فرا گرفت. حتی شاعری چون اخوان ثالث را نیز در پی خویش کشاند و او را به تجربه در این زمینه واداشت.

درست است که شاملو در سال ۱۳۲۶ با مجموعهٔ ناموفق "آهنگهای فراموش شده" شعر منثور را جدّی‌تر و روشن‌تر مطرح کرد، اما شاخص‌ترین و موفق‌ترین چهره در آغاز این جریان را بر آغازگر موفق تأکید دارم باید هوشنگ ایرانی دانست که "شعر منثور را در دو اثر خود به نام بنفش تندر خاکستری و خاکستری (۱۳۳۱) تجربه کرد و از مایه‌های اصلی کار شاعران غربی از جمله حس‌آمیزی که در میان شاعران سوررئالیست [سوررئالیسم] و نمادگرای [نمادگرایی] اروپایی بسیار متداول بود، بهره جست".[۱۴] اما تردیدی نیست که شاخص‌ترین چهره و درخشان‌ترین نام در این عرصه همان احمد شاملوست که از مجموعهٔ "آهنگهای فراموش شده" به سمت شعری ساخته‌تر و استوارتر گام برداشت و بعدها در "ابراهیم در آتش" (۱۳۵۶)، "از هوا و آینه‌ها" (۱۳۶۳)، "هوای تازه" (۱۳۳۶) و "باغ آینه" (۱۳۶۳)، شعر سپید یا شعر منثوری را رقم زد که امروز به نام خود او یعنی شعر شاملویی نیز شهرت یافته است و کمتر کسی موفق شده است که به افق شعری او نزدیک شود.

در همان سالهای اوج شعر منثور یعنی آغاز دههٔ سی، شاعرانی چون هوشنگ ابتهاج با سرودهٔ "پایان برای آغاز"، اخوان ثالث با سرودهٔ "وداع" در "آخر شاهنامه" پرویز داریوش با "فرامیر"، نادر نادرپور با سرودهٔ "لذت" در مجموعهٔ شعر "انگور"

● بخشی از شعر امروز کاملاً با نثر همسایه شده است و بخشی از نثر نیز با شعر همسایه و حتّی هم‌پایه!

● بسیاری از تحلیلگران نوپا به‌دلیل داوری بر مبنای شکل و نه درون‌مایه و جهان‌بینی شاعرانه در تبیین و تحلیل دو مقولهٔ نثر شاعرانه و شعر منثور راه خطا رفته‌اند.

● بایزید بسطامی که بزرگ‌ترین سرایندهٔ شعرهای منثور در فرهنگ ایرانی است و هنوز همتایی برای او نمی‌شناسیم.

● تب و تاب شعر منثور در دههٔ سی بسیاری را فرا گرفت. حتی شاعری چون اخوان ثالث را نیز در پی خویش کشاند و او را به تجربه در این زمینه واداشت.

واسماعیل شاهرودی با سرودهٔ "فریاد سنگ" در مجموعهٔ "آینده"، کوشش و تکاپویی کم و بیش موفق در شعر منثور داشته‌اند. ازاین میان هوشنگ ایرانی ـ هرچند با شهرت "جیغ بنفش"، اسباب طنز تلخی در باب شعر منثور شد ـ در همان آغاز دههٔ سی از همگان پخته‌تر و پیشروتر در شعر منثور به نظر می‌رسد.

اما همان‌گونه که گفته شد، شاملو کمال‌بخش این جریان است با سروده‌هایی از این دست که با ساختاری استوار و موسیقی پرشکوه خویش از درخشان‌ترین نمونه‌های شعر شاملوست:

مرا
تو
بی‌سببی
نیستی
به‌راستی
صلت کدام قصیده‌ای
ای غزل؟
ستاره باران جواب کدام سلامی
به آفتاب
از دریچهٔ تاریک؟
کلام از نگاه تو شکل می‌بندد
خوشا نظربازیا که تو آغاز می‌کنی!
پس پشت مردمکانت
فریاد کدام زندانی است که آزادی را
به لبان برآماسیده
گل سرخی پرتاب می‌کند؟
ورنه
این ستاره بازی
حاشا
چیزی بدهکار آفتاب نیست
نگاه از صدای تو ایمن می‌شود
چه مؤمنانه نام مرا آواز می‌کنی!
و دلت
کبوتر آشتی است
در خون تپیده
به بام تلخ
با این همه
چه بالا
چه بلند
پرواز می‌کنی!

در این سروده، هم‌صوتی "بی‌سببی"، "نیستی"، "به راستی"، "قصیده‌ای" و "سلامی" آهنگی دلپذیر به سروده بخشیده است و در سه بند شعر حضور ردیف و قافیه‌های "آغاز می‌کنی"، "آواز می‌کنی" و "پرواز می‌کنی" به موسیقی سروده کمال بخشیده است و این ترفندهای شگفت نه‌تنها خلاء موسیقایی شعر سنتی را به‌خوبی پر کرده‌است که آهنگ و رنگی نو به سروده بخشیده‌است.

شعر منثور، یا شعر سپید، یا شعر شاملویی تا روزگار ما همواره طرفداران و پیروانی داشته و دارد. حتی شاعران شناخته شدهٔ شعر نیمایی مانند منوچهر آتشی و علی‌باباچاهی، در سالهای آغازین انقلاب دست به تجربه‌هایی در این زمینه می‌زنند. منوچهر آتشی در مجموعهٔ "وصف گل سوری"[15] نمونه‌هایی نسبتاً موفق را عرضه می‌کند:

هر لحظه‌ای اراده کنی
شعری برای نوشتن هست
کافی است تا صدای کسی
دست در توهم تاریک من برد
و ریگ خرد کرشمه‌ای
در برکه‌ای کبود موج برانگیزد
غوغای رقص از عشیرهٔ ماهیها برخواهد خاست.

در سالهای پس از انقلاب، علی موسوی گرمارودی (هرچند پیش از انقلاب نیز شهرتی دارد) شاخص‌ترین شاعر شعر منثور یا شعر سپید است.

موسوی گرمارودی، شاعری است مذهبی با شعری محکم، تصویرپردازی قوی و کلیشه‌زدایی و نوآوری. شعر "حماسهٔ درخت"[16] او، از موفق‌ترین و درخشان‌ترین نمونه‌های شعر منثور در روزگار ماست:

جز از مادرم ستاره،
درسی نیاموختم
که بر دوردست نشست
و بزرگی‌اش را به رخ نکشانید
ـ در همان حال که از خورشیدها بزرگ‌تر بود ـ
و در خور دید من نورافشاند
و جهان را
از دوردست
به نظاره‌ای همواره
به تماشا نشست
و همیشه در شمار انبوه ستارگان بود.
حماسهٔ رود را درودی نباید گفت
که از خروش ناگزیر است
من تلاش آبی را
کز آوند گیاهی خُرد
بالا می‌رود،
بیش پاس می‌دارم
تا رودی
که با غرّشی بلند
در بسترش ناگزیر می‌رود،
آه، رود، ای رود!
چنین غرّه کف بر لب میاور
تناوری‌ات آماس
نه فربهی است
حماسهٔ تو را از من درودی نیست...

موسوی گرمارودی در سروده‌هایی چون "خط خون" و در "سایه‌سار نخل ولایت"، در زیباترین و رساترین زبان و با بهره‌گیری از تعبیرها و تصویرهای نو، چهره‌ها و مقوله های مذهبی را در سلک شعر درآورد که از این جهت در مجموعهٔ شاعران مذهبی، جایگاه و پایگاهی ویژه دارد. شاعران دیگر چون سلمان هراتی، محمدرضا عبدالملکیان، سید حسن حسینی و علیرضا قزوه در دههٔ شصت از موفق‌ترین شاعران عصر انقلاب در حوزهٔ شعر منثور هستند.

نیایش‌واره‌های سلمان هراتی در مجموعهٔ شعر "دری به خانهٔ خورشید"[17]

با ساختاری استوار و با ایجازی ستودنی نمونه‌های درخشان شعر منثور هستند.

... چراغی می‌افروزم
پیراهن شب آتش می‌گیرد
اما
شب پهن شده است
با ادامهٔ گیسوانی تا غیب
مثل یک بهت
بر چارچوب در تکیه می‌کنم
تب ادامه می‌یابد
تا نمی‌دانم

"حماسهٔ چهارده سالهٔ" عبدالملکیان از سروده‌های حماسی با اندوهی پنهان در لایه‌های شعر است که در مجموعهٔ اشعار منثور دربارهٔ شهید در سالهای دفاع مقدّس از همه موفق‌تر و شاخص‌تر است.

سید حسن حسینی، با مجموعهٔ "گنجشک و جبرئیل"[18] که جز دو سه سروده، تمامی در زمینهٔ عاشوراست فضایی تازه را رقم زد که سرودهٔ "راز رشید" او را در این مجموعه حادثه‌ای در شعر عاشورایی باید دانست:

به گونهٔ ماه
نامت زبانزد آسمانها بود
و پیمان برادری‌ات
با جبل نور
چون آیه‌های جهاد محکم
****
تو آن راز رشیدی
که روزی فرات
بر لبت آورد
و ساعتی بعد

در باران متواتر پولاد
بریده بریده
افشا شدی
و باد
تو را با مشام خیمه‌گاه
در میان نهاد
و انتظار در بهت کودکانهٔ حرم
طولانی شد
تو آن راز رشیدی
که روزی فرات
بر لبت آورد
و کنار درک تو
کوه از کمر شکست

شبکه‌های مراعات‌نظیر مانند (گونه، زبان)، (ماه، آسمان، نور)، (جبل‌نور، آیه‌های محکم،) و اشارات زیبا و پرداخت تعبیرهای نو با این اشارات مانند (فرات و لب و خیمه‌گاه و حرم) و (کوه و کمر) و سخن امام حسین(ع) در کنار برادر شهیدش عباس(ع)، "الآن انکسر ظهری" وقتی که صدای عباس برخاسته است که "یا اخا ادرک اخاک" و بهره‌گیری شاعرانه از شکستن (انکسر) و درک (اَدرِک)، بر لطف و تأثیر این سروده افزوده است.

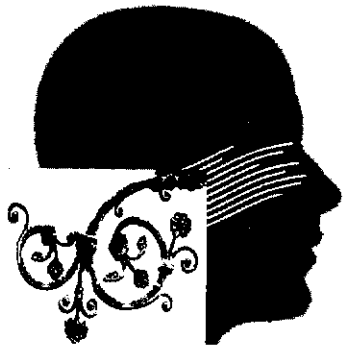
در کنار شاعران یاد شده، شاعران دیگری نیز با نگرشها و بینشها و با زبانهای متفاوت در عرصهٔ گستردهٔ شعر منثور به سرودن مشغولند. طاهره صفارزاده، محمدعلی سپانلو، فرشته ساری، محمود فلکی، ایرج ضیایی، محمد حقوقی، سید علی صالحی و نسلی از شاعران جوان‌تر از آن جمله‌اند.

جریانهای جوانی که در جست‌وجوی نامی دیگر برای سروده‌های خویش جز شعر سپید هستند، نیز تکاپوهایی شاعرانه یا شبه‌شاعرانه دارند که رها از برخی تفنّنها آنها را باید در همان طیف شعر منثور یا شعر سپید قرار داد.

● نگاه سوم، ویژگیها و مرزها

شعر منثور یا شعر سپید با نثر ـ نثر شاعرانه ـ همسایه و هم‌کرانه است بی‌آنکه با آن یگانه باشد. شناخت درست همین مرز و کرانه است که ما را از آمیختن این دو مقوله یا التباس و اشتباه و جابه‌جایی آن نگاه می‌دارد.

واقعیت آن است که هنوز هم کسانی ـ حتی صاحب‌نظر و آشنای عالم شعر و



شاعری ـ شعر منثور و عنوان شعر سپید را شعر نمی‌دانند و مشاهدهٔ خیل شاعران و انبوه سروده‌هایی که با نگاهی سطحی و سروده‌هایی نازل دراین عرصه چهره می‌نمایند آنان را به این داوری می‌رساند.

آنان معتقدند که بسیاری از این سروده‌ها تنها وجه مشترکشان با شعر ـ آن هم شعر نیمایی ـ مصراع‌بندی پلکانی است و اگر شعر آنها را بدون مصراع‌بندی بنویسیم حداکثر با نثری شاعرانه یا با یک قطعهٔ ادبی روبه‌رو خواهیم شد.

یکی از منتقدان شعر به درستی این نکته را دریافته است که "بزرگ‌ترین خطر شعر سپید در این است که با کوچک‌ترین لغزش و سهل‌انگاری، شاعر به جای رسیدن به شعر در چاه ویل نثر می‌افتد، و بی‌آنکه خود متوجه شود از دایرهٔ شعر بیرون می‌رود. این حادثه‌ای است که در اکثر شعر شاعرانی ـ که برای رهایی از چهارچوبهای قراردادی وزن شعر به شعر سپید پناه می‌برند ـ اتفاق می‌افتد؛ چرا که وقتی وزن و قالبهای قراردادی را کنار بگذاریم و شعر را از این زیورها و پیرایه‌ها برهنه کنیم، تنها تمایز شعر با نثر همانا منطق شعری‌ای است که در نثر وجود ندارد. شعر منطق خاص خودش را دارد و نثر منطق خاص خود را. به‌عبارت‌دیگر منطق شعر بر تخیّل شاعرانه استوار است و منطق نثر بر اندیشهٔ صرف، و تا اندیشه از دهلیزهای تودرتوی تخیّل ناب شاعرانه نگذرد، نمی‌تواند به حوزهٔ شعر قدم بگذارد و اگر بگذارد چیزی جز نثر نخواهد بود، نثری که به هر صورتی که بنویسی، باز بر محور منطق نثر می‌چرخد."[۱۹]

برای تبیین بهتر شعر منثور، از طرح شعر نو نیمایی ناگزیریم. پس از تکاپوها و تجربه‌های شاعران عصر مشروطه برای تغییر و تحوّل در شعر سنتی که عمدتاً با تغییرات و جابه‌جاییها در پوسته و سطح شعر صورت می‌گرفت، سرانجام شعری شکل گرفت که در صورت و قالب از قید تساوی طول مصراعها رسته بود اما از نظرگاه موسیقایی ادامهٔ بحور شعر سنتی فارسی بود. این قالب شعر که بعدها شعر نیمایی نام گرفت جز کوتاه و بلند بودن مصراعها از نظام قافیهٔ شعر کلاسیک پیروی نمی‌کرد اما قافیه در آن به تناسب آهنگ و جریان شعر به کار گرفته می‌شد.

پیروان جوان و پرشوری که بعدها بدون شناخت عمیق شعر نیما، به تقلید از او پرداختند، هرج و مرجی را دامن زدند که نیما را واداشت تا بگوید: "قطعاتی که جوانان در این سالها به سبک من ساخته‌اند، از حیث وزن، هرج و مرج عروضی را ایجاد کرده است. مصراعها در آنها استقلال ندارند.

هیچ قاعده‌ای ضمانت استقلال آنها را نمی‌کند. اکثر اینها به‌اصطلاح عامیان "بحر طویل‌ساز" هستند، فقط بعضی از جوانها که با من تماس نزدیک داشته‌اند متوجه پایان‌بندی مصراعها شده‌اند. همین‌طور متوجه شده‌اند کجا قافیه برای مصراعها لازم می‌آید."[۲۰]

البته ساده‌انگاری است که تحوّل شعر نیمایی را تنها در قالب و صورت محدود و منحصر کنیم. جهان‌بینی شاعرانه، فضاسازی در شعر، ایجاد نوعی انسجام و انتظام در طرح اندیشه در شعر حتی تلقی از زیباییها و آرایه‌های ادبی در شعر نیمایی با نظام سنتی شعر متفاوت است.

شعر نیمایی با همهٔ آزادی و باز گذاشتن دست شاعر در موسیقی بیرونی ـ وزن شعر ـ و کوتاه و بلند شدن مصراعها و نیز موسیقی کناری ـ ردیف و قافیه ـ در نظر کسانی که اندیشهٔ سنت شکنی بیشتر داشتند، هنوز تلاشی ناقص و ناکافی بود.

همین کسانی را واداشت که به تکاپوی تازه دست بزنند و شعر را از وزن عروضی و حتی موسیقی کناری شعر رها کنند. منوچهر شیبانی از نخستین کسانی است که در این راه قدم برداشت. او معتقد بود تغییر اصل واحد وزن از مصراع به کلمه، دست شاعر و ذهن شاعر را بازتر می‌سازد. باور شیبانی این بود که "شکستن وزن عروضی اگرچه تحرک شعر را بیشتر می‌کند ولی در گسترش یک موضوع از لحاظ موزیکی، که بعداً در صحنه‌های اُپرا قابل نمایش باشد و

● انگارهٔ اینکه شعر منثور، با رها کردن وزن و قافیه؛ یعنی کاهش دو عنصر سنتی و اساسی شعر، سهل و ساده می‌شود، ناشی از نشناختن جوهره و روح شعر است.

● بی‌مرزی خصلتی شعر سپید گسترهٔ بی‌انتهایی را برای استعدادها و اذهان پویا نمایان ساخته که در عین حال که ظرفیت نامحدود آن زمینه‌ای برای پروازهای ذهنی شاعران در هزارتوی اشیا و پدیده‌ها به‌وجود آورده، میدان فراخی نیز برای هرز رفتنها و بی‌سامانیها پدیدار ساخته است.

● مقلدان اندک‌دان، بی‌فهم روح شعر منثور یا شعر سپید، در این عرصه گام نهادند و شاخه‌های تُرد این نهال نورسته را با دم سرد خویش آزردند.

● ازاین میان هوشنگ ایرانی ـ هرچند با شهرت "جیغ بنفش"، اسباب طنز تلخی در باب شعر منثور شد ـ در همان آغاز دههٔ سی از همگان پخته‌تر و پیشروتر در شعر منثور به نظر می‌رسد.

همگرایی با موزیک سمفونیک داشته باشد نمی‌تواند ثمربخش باشد، پس باید اصول را تغییر داد و واحدِ شعر را به جای یک مصرع، یک کلمه اختیار کرد. تغییر اصل واحد وزن از مصرع به کلمه این امکان را برای شاعر به‌وجود می‌آورد که یک موضوع را در حالتهای مختلف کشیده، سریع، غم‌انگیز، شاد و طنزآلود، به‌ویژه در مکالمهٔ شخصیتها، ارائه داد."[۲۱]

این سخن، مبنا و تقریباً بزرگ‌ترین و اصلی‌ترین استدلال شاعران شعر منثور برای دست‌یابی به شیوه‌ای تازه در سرودن است که بعدها با نام شاخص‌ترین شاعر این شیوه، عجین شد و شعر شاملویی نام گرفت. شعر شاملویی یا شعر منثور و یا به‌بیان مشهورتر شعر سپید چند ویژگی بارز دارد:

۱ـ هرچند شعر منثور از اوزان عروضی و ردیف و قافیه به شیوهٔ شعر سنتی و شعر نیمایی بهره نمی‌گیرد اما نوعی موسیقی که محصول "پیوند واژه‌ها" و "آهنگ عاطفی" شعر است، از درون آن احساس می‌شود، حتی اگر شعر منثور را به شیوهٔ نثر بنویسند باز این موسیقی محسوس و بارز است.

در نگاه شاملو اگر هم، قافیه یا وزنی در شعر منثور بیاید از روی اجبار یا تصمیم قبلی ـ به شیوهٔ شعر سنتی ـ نیست، بلکه از روح و سیرت شعر سرچشمه می‌گیرد. او "وزن را باعث انحراف ذهن شاعر و انحراف از جریان خود به‌خود شعر"[۲۲] می‌داند.

در شعر سپید شاملویی هم‌خوانیها، هماهنگیها، تناسبها، همنواییها و تکرار واژگان و حروف ـ اگر درست صورت گیرد ـ فقر قافیه و فقدان وزن را به‌خوبی جبران می‌کند و شعر را از موسیقی مطلوب و محسوسی لبریز می‌سازد.

شاعر، گاه از قافیه‌های آغازین و گاه از قافیه‌های پایانی نیز بهره می‌گیرد (البته بدون تقیّد و اجباری که قافیه‌ها در شعر سنتی برای شاعر می‌آفرینند و حتی بدون تلقی سنتی از قافیه، که در شعر سپید هماهنگی نسبی دوکلمه کافی است که هم‌قافیه قلمداد شوند).

مثلاً در شعر زیر "نعره‌ای" و "نفرتی" نوعی هم "آهنگی" دارند و "چکنده" و "تپنده" و "از خود شنونده" نیز و تکرار "همچون زخمی همچون همه عمر" با آهنگی که دارد موسیقی شعر را تکمیل می‌کند.

همچون زخمی
همه عمر
خونابه چکنده
همچون زخمی
همه عمر
به دردی خشک تپنده
به نعره‌ای
چشم بر جهان گشوده
به نفرتی
از خود شونده

و در سرودهٔ "خطّ خون" موسوی گرمارودی، این ویژگی، محسوس‌تر است و تا حدّی ـ با همهٔ زیبایی ـ با لعابی از تصنّع جلوه می‌کند:

نام تو، خواب را بر هم می‌زند
آب را طوفان می‌کند
کلامت، قانون است
خرد در مصاف عزم تو،
جنون
تنها واژهٔ تو خون است، خون
ای خداگون!

۲ـ نکتهٔ بسیار مهم دیگر در شعر منثور نوع چینش سطرها یا مصراعهاست و به زبان دیگر نحوهٔ نگرش سطرهای شعری است.

جز جریان طبیعی ذهن و روح شاعر در هنگام سرودن، موسیقی آغازین و پایانی شعر بسیار مهم‌است. برای نمونه، سرودهٔ مشهور "شبانه" از ابراهیم در آتش شاملو را از این منظر مرور می‌کنیم:

مرا
تو
بی‌سببی
نیستی
به راستی
صلت کدام قصیده‌ای
ای غزل!
ستاره‌باران جواب کدام سلامی
به آفتاب
از دریچهٔ تاریک

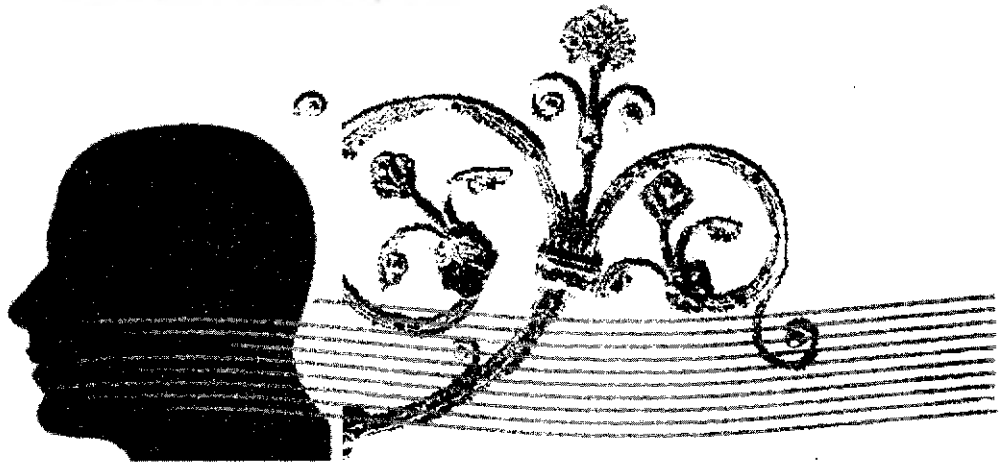
"به نظر می‌رسد که "نیستی" می‌توانست در کنار "بی‌سببی" در یک‌سطر بگنجد و "ای غزل" متصل به "قصیده‌ای" و به "آفتاب" در کنار "سلامی" و در یک مصراع نگاشته شوند به این شکل:

مرا
تو
بی‌سببی نیستی
به راستی
صلت کدام قصیده‌ای ای غزل؟
ستاره باران جواب کدام سلامی به آفتاب
از دریچهٔ تاریک؟

ولی در این صورت، هم‌صوتی ناشی از حرف مشترک "ی" و حرکت پایانی آنها در "بی‌سببی" و "نیستی" و نیز همین حالت در واژه‌های "قصیده‌ای" و "سلامی" بی‌رنگ و یا خفه می‌شد. در حالی که شیوهٔ نگارش شاملو در شعر باعث افزایش بار موسیقایی شعر شده‌است."[۲۳]

۳ـ شاید اساسی‌ترین نکته در شعر منثور، بهره‌گیری از عناصر زیباشناسانه و آرایه‌ها به‌ویژه از حس‌آمیزیها، استعاره‌ها، موسیقی حروف، ترکیبات نو و پیوند زبان باستان گرایانه با زبان امروزین است. این عناصر با قدرت شگفت شاعرانه و ذوق سرشار با هم پیوند می‌یابند و شعر را به زبان وافقی می‌رسانند که هرگز نثر را توان ورود به این فضا و افق نیست:

دستی نه
زورقی
فرورفته در موج آهن
***
چرخباد خاک و دود
چون غول از خمرهٔ تنگ رها شده بود."[۲۴]



در این سروده صفحه بعد موسیقی خاص شعر، ترکیبهای تازهٔ موج آهن و چرخباد و موسیقی حروف "خ" و "د"، بر زیبایی و تأثیر شعر افزوده است.

در سرودهٔ صفحه بعد نیز هفت "سین" و ردیف "نیست" و موسیقی حروف و تکرارها و تصویرها به شعر کمال و آهنگی ویژه بخشیده است:

سین هفتم
سیب سرخی است
حسرتا
که مرا
نصیب
از این سفرهٔ سنت
سروری نیست
شرابی مردافکن در جام هواست
شگفتا
که مرا
بدین مستی
شوری نیست
سبویی سبزه‌پوش
در قاب پنجره
آه
چنان دورم
که گویی جز نقشِ بی‌جانی نیست
و کلام مهربان
در نخستین دیدار بامدادی
فغان
که در پس پاسخ و لبخند
دل خندانی نیست
بهاری دیگر آمده است
آری
اما برای آن زمستانها که گذشت
نامی نیست
نامی نیست

و این نمونهٔ زیبا از موسوی گرمارودی در شعر "در سایه‌سار نخل ولایت":

کدام وامدارترید؟
دین به تو، یا تو بدان؟
هیچ دینی نیست که وامدار تو نیست
دری که به باغ بینش ما گشوده‌ای
هزار بار خیبری‌تر است
مرحبا به بازوان اندیشه و کردار تو

که شاعر با کلمات وام و شباهت شکلی دین به "دین" نوعی ایهام تبادر ساخته است و با ایهام تناسب خیبر و مرحب، تناسبی شگفت میان مرحبا و خیبر که آن نیز ایهام تبادر است. شعر منثور، به‌ویژه شعر شاملو "زبانی رمزآلود و مبهم دارد که مخالفان شاملو نیز بر این جنبهٔ شعر او تأکید می‌کنند. این ایهام و رمزآلودی بدان سبب است که رمزها و استعاره‌های شعر او در بسیاری موارد دیریاب است و دریافت رابطه‌ها و قرینه‌ها برای دست‌یابی به‌منظور شاعر، نیاز به تأمّل دارد و به‌خصوص کسانی که بیشتر با ادب قدیم فارسی مأنوس‌اند، با این نوع سخن‌گویی بیگانه‌اند"[۲۵]

****

شعر منثور در سیر تحوّل و تطوّر خویش به چشم‌اندازهای تازه‌ای دست می‌یابد؛ مثلاً زبان آرکائیک (باستانگرایانه) که در شعر شاملو و گرمارودی نمودی بارز دارد، در آثار جدید کم‌رنگ‌تر و در برخی آثار تقریباً حذف شده است. سطرهای عروضی که در سروده‌های شاملو و گرمارودی و آتشی دیده می‌شود و چندان تعمّدی نیز در آنها نیست، در کار برخی شاعران بر اساس تعمّدی شاعرانه به کار می‌رود. قلمرو موضوعات و درون‌مایهٔ شعر منثور نیز گسترش یافته است و از مسائل سیاسی ـ اجتماعی به مسائل عاطفی و تغزّلی و دینی دامن گسترده است.

به هر روی، راهی فراروست که هنوز تا رسیدن به مرزهای تبیین‌شده و کاملاً روشن اندکی فاصله دارد. چه‌بسا شاخه‌هایی نو بر این درخت بروید ـ که روییده است ـ و این پدیدهٔ نوظهور در آینده با اضلاع و ابعادی گسترده‌تر مطرح شود. در کنار تبیین و تحلیل این جریان، نیازمند شناخت جریانهای جدید شعری و کشف و فهم پیوستگیها و گسستگیها نیز هستیم. امید آنکه چشمهای بصیر و نقاد و صاحب‌نظر آفاق موضوع را آفتابی‌تر و روشن‌تر سازند و گره‌هایی را که در فهم و شناخت کرانه‌های این موجها و جریانهای شعری وجود دارد، با سرانگشت مطالعه و ژرف‌کاوی بگشایند.

پی‌نوشتها:

۱ـ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، میمنت میرصادقی (ذوالقدر)، کتاب مهناز، چاپ دوم، ۱۳۷۶، ص ۱۶۶.

۲ـ موسیقی شعر، دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، مؤسسهٔ انتشارات آگاه، چاپ چهارم ۱۳۷۳، ص ۲۴۲.

۳ـ نیما یوشیج، زندگی و آثار او، جنتی عطایی، تهران، انتشارات صفی‌علی‌شاه، ۱۳۴۶، ص ۳۸.

۴ـ موسیقی در شعر سپید فارسی. محمود فلکی، نشر دیگر، چاپ اول ۱۳۸۰، ص ۹۳.

۵ـ روزنه، محمدکاظم کاظمی، مؤسسهٔ فرهنگی هنری و انتشارات صریح آفتاب، چاپ اول ۱۳۷۷، ص ۲۸۱.

۶ـ نگاهی به شعر شاملو، محمود فلکی، تهران، انتشارات مروارید، چاپ اول ۱۳۸۰، ص ۶۰.

۷ـ هوای تازه، احمد شاملو، انتشارات نیل، تهران ۱۳۵۵.

۸ـ آیدا در آینه، احمد شاملو، انتشارات نیل، تهران ۱۳۵۷.

۹ـ ابراهیم در آتش، احمد شاملو، انتشارات کتاب زمان، تهران ۱۳۵۶.

۱۰ـ فرهنگ‌نامهٔ ادبی فارسی (دانش‌نامه ادب فارسی)، حسن انوشه. سازمان چاپ و انتشارات ۱۳۷۶، ص ۸۹۸.

۱۱ـ واژه‌نامه هنر شاعری، صص ۱۶۶ـ۱۶۷.

۱۲ـ نوبهار، سال سیزدهم، دورهٔ پنجم، شمارهٔ ۴، صص ۴۹ ـ ۵۰.

۱۳ـ قلمرو قلم، دکتر ابوالفتح حکیمیان، ۱۳۵۱، بی‌نا، ص ۹۰.

۱۴ـ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ص ۱۶۷.

۱۵ـ وصف گل‌سوری، منوچهر آتشی، ص ۹۷.

۱۶ـ گزینهٔ اشعار گرمارودی، بهاءالدین خرّمشاهی، انتشارات مروارید. چاپ اول، ۱۳۷۵، صص ۳۲ـ۳۳.

۱۷ـ دری به خانهٔ خورشید، سلمان هراتی، انتشارات سروش، ۱۳۶۸، ص ۹.

۱۸ـ گنجشک و جبرئیل، حسن حسینی، انتشارات افق، تهران ۱۳۷۲، ص ۳۷.

۱۹ـ پیرامون شعر، ضیاءالدین ترابی، حوزهٔ هنری، چاپ اول ۱۳۷۵، ص ۹۳.

۲۰ـ نیما یوشیج، زندگی و آثار او، ص ۲۶.

۲۱ـ تاریخ تحلیلی شعر نو، شمس لنگرودی، تهران، انتشارات چاپ دوم، ج ۱، ص ۲۸۲.

۲۲ـ تأملی در شعر احمد شاملو، دکتر تقی پور نامداریان، چاپ اول، نشر آبان، تهران ۱۳۵۷، ص ۳۰۰.

۲۳ـ موسیقی در شعر سپید فارسی، صص ۱۲۶ ـ ۱۲۷.

۲۴ـ قابهای بی‌تمثال، فرشته ساری، چاپ اول، مؤلف، تهران ۱۳۶۸، صص ۱۱ و ۲۸.

۲۵ـ سبک‌شناسی شعر پارسی از رودکی تا شاملو، دکتر محمد غلامرضایی، نشر جامی، چاپ اول ۱۳۷۷ ص ۴۸۴.

● اگر شاملو موفق می‌شود که از "آهنگهای فراموش‌شده" که نمونه‌ای نازل از شعر منثور است عبور کند و به نمونه‌های موفق در "ابراهیم در آتش" برسد به دلیل نقد جدی آثار خویش، تأمل در زبان و تلاش مستمر شاعرانه‌ای است که پس از آن دارد. او "آهنگهای فراموش‌شده" را "خطایی بزرگ" می‌نامد و "اشتباه کودکانهٔ مشتی اشعار سست و قطعات رمانتیک و بی‌ارزش" می‌خواند.

● شعر منثور در ایران پدیده‌ای تازه و نزدیک به روزگار ماست که عمدتاً تحت تأثیر شعر اروپایی ظهور و بلوغ یافته است.

● موسوی گرمارودی، شاعری است مذهبی با شعری محکم، تصویرپردازی قوی و کلیشه‌زدایی و نوآوری. شعر "حماسهٔ درخت" او، از موفق‌ترین و درخشان‌ترین نمونه‌های شعر منثور در روزگار ماست