همپیوندی

حمیدرضا شکارسری

دگرگونی در آثار ادبی صرفاً نتیجه کنش و واکنش عناصر درونی متن نیست، بلکه حاصل تغییر قانون گونه‌ها و ژانرهای ادبی هم هست. تغییر اخیر اما آشکارا با جابه‌جایی‌های اجتماعی و به عبارت دیگر دگرگونی‌های پیش‌آمده در زندگی اجتماعی همراه است. پس متن ادبی در کانون توجه و هر عامل دیگر از جمله پژوهش‌های جامعه‌شناختی در حاشیه قرار می‌گیرد. به این ترتیب شرح مناسبات ادبی از راه بررسی مناسبات اجتماعی و نیز شرح چرایی پیدایش آثار ادبی از شرایط خاص اجتماعی نتایج دقیقی دربرندارد. چراکه اصولاً نمی‌توان ارگانیسمی چون ادبیات را به حقایقی که متعلق به نظامی دیگر هستند به طور کامل تقلیل داد. رابطه ادبیات با هر پدیده هم‌زمان دیگر مناسبتی دوجانبه و تعاملی است و نه علت و معلولی. اثر ادبی بدون تردید رسانای واقعیت‌هایی چون واقعیت‌های اجتماعی است اما نه‌تنها نمی‌توان صرفاً از راه تحلیل واقعیت خارجی به جهان ادبیات دست یافت بلکه حتی این اعتقاد وجود دارد که باید از واقعیت‌های موجود در متن، واقعیت‌های خارجی را شناخت.

نکته اما در اینجاست که آثار ادبی بنا بر ماهیت هنری خود اصولاً انعکاس

مستقیم، سریع و بی‌واسطه واقعیت‌های خارجی را نمی‌تواند بپذیرد، بلکه حتی آن را پنهان می‌کند. حالا می‌توان نقش کلیدی مخاطب حرفه‌ای را در رویارویی و تعامل خلاقانه با آثار هنری اصیل و راستین یادآور شد. نقشی هم‌تراز مؤلف و چه بسا ...!

او در برابر متنی آشنایی‌زدا، مجبور به شالوده‌شکنی آن است تا به جهان آن راه یابد.

آنچه تا کنون ذکر شد از دیدگاهی فرمالیستی، ساختارگرا و حتی پساساختگرایانه بود. در مقابل جامعه‌شناسان افراطی صور گوناگون اجتماع بشری را که در هر دوره محصول رشد شیوه‌های تولیدی رایج در آن دوره است، زیرساخت پیدایش روساخت‌های برتری چون سیاست، فلسفه و هنر و ادبیات می‌دانند. به این ترتیب حتی به رابطه خشک علت و معلولی بین واقعیت‌های اجتماعی و پدیده‌ای چون ادبیات معتقدند. به‌تدریج اما این رابطه خشک جای خود را به رابطه‌ای دیالکتیکی داده است و پژوهشگران و منتقدان این دیدگاه نیز معترف‌اند ادبیات تابع صرف متغیرهای اجتماعی نیست و دارای استقلال یا حداقل استقلالی نسبی است.

آن‌ها نیز به‌رغم اعتقاد به تأثیر واقعیت‌های اجتماعی بر ادبیات، کلیت متن را وابسته به آن نمی‌دانند و پذیرفته‌اند که هنرمند اصولاً نمی‌تواند درباره اثر هنری بر پایه نظریات جامعه‌شناسی کار کند و بلکه نخست بر بنیاد باورهای تئوریک هنری خویش به حرکت درمی‌آید.

در نهایت اعتقاد به هر کدام از دیدگاه‌های درون‌گرا و برون‌گرای مطرح‌شده، نمی‌تواند منکر مفید بودن بررسی‌های مقدماتی جامعه‌شناسی در ارتباط با پژوهش پیرامون چرایی تشکل جریان‌ها و آثار ادبی باشد.

روند مدرنیزاسیون ایران که سال‌ها و دهه‌ها بود توسط نمایندگان و مستشاران نظامی و غیر نظامی کشورهای سرمایه‌داری، صنعتی و البته استعمارگر خارجی چون انگلستان، فرانسه و روسیه آغاز شده بود (با چه نیتی؟!) با فعالیت‌های گسترده عباس‌میرزا، ولیعهد شاه قاجار و پس از شکست ایران در جنگ‌های ایران و روسیه دامنه و شدت و سرعت بیشتری یافت. با برگشتن دانشجویان ایرانی اعزامی به اروپا توسط عباس‌میرزا، زمینه ایجاد پدیده‌ها و مظاهر مدرنیسم در داخل کشور فراهم شد.

راه‌آهن، تلفن، تلگراف، گمرکات، بانک، کارخانجات صنعتی و به دنبال آن چاپخانه و روزنامه از مهم‌ترین این پدیده‌ها بودند. ناگفته پیداست که چنین تحولی نمی‌تواند به پدیده‌هایی خاص محدود گردد و به‌سرعت به دیگر عرصه‌های اجتماعی و فرهنگی از جمله هنر و ادبیات تسرّی می‌یابد. سال‌ها بعد با تأسیس دارالفنون و نیاز به ترجمه کتاب‌های غالباً درسی اروپایی به زبان فارسی، کار ترجمه رونق بیشتری یافت و از اینجا بود که زمینه آشنایی مردم و خصوصاً ادبای ایرانی با آثار ادبی آن روز اروپا مهیا گردید. در ابتدا رمان و داستان کوتاه هدف اصلی این نهضت بودند، آن نیز با زبانی فخیم و پُرتکلف که در بسیاری اوقات با اصل متن هم‌خوانی نداشت و طیف مخاطبان را به‌شدت محدود می‌نمود. پس گونه‌ای ساده‌نویسی نیز رایج شد. ترجمهٔ شعر اما دیرتر آغاز شد. فقدان سابقه داستان و نمایشنامه‌نویسی، پذیرش این انواع ادبی را میان مخاطبان خاص و عام ایرانی تسهیل می‌کرد. اما سابقه درخشان و ریشه‌های سترگ شعر در این مرز و بوم نوعی حرمت و تقدس برای آن ایجاد کرده بود که پذیرش هرگونه معیار تازه زیبایی‌شناسی را با مقاومت روبه‌رو می‌ساخت. البته این مقاومت مدت‌ها بود که خدشه‌دار شده بود. آن‌گاه که در دوران نهضت‌های مشروطه‌طلبی، تعداد زیادی از شاعران مشروطه‌خواه به جریانات انقلابی پیوستند. آن‌گاه با پشت کردن به بعضی اصول شعر رایج روزگار خود که در پی بازسازی شعر کهن ایران بود، افق‌های تازه‌ای را به روی شعر گشودند. آنان به خوبی احساس کردند که شعر روزگارشان جذابیت و کشش خود را برای مردم از دست داده است، لذا همانند همگنان خود در نهضت ترجمه، گرایش زبان شعری خود به زبان عامه مردم و ترکیب آن با زبان فخیم شعر سنتی و ایجاد یک ترکیب استیتک جدید را فاش نمودند. بدون شک انتظار آنان از شعر به عنوان یک پدیده کاربردی خصوصاً در عرصه پُرآشوب سیاسی اجتماعی فرهنگی آن دوران در این گرایش تأثیر بسزایی داشت. تأثیری که حتی در بین روشنفکرترین و نوآورترین شاعران پیش از انقلاب مشروطیت تصورپذیر نبود. همین امر می‌تواند گویای تأثیر و تأثر شعر و اجتماع باشد و اینکه چه‌بسا دگرگونی‌های ادبی، وابسته به نیازهای تازه جامعه و هماهنگ با آن به وجود می‌آید.

به هر صورت ترجمه خصوصاً از زبان‌های ترک و فرانسه از آبشخورهای مهم و پُرباری بود که بر روند نوآوری شاعرانی که زمینه مساعدی داشتند، تأثیر انکارناپذیری نهاد. این تأثیر تا آنجا بود که بعضی شاعران بدون تسلط بر فلسفه تحول و نوآوری و بدون پشتوانه آشنایی و تسلط بر شعر کلاسیک و سنتی، صرفاً به شکل‌شکنی اکتفا نمودند و به تقلید خام اشعار ترجمه‌شده پرداختند. اما به هر حال نمی‌توان از نقش حتی همین شاعران در تشکل و نضج شعر نو ایران صرف‌نظر نمود. چراکه انکارناپذیر نیست که حتی نیما در انقلاب خود به همین نوآوری‌های قوام‌نیافته پیش از خود به عنوان تجربه‌هایی ارزنده نظر داشته است. تقی رفعت، ابوالقاسم لاهوتی، جعفر خامنه‌ای و شمس کسمایی از جمله نوآوران شعر فارسی در سال‌های منتهی به انقلاب نیما بودند که در بین آن‌ها تقی رفعت به‌رغم آن که تئوریسین زبده و ورزیده‌ای محسوب می‌گردید و به فلسفه تحول و نوآوری تسلط داشت، اما جبر روزگار و سرنوشت اجازه پیش‌رَوی بیشتر به او نداد و او نیز چون همگنان خود بیشتر در حد شکل‌شکنی متوقف ماند.

به نظر می‌رسد یکی از بزرگ‌ترین دلایل توقف این شاعران در شکل‌شکنی، مقهور شدن غالب آنان در برابر هیجانات سیاسی اجتماعی زمانه و در نتیجه گرفتاری آنان در چنبره جذابیت‌های ژورنالیستی باشد که در آن دوره بسیار فراگیر بود.

چنانچه ذکر شد تغییر شکل زندگی اجتماعی، شاعران (و نه متشاعران) را چه خودآگاه و چه ناخودآگاه به تغییر شکل بیرونی و در مرحله پیشرفته‌تر به تحول فرم درونی یا ساختار کلی شعر رهنمون می‌سازد.

صرف تغییر شکل بیرونی یا به عبارت دیگر قالب شعر که می‌توان آن را شکل‌شکنی نامید، گویای این مطلب است که شاعر به عمق و ذات تغییر شکل زندگی اجتماعی اشراف پیدا نکرده است، لذا تغییر شکل بیرونی را جهت نوآوری کافی می‌داند. اما همین گروه از شاعران گاه تا حد به کارگیری واژگان و ترکیبات نو پیش می‌روند و گاه با شجاعت بیشتر به قالب‌ها هم هجوم می‌برند. همان شجاعتی که شاعران نوآور پیشین یا هم‌روزگار نیما از خود نشان دادند.

به‌زعم نگارنده اما تنها یک شاعر ذات تحول زندگی اجتماعی و نحوه بروز آن را در شعر خود با نوآوری تمام‌عیاری چه در شکل بیرونی و چه در فرم

درونی شعر درک کرد و به اجرا درآورد «نیمای بزرگ».
او به‌درستی دریافته بود که تبدیل اسب به اتومبیل و گیسو به کلاه‌گیس شعر را مدرن نمی‌کند. بلکه تغییر نگاه به شعر به عنوان یک هویت مستقل و به جهان، می‌تواند اثر را متحول کند و آن را به نظامی جدید بدل سازد که در آن عناصر و پدیده‌ها از اساس کاربردی دیگرگونه یافته‌اند. پس نه‌تنها قالب شعر کلاسیک را می‌شکند (و بعدها حتی قالب نیمایی ابتدایی خود را نیز تکامل می‌بخشد) بلکه هارمونی را از عرض شعر (بیت در شعر کلاسیک) به طول شعر منتقل می‌نماید و نخستین آثار ساختمند شعر فارسی را می‌آفریند.
نگاه اومانیستی و انسان‌مدار نیما به جهان، فردیت مختص شاعر را برای نخستین بار در جهان شاعرانه حاضر می‌سازد و در نتیجه زمینه را برای جزءنگری و عینی‌گرایی فراهم می‌کند. بدین ترتیب کل‌نگری ارزش‌مدارانه شعر سنتی، در آثار نیما جای خود را به تصاویر ناب و بی‌طرف می‌دهد و مخاطب شعر فارسی برای نخستین بار حس می‌کند، شاعر را به عنوان راهنما و حتی آموزگار کنار خود ندارد و باید به‌تنهایی با جهان شعر روبه‌رو شود و قضاوت نماید. این یکی از بزرگ‌ترین دستاوردهای شعر نیماست که حتی پس از او کمتر کسی به آن دست یافت. به عبارت دیگر نیما مقهور شرایط بحرانی سیاسی اجتماعی زمان خود نشد. او نقش یک مصلح را بازی نکرد. سیاسی شعر گفت اما سیاست‌زده نبود. اجتماعی شعر گفت اما شعار ننوشت. فقط کافی است به یاد آوریم که در سال‌های بعد حتی بی‌طرف‌ترین، خنثی‌ترین و بی‌اعتناترین شاعر به ارجاعات سیاسی اجتماعی زمانه‌اش همچنان نقش مصلحانه و راهبرانه خویش را خودآگاه یا ناخودآگاه حفظ می‌کند و توصیه می‌کند: چشم‌ها را باید شست ...

توسعه پدیده‌ای همه‌جانبه محسوب می‌گردد. توسعه فرهنگی بدون توسعه اجتماعی و این هر دو بدون توسعه سیاسی و توسعه سیاسی جدا از توسعه اقتصادی و نظامی بی‌معناست. آنچه رضاخان در سال‌های حکومتش در پی دست‌یابی به آن بود، کاریکاتوری مضحک از توسعه بود. مشکل این کاریکاتور از آنجا سرچشمه می‌گرفت که الگوبرداری از کشورهای توسعه‌یافته بدون در نظر گرفتن شرایط بومی ایران انجام گرفته بود. از سوی دیگر اولین شرط پذیرش هر عامل توسعه، تعارض نداشتن و کنتاکت آن با منافع و مصالح اقتصادی و سیاسی دیکتاتور بود که خواه ناخواه رشدنیافتگی در بعضی عرصه‌ها هم‌چون هنر و ادبیات را به دنبال داشت.
بدین ترتیب شعر ایران که در سال‌های نهضت مشروطه و پس از آن می‌رفت که با تجارب ارزشمند شاعران نوجوی آن دوره، یلدای هولناک شعر بازگشت را پشت سر بگذارد و به افق‌های تازه‌ای دست یابد، دوباره دوره فترتی را آغاز می‌کند که حدود دو دهه به طول می‌انجامد. در این دو دهه وضعیت چاپ و نشر شعر اسف‌انگیز است. به‌خصوص به نظر می‌رسد که آثار نوآورانه در محاق فراموشی کامل قرار گرفته‌اند. البته تنها استثناء در این مسئله شاهین‌های پُر سر و صدای تندر کیا هستند که البته چندان مهارتی در پرواز ندارند!
نیما را هنوز کسی نمی‌شناسد (آن‌چنان که باید و شاید!) و نمی‌تواند حدس بزند که او در تنهایی و انزوای خویش که شاید تنها موهبت این دوران تلخ برای شعر ایران به حساب می‌آید، مشغول طراحی معماری چه بنای پُرشکوهی است. بنایی که بر سردر آن نوشته شده است: «شعر نو ایران».
نیما غراب و ققنوس را در مجله موسیقی که تنها نشریه نوگرا و مجاز دوران رضاخان بود به چاپ رساند که اولین اشعار نیمایی به معنای واقعی کلمه به حساب می‌آیند. اما هنوز، حتی تا زمان برگزاری نخستین کنگره نویسندگان در سال ۱۳۲۵، نیما به عنوان شاعر معاصر نام‌شناخته‌شده‌ای نیست.
یکی از مهم‌ترین دستاوردهای این دوره، به‌رغم تمام کاستی‌هایش، رونق بیان سمبلیک در شعر ایران بود که در دهه‌های بعد نیز ادامه و تکامل یافت. بدیهی است در دوره‌ای که آزادی بیان وجود نداشته باشد، این نوع بیان از ممکن‌ترین و در عین حال کارا و هنرمندانه‌ترین شیوه‌های خلق آثار هنری متعهد محسوب می‌گردد.
البته با وجود رواج بیان سمبلیک در تاریخ شعری ایران، رویکرد شاعران دوره مورد بحث و دوره‌های بعد به این شیوه، رویکرد خام و سطحی نیست.
جانشین رضاخان، محمدرضای جوان در یکی از بحرانی‌ترین دوره‌های سیاسی و اجتماعی ایران با فرار پدر و اشغال ایران به دست متفقین جنگ جهانی دوم، به سلطنت می‌رسد. اوضاع خاص کشور در این دوره منجر به ایجاد فضای باز اما ملتهب و پُرهیجان سیاسی اجتماعی می‌گردد. این فضای باز که در سال‌های آخر دهه بیست مجدداً به استبداد اما این بار از نوع محمدرضایی‌اش ختم می‌شود، زمینه را برای ایجاد احزاب، گروه‌ها و جمعیت‌های سیاسی و غیر سیاسی فراهم می‌کند.
متفکران و روشنفکران ایران از جمله شاعران از فضای این دوره نهایت بهره را می‌برند و روزگار فترت شعر و شاعری زیر سلطه رضاخان به یک‌باره جای خود را به روزگار رواج شعر و شاعری می‌دهد. در این دوره هم از لحاظ کمیت آثار منتشره و هم از نظر ظهور چهره‌هایی که بعدها از قلل شعر فارسی لقب خواهند گرفت، دوره‌ای درخشان به حساب می‌آید.
اشعار منتشره در طی سال‌های آغاز حکومت محمدرضا شاه تا کودتای مرداد ۱۳۳۲ به طور عمده به دو گروه تقسیم می‌شوند.
۱. شعرهای رمانتیک و سانتی‌مانتال.
۲. شعرهای تند سیاسی و اجتماعی
پیروزی هر انقلاب و نهضت نه‌تنها باعث ایجاد غرور جمعی انقلابیون، بلکه زمینه‌ساز نوعی غرور فردی و در نهایت فردگرایی می‌گردد. این پدیده در قشر هنرمند جامعه با تظاهرات گوناگونی فاش می‌گردد که مهم‌ترین آن‌ها ایجاد جریانات و موج‌های شعری است. همان‌گونه که در بخش‌های آتی این نوشتار خواهد آمد، این جریان‌سازی و موج‌خیزی پس از پیروزی انقلاب اسلامی در سال ۱۳۵۷ به تمامی خودنمایی می‌کند. اما فردگرایی در قشر هنرمند پس از سال‌های پیروزی انقلاب مشروطه به گونه‌ای دیگر عمل می‌کند و مؤثر واقع می‌گردد.
فضای باز سیاسی اجتماعی و آزادی نسبی رایج در سال‌های پس از انقلاب مشروطه که زمینه‌ساز نوآوری‌هایی در شعر ایران شده بود (رونوشت کم‌رنگی از ایجاد جریان‌های متعدد شعری در سال‌های پس از انقلاب اسلامی در سال ۱۳۵۷) و هم‌زمان از سویی دیگر باعث رونق شعری ساده، متعهد کاربردی و عامه‌پسند شده بود، به‌زودی جای خود را به خفقان دیکتاتوری مؤسس سلسله پهلوی داد. حالا همان‌طور که ذکر شد، شعر به سمت سمبولیسم متمایل می‌شود تا هم حرف شاعر را بازگو کند و رسالت خود را عملی سازد و هم بتواند پاسخگوی استنطاق ایادی استبداد باشد و جان سالم به در ببرد.

شهریور ۱۳۲۰ اما مجدداً آسمان سیاسی اجتماعی ایران را (موقتاً) آفتابی می‌کند. شاعر اما تجربه این آفتاب زودگذر را با خود دارد. پس هراس او را رها نمی‌کند. او ناتوان از ایجاد تأثیری مثبت در تداوم این روشنایی، دست به دامن آرزو، خیال‌بافی و آرمان‌طلبی می‌شود و ناخودآگاه احساساتی‌گری و رؤیاپردازی را پیشه می‌کند. نتیجه، شعری است رمانتیک و سانتی‌مانتال. فاقد پشتوانه محکم اندیشه (که اگر چنین شاعری اندیشمندانه با زمانه و حوادث آن روبه‌رو می‌شد، احساساتی نمی‌گردید) و به غایت سطحی. سطحی یا به دلیل تعهد شاعر در همراهی با عامه مردم و یا اصولاً به دلیل فقدان عمق در نگرش شاعر به جهان و به شعر.

شعرهای تند سیاسی و اجتماعی نیز تنها در سال‌های آغاز دهه ۲۰ و قبل از آغاز رویهٔ مستبدانه محمدرضا شاه در کنترل اوضاع کشور متولد می‌شوند که نتیجه طبیعی اوضاع زمانه پیدایش خود یا بهتر بگوییم نتیجه طبیعی دریچه تماشای شاعر خود باز هم به جهان و به شعر هستند.

در این بین تنها دو صدای متفاوت به گوش می‌رسد. صدای جیغ‌های زننده، بی‌ریشه، عصبی، تئوری‌زده، برج عاج‌نشین و اما متهورانه، متمایز و خلاق هوشنگ ایرانی و زمزمه مستمر، ریشه‌دار، اندیشمندانه و در عین حال باز هم متهورانه، متمایز و خلاق نیما.

استعداد بالقوه درخشان هوشنگ ایرانی مقهور کم‌سوادی او در زبان فارسی و بی‌خبری او از سنت شعر فارسی بود که باعث گسست کامل و ناگهانی آثار او از سابقه شعر بومی‌اش شد. همین گسست باعث شد مخاطب در برابر آثار او فاقد توان دیالوگ با شعر، سرگردان بماند. بدین ترتیب شعر ایرانی هیچ مخاطبی نیافت و در زیر لایه‌های بی‌اعتنایی خاص و عام خفه گردید. (ایرانی شاعری بود که نمی‌توانست شعرهایش را بنویسد.)

نیما اما (که حتی در سال‌های آغازین دهه ۲۰، بیان سمبلیک خاص و شخصی خود را رها نکرده بود.) همچنان پیشنهادات تازه خود را نه‌تنها در شکل‌شکنی شعر کلاسیک، بلکه در عرصه‌هایی چون عینی‌گرایی، جزئی‌نگری، هارمونی، فرم‌های درونی و ساختار شعر نو مطرح می‌کند و به‌تدریج در دل مخاطبان بی غرض و مرض جا می‌اندازد.

با وقوع کودتای بیست و هشتم مرداد سال ۱۳۳۲، سال‌های این دهه از تلاطمات سیاسی و حزبی لبریز می‌شود. اما تأثیر این تلاطمات بر اقشار مختلف جامعه متفاوت بود.

فضای نسبتاً باز سیاسی در سال‌های ابتدایی پس از کودتا که جهت جلب اعتماد و رضایت مردم فراهم گردیده بود، موجب گردید بازار احزاب و بازی‌ها و مانورهای سیاسی آن‌ها نه‌تنها نسبت به سال‌های پیش از کودتا کاهش نیابد بلکه افزایشی قابل توجه را شاهد باشد. همین فضا، دوباره زمینه سرایش شعرهایی با تظاهرات عریان سیاسی را ایجاد کرد. بسیار عریان‌تر از اشعار سمبولیکی که در سال‌های پیش از کودتا سروده می‌شد. ولی به‌زودی با استحکام پایه‌های قدرت رژیم کودتاگر، استبدادی نفس‌گیر بر ملت سیطره می‌یابد. روشنفکران از جمله شاعران از این به بعد سرخورده و شکسته، سردرگم و بی‌اعتماد به هرچه رنگی از آرمان‌طلبی دارد، از سیاست و تبعات آن می‌گریزند. آن‌گاه از بهره‌جویی دوباره از نمادگرایی، فضای سیاسی و ترس‌خورده و رمانتیک را ترسیم می‌کنند. گروهی دیگر از شاعران نیز که از گروه اخیر حتی پُرشمارتر بودند با آفرینش آثار هنری منحط و مبتذل، لبریز از عصیان و شهوت و گناه رو آوردند. به طور کلی می‌توان اصطلاح معروف شعر شکست را برای مجموعه این آثار پذیرفت.

نیما، اخوان و شاملو در این سال‌ها موفق‌ترین و تأثیرگذارترین اشعار زمانه خود را با تکیه نماد و تمثیل آفریدند. به علاوه شعرهای نادرپور، کسرایی و تنی چند از شاعران رمانتیک دیگر که بر عامه مردم تأثیری به مراتب قوی‌تر از اشعار نیما، اخوان و شاملو داشتند، خود و تیپ شعری خود را به عنوان نقاط عطفی در ادبیات معاصر مطرح کردند. به این معنی که شعر نو را که تا آن روز، هنوز زیر سایه شعر کلاسیک به سر می‌برد، به شعر مسلط و رسمی (!) کشور حتی در بین مخاطبان عام جامعه بدل نمود. عمده دلایل این توفیق را می‌توان در سادگی و زودیابی، بهره‌گیری از تصاویر عینی و ملموس و در عین حال روشنگرانه و پُر نیش و کنایه بودن شعر نو آن سال‌ها دانست. بدون شک این توفیق در پیدایش چهره‌های درخشان شعر سال‌های بعد چون فروغ، سپهری، منوچهر آتشی، یدالله رویایی و ... تأثیر بسزا ایفا کرد.

با استحکام تدریجی و البته با تکیه بر قدرت رژیم شاه، زمینه‌های شکل‌گیری نوعی مدرنیزاسیون اقتصادی اجتماعی در ایران فراهم می‌گردد که به‌خصوص در دو پدیده اصلاحات ارضی و انقلاب سفید به منصهٔ ظهور می‌رسد. این رفرم به دو دلیل با مخالفت‌هایی روبه‌رو می‌شود. یکی اینکه روح مدرنیزاسیون آن‌گونه که نظام مدعی آن بود در تقابل آشکار با فرهنگ مذهبی سنتی عموم مردم قرار داشت و متولیان آن هنوز اصولاً به لزوم هماهنگی با شرایط بومی موجود پی نبرده بودند یا معتقد نبودند. دیگر اینکه عده‌ای اصولاً این رفرم را یک حرکت شبه‌مدرنیستی و وابسته می‌دانستند چراکه اولاً با ملاحظاتی سیاسی از جانب رژیم همراه بود. (ملاحظاتی چون آرام کردن و غافل نمودن مردم از وضعیت بغرنج سیاسی مملکت) و ثانیاً رفرمی بود که صرفاً با الگوبرداری از نمونه‌های غربی طراحی‌شده و فاقد استراتژی مشخص و صحیح برای حصول نتایج خویش می‌نمود.

بارزترین نمود این مخالفت‌ها (البته با رویکردی بیشتر متکی بر دلیل اول) قیام پانزده خرداد ۱۳۴۲ به رهبری امام خمینی (ره) بود که هم‌چون ریشه‌ای در بستر اذهان و افکار ماند و در سال ۱۳۵۷ رویید و شکوفا شد.

اما با این همه به‌تدریج می‌شد مظاهر مدرنیسم را حداقل در سطح آشکار زندگی اجتماعی و اقتصادی مردم مشاهده نمود. این تظاهر اما بیشتر در جوامع شهری بروز می‌نمود و جوامع روستایی و حتی جوامع کوچک شهری، کماکان در موقعیت پیشامدرنیسم به سر می‌بردند.

بدین ترتیب شرایطی تقریباً مشابه با دوران آغاز بروز مظاهر مدرنیسم در سال‌های حوالی نهضت مشروطه، مجدداً در ایران فراهم گردید و دوباره زمینه نوآوری در شعر این سرزمین مهیا شد.

در این شرایط شعر رمانتیک که در بسیاری مواقع سر از ابتذال درمی‌آورد، هنوز کم و بیش سروده می‌شود و خواننده دارد. اما به‌تدریج هم سرایش و هم مخاطبان

آن رو به کاهش می‌گذارد. چراکه این شعر با سمبل‌های یکنواخت، تکراری و خسته‌کننده‌اش دیگر حتی برای مخاطب عام، کشش و جذابیت سال‌های قبل را ندارد. در حقیقت شعر رمانتیک ایرانی در دهه چهل، پس از ایفای نقش تاریخی خود که همان رواج شعر نو و فتح سنگرهای خط مقدم و حتی پشت جبهه شعر کلاسیک بود، کم‌کم به موزه تاریخ ادبیات ایران سپرده شد. این خط‌شکنی تاریخی در حقیقت به تسلط شعر نو بر گفتمان شعر ایران تا مقطع پیروزی انقلاب اسلامی ایران در سال ۱۳۵۷ انجامید.

شعر سیاسی معترض اما به‌تدریج اوج می‌گیرد. عریان‌تر و پرخاشجویانه‌تر از شعرهای سیاسی دهه‌های قبل. آن‌چنان که بعدها حتی به آن شعر چریکی نیز گفته شد و در آن مقطع شعریت آن به‌شدت تحت‌الشعاع پیام‌های تند و شعاری قرار گرفته و محور شده بود. این آثار متعهد و البته سطحی، باب طبع مخالفان نظام و مدرنیزاسیون ادعایی آن‌ها بود. این نوع شعر به‌رغم فرهنگ سانسور حاکم، حتی تا سال وقوع انقلاب اسلامی ایران ادامه یافت و حتی در آن سال رواج بیشتری نیز پیدا کرد که در ادامه به آن پرداخته خواهد شد.

همان‌گونه که ذکر شد تغییرات نوع زندگی اجتماعی (حتی اگر محدود به روساخت‌ها باشد و باز حتی اگر در بخشی از مردم، در جوامع بزرگ شهری رخ داده باشد) شرایط مشابهی با دوران آغاز روند مدرنیسم در سال‌های حوالی نهضت مشروطه، ایجاد نمود. این شرایط باز هم زمینه‌ساز نوآوری در شعر ایران گردید.

این نوآوری اما به دو صورت به انجام رسید و دو جریان جداگانه اما با خاستگاهی مشترک به وجود آورد. این خاستگاه البته مشابهت‌هایی با خاستگاه دادائیسم و سوررئالیسم در اروپای سال‌های پس از جنگ اول جهانی از خود نشان می‌دهد. خستگی و ناامیدی از تحرکات اجتماعی و سیاسی که متکی بر ملاحظات عقلانی است، دل‌زدگی از سنت و تقید و تکرار که جز مرور خاطرات تلخ گذشته نیست و یأس ناشی از ناکارآیی روابط به اصطلاح انسانی رایج در دستیابی به سعادت بشر، از مشترکات این دو خاستگاه بود که پس از آن همه جنبش‌های شکست‌خورده دهه‌های بیست، سی و چهل طبیعی می‌نمود و با اوضاع فاجعه‌آمیز اروپایی دهه بیست میلادی مقایسه‌شدنی بود.

یکی از دو صورت این نوآوری راه گسست کامل را از هرچه در سنت شعری ایران تا آن روز رایج بود در پیش گرفت. وزن، قافیه و هرچه که بویی از صنایع آشنایی شعری داشت، در جهت جدایی از ادبیت متن طرد شد و حتی معنی، بی‌تعارف به تمسخر گرفته شد. احمدرضا احمدی نخستین و شاید مبدع این جریان که بعدها به پیشنهاد فریدون رهنما، موج نو نام گرفت، در قصیده‌ای مسخره اما با نیتی آشکار، سنت شعری پیش از خود را هجو نمود. موج نو، سواران خود را غالباً از بین مشتاقان و سینه‌چاکان تجددگرایی یافت. آنان که هر رفتار اجتماعی غیر متعارف و غریب را، حتی اگر هرزه و ولنگارانه بود به شوق مقابله با سنت، که کهنه و بی‌ارزش می‌دانستند ساده‌لوحانه در پیش می‌گرفتند. غالب شاعران موج نویی نیز به تقلید از احمدرضا احمدی (که هرگز به موفقیت نرسیدند) و یا با سرمشق قرار دادن ترجمه‌های مغشوش و ناخوانای اشعار شاعران اروپایی چون الیوت، به سرودن اشعاری می‌پرداختند که حاصل کار نه در واقع فرم را می‌شناخت و نه ساختار شعر را محترم می‌شمرد. در حقیقت شرایط مهیای جامعه شبه مدرنیستی آن زمان همان چیزی بود که یک موج نویی واقعی یعنی هوشنگ ایرانی در هنگام خود نداشت و به همین دلیل بدون اینکه صدای سوت و کفی بشنود، تمسخر شد و فراموش گردید.

صورت دیگر نوآوری به موازات نوآوری دیگر، اما نه با وضعیت رادیکالیستی آن شکل گرفت. این نوآوری متکی بر دیالوگ با سنت بود و نه گسست کامل از آن. در حقیقت دریافت این نوآوری مدیون دریافت سنت بود. مخاطب اگر در جریان رشد و تحول تاریخ سنت‌ها نباشد از درک نوآوری و شگردهای جدید ناتوان خواهد بود. زیرا یکباره با پدیده‌ای بی‌سابقه روبه‌رو خواهد شد که امکان دریافت و فهم معنای آن را نخواهد داشت. هارولدبلوم منتقد آمریکایی می‌نویسد: «مگر می‌توان نوشت، آموزش داد، اندیشید، حتی خواند و معانی سنتی را ندانست؟ شعری که رابطه‌اش با گذشته قطع شده و در عین حال هم‌چون تلاشی برای فرارفتن از گذشته خوانده شود، بد خوانده شده ... شعر با سنت شعری مرتبط است. سنتی که می‌تواند مؤثر و فعال باشد. بی‌آنکه به صورتی کاملاً آگاهانه تجربه شود.»

شاملو، سپهری، فروغ و کم‌شماری از شاعران دیگر چون منوچهر آتشی و طاهره صفارزاده (که صداهای جوان اما پُرانرژی آن سال‌ها محسوب می‌شدند.) با چنین دیدگاهی به نوآوری در شعر ایران پرداختند.

عمده تفاوت این دو نحلهٔ نوآورانه را باید در رابطه پیچیده فرم و محتوا و نیز در محل ارجاع شعر جست‌وجو نمود. یکی تمامیت خویش را در فرم جست‌وجو می‌کرد و به انکار محتوا پرداخت، لذا به هیچ‌چیز جز خود ارجاعی نداشت و به همین دلیل اثری خنثی می‌نمود که انعکاس‌دهندهٔ هیچ واقعیتی خارج از خویش نبود و دیگری ساختار خود را تعامل فرم و محتوا شکل می‌دهد پس علاوه بر آنکه جهان خود را می‌آفریند، به مخاطب توان تأویل می‌بخشد و در این صورت می‌تواند منعکس‌کننده واقعیت‌های خارج از خویش نیز باشد.

از سوی دیگر عمق و اصالت نگاه به پدیده مدرنیسم را می‌توان از دلایل عمده تفاوت دو نحلهٔ نوآوری دانست. همان‌گونه که ذکر شد در یک نحله، سنت پیش از بررسی به صرف سنت بودن منفی انگاشته شده و مطرود گردیده است و دیگری با روآوری به سنت و سپس حذف یا تغییر آن، به فرارَوی از آن پرداخته است.

لازم به ذکر است که علاوه بر نقش تاریخی اشعار غالباً نوقدمایی رمانتیک (که پیش از این به آن اشاره شد) همین رابطه منطقی نوآوری و سنت در شعر پیشرو دهه چهل تأثیر بسزایی در تسلط گفتمان نو بر شعر ایران تا سال ۱۳۵۷، مقطع پیروزی انقلاب اسلامی ایران داشت.

با پیدایش و تکوین شعر نو از نیما به بعد معیارهای زیباشناسانه و معناشناختی شعر تغییر یافت. مخاطبی که با فرم و ساختارهای مألوف شعر کلاسیک آشنا و اُخت شده بود ناخودآگاه حس نوستیزی را در خویش حاضر می‌دید. اما آگاهانه (اگر دُگم‌اندیش و متعصب نبود) می‌کوشید با معیارهای جدید آشنا گردد تا بتواند با این شعر تازه هم ارتباط برقرار کند.

لزوم این کوشش منجر به پیدایش توضیح و تفسیر و نقد، اما با معاییر نو که غالباً ریشه در تئوری‌های ادبی و فلسفی ترجمه‌شدهٔ وارداتی داشت، گردید.

از سوی دیگر شعر شکست خواه‌ناخواه و به‌تدریج زمینه را برای دوران خالی از تنش و جِدّت آماده کرد و در عین حال شرایط را برای تأمل و پژوهش پیرامون خود شعر به عنوان هویتی مستقل فراتر از موضوع و محتوایش فراهم نمود.

بدین ترتیب دهه چهل را می‌توان دهه آغاز نقد علمی نو و نیز سرفصل آفرینش تئوری‌های شعری دانست. نقد و تئوری‌هایی مدرن با چهره‌هایی بزرگ چون اسماعیل نوری‌اعلاء محمد حقوقی، یدالله رویایی و البته تابناک‌ترینشان رضا براهنی با «طلا در مس».

رواج تئوری‌های شعری بر شکل‌گیری جریان‌های جدید شعری پس از موج نو که طی کمتر از یک دهه به ابتذال و انحطاط نزدیک می‌شد، مؤثر واقع گردید. به علاوه استیلای روح مدرنیسم در جامعه که در ذات خود کهنه‌ستیزی و سنت‌گریزی را داشت، بر وانهادن سریع و شتاب‌زده جریان‌های حتی نوزاد قبلی تأثیری بیشتر و بیشتر گذاشت. اما گاهی رواج گزاره‌های تئوریک سهم بیشتری در شکل‌گیری جریان داشت، هم‌چون جریان شعر حجم و گاه استیلای روح تازه ـ جوی مدرنیستم بی‌مدد آن‌چنان تعیین‌کنندهٔ گزاره‌های تئوریک، نقش عمده‌تری در تشکل موج شعری ایفا می‌کرد، هم‌چون جریان شعر ناب و گاهی تعادلی را در این بین شاهدیم، مثلاً در جریان کم‌دامنه‌تری چون شعر پلاستیک. اما هرچه این جریان‌های شعری از پایگاه‌های تئوریک ضعیف‌تر بودند، جریان حاصله زودگذرتر می‌بود. ولی در مورد همه این جریان‌ها حاکمیت ادبیات سکوت در برابر ارجاعات سیاسی و اجتماعی انکارناپذیر است. البته می‌توان سهمی از این ادبیات را به مقابله این جریان‌ها با امواج بسیار قدرتمند شعر متعهد سیاسی اجتماعی آن روزگار به‌خصوص در دهه پنجاه نسبت داد که به شعار تبدیل می‌شد.

شعر سیاسی اجتماعی دهه پنجاه در سیاه‌ترین مقطع زمانی دوره حکومت سلسله پهلوی از نظر شدت استبداد، همچنان بیان سمبلیک خود را داشت. اما این سمبل‌ها سال‌ها بود که لو رفته بود و پتانسیل هنری خود را از دست داده بود. کار به جایی رسیده بود که شاعران این اشعار، صراحت و حتی شعار را نه‌تنها مزاحم شعر نمی‌دانستند، بلکه آن را لازمه شعر خود می‌انگاشتند. شعری که برخلاف شکست، از حماسه و امید پیروزی لبریز بود. همچنین رونق آن باعث گردید که شعر سیاه شکست هم تکانی به خود بدهد و از مواضع منفعلانه خویش به پیش روی بپردازد و مثلاً اخوان سردمدار بی چون و چرای شعر شکست در «دوزخ اما سرد» از امید به صبح و روشنی می‌سراید.

مقابله شعر حماسی آن سال‌ها با امواج شعرهای تئوری‌زده نیز همان‌گونه که به‌راحتی می‌شد حدس زد سرانجام به سکوت تئوریسین‌ها (شکستشان!) می‌انجامد. سکوتی که با وقوع انقلاب اسلامی بیش از آنچه به نظر می‌رسید، به طول انجامید.

در این میانه نمی‌توان از صداهای ماندگاری که در این دشوارترین سال‌های شعر معاصر غمگنانه و شجاعانه، راه شعر خویش را به دور از هرگونه افراط و تفریط، آهسته و پیوسته پیمودند و به پیش رفتند، چشم‌پوشی کرد. شاملوی بزرگ که هیچ‌گاه کم نیاورد. نه در برابر شعارسرایان و نه در مقابل تئوریسین‌های حالا ساکت. سهراب سپهری که بدون کرنش در برابر هیچ نیش و کنایه‌ای تا قله‌ای که برایش مقدر بود، رفت و در اوج ساکت شد و تک‌شعرهای درخشانی از طاهره صفارزاده، شفیعی کدکنی، علی موسوی

گرمارودی، منوچهر آتشی، اسماعیل نوری‌علاء، نعمت میرزازاده و ...

انقلاب اسلامی تمامی ارکان ایران را لرزاند. این تغییر بنیادین در تمام مظاهر و پدیده‌های سیاسی و فرهنگی و اجتماعی، تحولات وسیع و ژرفی در شکل آثار هنری از جمله شعر به وجود آورد. به عبارت دیگر پیش‌بینی تقی رفعت که گفت: «یکی از قاطع‌ترین نتایج مستقیم یک انقلاب سیاسی، یک انقلاب ادبی است» با وقوع انقلاب اسلامی مصداقی کامل پیدا کرد. اولین و بزرگ‌ترین تأثیرات (دستاوردها!) انقلاب بر شعر ایران، پیدایش یک جمهوری دمکراتیک شعری بود. مردمی که دیدند با حضور همه‌جانبه در صحنه انقلاب توانسته‌اند یکی از بزرگ‌ترین رفرم‌های قرن را شکل دهند، خودآگاه و ناخودآگاه در تمام صحنه‌ها حضور یافتند. یکی از وسیع‌ترین و در عین حال مستعدترین صحنه‌ها برای این حضور، صحنه هنر و به‌خصوص ادبیات و باز هم به‌خصوص شعر بود. این «به‌خصوص» آخری به دلیل نفوذ ریشه‌داری است که شعر، طی قرن‌ها در عمیق‌ترین لایه‌های دل و جان این مردم داشته است.

انقلاب اسلامی، دموکراسی (یا حداقل نوعی دموکراسی) را برای ایران به ارمغان آورد که به‌تدریج به تمام شئون جامعه ایرانی هدیه شد. هنرها از جمله شعر نیز چون دیگر شئون از این هدیه بهره‌مند گردید. اگر پیش از آن تنها روشنفکران جامعه در نقش مصلح و پیامبرگونهٔ خود به شیپور شعر می‌دمیدند، حالا شاعرانی از هر قشر و گروه اجتماعی، نقش اصلاح و راهبری را وانهاده و به شعر از دیدگاه خود با تمام خصوصیات فردی و شخصی خویش نگاه کردند. نتیجه این حضور پُرتعداد، به طبع کمیت بالا و کیفیت پایین شعر ایران در سال‌های پایانی دهه پنجاه بود. نوعی بازگشت به ظرفیت‌های تجربه‌شده شعر کهن (شاید به خاطر ماهیت سنتی و بنیادگرایانه انقلاب اسلامی)، نوعی سطحی‌نگری و شعارسرایی همراه با آرایه‌های شعری (که نتایج طبیعی هر جامعه ملتهب انقلابی است) و بالاخره پیدایش استعدادهای درخشان تازه و غالباً جوان (که بعدها تعداد زیادی از آن‌ها به چهره‌های تابناک شعر این سرزمین تبدیل شدند) از نتایج مستقیم این جمهوری بود.

سال‌ها بعد، در دهه هفتاد، پیدایش جریان‌های متعدد شعری را می‌توان نتیجه همین حضور پُرتعداد، طرح نگاه‌های متشخص فردی و پیدایش چهره‌های جدید و جوان شعری که هیچ نسبتی با قشر روشنفکر نداشتند، دانست. فاصله‌گیری شعر از فضای نخبه‌گرای قبل، موجب دور شدن فضا و زبان شعر از فخامت و آرکاییسم به سمت نرمی و شفافیت و صمیمیت گفتار بود که امروزه از شاخصه‌های اصلی شعر به حساب می‌آید و به دنبال خود جزءنگری و عینی‌گرایی آشکاری را به همراه آورده است. نگاه عینی و متمایل به پدیده‌های جزئی (بعضاً فاقد پتانسیل شعری در سوابق ادبی) که باز هم از شاخصه‌های اصلی شعر امروز ایران محسوب می‌شود. شعر ایران با تأثیر از انقلاب به شدت آرمانگرا بود. این آرمانگرایی شعر را به سطح زبان که مملو از کلی‌گویی، شعارسرایی و بهره‌گیری خام از صنایع ادبی بود، آورد. این شعر به انواع سفارشات اجتماعی، سیاسی و فرهنگی سروده می‌شد، لذا فاقد افق‌های معنایی بود و دارای تاریخ مصرف نزدیکی بود. همچنین معناگرایی به جای تصویرسازی و بیان غیر مستقیم معنا رواج یافت که البته فقدان تصویر به‌سرعت عقب‌نشینی کرد و این بار با تأثیر از شیوه تصویرپردازی سبک هندی رونق پیدا کرد.

ماهیت دینی انقلاب اسلامی جریان آرمانگرایی، معناپردازی و تصویرسازی را در جهتی خاص سوق داد که چیزی جز تأثیرپذیری از فرهنگ مذهبی مردم نبود. نمودهای مذهبی با به کارگیری واژگان خاص، تعبیرات و مضامین دینی و تلمیحات شناخته‌شده به‌خصوص متأثر از حادثه عاشورا و انتظار موعود آخرین، مجال بروز هرچه بیشتر یافت.

قدرتمندی و فراگیری آرمانگرایی و سفارشات اجتماعی، سیاسی و فرهنگی که شعر را دارای ارجاعات بسیار روشن خارج از خود می‌کرد، باعث شد موج‌های گوناگون شعری دچار نوعی سکوت شدند. گفتم «دچار سکوت» شدند و نگفتم سکوت کردند.

چراکه این موج‌ها، ادبیاتشان سکوت بود و بی‌اعتنایی به ارجاعات بیرونی، نه به دلیل ارجاع به جهان آفریده شده در شعر، بلکه به دلیل غرق شدن در فرم. این فرمالیست‌ها سال‌ها بعد، از سال‌های میانی دهه ۶۰ و به طور جدی طی دهه ۷۰، دوباره حرکت خود را، اما این بار با پشت سر گذاشتن تجربه‌ای بزرگ در عرصه جهان روزگار خود، چون انقلاب اسلامی، از سر گرفتند.

اما گروه دیگری از شاعران که با پیروزی انقلاب سکوت اختیار کردند ولی پس از مدت کوتاهی مجدداً به فعالیت پرداختند، شاعرانی بودند که انقلاب به تحقق آرمان‌های آنان نینجامید و در نتیجه نقش شاعران اپوزیسیون را ایفا نمودند. این گروه هم سال‌ها بعد، در دهه‌های ۶۰ و ۷۰ به دو دسته تقسیم شدند. جمعی از آنان جذب تحرکات فرمالیست‌ها شدند و البته به دلیل فقدان پایگاه‌های مستحکم و به هنگام تئوریک به جایی نرسیدند. جمع دیگر با رها کردن نقش اپوزیسیونی خود و البته بدون صلاح و مشورت با فرمالیست‌ها و تئوریسین‌ها، به خلق آثاری با مضامین اجتماعی و حتی سیاسی پرداختند و به تکامل شعر متعهد پیش از انقلاب خود همت گماشتند.

به طور کلی باید اذعان داشت شعرهایی که به تأثیر مستقیم از انقلاب اسلامی سروده شدند، اگرچه خود به آثار درخشان تاریخ ادبیات ایران تبدیل نشدند (و اصلاً توان این کار را نداشتند) اما همانند شعر مشروطه که به‌رغم خامی‌هایش زمینه‌ساز جنبش نیما شد، زمینه‌ساز شعر دهه‌های بعد خود یعنی دهه‌های ۶۰ و ۷۰ شدند.

به طور کلی تأثیر انقلاب اسلامی بر شعر ایران، تأثیری عمیق اما بسیار سریع و ناگهانی بود. آن‌چنان عمیق که به‌رغم مدت‌زمان ناچیز تأثیر، طی دهه‌های بعد، آثار مهم و آشکار خود را نشان داد. بسیار ساده‌نگارانه است اگر رد این تأثیر را تنها در شعری که به درست یا غلط، شعر انقلاب یا قدیم‌ترها شعر انقلابی خوانده می‌شد، جست‌وجو کنیم. به عبارت دیگر گروه‌بندی شعر و شاعران به انقلابی و غیر انقلابی از اساس، غلط و بی‌مورد است. آنچه ایجاد تفاوت می‌کند، نوع نگاه به انقلاب است والا هیچ شاعری از تأثیر انقلاب و مظاهر آن برکنار نمانده است. گیرم فرمالیست‌ها با تأخیر بیشتر!

شعر ایران پس از پیروزی انقلاب اسلامی فرصت چندانی برای دوری از تنش‌ها و هیجانات سیاسی و اجتماعی نیافت. چراکه به فاصله کمی حادثه عظیم دیگری رخ داد که تمامی رخدادهای کوچک و بزرگ اما طبیعی پس

از انقلاب را کاملاً تحت‌الشعاع خود قرار داد. تحرکات ضد انقلاب، مناقشات و درگیری‌های قومی و حتی اشغال جاسوسخانه (سفارتخانه!) آمریکا در تهران و ... در برابر وسعت و همه‌گیری جنگ تحمیلی عراق علیه ایران تقریباً هیچ به حساب می‌آمدند.

طولانی‌ترین جنگ تمام‌عیار قرن بیستم جهان با تمام ابعاد و تبعات سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی‌اش، ژانر شعر جنگ یا دفاع مقدس را نیز به وجود آورد.

اما شعر جنگ با شعر جنگ شروع نشد، بلکه با احساس مسئولیت شاعر در قبال تاریخ و اجتماع، به عنوان یک انسان شکل گرفت و حرکت دگردیسی‌اش را آغاز کرد. در حقیقت در این هنگام مسئولیت ادبی بسیاری از شاعران تحت‌الشعاع مسئولیت تاریخی و اجتماعی او قرار می‌گیرد. (در این حال البته سکوت فرمالیست‌ها و شاعران اپوزیسیون هنوز ادامه دارد) به این ترتیب در ابتدای جنگ، بیشتر با شعارهای جنگی روبه‌رو می‌شویم.

این شعارها که درون‌مایه‌های حماسی یا عاطفی دارند، به‌رغم قاعده‌افزایی‌های نه‌چندان تازه در فرم و صورت‌های زبانی، بیشتر در سطح پدیده‌ها، اشیاء و کاراکترهای شعری متوقف می‌شوند و از نفوذ به عمق آن‌ها درمی‌مانند و اصولاً صاحبان این آثار توجه یا تمایلی به این نفوذ نداشتند. چراکه در این هنگام ضلع مخاطب را در مثلث هنری «هنرمند، اثر هنری، مخاطب» بزرگ‌تر می‌دانستند. پس آن را مهم‌تر و قابل توجه‌تر فرض می‌کردند (آیا در آن برهه بسیار حساس از بعضی جهات درست نمی‌انگاشتند؟)

با گذشت زمان و ایجاد فاصله از مقطع آغاز جنگ، شاعران کم‌کم در کنار مسئولیت‌های تاریخی و اجتماعی خود، به یاد مسئولیت ادبی خویش هم می‌افتند. لذا به‌تدریج با آثاری مواجه می‌شویم که اگرچه هنوز رگه‌های شعاری در آن‌ها می‌درخشد و میل به جذب مخاطب عام را هنوز از خود بازمی‌تاباند، اما به ساختارهای هنری نیز نزدیک می‌شوند.

با این‌همه طی همین سال‌ها گروهی از موفق‌ترین اشعار دفاع مقدس که تعدادی از آن‌ها جزء بهترین شعرهای معاصر نیز محسوب می‌شوند، خلق گردید اشعاری که با تعادل خارق‌العاده ایجاد شده در آن‌ها بین اندیشه و تکنیک در تاریخ ادبیات این مرز و بوم، آثاری ماندگار محسوب می‌گردند.

بالاخره وقتی سال‌های جنگ به پایان می‌رسد، شاعران از هیجانات ژورنالیستی به سوی جنون شاعرانه متمایل می‌شوند و کم‌کم از سطح به عمق پدیده‌ها، اشیاء و کاراکترهای شعری رسوخ می‌کنند. شگردهای زبانی (به جای بازی‌های فرمیک زبانی)، جزءنگری و عینی‌گرای، معناگریزی هنری (تأخیر معنا) و تبلور اندیشه شعری به آثار آنان هویتی متشخص می‌بخشد و حرکت شتابانی را به سمت ایجاد یک ژانر مستقل می‌آغازد.

حالا به واقع شعر جنگ متولد شده است و حرکتی بالنده را در پیش گرفته است. تولدی که سال‌ها طول کشید و حرکتی که سال‌هایی بیشتر به طول خواهد انجامید. حرکتی که همراه با جریانات جدید شعری و نگرش‌های تازه فلسفی و اجتماعی که در طول زمان ایجاد و یا احیا گردد، ادامه می‌یابد و منجر به آفرینش اشعاری مدرن می‌شود.

امروزه با ایجاد فاصله از آن سال‌ها، این پدیده عظیم را درست‌تر می‌بینیم و کامل‌تر به زوایای پنهان و مجهول آن واقف می‌شویم. فرصت و امکان بیشتری برای تأمل و تفکر پیرامون آن می‌یابیم و نسبت به تأثیرات احتمالی هیجانات حسی عاطفی ناشی از آن مصونیت بیشتری پیدا می‌کنیم. از سوی دیگر این امکان را می‌یابیم که از زوایای مختلف به آن نگاه کنیم و به کشف‌های تازه‌ای در مورد آن نائل آییم. لذا شعر دفاع مقدس در حال حاضر در مقطع بسیار مهمی از حیات خود به سر می‌برد.

اما در بررسی شعر جنگ و دفاع مقدس به معضل یک‌سونگری نیز برمی‌خوریم. شعر، تا کنون غالباً تنها با پرداخت به وجوه مثبت دوران دفاع مقدس چون تکریم ارزش‌های انسانی، تهییج روحیات ضد تجاوز، تجلیل از شهدا و ایثارگران و ... به دستاوردی درخور توجه رسیده است. در سوی دیگر تعدادی از شعرا که به درست یا نادرست «ضد جنگ» خوانده می‌شوند، در نوع نگاه به دفاع مقدس تنها وجوه منفی را مدّنظر داشته‌اند و از وجوه مثبت آن غفلت ورزیده‌اند. بدون شک «خودسانسوری» شعرا در هر دو سو باعث رسیدن آسیب به شعر شده است و بی‌شک در هر دو سو منشأ مشکل را باید در مقاصد و یا حداقل در ملاحظات سیاسی و اجتماعی جست‌وجو کرد.

تنها به عنوان نمونه می‌توان تولی‌گری شعر دفاع مقدس در سال‌های پس از جنگ توسط ارگان‌های نظامی و سیاسی را ذکر کرد که خواه ناخواه در نهایت به کانالیزه نمودن و خط و جهت‌دار بودن شعر حاصله منتهی می‌شود.