رامین احمدی

موج سوّم در ترازو*

(بخش آخر)

۲ ـ تأثیر شعر مدیترانه ای ـ جورج سِفِرس/ جوزپه اونگارتی

در مقالهٔ «موج سوّم در شعر معاصر ایران» تأثیر شعر مدیترانه ای بصورت پیشنهاد مطرح می شود: «این گونه شعر... در نگاهی گسترده تر می تواند میراث شعر مدیترانه ای باشد که بویژه در شعرهای جوزپه اونگارتی ایتالیایی، خوان رامون خیمنس اسپانیایی یا جورج سفرس یونانی دیده می شود» سؤالاتی که منتقدین موج سوّم در این باره مطرح کرده اند بیشتر بر محور تعریف این تأثیر دور می زند. مانند این که «میراث شعری» باید تعریف روشن و ملاکهای مشخصی داشته باشد و «وقتی صحبت از شعر مدیترانه ای می شود... باید این ملاکها مطرح شوند... کدام محورهای مشترک و ناگزیر مادی ـ فرهنگی این ادعا را به ثبوت می رساند؟» البته علی باباچاهی که خود از شباهتها و تأثیر شعر مدیترانه ای بر موج سومی ها باخبر است با وجود همهٔ این ایرادات و اشکالات می پذیرد که «نکته ای که می ماند این است که تند و تصویریهای موج سوّم می توانند بر بستر تجارب شعر مدیترانه ای گذری داشته باشند که آن هم چیزی را بعنوان مشخصهٔ این موج حل نمی کند.» به عبارت دیگر تأثیر شعر مدیترانه ای را بعنوان یکی از خصوصیات موج سوم نمی پذیرد اما منکر این تأثیر نیز نیست.

* «شعر نو» فارسی که با نیمایوشیج در صحنهٔ ادب فارسی ظاهر گردید، اینک در دوران انقلاب اسلامی در ایران در چه مسیری حرکت می کند؟ این مقاله به بخشی از این پرسش پاسخ می دهد. قسمت اول مقاله در شمارهٔ پیش چاپ شده است.
ایران شناسی

تأثیر گذاشتن شعر مدیترانه‌ای بر غیر موج سومی ها نمی‌تواند دلیلی برای نفی این خصوصیت شعر موج سوم باشد به شرط این که همان‌طور که منتقدین می گویند ملاکهای این تأثیر و تأثر را مشخص کنیم زیرا همان‌طور که در مورد هایکو هم نشان دادیم تأثیر آن بر موج سوم برای این شاعران وجه تمایزی بحساب می‌آمد، اگرچه هایکو بر شعر دیگران نیز تأثیر گذاشته بود.

در این مورد فرامرز سلیمانی خود مستقیماً از جوز په اونگارتی مثالی می‌آورد:

«میان گلی که چیده می شود
و گلی که هدیه می شود
خلائی گنگ»

و آن خلأ گنگ و ابدی و ازلی را فضای مشترک شعری موج سوم و شعر مدیترانه‌ای می‌خواند. در این فضا به کلمات نیازی نیست و نشانه ها در ایجاز خویش بدون صراحت و آشکاری کشف و شهود شاعر را به خواننده منتقل می کنند. در بارهٔ این ایجاز بعنوان عنصری مستقل در شعر شاعران موج سوم بیشتر سخن خواهیم گفت. امّا در مورد تأثیر جورج سفرس با آن که همه به نام او اشاره می کنند کسی از موج سومی ها یا منتقدینشان توضیح و تشریح دقیقی ننوشته‌اند و بدین لحاظ ایراد علی باباچاهی در بارهٔ مبهم بودن ملاک «این میراث شعری» تا حدودی وارد است.

شعر سفرس بطور خلاصه «شعر چشم اندازهاست» (landscape poetry) «شعر فلاتی» یونانی که تا ابدیت گسترده است و بر پهنه اش پیکره های باستانی و خرابه هایی از ستونهای تراشیده سر بر کشیده‌اند

سه صخره
چند کاج سوخته
معبدی تنها
و کمی بالاتر
تکرار همین چشم انداز دوباره آغاز می‌شود

(تاریخ اسطوره‌ای، ص ۱۲)

محدوده ها، دیوار، خانه، جزایر و به تماشای غوطه‌ور شدن جزایر نشستن، دریا و جنگ قهرمانان اساطیری بر دریا و نور همه از عناصر مختلف تشکیل دهندهٔ شعر چشم انداز است. تصویرهای سفرس فشرده است و نمادگرایی او از تجربه‌های عینی و ملموس بر می خیزد. در مصاحبه‌ای که ادموند کلی (E. Keeley) در *pans Reviero* با او می‌کند،

سفرس به سؤال او دربارهٔ مجسمه‌ها و پیکره‌هایی که در چشم‌انداز فلات شعر او خود را به رخ خواننده می کشند، می گوید که «اینها مجسمه‌های واقعی هستند، اینها در فلاتی که من دیده بودم واقعاً وجود داشتند.» به عبارت دیگر در نمادگرایی او نوعی پراگماتیسم ادبی حاکم است. او از آنچه که زنده است و در پیرامون او وجود دارد آغاز می کند و از آن آشنایی‌زدایی می کند تا بالاخره به مفهومی جهانی و ابدی ازلی دست می‌یابد. استفادهٔ از اسطوره‌های یونانی نیز همین حالت را دارد و لابد از همین‌رو می گوید: «شاعر یونانی برای استفاده از اسطوره‌های یونانی از شاعر انگلوساکسون موفقتر می تواند باشد». هم بینش اجتماعی سفرس و هم روش و رفتار شاعرانه و تکنیک او بر شاعران موج سوم تأثیر داشته و من در این جا برای جلوگیری از اطناب کلام و فشرده بودن بحث به یکی دو نمونهٔ آن اشاره می کنم و بحث بیشتر دربارهٔ این موضوع را برای بعد می گذارم.

در منظومهٔ **تاریخ اسطوره‌ای** که بسیاری آن را به «سرزمین ویران» الیوت تشبیه کرده‌اند یک شکل «چند صدایی» خاص حاکم است که هویت خود را از تغییر لحن روایت می گیرد. سفرس از «من» به «ما» و بین «ما» و «تو» دائم در حال نوسان است. بقول Karantonis در *The Poet George Seferis*، راوی سفرس وقتی بصورت اول شخص حرف می‌زند معمولاً نقاب شخصیتی دیگر را (مثل اودیسوس Odysseus یا اورستس Orestes) بر چهره دارد. این گونه روایت طبیعتی «کمپوزیت» (ترکیبی) به خود می گیرد.

در کنار این لحن ترکیبی نمادها و روابطشان با یکدیگر به شعر سفرس تشخص می‌بخشد مثلاً رابطهٔ سنگها با دیوار را نشانه‌ای از رابطهٔ زمان حال با جریان عمومی گذشتِ زمان دانستن و مانند آن، فضای پیچیده و غامضی خلق می‌کند. در طول منظومهٔ **تاریخ اسطوره‌ای** مسافران تلاش می کنند چیزی را بازگردانند یا به جایی منتقل کنند و یادگار با ارزش یک میراث، میراثی که در دل سنگها جا دارد- را بچنگ آورند. گاه این گذشته چون خاطره‌ای نوستالژیک می درخشد اما بدست نمی آید زیرا که دست یافتن به آن از سوی «ما» غیر ممکن قلمداد می شود.

«باز هم چاه دیگری در غار
چه آسان بود در گذشته
بیرون کشیدن بتها و زینت آلات

طنابها پاره شده‌اند
تنها شیارهایی که بر لب چاه است
ما را به یاد شادی دیروزمان می‌اندازد.»
(تاریخ اسطوره‌ای، صفحهٔ ۱)

در بخش سوم منظومه که «من» با مهره‌ای، قطعهٔ تراشیده‌ای از خرابه‌های بجا مانده بیدار می‌شود اگرچه بخشی از گذشته را اکنون در دست دارد اما این «مهره» آن قدر سنگین است که نمی‌تواند آن را نگاهدارد آرنجهایش قدرت خود را زیر فشار سنگینی آن از دست می‌دهند و من تلوتلوخوران از رؤیا به واقعیت و از واقعیت به رؤیا فرو می‌رود. شاید از بین شاعران موج سوم بیشترین تأثیرپذیری از سفرس را بتوان در منظومه‌های محمد مختاری نشان داد. **منظومهٔ ایرانی** او که شامل شش قسمت (۱- شب اردو یسور؛ ۲- رؤیای ناهید؛ ۳- روز اروند؛ ٤- هامون/ جنون رودابه؛ ۵- هزاره‌های البرز؛ ٦- بر آبهای همیشه) است بطرز آشکاری زیر نفوذ کلام و تکنیک سفرس قرار دارد.

مختاری در **منظومهٔ ایرانی** تلاش می‌کند اولاً به نوعی شعر چشم انداز و فلات (landescape) دست یابد، ثانیاً در پی بازسازیِ لحن چند صدایی و طبیعت کمپوزیت روایت است. ثالثاً مانند سفرس به اسطوره‌های سرزمینش باز می‌گردد تا از مقابل هم نهادن آنها و تاریخ در بستر یک لحن «مدرن حماسی» فضای احساسی و ذهنی تازه‌ای خلق کند: «منظومهٔ هامون» این گونه آغاز می‌شود:

ـ میانمان صدایی تبخیر شد
و مرگ جارزد
درون خالیش را بی تحاشی
گذشت عمر در گذار شن
در بیقراری خون

و از گذارِ شن به ترسیم فلات خویش می‌پردازد و چشم انداز خود را این گونه در برابر خواننده می‌گذارد:

پناه بوته‌های گز
به تلخی آبی که از کناره‌های عمر می‌رود

و یا:

رباطهای یاوهٔ کپک زده
دهان گشوده اند به خمیازه

و در ردای باد تاب می خورد پوسیدگی

و در جای دیگر:

درون گُرت
که رفت و آمد خورشید را گندمها
اندازه می گیرند

مترسکی ست
که با حضور کلاغ و شغال آمخته ست
و رفت و آمد یک بند موریانه در چوب
که اعتنای زمان را بر نمی انگیزد

مختاری در مقدمهٔ کوتاهی می نویسد: «این شعر یک کمپوزیسیون چند صدایی ذهن است و می کوشد که نمودها و نمادها و موتیوهایی از اساطیر، حماسه، تاریخ و واقعیت زندگی ما را در پیوند مستمر و منتظم صداهای درونی‌شان متشکل کند.»

در منظومهٔ مختاری اما، «مرکزیت» تاریخ اسطوره‌ای سفرس دیده نمی‌شود. یعنی «میراث» و نوستالژی سفرس که تمام شعر تاریخ اسطوره‌ای را بر گرد تِم خود شکل می دهد این‌جا غایب است. بیشتر به این دلیل که مختاری نمی تواند تصمیم بگیرد که نوستالژی گذشته را دارد یا خواهان نابودی آن میراث است (نگاه کنید به بحث دوگانگی فرهنگی، ص ٤٩ همین مقاله). در منظومهٔ او سه مرکز وجود دارد که «با هم به کشف و نفی و اثبات هم می‌پردازند تا سرانجام هر سه در لحنی درنگی‌تر بر آبهای همیشه به وحدت می رسند». این سه مرکز: میهن، تاریخ و انسان ایرانی، اما هموزن یکدیگر نیستند نامتقارن و بی تناسب توسعه می یابند. میهن و تاریخ تشخص و احساس انسان ایرانی را ندارند و رابطه بین این سه مرکز همیشه روشن نیست. من نقد مفصل و مقایسهٔ سفرس و مختاری را به فرصتی دیگر می گذارم و این‌جا به همین مختصر اکتفا می کنم. مقصود من در این جا فقط نشان دادن تأثیر شعر سفرس بر موج سومی هاست و البته اختصاصی هم به مختاری ندارد. برخی تعبیرها و ترکیبهای سفرس تقریباً با همان شیوه و حالت بیان او در شعر موج سومی ها خود را نشان می دهند. مثلاً تعبیر دستهای بریده که از استعاره های مورد علاقهٔ سفرس است:

«دستان من ناپدید می شوند
و بریده
بسویم باز می گردند» (تاریخ اسطوره‌ای، ص ۲)

«کودکان دیار
بازوان بریدهٔ خویش را به چشمه می برند
و مرا صدا می زنند»
(مرسدهٔ لسانی، «خسوف کامل»)

د ـ ساختار زبانی و تکنیک در شعر شاعران موج سوم

«...شعر ایجاز، در نگاهی تند و تصویری، در دمی، در خود تمام می شود.»
(فرامرز سلیمانی)

مصالح اصلی ساختمانی زبانی شاعران موج سوم، به ادعای خودشان شامل ایجاز و تکیه بر کلمات بعنوان واحد تصویر است. می نویسند، «ایجاز در شتاب لحظه ها همچون تراشی بر بلور کلام است تا زواید را از میان بردارد.» و در جای دیگر در تشریح عملکرد ایجاز توضیح می دهند: «گزینشی از میان بسیاری از کلمه ها به شکل ایجاز، برای برجسته کردن تصویری و مفهومی که بیکرانه است.» (هر دو نقل قول از مقالهٔ «شعر ایجاز»، فرامرز سلیمانی). علی باباچاهی نیز در نقد خود به طعنه می نویسد: «ظاهراً موج سومی ها به دلیل این که فرزندان جنگ و انقلابند در فاصلهٔ کوتاه میان لحظه ها شعرهای فوری و شعر ایجاز می سرایند. یعنی شور و شتابی تاریخی بدانها فرصت پرداختن به شعری از نوع دیگر را نمی دهد. آنچه در این مورد به ذهن می آید این است که ایجاز، بعنوان یک مکانیسم شعری در طول تاریخ ادبیات ایران عملکرد مشخصی داشته است. ایجاز منحصر به موج سوم نمی شود و مشخصه ای برای این موج به حساب نمی آید. شاعران کلاسیک نیز از شعر موجز بیخبر نبوده اند» و بعنوان نمونه شعر نظامی را ذکر می کند:

برآمد یوسفی نارنج در دست ترنج مه زلیخاوار بشکست

دربارهٔ ایجاز و تکیه برکلمه بعنوان واحد تصویر، این جا مفصلتر خواهیم نوشت. بر این دو، اما، من خصوصیت «ضدیت با فرم» را نیز خواهم افزود. ضدیتی که در خویش تمایلی به «فرم گرایی» از نوعی تازه دارد. سلیمانی در مصاحبهٔ خود با **فصل گرگان** می گوید: «موج و حرکت را شاعران پیش دریافته اند البته نه نظامی روایتگر بل حافظ رند». و ادامه می دهد که «دوران روایتگری و سخنوری و حرّافی گذشته است» و دورهٔ ایجاز است. اما در جای دیگری می نویسد: «...ایجاز بهانه ای برای رسیدن به ساختمان

عمودی در حجمهای خیال و کلام است و راه عبور از حجمهای زنده و خیالی را نیز آسان می‌کند. با این خصوصیتها مانعی ندارد از حافظ رند شیراز تا نظامی، طالب آملی و صائب تبریزی را نیز در پاره‌ای از کارهاشان بعنوان شاعران تصویر و ایجاز نام ببریم.»
این‌جا علاوه بر این که تکلیف نظامی میان شاعر روایتگر و شاعر شعر تصویر و ایجاز نامشخص است تعریف ایجاز از دیدگاه شاعر موج سومی را نیز در ابهام و کلی گویی غرق می‌کند. چه با آن که ما «ساختمان عمودی» تصویر را در شعر شاعران موج سوم نشان خواهیم داد به عجز خود در نشان دادن چنین خصوصیاتی مثلاً در شعر حافظ اعتراف می‌کنیم. به نظر من (و شاید به غلط) شعر حافظ درست در نقطهٔ مقابل این «ساختمان عمودی» از نوعی «ساختمان افقی» برخوردار است، چنان که برخی حتی اعتقاد دارند که فی‌المثل کوششهای شاملو یا دیگران در پیدا کردن ترتیب ابیات در غزلهای حافظ کار بیهوده‌ای‌ست زیـــرا در شعر حافظ ابیات از یکدیگر مستقل و در رساندن معانی و تصاویر خیال خود کفا هستند و نیازی به ابیات قبل و بعد از خود ندارند. ولو این که با این نظریه مخالف باشیم و آن را تا حدی افراطی و اغراق آمیز بدانیم مشکل می‌توان با توسعه و حرکت تصاویر شعر کلاسیک در امتداد مصرعها مخالفت کرد. سلیمانی، اما، در بارهٔ شعر کلاسیک نظریه‌ای را که از احمد رضا احمدی آغاز شد تکرار می‌کند که «منتها آنان در حصار وزن و قافیه به شعر می‌رسیدند و اینک مجالی برای وزن و قافیه با برداشتهای کلاسیکش در شعر نمانده است. چه این هردو با ایجاز به مفهومی که در شعر نیما و پس از نیما بکار گرفته شده در تعارض است.» در تعارض وزن با ایجاز در شعر نیما جای تردید بسیار است. به اعتقاد ما در بسیاری موارد شعر نیما این هر دو عنصر را در خود دارد. شاعران بعد از نیما نیز از شاملو تا آتشی و رویائی که بر شاعران موج سوم تأثیر گذاشته اند همه در کلام خویش به وزن و موسیقی بی اعتنا نبوده و آن را مخلّ ایجاز نمی‌انگارند. حتّی احمد رضا احمدی که زمانی از «کُشتن وزن» صحبت می‌کرد در شعرهای تازهٔ خود (بخصوص قسمت پایانی «مرثیهٔ دو برای مادرم» که الحق زیبا و دلنشین هم شده) به نوعی وزن و موسیقی خاص خویش دست یافته است. ایـــن «ناب گرایی» آن دسته از موج سومی ها که با حرفهای فوق‌الذکر موافقند شاید به تأثیر از واکنش «پُست مدرنیست ها» به متن و قالب (Text) باشد. آن‌جا که برای «دریدا» چیزی خارج از «متن» وجود ندارد و هرجا که متن است باید آن را به اجزایش تجزیه و پیاده کرد، (Deconstruction). سلیمانی می‌نویسد: «شاعر معاصر در بند قـــالبهـــا نمی‌ماند و با خیال وکلامی موجز، زندگی نقش می‌زند.» این «ناب گرایی» در فرهنگ

ادبی کلاسیک و عرفانی خود ما هم ریشه دارد. بقول مولانا:

آتشی از عشق در جان بر فروز　　سر به سر فکر و عبادت را بسوز

به‌رغم این «ضدیت با قالب» شعر معاصر ایران از نیما تا احمدرضا احمدی و از او تا فرامرز سلیمانی همه در درون قالب و متن خاص خود خلق شده‌اند. (برای بحث فرم شعر احمد رضا خواننده می‌تواند به «تأثیر شعری قبل از انقلاب» در همین مقاله مراجعه کند) بخصوص شعر خود سلیمانی که همیشه از وزن و موسیقی کلمات بهره می گیرد اما این موسیقی بیشتر از درون خود کلمات بر می خیزد:

«طلوع آن ستاره
در نگاه شبانه‌ام
به دفتری تازه
روشنایی شیطان را
تصویر می کنم.»

(فرامرز سلیمانی، «خموشانه»)

پس زمانی که می گوید: «قدر مسلّم آن که اگر بر موسیقی تأکید گذاشته شود از ایجاز دور خواهد بود» و یا «استفاده از حرفهای همسان و واژه‌های هم‌آوا نیز بهانه‌ای دیگر است که بعنوان موسیقی کلام، شاعر را به خدمت خود می گیرد» احکامش حداقل در بارهٔ شعر معاصر اندکی افراطی و مبالغه‌آمیز است. حرفهای همسان و واژه‌های هم‌آوا و موسیقی کلام ابزاری‌ست که شعر می‌تواند با مهارت در خدمت ایجاز و خلق تصاویر درآورد. ما در این‌جا در مورد وزن و موسیقی به‌همین بسنده می کنیم و به خصوصیاتی می‌پردازیم که «ایجاز» را در شعر شاعران موج سوم از دیگران متمایز می سازد.

در شعر موج سومی ها، شعر ایجاز:

۱ـ فعل یا وجود ندارد یا بصورت مصدر وجود دارد و بیشتر حسب حال حرکت را نشان می دهد. شاعر موج سومی اغلب از «افعال پو یا و متعدی» سود می جوید.

«بر جاجم درگاه
فکر عبور مرد»

(عبدالله کُوری، «وهم»)

«خیره
بر جای نور
چشمان مناره ها

تحویل آفتاب
به برج گوسپندان
و آسمان روشن
به فانوس شبستان
و چهار ایوان
در انتظاری دور.»

(فرامرز سلیمانی «گنبد فیروزه»)

«کنار بازوی بریدهٔ هور
فریشتگانی از برف
سپید
در لحظه
شکسته
ناقوس
بر ایوان
گهوارهٔ بی کس
باد جنبان»

(قاسم آهنین جان، «کنار بازوی بریدهٔ هور»)

این خصوصیت در شعر بسیاری از شاعران موج سوم به چشم می‌خورد. فعلی که یا بصورت مصدر ظاهر می‌شود و یا برای گسترش سریعتر و استحکام ارتباط بین اجزاء تصویر خود را کنار می کشد همیشه تصاویر زیبایی نمی‌سازد امّا بدون شک خالق فضای ویژه‌ای می‌شود که متمایز از پیشینیان است.

۲ـ حرف اضافه و ادات تشبیه بکار برده نمی‌شود:

«ماه
لیمویی در جلیقه دارد
آفتاب
دیوانی ابریشمین»

(شمس لنگرودی)

بطور کلی شعر شاعران موج سوم اغلب فشرده تر و جمع و جورتر بنظر می‌آید و این را البته در مقایسه با شاعران دیگر شعر نو می گوییم. بقول سلیمانی «آن وسوسه های توضیح

و توصیف و تفسیر و گفتن و باز گفتن را شعر ایجاز از سر گذرانده است. این تفاوت بخصوص وقتی بر زمینهٔ «تم» مشترکی بررسی می‌شود بمراتب چشمگیرتر است. مثلاً این «تم» بالنسبه مشترک بین شاعر موج سوم و شاعر معاصر پیش از او را در نظر بگیرید:

«لیلی
چشمت خراج سلطنت شب را
از شاعران شرق
طلب می کند
من آبروی عشقم
هشدار تا به خاک نریزی
بگشای بند موی و بیفشان
شب را میان شب
با من بدار حوصله اما نه با عتاب»

(نصرت رحمانی)

«گره از گیسوان گشودی و شب
تقدیر شعر شاعران شرقی شد.»

(ح . ادیب)

و یا نمونه هایی از اشعار غلامحسین نصیری پور که «ایجاز مضاعف» خوانده شده:

«میان دو پلک تو ایستاده است:
زمین
که ماه و ماهی
خواب تو را می بیند
برگ را ببار
که پائیز از طلوع گل می میرد
درون چشمانت
باد می وزد
و شکل شکستهٔ فردایی
در موج می لرزد.»

۳ـ «حاشیهٔ خطها در کمال سپیدی سرشار از شعر» می شود.

«باریکه ای از ماه
اندکی دیدار در آینه
جزیره ای غریب
شب را کجای حادثه نقش می‌زنیم؟» (فرامرز سلیمانی «خموشانه»)

با به یاد داشتن سخن ریتسوس، شاعر یونانی که «سکوت، الگوی کلام شاعران است» شاعر موج سومی سعی در بیان نانوشته‌ها دارد. معتقد است که «شاعران در سکوت می‌نویسند و در سکوت می‌خوانند». به عبارت دیگر شاعر موج سومی آگاهانه و برای رسیدن به نوعی سهل و ممتنع و خلق احساسی در «ناگفته‌ها» به حذف بخشی از اجزای تصویر خود می‌پردازد.

«کلماتم را صاف می‌کنم
تمام حرفهای جهان از یادم می‌روند»
(شمس لنگرودی)

٤ـ کلام موجز، تصویرسازی را با کلمات بتنهایی انجام می‌دهد و کلمه، واحد تصویر است.

ایجاز و فشردگی کلام موج سومی‌ها وقتی بیشتر قابل درک است که در بستر بینش اجتماعی و شعری آنها و در کنار این عنصر دیگر زبان آنان یعنی «تکیه بر کلمات بمثابهٔ واحد تصویر» ارزیابی شود. سلیمانی می‌نویسد: «در موج سوم، با تقطیع است که شاعر بر تک واژه‌های نیروزا تکیه و تأکید دارد. تک واژه‌هایی که تصویرهای شعر او هستند که با حداقل کلام برای حداکثر معنی از آغاز تا پایان شعر در حرکتند.» شاعر موج سومی به یک معنا کلمه‌گراست. وقتی مجموعه‌ای از کلمات در کنار هم قرار می‌گیرند تا تصویری را در ورای خویش و با ذوب شدن در یکدیگر ترسیم کنند. شاعر موج سوم از این اجتماع ناراضی‌ست. او برای هر کلمه شخصیت و استقلالی قائل است و نمی‌خواهد هویت کلمه را در جمع کلمات قربانی کند. بقول سارتر کلمه برای شاعر [موج سومی] هم خفاش است و هم قوطی کبریت. شاعر موج سومی ایهام و آشنایی زدایی و تصویر سازی همه را از کلمه بستنهایی می‌خواهد و کلمه بتنهایی برای او باری عاطفی بردوش می‌کشد:

«من که غرقهٔ تقدیر کلماتم
تقدیر کلماتم
کلماتم
ماتم
تورا چه بنامم.»
(شهاب مقربین، «من که با هر راز...»)

توسعه و حرکت عمودی تصاویر در شعر شاعران موج سومی گاه فضاهای زیبایی خلق

می کند و در واقع به عناصر دیگر شعری آنها که پیش از این برشمردیم کمک بسیار می نماید مثلاً این شعر:

«چون دو زنبقی
که بال به هم سایند
در خواب یک امیر
از دودمان خود
دورم کن
دودی به سینه
ماهی به مشت
می خواهم
منظومه به خواب روم.»

(هرمز علیپور، «افسانه»)

گاهی به نظر می رسد شاعر موج سومی حکومت نظامی اعلام کرده و اعلامیه داده که اجتماع بیش از سه کلمه در کنار هم قدغن است. آگاهانه و باصرار و به زعم خود در اعادهٔ حیثیت به کلماتی که پیش از این هویت خود را در تصویر باخته بودند به نوعی تجزیه طلبی ادبی دست می‌زند:

«سطح سؤال باز می‌شود از حرف
باز
بار
باد
بال

جایی میان آسمان و زمین
ثقل کائنات
از روح راه می‌آویزند.»

(یدالله رؤیایی)

این ایجاز و تجزیه البته همیشه به توسعهٔ تصاویر و قدرت و تأثیر آنها کمک نمی کند و گاهی حتی شعر را از رمق می اندازد. افراط در این تجزیهٔ جملات بجای آشنایی زدایی و خلق احساسی تازه خواننده را جایی میان آسمان و زمین حیران می‌آویزد. مثل نمونه زیر:

«پسین آلام
تکیده
از تک راه
یله می‌شود
پای درگاه»
(محمد رضا بهادر، «خلجانها»)

شاعر موج سومی باید بجای سرگرم کردن خود با این تجزیه بعنوان یک تکنیک و تجربهٔ تکنیکی صرف از آن بوسیلهٔ ابزاری برای ساختن و منعکس کردن دنیاهای تازهٔ اندیشه و احساس سود جوید. به نظر می‌رسد این وسیله گاه آن قدر برای شاعر موج سومی تازه و نامأنوس است که او گاهی مجذوب آن باقی می‌ماند. به کودکی می‌ماند که به اسباب‌بازی تازهٔ خود خیره مانده و از سر شوق و ذوق بر آن دست می کشد اما طریقهٔ استفاده از آن و داستانِ بازی را نمی داند. بقول رو یایی:

«یک شبح زنده از سؤال و سؤال شبح
کز شیب سپیده، پرچین را بر می‌چید
لغت تنها را یافت
و از عبور ترسید
و همان جا
در لحظهٔ لغت تنها
ماند.
(یدالله رؤیایی، «در جستجوی آن لغت تنها»)

هـ تأثیر حوادث تاریخی و تحولات اجتماعی

موج سومی ها از بین حوادث و وقایع اجتماعی ایران معاصر انقلاب و جنگ را دو عامل اساسی و مؤثر در تولد و تکوین روش و بینش شعری خود بحساب می‌آورند. من بر این دو، عوامل «**بحران فرهنگی**» و **دوپارچگی جامعه**، **شکست روشنفکران** و **حاکمیت مذهبی** را نیز می افزایم و تأثیر این عوامل را بر شعرشان نشان خواهم داد، هرچند کـه آنـها و منتقدینشان بخاطر فضای حاکم نتوانند آزادانه در این باره سخن بگویند. موج سومی ها می گویند: «انقلاب و پس از آن جنگ، نگاهی تازه به شـعر و شـاعر بخشید». می‌نویسند: «نشریات پس از انقلاب که در واقع از ماههای پیش از انقلاب به فضاهایی

تازه دست یافته بودند بینش و اندیشهٔ عصبی و تند شاعر را رفته‌رفته به نوعی آرامش و فرانگری، بیرون آمدن از خود و ارتباط با جهان و انسان و هستی کشاندند». و بالاخره و لابد بعنوان نتیجهٔ اجتناب ناپذیر انقلاب و جنگ معتقدند «مرگ نیز در کمین نشسته است تا ذهن جوان شاعر امروز را بیازارد». از سویی منتقدین موج سوم بدرستی می‌پرسند: «عشق و مرگ، دلهره و هراس، رؤیا و خیال و... چرا و چگونه و به اعتبار کدام تحلیل، جریان موج سوم را از دیگر جریانهای شعری جدا می سازد؟» و «موجی که فرزند جنگ و انقلاب است» آیا «در برخورد با مفاهیمی مثل عشق و مرگ سیمای متمایز و مستقل از خود» نشان می دهد؟ فکر می کنم جواب این سؤالات را باید در شعر شاعران موج سوم جستجو کرد:

«صداهای بسیار
رگبارهای بی وقفه
تپشهای موج
حضور ملکوت
این جا سود کان
بر بام خوابهای من می گریند.»

(عظیم خلیلی، «ترانهٔ لعل گون»)

شاعر موج سومی قادر است از جنگ تصویری دقیق و خصوصی و «کانکریت» بدست بدهد چرا که متعلق به نسلی‌ست که حضور جنگ و خشونت و انفجار و مرگ همراه با آن را مستقیم و بلاواسطه در زندگی شخصی خود احساس کرده است. جنگ برای او مفهومی را که جنگ جهانی دوم برای شاعر چند دههٔ پیش از او داشت، ندارد. شهرها و مردم غیر نظامی با حضور روزانه و ناگزیر خود در پدیده‌ای ناخواسته، دردآلود و تدریجی شکنجه می شوند و سایهٔ دلهره و هراس بر شهر و شعر شاعرِ موج سومی که بطرز غیر قابل اشتباهی شاعر شهر است می نشیند:

«خانه‌های خالی
قابهای بی تمثال اند
بر دیوار شهر
...
...
پنجره‌های تمیز

نگاه مترسکی‌ست
بر بوستان سوخته
غرش موشکها
و هق هق نوروز رها شده
در قاب بی تمثال شهر»

(فرشتهٔ ساری، «نوروز رها شده»)

شهر چون گذشته، شهر اشغال شده نیست. سرباز خارجی و دشمن حضوری نامرئی و غیر مترقبه دارند. کابوس دائم این ظهور ناگهانی به زندگی رنگ عدم اطمینان و دلهره‌ای اگزیستانسیالیستی می‌بخشد. اشیاء تازه‌ای در اطراف شاعر شهر سر برمی‌کشند: گونیهای شن و پناهگاههای خیابانی به‌همان سرعت که بخشی از زندگی روزانه می‌شوند به شعر شاعر موج سوم راه می‌یابند:

«ذهن خشک گندم تهی‌ست از بهار
باران بر گونیهای شن می‌شکند
و جوانه‌ها به گونهٔ حشرات سبزفام
از گونیها بالا می‌روند.»

(فرشتهٔ ساری، «نوروز رها شده»)

انسان و زندگی انسانی به یک هدف کور نظامی تبدیل می‌شود. و شاعر بر وقوع فاجعه شهادت می‌دهد:

«در لحظه‌های مجروح
حادثه‌ای
دلت را لای روزنامه می‌پیچد.»

(احمد خزاعی، «در لحظه‌های مجروح»)

و دشمن که ظهور می‌کند دنیای پر دلهرهٔ شاعر موج سوم با شتاب و خشونت سراسر درهم می‌ریزد:

از ستونهای خاک و دود و شیون
می‌رود بالا مه آوار
می‌فشاند یال در یال کبود
آسمان

(عباس تیمار، «در جنون باروت»)

«خیابان
عبور باد است
و چشمی که در آن
پرچمی کهنه می لرزد
کلمات عادت و همزاد
و غوغای گرد بادی
که خاطره‌ای خونین را به آسمان می برد.»
(علی اکبر گودرزی طائمه، «عبور»)

دشمن به آنی ناپدید می‌شود. «وضعیت قرمز» پایان می‌یابد. صدای موشکها به گوش نمی‌رسد اما سایهٔ طاعونی جنگ، چهرهٔ پریده رنگ مرگ در شهر باقی می‌ماند. انگار شهر هرگز به حالت عادی باز نخواهد گشت:

«شهری که سرنگون راه می رود
و دم به دم نفسهایش را
می‌شمارند کودکانی
که خوابهایشان
از بامها فرو افتاده است.
(محمد مختاری، «بر نردبان تاریک»)

موج سومی ها خود می گویند که «شاعران لحظه ها یا حتی فاصلهٔ کوتاه میان لحظه هایند» شاعر موج سومی در فاصله بین آژیرها شعر می سراید و صدایش باصدای انفجار، صدای مهیب فرو ریختن شیشه‌ها، با شهر سفید شده از گچ دیوارها، گریه و بی تابی کودکان، با صدای رادیو، زنگ تلفن، سوت «وضعیت قرمز» و آژیر آمبولانسها می آمیزد. شهر با تکانهای غولهای فلزی تکان می خورد و شاعر موج سومی تصاویر خود را می یابد:

گل نارنجی مرگ
در مزارع خواب
چشمی پنهان در آسمان
را می جوید
کودکی مرده
عروسکش را در پناه رؤیا خفته‌ست. (حسن فدایی، «حملهٔ هوایی»)

«صدای کودکی که دلش از تاریکی ظهر خیابان گرفته
و به جستجوی قلعه های ماسه ای
دستان کوچکش را به روی زخم گونیهای سرد بانگ می کشد
«صدای موج می آید
صدای موج از درون گونیهای شن می آید
صدای شمارش اجساد مغروق
صدای باد می آید
صدای ضد هوایی
صدای انفجار
صدای آژیر کلامی که در کوچه های مشوش می چرخد.»

(غلامحسین نصیری پور، «سین صدای زنی است»)

«پسرک
استخوان
حملهٔ هوایی
خدا را
کودکان این گونه خاک می شوند
سوگواران
غبار می افشانند
و بادها
بر بال پنکه ها
آرام نشسته اند و نمی وزند»

(ایرج ضیائی، «حملهٔ هوایی»)

امّا شاعر موج سومی اغلب از جنگ و انقلاب و پدیده‌های مربوط به آنها آشنایی زدایی نمی کند. شاید از آن رو که هنوز بر آنها تسلط ندارد. سایهٔ سنگین جنگ و عواقب آن شعر او را تحت سلطهٔ خود می گیرد و او به این پدیده‌های اجتماعی از درون و نه بیرون نگاه می کند.

آیا شاعر موج سومی محل و مقام اصلی‌اش را ــ که بقول سارتر بیرون از زبان قرار داشتن و از بیرون به اشیاء نگاه کردن و خود را در آن سوی جبر زندگی بشر، یعنی خدا قرار دادن است ــ از دست می دهد؟ او هنوز پدیده‌های کشف کرده را بعنوان وسیلهٔ [بیان

احساسات] بکار می برد. شاید چون او بنا به موقعیت اجتماعی خود بیش از حـــد، از نظر زمانی و مکانی به آنها نزدیک است. شاعر موج سومی با جنگ و انقلاب گلاویز می باشد امّا از آنها عبور نمی کند تا در ورایشان بینش و احساس و دریافت تازه‌ای از هستی را بیافریند.

یأسی که بر شعر شاعر موج سوم سایه افکنده برخلاف عناصر دلهره و کابوس شعر او، فلسفی و اگزیستانسیالیستی نیست. یـأسی‌ست که از سرخوردگی از وقایع مشخص اجتماعی و سیاسی و از شکست او در این پهنه ناشی می‌شود. بـــرخلاف یـأس اگزیستانسیالیستی این ناامیدی او را «بی باورانه به درون دخمه های سنگ می خزاند» (از م. مریم) و او دریافته که «عشق را، بر هفت دروازهٔ تاریک، مصلوب کرده‌اند» (ایرج عالیپور) ولی به سبک و سیاق رومانتیک ها نالهٔ سوزناک سر می دهد ولو این که این رفتار رومانتیک قالب مدرن به خود گرفته باشد: «ته سیگارهای پیاپی آه/ بر خاک سپیده می افتد» (عظیم خلیلی). این یأس و آه و ناله با فضای حاکم بر شعر دهه های سی و چهل و بخصوص پس از کودتا تفاوت دارد. آن‌جا که در پس نومیدی فلسفی و تنهایی اگزیستانسیالیستی «در انتهای آسمان خالی دیواری عظیم فرو ریخته است/ و فریاد سرگردان تو دیگر به سوی تو باز نخواهد گشت» (شاملو). اما شاعر گستاخانه از این تنهایی برای شورش و اعتراض نیرو می گیرد: «من به ظلمت گردن نمی نهم» (شاملو).

و این‌جا که شاعرِ موج سومی شانه را بالا می اندازد:

دیگر تلاش نمی کنم
جایی
در آفتاب
بیابم
در زمستان باستانی
امید
به خنجر و خورشید
بیهوده است.

(کسری حاج سید جوادی، «زمستان باستانی»)

حاکمیت مذهبی، شاعر موج سومی را زندانیِ صومعهٔ یأس و ناامیدی خویش می کند صومعه ای که برای او مأمن و پناهگاهی برای گریز از مقابله با واقعیت تلخ می سازد:

غریبه های قرون

زانو زده بردرگاه
سورهٔ ترس می‌خوانند
خرسنگهای یأس
در من دِیری بنا می‌کنند
سرد و سورمه‌ای
(مرسدهٔ لسانی، «خسوف کامل»)

و یکباره از میان دیوارهای بلند این صومعه شاعر تمامی هستی و جهان را سیاه و غم انگیز می‌یابد:

قارقار کلاغان
از پله‌ها بالا می‌رود
با یک آسمان ستاره
و زمین در انتظار سرد
با سرودی محزون به خواب می‌شود
(احمد سعیدزاده، «مرگ ارزان»)

برای او حالا «هوای ساده معما می‌شود/ و واژه‌ای برای بیداری پیدا» نمی‌کند، (رؤیایی). با این همه محصول دوپارگی جامعه و بحران فرهنگی بازگشت به خویش و جستجویی درونی‌ست و بر این دوگانگی شاعر موج سوم وقوف کامل دارد:

ــ در قامتی برهنه
از آستان خنجر و تلخون و رؤیا می‌گذرد
نیمی از این برهنگی آینهٔ
رهایی‌ست
و نیمه‌ای هنوز به آیین غار
در مذبح اسارت می‌سوزد.
(محمد مختاری، «جنون رودابه»)

دوپارگی فرهنگی و اجتماعی کشور ما پدیده‌ای نیست که شاعر موج سوم برای نخستین بار در برابر خویش یافته باشد. در هجوم ارزشهای نو و فروپاشی رسوم و سنن، روشنفکر پیش از او پرسیده بود: «اکنون ما بعنوان ملتی در حال رشد در برابر ماشین و تکنیک ایستاده‌ایم و از سر بی‌ارادگی به هرچه پیش آید خوش آید، تن داده‌ایم. چه بایدمان کرد؟ آیا همچنان که تاکنون بوده‌ایم باید مصرف کننده باقی بمانیم؟ یا باید

درهای زندگی را به روی ماشین و تکنولوژی ببندیم و به قعر رسوم عتیق و سنن ملی و مذهبی بگریزیم؟» (جلال آل احمد، غربزدگی). در تخریب نظام سنتی شهر و روستا نظامی تازه متولد می‌شود مجموعهٔ ناهماهنگ و متضادِ نو و کهنه و همزیستی نامسالمت آمیز و خشونت‌بار نظام سنتی و «شهر» در دوره‌ای از تحوّلات تاریخی به استیلای ارزشهای سنّتی و حاکمیت تمام خواهِ ناشی از آنها می انجامد. شاعر موج سومی بر فراز این تجربهٔ تاریخی حالا نه شیفتهٔ مدرنیسم است و نه نوستالژیای سنّت را دارد. او حالا بر این هر دو نیمه آگاه است و می داند که هردو نه فقط در جامعهٔ سیاسی بلکه در اعماق جامعهٔ مدنی و در بطن تار و پود هستی جامعهٔ او و خود او ریشه دوانیده‌اند.

و چهره های فرسوده در قابهای کهنه
که از کنارشان بی تاب
گذشته بودیم
و از درونمان اکنون سر بر می آورند
تا ما را در قابی میخکوب کنند
کی اند و از کجا بر می آیند؟
که نیمی انگار از من می بوده اند
و مادرانم در حلقهٔ عزاشان
گریسته اند.

(محمد مختاری، منظومهٔ ایرانی «هامون»)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

و- بجای جمع‌بندی

اگر از پدیده‌ای نوزاد و در حال تحول و تکوینِ دایم، سخن گفتن دشوار باشد و این کار به مطالعه و تحقیق مداوم احتیاج داشته باشد تا تعابیر و تفاسیر و تئوریها و پیشنهادها با تغییرات اجتناب ناپذیر هماهنگی و مطابقت داشته باشد، بی شک برچنین بحثی جمع بندی نوشتن نه تنها مشکل، که از عقل سلیم و تفکر انتقادی بدور است. اما من در این جا سعی خواهم کرد بجای حکم نهائی و پایانی صادر کردن از بحث محدود و ابتدائی خود نتیجه‌گیری کوتاهی کرده باشم.

شعر غرب و هنر غرب بخصوص غرب مسیحی (برخلاف فی المثل هنر یونان قدیم) شعر و هنری فردی‌ست و مانند هنر یونان قدیم در پی انسان برتر و حقیقت برتر نیست. جهان مدرن جهان نامتجانس و چند پاره‌ای بود و هنرمند غربی بر آن اعتراف

داشت و بجای رسیدن به چیزی برتر و مافوق بشری در پی ارائهٔ زیبایی در فرم و تنوع فرم بود. در شعر معاصر ایران (و به عقیدهٔ برخی در همهٔ اعصار) فرد و فردیت اگرچه اهمیت داشته، اما همیشه تحت‌الشعاع چیزی مافوق خود قرار گرفته است. شعر معاصر ایران با قبول تعهد و مسؤولیت اجتماعی و آرمانخواهی سعی داشته است در ورای خویش از حقیقتی برتر دفاع کند. شاعر پیش از انقلاب در مقابله با فرهنگ و طبقهٔ حاکم متعهد است، امّا این مسأله برای شاعر موج سومی صورت دیگری دارد. این‌جا می‌خواهم بعنوان پیشنهاد، شاعر موج سوم را شاعر «اتمیزه» بنامم. زیرا که «اتمیزاسیون» اجتماعی و فرهنگی از عوارض سلطهٔ نظامهای توتالیتر است. انقلاب ایران نه فقط نظامی پوسیده را فرو می‌ریزد بلکه منجر به حاکمیت فرهنگی می‌شود که به خاطر سنتی بودن خود در بین توده‌ها پایگاههای ایمانی دارد. شاعر موج سوم که بر زمینهٔ شعر اجتماعی- متعهد بزرگ شده ناگهان در برابر پدیده‌ای اجتماعی اما بمراتب قویتر از خود خلع سلاح می‌شود. نظامی اجتماعی گرا و تمام‌خواه که در راه متحدالشکل کردن فرهنگ جامعه و سرکوب مدرنیسم و فرهنگ غربی گام بر می‌دارد.

قدرت تمام‌خواه (خودکامه) برای ثبات خود، جامعه را به اتمیزاسیون می کشانـــد و تمامی تار و پود ارتباطات اجتماعی را مختل می‌سازد. تنها شکل اجتماعی قابل قبول و تحمل آن است که در خدمت تام‌گرایی اوست. در مقابله با این بحران، شاعر موج سوم به تعهد اجتماعی پشت می‌کند و به‌نوعی تعهد فردی و مدرن گرایی رو می‌آورد که شاید ریشه در جهان مدرن غرب دارد.

می‌خواهم این اندیشه را باز بصورت پیشنهاد مطرح کرده باشم که نوعی هماهنگی و تجانس در بینش فرهنگی و اجتماعی شاعر موج سوم با ساختار زبانی که بر می‌گزیند وجود دارد: **او از تعهد اجتماعی به تعهد فردی و از مجموعه کلمات به تک‌واژه‌ها پناه می‌برد.** در ایجاز و اختصار تمامیت شعر خود، تمامیت کلمه و هستی و فردیت خویش را می‌طلبد در مقابله با قدرتی که بیرحمانه و با خشونت در پی سلب این استقلال است.

روحیهٔ شکست و ناامیدی برخاسته از زمینهٔ اجتماعی شاعر موج سوم نباید مانعی بر سر راه اعتلا و تکامل شعر او تلقی شود. بقول سارتر شکست وظیفهٔ شاعر است. «شاعر با شکست فردی خود بر شکست عمومی بشر» گواهی می‌دهد و این گونه بر آنچه هست اعتراض می‌کند. شاعر موج سوم با اقرار به شکست و ضعف خود، تعلق خود به دنیای آدمهای ضعیف، بر قدرت و خودکامگی و تسلط آن اعتراض کرده است. «ترزا»ی کوندرا از بیوفایی «توما» به زادگاهش، کشور آدمهای ضعیف و تسلیم شده باز می‌گردد.

در بیان تعلق خاطر او و اعترافش نطفهٔ مظلومیتی تاریخی از میان لابیرنت روحیـــــه‌ای مسخ شده و قافیه باخته به تلخی سرک می کشد:

«... و اندوه فراموش شدهٔ خاک را
ناگاه
توفان بی هنگام برگ
در زخم داغهای عتیق
تازه کرد
کودکان دنیای اسبهای چوبی
با شمشیرهای برهنه
در خون گرم مادرهایشان
به پایکوبی نشستند
و آن گاه
خورشید را
بر فراز قلهٔ بلندترین کوه
به دار آویختند
این گونه بود
که من
و تو
آن نیمه شب
در آن زمستان سرد سنگ
کتاب قصهٔ خوب آدمیان را
برای همیشه
به آتش کشیدیم.»

(حسین محمودی، «سرگذشت»)

پایان بازنویسی - تیرماه ۱۳۶۹

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فهرست منابع:

محمد مختاری، منظومهٔ ایرانی، نشر قطره، چاپ اول ۱۳۶۹.
فیروزهٔ میزانی و احمد محیط، شعر به دقیقهٔ اکنون، نشر نقره، چاپ اول ۱۳۶۸.

رضا براهنی ، طلا در مس ، کتاب زمان، چاپ سوم ۱۳۵۸.
فصل گرگان، «شاعران موج سوم راهی رؤیاهای جهان» ، مصاحبه با فرامرز سلیمانی .
فرامرز سلیمانی ، تصویر شعر معاصر ایران در دههٔ ۶۰، یادداشتهای منتشر نشده.
فرامرز سلیمانی، «موج سوم در شعر معاصر ایران» ، دنیای سخن.
فرامرز سلیمانی ، «شعر ایجاز: موج سوم در شعر معاصر ایران، ۲» ، دنیای سخن.
علی بابا چاهی ، «موج سوم تعریفی محو و معلق» ، آدینه، ۲۲ خرداد ۶۷، شمارهٔ ۲۴.
فرامرز سلیمانی، «چشم انداز شعر معاصر ایران» ، دنیای سخن، شماره ۲۹، پائیز ۱۳۶۸.
محمد مهدی مصلحی ، نوآوری در شعر معاصر ایران» ، دنیای سخن، شمارهٔ ۲۹، پائیز ۱۳۶۸.
مجلهٔ دنیای سخن شماره های ۲۰ تا ۳۲.
مجلهٔ آدینه، شماره های ۲۲ تا ۴۷.
ژان پل سارتر، ادبیات چیست، ترجمهٔ ابوالحسن نجفی ـ مصطفی رحیمی ، کتاب زمان، چاپ اول ۱۳۴۸.

منابع خارجی:

George Lukacs, *The Theory of the Novel*, MIT Press, 1987.
Milan Kundera, *The Art of the Novel*, Grove Press, 1988.
Czeslaw Milosz, *The Witness of Poetry*, Harvard University Press, 1983.
Hal Foster, *The Anti-Aesthetic: Essays on postmodern culture*, Bay Press, 1983.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی