کتاب ماه ادبیات شمارهٔ ۱۰ - پیاپی ۱۲۴ - بهمن ۱۳۸۶

از جیغ بنفش تا موج نو

نگاهی به شعر هوشنگ ایرانی و احمدرضا احمدی، نمایندگان دو جریان شعری معاصر

دکتر قهرمان شیری*

نوآوری در شعر و داستان، در صد سال اخیر همواره به دور از هرگونه افراط‌گری و با عقل و درایت و رعایت احترام به سنّت‌ها و حفظ مقتضیات آنها انجام گرفته است. پیروی جمالزاده از داستان‌نویسانی که یک سده پیش‌تر از او در اروپا به عرصهٔ داستان‌نویسی وارد شده بودند، آن هم در زمانی که خود او تقریباً از نویسندگان همعصر با مارسل پروست و جیمز جویس و ویرجینیا ولف بود، نمونه‌ای از آن کنش‌هایی است که حتی اگر به دور از تعمّد و از سر ناخودآگاهی انجام پذیرفته باشد، کاملاً با احتیاط و ملاحظه‌کاری همراه بوده است تا ادبیات داستانی ایران را که تازه از دورهٔ امیرارسلان‌نامه‌ها دور شده بود و آشنایی بسیار اندکی با شیوه‌های جدید داستان‌نویسی پیدا کرده بود یکباره با وارد کردن به گسترهٔ داستان‌های حدیث نفس و ذهن سیّال، با دنیایی کاملاً ناشناخته مواجه نکند و به واپس‌گریزی وانندارد. عملکرد نیما نیز در حوزهٔ شعر دقیقاً از چنین مکانیسمی پیروی می‌کرد. او، شعر سپید یا آزاد اروپا را که از فراورده‌های مکتب سمبولیسم بود، به دلیل عدم انطباق با وضعیت هنری و فرهنگی جامعهٔ ایران، که به شدّت در فضای ادبی گذشته‌های دور مستغرق شده بود، با مقتضیات و ملاحظات محیط بومی همسو کرد. به این خاطر بود که شعر نیمایی در مقایسه با شعر آزاد اروپا، به دلیل برخورداری از بعضی محدودیّت‌ها ـ مثل مقیّد بودن به موسیقی بیرونی آن هم از نوع تک‌وزنی و نیز موسیقی کناری ـ با شعر آزاد اروپا تفاوت اساسی داشت. حتی استفادهٔ نیما از سمبولیسم برای پوشش‌دهی به تعهدات سیاسی و اجتماعی، و پدید آوردن نوعی سمبولیسم رئالیستی، کاملاً مخالف با روش اروپایی‌ها بود که به دلیل دلزدگی از رئالیسم به دامن سمبولیسم پناه برده بودند. نیما برای بازنمایی واقعیت‌های عریان اجتماعی، نگاه نمادگرایانه را برگزیده بود تا هم از صراحت‌گویی‌ها و شعاردهی‌های دورهٔ مشروطه دور باشد و هم بدون مواجه شدن با موانع ممیّزی‌ها، سخن خود را بر زبان براند و حتی آینه‌ای در برابر واقعیت‌ها بگذارد و هم به آنها و هم به سخن خود ابدیّت ببخشد.

روش جمالزاده و نیما یوشیج، کاملاً مغایر با روش رضاشاه در ایجاد همسویی بین تغییرات فرهنگی و تحولات صنعتی در جامعه بود. متوسل شدن رضاشاه به قدرت نظامی برای عمومیّت بخشیدن به کلاه و لباس متحدالشکل و مبارزه با بعضی از آئین‌های سنتی، چون یک سویهٔ آن کاملاً متکی بر

تغییرات پر تکان (شوک‌آور)، هنگامی‌که زمینهٔ ذهنی لازم برای پذیرش آن فراهم نیامده باشد همواره برای استمرار و استقرار خود با سخت سری‌های بسیار از جانب محیط و مردم مواجه می‌شود. این حقیقت را می‌توان در بی‌اعتنایی مخاطبان به شاهین‌های تندرکیا و مقاومت و حتی مواجههٔ پر تمسخر با جیغ بنفش هوشنگ ایرانی در تاریخ شعر نو ایران مشاهده کرد

تقلیدگری صرف و صوری بود و بی‌اعتنایی به اقناع عمومی و سویهٔ دیگر آن با تهدید و تحمیل و شتابکاری همراه شده بود، اگرچه در ظاهر مواجه با موفقیت‌هایی گردید اما هم در کوتاه‌مدت و هم در طولانی‌مدت، واکنش‌های شدیدی در جامعه برانگیخت، که هم سقوط خود او را به دنبال داشت و شادی عموم مردم را، و هم حتی بر انقلاب ۵۷ که نوعی رجعت به پاره‌هایی از همان سنّت‌ها را به همراه داشت، به رغم فاصلهٔ زمانی بسیار، تأثیر ماندگار و زمینه‌سازی‌کننده گذاشت. اگر به جای آن همه شتابکاری و شدت عمل، از احترام‌گذاری و اقناع‌گری و آزادی انتخاب برای ایجاد تغییرات فرهنگی در جامعه استفاده می‌کرد، شاید نتیجهٔ کار پربار و تأثیرگذار و پر استمرار می‌شد و سلطنت سلسلهٔ پهلوی بیش‌تر از این تضمین می‌گردید.

بنابراین پایه‌ریزی مدرنیسم ادبی در ایران از نخستین سال‌های سدهٔ سیزده خورشیدی از صورت‌بندی بسیار بهینه و منطقی برخوردار می‌شود اما پایه‌های مدرنیسم سیاسی و فرهنگی، برخلاف مدرنیسم صنعتی چندان بر بنیادهای درستی نهاده نمی‌شود. شاید یکی از دلایل بزرگ این ناهماهنگی نیز ناشی از این موضوع باشد که بنیان‌گذار سلسلهٔ پهلوی، یک شخصیّت نظامی است تا شخصیّتی سیاسی، فرهنگی و یا حتی شخصیت اقتصادی. این شخصیت نظامی، نه تنها خود بلکه جانشینش را نیز با روحیّات نظامی پرورش می‌دهد و در همهٔ امور مملکت‌داری نیز با رویهٔ نظامی‌گری عمل می‌کند.

هوشنگ ایرانی و شعر جیغ بنفش

شیوهٔ استمرار شعر نو، پس از سپری کردن دورهٔ کوتاه گسست از گذشته ـ به شیوه‌ای کاملاً متعادل و محافظه‌کارانه ـ و اعلام حضور و رسمیت یافتن، با انتشار چند شعر در جراید و رسیدن به مرحلهٔ استقرار، باز شباهت بسیار به شیوهٔ داستان‌نویسی در عصر پهلوی دارد. پیروان و پس‌روانی که بلافاصله بعد از بنیانگذاران در مدت زمانی اندک، که معمولاً چهار پنج سال بیش‌تر نیست، پا به عرصهٔ نوآوری می‌گذارند قدم‌های خود را بسیار جلوتر از آنها می‌گذارند. در حوزهٔ داستان‌نویسی، هدایت بلافاصله با انتشار «زنده به گور» فاصلهٔ چندین ساله بین داستان‌نویسی ایران و جهان را از میان برمی‌دارد و تندرکیا (تا حدودی) و هوشنگ ایرانی در مقیاسی گسترده قلمرو شعر نو ایران را با شعر آزاد جهان هم‌اقلیم می‌کنند و در مدتی اندک، تمامی امکانات شعر نو به عرصهٔ اختیار گویندگان وارد می‌شود. اما البته، مقبولیّت یافتن آن در عرصهٔ سلوک سرایندگان و سلیقهٔ خوانندگان، مستلزم سپری شدن زمان است و عرضه کردن نمونه‌های چشمگیر و تأثیرگذاری بر پسند عامه و تعلیم تئوری‌های لازم برای ایجاد تغییر در تربیت‌های فکری است که محفل‌ها و محیط‌های ادبی و هنری و نشریه‌های روشنفکری و مجموعه‌های شعری با مقدمه‌ها و مؤخره‌های خود چنین وظیفه‌ای را به گرده می‌گیرند.

تغییرات پر تکان (شوک‌آور)، هنگامی‌که زمینهٔ ذهنی لازم برای پذیرش آن فراهم نیامده باشد همواره برای استمرار و استقرار خود با سخت‌سری‌های بسیار از جانب محیط و مردم مواجه می‌شود. این حقیقت را می‌توان در بی‌اعتنایی مخاطبان به شاهین‌های تندرکیا و مقاومت و حتی مواجههٔ پُرتمسخر با جیغ بنفش هوشنگ ایرانی در تاریخ شعر نو ایران مشاهده کرد. حال آن‌که پس از گذشت سه چهار دهه از آن دوران و به رغم رویکرد جامعه به یک تغییر سنت‌گرایانه در حوزهٔ سیاست ـ انقلاب ۵۷ ـ بستر فرهنگی و اجتماعی آن چنان زمینهٔ ذهنی مناسب برای آن‌گونه از نگرش ادبی فراهم آورده است که جریان‌های غالب شعری خود به خود و با شیفتگی به جانب آن شیوه از شاعری گرایش یافته‌اند و مقصود غایی خود را طرح و تکمیل آن قرار داده‌اند.

البته عوامل متعدد دیگری نیز در عدم مقبولیّت این شیوه‌ها ـ شعر جیغ بنفش و شاهین ـ در زمان خود دخالت داشته‌اند که یکی از آنها، زیر سؤال بودن اساس شعر نو در آن سال‌ها بوده است. وقتی اصل چیزی در موقعیتی تشکیک‌آمیز قرار گرفته باشد، فرع آن، چندان اعتنایی برنمی‌انگیزد. دیگر این که طراحان خودِ این رویه‌ها، چندان توانی در طرح و ترویج تئوری ادبیِ کار خود و اقناع مخاطب نداشتند. گویی آنها به دلیل تحصیل در خارج و آشنایی با جریان‌های ادبی در جهان، تنها به نمونه‌های کار ـ و نه تئوری آن ـ توجه کرده

بودند و به جای تلاش برای غنابخشی به اندیشه‌ها، خود را مسلح به جسارت‌ورزی در طرح تعالیم و تجربه‌های دیگران کرده بودند. دلیل سومی که برای عدم موفقیت این اشعار می‌توان ذکر کرد، شتابکاری و عدم دقت سرایندگان آنها به ایجاد پختگی در زبان و مضمون و ساختار آن قطعات است تا با ساخت و بافت دقیق و پر انسجام و پرغنای اثر، بتوانند مخاطب را مجذوب زیبایی‌های کلام خود کنند.

در سال‌های ۱۳۲۷ تا ۱۳۳۱، یکی از جریان‌های قوی در عوالم ادبی، انتشار اشعار سیاسی از شاعرانی چون ابتهاج، کسرایی، شاملو، شیبانی و شاهرودی در نشریات ادبی و حزبی آن سال‌ها ـ چون اندیشهٔ نو، جام‌جم، کبوتر صلح ـ بود. علاوه‌بر آن، یک جریان به نسبت نیرومند نیز در همین نشریات و مجلات دیگر به چاپ اشعار رمانتیک می‌پرداخت که فریدون توللی و نادرپور و حتی شاعرانی چون سپهری ـ در اوایل دوران شاعری خود ـ از سرایندگان این‌گونه اشعار بودند و در چنین فضایی بود که گردانندگان نشریهٔ «خروس جنگی» ـ که از عنوان آن، جنگندگی و جدال‌گری با زمانه هویداست ـ در دورهٔ دوم آن، یعنی غلامحسین غریب، حسن شیروانی و هوشنگ ایرانی، اقدام به انتشار اشعار دیگرگونه‌ای می‌کنند که با آشنایی‌زدایی‌های سوررئالیستی خود در زبان و ساختار و درون‌مایه، دنیایی متفاوت‌تر از آن جریان‌ها را در پیش روی مخاطبان قرار می‌دهند و اسباب شگفتی را در محیط‌های هنری و روشنفکری فراهم می‌آورند. علاوه‌بر این، آنها با انتشار بیانیه‌ای دوازده ماده‌ای با نام «سلاّخ بلبل» اصول هنری خود را که در بردارندهٔ راه و روش دیگری برای شعر گفتن بود اعلام می‌کنند. اصول هنری آنها نیز مثل بسیاری از بیانیه‌های هنری، چیزی جز تکرار چندین‌بارهٔ سه چهار جملهٔ مختصر و مفید ـ و حتی تکراری و کلیشه‌ای ـ نبود، چون روش همهٔ هنرمندان نوآور در همهٔ مکان‌ها و زمان‌ها، در وهلهٔ نخست عیناً همان چیزی بود که در این بیانیه آمده بود؛ عصارهٔ هنر خروس جنگی بر اساس این بیانیه چنین بود: ضدیّت با سنن و قوانین هنری گذشته و طرفداران آن، فرزند زمان خود بودن و صمیمیّت با درون را گذرگاه آفرینش دانستن، سراپای جنبش و جوشش زندگی را در خود داشتن و استوار کردن تفکر به دانش نوین، و راهی متفاوت‌تر از طرفداران هنر برای اجتماع و هنر برای هنر در پیش گرفتن.

دلایل و زمینه‌های شکل‌گیری

بدون هیچ‌گونه تردیدی، اعضای «انجمن هنری خروس جنگی» نخستین کسانی بودند که به صورت عملی و تئوریک، اندیشه‌های سوررئالیستی را ـ درست ۲۴ سال پس از انتشار اولین بیانیهٔ سوررئالیست‌ها در فرانسه در ۱۹۲۵ـ به عرصهٔ هنر و ادبیات ایران وارد کردند. و هوشنگ ایرانی به دلیل تحصیل در اروپا، حلقهٔ واسط این انتقال بود. هم او بود که برای اولین‌بار دوستان هم محفل خود را با اندیشه‌های سوررئالیستی آشنا کرد. به تأثیر از او بود که غلامحسین غریب در همان شمارهٔ اول از دورهٔ دوم «خروس جنگی»، در تشریح اتوماسیون یا نگارش خود به خود ـ یکی از اصول اساسی سوررئالیسم ـ چنین نوشت: «هنگام نوشتن باید به تمام معنی در درون خود فروبرویم و از هرگونه کنترل عقلی و ارادی برکنار بمانیم و بگذاریم ذهن آزادانه به فعالیت مکانیکی خود و بروز انواع تصاویر شگفت‌آورش ادامه دهد. این روش نوشتنی است که به دست سوررئالیست‌ها با وارد ساختن کامل ضمیر نا به خود در نویسندگی قرن جدید به ظهور رسید.» (لنگرودی، ۱۳۷۷، ج ۱، ص ۴۵۴)

آشنایی‌زدایی و عادت‌شکنی نیز که از قاعده‌های محوری در سوررئالیسم محسوب می‌شود، اسکلت ساختمان فکری و کنش‌گری‌های هوشنگ ایرانی ـ بیش‌تر در عمل و با افراط‌گرایی ـ و دوستانش ـ بیش‌تر در اعتقاد و با احتیاط ـ را تشکیل می‌داد. وقتی یک گروه چند نفره با انتشار چند شماره از یک نشریهٔ کم‌حجم و یکی دو کتابچهٔ شعر با صفحاتی حدود ۶۰ یا ۲۵ و در تیراژی نزدیک به صد و دویست نسخه تا چند دهه کردار و گفتارشان نُقل مجالس ادبی و هنری می‌شود و همواره و در همه‌جا حکم محکومیتشان در نهایت خشونت صادر می‌شود، پیداست که کاری به شدت مغایر با عادات و سنت‌های مرسوم انجام داده‌اند. ایرانی به صراحت بر این اعتقاد بود که هنرمند، «پیرو روشی همگانی و پایدار نیست و هر آن در جست‌وجوی زبانی گویاتر، عادت‌ها را درمی‌نوردد.» (ایرانی، ۱۳۷۹، ص ۴۴) چه چیزی عادت‌شکنانه‌تر از تعبیرهایی چون «جیغ بنفش» یا «انجمن هنری خروس جنگی» و یا «سلاّخ بلبل»؟ عنوان شماری از شعرهای ایرانی نیز از همین نوع است: بنفش تند بر خاکستری، هاه، کاساندرا، نوبانااو، اوم مانی، یونیو میستیکا، و از همه مهم‌تر، شیوهٔ او در شعر سرودن،

اعضای «انجمن هنری خروس جنگی» نخستین کسانی بودند که به صورت عملی و تئوریک، اندیشه‌های سوررئالیستی را ـ درست ۲۴ سال پس از انتشار اولین بیانیهٔ سوررئالیست‌ها در فرانسه در ۱۹۲۵ـ به عرصهٔ هنر و ادبیات ایران وارد کردند

با آن استفاده‌ای که او از اصوات و صداهای محض می‌کند، و نیز جابه‌جایی‌های نحوی، واژه‌سازی‌های مخالف با قاعده، استفاده از سطرهای بی‌معنا، سرایش شعر منثور، ترکیب وزن و بی‌وزنی، و استفاده از حس‌آمیزی، همگی همسویی او را با قاعدهٔ آشنایی‌زدایی در سوررئالیسم به اثبات می‌رسانند.

عنوان «خروس جنگی»، برای نشریه، آن هم در زمانی که عنوان و مطالب نشریات گروه‌ها و احزاب چپ، به سوی جانبداری از یک صلح و آرامش جهانی پس از جنگ دوم جهانی و استقرار سوسیالیسم در کشور شوروی سوق یافته است ـ مثل کبوتر صلح، ستارهٔ صلح و پیک صلح ـ به قول مشیّت علایی، دلالتی است بر یک روحیهٔ «معارضه جو و ستیهنده». «عنوان بیانیه ـ«سلاّخ بلبل» ـ از روحیه‌ای پرخاشگر و بلکه سادیستی خبر می‌دهد، که حتی در بیانیه‌های سیاسی متعارف نیز یافت نمی‌شود، و گواهی است بر روانشناسی ویرانگری آسیایی.» (علایی، ۱۳۸۴، ص ۹۴) اما همهٔ حقیقت البته این نیست. «سلاّخ بلبل» می‌تواند نوعی ستیزه‌جویی با ادبیات «گل و بلبل» و مصادیق بارز آن در آن سال‌ها نیز باشد: ادبیاتی که دستمایهٔ سرگرمی و تفریح و تفنن‌طلبی‌های متداول در میان عامهٔ مردم شده بود ـ ادبیات مبتذل و عامه‌پسند؛ یا وسیلهٔ تحمیل تعهدات اجتماعی و اعتقادی و سیاسی در میان گروه‌های سیاسی ـ ادبیات حزبی و سازمانی و مکتبی و مسلکی؛ و یا آن که میداندار تبلیغ و تأیید سیاست‌های حکومتی و مجلس گرم‌کنی و خر رنگ‌کنی آن بود ـ ادبیات ستایشی و سلطانی. بر این اساس بود که صادرکنندگان بیانیه در ۸ بند از بیانیهٔ ۱۲ ماده‌ای خود ـ بندهای ۱، ۲، ۴، ۵، ۷، ۸، ۱۱و ۱۲ ـ با صراحت و سرسختی تمام و با الفاظ و عبارات بسیار تند و توهین‌آمیز، در خطاب به «کلیهٔ مجامع طرف‌دار هنر قدیم» که به پرستش «بت‌های قدیم» می‌پردازند و «تمام صداهایی» «که بر مزار هنر قدیم نوحه‌سرایی می‌کنند»، اعلام می‌کنند که «هنرمندان خروس جنگی به شدیدترین وجهی با نشر آثار کهنه و مبتذل پیکار خواهند کرد.» شیوهٔ مبارزه هم چنین است که آنها با درهم شکستن «گورستان بت‌های کهن و مقلّدین لاشه‌خوار و منحوس آنها» «نبرد بی‌رحمانهٔ خود را بر ضدّ تمام سنن و قوانین هنری گذشته آغاز» و تا «نابود کردن زنجیر سنن و استوار ساختن آزادی بیان احساس» به پیش خواهند رفت. (لنگرودی، ۱۳۷۷، ج۱، ص ۴۵۷)

هوشنگ ایرانی

فلسفهٔ وجودی «خروس جنگی» در دورهٔ دوم انتشار خود، در واقع نوعی دهن‌کجی و جدال رویاروی با جریان‌های قدرت‌مندی چون گردانندگان مجلهٔ سنت‌گرا و محافظه‌کار «سخن» بود و از طرف دیگر، مخالفت با رویهٔ اداره‌کنندگان مجلهٔ «کبوتر صلح» که گروهی سیاست‌گرای میانه‌رو با مرام حزبی و ایدئولوژیک بودند و از طرفداران سرسخت رئالیسم سوسیالیستی و هنر دستوری و ادبیات توده‌پسند و محتواگرا و مبارزه‌جو. توده‌ای‌ها در «کبوتر صلح»، حتی از نگرش نوگرایانه و فرمالیستی نیما یوشیج نیز چندان رضایتی نداشتند و چنین وانمود می‌کردند که نیما هیچ‌گاه کارهای تازه و آزاد خود را «به عنوان یک کار صحیح و قطعی» تلقی نمی‌کرد. آنها شاملو را نیز مبتلا به درد «اندیویدوآلیزم و بیگانگی با زبان توده‌ها» و ناآگاهی از درد مردم می‌دانستند که گویی نمی‌خواست از شعر خود برای برانگیختن شعلهٔ مبارزهٔ مقدس همنوعان خود مدد بگیرد. وقتی حزب توده با آن جایگاه قدرتمند اجتماعی به قول شمس لنگرودی با شاملو و «نیما چنین کند، پیداست که چه با جوانان می‌کند.» (لنگرودی، ۱۳۸۴، ص ۱۴)

شمس لنگرودی بر این اعتقاد است که «انجمن خروس جنگی» در دورهٔ دوم انتشار خود که همزمان با انتشار «کبوتر صلح» بود «تمام و کمال به هیأت یک خروس جنگی ظاهر شد و رو در روی «کبوتر صلح» قرار گرفت. این نشریه از هر نظر نقطهٔ مقابل «کبوتر صلح» بود. من بر این باورم که حتی نام «خروس جنگی» هم در تقابل با اندیشهٔ «کبوتر صلح» انتخاب شده بود. «خروس جنگی» مطلقاً به هنر متعهد ـ حتی خود خواسته‌ترین تعهدها ـ اعتقادی نداشت؛ و اگر «کلاسیک‌های جدید» [گردانندگان مجلهٔ سخن] از موضع راست و محافظه‌کارانه با نیما مخالفت می‌کردند، «خروس جنگی» از موضع شورشی با او مخالفت می‌کرد.» (لنگرودی، ۱۳۸۴، ۱۴)

بی‌گمان در چنان جامعه‌ای که نیما را به انجمن‌های ادبی راه نمی‌دادند و صرف‌نظر از دشمنان که به خون او تشنه بودند، حتی دوستان و هواداران پیشین او ـ چون فریدون توللی ـ نیز به سخن‌پراکنی بر ضد او مشغول بودند، یکی از پیامدهای مثبتی که این‌گونه حرکت‌های افراطی، با همهٔ افراط‌گری‌هایش، می‌توانست به همراه داشته باشد این بود که زمینه را برای پذیرش و قدرشناسی از حرکت‌های متعادل‌تر و پخته‌تری چون شعر نیمایی آماده‌تر می‌کرد. و دیگر آن که عملکرد «خروس جنگی»، از یک منظر نوعی لجبازی و تمسخر متقابل در برابر مخالفان شعر نو و تحقیرکنندگان آن نیز بود که گاه با موضع‌گیری‌های غلط، اسناد جهالت خود را در نشریات مکتوب می‌کردند. نوری علاء می‌نویسد، در مجلهٔ «سخن» (آذر ۱۳۳۱، دورهٔ چهارم) در ستون «نگاهی به مجله‌های فارسی» دربارهٔ مندرجات مجلهٔ «علم و زندگی» چنین آمده بود: «یک قطعه شعر به عنوان «مرداب» از آثار نادرپور در این شماره هست که پرمعنی و جالب و تازه است. یک قطعه «چیز» هم با امضای نیما یوشیج هست که وزن و قافیه و معنی آن در بطن شاعر و طرفداران اوست.» (نوری علاء، ۱۳۴۸، ۴۷۵)

وضعیّت سیاسی ایران در فاصلهٔ ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲، نقش عمده‌ای در تکوین این‌گونه اندیشه‌های ستیزشگرانه داشت. وقتی در فضای سیاسی جامعه سه قدرت بزرگ جهانی حضور عملی داشته باشند و دائم نیز با یکدیگر در حال رقابت باشند، و وقتی در طول ده سال، یازده نخست‌وزیر و نزدیک به سی کابینه تشکیل شود، به طوری‌که عمر هر کابینه به طور متوسط پنج ماه و عمر هر نخست‌وزیر هشت‌ماه باشد و مجلس شورا، به محل دائمی جدال‌ها و کشمکش‌ها و عزل و نصب مستمر کابینه‌ها تبدیل شود (آبراهامیان، ۱۳۷۸، صص ۲۰۸ ـ ۲۰۹) پیداست که این وضعیت‌های بحرانی و بی‌سرانجام، فضای اجتماعی و سیاسی جامعه و به تبعیت از آن، فکر و فرهنگ حاکم بر کل یک کشور را به آشفتگی و اختلال می‌کشاند و مانع از هرگونه برنامه‌ریزی جدّی و مثبت در هر زمینه می‌شود و بلاتکلیفی و بی‌انگیزگی، زمینه را برای شورش‌ها و نافرمانی‌های اجتماعی فراهم می‌کند. در چنین وضعیتی است که به قول یکی از منتقدان، بیانیهٔ «سلاخ بلبل»: «می‌تواند بازتاب نگرش قشر کوچکی از جامعهٔ روشنفکری باشد که از درگیری‌های مداوم اجتماعی به ستوه آمده بود و میل داشت در جامعه‌ای آرام، با خیال آسوده به مسائل خاص خودش بپردازد... شعر «کاساندرا»ی ایرانی می‌تواند بازتاب چنین تفکری باشد که شاعر در آن همه چیز را به آرامش دعوت می‌کند.» (سلطانی طارمی، ۱۳۸۴، ص ۱۰۳)

ویژگی‌های شعری

ـ نزدیک کردن شعر به نثر، و از میان برداشتن تمایز این دو گونهٔ ادبی، یکی از شگردهای عمده در شعرهای هوشنگ ایرانی بود که امروزه یک حادثهٔ بسیار طبیعی و معمولی به نظر می‌رسد اما در سال‌های ۳۰ و ۳۱ یک انقلاب ادبی و پر جسارت محسوب می‌شد که البته از عهدهٔ شاعران سنّت‌ستیزی چون هوشنگ ایرانی برمی‌آمد. البته در این نوآوری، منوچهر شیبانی (متولد ۱۳۰۳ ش) نیز سهم بسیار چشمگیری داشت. او در نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران (۱۳۲۵) برای نخستین‌بار با عرضه کردن اشعاری که از چند وزن و بی‌وزنی ترکیب یافته بودند زمینه را برای نزدیک شدن شعر به نثر فراهم آورد (نخستین کنگره، ۱۳۲۶، صص۱۲۳ ـ ۱۲۸). نوآوری او در حوزهٔ شعر نیمایی چنان خیره‌کننده بود که نیما با اشتیاق تمام او را «ولیعهد» خود خواند و حتی به تبعیّت از شیبانی، در پی طبع‌آزمایی در شعر چند وزنی برآمد. شیوهٔ شیبانی بعدها الگویی برای طرح شعر سپید به وسیلهٔ شاملو قرار گرفت. پاره‌هایی از یکی از شعرهای چند وزنی شیبانی چنین است (شعر ایران):

در یک فضای درهم مرطوب و خشک و سرد

نزدیک کردن شعر به نثر، و از میان برداشتن تمایز این دو گونهٔ ادبی، یکی از شگردهای عمده در شعرهای هوشنگ ایرانی بود که امروزه یک حادثهٔ بسیار طبیعی و معمولی به نظر می‌رسد اما در سال‌های ۳۰ و ۳۱ یک انقلاب ادبی و پر جسارت محسوب می‌شد که البته از عهدهٔ شاعران سنّت‌ستیزی چون هوشنگ ایرانی برمی‌آمد

یک پل کشیده بین دو دریا
پست و بلند
پی از طلا و نقره، ولی روی آن ز گِل
این گِل ز جهل مردم بدبخت و بینواست ...
پوشیده فضا یکسر از ابر سیه‌رنگ
پیچیده به هم، گرم‌کننده، خفقانی
بادی وزد از سوی بیابان
از روی شن و شورهٔ نمناک
مسموم، عرق خیز، نفس تنگ‌کننده ...
یک خط سفیدی از گرد و غبار پیداست
آهسته، غم‌انگیز رسد بر گوش
زنگ شتران
دام دینگ دارام دام
دام دینگ دارام ...
یک جای دگر
از زیرزمینی مرطوب و کثیف، دیوار سیاه‌رنگ از دوده
واریخته کاگِل، خشتش پیدا
بر گوش رسد نوای غمگینی از آن وضعیت.
«یکی جاش
دو تا پاش
از او سرش رد آبی
دو تا یکی جاش،
از او سرش رو چهره‌ای سه تا دانه، یکی جاش
پنج تا یکی
دو تا وانه»
این آهنگ همیشگی است، یعنی که:
نمیر تدریجاً تا آن که شود اتاق ارباب
مفروش ز فرش‌های دیبا دار
همچون پر طاووس
الوان ...
(لنگرودی، ۱۳۷۷، ج۱، صص ۳۲۷ـ۳۳۰)

نثروارگی و سادگی بیش از حد که در شماری از شعرهای ایرانی از شاخص‌ترین خصوصیات شعری بود، بسیاری از شاعران آن سال‌ها را در پرتو تأثیر خود قرار داد و در این میان، سپهری این سادگی را با وزن نیمایی درهم آمیخت تا سادگی و صمیمیّت و سیالیّت دنیای عرفانی خاص خود را که بسیار مرهون ایرانی بود، تکمیل کند و تکامل ببخشد. شباهت لحن کلام آن دو در پاره‌ای از شعرها اسباب شگفتی است:

ایرانی: حیات مرا مرداب‌های بی‌پایان فراگرفته است
و شکنجهٔ ریاها و پستی‌ها از هیچ سو مرا آرام نمی‌گذارند (عصیان خاموش)
ـ طنین بال‌های آن پرندهٔ عظیم، که در افق ناپدید شد
امواج سنگ‌ها را بی‌آرام ساخته است (وادی دشوار)
سپهری: کنار مشتی خاک
در دوردست خودم، تنها، نشسته‌ام
نوسان‌ها خاک شد
و خاک‌ها از میان انگشتانم لغزید و فروریخت (شاسوسا)
(سپهری، ۱۳۵۵، ص ۱۳۸)

ـ عرفان‌گرایی یکی از خصوصیات اصلی در شعرهای هوشنگ ایرانی است. او به‌رغم تحصیل در رشتهٔ ریاضی، پایان‌نامهٔ دکترای خود را با عنوان «فضا و زمان در تفکر هندی» به نگارش درآورد و در اشعار او، به تبعیّت از عرفان شرق، بسیاری از موجودات طبیعت به دلیل برخورداری از روح و شعور، توان مکالمه و گفت‌وگو با شاعر را دارند. ستایش بودا، ستایش طبیعت، ستایش مرگ، ستایش ابلیس و وجود رگه‌های نیرومندی از گرایش به معنویّت و ماوراء طبیعت و سر فرو بردن در لاک فردیّت و بی‌اعتنایی به جماعت و سیاست و وجود نوعی آرامش و ملایمت در کنه بیان و کلیّت کلام ـ به رغم تمام بلندپروازی‌ها و فراز و فرودهایی که در شیوهٔ شاعرانگی او وجود دارد ـ و حتی وجود آن حس‌آمیزی معروف (جیغ بنفش) و درآمیختگی کلام او با اصوات بی‌معنا، که همگی برای نخستین‌بار در شعر نو پا به عرصهٔ وجود می‌گذارند، هوشنگ ایرانی را به عنوان اولین شاعر عرفان‌مشرب معاصر و بزرگ‌ترین الگوی سپهری تبدیل می‌کند و در این عرصه نیز کار او به تدریج به وسیلهٔ یک شاعر دیگر صورت کاملی پیدا می‌کند و یکی از شاخه‌های برجسته و پرتأثیر را در شعر معاصر ایران به وجود می‌آورد. استنباط شمس لنگرودی دربارهٔ تأثیرپذیری سپهری از ایرانی و نقش او در تکامل‌دهی به یکی از امکان‌هایی که در اختیار شعر نو گذارده می‌شود بسیار درست است: «قابل توجه‌ترین

اتفاق در عرصهٔ شعر نو، در سال ۱۳۳۲، چرخش سهراب سپهری از زبان نیمایی به زبان هوشنگ ایرانی است. اهمیت این اتفاق در این بود که در آن سال‌ها، متأثرین از نیما فراوان بودند، ولی کسی که به زبان شعر هوشنگ ایرانی و زیبایی‌شناسی او وقوف یابد چندان نبود. سپهری، تنها شاعر متأثر از درک ایرانی بود که زبان او را تا حد چشمگیری تکامل بخشید. و این سخن بدین‌معنی است که اگر استعداد درخشان و پشتکار سنجیدهٔ سپهری نبود، با وضع آشفته و زندگی رقت‌انگیزی که ایرانی پیدا کرده و شعر را رها کرده بود، یکی از ظریف‌ترین و پر ظرفیت‌ترین دست‌آوردهای شعر نو، نیمه‌کاره و ناقص رها می‌ماند.» (لنگرودی، ۱۳۷۷، ج۱، ص ۵۵۳)

ـ استفادهٔ گاه به گاه از اصوات بی‌معنی و تبدیل کردن پاره‌هایی از شعر به موسیقی محض. بسیاری از این اصوات به رغم ظاهر عجیب و هذیان‌واری که دارند، با تصویر و توصیفی که در پیش و پس آنها از یک شئ، یک موجود، یا موقعیت به دست داده شده است کاملاً هماهنگی دارند. یا صدای یک سایه‌ای است که شبح‌گونه در دخمه‌ای می‌جهد «سوز سایه‌ای/ سر فرا کشد/ دخمه بسته‌ها/ از هوار او/ رشته‌ها درند/ سایه برجهید/ سایه برجهد/ سایه برجهد/ ... / هائی یی یا یا/ هائی یی یا یا/ نی داداداااااا / هاه (شعر: هاه) یا صدای یک غار کبود است که هیولاوار می‌دود» هیماهورای!/ گیل ویگولی/ ... / نیبون ... نیبون!/ غار کبود می‌دود/ دست به گوش و فشرده پلک و خمیده/ یکسره جیغی بنفش/ می‌کشد/ گوش ـ سیاهی ز پشت ظلمت تابوت/ کاه ـ درون شیر را/ می‌جود/ هوم بوم/ هوم بوم/ وی یو هو هی ی ی ی ی/ هی یا یا هی یا یا یا اااا/ ... (شعر کبود)

گاهی نیز این اصوات بی‌معنی، صرفاً به این قصد در لابه‌لای عبارت‌های شعر ـ گاه منظم و مکرّر و گاه تنها در یکی دو جا ـ آورده می‌شوند تا با افزودن بر غلظت موسیقایی کلام، شعر را ـ در لحظاتی به موسیقی محض تبدیل کنند ـ از همان نوع موسیقی‌هایی که آدم‌ها گاه در تنهایی‌ها و خلوت‌های خود با زمزمه‌های بی‌معنا یا زاری‌ها و زوزه‌واره‌های خود در پی آفریدن فضای مطلوب یک آواز یا آهنگ برمی‌آیند بی آن‌که عین عبارت‌های آن آواز یا ریتم آن آهنگ در ذهنشان بوده باشد. «می‌تازد و می‌تازد و می‌تازد .../ در پس غبار ابهام بازویی عریان می‌رقصد/ ... به چشمانش/ به دستهایش/ به سینه‌اش/ به گلویش/ به سمندش/ دلهره می‌دهد، نهیب می‌زند، دلهره می‌دهد، نهیب می‌زند/ دهیب میددن، هورل می هی هیب، د د هی دهیب/ هو هو ر هی هی هیب هو هو ر هو هو ر هو ر/ ... (شعر خفقان)

با اندکی دقت می‌توان دریافت که صوت‌وارهٔ این شعر تا حدود بسیار زیادی تکرار آهنگین و بی‌معنای عبارت‌های قبل است و در همان حال، نوعی بازآفرینی و تجسم عینی بخشیدن به حالت نهیب و دلهره در درون است. بر این اساس هوشنگ ایرانی با نبوغ خاص خود، در پاره‌هایی از بعضی شعرهای خود در پی تصویرپردازی از حالات درونی آدم‌ها در برابر تأثیرات بیرونی برآمده است؛ حقیقتی که در آن سال‌ها به دلیل عدم درک بسیاری از مخاطبان، حاصلی جز اسباب تمسخر برای سراینده به همراه نداشت و باید سال‌های بسیار سپری می‌شد تا جامعهٔ هنری ایران به درک نبوغ این شاعر استثنایی و فراتر از زمانهٔ خود نائل شود. این ویژگی، در شعر موج نو و کتاب «طرح» احمدرضا احمدی به تأثیر از هوشنگ ایرانی، صورتی معنادار و معقول پیدا کرد و تبدیل به ریز و درشت کردن کلمات تایپی برای نشان دادن شدت و ضعف صداها و صحبت‌ها شد و به این طریق. پس از یک دهه بر درستی آن مهر تأیید زدند.

گونهٔ کامل تصویرپردازی از حالات و احساسات درونی انسان، و تبدیل تام و تمام شعر به موسیقی، بدون هیچ‌گونه افراط و تفریطی، تنها در یکی از شعرهای هوشنگ ایرانی به نمایش درآمده است؛ تا نمونهٔ ملموس و مجسمی باشد از امکان تبدیل کلام به موسیقی صرف.

«آ./ آ، یا/ «آ» بون نا/ «آ»، «یا»، بون نا/ آ اوم، آ اومان، تین تاها، دیژداها/ میگ تا اودان: ها/ هو ما هون: ها/ یندو: ها/ ها (شعر: uniomystica)

هوشنگ ایرانی در مقالهٔ «حیات فرم» می‌گوید هنرمند واقعی و امروزی کسی است که بکوشد «نمودهای درونی را همچنان زنده نمایش» دهد. «زیرا درین نمایش، زیبایی نو و اصیل، خود به خود آشکار می‌گردد، و همچنین که هنرمند توانست به درون خویش نزدیک شود، زیبایی نوتری یافته است که به نسبت توانائیش بر دریافت رویدادهای درون و نمایش آنان (هرچه زنده‌تر و گویاتر) اصالت بیش‌تر و کم‌تری داراست؛ و در واقع هنرمند هنگامی که بتواند فرم زنده و آفریننده را دریابد و با شکستن

تصویری که احمدرضا احمدی از خودش در مصاحبه‌هایش ترسیم می‌کند، این حقیقت را به اثبات می‌رساند که روح ناآرام و عصیانگر او، بیش‌ترین نقش را در پیشگام شدن او برای شوریدن بر سنت‌های ادبی بر عهده داشته است

بندهای روش]یعنی شیوه‌های سنتی و تثبیت شده[آن را جاندارتر به نمایش آورد زیبائی تازه‌تر به دست آورده است ...» (ایرانی، ۱۳۷۹، صص۴۵ ـ ۴۶)

ـ بی‌اعتنایی به اصل تعهد در هنر، و مقصود اصلی در هنر را، فراهم آوردن زمینه برای رضایت درونی هنرمند دانستن. ایرانی در مقالهٔ «هنرمند در برخورد با برون» می‌نویسد: «هنر تنها برای ارضای لذت هنرمند آفریده می‌شود و هنرمند، در همان هنگام که به آن دوستی بسیار می‌ورزد، آن را به کنار می‌زند و در جست‌وجوی تازه‌تر می‌رود تا خواهش لذت‌خواهی درون را، که هر آن در تغییر و جنبش است، برآورد و جز این، جز دریافت لذت برای خود، هدفی دیگر بر او فرمان نمی‌راند. برای هنرمند همه چیز تنها دست‌آویز نمایش هنر اوست و هرگز به بند اخلاق و اجتماع و سنت‌ها تن در نمی‌دهد، و حتی اگر نمودهای هنریش، نابخودانه، مفید و یا در بند اجتماع و سنت‌ها شناخته شد، بر او گناهی نیست و خواست او در کار نبوده است: زیرا هنرمند در جای نمی‌ایستد و با جنبشی همیشگی «آن» های پابرجایی را که آفریده است بدرود می‌گوید. هنر امروز از نوع علم امروز است ...» (ایرانی، ۱۳۷۹، ص ۴۹)

ـ ایجاد اختلال صوری در نظام مفهوم‌سازی حاکم بر زبان از طریق بعضی اضافه‌های مبتنی بر حس‌آمیزی یا بعضی گزاره‌های نامرسوم دستوری. این ویژگی البته در دنیای شعر و هنر، که دنیای تخیل و تصویرسازی است، حتی اگر هم از آن استفاده نشده باشد از نظر تئوری و توجیه مقوله، یک پدیدهٔ بسیار معمول و مرسوم است و در شعر سبک هندی از آن استفادهٔ گسترده‌ای شده است. برای نمونه: از شیون رنگین وفا هیچ مپرسید. پنهان‌تر از بو در ساز رنگینم. توان به دیده شنیدن فسانه‌ای که من دارم (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶، صص ۴۱ ـ ۴۴) اما از آنجا که نوآوری‌های نبوغ‌آمیز ایرانی در آن موقعیت تاریخی شبیه آواز خروس بی‌محل بود، عبارت «جیغ بنفش»ی که او در شعر «کبود» خود به کار برده بود بهانه‌ای برای سرکوفت زدن به شاعران نوسرا به وسیلهٔ مخالفان فراهم آورد و تا سال‌های سال عبارت «شاعران جیغ بنفشی» ورد زبان شخصیت‌ها و محفل‌های سنت‌گرا برای تحقیر تمام دستاوردهای شعر جدید گردید. در این میان، حتی شاعران نوگرا و البته میانه‌رو نیز از تاختن بر آن مسکین یک قبا ابایی نکردند. در

احمدرضا احمدی

حالی‌که در تمامی اشعار هوشنگ ایرانی اگر جمله به جمله وارسی شود تعداد این تعبیرها حتی در حدّی کمتر از انگشتان یک دست است. در آن مثال معروف نیز، جیغ بنفش، تخیلاتی است مرتبط با یک غار کبود، و نه انسان؛ غاری که حرکات و صداهایی هیولاوار از خود تولید می‌کند و در چنان حالتی همچنان که دیوها تنوره می‌کشند او در هنگام تنوره کشیدن به جای دود سیاه، دود بنفش از دهانش خارج می‌شود. شمس لنگرودی می‌گوید، بعدها وقتی از هوشنگ ایرانی «دربارهٔ چگونگی شکل‌گیری چنین ترکیبی [جیغ بنفش] در ذهن او می‌پرسیدند، گفت: یادم می‌آید روزی در غاری می‌دویدم. کسی جیغ می‌کشید. او را نمی‌دیدم. دیوارهٔ غار را که در این حال می‌دیدم، بعدها به نظرم می‌رسید که انگار غار می‌دوید و جیغ هم مال دیوارهٔ کبود همین غار بود.» (لنگرودی، ۱۳۸۴، ص۱۷): «هیماهورای!/ گیل ویگولی/ .../ نیبون ... نیبون!/ غار کبود می‌دود/ دست به گوش و فشرده پلک و خمیده/ یکسره جیغی بنفش/ می‌کشد / گوش ـ سیاهی ز پشت ظلمت تابوت/ کاه ـ درون شیر را/ می‌جود/ ... (شعر: کبود) اما به رغم تمام آن توهین‌ها و تحقیرها، یک دهه بعد، این گونه حس‌آمیزی‌ها جای

خود را در آثار شاعرانِ سنت‌گریزِ دیگر باز کرد و احمدرضا احمدی شعر معروف «هر کس می‌گوید من» خود را از مجموعهٔ «طرح» با تعبیر «رنگ صدا» آغاز کرد: «با رنگ‌های صدا:/ من/ من/ من/ با شب تا آن کوچه آمدم ...» اَشکال سنّت‌ستیزی‌ها در این مجموعه و به تبعیّت از آن در شعر موج نو از چنان گستردگی برخوردار بود که بدعت‌گذاری‌های هوشنگ ایرانی در برابر آن، بسیار پیش افتاده و البته پذیرفتنی به نظر می‌رسید.

ـ دستکاری در ساختار متداول بعضی از کلمات و جملات ـ البته به دور از هرگونه افراط و تفریط ـ برای ایجاد همسازی بین واقعیت‌های ذهنی و فرایندهای روانی در ضمیر ناخودآگاه و نیمه خودآگاه از یک سو، با واقعیت‌های عینی و موقعیت‌های معنایی از طریق رعایت ضرورت‌های زبانی ـ چون لحن و تأکید و زبان پریشی ـ در سویهٔ دیگر، از شگردهای دیگر در شعر ایرانی است. نحو کهن‌گرایانه‌ای که در نخستین اشعار ایرانی وجود دارد هم تأثیر او را از نیما نشان می‌دهد و هم عبور شتابان از نیما و هم تجربهٔ زودگذری از گرایش او به نحو زبان گذشته در آثار خود را به نمایش می‌گذارد. «ره سپرد او/ به سوی خانهٔ خویش./ سوز نگاهش، ز پای گشته رها،/ چنگ فکنده است به نیزار آرزوان. / پنجه فشارد گریزگاه نهان را/ تا نجهد سرکش آذر از نهفت به نیزار/ ... (شعر: او)

آشنایی‌زدایی او در نحو و واژگان البته بسیار محدود است. نمونه‌های آن را می‌توان در این عبارت‌ها مشاهده کرد: «سرب وحشت خیز بردارد/ بسنگد شیشه‌ها و/ لرزه‌ای دنیا به هم ریزد/ ... (شعر: کهکشان)

فعل ساختن از اسم (سنگیدن)، همان روش مرسوم در «شعر زبان» است که پیشینهٔ آن را باید در این‌گونه عبارت‌ها از ایرانی و البته بسیار پیش‌تر از آن باید در دیوان کبیر شمس از مولانا ـ به صورت جدّی ـ و در اشعار طرزی افشار ـ به صورت فکاهی ـ جست‌وجو کرد. تعبیرهای «میراندن» ـ «حس‌ها را/ می‌میراند» ـ و «ریزاندن» ـ «و هلهله‌کنان صخره‌ها را بر او می‌ریزاند» (هر دو در شعر: خفقان) نمونه‌هایی از واژه‌سازی‌های ناسازگار با قاعده‌های دستوری است که البته در اینجا به دلیل متابعت ضرورت‌های زبانی از واقعیت‌های ذهنی، نه تنها هیچ‌گونه انکاری را برنمی‌تابد بلکه عین هنرنمایی و کشف یکی از امکان‌های بیانی است. در حوزهٔ ایجاد ناآشنایی در نحو زبان نیز نمونه‌ها، مربوط به جابه‌جایی اجزای ساخت‌های فعلی است: «آن آتش سیاه خواهد آمد/ و نی‌های لرزان را/ خواهد خرد کرد/ خواهد کوبید/ خواهد نابود کرد./ ... / و سایه با شکوه بالهایت نقاب‌ها را خواهد کور کرد/ آرام باش ... عقاب سرکش/ هنگام خواهد فرارسید/ هنگام خواهد فرارسید (شعر: کاساندرا)

معایب

ـ یکی از عیوب شعر ایرانی، به قول عنایت سمیعی آن بود که او «اهمیّت چندانی برای سنّت قائل نبود.» (سمیعی، ۱۳۸۴، ص ۹۳) مقالات نظری هوشنگ ایرانی، حاکی از «درک و دریافت عمیق او از شعر» و «بصیرت پیش‌رس او دربارهٔ هنر و ادبیات» بود. «اما هوشنگ ایرانی نه بین ایده‌های درون‌گرایانه و عرفانی خود با سنّت شعری پیوندی برقرار کرد و نه صناعت و شکل شعرش نهادهای سنّت را به چالش کشید. هوشنگ ایرانی طرح‌ها، ایده‌ها و الگوهای نوآورانهٔ خود را فارغ از سنّت و در بی‌اعتنایی محض نسبت به آن به کار گرفت.» (سمیعی، ۱۳۸۴، ۹۳) اگر او نتوانست تحول بنیادین خود را مانند نیما در انطباق نسبی با سنّت به پیش ببرد، به این دلیل بود که نوآوری‌های او با روال طبیعی و تدریجی تحولات هنری همراه نبود. او نتوانست، از طریق تقویت توانایی‌های تئوریک خود و سماجت در استمراربخشی به تبلیغ و تعلیم و تأثیرگذاری بر مخاطبان و بالاتر از آن، تلاش برای ایجاد ترکیبی خردپسندانه و متناسب با شرایط اجتماعی از عناصر و امکاناتِ هنرِ بیگانه با بافت و بنیاد فکر و فضا و فرهنگ بومی در عمل، یک جریان جدّی و جاذبه‌دار برای جوانان هم سن و سال خود که نیروهای جست‌وجوگر آن سال‌ها را تشکیل می‌دادند به وجود بیاورد تا آنجا که حتی دوستان هم‌مشرب او نیز که مثل همهٔ مردم ایران چندان عادتی به این‌گونه تندروی‌ها و افراط‌کاری‌ها نداشتند، جرأت و جسارت چندانی از خود برای حمایت او در عمل نشان ندادند و تنها رؤیایی و سپهری، در نقش هواداران او، بعدها بعضی از تجربیات او را در شعرهای خود به کار گرفتند. از میان دوستان همفکر او، غلامحسین غریب با مجموعه شعر «شکست حماسه» تنها شیوهٔ شعر سپید یا به قول خودش «شعر منثور» را پسندید و بی آن‌که هیچ‌گونه آگاهی یا مطالعه‌ای دربارهٔ شعر سپید

یکی از ویژگی‌های شعری هوشنگ ایرانی ایجاد اختلال صوری در نظام مفهوم‌سازی حاکم بر زبان از طریق بعضی اضافه‌های مبتنی بر حس‌آمیزی یا بعضی گزاره‌های نامرسوم دستوری است

یا آزاد یا منثور اروپایی و ایرانی داشته باشد (لنگرودی، ۱۳۷۷، ج ۲، ص ۳۰) به تأثیر از معاشرت‌های خود با هوشنگ ایرانی، به سرودن آن پرداخت، بدون آن‌که حتی به این تأثیرپذیری اعترافی داشته باشد. دوست همفکر دیگر او، حسن شیروانی نیز تنها به نگارش یکی دو مقالهٔ پر حرارت در نشریه پرداخت و پس از آن برای همیشه از کارهای ادبی و مطبوعاتی کناره‌گیری کرد. مقالهٔ او در شمارهٔ اول از دورهٔ دوم «خروس جنگی» در ظاهر برای دفاع از رویهٔ گردانندگان مجله و شعرهای ایرانی به نگارش درآمده بود اما لحن مقاله به گونه‌ای مأیوس‌کننده و درون‌مایهٔ آن تا به آن حدّ متناقض‌نما بود که گویی در انتقاد از روش ایرانی به نگارش در آمده بود. او نوشته بود: «تنها نوی قابل پذیرش است که مدافع آن منطقی قوی و استدلال صحیح داشته باشد.» «اگر به موقعیت اجتماعی مردم ایران توجه کنیم چه از نظر اقتصادی و یا اصول فرهنگی و هنری (که پیشرفت و عدم ترقی آن بدون شک مربوط به وضع اقتصادی می‌باشد) هیچ‌گونه زمینهٔ مساعدی برای پیشرفت نظریات و عقاید تازه و نو هنری مهیا نیست.» (لنگرودی، ۱۳۷۷، ج۱، ص۴۵۴)

ـ نبود منطق قوّی و استدلال صحیح در نوشته‌ها و مقالات تئوریک مدافعان بیانیهٔ «سلاّخ بلبل»، اگرچه حقیقتی بود که حسن شیروانی نیز به آن اشاره کرده بود، اما البته منظور او، بی‌منطق جلوه دادن مخالفان هنر نوگرا بود. در حالی‌که گردانندگان نشریهٔ «خروس جنگی» نیز، خود از چنان منطق مستدل و مستحکمی برخوردار نبودند که بتوانند تأثیر اقناع‌کننده‌ای بر مخاطبان خود بگذارند. مقالات چندگانه‌ای که از هوشنگ ایرانی به جا مانده است، از نظر غنای درونی و قدرت تأثیرگذاری چندان قابل مقایسه با نوشته‌های تئوریک نیما نیست. مقالات ایرانی به دلیل برخورداری از خصوصیت کلّی‌گویی، شاعرانگی، ابهام‌آمیزی، احساس‌انگیزی، و کشف و شهودوارگی، بیش‌تر به بعضی از شعرهای خود ایرانی و سهراب سپهری شباهت دارند تا نوشته‌های توضیحی و تحلیلی. نویسنده گویی در حین نگارش آنها نیز همچنان مشغول کند و کاوهای شهودآمیز و شاعرانه بوده است. این حقیقت، همهٔ عناصر موجود در متن، از لحن بیان و بافت جمله‌بندی‌ها گرفته تا فکر و فضای حاکم بر آنها و نگرش یقین‌آمیز و عاری از هر گونه استدلال‌گری‌های نویسنده را در سیطرهٔ خود گرفته است. «شعر که در اوج خود نثر است و نثر که در اوج خود شعر است به سوی یک خاموشی عظیم که زمینهٔ ابدیتی وارسته از زمان است سیلان دارد.» (ایرانی، ۱۳۷۹، ص ۱۱۶)

ـ ستیز خشونت‌آمیز با موجودیّت ادبیات قدیم و انکار همهٔ میراث آن از رودکی تا نیما یوشیج، آن هم با یک زبان تند و تلخ، چهره‌ای آنارشیستی از هوشنگ ایرانی و همفکرانش در نظر مردم به نمایش می‌گذاشت و مردمی را که هنوز تنها تعداد انگشت‌شماری از آنها اصلاحات ادبی نیما را به صورت نیم‌بند و با سرسختی بسیار به رسمیّت شناخته بودند به شدّت عصبانی می‌کرد و در دل به این اندیشه وامی‌داشت که گویی این جوانان تازه به دوران رسیده در صدد نابودی مواریث چند صد سالهٔ ادبیات ایران هستند. «زبانی که بیانیه به کار گرفته بود فاقد متانت و استحکام نوآورانه بود؛ زبانی عصبی و خودنما که می‌خواست به هر قیمتی جلب‌نظر کند در آن شرایط تاریخی کارآمد نبود» (سلطانی طارمی، سعید، ۱۳۸۴، ص ۱۰۷)

ـ بیانیهٔ «سلاّخ بلبل»، به انکار همهٔ جریان‌های هنری، از مجامع طرفدار هنر قدیم گرفته تا جانبداران هنر برای اجتماع و حامیان هنر برای هنر می‌پرداخت. و همهٔ اصول آن سراسر در ستیز با قراردادهای گذشته و حال تدوین شده بود، بی آن‌که کوچک‌ترین توضیح مشخص و متمایزکننده‌ای دربارهٔ ماهیت اصول و آموزه‌های مورد ادعا و نویافتهٔ خود که آنها را به گروهی مستقل و متفاوت و البته مدرن‌تر از دیگران تبدیل می‌کرد به مخاطبان خود بدهد. در میان آن همه عبارت‌های سبّ و سلب‌کننده، تنها این عبارت‌ها جنبهٔ اثباتی داشت که از آنها نیز به دلیل کلی‌گویی و مشترک بودن با ادعاهای جریان‌های دیگر، چیزی دستگیر مخاطب نمی‌شد: «هنر خروس جنگی هنر زنده‌هاست» «شروع یک دوره نوین هنری»، «هنرمندان جدید فرزند زمانند و حق حیات هنری تنها از آن پیشروان است»، «هنر نو که صمیمیت با درون را گذرگاه آفرینش هنری می‌داند، سراپایْ جوشش و جهش زندگی در خود دارد، و هرگز از آن جدا شدنی نیست.» «هستی هنر در جنبش و پیشروی است. تنها آن هنرمندانی زنده هستند که تفکر آنها به دانش نوین استوار باشد». (لنگرودی، ۱۳۷۷، ج ۱، ص ۴۵۷) عصارهٔ همهٔ این گفته‌ها این است که، ما گروهی نوگرا و مترقّی هستیم که دیدگاه‌هایمان به دانش‌های نوین هنری استوار

است و جوشش و جهش زندگی را از گذرگاه صمیمیت با درون به آفرینش هنری تبدیل می‌کنیم. طرفداران هنر برای هنر و هنر برای اجتماع نیز البته همین‌گونه ادعاها را داشتند.

ـ اندیشه‌ای پیش‌روتر و فراتر از زمانه داشتن، و طرح آن در جامعه‌ای که از نظر تکامل تاریخی، هنوز شرایط اجتماعی، اقتصادی، سیاسی، و فرهنگی لازم را برای پذیرش این‌گونه اندیشه‌ها فراهم نیاورده است، طبیعی است که مقاومت سرسختانهٔ مردم در برابر آن را به دنبال خود داشته باشد. چون عموم مردم چندان تمایلی به ترک عادت‌های خود ندارند و از تبدیل وضعیت تثبیت شدهٔ موجود خود به یک وضعیّت تردیدآمیز و بی‌تضمین در آینده‌ای نامعلوم همواره واهمه دارند. وقتی «هر سخن جایی و هر نکته مکانی» داشته باشد، هرگونه تغییر در حوزهٔ فرهنگ و هنر نیز به عنوان مصادیق مسلّمی از همان سخن و نکته ـ یعنی طرح و برنامه‌ریزی و اندیشه‌ورزی و سخن‌گستری ـ مشروط به فراهم شدن بسترهای لازم اجتماعی و شرایط مناسب تاریخی برای مطرح کردن است تا متقابلاً از بازتاب مثبتی برخوردار شود و مقبولیّت عموم جامعه را به جانب خود معطوف کند. از آنجا که هوشنگ ایرانی متأثر از جنبش سوررئالیست‌ها در اروپا بود و این جنبش نیز از بطن سرمایه‌داری و در اعتراض به آن برخاسته بود؛ بنابراین، به همان اندازه که عملکرد سوررئالیست‌ها در جوامع سرمایه‌داری از توجیه مقبولی برخوردار بود، رفتار هوشنگ ایرانی و دوستانش در صدور بیانیه و مانیفست ادبی و ستیز با همهٔ جریان‌های شعری و بنیادگذاری نوع خاصی از شعر تجریدی و غیر اجتماعی، با شرایط جامعهٔ ایران که دورهٔ فئودالیسم را سپری می‌کرد و بیش‌تر ارکان قدرت سیاسی و اقتصادی جامعه نیز در دست زمین‌داران بزرگ قرار گرفته بود انطباق چندانی نداشت. طرح موضوع «ماشینیسم» و برده شدن انسان در دست تکنولوژی و ماشین، و آنگاه حکم به طرد ماشین دادن به وسیلهٔ هوشنگ ایرانی، یکی از نمونه‌های عدم انطباق عملکرد این گروه با شرایط اجتماعی ایران است. نفی ماشینیسم در جامعه‌ای که مردم آن تازه با ماشین آشنا شده‌اند، نفی چیزی است که در آینده موضوعیّت خواهد یافت.

ـ هوشنگ ایرانی با چاپ چند شعر در مجلهٔ «خروس جنگی» و انتشار سه مجموعه شعر کم‌حجم در سال‌های ۳۰ و ۳۱ به طور عملی جامعهٔ ادبی ایران را که تمام هوش و حواسش معطوف به حوادث حکومت مصدق و چالش‌های او با شاه و حزب توده و مثلث منحوس استعمارگران بیگانه بود تا حدود زیادی در شوکی شگفت‌آور فروبرد و خود را آماج سرزنش‌های هنری و سیاسی آن سال‌ها تا یک دهه پس از کودتا و عصبانیت‌های ناشی از شکست آرمان‌ها و ایمان‌ها قرار داد و همین موضوع یکی از عامل‌های عمده برای عدم استقبال جامعه در آن سال‌ها از نوآوری‌های ایرانی شد. بیانیهٔ «خروس جنگی» و اشعار هوشنگ ایرانی در آن موقعیت تاریخی، مصداق مجسمی از «بانگ نا به هنگام خروس» در نیمه‌های شب بود که نشانهٔ شومی محسوب می‌شد. تأثیر تعالیم مارکسیستی و القائات حزب توده در تبلیغ آموزهٔ ادبیات متعهد که یکی از مؤلفه‌های اساسی در فرهنگ و هنر آن سال‌ها بود، نیز البته در طرد و تقبیح تعلیمات فرمالیستی در طول این سال‌ها و تا چند دههٔ بعد نقش بسیار اساسی بر عهده داشت.

ـ این نوع از شعر، اگر چه از تحولات سیاسی سال ۳۰ و فضای باز آن برای مطرح شدن استفاده می‌کرد اما نه تنها در همسویی با آن قرار نداشت، بلکه در مجموع در وضعیتی کاملاً مغایر با جریان‌های سیاسی آن سال‌ها حرکت می‌کرد؛ به همین خاطر بود که به آن اقبال چندانی نمی‌شد. پیشامد کودتا در سال‌های نزدیک به پیدایش این نوع شعر و بر باد رفتن آرمان‌های روشنفکری و بسته شدن محیط سیاسی جامعه و جری‌تر شدن آشکار و پنهان جریان‌های سیاسی و هنری در ستیز با حاکمیت سیاسی و روی آوردن ادبیات به فضاهای استعاری و سمبولیستی نیز از عامل‌های عمده برای نفی موضوعیت و اهمیت آن نوع از شعر گردید.

ـ از همه مهم‌تر آن‌که، خود شعر نو یک تحوّل عمده و اساسی در آن سال‌ها محسوب می‌شد و جامعه هنوز فرصت لازم برای بیرون آمدن از بهت و حیرتی که آن ابداع نخستین و ناگهانی به وجود آورده بود به دست نیاورده بود. نوآوری‌های پی در پی در جامعه‌ای که سالیان طولانی سر به پای سنّت ساییده بود و همواره درجا زده بود و حتی گاه نیز به تعمد تن به واپس‌روی سپرده بود ـ مثل سبک بازگشت که چندان فاصلهٔ تاریخی با این دوره ندارد ـ مسلماً تطابق چندانی با روحیه‌های محافظه‌کار و تحمل‌پذیر و ناهمسو با تغییر ندارد و فقط با سر سختی و سماجت و صبوری و در همان حال، استدلال‌های استخوان‌دار می‌توان اندیشه‌ای را در آنها رسوخ داد. یکی از علت‌های عدم استقبال جامعهٔ ادبی

دستکاری در ساختار متداول بعضی از کلمات و جملات ـ البته به دور از هرگونه افراط و تفریط ـ برای ایجاد همسازی بین واقعیت‌های ذهنی و فرایندهای روانی در ضمیر ناخودآگاه و نیمه خودآگاه از یک سو، با واقعیت‌های عینی و موقعیت‌های معنایی از طریق رعایت ضرورت‌های زبانی ـ چون لحن و تأکید و زبان پریشی ـ در سویهٔ دیگر، از شگردهای دیگر در شعر ایرانی است

ایران در آن سال‌ها از نوآوری‌های هوشنگ ایرانی و پذیرش آن اندیشه‌ها در سال‌های پس از انقلاب را باید در همین موضوع جست‌وجو کرد؛ عدم رعایت شرایط فرهنگی، تاریخی و اجتماعی یک تغییر نوآورانه. این موضوع، دقیقاً یکی از علت‌های اساسی در ناموفق بودن جریان‌هایی چون شعر تجسمی (۱۳۵۲) و شعر ناب (۱۳۵۵) نیز بود.

موج نو

پس از گذر از دورهٔ مصدق که در آن نخستین تحولات شعری پا به عرصهٔ وجود گذاشته بود، نزدیک به یک دهه، دیگر تحول پر تکاپو و چندان چشمگیری در حوزهٔ فرم‌های هنری به وقوع نپیوست. گویی کودتای ۲۸ مرداد برای یک دهه سرچشمهٔ نوآوری‌های هنری را فروخشکانید و در این مدت عرصه به طور کامل در اختیار دو نوع از نگرش هنری قرار گرفت که عبارت بودند از: رمانتیسم و سمبولیسم. شاعران سیاست‌گرایی چون اخوان، شاملو، کسرایی و تا حدودی ابتهاج با مجموعه‌ها و منظومه‌هایی چون زمستان، آخر شاهنامه، هوای تازه، باغ آینه، آوا، آرش کمانگیر، شبگیر و زمین، در این سال‌ها جریان شعر سمبولیک ایران را که به وسیلهٔ نیما پایه‌گذاری شده بود به خاطر ضرورت‌های زمانه با جهد و جدیّت تمام به اوج تکامل و توسعهٔ خود رسانیدند و در همان حال رمانتیسم نیز به موازات آن استعاره‌پردازی‌ها و مبهم‌گویی‌ها، و حاکمیت فضایی تیره و تراژیک بر جامعه، زمینهٔ مناسبی برای جلوه‌گری یافت و شاعرانی چون فرخزاد (با اسیر، عصیان، دیوار) و نادرپور (با چشم‌ها و دست‌ها، دختر جام، شعر انگور، سرمهٔ خورشید) رحمانی (با کوچ، کویر، ترمه) مشیری (با تشنهٔ طوفان، گناه دریا، ابر) آنچنان که از کثرت آثارشان هویداست حضوری گسترده در این دهه پیدا کردند. اما ناگفته پیداست که آثار این شاعران از مصادیق رمانتیسم صرف غنایی نیست، رمانتیسم سیاه و عصیانگرانه است. آنها نیز اغلب به گونه‌ای با آثار خویش در پی ستیز با سیاست‌های سرکوبگرانه هستند؛ با این تفاوت که به جای ایجاد انگیزه‌ها و اندیشه‌های مثبت، گاهی بذر بدبینی و بی‌امیدی و مرگ‌طلبی را منتشر می‌کنند و گاهی روی آوردن به عیش و شراب و مستی را؛ تا به این طریق تسکینی برای دردها فراهم آورند و از تلخی و گزندگی اوضاع اندکی بکاهند. این وضعیت با تداومی ده ساله فضای فرهنگی جامعه را به گستردگی در سیطرهٔ خود گرفته بود که جریان موج نو در شعر، با ظهور خود حال و هوای دیگری به عرصه‌های هنری وارد می‌کند.

شعر موج نو با آن‌که از بعضی جهات شباهت‌های بسیار به شعر حجم دارد اما همچنان که واقعیت تاریخی و کیفیت تکوین آنها نیز نشان می‌دهد، ماهیت و مؤلفه‌های محوری در شکل دهی به موجودیّت مستقل آنها نیز بسیار متفاوت است؛ به این خاطر است که همواره از آنها به عنوان دو جریان نزدیک به هم ـ از نظر تاریخی و شماری از خصوصیات فکری ـ اما نسبتاً موازی و خودمختار یاد می‌شود. موج نو همچنان که به کرّات گفته شده است با مجموعه شعر «طرح» از احمدرضا احمدی در سال ۱۳۴۱ پا به عرصهٔ وجود گذاشت و پس از آن، احمدی با انتشار مجموعه‌های «روزنامهٔ شیشه‌ای» (۱۳۴۳) و «وقت خوب مصائب» (۱۳۴۷) به تداوم و تثبیت و توسعهٔ این جریان پرداخت. تشکیل گروه ادبی طُرفه (سپانلو، نادر ابراهیمی، احمدرضا احمدی، اسماعیل نوری علاء و ...) و انتشار «جُنگ طُرفه» و سپس «جزوهٔ شعر» و آنگاه مجلهٔ «روزن»، از جملهٔ این اقدامات برای گسترش اندیشه‌های موج نویی بود. تا آنجا که نادر ابراهیمی، پاره‌ای از این اندیشه‌ها را در بعضی از داستان‌های کوتاه اولیهٔ خود نیز به کار بست اما البته خوانندگان و نویسندگان از آن هیچ‌گونه استقبالی نکردند. اما استقبال از شعر موج نو در میان جوانان و در همان سال‌های پیدایش این جریان، آنچنان گسترده بود که بر اساس «یک بررسی مطبوعاتی، بیش از هزار شاعر در مطبوعات ادبی دههٔ چهل به سرایش و چاپ این نوع شعر اقدام کردند». (اسدی، ۱۳۸۳، ص ۱۴)

دلایل شکل‌گیری موج نو

۱) به وجود آمدن یک فضای به نسبت باز سیاسی از سال ۱۳۴۰ به بعد، با نخست‌وزیری علی امینی و امیرعباس هویدا، و اقدام حکومت به اصلاحات اقتصادی و تشکیل احزاب دولتی و همزمان با آنها، آزادی نسبی دادن به مطبوعات، و حتی راه‌اندازی چند نشریهٔ هنری وابسته به دولت، و نیز پخش شعر نو از رادیو و عضویت یافتن اخوان و نادرپور ـ دو تن از شاعران نوسرا ـ در «شورای نویسندگان رادیو» و همچنین پیشقدم شدن شهبانو فرح

برای برگزاری کنگرهٔ شاعران و نویسندگان، شماری از وقایعی است که نشان می‌دهد زمینهٔ سیاسی، اجتماعی و فرهنگی در آن سال‌ها، برای تشدید فعالیت‌های ادبی و تشکیل مجامع و محافل هنری به طور نسبی فراهم می‌شود. چرا که فضای پر انسداد و سرکوب دههٔ پیشین، جای خود را به فضایی می‌دهد که در آن سراسر سخن از اصلاحات و انقلاب است و شور و شادمانگی برای اعطای حقوق مدنی به شهروندان ایرانی ـ البته بیش‌تر در سخن و کم‌تر در عمل. در این وضعیّت، مخالفان سیاسی بسیاری نیز وجود دارند که عده‌ای راه تظاهرات را در پیش می‌گیرند و عده‌ای اقدام به تأسیس سازمان‌های مخفی می‌کنند و بعضی دیگر نیز ترور شاه و بعضی از نخست‌وزیرها را در دستور کار خود قرار می‌دهند و به آن نیز عمل می‌کنند. همین تحولات پر فراز و فرود سیاسی و فرهنگی، حال و هوای درونی هر آدم عادی را نیز منقلب می‌کند، حالات و احساسات درونی شاعران جوان که جای خود دارد.

۲) اصلاحات ارضی و اقدامات تدریجی برای اجرای عملی آن در طول سال‌های ۴۰ و ۴۱، که به رغم معایب بسیار آن، تحرّک بسیار گسترده‌ای در تمامی ارکان جامعه از مناطق روستایی تا شهری برمی‌انگیزد و برای مدتی محدود، موضوع اصلاح‌طلبی و تأمین رفاه کارگران و کشاورزان و تصریح بر تأیید بخش‌هایی از حقوق و آزادی‌های مدنی و حمایت از اصل قانون‌مداری، نقل مجالس و مطبوعات و رسانه‌های خبری می‌شود و در این میان، نه تنها مجموعه‌ها و محیط‌های پر جمعیت کارگری و دهقانی از هرگونه اصلاح‌گری در قوانین مالکیت و شرایط کار با خرسندی استقبال می‌کنند بلکه گروه‌های هنری و روشنفکری نیز که اغلب گرایش به اندیشه‌های چپ دارند در برابر آن واکنش مثبت نشان می‌دهند و عبور از فئودالیسم به جانب سرمایه‌داری را یک اقدام مثبت برای نزدیک شدن به جامعهٔ آرمانی خود تلقی می‌کنند.

۳) انگیزه‌یابی از اقدامات حکومت در ماجرای انقلاب سفید. وقتی حکومت سلطنتی به رغم ماهیّت بسیار محافظه‌کارانه و واپس ماندهٔ خود، برای تضمین بقای خود ناگزیر از انجام اصلاحات است، فرهنگ و هنر نیز که روح زندگی بخشنده به تمام نسوج جامعه است بیش از هر پدیدهٔ دیگر نیاز به نو شدن‌های مستمر دارد. نوآوری و بدعت‌گذاری، با خاصیت تقویت‌کنندگی و تجدیدگری در قوا، روح هنر را از فروغلتیدن به دامن انحطاط و ابتذال باز می‌دارد و نوزایی و اندیشه‌افزایی در پاره‌هایی از مظاهر فرهنگ باعث سرزندگی و پویایی در کلیّت فرهنگ و جامعه می‌شود.

۴) تشدید نوگرایی و سنّت‌شکنی در همهٔ عرصه‌های فرهنگی، برای جبران عقب‌ماندگی‌های سیاسی و فرهنگی جامعه در دورهٔ رضاشاه، پس از سقوط او، فضای زندگی و ذهنیّت ایرانیان را به صورتی گسترده در سیطرهٔ نفوذ خود می‌گیرد. این تمایل در واقع نوعی تلاش برای ایجاد همسویی بین توسعهٔ صنعتی از یک سو و توسعهٔ سیاسی و فرهنگی از سوی دیگر است که اولی در دورهٔ رضاشاه با جدیّت تمام پیگیری می‌شود و دومی در عمل به طور کامل به تعطیلی کشیده می‌شود. با سقوط دیکتاتور و بر سر کار آمدن یک پادشاه جوان و دموکرات‌مآب، که همزمان است با حضور نیروهای نظامی سه کشور صنعتی در ایران، از یک سو در جامعه، فضای باز سیاسی به وجود می‌آید و از سوی دیگر، تبلیغات ترقی‌خواهانه و طرفداری از توسعه‌بخشی به آزادی‌های اجتماعی و فرهنگی، فضای عمومی جامعه را در عرصهٔ تأثیر خود می‌گیرد، به گونه‌ای که نشانه‌های این گرایش را در همان دوره می‌توان به سادگی حتی در عناوین نشریات ـ پیام نو، روزگار نو، جهان نو، سخن نو، فرهنگ نو، تمدن ـ مشاهده کرد و نخستین جلوه‌های عملی آن را در عرصهٔ شاعری، در نوآوری‌های هوشنگ ایرانی و منوچهر شیبانی مطالعه کرد. با وقوع کودتا اگرچه برای مدتی کوتاه تب نوگرایی فروکش می‌کند اما بلافاصله بار دیگر، و این بار در گستره‌ای وسیع‌تر و البته اندیشیده‌تر و عمیق‌تر، این گرایش دوباره خود را به عرصه وارد می‌کند و در حوزهٔ شاعری، باعث پدید آمدن شعر موج نو می‌شود.

۵) خستگی و دلزدگی از رمانتیسم و سمبولیسم، به عنوان دو جریان غالب هنری که در طول چهار دهه به رغم فراز و فرودهای سیاسی و فرهنگی در جامعه، همچنان از زمان «افسانه» و «ای شب» نیما فضای عمومی ادبیات ایران را در سیطرهٔ خود گرفته بود، و قاعدهٔ تجدیدنظر در سنّت‌ها و تجددگرایی و تکامل‌طلبی در رویه‌ها، این‌گونه ایستایی در اندیشه‌ها را برنمی‌تابید.

۶) نفْسِ جوانی در جوامع امروزی، به دلیل کثرت‌یابی اطلاعات و تجربیات و گسترش ابزارهای اطلاع‌رسانی و آموزش‌های همگانی همواره با کنجکاوی و عجول بودن و جست‌وجو برای دستیابی به تجربه‌های جدید و نوآوری همراه شده است. اگر چه

مقالات چندگانه‌ای که از هوشنگ ایرانی به جا مانده است، از نظر غنای درونی و قدرت تأثیرگذاری چندان قابل مقایسه با نوشته‌های تئوریک نیما نیست. مقالات ایرانی به دلیل برخورداری از خصوصیت کلی‌گویی، شاعرانگی، ابهام‌آمیزی، احساس انگیزی، و کشف و شهودوارگی، بیش‌تر به بعضی از شعرهای خود ایرانی و سهراب سپهری شباهت دارند تا نوشته‌های توضیحی و تحلیلی

جوانی و نام‌جویی یک عادت بسیار دیرینه در میان مردم بوده است، اما امروزه علاوه‌بر آن، تقابل و تفاوت روحی و فکری بین نسل‌ها نیز سنّت بی‌مهاری است که در مقطع‌ها و موقعیت‌های اجتماعی و تاریخی، حتی با بهره‌گیری کامل از تمام امکانات تبلیغی و تعلیمی نمی‌توان به راحتی بر حرکت خود انگیخته و بسیار نیرومند آن غالب آمد.

۷) افزایش شمار نشریات هنری و شکل‌گیری محفل‌های متعدد ادبی و روشنفکری و تأثیرگذاری گستردهٔ آنها بر فرهنگ و هنر جامعه و تلاش‌های عمدی بعضی از آنها بر ایجاد جریان‌های هنری و جهت‌دهی به سبک‌ها و سلیقه‌ها در حوزهٔ هنر و ادبیات (مثل گروه طُرفه که جُنگ طُرفه را انتشار می‌داد و گروه رؤیایی ـ گلستان که یک مرکز انتشاراتی دایر کرده بودند و مشوّق شاعران موج نو بودند و خود نیز جریان شعر حجم را پدید آوردند و نیز انجمن جُنگ اصفهان و چندین گروه دیگر).

۸) قرار گرفتن در موج تأثیر مکتب‌های هنری که دایره‌وار از خاستگاه خود در هر کدام از کشورهای اروپایی به کشورهای پیرامونی گسترش پیدا می‌کرد و سرانجام با تأخیرهای چندین ساله به ایران نیز می‌رسید. انتقال‌دهندگان این تأثیرات فرهنگی در آن سال‌ها، تمام کسانی بودند که به نوعی در مبادلات اقتصادی، سیاسی و فرهنگی بین ایران و اروپا نقش داشتند؛ بخصوص دانش‌آموختگان خارج و کتاب‌ها و نشریاتی که به شکل‌های مختلف وارد ایران می‌شدند. نیما یوشیج از طریق مطبوعات و معلم‌های مدرسهٔ سن لویی با مکتب سمبولیسم در فرانسه آشنا شد و شاعران موج نو نیز که از مدتی پیش از طریق کتاب‌هایی چون «رئالیسم و ضد رئالیسم» از دکتر سیروس پرهام، «مکتب‌های ادبی»، از رضا سیدحسینی، و «از رمانتیسم تا سوررئالیسم» از حسن هنرمندی آشنا شده بودند، در این سال‌ها نمونه‌های متعددی از ترجمه‌های شعر از شاعرانی چون تی، اس، الیوت، لوئی آراگون، آندره برتون و دیگران را در نشریات ادبی گوناگون مطالعه کردند و به شدت تحت‌تأثیر اندیشه‌های سوررئالیستی در شعر قرار گرفتند. در این میان تأثیر شاعران و نویسندگان از اروپا بازگشته‌ای چون فریدون رهنما که اشراف بسیار گسترده‌ای بر شعر و جریان‌های ادبی اروپا داشت و یکی از مترجمان بزرگ شعر مدرن اروپا بود مطلقاً جای هیچ انکاری ندارد. هم او بود که به تأثیر از سینمای موج نو فرانسه نام موج نو را برای جریان جدید شعر ایران انتخاب کرد.

۹) با وام‌گیری از عنوان‌های با مسمّایی که فروغ فرخزاد بر کتاب‌های خود گذاشته است، می‌توان گفت که شعر موج نو، نوعی عصیان بر گذشتهٔ نزدیک بود؛ شورش نسل جدید بر آرمان و ایمان نسل گذشته و تلاش بر بیرون آمدن از سلطهٔ اندیشه‌ها و آموزه‌های پدرسالارانه. پدریان، از سال‌ها پیش، از زمان حکومت رضاشاه، خود را اسیر و زندانی در چهار دیوار مملکت می‌دانستند. در حکومت مصدق، مقداری از آرمان‌های آنها در حال انجام شدن بود که استبداد داخلی با همدستی انبوهی از عوامل استحمار شده و استعمارگران خارجی و روشنفکران کج‌اندیش، کاخ آرمانی آنها را بر هم ریخت و حال، نزدیک به یک دهه بود که حزن و حیرت آن حادثه، تمام وجود پدریان را در خود فروبرده بود. فرزندان، که در آن سال‌ها هنوز کودکان نوبالغی بودند، پدریان را با تجربهٔ تلخ و تراژیک خود تنها گذاشتند و بر این وضعیت عصیان ورزیدند و ذهنیت و زبان و فرم و فضای شعر خود را تغییر دادند تا از سیطرهٔ تأثیر پدران خارج شوند؛ و این تولدی دیگر بود. با این تولد دیگر و انکار تعهد در هنر، گویی به وضعیت موجود تسلیم شدند و یک صدا گفتند: «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد»

۱۰) بخش دیگری از پیامدهای تلخ کودتا، علاوه‌بر آرمان‌باختگی، که گریبان همهٔ هنرمندان و صاحبان اندیشه را به سختی گرفت، بی‌ایمانی به ایدئولوژی‌ها بود که از طریق خطاهای فاحش در تحلیل‌ها و عملکرد حزب توده، به عنوان پرنفوذترین حزب سیاسی ایران در آن سال‌ها چهره نشان داد و حتی شماری از هنرمندان را که ایمان و امید خود را در آرمان‌های این سازمان جست‌وجو می‌کردند گرفتار زندان کرد و بعضی از آنها را با جدیّت به بازاندیشی در باورها و برنامه‌ها واداشت. «آخرین‌بار، در ۲۵ سالگی، از زندان شاه به خاطر ایدئولوژی‌هایی بیرون می‌آمدم که قبلاً در سال ۱۳۳۳ یعنی در ۲۲ سالگی رهایشان کرده بودم؛ سال اولین شعرهای من، و دومین‌هایی که دیگر اولین نبودند. چشم‌های مرا در حقیقت «شعر حجم» باز کرد. سال کی بود (شاید ۱۳۴۵) که نوشتیم: ایدئولوژی‌ها را از تاقچه‌هاشان پایین بیاوریم، و به تریج قبای روشنفکران «مسئول» و شاعران متعهد برخورده بود و همه‌شان مرا منحط و مطرود می‌دانستند.» (رؤیایی، ۱۳۷۰، صص ۲/ ۱۳۲)

۱۱) گریز از سلوک پر تزویر صاحبان قدرت و سیاست، که دروغ و دغلبازی را از ملازمات اعتقادی و ضروری در این حرفه قلمداد می‌کردند و در عمل نیز، همواره کردار خود را بر اساس نامحرم دانستن و محروم کردن مردم از ماهیّت درست واقعیت‌ها میزان می‌کردند و شماری از شاعران برای شوریدن بر این وضعیت، در پی تغییر آن بر نیامدند، بلکه با خلق دنیاهایی کاملاً غیر سیاسی و خود آفریده، به انکار آن پرداختند. دنیای خیال‌آفرینی‌ها و رؤیاپردازی‌های آنان، در عین پیچیدگی و رازآمیزی، سرشار از جست‌وجوگری و کنجکاوی و دریافت‌های جدید بود و سادگی و صداقت و صمیمیت؛ که ناگفته پیداست، پیچیدگی، طبیعت ذهن است و سادگی خصلت زندگی.

۱۲) اما پیش و بیش از هر چیزی، دلایل و زمینه‌های شکل‌گیریِ یک نگرش هنریِ نوگرایانه به وسیلهٔ یک نویسنده را باید نه در عامل‌های بیرونی بلکه در خصوصیات فکری و روحی خود او جست‌وجو کرد. تصویری که احمدرضا احمدی از خودش در مصاحبه‌هایش ترسیم می‌کند، این حقیقت را به اثبات می‌رساند که روح ناآرام و عصیانگر او، بیش‌ترین نقش را در پیشگام شدنِ او برای شوریدن بر سنت‌های ادبی بر عهده داشته است. «اصولاً در تمام زندگی‌ام یک آنارشیست بوده‌ام. مثال زیاد دارم. یادم هست زمانی در اوج عشق و علاقه به یک دختر، ناگهان رها کردم و رفتم. شاید حالا غصه بخورم، ولی آن روز، این جوری عمل کردم. یا در دبیرستان مثلاً با دمپایی می‌رفتم مدرسه. ده بار بیرونم کردند. هنوز هم زندگی من را سر عقل نیاورده ... اگر قرار باشد آدم خیلی مرتب و منظم باشد، بهتر است برود کارمند بانک شود. ولی اگر فضای ذهنی هنرمند اندکی آنارشیست نباشد، اثر ماندگاری خلق نخواهد شد ... حافظ هم در زمان خودش یک آنارشیست بود.» (احمدی، ۱۳۸۴، صص ۸ ـ ۹)

ویژگی‌های شعر موج نو

ـ موج نو در ایران به طور خلاصه عبارت بود از فراروی از سلطهٔ پدرسالارانهٔ سمبولیسم و رمانتیسم و ساختارگرایی در شعر نیمایی و گرایش به نوعی نگرش سوررئالیستی و ساختارزدایانه به پدیده‌های هستی و انسانی. بسیاری از خصوصیات این جریان شعری ارتباط مستقیم با همین محورهای فکری دارد:

۱. گریز از شکل و مرکزیّت و هارمونی و گرایش به ساختارشکنی

۲. غیبت ارزش‌های تمثیلی و استعاری و سمبولیک

۳. کنار نهادن کامل وزن و استفاده از آهنگ و تُن و طنین مخصوص در کلام

۴. بی‌اعتنایی به خوش‌نشینی کلمات و دلبرانگی کلام

۵. تبدیل شعر به نثری ساده و روان و نزدیک به گفتار و پرهیز از هرگونه دستکاری در روال طبیعی کلام (حذف، جابه‌جایی، کلی‌گویی، باستان‌گرایی)

۶. آفرینش واقعیت‌های کاملاً خیالی و فرا واقع‌گرایانه (سوررئالیستی) و نامرتبط با واقعیت‌های عینی (مثل روییدن کاشی بر روی نارنج مه گرفته)/ وجود معانی بسیار دور از ذهن (مثل تمثیل «عشق» شدن تعبیر «گل میخ»، به دلیل ظاهر زیبا و وابستگی‌ساز آن)

۷. از میان برداشته شدن مرز خیال و واقعیت و جاندار و غیر جاندار و بی‌شعور و ذی‌شعور، به دلیل استفادهٔ گسترده از قوهٔ تخیل و تشخیص

۸. هذیان‌وارگی شماری از عبارات و تصاویر به خاطر اتّکای آنها بر تداعی‌های آزاد، و بی‌ربط بودن ظاهر بسیاری از تصاویر و مفاهیم به یکدیگر

۹. جولان دادن در میانهٔ تصویر و تجرید و استفادهٔ گسترده از اضافه‌های تشبیهی، استعاری و وصفی

۱۰. توجه به رابطهٔ ادوات زبانی و شعری و نه به خود ادوات، و از طریق این رابطه‌های جدید و پر غنا به فرم و کشف تازه رسیدن

۱۱. استفاده از جلوه‌های بصری برای تجسّم‌بخشی به پاره‌هایی از تصویرها و تصورات دیداری و شنیداری در وضعیت‌ها و موقعیت‌ها (مثل پررنگ کردن کلمات یا کشیدن خطوط و اشکال)

۱۲. نظر داشتن به بارهای اجتماعی و تاریخی کلمات (مثل اشاره داشتن «گل میخ» به یک زمان معیّن از تاریخ زندگی یک اجتماع)

۱۳. استفادهٔ گسترده از قوهٔ تخیل و تجسّم برای عینیّت‌بخشی به واقعیت‌های شعری

موج نو در ایران به طور خلاصه عبارت بود از فراروی از سلطهٔ پدرسالارانهٔ سمبولیسم و رمانتیسم و ساختارگرایی در شعر نیمایی و گرایش به نوعی نگرش سوررئالیستی و ساختارزدایانه به پدیده‌های هستی و انسانی

۱۴. نامحدود شدن دامنهٔ انتخاب‌ها در ساختن ترکیب‌های وصفی و اضافی و جانشین شدن همهٔ مترادف‌ها به جای یکدیگر (مثل تبدیل «گل میخ» به «گل فلزی»، «گل چسباننده»، «گل واصل» و یا «میخ عطرآگین»، «میخ پر پر شده» و ...)

۱۵. معاف شدن کلمات از کلمه بودن و تبدیل آنها به همان شئ

۱۶. ایجاد فضاها و مناسباتی دیگر بین کلمات و اشکال و اشیاء/ ایجاد فضای ذهنی تازه و دور از ذهن، نه از طریق توصیف و تشریح بلکه از طریق فضاسازی، آن هم نه سطر به سطر بلکه در کلیت یک شعر

۱۷. ادغام بین چهار عنصر: تخیل، رؤیا، خواب و اشیاء به قول خود احمدی، و دستیابی به تصاویر ناب و کمیاب

۱۸. استفاده از سلوک احساسی برای نگریستن به پدیده‌ها و عاری بودن شعرها از عمق و اندیشه‌زایی

۱۹. فقر اندیشگانی شاعران به دلیل جوانی و کم‌تجربگی و اندک بودن اطلاعات و مطالعات (بی‌اطلاعی از امکانات و ظرفیت‌های شعر سنّتی و بی‌ارتباطی با اندیشه‌های جدید)

۲۰. ناتوانی در برقراری ارتباط سریع و انتقال مستقیم مطلب به مخاطب

۲۱. فردگرایی و بی‌اعتنایی به هرگونه معتقدات مسلکی و مکتبی (بابا چاهی، ۱۳۷۷، ج ۱، صص ۲۰۱ ـ ۲۱۲؛ براهنی، ۱۳۷۱، ج ۲، صص ۱۲۵۵ ـ ۱۲۷۷؛ لنگرودی، ۱۳۷۷، ج ۳، صص۳۲- ۵۲؛ نوری علاء، ۱۳۴۸، صص ۳۰۵ ـ ۳۱۶)

پی‌نوشت:

* دانشیار دانشگاه رازی کرمانشاه

منابع و مآخذ

۱. آبراهامیان، یرواند، **ایران بین دو انقلاب**، ترجمهٔ احمد گل‌محمدی و محمد ابراهیم فتاحی، تهران، نشر نی، چاپ سوم، ۱۳۷۸

۲. آتشی، منوچهر، **هفته‌نامهٔ تماشا**، شمارهٔ ۳۰۳، ۱۴ اسفند ۱۳۵۵، به نقل از تاریخ تحلیلی شعر نو ۴ / ۴۲۸

۳. احمدی، احمدرضا، «**به کی تلفن کنم؟**» گفت‌وگو با: مجلهٔ هفت ۲۲، مرداد ۱۳۸۴

۴. اسدی کیارس، داریوش، مجله **عصر پنجشنبه** ۸۰/۷۹، شهریور و مهر ۱۳۸۳

۵. ایرانی، هوشنگ، **از بنفش تند تا ... به تو می‌اندیشم** (مجموعه اشعار و اندیشه‌های هوشنگ ایرانی)، با مقدمهٔ منوچهر آتشی، تهران، نشر نخستین، ۱۳۷۹

۶. باباچاهی، علی، **گزاره‌های منفرد**، تهران، ۳ ج (جلد ۱، نشر نارنج، ۱۳۷۷ ـ جلد ۲و ۳، سپنتا، ۱۳۸۰)

۷. براهنی، رضا، **طلا در مس**، تهران، نشر مؤلف، ۱۳۷۱، ۳ ج.

۸. رادمنش، سیروس، «**مدخلی بر شعر ناب، شعر مدرن واقعی ما**»: مجلهٔ عصر پنجشنبه ۶۰/۵۹، اردیبهشت ۱۳۸۲.

۹. رؤیایی، یدالله، **از سکوی سرخ (مسائل شعر)**، به اهتمام حبیب‌الله رؤیایی، تهران، مروارید، ۱۳۵۷.

۱۰. رؤیایی، یدالله، «**دیروز، امروز و فردای شعر**» (گفت‌وگو با یدالله رؤیایی ۱): مجلهٔ کلک ۲۱، آذر ۱۳۷۰؛ و «گفت‌وگو با یدالله رؤیایی ۲»: مجلهٔ کلک ۲۳ ـ ۲۴، بهمن و اسفند ۱۳۷۰.

۱۱. سپهری، سهراب، **هشت کتاب**، تهران، کتاب خانه طهوری، ۲۵۳۵ (۱۳۵۵).

۱۲. سلطانی طارمی، سعید، «**نوآوری ایرانی**»: مجلهٔ گوهران، شمارهٔ ۷و ۸، بهار و تابستان ۱۳۸۴، صص۱۰۰ ـ ۱۱۰.

۱۳. سمیعی، عنایت، «**خیال‌پرداز افق‌های باز**»: مجلهٔ گوهران، شمارهٔ ۷و ۸، بهار و تابستان ۱۳۸۴، صص۹۱ ـ ۹۳.

۱۴. شفیعی کدکنی، **شاعر آینه‌ها**، تهران، آگاه، ۱۳۶۶، چ ۲.

۱۵. علایی، مشیت، «**هوشنگ ایرانی و سوررئالیسم ایرانی**»: مجلهٔ گوهران، شمارهٔ ۷و ۸، بهار و تابستان ۱۳۸۴، صص۹۴ ـ ۹۹.

۱۶. لنگرودی، شمس، **تاریخ تحلیلی شعر نو** ، تهران، مرکز، ۱۳۷۷، ۴ ج.

۱۷. لنگرودی، شمس، «**کبوتر صلح، خروس جنگی و جیغ بنفش**»: مجلهٔ گوهران، شمارهٔ ۷و ۸، بهار و تابستان ۱۳۸۴، صص ۱۲ ـ ۱۷.

۱۸. **نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران**، تهران، بی‌نا، ۱۳۴۶.

۱۹. نوری علاء، اسماعیل، **صور و اسباب در شعر امروز ایران**، تهران، بامداد، ۱۳۴۸.

۲۰. نوری علاء، اسماعیل، **از موج نو تا شعر عشق، تئوری شعر**، لندن؟، ۱۳۷۳.