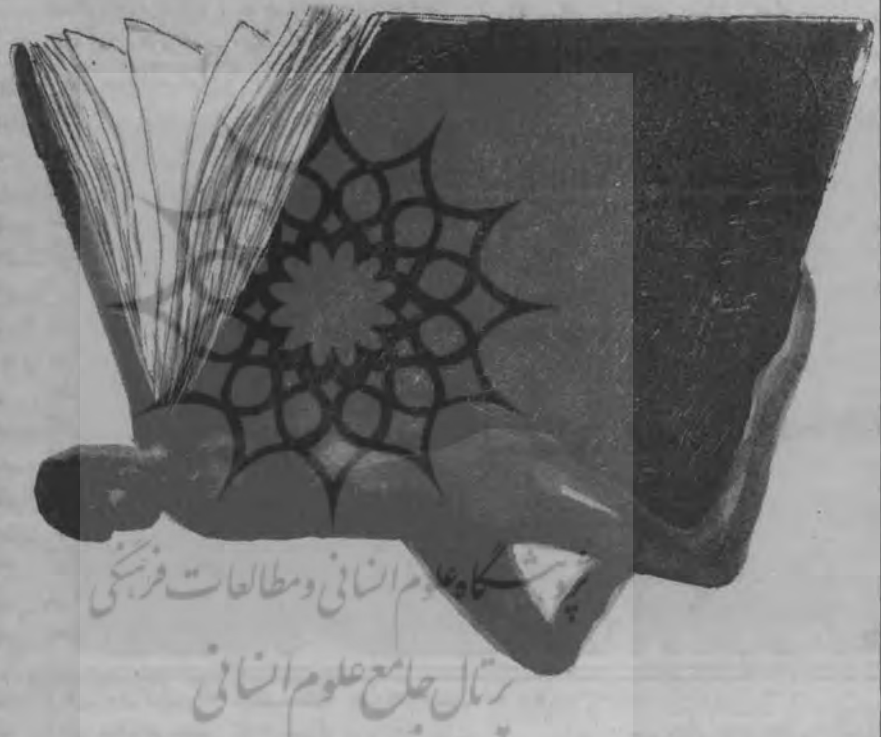
ادب

# ۵۷ سال شعر نو فارسی

علی باباچاهی



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

*۶۰ سال از انتشار جدی شعر نو گذشته و در این فاصله به‌قولی بیش از دو هزار مجموعهٔ شعر انتشار یافته است. اما گذشته از مجموعه‌ها، آنچه در مطبوعات انتشار یافته، از نظر کمیت هیچ از حجم مجموعه‌ها کم نمی‌آورد و در همه اینها راه و رسمهای گوناگونی در زمینهٔ شعر نو عرضه شده است. این خود انگیزه و مایه بحث و سخن و گزارش بسیاری دربارهٔ شعر است که در آدینه می‌توان بدانها پرداخت. اما پیش از آنکه دربارهٔ شعر امروز به‌گزارشی دست بزنیم، بهتر آنکه نگاهی به پشت سر بیفکنیم تا راه و رسمها و شیوه‌های گوناگون عرضه شده را بشناسیم و یادآوری کنیم. بنابراین نخست به‌گزارشی از گذشته می‌پردازیم. توصیه "آدینه" به نویسندهٔ گزارش این بوده است که بی‌هیچ داوری سبکها و شیوه‌های مختلف ارائه شده را گزارش کند و تصور می‌کنیم نویسنده به این وعده وفا کرده است. این گزارش با همهٔ فشردگی، حجیم‌تر از آن است که در یک شماره چاپ شود. ناگزیر آن را در دو بخش و در دو شماره خواهید خواند.*

از نقش عوامل اجتماعی ـ اقتصادی و پیشزمینه‌های فرهنگی در تکوین "افسانه" نیما که بگذریم، به‌منظومهٔ افسانهٔ نیما (دیماه ۱۳۰۱) می‌رسیم که به عنوان مبدا تجدد در شعر فارسی مطرح است. با این تغزل جدید، که به قولی "مانیفست شعرای رمانتیک است"[۱] فصل تازه‌ای در شعر فارسی گشوده می‌شود و از این پس شعر به درک واقعگرایانهٔ اشیا و پدیده‌ها و به مکانیسم خود نزدیک می‌شود. این "نغمهٔ ناشناس"[۲] که قسمتهایی از آن برای نخستین‌بار در روزنامهٔ قرن بیستم میرزاده عشقی به چاپ می‌رسد "به‌حد کافی دنیای ادبیات مرسوم آن‌زمان را خشمگین"[۳] می‌سازد. این خشم، بازتاب طبیعی انحطاط ادبی حاکم بر شعر فارسی است. از طرفی بینش جدید و مکانیسم قالب و محتوای این شعر، متحول با مایه‌های کلاسیک، آتش این خشم را بیشتر دامن می‌زند، تاجایی‌که حتی یک سر برای استماع آن نغمه از این دخمه بیرون نمی‌آید"[۴] اما به‌هرحال "نوک این خار در چشمهای علیل فرو می‌رود"[۵].

و جز این چاره‌ای نیست مگر اینکه جریان تاریخ را متوقف کنیم. از طرفی نیما با بینش تاریخی خود و اینکه معتقد است "هیچ‌چیز نتیجهٔ خودش نیست، بلکه نتیجه خودش با دیگران است"[۶] و باتوجه به اصول علمی، بر تفکر جدید شعری خود تاکید می‌ورزد. در عین‌حال "افسانه" به منزلهٔ کوک کردن ساز است "[۷] ساز که کوک می‌شود، صدای آن کم‌کم در دلها و جان‌های حساس رخنه می‌کند. از این‌رو محمدضیا هشترودی به چاپ و ستایش افسانه می‌پردازد و جاذبه‌های زبان و فضا و ویژگیهای نمایشی آن شاعرانی مثل "عشقی"، "بهار" و "شهریار" را تحت‌تاثیر قرار می‌دهد و "دو مرغ بهشتی" شهریار و "تابلوهای ایده‌آل"[۸] عشقی به تقلید فورم و وزن افسانه سروده می‌شود. این شاعران، ظاهرا "لایه‌های بیرونی تحول نیمایی را درک می‌کنند.

نیما پس از سرودن افسانه تا ۱۳۱۶ و ۱۷ تجربیات شعری زیادی را از سر می‌گذراند و درهمین سال شعر "ققنوس" را در شکل و با ساخت زبانی تازه‌ای می‌سراید و بعدها منتشر می‌کند و با آن، شعر نو فارسی، حیات واقعی خود را آغاز می‌کند[۹]. با این وصف "افسانه" و "ققنوس" و "غراب" از شعرهایی است که نیما در دورهٔ رضاخانی می‌سراید (دوره‌ای که از حدود ۱۳۰۰.... شروع می‌شود و تا ۱۳۲۰ ادامه می‌یابد)[۱۰]. در این دوره شاعرانی هم هستند که همچنان به شیوه و سیاق مالوف به کار خود مشغولند. مثل صورتگر، رعدی آذرخشی، پروین، رشید یاسمی، مسعود فرزاد. درهمین دوره است که تلاش برای

سرودن نوعی شعر سپید توسط محمد مقدم آغاز می‌شود. شعری که از یک نظام معین عروضی پیروی نمی‌کند[11] و کتاب "راز نیمه شب" او در برگیرندهٔ چنین شعرهایی است. این شعرها تا مدت‌ها اعجاب و سردرگمی خوانندگان آن را درپی دارد و ظاهراً عمر آن دیری نمی‌پاید. "تندر کیا" نیز که به لحاظی قصد سنت‌شکنی دارد، با "شاهین" ـ هایش در همین دوره مدعی است که پیش از نیما، به نوآوری از طریق شکستن سنت‌های شعری اقدام کرده است. او می‌کوشد که خود را پیشرو شعر نو معرفی کند، از همین‌رو خیلی‌ها را به‌زعم خود از سر راه کنار می‌زند. از یحیی دولت‌آبادی گرفته تا رشید یاسمی و بالاخره تا نیما. او معتقد است که "شاهین" ـ هایش بیش از آثار جدید نیما عرضه شده است. او حتی به نوآوری‌های "تقی رفعت"، "جعفر خامنه‌ای"، "عشقی" و "لاهوتی" بیش از سال ۱۳۰۰ بی‌اعتناست[12].

اگرچه در آغاز پیدایش شعر نو و پیش از آن خیلی‌ها ـ هریک به نوعی ـ خود را پدیدآورندهٔ سبک و سیاق تازه‌ای در شعر می‌دانند (ملک‌الشعرا بهار، عشقی، رشید یاسمی، لاهوتی، یحیی دولت‌آبادی) اما تندر کیا برای اثبات این امر، شور و حرارت بیشتری از خود نشان می‌دهد. ارائه شعرهایی از این دست، غالباً با بحث و گفتگوهای بسیاری توام است: **"پرده دیگر ـ گفتگوی فرزند و مادر ـ ای وربپری بچه توای دشمن جانم ـ عرعر ـ کشتی تو مرا بسکه زدی زار ـ زرزر ـ از دست تو سگ‌توله همیشه نگرانم ـ وغ‌وغ ـ میخوابم و بیمار ـ هغ هغ ـ هی گریه و زاری؟ ـ ای کوفت‌کاری ـ ای بدبوزه ـ ای کرمک بی‌ریخت لخت و لزج ای..."**[13]

**نیماگرایی**

نیما که مرحلهٔ دوم تجدد ادبی‌اش را با چاپ "غراب" و "ققنوس" آغاز می‌کند، "خانهٔ سربیولی" را در ۱۳۱۹، "مرغ آمین" را در ۱۳۲۰ و "مانلی" را در ۱۳۳۴ به‌وجود می‌آورد و خلاصه اینکه "نیما در سالهای بعد از شهریور ۲۰ نمونه‌های درخشانتری از این گونه شعرهای خود را منتشر می‌کند[14] مثل "می‌تراود مهتاب"، "او را صدا بزن" و... و به‌لحاظی نیز می‌توان سومین مرحله آفرینش شعری نیما را از ۱۳۲۰ تا سال مرگ او (۱۳۳۸) دانست[15].

تحول نیمایی تاثیرگذاری‌های مختلفی را به همراه دارد. از یک‌طرف رمانتیزم موجود در افسانه و سایر جاذبه‌های جنبی آن تعدادی از شاعران را به دنبال خود می‌کشاند که پرویز خانلری، فریدون توللی و گلچین گیلانی از این دسته‌اند. و از سوی دیگر شاعرانی که به درک بنیادی شعرهای پس از ۱۳۱۶ نیما نزدیک می‌شوند، شیوه‌های مترقی‌تری را در شکل و بیان شعر خود برمی‌گزینند مثل منوچهر شیبانی، اسماعیل شاهرودی، سایه، کسرایی، نصرت رحمانی، اخوان، شاملو، نادرپور و....

**الف ـ گروه نخست**

از گروه اول خانلری درحد متعادل بر جنبه‌های نوآوری شعر نیما نظر دارد و خود نیز به سرودن قطعهٔ "ماه درمرداب" می‌پردازد که شعری رمانتیک است و بعدها شعر عقاب را می‌سراید که برداشتی تازه در قالب مثنوی است. از طرفی خانلری ضمن نقد و بررسی ابعاد شعر نو، مجلهٔ سخن را مرکز عرضه و رواج اشعاری قرار می‌دهد که اهداف شعری او را تامین می‌کند و سرانجام او نقد شعر را بر آفرینش جدی شعر ترجیح می‌دهد، تا هموارکنندهٔ راهی باشد که خود به نحوی در آن قدم گذاشته است: **"نغمه چنگم در این بزم ار نیامد دلپذیر ـ ای امید جان ببخشای این گنه بر من مگیر ـ نغمه‌ها می‌ریخت نغز و رنگ رنگ ـ باد می‌ماند از ره و می‌داشت گوش ـ سرد و افسون کرده بر جا، به خموش..."**

"گلچین گیلانی" نیز به نوعی با شعر نیمایی نزدیک می‌شود، او با اوزان ضربی و زبانی ساده و بدون ابهام، چند شعر خود را به میان مردم می‌برد. شعرهای معروفی مثل "پردهٔ پندار"، "باران"، "نام" و "خانهٔ تار"، **"پشت شیشه باد شبرو جار می‌زد ـ برف سیمین شاخه‌ها را بار می‌زد ـ پیش آتش ـ یارمهوش ـ نرم نرمک تار می‌زد..."**

"رها"ی توللی که منتشر می‌شود (۱۳۲۹) با شاعری روبرو می‌شویم که نیما را فقط در حد "افسانه" می‌پذیرد. مقدمه‌ای که شاعر بر این مجموعه می‌نویسد بطور غیرمستقیم اعترافی برهمین نکته است. توللی در این مرحله از تجدد شعری، بیشتر به تراشکاری الفاظ و کشف تعبیرات و تصاویر تازه دل می‌بندد و به الگوهای محتوایی و عبارات کلیشه‌ای شعر سنتی روی خوشی نشان نمی‌دهد. توللی که رعایت تعادل در زمینه‌های مختلف شعرش بویژه در مورد وزن از دست نمی‌دهد و اصولاً شاعری است که با احتیاط قدم برمی‌دارد، در مجموعهٔ شعرهای بعدی‌اش "نافه ۱۳۴۱" و "پویه ۱۳۴۵" از این حد نیز قدم پس می‌گذارد و جذب لیریسم محتاطانه‌تری می‌شود و کم‌کم خشم خود را از نوآوری‌های بعدی نیما در نوشته‌هایش بروز می‌دهد. توللی در عین حال که به تعبیری پلی است بین شعر قدیم و شعر نو، **رهبری‌کنندهٔ یکی از شاخه‌های رمانتیزم در شعر امروز فارسی است.** شعر توللی، شاعران بسیاری را در مقاطع مختلف شعری زیر نفوذ خود قرار می‌دهد که این تاثیرپذیری به شکل نوعی میراث شعری به بعضی از شاعران در سال‌های بعد (مثلاً پرویز خائفی) منتقل می‌شود و شاعران دیگری که بعدها هریک به راه خود می‌روند از این تاثیرپذیری در امان نمی‌مانند مثل دکتر هشترودی، منوچهر نیستانی، محمد زهری، شرف‌الدین خراسانی، محمدعلی اسلامی، نصرت رحمانی، حسن هنرمندی، فروغ فرخزاد، نادر نادرپور و فریدون مشیری.

توللی را به لحاظ فضای عمدتاً تاریک شعرهای "رها" پیشوای **"شعر مرگ"** نیز لقب می‌دهند: (شعری که از همین نظر، سرمشق مشیری و نادرپور قرار می‌گیرد) همانطور که می‌توان از جهتی نصرت رحمانی را سراینده و تاحدی رهبری‌کننده **"شعر سیاه"** (شعری که آمیزه‌ای از شهوت و کفر و گناه است) بدانیم. شعر سیاه که ریشهٔ اصلی آن در شعرهای توللی است، در نقطه‌ای مشترک، فروغ، حسن هنرمندی، فرخ تمیمی، یدالله رویایی و محمدعلی اسلامی را بهم مربوط می‌سازد[16] (شعر مرگ و شعر سیاه را می‌توان به عنوان یک جریان **اندرونی ـ حرمسرایی ـ شعر نو فارسی** تا سال‌های ۵۰ دنبال کرد). به توللی برمی‌گردیم. توللی که در "رها" سرایندهٔ شعر مرگ است در شعرهای بعدی‌اش شعر مرگ و شعر سیاه را به‌هم می‌آمیزد و عصارهٔ آنها را به شاعران دیگر منتقل می‌کند. شعر سیاه پس از اینکه دست به‌دست می‌گردد بوسیلهٔ رویایی به عنوان **شعر اروتیک** با عملکردی شکلی همراه می‌شود.

ب ـ گروه دوم

منوچهر شیبانی از نخستین شاعرانی است که پس از سال ۱۳۲۰ راه نیما را برمی‌گزیند. او درک نسبتاً درستی از تحول شعر نیمایی دارد. شعر شیبانی با لغزش‌هایی نیز همراه است ولی دارای خصوصیاتی است که آن را از شعر همدوره‌هایش متمایز می‌سازد. علاوه‌براین او دست به کار سرودن نوعی شعر می‌شود که درخور اعتناست. احمد شاملو می‌نویسد: "به سال ۱۳۲۹ با آنکه چاپ هر قطعه شعر آزاد جز با جنجال و بگومگوی فراوان ممکن نمی‌شد، برای نخستین‌بار در حیات کوتاه شاعری خویش، به سرودن شعر سپید دست نهادم. خیلی پیش از آن‌تاریخ دوست هنرمند من منوچهر شیبانی بدین‌کار پرداخته بود."[17] ازطرفی شیبانی اولین شاعری است که پس از نیما به شعر دراماتیک روی می‌آورد و در بکارگیری وزن نیز گاهی اصول وزن نیمایی را نادیده می‌گیرد تا جایی که کلا در شعر خود

از خیر وزن می‌گذرد. "جرقه"، "آتشکده خاموش" و "سرابهای کویری" از آثار چاپ‌شده‌ٔ اوست. محمدعلی سپانلو ویژگیهای شعر این شاعر را چنین خلاصه می‌کند:

۱ـ متغیر بودن ضربان و ریتم شعر ۲ـ قابلیت ایجاد گفتگو ۳ـ دراماتیک بودن موضوع‌های موردتوجه شاعر ۴ـ پرداختن به جزئیاتی که عموماً شاعران دیگر از آن صرفنظر می‌کنند[۱۸]. نمونه شعر شیبانی: **"می‌روم از پله‌ها بالا ـ تا به انگشتان لرزنده در آتشدان بکاوم ـ تا زنم برهم بیفشانم به هرسو ـ گرفته شکل خاکستر زسردی‌های دنیای سکون را ـ زانگشتان من گرمی پذیرد ـ آنچه هنگامی زفرط سوختن این‌سان زهم پاشیده"** (نمونه شعر نو ص ۴۵).

پس از کلاسیک‌های جدید مثل خانلری، توللی "نخستین شعبه‌ٔ شعر نیمایی، پس از اشعار خود نیما یوشیج به شاعرانی نظیر منوچهر شیبانی و اسماعیل شاهرودی تعلق دارد که بین سال‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۵ کار خود را عرضه (می‌دارند)، اینان جزو نخستین کسانی (هستند) که واقعیت و اصالت مکتب نیما را (درمی‌یابند) به همین‌جهت ما از آنان به نام پیشروان[۱۹] نام می‌بریم "بدین ترتیب شاهرودی نیز مثل منوچهر شیبانی از نخستین کسانی است که جذب تحول شعر نیمایی می‌شود و نیما در "آخرین نبرد" شاهرودی، قابلیت‌های شعری او را کشف و گوشزد می‌کند، که شاهرودی "دور اولش را می‌زند. که می‌داند که دور آخر را کدام سوارکار می‌برد؟ کسی از آینده که با درون شماست و خود شما هستید خبر نمی‌دهد. اما چه‌چیز خواهد بود هنر شما با تکنیک زورمندی که داشته باشد، در پنج شش سال پیش با پنج سال بعد اگر هنر شما از حال و واقعیتی حکایت نکند؟"[۲۰] شاهرودی با شعرهایش این خصوصیت‌ها را عرضه می‌دارد:

۱ـ تفکری جمعی ۲ـ طنزی اجتماعی ۳ـ صورتگرایی (جنبه‌ٔ نقاشی دادن به شعر و پلکانی نوشتن آنها) ۴ـ جسارت و تنوع در بکارگیری کلمات.

**شعر مرامی**

در اینجا باید از دو شاعر ـ کسرایی و سایه ـ نام ببریم که ضمن طرح مضامین تغزلی، بیشتر زیر نام شاعران مرامی قرار می‌گیرند. این دو شکل‌دهنده‌ٔ مضامینی هستند که شاعرانی مثل محمد کلانتری "پیروز"، محمد عاصمی، نصرت‌الله نوح، سیمین بهبهانی (در شعرهای جای پا)، محمد نوعی، خلیل سامانی "موج"، کارو، هوشنگ شفا و... به خوبی از عهده‌ٔ آن برنمی‌آیند. شعر این دو شاعر با ویژگیهای جداگانه، در عشق و تغزل و در نوعی رمانتیسم اجتماعی بهم می‌رسند. این رمانتیسم نسبتا فعال را در آرش کمانگیر کسرایی و در "کاروان" سایه بیشتر می‌بینیم. کسرایی بیشتر تعقیب‌ـ کننده‌ٔ رویدادهای اجتماعی است از همین‌رو در شعرهایش اعلام وضعیت می‌کند. این‌دو شاعر از زوایای مکشوف شعر نو به تحول نیمائی می‌نگرند و کمتر به خطر کردن در نوآوری و کشف ظرفیت‌های تازه زبانی تن می‌دهند. و از همین‌نظر وجوه مشترکی با نادرپور و مشیری پیدا می‌کنند. این دو شاعر، شعری ساده و غالبا سیاسی را به میان مردم می‌برند و **بدین‌ترتیب در جلب قشری از افراد جامعه به شعر نو موثر واقع می‌شوند** و این شعرها در مجموعه شعرهای "سراب"، "سیاه مشق"، "شبگیر" و "زمین" سایه و در "آوا"، "با دماوند خاموش" و "خانگی"ی کسرایی عرضه می‌شوند.

**شعر سیاه**

وقتی نصرت رحمانی وارد صحنه می‌شود راه‌ها تاحدی هموار شده است و شعر نو به شکل جریانی جدی ادامه دارد. رحمانی با "گوچ" و "کویر" و "ترمه" و با میراث شعرهای گناه‌آلود توللی خود را معرفی می‌کند: **"به جهنم می‌روی؟ اشعار مرا با خود ببر!"**

شعرهای این‌دوره‌ٔ رحمانی ـ شعرهای سیاه و جهنمی او ـ از همین‌جا آغاز می‌شوند. رحمانی معمولا بین نوعی رمانتیسم تلخ و رئالیسم خشن و سوررئالیسم درنوسان می‌ماند. "... از سال سی‌ودو تا سی‌وپنج نوعی فساد سیاه و بدبینی بودلروار بر شعر فارسی حاکم می‌شود و این البته به علت ظهور چند شاعر رمانتیک در عرصه‌ٔ شاعری (است) که از آن‌جمله باید از توللی، نادرپور، سایه و نصرت رحمانی نام برد. در شعر این شعرا زبانی ظریف درخدمت روانی‌بیمار (درمی‌آید)"[۲۱] این‌دسته از شعرهای رحمانی تا سال ۱۳۴۰ ادامه دارد و پس از آن در "میعاد در لجن" شاعر تکانی می‌خورد و خود را درگیر مسائل عمیق‌تری می‌بیند. دستاوردهای شعر نصرت رحمانی را می‌توان چنین خلاصه کرد: ۱ـ استفاده از کلمات عامیانه ۲ـ طرح شعری غیرروشنفکرانه ۳ـ استفاده از لحنی محاوره‌ای ۴ـ طرح عناصر عینی در شعر. با این‌وصف رحمانی در تنوع بخشیدن به فضای شعر نو و طبیعی‌تر کردن زبان آن تلاش آگاهانه‌ای دارد. **"در انزوای بسترش آرام ـ در گور جیب من ـ خود را بدست خواب سپرده‌ست ـ چاقو ـ شاید که مرده است ـ لب تشنه، سر به چاک گریبان ـ و سرد لب چاقو ـ با یاد آنچه رفته و برجاست ـ در غرق‌آب ذهن درهم و مخدوش ـ چاقو..."**

**اخوان‌زدگی**

اخوان ثالث با "ارغنون" می‌آید و در زمستان (۱۳۳۵) و آخر شاهنامه (۱۳۴۸) راه و رسم شاعریش را به ما نشان می‌دهد. شعرهای اخوان را درمجموع می‌توان سوگحماسه‌های دوران ما به حساب آورد ـ خشم و خروشی که با شیون توام است و لحنی خطابی که با شعرهای داستانی و اساطیری او همراه می‌شود ـ تمثیل و اسطوره و تغزلی ویژه و طنزی تلخ و درشت و تسلط اخوان بر ظرفیت‌های زبان فارسی، او را شاعری صاحب سبک معرفی می‌کند. استفاده از مواریث فرهنگی، طرح کلمات ترکیبی، توجه به موسیقی شعر، استفاده از کلمات عامیانه قرون گذشته، قدرت دیالوگ باعث می‌شود که اخوان با ظرفیت‌های متنوع شعر خود، در تحرک شعر نو فارسی شریک شود.

و از همین‌رو شعر اخوان در شعر شاعران پس از او به آسانی رخنه می‌کند. نوعی تاثیرگذاری که جریانی نسبتا مشخص را نشان می‌دهد. اما پیش از آن ذهن و زبان نیما بوسیله‌ٔ مکانیسم‌های شعر نیما رهبری می‌شود و بقولی او به نحوی تحت تاثیر زبان شعر ابرج، شهریار، نادرپور، شاملو و مکتب خراسانی قرار می‌گیرد[۲۲]. اما درطول سال‌های ۳۵ـ۴۰ اخوان‌زدگی به صورت تب شدیدی بر اکثر شاعران عارض (می‌شود) بخصوص شاعران خراسانی بیش از دیگران در این تب می‌سوزند[۲۳]. در این‌میان اسماعیل خویی بیش از همه به اخوان نظر دارد و در مجموعه شعر "بر خنگ راهوار زمین". شاعران دیگری نیز که جاذبه زبان اخوان شعر آنان را به تپش درمی‌آورد عبارتند از: نعمت میرزازاده (م. آزرم)، شفیعی کدکنی (م. سرشک)، محمود کیانوش، هنرور شجاعی، حمید مصدق (در درفش کاویان)، سیروس مشفقی، علیرضا طباطبایی (تاحدی)، جعفر کوش‌آبادی (به‌نوعی)، مفتون امینی، آتش، و...

" از محمدعلی سپانلو نیز می‌توان نام برد که زبان امروزیش بی‌شباهت گسترش کار نیما و اخوان است. سپانلو در منظومه‌ٔ "آه بیابان" و "خاک" تحت تاثیر اخوان است اما کارش به تقلیداز اونمی‌کشد"[۲۴]. اخوان در دهه‌ٔ چهارم[۲۵] (۴۰ـ۱۳۳۱) شعرهای موفق خود را ارائه می‌کند" اما نمی‌دانی چه شبهایی سحر کردم ـ بی‌آنکه یکدم مهربان باشند باهم پلکهای من ـ در خلوت خواب گوارایی ـ و آن گاهگه شبها که خوابم برد ـ هرگز نشد کاید بسویم هاله‌ای یا نیمتاجی گل ـ از روشنا گلگشت رویایی".

**شعر سپید**

شاملو را با شعر سپید می‌شناسیم، از هوای تازه به بعد... باغ آینه" آیدا در آینه" و... قبل از شاملو غیر از منوچهر شیبانی دیگرانی نظیر دکتر محمد مقدم، دست به تجربیاتی در این‌زمینه می‌زنند اما شاملو با تعمق در نثر کهن فارسی و توجه به ظرفیت‌های موسیقیایی واژه‌ها و ازطریق کشف آهنگ و موسیقی غیرقراردادی شعر، موفق می‌شود شعر سپید را به عنوان یکی از شاخه‌های مسلم شعر امروز تثبیت کند. بدین‌ترتیب شاملو طرح و تعریف دیگری از وزن و شعر بدست می‌دهد که ظاهرا با مشخصه‌های وزن و تعریف شعر نیمایی متفاوت است، بهرجهت شعر شاملو "برهنه و عریان نیست"[۲۶]. استفاده از کلمات آرکائیک، ایجاد موسیقی درونی ازطریق سجع، توجه به ریتم ترجمه فارسی تورات و انجیل و... شعر شاملو را درعین بی‌وزنی، از نوعی بافت وزنی برخوردار می‌کند. شاملو که خود زمانی به جذابیت شعرهای نیما، نرودا، مایاکوفسکی، لورکا، آراگون، الوار، نظر دارد در سال‌های بعد از ۴۰ تعداد بسیاری از شاعران جوان را زیر نفوذ کلام خود قرار می‌دهد که این تاثیرگذاری تا امروز نیز ادامه دارد.

این تاثیرگذاری نه‌تنها بر شاعران جوان سال‌های چهل و پنجاه، عظیم خلیلی، میرزاآقا عسگری، هرمز شهدادی، سیروس شمیسا، مسعود بهنود، محمدتقی کریمیان، بهوش مساعد، مهشید درگهی، هوشنگ چالنگی به چشم می‌خورد بلکه اخوان، نادرپور و آتشی را هم به وسوسه می‌اندازد. به‌هرشکل جریان شعر سپید شاملویی که بعدها به صورت شاخه‌های نثرگرایی، موج نوی، شعرنابی، شعر حجم (بخش بی‌وزن آن) و مجموعه شعرهای بی‌توجه به وزن، به شکل جریانی قابل‌درنگ ادامه می‌یابد، تا جایی که شعر شاملو فقط در حوزه‌ٔ مشخصی از شعر امروز جنبه رهبری خود را حفظ می‌کند. **"چراغی بدستم ــ چراغی در برابرم ــ من به‌جنگ سیاهی می‌روم ــ گهواره‌های خستگی ــ از کشاکش رفت‌وآمدها ــ باز ایستاده‌اند وخورشیدی‌از اعماق ــ کهکشانهای خاکستر شده را ــ روشن می‌کند."**

**شعر نادرپوری**

نادر نادرپور سرایندهٔ شعرهای موفق تصویری است. او به توفیق شاعرانه خود در چارچوبی خاص معتقد است‌از این‌رو کمتر دست به خطر کردن می‌زند و در پی کشف ابعاد جدیدی در شعر نیست اما نادرپور این نکته را بخوبی درمی‌یابند که باید راهش‌را از توللی جدا کند و برای خود قلمرو مستقلی داشته باشد به همین دلیل رد شعر توللی فقط تا "چشم‌ها و دست‌ها ۱۳۳۳" و"دختر جام ۱۳۳۳" نادرپور دیده می‌شود و از شعر "انگور ۳۶" به بعد ــ "سرمهٔ خورشید ۳۹" و... نادرپور راه تازه‌ای را برمی‌گزیند. از طرفی نادرپور بر شعر شاعرانی تاثیر می‌گذارد که چشم به جاذبه‌های شعر توللی دارند اما این جاذبه‌ها دیگر آنها را راضی نمی‌کند. نکتهٔ دیگر اینکه میراث لیریسم شعر نادرپور به‌شاعرانی می‌رسد که با علاقه‌مندی به شیوه‌های نیمایی، سرایندگان غزل‌های نو در سالهای چهل تا پنجاه هستند ــ **نوسرایان** ــ شعر نادرپور از طریق تغزل تصویری‌اش به میان مردم می‌رود آنچنان که فریدون مشیری از طریق صراحت بیان شاعرانه‌اش خوانندگان زیادی را متوجه شعر خود می‌سازد و همانگونه که محمد زهری با پرهیز از جسارت‌های شاعرانه و عرضهٔ مفاهیمی شناور در مجموعه شعرهای "جزیره ۳۴"، "گلایه" و "شب‌نامه ۴۷" رابطه‌ای آسان با خوانندگانش برقرار می‌سازد. نادرپور با مشخصه‌های زبان تصویری‌اش، شاعرانی مثل فریدون مشیری، حسن هنرمندی، فریدون کار، شرف‌الدین خراسانی محمود کیانوش را از سر راه خود کنار می‌زند[۲۷] وبدین شکل جنبه‌های مترقی و مدرن شعر نادرپور مشخص می‌شود.

**شعر بنفش**

از شاعران پس‌از ۱۳۲۰ یکی نیز هوشنگ ایرانی است که با "جیغ بنفش" و "غار کبود"ش معروف می‌شود. ایرانی که در شعر صاحب فلسفه‌ای نیز هست، نوآوری را از طریق بی‌وزنی و بی‌شکلی شعر تجربه می‌کند. این خصوصیت، زمینهٔ مساعدی را برای اعتراض مخالفان شعر نو فراهم می‌آورد. مخالفان، تا مدت‌ها، شعر هوشنگ ایرانی را به عنوان سند محکومیت شعر نو قلمداد می‌کنند. ایرانی کتابی نیز به نام "به تو می‌اندیشم، به توها می‌اندیشم (۱۳۳۴)" منتشر می‌کند که پیروانی هم می‌یابد (فریدون گیلانی و بیژن جلالی بین سالهای ۳۵ تا ۴۰) پرویز داریوش و غلامحسین غریب نیز به نحوی در کنار ایرانی قرار می‌گیرند.

**"و او کلام را ترک گفت و کلام را برگزید که مگر در عظمت پستی‌ها و در توانایی شکست‌ها شادی او را دریابد ــ او که بر او پیشی گرفت و او که آنها شود..."** (شعر دیگر ص ۲۰)

در اینجا ذکر این نکته لازم است که کودتای ۳۲ همه‌چیز را عوض می‌کند، شعر را نیز... به‌همین دلیل در این سالها شاخه اجتماعی شعر، ظاهرا و تاحدودی کنار می‌رود و شعر شب (که در حقیقت شعر ضد شب است) سروده می‌شود و شعر تنهایی و میخانگی نیز...، و شعر از نوعی رمانتیسم به سمبولیسم اجتماعی متمایل می‌شود. با شاعرانی مثل فریدون مشیری، نصرت رحمانی، م. امید، شاملو، محمد زهری، سایه، کسرایی، مفتون امینی، سهراب سپهری و فروغ فرخزاد. اما پس از این مرحلهٔ رمانتیسم، حرکتی از درون شعر نیما برمی‌خیزد که مشخصا نوعی سمبولیسم اجتماعی را مطرح می‌کند. در شعرهایی از احمد شاملو، اخوان، فروغ فرخزاد. و این تا سال ۱۳۴۰ ادامه دارد. فروغ ده‌سال پس از بیانیه شعرای رمانتیک (مقدمهٔ رها) در سال ۱۳۳۹ آسیب‌رسانی رمانتیسم این دوره از شعر را به باد انتقاد می‌گیرد و فضای شعر را به دور از زندگی مردم بررسی می‌کند[۲۸].

---

۱ــ محمدرضا شفیعی کدکنی، *ادوار شعر فارسی* ص ۵۴، ۲ــ تعبیری از نیما، ۳ــ *اخوان ثالث*، *بدعت‌ها و بدایع* ص ۱۷، ۴ــ نگاه کنید به *نیما، زندگی و اشعار* از ص ۸۴ به بعد، ۵ــ *تعبیری از نیما*، ۶ــ *نیما*، به نقل از نقد و بررسی *نیما یوشیج*، عبدالعلی دستغیب ص ۱۳، ۷ــ *بدعت‌ها و بدایع* ص ۱۸ و ۱۹، ۸ــ بعضی منکر این تاثیرپذیری هستند، نگاه کنید از صبا تا نیما، یحیی آرین‌پور ج ۲ ص ۳۷۷، ۹ــ بعضی‌ها "غرابه" را اولین شعر آزاد نیما می‌دانند، نگاه کنید، *ادوار شعر فارسی* ص ۱۴۵، ۱۰ــ *ادوار شعر فارسی* ص ۴۸، ۱۱ــ همان کتاب، ۱۲ــ نگاه کنید مجله *اندیشه و هنر* شماره ۴ اردی‌بهشت ۱۳۴۱، ۱۳ــ از تندر گیا به نقل از *سایه‌روشن شعر نو فارسی*، عبدالعلی دستغیب ص ۱۷۶ و ۱۷۷، ۱۴ــ شفیعی کدکنی، *حنگ توس*، دفتر دوم ۱۳۵۲، ۱۵ــ نگاه کنید صور و اسباب در شعر فارسی، اسماعیل نوری‌علا ص ۱۳۶، ۱۶ــ نگاه کنید *چشم‌انداز شعر فارسی*، دکتر حمید زرین‌کوب، ۱۷ــ *اندیشه و هنر* ویژه احمد شاملو، ص ۱۶۱، ۱۸ــ جنگ طرفه، شماره ۲ ص ۱۱۶ به نقل از صور و اسباب در شعر فارسی، ۱۹ــ صور و اسباب، ۲۰ــ آخرین نبرد، مقدمه ص ۱۳، ۲۱ــ رضا براهنی، *طلا در مس* ص ۲۶۲، ۲۲ــ همان‌کتاب ص ۶۳۵، ۲۳ــ صور و اسباب ص ۴۸۳، ۲۴ــ همان ص ۴۸۴، ۲۵ــ دهه‌بندی‌ها به ابتکار محمد حقوقی صورت گرفته، شعر نو از آغاز تا امروز، ۲۶ــ تعبیری از نیما درمورد شعر بی‌وزن، ۲۷ــ شعر نو از آغاز تا امروز، اشاره به این موضوع دارد، ۲۸ــ نگاه کنید ادبیات نوین ایران ترجمهٔ دکتر یعقوب آژند ص ۳۵۶