

• دریافت 90/11/5

• تأیید 91/4/13

سنجش ساختاری اشعار کلاسیک

قبل و بعد از سال 1357

محمد حسن حائری*

مهدی رضا کمالی بانیانی**

چکیده

شعر فارسی، بی گمان گذشته‌ای درخشان و غرور انگیز دارد. اگر ادبیات ایران در تاریخ گذشته خود، تنها سخن سرایانی همچون فردوسی، نظامی، خیام، مولوی، سعدی و حافظ را در دامن خود پرورده بود، به شایستگی قابلیت ارج گذاری داشت. اما این در حالی است که افتخارات شعر گذشته ایران تنها به همین قلّه‌های بلند محدود نمی‌شود. فریاد بلند نیما، آنقدر مؤثر بود که پرده‌های گوش برخی از همان شاعران سنت گرا را لرزاند و اندکی از جزمیت‌های آنها را در هم شکست. بنابراین شاعرانی همچون: پرویز ناتل خانلری، محمد حسین شهریار، مهرداد اوستا، حسین منزوی و ... با تأثیر پذیری از جریانهای نوگرایی شعر معاصر، هر کس به اندازه‌ای در قالبهای شعر فارسی نوآوری کردند و فضاهای تازه‌ای تجربه شد. ازین رو در این مقال، به تطبیق و بررسی شعر سنتی پس از انقلاب اسلامی با شعر کلاسیک، از حیث ساختار پرداخته شده است.

کلید واژه‌ها:

شعر انقلاب، نوگرایی، هنجارگرایی، ساختار، واژگان.

haerimh@yahoo.com

*دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی

**دانشجوی دوره دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد اراک

mehdireza_kamali@yahoo.com

مقدمه

اصولاً انقلاب ایران با شعر و شعار آغاز شد و بانگ آزادی را در خاوران جهان سر داد. هر انقلابی، یک تجربه جدید ادبی را به همراه خود می‌آورد و در امتداد همین تجربه ادبی است که می‌توان چشم انداز آن انقلاب را به تماشا نشست و به مرزهای شناخت آن رسید. ادبیات انقلاب اسلامی آیین تمام‌نمایی از ارزش‌ها و آرمان‌های الهی بود که روشنگر فراز و نشیب‌ها و تجلی‌گاه افکار و احساسات و عواطف ملت ایران می‌تواند باشد. انقلاب اسلامی، به عنوان حلقه گم‌شده تحولات سیاسی - اجتماعی پس از مشروطه نیز، نقطه عطفی در تاریخ ادبیات ایران به شمار می‌آید و تبلور نوزایی زبان و اندیشه است. دگرگونی یا دگرپرسی در ساختار شعر و پی‌جویی از باورهای به دست آمده در محتوی و تفکر، حضوری دیگر را در این صحنه برای شعر رقم زده است. طغیان اندیشه‌هایی که مدت‌ها بر اثر ناهمواری‌های اجتماعی در محاق سانسور فرو رفته بودند، مطالبه‌های جدید مخاطب از شاعر انقلاب، کم‌رنگ شدن برخی از ارزش‌ها و جایگزینی ارزش‌های شعورمندتر و خلاقیت‌های ادبی نوپا در کنار فراوری‌های ترجمه و گرتنه برداری‌های زبانی، تأکید بر حفظ برخی سنت‌های ادبی از سوی بزرگان شعر و ادب در گوشه و کنار سرزمین فرهنگ خیز ایران، پنجره‌های شفاف‌تری را به روی مردم این روزگار گشوده است. هر چند در تاریخ تطور ادبیات فارسی این تحولات بارها و بارها زاییده و پوست اندازی کرده یا از درون خود زایشی نو را شروع کرده است، اما ادبیات انقلاب اسلامی، بویژه شعر نبوغ‌آمیز وجودش نیازمند بازنگرایی ژرف‌تر از دیگر دوران زندگی ادبی است. نگرش آرمان‌گرایانه که با روح و اندیشه مردم و اجتماع، مناسبت‌های دوسویه داشته باشد، یک سو وقایع نگاری و سوی دیگر واقع‌نگری همراه با فرا اندیشی در حضور یادمان‌های ارزشمند انقلاب. از نظر مقطع زمانی، انقلاب اسلامی در مکانی از جغرافیای جهانی قرار گرفته است که زندگی بشر، بنیادی‌نوتر را بنا نهاده است و همه اشکال و مفاهیم، صبغه و معنایی تازه گرفته‌اند و به تبع آن، هنر و ادب نیز از پذیرش شکل و محتوای جدید ناگزیر شده است و نکته مهم در پذیرش برخی شیوه‌هاست که برای شرقیان که بیشتر متأثر بوده‌اند تا مؤثر، و بویژه بر سنت‌های دیرینه خود تکیه داشته‌اند، بسیار سخت‌تر است تا غربیان که بیشتر مؤثر بوده‌اند تا متأثر. زیرا در جبر امتزاج و اختلاطی، که اندکی پیش از انقلاب اسلامی در تمدن‌های شرق و غرب وجود داشت، آن چه برای مشرق زمینی‌ها، نهایت اهمیت را شامل می‌شد، این بود که چگونه می‌توانند اصالت خود را در این برخورد ناگزیر و اجباری مصون نگاه دارند. همچنان که برای شاعر و ادیب ایرانی

نیز که چنان فرهنگ گسترده و عظیم را در پشت سر داشته و چه بسا، بارها از تماشای قله‌های آن به شگفتی افتاده، بسیار دشوار بوده است که شخصیت دوگانه خود را در مسیر این اختلاطها بشناسد و آنچه‌ان که در شأن قومیت و نژاد گذشته درخشان او بوده است در کالبد جدید فرو رود. آن گاه موقعیت خود را درک کند و با بینش انسانی، آگاه و فرازمند به امروز و به جهان معاصر بنگرد و با زبان او سخن بگوید، تا آن جا که از دیدن قالب جدید و جوان اثر او، روح فرهنگ گذشته نیز متجلی باشد. امروز که بیش از هزار و دویست سال از عمر پر حجم ادبیات فارسی می‌گذرد، ما شاهد استواری و فخامت بنیادهای ادبی کهن در اشعار فارسی کشور ایران هستیم. از سوی دیگر باید متوجه این نکته نیز باشیم که در یک چشم انداز نمی‌توان به همه جزئیات ادبی دوره انقلاب دست پیدا کرد. آن چه چشم انداز دارد این که، شاعر انقلاب دیگر حوصله تأمل و تصورات دیرپای گذشته را نداشته است، بلکه در هر کجا حادثه‌ای رخ نموده، برای بازتاباندن احساسات خود نسبت به آن وقایع قد برافراشته و با این زبان و اندیشه به جنگ با سرنوشت پرداخته است. این را از آن جهت می‌گوییم که ادبیات انقلاب به منزله روح و جان (شعر انقلاب) در آنچه به وقوع می‌پیوسته زندگی کرده است و به عنوان صادق ترین، گویاترین، و پسندیده ترین سند موجود از آن دوران همچنان «راست قامت» بر خط تطوّر ایستاده است. بنابراین، پرداختن به ادبیات این عصر از زندگی شعر، نه به عنوان یک تفنّن، که یک وظیفه تلقی می‌شود.

ساختار

نخستین گام در تحلیل یک اثر ادبی، آشنایی با اصطلاحات مرسوم و متداول ادبیات است. مطالعه آثار ادبی در نگاه به ساختار، گاهی طرحی جامع از بیان و اندیشه را نیز به خواننده ارائه می‌کند. توجه به صورت اثر، از زوایایی گوناگون شایان دقت و تأمل است. مصالح، در ساختار آثار ادبی، نقشی کم از خود اثر ندارد. بنابراین اگر بخواهیم، تعریفی جامع و مانع از ساختار داشته باشیم، ناگزیریم به ابزاری چون زبان تخیل، واژگان، واحد گفتار و سایر اجزای سازنده جمله بپردازیم. از طرفی، در بینشی بلند پروازانه تر، شناخت ساختار و کارکرد ذهن انسان هم به نوعی در این زندگی و حرکت پویا دخالت دارند. حتی انسان شناسی و تجدّد فرهنگ‌ها و تحولات اندیشه در جامعه نیز، می‌تواند در تعریف ساختار ادبی، در حوزه داستان، رمان و شعر دخیل باشد. از نظر ریشه یابی ساختار شعر، نظریات متنوع است. بابک احمدی می‌گوید:

«اصطلاح Poetics از واژه یونانی Poetikos به معنای «شناخت ساختار ادبی» آمده است، که تبارش Poesis به معنای «ساختن» می‌رسد و معنای خاص آن، «ساختن زیبایی شناسیک» می‌باشد. در فارسی کلاسیک، برابر آن واژه «بوطیقا» یعنی شکل عربی واژه را به کار می‌برند (فارابی، ابن سینا)، اما در فارسی امروزی آن را «شاعری»، «فن شعر» (دکتر عبدالحسین زرین کوب) و «هنر شناسی» (دکتر فتح الله مجتبایی و سهیل افنان) ترجمه کرده اند. این برابرها دقیق نیست ... اما باید دانست که poetics به هیچ رو به شعر محدود نمی‌شود و درباره هرگونه بیان و سخن هنری به کار می‌رود. از این رو امروز از Poetics سینما، یا از Poetics نقاشی و ... یاد می‌کنند و مقصودشان «نظریه هنری» سینما، نقاشی و ... است ... سنجش سخن ادبی یا نقد ادبی که موضوع اصلی آن افزون بر پژوهش و بررسی متون ادبی، پژوهش تاریخی ادبیات نیز هست، در یک کلام موضوعش «شناخت ساختار ادبی» است. (احمدی، 1378: 51)

اما، این ناخودآگاه ترین تراوشات ذهن آدمی در کالبد شعر ریخته می‌شود. به نظر می‌رسد زیباترین پیراهن به قامت سخن، همین کلام موزون و آهنگین باشد که صاحب نظران علم و ادب را به خود علاقه مند ساخته است و اغلب مقوله‌های ادبی، زبان شناسی، زیبایی شناسی، موسیقی، ایقاع و ... حول محور شعر ظرفیت پذیرفته اند. از همه مهمتر این که، مطالعه یک اثر ادبی جدای از مناسبات آن با نظام ادبی ممکن نیست و برخی از اهل ادب ساختار و شکل اثر ادبی را در یک معنی تصور کرده اند. اما عده‌ای دیگر، اصطلاحات شکل و فرم ارگانیک، ساختار و عناصر را به گونه‌ای مجزاً معنی کرده اند. به سبب همین اهمیت قابل توجه، فرمالیست‌های معاصر، کسانی چون شکلوفسکی، یاکوبسن، میشل فوکو ... ساختار شعر را نخست از زوایه‌های گوناگون واج شناسی، قواعد وزن، ریخت شناسی، کارکرد نحوی و واژه شناسی مورد مطالعه قرار داده اند. این‌ها حتی معتقدند «شکل خارجی برای شاعر در حکم محتواست.» (همان: 51)

«صورت اثر» در آثار نویسندگان بزرگ عرب، چون ابن قتیبه دینوری، در کتاب «الشعر و الشعرا» و دیگران نیز، جایگاه ویژه‌ای دارد که حوصله‌ای فراتر از این مقال می‌طلبد. شفیع کدکنی در این مورد نوشته است که: «هر شعر، دو شکل یا قالب و صورت دارد: یکی شکل ظاهری است که عبارت از طرز ترکیب مصرع‌ها و ابیات با یکدیگر به اعتبار قافیه و ردیف و گاه وزن. همان چیزی که به آن قصیده، غزل و قطعه و ... می‌گویند. دیگر مسأله «شکل درونی» یا فرم ذهنی آن است که عبارت است از پیوستگی عناصر مختلف یک شعر در ترکیب عمومی آن. (ستگار، 1373: 104) با این وصف به عقیده ما ساختار، چیزی متفاوت از شکل می‌نماید. زیرا

اگر منظور از شکل، شکل مکانیکی، قالب از پیش تعیین شده‌ای بدانیم که شاعر محتوای اندیشه خود را در آن می‌ریزد، در ادبیات قدیم بسیار مورد توجه بوده است. نمونه‌های بسیاری داریم از این نوع که در وزن عروضی و شکل قافیه یکسانند:

از ملک الشعرا بهار:

ای دیو سپید پای در بند ای گنبد گیتی ای دماوند (بهار، 1380: 156)

و شکل انداموار، که از جایی جوانه می‌زند و به تدریج رشد و کمال می‌یابد. از این نمونه نیز در شعر نوی فارسی فراوان است. مثل کتیبه اخوان، عقاب خانلری، آیدا در آینه شاملو. بنابراین می‌توان گفت شکل انداموار (organic) و قالب، زیرمجموعه ساختار (structure) هستند که از آن عضو می‌پذیرد. همین تفاوت در نحوه تلقی ساختار شعر است که میانی نقد شعر قدیم و جدید شده است و پذیرش یک تعریف خاص را مشکل می‌سازد. همان که بحث پرشور محافل ادبی امروز بویژه شاعران نقاد و جوان ماست.

بنابراین، برای این که در این توضیحات به نتیجه‌ای قانع کننده نایل آییم، بایستی به تعریف سه پدیده ساختار، شکل و بافت در شعر بپردازیم:

ساختار، شکل و بافت

ساختار آن چیزی است که شعر سرانجام در شکل آن به تجسم نهایی دست می‌یابد و این میسر نیست، مگر با همراهی مجموعه عناصری چون: تصویر، وزن، بافت لفظی، تناسب صامت‌ها و مصوت‌ها و ... که در یک انسجام قوی، فرم را کامل می‌کنند. نیما می‌گوید: «شعر باید از حیث فرم، یک نثر وزن دار باشد. اگر وزن به هم بخورد، زیادی چیزی غیر طبیعی در آن نباشد.» (زرین کوب، 1362: 263) بنابراین، ما بایستی در ارزیابی شعر به دنبال عواملی باشیم که جدا شدنشان از روند تکاملی آن محال باشد. عناصری مانند: زبان (آواها، واژگان، صورت تألیف سخن و ...) که از طریق تناسب، تقابل، تقارن و سایر خلاقیت‌های هنری، ساختار شعر را سامان می‌بخشند. «ژان پیاژه» در تعریف ساختار می‌گوید: «ساختار، بیان یک کلیت است. کلیتی که اجزای آن دارای هماهنگی و همبستگی اند.» (احمدی، 1374: 315)

اهمیت صورت شعر از این جهت ضرورت دارد که بدانیم شاعر در انتخاب و گسترش واژگان و ترکیب آن‌ها در فرایند هم نشینی و محور جانشینی برای انتقال پیام به مخاطب تا چه حد موفق بوده است و اگر تقلید می‌کند، در شکل بدلی خود خرق عادت داشته باشد و «خود» دیگر

شعرش را به هنرمندی خاص بنماید. ارسطو معتقد است: «شاعری، موهبتی هنری است. شاعر باید رنج‌ها و عذاب‌هایی را که به تقلید می‌کشد، درک کند.» (امامی، 1377: 73)

ملاحظات نظری

دهخدا، قالب را به معنی کالبد می‌داند. (ر.ک، دهخدا، زیر مادهٔ قالب) میرزا آقا عسکری (مانی) در بحث نوگرایی شعر نیمه می‌گوید: بی‌خودترین موضوع‌ها را فرم می‌تواند زیبا کند ... (عسکری، 1361: 8-137)

به عکس عالی‌ترین موضوع‌ها، «بی‌فرم» هیچ می‌شود. شعر دیرین فارسی، در آغوش بحر‌ها و ارکان عروضی و برون‌بافت‌های پایدار پیشین، ماندگار و ایستاده شده است. بنابراین، شعری است اندیشه‌گرا و درون‌مایه‌گرا. در برگزیدهٔ کار مایه‌های عرفانی، حماسی، عاشقانه، فلسفی، تاریخی، رزمی، بزمی، داستانی یا سیاسی. با این همه، در شعر کهن فارسی درونه، پیرو برونه است. از قصیده و مثنوی که بگذریم، چهارتایی (= رباعی)، قطعه، غزل، ترجیع بند و مسمط و غیره، هر کدام ابیات نسبتاً ثابتی دارند و شاعر هر یک از این شیوه‌ها را برگزیند، باید سخنش را چنان کوتاه و فشرده کند که با بسته شدن برون‌بافت، بسته شود. برای نمونه، شاعر رباعی سرا نمی‌توانسته کار مایهٔ دم دست خود را در چهار مصراع بگنجانند. در این چارچوب، در بایست‌ها و آیین‌های دیگر نیز بوده‌اند که آزادی شاعر را کمتر می‌کرده‌اند. یعنی، وزن، قافیه و ردیف نیز شاعر را وادار کرده تا در همان تنگنای برون‌بافت، واژه‌ها و درون‌مایه‌های خود را بگنجانند. روشن است که بسیاری از واژه‌ها در این یا آن وزن عروضی نمی‌گنجد یا برخی از قوافی، هم‌خوانی شایسته‌ای با این یا آن درون‌مایهٔ شعری ندارد. «ردیف» نیز در قصیده و غزل، پیشاپیش، شاعر را وادار دارد واژه‌ها و گزاره‌هایی را بگزیند تا بتواند ابیات خود را در پایان به «ردیف» از پیش برگمارده برساند. رودکی در قصیدهٔ پیری شاعر، که از زیباترین کارهای اوست، ردیف «بود» را برگزیده است. در واپسین بیت، ساز وارهٔ جمله چنان است، که فعل باید در زمان حال و به صورت «است» آورده می‌شد، اما پیروی از ردیف، موجب شده است که رودکی، فعل را در زمان گذشته و به صورت بود به کار گیرد.

بیت‌های نخست و پایان قصیده چنین‌اند:

مرا بسود و فرو ریخت هر چه دندان بود	نبود دندان لا، بل چراغ تابان بود
کنون زمانه دگر گشت و من دگر گشتم	عصا بیار که وقت عصا و انبا بود (شود)
	(خطیب رهبر، 1372: 65)

نیما به این شیوه کار پرخاش می‌کند و با شکستن الگوهای عروضی، فرم و ساختمان شعر را به خدت محتوا در می‌آورد. نیما می‌نویسد: «هر وقت شعری را از قالب بندی نظم خود سوا می‌کنیم، می‌بینیم تأثیر دیگری دارد. من این کار را کرده‌ام که شعر فارسی را از حبس و قید و حشتناک بیرون آورده‌ام. آن را در مجرای طبیعی خود انداخته‌ام و حالت توصیفی به آن داده‌ام... اساساً فهمیدم که شعر فارسی باید دوباره قالب بندی شود. (نیما، 1364: 63)

حتی «قصیده پیری» از رودکی نیز، دارای ساختمان درونی بسامانی است. با این همه، استثناها نمی‌توانند کاستی پراکندگی درونی و گسیختگی ساخت در شعر کهن ما را در سایه بگذارند. ساختار آشفته در برخی از شعرهای گذشته فارسی، توجه نیما را بر می‌انگیزد. کوشش او برای پشت سر نهادن آن، از بنیان‌های مهم تئوری او به شمار می‌آید. نیما، پاشنه آشیل (یا چشم اسفندیار) شعر کهن ما را بسیار هوشمندانه شناخت و به نوبه خود و بویژه در شعرهای پیشینش، نمونه‌های پاکیزه‌ای آفرید که در آنها نمی‌توان تصویرها یا پاساژها را جابجا کرد، بی آن که به شعر، زبانی جبران ناپذیر وارد آید. بیان و بررسی کاستی یا بن بست‌ها در شعر کهن، به این خاطر است تا دلایل دگر گشت تداوم راه روشن شوند، نه برای بی‌ارح کردن آنچه در زمان خودش در اوج بوده است.» (عسکری، 1361: 141)

ریشه ساخت گرابی در خارج از ایران به فرمالیست‌ها و مکتب پراگ (شمیسا، 1380: 52-150) پیوند خورده است. و پس از آنها نتوفرمالیست‌ها (همان: 74-173) و فوتوریست‌ها (سیدحسینی، 1378: 64-661) بودند که بعدها از نقد نو هم متأثر شده‌اند. ساخت گرابی در هر یک از این مکاتب به نحوی شناخته می‌شود. مثلاً به نظر فرمالیست‌ها (و برخی نتوفرمالیست‌ها) ساخت گرابی، روشی است برای کشف رابطه تک واژه‌های درون جمله و رابطه آنها با طرح کلی زبان (La Lang ue) در مقابل (La Parole) که زبان مشخص است. به طور کلی، ساخت گرابی بین مباحث سنتی ادبیات از قبیل بدیع و بیان و عروض و قافیه و یافته‌های جدید زبان شناسی ائتلافی به وجود آورده است. برای نمونه وقتی شاعر معاصر می‌گوید:

همچون دل نشانه نگاهم به تیر تو است وان ناوک بلندک دلدوز من تویی

(موسوی گرماوری، 1378: 20)

آن چه سبب بر جسته شدن زبان گردیده، در واژه «بلندک» می‌درخشد. در مقایسه با واژگان گذشته که مثلاً «کاف» ترخم، بعد از اسم می‌آمده است مثل «طوطیک» در مثنوی مولانا. در اینجا می‌توان گفت تنها هنر نوپردازی شاعر در ساختن واژه، آوردن واک (کاف) است که شاعر

در این رهگذر، بحثی فراتر از عروض سنتی در تأثیر وضع آن بر کل شعر را اراده کرده است، و گرنه از نظر بافت و وزن مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلن، مستفعلن، مفاعلُ، مستفعلن، فَعْل، (مفا) یا لاتن مفاعلن، فعاتن، مفاعلن = بحر مضارع مَثَمَن اُخرب مکفوف محذوف است، به شیوه شاعران متقدم همان صورت کلاسیک را داراست. این گونه تصرفات که با آوردن یک واج بتوان کل شعر را تحت الشعاع قرار داد، شیوه‌ای جدید در قالب کلاسیک به شمار می‌آید:

کوچزاد دیگـرستان‌ها منم ساکن آن سوترستان‌ها منم (عزیزی، 1378: 20)
نقره پاش دشت خوابستان منم آبشار آفتابستان منم (همان: 143)
نور دارد خنده شفا فشان جامه‌های پاک عفت بافشان (همان: 52)

در تکمیل بحث ساختار، باید بگوییم این است که مجموعه شرایط اجتماعی، تاریخی، سیاسی و فیزیولوژیکی حکم فرما در هر زمان و مکان نیز باعث می‌شود کلمه‌ای در زمان و مکانی خاص ادا شود که در شرایط دیگر متفاوت باشد. «گریز از خویش، عاملی است که سبب تنوع صداهای اجتماعی در شعر مدرن گردیده است، به گونه‌ای که شاعر با ایجاد چنین فضایی قصد دارد چند گونه‌ی رفتار را در خود و اجتماع خویش به صورت یک هستی واحد در آورد. این پدیده نیز مورد توجه بزرگانی چون تی. اس. الیوت در نقد نو بوده است. به نظر الیوت: «شعر، بیان آزاد احساسات نیست، بلکه فرار از احساسات است. شعر بیان شخصیت شاعر نیست، بلکه فرار از شخصیت (شاعر) است.» (مقدادی، 1378: 232)

و این نکته‌ای است که زبان شناسی نظام مند، همیشه آن را مکتوم می‌کند، زیرا سعی بر حفظ همسانی ساخت دارد. «کوله ریچ» از نظریه پردازان انگلستان، آراء رمانتیک‌های آلمان را در قالب، «واحد سازمند» انتشار داد. وی در نظریه خویش که از شیلینگ آلمانی (ایده آلیست پایان قرن هجده) الهام گرفته بود، ساختار شعر را به گیاهی زنده تشبیه کرد. درست همان طوری که گیاه، اجزاء و موارد مختلف - و چه بسا متضاد - را از خورشید و خاک می‌گیرد و در اندام خود به صورت واحد و هماهنگ در می‌آورد، به طوری که تمام آن اجزاء گوناگون در چارچوب اندام گیاه به صورت کلیتی سازمند در می‌آیند و اگر بخشی از گیاه جدا شود کل آن آسیب می‌بیند، شاعر نیز به مدد قوه تخیل خود، تصاویر بی جان و متناقض جهان خارج را می‌گیرد و آنها را در قالب اثر ادبی به وحدت و هماهنگی می‌رساند. به طوری که همان عناصر متناقض جهان خارج، حال در چارچوب اثر ادبی سازگار یافته، در وجود یکدیگر معنا می‌یابند و جدا کردن هر عنصر، باعث صدمه به کل ساختار شعر می‌شود. (همان: 317) آنچه تازگی ساختار

را در قالب‌های کلاسیک دامن می‌زند: نوپردازی واژگان، تعبیرات، مضامین، استفاده از جمله‌های معترضه، بهره‌گیری از عبارات تأویل به صفت یا قید و ... ایجاد روابط پارادوکسیکال در شعر و نهایتاً سود جویی از وزن‌هایی کمیاب و نوساخته، آن هم در شعر اندکی از شاعران پس از انقلاب چون بهبهانی و محمد علی بهمنی و دیگران است.

بدیهی است نخستین گام در تحلیل صورت‌گرایانه یک اثر ادبی، مطالعه دقیق و کامل آن اثر است. مطالعه‌ای که با حساسیت‌های ویژه انجام پذیرد و معنای اصلی و ضمنی واژه‌ها را بکاود. این کاوش‌ها و حساسیت‌ها، سرنخ‌های مفیدی را برای فهم محتوا و مفهوم در اختیار خواننده می‌گذارد. بنابراین هر شاعری که توانایی بیشتری برای یافتن و ساختن کلامی مناسب و تحول‌زا را در ساختار شعر داشته باشد، کمک شایانی به طراوت و شادابی شعر در قالب‌های کلاسیک خواهد کرد. از خصوصیات نوگرایی در ساختار قالب‌های سنتی پس از انقلاب اسلامی می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

هنجارگریزی در بافت کلام.

نوآوری در قافیه همراه با پردازش تازه و روز پسند.

رها کردن تدریجی سنت‌های ادبی تضمّن، استقبال، حاشیه روی و ...

تنوع در فرم نگارش با حفظ سیلاب‌های مصرع ابیات.

ظهور برخی ویژگی‌های قالب‌های نو در پوسته قالب‌های سنتی به تأثیر شعر نیما و پیروان وی. گسترش پذیر ساختن واژه‌های کهنه با کمک تکواژهای الحاقی که در شکل جدید سازه‌ها دخیل هستند.

افزایش اشعار مرثف با تأسی از موسیقی کلامی و ضرب آهنگ واژه‌ها...

نخستین اشعاری که در آستانه پیروزی انقلاب سروده شده است، نتیجه فوران هیجانات ملی- مذهبی و سایر درون‌مایه‌هایی که ممکن است پس از یک انقلاب در هر کشوری تحقق یابد، می‌باشد. برای نمونه این سروده سپیده کاشانی در طلوع انقلاب بر سر زبان‌ها جاری گردیده است:

به خون گرکشی خاک من دشمن من	بجوشد گل اندر گل از گلشن من
تنم گر بسوزی، به تیرم بدوزی	جداسازی ای خصم سر از تن من
کجا می‌توانی ز قلبم ربایی	تو عشق میان من و میهن من
مسلمانم و آرمانم شهادت	تجلی هستی‌ست جان‌کنند من

جز از جام توحید هرگز نوشم زنی گر به تیغ ستم گردن من
(کاشانی، 1378: 9-68)

تحول در ساختار قالب‌های سنتی با ویژگی‌هایی از قبیل ترکیب سازی، آشنایی زدایی، حسامیزی، تعبیرها و تصویرهای تازه با رویکرد به سبک گذشته، تبلور داشته است. شاعر پس از انقلاب در هر یک از اجزای بافت که می‌توانسته به نوعی در شکل بخشیدن به فرم اصلی مؤثر واقع شود، دخالت و تصرفی شایسته از خود بروز داده است و در این رهگذر از بذل ذوق، خلاقیت و ابتکار دریغ نورزیده، این همه را در تحول و دگرگونی شکل هزینه کرده است. در اشعار قبل از جنگ آن چه می‌بینیم تغییر در زبان است؛ زبان اسطوره ای. زیرا پس از پیروزی انقلاب نیز هنوز قصیده، حالتی خفته دارد، هم چنان که امروز نیز همین روال ادامه دارد. بنابراین، شاعر ظرفیت‌های زبانی و ستایش از قهرمانی‌ها و فداکاری‌ها را در قالب مثنوی‌های حماسی می‌ریزد و به شکلی نمادین، این فصل از تاریخ بیداری ایران را روایت می‌کند. نمونه‌ای از این مثنوی‌ها در دفتر «هم صدا با حلق اسماعیل» سروده حسن حسینی است:

خورشید تبعیدی به زندان افق بود	شب در هجوم بال خفاشان قرق بود
دیو سیاهی مظهر تلواسه شب	می خورد مغز اختران در کاسه شب
در باغ‌ها جای صنوبر دار می‌رست	بر کتف ظلمت ساقه‌های مار می‌رست
ماران سر از سوراخ بیرون می‌کشیدند	مغز سر نام آوران را می‌مکیدند
گرگ تعفن در کمین آب‌ها بود	باران اسپر پنجه مرداب‌ها بود ...

(حسینی، 1372: 35)

وزن رجز، ترکیبی از حرکت و شادی و انبساط پس از انقلاب را تداعی می‌کند و نوآوری‌های بیشتر در قلمرو تعبیرات و ارتباط‌های واژگانی است که در بافت کلام ارتعاش دارد. این رویه، مربوط به مثنوی‌های آغاز انقلاب (61-57) است که ره یافت‌هایی در قلمرو بازسازی ساخت‌های گذشته را نیز نشان می‌دهد. با شروع جنگ تحمیلی عراق بر ایران ساختار شعر از ناحیه وزن و طنین شتاب گرفته است.

اما روی هم رفته شعر انقلاب، بویژه در قالب‌های سنتی، همواره همان شیوه‌های پیشین را - با اندکی بازآفرینی و حذف و اضافه در کل ساختار - ادامه داده است. عده‌ای عقیده دارند:

«با توجه به تقسیم بندی سبک‌های ادبی (خراسانی یا ترکستانی، عراقی، هندی یا اصفهانی، وقوع، بازگشت ادبی و معاصر)، سبک شعر انقلاب آمیزه‌ای از سبک‌های شعر در قرون گذشته

است، زیرا به دلیل وجود بعضی قصاید به سیاق شعری شاعرانی مثل منوچهری، انوری، ناصر خسرو، مسعود سعد سلمان و ... نوعی بازگشت به سبک خراسانی را تداعی می‌کند. مانند قصاید مهرداد اوستا، امیری فیروز کوهی، علی موسوی گرمارودی، محمود شاهرخی، مشفق کاشانی، حمید سبزواری و ... بسیاری از همین قصاید از لحاظ محتوا به شعر دوران مشروطیت شباهت دارند، زیرا مفاهیمی که شاعران در این قالب شعری ریخته اند، در مواردی سیاسی اجتماعی است. اختلاف دیگر این قصاید دوره‌های نخست، نبود تشبیب، مقدمه غزل واره‌ای است که در سبک خراسانی حتی در مثنوی هم رعایت می‌شد. شاعران انقلاب اسلامی همان تشبیب‌ها را از اصل قصیده و مثنوی جدا کرده اند و به صورت غزلی مستقل ارائه می‌کنند. «(کافی، 1380: 13) از قصیده‌های بی مقدمه و تشبیب، سروده «مرتضی امیری اسفندقه» به نام «قصیده واره داغ» است که به شهید مفقود الاثر، فرهاد امیری اسفندقه، با مضمون این بیت حافظ:

نشان یار سفر کرده از که پرسم باز / که هر چه گفت برید صبا پریشان گفت
تقدیم کرده است :

تاکی دل من چشم به در داشته باشد / ای کاش کسی از تو خیر داشته باشد
آن باد که آغشته به بوی نفس توست / از کوچه ما کاش گذر داشته باشد
آن روز که می‌بستی بار سفرت را / گفتمی به پدر، هر که هنر داشته باشد
(امیری، 1378: 2-61)

این قصیده که سروده دهه هشتاد است، عاری از هر نوع تشریفات فاخر درباری است. هر چه هست متن است، با آمیزه‌ای از توصیف، درد، رثا، عشق، آرزو و انتظاری به بلندای ابدیت، که مسأله «در زمانی» به وسیله شاعر به خوبی رعایت گردیده است، بدون اینکه نیازمند به «تخلص» و دعای تأیید باشد. گاهی نیز نوآوری در قالب سنتی به شیوه اشعار «کانکیریت» (علی پور، 1378: 2-30) و نگارشی «فتیک» وار جلوه می‌کند:

شکوفه‌ها در انتظار رویش دوباره اند
بیا و روح عشق را

صدا

صدا

صدا

بزن

(محمودی، 1364: 34)

«نوآوری» به معنی دخل و تصرف در حوزه ساختار و پدید آوردن شکلی کاملاً متفاوت از فرم معمول است. هر چند این گفته نباید بستر عدول از چهارچوب قوانین، نظام و منطق شعر شود. اما در این مورد حتی شکل واژه‌ها هم توانسته اند در ساختار شعر نقشی برتر از گذشته ایفا کنند و پیام را با طرحی جالب تر به خواننده ارسال نمایند.

به عنوان مثال شکل ترسیمی جاروب «لا»:

بروب از خویش این خانه ببین این حسن شاهانه

برو جاروب «لا» بستان که «لا» بن خانه روب آمد

(علی پور، 1378: 23)

شکل ترسیمی یا تجسمی «لا» تعبیری برای امام خمینی (ره) است که شقایقی در حال فریاد را در تصویر تداعی می‌کند. گاهی نیز شاعران قالب‌های سنتی، جهت نقش و از سر خستگی، یک مصراع از بیت‌ها را به واحدهای کوچکتری تجزیه می‌کنند. این شگرد همراه با رویه تکرار و ریتم ویژه‌ای که شاعر استخدام می‌کند، جلوه‌ای تازه از نوپردازی است:

مصراع اول:

بزن با یک

بزن! دو

بزن! سه

بزن! چار...

از اندازه مگذر، نگه کن، نگه دار

از آن ساعت گل، به میدان شیراز

به خاطر چه داری؟ نیفتاده، از کار؟

بزن! دو

بزن! سه

بزن! چار

(بهیمانی، 1370: 51-149)

با نگاهی گذرا به ساختار غزل متوجه می‌شویم شاعر از سر تفنن، علاوه بر تنوع شکل دیداری، به تدرج و تکرار، در جهت خروج از چهارچوب قالب سنتی اصرار می‌ورزد. **طولانی شدن مصراع‌ها چه در قالب مثنوی و چه در غزل**، بویژه یکی دیگر از شاخصه‌های نوپردازی است.

کسانی چون علی رضا قزوه، سیمین بهبهانی و نیز عبدالجبار کاکایی، یوسفعلی میرشکاک، کاووس حسن لی در رساندن سیلاب‌های غزل از 11 سیلاب به مرز 20 سیلاب هم تلاش کرده‌اند:

دخترک اگرچه رفته است آن طرف تر از بلوغ
مانده در نگاه او ولی یک قبیله حسرت شلوغ
مانده در سراب زندگی، خسته‌ست از این همیشگی
قامتی هماره زیر بار، گردنی همیشه زیر یوغ
چشم سفره اش ندیده است در تمام عمر او به جز
لقمه‌ای پیاز و نان خشک، کاسه‌ی تلید سرد دوغ
این زمان بسته یک گره وا نمی‌کند زکار او
با وجود این همه تلاش، با وجود این همه نبوغ ...

(حسن لی، 1379: 1-60)

می بینیم که وزن «فاعلات فاع دوبار» مضاف بر اینکه طولانی ست، غریب هم می‌نماید و در کنار قافیه‌های نوی (فروغ، دروغ، بلوغ، دوغ، شلوغ و ...) دگر گشت ساختار قالب‌های سنتی را نوید می‌دهد. سیمین بهبهانی را همه آغازگر این تحول می‌دانند. او با داشتن دفتر «خطی از سرعت و از آتش» مجموعه غزل‌های 54 تا 60 و نیز دفتر جدید ترش «دشت ارژن» نزدیک به 33 وزن نو را در غزل آزموده است که همگی تا زمان شاعر کم سابقه یا بی سابقه هستند. مشهورترین آنها، مستفعل مفتعلن، 2 بار است:

دردا که نشان شکیب - چون غنچه‌خמוש و نجیب
پژمرده ز آفت بیم، بر شاخه‌ی لاغر من (بهبهانی، 1370: 38)
اما نوگرایی در فرم، تنها به وزن منحصر نگردیده، بلکه گزینش قافیه‌های نو و بدیع چشم اندازی زیبا دارد:

قحط آب است تو ز قحط چه می‌فهمی؟ هیچ
از تموز و عطش و رهط چه می‌فهمی؟ هیچ (معلم، 1374: 48)
ز شب گفت اگر مدعی یابوه گفت
که دشنام بر صبح نوبابوه گفت
در این راه تکرار غول آمده است
چراغ سخن را افول آمده است
من از فتنه‌ی غول‌ها خسته ام
من از طبق معمول‌ها خسته ام
(حسینی، 1363: 140)

در نمونه‌های مذکور به ترتیب قحط، رهط، افول و معمول‌ها، صورت اشعار را طراوتی خاص

بخشیده است. شعر پس از انقلاب و شعر جنگ، را باید جزیی از نوجویی‌های ساختار به شمار آورد. این منظور و انگیزش با ورود واژگان خاص انقلاب و جنگ شدت گرفت. واژگانی که نشانگر بینش انقلاب و رگه‌های شعار زدگی در شعرهای آغازین بویژه شعر جنگ است.

«با این وصف، هستند کسانی که در پی قافیه پردازی نیستند. هر جا حرفی دارند و دردی، شعر می‌گویند و گرنه با تمام شدن بن مایه، شعر هم به پایان می‌رود. «قزوه» در غزل «هیاهوی قیامت» در بند درازگویی و قافیه پردازی نیست. او حتی از سرودن غزل چهار و پنج بیتی هم ابا ندارد و غم آنش نیست که چرا غزل هفت بیتی نشده. همین ویژگی، ایجاز خاصی به شعر وی داده است:

آه! این طوفان که آسایش ندارد خنجرش
جز هیاهوی قیامت نیست نام دیگرش
باد اگر بگشاید، آنی آسمان گم می‌شود
جبرئیلی سر برون می‌آورد از هر برش
آفرینش وامدار اوست، عرش و فرش نیز
وای اگر خورشید را روزی براندازد درش
او می‌آید، آسمان از شوق آتش می‌شود
دانه‌های کهکشان اسپندهای مجمرش
(قزوه، 1373: 66-165)

در مورد ساختار غزل امروز، شاید بتوان گفت غزل که هر بیت آن حرفی برای خود جدا از بقیه ابیات داشت، امروز محلی از اعراب ندارد. غزل امروز، منسجم و یک دست است. آغاز و پایان غزل امروز نباید بی حساب باشد و حرفی ناتمام باقی بماند. بلکه، غزل امروز باید از نقطه‌ای شروع شود، ادامه یابد و به پایان برسد. هیچ کدام از ابیات اضافه حس نشود. یعنی حرف در یکی از ابیات کم رنگ تر از دیگر ابیات نباشد. ابیات در ارتباط افقی نیز چیزی کم نیاورد. بویژه وقتی شعر مردّف است، ردیف حسو نباشد. امروز عنصر مسلط (Dominant) موسیقی آوایی است که بر فضای شعرهای انقلاب سایه افکنده است. همین پدیده، شاید شعر را از پیوستن به حشوه‌های گذشته حفظ کند و ساختار را به شکلی قانونمند پی افکند تا خواننده را به شگفتی آورد. در نمونه زیر، شاعر برای پرهیز از حاشیه روی و پرداختن به زیبایی‌های خاص هنر شعری تنها به (سه واژه) در یک مصرع التفات می‌جوید:

کجا را زدند؟ / صدا آن چنان زلزله وار بود که انگار / دل‌های ما را زدند / نه - شیطان ترین
بچه‌های جهان / هدف رفته و شیشه‌ها را زدند / هوا زیر آوار له گشته است / نترسید - آری هوا
را زدند (بهمنی، 1377: 153)

طرح پیشنهادی نگارنده جهت دریافت نوآوری، با عنایت به تقطیع به افاعیل عروضی این

می بینم - موج‌ها ماهی‌ها را نیز / زندگی را می بینی / بگذار / این چنین باشم، تا هستم.
(بهمن، 1377: 70-169)

و بهبهانی در غزل اخیرش (فروردین 75) منطق دیالوگ و مکالمه نیما را در قالب سنتی معاصر در، نیم بیت‌ها می‌شکند:

در حجمی از بی‌انتظاری زنگ بلند و سوت کوتاه: / - «سیمین تویی؟» / آوای گرمش / آمد به گوشم زان سوی راه / یک شیشه می، پر نشئه و گرم، غل غل کنان در سینه شارید / راه از میان انگار بر خواست، بوسیدمش گویی نیاگاه. / «آری، منم.» خاموش ماندم ... / «خوبی؟ خوشی؟ «قلبت» چطور است؟» / (چیزی نگفتم، راه دور است) / - خوبم، خوشم، الحمدالله!
(بهبهانی، 1379: 7-105)

شاید دلیل شکستن مصراع‌ها، دراز بودن وزن (مستفعلن مستفعلن فع 2 بار) باشد. زیرا ضرب آهنگ‌های هجا به این فرم خوشتر می‌نشیند تا همراه با واژه‌های صمیمی و گفتاری طبیعی، که بر بالش «تکیه‌ها» قالب شده اند. اما این نکته قابل ذکر است که، با همه تنوع‌ها و زیبایی‌های صوری، پروسه نوگرایی به شکلی اجتناب‌ناپذیر که گاه در شتاب آهنگ خود به جلو، نسبت به برخی عناصر و اجزای ساخت واره شعر اگر نگوییم تعمداً، تسامحاً پرش‌هایی منفی و مخل نیز داشته است، که چندان هم لحاظ نیست. کوتاهی در امر قافیه، از مواردی است که دست کم در لایه لای دیوان‌های چند هزار بیتی شاعران گذشته نیز گاهی یافت می‌شود. وقتی مولوی در مثنوی شریف سروده:

یار جسمانی بود رویش چو مرگ صحبتش شوم است باید کرد ترک (مولوی، 1377: 1050)
با توجه به این که وی حقیقتاً در بند قافیه نبوده است، خود به خود مرتکب عیب اکفاء (تفاوت حرف روی ک=گ) شده است. این روند هنوز از سوی نوپردازان قالب‌های سنتی کماکان ادامه دارد و به طور خلاصه می‌توان گفت شاعر این دوره، به دو شکل در امر قافیه سهل‌انگاری می‌کند، که یکی نتیجه «یراد در قافیه» است و دیگری از سر «بازی قافیه». در مورد نخست باید گفت شاعر احتمالاً قافیه را باخته است:

ای نطق مرغان مهاجر فهم کرده اسرار ابراهیم و هاجر فهم کرده (معلم، 1376: 156)
که در این جا حرکت (توجیه) ایراد دارد.

در مورد دوم (بازی با قافیه)، شاعر آن قدر سرگرم هنرنمایی است که به فریب موسیقی کلام و آهنگ صحیح، از آوردن شکل صحیح لفظی قافیه غافل می‌ماند:

تو حجم بسته رازی اگر درست بگویم تو ارتفاع نمازی اگر درست بگویم
تو عقل سرخی شیها، تو فصل سبز نیازی تو شرح گلشن رازی اگر درست بگویم
دلا به حال تو افسوس می خورم که نرفتی تویی به ماندن «راضی» اگر درست بگویم
(امین پور، 1374: 74)

قافیه کردن «رازی» با راضی محل اشکال است. و نیز در ابیات زیر قافیه کردن «خطوط» با «سکوت» و «عنکیوت» و ... مشمول عیب اکفاء می گردد:

حنجره‌ها روزه سکوت گرفتند پنجره‌ها تار عنکبوت گرفتند
عقده‌های فریاد بود و بغض گلوگیر بهت فصیح مرا سکوت گرفتند
نعره زدم: عاشقان گرسنه مرگند درد مرا قوت لایموت گرفتند
چون پر پروانه تا که دست گشودم دست مرا لحظه قوت گرفتند
خطاً بر سرود صبح کشیدند روشنی صحنه را خطوط کشیدند
(امین پور، 1379: 108)

اهمال قافیه و بازی با آن، گاهی در باختن پساوندها و زمانی به سبب واگذاری آن به ضرب آهنگ کلام و اتباع در بیان ظاهر شده است:

ای کیوتر تو بگو آبی اشراق کجاست؟ و بگو سبزترین گوشه این باغ کجاست (بیدی، 1376: 63)
به هر ناکجا چون تجسس کنم؟ چقدر این زمین را تفحص کنم؟ (بختیاری، 1372: 48)

برخی از تحلیل گران، عنوان «تسامح» را برای پاره‌ای از سنت شکنی‌های قالب کهن بیان کرده اند که شاید کاربرد مناسبی به این معنا (سهل انگاری) درست نباشد. زیرا این گونه تصرفات، ملازم نوپردازی‌های معاصر است و به تبعیت از «قالب‌های نو» وارد شعر سنتی شده است و آن تکرار بیت یا مصرع در طول شعر است. و گویا حاکی از هیجان و شور شاعرانه باشد. سلاحی نوآمد که بر اندام شعر جلوه گر شده، تأکید بر حالت زبان و تعادل روانی شاعر برای تسریع وصول پیام از سوی خواننده و ایجاد هسته‌ای مرکزی، وحدت موضوع و درک مطلب از جانب سراینده است:

امشب پر از حسّ شرم، امشب پر از حسّ داغم
آهسته آهسته دردی دارد می‌آید سراغم
این درد را می‌شناسم دیروز در جانم افتاد
دیروز وقتی گذشتند مردان از کوچه باغم

مردان داغی که دیروز، در خویش آتش گرفتند
مردان داغی که امروز از داغشان بی دماغم
«امشب پر از حسّ شعرم، امشب پر از حسّ داغم
آهسته آهسته دردی دارد می‌آید سراغم»
در نور لرزان فانوس شرمنده می‌پرسم از خویش
مردان خورشید رفتند، می‌سوزد آیا چراغم؟

(سپاهی لائین، 1373: 11)

علیرضا سپاهی، خود در مصاحبه‌ای می‌گوید: «من سعی کرده‌ام فرم بعضی از اهرم (شگرد)های شعر سپید را در غزل بیازمایم و از این جمله است تکرار یک بیت، مثل تکرار از یک سطر که در تأثیر گذاری بیشتر کلام مؤثر بوده است.» (لائین، 1372: 11) یکی دیگر از تنوع و تفتن‌های شعری در قالب‌های سنتی پس از انقلاب این است که لخت‌هایی شبیه لخت‌های چهار پاره را به شکلی زنجیره وار می‌سراید. در این فرم، تنها مصرع‌های چهارم لخت با یکدیگر قافیه اند و گاهی هم مصرع‌های دوم و سوم و یا اول و دوم (مقاطع) نیز استثنائاً به ضرورت آهنگ کلام، مقفی می‌شوند:

چهره اش فروغ الهی بر دو لبش سرود
والا تر از هر آنچه که می‌دانی مصداق تا «روح خدا» بود

می‌گویمت که «روح خدا» کیست من دیدمش به دیده حیرت
بگذار با تو فاش بگویم آیینۀ خدای نمای بود
(راکعی، 1369: 11-12)

دیگر از تنوع و تفتن‌های شعری قالب کلاسیک، در قطعه زیر به طرز نو آشکار شده است. بدین معنی که تمام بیت‌های شعر، چهار لخت دارند و تنها یک دو لختی (به عکس ابیات قبل) در پایان آمده است. در لخت دوم نیز قافیه، تنها در مصرع چهارم آورده شده است. عنوان غزل در مأخذ «درون غزل به برون غزل» بوده است:

بغض آبی در آسمان و ابر گریه‌ای در گلوی باران بود
راز هوهوی آب و یک قطره قامتش‌های و هوی باران بود

خیس و خاموش و سر نوشتش برگ
همچو انگور وار بعینش دور
برگ سالار و خرّقه پوش گیاه
خانه اش در سبوی باران بود

خشک دیدار و خشک پنهان‌ها
ساخت غزل زیر نیز چنین است که شعر با یک مصرع (با عنوان مقطع) پایان گرفته است.
چه دردناک عذابی مقرر آمده بود
که آن سیاه شب شوم اختر آمده بود
درون آینه برفی غریب می‌بارد
کنار پنجره مرغ بی سر آمده بود
دو شمعدان و یک آیینۀ شکسته تار
کز آن دو شاخه گل خون چکان برآمده بود
- «و پاره پاره لباس عروسی مادر»

(میرزائی، 1376: 60)

برخی شاعران در قالب‌ها و ساخت‌های متعارف تصرف کرده اند و آن افزودن مصرع به لخت‌های متوالی در شعر است:

شوکت شب، شب ستیزه فروش
سینه اش شوره زار را ماند
چفیه اش، برف خفته در سلاح سوار
زخم شمشیر جان - شکار بر او

زیر نیاز ابروان بلند
می درخشید در آفتاب جنوب
(راکد و مرده آبکند دو چشم)
مژه‌هایش به نیزه می‌ماند

مژه مرد خون رکاب جنوب

آه! این پیر با شکوه عرب
(سر بش ار سینه را شکاف دهد)
(دشنه اش گر به کتف بنشیند)
ور بتابند جانش در تف تیر
خود که بر تن سلیح راست کند؟
یا که با خصم در نهد شمشیر؟ ...

(میرشکاک، 1374: 9-12)

چارپاره «قلندران خلیج» از کتابی دیگر به همین نام، در اصل پانزده لخت دارد. که با توجه به لخت‌های داخل پرانتز، دولخت آن، یعنی پاره‌های چهارم و سیزدهم و پانزدهم، هر کدام یک و دو مصراع بیشتر از سایر لخت‌ها دارند.

نوگرایی، هنوز هم در ساختار به وسیله شاعران نو پا ادامه دارد. آفرینش مثنوی چهار لختی را نخستین بار، از غلامرضا کافی در پایان نامه ایشان می‌توان یافت. وی خود در این مورد گوید:

مثنوی چهار لختی، مثنوی ای است که شاعر به جای هم قافیه کردن دو مصرع، چهار مصرع را با یک قافیه می‌آورد و تأثیر گذاری شعر به این سبب بیشتر می‌شود. در این قالب، وزن‌های کوتاه بهتر خود را نشان می‌دهند و از این جهت با مثنوی‌های پس از جنگ که به وزن کوتاه گزاینده، مناسبت نشان می‌دهد. (کافی، 1380: 55-253)

نمونه این نوع:

خوشا آنان که جان بر کف نهادند سر تسلیم بر مصحف نهادند
اگر خون موج زد، کوه- ایستادند سر و جان را به راه دوست دادند
(کافی، 1374: 254)

و با ز هم این شاعر نوگو:

سر نیاید که باز بستانیم چون غبارش مگر برافشانیم
عشق را راه و رسم اگر دانیم «سر بیازیم و رخ نگردانیم»
(کافی، 1374: 64)

تکرار ترجیع مانند یک بیت یا نیم لخت یا یک مصرع از مثنوی در سراسر منظومه یا در پاره‌ای از آن، شاید چندان سابقه نداشته باشد و آن را از ویژگی‌های شعر انقلاب می‌دانند که به قصد حفظ آهنگ و موسیقی کلام بویژه در وزن‌های بلند، پیوستگی موضوع را می‌رساند. علی معلم دامغانی در مثنوی‌های بلند هجرت و «وراثیم وارث زنجیر یکدیگر» از دفتر «رجعت سرخ ستاره» به این تفنن ادبی دست می‌آویزد:

این فصل را با من بخوان باقی فسانه است این فصل را بسیار خواندم عاشقانه است

هفتاد باب از هفت مصحف بر نوشتم این فصل را خواندم ورق را در نیشتم
از شش منادی راز هفت اختر شنیدم این رمز را از پنج دفتر برگزیدم
این بانگ را از پنج نوبت زن گرفتم این عطر را از باد در برزن گرفتم
این جاده را با ریگ صحرا پویه کردم این نامه را با موج دریا مویه کردم

این فصل را با من بخوان باقی فسانه است
 شگبیر غم بود و شبیخون بلا بود
 این فصل را بسیار خواندم عاشقانه است
 هر روز عاشورا و هر دم کربلا بود
 قابیلیان بر قامت شب می‌تیندند
 هابیلیان بوی قیامت می‌شنیدند
 (باقری، 1372: 90-180)

این ساختار را ما در اشعار شاعران قبل از انقلاب نیز می‌بینیم، شاملو، فروغ و شفیعی کدکنی، حتی پیش از آنها، خود نیما با تکرار سطری از یک شعر نو به عنوان هسته مرکزی و تجلی اندیشه، «چارگوشی موزائیک وار» را برای حفظ و انسجام ساخت به وجود می‌آورده اند:
 * خانه ام ابری است / یکسره روی زمین / از فراز گردنه، خرد و خراب مست / باد می‌پیچد / یکسره دنیا خراب از اوست / و حواس من / آی نی زن که تو را آوای نی برده است دور از ره کجایی؟ / خانه ام ابری است / در خیال روزهای روشنم کز دست رفتندم / من روی آفتابم / همی برم در ساحت دریا نظاره / و همه دنیا خراب و خرد از باد است / و به ره نی زن که دائم می‌نوازد نی، در این دنیای ابر اندود / راه خود را دارد اندر پیش.

(نیما یوشیج، 1364: 165)

علی معلم هم با گزینش وزن «مستفعلن مستفعلن مستفعلن فع» که وزنی نسبتاً طولانی است، هر پارهٔ مثنوی را با بیت:
 این فصل را با من بخوان باقی فسانه است
 این فصل را بسیار خواندم عاشقانه است
 تجدید مطلع می‌کند. او سعی دارد با این حربه، راهی برای تنبیه خواننده و نیز تنوع قالب جستجو کند. این شکل گزینش وی در واقع هم ویژگی‌های قالب سنتی را داراست و هم خصیصهٔ ارگانیک وار شعر نو را؛ یعنی شاعر هم از یک الگوی وزنی و قالب بیرونی یا شکل چند بعدی [stanza form] استفاده کرده که تا حدی مقید است و هم یک شکل درونی و پیش رونده (organic)، که با عنصر قافیه و درج ردیف‌های نسبتاً بلند (... می‌روند این کاروان‌ها) پا به پای شعر نو، نقش‌های برجسته‌ای را بر حصار بستهٔ قالب‌های سنتی باز آفرینی می‌کند. نه تنها معلم، بهبهانی هم نشان‌های تاریخ و تلمیحات فرهنگی - میهنی را به شکلی راه راه در غزل می‌انگارد:

«حمید آزاد شد، هویزه آزاد شد...»

نوشته‌ها جان گرفت، خطوط فریاد شد

«هویزه آزاد شد، حمید آزاد شد...»

جوانی آنجا رسید: نهال دیروز ما
 که سرو شد، قد کشید، که شاخ شمشاد شد
 خطوط لغزنده بود، جوان چون آهن، چو کوه
 گذشت مریخ وار، خطوط پولاد شد
 خطوط پولاد بود، که جمله در چشم من
 شکفت با رنگ و نور، خطوط از یاد شد
 ز جوشش خون چه سود؟ نه چشمه نه سیل بود
 نه خانه ویران از او، نه دشت آباد شد
 وطن! چه سرها به خاک، فتاد تا کار تو
 ز سر به سامان رسید، ز نو به بنیاد شد
 خطوط با سایه‌ها، نشست در اشک من
 «حمید آزاد شد، هوپزه آزاد شد...»

(بهبهانی، 1370: 100-99)

این گونه ساختارها به شیوه جریان سیال ذهن، صحنه‌ها و مشاهدات شناوری است در روزنامه‌ها و مطبوعات که شاعر با هنرمندی خاص، بر لوح شعر می‌کوبد. پروازهای رؤیایی کلمات با حرکات آکریباتیک و زیگزاگ وار مصرع یا مصرع‌ها و در قدم‌های بلندتر یک بیت در تمام متن شعر، کنترل‌کننده تصاویر پراکنده است. چنین مُنَبَّت کاری‌ها در پیکره قالب‌های سنتی، تفکر «سنگ شدگی» (زرزین کوب، 1363: 100) را از ذهن‌ها فرار می‌دهد و رویش جوانه‌های بالندگی را بر دهان کوزه پر تراوش گذشتگان به تجربه می‌نشانند.

معلم و متفکر تر و خوش سابقه تر از او بهبهانی، به کمک عنصر خیال، خود را درون این نقش‌ها به اعماق تاریخ و فرهنگ ایران سفر می‌دهند. فرهنگی آکنده از اضداد و تاریخی مملو از تناقض را در داخل «کاشی کوچکی» به تصویری می‌کشند. هر فصل این سال‌ها در تداوم شکل نهایی و زمینه‌آبی ذهن، شریکی بلا عوضند و روند «مرحله‌ای» دارند. این مراحل با بر گردان یا پژواکی ساز نخستین آوای ساخت، به سایر مرحله‌ها پیوست می‌گردد. در نهایت، نشانه‌های تاریخی در درون نقشی واحد فشرده می‌گردد.

چنان که در غزل «بهبهانی» گذشت، این ساخت روایی به هیچ وجه شاعر را در آزادی‌های بیانی و آفرینش «الگوهای نوین» فرم محدود نمی‌کند. بلکه به عکس آن چه شاعر به جهان

درونی و به اصطلاح سوژه (subject) - انتزاعی - می‌پرداخت، در این ساختار می‌شود با خیزشی به جلو میدان ذهن و وابردگی مطلق را رها کرده، به نماهای واقعی و عینی (objective) زندگی دست می‌ساید و سعی کند نه تنها همان طور که می‌بیند بنویسد، بلکه وی می‌تواند در جای جای این قطعه شعر خود، نیمایی وار بر بدنه خانه قدیمی تنه‌ای بزند و خطوط هندسی شعر را به طرزی نو معماری کند و هر کجا نیاز به استحاله باشد، از پوسته پیشین خارج شود و طرحی نو بنگارد. در یک نگاه گذرا، مشاهده می‌کنیم که شاعر بین واقعیت و ذهنیت خود در نوسان است. موضوع را عوض می‌کند، واحدها را به هم در می‌آمیزد، تا این که نهایتاً به «هستی واحد» ی نائل آید. واژه «خطوط»، نگاره‌ای است که شاعر ارزش شکستن را در تن آن احساس می‌کند. تکرار پی در پی آن در خط عمودی غزل، شعر را به قیام خوانده، شاعر را تحریک می‌کند تا به گونه‌ای دریاست‌ها و آیین‌های متداول را به هم ریزد. بنابراین با الهام از موسیقی کلام، هر بیت را به چهارپاره‌هایی متقارن بدل می‌کند تا به مصرع اجازه تنفس داده باشد. سپس با درج یک مصرع به عنوان «واسطه العقد» این «رشته خانه‌ها» شعر را انتظامی طبیعی می‌بخشد و از این طریق راه سخت گذشته را هموارتر می‌پیماید.

نمونه دیگر از تغییر ساختار آن است که شاعر گاهی برای تفتن یا تغییر لحن و یا به خاطر یافتن قافیه و ردیف خوش آهنگ، از غزل به مثنوی می‌رود. این شیوه در شعر انقلاب، هر چند جدید نیست، اما حرکتی از «نقطه توقف» به شمار می‌آید. چرا که در دوره‌های پیش، منظومه‌هایی عاشقانه مثل «شیرین و فرهاد» وحشی بافقی، وقتی که فرهاد زبان به تغزل می‌گشاید تا در وصف دلبری «شیرین» با حفظ وزن، قالب به غزل بدل می‌شود و نیز در منظومه «جمشید و خورشید» سلمان ساوجی:

مثنوی:

نهاد آن صورت دل‌بند در پیش به زاری این غزل می‌خواند با خویش

غزل:

«گویا این نقش بی جان صورت جان من است

نقش بی جانم مخوان کین نقش جانان من است»

می‌دمد جانی و هر دم بلبل جان در قفس

می‌کند فریاد کین بوی گلستان من است

صورتی در پیش دارم خوب و می‌دانم کنون

صورت جمعیت حال پریشان من است

(ساوجی، 1348: 29)

و از «علی معلم» در ضمن مثنوی هجرت :

مثنوی:

جان را کمر بندید و با جانان بخوانید ای مطربان شنگ و خوش الحان بخوانید

غزل:

ای از اسیران کمندت خسته تر ما	از زمره ی زنجیریانت بسته تر ما
در جلوه گاه عرض استغنا و حاجت	بگسسته تر از ما تو و پیوسته تر ما
با زخم صید انداز چشم دل شکارت	از جعد زلف سرکشت بشکسته تر ما
ای با خیالت راهیان ما رهاتر	از هر دو عالم در کمندت رسته تر ما
تا چند استغنا و هجران تو تا چند	دل بسته تر ما با تو و بگسسته تر ما
یاد آر از زنجیریان جعد مویت	ای از اسیران کمندت خسته تر ما

(معلم، 1374: 108)

درج چارپاره در مثنوی، از دیگر فنون کشف ساختار نو می‌باشد که تاکنون در شعر فارسی سابقه نداشته است. بویژه این نمونه از جست و خیزها، کار شاعران جنگ است.

مثنوی :

خوشا فهم فهمیده نوجوان	که بی قدر بودش تمام جهان
خوشا شور «قربانعلی عرب»	گه رقص مرگ و جنون و طرب

چارپاره :

«که فهمیده را دید در قتلگاه»	زنارنجک آن دم که ضامن کشید
به زیر زره پوش خود را فکند	گوارایی شهد خون را چشید

(بختیاری، 1367: 48)

البته تفنن‌های دیگری نیز به شکل بی رنگ در پاره‌ای از اشعار پس از انقلاب روی کرد داشته است که به نوعی در پویش و توان تأثیر دخیل بوده اند. مثل واگذاری بخشی از شعر به

خواننده با استفاده از نشانه‌های سجاوندی:

تا آدمم که با تو خداحافظی کنم بغض امان نداد و خدا ... در گلو شکست
(امین پور، 1379: 110)

- نوعی بازی با کلمات، «قرینه سازی»، درهم آمیزی واژه‌های اسکولار شیب در غزل
«مساحت رنج»:

شعاع درد مرا ضرب در عذاب کنید مگر مساحت رنج مرا حساب کنید
محیط تنگ دلم را شکسته رسم کنید خطوط منحنی خنده را خراب کنید
بلاغت غم من انتشار خواهد یافت اگر که متن سکوت مرا کتاب کنید
(همان: 151)

نتیجه گیری

بی شک، شاعر انقلاب در هر یک از زمینه‌های شعری، گرایش به نوآوری داشته است. دیدش نسبت به انسان، جهان، مذهب، طبیعت و ... دگرگون گشته است. در شعر بیش از هر چیز، شاعر در پی حس کردن مفاهیم انتزاعی برای مخاطب است که در این روند از کارکردهای فراوان بهره جسته است. مثلاً کارکرد رنگ در انتقال حس شاعر به شنونده یا خواننده و یا ساختار جدید شعر با ابداع وزن‌های عروضی که تاکنون در شعر کلاسیک سابقه نداشته است و حس‌آمیزهایی که در بستر شعر انقلاب ظهور می‌یابند. بنابراین تاریخ انقلاب بر گرد محوری تازه از فضا و اندیشه بال و پر می‌گستراند. در نتیجه روزمرگی شعر را به ارمغان می‌آورد. شعرهای قالب کلاسیک هم می‌توانند بر اساس معناها و در بایست‌های نورسیده اجتماعی به سود نوپردازی‌های شعر مدرن دگرگون شوند.

منابع

- شفیعی کدکنی (م. سرشک)، محمدرضا، 1357، از بودن و سرودن، چاپ دوم، تهران: انتشارات توس.
- نوروزی، جهان بخش، 1375، ادبیات معاصر (از مشروطیت تا امروز)، چاپ اول، شیراز: انتشارات ره گشا.
- رستگار فسایی، منصور، 1373، انواع شعر فارسی، چاپ اول، شیراز: انتشارات نوید شیراز.
- حسن لی، کاووس، 1379، به لیخند آینه‌ای تشنه ام، چاپ اول، شیراز: انتشارات هفت اورنگ.
- کافی، غلامرضا، 1380، بررسی ساختاری و محتوایی شعرجنگ (پایان نامه کارشناسی ارشد)، شیراز: دانشگاه شیراز.
- امین پور، قیصر، 1374، تنفس صبح، چاپ دوم، تهران: نشر سروش.

- ساوجی، سلمان 1348، جمشید و خورشید، به کوشش ج.پ. آسموسن و فریدون برهمن، تهران.
- بهبهانی سیمین، 1370، خطی ز سرعت و از آتش، چاپ سوم، تهران: انتشارات زوار.
- میرزایی، محمدسعید، 1376، درهایی برای بسته شدن آفریده شد، تهران: نشر کانون.
- محمودی، سهیل، 1364، دریا در غدیر، چاپ اول، تهران، ثابت انتشارات حوزه هنری.
- بهبهانی، سیمین، دشت ارژن، چاپ دوم، تهران: انتشارات زوار.
- حسن لی، کاووس، 1379، رستاخیز کلام، چاپ اول، شیراز، ناشر پیروی.
- زرین کوب، عبدالحسین، 1363، سیری در شعر فارسی، چاپ اول، تهران: انتشارات نوین.
- احمدی، بابک، 1378، ساختار و تاویل متن، چاپ چهارم، تهران: نشر مرکز.
- راکعی، فاطمه، 1369، سفر سوختن، چاپ اول، تهران: مرکز نشر فرهنگی رجاء.
- علی پور، مصطفی، 1378، ساختار زبان شعر امروز (پژوهشی در واژگان و ساخت زبان شعر معاصر)، چاپ اول، تهران، انتشارات فردوس.
- قزوه، علی رضا، 1373، شبلی و آتش (گزینه اشعار)، چاپ اول، تهران، مؤسسه فرهنگی محراب اندیشه.
- محمدی نیکو، باقری، ساعد، محمد رضا، 1372، شعر امروز، چاپ اول، تهران: انتشارات بین المللی الهدی.
- شفیعی کدکنی، محمد رضا، 1380، صور خیال در شعر فارسی، چاپ هشتم، تهران: انتشارات آگه.
- مقصدی، بهرام، 1378، فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی، چاپ اول، تهران: انتشارات فکر روز.
- میرشکاک، یوسف علی، قلندران خلیج (?)، (به دلیل نداشتن شناسنامه به هشت فصل عشق بنیاد حفظ آثار دفاع مقدس، تهران 1374 رجوع شود)
- بهمنی، محمد علی، 1377، گاهی دلم برای خودم تنگ می شود، چاپ دوم، تهران: نشر دارینوش.
- کاشانی، سپیده، 1378، گزیده اشعار، چاپ اول، تهران: نشر نیستان.
- عزیزی، احمد، 1378، گزیده اشعار، چاپ اول، تهران: نشر نیستان.
- موسوی گرمارودی، علی، 1378، گزیده اشعار، چاپ دوم، تهران: نشر نیستان.
- امین پور، قیصر، 1379، گزیده اشعار، چاپ سوم، تهران: انتشارات مروارید.
- بهمنی، محمد علی، 1377، گزیده اشعار، چاپ اول، تهران: نشر دارینوش.
- امامی، نصرالله، 1377، مبنای روش های نقد ادبی، تهران، نشر جامی.
- فروزانفر، بدیع الزمان، 1377، مثنوی معنوی، چاپ یازدهم، تهران: انتشارات جاویدان.
- زرین کوب، عبدالحسین، 1362، نقد ادبی، چاپ سوم، تهران، انتشارات امیرکبیر.
- شمیسا، سیروس، 1380، نقد ادبی، چاپ دوم، تهران: انتشارات فردوس.
- رستگار، مهدی، 1373، نوآمدگان شعر انقلاب (بررسی ادبیات انقلاب اسلامی)، تهران، سمت.
- یوشیج، نیما، 1364، مجموعه آثار به کوشش سیروس طاهباز و نظارت شراگیم یوشیج، چاپ اول، تهران، نشر ناشر.