CC BY

سال ششم، شماره ۱، پیاپی ۱۸ بهار ۱۴۰۲

www.qpjournal.ir
ISSN : 2783-4166

توصیف و تحلیل جریان شعر دیگربا تأکید بر اشعار بیژن الهی، بهرام اردبیلی و هوشنگ چالنگی

هادی طیطه[۱] دکتر ویدا دستمالچی[۲]

تاریخ دریافت:۱۴۰۱/۰۶/۲۵ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۹/۲۹

نوع مقاله: پژوهشی

(از ص۷۳ تا ص ۹۰)

20.1001.1.27834166.1402.6.1.4.1

چکیده

در دهه‌ی چهل بعد از موج نو احمدرضا احمدی جریان شعریی به نام شعر دیگر شکل گرفت که شاعران آن تمایل وافری به نوگرایی، عرفان، هنجارگریزی، تعهدگریزی، گریز از سنت‌های ادبی، طبیعت‌گرایی، سمبولیسم و نوع نگاه انفسی داشتند که آن‌ها را در یک مبانی فکری و رتوریک مشترک گروه می‌کرد. بیژن الهی، بهرام اردبیلی، هوشنگ چالنگی، حمید عرفان و هوشنگ بادیه‌نشین از مهم‌ترین شاعران این گروه بودند. نگارندگان در این پژوهش برآنند تا با روش توصیفی- تحلیلی مؤلفه‌های شعر دیگر را تحلیل کنند و هر کدام از این مؤلفه‌ها را در شعر بیژن الهی، بهرام اردبیلی و هوشنگ چالنگی نشان دهند. با توجه به اینکه هر کدام از شاعران دیگر نسبت به هم شگردها و شیوه‌های متفاوتی را به کار بسته‌اند، نگارندگان با شیوه‌ی توصیفی تحلیلی و با به کارگیری منابع کتابخانه‌ای بررسی مؤلفه‌های شعر دیگر را در شعر سه شاعر لازم و ضروری دانسته‌اند که بتوان آنچه بنا بر بسامد در کارهای شاعران این گروه وجود دارد، مورد بررسی و تحلیل قرار دهند. از نتایج این پژوهش می‌توان به این مسائل اشاره کرد که نخستین گروهی که شعر سپید فارسی را سمت و سویی عرفانی می‌بخشد، شعر دیگر است، از سویی دیگر تمایل به هنجارگریزی در سطح زبان در شعر شاعران این گروه بیش از دیگران نمود دارد. تمایل به سمبولیسم اجتماعی و آمیخته کردن آن با عرفان از دیگر شگردهای شعری این گروه از شاعران است.

واژه‌های کلیدی: شعر دیگر، بیژن الهی، بهرام اردبیلی، هوشنگ چالنگی.

---

۱ . هادی طیطه، دانشجوی دکترای ادبیات غنایی، دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران// (نویسنده مسئول) tite.hadi@gmail.com

۲ . استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران// dastmalchivida@yahoo.com

۱- مقدمه

شفیعی کدکنی در موسیقی شعر در باب شعر منثور چنین می‌گوید که حال و هوای غنایی در شعر منثور بیشتر غلبه دارد. «در شعر منثور به معنی خاص کلمه جهان‌بینی و حال و هوای شعر، بویژه شعر غنائی است که بر اثر حکومت می‌کند ولی در جامه‌ی نظم versification ظاهر نشده است مثل غالب شطحیات صوفیه خاصه بایزید بسطامی که بزرگترین سراینده‌ی شعرهای منثور در فرهنگ ایرانی است» (شفیعی کدکنی، ۱۴۰۱: ۲۴۲). این سخن شفیعی کدکنی در باب شعر شاعران دیگر صدق می‌کند که غالبا در شعر دیگر با مفاهیم عرفانی روبه‌رو هستیم، از آنجا که عرفان، آمیختن مفاهیم دینی با عشق است، می‌توان گفت که در متون عرفانی نیز غالبا حال و هوای غنایی غالب است و شعر شاعران دیگر یکی از ویژگی‌های شعریت در شعر سپید دارا است. شفیعی کدکنی در جایی دیگر از موسیقی شعر بحثی دارد راجع به اینکه در شعر جدید معنا امری مابعدی است و در شعر قدیم معنا امری ما قبلی است. این بحث نیز با شعر دیگر که بر متفاوت‌گویی و دیگر گویی شاعران دلالت می‌کند، پیوند می‌خورد: «شاعر قدیم همیشه از مطالبی که شما از پیش می‌دانستید، ترکیبی بوجود می‌اورد که آن ترکیب به شما لذت می‌داد هر قدر هم که تشبیه و استعاره‌اش نو بود. در صورتی که در شعر جدید گوینده بعد از آن که شعر را سرود، تازه معنا بوجود می‌آید، معنایی که از قبل به هیچ روی، سابقه نداشته است» (شفیعی کدکنی، ۱۴۰۱: ۲۶۳). شعر شاعران دیگر نیز با تکیه بر همین اصل که معنا مابعدی است، آفریده می‌شود، یعنی شاعر طوری می‌گوید که پیش ازاین گفته نشده است. اگر چه هم بر این اصل شعر دیگر هم بر سخن شفیعی کدکنی نقدی وارد است که معنا هرگز امری مابعدی نیست، اما می‌توان تلاش شاعران برای ایجاد تصاویر مرکب و تودرتوی جدید پذیرفت، زیرا که شاعران همواره با تکیه بر سنت از هنجارها می‌گریزند، زمانی که سخن از هنجارگریزی به میان می‌آید، باید حد و حدود هنجار را مشخص کرد، حتی بخشی از سنت ادبی مانند وزن، تصاویر کلیشه‌ای و... هنجار محسوب می‌شوند، شاعر با تکیه و فرض‌گرفتن وجود آن‌ها دست به هنجارگریزی می‌زند و چیزی جدید می‌آفریند، بنابراین همیشه با تکیه بر چیزی که از پیش می‌دانسته‌ایم چیزی دیگر را خلق می‌کنیم.

۱-۱- پیشینه‌ی پژوهش

تا کنون هیچ پژوهشی در باب شعر دیگر، بررسی و تحلیل مؤلفه‌های آن با استناد به شعر شاعران این جریان صورت نگرفته است، اما در باب شاعران این جریان پژوهش‌هایی به صورت پراکنده صورت گرفته است که به شرح زیر به آن‌ها اشاره می‌شود.

منوچهر تشکری و پروین گلی‌زاده در «بررسی شعر هوشنگ چالنگی و تأثیر آن بر جریان‌های دهه‌های ۵۰ تا ۷۰» (۱۳۸۸) به این نکات اشاره کرده‌اند که چالنگی همانند بسیاری از شاعران، نخست با شاعران شعر موج نو بود و سپس به جرگه‌ی شاعران دیگر پیوست که بعدها هسته‌ی شعر حجم را شکل دادند و اشاره کرده‌اند که شعر چالنگی شعری موجز است و به عناصر طبیعت و زادبوم خود توجه ویژه‌ای داشته است. فرح نیاز کار و مرتضی جعفری در

«تحلیل و تفسیر ساختار زبانی- ادبی تاریخ بیهقی و حلاج الاسرار بیژن الهی» (۱۳۹۹) به تأثیرپذیری‌های معنایی و زبانی بیژن الهی از تاریخ بیهقی پرداخته‌اند. هادی طیطه و ویدا دستمالچی در «بررسی انواع هنجارگریزی در دیدن بیژن الهی بر اساس آرای لیچ» (۱۳۹۹) به این مهم رسیده‌اند که یکی از برجسته‌ترین عناصر ادبیت متن در شعر الهی عدول از هنجار و زبان روزمره است. مریم رامین نیا در «ملال و اطوار سوژه مدرن در شعر الیوت و بیژن الهی» (۱۴۰۰) از بیژن الهی به عنوان شاعر موج نو یادکرده و به تأثیر پذیری‌های الهی از الیوت پرداخته است. هادی طیطه و مهسا ایمانی در «توصیف و تصویر سیمای معشوق در جوانی‌های بیژن الهی» (۱۴۰۱) به این نتیجه رسیده‌اندکه عشق در جوانی‌های بیژن الهی بر خلاف مجموعه‌ی دیدن، غالبا تنانه و زمینی است.
با توجه به اینکه تاکنون در حوزه‌ی شعر دیگر و تأثیر آن بر شکل‌گیری شعر حجم پژوهشی صورت نگرفته است، بررسی و تحلیل مؤلفه‌های این جریان شعری با استناد به شعر شاعران این جریان لازم و ضروری می‌نماید.

۲- توصیف و مؤلفه‌های شعر دیگر

در هیچ منبعی هیچ گونه تعریفی از جمله برشمردن ویژگی‌های شعر دیگر ارائه نشده است و آنچه گفته می‌شود؛ ماحصل نگاه نگارندگان به اشعار شاعران دیگر و تبیین و مشخص کردن ویژگی‌های آنان بر اساس بسامد در شعرهایشان است. نخست باید گفت «شعر دیگر» بر ایجاد تفاوت و به گونه‌ای گفتن که گفته نشده یا شنیده نشده و دیده نشده است؛ اطلاق می‌شود و این را هم در صفت دیگر و هم در شعر شاعران این جریان، می‌توان مشاهده کرد. این یکی از گمانه‌هایی است که بر اساس نام خود جریان می‌توان به آن اشاره کرد. از ویژگی‌های شعر دیگر می‌توان به موارد زیر اشاره کرد با نگاه به این نکته که نگارنده معتقد است؛ آن چه گفته می‌شود؛ توصیف شعر دیگر است، نه قاعده و قانون برای تولید این نوع شعر.

۲-۱- کشف لایه‌های غریب زبان و هنجارگریزی: زبان شعر دیگر از زبان متداول بسیار فاصله می‌گیرد و این حاصل تشبیهات عقلی به عقلی، آوردن یک امر نامحسوس در کنار یک امر محسوس، آوردن صفت برای موصوفی که معمولا متداول نیست، آوردن فعلی نامتداول برای فاعل که بسامد این مورد بسیار بالاتر است، به عبارتی زبان از گفتار متداول، دور و با هنجارگریزی در سطح نحوی جملات و دیگرگونه کردن معنا به این سطح (سطح زبانی) ادبیت می‌بخشند، این ویژگی را شعر حجم نیز دارد. به عبارتی دیگر به قول شفیعی کدکنی معنا مابعدی است یا به قول بیژن الهی «قراردادی را پذیرفتن در نپذیرفتن هیچ قراردادی یک حرکت عرفانی است» (رویایی، ۱۳۹۱: ۴۴). گریز از هنجارها و انوع برجسته‌سازی‌ها مهمترین ویژگی و اصل مهم در شعر دیگر است که عامل اصلی تفاوت است و دیگرگونه بودن این نوع شعر را با سایر جریان‌های دیگر نشان می‌دهد.

۲-۲- تعهدگریزی: شعر دیگر تعهدگریز است البته تعهد در باور شاعران دیگر متفاوت است با آنچه در باور شاعران سیاسی دهه‌ی چهل وجود دارد که معتقد بودند شعر باید در خدمت جامعه باشد. رویایی در هلاک عقل به وقت اندیشیدن چنین می‌گوید: «نباید به زور و تصمیم، درد و فلسفه به شعر تحمیل کرد و لولوی مسئولیت اجتماعی در

برابرش نهاد، این فرق می‌کند با آنکه شعر گاهی تأثیری گذرا از حوادث زمان و اضطراب آدمیان می‌گیرد و می‌گذرد. این است که من تعجب می‌کنم که گاهی می‌بینم عده‌ای حکم صادر می‌کنند که شعر محصول زندگی و زندگانی و حتی خود آن است و باید چنین و چنان باشد. این حرف را باید اصلاح کرد. اگر شعر با آنچه حیات من و حیات انسان زمان من را می‌سازد اشاراتی دارد نه به خاطر این است که شاعر مسئولیت و وظیفه و تعهدی حس می‌کند و هدفی اجتماعی در شعرش تعقیب می‌کند، بلکه بلکه به عنوان یکی از مظاهر حیات بشر، خطی از مفاهیم زمانه می‌گیرد» (رویایی، ۱۳۹۱: ۷۳). به عبارتی آنان معتقد هستند، اثری که دارای شعریت باشد، متعهد است و متعهد هم می‌کند، درواقع در بحث تعهد نگاه شاعران شعر دیگر بیشتر افلاطونی است از آنجا که رابطه‌ی میان تعهد و شعر را رابطه‌ای ذاتی می‌دانند نه جدا از هم و تفکیک‌پذیر.

۳-۲- عرفان آفاقی: عرفان و درون‌گرایی در شعر دیگر با عرفانی که در طول ادبیات کلاسیک با آن روبه رو می‌شویم؛ تفاوت‌های اساسی دارد. عرفان در ادبیات کلاسیک وجهه‌ای منفعل و دور از بازتاب مسائل اجتماعی-سیاسی دارد، اما در شعر دیگر هر دوگونه‌ی نگاه دیده می‌شود (هم نگاه انفسی و هم نگاه آفاقی)، اگر چه نگاه انفسی غلبه دارد. مثلا بیژن الهی با سمبل‌ها به مبارزه و واکنش به حوادث سیاسی دهه‌ی چهل پرداخته است. در شعر اسلامپور از طریق مبارزه با سنت در شعر شقیقه‌ی سرخ لیلی و در شعر اردبیلی در اثنای زمینه‌ی رمانتیک به واکنش به مسائل سیاسی- اجتماعی منجر می‌شود، درواقع شاعران دیگر حتی در نوع برخورد و بازخوردشان به مسائل بیرونی نسبت به هم دیگر «دیگر» هستند. برای نمونه بهرام اردبیلی به ایجاز در زبان تأکید بسیار دارد. به گونه‌ای که طول مصرع‌ها در شعرهای او بسیار کوتاه می‌شود، ولی در جوانی‌ها از بیژن الهی علی‌رغم حضور اندک ایجاز در زبان به مصرع‌هایی بلند بر می‌خوریم. این نگاه انفسی که حاصل نوع خاص نگاه عرفانی شاعران دیگر به جهان ماورای خودشان است. این مسأله تا جایی پیش می‌رود که برای دیگر جانداران و اشیاء پیرامون روح قدسی قائل می‌شوند. به عبارتی شاعران دیگر به ذات پدیده‌ها رخنه می‌کنند و از آن به بیان مقصود خود می‌پردازند.

۴-۲- در پس زمینه معنایی عاطفی: عمدتاً به ذات اشیاء وجانداران رخنه کرده و از درون به بیرون می‌نگرند. نوع نگاهی که در ادبیات کلاسیک، در نگاه مولانا به اوج می‌رسد، کشف لایه‌های جدید زبان، چندصدایی، چند معنایی، تازه‌گری در پس زمینه معنایی عاطفی (شاعران دیگر به شدت تمایل به بیان آنچه دارند که گفته نشده است) و حضور مفاهیم مربوط به عشق، از دیگر ویژگی‌های شعر دیگر در پس زمینه‌ی معنایی عاطفی است. هر دو نوع عاطفه‌ی بیم و امید در شعر شاعران این گروه دیده می‌شود. نگاهی که به عشق در شعر این شاعران وجود دارد، قابل توجه است. آنان هر دوگونه‌ی عشق را در کارهایشان بازتاب می‌دهند. هم عشق تنانه (عشق و معشوق زمینی و مادی که بیشتر از سبک وقوع به بعد بسامدش در ادبیات بیشتر شد) و هم عشق غیر تنانه (عشق و معشوق آسمانی و معنوی).

تصاویر سورئال، ذهنی و انتزاعی، پیوند با طبیعت و کارکرد انسان‌وارگی طبیعت و اشیاء از ویژگی‌های شعر دیگر است. از دیگر ویژگی‌های بارز شعر دیگر آن است که خود را محدود به موقعیت و فضا (مکان یا طبیعت خاص)

نمی‌کند (در واقع رها از قید و بندهای زمانی و مکانی است) و ایجاز در کارهایشان به وفور دیده می‌شود. بر خلاف ایجاز در زبان، در تصاویر به ایماژهای مرکب و تو در تو توجه می‌کنند. همچنین از زبان نثر متون تصوف و کتب مقدس گرفتند. اگر شاملو برای رسیدن به زبان آرکائیک بیش از بیش از تاریخ بیهقی وام گرفت؛ دیگری‌ها برای بیان مفاهیم خود به زبانی روی آوردند که قابلیت نماد پذیری را داشته باشد. برای این کار آنان از متون نثری مانند کشف الاسرار، تذکره الأولیا، قرآن، انجیل، مرصاد العباد و... بهره گرفتند. در سال ۱۳۴۷ و ۱۳۴۹ دیگری‌ها دو جزوه شعر به نام شعر دیگر بیرون دادند: «شعر دیگر ۱» و «شعر دیگر ۲» که حاصل تلاش گروه پنج نفره: بیژن الهی، هوشنگ چالنگی، فیروز ناجی، پرویز اسلامپور و بهرام اردبیلی بود. «دفترهایی که به تعبیری صد تومن صد تومن پول روی هم گذاشتند تا این شعر حیات داشته باشد» (شریف‌نیا و رئیسی، ۱۳۹۳: ۴۵)، همچنین «تاریخ اسم‌های دیگری را به آن‌ها اضافه کرد. حمید عرفان، هوشنگ آزادی‌ور، مجید فروتن، قاسم هاشمی نژاد و رضا زاهد. اگر خود هرگونه ارتباط و تأثیرپذیری را نپذیرند و گروه نشوند، تأثیری در اصل قضیه می‌کند؟ اما خود این پنج نفر، هوایی‌تر از آن بودند که تیم داری کنند. بیژن الهی رفت انگلیس. ناجی رفت فرانسه. اسلامپور رفت نیویورک و اردبیلی هم رفت هند و جزایر قناری تا فقیر بشود» (شریف‌نیا و رئیسی، ۱۳۹۳: ۴۵). دیگری‌ها زبان و فرم شعر نیما را خوب می‌شناختند و همین امر علت پیشبرد شعر و تأثیرشان بر شعر امروز و بازگشایی ورق‌های تازه‌ای در شعر بعد از نیما بوده است این را در هنجارشکنی‌های نحوی و بهره‌گیری از طبیعت و توجه به متون کلاسیک نیز می‌توان دید. یک نمونه از این برجسته‌سازی‌های نحوی را می‌توان در این شاهد مثال دید، برای مثال نیما اگر می‌گوید: «هنگام که گریه می‌دهد ساز» (اسفندیاری، ۱۳۸۹: ۶۵۲)، «ی» قبل از «که» موصولی حذف شده است و در شعر نیما علاوه بر هدف ایجاز در زبان، به جهت گنجاندن کلمه در وزن هم هست، اما این تکنیک را در شعر بیژن الهی با هدف تبدیل شدن به یک سنت ادبی برای رعایت ایجاز در زبان زیاد خواهیم دید برای نمونه: «جا که راه‌ها همه بیراهه‌ست» (الهی، ۱۳۹۳: ۲۴) یعنی جایی که راه‌ها همه بیراهه است. از اینگونه کاربردها که نیما آن‌ها را باب کرد، دیگری‌ها در مسیر شعر خود وام گرفتند. اگر نیما به طبیعت خود بسیار توجه می‌کند، آنان این امر را وام گرفته و از دل پدیده‌های طبیعت به جهان بیرون نگاه می‌کنند. مؤلفه‌ی دیگر و بارز و مشترک بین شعر حجم و شعر دیگر طبیعت‌گرایی است که در آثار شاعران این جرگه قابل مشاهده است.

۱-۲- بیژن الهی

بیژن الهی با نام‌های دیگری چون فرود خسروانی، فرهاد سامان، طاهر علفی، تینا شهرستانی، فرهاد آرام و ا. اسفندیاری، متولد ۱۶ تیرماه ۱۳۲۴ و متوفای ۱۰ آذر ۱۳۸۹ شاعر، مترجم و نقاش ایرانی بود. کارهای ترجمه او در حوزه‌ی شعر نیز مانند اشراق‌ها که شعرهای آرتور رمبو یا بهانه‌های مأنوس از فلوبر، نیت خیر از فریدریش هلدرین، صبح روان از کنستانتین کاوافی و حلاج الاسرار (اخبار و اشعار حسین بن منصور حلاج) در شعر امروز تأثیر بسیاری داشته و توجه بسیاری از شاعران را به خود جلب کرده است. از الهی تا کنون فقط دو مجموعه شعر منتشر شده است که انتشارات بیدگل در بعضی سطرها برخی از واژه‌ها را سانسور و حذف کرده است. «جوانی‌ها» و «دیدن» نام

دو مجموعه شعری است که از الهی منتشر شده‌اند. زبان شعر بیژن الهی در «جوانی‌ها» با سادگی (دور از زبان آرکائیک و نزدیک به زبان گفتار) دارای پیامی متفاوت و تازه است و شاعری است که به ساخت واژگان نیز دست برده است. در جوانی‌ها تمایل به ساخت تصاویر تودرتو و مرکب دارد و از اطناب در تصاویر بهره برده است. از حیث دایره واژگانی، شعر بیژن الهی پربار است و کمتر واژگان تکراری به چشم می‌خورد. جز این از واژه‌ها در معنای گذشته‌ی خودشان نیز اراده کرده است و در زنده کردن واژگان مهجور مانند مقام‌یافتن، نقب زدن، برودت، مرغول و... نیز دست داشته است. نوع نگاه الهی انفسی است و از درون‌سو به برون سو می‌نگرد. الهی در مجموعه شعری اول خود یعنی جوانی‌ها، زبانی ساده، جملاتی طولانی (که حاصل تصاویر مرکب و اطناب در ایماژ است) با لایه‌های معنایی چند سویه می‌نگارد و طیف مخاطبان خود را گسترش می‌دهد. ایماژ در برشی از شعر هاروت که در زیر می‌آید نمونه‌ای از این تصاویر تودرتو، مرکب و دارای اطناب است.

کدام ستم
قلب مرا زیر یک کبوتر کرچ
شکسته بود تا نفس بکشد (الهی، ۱۳۹۳: ۱۳۳).

تصویر ساده و مفرد اولیه در طرح این پرسش دیده می‌شود: کدام ستم قلب مرا شکسته بود؟ با توضیح موقعیت آن «زیر یک کبوتر کرچ» تصویری دیگر بر آن افزوده است و پس از آن علتی برای شکسته شدن «تا نفس بکشد» می‌آورد. تا پرسش خود را هنری‌تر و دارای عنصر حقیقت مانندی کرده باشد و به این ترتیب تصویری دیگر بر دو تصویر اولیه می‌افزاید تا در سطح ایماژ، به اطناب رسیده باشد و از ایماژ مفرد خودداری کرده باشد. همین مسأله باعث شده است تا در «جوانی‌ها» بسامد جملات طولانی در هر مصرع، بیشتر باشد، اما در مجموعه‌ی شعری دوم خود «دیدن» این زبان را کنار نهاده و به زبانی دشوار تغییر رویه می‌دهد و به طبیعت نثر نزدیک‌تر و از گفتار متداول بسیار دور می‌شود. اگر طبق گفته‌ی فرمالیست‌ها همین منحرف شدن از گفتار روزمره و گریز از هنجارها و برجسته-سازی‌های زبانی، به زبان، عنصر ادبی بودن ببخشد (ایگلتون، ۱۳۹۳: ۸ و ۴)؛ مجموعه‌ی دوم او یعنی «دیدن» دارای ادبیت بیشتری نسبت به مجموعه‌ی اول اوست. از حیث انسجام طولی و عرضی، شعر او دارای فرم ذهنی ساختارمند و منسجم است. امری که در شعر شاعران امروز نادیده گرفته می‌شود و به سختی می‌توان بین سطرهای آغازین و پایانی شعرهاشان ارتباطی پیدا کرد. نوع انسجام در بیشتر شعرهای الهی از نوع انسجام معنایی است، نه مکانی یا زمانی. نوع نگاه عرفانی که یکی از ویژگی‌های مهم در شعر دیگر است، با چشم‌اندازی امروزی، در شعرهای روایی الهی دیده می‌شود، مثلا در شعر زیر:

حوضی داشتم
با ماهی‌ی قرمزی
در آبش
خوش داشتم ببینم
ماهی قرمزم بر فراز چنارها

پرواز کند
به حوض نگاه کردم
خالی بود
فراز چنارها کلاغی می‌پرید
و ماهی‌ی قرمزم میان نوکش
تکان تکان می‌خورد (الهی، ۱۳۹۳: ۱۵).

دوست داشتن بر تغییر آنچه که هست و تغییر قضای الهی دور از حکمت و آگاهی است و این در شناخت خود و آگاهی از خود ما را یاری می‌کند تا با مشیت الهی همراه و سازگار و راضی به آنچه هست؛ باشیم. این نوع تفکر عرفانی که در جای جای شعر الهی دیده می‌شود، ورای آن که زیباست، ممکن است، عده‌ای را به این تفکر وادارکند که در راستای سیاست‌های حاکم و دوری از هرگونه اعتراض (روی‌گردانی) است، چنانچه افراط در این نوع نگاه، مولانایی را برای ما مجسم می‌کند که در تمام مثنوی معنوی خود یک بیت در ارتباط و پرداخت به اعتراض برون از خود ندارد. در واقع این نوع نگاه معتقد است؛ اگر آدمی به شناخت خویش برسد و خود را صائب و بی حسد و کینه کند؛ دنیای برون به همان مرتبه زیباتر و درست‌تر خواهد شد. لیک اگر عرفانی که در شعر الهی وجود دارد؛ چند پهلو نمی‌بود و از سمبولیسم اجتماعی کارکرد نمی‌کشید؛ این سطرها در باب وی درست در می‌آمد. چنانچه شعر «گلیلی در پرده‌ی خون» در اشاره به تیرباران‌های دهه‌ی چهل اینگونه می‌گوید:

شب که سروهای ناز ماه را سوراخ کرده‌اند
دستی بریده در اقصای شب
بر سقف همه‌ی گورها چراغ می‌آویزد.
پس بخان که خروسان تاج خیش را بر سرت گذاشته‌اند
ای که قبله‌نماها مکان تو را در فریاد شرقی‌ی من
معلوم می‌دارند (همان: ۶۷).

و در اپیزود دوم همین شعر می‌گوید:

کجاست خورشید
روح میلیون‌ها خروس شهید
که در دوران پیش از ساعت صبح را جار می‌زدند؟ (همان، ۶۷).

سروهای ناز ماه سمبل مبارزانی است که تیرباران می‌شوند و خروسان که مردم مبارز هستند؛ قدرت شاهی را به تو بخشیده‌اند. صبح که سپیدی را در خود دارد، سمبل آزادی و دادخواهی است که صدای مبارزان است. در بخشی از شعر هاروت که انتشارات بیدگل سطری از آن را که اتفاقا آیه‌ی قرآن است؛ حذف کرده است؛

اینک شیر و خون از بیستون روانه‌است.
ابن مقفع، با عطر نان گرم، از تنور کلمات بیرون میآید.

پس که
یک شب، پس از باران، چتر را می‌بندد و تنها می‌شود؟
الف لام میم
سلام بر تبرهایی که حروف آزادی را
جدا جدا کرده اند (همان: ۱۳۸).

الهی به حمایت حق اشاره دارد و واژه‌ی چتر نشانه‌ی حمیت و حمایت و پناه خداست. می‌گوید: آیا خدا در یک شب او «ابن مقفع» را از حمایت خود محروم می‌کند؟

الف لام، میم که از حروف مقطعه محسوب می‌شود؛ مفسران زیادی را در باب بازگشایی آن به گمانه زنی وا داشته است. آنچه مورد مشترک بین همه‌ی مفسرین است؛ آن است که این حروف بر اسم‌هایی از خدا دلالت دارند که با عبارت حروف آزادی نیز هم‌خوانی دارد. با این نگاه فعل جداجداکردن، معنی وسعت بخشیدن به اسماء حق را به خود می‌گیرد و تبر نیز می‌تواند؛ مشیت‌الهی و رازی که در حروف مقطعه نهفته است؛ باشد. از آن جا که برخی نیز معتقدند حروف مقطعه رازی است؛ بین اولیاء خدا و ذات حق و هرکس به آن دست یابد؛ به اسم اعظم دست یافته است. جز این لایه انگاره‌ای خاص در شعر الهی با توجه به این امر که بارزترین ویژگی شعر الهی و شعر شاعران دیگر عدول از هنجارهاست، چنانچه فقط در یک مجموعه‌ی شعری چهل و هفت بار دست به هنجارگریزی می‌زند.

انواع هنجارگریزی در دیدن بیژن الهی	تعداد هنجارگریزی‌ها
هنجارگریزی آوایی	۴ مورد
هنجارگریزی واژگانی	۹ مورد
هنجارگریزی نوشتاری	۲ مورد
هنجارگریزی نحوی	۲۲ مورد
هنجارگریزی زمانی	۱۰ مورد

(ر.ک: طیطه و دستمالچی، ۱۴۰۱: ۱۸).

۲-۲- بهرام اردبیلی

طاهر علفی با نام مستعار بهرام اردبیلی، عارف و شاعر متولد ۱۳۲۱ در اردبیل و متوفای ۱۳۸۴ در تهران از شاعران شعر دیگر و امضا کنندگان بیانیه شعر حجم بود. اردبیلی بعدها امضاکردن بیانیه‌ی شعر حجم را دام حجم خواند و معتقد بود؛ بسیاری از شاعران شعر دیگر از لحاظ مالی فقیر بودند. خاصه او و هدف از امضا کردن این بیانیه آن بود که همچنان در خانه‌ی رؤیایی، شام بخورند (کیارس، ۱۳۹۵: ۴۰). مجموعه‌ی اشعار او به کوشش میثم ریاحی با نام «رهگذری در خواب پروانه‌ها» منتشر شده است. از ویژگی‌های شعر او می‌توان به زبانی دارای تعقید، کشف لایه‌های انگاره‌ای نو و نامکشوف، پس زمینه‌ی معنایی عاطفی مرتبط با عرفان و درون‌نگری، روح بخشیدن به طبیعت، برجسته‌سازی در زمینه‌ی معنایی، استفاده از تکنیک جایگزینی در نحو جملات، بهره‌گیری از واژگان بیشتر در دایره

لغات خود و پرهیز از تکرار، استفاده از ترکیبات اضافی نامحسوس و تشبیهات حسی به عقلی (یک امر محسوس را با یک امر نامحسوس در هم می‌آمیزد و منجر به خلق تصاویر متحیر در طول شعر می‌شود، مانند لطف باد) اشاره کرد. چند مؤلفه‌ی بارز دیگر را نیز در تحلیل شعرهای او نشان خواهیم داد.

همیشه رازی بزرگ
در بشقابی سپید
به ما تعارف می شود
جزیره
نگین در یاها
مرده اند جانوران بلوط رنگ
و در مه و دو د کوهساران
تپه یی بر من معلوم است
رازی بزرگ
از دُم این ماهی ی در آب
جدا می شود
تمام عالمیان بر من معلوم است
و رفتار نگین
که همه ی معلومان را سبز می کند و
در خود می تند
آبها
راز بزرگ ما
و تو در گلوی آب
خفته می میری (خورشیدی، ۱۳۹۱: ۶۰).

در سطر اول شعر آشنایی زدایی می‌بینیم که جای غذا را در بشقاب که صورت متداول آن است شاعر به هم ریخته است. از این گونه هنجار شکنی‌های معنایی که عامل آن جایگزینی یا جابجایی کلمات در محور همنشینی و جانشینی است؛ در شعر اردبیلی به وفور دیده می‌شود. در شعر اردبیلی نیز باید از نشانه‌ها به مقصود و مطلوب رسید. برای نمونه در این شعر در سه مصرع «رازی بزرگ/ از دُم این ماهی‌ی در آب/ جدا می‌شود». این راز بزرگی که از دم ماهی بریده شده؛ همان است که می‌گوید؛ در بشقابی سپید به ما تعارف می‌شود. ضمن اینکه دوباره از برجسته‌سازی معنایی و آشنایی زدایی بهره گرفته است. نکته بارز دیگر در هنجارگریزی نوشتاری است که اندیشه‌ی جدایی راز بزرگ از دم ماهی در شیوه نوشتاری «ماهی‌ی» نیز دیده می‌شود. البته این شیوه نوشتاری نوع «ی» در میان شاعران دیگر به طور کلی رایج است، اما اینکه آن راز بزرگ چیست؛ در مصرع بعدی به آن اشاره می‌کند که معنایی عرفانی

دارد «تمام عالمیان بر من معلوم است». ضمیر عارف بر احوال جهان پیرامون و جهان احوال احاطه دارد در واقع عارف، زنگار آینه‌ی وجود خود را با سیر الی الله صاف می‌گرداند و به قولی صافی می‌شود، پس از آن دل او آینه‌ی اسکندر می‌شود که بر احوال ملک جهان آگاهی دارد. نگین نیز که با توجه به نشانه‌ی ماهی در شعر آمده است و با محور طولی شعر بی‌جهت نیست؛ استعاره از دل است و سبز شدن نیز به دو معنا هم روشن شدن و آشکار شدن بر ضمیر دل، هم رنگ نگین را اشاره می‌کند. از سویی باید به این نکته نیز توجه داشت که فعل «معلوم است»؛ از پایان مصرع «در خود می‌تند»؛ به قرینه‌ی لفظی حذف شده است. در بند پایانی شعر، آب که ویژگی‌های زلالی، عمق، بیکران بودن و منعکس کننده احوال برون (خاصیت آینگی) را دارد؛ به مثابه‌ی همان راز بزرگ دانسته است، چرا که ویژگی‌های همان ضمیر دل را دارد و نیز در دو مصرع «و تو در گلوی آب/ خفته می‌میری» از عنصر جابجایی در محور همنشینی استفاده کرده است و جای آب و تو عوض شده است. البته این در یک نگاه است که بعد از واژه‌ی خفته در خوانش، مکث می‌شود. نگاه دیگر آن است که ترکیب گلوی آب اضافه‌ی استعاری باشد و مخاطبِ «تو» ی شاعر با آگاهی از آن می‌میرد و دانستن آن راز بزرگ مساوی با مردن می‌شود «آبها/ راز بزرگ ما/ و تو در گلوی آب/ خفته می میری».

همسرم!
این دعا و قسم را که سخت ناخواناست
به گردن اسبی بیاویز
که بر اجساد سربازان و ما خواهد گذشت
اسبی به هیأت انسان
به هیبت بهمنی در سهند.
اردیبهشت است
قتال ترین ماه منظومه شمسی
فروبند درها را ای بیوه ی سی ساله
اسب نبی در قریبان
شیهه می کشد و بی مرکوب،
در کمند سواره نظام است
شام
دیگران را فطیر و کلم بده
برای بهرام
پونه بجوشان.
ماه درشت خوب
دری که به لطف باد- باز و بسته می شود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

الامان ای جوخه
ماشه را نچکان
هنوز اندکی شب است...

برنوی روسی
سکوت قربیان را نشانه میگیرد
و نبی در ذهن شاعر
نشسته برباد و برارس می تازد (خورشیدی، ۱۳۹۱: ۷۱-۷۰).

عمده‌ی کار اردبیلی در این سروده کشف آفاق جدید در پس زمینه‌ی معنایی عاطفی است و گاه آن که علت و معلول‌ها روشن نیست. برای نمونه اگر پرسیده شود چرا اردیبهشت قتال‌ترین است؟ چرا فروردین یا دیگر ماه‌ها نه؟ پاسخی دریافت نخواهیم کرد (مگر آن که مفهوم زیباییِ بیشترِ طبیعت را به دلیل قرار گرفتن اردیبهشت در اواسط بهار، اراده کرده باشد) و در حین کشف زیبایی بدیع در لایه‌ی معنایی، بهتر آن است که پی علت و معلول نباشیم. در نچکاندن ماشه از سوی جوخه و علت حذف شده که برای آن «هنوز اندکی شب است» می‌آورد؛ نچکاندن ماشه چه ارتباطی با شب بودن می‌تواند داشته باشد؛ لازمه‌اش به درنگ افتادن مخاطب است و تداعی‌گر شلیک گلوله در پگاه برای انجام اعدام است. به عبارتی شاعر می‌گوید؛ ماشه را نچکان هنوز چندی از شب مانده و هنوز پگاه نرسیده است. شاعر به تیرباران‌ها و اعدام‌های دهه‌ی چهل اشاره دارد (نگاه آفاقی)، لیک به عبارتی هم انسجام در محور طولی شعر باریک است هم روابط علی و معلولی در شعر سست است. البته تعبیر «هنوز اندکی شب است» تعبیری شاعرانه است و برای مفهوم شب بودن یا نبودن قید مقدار آورده است که خود را از کلام و گفتار متداول دور کرده است و نمی‌توان منکر شعریت هر بند از شعر شد. سروده صمیمتی قابل لمس دارد. بند چهارم شعر «شام/ دیگران را فطیر و کلم بده/ برای بهرام/ پونه بجوشان» و واژه‌های فطیر، کلم، بهرام و پونه در این امر تأثیر گذار بوده است. نشانه گرفتن برنوی روسی سکوت را، نیز به روح بخشیدن به اجزای نامحسوس اشاره دارد و در عبارت پایانی نشستن نبی بر باد در ذهن شاعر و بر ارس تاختن، ایماژی سورئال است که تأکید شاعر را بر خلق و کشف معنایی دیگر می‌رساند. البته نوع نگاه اردبیلی را در این شعر هم می‌توان مشاهده کرد. در عباراتی چون «اسبی به هیات انسان»، «قتال‌ترین ماه منظومه شمسی» و ترکیباتی چون «لطف باد» که شاعر بیشتر به دنبال کشف معنایی جدید است تا آن که به فرم به مثابه‌ی بازشناسی شعر بهایی داده باشد. این کار اردبیلی با سایر کارهای او از این حیث متفاوت است.

بی‌گمان
تو برای مداوای انزوای من
مرگ را باید در استوایی‌ترین قاره‌ی آفتاب
که مشرق نوبنیادش را

از تکان کتف‌های گندمگون من
خواهد شناخت

از عزیمت خود شرمگین کنی (خورشیدی، ۱۳۹۱: ۷۳). این اپیزود از یک سروده‌ی اردبیلی از هر حیث شعری متعالی است (در نوع نگاه خود) و علت آن برجسته‌سازی معنایی (آوردن فعلی که برای فاعل خود دور و نامعمول و شناخته نشده است) و در آن واحد کاربرد استعاری کشیدن از فعل پایان شعر یعنی شرمگین ساختن است (مرگ را به انسانی تشبیه کرده است که شرم و خجالت دارد). تشبیه مضمر محل طلوع آفتاب (مشرق) به کتف‌های گندمگون که وجه شبه آن رنگ زرد است و نوع تشبیه، تشبیه جمع (مشرق نو بنیاد) به جمع (کتف‌های گندمگون من) و حسی به حسی است. نوع تشبیه تفضیل هم در آن دیده می‌شود. در واقع مقصود شاعر آن است که آفتاب، مشرق نوبنیاد خود را (محل بدیع در طلوع خود) از تکان کتف‌های گندمگون من می‌شناسد، یعنی محل طلوع آفتاب، کتف‌های گندمگون من است و آن را بر آفتاب ترجیح داده است؛ و در جمله «مرگ را از عزیمت خود شرمگین کنی» از مرگ کاکرد استعاری کشیده است و در عبارت «آفتاب که مشرق نو بنیادش را از تکان کتف‌های گندمگون من خواهد شناخت» کاربرد فعل «خواهد شناخت» برای «آفتاب» به آن روح بخشیده و هم از آن کاربرد استعاری گرفته است (آفتاب را به انسانی مانسته کرده است که قوت ادراک و شناخت دارد).

۳-۲- هوشنگ چالنگی

چالنگی متولد ۱۳۲۰ در مسجد سلیمان است که نوشتن شعر را از دهه‌ی چهل آغاز کرده است. نخستین بار شاملو او را در مجله‌ی خوشه به جامعه‌ی ادبی معرفی کرد. «آنجا که می‌ایستی»، «نزدیک با ستاره‌ی مهجور»، «زنگوله‌ی تنبل»، «آبی ملحوظ» از مجموعه اشعار اوست. زبان شعر چالنگی، ساده، روان و نزدیک به زبان گفتار و البته دارای لایه‌های معنایی عمیق است که از ویژگی‌های ماندگاری یک شعر به حساب می‌آید. شعر او به طبیعت نثر نزدیک‌تر و نسبت به دیگری‌های دیگر از موسیقی درونی بیشتری (نغمه حروف، تکرار، انواع جناس‌ها، ردها، تسبیغ و...) بهره گرفته است. تصاویر سورئال، از درون‌سو به برون‌سو نگریستن و نشاندن مخاطب غیابی را به مخاطب خود تا حد اعلای دیدن که قدرت روایت چالنگی را در ساخت ایماژها نشان می‌دهد؛ از ویژگی‌های شعر اوست.

در باغ
تابوهای حائل
تابوهای کهنه‌ی حائل
رفتن خیالی بیش نیست
بگذار بنشینم
و فکر رفتن را
در جیب‌های خود
پنهان کنم.

بگذار دست‌ها را
بگذار این علائم بومی را
پشت کتاب‌ها بگذارم.
رفتن خیالی بیش نیست
-از مادرم شنیده ام این را -
از مادرم که باغ را آرام
تا روی میز خانه هدایت کرد.
بگذار با فکر آن ستاره
که بوی گندم می‌داد
دلخوش باشم
شمشیر را بخوان
شمشیر را بخوان
شمشیر فصل آخر این باغ است
شمشیر را بخوان
تا من
آن تماشاگر باشم
که رعشه‌های آخر این باغ پیر را
با چشم‌های کهنه‌ی خود دیده است
بگذار بنگرم
بگذار از دریچه بر این باغ بنگرم (چالنگی، ۱۳۹۱: ۲۹).

در شعر مذکور واژه تابو رد الصدر الی الابتدا و واژه حائل ردالعروض الی العجز با مصرع بعدی خود می‌سازند، اگر چه در شعر بی‌وزن بهتر است؛ به طور کلی از همان واژه رد استفاده شود، چرا که این صنعت‌ها برای بیت که واحد شعر عروضی (جز نیمایی) است؛ صدق می‌کند. مهمترین کار چالنگی در ترکیب دو امر ملموس و غیر ملموس است و این همان مسأله‌ای است که بدان اشاره شد و مخاطب غیابی را یا معنا و پس زمینه معنایی عاطفی خود را جلوی چشم مخاطب می‌نمایاند. برای نمونه در شعر زیر در عبارت «فکر رفتن را/ در جیب‌های خود پنهان کنم» که هم برجسته‌سازی معنایی دارد و علت آن عبارت است از: کاربرد یک فعل برای فاعلی که آشنای با آن فعل نیست. در واقع این کار، کار دیگری‌هاست که به گونه‌ای «دیگر» بگویند و مهمترین شاخصه شعرشان «تفاوت» در بیان است. لیک این مشخصه ادعای خودشان است. آیا ما به عنوان پژوهشگر نیز به چنین اثباتی رسیده‌ایم؟ نیما هم تفاوت بیان دارد و شاملو هم؛ و تمام سبک‌ها به همین منوال. در جواب این پرسش مقدم، باید چنین اذعان داشت که بیش از هرچیز آنچه که در شعر چالنگی و دیگر شاعران این جریان یافت می‌شود؛ نوع برجسته‌سازی معنایی است که

منجر به ایجاد این «تفاوت شده است». مسأله‌ای که در این شعر پیش چشم باید داشت؛ تکرارهاست که مهم‌ترینِ آن‌ها تکرار فعل بگذار، در طول روایت باشد تا آن‌جا که مخاطب را می‌نشاند و می‌ایستاند و او را به باغ می‌برد. به نوعی در روایت خود به تعلیق یاری می‌رساند و در آخر قربانی شدن باغ را به تصویر می‌کشد. یک رد دیگر هم در بعد از جمله‌ی معترضه‌ی- از مادرم شنیده ام این را- در عبارت «از مادرم» مشاهده می‌کنیم که به موسیقی درونی شعر قوت بخشیده است؛ اما اگر پرسش شود که آیا می‌شود باغ را با تمام سروها و... تا روی میز خانه هدایت کرد؟ باید در جواب این پرسش مقدم گفت که در واژه‌ی باغ مجاز نهفته است. مجاز به علاقه‌ی مجاورت یا به علاقه‌ی جزء و کل. در واقع دسته گلی را روی میز آورده است، اما زیباتر و هنری‌تر آن است که از واژه باغ استفاده شود. حتی همزمان می‌توان صنعت اغراق را نیز در آن مشاهده کرد. جمله‌های امری که در تکرار بگذارها وجود دارد؛ به کشش بیشتر و تعلیق بیشتر کمک می‌کند و مخاطب را وا می‌دارد؛ در ریتم روایت سراغ عبارت بعدی برود که چرا بگذارم؟ برای چه بگذارم؟ این نوع نگاه به شعر چالنگی که مختص داستان یا رمان است به دلیل شیوه نگارش او در شعر است که به نثر کلاسیک گذشته ما تنه می‌زند، هم روایت داستان‌وار او در بعضی از اشعارش است. در عبارت «شمشیر فصل آخر این باغ است» وسائطی حذف شده اند، اگر نه چگونه شمشیر می‌تواند فصل آخر برای یک باغ باشد؟ به نظر می‌رسد مابین شمشیر و فصل، واژه‌ی باعث، دلیل یا عامل حذف شده است و ساده شده‌ی آن این گونه است شمشیر (عامل، دلیل، باعث) فصل آخر این باغ است. شاعر به کاربرد هنری آن با حذف وسائط پرداخته است. بی‌ربط نیست که دوری از حشو و تا جای امکان در کوتاه‌ترین جمله، بیشترین معنا را رساندن، از دیگر ویژگی‌های شعر چالنگی است (همین ویژگی در شعر او چالنگی را تاحد زیادی به شاعران موج ناب نزدیک می‌کند). آن‌جا که لازم است؛ از تکرار می‌پرهیزد، چرا که به شعریت و ادبیت کمکی نمی‌کند. این مسأله را در شعر بالا مشاهده می‌کنیم. با توجه به واژه‌ی پیر که صفت است؛ باعث می‌شود؛ جاندارانگاری را در باغ ببینیم. در مصرع بعد صفت کهنه را برای چشم می‌آورد که به کهنسالی خود اشاره دارد و هم صفتی بدیع است و برجسته‌سازی معنایی به شمار می‌رود و هم از کاربرد دوباره‌ی واژه‌ی پیر پرهیز می‌کند و به گونه‌ای دیگر دانه‌های تسبیح را جا می‌اندازد.

دیگر بیرقی بر آبم
چشم می‌بندم و با گردنم
رعشه‌هایم را هنجار می‌کنم
آیا روح به علف رسیده‌ست
پس بر می‌گردم و ببینم
که میان گوش‌های باد ایستاده‌ام
تا این ماهی بغلتد و
پلک‌های من ذوب شوند
آه من می‌دانم
فرو رفتن یال‌های من در سنگ

آیندگان را دیوانه خواهد کرد
و از ریشه‌ی این یال‌های تاریک
روزی دوست فرود می‌آید و
تسلیت دوست را می‌پذیرد
اکنون چشم ببندم و کشف کنم
ستاره‌یی را که اندوهگینم می‌کند (چالنگی، ۱۳۹۱: ۵۹).

پیوند طبیعت با این شعر چالنگی در دیگر شعرها هم دیده می‌شود. در عین زبانی روان، ایجاد ارتباط به دلیل اراده کردن معناهای چندگانه در شعر دشوار می‌شود. به گونه‌ای که ارتباط طولی در شعر از انسجام معنایی زبانی دور و با اولین خوانش ارتباط بین مصرع‌ها دیده نمی‌شود. باید نگریست که این ارتباط طولی شعر از هم گسیخته نیست، بلکه ارتباط اندام‌های شعری از نوع انسجام زمانی است (روایتی از اکنون به آینده، هم در گزارش توصیف‌ها و هم در فعل‌ها دیده‌می‌شود). یکی از حسن‌های این شعر زنده کردن فعل هنجار کردن در معنی به صورت عادی و معمولی در آوردن، تحت قاعده و قانون در آوردن است (با توجه به این امر که زبان فارسی با کمبود فعل روبه‌روست و در ترجمه متون فلسفی و تخصصی گاه از متن اصلی به همین دلیل دور می‌شود). شیوه‌ی کاربرد آن هم به گونه‌ای است که مخاطب از پس حس معنای فعل برآید. نکته‌ی برجسته بعد، کاربرد اضافه‌ی استعاری گوش‌های باد است که شاعر این جاندارانگاری را با ایستادن در میانه‌ی آن ملموس‌تر و قابل حس کرده است. گویا شاعر می‌خواهد؛ چندین صدا را با زبانی ساده (چند صدایی) برساند. یکی از این صداها صدای مرگ است. پرسشِ آیا روح به علف رسیده است؛ دو مصرع فرو رفتن یال‌های من در سنگ/ آیندگان را دیوانه خواهد کرد و مصرع تسلیت دوست را می‌پذیرد، اشاره به نیست شدن خود دارد. همه‌ی جملات، خبری هستند، جز پرسش هنری در «آیا روح به علف رسیده است». همچنین اغراض تمامی خبرها ابراز تأسف و ناراحتی است. در شعر چالنگی در میان مفاهیم، روح بخشیدن به اشیاء و گیاهان و مفهوم مرگ و در میان واژگان «ستاره، دوست، سایه، گل، کوه، ماه، درخت» واژه‌هایی با بسامد بالا هستند.

بعد آنچه دهانت را
چون سُهره کرد
خود را در آواز
ترا در آواز
در بدرِ دیدگان عجیب در بدر
و بعد
آنچه دهانت را
در آواز
چون سُهره کرد (چالنگی، ۱۳۹۱: ۱۴۶).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

در شعر مذکور به جای لحن و نوا یا سخن، واژه‌ی دهان را مجازاً و با علاقه‌ی علت و معلول به کار برده است؛ و سهره را سمبل صدای خوش اراده کرده است. فعل «کرد» را به قرینه لفظی- چون در پایان شعر آمده است- از مصرعِ «در بدرِ دیدگان عجیب در بدر» حذف کرده است. شعر، یک شعر دوری و دایره‌ای است. اینگونه شعرها هرگز تمام نمی‌شوند، البته اگر «آنچه» را در «آنچه دهانت را/ در آواز/ چون سُهره کرد»؛ شناس بگیریم نه ناشناس و مجهول. در این صورت شعر به پایان رسیده است و از این قاعده دور می‌شود. واژه‌ی دهان در سطر پایانی مجازاً فقط می‌تواند به علاقه علت و معلول لحن و نوا باشد. یکی از ویژگی‌های شعر چالنگی کاربرد همین مجازها در علاقه‌های متفاوت است که لایه‌ی رتوریک شعر او را غنی کرده است و به قوت تصاویر سورئال کمک می‌کند.

نتیجه‌گیری

شعر دیگر با مؤلفه‌هایی نظیر تأثیرپذیری از متون نثر صوفیه و کتب مقدس خاصه در شعر بیژن الهی و بهرام اردبیلی، هنجارگریزی‌ها در سطح زبان در شعر همه‌ی شاعران شعر دیگر با بسامد بالا، درهم‌آمیختگی دو نوع نگاه انفسی و آفاقی، تکیه بر گریز از قراردادهای شعر، نگاه سمبولیستی خاصه در شعر بیژن الهی و بهرام اردبیلی بر جریان‌های شعری بعد از خود نظیر شعر حجم و موج ناب تأثیر گذاشته است. در شعر دیگر، عرفان جلوه‌ای ویژه دارد که حاصل نوع نگاه‌شان به دنیای پیرامون است. صفت «دیگر» ناظر بر ایجاد تفاوت و دیگرگونه بودن دارد. چنانچه هر شاعر با شاعری دیگر «دیگر» و «متفاوت» است. عمده‌ترین تفاوت شعر حجم و شعر دیگر نیز در رسیدن به حجم است. هر شعر حجم دارای سه بعد طول، عرض و ارتفاع است. در بعد سوم حجم پرشی ناگهانی وجود دارد که گاه حاصل حذف وسائطی است که خواننده با گذر از طول و عرض و توجه به قرینه‌ها می‌تواند آن را کشف کند، به عبارتی در گام اول، حرکتی عینی است و در گام دوم، حرکتی که این عینیت را بدان شبیه، استحاله، مجاز یا استعاره می‌داند و در گام سوم، حرکتی فراعینی که حاصل تعامل دو حرکت اول است. در شعر حجم نیز تکیه بر گریز از هنجارها و قراردادهای شاعری مانند شعر دیگر حضور دارد.

Description and analysis of the flow of another poem with an emphasis on the poems of Bijan Elahi, Bahram Ardabili and Houshang Chalangi

Hadi Tite[1] Vida Dastmalchi[2]

Abstract

In the 1940s, after the Movje nov of Ahmadreza Ahmadi, a poetic movement called "other poetry" was formed, whose poets had a great desire for modernism, mysticism, norm avoidance, commitment avoidance, avoidance of literary traditions, naturalism, symbolism, and a kind of self-view. which grouped them in a common intellectual and rhetorical basis. Bijan Elahi, Bahram Ardabili, Hoshang Chalangi, Hamid Irfan and Hoshang Badiehneshin were among the most important poets of this group. In this research, the authors intend to analyze the components of other poems with a descriptive-analytical method and show each of these components in the poems of Bijan Elahi, Bahram Ardabili and Houshang Chalangi. According to the fact that each of the other poets have used different methods and methods, the writers have analyzed the components of other poems in the poem of the three poets have found it necessary and necessary to be able to analyze and analyze what is present in the works of poets of this group based on frequency. From the results of this research, it can be pointed out that the first group that gives white Persian poetry a mystical side is other poetry. has it. The desire for social symbolism and mixing it with mysticism is one of the other poetic techniques of this group of poets.

key words: Another poem, Bijan Elahi, Bahram Ardabili, Houshang Chalangi.

[1] . PhD student in lyrical literature, Urmia University, Urmia, Iran. **(Corresponding author) //** tite.hadi@gmail.com

2 . Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Shahid Madani University of Azerbaijan, Tabriz, Iran.// dastmalchivida@yahoo.com

منابع

الهی، بیژن، (۱۳۹۲)، **دیدن**، تهران: بیدگل.

الهی، بیژن، (۱۳۹۳). **جوانی‌ها**، تهران: بیدگل.

ایگلتون، تری، (۱۳۹۳). **نظریه‌ی ادبی**، ترجمه عباس مخبر، چاپ هشتم، تهران: مرکز.

چالنگی، هوشنگ، (۱۳۹۱). **گزینه اشعار**، تهران: مروارید.

خورشیدی، حنیف، (۱۳۹۴). **شاعران حجم**، *شاعران دیگر*، تهران: نگاه.

رویایی، یدالله، (۱۳۹۱). **هلاک عقل به وقت اندیشیدن**، تهران: نگاه.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا، (۱۴۰۱). **موسیقی شعر**، تهران: آگاه.

شریف‌نیا، حمید و رئیسی، ابراهیم، (۱۳۹۳). **آذرخشی از جنبش‌های ناگهان**، مشهد: بوتیمار.

طیطه، هادی و دستمالچی، ویدا، (۱۳۹۹). «بررسی انواع هنجارگریزی در دیدن بیژن الهی بر اساس آرای لیچ»، **پژوهشنامه‌ی ادبیات معاصر ایران**، ش ۳، صص ۲۳۳- ۲۵۳.

کیارس، داریوش، (۱۳۹۵). **کتاب بهرام اردبیلی**، تهران: رشدیه.

یوشیج، نیما، (۱۳۸۹). **مجموعه اشعار**، تهران: انتشارات زرین.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی