Archive of SID

نشریة دانشکدة
ادبیات
و علوم انسانی
دانشگاه تبریز
سال ٤٦، پائیز
١٣٨٢

شعر «موج نو» و شعر «حجم‌گرا»ی معاصر فارسی*

دکتر علی حسین‌پور**
E-mail: alihosienpoorchafi@yahoo.com

چکیده

در دهه چهل قرن شمسی حاضر جریان جدیدی در شعر معاصر فارسی ظهور کرد که به دلیل گسست کامل از جریانهای شعری پیش از خود و به سبب غرابتی که در اندیشه‌ها و اشعار بانیان و شاعران آن وجود داشت، به «موج نو» مشهور شد، و پس از گذشت مدتی کوتاه، با تغییراتی اندک، در هیأت «شعر حجم‌گرا» نمودار شد. این جریان در مقایسه با جریان شعر «سنت‌گرا» شعری بود «سنت گریز» یا حتی «سنت ستیز» بود و در مقایسه با جریان «شعر نو یا نیمایی»، مدرن می‌نمود چنان که شعر «نو»ی نیمایی پیش از خود را نیز «کهنه» می‌انگاشت. همچنین در قیاس با «شعر متعهد و ملتزم» که طرفدار نظریه «هنر برای مردم» بود و شعر را وسیله می‌دانست نه هدف، این جریان شعری هوادار نظریه «هنری برای هنر» بود و در جستجوی دستیابی به «شعر محض یا ناب» به غیر متعهد بودن شعر تاکید داشت. به همین دلیل، «جامعه گرایی» و «محتوا گرایی» که از اصول جریان شعر نیمایی بود، در این جریان جایگاهی نداشت، و «فرد گرایی» اساس کار را تشکیل می‌داد. در یک کلام، در این جریان با شاعرانی روبرو هستیم سنت ستیز، تعهد گریز، رویگردان از جامعه گرایی و محتواگرایی، و مدعی شعر مدرن و طرفدار شعر محض که از هر قید و بند فکری، اجتماعی، اخلاقی و ادبی آزاد باشد.

کلید واژگان: شعر معاصر فارسی، موج نو، شعر حجم گرا، شعر مدرن

---

* - تاریخ وصول ۸۱/۱۱/۲۵ پذیرش نهایی ۸۲/۸/۱۲

** - استادیار گروه ادبیات فارسی دانشگاه کاشان

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

از نیمهٔ نخست دههٔ چهل و به طور مشخص از سال ۱۳۴۱ش، سال انتشار مجموعه *طرح* از احمدرضا احمدی، طرحی نو در شعر معاصر در انداخته شد و جریانی جدید در شعر فارسی به راه افتاد که به «موج نو» مشهور شد .این حرکت، حرکتی بود عصیانی و افراطی که تغییر و تخریب تمام شالوده‌های صوری و ساختاری و معنایی شعر سنتی و حتی شعر نیمایی پیش از خود را وجههٔ همت خویش قرار داده بود.

این جریان در نیمهٔ دوم دههٔ چهل با قوت و قدرت بیشتری ادامه یافت و گروه بیشتری از شاعران طرفدار مدرنیسم به رهبری یدالله رؤیایی بدان پیوستند و سعی کردند که این موج بنیان‌کن را تا حدودی مهار کنند و جهت بخشند و با صدور بیانیه و قطعنامه و شناسنامه شعری، رسمیت و هویت آن را به همه اعلام کنند. این حرکت اخیر، که در حقیقت، صورت بازسازی و بازآفرینی شدهٔ همان جریان «موج نو» بود، «شعر حجم گرا» نام گرفت.

در مقاله حاضر، ضمن اینکه از زمینه‌ها و عوامل فرهنگی، اجتماعی و سیاسی پیدایش و گسترش شعر موج نو و شعر حجم‌گرا سخن به میان آمده، اصطلاح «موج نو» و «شعر حجم‌گرا» و وجه تسمیهٔ آنها، شاعران موج نویی و حجم گرا و مجموعه‌های شعری آنها، و پیشینهٔ اشعار موج نویی در شعر معاصر تبیین گردیده است .در ادامهٔ مقاله نیز ویژگیهای ادبی و محتوایی شعر موج نو و شعر حجم گرا به تفصیل و با ذکر نمونه‌های متناسب، بیان شده است.

اصطلاح موج نو، سرآغاز و وجه تسمیهٔ آن

در کنار حرکت حساب شدهٔ نیما یوشیج در جهت ایجاد تحول در شعر فارسی، از همان آغاز، حرکتهای تندروانه و نسنجیده ای نیز از طرف بعضی از شاعران صورت می‌گرفت که تقریباً ویژگی مشترک همگی آنها گسست کامل از میراثها و موازین شعر اصیل سنّتی، و تقلید خام و بی‌هنگام از سبک و سیاق شعر مدرن مغرب زمین بود. دکتر محمد مقدم پس از بازگشت از آمریکا، در سالهای ۱۳۱۳ و ۱۳۱۴ سه مجموعهٔ شعر با عنوانهای "*راز نیمه*

www.SID.ir

Archive of SID

شب"، *"بانگ خروس"* و *"بازگشت به الموت"* را منتشر کرد و پیش خود گمان برد که سبکی نو را در شعر فارسی رقم زده است .

پس از او دکتر تندر ـ کیا در سال ۱۳۱۸ از فرانسه به ایران بازگشت و در همان سال بیانیّه‌ای با عنوان «نهیب جنبش ادبی ـ شاهین» صادر کرد و به زعم خود به حیات شعر سنّتی فارسی خاتمه داد. او اشعار سر و دست شکسته و منثور خود را «شاهین» نام نهاد و خود را مبدع شیوه‌ای تازه در شعر فارسی معرفی کرد. دکتر علی شیرازی پور (شین. پرتو) نیز پس از بازگشت از فرانسه، در سال ۱۳۲۵ سه مجموعه با نام‌های *"ژینوس"*، *"دختر دریا"* و *"سمندر"* را تحت تاثیر اشعار سپید شاعران فرانسوی منتشر کرد که این مجموعه‌ها نیز راه به جایی نبرد و به‌زودی فراموش شد.

تلاش جدی‌تر در این زمینه را هوشنگ ایرانی از خود نشان داد. او نیز تحصیل کردهٔ فرانسه و اسپانیا بود و پس از بازگشت به ایران تحت تأثیر شعر مدرن اروپا به «شعر منثور» رو آورد و مجموعه‌های متجددانهٔ *"بنفش تند بر خاکستری" (۱۳۳۰)*، *"خاکستری"* (۱۳۳۱)، *"شعله‌ای پرده را بر گرفت و ابلیس به درون آمد" (۱۳۳۱)*، *"و اکنون به تو می‌اندیشم، به توها می‌اندیشم" (۱۳۳۴)* را منتشر کرد. بویژه شعری از او با عنوان «کبود» که در سال ۱۳۲۹ در شمارهٔ دوم نشریهٔ *خروس جنگی* به چاپ رسیده بود، تعجب و تمسخر بسیاری از شاعران و شعردوستان را به دنبال داشت:

هیما هورای/گیل ویگولی/غار کبود می دود /دست به گوش و فشرده پلک و خمیده / یکسره جیغی بنفش می کشد...

(ایرانی، هوشنگ، ۱۳۳۰، شعرکبود)

هیچ یک از این کوششها با استقبال شاعران و خوانندگان شعر مواجه نشد، بلکه برعکس، موجبات تحقیر و تمسخر و در نتیجه منزوی شدن شاعران این گونه اشعار را فراهم کرد و تقریباً همهٔ آنان پس از مدت کوتاهی شعر و شاعری را ترک گفتند و به کارهای دیگر روی آرودند.

سهراب سپهری نیز در برخی از آثار اولیه اش از جمله در *زندگی خوابها (۱۳۳۲)* گرایشهایی به شیوهٔ شاعری هوشنگ ایرانی از خود نشان می‌دهد و اشعاری را در همان

www.SID.ir

Archive of SID

مایه‌ها و مضامین ـ البته با بیانی نسبتاً روشن‌تر ـ ارائه می دهد. شعر زیر با عنوان «خواب تلخ» که حس آمیزی موجود در آن، ترکیب غریب «جیغ بنفش» ایرانی را به یاد می آورد، نمونه‌ای از این گونه اشعار است:

مرغ مهتاب/ می‌خواند/ ابری در اتاقم می‌گرید/ گلهای چشم پشیمانی می شکفد/ در تابوت پنجره ام پیکر مشرق می‌لولد/ مغرب جان می‌کند/ گیاه نارنجی خورشید/ در مرداب اتاقم می روید کم کم ...

(سپهری، سهراب، ۱۳۷۸، شعر خواب تلخ)

بسیاری دیگر از اشعار این مجموعه همچون فانوس خیس، جهنم سرگردان، یادبود، گل کاشی، مرز گمشده، لولوی شیشه‌ها، پاداش، و مرغ افسانه نیز از نظر ابهام معنایی و تصاویر تو در تو و غریبی که در آنها به کار رفته، اشعاری هستند نظیر شعری که نقل شد. در حقیقت، سپهری در زندگی خوابها به خوابها و تب و تابهای روحی خویش زندگی بخشیده و همانند گنگ خوابدیده‌ای آنها را شکسته و بسته برای دیگران تعریف کرده است. همین اشعار باعث شد که اسماعیل نوری علاء از مدافعان و مروجان جریان موج نو، سپهری را پدر جریان موج نو فارسی معرفی کند. او می‌نویسد: «لازم است به نقش مهم سپهری در به وجود آمدن موج نوی شعر ایران اشاره کرد. بدون شک سپهری پدر بلافصل این نهضت است و کسانی چون احمدرضا احمدی مستقیماً پشتوانه شعری خویش را از او گرفته‌اند.» (نوری علاء، اسماعیل، ۱۳۷۵، ص ۴۳).

البته سپهری در مجموعه‌های بعد، خاصه درصدای پای آب، مسافر و حجم سبز، از این گونه اشعار فاصله می‌گیرد و به شاعری تمام عیار با سبک ویژه ودستگاه فکری و فلسفی خاص تبدیل می‌شود، و در بین شاعران نیمایی از جایگاهی رفیع برخوردار می‌شود؛ تا آنجا که باید مجموعه‌های آغازین او را در زمرهٔ سیاه مشقهای شاعری او به حساب آورد، نه نمونه و نمودار سبک اصیل و طرز تازهٔ شعری او.

سرانجام در دههٔ چهل، به دلایلی که پس از این از آنها سخن خواهد رفت، زمینه برای پذیرش اشعار از این دست فراهم آمد. در چنین شرایطی بود که کتاب طرح (۱۳۴۱) از

www.SID.ir

Archive of SID

احمدرضا احمدی منتشر شد و با استقبال بسیاری از جوانان سنت گریز و تجددطلب همراه شد. «اشعار طرح، پس از انتشار، ظاهراً از طرف فریدون رهنما ... با وام از نام سینمای موج نوی فرانسه که در آن سالها هوادار فراوانی در ایران داشت، موج نو نام گرفت.» (لنگرودی، شمس، ۱۳۷۷، ص ۳۶) البته یدالله رؤیایی معتقد است که موج نو «تصادفاً در ژورنالیسم مملکت به غلط این طور نام گرفت.» (رویائی، یدالله، از سکوی سرخ، ۱۳۵۷، ص ۲۲۳). محمد حقوقی نیز می‌نویسد که اصطلاح «موج نو» را اسماعیل نوری علاء برای نامیدن این جریان به کار گرفته است (حقوقی، محمد، ۱۳۷۷، ص ۴). در هر صورت موج نو، طرح نویی بود که در شعر فارسی در دهه چهل درانداخته شد و چیزی نگذشت که فوجی از شاعران جوان بدین موج پیوستند و آن را به جریان رایج در دهۀ چهل تبدیل کردند. از میان این شاعران می‌توان به بیژن الهی، بهرام اردبیلی، محمدرضا اصلانی، شاهرخ صفایی، شهرام شاهرختاش، فریدون معزی مقدم، م. نوفل، محمدرضا فشاهی، مجید نفیسی، تیرداد نصری، حسین مهدوی (م. مؤید) جواد مجابی، هوتن نجات، حسین رسائل و حمید عرفان اشاره کرد.

زمینه‌ها و عوامل پیدایش جریان موج نو و شعر حجم‌گرا

در ظهور این جریان در دهۀ چهل در شعر فارسی عوامل فرهنگی، اجتماعی و سیاسی مختلفی مؤثر بوده‌اند که ذیلاً به مهمترین آنها اشاره می‌شود:

الف) پیش از هر چیز باید گفت که این جریان از جهات مختلف از برخی مکاتب ادبی اروپایی همچون دادائیسم، سوررئالیسم و «هنر برای هنر» تاثیر پذیرفته و یابه تعبیر درست‌تر تقلید کرده است. همانطور که پس از مکتب سمبولیسم در اروپا گروهی ازجوانان در عرصۀ شعر و ادب ظاهر شدند و در برابر همه سنتها و موازین شعری پیش از خود عصیان کردند و هذیان‌های ذهنی و روانی خود را بی‌هیچ آراستگی و پیراستگی به عنوان شعر ناب عرضه کردند و حتی نام مکتب خود یعنی «دادائیسم» را به طور تصادفی از میان فرهنگ لغت استخراج کردند[1] و همان طور که برخی از شاعران دادائیست بعدها سعی کردند تا نظم و نظامی به افکار و عقاید خود بدهند و قواعد و قوانینی را برای خویش وضع کنند و این تلاشها در نهایت به ایجاد مکتب جدیدی با عنوان «سوررئالیسم» منجر شد، در

www.SID.ir

Archive of SID

ایران هم بسیاری از شاعران موج نو نیز پس از مدتی به این نتیجه رسیدند که باید برای شعر خود اصول و قواعدی دست و پا کنند که همین مسأله در نیمه دوم دهه چهل به ظهور «شعر حجم گرا» به رهبری یدالله رؤیایی منجر شد.

اصولا مساله صدور «بیانیه» که در شعر موج نو و حجم‌گرا بدان بر می خوریم ـ مسأله‌ای که در شعر فارسی بدین سبک و سیاق تا بدان روز سابقه نداشته است ـ خود تقلید گونه‌ای است از مکاتب ادبی اروپایی خاصه مکاتب پیش گفته که هر یک برای خود بیانیه‌ای داشته اند. همچنین مضمون و مفهوم برخی از بندهای بیانیه شعر موج نوی فارسی تا حدود زیادی شبیه بندهایی از بیانیّه دادائیست‌ها و سوررئالیست‌هاست؛ هر چند که در «بیانیهٔ شعر حجم» تأکید شده است که: «اسپاسمانتالیسم (= حجم‌گرایی) سوررئالیسم نیست» (رؤیایی، یدالله، هلاک عقل به وقت اندیشیدن، ۱۳۵۷، ص ۳۶). یا آنکه رؤیایی در پاسخ به این سخن آزاد که گفته بود: «این دادائیسم بازیها و سوررئالیسم بازیها را پنجاه شصت سال پیش اروپایی‌ها درآوردند و به جایی نرسیدند» سعی در انکار این امر دارد و می گوید. نه، این خیلی فرق می کند با دادائیسم. دادائیسم جنبش افراطی پیشروی بود که به آن صورت نمی توانست دوام بیاورد، ولی سوررئالیسم چیزی بود غیر از دادائیسم که به دنبال آن ایجاد شد. اینکه می‌گوید: «دادای سوررئل، این طور نیست. دادائیست‌ها وقتی دیدند این کار یک عصیانی آشفته است، یک افراط بی‌مرز است، معقول ترین و شاعرترینشان آمدند و سوررئالیسم را دنبال کردند و سوررئالیسم مکتب جاویدی است. ... اینکه آزاد می‌گوید: چنین چیزها در پنجاه شصت سال پیش آمد و دوام نیاورد، به جهت این است که خیال می‌کند این شعرها نظیر آنهاست» (رؤیایی، یدالله، از سکوی سرخ، ۱۳۵۷، ص ۲۴۷).

ذیلاً نمونه ای از تقلید شاعران موج نو از شیوه و سبک شاعران دادائیست و سوررئالیست اروپایی آورده می شود .این نمونه نشان می‌دهد که چگونه شاعران موج نو تحت تاثیر شیوهٔ «نگارش اتفاقی» یا «نگارش دسته جمعی» شاعران سوررئالیست، دست به کار سرودن شعری به صورت جمعی شده‌اند. در شماره اول *جزوهٔ شعر* می‌خوانیم: «چندی پیش عده‌ای از دوستان ما برای تفنن هر یک بیتی سروده و به طور اتفاقی آن ابیات را زیر

www.SID.ir

Archive of SID

هم نوشتند؛ آنچه حاصل شد سه قطعه است...؛ غرض از انتشار این سه قطعه ـ صرف نظر از زیبایی آنها ـ این بود که ببینیم چگونه محیط و دنیای پیرامون بر ذهن انسان اثر می‌گذارد و چگونه چند شاعر با سلیقه‌های مختلف وقتی در میان اشیاء معینی به سر می‌برند همگی به نوعی و به صورتی متشابه تحت تأثیر آن قرار می گیرند...:

من سیاه/من سفید، زرد/من چنگ رنگها را می‌بینم/آهنگهای زندانی در فضای الکلی/ زمینی که می‌سوخت/ به تو خیره شدم/ چشمانت غرق در سبزی است/ برای میز و فنجان/تصمیم گرفتم/ لاله های دیواری/ مرا با خود به شاه نشین می‌برد/ اما سقف کافه کوتاه است».

(جمعی از شاعران موج نو، جزوه شعر، ۱۳۴۵، ص ۳۶)

ب) عامل دیگری که در پیدایش جریان موج نو در دهۀ چهل نقش داشت خستگی و دلزدگی شاعران موج نو از کاربرد نمادهای تکراری در اشعار شاعران جریان «سمبولیسم جامعه‌گرا» بوده است. توضیح اینکه شاعران نیمایی دهۀ سی به دلیل جو سرکوب و سانسور پس از کودتا مجبور بوده‌اند تا اشعار سیاسی و اجتماعی خود را با زبانی سمبلیک همراه سازند؛ اما این نمادها پس از مدتی آنقدر در شعر شاعران مختلف این جریان به کار رفت که دیگر لطف و لطافت اولیۀ خود را از دست داد و گویی تبدیل به معنای ثانوی کلمات شد، نه مفهوم سمبلیک آنها. برای مثال، شب به عنوان نماد ظلم و خفقان، صبح یا خورشید به عنوان سمبل آزادی و امید و عدالت، زمستان در نقش نماد اوضاع سیاسی و اجتماعی نامساعد و ...بارها و بارها در شعر این شاعران تکرار شد و بر اثر این تکرار «تمثیل‌ها و معانی پنهان اشعار سمبلیک برای خوانندگانش عادی و بدیهی شد و کمتر کسی در آنها ارزش شعری جست» (نوری علاء، اسماعیل، ۱۳۴۸، ص ۳۰۱).

پس به تعبیری می‌توان گفت که موج نو دهۀ چهل نوعی عکس‌العمل در برابر جریان مسلط و فراگیر دهۀ سی و نیمه اول دهۀ چهل یعنی «نمادگرایی» بوده است «به عبارت دیگر با تخفیف سمبولیسم همیشگی شعر، سوررئالیسم همیشگی آن تشدید شد ... .شاعر

www.SID.ir

Archive of SID

دریافت که می‌تواند نه تنها شعر سمبلیک نگوید، بلکه با تغییراتی در واقعیت زندگی و جهان، دنیای دیگری را خلق کند که در آن، اشیاء و محیط، زندگی جداگانه‌ای داشته باشند» (همان).

ج) شعر موج نو همچنین واکنشی بوده است در برابر اشعار شاعران سیاسی‌سرای دهه چهل خاصه شاعران «جریان شعر مقاومت»؛ شاعرانی که از شعر به مثابه وسیله و سلاحی در جهت مبارزه با رژیم بهره می‌گرفتند و کمتر به جوهر شعری و زیباییهای ذاتی شعر توجه داشتند. اصولاً دهۀ چهل عرصۀ جدال شعر فردگرا و تعهدگریز موج نو با شعر جامعه‌گرا و انقلابی بوده است. شاعران موج نو اشعار سیاسی و اجتماعی شاعران مقاومت را به شعارزدگی و مقطعی بودن متهم می‌کردند، و شاعران متعهد و جامعه‌گرا، اشعار فردگرایانۀ شاعران موج نو را با تعابیری چون شعر تسلیم و شعر بی‌دردانه محکوم می‌کردند .

نکته درخور توجه آنکه کوشش‌های شاعران مدرنیست دهۀ چهل که از همۀ سنّتهای شعری گذشته دست شسته بودند و مخالف هرگونه دخالت شاعر در مسائل سیاسی و اجتماعی بودند و تنها به هنر و شعر محض می‌اندیشیدند، تا حدود زیادی با فعالیّتهای رژیم گذشته در دهۀ چهل در جهت مدرنیزه کردن و به تعبیر درست‌تر غربی کردن فرهنگ و اقتصاد جامعۀ ایرانی همراه و همگام بود و از همین رو، اکثر نشریات و جراید و رسانه های فرهنگی دهۀ چهل مبلّغ و مدافع هنر و شعر مدرن و غیر سیاسی و بی تفاوت بوده‌اند؛ در حالی که شاعران سیاسی و انقلابی و مخالف رژیم مجبور بوده اند تا اشعار و افکار خود را از طریق دانشگاهها و محافل غیر رسمی فرهنگی و شب‌نامه‌ها و گاهنامه‌ها به مخاطبان و مدافعان خود منتقل کنند[۲].

روشن است که جریان موج نو با ویژگیهایی که داشت می‌توانست تا حدودی برخی از مقاصد فرهنگی و سیاسی رژیم گذشته را برآورده سازد .یا دست کم، می‌توانست به عنوان عامل بازدارنده ای در برابر شعر متعهد و انقلابی آن سالها ایفای نقش کند.

د) یکی دیگر از عوامل رواج و رونق جریان شعر موج نو در دهۀ چهل، انتشار برخی از نشریات، جراید، جنگها، مقالات و کتبی است که از طرفی اشعار شاعران موج نو را چاپ و از طرف دیگر با طرح بحثهای نظری، این شیوه از شاعری را تبلیغ و ترویج می‌کرده‌اند. از

www.SID.ir

Archive of SID

جمله این نشریات و جنگها می‌توان به جزوه‌ها و جنگهای شعر طرفه، دفترهای شعر روزن، و مجلات بررسی کتاب، شعر دیگر، آیندگان ادبی و بازار رشت اشاره کرد. در این مجلات و جنگها بود که شاعران و منتقدانی چون احمدرضا احمدی، یدالله رؤیایی، فریدون رهنما، مهرداد صمدی، پرویز اسلام پور و اسماعیل نوری علاء مطالبی را در دفاع از شعر موج نو و شعر حجم گرا نوشتند. در این میان البته یدالله رؤیایی و اسماعیل نوری علاء نقش مؤثرتری داشته‌اند. مجموعه سخنان و گفتگوهای رؤیایی دربارهٔ شعر و نقد شعر به ویژه در تبیین شعر موج نو و شعر حجم در سال ۱۳۵۷ در کتاب «از سکوی سرخ» جمع شد و به چاپ رسید و مجموعهٔ مقالات او نیز در همین سال با عنوان «هلاک عقل به وقت اندیشیدن» منتشر شد. اسماعیل نوری علاء نیز در کتاب صور و اسباب در شعر امروز ایران (۱۳۴۸) و مقالات دیگر از هیچ کوششی در دفاع از شهر موج نو فروگذار نبود.

اصطلاح حجم‌گرایی، سرآغاز و وجه تسمیه آن

همانطور که اشاره شد «حجم گرایی» جریانی جدید و جدا در شعر معاصر نیست، بلکه شق و شکلی دیگر از جریان شعر «موج نو» و ادامهٔ منطقی آن است. بیشتر شاعران مشهور حجم‌گرای نیمهٔ دوم دههٔ چهل همان شاعران موج نویی نیمه اول دهه چهل بوده‌اند حتی برخی از این شاعران در تدوین بیانیه شعر حجم نقش اساسی داشته‌اند. یدالله رؤیایی نیز آن گونه که اسماعیل نوری علاء از شاعران و نظریه‌پردازان جریان موج نو، در تقسیم‌بندی شاخه‌ها و شعب شعر موج نو بدان تصریح دارد، پیش از آنکه به عنوان داعیه دار و بنیانگذار حجم‌گرایی معرفی شود، مجذوب موج نو بوده است. از اینرو، نوری علاء در این تقسیم‌بندی، جایگاه شعری رؤیایی را در شاخهٔ «موج نوی مشکل» و در شعبه «نظم گرایان مشکل‌گو» تعیین می‌کند.[۳]

رؤیایی خود – گذشته از برخی اظهارنظرهای متناقض دربارهٔ شاعران موج نو – در مجموع، شعر شاعران مشهور این جریان را تایید می‌کند (رؤیایی، یدالله، از سکوی سرخ، ۱۳۵۷، ص ۷۷).

www.SID.ir

Archive of SID

اشکالی که رؤیایی بر شعر شاعران موج نو وارد می‌کند، پیـــروی نکردن این شاعران از «پرنسیب‌ها» (= اصول) و فرم مشخص است. این است که او به فکـــر تهیه «مانیفســت» (= بیانیه) می‌افتد و بدین وسیله سعی می‌کند تا شاعران موج نو را که خود نیز یکی از آنهاست زیر پرچمی واحد گرد هم آورد.(۴)

این فکر مورد توجه شاعران موج نو قرار می‌گیرد و سـرانجام در سـال ۱۳۴۸ نخسـتین بیانیه شعر حجم صادر می‌شود. در تدوین این بیانیه جز شاعران موج نـو، چنـد نویسـنده و سینماگر و همچنین برخی دیگر از شاعران از جملـه هوشـنگ آزادی ور، سـیروس آتابـای، فیروز ناجی، احمدرضا چگنی، فریدون رهنما و رضا زاهد نیز نقش داشته‌اند که البته رؤیایی در این میان، نقش محوری داشته است. بعدها نیز شاعرانی چون علی قلیچ‌خـانی، هوشـنگ صهبا، حسین مهدوی (م. مؤید) و هوشنگ چالنگی بدین گروه می‌پیوندند. نام جدیـدی کـه این گروه بـرای شـیوهٔ شـاعری خـود برمـی‌گزینـد «حجـم‌گرایـی» یـا «اسپاسمانتالیسـم» (Espacementalism) است.

شاعری از نظر حجم‌گرایان یعنی «معماری حجم‌هـا»، توضـیح اینکـه شـاعر حجـم‌گـرا می‌خواهد از واقعیت (real) به فراواقعیت (surreal) یا به تعبیر دیگر، از طبیعت به ماوراء طبیعت برسد. بین واقعیت و فراواقعیت یک فاصله فضایی یا یک حجم (spacement) قرار دارد، این حجم البته یک «حجم خیالی» است. شاعر برای گذشتن از این «حجم» کـه سـه بعد دارد یعنی طول، عرض و عمق یا ارتفاع، باید از بعدهای سه‌گانه حرکت کند. شاعر ایـن حجم خیالی را با یک جست یا یک حرکت برق‌آسا طی می‌کند و به فراواقعیـت یـا واقعیـت برتر می‌رسد. اگر خواننده بخواهد منظور شاعر را به درستی دریابد باید این حجم خیـالی را بشناسد. او نیز باید بتواند با حرکتی از طول، عرض و ارتفاع به واقعیت برتر مورد نظر شـاعر دست یابد. اما از آنجا که شاعر در جست برق آسای خود از واقعیت به فراواقعیت، بی‌اختیـار و اندیشه، از یکی از راههای ششگانهٔ زیر حرکت کرده است:

عرض- طول- عمق/ طول- عرض- عمق/ عمق- طـول- عـرض/ عـرض- عمـق- طـول/ عمق- عرض- طول/ طول- عمق – عرض؛ و کمتر رد پا یا نشـانه‌ای از خـود بـاقی گذاشـته است، خواننده باید چگونگی انتخاب اضلاع را با «ذائقه هوش» خود تشخیص دهـد. اگـر در

www.SID.ir

Archive of SID

حرکت خود دقیقاً همان اضلاعی را که شاعر طی کرده است، طی کند به همان جایی می‌رسد که شاعر در آنجا نشسته است، اما اگر یکی دیگر از گزینه‌های ششگانه را برگزیند به جایی در نزدیکی‌های استقرار شاعر فرود می‌آید.(۵)

ناگفته پیداست که تشخیص این اضلاع و شناخت این حجم خیالی یا فاصلهٔ فضایی کاری است بس مشکل که تنها خوانندگان خاص، یعنی در حقیقت خود شاعران حجم‌گرا، آن هم نه در همه موارد، ممکن است بتوانند از عهده آن بیرون آیند.

مهمترین راه گذار از واقعیت به فراواقعیت، یافتن و شناختن «علت غایی» یا «حکمت وجودی» واقعیت است. رؤیایی این مساله را با طرح مثالی نسبتاً روشنگر، این گونه بیان می‌کند: «انسان وقتی جرثقیل می‌سازد، از شکل دست تقلید می‌کند ... اما وقتی پیشتر می‌آید و می‌خواهد هواپیما بسازد، نوع دیگری از طبیعت تقلید می‌کند. هواپیما تقلید مرغ است، اما تقلید سوررئل مرغ است: مرغی که پرواز واژگونه دارد و اما وقتی خواست راه رفتن را تقلید کند چرخ را اختراع کرد که هیچ ربطی و شباهتی به پا ندارد. اینجا دیگر کپی کردن طبیعت مطرح نیست اختراعی است که علت غایی راه رفتن است و تنها همین یعنی چرخ زدن و دور و سیر. اولین شاعر جهان گفت: چشمهای تو مثل شب سیاه است. روزگاری بعد شاعری آمد و اعلام کرد: اندکی شب در چشمان توست، و پس از او شاعر امروز خسته بیرون آمد و فریاد زد: چشمهای شبانه. پس از او شاعر حجم‌گرا چه خواهد گفت؟ نخواهم گفت: شعرهایشان را بخوانید» (رؤیایی، یدالله، هلاک عقل به وقت اندیشیدن، ۱۳۵۷، ص ۴۲)

ویژگیهای شعر موج نو و شعر حجم‌گرا

۱- کشف روابط و مناسبات جدید و تجریدی میان اشیا و ایجاد تصاویر سوررئالیستی: در اشعار شاعران موج نو به ترکیبات و تصاویری از این دست بسیار برمی‌خوریم: گل یخ، چاقوی پرنده، پرندهٔ شیشه‌ای، پرندهٔ کاغذی، پرندهٔ فلزی، باغهای فلزی، میوه‌های مذاب فلزی، روزنامهٔ شیشه‌ای، انسان شیشه‌ای، باغهای شیشه‌ای، آینه‌های غمگین، شیپورهای متاسف، کاغذ سنگی، میزهای سفالی، زمان گچی، گل ساعت، نیمکتهای علفی، مرد بنفش،

www.SID.ir

Archive of SID

مرد قرمز و ... مخصوصاً وقتی این ترکیبها و تصاویر در ساخت و بافت جمله‌ها قرار می‌گیرند، پیچیده‌تر می‌شوند و تصاویری غریب‌تر و تجریدی‌تر ایجاد می‌کنند:

در جام ساعت دیواری گلهای بنفشه را خواب کردیم/ در پنجرهٔ خواب ماهیان بودیم و روی صدفهای بسترشان طرح صیادان را کشیدیم/ با همه دختران و پسران شهرهای نیافتنی، فانون شکوفه‌ها را روشن کردیم/ و بر درختان تهی ازمیوه جنگلی آویختیم/ از مرز همهٔ باغهای شیشه‌ای روشن که آویزش زرورق بود گذشتیم/ از کرانهٔ همهٔ دیوارهای نفوذناپذیر که روکشش کاشی پژمرده بود عبور کردیم/ همهٔ گردنبندهای مروارید را که دانه‌هایش از غم بود گسستیم....

(احمدی، احمدرضا، ۱۳۴۱، شعر طرح)

مطمئناً از منظر دنیای واقع، بین اجزای بسیاری از این ترکیبها ارتباط منطقی و معنایی روشنی برقرار نیست. پس شاعر از منظر دیگری به اشیاء پیرامون خود نگریسته است. دراین منظر جدید است که «ساعت دیواری» می‌تواند به «جام» تشبیه شود، آن هم جامی که «گلهای بنفشه» در آن به «خواب» روند. در عالم ظاهر، بین چهار جز این تصویر تو در تو یعنی ساعت دیواری، جام، گلهای بنفشه و خواب نمی‌توان قائل به ارتباط شد؛ اما شاعر که از منظر جهان فراواقع یا واقعیت برتر به این اشیا و واژه‌ها نگریسته است، بین آنها تناسب و ارتباطی کشف کرده است. از همین جاست که شاعر موج نو خواسته یا ناخواسته، آگاهانه یا ناآگاهانه به وادی سوررئالیسم (مکتب فراواقع گرایی) قدم نهاده و با لویی آراگون همصدا شده است که معتقد بود: «در ورای دنیای واقع روابط دیگری هست که ذهن می‌تواند دریافت کند و همان اهمیت درجه اول را دارند، مانند تصادف، پندار، وهم و رویا. این گونه‌های مختلف در یک نوع ادبی که همان سوررئالیته باشد تجمع و تجانس پیدا کرده‌اند» (سیدحسینی، رضا، ۱۳۷۶، ص ۸۲۳). در دنیای فراواقع به قول پل الوار «همه چیز قابل تشبیه به همه چیز است. همه چیز طنین خود، دلیل خود، تشابه خود، تضاد خود و صیرورت خود را در همه جا می‌یابد و این صیرورت لایتناهی است» (همان)

۲-استفاده از زبان پیچیده و مبهم: یکی از انتقادهایی که همواره متوجه اشعار شاعران موج نو بوده است پیچیدگی و نامفهوم بودن زبان شعر آنان است. عبدالعلی دستغیب، از

www.SID.ir

Archive of SID

مخالفان جدی جریان موج نو، در کتاب *گرایشهای متضاد در ادبیات معاصر ایران* با طرح بحثی دربارهٔ شعر موج نو با عنوان «نوآوری یا انحراف» دربارهٔ این ویژگی اشعار موج نو می‌نویسد: «کم کم کار به جایی رسیده است که قطعه‌ها یا بهتر بگوییم نثر زشت و نادرست و فرنگی‌وار آنها نه فقط از پهنه درک مردم، بلکه از پهنهٔ درک روشنفکران نیز بیرون شده است، حال آنکه هنر اصیل و ماندنی همیشه دارای جهات مشترک است که مردم از آن بهره‌مند می‌شوند و ویژگان نیز مدتها دربارهٔ آن به گفتگو می‌پردازند» (دستغیب، عبدالعلی، ۱۳۷۱، ص ۶۸).

اسماعیل خویی، از شاعران صاحبنظر جریان شعر نیمایی، نیز در قضاوتی مشابه درباره شعر موج نو می‌نویسد: «نکته این است که شعر اینان اغلب نامفهوم و حتی بی‌مفهوم است و نمونه‌های خوب آن نیز از درون آشفته و پراکنده است ... جالب این است که پاره‌های خوب شعر موج نویی همانهاست که به سوی معنای روشن و شکل استوار گرایش دارد، یعنی موج نویی نیست» (خویی، اسماعیل، ۱۳۵۲، ص ۸۳-۸۴).

شکی نیست که شاعران موج نو به پیچیدگی اشعارشان واقفند. اصولاً آنها در پیچیده‌گویی و ابهام‌آفرینی تعمد دارند. انها معتقدند که شعر را باید برای خواص گفت نه برای عوام، و منظور آنها از خواص بیشتر همان گروه شاعران موج نو و معدودی از افراد است که مستقیماً با آنها در ارتباطند در محافلشان شرکت می‌کنند؛ حرفهایشان را می‌شنوند و به مرور ذهن و ذوق پرورده‌ای برای فهم اشعارشان پیدا می‌کنند. آنها برای همدیگر شعر می‌گویند، نه برای مردم. یدالله رؤیایی در یک جلسه شعر خوانی در جواب سوال یکی از حاضران که گفته بود: «آنچه مسلم است ... زبان شاعران امروز پیچیدگیهایی گرفته که شاید این شعرها را همان دوستان نزدیک شاعر درک کنند؛ آن هم وقتی که خود شاعر به تفسیر بپردازد، نظر شما چیست؟» پاسخ می‌دهد: «نه تنها شعر امروز ایران، بلکه شعر ملتهای دیگر هم زبانی ندارد که عامه از آن چیزی بدانند. اصولاً شعر را نباید برای عوام بگویند و سطح آن را تا این حد پایین بیاورند. حرفهای تکراری هیچ گاه ما را به هیجان و پرسش وانمی‌دارد. مقصود اینکه شاعر باید شعر بیافریند؛ اما آنکه میان شاعر و عامه پلی

www.SID.ir

Archive of SID

می‌بندد روشنفکر است. اینان باید شعر را برای دیگران تفسیر نمایند» (رؤیایی، یدالله، از سکوی سرخ، ۱۳۵۷، ص ۱۶۶).

بر فرض که این سخن رؤیایی درست نیز باشد، باید گفت که متأسفانه اغلب قریب به اتفاق روشنفکران نیز ـ آن گونه که از اظهارنظرهای آنها پیداست ـ معمولاً از پیچیدگی و مفهوم نبودن زبان شعر این شاعران سخن می گویند که نمونه اش را در سخنان عبدالعلی دستغیب و اسماعیل خویی که پیش از این نقل شد، شاهد بودیم .برای نشان دادن ابهام موجود در اشعار شاعران موج نو به نقل نمونه‌ای از مجموعهٔ *وصلت در منحنی سوم*[۶] از پرویز اسلام پور اکتفا می‌کنیم:

یالهایی که مرثیه در باد دارند/ با نیشکر و دود/ تا من با هزار رخش/ از آفتاب بگذرم / که اگر به دستی است/ تازیانه مست اندام است/ به هزار وصله مگر/ غلامی در وعده گاه است/ و بدر تمام سکه ای که خورشید مات بود/ به ده دست و صد چشم /نخل نقره در بخار مشتعل/ آغوشی که همیشه مجمر طاعون پرورد/ مسافر دشنه در کف دارد ...

(اسلام‌پور، پرویز، ۱۳۴۶، شعر قبل)

۳- گریز از وزن و قافیه و گرایش به زبان نثر: یکی از مظاهر بارز سنّت گریزی شاعران موج نو اجتناب آنها از به کارگیری هرگونه وزن، موسیقی و قافیه در شعر است .توضیح اینکه این شاعران نه تنها وزن و قافیه را در مفهوم سنتی و نیمایی آن قبول نداشته اند، بلکه حتی از نوع خاصی از موسیقی که در شعر سپید یا شاملویی رعایت می شده و بر مؤلفه‌هایی چون هم‌آوایی، هم‌حروفی، همنوایی، تناسب، تقارن، تقابل و نوع خاصی از قافیه‌بندی مبتنی بوده، گریزان بوده‌اند؛ تا آنجا که احمدرضا احمدی از بنیانگذاران این جریان صراحتاً اعلام می‌کرد که حاضر نیست حتی یک کلمه را به خاطر وزن بکشد، بلکه از نظر او وزن را باید قربانی کلمات کرد.[۷] نتیجهٔ این دیدگاه اشعاری بود نظیر شعر زیر از او:

داروهای بی‌اثر/ که نام ما را/ بی‌اعتنا به طبیب/ می‌کشتند/ می‌خواستند پنجره‌های بارانی را/ برایت بفرستند ...

(احمدی، احمدرضا، ۱۳۴۷، شعر داروهای بی اثر)

www.SID.ir

Archive of SID

این بخش از شعر فوق که در شش سطر عرضه شده است، در حقیقت یک جملهٔ مرکّب است که اگر بخواهیم آن را به صورت زیر بنویسیم، از نظر شکلی و شیوهٔ بیان هیچ تفاوتی با نثر نخواهد داشت:

«داروهای بی اثر که نام ما را بی اعتنا به طبیب می‌کشتند، می‌خواستند پنجره های بارانی را برایت بفرستند.»

عجیب آنکه اسماعیل نوری علاء در کتاب *صور و اسباب در شعر امروز ایران* می‌کوشد تا این مدعا را که یکی از خصوصیات شعر موج نو توسل به نثر است، بی‌اساس جلوه دهد؛ در حالی که او خود در تقسیم‌بندی‌ای که از شاعران موج نو ارائه می‌دهد از نوزده شاعری که بر می شمرد شانزده شاعر را از شاعران «نثرگرا» معرفی می‌کند که این شاعران برخی در شاخهٔ «موج نوی اصیل» جای می‌گیرند و برخی دیگر در شاخهٔ «موج نوی مشکل». تنها سه شاعر از این نوزده شاعر از نظر او «نظم‌گرا» هستند که عبارتند از :جواد مجابی و حسین مهدوی و یدالله رؤیایی؛ اما برخی از همین شاعرانی که او به عنوان «نظم گرا» از آنان یاد می‌کند بسیاری از اشعارشان منثور است، نظیر یدالله رؤیایی که شعر زیر نمونه‌ای از اشعار منثور اوست:

در گفتگوی ما/ فنجان تو کوهستانی است/ وقتی که به بوسه‌های تو معنا می بخشد/ وقتی که بوسه‌های ما نما می‌گیرد/ چشمان تو روح هندسی‌شان را/ در کوهستان پنهان می‌سازند ...

(رؤیایی، یدالله، ۱۳۴۶، شعر دلتنگی ۱۶)

پس در مجموع می توان گفت که «نثرگرایی» از ویژگیهای مهم زبانی اشعار موج نویی است.

۴- آشنایی‌زدایی یا هنجارگریزی نحوی: یکی از شگردهای شاعران موج نو برای دستیابی به برجستگی یا تشخّص زبانی، عدول عمدی آنها از هنجارهای نحوی زبان است . در شعر زیر از رؤیایی این مسأله آشکارا دیده می‌شود:

www.SID.ir

Archive of SID

از تو سخن از به آرامی/ از تو سخن از به تو گفتن.../ من با گذر از دل تو می‌کردم/ من با سفر سیاه چشم تو زیباست/ خواهم زیست./ من با به تمنّای تو/ خواهم ماند.../ من دوست دارم از تو بگویم را/ ای جلوه‌ای از به آرامی/ من دوست دارم از تو شنیدن را ...

(رؤیایی، یدالله، ۱۳۴۷، شعر دوستت دارم)

ممکن است بپرسیم این چگونه زبانی است و از چه «دستور»ی پیروی می‌کند: «من با به تمنّای تو خواهم ماند»، یا «از تو سخن از به آرامی».... رؤیایی خود این گونه سخن گفتن را نوعی «هنر زبانی» می‌خواند و دربارهٔ این شعر و در توضیح برخی از جملات آن می‌نویسد: «در این قطعه سعی کرده ام از امکانات دستور زبان فارسی به نفع شعر استفاده کنم، مثلاً: من دوست دارم از تو بگویم را /ای جلوه‌ای از به آرامی». «به آرامی» در دستور، قید است و قاعدتاً جایش اینجا نیست؛ معمولاً باید گفت: «ای جلوه‌ای از آرامش»؛ ولی من «اسم» فرضش کرده‌ام .گاه می‌شود فعل را هم به جای اسم گذاشت، مثل :من با گذر از دل تو می کردم /من با سفر سیاه چشم تو زیباست /خواهم زیست. «سفر سیاه چشم تو زیباست» را «اسم» گرفته ام .در هر حال این گوشه ای از جستجوهایی است که در این دفتر شده است» (رؤیایی، یدالله، از سکوی سرخ، ۱۳۵۷، صص ۷۱-۷۲).

می بینیم که رؤیایی از نشاندن یک نوع دستوری در جایگاه نوع دستوری دیگر سخن می‌گوید، و اینچنین است که در اشعار شاعران موج نو فراوان بر می خوریم به اینکه قید یا فعل در جایگاه اسم نشسته باشد، یا اسم به عنوان صفت به کار رفته باشد و . ...

۵- تعهّد گریزی و فردگرایی: مسأله تعهّد یا عدم تعهد از بحثهای مهم و مطرح در بین شاعران و نظریه پردازان جریانهای مختلف شعری دهه سی به بعد بوده است. نیما و پیروان او برای شاعر مسئولیت و رسالت فرهنگی، اجتماعی و سیاسی قائل بودند و می‌گفتند که شاعر نمی تواند و نباید در برابر دردها، مشکلات و آرمانهای مردم و جامعه بی‌اعتنا باشد . شاعران «جریان شعر مقاومت» نیز شاعر را در برابر آحاد مردم متعهّد و مسئول می‌دانستند و شعر را چون سلاحی می‌انگاشتند برای مبارزه با دشمنان آرمانهای ملّت؛ و شاعر، در نظر

www.SID.ir

Archive of SID

آنها همچون چریک و رزمنده‌ای بود که دوشادوش دیگر مبارزان با سلاح شعر و هنر به قلب دشمن می‌زد و در این راه از اسارت و زندان و حتی دادن جان نیز دریغ نداشت. در برابر این دو جریان، شاعران موج نو قرار داشتند که مسأله تعهّد و رسالت اجتماعی و سیاسی شاعر را منکر بودند و شاعر را تنها «مسئول کار خویش» می‌دانستند و از هر مسئولیتی جز آن گریزان بودند. در بیانیّهٔ شعر حجم می خوانیم: «شعر حجم از دروغ ایدئولوژی و از حجرهٔ تعهّد می‌گریزد» (رؤیایی، یدالله، هلاک عقل به وقت اندیشیدن،۱۳۵۷، ص ۳۵)

البته برخی از جمله‌های بیانیّه شعر حجم به گونه‌ای است که گویی این شاعران به نوع خاصی از تعهّد معتقدند؛ چرا که آنچه در این بیانیه طرد شده، «مسئولیتها و تعهّدهای جهت داده شده» و «دروغ ایدئولوژی» و «حجرهٔ تعهّد» است؛ یعنی همان تعهّدی که همچون حجره و دکّانی برای سوداگری و عوامفریبی باشد، و این همان چیزی است که یدالله رؤیایی در سال ۱۳۵۴ در مصاحبه‌ای بدان اشاره می‌کند و سعی می‌کند که مسأله تعهّد گریزی شاعران موج نو یا حجم‌گرا را ناشی از شایعه و شائبه‌ای قلمداد کند که برخی از منتقدین مغرض بدان دامن زده اند[۸] اما حقیقت آن است که به دلایلی شاعران موج نو نه تنها «تعهّد گریز» که حتّی «تعهّد ستیز» بوده اند :دلیل اول اینکه بنای شعر موج نو و حجم‌گرا بر گریز از «واقعیّت» و توجه به «ماوراء واقعیّت» یا «واقعیّت برتر» است[۹] و این «واقعیّت برتر» چیزی است و جایی است در عمق ذهن و روان شاعر، و این یعنی گریز از عینیّت و واقعیت به ذهنیّت .نکته این است که چگونه می‌توان از شاعرانی که از «واقعیتهای روزانه و معمول» می‌گریزند و در «ماوراء واقعیتها»ی موجود به دنبال دریافتهای ذهنی و وهمی خویش می‌گردند، انتظار داشت که نسبت به مسائل سیاسی و اجتماعی و فرهنگی جامعه حسّاس باشند و خود را در برابر مسائل و مشکلات و موانع موجود بر سر راه جامعه متعهّد و مسئول بدانند.

دلیل دیگر اینکه بنا به گفته یکی از مدافعان این جریان شعری اصولاً «شعر موج نو حرکت قاطعی به سوی شعر ناب محسوب می‌شود و به همین دلیل بسیاری از مشخصات شعر ناب را می توان در آن مشاهده کرد» (نوری علاء، اسماعیل، ۱۳۴۸، ص ۳۱۰). در «شعر ناب» شعر وسیله نیست، هدف است؛ یعنی هدف از شعر خود شعر است نه چیزی

www.SID.ir

Archive of SID

بیرون از آن .این دیدگاه هیچگاه با روح تعهّد و مسئولیت سازگار نیست. در «شعر ناب» بشدت از عوامل و عناصر «غیر شاعرانه» پرهیز می شود، و تعهّد داشتن نسبت به تفکّر خاص، مرام و مسلک و جهان بینی خاص، گروه و جامعهٔ خاص از جملهٔ عناصر غیر شاعرانه است که باید از آن پرهیز شود.

همچنین اشعار و آثار شاعران موج نو خود دلیل دیگری است بر عدم تعهّد این شاعران نسبت به مسائل سیاسی و اجتماعی؛ اشعاری که در آنها هیچ حرف و حدیثی از مردم و غمها و شادیها و آرمانها و آرزوهاشان نیست.

۶- بی توجّهی به عنصر اندیشه، معنی و محتوا و گرایش به خیال، زبان و شکل بیان: اگر در مجموع بپذیریم که «شعر گره خوردگی عاطفی اندیشه و خیال است در زبانی فشرده و آهنگین؛ بدینسان در ذات شعر دست کم سه عنصر از یکدیگر باز شناخته می‌شوند: اندیشه، خیال و زبان . این هر سه عنصر در ذات شعر اهمیتی یکسان دارند .از همین رو دست کم سه قسم شعر را که هر یک در شعر معاصر ایران نمایندگانی نیز دارند نمی‌توان شعر کامل شمرد:

۱- شعری که در آن تنها عنصر اندیشه ممتاز باشد، یعنی شعر محتواگرا؛

۲- شعری که تنها خیال انگیز باشد، یعنی شعر خیالگرا یا ایماژیستی؛

۳- شعری که تنها از دیدگاه زبان و شکل بیان ارزشمند باشد، یعنی شعر شکل گرا یا فرمالیستی» (خویی، اسماعیل، ۱۳۵۲، ص ۷۵)

همانگونه که اسماعیل خویی نیز اشاره می کند، هر یک از گرایشهای فوق یعنی محتواگرایی، خیالگرایی، و شکل گرایی در شعر معاصر طرفداران و نمایندگانی دارند . آنچه به بحث ما مربوط می‌شود این است که شاعران موج نو به سبب توجه افراطی‌ای که به عنصر «خیال» یا عنصر «زبان و شکل بیان» داشته‌اند، از عنصر سوم یعنی اندیشه و محتوا غافل مانده‌اند و در نتیجه، شعر آنها عمدتاً از داشتن اندیشه‌ها و پیامهای ژرف انسانی، اجتماعی و فرهنگی بی‌بهره یا کم بهره مانده است. اگر هم فکر و فرهنگی در بطن و متن این اشعار وجود داشته باشد، چنان در گیرودار خیالپردازی دور از ذهن، و زبان و بیان

www.SID.ir

Archive of SID

پیچیده یا شکل‌بندی و حجم‌سازی، گم و گنگ می‌شود که دریافت آن برای کمتر خواننده‌ای امکان پذیر است.

www.SID.ir

Archive of SID

یادداشتها

۱- درباره زمینه‌های پیدایش دادائیسم در اروپا و ویژگیها و بانیان و بزرگان این مکتب ادبی رجوع شود به: سید حسینی، رضا، *مکتب‌های ادبی*، ذیل مکتب دادائیسم.

۲- برای آگاهی بیشتر در این باره بنگرید به:

لنگرودی، شمس (محمدتقی جواهری گیلانی)، *تاریخ تحلیلی شعر نو*، ص ۱۵ به بعد، ذیل «مدرن گرایی و زمینه‌های اجتماعی ـ اقتصادی پیدایش موج نو در ایران.»

۳- رجوع شود به :نوری علاء، اسماعیل، *صور و اسباب در شعر امروز ایران*، ص ۳۲۰-۳۲۱

۴- رجوع شود به: رؤیایی، یدالله، *از سکوی سرخ*،ص ۷۹-۷۸.

۵- رجوع شود به: همان، صفحات ۲۱، ۲۲، ۵۶، ۱۵۶، ۱۵۸.

۶- ابهام موجود در اشعار این شاعران تا بدان جاست که حتی در بسیاری موارد، نام و عنوان مجموعه‌های شعری این شاعران نیز مفهوم و معنای روشنی را به دست نمی‌دهد و خواننده یا شنونده در فهم درست آنها عاجز می ماند؛ مجموعه‌هایی نظیر: *وصلت در منحنی سوم*، *نمک و حرکت ورید* از اسلام پور، *من فقط سپیدی اسب را گریستم* از احمدرضا احمدی، *از دوستت دارم* از یدالله رؤیایی، *نفس زیر لختگی* از احمدرضا چگنی، *بر تفاضل دو مغرب* از محمدرضا اصلانی.

۷- رجوع شود به: نوری علاء، اسماعیل، صور و اسباب در شعر امروز ایران، ص۳۱۸.

۸- رجوع شود به: رؤیایی، یدالله، *از سکوی سرخ*، ص ۷۲-۷۱.

۹- رجوع شود به: رؤیایی، یدالله، هلاک عقل به وقت اندیشیدن، بیانیّهٔ شعر حجم، ص ۳۷-۳۵.

منابع

احمدی، احمدرضا. طرح، چاپ اول، [بی نا]، تهران، ۱۳۴۱.

ـــــــــــــ . وقت خوب مصائب، چاپ اول، زمان، تهران، ۱۳۴۷.

www.SID.ir

Archive of SID

اسلام پور، پرویز. وصلت در منحنی سوم، چاپ اول، [بی نا]، تهران، ۱۳۴۶.

ایرانی، هوشنگ. «شعر کبود»، نشریهٔ *خروس جنگی*، دورهٔ دوم، شمارهٔ دوم، ۱۳۳۰.

حقوقی، محمد. شعر نو از آغاز تا امروز، ج ۱، چاپ دوم، نشر ثالث، نشر یوشیج، تهران، ۱۳۷۷.

خویی، اسماعیل. از شعر گفتن، چاپ اول، مرکز نشر سپهر، تهران، ۱۳۵۲.

دستغیب، عبدالعلی. گرایشهای متضاد در ادبیات معاصر ایران، چاپ اول، نشر خنیا، تهران، ۱۳۷۱.

رؤیایی، یدالله. از دوستت دارم، چاپ اول، روزن، تهران، ۱۳۴۷.

رؤیایی، یدالله. از سکوی سرخ، به اهتمام حبیب الله رؤیایی، چاپ اول، مروارید، تهران، ۱۳۵۷.

رؤیایی، یدالله. دلتنگی ها، چاپ اول، روزنه، تهران، ۱۳۴۶.

رؤیایی، یدالله. هلاک عقل به وقت اندیشیدن، چاپ اول، مروارید، تهران، ۱۳۵۷.

سازمان انتشارات طرفه. جزؤه شعر، سال اول، شمارهٔ ۱، فروردین ۱۳۴۵.

سپهری، سهراب. هشت کتاب، مجموعهٔ زندگی خوابها، چاپ بیست و سوم، طهوری، تهران، ۱۳۷۸.

سید حسینی، رضا. مکتبهای ادبی، ج ۲، چاپ یازدهم، نگاه، تهران، ۱۳۷۶.

لنگرودی، شمس (محمد تقی جواهری گیلانی). تاریخ تحلیلی شعر نو، ج ۳، چاپ اول، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۷.

نوری علاء، اسماعیل. «حجم سبز»، باغ تنهایی، به اهتمام حمید سیاهپوش، چاپ چهارم، سهیل، تهران، ۱۳۷۵.

ـــــــــــ ، صور و اسباب درشعر امروز ایران، چاپ اول، بامداد، تهران، ۱۳۴۸.

www.SID.ir