رمانتی‌سیسم ایرانی

www.takbook.com

سرشناسه : خواجات، بهزاد، ۱۳۴۷ -
عنوان و نام پدیدآور : رمانتی‌سیسم ایرانی (بررسی جریان رمانتیک در شعر امروز فارسی)/ بهزاد خواجات
مشخصات نشر : تهران: بامداد نو ، ۱۳۹۱ .
مشخصات ظاهری : ۲۴۰ ص.
شابک :۱۰۰۰۰۰ ریال: ۹ ـ ۰ ـ ۹۶۶۷۴ ـ ۹۶۴ ـ ۹۷۸
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا.
موضوع : رمانتیسم
موضوع : شعر فارسی ـ ـ قرن ۱۳ ق. ـ ۱۴ ـ ـ تاریخ و نقد
رده‌بندی کنگره : ۱۳۹۱ ۸ر۹خ / PN ۶۰۳
رده‌بندی دیویی : ۸۰۹ / ۹۱۴۵
شماره کتابشناسی ملی : ۲۸۳۳۷۸۱

انتشارات بامداد نو

رمانتی‌سیسم ایرانی
(بررسی جریان رمانتیک در شعر امروز فارسی)
بهزاد خواجات
(عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد ماهشهر)
ویراستار: محمّد ولی‌زاده
روی جلد: سیاوش برادران
حروفنگاری و صفحه‌آرایی: بامداد نو
لیتوگرافی و چاپ: جهان کتاب
چاپ اوّل: پاییز ۱۳۹۱
شمارگان: ۱۶۵۰ نسخه
قیمت: ده هزار تومان
(با سپاس از دانشگاه آزاد اسلامی واحد ماهشهر برای حمایت مادی و معنوی در تولید این کتاب)

انتشارات بامداد نو: تهران
سردار جنگل ـ کوچه‌ی شاهد یکم ـ پلاک ۳ ـ واحد ۱ تلفن: 0912 798 4736
bamdadnow@gmail.com

شابک: ۹– ۰– ۹۶۶۷۴ – ۹۶۴ – ۹۷۸
ISBN: 978 – 964 – 96674 – 0 - 9

رمانتی‌سیسم ایرانی

(بررسی جریان رمانتیک در شعر امروز فارسی)

بهزاد خواجات

انتشارات بامداد نو

www.takbook.com

فهرست

مقدّمه ۷
فصل اوّل: رمانتی‌سیسم، تعاریف و اصطلاحات ۹
معنایابی برای رمانتیسم ۱۱
اصطلاح رمانتیسم و تاریخچه ۱۳
زمینه‌های پیدایش رمانتیسم ۱۶
اصول رمانتیسم ۲۲

فصل دوم: پیدایش رمانتیسم در شعر امروز فارسی ۴۳
رمانتیسم ایرانی؟ ۴۵
زمینه‌های بروز رمانتیسم در ایران ۴۸
رمانتیسم‌یابی در عصر مشروطه ۵۴
نخستین رمانتیک‌سرایان ایران ۶۰

فصل سوم: بلوغ شعر رمانتیک در شعر امروز ایران ۷۹
فریدون توللی، پیشوای شعر رمانتیک ۸۱
پس از فریدون توللی ۹۸
بزنگاه شعر رمانتیک ۱۰۹
ویژگی‌های شعر رمانتیک ایران ۱۱۳

فصل چهارم: شاخه‌بندی شعر رمانتیک ایران ۱۲۷
رمانتیسم تغزّلی ۱۲۹
رمانتیسم اجتماعی ـ انقلابی ۱۴۶
رمانتیسم فلسفی ۱۷۳
رمانتیسم شهودی ۱۹۶
اکنونِ شعر رمانتیک ۲۲۳

www.takbook.com

مقدّمه

شاید بتوان رمانتیسم را یکی از مهم‌ترین سبک‌های ادبی دانست که از دل خود سبک‌های متعدّد دیگری را شکل می‌دهد و پیش می‌برد. و حتّی سبک‌هایی که به ظاهر ارتباطی با رمانتیسم ندارند، (سوررئالیسم، دادائیسم و...) باز انگار که در بعضی از اصول و رویکردهای خود با این مکتب ادبی و فکری قرابتی پیدا می‌کنند. در غرب، آغاز رمانتیسم را با آغاز مدرنیسم و سپری‌شدن دوران کلاسیک و نیز انتقال اقتصاد فئودالیستی به سرمایه‌داری مصادف می‌دانند و آن را قیام و فریادی اعتراضی می‌شمارند بر ضد ماهیت کلاسیسم و جامعه‌ی سنتی که در آن نهادهای دینی و اخلاقی به تمام شئونات ذهنی هنرمند جهت می‌دهد. رمانتیک‌ها اصول مکتب کلاسیسم را به چالش گرفتند و برای نویسنده آزادی بی‌حد و حصری قائل شدند که به او اجازه می‌داد که تمام اصول و مبانی فکری سنتی را زیرپا بگذارد. امّا این یک روی سکّه بود و جهان مدرن و ماشینی شده نمی‌توانست آرزوها و آمال طبقه‌ی جدید را که خود زاده‌ی سرمایه‌داری بود و با انقلاب فرانسه به امیدهای تازه‌ای می‌اندیشید، تحقّق بخشد. پس نویسنده‌ی رمانتیک روزبه‌روز افسرده‌تر و درون‌گراتر می‌شد و تمام سرگذشت رمانتیسم در چنین شرایطی رقم می‌خورد.

امّا ورود رمانتیسم به ایران تقریباً از اوان جنبش مشروطه صورت می‌گیرد و با اوّلین ترجمه‌هایی که در نشریات آن عهد از شاعران غرب به‌خصوص رمانتیک به

چاپ می‌رسد. و از سوی دیگر شکست آرمان‌های مشروطیت، زمینه‌های مساعدی برای شکل‌گیری این گونه تفکرات در عرصه‌ی ادبیات ما به وجود می‌آورد. میرزاده‌ی عشقی و نیما یوشیج اوّلین بارقه‌های چنین گرایش‌هایی هستند و از اوایل دهه‌ی سی، فریدون توللی به عنوان تئوریسین رسمیِ شعر رمانتیک ایران با تبیین مبانی آن در مقدّمه‌ی کتاب‌های خود آغازگر این جریان در شعر معاصر ایران شناخته می‌شود که بدان خواهیم پرداخت. سپس این نوع شعری با قدرت تمام به راه خود ادامه داده و همزمان با ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ و کودتای آمریکایی به حیاتی تازه پا می‌گذارد. البته با رشد مبارزات مردمی علیه رژیم شاهنشاهی، شعر رمانتیک گاه به سویه‌های اجتماعی هم میل می‌کند و این وضعیت تا انقلاب اسلامی تداوم دارد.

در این پژوهش ابتدا به رمانتیسم و سیر آن در اروپا به طور مختصر پرداخته شده و سپس زمینه‌های اجتماعی ظهور رمانتیسم در ایران مورد بررسی قرار گرفته و شاخص‌ها و مؤلفه‌های شعر رمانتیک در عرصه‌ی معاصر با نگرشی به شاعران و آثار این جریان ادبی زمینه‌ی بحث و ارزیابی کیفی این جریان قرار می‌گیرد. نکته‌ای که نویسنده بر آن تأکید داشته، آکادمیک بودن و ساختاردهی به تعاریف و شاخصه‌های این جریان است با ذکر شواهد لازم از اشعار شاعران مطرح معاصر در راه تبیین شمایی کلّی از این جریان برای خواننده‌ی عام و نیز اهل فن. شایسته است که در این‌جا اشاره ای شود به کتاب «سیر رمانتیسم در ایران» از مسعود جعفری که پیشتر در این وادی گام نهاده، با این توضیح که کتاب ایشان مقطع مشروطیت تا نیما را مورد ارزیابی قرار می دهد. بی‌شک قلم انسانی، قلمی ناتوان است که آن‌چه می‌نویسد، هزار نانوشته در جوهر نامریی دارد و تنها قلم آفرینش است که اوّل و آخر است به وجود و صفات؛ پس این الف‌خوانی ـ اگر که قربتی داده باشد مرا به دانستگی ـ، پیشکش می‌کنم به روح نیمای بزرگ و چشمی که از او در من، جنگلی از تماشا برپاست و لابه‌لای برگ‌هایش، صبح و شب غوغاست.

بهزاد خواجات

www.takbook.com

فصل اوّل

رمانتی‌سیسم، تعاریف و اصطلاحات

www.takbook.com

رمانتیسم به واسطه‌ی خصلت انقلابی و سرکش خود نمی‌تواند به مقیداتی که تعریفی علمی و دقیق ایجاد می‌کند تن بسپرد، و از طرف دیگر باید در نظر داشت که مرز تعاریف ادبی و سبکی هرگز آن‌چنان پررنگ و قطعی نیست که یک دوره یا شاعران و نویسندگان یک دوره را بی‌کم‌وکاست در این سو یا آن سوی خطوط سبکی قرار بدهد، چه، اساس کار هنری بر حرکت و سیلان استوار است و نویسندگان به واسطه‌ی ماهیت خلاقه کار خود، چندان به اصول قراردادی وقعی نمی‌نهند.

البته نباید از یاد برد که در چنین بررسی‌هایی دیدگاه صائب‌تر، دیدگاهی پدیدارشناسانه است؛ یعنی پژوهش یک دوره‌ی ادبی یا تمام متعلقات و عوامل مختلف درونی و بیرونی آن برای رسیدن به یک منظر مستدل و همه‌جانبه که بتواند غالب آثار یک دوره را طبقه‌بندی کرده و هر یک را توضیح بدهد. پس در یک کنکاش علمی، میل‌کردن نوشته‌هایی از این دست به مانیفست‌گرایی و برنامه‌نویسی برای شعر یک برهه، بنابر سلیقه‌ی شخصی، هرگز محلی از اعراب نخواهد داشت.

این ابهام معنایی در واژه‌ی رمانتیک شاید بیش از همه در تأملات فریدریش شلگل[۲] دیده می‌شود. «در سراسر مباحث نظری او، معنای ضمنی کلمه «رمانتیک» به گونه‌ای نگران‌کننده در تغییر و نوسان است.»[۳] و عجیب نیست اگر درباره‌ی رمانتیک بگوید که «نه تنها یک نوع شعر بلکه همچنین یکی از عناصر هر نوع شعر محسوب می‌شود.»[۴] بنابراین همان قدر که لامارتین رمانتیک است، شکسپیر و دانته را هم می‌توان رمانتیک دانست.

معنایابی برای رمانتیسم

جایی که گروهی از منتقدان تعریف رمانتیسم را مخاطره‌ای دانسته‌اند فراروی خود، گروهی دیگر با تعاریف متکثر و متنوع خود، آن‌چنان اضلاعی به این مفهوم افزوده‌اند که هر آن‌چه بگوییم، بسیار گفته‌ایم و اندک یافته‌ایم آن را. به راستی مسئله چیست؟ آیا رمانتیسم اصولاً بر ابهام و چندگانگی ماهوی استوار است، یا این نهضت فکری، جابه‌جا بنا بر تشخص‌های اقلیمی و جغرافیای بروز، رنگ و شکل می‌گیرد و مؤلفه می‌سازد؟ نقش زمان چه؟ آیا گذشت زمان و تاریخی‌شدن و اصرار به تثبیت شاخص‌های این مکتب منجر به تعویض تعاریف برای اشتمال بر حجم بیشتری از شاعران مُتشبث این نوع نگرش نگردیده است؟ و آزادی، اصل بنیادین رمانتیسم که اصولاً میل ندارد به تثبیت و توقف تن بدهد و با فردگرایی شایع خود، به اجماعی برای این نهضت فکری اعتنایی نمی‌کند.

اگر بپذیریم که رمانتیسم، قیام و شورشی است علیه کلاسیسم، چنان که از یک‌سو استاندال می‌گوید: «رمانتیسم در هر زمانی هنر روز است و کلاسیسم هنر روز قبل است.» و از یک‌سو گوته می‌گوید: «رمانتیسم، بیماری است، کلاسیسم، سلامتی است.»[۱] اگر بپذیریم، پس

www.takbook.com

کلمه‌ی رمانتیک تاکنون معانی بسیاری را در خود حمل کرده است. «فرهنگ کادن می‌نویسد کلمه‌ی رمانتیک و رمانتیسم تاریخ پیچیده و جالبی دارد. در قرون وسطی رمانس به زبان بومی جدید دلالت می‌کرد که از لاتین منشعب می‌شد و آن را از زبان لاتینی که زبان آمرزش بود متمایز می‌نمود. کلمات romance، Enromancienr، romanz، تصنیف یا ترجمه کتاب به زبان بومی را معنی می‌داد. بدین ترتیب کارهایی که در این ردیف ارائه می‌شد به اسامی roman، romanzo، romance، romanz نامیده می‌شد. تا آن که رمان یا رمانت romant به عنوان کار خیال‌انگیز و باوقار شناخته شد. این اصطلاح همچنین در معنای «کتاب عامه‌پسند» نیز به‌کار رفت، سپس در مفاهیم چیزی تازه، غیرعادی استعمال گردید.»[۵] جز این در کشورهای مختلف از جمله انگلستان، آلمان و فرانسه، این واژه معانی بسیاری به‌خود گرفته، از جمله: جالب، مطنطن، محافظه‌کار، احساساتی، ذاتی، بی‌شکل، پوچ، غیرعادی، باشکوه، تفننی، موهن، پوچ، اغراق‌آمیز، لطیف، حساس، مالیخولیا و...[۶]

اصطلاح رمانتیسم و تاریخچه

«تاکنون در حدود یازده هزار تعریف و معنی برای اصطلاح رمانتیک ارائه شده است که موجب دشواری در ارائه‌ی تعریفی جامع و دقیق برای این واژه می‌شود. اما به طور کلی رمانتیسم، نهضتی فلسفی و ادبی است که از اواخر قرن هجدهم در کشورهای انگلستان، آلمان، شمال اروپا و فرانسه پدید آمد. این نهضت با دوره پیش رمانتیک یا عصر احساسی‌گری آغاز شد.»[۷] «رمانتیک از آغاز اصطلاحی مربوط به نقد هنری نبود و اساساً نشان‌دهنده دیدگاهی بود که با نظری مساعد

به پدیده‌های عاطفی و تخیلی می‌نگریست. انتقال این اصطلاح به فضای ادبی نسبتاً دیر صورت گرفت و می‌توان تاریخ آن را سال ۱۷۹۷ و تأملات و نکته‌سنجی‌های ۱۲۵ صفحه‌ای فردریش شلگل به شمار آورد.»[۸] و نیز می‌خوانیم که «کلمه‌ی رمانتیک که از قرن هفدهم در انگلستان در مورد تعبیرات شاعرانه به کار می‌رفت، از سال ۱۶۷۶ وارد فرانسه شد. مدت زیادی مترادف با pittolresque (خیال‌انگیز) و Romanesque (افسانه‌ای) به کار برده می‌شد و تا سال ۱۷۷۵ به معنی امروزی به‌کار نرفت. در آن تاریخ کلاسیک‌های شکست‌خورده این کلمه را برای مسخره‌کردن طرفداران رمانتیسم درباره‌ی آن‌ها به کار می‌بردند ولی نویسندگان جدید نیز این کلمه را قبول کردند و آن را با کمال افتخار بر زبان می‌راندند.

رمانتیسم که از اواخر قرن هجدهم در انگلستان به وجود آمده بود، به آلمان رفت و پس از مدتی یعنی در سال ۱۸۳۰ وارد فرانسه و اسپانیا و روسیه گردید و تا سال ۱۸۵۰ بر ادبیات اروپا حاکم بود. رمانتیسم فرانسه تحت تأثیر رمانتیسم انگلستان و آلمان به وجود آمد، یعنی برای نخستین بار شاتوبریان آثار شاعران انگلیسی و مادام دوستال آثار شعرای آلمانی را به فرانسه ترجمه کردند. در اثنای تأسیس مکتب رومانتیک در فرانسه از طرفی آثار ریچاردسن و یانگ و والتراسکات و از طرف دیگر آثار گوته و شیلر و همچنین «کمدی الهی» اثر دانته و تورات و انجیل مورد توجه قرار گرفت و در عرصه‌ی ادبیات و فکر موثر واقع شد. رومانتیسم فرانسه برای سرنگون ساختن کلاسیسم از تمام این‌ها استفاده کرد ولی رومانتیسم فرانسه با آن‌که نخست تحت تأثیر ادبیات بیگانه بود، بلافاصله به صورت مکتب متشکل و پر سر و صدایی درآمد و تأثیر آن به قدری قوی بود که هنرمندانی از قبیل

www.takbook.com

لامارتین و آلفرد دووینی و آلکساندر دومای پدر و ویکتور هوگو و آلفرد دو موسه و سنت‌بوو و ژرژسان را که اغلب از لحاظ روحیه و طرز تفکر خیلی با هم فرق داشتند، در میان توفانی از هیجان به دنبال خود کشید، به طوری که در اواخر دوره‌ی رمانتیسم، ادبیات انگلستان و آلمان نیز که دوره‌ی رونق‌شان به سرآمده بود تحت تأثیر ادبیات فرانسه قرار گرفتند.»[۹]

اما در تمام تعاریف و تحلیل‌هایی که از رمانتیسم صورت گرفته از دورانی یاد می‌شود که آن را «پیش رمانتیسم» نامیده‌اند. بدیهی است که انتقال یک سبک هنری ـ ادبی به سبک پس از خود، به واسطه‌ی ماهیت فرهنگی این آثار، به شکلی بطئی و آرام صورت می‌گیرد و همواره در مفاصل میان سبک‌ها، مراحل گذاری را شاهد هستیم که پایی در قبل و پایی در سبک نو دارند. «عنوان پیش رمانتیک عموماً برای نویسندگان و متفکران مشخصی به کار می‌رود که به لحاظ اندیشه یا سبک نگارش، پیشگامان بلافصل رمانتیک‌ها به شمار می‌روند (کسانی چون روسو، یانگ، مک فرسون، برناردن، دوسن پی‌یر) اما این اصطلاح به یک مفهوم گسترده‌تر برای اشاره به روند کلی پیشرفت و رشد این جریان در قرن هیجدهم نیز مناسب است چون که به هرحال راه را برای تکوین و تبلور جنبش رمانتیک هموار کرد.»[۱۰]

پس می‌توان آغاز رمانتیسم را با ظهور و بروز خصلت‌های احساسی‌گری در شعر و ادبیات مقارن دانست. این امر بدان معنا نیست که در ادبیات کلاسیک و در مکتب کلاسیسم احساسی یافت نمی‌شود، چرا که کلاسیک «با وجود برخورد بلاغیش با زبان و به رغم جنبه‌ی عقلایی و قراردادهای آن به هیچ وجه خشک نیست و

هیچ وقت دور احساس را خط نکشیده است.»[۱۱] منتها آزادی احساس و فردیت این آزادی، بی‌اعتنا به دیدگاه سنتی و معطوف به نهادهای رسمی عینی و ذهنی در جامعه دستاوردی است که رمانتیسم می‌کوشد بدان دست پیدا کند. «پیش رمانتیسم در آغاز تقریباً مکمل روشنگری بود که عمدتاً در جهت نوعی ارزیابی انتقادی از گذشته و عقاید و افکار متداول سیر می‌کرد.»[۱۲]

بنابراین حرکت از عقل‌گرایی دوران کلاسیک تا شورگرایی رمانتیک، میزان با تحولات اجتماعی، اقتصادی و سیاسی است که پیش می‌رود و چون این تحولات یک‌باره و دفعتاً اتفاق نمی‌افتد، پس بدیهی است که رمانتیسم با تغلیظ احساسی‌گری آغاز شود و اندک اندک با تحکیم و تعریف مرزهای خود به مؤلفه‌هایی جدید دست یابد و تثبیت شود. حتی مکاتبی که در دوران پیش رمانتیسم ظهور می‌کنند (نظیر مکتب گورستان)[۱۳] به نوعی با تمایلات رمانتیسمی عجین‌اند اما تا زمانی که این تمایلات پراکنده یکپارچه نشده‌اند، نمی‌توانیم از مکتبی سخن بگوییم که به یکی از مهم‌ترین و پردامنه‌ترین سبک‌های ادبی در تمام زمان بدل می‌شود: رمانتیسم.

زمینه‌های پیدایش رمانتیسم

بدون شک پیدایش هر سبک ادبی و بالطبع هر نحله‌ی فکری زاییده‌ی شرایط اجتماعی، سیاسی و اقتصادی است و تا در این عوامل تحولی صورت نگیرد، هیچ سبکی حیات و ممات را تجربه نخواهد کرد. آن‌گاه که ناقوس مرگ یک سبک به صدا در می‌آید، از مدت‌ها قبل نشانه‌های زوال آن ذره ذره ظاهر شده و به بار نشسته است و این کون و فساد گرچه در دست نویسندگان شکل می‌گیرد اما لزوماً

www.takbook.com

زاییده‌ی تفرد ارادی آنان نیست. دوران کلاسیک دوران پایبندی به اصول و قواعد است، چه قواعد آسمانی و چه قواعد زمینی. پادشاهان سایه‌ی خدا بر زمین‌اند و آن‌چه آن‌ها می‌گویند، حرف خداست و قوانینی که آنان می‌نویسند، اصول لایتغیر برای سعادت جامعه. هرگونه تخطی از این قوانین مقابله با خداست و کیفری سخت دارد و فرد و تفرد در چنین جامعه‌ای هرگز تحمل‌پذیر نخواهد بود. شاه و ایادی و وابستگان به دربار در چنین شرایطی نیاز به آرامش، ثبات و تحدید مرزهای آزادی فرد دارند و هرگونه تفکر خارج از محدوده‌های تعریف شده جرم است و مستحق کیفر.

چنین جامعه‌ای از هرگونه تغییر و دخالت احساسات منفرد هراس دارد و بازی بزرگان، سرنوشت رعیت را تعیین می‌کند. در این وضعیت ادبیات یک کالای درباری و بالطبع پُرزرق و برق است، همان طور که شکوه شاهی و سلطنت باید در جلال و تلألؤ دیده شود. انضباط ـ آن هم انضباطی که توسط شاه و اغنیا تعریف می‌شود ـ یکی از اصول مهم و اساسی در سرشت جمعی چنین جامعه‌ای است و سرپیچی از آن هراسناک و غیرقابل قبول.

ادبیات کلاسیک، ادبیات تقلید از گذشتگان بود؛ به‌ویژه آثار یونان و روم باستان. از نظر کلاسیک‌ها شکوهمندی ادبیات گذشته چنان اصالتی دارد که باید هم‌چنان بدان استمرار بخشید، اما تحولاتی که جامعه غرب آن را تجربه می‌کند آن‌چنان بزرگ است که به تمام حیطه‌های فکری، فلسفی و هنری راه می‌جوید و بنیادهای ادبیات را دستخوش تغییراتی شگرف می‌کند. نظام فئودالیستی اندک اندک رو به افول داشت و سرمایه‌داری نوآمده مناسبات تازه‌ای ایجاد و ایجاب می‌نمود. «انگیزه اصلی این جنبش نیاز روزافزونی بود که به ترک سنن

کلاسیک (که زیبنده نظام فئودالیستی و اشرافیت بود) احساس می‌شد. طبقه متوسط که در کار قد برافراشتن بود و هر دم می‌کوشید تا به وسیله شعارهای تجارت آزاد، وجدان آزاد، حکومت آزاد، مردم را برانگیزاند، احتیاجی مبرم به هنرمندی داشت که بتواند پرچم آزادی را در اقلیم ادبیات نیز برافرازد. این حاجت را نویسنده رمانتیک، فرد آزاد می‌توانست برآورد که به دلخواه و مطابق تخیلات بی‌قید و بند خود می‌نوشت. از این لحاظ رمانتیسم جنبه انقلابی داشت و برای نخستین‌بار پس از قرون وسطی، هنرمند را از زنجیر سنت‌ها آزاد کرد.»[۱۴]

بی‌شک این تحولات و دگرگونی در جامعه‌ی اروپایی و نیز تحقق انقلاب کبیر فرانسه و شکل‌گیری بورژوازی نوپا در اروپا، ارزش‌های مورد توافق و مورد نظر کلاسیک‌ها را زیر سئوال برد و راه را برای شکل‌گیری رمانتیسم فراهم نمود. طبقه‌ی نوآمده خواسته‌ها و بالطبع احساسات تازه‌ای داشت و سرمایه‌داری هم نیاز داشت تا با تقسیم ثروت در میان مردم (برخلاف فئودالیسم که پول و رفاه و قدرت را در دست طبقه‌ای برگزیده متراکم می‌کرد) آن‌ها را به چشم نیرویی تماشا کند که برای اهداف جامعه‌ی مدرن می‌کوشند و در جامعه‌ی مدرن جز سرمایه و چرخش آن چه چیز حرف اول را می‌زند؟ جامعه‌ی نو نیاز داشت که به فرد و فردیت احترام بگذارد و با تأکید بر دموکراسی به جای فشار نهادهای قدرت از بالا به پایین کاری کند که طبقات زیرین به طبقه‌ای بالاتر ارتقا بیابند و نیازهایی پیدا کنند که زندگی شهری مدرن بتواند برای آن برنامه داشته باشد و بدان پاسخ دهد. وابستگی طبقه‌ی متوسط به شهر و نیازهای شهری یکی از اهرم‌هایی است که سرمایه‌داری نوپا بدان تکیه می‌کرد تا خود را تثبیت و توجیه کند. و از این رو، «رمانتیسم و نویسنده‌ی رمانتیک

www.takbook.com

پیوسته در درون خود با تضادی نیز روبه‌رو بود. از سویی محصول انقلاب فکری و صنعتی بود و از سوی دیگر، با نتایج آن مبارزه می‌کرد. فرزند عقل بود اما تکیه بر احساس و عاطفه می‌زد.»[۱۵]

و بدین‌سان رمانتیسم در بدو شکل‌گیری و یا حتی در ماهیت خود با پارادوکسی روبه‌رو می‌شود که هرگز نمی‌تواند از آن دوری بجوید و همواره بدان مبتلاست. مسئله این است که رمانتیسم، دیدگاه بورژوازی و حتی خرده‌بورژوازی نوپاست که از دل نوگرایی و شرایط و اقتضائات جامعه‌ی نو و شهری شده برمی‌خیزد و همپای فروپاشی نظام فئودالیستی به سنت‌های اجتماعی، اخلاقی و ادبی دهن‌کجی می‌کند اما در عین حال در همین جهان نوآمده و مدرنیستی که در پی آن است به حس تنهایی، رهاشدگی و وحشت دچار می‌شود. به عبارتی، هنرمند به ضرورت عزیمت از کلاسیسم پی برده و حتی بدان عمل کرده است اما چیزی که بدان رسیده هم چندان مطلوب او نیست و همین نکته رمانتیسم را ذاتاً به نوعی بحران (بحران هویت؟) سوق می‌دهد. به عبارت دیگر «فئودالیسم اروپایی پیش- تاریخ شکل بورژوازی است. فئودالیسم دیگر دچار بحران نیست، چون که مرده دچار بحران نمی‌شود. بورژوازی هم پیش- تاریخ چیزی است که در آینده خواهد آمد ولی تا آن چیز نیامده، شکلش در مقطع بحرانی ایستاده است.»[۱۶] از سوی دیگر رمانتیسم ذاتاً در پی آزادی و تفرد نگاه آدمی است و احترام به احساسات فردی هنرمند، بی‌توجه به فئودالیسم ادبی و نهادهای قدرت فرهنگی و سنت‌های هنر کلاسیک. پس طبیعتاً دیگر نمی‌تواند به بازخورد آثار خود در دربار (یعنی چیزی که تا پیش از این بوده) دل‌خوش کند و آثارش بازاری جز همان طبقه‌ی متوسط ندارد اما این‌طبقه هم نمی‌تواند تکیه‌گاه اقتصادی خوبی برای آن باشد.

نکته این است که در این وضعیت گرچه دیگر دربار و نهادهای قدرت نمی‌توانند برای هنر و هنرمند به طور مستقیم تعیین مشی کنند ولی این نظارت به طور کلی منتفی نیست. «تعیین‌کننده‌های اقتصادی در همه‌ی حوزه‌های تولید فرهنگی ـ از طریق نظارت بر نهادهای فرهنگی، تعیین خط‌مشی هنرها یا حتی ملاحظات گیشه‌ای تولیدکنندگان فرهنگی ـ درکارند. تولید اجتماعی هنر را تنها در متن اقتصاد سیاسی تولید فرهنگی می‌توان به درستی درک کرد.»[۱۷] به عبارتی «هنرمند رمانتیک اصل بورژایی تولید برای بازار را به رسمیت شناخت و آثار خود را درست و در قالب چیزی که محکوم می‌کرد ارائه داد: کالایی برای بازار.»[۱۸] هم‌سویی فکری رمانتیک‌ها، گاه با طبقه‌ی حاکم و گاه با مردم فرودست، عاملی جز این امر ندارد، چرا که رمانتیسم یک مکتب پالوده با شاخص‌های فلسفی و ارادی نیست و شاید بتوان آن را انفعالی ادبی در مقابل سنت ادبی در نظر آورد.

البته بحران موجود در رمانتیسم تنها به این موارد خلاصه نمی‌شود. اصولاً رمانتیسم را می‌توان دوران گذار به اغلب مکاتب ادبی پس از خود تلقی کرد و آن هم با تکیه بر یک شاخص بسیار مهم: فردگرایی. یعنی یکی از مراحل مهم در تاریخ ادبی غرب. شاید بتوان مقاطع دیگر را کلاسیسم، سورئالیسم و پست مدرنیسم قلمداد کرد. کلاسیسم، مکتب عقل است، رمانتیسم مکتب احساس، سوررئالیسم مکتب جنون (بی‌اعتنا به عقل و حتی احساس) و پست مدرنیسم، به نوعی، بازگشت به آینده، یعنی نوخوانی و نوخواهی سنت و گوش سپردن به صداهایی که در مسیر پرسرعت رمانتیسم و سوررئالیسم جا ماند و هرگز شنیده نشد. به بیان دیگر، دو مکتب رمانتیسم و سوررئالیسم آن‌چنان با اتفاقات کلان اجتماعی همراه بودند که تنها به

www.takbook.com

سرعت فاصله‌گیری از سنت‌های پیش از خود می‌اندیشیدند اما پست مدرنیسم مکتب آرامش است و آشتی با سنت، اما در متن و شرایطی نو «بعضی پژوهندگان به این نتیجه رسیده‌اند که مدرنیسم خلف صدق رومانتیسم است. پست مدرنیسم به رغم این‌که عنوان جدیدی است، از لحاظ محتوا چیز تازه‌ای ندارد. اگر ما آثار رومانتیک‌های اروپای به ویژه رومانتیک آلمانی را مطالعه کنیم، درمی‌یابیم حرف‌هایی که پست مدرن‌ها می‌زنند، همان حرف‌هایی است که رومانتیک‌ها زده‌اند منتهی بسیار عمیق‌تر.»[۱۹]

پس رمانتیسم به واسطه‌ی این‌که مرحله‌ای انتقالی است، هم غولی چون سنت را پیش رو دارد که ریشه‌های خود را در تمام ارکان جامعه دوانیده و هم پایگاه مطمئنی در جامعه برای ارائه‌ی خود و اندیشه‌هایش ندارد؛ چه، هنوز عمر چندانی از سر نگذرانیده است. در این شرایط هنرمند رمانتیک احساس تنهایی می‌کند و احساس شکست در مقابل آن‌چه می‌خواهد و آن‌چه که هست. پس او انسانی می‌شود دو شقّه، دو تکّه که هر یک از این شقّه‌ها زندگی خود را دارند. توازی دو زندگی در یک تن! و این وضعیتی فرسایشی و جان فرساست که آثار رمانتیک‌ها فرآیند آن را به خوبی نشان می‌دهد.[۲۰] بی‌شک درون‌گرایی و یأس مفرط رمانتیک‌ها و پرداختن به ماورا و ناکجا دلیلی جز این امر ندارد.

«در غیاب پاسخ‌های حاضر و آماده و قطعیت‌های عصر خردگرایی، رمانتیسم راه همه نوع کند و کاو و پرس‌وجو در زمینه‌های گوناگون از زیبایی‌شناسی، متافیزیک، مذهب، سیاست و علوم اجتماعی گرفته تا شیوه‌های بیان ادبی را کاملاً بازگذاشت و از سوی دیگر، مکتب رمانتیسم به بسیاری از پرسش‌ها و مسائل که غالباً

بی‌پاسخ و حل‌ناشدنی‌اند، پاسخ‌های مغالطه‌آمیز می‌دهد، بی‌آن‌که به راستی آن‌ها را حل کرده باشد. با در نظر گرفتن این نکات بهتر درمی‌یابیم که چرا دوره‌های بسیار معدودی در تاریخ ادبیات وجود دارد که به اندازه‌ی دوره‌ی رمانتیسم بحث‌انگیز باشد.»[۲۱]

اصول رمانتیسم

بی‌شک هر جستار علمی باید به اخذ نتایج و مؤلفه‌هایی منجر شود که در تعریف و تحدید مرزهای یک ژانر یا سبک یا جریان ادبی ما را یاری کند و اگر جز این باشد، نمی‌توان به تشریح و توضیح و تکوین یک جنبش ادبی چشم دوخت و از نتایج کسب شده بهره برد؛ چه برای خود پدیدآورندگان ادبی و چه برای خوانندگان. به عبارت دیگر، هم خود شاعران و نویسندگان به وارسی تاریخی و تحلیلی جریان‌های ادبی نیازمندند (که بتوانند با دیالکتیک تغییر و تکوین پی ببرند و این تجهیز فکری را به مثابه‌ی شاخصی معرفتی در سیر حرفه‌ای‌شان به کار بگیرند) و هم مخاطبان آثار ادبی با دقت به سرگذشتی که این جریان از سر می‌گذرانند، به چشمی تازه دست می‌یابند که چشمی است باطن‌بین و ژرف‌نگر و آمادگی دارد که با پیشروترین جنبش‌های نوآمده و اصیل همراهی بجوید و ادبیات را در بافتی از مسائل پیدا و پنهان اجتماعی، اقتصادی و سیاسی بفهمد. اما اصول‌نویسی برای هر جریان هنری ـ ادبی اصولاً کار مشکلی است، نه از آن نظر که حجم آثار خلق شده و متصف به هر جریان، غالباً حجمی سنگین نشان می‌دهد، بلکه از آن سر که یک جریان خود، شاهد افت و خیزها و اوج و فرودهایی بوده و نیز خالقان آثار هم، به همین‌سان. پس یافتن اجماع بر یک اصول متقن و ثابت گرچه گاه

www.takbook.com

عملی به نظر می‌رسد اما قانونی همیشگی نیست و لااقل در ادبیات نمی‌توان چنین انتظاری داشت. در این وضعیت، سعی منتقد تنها باید معطوف شود به این‌که به دیدگاهی کلی راه بجوید و با یافتن وجوه اشتراک میان آثار، برای تفاوت‌ها و خلاف‌آمدهای به‌ناچار، محلی در نقد خود در نظر بگیرد.

در توضیح اصول رمانتیسم ـ امّا ـ انگار که وضع اندکی بهتر است و گرچه بعضی بر ابهام خود واژه رمانتیسم انگشت می‌گذارند،[۲۲] چنان که «لاوجوی محقق امریکایی می‌گفت: رمانتیسم از رمانتیک مشتق شده است، اما از این واژه همه نوع معنی حاصل می‌شود، الا آن‌که خودش هیچ معنایی ندارد.»[۲۳] امّا تقریباً کتاب‌هایی که درخصوص این مکتب سخن گفته‌اند، کمابیش اصول مشترکی را برای آن برشمرده‌اند که در تطبیق با شرایط شکل‌گیری رمانتیسم منطقی نشان می‌دهد؛ گرچه همین اصول هم به پای موازین پولادین مکتب کلاسیسم نمی‌رسد. شاید بتوان اصول این مکتب را در عناوین زیر خلاصه کرد:

۱ـ فردگرایی و جمع‌ستیزی و ترویج تنهایی

هنرمند رمانتیک می‌خواهد که تنها باشد؛ چرا که تنهایی تقدیر اوست. توسعه‌ی شهر و شهرنشینی و شکل‌گیری روابط جدید و طبقات اجتماعی جدید و تنوع دیدگاه‌ها در خصوص زندگی و هنر، او را به شکاف عمیقی سوق می‌دهد که همانا تنهایی اوست. او خود خواسته که از دنیای کلاسیک خارج شود و خارج از این دنیا به واسطه‌ی نو ظهوری‌اش تکیه‌گاه محکمی نیست که شاعر و نویسنده‌ی رمانتیک بدان تکیه زند. می‌توان گفت که در کلاسیسم اقتدار «او» حکم‌فرماست و در رمانتیسم اقتدار «من» (اندیویدوآلیسم)، منی که در

پی گریز از تمام کلاسیک است و این حرکت یک حرکت فردی است؛ چرا که حتی در دیدگاه‌های نوین روان‌شناسی، این تکیه بر فرد و تفاوت‌های فردی مورد توجه و دقت قرار می‌گیرد.[۲۴] پس از منظر هنرمند رمانتیک جمع و جامعه گرد دیدگاه‌هایی تاریخی شکل گرفته‌اند که دوران زوال آن فرا رسیده و هرچه او از این جمع دوری بگزیند، به راه صواب نزدیک‌تر شده است.

۲ـ ذهن‌گرایی و بی‌توجهی به واقعیت‌های پیرامون

بدیهی است که در تنهایی و گریز از جامعه و قطع ارتباط با واقعیت‌های تلخ پیرامون، آن‌چه رخ می‌دهد ذهن‌گرایی است و چشم‌پوشی بر واقعیت و یا لااقل تبیین واقعیت‌هایی ذهنی به جای واقعیت‌های عینی و ملموس. البته تمام شاعران همواره بدین کار دست می‌زنند، یعنی واقعیت‌های جهان را به درون کشیده و به خودی‌سازی آن‌ها می‌پردازند و نتیجه همین آثار متفرد است از موضوعاتی عام در آثار نویسندگان، منتها شاعر و نویسنده‌ی رمانتیک یافته‌های ذهنی‌اش را قطعیتی عینی می‌پندارد و با واقعیت به طور کلی قطع ارتباط می‌کند و ثانیاً این نگاه خودویژه و واقعیت‌های ذهنی از چندان ژرفایی برخوردار نیست که بتواند واقعیت‌های ملموس را شکست دهد و یا عرض اندامی بنماید و ماحصل این روند، یاس و نومیدی مفرطی است که به او و اثرش راه می‌یابد. البته منتقدی نیز عقیده دارد که «وقتی شاعر بورژوا با پناه‌بردن به عالم هنر و نفس محرم خود، از واقعیت می‌گریزد و می‌پندارد که فردیت خویش را بیان می‌کند، در واقع با گذر از جهان اجتماعی دارای واقعیت عقلانی به جهان اجتماعی برخوردار از اشتراک عاطفی می‌رسد.»[۲۵]

www.takbook.com

۳ـ یأس و نومیدی

نومیدی شایع‌ترین شاخص رمانتیکی است که در تمام آثار این مکتب به نوعی خود را نشان می‌دهد. اصولاً نویسنده‌ی رمانتیک مأیوس است چون بین خواسته‌ها و توانایی‌هایش دره ای عمیق می‌بیند که قادر به پُرکردنش نیست. «رمانتیک چون فکر می‌کند انسان نامتناهی است، همیشه الزاماً از نامتناهی حرف می‌زند و چون میان آن چه انسان عملاً انجام می‌دهد و آن‌چه شما تصور می‌کنید که قادر به انجام دادنش هستید، همواره تضاد تلخی وجود دارد، بالطبع در آخرین مراحل همواره به افسردگی می‌رسید.»[۲۶] بی‌شک نومیدی رمانتیک‌ها، هم به شرایطی بیرونی مربوط است و هم به شرایطی درونی و طبعاً شرایط درونی را باید تابعی دانست از شرایط بیرونی.

در عرصه‌ی اجتماعی و تاریخی، شکل‌گیری رمانتیسم «دوره‌ی بعد از انقلاب [فرانسه] روزگار یأس عمومی بود برای آنان که تنها رابطه‌ای سطحی با پندارهای انقلاب داشتند.»[۲۷] آنان با این انقلاب کبیر در پی آزادی، عدالت و مساواتی بودند که این انقلاب با تمام هزینه‌های جانی و مادی‌اش نتوانست بدان دست پیدا کند، پس «اندکی پس از انقلاب هیچ کدام از مردم غرب ـ یا دست‌کم روشنفکران ـ احساس راحتی و امنیت در سرزمین خویش نکردند.»[۲۸]

این مسائل اجتماعی در ذهن رمانتیک‌ها چنان گسترش پیدا کرد که به یأسی فلسفی منجر شد و ملکه‌ی ذهنیت خلاق نویسندگان رمانتیک قرار گرفت، غمی دامن‌گیر و در عین حال ماده‌ی خامی ارزشمند برای آفرینش آثاری که مجال وسیعی فراهم می‌آورد که نویسنده در آن خوش براند و خوش بدرخشد.

٤ـ مرگ‌اندیشی

مرگ نیز مفهومی بنیادین در تفکرات رمانتیکی است. رمانتیک‌ها در موقعیتی ویژه قرار دارند، از یک سو گذشته‌ها را وانهاده و پشت خود را خالی کرده‌اند و از سوی دیگر در حال و حتی در آینده پناهگاهی برای روح پریشان خود نمی‌یابند. در این شرایط مفهوم مرگ، طبیعی‌ترین و بدیهی‌ترین فکری است که در ذهن آنان نطفه می‌بندد، چرا که آن‌ها چشمه‌های گذشته را خشکانده و در سراب حال، چیزی نمی‌یابند که عطش بنشاند و راه بنماید. منتقدی می‌گوید: «متون درباره خود، متون در خود ـ نگر و خود ـ آگاه نیز گویی به ناچار، دربارهٔ مرگ‌اند و این دقیقاً به خاطر آن است که متونی درباره تفاوت‌های هستی‌شناسانه و درگذشتن از مرزهای هستی شناسانه‌اند.»[۲۹] و در این‌جا هستی‌شناسی ما معطوف به سنّت و کلاسیک است.

مرگ و نزدیکی مرگ، آن‌جا که تلقّی سنّتی از حیات و ممات رنگ می‌بازد و مادی‌گرایی مفرط بر ذهن انسان مدرن مسلط می‌شود و دنیای دیگر در پس این مادی‌گرایی به افسانه‌ای دور می‌ماند، چنان با ذهنیت رمانتیکی عجین می‌شود که جدایی از این تفکّر، غیرقابل تصور خواهد بود. مفهوم مرگ خلأیی است که رمانتیک‌ها می‌خواستند بدان برسند و تمام دانستگی و ماحصل این دانستگی (مدرنیته) را در آن محو کنند. مرگ‌پذیری، ویران‌کردن خود برای ویران‌کردن جهان خود است و آرام‌یافتن دغدغه‌هایی که اساساً نمی‌تواند با سرعت و استعلای مدرنیستی کنار بیاید.

مسئله این است که در دیدگاه کلاسیک نهادهای دینی و اخلاقی همواره برای انسان و سیر صعودی و کرامت‌جویی‌اش، تقریرات و قوانینی در چنته دارند، پس مرگ‌جویی و مرگ‌خواهی هرگز در

www.takbook.com

چنین رویکردی قابل اعتنا نیست اما پریشانی جهان رمانتیک و وحشت و ناباوری در مقابل تمام دستاوردهای فردگرایانه و خالی‌شدن هنرمند از تمام این وزنه‌های تاریخی، او را چنان به دامان خلسه‌ی مرگ پرتاب می‌کند که بازگشتی برایش قابل تصوّر نیست.

۵ـ سفر و گریز به ماورا و ناکجا

«آزردگی از محیط و زمان موجود و فرار به سوی فضاها یا زمان‌های دیگر، دعوت به سفر تاریخی یا جغرافیایی، سفر واقعی یا بر روی بال‌های خیال، یکی دیگر از مشخصات آثار رمانتیک‌هاست.»[۳۰] این‌جا و اکنون همواره چیزی است که رمانتیک نمی‌تواند با آن بسازد، چرا که برایش دل‌انگیز نیست. او نمی‌تواند با معیارهای اخلاقی و اجتماعی موجود کنار بیاید. پس باید برود. به کجا؟ او خودش هم نمی‌داند، چرا که مقصدی در نظر ندارد.آن‌چه مهم است سرعت دورشدن از مبدأ است. سفری که او بدان دل سپرده، یا الف: درونی است و به شکل کشف و شهود شاعرانه بروز می‌کند؛ یا ب: تاریخی است و با الهام‌گیری از قرون وسطی و رنسانس و افسانه‌های ملی شکل می‌گیرد و یا ج: جغرافیایی است و با توجه به هنر شرق و سرزمین‌های دیگر و حتی سفرهای خود نویسندگان رمانتیک به این‌سو و آن‌سو نمودار می‌شود. سفر درونی و کشف و شهود رمانتیک‌ها با تکیه بر ضمیر ناخودآگاه توسط روان‌شناسان عصر جدید، به طبیعتی انسانی اشاره دارد که با رهایی از اصول و قواعد دنیای کلاسیک، می‌خواهد که آزاد باشد و به همه جا سفر کند. به عبارتی، کلاسیک همه چیز را مستقر می‌خواهد و رمانتیک همه چیز را در سفر. بدیهی است که در

سفر، آن هم سفر ذهنی، آزادی مطلقی مورد نیاز است که بتواند سدها را بشکند و به فضاهایی نامکشوف قدم بگذارد.

سفر تاریخی رمانتیک‌ها غالباً با گرایش آنان به انسان و قرون وسطی همراه است. «موسه رؤیای عصر طلایی پریکلس (pericles) را می‌بیند و نه تنها او بلکه همه‌ی رمانتیک‌ها به سراغ قرون پر از احساس و جلال و جبروت رنسانس می‌روند. از این رو زمان وقوع اغلب نمایشنامه‌های رمانتیک، همان دوره است: «هانری سوم»، «ارنانی»، «لورنزاچیو» و بیست نمایشنامه دیگر که در دوره رمانتیسم نوشته شده در قرون وسطی اتفاق می‌افتد.»[۳۱]

دنیای شرق نیز برای رمانتیک‌ها همواره وسوسه‌انگیز بوده است. آشنایی این نویسندگان با شرق و ظرفیت‌های داستانی و خیالی آن با ارتباط شرق و غرب در دنیای جدید حاصل شد، آن‌جا که کشورهای غربی برای منابع طبیعی شرق به آن‌جا توجه کردند و بالطبع با منابع ادبی آن نیز آشنا شدند. ادبیات پررمز و راز شرق که ریشه در تاریخ و نوع زندگی آنان داشت، مصالح خیالی مهمی بود که تزریق آن به هر متن ادبی می‌توانست جلوه و غنایی وسوسه‌انگیز بدان بیفزاید. «امروزه روشن است مونتسکیو، نامه‌های ایرانی را، ولز، صادق و بابک قهرمانان داستان‌های خود را و لافونتن، داستان‌هایش را از زبان حیوانات، ویکتورهوگو، افسانه‌های قرون را، موریس برشور، عشق و دریا را و گوته، دیوان شرقی خود را به ترتیب تحت تأثیر فردوسی و عطار و سعدی، گلستان و انوار سهیلی و کلیله، منطق‌الطیر، خیام و حافظ پدید آورده‌اند.»[۳۲]

نویسندگان رمانتیک جز با بال‌های خیال، گاه با پای مادی‌شان هم در سفرند. «موسه به ایتالیا، مریمه به اسپانیا، الکساندر دوما به ایتالیا

www.takbook.com

و اسپانیا، تئوفیل گوتیه به اسپانیا و شرق و روسیه و ایتالیا، شاتوبریان و لامارتین و نروال و دیگران همه به شرق سفر کردند و خاطرات این سفرها در آثارشان منعکس است. همه‌ی این سفرهای رویایی در آرزوی یافتن محیط زیبا و مجلل و رنگ‌های تازه و بالاخره آن زیبایی کمال مطلوب است که هنرمند رومانتیک آرزوی نیل به آن را دارد.»[۳۳]

٦ـ عشق دیگرگونه و میل به گناه

بدون شک، عشق، یکی از اساسی‌ترین مفاهیم موجود در تفکر رمانتیسمی است، آن‌هم عشقی آزاد و رها از تفکرات سنتی و معشوقی ماورایی، عشقی که شاعر آن را رویاروی خود دارد و می‌خواهد دوپای او را بر زمین ـ همین‌زمین ـ ببیند، معشوقی با تعین‌های انسانی و با ضعف و قدرت‌های انسانی. عشق به نویسنده رمانتیک قدرتی می‌دهد که اکنون را تحمّل کند و بالی بسازد برای عزیمت به دوردست‌های دل‌انگیز. این عشق البته صرفاً معطوف به جنس مخالف نیست و گاه به تمام عناصر هستی سرایت پیدا می‌کند. شاعر رمانتیک در رد و اثبات آن‌چه در پیرامونش اتفاق می‌افتد، سنگ محکی جز عشق ندارد. «از رمانتیسم به بعد، عشق، ضروری‌ترین عنصر پیوند بین دو جنس شد. عشق، عنصر لازم پیوندهای عاطفی شد و پیوندی که با عشق توأم نبود زیبایی خود را از دست داد. پیش از آن چنین نبود. عشق، فقط در ابدیت آن، زیبا دیده می‌شد. کمال عشق در ابدیت و زوال‌ناپذیری آن بود. عشقی که با تغییر حس از بین برود زیبا دیده نمی‌شد. بین عشق و جاودانگی پیوندی برقرار بود. هر آن‌چه جاودانه بود زیبا هم بود. پس‌از ظهور امپرسیونیسم و خروج از مدار جاودانگی، عشق جنسی، تبدیل به ایدئولوژی می‌شود و عشق با آزادی پیوند می‌خورد. آزادی

که ایدئولوژی ایدئولوژی‌ها شده است و غرب چنان به‌آن می‌نگرد که گویا زیبایی و نیکی و صلح جزء لاینفک آنند، با عشق جنسی درهم می‌آمیزد و بار ارزشی همه این‌ها در جان عشق می‌خزد.»[۳۴]

سرمایه‌داری موجود در غرب همواره تمایل داشته که به فرد از منظر کارکرد و نقش اقتصادی‌اش در جامعه بنگرد و با جذب فرد در نهادهای اقتصادی، سیاسی و اجتماعی، برنامه‌هایی ترتیب دهد که این فرد مستحیل در جمع را راه برده و تمشیت کند. این فرآیند به اربابان اقتصادی امکان می‌دهد که رفتار جامعه را پیش‌بینی کرده و براساس پروژه‌ی همسان‌سازی سلایق، بتوانند بازار خود را سر و شکل دهند. «انسان امروز با خودش، با همنوعانش و با طبیعت بیگانه شده است. او به کالا مبدل گشته است، نیروی زندگی خود را نوعی سرمایه می‌داند که باید تحت شرایط بازار حداکثر سود را برایش تحصیل کند. روابط انسان‌ها اساساً همانند روابط آدمک‌های مصنوعی از خود بیگانه است و هر کس می کوشد ایمنی خود را بر نزدیکی به جمع و همرنگ‌شدن با آن در عقیده و عمل و احساس مبتنی سازد. ضمن آن که افراد سعی می‌کنند تا سرحدّ امکان به دیگران نزدیک شوند باز هر یک کاملاً تنها و مجزا باقی می‌ماند.»[۳۵]

درعین‌حال عشق، غیرقابل پیش‌بینی، توفانی و خلاق است و رمانتیک‌ها در حقیقت با عشق به جنگ انضباطی تصنعی می‌رفتند که هم تفکر سنتی و هم جهان مدرن در پی تحکیم مبانی آن بود. عشق به تحقیر آرمان‌هایی می‌پردازد که توسط سرمایه‌داری به عنوان اصول قطعی پیشرفت و ارتقای معنوی انسان معرفی شده و در مقابل این آرمان‌های دروغین، معشوق را درصدر توجه و کعبه‌ی آمال خود قرار می‌دهد. البته چهره‌ای که از عشق و معشوق در آثار رمانتیک دیده

www.takbook.com

می‌شود، گاه افراطی و بیمارگونه است و این امر دلیلی جز زندگی در ذهن ندارد، یعنی فاصله‌ای که در میان ذهنیت و عینیت هنرمند در ارتباط با معشوق وجود دارد، موانعی که میان خواسته‌های او و واقعیات موجود تعارض ایجاد می‌کند و نمی‌گذارد که تصورات او از عشق و معشوق به عمل در بیاید و همین نکته غمی‌تازه بر غم‌های رمانتیکی افزوده می‌کند. از همین سر است که شاعر رمانتیک میل به گناه دارد و حتی بدان تظاهر و تفاخر می‌کند. این گناه ظاهراً حرکتی انتحاری برای تخریب عادات مألوف و اخلاق مستقر در جامعه است و در افتادن با عاداتی که راه را بر آزادی و تجربه‌های تازه می‌بندند. اصولاً عشق و تفکر عاشقانه اقتدار ستیز است و اقتدارستیزی چیزی نیست که انضباط مدرنیستی بتواند با آن کنار بیاید. در حساب و کتاب نظام سرمایه که بر سوددهی بیشتر مبتنی است، آیا جایی برای عشق و دیدگاه عاشقانه باقی می‌ماند؟ این وضعیت هم به تنهایی بیشتر رمانتیک‌ها منجر می‌شود و هم به اهمیت معشوق ظرفیت‌هایی تازه می‌بخشد. از سوی دیگر، نباید از یاد برد که سست‌شدن نظام خانواده در زندگی مدرن و در طبقه متوسط، نمی‌تواند چهره آسمانی معشوق کلاسیک را حفظ کند و گناه‌واری عشق در میان رمانتیک‌ها، نه یک ادعای پوشالی، که گاه ابراز یک غریزه اصلی است.

۷ـ آزادی

رمانتیسم در وهله‌ی اول، ندایی آزادی‌خواه در مقابل اختناق کلاسیک است. «سال ۱۸۳۰ سال انقلاب ادبی است. در این سال ویکتور هوگو و رفقایش به پیروی از دستورهایی که قبلاً در مجله‌ی خودشان درج شده بود، رمانتیسم را به عنوان مکتب آزادی هنر و

شخصیت معرفی کردند.»[۳۶] از نظر رمانتیک‌ها قوانین و اخلاق موجود در جامعه در طول زمان به عنوان اهرم هدایت و حفظ جامعه در دست اربابان ثروت بوده است و این اخلاق ـ که یکی از شاخص‌های مهم مکتب کلاسیسم به حساب می‌آید ـ باید در حکم تمامیت نگرش سنتی و فئودالیستی فرو بریزد.

از چشم رمانتیک‌ها هر فرد خود جمعیتی مهم است که باید مرکز توجه قرار بگیرد، پس هر مانعی که بخواهد این فرد را محصور کند یا سلایق و فکرش را تحت نظارت بگیرد، دیدگاهی فاسد و باطل است که باید با آن از در ستیز درآمد. «رمانتیسم را به عنوان یک دوران بزرگ دگرگونی و بازسازی معرفی می‌کنند که در پی فروپاشی و سقوط نظام و هنجارهای کهن پدیدار می‌شود و پیام‌آور انعطاف‌پذیری بیشتر در فرم و صورت، آزادی در تجربه‌های گوناگون و بینش و دریافتن زنده و خلاق از جهان است و امکانات و چشم‌اندازهای هیجان‌انگیز بی‌شماری را در اختیار می‌گذارد.»[۳۷]

در غرب خردگرایی رهاشده از مقیدات پیش از عصر روشنگری در علوم مختلف در کار نوبینی و نوخواهی بود و هیچ مرزی هم برای اراده‌ی خود قائل نبود، نه منعی آسمانی و نه سدی زمینی. جسم و ذهن انسان به آزمایشگاه برده شد و آدمی به خود سفر کرد برای ملاقاتی باشکوه با خود و تمام این اعمال به بستری آزاد نیاز داشت که مرزهای آن به ادبیات هم کشانده می‌شد. «امر کلاسیکی عبارت از پرستیدن قواعد و از این رو پرستیدن تُنُک مایگی است، حال آن که امر رمانتیکی تثبیت نظم براساس قواعد طبیعت و ذوق نبوغ است.»[۳۸] و به بیان دیگر «آزادی لازمه‌ی برقراری رابطه‌ی سالم و منطقی بیان زندگی خصوصی و زندگی عمومی فرد است. حفظ استقلال فرد در آزادی تحقق می‌یابد. آزادی عامل پیوند

www.takbook.com

متقابل معرفت و موقعیت و فردیت است. از این رو بصیرت و خلاقیت شاعر بدون آزادی آسیب می‌بیند، یا تحقق نمی‌یابد.»[۳۹]

کلاسیسم را می‌توان مکتب اصول و رعایت این اصول دانست و رمانتیسم را مکتب خروج از اصول قطعی و پروبال دادن به تمنیات آدمی و احساسات او، که در شرایطی آزاد می‌تواند اتفاق بیفتد. عقل و عقل‌گرایی نقطه‌ی تمرکز کلاسیک‌هاست و رمانتیسم بر آن است تا از زیر این سلطه بیرون رود و زمام قلم را رها و آزاد به تخیل و احساس خویش بسپارد. آزادی دغدغه‌ی اصلی بورژوازی رها شده از قید سنت است که دیگر نمی‌تواند با تلألؤ اشرافیت کنار بیاید و طبیعتاً به میان مردم می‌آید و البته با حفظ موجودیت خود. آن‌ها دیگر تنها به خوشایندی اثر ادبی فکر نمی‌کنند و زشتی و بدی را هم به دل آثارشان راه می‌دهند. تمرکز کلاسیک‌ها اصولاً بر جامعه و قوانین قطعی آن است و همیشه آن چه برای هنرمند تعیین مشی می‌کند، در خارج از او، در ورای تفردهایش، زندگی دارد اما رمانتیسم، با نفی این سلطه‌های بیرونی بر آن است که با کلان‌کردن «من» و مسائل این «من» در مقابل قدرت‌های موجود قامت بیفرازد و هرچه که این «من» بزرگ‌تر و غلیظ‌تر شود، بالطبع، توازن این مقابله بیشتر خواهد بود و چه چیز ضمانت این فتح است؟ بی‌شک آزادی.

۸ ـ طبیعت‌گرایی و ستیز با شهر

«توسعه‌ی علاقه به طبیعت و حیات ابتدایی و غیرمتمدن یکی و شاید نخستین ویژگی از ویژگی‌های رمانتیسم است. در بازگشت به طبیعت، بازیافت اصالت انسانی مطرح بود، زیرا در این ایام چنین تلقی می‌شد که نتایج حاصل از خردگرایی، انسان را از اصالت خود خارج

ساخته و اخلاق طبیعی او را فاسد کرده.»[۴۰] درحقیقت رمانتیک‌ها برای چیزی جنگیده بودند که اینک نتیجه‌ی آن (تمدن و شهر) نمی‌توانست روح آنان را به آرامش برساند. شهر محصول سرمایه‌داری و فرزند برده‌داری نوین است و ماحصل دورشدن از اصالت‌های انسانی. البته منظور رمانتیک‌ها در بازگشت به طبیعت هرگز انتخاب یک زندگی روستایی و ستیز با پیشرفت و تکنولوژی نیست. این رویکرد در حقیقت نماد چیزی دیگر و آن چیز هم مسخ انسان در جهان مدرن است و گم‌شدن صمیمیتی که در زندگی روستایی و جمعی وجود داشته است. شهر درحقیقت مجموعه‌ای از روابط اقتصادی است که هدفی جز بهره‌وری بیشتر ندارد و گریز از آن ـ طبعاً ـ عدم پذیرش این روابط را توجیه می‌کند. «سرچشمه‌ی تمام رمانتیسم در همین جاست که: انسان یا فرد، منبع بیکران توانایی‌هاست و اگر شما بتوانید جامعه را با نابودکردن نظم بازدارنده بازسازی کنید این توانایی‌ها مجال ظهور به دست می‌آورند و شما به پیشرفت نایل می‌شوید.»[۴۱]

ژان ژاک روسو در این خصوص مباحث بسیاری دارد. او «معتقد است که فساد از تمدن ناشی می‌شود، مخصوصاً از مالکیت زمین و دیگر دارایی‌ها، زیرا این وضعیت موجب بی‌عدالتی و عدم مساوات می‌شود و درنتیجه انسان‌ها را دچار حسرت و حسادت و فساد و انحراف می‌کند. راه علاج و چاره‌ای که روسو پیشنهاد می‌کند عبارت معروف «بازگشت به طبیعت» است، بازگشت به آن چیزی که آن را «حالت اجتماعی اولیه» می‌نامد، نوعی جامعه‌ی اشتراکی اولیه که بر اشتراک اقتصادی استوار است. جاذبه‌ی این نظریه‌ی دموکراتیک برای دورانی که تحت سلطه‌ی شدید اشرافیت زمین‌دار قرار دارد کاملاً آشکار است.»[۴۲] البته ما در کلیت کلاسیسم هم با نوعی طبیعت‌گرایی

www.takbook.com

یا تقلید از طبیعت مواجه هستیم، اما در آن‌جا هنرمند می‌خواهد که صورت کامل‌تری از طبیعت ارائه دهد و با حذف حواشی، طبیعت را در شکوهی که باید باشد، بنمایاند ولی در رمانتیسم پناه‌بردن به طبیعت، نوعی مبارزه در جهت نفی شهر و روابط مستبدانه‌ی مدرن است. درحالی‌که کلاسیک‌ها معتقد بودند «باید از نقوش در هم طبیعت، جوهر هر چیز خوب یا بد را بیرون کشیده و این جوهر مشخص‌کننده را به نحوی که مطابق با حقیقت و واقعیت باشد، به صورت کامل بیان کرد.»[۴۳] امّا «رمانتیسم خاصه از اواسط قرن نوزدهم، اعتراضی بود که هنرمند به ماشینی‌کردن زندگی و تخریب ارزش‌های بشری و مسخ شئون انسانی، که نتیجه‌ی مستقیم سیستم اقتصادی افسار گسیخته‌ی آن زمان بود می‌کرد. رمانتیسم فریاد اعتراض‌آمیز هنرمند علیه بندگی انسان آزاد، علیه تبدیل شهرها به اردوگاه‌های فقرزده‌ی اسیران کارخانه‌ها و علیه رقابت آزاد بود.»[۴۴]

این سفر به طبیعت گاه در اشعار رمانتیک به این‌ـ همانی با طبیعت منجر می‌شود و شاعر در پی استحاله در طبیعت برمی‌آید. او بر آن است که از خود بگریزد و در نیروی لایزال و مادرانه‌ای (چون طبیعت) به هم پویی برسد. تنها از این طریق است که هنرمند رمانتیک می‌تواند حقارت و کوچکی خود را در برابر جامعه‌ی دل نهاده به ثروت از یاد ببرد و در طبیعت بزرگ احساس بزرگی کند. «موضوع اشعار رمانتیک‌ها عموماً طبیعت بیرون بوده است اما در این اشعار طبیعت هدف نیست بلکه انگیزه‌ای است که شاعر را به تفکر و اندیشه وامی‌دارد.»[۴۵] البته می‌توان این پناه‌جویی و پناه‌گیری از طبیعت را به نوعی نتیجه‌ی شکست تفکرات انقلابی دانست، انقلاب کبیر فرانسه که پس از چندی تمام آرزوها و آرمان‌های جوانان انقلابی را نقش بر آب

کرد و آن‌ها را در سرخوردگی و سردرگمی به گریز از شهر و تمام مظاهر آن واداشت.

۹ـ رجعت به کودکی

کودکی و رجعت بدان هم، مثل طبیعت‌گرایی، فرآیندی است که در آن هنرمند رمانتیک می‌خواهد اکنون زشت و جامعه‌ی اکنونی زشت را واگذارد و به معصومیت کودکی و خلأ دانستگی پناه ببرد. دوران مدرن انفجار دانستگی و ظهور نظریه‌های متفاوت فلسفی و هستی‌شناختی است و بحرانی که طبقه متوسّط ـ به عنوان متولی مکتب رمانتیسم ـ بدان مبتلاست او را چنان دچار عقل ـ خستگی مفرط کرده است که هر مفرّی برای گریز از این شرایط می‌تواند نقطه‌ی تمرکز و علاقه او قرار بگیرد. می‌دانیم که رمانتیسم اصولاً مکتب سفر است و یکی از این سفرها رجعتی است که هنرمند به کودکی‌اش دارد و وانهادن تمام نقش‌های مفروض اجتماعی و اقتصادی خود، برای رسیدن به بدویتی ساده و بی‌آداب. این واگشت بی‌محابا و بی‌مهار، بی‌شک نفی اکنونی است که در آن هنرمند خود را در انبوهی از واقعیات تلخ و غیرقابل تغییر می‌بیند و می‌خواهد که در کودکی و بی‌مسئولیتی خلسه‌وار آن، تشفّی خاطری بجوید و تلخی‌ها را تاب بیاورد.

کودکی نقطه‌ی صفر عزیمت است، روح تکاندن از تمام تاریخ و نقطه‌ی شروع دوباره. رجعت به کودکی اظهار ندامت از بزرگی است، وقتی که بزرگی را جایی نباشد. دیدن‌های یک کودک، سرشار از طراوت و پاکی است، پالوده از هر منظر سودجویانه و این چیزی است که نمی‌توان جذابیتش را به سادگی از دست داد. رجعت به کودکی

www.takbook.com

پذیرفتن یک تکامل دوباره و بازنویسی یک سرنوشت است. به عبارت دیگر رمانتیک‌ها با پرداختن به کودکی، «خود» باکره‌ای می‌جستند که از تمام مفاسد قرن دورشان کند و تولدی دوباره به آن‌ها ببخشد.

۱۰ـ تخیل‌گرایی و احساس‌پروری

رمانتیسم مکتب اصالت احساس است و این احساس وقتی که با تخیل هنرمند عجین شود، به‌خلق آثاری می‌انجامد که سال‌ها بر ادبیات جهان تسلط و تحکم دارد و مورد نقد و نظر منتقدان قرار می‌گیرد. «اگرچه غلیان احساسات به این شکل، ممکن است برای ما بیش از حد مبالغه‌آمیز به نظر برسد، ولی این شیوه در روزگار خود، در سرتاسر اروپا از جذابیتی عظیم برخوردار بوده و برای گریز از یکنواختی و بی‌حاصلی حاکم بر بیشتر نوشته‌های اوایل قرن هیجدهم فرصتی مغتنم تلقی می‌شده است.»[۴۶]

احساسات انسان چیزی است که از نظر رمانتیک‌ها در جهان مدرن وزنی ندارد و در چرخ‌دنده‌های ماشین و سرمایه، می‌رود که تکه‌تکه شود. آزادی مورد انتظار رمانتیک‌ها در وهله‌ی اول احساسات آدمی را هدف قرار می‌دهد و آن‌ها اعتقاد دارند که این احساسات بی‌مهار و بی‌دغدغه باید که در مسیری طبیعی، جاری شوند و هیچ‌گونه قید و بند درونی یا بیرونی (اخلاق و هنجارهای جمعی) حق ندارند این‌احساسات را راه ببرند. این احساسات در تقابل با عقل‌گرایی کلاسیک گریزی است به سوی آزادی و در این آزادی است که تخیل هنرمند، بال می‌گشاید و موجد جهان تازه‌تر می‌گردد. «آلفرد دو موسه در سال ۱۸۴۲ می‌گفت: «باید هذیان گفت! آن‌چه باید بیان کرد هیجان شاعر است و آن‌چه باید به دست آورد هیجان مردم.»[۴۷]

تخیل و احساس تنها سرمایه‌ی هنرمند رمانتیک است و تنها مجال قدرت او که بتواند با جهان ناساز روبه‌رو شود وگرنه او هرگز نمی‌تواند در واقعیت و با ابزاری مادی به مقابله با زشتی‌های جهان برخیزد. اما آن‌جا که پای احساس و تخیل در میان باشد، هنرمند رمانتیک ابرقدرتی است که جهان را به درون شعر و داستانش می‌کشد تا با قواعد خود، آن را به بازی بگیرد و البته بر آن فاتح شود. با نگاه دیگر، اصولاً تخیل و احساس (با بدویت موجود در خود)در مقابل تعقل کلاسیک (به عنوان موجودیتی مدرن) قامت افراشته می‌کند و می‌خواهد که تارهای دل خواننده‌ی آثارش را بلرزاند و او را به درون خود متوجه کند. تخیل عرصه‌ای است که واقعیت‌های ناگوار رنگ می‌بازد و شرایط برای خلق زندگی‌هایی تازه‌تر (ولو به گونه‌ای ذهنی) مهیا می‌شود. این داشته‌ای است که رمانتیک‌ها قدرش را به خوبی می‌دانند و از آن بهره‌ی کافی برده‌اند.

۱۱ـ فضاهای ناشناخته و گوتیک

احساس‌گرایی مفرط رمانتیک‌ها به تخیل آنان عرصه می‌دهد و این تخیل بی‌پروا آنان را با تمام یاس و اندوهی که در دل دارند به فضاهایی می‌کشاند که ناشناخته و مرموز است، چرا که در زیر و بم‌های روح تاریک‌شان شکل می‌گیرد.

«گرایش به «گوتیک» در معماری و ادبیات نیمه‌ی دوم قرن هیجدهم نیز از همین جهت قابل توجه است. جاذبه‌ی گوتیک هم در همین احساسات و حساسیت‌ها نهفته است، هرچند واکنشی که برمی‌انگیزد در درجه‌ی نخست لرزش ناشی از ترس و اضطرابی غیرواقعی است که خواننده را به قلمروهای فوق طبیعی و هراس‌انگیز می‌کشاند... این شیفتگی نسبت به پدیده‌های شیطانی و هراس‌انگیز در

www.takbook.com

سرتا سر قرن نوزدهم نیز ادامه یافت و جلوه‌های آن را از قبیل فرانکشتاین (۱۸۳۲) اثر ماری شلی، تعدادی از داستان‌های هوفمان و برخی از داستان‌های ادگار آلن‌پو مشاهده می‌کنیم... این گرایش به جنبه‌های تاریک و اسرارآمیز زندگی نشان‌دهنده‌ی بعد دیگری از دلبستگی رمانتیسم به امور خارق‌العاده و همچنین بیانگر اشتیاق آن به جستجو و کشف ناشناخته‌هاست.»[۴۸] سفر ذهنی به این فضاهای ناشناخته و غریب از روح بیمار رمانتیک‌ها نشأت می‌گیرد چنان که گوته می‌گوید: «رمانتیسم تجسّم اصل بیماری است.»[۴۹] فراموش نکنیم که عهد رمانتیک‌ها عهد نوینی در علم روان‌شناسی هم هست و مباحث مربوط به ضمیر ناخودآگاه و لایه‌های پنهان ذهن آدمی مناظر جدیدی پیش روی هنرمندان ایجاد کرد، جز این، توجه به شرق و داستان‌های پررمز و راز آن همواره منبعی مهم برای رمانتیک‌ها بوده است. «نه تنها در فرانسه و آلمان بلکه در رمانتیست‌های انگلیسی و امریکایی نیز تأثیر صورت نوعی ادب شرق را می‌توان دید، نظیر آن‌چه که در کالریج، شلی، دوکوئینی انگلیسی و امرسون، ثورو، وایتمن امریکایی این نشانه‌ها قابل رؤیت است.»[۵۰] رمانتیک‌ها پیوسته در گریزند، گریز از این‌جا و اکنون و این‌جا و اکنون، چیزی جز شهر و نظم موجود در آن و تعقل پیش‌برنده‌ی آن نیست، پس مقصدی که رمانتیک‌ها با روح پریشان خود به دنبالش بودند، در حقیقت ناکجایی بود که از ذهن ناآرام‌شان برمی‌تراوید و چنین مقصدی همواره ناشناخته، عجیب، مرموز و حتی خوفناک جلوه خواهد کرد.

«در حقیقت گرفتارشدن رمانتیک در چنین ورطه‌ای چیزی جز بیماری روانی نیست، کما این‌که بیمار روانی نیز حتی در حالت بسیار ابتدایی آن یعنی افسردگی دارای چنین مشکلی است. یعنی عنصری است

کاملاً غیراجتماعی که پیوسته از آن می‌گریزد و این گریز نه تنها او را نجات نمی‌بخشد بلکه بر شدت بیماری‌اش می‌افزاید، تا جایی که در حالت پیشرفته‌تر بیماری نظیر ماینا‌ک، شیزوفرنی و اسکیزوفرنی به جنون نزدیک‌تر می‌شود و وحشی می‌گردد. شاید بدین لحاظ است که برخی رمانتیسم را وحشیِ نجیب نامیده‌اند.»[۵۱]

از میان شاعران و نویسندگان رمانتیک می‌توان به افراد ذیل اشاره کرد: از فرانسه: شاتو بریان، مادام دو استال، لامارتین، آلفرد دو وینی، الکساندر دوما پدر و پسر، ویکتور هوگو، آلفرد دو موسه، مریمه، سنت بوو، ژرژ ساند، ژراردو نروال، گوستاو فلوبر. از آلمان: برادران شلگل، نوالیس، هنریش فن کلایست، هوفمان، هاینه، گوته، شیلر. از انگلستان: ریچاردسن، وردزورث، کالریج، لرد بایرون، شلی، ویلیام بلیک، کیتز، هازلیت، اسکات (سر ویلیام). از روسیه: گوگول، لرمانتف، پوشکین. از امریکا: شارلوت تمپل، امرسون، کوپر، ایروینگ‌هاوثرن، لانگ فلو، وایتمن، هریت بیچراسنو. از دانمارک: اوهلنشلگر، کی‌یرکه‌گور، هانس اندرسن. از سوئد: تگز. از مجارستان: کیشفالودی، شاندرو پتوفی. از ایتالیا: الساندرومانزونی. از لهستان: میسکه ویچ. از اسپانیا: خوزه دواسپرونسدا، زوریلا.

www.takbook.com

پی‌نوشت‌ها:

۱ـ فورست، لیلیان، ترجمه‌ی مسعود جعفری(۱۳۸۰)، رمانتیسم، چاپ سوم، تهران: نشر مرکز، صص ۱۴-۱۳.
۲ـ Friedrich schlegel.
۳ـ فورست، لیلیان، رمانتیسم، ص ۱۹.
۴ـ همان، ص ۱۹.
۵ـ ثروت، منصور(۱۳۸۵)، آشنایی با مکتب‌های ادبی، چاپ اول، تهران: سخن، صص ۵۱-۵۰.
۶ـ همان، ص ۵۰.
۷ـ داد، سیما(۱۳۸۳)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، چاپ دوم، تهران: مروارید، ص ۲۴۴.
۸ـ فورست، لیلیان، رمانتیسم، ص ۱۷.
۹ـ سیدحسینی،رضا(۱۳۶۵)،مکتب‌های ادبی،ج۱،چاپ دوم، تهران:زمان، صص۸۵-۸۴.
۱۰ـ فورست، لیلیان، ص ۲۹.
۱۱ـ سکرتان، دُمینیک، ترجمه حسن افشار(۱۳۸۰)، کلاسیسیزم، چاپ دوم، تهران: نشر مرکز، ص ۵۵.
۱۲ـ فورست، لیلیان، ص ۴۳.
۱۳ـ Graveyard school.
۱۴ـ رحیمی، مصطفی (دکتر میترا) (۱۳۴۵)، رئالیسم و ضدرئالیسم در ادبیات، چاپ سوم، تهران: نیل، ص ۲۰.
۱۵ـ ثروت، منصور، آشنایی با مکتب‌های ادبی، ص ۵۷.
۱۶ـ براهنی، رضا(۱۳۶۶)، کیمیا و خاک، چاپ دوم، تهران: مرغ آمین، ص ۸۱.
۱۷ـ ولف، جانت، ترجمه‌ی نیره توکلی(۱۳۶۷)، تولید اجتماعی هنر، چاپ اول، تهران: نشر مرکز، ص ۶۲.
۱۸ـ سیدحسینی، رضا، مکتب‌های ادبی، ص ۵۷.
۱۹ـ دست‌غیب،عبدالعلی(۱۳۸۶)،مدرن‌وپسامدرن، چاپ‌اول، تهران:آئینه‌جنوب، ص۲۶.
۲۰ـ جعفری، مسعود (۱۳۷۸)، سیررمانتیسم در اروپا، تهران: نشر مرکز، ص ۲۰۲.
۲۱ـ فورست، لیلیان، رمانتیسم، ص ۹۴.
۲۲ـ ثروت، منصور، آشنایی با مکتب‌های ادبی، صص ۵۰-۴۹.
۲۳ـ همان، صص ۵۰-۴۹.
۲۴ـ مثلاً در مباحثات زیگموند فروید روان‌پزشک اتریشی(۱۸۵۶-۱۹۳۹) و یونگ، روان‌شناس سویسی(۱۸۷۵-۱۹۶۱) مسئله‌ی ناخودآگاه فردی و جمعی همواره مورد توجه و تأکید قرار می گیرد.
۲۵ـ کادول، کریستوفر، ترجمه‌ی محمدعلی موسوی(۱۳۷۱)، «خصلت‌های شعر»، کتاب شعر، تهران: مشعل، ص ۴۳.
۲۶ـ هیوم، تی. ای، ترجمه‌ی محمود نیکبخت(۱۳۷۱)، «دیدگاه رمانتیک و کلاسیک نو»، کتاب شعر، تهران و مشعل، ص ۲۰.
۲۷ـ هاورز، آرنولد، ترجمه‌ی امین مؤید(۱۳۶۲)، تاریخ اجتماعی هنر(۴ جلد)، ج ۳، چاپ اول، تهران: دنیای نو، ص ۲۱۲.
۲۸ـ همان، ص۲۰۷.

۲۹ـ یزدانجو، پیام(۱۳۸۱)، ادبیات پسامدرن، چاپ دوم، تهران: نشر مرکز، ص ۱۷۴.
۳۰ـ پاکباز، روئین(۱۳۵۴)، بررسی هنری و اجتماعی امپرسیونیسم، چاپ دوم، تهران:رز، ص۲۲.
۳۱ـ سیدحسینی، رضا، مکتب‌های ادبی، ج ۱، ص ۹۰.
۳۲ـ ثروت، منصور، آشنایی با مکتب‌های ادبی، ج۱، ص ۶۶.
۲۳ـ سیدحسینی، رضا، مکتب‌های ادبی، ج ۱، ص ۹۰.
۳۴ـ بازرگانی، بهمن (۱۳۸۱)، ماتریس زیبایی، چاپ اول، تهران: اختران.
۳۵ـ فروم، اریک (۱۳۷۸)، هنر عشق‌ورزیدن، چاپ نوزدهم، تهران: مروارید، ص ۱۱۰.
۳۶ـ سیدحسینی، رضا، مکتب‌های ادبی، ج۱، ص ۸۸
۳۷ـ فورست، لیلیان، رمانتیسم، ص ۱۰۲.
۳۸ـ ولک، رنه (۱۳۸۸)، تاریخ نقد جدید (جلد دوم)، چاپ سوم، تهران: نیلوفر، ص ۲۹۶.
۳۹ـ مختاری، محمد (۱۳۷۸)، چشم مرکب، چاپ اول، تهران: توس، ص ۱۳۰.
۴۰ـ ثروت، منصور، آشنایی با مکتب‌های ادبی، صص ۷۲-۷۱ .
۴۱ـ هیوم، تی. ای، ترجمه محمود نیکبخت، «دیدگاه رمانتیک و کلاسیک نو»،کتاب‌شعر، ص۱۸.
۴۲ـ فورست، لیلیات، رمانتیسم، ص ۵۵.
۴۳ـ سیدحسینی، رضا، مکتب‌های ادبی، ج۱، ص ۲۷.
۴۴ـ رحیمی، مصطفی(دکتر میترا)، رئالیسم و ضدرئالیسم در ادبیات، ص ۲۱ .
۴۵ـ داد، سیما، فرهنگ اصطلاحات ادبی، ص ۲۴۵ .
۴۶ـ فورست، لیلیان، رمانتیسم، ص ۴۷ .
۴۷ـ سیدحسینی، رضا، مکتب‌های ادبی، جلد ۱، ص ۸۹ .
۴۸ـ فورست، لیلیان، رمانتیسم، صص ۴۸-۴۷ .
۴۹ـ هاورز، آرنولد، ترجمه‌ی امین مؤید، تاریخ اجتماعی هنر، جلد ۳، ص ۲۱۶
۵۰ـ ثروت، منصور، آشنایی با مکتب‌های ادبی، ص ۶۷.
۵۱ـ همان، ص ۹۳.

www.takbook.com

فصل دوم

پیدایش رمانتیسم در شعر امروز فارسی

www.takbook.com

و... نمی‌ماند (گرچه طبعاً از آن‌ها تأثیر می‌پذیرد). پس سفری که رمانتیسم به ایران (و مشخصاً به شعر معاصر) ما کرده است، نه یک تقلید صرف از سوی نویسندگان ماست و نه یک استراتژی غربی برای دست‌یابی به اهدافی احتمالی؛ چرا که از یک‌سو دلایلی مادی و واقعی برای نضج‌گیری چنین تفکری در جامعه‌ی ایرانی موجودیت پیدا کرده و از سوی دیگر رمانتیسم غربی (حتی با مرزهای شناور خود) در تنه ادبیات ما وجوه غربی‌اش را اغلب چنان در پای خصلت‌های ایرانی‌اش ذبح یا لااقل نثار می‌کند که برای دیدن این آناتومی جدید، باید به فرهنگ و تاریخ ایرانی نقب زد و رمانتیسم را گاه تنها نامی به‌ناچار دانست که نگاه منتقدان را به نوع ویژه‌ای از آثار شعر معاصر ما به اجماع می‌رساند. چنان‌که دکتر شفیعی‌کدکنی می‌گوید: «یکی از مسائل بسیار عمده و قابل مطالعه‌ی ادبیات عصر رضاخانی، مسئله پیدایش شاخه‌ای از رمانتیسم است. من داخل بحث در مبانی رمانتیسم نمی‌شوم و اطلاق کلمه‌ی رمانتیسم را با توسع انجام می‌دهم و کلمه‌ی رمانتیسم را بر آن نوع شعر که با نیما شروع می‌شود و در دوره‌ی نیما دیده می‌شود اطلاق می‌کنم، آن نوع شعر که حتی بخشی از آن را در [میرزاده‌ی] عشقی می‌بینید. حتی کلمه رمانتیسم را با آن معنای دقیقی که در ادبیات اروپایی دارد به کار نمی‌برم. به کار بردن این کلمه از ناچاری است، پس این را با رمانتیسم اروپای اشتباه نکنید.»[۱]

اما به‌هرحال اطلاق یک کلمه با معنای خاص و به مصرف رسیده در یک دوره تاریخی، بر مجموعه‌ای از آثار دیگر (آن هم در دیار و زمانه‌ای متفاوت) نمی‌تواند اتفاقی باشد یا نتیجه‌ی تصمیم فردی یک منتقد یا پژوهشگر. آری، بی‌شک عوامل مشخص و قابل اشاره‌ای برای این تطبیق ـ در نام یا ماهیت ـ وجود دارد، اما غرض نگارنده این است

رمانتیسم ایرانی؟

رمانتیسم را مکتبی دانسته‌ایم که در محدوده‌ی تاریخی مشخصی در غرب رخ می‌دهد و به خلق آثاری منجر می‌شود که در ادبیات جهان جایگاه ویژه‌ای به خود اختصاص داده است. آن‌چه در غرب اتفاق می‌افتد و ما در فصل قبل تلاش کردیم، به زوایای آن سر بکشیم و با عرضه‌ی نظرات متفاوت به جمع‌بندی دیدگاه‌های موجود در این حیطه بپردازیم، به اصولی منتهی می‌شود که در چنین آثاری کمابیش قابل تماشاست. فراموش نکنیم که این اصطلاح در خود غرب و در طول زمان دچار دگرگونی و دگردیسی بسیار بوده و مرزهای ـ گاه ـ کم‌رنگ تعاریف موجود، در طبقه‌بندی شاعران و اشعارشان مشکلاتی را ایجاد کرده است. این‌که چه چیز رمانتیک است و چه چیز نیست، در چالش ایده‌های مختلف، قطعیت نتیجه‌گیری را عملاً منتفی می‌کند و سیر طبیعی شاعران و جریان خلاقه آثارشان در طول زمان، رمانتیک یا غیررمانتیک بودن آن‌ها را در معرض نسبیتی بدیهی قرار می‌دهد.

از سوی دیگر می‌دانیم که جغرافیای زمینی لااقل در دنیای مدرن لزوماً جغرافیای ذهنی نیست؛ یعنی یک تفکر یا سبک یا جریان ادبی برای سفر به سرزمین‌های دیگر هرگز معطل روابط سیاسی، اقتصادی

www.takbook.com

که هرگز نمی‌توان به صرف مشابهتی اسمی و به‌ناچار در دو جریان و در دو فرهنگ و دو عهد، ضرورتی در تطبیق شعائر و مشخصه‌های آن‌ها جست‌وجو کرد و مشابهت‌ها هرچه که باشند، مشابهت‌هایی در عوامل ایجاد و پیش‌روی هر دو جریان تلقی می‌شوند.

نکته‌ی دیگر این‌که رمانتیسم در غرب یک مکتب هنری است که می‌توان سیر کودکی تا پیری و مرگش را رصد کرد و عوامل ایجاد و امحایش را در بستری روشن دید و به دیدن آورد اما در ایران ـ که سنت ادبی هرگز جای خود را به نو ادبی نداده و تنها بزرگوارانه آن را در پی جدالی سهمگین پذیرفته است ـ ما نه می‌توانیم رمانتیسم خود را مبرا از کلاسیک بدانیم و نه حتی پست مدرنیسم خود را مبرا از رمانتیسم.

در هنر ایرانی سنت درکنار نو و نو در کنار سنت به هم‌زیستی مسالمت‌آمیزی رسیده‌اند که نتیجه‌ی آن یک‌دست نبودن جریان‌های ادبی و حتی خود نویسندگان است. البته وقتی که ما از یک دست نبودن حرف می‌زنیم، معنا نمی‌دهد که هنرمند یا اصلاً یک جریان باید مو به مو از موازینی قطعی تبعیت کند، هرگز! اما نمی‌توان هم انتظار داشت که عناصر تشکیل‌دهنده‌ی یک جریان ادبی با هم تعارض و تناقض داشته باشد و این اتفاقی است که در کشور ما گاه در جریان‌های ادبی قابل رؤیت است. «شاید بتوان دلیل این امر را در ساختار اقتصادی ایران جست‌وجو کرد که هرگز نه از فئودالیسم دل کند و نه کاملاً به سرمایه‌داری پیوست.»[۲] پس تفاوت‌های موجود میان رمانتیسم ایرانی و رمانتیسم اروپایی تفاوت در زمینه‌ی خلق و تکوین را یادآوری می‌کند و مشترکات این دو بر وجوه مشترک انگشت می‌گذارد، مثلاً ماشینی‌شدن به‌ناچار جوامع از پس سلطه‌ی فئودالیسم مادی و فکری. حال هر چه قدر که این دو جامعه در اجزا و در کلیت

حرکت، از هم فاصله می‌گیرند، رمانتیسم ایران هم از رمانتیسم غربی فاصله می‌گیرد و بومی‌تر می‌شود.

از طرف دیگر نباید از یاد برد که خود واژه‌ی رمانتیسم یا رمانتیک هم گاهی در منظر منتقدان ما صرفاً نه به مثابه‌ی یک جریان ادبی و فکری، که با تعمیم بیشتری به کار می‌رود و هر نوع نوشته‌ی سوزناک و احساساتی را (غالباً در چشم‌اندازی منفی) در بر می‌گیرد و شاید از این روست که می‌توان گفت هر شاعری در عمر حرفه‌ای‌اش، خواه ناخواه از پیچ رمانتیسم عبور می‌کند، چرا که شعر رمانتیک گاه تا حد «شعر عاشقانه‌ی سطحی» به تقلیل برداشت دچار شده و شعری جوانانه و سطحی به نظر می‌رسد. با این حالی «هر شاعری، حتی آن که اجتماعی و متعهد و اهل واقعیات روزگار خویش خوانده شود، معمولاً و عادتاً مایه‌هایی کم‌وبیش از رمانتیسم را در خود دارد.»[۳]

زمینه‌های بروز رمانتیسم در ایران

شاید بتوان رمانتیسم را نخستین سبک مدرن ادبی چه در غرب و چه در شرق قلمداد کرد. این ادعا بی‌راه نیست چرا که اصولاً رمانتیسم با عصر نوینی آغاز می‌شود که جوامع سنتی بالمآل با آن روبه‌رو شدند تا مرحله‌ی گذار خود را از فئودالیسم به سرمایه‌داری سپری کنند، منتها طبیعتاً این سیر در غرب و شرق به یک شکل روی نداد و در نتیجه، برآیند آن هم به یک شکل نمی‌توانست باشد.

در آغاز قرن نوزدهم میلادی، غرب، پا به مرحله‌ی جدیدی از حیات اجتماعی خود می‌گذارد که ریشه‌های آن را باید در دگرگونی‌های اقتصادی و فکری عمیقی جست‌وجو کرد. اشراف و اشرافیت مضمحل می‌شد و بالطبع دیدگاه اشرافی در هنر هم مورد

www.takbook.com

تجدیدنظر قرار می‌گرفت. نویسندگان و شاعران از دیار و کاخ‌های مجلل بیرون آمدند و به میان مردم رفتند و آثار خود را هم به آن‌جا بردند. در بیرون از دربار طبقه‌ی جدیدی شکل می‌گرفت که گرچه خود، زاده‌ی سرمایه‌داری بود اما با مشی آن چندان میانه‌ی خوبی نداشت و این همان پارادوکس مهمی است که ما پیش‌تر بدان اشاره کرده‌ایم. اما در ایران، طبقه‌ای که پس از مشروطیت به ظهور می‌رسید، ذاتاً نمی‌توانست مانند تابع غربی‌اش باشد. این طبقه که اندک اندک از اواخر عهد قاجار موجودیت خود را اعلام کرده بود به جای این که دگرگونی و تحول را به طور مستقیم و با عوامل مادی تغییر در کشور خود به تماشا بنشیند ، آن را در کتاب‌ها و در سفرهایش آموخت و تجربه کرد. البته از اواخر قاجار، مظاهر جدیدی از تکنولوژی به ایران راه یافته بود (به‌ویژه توسط عباس میرزا ولیعهد فتحعلی‌شاه) اما این کوشش‌ها چندان تأثیری در حیات اجتماعی ایرانیان نداشت چون صرفاً صنایعی وارداتی برای حل مشکلاتی روزمره و اولیه بود، اما نیمی از پیشرفت شگفت غرب، در کنار چالش‌های فلسفی و فکری، بی‌شک مدیون پیشرفت‌های تکنولوژیک و علمی بوده است.

«پیشرفت علم و تکنولوژی و خوش‌بینی نسبت به آینده در اروپای قرن نوزدهم چنان پیش آورد که گذشته از برخی واکنش‌های کوچک رمانتیک، پیشرفت همچون قانون مقدس جهان و تاریخ انسان ستایش و پرستش شود.»[۴] این پیشرفت ، هم «عزم فاعل» رمانتیک‌ها بود و هم «سم قاتل»، یعنی رمانتیک‌ها هم موجودیت خود را مدیون این پیشرفت‌ها بودند و هم بدان می‌تاختند، اما در ایران چنین انقلابی در صنعت اساساً قابل تصور نبود، چه برسد به این که بخواهد چنین دستاوردها و منازعاتی را پی بریزد. مسئله این بود که با تأسیس مدارسی به سبک اروپایی در

ایران (دارالفنون) توسط میرزا تقی‌خان امیرکبیر، عده‌ای از جوانان با علوم روز دنیا آشنا می‌شدند و عده‌ای دیگر از جوانان هم برای تحصیل این علوم راهی فرنگ. البته تاریخچه‌ی تأسیس مدرسه به سبک اروپایی در ایران به حدود سال‌های ۱۲۵۴ تا ۱۲۵۵ هجری قمری در زمان محمدشاه باز می‌گردد. «اولین بار کشیشی امریکایی در ارومیه مدرسه‌ای تأسیس کرد و پس از او کشیشی فرانسوی به نام «بوره» به ساخت مدرسه‌ای در تبریز همت گماشت و هزینه‌ای را خودش پرداخت.»[۵]

پس ارتباط ایرانیان و بالطبع طبقه‌ی رو به روشنفکری ایران با تکنولوژی و شرایط و اقتضائات این نوع زندگی با واسطه صورت می‌گرفت و نمی‌توانست مثل غرب به عنوان یک نیروی محرکه‌ی قوی عمل کند. نکته‌ی دیگر این که در ادبیات ایران تا حدود سال ۱۳۰۰ـ اواخر مشروطه ـ تظاهری از رمانتیسم و تفکراتی از این دست ـ جز در ترجمه‌هایی معدود ـ نمی‌توان سراغ گرفت، چرا که جامعه‌ی ایران مسائل دیگری دارد که با تفکرات رمانتیسمی الفتی پیدا نمی‌کند. مهم‌ترین این مسائل تحولات منجر به انقلاب مشروطه و خود این انقلاب است که تمرکز فکری ایرانیان ـ به ویژه اهل سواد ـ را از آن خود کرده و همه چیز در جهت اثبات یا نفی این مبارزه‌ی همه جانبه معنا می‌جوید و معنا می‌یابد.

شاید بتوان درون‌گرایی موجود در مکتب رمانتیسم را مهم‌ترین میثاق رمانتیسم غربی و ایرانی قلمداد کرد. این سفر درونی در میان ما ایرانیان شرقی سابقه‌ی طولانی دارد چنان که محققی می‌گوید: «ما مردمان شرقی برخلاف غربیان نسبت به راه و رسم زندگی مردمان دیگر در طول تاریخ درازمان کمتر کنجکاوی داشته‌ایم و کمابیش در لاک خودمان بوده‌ایم و اگر سیر و سفری می‌کردیم، این سیر و سفر

www.takbook.com

اغلب عمودی بوده است.»[۶] اما از قضا در مکتب رمانتیسم غربی هم این «سفر عمودی» غایب نیست و جزو مؤلفه‌های مهم به شمار می‌رود، چنان که پیش‌تر ذکرش رفت. اما از حق نباید گذشت که سفرهای شرقی به خاطر بافت بومی و غنای اساطیری‌اش همواره از جذابیت و رمز و راز بیشتری برخوردار بوده است.

گریز نویسنده‌ی رمانتیک در غرب اغلب به خاطر سرخوردگی از شکست آرمان‌ها و باورهایی است که انقلاب فرانسه و سرمایه‌داری نوخاسته نویدش را داده بود و چون میان تحقق این باورها (ایده‌آلیسم) و نتیجه‌اش (رئالیسم) توازنی عملی و عینی حادث نشد، پس نویسنده‌ی رمانتیک با روحی مشوش و مأیوس به گریز از «این جا» و «اکنون» دل‌خوش کرد و چون مقصدی دیگر برای او قابل تصور نبود، در پیچ و تاب‌های هولناک روح بیمارش یله شد.

در ایران هم شاید بتوان شکست نهضت ملی در ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ را نقطه‌ی عطف شعر رمانتیک ایران تصور کرد (گر چه نشانه‌ها و نمونه‌هایی حتی قبل از این برهه در شعر ما دیده می‌شود) اما شاعران رمانتیک ایران «اولاً آن‌چنان انقلابی نبودند و ثانیاً گریزشان به طبیعت و کودکی و جغرافیای خیال، علت فردی یا دست‌کم غیرسیاسی داشت. هر چند ما نیما را یک شاعر اجتماعی به شمار می‌آوریم اما او در افسانه یک شاعر مبارز اجتماعی نیست و بعدهاست که به شعر اجتماعی ـ آن هم نه خیلی جدی و نه در حد کسانی مثل اخوان و شاملو ـ روی می‌آورد ... تنها [میرزاده‌ی] عشقی است که هم شاعری مبارز است و هم جلوه‌های رمانتیک در شعرش دیده می‌شود. در مورد او هم مطمئن نیستیم که گریز او به جغرافیای خیال، آگاهانه و همچون شاعران اروپایی براساس یک بینش سیاسی ـ اجتماعی عمیق باشد.»[۷]

نفی اکنون برای رسیدن به شرایط بهتر، در جلوه‌های اجتماعی خود، یک صفت بارز در عصر رضاخانی است و آغاز رمانتیسم هم در ایران تقریباً مصادف با همین عهد. «مدرنیسم رضا[خانی] همچون مثلثی بود که سه ضلع داشت. ضلع اول، ناسیونالیسم باستان‌گرا، ضلع دوم، زدودن فرهنگ دینی و جدایی دین از سیاست و ضلع سوم، غربی‌کردن ایران از سر تا پا. چنان که می‌بینیم در همین سه ضلع تناقض فاحشی وجود دارد. ناسیونالیسم با غرب‌گرایی ـ بیگانه‌گرایی نمی‌خواند و باستان‌گرایی با مدرن‌شدن آن هم از نوع غربی‌اش سازگار نیست.»[۸] این عزیمت و سفر اجتماع به آینده‌ای بهتر همان طور که ذاتاً دارای تناقضی آشکار است در وجود نویسندگان این عهد هم پارادوکس‌هایی را بنا می‌نهد که در شعر رمانتیک به یکی از اصول و مشخصه‌های بارز و قابل اشاره بدل می‌گردد. همچنین نباید ناگفته گذارد که مکتب رمانتیسم غربی با کلی نظریه و صاحب‌نظر و در زمینه‌ای فلسفی آغاز می‌شود و تداوم پیدا می‌کند اما رمانتیسم ایرانی جریانی است که بی‌اراده و بی‌تصمیم در بستری از مسائل اجتماعی رخ می‌دهد و از عواملی اجتماعی سروشکل می‌گیرد و هر کدام از شخصیت‌های آن هم در کار خود رویکرد مجزا و منفردی دارند و به هیچ وجه به وجوه فلسفی و نظری منسجمی مجهز نیستند.

در ایران رمانتیسم با اتفاقات ریز و درشت تاریخی روبه‌رو می‌شود و فراز و نشیب‌های تاریخی(انقلاب، اختلاف، مبارزه) این ایده را در کش و قوس‌هایی اجتماعی گاه کم‌رنگ و گاه پررنگ می‌کند. از سویی، مشروطه و اولین طلیعه‌ی پارلمانیسم و فردگرایی در حیات اجتماعی ایرانیان در شرف وقوع است و از سویی شکست این تجربه و چالش‌های موجود در آن. از سویی ورود مظاهر مدرنیته کشور ما را

www.takbook.com

به مظاهر و بالطبع مسائل مدرن آشنا می‌کند و از سویی جامعه و حتی هنرمند به‌خصوص در شاخص‌های اعتقادی نمی‌توانند بخش اعظمی از سنت را (به‌خصوص در باورهای دینی و ایمانی) وا بگذارند و بدان بی‌اعتنایی کنند و اگر هم نویسنده‌ای بخواهد چنین کند، آن‌چنان هزینه‌ی این برخورد بالاست که باید تمام زندگی حرفه‌ای و نیروی خلاقه‌اش را در دفاع از این رویکرد به مصرف برساند.

در غرب به واسطه‌ی تغییر شکل زندگی و پیشرفت علم و تکنولوژی، سنت(سنت ادبی) با بحرانی شکلی و عینی مواجه می‌شود و امکان استمرار خود را عملاً از دست می‌دهد؛ چرا که بازخورد اجتماعی‌اش(دربار و اشراف) را از دست داده است اما در ایران به واسطه‌تداخل دوره‌های اقتصادی در یکدیگر(فئودالیسم- سرمایه‌داری) و زنده- مردگی هر یک در آن واحد، نه سنت ادبی بالکل کنار گذاشته می‌شود و نه نو به تمامی قبول می‌شود. چالش وقت فرسایی که این دو با یک دیگر آغاز می‌کنند و ظاهراً تا به اکنون هم ادامه دارد، نتیجه‌ی چالش‌هایی زیرینه‌تر در حیات اجتماعی ماست. در ادبیات ما، شعر و ادبیات، در سه مرحله از دربار (مرکز قدرت سیاسی و اقتصادی) خارج می‌شود: اول در حدود قرن شش هجری و پیدایش شعر عارفانه و راه یافتن شعر به خانقاه، دوم با جنبش مشروطه و نقشی که شعر در مبارزه علیه مظاهر سنتی حکومت (شاه) در پیش می‌گیرد و سوم با ظهور نیما و شعر نو که شعر و ادبیات به عنوان یکی از تولیدات مهم طبقه‌ی متوسط جدید و مسائل این طبقه درمی‌آید.

اما شاید مهم‌ترین این مراحل آخرین مرحله، یعنی ظهور شعر نو یا نیمایی باشد، چرا که در برهه‌ای اتفاق می‌افتد و استمرار پیدا می‌کند که ایران در مقابل یک تحول و تکامل اساسی جهانی قرار دارد و باید

به شکلی با آن کنار بیاید و ادبیات هم یکی از جلوه‌های این تغییر است، منتها سنتی که ما از آن حرف می‌زنیم، لزوماً در همه عناصر خود، نقش بازدارنده ندارد. سنت می‌تواند از نوزایی خود با پشتوانه‌ی فرهنگی عظیمش، حرکت‌های نو را تسهیل و پشتیبانی کند و با ایمان به اصالت خود، از نو (اگر آن هم به منطق و اصالت تغییر متصف باشد) نهراسد و در کنارش بماند و بپوید. شاید از همین سر و با تکیه بر همین نقش بازدارنده‌ی سنت است که منتقدی می‌گوید: «حاکمیت سنت ایستاست. تجدد پرچمدار خردمداری، اقتصاد کالایی و جهانگشای سرمایه‌داری، فروپاشی سنت و پیدایش جامعه مدنی است. در نظام سنتی حرکت زمان دایره‌ای است... زمان تاریخی تجدد، حرکت خطی دارد و اندیشه‌ی پیشرفت‌جویی جدایی‌ناپذیر از آن است... ساعت و تجدد همزاد یک‌دیگرند.»[۹]

رمانتیسم‌یابی در عصر مشروطه

از زمان سلطنت فتحعلیشاه (۱۲۱۲هـ . ش) تا ناصرالدین‌شاه (۱۲۶۴ هـ . ش) چهره‌هایی نظیر عباس‌میرزا، میرزا ابوالقاسم قائم‌مقام و میرزا تقی‌خان امیرکبیر، با روشن‌اندیشی دلسوزانه‌ی خود، نیاز ملت ایران را به نوگرایی و هم‌پویی با جهان غرب حس کرده و در این راه گام‌های مؤثری برمی‌دارند. نخستین روزنامه‌ها به چاپ می‌رسد (اختر، قانون، حکمت، حبل‌المتین و...) اولین دانشجویان ایران برای تحصیل به فرنگ می‌روند، دارالفنون تأسیس می‌شود، زبان فارسی به دلیل گسترش مدارس و سپس تأسیس ادارات رو به‌سادگی می‌گذارد. نویسندگانی چون آخوندزاده، طالبوف و زین‌العابدین مراغه‌ای، میرزاآقاخان کرمانی، میرزاحبیب اصفهانی، میرزاملکم‌خان و بعدتر

www.takbook.com

علی‌اکبر دهخدا در این راه قدم‌های محکمی برمی‌دارند. مبارزه با کهنه‌گرایی در تمام شئون آغاز می‌شود. شاخص سیاسی کهنه‌گرایی شاه است و یکی از شاخص‌های مهم فرهنگی کهنه‌گرایی، شعر و ادبیات. ادبیات در اوان مشروطه میدانی بزرگ برای مبارزه‌ی کهنه و نو است. شعر پیش از مشروطیت پر از صداهای واپسگر است و «باور کنید صداهایی که به گوش می‌رسد، طنین صدای عصر غزنوی و سلجوقی است. یک صدای آن دوره که به گوش می‌رسد، این است:

افسر خوارزمشه که سود به کیوان
با سرش آمد بدین مبارک ایوان

این نوع اشعار مدحی، سراسر شاهکارهای امثال صبا، سروش و قاآنی را پر کرده است، یعنی تکرار مدیحه‌هایی که در قرن پنجم و ششم بر ادبیات درباری زبان فارسی حاکم بوده، همان‌ها بعد از ۸۰۰ سال تکرار می‌شود، یعنی در حقیقت در این دوره کاریکاتور آن ها تکرار می‌شود... از لحاظ شاعر این دوره، جهان چیزی است ایستا، برای او هیچ‌گونه تغییری در پیرامون و روابط اجتماعی جهان اطرافش حس نمی‌شود. به نظر او جهان پوینده نیست. حرکت، اگر هم حرکتی وجود داشته باشد در شعر این دوره هیچ انعکاسی ندارد: انسان در مرکز کائنات ایستاده و کائنات همان حرکت بطلمیوسی خود را دارد. به‌طورکلی شاعر این دوره از جهان وسیع پیرامونش ـ که داشت یکی از متحول‌ترین ادوار تاریخ بشری را پشت سر می‌گذاشت یعنی قرن هیجده و نوزده، انقلابات بزرگ اروپا و... ـ کوچک‌ترین اطلاعی ندارد و به همین دلیل که جهان را ایستا و ساکن می‌بیند و از اطرافش بی‌خبر است، طبعاً تجارت شخصی‌ای نیز در آثار او وجود ندارد.»[۱۰]

اما شاعران مشروطه در موقعیتی ویژه قرار گرفته‌اند. در این عهد مفاهیمی جدید همچون وطن و آزادی به حیات فکری ایرانیان وارد می‌شود و «با شکل‌گیری اندیشه‌ی ناسیونالیسم با نوعی تحول در شیوه‌ی نگارش در این دوره روبه‌رو می‌شویم که تأثیر بعدی آن را در بخشی از ادبیات مشروطه و معاصر نیز می‌توان نشان داد.»[۱۱]

روشنفکران مشروطه در مفصلی تاریخی قرار داشتند و این جایگاه در درون آنان تناقضی را شکل می‌داد که مدت‌ها محل بحث و نقد در میان آنان و نیز منقدان قرار می‌گرفت. «بدین سان روشنفکر از یک سو، با پذیرفتن فرهنگ غربی، متجدد و نوخواه بود و از سویی دیگر در مبارزه با استعمار، در پی احیای اغراق‌آمیز افتخارات کهنی بود که با واقعیت موجود جامعه و واقعیت‌های تازه هم‌خوانی نداشت. تازه او ناگریز بود که حاصل چنین تناقضی را با اغراق و مجامله‌ها و ملاحظه‌کاری‌ها و رو در بایستی‌ها و به نعل و میخ زدن‌ها به مردم برساند.»[۱۲] این ابهام در مسئله‌ی آزادی، حقوق فردی، حفظ یا گذار سنت و... چیزی نبود که در آرای روشنفکران متوقف بماند و به تمام ارکان ادبیات هم راه می‌جست. شتاب‌زدگی موجود در شعر مشروطه، در حقیقت بازتاب همین شتاب‌زدگی در ارائه و عرضه‌ی اندیشه است، بی‌توجه به درونی‌کردن و مؤلفه‌سازی برای آن.

از سوی دیگر طبیعت هر انقلابی شتاب است و مشروطه نمی‌توانست معطل ادبیات بماند و تنظیم بستری ادبی برای خود، گرچه چهره‌های انقلابی‌اش ـ از قضا ـ غالباً قلم ورز باشند و اهل مصرع و دل! از همین رو وقتی که آنان از وطن یا آزادی حرف می‌زنند به خاطر نوآیی این مفاهیم و سطحی‌بودن شناخت شاعران، معلوم نیست

www.takbook.com

که واقعاً این تعابیر چه مؤلفه‌ها و مرزهایی دارد. احساسات شدید انقلابی است که به این کلمات جهت و موجبیت می‌بخشد:

این ملک یک انقلاب می‌خواهد و بس
خون‌ریزی بی‌حساب می‌خواهد و بس
امروز دگر درخت آزادی ما
از خون من و تو آب می‌خواهد و بس[۱۳]

همین نکته است که اصولاً تفکر رمانتیسمی را در شعر مشروطه جز تجاربی معدود منتفی می‌کند. شعر مشروطه به ناچار شعری است تریبونی و مبتنی بر تفکر حرکت و ترغیب به ساختن دنیای جدید، اما رمانتیسم اساساً درون‌گرا و مأیوس و درمانده است و به آینده‌ای هم دل نبسته. «ادبیات مشروطه از آن‌جا که به طبقات و گروه‌های اجتماعی رشد یابنده، متعرض و رزمجو تعلق دارد و حربه‌ای است که باید به وسیله‌ای این گروه‌ها علیه طبقات ممتاز به کار برود و در تمام شکل‌های خودش، شکل هنری، شکل فلسفی و شکل ژورنالیستی، همه‌جا، سیاسی است. ادبیاتی که در این زمان رنگ تند سیاسی ندارد، مطلقاً از ردیف ادبیات مشروطه بیرون است.»[۱۴] رئالیسم موجود در اشعار مشروطه نمی‌تواند با ایده‌آلیسم رمانتیسمی کنار بیاید. شعر مشروطه شعر کوچه و خیابان و هیاهوست، برخلاف تفکر رمانتیسمی که شعر تنهایی و انزواست و شعری انفسی.

«هم‌چنان‌که در دوره‌ی انقلاب غالباً افراد، گروه‌ها و نهادهای اجتماعی به خدمت انقلاب درمی‌آیند، شعر نیز به وسیله و ابزار بدل می‌شود. سلاح می‌شود. آینه می‌شود و به تصویرکردن و بزرگ‌نمایی واقعیت می‌پردازد. شعر مشروطه شمشیری است برکشیده از نیام که هر چه عریانتر، تیزتر و کوبنده‌تر باشد، کاراتر و کاری‌تر است. همچنین

شعر برای این‌که بتواند حوادث و تحولات پرشتاب اجتماعی را بازتاب دهد، ناگریز است همچون جامعه در حال دگرگونی و تجدد، در محتوا و شکل نو شود، انتقاد کند، واقع‌گرا باشد، طنزآمیز باشد، ساده باشد تا عامه مردم آن را دریابند. به ویژه چون مهم‌ترین عرصه نشر این شعرها، روزنامه‌ها و مجلات است، شعر هم روزنامه‌ای و گزارش‌گونه است و گاه به مقاله مقفی یا بیانیه منظوم بدل می‌شود.»[۱۵]

اما نباید ناگفته گذارد که شاعران ما به دلیل ترجمه‌هایی که از آثار شاعران و نویسندگان غربی به انجام رسیده بود(نظیر بودلر، بومارشه، لامارتین و...) از اواخر عهد قاجار با آثار رمانتیکی آشنا شده بودند و همین طور با رمان‌هایی چون کنت مونت کریستو، سفرهای گالیور، روبینسو کروزو، سه تفنگدار، لوئی چهاردهم، لوئی پانزدهم، ژیلبلاس و... به عبارتی «در ایران به وسیله مترجمانی که زبان فرانسوی می‌دانستند، شعر و نثر این مکتب به فارسی درآمد. آشنایی جدی اهل ادب و فرهنگ ایران با این ادبیات از دوره مشروطه بود. به ویژه باید از ترجمه‌های روان و قابل فهم یوسف اعتصام‌الملک در مجله «بهار» و چند نشریه دیگر یاد کرد. بدین‌ترتیب در دهه‌های ۱۲۹۰، ۱۳۰۰، ۱۳۱۰ خورشیدی، مجلات فرهنگی و ادبی،آثار شاعران و نویسندگان مکتب رمانتیسم را جامه فارسی می‌پوشانیدند.»[۱۶] البته نیاز به ترجمه و نسل اول مترجمان ایرانی را باید در دارالفنون جست‌وجو کرد و متونی که باید برای استفاده دانشجوی ایرانی به‌زبان فارسی برگردانده می‌شد.

مسعود جعفری عقیده دارد که در شعر بعضی از شاعران مشروطه می‌توان سراغی از رمانتیسم گرفت، از ادیب‌الممالک فراهانی (با اشاره به شعری از وی با مایه‌هایی نوستالوژیک و حسرت‌آلود و دیدگاهی بدوی‌گرایانه و تمدن‌گریز) تا عشقی و عارف قزوینی و لاهوتی و

www.takbook.com

دهخدا، ملک‌الشعرای بهار و تقی رفعت و شمس کسمایی و جعفر خامنه‌ای.[۱۷] البته بدیهی است که این رمانتیسم نمی‌توانست تمام مشخصه‌های قابل انتظار از رمانتیسم غربی و حتی رمانتیسم ایران پس از این را دارا باشد اما به هر حال نشانه‌هایی را برجا می‌گذاشت، یعنی «هم‌چنان‌که انقلاب مشروطه از مبنای نظری محکم و منسجمی برخوردار نبود، نوگرایی شاعران هم برخاسته از نظریه‌ی ادبی منسجمی نبود.»[۱۸] شاعران مشروطه از نظر دوری یا نزدیکی به سنت به گروه‌های مختلفی تقسیم می‌شوند، از کلاسیک‌ها گرفته (ادیب پیشاوری و ادیب نیشابوری) تا نوگرایان محافظه‌کار (بهار، دهخدا، ایرج میرزا) و نوگرایان آگاه و تندرو (لاهوتی و نیما یوشیج) تا شاعران مرکز مشروطیت که شعرشان لفظاً و معناً در معرض حوادث زمان قرار دارد. (نسیم شمال، عارف قزوینی و عشقی)[۱۹]

همچنین توجه به زن به عنوان یک شخصیت انسانی از مشروطه آغاز می‌شود. البته اولین قدم‌ها به طور کلی آهسته و محتاطانه است اما قرارگرفتن زن در یک موقعیت جدید مدرن تبعاتی دارد که نمی‌توان از آن به سادگی گذشت. تا پیش از این و در دوران سنتی معشوق شعر غنایی ادب فارسی، موجودی است کلی که حتی نمی‌شود تشخیص داد که مرد است یا زن. «معشوق موجودی است قدسی و دست‌نیافتنی و ظالم و جابر و خونخوار که تقریباً نوعی بیماری سادیسم دارد و عاشق هم به بیماری مازوخیم دچار است. معشوق آزار می‌دهد و عاشق هم آدمی است که از آزار معشوق لذت می‌برد... اروپائیان تحقیقات زیادی راجع به کلیت و لافردیت معشوق شعر فارسی کرده‌اند و مقداری زیاد از این مسئله را به تئوری «انسان کامل» در تصوف برمی‌گردانند و خود آن تئوری «انسان کامل» تصوف را به

زمینه‌های قبل از اسلامی قضیه برمی‌گردانند تا مایه‌ی اوستایی آن و «انسان نخستین» در تفکر ایرانیان پیش از اسلام.»[۲۰]

برداشت جدید از زن و واردشدن زنان به حوزه‌های زندگی مدرن طبعاً نگاه جدیدی را ایجاب می‌کند که با نگاه سنتی تفاوت دارد و زن را از موضع آسمانی‌اش جابه‌جا می‌کند و کیفیتی زمینی می‌بخشد و همین امر، به شعر غنایی و رمانتیک هم سرایت یافته، آن را به شرایطی جدید سوق می‌دهد. منتها در شعر رمانتیک معشوق نامریی، مریی می‌شود و برخورد شاعر با آن، واقع‌بینانه و واقع‌گرایانه و حتی در کوره‌ای از مسائل اجتماعی، چنان‌که نزار قبانی شاعر معاصر عرب می‌گوید: «عشقی که مرا بدان مربوط می‌دانند عشقی نیست که جغرافیای پیکر زن، محدودش سازد. من نمی‌پذیرم که خودم را در چنین گور تنگ و مرمرینی پنهان سازم، زیرا زن، قاره‌ای از قاره‌هاست که به آن سفر کرده‌ام و البته همه‌ی جهان نیست. عشقی که مد نظر من است با تمامی هستی معانقه می‌کند. این عشق در خاک، آب، شب، زخم‌های رزمندگان انقلابی، چشمان کودکان، اعتصابات دانشجویان و خشم خشمگینان وجود دارد.»[۲۱]

نخستین رمانتیک‌سرایان ایران

«بحث درباره‌ی سرنوشت بعدی و کیفیت آتی شعر فارسی، زمانی مطرح شد که مبارزه اجتماعی، حدّت و صراحت پیشین خود را از دست داده یا سرکوب شده بود، مسائل اجتماعی و فرهنگی به پیچیدگی بعدی گراییده و این مسئله طبعاً بر ادبیات و هنر بی‌تأثیر نبود. گذشته از آن، این بحث زمانی شدت یافت که شاعرانی صاحب تجربه و مبارزه همچون لاهوتی، عشقی، عارف، فرخی یزدی و... از میدان

www.takbook.com

به دور بودند و نتوانستند به پیشرفت بحث و برخورد عقاید و آرا تشریک مساعی کنند. تیرگی و بغرنجی شرایط اجتماعی، در آستانه چرخش از قرن سیزدهم شمسی به قرن چهاردهم، هنر و ادبیات را با جوّ اجتماعی متفاوتی روبه‌رو ساخت. صراحت بیان و انتقاد مستقیم می‌باید جای خود را به کنایه، به سخن وساطت یافته و ابهام هنری می‌داد. گرایش به درون‌گرایی و حدیث نفس، زمینه‌ی اجتماعی پیدا کرد.»[۲۲] و این درون‌گرایی منبعث از شرایط اجتماعی بی‌شک با ترجمه‌ی آثار فرهنگی تقویت می‌شد. این ترجمه‌ها در فضای ادبی آن روز ایران، پنجره‌ای جدید بود که روشنفکران و طبقه‌ی با سواد را به خود جذب می‌کرد. در این میان، شخصیتی که قریب به اتفاق منتقدان نقش او را در این خصوص نقش مهم و تأثیرگذار معرفی می‌کنند، میرزایوسف اعتصام دفتر(اعتصام‌الملک) پدر پروین اعتصامی است و صاحب جریده «بهار» که از سال ۱۳۲۸هـ . ق. پا به عالم مطبوعات می‌گذارد. اعتصام‌الملک به زبان عربی، ترکی و فرانسه احاطه‌ی کامل داشت، مترجمی زبردست بود و ترجمه‌های بسیار در کارنامه خود دارد؛ از قبیل «خدعه و عشق» اثر شیلر، «تیره‌بختان» اثر ویکتورهوگو، «سفینه‌ی غواصه» اثر ژول ورن، «ترجمه‌ی حال» تولستوی، هانری چهارم،کنت دو مونتگمری و...

مجله‌ی «بهار» غالباً به ترجمه‌ی آثار رمانتیک غربی می‌پرداخت و یکی از منابع مهم آشنایی شاعران و نویسندگان ایران با چنین آثاری بود. جز نشریات، می‌توان از انجمن‌های ادبی نیز یادی کرد که محل تضارب آرا بود و گاه این مجادله‌های ادبی چنان بالا می‌گرفت که تا مدت‌ها نشریات و فضای ادبی را گرم نگه‌می‌داشت و رونقی می‌بخشید، مانند صف‌آرایی دامنه‌دار تقی رفعت با ملک‌الشعرای

بهار.[۲۴] که انجمن ادبی دانشکده را در دی ماه ۱۲۹۴ هـ .ش. در تهران تأسیس و بعدها مجله‌ی دانشکده را منتشر کرده بود. بهار را عده‌ای در این اوان رهبر نوپردازان محافظه‌کار خوانده‌اند.[۲۵] در همین مجله‌ی دانشکده است که رشید یاسمی مقالاتی درباره‌ی ادبیات فرانسه به چاپ می‌رساند با نام «انقلاب ادبی» که به شکلی مختصر مروری است بر تاریخ ادبیات و البته جنبش رمانتیسم فرانسه. او در این مقالات سعی می‌کند با تحلیل و تشریح این جنبش درس‌هایی برای شاعران ایران فراهم آورد که بتوانند در نوگرایی و نوجویی خود به کار بندند. بهار در مرام‌نامه‌ی انجمن دانشکده اعلام می‌کند که به «ترویج معانی جدید در لباس شعر و نثر قدیم... وضرورت اقتباس محاسن نثر اروپایی»[۲۶] اهتمام می‌ورزد. اما شمس لنگرودی معتقد است که «مطلقاً نمی‌شود ملک‌الشعری بهار را نوپرداز دانست. او آخرین بازگشتیِ دوره‌ی قاجار و دست بالا از شاعران جنبش مشروطه محسوب می‌شود، ولی دو شعر مدرن و تنها دو شعر دارد که ظاهراً به تفنن یا برای قدرت‌نمایی ساخته و خالی از لطف نیست. فرق بهار با عشقی نیز در همین است. عشقی به جدّ در نوآوری می‌کوشید. او حتی خود را بانی قالبی جدید در ادبیات معاصر می‌دانست.»[۲۷]

اما بهار را از وجوه دیگر هم می‌توان مورد ارزیابی قرار داد، چنان که دکتر شفیعی می‌گوید: «به نظر من ناسیونالیسم با آن شکل قشنگش ـ در بهار وجود دارد، اما این وطن هم کم‌کم از شکل معقولش درآمد و گهگاهی به شوونیزم گرایش یافت.»[۲۸] و منتقدی دیگری می‌گوید: «بهار... هنوز قائل به تفکیک صورت و محتوای آثار ادبی است و به تلقی ارگانیک از اثر ادبی که از دستاوردهای مهم رمانتیسم اروپایی است، دست نیافته است. البته او معنی یا محتوا را

www.takbook.com

مقدم به صورت می‌شمارد و معتقد است که غلبه‌ی لفاظی‌ها و صنایع و فنون ادبی موجب شده تا ادبیات فارسی دچار نوعی جمود و انحطاط شود. بهار خواهان تقدم یافتن معنی و سادگی بیان است... در واقع بهار در پی تلفیق دیدگاه‌های رمانتیک و نئوکلاسیک است و از یک سو همچنین مادام دواستال از تأثیر محیط و اجتماع بر ادبیات سخن گوید و از سوی دیگر خواهان حفظ زبان غیر احساساتی کلاسیک است. نظریات بهار در باب شعر وصفی و مسئله توصیف و تشبیه نیز آشکارا تحت تأثیر میراث رمانتیسم قرار دارد.»[۲۹]

این نکته حائز اهمیت است که اصولاً زبان‌خوانی و زبان‌دانی (به‌ویژه زبان فرانسه) از مختصات بسیاری از شعرا و ادبای آن عهد بوده است. (یوسف اعتصام‌الملک، رشید یاسمی، پژمان بختیاری، میرزاده‌ی عشقی، دکتر صورتگر، پروین اعتصامی، نیما یوشیج، فریدون توللی و...) و همین امتیاز، موجد آشنایی این دسته با ادبیات غرب گردید. نثر فارسی هم در این اوان به شدت در حال دگرگونی است و ترجمه‌هایی که از ادبیات ترک، روس و فرانسه در اختیار شاعران و نویسندگان قرار می‌گیرد منبع بسیار مهمی در خلق آثاری نو در ادبیات فارسی. «در این سال‌ها در پاره‌ای آثار و نوشته‌ها مشخصاً از رمانتیسم سخن به میان آمده و همین امر نشان می‌دهد که فضای ادبی دوران تا حد زیادی به این مفهوم آشنایی داشته است. نکته‌ی جالب این است که در این دوره برخلاف دوره‌های بعد، رمانتیسم عموماً پدیده‌ای مثبت و نوگرایانه تلقی می‌شود که در بسیاری موارد بهترین تبلور مفهوم محوری و اساسی این دوران یعنی مفهوم انقلاب ادبی به حساب می‌آید.»[۳۰] و در همین سال‌ها نام چهار شاعر بیش از دیگران از چشم

انداز تکوین جریان رمانتیسم، شنیده می‌شود: تقی رفعت، عارف قزوینی، میرزاده‌ی عشقی و نیما یوشیج.

تقی رفعت مدیر دو روزنامه مهم «تجدد» و سپس «آزادیستان» در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۳۶ هـ . ق. تا ۱۳۳۹ هـ . ق. است. او یک انقلابی تمام‌عیار و دارای آرایی سنت‌شکن درخصوص شعر فارسی بود و تاثیر ادبیات فرانسه و نیز ترکیه بر او و نظریاتش غیرقابل انکار است. مجادله‌ی او با ملک‌الشعرای بهار(که پیشتر ذکرش رفت) نقش انقلابی او را در تحول شعر مشروطه مسجل می‌کند. رفعت در این مجادله می‌گوید: «در زمان خودتان اقلاً آن قدر استقلال و تجدد به خرج دهید که سعدی‌ها در زمان خودشان به خرج داند. در زیر قیود یک ماضی هفتصد ساله پخش نشوید. اثبات موجودیت نمایید. هیچ چیز در دنیا مانع از بودن چیز دیگر نیست. منتها باید توالی و تناسب در میان باشد و شب در پی روز و ماه در پی آفتاب سیر کند.»[۳۱] و سپس می‌گوید: «ما این عقیده‌ی ویکتور هوگو آن شاعر رمانتیک فرانسه را ـ که در فلسفه‌ی تاریخ ملل حاضره مصداق آن را مشاهده می‌نماییم ـ همیشه در نظر داریم که می‌گوید: قاطع‌ترین نتیجه‌ی مستقیم یک انقلاب سیاسی، یک انقلاب ادبی است و در تحولات و تجددات مادی شرکت نجویید مگر با انقلابات معنوی.»[۳۲] پس وقتی که رفعت را از چشم یک شاعر رمانتیک تماشا می‌کنیم و با درج این نکته که رمانتیسم یک حقیقت انقلابی است در فضای ادبی این عهد، او را حائز نقشی می‌بینیم ممتاز که شعر انقلابی‌اش با سویه‌های رومانتیکی بیگانه نیست. «غزلواره‌های رفعت، به عنوان مهم‌ترین نمونه‌های شعر فارسی که در تطابق با نوع‌های ادبی اروپایی سروده شده‌اند، بیش از هر چیز، شعرهای تازه‌ای به حساب آمده‌اند که عمدتاً تشخص آن‌ها

www.takbook.com

نوروز چون شد اندر ارومی بنات جم
با حکم نینوایی شوریده قتل عام
دهقان آذری ز نو آلفته شد به غم.[۳۴]

عارف قزوینی را شاید بتوان بیشتر شاعر تصنیف و ترانه‌سرا دانست، چرا که چندان شعری هم از او باقی نیست اما نقش او در شعر مشروطه در کنار عشقی و نسیم شمال نقشی پر رنگ و قابل اعتناست. زبان شعر عارف زبانی ساده است. از این رو که تصنیف و تصنیف‌سازی چنین چیزی را اقتضا می‌کند. به نظر می‌رسد که عارف مانند عشقی چندان با ادبیات غرب ارتباط ندارد و این چیزی است که شعر او را بومی‌تر و سنتی‌تر از عشقی یا رفعت نشان می‌دهد.

«نخستین جنبه‌های رمانتیک عارف که برجسته‌ترین ویژگی این شاعر نیز محسوب می‌شود در روحیه و شخصیت آشفته‌ی او نمود یافته، همچنان که یکی صاحب‌نظران، شعر عارف راآمیخته از سیاست و عشق دانسته است. شخصیت عارف را نیز می‌توان ترکیبی از قهرمان رمانتیک و شخصیت عاشق‌پیشه‌ی رمانتیک دانست. دون ژوانی که دغدغه‌ی اجتماعی و انقلابی را با شور و سودای عشق‌های بی‌پروا و آشفتگی‌های درونی درهم‌آمیخته است. رمانتیسم عارف عمدتاً وجهی انقلابی دارد و به هر حال بیش از آن در سودای گذشته باشد، با تحولات انقلابی عصر و امید به آینده همنوایی دارد.»[۳۵]

اما با شکست جنبش مشروطه وجه انقلابی شعر عارف به سمت یاس و نوعی درون‌گرایی رمانتیکی میل می‌کند.« عارف قزوینی از نابودی امیال و آرزوهای خود که به انقلاب وابسته بودند به شدت متاثر بود ولی این تاثیرات هم چنان که پس از کودتای ضد انقلابی سال ۱۹۰۸ رخ داد به یک طغیان و اعتراض شدید علیه خشونت رژیم

در این است که از طرح‌های صوری موجود در سنت بومی فاصله گرفته‌اند. در عین حال، همین نمونه‌هایی از شعر غنایی دارای جهت‌گیری اجتماعی نیز به شمار می‌آمده‌اند که خوانندگان تنها زمانی قادر به تجربه‌کردن آن خواهند بود که از جانب آنان اشتیاقی برای تجربه‌کردن گونه‌های تازه‌ای از شگردهای بیانی ابراز شود. این‌گونه‌های تازه نیز به شیوه‌ای عمل می‌کنند که وابستگی نظام‌مند شعر به عالم مقال شعر غنایی فارسی به حداقل برسد.»[۳۳]

آزادی و آزادی‌خواهی نقطه‌ی تمرکز اندیشه‌های رفعت است و تقابل او با مظاهر سنتی انگیزه‌ای جز این ندارد. از سویی می‌دانیم که همین اصل (آزادی) در آرای رمانتیک‌ها چه جایگاه مهمی دارد. اما این روحیه‌ی با شکست انقلاب دموکراتیک مردم و گیر و بندهای سیاسی در رفعت به یاسی چنان مهیب بدل می‌شود که در سی‌و یک سالگی دست به خودکشی می‌زند.

نوروز روزگار تکان می‌دهد همی
بانوجِ بخت را شب و روز اندر آسمان
یک شب به ماه می‌رسد اقبال شایگان
روزی در آفتاب هویداست خرمی
امسال گفته بودم ندارم دگر غمی
دهقان نیک بین به حفیدان خود نهان
راهی گرفته پیش به دلخواه ما زمان
جبران ماجرا شود از بیش یا کمی
نوروز آمدی تو ز اعماق ماورا
امید زنده شد سرافکنده شده فرا
دهقان راد به کمر دامن قیام

www.takbook.com

مرتجع مبدل نشد. غم و اندوه و سراسیمگی‌ای که پس ازسرکوب انقلاب، اکثر نویسندگان و شاعران وطن پرست را در بر گرفت، در آثار این دوره‌ی شاعر نیز احساس می‌شود.»[۳۶]

لباس مرگ بر اندام عالمی زیباست
چه شد که کوته و زشت این قبا به قامت ماست
بیار باده که تا راه نیستی گیرم
من آزموده‌ام آخر بقای من به فناست
گهی زدیده‌ی ساقی خراب و گه از می
خرابی از پی هم در پیِ خرابی ماست
ز حد گذشت تعدّی، کسی نمی‌پرسد
حدود خانه‌ی بی‌خانمان ما ز کجاست
برای ریختن خون فاسد این خلق
خبر دهید که چنگیز پی خجسته کجاست
بگو به هیئت کابینه‌ی سر زلفش
که روزگار پریشان ما به دست شماست...
ببین بنای محبّت چه محکم است، شکست
به طاق کسری خورده است و بیستون برپاست
اگر که پرده بیفتد ز کار می‌بینی
به چشم عارف و عامی در این میان دعواست.[۳۷]

میرزاده عشقی را در کنار نیما یوشیج می‌توان مهم‌ترین شاعر رمانتیک و شاید پیش‌قراول شعر رمانتیک فارسی در این برهه‌ی به‌خصوص در نظر آورد. او مدیر روزنامه‌ی «قرن بیستم»[۳۸] و یک انقلابی تمام‌عیار است. عشقی از نظر قدرت شاعرانه و بنیه‌ی تحلیل مسائل ادبی و جهت‌گیری‌های بجای ادبی‌اش، شاید مهم‌ترین شاعر مشروطه باشد از حیث دوره‌ی انتقالی شعر فارسی و نیز از منظر شکل‌گیری رمانتیسم ایرانی. عشقی در سال ۱۳۰۳ هـ .ش توسط

حکومت رضاخان ترور می‌شود اما سایه‌ی او تا سال‌ها بر سر شعر معاصر ایران باقی می‌ماند. او هم نویسنده‌ی مقالات سیاسی و اجتماعی است و هم نمایش‌نامه‌نویس و هم شاعر انقلابی و هم شاعری رمانتیک و البته همواره نوگرا و تجربه‌ورز. مهم‌ترین آثار عشقی«سه تابلوی ایده‌آل» یا «سه تابلوی مریم» (۱۳۰۳هـ .ش) است. او خودش می‌گوید که «این تابلوی ایده‌آل بهترین نمونه‌ی انقلاب شعری این عصر است.»[۳۹] قهرمان این داستان مردی است میهن‌پرست که در انقلاب مشروطه دو فرزندش را از دست داده است. زنش از این غم مرده و دخترش هم به وسیله جوانی از طبقه‌ی اعیان فریب‌خورده و در عین سیاه‌بختی دست به خودکشی می‌زند. تابلوی اول اختصاص دارد به اغفال مریم به دست این جوان، تابلوی دوم به مرگ مریم و تابلوی آخر سرگذشت پدر مریم را به تصویر می‌کشد اما این اثر در حقیقت نماد و نمودی است از وضعیت مشروطه در ایران و نتایج تلخ آن:

چه خوب روزی آن روز، روز کشتار است
گر آن زمان برسد، مرده‌شوی بسیاری است
حواله‌ی همه‌ی این رجال، بر دار است
برای خائن، چوب و طناب در کار است
سزای جمله شود داده از یسار و یمین
تمام مملکت آن روز، زیر و رو گردد
که قهر ملت با ظلم روبه‌رو گردد
به خائنین زمین، آسمان عدو گردد
زمان کشتن افواج مرده‌شو گردد
بسیط خاک ز خون پلیدشان رنگین
وزیر عدلیه‌ها، برفراز دار روند
رئیس نظمیه‌ها، سوی آن دیار روند

www.takbook.com

کفیل مالیه‌ها، زنده در مزار روند
وزیر خارجه‌ها، از جهان کنار روند
که تا نماند از ایشان نشان به روی زمین
بساط بی‌شرفی، ز آن پس خورد به هم
رسد به کیفر خود، نیز قاتل مریم
سپس چو گشت خریدار مرده‌شویان کم
دگر نماند در این ملک از این قبیل آدم
همی شود دگر ایران‌زمین، بهشت برین [۴۰]

عشقی در این اثر برای اولین‌بار با بهره‌گیری از توصیف و روایتی نمایشی فضایی غنایی و رمانتیک می‌آفریند و با تکثیر راوی به نوعی کمپوزیسیون و ترکیب در روایت دست پیدا می‌کند که تا آن زمان لااقل در شعر غنایی ما چندان سابقه‌ای ندارد. هم‌چنین توصیفاتی که پیراسته از مبالغه و اغراق‌اند، در شعر عاشقانه‌ی ما بدعتی قابل توجه است که نباید از دیده‌ها پنهان بماند. «در فضایی که جستجو برای دست یافتن به نوع تازه‌ای از شعر عمومیت داشته است، بی‌اعتنایی عشقی به ساز و کارهای بیانی مرسوم، خود نشانه‌ی آشکاری از تمایز در توصیف شاعرانه و ادبی به شمار می‌آمده و عملاً شعر فارسی را یک گام به شعر نو نزدیک کرده است.» [۴۱]

توصیفات موجود در «سه تابلو» از آذین‌بندی و حواشی به‌دور است و وجه فعالیت‌های معنایی و دراماتیک شعر را تقویت می‌کند و همین نکته نشان می‌دهد که از نظر او شعر یک بافت زنده و ارگانیک است که باید در طول و عرض به انسجامی مناسب و منطقی دست پیدا کند. زبان عشقی در این شعر گاه به نثر نزدیک می‌شود و این در دوره‌ای که شعر مزیّن و مکلل سنتی مورد استفاده نوپردازان قرار گرفته، نوعی گذشته‌گریزی و ایجاد تلقی جدیدی است که سعی

می‌کند تصور تازه‌ای از شعر و توصیف در شعر ارائه دهد. او با انتخاب قهرمانان این داستان از طبقه عادی، باز هم گویی که به یک اصل مهم رمانتیک عمل کرده، یعنی همان اصلی که قهرمانان اثر ادبی را به جای برگزیدگان و اهل دربار، از طبقه‌ی فرودست برمی‌گزینند.

عشقی فطرتاً شاعری انقلابی و آرمان‌گراست اما انقلابی‌گری در مشروطه سرانجامی جز یاس و شکست درونی ندارد، پس می‌توان گفت که تقریباً تمام انقلابیون مشروطه در اواخر عمر یا کار خلاقه‌ی خود به رمانتیک‌هایی منفعل بدل شدند، اما رمانتیک‌هایی با یک کوله‌بار آرمان سوخته و همین نکته مانع از آن می‌شد که تمام مشخصات رمانتیسم غربی در آن‌ها بروز و ظهور پیدا کند. «از طرف دیگر دیدگاه عشقی دقیقاً با رمانتیسم انقلابی و اتوپیایی همخوانی دارد و گاه به قلمرو آناریشسم وارد می شود.» [۴۲] در دیگر آثار مهم عشقی (رستاخیز شهریاران ایران ـ کفن سیاه) ما با ناسیونالیسمی مواجه هستیم که ظاهراً وجه غالب این برهه‌ی تاریخی در میان شاعران است. ایران‌گرایی و احیای تاریخ پرشکوه گذشته یکی از وجوه بارز آثار شاعران مشروطه است که از قضا همین رویکرد هم با احساسات پرشور رمانتیک همراه است و این موقعیتی است پرچالش و پرتضاد؛ چرا که انقلاب و روحیه‌ی انقلابی با درازدستی به گذشته و احیای آن سنخیتی ندارد اما مسئله این است که شاعر در آینده چشم‌انداز و ساحل نجاتی نمی‌یابد و تکیه‌گاهی جز تاریخ گذشته‌اش ندارد. دکتر شفیعی می‌گوید: «صبغه‌ی اصلی شعر متجدد این دوره رمانتیسم است و چنان‌که می‌دانید ناسیونالیسم و رومانتیسم خواهران توأمان‌اند به همین مناسبت اوج ناسیونالسم در عشقی بیشتر به چشم می‌خورد و در عین حال او شاید موفق‌ترین شاعر رومانتیک عصر خود نیز باشد.» [۴۳]

www.takbook.com

عشقی نزدیک‌ترین شاعر به نیما در این عهد است، اما کار او در جایی به بن‌بست می‌رسد که کار نیما تازه آغاز گشته است. با این حال «کار او در مجموع، اصیل‌ترین تلاش را برای یافتن یک شیوه‌ی تازه به نمایش می‌گذارد. شاید اصیل‌ترین بخش نوآوری عشقی مربوط باشد به همین دید تازه‌ی هنری‌اش و شیوه‌ی تفکر شاعرانه‌اش که مدام در پی آن بوده است تا آن چه را که خود تجربه می‌کند به شعر درآورد.»[۴۴]

نیما یوشیج را می‌توان با شعر «افسانه»اش آغازگر شعر رمانتیک در ایران قلمداد کرد. او دوران کودکی‌اش را در دامان طبیعت و شبانان می‌گذراند و سپس با خانواده‌اش به تهران می‌آید و بعدتر به مدرسه سن‌لوئی می‌رود و با زبان فرانسه آشنایی پیدا می‌کند. شعرهای اولیه‌ی نیما غالباً به سبک خراسانی است اما اندک‌اندک با مطالعاتش در زمینه‌ی شعر و ادبیات فرانسه راه اصلی خود را باز می‌یابد و به شیوه‌ای نو راه می‌جوید. ظاهراً نخستین اثر منظوم نیما «قصه‌ی رنگ‌پریده» است. «این منظومه هر چند از آثار دوران ناپختگی اوست و در آن ناهنجاری‌ها و مسامحات لفظی و ابیات سست و مفاهیم تکراری وخاصه روح فردگرایی به وفور دیده می‌شود اما وقتی قسمتی از این منظومه را به نام «دل‌های خونین» محمدضیاء هشترودی در کتاب منتخب آثار خود می‌آورد خشم و خروش برخی از ادبا و شعرا را برمی‌انگیزاند.»[۴۵] پس از این است که نیما قطعه‌ی «ای شب» را می‌سراید و در پاییز سال ۱۳۰۱ هـ .ش در روزنامه‌ی هفتگی«نوبهار» منتشر می‌کند. «ادبا گفتند انحطاطی در ادبیات آبرومند قدیم رخ داده است. مدت‌ها در تجدد ادبی بحث کردند.»[۴۶] اما در این میان ایران درگیر مسائل سیاسی و اجتماعی مهیبی بود و شاعر ما که خصلت و خوی‌اش درون‌گرایی بود و دوری از هیاهو و جنجال، عزلت و روستا

را انتخاب کرد؛ چرا که می‌دانست شکل‌گیری هر جریان ـ اگر اصالت داشته باشد ـ به زمان و عمر سپاری و سر به خود بردن نیاز دارد.

در شب تیره، دیوانه‌ای کاو
دل به رنگی گریزان سپرده
در دره‌ی سرد و خلوت نشسته
همچو ساقه‌ی گیاهی فسرده
می‌کند داستانی غم‌آور
در میان بس آشفته مانده
قصه‌ی دانه‌اش هست و دامی
وز همه گفته ناگفته مانده
از دلی رفته دارد پیامی
داستان از خیالی پریشـان
«ای دل من، دل من، دل من!
بینوا، مضطرا، قابل من!
با همه خوبی و قدر و دعوی
از تو آخر چه شد حاصل مـن
جز سرشکی به رخساره‌ی غم
.....
عاشق: «تو یک قصه‌ای؟»
افسانه: «آری،آری
قصه‌ی عاشق بی‌قراری
ناامیدی، پر از اضطرابی
که به اندوه و شب‌زنده‌داری
سال‌ها در غم و انزوا زیست
قصه‌ی عاشقی پر زبیمم
گر مهیبم چـو دیـو حصاری
ور مرا پیرزن روستایی

www.takbook.com

غول خواند ز آدم فراری
زاده‌ی اضطراب جهانم

شعر «افسانه» که نیما آن را در دی‌ماه۱۳۰۱ می‌سراید، ماحصل این دوران است. «افسانه» نقطه‌ی عطفی است بر آغاز شعر امروز ایران. نیما بخشی از این شعر را در روزنامه‌ی «قرن بیستم» میرزاده‌ی عشقی انتشار می‌دهد و طبیعتا مورد طعن و لعن شعرا و ادبان معظم قرار می‌گیرد. اما« افسانه به منزله‌ی کوک کردن ساز بود ـ یا نه ـ به مثابه‌ی کرشمه و درآمدی بود که گوشه‌های عالی و اعجاب‌انگیز گاهان شعر نیما در دنباله‌ی آن بود. از سالی که «افسانه» منتشر شد و بگو مگوهایی راه انداخت تا سال‌های شکفتگی و بلوغ شعر نیما، که به نظر من از سال ۱۳۱۶ و ۱۷ به بعد است، نیما در خانه‌ی خودگویی چله نشسته بود و در بوته‌ی آزمایش‌های گوناگون خویش که چندانی هم از آن به بازار نفرستاد، می‌ساخت و ویران می‌کرد و باز دوباره می‌ساخت. این سال‌های چله‌نشینی درحقیقت نطفه‌ی انقلاب کیفی و اصیل او را پروراند و به بار آورد.»[۴۷] وزن افسانه‌ی نیما هم(فاعلن فاعلن فاعلن فع) در شعر فارسی چندان پرکاربرد نبوده است.

نیما خود در مقدمه‌ی این شعر می‌نویسد: «ای شاعر جوان، این ساختمان که «افسانه»ی من در آن جا گرفته است و یک طرز مکالمه طبیعی و آزاد را نشان می‌دهد، شاید برای دفعه‌ی اول پسندیده‌ی تو نباشد و شاید تو آن را به اندازه‌ی من نپسندی... این ساختمان این قدر گنجایش دارد که هر چه بیشتر مطالب خود را در آن جا بدهی از تو می‌پذیرد: وصف، رمان،تعزیه، مضحکه... هرچه بخواهی. این ساختمان از اشخاص مجلس داستان تو پذیرایی می‌کند، چنان که دلت بخواهد. برای این‌که آن‌ها را آزاد می‌گذارد در یک یا چند مصراع یا یکی دو کلمه از روی اراده و

طبیعت هر قدر بخواهند صحبت بدارند... چیزی که بیشتر مرا به این ساختمان تازه معتقد کرده است همانا رعایت معنی و طبیعت خاص هر چیز است و هیچ حُسنی براس شعر و شاعر یا بالاتر از این نیست که بهتر بتواند طبیعت را تشریح کند و معنی را به طور ساده جلوه بدهد.»[۴۸] و در جای دیگر می‌گوید: «می‌بینید که من در افسانه به چیزها اسم داده‌ام. البته برای این کار مختصات چیز های خارجی را از نظر دور نداشته باشید. چند کلمه‌ی مختصر که مختصات چیزی را جمع می‌کند و آن را با چیزهای دیگر ممتاز می‌سازد کافی است. حرف زیادی لازم نیست. با این کار حالت درونی را هم بهتر می‌توانید نمایش بدهید. زیرا حالت درونی شما و نتیجه‌ی آن چیز دیگر نیست. به رفیق همسایه باز این را گوشزد کنید. بعد خودش روزی خواهد دانست «آه و فغان، آخ مُردم، آخ رنج می‌کشم» او چه قدر زیادی بوده است و چرا مردم شعر او را بی‌جان می‌دیده‌اند.»[۴۹]

بعضی از منتقدان شعر« افسانه» را تحت تاثیر شعرای رمانتیک فرانسه به‌خصوص لامارتین و آلفرد دو موسه می‌دانند.[۵۰] این شعر درحقیقت دیالوگی است بین عاشق(با چهره‌ای رنج‌کشیده و مایوس) و افسانه (رویا، تخیل، ناخودآگاه)[۵۱] و بافت دراماتیک آن و نیز صحنه‌آرایی‌ها و تدوین هنرمندانه‌ی نیما در ایجاد ارتباط بین حالات درونی شخصیت‌ها و طبیعت بیرون، بسیار هنرمندانه و بدیع است. سامان بخشی طبیعی به دیالوگ‌های موجود در این شعر برخلاف سیاق دیالوگ نویسی در شعر فارسی است چنان که گاه گفته‌ی عاشق در یک مصراع با پاسخ افسانه در همان مصراع کامل می‌شود. بی‌دلیل نیست که ما این شعر را در ابتدای بحث، ماحصل دوران تنهایی نیما و پناه بردن به روستا و سادگی زندگی در آن جا دانستیم «این روستاگزینی او ظاهراً مثل شاعران رومانتیک یا شاعران دوران ویکتوری بریتانیاست که به نوعی، یاس از صنعت آن را به طبیعت

www.takbook.com

می‌کشاند.»[۵۲] تمام توضیحات موجود در «افسانه» توضیحاتی طبیعی ساده و عاری از هر گونه تصنع و تزیین‌گرایی بوده و تنها برای پیشبرد حالات احساسی، شخصیت‌ها موجبیت پیدا می‌کنند. نیما با پناه بردن به طبیعی بدوی ـ چه در زندگی شخصی و چه در افسانه ـ در حقیقت از ساختاری می‌گریزد که با هندسه‌ای دروغین احساسات طبیعی شاعر را در بند کشیده و شکلی خود خواسته بخشیده است. این ساختار ناساز در زندگی عینی نیما نثر است و در زندگی ذهنی او، شعر.

«نیما افسانه را در شرایطی می‌سراید که ذهن او از انقلاب مشروطه، نهضت جنگل و جریان‌های فکری سیاسی دیگر تاثیر لازم را گرفته بود. در حوالی سال ۱۳۰۱ در ایران تلاش‌هایی برای ایجاد تغییرات اساسی در اجتماع صورت می‌گرفت که هیچ یک به نتیجه نرسید، به علاوه نظام ارباب و رعیتی و سلطه‌ی ارباب بر مردم نه تنها تضعیف نشده بلکه تقویت این جریان باعث ایجاد فقر در اقشار گوناگون مردم گردیده بود.»[۵۳] پس گریز نیما در حقیقت رجعتی به اصل است، در جهان‌بینی او نثر و ماشین، غولی دست‌ساز است برای بلعیدن پاکی و بکارت احساس. او می‌گوید: «این قبیل احساسات و چشم‌بندی‌ها هر قدر که ماشین بیشتر ترقی کرد و در خواست‌های اقتصادی زیادتر و کارکردن و مبارزه‌ی ناشی از آن را به مردم یادآور شد، از ارزش اجتماعی خود کاستند.»[۵۴] وقتی که جامعه با شتاب به سوی هیچ در سفراست و نیما این را می‌بیند، رجعت به طبیعت، صفر کردن تمام عزیمت‌های ناصواب است و رفتن برای آمدنی بهتر. برای نیما برخلاف شاعران پیش از او (در مشروطیت) وطن گسترده‌ی چندانی ندارد چرا که او بر تلی از آرزوهای سوخته‌ی یک نسل ایستاده و عزلت و کوچک کردن وطن ـ حتی به قدر روستایی چون یوش ـ به او آرامش خاطر بیشتری می‌بخشد. از دیگر سو، نیما با بومی کردن فضای شعرهای

خود و احضار کلمات و تعابیر محلی و جزئی‌نگری، انگار که اقتدار ادبیات رسمی را به چالش می‌گیرد و کلمات غیر شاعرانه را در شعرش ذوب می‌کند و این نکته یادآور کوشش رمانتیک‌هاست برای خروج از زبان و بیان و مناظر درباری و فضاهای مجلل و بردن دوربین شعر به میان مردم و رسمیت‌زدایی از تعابیر شاعرانه.

مهم این است که رمانتیسم نیما هرگز در چارچوب «آخ و اوف»های رمانتیکی سطحی گرفتار نمی‌شود، بلکه او در تمام کوشش‌های شاعرانه و تئوریکش در پی ایجاد نوعی رمانتیسم اجتماعی است که چندان عنان خود را به دست احساسات پوچ و ویرانگر نمی‌دهد. نیما در موقعیتی قرار دارد که اصولاً نمی‌تواند یک رمانتیک تمام عیار باشد چرا که بانی شعری است که برای اثبات خود، هم به سنت نیاز دارد و هم به خردروزی هنرمندانه و هم به استراتژی و هم به نوگرایی. «نیما از سنت ملی استفاده کرد اما در آن نماند، از شعر بیگانه بهره‌برد اما در بیگانگان محو نشد. حاصل کارش هم سنتزی از تناقض مذکور بود، یعنی ما در شعر نیما، ترکیبی نو می‌یابیم که نه کاملاً «سنتی ـ بومی» است و نه کاملاً «مدرن ـ بیگانه»، یک شعر ایرانی مدرن است.»[۵۵] نیما صدای آغاز رمانتیسمی ایرانی است با رنگ و بوی ایرانی و زبر و بم‌هایی که لایه‌لایه در تن عصر و در تن شاعر ایرانی نشسته و او را به بستری تماشایی، دوانیده است.

مرغ آمین دردآلودی است کآواره بمانده
رفته تا آن سوی این بیداد خانه
بازگشته رغبتش دیگر ز رنجوری نه سوی آب و دانه
نوبت روز گشایش را
در پی چاره بمانده.[۵۶]

www.takbook.com

پی نوشت‌ها:

۱ـ شفیعی کدکنی، محمدرضا(۱۳۵۹)، ادوار شعر فارسی، چاپ اول، تهران: توس، ص۵۴.
۲ـ زرقانی، مهدی(۱۳۸۳)، چشم‌انداز شعر معاصر ایران، تهران: ثالث، صص ۷۴-۷۳.
۳ـ حمیدیان، سعید(۱۳۸۱)، داستان دگردیسی، رونددگرگونی‌های شعر نیما یوشیج، چاپ اول، تهران: نیلوفر، ص۲۹.
۴ـ آشوری، داریوش(۱۳۸۷)، ما و مدرنیت، چاپ چهارم، تهران: صراط، ص۷۱.
۵ـ موسوی‌گرمارودی، افسانه(۱۳۸۲). مدرسه دارالفنون، چاپ اول، تهران: انجمن ترویج علم ایران، ص ۶.
۶ـ آشوری، داریوش، ما و مدرنیت، ص ۱۵۳.
۷ـ زرقانی، مهدی، چشم‌انداز شعر معاصر ایران، ص ۲۲۱.
۸ـ همان، ص ۱۵۹.
۹ـ میلانی، عباس(۱۳۸۷)، تجدد و تجددستیزی در ایران، چ‌هفتم، تهران: اختران، ص۱۴۷.
۱۰ـ شفیعی کدکنی، محمدرضا، ادوار شعر فارسی، صص ۲۱-۲۰ و ۲۳-۲۲.
۱۱ـ آجودانی، ماشاءالله(۱۳۸۲)، یا مرگ یا تجدد، چاپ اول، تهران: اختران، ص ۶۵.
۱۲ـ همان، ص۱۱۸.
۱۳ـ مشیرسلیمی، علی‌اکبر(۱۳۵۷)، کلیات مصور میرزاده عشقی، چاپ هفتم، تهران: امیرکبیر، ص۴۱۲.
۱۴ـ مومنی، باقر(۱۳۵۲)، ادبیات مشروطه، چاپ اول، تهران: گلشایی، ص ۲۷.
۱۵ـ امین‌پور، قیصر(۱۳۸۳)، سنت و نوآوری در شعر معاصر، تهران: علمی و فرهنگی، ص۳۰۷.
۱۶ـ حسین‌پورچافی،علی(۱۳۸۴)،جریان‌های‌شعرمعاصر فارسی،تهران:امیرکبیر،ص۱۱۲.
۱۷ـ جعفری، مسعود(۱۳۸۸)، سیر رمانتیسم در ایران، تهران: مرکز، صص ۶۴ـ۱۹۰.
۱۸ـ امین‌پور، قیصر، سنت و نوآوری در شعر معاصر، ص ۲۹۷.
۱۹ـ حاکمی، اسماعیل(۱۳۷۶)، ادبیات معاصر ایران، تهران: اساطیر، صص ۲۶-۲۵.
۲۰ـ شفیعی کدکنی، محمدرضا، ادوار شعر فارسی، صص ۲۶-۲۵.
۲۱ـ قبانی، نزار، ترجمه عبدالحسین فرزاد(۱۳۶۴)، شعر، زن و انقلاب، تهران: امیرکبیر، ص ۴۶.
۲۲ـ عبادیان، محمود(۱۳۷۱)، درآمدی بر ادبیات معاصر ایران، چاپ اول، تهران: گهرنشر، صص ۵۱-۵۰.
۲۳ـ آرین‌پور، یحیی(۱۳۷۲)، از صبا تا نیما، جلد دوم، چاپ چهارم، تهران: زوار، ص۱۱۳.
۲۴ـشمس لنگرودی ، محمد(۱۳۷۷)، تاریخ تحلیلی شعر نو، جلد اول، چاپ دوم، تهران: مرکز، صص ۴۷-۴۵.
۲۵ـ زرقانی، مهدی، چشم‌انداز شعر معاصر ایران، ص ۸۴.
۲۶ـ رشیدیاسمی، غلامرضا(۱۳۵۲)، ادبیات معاصر، چاپ دوم، تهران: ابن‌سینا، ص ۱۱۹.
۲۷ـ شمس لنگرودی، محمد، تاریخ تحلیلی شعر نو، جلد اول، صص ۱۵۴-۱۵۳،
۲۸ـ شفیعی کدکنی، محمدرضا، ادوار شعر فارسی، ص ۵۲.
۲۹ـ جعفری، مسعود، سیر رمانتیسم در ایران، ص ۱۸۷.
۳۰ـ همان، ص ۱۸۱.

۳۱ـ آرین‌پور، یحیی، از صبا تا نیما، جلد دوم، صص ۴۵۰-۴۴۹.
۳۲ـ همان، ص ۴۵۱.
۳۳ـ کریمی‌حکاک، احمد(۱۳۸۴)، طلیعه‌ی تجدد در شعر فارسی، چاپ اول، تهران: مروارید، ص ۳۷۳.
۳۴ـ آرین‌پور، یحیی، از صبا تا نیما، جلد دوم، صص ۴۶۲-۴۶۱.
۳۵ـ جعفری، مسعود، سیر رمانتیسم در ایران، ص ۱۴۶.
۳۶ـ گامین، گ.گ. ترجمه‌ی غلامحسین متین(۱۳۵۷)، عارف شاعر مردم، چاپ اول، تهران: آبان، ص ۷۲.
۳۷ـ آرین‌پور، یحیی، از صبا تا نیما، جلد دوم، صص ۳۶۰-۳۵۹.
۳۸ـ شعر «افسانه»ی نیما نخستین بار در این نشریه به چاپ رسید.
۳۹ـ آرین‌پور، یحیی، از صبا تا نیما، جلد دوم، ص ۳۷۶.
۴۰ـ مشیر سلیمی، علی‌اکبر، کلیات مصور میرزاده‌ی عشقی، ص ۱۹۲.
۴۱ـ کریمی‌حکاک، احمد، طلیعه‌ی تجدد در شعر فارسی، ص ۳۸۲.
۴۲ـ جعفری، مسعود، سیر رمانتیسم در ایران، ص ۱۰۳.
۴۳ـ شفیعی کدکنی، محمدرضا، ادوار شعر فارسی، ص ۱۴۵.
۴۴ـ آجودانی، ماشاءالله، یا مرگ یا تجدد، ص ۱۳۶.
۴۴ـ زرین‌کوب، حمید(۱۳۵۸)، چشم‌انداز شعر نو فارسی،چاپ اول، تهران: توس، ص۴۹.
۴۵ـ آرین‌پور، یحیی، از صبا تا نیما، جلد دوم، ص ۴۶۸.
۴۶ـ اخوان‌ثالث، مهدی(۱۳۵۷)، بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج، چاپ اول، تهران: توکا، صص ۱۹-۱۸.
۴۷ـ طاهباز، سیروس(۱۳۸۳)، مجموعه‌ی کامل اشعار نیما یوشیج، چاپ ششم، تهران: نگاه، صص ۴۸-۴۷.
۴۸ـ یوشیج، نیما(۱۳۶۳)، حرف‌های همسایه، چاپ پنجم، تهران: دنیا، صص ۹۳-۹۲.
۴۹ـ آرین‌پور، یحیی، از صبا تا نیما، جلد دوم، ص۴۷۱.
۵۰ـ جعفری، مسعود، سیر رمانتیسم در ایران، ص ۲۶۶.
۵۱ـ جورکش، شاپور(۱۳۸۲)، بوطیقای شعر نو، چاپ اول، تهران: ققنوس، ص ۶۳.
۵۲ـ ضیاءالدین، علی(۱۳۸۹)، جامعه‌شناسی شعر نیما، چاپ اول، تهران: نگاه، ص۱۱۸.
۵۳ـ یوشیج، نیما(۱۳۵۱)، ارزش احساسات و پنج‌مقاله در شعر و نمایش، تهران: توس، ص۴۸.
۵۴ـ زرقانی، مهدی، چشم‌انداز شعر معاصر ایران، ص۱۶۲.
۵۵ـ طاهباز، سیروس، مجموعه‌ی کامل اشعار نیما یوشیج، ص۷۴۱.

www.takbook.com

فصل سوم

بلوغ شعر رمانتیک در شعر امروز ایران

www.takbook.com

طبیعی و عینی «افسانه‌سرایی» و به ویژه سرکوب احساسات آزادی هنری، سانتی‌مانتالیزم طبیعی و سالم، سال‌های سال زیر خاکستر پنهان می‌ماند. نیما که شخصیتی برجسته و کتاب خوانده و آگاه از زیر و بم‌های تاریخی است در همان اوائل بر باد شدن آرمان‌ها و امیدها و ظهور دیکتاتوری رضاشاه و راه افتادن بگیر و ببندها، از رمانتی‌سیسم که وجه غالب احساسات‌گرایی است فاصله می‌گیرد و به طرف نوعی سمبولیسم اجتماعی می‌رود و اشعار درخشان غراب و ققنوس را می‌نویسد اما آن دیگران[...] بدون توجه به تجربه‌های بیست ساله و سخت دردناک، مجدداً سر در بند همان رمانتی‌سیسم خام و ابتدایی ـ که سال‌ها زیر خاکستر پنهان شده بود ـ می‌نهند و پا در جای شاعران نو پرداز انقلاب مشروطه می‌گذارند.»[۲]

در چنین فضایی که جامعه در کشاکش سنت و مدرنیته دست و پا می‌زند، شعر و ادبیات هم از این کش و قوس در امان نمی‌ماند و ما در مجموعه‌ی شاعران این عهد و حتی بعدتر، هم با شعرهایی شدیداً سنتی مواجه هستیم (پروین اعتصامی، رشید یاسمی، لطفعلی صورتگر، شهریار، رعدی آذرخشی و...) و هم با شعرهایی شدیداً مدرنیستی (محمد مقدم و تندرکیا) اما نیما «بهترین استفاده را از این پارادوکس ـ بومی‌گرایی و بیگانه‌گرایی ـ کرد وشعر نو را پایه‌گذاری نمود. شعر نو ازاین منظر که ما بررسی می‌کنیم فرزند مبارک همین پارادوکس است. نیما از سنت ملی استفاده کرد اما در آن نماند، از شعر بیگانه بهره برد اما در بیگانگان محو نشد. حاصل از کارش هم سنتزی از تناقض مذکور بود. یعنی ما در شعر نیما، ترکیبی نو می‌یابیم که نه کاملاً «سنتی ـ بومی» است و نه کاملاً «مدرن ـ بیگانه» یک شعر ایرانی مدرن است.»[۳]

فریدون توللی، پیشوای شعر رمانتیک

از سال ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲ هـ‌ش شعر امروز ایران همپای حوادث و چالش‌های اجتماعی و سیاسی یکی از پربارترین مراحل خود را طی می‌کند. در دوران سیاه رضاخانی نه مجالی برای انتشار نشریات آزاد وجود داشت و نه نفس‌گاهی برای جریان زنده‌ی شعر امروز.

گرچه رضاخان ظاهراً با پُز مدگرایی بر آن بود که ایرانی نو بسازد اما «لیبرالسیم اقتصادی، لیبرالیسم ادبی ـ هنری را به دنبال دارد. حکومت رضا شاه در سطح وسیعی به سمت لیبرالیسم اقتصادی پیش رفت ولی ابزار به فعلیت در آمدن این نظام که همانا نشریات آزاد بود را محو کرد.»[۱] به بیان دیگر شخصیت متناقض رضاشاه از سویی در پی تحقق اهدافی اقتصادی و اجتماعی بود که شاخصه‌هایی شدیداً مدرنیستی داشت اما از سوی دیگر با نوعی ناسیونالیسم گذشته‌گرا (که یکی از مؤلفه‌های آن جامعه‌ی تک‌صدایی و یادآور نوعی نوستالوژی رمانتیکی است) عملاً نمی‌توانست در زمینه‌ی فرهنگ هیچ حرکت تازه‌ای را تاب بیاورد.

«در سال ۱۳۰۴ با به قدرت رسیدن رضاشاه انقلاب [مشروطه] به سمت اهداف مشخصی کانالیزه می‌شود. با از بین رفتن زمینه‌های

www.takbook.com

از سال ۱۳۳۰ هـ . ش و مقارن با سقوط رضاشاه و فراهم شدن فضای مناسب برای انتشار نشریات، شعر و ادبیات هم رونقی تازه یافت. این فضای مناسب بیشتر مرهون وضعیت جدید در عرصه‌ی سیاست و اجتماع بود. شوک سقوط رضاشاه حکومت و حامیان و کشورهای سلطه‌گر را دچار نوعی وارفتگی سیاسی کرده بود و آنان با درک موقعیت خطرناک کنونی مجبور شدند که اندکی عقب‌نشینی کرده، فضایی نسبتاً باز اما تحت‌کنترل دراختیار روشنفکران قرار دهند.

یکی از نشریات مهم این عهد مجله‌ی «سخن» است که محلی می‌شود برای تضارب آرا پیرامون شعر مدرن و میان دار این مباحث را باید دکتر پرویز ناتل خانلری دانست که شاخه‌ی مهمی از شعر نو را رهبری می‌کند، همان که بعدها به «نئوکلاسیک‌ها» معروف می‌شوند یعنی گروهی که به اصل نوآوری اعتقاد داشتند ولی سقف معینی برای این نوآوری قائل بودند. خود می‌گوید: «من به عنوان مدیر مجله‌ی سخن، راه معتدل‌تری پیش گرفته بودم و دو طرف کار را ملاحظه می‌کردم و به این سبب مورد حمله و حتی معارضه‌ی دو طرف بودم.»[۴]

در همین مجله «سخن» است که اشعار نویی چون «باران» از مجدالدین میرفخرایی (گلچین گیلانی) به چاپ می‌رسد، شعری که مدت‌ها به عنوان نمونه قابل اعتنایی از شعر نو مورد نظر و توجه قرار می‌گیرد:

باز باران / با ترانه
با گوهرهای فراوان
می‌خورد بر بام خانه.
من به پشت شیشه، تنها
ایستاده / در گذرها

رودها راه اوفتاده/ شاد و خرم
یک دو سه گنجشک پرگو باز هر دم
می‌پرند این سو و آن سو
می‌خورند بر شیشه و در
مشت و سیلی، آسمان امروز دیگر
نیست نیلی
یادم آرد روز باران
گردش یک روز دیرین
خوب و شیرین
توی جنگل‌های گیلان
کودکی ده ساله بودم
شاد و خرم/ نرم و نازک
چست و چابک / ...
بس گوارا بود باران
به! چه زیبا بود باران
می‌شنیدم اندر این گوهر فشانی
رازهای جاودانی، پندهای آسمانی
بشنو از من، کودک من!
پیش چشم مرد فردا / زندگانی
خواه تیره، خواه روشن
هست زیبا هست زیبا! هست زیبا!

البته پیداست که چنین شعرهایی تنها ظاهری نو دارند و تماماً از نظر محتوا و حرکت ذهنی شعر و نوع نگاه به طبیعت اساساً با تفکرات نیما همسویی پیدا نمی‌کنند، چرا که «طبیعت‌گرایی نیما با رویکردهای

www.takbook.com

لوکس و مقلدانه یا سنتی و نوستالوژیک و منفعل میانه‌ای ندارد، بلکه مبین آن است که تنها اگر کل موانع اجتماعی موجود بر طرف شود، انسان و طبیعت به یگانگی زاینده می‌رسند. پس گرایش او در مقام یک طبیعت‌گرایی رو به کمال انسان‌گرایی است و در مقام یک انسان‌گرایی تکامل یابنده، طبیعت‌گرایی است.»[۵] این شعر با احضار نوعی نوستالوژی معطوف به کودکی و تصاویر عینی مبتنی بر یک روز بارانی و ابراز تقریراتی کلی در خصوص زندگی و پند و اندرزهایی در همین حیطه و نیز وزنی پرشتاب و به کارگیری عنصر روایت (در فقدان ساختاری نیرومند) بر آن است که خوانندگان عادی را مجاب کند که البته موفق هم می‌شود، درحالی‌که این شعر در حقیقت بحر طویلی مدرن است با مضمونی احساساتی و کم‌ژرفا، با فضایی بارانی و لطیف و واژه‌هایی عمدتاً دم دستی و ساده. پذیرش «باران» به عنوان شعر نو ـ بعد از ظهور نیما و انتشار تئوری شعر نو در مجله‌ی موسیقی ـ اندکی دشوار است.»[۶]

نیما نیز می‌گوید: «در این قطعه که شما خواسته‌اید مرا به لذت با آن هم آغوش کنید همه چیز دلچسب است. همه چیز حساس و از حیث نتیجه هم ممتاز، اما مال جهان شاعر نیست، به این جهت در نظر مردم خیلی زیباست، زیرا با رویه‌ی شاعرانه ساخته نشده است.»[۷] البته در مجله‌ی سخن جایی برای نیما و اشعار او نیست. آنان در حقیقت نیما را به عنوان شاعری نوگرا قبول ندارند و معتقدند که آن چه او کرده و می‌کند تخریب شعر فارسی است و بن مایه‌ی علمی و اصیلی ندارد. بی‌شک می‌توان این تعارض و چالش آشکار را با دامنه‌ای وسیع‌تر در جایگاه اجتماعی و فکری اهالی «سخن» و نیما جست‌وجو کرد، چرا که این اختلاف «اختلاف هستی‌شناسانه و ایدئولوژیک

است. نفس اختلاف نیما با اصحاب سخن همان اختلاف تقی رفعت و بهار در عصر مشروطیت است.»[۸] از سوی دیگر عده‌ای معتقدند که «پس از عشقی، مهمترین شاعر در عرصه‌ی شعر رمانتیک یا شعر تغزلی به سبک جدید، دکتر پرویز ناتل خانلری است که او را باید از نخستین نظریه‌پردازان این جریان محسوب داشت.»[۹]

از سال ۱۳۲۵ هـ.ش. شعر رمانتیک اوج می‌گیرد. در این سال (که سال برگزاری اولین و آخرین کنگره‌ی نویسندگان ایران هم است) نخستین شعر **فریدون توللی** به نام «مریم» در مجله‌ی «سخن» به چاپ می‌رسد:

در نیمه‌های شامگهان آن زمان که ماه
زرد و شکسته می‌دمد از طرف خاوران
استاده در سیاهی شب مریم سپید
خاموش و سرگران

او مانده تا که از پس دندانه‌های کوه
مهتاب سرزنـد، کشد از چهر شب نقاب
تابد بر او فروغ و بشوید تن لطیف
در نور ماهتاب

بستان به خواب رفته و می‌دزدد آشکار
دست نسیم، عطر هر آن گل که خرّم است
شب خفته در خموشی و شب زنده‌دار شب
چشمان مریم است

www.takbook.com

مهتاب کم‌کمک ز پس شاخه‌های بید
در لانـه می‌کشد سر و می‌افکند نگاه،
جویای مریم است و همی جویدش به چشم
در آن شب سیاه
دامن‌کشان ز پرتو مهتاب، تیرگی
رو می نهد به سـایه‌ی اشجـار دوردست
شب دلکش است و پرتو نمناک ماهتاب
خواب‌آور است و مست
اندر سکوت خرّم و گویای بوستان
مه موج می‌زند چو پرندی به جویبار
می‌خواندآن دقیقه که مریم به شست و شوست
مرغی ز شاخسار

(شعله کبود، ص ٥٤)

در کتاب «شعله کبود» که منتخبی است از آثار توللی، می‌خوانیم: «قطعه‌ی مریم توسط پروفسور A:j.Arberry استاد دانشگاه کمبریج به شعر انگلیسی ترجمه و در دسامبر ۱۹۴۹م. در شماره ۱۴۸ مجموعه‌ی ادبی life and letters چاپ لندن با اظهارنظر زیر انتشار یافته: مریم اثر توللی با آن که از نخستین نظر یک شعر کاملاً اروپایی جلوه می‌کند در حقیقت تعبیر تازه‌ای از موضوع «آب تنی شیرین» شاهکار نظامی است که همواره مورد توجه هنرمندان و نقاشان بوده است. کلمات رنگین و جذاب این قطعه نیز خواننده را به یاد آثار نظامی می‌اندازد ولی طرز پرداختن شعر مزبور و نکاتی که در توصیف مناظر شبانگاهی با تمام روشنی‌ها و سایه‌ها و سکوت‌ها و نواها آن به کار رفته است، در ادبیات ایران کاملاً جنبه‌ی ابتکار و تازگی دارد.»[۱۰]

اما بی‌شک «دیدگاه توللی نسبت به شعر و هنر و نوآوری تقریباً همان دیدگاه خانلری است با دقت بیشتری در جزئیات و اجرای موفق‌تر همان نظریات در کار شعر [...] اگر خانلری را در عرصه‌ی نقد و نظر پیشوای نوگرایان سنتی بدانیم، توللی را باید در عرصه‌ی شعر پرچمدار این گونه شاعران بشماریم که با ارائه‌ی اشعار خود تأثیر گسترده‌ای بر شاعران جوان معاصر خود گذاشت و بسیاری از آنان را دست کم در دوره‌ای از فعالیت شاعری‌شان به فضای شعر رمانتیک کشاند.»[۱۱] در شعر توللی هم، چون خانلری ما با طبیعتی آرام و رام مواجه هستیم و کامروایی و برخورداری عاشق از معشوق.

و سرانجام توللی اولین مجموعه شعر خود را با نام «رها» در سال ۱۳۲۹ به چاپ می‌رساند و با این کتاب شاعری نظریه‌پرداز در حیطه‌ی شعر رمانتیک شناخته می‌شود. او در این کتاب با زبانی که از طنز و کنایه خالی نیست ابتدا به کهن سرایان مقلدی که با نوبینی و نوخواهی میانه‌ای ندارند می‌تازد: «این بدان می‌ماند که ناتوانی هوس پرداز، در آرزوی ایجاد سرایی به شیوه‌ی گذشتگان از حجاری‌های تخت جمشید، آجرهای طاق کسری، پوشش‌های چهلستون و کاشی‌های نفیس مسجد شیخ لطف‌الله استفاده کرده و تازه بی‌هیچ شرم و خجالتی از ارتکاب این جنایت بزرگ کوشش دیگران را نیز که با پاسداری این ذخائر ارجمند از مصالح معمول این زمان دست به کار ساختن نیازی درخور زندگی امروز گشته‌اند به باد ریشخند گیرد!»[۱۲] و سپس در این خصوص آسیب‌شناسی خود را در چند جهت بسط می‌دهد:

۱ـ اینان برآنند که هنر شعرگویی و چکامه‌سرایی به اساتید کهن پایان گرفته و هیچ کس نخواهد توانست به گردپای آنان برسد.

www.takbook.com

۲ـ با این حال اینان دائم به استقبال اساتید مسلم شعر قدیم رفته و برآنند که تالی این شعرای بزرگ باشند.

۳ـ اینان شکوه شاعران قدیم را در تسلط آنان بر چند صنعت بدیعی خلاصه کرده، پس می‌کوشند تا با ردیف کردن این صنایع به کار خود جلایی ببخشند.

۴ـ تمسک ایشان به عرفان و شعر عرفانی نه نتیجه‌ی شکل زندگی فردی و اجتماعی آنان، بلکه نوعی ادای بی‌پایه و بی‌مایه است.

۵ـ توصیفات اینان به هیچ وجه مبتنی بر محیط زندگی شاعر و شرایط اقلیمی جدید نیست.

۶ـ نمادهای شعر اینان دقیقاً مبتنی بر تقلید است (سرو آزاد است، سوسن ده زبان دارد، لاله داغدار است، بلبل بر گل سرخ می‌نشیند، صلصل بر چنار نغمه‌سرایی می‌کند و...) و البته هر گونه تمرد از این مذهب ادبی، کفری است نابخشودنی.

۷ـ تنگی عرصه ی قوافی، گاه اینان را به احضار کلماتی مهجور وا می‌دارد که به هیچ وجه در زندگی امروز جایی برای آن نیست.

۸ ـ عیب بزرگ اینان عدم ورود به مضامین جدید است و چشم‌پوشی بر نوآوری در عرصه‌ی دید و تولید.

پس از این، توللی ذیل «چه باید کرد؟»، آرا و عقاید موجود برای برون شد از این وضعیت را به ترتیب زیر تقسیم‌بندی می‌کند:

الف) عده‌ای معتقدند که بیان مسائل امروزین با لغات و ترکیبات و اصطلاحات قدیم امکان‌پذیر است.

ب) گروهی دیگر تنها به آوردن الفاظی نو (از قبیل نایلون، ژیلت، رب دوشامبر، تلویزیون، نارنجک و...) دل خوش کرده‌اند.

ج) عده‌ای هم، چنان سرگرم یافتن و پرداختن مضامین جدید گردیده‌اند که از ابداع الفاظ و ترکیبات خوشاهنگ غافل مانده‌اند و با بی‌اطلاعی از قواعد زبان فارسی و با آوردن عبارات غلط از قبیل «روزانش زمستانی» به جای «روزهای زمستانیش» افکار زیبای خود را پیچیده و مغشوش بیان می‌کنند.

و سپس او با طرد رویه‌های فوق پیشنهادهای خود را برای خلق شعری امروزین به این شرح اعلام می‌کند:

۱ـ هماهنگی دقیق اوزان و حالات؛ ۲ـ تازگی مضامین و تشبیهات و استعارات؛ ۳ـ بی‌قیدی در به کار بردن صنایع بدیعیه؛ ۴ـ پرهیز از آوردن سکته در اشعار؛ ۵ـ پرهیز از آوردن قوافی و ردیف‌های دشوار؛ ۶ـ ایجاد ترکیب‌های تازه و خوش‌آهنگ و استفاده از لغات زنده؛ ۷ـ شناسایی و انتخاب بهترین کلمات؛ ۸ـ خودداری از پوشال‌گذاری در بحور (عدم استفاده از کلمات زیاد برای پر کردن وزن عروضی)؛ ۹ـ توصیف دقیق حالات و مشاهدات. او در انتها به انتقاداتی در خصوص شعر نو پاسخ می‌دهد.[۱۳]

توللی با این کتاب، هم خود و هم شعر رمانتیک ایران را به تثبیت می‌رساند، هر چند که راه خود را از نیما و نیمایی سرایان جدا می‌کند و حتی به نیما می‌تازد و می‌گوید: «تردیدی نیست که من در آن هنگام، ویرانگری نیما را که وجه اشتراکی هم با احساس من داشت، کاری پر ارج می‌شمردم ولی نمونه‌های شعر او را از آن جهت که به کلامی سست و ابیاتی معلول و پیوندی خارج از دستور زبان سروده شده بود، شایسته‌ی آن نمی‌دانستم که در برافراشتن کاخ رفیع شعر امروز «طرح تجدید بنا» قرارگیرد».[۱۴] نیما نیز می‌گوید: «من بسیار بسیار

www.takbook.com

از این جوان‌ها را دیدم که به من گرویدند و بعد به من تف انداختند. توللی یکی از آن‌ها بود.»[۱۵]

آثار دیگر توللی پس از «رها» عبارتند از: «کاروان»(۱۳۳۱)، «نافه» (۱۳۴۱)، «پویه»(۱۳۴۵)، «بازگشت»(۱۳۶۹) و «شگرف»(۱۳۷۰)؛ البته توللی پس از «رها» که به قولی بهترین مجموعه شعر اوست [۱۶] و در کتاب‌های بعدی‌اش نمی‌تواند به این اوج بازگردد اما سایه‌ی این مجموعه شعر سال‌های سال بر سر شعر معاصر ایران سنگینی می‌کند. «توللی بی‌گمان یکی از مؤثرترین شاعران نوپرداز ما بود. هر چند او سرشاخه‌ی اصلی رمانتی‌سیسم در شعر نو ایران شد که به گمان بسیاری برای مدتی شعر را از حرکت بازداشت ولی اولاً این عده به آن چند نکته‌ی تاریخی که رهبری نوپردازان میانه رو را در شعر نو دهه‌ی بیست اجتناب‌ناپذیر می‌کرد توجه ندارند، ثانیاً توجه ندارند که فقط قدرت توللی، شاعران نوپرداز تازه کار را به دنبال خود نکشید. در این قضیه ضعف تألیف دیگر شاعران از جمله نیما هم از عوامل مؤثر در کشیده شدن شاعران به‌توللی بود. ثالثاً و مهم‌تر از همه مگر رمانتیسیسم و در شکل پخته‌اش سمبولیسم از عمیق‌ترین ریشه‌های روح آب نمی‌خورد؟ و مگر بودلر هنوز از بزرگ‌ترین شاعران جهان نیست؟»[۱۷]

با همه‌ی این‌ها شعر توللی هم مانند عقاید او در حیطه‌ی شعر، دچار تناقض و تعارضاتی چند است که نشان از ریشه‌بندی این تناقض در افکار و روحیات او دارد: توللی از طرفی رمانتیکی گذشته‌گراست (که کتابی چون «التفاصیل» را در کارنامه‌ی خود دارد)[۱۸]، توللی رمانتیکی نوگراست (که برای نوگرایی مؤلفه و شاخصه‌هایی ارائه می‌دهد و به سنت‌گرایان می‌تازد) و توللی رمانتیکی میانه‌گراست (که گرچه سنت‌های شعری را رد می‌کند اما نوجویی را تا جایی که خود در نظر

دارد تأیید می‌کند.) مهم‌ترین عنصر مفقود در آرای توللی تفکر و نگاه نو به جهان و هستی است. او شعر را تنها در اعیان و مناظرش می‌بیند و بررسی می‌کند و توجه ندارد که اصلاً حرف نیما و نوگرایی او معطوف به چه چشم‌اندازهای عمیقی است. با نگاهی کوتاه به پیشنهادهای توللی (که ذکرش رفت) می‌توان ذهنیت تکه‌تکه‌ی او را دریافت؛ چرا که در این توصیه‌ها، هیچ‌گونه دیالکتیکی دیده نمی‌شود در حالی که از نظر نیما، تفاوت در نحوه‌ی نگرش به جهان است که به تمام ساز و کار شعر جانی تازه می‌دهد. توللی برای بیماری شعر دوران نسخه‌ای ارائه می‌دهد که شفا ببخشد و شاعر امروز بیافریند اما مشکل در آن‌جاست که او به جای این که دیدن بیاموزد می‌خواهد به شاعر بگوید که چه ببیند. این فرمول‌ها ممکن است که بنیادی‌های ادبی شعر توللی را توضیح دهد اما نمی‌تواند شاهراهی مطمئن برای شعر و شاعران دیگر دانسته شود.

مقایسه‌ی نیما و توللی یکی از عبرت آموزترین موقعیت‌های شعر امروز است. روند تکامل فکری نیما از «افسانه» (و رمانتیسم تر و تازه‌اش) تا ققنوس و... روندی طبیعی و رو به اعتلاست که در نهایت به سمبولیسمی اجتماعی منجر می‌شود(گرچه نگارنده سمبولیسم اجتماعی را اعتلای یک شعر نمی‌داند) اما توللی پس از کش و قوس‌های بسیار سرانجام از خیر نو شدن می‌گذرد و در جا می‌زند. نیما شعرش را از دل زندگی استخراج می‌کند اما میعاد توللی با شعر تنها در صفحه‌ی سفید دفترش اتفاق می‌افتد. توللی بی‌شک شاعری تواناست که در محدوده‌ی کارش استادی بی‌مانند نشان می دهد. شاید حتی اگر او درباره‌ی شعر امروز نظراتی مکتوب نمی‌داشت، چندان ضرورتی در نقد وجوه تئوریک عقایدش احساس نمی‌شد اما او در

www.takbook.com

مفصلی تاریخی و با اشعاری استراتژیک یک نقطه ی عزیمت و یک مکان حساس را در شعر روزگار خود اشغال کرده که نصیب کم‌تر شاعری می‌شود.

می‌توان گفت که مشکل توللی مشکل اغلب شاعران رمانتیک است: شخصیت تکه‌تکه و احساساتی. «او از یک سو خواهان کلمات فرح‌بخش و لطیف و پاکیزه است و از دیگر سو از دهانش بخار مرگ بر می‌خیزد. چنین تناقضی و تعارضی برای شاعر نابودکننده است.»[۱۹] از طرف دیگر او گاه با خروش بسیار بر بدکاران و بدعهدان روزگار می‌تازد و شعر «فردای انقلاب» را می‌نویسد و گاه کتابش را به کسی چون اسدالله علم (نخست وزیر وقت) تقدیم می‌کند! این شخصیت دو تکه، زاده‌ی خاستگاه اجتماعی طبقه‌ی بورژواست که به همان شدت که آرمان‌گراست، به همان شدت هم سرخورده می‌شود و چون آرمان خود را با صبر و متانت و براساس تجهیز فکری و دانستن اصول مبارزه پیگیری نکرده و برای رسیدن به هدف تعجیل هم دارد، به همان نسبت در برخورد با موانع و بن‌بست‌های ریز و درشت عقب می نشیند و این وضعیت حتی به دستگاه زیبایی‌شناسی او هم سرایت می‌کند، یعنی او می‌خواهد با معیارهای شعر سنتی به مبارزه برخیزد و این کار را هم می‌کند اما چون کارش بازتاب و بازخورد مناسبی در جامعه پیدا نمی‌کند، پس می‌زند و عطای نو و نوگرایی را به لقایش می‌بخشد. چنین شخصیتی فاقد پشتوانه‌ی لازم برای درک مسائل پیچیده‌ی هستی و اجتماع است و از سوی دیگر همان‌طور که نوگرایی را در حیطه‌ی زندگی‌اش تا جایی که منافعش به خطر نیفتد می‌پذیرد، در حیطه‌ی شعر هم برای این نوگرایی سقف معینی قائل است. پناه بردن به عشق‌های موهوم و بی‌تعین، وصف طبیعت در حد آرمانی کردن آن،

گریز به ناکجا، سکس‌پردازی و میل به گناه و خودکشی و احساس سرگشتگی و هراس، همه و همه از سر احساساتی بی‌پایه و بی اساس شکل می‌گیرد و به تفکراتی تک بعدی و منقطع منجر می‌شود.

جامعه‌ی ایستا، جامعه‌ای که در آن کشاکشی بین عناصر فرهنگی و اقتصادی‌اش نیست و نهادهای دموکراتیک و نهادهای فکری را به کلی تعطیل اعلام کرده است، برای شاعر جز گوشه‌ی عزلت چه منزل و منزلتی دارد؟ از این فقر فکر و فقر کنش، یا نیمایی سر بر می‌آورد با فرهنگی که در خود ورز داده و با حوصله آن را با ساز وکار جهان اعتلا بخشیده است و یا کسی چون توللی که به ناچار در این برهوت بی‌مضمون، با کلی‌بافی‌هایی دل‌انگیز و دلبرانه، هوش از سر خوانندگانش می‌رباید. «جامعه‌ای که از لحاظ معرفتی و اجتماعی و رفتاری و ادبی، دوره‌ی رمانتیک خود را نگذرانده یا سپری نکرده بود، به رغم این‌که قبلاً نیما را داشت، توللی را می‌یافت. به رغم این‌که هدایت را دیده بود حجازی را به وجود می‌آورد. اختلاف نیز تنها بر سر اعتدال وزن و قرینه‌یابی مصرع‌ها و تنظیم قافیه نیست بلکه اختلاف در اصل گرایش و موقعیت فرهنگی است که چشم‌اندازش از شعر و زندگی با چشم‌انداز نیما متفاوت و ناهمگون است.»[۲۰]

سیر سقوط توللی دقیقاً با سیر صعود نیما میزان است. او در آخرین اشعار خود به تمامی به گذشته رجعت می‌کند. دکتر عبدالحسین زرین‌کوب درباره‌ی محافظه‌کاری توللی می‌گوید: «درست است که قالب‌شکنی شعر نو همیشه و همه جا نتیجه‌ی درخشان به بار نیاورده است اما بیم از قالب شکنی هم بعضی از استعدادهای آفریننده را بی بر کرده است و متحجر. جاهایی هست که ذوق سلیم این قالب‌شکنی را تجویز می‌کند و حتی ایجاب.»[۲۱] و قالب در دست و در زندگی توللی

www.takbook.com

نه یک شاخص ادبی بلکه فراتر از آن یک فرهنگ مسلط است که او را مقابل آن شکست می‌خورد. با این حال توللی به واسطه‌ی شعرهای زیبا و پرمخاطب خود همیشه نامی است در خور اعتنا.

دخمه‌ی راز

پنهان به کنج کشور هستی
در تنگنای سینه،سرایی است
کز وحشت سکوت در آن جا
هرگزنه جنبشی،نه صدایی است

غمناک، تیره، سرد، گرانبار
در بهت خود فرو شده خاموش
چون دخمه‌های بسته که گشته است
از یاد روزگار، فراموش

هر گوشه، مات و غمزده جغدی
دم در کشیده چون بت پولاد
چشمان سرخ او به سیاهی
رخشنده همچو کوره‌ی حداد

در سایه‌های غم‌زده، خفاش
بر سقف جان سپرده نگونسار
افسرده سوسمار به دهلیز
خشکیده عنکبوت به دیوار

افکنده پوست افعی و دیری است
کز وی دگر به دخمه اثر نیست
نقشی به جا نهاده و کس را
زان نقش هولناک خبر نیست

بس گورها که بسته دم از گفت
در آن سیاه دخمه‌ی غمناک
تابوت‌ها که در دل هر یک
رازی نهفته موحش و غمناک

بس آرزو که خفته جوانمرگ
در زیر خاک تیره‌ی افسون
مرگ آرمیده بر سر تابوت
هول آرمیده در دل کابوس

این دخمه چیست، دخمه‌ی راز است؟
یا بارگاه اهرمن است این؟
این حجله‌ی دل است خدا را؟
یا گور عشق‌های من است این؟

هر شب امید غمزده، آرام
سر می‌کشد به این دل بی‌نور
در نور شمع خاطره، پویان
خم می‌شود به سینه‌ی هر گور

www.takbook.com

می‌خواند از فسانه‌ی هر سنگ
نامی ز عشق گم شده نامی
می‌گیرد از کتیبه‌ی هر گور
از همرهان رفته پیامی

این آن دو زلف بور دل آر است
این آن لبان گرم هوس‌خیز
این آن نگاه تند شرر بار
این آن نگار شوخ دلاویز

این است آن گناه که یک چند
پنهان به سینه ماند و به گل رفت
این است آن هوس که به ناگاه
نابرده دل، به دخمه‌ی دل رفت!

دردا کز آن میانه یکی نیست
تا سر برآورد به جوابی
در گور سرد خود همه آرام
در خواب رفته‌اند و چه خوابی

می‌ایستد امید، به افسوس
و ز درد، ناله می‌کند آرام
جوشیده مغز و تند و سبک هوش
می‌سوزدش نهاد، به فرجام

فریاد می‌کشد ز دل تنگ:
«ای عشق‌های مرده کجایید؟»
می‌پیچد آن صدا به دل سنگ
«ای عشق‌های مرده کجایید؟»

لرزنده از نهیب خود آن گاه
نومید و خسته می‌رود از هوش
می‌گردد از پیش به دمی چند
فانوس گرم خاطره خاموش

در دخمه همچنان به سر سنگ
بنشسته جغد چون بت پولاد
دیری است تا به ظلمت سرداب
از گوش هول گم شده فریاد

(شعله کبود، ص۶۳)

پس از فریدون توللی

پس از توللی شاعران بسیاری تحت تأثیر عقاید و اشعار او قرار گرفتند، البته این «روحیه‌ی تغزلی و رمانتیک توللی بود که سخت مورد توجه شاعران پس از او قرار گرفت، نه مرگ‌اندیشی و تیره‌بینی او.»[۲۲] یکی از این شاعران **نادر نادرپور** است که پس از توللی بی‌شک یکی از چهره‌های قابل توجه در شعر رمانتیک محسوب می‌شود. «شعر نو قدمایی میانه‌رو نادرپور به سبب جوهره و خصلت رمانتیک و تصاویر زنده، رنگ تند عاطفی، سادگی، پرداختن

www.takbook.com

احساسی به اندیشه‌ها و دغدغه‌های اساسی آدمی و زبان‌روان و راحت در دهه‌ی سی، بیشترین خوانندگان را جلب کرد.»[۲۳] آثار نادرپور عبارتند از: «چشم‌ها و دست‌ها»(۱۳۳۳)، «دختر جام»(۱۳۳۴)، «شعر انگور» (۱۳۳۶)، «سرمه خورشید»(۱۳۳۹)، «گیاه و سنگ، نه، آتش»(۱۳۵۶)، «از آسمان و ریسمان»(۱۳۵۶)، «شام بازپسین»(۱۳۵۶). گرچه شعر نادرپور از حدود سال ۱۳۲۰ در نشریات مختلف به چاپ رسیده و از همان ابتدا به عنوان شاعری جدی و خلاق شناخته می‌شود اما با انتشار «چشم‌ها و دست‌ها» است که نادرپور به عنوان یکی از قطب‌های شعر رمانتیک ایران خود را در اذهان تثبیت می‌کند. «واقعیت این است که انتشار چشم‌ها و دست‌ها در سال ۱۳۳۳ یک حادثه بود و حادثه نه الزاماً به لحاظ عمق اثر بلکه به لحاظ برد سالم و کارسازش.»[۲۴]

نادرپور نیز مانند توللی در مقدمه‌ی کتابش (چشم‌ها و دست‌ها) به بیان آرای خود درخصوص شعر امروز می‌پردازد اما بیش از آن‌که مانند او راهکاری ارائه دهد به تشریح وضعیت شکل‌گیری شعر نو می‌پردازد و او نیز معتقد است که نوجویی و نوخواهی در شعر امروز یک راه به‌ناچار و لازم است. به نظر می‌رسد که دیدگاه نادرپور اندکی از توللی واقع‌بینانه‌تر و اجتماعی‌تر است، گر چه او نیز دست به دامان کلی‌گویی‌های شعارآلود می‌شود. می‌گوید: «قرن ما، قرن توفان‌ها و دلهره‌ها و شتاب‌هاست و کار شاعر این قرن، بیان سریع هزارگونه احساسی است که در ارواح معاصران او موج می‌زند. احساس اضطراب از این لحظات پر آشوب و گذاری که سرنوشت نامعلوم میلیون‌ها نفر را در بر دارند، احساس اضطراب از بلاهای جنگ، از خانه فرو ریختن‌ها وآوارگی‌هایی که نصیب مردم این

روزگار است... پیروزی از آن کسانی است که روح زمان را دریافته‌اند و پایه پای آن پیش می‌روند.»[۲۵]

ناله‌ای در سکوت

زین محبسی که زندگی‌اش خوانند
هرگز مرا توان رهایی نیست
دل بر امید مرگ چه می‌بندم
دیگر مرا ز مرگ، جدایی نیست

مرگ است، مرگ تیره‌ی جان سوز است
این زندگی که می‌گذرد آرام
این شام‌ها که می‌کشدم تا صبح
وین بام‌ها که می‌کشدم تا شام

مرگ است، مرگ تیره جان سوز است
این لحظه‌های مستی و هوشیاری
این شام‌ها که می‌گذرد در خواب
و آن روزها که رفت به بیداری

تا چند ای امید عبث تا چند
دل برگذشت روز و شبان بستن؟
با این دو دزد حیله‌گر هستی
پیمان مهر بستن و بگسستن؟

www.takbook.com

تا کی برآید از دل تاریکی
چشمان روشنی زده‌ی خورشید؟
تا کی به بزم شامگهان خندد
این ماه، جام گم شده‌ی جمشید؟

در حیرتم که چیست سرانجامم
زیرا از آن چه هست، حذر دارم
زین مرگ جاودانه گریزانم
در دل امید مرگ دگر دارم

اینک تو ای امید عبث باز آی
وینک تو ای سکوت گران بگریز
ای ماه آرزو که فروخفتی
بار دگر، کرشمه‌کنان برخیز!

دندان کینه‌جوی خدایان است
چشمان وحشیانه‌ی اخترها
خندد چو دست مرگ فرو پیچد
طومار عمر بهمن و آذرها

دانم شبی به گردن من لغزد
این دست کینه پرور خون آشام
دانم شبی به غارت من خیزد
آن دیدگان وحشی بی‌آرام

تا کی درون محبس تنهایی
عمری به انتظار فرومانم
تا کی از آن چه هست سخن گویم؟
تا کی از آن چه نیست سخن رانم؟

جانم ز تاب آتش غم‌ها سوخت
ای سینه‌ی گداخته، فریادی
ای ناله‌های وحشی مرگ آلود
آخر فرا رسید به امدادی

سوز تب است و واهمه‌ی بیمار
مرگ است و راه گمشدگان در پیش
اشک شب است و آه سحرگاهان
وین لحظه‌های تیرگی و تشویش

جانم به لب رسید و تنم فرسود
ای آسمان دریچه‌ی شب وا کن
ای چشم سرنوشت هویدا شو
او را که در من است هویدا کن!

(چشم ها و دست‌ها، ص۱۰۷)

البته نادرپور هم درست مانند توللی که شعر «فردای انقلاب» را دارد وقتی که «سعی می‌کند» بر خلاف ذهنیت تغزلی فاخرش به مسائل اجتماعی توجه کند شعر انقلابی‌اش (سرود خشم) چنین شکلی پیدا می‌کند:

www.takbook.com

خواند به پاس روز ظفر، باد شامگاه
شکرانه‌ی گسستن زنجیر بندگی
آهنگران پیر، همه پتک‌ها به دست
در چشمشان طلیعه‌ی خورشید زندگی...

(چشم‌ها و دست‌ها ص۱۴۹)

او در کتاب «شام بازپسین» می‌گوید: «من از حدیث نفس آغاز کردم اما معلوم نیست که به حسب حال جمع نرسیده باشم و اگر محکمه‌ی ظاهربینان فقط به گناه استعمال ضمیر «من» محکومم کند در انتظار داوری زمان خواهم ماند.»[۲۶] بعدتر نادرپور با مجموعه «شعر انگور» و با شعری دقیقاً به همین نام به نظر می‌رسد که به شکل طبیعی‌تر به شعر اجتماعی نزدیک می‌شود؛ البته با همان بن‌مایه‌های رمانتیکی:

کجا شهد است این آبی که
در هر دانه‌ی شیرین انگور است؟
کجا شهد است؟ این خون است
خون باغبان پیر رنجور است
چنین آسان مگیریدش!
چنین آسان منوشیدش!

(شعر انگور، ص۱۰۳)

نادرپور در مقدمه‌ی این کتاب به تکمیل نظریات خود درباره‌ی شعر امروز ادامه می‌دهد و می‌گوید که شعر نوی که مورد اعتقاد ماست باید به دو جنبه‌ی اصولی متصف باشد: اول دید تازه و دوم بافت تازه. او سپس دید تازه را احساس و ادراک تازه از اشیاء و موجودات معنی می‌کند و معتقد است که این احساس و ادراک تازه به‌ناچار به بافتی تازه منجر خواهد شد. از طرف دیگر نادرپور با تأکید

بر شأن نیما و «افسانه»ی وی معتقد است که «گنگی و ابهام خاصی که از همان آغاز شاعری نیما در شیوه‌ی بیان او دیده می‌شود و در «افسانه» هم تجلی داشت، سخن او را یکسره از روانی و سادگی دور کرد و چنان بغرنج و پیچیده ساخت که فهم و درکش نه فقط برای عوام، بلکه برای خواص هم دشوار آمد. این تعقید و ابهام فراوان هنوز هم در شیوه‌ی بیان نیما پیداست و شاید به همین دلیل است که شعرش با وجود قدرت اندیشه و احساس (و مخصوصاً اندیشه) بر زبان مردم نیست.»[۲۷] و در ادامه از دکتر خانلری به عنوان آغازگر تحول در شعر امروز نام برده و وجوه اهمیت او را شرح می‌دهد. از نظر او کلمات وحشت، هراس، اندوه، مرگ، بیگانه، ناشناس، ناپایدار که در اشعار جوانان این نسل فراوان به چشم می‌خورد تنها به علت زیبایی و خوش آهنگی شاعرانه در سروده‌های این روزگار به کار نرفته، بلکه نمودار و مبین بسیاری از افکار و عواطفی است که این نسل را بازیچه‌ی خود ساخته است.[۲۸]

منتقدی بر آن است که « از نظر فکر و چهره نادرپور نسل خودش را می‌سراید، نسلی که قیافه‌ی زمانش را در آینه‌ی عصیان و سازش، پشیمانی و ناکامی دیده است. مضطرب و اندوهمند است و به اصول و سلامت با نگاه کج می نگرد. هوس مرگ و هراس مرگ را دارد. این نسل دیگر بر نمی‌خیزد، یعنی عرضه و توانش را ندارد. اگر هم داشته باشد ناباوری‌اش را چه کار کند؟ با بدگمانی‌اش چه سازد؟»[۲۹] با این حال در یک بررسی کلی به راحتی می‌توان دریافت که شعر نادرپور از شعر توللی زنده‌تر و روان‌تر است. این سر زندگی را تصاویر زیبا و تعابیر بکر تأمین می‌کنند اما از طرف دیگر فضای شعرهای نادرپور سیاه‌تر و غمگینانه‌تر از اوست، به طوری که گفته می‌شود «اگر قرار

www.takbook.com

باشد اشعار نادرپور را در این مجموعه [چشم‌ها و دست‌ها] به فیلم تبدیل کنیم، نود درصد فیلم ما در شب خواهد بود[...] فضای شعرهای نادرپور بی‌شباهت به داستان‌های آلفرد هیچکاک نیست.»[۳۰]

از منظری دیگر توصیف عناصر طبیعی در حرکت ذهنی نادرپور بر وصف حالات درونی و کنش‌های عاشقانه برتری دارد و انگار که حتی بیان این حالات هم بهانه‌ای است برای تصویرسازی‌های بدیع. از این است که نادرپور را «منوچهری» شعر معاصر لقب داده‌اند که به حق برازنده‌ی اوست. با وجود این فروغ فرخزاد می‌گوید: «به نظر من نادرپور آدم این دوره نیست[...] اگر شعر نادرپور در یک حالت رکود باقی مانده، چه از نظر فرم و چه از نظر محتوی علتش این است که او می‌ترسد عده زیادی از طرفدارانش را از دست بدهد[...] شعر نادرپور از نظر محتوی به کلی خالی است. او تصویر ساز ماهری است اما تصویر به چه درد من می‌خورد؟ [...] نادرپور روحیه‌ی کهنه و پیری دارد. از هیچ چیز جز از دردهای خودش متأثر نمی‌شود که آن‌ها هم دردهای غیر لازمی هستند[...] وسواس دارد در مورد شستن دست‌هایش. ای بابا! یک روز هم دست نشسته غذا بخور، شاید چیزی کشف کنی.»[۳۱]

با تمام این اوصاف و در یک منظر کلی وجه متناقضی که در دستگاه زیباشناختی توللی و نادرپور دیده می‌شود، شکل‌سازی زیبا برای چیزی است که به زعم آنان به هیچ وجه زیبا نیست. آنان دائم از غم و مرگ و تنهایی و وحشت سخن می‌گویند اما ترکیبات زیبا و فضاهای دلبرانه‌ی اشعارشان و ساختار رام و آرامی که به معماری آن سرسختانه همت گماشته‌اند، این همه سرگشتگی و ادبار را باورپذیر نمی‌کند. البته ما می‌پذیریم که «تا هنگامی که پدیده‌های طبیعت و

واقعیت انسانی نشده است، تا هنگامی که انسان بنا گزیر در پی آن است که به شیوه‌های انسانی با آن‌ها مرتبط شود و برای این آرزویش ناگزیر است مبارزه کند، زیبایی با درد آمیخته است.»[۳۲] اما مشکل آن جاست که این دیالکتیک و مبارزه نه در ساحت مضمون و نه در ساحت زبان و دستگاه زیبایی شناختی توللی و نادرپور حضور ندارد. ناله و روایت این ناله‌گری و سوز و گداز در عمل، شعری تک ساحتی را به نمایش می‌گذارد که شأن نهایی خود را در زیبایی صرف جست‌وجو می‌کند.

علی باباچاهی عقیده دارد که درک وجود نوگرایانه‌ی آثار نادرپور با تقسیم‌بندی زیر قابل لمس‌تر است:

«۱ـ وجه تجویزی:

الف: مبتنی بر ایدآلیسم افلاطونی یا مدینه‌ی فاضله‌ای است. ب: کیش تک‌گفتاری. پ: دو قطبی دیدن مقولات (تقابل‌های دوتایی). ت: بیان خبری (گزارشی) به جای بیان هنری. ث: تأثیرات سمعی. ج: مرگ اندیشی‌های سطحی. چ: قافیه اندیشی.

۲ـ وجه تجهیزی:

الف: فاصله‌گیری از جبر زبان شناختی زبان معیار (ملموس و عینی کردن مفاهیم و پدیده‌ها ـ مفردات و ترکیب‌های تازه - تصویرهای ابداعی). ب: تأثیرات سماعی. پ: جزءنگری و جزءنگاری. ت: گرایش به لحن محاوره ـ گفتارگرایی.»[۳۳]

البته هم نادرپور و هم توللی در قالب چارپاره بیشتر می‌درخشند و وقتی رو به قالب آزاد می‌آورند گویی که بخش اعظمی از طراوت و زیبایی شعرشان تنزل پیدا می‌کند:

امشب کسی در خانه‌ام نیست

www.takbook.com

اما خیالش جسته ره در خانه‌ی من
و ین آتش سرخ / زنده‌ست در کاشانه‌ی من
از پشت آتش‌ها اندام بلندش
رقصنده چون دود / پیچنده چون دود
پیچنده چون مار / گوید به یاد رفته‌ها،
افسانه‌ی من!

(نادرپور، چشم‌ها و دست‌ها، ص ۱۷۳)

تند بگریز و مپا، این نه گذاری است که مرد
اندر آن سست کند پای شتاب / تند بگریز و مپای
چیست ای رهگذر این سایه که چالاک چو گرد
می‌شتابد ز پی‌ات از دل این راه سپید؟
وای بر جان تو وای / رهگذر! دیو رسید!

(توللی، رها، ص ۷۱)

به قول شفیعی کدکنی، قالب چارپاره یا دوبیتی‌های پیوسته «با همه آزادی و گشادگی مجال که به شاعر می‌بخشد از مثنوی و همان آفاق تجاوز نمی‌کند و اگر بشود مثنوی را به دو نوع بخوانیم باید نوع مثنوی‌های کهن را مثنوی افقی بخوانیم و چارپاره را مثنوی‌های عمودی[۳۴]» در این چارپاره‌ها «زبان به سمت صلابتی مردانه و آرکائیک می‌رود و از بافتی سنگین و پدرسالارانه مایه می‌گیرد. به همین اندازه نیز غالباً از آن «انتظام طبیعی» که نیما می‌کوشید برای شعر معاصر پیدا کند فاصله می‌یابد.»[۳۵]

فالگیر

کندوی آفتاب به پهلو فتاده بود

زنبورهای نور ز گردش گریخته
در پشت سبزه‌های لگدکوب آسمان
گلبرگ‌های سرخ شفق، تازه ریخته

کف بین پیر باد درآمد ز راه دور
پیچیده شال زرد خزان را به گردنش
آن روز، میهمان درختان کوچه بود
تا بشنوند راز خود از فال روشنش

در هر قدم که رفت، درختی سلام گفت
هر شاخه، دست خویش به سویش دراز کرد
او دست‌های یک یک‌شان را کنار زد
چون کولیان، نوای غریبانه ساز کرد

آن قدر خواند و خواند که زاغان شامگاه
شب را ز لا به لای درختان صدا زدند
از بیم آن صدا، به زمین ریخت برگ‌ها
گویی هزار چلچله را در هوا زدند

شب همچو آبی از سر این برگ‌ها گذشت
هر برگ، همچو پنجه‌ی دستی بریده بود
هر چند نقشی از کف این دست‌ها نخواند
کف بین باد، طالع هر برگ دیده بود.

(نادرپور، از کتاب «سرمه‌ی خورشید»)

www.takbook.com

بزنگاه شعر رمانتیک

با کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ شعر رمانتیک ایران به فضایی متفاوت تر وارد می‌شود. این کودتا به همان قدر که در تاریخ سیاسی ایران اتفاقی مهیب و پر دامنه است در شعر امروز ایران و به ویژه در زمینه‌ی حرکت شعر رمانتیک نقش مهمی ایفا می‌کند. کودتا در حقیقت شکست آرمان‌ها و امیدهایی بود که طبقه‌ی روشنفکر مدت‌ها بدان دل داده بود. البته در بدو وقوع کودتا تمام اثرات آن ـ بویژه در حیطه‌ی ادبیات ـ آشکار نشد چرا که شکل‌گیری تفکرات کودتاگران و پردازش ساختاری تعریف شده و متعین برای نظارت سیاسی بر جامعه نیازمند وقت بود و حرکت‌های مرحله‌ای، از طرفی شاید بتوان گفت که «پیروزی کودتای ۲۸ مرداد بیش از آن که نتیجه‌ی قدرت کودتا گران داخلی و خارجی باشد، نتیجه‌ی خستگی مردم از فقر و بیکاری و ناامنی و آشوب‌های سیاسی و نومیدی صاحبان سرمایه از رونق اقتصادی کشور بود. روح جامعه خسته و خواهان آرامش و ثبات بود.»[۳۶] آرمان‌های حزبی یک‌باره بی‌رنگ شد و آن همه انرژی و غوغا و هیاهو در دل روشن‌اندیشان به گل نشست.

در چنین فضای دل‌مرده و سنگین که مضمون بزرگی چون انقلاب و آزادی از اشعار و از منظر شاعران رخت برمی‌بندد. این روحیه‌ی رومانتیک و بالطبع اشعار رمانتیک است که قدرت می‌گیرد و پیش می‌رود، منتها با طعم تلخ این شکست و با فضاهایی سیاه و نفرینی. اردوگاه رمانتیک‌ها اینک شاهد نوآمدگانی بود که زمانی شعر انقلابی می‌سرودند و حال، با این شکست عظیم به این جمع می‌پیوستند. کیش تفرد و دل بریدن از هر گونه حرکت جمعی و حتی تمسخر آن همه شور و شوق نتیجه‌ی ناگزیری بود که در شاعران شکل می‌گرفت و

آن‌ها را با ذهنیت رمانتیک آمیخته می‌کرد. شاید بتوان مهم‌ترین عامل این وضعیت را فقدان حرکت‌های جمعی تاریخی به حساب آورد و بی مشقی در این حیطه. «ماحصل این اراده‌گرایی که شور رمانتیکش انتزاعی بودنش را می‌پوشاند، حرکت در یک جهت مستقیم و یک جانبه است. حرکتی که موکول به واقعیت‌ها و اوضاع و احوال نیست بلکه از خواست درون مایه می‌گیرد و با آن هدایت می‌شود.»[۳۷]

وقتی که جامعه و روشنفکرانش سابقه و تجربه‌ای در حرکت‌های انقلابی نداشته باشند، ایده‌آلیسم تند و تیزی در ذهن آنان نطفه می‌بندد که لحظه به لحظه متورم‌تر و بزرگ‌تر می‌شود و وقتی که این ایده‌آلیسم به دست‌آوردهایی واقعی نینجامد و فی‌الواقع بترکد، فضایی تهی باقی خواهد گذاشت که فضایی است سیاه و دهشتناک و جز با درون‌گرایی و درون‌بینی و با بدلی دیگر، جبران نخواهد شد و این بدل چیزی نبود جز رمانتیسمی که از قضا مؤلفه‌هایش با شرایط جدید شدیداً میزان بود. «معمولاً مراحل عادی فکر با تجربه آغاز می‌شود و پس از عبور از مرحله‌ی استدلال منطقی به تصمیم می‌انجامد. اما در معرفت کل‌نگر و ذهنیت معطوف به شکست ما که بسیاری چیزها از پیش معلوم است، راه عکس در پیش گرفته می‌شده است. به جای حرکت از واقعیت‌ها و رسیدن به نتیجه، از نتیجه شروع می‌کرده است تا به واقعیت‌های مورد نظر خود برسد. از این رو ذهن‌های معطوف به شکست، اگر در مقابل یک حرکت مخالف، حالتی انفعالی و یا اهتزازی دارند به خاطر ادراک و شناخت منطقی از آن نیست بلکه به خاطر عادتی است که در نتیجه‌گیری‌های معکوس داشته‌اند. به همین سبب اینان همواره منتظرند که تیر هر جنبشی به سنگ بخورد.»[۳۸]

www.takbook.com

دکتر محمدجعفر یاحقی ویژگی‌های شعر این دهه (۱۳۳۲ تا ۱۳۴۲) را به شرح زیر بر می‌شمارد:

۱ـ رسیدن به نوعی یأس و دلمردگی که بیشتر جنبه سیاسی، اجتماعی داشت.

۲ـ ادامه فضای تغزلی با شعرهایی هوس‌آلود و فاقد ارزش‌اجتماعی.

۳ـ رواج و گسترش‌اندیشه غیرمذهبی(لائیک) و توجه به ارزش‌های ظاهری و مادی زندگی.

۴ـ گسترش شعر به مسائل خارج از مرزهای ایران و رواج مضمون‌های انسانی مثل انعکاس جنگ ویتنام، تبعیض نژادی، همدردی با سیاهان.»[۳۹]

و محمد مختاری نیز محورهای اندیشیدن در شکست را به این شکل تبیین می‌کند: «۱ـ شکست اجتماعی ـ سیاسی؛ ۲ـ نفی وانکار وطعن و هجو جامعه و دیگران و همه چیزهایی که سبب شکست شده است؛ ۳ـ نفی دوران؛ ۴ـ نفی و انکار حرکت؛ ۵ـ نومیدی؛ ۶ـ تنهایی بشر؛ ۷ـ زندگی عبث است؛ ۸ ـ جهان بیغوله است؛ ۹ـ تقدیر؛ ۱۰ـ برکناری یک «من» منزه از تباهی و بیهودگی و تقصیر و... به سائقه‌ی روح مطلق انسانی.»[۴۰]

و این شکست اندک اندک در ذهن روشنفکران و بالطبع شاعران ایران رسوب می‌کرد و لایه لایه قطر می‌گرفت؛ هرچند که نظریه‌پردازان سیاسی و حزبی از این وضع دل خوشی نداشتند و می‌گفتند: «شعر امروز ما به مواضع گذشته‌ی خود چسبیده است و به همان بیماری‌ای گرفتار شده که شعر پیشین ما گرفتار شده بود: بیماری بیگانگی با مردم، در خود فرو رفتن و به پیرایه چسبیدن.»[۴۱] این رویه تا حدود سال ۱۳۴۲ یا ۱۳۴۴ ادامه دارد و متعاقب حوادثی چون قیام ۱۵

خرداد، اصلاحات ارضی و انقلاب سفید و قیام سیاهکل و لایحه‌ی کاپیتولاسیون، شعر سیاسی که مدتی به ذهنیتی رمانتیسمی کوچ کرده بود دوباره قدرت می‌گیرد، اما این بار با تندی و خشونت بیشتر و تشویق مردم به مبارزات چریکی. و بدین شکل صفحات روزنامه‌ها، مجلات و حتی کتاب‌ها انباشته می‌شود از شعرها پر آب و تاب انقلابی که بیشتر به اعلامیه‌های حزبی شباهت دارد. گویا دیگر ترس مردم ریخته است و نتیجه‌ی ادبی این وضعیت، آتش بازی‌های احساساتی و انقلابی در شعر است و بی‌اعتنایی به دیگر عناصر شعرساز (تخیل، اندیشه، زبان، ساخت) و گویی که شعر مشروطه در حیاتی تازه به تناسخ رسیده است، اما این بار با سامان و اعیانی مدرن‌تر و شسته رُفته‌تر و بی‌اعتنا به این‌که «شعر یکسره پیکره‌ای بیانی است.»[۴۲] وجه غالب این نوع اشعار نوعی نمادگرایی معطوف به مسائل اجتماعی بود و حماسی کردن مسائل روز، با ته‌مایه‌هایی از ذهنیت رمانتیک (که دل ایرانی را دل دل‌کندن از آن نیست). حالا دیگر توللی و نادرپور کم‌تر خوانده می‌شدند و به جایش لحن حماسی اخوان و شعرهای خطابه‌ای کسرایی و ابتهاج و بعدتر فریادهای شعری خسرو گلسرخی و سعیدسلطان‌پور، میدان‌دار میدان بود.

از سویی حقیقت این است که شعر رمانتیک تنها به وسیله‌ی شعر سیاسی ـ چریکی مغلوبه نشد، بلکه ظهور جریان‌های آوانگاردی مانند «موج نو» و «شعرحجم» به ترتیب توسط احمدرضا احمدی و یدالله رویایی ذهنیت رمانتیکی را (لااقل به شکل کلاسیک خود) در میان شاعران و مخاطبان‌شان روز به روز کم‌رنگ‌تر می‌کرد. جامعه‌ی ادبی پس از کودتا عملاً در میان این دو قطب شعر متعهد (سیاسی) و شعر غیرمتعهد(آوانگارد) در تلاطم و یارکشی بود و مدرن‌گرایی و

www.takbook.com

مدرن‌سازی ارکان جامعه توسط حکومت و تجددگرایان در حیطه‌ی فکری و عملی (با پهنای بسیار و عمق اندک)حضور جریان‌هایی از این دست را توجیه و تجویز می‌نمود و این وضعیت تامقطع انقلاب اسلامی ادامه پیدا می‌کند و کمابیش به همین شکل پیش می‌رود. البته فراموش نکنیم که این ذهنیت رمانتیکی که ما از آن یاد می‌کنیم رمانتیسمی است با رنگ و بوی بومی‌اش وگرنه در غرب «رمانتی‌سیسم روی دیگر تجدد است: تاوان آن است، هذیان آن و غم غربت آن در فراق کلامی کالبد یافته.»[۴۳]

ذهنیت رمانتیسمی در شاعران زیر قابل ردیابی است، کم یا زیاد: فریدون توللی، نادر نادرپور، گلچین گیلانی، هوشنگ ابتهاج، فریدون مشیری، نصرت رحمانی، فریدون کار، مهدی سهیلی، حسن هنرمندی، اسماعیل شاهرودی، حمید مصدق، محمد زهری، سیاوش کسرایی، محمود کیانوش، محمدعلی اسلامی‌ندوشن، احمد شاملو، مهدی اخوان‌ثالث، سهراب سپهری، فروغ فرخزاد، شفیعی‌کدکنی، م. آزرم، سیروس مشفقی، م. آزاد، محمد مقدم، منصور اوجی، کارو، سیروس پرهام، محمدکلانتری، منوچهر نیستانی، اصغر واقدی، منوچهر آتشی، شین پرتو(علی شیرازی‌پور)، سیدعلی صالحی و...

ویژگی‌های شعر رمانتیک ایران

شعر رمانتیک در کشور ما به همه یا تعدادی از مشخصات زیر توجه دارد:

۱ـ ترجیعی و نوستالوژیک است، بدین معنا که شاعر احساس می‌کند جهان مدرن او را از طبیعت پاک دور کرده و از این رو گذشته‌های دل‌انگیز همواره سرشار از حسرت است:

این سپیدار کهن‌سالی
که هیچ از قیل و قال ما نمی‌آسود
این حیاط مدرسه
این کبوترهای معصومی
که ما روزی به آن‌ها دانه می‌دادیم
این همان کوچه، همان بن‌بست
این همان خانه، همان درگاه
این همان ایوان
همان در ... آه!
از بیابان‌های خشم و تشنه،
از هر سوی صد فرسنگ
در غروبی ارغوانی رنگ
با نشانی‌های گنگ و دور
آمدم تا هفت سال از سرگذشتم را
بشنوم شاید
از اشارت‌های یک در
از نگاه ساکت یک پنجره، یک شیشه، یک دیوار
در حرم، در کوچه، در بازار...

(فریدون مشیری، پرواز با خورشید، صص ۱۴۳-۱۴۲)

۲ـ از این جهان ناساز به معصومیت کودکی پناه می‌برد:

آن روزها رفتند
آن روزها مثل نباتاتی که در خورشید می‌پوسند
از تابش خورشید پوسیدند
و گم شدند آن کوچه‌های گیج از عطر اقاقی‌ها

www.takbook.com

در ازدحام پرهیاهوی خیابان‌های بی‌برگشت
و دختری که گونه‌هایش را
با برگ‌های شمعدانی رنگ می‌زد، آه
اکنون زنی تنهاست
اکنون زنی تنهاست...
(فروغ فرخزاد، گزیده اشعار، ص ۱۰۳)

۳ـ گاه به احساسات سطحی مبتلاست و شعار می‌دهد:
دست‌ها از دست‌تان ای سنگ چشمان بر خداست!
گر چه می‌دانم
آن چه بیدرای ندارد
خواب مرگ بی‌گناهان است و وجدان شماست
با تمام اشک‌هایم، باز، نومیدانه خواهش می‌کنم:
بس کنید! / بس کنید!
فکر مادرهای دلواپس کنید
رحم بر این غنچه‌های نازک نورس کنید
بس کنید!
(فریدون مشیری ،گزینه اشعار، ص ۲۰۴)

۴ـ با هر چه مردن است سر ستیز دارد، یعنی به جای این‌که به نقد پروژه و پروسه‌ی مدرنیته بپردازد، غالباً با نفس آن به جدال بر می‌خیزد و تمام مظاهر آن را به نفع جهان ساده‌ی قدیمی نفی می‌کند:
شهر یعنی: عشق منهای وفا، تقسیم بر گل‌های مصنوعی
شهر، پاکی را به معنای نظافت، دوست‌تر دارد...
توگویی شهر، وضعی گسترانیده است بی تعمیق

شهر، آشوبی است در سامان و
سامانی است در آشوب
شهر، اصراری است در تأسیس
(مفتون امینی، فصل پنهان، صص ۲۴-۲۲)

۵ـ شعر رمانتیک به وزن و موسیقی درونی اهمیت بسیار می‌دهد:
برای هر ستاره‌ای که ناگهان
در آسمان غروب می‌کند
دلم هزار پاره است
دل هزار پاره را
خیال آن که آسمان
همیشه و هنوز
پر از ستاره است، چاره است
(محمد زهری، پیر ما گفت: ص ۴۵)

این شعر تنهایی را می‌ستاید؛ چرا که شاعر رمانتیک در دنیای مدرن برای خود و احساساتش جایی پیدا نمی‌کند:
رفت می‌باید، گم شد، شاید:
همچو مرواریدی
درون ماهی تنهایی، مختصر در سبدی
بعدخواهی دید
زیر هر تخته سنگ، بته‌ی خود رویی، تاریخی
روزی جسدی
شکم ماهی و چاقو
چه سرانجام بدی
(منوچهر نیستانی، دو با مانع، ص ۱۱۰)

www.takbook.com

۶ـ شعر رمانتیک فضاهایی وهم‌آلود و اکسپرسیونیستی دارد. به عبارت دیگر گویی که تنهایی شاعر رمانتیک او را به‌چنین صحنه‌هایی سوق می‌دهد:

جغدی کشید شیون وگفتی غریو مرگ
پیچید در سراسر ویرانه‌های دشت
و آنگاه از درون یکی سهمگین مغاک
بانگ درشتناک
چون بانگ بهمن که در افتد ز کوهسار
یا معبدی کهن که فرود آیدش حصار
با تندری شگفت
آمد به گوش و خاست زنی مرده از مزار

(فریدون توللی، شعله‌ی کبود، ص ۱۱۸)

۷ـ در شعر رمانتیک ناکامی به ویژه در عشق سرنوشت شاعر است و از آن گریزی نیست:

عشق من ـ این دختر کولی ـ
در میان بیشه‌های ساحل مرداب خوابیده ست
در فضای سرد خوابش، برگ‌های سبز
زرد می‌گردند و می‌افتند و می‌پوسند
هیچ‌کس این جا نمی‌گرید
باد هم این‌جا نمی‌نالد

(نادر نادرپور، گیاه و سنگ نه، آتش، ص۱۲۷)

۸ـ در چنین شعری، شاعر نفرین شده است و سرشار از گناه:

برو ای مرد، برو چون سگ آواره بمیر

که حیات تو به جز لعن خداوند نبود
سایه‌ی شوم تو جز سایه‌ی ناکامی و رنج
به سر همسر و گهواره‌ی فرزند نبود
کس ندانست، ندانست و نپرسید که چیست
آن هوس‌ها که فرو خفته به روح تو خموش
آن دمل‌ها که روان تو بیازرد ز درد
آن عطش‌ها که شکیب تو بیاورده به جوش

(فریدون توللی، شعله‌ی کبود، صص ۱۴۲-۱۴۱)

۹ـ صحنه‌هایی آخرالزمانی دارد و سخت بدبینانه است:

من مرده بودم
رگ‌هایم، این تسمه‌های تیره‌ی پولادین
بر گرد لاشه‌ام / پیچیده بود...
برگ چنار خشکی، چرخید در فضا
در زیر پای خسته‌ی من له شد
آیا...؟ دست بریده‌ی مردی بود
لبریز از التماس؟
فریاد استخوان‌هایش برخاست، آه .. جرق!

(نصرت رحمانی، در جنگ باد، صص ۱۴۴ و ۱۴۶)

۱۰ـ گریز از همه چیز و همه کس را توصیه می‌کند:

من این جا بس دلم تنگ است
و هر سازی که می‌بینم بد آهنگ است
بیا ره توشه برداریم
قدم در راه بی‌برگشت بگذاریم

www.takbook.com

ببینیم آسمان هر کجا آیا همین رنگ است؟
(مهدی اخوان ثالث، زمستان، ص ۱٤٤)

۱۱ـ به شورش و عصیان فردی و جمعی توجه نشان می‌دهد بدون این‌که این عصیان ـ ظاهراً ـ به واسطه‌ی وجه سمبلیک شعر تعین و مولفه‌ای داشته باشد:

من مرغ آتشم
شب را به زیر سرخ پر خویش می‌کشم
در من هراس نیست ز سردی و تیرگی
من از سپیده‌های دروغین مشوشم...
(سیاوش کسرایی، خون سیاوش، ص ۵۳)

۱۲ـ مایه‌هایی از خودستایی و یگانگی در ابداعات شاعرانه دارد:

ازین آشنایان ـ دریغا دریغ
یکی با دلم آشنایی نداشت
زبانم زبان خدا بود و خلق
وقوف زبان خدایی نداشت
(فریدون توللی، شعله کبود، ص ۱۸٦)

۱۳ـ با مسائل پیرامون در بُعدی کلان و مصلحانه روبه‌رو می‌شود:

گلوی مرغ سحر را بریده‌اند و / هنوز
درین شط شفق
آواز سرخ او
جاری است
(هوشنگ ابتهاج، یادگار خون سرو، ص ٦۸)

۱۴ـ غالباً روایی است و توصیفگر یک واقعه یا لحظه:

پیر ما، روزی
روی دیواری را شنگرفین یافت
آهی از درد برآورد و مریدان را گفت:
ـ «روی ما زرد، که بی‌رنگ‌تر از دیواریم...»
(محمد زهری، پیر ما گفت، ص ۲٤)

۱۵ـ غالباً از استعاره و تمثیل بهره‌ی فراوان می‌برد:

در دور دست باغ برهنه، چکاوکی
بر شاخه می‌سراید:
«این چند برگ پیر
وقتی گسست از شاخ
آن دم جوانه‌های جوان باز می‌شود.
بیداری بهار
آغاز می‌شود...
(شفیعی کدکنی، شبخوانی، ص ۷۵)

۱۶ـ به ترکیب‌های دلنشین اهمیت می‌دهد:

سرخی در آسمان سپید سحرگهان
گل‌های ارغوانی را بر آبشار شیر
تصویر کرد
بادی، کتاب سبز درختان را
تفسیر کرد
آن گاه در حریم چمن آتشی شکفت
آتش نبود
بر آب سبز دریا، قایق بود

www.takbook.com

خورشید واژگون حقایق بود
یا انفجار عقده‌ی تاریکی در آفتاب سرخ شقایق بود...
(نادر نادرپور، شام بازپسین، ص ۱۸)

۱۷ـ گاه پای عشق را به مسائل اجتماعی و سیاست می‌کشاند:
از پیش چشم من، صف فرهادهای روز
پرچم به کف گرفته سوی راه می‌روند
عشاق تلخ کام، شهیدان بیستون
با تیشه‌ها به بارگه شاه می‌روند
(سیاوش کسرایی، تراشه‌های تبر، ص ۴۳)

۱۸ـ با وجود بدبینی‌شدید، گاه نسبت به‌آینده‌ای‌روشن نوید می‌دهد:
آن‌چه را ویرانگه پاییز درهم ریخت
غارت کرد، برد
آن‌چه را سرمای دی
یک سر به نابودی سپرد
و آن‌چه را کولاک بهمن
زیر پای خود فشرد
باز می‌سازد بهار...
(فریدون مشیری، آواز آن پرنده‌ی غمگین، ص ۱۳۹)

۱۹ـ شاعر رمانتیک معتقد است که دیگران قدر او را نمی‌دانند:
سلام ای دوست
مرا بشناس
مرا ـ مجنون دیگر را ـ

مرا محبوب من بشناس
مرا نشناختند اینان تو بشناسم
مرا ننواختند اینان تو بنوازم
(سیروس مشفقی، پشت چپرهای زمستانی، ص ۳۷)

۲۰ـ شاعر رمانتیک در پی پیوند و آمیزش با طبیعت است:
در هزار بهار شکفتم،
با هزار چلچله پرواز کردم
و از هزار ترانه چکیدم
هزار ستاره شدم
و آواز شب‌های بی‌سپیده را خواندم
هزار خورشید شدم
و لبخند روزهای بی‌غروب را پراکندم
(محمود کیانوش، شکوفه‌ی حیرت، ص ۴۲)

۲۱ـ به معشوق کلی متکی‌است که تمام هویت‌شاعر را شکل‌می‌دهد:
دیشب تو همچون شب
گسترده بودی در همه آفاق
اما در سرای من
هر جا که می‌رفتیم
هر جا که می‌بردی مرا با خویش
چون همره بال نسیم امواج دریاها
در ساحل پاک تو می‌خوابید
امواج بی‌تاب نیاز خسته پای من...
(م. آرزم، سحوری، صص ۴۱-۴۰)

www.takbook.com

پی‌نوشت‌ها:

۱ـ شمس لنگرودی، محمد، تاریخ تحلیلی شعر نو، چاپ دوم، جلد اول، ص۱۸۱.
۲ـ همان، صص۵۹۹-۵۹۸.
۳ـ زرقانی، مهدی، چشم‌انداز شعر معاصر ایران، ص۱۶۲.
۴ـ ناتل خانلری، پرویز (۱۳۷۰)، ماه در مرداب، چاپ دوم، تهران: معین، ص۱۷.
۵ـ مختاری، محمد (۱۳۷۷)، انسان در شعر معاصر، چاپ اول، تهران: توس، ص۱۹۳.
۶ـ شمس لنگرودی، محمد، تاریخ تحلیلی شعر نو، جلد اول، ص۲۵۵.
۷ـ یوشیج، نیما، حرف‌های همسایه، ص۱۰۹.
۸ـ شمس لنگرودی، محمد، تاریخ تحلیلی شعر نو، جلد اول، ص۲۶۴.
۹ـ حسین‌پورچافی، علی، جریان‌های شعری معاصر، ص۱۱۵.
۱۰ـ توللی، فریدون (۱۳۸۰)، شعله کبود، چاپ دوم، تهران: سخن، ص۵۴.
۱۱ـ امین‌پور، قیصر، سنت و نوآوری در شعر معاصر، صص۴۶۵ و ۴۶۷.
۱۲ـ توللی، فریدون (۱۳۳۳)، رها، چاپ دوم، تهران: امیرکبیر.
۱۳ـ همان، مقدمه.
۱۴ـ توللی، فریدون (۱۳۷۰)، شگرف، چاپ سوم، تهران: جاویدان، ص۹۷.
۱۵ـ یوشیج، نیما (۱۳۸۸)، یادداشت‌های روزانه [به کوشش شراگیم یوشیج]، چاپ دوم، تهران: مروارید ص ۲۳۴.
۱۶ـ شمس لنگرودی، محمد، تاریخ تحلیلی شعر نو، جلد اول، ص۳۱۶.
۱۷ـ همان، ص۳۱۱.
۱۸ـ مجموعه آثار توللی به نظم و نثر به شیوه‌ی سنتی.
۱۹ـ شمس لنگرودی، محمد، تاریخ تحلیلی شعر نو، جلد اول، ص۴۱۷.
۲۰ـ مختاری، محمد (۱۳۷۸)، چشم مرکب، چاپ اول، تهران: توس، ص۴۶.
۲۱ـ زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۶۳)، شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب، چاپ چهارم، تهران: جاویدان، ص۲۳۴.
۲۲ـ زرقانی، مهدی، چشم‌انداز شعر معاصر ایران، ص۲۷۲.
۲۳ـ شمس لنگرودی، محمد، تاریخ تحلیلی شعر نو، جلد دوم، ص۵۷.
۲۴ـ همان، ص۵۸ .
۲۵ـ نادرپور، نادر (۱۳۴۸)، چشم‌ها و دست‌ها، چاپ سوم، تهران: مروارید، مقدمه.
۲۶ـ نادرپور، نادر (۱۳۵۶)، شام بازپسین، چاپ اول، تهران: مروارید، مقدمه.
۲۷ـ نادرپور، نادر (۱۳۵۴)، شعر انگور، چاپ سوم، تهران: مروارید، ص۳۶.
۲۸ـ همان، صص۴۷-۴۶.
۲۹ـ رؤیایی، یدالله (تیر ۱۳۴۰)؟، [درباره‌ی شعر نادرپور]، راهنمای کتاب، شماره ۴.
۳۰ـ زرقانی، مهدی، چشم‌انداز شعر معاصر ایران، صص۲۷۳ و ۳۵۰.
۳۱ـ فرخ‌زاد، فروغ(۱۳۵۰)، حرف‌هایی با فروغ فرخ‌زاد، چاپ اول، تهران:زمانه، ص۳۶.

۳۲ـ مختاری، محمد، انسان در شعر معاصر، ص۷۵.
۳۳ـ باباچاهی، علی(۱۳۸۵)، بیرون پریدن از صف، چاپ‌اول، تهران:مفرغ‌نگار، صص۱۹۷ـ۲۰۶.
۳۴ـ شفیعی کدکنی، محمدرضا(۱۳۶۸)، موسیقی شعر، چاپ دوم، تهران:آگاه، ص۲۱۹.
۳۵ـ مختاری، محمد، چشم مرکب، ص۴۹.
۳۶ـ شمس لنگرودی، محمد، تاریخ تحلیلی شعر نو، جلد دوم، ص۱۶.
۳۷ـ مختاری، محمد، انسان در شعر معاصر، ص۴۰۶.
۳۸ـ مختاری، محمد، چشم مرکب، صص۷۸-۷۷.
۳۹ـ یاحقی، محمدجعفر (۱۳۷۹)، جویبار لحظه‌ها، چاپ دوم، تهران: جامی، ص۶۵.
۴۰ـ مختاری، محمد، انسان در شعر معاصر، ص۴۵۸.
۴۱ـ پورقمی، ناصر (۱۳۵۰)، شعر و سیاست، چاپ اول، تهران: مروارید، ص۸.
۴۲ـ غیاثی، محمدتقی (۱۳۶۸)، سبک‌شناسی ساختاری، چاپ اول، تهران: شعله اندیشه، ص۱۴۶.
۴۳ـ پاز، اکتاویو، ترجمه‌ی احمد میرعلایی (۱۳۶۱)، کودکان آب و گل، چاپ اول، تهران: کتاب آزاد، ص۹۷.

www.takbook.com

فصل چهارم

شاخه‌بندی شعر رمانتیک ایران

www.takbook.com

تراژدی کلاسیک روایت قهرمان تراژیکی است که در چنبره‌ی سنتی و گسستی در شخصیت خود گرفتار است، در مقابل جهان‌بینی تراژیک، سوگواری هستی شناختی شخصیت‌هایی است که از سرشت عارضی هستی به ستوه آمده‌اند.»[۱]

اگر که بخواهیم برای رمانتیسم تغزلی قلب دومی قائل شویم، بی‌شک همانا «عشق» است و بیان حالات این عشق، با تعین‌هایی گاه افلاطونی و گاه جسمانی و بیولوژیک. عشقی چنین که در اندام قالب و تعابیر تازه حلول می‌کند، چندان با تصویر عشق نزد قدما تفاوتی ندارد در حالی که تغییر ساز و کار اجتماعی طبعاً باید به تغییر در نحوه‌ی نگرش منجر شود. توللی و نادرپور که خود بارها بر نقش نیما و دید تازه در شعر انگشت می‌گذارند و اصرار می‌ورزند، متوجه نیستند که «نیما هم از سنت عشق افلاطونی فاصله می‌گیرد و هم از مشخصه‌های صوری شعر سنتی که به گونه‌ای تقدس‌آمیز تثبیت شده‌اند. از طرفی تغزل نیما، هم معطوف به عناصر و مفاهیم غیر شهری است و هم بر بستر فهم روابط انسان با جهان معاصر شکل می‌گیرد.»[۲] منتقدی اذعان می‌کند که در شعر نیما نیز عشق به زن برای نخستین بار در ادبیات شعری ما از حد برخورد با جنس دوم به درمی‌آید و معشوق را همچون «دو کفه‌ی نارنج بریده» به نوعی نیمه‌ی خود می‌داند، که این آغاز شکل‌گیری اندیشه‌ی برابری با زن را نوید می‌دهد ولی نیما عمدتاً چنان درگیر مسائل اجتماعی است که کمتر در آثارش به شعرهایی بر می‌خوریم که مستقیماً در ارتباط با عشق به زنی مشخص باشد، یعنی مخاطب او در شعرهای عاشقانه بیشتر انسان کلی است که می‌تواند زن را هم در بر بگیرد.»[۳]

شاخه‌بندی شعر رمانتیک ایران

بی‌شک تقسیم‌بندی شعر رمانتیک ایران کار بسیار دشواری است، چرا که محدوده‌ی تخیل و عواطف شاعرانه لزوماً در یک چارچوب مشخص نمی‌گنجد و گریز پایی نشان می‌دهد اما با این حال می‌توان چنین آرایشی را برای این جریان پیش رو نهاد:

۱ـ رمانتیسم تغزلی

اوج رمانتیسم تغزلی را باید در اشعار فریدون توللی دانست و پس از او نادر نادرپور. شعری که با نگاهی پر از یأس و حرمان، تجربیات شخصی شاعرش را با توصیفاتی دور و دراز روایت می‌کند و با زبانی عشوه پرداز، در پی تسخیر روح و نگاه خواننده است. توصیف نزد این شاعران غالباً به ایجاد تمثیل برای شرح ما فی‌الضمیر منجر می‌شود و گاه معطوف به طبیعت است و گاه معطوف به فضایی شهری و البته با تعرض به تکنولوژی و زندگی شهری و البته همیشه گریز و گریز و... حسرت و جهان‌بینی تراژیک قلب تپنده‌ی رمانتیسم تغزلی است. «جهان‌بینی تراژیک فرزند ناخلف تجدد است اما در عین حال باید این جهان‌بینی را از آن‌چه سنت کلاسیک تراژدی نام دارد، متمایز کرد.

www.takbook.com

در عین حال ایجاد شگردهای موسیقایی، ترکیبات دلبرانه، نوستالوژی مطبوع شرقی، صحنه‌گزینی از مناظر طبیعی و... همه و همه تعبیه‌هایی است برای کسب اعتماد احساسی مخاطب و عشقی که گاه مجنون‌وار، از راه تزکیه می‌آید و گاه با کسب موقعیتی مدرنیستی به جسمیت و اروتیسم روی خوش نشان می‌دهد، شاید اشاره داشته باشد به نوسانی طبیعی میان دو دوره ادبی (شعر سنتی ـ شعر نو). «این تنها در آثار ما قبل رمانتیک‌هاست که جسم آغاز به سخن می‌کند. به زبانی سخن می‌گوید که از رویاها، نمادها و استعاره‌ها ساخته شده. میثاق غریبی است میان مقدس و کفرآمیز، میان متعالی و رکیک.»[۴] و این همان وضعیتی است که موجب می‌شود عده‌ای شعر توللی و اصحاب او را «شعر ابلیسی» بدانند و در مقابل رومانتیسم آرام و رام ابتهاج، نادرپور، محمد زهری، فریدون مشیری و سیاوش کسرایی بنشانند.[۵]

تک‌بعدی بودن چهره‌ی معشوق و عدم ملاقات با او در بافتی اجتماعی و واقعی موجب می‌شود که این چهره در شاعران رمانتیک چهره‌ای تصنعی و بی مصداق به خود بگیرد، چرا که تجربه‌ی شخصی شاعر در آن چندان نقشی ندارد. پس آرمانی‌کردن ماهیت (و نه هویت) معشوق یک نتیجه از این وضعیت است و آرمانی‌کردن جسمیت او نتیجه‌ای دیگر و چون در این دو وادی، جهان متورم از تاریخ، عاملیت چندانی ندارد، دستگاه زیباشناختی شاعر نیز (چون تفکراتش) در نقطه‌ای محتوم متوقف می‌ماند و درجا می‌زند. شاید بتوان این شاخه از رمانتیسم ایرانی را در این شاعران جست‌وجو کرد: منوچهر نیستانی، فریدون توللی، نادر نادرپور، فریدون مشیری، حمید مصدق، گلچین گیلانی، مهدی سهیلی، کارو، منصور اوجی، تقی هنرور شجاعی، فرخ تمیمی و...

درباره‌ی توللی و نادرپور پیش از این سخن رفت، اما مهم‌ترین شاعران این نحله به قرار زیر هستند:

فریدون مشیری، شاعر «کوچه» و ترنم‌های عاشقانه از همان ابتدا و با اولین مجموعه شعر «تشنه‌ی طوفان»(۱۳۳۴) و در ادامه با آثاری چون «گناه دریا»(۱۳۳۵)، «ابر»(۱۳۴۰)، «ابر و کوچه»(۱۳۴۵)، «بهار را باور کن»(۱۳۴۷)، «پرواز با خورشید»(۱۳۴۷)، «مروارید مهر»(۱۳۶۵)، «آه باران»(۱۳۶۷)، «از دیار آشتی»(۱۳۶۸) و... به عنوان شاعری مستمر و دور از هیاهو شناخته می‌شود. «در مرکز شعر مشیری مثلثی هست که سه زاویه‌ی آن را عشق و مهرورزی، طبیعت‌گرایی و انسان تشکیل می‌دهد. این مثلث به شعر او هویت می‌دهد و برای پیکره‌ی شعر او همچون چون مغزی است که تمام سلسله اعصاب و رگ و پی شعرش تحت تأثیر آن است.»[۶]

ـ «نگاه کن!
مرا مصاحب گنجشک‌های شاد مبین!
مرا معاشر گلبرگ‌های یاس مدان!
که من، تمامی شب
در آن کرانه‌ی دور،
میان جنگل آتش
میان چشمه‌ی خون
به زیر بال هیولای مرگ زیسته‌ام!
و تا سپیده‌ی صبح
به سرنوشت سیاه بشر گریسته‌ام!»
ـ تو هیچ می‌گریی؟»
ـ باز از ستاره می‌پرسم ـ

www.takbook.com

ستاره ـ اما ـ با دیدگان اشک آلود
به پرسشی که ندارد جواب می‌نگرد.
ـ «بگو!
صدای من به کسی می‌رسد در آن سوی شب؟
بگو که نبض کسی می‌زند در آن بالا؟»
ستاره می‌لرزد!
ـ بگو، مگر تو بگویی
در این رواق ملال
کسی چو من به نماز شکایت ایستاده است؟
ستاره می‌سوزد،
ستاره می‌میرد
و من، تکیده و غمگین به راه می‌افتم
و آفتاب، همان گونه سرکش و مغرور
به انهدام جهان خراب می‌نگرد!

(گزینه‌ی اشعار، ص ۱۴۹)

منتها به نظر می‌رسد که مشیری هیچ یک از این اضلاع را در تعین تاریخی و جغرافیایی خود پیگیری نمی‌کند و تنها به بیان مفاهیمی کلی دراین حیطه‌ها می‌پردازد، البته با نگاهی یک‌پارچه به شعر مشیری می‌توان به عمق فرهنگی آن پی برد، از این رو تعابیر روشن و تیره در این شعر، تصنعی را به ذهن متبادر نمی‌کند. شعر مشیری زلال و روان است و گرچه کم‌تر به این سو و آن سو سرک می‌کشد و به مناظر و اعیان متکثری احساس نیاز ندارد، با این حال در مذاق مخاطب خوش می‌نشیند. اگر هم گاه به خشم میدان می‌دهد، خشمی است اصلاح‌گر و پاسخ به وهنی است که بر انسانیت رفته است:

بیا به حال بشر های های گریه کنیم
که با برادر خود هم نمی‌تواند زیست
چنین خجسته وجودی کجا تواند ماند؟
چنین گسسته عنانی کجا تواند رفت؟
صدای غرش تیری دهد جواب مرا:
به کوه خواهد زد
به غار خواهد رفت،
بشر دوباره به جنگل پناه خواهد برد!

(پرواز با خورشید، ص ۱۴۱)

معروف‌ترین شعر مشیری شعر «کوچه» است، ورد زبان و ذهن بسیاری از خوانندگان شعر امروز. این شعر با به‌کارگیری نوستالوژی عاشقانه و یادکرد عشقی دیرین و بی‌فرجام و فضاسازی‌های مؤثر و تصاویر شفاف و روشن و به‌کارگیری عنصر روایت و دیالوگ و وزن و قوافی مناسب، به خوبی با مخاطبان خود ایجاد رابطه می‌کند. «در شعر کوچه زبان خطابی به‌گونه‌ای است که جایگزینی ضمایر مفرد تو و من عنصر کلاسیک «دلداده» و «دلدار» یا همان عاشق و معشوق را از یک‌دیگر تفکیک نمی‌کند، لذا امکان جایگزینی این دو از لحاظ جنسیت یعنی‌مذکر و مؤنث‌بودن ضمایر برای خواننده محفوظ است.»[۷]

بی تو مهتاب شبی باز از آن کوچه گذشتم
همه تن چشم شدم خیره به دنبال تو گشتم
شوق دیدار تو لبریز شد از جام وجودم
شدم آن عاشق دیوانه که بودم
در نهانخانه‌ی جانم گل یاد تو درخشید
باغ صد خاطره خندید

www.takbook.com

عطر صد خاطره پیچید:
یادم آمد که شبی با هم از آن کوچه گذشتیم
پر گشودیم و در آن خلوت دلخواسته گشتیم
ساعتی بر لب آن جوی نشستیم
تو همه راز جهان ریخته در چشم سیاهت
من همه محو تماشای نگاهت
.....
اشکی از شاخت فرو ریخت
مرغ شب ناله‌ی تلخی زد و بگریخت
اشک در چشم تو لرزید
ماه بر عشق تو خندید!
یادم آید که دگر از تو جوابی نشنیدم
پای در دامن اندوه کشیدم
نگسستم، نرمیدم...
رفت در ظلمت غم آن شب و شب‌های دگر هم
نه گرفتی دگر از عاشق آزرده خبر هم !
نه کنی دیگر از آن کوچه گذر هم!
بی تو اما، به چه حالی من از آن کوچه گذشتم...

(گزینه اشعار، صص ۹۱-۸۸)

حمید مصدق نیز شاعری است که میان رمانتیسم تغزلی و اجتماعی در نوسان است. او از اولین مجموعه شعر خود «درفش کاویان» (۱۳۴۱) نشان می‌دهد که به آمیزش مضامین و لحن حماسی با تغزل نظر دارد و شعر معروف «آرش کمانگیر» سیاوش کسرایی را پیش چشم داشته است. او سپس «آبی، خاکستری، سیاه» (۱۳۴۳)، «در

راهگذار باد»[۸] (۱۳۴۷)، «از جدایی‌ها»(۱۳۵۸) و «سال‌های صبوری» (۱۳۶۹) را منتشر می‌کند. درحقیقت شهرت او با کتاب دومش «آبی، خاکستری، سیاه» به عنوان شاعری رمانتیک و اجتماعی تثبیت می‌شود.

در شبان غم تنهایی خویش
عابد چشم سخنگوی توام
من در این تاریکی
من در این تیره شب جانفرسا
زائر ظلمت گیسوی توام
گیسوان تو پریشان تر از اندیشه‌ی من
گیسوان تو شب بی‌پایان
جنگل عطرآلود...

(دو منظومه، صص ۱۰-۹)

اما در پایان همین شعر تغزلی، او به شاعری اجتماعی بدل می‌شود:

من اگر برخیزم
تو اگر برخیزی
همه بر می‌خیزند...

(همان، ص ۳۵)

البته نگارنده هرگز به لزوم وحدت مضمونی یک شعر معتقد نیست اما مشکل در این‌جاست که وقتی شاعری اساساً رمانتیک با ذهنیتی رمانتیک حرف خود و حرف دلش را می‌زند (هرچند این حرف، چندان هم موجه نباشد) در دستگاه زیباشناختی او هیچ گونه تناقضی پیدا نمی‌شود اما وقتی که همین شاعر بر خود فرض بداند که باید از اجتماع هم به واسطه‌ی مُدِ ادبی سخن گفت و عباراتی حکیمانه و معترضانه را به شعر تزریق کرد، تصنع و تکلف موجود به خوبی قابل تشخیص است. با این‌حال شعر مصدق غالباً مبتنی بر روایت است و

www.takbook.com

حدیث نفس و چشم‌اندازهای او چندان تجربی نیست و غالباً از وزن عروضی و قافیه به عنوان عامل مهمی در تهییج خواننده سود می‌برد. منتقدی می‌گوید: «موفقیت شعر او مدیون سه عامل بود: ۱ـ شناخت نیاز جمعی جامعه؛ ۲ـ زبان ساده و صمیمی؛ ۳ـ عاطفه زلال.»[۹]

شعر مصدق گرچه درمیان عامه‌ی شعرخوان مقبول افتاد و کتاب‌هایش مورد استقبال فراوان قرارگرفت، اما در مجموع شعر متوسطی است که در آن نمی‌توان در انتظار حادثه‌ای بیانی یا زبانی یا مضمونی بود. حتی شاید بتوان گفت که اتخاذ شگرد روایت در او، به نوعی جبران ساختی است که همیشه در شعرهایش مفقود بوده است.

افراسیاب، خون سیاوش ریخت
بیژن به دست خصم
به چاه افتاد
کو گُردی تو
ای همه تن خاموش
کو مردی تو، ای همه جان ناشاد؟
اسفندیار را چه کنی تمکین؟
این پُر غرور مانده به بند «من»؟
تیر گزین خود به کمان بگذار
پیکان به چشم خیره سرش بشکن!

(دو منظومه، صص ۴۱-۴۰)

از دیگر چهره‌های این شاخه می‌توان به **محمد زهری** اشاره داشت. اولین مجموعه شعر زهری، «جزیره»(۱۳۳۴) نام دارد. او در سال ۱۳۴۵ «گلایه» را به چاپ می‌سپارد و سپس «شبنامه»(۱۳۴۷)، «و تتمه»(۱۳۴۸)، «برگزیده اشعار»(۱۳۴۸)، «مشت در جیب»(۱۳۵۳)، «پیر

ما گفت»(۱۳۵۶). شعر زهری همواره از رمانتیسمی معتدل تبعیت می‌کند و او غالباً با شکار یک لحظه و معنایابی آن، اعیانی تمثیلی و تصویری بدان می‌بخشد:

شبی از شب‌ها:
کرم ابریشم از چله‌ی پیله برخاست
باز دنیا، دنیا بود
برگی و برگی و برگی
لیک او دیگر
بال پروازی با خود داشت...

(شبنامه، ص ۴۷)

و گاه این شعر به سویه‌های اجتماعی میل می‌کند:

بی‌تباران انبوهند
مگر از کومه بر آید دودی
گیرد و آتش ژرفی گردد
ور نه چشمم نخورد آب ز من
ـ یا من ـ / کآب‌مان سرد
نان‌مان گرم/مشت‌مان در جیب است
حرف‌مان اما از آتش و خون است مدام.

(مشت در جیب، ص ۹۴)

و البته از چاشنی عرفان هم بی‌بهره نیست:

پیر ما روزی
روی دیواری را شنگرفین یافت
آهی از درد برآورد و مریدان را گفت:
ـ «روی مان زرد که بی‌رنگ تر از دیواریم.»

(پیر ما گفت، ص ۲۴)

www.takbook.com

منتقدی می‌گوید: «شعر زهری عموماً نوقدمایی و گاه منطبق با زیبایی‌شناسی نیمایی بود و اگرچه ریشه و پیشینه‌ی سبک و زبان زهری در شعرهای ابتهاج و کسرایی جریان داشت ولی شعر زهری به اسلوب تر و خوش‌ساخت تر بود.»[۱۰]

مفتون امینی از جمله‌ی معدود شاعرانی است که از شعر سنتی آغاز می‌کند و در ادامه به شعر نیمایی و سپید می‌رسد و در این راه پیش می‌رود. آثار او عبارتند از: «دریاچه»(۱۳۳۶)، «کولاک»(۱۳۴۴)، «انارستان»(۱۳۴۶)، «موج یا نهنگ»(۱۳۵۷)، «عاشیقلی کَروان»(۱۳۵۸)، «فصل پنهان»(۱۳۶۹)، «یک تاکستان احتمال»(۱۳۷۶). در شعر امینی مانند تمام شاعران کوچیده به پایتخت نوعی نوستالوژی و بدبینی نسبت به شهر با ذهنیتی غنایی دیده می‌شود و جالب‌ترین نکته در شعر او، احضار فضا و کلمات کاملاً شهری است، به طوری که خواننده باور نمی‌کند این شاعر ابتدا در حال و هوای بیت و غزل قلم زده است:

در خیابان باریک و بلند که مدام از آن می‌گذرم
در فروشکده‌های همکف با تفنن‌ها:
این همه جامه‌دادن و کیف خالی
برای سفر نرفتن صدها آدم گرفتار؟
این همه بازیچه‌ی رنگارنگ
برای پسند کردن بزرگ‌ترها
شکستن کودکان؟
این همه ساعت خودکوک و لحظه شمار
برای سر وقت نیامدن‌های بی عذر؟
این همه کتاب زرکوب و خوش قطر
برای زینت قفسه‌ها و سر بخاری‌ها؟

و این همه جامه‌ی دوخته و آویخته
برای آسانگیران و تقریبی‌ها...

(یک تاکستان احتمال، صص ۹۲-۹۱)

تقی هنرور شجاعی با «تلخه‌های دیم»(۱۳۴۱) آغاز می‌کند و سپس «خنیا و خون»(۱۳۴۹) و «در ابر بار گرم تموز»(۱۳۵۷) را به چاپ می‌رساند. اشعار او تماماً در یأس و واگویه‌های رمانتیسمی سیر می‌کند. دلمشغولی او یا رنج‌های عشقی ناکام است و یا حسرت‌سرایی عمری سیاه و البته با زبانی که چندان روان و گیرا نشان نمی‌دهد:

بی تو زمستان دیگری را بیدار می‌شوم
یلدای خسته از پنجره‌ها دور می‌شود.
آسمان، طاقه طاقه کفن می‌گسترد
و خورشید / چون گرگی تکیده
بر بیابان‌های برف، خواهد گداخت
همه چیز چون پار
بر نگاه آسیب است و من باز دیده خواهم بست
که در شهر بی تو، کاریم نیست
نه، تو نخواهی آمد
من به زیر پلک‌هایم می‌اندیشم: تو نخواهی آمد
و ساعت چون ناقوسی، حسرتم را تکرار می‌کند...

(در ابر بار گرم تموز، صص ۴۵-۴۴)

منوچهر نیستانی را باید بیشتر در حیطه‌ی شعر سنتی به تماشا نشست، اما او در شعر غیرسنتی و فضاهای رمانتیک هم دستی دارد:

همه آسمانی، همه پاک
این قطره‌ها که در قله‌ای دور
دیدار دارند

www.takbook.com

به جوبارها می‌رسند از فراز
همه با صلابت همه بی‌هراس
سر کندن خاره و خار دارند.
نمی‌ایستند از تلاش و تپش
که با بی‌شماران
که با بیشه‌ها کار دارند.
فرو می‌روند
ستیزنده، سازنده و بی‌ستون
سلامی به گل با سپیدار دارند.

(دو با مانع، صص ۴۲-۴۱)

چشم‌انداز نیستانی غالباً خشونت شهر است و گریز از این خشونت‌ها به سوی طبیعت و پاکی آن اما شعرش هرگز نمی‌تواند به یک زبان و بافت عاطفی و بیانی یک‌دست راه پیدا کند. و در نتیجه مخاطبان زیادی هم ندارد. «زبان او به علت تمایل به ایجاد و تکیه بر تداعی معانی و کاربرد بیش از حد طنزی که عادی شده است، زبانی غالباً گنگ و بی‌بهره از آفرینش است. برخی از این شعرها همچون تجربه‌های میان راهی یک شاعر است. سکته‌ها و ساختمانی غیرطبیعی و ناقص که خود، در واقع نشان عدم تشکل و بی‌بهرگی از بافت محکم و کوتاهی شاعر در فضا سازی است.»[۱۱]

از دیگر شاعران رمانتیک تغزلی می‌توان به **حسن هنرمندی** اشاره کرد که دستی هم در نقد و ترجمه داشته است و کتاب مهم «از رمانتیسم تا سورئالیسم»(نیل:۱۳۳۶) از اوست. او ابتدا «دفتر اندیشه‌های خام» را منتشر می‌کند(۱۳۳۶) و سپس «هراس»(۱۳۴۸) و «برگزیده اشعار»(۱۳۵۰). او شاعری رمانتیک است با مایه‌هایی از اروتیسم و

البته شعرش از دغدغه‌های سیاسی و اجتماعی هم بی‌بهره نیست و در سراسر شعرش یأسی پردامنه و پررنگ حضور خود را به رخ می‌کشد:

راه خورشید اگر هموار است
راه دل‌ها بسته است
چشمه‌ها آلوده‌ست
رنج‌ها بیهوده است
شرق خواب آلودست
غرب در تاریکی است
هیچ جا جای من و جای تو نیست
شب در اندیشه‌ی فردای تو نیست
باز در گوش من این کهنه سرود
مرگ فرمانده‌ی هر بود و نبود.

(خوشه، ص ۳۹۸)

منصور اوجی اولین اثر خود را با نام «باغ شب» در سال ۱۳۴۴ به چاپ می‌سپارد و پس از آن: «شهر خسته»(۱۳۴۶)، «تنهایی زمین و خواب و درخت»(۱۳۴۹)، «این سوسن است که می‌خواند»(۱۳۴۹)، «صدای همیشه» و «دفتر میوه‌ها» (۱۳۷۹) و... اوجی شاعری است با دیدگاه رمانتیک و غالباً طبیعت‌گرا که شعرش اوج و فرود بسیاری را تجربه کرده است، به طوری که خواننده گاه با شعری قابل قبول روبه‌رو می‌شود:

هستند اشیایی
که پس از مصرف یکباره
بی‌استفاده به تاریکنای ابد
در غبار می‌مانند:

www.takbook.com

دشنه‌ای / زینی /عَلَمی
و هستند اشیایی
که پس از مصرف هر باره
تشنه‌ی مصرفی دیگر / مدام
به روشنایی دیگر می‌آیند:
انار تو /چشم من / و دل آدمی...

(دفتر میوه‌ها، ص ۸٤)

و گاه شعری می‌خوانیم ساده‌انگارانه و بی‌بهره از زبان و بیانی تأثیرگذار:

وقتی در آب و آینه‌ی چشمت بهار شد
و طرقه از گلوی من آواز بر کشید
دانستم عشق نیز بهانه‌ست
تا من به دام شعر در افتم
دانستم عشق نیز بهانه‌ست...

(هوای باغ نکردیم، ص ۲۸۳)

اوجی خود می‌گوید: «شعر در بهترین تشکل خود یک مجسمه است و هر شعر خوب باید به این درجه برسد به طوری که حتی یک کلمه‌ی اضافه نداشته باشد.»[۱۲] اما وقتی به شعرهای او نگاه می‌کنیم از قضا او را نه اهل ایجاز که اهل ریخت و پاش‌های بی‌ضرورت می‌بینیم، حال نه در کلمات، که در حرکت ذهنی‌اش که توصیفگر است و اهل شرح و تفضیل.

شعر اوجی همان چیزی است که دیده می‌شود و او از نظر نگفته‌های شعرش، چندان شاعر موفقی نیست. «مجموعه‌های اخیر اوجی حاوی اشعاری پرشور بود که عموماً به تخیل چشمگیر و زبانی سنجیده نیز مجهز بود ولی تکیه‌ی فراوان او بر شکل و لذا توجه آشکار به همنوایی الفاظ،

همسنخی کلمات و ایجاز تعمدی محسنات شعرش را ضایع می‌کرد به طوری که کمتر به کار خلوت و دل می‌آمد و به زمزمه تبدیل می‌شد.»[۱۳]

نام قابل اشاره‌ی دیگر در این حیطه ***فرخ تمیمی*** است. آغاز شاعری تمیمی با مجموعه شعر «آغوش» در سال ۱۳۳۵ اتفاق می‌افتد و او سپس این آثار را به چاپ می‌رساند: «سرزمین پاک»(۱۳۴۰)، «خسته از بی‌رنگی تکرار»(۱۳۴۴)، «دیدار»(۱۳۵۰)، «از سرزمین آینه و سنگ»(۱۳۵۶)، «گزینه اشعار»(۱۳۶۹). او خود می‌گوید: «در آغاز کار تقلید از فرم شعرهای توللی و نادرپور را آغاز کردم... من برای درک شعر و شیوه‌ی نیما از پل شاملو گذشتم...»[۱۴] از قضا نخستین و حتی دومین کتاب تمیمی درست مانند توللی و نادرپور سرشار از فضاهای غنایی جسمانی است:

سالی گذشته است
زان ماجرا که عشق من و او از آن شکفت
زان شام‌ها که قصه‌ی تنهایی‌ام شنفت
در آن شب امید
چشمان او به سبزی مردان سبز بود
در گوش من، ترانه‌ی نیزار می‌سرود
آغوش مهر او
گرمای بی‌کرانه‌ی ظهر کویر داشت...

(آغوش، ص ۳٤)

تمیمی با دفترهای بعدی‌اش از این مناظر اندکی فاصله می‌گیرد اما به منزل بهتری هم نمی‌رسد:

روزی که نیستی
«ناهید» شاید

www.takbook.com

تنهایی را / نشکیبد دیگر
و با جوهر بنفش
یک سرخگل بکوبد
بر بازوی زمین...

(گزینه اشعار، ص ۲۸۷)

اصولاً شعر تمیمی از نظر عاطفی و آفاق اندیشه و تخیل از عمق و پهنای چندان برخوردار نیست.

مهدی سهیلی را هم می‌توان در شمار شاعران این شاخه به حساب آورد. او از جمله شاعرانی است که از همان ابتدا سرسختانه به شاعران نوگرا و مدرنیست می‌تازد و با این‌که خود ظاهراً قالب نیمایی را پذیرفته است اما در مقدمه‌ی «اشک مهتاب» خود می‌نویسد: «گروهی دور از فرهنگ افسارگسیخته و شوخ‌چشم بی‌دانش در کوتاه زمانی بر سر زبان فارسی آن بلا آورده‌اند که اسکندر و چنگیز بر سر اقلیم پارس! نوخاستگانی از عرصه‌ی خرد روی در هزیمت نهاده و بی‌مایگانی در ورطه‌ی جنون شهرت اوفتاده، به خطوطی درهم و جملاتی و هذیان‌وش، نام مقدس شعر بخشیده‌اند و سامری‌وار با گوساله‌ی طبع خویش دم از معجز موسوی می‌زنند!»[۱۵] البته سهیلی مانند توللی در مقدمه‌ی «رها» سپس به سراغ کهنه‌سرایان می‌رود و آنان را به جمود فکری و تعصب متهم و پیشنهاد می‌کند که آنان نیز از خواب مرگسای خویش برخیزند. اگر بپذیریم که سطح سلیقه و باور مخاطبان یک شعر می‌تواند گوشه‌ای از جایگاه هنری آن را به ما نشان بدهد، شعر سهیلی با خوانندگانی نوجوان و جوان و البته رمانتیک و احساساتی، نمودی از جایگاه خود را پیش چشم ما می‌گذارد.

شعر سهیلی شعری است که از رمانتیسمی دست‌مالی شده و شدیداً احساسی و سطحی تبعیت می‌کند. «درد و سوزهایی که در شعر او دیده می‌شود درد انسان و انسانیت در مفهوم عمیق و پیچیده‌ی آن نیست بلکه دردهایی است که بیشتر صبغه‌ای فردی، مصنوعی و مقطعی دارد.»[۱۶]

تو کی همرنگ و هم درد منی ای باغ پاییزی؟
تو بزمت می‌شود از تابش گل‌ها چراغانی
ولی در کلبه‌ی تاریک جان من
نشان از کورسویی نیست
نسیم آرزویی نیست
گل خوش‌رنگ و بویی نیست
اگر در خاطرم ابری است ابر گریه‌ی تلخ است
که گل‌های غمم را آبیاری می‌کند شب‌ها
اگر بر چهره‌ام لبخند می‌بینی
مرا لبخند اندوه است بر لب‌ها
تو کی همرنگ و همدرد منی ای باغ پاییزی؟

(عقاب، صص ۱۲۹-۱۲۸)

آثار دیگر او عبارتند از: طلوع محمد، نگاهی در سکوت، مرا صدا کن، در خاطر منی و...

کارو (م. دردریان) از نظر کارکرد شعری و مخاطبان کم‌مایه‌اش در کنار مهدی سهیلی قرار می‌گیرد. او در سال ۱۳۳۴ «شکست سکوت» را منتشر می‌کند که مجموعه‌ای است از شعر و نثر ادبی. بعضی از این اشعار مانند شعر «وداع» و «هذیان یک مسلول» در آن

www.takbook.com

عهد در میان طیفی از جوانان و خوانندگان عادی بازار گرمی پیدا می‌کند و نام او را بر سر زبان‌ها می‌اندازد:

آسمان ای آسمان مشکن چنین بال و پرم را
بال و پر دیگر چرا ویران که کردی پیکرم را
بس که بر سنگ مزار عمر کوبیدی سرم را
باری امشب فرصتی ده تا ببینم مادرم را
سر به بالینش نهم گویم کلام آخرم را
گویمش مادرم چه سنگین بود این باری که بردم
خون چرا قی می‌کنم مادر، مگر خون که خوردم؟
سرفه‌ها! تک‌سرفه‌ها! قلبم تبه شد، مرد، مردم...
زیر آن سنگ سیه، گسترده مادر رختخوابم
سرفه‌ها! محض خدا خاموش، می‌خواهم بخوابم

(شکست سکوت، ص ۸۹)

که ظاهراً به نظر می‌رسد شاعر بی‌خوابی در اثر سرفه‌های پیاپی و بیماری سل را بهانه‌ای کرده است برای تاختن به فلک کجمدار! کارو سپس «ماسه‌ها و حماسه‌ها» را در سال ۱۳۴۳ به چاپ می‌سپارد، با همان روال و سیاقی که در کتاب قبل خود داشته است:

در دوران ما هر ماسه‌ی تک افتاده از هر صحرای تنها
مظهر حماسه‌ی یک زندگی انسانی است
در هر حماسه‌ی تک افتاده‌ی هر صحرای تنها
قطره خون شریان گم کرده‌ی یک انسان قرن ما زندانی است...

(ماسه‌ها و حماسه‌ها، ص۶۳)

اشعار کارو که غالباً در صفحات کتاب‌هایش با عکس‌ها و طرح‌هایی رمانتیک (زنی پریشان و فضایی مهتابی و گورستانی غریب و تک‌درختی خشک و چهره‌هایی وحشت‌زده و...) پشتیبانی می‌شود،

گرفتار کلی‌بافی، سطحی‌نگری، بی‌شکلی و ندانم‌کاری‌های زبانی، اغلاط فاحش دستوری و وزنی، زیبایی‌شناختی نازل و اعتراضات کور است. این شعر تنها جیغ می‌کشد و با «ننه من غریبم» بازی‌های رایج در تمام شعرهای رمانتیک مبتذل می‌کوشد که دل عوام را به درد بیاورد و موفق هم می‌شود اما رابطه‌ی چنین شعرهایی با شعر زنده‌ی دوران آن‌قدر ضعیف است که اگر چند جمله‌ای از او گفته شد تنها به خاطر احترام به اقبال عامیانه‌اش بود و نه هیچ شاخصی که در شعرش بتوان سراغ گرفت چرا که «شعر هیجانی و احساساتی و ساده‌ی کارو که معمولاً ریتم تند و شتابانی هم داشت مناسب‌ترین زبان حال توده‌ی مردم و روشنفکران عامی بود. شعر کارو شعری اعتراضی بود، اعتراضی سطحی به عوارض و معلول‌های دردناک اجتماعی»[۱۷] همین و بس.

۲ـ رمانتیسم اجتماعی ـ انقلابی

شاید ترکیب «رمانتیسم اجتماعی ـ انقلابی» اندکی عجیب و متناقض به نظر بیاید، چه، خصلت رمانتیسم، فردگرایی است و درون‌بینی و حسرت و یأس و خصلت انقلابی، جمع‌گرایی و برون‌بینی و آرمان‌خواهی و حرکت، اما حقیقت این است که این اصطلاح بارهای بار در عرصه‌ی نقد شعر معاصر به کار رفته و قدمت بسیار دارد. منتقدی می‌گوید: «اگر شاعری پس از بیست سال ضجه و مویه‌ی رمانتیک، ناگهان دم از مسئولیت در برابر تجربیات خشن و ظلم اجتماعی بزند، باید در صمیمت او تردید کرد.»[۱۸] اما نکته این‌جاست که خصایص تاریخی ما همواره توانسته شاعران را با این رویکردها و احساسات متضاد آشتی دهد و چون تا پیش از این، جمع‌گرایی در

www.takbook.com

کشور ما همواره با موانعی درونی یا بیرونی مواجه بوده است و کمتر به تجربه‌ای عملی تبدیل شده، چه بسا که شاعر انقلابی را اژدهای رمانتیسم در درون باشد و شاعر رمانتیک را شبح انقلاب و توفان در درون.

پس از کودتای مرداد ۱۳۳۲ است که رمانتیسم انقلابی به عنوان جریانی متشخص و متعین پدیدار می‌شود و از قضا تا مدت‌ها از همان عناصری شعر می‌سازد که دلمشغولی رمانتیک‌هاست، منتها با مضامینی انقلابی و سیاسی. «ایراد شاعران رمانتیک جامعه‌گرای دهه‌ی سی به شعرای برهنه‌گرا و سیاه بین رمانتیک این دهه، نه در نظام زیبایی شناسی که به موضوعات و مفاهیم شعری بود. آنان ایراد داشتند که به جای معشوق فی‌المثل، خلق و به جای میکده کارخانه باشد.»[۱۹] در حقیقت سوءتفاهمی که غالباً در ذهن روشنفکران ما ایده‌آلیسم را با رئالیسم اشتباه می‌گیرد و بی‌اعتنا به شاخصه‌های بومی جامعه‌ی ایرانی، در پی تطبیق آن با الگوهای مبارزاتی و انقلابی میان دیگر جوامع است، نمی‌تواند با موقعیت‌یابی خود، به واقعیتی ایرانی دست پیدا کند و یا به ورطه‌ی گنده‌گویی و بی‌عملی می‌افتد و یا به دام وا خوردگی و انفعال ویرانگر. «طنز ماجرا بیشتر از آن‌جاست که وقتی شاعران انقلابی شعر عاشقانه سرودند، از گرایش سیاسی خود نیز فارغ ماندند، در سرایش شعر عاشقانه دقیقاً به شیوه و گرایش بخش نخست رفتار کردند، یعنی در شعر عاشقانه‌ی اینان نیز شاعر که در این‌جا مبارزی مردانه و مردسالار است، چنان سخن می‌گوید که انگار عشق و معشوق هیچگونه رابطه‌ی اندیشگی یا احساسی یا مصنوعی با جامعه و سیاست ندارند. معشوق در این‌جا نیز تنها به درد معاشقه و رقص و نوشانوش حرم‌سرایی می‌خورد...»[۲۰]

رمانتیسم انقلابی گاه آرام و رام است:

ای دست‌های کار
ای دست‌های رنج
تا کی به دشت‌های پر از انتظار خویش
غم بوته می‌نهید؟
تصویرهای چو خورشید را چه وقت
بر فرش این شبان دل افسرده می‌دهید؟

(سیاوش کسرایی، خون سیاوش، ص ۴۸)

و گاه توفنده و کوبنده و بی‌مهار:

ما فتح می‌کنیم
ما فتح می‌کنیم
باغ‌های بزرگ بشارت را
با خون و خنجر خفته به خون‌مان
با آیین گوشت و گلوله و مرگ
و شلیک فریاد...

(خسرو گلسرخی، ای سرزمین من، ص ۸۴)

با این حال به نظر می‌رسد آن‌چه این شعر را از رمانتیسم صرف می‌رهاند، مضمونی اجتماعی و معترض است که می‌کوشد با تعابیر معمول و سنتی مخاطب را به شوق آورده، به راه مبارزه هدایت کند. به تعبیر بهتر تئوریسین‌های چنین شعری فراموش می‌کنند که حضور شعر در متن فرهنگی جامعه، تنها معطوف به وجهه‌ی معنایی نیست و اگر کسی بکوشد این نقش را تا این حد تنزل دهد، نه فرهنگ و ادبیات را می‌شناسد و نه اجتماع را در حالی که «خدمت شاعران بزرگ به زبان، ساختن فرهنگی تازه بر پایه‌ی فرهنگ گذشته‌ی ملت‌هاست و این فرهنگ گذشته‌ی ملت‌هاست و این فرهنگ مستقل است که می‌تواند

www.takbook.com

حصاری در مقابل تجاوز و تکیه گاهی برای مقاومت محسوب شود. از همین روست که خدمت ادبی شاعر رنگ اجتماعی به خود می‌گیرد و وظیفه‌ی شاعر نسبت به زبانش، به وظیفه‌ای اجتماعی مبدل می‌شود.»[۲۱]

البته، ناگفته نگذاریم که در حیطه‌ی رمانتیسم اجتماعی، همیشه آش به این شوری هم نیست و گاه شاعر اجتماعی با درک صحیح از اجتماع و چالش‌های موجود در آن و اتخاذ بافت و بیانی سنجیده و در خور به خلق اشعاری ماندگار توفیق می‌یابد:

هیچ می‌دانی چرا چون موج
در گریز از خویشتن پیوسته می‌کاهم؟
ز آنکه بر این پرده‌ی تاریک، این خاموشی نزدیک
آن چه می‌خواهم نمی‌بینم
و آن چه می‌بینیم نمی‌خواهم...

(شفیعی کدکنی، در کوچه باغ‌های نشابور، صص ۷۱-۷۰)

از شاعران این شاخه می‌توان به این نام ها اشاره داشت: هوشنگ ابتهاج، اسماعیل شاهرودی، حمید مصدق، سیاوش کسرایی، احمد شاملو، شفیعی کدکنی، م. آزرم، منوچهر آتشی، سرویس مشفقی، م. آزاد و...

هوشنگ ابتهاج (هـ . ا. سایه) شاعری است که هم می‌تواند در شاخه‌ی رمانتیسم تغزلی قرار بگیرد و هم در شاخه رمانتیسم اجتماعی، منتها بی‌شک دومین مجموعه شعر او[۲۲] (سراب،۱۳۳۰) در فضایی تغزلی، با مایه‌هایی از سمبولیسم سیر می‌کند. گرچه ابتهاج در مقدمه‌ی این کتاب درحقیقت از گذشته‌اش اظهار ندامت کرده و می‌گوید که از این پس دلش را به عشق مردم خواهد سپرد اما اشعار مجموعه چندان با این ندامت نامه همسویی ندارد و به سویه‌های همان رمانتیسم

تغزلی متعارف میل می‌کند، آن هم در شکلی خام و ابتدایی. «اگر چه سراب در تقسیم‌بندی ما از شعر نو در طیف «کلاسیک جدید» یا نوقدمایی قرار می‌گیرد ولی اگر در نوآوری این طیف، توللی در جناح چپ قرار بگیرد، ابتهاج در جناح راست واقع خواهد شد.»[۲۳]

با غمی کاندر دلم زد چنگ
و ز پلاس هستی‌ام بگسیخت تار و پود
می‌روم.... می‌گویمش بدرود
وز نگاهی خسته و پژمرده چون مهتاب پاییز ملال‌انگیز
می‌گذارم بر مزار آرزوهایم گلی ویران
یادگار آن امید گم شده، آن عشق یادآویز

(سراب، ص ۴۳)

پس از این ابتهاج «شبگیر» را منتشر می‌کند(۱۳۳۲) که درحقیقت یکی از مهم‌ترین مجموعه اشعار طیف رمانتیسم اجتماعی است و پس از آن «زمین»(۱۳۳۴) و در چند برگ از یلدا»(۱۳۴۴) و «یادگار خون سرو»(۱۳۶۰). البته ابتهاج هرگز از شعر سنتی هم غافل نمی‌شود و اشعار سنتی خود را با نام «سیاه مشق»(۱۳۵۲) روانه بازار می‌کند. اما «شبگیر» ابتهاج از همان ابتدا و در بحبوبه‌ی کودتای ۲۸ مرداد مورد توجه و اعتنای جامعه‌ی روشنفکری و تب تند انقلاب و انقلابیون قرار می‌گیرد. شمس لنگرودی می‌گوید: «شبگیر ساده بود، چندان ساده که فرق زیادی با کتاب «سراب» نداشت و نوآوریش چندان بود که مثلاً به‌جای «می‌بوسمت ای عزیز دلبند» می‌شد گذاشت «می‌بوسمت ای سپیده گلگون»، به این نیت که سپیده گلگون فردای انقلاب است و مشکل درست همین‌جاست[...] او هنوز سانتی‌مانتالیست است و فقط تحت تأثیر حزب [...] «تصمیم گرفته است «که زین پس رمانتیک

www.takbook.com

نباشد، چرا که اگر فکر در او حل می‌شد، یعنی نهادی می‌گردید، نظام زیباشناسی او هم به‌خودی خود، متعاقب آن دیگرگون می‌شد.»[۲۴]

اما حقیقت این است که عمق فرهنگی شعر ابتهاج، شعر او را غالباً از سطحی‌گرایی رایج رمانتیک اندکی دور نگاه می‌دارد و تفکری که در قالب تصاویر و تعابیر شعری‌اش نمایان می‌شود، به نیاز فکری مخاطب نیز پاسخ می‌دهد.

بال فرشتگاه سحر را شکسته‌اند
خورشید را گرفته به زنجیر بسته‌اند...
اما تو هیچ گاه نپرسیده‌ای که
ـ مَرد!
خورشید را چگونه به زنجیر می‌کشند؟
گاهی چنان درین شب تب‌کرده‌ی عبوس
پای زمین به قیر فرو می‌رود، که مَرد
اندیشه می‌کند:
شب را گذار نیست!
اما به چشم‌های تو ای چشمه‌ی امید!
شب پایدار نیست.

(یادگار خون سرو، ص ۱۲)

سیاوش کسرایی را می‌توان در کنار ابتهاج شاعری مردم‌گرا و یا گرایش‌های رمانتیکی ـ تغزلی قلمداد کرد. اولین مجموعه شعر او با نام «آوا»(۱۳۳۶) با فضایی تغزلی و تعابیری ساده و سطحی منتشر می‌شود، سپس او «آرش کمانگیر» را به چاپ می‌سپارد(۱۳۳۸) و: «خون سیاوش»(۱۳۴۱)، «سنگ و شبنم»(۱۳۴۲)، «خانگی»(۱۳۴۶)، «به سرخی

آتش، به‌طعم دود»(۱۳۵۵)، «از قرق تا خروسخوان» (۱۳۵۷)، «تراشه‌های تبر»(۱۳۶۲) و...

شهرت کسرایی (کولی) با شعر آرش کمانگیر آغاز می‌شود، شعری بلند و راوی داستان آرش، پهلوان نامی ایران زمین. بدیهی است که این شعر در فضای خفقان‌آلود و انجماد سیاسی آن عهد چه تأثیر و بازتابی ایجاد می‌کند. البته این بازتاب شورانگیز به ارزش ادبی این شعر چیزی نمی‌افزاید و از همان موقع منتقدان بسیاری درباره‌ی این شعر سخن می‌گویند. آرش کمانگیر شعری است که میان ذهنیت و زبان رمانتیکی و مضمون حماسی سرگردان است:

گفته بودم زندگی زیباست
گفته و ناگفته ای بس نکته‌ها کاین‌جاست
آسمان باز / آفتاب زر
باغ‌های گل
دشت‌های بی در و پیکر...
گاه‌گاهی
زیر سقف این سفالین بام‌های مه‌گرفته
قصه‌های درهم غم را ز نم‌نم‌های باران‌ها شنیدن
یا شب برفی
پیش آتش‌ها نشستن
دل به رویاهای دامنگیر و گرم شعله بستن...
آری آری زندگی زیباست
زندگی آتشگهی دیرنده پا برجاست
گر بیفروزیش، رقص شعله‌اش در هر کران پیداست
ور نه خاموش است و خاموشی گناه ماست...

www.takbook.com

***

منم آرش
چنین آغاز کرد آن مرد با دشمن
منم آرش، سپاهی مرد آزاده
به تنها تیر ترکش آزمون تلخ‌تان را اینک آماده
مجوییدم نسب
فرزند رنج و کار
گریزان چون شهاب از شب
چو صبح آماده‌ی دیدار
مبارک باد آن جامعه که اندر رزم پوشندنش
گوارا باد آن باده که اندر فتح نوشندش
شما را باده و جامه
گوارا و مبارک باد!
دلم را در میان دست می‌گیرم
و می‌افشارمش در چنگ
دل، این جام پر از کین پر از خون را
دل، این، بی‌تاب خشم‌آهنگ...
که تا نوشم به نام فتح‌تان در بزم
که تا کوبم به جام قلب‌تان در رزم
که جام کینه از سنگ است
به بزم ما و رزم ما، سبو و سنگ را جنگ است.
در این پیکار
در این کار
دل خلقی است در مشتم

امید مردمی خاموش هم پشتم
کمان کهکشان در دست،
کماندار کمانگیرم
شهاب تیزرو تیرم
ستیغ سربلند کوه ماوایم
به چشم آفتاب تازه رس جایم
مرا تیر است آتش پر
مرا باد است فرمانبر...

«انتشار آرش کمانگیر و پذیرش آن به معنی رد نوعی ارزش نیستی‌گرایی، ولنگاری و خوشباشی و اعتیاد و انتحار و اعلام نوعی دیگر از ارزش (عشق به زندگی)، انضباط و مبارزه بود [...] از خصوصیات چشمگیر حماسه، لحن موجز و پولادین و استوار است که آرش کمانگیر با رمانتیسم پر از حشوش سنخیتی با آن ندارد.»[۲۵] و اخوان‌ثالث می‌گوید: «این شعر شاهکار لنگانی است که به دلیل مضمون زیبا، برداشت خوب و تأثیر ابتدا و انتهای شعر و نیز عدم درک مردم از ایراد آن موفق و در میان مردم پذیرفته شده است.»[۲۶]

اما عده‌ای نیز از منظر دیگر، این منظومه را با حذف وجهه‌ی ادبی خود، در ابعادی معنایی بررسی کرده و به نتایجی مثبت می‌رسند. سیروس پرهام(دکتر میترا) بر این عقیده است که «این حماسه‌ی پر زیر و بم که در افسردگی و دل مردگی آغاز می‌گردد و سپس از جویبار خونی ناپیدا نیروی زندگی می‌گیرد و شادمانی به بار می‌آورد، نه فقط شکوه و زیبایی حماسه‌های کهن را در جامه‌ی نو به ما باز می‌گرداند، بلکه شعر خواب‌آلوده‌ی ما را تکانی تازه می‌دهد و بی‌شک درخور آن است که مبدأ تحولی در شعر معاصر باشد.»[۲۷] و بالاخره دکتر

www.takbook.com

خانلری بر آن است که «منظومه آرش کمانگیر نخستین نمونه‌ی شعر نو حماسی است و هم از لحاظ متن و مضمون و هم از جهت قالب و شیوه‌ی بیان کار با ارزش است.»[۲۸] از این است که آرش کمانگیر چنان اهمیتی پیدا می‌کند که سال‌ها در کتاب‌های درسی تکرار و روز به روز بر شهرتش افزوده می‌شود. کسرایی تا پایان زندگی ادبی‌اش با همین نوسان (رمانتیسم تغزلی ـ رمانتیسم حماسی، اجتماعی) روبه‌روست اما در شعرهای غنایی‌اش ظاهراً عناصر به ترکیب موفق‌تری دست پیدا می‌کنند.

تو قامت بلند تمنایی ای درخت
همواره خفته است در آغوشت آسمان
بالایی ای درخت.
وقتی که بادها
در برگ‌های درهم تو لانه می‌کنند
وقتی که بادها
گیسوی سبز فام تو را شانه می‌کنند
غوغایی ای درخت.
وقتی که چنگ وحشی باران گشوده است
در بزم سرد او
خنیاگر غمین خوش آوایی ای درخت
در زیر پای تو
این‌جا شب است و شب زدگانی که چشم‌شان
صبحی ندیده است
تو روز را کجا؟
خورشید را کجا؟

در دشت دیده غرق تماشایی ای درخت؟
چون با هزار رشته تو با جان خاکیان
پیوند می‌کنی
پروا مکن ز رعد
پروا مکن ز برق که بر جایی ای درخت
سر بر مکش ای رمیده که همچون امید ما
با مایی ای یگانه و تنهایی ای درخت...

(با دماوند خاموش، صص ۱۷-۱۶)

احمد شاملو را می‌توان بعد از نیما مهم‌ترین و تأثیرگذارترین شخصیت شعر امروز ایران لقب داد. او بانی شعر سپید و در عین حال برجسته‌ترین شاعر رمانتیسم اجتماعی هم به شمار می‌رود و در زمینه‌های متعدد (شعر، ترجمه، نقد، روزنامه‌نگاری، ادبیات و فولکلور، فرهنگ‌نامه‌نویسی، داستان کودکان و...) استادی خود را به نمایش گذاشته است. شاملو در سال ۱۳۲۶ و در حالی که ۲۲ سال سن دارد، اولین کتاب خود با نام «آهنگ‌های فراموش شده» را به چاپ می‌رساند، مجموعه‌ای از نظم و نثر با فضایی رمانتیک و احساسی که در آن چهره‌ی جوانی خام ما پرشور به خوبی هویداست.

هیس! آهسته، روز خوابیده است
حرف کم گو که می‌شود بیدار
پای آهسته‌تر گذار به راه
نرم‌تر پای از زمین بردار

هیس، آهسته خواب او سبک است
می‌جهد از صدای بال مگس

www.takbook.com

سعی می‌کن که سگ صدا نکند
پاس می‌دار تا نجنبد کس

سعی کن ناله کم کند بیمار
یا اگر می‌کند بگو که ـ «یواش!
گر چه دردت شدید می‌باشد.
خفته عفریت روز، ساکت باش!»

نرم‌تر ناله کن که گر بجهد
عالمی را ز خشم سازد دود
گر جهان یکسره تباه شود
غضبش را دوا نخواهد بود...

(آهنگ‌های فراموش‌شده، ص ۳٤)

شاملو در مقدمه‌ی کتاب می‌گوید: «قطعاتی که در این کتاب جمع‌آوری شده است، نوشته‌هایی است که درحقیقت می‌بایستی سوزانده شده باشد. نوشته‌هایی که باید دور ریخته شده باشد. نوشته‌هایی که بهتر بود اصلاً نوشته نشده باشد.»[۲۹] و منتقدی بر این عقیده است که «حال هوای آهنگ‌های فراموش‌شده رمانتیک و سوزناک است. تأثیرات شاعر ناشی از دردهای خصوصی و مبتذل است. آهنگ زندگی و اجتماع را در شعرهای او نمی‌شنویم. شاعر مدام آه می‌کشد و ناله سر می‌دهد. از پوچی زندگی، از بی‌وفایی معشوق و دنیا، از درد و رنج‌هایی که کشیده است و گاهی هم از عشق و مرگ سخن می‌گوید ولی تمام آن‌ها سطحی، شخصی و اغلب

کلیشه‌ای است. این دردها درهاله‌ای از فردیت پیچیده شده که ابدا استعداد تعمیم ندارد.»[۳۰]

دیگر آثار شاملو عبارتند از: «آهن‌ها و احساس»(۱۳۲۷)، «۲۳»(۱۳۲۷)، «قطعنامه»(۱۳۳۰)،«هوای تازه»(۱۳۳۶)،«باغ آینه» (۱۳۳۸)، «آیدا در آینه»(۱۳۴۳)، «آیدا، درخت و خنجر و خاطره» (۱۳۴۴)، «ققنوس در باران»(۱۳۴۵)، «از هوا و آینه‌ها»(۱۳۴۶)، «لحظه‌ها و همیشه»(۱۳۴۷)، «مرثیه‌های خاک»(۱۳۴۸)، «شکفتن در مه»(۱۳۴۹)، «ابراهیم در آتش»(۱۳۵۲)، «دشنه در دیس» (۱۳۵۶) و... اما شاملو با کتاب «قطعنامه» است که به عنوان شاعری جدی و حرفه‌ای خود را به جامعه‌ی ادبی معرفی می‌کند:

تو نمی‌دانی غریو یک عظمت
وقتی که در شکنجه‌ی یک شکست نمی‌نالد
چه کوهی‌ست!
تو نمی‌دانی نگاه بی‌مژه‌ی محکوم یک اطمینان
وقتی که در چشم یک هراس خیره می‌شود
چه دریایی است!
تو نمی‌دانی مردن
وقتی که انسان مرگ را شکست داده است
چه زندگی است!

(قطعنامه، ص ۷۷)

به نظر می‌رسد که شعر شاملو در حیطه‌ی اندیشه از دیگر شاعران رمانتیسم اجتماعی تناورتر و بسامان‌تر است و از یک سیر منطقی تبعیت می‌کند. «شعر رمانتیک اجتماعی می‌خواست خلاء پیدا آمده میان دنیای درون و بیرون، دنیای عشق و اجتماع و دنیای غزل و

www.takbook.com

حماسه را پر کند [...] با وجود این بنده به ضرس قاطع اعلام می‌کنم که هیچ کدام از شاعران فوق به جز شاملو موفق نشدند شکاف میان این دو ساحت را به گونه‌ای بردارند که خواننده احساس کند در ژرف ساخت اندیشه‌ی آن‌ها بین دو ساحت فوق‌الذکر وحدت ایجاد شده است.»[۳۱] و تقی پورنامداریان می‌گوید: «در این شعرهای عاشقانه، تقدیس عشق در متنی از نقد زندگی اجتماعی صورت می‌گیرد و این دوگانگی تا حدی متضاد، عمق و شکوهی جاودان و خاص به این شعرها بخشیده است.»[۳۲] با این حال عشقی که در شاملو تعین پیدا می‌کند با عشق در سنت فارسی اندکی تفاوت دارد و در آن نه تفوق مردسالارانه دیده می‌شود نه ذلالت در مقابل معشوق. «تغزل او شباهتی به تغزل‌های توللی، نادرپور و... ندارد. در شعرهای توللی و نادرپور مسئله‌ی جنسی کانون اصلی است و همیشه پیرامون آن می‌چرخد [...] در شعر شاملو عشق به مرتبه‌ی والایی بر شده و حتی صورتی عرفانی به خود گرفته است.»[۳۳]

محمود فلکی عقیده دارد که «رویکرد شاملو نسبت به عشق زن دو وجه عمده دارد: الف: ستایش اغراق‌آمیز تا حد پرستش. شاملو با آن نوع ستایش از زن یا معشوق می‌خواهد مقام او را بالاتر از آن‌چه هست نشان دهد تا ارزش و موقعیتی را بنمایاند که در سوی شناخت حقوق زن به عنوان انسانی برابر میل می‌کند[...] وجه دیگر این نوع ستایش اغراق‌آمیز از دلیل دیگری سرچشمه می‌گیرد که از وجه نخست قوی‌تر عمل می‌کند و آن ماندگاری نیاز روانی ـ اجتماعی سنت فرهنگی ما برای ستایش وجودی بزرگ یا برتر است که بیشتر از تداوم اندیشه عرفانی نشأت می‌گیرد که معشوق، مقصد همه چیز است[...]

ب: [...] معشوق همچون انسانی برابر با همه ضعف‌ها و قدرت‌ها یا زیبایی‌ها و عملکردهای انسانی‌اش به تصویر کشیده می‌شود. این مرحله، اوج کار شاملو در ارتباط با زن است که شاید برای نخستین بار در ادبیات شعری ما رخ می‌دهد.»[۳۴]

و جواد مجابی می‌گوید: «در شعرهای شاملو راوی به بیان دموکراتیک ادبی نزدیک می‌شود و اوی (معشوق) را می‌توان جدا از خیال شاعر، در شعر و خارج از شعر به عنوان موجودی مستقل و منفرد باز شناخت.»[۳۵]

در حیطه زبانی گرچه شاملو به شکل متعارف به ورطه‌ی رمانتیسم در نمی‌غلتد اما به نظر می‌رسد که از طرفی با احضار نوعی آرکائیسم و از طرفی با استفاده از زبان عامیانه اصطلاحات فولکلوریک به عاطفه‌ی سنت‌یاب و سنت جوی مخاطب نزدیکی می‌جوید:

«ـ مرگ را پروای آن نیست
که به انگیزه‌ای اندیشد.»
اینو یکی می‌گُفت
که سر پیچ خیابون وایساده بود.
«زندگی را فرصتی آن قدر نیست
که در آیینه به قدمت خویش بنگرد
یا از لب خنده و اشک
یکی را سنجیده گزین کند.»
اینو یکی می‌گُفت
که سر سه راهی وایساده بود.
«عشق را مجالی نیست
حتی آن‌قدر که بگوید

www.takbook.com

برای چه دوست‌ات می‌دارد.»
والاهه این‌ام یکی می‌گُف:
سرو لرزونی که
راست / وسط چارراه هر وَرِ باد
وایساده بود

(مدایح بی‌صله، صص ۱۲۸-۱۲۷)

از طرف دیگر اومانیسمی که در شعر شاملو، جا به جا خود را به رخ می‌کشد، نهایتاً به نگاهی غنایی ـ حماسی به انسان منجر می‌شود. انسان شاملو فی نفسه صاحب ارزش است و او از طرفی با این انسان مغازله دارد و از سوی دیگر با هر مانعی که بخواهد بر این انسان وهنی براند، می‌تازد و این خروش جز لحنی حماسی محل مناسب‌تری پیدا نمی‌کند. «شاملو شعر خود را در اختیار انسان گذارده است، انسانی که فقط در تمامیت قالب انسانی خود می‌گنجد و از هر نوع مرام یا دسته‌بندی تحدیدکننده گریزان است و به همین دلیل شاملو واقع بین‌تر از مایاکوفسکی است زیرا مایاکوفسکی گهگاه شعر خود را وسیله‌ی تبلیغ مرامی خاص می‌کرد ولی شاملو مبلغ انسان است با تمام خصائصش در جهان شعر.»[۳۶] به عبارت دیگر «در ذهن شاملو حماسه و تغزل دو روی یک سکه‌اند، تغزل حسی و انفرادی. در نزد او طمطراق حماسی و اندیشه‌ی حماسی از بطن تغزلی انفرادی یا اجتماعی و انسان محور زاده می‌شود اما در عین حال این دو همچون دو قطب و بدیل یک جهان‌بینی دو پایه در اندیشه‌ی او ظاهر می‌شوند: اگر انسان او توان خلق حماسه را نداشته باشد برای دوست داشتنی بودن و قابل ستایش بودن ناگزیر از تغزل است، به همین جهت انسان‌های او انسان‌های مشخصی با هستی‌های انضمامی در وقایعی انضمامی، هستی

استعلایی و فرارونده دارند نه مجرد و انتزاعی بلکه استعلایی چون قابل تعمیم‌اند و البته قابل دستیابی اما آن‌گاه که شرایط دریاب و کم‌یاب‌شان کند، عشق چنان چون یکی پناهگاه فراز خواهد آمد.»[۳۷]

چراغی به دستم، چراغی در برابرم:
من به جنگ سیاهی می‌روم
گهواره‌ای خستگی
از کشاکش رفت و آمدها
باز ایستاده‌اند
خورشیدی از اعماق
کهکشان‌های خاکستر شده را
روشن می‌کند.
فریادهای عاصی آذرخش
هنگامی که تگرگ
در بطن بی‌قرار ابر
نطفه می‌بندد
و درد خاموش وار تاک
هنگامی که غوره‌ی خرد
در انتهای شاخسار طولانی پیچ پیچ
جوانه می‌زند...
فریاد من همه گریز از درد بود
چرا که من در وحشت انگیزترین شب‌ها
آفتاب را به دعایی
نومیدوار طلب می‌کرده‌ام

(از هوا و آینه‌ها، صص ۱۶۹-۱۶۸)

www.takbook.com

اسماعیل شاهرودی هم یکی از مهم‌ترین شاعران رمانتیسم انقلابی است به طوری که سال‌ها به «شاعر خلق» ملقب بود و سرانجام روان و جانش را بر سر این مبارزه‌ی جانکاه گذارد و در سال ۱۳۶۰ در یک بیمارستان روانی درگذشت. نیما در همان زمان درباره‌ی شاهرودی (آینده) گفته بود: «جوانی است ساعی و پرالتهاب. خطرهای زیادی در پیش دارد. بسیار او را گول خواهند زد.»[۳۸] اولین کتاب شاهرودی با نام «آخرین نبرد» در سال ۱۳۳۰ منتشر شد و سپس این آثار: «آینده»(۱۳۴۶) و «مُ می در سا»(۱۳۴۹)، «هر سوی راه، راه، راه، راه»(۱۳۵۰)، «آی میقات‌نشین»(۱۳۵۱) و...

«آینده برخلاف بسیاری از شعرای آن سال‌ها که طی انتقادهای حزبی، شعر سیاسی می‌گفتند، به سبب نوع زندگی‌اش، اساساً شاعری سیاسی بود.»[۳۹] اما این نکته باعث نمی‌شود که او از اعتدال عاطفی دور بیفتد. «در شعر شاهرودی یک حس نشاط، یک حس نشاط‌انگیز معقول و دعوت به مبارزه برای زیستن هست که آن را نه می‌توان در احساسات رمانتیک و دردمندانه‌ی توللی یافت و نه در تیرگی و بدبینی نادرپور و نه حتی در لوطی‌گری رحمانی. با این‌که استغراق شاهرودی در حزب توده، این حس اندیشمندانه را اندکی تقلیل داده اما بی‌تردید در جان شاعران توده‌ای معتدل‌ترین اندیشه را دارد، یعنی اعتدال اندیشگی سبب شده که آینده، سطح عاطفی شعرش را نیز معتدل نگاه دارد. ما در شعر او با عاطفه‌ای فرهیخته و پرورده شده روبه‌رو می‌شویم و همین ارزش شعر او را بالا می‌برد.»[۴۰]

زیر حریق خفته‌ی خود
تنها نشسته‌ام
تنها نشسته‌ام

زیر حریق خفته‌ای از راه
زیر حریق خفته‌ای از راه، از نفس
این جا/ در این حریق خفته
دروازه‌ی هوای کسی را
گشت و گذار حادثه‌ای وا نمی‌کند
ای انتظار هر چه، پدیدار شو به دست
تا موکب عزیز گشایش
خود را گذر دهد
از انجماد منظر دروازه وکلون

(آینده، ص ٥٤)

منوچهر آتشی، شاعر بنام جنوبی، شاعر «اسب سفید وحشی» اولین کتابش را با نام «آهنگ دیگر» در سال ۱۳۳۹ منتشر می‌کند و پس از آن به ترتیب: «آواز خاک»(۱۳۴۶)، «دیدار در فلق»(۱۳۴۸)، «گندم و گیلاس»(۱۳۷۰)، «وصف گل سوری»(۱۳۷۰)، «زیباتر از شکل قدیم جهان»(۱۳۷۶)، «اتفاق آخر»(۱۳۸۰) و...

محمد مختاری، سیر شعر آتشی را به سه مرحله‌ی مشخص تقسیم می‌کند: اول ـ دوره‌ی سرودن «آهنگ دیگر» و «آواز خاک»، دوم، دوره‌ی برزخ با کتاب «دیدار در فلق» و سوم، دوره‌ی رشد و بلوغ و پختگی با آثاری چون «وصف گل سوری»، «گندم و گیلاس» و «زیباتر از شکل قدیم جهان»[۴۱]. شعر آتشی از ابتدا با نوعی نگاه تغزلی به جهان و محیط پیرامون شاعر همراه است، منتها این تغزل توللی‌وار نیست و او با دیدی حماسی ـ که ذاتی نوع زندگی در جنوب و فضای بومی آن است ـ و احضار همین فضاهای بومی به شعر، بر این مرز باریک راه می‌سپارد: نیمی تغزل و نیمی حماسه. آتشی بنا بر خاستگاه

www.takbook.com

و دلمشغولی‌های جنوبی در بهترین اشعار خود بار نوستالوژی مترنّمی را بر دوش می‌کشد که با مدرنیسم میانه‌ای ندارد و گریز او از این جا و اکنون را توجیه می‌کند.

شمس لنگرودی می‌گوید: «فرق آهنگ دیگر با دیگر مجموعه‌های رمانتیک دهه‌ی سی این بوده که اولاً توجه بیشتری به شعر نیمایی در آن به چشم می‌خورد تا حدی که در چهارپاره‌های نوقدمایی او هم مشهور بود و دو دیگر این‌که سوررئالیسم خام تقریباً در سراسر اشعارش موج می‌زد که بسا اوقات کتاب را به توده‌ی درهمی از تصاویر مبهم و «بی‌تصویر» تبدیل می‌کرد و همین دو عامل که یکی مورد استقبال نیمائیون و دیگر مورد علاقه‌ی موج نویی‌های جوان در راه بود، «آهنگ دیگر» را در سال ۴۰-۱۳۳۹ در مرکز توجه بخش قابل توجهی از شعر خوانان قرار داد.»[۴۲]

اسب سفید وحشی بر آخور ایستاده گران سر
اندیشناک سینه‌ی مفلوک دشت‌هاست
اندوهناک قلعه‌ی خورشید سوخته است
با سر غرورش، اما دل با دریغ، ریش
عطر قصیل تازه نمی‌گیردش به خویش/ ...
خورشید بارها به گذرگاه گرم خویش
از اوج قله بر کفل او غروب کرد
مهتاب بارها به سراشیب پرنسیم
برگردن سطبرش پیچید شال زرد
کهسار بارها به سحرگاه پرنسیم
بیدار شد ز هلهله‌ی سم او ز خواب
اسب سفید وحشی اینک گسسته یال

بر آخور ایستاده غضبناک
سم می‌زند به خاک.
گنجشک‌های گرسنه
از پیش پای او
پرواز می‌کنند...
اسب سفید سرکش
بر صاحب نشسته گشوده است یال خشم
جویای عزم گم شده‌ی اوست
می‌پرسدش ز ولوله‌ی صحنه‌های گرم
می‌سوزدش به طعنه‌ی خورشیدهای شرم
با صاحب شکسته دل اما نمانده هیچ
نه ترکش و نه خفتان، شمشیر مرده است
خنجر شکسته در تن دیوار
عزم سترگ مرد بیان فسرده است...

(آهنگ دیگر، ص ۱۰)

«آتشی که به غریزه‌ی خلاق خود ـ در نظام بیانی مأنوس ـ متکی است غالباً در قلمرو طبیعت گرایی چنان به مادر معشوق خود (زمین) می اندیشد که به عرفان زمینی خویش نیز استشعار ندارد [...] در این جا عرفان، زبان یکرنگی، رها شدگی، زبان شوق و جذبه «فراقی» است که در آغاز هر راه لابد به تهدید بازیگوشانه منقار می‌زند به هوا»[۴۳] اما می‌توان اذعان کرد که شعر آتشی لااقل در فرم و زبان کم‌تر به کسی تأسی کرده و همین نکته ـ از قضا ـ موجب شده که شعرش را بی‌فرم و بدون نظارت فرهنگی شاعر و در یک کلام غریزی قلمداد کنند. او می‌گوید: «زبان شعرهای من از همین نشانه‌های ابتدایی تا «آواز خاک»

www.takbook.com

و تا شعرهای چاپ نشده‌ی پیش‌رو، راهی ناهموار اما یکدست پیموده است. این یکدستی و رفتار «بیدار خوابانه»ی من نسل آفت‌زده‌ی من بوده است.»[۴۴]

آتشی شاعری بنیادگر است، چه در حیطه‌ی عاطفه و چه در حیطه‌ی زبان، منتها برد او آن‌جاست که حتی در رویکردهای سیاسی، شعرش از هنجار خود خارج نمی‌شود و تمام چشم‌انداز فکری‌اش با ابزارهای شاعرانه (غالباً تصویر و تمثیل) به بار می‌نشیند. منتقدی می‌گوید: «مبدأگرایی مورد نظر من در آتشی از جنس دیگری است که اصطلاحاً به آن مبدأگرایی فرهنگی می‌گویم. در مبدأگرایی فرهنگی گرایش و تمایل به جلوه‌هایی طبیعی و امتناع و اجتناب از پدیده‌های مصنوعی است. در واقع پدیده‌هایی خودجوش، طبیعی و ناب بر پدیده‌های ساختگی برتری دارد. شمار صورت‌بندی بدوی‌گرایی فرهنگی را در آثار رمانتیک‌ها، سمبولیست‌ها و حتی سوررئالیست‌ها هم می‌بینید.»[۴۵] اما بافت شعر آتشی در کتاب‌های آخرش، لزوماً به دلیل مهاجرت او به پایتخت در سویه‌های حماسی به نرمی می‌گراید و دیگر کمتر به شعرهای اولش می‌ماند. از این است که او در به روی مسائل و واژگان جهانی مدرن‌تر می‌گشاید و سعی می‌کند که وقار شعرش را همچنان از دست ندهد.

کشتی کنار اسکله آرام می‌شود
یک جفت موش فربه
جفت کفش چرمی براق
یک سامسونیت تخیل مشکوک
با کوچه‌های خلوت بندر می‌آمیزند
یک جفت چشم شیشه‌ای ـ زیر کلاه شاپو ـ

(گویی که سوت می‌زنند)
دیدار آشنایی را با کوچه‌های خالی
تحریر می‌دهند...

(وصف گل سوری، صص ٦٤-٦٣)

منظر عاطفی آتشی همواره به انسان و احساس انسان در جهان معاصر اختصاص دارد. او غالباً از «من» شروع می‌کند و به «ما» می‌رسد، منتها این ذهنیت غنایی کتاب به کتاب تکامل می‌یابد و به قوامی دست پیدا می‌کند که تنها مختص خود اوست.

محمدرضا شفیعی کدکنی شاعر و منتقد و استاد ادبیات فارسی، اولین مجموعه شعر خود را با نام «زمزمه‌ها» در سال ۱۳۴۴ منتشر کرد و پس از آن: «از زبان برگ»(۱۳۴۷)، «در کوچه‌باغ‌های نیشابور»(۱۳۵۰)، «مثل درخت در شب باران»(۱۳۵۶)، «از بودن و سرودن»(۱۳۵۶)، «بوی جوی مولیان»(۱۳۵۶) و...

شعر شفیعی‌کدکنی همواره از چند آبشخور سیراب شده است: اول، پشتوانه‌ی فرهنگی غنی او، دوم، تغزلی که گاه مفهومی است و گاه در اجتماع تعین پیدا می‌کند، سوم، بن‌مایه‌های اجتماعی و سیاسی و چهارم، دیدگاه مذهبی شاعر.

با آن‌که شب است و راه فریادی
در هیچ سوی افق نمی‌بینم
با این همه از لبان صد امید
این زمزمه را دوباره می‌خوانم
باشد که ز روزی گذر گیرد
شاید روزی کبوتری چاهی
این زمزمه را دوباره سرگیرد

www.takbook.com

و آن‌گاه به شاعری هزاران لب
آزاد به همراه کرانه پرگیرد...
(شبخوانی، ص۷۶)

و البته زبان او گاه یادآور زبان اخوان‌ثالث است:

می‌پرسم اینکه از ستاک ترد بادام
وز تاک‌های نورس این باغ خاموش
کان سوی روزان سیاه مرگ ما نیز
نقش امیدی از حیات دیگری هست؟
یا همچنان این خواب جاویدی و جاوید
تا بیکران بیکران روزگاران؟
(شبخوانی، ص۲۴)

با این حال شعر شفیعی با روح تغزلی‌اش همواره دلمشغولی‌های رمانتیکی دارد، چه در سویه‌های غنایی و چه در پیوند با طبیعت. «طبیعت برای شفیعی حالت تمثیل دارد. او به وصف طبیعت می‌پردازد و نمی‌خواهد مانند شاعران گذشته تجسمی از زیبایی‌های طبیعت ارائه دهد. طبیعت را با انسان درمی‌آمیزد و حالتی سمبلیک ارائه می‌دهد. در زبان طبیعت ستایش انسان و ندای مهر را می‌شنود.»[۴۶]

نعمت میرزازاده (م.آزرم) با مجموعه شعر «پیام» (۱۳۴۹) پا به شعر امروز می‌گذارد و سپس این آثار را منتشر می‌کند: «لیله‌القدر» (۱۳۵۷)، «سحوری»(۱۳۵۷)، «گلخون»(۱۳۵۸). در یک نگاه کلی شعر آزرم شعری است که در زیر مجموعه‌ی رمانتیسم اجتماعی و انقلابی قرار می‌گیرد. او یکی از حامیان و کارپردازان شعر متعهد و شعر فریاد است. «سحوری» او از همان بدو انتشار با استقبال مواجه می‌شود و نام او را به عنوان شاعری با دغدغه‌های اجتماعی و سیاسی ثبت می‌کند.

ای بانگ من!

من خوب می‌دانم
تنها همین هشدار تو آشفتن خواب گران شهر را بس نیست
اما
تا این غنوده قامت افرازد به بیداری
تا آن زمان
ای بانگ من هشدار!
تکلیف بازوهای من
با توست!
(سحوری، صص ۱۰۷-۱۰۶)

در عین حال آزرم در کنار شفیعی‌کدکنی و نیز علی موسوی گرمارودی از اولین کسانی محسوب می‌شود که مفاهیم مذهبی را به شعر خود راه می‌دهد:

وینک، این‌جا
در غریب دشت
بار تبعید دراز سالیان بر دوش
با که گوید آرزوهای بلندش را
مانده با توفان روحش جفت
آن‌که در انبوه مردم این‌چنین می‌گفت:
«در شگفتم از کسی کو فقر را
در خانه می‌بیند،
لیک با شمشیر بر مردم نمی‌شورد.»
(سحوری، صص۳۴-۳۳)

محمود مشرف آزاد تهرانی (م.آزاد) اولین مجموعه شعر خود با نام «دیار شب» را در سال ۱۳۳۴ منتشر می‌کند و سپس: «قصیده‌ی

www.takbook.com

بلند باد»(۱۳۳۵)، «آئینه‌ها تهی است»(۱۳۴۶)، «بهارزایی آهو»(۱۳۴۸)، «با من طلوع کن»(۱۳۵۲) و...

«شعر او نه آن سمبولیسم اجتماعی را دارد که شعرای سیاسی و اجتماعی پیش از او داشتند و نه می‌تواند به کلی از آن بگریزد و به یک‌باره در خدمت آن عرفان شرقی که کمال مطلوب اوست درآید [... با این حال] آزاد یک شاعر رمانتیک است و هنوز به «حال» می‌اندیشد والحق هنگامی که خود را از قید آن وسواس همیشگی رها می‌کند، شعرش حالی دارد.»[۴۷]

گل من، پرنده‌ای باش و به باغ باد بگذرد
مه من شکوفه‌ای باش و به دست آب بنشین
گل باغ آشنایی، گل من، کجا شکفتی
که نه سرو می‌شناسد
نه چمن سراغ دارد؟
نه کبوتری که پیغام تو آورد به بامی
نه به دست باد مستی گل آتشین جامی
نه بنفشه‌ای نه جویی
نه نسیم و گفت و گویی
نه کبوتران پیغام
نه باغ‌های روشن
گل من میان گل‌های کدام دشت خفتی
به کدام راه خواندی
به کدام راه رفتی؟
گل من
تو راز ما را به کدام دیو گفتی؟

که بریده ریشه‌ی مهر، شکسته شیشه‌ی دل
منم این گیاه تنها
به گلی امید بسته
همه شاخه‌ها شکسته
به امیدها نشستیم و به یادها شکفتیم
در آن سیاه منزل
به هزار وعده ماندیم
به یکی فریب خفتیم.

(آئینه‌ها تهی است، ص ٦٤)

با این حال به نظر می‌رسد که آزاد در شعرهایش چندان در پی کارهای بزرگی نیست و با عناصری محدود و زبانی کم‌رمق به نگاهی رمانتیک اما پرخاشگر دل خوش کرده است. شمس لنگرودی به همین نکته انگشت گذاشته و معتقد است که آزاد تنها به دنبال فکر شاعرانه و احساس لطیف است و از این سر ویژگی‌های تکنیکی و فنی را رها می‌کند و در نتیجه جز زبانی مستعمل چیزی عایدش نمی‌شود. او می‌گوید: «آزاد از این حیث رمانتیک و گاهی نئورمانتیک است[...] و این روحیه‌ی رمانتیک است که اجازه نداده است تا خشونت را حس کند تا زبانی برنده و نو و خطیر بیابد. رمانتیسم او در حد «افسانه»ی نیما سیر می‌کند و حتی با ناخنک‌هایی از آن:

با بهاران گذشتیم
دیدیم آن آشیان‌ها سراسر
به کف بادها ...

که همین حرف را نیما به گونه‌ای دیگر در «افسانه»اش گفته است:

لیکن آن آشیان‌ها سراسر

www.takbook.com

به کف بادها اندر آیند ...
و تأثیری از نئورمانتیسم نادرپور دارد.»[۴۸]

نام **سیروس مشفقی** با کتاب «پشت چپرهای زمستانی»(۱۳۴۶) بر زبان اهل شعر افتاد و او سپس «پاییز»(۱۳۴۸) و «نعره‌ی جوانی»(۱۳۴۹) را منتشر کرد. شعر مشفقی شعری است با ذهنیت غنایی نزدیک به شعر سیاه و در عین حال به مسائل اجتماعی نظر دارد:

پاییز! تهران زشت و وحشت‌بار می‌گرید
پاییز من در سینه‌ی من باز بارانی است
این آتش و این خاک و خاکستر
این گم شدن‌ها، این همه بیهوده رفتن‌ها
با من چه خواهد کرد؟
من در کجا یک لحظه با تو دوست خواهم شد.
من در کجا یک لحظه رویاروی با تو
در مصب روزهای آتش و پیوند
خواهم بود؟
من از زمین سوگباران و عزای دوست می‌آیم
پیراهن من ـ همچنان ـ مثل تمام پیرهن‌های جوان خونی است

(پشت چپرهای زمستانی، صص ۱۷۱-۱۷۰)

۳ ـ رمانتیسم فلسفی

شکی نیست که وجه غالب اشعار رمانتیک، سیاه‌بینی و شکست و نومیدی است و با این چشم‌انداز شاخه‌ی به‌خصوصی را می‌توان تشخیص داد که چنین اندیشه‌هایی در شعرشان، نه یک وجه انفعالی، صحنه‌آرا و سطحی، که یک هسته‌ی مرکزی و قلب تپنده است و از مشرب‌های فکری سیراب می‌شود. شاید بتوان ادعا کرد که رمانتیسم

انقلابی در صعود تاریخی و فکری خود گاه به چنین سرنوشتی دچار می‌شود؛ یعنی «دستخوش تغییر و تبدیل و افت و خیز مبارزه می‌شود و در دوره‌ی شکست به رمانتیسم «نفی» می‌انجامد.»[۴۹] در این نفی گاه چنان کار بالا می‌گیرد که شاعر به «یاس فلسفی» دچار شده و اصلاً با نگاهی خیامانه با هستی و نفس زندگی به چالش بر می‌خیزد. کودتای ۲۸ مرداد ۳۲ زمینه‌ی رشد این گونه‌ی شعری را تقویت می‌کند.

«نهایت این نوع شعر، شعر بن‌بست، شعر خاطره‌پرداز، شعر فاخته‌های عقیم، شعری است که اگر می‌خندد از سر هزلی نفی‌کننده است و اگر می‌گرید نیز از سر نفی تلخ و مرده است. «گریه‌ی سیاسی» وجه تلخ و دردناک شعری است که از این نام‌گذاری خرسند هم هست. اما روی دیگری که «خنده‌ی پوچی» است هر پدیده‌ی جوان و بالنده را مسخره می‌کند.»[۵۰] از طرفی نباید از ورود آرای فلسفی متفکرانی چون ژان پل سارتر و آلبر کامو به فضای ادبی دوران غافل بود. دیگر تلخی و سیاهی و بدعهدی زمانه و اتفاقات سیاسی نه یک موقعیت تاریخی و جغرافیایی، که سرشتی هستی‌شناسی قلمداد می‌شود و جدال میان یأس و امید با سرنوشت انسان و انسانیت گره می‌خورد. نصرت رحمانی و مهدی اخوان‌ثالث نمونه‌ی عالی چنین رویکردی را به تماشا می‌گذارند:

طنین بانگ جرس می‌کشاندت به سراب
سراب‌ها همه در انحصار خورشیدند
شکست‌ها همه در نقطه‌ی سرآغاز است
و اختیار دگر اعتبار اجبار است
به من چه می‌گویی؟
درای زنگ قوافل به گوش شرقی تو

www.takbook.com

دروغ می‌گوید
همیشه ... آه همیشه.
(نصرت رحمانی، حریق باد، ص۳۷)

هر نفس سختی ز عمر من، بسان قطره‌ای زرین
می‌چکد در کام این مرداب عمر اوبار
چینه‌دان شوم و سیری ناپذیرش هر دم از من طعمه‌ای خواهد
بازمانده، جاودان، منقار وی چون غار
من ز عمر خویشتن هر لحظه‌ای را لاشه‌ای سازم
همچو ماهی سوش اندازم
سیر اما کی شود این پیر ماهیخوار؟
باز گوید: «طعمه‌ای دیگر»
اینت وحشتناکتر منقار
(مهدی اخوان‌ثالث، آخر شاهنامه، صص۴۵-۴۴)

رویکرد دیگری که در این حیطه قابل شناسایی است، رمانتیسم پرسشگری است که در آثار اسماعیل خویی یا شفیعی‌کدکنی دیده می‌شود و سویه‌های درونی و انفسی‌اش بر وجوه دیداری و تصویری شعرش می‌چربد:

به خود اندیشید
و بدان جوبار صفا در خویش
که زلالش را
به امید شستن (گیرم همه) یک ماهی
به دل مرداب فرو می‌ریخت
و به خود خندید
و بدان جوبار صفا خندید...
(زان رهروان دریا، اسماعیل خویی، ص۲۶)

و بخش دیگر بی‌شک از آن گرایشی است که در شعر و با شعر به جهان و هستی می‌اندیشد و بی‌آن‌که به دستگاه فکری خاصی منتسب باشد یا تعهد فکری خاصی از بیرون شعر راهی پیش پایش بگذارد می‌کوشد که در حرکت اندیشه‌های شاعرانه‌ی خود و تکوین این حرکت‌ها، به زندگی و هر آن‌چه در اوست، نگرش واقعی و عمیق پیدا کند. شعر فروغ فرخ‌زاد در این تقسیم‌بندی در صدر قرار می‌گیرد. البته نه در کارهای اولیه‌اش(اسیر، عصیان، دیوار). این رویه از «تولدی دیگر» شروع می‌شود و اوج آن در «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» است، منتها با احضار مناظر و زبانی مدرن‌تر از دیگر رمانتیک‌ها:

وقتی که اعتماد من از ریسمان سست عدالت آویزان بود
و در تمام شهر
قلب چراغ‌های مرا تکه تکه می‌کردند
وقتی که چشم‌های کودکانه‌ی عشق مرا
با دستمال تیره‌ی قانون می‌بستند
و از شقیقه‌های مضطرب آرزوی من
فواره‌های خون به بیرون می‌پاشید
وقتی که زندگی من دیگر
چیزی نبود، هیچ چیز بجز تیک تاک ساعت دیواری
دریافتم، باید، باید، باید
دیوانه‌وار دوست بدارم
(ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد، صص۶۲-۶۱)

نصرت رحمانی با مجموعه شعر «کوچ» (۱۳۳۳) خود را به جامعه‌ی ادبی ایران معرفی کرد و از همان ابتدا به عنوان شاعری با زبان و لحن متشخص شناخته شد. اشعاری بی‌پروا و جسور با فضایی تاریک

www.takbook.com

و تلخ و گزنده و نگاهی خیامانه به جامعه و هستی. او سپس این آثار را منتشر کرد: «کویر»(۱۳۳۴)، «ترمه»(۱۳۳۶)، «میعاد در لجن»(۱۳۴۶)، «حریق باد»(۱۳۴۹)، «درو»(۱۳۵۰)، «شمشیر معشوقه‌ی قلم»(۱۳۶۸)، «پیاله دور دگر زد» (۱۳۶۹) و...

او در کنار مهدی اخوان‌ثالث در شاخه‌ای قرار می‌گیرد که بعدها به عنوان «رمانتیسم سیاه» یا «شعر شکست» خوانده شد، رمانتیسمی که به عنوان میوه‌ی تلخ کودتای ۲۸ مرداد۳۲ و فضای جامعه‌ی روشنفکری و ادبی ایران در آن برهه‌ی بخصوص از آن سخن می‌رود. «کوچ» که با مقدمه‌ای از نیمایوشیج همراه بود از بدو انتشار مورد استقبال کم نظیر قرار می‌گیرد. نیما در این مقدمه می‌گوید: «تجدد در شعرهای شما با متانت انجام گرفته است. اگر در معنی تند رفته‌اید در ادای معنی دچار تند روی‌هایی که دیگران شده‌اند، نشده‌اید.»[۵۱]

دریغ و درد زمان اسب بادپایی بود
مرا به وادی حسرت رساند و خویش گریخت!
به این گناه که یک لحظه زندگی کردم
به چار میخ تباهی، فلک مرا آویخت

فسانه بود سعادت، چو قصه‌ی سیمرغ
به هر دیار که رفتم از او نشانه نبود
به پشت هر در بسته سخن ز من می‌رفت
ولی چو در بگشودم کسی به خانه نبود

فریب بود محبت، سراب بود امید
در این سراب و فریب، آه... جان هدر کردم

شبی فسانه‌ی یک زن، شبی حکایت دوست
در این حکایت و افسانه هم ضرر کردم

به خیره سدّ ره دشمنان شدم روزی
ز من چو آب گذشتند و سخت خندیدند
چو سود، پیکر من پیکری اثیری بود
که دوستان وفادار هم نمی‌دیدند
(کوچ، ص۶۲)

«شعر نو که با اشعار رمانتیک، نوقدمایی توللی و نادرپور در میان شعر خوانان روشنفکر جوان نفوذ کرده و رواجی یافته بود بود با شعر رحمانی به میان اقشار پایین جامعه راه یافت و بیانگر وجهی از نیازها و آرزوها و سرکشی‌های آنان شد. شعر نصرت در پی رویکردش به توده‌های مردم، سرشار از واژه‌های کوچه‌بازاری و طبیعتاً مخالف طبع آنانی شد که چون توللی و نادرپور شعر را مجموعه‌ای از کلمات تراشخورده و زیبا می‌دانستند.»[۵۲] شاید بتوان گفت که رحمانی رئالیستی‌ترین رمانتیک شعر معاصر است. او با فراخوانی صحنه‌های واقعی زندگی و کلمات روزمره و سپس با تدوین هیچکاکی، فضاهایی می‌آفریند وهم‌آلود، پر از تعلیق و در عین حال سرشار از ترس و خون و یأس.

و آفتاب خسته‌ی بیمار
از غرب می‌ورزید
پاییز بود
عصر جمعه‌ی پاییز
له له زنان/ عطش‌زده

www.takbook.com

آواره/ بادِ هار
یک تکه روزنامه‌ی چرب مچاله را
در انتهای کوچه‌ی بن بست
با خشم می‌جوید/ ...
من مرده بودم.
رگ‌هایم
این تسمه‌های تیره‌ی پولادین
برگرد لاشه‌ام/ پیچیده بود...
برگ چنار خشکی از شاخه دور شد
چرخید در فضا
در زیر پای خسته‌ی من له شد
آیا / دست بریده‌ی مردی بود
لبریز التماس؟
فریاد استخوان‌هایش برخاست
جرق/ آه!
آفتاب خسته‌ی بیمار
از غرب می‌وزید
پاییز بود
عصر جمعه‌ی پاییز.

(شعر نو از آغاز تا امروز، صص۲۸۳-۳۸۰)

منتقدی دیگری می‌گوید: «روی‌هم‌رفته رحمانی آمیزه‌ای است از کمی اروتیسم، اندکی لمپنیسم، نگاهی به زندگی روزمره با واژه‌های مخصوص به آن، قدری الحاد شاعرانه، با رنگی از بدبینی به‌ویژه

درخصوص عشق و زن و... اندیشه‌ی شاعرانه که از میان آن وجوه شعری می‌گذرد و به خشمی اجتماعی منجر می‌شود.»[۵۳]

در شعر رحمانی ـ مثل تمام رمانتیک‌ها ـ یک جنبه‌ی به‌خصوص بیش از دیگر موارد برجسته می‌شود و می‌درخشد. این کیفیت تعابیر و تصاویری سیاه است که با زبانی خشمگین، نگاهی تک بعدی به جامعه و تاریخ را مطرح می‌کند و تعمدانه می‌کوشد که از تداخل هرگونه نگاه دیگر دوری بجوید و «یک خشونت ناشی از محرومیت در همه اندام‌های شعری او جریان دارد، هم در زبان و هم در صور خیال و حتی موسیقی‌شعرش.»[۵۴] اگر رمانتیسم‌اجتماعی می‌کوشد در نظریه‌های ادبی، سیر خود را سیری صعودی معرفی کند و در مقابل رمانتیسم فردی و تغزلی قد بیفرازد، رمانتیسم سیاه با افتخار خود را سیر نزولی این رویکرد می‌داند و ناکامی و انفعال خود را چون مدالی بر سینه می‌زند.

داریوش آشوری عقیده دارد که «شاملو و اخوان شاعرانی هستند که چون نمی‌توانند جهان را شاعرانه و زیبا و آراسته ببینند خود را در سیاهی و تباهی آن غرق می‌کنند تا با نابودی خود، پوچی زندگی در چنین زمانه‌ای را گواهی کرده باشند[...] شاملو و رحمانی به خود رحم نمی‌کنند تا به زمانه‌ی خود رحم نکرده باشند، طبع شاعرانه‌ی آنان هر چه را که آلوده به پستی و گند است نیست و نابود می‌خواهد. آنان در فکر نجات خود نیز نیستند تا چیزی را با خود نجات نداده باشند، به همین جهت در شعر و زندگی آن‌ها دلیری بیشتر است و نابودی نزدیک‌تر.»[۵۵]

مهدی اخوان‌ثالث در سال ۱۳۳۰ اولین مجموعه شعرش را با نام «ارغنون» منتشر می‌کند و سپس «زمستان»(۱۳۳۵)، «آخر شاهنامه»

www.takbook.com

(۱۳۳۸)، «از این اوستا»(۱۳۴۴)، «در حیاط کوچک پاییز در زندان» (۱۳۴۸) و... اما شهرت اخوان با مجموعه شعر «زمستان» آغاز می‌شود و لزوماً با شعر «زمستان»:

سلامت را نمی‌خواهند پاسخ گفت، سرها در گریبان است
کسی بر نیارد کرد پاسخ گفت و دیدار یاران را
نگه جز پیش پا را دید، نتواند
که ره تاریک و لغزان است
و گر دست محبت سوی کس یازی
به اکراه آورد دست از بغل بیرون
که سرما سخت سوزان است
نفس کز گرمگاه سینه می‌آید برون
ابری شود تاریک
چو دیوار ایستد در پیش چشمانت
نفس کاین است، پس دیگر چه داری چشم
ز چشم دوستان دور یا نزدیک...؟

(زمستان، ص۹۷)

«همزمان با انتشار این کتاب است که سمبولیسم اجتماعی در شعر نو رواج می‌یابد و حماسه‌های شکست، جای رمانتیسم سیاه را می‌گیرد و اخوان به جای نادرپور و رحمانی می‌نشیند.»[۵۶] اخوان‌ثالث شاعری است که از شعر سنتی آغاز می‌کند و با توجه به پشتوانه‌ی فرهنگ عظیمی که دارد در اشعار نیمایی‌اش هم‌چندان اهل ماجراجویی نیست و بیشتر تلاش می‌کند که با استفاده از عنصر روایت و گاه شگرد نقالی و با زبانی طبیعی اما تناور از شعر فارسی با عاطفه‌ی خواننده ارتباط برقرار کند. به بیان دیگر، «اگر شعر مهدی اخوان‌ثالث چنین آشنا و

صمیمی و پر «حالت» است، راز آن را باید در احاطه‌ی فرهنگی او یافت.»[۵۷] منتقدی می‌گوید: «طبیعی در کلام اخوان، یک نشانه‌اش آن لحن حسب‌حال و حدیث‌نفس است که آهنگ شعر را به «بحر طویل» و گفت‌وشنود نزدیک می‌کند زیرا مسلسل است و چون شروع به جاری شدن کند، پشت هم فرو ریزد. گذشته از آن، گاهی مثل و اصطلاح روزمره شعر را خودمانی می‌کند و آن را به میان مردم می‌برد. و اما تصنعی به هم انداختن موزون لفظ و طنین و صوت و معنی است، مانند صدای سنج که با صداهای زیر و بم دیگر همنوا گردد، مانند پیچش‌های اسلیمی در نقش قالی، مجموع این احوال شعر اخوان را نزدیک به دل کرده است.»[۵۸]

به نظر می‌رسد آن‌چه شعر اخوان را به رمانتیسم سیاه نزدیک می‌کند، تلخ‌بینی و تلخ‌کامی غریزی اوست که البته حال و هوای پس از کودتا در آن بی‌تأثیر نیست، اما دامنه‌ی یأس او تنها منحصر به یک پدیده یا یک اتفاق نمی‌تواند باشد و گاه به چالش ماهیتی با هستی بدل می‌شود. داریوش آشوری عقیده دارد که «جست‌وجوی اخلاقی اخوان از آغاز محکوم به شکست است، زیرا به هیچ تفکر و تحقیقی تکیه ندارد و احساسات شخصی راهنمای آن است و بس.»[۵۹] شعر «کتیبه»ی اخوان از این حیث، شعری مهم و در خور اعتناست:

فتاده تخته‌سنگ آن‌سوی‌تر انگار کوهی بود
و ما این سو نشسته، خسته انبوهی
زن و مرد و جوان و پیر
همه با یکدگر پیوسته، لیک از پای
و با زنجیر
اگر دل می‌کشیدت سوی دلخواهی

www.takbook.com

به سویش می‌توانستی خزیدن
لیک تا آن‌جا که رخصت بود، تا زنجیر
ندانستیم
ندایی بود در رویای خوف و خستگی‌هامان
و یا آوایی از جایی، کجا؟ هرگز نپرسیدیم
چنین می‌گفت:
ـ «فتاده تخته سنگ آن‌سوی وز پیشینیان پیری
بر او رازی نوشته است، هرکس طاق، هرکس جفت...»
چنین می‌گفت چندین بار
صدا و آن‌گاه چون موجی
که بگریزد ز خود در خامشی می‌خفت...
شبی که لعنت از مهتاب می‌بارید
و پاهامان ورم می‌کرد و می‌خارید
یکی از ما که زنجیرش کمی سنگین‌تر از ما بود،
لعنت کرد گوشش را و نالان گفت: «باید رفت»
و ما با خستگی گفتیم:
«لعنت بیش بادا گوش‌مان را
چشم‌مان را نیز، باید رفت»
و رفتیم و خزان رفتیم تا جایی که تخته سنگ آن‌جا بود
یکی از ما که زنجیرش رهاتر بود، بالا رفت، آن‌گه خواند:
ـ «کسی راز مرا داند
که از این رو به آن رویم بگرداند.»
و ما با لذتی بیگانه
این راز غبارآلود را مثل دعایی زیر لب تکرار می‌کردیم

و شب شط جلیلی بود پر مهتاب
هلا، یک ... دو ... سه ... دیگر بار
هلا، یک، دو، سه دیگر بار
عرق‌ریزان، عزا، دشنام ـ گاهی گریه هم کردیم
چه سنگین بود اما سخت شیرین بود پیروزی
و ما با آشناتر لذتی، هم خسته هم خوشحال
ز شوق و شور مالامال.
یکی از ما که زنجیرش سبک‌تر بود
به جهد ما درودی گفت و بالا رفت
خط پوشیده را از خاک و گل بسترد و با خود خواند
(و ما بی‌تاب)...
ـ «چه خواندی، هان؟ مکید آب دهانش را و گفت آرام:
ـ «نوشته بود/ همان
کسی راز مرا داند
که از این رو به آن رویم بگرداند.»
نشستیم / و
به مهتاب و شب روشن نگه کردیم
و شب شط علیلی بود

(از این اوستا، صص۱۳-۹)

«دلواپسی‌ها و شوریدگی‌ها در شعرهای اخوان چهره‌های گوناگون دارد[...] الف: نومیدی در شعرهای اخوان برآمد نبردهای بی‌فرجام است که خود را در خشماگینی، نفرین و لعنت به خود و دیگران نشان می‌دهد. ب: نومیدی لجوجانه‌ای که در شکوه و شکایت‌های او تجلّی می‌یابد و مظلومیت ما را به‌رخ می‌کشد. ج: نومیدی که فراخوانی است

www.takbook.com

برای ویران‌سازی آن‌چه هست و نباید باشد و دست یازیدن به آن چه باید باشد. د: نومیدی که در آن ستایشگری و ارزش‌گذاری خوبی‌ها و نیکدلی‌ها در قالب مرثیه و روایت‌ها خود را باز می‌نماید و جانبدار و هدفمند است.»[۶۰] اما شعر اخوان به تمامی حدیث شکست نیست و عشق زبانزد، همیشه و همه جا در ساز و کار فکر و شعرش ایفای نقش می‌کند، آن هم نقشی پر رنگ و پر زیور. او می‌گوید: «تمامت نقش به عهده‌ی عشق است. تا عشق نباشد هیچ کار هنری، هیچ شعری به وجود نمی‌آید. اما عشق به چی و کی، حرف دیگری است. من از عشق مفهوم دیگری برای خود دارم. همین الان هم عشق مرا وادار به نوشتن کرده است، عشق به همین لحظه و البته در هنگام تغنی و سرایش، این عشق به مرحله‌ی بی‌تابی می‌رسد.»[۶۱]

ای تکیه‌گاه و پناه
زیباترین لحظه‌های
پرعصمت و پرشکوه
تنهایی و خلوت من!
ای شطّ شیرین پر شوکت من!
ای با تو من گشته بسیار
در کوچه‌های بزرگ نجابت
ظاهر نه بن‌بست عابر فریبنده‌ی استجابت
در کوچه‌های سرور و غم راستینی که مان بود
در کوچه باغ گل ساکت نازهایت
در کوچه باغ گل سرخ شرمم
در کوچه‌های نوازش
در کوچه‌های چه شب‌های بسیار

تا ساحل سیمگون سحرگاه رفتن
در کوچه‌های مه‌آلود بس گفت‌وگوها
بی‌هیچ از لذت خواب گفتن...
(آخر شاهنامه، ص۷۳)

«رمانتیسم عاشقانه‌ی اخوان تقریباً به کلی فارغ از اندیشه‌ی مبارزه و اندیشه‌ی شکست اوست و جز چند شعر که گاه از تلخی و درد اندیشگی او مایه‌ای دارد، بقیه‌ی عاشقانه‌ها، در یک زلالی غریزی رخ می‌دهد که چه از بابت نفی و چه از بابت اثبات، از ذهن اجتماعی و اعتراضی او مایه نگرفته است.»[۶۲] اما به نظر می‌رسد که شعر اخوان با وجود داشتن مایه‌هایی برای وارد شدن به فضای شعر مدرن و پرداختن به زندگی شهری و عناصر امروزی، به واسطه‌ی زبان آرکائیک خود و تظاهرات وزن عروضی به نقش نیمه سنتی ـ نیمه نو خود قانع است و حسرت سرایی خود را به عنوان مهم‌ترین شاخص شعرش به تماشا می‌گذارد، منتها این حسرت و یأس که طبعاً باید زبانی نرم و ناله خیز داشته باشد، در اخوان در زبانی حماسی نمود پیدا می‌کند و این همان چیزی است که منتقدان بسیاری به عنوان تناقص در شخصیت شعری او شناسایی کرده‌اند. «از قضا راز ماندگاری شعر اخوان در همین تناقص اجباری و غیر ارادی است. ترکیب پارادوکسیکال «حماسه‌ی شکست» که برای معرفی شعر اخوان به کار برده می‌شود نیز نشان دهنده‌ی همین تناقض است.»[۶۳]

اسماعیل خویی اولین دفتر شعر خود را با نام «بی‌تاب» در سال ۱۳۳۵ منتشر می‌کند و سپس «برخنگ راهوار زمین»(۱۳۴۶)، «بر بام گردباد»(۱۳۴۹)، «زان رهروان دریا»(۱۳۴۹)، «از صدای سخن عشق»

www.takbook.com

(۱۳۴۹)، «فراتر از شب اکنونیان»(۱۳۵۱)، «بر ساحل نشستن و هستن»(۱۳۵۷)، «ما بودگان»(۱۳۵۷) و...

مهم‌ترین وجه شعرهای خویی بی‌شک وجه اندیشگی و فلسفی اوست:

و نیکبختا درخت!
که چون یقین
بی‌پرسش است
در خموشی انبوهش
که چتر خود را بر سر دارد
و بر زمین
بی‌پرسش است
که پای ریشه‌ی دانایش را
می‌فشارد.

(گزیده اشعار، ص ۱۰۵)

و به نظر می‌رسد که خویی هم‌چون دیگر شاعران حلقه‌ی خراسان (اخوان، شفیعی، آزرم) از عنصر روایت استفاده‌ی بسیار می‌برد:

به خوابی آب می‌مانستم
در برکه‌ای زلال
و برکه‌ای زلال را می‌مانستم
کائینه وارش را
سایه‌ی ابری
آکنده باشد
چون شامگاهان
از ملال...

(فراتر از شب اکنونیان، ص۷۳)

با این حال طبیعت و آمیزش با آن یکی از دغدغه‌های همیشه‌ی خویی است ولی این آمیزش سپهری‌وار نیست، بلکه خویی با طبیعت چالشی دو سویه دارد و بن مایه‌های فلسفی ذهنی ما به این رابطه جانی تازه می‌دهد:

در من شکوه شوق و شهود است اکنون
که می‌سراید:
باغی که باغ می‌بردش
سرشارتر
و دیگر بار
می‌آید
هنگام آن رسیده ست
که در ردایی از باران
برخیزم
و با سرود و سبزه بیامیزم.

(فراتر از شب اکنونیان، صص۲۰-۱۹)

منتقدی اذعان می‌کند که اسماعیل خویی «پیش از آن که شاعر باشد یک فیلسوف و اندیشمند است و از همین روی شعرش در جهت توضیح فلسفه‌اش است. شعری است حرفی یا توضیحی و گهگاه روایی و نه همیشه برخوردار از تصویر و خیال با سبک و بیان م ـ امید و به زبان خراسانی. شعری است که وسوسه‌ی توضیح در آن، خود، توضیح دیگری را به دنبال می‌کشد وصف بلند توضیحات به خرج جوهر شعر، گهگاه شعری مطول و ملول می‌سازد.»[۶۴]

فروغ فرخزاد را می‌توان از چند نظر مهم‌ترین چهره شعر امروز ایران قلمداد کرد. اول این‌که برای نخستین بار صدایی مؤنث در مقابل

www.takbook.com

صدای سراسر مذکر شعر فارسی شنیده می‌شود، چنان‌که «شکل شعر فرخ‌زاد بحران حاکم بر روابط زن و مرد در اجتماع را به صورت بحرانی شکلی بیان می‌کند. شعر فرخ‌زاد تجسم کامل بحران شکلی تفکر زنی است که شعر می‌گوید[...] شعر او در صدد استقلال یافتن از سیادت شکلی شعر مردان است.»[۶۵] در حیطه زبان هم «اگر نیما نظم را برهم زده، ذهنیت شعری گذشته را برهم زده و زبان ذهنی نو خلق کرده، فروغ هم زبانی خاص برای زن ایرانی ساخته است. زنی که تا پیش از این هرگز زبان خاصی نداشته است.»[۶۶] دوم این‌که شعر او به خاطر خصوصیات احساسی ـ اندیشگی‌اش عام و خاص را مجذوب خود کرده است. سوم این‌که او چنان‌سریع و شتابان، قوسی از استعلای تفکر را طی می‌کند که کمتر شاعری توانسته به این مقام برسد. و این‌ها افزون بر اتفاقات مهمی است که در بطن شعر او جریان دارد.

او در سال ۱۳۳۴ مجموعه‌ی «اسیر» را منتشر می‌کند و سپس «دیوار»(۱۳۳۵)، «عصیان»(۱۳۳۷)، «تولدی دیگر»(۱۳۴۲) و «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد»(۱۳۴۴) و سرانجام در بهمن سال ۱۳۴۵ در اثر تصادف اتومبیل جان می‌بازد. کمتر شاعری است در شعر معاصر ایران که این‌قدر واکنش‌های متفاوت برانگیخته و توانسته باشد شدت و وزن ادبی خود را با چند کتاب و بلکه با دو کتاب (تولدی دیگر، ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد) در تمام ادوار شعر امروز حفظ کرده باشد. سه کتاب اول فروغ (اسیر، دیوار، عصیان) گرچه نام فروغ را به عنوان شاعری عصیانگر ورد زبان‌ها می‌سازد، اما از بعد ادبی چندان ارزشی ندارند و رمانتیسمی بی‌مایه و سبکسر را به نمایش می‌گذارند که سعی دارد با وارد شدن به فضاهای ممنوعه برای زن ایرانی به نوعی با فرهنگ مسلط مردسالار بستیزد:

تو را می‌خواهم و دانم که هرگز
به کام دل در آغوشت نگیرم
تویی آن آسمان صاف و روشن
من این کنج قفس مرغی اسیرم

شاید این را شنیده‌ای که زنان
در دل «آری» و «نه» به لب دارند
ضعف خود را عیان نمی‌سازند
راز دار و خموش و مکارند

آن داغ ننگ خورده که می‌خندید
بر طعنه‌های بیهده من بودم
گفتم که بانگ هستی خود باشم
اما دریغ و درد که «زن» بودم...

پشت میله‌های سرد و تیره
نگاه حسرتم حیران به رویت
در این فکرم که دستی پیش آید
و من ناگه گشایم پر به سویت
(اسیر، ص۳۲)

آه، من هم زنم، زنی که دلش
در هوای تو می‌زند پر و بال
دوستت دارم ای خیال لطیف
دوستت دارم ای امید محال
(دیوار، ص ٤٤)

www.takbook.com

این جا نشسته بر سر هر راهی
دیو دروغ و ننگ و ریاکاری
در آسمان تیره نمی‌بینم
نوری ز صبح روشن بیداری
(عصیان، ص۵۱)

مشکل این است که فروغ برای قد برافراشتن در مقابل فرهنگ و سنت مرد بنیاد، تنها به شاخصی جنسیتی چنگ می‌زند و از دید یک زن مدرن که در جامعه‌ای غیرمدرن زندگی می‌کند به نقد این شرایط می‌پردازد. چنین دیدگاهی «بالطبع» شمول چندانی ندارد و آن‌قدر تک‌بعدی هست که نتواند در دل خود جوانه بزند و به شکفتن‌های معنایی بسیار منجر شود. او خود می‌گوید: «دیوار و عصیان در واقع دست و پا زدنی مأیوسانه در میان دو مرحله‌ی زندگی است. آخرین نفس‌زدن‌های پیش از یک نوع رهایی است. آدم به مرحله‌ی تفکر می‌رسد. در جوانی احساسات ریشه‌های سستی دارند، فقط جذبه‌شان بیشتر است.»[۶۷] پس از این است که فروغ به «تولدی دیگر» وارد می‌شود و از نیمه‌های این کتاب جلوه‌های تازه‌ای از شعر خود را به نمایش می‌گذارد:

به آفتاب سلامی دوباره خواهم داد
به جویبار که در من جاری بود
به ابرها که فکرهای طویلم بودند
به رشد دردناک سپیدارهای باغ که با من
از فصل‌های خشک گذر می‌کردند
به دسته‌های کلاغان که عطر مزرعه‌های شبانه را
برای من به هدیه می‌آوردند

به مادرم که در آئینه زندگی می‌کرد
و شکل پیری من بود
به زمین که شهوت تکرار من درون ملتهبش را
از تخمه‌های سبز می‌انباشت ـ سلامی دوباره خواهم داد
(تولدی دیگر، صص۱۵۹- ۱۵۸)

در «تولدی دیگر» اگرچه فروغ هنوز به ذهنیت پیشین خود پایبند است اما به نظر می‌رسد که این ذهنیت گسترش بیشتری پیدا کرده و چون اصولاً فروغ در شعر و با شعر به دریافت‌های هستی‌شناسی می‌رسد، سعی می‌کند که به زندگی و طبیعت اطرافش ـ بدون تعصب جنسیتی ـ نگاه کند و حاصل این نگرش، تنوع در اعیان و مناظر شعر اوست که در «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» به اوج خود می‌رسد. «فروغ هر اندیشه‌ای را فقط از خلال یک حالت غنایی انسانی ارائه می‌دهد. ذهنیت او با کارکرد غنایی‌اش به اندیشه دست می‌یابد. او اندیشمند است، نه بیانگر اندیشه‌های پرداخته شده در یک نظام معین فلسفی سیاسی، اجتماعی»[۶۸] به بیان دیگر «نگرش فروغ به انسان، اساساً یک نگرش هنری است، یعنی نگرش غنایی است که در سیر و سلوک شاعر و شعرش متکامل شده و تا حدودی منتظم شده است.»[۶۹] او خود می‌گوید: «اشکال کار در این است که شما در شعرهای من دنبال یک خط روشن و خیلی مشخص فکری می‌گردید. من که فیلسوف نیستم و هیچ فلسفه‌ی خاصی را هم در نظرهایم دنبال نمی‌کنم. من فقط شاید بشود گفت که یک جور دیدی دارم نسبت به قضایای مختلف. منطق این دید یک منطق حسی است.»[۷۰]

من سردم است و از گوشواره‌های صدف بیزارم
من سردم است و می‌دانم

www.takbook.com

که از تمامی اوهام سرخ یک شقایق وحشی
جز چند قطره خون
چیزی به جا نخواهد ماند.
خطوط را رها خواهم کرد
و همچنین شمارش اعداد را رها خواهم کرد
و از میان شکل‌های هندسی محدود
به پهنه‌های حسی وسعت پناه خواهم برد.
من عریانم، عریانم، عریانم
مثل سکوت‌های میان کلامی‌های محبت عریانم
و زخم‌های من همه از عشق است
از عشق، عشق، عشق
من این جزیره‌ی سرگردان را
از انقلاب اقیانوس
و انفجار کوه گذر داده‌ام
و تکه تکه شدن، راز آن وجود متحدی بود
که از حقیرترین ذره‌هایش آفتاب به دنیا آمد.

(ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد، صص ۳۰-۲۹)

به نظر می‌رسد که در این شعرها فروغ به ذهنیت رمانتیک خود عینیت می‌بخشد تا از غلظت آن بکاهد اما باز «حرکت سراسری و کل هر شعر به طور یکنواخت در دیگر قطعات او تکرار می‌شود. به این طریق در طی کارش، مزرع ذهنیت او مجرب‌تر و حاصل‌خیزتر شده، اما نوع دانه‌ی کاشتنی تغییر نکرده است.»[۷۱] با این حال «کلیات اشعار فروغ فرخزاد به تنهایی می‌تواند نمودار تاریخ تحول شعر نو ایران از

چهارپاره‌سرایی رمانتیک میانه‌رو نوقدمایی تا عالی‌ترین نوع شعر مدرن فارسی باشد.»[۷۲]

حرکت ذهنی فروغ غالباً بر چند ایستگاه رمانتیکی متکی است که گاه بر هم تقدم و تأخری هم ندارند: اول ـ عصیان در مقابل فرهنگ مسلط و نظم موجود (که درباره‌اش گفتیم). فروغ می‌بیند که این عصیان و چالش بی‌مهار چندان نتیجه‌بخش نیست و نمی‌تواند در مقابل آن عرض اندام کند، از طرفی بضاعت درونی او هم برای این صف‌آرایی چندان غنی نیست. دوم ـ شخصیت فروکاهنده و پریشان. در این مرحله فروغ که هم از جامعه‌ی سنتی شکست خورده است و هم از بی‌مایگی طغیان خودش به پریشانی می‌رسد به زوال و خلسه‌ی این زوال دل‌خوش می‌کند. سوم ـ فروغ مأمن می‌جوید و چون به آینده‌ای روشن امیدوار نیست به گذشته‌ها و «آن روزهای خوب» رجعت می‌کند و این رجعت در دو شاخص مهم خود را نشان می‌دهد: الف: رجعت به کودکی؛ ب: رجعت به طبیعت.

فروغ اگر اخوان‌ثالث بود، می‌توانست تلخی حال را با نوعی نوستالوژی تاریخ‌مدار جبران کند و اگر سپهری بود، به خلسه‌ی عرفانی تمسک می‌جست و اگر شاملو بود، به مدح انسان تاریخی و جبر رفتار این انسان دل‌خوش می‌داشت. اما تعیّن گذشته‌گرایی فروغ با آرمانی‌کردن گذشته‌ای شکل می‌گیرد که در انداموارهای آن خبری از تراکم دانستگی مدرن نیست، بلکه نوعی بدویت خودخواسته و خودساخته و استحاله در آن از نظر فروغ علاج کار است. «فروغ در این واگویه‌ها، جهان را می‌آزماید، می‌سنجد و سرانجام بیان می‌کند که همه در ناخودآگاهی صورت می‌گیرد و ذهن بدون آن‌که بداند آن‌ها را با فوران احساس همراه می‌کند. بنابراین ما تنها با بیان

www.takbook.com

احساسات غریزی مواجه نیستیم.»[۷۳] چهارم ـ دانستگی محزون. در این مرحله فروغ گرچه از ذهنیت‌های خود به تمامی دل نکنده، اما دانستگی و آگاهی دردناک را وظیفه‌ی خود می‌داند. دانستگی، چرا که او انسان است و مجبور به دانستگی و دردناک، چرا که این دانستگی از وضعیت انسان مدرن، برای او جز رنج دست‌آوردی ندارد. اما فروغ در کارهای آخرش کم‌تر احساساتی می‌شود و سعی می‌کند نگرش خود را چند وجهی کرده، در سطوح مختلف به تفکر بپردازد. «او بی‌میانجی‌گری زبان ادبی و اندیشه‌های مکتبی به موجب هدایت و حس خودآگاهی، واقعیت‌های جهان و هستی را کشف می‌کند و دستاوردهای حسی و تجربی خود را به سطح ادراک شاعرانه برمی‌کشد.»[۷۴] در این‌جاست که عشق جنسیتی در فروغ به نوعی عشق متألم تغییر ماهیت می‌دهد چرا که «تا هنگامی که پدیده‌های طبیعت و واقعیت انسانی نشده است، تا هنگامی که انسان بناگزیر در پی آن است که به شیوه‌های انسانی با آن‌ها مرتبط شود و برای این آرزویش ناگریز است مبارزه کند، زیبایی با درد آمیخته است».[۷۵]

و نهایتاً احمد شاملو درباره‌ی فروغ می‌گوید: «گاهی این شعر برایم چنان اثیری می‌نماید که حیرت زده‌ام می‌کند و گاهی چنان کلی بافی به نظرم می‌آید که احساس می‌کنم یکی کلاه گشادی سرم گذاشته یا دستم انداخته و این است که خیال می‌کنم برای برآورد آثارش متر جداگانه‌ای لازم باشد. از یک طرف این تصور پیش می‌آید که آن‌چه شعر او را تا بدان حد ترد و شکننده کرده، رمانتیم کهنه‌ای است که سبک هندی تغزل را هم پشت سرگذاشته و از طرف دیگر اعتراف می‌کنی که اگر بخواهی ایسمی برایش پیدا کنی هیچی بیشتر از رآلیسم به‌اش نمی‌چسبد.»[۷۶]

٤ ـ رمانتیسم شهودی

آن‌چه ما به عنوان رمانتیسم شهودی یا اشراقی در شعر امروز ایران شناسایی می‌کنیم، در حقیقت شعری است شهودی که با کلمات و در کلمات با جهان پیچاپیچ و هستی روبه‌رو می‌شود و در مکاشفه‌ای زبانی ـ معنایی می‌کوشد به فهم زوایایی از حقیقت نائل شود. بدیهی است که این درون‌گرایی و «سفر درونی» شاخصی از رمانتیسم را به ذهن متبادر می‌کند. البته شاید این شبهه پیش بیاید که این شاخه می‌تواند در دل همان رمانتیسم فلسفی جای بگیرد و نیازی به تشخص آن احساس نمی‌شود اما وجه مکاشفه‌ای و تجربه‌ورزی شهودی این اشعار چنان غلیظ و پررنگ است که می‌توان برای آن عنوانی مجزا قائل شد. به عبارتی در رمانتیسم فلسفی اندیشه‌ی شاعرانه از زبان شعر قابل‌تفکیک است و این اندیشه با تصاویر و عناصر بیانی ابلاغ می‌شود. اما به نظر می‌رسد که در رمانتیسم شهودی شاعر در خلسه‌ای زبانی و با اصابت واژگان به یک‌دیگر به کشف خود و هستی برمی‌آید.

در رمانتیسم شهودی ـ برخلاف رمانتیسم فلسفی ـ غالباً تمام صحنه‌ها در نور و رنگ و زیبایی شاکله پیدا می‌کند و از غم‌های مهیب یا اجتماعی خبری نیست. به بیان دیگر نگاه انتزاعی این شاعران وجوه فعالیت اجتماعی شعرشان را به شدت در تعلیق می‌گذارد و غمی مبهم و رقیق، این‌جا و آن‌جای آثارشان سرک می‌کشد و طبیعت به شکلی تک ساختی و تجریدی آرمانی می‌شود پیش پای سلوک کم هزینه‌ی آنان. آبشخور رمانتیسم شهودی گاه به طور مشخص عرفانی ایرانی یا شرقی است:

عبور باید کرد
صدای باد می‌آید، عبور باید کرد

www.takbook.com

و من مسافرم، ای بادهای همواره!
مرا به وسعت تشکیل برگ‌ها ببرید
مرا به کودکی شور آب‌ها برسانید.
و کفش‌های مرا تا تکامل تن انگور
پر از تحرک زیبایی خضوع کنید.
دقیقه‌ای مرا تا کبوتران مکرر
در آسمان سپید غریزه اوج دهید
و اتفاق وجود مرا کنار درخت
بدل کنید به یک ارتباط گم‌شده‌ی پاک
و در تنفس تنهایی
دریچه‌های شعور مرا به هم بزنید
روان کنیدم.
دنبال بادبادک آن روز
مرا به خلوت ابعاد زندگی ببرید.
حضور هیچ ملایم را
به من نشان بدهید.

(سهراب سپهری، هشت کتاب، صص ۳۲۸-۳۲۷)

و گاه این رمانتیسم در شهودی شناور می‌شود که نتیجه‌ی سیّالیت حس و عاطفه است و حتی در این راه زبان و ساختار را هم قربانی می‌کند:

در کنار اتاق من
خون در رگ‌های شما حدس مردن مرا دارد
ولی در کنار دست‌های کهنه‌ی من
شکوفه ابر را پله می‌کند

تا به ارتفاع برسد
شکوفه‌ی قرمز از خون شما نیست
از جوانی من
که همیشه را همیشه می‌دانم
گرسنه‌ی قلب شما هستم
کسی چه می‌داند
که هوا ابر است
کسی چه می‌داند

(همه‌ی آن سال‌ها، احمدرضا احمدی، صص ۲۶۱-۲۶۰)

و گاه با چشم‌اندازی مختصر در کار شکار لحظه‌ای از زندگی است:

رنگ آب‌ها را دیده‌ام
که چگونه تغییر می‌کند
هنگام شادی روز طلایی است
و هنگام غم غروب
خونین می‌شود.
رنگ آب‌ها را دیده‌ام
که چگونه ناپایدار است
و رنگ آسمان را
در خود منعکس می‌کند.

(بیژن جلالی، بازی نور، ص ۱۳۱)

منتقدی می‌گوید: «شعر شهودی به کسی حساب پس نمی‌دهد. علائم و اشارات این شعر الزاماً در پی یافتن مصادیق پیروزی برای خود نیست. شعر شهودی نهایت را در «بدایت» خود می‌جوید و از تفسیرهای سودمند بی‌نیاز است و جوهر مفاهیم بشر دوستانه را نیز به

www.takbook.com

سود خود جذب می‌کند و از سودمندی، تعریفی زیباشناختی ارائه می‌دهد. این شعر به «نه ـ دانش» نیاز بیشتری احساس می‌کند و فرزانگی را از آن رو که برای خود حساب و کتابی دارد به تردید می‌نگرد، شعر شهودی گویا با چشم بسته، بر بندی نازک میان دو دره‌ی عمیق به تأنی راه می‌رود.»[۷۷]

بااین‌حال چنین نگاه و رویکردی گاه حتی به‌مدرن‌ترین جریان‌های شعر امروز هم سرایت می‌کند، خواه به شکلی عملیاتی و خواه به شکلی ادعایی توسط خود شاعر، چنان که مثلاً یدالله رویایی بانیِ «شعر حجم» از «عرفان لائیک» سخن می‌گوید و البته می‌گوید: «مفهومی که من از عرفان داشته‌ام و دارم متأسفانه در فهم خیلی‌ها نمی‌گنجد [...] بیژن الهی در جدایی خود از همین مشغله‌های بازاری در پاسخ به همین ناقدان بود که در همان سال‌ها اعلام کرد: ما در شعر عرفان می‌کنیم.»[۷۸] و آن‌گاه شعر خود را درکنار شطحیات عرفانی می‌نشاند.[۷۹] «در این گونه اشعار [شعر حجم، موج نو] احساس و گرایش رویکردی به ظاهر عارفانه اما در باطن، باطن و فردی دیده می‌شود که نشانه‌ی فردگرایی و گمگشتگی و مردم گریزی دارد و درنهایت اجزا و عناصر تجریدی را به‌صورت برشی از واقعیت منحصراً به حس درآمده نقاشی می‌کند.»[۸۰]

از قله‌ی بلند تو سرریز می‌شوم
و ریز می‌شوم
زیر نگاه تو آینه
افسانه‌ی هزار تکه نگاه شکسته است...

(یدالله رؤیایی، لبریخته‌ها، ص ٥٦)

و یا:

جای جنون جهان کجاست؟
در باد که راه را
آئینه کرده بود و
گواهی بلند آبی را
با خود مضاعف می‌کرد
در پاره‌سنگ‌ها که تکان می‌خورند
هر بار او به تکان می‌افتاد
و پاره‌سنگ تکان می‌خورد
تا در کنار عقل تو در باد می‌مانم
جای جنوب جهان را
می‌دانم.

(همان، ص ٦٩)

سهراب سپهری شایع‌ترین شاعر امروز است که به واسطه‌ی خصلت‌های خاص شعرش همواره مورد توجه اهل فن و عامه‌ی مردم بوده است. تصاویر شفاف، نگاه زیبا به هستی، زبان نرم و ساده، نوستالوژی شرقی و... همه و همه چیزهایی است که می‌تواند هر شاعری را مطمح نظر قرار بدهد. سپهری در سال ۱۳۲۶ اولین کتاب خود را با عنوان «در کنار چمن یا آرامگاه عشق» منتشر می‌کند اما با کتاب دوم خود است که مورد توجه قرار می‌گیرد: «مرگ رنگ» در سال ۱۳۳۰ و سپس «زندگی خواب‌ها»(۱۳۳۲)، «آوار آفتاب»(۱۳۴۰)، «شرق اندوه»(۱۳۴۰)، «صدای پای آب»(۱۳۴۴)، «مسافر»(۱۳۴۵)، «حجم سبز»(۱۳۴۶)، «ما هیچ، ما نگاه»(۱۳۵۶) که همه‌ی این آثار تحت نام «هشت کتاب» و در یک مجلد در اختیار همگان است.

www.takbook.com

سپهری جز شعر به هنرهای دیگری هم آراسته بود، از جمله نقاشی که این امر به خوبی در اشعارش قابل ردیابی است.

اولین کتاب سپهری (در کنار چمن...) قالب و بیانی سنتی دارد و در حقیقت می‌توان گفت که کارنامه‌ی شاعری او در شعر امروز با کتاب دومش (مرگ رنگ) آغاز می‌شود:

شب سردی است و من افسرده
راه دوری است و پایی خسته
تیرگی هست و چراغی مرده
می‌کنم، تنها از جاده عبور

دور ماندند ز من آدم‌ها
سایه‌ای از سر دیوار گذشت
غمی افزود مرا بر غم‌ها
فکر تاریکی و این ویرانی

بی‌خبر آمد تا با دل من
قصه‌ها ساز کند پنهانی
نیست رنگی که بگوید با من
اندکی صبر، سحر نزدیک است

هر دم این بانگ برآرم از دل:
وای این شب چه قدر تاریک است!
خنده‌ای کو به دل انگیزم؟
قطره‌ای کو به دریا ریزم؟

صخره‌ای کو که بدان آویزم؟
مثل این است که شب نمناک است
دیگران را هم غم هست به دل
غم من، لیک، غمی غمناک است

(هشت کتاب، صص ۳۲-۳۰)

«اگر عنوان شعرهای سپهری را در این دفتر با نام شعرهای توللی در دفتر «رها» (ویرانه‌ی امید، پندارها، هوسناک، پیشواز مرگ، بوسه‌ی خیال، ناپایدار، شعله‌ی کبود، دخمه‌ی راز، کوی مردگان و...) در کنار هم بگذاریم، ردّ پای همان عوالم توللی‌وار را خواهیم یافت، جز آن‌که اندوه توللی از یک مزاج تند تب‌آلود برمی‌خیزد ولی مزاج اندوهگین سپهری جوان به «خاطر پردرد» نیما نزدیک است.»[۸۱] سهراب از همان آغاز دلبستگی خود را به رمانتیسم و تمام متعلقاتش نشان می‌دهد، منتها او فیلتری به نام عرفان در ذهن دارد که تمام باورهای رمانتیکی او را از خود عبور می‌دهد. البته این عرفان باعث می‌شود که بگوییم «شعر او، شعر مفاهیم مصور عارفانه‌ی از هم گسیخته است. شعر سپهری تعارف عرفان است، عرفان نیست. عرفان شکل درونی عمیقی دارد.»[۸۲] اما با این وجود، توجه به شعر سهراب بدون دخالت آرای عرفانی ابتر و بی‌نتیجه خواهد بود. البته این عرفان و غمی که در جای جای شعر سهراب نمودار است چندان با عرفان اسلامی مؤانستی ندارد و بیشتر به عرفان شرق (چین و ژاپن) منتسب می‌شود، چه، در عرفان اسلامی، غم سالک از جنس «هر کسی کاو دور ماند از اصل خویش» است اما در ادراک «دائو» ـ مثلاً ـ هدف، غرق‌شدن و استحاله در کیهان و طبیعت است به عنوان مادر و مبداء و مقصد هستی. حال هر چه‌قدر که شاعر

www.takbook.com

از آمیزش با طبیعت فاصله بگیرد، غم دارد و هر قدر با طبیعت بیامیزد، آرامش و رضا حاصل می‌کند. ولی باید در نظر داشت که در عرفان اسلامی، فرض بر حرکت و «ارجعی الی ربک» است و در کیش دائو بر سکون و تسلیم.[۸۳] از قضا همین آمیختگی با طبیعت ـ به هر شکل ممکن ـ یکی از مهم‌ترین مشخصه‌های شعر رمانتیک به‌حساب می‌آید. «بنا به نظر لائوتسه انسان در آغاز خوشبخت می‌زیسته اما در نتیجه‌ی تغییراتی که برای تسلط بر سرنوشت خویش به‌کار می‌برد، اندوهگین می‌شود. بهترین راه نیکبخت بودن همانا دست‌کشیدن از تمدن ساختگی کنونی و زیستن در پیوند با طبیعت است، در جنگل‌ها و رودها و کوه‌ها»[۸۴] و بعضی از صاحب‌نظران نیز عقاید سهراب را به عقاید کریشنا مورتی عارف معروف هندی نزدیک دانسته‌اند.[۸۵]

و «شاعر میان این غم رمانتیک و عرفان که به نوعی پادزهر این غم است سرگردان و در نوسان است. شعرها رنگ اندوه دارد اما عرفان این اندوه را صیقل می‌دهد و تند و تیزی‌های آن را می‌گیرد.»[۸۶] بنابراین طبیعت‌ستایی سپهری معمولاً با دو عامل تشدید می‌شود: اول دیدگاه عرفانی معطوف به شرق دور، دوم اندوهی جان بنیاد که او را از محیط شهری و اقتضائات آن دلزده کرده است. از طرف دیگر نباید از یاد برد که همواره «طبیعت در آثار رمانتی‌سیست‌ها به صورت معبد تصویر می‌شود و پیاله‌ای می‌شود برای دیدن عکس رخ یار، یعنی تجلی ذات خداوندی در ذره ذره‌ی جان جهان [...] در شعر سهراب هم طبیعت معبد است.»[۸۷] اما محمد مختاری عقیده دارد که همیشه «این‌همانی با طبیعت، نوعی بازگشت به اصل آغازین طبیعت در معنای محدود آن نیست. بازگشت به دورانی نیست که به اصطلاح «موانع» اجتماع وجود نداشته است، بلکه پس‌زدن موانع از سر راه طبیعت و

آدمی است که و یکی‌شدن با طبیعت اکنون و آینده است.»[۸۸] اما نوستالوژی سهراب تنها در رجعت به طبیعت تعین پیدا نمی‌کند و گاه در شخصیت کودک و کودکانه بودن و رجوع به طینت و عهد کودکی نمودار می‌شود. «کودکی نماد سادگی طبیعت و نماد خودجوشی و خودبه‌خودی است[...] کودک خودبه‌خود و خودجوش است، صلح‌طلب و متمرکز است، بدون قصد و نقشه‌ی قبلی است.»[۸۹]

همین خصایص است که موجب می‌شود شعر سهراب را شعری تجریدی و فارغ از اجتماع در نظر آورند. شاملو می‌گوید: «زورم می‌آید آن عرفان نابهنگام را باور کنم. سر آدم‌های بی‌گناه را لب جوی می‌برند و من دو قدم پایین‌تر بایستم و توصیه کنم که «آب را گل نکنید!». تصور می‌کنم یکی‌مان از مرحله پرت بودیم، یا من یا او.»[۹۰] اما در عین حال عده‌ای را عقیده بر این است که «شعر سهراب از ایدئولوژی بیگانه است اما ناگزیر ـ چون هر شعر والایی ـ دارای «جهان‌بینی» است و از هستی برداشتی و بینشی سازمند و به سامان دارد که با خود در تناقض نیست.»[۹۱] و این شهود بی‌مهار و خلسه‌ی عارفانه و گریز از آگاهی اجتماعی است که موجب می‌شود شهر سهراب را شعری با دکوراسیونی عالی تماشا کنیم اما نتوانیم در اسباب و وسایلی که او به این زیبایی چیده است، انسان‌هایی را ببینیم که در بافتی اجتماعی نفس می‌کشند. ارزش مسائل اجتماعی بسته به نگاه ارزش‌گذار آدمی است اما سهراب خود را به دورانی پرتاب می‌کند که این ارزش‌ها اصولاً جایی ندارند، جهانی بدوی و فاقد شاکله و طبقه‌بندی‌های عینی و ذهنی. سپهری از طرف اشیاء با اشیاء حرف دارد، نه از طرف یک انسان تاریخی ناظر. به عبارت دیگر او همیشه از مکاشفه و رفتاری عارفانه سخن می‌گوید ولی در جهان مدرن، در

www.takbook.com

بافه‌های اجتماعی، سیاسی روزگار اکنون، این شهود، این «هیچ ملایم» چه گونه تعین و تضمن پیدا می‌کند؟ پناه‌بردن به زیبایی‌ها و طبیعت و معصومیت کودکی (گیرم در قالب نگاهی عارفانه) چنان فکر مسطحی است که در خود متوقف می‌ماند و نمی‌تواند به زایش‌های معنایی، بیانی و زیباشناختی راه بدهد و از این است که شعر سهراب را اتساع یک جزئیت معنایی اگر بدانیم، این اتساع نیاز دارد که با رنگ و نور و اکلیل‌های بیانی خود را بیاراید و ببالد.

شاید بتوان نزدیک‌ترین شاعر به سپهری را فروغ فرخزاد دانست اما وزن اندیشه و نوع اندیشه (که مبتنی بر جهان‌شناسی شاعرانه نشان می‌دهد) در شعر فروغ ظاهراً بیشتر است. «فرخزاد در عرفان، در عشق، در نفرت و حتی در طنز همیشه به این آگاهی مجهز است و همین آگاهی است که خامی و ندانم‌کاری‌های گاه گاهش را قابل بخشش می‌کند اما سپهری در این مورد بی‌حصار و بی‌دفاع است و همین نکته موجب می‌شود که هر نقطه ضعفی در شعرش صد چندان و غیرقابل عفو شود.»[۹۲] و منتقدی در شعر سپهری بر پارادوکس انگشت گذارده و می‌گوید: «سهراب می‌خواهد با زبان خیالی و انعطاف‌پذیر شعر، حالات روحی عرفانی پیچیده‌ی خود را تبیین نماید. آن حالات و آن تجربه‌ها منطق خاص خودشان را دارند و نمی‌شود با زبان عقل و منطق عقلانی آن‌ها را تبیین کرد. اگر قرار باشد روزی تجارب پیچیده‌ی روحانی ـ عرفانی را به زبان عقل بیان کنیم، اولین و برجسته‌ترین ویژگی کلام‌مان پارادوکس خواهد بود. دقیقاً به همین علت است که بسامد پارادوکس در شعر او بسیار بیشتر از دیگر شاعران است.»[۹۳] با این حال سپهری یکی از پنج شاعر بزرگ شعر امروز است که بسیاری

از مخاطبان را با این شعر آشنایی داده و قسم انبوهی از ساز و کارهای شعرش مدیون رمانتیسمی است که همواره در او دیده می‌شود.

ابری نیست، بادی نیست
می‌نشینم لب حوض
گردش ماهی‌ها، روشنی، من، گل، آب
پاکی خوشه‌ی زیست
مادرم ریحان می‌چیند
نان و ریحان و پنیر، آسمانی بی‌ابر، اطلسی‌هایی تر
رستگاری نزدیک: لای گل‌های حیاط
نور در کاسه‌ی مس، چه نوازش‌ها می‌ریزد.
نردبان از سر دیوار بلند، صبح را روی زمین می‌آورد
پشت لبخندی پنهان هر چیز.
روزنی دارد دیوار زمان، که از آن چهره‌ی من پیداست
چیزهایی هست که نمی‌دانم
می‌دانم، سبزه‌ای را بکنم خواهم مرد
می‌روم بالا تا اوج، من پر از بال و پرم
راه می‌بینم در ظلمت، من پر از فانوسم
من پر از نورم و شن
و پر از دار و درخت
پرم از راه، از پل، از رود، از موج
پرم از سایه‌ی برگی در آب:
چه درونم تنهاست.

(هشت کتاب، صص ۳۳۷-۳۳۵)

www.takbook.com

احمدرضا احمدی را بانی جریانی موسوم به «موج نو» می‌شناسند که یکی از جریان‌های آوانگار در شعر امروز شناخته می‌شود. او در سال ۱۳۴۱ اولین مجموعه شعر خود را با نام «طرح» منتشر می‌کند و سپس به ترتیب «روزنامه‌ی شیشه‌ای»(۱۳۴۳)، «وقت خوب مصائب»(۱۳۴۷)، «من فقط سفیدی اسب را گریستم»(۱۳۵۰)، «ما روی زمین هستیم»(۱۳۵۲)، «نثرهای یومیه»(۱۳۵۹)، «هزار پله به دریا مانده است»(۱۳۶۴)، «قافیه در باد گم می‌شود»(۱۳۶۹)، «همه‌ی آن سال‌ها»(۱۳۷۱) و... احمدی در زمینه‌ی ادبیات کودکان هم دستی به قلم دارد و آثاری خلق کرده است.

شاید بتوان گفت که احمدی «یک اقبال تاریخی داشت و اقبال تاریخی او این بود که ذوق زیبایی‌شناختی و آغاز فعالیت شاعری او (سال ۱۳۴۱) با ذوق و نیاز عمومی اقشار نوظهوری در جامعه همزمان شد که در پی دهه‌ای تلاش حکومت پهلوی برای استقرار نوعی مدرنیسم اجتماعی ـ اقتصادی در ایران شکل گرفته بودند و منتظر اشعاری متفاوت و غیر متعهد و بسیار مدرن بوده‌اند. یعنی تولد شعر احمدی، میلادی طبیعی و به‌هنگام بود. شعر او نخستین بازتاب فرهنگ شبه مدرنیستی آن سال‌ها و عکس‌العمل جوانان نو ریشه‌ی خسته از آه و ناله‌های رمانتیک و سمبولیسم سیاسی بعد از کودتا بود، جوانانی که مخالف هر چه سنت، تعهد تکرار، تقید، کنایه‌زدن، ادبیت و رسمیت بودند.»[۹۴] با این حال شعراحمدی شعری است که حرکت ذهنی خود را مدیون سیالیتی بی‌مهار است که اتفاقاً با چشم‌اندازهایی رمانتیک سروشکل می‌گیرد و با کشف و شهودی ملایم در پی غور در هستی است و پیداکردن معنایی برای زندگی. «گمان من این است که احمدی شاعری است «اُمّی» که در ذات شاعر به دنیا آمده است. در

کارش نه از گذشتگان و نه از معاصران شرقی و غربی هیچ تأثیری یا شباهتی به چشم نمی‌خورد. تافته‌ی جدابافته‌ای است که اگر نمی‌بود، ادبیات معاصر ما چیزی کم می‌داشت.»[۹۵]

سبدهایی از گل نعنا بر دوش
سبدهایی از گل نعنا بر دست دارم
سبدها را زمین می‌گذارم
لختی روشنی است
می‌دانم تمام می‌شود
سختی تاریکی است
می‌دانم تمام می‌شود
و من سبدهای گل نعنا را
گم می‌کنم...

(قافیه در باد گم می‌شود، ص ۲۲۹)

احمدی غالباً در اشعارش با چند عنصر مشخص و محدود به بازخوانی و بازسرایی احساسات نوستالوژیک خود می‌پردازد و چنان در این نشئه فرو می‌رود که زبان و شکل و ساختار شعر را وامی‌نهد تا وقفه‌ای در سرریزش احساسات غریزی‌اش ایجاد نشود. احمدی مانند سپهری در مقابل تمام پدیده‌های طبیعت (و البته بیشتر وقایع شخصی و خاطرات خود) در حیران و بهت سیر می‌کند، با این تفاوت که سهراب دیدی عارفانه‌تر دارد و غالباً می‌داند که دنبال چیست اما احمدی با لکنت خودخواسته‌ی زبانی به ثباتی، معنایی یا زبانی یا شکلی نمی‌اندیشد و همین نکته شعرش را پررمز و راز اما قابل انتقاد کرده است:

تا دیگری در بسترش

www.takbook.com

شفا یافت
جغد تشنه از بام به خانه آمد
مقلدهای عمر
در مدخل پاییز نشسته بودند
صدای جغد را تقلید می‌کردند
جغد فرش پاییز را
از زیر پای آنان ربود
آن‌ها/ رها
تقلید پاییز می‌کردند
که برگ می‌ریخت
جغد اشک می‌ریخت.

(لکه‌ای از عمر بر دیوار بود، صص ۱۴۰-۱۳۹)

بدین قرار است که به نظر می‌رسد شعر احمدی شرح سفرهای ذهنی اوست و اگر هم از زندگی تجربی و واقعی‌اش برداشتی دارد، این برداشت، تنها عناصری مشخص را دربرمی‌گیرد که او به ذهنیت شاعرانه فرامی‌خواند تا آن‌ها را از مصداق تهی‌کند و به حیطه‌ی مفهوم بکشاند و این درون‌گرایی و ذهنی‌کردن عناصر عینی، ظاهراً خلاف ذهنیت نیمایی است. رضا براهنی می‌گوید: «آشفتگی، نخستین خصیصه‌ی شعر احمدی است و علت نخستین این آشفتگی، آشفتگی ذهنی خود احمدی است. ذهن احمدی حتی در زندگی عادی سریع و آشفته کار می‌کند [...] مغز احمدی ورزش لازم را برای ایجاد فرم نکرده است. فرم یک جلوه فرهنگی است و مغز احمدی، هنوز فرهنگی نیست [...] احمدی یک نفس است، نفسی تازه ولی فقط نفس است و پشت سر نفس، حنجره‌ای، دهانی، لب‌هایی و دندان‌هایی

نیست. نفسی است که دیگران تنفسش خواهند کرد به دلیل این‌که احمدی این نفس را فقط ول داده است، به این نفس جهت نداده است. خود را در این نفس از بین برده است.»[۹۶] با این حال احمدی پیروان بسیاری پیدا می‌کند و موج نو هنوز که هنوز است در شرح و نقد صاحب‌نظران قرار دارد اما این موج دیری نپایید و اینک جز خود احمدی ـ که مصرانه آن را ادامه داده است ـ رهرو و تابعی ندارد. منتقدی درخصوص عدم توفیق این موج به دلایل زیر اشاره می‌کند:

«۱ـ اکثر شاعرانی که می‌خواستند این گونه بسرایند، به حیث تئوریک بسیار ضعیف بودند.

۲ـ سکان هدایت این نوع شعر به دست روزنامه‌بازان و روزنامه‌سازان افتاد.

۳ـ مراکز آکادمیک به خواب خرگوشی فرو رفته بودند و فقط تماشاگر موضوع بودند و یا منکر اصل و اساس هر گونه شعر نوی.

۴ـ ضعف زبانی شاعران جوان.

۵ـ مبانی خود نظریه [...] ضعیف بود و درست تبیین نشده بود.

۶ـ فضای ملتهب فرهنگی ـ ادبی جامعه که امکان درست اندیشیدن را سلب می‌کرد.

۷ـ نود درصد محصولات اینان اصلاً شعر نبود تا موج نو باشد یا موج کهنه.»[۹۷]

بیژن جلالی از دیگر شاعران این شاخه است. اولین دفتر شعر او «روزها» نام دارد و در سال ۱۳۴۱ منتشر می‌شود و او سپس آثار زیر را به چاپ می‌رساند: «دل ما و جهان»(۱۳۴۴)، «رنگ آب‌ها» (۱۳۵۰)، «آب و آفتاب»(۱۳۶۲)، «بازی نور»(۱۳۶۹). شعر جلالی در یک کلام، کوتاه، زیبا، شگفت‌انگیز، ساده و عاطفی است. او هرگز نه دغدغه‌ی

www.takbook.com

زبانی دارد و نه دغدغه‌ی اندیشه‌ورزی چون عملاً شعر کوتاه چندان مجالی هم برای این کیفیت‌ها ندارد.

در معبد دنیا
لختی به انتظار معجزه
سر به سجده فرو می‌برم
و چون سربرداشتم
مرد دیگری است
که در معبد دیگری
به انتظار معجزه
سر به سجود آورده است.

(روزها، ص ٦٣)

نوع نگاه جلالی سریعاً سپهری را به ذهن متبادر می‌کند یا این توضیح که «سپهری بر آن است تا از طریق فانی‌شدن کامل در طبیعت به شهود حقیقی دست پیدا کند اما [... از سوی دیگر] یک خصلت اندیشگی دیگر هم در شعر جلالی هست که او را از سپهری دور می‌کند و آن وجود رگه‌هایی باریک از نوع فکر صادق هدایت در شعر جلالی است.»[۹۸]

صدای مرگ را می‌شنوم
که دلپذیر و گیرنده است
و با خود می‌گویم
و دستی است که مرد را به خود می‌خواند
و به راه خود می‌روم
ولی همچنان آواز او
در گوشم طنین‌انداز است.

(روزها، ص ٤١)

«شعر جلالی همیشه بر لبه‌ی تیغ است. او از طرفی در کشف تناسب‌های جدید هستی است و از طرف دیگر نوعی رمانتیسم نو را یدک می‌کشد و نگاه ستایشگر و مبهوت او به هستی نگرشی عرفانی است که خشونت جهان معاصر را جا می‌گذارد. ما در این شعرها با مینیاتوری ظریف روبه‌روییم که شاعر متشخص ما آن را چشم‌نواز دیده است. او به هر دلیل به چالش‌های انسان و پیامدهای گرانش علاقه‌ای ندارد و در تجرید تجربیات وی، جهان به واسطه‌ی وجود، برای ستایش مشروعیت پیدا می‌کند.»[۹۹]

برای فراموش کردن خود
کلماتی چند را
به یاد آریم
و همراه جمله‌ای
تا پایان جهان
پیش رویم
برای فراموش کردن خود
شعری بیافرینیم.

(بازی نور، ص ٦٦)

و نهایتاً این‌که شعر جلالی «نوزادی است که هیچ پوششی بر تن ندارد و حتی هنوز «اسباب صورت» و «اعضاء بدنش» شکل نهایی نپذیرفته و مانند موم گرم، نرم و پرانعطاف است چنان که تنها وزن و قافیه بلکه گاهی زبان شعر را نیز در آن نمی‌توان دید.»[۱۰۰]

۵ ـ رمانتیسم زبان‌گرا

گرچه ممکن است رمانتیسم زبان‌گرا بدواً عنوانی به نظر بیاید مبهم و شائبه برانگیز اما مسئله چندان هم پیچیده نیست، بدین قرار که بخشی

www.takbook.com

از شاعران امروز گرچه به زبان به عنوان آبرو و یگانه پهلوان عرصه‌ی شعر می‌نگرند و به اصطلاح «شعر زبانی» را به عنوان جریانی آوانگارد پیگیری می‌کنند اما در عمق خود به رمانتیسمی دامنه‌دار و حتی پیش نیمایی آغشته‌اند که با چشم غیرمسلح نیز می‌توان آن را رصد کرد. به عبارت دیگر چنین اشعاری ـ بی‌آن‌که ما را سر تفکیک مضمون و زبان شعر باشد ـ خود، با اتخاذ چنین شرایطی به این وادی درافتاده‌اند و انبوه تئوری‌های زبان‌شناختی، فلسفی و ادبی نمی‌تواند این «ماهیت» شکل گرفته در شعرشان را نجات ببخشد. نمونه‌ی مشخص و قابل اشاره‌ی رمانتیسم زبان‌گرا **رضا براهنی** است. او که یکی از پیشگامان نقد ادبی در ایران به شمار می‌رود و کتاب «طلا در مس» اش هنوز که هنوز است یکی از منابع مهم در بررسی شعر امروز ایران به حساب می‌آید، وقتی که در دهه‌ی هفتاد می‌کوشد شعر خود را نونوار کند و به آن تکانی بدهد، مقاله‌ی جنجال‌برانگیزی می‌نویسد در کتاب «خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم؟» (۱۳۷۴) تا پیش از این براهنی این آثار را در کارنامه دارد: «آهوان باغ»(۱۳۴۱)، «جنگل و شهر»(۱۳۴۲)، «شبی از نیمروز»(۱۳۴۴)، «مصیبتی زیر آفتاب»(۱۳۴۹)، «گل بر گستره‌ی ماه»(۱۳۴۹)، «ظل‌الله»(۱۳۵۴)، «نقاب‌ها و بندها»(۱۳۶۳)، «غم‌های بزرگ ما»(۱۳۶۳)، «اسماعیل» (۱۳۶۶)، «بیا کنار پنجره»(۱۳۶۷)، «یار خوش چیزی است»(۱۳۶۹).

در کتاب «خطاب به پروانه‌ها و...» براهنی با مرور نظریات نیما و شاملو (به عنوان دو قطب مهم شعر امروز) عقیده دارد که در این آرا تناقضاتی وجود دارد و سپس با راهکارهایی راه برون شد از این وضعیت را ارائه می‌کند. چون در این مجال، هدف بررسی تئوری‌های براهنی نیست و به بحث اصلی ما هم کمکی نمی‌کند، از آن می‌گذریم

و تنها به جنبه‌ای می‌پردازیم که مورد نظر است: رمانتیسم زبان‌گرا. اول این‌که براهنی در شعر امروز ایران بیشتر در حیطه‌ی نقد و البته کمتر شعر، شخصیتی تناور است و حرف‌های او حتی آن‌جا که یک‌باره احساساتی می‌شود و به شیوه‌ی مولانا در مثنوی قصه در قصه می‌افزاید و به سیر انفس می‌پردازد همیشه خواندنی. دوم این‌که شخصیت کمال‌جو و هنجار گریز براهنی مهم‌ترین وجه حرفه‌ای اوست که چه در نقد و چه در شعر نمی‌گذارد آرام بنشیند و همیشه از دری وارد می‌شود که دیگران کمتر وارد شده‌اند. سوم این‌که براهنی آن‌قدر می‌نویسد و به تمام انواع ادبی(شعر، نقد شعر، داستان و رمان و تئوری‌های داستانی و سفرنامه و ترجمه و...) سر می‌کشد که اگر در این زمینه مسابقه‌ای در میان شاعران معاصر درمی‌گرفت، گمان می‌کنم جای او در کنار شاملو بود با این توضیح که شاملو بلبل یک بستان‌سراست و براهنی را گاه سر این باغ است و گاه سر آن باغ.

با تمام این‌ها مشکل براهنی ـ که می‌توانست مشکل نباشد اما هست چون خود این طور خواسته ـ انسان درون شعر اوست. این انسان که شدیداً شرقی، عرفان‌زده و واخورده در مقابل معشوق است، هیچ تناسبی ندارد با لباس‌های مدرن و عجیبی که براهنی برایش از فرنگ هدیه آورده و اصرار دارد که باید آن‌ها را بپوشد. او می‌پوشد اما ناسازی‌اش بدجوری چشم را می‌زند. «در همان مؤخره‌ی کتاب خطاب به پروانه‌ها نگاه وی خیلی شبیه نگاه شاعر کلاسیکی مثل مولوی است. برجسته‌کردن عنصر موسیقایی زبان، تأکید غیرضروری بر وزن (گیرم وزن مرکب، اما به هر حال براساس وزن عروضی) و... نشانگر این نگاه و ذهنیت رو به گذشته است.»[۱۰۱] بدین ترتیب براهنی ظاهراً نمی‌خواهد بپذیرد که مدرن‌کردن ظاهر شعر، باطن آن را نجات

www.takbook.com

نمی‌دهد. برای نمونه او می‌گوید: «تنها شعری که به نوشته، به صورت عمل نوشتن نگاه کند، شجاع می‌شود و با نور شجاعت تاریکی را بیرون می‌کشد. زیبایی واقعی نوشته در بیرون کشیدن این جاهای مخفی است: اگر تو مرا نبینی اگر تو مرا نخوابانی، من هم نمی‌بینَمم.» در حافظه‌ی دستوری شعری، فرهنگی، هنری، به ویژه تغزلی و عرفانی ایرانیان، به رغم این همه تغزل و عرفان گم شده بود، کسی پیش از بیان ضمیر مفعولی اول شخص به این صورت، عشق را بیان نکرده است.»[۱۰۲] و متوجه نیست که این همه شعبده با اهل راز، نگاه سنتی او به معشوق دوران پیش‌مدرن را درمان نمی‌کند. از طرف دیگر «اگر شاعران مقلد اشباع شده‌اند، براهنی از خود اشباع شده است و همین اثر ادبی را به «شیء» بدل کرده است [...] تمام کوشش او این است که از استبداد نحوی زبان رهایش یابد، حال اگر خود بیاید و زبانی دیگر با نحوی دیگر بنا کند، خود به استبداد جدیدی گردن نهاده است که البته هیچ کس هم نمی‌تواند اثبات کند این دیکتاتوری جدید از استبداد قبلی همه گیرتر یا مقتدرتر نیست.»[۱۰۳]

ای کُردِ روح!/ گیسوبلند!
قیقاج‌چشم!
ابرو کشیده سوی معجزه‌ها، معجز هوس!
خشخاش‌چشم!/ خورشیدلب!
دزد هزار آتش، ای قاف!
ای قهقهه گدازه‌ی
[مس در تب طلا، دفدفدِ
تنور تنم را بدف! دف خود را رها مکن
سیاره‌های دف!

در باغ‌های چلچله می‌کوبند
دفدفدد فددف/ از این قلم
چون چشم تو/ خون می‌چکد
دفد فددف/.....
آه، ای جوان!
اجازه بده تا ببوسمت!
آن حنجره/ بوسیدنی‌ست
ای ارغوان!/ آه ای جوان!
مشت عسل!/ عطر و عسل!
بوسیدنی‌ست
ای حنجره!/ ای ارغوان!

(خطاب به پروانه‌ها، صص ۱۳ و ۹)

موهایم را از روی ابروهایم کنار می‌زنم و آن‌جا نشسته‌ای بر روی
برگ‌ها و «درکه» و باد می‌وزد
و برف می‌بارد/ و
من نیستم/ ـ اما چه چشم‌هایی، هان!
انگار یک جفت خرما
سیگار می‌کشم/ می‌خندی
هر روز یک شاخه گل
و موهایت کو؟...
کنار می‌زنم.

(همان، ص ۸۰)

امروز بوسه‌های تو یادم آمد
در این زمین زیبای یگانه
و کاکل کوتاه موهایت

www.takbook.com

کوتاه؟ یا بلند؟
یا فرق باز شده از وسط؟
باد نیست
و دست‌هایت
و شانه‌هایت
و آن مورب نورانی از چشم‌هایت
چیزی میان مشکی و عسل و خرمایی

(خطاب به پروانه‌ها، ص ۷۳)

براهنی خود در مقدمه‌ی کتاب «یار خوش چیزی است» و در تفسیر شعر عاشقانه می‌گوید: «اساس شعر عاشقانه، تجلیل از یک چهره جلیل است، چهره‌ای که آیینه‌ها را نورانی کرده است».[۱۰۴] بدیهی است که چنین تصوری از معشوق هرگز نمی‌تواند یک تصور مدرن و امروزی باشد، منتها براهنی برای این‌که از واگویه‌های حرف‌ها و احساسات تکراری رمانتیک دور شود، شش عنصر دیگر را به شعر فرا می‌خواند:

الف: تنوع و تکثر فرم. ب: استفاده از اکوستیک کلمات و تکرار حروف و کلمات. ج: شطح نگاری و معشوق را به وادی عرفان کشاندن. د: هنجارشکنی نحوی. و: تداخل عباراتی با منطق و زبان نثر روزمره و بافت ادبی. هـ: گزینش اوزان پیوندی و ترکیبی. اما آن جا که براهنی با تمامیت واقعی‌اش شعر عاشقانه می‌سراید و رمانتیسم درونی‌اش را کتمان نمی‌کند، نتیجه ظاهراً بهتر از آب درمی‌آید:

بزودی دوباره عروسی خواهیم کرد
عروسی چند سال پیش
مثل سه چرخه‌ای است
که همزمان با ما رشد نکرد

همان طور که برای سپر خود
باید سه چرخه‌ی دیگری بخریم
بزودی/ دوباره عروسی خواهیم کرد...

(یار خوش چیزی است، ص ۲۲۸)

یدالله رویایی می‌گوید: «دکتر براهنی آدمی است که خیلی مدعی است. البته من این ادعا را در مورد نقد شعر حق او می‌دانم، برای این‌که زحمت کشیده و معلومات اندوخته و دید انتقادی پیدا کرده ولی در مورد خلاقیت شعری به نظر من او نباید به خودش این‌همه حق بدهد.»[۱۰۵]

سیدعلی صالحی گرچه ابتدا به عنوان شاعری منتسب به جریان «موج ناب» مطرح می‌شود اما حیات شعری او وابسته به دهه‌ی شصت است و جریانی موسوم به «شعر گفتار» که خود معتقد است زعامت آن را بر عهده دارد. موج ناب را بی‌نام منوچهر آتشی نمی‌توان در نظر آورد؛ چرا که او زمانی که مسئول صفحات شعر مجله‌ی تماشا (ارگان رسمی رادیو تلویزیون ملی ایران) بود (سال ۱۳۵۵) بر شعر چند تن از شاعران جوان انگشت گذارد و از اصطلاح «موج ناب» استفاده کرد. در کنار نام‌هایی چون هرمز علی‌پور، آریا آریاپور (حمید کریم‌پور)، سیروس رادمنش، یارمحمد اسدپور، احمدرضا چکنی، مهین خدیوی، هوشنگ چالنگی و... نام سیدعلی صالحی هم دیده می‌شود و سپس شاعران دیگری چون فرامرز سلیمانی، فیروزه میزانی، قاسم آهنین‌جان، غلامحسین پرتابیان و... به این جمع پیوستند. در سال ۱۳۵۷ فرامرز سلیمانی طی مقاله‌ای در مجله‌ی «بنیاد» به تحلیل این جریان پرداخت و در سال ۱۳۶۶ هم او، در مجله «دنیای سخن» تلاش کرد به احیاء و استمرار این جریان بپردازد. منتها به نظر می‌رسد که این جریان از نظر

www.takbook.com

فکری و مؤلفه‌های مورد انتظار چندان بنیه‌ای نداشته و آن چه از طرف حامیان این جریان پیوسته مطرح می‌شود (مثل پیوند با طبیعت و ایجاز و شتاب زندگی و هراس و تازگی زندگی و تصویرپردازی و اقلیم‌گرایی و...) در هر شعری قابل تماشاست بی‌آن‌که بتوان در حیطه‌ی موج نابش دانست.[۱۰۶]

اما عزیمت صالحی از موج ناب به شعر گفتار در دهه‌ی شصت اتفاق می‌افتد. او خود می‌گوید: «از سال ۱۳۵۰ خورشیدی به این سو ادوار متفاوتی ـ در تجربه شعر و زبان ـ داشته‌ام: دوره‌ی نخست دوره‌ی تمرین کلام در حوزه‌ی شعر کلاسیک به ویژه غزل بود. از ۱۳۵۳ تا ۱۳۵۸ دوره‌ی موج ناب، دوره‌ی سوم یعنی از ۱۳۵۸ تا ۱۳۶۳ دوره‌ی تعلیق و تشکیک نسبت به زبان فاخر گذشته و گرایش به سوی زبانی ساده و فاهمه بود و چهارمین دوره یعنی از ۱۳۶۴ تا به امروز مشخصاً شعر گفتار.»[۱۰۷]

سیر سیدعلی صالحی از زبان موجز و منضبط موج ناب و سپس احضار نوعی آرکائیسم و اتخاذ زبانی نزدیک به کتاب مقدس و در نهایت رسیدن به «شعر گفتار» به هر حال نشان می‌دهد که او شاعری در حرکت و پویاست. صالحی پیش از ورود به بحث شعر گفتار، زبان خود را در بیانی آرکائیک پالایش می‌دهد و به تجربه‌هایی در این راه دست می‌زند: منظومه‌ها، لیالی لا، ترانه‌های ملکوت، این منم، ارابه ران خورشید و... اما نوزایی صالحی با دو مجموعه‌ی «مثلثات و اشراق‌ها» و «نامه‌ها» آغاز می‌شود و در آثار دیگری چون: دیرآمدی ری‌را، آسمانی‌ها، رویای قاصدک غمگینی که از جنوب آمده بود، نشانی‌ها، عاشق‌شده در دی ماه ـ مردن به وقت شهریور و... استمرار یافت.

باور کن علی حمدون!

این قایق باژگون صفدر نیست
«میتی ملو» از صید ستاره
و مروارید باز خواهد آمد/ ها ...!
دکه‌ی بی‌دهان دایی سلیم کفترباز،
میدان‌سرای رطب‌های کال عمه عذرا،
پشه و پیسی، شرجی شب پل، فلافل هندی
چه بوی خوشی می‌آید علی حمدون!
در جزر مکرر اروند
یک رمه ماهی آبنوس
به چرای تلألؤ ستاره مشغولند
تو انعکاس سرمستی مرا در خواب یک بطری ندیدی؟
هی علی حمدون!

(عاشق شدن در دی‌ماه، مردن به وقت شهریور، ص ۷۷)

زبان صالحی دو خصلت آرکائیک و محاوره‌ای را توأمان و گاه به شکلی مرکب به خدمت می‌گیرد اما آن‌چه به عنوان زبان محاوره و یا گفتار در کار او مطرح می‌شود و با تکیه کلام‌ها و عناصر بومی همراه است ظاهراً برای نرم‌کردن زبان فخیم آرکائیک موجبیت پیدا می‌کند، برای همین هم در سطح شعر باقی می‌ماند و آن‌قدر بر آن اصرار می‌شود که می‌توان آن را مهم‌ترین وجه شعر صالحی قلمداد کرد. با قبول این حرف، شعر صالحی گرچه از ادبیت تعریف‌شده‌ی شعر فارسی (و شعر امروز تا دهه‌ی شصت) فاصله می‌گیرد اما سخت به سمت تزیینی‌کردن زبان محاوره میل می‌کند و در این راه ـ غالباً ذهنیت و فضاهای رمانتیک را به خدمت می‌گیرد، گویی که او در پی راضی‌کردن همه است، از مخاطبان غیرحرفه‌ای گرفته تا نیمه‌حرفه‌ای

www.takbook.com

و حتی حرفه‌ای. در چنین وضعیتی شعر صالحی (احتمالاً به واسطه‌ی به‌کارگیری ساختار زبان محاوره) به پرگویی میل می‌کند و دچار اشتیاقی شگرف در احضار ابژه‌های تو در تو و متکثری می‌شود که غالباً با دغدغه‌های نوستالوژیک همراه است:

خب... به من چه که دیگران
چراغ کوچه‌ی شما را شکسته‌اند.
من که مسئول صحبت ساده‌ی ستاره و شب‌تاب نبوده‌ام!
من از همان اول دبستان ترکه و ترانه حتی
کاری به کار کلمات ساده نداشته‌ام.
فقط گاهی اوقات
نمی‌دانم از چه شبیه بعضی شاعران عصر سه‌شنبه
هی دلم می‌خواهد رو به جایی دور
دورتر از چه می‌دانم...
یا ببین آقا!
اصلاً می‌گذاری به سهمی از همین سفره‌ی خالی قناعت کنم
یا به خواب همان خانه‌ی خاموش گریه برگردم؟
چیزی به شب نمانده ست...

(سفر به خیر مسافر غمگین پنجاه و هفت، صص ۹۴-۹۳)

مهرداد فلاح می‌گوید: «گرایش تزیینی و احساساتی‌وار در همه‌ی کارهای او دیده می‌شود. بنیان‌های شعر صالحی به طور کلی تزیینی است، حتی در «ری را». اگر ما یک مقدار امتیاز زبان را در شعر او نادیده بگیریم با یک شاعر کاملاً تغزلی روبه‌رو هستیم، چنان که تغزل در شعر جای همه جنبه‌های دیگر را می‌گیرد، یعنی می‌شود عنصر مسلط و قاطع.»[۱۰۸] همین نکته موجب می‌شود که این شعر مورد اعتنای

مخاطب غیرحرفه‌ای هم قرار بگیرد، چه، ایضاحی بودن و عباراتی که سعی می‌کنند، هم ساده باشند و هم لایه‌برلایه و ژرف، به نوع جدیدی از رمانتیسم درمحاق مانده‌ی دهه‌ی چهل ـ پنجاه منجر می‌شود که تمیزتر و مدرن‌تر است و شگردی که صالحی در پیش گرفته، نه یک فعل و انفعال درون شعری و تاریخی که یک استراتژی برون شعری است برای مخاطب‌گرایی. البته استفاده از زبان محاوره در شعر فارسی چندان هم بی‌سابقه نیست، ایرج میرزا و نسیم شمال در مشروطیت از این امکان استفاده کرده‌اند و منوچهر شیبانی و نصرت رحمانی و فروغ فرخزاد هم در ادوار متأخر، منتهی به نظر می‌رسد که صالحی از این عنصر طبیعی و بدیهی به عنوان عاملی دلربا و خوشایند برای ایجاد نزدیکی به زبان و بیان رمانتیک سود می‌جوید و نوستالوژی موجود در اشعارش هم به این نکته دامن می‌زند. «صالحی قابلیت‌ها و شأن هنری بیش از این دارد ولی به لحاظ رعایت اذهان عمومی و کسب پذیرش و عدم جسارت شعرش در سطح شعر مقبول زنان خانه‌دار می‌ماند که کمتر با کتاب در ارتباط‌اند و در سطح عادی شعر حرکت می‌کنند.»[۱۰۹] با این حال شعر امروز همیشه به چنین شخصیت‌های کاریزمایی برای اتصال دوره‌ای تاریخی خود نیاز دارد و از این حیث شعر صالحی شعری است قابل توجه و اعتنا.

آثار سیدعلی صالحی عبارتند از: «منظومه‌ها»(۱۳۶۱)، «زرتشت و ترانه‌های شادمانی»(۱۳۶۱)، «لیالی لا»(۱۳۶۲)، «این منم زرتشت، ارابه‌ران خورشید»(۱۳۶۲)، «ترانه‌های ملکوت»(۱۳۶۳)، «ققنوس در شب خاکستر»(۱۳۶۴)، «عاشق شدن در دی ماه مردن به وقت شهریور»(۱۳۶۵)، «مثلثات و اشراق‌ها»(۱۳۶۷)، «پیشگو و پیاده‌ی شطرنج»(۱۳۶۷)، «دیرآمدی ری‌را»(۱۳۷۳)، «نامه‌ها»(۱۳۷۵)، «سفربخیر

www.takbook.com

مسافر غمگین پاییز پنجاه و هفت»(۱۳۷۵)، «رویاهای قاصدک غمگینی که از جنوب آمده بود»(۱۳۷۶)، «آسمانی‌ها» (۱۳۷۶) و...

اکنونِ شعر رمانتیک

شعر رمانتیک ایران با اوج‌گیری مبارزات مردمی و در اواخر دهه‌ی چهل و در اوایل دهه‌ی پنجاه هجری شمسی (که روزبازار شعر اجتماعی ـ سیاسی است) و نیز با شکل‌گیری جریان‌های مدرن نظیر «موج نو» و «شعر حجم» اندک اندک به محاق می‌رود اما از نفس نمی‌افتد. با انقلاب اسلامی طبیعتاً شعر اجتماعی و انقلابی به مهم‌ترین جریان شعری معاصر ایران بدل می‌شود و به خاطر همپایی با قیام مردم، عمق و ادبیت خود را به نفع تحرک بیشتر احساسات جامعه به مقدار زیادی جا می‌گذارد.

در پس هر انقلابی، شاعران و نویسندگان به دوران تأمل و درنگ می‌رسند، چه، جامعه در حال پوست‌اندازی است و تعویض ارزش‌هایی که پای آن به جهان شاعر هم کشیده می‌شود. این تأمل در اواسط دهه‌ی شصت در آثار کسانی چون شمس لنگرودی، فرشته ساری، کسرا عنقایی و... نتیجه می‌دهد و شاخصه‌های کم‌رنگی از یک نوع رمانتیسم پدیدار می‌شود که بر آن است که تا با تدوین تصاویری جزیی از زنگی روزمره به معنایی کلان از هستی راه بجوید:

و هر چه هست همین است
و هر چه هست همین اتفاق‌های ساده‌ی دنیاست:
اتوبوس‌های شکسته‌ای که به هم می‌خورند
سرگیجه‌های مداوم سیاره‌ها
و زاغه‌ها که دست کوچک‌شان را

در دفاع از حقیقت زیبا بالا می‌آورند
و گودها که لانه‌ی مرگند
و گرسنگان
با سگرمه‌های به هم پیچیده
همچون کلاف هزارتوی آتش و رنگین‌کمان
دلشوره‌ی کلیدی در خانه
که زیر کلاهت جا مانده است
چای خانه‌ی زیبایی
بر تپه‌های دوردست زمین
دو چرخه‌ی رنگینی که سواحل تابستان را
در وهمی شفاف طی می‌کند.

(شمس لنگرودی، قصیده‌ی لبخند چاک چاک، صص ۲۵-۲۴)

«در دهه‌ی شصت تقدس‌زدایی در شعر شاعرانی مثل شمس لنگرودی یا فرشته ساری، ندا ابکاری، ژیلا مساعد، کم و بیش حس می‌شود و وجه بارز شعر این شاعران ایدئولوژی‌زدایی و ادبیت‌زدایی است. دیگر شمس لنگرودی خود را مقید نمی‌بیند که زبانی مثل زبان فخیم شاملو تولید کند، بلکه سعی می‌کند زبان را در ارتباط با زندگی قرار دهد.»[۱۱۰]

من نه طنابم که پاره شوم
نه شاخه‌ی انجیرم که بشکنم
خاکم/ که هر چه از آسمان ببارد.
باید تحمل کنم
شمشیرم که اگر بجنیم، غلافم را می‌درم
انار شکسته‌ای به کوزه‌ی آبی می‌افتد
پروانه‌ای ترس‌خورده

www.takbook.com

از لای سایه‌ها پرواز می‌کند
قطره آبی می‌چکد
قلب چلچله‌ای آب می‌شود
چاره‌ای نیست،
زندگی/ همین، ندانستن و ترسیدن
و پروازکردن است
ببین چه روشنایی شیرینی بر پیشانی سیب‌ها می‌درخشد!

(شمس لنگرودی، خاکستر و بانو، صص ۱۰-۹)

البته ذهنیت موجود در این اشعار به مراتب واقع‌بینانه‌تر از رمانتیک‌های سلف است و اشعار از نظر نوع نگاه و اجرا به‌روزتر و با زبانی مدرن‌تر به نظر می‌رسند:

درختان
از جشن بزرگ برگ‌ریزان
بازگشته‌اند
تا کولبار هراس خود را بگشایند
کسی به تاریکی نمی‌اندیشد
در گوشه‌ی اعماق
پسری بر بخار شیشه
رنگین‌کمانی بی‌رنگ می‌کشد...

(کسرا عنقایی، دروازه‌ی پیچک و مه، ص ۸۳)

در شعر «نسل‌های جوان یا جوان‌تر در راه رسیدن به «من» با توجه به جزئیات زندگی با اشیای ساده همگام شده است زیرا وقتی به من به عنوان یک جزء توجه شود، برآیند آن نگاه تازه‌تر به جزئیات است.»[۱۱۱] به عبارت دیگر، کلی‌نگری و کلان‌گویی رمانتیسم، گاه در این اشعار با سازه‌هایی جزیی در منظر خواننده قرار می‌گیرد. این

سازه‌ها یا وجهی تصویری دارند و یا با رویکردی غیرتصویری، در تدوین شاعر و در کنار دیگر برش‌های تألیفی، به کیفیتی شاعرانه ارتقا پیدا می‌کنند:

در پناه کتاب‌ها و نقشه‌های جهان آرمیده‌ام
پشه‌های روی نقشه
چون فلش به شهری اشاره می‌کند.
هم‌اکنون
زنی در میان پنجره
سوی ناپیدایی دست تکان می‌دهد
شاید نامش را
در روزنامه‌ی عصر بخوانم...

(فرشته ساری، قاب‌های بی‌تمثال، ص ۴۹)

عبدالعلی دست‌غیب می‌گوید: «شعر نو از یکی دو سال پیش از سال ۱۳۵۷ تا امروز سه مرحله‌ی شاخص متوالی را درنوردیده است:

الف: مرحله‌ی جنبش و شور و غلیان. در این مرحله زمانه از گرما و خروش ملتهب است...

ب: مرحله‌ی تردید و در خود نگریستن ـ رویدادهای اجتماعی جهات مثبت و منفی و متناقض دارد...

ج: مرحله‌ی به خویش آمدن و جستجوی راه طبیعی که انسان نمی‌تواند در خانه‌ی اگر و شک جا خوش کند.»[۱۱۲]

می‌توان گفت که شعر رمانتیک در این مقطع به پایان حیات فعال خود می‌رسد و دیگر شاعر بزرگی در این حیطه ظهور نمی‌کند اما این شعر و این نوع نگرش به شکلی دیگر در جریانی که بعدها به نام «شعر دهه‌ی هفتاد» شناخته شد، با چهره‌ای مسخ شده تبلور می‌یابد، یعنی در

www.takbook.com

شعر دهه‌ی هفتاد ما با نقیضه (پارودی) شعر رمانتیک مواجه هستیم. به بیان دیگر شاعر ممکن است از عبارات و یا حتی نگرش رمانتیک در شعر استفاده کند اما آن را در بافت و روند شعر به ضد خود مبدل سازد یا لااقل با لحن‌پردازی و استخدام عناصر روزمره نگاه رمانتیکی آن را تقلیل دهد:

قبول کن/ من از آن همه چهارراه قرمز آمده‌ام
قبول که نمی‌کنی/ آن‌جا آدامس/ آن‌جا سیگار هم بود
من اما برای تو گل خریده‌ام/ قبول که نمی‌کنی...

(ابوالفضل پاشا، راه‌های در راه، ص ۲۵)

از سوی دیگر شکل سنتی شعر رمانتیک هم‌چنان و تا هم اینک به عنوان جریان فرعی در شعر امروز ایران به حیات خود ادامه داده است، منتها آن‌چه که اینک از آن درخت تناور باقی مانده چیزی نیست که توجهی جلب کند و غالباً در چند شاعر کم‌مایه و در سطحی نازل پیگیری می‌شود، درحالی‌که سودای رمانتیک همیشه و همواره به عنوان نیرویی نهفته و روزآمد می‌تواند با جلوه‌هایی تازه به جهان تازه پا بگذارد و می‌گذارد.

پی‌نوشت‌ها:

۱ـ میلانی، عباس(۱۳۸۷)، تجدد و تجددستیزی در ایران، چاپ هفتم، تهران: اختران، ص۱۴۷.
۲ـ باباچاهی، علی(۱۳۸۵)، بیرون پریدن از صف، چاپ اول، تهران: مفرغ‌نگار، صص۱۳۷-۱۳۶.
۳ـ فلکی، محمود (۱۳۸۰)، نگاهی به شعر شاملو، چاپ اول، تهران: مروارید، ص۶۴.
۴ـ پاز، اکتاویو، کودکان آب و گل، ص۴۵.
۵ـ زرین‌کوب، حمید(۱۳۵۸)، چشم‌انداز شعر نو فارسی، چاپ‌اول، تهران: توس، ص۱۰۴.
۶ـ زرقانی، مهدی، چشم‌انداز شعر معاصر ایران، ص۴۷۸.
۷ـ شاکری‌یکتا، محمدعلی(۱۳۷۸)، آسمانی‌تر از خورشید، چاپ دوم، تهران: ثالث، ص۲۳۲.
۸ـ در سال ۱۳۴۸ این دو کتاب در یک مجموعه با عنوان «دو منظومه» به چاپ می‌رسد.
۹ـ زرقانی، مهدی، چشم‌انداز شعر معاصر ایران، ص۶۳۹.
۱۰ـ شمس لنگرودی، محمد، تاریخ تحلیلی شعر نو، جلد دوم، ص۸۷.
۱۱ـ نیستانی، منوچهر(۱۳۶۹)، دو با مانع، چاپ اول، تهران: بزرگمهر: صص۴۲-۴۱.
۱۲ـ اوجی، منصور(۱۳۷۱)، هوای باغ نکردیم، چاپ اول، شیراز: نوید، ص۲۰.
۱۳ـ شمس لنگرودی، محمد، تاریخ تحلیلی شعر نو، جلد چهارم، صص۱۰۰-۹۹.
۱۴ـ تمیمی، فرخ(۱۳۶۹)، گزینه‌ی اشعار، چاپ اول، تهران: مروارید، صص۴۵-۴۴.
۱۵ـ سهیلی، مهدی(۱۳۴۸)، اشک مهتاب، چاپ چهارم، تهران: سنایی، ص۱۹.
۱۶ـ حسین‌پورچافی، علی‌حسین، جریان‌های شعر معاصر فارسی، ص۱۴۷.
۱۷ـ شمس لنگرودی، محمد، تاریخ تحلیلی شعر نو، جلد دوم، ص۲۲۴.
۱۸ـ براهنی، رضا (۱۳۴۷)، طلا در مس، چاپ دوم، تهران: زمان، ص۲۹۸.
۱۹ـ شمس لنگرودی، محمد، تاریخ تحلیلی شعر نو، جلد دوم، ص۲۲. مختاری، محمد،
۲۰ـ چشم مرکب، ص۷۵.
۲۱ـ نوری‌علاء، اسماعیل(۱۳۴۸)، صور و اسباب در شعر امروز ایران، چاپ اول، تهران: بامداد، ص۹۵.
۲۲ـ اولین مجموعه شعر ابتهاج با نام «نخستین نغمه‌ها» در بردارنده‌ی شعرهای سنتی اوست و در سال ۱۳۲۵ منتشر می‌شود.
۲۳ـ شمس لنگرودی، محمد، تاریخ تحلیلی شعر نو، جلد اول، ص۴۸۸.
۲۴ـ همان، ص۶۰۲.
۲۵ـ همان، صص۲۹۴ و ۲۹۷.
۲۶ـ اخوان‌ثالث، مهدی (مرداد و شهریور۱۳۷۱). مجله‌ی کیان، سال دوم، شماره‌ی۸.
۲۷ـ پرهام، سیروس (دکتر میترا) (آذر ۱۳۳۸)، راهنمای کتاب، سال دوم، شماره‌ی ۳.
۲۸ـ ناتل‌خانلری، پرویز (مرداد۱۳۳۸)، ماهنامه‌ی سخن، سال اول، شماره‌ی، ص۵۶۴.
۲۹ـ شاملو، احمد (۱۳۲۶)، آهنگ‌های فراموش شده، چاپ اول، تهران: بی‌نا.
۳۰ـ پورنامداریان، تقی(۱۳۷۴)، سفر در مه (تأملی در شعر احمد شاملو)، چاپ اول، تهران: زمانه، ص۷۲.

www.takbook.com

۳۱ـ حسین‌پور چافی، علی‌حسین، جریان‌های شعری معاصر، صص ۳۵۱ و ۳۵۳.
۳۲ـ پورنامداریان، تقی(۱۳۵۷)، تأملی در شعر احمد شاملو، چاپ اول، تهران: آبان، ص۶۷.
۳۳ـ دست‌غیب، عبدالعلی(۱۳۷۳)، نقد آثار احمد شاملو، چاپ اول، تهران: آروین، ص۱۰۸.
۳۴ـ فلکی، محمود، نگاهی به شعر شاملو، صص ۱۷۲-۱۶۸.
۳۵ـ مجابی، جواد (پاییز و زمستان ۱۳۸۴). «شکل نوشتن خود هستم»، فصلنامه‌ی گوهران، (ویژه‌ی احمد شاملو)، شماره‌ی ۹ و ۱۰، [دو جلد]، جلد اول.
۳۶ـ براهنی، رضا، طلا در مس، ص۳۱۴.
۳۷ـ صدیق، سعید(۱۳۸۱)، «مدخلی بر شناخت اندیشه شاملو»، گیله‌وا، ضمیمه شماره۶۷.
۳۸ـ یوشیج، نیما(۱۳۸۸)، یادداشت‌های روزانه، (به کوشش شراگیم یوشیج)، چاپ دوم، تهران: مروارید، ص۲۲۵.
۳۹ـ شمس لنگرودی، محمد، تاریخ تحلیلی شعر نو، جلد اول، ص۴۷۸.
۴۰ـ زرقانی، مهدی، چشم‌انداز شعر معاصر ایران، صص۳۰۳-۳۰۲.
۴۱ـ مختاری، محمد(۱۳۷۸)، منوچهر آتشی، چاپ اول، تهران: توس، ص۷۸.
۴۲ـ شمس لنگرودی، محمد، تاریخ تحلیلی شعر نو، جلد دوم، صص۵۸۹-۵۸۸.
۴۳ـ باباچاهی، علی، گزاره‌های منفرد، ص۳۴.
۴۴ـ آتشی، منوچهر (۱۳۶۵)، گزینه‌ی شعرها، چاپ اول، تهران: مروارید، ص ۴۰.
۴۵ـ قنبری، علی(۱۳۸۴)،«برون‌گرایی در شعر منوچهر آتشی»،مجله خوانش،دوره‌اول،پیش‌شماره.
۴۶ـ زرین‌کوب، حمید، چشم‌انداز شعر نو فارسی، ص۲۱۹.
۴۷ـ نوری‌علاء، اسماعیل، صور و اسباب در شعر امروز ایران، صص۲۵۴-۲۵۳.
۴۸ـ شمس لنگرودی، محمد، تاریخ تحلیلی شعر نو، جلد سوم، صص۳۶۷-۳۶۶.
۴۹ـ مختاری، محمد، چشم مرکب، ص۷۵.
۵۰ـ همان، ص۹۵.
۵۱ـ رحمانی، نصرت (۱۳۳۳). کوچ، چاپ اول، تهران: صفی علیشاه، مقدمه.
۵۲ـ شمس لنگرودی، محمد، تاریخ تحلیلی شعر نو، جلد دوم، صص۷۷-۷۶.
۵۳ـ باباچاهی، علی (۱۳۷۷). گزاره‌های منفرد، چاپ اول، تهران: نارنج، ص ۲۵۰.
۵۴ـ زرقانی، مهدی، چشم‌انداز شعر معاصر ایران، ص۲۹۶.
۵۵ـ آشوری، داریوش (۱۳۸۷). شعر و اندیشه، چاپ پنجم، تهران: مرکز، ص۱۹۴.
۵۶ـ شمس لنگرودی، محمد، تاریخ تحلیلی شعر نو، جلد دوم، ص۲۷۷.
۵۷ـ موحد، ضیاء (۱۳۸۵)، شعر و شناخت، چاپ دوم، تهران: مروارید، ص۱۰۴.
۵۸ـ اسلامی‌ندوشن، محمدعلی(۱۳۷۰)، «سخنگوی دشت خاوران»، باغ بی‌برگی، به کوشش مرتضی کاخی، چاپ اول، تهران: کارگاه نقش.
۵۹ـ آشوری، داریوش، شعر و اندیشه، صص۲۱-۲۰.
۶۰ـ الهی، اصغر، «اندیشناک لحظه‌های سبز هستی»، باغ بی‌برگی، صص۹۸-۹۷.
۶۱ـ کاخی، مرتضی(۱۳۷۱)، صدای حیرت بیدار، چاپ اول، تهران: زمستان، ص ۴۰.

۶۲ـ مختاری، محمد، انسان در شعر معاصر، ص۵۲۱.
۶۳ـ زرقانی، مهدی، چشم‌انداز شعر معاصر ایران، ص۴۳۳.
۶۴ـ سلیمانی، فرامرز(۱۳۶۰)، شعر شهادت است، چاپ اول، تهران: موج، ص۱۱۴.
۶۵ـ براهنی، رضا(۱۳۶۶)، کیمیا و خاک، چاپ دوم، تهران: مرغ آمین، ص۸۴.
۶۶ـ حریری، ناصر(۱۳۶۵)، هنر و ادبیات امروز (گفت و شنودی با براهنی و شاملو)، چاپ اول، تهران: کتابسرای بابل، ص۳۷.
۶۷ـ فرخزاد، فروغ(۱۳۵۴)، برگزیده‌اشعار، چاپ‌چهارم، تهران: کتاب‌های جیبی، مقدمه.
۶۸ـ مختاری، محمد، انسان در شعر معاصر، ص۵۶۵.
۶۹ـ همان، ص ۵۶۰.
۷۰ـ فرخزاد، فروغ، حرف‌هایی با فروغ فرخزاد، ص۳۶.
۷۱ـ سپانلو، محمدعلی(۱۳۴۷)، «پرنده بر بام ستاره‌ای سرگردان»، جاودانه فروغ فرخزاد(به‌کوشش امیراسماعیلی، ابوالقاسم‌صدارت)، چاپ دوم، تهران: مرجان، ص۲۶۶.
۷۲ـ مشیری، فریدون(۱۳۳۴)، تشنه‌ی طوفان، چاپ اول، تهران: صفی‌علیشاه، ص۲۵,
۷۳ـ رستمی، فرشته، کشاورز، مسعود(۱۳۸۲)، رمانتیسم در اشعار فروغ فرخزاد، چاپ اول، تهران: نوای دانش، ص۳۴.
۷۴ـ سمیعی، عنایت(مرداد۱۳۷۶)، «گذر از تباهی و ادراک تعالی»، مجله معیار، شماره ۱۹.
۷۵ـ مختاری، محمد، انسان در شعر معاصر، ص۷۹.
۷۶ـ حریری، ناصر، هنر و ادبیات امروز، ص۴۷.
۷۷ـ باباچاهی، علی، گزاره‌های منفرد، ص۲۱۷.
۷۸ـ رؤیایی، یدالله(۱۳۸۶)، عبارت از چیست؟ (گردآوریِ محمدحسین مدل)، چاپ اول، تهران: آهنگ دیگر.
۷۹ـ همان، صص ۲۷۱-۲۷۰.
۸۰ـ دست‌غیب، عبدالعلی(مرداد۱۳۷۴)، «شعر نو در دهه ۶۰»، مجله شباب، شماره ۱۶و ۱۵، سال دوم، ص۵۱.
۸۱ـ آشوری، داریوش، صص۱۰۸-۱۰۷.
۸۲ـ براهنی، رضا، «اخوان شاعر بزرگ سرزنش جهان»، باغ بی‌برگی، صص۱۲۸-۱۲۷.
۸۳ـ گالتنمارک، ماکس (۱۳۶۹)، لائوتزه و آیین دائو، چاپ اول، تهران: به نگار.
ر.ک. قهرمان،دل‌آرا(۱۳۸۸)، نگرشی به مشرب باطنی‌اسلام و آیین‌دائو، چاپ اول، تهران:حکمت.
۸۴ـ چوجای و ویبرنگ چای، ترجمه ع. پاشایی(۱۳۵۴)، تاریخ فلسفه‌ی چین باستان، چاپ اول، تهران: مازیار.
۸۵ـ شمیسا، سیروس(۱۳۷۰)، نگاهی به سپهری، چاپ دوم، تهران: مروارید، ص,۱۳
۸۶ـ معصومی‌همدانی، حسین(۱۳۶۶)، «از معراج تا هبوط»، پیامی در راه(داریوش آشوری و...)
۸۷ـ حسینی، صالح(۱۳۷۱)، نیلوفر خاموش، چاپ اول، تهران: نیلوفر، صص۱۲-۱۱.
۸۸ـ مختاری، محمد، انسان در شعر معاصر، ص۷۵.

www.takbook.com

۸۹ـ شوالیه، ژان و گربران، آلن، ترجمه‌ی سودابه فضایلی(۱۳۸۵)، فرهنگ نمادها، چاپ اول، جلد چهارم، تهران: جیحون، ص۶۲۴.
۹۰ـ حریری، ناصر، هنر و ادبیات امروز، ص۴۸.
۹۱ـ بزرگمهر، ناصر(۱۳۶۷)،یادمان سهراب‌سپهری، چاپ‌اول، تهران:دفتر نشرآثار هنری.
۹۲ـ نوری‌علاء، اسماعیل، صدور و اسباب در شعر امروز ایران، ص۲۹۱.
۹۳ـ زرقانی، مهدی، چشم‌انداز شعر معاصر ایران، ص۴۶۶.
۹۴ـ شمس لنگرودی، محمد، تاریخ تحلیلی شعر نو، جلد سوم، ص۳۶.
۹۵ـ بهبهانی، سیمین(شهریور و مهر ۱۳۸۳)، شاعری که در خواب می‌سراید، مجله عصر پنج‌شنبه، شماره ۸۰-۷۹، ص۳۷.
۹۶ـ براهنی، طلا در مس، صص۶۲۳-۶۲۲ و ۶۲۵.
۹۷ـ زرقانی، مهدی، چشم‌انداز شعر معاصر ایران، ص۶۶۵.
۹۸ـ همان، ص۶۸۴.
۹۹ـ خواجات، بهزاد(۱۳۷۹)، «رفت و این رنگ‌ها را روی دست ما گذاشت»، زمزمه‌ای برای ابدیت(یادنامه بیژن جلالی)، به‌کوشش کامیار عابدی، چاپ اول، تهران: کتاب نادر.
۱۰۰ـ نادرپور، نادر(مهر ۱۳۵۱)، «درباره‌ی شعر بیژن جلالی»، ماهنامه سخن.
۱۰۱ـ قربانعلی، مهرنوش(۱۳۸۲)، چشم‌انداز شعر معاصر فارسی(بخش گفت‌وگو با مهرداد فلاح)، چاپ اول، تهران: بازتاب‌نگار.
۱۰۲ـ براهنی، رضا(۱۳۷۴)، خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم؟ چاپ اول، تهران: مرکز، ص۱۸۷.
۱۰۳ـ وقفی‌پور، شهریار(۱۳۷۶)، «مطرود امروز و قربانی فردا»، مجله معیار، شماره ۱۹، ص۹.
۱۰۴ـ براهنی، رضا(۱۳۶۹)، یارخوش چیزی است، چاپ اول، تهران: نشر ویس، ص۱۷.
۱۰۵ـ رویایی، یدالله(۱۳۵۷)، از سکّوی سرخ، چاپ اول، تهران: مروارید، ص۳۰۸.
۱۰۶ـ سلیمانی، فرامرز(دی و بهمن۱۳۶۶)، «موج سوم در شعر معاصر ایران»، مجله دنیای سخن، شماره ۱۶-۱۵.
۱۰۷ـ صالحی، سیدعلی(دی۱۳۸۱)، «نه زبان اتفاق»، روزنامه همشهری، شماره ۲۳، ص۱۶.
۱۰۸ـ قربانعلی، مهرنوش، چشم‌انداز شعر معاصر فارسی(گفت‌وگو با مهرداد فلاح)، ص۱۵۴.
۱۰۹ـ همان (گفت‌وگو با علی باباچاهی)، ص۵۹.
۱۱۰ـ همان (گفت‌وگو با عنایت سمیعی)، ص۱۰۶.
۱۱۱ـ فلکی، محمود، نگاهی به شعر شاملو، ص۱۰۷.
۱۱۲ـ دست‌غیب، عبدالعلی(مرداد ۱۳۷۴)، «شعر نو در دهه ۶۰»، مجله شباب، شماره ۱۶ و ۱۵، سال دوم، صص۴۹-۴۸.

منابع و مأخذ:

۱ـ آتشی، منوچهر(۱۳۶۹)، آهنگ دیگر، چاپ دوم، بوشهر: شروه.
۲ـ ـــــــــ (۱۳۶۵)، گزینه‌ی اشعار، چاپ اول، تهران: مروارید.
۳ـ ـــــــــ (۱۳۷۰)، وصف گل‌سوری، چاپ اول، تهران: مروارید.
۴ـ آجودانی، ماشاءالله(۱۳۸۲)، یا مرگ یا تجدد، چاپ اول، تهران: اختران.
۵ـ آرین‌پور، یحیی(۱۳۷۲)،از صبا تا نیما، [۲ جلد]، جلد دوم، چاپ چهارم، تهران: زوار.
۶ـ آشوری، داریوش و...(۱۳۶۶)، پیامی در راه [مجموعه مقالات درباره‌ی سهراب سپهری]، چاپ دوم، تهران: طهوری.
۷ـ ـــــــــ (۱۳۸۷)، شعر و اندیشه، چاپ پنجم، تهران: مرکز.
۸ـ ـــــــــ (۱۳۸۷)، ما و مدرنیت، چاپ چهارم، تهران: صراط.
۹ـ ابتهاج، هوشنگ(۱۳۳۰)، سراب، چاپ اول، تهران: زوار.
۱۰ـ ـــــــــ (۱۳۶۰)، یادگار خون سرو، چاپ اول، تهران: توس.
۱۱ـ احمدی، احمدرضا(۱۳۶۹)، قافیه در باد گم می‌شود، چاپ اول، تهران: پاژنگ.
۱۲ـ ـــــــــ (۱۳۷۲)، لکه‌ای از عمر بر دیوار بود، چاپ اول، شیراز: نوید.
۱۳ـ ـــــــــ (۱۳۷۱)، همه‌ی آن سال‌ها، چاپ اول، تهران: مرکز.
۱۳ـ اخوان‌ثالث، مهدی(۱۳۵۴)، آخر شاهنامه، چاپ چهارم، تهران: مروارید.
۱۴ـ ـــــــــ (۱۳۵۷)، بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج، چاپ اول، تهران: توکا.
۱۵ـ ـــــــــ (۱۳۷۶)، زمستان، چاپ پانزدهم، تهران: مروارید.
۱۶ـ اسماعیلی، امیر و صدرات، ابوالقاسم(۱۳۴۷). جاودانه‌ی فروغ فرخزاد، چاپ دوم، تهران: مرجان.
۱۷ـ امین‌پور، قیصر(۱۳۸۳)، سنت و نوآوری در شعر معاصر، تهران: علمی و فرهنگی.
۱۸ـ امینی، مفتون(۱۳۸۳)، فصل پنهان، چاپ اول، تهران: نگاه.
۱۹ـ ـــــــــ (۱۳۷۶)، یک تاکستان احتمال، چاپ اول، شیراز: نوید.
۲۰ـ اوجی، منصور(۱۳۷۹)، دفتر میوه‌ها، چاپ اول، شیراز: نوید.
۲۱ـ ـــــــــ (۱۳۷۱)، هوای باغ نکردیم، چاپ اول، شیراز: نوید.
۲۲ـ باباچاهی، علی(۱۳۸۵)، بیرون پریدن از صف، چاپ اول، تهران: مفرغ‌نگار.
۲۳ـ ـــــــــ (۱۳۷۷)، گزاره‌های منفرد، چاپ اول، تهران: نارنج.
۲۴ـ بازرگانی، بهمن(۱۳۸۱)، ماتریس زیبایی، چاپ اول، تهران: اختران.
۲۵ـ براهنی، رضا(۱۳۷۴)، خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم؟، چاپ اول، تهران: مرکز.
۲۶ـ ـــــــــ (۱۳۴۷)، طلا در مس، چاپ دوم، تهران: زمان.
۲۷ـ ـــــــــ (۱۳۶۶)، کیمیا و خاک، چاپ دوم، تهران: مرغ آمین.
۲۸ـ ـــــــــ (۱۳۶۹)، یار خوش چیزی است، چاپ اول، تهران: نشر ویس.
۲۹ـ بزرگمهر، ناصر(۱۳۶۷)، یادمان سهراب سپهری، چاپ اول، تهران: دفتر نشر آثار هنری.

www.takbook.com

۳۰ـ پاز، اکتاویو، ترجمه احمدمیرعلایی(۱۳۶۱)، کودکان آب و گل، چاپ اول، تهران: کتاب آزاد.
۳۱ـ پاشا، ابوالفضل (۱۳۷۶)، راه‌های در راه، چاپ اول، تهران: نارنج.
۳۲ـ پاکباز، روئین(۱۳۵۴)، بررسی هنری و اجتماعی امپرسیونیسم، چاپ دوم، تهران: رز.
۳۳ـ پورقمی، ناصر(۱۳۳۵)، شعر و سیاست، چاپ اول، تهران: مروارید.
۳۴ـ پورنامداریان، تقی(۱۳۵۷)، تأملی در شعر احمد شاملو، چاپ اول، تهران: آبان.
۳۵ـ تمیمی، فرخ(۱۳۳۵)، آغوش، چاپ اول، تهران: بی‌نا.
۳۶ـ ـــــــــ(۱۳۶۹)، گزینه‌ی اشعار، چاپ اول، تهران: مروارید.
۳۷ـ توللی، فریدون (۱۳۳۳)، رها، چاپ دوم، تهران: امیرکبیر.
۳۸ـ ـــــــــ(۱۳۸۰)، شعله‌ی کبود، چاپ دوم، تهران: سخن.
۳۹ـ ـــــــــ(۱۳۷۰)، شگرف، چاپ سوم، تهران: جاویدان.
۴۰ـ ثروت، منصور (۱۳۸۵)، آشنایی با مکتب‌های ادبی، چاپ اول، تهران: سخن.
۴۱ـ جعفری، مسعود(۱۳۷۸)، سیر رمانتیسم در اروپا، تهران: نشر مرکز.
۴۲ـ جلالی، بیژن(۱۳۶۹)، بازی نور، چاپ اول، شیراز: نوید.
۴۳ـ ـــــــــ (۱۳۴۱)، روزها، چاپ اول، تهران: مروارید.
۴۴ـ جورکش، شاپور(۱۳۸۲)، بوطیقای شعر نو، چاپ اول، تهران: ققنوس.
۴۵ـ حاکمی، اسماعیل(۱۳۷۶)، ادبیات معاصر ایران، چاپ اول، تهران: اساطیر.
۴۶ـ حریری، ناصر(۱۳۶۵)، هنر و ادبیات امروز [گفت و شنودی با براهنی و شاملو]، چاپ اول، تهران: کتابسرای بابل.
۴۷ـ حسین‌پورچافی، علی(۱۳۸۴)، جریان‌های شعر معاصر فارسی، چاپ اول، تهران: امیرکبیر.
۴۸ـ حسینی، صالح(۱۳۷۱)، نیلوفر خاموش، چاپ اول، تهران: نیلوفر.
۴۹ـ حقوقی، محمد(۱۳۷۱)، شعر نواز آغاز تا امروز [۲ جلد]، جلد دوم، تهران: روایت.
۵۰ـ حمیدیان، سعید(۱۳۸۱)، داستان دگردیسی، روند دگرگونی شعر نیما یوشیج، چاپ اول، تهران: نیلوفر.
۵۱ـ خویی، اسماعیل(۱۳۵۷)، زان رهروان دریا، چاپ سوم، تهران: جاویدان.
۵۲ـ ـــــــــ (۱۳۸۴)، زین سایه‌سار پر برگ [گزیده اشعار]، چاپ اول، تهران: نگاه.
۵۳ـ ـــــــــ (۱۳۵۱)، فراتر از شب اکنونیان، چاپ اول، تهران: جاویدان.
۵۴ـ داد، سیما(۱۳۸۳)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، چاپ دوم، تهران: مروارید.
۵۵ـ دست‌غیب، عبدالعلی(۱۳۸۶)، مدرن و پسامدرن، چاپ اول، تهران: آئینه جنوب.
۵۶ـ ـــــــــ (۱۳۷۳)، نقد آثار شاملو، چاپ اول، تهران: آروین.
۵۷ـ رحمانی، نصرت(۱۳۵۷)، حریق باد، چاپ دوم، تهران: زمان.
۵۸ـ ـــــــــ (۱۳۶۹)، در جنگ باد، چاپ اول، تهران: بزرگمهر.
۵۹ـ ـــــــــ (۱۳۳۳)، کوچ، چاپ اول، تهران: صفی‌علیشاه.

۶۰ـ رحیمی، مصطفی(دکتر میترا)(۱۳۴۵)، رئالیسم و ضد رئالیسم در ادبیات، چاپ سوم، تهران: نیل.
۶۱ـ رستمی، فرشته و کشاورز، مسعود(۱۳۸۲)، رمانتیسم در اشعار فروغ فرخزاد، چاپ اول، تهران: نوای دانش.
۶۲ـ رشید یاسمی، غلامرضا(۱۳۵۲)، ادبیات معاصر، چاپ دوم، تهران: ابن‌سینا.
۶۳ـ رویایی، یدالله(۱۳۵۷)، از سکّوی سرخ، چاپ اول، تهران: مروارید.
۶۴ـ ـــــــــ (۱۳۸۶)، عبارت از چیست؟ (گردآوریِ محمدحسین مدل)، چاپ اول، تهران: آهنگ دیگر.
۶۵ـ ـــــــــ (۱۳۷۱)، لبریخته‌ها، چاپ اول، شیراز: نوید.
۶۶ـ زرقانی، مهدی(۱۳۸۳)، چشم‌انداز شعر معاصر ایران، تهران: ثالث.
۶۷ـ زرین‌کوب، حمید(۱۳۵۸)، چشم‌انداز شعر نو فارسی، چاپ اول، تهران: توس.
۶۸ـ زرین‌کوب، عبدالحسین(۱۳۶۳)، شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب، چاپ چهارم، تهران: جاویدان.
۶۹ـ زهری، محمد(۱۳۵۷)، پیر ما گفت، چاپ دوم، تهران: رواق.
۷۰ـ ـــــــــ (۱۳۴۷)، شبنامه، چاپ اول، تهران: اشرفی.
۷۱ـ ـــــــــ (۱۳۵۱)، مشت در جیب، چاپ اول، تهران: اشرفی.
۷۲ـ ساری، فرشته (۱۳۶۸)، قاب‌های بی‌تمثال، چاپ اول، تهران: چشمه.
۷۳ـ سپهری، سهراب(۱۳۶۳)، هشت کتاب، چاپ پنجم، تهران: طهوری.
۷۴ـ سکرتان، دُمینیک، ترجمه حسن افشار(۱۳۸۰)، کلاسیسیزم، چاپ‌دوم، تهران: مرکز.
۷۵ـ سلیمانی، فرامرز(۱۳۶۰)، شعر شهادت است، چاپ اول، تهران: موج.
۷۶ـ سهیلی، مهدی(۱۳۴۸)، اشک مهتاب، چاپ چهارم، تهران: سنایی.
۷۷ـ ـــــــــ (۱۳۴۸)، عقاب، چاپ اول، تهران: امیرکبیر.
۷۸ـ سیدحسینی، رضا(۱۳۶۵)، مکتب‌های ادبی، [۲ جلد]، جلد دوم، تهران: زمان.
۷۹ـ شاکری‌یکتا، محمدعلی(۱۳۸۷)، آسمانی‌تر از خورشید [درباره‌ی فریدون مشیری]، چاپ دوم، تهران: ثالث.
۸۰ـ شاملو، احمد(۱۳۲۶)، آهنگ‌های فراموش شده، چاپ اول، تهران: بی‌نا.
۸۱ ـ ـــــــــ (۱۳۶۳)، از هوا و آینه‌ها، چاپ ششم، تهران: تندر.
۸۲ـ ـــــــــ (۱۳۶۳)، خوشه [جنگ شعر]، چاپ دوم، تهران: کاوش.
۸۳ـ ـــــــــ (۱۳۶۴)، قطعنامه، چاپ چهارم، تهران: مروارید.
۸۴ـ ـــــــــ (۱۳۷۸)، مدایح بی‌صله، چاپ اول، تهران: زمانه.
۸۵ـ شاهرودی، اسماعیل(۱۳۴۶)، آینده، چاپ اول، تهران: امیرکبیر.
۸۶ـ شفیعی‌کدکنی، محمدرضا(۱۳۵۹)، ادوار شعر فارسی، چاپ اول، تهران: توس.
۸۷ـ ـــــــــ (۱۳۵۷)، در کوچه‌باغ‌های نشابور، چاپ هفتم، تهران: توس.
۸۸ـ ـــــــــ (۱۳۵۸)، شبخوانی، چاپ اول، تهران: توس.
۸۹ـ ـــــــــ (۱۳۶۸)، موسیقی شعر، چاپ دوم، تهران: آگاه.

www.takbook.com

۹۰ـ شمس لنگرودی، محمد (۱۳۷۷)، تاریخ تحلیلی شعرنو [۴جلد]، جلد دوم، تهران: مرکز.
۹۱ـ ـــــــــ (۱۳۶۵)، خاکستر و بانو، چاپ اول، تهران: چشمه.
۹۲ـ ـــــــــ (۱۳۶۹)، قصیده‌ی لبخند چاک چاک، چاپ اول، تهران: مرکز.
۹۳ـ شمیسا، سیروس(۱۳۷۰)، نگاهی به سپهری، چاپ دوم، تهران: مروارید.
۹۴ـ شوالیه، ژان و گربران، آلن، ترجمه سودا به فضایلی(۱۳۸۱)، فرهنگ نمادها [۵جلد] جلد چهارم، چاپ اول، تهران: جیحون.
۹۵ـ صالحی، سیدعلی(۱۳۵۷)، سفر به خیر مسافر غمگین پنجاه و هفت، چاپ اول، تهران: محیط.
۹۶ـ ـــــــــ (۱۳۶۹)، عاشق‌شدن دی‌ماه، مردن به وقت شهریور، چاپ اول، تهران: خنیا.
۹۷ـ ضیاءالدینی، علی(۱۳۸۹)، جامعه‌شناسی شعر نیما، چاپ اول، تهران: نگاه.
۹۸ـ طاهباز، سیروس(۱۳۸۳)، مجموعه کامل اشعار نیما یوشیج، چاپ ششم، تهران: نگاه.
۹۹ـ عابدی، کامیار(۱۳۷۹)، زمزمه‌ای برای ابدیت [یادنامه‌ی بیژن جلالی]، چاپ اول، تهران: کتاب نادر.
۱۰۰ـ عبادیان، محمود(۱۳۷۱)، درآمدی بر ادبیات معاصر ایران، چاپ اول، تهران: گهرنشر.
۱۰۱ـ عنقایی، کسرا(۱۳۷۰)، دروازه‌ی پیچک و مه، چاپ اول، تهران: روشنگران.
۱۰۲ـ غیاثی، محمدتقی(۱۳۶۸)، سبک‌شناسی ساختاری، چاپ اول، تهران: شعله‌اندیشه.
۱۰۳ـ فرخ‌زاد، فروغ(۱۳۴۲)، اسیر، چاپ سوم، تهران: امیرکبیر.
۱۰۴ـ ـــــــــ (۱۳۶۸)، ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد، چاپ هفتم، تهران: مروارید.
۱۰۵ـ ـــــــــ (۱۳۵۴)، برگزیده اشعار، چاپ چهارم، تهران: کتاب‌های جیبی.
۱۰۶ـ ـــــــــ (۱۳۵۱)، تولدی دیگر، چاپ ششم، تهران: مروارید.
۱۰۷ـ ـــــــــ (۱۳۴۸)، دیوار، چاپ سوم، تهران: امیرکبیر.
۱۰۸ـ ـــــــــ(۱۳۴۵)، عصیان، چاپ دوم، تهران: امیرکبیر.
۱۰۹ـ فروم، اریک(۱۳۷۸)، هنر عشق ورزیدن، چاپ نوزدهم، تهران: امیرکبیر.
۱۱۰ـ فلکی، محمود(۱۳۸۰)، نگاهی به شعر شاملو، چاپ اول، تهران: مروارید.
۱۱۱ـ فورست، لیلیان، ترجمه مسعود جعفری(۱۳۸۰) رمانتیسم، چاپ سوم، تهران: مرکز .
۱۱۲ـ قبانی، نزار، ترجمه عبدالحسین فرزاد(۱۳۶۴)، شعر، زن و انقلاب، تهران: امیرکبیر.
۱۱۳ـ قربانعلی، مهرنوش(۱۳۸۳)، چشم‌انداز شعر معاصر فارسی، چاپ‌اول، تهران: بازتاب‌نگار.
۱۱۴ـ قهرمان، دل‌آرا(۱۳۸۸)، نگرشی به مشرب باطنی اسلام و آیین دائو، چاپ اول، تهران: حکمت.
۱۱۵ـ کاخی، مرتضی(۱۳۷۰)، باغ بی‌برگی، چاپ اول، تهران: کارگاه نقش.
۱۱۶ـ ـــــــــ (۱۳۷۱)، صدای حیرت بیدار [گفت‌وگوهای مهدی اخوان‌ثالث]، چاپ اول، تهران: زمستان.
۱۱۷ـ کادول، کریستوفر، ترجمه محمدعلی موسوی(۱۳۷۱)، «خصلت‌های شعر»، کتاب شعر، تهران: مشعل.
۱۱۸ـ کارو [م. در دریان] (۱۳۳۴)، شکست سکوت، چاپ اول، تهران: بی‌نا.

۱۱۹ـ ـــــــــ (۱۳۷۲)، ماسه‌ها و حماسه‌ها، چاپ دوم، تهران: اشراقی.
۱۲۰ـ کسرایی، سیاوش(۱۳۸۰)، آرش کمانگیر، چاپ دوم، تهران: کتاب نادر.
۱۲۱ـ ـــــــــ (۱۳۸۰)، با دماوند خاموش، چاپ دوم، تهران: کتاب نادر.
۱۲۲ـ ـــــــــ (۱۳۸۰)، تراشه‌های تبر، چاپ دوم، تهران: نادر.
۱۲۳ـ ـــــــــ (۱۳۴۱)، خون سیاوش، چاپ اول، تهران: امیرکبیر.
۱۲۴ـ کریمی‌حکاک، احمد(۱۳۸۴)، طلیعه تجدد در شعر فارسی، چاپ اول، تهران: مروارید.
۱۲۵ـ کیانوش، محمود(۱۳۷۱)، شکوفه حیرت، چاپ اول، تهران: آگاه.
۱۲۶ـ گالتنمارت، ماکس(۱۳۶۹)، لائوتزه و آیین دائو، چاپ اول، تهران: به‌نگار.
۱۲۷ـ گامین، گ. گ. ترجمه غلامحسین متین(۱۳۵۷)، عارف شاعر مردم،چاپ‌اول، تهران:آبان.
۱۲۸ـ گلسرخی، خسرو(۱۳۸۳)، ای سرزمین من(به‌کوشش کاوه گوهرین)، چاپ‌پنجم،تهران: نگاه.
۱۲۹ـ مختاری، محمد(۱۳۷۷)، انسان در شعر معاصر، چاپ اول، تهران: معین.
۱۳۰ـ ـــــــــ (۱۳۷۸)، چشم مرکب، چاپ اول، تهران: توس.
۱۳۱ـ ـــــــــ (۱۳۷۸)، منوچهر آتشی، چاپ اول، تهران: توس.
۱۳۲ـ مشرف آزاد تهرانی، محمود(۱۳۴۶)، آئینه‌ها تهی است، چاپ اول، تهران: جوانه.
۱۳۳ـ ـــــــــ (۱۳۷۴)، گزینه اشعار، چاپ اول، تهران: مروارید.
۱۳۴ـ مشفقی، سیروس(۱۳۴۶)، پشت چیرهای زمستانی، چاپ اول، تهران: بی‌نا.
۱۳۵ـ مشیرسلیمی، علی‌اکبر(۱۳۵۷)، کلیات مصور میرزاده عشقی، چاپ هفتم، تهران: امیرکبیر.
۱۳۶ـ مشیری، فریدون(۱۳۷۶)، آواز آن پرنده‌غمگین، چاپ اول، تهران: چشمه.
۱۳۷ـ ـــــــــ (۱۳۶۵)، پرواز با خورشید، چاپ پنجم.
۱۳۸ـ ـــــــــ (۱۳۳۴)، تشنه‌ی طوفان، چاپ اول، تهران: صفی‌علیشاه.
۱۳۹ـ ـــــــــ (۱۳۶۷)، گزینه‌ی اشعار، چاپ دوم، تهران: مروارید.
۱۴۰ـ مصدق، حمید(۱۳۶۱)، دو منظومه، چاپ نهم، تهران: امیرکبیر.
۱۴۱ـ موحد، ضیاء(۱۳۸۵)، شعر و شناخت، چاپ دوم، تهران: مروارید.
۱۴۲ـ موسوی‌گرمارودی، افسانه(۱۳۸۲)، مدرسه دارالفنون، چاپ اول، تهران: انجمن ترویج علم ایران.
۱۴۳ـ مؤمنی، باقر(۱۳۵۲)، ادبیات مشروطه، چاپ اول، تهران: گلشایی.
۱۴۴ـ میرزاده، نعمت(۱۳۴۹)، سحوری، چاپ اول، تهران: بی‌نا.
۱۴۵ـ میلانی، عباس(۱۳۸۷)، تجدد و تجددستیزی در ایران، چاپ هفتم، تهران: اختران.
۱۴۶ـ ناتل خانلری، پرویز(۱۳۷۰)، ماه در مرداب، چاپ دوم، تهران: معین.
۱۴۷ـ نادر پور، نادر(۱۳۴۸)، چشم‌ها و دست‌ها، چاپ سوم، تهران: مروارید.
۱۴۸ـ ـــــــــ (۱۳۵۶)، شام بازپسین، چاپ اول، تهران: مروارید.
۱۴۹ـ ـــــــــ (۱۳۵۴)، شعر انگور، چاپ سوم، تهران: مروارید.
۱۵۰ـ ـــــــــ (۱۳۴۴)، گیاه و سنگ نه، آتش، چاپ اول، تهران: مروارید.
۱۵۱ـ نوری‌علاء، اسماعیل(۱۳۴۸)، صور و اسباب در شعر امروز ایران، چاپ اول، تهران: بامداد.

www.takbook.com

۱۵۲ـ نیستانی، منوچهر(۱۳۶۹)، دو با مانع [مقدمه‌ی فرامرز سلیمانی]، چاپ اول، تهران: بزرگمهر.
۱۵۳ـ ولف، جانت، ترجمه نیّره توکلی(۱۳۶۷)، تولید اجتماعی هنر، چاپ اول، تهران: مرکز .
۱۵۴ـ ولک، رنه(۱۳۸۸)، تاریخ نقد جدید، جلد دوم، چاپ سوم، تهران: نیلوفر.
۱۵۵ـ هاوزر، آرنولد، ترجمه امین مؤید(۱۳۶۲)، تاریخ اجتماعی هنر [۴ جلد]، جلد سوم، چاپ اول، تهران: دنیای نو.
۱۵۶ـ هنرور شجاعی، تقی(۱۳۵۷)، در ابر بار گرم تموز، چاپ اول، تهران: آوا.
۱۵۷ـ هیوم، تی. ای، ترجمه محمود نیکبخت(۱۳۷۱)، «دیدگاه رمانتیک و کلاسیک نو»، کتاب شعر، تهران: مشعل.
۱۵۸ـ یاحقی، محمدجعفر(۱۳۷۹)، جویبار لحظه‌ها، چاپ دوم، تهران: جامی.
۱۵۹ـ یزدانجو، پیام(۱۳۸۱)، ادبیات پسامدرن، چاپ دوم، تهران: مرکز.
۱۶۰ـ یوشیج، نیما(۱۳۵۱)، ارزش احساسات و پنج‌مقاله در شعر و نمایش، چاپ‌دوم، تهران:توس.
۱۶۱ـ ــــــــــ (۱۳۶۳)، حرف‌های همسایه، چاپ پنجم، تهران: دنیا.
۱۶۲ـ ــــــــــ (۱۳۸۸)، یادداشت‌های روزانه(به‌کوشش شراگیم یوشیج)، چاپ دوم، تهران: مروارید.

از دکتر بهزاد خواجات منتشر شده است:

۱ـ چند پرنده مانده به مرگ؟ (مجموعه شعر)، **نشر نارنج، ۱۳۷۸.**
۲ـ جمهور (مجموعه شعر)، **نشر نیم‌نگاه، ۱۳۸۰.**
۳ـ منازعه در پیراهن(مجموعه نقد ادبی)، **نشر رسش، ۱۳۸۱,**
٤ـ مثل اروند از درِ مخفی (مجموعه شعر)، **نشر داستان‌سرا، ۱۳۸۲.**
۵ـ زبان و ادب فارسی (درس‌نامه‌ی دانشگاهی)، **نشر داستان‌سرا، ۱۳۸۲.**
٦ـ حکمت مشاء (مجموعه شعر)، **نشر پکا، ۱۳۸۸.**

www.takbook.com

www.takbook.com