

فصل نوزدهم - موج سوم

جریان تئوریک دیگری که در دهه ۶۰ مطرح شد و مورد توجه قرار گرفت، با نام «موج سوم» شناخته شده است. این جریان (که ادعای گشودن افق های تازه ای از نوآوری را در ساحت تئوری شعر و، در نتیجه، در شعر داشت) کم و بیش مورد بحث نظریه پردازان جدید شعر فارسی، که هنوز تا ماندگاری و تسلط موثر بر جریانات ادبی، راهی بلند در پیش رو دارند، قرار گرفته است. از اینان من به نام چهار تن اشاره می کنم: فرامرز سلیمانی، سید علی صالحی، رامین احمدی و محمود فلکی.

نخستین کس از اینان فرامرز سلیمانی است که، در دی ماه ۱۳۶۶، به جمع بندی ی دست آوردهای شعری ی آن دهه و استخراج چارچوبی تئوریک برای این جمع بندی اقدام کرد و گویا هم او بود که نام «موج سوم» را پیشنهاد نمود. او در مورد این پیشنهاد می گوید:

«در دوره ای که از سال ۱۳۰۰ شروع می شود، نیما و بعدها

۱۸۲ تئوری ی شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

شاگردانش را که شعر را تا پایان دهه ۳۰ بردند، به موج اول تعبیر کردیم؛ از شعر انقلابی ی نیسانی تا شعر شکست اخوان و دیگران و آغاز دگرگونی های شعر معاصر ایران. موج دوم شعر دهه های ۴۰ و ۵۰ است و شاعران حرکت هائی مانند موج نو، شعر حجم، و موج ناب.^۱ و بالاخره شعر دهه ۶۰ را، که شعر انقلاب و جنگ است، شعر موج سوم عنوان کردیم که از زبان سیاسی و اجتماعی در سال های پیش و پس انقلاب به زبانی تازه رسید.^۲ او در سال ۱۳۶۶ شاعران موج سوم را شاعرانی خواند که «فرزندان انقلاب و جنگ اند. دشمنی را به زانو در آورده اند و با دشمنی بیگانه رویارویند. جان و مال و زندگیشان را در این راه گذاشته اند و این ها همه در کلامشان و آوازشان پژواکی آشکار یافته است».^۳

من فکر می کنم که در این کتاب به قدر کفایت نشان داده ام که چرا نمی توان شعرهای نوی سروده شده در بین سال های ۱۳۰۰ تا ۱۳۴۰ را یکجا و در یک گروه قرار داد و اگر قرار بر گروه بندی های عام هم باشد،^۴ چاره ای جز این نیست که به وجود سه دوره ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰، از ۱۳۲۰ تا ۱۳۴۰، و از ۱۳۴۰ تا ۱۳۶۰ قائل شویم. در این صورت، اگر قرار باشد که هر یک را یک «موج شعری» بخوانیم، آنچه فرامرز سلیمانی «موج سوم» می خواند باید به «موج چهارم» تغییر نام یابد.

اما نکته در این است که آیا آنچه در زیر عنوان «شعر موج سوم» جمع بندی ی تئوریک می شود واقعاً از تشخیص ویژه برخوردار است یا نه؟ سلیمانی ویژگی ی شعر موج سوم را این گونه تئوریزه می کند: «مشخصات اصلی و متمایز کننده این دوران، بیان تصویری و ایجاز است». و توضیح می دهد که: «از شاعران معاصر، چه کلاسیک های

موج سوم ۱۸۳

معاصر مانند فروغ، سپهری، شاملو و اخوان که در شعرشان به اشباع رسیده اند و تجربه تازه ای نمی کنند، و چه آتشی و رویانی که همچنان به جستجو و کشف افق های تازه ادامه می دهند، این ها سنت های شعر معاصر را تشکیل می دهند. اما شاعر امروز از سنت ها به عنوان سکوی پرتاب استفاده می کند و خود قاعده ها و سنت های تازه ای را پدید می آورد، بی آنکه بدان قناعت کند.^۵

بیان تصویری و ایجاز؟ آیا همین دو نکته برای ساختن يك «موج»، آن هم موجی که بتواند شعر از ۱۳۰۰ تا ۱۳۴۰ را در یکسو، و شعر ۱۳۴۰ تا ۱۳۶۰ را در سوی دیگر خود بنشانند کافی است؟ آیا در این دو خصیصه کدام نکته نوینی نهفته است که بتواند موج جدیدی را همدوش موج های دوگانه پیش از قیام ۵۷ روانه ساحل ادبیات ما کند؟ آیا فقط با استناد به این که شعر دهه ۶۰ پس از يك قیام گسترده اجتماعی ساخته شده و به مضامینی مربوط به «انقلاب» و «جنگ» پرداخته است می توان به پیدایش نوعی شعر تازه قائل شد؟

گفتم که دوره بندی ی ثنوریک تاریخ شعر با دوره بندی های اجتماعی ی همان تاریخ می تواند متفاوت باشد. اما در اینجا، و به قول علی باباچاهی، «در برخورد با این سه موج، گاه تحول شعری و گاه تحولات اجتماعی مبنای کار قرار می گیرد».^۶ صدور این بخشنامه که چون انقلاب شده پس بلافاصله شعر نوینی خواهیم داشت، بیشتر به يك خوش خیالی می ماند تا به نظری واقع گرایانه. اما، البته، این سخن نمی تواند نافی ی امکان همزمان شدن يك انقلاب اجتماعی با يك انقلاب ادبی یا شعری شود، مگر آنکه بخواهیم لزوماً رابطه ای علی در بین آنان برقرار کنیم. پس، برای

لحظه ای تلازم علی ی قیام ۵۷ و پیدایش موج سوم را به کناری گذاشته و به این پرسش می پردازیم که چرا این شعر با شعرهای گذشته (در اینجا یعنی پیش از ۵۷) متفاوت است؟ و در برابر این پرسش آنچه در دستمان باقی می ماند همان دو ضابطه «بیان تصویری و ایجاز» است که هیچ کدامشان تازه نیستند و از میراث ها (یا، بقول سلیمانی، سنت ها) ی شعر موج نو محسوب می شوند.

دیدیم که چگونه تئوری ی مستتر در شعر موج نو حاوی ی هر دوی این پیشنهادها بوده است.^۷ حتی دیدیم که گرایشات دوگانه موجود در شعر موج نو، نسبت به این دو اصل، موجب آن شد که موج نو به دو شاخه «شعر حجم» (ایجاز در کلام) و «شعر تجسمی» (تصویرسازی) تقسیم شود. پس، واقعیت آن است که گروهی از شاعران نوآور دهه ۶۰ تنها کوشیده اند تا دو پاره شعر موج نو را با هم مجدداً آشتی دهند. و به این اعتبار آنها نیز در مسیر «بازگشت» حرکت کرده اند، منتهی بازگشت آنان نه به شعر کلاسیک یا شعر نیمائی، که به سوی شعر موج نو بوده است.

البته اغراق منکری است اگر بخواهم تمایل به ایجاز را یکسره به «شعر حجم» نسبت دهم. چرا که به نظر می رسد آنچه که در حوزه «شعر تجسمی» و با نام «شعر سازی» مطرح شد بزرگترین دستمایه آنچه هائی باشد که در دهه ۶۰ نام «شعر موج سوم» را برای خود برگزید.

رامین احمدی، در مقاله جالب خود در نشریه «ایرانشناسی»^۸ در شکل تازه تری به تحلیل شعر موج سوم می پردازد و آن را نه تنها وامدار میراث تصویرسازی و ایجاز زیبایی ی پیشنهادی موج نو می داند بلکه، بر اساس تئوری های «لاکان»، نظریه پرداز مشهور فرانسوی، معتقد است که

این شعر آشنفتگی و شتاب ناشی از يك «اسکیزوفرنی» شاعرانه را نیز از شعر موج نو گرفته و در خود کمال بخشیده است.^۹ او، همچنین، از موج سومی ها نقل می کند که:

«فرصت نه بدان میزان است که از بالا بر پهنه بیکران بنگری و به تأملی دراز بنشیننی که موج می آید و از سرت می گذرد و فریادت به خاموشی می گراید» ... «شاعر معاصر، نو و تازه و پرطراوت است. تازگی، تحول، حرکت و شتاب موج وار، از مشخصات دوران معاصر است» ... «شاعر امروز سراپا عریان به دیدار جهان می شتابد و کشف هستی را با ابهام و ایهام و خیال و کلام بر عهده دارد. شتاب زمان او را نیز به شتاب وا می دارد».^{۱۰}

رامین احمدی این سخنان را، که صدها نمونه دیگرش را می توان در نوشته های خیال انگیز و زیبای سیدعلی صالحی نیز دید، نوعی توصیف شعر احمد رضا احمدی می داند و این نکته را نمی گوید که «شتاب و پرش و جست زدن»، هر سه از اصول اعلام شده «شعر حجم» بوده اند.^{۱۱}

در عین حال به نظر می رسد که مقصود واضعین اصطلاح موج سوم از «ایجاز»، از یکسو «کوتاه گوئی» و، از سوی دیگر «فشرده گوئی» باشد. اما کوتاه گوئی نتیجه همان دعوتی است که، در سرآغاز دهه ۵۰ و در کارگاه شعر، به صورت پیشنهاد «شعرک سازی» عنوان شده بود. در آن زمان، همانگونه که در کتاب حاضر به تفصیل شرح داده ام،^{۱۲} منظور ایجاد جریانی با عنوان «شعرک سازی» نبود بلکه، در متن شعر موج نو و شعر تجسمی، «شعرک» کوچک ترین واحد يك شعر محسوب می شد و شاعران جوان دعوت می شدند که ابتدا در زمینه ساختن شعرک به تمرین بپردازند و

۱۸۶ تئوری ی شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

سپس، از ترکیب شکیل و ارگانیک این شعرک ها به شعر برسند. به نظر می رسد که شاعران کم حوصله دهه ۶۰، به خصوص آنان که از «شعر حجم» می آمدند، شعرک سازی را يك کار شاعرانه مستقل تلقی کرده و یکسره به این کار پرداخته باشند. بر این کار ایرادی منطقی وارد نیست. در گذشته هم، به خصوص بر اساس بخشنامه «استقلال ابیات»، می شد هر بیت يك غزل را «شعرک» خواند و موارد بسیاری نیز دیده شده که برخی از شاعران تنها به «ارسال بیت» اکتفا کرده باشند. نادرپور، که این نوع شعر را «شعر قطره چکانی» می خواند و اعتقاد دارد که «پسند ایرانی» به آن علاقه ای ندارد، معتقد است، که ریشه این شعرک ها از یکسو در هایکوهای ژاپنی و از سوی دیگر در «رباعی» است.^{۱۳}

اما علی باباچاهی بین هایکو و رباعی سازگاری نمی بیند و چنین توضیح می دهد: «در این که این شعرهای تند و تصویری میراث رباعی باشند قدری تردید جایز است... البته کمیّت رباعی همیشه به معنی ایجاز نیست. یعنی این کمیّت، رباعی را به هایکوی ژاپنی تبدیل نمی کند، بلکه به لحاظ ایجاز، نه به دلایل محتوایی، با آن شباهت زودگذری دارد».^{۱۴}

همچنین دیگران، مثلاً رامین احمدی، نیز به تشابه بین «شعرک» و «هایکو» ی ژاپنی اشاره کرده اند. احمدی می نویسد:

«تأثیر هایکو بر شعر معاصر ایران به موج سوم اختصاص ندارد و، همانطور که اخوان اشاره می کند،^{۱۵} شعرک ها و شعرک سازان (در) قدیم هم بوده اند. تصور می کنم منظور اخوان هم سال های ۴۰ تا ۵۰ باشد و فی المثل صفحات کارگاه شعر مجله فردوسی که زیر نظر اسماعیل نوری علا منتشر می شد. در بین شعرک سازان این دوره عمر فاروقی و

تیمور ترنج از همه معروف ترند. من بر این ها برخی از اشعار فرخ تمیمی و محمد زهری را هم می افزایم.^{۱۶} و من نیز اکثر «لبربخته» های رویائی را به این فهرست اضافه می کنم.

به هر حال، بی آنکه بخواهم به ارزیابی ی کار این نوع شاعران دهه ۶۰ بپردازم، اعتقاد دارم که از نظر تئوری ی شعر، آنان صرفاً به برخی از موارد شعر موج نو بازگشته اند، کاری که اگر در مسیر اكمال حرکت کند می تواند نوید بخش باشد. حضور برخی از شاعران موج نوئی، هم از شعر حجم و هم از شعر تجسمی، در بین کسانی که نظریه پردازان جدید آنها را جزو شاعران موج سوم می دانند خود تأکیدی بر سخن من است: محمد رضا اصلانی، سید علی صالحی، محمد مهدی مصلحی، هوشنگ چالنگی، هرمز علی پور، شاپور بنیاد، و...

در این مورد رضا براهنی می نویسد: «آنچه به نام شعر موج سوم چاپ شد، از جاها و نام ها و کتاب ها و شاعرهای مختلف برداشته شده بود. علاوه بر این، آنچه به نام موج سوم معرفی شده، به مراتب بهترش در جزوه های شعر اسماعیل نوری علا در اواسط دهه ۴۰ چهل تا پنجاه، معرفی شده بود.»^{۱۷} و یا «موج سومی ها به ندرت به موج نو اشاره می کنند، در حالیکه به راحتی می توانند برگردند و در چارچوب کارهایی قرار بگیرند که زمانی اسماعیل نوری علا جزوه جزوه چاپ می کرد. منتها اگر بر موج نو، به رغم عدم تشکل، تازگی حاکم بود و گهگاه تصادف های سوررئالیستی ی بارقه های بدیعی ی جدیدی را در برابر می نشانند، در موج سوم اصلاً تعمد در تصویرسازی، یا عکسبرداری ی ساده از طبیعت، و یا گزارش نویسی از تاریخ و جغرافیا به چشم می خورد.»^{۱۸}

۱۸۸ تئوری ی شعر - از «موج نو» تا «شعر عشق»

۱۹. موج سوم

۱. من دقیقاً نمی دانم که اشاره سلیمانی به کدام جریان شعری است که با نام «شعر ناب» مشخص می شود. بحث شعر ناب از همان نیمه اول دهه ۴۰ مطرح بود و ما هرگونه کوشش برای بیرون راندن عناصر غیر شعری (همچون داستان گفتن و فلسفیدن و غیره) را حرکتی به سوی ناب شدن شعر تلقی می کردیم. اما من به یاد ندارم که گروه خاصی نام کارشان را «شعر ناب» بخوانند. در واقع «شعر ناب» نام دیگر «شعر موج نو» بود.

شعرشان نمی آید؟ آری، هنگامی که همه ضابطه ها از میان برنیزد، و دوع ها با دو شاپ ها در آمیزد، جز این هم انتظاری نباید داشت. (نادر نادرپور. «در مصاحبه با صدرالدین الهی: «طفل صد ساله ای به نام شعر نو». روزگار نو، چاپ پاریس، بخش ۱۷. مهر ۱۳۷۲. صفحه ۶۱)