

بخش دوم – از «موج نو»...

فصل بیستم – «بازگشت» و نوآوری های دهه ی شست

یکی از کسانی که، بدون ذکر نام «شعر موج سوم»، به توضیح تئوریک جریانات شعری دهه ۶۰ پرداخته محمود فلکی است که از شاعران شعر تجسمی بود و اکنون، در خارج کشور، به خصوص با موضع گیری در برابر شعر حجم، نامی مطرح یافته است. پرداختن به جزئیات و نحوه احتجاج این نویسنده نیز خالی از فایده نیست.^۱ او در بررسی ی آنچه در دهه ۶۰ اتفاق افتاده از آنجا شروع می کند که «در آستان انقلاب، شعر (ابتدا) کوشید بیان صریح تری بیابد». در این راستا، شاعران جوان از شیوه های مسلطی استفاده کردند که پیش از قیام رواج داشتند. این «شیوه های مسلط»، دو گونه بودند: الف) شعر آزاد نیمائی و شعر سپید شاملوئی، و ب) شعر اعتراضی. اما با دگرگونی ی سریع اوضاع سیاسی (که، به زبان من خواننده فلکی می شود: تسلط سرکوب و اختناق)، این دو گونه شعر، هر يك به دلیلی، «دیگر نمی توانستند پاسخگوی نیاز زمانه باشند».

در دید فلکی، شعر نیمائی - شاملوئی از آن جهت بر دوران قبل از قیام مسلط شده بود که دارای زبان، هارمونی و به طور کلی ساختار نوینی بود که با ذهنیت برآمده از نیاز زمانه همخوانی بیشتری داشت. اما این شعر «بیش از هر چیز از عناصر تحمیلی سمبلیک رنج برده است»؛ عناصری که «به علت حضور اختناق و برای پرده پوشی و گریز از فشار ناشی از واقع گویی» بر شعر تحمیل شده بودند. یعنی، در تعبیر من از سخنان فلکی، تحمیل این «عناصر سمبلیک»^۲ خود به خود شعر نیمائی - شاملوئی را (چه قیام اتفاق می افتاد و چه نمی افتاد) از نفس انداخته بود و، با پیش آمدن قیام، دیگر از چنین شعری نمی شد استفاده کرد.

اگرچه این حرف ممکن است در مورد دوران «بهار آزادی» صادق باشد اما باید دید که آن عناصر «سمبلیک» چگونه کارائی ی خود را در اختناق هرچه شدیدتر پس از قیام از دست دادند؛ چرا که در چنان محیطی انتظار می رود که این شگردهای گریز از سانسور هرچه بیشتر بر شعرها مسلط شوند. شاید هم قصد فلکی آن باشد که سانسورچیان جدید دیگر معنای «سمبل» ها را می دانستند و نمی شد مثل گذشته آنها را فریفت. یا نه، شاید می خواهد بگوید که «نیازهای زمانه» دیگر نیازی به این «سمبل» ها نداشتند. در این صورت چرا شاعر تا همین دیروز آن «سمبل» ها را به کار می برد تا حرفش را بزند و پس از قیام دیگر محتاج آن ها نبود؟ آیا منظور آن است که خفقان صد برابر شده پس از قیام آن چنان روشنفکر ما را در محاصره گرفته است که او حتی جرأت فکر سیاسی کردن را هم ندارد، چه رسد به جرأت به کار بردن سمبل های پیش از قیام را؟ فلکی در این مورد سکوت می کند؛ سکوتی که با توجه به محل چاپ مقاله (تهران)

قابل درک است.

فلکی می گوید که آن نوع دیگر از «شعر مسلط»، که با عنوان «شعر اعتراضی» از آن یاد می شود نیز «دیگر پاسخگوی نیاز زمانه نبود». چرا؟ او البته توضیح نمی دهد که، در زیر سرنیزه دستگاه حاکم، اول شعری که سر بریده می شود همین شعر است؛ والا، اگر شرایط اجتماعی ایجاب کند، اولین و فراگیرترین نوع شعری هم که اوج می گیرد همین شعر خواهد بود و می گوید «از شاخص های درونی ی این نوع شعر، یکسونگری و محدود یا ساده کردن اندیشه و هستی بود»^۲.

به هر حال، نکته در این است که، به بیان فلکی در آن مقاله، «فروکش هیجانات آغازین سیاسی، کم رنگ یا بیرنگ شدن جذابیت بسیاری از نیروها، بی اعتبار شدگی ی بسیاری از باورها و ارزش های پیشین، حضور اندیشه ها، یافت ها و حسیت های تازه، (از یکسو و، از سوی دیگر) پدیداری ی واقعیت ها و رخ داده های سرگیجه آور، و بروز لحظه های شگفت آور و گاه کابوس وار» به پیدایش شرایط لازم برای تحول ادبی انجامید و، در نتیجه، جستجوی شاعر برای یافت زبان و بیان نوین آغاز شد؛ چرا که شاعر نوجوی امروز «در جستجوی زبان و ساختاری بود که هریتش را با شرایط جدید همسر کند». شاعر، در طی ی این جستجو، به برخی تجربه های پیشین شعری نظر عنایتی یافته و گاه، برای گریز از نفوذ پسند مسلط، به ویژگی های دوره پیشین رجوع می کند. و این «ارجاع» ناگهانی به تازگی های شعر شاعر پیشین نشانه نیاز شاعر است به رهیافت و خروج از شیوه های مسلطی (یعنی شعر نیمائی، شاملوئی و اعتراضی) که دیگر زبان و بیانشان پاسخگوی نیاز زمانه نیست».

از دیدگاه فلکی، شاعر دهه ۶۰، در این جریان بازگشت، ابتدا به ناچار به گرتة برداری «از فرآورده های دم دست داخلی» می پردازد. اما این «فرآورده های دم دست» که شاعر دهه ۶۰، در گریز خود از آن دو نوع شعر مسلط، به آنها «رجوع» کرده است کدامند؟ فلکی، در این راستا، از سپهری و رویائی، و تا حدودی احمد رضا احمدی، به عنوان «شاعرانی که در کنار شعرهای نیمائی و شاملوئی، زندگی شعری نسبتاً(؟) مستقل خود را داشتند» نام می برد؛ با این توجه که «شعر سپهری، به علت نداشتن عمق، در محدوده معین خود ایستا شده است»، و شعر رویائی نیز با «حساسیت نوین همخوان نیست» و «تقلید از موج های از پافتاده پیشین (هم) مانع از حرکت مستقل می شود».

بدینسان، فلکی کلاً همه کوشش های شعری ی دیگر در دهه ۴۰ را - یعنی شعر شاعران منفردی همچون سپانلو، و یا شاعران متشکلی همچون شاعران موج نو، شعر حجم، و شعر تجسمی (که خود او برای نخستین بار در آن قد کشیده و مطرح شده است) را- نادیده می گیرد و به این نکته اساسی توجه ندارد که شعر فارسی، پیش از قیام ۵۷ نیز، فرسنگ ها از شعر نیمائی و شاملوئی و اخوانی دور شده بود و این واقعیت نه بر اثر فشارهای ناشی از «نیازهای زمانه»، که بر اثر پی گیری ی جدی ی کسانی چون رضا براهنی و خود من در کار تجربی و توضیحی و توجه فنی به تعریف شعر و تفکیک آن از سایر انواع ادبی، رخ کرده بود.

باری، بنا بر نظرات تئوریک فلکی، آنگاه که ارجاع به گذشته جوابی مکفی برای شاعران اصیل دهه ۶۰ فراهم نمی کند، ارزش های مستقل و نوینی در شعر آنان متظاهر می شود که فلکی از آنها به عنوان «تنش های

شعری ی جدید» که در «جستجوی ذهنیت، زبان و بیان نوین است» سخن می گوید. اما جمع بندی ی او گواه آن است که این جستجو هنوز راهی به جایی نبرده است. او می نویسد:

«در هر حال، همه این گونه ارجاعات به شعرهای پیشینی که عموماً در سایه و حاشیه قرار داشتند، نشانگر روند تثبیت نشدگی ی نوآوری در شعر ماست و یا شاید نشانه حضور نوعی بحران در شعر».

به راستی هم کدام يك از این پدیده های جلوه گر در شعر دهه ۶۰ را می توان حاصل موضع گیری ی شاعران این دهه در برابر شعر «نیمائی- شاملوئی» و شعر «اعتراضی» دانست؟ کدام يك از این ویژگی ها در شعر غیرنیمائی ی خاصی، که ابتدا به نام «موج نو» شناخته شد و سپس به دو شاخه «شعر حجم» و «شعر تجسمی» منقسم گردید، وجود نداشت که تاریخ شعر ما باید منتظر فرارسیدن قیام سیاسی ۵۷ و پی آمدهای دهشتناک آن می ماند تا شاعران دهه ۶۰ بیایند و به کشف آنها نائل شوند؟ و به راستی، جز در حوزه اندیشه عام و محتوای برگرفته از زندگی ی روزمره، که مخصوص شعر نیست و به شرایط روزمره زندگی ی شاعران مربوط است، شعر دهه ۶۰ (آن هم در وجه اصیل خود و نه در جنبه تقلیدی اش)

کدام یافته تازه ای را بر دست آوردهای دو دهه پیش از خود افزوده است؟ من همچنان اعتقاد دارم که شعر دهه ۶۰ نه موجبات و نه توانائی آن را داشت که به خیزشی نوتر از شعر دهه ۱۳۴۰ دست زند و تنها باید فرصت می یافت تا تجربه ها و دست آوردهای گذشته را، که در خفقان سیاسی ی قبل از قیام و هیاهوی سیاسی پس از آن گم شده بودند، به سطح آگاهی خود باز آورد. و اتفاقاً نه تنها این فرگشت هنوز به انجامی مشخص نرسیده

است بلکه آن جریان «ارجاع»، به قول فلکی، و «ارتجاع»، به بیان من، بزرگترین ضربه را بر همین فرگشت زده است.

شعر دهه ۶۰، همانگونه که قبلاً گفتم و نشان دادم، در وجه اصیل خود و از لحاظ مناظر تئوریکش، چیزی نبود جز ادامه بطنی کوشش های شعری دهه ۴۰ و نیمه اول دهه ۵۰ که در کشاکش های سیاسی ی نیمه دوم دهه ۵۰ از نفس افتاده بودند؛ آسمان که بخواهیم عضلاتی کرخ شده و خواب رفته را پس از بستری شدنی طولانی ورزش دهیم و به حال اول برگردانیم. هدف شاعر دهه ۶۰، در بهترین وضعیت خود، «ادامه» ی راهی بود که سیر حوادث تاریخی فرگشت آن را چند سالی متوقف کرده بود. به عبارت دیگر، در حوزه شعر اصیل، و با فروکش آتش قیام، ما با شعر نوینی روبرو نبودیم که به نامگذاری های تازه و تعیین خط مشی های جدید نیازمند باشد. شاعر ضربه خورده تنها می کوشید حوادث پیش از ضربه را به یاد آورد و راه خود را ادامه دهد.

۲. «بازگشت» نوآوری های دهه ۶۰

۱. محمود فلکی. «نوآوری یا بازگشت به گذشته». آدینه. چاپ تهران. شماره ۸۲. تیر ۱۳۷۲.

۲. من اعتقاد دارم که استفاده از واژه «سمبلیک» غلط است و باید به جای آن از واژه «تثبیلی» استفاده کرد.

۳. آیا به راستی یکسو نگری و محدود یا ساده کردن اندیشه هستی جزو شاخص های درونی ی شعر هستند؟ منظور از این یکسو نگری چیست؟ یعنی اینکه شعر نباید با ایدئولوژی در تماس باشد؟ منظور از ساده کردن اندیشه و هستی چیست؟ یعنی اینکه شاعر نباید همه هستی را در تضادهای طبقاتی و خراستاری عدالت اجتماعی خلاصه کند؟ و به اصطلاح مشهور، «شعر» نباید «شعار» باشد؟ به راستی نمی دانم چرا نمی خواهیم این نوع شعر را، جدا از اندیشه ای که در آن است، نیز مورد نقد زیباشناختی قرار داده و نشان دهیم که با کدام يك از ضوابط هنری ارزش این شعر از گروها گروه شعر غیرسیاسی یا «غیراعتراضی» پیش از قیام متفاوت است و بر آنها برتری دارد؟ چرا اینقدر شتاب داریم که پرونده شعر سیاست گرا را ببندیم و خود را خلاص کنیم؟