

افسانه شیرشاهی: کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی

ریشه های شعر سپید

چکیده :

نیما، نقطه عطف اول شعر معاصر است و پس از او، بی تردید شاملو نقطه عطف دومی است که قلمروهای تازه برای شعر فارسی کشف کرد. هرچند ساختار شعر نیمایی، چیزی است متفاوت با شعر کهن که عمدتاً از راه گذشتن اوزان عروضی یا کوتاه-بلندنویسی سطرها پدید می آید و باعث گسترش آهنگ می شود اما در شعر نیما، هنوز عنصر وزن عمل می کند، در حالی که در شعر سپید همه عاداتهای وزنی به کلی کنار گذاشته می شود و این خطر وجود دارد که با آشنایی زدایی از وزن عروضی و نیمایی، شعر به دامان نثر در غلتد، همانگونه که در برخی آثار مرحله نخست کار شاعری شاملو و دیگران شاهد آن بودیم، ولی بعدها شعر سپید شاملو به گونه ای نظام یافت که خلأ وزن را پر کرد. بنابراین « شعر سپید مطلق و مجرد است و می باید نامی دیگر از برای آن جست. چرا که غرض از شعر سپید « نوعی از شعر» نیست یا چیزی است نزدیک به شعر بی آنکه شعر باشد و نزدیک به یک « نوشته» بی آنکه منطق و مفهوم آن منطق و مفهومی باشد که تنها با نوشتن، مرادی از آن حاصل آید. گاه نقاشی است، اما نمی توان به مدد نقاشی بیانش کرد. گاه رقص است، بی آنکه هیچ حرکتی بدان تحقق باشد. گاه شعر است و از آن گذشته وزن و قافیه ای طلب می کند. تلاش می کند که نظمی به خود بگیرد، گاه فلسفه و گاه عکاسی است. کودک بهانه جویی است که بر هر چیز چنگ می اندازد»^۱.

از منظری دیگر این نوع شعر، همچون درختی است با ریشه های گوناگون که از سویی ریشه هایی در ادبیات مدرن و پسامدرن غرب دارد از سوی دیگر در ادبیات و رویدادها و تحولات اجتماعی و سیاسی و ادبی معاصر ایران پایه می گیرد و می بالد که ابتدا در شعر پیشگامان شاملو به گونه ای نابالغ ظهور می کند و سپس در شعر او با طی مراحل به تکامل می رسد و پس از او نیز موفق یا ناموفق ادامه می یابد. در این میان، مخالفت نیما یا نیماییان نتوانست مانع از ظهور این نوپدیده گردد.

شعر سپید از سویه سوم نیز در اعماق و لایه های زیرین زبانی و نحوی و ساختاری و معنایی متون گذشته به ویژه نثر کهن پارسی ریشه زده است. به همین دلیل نثر شاعرانه کهن را به یادمان می آورد. بدین جهت، شاملو به جای توجه به وزن عروضی و موسیقی بیرونی به موسیقی درونی و گزینش وسواس آمیز واژگان در محور همیشینی و جانشینی و دقت در هماوایی آنها بیش از پیش روی می آورد و این همه را مرهون توجه به نثر شاعرانه گذشته پارسی است. شعر او را شاخه ای از شعر منثور، شاخه ای از شعر نو، شعر بی وزن، شعر سپید نام داده اند.

کلید واژه ها: شعر سپید، نثر شاعرانه، احمد شاملو، ریشه ها، ادبیات مدرن

حریری، ناصر؛ درباره هنر و ادبیات، گفت و شنودی با احمد شاملو، آویشن و گوهرزاد، بابل، ۱۳۷۳، ص ۲۳^۱

«شعر امروز ایران، دو آغاز کننده‌ی جدی دارد؛ نیما و شاملو. شعر یکبار با نیما، متحول گردید و با شاملو دگرگون شد. اگرچه نیما راه گشای شعر امروز ایران است اما با حفظ نوعی وزن و قافیه، پیوند خود را با ادب قدیم حفظ کرد ولی شاملو، آزادسازی شعر از قیود سنتی وزن عروضی و تبعات آن را ضروری می‌کند و دوره جدیدی در شعر فارسی آغاز می‌کند.»^۱ اگر شاعران دیگری همچون عشقی، لاهوتی، ایرج میرزا، نسیم شمال، بهار، رفعت، کسمایی و دیگران، پیش از نیمادست به نوآوری زدند، اما نوآوری‌های آنها آن قدر، ابتدایی، سطحی و کم تاثیر بوده است که در سنجش با حجم و تاثیر نیما رنگ می‌بازند. آنها نتوانستند نام خود را به عنوان بینان گذار شعر نو فارسی به ثبت برسانند، همچنان که کسانی چون بیژن جلالی "هوشنگ ایرانی"، "تندرکیا" پیش از شاملو، شعر سپید سرودند، ولی شعر سپید امروز به اسم شاملو شناخته شده و به ثبت رسیده است تا جایی که عنوان پدر شعر سپید به او اختصاص یافته است.

دو حرکت ویژه‌ی زبانی که باعث شد شعر نیما از شعر دیگران متمایز شود ابتدا حرکتی ست که به بافت زبان مربوط می‌شود و نیما آن را حال طبیعی «بیان» و «همسایگی با نثر» می‌نامید. که از این نظر مورد توجه شاملو قرار گرفت و سبب ایجاد شعر پیشروتری به نام شعر سپید گردید. حرکت دیگر، دگرگونی در ساخت و دستور زبان یا صرف و نحو آن است. در حقیقت، نیما در انقلاب ادبی‌اش، جایگاهی برای دگرگونی زبان شعری در نظر گرفت و زبانی را برگزید که بتواند دغدغه‌های فکری انسان معاصر را نمایش دهد. بنابراین، نیما تساوی طولی مصراع‌ها را بر هم زد و علناً و عملاً در زبان شعر، دخالت کرد. نوعی از شعر کنایی و تصویری را در مقابل شعر حرفی و قراردادی قدیم قرارداد. و گذشته از دگرگونی بینش شاعرانه، بر اساس اوزان افاعیلی، نوعی وزن جدید ارائه داد و وزن شعر را تابع احساسات و عواطف شاعر می‌داند که از هیجانات و جریان‌های ذهنی او مایه می‌گیرد. در این میان، شاملو اما «نیمایی دیگر بود که شعریت و ناب گویی را به شعر امروز باز گرداند، رها از هر قید و بندی که بیان شعر را محدود کند. نیما ارتباط خود را با ادبیات سنتی قطع نکرد، وزن و قافیه را به نوعی حفظ کرد. در واقع نگاه و منظر را تغییر داد. شاملو آخرین خط ارتباطی ظاهر را با نظم فارسی قطع کرد. اما به آن بخشی که شاعرانگی و ترانگی ادبیات فارسی بود، وفادار ماند. در واقع با عبور آگاهانه از سنت شعر فارسی گوهر شعر را حفظ کرد. بی‌پوسته‌ی آن».^۲ عصیان نیما علیه شعر کلاسیک، ارائه ساختاری هر عصیانی است. شاملو علیه نیما هم عصیان می‌کند و بعد شعری جدیدتر علیه هردوی آنها قیام می‌کند و این شعر نیمایی و شاملویی است» از همین زاویه نگاه است که دیگر شعر امروز نه موزون و مقفی است، نه چیزی حتی متخیل، نه صرفاً به همی ریختن تساوی طولی مصراع‌ها یا سطرهاست، نه بیان فلسفی است، نه بیان زیبایی‌شناسی، و نه گزینش واژگان ملیح و لطیف و زیبا، بلکه بیان و سخن گفتن از همه اینهاست در قالب زبان و هیچ نگفتن از همه اینهاست در قالب زبان،

^۱-مجایی، جواد؛ آینه بامداد (طنز و حماسه در آثار شاملو) فصل سبز، تهران، اول، ۱۳۸۰، ص ۸۰

^۲همان، ص ۱۴۳

همچنین سخن گفتن از تجربه های انسانی است در قالب زبان. از این رو شعر هم در خود، هم در شاعر و هم در مخاطب فاعلیت جدیدی را بیدار می کند. مخاطب با شعر و تجربه شاعر که از مسیر درگیر شدن با جهان از طریق هوشمندی کلمات و زبان همسو شده در خود و با خود به فهم جدیدی از خدا، جهان و انسان می رسد. چنین نگرشی قبل از شاملو جز در شعر حافظ، مثنوی و شاهنامه و نیما کمتر دیده شده است.

آنچه را که غنی کردن زبان می گوید، همان نوآوری و دخل و تصرف در حوزه واژگان و نحو زبان شعر است و پدید آوردن ساختاری کاملاً متفاوت از ساختار زبان گفتار؛ هرچند دریافت معنا را اندکی دشوار می کند. این نکته نیز که شعر بیش از هرچیز «بازی با زبان» است، ریشه در مفهوم آشنایی زدایی دارد. «غرابت و شگفتی زبان شاعرانه هر شعر را به موجودی یکه بدل می کند و در این راه شگردهای زبانی بسیار به کار شاعر می آیند که عبارتند از : ۱) نظم و همنشینی واژگان در شعر، که بنیان آن آهنگ و موسیقی واجهاست. ۲) مجازهای بیان شاعرانه استعاره و انواع مجاز، کنایه، تشبیه و آنچه حسامیزی خوانده می شود. ۳) ایجاز و خلاصه گویی. ۴) کاربرد واژگان کهن ۵) کاربرد ویژه ساختار نحوی ناآشنا یا کهن ۶) کاربرد صفت به جای موصوف ۷) ترکیب های معنایی جدید ۸) بیان استوار به ناسازهای منطقی ۹) نوآوری واژگانی، ساختن واژگان ترکیبی جدید.»^۴ در شعر نیما و شعر موفق پس از آن؛ دخل و تصرف در ساختمان زبان و عرضه شکل های جدید ساختمانی، جزو ویژگیهای اساسی شعر شاعران امروز شده است. چنانکه یکی از عوامل توفیق شاملو در شعر سپید غنی بودن ذهن او از گنجینه واژگان ادب کهن و همچنین ترجمه اشعار زبان اروپایی از یک سو، پویا و گسترده بودن اندیشه و ذهن او در بکار گیری واژگان و قدرت ترکیب سازی و پشتوانه فرهنگی ثروتمند او از سوی دیگر است.

نیما راهی تازه به شاعران پس از خود نشان داد تا هریک، متناسب با استعداد خود پیش بروند. در واقع پیروان نیما، هریک متناسب با سلیقه های خود، به بخشی از سفارش های نیما، توجه بیشتری نشان دادند، مثلاً کسانی چون شاملو بیشتر به محتوا و فضای شعر و نزدیکی زبان شعر به زبان نثر و استفاده از کلمات آرکائیک گذشته برای تشخیص بخشیدن به شعر - که در نهایت موجد شعر منشور گردید؛ - توجه کردند. در مقابل کسانی چون یدالله رویایی بیشتر به ساختار واژه ها و فرم شعر روی آوردند. اما حقیقت آن است که شعر شاعرانی چون شاملو، اخوان و فروغ که بازتاب هنری دردهای اجتماعی بود، بیشتر از شعر شاعرانی چون ایرانی، احمد رضا احمدی، رویایی که عنصر زبان در آنها برجسته شده، مقبولیت یافت. آنچه شاملو بر انقلاب ادبی نیما افزود و در حد سنت کنی نیما جزیان ساز و پر اهمیت بود شعری است که به جای تکیه بر کمیت هجاهای بلند و کوتاه از لایه های درونی تر زبان می جوشید. از این رو اگر بتوان کار عظیم نیما را در شعر پارسی انقلاب نامید کار شاملو انقلاب در انقلاب است

۱- بنیان شعر سپید

^۴ حسن لی، دکتر کاووس، گونه های نوآوری در شعر معاصر ایران، ثالث، تهران، اول، ۱۳۸۳، ص ۱۰۲

شاملو از همان آغاز شاعری، توجه شدیدی به یافتن قالب جدید شعری داشت. با وزن و بی وزن در قالبهای کهن و جدید شعر می گفت، کوشش زیادی داشت که پیرو نیما نباشد و خود قالب و صورت بندی تازه ای در شعر معاصر به وجود آورد.^۱ او می گوید: « من شعر را از نیما آموختم. اگر به همان که او به من آموخت، اکتفا می کردم و مثلاً به سطح او می رسیدم، فو قش شما امروز دوتا نیما می داشتید. خوب، نیما حرفش را که زده، کارش را کرده بود. مقلّ دش دیگر چه داشت بگوید؟ این دیگر غزل نیست که بشود مضمون خواجه را از او گرفت، پیش افتاد و حافظ شد. در شعر این روزگار، تقلید خوب و بد، معنا ندارد». ^۲ اما جستجوی قالب نمی توانست راهنمای او باشد. او در منظومه ۲۳ تیر، قطعنامه، آه ن و احساس، شاعری انقلابی است هم در حوزه موضوع و هم در حوزه ی شکل.

اهمیت شعر سپید شاملو، اتکاء به وزن ذاتی و غریزی زبان است (وزن ریشه ای) در این نوع شعر، وزن و آهنگ از برون به زبان تحمیل نمی شود. وزن ذاتی زبان در درون کلمه ها و رفتار آنها با هم در یک ساخت فراهم می آید که شاعر با شیوه ها و شگردهای متفاوت مثل باستان گرایی، واج آرایی، جابجایی نحوی کلام و واژه سازی به کشف و استخراج آنها، توفیق می یابد. به همین جهت حذف وزن از شعر و ایجاد نوعی وزن غیر عروضی (وزن نثر - وزن زبان) به جای وزن نیمایی، حرکتی تازه است که شاملو تثبیت کننده آن است. در شعرهای تکامل یافته شاملو نوعی نظم پوشیده یا آهنگ حسی را می توان سراغ گرفت که بر اثر جاذبه بین واژه ها، هستی یافته اند. « رسیدن به چنین وزنی علاوه بر این که به شکل ماهیتی در تعریف هزارساله از وزن در شعر فارسی تجدید می کند و گستره وزن را فراتر می برد، در خدمت تأکید بیشتر بر فرمگیری شعر بود. در شعر شاملو، وزن دیگر عنصری تزئینی نبود بلکه چون عنصری از عناصر سازنده فرم به شمار می رفت که نه قصد خودنمایی داشت نه به شکل تصنعی مرز بین شعر و نثر را مشخص می کرد. شاملو از این لحاظ از نیما جلوتر رفت. هر چند در آغاز این راه به دلیل خام بودن اولین تجربه هایش در شعرهایی چون « تا شکوفه سرخ یک پیراهن» با انتقادهای تندی از طرف نیما و برخی دیگر از ناقدان مواجه شد، اما در ادامه کار نمونه های بسیار قدرتمندی از این نوع وزن آفرید که به زودی شعر سپید را تثبیت کرد». ^۵ از این رو شاملو در شعر های پس از «آیدا در آینه» و شعرهای سالهای اخیرش گاه با تأکید مصرانه بر این قالب و با رعایت اصولی شناخته شده، مثل هر شاعر خلاق دیگر، شاعری مدرن جلوه می کند. پس از نیما، شاملو بیشترین تأثیر را روی نحوه تفکر شاعرانه گذاشته است.

. او به جای توجه به بافت شعر کهن، به نثر توجه کرد و عنصر اصلی زبان یعنی کلمه را به کار گرفت و گاه « کلمه » و ترکیب سازی های جدید و زیبا را آفرید. مانند یک موسیقیدان که از نت استفاده می کند، او کلمه را واحد موسیقی قرار داد، در حقیقت به جای توجه به موسیقی بیرونی، به موسیقی درونی و گزینش وسواس آمیز واژگان در محور همنشینی و جانشینی و دقت در هماوای آنها بیش از پیش روی آورد و این همه را مرهون توجه به نثر کلاسیک بخصوص نثر شاعرانه و نثرهای موزونی چون تذکره الاولیاء و تفسیر سوره یوسف و تاریخ بیهقی، تفسیر طبری، کشف الاسرار و غیره است.

^۵جلالی، بهروز؛ قناری به روایت سوم (یاد، شناخت و گزینه اشعار احمد شاملو)، روزگار، تهران، اول، ۱۳۸۱ ص ۱۲۷

آنچه که در مورد شعرهای او اهمیت دارد این است که توانسته در قالبی که تا حدی خود او مبتکر و به اوج رساننده آن است دو جنبه متضاد شعر حماسی و تغزلی را با هم در هم آمیزد و طوری پیش برود که تمام شاعران معاصر خود را تحت تاثیر قرار بدهد و نوسانات گوناگون اجتماع معاصر را در زبان و بیانی تصویری شعر او می توان مشاهده کرد. البته اندیشه های فلسفی نیز در کنار اجتماعی بدن شعرش تجلی بارز دارد که به تدریج در مراحل بعدی شعرش از «ابراهیم در آتش» به بعد پررنگ تر می گردد بنابراین صرفاً نمی توان او را شاعری اجتماعی دانست و این نکته ای است که منتقدان آثارش کمتر به آن توجه نموده اند.

۲- ریشه های شعر سپید:

۱-۲) ادبیات مدرن

«آنکه انسانیت را پیامی می آورد. شاعر است. مسأله دیگر مسأله عناصر شعری است. امروز شعر به چیزی اطلاق می شود که دیروز نبود و آنچه دیروز نبود، امروز تعبیر می شود، دیروزها این کلمه را می شناختند، می دانستند نظم چیست. اما آن را به کار نمی بردند زیرا به همان نظم بود که شعر اطلاق می شد. امروز همه آنچه که دیروزیان شعر می نامیدند به جز در چند مورد نظم می نامیم. زیرا شعر تازه شناخته شده است. هنگامی که دردهای جنگ دوّم قلب روشن فکر را فشرده و هنگامی که «دسنوس» در بازداشتگاههای نازی به خاک هلاک افتاد... در میان این دردها بود که شعر حقیقی جوشید و از میان ظلمت چون آفتابی طالع شد در برابر آفتابی که بالا می آید زانو بزنیم».^۳

این سخنان شاعری است که شعرهایش منعکس کننده گرایش به شعر اجتماعی و سیاسی است. شاعری که در موقعیت جهان امروز قرار دارد و از درون این موقعیت است که رویدادها را می نگرد. انعکاس رویدادهای حاد زمان او را به شاعر زمان خود درآورده است. به همین جهت قالب شعر سپید را بر می گزیند تا بتواند رسالت شاعری خود را ادا کند زیرا قالبهای گذشته توان انعکاس یکی از این رویدادها را نداشته است. شعری که هنوز از نظر ساختار شکل نگرفته و زیر نفوذ ترجمه شعرهای شاعران پیشرو اروپائی است و از یکسو ریشه در جریانهای ادبیات مدرن و پس مدرن غرب و از سوی دیگر ریشه در نثر آهنگین گذشته ایران دارد. اما ریشه های ادبیات مدرن از دوره انقلاب شگرف در ارتباطات و اطلاع رسانی نشأت می گیرد که در آن هنرمندان زمانه بیش از هر زمان دیگر به سنت فرهنگی _ تاریخی همگون و مشترک رسیده اند. «دورانی که برای شاعران و داستان نویسان، دوران فشارهای روانی حاد، اغتشاشات جهانی خونبار و بی سابقه و تحولات اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و حتی معنوی ویران کننده و بی امانی است. دوران عصر جنگ سرد، آدمکشی، جنگ و یتنام، جنبش زنان، جنبش حقوق مدنی بحران خاور میانه، نیروی سیاهان و بحران انرژی است. البته واکنش داستان نویسان و شاعران به این رخدادهای اسفبار و سر در پی هم واکنشی دوگانه بوده است. یعنی در هر دو نوع ادبی، نویسندگانی داشته ایم که توجه اساسی شان معطوف به تحولات اجتماعی زمانه خود بوده است»^۴

^۴ یزدانجو، پیام؛ ادبیات پسامدرن، مرکز، ویراست دوم، ۱۳۸۱ ص ۴۸

نویسندگان در این دوره، بیشتر تحت تأثیر "ویلیام بروز" قرار گرفتند که آثارش گویای درک تازه ای از زبان رسته از قید و بندهای سنتی اش بود. در واقع حس بی پروایی "بروز" در سراسر زبان و ناشکیبایی اش در برابر دعویات ادبا او را به سوی آزمون "قطعه سازی" که خلق قطعات نثری و شعری از دل کلمات و اسناد از پیش موجود و بازآیی آنها به صورت تولید یک مصنوع ادبی نوین سوق داد. "بروز" این فن را به صورت گسترده در قطار سریع السیر نووا (۱۹۶۵) بلیتی که سوخت (۱۹۶۷) و دستگاه آرام (۱۹۶۶) به کار گرفت؛ و نیز در قطعات کوتاه بسیاری که در طول دهه شصت در نشریات مختلف منتشر می کرد. بنیاد این روش اگرچه عمدتاً عقبگردی به جانب زیبای شناسی دادائیستی اوایل قرن بیستم تلقی می شود، ولی آثار نشان می دهد داستانی پسامدرن اغلب زبان مدارند.

در ادبیات پسامدرن، به جای اشکال از پیش فرض شده ای که نوشتار را در نظامی سنتی و متوالی ساخت می بخشیدند، شعر و داستان جدید اغلب بی نظم و تصادفی می نمود چرا که تمرکز نه بر دنیای بیرونی واقعیت بلکه بر دغدغه های دما دم ذهنی کنجکاو بود.

مضمون اغلب نوشته های نو نیز نوشتن و عمل نوشتن بود. در افراطی ترین وجه این برخورد که بسیار مورد تقلید قرار گرفت به سوی زدودن هرگونه محاکاتی از زبان پیش می رفت. دنیای توصیف شده یا احضار شده در اثری از این دست، حاصل زایایی خود زبان است. «افراط در این رویکرد را می توان در آثار اخیر نویسندگان زبان_مدار یافت. (ران سیلمن، چارلز برنستاین، لین هیجینیان، باب پرلمن و دیگران) که توجه آنان معطوف به کنارگذاشتن نظم سنتی و ترتیب منطقی زبان در جهت دست یابی به آن چیزی است که "سیلیمن" آن را "جمله ی جدید" می خواند، نوعی گسست عامدانه در حرکت روایی یا توصیفی از یک جمله به جمله دیگر در جهت دستیابی به نوعی الگوی تکرار جمعی به همراه تنوع و بازترکیب عناصر جملاتی که در سرتاسر، متن همچون یک دیوارکوب منقوش زبانی گسترده شده اند. به نظر می رسد که این مرحله اساسی در روند رشد خود-مرجعیت پسامدرن و شکل شاخص آثار نویسندگان زبان مدار نثر-شعر است که در آثار آنان در هم تنیدگی انگیزه های شاعرانه و داستانی نمودی کمابیش دارد»^۷. این امر را می توان به «فرم باروک» تشبیه کرد که شاملو در شعرهای سپیدش به کار می گیرد. مقصود از باروک «baroque» توجه به انحناها و شکلهای تجسمی و آرایش پر ریزه کاری در معماری است و نیز اشاره به فرهنگی است سرشار از پیچیدگی، ریزه کاری با کاربرد خیالینه های عجیب و بطور حساب شده ای ابتکاری و گاه مبهم. همین عامل سبب تشخیص و غیر قابل تقلید شدن شعرهای شاملو گردیده است»^۸.

از سوی دیگر، شاعران و داستان نویسان پسامدرن با وجود همه نوآوریهای شکلی و زیبایی شناسانه ی خود ناقدان سرسخت فرهنگ معاصر بوده و آثارشان تجسم نقد خاص آنها بر کلمه اجتماعی ماست. شعر و داستان پسامدرن پیوند نزدیکی با وقایع روزگار خود داشته و درگیر ارزشهای وسیع انسان گرایانه است چنانکه در بسیاری از شعرهای شاملو از انسان با عالی ترین ستایشها سخن رفته است. شاملو برای انسان مرز

^۷ آلن، گراهام، بینامتنیت، ترجمه پیام یزدانجو، تهران، مرکز، اول، ۱۳۸۰، ص ۶۴

^۸ پاشایی، عسگری؛ نام همه شعرهای نو، زندگی و شعر احمد شاملو، ثالث، تهران، دوم، ۱۳۸۲، ج ۲، ص ۵۰۰

جغرافی نمی شناخت. شاملو از سالهای اوج جوانش همواره در عرصه جامعه، حضوری نمایان و پر تب و تاب داشته و زندگی اش سرشار از تنشها و توفانهای سیاسی و اجتماعی بوده است. «او پس از سالهای پر شور و هیجان دوره ی ملی کردن صنعت نفت و کوشش ایرانیان برای جبران واپس ماندگی تاریخی و رهایی از زنجیرهای خودی ساخته و بیگانه پرداخته، آزمون تلخ سیاه سالهای هزیمت و شکست و خاموشی و داغ و درفش و زندان و ستیزه های خونین و جنگ و گریزهای پسین و زمین لرزه های تاریخی و پس لرزه های آن را نیز از سر گذرانیده است. شکوفه های سرشت شاعری او در همان بهار جوان مرگ، شکفت و شاملوی جوان و پر غرور و آرمان خواه با «مایاکوفسکی» شاعر سوگلی انقلاب بلشویکی به چالش درآمد تا کاری را که شاعر بلند آوازه روس با نهادن گلوله ای نقطه وار بر پایان واپسین دفتر زندگی اش ناتمام گذاشت، پی گیرد و به سرانجام برساند. همانگونه که مایاکوفسکی آرزو می کرد که روزی میزان تولید شعر بدان پایه برسد که " رفیق استالین" گزاش آن را همتراز با گزارش تولید آهن و فولاد به کنگره های حزب بدهد؛ شاملوی جوان و انقلابی نیز خواستار شعری بود که بشود آنرا به جای " مته" به کار برد»^۹

– شعر شاملو: شعر سپید یا شعر آزاد؟

اما در مورد شعر منثور در ادبیات غرب باید گفت شعر منثور (به فرانسه poem prose) و (به انگلیسی prose poem) در پایان قرن نوزدهم به عنوان یک جریان شعری مهم قبول عام یافت و بسیاری از صاحبان استعداد، قلمرو مناسب فعالیت هنری خویش را در این گونه ی ادبی یافتند. فقط در فرانسه قرن بیستم می توان از این گروه نام برد: سن ژون پرس (۱۸۸۷-۱۹۷۵) پیر رودی (۱۹۶۰-۱۹۸۹) هنری میشو (۱۹۶۰-۱۸۹۹) ورنه شاو (۱۸۹۵-۱۹۵۲) پل الوار (۱۸۹۵-۱۹۵۲) از برجسته ترین شاعران قرن بیستم در ادبیات فرانسه به حساب می آیند. امروز در ادبیات تمام ملل این نوع شعر رواج دارد. در زبان عربی باید شعرهای یوسف الخال، انسی الحاج، ادونیس و محمد الماغوط در این زمینه یاد کرد. البته عنوان شعر سپید که مطلقاً یک عنوان غربی است با قالب شعر نیما متناسب تر است تا قالب شعر شاملو « چون شعر سپید در صورتی که کلمه «blank» زبان انگلیسی و «blanc» فرانسه را به معنی سپید بگیریم، شعری است با سابقه چند صد ساله در غرب که پیدایش آن به ادبیات جدید غرب هیچ گونه ارتباطی ندارد. این قالب شعری در ادبیات انگلیسی بر حسب ماهیت کلام و محتوا و وظیفه ی شعری دو حالت دارد: اولی شعر سپید دراماتیک، دومی شعر سپید حماسی»^{۱۰} شعر سپید در ادبیات انگلیسی نخستین بار توسط «ارل آو ساری» شاعر قرن شانزدهم برای ترجمه منظومه «آنه اید ویرژیل» شاعر روم باستان» به کار رفت. از آن زمان یکی از رایج ترین قالبهای شعری در ادبیات انگلیسی شد. که اوج نوع دراماتیک آن را در نمایشهای شکپیر و اوج نوع حماسی را در بهشت گمشده میلتن شاعر قرن هفدهم می بینیم.

^۹ مجابی، جواد؛ آینه بامداد (طنز و حماسه در آثار شاملو) فصل سبز، تهران، اول، ۱۳۸۰ ص ۲۲۰

داد، سیما؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، (واژه نامه مفاهیم و اصطلاحات ادبی، فارسی و اروپایی)، ویرایش جدید، مروارید دوم، ۱۳۸۳، زیر واژه شعر سپید

این شعر اغلب ده هجایی است که هجای اول بی تکیه است و هجای دوم با تکیه است. در این نوع شعر قافیه یا وجود ندارد یا اگر باشد تصادفی است نه قراردادی و عمومی. برای جبران یکنواختی این نوع شعر به ویژه موقعی که قافیه وجود ندارد، بعضی شاعران، الگوی وزنی دیگری جدا از سایر الگوهای وزنی را به کار می گیرند و تغییرات خاصی از نظر وزن بر اساس اهمیت کلام به شعر می دهند. مثلاً گاهی دو هجای تکیه دار را به دنبال هم می آورند و گاهی هجای اول را با تکیه و هجای دومی را بدون تکیه می آورند و یا از الگوهای دیگری استفاده می کنند. در شعر سپید شکسپیر انعطافی هست که با تمام حالات عاطفی اشخاص نمایشنامه مناسب و هماهنگ است. شکسپیر گاهی مصراع ها را از نظر تعداد هجا های بلند و کوتاه می گیرد و گاهی در یک مصراع دوازده هجایی، فقط سه تکیه و گاهی تعداد هجا ها به ده نمی رسد. به همین دلیل از بعضی لحاظهای ظاهری این نوع شعر با قالبی که نیما در ایران به وجود آورده، یکسان است تا با شعری که شاملو به صورت بی وزنی به کار می برد. پس شعر شاملو سپید نیست. گرچه قالب شعر نیما هم به طور دقیق قالب شعر سپید فرنگی نیست. زیرا اولاً در شعر سپید غرب به ندرت می توان شعری پیدا کرد که در یک سطر آن بیست هجا به کار رفته باشد و در سطر دیگرش فقط چهار هجا در حالی که نیما بر اساس طول مفاهیم خود، مصراع های شعرش را گاهی خیلی کوتاه و گاهی خیلی بلند می گیرد. بنابراین می توان نتیجه گرفت که شعر سپید یا blank verse از قید وزن آزاد نیست زیرا وزن آن اغلب بر پایه ده هجایی استوار است که قافیه نیز، در آن رعایت می شود. ولی شعری که در اروپا و امریکا خود را از قیدوزن و قافیه کلاسیک رها کرده، (free verse) یا شعر آزاد نام دارد. پس عنوان « شعر آزاد » برای اشعار شاملو مناسب تر است اگر چه اطلاق عنوان « شعر سپید » بر اشعار او، تثبیت شده و به کار می رود. در ادبیات غرب « شعر سپید، در اشعار ویلیام وردزورث » و « کالریج (قرن هجدهم و نوزدهم) « تنی سون » و « رابرت براونینگ » (قرن نوزدهم)، تی . اس الیوت (قرن بیستم) به حیات خود ادامه داد. در ادبیات غرب، واحد شعر سپید بر اساس وحدت معنایی بدون محدودیت در تعداد سطور تعیین می شود و هر واحد را یک پاراگراف شعر می نامند.^{۱۱} در مقابل شعر آزاد، در اشعار شاعران سمبولیست فرانسوی در قرن نوزدهم به اوج شکوفایی خود رسید. این شاعران شعر را نوعی مکاشفه می دانستند از این رو تنگنای وزن و قافیه را دست و پاگیر و مغایر با شرایط چنین شعری یافتند و اشعار خود را با آزادی بیشتر و بدون الزام نسبت به رعایت الگوی وزنی معینی سرودند. از میان حالت های مختلف شعر آزاد انگلیسی می توان همه را بر حسب طول سطور به دو دسته تقسیم کرد: اشعاری با سطور طولانی مثل اشعار «والت ویتمن» و « آلن گینز برگ» که عمدتاً از ترجمه های انجیل عبری اقتباس شده است. دیگر، اشعاری با سطور کوتاه تر و با لحنی محاوره ای که عده زیادی از شاعران آن را ایجاد می کنند. چنین شاعرانی با ترک امکانات موسیقایی وزن سنتی از امکانات دیگر ضرباهنگ زبان بهره می جویند. چنانکه شاملو نیز با کنار گزاردن وزن سنتی، به طبیعت موسیقی کلام و کلمه که همان موسیقی درونی و ضرباهنگ واج ها و واژه های آن است روی می آورد، همچنین از امکانات بصری مثل جابه جایی سطور، تکرار یک کلمه در چند سطر زیر هم، با تکرار جملات در چند سطر به شیوه پلکانی، برای تاکید، جلب توجه و آهنگین کردن آن سود می جوید که البته این شیوه روش یعنی استفاده از موسیقی بصری را می توان به منابع و سرچشمه های اصلی شعرش چون نثر آهنگین کهن فارسی تعمیم

^{۱۱} همان، ذیل واژه

داد. «شعر سپید یا منشور فارسی بی آنکه از نظام عروضی قدیم تبعیت کند، موسیقی خاص خویش را دارد که گاه از نوعی قافیه های میانین و حتی آهنگی خاص برخوردار است بی آنکه این موسیقی محصول تبعیت از یک نظام ایقاعی خاص باشد، هر عاملی که بتواند زبان شعر گوینده را به لحاظ موسیقایی از زبان معمولی گفتار امتیاز بخشد به عنوان عامل موسیقایی مورد استفاده شاعر قرار می گیرد.»^{۱۲} بنابراین شعر سپید فارسی وزن عروضی را کنار گذارده و از آن رها شده است. از این رو بر خلاف مفهوم رایج آن در غرب به شعری اطلاق می شود که «نه مثل شعر فردوسی و خیام و حافظ است (در وزن عروضی) و نه مثل شعر نیما و فروغ و امید (شعر به اصطلاح نیمایی یا آزاد) است. هر چه بیرون این گونه تجارب موسیقایی باشد در حوزه این امثال مصداق شعر منشور است. در این مجال هر چه بر عروض سنتی و عروض نیمایی و عروض هجایی نباشد و بتواند در مقوله شعر قرار بگیرد شعر منشور یا سپید است. امروز در ایران این نوع شعر یکی از جریان های شعر پیشرو است و احمد شاملو نامدارترین شاعر این گونه شعر است.

۲) ادبیات معاصر

۱-۲) عوامل وزمینه های ایجاد شعر سپید فارسی در دوره معاصر ایران

فکر نو سازی شعر و ادب فارسی و به تبع آن پیدایش شعر نیمایی و سپس شعر سپید، هم گام با فکر نو سازی همه جوانب زندگی اجتماعی، میراث انقلاب همه جانبه مشروطه بوده است. ایران برخاسته از خواب قرون، ایران عقب افتاده و شکسته، ایران سوگوار و آشفته در جنگهای ایران و روس، یکباره به این عقب ماندگی از جهان نو واقف می شود و روشنفکرانش اراده می کنند تا دور باطل عقب ماندگی را بشکنند و حیات فرهنگی سیاسی اجتماعی و ادبی خود را نو کنند. به همین سبب ادبیات این زمان متأثر از همه عرصه ها چشم اندازی به ادبیات غرب دارد با این همه عوامل و زمینه های ایجاد شعر سپید چنین است :

۱-۱-۲) پیدایش مکتب رمانتیسم :

«رمانتیسم یک نهضت ادبی و هنری نیست بلکه یک جنبش هنری، اجتماعی و فلسفی است که مبتنی بر فردگرایی و ذهن گرایی غریب و دور و آرمانی، بدیع و برجسته و طرح روایی گذشته است که هستی را از پرتو ناخود آگاهی می نگرد و در حقیقت طغیانی علیه خود جزمی ست.»^{۱۳} رمانتیسم در ایران، در اواخر مشروطه و اوایل عهد رضاشاه ظهور کرد. در دوره مشروطه مردم انقلابی نیاز به شعری داشتند که احساسات سیاسی اجتماعی آنان را برآورد. زیرا شعر سنتی نمی توانست به هیجانات تازه اجتماعی، ایران، پاسخ گو باشد. در نتیجه شاعرانی پیدا شدند که به آفرینش اشعاری متناسب با آن شرایط پرداختند. پس شعر این دوره نوعی رمانتیسم برون گرا بود که به مردم نزدیک می شد و گرفتارهای روزانه آنان را که شامل قانون، آزادی، دموکراسی، حقوق بین الملل، مجلس... بود، با زبان ساده بیان می کرد. اما همین رمانتیسم برون گرا و مردمی در اواخر عصر مشروطه و در دوره رضا شاه که زمینه برای درونگرایی شاعران فراهم شد به رمانتیسم درونگرا یا رمانتیسم محض مبدل یافت.

از شهریور بیست به بعد، پس از سقوط رضا شاه و تغییر شرایط و اوضاع اجتماعی و سیاسی، رمانتیسم در شعر شاعرانی چون شاملو، اخوان، سیاوش کسروی، و به صورت رمانتیسم جامعه گرا یا رئالیسم جلوه

^{۱۲} شفیع کدکنی، دکتر محمد رضا، موسیقی شعر، ص ۲۴۵

^{۱۳} زرقانی، دکتر سید مهدی؛ چشم انداز شعر معاصر ایران، ثالث، تهران، اول، ۱۳۸۳، ص ۳۹

گردید. زمان بیرونی پس از شهرپور بیست، شعر را متعهد و ملتزم می خواست، آن هم متعهد به بیان دردهای اجتماعی که به تبع آن نوعی شعر احساسی - سیاسی جامعه گرا پدیدار شد. رماتیسمی که درست نقطه مقابل رمانتیک سیاه و برهنه گرا و رو به ابتذال برخی شاعران این دوره است.

اما درباره چگونگی رواج مکتب رمانتیک در ایران، باید به ترجمه اشعار اروپایی اشاره کرد. ترجمه قطعات رمانتیک اروپا بوسیله مترجمان، ابتدا، سبب رواج قطعه نویسی ادبی به تقلید از آثار رمانتیک شد، سپس همین قطعه ادبی ها در روند تکاملی خود شعر منشور را به وجود آوردند. ((قطعه ادبی ها در ابتدا فاقد ارزش های واقعی شعری بودند و حرکتهای تصویری حتما تا حد همان ترکیبات اضافی نیز نمودی ندارد و نوشته یکسر در نثر آن هم نثری بسیار معمولی برای نمایش فضایی تراژدیک که البته بیشتر رمانتیک است در می غلتد)) (ر.ک موسیقی شعر، ص ۲۵۰) عنصر اصلی شعر یعنی نظام در این گونه آثار، وجود نداشت. در صورتی که هزار سال پیش تر از آن، در متون کهن فارسی و متون صوفیانه نشانه های خوبی از شعر منشور گاه در حد اعلای آن را دارا می باشد در واقع گرایش به نوشتن قطعه ادبی در اواخر دوره قاجار به وجود آمد و برخی مترجمان و شاعران مانند بهار، رشید یاسمی، ایرج میرزا، وحید دستگردی، قطعه هایی از اشعار شاعران اروپایی را ترجمه کردند و به نظم فارسی در آوردند و بعضی دیگر آنها را به صورت قطعه ادبی منشور به فارسی برگرداندند. مانند قطعه «دریاچه لامارتن» چاپ شده در مجله آینده، به همین دلیل بهار نثر شاعرانه یا شعر منشور را تقلیدی از شعر فرنگی می دانست. این ترجمه ها به تدریج این ایده را در اذهان پدید می آورد که پس می توان در قالبی کاملا رها از قافیه و عروض شعر سرود. خود شاملو بارها گفته که آشنایی با شاعران غرب و ترجمه آثارشان دیدگاه او را نسبت به شعر تغییر داده است. این ترجمه ها بنای شعر سپید فارسی هستند.

۲-۱-۲) رشد حزب توده :

رشد حزب توده نیز در کنار سایر عوامل، هم در حوزه تئوری شعر و نقد ادبی و هم در رشد شاعران؛ تاثیر داشت و جریان شعری اجتماعی به وجود آورد که سویی در مبانی اندیشگی حزب توده داشت و سویی در دل های خسته و استبداد زده و استعمار شده طبقه کارگر و کارمند. روی کرد وسیع شاعران و نویسندگان ایران به حزب توده به معنای پذیرش بی قید و شرط ایدئولوژی عقیدتی حزب نبود بلکه بیشتر جاذبه و مقبولیت برنامه های اجتماعی و سیاسی آن حزب، سبب جذب آنان شد. از آنجا که شعر آینه دار تحولات و تغییرات اجتماعی ست و تحول محتوای شعر پیرو تحول روح جامعه است، بنابراین همه مسائل و موضوعات اجتماعی بر آن تاثیر می گذارد. چنانکه توده ای ها، نفوذ و تاثیر شگفت آوری بر جامعه ادبی داشتند و دلیل این امر را می توان پدیداری «شعر کارگری» دانست، زیرا توده ای ها بر عامل اقتصاد تاکید داشتند. بنابراین نوساناتی که در وضع اقتصادی جامعه ایجاد شد، به طور مستقیم و آشکارا بر محتوای شعر اثر می گذاشت.

۲-۱-۳) گسترش نشریات و مجلات:

قدرت نمایی گسترده و فعال بودن حزب توده پس از شهرپور بیست از یک سو و فراهم شدن فضای باز سیاسی از طرف دیگر موجب آن شد که یکباره حجم شگفت آوری از مجلات و روزنامه ها در کشور تولید شود. نشریات مهم ترین عامل جهت دهی و حتی شکل دهی جریان های ادبی و شعری این دوره شدند. تب

نو گرایی و نوجویی به جان اصحاب آن ها افتاده بود و گاه در این مسیر شتابان پیش می رفتند. نشریات فرهنگی - ادبی در طی ۱۲ سال با وجود افت و خیز هایی که داشتند کم و بیش به حیات خود، ادامه می دادند و با چاپ ترجمه اشعار فرنگی، مقدمات ظهور شعر منثور یا شعر سپید را فراهم می کردند. البته این نشریات موج هایی را ایجاد کردند و گاه تندروی های فراوان داشتند که همین امر سبب شد که شعر نو از همان آغاز با آفاتی مواجه گردد. از جمله این نشریات باید از « سخن، نامه مردم، پیام نو، روزگار نو (انتشار در لندن)، ماهنامه مردم، جهان نو، نطفه، آرمان، سخن نو، خروس جنگی، کبوتر صلح، جام جم، علم و زندگی، فرهنگ نو، شیوه، تمدن، موج^{۱۴} و غیره نام برد. «در مجله "سخن" به سر دبیری خانلری در آن زمان به طور مرتب شعر هایی از شاعران اروپایی و آسیایی چاپ می شد، شعرهایی از "شیلر"، "سولی برودم"، "لئون موسیناک"، "آندره مول" (همگی از فرانسه) و شعرهایی از لرمین توف (شاعر روسی) ترجمه و چاپ می شد که اکثر در قالب قطعات ادبی و گاهی نزدیک به شعر نیمایی و حتی نوعی که شاملو آن را به کمال رساند؛ ترجمه می شد. «^{۱۵}

این ترجمه ها از جهت تحول در ذهنیت هنری شاعران نسبت به نوع نگاه شاعرانه به هستی و هم چنین از جهت خروج شعر از سنت شعر کلاسیک و وارد شدن آن به قلمروی که از سال ها پیش ابتدا مورد نظر نیما و سپس شاگردانی چون شاملو بود؛ بسیار اهمیت دارند. در حقیقت ترجمه اشعار اروپایی و در کنار آن نوشتن مقالاتی درباره مکاتب هنری اروپا از اصلی ترین عوامل اثر گذار و حتی جهت دهنده به نظریه شعر در این دوران می باشد. اگر تمام مطالب نشریات نوگرا را در یک کفه ترازو قرار دهیم و ترجمه هایی که در این نشریات از ادبیات شرق و غرب می شد، در کفه دیگر قرار دهیم، بی شک کفه ترجمه ها از جهت تاثیر گذاری بر تحول شعر سنگین تر خواهد شد.

((پس از «سخن»، «جهان نو» اهمیت دارد و عمده اثر مثبت آن هم چون سخن در ترجمه اشعار خارجی و معرفی شاعران و نویسندگان برجسته جهان چون: هاینریش هاینه، شیلر، آلفرد دوموسه، هوگو، چخوف، پل الوار، ولز، آراگون و است.))^{۱۶}

اهمیت روزنامه «خروس جنگی» نیز در انقلاب «جیغ بنفش» آن بوسیله هوشنگ ایرانی است. بدین ترتیب سخنان و ایده های این گونه نشریات و تاثیرات آنها بود که موجب جرقه هایی در ذهن و زبان هنرمندان می شدند و در کنار دیگر عوامل و از جهت بنیان نهادن و پی ریزی طرح نهایی شعر سپید یا شعر منثور، و به تبع «طرح» بسیار اهمیت دارند.

۴- تشکیل کنگره نویسندگان و شاعران:

یک واقعه بسیار مهم ادبی و اثر گذار در شعر معاصر ایران که به منزله نخستین گام های جدی برداشتن به سوی تثبیت شعر نو بود؛ ((تشکیل نخستین و آخرین کنگره نویسندگان و شاعران به سال ۱۳۲۵ می

^{۱۴} لنگرودی، شمس؛ تاریخ تحلیلی شعر نو، از مشروطیت تا کودتا، مرکز، چاپ اول، جلد اول، ۱۳۷۰: صص ۲۴۲ به بعد

^{۱۵} زرقانی، دکتر سید مهدی، چشم انداز شعر معاصر ایران، ص ۲۴۵

^{۱۶} لنگرودی، شمس، تاریخ تحلیلی شعر نو، ج اول، ص ۳۰۰

باشد))^{۱۹} در این کنگره نمایندگان شعر سنتی و نیمایی حضور داشتند و ((شاعران نو پرداز به رسمیت شناخته شده و برای نخستین بار یک گردهمایی بزرگ رسمی شعر می خوانند)) در واقع نمایندگان شعر سنتی از جمله بهار و نمایندگان شعر نیمایی با حضور خود نیما پذیرفتند که در کنار شعر سنتی و نیمه سنتی باید به شعر نیمایی و حتی به شعر منثور هم پرداخت- (به دلیل حضور پرویز داریوش و شین پرتو که نخستین نمایندگان شعر سپید هستند.) (همان، ر.ک ص ۲۹۸) این کنگره نشان داد که از این پس، سه جریان شعری رسمی؛ شعر سنتی، نیمه سنتی، نیمایی وجود خواهد داشت. شعر منثور نیز بعد ها ثابت کرد هویت مستقلی از شعر نیمایی دارد و به این مجموعه اضافه گردید. قطعنامه کنگره چنین بود: ((مع هذا، همانطور که نمی خواهیم شعرا را از پیروی کلاسیک منع کنیم، نمی خواهیم آنان را از پیروی شعر سپید « بی قافیه و بی وزن» هم منع نماییم. ما باید گویندگان را آزاد بگذاریم ، تا هنر نمایی کنند.))^{۲۰}

۵- رواج ناسیونالیسم و بیگانه گرایی (تناقض فرهنگی)

« در عصر مشروطه و رضا خان ابتدا ناسیونالیسم لیبرال و سپس ناسیونالیسم باستان، ظهور یافت. اولی بر آزادی ، برابری، حاکمیت ملی، عقل و علم، توجه به ملت به جای مذهب تاکید داشت و دومی بر علاقه به آنچه که بوی باستان می داد . در واقع جامعه ایرانی در این زمان، در برزخ ناسیونالیسم، و بیگانه گرایی گرفتار شد، در نتیجه تناقض فرهنگی ایجاد گردید که بر شعر نیز اثر گذاشت تا جایی که جریان شعری نوپردازان افراطی چون مقدم و تندر کیا و بعد هوشنگ ایرانی بیش از سایر جریان ها تحت تاثیر قرار گرفتند. به طوری که از یک سو ناسیونالیسم باستان گرایی را در خود شامل می شود و هم غرب گرایی را که در هر دو مورد، اصل بر افراط است . اما ظهور آن از دو جهت اهمیت دارد: یکی اینکه نشانه انحطاط فرهنگی آن زمان است و دیگر این که این جریان، مقدمه حرکتی است که بعد ها توسط شاملو البته بر اساس یک نظام جمال شناسیک استوار، به کمال خود رسید و به شعر سپید مشهور شد.

در حقیقت یکی از ویژگی های شعر معاصر، به ویژه در دهه های سی و چهل، آمیزش فرهنگ بومی با دستاوردهای تکنیکی ادبیات غرب است. به این معنی که شاعران و نویسندگان در مواجهه با صادرات فکری و فرهنگی غرب ، به سر چشمه های فرهنگ بومی و خودی گراییدند. اما عده ای هشیارانه آن را با شگردها و تکنیک های مدرن غربی آمیختند: اغلب اشعار شاملو، فرخزاد و سپهری و در کنار داستان های صادق چوبک، جلال آل احمد، سیمین دانشور، غلامحسین ساعدی، هوشنگ گلشیری، بهرام صادقی، ابراهیم گلستان..... در دهه چهل مصداق بارز همین آمیختگی سبک ها و ساختارها بودند. این تلفیق فرهنگی در نهایت موجب اعتلای فرم و محتوا در آثار ادبی و هنری شد. ولی بهترین واکنش متناقض بومی گرایی و بیگانه گرایی در عصر شعر، شعر نیما و سپس شعر شاملو است و این از ویژگی های یک شعر مدرن است.

۶- اشعار هجایی:

«یحیی دولت آبادی و ابوالقاسم لاهوتی اشعار هجایی سرودند که نه تنها از وزن و قافیه بلکه از نظر نظام موسیقایی در ذیل هیچ کدام از جریان های شعری سنتی و آزاد نمی گنجید.»^{۲۲} به همین جهت شعر هجایی را می توان نقطه آغازین شعر منثور به شمار آورد

۲-۲) روند تکامل شعر سپید یا منثور

با توجه به مطالبی که گفته شد و نیز تاملی بر مجلات، نشریه ها و روزنامه های سال های پس از استقرار مشروطه و مجلات دوره رضا شاهی این حقیقت آشکار می گردد که اهل ادب از شعر منثور آگاهی داشته اند و شعر منثور از آن زمان آغاز شده است.

«در غالب این نشریات و چیزهایی به عنوان « شعر منثور»، « غزل منثور» فراوان می توان یافت که بعد ها گاه به جد و زمانی به طنز و هزل آن را قطعه ادبی نیز خوانده اند در تمام این چیزهای منثور، روحی رمانتیک و سوزناک در ظرف کلماتی سطحی و بی رمق به چشم می خورد به نشانه عدم آگاهی نویسندگان از حقیقت شهر منثور در زبان های دیگر که اساس آن وقوف کامل بر اسرار کلمه است.» (شفیعی کدکنی، ص ۲۴۵)

این قطعات ادبی به گونه ای فاقد انسجام هنری و جوهر شعری و ارزش ادبی بودند که ملک الشعرای بهار بارها به انتقاد از آنها پرداخت. این گونه قطعه های ادبی در واقع تحت تاثیر ترجمه های شعرهای اروپایی بودند که وزن آنها در اثر ترجمه از بین می رفت، به همین جهت شعر منثور خوانده می شدند. در اولین مرحله تجربه شعر منثور، اکثر نویسندگان آنها؛ نو جوانی فاقد تجربه بود که صرفاً احساسات خود را که عمقی نداشتند، و بسیار سطحی و حتی مبتذل بودند در قالب واژگانی بی روح و مرده می ریختند. ولی به تدریج برخی دیگر از نو جوان که در صدر آنها احمد شاملو بود؛ توانستند با نقب زدن در اعماق زبان و بهره گیری از ظرفیت های شگرف نثر شاعرانه در ضمن برخورداری از نبوغ و سالها تجربه و پشتکار، همین قطعات رمانتیک و سوزناک سطحی و مبتذل را که به قول بهار فقط می توان آنها را « در خلال رمان و داستان جز محاورات عاشقانه و قهرمانان داستان قرارداد نه عنوان یک عنصر مستقل و یک نمونه شاعرانه» (همان، ص ۲۵۳) تبدیل به درخشان ترین و ماندگارین شعر معاصر یعنی شعر سپید کنند که دارای نظام و جوهر شاعرانه است و پشتوانه فرهنگی آن، هزار سال نثر فارسی می باشد. در واقع شعر سپید تدبیر جدید شاعران در ادامه نو آوری های شعری بود.

۳-۲) پیشگامان احمد شاملو

اما در ادامه روند تکامل شعر سپید تا قبل از شاملو، باید گفت از سال ۱۳۲۰ در دهه های مختلف شعری، اقدامهایی متفاوتی گاه به قصد نو آوری و بسط امکانات زبان نیما و گاه با انگیزه های تفنن و خودنمایی دیده می شود. که هر یک با توجه به جریان پیشرو و شعر نیما ناظر بر شعر و ترجمه شعرهایی از مالارمه، بودلر، الوار، لورکا، مایا کوفسکی، سن ژون پرس و چندین شاعر دیگر هستند. در این میان، شاخه افراطی و تند رو اقدام به رونویسی ساده ای از اشعار پیچیده برخی از این شاعران اروپایی نمود. از آنجا که این شاخه افراطی و تند رو بیش از اندازه ظرفیت پذیرش ذوق ادبی جامعه ایران پیش رفتند، جامعه ادبی آثار آنان را نپسندیدند و برخی از آنها را به شدت رد کردند. شاعران این شاخه عبارتند از:

۱- دکتر محمد مقدم:

دکتر محمد مقدم از نمایندگان جریان انحرافی - افراطی بود که در سال ۱۳۱۳ مجموعه « راز نیمه شب» و « راهی چند بیرون پرده» و یک سال بعد « بانگ خروس» و « بازگشت به الموت» را منتشر کرد. او متأثر از اشعار سپید والت ویتمن بود. راز نیمه شب او در حقیقت نخستین مجموعه شعر سپید بدون رعایت اوزان عروضی و نیمایی به زبان فارسی می باشد.

۲- تندرکیا :

پس از مقدم، تندرکیا می خواست بنیاد ادب قدیم را ویران کند. ((او بیانیه ای ادبی)) با عنوان « نهضت جنبش ادبی شاهین » در سال ۱۳۱۷ منتشر کرد که مضمون آن چنین بود :

۱- «انکار سبک گذشته و ادعای ابداع شیوه ای نو ۲- توجه به موسیقی ۳- آزادی شعر از هر قیدی حتی قافیه ۴- درهم شکستن مرز میان نظم و نثر. این بیانیه به رغم زیبایی و جذبه ظاهری آن، چون مبتنی بر زیبایی شناسی منسجمی نیست، ارزش هنری چندانی ندارد.» (زرقانی ، ص ۱۹۰) اتفاقاً آنچه در اشعار تندرکیا آمده بود به خلاف بیانیه او، به تکرار مضمون های آه و ناله های تغزلی شاعران متوسط کلاسیک انجامید. در نهایت با بیان و تعبیراتی سست تر که گاه درون مایه نوشته های او را بر خلاف خواست نویسنده مصحک نشان می داد. تفکر او احساسات سطحی و بدور از تحولات اجتماعی - تاریخی آن روزگار است .

۳- هوشنگ ایرانی:

هوشنگ ایرانی اما صاحب ذهنی جستجوگر و فلسفی است ولی در این جستجوگری سرگردان است و عاقبت به تفرین می رسد. شعر او محدود و منتزع باقی ماند. خیلی زود به غبار فراموشی سپرده می شود. زیرا شعر او فاقد انسجامی شاعرانه و وحدتی ارگانیک می باشد. او در مجموعه شعر « بنفش تند بر خاکستری » در سال ۱۳۳۰، « خاکستری » در سال ۱۳۳۱ ، « شعله ای پرده بر گرفت و ابلیس درون آمد » در سال ۱۳۳۱، « اکنون به تو می اندیشم » در سال ۱۳۳۴ بسیاری از سنت گرایان را بر آشفت و موج وسیعی از اعتراضات را برانگیخت . هوشنگ ایرانی گرفتار رفتاری افراطی در حوزه زبان شعر شد. بر عکس شاملو که از جایی پایین تر از ایرانی شروع کرد و به قله ای بس فراتر از او رسید.

۴- دیگران:

علاوه بر این ها، شاعرانی دیگر هم بودند که در تکوین شعر منثور قبل و بعد از شاملو نقش داشتند؛ کسانی چون « پرویز داریوش » در « مزامیر »، منوچهر شیبانی، « علی شیرازی (شین پرتو) در « ژینوس »، « دختر دریا »، « سمندر » هر سه به سال ۱۳۲۵، « خوشه پروین » بیژن نجدی، اسماعیل شاهرودی در « هر سوی راه راه را »، « م و می درسا »، هوشنگ ابتهاج در « با بوسه برادری »، محمد علی جواهری (روا هیچ) در « غربستان ». سهراب سپهری، سیاوش کسرانی، نادر نادر پور در « شعر انگور »، اخوان ثالث در شعری به نام « فریاد سنگ » از جمله این افرادند. هم چنین از خود شاملو می توان نام برد که در مجموعه آهنگ های فراموش شده (۱۳۲۶)، شعر منثور می سرود. ولی بعدها، آنها را فراموش کرد، با وجود این، گام های نخستین سپید سرایی را از آهنگ های فراموش شده آغاز نمود.

بنابراین تجربه نا موفق شعر منثور در میان تمامی شاعران بعد از شهریور بیست تا سال سی و پنج وجود دارد. در این میان اما کسانی بودند که از شعر منثور فاصله گرفتند و حاضر به این کار نشده اند، از جمله گلچین گیلانی، خانلری، نیما یوشیج، فروغ فرخزاد، توللی و....

۴-۲) مخالفت نیما و نیماییان

در حقیقت اصرار نیما و نیماییان در حفظ وزن عروضی و کوشش در گسترده تر کردن آن ناشی از مشاهده بی روحی و عقیمی شعری بوده است که وزن را از آن جدا کرده بودند. آنها می دیدند که آثار کسانی همچون محمد مقدم ، تندرکیا؛ شین پرتو و دیگران که این گونه سخن کاملاً عریان را بی جوهر شعری

عرضه می داشتند؛ سخنانی مبتذل، فاقد انسجام و بیان هنری ست که در واقع تقلید محض از ترجمه های اشعار اروپایی می باشد. بنابراین فرجامی نیکو و آینده ای خوش ندارد. اما شعر نیمایی از آزادی ناشی از به دور ریختن تساوی ابیات ولی با حفظ وزن آنها، پایه گرفته به همین دلیل است که به تعدیل جایگاه سنتی قافیه: پوشیده در لباس وزن عروضی پرداخته است. و فرصت آن را دارد تا یگانه تاز میدان شعر نو فارسی باشد و راه را برای بالیدن شعر کاملاً عریان اشعار شاعران افراطی و تندرو باقی نگذارد.

البته نیماییان برای توجیه ضرورت موزن بودن شعر دلایل مختلفی داشتند ولی نکته مهم این است که می بینیم هیچ کدام از این دلایل موجب نشده است که وسوسه حذف وزن در دل برخی شاعران از بین برود. تجربه های هوشنگ ایرانی، پرویز داریوش، منوچهر شیبانی، بیژن جلالی، و سهراب سپهری در دهه ی بیست و سی گواهی بر این امر است. بنابراین شعری که اکنون از آن با عنوان شعر شاملویی نام می بریم ریشه در همین تجربه ها دارد و از این دیدگاه است که به صورت جریانی مستقل در برابر شعر نیمایی می ایستد و جانشین آن می شود.

۳- ادبیات کهن نثر شاعرانه (قرن چهارم به بعد)

سوّمین ریشه شعر سپید شاملو، نثر مسجع، آهنگین و شاعرانه قرن چهارم تا ششم است. اگر چه شاملو ابتدا با توجه به شعر غرب، قید و بند وزن عروضی را از شعرش زدود و از سوی دیگر رویدادهای عصر و جامعه و به تبع آن ادبیات معاصر، زمینه ها و عوامل ایجاد شعر سپیدش را فراهم کردند، ریشه یا بنیاد اصلی شعر سپیدش را کلام غیرمنظوم و آهنگین نثر شاعرانه قرن های چهارم تا هفتم تشکیل می دهند. همچنین نثرهای موزون و آهنگین تورات و انجیل.

در حقیقت هر کس اندک تأملی در ساختمان زبان و بافت موسیقایی نثر فارسی کهن، داشته باشد، می داند که هنر نمایی استادان این شیوه اغلب تا بدان حدّ است که خواننده و شنونده را در حدّ ناب ترین شعر ها مسحور ایجاز و تناسب و نظام پر آهنگ و لحن شاعرانه خویش می کند. اگر ما به آثار معاصران خویش، گاه، بیشتر از استادان کهن توجه داریم به اعتبار جهان بینی و معاصر بودن این آثار است که با روزگار ما دارند و گر نه از نظر نفس شعری و برخورداری از آهنگ و انسجام هنری؛ نثر های شاعرانه، هیچ تمایزی با شعرهای منشور شاملو ندارند.

در بسیاری از عبارتها و جمله های تاریخ بیهقی، تذکره الاولیاء، تفسیر سوره یوسف و قصص الانبیاء به حالتی از اجماع کلمات میرسیم که در نهایت قدرت ترکیب و انتظام هنری قرار دارند. به حدّی که اگر کلمه ای پیش و پس شود یا کلمه ای را مترادف کلمه ای بیاوریم، آن انتظام هنری و نظم شاعرانه شان بر هم زده می شود.

در حقیقت کیفیت نظم موسیقایی و توجه به الحان خاص تفاسیر کهن که کمتر شاعری بدان پرداخته است، طنین پر ترنم شعر شاملو را بدون بهره گیری از موسیقی عروضی، آهنگین می سازد و تمایز شاعری اش را تشخیصی ویژه می بخشد. طبیعت پر ریتم و موسیقی در هم تنیده شعر هایش از منبع لطیف و جان دار و آهنگین، نثر کهن سر چشمه می گیرد. از نثری که هنوز آهنگ وازگان فارسی را در خود دارد. زبانی که هنوز از هجوم وازگان بیگانه در امان است. دچار بیماری انواع تعقیدها و تکلف ها نشده است. «نثری است که از صراحت و صلابت کامل برخوردار است و گاهی صداهای کلمات طوری کنار هم حرکت می کنند که دیگر

نمی توان تحت تأثیر موسیقی غیر منظوم و غیر عروضی نثر قرار گرفت. نویسندگانی که قصدشان به رخ کشیدن عمق اندیشه و یا قدرتهای افراطی زبان نیست، بلکه می خواهند آنچه را که می اندیشند و احساس می کنند به سادگی بیان کنند و البته هر یک از آنها از وسواس های لفظی و سلیقه های پاک و ناب خصوصی خود بهره مند است که به شکلی از اشکال از دیگری متمایز می شود. علاوه بر این نثر هر دورانی به زبان مردم آن دوران نزدیکتر است تا شعرش، به ویژه دورانی که در آن شعر، از اشرافیتی درباری باید حصة ای می برد تا صله ای را نصیب شاعر می کرد.^{۱۴} [براهنی، صص ۹۰۶ و ۹۰۵] برای اساس، در تاریخ تطور نثر فارسی، قرن چهارم و پنجم را نخستین دوره به شمار می آورند. در این دوره سبک نثر، ساده و مرسل بود و از نیمه دوم قرن پنجم هجری در نثر فارسی مقدمات تحولی پدید آمد که سبک نثر را از مرسل به مصنوع و فنی مبدل ساخت که آن نیز به دوره های سبکهای مختلفی تقسیم می شود و تقریباً دو قرن در نثر پارسی ادامه یافت و در پایان قرن هفتم به سبک متکلف و مصنوع پیوست و سپس در قرون بعد از حد تعادلی که در این دوره هم از جهت لفظ و هم از جهت معنی داشت فراتر رفت. از اوایل قرن هشتم این شیوه نثر به تصنع و تکلف کاملاً پیوست. آثاری که در آن مختصات لفظی و صنعتی نثر عربی همراه با معانی و مضامین شعر فارسی بی هیچ گونه قید و شرطی تقلید و استعمال می شود و پیروی از سبک اطناب مجال هرگونه تکلف لفظی را در آن فراهم می سازد و سپس قطعات نثر به صورت قرائن شعری در می آیند به گونه ای که در آخر خر دو قرینه و گاه چند قرینه ی متوالی سجعی واحد به کار می رود چنانکه قرائن نثری اگر تماماً مسجع نباشد از نوعی توازن خالی نیست نویسنده در این سبک، تا آنجا که ممکن است تطویل و اطناب رشته ی معنی را باریک و ظریف می کند تا بتواند الفاظ بیشتری را در آن جای دهد. هر دو لفظ می کوشد تا قرینه ای داشته باشد. جمله ها نیز هر یک قرینه یا قرائنی در پی دارند. گاه از همین تناسب لفظی است که معانی و مضامین ابداع می شود، چنانکه حل و فهم معنی، بدون توجه به روابطی لفظی، به دشواری دست می دهد، یا لاقط ظرافت و تناسب آن دانسته نمی شود. این آخرین حدی است که نثر می تواند از لحاظ معنی و لغوی تغییر افکار و معانی و ابداع مضامین و وزن و قافیه در آن خود را به شعر نزدیک سازد گذشته از این در نثر شعر گونه نویسنده از انواع نظام موسیقایی کناری و درونی و معنوی از قبیل استفاده از سجع، توازن، درج آیات و امثله یا ارسال المثل، تمثیل، تلمیح، استفاده از انواع "جناس"، طباق، تناقض، جمع و تقسیم، نکته گوئی، جملات موزون و انواع هنجارشکنی های نحوی و بلاغی و ده ها ساختارهای دیگر جمال شناسانه بهره می برد چنانکه اگر هریک از این ساختارها را در شعر شاملو به طور جداگانه سنجیده شود به میزان همانندی و پیوند ژرف شعر منشور با نثر شاعرانه کهن فارسی پی برده می شود و خواننده در برابر این همانندی ها حیرت زده می شود. یکی از این شگفتیها کیفیت نظام آهنگین ایم متون است. شاملو اگر از عروض سود نمی جوید و قافیه نیز همواره در خدمت شعر او نیست، ولی آزادی و قدرت بی نهایی در استفاده از دو نوع موسیقی معنوی و موسیقی داخلی دارد. همچنان که از موسیقی کناری نیز گاه گاه سود می جوید. این استفاده به حدی است که گاه خواننده فراموش می کند که این شعر موزون به وزن عروضی نیست.^{۱۵} او تقسیم بندی کاذب قدما را که این نوع بیان را نثر می گویند و این کلام موزون را شعر می گویند، به کنار می نهد و شقه شدن زبان را نمی پذیرد و مستقل به طرف کلیت زبان که از ظرفیت های گوناگون کلمه ها و بار معناشان سرشار است، می رود. کار عظیم شاملو، روبه رو شدن با

زبان است و موسیقی کلمات در شعرهای او موسیقی درونی مثل تضاد، طباق، تناقض، جناس، طرد و عکس و گاه موسیقی کناری (قافیه و ردیف)، موسیقی معنوی تلمیح و دیالوگ و مناظره، نفی و اثبات، نکته‌گویی ... و موسیقی میانی و واج‌آرایی و هم‌آوایی و غیره در واحدی یکپارچه و منسجم عرضه می‌شود و در واقع هر قطعه شعر او، قطعه‌ای موسیقی و آهنگ است که ریشه در نثر آهنگین فارسی و تفاسیر قرآن و ترجمه‌های آیات قرآنی دارد. شعر او از طنین ضرباهنگ آواها و جلوه‌های رنگ‌ها و تصویرهای گوناگون واژه‌ها، از فراز و فرود هر فتحه و کسره‌ای به موسیقی می‌رسد. تطابق درون مایه با هماهنگی طنین واژه‌ها، توجه به الحان خاص و شگرف تفاسیر قرآنی به ویژه الحان و آهنگ‌های برانگیزاننده لحن پیامبر گونه و پیغامی، از دیگر شگفتیهای موسیقایی شعر اوست که کمتر شاعری به آن توجه دارد. همچنین الحان مفاخره برخاسته از ترجمه آیات قرآنی، در تفاسیر بویژه آنجا که در مناظره خدا و انسان* خدا می‌گوید: ((جهان را؟ / من آفریده‌ام! / به جز آن که چون من اش انگشتان / معجزه گر باشد / که را توان آفرینش این هست؟)) (مدایح بی‌صله / ۸۶۶)* برای نمونه می‌توان از مناظره انسان و خدا درباره آفرینش جهان، مثال آورد. آنجا در پاسخ به پرسش انسان که می‌گوید: «جهان را که آفرید؟»، خدا می‌گوید: «جهان را؟ من آفریدم! / به جز آن که چون من اش انگشتان معجزه گر باشد / که توان آفرینش این هست؟ (مدایح بی‌صله / ۸۶۶)

و سرانجام، الحان و آهنگهایی کشف نشده دیگر شعرش که موسیقی شعرش را چنان غنای گسترده‌ای می‌بخشد که بی‌مانند و شگرف باقی می‌ماند

این جاست که در می‌یابیم همان شعری که قرن‌ها شعر می‌شناختیم، — البته نه به طور مطلق و کلی — چه بسا فقط نظمی بوده‌اند و آن چه نثر می‌شناختیم، چه بسا شعر به معنای واقعی کلمه بوده‌اند در واقع شاملو با تسلطی که از یک طرف بر متون نثر قدیم و زبان کوچه و بازار داشت و از طرف دیگر باتسلط به زبان شعرای بزرگ جهان، توانست ادبیات مدرن را با ادبیات قدیم، خوب تلفیق دهد که در نهایت جنس زبانی اش را امروزین کند طوری که سرچشمه‌هایی از محسوری و اعجاز نثر شاعرانه کهن در آن موج می‌زند.

نکته مهمی که به نظر می‌رسد، این است که شاملو واژه‌های درشت آهنگ و خشن را به واژگانی لطیف و نرم ترجیح می‌دهد و لحنی حماسی و طنینی خشمگینانه را با زنجیره‌ای در هم تافته‌ی استادانه و هماهنگ کلماتش تلقین می‌نماید. زیرا از موسیقی‌ای درونی بهره می‌گیرد و به ارزش درونی و معنایی و قدرت القایی واژه‌ها در تمامی پهنه‌ی زبان فارسی راه می‌یابد و با زبان نثر کهن می‌پیوندد. از سویی دیگر به تاثیر از شعر "سورئالیستی" و شعر "فوتوریستی مایاکوفسکی" شعرش را از کلمات زمخت و خشن، کلمات عاطفی آلوده به خشونت، از دشنام، از ریتمی دشنام گونه، با ترکیبی از درد و لذت، زندگی و مرگ، مهر و قهر سرشار می‌کند.

این موفقیت شاملو نتیجه یک عمر تجربه شعری اوست. شاملو تا به شعر سپید برسد، راهی چندین ساله را ابتدا در جریان نوشتن آنچه که قطعه ادبی خوانده می‌شود و سپس در مکتب شعر نیمایی پیموده‌است. پس از آن، روی آوری مجدد شاملو به شعر سپید را می‌توان خروج او از شعر نیمایی و بازگشت او به همان تجربه‌های مربوط به نوشتن قطعه ادبی دانست. بنابراین در این جا بررسی روند تکامل شعر سپید اوضرونی است انکار ناپذیر:

مراحل تکامل شعر سپید شاملو :

مرحله نخست: منطق نثر :

مرحله نخست شعرهایی را شامل می شود که اگر چه از نظام اوزان عروضی (چه کلاسیک چه نیمایی) خود را رها نکرده ولی نتوانسته از منطق زبان نثر رها شود. یعنی بی وزنی با نثر نویسی مترادف شده است. شاملو در این مرحله، احتمالاً متأثر از رمانتیک های فرانسه یا شاعرانی دیگر که دست به آزمون شعر بی وزن زده بودند، چنین قطعاتی را به نثر نوشته است. مانند «رکسانا»، «غزل بزرگ»، «سمفونی تاریک»، «از مرز انزوا». البته این گونه قطعات نثری در مراحل بعدی شعر شاملو نیز دیده می شوند، مثل «در جدال با خاموشی ۱ و ۲» و "postumus2" و غیره. ولی تفاوت عمده این گونه قطعات با قطعات مرحله اول، پخته گی، ورزیده گی و انسجام و استحکام و برخورداری از لحن شاعرانه و استواری بیان آن است. در مرحله اول، زیاده روی در کلمات بی مصرف، مترادفات و توصیفات تکراری تا حدی شعریت را از آن ها دور می کند و آن را به نثر نزدیک می سازد. در این مورد «رضا براهنی» در «طلا در مس» می نویسد: «اگر چه شاملو از نظر قالب ظاهری معلق بین نظم و نثر است ولی گاه روح و منطق نثر آن چنان بر زبانش حاکم می شود که به هیچ عنوان نمی توان بعضی از نوشته های اخیرش را شعر خواند. زبان شاملو در همان چهار چوبه شعر آزاد یا نثر آهنگین گاهی محتوای پر استعاره شعر را ترک می کند و به سوی منطق سست و بی تصویر نثر می گراید. ولی فرم شعرش رنگهای فریبنده پوست مار را دارد. در این موارد محتوا گاهی صورت فرار از حقیقت و توسل به رمانتیسیسم منحط را دارد و زمانی به صورت شعارهای سر مقاله ای در می آید که از نظر شعری کوچکترین ارزشی بر آنها نمی توان قائل شد.»

مرحله دوم: هوایی تازه در شعر شاملو :

در واقع هوای تازه شعر او را باید بعد از هوای تازه جستجو کرد که در آن شاعر به زبانی پاک و شسته و اندیشه ای عمیق می رسد و این زبان و اندیشه شعر او را چنان غنایی می بخشد که خواننده با هر بار خواندن، زاویه ای تازه کشف می کند و هم به موسیقی و آوای طبیعی کلام نزدیک می شود و ریتم جان دار آن را حس می کند. در واقع با خواندن هر شعری از این شاعر همان احساسی به آدمی دست می دهد که از شنیدن یک قطعه موسیقی. این امر نظریه اولسن - نظریه پرداز حساسیت مدرن در امریکا را فرا یاد می آورد که تاکید داشت: آوای ادبی نویسنده از نَفَس نویسنده بر می خیزد و تلاش او در جهت مطرح کردن آن چیزهایی بود که خود آن را شکل باز و تصنیف زمینه ای می نامید. یعنی روش هایی که نویسنده به وسیله آنها اثر را در جریان تصنیف آن بدون داشتن پیش فرضی برای ساختار نهایی اش شکل می بخشد. این پی ریزی های نظری او، خود آگاهی شدیدی در میان نویسندگان و شاعران نو ظهور در اواخر دهه پنجاه و اوایل دهه شصت پدید آورد که یکی از آنها «جان اشبری» بود. جان اشبری در سال ۱۹۷۲ سه شعر بلند و پیچیده خود را منتشر کرد که بسط دهنده آن روش هست. این کتاب اگر چه شعر نامیده شده، سه بخش آخر آن **هوای تازه**، دستگاه، تک نوازی، همچون قطعات منثورند. **هوای تازه** او بی درنگ مساله ای را به ذهن متبادر می کند که هر نویسنده ای در لحظه لحظه ی فرایند نگارش با آن مواجه است چه چیز را باید در اثر گنجانند و چه چیز را باید از آن حذف کرد. شعر هر چه پیش تر می رود بیش تر به نوعی فرا شعر بدل می شود و به موسیقایی یک نواختی می رسد که در فراسوی محدوده های فن شاعری موج می زند. چنانکه

فرا شعری شعر شاملو از هوای تازه به بعد همراه با موسیقایی نظام یافته از نثری آهنگین، رخ می دهد. ((در هوای تازه و باغ آینه شاعر به اصطلاح جن زده (possessed) است. شاعری است که شعر خیلی روان و آرام از او می جوشد و سر ریز می شود و شعرهای بعدی اش به اصطلاح شعرهای فرهیخته است. این تفاوتی است که بین نمایش نامه های برنارد شاو و شکسپیر می گذارند.))^۵ بنابراین، بسیاری از ما از طریق شعر شاملو با بخشی از شعر مدرن جهان آشنا می شویم. در شعرهای شاملو نوعی گفتمان بینا متنی بین او و متن های شعری دیگر و نثر شاعرانه کهن وجود دارد که در نوع خود بی سابقه است..

شعر سپید پس از شاملو

(۱) قابلیت یا عدم قابلیت تقلید پذیری زبان شعر شاملو:

امروز کسانی که به شیوه شاملو می نویسند، ده برابر شاعرانی هستند که به عروض نیمایی، معتقدند. در حالی که توفیق شان ده برابر از این دسته کمتر است ولی آیا زبان شعر شاملو آن قابلیت را دارد که توسط دیگر شاعران هم به کارگرفته شود و در عین حال رنگ تقلید از آن به خود نگیرد؟ در پاسخ به این سوال باید گفت :سرودن شعر سپید در وهله اول بسیار آسان به نظر می آید، چون نیازمند به استفاده از اوزان عروضی ندارد یا به عبارت بهتر برای سرودن شعر سپید لازم به پیش و پس کردن یا کوتاه و بلند کردن مصراع ها یا حذف و تخفیف کلمات نیست تا در وزن عروضی خاصی بگنجد . دیگر این که غالبا از شعر بینشی صحیح و شناختی کافی ندارند. انگار استنباط نهایی مقلدان شاملو این است که شعر یعنی سخنی که دریافتنش غیر ممکن نباشد. اما غافلند از این نکته بسیار مهم که معاصر بودن یک اثر، در پیوند با درک شهودی مضامین با حضوری جدید در عرصه زبان، آشنایی زدائی از عوامل بیان (تصویر و ترکیب) است که میزان نو و معاصر بودن یک اثر تا حدی روشن می کند. یافته های حسی شاعر از مضامین همه زمانی اش مثل عشق، مرگ نیز اگر بر بستر زمان و مکان و زبانی متحول شکل نگیرد نو و معاصر نامیده نمی شود. صرف قبول تحول نیمایی و پس از آن تغییر تحول شعر نیمایی به شعر سپید و پیروی محض و غیر خلاق از آن ها، نمی تواند تصویری روشن بینانه و ذهنیتی پیشرو، به شمار رود. نکته مهم این است که بنیان و اساس تحول مخالف ایستایی می باشد و عنصر جسارت با مضامین و اشکال و زبان شعری که قبلا گفته شده و سرود شده اند ، سر سازگاری ندارد. شاعر ملزم و متعهد به زبان است و حتی برای نو و معاصر بودن لازم نیست که کلمات آرکائیک را کنار بگذاریم و معتقد باشیم که اثر هنری حتما و باید در خدمت اکنون باشد. شاعری معاصر است که حتی بتواند احساس و تخیلی و جهان بینی ای و تمهیداتی را که به گذشته ی او بر می گردد، به طرزی ماهرانه و شیوه ای عاشقانه و چرب دستانه جوهر شعری اش کند و آن را به یک اثر هنری تبدیل نماید. به همین جهت بسیاری از شاعران شیفته سادگی ظاهری شعر سپید شده اند و از ساختار پیچیده و ریشه دار آن که همچون درختی است با ریشه هایی در اعماق لایه های زیرین زبانی و بینامتنی کهن و نو ، با شاخ و برگهای گسترده و سترون در ادبیات کنونی، آگاه نیستند. در واقع رهایی از قید و بند هایی مثل وزن، حتا نوع نیمایی آن ، قافیه و تساوی مصراع ها شاعر را دچار این وسوسه می کند که به سراغ این نوع شعر بیاید. غافل از اینکه یافتن آهنگ طبیعی کلام و طنین کلمات و پی بردن به راز چگونگی محور همنشینی و جانشینی واژگان به جای موسیقی ناشی از وزن عروضی یا نیمایی، کاری دشوار

و خستگی ناپذیر است. ضمن اینکه ساختار شعر سپید شاملو، بسیار پیچیده و در هم تنیده و به هم منسوج است؛ قطعاً سرودن شعری با چنین ویژگی هایی از عهده همه شاعران بر نمی آید.

خصلت بی مرزی شعر سپید، گستره ی وسیعی را برای استعداد ها و اذهان پویا فراهم نموده که در عین حال که زمینه ای برای دور پروازی های ذهن و زبان شاعران بوجود آورده؛ پهنه گسترده ای نیز برای بیراه رفتن ها و گمراه شدن ها، پدیدار ساخته است. به همین جهت حاصل کار بیشتر آنان قطعاتی است فاقد نظام شاعرانه و جوهر شعری و بی رمق و بی روح. به طوری که اکثر خوانندگان چنین اشعاری حاضر نیستند، وقت خود را صرف خواندن این شعر گونه ها کنند. به همین دلیل تعداد شاعران موفق شعر منشور، بسیار کمتر از شاعران موفق دیگر جریان ها می باشد. در حقیقت اگر قواعد شعر کهن در شعر سپید شاملو کنار رفته اند، قواعدی پیچیده تر و زبانشناختی تر جایگزین آن ها شده است. که تقلید را دشوار می کند. از این رو: بیشتر کسانی که از این راه می روند، نثر هایی می نویسند، معمایی و غالباً بی معنا و بدون انسجام هنری و استحکام زبانی. در حقیقت، «مقلدان او تا حد او به عمق ظرفیت کلمات آگاهی حسی و معنایی نداشته، فقط ظاهر را تقلید کرده اند و از تقلید به بیراهه افتاده اند و به منشیان دشوار گوی و خطیبان لفاظ تبدیل شده اند.»^{۲۱}

نکته مهم اینکه، شاملو با سرودن شعر سپید ((قلّه با شکوه و سخت دلپذیری را به دیگران نشان داد، اما راه رسیدن به آن قلّه را به هیچ کس نیاموخت))^{۲۲} به هر جهت، صرف نظر از اینکه این راه آموختنی بود یا نه اتفاقی ست که در جامعه ادبی ایران افتاده است همین است که مقصد و غایت شعر سپید را می بینیم اما راه رسیدن به آن برایمان آشکار نیست. این بدان جهت است که ((هنر اصیل نه تقلیدی است نه تقلید ناپذیر. آنان که در قالب نیمایی به جایی رسیدند، درون مایه را دگرگون ساختند. اگر اخوان زبان خراسانی را در قالب نیمایی نمی ریخت، هرگز شعری چون «سبز» یا «آن گاه پس از تندر» را به وجود نمی آورد. نیمی از توفیق شاعران در گرو زبان ورزی است. شاملو در این فن استاد است. همچنین جامعیت شاملو در عرصه های دیگر نکته ای است که بر تشخیص و کمال او می افزاید.))^{۲۳}

شعر عریان و سپید شاملو از آن رو شعر است که در بهترین نمونه های خود از هیچ چیز غیر شعری برای تثبیت خود استفاده نمی کند. زیرا شعرش هیجانی است در جانش که در زبانش شکل می گیرد و فعلیت پیدا می کند و شعر او چیزی است که از درونش می جوشد پس چگونه می توان آن را از بیرون به دست آورد. خودش می گوید: «شاعر بودن یا نبودن، کل مسائله این است. اگر شاعر هستی، شعر مجبورت می کند بنویسیش و و همین اجبار تو را و می دارد بروی به اعماق زبان و راه های به کارگرفتن ابزار مورد نیازت را بیاموزی، این کار وقت و حوصله و کوشایی خستگی ناپذیر می طلبد.»^{۲۴}

بنابراین شاملو به زبان خود، راز توفیق شعرهای سپیدش را بیان کرده است. رازی که اکثر پیروانش از آن غافل مانده اند. و این حقیقتی است که وجود شاعران دارای نفوذ ادبی، شاعر تازه کار را گمراه می سازد. همین جاست که به جرات می توان در شاعر بودن اکثر مقلدان شاملو به تردید نگریست. چرا که اگر شاعر واقعی بودند نه تنها گمراه نمی شدند، بل که همین شناسایی ها و تاثیر پذیری ها باعث می شد تا به تجربیاتی تازه دست زنند. چنانکه شاملو دست زد. در حقیقت همه شاعران پیشرفته امروز هر یک به نوبه

خود، شاعری موفق پیش از خود داشته اند که عیناً از شعر او نسخه برداری کنند، ولی آنها تنها راه را شناختند و به تدریج به راه مخصوص خود قدم گذاشتند.

به هر حال، شعر سپید شاملو از لحاظ زبان و بیان هم از لحاظ فضا سازی و ساخت به کمال خود رسیده است و دیگر تکاملی نخواهد یافت. این سبکی است که به ازای خود شاملو به اقتضای دورانی که داشته و تجارب مختلفی که کسب کرده و نبوغی که در سبک خاص خودش به کار برده است، شاخص و یگانه می گردد تا جایی که در زمان حیاتش اشباع این نوع شعر را دید و خودش بارها گفت: ((چرا آدمی از شعر من تقلید می کند؟ ما که دو سه تا شاملو احتیاج نداریم. من خودم هستم و کار خودم را می کنم))^{۲۹} و نیز گفته است: ((هر کس عین زبان و ذهن خودش است و قابل تکرار نیست همان طور که دنباله گیران نیما و اخوان هم توفیقی چون آن ها نداشته اند))^{۳۰} به این اعتبار شعر سپید را با شاملو می شناسیم، از هوای تازه به بعد... باغ آینه، آیدا در آینه بدون شاملو هیچ کدام از شاعران سپید از محمد مقدم گرفته تا هوشنگ ایرانی، از سهراب سپهری دهه ۳۰ گرفته تا بیژن جلالی، منصور اوجی، منوچهر آتشی..... هیچ کدام نتوانسته اند مانند او به موفقیت برسند و نظیر او در عرصه شعر سپید، ظاهر شوند و مقبول گردند. راز توفیق او در تعمق در نثر کهن فارسی از یک سو و جامعیت شخصیت او در عرصه های فرهنگ کوچه نوشتن، ترجمه شعر و نثر غرب از شعر لورکا گرفته تا ترجمه « دُن آرام»، تا ترجمه هایکوهای ژاپنی، تا سردبیری مجله سخن و سایر نشریات و روزنامه گاری، تا شناختن نثر تورات و تفاسیر قرآنی و تاریخی از سوی دیگر می باشد. در واقع او با تعمق در نثر کهن فارسی و توجه به ظرفیت های موسیقایی واژه ها و از طریق کشف آهنگ و موسیقی غیر قرار دادی شعر، موفق می شود شعر سپید را به عنوان یکی از شاخه های مسلم شعر امروز پایه گذاری کند.

شاملو که خود زمانی به جذابیت شعرهای نیما، نرودا، مایاکوفسکی، لورکا، آراگون، الوار نظر دارد در سال های بعد از ۴۰ تعداد بسیاری از شاعران جوان را زیر نفوذ کلام خود قرار می دهد که این تاثیر گذاری تا امروز و بعدها نیز ادامه دارد. این تاثیر گذاری نه تنها بر شاعران جوان سال های چهل و پنجاه؛ به چشم می خورد. بلکه «اخوان»، «نادر پور» را هم به وسوسه می اندازد. جریان شعر سپید شاملویی که بعدها در شاخه های نثر گرایی، موج نو، شعر نابی، شعر حجم (بخشی بی وزنی آن) و مجموعه شعرهای بی توجه به وزن، به شکل جریانی قابل درنگ ادامه می یابد تا جایی که شعر شاملو فقط در حوزه مشخصی از شعر امروز جنبه رهبری خود را حفظ می کند.