فصل‌نامهٔ تحقیقات تعلیمی و غنایی زبان و ادب فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی ـ واحد بوشهر
شماره پیاپی: بیست و دوم ـ زمستان ۱۳۹۳
از صفحهٔ ۲۱۷ تا ۲۳۸

نقش عناصر تعلیمی در دگرگشت زبان شعر انقلاب*

سید احمد حسینی کازرونی[۱]
استاد زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد- بوشهر- ایران
محمد رضا کمالی بانیانی[۲]
مربّی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی- واحد ایذه- ایران

چکیده

انقلاب سال ۵۷ بزرگ‌ترین حادثه بعد از انقلاب مشروطه در تاریخ ایران به شمار می‌رود. هر انقلابی در بطن خود علاوه بر مسایل و موضوعات گوناگونی که با خود همراه دارد، به یک تجربه ادبی جدید نیز منجر می‌شود. هر چند عده‌ای معتقدند شعر پس از انقلاب به سوی نوعی دگردیسی (نه نوآوری) حرکت کرده است اما قالب‌های سنتی در هم نشینی با قالب های نوین شعر ایران از لحاظ آرمان، عواطف و رویکرد به دگرآفرینی‌های ساختار صور خیال، قالب و ... توانسته است روندی پیشرو داشته باشد. یکی از مهم‌ترین تحولاتی که در شعر دوره انقلاب اسلامی علاوه بر موارد فوق به وقوع پیوسته است، بی‌شک دگردیسی در زبان شعراست. از آن جا که محور اغلب تفکرات شعراء در اطراف قطبی جدید از عناصر تعلیمی، اخلاقی، ارزش‌ها و آیین‌های نو پرسه می‌زند، لذا فرهنگ و آداب برخاسته از چنین خواهش‌هایی به شکل‌های گوناگون در زبان شعر انقلاب تبلور یافته و آن را دچار تحول و دگرگونی کرده است.

واژگان کلیدی: شعر انقلاب، عناصر تعلیمی، تحول ادبی، دگردیسی زبان

---

* تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۳/۱۸ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۷/۲۶

۱- پست الکترونیکی نویسنده مسؤول: sahkazerooni@yahoo.com
۲- پست الکترونیکی: banianimohammad@gmail.com

مقدمه

زبان نخستین ابزار ارتباط و انتقال پیام است که می‌تواند با نمایش نشانه‌هایی آشکار، خطوط اندیشه را بخواند. این عنصر فعال در شعر همراه با «موسیقی» و «تخیل» شاهکاری هنری را در عرصه‌ی بیان می‌آفریند. زبان براساس منش خطی بودن ترسیم می‌شود؛ و آثار مکتوب هر زمان را ارزش گذاری می‌نماید و بدین گونه، کمک بزرگی به ساختارگرایی گفتار می‌کند. آن چه در مقوله زبان مهم است حفظ نظام و تعادل ارکان سخن با مدلول‌ها است که در یک زمان و مکان مشخص ارزش پیدا می‌کند. روان‌شناس آمریکایی و موسس مکتب رفتارگرایی معتقد است: «تفکر چیزی نیست، مگر سخن گفتن که به صورت حرکات خفیف در اندام‌های صوتی در آمده است. به عبارت دیگر تفکر همان سخن گفتن است، که به صورت حرکات یا انقباض‌هایی خفیف در اندام‌های صوتی ظاهر می‌شود». (علی پور، ۱۳۷۸: ۱۷) بنابراین وحدت ذهن و زبان است که میان لفظ و معنا ارتباط برقرار می‌کند. این ارتباط بایستی پر رنگ و ذاتی شود تا اندیشه را آشکار سازد.

بدیهی است نخستین گام در تحلیل صورت گرایانه یک اثر ادبی، مطالعه‌ی دقیق و کامل آن اثر است. مطالعه‌ای که با حساسیت‌های ویژه انجام پذیرد و معنای اصلی و ضمنی واژه‌ها را بکاود. این کاوش‌ها و حساسیت‌ها، سرنخ‌های مفیدی را برای فهم محتوا و مفهوم در اختیار خواننده می‌گذارد. لذا هر شاعری که توانایی بیشتری برای یافتن و ساختن کلامی مناسب و تحول‌زا را در ساختار شعر داشته باشد، کمک شایانی به طراوات و شادابی شعر در قالب‌های کلاسیک خواهد کرد. از خصوصیات نوگرایی در ساختار قالب‌های سنتی پس از انقلاب اسلامی می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

۱. هنجارگریزی در بافت کلام.
۲. نوآوری در قافیه همراه با پردازش تازه و روز پسند
۳. رها کردن تدریجی سنت‌های ادبی تضمّن، استقبال، حاشیه روی و ...
٤. تنوع در فرم نگارش با حفظ سیلاب‌های مصرع ابیات.
۵. ظهور برخی ویژگی‌های قالب‌های نو در پوسته‌ی قالب‌های سنتی به تأثیر شعر نیما و پیروان وی.

٦. گسترش‌پذیر ساختن واژه‌های کهنه با کمک تکواژهای الحاقی که در شکل جدید سازه‌ها دخیل هستند.
۷. افزایش اشعار مردف با تأسی از موسیقی کلامی و ضرب آهنگ واژه‌ها ...

نخستین اشعار از پیروزی انقلاب رنگی سروده‌هایی که نتیجه فوران عناصر تعلیمی- اخلاقی، هیجانات ملی- مذهبی و سایر درون مایه‌هایی است که ممکن است پس از یک انقلاب در هر کشوری تحقق یابد. تحول در ساختار قالب‌های سنتی با ویژگی‌هایی از قبیل ترکیب‌سازی، آشنایی زدایی، حس آویزی، تعبیرها و تصویرهای تازه با رویکرد به سبک گذشته تبلور داشته است. شاعر پس از انقلاب در هر یک از اجزای بافت که می‌توانسته است به نوعی در شکل بخشیدن به فرم اصلی مؤثر واقع شود دخالت و تصرفی شایسته از خود بروز داده است و در این رهگذر از بذل ذوق، خلاقیت و ابتکار دریغ نورزیده، این همه را در تحول و دگرگونی شکل هزینه کرده است. در اشعار قبل از جنگ آن چه می‌بینیم تغییر در زبان است، زبان اسطوره‌ای، زیرا پس از پیروزی انقلاب نیز هنوز قصیده حالتی خفته دارد، هم چنان که امروز نیز همین روال ادامه دارد. بنابراین شاعر ظرفیت‌های زبانی و ستایش از قهرمانی‌ها و فداکاری‌ها را در قالب مثنوی‌های حماسی می‌ریزد و شکلی نمادین این فصل از تاریخ بیداری ایران را روایت می‌کند. این در حالی است که در شعر پس از انقلاب، زبان و دیگر اجزای بافت شعری (دهه ٦٠ تا ٧٠) دگرگونی‌های زیادی در خود دیده است.

زبان در عصر نیما

در عصر نیما یا دوره نوگرایی؛ شعر تنها از لحاظ محتوا توانا است با جنبش مشروطیت همگام شود و راه را برای شاعرانی که پویایی و تحول حیات اجتماعی را در شعر خود منعکس می‌کردند هموار سازد. حوادث تاریخی مهمی نظیر جنگ جهانی اول، کودتای ۱۲۹۹ و سرانجام فروپاشی سلطنت نیمه فئودال قاجار و انتقال قدرت به رضا خان (١٣٠٤ش) جریان نوگرایی را به حدی شتاب بخشید که دیگر سیر تحول محافظه کارانه از نوع آن چه در شعر مشروطه رخ داده بود، به هیچ وجه بسنده نبود و سنت شکنی قاطعی را طلب می‌کرد و قالب‌های سنتی با پایبندی استواری که به قواعد و ضوابط سخت‌گیرانه پیدا کرده بودند، دیگر

قدرت بیان مسائل حیات اجتماعی معاصر را نداشتند. و زبان در این دوره شیوه ژورنایستی و سلیقه پسند پیدا کرد و هر چه رابطه با اروپا و آشنایی با زبان‌های خارجی بیش‌تر می‌شد، پیوند شعر فارسی با سنت‌های دست و پاگیر قدیم سست‌تر می‌گشت. جعفر خامنه‌ای پس از تشکیل انجمن ادبی دانشکده (۱۲۹٤ ش) نخستین بار اشعاری در قالب چهارپاره سرود که از نظر زبان و دید شاعرانه با اسلوب پیشینیان تفاوت داشت، علی اسفندیاری فرزند ابراهیم خان متولد، (۱۲۷٦ ش) با درج منظومه‌ی (قصه‌ی رنگ پریده) و قطعه‌ی «ای شب» در (۱۳۰۱ هـ‌ش) در نشریه ادبی «نوبهار» سوز و شوری شاعرانه به زبان شعر دمید که بشارت دهنده شعر نیمایی بود. (مقدادی، ۱۳۷۸: ۱٤۸) نیز خود می‌گفت: زبان برای شاعر، همیشه ناقص است و کوتاهی دارد و فقیر است (نیما، ۱۳۷٤: ۱۵۱). «در گذشته، گروهی از واژه‌ها اجازه‌ی زندگی در سرزمین شعر را نداشتند، از دید شاعران، واژه‌ها، شکوهمند یا خوش آهنگ و پر طنین نبودند یا محلی و عامیانه بودند. گرچه کاربرد غریب‌ترین و عجیب‌ترین کلمات عربی و حتی عبری، یونانی و هندی در شعر و کتاب شاعران و نویسندگان ما زشت نمی‌نمود. بهره‌گیری از روز آمدترین و ساده‌ترین نام‌ها و واژه‌ها به جرم این که بومی با عوامانه‌اند، زشت می‌نمود! همان جور که ژنده پوشان و عوام حق ورود به دربارها و مجالس پر زرق و برق را نداشتند شمار زیادی از واژگان مردمی و محلی ساده نیز اجازه‌ی ورود به دربار پرشکوه و فاخر کلمات شسته رفته و آرکائیک را نداشتند. نیما که در دل طبیعت و حشی و با مردمی بومی و با گویشی محلی بالیده بود، با راه دادن انبوهی از نام‌ها و واژه‌های محلی به درون تالارهای پرشکوه شعر، کاسه کوزه‌ی دربار زبان و زبان درباری را به هم ریخت! این کار، ضمن گسترش زبان، دست نیما را باز گذاشت تا از اندوخته‌های ذهنی‌اش در زمینه نام گیاهان و جانوران و درختان و اشیاء یاری جوید و زبانش را با ایهام و ابهام تازگی فزون‌تر هم نشین سازد. هنوز هم گروهی از شعرهای او که بهره بیشتری از نام‌ها و واژه‌های بومی دارند، برای بسیاری از فارسی زبانان به تمامی فهمیدنی نیست و حتی خواندن این سری واژه‌ها برای یک نفر غیر بومی، به آسانی صورت نمی‌گیرد. چاره‌ی دومی که نیما برای گسترانیدن زبان شعر اندیشید، واژه سازی بربنیان آیین‌های زبان، و گاه با درهم ریختن آن آیین بود. خودش می‌نویسد: «مثلاً استعمال صفت به جای اسم – باز به ثروت شما از حیث مصالح افزوده است. جستجو در کلمات دهاتی‌ها، اسم چیزها (درخت، و

گیاهان و حیوان‌ها) در هر کدام نعمتی است. نترسید از استعمال آن‌ها، خیال نکنید قواعد مسلم زبان در زبان رسمی پایتخت است و استعمال، این قواعد را به وجود آورده است. یک توانگری بیشتر آن وقت برای شما پیدا می‌شود که خودتان تسلط پیدا کرده کلمات را برای دفعه نخست برای مفهوم خود استعمال می‌کنید». (نیما، ۱۳۵۵: ۱۰۹) او می‌گوید: «زمانی هم هست. که خود شاعر باید سر رشته کلمات را به دست گیرد، آن را کش بدهد، تحلیل و ترکیب تازه کند، شعرایی که شخصیت فکری داشته‌اند شخصیت در انتخاب کلمات را هم داسته‌اند». (همان، ص۱۱۱) «از ساخت‌های شعر یکی نیز رهانیدن واژه‌ها از بند عادت‌های زبانی و کاربرد همگانی است. هنوز هم هستند دانسته‌ها یا حالات ذهنی شاعرانه‌ای که در هنجار همگانی زبان و با واژه‌های روزمره بیان شدنی نیستند. پیچیدگی، راز آمیزی و تازگی لایه‌های زیرین ذهن بسیاری فردی اندو شاعر را به چالشی نو و پیوسته به زبان فرا می‌خوانند. در چنین حالتی شاعر به چیزی فراتر از زبان و یا دست کم زبان جاری نیازمند است، تا بتواند کنش‌ها و واکنش‌های روحی خود را که ویژه‌اند نشان بدهد. چنین است که شاعر، واژه و آمیخته نو می‌آفریند، یا به گسترش زبان دست می‌یازد، یا واژگان را در هنجاری دیگر به کار می‌گیرد یعنی با کمک موجی از واژه‌ها که در پیوند تازه با هم قرار گرفته‌اند و در همان حال، هیچ کدام، بی‌کم و کاست از کار بردهای روز مره خود حکایت نمی‌کنند، به تصویر ذهنیت نو یافته خود می‌پردازد. برتری‌هایی که برای زبان نیما بر شمرده می‌شود، به این معنا نیست که او زبانی پاکیزه و روان و یک دست و بی‌دست انداز داشته است. در عین حال زبان شعر و نثر نیما بر رغم همه تازگی‌ها، راز آمیزی‌ها و خطر کردن‌ها، زبانی است که جابه جا دچار ناسفتگی و ناهمواری و گاه در هم ریختگی است». (عسکری، ۱۳۷٦ :٥٤-١٥١) در ادامه شعر نیمایی، اشعار سنتی شاعرانی چون پروین اعتصامی، محمد حسین شهریار، امیری فیروزکوهی، رهی معیری، حمیدی شیرازی، شایسته توجه‌اند. مثلاً پروین زبانی مادرانه و ساده و نزدیک به اسلوب سعدی و سرشار از روح عاطفی دارد و شهریار (۱۲۸۵-۱۳٦۷هـ‌ش) در اشعار نیمایی زبانش به شعار نزدیک می‌شود و شعر سنتی دوران جوانی وی از لحاظ زبان و احساس در اوج قرار دارد و زبان فیروز کوهی (۱۳۸۸-۱۳٦۲هـ‌ش) صائب نامه مآبانه و ظریف است. رهی معیری (۱۳٤۷-۱۲۸۸ هـ‌ش) زبانی نرم و پویا شبیه حافظ و سعدی برجا گذاشته است. حمیدی

شیرزای (۱۳٦۵-۱۲۹۳هـ‌ش) پس از سال ۱۳۲٤ به تدریج گرایش اساسی به مضامین اجتماعی و تاریخی پیدا کرد که حاصل آن پختگی و استواری شعر و استقلال زبان بود و زبانش نرم‌تر و لطیف‌تر از ناصر خسرو است. مهرداد اوستا (۱۳۷۰-۱۳۰۸ هـ‌ش) زبان شعرش کلاسیک و می‌توان آن را به سبک خراسانی و نو نزدیک داشت. اما بعد از نیما زبان به عنوان وسیله در شعر بیشتر، همان زبان معمولی و متداول روزگار ماست و نه زبان فخیم و استوار گذشته شعر فارسی. گذشته از شعرهای فروغ فرخزاد و سپهری که هر یک به محتوی زبان تخاطب و محاوره‌ای امروز ما است و در واقع این خصوصیت در آثار این دواز همه شاعران بیشتر بود حتی اشعار احمد شاملو اخوان که به زبان فارسی توجه دارند، براساس ساختمان امروزی زبان فارسی نگاشته شده‌اند. البته در شعر نوی نیمایی شاعر نو پرداخته آن روز قواعد زبان را نادیده می‌انگارد و به ساخت آن تجاوز می‌کند. در صورتی که به قول محمد حقوقی تقریباً همان که ادبای قدیم به اعتبار کاربردهای ویژه و شیوه‌ها و شگردهای بیان برای تأثیر هر چه بیشتر کلام در مخاطب به «علوم بلاغی»اش نام‌گذاری کرده‌اند. ولی در چشم شاعر امروز صرف تأثیر در مخاطب که هر چه هست در دایره زبان به عنوان وسیله معنا می‌باید شرط نیست، بل که جز آن به زبان، به عنوان هدف نیز توجه دارد. همان حالت غیر منتظرگی کاربردهای جدید، که امروز به اصطلاح علمی information تعبیر می‌شود (حقوقی، ۱۳۷۷: ۲۱٤). در شعر کلاسیک فارسی کسانی چون، غلامعلی رعدی آذرخشی (تولد ۱۲۸۸ هـ‌ش) زبانی سلیس و روان و به اصطلاح زبان سره فارسی دارند. زبانی که هیچ نشانه تصنع در آن دیده نمی‌شود. و به دلیل حسی بودن و استفاده از زبان روز مقبولیت یافته‌اند.

بنابراین زبان ابزار نمایشی افکار در بیرون از معنای ذهن است و هنر شاعر به سفتن الفاظ نما متکرر و بدیع است؛ تا هر چه بتواند برای جذب طبایع مختلف موفق شود و با گشایش گره‌های بسته زبان از طریق ورود به هنجارهای نوساخته و معقول خویش شبکه‌های زبانی نامکشوف را بیافریند. و پیش روی نسل‌های حاضر، دریچه‌ای از نو رسیده‌های ادبیات را در فضای شفاف و متفاوت از گذشته بگشاید. زبان در همان شاعران انقلاب اسلامی اغلب به سود، مذهب، اخلاق و اجتماع می‌چرخد، چاشنی‌های سیاست، وطن و حسب حال‌های آمیخته به احوال جامعه نیز چشم اندازی زیبا دارد، بخشی از این مایه‌ها در پاسخ به اشعار دیگران

هویدا می‌شود، مثلاً عبدالجبار کاکایی در پاسخ به غزل «چشم بیمار» امام خمینی سروده است:

ای به خـال لـب دل دار گـــرفتارترین یـــار را از همه عشـــاق، خریـــدارترین
خاک در سیطره سلطه ی نامردان است خـــیز ای رنـــد می آلوده ی عیـارترین

(کاکایی، ۱۳٦۹: ٥٦)

که زبانی حافظ گونه و عارفانه دارد. و سیمین بهبهانی زبانی ساده و روشن و صمیمی:

تا چه می‌شود بگو! بگو ! کار ما و این مهیب ژرف
در تکـــان شانه طفره هاست با سماجت سؤال ما

(بهبهانی، ۱۳۷۰: ۹۳)

غرابت استعمال نیز گاهی گریبان‌گیر زبان برخی از شاعران انقلاب است:

طـــرفه من جاودان از من چلیـــپا شیـوه زن جـــاودان طـرز شیوعا
موسی مهدی زمینـــه تو را مثنـــا مهدی عیسـی کمینه تو را یوحنا

(معلم، ۱۳۷٤: ۱۱)

تصرف‌های زبانی پس از جنگ به شکل‌های مختلفی صورت پذیرفت:

الف) گرایش به زبان نرم عاطفی (تبدیل لحن حماسی به شعرهای شکوه و گلایه و ...).

ب) درج جمله‌های معترضه، (زیرا در شعر جنگ مجال معترضه نبود) و در شعر معاصر نیز تحت تأثیر تألیف نوگرایان مبنی بر عینی بودن تصاویر، جریان سیال ذهن، ایجاد شعر و شاعر و توصیه به راحتی زبان اعمال می‌گردد.

ج) استفاده از عناصر محاوره، به دلیل ظهور مطبوعات که فاصله نوشتار با گفتار کم شده است. در آغاز از نوشتار به محاوره صورت می‌گرفت، اما در جریان نوگرایی جدید و خاصیت آشنایی‌زدایی این حرکت به عکس صورت پذیرفت.

بهره گرفتن از زبان شکسته (گرچه در دهه‌های ٤۰ و ۵۰ داشتیم) شاخص‌ترین چهره جریان شعر پس از جنگ است، شاعرانی چون عمران صلاحی و سعید بیابانکی و دیگران از این شاخصه سود برده‌اند. و نیز درونی شدن شعر در این دروه سبب رشد و دوباره زبان شکسته شده است و تعداد قابل ملاحظه‌ای اثر از این نوع پدید آمده است.

می رســـه روزی از اون روز ای دور که می یاد ســواری از صحـــرای نور
اونی که صداش توی صـدای ماست اونی که حنجره اش مـال خـــداست
میـــادش پـرنـــده هـــا دور و ورش شـــالی از رود خـــونه ها دور سرش

(عمرانی، ۱۳۷۵: ۱۱)

زبان محاوره در شعر دوره‌های انقلاب (دهه ٦۰ و ۷۰) و پس از آن روی کردی چشم گیر و دل نواز دارد:

بالا گرفته کار جنون، کولی، دوباره زار بـزن بغض فشرده می کشدت، فریاد کن هوا بزن

(بهبهانی، ۱۳۷۰: ٤۷)

و نیز زبان‌محاوره که با پارازیت‌هایی از کنایه و طنز هم‌نوا می‌گردد: «دست رو شدن»= افشای راز و حیله و مکر:

چندی است چراغ شوق کم سو شده است جـانم چـــو عقل عـافیت جو شده است
بس کن تـــا کـی در پی نیـــرنگ و فریب ای دل دستـت بـرای من رو شـــده است

(محمودی، ۱۳٦٤: ۲۷)

و زمانی شکل گفتاری تعبیرات در زبان محاوره می‌گنجد:

گر نیست بساط طرب این جا به جهنم در دوزخ تن روح عذاب است که دارم

(جمالی، بی تا: ۹۳)

زبان شعر جنگ و دهه انقلاب، زبانی است عاطفی با پشتوانه‌ای از حماسه که ما این تلفیق را در گذشته کمتر می‌یابیم. گسترده زبان از نظر فراوانی واژگان نیز درخور توجه است. پیوند مشخصه‌های فرهنگی مردم با زبان احساس شاعر یکی دیگر از تحولات زبانی شعر است، برخی از شاعران برای تشبیه، احساسات شاعرانه خود به باورهای عمومی مردم و نزدیک کردن زبان شعر به طبیعت گفتار، پاره‌ای نهادهای فرهنگی و آشنای مردم را جای گزین نمادهای رایج ادبی می‌کنند و از این شیوه به عنوان یک شگرد و تجربه ارزشمند هنری سود می‌جویند و هر از چند گاهی باعث شعار زدگی، کلیشه‌نویسی روزنامه‌ها و ماندن زبان در سطح می‌شوند اما اگر با اگاهی و اندیشه‌وری باشد به نوعی صمیمیت در لحن طبیعی کلام و زیبایی در

قلمروی زبان و احساس منجر می‌گردد. شاعر در برخورد با عوامل بیرونی و فرهنگی، بیشتر به حالات درونی خود توجه می‌کند و به جای آن که خود را در فضای آن باورها قرارداده وصف شان نماید؛ آن‌ها را وارد ذهن و روح خویش می‌کند. بنابراین شعر با زبانی سهل و ممتنع ظاهر می‌شود. قیصر امین پور اصطلاحات و تعبیرات هواشناسی را وارد زبان خود کرده؛ چنین سروده است:

دلم قلمروی جغـــرافیای ویرانی است　　هوای ناحیه ما همیشه بـــــارانی است
دلم میـــان دو دریای سرخ مانده سیاه　　همیشه بر رخ دل تنگه پریشانی است..

(امین پور، ۱۳۷۹: ۱۵۰)

در شعر جنگ، در گوشه گوشه‌های آن می‌شود جسارت‌های زبانی را ببینند، جسارت‌هایی که، سدهای کهنه پرستی، تکرار، بی هویتی و سطحی نگری سایه افکنده بر شعر را درهم شکست و فضاهای تازه‌ای را جستجو می‌کند. (بیگی حبیب آبادی، ۱۳۷٤: ۵) «با همه تمجیدها و ستایش‌هایی که از شعر جنگ می‌شود، که مقدار زیادی از آن به سزا و حق است؛ در گوشه‌هایی از آن نیز عیوبی پدیدار است. یکی از عیب‌ها نزدیک شدن شعر جنگ به نحوی افراطی به اجتماع است و این تجربه ادبیات در دوره وقوع و تا حدودی شیوه هندی است که طبق نظر اهل فن «عمده‌ترین آفت آن سطحی نگری در محتوا و سهل انگاری در زبان است». (کاکایی، ۱۳۷٤: ۱۱)

از عیوب دیگر، کثرت تکرار است که معمولاً پیرامون واژه‌های خاص جنگ اتفاق می‌افتد:

بخـوان ترانه‌ی تکرار ای مسلسل بیدار　　که گل، گلوله‌ی دشمن کند به دیده‌ی خونین
گل گلوله شکافد اگر دهان تو، خواند　　سپـاه خون تو خونین ترین قصیـــده‌ی خونین

(مردانی، ۱۳٦٤: ٦۹)

وجه توجه شعر، پس از انقلاب، این که در عین سنتی بودن قالب، زبان تمام طراوات طرز تازه را در خود دید، تازگی زبان در شعر کلاسیک، مرهون هم نشینی با شعر نو و قرار داشتن در موقعیت بالندگی این شیوه است. هنگامی که شعر نو سالم در این دیار متولد شد و اندکی بالید، شعر کلاسیک را نیز به چالش فراخوانده و نسیم تازه و نوسرایی که امروز در شاخ و برگ قالب‌های سنتی وزیدن گرفته است، از نشانه‌های این چالش و تکاپو و از برکت هم

نشینی است» (حسن لی، ۱۳۷۲: ۵۰). زبان شعر جنگ، زبان حضور شاعر و ایجاز و شتاب در رفتن است:

نفس در شماره، تپش در تپش نگهبان دشمن، تکاور جهش
تکاور، جهش، دشنه، عزم پلنگ سرخصم خون ریز آمد به چنگ

(بیگی حبیب آبادی، ۱۳۷٤: ۸٦)

«دستور گریزی زبان در شعر، نوع دیگر ویژگی بیان شعر سنتی است. واکنش زبان، انعطاف و استعداد فطری آن، جهت گسترش در حوزه واژگان و ساختار نحوی است. از آن جا که جهان و واقعیت همیشه در تغییر است، ساختمان زبان که در توصیف جهان و واقعیت به کار برده می‌شود هم باید مدام در تحول باشد. پس دنیاایسم واقعیت باید در زبان هم نمایان باشد، به ویژه در دوره انحطاط که نگرش مردم درباره جهان واقعیت استاتیک و منجمد بود، ساختمان زبان هم تغییر ناپذیر به نظر می‌رسید اما با جنبش مشروطیت در جامعه ایران، یخ الگوهای ثابت و منجمد دستوری همه در زبان فارسی شکست. در شعر و نثر ما هم در همان چهار دوره سبک شناسی به خصوص از نظر سبکی و نحوه بیان، تمایز قابل بحثی در ساخت نمی‌شود اگر تمایزی باشد تنها در موضوع، وزن و موسیقی است. (علی پور، ۱۳۷۸: ۵۵) در شعر سنتی پس از انقلاب زبان شعار در شعر رواج می‌یابد، تا جایی که جان مایه شعر اغلب شاعران در پیوند با جامعه شکل می‌گیرد. لذا زبان هم در نحو، صورتی دیگر گونه دارد. مثلاً در نمونه زیر مصدر جانشین اسم می‌گردد:

دل را به صف، «گداختن» آوردیم بر ظلمت روح «تاختن» آوردیم
درد او نخست، مرگ را خواهد برد جانی که برای «باختن» آوردیم

(حسینی، ۱۳٦۳: ۱٤۷)

– جمله مصدری به جای اسم = تن به مذلت دادن:

سبزیم که از نسل بهاران هستیم پاکیم که از تبار یاران هستیم
دور است زما «تن به مذلت دادن» ما وارث خون سر بداران هستیم

(همان: ۱٤٦)

– جا به جایی یکان‌های شعر به سبب شتاب زبان و به تبعیت از قالب‌های نو، (کویری‌های آوایم به جای آوای کویرم):

به جـز دریا، به جز باران، کسی دیگر نمی‌داند
چـه رازی خفته در پشت «کویری‌های آوایم»

(بیگی حبیب آبادی، ۱۳۷٤: ۱۷)

– تأویل به صفت (خورشید نشسته در شفق = سرشهید):

ایـــن بـــاغ شکـــوفه اسـت، یا پیکر اوست
گل بـرگ شقـایق است، یا بستر اوست
ایـن بازی خون و نور در عـــرصه عشق
«خورشید نشسته در شفق» یا سر اوست

(عبدالملکیان، ۱۳٦٦: ۳۲)

– تأویل به اسم، شبیه آن چه در شعر نو و دستور زبان‌های جدید می‌یابیم:

– «من این بر شانه‌ها بارگران»

یـا نـه، تـــو هـــم با هـر بهانه– شانه خالی کن
از من– من این بر شانه‌ها بارگران – ای دوست

(بهمنی، ۱۳۷۷: ۱۸۲)

محمد کاظم کاظمی در هیاهوی شعر سال‌های هفتاد، سلامت زبان را در حوزه شعر انقلاب به چالش گرفته، با آوردن برخی از اشعار دوره انقلاب و پس از آن به موضوع می‌پردازد و می‌گوید: علی رغم قوت شعر به نظر می‌رسد که در مواردی شاعر ناچار شده برای رعایت وزن شعر، کلمات را بشکند و مثلاً به جای «از» گوید «ز» و به جای «چون» بگوید «چو» یا «ازین» را به «زین» تبدیل کند و «بیگاه» را به صورت «بی گه» به کار برد. این شکستگی زبان در شعر قدیم ما بسیار است و در بعضی آثار قدما آن را به نحو بسیار شدیدتری می‌بینیم. مثلاً کلماتی چون: بیهوده، خاموش، اینک، هنوز، نومید، به صورت بیهده، خمش، نک، نوز، نُمید به کار رفته‌اند. و این هیچ عیبی هم شمرده نمی‌شد. اما به تدریج و با تکامل زبان شعر این

شکستگی‌ها کم و کمتر شده به طوری که امروز بعضی شاعران حتی از آوردن همان «ز» هم پرهیز می‌کنند. مثلاً علی رضا قزوه در غزل زیر حتی یک مورد شکستگی ندارد و همه کلمات را به صورت کامل به کار برده است:

شب پیش گم کرده بودم سرم را و گم کردم امروز بال و پرم را
تنم را سحر غسل دادند یاران در آبی که می برد چشم ترم را
و امروز بردند بر دوش توفان همین پیش پای تو خاکسترم را
خدایا کجا دفن کردند یاران من و پیکر خونی باورم را
مرا بر مگردان به دنیا، ندارم توانی که بالا بگیرم سرم را

(کاظمی، ۱۳۷۰: ۱۰)

دگرگشت نحو در زبان

در نظر شاعران بزرگ پیوسته ساختار نحوی زبان همان اهمیتی را در آفرینش زیبایی‌دارا است که ساختار صرفی و واژگان. [«عبدالقاهر جرجانی» که بزرگ‌ترین نظریه پرداز «بلاغت در ایران و اسلام است، بلاغت و تأثیر را منحصر در حوزه ساختارهای نحوی زبان می‌داند و آن را «علم معانی النحو» می‌خواند. منظر او را از علم معانی النحو آگاهی شاعر و ادیب از کاربردهای نحوی زبان و این که هر ساختاری در چه حالتی، چه نقشی می‌تواند داشته باشد.] (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹: ۳۱). مثلاً در این غزل قیصر امین پور:

آواز عاشقانه ما در گلو شکست حق با سکوت بود، صدا در گلو شکست
دیگر دلم هوای سرودن نمی‌کند تنها بهانه دل مادر گلو شکست

(امین پور، ۱۳۷۹: ۱۰۹)

– در بیت دوم اگر به جای «دل ما» و «دل من» می‌آمد شعر از روند بهتری بهره‌مندی می‌شد و دقیقاً «من» در مصراع دوم این بیت به «میم» ضمیر اول شخص در «دلم» پاسخ می‌داد در عوض در غزالی با مطلع:

«چشم‌ها پرسش بی پاسخ حیرانی‌ها دست‌ها تشنه تقسیم فراوانی‌ها

(امین پور، ۱۳۷۹: ۱۳۲)

که تمی کاملاً اجتماعی دارد، حتی به کاربردن ضمیر مفعولی «مرا» یعنی ضمیر مفرد به جای «ما را» در بیت ششم غزل:

سایه امن کسای تو مرا بر سر بس تاپنـــاهم دهد از وحشت عریانی‌ها

(همان)

برخی ضرورت‌های وزنی، در تلفظ واژه‌ها تغییری به وجود آورده است، مشدد خواندن حرفی که نیازمند تشدید نباشد یکی دیگر از برجستگی‌ها است که البته تازگی ندارد؛ اما در این جا بر خلاف حروف سایشی «ف» در واژه خفّه چه خوش نشسته است، گویی شاعر از شدت دلتنگی هوا را با سایش حرف سایشی «ف» روی لب‌ها به درون آوارها می‌فرستد:

مـــن تمام راه در تشییع خـویش شاهد دفن تن خود، پیش و پیش

ابـــرهای ســـربی و رگبـــارها گـــــــریه‌های خفّـــه بر آوارها

(کاشانی، ۱۳٦۷: ۵۳)

به گونه‌های آزاد هم می‌توانند در ساختار نحوی جمله و شعر سرنوشت ساز باشند؛ («همواره» گونه آزاد «همواره»):

ای در قـرار سرخت، مفهوم بی قراری در بستر حماسه خونت، همواره جاری

(حسینی، ۱۳٦۳: ۲٦)

حروف و ارزش آن‌ها در قالب‌های سنتی شایسته تأمل است:

«واو» عطف گاهی به جای یک مصراع می‌آید و مثل شعر اخوان ثالث:

نشینم= فعولن

(va-) وَ

به مهتاب و شب روشن نگه کردیم = مفاعیلن (مفاعلٌ) مفاعیلن

و شب، شط علیلی بود = مفاعیل مفاعیلن، مفاعیلن

(علی پور، ۱۳۷۸: ٤٦-۱٤۵)

«واو» در شعر نو پردازان سنتی هم در آغاز مصرع آمده است؛ تا بدین وسیله توان احساس و پیوند با مخاطب را بیشتر کند.

هـم از تو هیچ در این رهگذر نمی خواهم و ... هم، حضور تو را مختصر نمی‌خواهم

(بهمنی، ۱۳۷۷: ۲۲۹)

گاهی این کاربرد نه تنها هم سو با هیچ یک از هدف‌های شاعر مثل نزدیک کردن زبان شعر به گفتار، بیان مخاطب، سادگی بیان و ایجاد صمیمیت نیست بلکه نوعی زبان پرسشی و کسالت باری را نیز سبب می‌شود، اگر تکرار «واو» همراه با تنوع نباشد، بی‌تردید سبب افت زبان شده و آن را تا سطح گفتار ضعیف و ناقص سقوط خواهد داد. و گاهی به همین منوال در قالب‌های سنتی برای جانشین شدن یک «واج» به شکل تکرار در جهت پرهیز از تکرار شده است:

ای نسیـم سـاز در نهـر خدا وی رسـوب راز در کـوه صدا

ای تـو در لالای لادن لـب زده وی تـو بر شولای شبنم شـب زده

ای تـو در الـواح ما میخـی ترین وی به جغـرافی تو تاریخـی ترین

ای فـراتر از صفیـر تیـره‌ها وی بـری از شهـوت شـمشیرها

(عزیزی، ۱۳۷۵: ۱۸)

در زبان شعر، گاه برخورد با حروف، تنها چنان است که با سایر عناصر زبان حروف در شعر نه تنها تهی و بی‌معنا نیستند، بلکه گاه مفهومی گسترده‌تر از سایر عناصر دارند. علاوه بر آن، ضمن رها کردنشان از حالتی خنثی (حالت عدم نقش پذیری)، نقشی فراتر و با اهمیت‌تر از نقش سایر عناصر زبان می‌یابند». (علی پور، ۱۳۷۸: ۱۳۷) برای نمونه حرف اضافه «به» کماکان به همان معنا و کارکرد گذشته، در شعر سنتی کارگرد دارد. تنها تازگی آن قرار گرفتن در لابلای مضامین و تعابیر تازه شعر قالب‌های سنتی است.

به ـــــــــ «به وسیله‌ی» و «با»

خـون تـزویر به سر پنـجه تدبیـر بـریـز وان گـه از محتـسب جاهل غدّار بـگوی

(گرمارودی، ۱۳۷۸: ۱۵)

به ـــــــ در

منم که می رسدم نو به تو، زخویش غمی ز دسـت خویش نیاسوده‌ام به عمر، دمی

(گرماوردی، ص۱۳۷۸: ۱۲)

به ـــــــــ «درباره‌ی»، «در»

سخن به سوگ تو سخت آیدم زدل به زبان

وگـــرنه چـــون غـزلم آب در روانی نیست

(گرماوردی، ص۱۳۷۸: ۱۰)

به ـــــــــ «برای»

سال و ماهی، شکیبا، ترکه در ترکه می بافت

گاهـگاهی، به ســـودا، سـوی بازار می شد

(بهبهانی، ۱۳۷۰: ۲۲)

گاهی هم حرف اضافه به شکلی زاید و نازیبا در قالب‌های سنتی غریب می‌افتد: «بر»

تو در تن ما روان باش تا خاک بی قدر

سر بر بساید به اوج خدا و در کبریایی

(محمودی، ١٣٦٤: ٢٤)

– کاربرد «ی» اشباع شده ساکن به جای کسره اضافه: این کاربرد برای کشف ظرفیت‌های جدید در ساختار زبان تکرار می‌شود. هم چنان که در شعر شاعران کهنه گو چون مولانا، ناصر خسرو و خاقانی وجود داشته:

مـــرغان چـــو طفلکان ابجدی آمـــوخته بلبل الحمد خوان گشته، خلیفه ی کتاب

(خاقانی، ١٣٦٨: ٢٤)

– روی کرد به نوعی حذف در جمله به طبیعت از «سفیدنویسی»های (پاشا، ۱۳۷۹: ۸۰) شعر نو. در این مورد به نظر می‌رسد شاعر با هنر خاص خود پتانسیل زبان نحو را به گونه‌ای در پیکره شعر منتشر می‌سازد. و به این ترتیب، خواننده را در اندیشه چند وجهی خود شریک می‌سازد:

به خوابمان، خدایا ! بلا پی بلا چیست کـــه ســـــایه می فرستـــــی، ...

(بهبهانی، ۱۳۷۰: ۱۱۰)

به هیمن شیوه است بهره‌مندی از ترنّم یا طنین واژه‌ها در بریده نگاریدن زبان در ساخت و

بافت شعر؛ به قصد آمیـــزش حس شنیـــدار و دیدار در تجسّم واژه‌ها، این کاربری می‌تواند نوعی خیزش به جلو در قالب‌های سنتی تلقی شود:

تیک ... تاک ... تیک ... تاک، لحظه – آه– می رود

نـــاگزیر، ســـر به زیـــر، پـــا به راه مـــی رود

(همان:۱۳۱)

امروزه «اما»، «به جای این که دو عبارت از یک شعر را از نظر صورت با هم مرتبط نماید آن‌ها را در معنا از یکدیگر دور می‌کند به تعبیری دیگر جمله دوم را از حکم نخستین جدا می‌سازد. از احمد شاملو داریم:

کسانی، نیم شب در گورهای تازه، دندان طلای مردگان/ را/ می شکسته‌اند/ من اما هیچ کس را در شبی تاریک و توفانی نشکسته‌ام/ من اما راه بر مردم رباخواری بسته‌ام/ من اما نیمه‌های شب با می بر سر با می نجسته‌ام (شاملو، ۱۳٦۳: ۱۱–۱۰)

در این سطرها، «من» به شکل تأکید آمیزی از آنچه قبل و بعد از آن آمده، جدا و استثنا شده است؛ و «اما» همان کارکردی را گرفته که «الای» استثنا در عربی به عهده دارد. هیچ دلیلی هم برای ضرورت وزنی نیست که «اما» پس از اسم و ضمیر «من» قرار بگیرد. اساساً قرار گرفتن «اما» پس از اسم و ضمیر مشخصه عزیزی این ساخت است تا سبب امتیاز زبان گردد. (علی پور، ۱۳۷۸، ص۱۵۱) [او نقش‌هایی مثل بر جسته کردن اسم پیش از خود، و گاهی هنجار شکنی به قصد از بین بردن عادت در مخاطب هر چند حرف آن هیچ آسیبی به جریان انتقال اندیشه وارد نمی‌کند:

اما نمی‌دانی چه شب‌هایی که کردم/ بی آن که یک دم مهربان باشند با هم پلک‌های من

(اخوان ثالث، ۱۳٦۸: ٤۰)

و مفهوم استدراک:

زنـــده امـا حسرت زادن در او مرده اما میل جان دادن در او

(فروغ فرخزاد، ۱۳٦۰: ۹۰)

«ژان پل سارتر» در مقاله «شعر چیست» مصرع‌هایی از شعر شاعری را که در آن «اما» توسعه یافته و تغییر کارکرد داده است ذکر می‌کند:

فرار/ بدان جافرار/ من احساس می‌کنم پرندگان/ مستند،/ اما ای قلب من/ سرود ملاّحان را بشنو...!

او می‌گوید این «اما» همچو صخره‌ای در کنار جمله به پا خاسته، بیت دوم را به بیت قبل ربط نمی‌دهد، بلکه بدان رنگی از یک «آن» لطیف استثناء و یک خویشتن‌داری و خودگرایی می‌بخشند که در سراسر بیت حلول می‌کند».] (علی پور، ۱۳۷۸: ۱۵۱) بنابراین «اما» می‌تواند از ویژگی‌های سبکی تلقی شود:

نشسته کناری جوانی که یک پا ندارد　　به سینه دلی دارد اما، که دریا ندارد

(زیادی، ۱۳٦۷: ۱۸)

«اما» از همان نوع حلول بخشی در سراسر بیت که ژان پل سارتر از آن دفاع کرده بود:

چراغی است در تاق تاق نوای عصایش　　بشـــر را به معراج از تن که، اما ندارد

(همان)

– ضمیر منفصل همراه با شناسه: من – م– من

بر من از رحمت نسیمی خوش وزید　　مـــن نبودم مـن، مـــرا عشق آفرید

(جمال، بی تا: ۳٦)

ما در قالب‌های سنتی پیشین «ضمیر بدل» با شناسه داشتیم (من خود ای ساقی از این شوق که دارم مستم: سعدی) ولی شاعر نوپرداز به تعمیم این ذخیره در نحو زبان شعر، تن می‌زند:

من خود از خود در گمان بودم هنوز　　شـــاید از خود هـم نهان بودم هنوز

(همان)

– انتخاب عجولانه واژه در قالب‌های سنتی گاهی سبب ظهور ساز واره‌های نه چندان زیبا می‌شود. در بیت زیر شاعر «خدایی‌ترین» را برای تشدید و برتری معشوق بر دیگران گزینش کرده، بهتر بود «همایی‌ترین جلوه‌ی ...» را می‌گفت تا به حریم صمدیت حق کشانده نشود:

دیـــده است از خـط پیشانی تو　　خدایی‌ترین جلوه‌ی بی نیازی

(کاکایی، ۱۳۷٤: ۲٦)

– اضافه‌های پی در پی:

شاعر برای تأثیر سخن خود به هر نوع شگرد نحوی هر چند ملال آور، اما در انتها نافذ به

شکل توصیف در شعر نو روی آورده:

سـر بر سریر خاک، دمی همچو گل بنه که این بستر هماره فردای دیر پاست

(گرمارودی، ۱۳۷۸: ۳۷)

– یا صفت‌های پی در پی:

ای طنین زلال صدای رسای تو جاری در شمیـم غـزل‌های شـیوای بهاری

(محمودی، ۱۳٦٤: ۲۱)

– تشبیهات پی در پی در جهت برآمدگی ساختار شعر به سوی نوپردازی رونق گرفته است:

کجایی ای گل خـورشید بـاغ سار وطن که بی تو طرف چمن، جای زندگانی نیست

(گرمارودی، ۱۳۷۸: ۱۰)

– استفاده نمایشی از تکرار به زعم تأثیر بیشتر در مخاطب:

من و من، این همه من، این همه من را چه کنم؟

سر تسلیم به معنای مقـام تو خوش است

(عبدالملکیان، ۱۳٦٦: ۱۱۳)

– «تأویل به مصدر» از بحث‌های جدید دستوری ست که شاعر با گریز به بافت محاوره‌ای کلام، در قالب‌های سنتی به کار گرفته است:

زین پیش دلاور را، کسی چون تو شگفت حیثیـت مـرگ را بـه بـازی نگرفت

(عبدالملکیان، ۱۳٦٦: ٤۲)

«حیثیت مرگ را به بازی گرفتن» طرز تازه‌ای از بیان «شهادت و ایثار» و از دست آوردهای ادبیات انقلاب است.

– صفات پی در پی ساخت اضافی، در ادامه بدعت‌های نیما، قابل بحث هستند، که به جای «واو» عطف با «کسره» صفت را به یکدیگر پیوند می‌زنند. شیوه‌ای که نخستین بار در زبان نیما برآیند داشته است:

من دلم سخت گرفته است از ایـن میهمان خانه مهمان کش روزش تاریک ...

(نیما یوشیج، ۱۳۷۰: ۵۱۳)

و در قاب سنتی معاصر، «نام آتشین جگر سوز من»:

چون اسم ذو الجلال، جلیل است نام عشق وان نام آتشین جگر سوز من تویی

(گرمارودی، ۱۳۷۸: ۲۰)

– شکستن بافت‌های نحوی گذشته و به هم دریختگی آگاهانه، از سوی شاعران و ارائه آن به عنوان ساختی تازه:

در دشت ایثار تا کاشتی ساقه‌های گل سرخ سرشار شعر شهادت شده از نسیم رهایی

(محمودی، ۱۳٦٤: ۲۳)

– جا به جایی مضاف و مضاف الیه: (مأموران– مالیات)،

می‌دهد فرمان به ماموران خار مالیات گل بگیرید از بهار

(عزیزی، ۱۳۷۵: ۲٦)

– کارکرد «قید» به جای اسم یا صفت

دیروز من تو بودی و امروز هم تویی فردای من تویی و همه روز من تویی

(گرمارودی، ۱۳۷۸: ۲۰)

قید در قالب‌های سنتی تشخّص تازه‌ای یافته است، و نقش ویژه‌ای را در محور هم نشینی با سایر واژه‌ها ایفا می‌کند:

جز راه پاک، دوست یقیناً نمی روم جز انتخاب عشق مسلّم نمی کنم

(حسینی، ۱۳٦۳: ۱۸)

–وجود حشو ملیح یا متوسط به شکل عبارت معترضه، هم چنان بسامد دارد.

تو مثل پاکی برفی– به کوهسار –کبوتر مباد بال تو آلوده‌ی غبار کبوتر

(صالحی، ۱۳۷۲: ۱٤۷)

– استفاده از صفت به جای اسم:

در «آبی چشم» تو سرّ عشق پیداست این آینه تصویر پرداز دل ماست

(ده بزرگی، ۱۳۷۸: ۱۱)

باید توجه داشت که این کاربرد با ترکیب وصفی مقلوب کاملاً متفاوت است. مصطفی علی پور در این مورد توضیحی جامع دارند که در کتاب «ساختار زبان امروز» به تفضیل آورده‌اند؛ می‌گوید: «در شعر امروز- منظور ایشان شعر نیمایی- با نوعی جا به جایی در ترکیب وصفی مواجه می‌شویم، به این معنا که صفت قبل از اسم آمده به جای توصیف اسم، خود، نقشی اسمی پذیرفته و جایگزین آن می‌گردد». (علی پور، ۱۳۷۸، ص۱۵-۱۱۲)

- حذف در سازه‌ی «هر چه»:

این دل که ز دست «هرچه» فریاد گرفت هـــر تحفـه که غم به دست او داد گرفت
خـــاموش و یـــک جهان سخن گفتن را از عکـس مـــزار شهـــدا یـــــاد گـرفت

(عبدالملکیان، ۱۳٦٦: ٤١)

در این مورد نیز مصطفی علی پور با ذکر ابیاتی به نحوه تازه کارکرد آن اشاره کرده؛ می‌گوید: «هرچه» را به قیاس «هر که» به منزله ایجاز استعمال می‌کنند. استخدام «هر چه و هر که» ایجاز در شعر سعدی، فقط در توصیف یک گل، چون «جهان» هر چه است. بدین صورت می‌توان گفت قلمروی کاربرد «هر که» و «هرچه» در شعر شیخ اجل بسیار محدود است. لیکن در آثار نیما، این کاربرد حوزه گسترده‌تری دارد». (علی پور، ۱۳۷۸: ۱۳۲)

نتیجه

بدون شک موضوعات جدید، زبان جدید، واژگان جدید، محتوای جدید و ... را وارد ادبیات می‌کند. طبعاً حوادث پس از انقلاب به میزان قابل توجهی بر شعر به ویژه قالب‌های سنتی معاصر تأثیر داشته است. اصولاً نهضت نوگرایی، پایگاه واژگان شعر خود را در صحنه‌های سرنوشت‌ساز و معرکه جنگ به دست آورده است. شیوه پرداختن به شعر عوض شده است. زیرا با پیشرفت علوم و تکنولوژی، برخی واژه‌ها متروک و معدودی نیمه متروک و تعدادی قابل توجه، اصطلاحات و واژگان نوساز به عرصه زبان و ادبیات فارسی افزوده شده است. محتوای اندیشگانی شعر نیز منجر به احیای برخی واژه‌های مرده شده است. آن چه حاصل این مقال است این که استفاده آگاهانه از تکنیک و کارکردهای شعر قدیم و ادامه جریان نوجویی و ابداع روش‌ها سبب تازگی زبان در شعر پس از انقلاب شده است و شاعر در این

رهروی کوتاه توانسته است با جسارت‌های هنری شعر قالب‌های کهنه را تا میزانی وسیع و گسترده چه در محتوی و چه در ساختار از خطر تکرار و بی‌هویتی و کهنه پرستی بر حذر دارد.

منابع و مآخذ

۱. اخوان ثالث، مهدی (۱۳٦۸)، از این اوستا، تهران: مروارید، چ سیزدهم
۲. اسفندیاری، علی (۱۳۷۰)، حرف‌های همسایه، تهران: دنیا، چ پنجم
۳. اسفندیاری، علی (۱۳۷٤)، کلیات اشعار، به کوشش سیروس طاهباز، تهران: نگاه
٤. امین پور، قیصر (۱۳۷۹)، گزینه، تهران: مروارید، چ سوم
۵. بهبهانی، سیمین (۱۳۷۰)، خطی زسرعت و از آتش، تهران: زوار، چ سوم
٦. بهمنی، محمد علی (۱۳۷۷)، گزینه، تهران: دارینوش
۷. بیگی حبیب آبادی، پرویز (۱۳۷۹)، گزیده، تهران: نیستان
۸. جمالی، محمدخلیل، دختر صوفی، تهران: بی تا
۹. حسن لی، کاووس (۱۳۷۲)، رستاخیز کلام، شیراز: پیروی
۱۰. حسینی، حسن (۱۳٦۳)، هم صدا با حلق اسماعیل، مجموعه شعر، تهران: حوزه هنری تبلیغات اسلامی
۱۱. حقوقی، محمد (۱۳۷۷)، شعر زمان ما (۲)، تهران: نگاه
۱۲. خاقانی، افضل الدین (۱۳٦۸)، دیوان اشعار، به تصحیح ضیاء الدین سجادی، تهران: زوار، چ سوم
۱۳. ده بزرگی، احد (۱۳۷۸)، گزیده، تهران: نیستان
۱٤. زیادی، عزیزالله (۱۳٦۷)، مشق نور، تهران: برگ
۱۵. شاملو، احمد (۱۳٦۳)، هوای تازه، تهران: نیل، چ چهارم
۱٦. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۹)، موسیقی شعر، تهران: آگه، چ ششم
۱۷. صالحی، بهمن (۱۳۷۲)، خطوط دلتنگی، تهران: حوزه هنری تهران
۱۸. عبدالملکیان، محمد رضا (۱۳٦٦)، رباعی امروز، نقش جهان، تهران: برگ
۱۹. عزیزی، احمد (۱۳۷۵)، خواب نامه و باغ تناسخ، تهران: برگ، چ دوم
۲۰. عزیزی، احمد (۱۳۷۵)، کفش‌های مکاشفه، تهران: بین‌المللی الهدی، چ سوم
۲۱. عزیزی، احمد (۱۳۷۵)، کفش‌های مکاشفه، تهران: بین‌المللی الهدی، چ سوم
۲۲. علی پور، مصطفی (۱۳۷۸)، ساختار زبان شعر امروز (پژوهشی در واژگان و ساخت زبان شعر معاصر)، تهران: فردوس

۲۳. کاشانی، سپیده (۱۳٦۷)، گزیده، تهران: نیستان
۲٤. کاکایی، عبدالجبار (۱۳٦۹)، آوازهای واپسین، تهران: همراه
۲۵. کاکایی، عبدالجبار (۱۳۷٤)، آوازهای واپسین، تهران: همراه
۲٦. محمودی، ثابت (۱۳٦٤)، دریا در غدیر، تهران: حوزه هنری
۲۷. مردانی، نصرالله (۱۳٦٤)، خون نامه‌ی خاک، تهران: کیهان
۲۸. معلم، علی (۱۳۷٤)، رجعت سرخ ستاره، تهران: حوزه اندیشه و هنر اسلامی
۲۹. مقدادی، بهرام (۱۳۷۸)، فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی، تهران: فکر روز
۳۰. موسوی گرمارودی، علی (۱۳۷۸)، گزیده، تهران: نیستان، چ دوم