آسیب‌شناسی زیبایی‌شناختی شعر امروز

فاطمه حیدری[١]
آرش مشفقی[٢]

چکیده

شعر امروز هم در حوزهٔ محتوا و رویکردهای مفهومی آن و هم در زمینهٔ شکل، دستخوش گونه‌هایی از تغییرات شده که در نهایت به برجسته‌سازی شعر انجامیده است. این برجسته‌سازی‌ها از نظر منتقدان و پژوهشگران، گاهی نوآوری و گاهی آسیب قلمداد شده است. شعر امروز بنا به دلایل مختلفی از نواقص و آفت‌های زیادی آسیب دیده است که در دو محور عمدهٔ شکلی و محتوایی تقسیم‌بندی می‌شود. سعی این مقاله بررسی بخش‌هایی از این آسیب‌هاست که در شکل و محتوا به حوزه‌های مختلف از جمله: واژگان، موسیقی، زبان محاوره‌ای، صرفی و نحوی، معانی و مضامین ... می‌پردازد و هر کدام از این موارد بسته به مجال و ضرورت مقاله با ذکر نمونه شعر از چند شاعر برگزیده و برجسته مانند: نیما یوشیج، اخوان ثالث، احمد شاملو، فروغ فرّخزاد، سهراب سپهری، طاهره صفّارزاده، و... همراه است تا با آسیب‌شناسی جنبه‌های زیبایی‌شناختی شعر امروز به بیان ریشه‌ها و دلایل ضعف کمّی و کیفی آن بپردازد.

کلید واژها:

آسیب‌شناسی، زیبایی‌شناختی، شعر امروز، شکل، محتوا.

---

[١]- دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی ، واحد بناب، دانشگاه آزاد اسلامی، بناب- ایران.
[٢]- استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، واحد بناب، دانشگاه آزاد اسلامی، بناب- ایران. (نویسندهٔ مسؤول)
تاریخ وصول: ١٣٩٦/٠٢/٠٢ تاریخ پذیرش: ١٣٩٦/٠٨/٢٧

مقدّمه

شعر فارسی از گذشته‌های بسیار دور سرشار از صنعت‌های ادبی بسیار غنی است و این ویژگی‌های بی‌بدیل شعر، همراه با سبک و اسلوب ویژه‌ای است که اگر به آثار مکتوب فارسی رجوع کنیم، به وضوح خواهیم دید که شعر چه ظرفیّت عظیمی برای گنجاندن انواع زیبایی‌های ادبی در خود داشته است. از آنجایی که لازمهٔ شعر و شاعری درک درست از زیبایی‌های درونی و بیرونی شعر است و هر شاعری فی‌نفسه باید در راستای زیباسازی فضا و کلام به زیبایی‌های بیرونی و درونی شعر مسلّط باشد، جنبه‌های زیباشناختی شعر امروز تنها به عناصری مانند موسیقی و خیال محدود نمی‌شود بلکه به عناصر و زیبایی‌های هنری دیگری نیز وابسته است. «شاعر امروز دریافته است، که شعر، در هر حال یک هنر کلامی است و شعریّت آن تنها در حضور عناصری چون موسیقی و گونه‌های متنوّع خیال منحصر نمی‌شود، که اگر چنین بود، می‌بایست بسیاری از آثار منثور پارسی همچون مقدّمه فاخر گلستان سعدی که از دست مایه‌های غنی و خیال و موسیقی بهره‌مندند، شعر خوانده می‌شدند.» (علی‌پور، ۱۳۸۷: ۱۰)

هدف نهایی علم بلاغت در ادبیّات، رساندن پیام ادبی به مخاطب است تا موجب التذاذ جان و دل مخاطب گردد. اثر ادبی اگرچه در اوج فصاحت و زیبایی باشد ولی نتواند شرایط بلاغت را رعایت کند هیچ‌گاه به هدف خود یعنی تأثیر و انگیزش نخواهد رسید. «آرمان هنری، از دیدی، جز این نمی‌تواند بود. هنر زمانی هنر است، زمانی راستین و سرشتین است که هنردوست را برانگیزد.» (کزّازی، ۱۳۷٤: ١٤) شعر اگر با زیبایی همراه باشد، می‌تواند تأثیر بیشتری بر مخاطب بگذارد. ادگار آلن پو می‌گوید: «شاعر با نیک و بد یا حقیقی بودن کاری ندارد و سر و کارش فقط با زیبایی است. وظیفهٔ نخستین او رسیدن به زیبایی بر این است که زیبایی این جهانی جلوه‌ای از آن است.» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۲۰)

عناصر شکل و محتوا متناسب با دگرگونی‌های اجتماعی، هنری و ادبی، همواره در حال تغییر و تحوّل می‌باشند. زمانی که دیگر شعر سنّتی، پاسخگوی نیازهای انسان معاصر نبود، نیمایوشیج به همّت پیروان جریان ادبی، تا حدّ نیازهای عصر خود سرانجامی مطلوب به آن بخشید. نیما اعتقاد داشت: «ادبیّات ما باید از هر حیث عوض شود... عمده این است که طرز کار عوض شود و مدل

وصفی و روایی را که در دنیای با شعور آدم‌هاست به شعر بدهیم.» (حسن‌لی، ١٣٨٦: ١١) آیا شعر امروز با گذشتن از سدّ سنّتی در حوزهٔ زبان شعر در محور شکل و محتوا متناسب با سلیقهٔ انسان معاصر، به نیازهای خود پاسخ داده است؟ این پژوهش بر آن است آسیب‌های زیباشناختی شعر را از منظر شکلی و محتوایی با ذکر نمونه‌هایی از شعر شاعران امروز، بررسی نماید تا آسیب‌های شعرشان نشان داده شود و میزان تعهّدشان به وجدان هنری و رسالتی که در حفظ میراث ادبی دارند، مورد بررسی قرار گیرد. نتیجه بیانگر این است که عدم توجّه به معنا در حوزهٔ محتوا و اختلالات و ناهنجاری‌های نحوی و صرفی در حوزهٔ شکل از ویژگی‌های این اشعار است.

بیان مسأله

شعر امروز با گذشتن از سدّ سنّتی در حوزهٔ شکل و معنا متناسب با سلیقهٔ انسان معاصر، به نیازهای خود چقدر پاسخ‌گو بوده است؟ لذا این سؤالی است که پژوهشگر این مقاله، از مدّت‌ها پیش به تبع علاقه و رغبت به مطالعهٔ شعر معاصر و آشنایی‌ای که با «شعر» داشته، بر آن بوده است از طریق آسیب‌شناسی شکل و محتوای امروز، آن را بررسی نماید تا ضعف‌ها و کاستی‌های موجود در شعر نشان داده شود و منتج به خلق آثاری ارزشمند گردد.

پیشینهٔ تحقیق

پژوهشی که به صورت کتاب یا مقاله بتواند آسیب‌های شعر شاعران صاحب‌سبک را مورد بحث قرار دهد، انجام نپذیرفته است. تنها می‌توان به کتاب نصرالله قاسم‌پور تحت عنوان «آسیب‌شناسی شعر «دشتستان» که از نظر بومی‌گرایی به تعداد اندک شمار شاعران آن ناحیه که مشهور نیستند، اشاره کرد. همچنین به مقالهٔ «آسیب‌شناسی موسیقی بیرونی در شعر نیمایی، مهدی فیروزیان را برشمرد و بحث‌ها و نقد و نظرهایی گذرا در روزنامه های زرد و سایت‌های اینترنتی از جمله: «بحران مخاطب در شعر امروز» که اشاراتی کوتاه به آسیب‌های عمومی و سطحی به این موضوع داشته‌اند. اساساً همهٔ اینها نمی‌تواند راهگشای پژوهشگر باشد و آن‌چنان که باید مخاطبان خود را بی‌نیاز کند.

روش تحقیق

روش این تحقیق تحلیلی و بر مبنای منابع کتابخانه‌ای است. بنابراین با مطالعهٔ کتاب‌ها، مقاله‌ها و سایر تحقیقات، پژوهشگر از میان آثاری که در این زمینه از آن‌ها بهره‌مند گشته است به چند نمونهٔ مهمّ اشاره می‌کند: کتاب «تاریخ تحلیلی شعر نو» از شمس لنگرودی. این اثر گرانقدر، تحلیلی در شعر شاعران نوگرای معاصر است. کتاب دیگر اثری از «مصطفی علی‌پور» پژوهشی در واژگان و ساخت نحوی زبان شعر معاصر با نام «ساختار زبان شعر امروز» است. کتاب‌های دیگر: «رستاخیز کلمات»، «با چراغ و آینه»، «موسیقی شعر» و «صور خیال در شعر ایران» از دکتر محمّدرضا شفیعی کدکنی است و مقالاتی که ذکرشان در منابع و مآخذ خواهد آمد.

بحث و بررسی

۱- زبان

موضوع زبان در شعر امروز از اهمّیّت بالایی برخوردار است. «شعر در شعریّت خود به منطقی نیازمند است که از نوعی نگرش ویژه فراهم می‌آید؛ منطقی که بخش غالب آن را زبان و ساختارهای خاصّ آن تشکیل می‌دهد.» (علی‌پور، ۱۳۸۷: ۱۰) امروزه عدم درک شاعر از این موضوع یکی از آسیب‌های جدّی در شعر به شمار می‌رود. بنا به تعریف و توصیف دکتر شفیعی کدکنی دربارهٔ شعر می‌توان به خوبی این موضوع را بیان کرد: «شعر حادثه‌ای است که در زبان روی می‌دهد و در حقیقت، گویندهٔ شعر، با شعر خود، عملی در زبان انجام می‌دهد که خواننده، میان زبان شعر او، و زبان روزمرّه و عادی- یا به قول ساختارگرایان چک: زبان اتوماتیکی- تمایزی احساس می‌کند.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸٦: ٤-۳) شاعر امروز، آگاهی کامل از اهمیّت زبان در خلّاقیّت شاعرانه ندارد و تنها با زبان عادی و اتوماتیک دست به سرایش شعر می‌زند، غافل از اینکه زبان عادی و خودکار به هیچ وجه قابلیّت تبدیل شدن به شعر را ندارد. شعر این شاعران به مرحلهٔ «رستاخیز کلمات» نخواهد رسید. سادگی زبان یکی از خصوصیّات شعر امروز است و این سادگی نباید شعر را به ابتذال بکشاند، چرا که، زبان شاعرانه را از عمق به سطح می‌رساند و زبان شعر را به زبان گفتار نزدیک می‌سازد. «ساختار در شعر، نتیجهٔ هوشمندی با ابزاری از ذوق زیبایی است؛ و گاه چنان نظام‌مند که نتوان خشتی را جای خشتی نهاد، بی‌آنکه به معماری زیباشناختی آن آسیبی وارد شود.» (علی‌پور، ۱۳۸۷: ۲۷)

آنچه بیش از همه، بر شعر امروز تأثیر گذاشته است زبان شعر است. «بی‌گمان شعر، بیرون از زبان، قابل تصوّر نیست، و از هر چه هست در تغییراتی است که در زبان روی می‌دهد.» (شفیعی کدکنی، ١٣٨٦: ٧) و آن تغییرات همان هنجارشکنی است که در سطح زبان آن را با دشواری همراه می‌سازد و زبان شعر را برای مخاطبین بیگانه می‌نماید و همین بیگانه‌سازی‌ها موجب لذّت هنری می‌شود. چنان‌که می‌دانیم دامنهٔ هنجارشکنی‌ها یا آشنایی‌زدایی‌ها در زبان بسیار گسترده است. آشنایی‌زدایی موجب هنری شدن یک نوشته می‌شود و هر چه انتقال از نظر شکل و معنا برای خواننده و شنونده با غرابت بیشتر همراه شود آشنایی‌زدایی در سطح بسیار قوی رخ می‌دهد و برعکس آن موجب آسیب به هنر، خاصّه شعر می‌شود. «با ایجاد تکانه‌های ذهنی، از یک سو لذّتی زیبایی‌شناختی نصیب روح می‌کند. و از سوی دیگر لذّت تأویل و کشف مفهوم در آن نیز نصیب عقل می‌شود.» (فتوحی، ١٣٨٥: ٣٢٩) عدول از هنجارهای هنری آسیب جدّی بر هنر وارد می‌کند. در میان دسته‌ای از شاعران امروز عدّه‌ای هستند که راه افراط را در پیش گرفته‌اند. به طور مثال توجّه بسیار کم به تشبیه، مجاز، استعاره و دیگر سازه‌های شعری و به کارگیری ترکیبات بسیار ساده و کلیشه‌ای، ناظر بر عدم تخلیهٔ روحی در مخاطبان شعر هستیم و از طرفی هم توجّه بیش از حد عدّه‌ای از شاعران امروز به صورخیال، خواننده را در پیچ و خم‌های لفظ اسیر ساخته است.

٢- شکل و مفهوم

شکل و مفهوم در زبان شعر از اهمّیّت بالایی برخوردار است. در این پژوهش آسیب شناسی شکل و مفهوم در چند محور: واژگانی، موسیقی تکرار، زبان گفتار در شعر امروز، حذف، ساختار نحوی در شعر امروز، معنا و مضمون بررسی می‌شود.

٢-١. واژگان

استعمال کلمات و واژه‌ها در شعر باید طوری باشد که توجّه مخاطب را برانگیزاند، به عبارتی با «یک نگاه به تاریخ ادبیّات فارسی، به ویژه تاریخ تحوّل شعر فارسی، به ما ثابت می‌کند که در شاهکارهای بزرگان، آنچه در طول قرون مایهٔ شگفتی خوانندگان بوده است، همانا، معماری زبان

است که مخاطبان همواره مجذوب وجه جمال شناسیک واژه‌ها می‌شده‌اند و مـی‌شـوند.» (شـفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۸۹) طبق نظریهٔ صورتگرایان روس که «شعر رستاخیز کلمـات» اسـت بایـد گفـت: «کلمات در زبان روزمرّه حالت مرده و غیر فعّال به خود می‌گیرند، و از رهگذر کاربرد شاعر اسـت که آن مردگی و ناکارایی، چهره دگرگون می‌کند و با حیاتی نو وارد زنـدگی و محـیط هنـری هنـر می‌شود.» (همان: ۱۳۱) بنابراین آنچه برای شاعر اهمّیّت دارد اصل گزینش واژه‌هاسـت. «و در ایـن گزینش از ضابطه و قاعدهٔ معیّن، چندان پیروی نمی‌کند و بیشتر تابع ذوق و استعداد زیباگزین خود است که بدان ایمان دارد. شاعرانی در این ایمان خالص‌اند، که از حافظه‌ای دقیق با گنجینهٔ واژگانی غنی بهره‌مند باشند.» (علی‌پور، ۱۳۸۷: ۵۱) نمونهٔ درخشان آن را در شعر فروغ می‌بینیم:

«زندگی شاید/ یک خیابان درازی است که هر روز زنی/ با زنبیلی از آن می‌گـذرد.» (فرّخـزاد، ۱۳۹۱: ۲۱۳).

زنجیرهٔ واژگانی شعر فروغ، هماهنگی و توالی نظم واژه‌ها در القای معانی در دریافـت حسّـی آن از طریق دیداری نقش مهمّی دارد. تکرار واژه‌های «زندگی»، «دراز»، «هر روز» به نـوعی تکـرار طولانی و یکنواختی زندگی را نشـان مـی‌دهـد. بـدین طریـق بهـره‌گیـری از سـاخت و معمـاری زیباشناسی واژه‌ها نقش اساسی دارند. طوری که شاعر نتواند به جای یـک واژهٔ ویـژه از واژهٔ هـم معنی آن استفاده کند. چرا که در این صورت به ساحت زیبایی‌شناسی شعر لطمه وارد می‌شود.

۲-۱-۱. واژگان وارداتی و بازی با کلمات

امروزه نگرش‌های سطحی و اعتقاد راسخ به مدرنیزم یـا فراتـر از آن فـرا مـدرنیزم در اشـعار اغلب شاعران امروز دیده می‌شود. با مطالعهٔ دقیق در ساختارگرایی دریدا و فوکو ریشه‌های ادبیّات مدرن و پست مدرنیزم اجتماعی جستجو می‌شود، در حالی‌کـه در ایـران ایـن رونـد هنـوز شـکل ابتدایی خود را طی نکرده است. این نوع نگاه به شعر جز با ابتـذال و کلیشـه بـا مفهـوم خاصّـش همراه نمی‌شود چرا که هیچ شعری با بکارگیری چند واژهٔ وارداتی مدرن نمی‌شود. برای درک بهتر این موضوع نگاه کنید به شعر «موسیقی» رضا براهنی: «پیانو می‌شُپَند یک شوپن به پشت یک پیـانو و ما نمی‌شنویم/ و ما نمی‌شنویم/ و ما نمی‌شنویم/ و ما نمی‌شنویم/ وَ ما وَ ما وَ ما وَ ما وَ ما نمی/ شنویم

وَ ما شنویم وَ ما نمی/ شنویم نمی‌شنویم وَ یک شوپن به پشت یک نمی‌شنویم که مـی شـپند/ وَ/ وَ/ وَ ما نمی‌شنویم م م م م مـ.../ به پشت یک نو می‌شپند شوپن نمی‌شپند شو وَپن شوپن/ نمـی نمی نمی نمی نمی ش می‌شپند وَ که که می‌شنویم نمی‌شنوی ی ی ی م م» (براهنی، ١٣٩٤: ١١١)

براهنی در این شعر با ردیف کردن واژگان و بازی با کلمات به عباراتی می‌رسد کـه موسـیقی نام می‌گیرد. و به نوعی دچار بازی با الفاظ شده است که منجر بـه پریشـان‌گـویی گردیـده اسـت. شمیسا در این باره می‌نویسد: «من همان قدر که رمان پست مدرن ایران را جالب و موفّق می‌دانـم، شعر پست مدرن را غیر جدّی و تفنّنی می‌شمارم اما به هر حال این گرایش از دههٔ هفتاد به بعد در شعر معاصر ایران پیدا شد... شعر پست مدرن را نخست دکتر رضـا براهنـی مطـرح کـرد و سـپس باباچاهی و دیگران دنبال کار را گرفتند. در شعر پست مدرن هم همان مختصّات کلی پست مـدرن مطرح است. از جمله تناقض نمایی، هزل به جای جد، آشنایی‌زدایی، گروتسک (عجیب و غریب)، خرد ستیزی، نسبیّت‌گرایی، میل به اغتشاش، زبان محاوره و بازی‌های زبانی، شعر پست مدرن هـم به صورت کلاسیک و هم به صورت نو (موزون و بی‌وزن) ساخته شـده اسـت.» (شمیسـا، ١٣٩٣: ٢٦٩). راز قرار گرفتن واژه ها در شعر باید در نظر گرفته شود. حتی رضا براهنی شعر «گفتی که باد مرده ست» احمد شاملو را شعر بحساب نمی‌آورد:

«گفتی که:/ باد مرده ست!/ از جای برنکنده یکی سقفِ رازپوش/ بر آسیابِ خون/ نشکسته در به قلعهٔ بیدار/ بر خاک نفکنیده یکی کاخ/ باژگون./ مرده ست بـاد!» (شـاملو، ١٣٨١: ٧٧٥) براهنـی می‌نویسد: «بیش از نیمی از کلمات این شعر زائد است: «سقف رازپوش»، «آسـیاب خـون»، «قلعـهٔ بیدار»، مخصوصاً آن «به» به معنای «در» و بعد از یک بار « برخاک نفکنیده» گفتن و یـک بـار هـم همان را «باژگون» خواندن. واقعاً این چه نوع شعری است؟ کلمات گنده، ترکیبات کهنه و کلیشـه، و آماس زبانی.» (براهنی، ١٣٩٤: ١٧١). محمّد حقوقی هم برخـی کلمـات و اصـطلاحات مختلـف بیگانه در شعر شاملو را عیب می‌شمارد و در این باره می‌نویسد: «این عیب بیشتر به اقتضای دوران شروع و نداشتن تجربهٔ کافی در چگونگی کاربرد کلمه و کلام، خاصّه با توجّه به خوی نوجویانه و تنفر از شعر کهن و آشنایی نسبی به شعر غرب (و در این پارهٔ بخصوص، علاقه به موسیقی غربی) است.» (حقوقی، ١٣٧٦: ١٩) واژه‌های بیگانه در بـین شـاعران معاصـر عـلاوه بـر شـاملو در شـعر

سهراب سپهری هم دیده می‌شود. در شعرهای پایانی «هشت کتاب» واژه‌های بیگانهٔ عربی ناموزون بیشتر دیده می‌شود که گاه زبان سهراب سپهری را از حالت سادگی دور می‌کند و شعر را نوعی به سمت ابهام پیش می‌برد.

همچنین درصد لغات عربی در مجموعهٔ «ما هیچ، ما نگاه» از بسامد بالایی برخوردار است. در شعر «سمت خیال دوست» با بهره‌گیری از واژه‌های کم کاربرد عربی و معانی انتزاعی، خواننده را به سمت ابهام هدایت می‌کند.

«ماه/ رنگ تفسیر مس بود./ مثل اندوه تفهیم بالا می‌آمد./ سرو/ شیههٔ بارز خاک بود./ کاج نزدیک/ مثل انبوه فهم/ صفحهٔ سادهٔ فصل را سایه می‌زد./ کوفی خشک تیغال‌ها خوانده می‌شد./ از زمین‌های تاریک/ بوی تشکیل ادراک می‌آمد./ دوست توری هوش را روی اشیا/ لمس می‌کرد./ جملهٔ جاری جوی را می‌شنید،/ با خود انگار می‌گفت:/ هیچ حرفی به این روشنی نیست./ من کنار زهاب/ فکر می‌کردم:/ امشب/ راه معراج اشیا چه صاف است!» (سپهری، ۱۳۹۳: ۲۷۵).

برخی از واژه‌های وارداتی در شعر امروز به صورت ترکیب عرضه شده، و با جزء فارسی درآمیخته و تشکیل سازه‌های اضافی می‌دهند: «و بوی تلخ سروها ... در سمفونی یأس و تاریک می‌چکد ... (خویی، ۱۳٤۹: ۷۱)

این پیوند (جمع آمدن برخی واژه‌های فارسی)، نیز نتوانسته حضور تعدادی از آنها را چندان در زبان فارسی موجّه کرده، با اقبال مردم مواجه کند. ترکیباتی چون «جازِ شلختهٔ اسرافیل»، «سمفونی شب»، «قصّاب آوشِ ویتس و...» از آنجا که غالباً در قالب مضمون‌های فرهنگی و ادبی ارائه می‌شوند، قادر به ورود به ذهن و زبان مردم نیستند؛ زیرا موضوعاتی که این عناصر در بستر آنها عرضه می‌گردند، با حافظهٔ ملّی مردم بیگانه‌اند.» (علی‌پور، ۱۳۸۷: ۳٦۷).

۲-۱-۲. ترکیب واژگانی

ترکیبات بکر و نوظهور یکی از مشخّصه‌های زبان است که بر روح و روان خواننده می‌نشیند، چرا که «خواننده با اجزای یک ترکیب از قبل آشناست و به تعبیر صورتگرایان روس، معتاد به آن اجزاست، اما ترکیب ممکن است به گونه‌ای باشد که در خواننده ایجاد شگفتی و آشنایی‌زدایی کند

و حاصل این آشنایی‌زدایی در هنر، این است که ما حقیقت اشیا را کشف کنیم.» (شفیعی کدکنی، ١٣٨٦: ٢٨).

- «دیوارها می‌آیند/ هم راه/ پا به پا/ دیوارهای عایق، خوددار، اخمناک» (شاملو، ١٣٨١:١٦٠)
- «سحر، با لحظه‌های دیرمانش، می‌کشاند انتظار صبح را در خویش...» (همان: ١٣٥)
- «تا دوردست منظره، دشت است و باد و باد/ من بادگرد دشت ام و از دشت رانده ام/ تا دوردست منظره، کوه است و برف و برف/ من برف کاوِ کوه‌ام و از کوه مانده ام.» (همان: ١٠٠)

شاملو ترکیب واژهٔ «بادگرد» را به معنای «گردباد» به کار برده است اما چندان نیازی به زیبایی‌شناختی و الزام وزنی در استخدام «بادگرد» وجود ندارد چرا که واژهٔ «گردباد» از زیبایی زیادی برخوردار است و همچنین هر دو واژه هم وزن هستند. «بخشی از آنچه «حادثه‌آفرینی» در زبان خوانده می‌شود و در شعر اتّفاق می‌افتد، به ثروتی مربوط می‌شود که زبان با افزایش ظرفیّت و آفرینش واژه به دست می‌آورد.» (علی‌پور، ١٣٨٧: ٢٤٩) و یا واژهٔ فعل «تلاشنده» به جای «تلاش کننده» در شعر شاملو که از «تلاش» صفت فاعلی ساخته است که از عیوب فصاحت کلمه، مخالفت قیاس دیده می‌شود: «تو هم بر این دریای پر آشوب موجی تلاشکار می‌شدی.../ و روح تلاشنده‌یِ من در زندان زمخت و سنگین تن ام می‌افسرد.» (شاملو، ١٣٨١: ٢٦٤).

چنانکه گفته شد در برخی از اشعار شاملو، به دلیل وفور ترکیبات مختلف «ترکیباتی از این دست وقتی عیب شمرده می‌شوند که جلوه‌های فریبندهٔ آنها، خواننده و شاعر، هر دو را از توجّه به جوهر شعر باز دارد و فضای شعر را به گونه‌ای متصنّع جلوه دهد.» (حقوقی، ١٣٧٦: ٢١).

٢-٢. موسیقی

از میان مجموعه عناصری که موسیقی شعر را می‌سازند، در این مقال کوتاه، تنها به آسیب‌شناسی موسیقی **تکرار** بسنده می‌کنیم.

منظور از موسیقی در شعر تنها وزن عروضی نیست. «به طور کلی می‌توان هر تمهیدی را که شاعر در شعر به کار می‌برد تا سخن را از سیاق طبیعی دور کند، و در آن به نوعی آهنگ و تناسب ایجاد کند، در شمار موسیقی شعر آورد. چنین توسّع مفهومی از موسیقی شعر نه تنها وزن عروضی

و وزن نیمایی، بلکه هر تناسب و آهنگی را که ناشی از شیوهٔ ترکیب کلمات، انتخاب قافیه‌ها و ردیف‌ها، هماهنگی و همسانی صامت‌ها و مصوّت‌ها و جزء آن باشد، نیز در برمی‌گیرد.» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ٤١٤) موسیقی شعر مجموعهٔ عواملی از مفاهیم و تعبیرات است که موجب رستاخیزی در شعر می‌شود و عبارتند از:

۱- **موسیقی بیرونی**: همان وزن عروضی شعر است.

۲- **موسیقی کناری**: بر عکس موسیقی بیرونی عواملی که در نظام موسیقایی شعر تأثیر دارد ولی ظهور آن در سراسر بیت یا مصراع قابل مشاهده نیست.

۳- **موسیقی درونی**: مجموعه هماهنگی‌هایی که از رهگذر وحدت یا تشابه یا تضاد صامت‌ها و مصوّت‌ها در کلمات شعر پدید می‌آید.

٤- **موسیقی معنوی**: همهٔ ارتباط‌های پنهانی عناصر یک بیت یا یک مصراع.(ر.ک: موسیقی شعر، ص۲_۳۹۱)

در شعر گذشتهٔ فارسی، وزن و قافیه صرف نظر از بحث ضرورت، همواره جزء جدایی‌ناپذیر شعر بود. اما در دورهٔ جدید، در پی ارتباط با ادبیّات جهان، پیشگامان عرصهٔ شعر، به ویژه نیمایوشیج، احمد شاملو، اخوان ثالث و دیگران در حوزهٔ زبان فارسی به این نتیجه رسیدند که موسیقی از طریق وزن عروضی تنها راه نیست، لذا در صدد برآمدند این مسیر را که موجب از بین رفتن بنیان شعر در راستای بیان مسائل جدید اجتماعی بود، بگیرند؛ از این رو از راهکارهای جدید برای تأمین موسیقی بهره گرفتند که مهم‌ترین آنها پدیدهٔ **تکرار** است.

«مقولهٔ تکرار که گاهی در گفت‌وگوهای روزمرّه، آگاهانه یا ناآگاهانه از آن استفاده می‌کنیم فرایند توجّه به تأکید معنا و تأمین موسیقی هماهنگ با آن است و می‌تواند در شکل‌های مختلف در کلام شعری، تبلور یابد.» (رجبی، ۱۳۹۲: ٤٩).

۲-۲-۱. تکرار

تکرار یکی از مهمّ‌ترین عناصر پرکاربرد بدیع لفظی در آرایه‌های ادبی به شمار می‌رود. «یکی از مهمّ‌ترین مایه‌ها در «چندآوایی موسیقیِ شعر» همین تکرارهاست ... تکرارهای هنری. تکرارهای

مرئی و تکرارهای نامرئی.» (شفیعی کدکنی، ١٣٨٦: ٨-٤٠٧) صنعت تکرار با بهره‌گیری‌های ملال‌آور در اشعار برخی از شاعران در نظر بزرگان و منتقدان ادبی غیر فصیح شمرده می‌شود. از آنجایی که خواجه نصیر تکرار سخن را جایز نمی‌داند مگر آنکه ضرورت افتد؛ می‌گوید: «و سخن مکرّر نکند مگر بدان محتاج شود و قلق.» (طوسی، ١٣٧٣: ٢٣١).

تکرار در شعر شاعران امروز غالباً با زیبایی‌آفرینی همراه است. «قاعدهٔ اساسی در تکرار، آن است که لفظ یا عباراتی که تکرار می‌شوند، با معنای کلی شعر ارتباط محکم و دقیقی داشته باشند و از قواعد ذوقی و زیبایی‌شناسی که بر مجموعهٔ اثر ادبی حاکم است، پیروی می‌کنند.» (رجایی، ١٣٧٨: ١١٠) مهمّ‌ترین هدف آن‌ها از تکرار، افزایش موسیقی درونی شعر بوده است. و برخی نیز در پی مفاهیم مورد نظر بوده‌اند تا آن را به بهترین نحو در ذهن شنونده تثبیت کنند. نمونهٔ بارز آن در شعر زیر به نام «غزلی در نتوانستن» از احمد شاملو است که عبارت مشهور «غم نان اگر بگذارد» است در چهار بند، چهار بار تکرار می‌شود که انگیزهٔ عاطفی را به خواننده نشان می‌دهد و مایهٔ اصلی شعر محسوب می‌شود:

«از دستهای گرم تو/ کودکان توأمان آغوش خویش/ سخن‌ها می‌توانم گفت/ غم نان اگر بگذارد./نغمه در نغمه در افکنده/ ای مسیح مادر، ای خورشید!/ از مهربانی بی‌دریغ جانت/ با چنگ تمامی ناپذیر تو سرودها می‌توانم کرد/ غم نان اگر بگذارد./ رنگ‌ها در رنگ‌ها دویده/ ای مسیح مادر، ای خورشید!/ از مهربانی بی‌دریغ جانت/ با چنگ تمامی ناپذیر تو سرودها می‌توانم کرد/ غم نان اگر بگذارد./ چشمه ساری در دل و/ آبشاری در کف،/ آفتابی در نگاه و/ فرشته ئی در پیراهن،/ از انسانی که توئی/ قصه‌ها می‌توانم کرد/ غم نان اگر بگذارد./» (شاملو، ١٣٨١: ٥٤٩)

تکرار بیش از یک واژه و تکرار جمله علاوه بر کامل کردن موسیقی کلام، پیوند حسّی و عاطفی شعر و مخاطب را محکم می‌کند. «چنین تکرارهایی علاوه بر آن که موسیقی کلام را کامل می‌کنند، عواطف شاعر را نیز حسّی و ملموس می‌سازند و در پیوند عاطفی مخاطب با متن مؤثّرند. در چنین تکرارهایی، نوعی نظم صوری نیز در نوشتار به چشم می‌خورد که هم از لحاظ دیداری و هم از لحاظ شنیداری باعث اقناع مخاطب و تلذّذ او می‌شود.» (مدرسی، ١٣٨٩: ١٢٧).

«ارّابه‌هایی از آن سوی جهان آمده است/ بی‌غوغای آهن‌ها/ که گوش‌هایِ زمانِ ما را انباشته است./ ارّابه‌هایی از آن سویِ زمان آمده است...» (شاملو،۱۳۸۱: ۳٤۸)

عبارت «ارّابه‌هایی از آن سوی زمان، (جهان) آمده است» در شعر مرثیه برای مردگانِ دیگر چهار بار تکرار شده است که علاوه بر موسیقی کلام، به نوعی موجب پیگیری مخاطب در روند تداوم معنا می‌شود. صنعت تکرار در اشعار شاملو از نمونه‌های درخشان و موفّق شعر معاصر به حساب می‌آید. و امّا گاهی در اشعار برخی شاعران سبب پیچیدگی لفظی می‌شود:

برای مثال: «آه سهم من این است/ سهم من این است/ سهم من/ آسمانی است که آویختن پرده‌ای آن را از من می‌گیرد.» (فروغ فرّخزاد، ۱۳۹۱: ۲۱٤)

«آن روزها رفتند/ آن روزهای خوب/ آن روزهای سالم سرشار...» (همان: ۱۷۰)

در شعر «آن روزها رفتند» عبارت «آن روزها رفتند» ۷ بار تکرار شده است، البته اگر تنها عبارت «آن روزها» را در نظر بگیریم، تکرار ۱۸ بار را در شعر خواهیم دید که ممکن است انرژی خواننده را بگیرد.

«دنیای به این بزرگی می‌ماند وَ تو/ زیر میز هم که قایم شوی دنیای به این بزرگی می‌ماند/ و تو می‌مانی دنیای به این بزرگی/ شیشهٔ تاکسی را پایین می‌دهی/ و چند شاخهٔ نرگس را برای نمی‌دانم کی/ و برای کجا که نمی‌دانم...» (باباچاهی، ۱۳۹۲: ۸۷)

چنانکه در شعر فوق از علی باباچاهی دیدیم، تکرار عبارت «دنیای به این بزرگی» معنا را مختل کرده است.

۲-۲-۲. تکرار حروف هم آوا

برخی از نظریه‌پردازان اعتقادشان بر این است که حروف، دارای معانی خاصی هستند. «چنین الهام‌پذیری نتیجهٔ پژواک دریافت ما از احساس است که آواها در وجودمان برمی‌انگیزد.» (عباس، ۱۹۹۸: ۳۸) برای مثال: تکرار حرف «خ» بیانگر خشونت و سختی است:

- «سفری دُشخوار و تلخ/ از دهلیزهای خم اندر خم و/پیچ اندر پیچ/ از پیِ‌هیچ!» (شاملو، ۱۳۸۱: ٦۱۸)
- «دریغا مهتاب و/ دریغا مه/ که در چشم‌انداز ما» (همان: ۵۱۵)

۲-۳. زبان گفتار در شعر امروز

«زبان شعر به رغم نزدیکی‌هایی که ممکن است به زبان گفتار داشته باشد، فرا زبان است. زیرا تعهّدِ الزام‌آور شاعر در جهت برجسته‌سازی زبانی و انتخاب بیانی ضمنی و غیرصریح، او را به خلق اثری کلامی فراتر از زبان جاری جامعه، هدایت می‌کند.» (علی‌پور،۱۳۸۷: ۳٦۹). شعر امروز گویای نیازهای مردم و به نوعی نیازمند رابطه با مردم است. و شاعر امروز صدای مردم زمانهٔ خویش است. فروغ در این باره در مصاحبه‌ای گفته است: «به من چه که تا به حال هیچ شاعر فارسی زبانی، مثلاً، کلمهٔ «انفجار» را در شعرش نیاورده است، من از صبح تا شب هر جا نگاه می‌کنم، می‌بینم، چیزی دارد منفجر می‌شود. من وقتی می‌خواهم شعر بگویم، دیگر به خودم که نمی‌توانم خیانت کنم.» (اسماعیلی، ١٣٤٧: ٧٦). نیما اولین کسی بود که ساختار گفتار و صورت محاوره‌ای را به شعر آورد. مهمترین ساخت محاوره در شعر نیما یوشیج، ساختِ دیالوگ است که در شعر «افسانه»، «مرغ آمین» به بهترین نحو ممکن شکل گرفته است:

عاشق: «کوه‌ها راست استاده بودند./ درّه‌ها همچو دزدان خمیده.»

افسانه: «آری ای عاشق! افتاده بودند/ دل زکف دادگان، وارمیده؛... (نیمایوشیج، ۱۳۸۸: ٦٣)

امّا آسیب‌هایی که نیما هم از آن به دور نمانده است می‌توان گفت «در میان آثار «نیما» نمونه‌هایی از ساختار گفتار و صورت محاوره‌ای لغات را می‌توان یافت، که نه تنها با توفیق همراه نیستند، در شکلی ضعیف نیز ظاهر شده‌اند... نیما برای نجات وزن به جای ضمیر مبهم «هیچ‌کس»، شکل محاوره‌ای آن، «هیچکه» را قرار داده است. و زبان خود را تا حدّ انشای یک مبتدی افت و سقوط داده است.» (علی‌پور، ۱۳۸۷: ۳۷۳).

– اندیشهٔ مردمی به راهی ست درست/ وندر دلشان امید می‌افزاید/ می‌پاید/ می‌پاید/ تا **هیچکه**

بر ره معیّن ناید/ از زیر سرشک سرد چرکش/ بر رهگذران/ مانده نگران؛» ... (نیمایوشیج، ۱۳۸۸: ٤٢٩)

«هیچکه» که شکسته و محاوره‌ای «هیچ‌کس» است هیچ تناسبی با جمله‌های پس و پیش خود ندارد و با بیان محکم عبارت‌های قبل هماهنگی نمی‌کند. در شعر نیما نمونه‌های دیگری از این

ایرادها پیدا می‌شود. به علّت ضرورت وزنی، عبارت کنایی و مَثَل‌های رایج زبان مردم را وارد شعر کرده است که به نوعی زبانش را دچار درهم ریختگیِ زبانی کرده است:

«می‌رسد زیّ من به مهمانی./ مثل اینکه بامی از بامم نه کوته تر بدیده/ زین سبب از هر که ببریده به سوی من دویده/ می‌کند ساز این سخن‌های گزافِ خود/ با شگرفیها که شاید، لیک کس را نیست باور،» (همان: ۳٦۸). یا در شعر «خویی»:

«همه سگ‌های دگر این همه را/ نه همان بشنفتند/ بلکه یکرأی پذیرفتند/ همه‌شان گفتند:/ دیگر امشب وِلشان...» (خویی، ۱۳٤۹: ۳۷)

زبان شعری اسماعیل خویی با زبان خاص خراسانی قدیم همراه است «زبانی که با ضرباهنگ‌ها و فراز و فرودهای خاصّ خراسانی قدیم (سبک قصیده سرایان) آغاز می‌شود و ادامه می‌یابد، هماهنگی و تناسب لازم برای پیوند با محاوره ندارد. یک واژه یا یک تعبیر محاوره‌ای کافی است تا آن را از مسیر خراسانی خود منحرف کرده، بدان ضربه بزند.» (علی‌پور، ۱۳۸۷: ۳۷٦۹).

تمایل به کاربرد عبارت‌ها، مثل‌ها و واژه‌های محاوره‌ای در شعر امروز بیشتر است. بنابراین با شکستن شکل زبان معیار و تغییر دادن آن به صورت لهجهٔ هر زبانی که باشد و نهایتاً جمع کردن آن به وزن عروضی کلاسیک، شعر محاوره‌ای به دست نمی‌آید. « شعر عامیانهٔ فولکوریک پیش از آن که به عناصر واژگانی متّکی باشد، به ساختار و مهمّ‌تر از همه به فرهنگ عامیانه اتّکا دارد.» (همان: ۳۸۱)

«سرفه می‌کنی که چه؟/ نه آب از آب/ نه فیل از فیل/ و نه تاریکی تکان می‌خورد از جا که تکان بخورد/ جز این که از این جا به بعد.../ بالاتر از سیاهیِ تا هر کجا:/ بوده یا نبوده؟» (باباچاهی، ۱۳۹۲: ۱۷٤)

– «می‌چرخیم دور و برت/ سایه می‌زنیم روی سرت/ **چه کنیم آخه/ دستمون از دنیا/ کوتاس!**» (همان: ۷۲۱)

۲-٤. حذف

حذف یکی از هنجارگریزی نحوی زبانی است که شاعر با بر هم زدن ساختار دستوری جمله و دخل و تصرّف در ارکان جمله، زبان شعرش را برجسته می‌کند. شاعر و نویسنده‌ای که به حذف اساسی‌ترین رکن یک جمله و یک ساختار زبانی دست می‌زند، بدون شک، اهداف زیبایی‌شناختی را دنبال می‌کند. در بین شاعران امروز حذف ارکان در شعر علی بابا چاهی از بسامد بالایی برخوردار است. بابا چاهی معتقد است که با حذف عناصر جمله سه هدف را دنبال می‌کند: «۱- به مشارکت خوانندهٔ خلّاق در تکمیل شعر نظر دارد. ۲- از تحوّل معنایی حتمی و بسته‌بندی شده پرهیز می‌کند. ۳- به تمایز زبانیِ شعر کمک می‌کند.» (لوطیج، ۱۳۹۳: ٦١)

- «که او را نیز با دست‌های خودت چال چال/ زیر بوتهٔ گل سرخی/ و پیراهنش را هم/ به کلاغی/ که همیشه کلاغ.» (بابا چاهی، ۱۳۹۲: ٦١٨)

- «تقصیر کیست این که تو هر لحظه با یکی از رنگ‌ها/ با آسمان که آبی و/ گاهی کبود/ با ابرها و قول و قراری که با سفید و سیاه.» (همان: ٦٣٠).

در شعرهای بالا، حذف فعل صورت گرفته است تا خواننده در راه رسیدن به اصل انتقال هر چه سریع‌تر با شاعر همراه باشد.

بابا چاهی علّت این حذف‌ها را این‌گونه توجیه می‌کند: «وقتی کارکرد زبان شعر، حس و حالتی واضح یا مبهم در خواننده پدید آورد که تقارنی با معنای الهام داشته باشد، با لذّت یک متن هنری روبه‌روییم. اگر این (حذف‌ها) پدید آورندهٔ لذّتی باشند جایی برای چون و چراهای غیر لازم باقی نمی‌گذارند. حذف یک یا چند فعل یا عبارت، ایجاد تعلیق‌های ناگهانی در یک صفحه (بند) و سرانجام اجراهای ماهرانهٔ زبانی، هرگونه حذف و تعلیق را در شعر توجیه‌پذیر می‌سازد.» (بابا چاهی، ۱۳۸۵: ٣٣٤)

از منظر آسیب‌شناسی باید گفت، استفادهٔ پیچیده و بیش از حد وی از هنجارگریزی‌های زبانی از جمله عنصر حذف، زبان شعرش را مبهم کرده است و یکی از دلایل کم‌توجّهی مخاطبان به شعر وی همین است.

در شیوهٔ حذف علاوه بر حذف قرینهٔ لفظی و معنـوی در فعـل و عبـارت کـه مخاطـب را در دریافت بخش حذف شده یاری می‌کند، حذف بدون قرینه وجود دارد که از این راه سخن به ایجاز می‌رسد. این نوع حذف در زبان شعر امروز نمونه‌های بی‌شمار دارد:

– «نهاده سر به صحراها/ گذشته از جزیره‌ها و دریاها/ نبرده ره به جایی، خسـته در کـوه و کمـر مانده/ اگر نفرین، اگر افسون، اگر تقدیر، اگر شیطان...» (اخوان ثالث، ۱۳۷۷: ۱۹)

در عصر ما بر هم زدن نحو زبان یکی از کارکردهای شعر امـروز اسـت. و ایـن کـار همیشـه تعیین کنندهٔ ارزش اثر نیست. « شعر فارسی از رودکی تا...مولوی و تا... طرزی افشار، تا...نیمـا و از نیما تا...اکنون ما با این مقوله سر و کار دارد. در عصر ما شعر نیما با نحو زبان چنـدان سـر آشـتی ندارد، او به گونه‌های مختلف سرکشی‌های خود را از قواعد زبان نشان می‌دهد.» (باباچاهی، ۱۳۹۲: ۲۱۸)

در اینجا به نمونه‌ای از شعر شاعران افراطی دههٔ هفتاد اشاره می‌شود که به بهانهٔ برجسته‌سازی زبان، دریافت معنی را به تأخیر انداخته است:

– « و من که نمی‌توانم فتیله را پایین/ و این یکی نبود را همین جا پیاده...» (فلاّح، ۱۳۸۰: ۲۹)

فروغ نیز به لحاظ ساخت نحوی به تأسّی از نیما این ساخت را به کار بـرده اسـت کـه هـیچ تناسبی با زبان لطیف‌اش ندارد. اگر چه بعدها راه مستقلّ خود را می‌یابد که از نظر زبـانی چنانکـه می‌بینیم هیچ شباهتی به نیما ندارد.

– « من به یک خانه می‌اندیشم/ با **نفس‌های پیچک‌هایش**، رخوتناک/ با چراغانش، روشن همچون نی نی چشم/ با شبانش، متفکّر، تنبل، بی تشویش...». (فروغ فرّخزاد، ۱۳۹۱: ۲۴۲)

از این منظر(آسیب‌شناسی ساخت نحوی) نگاه کنید به شعر احمد شاملو در شعر «تـا شـکوفهٔ سرخ یک پیراهن» از مجموعهٔ «قطع‌نامه» که در جابجایی موصوف و صفت «اسـتوار دیـوار» را بـه جای «دیوار استوار» به کار برده است و به زیبایی ترکیب منتهی شده است:

– «من کار می‌کنم/ کار می‌کنم/ کار/ و از سنگ الفاظ/ برمی افرازم/ **استوار دیوار**،/ تا بام شـعرم را بر آن نهم/ تا در آن بنشینم/ در آن زندانی شوم...». (شاملو، ۱۳۸۱: ۴۹)

غیر از شاعرانی که نامشان ذکر شد، یدالله رؤیایی نیز یکی از آنهاست که شعرش به دام آسیب‌های زبان دستوری افتاده است. وی در کتاب «از سکوی سرخ» می‌نویسد: «چه بسا در شعرهایم خطا کرده‌ام تا بتوانم در نظام صوتی و عناصر آوایی، در ساختمان دستوری زبان رخنه کنم و با این رخنه‌های کوچک، گستاخانه عاشقی کرده‌ام؛ رفتارهای تازه با لغت‌هایی نه تازه که نقشی دیگر و مسکنی دیگر در عبارت‌ها و مصراع‌هایم برای آنها می‌ساخت، از اندیشه‌ای که بر سر حرف اضافه مثلاً «از» مصرف کرده‌ام، تا کشف استعمال تازه‌ای از یک قید و تا حضور بی‌سابقه‌ای از یک جملهٔ کوچک در یک عبارت بزرگ، از کاربرد یک علامت صوتی تا صفتی با کاربرد تازه.» (رؤیایی، ۱۳۵۷: ۳۱)

– «– از تو سخن به آرامی/ از تو سخن از به تو گفتن/ از تو سخن به آزادی/ وقتی سخن از تو می‌گویم/ از عاشقانه/ از عارفانه/ می‌گویم/ از دوستت دارم/ از خواهم داشت/ از فکر عبور از به تنهایی/ من با گذر از دل تو می‌کردم/ من با سفر سیاه چشم تو زیباست/ خواهم زیست...» (رؤیایی، ١٣٤٧: ٦٤–٦٥)

بنابراین اندک شماری از شاعران معاصر عقیده دارند از طریق به هم ریختن ساختار نحو و دستور و ارکان می‌توان به شعر غیر نیمایی قدم نهاد.

– « اگر تو مرا نخوابانی من هم نمی‌خوابانَمَم/ می‌خوانم می‌خوانم اگر تو مرا نخوابانی من هم نمی‌خوابانَمَم می‌خوابم». (براهنی، ١٣٩٤: ٨٥)

«شعر پسا نیمایی معتقد است این اقدام شورشگرانه (و گاه خرابکارانه) اگر حاصل یک ضرورت زبانی ناگزیر و برآمده از عصیان درون و حسّ و شهود شاعرانه نباشد، راه به جایی نخواهد برد. شعر پسانیمایی بر محورهای مختلفی متّکی است و نحوستیزی را همچون نفی تصویر– محوری، یک اصل قطعی و مسلّم نمی‌داند. نهایت اینکه نحو ستیزی (نحوگریزی) می‌تواند نقشی همچون آشنایی‌زدایی در عرصهٔ یک متن (شعر) به عهده بگیرد، چرا که تصوّر نحو ستیزی و نحو زدایی در سراسر یک متن قدری محال و البتّه مضحک می‌نماید.» (بابا چاهی، ۱۳۹۲: ۲۲۲)

۳ – محتوا

محتوا شامل افکار و عواطف انسانی است. همانطور که در بخش شکل یا فرم گفته شد برخی از شاعران و منتقدان جانب لفظ و برخی جانب معنا و به عبارتی محتوا را می‌گیرند. مضمون شعر امروز ما همان شعر رمانتیک و تغزّلی گذشته است که فقط شکل و صورت جدیدی دارد.

۳-۱. معنا و مضمون

در هر شعر علاوه بر شکل ظاهری شعر که شامل وزن، قافیه، صداها و حرکات ظاهری کلمه‌ها می‌شود شکل دیگری هم وجود دارد که قالب درونی یا شکل ذهنی نام دارد. «شکل ذهنی عبارت از محیطی است که شعر در آن حرکت می‌کند و پیش می‌رود و اشیا و احساس‌ها را با خود پیش می‌برد... خوانندهٔ شعر، در بررسی این شکل، با احساس، اندیشه و تخیّل شاعر سر و کار پیدا می‌کند.» (براهنی، ۱۳۵۸: ۳٦–۳۵) در شعر معنا محور، شاعر می‌کوشد از طریق زبان معیار و شکستن قراردادهای آن با یک پیام قابل درک به مخاطب خود برسد. «دغدغهٔ اصلی شاعر، رساندن شفّاف و قابل فهم پیام است و به این جهت به طور طبیعی در گریز از زبان معیار و شکستن قراردادهای محافظه کار و محتاط است و تا آنجایی پیش می‌رود که جریان پیام‌رسانی به مخاطب با اخلال مواجه نشود.» (حسن‌لی، ۱۳۸٦: ۱۰۳). در شعر معنا محور، نوع برخورد شاعران با مضمون‌ها متفاوت است چنان‌که یک مفهوم می‌تواند در شکل‌های مختلف بیان شود اما مضامین مشخّص و محدود هستند و تنها در شکل و در قالب زبان ارزش ادبی خود را پیدا می‌کنند.

شعر شاعران امروز علاوه بر توجّه به پیام شعر و تعهّدات اجتماعی آن به نوآوری در زبان و شیوهٔ بیان درونمایه‌های زبانی اثر نیز توجّه ویژه‌ای داشته‌اند. محتوای شعر امروز همان «شعر مفهوم گرا با تأویل‌گرایی بیشتری همان شعر فکر است و شعر فکر تفویض یا تحویل اندیشه‌ای مشخّص به خواننده (مخاطب) از طریق واژگان به رشته کشیده شده (جمله‌ها، عبارت‌ها و...) است. و خواننده را به دریافت معنایی خاص سوق می‌دهد. در شعر فکر پیام «پیام متن» و نه «فوران عاطفی پیام» اهمیّت دارد. به بیان دیگر بر تأثیر معنا مثلاً تأثیر اجتماعی متن تأکید می‌شود... شعر فکر شعر معناست و به عرصه‌های ایدئولوژیک تعلّق دارد و با تزریق یا تحمیل معنای خاص به خواننده،

معتقد به تغییر وضع جهان است.» (بابا چاهی، ۱۳۸۱: ۱۵) شعر امروز فارسی سرشار از مفاهیم مشترکی مانند: عشق، مرگ، زندگی، عدالت و...است طوری که در همهٔ فرهنگ‌ها و زبان‌ها به گونه‌های متفاوتی بدان پرداخته شده است. شعر معنا محور در برهه‌ای خاص زمانی با توجّه به شرایط حاکم بر آن دوران، گاهی امری طبیعی به نظر می‌رسد چرا که « این شعر، چونان شعر دورهٔ مشروطیت نمی‌تواند صرفاً دل در گرو وجوه ناب و ارزش‌های زیبایی‌شناختی داشته باشد که در دوران تأمّل و در خلوتی خاص سروده می‌شوند.» (بابا چاهی، ۱۳۷۷: ۳۲۹) بنابراین، این‌گونه شعرها فقط به انتقال و مفاهیم معنا می‌اندیشند. در میان شاعران معاصر طاهره صفّارزاده یکی از شاخص‌ترین نمونه‌های شعر مفهوم گرا است. صفّارزاده در مجموعهٔ «بیعت با بیداری» بی‌توجّهی خود را به زبان، گاه به افراط می‌کشاند، چنانکه گفته شد با توجّه به شرایط حاکم بر آن دوران، سال‌های مبارزه و جنگ جزء این نمی‌توان کرد:

- «این مردمان سست عناصر/ فسیل‌های سنا/ شورا/ در این عمارت محکم چه می‌کنند/ وجدان مردمی اینان/ در خواب رفته است/ و خانه‌های گِلی/ در باد می‌رود/ در باران/ در سیل/ در زلزله/ یکروز/ حکم فلان مستر/ مجلس را بست/ امروز حکم مستر دیگر وا می‌کند/ همیشه این مسترها/ زمام دارالشوری را دارند» (صفّارزاده، ١٣٦٥: ٢٢)

۳ – ۱-۱ رمانتیک واری

یکی از آسیب‌های محتوا در شعر امروز «رمانتیک‌واری» است که در اشعار اکثر شاعران از جمله احمد شاملو، فروغ فرّخزاد، فریدون مشیری، سهراب سپهری و... همچنین شاعران نوجوان غزل سرای امروز بسیار دیده می‌شود. در مجموعه اشعار احمد شاملو از «باغ آینه به بعد رفته رفته رنگ می‌بازد اما هیچ‌گاه به طور کلی از بین نمی‌رود» (حقوقی، ١٣٧٦: ١٧)

- «در فراسوهای عشق/ تو را دوست می‌دارم/ در فراسوهای پرده و رنگ./ در فراسوهایِ پیکرهای‌مان/ با من وعدهٔ دیداری بده» (شاملو، ۱۳۸۱: ۵۰۰)
- «روحی مشوّشم که شبی بی خبر زخویش/ در دامن سکوت به تلخی گریستم/ نالان ز کرده‌ها و پشیمان ز گفته‌ها/ دیدم که لایق تو و عشق تو نیستم.» (فروغ فرّخزاد، ۱۳۹۱: ۲۲)

فروغ در اشعار رمانتیک‌اش تحت تأثیر شاعران نو قدما ئیّون رمانتیک نصرت رحمانی، فریدون مشیری و نادر نادرپور بود.

عیب رمانتیک واری در آن سال‌ها در آثار اکثر شاعران دیده می‌شود و بعدها رفته رفته رنگ می‌بازد اما هیچ‌گاه کاملاً از بین نمی‌رود. در شعر امروز علاوه بر رمانتیک، تلمیحات تکراری و کلیشه‌ای، تکرار مضامین ساده، تشابه مضامین، شعارزدگی و ... وجود دارد.

- «نیست رنگی که بگوید با من/ اندکی صبر، سحر نزدیک است.

هر دم این بانگ بر آرم از دل:/ وای، این شب چقدر تاریک است!» (سپهری، ۱۳۹۳: ٢٤)

۳-۱-۲ شعار زدگی

شعارزدگی از دیگر آسیب‌های شعر امروز است که همهٔ آن‌ها ناشی از بی‌تجربگی شاعر و همچنین شرایط اوضاع جامعه است که سرانجام همهٔ این شعارها بعد از دگرگونی شرایط جامعه رو به سردی می‌گرایند و ارزش و اثر خود را از دست می‌دهند. «به ناچار از میان خروارها شعار، که بیشتر زائیدهٔ احساسات دورهٔ خاصّی از تاریخ اجتماعی و سیاسی هر ملّتی است، تنها آن پاره‌ها به یاد می‌ماند و دوام می‌آورد که از آنِ شاعران واقعی است.» (حقوقی، ١٣٧٦: ۳۰)

سیاوش کسرایی بی‌پرواترین شاعران سیاسی معاصر است. بزرگترین شاعری است که تمام هنر کلامی و زندگی خویش را وقف آرمانها و شعارهای مارکسیسم کرد. در شعر او، آزادی کاملا مفهومی سیاسی دارد و به طور عمده به آرمانهای حزب توده در مبارزه با رژیم پهلوی مربوط می‌شود. بنابراین مفهوم «آزادی» در شعرهای او کاملاً رنگ سیاسی دارد. آزادی در شعرهای پیش از پیروزی انقلاب اسلامی ایران بیشتر رنگ و بوی شعار دارد. این امر، «اعتبار و زیبایی‌های شعر وی را به زمان و جریانی معیّن محدود نموده و از تأثیر فراگیر آن کاسته است. حضور در جوّ سیاسی و وابستگی به ایدئولوژی و جریانی خاص، در موارد زیادی چند و چون و سمت و سوی شعر کسرایی را تعیین نموده و او را از پرداختن به وجوه دیگر شعرش غافل گردانیده است. به همین واسطه، طرفداران شعر کسرایی همواره کسانی بوده‌اند که چون او اندیشیده یا متعهّد به آرمان‌های وی بوده‌اند. شعر «دریاتری ز دریا» ترکیبی از غنا و حماسه است که مخاطب خویش را

به مبارزه می‌خواند. شاعر با ذکر توانمندی و عظمت انسان در تهییج و ترغیبِ مخاطب برای مبارزه می‌کوشد. او با ذکر نمادهایی چون دریا، کوه، خورشید و ذکر آن‌ها به جای انسان قصد پرداختنِ شعری نمادین با مایهٔ سیاسی و انقلابی را دارد. اما لحن ساده و تا حدی رمانتیکِ شاعر از تأثیر و کارکردِ شاعرانهٔ کلام او می‌کاهد و آن را به شعاری ساده بدل می‌کند.» (باقی‌نژاد، ١٣٨٧: ٩٩) پرداختن به مسائل زودگذر سیاسی یا حوادث روزمرّه با رسالت شعر که کارش درهم شکستن دیوارهای زمان و دست یافتن به جاودانگی و زیبایی‌ست، مغایرت دارد.

ما تنها نبودیم/ هیچ گاه تنها نبوده‌ایم:/ آنک تلاش و خروش خلق/ ولی این بار/ سپاهیان با سلاحی دیگر/ به یاری رسیده‌اند/ دوستان!/ به آن کارگر حروف چین از من پیام فرستید/ حروف را آماده کن/ آزادی از راه می‌رسد. (کسرایی، ١٣٨٦: ٤٠٩-٤١٠).

بنابراین شعر هر دوره‌ای را با ویژگی‌ها و مؤلّفه‌های رایج در همان دوره مورد سنجش قرار می‌دهند و ممکن است یک اثر در یک دورهٔ محدود دارای ارزش زیبایی‌شناختی داشته باشد.

برای شرح و توضیح ذکر تمامی ویژگی‌ها و آسیب‌های شعر شاعران امروز فرصتی دیگر لازم است و همهٔ آنها در مجال این نوشتار نمی‌گنجد.

نتیجه گیری

جایگاه شعر به عنوان یک هنر لفظی زمانی به کمال زیباییِ خود دست پیدا می‌کند که اصول زیبایی‌شناختی آن در ارتباط با الفاظ رعایت شده باشد. به یاری لفظ می‌توان محورهای معنایی شعر را به مخاطبان نشان داد. در بررسی آسیب‌شناسی زیبایی‌شناختی شعر امروز، شکل و محتوا از اهمیّت بیشتری برخوردارند. و هر دو در ارتباط با یکدیگر مفهومی زیبا به شعر می‌بخشند و تمامی اجزا و عناصر دست به دست هم می‌دهند تا تأثیر خود را با بهترین شکل برای خواننده القاء کنند. به عبارت دیگر در آسیب‌شناسی زیبایی‌شناختی شعر امروز در حوزهٔ شکل و محتوا نتیجهٔ به دست آمده این است که در شعر امروز چنانکه باید از قابلیّت‌ها و ظرفیّت‌های زبانی خوب استفاده نشده است. شعر امروز نیاز روحی انسان معاصر را برطرف نمی‌کند- اگر استثناها را به سویی نهیم- قریحهٔ نوجو و سنّت‌شکن شاعر امروز از ادب و فرهنگ کهن ایران و حتی جهان خالی است. شاعر امروز اگر درک درستی از«چه گفتن» و «چگونه گفتن» نداشته باشد، شعرش از آسیب‌ها مصون نخواهد ماند. شاعر علاوه بر الهام به کمک تجربه و احاطه به زبان و هنر سازه‌های شعر است که می‌تواند تأثیرش را بر هم‌نسلان و نسل‌های پس از خود بر جا بگذارد. بنابراین شعر امروز چشم‌اندازهای تازه‌تری را به لحاظ ساختار زبانی فرا روی شاعران گشوده است. چنان‌که در متن مقاله گفته شد سطحی‌نگری، بازی‌های زبانی، تشابه مضامین، کلی‌گویی، ضعف زبان و عدم تسلّط بر آن، تقلید زبانی، شعارزدگی، معناگریزی، فقدان اندیشه و ایدئولوژی، جریان‌هایی مانند: شعر پست مدرن، شعر حجم، شعر گفتار و ... آسیب‌هایی جدّی به شعر امروز رسانده است.

فهرست منابع و مآخذ

١- اخوان ثالث، مهدی، (١٣٧٧)، ***از این اوستا***، تهران: انتشارات مروارید، چاپ دهم.

٢- اسماعیلی، امیر؛ صدارت، ابوالقاسم، (١٣٤٧)، ***جاودانهٔ فروغ فرّخزاد***، تهران: انتشارات مرجان، چاپ دوّم.

٣- باباچاهی، علی، (١٣٧٧)، گزاره‌های منفرد، تهران: نشر نارنج، چاپ اوّل.

٤- ــــــــــــ ، (١٣٨١)، ***سه دهه شاعران حرفه‌ای***، تهران: نشر ویستار،چاپ اوّل.

٥- ــــــــــــ ، (١٣٨٥)، ***بیرون پریدن از صف، (گفت‌وگو، نقد و نظر، مقاله)***، به کوشش مازیار نیستانی، کرمان، مفرغ نگار، چاپ اوّل.

٦- ــــــــــــ ، (١٣٩٢)، ***عقل عذابم می‌دهد***، تهران: انتشارات زاوش، چاپ دوّم.

٧- ــــــــــــ ، (١٣٩٢)، ***مجموعه اشعار***، انتشارات نگاه، تهران، چاپ اوّل.

٨- باقی‌نژاد، عبّاس، (١٣٨٧)، ***تأمّلی در ادبیّات امروز: تاریخ تحلیل و نقد شعر معاصر فارسی از مشروطیّت تا دههٔ هشتاد***، تهران: نشر کتاب پارسه، چاپ اوّل.

٩- براهنی، رضا، (١٣٩٤)، ***خطاب به پروانه‌ها***، تهران: نشر مرکز،چاپ هفتم.

١٠- ــــــــــــ ، (١٣٥٨)، ***طلا در مس***، ج اوّل، تهران: کتاب زمان، چاپ دوّم.

١١- پورنامداریان، تقی، (١٣٨١)، ***سفر در مه***، تهران: انتشارات نگاه، چاپ اوّل.

١٢- حسن‌لی، کاووس، (١٣٨٦)، ***گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران***، تهران: انتشارات ثالث، چاپ اوّل.

١٣- حقوقی، محمّد، (١٣٧٦)، ***شعر زمان ما (١)، احمد شاملو***، تهران: انتشارات نگاه، چاپ چهارم.

١٤- خویی، اسماعیل، (١٣٤٩)، ***زان رهروان دریا***، تهران: نشر رز، چاپ اوّل.

١٥- ــــــــــــ ، (١٣٤٩)، ***بر بام گردباد***، تهران: انتشارات رز، چاپ اوّل.

١٦- رجایی، نجمه، (١٣٧٨)، ***آشنایی با نقد ادبی معاصر عربی***، مشهد: انتشارات فردوسی، چاپ اوّل.

١٧- رجبی، فرهاد، (١٣٩٢)، ***«کارکرد لفظی و معنوی تکرار در شعر احمد مطر و عمران صلاحی»***، ادب عربی، تهران: دانشگاه تهران، شماره ٣، (٤٧-٦٨).

۱۸- ـــــــــــــ ، (۱۳٤۹)، ***من از دوستت دارم***، تهران: نشر روزن، چاپ اوّل.
۱۹- رؤیایی، یدالله، (۱۳۵۷)، ***از سکوی سرخ***، تهران: نشر مروارید، چاپ اوّل.
۲۰- سپهری، سهراب، (۱۳۹۳)، ***هشت کتاب***، قم: انتشارات نگاه آشنا، چاپ اوّل.
۲۱- شاملو، احمد، (۱۳۸۱)، ***مجموعه آثار، دفتر یکم: شعرها***، تهران: انتشارات زمانه، چاپ سوّم.
۲۲- شفیعی کدکنی، محمّدرضا، (۱۳۸٦)، موسیقی شعر، انتشارات آگه، تهران، چاپ دهم.
۲۳- ـــــــــــــ (۱۳۹۱)، رستاخیز کلمات، انتشارات سخن، تهران، چاپ سوّم.
۲٤- شمیسا، سیروس، (۱۳۷٤)، ***نگاهی به شعر سهراب سپهری***، تهران: انتشارات مروارید، چاپ ششم.
۲۵- ـــــــــــــ ، (۱۳۹۳)، ***مکتب‌های ادبی***، تهران: نشر قطره، چاپ ششم.
۲٦- صفارزاده، طاهره، (۱۳٦۵)، ***بیعت با بیداری***، شیراز: نشر نوید، چاپ سوّم.
۲۷- طوسی، خواجه نصیرالدّین، (۱۳۷۳)، ***اخلاق ناصری***، به تصحیح و توضیح مجتبی مینوی و علیرضا حیدری، انتشارات خوارزمی، تهران.
۲۸- عبّاس، حسن، (۱۹۹۸)، ***خصائص الحروف العربیه و معانیها***، دمشق: اتّحاد الکتاب العرب.
۲۹- علی پور، مصطفی، (۱۳۸۷)، ***ساختار زبان شعر امروز***، تهران: انتشارات فردوس، چاپ سوّم.
۳۰- فتوحی، محمود، (۱۳۸۵)، بلاغت تصویر، تهران: انتشارات سخن، چاپ اوّل.
۳۱- فرّخزاد، فروغ، (۱۳۹۱)، ***دیوان اشعار***، گردآورنده: محمّد طاهری، مشهد: راهیان سبز، چاپ اوّل.
۳۲- فلاّح، مهرداد، (۱۳۸۰)، ***از خودم***، تهران: انتشارات نیم نگاه، چاپ اوّل.
۳۳- کزّازی، جلال الدّین، (۱۳۷٤)، ***بیان ۱***، زیباشناسی سخن پارسی، انتشارات ماد(وابسته به نشر مرکز)، تهران، چاپ سوّم.
۳٤- لنگرودی، شمس، (۱۳۷۸)، ***تاریخ تحلیلی شعر نو***، جلد دوم، نشر مرکز، تهران، چاپ دوّم.
۳۵- لوطیج، محمّد، (۱۳۹۳)، ***هفتاد گل زرد***، علی باباچاهی در وصفی دیگر، سرزمین اهورایی، تهران، چاپ اوّل.
۳٦- مدرّسی، فاطمه و محمّد بامدادی، (۱۳۸۹)، ***«نگاهی به موسیقی اشعار شفیعی کدکنی»***، مطالعات زبانی بلاغی، (فصلنامه تخصّصی)، شماره یک، صص ۱٤۰-۱۱۵.
۳۷- نیمایوشیج، (علی اسفندیاری)، (۱۳۸۸)، ***مجموعه کامل اشعار***، گردآوری و تدوین: سیروس طاهباز، انتشارات نگاه، تهران، چاپ نهم.