

پژوهشنامه ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان
سال ۱۸ شماره ۳۴ بهار و تابستان ۱۳۹۹ (صص ۱۲۲-۱۰۳)

تحلیل مؤلفه‌های مدرنیسم در شعر موج نو و حجم

(با تکیه بر اشعار احمدرضا احمدی و یدالله رؤیایی)

۳- محمدامیر مشهدی

۲- عبدالله واثق عباسی

۱- آمنه دهقانی

چکیده

جنبش مدرنیسم که از آن به نوگرایی یاد می‌شود از نیمه دوم سده نوزدهم در فرانسه پدید آمد و به سرعت راه خود را به سایر کشورهای جهان گشود. شعر ایران نیز در دوره مشروطه با نوجویی‌های شاعرانی چند به سوی تغییر و تحول پیش رفت، اما تاریخ ادبیات مدرن رسماً از نیما آغاز گردید و بعد از آن شاگردانش هر کدام به شیوه‌ای راه او را ادامه دادند. احمدرضا احمدی پرچم‌دار موج نو و یدالله رؤیایی بنیانگذار شعر حجم از اصلی‌ترین چهره‌های شاخص مدرن معرفی می‌گردند که از دهه چهل با تأثیرپذیری از مکاتب ادبی غرب و فضای باز نسبتاً سیاسی و اجتماعی راه تازه‌ای را در عرصه شعر پیش گرفتند و در پی سنت‌شکنی برآمدند. پژوهش حاضر هدفش پاسخ به این پرسش است که آیا اشعار احمدی و رؤیایی آثاری مدرن به شمار می‌آیند و طبق نظریات مدرنیسم اطلاق صفت مدرن بر آنها جایز است؟ یافته‌های این پژوهش که به روش تحلیل محتوا و با استفاده از ابزار کتابخانه‌ای انجام شده است، نشان می‌دهد؛ معیارهای مدرنیستی هم در فرم شعر و هم در محتوا به صورت برجسته‌ای نمود یافته است، به گونه‌ای که می‌توان این دو را از شاعران مدرنیست معاصر ایران به حساب آورد.

کلید واژه‌ها: مدرنیسم، موج نو، جریان حجم، احمدرضا احمدی، یدالله رؤیایی.

۱- مقدمه

ادبیات هر ملت از تحولات درون جامعه که آن‌ها نیز متأثر از تحولات جهانی هستند، مایه

۱- دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان

۲- دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان (نویسنده مسئول) Email: Vacegh40@lihu.usb.ac.ir

۳- دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان

می‌گیرد. مدرنیته دوره‌ای از تاریخ تمدن غرب است که تحولات و فراز و نشیب‌های گوناگونی را پشت سر گذاشت و در جوامع غربی چنان ریشه دواند که همه علوم از جمله ادبیات را تحت تاثیر قرار داد؛ از همین رو گرایش‌های جدیدی در افکار و نگرش ادبا و هنرمندان به جهان پیرامون احساس شد. مدرنیست از واژه مدرن گرفته شده است که خود «واژه «مدرن» از لفظ لاتینی *modernus* و از قید *modo* مشتق شده است. در زبان لاتین *modo* به معنای «به تازگی، اخیراً، تازه، این اواخر، گذشته‌ای بسیار نزدیک» بوده است» (زرشناس، ۱۳۸۵: ۳۵). «مدرنیسم در ادبیات بیانگر گسستن از سنن و قواعد و قراردادهای حاکم و شیوه تازه در نگرش به جایگاه انسان و نقش او در نظام هستی و بسیاری از تجارب در فرم و سبک است» (امین‌پور، ۱۳۸۶: ۸). مدرنیست در شعر «همراه است با تلاش‌هایی برای گسستن از اوزان ضربی که اساس شعر بود، همچنین ترویج شعر آزاد، سمبولیسم و سایر فرم‌های جدید نوشتن» (چایلدز، ۱۳۹۳: ۱۳). ویژگی اصلی اثر مدرن عبارت است از: «نو شدن، زاینده‌گی و شالوده‌شکنی هرچه از گذشته رسیده است. اما مؤلفه‌های مدرنیسم به طور اخص در ادبیات مدرن عبارتند از: فردگرایی، نهیلیسم و پوچ انگاری، غلبه فرهنگ شهر و شهرنشینی، صنعتی شدن، اعتراض به جهان صنعتی مدرن، نفی گذشته، اسطوره‌زدایی، چندپارگی و ازهم‌گسیختگی، تصویرگرایی، نخبه‌گرایی، انسان‌مداری و ...» (اکبری بیرق و سنایی، ۱۳۹۰: ۴۸)؛ که بعضی از این مؤلفه‌ها را در ساختار و تکنیک شعر مدرن و برخی را در محتوا و درون‌مایه می‌توان دید. ادبیات ملل همواره بر یکدیگر تاثیر متقابل داشته‌اند. در سال‌های اخیر و در پی ارتباط ایرانیان با غرب، اندیشه‌های مدرن در همه عرصه‌های زندگی ایرانیان از جمله هنر تاثیر گذاشت. شعر نو در ایران با تلاش‌های «ابوالقاسم لاهوتی، تقی رفعت، شمس کسمایی و جعفر خامنه‌ای شروع شد» (حسنلی، ۱۳۸۳: ۲۶)، اما تاریخ ادبیات مدرن رسماً از نیما آغاز گردید. نیما با آگاهی از جامعه جهانی تلاش کرد تا شعر فارسی را با دنیای مدرن همراه کند. او «راه تازه‌ای را به شاعران بعد از خود نشان داد تا هریک از آن‌ها دنیای تازه‌ای را تجربه کنند و در مسیرهای جدیدی پیش بروند» (همان: ۳۱)؛ به طوری که عده‌ای از شاعران پا را از سنت‌های نیما فراتر گذاشتند و یکسره ساختار نیمایی را بر هم زدند و در پی ایجاد جریان‌های شعری تازه‌ای برآمدند که تقریباً ویژگی همه آن‌ها گسست کامل از میراث و موازین شعر سنتی و تقلید خام از سبک و سیاق شعر مدرن غرب بود. یکی از این جریان‌ها؛ جریان موج نو و در ادامه آن شعر حجم است که توسط شاعرانی چون احمدرضا احمدی و یدالله رؤیایی پدید آمد.

۱-۱- بیان مساله و سؤالات تحقیق

با توجه به اینکه جریان موج نو و حجم بازتاب فرهنگ شبه مدرنی است که در دههٔ چهل شکل گرفت، پژوهش پیش رو با بررسی مؤلفه‌های مدرنیسم در اشعار شاعرانی چون احمدرضا احمدی و یدالله رؤیایی در پی پاسخی مناسب به این سؤالات است که:

- ۱- آیا اشعار احمدی و رؤیایی آثاری مدرن هستند؟
- ۲- آیا طبق نظریات مدرنیسم اطلاق صفت مدرن بر آنها جایز است؟
- ۳- چه ویژگی‌هایی در مدرنیسم و شعر مدرن غرب وجود دارد که می‌توان آن‌ها را در اشعار این دو شاعر یافت؟

۲-۱- اهداف و ضرورت تحقیق

با توجه به شتاب تحولات اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و به تبع آن فرهنگی در دهه‌های اخیر، ضرورت بررسی این تحولات در ادبیات بیش از پیش حس می‌شود تا با بررسی آن ثابت گردد، افکار مدرن جهانی تا چه حد در شعر نو فارسی و بنیان آن نفوذ یافته است. پژوهش پیش رو با هدف کاوش مؤلفه‌ها و نمودهای مدرنیسم در فرم و محتوای شعر احمدرضا احمدی به عنوان پرچم‌دار موج نو و یدالله رؤیایی بنیانگذار شعر حجم در پی روشن ساختن نسبت این اشعار با مدرنیسم و ارائهٔ مفهومی دقیق از شعر مدرن است.

۳-۱- روش تحقیق

این پژوهش بر مبنای تحلیل محتوا و با استفاده از ابزار کتابخانه‌ای انجام شده است. به این صورت که با مراجعه به کتابخانه و گردآوری کتاب‌هایی در زمینه مدرنیسم و یادداشت‌برداری از آن‌ها، با تکیه بر آراء و نظرات مؤلفان در زمینه مدرنیسم به تطبیق این نظرات با اشعار شاعران مورد بحث و تحلیل آن‌ها پرداخته شده است.

۴-۱- پیشینه تحقیق

دربارهٔ موج نو و شعر حجم کتاب‌ها و مقالات زیادی به رشته تحریر درآمده از جمله: کتاب «طلیعهٔ تجدد در شعر فارسی» از احمد کریمی حکاک (۱۳۸۴) که نگاه تاریخی به مدرنیته دارد و بررسی‌هایش را با نیما خاتمه می‌دهد، کتاب «سنت و نوآوری در شعر معاصر» از قیصر امین‌پور (۱۳۸۶)، «گونه‌های نوآوری در شعر فارسی» از کاووس حسنی (۱۳۸۳) که به بررسی نوآوری‌ها

در شعر معاصر پرداخته است و مقالاتی چون: «مدرنیسم در اشعار فروغ و شاملو» از محمدرضا تاجیک و فرزانه احدزاده نمینی (۱۳۹۳)، «رویکردی به مدرنیته در شعر منوچهر آتشی» نوشته محمدمیر مشهدی، یعقوب فولادی و خلیل نیکخواه (۱۳۹۲)، «نمود مدرنیسم در اشعار نیما و گوران» نوشته بیان دشتی (۱۳۹۱)، «ویژگی‌های مدرنیسم در شعر ناظم حکمت و احمد شاملو» از مریم شریفی (۱۳۸۴) و در نهایت «تاثیر مدرنیسم در شعر احمدرضا احمدی» از احمد طحان و خلیل نیکخواه (۱۳۹۰) که به صورت مختصر و گذرا به مدرنیسم در شعر احمدرضا احمدی پرداخته است، با این حال پژوهشی کامل که به بررسی عناصر مدرنیسم در حوزه فرم و محتوا در اشعار احمدرضا احمدی و یدالله رؤیایی پرداخته باشد، انجام نشده است.

۲- بحث و بررسی

۲-۱- مروری بر جریان موج نو و حجم

هم زمان با حرکت سیاسی جامعه ایرانی به سوی مدرنیزه شدن و فرهنگ شهرنشینی در دهه‌های سی و چهل ایران، جامعه ادبی ایران نیز همسو و همگام با این امر شد و همین‌طور که نیما حرکتی انقلابی در شعر معاصر ایجاد کرده بود، عده‌ای از شاعران نیز که دانش‌آموخته غرب بودند جنبشی را آغاز کردند که اگرچه با مخالفت‌هایی مواجه شدند اما در نهایت منجر به تولد جریانی پر سر و صدا به نام موج نو شد. «موج بود از آن جهت که حرکتی بود عصیانی و بی مهار که بنای آن از آغاز بر تخریب نهاده شده بود نه تعمیر؛ تخریب تمام شالوده‌های صوری و ساختاری و مفهومی و معنایی شعر سنتی فارسی؛ و «نو» بود از آن رو که از گذشته گسسته بود و به چشم‌اندازهای جدیدی در فراسوی واقعیت‌های موجود دل بسته بود» (حسین‌پور چافی، ۱۳۹۰: ۲۹۲). این جریان با انتشار مجموعه شعر «طرح» توسط احمدرضا احمدی در سال ۱۳۴۱ در شعر معاصر فارسی اعلام موجودیت کرد. شعر موج نو «با سنت و با نیما سر ستیز داشت و چون این شاعران از آفرینش درون‌مایه‌ها بیزار بودند، تنها با فرم شعر، فضای شاعرانه ایجاد می‌کردند. آن‌ها با طفره رفتن از سیر طبیعی شعر و پروراندن حس‌آمیزی‌های ناآشنا، عبارات دور از ذهن، تصویرسازی‌های بی‌اندازه و ایماژهای بی‌رابطه، بیگانه‌سازی‌ها و پارادوکس‌های وحشی، دشواری‌های دستوری و زبانی، عینیت-گرایی افراطی و شخصی، تکیه بر حادثه‌های زبانی، نفی روایت‌های کلان سنت و سنت‌های ادبی و عدم قطعیت و گره‌گشایی معنایی، بر ابهام شعر افزودند» (تسلیمی، ۱۳۶۴: ۱۶۴). شمس لنگرودی در تاریخ تحلیلی شعر نو مشخصات عمده موج نو را اینگونه بر می‌شمارد: ۱- جدا بودن وظیفه عملی

و روزمره کلمات و زبان از خود کلمات و زبان در موج نو؛ ۲- ایجاد مناسبت و مناسباتی دیگر بین کلمات، اشکال و اشیاء؛ ۳- ایجاد فضای ذهنی تازه و دور از ذهن، نه از طریق توصیف و تشریح بلکه از طریق فضا سازی، و آن هم نه سطر به سطر، که در کلیت یک شعر» (شمس لنگرودی: ۱۳۷۷، ج ۳، ۴۰). بدالله رؤیایی در طی مصاحبه‌ای ویژگی این نوع شعر را بی‌وزنی و تصویرگرایی می‌داند. «مهم‌ترین قسمت شعر معاصر، شعری است که امروز پا گرفته است و نشانه ظاهری اش بی‌وزنی آن است. احمد رضا احمدی، بیژن الهی و عده‌ای دیگر در این دسته‌اند» (رؤیایی، ۱۳۵۷: ۱۲۱).

بعد از مدتی از رواج جریان موج نو، عده‌ای از شاعران از نبود انسجام در اندیشه شاعران موج نویی و همچنین عدم تقید آن‌ها به فرم و روش مشخص، در فکر ایجاد بیانیه‌ای برای شعر بودند تا به این جریان انسجام ببخشند که حجم‌گرایی نامیده شد. در واقع «حجم‌گرایی جریانی جدید و جدا در شعر معاصر نیست، بلکه شق و شکلی دیگر از جریان موج نو و ادامه منطقی آن است» (حسین‌پور چافی، ۱۳۹۰: ۳۰۰). شاعری از نظر حجم‌گرایان «یعنی «معماری حجم‌ها»، توضیح این‌که شاعر حجم-گرا می‌خواهد از واقعیت به فراواقعیت یا به تعبیر دیگر، از طبیعت به ماوراء طبیعت برسد. بین واقعیت و فراواقعیت یک فاصله فضایی یا حجم قرار دارد. این حجم البته یک «حجم خیالی» است» (همان: ۳۰۴). شیری در توضیح ویژگی‌های شعر حجم می‌گوید: «یکی از ویژگی‌های اصلی شاعران حجم‌گرا و به ویژه رؤیایی، کشف معانی مستور در حوزه مفهومی کلمات و رابطه‌های پنهان واژه‌ها با یکدیگر است. آن‌ها با بازی با کلمات در زبان، آفرینش ابهام و آشنایی زدایی در زبان و ایجاد تعقید و تصنع در ساختار دستوری زبان به نحوشکنی و معماوارگی روی می‌آورند» (شیری، ۱۳۸۸: ۷۶-۸). با توجه به این‌که شعر حجم ادامه موج نو است، اما این دو جریان با وجود همانندی‌های محوری دارای تفاوت‌هایی نیز هستند که مانع از همسویی کامل این دو جریان شده است. یکی از اساسی‌ترین تفاوت‌ها، حساسیت‌های شاعران حجم‌گرا، به ویژه رؤیایی به «کشف ظرفیت‌های تازه لغت است» (رؤیایی، ۱۳۷۹: ۵۰). به جرئت می‌توان گفت هیچ‌کس به اندازه رؤیایی به بازی با کلمات و در عین حال ایجاد تعقید و ابهام و معما نپرداخته است. در مقابل آن، شاعران موج نو از زبان به ساده‌ترین صورت ممکن و با کم‌ترین دستکاری در ساختار طبیعی آن استفاده می‌کنند. در شعر حجم برخلاف موج نو که پاره‌پاره‌گویی و پراکندگی در آن حاکم است، به انسجام و ساختارمندی اهمیت داده می‌شود؛ به طوری که در شعر رؤیایی فرم‌گرایی در اوج اعتلا قرار دارد. همچنین شاعران حجم به ویژه، رؤیایی طرفدار شعر کوششی و ساختنی هستند و اعتقادی به نگارش خودکار و الهام

که یکی از ویژگی‌های بارز موج نو و به ویژه احمدی است، ندارند؛ به همین دلیل درک شعر آن‌ها به تامل و کوشش بیشتری نیاز دارد. با این توضیحات در ادامه به بررسی معیارهای مدرنیسم در فرم و محتوای شعر احمدی و رؤیایی پرداخته می‌شود.

۲-۲- فرم

فرم اصطلاحی است که در تاریخ ادبیات استفاده‌های زیادی داشته و معنای متعددی برای آن تعریف کرده‌اند. بسیاری از کسانی که در نقد شعر فارسی درباره فرم سخن گفته‌اند گمان کرده‌اند فرم همان قالب شعر است، در صورتی که یدالله رؤیایی یکی از فرم‌گراترین شاعران معاصر عقیده دارد: «فرم برخلاف آنچه تصور شده است عبارت از وزن و قافیه، مصراع‌های کوتاه و بلند و یا نوع انتخاب و توالی آن‌ها نیست، بلکه منظور ریخت کلی یک قطعه و نوع کمپوزیسیون عوامل مختلفی است که برای تکوین پیکره آن قطعه به کار رفته است. این عوامل عبارتند: از مکان، زمان، صدا، رنگ، حرکت، عاطفه، نور و... که به حسب ذوق شاعر به کار گرفته می‌شوند و ترکیب می‌گیرند» (حسین پور چافی، ۱۳۹۰: ۳۳۳). از نظر شاعران موج نو و حجم، در شعر نو که داعیه فرم‌اندیشی داشت کوشش‌ها در حوزه فرم به اندازه‌ای نیست که اقناع‌کننده باشد، در نظر این شاعران فرم است که در نهایت تبدیل به شعر می‌شود. آن‌ها برخلاف شاعران متعهد «طرف‌دار نظریه هنر برای هنر» هستند و همین امر سبب شد در اشعارشان شکل‌گرایی بیشتر از محتوا خود را نمایان سازد» (کاسی، ۱۳۸۹: ۱۰) و از مدخل فرمالیسم که خود یک مکتب ادبی و زبان‌شناسی مدرن به شمار می‌آید، با مدرنیسم پیوند بخورند و به‌عنوان شاعران مدرن ایران مطرح شوند. در جریان شعر نو، رؤیایی فرم‌گراترین شاعر نوسراست. او این واقعیت را با اشعار ساختارمند خود به اثبات رسانیده است. با این‌که موج نویی‌ها طرف‌دار «هنر برای هنر» بودند و به فرم اهمیت می‌دادند، اما به عقیده رؤیایی شاعران موج نو که خود هم یکی از آن‌ها بود از پرنسیب‌ها (اصول) و فرم مشخصی پیروی نمی‌کردند و این است که به فکر تهیه مانیفست (بیانیه) می‌افتد. او می‌گوید: «راجع به شاعران جزوه گفتم که آن‌ها باید لااقل یک پرنسیب‌هایی داشته باشند و آن‌را به شعرشان تحمیل کنند که اگر می‌خواهیم شعر بی‌وزن بگوییم لااقل از لحاظ دادن فرم قاعده‌ای داشته باشیم (نوری علاء، ۱۳۴۸: ۳۲۰-۲۱)؛ به همین دلیل در شعر حجم برخلاف موج نو که پاره‌پاره‌گویی و پراکنده‌گویی بر آن حاکمیت دارد، به ساختارمندی و انسجام و استواری در سازه‌های مرتبط با صورت‌بندی کلام اهمیت

داده می‌شود؛ از این‌روست که فرم‌گرایی در اوج اعتلا قرار دارد. فرم در شعر احمدی تکه‌تکه و به‌صورت کلاژهای (تکه چسبانی) ساخته‌شده از مواد مختلف‌اند که به‌ظاهر هیچ ارتباطی باهم ندارند و انگار برحسب تصادف کنار هم چیده شده‌اند و هیچ انسجامی ندارند؛ به‌طوری‌که اگر یک بند از شعر را حذف کنیم مشکلی پیش نمی‌آید.

عروس با کلاه سفید / از پله‌های سرسرا / پایین آمد / پرندگان از درختان به آسمان رفتند / ما در باغ مدیون شراب‌هایی / بودیم که از درختان / بر لیوان‌های ما می‌ریخت / اسبان در بستر گل‌های اطلسی نهفته بودند / و هنگامی که عروس از پله‌های سرسرا / پایین آمد... (احمدی، ۱۳۸۷، ج ۳: ۱۳۳). سپیده از اعماق دلتنگی و تابستان‌های من / بر می‌خاست / به روی روزنامه‌های صبح / می‌ریخت / خط‌های صورت من / در جست‌وجوی خانه‌ای امن / بودند / صدای کبوتران را از دور / می‌شنیدیم / من و تو در جست‌وجوی کبوتران / چه کسی قادر بود / به تنهایی ما شهادت دهد / و پشیمان نشود / ما پشیمان از شنیدن خبرهای هولناک / در یک قایق / نشسته بودیم ... (احمدی، ۱۳۹۷: ۱۲۷).

این دو شعر از چندین بند ساخته شده‌اند که بندها کمابیش ارتباطی باهم ندارند و به‌راحتی می‌توان برخی از بندها را حذف کرد. در شعرهایی از این دست صورت‌های ذهنی در پراکندگی بندها و تحریرها گم می‌شوند. براهنی درباره فرم کلی شعر احمدی عقیده دارد: «این‌که احمدی حوصله پرداخت ندارد، بیشتر منظوم این است که مغز احمدی ورزش لازم را برای ایجاد فرم نکرده است. فرم یک جلوه فرهنگی است و مغز احمدی هنوز فرهنگی نیست، شکل کار احمدی این است که نمی‌تواند بر آشفتگی ذهن خود تشکلی همه‌جانبه حاکم گرداند (براهنی، ۱۳۸۰، ج ۳: ۱۲۶۷). اما شعرهای رؤیایی از نظر فرم و شکل منسجم هستند، مثل شعر سکوت که فرم در اوج است، لیکن در کل هدفی جز فرم ندارد.

سکوت دسته‌گلی بود / میان حنجره من / ترانه ساحل، نسیم بوسه من بود و پلک باز تو بود / بر آب‌ها پرنده باد / میان لانه صدها صدا پریشان بود / بر آب‌ها / پرنده بی‌طاقت بود / صدای تندر خیس و نور نور تر آذرخش / در آب آینه‌ای ساخت / که قاب روشنی از شعله‌های دریا را شست / نسیم بوسه و / پلک تو و / پرنده باد / شدند آتش و دود / میان حنجره من / سکوت دسته‌گلی بود (رؤیایی، ۱۳۹۴: ۳۱۸).

از نظر شکل ذهنی، تصاویر این شعر چنان با یکدیگر پیوند دارند که اگر یک سطر از بندها حذف شود شعر دچار کمبود خواهد شد. به‌طورکلی باید گفت، احمدی نسبت به رؤیایی مهارت

چندانی در قالب‌سازی و شکل شعر ندارد. با این توضیحات در ادامه به دیگر مشخصه‌های بارز مدرنیستی این دو جریان در حیطه فرم که شامل: گریز از وزن و گرایش به نثر، آغاز ناگهان و پایان ناتمام و شکل متفاوت دیداری و نوشتاری است، اشاره می‌شود.

۲-۲-۱- گریز از وزن و گرایش به نثر

یکی از مظاهر بارز سنت‌گریزی شاعران معاصر موج نو و حجم اجتناب از وزن، موسیقی و قافیه شعر است. شاعران این نوع از اشعار نه تنها وزن و قافیه را در مفهوم سنتی و نیمایی قبول نداشتند، حتی موسیقی شعر سپید و شاملویی که مبتنی بر مؤلفه‌هایی چون هم‌آوایی، هم‌حروفی، هم‌نوایی، تناسب و غیره بود را کنار گذاشتند و با هنجارگریزی‌ها و سرپیچی از قاعده‌های زبانی، فضای تازه و گونه‌ای از آهنگ به اشعار خود بخشیدند. احمدی از همان آغاز با شعر فارسی، شعر کهن و معاصر فاصله می‌گیرد و وزن را بدون این‌که چیزی از آن بداند کنار می‌گذارد و حاضر نیست به زعم خود یک کلمه را فدای وزن کند. احمدی می‌گوید: «مسئله وزن، از نظر من، مثل مسئله فیلم‌برداری تر و تمیزی است (که خود فیلم نمی‌باشد) یعنی یک مقدار تکنیک است... (مثل) یک دوائی است که فرمولش را کشف کرده‌اند، یا نوری است که با (کمک) نورسنج می‌توان بهترین وضع را به آن داد. (بدون وزن) البته یک مقدار محدودیت ایجاد می‌شود، اما من حاضر نیستم یک کلمه را به خاطر وزن بکشم، من وزن را به خاطر کلمه می‌کشم» (نوری‌علاء، ۱۳۷۳: ۳۱۸).

همه مرثیه‌ها در باران/ جوانه زدند/ اما گل‌های نرگس در لیوان/ گم شدند/ خواب‌هایم الوان بودند/ دل‌بند خواب‌های سیاه و سفید/ بودم/ آهن‌ها در مه غلیظ/ ذوب شدند/ زمان در کنارم به سرعت/ می‌گذشت/ من عاجز از توقف زمان بودم/ وقتی ستارگان هم خاموش می‌شدند/ من هم خاموش می‌شدم/ ستاره‌ها و تو را هنوز به یاد/ داشتم. (احمدی، ۱۳۹۷: ۱۲۲)

این بخش از شعر را که در چند بند عرضه شده است، اگر بدون تقطیع پشت سرهم بنویسیم هیچ فرقی با نثر عادی نخواهد داشت. اما احمدی با استفاده از موسیقی پنهان و زبان گفتار از ظرفیت‌های نهفته در کلمات استفاده کرده و به این ترتیب یک نثر معمولی را به شکل شعر در می‌آورد. مهرداد صمدی نیز عقیده دارد: «شعر احمدی موزون نیست، ولی آهنگ دارد و طنین مخصوصی. برای آهنگ دادن به اشعارش از intonation جمله‌ها استفاده می‌کند و ادبیات لااقل یک بخش شعر را با همان intonation می‌سازد و با تغییر دادن جای فعل و تنظیم مکث‌های کوتاه و

طبیعی کلام تغییری در آهنگ به وجود می‌آورد» (صمدی، ۱۳۸۶: ۸۵). رؤیایی هم در ابتدای کار شاعری با وزن عروضی و در قالب چهارپاره و سپس نیمایی شروع کرد، اما در آثار بعدی‌اش که به حجم گرایش داشت، به موسیقی گفتار نزدیک شد و اشعار خود را به شکل نثر عرضه کرد. با این شتاب عمر چه باید کرد؟/ شب‌ها و روزهای خوش زندگی چو باد/ با لحظه‌های شاد/ همواره می‌گریزند/ تنها برای ما مانده است ته‌نشین از روزهای تار/ با درد تلخ بادۀ ناسازگار/ در لحظه‌های درد/ جز نوش ناگوار چه باید کرد؟ (رؤیایی، ۱۳۹۴: ۲۹۸)

۲-۲-۲- آغاز ناگهان و پایان ناتمام

یکی دیگر از شگردهای شاعران موج نو و حجم برای آشنایی‌زدایی در فرم شعر و سنت‌گریزی، آغاز ناگهان و پایان ناتمام است. این شاعران شعر خود را به گونه‌ای بی‌مقدمه آغاز می‌کنند، طوری که خواننده بخش‌های آغازین و نانوشته را خود بازسازی می‌کند. استفاده از این ترفند برای آشنایی‌زدایی در اشعار رؤیایی فراوان به چشم می‌خورد. برای نمونه رؤیایی شعر زیر را بدون مقدمه و با حرف ربط «زیرا» شروع کرده است، گویی مقدمه آن در ذهن شاعر است و سراغ آن را باید از آن جا گرفت:

زیرا در آسمان/ شیرازه سفرنامه‌ام را از آفتاب دوختم/ در کوچه‌های بی‌بازو/ در گاه‌های بی‌زن/
با آفتاب سوختم/ تصویر این شکستگی اما سنگین است/ تصویر این شکستگی، ای مهربان/ ای
مهربان‌ترین (رؤیایی، ۱۳۹۴: ۴۰).

حرف ربط «زیرا» که شعر با آن شروع می‌شود، حرف ربطی است که باید جمله قبل از خود را به جمله بعد پیوند دهد، اما اینجا شاعر برای آشنایی‌زدایی شعر خود، جمله اول را نمی‌آورد و آن را در ذهن خود پنهان می‌کند و با حرف ربط زیرا آغازگر می‌شود تا بدین طریق خواننده را غافلگیر نماید.

پس این غروبی است/ که در پشت پنجره از شاخه‌ها/ بر زمین می‌ریزد/ همه آن رودخانه‌ها/ به
این لیوان می‌ریزد/ که از پاییز گذشته (احمدی، ۱۳۸۷، ج ۲: ۵۰۱).

در اینجا نیز شاعر کلام را به صورت ناگهانی با حرف ربط «پس» آغاز می‌کند و آنچه را که در ذهن دارد در کلام حاضر نمی‌کند تا خواننده بتواند نانوشته‌های شاعر را بنابر سلیقه خود هر طور که خواست بخواند. همچنین این شاعران تحت تاثیر سینمای موج نوی فرانسه برخی از اشعارشان

را با پایان ناتمام رها می‌کنند تا مخاطب هرگونه که بخواهد پایان آنرا بازسازی کند. مانند نمونه‌های زیر که در شعر رؤیایی بیشتر به چشم می‌خورد:

در تقویم بنویسیم / شاخه‌های بید / سرما و باد ناگهان / گل‌های اطلسی پژمرده / تار و سنتور و کمانچه / دیوارهای خانه / برگ‌ریزان / زمستان... (همان: ۵۲۳).

در گردش سیب / گیاه، نعمت بیگانه بذل رضایت / وقتی که اقتضاء دل فراموشی وقت می‌شود / شاعر گیاه می‌شود / و قلم، روی راه... (رؤیایی، ۱۳۹۴: ۵۵۰).

۲-۲-۳- شکل دیداری- نوشتاری

گاه شاعر از نوعی هنجارگریزی در نوشتار سود می‌برد که معادل آوایی ندارد. به عبارت دیگر شاعر شیوه‌ای را در نوشتار به کار می‌برد که تغییری در تلفظ واژه به وجود نمی‌آورد؛ بلکه مفهوم ثانوی بر مفهوم اصلی می‌افزاید. این شیوه از نوشتن که شاعران برای برجسته کردن واژه‌ها یا بخش‌هایی از شعر خود به کار می‌گیرند و در پیوند با شکل بیرونی شعر قابل بررسی است، شکل نوشتاری یا دیداری متفاوت پاره‌ای از شعر است. این امکان در گذشته به خاطر تساوی طولی مصراع‌ها وجود نداشت، اما در شعر نو و مدرن فارسی نمونه‌هایی از این گونه نوشته‌ها مشاهده می‌شود. رؤیایی درباره این شکل از نوشتن گفته است: «تا سال‌ها پیش تکلیف شعر را تصمیم گوش تعیین می‌کرد: ریتم، آهنگ، صدا، زنگ، حرف، قافیه و ... حالا نوبت به چشم رسیده است. قرن فیلم است و فصل انتقام چشم در شدت عبور ذهن از میان فاصله‌های سه‌بعدی» (حسنلی، ۱۳۸۳: ۲۳۹).

ساختار نوشتاری شعر به صورت پلکانی و استفاده مناسب از شکل صوری برای القای بهتر مفهوم از شگردها و هنرمندی‌های مدرن در شعر نو به شمار می‌آید. یکی از ویژگی‌های کتاب طرح احمد رضا احمدی که موجی از مخالفت‌ها و موافقت‌ها را برانگیخت و اصطلاح موج نو پیدا شد، شیوه متفاوت نوشتاری است. نمونه‌ای از اشعار طرح را ببینید:

از کنار قفس طلایی

از کنار پرنده فلزی

بر پنجره انتها، چشم‌هایم را آویختم

و در انتظار ورود خودم بودم

من

آرام

سبک

تنها

پرنده فلزی

مرده

سبک

با سایه خود

پرنده در خواب مرده است لحظه‌ای پیش به من گفتند (احمدی، ۱۳۸۷، ج ۱: ۵۰).

شاعر با تقطیع متفاوت و با برش‌های واژگان و گسسته نوشتن آن‌ها مفهوم تنهایی و آرامش را بسیار بهتر از شیوه نوشتاری ساده به خواننده منتقل می‌کند و یا در این شعر یدالله رؤیایی، مخاطب بیشتر از آنکه بخواند شنونده تجربه شاعر باشد، همراه او بیننده یک صحنه نمایش است.

دریای عاشقان غریق

سربازهای مغروق

دریای بردگان

دریا

ی

غرق (رؤیایی، ۱۳۹۴: ۳۷۷)

شاعر اینجا حالت کسی را که در حال غرق شدن و فرورفتن است با تقطیع نوشتن به ذهن متبادر می‌کند.

۲-۲-۴- زبان پیچیده و مبهم

نوگرایی و نوآوری فقط در حوزه اندیشه و خیال اتفاق نمی‌افتد با زبان هم می‌توان شاعرانگی کرد و شعر نو عرضه نمود. شاعران معاصر بنا بر گرایش‌های فکری و باورهای خصوصی خود، گونه‌ای از زبان شعر معاصر را به کار می‌گیرند. شعر موج نو و حجم با محکوم کردن «تعهد اجتماعی و هرگونه تعهدی جز زبان‌ورزی، خود را از همه گرفتاری‌ها، بدبختی‌ها و ستم‌های روشن روزگار فارغ و رها می‌بیند و هنر خود را هم حتی بی‌ارتباط با مبارزه برای آزادی اندیشه می‌پندارد» (حسنلی، ۱۳۸۳: ۱۰۲). یکی از انتقادهایی که همواره متوجه شاعران موج نو و حجم بوده پیچیدگی و نامفهوم بودن زبان آن‌هاست. عبدالعلی دستغیب یکی از مخالفان جدی این جریان‌ها در کتاب

«گرایش‌های متضاد ادبیات معاصر ایران» با طرح بحثی با عنوان نوآوری یا انحراف می‌نویسد: «کم‌کم کار به جایی رسیده است که قطعه‌ها یا بهتر بگوییم نثر زشت و نادرست و فرنگی‌وار آن‌ها نه فقط از پهنه درک مردم، بلکه از پهنه درک روشن‌فکران نیز بیرون شده است، حال آنکه هنر اصیل و ماندنی همیشه دارای جهات مشترک است که مردم از آن بهره‌مند می‌شوند و ویژگی‌ها نیز مدت‌ها درباره آن به گفت‌وگو می‌پردازند» (دستغیب، ۱۳۷۱: ۶۸). نظر رؤیایی بر این است: «اصولاً شعر را نباید برای عوام بگویند و سطح آن را تا این حد پایین بیاورند. جریان‌های تکرار هیچ‌گاه ما را به هیجان و پرش وانی دارد. مقصود این که شاعر باید شعر بیافریند، اما آنکه میان شاعر و عامه پلی می‌بندد روشن‌فکر است. اینان باید شعر را برای دیگران تفسیر نمایند» (رؤیایی، ۱۳۵۷: ۱۶۶). باید گفت که شاعران حجم و موج نو در ایجاد ابهام تعمد دارند و از این‌که صورت‌ها و ساخت‌های جدیدی ارائه می‌دهند یا نحوی که به کار می‌برند با موازین پذیرفته شده و استاندارد مطابق نباشد، ابایی ندارند. ابهام در ساختار زبان و تصاویر چیزی است که شاعران موج نو و به خصوص شعر حجم آن را از ملزومات شعر معاصر می‌دانند. به جرئت می‌توان گفت در میان شاعران سپید هیچ‌کس به اندازه رؤیایی با نحوشکنی به آفرینش ابهام، بازی‌های زبانی و ایجاد تعقید و تصنع در ساختار دستوری زبان نپرداخته است. او در شعر به دنبال کلماتی است که ناآشنا باشند، تا خواننده را به تفکر و تأمل وادارد و ناگفته‌های شعر حجم را کشف کند. خود رؤیایی می‌گوید: «ابهام در شعر من به این جهت است که من همیشه جای خالی در شعر برای خواننده باقی می‌گذارم، همه حرف‌ها را خودم نمی‌زنم، می‌گذارم که خواننده هم در شعر من حرف بزند. این خاصیت شعر حجم است که ابهامش در مکانیسم ذهنی خاصی زاییده می‌شود، نه تنها در تصویر بلکه در مجموعه ساختمان یک قطعه و با اینکه این مکانیسم آشنا می‌شود که دیگر یک خواننده معتاد می‌شود، و دیگر دست‌بردار شعر نیست، چرا که کلیدی به دست دارد که در گشودن ابهام همیشه تحول ذهنی خود را می‌بیند و در شعر متحول می‌شود» (رؤیایی، ۱۳۵۷: ۱۵۶) در مقابل شاعران موج نو نسبت به شاعران حجم زیباشان در عین پیچیدگی ساده‌تر است و همین دیرپاب بودن اشعار حجم، آن‌ها را به سمت نخبه‌گرایی که یکی از بارزترین ویژگی‌های مدرنیسم است، سوق می‌دهد.

صعود مرگ خواهانه / رگ عبور، رگ بن‌بست / فشار توده تخدیری / تجسد نفس / تشنج ابریشم /
گسیختن از چارچوب / ریختن از آه / رهایی فرو رونده / سلام / از ارتفاع، سلام! / مرا به سطح رطوبت /
مرا به تاب و تب گوشت / مرا به ظلمت پروانه سیاه / مرا به حرص گل گوشت‌خوار / به ضلع و

قاعده، به انتهای قناعت/ مرا به مادگی‌ات/ دعوت کن (رؤیایی، ۱۳۹۴: ۳۰۶). همان‌طور که گفته شد ابهام، جوهر شعری حجم است و با خواندن اشعار رؤیایی به جرئت می‌توان ادعا کرد که ۹۹ درصد اشعار رؤیایی دارای ابهام و پیچیدگی زبانی است؛ البته رؤیایی در پی رسیدن به کلام مصنوع و دشوار نیست، بلکه او می‌خواهد به ابهام هنری برسد که موجب بصیرت در خواننده گردد و بدین طریق او را در خلق شعر سهیم کند.

سپیده از اعماق دل تنگی و تابستان‌های من/ برمی‌خاست/ به روی روزنامه‌های صبح/ می‌ریخت/ خط‌های صورت من/ در جست‌وجوی خانه‌ای امن/ بودند/ صدای کیبوتران را از دور/ می‌شنیدیم/ من و تو در جست‌وجوی کیبوتران/ بودیم/ چه کسی قادر بود/ به تنهایی ما شهادت دهد/ و پشیمان نشود/ ما پشیمان از شنیدن خبرهای هولناک/ در یک قایق/ نشسته بودیم/ و تسلیم تلاطم دریا بودیم/ مردمان ساحل ما را نگاه/ می‌کردند/ ما از مردمان ساحل/ نبودیم (احمدی، ۱۳۹۷: ۱۲۸).

از اشعار احمدی چنین برداشت می‌شود که حرف‌های زیادی برای گفتن دارد، اما فرصت کم است و همین نگارش خودکار، شتاب‌زدگی و آشفتگی باعث ابهام ذهن خواننده شده است.

۲-۲-۵- تصویر

وجه تمایز تصویر در شعر مدرن با شعر سنتی در این است که در شعر مدرن ما با تصاویر سوررئالیستی و ایماژگونه مواجه‌ایم که کاملاً جنبه ذهنی دارند و حجم زیاد و انباشتگی تصاویر تودرتو که جنبه سوررئال خیلی قوی دارند، شعر این شاعران را از دیگران متمایز می‌سازد به نحوی که گاه دستیابی به معنا تقریباً غیرممکن می‌شود. رؤیایی شعر بدون تصویر را موعظه و اندرز می‌داند و معتقد است که این چنین شعری بلندپروازی ندارد و درعین‌حال دست یافتنی و رام است. تصویر در نظر رؤیایی مانند دیگر شاعران نیست، رؤیایی تصویری را که قابل ثبت و ایستا باشد یا چهره بدون تغییر و ثابت داشته باشد، نمی‌پذیرد. او معتقد است: «تصویر در شعر حجم، امتدادی دیگر دارد، نمی‌خواهد تثبیت شود تا چهره‌ای قاطع و بی‌تغییر بگیرد، و با خصیصه‌های تماشا در شعاع تماشا بماند. از این‌رو در لحظه تولد، اسکلت و داربستی ارائه نمی‌کند. فقط نمایی است که اضلاع و پایه‌هایش را خواننده می‌گذارد. این است که وقتی خواننده می‌شود مایه خیالی‌اش را رها نمی‌کند و خواننده را به جای سازش با خود به رؤیا می‌برد» (براهنی، ۱۳۸۰، ج ۳: ۱۵۲۸). در شعر احمدی و رؤیایی تصاویر سوررئال فراوان دیده می‌شود؛ تصاویری که از واقعیت آغاز می‌شود و در ادامه وارد دنیایی با تصاویر و اتفاقات غیرواقعی می‌شود. احمدرضا احمدی همواره برای سرودن شعر منتظر

فرشته الهام می‌نشست تا به سراغش بیاید و بگوید «پاشو شعر بگو» (طالبی نژاد، ۱۳۸۴: ۲)، او بیشتر اشعار خود را محصول خواب‌ها و رؤیاهای خود می‌داند و می‌گوید: «نه من عادت به بازنویسی ندارم، این بازنویسی و این تراش و صیقل قبلا در خواب من رخ داده است. من خواب را پاک‌نویس می‌کنم» (احمدی، ۱۳۸۳: ۵۶). او با چنان اطمینان از تاثیر جوشش درونی و نگارش خود به‌خودی که از اصول اعتقادی سوررئالیست‌هاست، صحبت می‌کند که حتی حکمی هم صادر می‌کند و چنین می‌گوید: «مقدار زیادی از کار هنری محصول ناخودآگاه است. هر وقت خواستم با آگاهی شعر بگویم، چیز مضحکی از آب درآمده است» (طالبی نژاد، ۱۳۸۴: ۳). آن چیزی که باعث تفاوت سبک رؤیایی با احمدی است، گرایش احمدی به گردآوردن عناصر تصویری متعدد و گاه بی‌ربط در یک جا و در چشم‌انداز متن است. اما رؤیایی به‌طور مطلق طرف‌دار شعر کوششی و ساختنی است. او اعتقادی به خواب و رؤیا و الهام ندارد و بر این باور است که «هیچ‌وقت دستی از غیب نمی‌آید به تو شعر تعارف کند. باید شعر را دعوت کنی، باهاش تنفس کنی، ورزش بدهی و این همان جادوگری است» (رؤیایی، ۱۳۵۷: ۸۴). در شعر این شاعران واژه‌ها صحبت می‌کنند، کلمات راه می‌روند و پیر می‌شوند و ...

بر روی کلمات و چشمان ما / هاله‌ای از اشتیاق رویداده است / که نمی‌توان آن را چید / بر سینه
آویخت / از پنجره ما کلمه‌ای در خیابان دیده می‌شود / کلمه‌ای پیر و محزون است / که بر افسردگی
ما سایه انداخته است (احمدی، ۱۳۹۷: ۳۹).

بیا پرنده را به آفتاب / بسپاریم که ساکنان زمین عشق را / باور کنند / روز و شب را به دیوار /
آویخته ایم (همان، ۲۵۳).

کلمه‌ای در ماوراء پا می‌گذارد / و کسی اینجا به خواب می‌رود (رویایی، ۱۳۹۴: ۶۱۵).

از کنام یک کلمه / وحشی برمی‌خیزد / و جای خالی‌ش خارش می‌گیرد (همان، ۶۰۶).

همان‌گونه که مشاهده شد، دنیایی که در این اشعار به تصویر کشیده شده، میان واقعیت و خیال

در نوسان است.

۲-۳- معنا و محتوا

یکی دیگر از نمودهای مدرنیسم در شعر معاصر ایران، معانی و مفاهیم تازه‌ای است که در شعرهای این دوره دیده می‌شود. پیروان نیما پس از او، هر کدام متناسب با سلیقه‌های خود به بخشی

از سفارش‌های نیما توجه بیشتر نشان دادند؛ مثلاً کسانی چون شاملو و اخوان به محتوا، کسانی چون یدالله رؤیایی و احمدی به فرم و ساختار واژه‌ها توجه کردند. حسنلی درباره پرداخت به محتوا عقیده دارد: «راست آن است که وقتی شاعر تنها به تکنیک پرداخت و جز فرم نیندیشید و معنا را نه تنها با قاطعیت زندانی کرد (مثل شاعران موج نو) بلکه آنرا کشت (مثل شاعران حجم)، شعر او همچون انسانی گنگ می‌شود که ارتباطات او پیوسته دچار اختلال است» (حسنلی، ۱۳۸۳: ۳۷۳).

با توجه به توضیحات فوق در بررسی محتوا و اندیشه مدرن این دو شاعر فرم‌گرا عناصری چون: تعهدگریزی، معناگریزی، فردگرایی، عدم قطعیت، تنهایی، یأس و ناامیدی به چشم می‌خورد که در ادامه به آن‌ها پرداخته می‌شود.

۲-۳-۱- تعهدگریزی

همان‌طور که قبلاً اشاره شد در دههٔ چهل در ایران دو جریان شعری وجود داشت؛ اشعار مقاومت که تمام هم خود را معطوف مسائل سیاسی و اجتماعی کرده بود و خود را در مقابل جامعه متعهد می‌دانست و اشعار موج نو و حجم که هیچ‌گاه برای شعر خود چنین جایگاهی را در نظر نداشت. این اعتقاد حتی در بیانیه شعر حجم آمده است: «شعر حجم از ایدئولوژی و از حجرة تعهد می‌گریزد و اگر مسئول است، مسئول کار خویش است که انقلابی و بیدار است» (نوری‌علاء، ۱۳۷۳: ۱۱۰)؛ بنابراین همین امر نشان دهنده این است که «شعر حجم و موج نو ایدئولوژی و تعهد را به‌عنوان ضد ارزش مطرح می‌کند. شعر حجم و آن هم در زمانه‌ای که مردم کشور در سخت‌ترین شرایط زندگی ناشی از خفقان و سرکوب سیاسی به سر می‌بردند و جنگ چریکی به‌عنوان تنها راه‌حل بازستانی آزادی مطرح بود، به ایدئولوژی ذاتی و تعهدگریزی در شعر می‌پردازد و به روی خود نمی‌آورد که این نفرت از ایدئولوژی که (دروغ خوانده می‌شود) و تعهد که (حجره نام می‌گیرد) خود نوعی عمل روشن ایدئولوژیک برای کند کردن تیغه شعری است که می‌خواهد در کنار فریاد و گلوله کمک‌رسان مبارزات مردمی باشد» (همان: ۱۱۱).

بنابراین کمتر شعری از احمدی و یا رؤیایی سراغ داریم که در برابر مسائل بشر حساس یا وظیفه‌مند باشد. همچنین اشعار بی‌دردانه شاعران موج نو و حجم دلیلی بر عدم تعهد آن‌هاست؛ اشعاری که هیچ حرف و حدیثی از مردم، غم‌ها یا شادی‌ها و آرمان‌ها و آرزوهایشان در آن وجود ندارد.

۲-۳-۲- فردگرایی

یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های مدرنیته شکل‌گیری فرد به منزله چهره اصلی جهان مدرن است؛ به عبارتی دیگر «مدرنیته را نظامی از اندیشه‌ها و ارزش‌ها می‌دانند که به پیدایش فردگرایی در جهان مدرن انجامیده است و می‌توان گفت تمدن مدرن اولین و تنها تمدنی است که فرد به عنوان موجودی مستقل و خودمختار در آن قابل ارزش است» (جهانگلو، ۱۳۸۵: ۱۰). در ادبیات مدرنیستی آنچه درباره فرد حائز اهمیت است «جهان ذهنی» هنرمند است که در اثرش متجلی می‌گردد؛ «همان که هگل آن را مهم‌ترین اصل مدرنیته می‌داند و بر قدرت روزافزون ذهن و خود آدمی تاکید می‌کند» (احمدی، ۱۳۷۷: ۲۲). تحولات اجتماعی اشعاری با مضامین اجتماعی طلب می‌کنند، اما احمدی و شاعران موج نو در مقابل «هنر برای اجتماع»، هنر برای هنر را مطرح می‌کنند و در شعرهایشان از مسائل شخصی، رویاها، خاطرات، امیدها و ناامیدی‌ها سخن می‌گویند و در بسیاری از اشعار «من» شاعر شخصیت اصلی را تشکیل می‌دهد.

در لحظات اندوهم/ اصلی‌ترین گل سرخ را چیدم/ افسوس/ دیگر گل سرخ به شاخه/ باز نمی‌گشت/ من هم دیگر به مکان‌های جوانی‌ام/ بازنگشتم/ قصد کوچ داشتم/ به هر دیاری (احمدی، ۱۳۹۷: ۱۸۳). در اشعار رؤیایی هم محوریت با فرد است که در سراسر شعرش از وجه برجسته‌ای برخوردار است. رؤیایی در فراسوی واقعیت‌ها به دنبال دریافت‌های ذهنی و وهمی خویش می‌گردد. بیشتر اشعار رؤیایی از زبان اول شخص مفرد آغاز می‌شود و با همین «من» سراینده پایان می‌یابد. به عبارت دیگر شاعر صرفاً ذهنیات خود را در شعر بازگو می‌کند و به تصویر می‌کشد و بنا به گفته منتقدانی چون دستغیب «گویی در گیر و دار زندگانی دریاگونه امروز، چیزی دلاویزتر از نام مبارک ایشان نیست، خود را مرکز جهان می‌دانند و نمی‌توانند از نوک دماغ خود جلوتر را ببینند» (دستغیب، ۱۳۷۱: ۷۴).

ای شعرهای دریایی/ آه ای مسافر از دریا تا من!/ از دریا:/ از سرزمین عطر و علف/ و عهدنامه و منشور،/ تا من،/ -تا سرزمین هیچ قرار و قرارداد-... فریاد می‌زنم:/ ای صخره‌های لرزان!/ من را ببر (رؤیایی، ۱۳۹۴: ۳۸۴).

خواننده با خواندن اشعاری از این دست وارد فضایی می‌شود که چندان مأنوس نیست، به عبارتی خواننده منتظر اشعاری با مضامین سیاسی، اجتماعی و وطنی است اما این خواسته برآورده نمی‌شود و شاعران این دو جریان بدون توجه به خواسته‌های واقعی مردم از مضامین شخصی سخن می‌گویند.

۲-۳-۳- بحران معنا و معناگرایی

شاعران موج نو و حجم به واسطه تاثیر زیاد بر فرم از محتوا بازمانده‌اند (حسین‌پور چافی، ۱۳۹۰:۳۱۸). در واقع این نوع شعر با بحران معنا روبه‌روست و «غالباً معنای ظاهری در این شعرها یا وجود ندارد یا اگر هست چندان اهمیت ندارد. اگر سطری، مفهومی را به ذهن متبادر کند در برخورد با سطرهای دیگر دچار پراکندگی می‌شود، به طوری که پیگیری منطقی امکان‌پذیر نیست یا کاری بیهوده خواهد بود» (آقاجانی، ۱۳۹۲:۶۳). در این اشعار ارتباط منطقی بین کلمات وجود ندارد، سطرها، کلمات و عبارات تنها از منطبق شعر، فرم و نظام آن حاصل شده‌اند و موضوعی جز خود شعر و پیامی جز فرم وجود ندارد.

۲-۳-۴- عدم قطعیت

یکی از مهم‌ترین زاینده‌های تفکر مدرن، نسبی‌نگری، عدم قطعیت و تشکیک در نحوه نگارش نسبت به پدیده‌های اطراف است. به علت پیچیدگی فوق‌العاده زندگی در عصر جدید و نیز به علت نبود ثبات و قطعیت در دوره‌ای که همه چیز بی‌وقفه در حال سپری شدن است، تولید آثار ادبی نیز تحت تاثیر این بی‌ثباتی قرار می‌گیرد. اشعار احمدی و رؤیایی به دلیل ماهیت مدرن و تاثیرپذیری از ادبیات غرب و همچنین با توجه به زبان انتزاعی و مبهم‌شان، قطعیت مرسوم در ذهن ما را به هم می‌ریزند. این عدم قطعیت و شک اندیشی در اشعار احمدی دامنه گسترده‌تری نسبت به اشعار رؤیایی دارد؛ به طوری که ما در جای‌جای اشعارش با شخصیت‌ها و اشیاء و پدیده‌هایی مواجه می‌شویم که در هاله‌ای از ابهام و ناپدید شدن قرار دارند و هیچ چیز قطعی‌ای وجود ندارد و یا اینکه شاعر مبهم بودن فردایی را به تصویر می‌کشد که حتی در برآمدن خورشیدش شک دارد. خواننده با خواندن این اشعار علامت‌سؤالی در ذهنش پدید می‌آید که جوابش را نمی‌داند.

آیا دستان و آینده ما/ در اختیار ما بود/ یا در دست سرنوشت و تقدیر/ بود/ کدام دست باید از آسمان به زمین بیاید/ و ما را نجات دهد (احمدی، ۱۳۹۷:۲۲۰).

میان سایه، زمان ایستاد/ و سایه مرگ/ هراس واژه پریشانش کرد (رؤیایی، ۱۳۹۴:۶۱۵).

۲-۳-۵- تنهایی، یأس و ناامیدی و پوچی:

تنهایی و یأس و پوچی همواره موضوع و محور بسیاری از اشعار شاعران بوده است، اما «تنهایی و یأس در دنیای امروز زاینده دنیای مدرن با همه تبعات ناشی از آن است. جهان صنعتی و زندگی

ماشینی بسیاری از انسان‌ها را دچار یأس فلسفی، تنهایی و بیگانگی از جامعه ساخته است که با تنهایی شخصی و زاهدانه انسان در شعر سنتی هم‌سوئی ندارد» (احمدی، ۱۳۷۷: ۴۳). «امروزه یعنی در سه دهه اخیر ما وارد جهانی شده‌ایم که منابع هویت بخش به زندگی همچون ملیت، دین، ایدئولوژی و ... در معانی گذشته‌شان به پایان رسیده‌اند و عصر، عصر بی‌پایان‌هاست. اما در دل این تمرکززدایی از سوژه و تکه پاره شدن هویتی، همواره سعی می‌کنیم عوامل بی‌هویتی‌مان را کنترل کنیم اما گاه این بی‌هویتی منجر به احساس پوچی، حیرانی، تنهایی و اضطراب می‌شود» (داودی مقدم و ذوالفقاری، ۱۳۹۵: ۶۷). شعر احمدی از نظر مضمون، یأس‌اندیش و آلوده به اندوه است. البته این تنهایی یا اندوه که درونمایه اصلی آثار احمدی به شمار می‌رود، فکر واحد و کلیشه شده‌ای است که از یک دفتر به دفتر بعدی کوچ می‌کند، بی آنکه تغییر بنیادینی را تجربه کند. اما در شعر رؤیایی رگه‌هایی از این مضامین دیده می‌شود و بسامد آن نسبت به اشعار احمدی خیلی کمتر است. از پنجره ما کلمه‌ای در خیابان/ دیده می‌شود/ کلمه‌ای پیر و محزون است/ که بر افسردگی ما سایه انداخته است/ ما در میان این پنجره‌های محزون/ تخت‌بند شده‌ایم/ امید رهایی نیست (احمدی، ۱۳۹۷: ۳۹). بدینی و تنهایی و نداشتن امید به فردایی که عدم قطعیت در آن موج بزند، رفته رفته شاعر را به سمت نیست‌انگاری سوق می‌دهد و دیگر هیچ چیز شاعر را به وجد نمی‌آورد و حاصل عمر را بیهوده می‌داند:

در عمر ما شکفتن گل تصادفی/ بود/ هر لحظه عمر ما و گل در آفتاب/ رنگ می‌باخت/ ما از شکفتن گل در آفتاب/ به گذشته بیهوده/ خیره بودیم (همان: ۵۰)

رؤیایی نیز در اشعارش یأس و تنهایی ناشی از زندگی مدرن را انعکاس داده است:

در انتهای حافظه لبخند جرعه لطمه خورده و رنجور بود/ و جرعه در سیاهی احشاء یأس،/ با ما از انتقامی عاجز/ تجارت معنی می‌کرد (رؤیایی: ۱۳۹۴: ۴۲۱).

۳- نتیجه

احمدی و پس از او رؤیایی در آغاز دهه چهل که جامعه ادبی ایران تشنه روش‌های تازه بود، ظهور کردند و شعرشان بازتاب فرهنگ شبه مدرنیسم آن دوران است؛ به دلیل اینکه ویژگی آن‌ها گسست کامل از میراث و موازین شعر سنتی و تقلید از سبک و سیاق شعر مدرن غرب می‌باشد. با کاوش مؤلفه‌ها و معیارهای مدرنیستی در اشعار این دو شاعر، تاثیر اندیشه مدرنیستی هم در فرم

شعر و هم در محتوا مشاهده می‌شود. این دو شاعر در فرم به پیروی از فرمالیست‌ها معتقد به نظریه هنر برای هنر هستند. آن‌ها با گریز از وزن و گرایش به نثر و شکل متفاوتی از شعر به سرودن اشعار مدرن پرداختند. در پیوند زبان با مدرنیسم، زبان شعری احمدی و به ویژه رؤیایی مبهم و پیچیده است و در واقع با تصرف‌های نحوی دست به آشنایی‌زدایی زده‌اند. همچنین تصاویر در شعر این دو با تصاویر شعر کلاسیک متفاوت است؛ به طوری که دیگر تصویر به شکل تشبیه یا استعاره‌های کلاسیک نیست؛ بلکه در این گونه از اشعار با انبوهی از تصاویر ایماژیستی و سوررئال که از خصوصیات شعر مدرن است، مواجه‌ایم. از آنجا که احمدی و رؤیایی شاعران فرم‌گرا هستند، بنابراین شعرشان معناگریز و تعهدگریز است. همچنین هسته اصلی اشعار آنها را فردگرایی تشکیل می‌دهد؛ به همین دلیل در اشعارشان «من» فردی مطرح است که به بیان مسائل شخصی می‌پردازند.

منابع

۱. آقاجانی، شمس، سخن رمز دهان، تهران: اهورایی، ۱۳۹۲.
۲. اکبری بیرق، حسن؛ سنایی، نرگس، بررسی تطبیقی شعر و اندیشه تی اس الیوت و احمد شاملو بر اساس مؤلفه‌های مدرنیته، جستارهای زبانی، دوره سوم، شماره ۴، ص ۶۶-۴۳، تهران: زمستان ۱۳۹۱.
۳. احمدی، احمدرضا، تابستان و غم، تهران: چشمه، ۱۳۹۷.
۴. _____، همه شعرهای من، سه جلد، تهران: چشمه، ۱۳۸۷.
۵. _____ گفت و گو با مجله عصر پنجشنبه، شماره ۸۰-۷۹، ص ۵۶-۵۳، ۱۳۸۳.
۶. احمدی، بابک، مدرنیته و اندیشه انتقادی، تهران: مرکز، ۱۳۷۷.
۷. _____، معمای مدرنیته، تهران: مرکز، ۱۳۷۷.
۸. امین پور، قیصر، سنت و نوآوری در شعر معاصر، تهران: علمی فرهنگی، ۱۳۸۶.
۹. باباچاهی، علی، منزل‌های دریا بی‌نشان است، تهران: تکاپو، ۱۳۷۶.
۱۰. براهنی، رضا، طلا در مس، چاپ سوم، تهران: زریاب، ۱۳۸۰.
۱۱. تسلیمی، علی، گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران، تهران: اختران، ۱۳۸۷.
۱۲. جهانگللو، رامین، مدرن‌ها، تهران: مرکز، ۱۳۸۵.

۱۳. چایلدز، پیتر، مدرن‌سیم، ترجمه رضا رضایی، تهران: نشر ماهی، ۱۳۹۳.
۱۴. حسن‌لی، کاووس، گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران، تهران: نشر ثالث، ۱۳۸۳.
۱۵. حسین‌پور چافی، علی، جریان‌های شعر معاصر فارسی، تهران: امیرکبیر، ۱۳۹۰.
۱۶. داوودی مقدم، فریده؛ ذوالفقاری، ابوالفضل، هویت زن در غزل مدرن و پست مدرن، پژوهشنامه ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال چهاردهم، شماره ۲۶، ص ۵۹-۷۸، زاهدان: بهار و تابستان ۱۳۹۵.
۱۷. دستغیب، عبدالعلی، گرایش‌های متضاد در ادبیات معاصر ایران، تهران: خنیا، ۱۳۷۱.
۱۸. رؤیایی، یدالله، از سکوی سرخ، تهران: مروارید، ۱۳۵۷.
۱۹. _____، مجموعه اشعار، تهران: نگاه، ۱۳۹۴.
۲۰. _____، گزینۀ اشعار، تهران: مروارید، ۱۳۷۹.
۲۱. زرشناس، شهریار، مبانی نظری غرب مدرن، تهران: کتاب صبح، ۱۳۸۷.
۲۲. شمس لنگرودی، محمد تقی، تاریخ تحلیلی شعر نو، تهران: مرکز، ۱۳۷۷.
۲۳. شیری، قهرمان، جریان شعر حجم، نشریۀ دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان، شماره ۲۵، بهار ۱۳۸۸، ص ۷۳-۹۱.
۲۴. صمدی، مهرداد، درباره شعر احمدی، نشریه گوه‌ران، شماره ۱۶، ص ۷۹-۸۷، تهران: تابستان ۱۳۸۶.
۲۵. طالبی نژاد، احمد، گفت و گو با احمد رضا احمدی، ماهنامه هفت، شماره ۲۲، ص ۱۳-۶، مرداد ۱۳۸۴.
۲۶. کاسی، فاطمه، تحلیل جریان موج نو در ادبیات معاصر ایران، رساله دکتری رشته زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات دانشگاه کرمان، ۱۳۸۹.
۲۷. نوری علاء، اسماعیل، تئوری شعر از موج نو تا شعر عشق، لندن: ۱۳۷۳.
۲۸. _____، صور و اسباب در شعر امروز ایران، تهران: بامداد، ۱۳۴۸.