بررسی مشخصه‌های زبان‌گفتاری در جریان‌های شعری معاصر از دورهٔ مشروطه تا شعر جنگ

ساناز رحیم‌بیکی*

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس

غلامحسین غلامحسین زاده**

استادیار، عضو هیئت علمی دانشگاه تربیت مدرس

قدرت‌الله طاهری***

استادیار، عضو هیئت علمی دانشگاه شهیدبهشتی

(تاریخ دریافت: ۱۳۸۹/۰۹/۱۹، تاریخ تصویب: ۱۳۹۰/۰۵/۰۲)

چکیده

زبان گفتاری یکی از گونه‌های موجود زبانی است که بیشتر در شعر معاصر ایران نمود پیدا کرده‌است؛ ولی با وجود پررنگی آن در شعر این دوره، مراحل و کم‌وکیف این شاخصه به صورت علمی بررسی نشده‌است. در این مقاله شاعرانی که زبان گفتاری در شعرشان نمود بیشتری دارد، در قالب جریان‌های شعری شناخته‌شده، بررسی خواهند شد. به نظر می‌رسد دورهٔ مشروطه نقطهٔ عطفی در ورود شعر به حوزهٔ عوام و نزدیکی آن به زبان کوچه و بازار است. در جریان‌های شعری پس از مشروطه، سنت‌گرایان پاره‌ای از عناصر زبان محاوره را به منظور اعراض از تقلید و کهنگی زبان، وارد شعر می‌کنند. رمانتیسیست‌ها در هر دو شاخهٔ عاشقانه و اجتماعی به جانب زبان ادبی و زیبا، اما ساده گرایش دارند. زبان گفتاری، رسماً در جریان سمبلیسم اجتماعی به تشخص می‌رسد. سمبلیست‌ها هرچند زبانی یکسر عامیانه ندارند؛ اما در چارچوب موازین ادبی عناصر زبان گفتاری را در شعر وارد می‌کنند. اوج این حرکت در تجربه‌های

*. E-mail: rahimbeiki@yahoo.com

**. E-mail: ggholamhoseinzadeh@yahoo.com

***. E-mail: ghodrat66@yahoo.com

نوآورانهٔ نیما رقم می‌خورد. وی نخستین گام جدی را در این زمینه بر می‌دارد و مجموعهٔ وسیعی از اسامی پدیده‌های محیط اطراف خود و ساختارهای نحوی گفتاری را هماهنگ با سایر عناصر شعری، وارد شعر می‌کند. پس از وی این فرایند در آثار پیروانش به ویژه فروغ فرخزاد ادامه می‌یابد. او شعرش را بر پایهٔ زبان محاوره بنا می‌نهد و به الگوی مناسبی برای شاعران دهه‌های بعدی برای نزدیک کردن زبان شعر به زبان گفتاری تبدیل می‌شود. شاعران حجم و موج نو اگر چه در دستگاه صرفی از واژگان معهود امروزی بهره می‌برند. اما در دستگاه نحوی و ادبی شعر را از مرزهای زبان گفتاری دور می‌کنند و عامدانه درصدد هرچه پیچیده‌تر کردن زبان شعر خود هستند. بعد از انقلاب اسلامی نیز جریان‌های نوظهور مانند جریان شعر مقاومت، به ویژه نوگرایان شعر جنگ، دوباره شعر را به زبان گفتاری نزدیک می‌کنند.

کلیدواژه‌ها: *نقد ادبی، شعر معاصر ایران، جریان‌های شعری معاصر، زبان گفتاری*

مقدمه

تحول در اوضاع سیاسی، اجتماعی و فرهنگی جامعهٔ ایران در اواخر دورهٔ ناصرالدین شاه و بازتاب این اوضاع همگام با اوضاع اجتماعی و فرهنگی جدیدی که در دورهٔ بعد - عصر مظفرالدین شاه - به‌وجود آمد، منجر به شکل‌گیری جنبش مشروطه و به تبع آن دگرگونی در عرصه‌های مختلف، از جمله ادبیات شد. در این دوره، ادبیات بیش از هر پدیدهٔ دیگر به جانب عموم مردم گرایش یافت و به عنوان اصلی‌ترین رسانهٔ انقلابی عمل کرد. در ادبیات مشروطه تحول شکل و محتوا ابتدا متوجه نثر این دوره شد. اما به‌تدریج جهان‌بینی شاعران با توجه به حوادث دوران به جانب جزیی‌نگری و عینیت، گرایش پیدا کرد و شعر این دوره نیز تحول در شکل و محتوا را پذیرفت. گام نخست ورود زبان گفتاری به قلمرو شعر در دورهٔ معاصر، از زمان مشروطه سامان می‌یابد.

سیر تاریخی شعر فارسی با حلقهٔ واسط «عهد مشروطه» از شعر کلاسیک به شعر معاصر (شعر نو) تبدیل شد. شاعران دورهٔ مشروطه با فاصله‌گرفتن از شعر کلاسیک و پی‌بردن به ضرورت بازنگری در محتوا، شکل و زبان شعر، زمینهٔ مساعدی را برای نزدیک‌کردن شعر به زندگی مردم فراهم کردند؛ اما شتابزدگی‌های ناشی از انقلاب، سبب شد با وجود راه یافتن شعر به میان مردم، تغییرات به‌وجودآمده در آن، سنجیده و پایدار نباشد؛ بنابراین شعر از شعریت خود دور و به شعار تبدیل شد. اگر از تغییراتی که در محتوا و شکل شعر رخ داد چشم‌پوشی کنیم، می‌توان گفت شاعران این دوره به دلایل مختلفی، از جمله عدم آگاهی از ادبیات کلاسیک ایران، سرعت‌بخشیدن به امر انتقال پیام، همگام‌شدن با جریان نوآوری، عدم هماهنگی محتوای شعرشان با زبان فاخر، فقدان زمان کافی برای پردازش‌های ادبی و نهایتاً رهایی از موازین دشوار ادبی، زبان شاعرانه را عامیانه کردند و از آن به عنوان ابزاری در انتقال مفاهیم مورد نظر خویش بهره بردند. اگرچه اشعار این شاعران عاری از انحراف و سستی نبود، به دلیل فراهم کردن زمینهٔ مساعد برای نوآوری‌هایی که بعد از مشروطه در زبان شعر رخ داد، بسیار حائز اهمیت است. به همین سبب، نخست، دورهٔ مشروطه را به عنوان مقدمه‌ای بر آغاز حرکت زبان شعر سنتی به سوی زبان گفتار، بررسی می‌کنیم.

الف) عصر مشروطه

در عصر مشروطه از حیث ایجاد تغییرات در عناصر مختلف تشکیل‌دهندهٔ شعر که زمینه را برای پذیرفتن نیازهای ادبی نوین فراهم می‌سازند، با چندین گروه از شاعران مواجه هستیم که با معیار پایبندی به نظام ادبی عصر کلاسیک و پذیرفتن الگوهای تازه‌بنیانِ شکل و محتوا به چهار گروه قابل دسته‌بندی هستند: «سنت‌گرا در شکل و محتوا، سنت‌گرا در شکل و نوگرا در محتوا، نوگرا در شکل و محتوا، سنت‌شکنان» (زرقانی، ۱۳۸۳: ۸۸-۱۴۴).

۱- جریان شعری سنت‌گرا در شکل و محتوا

ادیب پیشاوری، ادیب نیشابوری، میرزا نعیم اصفهانی، صفای اصفهانی و شوریدهٔ شیرازی از برجسته‌ترین شاعران سنت‌گرا در شکل و محتوا محسوب می‌شوند. فضای ذهنی این گروه از شاعران، متعلق به دوران قبل از مشروطه است؛ به همین سبب هرگز نتوانستند خود را با مشروطه و تحولاتی که مطابق با آن، اکثر طیف‌های جامعه از جمله شاعران را به جانب خود فرامی‌خواند، هماهنگ کنند. ذهن و زبان ایشان هیچ‌گاه مطابق نیازهای ادبی نوظهور تغییر نیافت. در حوزهٔ زبان نیز عمدهٔ کارشان الگوبرداری از زبان شعر کلاسیک است؛ با این تفاوت که نوآوری و ابتکاری در آن مشاهده نمی‌شود و به علت تکراری و تقلیدی بودن، ارزش و اعتبار شعر کلاسیک را نیز ندارد. تقریباً چنین اِشکالی به اغلب تولیدات هنری این جریان وارد است و می‌توان آن را بر همهٔ اشعار شاعران فوق تعمیم داد. در شعر برخی از شاعران این جریان مانند ادیب پیشاوری، موارد معدودی از نوگرایی و ساده‌گویی نیز دیده می‌شود؛ اما این نوجویی‌ها تحت تأثیر جریان غالب زمان یعنی مشروطه ایجاد شده است؛ بنابراین، نمی‌توان این شاعران را نوگرا دانست.

۲- جریان شعری سنت‌گرا در شکل و نوگرا در محتوا

شاعران این جریان آشنایی کاملی با ادب کلاسیک دارند؛ همین ذهنیت مستحکم در مقابلشان مرزهای بسیار حساسی را برای سنت‌شکنی می‌کشد و بلاغت و غیر عوامانه بودن شعرشان را تضمین می‌کند. زبان شعر آن‌ها مطابق با مضمون و محتوای شعر تغییر می‌یابد؛ اشعاری که محتوای سنتی دارد، به کارگیری زبان کهنه را الزامی

می‌کند و اشعاری که محتوایشان از سنت فاصله می‌گیرد و نو می‌شود، زبانشان نیز به نوگرایی تمایل دارد و دایرهٔ لغاتشان نیز نو می‌شود. از جمله شاعران مهم این جریان می‌توان به ادیب الممالک فراهانی، وحید دستگردی، ایرج میرزا، علی‌اکبر دهخدا و محمدتقی بهار اشاره کرد. با بررسی دیوان‌های شاعران این جریان می‌توان دریافت که اشعار متعلق به این جریان، زبان را در دو ساحت سنتی و نوین تجربه می‌کنند. ایرج میرزا در زمرهٔ نخستین شاعرانی قرار دارد که با استفادهٔ وسیع از عناصر زبان گفتار روزمره به منظور بیان مضامین نو در اشعار خود، زبان شعرش را هرچه بیشتر به زبان محاورهٔ مردم نزدیک کرد و نام خود را به‌عنوان پیشرو در گرایش به سادگی به ثبت رساند. او بیشتر «خواستش این بوده که گوشه‌هایی از رسوم و عادات و اخلاق ناپسند مردم و اوهام و خرافات آن‌ها را به مسخره بگیرد، [بنابراین] بر غالب اشعار خود جامهٔ هزل و طنز پوشانده و گاهی حتی پای از دایرهٔ قیود و سنن اخلاقی و اجتماعی فراتر نهاده و کلماتی به قلمش جاری شده که احیاناً از وزن کلام او کاسته است» (آرین‌پور، ۱۳۷۵: ج۲، ۴۱۶). به هر روی در کنار زبان ساده و نثرگونه، کاربرد واژگان، ترکیبات، تعابیر و اصطلاحات روزمره، آوردن تمثیل و ضرب‌المثل‌های فارسی و غیرفارسی برجسته‌ترین مشخصه‌های زبانی شعر او را تشکیل می‌دهد و این سبب نزدیکی هرچه بیشتر زبان شعرش به زبان جاری مردم می‌شود و دایرهٔ مخاطبانش را گسترش می‌دهد. همین امور سبب شده است تا «بعضی از استادان و کارشناسان شعر فارسی معاصر، او را مبدع شیوه‌ای به نام "سبک روزنامه‌ای" در شعر فارسی بشناسند» (مقدمهٔ محجوب بر *دیوان ایرج میرزا*، ۱۳۵۱: ۳۹).

داشت عباس‌قلی‌خان پسری — پسر بی‌ادب و بی‌هنری
اسم او بود علی‌مردان‌خان — کلفت خانه ز دستش به امان
پشت کالسکهٔ مردم می‌جست — دل کالسکه‌نشین را می‌خست
هر سحرگه دم در بر لب جو — بود چون کرم به‌گل رفته فرو ...
هرچه می‌دادند می‌گفت کمست — مادرش‌مات که این‌چه شکمست!
ای پسر جان من این قصه بخوان — تو مشو مثل علی‌مردان خان

(ایرج میرزا، ۱۳۵۱: ۱۲۰-۱۲۱)

محمدتقی بهار (ملک‌الشعرا بهار) شاخص‌ترین شاعر سنت‌گرای نوجو است. در دیوان اشعار او غلبه با واژگان و ترکیبات ادیبانه و کهن است، مضمون اشعار او نیز تکرار تجربه‌های شعری شاعران گذشته بوده است؛ اما پس از پیروزی انقلاب مشروطه

در مسیر شعری بهار تغییری ایجاد شد. بهار که بعد از جنبش مشروطه در صف آزادی‌خواهان قرار گرفت، افکار سیاسی خود را در دو روزنامه *نوبهار* و *دانشکده* به چاپ رساند؛ ولی با تمام گرایشی که به استفاده از شیوه‌های نوین در کنار سنت شعری قدیم، همچنین کاربرد الفاظ سیاسی و مطبوعاتی در شعر داشت، باز هم توفیق نوپردازی را در زبان شعری خود نیافت. او نوپردازی زبان شعر را در مقام عقیده پذیرفته بود؛ اما در مقام عمل شاید به دلیل وابستگی به شعر و ادب قدیم، قادر به اجرای کامل آن نبود. در نتیجه زبان آن دسته از شعرهای بهار که از نظر محتوا، نو هستند، در جایگاهی میان زبان سنتی و زبان عامیانه و روزنامه‌ای قرار دارد. به این مورد باید اندک شعرهایی را نیز که بهار به زبان محاوره سروده است افزود که این‌ها در کنار هم، افق تجدد زبان را پیش رو دارند.

۳- جریان شعری نوگرا در شکل و محتوا

این جریان یکی از دو جریانی است که وظیفهٔ انتقال شعر کلاسیک به معاصر را برعهده داشته‌اند. دقتی را که شاعران جریان قبل، به دلیل استیلای معیارهای ادب کلاسیک بر ذهن و زبانشان، در سنت‌شکنی به خرج می‌دادند در این جریان به‌دلیل بیگانگی شاعران با ادبیات سنتی ایران، از دست می‌رود. همین امر پایه‌های فصاحت و بلاغت شعر را متزلزل می‌کند و گاه آن را تا حد شعارهای عوامانه تنزل می‌دهد. محمد فرخی‌یزدی، *نسیم شمال*، میرزادهٔ عشقی و عارف قزوینی از چهره‌های برجسته‌ای هستند که در این جریان با آن‌ها مواجه می‌شویم. در حوزهٔ کارکرد زبان شعری، جهت نوآوری‌ها یا بهتر است گفته شود نوجویی‌هایی که شاعران این گروه در زبان داشتند نیز حائز اهمیت است. سیداشرف‌الدین حسینی‌گیلانی (نسیم شمال) از مشهورترین چهره‌های دوران مشروطه، بیشترین محبوبیتش را مدیون روزنامهٔ نسیم شمال است. این روزنامه در بر گیرندهٔ اشعار انتقادی و سیاسی در لباس طنز بود که با زبان بسیار ساده و جذاب در اختیار مردم قرار می‌گرفت. گسترهٔ وسیعی از لغات کوچه و بازار به‌همت اشرف‌الدین گیلانی و از طریق همین روزنامه وارد قلمرو شعر فارسی شد. او مضامین جدید را در قالب‌هایی چون مستزاد و مسمط به زبانی بیان می‌کرد که تا حد زیادی اقتضای حال مخاطبان این شعرها یعنی عوام و طبقهٔ متوسط بود. تغییر جهان‌بینی و نگرش کلی فرهیختگان عصر مشروطه، تغییر ذائقهٔ مخاطبان و لزوم برقراری ارتباط مؤثر با مخاطب عام، شاعران آن دوره از جمله نسیم شمال را به انتخاب زبانی دیگرگونه ملزم می‌کند. او در اشعارش به گونهٔ محسوسی از کاربرد زبان فاخر

ادبی فاصله می‌گیرد. علی باباچاهی از اشعار او به عنوان «گزارش منظوم» یاد می‌کند و می‌نویسد:

> شعر اشرف‌الدین گیلانی با گرایش به فهم جهان نو یا لااقل محیط پیرامون، پذیرای زبان تجویزی دورهٔ بازگشت نیست. در شعر اشرف زبان رایج و قالبی جای خود را به گزارش منظوم داده است. شعر او با شعر گذشتگان تشابه و نیز تفاوت‌های محسوسی دارد. از شباهت‌های صوری در می‌گذریم، تفاوت بیشتر در بیان هزل ـ محاوره‌ای است. شعر عتاب‌آلود اشرف از منظر زبان گفتار با عصر انقلاب دیدار می‌کند (باباچاهی، ۱۳۸۰: ج۲-۱، ۵۳۷-۵۳۸).

نسیم شمال گرایش فراوانی به منظوم کردن وقایع سیاسی و اجتماعی دورهٔ خویش در قالب طنز دارد و به دلیل کاربرد زبان ساده که شباهت فراوانی به زبان مردم دارد، شعرهایش مورد استقبال وسیع مردم قرار می‌گیرد و بر سر زبان‌ها می‌افتد:

آهای آهای نسیم شمال، مثال شیر ارژنه
گاهی زنی به میسره، گاهی زنی به میمنه
زلزله‌ها فکنده‌ای، به کوه و دشت و دامنه
آهسته بیا آهسته برو که گربه شاخت نزنه ...
(نسیم شمال، ۱۳۷۱: ۱۷۱-۱۷۲)

میرزادهٔ عشقی نیز به همراه چندین تن از معاصران خود، به قصد نوآوری، از برخی اصول ادبیات منظوم کلاسیک اعراض کرد. هرچند وی و هم‌مسلکانش در این زمینه به نتیجهٔ مطلوبی دست نیافتند، زمینهٔ مساعدی را برای نوآوری شاعران پس از خود در تمام عناصر شعری به ویژه وزن، محتوا و زبان فراهم آوردند. عشقی در زمینهٔ نزدیکی زبان شعرش به جانب زبان ساده و قابل فهم قدم برداشته و در این راه لغات ساده، عامیانه و بیگانه را در خدمت گرفته و اصطلاحات و تعابیر روزمره یا ضرب‌المثل‌های عامیانه را به‌کار بسته است؛ اما اشعارش به طور کامل عاری از لغات ادیبانه نیست، بلکه لغات ادیبانه در کنار لغات ساده و امروزی برای بیان مضامین تازه می‌آیند. از میان اشعار عشقی، برجسته‌ترینشان، هم از نظر خود او و هم تا حدودی به اعتبار موازین شعری، «سه تابلو مریم» یا «ایدئال» است. پس از میرزادهٔ عشقی باید از محمد فرخی‌یزدی یاد کرد. این دو تن گرچه زبانشان بین زبان رسمی ـ ادبی و

غیر رسمی ـ عوامانه، جای دارد، یعنی یکسر عامیانه نیست، هیچ‌گاه از نوآوری زبانی غافل نبوده‌اند.

۴- سنت‌شکنان

این جریان به عنوان آخرین جریان شعری عصر مشروطه، قلمرو جدیدی است که در آن شعر فارسی در شکل، موسیقی، صوَر خیال، محتوا، اندیشهٔ شعری و عاطفه گسست کامل خود را از شعر کلاسیک فارسی اعلام می‌دارد. ابوالقاسم لاهوتی، تقی رفعت، جعفر خامنه‌ای و شمس کسمایی شاعرانی هستند که وجه غالب شعرشان سنت‌شکنی است. این شاعران با حجم مختصری از سروده‌هایی که بارزترین ویژگی‌شان عدول از معیارهای شعر کلاسیک است، خارج شدن از سنت‌های ادبی شعر فارسی و بروز شعر در هیئتی جدید را نوید می‌دهند. اما تقی رفعت، برجسته‌ترین شاعر این جریان نیز ارزش سروده‌هایش تنها در شکستن ساختار زیبایی‌شناسی شعر کهن است. این خصیصه به شعر سایر شاعران این جریان نیز کاملاً قابل بسط است. با توجه به شعر ایشان، به‌سادگی می‌توان دریافت که این اشعار در وجه سنت‌شکنی از امتیاز والایی برخوردارند و ارزش هنری دیگری ندارند؛ ولی این سنت‌شکنی هرگز هم‌پایهٔ کار نیما نیست. نوجویی‌ها و نوآوری‌های زبانی ـــ که شاعران در دو جریان اخیر درصدد پایه‌گذاری آن بودند ـــ در این جریان تقریباً شکل منسجمی به خود می‌گیرد و از این پس به تدریج شاهد حرکت زبان شعر به جوانب تازه‌ای در جریان‌های شعری قبل و به ویژه بعد از انقلاب خواهیم بود. برای جست‌وجوی رد پای کاربرد لغات جدید و استفاده از زبان محاوره و عامیانه در این جریان شعری باید مستقیماً سراغ ابوالقاسم لاهوتی رفت. وی نیز پس از ایرج میرزا و نسیم شمال سعی وافری در به‌کارگیری واژگان جدید و امروزی دارد. «لاهوتی نیز، مانند عارف و عشقی و فرخی، از گویندگانی است که تبحر و تعمق زیادی در علوم ادبی و لغات عرب، که قدما برای یک ادیب آن‌همه ضرور می‌دانستند، ندارد و این عدم تبحر به سود او تمام شده، زیرا سخنان او را لطف و شیرینی و سادگی بخشیده و در دسترس همگان قرار داده است ... [البته] بعضی از اشعار وی سست و حتی دارای اغلاط و انحرافات دستوری است» (آرین‌پور، ۱۳۷۴: ج۳، ۴۹۸).

آمد سحر و موسم کار است بالام لای
خواب تو دگر باعث عار است بالام لای
لای لای بالا لای لای

لای لای بالا لای لای
ننگ است که مردم همه در کار و تو در خواب
اقبال وطن بسته به کار است بالام لای
(ابوالقاسم لاهوتی، به‌نقل از شمس لنگرودی، ۱۳۷۸: ج ۱، ۶۸-۶۹)

ب) جریان‌های شعری معاصر

روند نوجویی و تحول در شعر کلاسیک، پس از دورهٔ مشروطه نیز ادامه داشت. با انقلاب مشروطه، پیرو تغییر نوع نگاه و جهان‌بینی شاعران، شکل، محتوا و زبان شعر سنتی دستخوش تغییر شد. از تلاش‌های شاعران مشروطه برای نوآوری در این عناصر شعری که درگذریم، نخستین تلاش جدی در این زمینه «افسانهٔ» نیما بود که در سال ۱۳۰۱ سروده شد. در حقیقت، «افسانه» آغاز راهی بود که در سال ۱۳۱۶ با خلق شعر «ققنوس» به تولد شعر نو انجامید. با وجود تمامی این تحولات، به‌دلیل سازگاری اذهان مردم با اصول شعر سنتی فارسی، جریان نوگرایی در آغاز به کندی پیش می‌رفت تا اینکه در اوایل دههٔ سی با فرونشستن التهابات سیاسی، جریان نوگرایی سرعت بیشتری گرفت و زمینهٔ مناسبی برای طبع‌آزمایی شاعران مختلف در راستای ایجاد تحول در شعر فارسی فراهم شد. پیرو همین امر جریان‌های شعری مختلفی در ادبیات معاصر ایران بروز کردند که بررسی نشانه‌های زبان گفتار در آن‌ها مقدمهٔ ظهور شعری است که از آن با نام «شعر گفتار» یاد می‌شود و به همین سبب در خور توجه است.

۱- جریان شعری سنت‌گرای معاصر

شاعران این جریان اندیشه‌ها و احساسات شاعرانهٔ خود را با پایبندی به ساختار و قالب پیشین شعر فارسی ارائه می‌کردند و عقیده‌ای به تغییرات صوری در زمینهٔ قالب و ساختار نداشتند و نوآوری و تنوع‌جویی در شعر سنتی را فقط در حوزهٔ زبان، تصاویر و مضمون می‌پذیرفتند و از این منظر به دسته‌های متفاوتی قابل تفکیک هستند. این جریان شعری که از زمان مشروطه تا کنون در کنار سایر جریان‌های شعری حضور دارد، شامل چهار گروه از شاعران می شود که در دستهٔ اول، شاعران نگرش سنتی دارند و در تمام زمینه‌های شعری از گذشتگان تبعیت می‌کنند.

ایرج دهقان، حسین مسرور، عباس فرات، وحید دستگردی، پژمان بختیاری، بدیع‌الزمان فروزانفر و جلال‌الدین همایی در شمار این گروه از سنت‌گرایان هستند.

دستهٔ دوم شاعرانی هستند که آثارشان در ادامهٔ حرکت موفق شاعران بزرگ گذشتهٔ فارسی خلق می‌شود؛ ولی رگه‌هایی از تجدد نیز در زبان و شیوه‌های بیانی آن‌ها دیده می‌شود. از چهره‌های شاخص این گروه می‌توان از رهی معیری، حمیدی شیرازی، محمدحسین شهریار، امیری فیروزکوهی و مهرداد اوستا یاد کرد. شاعران در دستهٔ سوم، تغییر، تنوع و تازگی را در زبان، نوع بیان و به‌طور کلی در جهان‌بینی خود به‌وجود آوردند. در آثار ایشان اشکال سنتی با مضامین شعری نو پیوند خورده و نگرش زیباشناسانهٔ جدیدی بر آن‌ها سایه افکنده‌است. سیمین بهبهانی، حسین منزوی، محمدعلی بهمنی، بهمن صالحی و ... از جملهٔ این شاعران هستند. سرانجام افرادی چون نیما یوشیج، مهدی اخوان‌ثالث، محمدرضا شفیعی کدکنی، فروغ فرخزاد، منوچهر آتشی، سیاوش کسرایی، یدالله مفتون امینی و ... هستند که در اصل متعلق به دیگر جریان‌های شعری‌اند، ولی اشعاری در سبک سنتی نیز سروده‌اند. شعر این دسته از شاعران در زبان و ترکیب‌آفرینی، روند تنوع و نوشدگی را طی می‌کند.

با پذیرش عدم تجدد و حتی تحول زبان در شعر شاعران دستهٔ اول و کنارگذاشتن این گروه، در بررسی ویژگی‌های زبانی این جریان با سه گروه از شاعران مواجه هستیم که کمابیش دارای ویژگی‌های همسانی در زمینهٔ زبان شعر هستند. بنابراین از منظر تحولات زبانی، این سه گروه را به طور مشترک بررسی می‌کنیم. بارزترین خصیصه در شیوهٔ بیانی آن‌ها، دوری کردن از هرگونه تکلف و پیچیدگی زبانی و روی‌آوردن به سادگی است. شاعر با زبان ساده و لحن صمیمانه برای مخاطبان عام خود شعر می‌سراید. در شعر آن‌ها، کاربرد گستردهٔ واژه‌های کهن و ترکیبات رایج در شعر کلاسیک فارسی کم‌کم متوقف می‌شود و از این رو کمتر شاهد واژگان و ترکیباتی هستیم که متعلق به فضای زندگی گذشته‌اند. لغات و اصطلاحات در شعر یا متعلق به زندگی امروزی هستند یا همان لغات قدیمی در معانی تازه و جدید به‌کار گرفته شده‌اند؛ بدین طریق تازگی در زبان این شاعران به نسبت شعرای پیشین به تدریج نمود می‌یابد. تدبیر شاعران کهن‌سرا برای دوری جستن از شائبهٔ تقلید و کهنگی، پناه بردن به زبان محاوره و غیررسمی بود. آن‌ها با واردکردن لغات و اصطلاحات زبان محاوره و همچنین به کارگیری سایر عناصر این زبان از جمله تعابیر و ضرب‌المثل‌های رایج، سعی در هرچه نزدیک‌تر کردن زبان شعرهای

خود به زبان گفتاری داشتند که ثمرهٔ آن برقراری ارتباطی صمیمانه با مخاطب بود.

محمدحسین بهجت تبریزی (شهریار) برجسته‌ترین شاعر سنت‌گرای معاصر است که نمونه‌های موفقی در استفاده از هر دوگونهٔ زبان ادبی و عامیانه دارد. شهریار علاوه بر تسلط به زبان شعر کلاسیک فارسی، آگاهی وسیعی از فرهنگ و زبان عامیانهٔ مردم دارد و در بیشتر موارد به خوبی این دو حوزه را به هم می‌آمیزد. با وجود آنکه روحیهٔ غالب شعر کلاسیک بر تمامی سروده‌های شهریار سایه افکنده‌است، زبان اشعارش پیش از هر چیز بر پایهٔ سادگی استوار است؛ همین امر بر بیشتر سروده‌های او رنگ صمیمیت می‌زند. همچنین کاربرد بسیاری از تعابیر، کنایات، عادت‌ها و ضرب‌المثل‌های عامیانه که او آگاهانه و به منظور پرهیز از سبک و سیاق سنتی شعر، به قلمرو شعر خویش وارد می‌کند کلام او را از محدود شدن در زبان فاخر ادبی دور می‌کند و «با همهٔ انس با شعر استادان پیشین، به خصوص سعدی و حافظ، آزادی‌ای که وی در زبان شعر برای خود قایل شده و هرنوع کلمه و ترکیب از زبان گفتار را در شعر به کار برده، حاکی از آن است که به اسلوب پیشینیان، پایبند نمانده و خواسته است از همهٔ امکانات و توانایی‌های زبان، بهره جوید تا بتواند به آسانی و روانی آنچه را در ضمیر دارد، به قلم بیاورد» (یوسفی، ۱۳۸۳: ۶۳۶).

در این خرابه تا نبری بار اجنبی
کس ای گوهرفروش، نگوید خرت به چند
آنجا سری سپار و خزف بارکن که خلق
تازند در پی‌ات که عمو گوهرت به چند
من شهریار عشقم و هر دم جُعلقی
تاج از سرم رباید و گوید: سرت به چند

(شهریار، ۱۳۷۳: ج ۱، ۳۷۴)

شهریار اشعار کمی هم در قالب نیمایی سروده است و در آن‌ها برخلاف سایر قالب‌ها نزدیک شدن به لحن‌گفتار را به تقلید از نیما در کنار کاربرد لغات، اصطلاحات و ضرب‌المثل‌های عامیانه به کار گرفته‌است؛ ولی موفقیت او در این زمینه هرگز به پای موفقیت وی در غزلیاتش نمی‌رسد.

سیمین بهبهانی برجسته‌ترین غزل‌پرداز معاصر است که قالب کلاسیک غزل را به‌ویژه در حوزهٔ خیال‌پردازی و زبان، به شعر نوی معاصر بسیار نزدیک کرده است. استفاده از زبان زنده و رایج زمان برای بیان مضامین غالباً عاشقانه و عاطفی از دومین مجموعهٔ

شعری او - مرمر (۱۳۴۲) - آغاز می‌شود. زبان شعرهای او به دلیل وزن عروضی حاکم بر آن، بیشتر به زبان غنایی رمانتیک‌ها شبیه است؛ اما دایرهٔ وسیع واژگان رایج زبان روزمره، در کنار بهره‌مندی از نحو کلام عادی، زبان شعری او را به جانب عامیانه‌گویی سوق می‌دهد. سیمین همچنین اصطلاحات و کنایات عامیانه، حکایات و ضرب‌المثل‌هایی را که ریشه در آداب، رسوم و سنت‌های ایرانی دارند، در بافت شعری خود به کار می‌بندد.

عید پول زرد و عروسک — عید کفش برقی و دامن
عید ترک مشق و دبستان — عید شاد کودکی من ...
عید خاله عفت و مرجان — دست‌های ناز و نوازش
در شکنج زلف نرمم — بر فراز سر شده خرمن
عید سینمای سعادت — داستان «شرلی کوچک»
من روانه در پی مادر — پیش چشم نازی و لادن
عید جمع عیدی خویشان — در میان کیسهٔ بندی
با هزاربار شمارش — باز و باز شمردن ...

(بهبهانی، ۱۳۸۴: ۸۲۵ـ۸۲۶)

۲- جریان شعری رمانتیک

جریان شعر رمانتیک از بعد محتوا به دو شاخهٔ رمانتیک عاشقانه و رمانتیک جامعه‌گرا قابل تقسیم است. آثاری که در شاخهٔ نخست این جریان - شاخهٔ رمانتیک عاشقانه و فردگرا - خلق می‌شوند، در زمینهٔ زبانی بیش از همه بر کاربرد واژگان و ترکیبات زیبا تأکید دارند. این امر بی‌ارتباط با جایگاه «کلمه» نزد شاعران مکتب رمانتیسیسم غرب نیست. به اعتقاد آن‌ها «"کلمه" تنها بیان‌کنندهٔ یک منظور ساده نیست؛ بلکه برای خود ارزش و اهمیت خاصی دارد و باید متوجه مفهوم خیال‌انگیز و ارزش آهنگ آن بود ... باید در روابط کلمات با یکدیگر و هیجان‌ها و خاطره‌هایی که هریک از آن‌ها برمی‌انگیزد، دقت کرد» (سیدحسینی، ۱۳۷۶: ۱۸۲). همین ویژگی دایرهٔ مخاطبان وسیعی را برای این شاخه از شعر رمانتیک به ارمغان می‌آورد. واژگان و ترکیبات زیبا و وسواس در به‌کارگیری آن‌ها، زبان و بیانی عاطفی، ساده و به‌دور از هر پیرایه برای این شاعران فراهم می‌آورد. فریدون توللّی، نادر نادرپور، فریدون مشیری، مهدی سهیلی، حسن هنرمندی و ... در زمرهٔ این شاخه از جریان شعر رمانتیک قرار دارند.

رمانتیک عاشقانه در نتیجهٔ تحول محتوا و مضمون به جریان شعر رمانتیک جامعه‌گرا تغییر پیدا می‌کند که در حوزهٔ ویژگی‌های زبانی و ادبی متحمل تغییرات زیادی نشده است. تنها، در زمینهٔ لغات شعری گاهی واژگان کوچه و بازاری و متعلق به ادب عامه در شعر آن‌ها یافت می‌شود که در برخی موارد مبتذل و از فصاحت به دور است. این امر حاکی از آن است که شاعران این جریان چندان اعتقادی به دقت در گزینش الفاظ و ترکیبات زیبا ــ که از اولین و مهم‌ترین مؤلفه‌های شاعران جریان رمانتیک عاشقانه بود ــ نداشتند. ذهنیت شاعران این جریان در هر دو شاخهٔ آن، ذهنیتی غنایی است و زبان ساده بهترین وسیله در دست آن‌هاست. هوشنگ ابتهاج، نصرت رحمانی، سیمین بهبهانی، محمد کلانتری، فریدون کار و ... شاعرانی هستند که با اندیشهٔ غنایی و زبان رمانتیک دستی در بیان واقعیات اجتماعی روزگار خویش دارند.

نصرت رحمانی یکی از معروف‌ترین شاعران این جریان است که با به‌تصویرکشیدن واقعیت‌های اجتماعی در قالب بیان و لحن گفتاری متناسب، از چهره‌های موفق جریان شعری رمانتیک جامعه‌گرا و انقلابی به شمار می‌رود. رحمانی واژه‌های مربوط به عناصر عینی را به گستردگی در شعر خود جای داده است و از آن‌ها برای بیان تجربه‌های شاعرانهٔ خویش سود می‌جوید. همین کلمات، سادگی و روانی را برای شعر او به ارمغان می‌آورند. او اولین شاعر پس از نیما بود که کلمات غیرادیبانهٔ متعلق به زندگی روزمره، در شعر او کاربردی شاعرانه یافتند؛ در صورتی که در شعر منوچهر شیبانی و اسماعیل شاهرودی با چنین کاربردی از واژه‌های غیرشاعرانه مواجه نیستیم (شمس لنگرودی، ۱۳۷۸: ج ۲، ۷۷-۷۸). «[او] که از نسل روشنفکران سرخورده و دلمردهٔ پس از کودتا محسوب می‌شد، همچنان در قعر تیرگی‌ها ماند و با روحی سرکش، عصیانگر و بی‌پروا، مبین و مفسر نیمکرهٔ تاریک زندگی شد. درهمین دوران بود که شعر او به کوچه و محله‌های تنگ و تاریک جنوب شهر پا نهاد و با انبانی از واژگان عامیانه و کوچه و بازاری، بازتاب عواطف عصیانی و زخم‌خوردهٔ اقشار فرودست جامعه شد» (روزبه، ۱۳۸۶: ۱۷۰-۱۷۱).

> جرم غروب ماسیده روی پنجرهٔ غبارآلود / روح غروب نیست؛ / باد است، شیون عبث باد است. / تا دور دید من؛ / دود است، دود، دود! / ... / تصمیم ...، ها...؛ آها... / آب دهان بی‌مزه را جمع می‌کنم / آخ...، تف! / تف در فضای تیره کمی چرخ می‌خورد / روی پیاده روی سمنتی شلاپ... / از کوچه عابری که می‌گذرد نعره

می‌کشد: / ای ... !!! مواظب باش / سیگار می‌کشم / و فکر می‌کنم که لاشهٔ پاشیده و کثیف / در پیش پای رهگذران، نیست / چیزی جز اختلال؛ / در نظم، در امور! / ...

(رحمانی، ۱۳۸۵: ۲۸۶ و ۲۸۸)

۳- جریان شعری سمبلیسم اجتماعی

سمبلیسم اجتماعی که عملاً در سال ۱۳۱۶ با شعر «ققنوس» نیما آغاز شد، یکی از مهم‌ترین جریانات شعر معاصر فارسی است. شاعران این جریان از زبان و بیان نمادین، برای بیان افکار، عواطف و احساسات خویش سود می‌جویند که نهایتاً ابهام و پیچیدگی معنایی را برای شعرشان به ارمغان می‌آورد و آن را نیازمند تأویل می‌سازد. در بعد جامعه‌گرایی نیز دنبالهٔ تلاش‌های شاعران عهد مشروطه به‌گونه‌ای جدی‌تر دستمایهٔ آفرینش هنری آن‌ها قرار می‌گیرد. تازگی زبان در این جریان به نسبت جریان‌های گذشته بیشتر خودنمایی می‌کند و شعر معاصر فارسی تا حدود زیادی این امر را مرهون نیماست. پس از نیما نیز، پیروان او چون احمد شاملو، مهدی اخوان‌ثالث، سهراب سپهری، فروغ فرخزاد، منوچهر آتشی و محمدرضا شفیعی کدکنی و ... لغات متداول نزد مردم کوچه و بازار را به شعر وارد کردند و بدین وسیله دایرهٔ واژگانی شعر فارسی غنی‌تر شد و ظرفیت‌های زبانی، قابلیتِ نمود پیدا کردند.

حرکتی که با ایرج‌میرزا برای ورود لغات عامیانه به شعر آغاز شد، در شعر نیما یوشیج (علی اسفندیاری) شکل منسجم‌تری به خودگرفت. با ظهور نیما، قلمروی شعر فارسی دچار تغییراتی بنیادین شد که به حق می‌توان آن‌ها را سرآغاز بسیاری از تحولات در شعر دهه‌های بعد، به شمار آورد. یکی از نوآوری‌های نیما، فاصله‌گرفتن از بیان فاخر و ادیبانه در شعر کلاسیک و رفتن به جانب لحن طبیعی و محاوره‌ای، همراه با حفظ ویژگی‌های «ادبی» مبتنی بر سنت شعر فارسی بود. او به‌دنبال پشت کردن به دنیای ذهنیِ حاکم بر تفکر شعرای کلاسیک و روی‌آوردن به دنیای عینی و واقعی، از عناصر متعلق به این دنیا در شعر سود جست. نیما این واژه‌ها را موافق با ساختار، محتوا و وزن جدید آورد و بدین ترتیب کاربرد واژگان غیرادیبانه، به نحو مطلوبی با سایر عناصر شعرش پیوند خورد. البته بسامد بالای لغات عامیانه که او را در زمرهٔ شاعران بی‌نظیر این عرصه قرار می‌دهد، هرگز منجر به سهولت اشعارش نمی‌شود؛ بافت کلی شعر او به دلیل زبان نمادین، کاربرد

واژه‌های محلی و مواردی که از نظر صرف و نحو از زبان معیار فاصله گرفته، غالباً دارای ابهام است. به همین دلیل گفته می‌شود نیما شاعر مردمی است، اما مردم‌پسند نیست. همهٔ اشعار نیما، انعکاسی از دردهای اجتماعی مردمی است که پیرامون او زندگی می‌کنند؛ اما همین مردم قادر نیستند آرمان‌های خود را در شعر او ببینند و باید از طریق واسطه‌ها (منتقدان ادبی) با شعر نیما ارتباط ایجاد کنند و این همان چیزی است که باعث شده افرادی از او انتقاد کنند. علی باباچاهی معتقد است:

> بینش علمی [نیما]، نقض قالب‌های مألوف و پذیرش هر پدیدهٔ غیرشاعرانه‌ای را در شعر، معلول تغییر در مناسبات اجتماعی می‌داند. به تبع این بینش و تلقی مدرن او از هنر، عناصر و پدیده‌های عینی ـ محلی، جذب ساختار شعر او می‌شوند و این در حالی است که شاعران متجدد و انقلابی دوران مشروطیت در رفتار با کلماتی ظاهراً مدرن ... دچار سرگشتگی‌اند یا لااقل این‌گونه عناصر را در سطح بیان شعری خود همچون وسایلی صرفاً سودمند مورد استفاده قرار می‌دهند (باباچاهی، ۱۳۸۰: ج ۲-۱، ۵۶۵).

نیما به دنبال نزدیک‌کردن هرچه بیشتر زبان شعر به طبیعت زبان است و در همین راستا می‌خواهد زبان نظم را به نثر نزدیک کند؛ پس در اشعار آزادش «با حفظ ... مایهٔ وزن عروضی ... به قبول [خروج از اسارت زبان ادبی، هم در حوزهٔ قواعد دستوری و هم در حوزهٔ کاربرد واژگان] تن می‌دهد. انواع هنجارگریزی و قاعده‌افزایی‌های زبانی برای نزدیک کردن طبیعت بیان شعر به طبیعت بیان نثر، تنها در حوزهٔ دستور زبان محدود نمی‌شود؛ بلکه در حوزهٔ واژگان نیز به نوعی دیگر تسری می‌یابد. در بسیاری از شعرهای آزاد نیما ...، کلمات، ترکیبات و عبارات عامیانه، محلی و ادبی را در کنار یکدیگر می‌بینیم و در کاربرد آن‌ها نه تناسب زمینهٔ معنایی شعر در نظر گرفته می‌شود و نه تناسب نسبی این کلمات» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۱۶۶). نیما علاوه بر این امور، صداهای طبیعی را نیز در شعر خود آورده است.

> چوک و چوک! ... گم‌کرده راهش در شب تاریک / شب‌پرهٔ ساحل نزدیک / دم‌به‌دم می‌کوبدم بر پشت شیشه. / شب‌پرهٔ ساحل نزدیک! / در تلاش تو چه مقصودی است؟ / از اطاق من چه می‌خواهی؟ / شب‌پرهٔ ساحل نزدیک با من (روی حرفش گنگ) می‌گوید: / «چه فراوان روشنایی در اطاق توست! /

باز کن در بر من / خستگی آورده شب در من.» / به خیالش شب‌پرهٔ ساحل نزدیک / هر تنی را می‌تواند بُرد هر راهی / راه سوی عافیتگاهی / وز پس هر روشنی ره بر مفری هست. / چوک و چوک! ... در این دل شب کازو این رنج می‌زاید / پس چرا هرکس به راه من نمی‌آید ...؟

(نیما یوشیج، ۱۳۷۵: ۵۱۰-۵۱۱)

در زمینهٔ زبان عامیانه، در این جریان، پس از نیما به احمد شاملو (ا. بامداد) می‌رسیم. زبان شاملو، زبانی دو بعدی است؛ زیرا دایرهٔ واژگانی شعر شاملو را، لغات متعلق به زبان فاخر ادب کلاسیک ــ که شاملو پس از قرن‌ها دوباره آن‌ها را احیا می‌کند ــ و لغات مربوط به زبان گفتار مردم عامی ــ که زبان زندهٔ جامعه است ــ تشکیل می‌دهد. او معتقد است «ذهن شاعر باید از کلمات، پر بار باشد تا بتواند بهتر عواطف و اندیشه‌های خود را بیان کند» (به نقل از پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۲۷۴-۲۷۵). او نیز همچون شاعران پس از مشروطه و بیشتر به اقتدای نیما، می‌کوشد تا کسوتی شاعرانه بر تن عناصر واقعی و ملموس محیط خود کند. با توجه به این اصل که محیط زندگی نیما *طبیعتی غیرشهری* بود، باید اذعان داشت «شاملو به دنبال آفریدن نوعی *شعر شهری* است. البته او هم از کوهستان و جنگل و دریا دور نیست؛ ولی او شاعر را به شهر می‌آورد و می‌خواهد او آنچه را که در شهر هست ببیند و بدین ترتیب گامی برمی‌دارد به سوی مدرن ساختن شعری که به وسیلهٔ نیما ایجاد شده‌بود. او شعر را به زندگی امروز نزدیک‌تر می‌کند و زندگی امروز شهری را تصویرگری می‌کند» (براهنی، ۱۳۷۱: ج ۲، ۸۷۶).

لحن موزون کلام او بیشتر متأثر از گزینش واژه‌هایی است که احساس و تجربه‌اش را به بهترین شکل منتقل می‌کنند، این مشخصه در کنار گوش حساس او در زمینهٔ موسیقی حروف و آهنگ کلمات در هم‌نشینی با یکدیگر، ساختاری موسیقایی را تشکیل می‌دهد که لغات عامیانه و محاوره‌ای را در پیوند با لغات ادبی و شاعرانه می‌پذیرد. نمود بارز بهره‌گیری شاملو از گنجینهٔ زبان گفتار را می‌توان در اشعاری همچون «پریا»، «قصهٔ دخترای ننه دریا»، «راز»، «بارون» و چندین شعر دیگر مشاهده کرد. در این اشعار از فخامت و آراستگی معهود زبان شعری شاملو خبری نیست و در آن‌ها صمیمیت جایگزین صلابت شده‌است. این دسته از شعرهای شاملو آگاهی و وقوف او از زبان و فرهنگ مردم کوچه و بازار را به خوبی نشان می‌دهند.

یکی بود یکی نبود / زیر گنبد کبود / لخت و عور تنگ غروب سه تا پری نشسته بود / زار و زار گریه می‌کردن پریا / مث ابرای باهار گریه می‌کردن پریا. / گیسشون قد کمون، رنگ شبق / از کمون بلن‌ترک / از شبق مشکی‌ترک. / روبه‌روشون تو افق شهر غلامای اسیر / پشتشون سرد و سیا قلعهٔ افسانهٔ پیر. / از افق جیرینگ جیرینگ صدای زنجیر می‌اومد / از عقب، از توی برج نالهٔ شبگیر می‌اومد .../ «ـ پریا! گشنه‌تونه؟ / پریا! تشنه‌تونه؟ / پریا! خسته شدین؟ / مرغ پر بسّه شدین؟ / چیه این های‌هایتون؟ / گریه‌تون وای‌وایتون؟» / پریا هیچ‌چی نگفتن، زار و زار گریه می‌کردن پریا / مث ابرای باهار گریه می‌کردن پریا ...

(شاملو، ۱۳۸۳: ۱۹۵-۱۹۶)

مهدی اخوان‌ثالث (م. امید) نیز شاعری است که زبان شعری‌اش آمیزه‌ای است از لغات، اصطلاحات و ترکیبات کهن، به ویژه سبک خراسانی با برخی از ویژگی‌های آن که علاوه بر فخامت، در پاره‌ای از موارد دشواری و دیریابی را برای شعر او به همراه دارد و از سوی دیگر شامل کلمات، ترکیبات و تعبیرات متعلق به زبان عامیانه است که لطافت و سادگی را در خود دارند. اخوان در دستگاه واژگانی اشعارش هم «انبان»، «خسّت»، «غضبان»، ... و هم «حیف»، «هوله»، «تیپاخورده»، ... را دارد و به خوبی آن‌ها را در کنار هم می‌نشاند، بدون آنکه در زبانش ضدیتی میانشان آشکار شود. رضا براهنی در مورد زبان شعری اخوان می‌گوید که او از سه منبع مکتب خراسانی، زبان اشعار ایرج میرزا و زبان نیما در سروده‌هایش بهره می‌گیرد (براهنی، ۱۳۷۱: ج ۲، ۱۰۰۷).

... / اینک چگوری لحظه‌ای خاموش می‌ماند / و آنگاه می‌خواند:/ «شو تا به شوگیر، ای خدا، بر کوهسارون» / «می‌باره بارون، ای خدا، می‌باره بارون» / «از خان خانان، ای خدا، سردار بجنورد» / «من شکوه دارم، ای خدا، دل زار زارون» / «آتش گرفتم، ای خدا، آتش گرفتم» / «شش تا جوونم، ای خدا، شد تیر بارون» / «ابر بهارون، ای خدا، بر کوه نباره» / «بر من بباره، ای خدا، دل لاله‌زارون» / ...

(اخوان ثالث، ۱۳۶۲: ۵۷)

اگرچه زبان اخوان به گواهی اشعارش حاصل پیوند زبان فخیم شعر کهن فارسی (قرن چهار و پنج) و زبان سادهٔ عامیانه است، ولی اگر زبان استقلال‌یافتهٔ اخوان در مجموع اشعارش در نظر گرفته شود، می‌توان گفت او شاعری است که زبانش بیشتر

دارای استحکام و صلابت ناشی از تأثیرپذیری سبک خراسانی است که به ویژه در لحن کلام به سبک کهن گرایش دارد و غالباً روحیهٔ شعر کلاسیک بر اشعارش سایه افکنده است.

از میان شاعران این جریان، زبان شعری سهراب سپهری نیز در میان زبان ادبی و زبان عامیانه در نوسان است؛ دقت بر روی عناصر زبان، در دفترهای شعری او، نشان می‌دهد که با وجود سادگی، غلبه با زبان ادبی است که البته از لغات عامیانه خالی نیست. «واژگان و ترکیبات و نحو زبان سپهری، همان است که در زبان فصیح ادبی امروز هم دیده می‌شود؛ یعنی زبانی روی‌هم‌رفته ساده و درست و فصیح که در آن لغات عامیانه و فرنگی و ادبی همه در کنار هم دیده می‌شوند» (شمیسا، ۱۳۷۲: ۳۴۷). مهم‌ترین عاملی که سبب می‌شود، گاهی ــ از جمله در «صدای پای آب»، «مسافر» و «حجم سبز» ــ زبان شعری سپهری از زبان ادبی فاصله بگیرد و ساده‌تر و به زبان گفتار نزدیک‌تر شود، کاربرد بیشتر لغات عامیانه و گاهی کلمات بیگانه است. او پدیده‌های محیط اطراف خود را با زبان ساده، عاطفی، طبیعی و در عین حال سازگار با آن مضامین توصیف می‌کند؛ سادگی و طراوت زبان او، برترین عاملی است که سبب گسترش شعرش می‌شود.

> دشت‌هایی چه فراخ ! / کوه‌هایی چه بلند! / درگلستانه چه بوی علفی می‌آمد! / من در این آبادی، پی چیزی می‌گشتم: / پی خوابی شاید، / پی نوری، ریگی، لبخندی / پشت تبریزی‌ها / غفلت پاکی بود، که صدایم می‌زد. / پای نیزاری ماندم، باد می‌آمد، گوش دادم: / چه کسی با من، حرف می‌زد؟/ سوسماری لغزید. / راه‌افتادم. / یونجه‌زاری سر راه، / بعد جالیز خیار، بوته‌های گل‌رنگ / و فراموشی خاک. / لب آبی / گیوه‌ها را کندم، / و نشستم، پاها در آب: / «من چه سبزم امروز / و چه اندازه تنم هوشیار است!» / ...
>
> (سپهری، ۱۳۸۲ :۳۴۸-۳۵۰)

رنگ محلی و بومی بر بسیاری از سروده‌های سپهری نیز مانند نیما، فروغ، آتشی و شفیعی‌کدکنی سیطره دارد و این‌بار شهر کاشان است که با خصوصیات طبیعی و لهجهٔ محلی‌اش در شعر معاصر نمود پیدا می‌کند.

یکی از پیروان مکتب نیما در استفاده از واژگان عامیانه و مرتبط با محیط زندگی شاعر، فروغ فرخزاد است. اگر رمزگرایی زبان نیما را دیریاب می‌کند، این پیچیدگی زبانی در دو مجموعهٔ *تولدی دیگر* و *ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد* کاملاً از بین می‌رود.

او شعر خویش را بر پایهٔ زبان محاوره بنا می‌کند، به همین جهت سهم عمده‌ای را در وارد کردن لغات غیرادبی به شعر دارد. بسیاری از واژه‌های متعلق به عناصر و اشیاء عینی محیط پیرامون که بیشتر متعلق به زندگی شهری هستند، پیرو جسارت‌های او در به کارگیری انواع کلمات روزمره، به قلمرو شعر راه می‌یابند. خود او در این زمینه می‌گوید:

> من به دنیای اطرافم، به اشیاء اطرافم و آدم‌های اطرافم و خطوط اصلی این دنیا نگاه کردم، آن را کشف‌کردم و وقتی خواستم بگویمش، دیدم کلمه لازم دارم. کلمه‌های تازه که مربوط به همان دنیا می‌شود. اگر می‌ترسیدم می‌مردم؛ اما نترسیدم، کلمه‌ها را وارد کردم. به من چه که این کلمه هنوز شاعرانه نشده است، جان که دارد شاعرانه‌اش می‌کنیم (به نقل از جلالی، ۱۳۷۷: ۱۸۸).

به این نحو، تمامی کلمات غیرادبی، بنا به اقتضای کلامِ شاعرانه، اجازهٔ ورود به شعر وی را می‌یابند.

محصورکردن زبان محاوره در قوانین عروضی، کلام را از موسیقی طبیعی خود دور می‌کند. به همین دلیل فروغ که می‌خواهد به سادگیِ کلام روزمره در شعر خود سخن بگوید، از آهنگ طبیعی زبان بهره می‌گیرد. او در خصوص به کارگیری آهنگ گفتار می‌گوید:

> به نظر من حالا دیگر دورهٔ قربانی کردن «مفاهیم» به خاطر احترام گذاشتن به وزن گذشته است. وزن باید باشد؛ من به این قضیه معتقدم. در شعر فارسی وزن‌هایی هست که شدت و ضربه‌های کمتری دارند و به آهنگ گفت‌وگو نزدیک‌ترند، همان‌ها را می‌شود گرفت و گسترش داد. وزن باید از نو ساخته شود و چیزی که وزن را می‌سازد و باید اداره‌کنندهٔ وزن باشد ــ برعکس گذشته ــ زبان است. حس زبان، غریزهٔ کلمات و آهنگ بیان طبیعی آن‌ها (به نقل از همان: ۱۹۱-۱۹۲).

این وزن به موازات به کارگیری عناصر زبان محاوره در قالب گفتار طبیعی در شعر حاصل می‌شود و برگرفته از آهنگی است که در کلام روزمره وجود دارد. فروغ با زبانی ساده و عاطفی در اشعارش سخن می‌گوید، او هم زبان و هم موسیقی کلامش را با حفظ عنصر، «شعریت» به مرزهای زبان محاوره و گفت‌وگوی روزمره بسیار نزدیک می‌کند. همین امور

سرمشق خوبی برای شاعران دهه‌های بعدی در نزدیک کردن سروده‌هایشان به مرزهای زبان گفتار است.

> آخ .../ چقدر روشنی خوب است / چقدر روشنی خوب است / و من چقدر دلم می‌خواهد / که یحیی / یک چارچرخه داشته باشد / و یک چراغ زنبوری / و من چقدر دلم می‌خواهد / که روی چارچرخهٔ یحیی میان هندوانه‌ها و خربزه‌ها بنشینم / و دور میدان محمدیه بچرخم / آخ... / چقدر دور میدان چرخیدن خوب است / چقدر روی پشت بام خوابیدن خوب است / چقدر باغ ملی رفتن خوب است / چقدر مزهٔ پپسی خوب است / چقدر سینمای فردین خوب است / و من چقدر از همه چیزهای خوب خوشم می‌آید / ...
>
> (فرخزاد، ۱۳۷۹: ۳۶۵-۳۶۶)

۴- جریان شعری موج نو و حجم

سرآغاز جدی جریانی که بعدها به «موج نو» شهرت یافت. انتشار مجموعه‌ای از احمدرضا احمدی با عنوان *طرح* (۱۳۴۰) بود. این جریان در پی سرخوردگی نسلی، از شعرهای رمانتیک و سمبلیک آغاز شد و نمایندگان آن با سرودن اشعاری که کاملاً از معیارهای شعر کلاسیک به دور بود عکس‌العمل خود را در برابر جریان‌های غالب دهه‌های گذشته عملاً نشان دادند. نتیجهٔ آن شعری بود بی‌اعتنا به سنت، جامعه، تعهد، اندیشه و محتوا، که فقط و فقط به خود شعر توجه داشت. به هر حال غیر از احمدرضا احمدی، می‌توان به بیژن الهی، بهرام اردبیلی، محمدرضا اصلانی، شاهرخ صفایی، فریدون معزی‌مقدم، تیرداد نصری و چند تن دیگر در جریان شعر موج نو اشاره داشت؛ در ادامهٔ همین جریان به شاعرانی دیگر چون محمود شجاعی، فیروز ناجی، فریدون رهنما، هوشنگ چالنگی به سر دستگی یدالله رؤیایی در شعر *حجم* برمی‌خوریم. جریان شعری موج نو در نیمهٔ دوم همین دهه نظام بیشتری به خود گرفت و با افزوده شدن چندین اصل دیگر به اصول آن، از آن پس با نام شعر «حجم‌گرا» به حیات خود ادامه داد. پیچیدگی و ابهامْ بارزترین مشخصهٔ زبانی و معنایی این شعر است. تصاویر توهمی و به ویژه ارتباط‌های غریب و دور از ذهنی که در این سروده‌ها بین اشیا و حتی واژه‌ها برقرار می‌شود، سهمی عمده در دشواری زبان آن دارد. همچنین تمایل به زبان نثری که فاقد هرگونه وزن، قافیه و به طور کلی موسیقی باشد، خصیصه‌ای است که به کرّات در دفترهای شعری این شاعران به چشم

می‌خورد و کمتر شعری را می‌توان یافت که از این خصیصه عاری باشد. اجزای شعر «موج نو» و «حجم» را واقعیت می‌سازد؛ اما رابطه‌ای که میان این اجزا برقرار می‌شود در دنیایی فراتر از واقعیت شکل می‌گیرد (نوری علاء، ۱۳۴۸: ۳۰۱). در حقیقت شاعران موج نو یا حجم، آگاهانه از واقعیت اعراض کرده و به سوی فراواقعیت گرایش دارند، یا به بیان بهتر ذهنیت را جایگزین عینیت می‌کنند. پس نمی‌توان از شاعران این جریان که از حقایق معمول و روزانهٔ جامعه گریزان‌اند، انتظار داشت برای بازگویی دنیای وهمی و شخصی خود، زبان روزانه و معمول را به کار بگیرند. شمس لنگرودی نیز ذیل «مشخصات عمدهٔ شعر موج نو» یکی از ویژگی‌های آن را چنین برمی‌شمرد: «جدا بودن وظیفهٔ عملی و روزمرهٔ کلمات و زبان از خود کلمات و زبان» (شمس لنگرودی، ۱۳۷۸: ج۳، ۴۰). با بررسی شعرهای موج نو و حجم می‌توان گفت که شاعران این اشعار در محور جانشینی از واژگان معمولی و امروزی بهره‌مند می‌شوند؛ ولی در محور هم‌نشینی به سبب برجسته‌سازی، تعمداً هنجارهای زبانی را نادیده می‌انگارند و بدین وسیله فهم شعر خود را دشوار می‌کنند.

احمدرضا احمدی و یدالله رؤیایی نمایندگان اصلی این جریان هستند که در مجموع سروده‌هایشان، همگام با کاهش تصاویر انتزاعی و فراواقعی و حرکت به جانب مسائل اجتماعی و واقعی، ابهام زبانی تحلیل می‌رود و زبان به جانب سادگی متمایل می‌شود. این مؤلفه‌ها در کنار منطق نثرگونهٔ این اشعار ما را تا حدودی به زبان محاوره نزدیک می‌کند. نزدیکی اشعار احمدی به زبان گفتاری به تدریج بعد از اولین دفتر شعری او ــ *طرح* ــ آغاز می‌شود.

> بیا / در محضْ بودن این آینه و این برف / شک کنیم / پناهمان را از خانه به کوچه ببریم / ظهر تابستان را ادامه دهیم، / کش دهیم / که این غوره بر تاک انگور شود / بیا / پس از آنکه برف و باران فرونشست / و غوغای کودکان با بغض ما فروپاشید / از شرم ستاره و بام‌هایی که در آفتاب / می‌پوسد / حرف بزنیم / روز ناتمام آغاز می‌شود / شب کامل به پایان می‌رسد / ما این تفاوت را نمی‌دانیم / هنگام که این تفاوت را بدانیم / عمر به پایان است.
>
> (احمدی، ۱۳۸۶: ۱۱۵-۱۱۶)

در اشعار یدالله رؤیایی نیز به استثنای شعر «لالایی لای» که تماماً به زبان محاوره‌ای سروده شده است، زبان در آخرین دفتر شعری او یعنی *لبریخته‌ها*، اندکی به مقصود مورد نظر ما نزدیک می‌شود.

گشت و گشت و گشت / با گفتن در زاویه‌های پنهان / گشت / گشتن شد گفتن / گفتن گشتن شد / هی گفت، هی گشت / تا وقتی که / با رفتن از زاویه‌ای پنهان، روزی گفت: / گشتن!

(رؤیایی، ۱۳۸۷: ۵۶۰)

۵- جریان شعری مقاومت

بازشدن فضای سیاسی در سال‌های نخست دههٔ پنجاه و خیزش‌های اجتماعی و سیاسی که شعر و هنر خاص خودش را ایجاب می‌کرد، نقطهٔ عطفی در پیدایش دسته‌ای از اشعار سیاسی و انقلابی بود که با نام «شعر مقاومت» شناخته می‌شوند. شاعران این جریان، مخالفان جدی نظام حکومتی موجود بودند که خشم ناشی از این مخالفت در شعرهایشان نمود پیدا می‌کرد. با نگاهی اجمالی به دفترهای شعری شاعران طراز اول این جریان، درمی‌یابیم که آنان ستیز خود را با رژیم حاکم به دور از هرگونه پیچیدگی و رمزآلودگی به گونه‌ای شفاف در اشعارشان بیان می‌کردند و همین امر سبب برکناری این شعرها از موازین و معیارهای زیبایی‌شناسانهٔ ادبی می‌گردید. در نتیجه، شعر این دوره را می‌توان هم‌ردیف شعارهای سیاسی دانست. با توجه به آنچه در حوزهٔ مضامین شعری گفته شد شاعران این جریان را می‌توان به دو گروه تقسیم کرد؛ دستهٔ نخست، شاعران شاخهٔ دینی که عمدهٔ محتوای شعری آثارشان را پشتوانه‌های دینی و مذهبی تشکیل می‌دهد و از جملهٔ معروف‌ترین شاعران این دسته می‌توان از سیدعلی موسوی گرمارودی، نعمت میرزازاده و طاهره صفارزاده نام برد. «دستهٔ دوم شاعران شاخهٔ چپ‌گرا هستند که به "سوسیالیسم" معتقد بوده و برای تشکیل حکومتی برخاسته از ارادهٔ "توده‌ها" تلاش می‌کردند» (حسین‌پور چافی، ۱۳۸۷: ۱۶۷). خسرو گلسرخی، اسماعیل خویی، جعفر کوش‌آبادی، سعید سلطان‌پور و علی میرفطروس نمایندگان این شاخه از جریان شعر مقاومت به شمار می‌روند.

جریان شعر مقاومت در هر دو شاخهٔ دینی و چپ‌گرا، شاخصه‌های یکسانی را در حوزهٔ زبان داراست. نوع نگرش شاعران این جریان به محیط پیرامون خویش و

رسالت فکری و سیاسی آن‌ها، واژگان مربوط به جنگ را به آثارشان روانه کرد. این کلمات به درستی عصیان ناشی از خشم این شاعران را برای مبارزه با دشمن داخلی - حکومت زمان - منعکس می‌کردند. آن‌ها برای طرح‌ریزی پایه‌ها و شالوده‌های یک انقلاب و جنبش مسلحانه، خود را نیازمند زبانی ساده و بی‌پیرایه می‌دیدند، پس به زبان معمولِ اکثریت و توده‌های مردم متوسل شدند تا پیام خود را عاری از ابهام و خیال‌پردازی و فخامت و استواری به گوش مردم برسانند. در نتیجه، در زبان شعری آن‌ها نه از ابهام شعر جریان سمبلیسم اجتماعی خبری بود و نه از گنگی و نامفهومی زبان شاعران موج نو. در حقیقت، شور و حال برای به حرکت درآوردن گروه‌های مردم به آن‌ها اجازهٔ نمادپردازی در زبان اشعارشان را نمی‌داد. آن‌ها مضامین سیاسی و اجتماعی را برای تسریع در انتقال به مردم، با زبانی صریح و غالباً بر کنار از تصویرهای خیالی و در اکثر موارد با قالب نیمایی یا سپید ارائه می‌کردند.

نادیده انگاشتن وزن، نقشی بسزا در منثور کردن زبان شاعران این جریان دارد؛ تأثیر این امر به ویژه در اغلب مجموعه‌های شعری طاهره صفارزاده (شاعر شاخهٔ مذهبی جریان شعر مقاومت) جلوهٔ خاصی دارد. حذف عامل وزن، زبان شعر او را به مرز نثر ساده و نهایتاً زبان محاورهٔ روزمره نزدیک می‌کند. عدم کاربرد آرایه‌های ادبی را هم باید در کنار عامل فوق در نزدیکی زبان شعر صفارزاده به زبان گفتار دخیل دانست.

> گل‌ها تو را نمی‌شناسند / رودخانه‌ها تو را نمی‌شناسند / همسایه‌ها تو را نمی‌شناسند / درخت‌های پایه کاغذی تو را نمی‌شناسند / جیب تو پر از یادآورهاست / پر از آزمندی دست‌ها و پرندگانی که تمبر شده‌اند / تو در وضعی نیستی که آینه‌ها را نجات دهی / روزگاری در چارچوب پنجرهٔ یک اداره به دنیا آمدی / دودها تو را می‌شناسند / نسکافه تو را می‌شناسد / تیک‌تاک ساعت تو را می‌شناسد / در همین گوشه بمان / همین جا که هستی بمان / از خورشیدهای خودسوز دور بمان / ...
>
> (صفارزاده، ۱۳۵۰: ۴۵-۴۶)

۶- جریان شعر جنگ

هم‌زمان با آغاز جنگ تحمیلی، در حوزهٔ ادبیات نیز شاعران جریانِ شعرِ متعهد در پی تلاش برای ایجاد شعری که بتواند بحران‌های سیاسی و اجتماعی دوران

جنگ را منعکس کند، فصل جدیدی را در شعر سیاسی ایران با عنوان «شعر جنگ» گشودند. شعر دورهٔ جنگ همچون شعر دورهٔ مقاومت و به ویژه شعر در دورهٔ مشروطه، با چشم‌پوشی آگاهانه از موازین ادبی به‌ویژه زبان، بر محتوای شعر تکیه می‌کند. جنگ با رژیم بعثی سرآغازی نوین را در تحول حوزه‌های اجتماعی و سیاسی ایران رقم زد. همین تحولات زمینه را برای تغییر ذهنیت و به دنبال آن تغییر نگرش شاعران فراهم ساخت و شاعران را واسطه‌ای ساخت تا با هنر شعری خود پیام را به توده‌های مردم منتقل کنند. عموم مردم که حجم عظیمی از مخاطبان شعر جنگ را تشکیل می‌دادند این پیام را به دور از هرگونه ابهام، پیچیدگی و به طورکلی پیرایه و ظرافت‌های ادبی دریافت می‌کردند؛ بنابراین، از آنجایی که شعر این جریان می‌خواهد زبان گویای مردم در بیان رنج‌ها و خواسته‌هایشان باشد، زبان آن جنبهٔ ابزاری به خود می‌گیرد.

واژگان شعری این جریان مطابق با تغییرات بیرونی و پرداختن به موضوعات خاص، رنگ دیگری به خود پذیرفته‌اند و از این‌رو در این اشعار، بسامد بالای واژگان مربوط به جنگ را شاهد هستیم. «در این اشعار از آنجا که ابلاغ پیام برای شاعر در درجهٔ اول اهمیت قرار دارد، معمولاً وسواسی برای پرداخت هنری شکل درونی و بیرونی اشعار مشاهده نمی‌شود. به همین دلیل، آن ابهام هنری که خاص اشعار اصیل نو است ...، در اشعار نوی جنگ وجود ندارد؛ بنابراین، ... اگر از نمادهایی هم استفاده می‌شود، معمولاً بر اثر کثرت کاربرد، معانی روشن و مشخصی دارند. در پاره‌ای از آثار، صراحت بیانی و نزدیک شدن زبان اشعار به زبان‌گفتار، آن‌ها را به "بیانیه‌های سیاسی" تبدیل کرده‌است» (طاهری، ۱۳۸۳: ۲۰۲). شاعران این جریان محتوا و مضامین یکسانی را در قالب‌های کلاسیک یا نو می‌ریختند که از همین حیث به دو دستهٔ «سنت‌گرایان» و «نوگرایان» قابل تفکیک هستند. در شاخهٔ نخست، شاعرانْ زبان را با همان نشانه‌های سنتی به کار می‌برند. تازگی زبان شعری این گروه در کابرد لغات جدید از جمله نام ادوات جنگی، نام برخی اماکن و شخصیت‌ها، خلاصه می‌شود که همگی ناشی از محتوای جدیدی است که به شعر این دوره راه یافته است. زبان سادهٔ غزل‌ها که برخی اوقات به زبان‌گفتار نزدیک می‌شود و همچنین کاربرد اصطلاحات عامیانه و تکیه‌کلام‌ها در دوبیتی‌ها و رباعیات حاکی از نوآوری‌های زبانی در شاعران سنت‌گرای جریان شعر جنگ است که البته به قدری نیست که این دسته را موصوف به کشف‌های جدید زبانی بکند. نصرالله مردانی،

حمید سبزواری، پرویز بیگی حبیب‌آبادی، سپیده کاشانی، سیمیندخت وحیدی و ... از جمله شاعران سنت‌گرای جنگ هستند.

از میان شاعران سنت‌گرای جنگ، از نظر نوآوری‌های زبانی باید از پرویز بیگی حبیب‌آبادی نام برد. او واژگان جدید و امروزی را به قلمرو شعر خود وارد کرده است. هر چند تازگی زبان او حتی در مقایسه با نوگرایان در همین جریان هم چندان قابل لمس نیست؛ اما نسبت به سنت‌گرایان برجستگی بیشتری دارد.

زمین، زاویه، تیررس، دیده‌بان — و ناگاه پرواز تا بیکران
عبور خطر، رگ‌رگ تیربار — بسیجی، شرف، غیرت پاسدار
خطر، رمل، توفان شن ماسه‌ها — زمین، مین، کمین، ردّ قناسه‌ها
مقر، خاکریز، آرپی‌جی، عبور — صفیر گلوله، شکوه حضور ...

(بیگی حبیب آبادی، ۱۳۷۶: ۱۵-۱۶)

ولی در شاخهٔ نوگرایان عکس این امور را شاهد هستیم. نوآوری زبانی در لباس واژگان امروزی و ترکیبات جدید جلوه‌گری می‌کند و زبان شعر نسبت به جریان گذشته ادبی‌تر شده است. کثرت استفاده از تعابیر و اصطلاحاتی که ریشه در زبان عامیانه دارند، به زبان این گروه از شاعران طراوت و تازگی می‌بخشد. رویکرد به زبان گفتار در نوگرایان این جریان بیشتر در واژگان و نحو کلام و کمتر در ترکیبات مشاهده می‌شود. در واقع بزرگ‌ترین رسالت شاعران این جریان، تهییج مردم برای شرکت در جنگ و ترسیم دلاوری‌های آن‌ها در بحبوحهٔ جنگ بود. اگرچه این شاعران در آغاز جنگ که این جریان شعری نو پا بود، محتوا در شعر را بیشتر از هر عنصر دیگری، پیش چشم داشتند؛ با فاصله‌گرفتن از سال‌های آغازین جنگ و آرام شدن نسبی اوضاع، به زبان و ظرفیت‌های نهفته در آن، در اغلب زمینه‌ها از جمله واژگانی، نحوی، موسیقایی و... توجه بیشتری نشان دادند. همین امروزی بودن زبان شاعران نوگرا مانع از ورود لغات کهن به شعرشان شد.

شاید بتوان شاعران این جریان را از حیث زبان در چند گروه بررسی کرد: نخست شاعرانی که از حیث زبان شعر به طور مطلق برجستگی دارند، که البته شعرشان از زبان گفتار نیز خالی نیست و در رأس آن‌ها قیصر امین‌پور قرار دارد؛ دوم شاعرانی که در شعرشان زبان گفتار نمود بارزی دارد؛ همچون سلمان هراتی، محمدرضا عبدالملکیان، علیرضا قزوه و نهایتاً شاعرانی چون

سید علی موسوی گرمارودی که شعرشان گه‌گاه رنگ و بوی زبان گفتار می‌گیرد.

زبان قیصر امین‌پور در اشعار نو و به ویژه غزل‌هایش جلوه‌ای خاص دارد. برجستگی زبان شعری قیصر امین‌پور بیش از همه ناشی از گستردگی دایرهٔ واژگانی اوست. ورود واژگان متعلق به زندگی امروز که در شعر کارکرد هنری می‌یابند، استفاده از اصطلاحات عامیانه و افعالی که ریشه در زبان روزمره دارند، مهم‌ترین عواملی هستند که باعث تازگی زبان او می‌شوند.

> پس کجاست؟ / چند بار / خرت‌وپرت‌های کیف بادکرده را / زیر و رو کنم: / ... / کارت‌های دعوت عروسی و عزا / قبض‌های آب و برق و غیره و کذا / برگهٔ حقوق و بیمه و جریمه و مساعده / رونوشت بخشنامه‌های طبق قاعده / ... / پس کجاست؟ / چند بار / جیب‌های پاره‌پوره را / پشت‌ورو کنم: / چند تا بلیت تا شده / چند اسکناس کهنه و مچاله / چند سکهٔ سیاه / صورت خرید خوار و بار / صورت خرید جنس‌های خانگی ... / پس کجاست؟ / یادداشت‌های درد جاودانگی؟
>
> (امین‌پور، ۱۳۸۰: ۵۱-۵۲)

نوع زبان شعر سلمان هراتی او را در جرگهٔ شاعرانی قرار می‌دهد که زبانشان مرزهای نزدیکی با زبان گفتار دارد. شعرهای او از حیث مفردات زبانی غنی است. کاربرد واژگان جدید و امروزی فارسی، واژگان محلی و نام اماکن مختلف، امروزی بودن را برای زبانش به ارمغان می‌آورد. تعابیر و افعال عامیانه و جدید نیز به تبع زبان تازه به شعر او راه می‌یابد.

> ساعت انشا بود / و چنین گفت معلم با ما: / بچه‌ها گوش کنید / نظر من این است / شهدا خورشیدند / مرتضی گفت: شهید / چون شقایق سرخ است / دانش‌آموزی گفت: / چون چراغی است که در خانهٔ ما می‌سوزد / و کسی دیگر گفت: / آن درختی است که در باغچه‌ها می‌روید. / دیگری گفت: شهید / داستانی است پر از حادثه و زیبایی / مصطفی گفت: شهید / مثل یک نمرهٔ بیست / داخل دفتر قلب من و تو می‌ماند.
>
> (هراتی، ۱۳۸۰: ۳۶۶-۳۶۷)

محمدرضا عبدالملکیان نیز در اشعارش توجه ویژه‌ای به زبان‌عامیانه و واژگان محلی نشان می‌دهد. استفاده از زبان روزمره به ویژه در سطح واژگان، افعال و اصطلاحات، از نشانه‌های زبانی کهن در شعر او کاسته و زبانش را به زبان گفتار مردم کوچه و بازار هرچه بیشتر شبیه می‌کند.

من تفنگم بر دوش / کوله‌بارم بر پشت / بند پوتینم را محکم می‌بندم / مادرم / آب و آیینه و قرآن در دست / روشنی در دل من می‌بارد / پسرم بار دگر می‌پرسد: / تو چرا می‌جنگی؟ / با تمام دل خود می‌گویم / تا چراغ از تو نگیرد دشمن.

(عبدالملکیان، ۱۳۶۸: ۶۹-۷۰)

بخشی وسیع از قلمرو زبان شعرهای علیرضا قزوه را نیز عناصر زبان‌گفتار تشکیل می‌دهند. در این میان، گذشته از لغات عامیانه، استفاده از اصطلاحات و تعابیر عامیانه و آوردن ضرب المثل‌ها نقشی بسزا دارند که البته به کاربردن واژگان بیگانه برای نشان دادن تیپ‌های اجتماعی غربزده به آن عینیت بیشتری بخشیده است:

آن روزها که فیلم یاد هندوستان نکرده بود / شعرهایم را در کوزه می‌گذاشتم / و آبش را با اجازه می‌خوردم / ... / ما با یک سماور برقی متمدن شدیم / و یاد گرفتیم بگوییم: / ــ مرسی، عالیجناب! / ... / جنگ که تمام شد / عموجان فرانک هم از فرانسه برگشت / هنرمندان برای گاو مش‌حسن رمان نوشتند / و بر اساس یه قل دو قل / آخرین فیلمشان را ساختند / و هنرمندان دلسوز / در فضای ملکوتی چوب گردو / به مصاحبه نشستند. / و باز همان آش و همان کاسه / و سان‌گلاسه / کاپوچینو / و بستنی‌های هفت رنگ ایتالیایی / کفارهٔ این همه غفلتمان بود / ...

(قزوه، ۱۳۷۸: ۷۳-۷۷)

نتیجه

زبان گفتاری در شعر عصر مشروطه بیشتر به شکل ورود لغات و کلمات عامیانه در همان ساختارهای تعریف‌شدهٔ شعر کلاسیک بروز می‌کند و شاعران این دوره بدون پرداخت ادبی تنها به فکر عامیانه کردن زبان شعر خود و قابل فهم کردن آن برای

مردم هستند و چندان به ارزش زیباشناختی آن نمی‌پردازند. اگر چه این حرکت در ابتدا از عمق درخور توجهی برخوردار نیست، به سبب هموار ساختن راهی که بعدها با دقت و تأمل بیشتر به استفاده از زبان گفتاری، به عنوان منبع اصلی زبان شعر منجر می‌شود، دارای اهمیت است. در شعر شاعران سنت‌گرای معاصر، به استثنای سیمین بهبهانی، استفاده از زبان فاخر و ادبی برتری دارد. شاعران رمانتیک عاشقانه، زبان ساده اما زیبای ادبی را به کار می‌گیرند که در شاخهٔ رمانتیک اجتماعی پذیرای واژگان و اصطلاحات عامیانه و گاهی نازل و پست هم می‌شود. زبان گفتاری در جریان شعری سمبلیسم اجتماعی با نیما و فروغ فرخزاد جایگاه اصلی خود را می‌یابد. در این جریان به‌رغم استفاده از زبان نمادین، عناصر زبان گفتاری در حوزهٔ واژگان، اصطلاحات، تعابیر و ضرب‌المثل‌ها و... به خوبی با سایر اجزای شعری ترکیب می‌شوند که فضای مناسبی را در پیکرهٔ کلام ایجاد می‌کنند و ساخت نحوی کلام گفتار نیز به سبب فاصله گرفتن از قالب‌های تعریف‌شدهٔ سنت ادبی، در آن نمود بیشتری می‌یابد؛ بنابراین این سروده‌ها لحن و زبان گفتاری را بهتر تداعی می‌کنند. شعر موج نو و حجم، زبان روزمره را تنها در حوزهٔ مفردات می‌پذیرند و در حوزهٔ ترکیب کلام آشنایی‌زدایی‌های زبانی، سبب کمرنگ شدن زبان گفتاری رایج می‌شود. نهایتاً شاعران مقاومت و نوگرایان شعر جنگ هستند که شعرشان همچون اشعار پر تب‌وتاب دوران مشروطه، گسترهٔ وسیعی از واژگانی را که به سبب فضای اجتماعی و سیاسی خاص جامعه نمود بیشتری دارند، به خود پذیرفته است.

منابع و مآخذ

آرین‌پور، یحیی. (۱۳۷۵). ***از صبا تا نیما. ج ۲: تاریخ ۱۵۰ سال ادب فارسی***. چاپ ششم. تهران: زوار.

ـــــــــــــ (۱۳۷۴). ***از نیما تا روزگار ما. ج ۳: تاریخ ادب فارسی معاصر***. چاپ چهارم. تهران: زوار.

احمدی، احمدرضا. (۱۳۸۶). ***چای در غروب جمعه روی میز سرد می‌شود***؛ مجموعه شعر. چاپ اول. تهران: ثالث.

اخوان ثالث، مهدی. (۱۳۶۲). ***از این اوستا***. چاپ ششم. تهران: مروارید.

امین‌پور، قیصر. (۱۳۸۰). ***گل‌ها همه آفتابگردانند***. چاپ اول. تهران: مروارید.

ایرج میرزا، (۱۳۵۱). ***دیوان کامل ایرج میرزا***. به اهتمام دکتر محمدجعفر محجوب. چاپ سوم. تهران: نشر اندیشه.

باباچاهی، علی. (۱۳۸۰). ***گزاره‌های منفرد: مسائل شعر و بررسی انتقادی شعر جدید و جوان امروز. جلد۲-او جلد۲-۲***. چاپ اول. تهران: سپنتا.

براهنی، رضا. (۱۳۷۱). ***طلا در مس: در شعر و شاعری. جلد ۲ و جلد ۳***. چاپ اول. تهران: زمان.

بهبهانی، سیمین. (۱۳۸۴). ***مجموعهٔ اشعار سیمین بهبهانی***. چاپ دوم. تهران: انتشارات نگاه.

بیگی حبیب‌آبادی، پرویز. (۱۳۷۶). ***آن همیشه سبز***. چاپ اول. تهران: کنگرهٔ بزرگداشت سرداران شهید سپاه.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۱). ***خانه‌ام ابری است: شعر نیما از سنت تا تجدد***. چاپ دوم. تهران: سروش.

ـــــــــــــ . (۱۳۷۴). ***سفر در مه؛ تأملی در شعر احمد شاملو***. چاپ اول. تهران: زمستان.

جلالی، بهروز. (۱۳۷۷). ***جاودانه زیستن و در اوج ماندن***. چاپ اول. تهران: مروارید.

حسین‌پورچافی، علی. (۱۳۸۷). ***جریان‌های شعری معاصر فارسی از کودتا (۱۳۳۲) تا انقلاب (۱۳۷۵)***. چاپ دوم. تهران: امیرکبیر.

رحمانی، نصرت. (۱۳۸۵). ***مجموعهٔ اشعار نصرت رحمانی***. چاپ اول. تهران: نگاه.

روزبه، محمدرضا. (۱۳۸۶). ***ادبیات معاصر ایران***. چاپ سوم. تهران: روزگار.

رؤیایی، یدالله. (۱۳۸۷). مجموعهٔ اشعار. چاپ اول. تهران: نگاه.

زرقانی، سید مهدی. (۱۳۸۳). ***چشم‌انداز شعر معاصر ایران***. چاپ اول. تهران: ثالث.

سپهری، سهراب. (۱۳۸۲). ***هشت کتاب (مرگ رنگ، زندگی خواب‌ها، آوار آفتاب ...)***. چاپ سی و هفتم. تهران: طهوری.

سیدحسینی، رضا. (۱۳۷۶). ***مکتب‌های ادبی. جلد ۱***. چاپ یازدهم. تهران: نگاه.

شاملو، احمد. (۱۳۸۳). ***مجموعهٔ آثار؛ دفتر یکم: شعرها***. چاپ پنجم. تهران: نگاه.

شمس‌لنگرودی، محمد. (۱۳۷۸). ***تاریخ تحلیلی شعر نو. جلد ۱***. چاپ سوم. تهران: نشر مرکز.

ـــــــــــــــ . (۱۳۷۸). ***تاریخ تحلیلی شعر نو. جلد ۲ و جلد ۳***. چاپ دوم. تهران: نشر مرکز.

شمیسا، سیروس. (۱۳۷۵). ***کلیات سبک‌شناسی***. چاپ چهارم. تهران: فردوس.

شهریار (محمدحسین بهجت‌تبریزی). (۱۳۷۳). ***کلیات دیوان شهریار. جلد ۱***. چاپ پانزدهم. تهران: انتشارات نگاه و زرین.

صفارزاده، طاهره. (۱۳۵۰). ***سد و بازوان***. با مقدمهٔ محمد حقوقی. چاپ اول. تهران: کتاب زمان.

طاهری، قدرت‌الله. (۱۳۸۳). «طبقه‌بندی، نقد و تحلیل جریان‌های شعری معاصر از انقلاب ۵۷ تا ۱۳۸۰». رسالهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی. دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس.

عبدالملکیان، محمدرضا. (۱۳۶۸). ***ریشه در ابر***؛ مجموعهٔ شعر. چاپ دوم. تهران: برگ.

فرخزاد، فروغ. (۱۳۷۹). ***دیوان اشعار فروغ فرخزاد***. تهران: کلک آزادگان.

قزوه، علیرضا. (۱۳۷۸). ***از نخلستان تا خیابان***. چاپ پنجم. تهران: حوزهٔ هنری.

نوری علا، اسماعیل. (۱۳۴۸). ***صور و اسباب در شعر امروز ایران***. چاپ اول. تهران: بامداد.

نیمایوشیج (علی اسفندیاری). (۱۳۷۵). ***مجموعه کامل اشعار نیما یوشیج***. تدوین سیروس طاهباز. چاپ چهارم. تهران: نگاه.

نسیم شمال (سید اشرف‌الدین حسینی گیلانی). (۱۳۷۱). ***کلیات جاودانهٔ نسیم شمال***. به کوشش حسین نمیمی. چاپ دوم. تهران: اساطیر.

هراتی، سلمان. (۱۳۸۰). ***مجموعهٔ کامل اشعار***. چاپ اول. تهران: دفتر شعر جوان.

یوسفی، غلامحسین. (۱۳۸۳). ***چشمهٔ روشن: دیداری با شاعران***. چاپ دهم. تهران: علمی.