



شماره سی و چهارم
زمستان ۱۳۹۴
صفحات ۱۵۲-۱۲۹

تحلیل چرایی تقابل گفتمان محمدرضا شفیعی کدکنی با یدالله رؤیایی

علیرضا رعیت حسن آبادی *

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد

چکیده

در آثار مکتوب محمدرضا شفیعی کدکنی در باب شعر معاصر، همواره تقابلی واضح و روشن با جریان شعر حجم و به خصوص یدالله رؤیایی دیده می‌شود که این تقابل به شکل‌های مختلف نمود پیدا کرده‌است. از حذف عامدانه این جریان در بررسی‌های تکوینی گرفته تا طعن و کنایه به شعرهای یدالله رؤیایی و استفاده از استعاره‌های نیش‌دار در تحلیل‌های مرتبط با این جریان شعری. در این پژوهش پس از نشان‌دادن نمونه‌هایی از این تقابل، به این سؤال پرداخته شده‌است که دلیل این تقابل آگاهانه و همیشگی چه بوده‌است؟ و چرا شفیعی کدکنی این‌گونه در طول سالیان متوالی نقد و نظراتش در باب شعر معاصر را به‌گونه‌ای ارائه می‌کند که یکی از مصداق‌های بارزش رؤیایی و جریان شعر حجم است؟ در این تحقیق سه عامل اصلی ارائه شده که در ایجاد این موضع‌گیری نقش داشته‌است: ۱- تفاوت دیدگاه شفیعی کدکنی با رؤیایی در زمینه‌های زیبایی‌شناسی شعری و هنری؛ ۲- دیدگاه خاص شفیعی کدکنی نسبت به شاعرانی چون رؤیایی و پیروان آنها؛ ۳- تفاوت ایدئولوژیک بین این دو (تعهدمدار و تعهدگریز).

واژگان کلیدی: شفیعی کدکنی، یدالله رؤیایی، شعر حجم، تحلیل گفتمان

۱- مقدمه

متأسفانه در سال‌های اخیر رویکردی انتقادی و تخریبی نسبت به محمدرضا شفیعی کدکنی در فضاهای مجازی و دانشگاهی رواج یافته‌است که اساس کار آنها حمله بی‌محابا و تخریب شخصیت وی است. روندی که دست‌آویزی شده‌است برای عده‌ای تا از این آب گل‌آلوده ماهی بگیرند. این مقاله فارغ از این بحث‌ها در پی یافتن دلایلی علمی بر سؤالی است که برای نگارنده پیش آمده‌است. نگارنده به همان نسبت که به شفیعی کدکنی و نقش بی‌بدیل وی در ادبیات معاصر و تحقیقات ادبی اذعان دارد، برای رؤیایی و جریان شعر حجم احترام قائل است و تحقیقات پیشین نگارنده مؤید این مطلب است و این پژوهش به هیچ عنوان قصد جانبداری از هیچ‌کدام از این دو را ندارد. در این مقاله بر شرح و توصیف گفتمان شفیعی کدکنی نسبت به جریان‌های شعری (که شعر حجم یکی از نمونه‌های بارز آنهاست) تأکید شده و از شرح و توصیف گفتمان طرف مقابل خودداری شده‌است و این غیبت نظرات رؤیایی نسبت به گفتمان مقابل، تنها به این دلیل بوده‌است که نیاز به تحقیقی جدا داشته و در حوصله این مقال نبوده‌است.

۲- گفتمان ادبیات دانشگاهی

اصطلاح گفتمان، نگرشی ساختاری به جهان متن است که زمینه پیوند متن به جنبه‌های جامعه‌شناختی را فراهم می‌کند و برای آن معانی گوناگونی وجود دارد که با توجه به کاربرد آن در حوزه‌های مختلف علمی، می‌توان نقش و کاربرد خاصی برای آن در نظر گرفت. این مفهوم که در تئوری‌های معاصر به یکی از پیچیده‌ترین و بحث‌برانگیزترین مسائل تبدیل شده و «مفهوم آن مانند مفاهیمی چون زبان، ارتباط، تعامل، جامعه و فرهنگ، اساساً مبهم است، در علوم مختلف به‌گونه‌ای طراحی شده که گویی بدون وجود آن امکان درک و راه‌یابی به عمق مسائل علمی امکان‌پذیر نیست و گفتمان حاکم بر هر بحث علمی، خود تعیین‌کننده بخشی از هویت آن است و بدون آن نمی‌توان واقعیت مسائل را به‌گونه‌ای که باید باشند، درک نمود» (ون‌دایک، ۱۳۸۲: ۱۵). مفهوم گفتمان، امروزه به عنوان یکی از مفاهیم کلیدی و پرکاربرد در تفکر فلسفی، سیاسی، اجتماعی مغرب‌زمین درآمده و با مفاهیمی چون سلطه، قدرت، مهاجرت، نژادپرستی، تبعیض نژادی، نابرابری قومی و ... عجین شده‌است (بهرام‌پور، ۱۳۷۹: ۱۱).

از مجموع تعاریف ارائه شده برای گفتمان - که بسیار متعدد است و در مقالات دیگر و کتب مرتبط، تمام و کمال آورده شده است - می توان نتیجه گرفت که گفتمان دستگاهی بینشی است که از راه واژگان و گفتارهای نهادینه شده، بر ذهن ها و ذهنیت ها اثر می گذارد و گاه حتی بر آگاهی یک دوره تاریخی نیز سایه می اندازد.

بر همین اساس «گفتمان ادبیات دانشگاهی» را می توان به مجموعه دستگاه بینشی استادان رشته زبان و ادبیات فارسی و محققان ادبی دانشگاهی - که عمدتاً اعضای هیأت علمی و دانشجویان و محققان رشته زبان و ادبیات فارسی هستند - تلقی و تعریف کرد. واضح است که این تعریف از گفتمان، دسته بندی یکتایی از گفتمان ادبیات دانشگاهی ارائه نمی کند و با توجه به گرایش ها و دسته بندی های مختلف، گفتمان هایی متفاوت و متمایز شکل می گیرد. اما در این مقاله برای «گفتمان ادبیات دانشگاهی» زیرشاخه ای با عنوان «گفتمان ادبیات دانشگاهی در باب شعر مدرن» در نظر گرفته شده است که نظرات استادان و متخصصان درمورد شعر مدرن (شعر نیما و پس از آن) را در بر می گیرد.

۲-۱- گفتمان شفيعی کدکنی

شفيعی کدکنی بی شک یکی از استوانه های ادبیات دانشگاهی و دارای گفتمانی مشخص است که توانسته از دو طریق بر گفتمان ادبیات دانشگاهی درمورد شعر مدرن تأثیر بگذارد: نخست از طریق مقالات علمی و پژوهشی و کتاب ها. دوم از طریق شاگردان (که اکثر قریب به اتفاق از اساتید به نام دوره های بعد از وی بوده اند) و شیفتگان ایشان در دانشگاه های دیگر. مقالات علمی و کتب پژوهشی وی همواره پرخواننده و پرارجاع بوده است. نفوذ کلام وی در بین اهالی ادبیات دانشگاهی مشهود است. بسیاری از نظرات و گزاره های وی (حتی نظراتی که هیچ دلیلی برای اثبات آنها ارائه نشده است) در بین دانشگاهیان و شیفتگان وی پذیرفته شده و در تحقیقات بعدی مورد استفاده قرار گرفته اند. از این منظر (پذیرش نظر بدون دلیل) می توان نفوذ کلام وی را براساس روش «اجتهاد و تقلید»ی تعریف کرد که اسماعیل نوری علاء در کتاب *تئوری شعر و شعر عشق* به آن اشاره می کند. روشی که در آن منتقد همچون مجتهد و مخاطب همچون مقلدی فرض می شود که هیچ دلیلی از مجتهد نخواسته و مجتهد براساس دانشی که خود تنها بر آن واقف است، به ارائه نظر می پردازد (نوری علاء، ۱۳۷۳: ۱۱ و ۱۰).

دلایل این امر واضح است. نخست اینکه شفיעی کدکنی بیش از پنج دهه است که بر کرسی استادی ادبیات فارسی دانشگاه تهران تکیه زده است. دانشگاهی که از دیرباز نفوذ و تأثیری عمیق بر دیدگاه‌های ادبی رایج در دیگر دانشگاه‌ها داشته و به سبب حضور استادان بنام و بزرگ، به عنوان منبع الهام ایده، مرکز تدوین درسنامه و نهاد پیشنهاد روش‌های ادبی شناخته می‌شده است. همچنین نظرات ارائه‌شده در کتاب‌ها و مقالات علمی وی، تا حد بسیار زیادی صحیح، نو و دقیق است. تحقیق در شاخه‌های مختلف ادبیات (ادبیات عرفانی، موسیقی شعر، شعر معاصر، تصحیح متون و...) نیز در این میزان نفوذ، اثر گذاشته است. از سوی دیگر وی در دوره‌های مختلف با شاعران و هنرمندان درجه یک هم‌نشین بوده و خود از زمره شاعرانی است که شعرش در میان مردم مقبول است. شمس لنگرودی با اشاره به کتاب *در کوچه باغ‌های نساپور* می‌نویسد: «شفיעی کدکنی در هنگام انتشار این کتاب از چهره‌های چندوجهی و معتبر برخوردار بود؛ او از پیشگامان مؤمن و پابرجای شعر چریکی ایران؛ مؤلف اثر تحقیقی ارزشمند *صور خیال* در شعر فارسی - که تحقیقی نو در چند دیوان قدیم بود - شناساننده سارق دیوان فراموش شده حزین لاهیجی (که سالیان دراز شعر حزین را به نام خود چاپ می‌کرد)، غزلسرای بنام، و دکتر در ادبیات و استاد ممتاز دانشگاه تهران بود. سخن او در میان روشنفکران انقلابی، ادبا و غزلسرایان، محققان آثار کلاسیک، و استادان دانشگاه و دانشجویان، از اعتبار همه‌جانبه‌ای برخوردار بود؛ امتیازی که هیچ شاعر سیاسی نوپرداز دیگر از آن بهره‌ور نبود. به‌ویژه در مجامع دانشگاهی که تقریباً همه استادان، هوادار قالب‌های قدیم و مخالف شعر نو بوده‌اند؛ و اگر هم بعضی موافقتی داشتند، مشروط و در حد اشعار نوقدمایی فریدون توللی بود، با این فرق که اطمینانی به سواد قدیمه توللی‌ها نداشتند، در حالی که شفיעی، مدرس این رشته بود؛ پس آنها نیز شعر نوقدمایی شفיעی را با اطمینان خاطر می‌خواندند و به عنوان شعر نوی سالم از آن دفاع می‌کردند؛ به‌ویژه که شهامت شاعر نیز در انتشار این شعرها درست در بحبوحه قیام چریکی مرعوب‌کننده و باورنکردنی بود» (شمس لنگرودی، ۱۳۷۷: ۱۸۶).

رفتارها و نظرات سیاسی و آزادی‌وی نیز در رفتار با دولت‌ها و حکومت‌ها باعث شده است که وی یکی از استادان شاخص و پرطرفدار در ادبیات دانشگاهی چهار دهه اخیر باشد. نمونه بارز این رفتارها را می‌توان در کناره‌گیری وی در سال‌های اخیر از

مجامع ادبی دانست که باعث شد انجمن شاعران ایران در آبان ۱۳۹۱ در فراخوانی با عنوان «هزار نامه به محمدرضا شفیعی کدکنی» از علاقه مندان او خواسته تا از این طریق از او بخواهند در مراسمی حاضر شود و سخنرانی یا شعرخوانی داشته باشد (نک. انجمن شاعران ایران). کلاس‌های درس وی در سال‌های اخیر به صورت مستمع آزاد برگزار شده و همواره استقبال از این کلاس‌ها به نحوی بوده که برای نشستن حاضران کمبود فضا حس می‌شده‌است.

از سوی دیگر شاگردان وی اکثر قریب به اتفاق در دوره‌های بعد، از استادان شاخص، مطرح و اثرگذار دانشگاه‌های ایران بوده و هستند که این امر نیز با توجه به تأثیرپذیری ایشان از او، در بسط و گسترش نظرات وی در نظام دانشگاهی ایران مؤثر بوده‌است. بنابراین با توجه به گستردگی نظرات شفیعی کدکنی در ادبیات فارسی و با توجه به شدت نفوذ کلام وی در نظام علمی دانشگاهی (در رشته زبان و ادبیات فارسی)، می‌توان گفتمان وی را به عنوان یکی از زیرمجموعه‌های «گفتمان ادبیات دانشگاهی» تلقی کرد.

۳- شعر حجم و یدالله رؤیایی

شعر حجم یا حجم‌گرایی^۱ از جریان‌های شعری ایران است که در زمستان ۱۳۴۸ با انتشار بیانیه شعر حجم با امضای ۱۱ نفر هنرمند، رسمیت پیدا کرد. بارقه‌های اولیه ظهور این جریان شعری در کتاب «دلتنگی‌ها»^۲ یدالله رؤیایی و اشعاری از بیژن اسلامپور نمود پیدا کرد (رؤیایی، ۱۳۸۴: ۲۲). از میان تمام کسانی که این بیانیه را امضا کردند، یدالله رؤیایی توانست با اشعار خود این جریان شعری را نهادینه کند و برجسته‌ترین شاعر حجم‌سرای ایران لقب بگیرد. «رؤیایی از شهرستان - از حاشیه - آغاز به فعالیت کرد، ولی پس از چندسال به تهران آمد. با جدیت و پشتکار و هوش و دانش ادبی توانست مواضع مهمی را در مجلات ادبی در اختیار بگیرد و به سرعت از نام‌آوران شعر نو شود. او پس از آمدن به تهران مسؤول شعر یکی از مهم‌ترین جُنگ‌های ادبی نیمه اول دهه چهل، یعنی کتاب هفته شد. در جدال شاعران قدیم و جدید، به نمایندگی از نوپردازان تندرو در کنگره‌های بزرگ انجمن کتاب شرکت جست. نخستین و مطرح‌ترین مقالات ادبی را درباره فرم نوشت و منتشر کرد (لنگرودی، ۱۳۸۷: ۶۴۸).

تاکنون از رؤیایی آثار متعددی (شعر، نثر، ترجمه) به زبان‌های مختلف (فارسی، فرانسوی، انگلیسی، سوئدی، کردی) چاپ شده‌است. وی یکی از شاعران پرکار پیش از انقلاب بود که پس از انقلاب، از سال ۱۳۵۷ تا ۱۳۶۹ هیچ شعری منتشر نکرد و در سال ۱۳۶۹ با انتشار مجموعه شعر *لبريخته‌ها* اعلام حضور کرد. در واقع انتشار این مجموعه، پایانی بر دوازده سال سکوت شعری وی بود. از دلایل این سکوت دوازده‌ساله حرفی به میان نیامده‌است، ولی پس از آن، رؤیایی با انتشار آثار متعدد شعری، به فهم شعر حجم در بین نسل جوان کمک کرد و باعث شد که شعر حجم که خود بنیان‌گذار آن بود، رونقی دوباره بگیرد. از مهم‌ترین آثار او به زبان فارسی می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

از دوستت دارم؛ دلتنگی‌ها؛ شعرهای دریایی؛ از جاده‌های تهی؛ لبريخته‌ها؛ هفتاد سنگ‌قبر؛ من گذشته؛ امضا؛ و در جستجوی آن لغت تنها، به ترتیب مجموعه‌های شعر چاپ‌شده از وی و هلاک عقل به وقت اندیشیدن؛ مسائل شعر؛ و عبارت از چیست؟ مجموعه‌ای از تئوری‌ها، مصاحبه‌ها و نقدهای وی در باب شعر معاصر است.

از زمان امضای نخستین بیانیه حجم‌گرایی، این جریان حاشیه‌ای شعر معاصر موضوع مناقشه‌های بسیاری بوده‌است. برخی اساساً آن را به دلیل انحراف از جریان رسمی شعر نیمایی نادیده گرفته‌اند (مانند شفیعی‌کدکنی که در ادامه به طور مفصل شرح داده خواهد شد). برخی دیگر کوشیده‌اند آن را با جریان‌های دیگر شعری دهه‌های چهل و پنجاه مانند موج نو در یک گروه قرار دهند؛ که از آن جمله می‌توان به اسماعیل نوری علاء، محمد حقوقی، شمس لنگرودی، محمدرضا روزبه، علی تسلیمی و عباس باقی‌نژاد اشاره کرد (فاطمی و عمارتی مقدم، ۱۳۸۹: ۳۰). برخی نیز مانند رضا براهنی، در بررسی‌های تطبیقی این جریان شعری و اشعار بارزترین نماینده آن، یدالله رؤیایی را تحت تأثیر برخی جریان‌های ادبی غرب، همچون سمبولیسم و سوررئالیسم دانسته‌اند (همان: ۳۰). مناقشات و شرح و تفسیرها بر سر شعر حجم تا زمان کنونی نیز ادامه دارد.

نکته جالب‌توجه این است که اکثر نقدها و نظرات در باب شعر حجم و یدالله رؤیایی در فضاهای غیر آکادمیک و در جایی غیر از دانشگاه تولید و ارائه شده‌اند و تحقیق‌های ادبی دانشگاهی (به جز در پنج سال اخیر) نسبت به این جریان بوده‌است. اما در سال‌های اخیر و با مطرح‌شدن مجدد شعر حجم و حجم‌گرایی، مقالاتی در باب شعر رؤیایی چاپ شده‌است که از آن جمله می‌توان به مقاله «شعر حجم و کوبیسم، بازخوانی مبانی نظری

شعر حجم براساس زیبایی‌شناسی کوبیسم» نوشته عمارتی مقدم و فاطمی اشاره کرد. نیز می‌توان در این زمینه از کتاب‌های در *حتای مرگ*، *هفتاد سنگ‌قبر*: یک موقعیت تازه زبانی، *هفتاد تفسیر از هفتاد سنگ‌قبر یدالله رؤیایی*، اثر شهرام شهرجردی و *بوطیقای شعر حجم* نوشته احمد بیرانوند نام برد.

جریان شعر حجم همواره در طول سال‌های اخیر از سوی منتقدان به عدم توانایی در جذب مخاطب وصف شده و همین مسأله یکی از انتقادات اساسی بر این شعر بوده‌است. تحلیل و بررسی اشعار رؤیایی یکی از کمترین موارد در بین تحقیقات دانشگاهی است.

۴- شفیعی کدکنی و جریان شعر حجم: گفتمانی هجومی و تقابلی

در آثار مکتوب شفیعی کدکنی و برخی اظهارنظرها و نقل‌قول‌های شفاهی وی (چه نقل‌قول‌های وی و چه نقل‌قول‌های شاگردان وی) درباب شعر معاصر، همواره تقابلی روشن با برخی جریان‌های شعری دیده می‌شود که در این میان، نظرات و اشارات و کنایات وی به نحوی است که جریان شعر حجم و یدالله رؤیایی همواره یکی از مصداق‌های بارز آن است. برپایه همین نظرات، «رؤیایی» نماینده بورژوازی دلالی است که مانیفست ادبی صادر می‌کند (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۹: ۵۹ و ۵۶)، متشاعرچه (ترکیبی از «متشاعر» به معنی شاعرنا و «چه» به معنی کوچک) روزنامه‌نشینی است که چون محتضری در سی‌سی‌یوی مطبوعات به زور آمپول مصاحبه و عکس، زنده است (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۸۶ و همو، ۱۳۸۶: ۲۲). از زمره کسانی است که با همه پشم و پيله‌های مانیفستش، نتوانسته حتی اشعر شعرای خاندان خود شود (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۲۲ و همو، ۱۳۹۰: ۲۲-۲۱). شعر او نیز جدولی و ساختگی است (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۹: ۸۲) که اصلاً ارزش آن را ندارد که در کتابی درباب شعر معاصر از آن حتی ذکری به میان بیاید (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۲۲). شفیعی کدکنی تنها در کتاب *ادوار شعر فارسی* از وی نام برده‌است و در دیگر آثار مکتوب خود در زمینه شعر معاصر فارسی، با اشارات و کنایات، به رؤیایی و جریان شعر حجم نظر دارد.

با توجه به نفوذ شفیعی کدکنی در فضای دانشگاهی، اثرات این نظرات در سایر ارکان گفتمان دانشگاهی (استادان دیگر، شاگردان وی، استادان متأثر از وی، دانشجویان و آثار

مکتوب دانشگاهی و... دیده شده است. در ادامه نمونه‌هایی تفصیلی از نظرات شفיעی کدکنی و روش برخورد وی با رؤیایی شرح داده شده است.

۴-۱- نمونه نخست: کتاب ادوار شعر فارسی

ادوار شعر فارسی از مشروطه تا سقوط سلطنت حاوی درس‌های شفיעی کدکنی در دانشکده ادبیات دانشگاه تهران در سال ۱۳۵۷ و مباحث آن درباره ادبیات معاصر است. این درس‌ها که به کوشش برخی از دانشجویان و زیر نظر وی به صورت کتاب درآمده است، از جهات مختلف برای پژوهش کنونی حائز اهمیت می‌باشد. نخست اینکه کتاب نظر یکی از ارکان گفتمان دانشگاهی نسبت به شعر معاصر را به صورت صریح نشان می‌دهد که در مهم‌ترین نهاد ادبی دانشگاهی یعنی دانشکده ادبیات دانشگاه تهران ارائه شده است. دوم اینکه در این کتاب، شفיעی کدکنی به نظرسنجی‌ای درباره شاعران معاصر استناد کرده است که از جهات مهمی از جمله روش آماری و نتایج، جالب می‌نماید. سوم اینکه جمع‌آوری و تصحیح عبارات و پانوشتها توسط دانشجویان انجام شده است که خود نماینده‌های گفتمان دانشگاهی در سال‌های آینده بوده‌اند.

در این کتاب شفיעی کدکنی با روش‌های مختلف به نقد شعر رؤیایی می‌پردازد. به عنوان مثال وی در صفحات ۸۰ تا ۸۲ درمورد شعر جدولی که بعدها به صورت مقاله‌ای جداگانه چاپ شد سخن می‌گوید. وی برای مثال آوردن درباب این مسأله، به شعری از رؤیایی استناد می‌کند و می‌آورد:

یکی از این حضرات در اواسط این سال‌ها با کشف این جدول ضرب خیال می‌کرد شاخ غول را

شکسته و کتاب دریایی‌های او حاصل پرکردن همین جدول ضرب‌هاست:

دیدم برای جامعه آبها

نظم بزرگ آزادی است (شفיעی کدکنی، ۱۳۵۹: ۸۲).

در ادامه به اثراتی که این مسأله بر زبان شعر و تصویرپردازی شعری داشته اشاره می‌کند و نمونه‌هایی از فروغ، سپهری و نادرپور ارائه می‌کند. بین لحن کنایه‌آمیز و سرشار از طعنه شفיעی کدکنی هنگام صحبت درمورد رؤیایی، با لحن صمیمی و مهربان وی هنگام صحبت درمورد دیگر افراد یادشده، تفاوت بسیار معناداری وجود دارد. مضاف براینکه برای شعر جدولی که وی از آن سخن به میان آورده است، در شعر تمام شاعران

معاصر نمونه‌های فراوانی وجود دارد و حتی انتخاب شعری از رؤیایی نشان می‌دهد وی در تقابل با اشعار رؤیایی عمل می‌کند.

سپس در باب ویژگی‌های این دوره می‌گوید: «حوزه مخاطبان هنر نو در این دوره افزایش چشم‌گیری داشت و این در رابطه با رشد طبقه متوسط جدید بود که خوانندگان و آفرینندگان این نوع از ادبیات بودند و طعن و طنزهایشان متوجه آن چیزهایی بود که دستگاه به وجود می‌آورد تا بورژوازی دلال را به نوعی گسترش دهد (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۹: ۸۶ و ۸۵). در باب بورژوازی دلال در این کتاب پیشتر نیز سخن به میان آمده است. هنگام بحث از دوره رضاخان چنین می‌گوید: «یک نکته برای ما امروز روشن می‌شود که می‌بینیم بورژوازی دلال از همان آغاز عصر رضاخانی مانیفست ادبی هم صادر می‌کرده‌است» (همان: ۵۶).

قرائنی وجود دارد که به‌وضوح نشان از این دارد که منظور وی از بورژوازی دلال، رؤیایی است. نخست اینکه دوره‌ای که شفیی در پاراگراف اول از آن سخن می‌گوید تنها یک مانیفست ادبی رسمی به خود دیده که آن هم مانیفست شعر حجم بوده‌است. از همین عنوان مانیفست ادبی هم می‌توان به جریان شعر حجم رسید چراکه تنها جریان ادبی معاصر بوده‌است که با عنوان «مانیفست» خود را معرفی کرده‌است و نه با استفاده از عنوان‌های مشابه جریان‌های ادبی دیگر (مانند اعلامیه، بیانیه، مرامنامه و...).

اما در بخشی که شرحی بر دوره رضاخان است، بورژوازی دلال به کسانی چون «تندرکیا» و «هوشنگ ایرانی» برمی‌گردد که بیانیه‌هایی ادبی صادر کرده بودند. اما عبارت «از همان آغاز» و «هم» نشان از این دارد که وی قصد داشته در ضمن صحبت از دوره‌ای دورتر (زمان رضاخان) به دوره معاصر (دهه پنجاه) اشاره کند و باز هم می‌تواند نشان این امر باشد که یکی از مصداق‌های «بورژوازی دلال» رؤیایی است.

در ابتدای کتاب مذکور، وی نظرسنجی جالبی از ۱۲۰ دانشجوی حاضر در کلاس به عمل می‌آورد و بدون نام بردن از هیچ شاعری، از آنها می‌خواهد نام شاعران معاصر مورد علاقه خود را بنویسند. نتیجه این است که نیمایوشیچ و فروغ و احمد شاملو و اخوان به ترتیب با ۹۲ و ۸۷ و ۸۶ و ۸۷ رأی بیشترین آرا را به خود اختصاص می‌دهند و در این میان رؤیایی با ۲ رأی در اواخر فهرست جای دارد. آنچه که اهمیت زیادی دارد، مانوری

است که شفيعی در مقدمه کتاب بر روی نتیجه رأی رؤیایی می‌دهد که به نوعی انتقام‌گیری شباهت دارد. وی به‌جای اشاره به رأی بالای شاعران یادشده، با چنین عباراتی به شرح نتایج می‌پردازد:

«۲ رأی رؤیایی (با سی سال فعالیت ادبی شبانه‌روزی و متجاوز از دویست مصاحبه مطبوعاتی، رادیوتلوویزیونی، داخلی و خارجی و کوشش‌های بین‌المللی و صدور مانیفست‌های آوانگارد) و ۳۳ رأی سپهری (با انزوای عجیب که هیچ‌کس نشانی از او ندارد و در تمام عمرش کسی یک‌بار نه او را دیده و نه صدای او را در شب شعری یا تلویزیونی یا رادیویی شنیده) دلیل قاطعی است بر اینکه هر نوع شعری اگر در راه خود اصیل باشد، خوانندگان خود را خواهد یافت» (شفيعی کدکنی، ۱۳۵۹: ۱۵) و در ادامه می‌آورد: «شاعر خوب نیازی به مصاحبه مطبوعاتی و قر و غمزه‌های ادبی ندارد. تأیید مطبوعات ملاک توفیق حقیقی هیچ شاعری نیست» (همان: ۱۵).

۲-۴- نمونه دوم: محتضران سی‌سی‌یوی مطبوعات

در نمونه دوم شفيعی کدکنی به طور غیرمستقیم به شعر رؤیایی و جریان شعر حجم اشاره می‌کند. وی در چند جا و به فراخور حال، کسانی چون رؤیایی را که در مطبوعات به چاپ شعر و نظر می‌پرداخته و مسؤول بخش ادبی نشریات بوده‌اند، به محتضران سی‌سی‌یوی مطبوعات تشبیه کرده‌است که به زور آمپول مصاحبه و عکس زنده‌اند و آنها را مسؤول سترون کردن شعر جوانان این مملکت می‌داند. به عنوان مثال در مقدمه متنی که در مجله بخارا، ویژه هوشنگ ابتهاج چاپ شده‌است، چنین می‌آورد:

«امروز به‌راحتی می‌توانیم شعر ایرانی قرن بیستم را غربال کنیم و بعد از ریختن پشم و پیلۀ مانیفست‌ها و بیانیه‌ها و مکتب‌ها و ایسم‌هایش از رمانتیسیم تا پست‌مدرنیسم ببینیم در آخر این پاییز شمار جوجه‌ها به چند می‌رسد و دانه‌های درشت قرن بیستم شعر ایرانی کدام‌ها خواهند بود! در این لحظه جای استدلال نیست اما اگر بگوییم:

بهار و ایرج و پروین و شهریار و حمیدی فروغ و نیما، سهراب و بامداد و امید

که اتفاقاً خودش بیتی موزون یا نیمه‌موزون شد کمتر کسی مدعی خلاف آن خواهد بود. این ده تن نمایندگان طراز اول شعر قرن بیستم ایران‌اند در دو شاخه شعر سنتی و مدرن و از جمع رفتگان این راه دراز. اما در میان اکنونیان داوری قدری دشوار است که مدعیان

بسیارند و بی‌شرم و «سی‌سی‌یو»ی مطبوعات این محترضان را با آمپول مصاحبه و عکس و تفضیلات زنده نگاه می‌دارد. اگرچه به قیمت نابودی فرهنگ یک ملت تمام شود. بگذریم» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۲۲).

در ضمن خاطره‌ای از اخوان ثالث در کتاب *حالات و مقامات م. امید می‌آورد*: «یک روز یکی از متشاعرچگان روزنامه‌نشین، از آنها که فقط در سی‌سی‌یوی مطبوعات زنده‌اند، در حق او (اخوان) سخنی گفته بودند و اخوان سخت از آن گفته برآشفته بود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۸۶). نیز در نامه‌ای درمورد احمدشاملو که در ادامه مقاله آورده شده‌است، با الفاظی چون «جانیان کوچک» و «شاعران ناکام» این گروه را که رؤیایی یکی از شاخص‌ترین نمونه‌های آنان است، وصف می‌کند (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۵۲۴-۵۲۵).

نمونه‌های فراوانی از شفاهیات و شنیده‌های شاگردان شفیعی کدکنی درباب این تقابل وجود دارد که نگارنده به علت رعایت امانت و نیز ارجحیت نمونه‌های مکتوب بر شفاهی از آنها چشم‌پوشی کرده‌است.

۵- تحلیل براساس مدل تحلیل گفتمانی لاکلاوموف

براساس نظریه لاکلاوموف، می‌توان مفاهیم گفتمانی را به دو دسته عنصر و بُعد تقسیم کرد. «عناصر نشانه‌هایی هستند که معنای‌شان هنوز تثبیت نشده‌است» (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۹: ۵۹) و گفتمان تلاش می‌کند عناصر را از حالت چندمعنایی به وضعیتی که معنای ثابتی داشته باشند، به بعد تبدیل کند (همان: ۵۹). نیز براساس این نظریه هر گفتمانی تلاش می‌کند با تقلیل معنایی نشانه‌ها، تثبیت معنایی و کاربستی از ابعاد ایجاد کند و البته این امر هیچ‌گاه با توفیق کامل همراه نیست (همان: ۵۹). در تقابل گفتمانی بین شفیعی کدکنی این تقلیل و کاهش معنا (حرکت نشانه‌ها از عنصر به بعد) و واسازی آن (تبدیل ابعاد گفتمانی گفتمان رقیب و تبدیل آن به عناصر و سپس دال‌های شناور) دیده می‌شود. آنچه در ادامه آمده‌است، نمونه‌هایی از این تبدیل‌های گفتمانی است.

۵-۱- مانیفست و معانی آن

مانیفست پس از زمستان ۱۳۴۸ و با انتشار مانیفست شعر حجم و بحث‌های پیرامون آن رسماً وارد فضای گفتمان شعر مدرن ایران شد. اما پس از گذشت پنج دهه از واردشدن

این اصطلاح در گفتمان، «بین منتقدان، صاحب‌نظران و شاعران در زمینه شعر نو فارسی سه تلقی نسبت به مانیفست (که گاه بیانیه نیز گفته شده) به وجود آمد. نخست متونی که معمولاً از دیدگاه‌ها و اصول ادبی و هنری برگرفته و با امضای فرد یا افرادی، تحت عنوان مانیفست، بیانیه یا سایر عناوین مشابه منتشر شده‌اند. دوم متونی که تحت عنوان‌های یادشده پیشین منتشر نشده، لکن به علت محتوای ویژه، به عنوان بیانیه جریانی خاص شناخته شده‌اند. سوم اشعاری که به علت فرم یا محتوای خاص، بیانیه جریانی شعری یا شاعری خاص تلقی شده‌اند» (نک. رعیت حسن‌آبادی، ۱۳۹۴). این تلقی‌های سه‌گانه عمدتاً برگرفته از نظرات و تالیفات شفيعی کدکنی در کتاب *دوار شعر فارسی و کتاب با چراغ و آيينه و تحت تأثیر نفوذ وی است* (نک. همان).

رؤیایی با انتشار بیانیه شعر حجم و وارد کردن اصطلاح مانیفست در گفتمان، سعی داشت که مانیفست‌نویسی را که امری آوانگارد جلوه می‌کرد به نام خود و جریان خود تثبیت کند. براساس نظریه لاکلاوموف، تلاش وی در جهت تثبیت معنای مانیفست در گفتمان شعر معاصر و تبدیل کردن مانیفست از عنصر به بعد در گفتمان بوده‌است. اما انتشار کتاب *دوار شعر فارسی* عملاً حرکتی خلاف نظر رؤیایی بوده‌است. در این کتاب برای مانیفست تلقی‌های جدیدی ارائه می‌شود که به سرعت در جامعه ادبی نفوذ پیدا می‌کند و عملاً اصطلاح مانیفست را به عنصری تبدیل می‌کند که حداقل سه معنا و تلقی در مورد آن ایجاد شده بود. لذا انتشار این کتاب و ایجاد تلقی‌های جدید، باعث شد که سابقه مانیفست‌نویسی حتی به زمان نیما یوشیج هم ارجاع داده شود و انحصار این موضوع از جریان شعر حجم و رؤیایی خارج شود.

۵-۲- تصویر شعری و کتاب *صور خیال* در شعر فارسی

صور خیال در شعر فارسی با عنوان فرعی تحقیق انتقادی در تطور ایماژهای شعر پارسی و سیر نظریه بلاغت در اسلام و ایران اثر محمدرضا شفيعی کدکنی است که به نقد و تحلیل شعر فارسی می‌پردازد. تاریخ انتشار این کتاب بسیار حائز اهمیت است. این کتاب نخستین بار در سال ۱۳۵۰ توسط انتشارات نیل منتشر شد.

«در سرآغاز دهه ۵۰ و به خصوص پس از تبلیغات وسیعی که درباره بیانیه شعر حجم به عمل آمد، «تصویر شعری» به صورت معمایی جلوه کرده بود و معمانویسی‌های

شاعران شعر حجم نیز بیشتر از همیشه به این ابهام نالازم دامن می‌زد. خوشبختانه انتشار کتاب *صور خیال* در شعر فارسی توانست تا حدودی در روشن کردن موضوع کمک کند» (نوری علا، ۱۳۷۳: ۱۲۱). این کتاب دقیقاً زمانی چاپ شد که رؤیایی پس از انتشار مانیفست شعر حجم، فضای گفتمان شعر معاصر را در مورد تصویر شعری غبارآلود و تیره کرده بود و در فضای گفتمانی، «تصویر شعری» دالی شناور بود که معنای واقعی آن نامعلوم شده بود. اما شفיעی کدکنی توانست با توضیحات آکادمیک و دانشگاهی مفصل خود، نه تنها این فضای غبارآلود را بزدايد، بلکه تصویر شعری را به عنصری در گفتمان شعر معاصر تبدیل کند که عملاً حرکتی برخلاف گفتمان شعر حجم و رؤیایی بود.

نمونه‌های ارائه‌شده در قسمت ۴ این مقاله تماماً براساس نظریهٔ لاکلاوموف قابل توضیح است. طرد و واسازی گفتمانی (حذف رؤیایی از شعر معاصر، تمسخر کردن شعر وی براساس نظریهٔ شعر جدولی)، ایجاد زنجیره‌های هم‌ارزی (هم‌ارز کردن مانیفست‌نویسی با بورژوازی، پیوندزدن مانیفست نویسی با پشم و پيله، اصطلاح سازی‌هایی چون محتضران سی‌سی‌یوی مطبوعات و...) از نمونه‌های مهم این تحلیل‌ها هستند. لکن در این مقاله چون اصل بر علت‌یابی است از تحلیل بیشتر این تقابل براساس نظریه خودداری شده‌است.

۶- سؤال و فرضیهٔ تحقیق

حال سؤال اساسی این است که دلیل این تقابل آگاهانه و همیشگی چه بوده‌است؟ و چرا شفיעی کدکنی این‌گونه در طول سالیان متوالی نقد و نظراتش درباب شعر معاصر را به‌گونه‌ای ارائه می‌کند که یکی از مصداق‌های بارزش رؤیایی و جریان شعر حجم است؟ فرضیه در این تحقیق چنین است که (جدا از عوامل شخصی که ممکن است وجود داشته باشد و هیچ‌کس قادر به اثبات آنها نیست) سه عامل اصلی در ایجاد این موضع‌گیری نقش داشته‌است: ۱- تفاوت دیدگاه شفיעی کدکنی با رؤیایی در زمینه‌های زیبایی‌شناسی شعری و هنری؛ ۲- دیدگاه خاص شفיעی کدکنی نسبت به شاعرانی چون رؤیایی و پیروان آنها؛ ۳- تفاوت ایدئولوژیک بین این دو (تعهدمدار و تعهدگریز).

۶-۱- تقابل در رویکرد زیباشناسانه

اولین دلیل این تقابل به تفاوت دیدگاه شفیعی کدکنی و رؤیایی در مسأله‌ای مهم، برمی‌گردد. از نظر شفیعی کدکنی یکی از پارامترها که در ارزشگذاری شعر اثرگذار است «میزان نفوذ در میان جامعه و مردم» و به عبارتی دیگر «گسترده‌گی در جامعه» است. وی در کتاب *دوار شعر فارسی* ضمن ترسیم نموداری، چهار پارامتر را ملاک سنجش شعر می‌داند. چهار پارامتری که در چهار محور، پیرامون ذات هر شاعری قابل‌تصور است، دسته‌بندی شده‌اند: محور صعودی (زیبایی‌های فنی و هنری)، محور عمقی (زمینه انسانی و بشری عواطف)، محور افقی (پشتوانه فرهنگی)، محور افقی دو (گسترده‌گی در جامعه) و طی توضیحاتی مفصل و با نشان دادن نمونه‌های فراوان، به شدت و ضعف هر یک از این ابعاد در شاعران مختلف می‌پردازد (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۹: ۱۸۰-۱۵۰). گرچه وی در این کتاب چهار پارامتر را لحاظ کرده‌است، اما مطالعه دیگر آثار وی نشان می‌دهد که شفیعی کدکنی بر پارامتر «گسترده‌گی در جامعه» و «حافظه جامعه» تأکید فراوان دارد. به عنوان مثال در کتاب *با چراغ و آینه* از اصطلاح «اشعر شعرای خانواده خویش» یاد می‌کند که علی‌اکبر فیاض در حق یکی از شعرای پنجاه سال قبل مشهد نوشته بود و سپس حدس می‌زند که اگر از فیاض در مورد بهار پرسش می‌شد بی‌گمان می‌گفت «اشعر شعرای معاصر ایران است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۲۱). در ادامه این «اشعر شعرای معاصر بودن» را ملاک برتری شاعری می‌داند و اینکه شاعران علاقه داشته‌اند به این لقب مفتخر شوند. در واقع وی این لقب را ملاکی برای قبول شاعر در نظر جامعه مطرح می‌کند. سپس با ادبیاتی طعن‌آلود و گزنده شاعرانی را که شعرشان توفیق قبول در جامعه نیافته‌است، کسانی می‌خواند که «اشعر شعرای خاندان خویش» هم نشده‌اند، تا چه رسد به اشعر شعرای زمان خویش. «من می‌شناسم کسانی را که مجموعه‌های شعر چاپ می‌کنند و در روزنامه‌ها انواع دعوی‌ها را دارند و حتی اشعر شعرای خانواده خود هم نیستند». سپس بر همین اساس «اشعر شعرا بودن یا اشعر شعرای خاندان نبودن»، عنوان می‌کند که بسیاری از شاعران (با همه ددبده و کبکبه‌شان) حتی ارزش این را ندارند که در این کتاب حتی نامشان برده شود. شاعرانی که گرچه هرروز در روزنامه‌ها و مطبوعات اشعارشان دیده می‌شود (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۲۲). در واقع وی در این کتاب

«میزان قبول جامعه» را وسیله‌ای قرار می‌دهد و نام بسیاری از شاعران را بر همین اساس حذف می‌کند.

اما نکته اینجاست که وی در این میان «پارامتر قبول جامعه» را با پارامتر «حافظه جامعه و حافظه تاریخی» در هم می‌آمیزد و تأکید فراوان بر «حافظه مردم» دارد. مثلاً در کتاب مذکور «بر سر زبان بودن شعرها و ترانه‌هایی چون «از خون جوانان وطن لاله دمیده» و «گریه را به مستی بهانه کردم» و... را دلیل موجهی می‌داند که فصولی از کتاب را به شاعر آنها اختصاص دهد (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۰: ۲۳). یا در کتاب *حالات و مقامات م. امید درباب برتری یا بهتری یا شاعرتری اخوان نسبت به شاملو به مرثیه‌هایی که برای این دو سروده شده اشاره می‌کند: «مرثیه‌هایی که پس از مرگ این دو شاعر گفته شده بهترین گواه بر این دعوی است. در میان ده‌ها مرثیه‌ای که برای شاملو چاپ شده یک شعر متوسط هم پیدا نمی‌شود و دیدیم که سطری از این مرثیه‌ها در هیچ حافظه‌ای جا نگرفت اما از میان مرثیه‌هایی که برای اخوان گفته شده است... بعضی سطرهاشان در حافظه دوستداران جدی شعر امروز نفوذ کرده است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۲۳۰).*

ملاحظه می‌شود که در این بند، ملاک برتری شاعری بر شاعری دیگر، به حافظه دوستداران جدی شعر پیوند خورده است. نمونه این تکیه بر حافظه دوستداران شعر را می‌توان در نظرسنجی آماری ابتدای کتاب *دوار شعر فارسی* نیز مشاهده کرد که به آن اشاره شده است. بنابراین اگر شاعری نتوانسته باشد (به هر دلیلی) در حافظه دوستداران شعر (چه دوستدار جدی شعر و چه عوام مردم) ماندگار شود، از نظر وی شاعر موفق نبوده است. تجلی این اندیشه را می‌توان در سرتاسر کتاب *با چراغ و آینه دید* و این همان نکته‌ای است که دقیقاً در تقابل با جهان شعری و اندیشگانی رؤیایی قرار دارد.

«شعر رؤیایی، به‌ویژه آثار متأخر وی، از نظر مخاطب، خواص‌پسند است. به این معنا که افرادی که درگیر دغدغه‌های زبانی و ذهنی وی نشده باشند، به‌ندرت می‌توانند از آن لذت ببرند و حتی ممکن است، شعر از نظر آنها مهمل و بی‌معنی نیز جلوه‌کند. فهم حجم سروده‌های رؤیایی برای آنها بسیار سخت به دست می‌آید. این مدل شعری را می‌توان مخصوص نخبگان جامعه دانست» (رعیت حسن‌آبادی و زهرازاده، ۱۳۹۱: ۲۲). شعر در این سطح به‌جای ارتباط مستقیم با مخاطب عام، به صورت غیرمستقیم در دسترس وی

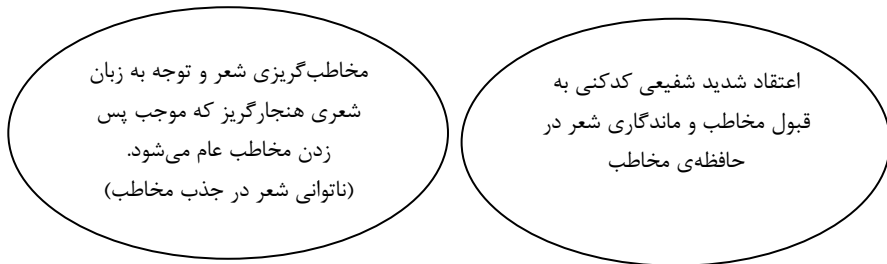
قرار می‌گیرد و در این میان وظیفهٔ نخبگان در این مدل شعری بسیار مهم است. آنها باید جان‌مایه‌های اصلی شعر را به بهترین شکل در اختیار مخاطب عام، مخاطبی که در این قرن بسیار کم‌حوصله و بی‌توجه شده‌است، قرار دهد. البته رؤیایی به عنوان شاعر، خود به این موضوع هم آگاهی و هم اذعان دارد. رؤیایی که اعتقادی شدید به زبان شعر و هنجارشکنی و هنجارگریزی دارد، به‌خوبی آگاه است که شعری که او بدان دل بسته‌است، خطرهایی دارد و یکی از همین خطرات، پس‌زدن شعر توسط جامعه است:

چه بسا در شعرهایم خطر کرده‌ام تا بتوانم در نظام‌های صوتی و عناصر آوایی، در ساختمان دستوری زبان رخنه کنم، و با این رخنه‌های کوچک، گستاخانه عاشقی کرده‌ام، رفتاری تازه با لغت‌هایی نه تازه، که نقشی دیگر و مسکنی دیگر در عبارت‌ها و مصرع‌هایم برای آنها می‌ساخت. از اندیشه‌ای که بر سر یک حرف اضافه مثلاً «از» مصرف کرده‌ام، تا 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. اینها همه آن چیزی را می‌رساند که شما با عنوان «بافت زبانی» از آن نام بردید (رؤیایی، ۱۳۸۴: ۱۸).

«این شعر مخاطب عام ندارد. شاید در دفترهای او شعرهایی هم باشند که بتوانند با جمعیت بیشتری ارتباط برقرار کنند؛ اما متن‌های او به‌گونه‌ای است که کمتر می‌توان رفتن میان جامعه و ورد زبان مردم شدن را برای آن متصور شد. مشخص است او به مخاطب نمی‌اندیشد. او فارغ از مخاطب لذت خویش را از تجربهٔ منحصر به فردش دم‌به‌دم در کام می‌نشاند» (نیک‌نام، ۱۳۸۸: ۷).

«از جیغ بنفش هوشنگ ایرانی در دههٔ ۳۰ خورشیدی تا موج نو احمدرضا احمدی و شعر حجم یدالله رؤیایی در دههٔ ۴۰، آوانگار دیسم شعر امروز تا پیش از انقلاب هر چه دارد رو می‌کند و به دنبال گریز از تراکم معنایی و البته سیاسی حاکم بر فضای ادبی آن سال‌هاست. بدیهی است که به نسبت سطح آگاهی و سواد مخاطبان اندک شعر، این جریان‌ها هرگز مورد توجه قرار نگیرند چراکه فاقد کدها و قرارهایی هستند که مثلاً شعر شاملو، اخوان، فروغ و... را به فرهنگ شعر فارسی متصل می‌کند پس مدل‌های معنایی، زبانی و زیباشناختی این جریان‌ها برای خوانندگان، غریب و بالطبع فاقد جاهت ادبی است» (خواجهات، ۱۳۸۷: ۸).

درواقع شعر رؤیایی (با همه علاقه‌مندی وی به جذب مخاطب) شعری است که در نگاه اول مخاطب را پس‌می‌زند و در جذب مخاطب عام، شعری است ناتوان و این حرف شفیعی کدکنی تا حد زیادی درمورد شعر رؤیایی درست است که نتوانسته‌است حتی بیتی را در اذهان جامعه به یادگار بگذارد. این اولین نقطه تقابل شفیعی کدکنی و رؤیایی است.



نمایه شماره ۱

۶-۲- تالی فاسد داشتن

شفیعی کدکنی در نامه‌ای که در کتاب *با چراغ و آینه* به چاپ رسانده‌است، شاملو را به «سترون کردن دو سه نسل از جوانان این مملکت به علت تکیه بر امری عدمی» و «تالی فاسد داشتن» وصف می‌کند که یکی از مقصران اصلی در ایجاد این تالی فاسد، «روزنامه‌نشینان معاصر» و «ناقدان قلبی مطبوعاتی» می‌داند که این گروه را با وصف «جانیان کوچک» و «شعرای ناکام» وصف می‌کند. وصفی که وی هم درمورد شاملو و پیروانش و هم درمورد روزنامه‌نشینان ادبی ارائه می‌دهد، به‌گونه‌ای است که به‌طور غیرمستقیم کسانی چون رؤیایی را به‌خوبی شامل می‌شود. به علت اهمیت عبارات به صورت کامل نقل شده و بخش‌هایی از متن که به‌طور غیرمستقیم به رؤیایی نیز برمی‌گردد، با خط تیره مشخص شده‌اند و عباراتی که بسیار به رؤیایی نزدیک است با دو خط تیره مشخص شده‌اند.

«شاملو «مختلف‌الاضلاع» است که فقط «ضلع» شعری او را جوان‌ها می‌بینند و باز از «مختلف‌الاضلاع» شعر او هم فقط «ضلع» بی‌وزنی را و این ضلع، چون «امری عدمی»

است دسترسی به آن برای همه آسان است. به همین دلیل هر جوانی با دفترچه‌ای چل‌برگ و با مداد دلش می‌خواهد ا. بامداد شود. چون شاملو وزن را کنار گذاشته‌است پس با کنار گذاشتن وزن می‌توان شاملو شد. سی‌سال است که او، بدون اینکه قصد سوئی داشته باشد، دو سه نسل از جوانان این مملکت را سترون کرده‌است که حتی یک مجموعه درخشان، حتی یک شعر درخشان، حتی یک بند درخشان که خوانندگان جدی شعر بیسندند نتوانسته‌اند بسرایند.

اخوان حرف‌های جرقه‌ای و زودگذری می‌زد که شاید خودش هم متوجه عمق آنها نبود. از جمله می‌گفت: «عزیزجان! این احمد شاملو خودش خوب است ولی «تالی فاسد» دارد» و می‌گفت: «مثل ابن عربی است که خودش به هر حال عارفی است و عارفی بزرگ ولی تالی فاسدش این همه حاشیه‌نویس و مهم‌باف است که تا عصر ما همچنان ادامه دارد. حرف اخوان بسیار حرف درستی است: هم ابن عربی بزرگ است و تالی فاسد دارد هم شاملو در حد یکی از شعرای برجسته نسل خودش بزرگ است و تالی فاسد دارد. آثار سوء این تالی فاسد را به تدریج جامعه ادبی ما احساس می‌کند ولی هنوز مقصر اصلی و یا یکی از مقصرهای اصلی را به‌جا نیاورده‌است. اینکه گفتم یکی از مقصرهای اصلی نظرم بیشتر به ناقدان قلابی و روزنامه‌چی‌های معاصر است، بیشتر اینهایی که صفحات شعر مجلات را اداره می‌کنند. اینها همه‌شان «شعرای ناکام»‌اند. یک وقتی ملک‌الشعراء بهار صفحه شعر «نوبهار ادبی» را اداره می‌کرد و نیما یوشیج جوان، شعر «ای شب» یا مثلاً «افسانه» را در آنجا چاپ می‌کرد. به هر حال، زیر نظر آدمی بود که قصیده دماوندش را و ده‌ها شاهکار دیگرش را همه در حفظ داشتند و همه به مقام شامخ او اعتراف داشتند، حتی دشمنان سیاسی او. در نسل بعد از شهریور، بعدها، «سخن» درآمد، شعرش را هم خانلری خود نظارت می‌کرد. خانلری در آن زمان «عقاب» را نشر داده بود و کمتر خواننده جدی شعری بود که عقاب را یا پاره‌ای از آن را در حفظ نداشته باشد. زیر نظر چنین آدمی توللی و نادریور و مشیری رشد کردند. بعدها، بعد از ۲۸ مرداد، امثال فریدون مشیری، اخوان و شاملو ناظران صفحات شعر مجلات بودند. بالأخره اینها در این سال‌ها مقدار زیادی شعر درخشان از خودشان داشتند. اخوان «زمستان» را گفته بود، مشیری «کوچه» را و شاملو شعر «باغ آینه» را... در سایه نظارت ذوق و سلیقه این‌گونه شاعران، نسل جوان تری از قبیل فروغ و آتشی و خویی و امثال آنها رشد کردند. حالا

صفحه ادبی مجله فلان و مجله بهمان دست کیست؟ دست آدم بدبختی که در تمام عمرش یک سطر شعر نتوانسته است به جامعه تحویل دهد. اصلاً وزن را تشخیص نمی‌دهد. اگر می‌توانست یک عدد «کوچه» بی‌قابلیت، یک عدد «زمستان» بی‌قابلیت، یک عدد «مرگ نازلی» بی‌قابلیت تحویل مردم دهد مسلماً از زیر دست او هم در این سی سال چند شاعر برجسته ظهور می‌کرد. می‌بینی که تنها مقصر شاملو نیست که وزن را حذف کرده و ملاک هنر را - که باید «امری وجودی» باشد و هست - به‌ظاهر تبدیل به «امری عدمی» کرده است؛ در کنار او «این جانیان کوچک» به قول فروغ، این خیرنگاران روزنامه، که آرزوی شاعر شدن دارند و در تمام محافل خود را به عنوان شاعر معرفی می‌کنند متصدیان صفحه شعر مجلات شده‌اند و بسیار طبیعی است که از زیر دست آنها نیما یوشیج و توللی و فروغ و اخوانی ظهور نخواهد کرد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۵۲۵-۵۲۴)

در این عبارات مشخص است که دقیقاً مشکل شفیعی کدکنی با شاعرانی چون رؤیایی چیست. یکی از انتقادهای اساسی بر جریان شعر حجم و به‌ویژه متن مانیفست آن و بسیاری از نظرات رؤیایی درباب شعر حجم، تکیه بر اموری انتزاعی (مانند حجم‌گرایی، اسپاسمنتال، پریدن‌های سه‌بعدی، فراواقعیت و...) است که مانیفست شعر حجم را تا حد زیادی برای جوانان و مخاطب غیر قابل فهم کرده (زرقانی، ۱۳۸۳: ۶۶۵) است و بی‌شباهت به انشای تقلبی که بعضی از بچه‌های امتحانات نهایی حفظ می‌کردند نیست که در آن با تغییر و جابه‌جایی جزئی در برخی کلمات، متن را مناسب عنوان می‌کردند (براهنی، ۱۳۸۰: ۱۵۴۰/۳). در این باره نوشته‌ای از بهزاد خواجهات، یکی از شاعران پس از رؤیایی و هم از کسانی که دارای مدرک دکتری ادبیات است در این زمینه راهگشاست:

یدالله رؤیایی که شاعر خوبی است، می‌خواهد من را برای رسیدن به اتاق شعر خود از دالان مانیفستش عبور دهد و وقتی می‌گویم: خوب! در را باز کن که داخل شوم، می‌گوید که این دالان همانا «دریافت‌های مطلق و فوری و بی‌تسکین‌اند». من می‌گویم: یعنی چه؟ و یدالله ۴۴ سال سکوت کرده و حرفی نمی‌زند. با این حال من بارها بی‌نیاز به این دالان، از هوا و پنجره و زیر زمین به اتاق شعر او سر زده‌ام و اتفاق به دالان او کاریم نیست (خواجهات، ۱۳۹۳).

نگارنده قصد تأیید و رد این مطلب را ندارد، اما مشاهده می‌شود که گرچه رؤیایی خود هدف از نوشتن بیانیه را چنین عنوان می‌کند: «بنابراین می‌توان مانیفست ساخت تا ضابطه‌ای باشد و هر نثر ادبی شعر نشود. اگر چنین پرنسیب‌هایی تثبیت شود، می‌توان

امیدوار بود که غنایی پیش آید که در تاریخ ادبیات کنار غناهای دیگر بنشیند (رؤیایی، ۱۳۵۷: ۷۹-۸۰). اما به زعم بسیاری از اهالی فن، شعر رؤیایی و مانیفست آن حاوی اموری است که به علت عدم وضوح می‌تواند به قول اخوان «تالی فاسد» داشته باشد و به نظر شفیعی کدکنی از آن دست شعرهایی است که هرکس می‌تواند بندی بسراید و به علت عدم وضوح اصول شعر، فکر کند که شعر حجم است و اثراتی بگذارد که موجب عقیم‌شدن نسل شعری ایران شود. به این معنا که هرچند رؤیایی در نظراتش اعتقاد به وجود پرنسیب‌ها و معیارهایی برای تشخیص شعر حجم از سایر جریان‌های شعری است، لکن در عمل می‌بینیم که این پرنسیب‌ها به کلی گویی‌ها و استعاره‌پردازی‌های گیج‌کننده منتهی شده‌است.

از سوی دیگر ویژگی‌هایی که شفیعی کدکنی در قسمت مربوط به مقصران اشاره کرده‌است، بسیار به رؤیایی نزدیک است. اولاً رؤیایی شاعری است که «پس از آمدن به تهران مسؤل شعر یکی از مهم‌ترین جُنک‌های ادبی نیمه اول دهه چهل، یعنی کتاب هفته شد. در جدال شاعران قدیم و جدید، به نمایندگی از نوپردازان تندرو در کنگره‌های بزرگ انجمن کتاب شرکت جست. نخستین و مطرح‌ترین مقالات ادبی را درباره فرم نوشت و منتشر کرد (لنگرودی، ۱۳۸۷: ۶۴۸). در عین حال از شاعرانی است که وزن نیمایی را به طور کامل کنار نمی‌گذارد، به نحوی که در دسته‌بندی شاعران نظم‌گرایی مشکل‌گو قرار گرفته‌است (نوری علاء، ۱۳۴۸: ۳۱۷). لذا مشاهده می‌شود که رؤیایی یکی از مصداق‌های بارز «جانیان کوچکی» است که در این نامه بدانها اشاره کرده‌است و از جمله کسانی است که هم خود تالی فاسد دارند و هم در مطبوعات به گسترش این تالی فاسد کمک می‌کند.

یدالله رؤیایی یکی از شاعرانی است که بنا برانتقادات شفیعی کدکنی، در زمره شاعران تالی فاسد دار قرار گرفته و خود نیز از اهالی مطبوعات گسترش‌دهنده است که موجب سترون شدن نسل شاعران جوان می‌شوند.

انتقاد شفیعی از شاعران «تالی فاسد» دار و مطبوعات گسترش‌دهنده تفکرات این شاعران که موجب سترون شدن نسل شاعران جوان می‌شوند.

۶-۳- تقابل در نگاه ایدئولوژیک (تعهدمحوری و تعهدگریزی)

رؤیایی از جمله کسانی است که به شدت با تعهد در شعر مخالف است. وی در مانیفست شعر حجم می‌آورد: «شعر حجم، از دروغ ایدئولوژی و از حجره تعهد می‌گریزد و اگر مسؤول است، مسؤول کار خویش و درون خویش است؛ انقلابی است و بیدار. و اگر از تعهد می‌گوید، از تعهدی نیست که بر دوش می‌گیرد، بل از تعهدی است که بر دوش می‌گذارد؛ چراکه شعر حجم به دنبال مسؤولیت‌ها و تعهدهای جهت‌داده‌شده نمی‌رود. به درون نبوت می‌دهد تا از ندهای او جهت بگیرد و جهت بدهد. پس این شعر پیش از آنکه متعهد بشود، متعهد می‌کند» (رؤیایی، ۱۳۵۷، ۳۸).

این مانیفست در انتهای دههٔ چهل انتشار یافت (سال ۱۳۴۸)، دهه‌ای که شعر شاعران مدرن آن مبنی بر اندیشیدن به شعر محض و عدم دخالت شعر در موضوعات سیاسی و... در تقابل با جریان «نمادگرایی» مسلط و فراگیر دههٔ سی و نیمهٔ اول دههٔ چهل بود و جریان‌هایی چون موج نو و شعر حجم با این رویکرد شکل گرفته بودند. از طرفی زمانی اندک پس از انتشار آن، بحث شعر متعهد و شعر غیرمتعهد در مجلات و محافل روشنفکری به اوج رسید. نشریات رسمی، عمدتاً عرصهٔ فعالیت هواداران هنر غیرمتعهد، و کانون‌های دانشجویی و دانشگاه‌ها و مدارس عالی، محل فعالیت هواداران هنر متعهد و سخنرانی هنرمندان در دفاع از شعر متعهد شده بود (لنگرودی، ۱۳۷۷: ۱۲۷).

لذا طبیعی بود که در چنین فضایی، از جمله مدافعان شعر غیرمتعهد یدالله رؤیایی باشد که علاوه بر تأکید در مانیفست، مقالات متعددی در این باب نوشته‌است که از آن جمله می‌توان به مقالهٔ «عبور از شعر حجم» در دیماه ۱۳۴۹ (حدود یکسال پس از چاپ مانیفست) اشاره کرد که در بررسی کتاب به چاپ رسید (همان: ۱۲۷) که بلافاصله با سخنرانی نعمت میرزازاده (م. آزر) در بهمن ماه ۱۳۴۹ تحت عنوان «شعر مقاومت، شعر تسلیم» به نوعی پاسخ داده شد. در همین دوران و پس از واقعهٔ سیاهکل بود که از سوی گروهی از شاعران، شعر از بحث تعهدمندی فراتر رفته و در قالب سلاخی معرفی شد که منجر به جریان شعر چریکی در ایران شد.

در همین بحبوحهٔ شعر متعهد و غیرمتعهد، کتاب در کوچه‌باغ‌های نیشابور شفیعی کدکنی، به دلیل زبان روان، صریح و صحیح و نیز موزون (که هم از لحاظ زبانی و شعری

و هم از لحاظ محتوایی) با جریان موج نو و حجم، تضاد داشت، مورد استقبال جامعه قرار گرفت. به این ترتیب وی نماینده شعر متعهد، در مقابل جریانی قرار گرفت که یدالله رؤیایی یکی از نظریه پردازان و حامیان آن بود. این تقابل یکی دیگر از دلایلی است که شفיעی کدکنی را همواره در مقابل جریان شعر حجم قرار داده است.

علی حسین پور در مقاله «شعر موج نو و شعر حجم گرای معاصر فارسی»، ادعایی کرده که برای آن دلیلی نیاورده است اما در این قسمت اشاره بدان خالی از فایده نیست. وی جریان شعر غیرمتعهد ایران (موج نو و شعر حجم) را همسو با جریان فعالیت‌های رژیم پهلوی جهت غربی کردن جامعه و رژیم را داعیه دار گسترش اشعار غیرمتعهد می‌داند که شاعران متعهد نیز سعی می‌کردند از فضای دانشگاه‌ها و نشریات و شب‌نامه‌ها و اطلاعیه‌ها (مجامع غیررسمی) به پخش اشعار و نظرات خود و به تبع آن تقابل با حکومت بپردازند (نک. حسین پور، ۱۳۸۲).

۷- نظرات رؤیایی در باب شفיעی کدکنی

در پایان ذکر این نکته ضرورت دارد که دیدگاه‌های شفיעی کدکنی در باب شعر و شاعران معاصر، هیچ‌گاه از سوی شاعران دیگر بی‌پاسخ نبوده است و این‌گونه نبوده است که شاعران مورد هجوم وی، بزرگوارانه نقدهای وی را به جان خریده و از کنار آن بگذرند. اینان نیز با لحنی مشابه و با ادبیاتی استعاری سعی در پاسخ‌گویی داشته‌اند. از نظرات کسانی که شفיעی کدکنی را شاعر ندانسته‌اند، گرفته تا کسانی که وی را به محافظه‌کاری در شعر و ادبیات محکوم کرده‌اند. رؤیایی نیز از این قاعده مستثنی نیست. وی در مقالات متعدد خود و در آثار مکتوب و شفاهی خود، با عبارات متعدد، جریان شعری شفיעی کدکنی را به چالش کشیده و بر آن تاخته است. نیاوردن نمونه‌هایی از این دست، تنها به این دلیل است که در این پژوهش تأکید بر تحلیل گفتمان شفיעی کدکنی بوده است و تحلیل رفتارهای گفتمان مقابل مطمح نظر نبود. چراکه آن خود نیاز به پژوهشی مستقل دارد.

۸- نتیجه‌گیری

جدا از عوامل و زمینه‌های شخصی که ممکن است وجود داشته باشد و هیچ‌کس قادر به اثبات آنها نیست، براساس آنچه در این مقاله آورده شد، سه عامل اصلی در ایجاد

موضع‌گیری تهاجمی شفیعی کدکنی نسبت به رؤیایی و تقابل گفتمانی شفیعی کدکنی و رؤیایی نقش داشته‌است: ۱- تفاوت دیدگاه شفیعی کدکنی با رؤیایی در زمینه‌های زیبایی‌شناسی شعری و هنری؛ ۲- دیدگاه خاص شفیعی کدکنی نسبت به شاعرانی چون رؤیایی و پیروان آنها و بحث تالی فاسد داشتن شاعرانی چون رؤیایی که شفیعی کدکنی بدان اعتقاد راسخ داشته و دارد؛ ۳- تفاوت ایدئولوژیک بین این دو به‌ویژه در بحث تعهد شعری و وجود تعریف متفاوت از تعهد. رؤیایی به تعهد درونی اثر هنری و شعر. رؤیایی بار شدن هرگونه تعهد ضمنی و بیرونی بر شعر را رد می‌کند در حالی که شفیعی کدکنی خود اساساً شاعری تعهدمحور است که تعهدهای اجتماعی و سیاسی را در شعر می‌پسندد و شعری را نیکو می‌داند که از نفوذ اجتماعی برخوردار باشد.

منابع

- انجمن شاعران ایران (۱۳۹۱)، *هزار نامه به شفیعی کدکنی*، به آدرس
<http://poetry.ir/?sn=news&pt=full&lang=&id=name>
 براهنی، رضا (۱۳۸۰)، *طلا در مس (در شعر و شاعری)*، جلد ۳، تهران: زریاب.
 بهرام‌پور، شعبانعلی (۱۳۷۹)، *مقدمه مترجم در: فرکلاف، نورمن؛ تحلیل انتقادی گفتمان، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.*
 حسین‌پور، علی (۱۳۸۲)، «شعر «موج نو» و شعر «حجم‌گرای» معاصر فارسی»، *نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز*، شماره ۱۸۸، صص ۱۸۰-۱۵۷.
 خواجهات، بهزاد (۱۳۸۷)، *روزنامه کارگزاران، ویژه تجدید چاپ هفتادسنگ قبر، شماره ۶۳۹*، یکشنبه ۲۶ آبان، برگرفته از آدرس زیر:
http://royai.malakut.org/archives/11/2008/post_112.html
 _____ (۱۳۹۳)، «استرداد فاصله‌های واقعیت تا ماوراء؛ درباره شعر حجم و رؤیاییسم»، *ماهنامه تجربه*، شماره ۲۸، اردیبهشت، برگرفته از آدرس زیر:
https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=300326596799264&id=28423121741945&substory_index=0
 رعیت حسن‌آبادی، علیرضا و زهرازاده، محمدعلی (۱۳۹۱)، «بینامتنیت و شعر حجم»، در کتاب *هفتادسنگ قبر، اثر یدالله رؤیایی*، مشهد: ثابت قدم.
 _____ (۱۳۹۴)، «مانیفست و تلقی از آن در گفتمان شعر مدرن و پست‌مدرن فارسی»، *فصلنامه نقدادبی*، دوره ۸، شماره ۳۱، صص ۶۰-۴۱.

رؤیایی، یدالله (۱۳۵۷)، *از سکوی سرخ؛ مجموعه مصاحبه‌ها، به کوشش غلامرضا همراز، تهران: مروارید.*

_____ (۱۳۸۴)، *گزینۀ اشعار، تهران: مروارید.*

زرقانی، سیدمهدی (۱۳۸۳)، *چشم‌انداز شعر معاصر ایران، تهران: ثالث.*

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۵۹)، *ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت، تهران: توس.*

_____ (۱۳۸۶)، «در غربال کردن شعر قرن بیستم»، *بخارا، شماره ۶۰، فروردین و*

اردیبهشت، صص ۲۲-۲۴.

_____ (۱۳۹۰)، *با چراغ و آینه. در جستجوی ریشه‌های تحول شعر معاصر ایران،*

تهران: سخن.

_____ (۱۳۹۱)، *حالات و مقامات م. امید، تهران: سخن.*

لنگرودی، شمس (۱۳۷۷)، *تاریخ تحلیلی شعر نو، جلد چهارم، تهران: مرکز.*

_____ (۱۳۸۷)، *تاریخ تحلیلی شعر نو، جلد دوم، تهران: مرکز.*

فاطمی، سیدحسین و عمارتی مقدم، داوود (۱۳۸۹)، «شعر حجم و کوبیسم؛ بازخوانی مبانی نظری

شعر حجم براساس زیبایی‌شناسی کوبیسم»، *فصلنامه نقد ادبی، شماره ۹، صص ۴۸-۲۹.*

ون‌دایک، تئون ای (۱۳۸۲)، *مطالعاتی در تحلیل گفتمان، ترجمۀ تزا میرفخرایی و دیگران،*

تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

نوری علاء، اسماعیل (۱۳۴۸)، *صور و اسباب در شعر معاصر، تهران: بامداد.*

_____ (۱۳۷۳)، *تئوری شعر؛ از شعر نو تا شعر عشق، لندن: غزال.*

نیکنام، لادن (۱۳۸۸)، *نقدی بر مجموعه «در جستجوی آن لغت تنها»، روزنامه اعتماد،*

شماره ۲۰۴۱، برگرفته از صفحه شخصی روایی به آدرس زیر:

<http://www.royaee.malakut.org/>

یورگنسن، ماریان و فیلیپس، لوئیز (۱۳۸۹)، *نظریه و روش در تحلیل گفتمان، ترجمۀ هادی*

جلیلی، تهران: نی.