نیما یوشیج و هوشنگ ایرانی دو نوگرای موازی

ادریس بختیاری

اشاره

داستان نوگرایی ادبی در ایران و افغانستان باهم ربط و نسبت وثیق دارد. این حرکت از دو جریان هم‌نام و هم‌زمان «مشروطه‌خواهی» در این دو کشور آغاز شده و تا امروز با اوج و فرودهایی به پیش رفته است. ادبیات معاصر فارسی امروز، در مجموع برآیند تلاش‌های نوجویانه‌ای است که پیشینیان ما برای به دست آوردن آن، جدوجهد بلیغ کردند و تاوان‌های بسیاری هم پرداختند. هرچه بود و نبود برآیند آن تلاش‌ها امروزه سطوح مختلف فکر و فرهنگ ما را از جمله در حوزهٔ شعر فرا گرفته است.

شاهدیم که در مجامع نقد ادبی امروز از جریان‌هایی نیمایی و پسانیمایی بسیار سخن می‌رود، اما اغلب شناخت کافی وجود ندارد. ادبیات معاصر در نظر دارد در شماره‌های آتی خود به جریان‌های مختلف شعری فارسی در سالیان اخیر خصوصاً از منظر تکنیکی به صورت خلاصه بپردازد. نقد و نظر شما به غنامندی این سلسله مباحث کمک می‌کند.

ادارهٔ فصلنامهٔ ادبیات معاصر

بنیاد اندیشه

«ققنوس» نیما به عنوان اولین اثر نیمایی او در ۱۳۱۶ش. نوشته شده و «بنفش تند بر خاکستری» به عنوان اولین مجموعه شعر منثور هوشنگ ایرانی در ۱۳۳۰ش. اما شعر هوشنگ ایرانی، به دنبالهٔ شعر نیما نیست و خود اساساً شعر دیگری‌ست به شمول نوگرایی دیگرش.

آن‌چه از شعر «نو» می‌شناسیم، می‌تواند هم بر قالب نیمایی اطلاق شود و هم قالب‌های پسانیمایی نظیر سپید، حجم، موج نو، طرح، گفتار و آزاد.

در آغاز باید گفت: شعر نو گونه‌ای از شعر نوگرا و تعبیری در برابر شعر کهن، موزون و کلاسیک فارسی است. از آن‌جا که در وزن عروضی و قالب از شعر موزون، مقفی و کهن سنتی پیروی نمی‌کند، این نوع شعر را شعر نو می‌نامند. گویی عنوان «نو» به عنوان پسوند به نام قوالب نیمایی و پسانیمایی اضافه شده است. نکتهٔ دیگر این‌که، تعبیر نو، در مقالات و تحقیقات ادبی و نیز گفتمان شاعران چند دههٔ اخیر، برای جریان غالبی از غزل هم به کار می‌رود. بی‌جهت نیست که عده‌ای معتقدند غزل نیز تحت تأثیر شعر نو و قالب‌های نو بوده است و یا لااقل هم‌زمان با پیدایش قالب نیمایی و دیگر قالب‌های نو، غزل و غزل‌نویسان با حفظ سنت ردیف و قافیه و وزن، بسیاری دیگر از بایسته‌های شعر نو را در شعرشان رعایت کرده‌اند و اگر این‌گونه نبود، هرگز نمی‌شد تعبیر غزل نو را برای این نوع شعر و شاعران به کار برد.

نیما آغازگر شعر نیمایی نیست. نقش او همانند نقش رودکی در شعر کهن یا کلاسیک است. رودکی اولین شعر را نگفت؛ اما بر خرابه‌های تجربه‌های شعری پراکندهٔ قبلی، بنای تازه ساخت و نیما نیز کمی بعد و هم‌زمان با شاعران نوجوی دیگر، تلاش‌های پراکنده را متمرکز کرده و با ارائهٔ یک نوع مانیفست ادبی، جریان شعر نو یا در این مقطع نیمایی را رهبری کرد.

نگارنده تأکید دارد که شعر هوشنگ ایرانی سوای این جریان‌هاست. به گفته‌ای؛ قبل از ۲۸ مرداد ۳۲، شاعران «نوپرداز»ـ به اصطلاح آن روزـ یک مشت جوان آس‌وپاس جویای نام بودند که شاگردان پیرمرد مازندرانی خل‌وضعی با اسم عوضی «نیما یوشیج» محسوب می‌شدند و در میزان سواد ادبی و صلاحیت و حرمت اجتماعی‌شان جای حرف بود. چند سال بعد از ۲۸ مرداد این‌ها نمایندگان وجدان اجتماعی بودند، یا سخنگویان شکست و اعتراض بودند.

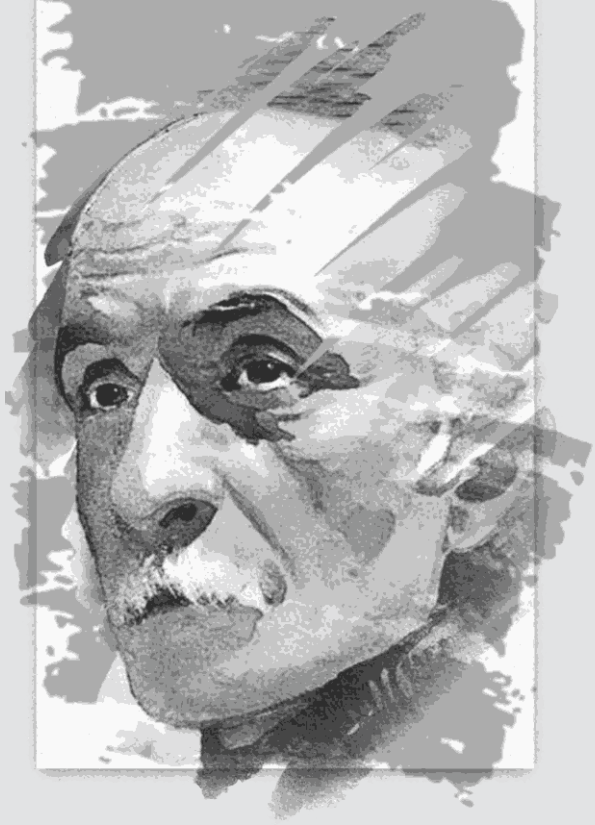
چه به تمسخر و چه با جدیت، باید گفت: شعر نیمایی، قالبی از شعر معاصر فارسی است که از نخستین نمونه‌های شعر نو در ادبیات فارسی بوده و برآمده از مانیفست و نظریهٔ ادبی نیما یوشیج شاعر معاصر ایرانی است. در واقع، این‌گونه نبود که بر همه‌جا دعوای «نیمایی» و «خانلری» حاکم باشد و همهٔ معاصران نیما یوشیج را لعن و نفرین و هجو کنند، بلکه بسیاری کسان، حتا پیش از نیما به جرگهٔ نوپردازی پیوسته بودند و داشتند می‌پیوستند و اهل دانشکدهٔ ادبیات کسانی نظیر دکتر یوسفی و محمدرضا شفیعی کدکنی از منظر تئوریک از جریان نو شعر دفاع کردند و شاعرانی نظیر هوشنگ ابتهاج ملموس و غیرملموس روش نیما را ستودند. این‌ها سوای کسانی بودند که هم‌چون نیما، نیمایی نوشته یا به تبع نیما شروع به نیمایی‌نویسی کردند: نظیر اسماعیل شاهرودی، مهدی اخوان ثالث، فروغ فرخزاد و تا مقطعی احمد شاملو.

برخلاف تصور عموم، تحولی که نیما انجام داد تنها به فرم و شکل و قالب محدود نیست. یا لااقل بگوییم: تحولی که نیما می‌خواست به این تغییر فیزیکی در قالب شعر محدود نمی‌شد. (در بدبینانه‌ترین حالت چه‌بسا در اول، تغییر محتوا مدنظر شاعر نبوده و این خود قالب نیمایی بوده که پس از نگارش، پیشنهادها و ضرورت‌های تغییر محتوایی را، ناخودآگاه، به همراه آورده.)

یک نگاه هم این است که تلاش نیما یوشیج برای تغییر دیدگاه سنتی شعر فارسی بود که می‌تواند در این‌جا «محتوا» منظور باشد و این تغییر محتوا را ناگزیر از تغییر فرم و آزادی قالب می‌دانست؛ یعنی در ذهن نیما، تغییر محتوا بر تغییر فرم و شکل، مقدم بوده و با فکر کردن به این، ناگزیر پای تغییر فرم هم به میان کشیده شده است. آزادی‌ای که نیما در فرم و محتوا ایجاد کرد، در کار شاعران بعد از وی، مانند احمد شاملو، مهدی اخوان ثالث، فروغ فرخزاد و منوچهر آتشی به نقطه‌های اوج شعر معاصر ایران رسید. با این حال، نیما شعر خود را از لحاظ نگرش به جهان و محتوای کار پیشروتر و تازه‌تر از کار شاعران بعدی مانند شاملو به‌شمار می‌آورد. اما خواهیم گفت که هوشنگ ایرانی نه‌تنها این ادعا را نپذیرفت، که حتا و البته به درست، خود را نوگراتر از نیما دانست.

به اعتقاد من، با انتشار شعر ققنوس و نه افسانه، در ۱۳۱۶ش. به عنوان اولین شعر اساساً نیمایی، نیما مانیفست شعر نو را مطرح کرد که تفاوت شکلی با شعر سنتی، کهن یا کلاسیک ایران داشت.

تفاوت نیما با سه‌ـ چهار تن نیمایی‌نویس پیش و هم‌زمان با خود در این بود که در آن بزنگاه تاریخ ادبیات معاصر، عواقب نوگرایی را به جان خرید و مهم‌تر این‌که نظریه‌هایی برای سلوک نو ادبی خود نوشت. به طور مثال: او شعرهایش را لخت‌وعور منتشر نکرد و مقدمه و توضیحات برای فرزندان تازه متولدشده‌اش نوشت و مختصات ادبی و تئوریک شعرش را برشمرد. مهم این‌که جریان محافظه‌کار نوگرای بعد او، برای فحش کمتر خوردن از جریان سنتی شعر، بیشتر پی شعر و تئوری نیما را گرفتند تا هوشنگ ایرانی. شاید تقدم دهـ پانزده سالهٔ



یک نگاه هم این است که تلاش نیما یوشیج برای تغییر دیدگاه سنتی شعر فارسی بود که می‌تواند در این‌جا «محتوا» منظور باشد و این تغییر محتوا را ناگزیر از تغییر فرم و آزادی قالب می‌دانست؛ یعنی در ذهن نیما، تغییر محتوا بر تغییر فرم و شکل، مقدم بوده و با فکر کردن به این، ناگزیر پای تغییر فرم هم به میان کشیده شده است. آزادی‌ای که نیما در فرم و محتوا ایجاد کرد، در کار شاعران بعد از وی، مانند احمد شاملو، مهدی اخوان ثالث، فروغ فرخزاد و منوچهر آتشی به نقطه‌های اوج شعر معاصر ایران رسید. با این حال، نیما شعر خود را از لحاظ نگرش به جهان و محتوای کار پیشروتر و تازه‌تر از کار شاعران بعدی مانند شاملو به‌شمار می‌آورد.

نیما و نیز تداوم کارش هم بر رهرو جمع کردنش تأثیر داشت. او مثلاً در مورد افسانه که قبل‌تر از ققنوس بود و هنوز نیمایی نبود، نوشت:

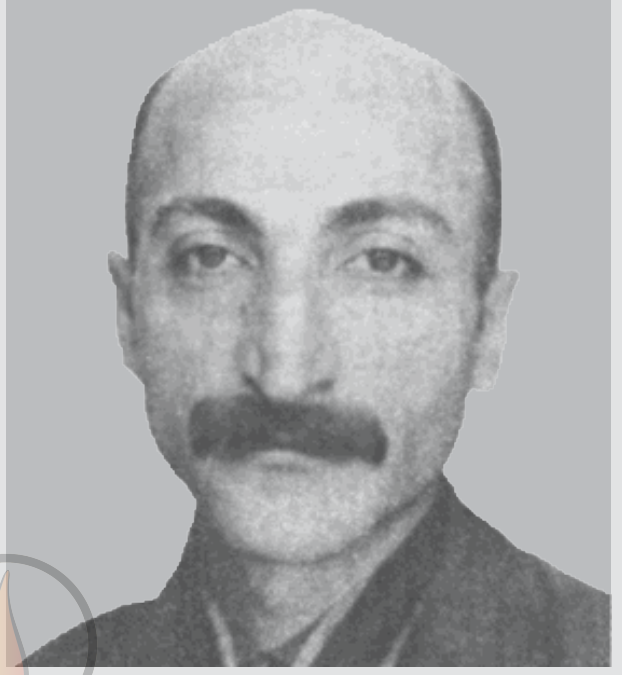
نوع تغزل آزاد که شاعر در آن به گونه‌ای عرفان زمینی دست پیدا کرده است. منظومه‌ای بلند و موزون که در آن، مشکل قافیه پس از هر چهار مصراع با یک مصراع آزاد حل شده است. توجه شاعر به واقعیت‌های ملموس و در عین حال نگرش عاطفی و شاعرانهٔ او به اشیاء. فرق نگاه شاعر با شاعران گذشته و تازگی و دور بودن آن از تقلید، نزدیکی آن، در پرتو شکل بیان محاوره‌ای، به ادبیات نمایشی (دراماتیک)، سیر آزاد تخیل شاعر در آن، بیان سرگذشت بی‌دلی‌ها و ناکامی‌های خود شاعر که به طرز لطیفی با سرنوشت جامعه و روزگار او پیوند یافته است.

برخی معتقدند: روح غنایی و سیال افسانه و کش‌وقوس‌های داستانی و دراماتیک این شعر و دیگر شعرهای روایی نیما به عنوان یک سرآغاز مهم ادب فارسی، منتقد را بر آن می‌دارد که بر روی هم بیش از هر چیز تأثیر نظامی را بر کردار و اندیشهٔ نیما به نظر آورد.

این نگاه نمی‌تواند کاملاً درست باشد چرا که «روایت»مندی و پناه بردن به داستان در ادبیات معاصر، بیش از آن‌که متأثر از منظومه‌های روایی نظامی، فردوسی و دیگر شاعران داستان‌پرداز کهن باشد، متأثر از روح زمانه است و به نوعی به همان پیشنهاد یا ضرورت تغییر محتوایی در شعر نو یا نیمایی برمی‌گردد. شعر نو، بیش از آن که تلاش کند از قافیه و ردیف فرار کند، سعی داشت شعر را از ماوراء و آسمان‌ها به زمین بیاورد و امر عینی را جایگزین امر ذهنی کند و بازتاب تجربه‌های زیستی و بودن در زمانهٔ شاعر را جایگزین عناصر ناملموس قبلی کند یا عناصر ملموسی که دیگر در دوروبر شاعر وجود ندارند؛ نظیر عناصر میخانه‌ای، خانقاهی، عرفانی و عشق‌های دست‌نیافتنی دنیای شعر قدیم. طبیعی است هرگاه شعر، بازتاب تجربهٔ زیستی شاعر باشد، برساختهٔ وقایع پیرامونی شاعر خواهد بود و در یک سیر زمان خطی و در یک مکان عینی و ملموس رخ خواهد داد و همین‌طور، «روایت» و روایت‌مندی را در شعر می‌سازد. پس نیازی نیست، روایت‌مندی نیما را و مهمتر از او اخوان ثالث را به مصادرهٔ یک اصل کلی و مطلق، به نظامی، فردوسی و دیگران نسبت دهیم. نکتهٔ مهم دیگر این‌که شفیعی کدکنی در «با چراغ و آینه» که مهم‌ترین اثر تحقیقی او راجع به جریان شعر نو است، به تأکید و بارها در مقدمهٔ کتاب و در لابه‌لای مباحثش می‌گوید: همهٔ نوآوری‌های ادبی ما از تاریخ مشروطهٔ ایران به بعد (چه نو و چه کلاسیک) متأثر از شعر معاصر جهان است که با تماس شاعران معاصر ایران با آن‌ها و شعر آن‌ها (از راه مسافرت و ترجمه) رخ داده است. چه‌بسا درست باشد که می‌گویند: تحولات اجتماعی نظیر انقلاب مشروطیت با انقلاب فرانسه مشابهت داشت و قادر بود فضای تازه‌ای ایجاد کند که مسیر ادبیات را تغییر دهد. از این منظر، می‌شود شاعران ایران با شاعران و نویسندگان اروپای معاصر قابل مقایسه باشند.

با قبول نظرگاه شفیعی کدکنی این را می‌شود افزود که اصولاً ادبیات جهان بر خلاف ایران، یک پایش در داستان و رمان است و دوم این‌که شعر آن‌ها هم اصولاً بر تخیل بر محور عمودی شعر استوار است و نه چون شعر کلاسیک فارسی بر محور افقی و مفردات و تک‌بیت‌ها.

تفاوت نیما و هوشنگ ایرانی در آغاز نوگرایی‌شان این است که نیما کمی بعد از سه چهار تن دیگر شروع به نیمایی‌نویسی کرد؛ اما هوشنگ ایرانی خود نخست‌زاده بود و شاید دلیلش آشنایی او به زبان‌های اروپایی و حضورش در عنفوان جوانی در اروپا خصوصاً فرانسه و اسپانیا باشد. به تأکید خواهیم گفت که ایرانی، مستقل از هر شاعر هم‌زمان ایرانی‌اش، نوگرایی‌اش را در قالب شعر منثور شروع کرد.



با قبول این، می‌شود گفت مثلاً شعر اروپا از نظر ماهیت، داستان و روایتمندی را در ذات خود دارد؛ چه در قدیمش و چه در روزگار معاصرش. اگر شعر معاصر ما و به خصوص شعر نوی ما متأثر از شعر جهان و به ویژه اروپا است، چرا دور از ذهن باشد که بگوییم در روایتمندی هم متأثر از شعر آن‌ها است؟ برخی شعرهای نیما ذهن را به ویژگی‌های شعر «سرزمین بی‌حاصل»، منظومهٔ مشهور تی.اس. الیوت، شاعر و منتقد انگلیسی منتقل می‌کند که اتفاقاً سرایندهٔ آن در نقطهٔ دیگری از جهان سرگرم آفرینش مهم‌ترین منظومهٔ نوین در زبان انگلیسی بوده است. او در اروپا، والت ویتمن در امریکا و عده‌ای در روسیه و دیگرانی در دیگر جاها. و مهم این‌که هوشنگ ایرانی بی‌واسطه‌تر از نیما با شعر اروپا و مهم‌تر از این با فرهنگ اروپا آشنا شد، با این تفاوت که روایت جایش را به نوعی بی‌زمانی شعر نو عرفانی داد.

در تحلیل انقلاب‌های سیاسی- اجتماعی و تاریخی، عناصری را به عنوان زمینه‌های فکری انقلاب در نظر می‌گیرند که به آن، تدارکات ایدئولوژی انقلاب هم می‌گویند. علاوه بر پیدایش زمینه‌های محیطی و فکری انقلاب، خود «نخست»زاده‌های انقلاب و «نخستین»ها، عامل مؤثری در ایجاد یک جریانند و بعد از این نخست‌زاده‌ها و به تعبیری «قربانیان» نخست است که تحول و انقلابی در شکل یک جریان بروز می‌کند. بر اساس شواهد تاریخی، یکی از این نخست‌زاده‌ها شاعری است به اسم «صدرالدین عینی» که به باور منابع تاریخ ادبیات، از مدافعان زبان فارسی در مرزهای شوروی سابق بود. یکی از نخستین سرایندگان شعر نو فارسی هم اوست. در واقع، پنج سال پیش از آن‌که نیما «افسانه» را بسراید، عینی در وزنی نزدیک به همان وزن (مصراع نخستِ هر بیت: فاعلن فاعلن فاعلن فع، یعنی همان وزن «افسانه»؛ مصراع دوم هر بیت؛ فاعلن فاعلن فاعلن) شعری سروده بود به نام «مارشِ حریت».

مارش حریت

ای ستمدیدگان، ای اسیران!
وقت آزادیِ ما رسید
مژدگانی دهید، ای فقیران!
در جهان صبحِ شادی دمید...
هر ستمگارِ دون، خرّم و شاد
سال‌ها جام عشرت چشید
در شب تیرهٔ جور و بیداد
هر ستمدیده محنت کشید...

علاوه بر او، از ابوالقاسم لاهوتی و تقی رفعت نیز به عنوان شاعرانی یاد می‌شود که پیش از نیما دست به سرایش شعر نو زده‌اند. برخی از تاریخ‌نگاران ادبی می‌گویند: «نخستین شعر نو را در ایران، ابوالقاسم لاهوتی در سال ۱۲۸۸ خورشیدی سروده است. هرچند بسیاری این صفت را به تقی رفعت نسبت می‌دهند.»

تفاوت نیما و هوشنگ ایرانی در آغاز نوگرایی‌شان این است که نیما کمی بعد از سه چهار تن دیگر شروع به نیمایی‌نویسی کرد؛ اما هوشنگ ایرانی خود نخست‌زاده بود و شاید دلیلش آشنایی او به زبان‌های اروپایی و حضورش در عنفوان جوانی در اروپا خصوصاً فرانسه و اسپانیا باشد. به تأکید خواهیم گفت که ایرانی، مستقل از هر شاعر هم‌زمان ایرانی‌اش، نوگرایی‌اش را در قالب شعر منثور شروع کرد.

دیگر این‌که نیما و پسانیمایی‌ها یک «غلط» تئوریک در مواجهه با شعر سنتی داشتند که هوشنگ ایرانی آن خطا را نداشت. نیما خود را زمانی نو و در ادامهٔ زمانی کهنه می‌دانست. اما هوشنگ ایرانی زمان کهنه را زمان تمام‌شده و خود را در یک نوع از آخرالزمان شعر می‌دید که از این جهت از شعر قدیم و شاعران هم‌زمانش توشه برنداشت و چشم بر آن زمان و زبان بست و زمان و زبان دیگر استخدام کرد. شعر او نتوانست اخوان و شاملو بپرورد؛ اما توانست سپهری و رؤیایی و احمدرضا احمدی را پدری کند. در ادامهٔ دعوای نیمایی و خانلری که تا امروز ادامه دارد و آن، تصور این است که قالب‌های نو، شکل تکامل‌یافتهٔ قالب‌های سنتی‌اند. این نگاه، به زبان و اسم‌گذاری ما بر قالب‌ها سایه انداخته و پسوند «کهنه»، «سنتی»، «نو» و «مدرن» گاهی معنای غلطی در ذهن اهل ادبیات و حتا خواص تداعی کرده. جامعهٔ امروز می‌تواند، شکل تکامل‌یافتهٔ جامعهٔ مثلاً پانصد سال پیش باشد، اما ادبیات (لزوماً) از این قاعده پیروی نمی‌کند. پس قالب نیمایی نمی‌تواند شکل تکامل‌یافتهٔ دوره‌های ادبی قبل از خودش، صفویه تا قاجاریه و حتا مشروطه، باشد؛ حتا اگر وقایع تاریخی و محیطی این دوره‌های تاریخی، ادبیات را از خود متأثر کرده باشند. در واقع، قالب‌های نو، فقط قالب‌های نو هستند. قالب‌هایی در عرض قالب‌های دیگر و صرفاً تقدم زمانی قالب‌های سنتی باعث شده تعبیر کهن، قدیمی و سنتی را برای‌شان به کار ببریم. برای همین است که به رغم قوت و کمیت ملموس جریان شعر نو پس از نیما، هنوز غزل، رباعی و مثنوی و حتا مسمط نوشته می‌شود. اگر این قالب‌ها هم‌چون دیگر عناصر جامعه نسبت به عناصر مشابه چندقرن پیش، کهنه تلقی می‌شدند و روزگار مصرف‌شان تمام شده بود، حالا کسی در قالب‌های کلاسیک شعر نمی‌گفت و غمگینانه است که لحظه‌ای تصور کنی شاعرانی نظیر هوشنگ ابتهاج، سیمین بهبهانی، فریدون مشیری و حسین منزوی، وجود نمی‌داشتند.

نیما و بعد او کسانی نظیر شاملو شروع کردند که در نظرگاه‌های خود، قالب‌های سنتی را در برابر حرف‌های نو و محیط نو، عجوزه و پیر و ازپاافتاده، خطاب کنند و عجیب این‌که در مثال‌های‌شان برای ناکارآمدی شعر سنتی به مثال‌ها و بیت‌های مبتذلی از شاعران زمان خود ارجاع می‌دادند. (به برخی مصاحبه‌های شاملو آن‌جا که دربارهٔ قالب‌های سنتی صحبت می‌کند، رجوع کنید). این‌ها غافل از این بودند که قالب‌های سنتی نیز می‌توانستند محتوای نو داشته باشند، یا حتا با حفظ قواعد مثلاً غزل یا رباعی، حرفی از عینیات و زیست امروزی بزنند.

می‌گویند نیما در ابتدای شاعری خود از شعر کهن فارسی نفرت داشت؛ اما به نظر، کم‌کم این نگاه را تعدیل کرد و شاید دلیلش سرایش آن نوغزل‌هایی باشد که امروزه پدر غزل‌های نو قلمداد می‌شود و شاید نیما هم آن جهان محتوایی نو را در این غزل‌ها هم‌چون نیمایی‌ها می‌دیده یا در درونش لمس می‌کرده. برای همین پس از آن کدورت‌ها و دهن‌کجی‌ها گفت:

از تمام ادبیات گذشتهٔ قدیمی نفرت غریبی داشتم... اکنون می‌دانم که این نقصانی بود.

و در جای دیگری نوشت:

من خودم یکی از طرفداران پابرجای ادبیات قدیم فارسی و عربی هستم.

و نیز در جایی از نیما خواندم که گذشتگان که منظورش شاعران پیش از خود است، به مثابهٔ معادن سربه‌مهر هستند و باید به آن‌ها رجوع کنیم و از ذخایرشان برداشت کنیم.

از سوی دیگر، همان‌قدر که نیما و نوپردازها در علت‌جویی برای «نو» نوشتن و «نو»پردازی، دلیل غلطی می‌آوردند، حامیان شعر سنتی فارسی (که باورهای خود را در معرض هجومی تمام‌عیار می‌دیدند) هم بهانهٔ غلطی در مواجهه با شعر نو می‌آوردند.

از نظر آن‌ها هنر، فرهنگ و ادبیات ایران در معرض نفوذ بیگانه قرار گرفته بود و به زودی روح فرهنگ ایرانی نابود می‌شد. سنت‌گرایان معتقد بودند که نیما و پیروانش با سنت آشنایی ندارند و حتا نیما را به مرگ تهدید کردند.

نگاه محافل دانشگاهی به شعر نیما تا دههٔ چهل خورشیدی منفی بود. در این میان، کسی خیلی با هوشنگ ایرانی درنیفتاده و یک دلیلش این است که شاید اهل شعر کلاسیک، اساساً شعرهای او را اصلاً شعر نمی‌دانسته‌اند و دلیل دیگر این‌که، شعر و تئوری او بیشتر مصروف خود نوگرایی‌اش بود و مانند نیما و کسانی مثل شاملو مدام در مواجهه و اصطکاک با شعر سنتی نبود.

عموماً این‌طور است که ما فکر می‌کنیم شعر ققنوس نیما رسم نوی در شعر بوده و قالب نیمایی در سیر تطور شعر فارسی معاصر ایران، مهم‌ترین قالب شعری است و هرچه گونهٔ ادبی دیگر پیدا شده، نتیجهٔ دیگرگونی و تحول یا تکامل قالب نیمایی است؛ از جمله جریان ادبی موج نو، شعر دیگر، شعر سپید، شعر حجم، شعر گفتار و شعر آزاد و هر گونه و سیاق دیگری. اما باید گفت (کم‌وبیش) موازی با ظهور و بروز نیما یوشیج و تولد ققنوس و پیدایش قالب نیمایی و بعد، زدوخوردهای ادبی آن زمان، جریان نو دیگر و جریان نوتری توسط هوشنگ ایرانی ظهور و بروز کرد که از نوشته‌ها و گاه مقاله‌های پرغضبش نسبت به نیما می‌شود فهمید. او نیما را هم از جایی به بعد، شاعر گذشته می‌دانسته یا شاعر کهنه و نه نو.

سؤالی که کمتر پرسیده شده است و یا من هنوز در جایی، کتاب و مجله و مصاحبه‌ای نخوانده‌ام این است که چرا لابه‌لای آن دعوایی که شفیعی کدکنی از آن به دعوای نیمایی ـ خانلری یاد می‌کند (و مقصودش نزاع ادبی نیما یوشیج و نیمایی‌نویس‌ها با شاعران کلاسیک و طرفداران قالب‌های سنتی است)، کسی به هوشنگ ایرانی نتاخته است؟ یعنی آن‌طور که نیما را جزو خوارج شعر دانسته‌اند، چرا ایرانی را ندانسته‌اند؟ جواب این سؤال، زمان و عنصر زمان است. جامعهٔ سنتی ادبیاتی که به نیما و نیمایی می‌تازد (در آن زمان) عدول از سامانهٔ قافیه و ردیف بر سیاق غزل و قصیده و مثنوی را برنمی‌تافته، چه رسد به این‌که وزن را هم کنار بگذارد و حتا آن گه‌گاه مقفی‌گویی سپید شاملویی را هم نداشته باشد. اگر خوب بنگریم تا همین امروز، تصور ما از دگرگونی شعر معاصر نسبت به شعر کلاسیک این است که اول آن تکرار قافیه و تساوی ارکان عروضی مصرع‌ها را کنار گذاشته‌ایم و بعدش رسیده‌ایم به سپید شاملویی و وزن عروضی را کنار گذاشته‌ایم و موسیقی درونی را حفظ کرده‌ایم، به علاوه گه‌گاهی قافیه در شعر سپید و در شعر موج نو احمدرضا احمدی کم‌وبیش آن دکلاماسیون شاملویی و گه‌گاه مقفی‌گویی را هم کنار گذاشته‌ایم و از دههٔ هشتاد به این‌سو هم کار را یکسره کرده و شعر را از بعد لفظ، از شعر احمدرضا احمدی هم ساده‌تر کرده‌ایم. باید گفت ما همهٔ این‌ها را که گذراندیم، تازه رسیده‌ایم به شعر هوشنگ ایرانی و این هوشنگ ایرانی، بدون این‌که این سیر تطور و دگرگونی را در تاریخ ادبیات چند دههٔ اخیر ما تجربه کند و ببیند، هم‌زمان با نیما، برای امروز ما شعر می‌نوشته است. پس طبیعی است که شاید بسیاری از مدافعان شعر سنتی، او را اصلاً شاعر ندانسته‌اند که دعوا را با او شروع کنند. این گمان آن‌جا به نظر راست می‌آید که در ذکر احوال و شاعری هوشنگ ایرانی می‌خوانید:

او با معرفی غلام‌حسین غریب به جمع اعضای خروس‌جنگی دورهٔ دوم پیوست و نخستین اشعارش را در کنار مقالات و نقدهایش در خروس‌جنگی چاپ کرد. در این دوره کلاس‌هایی نیز در انجمن هنری خروس‌جنگی در باب هنر و شعر مدرن برگزار کرد. پس از تعطیلی مجله (شاید چون مجله‌ای برای چاپ اشعارش موجود نبود) طی مدتی نزدیک به یک سال سه مجموعه منتشر کرد: «بنفش تند بر خاکستری»، شهریور ۱۳۳۰، در ۲۰۰ نسخه و در ۶۳ صفحه، «خاکستری»، خرداد ۱۳۳۱ در ۱۱۰ نسخه در ۲۵ صفحه؛ «شعله‌ای پرده را برگرفت و ابلیس به درون آمد»، آبان ۱۳۳۱ در ۱۱۰ نسخه و در ۲۴ صفحه. در آن زمان مجله‌ای نبوده که او شعرش را در آن چاپ کند؟ البته که مجله‌های ادبی بوده‌اند و دههٔ بیست و سی اتفاقاً دههٔ رونق روزنامه و مجله است تا حدی. بعد هم مجموعه‌هایش را در تعداد نسخ محدود چاپ کرده، یقیناً احتمال می‌داده همین تعداد و کمتر از این، شعرش را خواهند خواند.

این‌که می‌گویند خفقان بعد از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ش باعث شد بسیاری شاعران انزوا و عزلت بگزینند، دربارهٔ هوشنگ ایرانی بعید است صدق کند. عزلت او بعد از چهار ـ پنج سال نوشتن شعر و مقاله و ترجمه و بعد سکوت، دلیل سیاسی ندارد؛ اتفاقاً دلیل ادبی دارد؛ اگرنه با فراهم شدن بستر نوشتن در دههٔ چهل، او هم دوباره می‌نوشت و ننوشت، چون زود بود برای شعر او.

به اعتقاد نگارنده، اگر نو شدن و نو بودن را به جان شعر نسبت دهیم و نه به شکل و لفظ، پدر شعر نو، هوشنگ ایرانی است نه نیما. اگر ما نیمایی را مبدأ پیدایش شعر نو بدانیم، خود این باور، یک سنت و نگاه سنتی درونش هست. این است که ما اول و هنوز باید شعر را به عنوان کلام موزون بپذیریم و بعد از باقی چیزها مثل تساوی مصراع‌ها عدول کنیم. چه کسی این قرارداد را کرده؟ چرا ما سپید شاملویی را به عنوان شعر نو می‌پذیریم؟ چون بعد از نیمایی است؟ اگر هم‌زمان با نیمایی بود، نمی‌پذیرفتیم که شعر نو است؟ خب، هم‌زمان با نیما، شاعری داریم که نه‌تنها از قواعد شعر نیما که از قواعد شعر پس از نیما هم عدول کرده است. خود نیما که سپید شاگردش را برنمی‌تافته که لااقل تأخیر زمانی داشته نسبت به نیما.

حالا چه توقعی است که نیما بخواهد وسط دعوای نوگرایی و پدر خطاب شدن، به هوشنگ ایرانی بگوید پدر شعر نو! که لاجرم دو پدر در یک خانهٔ شعر و فرزندان شعر لابد نگنجند.

هرچه هست، «زندگی هوشنگ ایرانی از کودتا به بعد، هم‌چون بیشتر هنرمندان این سال‌ها، تا لحظهٔ مرگ در مستی و بی‌خبری و طنز می‌گذرد، تا در شهریور ۱۳۵۲ که بر اثر ابتلا به سرطان حنجره در فرانسه درگذشت.»

هوشنگ ایرانی، خروس‌جنگی‌ای بود که زود جنگ قلمش را کنار گذاشت و زمانی که مرد و تقریباً شاعر فراموش‌شده‌ای بود. او پس از ۱۳۳۴ که آخرین مجموعه اشعارش را چاپ کرد و هم‌چون پیش‌تر، مورد حمله و تمسخر همه‌جانبهٔ شاعران کلاسیک سنتی و نوپرداز قرار گرفت، به‌طور کامل از عرصهٔ شعر عقب نشست و با علاقهٔ قبلی که به عرفان داشت، در آن غرق شد. تقریباً از ۱۳۳۵ به بعد دیگر هیچ شعری منتشر نکرد و هیچ بعید نیست که هیچ شعری ننوشته باشد یا نوشته و معدوم کرده باشد. جالب این‌که شعرای ظاهراً نوگرای مشروطه، نوگرایی نیما را برنتافتند. نیما نوگرایی شاملو را و شاملو نوگرایی هوشنگ ایرانی را تا جایی که او را «هوشنگ آفریقایی» نامید. به باور من، هر نوگرایی در شعر معاصر، خود سنتی هم بوده، جز هوشنگ ایرانی.

بنیاد ادبیات معاصر
تأسیس ۱۳۹۴

اما هوشنگ ایرانی کی بود؟ هوشنگ ایرانی (زادهٔ ۱۳۰۴ در همدان، درگذشتهٔ ۱۴ شهریور ۱۳۵۲ در فرانسه) شاعر، مترجم، نقاش، منتقد و روزنامه‌نگار پیشرو معاصر ایران است و می‌گویند از پیشگامان شعر سوررئال فارسی و شعر نو عرفانی ایران معاصر است و از نخستین شاعران شعر منثور. وی از اعضای اصلی و تأثیرگذار در دورهٔ دوم فعالیت انجمن هنری خروس‌جنگی است. او با کمتر از چهل شعر و چند مقاله از پرچم‌داران تحول‌خواهی در شعر ایران شد و بر شعر کسانی مثل سهراب سپهری، یدالله رؤیایی، احمدرضا احمدی و جریان شعر موج نو تأثیر گذاشت.

باز به تأکید می‌گویم هوشنگ ایرانی شاید تنها شاعری است که به نوعی دفعتاً و بی‌مقدمه در بطن شعر معاصر ایران متولد شد. او کودک شعر کس دیگر نبود و اگر به اصرار بخواهیم پی‌جوی مقطع کودکی و شاگردی او در مدرسهٔ شعر باشیم، شعر اروپا مدرسهٔ او است. همهٔ اصرار دانشکدهٔ ادبیات و کسانی نظیر شفیعی کدکنی خصوصاً در کتاب «با چراغ و آینه» این است که عمدهٔ نوآوری‌های شعر معاصر فارسی ایران را اعم از غزل یا نیمایی و غیره، متأثر از نوآوری‌های شعر جهان و خصوصاً اروپا بداند، آن‌هم از راه ترجمه. اما دربارهٔ هوشنگ ایرانی می‌شود گفت: او برخلاف نیما، بی‌واسطه با شعر اروپا برخورد کرد. او مثل نیما در یوش نماند و در ابتدای جوانی و حدوداً در بیست‌ویک سالگی به اروپا رفت و طعم نوگرایی را به معنای درست‌ترش در اروپا چشید.

به هر شکل، هوشنگ ایرانی، در فاصلهٔ کوتاهی چندین مجموعه شعر به چاپ رساند و «جیغ بنفش» او معروف خاص و عام شد، اما با برخورد سرد جامعهٔ ادبی آن زمان مواجه شد و خاموش شد یا غریب و نیمه‌خاموش ماند.

دربارهٔ تأثیر هوشنگ ایرانی باید گفت کتاب «بنفش تند بر خاکستری» کتاب مهمی در تاریخ شعر معاصر فارسی است؛ چرا که آغازگر گفتمان نو در شعر است؛ گفتمانی که گفتمان نیما را هم کهنه خطاب می‌کند. پس از این کتاب، ترکیب «جیغ بنفش» بدل به اصطلاحی برای نامیدن هر شعر متفاوت و غیرمتعارف، و فراتر از این طبقه‌بندی و هر امر درک‌نشده می‌شود و هم‌چنین ناپسند برای زمانه‌اش.

در دهه‌های ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰ و سال‌های آخری که در دههٔ ۱۳۵۰ عمر داشت، همیشه بین فرانسه و اسپانیا در گشت‌وگذار بود. همین می‌تواند مقداری دال بر خاموشی او باشد. به هرحال او در جامعهٔ ادبی ایران حضور نداشته است. حتا در پی تشخیص سرطانش در فرانسه، به دنبال مرگی خودخواهانه و خودخواسته، مداوایی نکرد. مجلات، پیشاپیش خبر مرگ او را منتشر کردند، تا جایی که روزی خود خبر مرگش را در مجلهٔ تماشا دید و تکذیب کرد. حتا وصیت کرد جسدش را بسوزانند و برایش مراسم ختمی نگیرند.

او جز چهار پنج سال نخستین، از مجامع ادبی روی پوشید و همیشه تنها و مجرد زندگی کرد. بعید نیست که این بیگانگی با شعر و شاعران فارسی زمانه‌اش، حتا او را با عرفان وطنش هم بیگانه کرد. شاید از این جهت است که او عرفان هندی را به عرفان و تصوف ایرانی ترجیح می‌دهد. او حتا در نقاشی، به جای مطالعه در مورد هنرمندان گذشتهٔ ایرانی و نگاه به آثار نقاشی ایران، به دنبال دریافت معنی در هنر مدرن رفت و به‌طور کلی به نقاشی سنتی پشت پا زد.

او حتا به شناخت دیگران از خودش هم وقعی نمی‌گذاشت و می‌گفت گرچه هنرشناسان هنرمند را از لغزش‌هایش آگاه می‌کنند، اما گاهی هم او را به خاموشی و سرگردانی می‌کشانند که یا از ناتوانی یا از بخل و ریای آن‌ها است. مهم‌تر این‌که هوشنگ ایرانی معتقد بود از آن‌جا که شاعران بر زمان خود سبقت می‌گیرند، در زمان حیات‌شان چنان‌که باید دریافته نمی‌شوند.

هوشنگ ایرانی که اشعار شاعران نوگرای هم‌عصر خویش را نیز مورد انتقاد قرار می‌داد، نوک انتقادهایش متوجه دیدگاه نیما یوشیج نسبت به شعر بود. او مطلقاً به هنر متعهد، حتا خودخواسته‌ترین تعهدها، اعتقادی نداشت و بر آن بود که همهٔ قیدوبندها را فروریزد و بر خرابهٔ دست‌آوردهای شعر نو موجود،

باز به تأکید می‌گویم هوشنگ ایرانی شاید تنها شاعری است که به نوعی دفعتاً و بی‌مقدمه در بطن شعر معاصر ایران متولد شد. او کودک شعر کس دیگر نبود و اگر به اصرار بخواهیم پی‌جوی مقطع کودکی و شاگردی او در مدرسهٔ شعر باشیم، شعر اروپا مدرسهٔ او است. همهٔ اصرار دانشکدهٔ ادبیات و کسانی نظیر شفیعی کدکنی خصوصاً در کتاب «با چراغ و آینه» این است که عمدهٔ نوآوری‌های شعر معاصر فارسی ایران را اعم از غزل یا نیمایی و غیره، متأثر از نوآوری‌های شعر جهان و خصوصاً اروپا بداند، آن‌هم از راه ترجمه. اما دربارهٔ هوشنگ ایرانی می‌شود گفت: او برخلاف نیما، بی‌واسطه با شعر اروپا برخورد کرد.

شعر تازه‌ای بنیاد نهد. اگر تا امروز «کلاسیک‌های جدید» از وضع راست و محافظه‌کارانه با نیما مخالفت می‌کردند، هوشنگ ایرانی از موضع شورشی و چپ با نیما دشمن است.

گذشت زمان هرگونه سکون را محکوم به نابودی می‌کند و درست در آن هنگام که هنرمند اندکی درنگ کند و از دریافت زمان باز ماند، هرچند زمان درازی پیشرو باشد و حتا از آغازکنندگان جنبش‌ها باشد، او را به بیغولهٔ کهنه‌ها می‌افکند و حق حیات هنری را از او می‌زداید. نیما یوشیج ده‌ها سال پیش زمان خود را دریافت و بسیاری از بندها را درهم شکست. او در آن دوره زمان را زندگی کرد و در داستان هنری ارزشی زیاد به دست آورد. اما امروز هنر او سکون و کهنگی پذیرفته است و هرچند هنوز هم پیروانش حتا هنر سالخوردهٔ او را نیز درنیافته‌اند، ولی نیما یوشیج از دریافت زمان بازمانده است و در گذشته، هرچند بسیار نزدیک، زندگی می‌کند.

از نظر هوشنگ ایرانی شاعر و شعرش باید مدام و بی‌وقفه در حال تازه شدن باشند؛ از نظر او همواره در زمان حال ماندن تنها راه پیشرو بودن است. از طرفی، هوشنگ ایرانی خود را پیرو نیما نمی‌دانست، چرا که نیما از منظر او به خاطر دیدگاه‌هایش دچار سکون گردیده و متوقف شده بود. به باور هوشنگ ایرانی، کسی که در یک موقعیت خاص ایستاده باشد نه خودش در جهت زمان پیشروی خواهد کرد، نه همهٔ آن‌هایی که پشت سر او ایستاده‌اند و فرقی هم نمی‌کند که نام این «او» نیما باشد.

ایرانی در نوشته‌ای، پیش‌گفتار نیما بر مجموعه شعر «آخرین نبرد» اسماعیل شاهرودی را به باد انتقاد گرفت و دفاع نیما از شعر اجتماعی شاهرودی را ناشی از عقب‌ماندگی فکری نیما پنداشت. او اجتماع را مبتلا به نوعی «سکون ریایی» می‌دانست که در آن «درون نفرت‌آلود و پوچش» را پنهان می‌سازد و از کشف زیبایی حقیقی جلوگیری می‌کند.

در ادامهٔ همین انتقاد از دیدگاه‌های نیما یوشیج که در تاریخ ۱۳۳۰ صورت گرفته است، هوشنگ ایرانی به برخی از وجوه تفاوت دیدگاه خود با نیما اشاره می‌کند. ایرانی برای شاعر، دریافت خویشتن را تنها راه دریافت هنر (شعر) نو و جهش زندگی می‌داند و در مقابل نیما، آن را غم و رنج شاعرانه و چیزی بی‌فایده می‌خواند. ایرانی معتقد است که نیما، هنرمند را درست در آن‌جا که نباید، یعنی در میان صنف‌های اجتماع می‌جوید و سفارشی بودن هنر و بر اثر آن مرگ هنر را حیات او می‌نمایاند و از همه بدتر، توفیق گویندهٔ اشعار را در جدایی کامل خود و گریز از خویشتن آفریننده، تبریک می‌گوید.

او اولین شاعر شعر منثوری بود که شعرش تحت تأثیر نیما نبود. وقتی نیما در ۱۳۱۶ ققنوس و اولین نیمایی‌اش را منتشر کرد، هنوز دعواها تازه بود که هوشنگ ایرانی اساساً بی‌اطلاع از کار نیمایی نیما، شروع به سپیدنویسی خاص خود کرد. اگر جز این بود، او یا باید نیمایی نوشته باشد و یا دوروبر نیما دیده شده باشد. او نه‌تنها غزل و قصیده‌ای نسرود؛ بلکه با آن‌ها آشنایی نیز نداشت. هنگامی که از اروپا به ایران برگشت و اشعارش را منتشر کرد، هنوز شاعر بالفعلی نبود. او ناگهان و در عرض چند ماه، به‌طور غیرمنتظره‌ای شعر اصطلاحاً منثور خود را نوشت.

اتفاقاً شعرهای هوشنگ ایرانی درست در سال‌هایی منتشر شدند که یا جامعهٔ ادبی ایران درگیر آرمان‌گرایی روزهای پرالتهاب پیش از کودتای ۲۸ مرداد سال ۱۳۳۲ بود یا این‌که در روزهای پس از آن، نوعی سرخوردگی ناشی از شکست سیاسی را تجربه می‌کرد. نه ایرانی به سیاق معاصرینش نوشت و نه دیگران شبیه او.

آن‌چه در کارهای هوشنگ ایرانی مهم است درک درستی است که از مفهوم شعر منثور دارد؛ یعنی کاربرد زبان در جهتی غیر از ترکیب مبتذل و عادی آن. ایرانی از نخستین شاعرانی است که در آن سال‌ها با شعر مدرن غرب تماس مستقیم داشت و در جهتی حرکت کرد که جریان‌های مدرن شعر غرب در آن سال‌ها در همان مسیر حرکت می‌کرد.

جو شاعرانهٔ کارهای او فضای شاعرانهٔ آثار شعرای غرب است که از وقار فلسفی و زمینهٔ جدی در تلقی از ماهیت شعر و شعر منثور سخن می‌گوید. شاید مهم‌ترین خصیصهٔ شعر منثور ایرانی در حوزهٔ زبان که جوهر این‌گونه شعر است، استفادهٔ او از حس‌آمیزی باشد. منظور از حس‌آمیزی ترکیب تصاویری است که در آن دو حس در کنار یکدیگر و به یکدیگر گره می‌خورند؛ مثل صدا و رنگ، مانند جیغ بنفش.