مقاله پژوهشی

بررسی سبک‌شناسی ساده‌نویسی در اشعار بیژن جلالی، عمران صلاحی و شمس لنگرودی

داوود ملک‌زاده[۱]، عبدالحسین فرزاد*[۲]، منصوره ثابت‌زاده[۱]

۱- گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات فارسی و زبانهای خارجی، واحد تهران جنوب، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

۲- گروه زبان و ادبیات فارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران.

مهر ۱۴۰۲، دوره ۱۶، شماره پیاپی ۸۹، صص ۲۷۳-۲۵۳

DOI: 10.22034/bahareadab.2023.16.6868

نشریه علمی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی

(بهار ادب)

چکیده:

زمینه و هدف: ساده‌نویسی اگرچه در اغلب دوره‌های شعر فارسی کم و بیش دیده میشود، امّا بعنوان یک جریان غالب، در دورهٔ معاصر ملموستر است؛ جریانی که بیشتر در بُعد صوری زبان مطرح است و همین امر به سادگی در انتقال محتوای شعر منجر میشود. هدف این پژوهش بررسی سبک شناسی ساده‌نویسی در اشعار بیژن جلالی، عمران صلاحی و شمس لنگرودی است.

روش مطالعه: روش این پژوهش، تحلیلی و توصیفی بر مبنای مطالعهٔ کتابخانه‌ای است و جامعهٔ آماری نیز اشعار شاعران موردنظر است.

یافته‌ها: ساده‌نویسی ویژگیهایی چون سادگی در زبان، توجه توأمان به زبان و محتوا، جملات کوتاه، واقعگرایی، تصاویر روزمره، پرهیز از مضمونگرایی سمبولیستی، توجه به زندگی و اصالت آن، بهره‌گیری از سوژه‌های به‌ظاهر بی‌اهمیت، پرهیز از زبان فاخر ادبی و اجازهٔ ورود تمام واژه‌ها به شعر دارد.

نتیجه‌گیری: جلالی بیش از زبان، به محتوا توجه دارد و خط سیر شعرش در نیم قرن، بندرت دچار تحول زبانی و فکری شده است. صلاحی با آنکه شاعری محتواگراست، زبانی شسته‌ورُفته دارد که رویهٔ ساده‌نویسی را از آغاز تا انتهای شاعری حفظ کرده است. شمس اگرچه در آغاز تحت تأثیر زبان شاملویی، شعر مینوشت، رفته‌رفته به نوعی سادگی در شعر روی آورده است و همچنان در این مسیر حرکت میکند و تجربه‌های جدید شعری را خلق میکند.

تاریخ دریافت: ۲۲ مرداد ۱۴۰۱
تاریخ داوری: ۲۶ شهریور ۱۴۰۱
تاریخ اصلاح: ۱۲ مهر ۱۴۰۱
تاریخ پذیرش: ۲۵ آبان ۱۴۰۱

کلمات کلیدی:
ساده‌نویسی، شعر، بیژن جلالی، عمران صلاحی، شمس لنگرودی.

* نویسنده مسئول:
abdolhosein.farzad@gmail.com
(+۹۸ ۲۱) ۸۸۰۴۶۸۹۱

JSPPP, (16)89: 253-273, October 2023

Journal of the stylistic of Persian poem and prose
(Bahar-e- Adab)
Home page: https://www.bahareadab.com

ORIGINAL RESEARCH ARTICLE

Reviewing the stylistics of simple writing in the poems of Bijan Jalali, Omran Salahi and Shams Langroudi

D. Malekzadeh[1], A.H. Farzad*[2], M. Sabetzadeh[1]
1- Department of Persian Language and Literature, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, South Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.
2- Department of Persian Language and Literature, Research Institute of Humanities and Cultural Studies, Tehran, Iran.

ARTICLE INFO

Article History:

Received: 13 August 2022
Reviewed: 17 September 2022
Revised: 04 October 2022
Accepted: 16 November 2022

KEYWORDS
simple writing, poetry, Bijan Jalali, Omran Salahi, Shams Langroudi

*Corresponding Author
✉ *abdolhosein.farzad@gmail.com*
☎ (+98 21) 88046891

ABSTRACT

BACKGROUND AND OBJECTIVES: Although simple writing is more or less seen in most periods of Persian poetry, it is a dominant trend in the contemporary period. A flow that is more prominent in the formal dimension of language and this simply leads to the transfer of the content of the poem. The purpose of this research is to investigate the stylistics of simple writing in the poems of Bijan Jalali, Omran Salahi and Shams Langroudi.

METHODOLOGY: The method of this research is analytical and descriptive based on library study, and the statistical population is the poets' poems.

FINDINGS: Simplification of features such as simplicity in language, attention to both language and content, short sentences, realism, everyday images, avoiding symbolic themes, paying attention to life and its authenticity, using seemingly insignificant subjects, avoiding fancy literary language and allowing entry All the words have poetry.

CONCLUSION: Jalali pays more attention to the content than the language, and the course of his poetry has rarely undergone linguistic and intellectual evolution in half a century. Even though Salahi is a content-oriented poet, he has a clean language that has kept the practice of simple writing from the beginning to the end of his poetry. Although at the beginning Shams wrote poetry under the influence of Shamloui language, he gradually turned to a kind of simplicity in his poetry and continues to move in this direction and create new poetic experiences.

DOI: 10.22034/bahareadab.2023.16.6868

NUMBER OF REFERENCES	NUMBER OF TABLES	NUMBER OF FIGURES
29	1	0

مقدمه

«ساده‌نویسی» جریانی است که در دورهٔ معاصر و بخصوص با ظهور شعر نو در دورهٔ مشروطه مطرح شده است و در هر دوره‌ای میتوان در آثار شاعران، ساده‌نویسی را مشاهده کرد. این جریان در دههٔ هشتاد، با راه افتادن موج ساده‌نویسی، دوباره شدت گرفت و از جمله شاعران مورد نظر، میتوان به محمد شمس لنگرودی اشاره کرد که به نوعی رهبری این جریان را بر عهده داشت و یکی از شاعران مورد بررسی در این پژوهش است.

باید توجه داشت که شعر ساده لزوماً بعنوان شعر مستقیم، و شعر پیچیده در زمرهٔ شعر غیرمستقیم نیست؛ یعنی شعری میتواند با زبان ساده و با تفکر و تخیّلی عمیق عرضه شود؛ همچنین یک مسئلهٔ پیش‌پاافتاده میتواند دستمایهٔ شاعر شود برای سردرگمی مخاطب؛ یعنی بجای آنکه چیزهای دشوار و دیریاب را در شعر به کمک زبان، تخیل و سایر ابزار شعری، به مخاطب بصورت ملموس و البته هنری عرضه کند، گرهی بر گره‌های آن میفزاید.

بخش عمده‌ای از جریان ساده‌نویسی، با ترجمهٔ شعر اروپایی همراه است که این تأثیر در هر دو حوزهٔ زبان و اندیشه اتفاق میفتد. تقریباً بطور همزمان، با ورود ترجمهٔ شاعران نوگرای اروپایی به ایران، زبان جدیدی به شعر تزریق میشود که در شکلگیری شعر نو، هم به لحاظ زبانی و هم به لحاظ فکری مؤثر است. این تأثیر را میتوان در دورهٔ مشروطه در برخی اشعار ایرج میرزا مشاهده کرد که بخشی از ساده‌نویسی وی حاصل وام گرفتن، و نه تقلید صرف از اشعار ترجمه است.

دو شاعر تأثیرگذار شعر نو، نیمایوشیج و احمد شاملوف اگرچه در نظریه‌ها و گفتارشان، راهگشای شاعران دیگر بوده‌اند، به نظر میرسد در جریان ساده‌نویسی، سهم شاعرانی مثل فریدون مشیری، هوشنگ ابتهاج، سهراب سپهری، نادر نادرپور، بیژن جلالی، فروغ فرخزاد، محمود کیانوش، حمید مصدق و بعدها عمران صلاحی، شمس لنگرودی، سیدعلی صالحی، و حافظ موسوی بیشتر از آن دو بوده است. البته این مسئله چندان غیرمعقول نیست؛ چراکه به قول شفیعی کدکنی شاعران دو دسته‌اند: شاعرانی که ایجاد ساخت و صورتی نو میکنند مثل نیما، و شاعرانی که حال و هوای تازه‌ای در ساختاری از پیش شناخته‌شده وارد میکنند مثل فردوسی، حافظ و سعدی در شعر کلاسیک و سپهری و فرخزاد در شعر نو (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۲۴-۲۱)؛ بنابراین لزومی ندارد و البته امکان‌پذیر نیست که شاعری که موجد شیوه‌ای نو است، بتواند در جایگاه حال و هوای تازه به شعر دادن هم قرار بگیرد.

نیما اگرچه در مقاله‌ها و نامه‌ها به تبیین و راهگشایی شیوهٔ نو میپردازد و شاعران را دعوت به نگاه جدید میکند، به نظر میرسد در اجرای این مؤلفه‌ها، در اشعار خود توفیق چندانی حاصل نمیکند. زبان نیما دشوار و پیچیده و همراه با تعقید است؛ این روند شعرنویسی نیما از اشعار کلاسیک او شروع میشود و در شعرهای نوِ قدمایی و آزاد او هم ادامه پیدا میکند. در واقع «نیمایوشیج در اشعار آزاد خود نتوانست با انحراف از زبان معیار، به زبانی غنی و سرشار دست یابد، بلکه عدول از قراردادهای پذیرفته‌شده، ناهمواریهای متعددی را در شعر او پدید آورد. این نقصان هم به محور جانشینی زبان یعنی انتخاب واژگان و کاربرد درست آنها مربوط میشود و هم محور همنشینی زبان یعنی تألیف واژگان بر اساس قواعد نحوی را در بر میگیرد» (بسمل و میرعابدینی، ۱۳۹۱: ۳۵)؛ همچنین در این خصوص مراجعه شود به مقالهٔ «نگاهی تازه به جایگاه نیما در شعر نو» نوشتهٔ امید مجد (۱۳۸۹: ۹۳ – ۷۷).

در سوی دیگر شاملو که شعر بی‌وزن موسوم به سپید به نام وی ثبت شده است، اگرچه وزن و بعدها قافیه را از شعر نو برمیدارد، برای پر کردن جای خالی آنها به زعم خودش، موسیقی درونی و معنوی یا ریتم کلمات را وارد شعر میکند. شاملو بر اساس نیاز جامعه و تحت تأثیر ادبیات ترجمه و البته نثرهایی مثل *تاریخ بیهقی* و ترجمهٔ کتابهای مقدس، زبانی را برمیگزیند که بتواند خلأ وزن را پر کند. او برای ایجاد موسیقی و ریتم، در ابتدا قافیه را

به کار میبرد و کلمات مطنطن را وارد میکند تا ذهن موزون هزارسالهٔ شعر فارسی، جای خالی آن را حس نکند. شاملو تا پایان عمر همین سیاق را در پیش گرفت. درخصوص زبان شاملو در شعرش بارها از او سؤال البته انتقاد شده که مناسب شعر امروز نیست، و ادلّه‌اش این است که این زبان را او اختراع نکرده و بتدریج آموخته است و بخشی را مدیون گذشتگان است.

در کل، زبانی که شاملو برای شعرش، زبان ترجمهٔ کتابهای مقدس و نثرهایی مثل *تاریخ بیهقی* است و به لحاظ انتخاب واژه‌های دشوار و مهجور، فهم آن برای مخاطب دشوار میشود. او اگرچه در کتاب «هوای تازه» و شعرهایی مثل «شعری که زندگیست»، «افق روشن» و «عشق عمومی» و چند شعر دیگر از جمله «پریا» و «بارون» سعی دارد زبان ساده و همه‌فهمتری در اشعارش استفاده کند، اما این رویّه در مجموعه‌های بعدی کمرنگتر میشود و تا آخرین کتاب شعرش، همچنان شکل کلّی زبان شاملویی، برقرار است. از طرفی یکی از عوامل مهم پیچیدگی در اشعار این دوره را میتوان فضای بستهٔ بعد از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ تلقی کرد که شاعران، خواه‌ناخواه، برای گریز از سانسور، زبانی سمبلیک و ابهام‌گونه ـ بویژه در اشعار اجتماعی و سیاسی ـ را در پیش گرفته‌اند. با همهٔ این اوصاف، تردیدی نیست که نیما و شاملو به انحای مختلف، نقش خود را در جریان شعر نو ـ و نه لزوماً ساده‌نویسی ـ ایفا کرده‌اند و شاعران بعدی، متأثر از آنها بوده‌اند.

شعر سپید در دههٔ هفتاد، زبان و بیان دیگری به خود میگیرد و با پیروی ـ درست یا نادرست ـ از شعر پست‌مدرن اروپایی، روشی متفاوتتر نسبت به شعر دهه‌های گذشته، به میان می‌آید. مخاطب، سردرگم میشود و حتی خود شاعران هم در مواردی نمیتوانند با اشعاری که عرضه میشود، ارتباط برقرار کنند. البته در کنار این جریان، جریانهای دیگری هم به کار خود ادامه میدهند. عده‌ای همچنان به سبک شاملو مینویسند و برخی هم به ساده‌نویسی در شعر ادامه میدهند که بجز احمدرضا احمدی و جلالی، میتوان به شاعرانی مثل عمران صلاحی، حافظ موسوی، و اکبر اکسیر اشاره کرد. شمس لنگرودی در این میان، که تازه از زبان شاملویی رها شده، هنوز آن شسته‌رفتگی را ندارد و گاهی در میان اشعارش، «خراش زبانی» میتوان مشاهده کرد (ر.ک: ملک‌زاده، ۱۳۸۵).

در دههٔ هشتاد، ساده‌نویسی در شعر، رواج بیشتری پیدا میکند. از طرفی امروزه کمتر شاعری را میتوان سراغ گرفت که شعر سپید با زبان شاملویی بنویسد یا شعر نیمایی به سبک و سیاق نیما بسراید. به نظر میرسد در روزگار ما، با توجه به آثار منتشرشده در نشریات و مجموعه‌های شعر، اقبال شاعرانِ بویژه جوان، به نوشتن شعر نیمایی بسیار اندک است و عمدتاً شاعرانی در قالب نیمایی شعر مینویسند که دورهٔ میانسالی را سپری کرده‌اند که این، خود موضوع بحث دیگری است که یکی از نگارندگان پیشتر در مقاله‌ای با عنوان «شعر نیمایی شعر زمانهٔ ما نیست» (۱۳۸۵) به آن پرداخته است.

سابقهٔ پژوهش

در زمینهٔ بررسی ساده‌نویسی در اشعار شاعران مورد نظر بطور مشخص و جداگانه، تا کنون پژوهشی انجام نشده است، اما در زمینهٔ ساده‌نویسی در شعر، پژوهشهایی چند صورت گرفته است؛ از جمله:

پریا سوری (۱۳۹۱) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود با موضوع «بررسی جریان ساده‌نویسی (سهل و ممتنع‌نویسی) در شعر دههٔ هشتاد» به بررسی جریان ساده‌نویسی در دههٔ هشتاد پرداخته و به معرفی مختصر چند شاعر از جمله رسول یونان، شهاب مقربین، سارا محمدی اردهالی و واهه آرمن و ذکر نمونهٔ شعر از آنها بسنده کرده است. محسن ایزدیار (۱۳۹۶) در مقالهٔ «نقد زیباشناختی شعر ساده‌نویسی (سهل و ممتنع)» نگاهی انتقادی به

جریان ساده‌نویسی داشته و اغلب نظرات مخالفان این جریان را مطرح کرده است و بجای ارائهٔ نمونه‌های موفق، دست به دامان آثار ضعیف شده و آنها را مبنا قرار داده است. مجلهٔ «انشا و نویسندگی» (۱۳۹۱) ویژه‌نامه‌ای با عنوان «ساده‌نویسی در شعر» منتشر کرده که در آن مخالفان و موافقان (بیشتر مخالفان)، دیدگاه‌های خود را مطرح کرده‌اند. در این مجله، بیشتر به جریان ساده‌نویسی در دهه‌های اخیر پرداخته شده و در قالب یادداشت، مقاله و گفتگو، نود صفحه از مجلهٔ دویست‌وچهل‌صفحه‌ای را به خود اختصاص داده است.

روش مطالعه

روش این پژوهش، تحلیلی و توصیفی و بر مبنای مطالعهٔ کتابخانه‌ای است؛ بطوری که ابتدا به تجمیع داده‌های خام پژوهش از طریق یادداشت‌برداری از اشعار جلالی، صلاحی و شمس لنگرودی و همچنین منابع مربوطه پرداخته‌ایم و در ادامه، جریان ساده‌نویسی در شعر سه شاعر مورد بحث را ذیل مؤلفه‌های این جریان تحلیل و بررسی کرده‌ایم.

بحث و بررسی

زمانی که از ساده‌نویسی در شعر سخن به میان می‌آید، بیشتر بُعد صوری زبان مد نظر است؛ بنابراین سادگی خواه‌ناخواه از صورت شعر به معنا هم تسرّی میابد. با مطالعهٔ شعرهای این جریان، ویژگیهای شعر ساده را اینگونه میتوان برشمرد: توجه توأمان به زبان و محتوا، گرایش به واقعگرایی، تصاویر روزمره، پرهیز از مضمون‌گرایی سمبولیستی، توجه به زندگی و اصالت آن، بهره‌گیری از سوژه‌های به ظاهر بی‌اهمیت، پرهیز از زبان فاخر ادبی کلاسیک، اجازهٔ ورود تمام واژه‌ها به شعر بنا به استفادهٔ بجا از کلمه، تعدیل افراط‌گراییهای زبانی و مضمونی دههٔ هفتاد، و سادگی در زبان (ایزدیار، ۱۳۹۶: ۱۷-۱۶). البته همهٔ این ویژگیها، کلیّاتی است که مرزی دقیق و مشخص را ترسیم نمیکند که شعر ساده را از انواع دیگر، از جمله شعر پیچیده متمایز کند و تقسیم‌بندی میتواند بسته به شاعر و مخاطب، متفاوت باشد. باید توجه داشت که شعر ساده لزوماً مستقیم‌گویی در شعر نیست؛ یعنی میتواند شعری با زبان ساده و با تفکر و تخیلی عمیق عرضه شود. «شعر در عین سادگی باید فرم داشته باشد، به این معنی که همهٔ اجزای قطعهٔ کوچک یا بلند را به هم وصل کند؛ سادگی یعنی شما بتوانید در دل امر بدیهی و ساده، شگفتی کشف کنید» (موسوی، ۱۳۹۱: ۲۳). در طرف دیگر، مخالفان ساده‌نویسی هستند که ایراداتی مثل ساده‌اندیشی و ساده‌انگاری، عاری شدن شعر از آرایه‌های بدیعی و بیانی، تولید شبه‌شعر به مردم توسط شاعرنماها، غلت خوردن شعر به مرز دل‌نوشته، عدم ارتباط ساده‌نویسی با محتوای پیچیدهٔ روزگار ما و مواردی از این قبیل را برای ساده‌نویسی برمیشمارند. به نظر میرسد نقطهٔ مشترک بین موافقان و مخالفان ساده‌نویسی این است که هر دو معتقدند ساده‌نویسی با ساده‌لوحی و ساده‌انگاری فرق دارد. این دو دسته، در مبانی نظری و کلّیات این جریان، اختلاف چندانی ندارند و آنچه سیاه را از سفید تمیز میدهد، نمونهٔ شعرهایی است که با توسّل به آن، به تبیین جریان میپردازند. به قول بهزاد خواجات ـ که اتفاقاً از منتقدان جریان ساده‌نویسی است ـ «وقتی که به سخنان هریک از طرفین گوش میدهیم، هیچ‌یک در کلّیات، نامربوط نمیگویند، اما اگر قیاسها و ادلّهٔ هر یک را وجه اثباتی بدانیم بر فتحی برای ارتش خود، به گمانم نقش و ضرورت هر دو جریان را نادیده گرفته‌ایم» (خواجات، ۱۳۹۲: ۹).

معرفی مختصر سه شاعر

بیژن جلالی در سال ۱۳۰۶ در خیابان پاریس تهران به دنیا آمد. پدر وی ابراهیم جلالی بود و مادرش اشرف‌الملوک هدایت. خانوادهٔ مادری جلالی از خاندان قدیمی هدایت به شمار میرفتند. وی نوهٔ خواهری صادق هدایت است. از سال ۱۳۲۵ تا ۱۳۳۱ چند ماهی در رشتهٔ فیزیک دانشگاه تهران و چند سالی در رشتهٔ علوم طبیعی دانشگاه تولوز و پاریس درس خواند، اما همهٔ آنها نیمه‌کاره ماند؛ زیرا علاقه به شعر و ادب، مسائل فکری و ادبی و همچنین گشت‌وگذار آزاد در زمینه‌های فلسفه، هنر و ادبیات، او را از انضباط و نظم درس خواندن دور کرد. وی در بازگشت، در رشتهٔ زبان و ادبیات فرانسوی دانشگاه تهران تحصیل کرد و دورهٔ لیسانس را به پایان برد. از بیژن جلالی هفت کتاب شعر در زمان حیاتش و چند کتاب بعد از مرگش چاپ شده است. جلالی از همان ابتدا به شعر منثور (سپید) روی آورده و بدون داشتن تجربه‌های کلاسیک و نیمایی، از آغاز بر سادگی بوده است. جلالی تحت تأثیر اشعار اروپایی، بویژه فرانسه، به شعرنویسی روی آورد و تقریباً رویهٔ یکسانی را از ابتدا تا آخر کار شاعریش سپری کرد. وی، که تمام عمر مجرد زیست، در دی‌ماه ۱۳۷۸ بر اثر سکتهٔ مغزی در تهران درگذشت.

عمران صلاحی متولد ۱۳۲۵ چهارراه امیریهٔ تهران است؛ پدرش محب‌الله متولد شام‌اسبی اردبیل و مادرش فیروزه از مهاجران باکو به ایران است. «پدر عمران صلاحی کارمند راه‌آهن بود و به همین خاطر در شهرهای مختلفی مثل قم، تهران و تبریز زندگی کرده‌اند. فضای راه‌آهن و ایستگاه و قطار، در شعرهای عمران نمودی عینی و پررنگ دارند و حتی نام برخی از مجموعه‌های او را هم به خود اختصاص داده است» (ملک‌زاده، ۱۳۹۸: ۱۵). صلاحی نوشتن را از مجلهٔ *توفیق* و بدنبال آشنایی با پرویز شاپور در سال ۱۳۴۵ آغاز کرد و بعدها جزو همکاران آن مجله شد. اولین شعر نیمایی عمران صلاحی با نام «عیادت» (مرگ) در مجلهٔ *خوشه* به سردبیری احمد شاملو چاپ شد. صلاحی جزو معدود شاعرانی است که از شعر کلاسیک و نیمایی شروع کرد و حتی بعد از نوشتن اشعار سپید، همچنان به کلاسیکها و نیماییهایش ادامه داد. او تقریباً از ابتدا تا به انتهای کار شاعری، زبان ساده، صمیمی و شسته‌رفته‌ای دارد و تغییرات چندانی در شیوهٔ نوشتنش شکل نمیگیرد. وی در تابستان ۱۳۸۵ بعد از بازگشت از همایش شاعران جهان در چین، دچار عارضهٔ قلبی شد و در یازدهم مهرماه درگذشت.

محمدتقی جواهری گیلانی (محمد شمس لنگرودی) متولد آبان ۱۳۲۹ لنگرود است. در سال ۱۳۴۶ اولین شعرش، که تقلیدی از اشعار نادر نادرپور بود، در هفته‌نامهٔ *امید ایران* چاپ شد. سپس برای تحصیل در رشتهٔ اقتصاد به مدرسهٔ عالی بازرگانی رشت رفت و در سال ۱۳۵۳ لیسانس گرفت. مدتی به تدریس پرداخت و دو سال هم در کانون پرورش فکری فعالیت کرد. شمس لنگرودی، اولین دفتر شعرش را در سال ۱۳۵۵ با عنوان «رفتار تشنگی» منتشر کرد و از آن پس علاوه بر چاپ چندین مجموعهٔ شعر، به چاپ چند رمان و کتاب پژوهشی هم دست زد که مهمترین اثرش که باعث شهرت وی شد «تاریخ تحلیلی شعر نو» است. شمس در مجموعه‌های بعد از انقلاب، بطور عمده تحت تأثیر همان زبان است و بیشتر در حال و هوای کهن بوده یا به تعبیر منتقدانش زبان شاملویی دارد. اما پس از کتاب «قصیدهٔ لبخند چاک چاک» (۱۳۶۹)، که پوست‌اندازی دوباره برای شاعر بود، بتدریج توانست از تأثیر شاعران دیگر خارج شود و با سادگی و روانی کلام و مفاهیم به زبان محاوره نزدیک شود. وی قبل از دههٔ هفتاد، مسائل اجتماعی و سیاسی را در قالبی نمادین به کار برده و پس از آن، بینشی فلسفی پیدا کرده و همین امر سبب شده است شعر شمس لنگرودی، با همهٔ صراحت و سادگی، به سمت شعارگونگی پیش نرود. از شمس مجموعه‌های متعددی چاپ شده که کلیات اشعارش در دو جلد از سوی انتشارات نگاه منتشر شده است. وی همچنین در حوزهٔ سینما و خوانندگی هم تجربیاتی دارد.

بررسی ویژگیهای ساده‌نویسی در اشعار جلالی، صلاحی و شمس لنگرودی

برای اینکه بررسی مورد نظر انسجام داشته باشد، آن را در سه حوزهٔ صوری زبان، محتوایی، و بلاغی تقسیم‌بندی کرده‌ایم که ذیل هرکدام، پس از توضیحاتی مختصر، نمونه‌هایی از اشعار سه شاعر را قید میکنیم.

ساده‌نویسی در حوزهٔ صوری زبان

بیان مستقیم: کاربرد بیان مستقیم یکی از مهمترین ویژگیهای شعر ساده محسوب میشود. جملات بصورت مستقیم و خبری می‌آیند و عمدتاً دارای پیام مشخصی هستند. شعر ساده شعری است که بیشتر با خود کلام روبرو هستیم تا با ادبیات؛ یعنی بجای استفاده از واژه‌های فاخر و تراش‌خورده، شعر بدون هیچگونه پوششی عرضه میشود. به عبارت دیگر نوشته‌ای کاملاً ساده، روزمرّه، محاوره‌ای و خالی از ادبیات است امّا در تمام مدّت خواندن شعر میدانیم که در حال خواندن شعر هستیم و هرچه به پایان شعر نزدیک میشویم، این امر ملموستر میشود: «زنبور عسل / از اینکه زنبور عسل است / خوش‌وقت است / و گلها نیز / از اینکه گلی هستند / خوش‌وقت هستند / ولی من / فقط آنگاه / که روح خود را در این دنیا / چون گلی میبینم / و فکرم را که چون زنبور عسلی / خوش‌وقت هستم» (جلالی، ۱۳۸۲: ۲۴۹).

بیشتر اشعار بیژن جلالی، شامل این ویژگی است مگر آنکه خلافش ثابت شود. در بین انبوه شعرهای بیژن جلالی، موارد زیادی هست که تنها در حد یک جملهٔ حکیمانه، کلمات قصار یا عبارتی شعارگونه، باقی میماند و به شعر نمیرسد. این قبیل شعرها در مجموعه‌هایی مثل «دیدارها» و «شعر سکوت» بیشتر به چشم میخورد: «نه میشود فهمید / نه میشود دانست / نه میشود فراموش کرد» (جلالی، ۱۳۹۰: ۲۴۶).

بخاطر نیمایی بودن اکثر اشعار عمران صلاحی و در عین حال گرایش به سادگی، میتوان این ویژگی را در اشعارش بوفور مشاهده کرد. در شعرهای بلند مثل «بچهٔ جوادیه» و اشعار نیمه‌بلند که حالت روایی دارند، اگرنه در کل شعر اما در بعضی قسمتهای آن میتوان این ویژگی را یافت. مستقیم‌گویی صلاحی، برخلاف اشعار بیژن جلالی، عمدتاً دارای بار شعری است و گزارهٔ سادهٔ خبری محسوب نمیشود: «پرندگان هستند / تا من و تو برایشان / دانه‌های کلمات بریزیم / پرندگان هستند / تا من و تو عشق را / فراموش نکنیم» (صلاحی، ۱۳۸۰: ۶۱).

و گاهی این مستقیم‌گویی به جملات حکمت‌آمیز و کلمات قصار منجر میشود: «هر چیزی مثل شعر است / حتی عشق / باید خودش بیاید» (صلاحی، ۱۳۸۶الف: ۲۷).

شمس لنگرودی در تمامی آثارش از ابتدا، ویژگی مستقیم‌گویی را دارد؛ با این تفاوت که در آغاز، زبانش به زبان سپید معیار نزدیک است: «باغستانی سرد است / روزگار / که خون به چهرهٔ ما میفشاند / گیلاسهای سوراخ‌شده در بادهایش» (شمس لنگرودی، ۱۳۹۰: ۵۰۱).

این زبان رفته‌رفته صیقل میخورد و مستقیم‌گویی با زبانی شسته‌رفته‌تر بیان میشود: «اما نه / تو باید میمردی / ببین چه منزلتی پیدا کرده شعر / رادیوهای وطن نیز شعرهای تو را میخوانند / و روی شیشه‌های مغازه‌ها / عکست را نصب کرده‌اند» (شمس لنگرودی، ۱۳۹۴: ۷۸۰).

و البته مثل دو شاعر قبلی، در شعر او نیز با جملات قصار مواجه هستیم: «تنها مردگانند / که خطایی نمیکنند» (شمس لنگرودی، ۱۳۹۰: ۳۶۵).

سادگی تعبیر و بیان: سادگی تعبیر و بیان یعنی بیانی کم‌چالش و ارتباط‌پذیر و استفادهٔ کم از استعارات و تشبیهات و کنایات مهجور؛ و اینکه عبارت طوری پیچیده نباشد که رویدادی ساده برای خواننده گنگ شود، بلکه استفاده از تعبیرات و تشبیهات بکر، نو و خیال‌انگیز بگونه‌ای باشد که در عین تکراری نبودن، ذهن خواننده با تلاش متعارف به عمق آن نایل شود. این ویژگی در بسیاری از شعرهای جلالی مشاهده میشود. تشبیهات ساده و البته نه تکراری، و تعبیرات ساده که خواننده با اندک چالشی میتواند با شعر ارتباط بگیرد. در فرصت زندگی انسان در دنیا به پروانه‌ای تشبیه شده که مدت کوتاهی بر روی گلی مینشیند ـ و از شهد آن مکیده، نمکیده ـ به سمت گل دیگری میرود؛ یعنی عمر انسان نه به پروانه، که به پرواز یک پروانه بین دو گل مانند شده است. دنیا همچنان پایدار است و انسانها می‌آیند و میروند. شعر جلالی، یادآور یک رباعی از خیام است: «آمد شدن تو اندرین عالم چیست؟ / آمد مگسی پدید و ناپیدا شد» (به نقل از فولادوند، ۱۳۷۹: ۸۳). «مهلت جهان / مهلتی است که پروانه‌ای / از گلی برمیخیزد / تا بر گلی دیگر / بنشیند / ولی عمر جهان چه طولانی / و درد چه بی‌پایان / مینماید» (جلالی، ۱۳۸۵: ۷۶).

نمونهٔ دیگر: «در شهر / نمیتوان گریست / نه تک‌درختی هست / و نه تلّ خاکی / در شهر نمیتوان زیست / چون جایی برای گریستن / نیست» (جلالی، ۱۳۹۶: ۲۱۸).

بخاطر نیمایی بودن اکثر اشعار عمران صلاحی، و در عین حال گرایش به سادگی، میتوان این ویژگی را در اشعارش بوفور مشاهده کرد. مستقیم‌گویی صلاحی، برخلاف اشعار بیژن جلالی، عمدتاً دارای بار شعری است و صرفاً یک گزارهٔ سادهٔ خبری محسوب نمیشود: «دلم نمی‌آمد / از آستانهٔ دیوار، میخ را بکنم / چراکه طفل تو / طفل ملول تو میخواست / لباس یاد پدر را از آن بیاوزید» (صلاحی، ۱۳۸۹ب: ۱۰).

در نمونهٔ زیر، سطرهایی ساده حاوی روایتی روان و عمدتاً خطی است و در پایان وقتی معلوم میشود که این حرفها را چوپان خطاب به گلّه‌اش میگفته، شعر در تعبیری ساده و روشن، به طنز میرسد: «هیچکس / حق ندارد به شما، از گل نازکتر، حرفی بزند / میتوانید حتی / از سگ گله شکایت بکنید. / حرفهاییست که با گلهٔ خود، چوپان گفت!» (صلاحی، ۱۳۸۹ب: ۳۸)

گویا شمس لنگرود خود نیز میداند با تعبیرات ساده دارد معشوقش را ستایش میکند. نوعی اقرار به سادگی در زندگی و شعر؛ استفاده از پدیده‌های اطراف با خلق لحظات و تعبیرات زیبا در عین سادگی: «برای ستایش تو / همین کلمات روزمره کافی است / همین که کجا میروی، دلتنگم / برای ستایش تو / همین گِل و سنگ‌ریزه کافیست / تا از تو بتی بسازم» (شمس لنگرودی، ۱۳۹۰: ۶۱۶).

نمونه‌ای دیگر که ویژگیهای ظاهری شانه‌به‌سر و کفشدوزک را برای توصیف معشوق، در شعر عاشقانه به کار میبرد: «شانه‌به‌سر تاجش را به زمین میگذارد / که تو شهبانوی کوهستانها شوی / کفشدوزکها خالهای سیاهشان را / برای گردنبند تو در بارانها رها میکنند» (همان: ۵۹۹).

کوتاه‌نویسی: یکی از ویژگیهای شعر ساده، کوتاه بودن آن است که مخاطب میتواند کلّیت متن را در زمان کوتاه، چند بار مرور کند؛ برخلاف شعر بلند، که عمدتاً با ابهام بیشتری همراه است. اگرچه این به معنی آن نیست که الزاماً هر شعر کوتاهی ساده است و هر شعر بلندی پیچیده. هر سه شاعر مورد نظر، شعرهای کوتاه بسیاری در میان آثارشان به چشم میخورد. کوتاه‌نویسی در شعرهای جلالی، به نسبت دو شاعر دیگر بیشتر است؛ به عبارت دیگر اکثریت اشعار جلالی را شعرهای کوتاه تشکیل میدهند و بندرت از این ویژگی عدول میکند و گاهی میتوان در کتابهایش، اشعاری را یافت که به صفحهٔ دوم رسیده است (مثل بعضی اشعار مجموعه‌های «روزها» و «شعر

سکوت»). از طرفی در کتابهایی مثل «روزانه‌ها»، «دربارهٔ شعر» و «نقش جهان»، شعرها به قدری کوتاهند که دو شعر، در یک صفحه جای گرفته است.

«درختان / برگهای سفیدی داده‌اند / برف باریده است» (جلالی، ۱۳۸۲: ۵۱۶)

«آه که چه آسان میوزد / باد / و چه مشکل میرود همراهش / آنچه بر باد / رفته است» (جلالی، ۱۳۸۵: ۱۳).

در دفاتر شعر دو شاعر دیگر، اشعار کوتاه زیادی میتوان یافت بویژه در اشعار شمس لنگرودی که بعد از دههٔ هشتاد و گرایش به ساده‌نویسی، به نسبت مجموعه‌های قبلیش، نمونه‌های فراوانی میتوان مشاهده کرد:

«فریاد نمیزنم / نزدیکتر می‌آیم / تا صدایم را بشنوی» (صلاحی، ۱۳۸۲: ۵۲).

«شاپورخان میگوید: / ـ وقتی که مست مستم / ـ تازه / یک آدم معمولی هستم» (همان: ۶۲).

«در اشتیاق گلی که نچیده‌ام / میلرزم» (شمس لنگرودی، ۱۳۹۰: ۶۰۸).

«تور پوسیده / تاب این همه صید را نداشت / باید عوضش میکردیم / نخ‌نما شده بود زندگی» (همان: ۷۳۶).

محاوره‌گویی و مناظره‌گویی: گاه پیش می‌آید که شاعر در شعرش از زبان محاوره استفاده میکند یعنی نُرم زبان را میشکند. این اتفاق گاه بصورت دیالوگ شخصیتها در شعر صورت میپذیرد. گاهی هم در همان زبان معیار، گفتگو را وارد شعر میکند و شعر را به زبان مردم نزدیک میکند که منجر به سادگی در زبان میشود.

صلاحی از زبان محاوره، در ترانه‌ها بهره جسته است. زبان ترانه، زبان سادگی است تا مخاطب با یک بار شنیدنش بتواند با آن ارتباط بگیرد:

«صُبِ زود / وقتی که باد / تو کوچه صداش میاد / میرم و فوری درو وا میکنم / داد میزنم: / ـ آی نسیم سحری! یه دل پاره دارم / چن میخری؟» (صلاحی، ۱۳۸۲: ۴۷).

و در نمونهٔ دیگر که بر مبنای گفتگو (مناظره) صورت میپذیرد: «...خبرنگار از پیرمرد خسته‌ای میپرسد: / ـ خسارت مالی هم دیده‌ای، نه؟ / ـ نه قربان / فقط قدری کف و سقف خانه به هم رسیده / ـ خسارت جانی چی؟ / ـ عیالمان مقداری جان سپرده / خبرنگار از کله‌ای که بیرون مانده از خاک / میپرسد: / ـ چه احساسی حالا داری برادر؟ / ـ از خوشحالی نمیدانم چه خاکی روی سرم بریزم!» (صلاحی، ۱۳۸۶الف: ۱۸و۱۹).

دیالوگ، از آنجایی که از زبان شخصیتها بیان میشود، عمدتاً وسیله‌ای برای انتقال پیام است؛ به همین سبب او زبانی ساده را در پیش میگیرد. از این تکنیک در سینما و ادبیات داستانی هم بوفور استفاده میشود: «مادر! / من یک ستاره میخواهم/ / ـ اینها مال خداست پسرم / تو باید ساکت بنشینی. / ـ مادر! / میخواهم سوار قایقی بشوم / و همهٔ دریاها را بگردم. / ـ دریا را اعتباری نیست پسرم / تا نیم ساعت دیگر خدا میداند که چه طوفانی خواهد شد» (شمس لنگرودی، ۱۳۹۰: ۱۹۲).

شمس از روش گفتگو بهره میگیرد و به سبب تعلق خاطری که به مادرش دارد ـ آنگونه که از مصاحبه‌ها و خاطراتش برمی‌آید ـ نقش مادر پررنگ مینماید. دیالوگ برقرارشده بین پسر و مادر و بهره‌گیری از ماه و پرنده و من (پسر)؛ و ارتباطی که بین اینها و در مقایسه با هم شکل میگیرد، به شعری ساده اما زیبا مینجامد: «-مادر! / من، ماه یا پرنده / کدام را میخواهی؟ / -پیداست پسرم / گرسنه‌ایم و ببین پرنده چه آوازی میخواند. / -ماه را ببین چگونه زمین را روشن کرده مادر! / -پسرم! روشن کرده جای پرنده را ببینیم» (شمس لنگرودی، ۱۳۹۴: ۴۵۰).

شعر بیژن جلالی عمدتاً شعری است با روایت اول شخص مفرد بدون حضور طرف دیگری که جریان گفتگو را شکل بدهد. شاعر در اشعارش از درون خویش و با خودش سخن میگوید و به علت عدم استفاده از گفتگو در شعرش، از زبان محاوره هم بهره نبرده است.

استفاده از کلمات مأنوس و کاربردِ بجای تمام واژه‌ها: پاول سیمپسون، سبک‌شناس معاصر، میگوید: «در زبان چیزی که ذاتاً یا منحصراً ادبی باشد وجود ندارد و مفهوم زبان ادبی یک توهم و افسانه است» (فتوحی، ۱۳۹۲: ۶۷). اگرچه پیشتر، واژه‌ها به دو دستهٔ شعری و غیرشعری تقسیم میشدند و بویژه در ادبیات کلاسیک، این تقسیم‌بندی بطور کلی وجود داشت، اما این جریان، با ظهور شعر نو به نوعی منتفی شد. این ویژگی هم از مواردی است که بوفور در اشعار جلالی یافت میشود. در نمونهٔ ذیل، شاعر از تمام کلماتی که شاید به ظاهر شاعرانه نباشد در شعرش بهره جسته است: «بچه‌گربهٔ گرسنه‌ای / که دیروز در خیابان سهروردی شمالی / دیده‌ام / مانع از این میشد که برای شما عصر پنج‌شنبه / شعری انتخاب کنم / او را میبینم که در حاشیهٔ سیمانی / جوی آب / کمک میخواهد / لاغر، کثیف، گرسنه / دلم میخواست کسی صدای او را / میشنید / ولی هیچکس صدای او را / نمیشنود» (جلالی، ۱۳۹۰: ۲۴۵).

در اشعار جلالی، نسبت به دو شاعر دیگر، دایرهٔ واژگانی محدودتر است؛ شاید علت این امر ناشی از آن باشد که موضوعات و مضامین شعر وی نیز گسترده نیست، بویژه آنکه در اشعارش تقریباً به مسائل اجتماعی نمیپردازد و همین نکته میتواند جلوِ ورود انبوهی از کلماتی را که متعلق به این حوزه هستند بگیرد. به بیان دیگر اگرچه ممکن است اشعار جلالی، به نسبت دفتر اولش بتدریج زبان شسته‌رفته‌تری یافته باشد، اما در اندیشه‌ها و محتوای شعرش، تفاوت چشمگیری مشاهده نمیشود: «من چون روباه دزد / که از سوراخ مرغدانی فرار میکند / از شما / از خانهٔ شما / و از سایهٔ خودم / گریخته‌ام بی‌آنکه مرغی از خانهٔ شما / یا تخم‌مرغی از خانهٔ خود / همراه برداشته باشم» (جلالی، ۱۳۸۲: ۲۶۲).

عمران صلاحی برخورد راحتی با واژه‌ها دارد و بسادگی آنها را در شعرش وارد کرده تا کلمات از هر قسمی، در شعرهای او راه یافته باشند. او ابایی از آوردن واژه‌های دلخواهش ندارد، حتی اگر ضرورت قافیه ایجاب کند تا کلمه‌ای مثل «وللش» در شعرش قرار بگیرد: «من دلم میخواهد راه خودم را بروم / برخلاف جهت و سمت فلش / این میان اما شعر / بی‌خیالش، وللش!» (صلاحی، ۱۳۸۲: ۱۶۰).

عبارات فوق بخشی از شعر «بچهٔ جوادیه» از صلاحی است که کل شعر را با همین زبان و بیان نوشته است. در این شعر، کلمهٔ نامتعارف «شاش» و «پِهن» به کار رفته است تا شاعر بتواند حق مطلب را ادا کند و آنچه را خود حس کرده، به مخاطب منتقل کند. کاری که فروغ هم در شعر «ای مرز پرگهر» انجام داده است: «از فرط شادمانی / رفتم کنار پنجره، با اشتیاق، ششصد و هفتاد و هشت بار هوا را که از غبار پِهن / و بوی خاکروبه و ادرار، منقبض شده بود / درون سینه فرو دادم» (فرخزاد، ۱۳۹۶: ۳۹۳).

«کشتارگاه / در آخر جوادیه / این سوی نازی‌آباد است / و مردم محلهٔ من هر صبح / با بوی خون / بیدار میشوند / در بوی تند شاش و پهن / اینجا بهار بینی خود را میگیرد» (صلاحی، ۱۳۸۲: ۳۴).

شمس لنگرودی از دایرهٔ واژگانی گسترده‌ای در اشعارش بهره‌مند است و این رویّه در دو دههٔ اخیر بر اثر تمرکزش بر ساده‌نویسی، بیشتر هم میشود: «از یادم برده‌اند / مثل چکمهٔ سوراخی که زمستانهای زیادی پاهاشان را / گرم کرده‌ام / گل سرخی مجروح / رؤیاهای تحقق‌یافته / تعطیلات خوش کودکی» (شمس لنگرودی، ۱۳۹۰: ۶۰۳).

نمونه‌ای دیگر: «پیراهن خونینت بازگشت / با یک سکهٔ پنج ریالی / که میخواستی / به من تلفن کنی» (همان: ۶۹۷).

نزدیکی اجزای اصلی جمله به یکدیگر و عدم حذف فعل: یکی از مشخصه‌های شعرهای ساده، قرار گرفتن هر جزء جمله در جای خودش است و معمولاً نهاد جمله در آغاز و فعل در پایان است و این کار باعث میشود متن،

به دور از پیچیدگی با مخاطب ارتباط برقرار کند. این ویژگی در اشعار جلالی، نسبت به دو شاعر دیگر چشمگیرتر است: «بگذار تا پیش از مرگ / تو را نامیده باشم / و نام تو چون گلی / بر خاک این دل / رسته باشد» (جلالی، ۱۳۵۱: ۳۲).

نمونه‌ای دیگر از جلالی: «کلید اتاق را / در دست میگیرم / برّاق و نسبتاً سنگین است / آن را دوستانه لمس میکنم / چهل سال است که با هم / دوست هستیم» (جلالی، ۱۳۸۱: ۵۷۰).

و نمونه‌هایی از صلاحی و شمس:

«آینه‌ای / خاطره‌هایش را مرور میکند / باغی / در خوشهٔ انگوری عبور میکند / قندیلی / کوچه را پر از نور میکند / کلمات از رفتار بازمیمانند / اشارات و اشیا / به رقص برمیخیزند» (صلاحی، ۱۳۸۰: ۲۵).

«گاهی صدای زیبایی / در مرداب فراموشی میروید / تنهایی با دستی لرزان صدا را / میچیند و میبوید / و آن را در گلدانی میگذارد» (صلاحی، ۱۳۸۶الف: ۶۵).

«هیچ بوده‌ام / به جانب هیچ رفته‌ام / روزگاری رؤیاهایی عجیب دیده‌ام / آدمها و پرندگانی که به الفاظی غریب سخن میگفتند / بارانی که بر سنگها میبارید / و کسانی از رازی سخن میگفتند / و پرندهٔ بی‌صدایی که ساده‌ترین طعامش من بودم / منتظرم ایستاده بود» (شمس لنگرودی، ۱۳۹۰: ۶۷۰).

«چشم‌بسته به دنیا آمدم / با چشم باز نگاهش کردم / چشم‌بسته از این دنیا خواهم رفت. / او را میشناسم» (شمس لنگرودی، ۱۳۹۴: ۳۳۵).

شروع مؤثر، جالب توجه و ضربه‌زننده: شروع اشعار بگونه‌ای است که مخاطب را جذب متن میکند؛ بطوری که دوست دارد شعر را تا آخر بخواند و متن را تمام‌نشده، رها نکند. شاعر در همان ابتدا مثل آغاز بعضی فیلمها، عباراتی در شعر می‌آورد که غافلگیرکننده و در عین حال مؤثر است؛ به عبارت دیگر به یکباره به بیان احساس خود یا تبیین مفهوم مورد نظرش پرداخته و به نوعی ارتباط خواننده با شعر را تسهیل میکند. شروع این قبیل شعرها با اعجابی گاه آمیخته با پارادوکس همراه است.

در نمونهٔ ذیل، شاعر در آغاز شعر، از «زیبایی فراوانی مرگ» سخن میگوید که ممکن است برای مخاطب شعر عجیب و در عین حال جذاب باشد. این نوع شروع، خواننده را مجاب میکند مشتاقانه شعر را ادامه بدهد و به جملات بعدی، که در تکمیل این آغاز مؤثر است، برسد: «فراوانی مرگ / چه زیباست / این‌همه برگ خزانی که / روی زمین ریخته است» (جلالی، ۱۳۸۵: ۲۸۸).

نمونه‌ای دیگر از جلالی: «از روی نادانی / خورشید را بلعیدم / و پنداشتم که میوهٔ رسیده‌ای است / و دنیای من در تاریکی فرورفت...» (جلالی، ۱۳۹۶: ۱۸۸).

در شعری از صلاحی، شروع بگونه‌ای است که ابهام طنزآمیزی در آن به کار رفته است. در ادامهٔ شعر، عباراتی می‌آید که مشخص میشود در توصیف «موج» است که عنوان شعر هم همان است: «وقتی که میروند / می‌آیند / وقتی که می‌آیند / میروند / و جای پاها را میپوشانند / و بر ساحل می‌افشانند / صدفها را چون لبخند» (صلاحی، ۱۳۸۶الف: ۱۰۶).

در شعری دیگر از صلاحی، وی با طنز تلخی، رسیدن به آزادی را ناممکن تلقی میکند و در پایان، مصرعی از حافظ، وام میگیرد: «یاد آزادی / مثل خندیدن در مسجد / مثل می خوردن در روز عزاست! / آه، ای آزادی! / حافظم، حافظ تو / «دیدن روی تو و دادن جان، مطلب ماست» (صلاحی، ۱۳۸۹ب: ۷۴).

شمس در شروع یکی از اشعارش، از گزاره‌ای استفاده کرده که در نگاه اول عجیب مینماید. او در سطر بعدی، که معلوم میشود شعری عاشقانه است، اختراع الفبا را به هدف نوشتن نام معشوق قلمداد میکند، همینطور اعداد را برای درج زادروز او. در کل، این ویژگی گاه با نوعی حسن تعلیل همراه است: «الفبا برای سخن گفتن نیست / برای نوشتن نام توست / اعداد / پیش از تولد تو به صف ایستادند / تا زادروز تو را بدانند» (شمس لنگرودی، ۱۳۹۰: ۶۳۳).

در نمونه‌ای دیگر، شعر با یک گزارهٔ خبری، که به نظر میرسد روی خط خبرگزاریها منتشر شده، آغاز میشود. خودِ این شروع، جذابیت لازم را برای متن ایجاد میکند و در ادامه، با «آزادیخواه تلقی کردن قاتلان»، تناقض به شعر تزریق میشود و عبارت خبری در مقام یک اثر ادبی حلول میکند: «معاون کرزای را کشته‌اند / آزادیخواهند / قاتلان. / بیست سال / آزادانه زنان را کشته‌اند / کودکان دبستانی را کشته‌اند / پسران خیابانی را کشته‌اند، / حاکمان سرنگون‌شده / آزادیخواهند، آزادیخواهند / قاتلان» (همان: ۷۱۵).

پایان‌بندی مؤثر و غافلگیرکننده: گاهی پایان شعر به شکل غافلگیرکننده و مؤثری عمل میکند که محصول ضمیر ناخوآگاه شاعر است. مثل یک پایان‌بندی جذاب در پایان یک رباعی، که خواننده را غافلگیر میکند و ضربهٔ لازم را جهت تأثیر شعر بر او وارد میکند و گاه با طنز تلخی میتواند همراه باشد. «بسیاری از شعرهای جلالی به شکلی آغاز میشوند که انگار شاعر قصد نوشتن نامه‌ای دارد. اغلب با منطق نثر آغاز میکند، اما به ناگاه در پایان‌بندی با شگردی که تنها محصول نبوغ ناخودآگاه شاعر است، کل متن به نفع شعری کامل، سامان مییابد» (نوذری، ۱۳۸۸: ۱۴۹). «تا در دورترین نقاط زمین / بدبختی چون کرمی ریشهٔ امید را میخورد / و شب چون آب سیاهی / فریادهای کمک را خفه میکند / تا چشمان نگرانی چون شمع خاموش / تهی آسمان را ورانداز میکند / من هرگز روی سعادت را نخواهم دید / خدایا من و تو چه در شب وحشتناکی همسفر هستیم» (جلالی، ۱۳۵۱: ۱۵۴).

در نمونه‌ای دیگر، شاعر در پایان شعر، ریختن برگ درختان را به لخت شدن تعبیر کرده است. سپس با آوردن صفت «زیبا» برای درخت، و پیراهن سفیدی که زمستان به تنش میکند، او را به عروسی تشبیه کرده که باید به حجله برود و زیر برف سنگین زمستان بخوابد: «ای درخت سبز / پاییز آمده / و لخت خواهی شد / ای درخت زیبا / به حجلهٔ شبهای برفی زمستان / خواهی رفت» (جلالی، ۱۳۸۵: ۱۶۹).

پایان‌بندی در شعرهای صلاحی، بویژه شعرهای نیمایی، اهمیت خاصی دارد و بخاطر وجود طنز در بسیاری از اشعار او، آن اتفاق و ضربهٔ نهایی در پایان شعر رخ میدهد. عمدهٔ شعرهای نیمایی صلاحی که حالت روایی دارد، در پایان، با غافلگیری همراه است. پایان شعر معروف «عیادت» طنز تلخی دارد از زبان بیماری که در حال احتضار است و مستأصل؛ بگونه‌ای که حتی عیادت‌کننده‌ها بخاطر او به بیمارستان نمی‌آیند: «تودهٔ زشتی کریهی شده‌ام / بچه‌هایم از من میترسند / آشنایانم نیز / به ملاقات پرستار جوان می‌آیند!» (صلاحی، ۱۳۸۲: ۱۵۶).

در شعری کوتاه، که تلمیحی به ماجرای آدم و حوا دارد، پایان شعر به قدری جذاب، طنزآمیز و رمانتیک است که خواننده را ناگزیر به خنده وامیدارد؛ بطوری که برای لحظه‌ای هم شده، غم غمگین آدم را، که از بهشت سقوط کرد، فراموش کرده و به گوشهٔ لبانش لبخندی میدود. عبارت پایانی شعر، بقدری جذاب مینماید که یکی از نگارندگان مقالهٔ حاضر، عنوان کتابی را که دربارهٔ عمران صلاحی تألیف کرده، همین جمله قرار داده است: «آدم به جرم خوردن گندم با حوا / شد رانده از بهشت / اما چه غم / حوّا خودش بهشت است» (همان: ۵۱).

در نمونه‌ای از اشعار شمس، شاعر به روشنی و وضوح، با ایجاد فضای گروتسکی، این بار بجای زیبایی درخت، به هیزم او چشم دارد: «درخت ساکت من! / میشناسمت... / زمستان نزدیک است / و ما به هیزمتان / بیش از زیبایی تو محتاجیم» (شمس لنگرودی، ۱۳۹۴: ۷۵۲).

در شعری دیگر، وقتی شاعر با ماه سخن میگوید، او را شماتت میکند که چرا در مواقعی، روشناییت به کسانی کمک کرده که انسانها را از بین برده‌اند: «...برو ماه / برو به دو زانو بنشین، زاری کن / برو / تاریکی بهتر / از نوری که اتاق فرانکو را روشن میکند» (همان: ۸۸۳).

حوزهٔ بلاغی

متناقض‌نما: این ویژگی از عناصر مهم شکلگیری شعر و در اینجا شعر ساده است و در شعر کلاسیک و شعر نو، همواره نقشی تعیین‌کننده در منجر شدن اثر به شعر دارد. در شعر ساده یکی از ابزار شاعران مورد بحث، استفاده از این آرایهٔ بدیعی است. اینک نمونه‌هایی از متناقض‌نمای به‌کاررفته در آثار شاعران موردنظر:

«من و فنجان چایی / و نعلبکی / هر سه با هم / و هر سه تنها / هستیم» (جلالی، ۱۳۸۲: ۵۱۳).

«از پشت دود سیگاری / که نمیکشم / جهان را مینگرم که به هوا / میرود» (جلالی، ۱۳۹۰: ۷۸)

صلاحی در شعر ذیل با تعریضی به روزگار جنگ و بمباران، که باعث مرگ انسانها شده است، تناقضی خلق میکند. کل شعر در هر گزاره، دارای پارادوکس است اما این نکته در جملهٔ پایانی، کلیتر و پررنگتر جلوه میکند: «میزد رکاب / در کوچه‌ای دوچرخه‌سواری که سر نداشت / مرغی / در باد میپرید ولی بال و پر نداشت / طفلی / از نسل شیر خشک / خون میمکید / از مرگ مادرش / طفلک خبر نداشت / مردی نماز وحشت میخواند / در حال سجده ماند و سر از خاک برنداشت / توپ و مسلسل و تانک / دیگر اثر نداشت!» (صلاحی، ۱۳۸۲: ۱۲۱).

و نمونه‌ای دیگر: «میهراسم از تو / با این‌همه / از تو / به تو پناه می‌آورم» (صلاحی، ۱۳۸۹الف: ۱۳).

در اشعار شمس هم، متناقض‌نما بسادگی رخ میدهد: «گنجشک کور / سرکشیده نگاه میکند / نگاه میکند» (شمس لنگرودی، ۱۳۹۰: ۵۰۴).

«بی‌سر / خواب تو را میبینم / بی‌پر / به بام تو میپرم» (همان: ۷۵۹).

کلمه و نقش همنشینی آن در شعر: زبان شعر از حیاتی برخوردار است که با نسبتهایی تعریف‌شده کنار هم قرار گرفته‌اند. این یکی از مهمترین اصول شعر ساده است که توجه و مهارت عمل به آن، منجر به تولد شعر از میان عبارات و جملات ساده میشود. در واقع تعبیهٔ درست و بجای کلمات پیش‌پاافتاده و غیرشاعرانه میتواند باعث ایجاد شعر شود. این مرز میان خبرنویسی و شعرنویسی است. آنچه باعث اتفاق شعر ساده و موفق شده است، همنشینی درست کلمات در کنار یکدیگر است؛ همچنین کلمه گاهی بگونه‌ای در شعر مینشیند و با کلمات دیگر تناسب ایجاد میکند که معانی دیگری به ذهن متبادر میشود. بخش عمده‌ای از این نقش را در شعر، آرایهٔ ایهام تناسب بازی میکند.

در شعر زیر از جلالی، آمدن کلمهٔ «تب» باعث شده سوختن خورشید، بُعد دیگری پیدا کند و علاوه بر یافتن جنبهٔ انسانی (جان‌بخشی)، از کلام عادی عدول کرده و به سطری درخشان تبدیل شده است: «مرگ آبها را میبینم / که هراسناک به هر سو میدوند / و مرگ خورشید را میبینم / که در تب خود میسوزد...» (جلالی، ۱۳۹۶: ۲۲۰).

در شعر معروف «عیادت» استفاده از واژهٔ «خرچنگ»، چفت‌وبست محکمی به بند سوم شعر داده است. خرچنگ در لغت به معنای سرطان است و گذشته از این معنی، تصور حرکت دردناک یک خرچنگ در درون بدن بیمار و

درد شدید آن را به ذهن متبادر میکند: «در تنم خرچنگیست / که مرا میکاود / خوب میدانم من / که تهی خواهم شد / و فروخواهم ریخت» (صلاحی، ۱۳۸۲: ۱۲).

در سطر آخر شعر زیر، کلمات «تور، پروانه و لغو» بعد جدیدی به شعر داده است و تور و پروانه یادآور تور گردشگری و مجوز است. لغو در اینجا به معنای باطل شدن، کار بیهوده و در نهایت «مرگ» تلقی میشود: «پروانه میتوانست / چون دفتری گشوده شود روی هر گلی / گل نیز میتوانست / پروانه را بخواند / این دفتر گشوده به روی نسیم و باغ / از عشق و از طلب / شعر و حکایتی داشت / ناگاه / توری فرود آمد و پروانه لغو شد» (همان: ۱۶۱).

در شعری از شمس، کلمۀ «بم» بطور مشخص علاوه بر نشان دادن نوع صدا و معنای کنایی عبارت «زیر و بم»، یادآور شهری است که ایرج بسطامی در آن زندگی میکرد و در زلزله‌ای چشم از جهان فروبست. «بم» با بسطامی و زلزله، ایهام تناسب ایجاد میکند: «بکُش / برادر من بکش / پیش از آنکه زلزله سبقت بگیرد / ایرج بسطامی را بکش / تو اشرف مخلوقاتی و بیش از زلزله مستحقی / خانۀ بسطامی را در بمبارانت زیر و بم کن» (شمس لنگرودی، ۱۳۹۰: ۷۳۹).

در شعری دیگر، نقش ایهام تناسب و تبادر پررنگتر است. کلمۀ «شیر» با همنشینی «دل»، گذشته از اشاره به رنگ، یادآور شیر (حیوان) نیز هست و کلمۀ «حیات» ـ که «حیاط» به ذهن متبادر میکند ـ شعر را از بُعد سطحی عبور داده و ترکیب «حیات آب‌زده»، به زندگی بر آب (ناپایدار) هم تعریضی میزند و شعر را چندوجهی میکند: «بانوی سالخورده / با دل شیری‌رنگ / حیات آب‌زده را / جارو میکند» (همان: ۱۸۸).

حوزۀ محتوایی

توجه به زندگی روزمره و کاربست تصاویر ملموس: استفاده از تصاویر معمول روزمرّه نیز باعث میشود شعر، ساده و به دور از پیچیدگی باشد. در این شعرها زندگی جریان دارد و شاعر، روایتگر آنهاست. وقتی مخاطب با این قبیل شعرها مواجه میشود، در نظرش آشنا جلوه میکند؛ چراکه بارها آن تصاویر را دیده و از کنارش رد شده است و این بار نگاه و توجه دوباره‌ای به آنها میکند.

در شعرهای بیژن جلالی، زندگی جریان دارد؛ سکوت و نه سکون، و حرکتی همواره زندگی را فریاد میزند و این اتفاق، همواره با تصاویری ملموس همراه است: «تو برای من شده‌ای / نشانه‌ای / چون نقطه‌ای / که بالای دال / میگذارند / یا تکه‌ای از دیوار / که گچ آن ریخته / است / تو برای من شده‌ای / نشانه‌ای از شب / در روز روشن» (جلالی، ۱۳۹۶: ۴۴۷).

در شعر ذیل، تصویری ملموس از زندگی هرروزۀ انسان مشاهده میکنیم با نگاهی خیام‌وار به هستی و نیستی: «ای بس که نباشیم و جهان خواهد بود...» (به نقل از فولادوند، ۱۳۷۹: ۵۵): «ساعت دیواری / نُه بار زنگ میزند / فردا و پس‌فردا و همیشه / نه بار زنگ خواهد زد / آنگاه نیز که تو دیگر نیستی / و ساعتی نیست / و صدایی نیز نخواهد بود» (جلالی، ۱۳۸۱: ۱۸۸).

نمونۀ زیر، اشاره‌ای است تلخ به بلند شدن دیوارها و ساخت‌وسازهایی که باعث از بین رفتن حیاطهای بزرگ با درختانی که گاه شاخه‌هایشان با سرکشی در کوچه، سهمی هم نصیب عابر پیاده میکردند: «میوه‌ها پشت حصار / آواز میخوانند / به شیرینی / حکایت همچنان باغیست / که حصارهایش را وسیعتر میسازند / تا مبادا درخت توتی / به دانه‌ای شیرین / رهگذری خسته را دریابد...» (صلاحی، ۱۳۸۰: ۹۷).

و توصیفی از فقر که همچنان همپای جوامع بشری پیش می‌آید به گونه‌های مختلف: «خانهٔ ما پیر است / روی دیوار حیاط / آجرها، لق شده میفتند / مثل دندانهای پوسیده. / باز از خانهٔ همسایهٔ ما / بوی غذا می‌آید» (صلاحی، ۱۳۸۹ب: ۳۵).

صبغهٔ اجتماعی شعرهای شمس در بیشتر موارد، بر دیگر زمینه‌ها میچربد که در نمونهٔ ذیل، تصویر ملموس شعر از بعد اجتماعی بهره‌مند شده است: «سخن از آزادی ناتمام است / وقتی که در صف نان می‌ایستی / و فرصت رأی‌گیری / از دست میرود» (شمس لنگرودی، ۱۳۹۰: ۴۹۲).

و تصویری که مکرر و سریع می‌آید و میرود: «باران شبانه را دوست دارم / نیمه‌های شب / چراغ روشن پارکها / و ماشینی که دور میشود / به سرعت زندگی» (همان: ۶۷۳).

جزئی‌نگری: شاعر بجای پرداختن به کلی‌گویی، به جزئیات میپردازد. جزئی‌نگری در شعر باعث میشود خواننده از چشم‌انداز تجربهٔ شاعر و با مشاهدهٔ جزئیات، به موضوع شعر نگریسته و شعر برایش ملموستر باشد. «شعر از کلیات شروع نمیشود، بلکه با جزئیات سروکار دارد ولی ممکن است پس از ارائهٔ جزئیات، موضوعی عمومی یا حقیقتی جهانی را عرضه کند. حرف زدن از مرگ و زیبایی و عشقی کلی، و کلی‌بافی دربارهٔ مجردات و حتی دربارهٔ اجتماع و سرنوشت بشر و طبیعت، کار شاعر نیست» (براهنی، ۱۳۴۷: ۳۹۷).

«برق برای بار سوم / رفت / چراغ نفتی روشن را / روی دیوان فرخی سیستانی / گذاشتم / و خوشحال شدم از اینکه / فرخی زنده است / و پهلوی من است» (جلالی، ۱۳۸۵: ۲۰۵).

گاهی جزئی‌نگری با پرداختن به روز و تاریخ ایجاد میشود. ثبت آن لحظات و انتقال حس لحظه و تجربهٔ شاعرانه به مخاطب. این ویژگی در دو نمونه شعر زیر از صلاحی و شمس لنگرودی اتفاق افتاده است:

«اینک همه‌جا زمزمهٔ گل / اینک همه‌جا همهمهٔ سبزه و گندم / اینک همه‌جا رقص علف، موج و تلاطم / از پنجره بر کاغذ من مینگرد ماه / ساعت یک شب / هشتم دی‌ماه!» (صلاحی، ۱۳۸۲: ۱۷۹).

«بهار / از هر کجا که صلاح بداند می‌آید / حتی / از جیب رُب‌دُشامبر زمستان سی‌صد و هشتاد و شش» (شمس لنگرودی، ۱۳۹۰: ۱۳۱).

و در شعر عاشقانه و معروف عمران، میتوان این حرکت از کلیات به سمت جزئیات را مشاهده کرد: «درخت را به نام برگ / بهار را به نام گل / ستاره را به نام نور / کوه را به نام سنگ / دل شکفتهٔ مرا به نام عشق / عشق را به نام درد / مرا به نام کوچکم صدا بزن!».

بهره‌گیری از سوژه‌های به ظاهر بی‌اهمیت: لزومی ندارد شاعر حتماً از یک آبشخور فلسفی مطرح استفاده نماید تا شعرش اندیشه‌مند جلوه کند، بلکه در هر اتفاق ساده و گذرایی، میتوان اندیشه‌ای ژرف و تفکری ناب کشف کرد. یکی دیگر از دلایل سادگی زبان و ترکیبات به‌کاررفته در اشعار، کاربست موضوعات عادی و به ظاهر بی‌اهمیّت است؛ سوژه‌هایی که شاید در نگاه اول، دارای ارزش شعری نباشند، اما همین پدیده‌های پیش‌پاافتاده را شاعر بگونه‌ای به کار میبرد که به سادگی تبدیل به شعر میشود.

بیژن جلالی در این شیوه، پرکار و توانمند است و سوژه‌هایی را به شعر تبدیل کرده که شاید در نگاه اول، جایی در شعر نداشته باشند. او از عهدهٔ کار بخوبی برآمده است: «ای شب‌پرهٔ زیبا / که برای دوستی با چراغ / به اتاق من آمده‌ای / تو برای عمر کوتاهت / چه لباس قشنگی / به بر کرده‌ای» (جلالی، ۱۳۸۵: ۲۲۶).

جلالی با علاقه‌ای که به حیوانات و حشرات دارد، توجه و اهمیت دادن به سوژه‌هایی از این دست، در اشعارش فراوان به چشم میخورد:

«من باید کتابی بنویسم / دربارهٔ مورچه‌هایی / که از لانه بیرون می‌آیند برای مردن / ولی از مرگ هراسان هستند / و به هر سو بال میگشایند / و من آنها را از قطرهٔ آب / لبهٔ دستشویی / یا از روی سطح صابون آزاد میکنم / تا مردنشان قدری به / تأخیر افتد» (جلالی، ۱۳۸۱: ۵۶۱).

تخیل شاعر به او کمک کرده است و با بهره‌گیری از جان‌بخشی به اشیا و ایجاد گفتگو بینشان، از سوژه‌ای بی‌اهمیت، شعری ناب ساخته است: «این شیشه‌های نوشابه / با هم چه گفتگویی دارند / در جعبه‌ای کنار خیابان به وقت شب / شاید نشسته‌اند / دربارهٔ شراب کهن حرف میزنند» (صلاحی، ۱۳۸۲: ۱۸۹ و ۱۹۰).

و نمونه‌ای دیگر از ماهیهای قرمزی که بعد از عید، جلوه و اهمیتی ندارند و در سرنوشتی محتوم به مرگ به سر میبرند: «و فقط مانده دو ماهی در تنگ / که نمیدانند / بعد از این جشن و سرور / در کدامین استخر / هستی قرمزشان / محو خواهد شد» (همان: ۲۱۲).

سوژهٔ مورد استفادهٔ در شعر زیر، شاید بارها برای خیلیها اتفاق افتاده است؛ اما شاعر «مالیدنِ شادمانهٔ دستها توسط مگس» را دستمایهٔ شعرش قرار داده است: «پس زنده‌باد مگس / که نیش میزند / بیدارت میکند / و دستهایش را شادمانه به هم میمالد» (شمس لنگرودی، ۱۳۹۰: ۶۹۹).

و در گفتگو با میوه‌ای که در تدارک مهمان، چیده شده است: «چه کودکانه انتظار میهمان مرا میکشی گلابی معصوم! / چه شادمانه در انتظاری / تو که ساعتی دیگر / در زیردستیِ کوچکی / پاره‌پاره به‌جا خواهی ماند» (همان:۵۱۹).

با مروری به آثار شاعران این مقاله، میتوان گفت:

بیژن جلالی شاعری است با سبک منحصربفرد در ساده‌نویسی که نوع آن مختص خودش است. توجه به اشعار وی در دهه‌های اولیهٔ فعالیتش به‌سبب فضای سمبلیک و ابهام‌آمیز شعر آن روزگار، کمتر مورد توجه بوده لذا بعد از دههٔ شصت و فروکش کردن اندیشه‌های ایدئولوژیک، و همچنین شعر دههٔ هفتاد و رفتن شعر به سمت پیچیدگی، کارهای جلالی از نیمه‌های این دهه با جریان یافتن ساده‌نویسی از دههٔ هشتاد، بیشتر مورد توجه قرار گرفته است. از جمله ایراداتی که منتقدان بیژن جلالی بر وی میگیرند نادیده گرفته شدن نقش زبان در اشعار اوست؛ یعنی نه شاعرانه است و نه خودِ زبان، هدف شعر قرار میگیرد و بدون آنکه از نرم عادی خارج شود سعی در تولید شعر دارد. در چنین شرایطی، حتی استفاده از تصویر یا خیال‌انگیزی صرف نمیتواند به شعر منجر شود، چراکه در نثر هم این عناصر به کار میرود؛ از این رو شعر جلالی، شعری صرفاً محتواگرا به شمار میرود که با مقداری اندیشه پیوند میخورد. پرداختن به مرگ، ابدیت، جهان هستی و... دغدغه‌های او طی نیم قرن شاعری است. دیگر اینکه در بحث ساده‌نویسی شعر، اشعار او را سهل میدانند اما ممتنع نه؛ چراکه فاقد ادبیتهای لازم برای نایل شدن به این ویژگی است. اگرچه در بررسی اشعار بیژن جلالی، بسیاری از آنها را فاقد آرایه‌ها و تکنیکهای زبانی لازم برای منجر شدن به شعر میبابیم و به نظر میرسد از آغاز تا انتهای شاعریش یک خط را در پیش گرفته است، اما همین تفاوت و تمایز درونی‌شدهٔ شاعر و حاصل پیوند او با جهان هستی، منجر به این زبان ساده، خاص و منحصربفرد شده است با امضا و اثر انگشت جلالی در متن که با نگاهی به مجموعهٔ شعرهای او میتوان پختگی اندیشه و حتی زبانی وی را در طول چهار دههٔ شاعری مشاهده کرد.

به نظر میرسد زبان و بیان جلالی، به رغم نیم قرن شاعری، یکنواخت بوده و بندرت دچار تغییر، تحول و تطور زبانی شده است؛ اما نگاهی به اشعار دو کتاب «روزانه‌ها» و «دربارهٔ شعر» وی در اواخر حیاتش، بارقه‌هایی از پیراستگی زبانی در آثارش نمایان میسازد. انتشار دو کتاب «نقش جهان» و «دیدارها» (حدود هزار و پانصد شعر

سالهای پایانی عمر شاعر که بعد از مرگش منتشر شده) نشانگر تفاوتهایی در نگاه جلالی به دنیای پیرامون و حتی زبانش است؛ یعنی زبان و اندیشهٔ به‌کاررفته در این مجموعه‌ها، قابل قیاس با کتابهای اولیهٔ شاعر، بویژه مجموعهٔ «روزها» نیست. با همهٔ این اوصاف، شعر بیژن جلالی، چه در حوزهٔ ساده‌نویسی و چه خارج از آن، با شعر ایده‌آل مقبول امروز، فاصله دارد. تنها امتیاز بیژن جلالی در شعر امروز بویژه شعر ساده، تقدم زمانی در پرداختن به این نوع شعر است که این شکل زبانی و بیانی، در طی دهه‌های مختلف توسط شاعران دیگر، تکمیل شده و فرایند جدیدی را در شعر ساده، عرضه کرده‌اند.

عمران صلاحی جزو معدود شاعرانی است که با قوالب کلاسیک و سپس نیمایی شروع کرد و حتی بعد از نوشتن اشعار سپید، همچنان به کلاسیکها و نیماییهایش ادامه داد. او تقریباً از ابتدا تا آخر شاعری، زبان ساده، صمیمی و شسته‌رفته‌ای دارد و تغییرات چندانی در شیوهٔ نوشتنش شکل نمیگیرد. وی بطور معمول در همهٔ ادوار شاعریش و هر قالب و سبکی که شعر میگوید، زبان ساده‌اش را حفظ میکند. اگر بخواهیم عمران صلاحی را در دو کفّهٔ ترازوی «زبان» و «معنا»ی شعر بسنجیم، کفّهٔ «معنا» سنگینی میکند. یعنی او با وجود زبان شسته‌ورفته‌ای که دارد، همواره به «معنا»ی شعرش توجّه دارد تا جایی که میتوان از او با عنوان شاعر «معنامحور» یاد کرد. سادگی صلاحی در اشعارش از گونه‌ای است که در عین برخورداری از ارزش ادبی، قدرت برقراری سریع با مخاطب را دارد. ممکن است در اشعارش، مسائل پیچیده هم مطرح شود، اما اجرای آن ساده است و خواننده برای ارتباط با آن دچار زحمت و ابهام بی‌مورد نمیشود و به لذت متن نایل میگردد؛ بنابراین اگر پیچیدگیهایی هم در بعضی حسها و اندیشه‌ها یا تصویرهای شاعرانه هست، شعر باید آن پیچیدگیها را در ذات خودش پنهان کند، نه اینکه آنها را به رخ خواننده بکشد. در مجموع با نگاهی کلّی به شعرهای نوِ صلاحی (اغلب نیمایی و تعداد کمی سپید) رویهٔ تقریباً ثابتی در سادگی زبان شعری وی از ابتدا تا پایان شاعریش مشاهده میشود با تغییرات نامحسوس و استفاده از واژه‌های جدیدتر در دوره‌های مختلف.

محمد شمس لنگرودی به دو دورهٔ پیش از انتشار «نتهایی برای بلبل چوبی» و پس از آن تقسیم میشود. اشعار آغازین وی تا مجموعهٔ مورد نظر، که در اواخر دههٔ هفتاد منتشر میشود، ما را با شاعری آرمانگرا و معترض که زبانی آرکائیک دارد، مواجه میسازد. وی به تعبیر منتقدان، متأثّر از زبان شاملو و به گفتهٔ خودش تحت تأثیر ترجمه‌های قرآن قرون چهارم و پنجم است. شمس اگرچه بطور مشخص از دههٔ هشتاد به ساده‌گرایی میگراید، اما این روند به‌آرامی و از آغاز دههٔ شصت رخ میدهد؛ زمانی که تحت تأثیر شعرهای آن روزگار، که عمدتاً حماسی و در فضای جنگ بود، قرار نمیگیرد. تطوّر، عبور از خراش و رسیدن به تراش «زبانی» در فرایند شکلگیری شاعری به اسم شمس لنگرودی، یک‌شبه صورت نمیگیرد؛ همانطور که در شاعران دیگر نیز به همینگونه است. وی بعد از آنکه دو نوع شعر پیچیده و سطحی را کنار میگذارد، به شعری ساده روی می‌آورد که به ظاهر ساده و قابل فهم اما دارای عمق شاعرانگی با زیبایی‌شناسیهای ظریف و نهفته است. شمس در اشعارش به فردیّتی میرسد که درونی‌شدهٔ خودِ اوست و حاصل تجربه‌های شخصی است و از قواعد مشخصی پیروی نمیکند. یعنی نمیتوان بطور مشخص نکاتی را برشمرد که با رعایت آنها شعری با ویژگیهای شعر شمس لنگرودی نوشت. شعر شمس لنگرودی شبیه هیچکس نیست و ساده‌نویسی در هشتمین دههٔ زندگیش همچنان ادامه دارد و همچنان در این شیوه، اشعارش را عرضه میکند و در سالهای اخیر، مخاطبان قابل توجهی به مطالعهٔ اشعارش گرایش پیدا کرده‌اند.

نتیجه‌گیری

با مقایسهٔ کلی شعر سه شاعر، مشخص میشود که در بین این شاعران، بیژن جلالی روش متفاوتتری نسبت به دیگران در شروع و پرداخت به شعر ساده دارد که بطور عمده، اشعارش معطوف به محتواگرایی است و به زبان شعر، کم‌توجه است. اشعار وی در یک خط سیری قرار دارد و در طول نیم قرن شاعری، بندرت دچار تغییر زبانی و فکری شده است. بیشتر اشعار جلالی در ساده‌نویسی، معطوف به مؤلفه‌هایی چون بیان مستقیم، کوتاه‌نویسی، نزدیکی اجزای اصلی به یکدیگر و عدم حذف فعل، توجه به زندگی روزمره و کاربست تصاویر ملموس و بهره‌گیری از سوژه‌های به‌ظاهر بی‌اهمیت است. وی همچنین به مواردی مانند «کلمه و نقش همنشینی آن در شعر» و «محاوره‌گویی و مناظره‌گویی» بندرت پرداخته است. در سوی دیگر، عمران صلاحی و شمس لنگرودی، به تناسب، در ذیل تمامی ویژگیهای ساده‌نویسی نمونه‌های فراوانی دارند و این نشان میدهد که آنها به حوزه‌های زبانی و محتوایی توأمان توجه داشته‌اند. عمران صلاحی همواره زبانی شسته‌رفته داشته و ساده‌نویسی را از آغاز شاعری تا به انتها در اشعارش میتوان مشاهده کرد. در واقع زبان شعر او همانند جلالی از ابتدا ساده بوده با این تفاوت که وی برخلاف جلالی، قوالب کلاسیک و نیمایی را هم تجربه کرده و کمتر به شعر سپید پرداخته است. شمس لنگرودی که تنها فرد در قید حیات در میان این سه شاعر است، باعث رواج و به نوعی رهبری جریان ساده‌نویسی در دههٔ هشتاد بوده و به نوعی رهبر آن محسوب میشود و به نظر میرسد زبان شعری خود را یافته است و همچنان با این زبان شعر میگوید و ممکن است در این مسیر به تجربه‌های جدیدی برسد.

مشارکت نویسندگان

این مقاله از رسالهٔ دورهٔ دکترای زبان و ادبیات فارسی مصوّب در دانشکده ادبیات فارسی و زبانهای خارجی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب استخراج شده‌است. آقای دکتر عبدالحسین فرزاد راهنمایی این رساله را برعهده داشته و طراح اصلی این مطالعه بوده‌اند. آقای داوود ملک‌زاده بعنوان پژوهشگر این رساله در گردآوری داده‌ها و تنظیم متن نهایی نقش داشته‌اند. سرکار خانم منصوره ثابت‌زاده به عنوان مشاور نیز در تجزیه و تحلیل داده‌ها و راهنماییهای تخصصی این پژوهش نقش داشته‌اند. در نهایت تحلیل محتوای مقاله حاصل تلاش و مشارکت هر سه پژوهشگر بوده‌است.

تشکر و قدردانی

نویسندگان بر خود لازم میدانند مراتب تشکر خود را از مسئولان آموزشی و پژوهشی دانشکده ادبیات فارسی و زبانهای خارجی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب که نویسندگان را در انجام و ارتقاء کیفی این پژوهش یاری دادند، اعلام نمایند.

تعارض منافع

نویسندگان این مقالهٔ گواهی مینمایند که این اثر در هیچ نشریهٔ داخلی و خارجی به چاپ نرسیده و حاصل فعالیتهای پژوهشی تمامی نویسندگان است، و ایشان نسبت به انتشار آن آگاهی و رضایت دارند. این تحقیق طبق کلیهٔ قوانین و مقررات اخلاقی اجراشده و هیچ تخلف و تقلبی صورت نگرفته است. مسئولیت گزارش تعارض احتمالی منافع و حامیان مالی پژوهش به عهدهٔ نویسنده مسئول است، و ایشان مسئولیت کلیهٔ موارد ذکرشده را بر عهده میگیرند.

REFERENCES

Baraheni, Reza. (1968). Gold in Copper, 2nd edition, Tehran: Ketab-e- Zaman.

Besmel, Mahboobe and Mirabedini, Seyyed Abotaleb. (2013). "Language Weaknesses in Nimayoshij's Poems", *Specialized Quarterly Journal of Persian Poetry and Prose Stylology* (Bahar Adab), (2) 5, pp. 53-35.

Essay and writing (magazine). (summer 2011). Feature of simple writing in poetry, fourth year, pp. 7-94.

Farrokhzad, Forough. (2016). Poem Divan, edited by Behrouz Jalali, 9th edition, Tehran: Morvarid.

Fotuhi, Mahmoud. (2012). Stylistics, second edition, Tehran: Sokhan.

Fouladvand, Mohammad Mahdi. (2000). Khayamshenasi, Tehran: Alast-e- Farda.

Izdiyar, Mohsen. (2016). "Aesthetic criticism of simplified poetry (easy and restrained)", *Journal of Literary Aesthetics of Arak University*, No. 8, pp. 9-30.

Jalali, Bijan. (1952). Rozha, second edition, Tehran: Rose.

Jalali, Bijan. (2002). Naqsh Jahan (a selection of poems from 1372-1375), Tehran: Morvarid.

Jalali, Bijan. (2003). Poetry of Silence (a collection of unpublished poems 1966-1975). Tehran: Morvarid.

Jalali, Bijan. (2006). Daily books, third edition, Tehran: Farzan-e- Rooz.

Jalali, Bijan. (2011). Didarha, Tehran: Morvarid.

Jalali, Bijan. (2016). Selection of Bijan Jalali's poems, third edition, Tehran: Morvarid.

Khajat, Behzad. (2012). "How complicated in simplicity", *Shargh newspaper*, 19 Azar 1992, p. 9.

Majd, Omid. (2010). "A fresh look at Nima's position in new poetry", a specialized quarterly of Persian poetry and prose stylistics (Bahar Adeb), (2) 3, pp. 77-94.

Malekzadeh, Davood. (2015). "From the language scratch to the language sharpener (a look at two collections of poems by Shams Langroudi)", *Balam Quarterly*, Vol. 10 and 11, pp. 17-15.

Malekzadeh, Davood. (2018). Eve is heaven itself (a look at the life, poetry and humor of Omran Salahi), Tehran: Aradman and Astara: Balam.

Malekzadeh, Davood and Salamat Azar, Rahim. (2013). Nimai's poem is not the poem of our time (Safina Eshgh: a collection of conference papers from Saba to Nima), compiled and edited by Asghar Hadipour, Sufian: Islamic Azad University Publications, Sufian branch.

Mousavi, Hafez. (2012). "Talks about a misunderstanding (Mehsa Nizamabadi's conversation with Hafez Mousavi)", *Azma Magazine*, Farvardin, No. 87, pp. 22-25.

Nowzari, Siroos. (2009). Kutahesoraei (Siri in contemporary short poetry), Tehran: Qoqnoos.

Salahi, Omran. (1974). crying in the water, Tehran: Niloofer.

Salahi, Omran. (2001). One Thousand and One Mirrors, Tehran: Sali.

Salahi, Omran. (2003). A selection of humorous poems, Tehran: Morvarid.

Salahi, Omran. (2006). Beyond Dotted Lines, Second Edition, Tehran: Sales.

Salahi, Omran. (2006). In a winter and other poems, Shiraz: Navid Shiraz.

Salahi, Omran. (2008). under the sky of Psalms, Tehran: Amrud.
Salahi, Omran. (2010). Behind the door of the world (unpublished poems), Tehran: Morvarid.
Shafi'i Kadkani, Mohammad Reza. (2006). The whips of Soluk, 6th edition, Tehran: Aghaz.
Shams Langroudi, Mohammad. (2011). collection of poems (1st book), second edition, Tehran: Negah.
Shams Langroudi, Mohammad. (2014). collection of poems (second book), Tehran: Negah.

فهرست منابع فارسی

انشاء و نویسندگی (مجله)، (تابستان ۱۳۹۱)، ویژۀ ساده‌نویسی در شعر، سال چهارم، صص ۹۴-۷.
ایزدیار، محسن، (۱۳۹۶)، «نقد زیباشناختی شعر ساده‌نویسی (سهل و ممتنع)»، نشریۀ زیبایی‌شناسی ادبی دانشگاه اراک، شمارۀ ۸، صص ۹-۳۰.
براهنی، رضا، (۱۳۴۷)، طلا در مس، چاپ دوم، تهران: کتاب زمان.
بسمل، محبوبه و میرعابدینی، سیدابوطالب (۱۳۹۱)، «ضعفهای زبانی در اشعار نیمایوشیج»، فصلنامۀ تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، (۲) ۵، صص ۵۳ – ۳۵.
جلالی، بیژن، (۱۳۵۱)، روزها، تهران، چاپ دوم، تهران: رز.
جلالی، بیژن، (۱۳۸۱)، نقش جهان (گزیدۀ شعرهای ۱۳۷۵ ـ ۱۳۷۲)، تهران: مروارید.
جلالی، بیژن، (۱۳۸۲)، شعر سکوت (گزیدۀ شعرهای منتشرنشدۀ ۱۳۵۰ ـ ۱۳۴۵). تهران: مروارید.
جلالی، بیژن، (۱۳۸۵)، روزانه‌ها، چاپ سوم، تهران: فرزان روز.
جلالی، بیژن، (۱۳۹۰)، دیدارها، تهران: مروارید.
جلالی، بیژن، (۱۳۹۶)، گزینۀ اشعار بیژن جلالی، چاپ سوم، تهران: مروارید.
خواجات، بهزاد، (۱۳۹۲)، «چقدر پیچیده در سادگی»، روزنامۀ شرق، ۱۹ آذر ۹۲، ص ۹.
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۶)، تازیانه‌های سلوک، چاپ ششم، تهران: آگاه.
شمس لنگرودی، محمد، (۱۳۹۰)، مجموعه اشعار (دفتر یکم)، چاپ دوم، تهران: نگاه.
شمس لنگرودی، محمد، (۱۳۹۴)، مجموعه اشعار (دفتر دوم)، تهران: نگاه.
صلاحی، عمران، (۱۳۵۳)، گریه در آب، تهران: نیلوفر.
صلاحی، عمران، (۱۳۸۰)، هزار و یک آینه، تهران: سالی.
صلاحی، عمران، (۱۳۸۲)، گزینۀ اشعار طنزآمیز، تهران: مروارید.
صلاحی، عمران، (۱۳۸۶الف)، آن سوی نقطه‌چین‌ها، چاپ دوم، تهران: ثالث.
صلاحی، عمران، (۱۳۸۶ب)، در یک زمستان و اشعار دیگر، شیراز: نوید شیراز.
صلاحی، عمران، (۱۳۸۹الف)، در زیر آسمان مزامیر، تهران: امرود.
صلاحی، عمران، (۱۳۸۹ب)، پشت دریچۀ جهان (شعرهای چاپ‌نشده)، تهران: مروارید.
فتوحی، محمود، (۱۳۹۲)، سبک‌شناسی، چاپ دوم، تهران: سخن.
فرخزاد، فروغ، (۱۳۹۶)، دیوان اشعار، به کوشش بهروز جلالی، چاپ نهم، تهران: مروارید.
فولادوند، محمدمهدی، (۱۳۷۹)، خیام‌شناسی، تهران: الست فردا.
مجد، امید (۱۳۸۹)، «نگاهی تازه به جایگاه نیما در شعر نو»، فصلنامۀ تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، (۲) ۳، صص ۹۴ – ۷۷.

ملک‌زاده، داوود و سلامت‌آذر، رحیم (۱۳۹۰)، شعر نیمایی شعر زمانهٔ ما نیست (سفینهٔ عشق: مجموعه‌مقالات همایش از صبا تا نیما)، گردآوری و ویرایش اصغر هادی‌پور، صوفیان: انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی واحد صوفیان.

ملک‌زاده، داوود، (۱۳۸۵)، «از خراش زبانی تا تراش زبانی (نگاهی به دو مجموعهٔ شعر از شمس لنگرودی)»، فصلنامهٔ بلم، ش ۱۰ و ۱۱، صص ۱۷-۱۵.

ملک‌زاده، داوود، (۱۳۹۸)، حوا خودش بهشت است (نگاهی به زندگی، شعر و طنز عمران صلاحی)، تهران: آرادمان و آستارا: بلم.

موسوی، حافظ، (۱۳۹۱)، «حرفهایی دربارهٔ یک سوءتفاهم (گفتگوی مهسا نظام‌آبادی با حافظ موسوی)»، مجلهٔ آزما، فروردین، شمارهٔ ۸۷، صص ۲۵-۲۲.

نوذری، سیروس، (۱۳۸۸)، کوته‌سرایی (سیری در شعر کوتاه معاصر)، تهران: ققنوس.

معرفی نویسندگان

داوود ملک‌زاده: دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و زبانهای خارجی، واحد تهران جنوب، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

(Email: *daavood.malekzaade@gmail.com*)

عبدالحسین فرزاد: دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران.

(Email: *abdolhosein.farzad@gmail.com* :نویسنده مسئول)

منصوره ثابت‌زاده: استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و زبانهای خارجی، واحد تهران جنوب، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

(Email: *M_sabetzadeh@azad.ac.ir*)

COPYRIGHTS
©2021 The author(s). This is an poen access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and source are cited. no permission is required from the authors or the publishers.

Introducing the authors

Daavood Malekzadeh: PhD student, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Foreign Languages, South Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.
(Email: *daavood.malekzaade@gmail.com*)

Abdul Hossein Farzad: Associate Professor of the Department of Persian Language and Literature, Research Institute of Humanities and Cultural Studies, Tehran, Iran.
(Email: *abdolhosein.farzad@gmail.com*: Responsible author)

Mansoureh Sabetzadeh: Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Foreign Languages, South Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.
(Email: *M_sabetzadeh@azad.ac.ir*)