

مصرع یا سطری نیروزا؟

محمد مهدی مصلحی

آید اما در واقع حوزه‌ی نقد نوین ما برگزیده از تلاش‌های پیشینیان که قرن‌ها در این زمینه به تحوّل مضامین فرهنگی و اجتماعی می‌اندیشیده‌اند و آثار به جای مانده از اعصار طلایی شعر پارسی گویای این فعالیت‌هاست، اما نبود آثاری مدوّن به علت قلع و قمع مغولی در طول تاریخ و عدم بایگانی ادبیات غیردرباری و حتّاً درباری و علی‌رغم آن تلاش‌ها در زمینه‌ی نقد، اصطلاحاتی درخور اعصار طلایی شعرمان این‌جا و آن‌جا پراکنده شده و باعث عدم رشد متوازن فرهنگی مان در این زمینه شده است. پس از نوآوری نیما که در حکم انقلابی ساختاری در شکل و محتوای شعر و ادبیات زبان پارسی بود جریان‌های گوناگونی پا به عرصه‌ی حوزه‌ی نقد شعر پارسی گذاشتند که به علت نگاه ناظمی - مدرسی به شعر داشتن برخی از این جریان‌ها می‌رفت که بازهم طبق نظم دلخواهشان - نظمی مرداب‌وار و نه نظم جوشان چشمه‌ها - و عینک اعقابشان که قرن‌ها در پس غبار عادات و فراموشی هیچ جلوه‌ی زیبا و بروز شعوری خلاق را نمی‌دیدند به همان راه‌های قدیمی برگردند اما اذهان نواندیش حتّاً به شعور متعارف دل خوش نمی‌کردند و جریان سالمی که در میان حرکت‌های اصیل پس از مشروطیت پا گرفته بود با تکیه بر خردی جمعی به وضع اصطلاحاتی هم‌زمان با تغییر و تحولات جدید می‌اندیشید. نیما یوشیج نیز در جوار حرکت خلاق شاعرانه‌اش در حرف‌هایی با همسایه و نامه‌ها و نوشته‌های منشورش نگره‌هایی بس ارزشمند ارائه کرده که در کلّ ادبیات پارسی تا زمانه‌ی خودش بی‌همتا بوده زیرا تا قبل از او از هیچ شاعری، حتّاً حافظ آثاری دالّ بر شأن نزول شعرهایش و یا ارائه‌ی نظریه‌ها و نگره‌های زیبایی‌شناسانه‌اش به جای نمانده است، فقط در دوران حکومت صفویان و

قرن‌ها از تسلط و غلبه‌ی شعر - این ورزش ذهنی و ملی ما ایرانیان - بر دیگر هنرهایمان می‌گذرد، اما شناخت روند تکاملی این مقوله و تأثیر آن بر ذهن و زبان پارسیان به خوبی تدوین نشده و به علت حرکت‌های ماریپیچی و گاه پس‌روانه و ناموزون تاریخی رشدی همگون نداشته و در جریان پرفراز و نشیب گذشته‌ی سرشار از جنگ و هجوم اقوام بدوی و مغول‌های رنگارنگ به ایران - به علت چهارراه حوادث بودن تا اکنون - توازن تکاملی آن آسیب جدی دیده و در نتیجه رشدی به‌هنگام نداشته است.

در جوار این ناهمگونی‌ها، در زمینه‌ی نقد شعر و تکوین الفبایی درخور زیست متعالی آن و عدم به کارگیری اصطلاحاتی نوین جهت شناسایی هرچه بیشتر این مقوله بر بستر مکاتب گوناگون، شعر معاصر پارسی از درد مشترکی رنج می‌برد.

برگزیده از نقد تفسیری یا تأویلی و تحلیلی و به ندرت نقد زبان‌شناسانه و ساختارگرایانه و مکاتب جدیدتر، متأسفانه نقد کتاب‌های شعر بسیار اسفناک است، زیرا کتابی را در ستونی از یک روزنامه و یا صفحه‌ای از مجله نقد کردن، حق نقد یک شعر را هم ادا نمی‌کند تا چه رسد به کلّ کتاب شعر و همان‌طور که رسم است به جای آن که نقدی روشن و گویا در زمینه‌ی متن کتاب شعر نوشته شود؛ ناقد خیلی کلی‌گرایانه، آن هم به دور از مطالب واقعی متن، مخاطب را در گوشه‌ای از نوشته به دام ابهامی فراتر از متن در دایره‌ای از اصطلاحات گنگ و برداشتی پیشامتنی و غلط و آن هم تازه وارداتی - ناهماهنگ با متن - سردرگم می‌سازد.

در ابتدا ممکن است این ادعا نیز چون دیگر دعاوی مدعیان تازه‌ازفرنگ برگشته یا عصاقورت‌داده‌گان وطنی به نظر

مهاجرت دسته‌جمعی اغلب شاعران ایرانی به هندوستان و رواج شعر پارسی حتّاً در بین شاعران هندی‌زاد مثل بیدل دهلوی و خان آرزو و امیر خسرو دهلوی و... چنان‌که از نامشان پیداست، برخی از نقد و نظرها و اصطلاحات هوشمندانه در قالب آثار شعری و نوشته‌های منثور به جای مانده که بعضی از این اصطلاحات و به کار بردن آن‌ها در آن زمانه هنوز غبطه برانگیز است و بعید نیست که این ترکیب‌ها در ادوار دیگر نیز به کار می‌رفته که متأسفانه مثل مورد پیش گفته برای قرن‌ها در محاق فراموشی فرو می‌رفته، کما این‌که این نقد و نظرها و واژه‌های ترکیبی به کار رفته در آن‌ها از مرز هندوستان به این طرف نیامده و در داخل ایران هم زیاد مطرح نشده و یا به طور علنی توسط برخی جریان‌ها تخطئه شده و حتّاً مکتب هندی، توسط ملک الشعراهای دوران قاجار به طور کلی ندیده گرفته شده و در بعضی از جُنگ‌های شعری و تذکرة الشعراها یا برگزیده شعرهای آن زمانه حذف می‌شود.

مثلاً آذر بیگدلی در تذکره‌ای رسمی و بعدها امثال رشید یاسمی از به کار بردن آثار شاعران پیرو این مکتب (یا سبک؟!؛) در تذکره‌های مرسوم خودداری می‌ورزیدند. البته دل خوش کردن ما به گذشته‌های افتخارآمیز و عدم اعتنا به سرعت رویدادهایی که در اکنون و آینده‌ی آن روزگاران اتفاق می‌افتاد و چه بسا که بعدها نیز ادامه یافت باعث بازگشت به مکتب‌های قبل از آن یعنی عراقی و خراسانی شد و گویا در تمامی عرصه‌های فرهنگی و سیاسی و اجتماعی نیز دچار عقب‌گرد شدیم زیرا جذابیت کشورهای پیشرو سبب شد که همسایگان مسلمان ما نیز که روزگاری به داشتن زبان پارسی و شعر به این زبان گفتن را باعث افتخار خود می‌دانستند به سمت زبان‌هایی که بین‌المللی‌تر بود و اقتصاد شکوفاتری نیز داشتند گرایش یافتند هرچند که سیاست‌های استعماری و استثمارگری نیز در این میانه دخیل بود.

به هر حال همه‌ی این تحولات در کشورهای پیرامونی و انقلاب‌هایی که پس از رنساس در اروپا اتفاق افتاد در کشور ما نیز پس از قرن‌ها فترت با شروع امواج مشروطیت می‌رفت که رنسانس دیگری به وجود آورد که سیر تغییراتمان را سریع‌تر

کند که البته این اتفاق به عهده‌ی تعویق افتاد و عدم آمادگی و پختگی سردمداران و آحاد ملّت باعث این تأخیر شد، با این‌همه نوآوری نیما یوشیج تیر خلاص جهان کهن شعر پارسی‌زبانان را شلیک کرد.

پس از نوآوری نیما و انقلابی که ارکان شعر کلاسیک را به لرزه درآورد اساس بیت به عنوان اصلی‌ترین ستون این نوع شعر فرو ریخت.

پس از فروپاشی بیت، شعر سپید شاملویی وزن افعیل عروضی نیمایی را حتّاً فرو گذاشت و با به‌کارگیری هماهنگی‌های صوتی درونی و ترکیب واج‌های مختلف؛ شعر را از منظر موسیقی درونی مطرح کرد هرچند که برخی با وجود گات‌ها و یشت‌ها و به‌طور کلی شعر هجایی قبل از اسلام آن را مسبوق به سابقه می‌دانستند و برخی دیگر ناشی از تأثیر اشعار ترجمه شده از زبان‌های دیگر اما هیچ‌یک منکر ظرفیت بیشتر یافتن شعر جدید پارسی در این زمینه نشدند، به‌خصوص پس از تلاش افرادی چون اخوان و سپهری و فروغ و آتشی و رؤیایی که هریک به فراخور ظرفیت شعری‌شان وزن زمانه را دریافته و در بسط موسیقایی درونی و بیرونی و اشکال و آرایه‌های نوین شعری مبتنی بر محتوای جدید و خلاق کوشیدند.

البته در این میانه برخی تصوّرات غلط و قالبی از پیش تعیین شده و تابوهای ورشکسته‌ی کهن ترک برداشت و بت‌های مطلق‌اندیشی شکست؛ به همین علّت معمولاً در انقلاب‌ها از نظر فرهنگی تأثیر و حرکتشان دیرتر و کندتر بوده است. از همین رو شکستن آن بت‌ها احتیاج به ابزار خاصّ خودش دارد و نقد خلاق و فرهیخته با وفور اصطلاحاتش توانایی به جلوه درآوردن شعری زیبا را می‌یابد. در روزگار ما دست به دست هم دادن هنرهای دیگر نیز در این زمینه بی‌تأثیر نیست و آن توانایی را دوچندان می‌کند. تأثیر این هنرها در شعر با توجّه به آن که خود روزگاری محمل و مولّد آن‌ها بوده، اصطلاحات و ابزار جدیدی را در اختیار شاعران خلاق می‌گذارد که باعث گستردگی میدان دیدشان خواهد شد. چندصدایی بودن در موسیقی به علّت تشکّل بیرونی و درونی

ارکستراسیون، وجود سازهای گوناگون و جواب آن‌ها به یکدیگر، تعدد زمان‌های مختلف در جریان سیال ذهنی نویسی داستان؛ یعنی، هزار شب را به خاطر گذشته و حال و آینده‌ی یکشب به هم ریختن و قطع ناگهانی روایتی شاعرانه و روایی و خطی بودن قصه‌ها و داستان‌های سرشار از تداعی‌های ناشی از شخصیت‌های گوناگون داشتن و جهش هوشمندانه‌ی یادها و رویاها درهم و آرایه‌های تصویری از ابتدایی‌ترین تشبیهات محسوس به محسوس را به پیچیدگی‌های استعاری تبدیل کردن و اشکال عمیق‌تر بیان رمزاها را شکافتن و راز و رمز رنگ‌ها را از نقاشی، حجم و پیکره‌دادن به عواطف و برجسته‌کردن سه بعدی آن مثل مجسمه‌ها و حرکات زبانی را از قوس آهنگین صوتی و جنبه‌ی فیزیکی تلفظ واج‌ها در زمانی تک‌بعدی که به حروفی نوشتاری در متنی دو بعدی مبدل می‌شود و ترکیب آن‌ها عمقی را شکل می‌دهد که ارتفاع گرفته و سکوی پرش بعد سوم می‌شود و با هر نما، نمایشی را در دل چندین نازمان و مکان درنوردیدن و در نهایت هنرهای تصویری را در خوانشی شاعرانه جلوه‌گر ساختن.

پس شعر که روزگاری مادر این هنرها بوده، پیوسته به آینده‌ای زیبا و والا می‌اندیشد و برای هرچه زیباتر شدن، دائم نوبه‌نو می‌شود، از همین رو اصطلاحاتی درخور این نوجامگی و والایی می‌طلبند.

تکیه‌ی هزاران ساله‌ی شعر پارسی به پیروی از افاعیل عروضی اعراب بر بیت یا خیمه و خرگاه و همان خانه و سرای خودمان بود و علتش را مطمئناً می‌دانید که هر خانه‌ای دارای دو لنگه در بوده و هر لنگه‌ی در را مصرع می‌گفتند که بالنگه‌ی در کناری اش یعنی مصرع دیگر، درهای یک خانه را تشکیل می‌داده که البته شعر هجایی قبل از اسلام پارسی نیز بر مبنای سنجش ارکان دو طرف بوده است. البته آهنگ یا وزن یک بیت بر مبنای یک مصرع صورت می‌گرفته که در شعر هجایی هم تعداد هجاهای یک سطر برابر سطری دیگر باید مساوی و قافیه‌دار بوده باشد و یا همان وزن تکیه‌ای (Accentual) که با تأکید در تلفظ به یکی از هجاها به دست می‌آید، همان آهنگی که در وزن‌های شعر پارسی یا عربی و سنسکریت و یونانی

باستان و شعر زبان‌های لاتین و انگلیسی و آلمانی نیز بر این مبناست و چه بعد از آن افاعیل عروضی نیز که هجاهای صامت یا مصوت یک مصرع باید با هجاهای صامت یا مصوت مصرع دیگر مساوی باشد؛ اما تکمیل «جمله‌ی شاعرانه» ترکیبی که بعدها نیما یوشیج پدر شعر نو معاصر به خوبی آن را در شعر پارسی جا انداخت، در شعر کلاسیک یا سنتی این جمله‌ی شاعرانه بیشتر در یک بیت (حاوی دو مصرع) صورت می‌گرفت. اگرچه این کار با پرکردن کلماتی اضافی در بیت و نه به خاطر ایجاد آن جمله‌ی شاعرانه، بلکه فقط به خاطر به اندازه‌بودن دو مصرع از نظر هجاهای صامت و مصوت است. اما بعد از نیما و پیدایش و ابداع شعر نو و رواج آن که به خصوص با نوشته‌های توضیحی و بیشتر دفاعی (به خاطر حملات بیش از حد سنتی‌ها) مهدی اخوان ثالث در سنگر حامیان نیما نقشی پررنگ در حمایت از این نوع شعر در مقابل آن سنت چند صد ساله داشت و با فعالیت‌ها و چاپ و نشر شعر نیما و معرفی آن در جنگ‌های ادبی آن عصر توسط احمد شاملو تأثیر بسزایی در این زمینه به وجود آورد. هرچند ترکیب بسیار گویای «هر مصرع جمله‌ای شاعرانه است» انقلاب نیمایی را در عرصه‌ی شعر پارسی بیشتر وسعت بخشید و بار مسایل غیرشاعرانه را از دوش شعر واقعی و خلاق برداشت و رواج آن با تکیه‌ی فراوانی بر مصرع نسبت به قبل که فقط واژگان بیشتری را برای هم‌وزن و هماهنگ بودن روبه‌روی آن مصرع یعنی تشکیل بیت صورت می‌گرفت ایجاد کرد؛ اما پس از فروپاشی بیت با هزاران سال سابقه، غلطی رایج و بسیار بدیهی مترادف خشت اول بنا را کج گذاشتن، توسط منتقدین رواج یافت که بر گذشته از غلط رایج باید آن را اشتباه الفبایی نقد شعر نو نیز دانست، نقدی که غیر از این اصطلاح، ترکیب‌های دیگری را نیز باید تصحیح می‌کرد زیرا در ابتدا باید معادلی برای مصرع می‌یافت که مثلاً سطری نیروزا شاید رساننده‌ی مصرع سابق باشد. هرچند که واژه‌ای گویاتر ضروری‌ست زیرا که زیست واقعی واژگان در جامعه و سپس در نقد شعر آن را جان‌دارتر و تپنده‌تر به حیات سرزنده وامی‌دارد و هم‌چنان که می‌دانیم واژگان زبان چون موجود

زنده دارای حیات زمانی مشخصی ست و کودکی و جوانی و پیری برخی واژگان در زمانه‌ی ما قابل اشاره است.

البته، پس از ریزش بیت و رواج شعر نو نیمایی با شعر سپید شاملویی و موج نو و شعر حجم و... این غلط مصطلح یا رایج یعنی واژه‌ی مصرع که مابه‌ازای عینی در شعر معاصر ندارد دچار آشفتگی بیشتر می‌شود؛ زیرا وزن بیرونی افعال عروضی که در شعر نو نیمایی وجود داشت در این گونه شعرها به هماهنگی درونی واج‌ها یا حتماً ناهماهنگی‌های رایج در شعر موج‌نویی‌ها تبدیل می‌شود و تخیلی باسطری نیروزا و شاعرانه را جهت نزدیکی هرچه بیشتر به شعریت ناب هدف قرار می‌دهد.

هرچند در زمینه‌ی نقد شعر پارسی و نبود الفبایی درونی‌شده و مبتنی بر معیارهای نوین آن دامنه‌ی این اشتباهات به ظاهر جزئی و در عین حال بدیهی فراخ‌تر از این‌ها می‌شود. مثلاً درست است که حتماً بر بستر مکاتب شعری کلاسیک ما که به صورتی تاریخی و کلی‌گرایانه به سبک‌ها – آن‌هم از دید دوره‌ای – پرداخته و نادیده‌انگاری زیبایی‌شناسی سبک ویژه و شخصی خاص امثال سعدی و مولوی و حافظ (با در نظر نگرفتن تفاوت بارز آن‌ها بیشتر از منظر مکانی به اصطلاح عراق عجم بودن آن‌ها و یا تاریخی نزدیک به هم داشتن و تقریباً اصطلاحاتی مشابه هم به کار بردن و رواج واژه‌های عربی و آیات و احادیث در آثار آنان) مکتبشان را عراقی بنامیم و سبک و مکتب را یکی بیانگاریم؟ در حالی که برگزیده از وجوهی مشترک و تاریخی و مکانی، سبک فردی هریک از این شاعران به‌طور کلی جدای از یکدیگر است؛ یعنی غزل‌های به اصطلاح زمینی و دارای عشق مجازی سعدی کجا و درست در برابر آن، غزل‌های کاملاً عارفانه‌ی مولوی با آن عشق پاک آسمانی‌اش در کدام یک از احاد فکری‌شان در سبک عراقی (این‌جا به زعم نگارنده مکتب عراقی) می‌گنجند؟ آیا غزل‌های عارفانه و عاشقانه‌ی حافظ در گره‌گاه سبکی ویژه‌اش که برخی از منتقدین سرگروه تلفیق نامیده‌اند در همان سبک است؟ مگر نه آن‌که حافظ در بزنگاه پاگرد هنری غزل‌هایش به نیازهای روحی انسان زمینی پاسخی

زیبایی‌شناسانه داده است؟ پس می‌توان در فراگردی تاریخی آنان را متعلق و پیرو مکتبی با آن خصوصیات مشترک دانست اما تفاوت بارز و ویژه‌ی سبکی منحصر به فرد آن‌ها را نمی‌توان نادیده گرفت.

به هر حال به موازات شکل‌گیری مکتب مثبت‌کارانه و مینیاتوری و خصوصیات زبان هندی یا اصفهانی، نقد و اصطلاحات نوینی پای می‌گیرد که اگر این روند دچار عقب‌گرد ادبی یا اسم اتفاقاً بامسمای بازگشت ادبی نمی‌شد ثمره‌ی ادبیات پارسی اعم از شعر و نقد و نثر و غیره بالنده‌تر می‌گشت به خصوص وقتی که می‌دانیم حدود دو قرن سبک هندی یا مکتب اصفهانی را منزوی کردند، و اگر تلاش‌های امیری فیروزکوهی و شفیع کدکنی و محمد قهرمان در دهه‌های اخیر نبود چه بسا که از این همه فعالیت و پیشرفت آن هم در آن دوران بی‌خبر می‌ماندیم؛ کما این‌که بعدها با این روند تکاملی همگام نبودیم و متأسفانه محصول آن همه تلاش‌ها را دیگران درو کردند؛ مثل شکستی که در جریان جنگ‌های صلیبی غربی‌ها توسط سپاهیان صلاح‌الدین ایوبی متحمل شدند اما از نظر به دست آوردن محصول تلاش‌های عظیم شرقی‌ها و آن امپراطوری بزرگ پیروزی واقعی با آن‌ها بود. زیرا آن‌ها در جریان این جنگ‌ها و پس از آن تمام ماترک و مغز هسته‌ی تمدن بشری را به اروپا منتقل کردند و برای شرقی‌ها جز پوسته‌ای پوک و خالی چیزی به جا نگذاشتند. رمز پیروزی در عین شکست آن‌ها در این نکته بود که فقط به گذشته افتخار نکردند بلکه آن را به موقع معاصر کرده و تنها به داشته‌ها اکتفا نکرده و نمی‌کنند بلکه پیوسته از به دست خواهیم آورد می‌گویند. به هر حال اگر هر ملتی به افتخارات گذشته اکتفا کند و به آینده‌اش نیاندیشد مثل آن است که از کیسه‌ی ارثیه‌ی گذشتگان بخورد و برای آینده‌ی خود و فرزندانش چیزی به جای نگذارد. در زمینه‌ی شعر پارسی نیز گویا خیلی به گذشته مغرور بوده‌ایم که به عقب‌گرد بازگشت ادبی دچار شده‌ایم و به پرستش قلّه‌ای چون حافظ در قلعه‌ای از عصر طلایی شعرمان پرداخته‌ایم در حالی که اگر نقدی به‌هنگام داشتیم به جای پرستش، کلید گشایش آن قلعه در دست‌انمان بود. به علت

همین تساهل تاریخی و قناعت نابه‌هنگام مبتنی بر تفاخر گذشته‌گراست که هنوز پس از قرن‌ها - در حدود ۱۷ الی ۱۸ قرن - بهترین شاعرمان را حافظ می‌دانیم درحالی که هر عصری شاعر دوران خودش را خلق می‌کند و گرنه صائب تبریزی شاعر دو قرن پس از حافظ شاعر خلاق‌تری است اما این که چرا مثل حافظ نیست (ضمن آن که از نظر سبک‌شناسی زبان‌مدارانه سؤال خوبی نیست) در نهایت به عدم توانایی ما در آن زمانه برمی‌گردد، برای روشن‌تر شدن مطلب این سؤال را با سؤالی دیگر جواب می‌دهیم؛ آیا اگر حافظ در روزگار معاصر ما غزل می‌گفت، برای آن که بهتر از حافظ قرن هشتم نیست او را سرزنش نمی‌کردیم؟ از همین رو از دیدگاه سبک‌شناسی، شعر ویژه‌ی یک شاعر را بر اساس ویژگی‌های عصر خودش می‌سنجیم و برتری او را با وزن‌کشی و ورزشی مقایسه نمی‌کنیم. به علت همین شرایط است که ملک‌الشعراى بهار شاعران بسیاری را در دوره‌های متوالی و تاریخی کلی‌گرایانه ذیل یک مکتب می‌آورد درحالی که با توجه به اعتنایی که برای ریشه‌یابی لغات از زاویه‌ی دید زبان‌شناسی قائل می‌شد مطمئناً می‌دانست که هر یک از این شاعران ویژگی خاص خودشان را دارند و جزئیات بیشتری برای شناسایی سبک یک شاعر لازم است که اکنون به علت نبود نقدی به‌هنگام از آن زمانه، ابزار و معیار و کلید‌گشایش در دستان بهار قرار نداشت فوق‌ش متر و معیار او امروزی بود.

مثلاً بهار چگونه می‌توانست شعر ساده و روشن رودکی را که در اوان کودکی زبان پارسی دری می‌زیست با آن تصویرهای تشبیهی محسوس به محسوس در جوار شعر نسبتاً پیچیده‌ی ناصر خسرو قرار دهد؛ به علت ویژگی مفهومی و تعقلی داشتن با آن تصویرهای بازهم تشبیهی و نه استعاری مثل شعر حافظ و معقول به محسوس بودن اغلب تصویرها با وجود آن که تصویر اصولاً در شعرهای ناصر خسرو بسامد کمتری نسبت به شعرهای رودکی دارد؛ آیا آن‌ها متعلق به یک سبک هستند؟ پس وجود سایه‌ی سنگین مفاهیم ایدئولوژیک در شعرهای ناصر خسرو چگونه می‌تواند در جوار شعرهای روشن و ساده و عاری از این مفاهیم رودکی بنشیند؟ از همین رو

بهار با زیرکی تمام و با دیدی تاریخی و کلی‌گرایانه شعر آن‌ها را در جوار سبک سایه‌روشن شعر فردوسی با آن سبک منحصر به فرد قرار می‌دهد و نه سبک خراسانی، که البته بهار اشاره می‌کند به جغرافیای آن‌ها اما در زمانی از یک دوران پیشتر، که البته همین جغرافیا بر بستر زمانی فراخ‌تر سبک را به مکتب نزدیک می‌کند - جایی که اصول مشترکی آن‌ها را به هم نزدیک می‌کند اما ویژگی‌های خاص هر شاعر سبک او را به وجود می‌آورد.

این نوشتار منکر تلاش عظیم و زبان‌شناسانه‌ی تاریخی بهار نمی‌شود و می‌توان گفت بیشتر اصطلاحات سبک‌شناسانه و حتاً زبانی و تعریف و شناسایی نقد را با تشخیص علمی، مدیون آثار والای ایشان است. سبک‌شناسی بهار از کتاب‌های برجسته و گران‌قدر ادبیات زبان پارسی است، هر چند مکاتب دوره‌ای با سبک‌های فردی تفاوت بسیار آشکاری دارند و حتاً مکاتبی چون آذربایجانی بین خراسانی و عراقی و مکتب وقوع بین عراقی و هندی و حتاً عصر مشروطیت خصوصیات ویژه‌ی خود را دارند اما شاعران این مکاتب تفاوتی ویژه و بارز با یکدیگر دارند.

همین تفاوت را می‌توان بین سبک شاعران شعر نو نیمایی و پس از آن نیز یافت. زندگی مصرع نیز چون سبک‌ها پس از شعر نو نیمایی دچار دگرگونی‌های بسیار شده که می‌توان جهت ترمیم سکوی پرش شعر یعنی نقدی به‌هنگام و اکنونی به پرکردن چاه و چاله‌های نامتوازن فرهنگی و تاریخی پرداخت و با یافتن کلید نقد نوین یعنی گسترش اصطلاحات مذکور و کاربرد معاصر، الفبای جدیدی را به کار گرفت تا از رنج درد مشترک مخاطبین آن، مثل عدم کارایی برخی از آن‌ها در زمینه‌ی نقد بر بستر مکاتب گوناگون شعر معاصر پارسی فرو کاست. مثلاً وفور برخی از اصطلاحات در بین شاعران مکتب هندی بسیار به اصطلاحات نقد نوین جهانی در همین زمینه نزدیک است که این رازگشایی همان رمزی است که تکامل تمدن‌ها در خود دارند. چه بسا که بسیاری از این ترکیب‌ها به علت تعامل فرهنگ‌ها و تبادل ترجمه‌ی زبان‌ها و تأثیر متقابلشان بر ساخته و یا تکامل یافته‌ی منتقدین خودمان

باشد، همان‌گونه که ممکن است سفر روحانی آن مغ یا موبد زردشتی به بهشت و جهنم، در ارداویرافنامه‌ی قبل از اسلام، پس از قرن‌ها به سفر ویرژیل در کمدی الهی دانتی تبدیل شده باشد. پس باکی در به کاربردن تخیلات بشری نیست و اصولاً رؤیاهای مثل پرنده‌ها و فراتر از آن‌ها از مرزهای زمینی پیروی نمی‌کنند و احتیاجی به پاسپورت یا روادید ندارند. روارو شعر نیز مثل رؤیاهای در ذهن و زبان همه‌ی شاعران زبان‌های مختلف است اما نقد شعر و ادبیات و هنرها از قاعده‌ای بین‌المللی پیروی می‌کنند؛ مثل اصطلاحاتی که در نقد شعر پارسی چهارصدسال قبل استفاده می‌شده و معنایی نزدیک به آن در یکی دو قرن اخیر در غرب به کار می‌رود:

استخوان‌بندی یا بافت کلمه در معنایی نزدیک به ساختار یا کلمه‌بندی و پی‌رنگ یا چهارچوب، تناسب لفظ و معنی به مقوله‌ای به نام ساخت و ساختار یا تعادل‌سازی، بسامد بالای استعاره و انواع آن که در اشکال نوین نقد جدید جهانی مثل ترکیب‌هایی چون بیگانه‌گردانی در معنی تقریباً نزدیک به آشنایی زدایی و فاصله‌گذاری برشت وار در تئاتر است و...

همین تلاش جهت به دست آوردن معنی بیگانه به قول صائب است که «عرق‌ریزان روحی» شاعران خلاق به ثمر می‌نشینند و چه بسا که در فرهنگ‌ها و تمدن‌های دیگر نیز تأثیر بسیار بگذارد در حالی که پس از تسلط دوران بازگشت ادبی به قول فروغ: «بیشتر که نرفتم هیچ، بلکه فروتر رفتم» و به عقب‌گردی کامل پرداختیم و حتا به اصطلاحات «خان‌آرزو» در قرون شکل‌گیری مکتب هندی وقعی نهادیم و گرنه به کارگیری اصطلاحات فوق در آن زمان و عدم به کارگیری آن در قرون بعدی تا همین چند دهه‌ی قبل باعث رکود نقد در زبان پارسی نمی‌شد.

آنچه مسلم است انقلاب مداوم زبان در شعر و ادبیات روی می‌دهد و پدیده‌هایی در دل جامعه و پیرامون خود شاعران و منتقدان از درون و بیرون در حال دگرگونی‌ست و تحولاتی سریع و شگفت از نظر ذهنی و زبانی در هنر و ادبیات در حال پوست‌اندازی‌ست و رویدادهایی به ظاهر کند و آهسته درون منقلبی دارند که در واقع همان گسست و پیوست خاص

فرامدرنیسم و عدم قطعیت پس از آن ما را دربر گرفته، اما برخی گستره‌ی شرایط را لمس نکرده و پشت و روی کلماتی زاده‌ی شرایط را ندیده، آثارشان را به مخاطبین عرضه می‌کنند مثل خیل متشاعرانی که حتا مصراع‌بندی نیمایی را نمی‌دانند و سطرها را ماست‌بندی می‌کنند و راز تخیلی فرهیخته را ندانسته به خیال‌بافی مشغولند و آثارشان پر از زوائد است حال آن‌که یکی از اصول اساسی هر هنری حذف بی‌رحمانه‌ی زوائد است.

نوآوری شهادت می‌خواهد و خلاّقانی که با پدیده‌ی نوآوری منشوری چند وجهی را مدّ نظر دارند، نبض بیمار شرایط محیط خود را در دست دارند و تأثیرات عمیق اجتماعی را بیشتر درونی کرده، به دنبال ساختن دنیایی جدید و سالم و نشان دادن تصاویری تازه و حاکی از بهبود اوضاع هستند که از به کاربردن هزاران واژه برتر است.

خلاّقیت آفریننده‌ی متن در معاصر کردن کیفی گذشته‌های دور و نزدیک حافظه‌ی جمعی و توانایی بروز دادن هشیارانه‌ی همه‌ی حالات و نیازهای روحی سرکوب شده‌ی ملتش در مقابل ناسازگاری‌های اجتماعی جلوه‌ی بدیع اثر را برجسته‌تر می‌کند- به خصوص اثر هنرمندی که با آثارش سعی بر توسعه‌ی همگونی و تعادل‌سازی محیط پریشانش دارد.

با ابزار و اصطلاحات و ترکیب‌های کلیدی نقد نوین، خواننده ضمن عمق بخشیدن به متن تحت تأثیر لذت دریافت و ادراک آن اثر در گذر از برجستگی‌های ویژه‌ی زبانی و فراروی از واژگان باسمة‌ای به پرداختن نوآورانه و نه نوگرایانه؛ مثل رواج مد می‌پردازد که با پذیرش تغییر و تحولات اجتماعی دوران او، متن اثر چهره‌ای دیگر و تازه‌تر در راستای تجربه‌گرایی پدیدارشناسانه و سلیقه‌ی زیبانگراو می‌یابد.

هنرمند واقعی به این خصایص آراسته است و احتیاج به رسالت پیامبروار ندارد زیرا دیری‌ست که هنر حمّالی زوائد را فرو گذاشته و شعر دیگر بارهای اضافه‌ای چون نجوم، فلسفه، ریاضی، نمایش و... را حمل نمی‌کند.