شهرکتاب (nbookcity.com)

می تراود مهتاب

یادمان نیمایوشیج

عباس آذرپی
موسی اکرمی
مرتضی ذبیحی
سعید شیری
سعید قاضی سعیدی
مجتبی مسعودی

شهرکتاب (nbookcity.com)

می‌تراود مهتاب

(nbookcity.com)شهرکتاب

۱۴۰۵۹

نام کتاب :	**می‌تراود مهتاب**
نوشته‌ی :	گروهی از نویسندگان
به کوشش :	مجتبی مسعودی
حروفچینی و صفحه‌آرائی :	نشر کامپیوتری «کارا» - اراک
لیتوگرافی :	سایه - اراک
ناشر :	نشر ارغنون
طرح روی جلد :	موریس اشر
تیراژ :	۲۰۰۰
چاپ اول :	بهار ۷۳
قیمت :	۳۵۰ تومان

(nbookcity.com)شهرکتاب

فهرست نوشته‌ها

نام	نویسنده	صفحه
مقدمه	مجتبی مسعودی	I-IV
دگرگونیهای شعر پیش از نیما	مرتضی ذبیحی	۱-۱۶
نگاهی به افسانه نیما	سعید قاضی سعیدی	۱۷-۳۵
تحول نیمایی درشعر	عباس آذرپی	۳۶-۴۳
نیماودیگران	مجتبی مسعودی	۴۴-۹۳
نیما،نوآوری وسنت	سعید شیری	۹۴-۱۰۷
درآمدی برچند وچون تاثیرپذیری نیمااز شعرنو اروپا	موسی‌اکرمی	۱۰۸-۲۴۴

(nbookcity.com)شهرکتاب

مقدمه

زمستان ۷۱ به پیشنهاد یکی از دوستان، گروهی از اهل قلم اراک تصمیم گرفتیم به مناسبت هفتادمین سال انتشار «افسانه» مراسم یادبودی در یکی از دانشگاههای اراک برگزار کنیم - البته این امر بی‌سابقه هم نبود که همین گروه قبلاً مراسمی به یادبود و بزرگداشت فردوسی و نظامی برگزار کرده بود - هرکدام مطالبی تهیه کردیم و خود را آماده برگزاری مراسم که خبر رسید دانشگاه یاد شده به دلایلی نمی‌تواند سالن در اختیار ما بگذارد.

استاد ارجمند جناب آقای محمدرضا محتاط - که از خادمین راستین فرهنگ و ادب ایران هستند و در اراک چهره‌ئی شناخته شده و صاحب نام - پیشنهاد کردند حال که چنین است مطالب آماده شده را به صورت کتاب در اختیار علاقمندان قرار دهیم که برد وسیع‌تری هم داشته باشد. خود ایشان نیز دست به کار شدند و با زحمت و تلاش فراوان کارهای حروف‌چینی و فیلم و زینک را به عهده گرفته و آن را در

(nbookcity.com)شهرکتاب

مدتی نسبتاً کوتاه به سامان رساندند. نمونه کتاب آماده شد، ولی جمع مؤلفین گرفتار بضاعت مزجات و کار چاپ و نشر معلق.

مجدداً دانشگاه مذکور تمایل خود را نسبت به سرمایه‌گذاری و انتشار کتاب ابراز داشت، البته گرهی باز می‌شد و طبیعی هم بود که نویسندگان کتاب از چنین پیشنهادی استقبال نمایند. غافل از اینکه بوروکراسی حاکم بر ادارات و مؤسسات برای اینکه حدود ۲۵۰ صفحه کتاب را بخواند و بگوید نه -یا شاید بله - احتیاج به مدت زمانی نزدیک به یک سال دارد. یکسالی که در آن فقط قیمت کاغذ تنها به بیش از دو برابر رسید و اگر در همان زمان کتاب منتشر می‌شد قیمت تمام شده‌ی آن به مراتب کمتر از بهای فعلی آن بود - هر چند ارزش آن نه - ولی باز در همین مدت نام نیما بیش از پیش مطرح شد - مراسم انتقال بقایای پیکر او به یوش، یکصدمین سال تولد او و تدارک مراسمی به همین مناسبت در سطح ایران و جهان - دیگر درنگ جایز نبود. کتاب را از دانشگاه یاد شده گرفتیم و از خیر چاپخش آن از آن طریق گذشتیم. خود دست به کار شدیم و به هرترتیب با محبت و همکاری دست‌اندرکاران نهادهای متولی نشر توانستیم از تسهیلات بانکی استفاده کنیم و زین میان «قرعه فال به نام من دیوانه زدند» تا کار چاپ و انتشار کتاب مستطاب «می‌تراود مهتاب» را به انجام رسانم.

اینک کتاب در دست شماست، حداقل بعضی از مطالب آن بکر و تازه است و شاید برای اولین بار است که در باره‌ی نیما این چنین کار و تحقیق شده باشد - هر چند گونه گونی نظرات مطرح شده در آن مربوط به خود نویسندگان مطالب است حتا اگر ناقض یکدیگر باشند -که هنوز در مورد پیر یوش و «نیماشناسی» در ابتدای راه هستیم. تازه هر روز که می‌گذرد جامعه بیشتر به ارزش کار سترگی که او انجام داده واقف

(nbookcity.com)شهرکتاب

می‌شود.

نیما، شخصیتی غریب و از جهتی افسانه‌ئی در زمان حیات مهجور و منزوی و مورد بی‌مهری محیط ادبی آن روز، در کمال فقر و تنگدستی همچنان مبارز و گردن‌فراز، پیشتاز و پیشگام در عرصه‌ی هنر و شعر- این عصاره فرهنگ دیرپای ایرانی - هنوز بسیاری او را فقط به عنوان پدر شعر نو می‌شناسد، یعنی کسی که در فرم شعر سنت‌شکنی کرد، حال آنکه در زمینه‌ی مردم‌گرائی در شعر نیز نیما از پیشتازان و پایه‌گذاران شعر معاصر است. بی‌جهت نیست شعری را که او بنیادگذارد بعدها از متعهدترین و مردمی‌ترین شاخه‌های هنر و ادبیات این کشور شد. شعری بازگو کننده آلام و دردهای زندگی مردم این دیار و به تعبیری شعری که خود زندگی است. و هم چون زندگی پویا و متغیر و رو به کمال: «هنرمند مسلم است که زندگی می‌کند. زندگی معنی‌اش تغییرات است و هنر از زندگی است و اینست که با تغییر همپاست.» این حرف نیماست. خود او به بیانی فشرده و زیبا و گویا به توضیح کاری که انجام داده برآمده است.

اینک پس از گذشت بیش از هفتاد سال از انتشار «افسانه» ساده‌لوحانه است که بخواهیم به توجیه و تفسیر تولد شعر نو و شعر نیمائی برآئیم که دیگر نه تنها نیما که بعضی از پیروان او هم اکنون از شعرای «کلاسیک» ما بشمارند و به حد کافی جایگاه بایسته‌ی خود را در عرصه‌ی فرهنگ و ادب این دیار یافته‌اند. اما هرچند برخی از شعرای نوپرداز و بخصوص نیما دیگر «کلاسیک» شده‌اند ولی هنوز «کلاسی» نشده‌اند که اثر و نام و نشانی از آنها در کتابهای درسی و

(nbookcity.com)شهرکتاب

دانشگاهی ما نیست، و زهی تأسف.

* * *

«می‌تراود مهتاب» تلاشی است اندک در شناخت بیشتر نیما، مطمئناً خالی از عیب نیست. ولی اگر قدم اول در «نیماشناسی» نباشد از گامهای نخستین است در این راه و همین ما را بس که توانسته باشیم ادای دینی هرچند ناچیز در حق فرزانه‌ئی کرده باشیم که ادبیات و شعر معاصر ما و حتی زبان فارسی امروز بیش از اینها به او مدیون است. امید که اهل خرد و فرهنگ را پسند افتد.

۷۳/۲/۴

مجتبی مسعودی

(nbookcity.com)شهرکتاب

مرتضی ذبیحی

دگرگونی‌های شعر پیش از نیما

شادروان استاد ملک الشعرای بهار می‌فرماید:

گذشته پایه و بنیان حال و آینده است

سوابقست که هر شغل را نظام دهد[1]

برای شناخت درست سبک و سیاق شعر امروز، آگاهی از دگرگونی‌های شعر در گذشته ضرورتی‌است اجتناب‌ناپذیر. ولّی از آنجا که تطّور شعر پارسی، تاریخی دراز آهنگ دارد، و در این فرصت اندک مجال چنان کار سترکی نیست، و من بنده نیز توانایی بیان آنرا ندارم، در یک جمله عرض می‌کنم که شعر پارسی از آغاز تا دورهٔ صفویه تکامل تدریجی خود را طی کرد و سبک مشهور به هندی یا اصفهانی، به وسیلهٔ خلاقّیت‌های افسونگرانهٔ صائب به اوج کمال و زیبایی خود رسید و پس از صائب، متأسفانه سقوط غم‌انگیزشعر از لحاظ صوری و معنی آغاز شد.

پس از صائب ابتذال و رکاکت گسترده‌ای در شعر رواج یافت. برای نشان دادن این ابتذال و آشفتگی از آوردن شاهد مثال‌های متعدد چشم می‌پوشم و عرض می‌کنم که میرزا محمد طاهر نصرآبادی، شاعر و

(nbookcity.com)شهرکتاب

تذکره نویس معروف، که در دورهٔ صفویه زندگی می‌کرد شرح حال و نمونهٔ شعرِ نزدیک به هزار شاعر از شعرای دورهٔ صفویه را در تذکرهٔ خود فراهم کرد. اگر فرض کنیم که هریک از این شعرا دوهزار بیت شعر سروده باشند - که مقداریست بسیاربسیار اندک و ناچیز - رقمی نزدیک به دومیلیون بیت‌شعر از موزون طبعان آن عصر، در دفتر شعر پارسی به یادگار مانده، که از این مقدار انبوه، شاید صدهزار بیت آن لطیف و زیباست وبقیه، تقلیدهای دست و پاشکسته‌ای که اگر به وجود نمی‌آمدند، لطمه‌ای به ادب پارسی وارد نمی‌شد.

زیرا در میان اشعار زبان فارسی آنقدر آثار تقلیدی وجود دارد که نبودن چند کتاب شعر کلیشه‌ای بهیچ‌وجه از عظمت ادب فارسی نمی‌کاهد.
مثلاً اگر امیر خسرودهلوی رنج سرودن کتاب‌هایی راکه به تقلید آثار گرانبها و بی‌مانند نظامی سروده، نمی‌کشید و چند هزار بیت شعر تقلیدی او برگنجینهٔ ادب فارسی افزوده نمی‌شد، هرگز بر دامن عروس دلفریب شعر فارسی، که در میان عروسان شعر آفاق کم نظیر است، گردی نمی‌نشست و هیچ‌کس از فقدان این آثار تقلیدی اندوهی به دل راه نمی‌داد.

* * *

چرا چنین شد؟
اگر به چند نکتهٔ اصلی توجه کنیم علت بنیادی آن روشن خواهدشد.
الف) در آن دوره همه دوست داشتند که شاعر باشند - همان بلایی که امروز نیز نصیب ملت ایران شده‌است - به همین جهت بقال و عطار و خباز و مانندگان آنها، به شاعری پرداختند و در عین خفض جناح، خود را از فردوسی و نظامی و سعدی و

(nbookcity.com)شهرکتاب

حافظ، برتر شمردند و چون اغلب کم سواد یا بی‌سواد بودند، نتیجهٔ ابداعات شعری آنان موجود ناقص‌الخلقه‌ای شد که وجودش اسباب زحمت خود و دیگران گردید. برای اثبات این نکته، نگاهی گذرا به تذکرهٔ نصرآبادی، که مؤلف با بیشتر آنها از نزدیک آشنا بود، می‌کنیم، در آنجا چنین می‌خوانیم:

زلالی، رطب و یا بس درکلامش بسیار است. فغفور، طبعش خالی از لطف نیست. مقیما، مرد ساده‌لوح خوش‌ذاتی بود. قیدی، فی‌الجمله تحصّیلی هم کرده. فکری، ربطی به سخن داشته. میرزا نظام، سخنش خالی از نمکی نیست.[۲]

از افرادی چنین اندک دانش، که تخته پارهٔ ذوقشان در مرداب تقلید کژمژ می‌شد، اشعاری نظیر ادبیات زیر درکتاب شعر پارسی ثبت گردیده‌است.

زجستن جستن او سایه در دشت
چو زاغ آشیان گم کرده می‌گشت[۳]
(زلالی)

دیدم که نکته سنجان دزدند شعر مردم
من نیز شعر خود را دزدیدم از حریفان[۴]
(غنی کشمیری)

شکار وحشی چشم سیاه او گردم
که عکس موج خط سرمه رشتهٔ رم اوست

••••••••••••••••

رَمِ بی‌تابی تغییر رنگی گردش حالی
فسردی بی‌خبر جهدی که شاید واکنی باری[۵]

(nbookcity.com)شهرکتاب

(بیدل)

درآتش تنور جهانسوز کلّه‌پز
قلاب‌آب و دیزی سیراب کرده‌یخ

.....

عزیزاچون‌به‌من‌دل‌مهربان‌کردی‌خوشت‌باشد
سرافرازم میان عاشقان کردی خوشت باشد

.....

گفتگویت در تبّسم می‌کند شکر درآب
خورده‌بس‌لعل‌لبانت‌غوطه‌چون‌گوهر درآب[۶]
(قصاب)

بنابر شواهد فوق، کسیکه مختصر اطلاعاتی از ادب داشته و یا مانندقصاب کاشی از نوشتن و خواندن بی‌بهره بوده، چگونه می‌توانسته آفرینش‌های زیبا و دل‌انگیز ادبی داشته باشد؟ و چون تمرین وممارست آنان در شعر اندک یا هیچ بوده و به قول نظامی عروضی :
«در عنفوان شباب و در روزگار جوانی بیست‌هزار بیت از اشعار متقدمان یادنگرفته و ده‌هزار کلمه از آثار متأخران پیش چشم نکرده و پیوسته دواوین استادان نخوانده و یاد نگرفته.»[۷] نمی‌توانسته پای از دایرهٔ تقلید آن هم از نوع زشت و ناپسند آن بیرون بگذارد.[۸]

ب - تفکر غالب بر شعر فارسی از رودکی تا طلوع مشروطیت، اندیشه‌های لطیف و رقیق عرفانی، و مدیحه بوده است و چون نظام اجتماعی مردم ایران در این مدت طولانی چندان تغییری پیدا نکرده، از شاعران این دوره و دیگر دوره‌ها نمی‌توان توقع ابداع و آفرینش‌های شاعرانه فوق‌العاده داشت.

(nbookcity.com)شهرکتاب

ج - شعر پارسی تا آغاز مشروطیت، در کلیّت خود، جدا از زندگی مردم است و اگرگاه‌گاهی مسائل اجتماعی را در شعر پاره‌ای از شعرا می‌بینیم حالت استثنا دارد و بر استثنا حکم نمی‌توان کرد.

با توجه به نکات بالا، کسانی که در روزگار ما، یعنی اواخر قرن بیستم، از شعرای پیش از مشروطیت توقع بیش از آنچه که بوده‌اند دارند، و سخن آفرینان پیشین را بخاطر محدود بودن جهان‌بینی‌اشان سرزنش می‌کنند، راه درستی را نمی‌پیمایند.

یکی از مشخصات شعر خوب و برگزیده، فاخر بودن لفظ است و چون شعر پارسی بعد از صائب بدست بقال و خباز و قصاب افتاد، به دلایلی که در بالا ذکر شد، سر در سراشیب سقوط گذاشت. به همین دلیل گروهی از شعرای دورهٔ زندیه و اوایل دورهٔ قاجاریه، مانند نصیر، مشتاق، عاشق صهبا، هاتف، صباحی و آذر [۹] روی از سبک هندی برتافتند و به سبب محدود بودن دایرهٔ تفکر، که یا مدح بود و یا عرفان و پندو اندرز، به سبک‌های عراقی و خراسانی روی آوردند.

ناسزاگویی به شعرای سبک هندی به وسیلهٔ آذر بیگدلی که شاعر و تذکره‌نویس بود آغاز شد. آذر دربارهٔ صائب چنین می‌گوید :

«از آغاز سخن گستری ایشان، طرق خیالات متینهٔ فصحای متقدمین مردود و قواعد مسلمهٔ استادان سابق مفقود، و مراتب سخنوری بعد از جناب میرزای مشارالیه که مبدع طریقهٔ جدیدهٔ، ناپسندیده بود، هر روز در تنزل، دراین زمان ..... طریقهٔ مخترعهٔ ایشان بالکلیه مندرس و قانون متقدمین مجدد شده.» [۱۰]

شاید علت اینکه آذر، صائب سخن‌شناس دقیقه‌یاب مبتکر را هدف

(nbookcity.com)شهرکتاب

تیر ملامت قرار داده این باشد که دیگران که ریزه‌خور خوان او بودند، حساب کار خود را بکنند، وگرنه از نظر یک منتقد منصف، صائب با هیچ یک از شعرای سبک هندی قابل مقایسه نیست. اگر در سبک عراقی سعدی و حافظ چهره‌ای شاخص‌اند، در سبک هندی صائب درخشانترین ستاره‌ایست که مدتها چهرهٔ تابناک او در پس ابرهای تیرهٔ کج‌تابی‌ها نهفته شده‌بود. مقایسهٔ صائب با دیگر شاعران سبک‌هندی مقایسهٔ یک گلستان است با یک شاخهٔ گل.

به هرحال آن قضاوت که تا حدودی غیرمنصفانه است تا روزگار ما نیز ادامه یافت. بطوریکه شادروان دکتر یحیی آرین‌پور در آغاز کتاب از صبا تا نیما می‌نویسد :

«در دورهٔ پرعظمت پادشاهان صفوی هیچ شاعر مبتکر و بزرگی که بتواند از جهت سلامت بیان و جزالت مضمون در تاریخ ادبیات ایران نام و مقام شایسته‌ای یابد برنخاست.»[۱۱]

و شادروان مهدی اخوان ثالث (م . امید) سبک هندی را سبکی «لزج که بیش و کم گاه تا سرحد حماقت بیمار شده‌بود. » نامید.[۱۲]

در روزگار ما تنها کسی که برای اولین‌بار در برابر انبوه مخالفان سبک‌هندی به دفاع از آن برخاست، شادروان کریم امیری فیروزکوهی بود که در مقدمهٔ دیوان صائب بادرایت و آگاهی کامل، غث و سمین سبک هندی را نشان داد.[۱۳]

با توجه به آنچه که در بالا آمدشاید بتوان گفت کاری را که آذر بیگدلی و دوستان او انجام دادند، قیامی بود علیه شلختگی لفظ در سبک هندی بعد از صائب و از این دیدگاه، آنان درست‌ترین کاری را که می‌توانستند انجام دادند.

(nbookcity.com)شهرکتاب

این بازگشت که نیما آنرا «بازگشتی از روی عجز به طرف سبک‌های مختلف قدیم» [۱۴] نامید نه تنها در شعر که در نثر نیز اتفاق افتاد و «قائم مقام به مقدار زیادی از عبارات متکلف و متصنع و مضامین پیچیده و تشبیهات بارد و نابجاکاست وتا اندازه‌ای انشای خود را ـ مخصوصاً در مراسلات خصوصی ـ به سادگی و گفتار طبیعی نزدیک ساخت.» [۱۵]

بنابراین ملاحظه می‌کنیم که نظم و نثر اواخر دورهٔ صفویه که در حال جانکندن بود، می‌بایست دگرگون می‌شد و چون بیشتر شعرا و نویسندگان عهد بازگشت کم‌سواد و از جهان‌بینی گسترده‌ای بی‌بهره‌بودند، چاره‌ای جز بازگشت به سبک و سیاق قدمای خود نداشتند.

یادآوری این نکته ضروریست که حضرت استاد جناب آقای دکتر موسوی در افادات خود فرمودند که :

«*تاکنون نزدیک به دوازده هزار شاعر را در زبان فارسی شناخته و نام برده‌اند.*» [۱۶]

در میان این خیل انبوه سخنور، شاید تعداد ده‌نفر آنان صاحب سبک متین و اندیشهٔ متعالی بودند و نزدیک به صدنفر دیگر مقلدان قدرتمندی که‌آثار بدیعی از خود به یادگار گذاشته‌اند و بقیه مقلدان اندک مایه. حال چرا از میان این همه مقلد کم مایه، تنها شعرای دورهٔ بازگشت، که تا حدودی شعر را از ابتذال سبک هندی بعد از صائب نجات دادند، در برابر لبهٔ تیغ تیز حمله قرارگرفته‌اند، موضوعی است که من علت آنرا نمی‌دانم.

اگر اندکی وسعت نظر داشته باشیم و به نوع زندگی محدود و یک نواخت مردم ایران، چه از نظر طرز تفکر و چه از نظر طرز معیشت، از

(nbookcity.com)شهرکتاب

روزگار سامانیان تا دورهٔ مشروطیت، بیشتر توجه کنیم، در خواهیم یافت که شعرای دورهٔ بازگشت کاری جز آن که کردند نمی توانستند بکنند.

اگر ما امروز توقع داشته باشیم که مثلاً فتحعلی خان صبا می بایستی ویکتورهوگوی ایران و فروغی بسطامی لامارتین باشد، در حالیکه آنان شعرای بعد از انقلاب کبیر فرانسه بودند و اینان اسیر فئودالیسم سالها شکل گرفته و یک نواخت در ایران، پیداست که توقع ما خارج از جریانهای طبیعی و دگرگونی های اجتماعی است.

براساس این ملاحظات شاید بتوان گفت که قضاوت حضرت نیما دربارهٔ شعرای دورهٔ بازگشت از دیدگاه درستی بیان نشده است.

بهرحال دگرگونی را که شعرای دورهٔ بازگشت بوجود آوردند در روزگار قاجاریان به اوج خود رسید و شعرای این عهد تنها کاری را که می توانستند انجام دهند بازگردانیدن کلمات فخیم و فاخر در شعر بود. در این ایام که شعرا هنوز با شعر خود مغازله می کردند و شعر هم چنان از زندگی جدا بود، اولین کسی که به شعرا هشداری جدّی داد و آنان را متوجه مسئولیت و تعهد خویش کرد، میرزا فتحعلی آخوندزاده بود که با نقد شعر شمس الشعرا سروش، درهای تازهٔ اندیشه را به روی آنان باز کرد.[۱۷]

شعرای این عهد - تقریباً تا اواسط حکومت ناصرالدین شاه - که کم وبیش با دنیای بیرون از ایران آشنا شده بودند، تغییرات بسیار اندک و ناچیزی در شعر ایجاد کردند. نوآوری های قاآنی و صفای اصفهانی، در انتخاب بحرهای گوناگون شعر و مراثی جانسوز یغمای جندقی دربارهٔ شهدای بزرگوار کربلا، پیش درآمدی برای روی آوردن شعرای دورهٔ مشروطیت به قالب های مستزاد و مخمس و دوبیتی های متوالی شد که

(nbookcity.com)شهرکتاب

نسبت به قصیده دارای قید و بندهای صوری کمتری بودند

جنبش مشروطیت اگرچه به اهداف خود نرسید ولی در نوع تفکر مردم ایران اثر شگفت‌انگیزی گذاشت. از آن زمان بود که شعر فارسی دستخوش دگرگونی‌هایی شدکه سرانجام آن تولد شعر افسانه و ظهور جناب نیما در پهنهٔ گستردهٔ ادب فارسی بود.

شعرای دورهٔ مشروطیت به سبب آشنایی با زبان‌های بیگانه، رفت و آمد به خارج از ایران، ترجمهٔ آثار شعرا و نویسندگان بزرگ جهان، آگاهی از کاربرد نمایشنامه و ترانه، مطالعهٔ روزنامه‌ها و مجلات ایران و جهان و تعمق و تفکر در موضوعات فلسفی و علمی شعر را از برج عاج خویش بیرون آوردند و به آن حیثیت اجتماعی دادند.

در این دوران شکل ظاهری شعر چندان تغییری پیدا نکرد و قالب‌هایی که بیشتر مورد استفاده قرار گرفت مستزاد ومخمس ودوبیتی‌های متوالی بودند ولی محتوای شعر دگرگونی‌های بسیاری یافت.

مهمترین مسائل مطرح شده در شعر دورهٔ مشروطیت وطن‌دوستی، سیاست و مسائل اجتماعی بود. حتی ترانه و غزل نیز میدان مناسبی برای بیان مسائل سیاسی شد.

پس از آنکه شعر با حیثیت اجتماعی خود آشنا شد و وجود خود را به عنوان یک کاربرد قوی اجتماعی آشکار ساخت، شعرایی که این نکته را برنمی‌تافتند به مخالفت برخاستند و برای اینکه از جامعه عقب نمانند کوشیدند تا مطالب اجتماعی را به اسلوب کهن بیان کنند. و آنان که به درستی دریافته‌بودندکه قالب‌های کهن و استعاره‌ها و تشبیه‌ها و مجازهای آن، توان تحمل این‌بار واقعاً گران را ندارند، در برابر

(nbookcity.com)شهرکتاب

کهن‌سرایان ایستادگی کردند. در نتیجه یک جدال قلمی میان کهن‌سرایان و معتقدان به شعر تحول‌یافته درگرفت که ذکر مفصل آن در کتاب گرانبهای از صبا تا نیما، تألیف شادروان دکتر یحیی آرین‌پور آمده‌است.[۱۸]

نتیجهٔ این جدال قلمی آن شد که چند جریان که هریک به نوعی انحراف بود، در شعر بعد از مشروطیت پیداشد.

یک جریان را شاعرانی حمایت کردند که با پیروی مطلق از اساتید سلف‌همان قصاید و غزلیات و قطعات را سرودند و کوچکترین انحراف از اصول پیشینیان را گناه نابخشودنی بحساب آوردند و قافیه کردن دال و ذال را ذنب لایغفر شمردند.

حاصل کوشش آنان چیزی جز افزودن انبوهی کاغذ سیاه‌شده بر مخزن کتابخانه‌های ایران نبود.

جریان دیگر را گروهی رهبری کردند که با حفظ اسالیب شعر کهن، آوردن کلمات مجردی مانند طیاره و ترن و پروگرام را نوگرایی پنداشتند و حرکت ترن را جانشین حرکت کاروان کردند و اشعاری از این قبیل ساختند.

طیاره چو از تو برترم من
زیرا منم آدمی و تو چیز
چون برنشوم به چرخ من نیز
پرواز کنان ز محبس تن[۱۹]

از آنجاکه این تلاشها اصولی و درست نبودند، اگر در دوران کوتاهی بازتابی داشتند، به زودی از میان رفتند.

از سوی دیگر کسانی مانند جعفر خامنه‌ای، تقی رفعت و خانم

(nbookcity.com)شهرکتاب

شمس کسمایی که خواستار دگرگونی‌های عمیق در شعر بودند تلاش‌های فراوانی درجهت رهاکردن شعر از قید و بندهای صوری و معنوی کردند تا سرانجام نوبت به حضرت نیما رسید.

نیما هنگام شرکت در نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران در سال ۱۳۲۵ چنین گفت:

«شیوهٔ کار در هرکدام از این قطعات تیر زهرآگینی، مخصوصاً" در آن زمان، بطرف طرفداران سبک قدیم بود.» سپس اضافه کرد:

«در اشعار آزاد من وزن و قافیه به حساب دیگری گرفته می‌شوند. کوتاه و بلندشدن مصراع ها در آنها بنابر هوس و فانتزی نیست، هرکلمهٔ من از روی قاعدهٔ دقیق به کلمهٔ دیگری می‌چسبد و شعر آزاد سرودن برای من دشوارتر از غیر آنست.»

آنگاه به جوهر اصلی شعر اشاره کرد و گفت:

«مایهٔ اصلی اشعار من رنج من است. به عقیدهٔ من گویندهٔ واقعی باید آن مایه را داشته‌باشد. من برای رنج خود و دیگران شعر می‌گویم.»[۲۰]

نیما یکبار و برای همیشه به مایهٔ اصلی شعر اشاره می‌کند. به راستی که شعر درد است غلیان درد است و شاعر راستین افسونگر چیره‌دستی است که این درد سرشار از عظمت را با بلور خوش تراش کلمات، که ابزار کار اوست، به خواننده انتقال می‌دهد و او را گام به گام به سیر آفاقی که در خلوت خویش ساخته و پرداخته، می‌کشاند.

نیما پی‌برد که کلمات از بار عاطفی فراوانی برخورد ارند و استعمال درست و بجای آنها، التهابات و هیجانهای درونی خواننده را چون آتش‌فشانی شعله‌ور خواهد کرد و جوهر سیال خود را در کام تشنگان فرو خواهد ریخت. و سرانجام نشان داد که شاعر راستین دارای

(nbookcity.com)شهرکتاب

مسئولیت و تعهد است و اگر از مسئولیت و تعهد خویش بی‌خبر باشد، سخنش چرکمایه‌ایست که از زخمی کهن تراویده و هستی خود و دیگران را به تباهی می‌کشد.

خلاصه آنکه نیما شعر را حیاتی تازه بخشید و آنرا از حالت یک‌نواخت صوری و معنوی هزارساله نجات داد. نیما پس از انتشار افسانه به دلایل مختلف که عمده‌ترین آنها آغاز دیکتاتوری رضاخان بود، در انزوای خویش سر به جیب تعمق و تأمل فرو برد و با سرودن اشعاری به سبک کهن، متجاوز از پنج‌هزار بیت که آثار قابل ملاحظه‌ای نیستند، بن‌بست‌های شعری را به درستی دریافت و به آنچه که می‌اندیشید قوام بیشتری بخشید و سرانجام در سال ۱۷-۱۳۱۶ از چلهٔ خود [۲۱] بیرون آمد. از آن تاریخ بود که نیما مردی شد مردستان وکاری کرد کارستان.[۲۲]

پاورقی‌ها

(۱) - دیوان بهار، جلد اول ص ۵۳۲ چاپ ۱۳۳۵ خورشیدی

(۲) تذکرهٔ نصرآبادی به تصحیح شادروان وحید دستگردی.

(۳) «این شعر را حتی معاصرین او نیز در ایام حیاتش بی‌معنی می‌دانستند» عباس اقبال صفحه ۳ مقدمهٔ دیوان هاتف به تصحیح وحید دستگردی

(۴) دیوان غنی کشمیری به کوشش احمد کرمی ص ۶

(۵) تاریخ ادبیات در ایران تألیف دکتر ذبیح‌اله صفا جلد ۵

(۶) دیوان قصاب به کوشش جواهری (وجدی)

(۷) چهار مقالهٔ نظامی عروضی به تصحیح دکتر معین ص ۴۷ مقالهٔ شاعری

(nbookcity.com)شهرکتاب

(۸) عباس‌اقبال آشتیانی در مقدمهٔ دیوان هاتف چاپ وحید دستگردی چنین نوشته :
«شاعری از شعرای آن دوره (صفویه) که شاید تاکنون کسی اسم او را نشنیده و لااقل نام او را قابل سپردن به ذهن ندانسته است به نام غواصی یزدی است که روزی پانصد بیت شعر می‌گفته و تا قریب به سن نود کار او همین بوده و چهل‌سال قبل از فوت خود می‌گفته :

زشعرم آنچه حالا در حسابست هزار و نهصد و پنجه کتابست

این گویندهٔ علیم‌النظیر که به قول قائم مقام سلسلةالقول داشته کتاب‌های روضةالشهدا و قصص‌الانبیا و تاریخ طبری و کلیله و دمنه و ذخیرهٔ خوارزمشاهی را به نظم آورده‌بود و تقی‌الدین از تمام گفته‌های این شاعر نامراد فقط همین مطلع را قابل ضبط دانسته که می‌گوید :

گرنه هردم زسرکوی توأم اشک‌برد عاشقی‌ها کنم آنجا که فلک رشک برد

و همین یک بیت معرف مقام این گویندهٔ پرگو می‌تواندشد. »

(۹) میرزا محمد نصیر اصفهانی وفات ۱۹۱۱

میرسیدعلی مشتاق وفات ۱۱۷۱

محمد خیاط عاشق اصفهانی وفات ۱۱۸۱

محمدتقی صهبا وفات ۱۱۹۱

سیداحمد هاتف اصفهانی وفات ۱۱۹۸

حاج‌سلیمان صباحی وفات ۱۲۰۷

لطف‌علی بیگ آذربیگدلی وفات ۱۱۹۵

(۱۰) - آتشکدهٔ آذر بخش نخست به کوشش دکتر حسن سادات ناصری ص ۱۲۳

(۱۱) - از صبا تا نیما تألیف دکتر یحی آرین‌پور جلد اول ص۱. مرحوم عباس اقبال آشتیانی نیز همین عقیده را داشت. رجوع شود به مقدمهٔ دیوان هاتف

(۱۲) - بدایع و بدعت‌های نیما، تألیف مهدی اخوان ثالث

(۱۳) - مقدمهٔ کلیات‌دیوان‌صائب‌تبریزی‌به قلم امیری فیروزکوهی . انتشارات خیام ۱۳۳۶

(nbookcity.com)شهرکتاب

(۱۴) - بدایع و بدعتهای نیما

(۱۵) - از صبا تا نیما ص ۹۵

(۱۶) - از افاضات آقای دکتر موسوی در کلاس درس.

(۱۷) - مقالات فارسی میراز فتحعلی آخوندزاده به کوشش پروفسور حمید محمدزاده، ویراستهٔ ح . صدیق

(۱۸) - از صبا تا نمیا جلد دوم

(۱۹) - رشید یاسمی . دیوان ص ۳۵

(۲۰) - نخستین گنگرهٔ نویسندگان ایران ص ۶۴

(۲۱) - تعبیر از اخوان ثالث

(۲۲) - تعبیر از اخوان ثالث

(nbookcity.com)شهرکتاب

می تراود مهتاب
می‌درخشد شبتاب ،
نیست یکدم شکند خواب به چشم کس و لیك
غم این خفته‌ی چند
خواب در چشم ترم می‌شکند .

نگران با من استاده سحر
صبح می‌خواهد از من
کز مبارك دم او آورم این قوم به جان باخته را بلکه خبر
در جگر لیکن خاری
از ره این سفرم می‌شکند .

نازك آرای تن ساق گُلی
که به جانش کِشتم
و به جان دادمش آب
ای دریغا! به برم می‌شکند .

شهرکتاب (nbookcity.com)

دستها می‌سایم
تا دری بگشایم
بر عبث می‌پایم
که به درکس آید
در و دیوار بهم ریخته‌شان
برسرم می‌شکند.

می‌تراود مهتاب
می‌درخشد شبتاب،
مانده پای آبله از راه دراز
بردم دهکده مردی تنها
کوله بارش بر دوش
دست او بر در، می‌گوید با خود:
غم این خفته‌ی چند
خواب در چشم ترم می‌شکند

«نیما»

(nbookcity.com)شهرکتاب

دکتر سعید قاضی سعیدی

نگاهی به «افسانهٔ» نیما

منظومهٔ «افسانه» در تاریخ ادبیات ایران جایگاه ویژه‌ای دارد. امتیاز این منظومه به لحاظ آنست که افسانه‌ی نیمایوشیج نقطه‌ی آغازِ شعر امروز پارسی است، جرقه‌ای است که خرمن شعر بی‌فروغ و بیمارگونه‌ی بعد از حافظ را به آتش می‌کشد، شلیک گلوله‌ای است که قلبِ ناظمان محتضر و مقلّدان بی‌مایه‌ی دوران پس از صائب را نشانه می‌رود. افسانه، یک مرز است، مرز بین کهنه و نو، مرز بین شعر و نظم، مرز بین کهن‌گرائی و نوآوری، مرز بین شعار و شعور و خلاصه مرز بین عقل و جنون.

نیمایوشیج یا به تعبیر آن بزرگ - مرد مردستان - در ۱۳۰۱ با خلق افسانه، کاری کارستان می‌کند. آب در خوابگه مورچگان می‌ریزد، لرزه برجان میراث‌خوارانِ بی‌اصل و نسب مرده ریگِ گرانبهای دُرّ دری می‌افکند.

او یک تنه روی در جدالی نابرابر با خیل ناظمان بَه‌بَه و چَه‌چَه گوی انجمن‌نشین و متولّیان با و بدون جیره و مواجب شعر پارسی می‌آورد، که بعد از گذشت هفتادسال، علیرغم اثبات حقّانیت او، هنوز هم این

(nbookcity.com)شهرکتاب

جدال پابرجاست و معرکه‌ی بین دوستان و دشمنان نیما گرم است. آتش بیاران معرکه، خواه موافق و خواه مخالف، به دلخواه خود در این تنور هنوز هم داغ، نان به نرخ روز می‌پزند.

افسانه، مقدّمه‌ای دارد که نیما آنرا با لحن خطابی (ای شاعر جوان) می‌آغازد. در این پیش‌گفتار، شاعر سترگ روزگار ما قطعنامه‌ی مهّم خود را صادر می‌کند. او می‌نویسد:

«چیزی که بیشتر مرا به این ساختمان تازه معتقد کرده‌است، همانا رعایت معنی و طبیعت خاص هرچیز است و هیچ حسنی برای شعر و شاعر بالاتر از این نیست که بهتر بتواند طبیعت را تشریح کند و معنا را بطور ساده جلوه بدهد و این قدرت و استعداد خود را بیشتربه‌کارانداخته باشد. من وقتی که نمایش خود را به این سبک تمام کرده و به صحنه دادم نشان خواهم داد چطور و چه می‌خواهم بگویم. خواهی دانست این قدم، پیشرفت اولی برای شعر ما بوده‌است.»

اما حالا شاید بعضی تصورات کوچک نتواند به تو مدد دهند تا به خوبی بفهمی که من جویای چه کاری بوده‌ام و تفاوت این ساختمان را با ساختمان‌های کهنه بشناسی. نظریات مرا در دیباچه‌ی نمایش آینده من خواهی دید. این (افسانه) فقط نمونه است» پایان نقل‌قول نیما.

افسانه، منظومه‌ای است غنائی و رمانتیک، در این شعر بلند، نیما، ناخودآگاه تحت‌تأثیر شعر کهن پارسی است. ظرافت طبع شاعرانه و گرایش به شعر عاشقانه که از خصوصیات مکتب رمانتیسم است از سوئی، و آشنایی نیما با زبان فرانسوی و مطالعات وسیع ادبی او از

(nbookcity.com)شهرکتاب

دیگرسو، نشان می‌دهد که افسانه از شعر اواسط قرن ۱۹ فرانسه و اوجِ مکتب رمانتیسم تأثیر پذیرفته است. در «افسانه» زبان نیما، هنوز ساده است و پیچیدگی‌های خاصّ زبان شعری او را ندارد. عناصر اساسی شاعری، مثل تشبیه و استعاره و تمثیل و اسطوره که بعدها در شعر نیما جا می‌افتد و شعرش را از دیگران متمایزمی‌کند، در افسانه مراحلِ ابتدائی را می‌گذراند. بدیهی است افسانه، با وجود همه زیبائی‌ها و ظرافت‌های شاعرانه و شهرت والائی که به حقّ دارد، اوج کمال هنری نیما نیست. نبوغ و خلاقیت و ویژگی‌های تام و تمام سبک‌نیمایی را باید در مجموعه‌های «شعرمن» ، «مرغ آمین» و «ماخ‌اولا» جستجو کرد. می‌گویند: نیما، در عنفوان جوانی، چنان‌که افتد و دانی، دل در گروی عشق دختری ترسائی می‌نهد و در مکتب دلبر، درس دلدادگی می‌آموزد. همین که می‌خواهد او را به آئین، خواستگاری کند، نازنین به کیش او نمی‌گرود و به خاطر اختلاف مذهب، رشته‌ی الفت می‌گسلد. نیما، افسرده و تلخ کام به کوهستان یوش که زادگاه و الهام‌بخش همیشگی اوست پناه می‌آورد و خاطر پردرد کوهستانی را به غزالی وحشی می‌سپارد. دانای یوش این‌بار صفورای چادرنشین را هنگام آب تنی در رودخانه می‌بیند، و با الهام گرفتن از این منظرهٔ شاعرانه و تحت تأثیر شکست و محرومیت عشق پیشین، منظومه‌ی جاودانی «افسانه» را پدید می‌آورد.

صفورا که صاحب ذوقی لطیف و هنرمندانه است، با زمزمه‌های خود به تدریج در روح و فکر و شخصیت نیما نفوذ می‌کند و او را به سوی طبیعت و کنه زیبائی و جمال سحرانگیز آن رهنمون می‌شود. از آن پس، طرز تفکّر و شیوه‌ی کارهنری نیما دگرگون می‌شود و شعرش،

(nbookcity.com)شهرکتاب

جلوه‌ای ویژه می‌یابد، از طبیعت الهام می‌گیرد و مظاهرِ حیات را با آن در هم می‌آمیزد و به تجّسم وا می‌دارد.

پدر نیما تمایل داشت که فرزندش با صفورا ازدواج کند، ولی صفورا، آن مرغ وحشی، حاضر نیست به شهر برود و در قفس زندگانی شهرنشینان به بندگرفتار آید. ناگزیر به جدائی تن در می‌دهد. و بدین‌ترتیب، جمیع اهل نظر معتقدند شعر بلند افسانه، داستانِ عشق نیما و صفورا است.

اگرچه در منظومه‌ی افسانه، معشوق زمینی است، ولی هاله‌ای از ایده‌آلیسم رمانتیک دور سرش شعله می‌کشد و بر این مبنا، امروز می‌خواهیم افسانه را از دیدگاهی تازه و متفاوت با تاریخچه‌ای که گفتیم، با یکدیگر مرور کنیم.

حکایت از جائی آغاز می‌گردد که دیوانه‌ای عاشق، در تیرگی شبی سرد و در درون درّه‌ای خلوت، با خویشتن خویش به گفت و گو می‌نشیند. بی‌تردید، این شیدای شوریده، نُمادی از شخصیت رازآلود نیماست. می‌دانیم که در فرهنگ و ادب گرانسنگ پارسی، دیوانگی مترادف رندی، آزادگی، آرامش و رهائی از قید و بندهاست. عارفان، دردِ دیوانگی را یکی از ویژگی‌های والای انسانی می‌دانستند و دردمند یا اهل درد به کسی اطلاق می‌شد که به مقامات انسانی والاتر راه‌یافته و تمام وجودش را درد معشوق فراگرفته‌بود. نیما، هم در نوع خود دیوانه‌ی فرزانه‌ای بود که عاشق شعر و هنر بود. او نیاز زمانه را می‌شناخت. در حالی که مخافت راهی را که آغاز کرده بود نیک درمی‌یافت، از بدنامی هراسی به دل راه نمی‌داد و درد دیوانگی را به جان می‌خرید. «دیوانه‌ای که می‌رمد از سنگ کودکان ـ بیرون کنش زشهر

(nbookcity.com)شهرکتاب

که کامل عیارنیست،

بگذریم، عاشق شیدائی با خیال پریشان خود نجوا دارد:

آخر ای بینوادل، چه دیدی
که ره رستگاری بریدی؟
مرغ هرزه درائی، که برهر
شاخی و شاخساری پریدی *تابماندی، زبون و فتاده؟*

او دل مالامال از عشق به شعر راستین پارسی را سرزنش می‌کند، که چگونه او را به دام افکنده و بهرجاکه خاطرخواه اوست می‌کشاند. عاشق در این راز و نیاز درونی و در این مجادله‌ی با نفس، تا آنجا پیش می‌رود که معشوق خطاکار را باز می‌نماید:

تا به سرمستی و غمگساری
با «فسانه» کنی دوستاری
عالمی دایم از وی گریزد،
با تو او را بود سازگاری
مبتلائی نیابد به از تو

معشوق نیما، افسانه است. افسانه، که، (عالمی دایم از وی گریزد) و تنها با نیما (او را بود سازگاری)، چیزی نیست جز شعر امروز پارسی و این همان مقصود ما است که آهنگِ آن داریم تا در این گفتار، با مدد از شعر و کلام دلنشین نیمایوشیج، به آن بپردازیم.

روانکاوان هنری بر این باورند که یک اثر هنری، به مثابه رؤیا، اسطوره و قصه، عقده‌ی واپس‌زده‌ای را که در زوایای ضمیر ناخودآگاه هنرمند پنهان است، به نحوی نُمادین بیان می‌کند، یعنی موجب تلطیف و اعتلای آن می‌شود. فروید می‌گوید «درواقع *راهی برای بازگشت از*

(nbookcity.com)شهرکتاب

خیال به واقعیت وجود دارد، این راه، همان هنر است.»

از این دیدگاه منظومه‌ی افسانه را پی می‌گیریم :

افسانه، الهه‌ی هنر ناب و مظهر شعر پویا و پیشرو فارسی، حدیث درد عاشق شیدای خود، یعنی نیما، شاعر راستین ومتعّهد زمانه را سر می‌دهد. او از مبتلائی سخن می‌گوید که مانندهٔ او را در طریق پرفراز و نشیب شاعری، کسی تا به اکنون به یاد ندارد. از قصّه‌ی دیرباز مرغ از قفس پریده و آشیانه برجای مانده حکایت می‌کند. در همه‌ی دوران‌ها، هنرمند آگاه، از درجازدن گریزان است، او با کوله‌باری از هنر پیشینیان و با احاطه‌ی تمام بر تجارب استادان سلف، به مددِ ذهن خلاّق وهنرشناسِ خود، آشیانه‌های کهن را که (برکفِ بادها اندر آیند) رها می‌کند. و این راهِ همه‌ی رهروان طریق عشق و کمال است و نیما، (او یکی نیز از رهروان بود).

داستان، با سخنان شاعر عاشق پیش می‌رود، او می‌گوید:

سالها با شعر و دریای بی‌کرانِ هنر سروکار داشته‌است، (سالها همچو واماندگی)، که ناگهان موج خروشانی از شور و ابتکار پدیدار می‌شود و عشق به نوآوری و درهم‌ریختن اساس کهنه‌پرستی را به ارمغان می‌آورد.

افسانه می‌گوید *(من برآن موج آشفته دیدم یکه تازی سراسیمه»)*

عاشق جواب می‌دهد «اما

من سوی گلعذارم رسیدم،

درهمش گیسوان چون معّما،

همچنان گردبادی مشوش»

در اینجا نیمای عاشق، صلای دلداگی به شعر راستین معاصر سر

(nbookcity.com)شهرکتاب

می‌دهد:

ای فسانه، فسانه، فسانه،
ای خدنگِ ترا من نشانه،
ای علاجِ دل، ای داروی درد
همرهِ گریه‌های شبانه ! با من سوخته در چه‌کاری؟»

نیما، از معشوق تازه که موجب بدنامی اوست می‌پرسد، سبب چیست؟ که با آنهمه زیبائی و برازندگی، در چشم دیگران جلوه‌ای ندارد؟ او از افسانه که مظهر شعر جدید و سمبول نوآوری در شعر پارسی است با شگفتی می‌پرسد :

سخنوران و کهن‌پردازان از شاعران جوان شکایت دارند در حالی که تو از متشاعران سالخورده مینالی؟

دقت کنید : نیما می‌گوید :

از پسرها همه ناله برلب،
ناله‌ی تو، همه از پدرها توکه ای؟ مادرت که؟ پدرکه ...)

در اینجا به گُمانم، نیما تعریض و کنایتی هم به شاعران نوپرداز که به تقلید کورکورانه از او و بدون آگاهی و آشنائی با شعرکهن فارسی، به شعر جدید خواهند پرداخت، دارد. و یحتمل می‌خواهد بر این نکته تأکید کند که نو، زاده‌ی کهن است. یعنی شعر امروز، نوزاد خلف شعر ریشه‌دار و کهنسال پارسی است.

در ادامه‌ی مناظره، می‌خوانیم : نیمای عاشق، از آشنائی دیرین خود با شعر، سخن می‌راند. از زمانی که شیرخواره بوده و مادرش در کنار گهواره برای او زمزمه می‌کرده است تا وقتی که راه‌رفتن می‌آموزد و به بازی‌های بچگانه می‌پردازد و در شباهنگام (*برلبِ چشمه و رودخانه در*

(nbookcity.com)شهرکتاب

نهان، بانگ تو می‌شنیدم).

تردیدی نیست، که هنر مقوله‌ای است «روانی» و برای شناخت هنر باید بکوشیم روان هنرمند را دریابیم، از اوایل قرن نوزدهم، روانشناسی هنری، به شکلِ شاخه‌ی مستقلی در علم روانشناسی مطرح شد و دانشمندان به این نتیجه رسیدند که آفرینش هنری با ضمیر ناخودآگاه انسان ارتباط دارد. «فون‌هارتمن توضیح داد که تداعی اندیشه‌ها به وسیله‌ی تمایلات ناخودآگاه راهنمائی شده و رؤیا و آفرینش هنری، نوعی فعالیت ناخودآگاه است.»

زیگموند فروید اتریشی و شاگردانش کارل گوستا و یونگ‌سوئیسی و آنافروید - دختر فروید - در زمینه‌ی روانشناسی‌هنری بیش از سایرین کوشیده‌اند. فروید می‌گوید:

«کودکان بازی می‌کنند، بازی برای فرار از واقعیت و آدمی آنگاه که دوره‌ی کودکی را پشت‌سر می‌گذارد، برای گریز از حقیقت تلخ زندگی، در عین بیداری به یک بازی فکری اشتغال می‌ورزد که نزد مردم عادی از خیال‌بافی فراتر بوده، اما در افرادی خاص به رؤیای هنرمندانه و سرانجام به هنر و آفرینش هنری منتهی می‌گردد.»

بدین ترتیب می‌توان گفت: نیما، تمایلات ناخودآگاهانه خویش در مورد شعر و شاعری، و بخصوص طرح نوینی راکه برای انقلاب اساسی در شعر، درون مخیله و ذهن با رورش می‌پروراند، در هیأت موجودی خیالی به نام «افسانه» بازسازی می‌کند و با او به مجادله می‌نشیند، و در جای جای شاهکار زیبایش، از فکری که در نهان، جانش را چون خوره

(nbookcity.com)شهرکتاب

می‌خورد سخن می‌گوید: دقت کنید!

سرگذشت منی، ای فسانه،
که پریشانی و غمگساری؟
یا دلِ من به تشویق بسته،
یا که، دودیده‌ی اشکباری یا که شیطان رانده زهرجای؟

و این شیطان، همان تابعه یا همزاد است که از دیرباز، متقدّمین به آن اعتقاد داشته‌اند، روانشاد استاد جلال همائی در مقاله‌ای که، در سال سیزدهم مجّله یغما آمده‌است می‌نویسد:

«شعرای قدیم عرب معتقدبودند که با روح هر شاعری، یک تابعه‌ی جنّی ارتباط و پیوند باطنی دارد و هموست که به وی اشعار موزون تلقین می‌کند، و تفاوت مابین شعرا، در هنر بلاغت و سخن‌پردازی، مربوط به اختلاف وضعف روحانیِ همان تابعه‌ها و همزادهای ایشان است» و در فرهنگ اوستائی هم از «انگره مینو» و «سپندمینو» سخن رفته که بعدها در ادبیات پربار فارسی از زمان رودکی تاکنون، شاعران از این همزاد یا تابعه، که محرک درونی شاعر، برای آفرینش هنری است به کرّات یاد کرده‌اند و این همان آنیما و آنیموس است که فروید در روانکاوی جدید شرح داده است و آنها را عوامل ناخودآگاه عشق و خلاقیت هنری دانسته است.

نیما، در دنباله‌ی منظومه بیشتر توضیح می‌دهد، افسانه را به قلب گرفتار خود تشبیه می‌کند که ناشناس و گمنام است و او را چونان سرشت خود می‌داند که در پی شهرت و گرمی بازار نیست، و عاقبت با تردید می‌پرسد «یا تو، بختی که از من گریزی» و باز با همان لحن پرسش‌گونه و متعجّب، از معشوق از هر دری رانده با حسرت می‌خواهد

(nbookcity.com)شهرکتاب

که سبب آمدنش را بازگوید.

آیا این معشوق، جز فرشته‌ی زیبای شعر راستین است؟ که به خاطر شکل و شمایل بدیع و نوظهورش، مورد پسند و پذیرش دوستداران قدیمی و متعصّب شعر کهن قرار نمی‌گیرد؟ وآیا نیمای عاشق، در این گفت و شنود عاشقانه و زیبا، خَلجانهای روحی و درونی خود را جهت دست‌یازیدن به کار سترگی که برآن همت گماشته است، با تشبیه و استعاره و سمبول برای ما روایت نمی‌کند؟

ببینید چه‌زیبا، اضطرابات وتنش‌های روانی خود را بروز می‌دهد:

ناشناسا! که هستی، که هرجا
با من بینوا، بوده‌ای تو؟
هر زمانم کشیده در آغوش،
بیهشّیِ من افزوده‌ای تو؟ ای فسانه! بگو، پاسخم ده.

افسانه از پرسش‌های مکرّر عاشق، پی به عمق دلدادگی او می‌برد و می‌گوید :

باورم شد، که از غصّه مستی هرکه را غم فزون، گفته افزون !!

افسانه خود را معرفی می‌کند، خویش را آواره‌ای آسمانی که از زمین و زمان بریده‌است و در دلِ ساده‌اندیشان جائی ندارد می‌داند و می‌گوید :

هرچه هستم، برِ عاشقانم آنچه گوئی منم، و آنچه خواهی
من وجودی کهن‌کار هستم،
خوانده‌ی بی‌کسان گرفتار.
بچه‌ها را به من، مادر پیر،
بیم و لرزه دهد، در شبِ تار من یکی قصّه‌ام بی‌سرو بن

افسانه، که الهه‌ی شعر و هنر راستین است و انتخاب عنوان (افسانه)

(nbookcity.com)شهرکتاب

برای این شعرِ بلند، خود می‌تواند راهگشای ما، در ارائه‌ی تعبیر و تفسیرهائی باشد که در این مقاله عرضه می‌گردد، به درستی اعتراف می‌کند، وجود کهن‌کاری است که، کهنه شاعرانِ اسم و رسم دار، خواهانِ او نیستند. مادرِ پیرِ شعرِ سالخورده‌ی پارسی با نام وی، فرزندان سخنورش را مضطرب و پریشان می‌سازد، در حالی که شاعران جوان، و بی نام و نشان او را به سوی خویش فرا می‌خوانند. افسانه، به صراحت می‌گوید (من یکی قصه‌ام بی‌سروبن) همان تعبیری که امروز هم، جماعتی از متشاعرانِ متذوّق از شعر معاصر پارسی دارند.

نیما، کوتاه ولی با تردید می‌پرسد : *تو یکی قصّه‌ای ؟!)*

افسانه: آری !آری!

قصه‌ی عاشق بی‌قراری.

ناامیدی، پراز اضطرابی،

که به اندوه و شب زنده‌داری، سالها در غم و انزوا زیست

این شعر روزگار ما است که در هیأت افسانه، با دریغ از پیشینه‌ی خود یادمی‌کند، از زمانی که دختر نازنین و دلربائی بود و با افسونگری بیمانندش چشم‌ها را پرآشوب می‌کرد، از هنگامی که سراینده‌ی شعر، در دستی چنگ و دردیگر دست، جام باده داشت و افسانه، سرمست، قطره‌قطره اشک خون از چشمان زیبای خود می‌فشاند، تا به امروز، که دیگر این معشوق زیبا، بزم‌آرای ساده‌اندیشان بی‌ذوق نیست، که جلوه‌گاه شور و شعورِ شاعر و نماینده‌ی هنر متعهد و مسئول است.

عاشقا! من همان ناشناسم،

آن صدایم که از دل برآید.

صورت مُردگان جهانم،

یک دَمم، که چو برقی سرآید قطره‌ی گرم چشمی ترم من.

(nbookcity.com)شهرکتاب

از این پس، مراد و مقصود دانای یوش را از آفرینش منظومه‌ی بلندش بهتر درمی‌یابیم. افسانه، همچنان قصه می‌گوید: (سالها طی شدند از پس هم) و در کوههای بلند طبرستان، بزرگا مردی که قلبِ تپنده‌ی شعر راستین زمانه است، در تدارک پی‌افکندن کاخ بلند دیگری در سرزمین پهناور شعر و ادب پارسی است. مرد دانا، در کلبه‌ی محقر کوهستانی‌اش، در اندیشه‌ی انقلاب فرهنگی و اجتماعی بزرگی است:

بعد از آن، مرد چوپان پیری،
اندرآن تنگنا جست‌خانه.
قصه‌ای گشت پیدا، که در آن
بود گم هر سراغ و نشانه، کرد از من در این راه معنی

در این بخش از منظومه، پاسخ عاشق افسانه را باید از زبان خود نیما شنید که به راستی زیباست و بی‌هیچ تردیدی، خواننده را با منظور واقعی خویش رودررو قرار می‌دهد:

تو مپوشان سخنها که داری
تو بگو بازبان دل خود،
هیچکس گوی نپسندد آنرا!-
می‌توان حیله‌ها راند درکار،
عیب باشد ولی نکته دانرا، نکته‌پوشی پی حرفِ مردم
این، زبان دل افسردگان است،
نه زبانِ بی‌نام خیزان،
گوی در دل نگیرد کسش هیچ
ما که در این جهانیم سوزان حرف خود را بگیریم دنبال:
کی در آن کلبه‌های دگربود؟

(nbookcity.com)شهرکتاب

افسانه، بی‌هیچ مقدمه‌ای پاسخ می‌دهد :

هیچکس جز من، ای عاشقِ مست!
دیدی آن شور و بشنیدی آن بانگ،
ارْبُن بامهایی که بشکست، روی دیوارهائی که ماندند.

آیا، همین اشارت کوتاه ولی صریح، کافی نیست؟ که دریابیم افسانه، همان، سبك و سیاق شعر نیمائی است؟ آیا (بامهائی که بشکست) مجموعه‌ی دیوانهای سست و تکراری مقلدان پیشین را فرایاد نمی‌آورد؟ که روی دیوارهای استوار وماندگار شعر فاخر پارسی با تزویر و تردستی بنا شده‌اند؟

می‌دانیم، نیما اصولاً شخصیتی بدبین و شکاک دارد. به همه چیز و همه‌کس با تردید و سوءظن می‌نگرد، این ویژگی شخصیتی را تا اواخر زندگانی پرماجرا و دردناکش در شعر و آثار مکتوب به یادگار مانده از وی به روشنی می‌بینیم. نیما، در منظومه‌ی افسانه، هرچند که به کار خود ایمان دارد و در نیل به هدف والای خویش، عزمِ راسخ دارد، ولی دودلی و تردید را در جای جای حدیث نفس او در این شعر بلند روائی می‌بینیم که از نظر روانشناسی می‌توان آنرا به نوعی جدال درونی تعبیرکرد، شاید اضطرابی ناخودآگاه از عدم موفقیت در کارش داشته است. بیم شکست در انجام طرحی نو که در ذهنش شکل می‌گرفت، گاه و بیگاه در بیان او موج می‌زند که البته طبیعی می‌نماید. پرواضح است، ایستادگی در برابر جریان چند صدساله‌ی شعر کهن پارسی که در آن زمان حتی تصوّر تغییر در شکل و محتوای آن کافی بود انگ دیوانگی و حماقت بر پیشانی انسان بچسباند، امری است اضطراب انگیز و یأس‌آور و در تائید این فرضیه اگر به تاریخ سرایش اشعار نیما بعد از

(nbookcity.com)شهرکتاب

افسانه - ۱۳۰۱ - نگاهی بیفکنیم، درمی‌یابیم که دانای یوش تا سال ۱۳۱۶ یعنی قریب ۱۶ سال بعد از آفرینش افسانه، در قوالب کهن و اسالیب قدما شعر می‌گفته‌است، و این نکته می‌رساند که اضطراب و تضاّد درونی در نیما هم، مثل هر انسان روان هنجار و آگاهی، وجود داشته‌است. با پی‌گیری منظومه، این تردیدها و اضطرابات را به نیکی در می‌یابیم. پس از آنکه عاشق، از شیرین زبانی‌های افسانه به وجد می‌آید، از معشوق تصویری بدین سان می‌پردازد :

«قصه‌ی شادمانِ دلی بود، بازآمد، سوی خانه‌دل»

افسانه تصویر او را کامل می‌کند :

عاشقا! جغدگوبود، و بودش آشنائی به ویرانه‌ی دل

نیمای بدبین و شکاک، گوئی مترصد فرصتی است تا تردید درونی خود را آشکار سازد :

آری افسانه! یک جغد غمناک

و جغد شوم می‌خواهد :

قصه‌ی رفتگان را بگوید زندگان را بیابد در این غم

منظومه با سوءِظن عاشق به معشوق پیش می‌رود. افسانه بر خلافِ عاشق، خوش‌بین و امّیدوار است. او می کوشد آئینه‌ی ذهن شاعرِ دلداده را از زنگار تردیدها بزُداید، از مرگ زمستانِ کهنه‌اندیشان سخن می‌راند و طلیعه‌ی بهارِ نوآوران را صلا در می‌دهد:

توده‌ی برف از هم شکافید،
قلّه‌ی کوه شد یکسر ابلق
مرد چوپان درآمد زدخمه
خنده زدشادمان و موفق که دگر وقت سبزه‌چرانی است.

(nbookcity.com)شهرکتاب

اصرارِ افسانه، عاشقِ آشفته را قانع نمی‌کند، او شکاکّ و نگران است، (گرگ دزدیده سرمی‌نماید). افسانه، همچنان از بهار و نشاط طبیعت قصّه می‌گوید و عاشقِ افسرده را سرزنش می‌کند:

تا به کی دیده‌ات اشکبار است؟ بوسه‌زن، که دوران رونده است!

او، عاشق مضطرب را دلداری می‌دهد تا طریقی را که برگزیده است دنبال کند و از مخافت راه بیمناک نباشد. امّا عاشق دیوانه، کماکان بدبین و افسرده است، می‌داند که معاندان، باهنر و اندیشه‌ی انقلابی و پویای او سرِناسازگاری دارند، اطمینان دارد، حاسدان به محض شنیدن شعر وی چماق تکفیر برمی‌دارند و دیدیم بعد از انتشار افسانه را، که چنان شد. نیما اعتقاد دارد: (بی‌خبر شاد و بینا فسرده است) و براین اعتقادِ درست خویش، تا واپسین دم حیات پرماجرایش وفادار ماند.

گوته می‌نویسد: (شعر یعنی رهائی) و این کلام نه تنها در مورد شعر که در باره‌ی هرگونه هنر خلاّق (اعم از نمایش ـ سینما ـ نقاشی و پیکر تراشی و موسیقی) صادق است. هنر به معنای عالی کلام، می‌تواند موجب صافی روان، تزکیه‌ی نفس و تصفیه‌ی باطن گردد و این همان عقیده‌ای است که نخستین‌بار، ارسطو، آن را تحت عنوان (کاتارسیس) در کتاب ارجمند (فن شعر) بیان کرد.

زیگموندفروید نیز در توجیه اثرات روانکاوی و در تحلیل عقده‌های روانی، اصطلاح کاتارسیس یا تزکیه‌ی نفس را از ارسطو به وام گرفت. در این مورد باید یادآوری کرد که هنر و پدیده‌ی هنری نه تنها باید در روحیه‌ی مخاطبین خود اثر بگذارد، بلکه باید موجب تحّول بنیادی در زندگی خود هنرمند گردد و این امر اساس پیوند هنر و روان است که شالوده‌ی روانشناسی هنری را می‌سازد.

(nbookcity.com)شهرکتاب

شعر بلند افسانه، ساختاری تعزّلی دارد، امّا این تعزّل به سبک و سیاقی نو ارائه می‌شود. تعبیرهای آن مبتکرانه و سراسر منظومه از تصویرها یا ایماژهای نو انباشته است، و این تصویرها هستند که شعر را به خواننده منتقل می‌کنند. شعر جدید، شعر تصویراست، و روانشناسی ادبی براساس آن، بنا نهاده شده‌است.

متأسفانه، ادبیات گذشته‌ی ایران، تعریفی بر مبنای اصول روانشناسی یا زیباشناسی، برای تصویر ارائه نداده‌است. تصویر، کلمه‌ای است کلّی و جامع که شامل هر نوع تشبیه، هرنوع استعاره، هرنوع سمبول و هرنوع اسطوره می‌شود. و این همه، در متون کهن پارسی برپایه‌ی دستور زبان، تعاریفی قراردادی و مجّرد دارند که جای بحث آن اینجا نیست.

در مقابل، در ادبیّات مغرب‌زمین از دیدگاهی دیگر به آن پرداخته‌اند. فی‌المثل سارتر در کتاب (روانشناسی تخیّل) می‌نویسد : (تصویر عبارت از نحوه‌ی خاص ظهور یک شیئی در شعور انسانی است و یا بطریق اولی، تصویر، طریقه‌ی خاصّی است که شعور انسانی، به وسیله‌ی آن، یک شیئی را به خود ارائه می‌دهد) باری، نیما، به لحاظ آشنائی وسیع با زبانهای اروپائی، متون ادبی جهان را با علاقه، مطالعه می‌کرد و لذا، مقولات روانشناسانه یا زیباشناسانه‌ای را که اشاره شد، در شعر و زبان خود وارد کرد و از این‌رو، قدرت تصویرسازی که مهمترین بخش قدرت تخیّل است در ذهن و زبان نیمایوشیج در اوج کمال و زیبائی متجّلی است. و این هنر، ابتدا در منظومهٔ (افسانه) به کار گرفته‌شد. پیریوش به فراست دریافت، عروض کهن، توان تحّمل بار پیچیدگیهای ذهنی و تصویرهای تازه‌ی او را ندارند. و این راز ابهام شعر نیمائی

(nbookcity.com)شهرکتاب

است، که هنوز هم بسیاری زحمت افشای این راز را به خود نداده‌اند.

منظومه افسانه، که به تعبیرنیما، ساختاری نمایشی دارد و آنرا شعر نمایش نام نهاده است، با همان بحث و جدل‌های دلنشین بین عاشق و معشوق ادامه می‌یابد، عاشقِ شاعر دیوانه، همچنان بدبین و گرفتار کشمکش درونی است، او شعر ناب را عاشقانه دوست دارد. از ستمی که به ناروا بر معشوق می‌رود، در تب و تاب است. از سوئی با تمام وجود می‌خواهد که غل و زنجیر از پای دلدار دربند برگیرد و از دیگر سو، عقل ظاهربین نهیب می‌زند، که راه تازه با بهت‌زدگی و سپس تنفّر و رویگردانی دیگران همراه است، و همین تضّاد است که او را مردّد می‌سازد. آیا بکند یا نکند !؟

نیما، شعر عارفانه و شعر عاشقانه‌ی کهن را در ذهن خود مقایسه می‌کند. عشق حقیقی را با عشق مجازی می‌سنجد شعر و اندیشه‌ی مولانا و حافظ را که سخت به آنها دلبسته است و از خرمن معارفشان توشه‌ها برداشته، مرور می‌کند. به درستی در می‌یابد که شعر حافظ، اوج زیبائی و نهایت کمال در شعر کهن پارسی است و بعد از آن رندِ عالم سوز، عروس زیبای شعر دری سترون می‌شود. نیمای فهیم و آزاده، نیک دریافته است، که پس از حافظ در عرصه‌ی فراخ شعر راستین (عالمی از نو بباید ساخت و زنو آدمی) این، بزرگترین شاعرِ متعهد و مسئوول زمان ماست که از ورای قرون و اعصار با حافظ، آن شاعرِ همیشه زنده و همیشه بیدار به چالش برمی‌خیزد :

حافظا! این چه کید ودروغیست،

کز زبانِ می و جام و ساقی است.

(nbookcity.com)شهرکتاب

که،برآن‌عشق‌بازی،که باقی است من برآن عاشقم که رونده‌است.

درشگفتم، من و تو که هستیم؟
و زکدامین خُم کهنه مستیم؟
ای بسا قیدها که شکستیم
باز از قید وهمی نرستیم بی‌خبر خنده‌زن، بیهده‌نال

بهرحال، منظومه در همین حال و هواسیر می‌کند، تا سرانجام شاعر عاشق، به خاطر زیبائی ابدی هنر، و به لحاظ رسالتی که برای اعتلای شعرِ راستین پارسی در خود احساس می‌کند. و به انگیزه‌ی مسئولیت و تعهدی که در قبال هنر، به عهده دارد از همه چیز به خاطر افسانه چشم می‌پوشد. او دیگر پروای نام و ننگ ندارد، طعنه‌ها و ملامت‌ها را در راه وصل جانان خریدار است :

می‌سپارم به تو عشق و دل را
که تو خود را به من واگذاری

جماعتی، نیما را متهم می‌سازند که شعر او براساس معیارهای غربی است و بدین‌لحاظ، نیما، در شعر پارسی اینقدر بیگانه می‌نماید. به درستی این جماعت اشتباه می‌کنند. زیرا شعر نیما، جز در سطح بسیار متعالی که تمام شعرها شبیه هم هستند، با شعر غرب همسایگی ندارد. نیمایوشیج در تمام تاریخ شعر پارسی، با منطقی زندگی و طبیعت را تلقّی می‌کند که به کلّی با هر منطق دیگری فرق می‌کند و از این رو، شعر نیما، برای ذهن‌های خام و تنبل و احساساتی ساخته نشده‌است و در نظر ساده‌اندیشان، عجیب و غریب می‌نماید :

(nbookcity.com)شهرکتاب

با تعبیری زیبا از خود او کلام را به پایان می‌برم .

چو رنج کهن گفتنم اندکی ست
کهن گفتن و آب خوردن یکی ست

مآخذ مورد استفاده در تهیه مقاله :

۱ - مجموعه آثار نیما یوشیج - دفتر اول - شعر به اهتمام سروس طاهباز

۲ - طلا در مس، در شعر و شاعری، از دکتر رضا براهنی

۳ - جامعه‌شناسی و روانشناسی هنری از دکتر جابر عناصری

۴ - گزیده اشعار و آثار نیما یوشیج، دکتر ابوالقاسم جنّتی عطائی

۵ - مشکل نیما یوشیج، زنده یاد جلال آل احمد.

(nbookcity.com)شهرکتاب

از: عباس آذرپی

من قایقم نشسته بخشکی!

تحول نیمائی در شعر

«حرکت - زمان - مکان»

دیگر پس از گذشت زمانی چنین دراز، با احساسات و یا شیفتگی بی‌منطق و تعصب‌آلود نباید و نمیشود که با شعر «نیما» برخورد کرد، و فقط هورا کشید. بگمانم کف آن تندروی‌ها که بمذاق و مزاج دانشجویان سی‌چهل سال پیش، بسیار خوش می‌آمد، فروکش کرده‌باشد، و اگر چنین هم نباشد حتّی من امّا قصد ندارم در این مقال فقط اظهار شیفتگی کرده‌باشم، قبل از آنی که به اصل موضوع بپردازم، توضیحی دارم برای پیش‌زمینه‌ی حرفم، که میخواهم بزنم. شعر، صرف‌نظر از تعاریف قابل قبول یا غیرآن - که الزاماً مانع و جامع هم نیستند - بگمان من برآیند نیروهائی است که حرکت هستی پس از تماس با شاعر و در وقت عبور از کنار شاعر بوجود می‌آورد.

اینجا کمی بمانیم : هستی سیلان دارد، حرکت در ذات پدیده‌ها و اشیاء و مفاهیم است، و این بمعنای آن است که غوغای شگفت‌انگیزی در اطراف همه، و همه‌چیز، همواره و همیشه برقرار است. غوغائی که موجد بسیاری اتفاقات در زندگی مادی و معنوی است. و این حرکت و

(nbookcity.com)شهرکتاب

غوغا بلحاظ همیشگی‌اش، و بلحاظ جاودانگی‌اش و بلحاظ عظمتش، برای همگان، یا عادی است، یا درک نشدنی، ... گفتیم حرکت در ذات پدیده‌ها و اشیاء و مفاهیم است، حرکت یک درخت از انفراد دانگی تا انبوهی یک جنگل، حرکت یک گرده از نیام اغواگر گل تا عمق معطر کندو، حرکت یک قطره خون از بطن ساده آدم تا سرخی انقلابی در گستره بشریت ... و این بدان معنا است که پدیده‌ها و مفاهیم، در یک فرایند (همواره همیشه‌ی تکاملی) با یکدیگر ارتباط چاره‌ناپذیر، و ناگزیر دارند، و همین ارتباط بناگریر است که اتفاقات را و اشکال جدی‌تری از نماد های هستی را، بوجود میآورد، و در نهایت به حرکت هستی معنا می‌بخشد، این حرکت، در پرواز یک پروانهٔ سبکبال، در فرو بارشِ ابر، بر دشت تشنه، در پوسته ترکانیدن دانه، در آواز یک چکاوک مغرور، در نعره پیروزی یک حیوان درنده و درنالهٔ احتضار یک صیدزبون، درخیابان در کوچه، ... در همه‌جا، هست و تأثیر آن در دنیای ذهنی شاعر، موجد انفعال و طوفان میشود، و انعکاس آن در جان شاعر، موجد فریادی میشود که بنام مصطلح «شعر» آن را بدیگران نیز منتقل میکند، و آن چه براو رفته در منظر دیگران نیز قرار میدهد.

شاعر امّا در عبور این غوغا و از تماس این نیرو (حرکت هستی) با احساسش چیزی را خلق میکند که دیگران قادر به درک و لاجرم خلق آن نیستند، بدین‌سان شعر برآیند نیروی حاصل از حرکت هستی در وجود شاعر است، و خصّوصیات شاعر، در همین معنا توضیح داده میشود، که شاعر حساس‌تر از غیرشاعر است بطوریکه حرکت سیل‌گونهٔ هستی در اطراف او، او را منفعل، و تحریک‌پذیر و آماده میکند، که با دیگران (افراد عادی) نیمتواندکرد.

(nbookcity.com)شهرکتاب

گفتیم که حرکت هستی شاعر را وامیدارد تاچیزی خلق کند و اضافه میکنیم که حرکت هستی از پله‌های زمان بناگزیر بالا میرود، یعنی حرکت بدون زمان غیرقابل‌تبیین است. پس میشود گفت شاعر حرف زمان خود را میزند، یا باید بزند، - مهلتی بایست تا خون شیرشد - بدون این مهلت حرکت از خون تا شیر بی‌معناست. لعلی ازکان مرّوت برنیامد سالهاست - تابش خورشید و سعی باد و باران را چه شد . سعی باد و باران، بدون زمان (سال‌ها) بی‌هوده است. و کیست که نپذیرد زمان و حرکت غیرقابل تفکیک‌اند! و چنین است که همچنانکه حرکت هستی موجد انفعال در شاعر میشود، پس زمان در جای خود این انفعال را، مُهر طبقه‌بندی تاریخی-تقویمی می‌زند بدین‌سان، هر واقعه‌ای، اعم از تاریخی و هنری و جز آن، بی‌شک و بی‌تردیدی، نقش زمان خود را دارد یا باید داشته‌باشد، واقعه‌ای که امروز والسّاعه اتفّاق می‌افتد فریاد گرد قایق حرکت السّاعه هستی است یا باید باشد. و جز این نیست که واقعه‌ای اگر نقش گذشته‌داشته‌باشد امروزی نیست، هرچند در امروز عنوان شود. و یا اگر امروز، بازسازی !! شود، تکرار گذشته یا تجدید گذشته است. سئوال این است: آیا شعر امروز که گفتیم برآیند حرکت هستی در جان شاعر است، اگر از گذشته نقش داشته‌باشد اعم از نقش ماهوی و جز آن، یک بازسازی مکرّر و یک تجدید گذشته بی‌ثمر نیست؟

«شعر، از حرکت ناشی میشود، حرکت در زمان معنی پیدا میکند، زمان شاعر، هم‌اکنون است با مشخصات ویژه امروزی‌اش، شعر امروز، پس با زمان سپری شده، یک دروغ امروزی است».

نیمادر جائی (حرفهای همسایه) گفته‌است: کسانی که در مضمون و

(nbookcity.com)شهرکتاب

مفهوم گذشتگان سخن میگویند، حمّال واژه‌های مردگانند (نقل به مضمون)، و این بدین معناست که شعر شاعر امروز بی‌تردید باید از اتفاقات و پدیده‌ها و مفاهیم امروزی خمیرمایه داشته‌باشد.

می‌تراود مهتاب / میدرخشد شب‌تاب / مانده‌پای آبله از راه دراز / بردم دهکده مردی تنها /کوله بارش بردوش / دست او بردر، می‌گوید با خود / غم این خفته چند / خواب در چشم ترم میشکند /.

گفتن این سخن تکراری است، هر تکراری اما، برای تذکر و مقایسه لزوم پیدا میکند، آن سخن مکرّر این است :

شعر قبل از نیما در تاروپود خسته‌کننده معنا و قالب سخت متشابه، بسیار شدیدتر از آنکه تصورش را بکنیم اسیر شده‌بود ـ آقای عبدالعلی دست‌غیب در مقاله‌ای چنین میگوید :

ممکن است، ذوق عادت کرده به غزل و قصیده، در این قطعه‌شعر زیبائی ویژه‌ای نبیند و دنبال صنایع بدیع چون مراعات نظیر، و تضاد و غیره باشد، (اگر این مصرع شمع بود در مصرع دیگر پروانه بیاید و اگردر یک جاکلمه بلبل بود جای دیگر کلمه گل مکرر شود، خواننده‌ای که به شعر حافظ و مولوی و سعدی وترنم شورانگیز مصاریع آن خو گرفته است، مشکل میداند که مثلاً قطعه (ترامن چشم در راهم شباهنگام) را شعر بشناسد

* *(نقل از نگین تیر ـ ۴۵)*

گفتیم که زمان که محمل یا پله‌کان حرکت هستی است، مهد شعر یا زادگاه آن است. و گفتیم، پس،آنچه گفته آید که گذشتگان و رفته‌ها را ترسیم و تبلیغ باشد شعر امروز نیست. پس شعری که هنوز الزاماً در حال و هوای قرون ماضی دم میزند و از قد «سرو» و موی میان و لب

(nbookcity.com)شهرکتاب

عنابی سخن میگوید و یا استعاره‌ها وامثله سالهای دور را و رفته را برای بیان مقاصد برمی‌گزیند و اصرار میورزد، شعر امروزی نیست و شاعری که چنین کند، یا حرکت بنیان‌کن هستی را در این زمان لمس نکرده است یا بدروغ ادعای شاعری امروز را دارد، و دروغ البته شعر نیست. راستگوترین شاعر راست‌اندیش‌ترین است و بی‌شک شاعری که از رودخانه و سنگ پشت و داروک تندیسهای شعری میسازد، که ورای آن مفاهیم عمیق سیاسی، اجتماعی، عاطفی وجود دارد که امروز مصداق پیدا میکند، راستگواست.

* *ماخ اولا پیکره‌ی رود بلند / می‌رود نامعلوم / می‌خروشد هر دم / می‌جهاند تن ازسنگ به سنگ / (نیما)*

اشاره کردیم که شعر برایند نیروی حاصل از حرکت هستی است، که این برآیند در شاعر متبلور و مشخّص میشود و معنا پیدا میکند، حرکتی که از آن نام بردیم در تلازم با زمان است که البته زمان خود در مکان معنا پیدا می‌کند . مکان امّا زیستگاه شاعر است که بدین‌سان زمان و مکان، در آفرینش هنری اعم از شعر دخالتی بی‌چون و چرا دارند. شاعرِ صحاری سوخته جنوب، بی‌گمان، در تمثیل و استعاره‌هائی ناخودآگاه نفس میکشد که محیط بر او تحمیل کرده‌است - یعنی مکان - و الزاماً متفاوت با مکان شاعری است در جای دیگر در صفحات سرسبز شمال و دریای خزر، پس - حرکت و زمان با مکان در آفرینش اثر هنری، اعم از شعر دخالت دارد، (چیزی که در آثار قدما کمتر و یا شاید هیچ بچشم نخورد، و شعرای اقالیم متفاوت را نه بخاطر تحمیل طبیعی محیط *(مکان)* که بخاطر سبك ظاهری‌اش خراسانی یا عراقی باز میشناختند)

(nbookcity.com)شهرکتاب

مصرعی از شعر باباچاهی شاعر صفحات جنوب

« فلق تنوره کشید از میان ظلمت شب » **گویای این است که ابزاری که شاعر برگزیده یا در برگزیدنش ناگزیر بوده، بخشونت زمین تفته جنوب و شعله‌های سرخ آن دشتهای تب‌زده است، و شعری از منوچهر آتشی:**

** دشت با حوصله وسعت خود / زخم سم‌ها را تن میدهد و میماند / چشمه و چاهی نیست / آن سرابست که تصویر درختان بلند / آب و آبادی و باغ / در بلور خود میروباند / گردبا است آن که بتازنده سواری ماند.*

این شعر خود فریاد میزند خاستگاه خود را، سرزمین تفتیده جنوبرا، و نیما میگوید:

** مانده از شبهای دو را دور / برمسیر خامش جنگل / سنگنچینی از اجاقی خرد / اندرو خاکستر سردی /*

و این تمام آن چیزی است که تنها با نیما و پس از او بارهنوردان راه او در شعر ضرورت پیدا کرد.در واقع‌کاری که نیما کرد تثبیت این عقیده‌بود که سخن را در معنا و شکل، باید صادقانه گفت بی‌ریا و تملّق و چاپلوسی و حساب بازکردن‌های دوستانه و بده‌بستانها؛ (یعنی بازتاب حرکت هستی ـ زمان ـ و مکان ـ در درون شاعر و نه هر بازتاب دروغین دیگر). صادقانه گفتیم امّا یعنی آنچه برتو گذشته است بگوئی، و نه آنچه بر اجدادمان رفته. در اول مقال گفتم که با احساس برخورد نخواهم کرد، و حالا میگویم: واقعیت این است که نیما و شاید کسانی که صادقانه تن به تیر ملامتِ اذهانِ معتاد به مفاهیم و قوالب شعر اجدادی داده‌اند رهبران و راهگشایانی بوده‌اند که دیار تازه‌ای را فراتر از دایره هماره کسالت بار مضامین و اشکال قدیم نشان میدهند، دیاری که مال ماست، متعلق به نسل امروز است و نه دخمه‌ها و

(nbookcity.com)شهرکتاب

طاقنماهای رو یائی و موی و میان های معشوقه‌های‌بینیاتوری. بی‌شک هستند کسانی که با من هم عقیده‌اند در این مورد خاص که شعر از سه بخش قابل تشخیص : «ظاهری» و «ذهنی» و «محتوی» تشکیل شده یعنی اینکه، آنچه را بلحاظ وزن و قافیه و هارمونی خاصّی که از آهنگهای واژه‌ها و در ترکیب آنها بدست میآید (و این بیشتر در اشعار قدما بچشم میخورد) صورت ظاهر است که البته زودتر از سایر بخشهای دیگر به ذهن متبادر میشود و بچشم میخورد . و «شکل ذهنی» یعنی انتخاب واژه‌های متناسب و قریب بمقصود بطوریکه ذهن را در یک ترکیب که شاعر صلاح دیده است متوقف یا بحرکت درآورد. سوم محتوی که آمیزه ظاهر و ذهنیت است .

و نیما برای بیان مکنونش، کاری کرده که بخوبی از این سه که گفتیم بهره‌برده است. اگر این رابپذیریم بی‌تردید خواهیم پذیرفت که تلاش نیما برای تغییر شکل ظاهری یعنی نجات شعر از موسیقی کلام و کوتاه و بلندکردن مصاریع در اوزان عروضی، کاری است که برای بیان مطالب امروز بسیار مناسب و چشم‌گیر است در دو مورد دیگر، یعنی در شکل ذهنی‌ومحتوا، کمابیش نیز تحول لازم صورت پذیرفته است. بدین توضیح که انتخاب کلمات (یعنی شکل ذهنی) نیز در حال وهوای امروز و نه قرون گذشته است. و محتواکه بناچار چنانکه گفته‌آمد از جمع این دو متولد میشود، امروزی و اکنونی است:

* *ترا من چشم در راهم، شباهنگام /که میگیرند در شاخ تلاجن سایه‌ها رنگ سیاهی / وزآن، دلخستگانت راست اندوهی فراهم / ترامن چشم در راهم /شب هنگام در آندم‌که برجا درّه‌ها چون مرده ماران خفته‌گانند /در آن نوبت که بندد دست نیلوفربپای سروکوهی دام /گرم یادآوری یا نه من*

(nbookcity.com)شهرکتاب

ازیادت نمی‌کاهم / ترا من چشم در راهم./

بدین سان نیما به شعر فارسی شکلی همه‌جانبه داد و بقول آقای دستغیب :

«نیما نه تنها همان دایره اوزان عروضی را گسترده ساخت بلکه موفق به تغیر مفهوم شعرشد . او میگفت: میتوان از همه‌چیز با زبانی شاعرانه سخن گفت : از رود ماخ اولا که چون دیوانه‌ای روسوی مقصد روان است، از داروک قورباعه درختی که میگویند هروقت بخواند باران میبارد !واز شب‌پره ساحل نزدیک که به شاعر میگوید: چه فراوان روشنائی در اتاق توست ـ باز کن در برمن »

برای تجزیه و تحلیل حرکت نیما و شعر نیما این وجیزه بجز مشتی سئوال برنمی‌انگیزاند .

(nbookcity.com)شهرکتاب

مجتبی مسعودی

نیما و دیگران

مقدمه:

این نوشته بخشی است از فصلی مستقل با نام «نیما و دیگران» از کتابی در دست تدوین توسط نگارنده با عنوان احتمالی «نیما در دفتر یادداشتهای روزانه» قسمتی از یادداشتهای نیما در باره‌ی افرادی است که یا در زمان حیات او به نوعی مطرح بوده و یا بعداً از مشاهیر این مرز و بوم شده‌اند. او علاوه برذکر روابط خود با آنان در پاره‌ای موارد به اظهار نظر نیز پرداخته است.

برای درج در این مجموعه «نیما و دکتر خانلری» و «نیما و جلال آل احمد» را بیشتر از این نظر که روابط و نظرات او را در مورد دوتن از سرشناس‌ترین چهره‌های ادبی معاصر به عنوان مخالف و موافق نیمانشان بدهم مناسب دانستم.

در خاتمه لازم می‌دانم از زحمات خستگی‌ناپذیر دکتر سیروس طاهباز در جمع آوری و انتشار آثار نیما قدردانی نمایم.

مجتبی مسعودی

(nbookcity.com)شهرکتاب

«نیما و پرویز ناتل خانلری»

شاید بیشترین یادداشتهای نیما درباره‌ی دیگران در مورد دکتر پرویز ناتل خانلری است و تقریباً همگی دشمنانه و حتی توأم با هتاکی، چرا؟ به راستی علت چیست؟ که رابطه‌ی نیما با ناتل خانلری پسرخاله‌ی خود تا بدین حد تیره و غبارآلود است. آنچه مسلم است ایندو تا مدتها روابط حسنه‌ای با یکدیگر داشته‌اند. خانلری نسبت به نیما جوانتر بود - حدود شانزده‌سال اختلاف سن - یعنی هنگامیکه نیما به میانسالی زندگی را میگذراند خانلری تازه در ابتدای جوانی و فعالیتهای ادبی بود. جوانی پرشور و سپس گرداننده و صاحب یکی از مجلات معتبر ادبی، فرنگ رفته و تحصیل‌کرده، دارای کار دولتی همراه جاه‌طلبی بسیار برای کسب مقامات بالاتر، اینطور که نیما می‌گوید خانلری اساساً فعالیتهای ادبی را تحت تأثیر و به پیروی و تشویق او شروع میکند. حتی زمانی نیز گفته است: «*شعر من نغز اگر بود نه عجب / زانکه استاد شعر من نیماست.*»

در این مقال سعی می‌کنم که تاریخچه‌ای از روابط آندو را نقل کنم شاید علت کدورت و دشمنی هم پیدا شود. از بین نامه‌های متعددی که از نیما به جا مانده و تاکنون منتشر شده تعداد ۹ نامه خطاب به خانلری است و تقریباً همگی دوستانه و با مهر و عطوفت و این خود می‌رساند که روابط آندو روزگاری بسیار نزدیک بوده‌است. اولین نامه تاریخ

(nbookcity.com)شهرکتاب

مردادماه ۱۳۰۷ را دار است - یعنی در سن ۱۵ سالگی خانلری - و اینچنین شروع می‌شود : «با وجود اینکه زندگانی دلکش کوهپایه مرا به خود مشغول میدارد بعضی اوقات سیمای لاغر و گرفته‌ی رفیق کوچکم در نظرم مجسم می‌شود و من از آن کدورت و اضطراب آینده‌ی زندگانی مجهولی را میخوانم که مملو از اعمال و مشقات عجیب است ... »[۱] این نامه در مجموع رهنمودهایی است در عشق و دلدادگی و اینکه عشق باید با شناخت و معرفت باشد نه از روی احساس. نامه‌های بعدی بیشتر رهنمودهایی است که یک شاعر ممکن است به شاگرد مستعد خود بدهد مثلاً در قسمتی از نامه‌ای به تاریخ ۱۳۰۷/۱۰/۲۲ و خطاب به «ناتل عزیز» دوست جوان من !» چنین می‌گوید :

«مخصوصاً" در خصوص اینکه زندگانی مادی، معرفت و زحمت مادی نیز لازم دارد. صحبت به میان آمد و صحبت راجع به تو بود. من میخواهم ترا از بلیه‌ای که خود من به آن دچار هستم قبلاً" نجات بدهم. اگرچه میدانم فایده ندارد. من هم آن وقت که به سن تو بودم اگر به من میگفتند مثل تو قبول نمی‌کردم، ولی من در آن سن شاعر نبودم. چندسال بعد بدبختی شروع شد. عاشق دختر روحانی و ساده‌ای شدم، دیگر هرکه هرچه به من میخواند باطل بود. خودم را به خودم تسلیم کرده کاملاً" شاعر شده‌بودم.»

و باز در ادامه‌ی همان نامه‌دادن نوعی خط و ربط برای یافتن موضوع شعر از زندگی مردم عادی:

---

۱ - مجموعه‌نامه‌ها ۲۳۴

(nbookcity.com)شهرکتاب

«از سایر جهات هروقت دلتنگی زیادی در خود حس میکنم خود را به نوعی مشغول میدارم و به مردمانی که به زندگانی ما میخندند نزدیک میشوم. در حوالی «آستان» پیش‌پیرمرد زارعی می‌روم. این شخص در وسط باغی از مرکبات منزل دارد. برای خودش از نی و گل، کومه ساخته است به زبان دهاتی می‌خواند. به‌من قول داده است شعرهای «طالبا» را بخواند، من بنویسم. شعرهای دهاتی است. من آنها را به تاریخ ادبیات ولایتی خود نقل خواهم کرد. جز او آشنایان دیگر هم دارم که نی می‌زنند. به تماشای دخترهای دهاتی میروم که دست یکدیگر را گرفته وحشیانه میرقصند و طشت میزنند. با پیرزنهایی هم صحبت می‌شوم که صحبت‌هاشان مملو از افسانه‌های دلکش دیو و جن و پری و وقایعی که برای خودشان شبیه به همین افسانه‌ها در جنگلها و راه‌های تاریک روی داده است.» و باز در ادامه: «من آنچه لازم بود برای تو نوشتم، شاید یکروز به کار تو بخورد. بعد از این از چیزهایی مینویسم که تو آنها را دوست بداری. از قشنگی جنگلها، رودخانه‌ها و زندگانی‌های مردمی که من نزدیک به آنها زندگی می‌کنم. یقین دارم برای تو اینها نقل‌های دلکشی خواهندبود، تو در عوض برای من شعر خواهی فرستاد. نه فقط از اوزان جدید، بلکه طبیعی‌ترین آنها و بهترین طرحی که برای ادای موضوع هرقطعه شعر خود ایجاد کرده‌ای. ببینم در این مدت چقدر به درماندگی خود افزوده‌ای؟ و در عین حال میل ندارم خودت را خسته‌کنی.

(nbookcity.com)شهرکتاب

همه‌چیز را برای آسودگی خودت بخواه. هروقت دلتنگ نیستی لازم نیست حتما" غم‌انگیز بخوانی. یک قطعه‌ی بشاش را شروع‌کن. این راه بسیار دارد. چندقطعه‌ی متمایز از هم را در نظر بگیر. هردفعه به یکی از آنها بپرداز ببین از کجاترا میکشند. از همان طرف برو و به هیچ کس در این موقع گوش‌نده، حتی به نصایح من که میدانی خیرخواه توام. شعرهای تو اگر ترقی آنها را میخواهی به این ترتیب اثرخاص خود را محفوظ داشته غیرقابل تقلیل واقع میشوند و روز به روز بهتر.» [۱]

موضوع نامه‌های دیگر برپاره‌ای مسایل چون ارسال آثار نیما برای دکتر خانلری به تهران جهت چاپ و همچنین نظرخواهی دکترخانلری از نیما برای اشعارش و فرستادن شعرهای جدید برای او حکایت دارند، و از تمامی آنها وجود ارتباطی نزدیک و دوستانه استنباط میشود این دوستی به حدی است که نیما در نامه‌ای به تاریخ ۱۳۱۰ در ضمن گله و شکایت از وضع بد زندگی خو در آستارا می‌نویسد : «*تو تنها کسی هستی که کاغذ من از آستارا به سراغت می‌آید.*» [۲] و عجیب اعتماد و اطمینانی است که نیما در این دوران به خانلری دارد، در اینمورد ذکرنامه‌ای که نیما به تاریخ ۲۹ آذر ۱۳۱۰ از آستارا برای مادر خود فرستاده است خالی از لطف نیست، مفادنامه - که لحنی طنزآلود نیز دارد - حاکی از نوعی حساسیت است برای مرده ریگ پدر :

---

۱ - مجموعه‌ی نامه‌ها ص ۲۷۵

۲ - مجموعه‌ی نامه‌ها ص ۴۴۲

(nbookcity.com)شهرکتاب

«مادر عزیزم ! اولاً بعد از عرض سلام به شما و حضرت خاندائی مدظله، از حال دکتر برای بنده بنویسید. ثانیاً صورت حساب اخیرخانه راکه حساب کرده‌بودیم و به خط دکتر است برای بنده ارسال بدارید. بنویسید بدانم پرده‌های قرمز ماهوت تالار یوش راکجا گذاشتید؟ دیشب خواب دیدم که با کتابهای من تمام سوخته‌اند. صورت کتابها را به خط ناتل خانلری بفرستید. خواهش می‌کنم تأخیر نشود. هر یک از این کتابها را من به زحمتی پیدا کرده‌ام. بعضی‌ها اصلاً پیدا نمی‌شوند. مخصوصاً یک جلد کتاب خطی که جلد چرم قهوه‌ای دارد. آنرا به هیچکس ندهید بخواند. بعلاوه کلیات سعدی راکه جزو کتابهای پدرم بود و کتاب طب راکه خودتان به بنده بخشیدید، حفظ کنید کرایه‌خانه را در بانک گذاشته چك آنرا بفرستید، یا بنویسید به چه مبلغ رسیده است برای اینکه برای خرید بعضی لوازم خانه، مبلغی پول لازم دارم ... سفر قبل کاغذ دادم . سه چیز را در جواب فراموش نکنید : ۱ - پرده‌های یوش نسوخته باشد ۲ - کتابها نسوخته باشند. ۳ - خانه نسوخته باشد. انشاءالله باید تلافی بکنم که اینقدر برای جان‌نثار زحمت میکشید و از خجالت بیرون بیایم. اخلاقم در اینجا بدنیست. امیدوارم سالم و خوش باشید. زودتر جواب کاغذ را بدهید، آدرس آستارا، فقط اسم بنده است».[۱]

به هر ترتیب این روابط حسنه - اینطور که از نامه‌ها برمی‌آید - تا ۱۳۱۵ ادامه دارد هرچند که آخرین نامه‌ی نیما به خانلری در تاریخ ۷ آذر ۱۳۱۵ از تهران به رشت برخلاف نامه‌های قبلی که مفصل و چندصفحه‌ای هستند نامه‌ایست کوتاه در چند خط که هدف از آن سفارش فردی بوده است که قبلاً محصل نیما بوده و اکنون شاگرد خانلری است. این نامه حاوی بعضی عبارات سرد و دو پهلوست : «خیلی چیزها در مغز من دارد بی‌معنی و سرد می‌شود» و «انسان روز بروز تمام شدن چیزی را متأسفانه حس می‌کند. فقط خوبی و بدی وشکل فهم

۱ - مجموعه‌ی نامه‌ها ص ۴۶۲

(nbookcity.com)شهرکتاب

او از او می‌ماند. ما می‌فهمیم که این دنیا یک چیز را بحد اکمل دارا است: یک منفعت ضعیف، درعین حال که برای دیگران ضعیف نیست و تقویت می‌شود».[۱]

اثر مکتوبی از نیما به جا نمانده است که بیانگر روابط ایندو در فاصله‌ی سالهای ۱۳۱۵ تا ۱۳۳۰ - تاریخ شروع یاداشتها - باشد. ولی آنچه مسلم است این رابطه روزبه روز رو به سردی می‌گذارد تا در جریان اولین کنگره‌ی نویسندگان ایران - ۱۳۲۵ - به اوج خود می‌رسد. (*)
نیما با خانلری، خاله‌زاده و شاگرد خود سخت دشمن می‌شود. البته براین دشمنی دلایلی چند می‌توان شمرد، پیریوش علاوه بر روابط فامیلی، خانلری را شاگرد و دست پرورده‌ی خود میداند و انتظار ندارد که روزی این شاگرد بر استاد خود طاغی شود، نه تنها طاغی که ناجوانمردانه حق بزرگ استاد را بر شعر معاصر ندیده بگیرد و شعر او را «چیز» بنامد و خود را طلایه‌دار تحول و دگرگونی در شعر امروز بشناساند. «خانلری بچه بود پیش من می‌آمد من به او چیزهایی می‌گفتم. به قدری در این بچه تأثیر کردم که مثل من چکمه پوشید باکارد مطبخش بامادرش دعواکرد اما بعدها لادبن به من گفت او آدم نمی‌شود. اما بعدها من به او گفته‌بودم کلی و قالبی نباید نوشت، باید به جزئیات خارج پرداخت. این را بصورت مقاله با اصطلاح «کلیت» در مجله‌ی «سخن» درج کرد. اما بعدها این جوان ضدانقلاب که به هدایت بدمی‌گفت مرید هدایت شد و همین ترقی تقلیدی بود. با حزب توده توسط گول زدن احسان طبری بندکرد. مروج کلاسیسیسم جدید شد. اما بعدها وا داشت

---

۱ - مجموعه‌ی نامه‌ها ص ۵۷۸

(nbookcity.com)شهرکتاب

احسان طبری از او طرفداری کند و شک کند که من در ادبیات ایران تأثیر کرده‌ام یا دیگران، اما بعدها این جوانک که دکتر شده‌بود «طرح تطور غزل در ایران» مرا در میان کتابهای من کش رفت و موضوع کار خانمش قرار داد، که لندن بود و رفت و نمی‌داند چه بکند.»[۱]

مجله‌ی سخن و گرداننده‌ی آن نسبت به بنیانگذار شعر امروز ایران نه تنها کم لطف که حتی در شناختن او بدین مقام عمد دارد. جالب است نقل نامه‌ای از «دکتر پرویز ناتل خانلری» به نیما و جواب او. نامه تاریخ ۲۲ مردادماه ۳۲ را دارد یعنی درست ۳۱ سال پس از انتشار افسانه و تولد شعر نو و ۱۱ سال پیش از انتشار «ارزش احساسات» و ۳ سال پس از انتشار دونامه، کتابها و مقالاتی که تقریباً تمامی نقطه نظرات نیما را در مورد شعر و ضرورت تحول در آن و شعر نو شامل می‌شود، سال ۳۲ حتی زمانی که نیما «ناقوس» و «مرغ آمین» را نیز منتشر کرده‌است. و بدون برو برگردیکه تاز و پرچمدار شعر امروز ایران است و بدین مقام مطرح. «آقای نیما یوشیج ـ مجله‌ی سخن برای آنکه عقیده‌ی اهل نظر و صاحبان ذوق را در باره‌ی شعر نو که اکنون مورد بحث است و موافق و مخالف فراوان دارد تحقیق کند و در معرض استفاده‌ی عموم قرار دهد پرسشنامه‌ای در این باب تهیه کرده است که نسخه‌ی آن به ضمیمه از نظر عالی می‌گذرد. متمنی است پاسخ هر سؤال را بـه کمـال اختصـار (حداکثر سه سطر) مرقوم دارید تا در مجله درج شود.

دکتر پرویز ناتل خانلری

---

۱ - برگزیده آثار نیما یوشیج - نثر - ص ۲۰۶

(nbookcity.com)شهرکتاب

۱ ـ آیا به نظرشما تغییر و تجددی در شعرفارسی لازم است؟
۲ ـ آیا وزن شعر فارسی را درخور تغییر میدانید؟ دراین صورت چه نوع وزنی به نظرشما باید جانشین وزنهای معمول شود؟
۳ ـ آیا ممکن است شعر فارسی بی‌قافیه باشد؟
۴ ـ آیا حفظ قالبهای معمول شعر فارسی (مانند قصیده و غزل و مثنوی و رباعی و جز اینها) لازم است یا میتوان قالب تازه‌ای به‌وجود آورد؟
۵ ـ آیا قالب شعر باید معین و ثابت باشد یا شاعر آزاد است که به تناسب مضامین و معانی قالبهای مختلفی ایجاد کند یا در قالب واحد تنوعی پدید آورد؟
۶ ـ از شاعر امروز بیان چه نوع معنی و مضمونی را توقع دارید؟
۷ ـ در آثار معاصر از کدام قطعه شعرکه به نظرتان دارای همه‌ی خصایص موجود است بیشتر لذت برده‌اید؟

و جالبتر و خواندنی‌تر جواب کوتاه، طنزگونه و دندان‌شکن نیماست باین پرسشها و به مجله‌ی خانلری:

«مجله‌ی سخن و ادبیات و دانش و هنر امروز، جواب من به پرسشنامه‌های شما به شما نرسیده‌است، تعجب می‌کنم ولی فعلاً به همین اکتفا می‌ورزم شما دیر رسیدید قطار حرکت کرده‌است.»[1]

دکتر خانلری مدیر و گرداننده‌ی «سخن» است، طبیعی‌ست که حول هر نشریه‌ای عده‌ای گردآیند که باب طبع صاحب و گرداننده‌ی آن قلم زنند و نشریه را ارگانی نمایند برای بیان دیدگاهها و سلائق خاص خود، و در مملکتی که در تمام مدت هفتادواندساله مشروطه ـ به جز مدتی

---

۱ ـ برگزیده آثار نیما ص ۲۱۳

(nbookcity.com)شهرکتاب

کوتاه - تحزب و فعالیتهای سیاسی کم سابقه است. یک نشریه حتی اگر صرفاً هنری و ادبی هم باشد می‌تواند به نوعی کارحزب و سازمانهای سیاسی را انجام دهد. و این نوع کارکرد خاص مطبوعات در ایران، از مشروطه بدین سو بوده‌است که یا گردانندگان نشریه‌ای را به «باغ و راحت و شادی»[1] رهنمون شده است یا آنها را به بدفرجامی و نیستی کشانده است. سیدضیاءالدین طباطبائی، عباس مسعودی و مصباح‌زاده از نوع اول و میرزاجهانگیر صور اسرافیل، محمدمسعود و میرزاده‌ی عشقی از دسته دوم نمونه‌های بارز و گویایی از روزنامه‌نویسی و نشریه‌گردانی در این دیار هستند.

با توجه به این مطلب نیما نظرخوشی به «سخن» با سردبیری دکتر خانلری ندارد و آنرا تشکیلاتی میداند برای تقرب جستن به درگاه زر و زور، و به درستی در اردیبهشت ۳۳ پیش‌بینی می‌کند: «مجله‌ی سخن و هنر امروز برخلاف سخن وهنر امروز است. نردبان ترقی است. پسر احتشام‌الملک می‌خواهد ترقی کند. وزیر شود. احمق! چقدر وزرا مردند ونامی از آنها نیست. خانلری پسر احتشام الملک اگر مجله‌اش را حوصله کنم شماره به شماره مسخره‌ی بزرگی خواهد بود قارچ پوسیده می‌خواهد «راش» باشد. مجله‌ی سخن و هنر امروز (یعنی مجله‌ای که شعر نیمایوشیج درآن وجود ندارد) یعنی این ننگ برمن گذارده نشده است که بهمپای آن شعرهای مزخرف این مجله شعر من هم مخلوط باشد. اما هدف مجله‌ی شارلاتان را باید دید این جوان همه‌جور اسباب را فراهم آورد که از من اسمی نباشد پس از آن همه جور از حرفهای من دزدید، وارونه

---

۱ - برگرفته از شعری از اخوان ثالث

(nbookcity.com)شهرکتاب

سرمقاله و سایر چیزها قرار دارد.»[۱]

«عجب است! چه نفوذی در مردم دارم. بچه‌ها از من ماهرترندبرای اینکه زبان مرا تقلید می‌کنند و من به زبان خودم حرف زدم و رفتم. اخیراً در آتشبار رباعیاتی از من انتشار پیداکرد. همه مشغول شده‌اند به رباعیات سایه دوبیتی‌هایی به مجله‌ی سخن داده است (مجله‌ی سخن آن طراری که پسرخاله من است و معلوم است حال او . این شاگرد یاغی که حالا استاد دانشگاه است و چاروادار فرنگستان)»[۲]

«من وقت ندارم، بخاطر زندگی داخلی‌ام که خراب است، والامیدانستم او را چطور سرجایش بنشانم جایی که گربه‌ها نمی‌رقصند موشها به جنب وجوش می‌افتند.»[۳]

ناگفته پیداست که صحت درستی بعضی از نظرات و پیش‌بینی‌های نیما درباره‌ی دکتر خانلری و مجله‌ی سخن و بعضی از گردانندگان آن بعدها به ثبوت رسید دکتر خانلری معاون وزارت کشور و بعد وزیر کشور و وزیر فرهنگ، و رسول پرویزی سناتور مجلس سنا شدند.

به این مطلب کاری ندارم که وزیر و سناتور شدن حتی با نیت خیر در حکومتی که برویرانه‌های حکومت ملی دکتر مصدق بنا شده است و دست پرورده و روی‌کار آمده، توسط امپریالیسم آمریکاست عملی نیک و پسندیده است یا ناصواب و نکوهیده، فقط آیا به نیمایی که وطن‌پرست و آزاده است و از اوضاع و احوال‌سیاسی - اجتماعی

---

۱ - برگزیده آثار نیما - ص ۲۱۵

۲ - برگزیده آثار نیما ص ۲۱۴

۳ - برگزیده آثار نیما ص ۲۱۶

(nbookcity.com)شهرکتاب

سالهای بیست به وجدآمده و سنفونی دلکش و زیبای ناقوس را سروده است که در ان با آنکه بشارت گوی صبح تازه است و مژده‌گوی جهان دگر، این نگرانی خود را نیز پنهان نمی‌کند و هشدار میدهد که : «در کارگاه خود به سرشوق آن نگار | زنجیرهای بافته زآهن تعمیر می‌کند» نباید این حق را داد که در وجود تمامی وزرا و حکومتگران بعد از کودتا تعمیرکاران و بافندگان زنجیرهای استبداد و داغ و درفش را ببیند و با آنها دشمنی کند. حتی اگر این وزرا شاعر هم باشند وشعری چون عقاب را سروده باشند؟ پیریوش نظر دیگری در باره‌ی شعر و شاعری دارد: «شاعر این نیست که مردم خیال میکنند، کسی که مثل خانلری و دیگران اینهمه دوندگی برای شهرت دارند اینها طالب شهرتند، نه شاعر. شعر، یک جور زندگی است. زندگی خودرا کسی اینهمه ارزش ندارد که نمایان کند. در هر صورت آدم بودن، مردبودن بهتر از شاعر بودن به این معنی است.»[1]

اساساً بین نیما و دکتر خانلری از نظر جهان‌بینی‌های اجتماعی - سیاسی اختلاف عمیقی وجود دارد یک طرف «گرچه گردآلود فقر»[2] است ولی از علو طبع «به آب چشمه‌ی خورشید هم دامن‌تر» نمی‌کند و طرف دیگر هرچند از زبان عقابی پیر وخسته «گند و مردار»[3] را به کلاغ وامی‌گذارد و ترجیح می‌دهد بمیرد، ولی درعمل، خود ابائی ندارد که کارگزار حکومتی شود که سرتاپا غرقه درلوش و لجن است.

هرچند از نظر ادبی و عوالم شعر و شاعری هم اختلاف بین آندو

---

۱ - برگزیده‌ی آثار نیما ص ۲۱۸

۲ - گرچه گردآلودفقرم‌شرم‌باد از همتم / گر به آب چشمه‌ی خورشید دامن ترکنم (حافظ)

۳ - من نیم لایق این مهمانی / گند و مردار ترا ارزانی (دکتر خانلری - شعر عقاب)

(nbookcity.com)شهرکتاب

شدید است. نیما معتقد است که خانلری نه تنها بدعت او را درشعر ندیده انگاشته است - علی‌رغم اینکه شاگرد او بوده و نسبت به او شناخت کامل داشته است - بلکه بارها و بارها و به طرق مختلف و طی مقالات گوناگون خواسته است ثابت کند که اساساً نیما هیچ بدعتی در شعر نکرده‌است.

« این خانلری دو سه سال پیش در ضمن اخبار آخر مجله‌ی خود گفته بود که فلان حمال آمریکایی آمد و به استقبال او رفتیم و گفت شعر باید وزنش مناسب با افکار و احساسات شاعر باشد. این جوان خودش ترجمه‌ای از اشعار هندی به وزن آزاد ولی غلط گفت و چاپ کرد به شکل (وای برمن):

این جوان امروز می‌گوید اشعار اوزان مختلف باید داشته باشند در یک قطعه (چنانکه نادرپور بچه مرشد او میگوید برطبق بحور عروضی که قبلاً تهیه شده است و میدانسته که ما چه میخواهیم در یک قطعه شعر ادا کنیم) نمی‌داند که قطعه شعر به دنبال عروض و وزن موزیکی عروض نمی‌رود و نمی‌داندکه چه ... که چه ... در مجله‌ی کاویان تصنیفهای قدیم یعنی چندسال پیش تاجیك‌ها را مثال می‌آورد. در صورتی که تصنیفهای عارف و دیگران هم موجود است. می‌گوید در شعر عربی به نام موشح هم اشعاربلند و کوتاه موجود است. خیال می‌کند من کشف وزن کرده‌ام ولی نمی‌داند من کشف طرز بیان طبیعی را کرده‌ام. این جوان می‌خواهد پیشوایی شعر را از دست من بگیرد و همه‌اش می‌گوید من چنین گفته‌ام و چنین گفته‌اند ولی به چاپ نرسیده است. حال آنکه از ۱۳۱۷ با همکاری صادق هدایت و دیگران من در مجله‌ی موسیقی شعر چاپ کرده‌ام. نیاورده مانندآورده نیست. خیال می‌کند من هم

(nbookcity.com)شهرکتاب

می‌خواهم وزیر بشوم. من گرسنه و لخت به سرمی‌برم و او با ماهی چندین‌هزارتومان و عمارت و دستگاه.

آیا آیندگان این خیانتها را خواهند دانست؟ باز به من می‌گویند: چرا نظریه‌ات را راجع به وزن ننوشتی؟ کار من باطرز کار من مربوط است. من وزن را با عینیتهای ضمنی که در طبیعت خارج هست در نظر گرفته‌ام. کار من با کار قدیم علیحده است.

این جوان، بچه‌های نورس را به دور خود کشیده است برای ترقی خودش. مخصوصاً توللی شیرازی که شاملو می‌داند چه طرز کار میکند (شیرازی خوش استقبال و بد بدرقه با همکارش پرویزی قاطرچی و نمک نشناس و خیانتکار که مشغول گاوبندی و ترقی است ـ چنانکه هدایت در کاغذهای خود به نورائی نوشته است مثل خانلری در فرنگستان) او هم در ایران چنانکه می‌بینیم مشغول گاوبندی است. همه و همه در هر مسلک و در هر راه مشغول دزدی و حقه‌بازی هستند (صادق چوبک مستثنی است دیگران هم مستثنی هستند).

این جوانک، خانلری، خرده خرده به راه من می‌آید و به دزدی و تقلب و ظاهرسازی کارمرا میدزدد و به رخ مردم میکشد اما محتویات مجله‌اش (به غیر آنچه که در غیب است و چاپ نشده است و سند نیست) گواه است که چطور پا بپای من میاید. حتی در یک مقاله بعد از انتشار «دونامه» جمله‌ی (مثل آنها مثل کسی است) را که من از قرآن مجید آموخته‌ام در مقاله‌اش به کاربرده است. در «کنگره» با احسان طبری و اسکندری و دیگران همدست شد پیشوای کلاسیک جدید شد. تعجب است که کسی اعتراض نکرد کلاسیک جدید چه ربطی با شکل شعر من دارد.

(nbookcity.com)شهرکتاب

این یادداشتها را در حال گرسنگی و بی‌لباسی و بی‌مسکنی و بی‌همه‌چیزی است که مینویسم. در حالیکه محروم از لذات مادی زندگی هستم و هیچکس نمی‌داند که چه‌جور ...

خانلری، این جوانک بد عمل که جلسه با جوانان شاعر دارد برای چه منظورهایی که پرویز داریوش میداند اعمالی هم برای شکستن حق خدمت مردمان گرسنه و زحمتکش دارد که عمرشان در راه هنر و افکارشان همپای عمرشان به مصرف می‌رسد. می‌خواهد بگوید (عدم تساوی مصراعها از قدیم بوده منتهی با نظم) و نمی‌داند من نظم دیگر بر طبق طرزکار عینی و توصیفی دارم. می‌خواهد به رخ عوام بکشد که باید در شعر آزاد از تجربه‌های ملل دیگر استفاده کرد. ولی عوام نمی‌دانند که اشعار فرنگی از حیث وزن ربطی به اشعار موزن عروضی ماندارد و تجربه‌های آنها به کار ما نمی‌خورد.»[1]

«در حال پریشانی و دلسردی در شب ۲۳/اردیبهشت ۳۴ نوشتم»

از نظر نیما کلاسیسیسم جدید هیچ نیست الا پیروی از بعضی اشعار خود نیما که بین قدیم و جدید است و رابط است بین قدیم و جدید، بدون توجه به اساس کار نیما، یعنی بدون توجه به علت شکستن وزن.(**)

«این جوان طرار آینده را نگاه نمی‌کند. به قول نجفیان می‌بیند که حالا جوانها خوب یابد، ناقص یا کامل پیرو کار من شده‌اند او مثلاً مکمل طرز کار من شده بازگشت میکند به قدیم و شعرای اندلس و موشحات آنها جوانهای ساده لوح دیگر را (مثل نادرپور و توللی) به دور خودش میکشد

---

۱ - برگزیده‌ی آثار نیما ص ۲۳۰

(nbookcity.com)شهرکتاب

و هرکدام یکی از مدلهای مرا (که بین قدیم و جدید است و رابط است نه قدیم) سرمشق کار خود قرار داده عنوان میدهند که به شعر من صورت کامل حسابی داده‌اند. یعنی به دورانداخته‌های مرا وسیله‌ی پیشرفت کار دنیایی‌شان قرار می‌دهند. طرز کار را نمی‌بینند. نمی‌دانند برای چه وزن را شکسته‌ام. برای تفنن نبوده است. برای شباهت به طرز موزیک کلام طبیعی بوده است. هر روز مردم از شعر من مطلب تازه‌ای دریافت می‌دارند و این شارلاتانها، طرارها مشغول کارخودشان هستند. آینده همه را درک خواهدکرد. آینده که قادر است حفریات کند و تاریخ را بشناسد. من یقین دارم خیلی برای او آسانتر است که از روی کار من، قیمت مرا بفهمد.»[1]

آفتاب و آب و آتش و باد درکارند. گذشت روزگار کار خود را میکند. حتی دکتر خانلری - یکی از مخالفین نیما - بالاخره در برابر واقعیت زمان سرتعظیم فرود می‌آورد و میپذیرد که نیما به هر دلیلی حقانیت داشته‌است، زنده و جاوید است. مرحوم خانلری در مصاحبه‌ای با ناصر حریری در سال ۶۶ (سه سال قبل از مرگ) اعتراف میکند که: «واقعیت امر این هست که تأثیر نیما در شعر فارسی کاملاً واضح ونمایان است. او در تحول و تجدد شعر فارسی تأثیر به سزائی داشته است، اما آنهاکه به شعر نیما روی آورده‌اند و آنرا از حفظ کرده و میخوانند خیلی زیاد نیستند. یکی از حیث وزن به آن ایراد میگیرد، یکی از جهت قافیه آنرا نمی‌پسندد و یکی هم شاید اصلاً موضوع شعرش رادوست نداشته‌باشد. مسلم این است که در اشعار او دیگر مضامینی راکه حافظ، سعدی و یا جامی به کار برده‌اند وجود ندارد. شما در شعر نیما از جور

---

۱ - برگزیده آثار نیما ص ۲۴۰

(nbookcity.com)شهرکتاب

رقیب سخنی نمی‌بینید و یا از هجران یار و غیره. البته از این جنبه شعر نیما دارای تازگی‌هایی هست، اما در عین حال آنچه را هم که ما ازیک شعر «لیریك» توقع داریم نمی‌توانیم در شعر نیما پیداکنیم.»

و در ادامه باز به یاد دشمنی دیرین خود با او می‌افتد و سنت‌شکنی او را درمورد وزن چنین توجیه میکند:

«آنچه راکه نیما انجام می‌داد خودش هم نمی‌دانست که چه میکند چون سواد این جور مسائل راکه نداشت، اما در هرحال آنچه راکه او انجام داد مقداریش وزن عروضی است و مقدار زیادیش هم انحراف از آن که آنها دیگر نثر هستند. آنها هیچ چیز تازه‌ای نیستند. نثر معمولی‌اند.»

به راستی که به «رودخانه شبیه بودی تا هرکس به اندازه‌ی کاسه‌ی خود بدون سروصدا یا با سر و صدا از آن آب بردارد.» قریب به چهل‌سال شاعری و دست‌یازیدن به تجربیات متعدد، و ابداع و خلق قالبها و طرحهای گوناگون ونوین شعری ترا به مقامی رساند که با اطمینان میتوان گفت : «شاعر شاعرانی».

نگارنده براین باور است که از خانلری تا شاملو، ازکلاسیسیم جدید تا شعر ناب و بدون وزن از حزم و احتیاط و دست به عصا بودن تا شهامت و شجاعت در خلق و ابداع و نوآوری، از ابتدایی تا عالی همه و همه کلاسهای متعدد مدرسه‌ی نوینی هستند که نیما بنیان نهاد و راهگشای بسط و توسعه‌ی آن بود.

حال اگر معلم کلاسی نسبت به بنیانگذار و مدیر مدرسه ادای دین و ادای احترامی نکند، اگر عرض خود نبرد زحمت افزای او نخواهد بود.

(nbookcity.com)شهرکتاب

«اسباب هنر یکسره برگرد من است
حرفی که دلی جوشد از آن ورد من است
شادم که پس پنجه واندی بامن
آنی که معانداست شاگرد من است» [۱]

---

۱ - نیما - رباعیات

(nbookcity.com)شهرکتاب

* هم چنان که در فصل قبل گفته شد در ۱۳۲۵ به همت انجمن روابط فرهنگی ایران و شوروی و صحنه‌گردانی حزب توده‌ی ایران، اولین کنگره‌ی نویسندگان ایران تشکیل می‌شود. نیما به دلایلی چند از کنگره دلگیر و دلشکسته بیرون آمد که مهمترین آن عبارت بود از سکوتی که در مورد او و شعرش در این کنگره شد. آنهم هنگامی که یکی از دستورات کنگره بحث در مورد ادبیات معاصر و تحول در شعر فارسی بود:

«ما در اینجا گرد نیامدیم تا فقط یک مجلس ادبی ترتیب دهیم. منظور ما از این اجتماع مباحثه و مشاوره و استنتاج بود ما میخواهیم وقتی این کنگره به پایان رسید هرکس که در آن شرکت کرده مفهوم روشنی ازهنر داشته باشد و راه آینده‌ی خود را بداند. در شعر فارسی تحولی هست. این تحول چیست؟ از کجا شروع شده؟ به کجا میرود؟ چه‌گونه باید باشد؟»

(از سخنرانی احسان طبری در کنگره)

کنگره با سخنرانی مفصل علی‌اصغر حکمت با عنوان «شعر فارسی در عصر معاصر» آغاز میشود. تا پایان کنگره و در تمام سخنرانی‌ها، یکبار و فقط یکبار نام نیما آورده می‌شود آنهم در کنار افرادی که هیچ سنخیتی با او ندارند: «دوم آنکه سبک جدیدی در صورت و یا در معنای شعر ایجاد کرده‌اند. به ابتکار طبع غرایا در اثر نفوذ اشعار ممالک غرب باب تازه‌ای در ادب فارسی افتتاح نموده‌اند. و در عین اینکه به سبک قدیم آثار برگزیده به جای گذاشته معلمین مکتب نوین بشمارند. ازین طایفه کسانی که در مجموعه‌ی خود مندرج ساخته‌ام عبارتنداز : مرحوم میرزامحمد حسین فروغی و آقای علی اکبر دهخداو مرحوم ایرج میرزاو پروین اعتصامی و مرحوم حاجی‌میرزا یحیی دولت‌آبادی و عارف قزوینی و میرزاده‌ی عشقی و فرخی یزدی و لاهوتی کرمانشاهی و سیداشرف‌الدین گیلانی و صادق سرمد و پروین گنابادی و نیما مازندرانی وذبیح بهروز و فریدون توللی و مهدی حمیدی و ملک‌حجازی قلزم و گلشن آزادی خراسانی و غلامرضا روحانی و فرات یزدی و دیگران ...»

(علی‌اصغر حکمت نطق افتتاحیه کنگره)

(nbookcity.com)شهرکتاب

برای من این سؤال بی‌پاسخ مانده‌است که سکوت درباره‌ی نیما و ندیده انگاشتن او با وجوداینکه حداقل تا ۱۳۲۵ برای مجامع روشنفکری و شاعران و نویسندگان چهره‌ای شناخته شده بوده‌است با چه انگیزه‌ای بوده؟ چرا اهلِ قلم از چپگرا تا لیبرال و راستگرا عمد دارند که ازو نامی به میان نیاورند؟ آیا علت این بی مهری ، حسادت و تنگ نظری و حب و بغض بوده است؟ که از سرشناسانی چون طبری و خانلری و حکمت با آن وسعت دید و سواد و معلومات و بلندنظری بعید بوده است. آیا رفتار و برخوردهای غیرعادی نیما باعث آن بوده است که اساساً به او به چشم مجنونی عاری از عقل بنگرند؟ و او را جدی نگیرند؟ آنهم افرادی که شوریدگانی چون حلاج و مولانا و ده‌ها نمونه‌ی دیگر از این‌دست را چه در ایران و چه در جهان میشناختند. شاید هم نظر خود نیما درست بوده‌است که در هنر هرکس دست به کاری تازه میزند مقام شهدا را دارست. به هرترتیب دکتر خانلری در کنگره دوبار سخنرانی میکند یکی با عنوان «بحثی درباره‌ی نظم معاصر» که جوابیه‌ای است به بیانات علی‌اصغر حکمت و دیگری بحثی مفصل با عنوان «نثر فارسی در دوره‌ی اخیر» در مجموع سخنرانان کنگره عبارت بودند از: علی‌اصغر حکمت، دکتر خانلری، عبدالحسین نوشین، فاطمه سیاح، بزرگ علوی و احسان طبری که از این میان خانلری و طبری هریک دوبار سخنرانی می‌کنند و با توجه به اینکه طبری خود از سران حزب توده و از گردانندگان اصلی کنگره بوده‌است دوبار ایراد نطق او خیلی غیرعادی نبوده است ولی به نظرنیما دادن دوبار فرصت سخنرانی به دکتر خانلری به این علت بوده‌است که : «خانلری با حزب توده توسط گول زدن احسان طبری بندکرد. مروج کلاسیسیسم جدیدشد. اما بعدها واداشت احسان طبری از او طرفداری کند و شک کند که من در ادبیات ایران تأثیر کرده‌ام یا دیگران.»

دکتر خانلری در بحث پیرامون نظم معاصر به نیما اشاره‌ای که نمی‌کند هیچ بلکه با لحنی کنایه‌آمیز او را گمراه می‌نامد : «برای ایجاد تنوع و تازگی در شعر هیچ راهی جز این نیست که دایره‌ی معانی را وسعت بدهیم. یعنی به سراغ حالات و عواطف شخصی‌تر و خصوصی‌تر برویم و برای بیان آنها صور ذهنی تازه و مناسب جستجو کنیم ... اما بسیاری

(nbookcity.com)شهرکتاب

از شاعران اخیر که جویای تنوع و تازگی در شعر بوده‌اند از بیراهه رفته و گمراه شده‌اند. زیرا بعضی از ایشان تازگی را در شکستن حدود اوزان قدیم و یافتن اوزان جدید یا کم استعمال جستجو کرده‌اند. بعضی قوافی را پس و پیش کرده و پنداشته‌اند که اصل تنوع و شاعری همینست ... حقیقت اینستکه هیچیک از این راه‌ها ما را به مقصود نمیرساند. چنانکه نرسانده‌است.»

همچنین به علی‌اصغر حکمت خرده می‌گیرد که : «در ضمن بحث از شیوه‌های مختلف شعر جدید اگرچه سخنران محترم مقید بودند که نام سخنوران را نیاورند اما سزاوار بود که از اسلوب‌ها و شیوه‌های مختلف سخنورانی مانند عارف قزوینی و ایرج میرزا و عشقی و پروین اعتصامی گفتگوئی بشود.»

تو گویی که بعد از ایرج و عشقی و پروین - که تازه آنها هم موجد تحولی نبودند - هیچگونه تحولی در شعر فارسی اتفاق نیفتاده است، آنهم در سال ۱۳۲۵، جالب است! چنین به نظر میرسد که سخنرانان به صورتی سازمان یافته عمد دارند که اصلاً و ابداً نیما را مطرح نکنند و کاملاً او و شعر و تلاش سی ساله‌اش در این راه را ندیده بینگارند. چنانکه عبدالحسین نوشین سخنران پس از خانلری تازه به این نتیجه می‌رسد که گویا لازم است در شعر فارسی تحولی ایجاد شود : «موضوع اینستکه به چه شکلی می‌توان نظم فارسی را از قیود نظم کلاسیك آزاد ساخت تا بتوان مفهوم‌های جدید را در سبک نوینی قالب‌ریزی کرد و ادبیات ایران را از این جمود و سکون که چندین قرن است دامنگیر آن شده نجات بخشید. مثلاً آیا میتوان در عین نگهداری بحور فارسی، شعر، «سیلابیک»، را نیز در نظم فارسی داخل نمود؟ مثلاً آیا میتوان از بعضی صنایع بدیعی کهنه و فرسوده که امروزه هیچیک از احتیاجات هنری ما را راضی نمی‌نماید چشم پوشید. و صنایع بدیعی جدیدی جایگزین آنها کرد؟ آیامیتوان قافیه را از پاره‌ای از قیود کلاسیک آزاد ساخت و ...» مجموعه‌ی این شیوه‌های نادرست و حتی ناجوانمردانه‌ی برخورد با نیما در کنگره است که او را وامیدارد تا برای احسان طبری بنویسید : «می‌خواستم قی کنم گفتند قی نکن اینجا کنگره است. اگر میدانستم در ردیف چگونه جانورهایی من هم داوطلب شعر

(nbookcity.com)شهرکتاب

خواندن شده‌ام، فرار کرده بودم.»

می‌تراود مهتاب
می‌درخشد شبتاب
نیست یکدم شکند خواب به چشم کس ولیک
غم این خفته‌ی چند
خواب در چشم ترم می‌شکند.
نگران با من استاده سحر
صبح می‌خواهد از من
کز مبارک دم او آورم این قوم به جان باخته را بلکه خبر
در جگر لیکن خاری
از ره این سفرم می‌شکند.
نازك آرای تن ساق گلی
که به جانش کشتم
و به جان دادمش آب
ای دریغا! به برم می‌شکند.
دستها می‌سایم
تادری بگشایم
برعبث می‌پایم
که به درکس آید
در و دیوار بهم ریخته‌شان
برسرم می‌شکند.

می‌تراود مهتاب
می‌درخشد شبتاب
مانده پای آبله از راه دراز
بردم دهکده مردی تنها
کوله‌بارش بردوش
دست او بردر، می‌گوید با خود:
غم این خفته‌ی چند
خواب درچشم ترم می‌شکند

(nbookcity.com)شهرکتاب

** در مورد نظرات دکتر خانلری و نیما و تلقی آنان از شعر - چه از لحاظ محتوا و چه از نظر فرم این توضیحات را ضروری میدانم. چراکه در این زمینه هم آنان با یکدیگر اختلاف شدید دارند. هرچند نظرنیما در دوره‌ای از زندگانی شعری خود با نظر خانلری در مورد ساختمان شعر بسیار نزدیک بوده‌است و حتی در این مورد هم اشعار بسیاری سروده است. اما نیما هنرمندی نوجو بود و در هیچ مرحله‌ای توقف را جایز نمی‌دانست. سرایش این اشعار که خود وی معتقد است رابط‌اند بین قدیم و جدید به سالهای ۱۳۰۰ تا ۱۳۱۵-۱۶ برمی‌گردد. ناگفته پیداست هنگامیکه دوشاعر در مورد شعر نظرات نزدیکی داشته‌باشند، طبعاً آثار آنان از پاره‌ای جهات می‌تواند به هم شبیه باشد.

به عنوان نمونه دو شعر «جغدی پیر» - نیما - و «ظهر» - خانلری - را با یکدیگر مقایسه کنید. (همچنین اثر اشعار «شیر» - نیما ۱۳۰۱ - و «عقاب نیل» - نیما ۱۳۰۸ - رابر «عقاب» - خانلری ۱۳۲۱ - و خنده‌ی سرد - نیما ۱۳۱۹ - را برصبح - خانلری ۱۳۲۸ - بررسی نمایید.)

جغدی پیر

هیس! مبادا سخنی، جوی آرام
از بردره بغلتید و برفت
آفتاب ازنگهش سرد به خاک
پرشی کرد و برنجید وبرفت
درهمه جنگل مغموم دگر
نیست زیبا صنمان را خبری
دلربایی زپی استهزا
خنده‌ای کرد وپس آنگه گذری.
این زمان بالش درخونش فرو
جغد برسنگ نشسته است خموش
هیس! مباداد سخنی، جغدی پیر

ظهر

بنگر!این‌کوه دیو بیماریست
تن ز رنجی نهان به درد و گداز
پشت برآفتاب درمان‌بخش
پای در رودخانه کرده در از
سبزپوشان دره از دم صبح
دامن باد راگرفته به دست
می‌کشیدند هریک از سویی
همچو نو باوگان سرخوش و مست
وینک استاده‌اند بهت‌زده
به سوی‌پشته دیده‌هانگران
خشمش آید زبازی ایشان

(nbookcity.com)شهرکتاب

پای در قیر به ره دارد گوش
نیما ۱۳۲۰

جوی ره دور کرده از سرحزم
زان سوی دره می‌رود آرام
دیو، بدخوی و این جوانان مست
او چرا خویش را کند بدنام
گه شتابان زره درآید باد
گویی او را هوای دلداریست
دوستان را نشاط بازی نیست
هیس! آهسته! دیو بیماریست
خانلری ۱۳۲۳

نیما درشعر به تجربه‌های فراوانی دست زد تا سرانجام به فرم دلخواهش دست یافت که اشعار «وای برمن، هست‌شب، آی آدمها، ناقوس، مهتاب و ...» از نمونه‌های بارز آن هستند.

به هرترتیب نظرات دکتر خانلری به صورتی فشرده و خلاصه در مورد شعر اینچنین است: اول اینکه از لحاظ معنی و محتوی شعر را«بیانگر حالات و عواطف شخصی شاعر می‌داند که اگر برای بیان آن صور ذهنی تازه و مناسب انتخاب شده باشد می‌تواند در خواننده یا شنونده ایجاد هیجان کند. «از این دیدگاه مسأله‌ی تعهد و رسالت اجتماعی در شعر در مرحله‌ی دوم اهمیت قرار می‌گیرد و تابعی می‌شود از حالات درونی و شخصی شاعر چرا که عواطف و حالات درونی شاعر خود از محیط و اجتماع پیرامون متأثر می‌شود. شاید بی‌دلیل نیست که در اکثر شعرهای شخص وی و سرشناس‌ترین پیرو او «نادرپور» کمتر مسایل خاص اجتماعی مطرح میشود، از نظر معنا شاعر با «اینجا و اکنون» درگیر نیست شعر علی‌رغم استحکام و زیبایی ظاهری حرف چندانی برای گفتن و به اندیشه واداشتن خواننده ندارد و در مجموع بیشتر کلی گویی است.

دکتر خانلری درباره‌ی بحور و اوزان شعری فارسی و عربی تحقیقات مفصلی دارد که در کتابهای «وزن شعر فارسی»، «زبانشناسی و زبان فارسی» نقل است که البته حاصل آنها

(nbookcity.com)شهرکتاب

رسیدن به‌نظریاتی است درباره‌ی فرم و ساختمان «شعر امروز» یا مکتب شعری که به «کلاسیسیسم نو» معروف گردید. «اکنون به مبحث شعر نو برمی‌گردیم، شاعر کیست؟ کسی که مفهومی تازه و خاص از زندگی دریافته و آنرا در قالب بیان میریزد و به ذهن دیگران انتقال می‌دهد مفهومی تازه و خاص، زیرا اگر دیگری آنرا یافته و بیان کرده باشد کوشش شاعر در این که دوباره آنرا بیان کند باطل و بیهوده خواهدبود. راهی که همه می‌شناسند به رهبر محتاج نیست و چنین رهبری اجری نخواهد داشت. شما اگر جهان را چنان می‌بینید ودرمی‌یابید که شاعری دیگر بیان کرده‌است همان بهتر که وقت خود و ما را ضایع نکنید. زیرا از همین جا پیداست که شاعر نیستید.»

(ماه در مرداب ص۱۷)

هرچند در صحت و درستی این نظریات بحث است و شک بسیار. کم نبوده‌است مفاهیم مشترکی که شعرای مختلف در ادوار مختلف به زبانهای مختلف بیان کرده‌اند ولی سخن آنها بازهم نوبوده است و تازه و دلنشین کما اینکه بسیاری از مفاهیمی که خود دکتر خانلری در اشعارش آورده همه بکر و بدیع نیستند و قبل از او بسیار کسان گفته‌اند.

دکتر خانلری در ادامه‌ی نظریات خود می‌گوید : «پس از نظر معنا آنچه نو نیست شعر نیست. اما در صورت، که شامل وزن و قافیه و ساختمان شعری است. تازگی شرط نیست بلکه تناسب آن با معنی شرط است شعر خوب شعری است که حاوی معنی تازه‌ی زیبایی باشد و این معنی در مناسب‌ترین و زیباترین قالب بیان ریخته‌شده‌باشد.همینکه معنی به قالبی درآمد طبعاً تابع قیودی است. شرط اصلی در این قیود آنست که قواعد و حدود آنها برای شنونده قابل ادراک باشد. اگر کسی شعری بی‌وزن بگوید و معنی و مقصود را آنچنان که باید زیبا ودلکش و تمام جلوه بدهد به گمان من برکار او ایرادی نمی‌توان کرد. اما اگر دعوی کند که وزنی خاص در اشعار خود رعایت کرده که دیگران در نمی‌یابند به او جز نادانی نسبتی نمی‌توان داد. چرا قافیه همیشه در جای معینی از شعر می‌آید؟ زیرا شنونده عادت دارد که همیشه در آن‌جا هماهنگی خاصی را دریابد. اگر شاعری گاهی در اول و گاه در وسط شعر الفاظ هماهنگی بیاورد نمی‌تواند دعوی کند که شعرش دارای قافیه است. از

(nbookcity.com)شهرکتاب

این گفتگو می‌توان چنین نتیجه گرفت که آزادی بیان، در شعر، آزادی در انتخاب قیود است نه در ترک قید. هر شاعری می‌تواند قیود بیان رابه طریقی اختیار کند که برای بیان معنی خاصی که اندیشیده و یافته‌است متناسبتر باشد. نویسنده باید سعی کند که حرکتی در خاطر خواننده و یا شنونده به وجود بیاید تا به کمک آن، صور معانی هرچه سریعتر در ذهن او نقش ببندد و تأثیری که مقصود است ایجاد شود.

وسیله‌ی این تحریك و ایجاد این شوق و هیجان وزنست. از اینجاست که حکمای قدیم وزن را لازمه‌ی شعر شمرده‌اند و در عرف و عادت نیز هرگز شعر از وزن جدا نبوده یعنی نویسنده همواره برای این نوع القاء یا بیان ازین وسیله استفاده کرده‌است.»

(ماه در مرداب)

«وزن یکی از خواص گفتار است. برای کسی که در ذهنش ملکه‌ی وزن ادراک نشده‌باشد، وزن وجود ندارد این امر در خارج انجام می‌گیرد و قابل اندازه‌گیری هست. این امر فیزیکی که در خارج از ذهن‌ما انجام می‌پذیرد قابل اندازه‌گیری هم هست، قابل تعریف و توصیف است. اگر بتوانم مسأله‌ی وزن را در زبان فارسی مختصر بکنم باید بگویم که وزن از خواص صوت است، به عبارت دیگر وزن یعنی نظم و تناسب در میان اجزای صوت، شعر خود از اصوات گفتار است. وزن امری بسیط نیست بلکه مرکب است و دارای چهار خاصیت می‌باشد: ۱ - در مقابل اصوات دیگر بطور نسبی دارای شدت و ضعف است ۲ - از جهت کمی امتدادی در کنار یکدیگر پیدا می‌کنند که به آن در علم موسیقی ایقاع می‌گویند ۳ - لحن و آهنگ ۴ - تناسب عددی.

در فارسی و عربی کمیت هجاها است که مبنای ایجاد وزن می‌باشد و تنها کاری که می‌شود در زبان فارسی کرد این است که بنا را برشدت و ضعف بگذاریم.»

(مصاحبه با ناصر حریری)

در برابر این نظرات، نیما هم دیدگاههای خاص خود را دارد. او از روی تفنن به تغییر شکل شعر کلاسیک دست نزده است. البته نظریات مفصل او در اینمورد در کتابها و مقالات «ارزش احساسات، «دو نامه» «مقدمه خانواده‌ی سرباز»، «حرفهای همسایه»،

(nbookcity.com)شهرکتاب

«تعریف و تبصره» نقل است که فشرده‌ی آنها چنین است: اول اینکه «هنرمند مسلم است که زندگی می‌کند. زندگی معنی‌اش تغییرات است و هنر از زندگی است و اینستکه با تغییر همپاست.» پس مهمترین مسأله ایجاد تغییر و تحول در ساختمان شعر فارسی است. نیما پس از غور و بررسی در ادبیات و اشعار کلاسیک و کهن فارسی و همچنین عربی و فرانسه به این نتیجه می‌رسد که: «شعر امروز، شعری است که باید به حال طبیعی بیان نزدیکی گرفته باشد»(ص ۲۲۷) و «شعر سنتی ما، مثل موسیقی‌ما، وصف‌الحالی است و به حد اعلای خود سوبژکتیو . بنابراین نمی‌تواند محرک احساساتی مثلاً غم انگیز یا شادی آفرین باشد، مگر اینکه با حالت ذهنی کسی وفق بدهد. زیرا چیزی رامجسم نمی‌کند، بلکه بیاد میاورد. این است که من می‌گویم برای دکلامه‌شدن به رسم امروز، مناسب نیست.» (ص ۲۲۶) همچنین: «تمام کوشش من اینستکه حالت طبیعی نثر را در شعر ایجاد کنم. در اینصورت شعر از انقیاد با موسیقی مقید ما رها می‌شود» (ص ۱۲۳) و «شعری که امروز خواسته‌ی ماست، همسایگی نزدیکی با نثر دارد ... وزن نتیجه‌ی یک مصراع و بیت نیست بلکه چند مصراع و چند بیت باید مشترکاً وزن را به وجود بیاورند اینست برطبق انتظام طبیعی وزن شعر که در اشعار همسایه معنی دارد. در صورتیکه برای قدما یک مصراع یا یک بیت دارای وزنی هستند. یعنی برحسب قواعد عروضی یا موزیکی یا هجائی، اما من وزن را برطبق معنی و مطلب به همین اساس به شعر میدهم، نتیجه‌ی چند مصراع است و گاه چند بیت .... اوزان شعری قدیم ما اوزان سنگ شده‌اند. به این دلیل یک مصراع یا یک بیت نمی‌تواند وزن را ایجاد کند.

وزن مطلوب، که من میخواهم، بطور مشترک از اتحاد چند مصراع و چند بیت پیدا میشود. بنابراین وزن نتیجه‌ی روابط است که برحسب ذوق تکوین گرفته‌اند. وزن، جامد و مجردنیست و نمی‌تواند باشد. وزنی که من به آن معتقدم جدا از موزیک و پیوسته با آن، جدا از عروض و پیوسته به آن فرم اجباری است که طبیعت مکالمه ایجاد میکند. در خصوص وزن، شعر فارسی سه دوره را ممتاز می‌دارد ، دوره‌ی انتظام موزیکی، دوره‌ی انتظام عروضی -که متکی به دوره‌ی اولی است - و دوره‌ی انتظام طبیعی، که همسایه

(nbookcity.com)شهرکتاب

معقول پیشقدمی است در آن ... فقط قافیه، باید بدانید که بعد از وزن در شعر پیدا شده. قافیه‌ی قدیم مثل وزن قدیم است. قافیه باید زنگ آخر مطلب باشد. به عبارتی آخرین طنین مطلب را مسجل کند ... مثلاً می‌گوییم : «چرا بامن قهر کرده، چرا پیش من نمی‌آید، چرا حرف نمی‌زند» بعد جمله‌ی بلندتر «برای اینکه وقتی من به مسافرت رفتم و از همه‌ی دوستانم خداحافظی کردم او را فراموش کرده بودم.» همین کار را در وزن شعری باید انجام داد و قافیه را سرد نگرفت. قافیه را باید طنین مضاعف ساخت که به مطلب بخورد وته مطلب و جمله را ببندد و الا لزومی ندارد.» (ص ۱۸۶)

«... من سعی می‌کنم به شعر فارسی وزن و قافیه بدهم. شعربی‌وزن و قافیه، شعر قدیمی‌هاست. ظاهراً برخلاف این به نظر می‌آید. اما به نظر من شعر در یک مصراع یا یک بیت ناقص است - از حیث وزن - زیرا یک مصراع یا یک بیت نمی‌تواند وزن طبیعی کلام را تولید کند. وزن، که طنین و آهنگ یک مطلب معین است - در بین مطالب یک موضوع - فقط به توسط آرمونی بدست می‌آید، این است که باید مصراعها و ابیات دسته‌جمعی و بطور مشترک وزن را تولید کنند. من واضع این آرمونی هستم. شما تکمیل کننده‌ی سر وصورت آن باشید. من فقط اساس رامی‌دهم وبیش از این شاید از من کسی طلبی نداشته باشد. این وزن راکه مقصود من است، قافیه تنظیم می‌دهد. جملات موزیکی را سوا می‌کند. رئیس ارکستر است. اساس این وزن را ذوق ما حس می‌کند که هر مصراع چقدر باید بلند یا کوتاه باشد، پس از آن هرچند تا مصراع چطور هماهنگی پیدا کنند. عزیزمن! نهایت معضل من و کمال من در این است. اگر برسم یا نرسم. هر مصراع مدیون مصراع پیش ود این مصراع بعد است.» (ص ۹۹)

«از چند عیب که به شعر من می‌گیرند یکی این است: فورم، موزیک ندارد. اما کی این حرف را می‌زند؟ کسی که با موزیک عروضی زمان قدیم عادت کرده و از شعر، عادت خود را می‌خواهد پس بگیرد. او می‌خواهدکه شعر تا ابد قرضدار ذوق او باشد. من یک جواب به او میدهم: من با این‌گونه موزیک مخالفم. من میخواهم شعر دکلامه شود. موزیک آن نه موزیک عروضی، بلکه با پیوستگی به عروض موزیک طبیعی باشد. من

(nbookcity.com)شهرکتاب

پیش از اینکه فورم را عوض کنم، یقین بدان دوست من، شعر را عوض نکرده‌ام پس فورم شعر من حاصل از فورم ذوق و فکر من است. ازهمه‌ی این حرفها گذشته من خودم به عیبی که در فورم شعر من ممکن است باشد. اعتراف دارم. از دوره‌ی زمان انتشار مجله‌ی موسیقی گذشته خیلی ورزش در این کار کرده‌ام. من هر روز مشغولم برای اصلاح خود. اما یک جواب به مدعی میدهم. انقلاب را به نظم و متانت نگاه نمی‌کنند، هرچند که اساس آن نظم و متانت است. من ویران کننده و سازنده‌ام. من ندیده‌ام که بنایی را آرایش کنند، پس از آن پی‌بریزند. اساس موزیکی فورم من به دست دیگران دیگرگون می‌شود و شکل مصنوعی خودسازی و قرینه گذاری جای آنرا خواهد گرفت یا نه، به این خیال می‌خندم، آفرین به آن نیرومندی که او هم مثل نیما یوشیج به تصنع‌کاری شیادان می‌خندد.» (ص ۸۲)

همچنین در مورد کلاسیسیسم مدرن می‌گوید: «اشخاص دیگر هستند که از همه، یا بعضی از این قیدها، جسته اما با فرم کلاسیک، کار تازه می‌کنند. کار آنها در واقع در مغز انسان مثل ضربت چکش، موذی و تکان‌دهنده است. آدم از خواندن شعر آنهایکه میخورد. مثل اینکه آدم مصنوعی حرف می‌زند! همه چیز تازه است، اما یک چیز گم شده و آدم را گیج میکند. می‌بیند گرگ است و باید گوشتخوار باشد، اما نوک دراز دارد و دانه برمی‌چیند.»

(حرفهای همسایه)

(nbookcity.com)شهرکتاب

«نیما و جلال»

جلال آل احمد مطرح‌ترین نویسنده دهه‌های ۳۰ و ۴۰ و از بزرگترین ادبای معاصر ایران، علیرغم بینشها و نظریات خاص، اجتماعی - سیاسی‌اش - که از بسیاری جهات سنتی است - در شعر از طرفداران جدی و معتقد به سنت‌شکنی و آوانگاردیسم بود و طبعاً از ارادتمندان و مریدان شخص نیما و از اولین شناساننده‌های او.

براساس یادداشتهای روزانه‌ی نیما و همچنین براساس آثار منتشرشده‌ی آل احمد در مورد نیما، روابط این دو را می‌توان به دو سرفصل جداگانه تقسیم نمود.

الف) نوعی ارتباط دوستانه و همسایگانه و عاطفی ب) روابط هنری و ادبی.

هرچند درپاره‌ای موارد این‌دوگونه ارتباط چنان باهم توأم می‌شوند که تفکیک ناپذیر می‌نمایند. ولی به هرحال برای روشن‌شدن مطلب بهتر است که کل ارتباطات آن دور را در این چهارچوب بررسی نمود.

الف) ارتباط دوستانه و همسایگانه و عاطفی

سابقه آشنایی نیما با آل‌احمد به ماجرای «کنگره» برمی‌گردد. آل احمد ۲۳ ساله، جوانترین نویسنده‌ایست که در «اولین کنگره‌ی نویسندگان و شعرای ایران» - ۱۳۲۵ - شرکت کرده و از او دعوت شده‌است. هم به واسطه‌ی قریحه و ذوقی که از خود در داستان «زیارت»

(nbookcity.com)شهرکتاب

نشان داده و حمایت «صادق هدایت» و مجله‌ی سخن را جلب کرده و هم اینکه ازگردانندگان «مردم» ارگان (یکی از احزاب قدرتمند) آن زمان است که البته ناگفته پیداست که آن حزب در برگزاری کنگره نقش اصلی را داراست.

رفتار متمایز نیما و شعر خوانیش در کنگره سخت مورد پسند آل احمد واقع می‌شود:

«بار اول که پیرمرد را دیدم در کنگره‌ی نویسندگانی بود که خانه‌ی «وکس» در تهران علم کرده‌بود، تیرماه ۱۳۲۵، زیر و زرنگ می‌آمد و می‌رفت، دیگر شعراکاری به او نداشتند من هم شاعر نبودم و علاوه برآن جوانکی بودم و توی جماعت برخورده بودم. شبی که نوبت شعر خواندن او بود ـ یادم است ـ برق خاموش شد. و روی میز خطابه شمعی نهادند و او در محیطی عهد بوقی (آی آدمها) یش را خواند. سربزرگ و تاسش برق می‌زد و گودی چشم‌ها و دهان عمیق شده‌بود و خودش ریزه‌تر می‌نمود و تعجب می‌کردی که این فریاد ازکجای او درمی‌آید..؟ ... بعد اولین مطلبی که درباره‌اش دانستم همان مختصری بود که بعنوان شرح حال در مجموعه‌ی کنگره چاپ زد. مجله‌ی موسیقی و آن کارهای اوایل را پس از این بود که دنبال کردم و یافتم. بعد که به دفتر مجله‌ی مردم رفت و آمدی پیداکرد باهم آشنا شدیم. به همان فرزی می‌آمد و شعرش را می‌داد و یک چایی می‌خورد و می‌رفت. با پیرمرد، اول سلام و علیکی می‌کردم ـ به معرفی احسان طبری ـ و ... تا اواخر سال ۲۶ یکی دوبار هم به خانه‌اش رفتم. با احمد شاملو. خانه‌اش کوچه‌ی پاریس بود. شاعر از یوش گریخته در کوچه‌ی پاریس تهران.»[1]

---

۱ - پیر مرد چشم ما بود - جلال‌آل احمد

(nbookcity.com)شهرکتاب

به دلایل گوناگون نیما شخصیتی بود منزوی و ناسازگار با شرایط حاکم و در مورد انتشار اشعار نیز فقط پس از دوره‌ی کوتاهی که با مجله‌ی موسیقی همکاری داشت هیچگاه شخصاً اثری از خود منتشر ننمود چه به علت شرایط سخت معیشتی و چه به علت توطئه‌ی سکوتی که نشریات ادبی آن دوره درباره‌اش روا می‌داشتند، فقط پس از شهریور ۲۰ و بابازشدن فضای سیاسی و هنری کشور و به علت میدانی که «مردم ماهانه» به او می‌داد به صورتی تقریباً مرتب به انتشار اشعار در آن نشریه همت گماشت. مدیریت داخلی آن مجله تا سال ۱۳۲۶ - سال انشعاب جلال و چند تن دیگر از آن حزب کذا - با آل احمد بود، طبعاً خود این سمت باعث آشنائی بیشتر او با نیما گردید. جلال به خوبی متوجه بود که نیما علی‌رغم همکاری با این مجله اساساً حزبی و اهل سیاست نیست و این خود باعث شد که جلال با بریدن از حزب با نیما قطع ارتباط نکرد و از او نبرید.

«بعد انشعاب از آن حزب پیش‌آمد و مجله‌ی مردم رهاشد و دیگر او را ندیدم تا به خانه‌ی شمیران رفتند. که یکی دوبار بازنم سراغشان رفتیم. همان نزدیکی‌های خانه‌ی آنها تکه زمینی وقفی از وزارت فرهنگ گرفته‌بودیم و خیال داشتیم لانه‌ای بسازیم. راستش اگر او در آن همسایگی نبود آن لانه ساخته نمی‌شد و ما خانه‌ی فعلی را نداشتیم. این رفت و آمد بود و بود تا خانه‌ی ما ساخته شد و معاشرت همسایگانه پیش‌آمد. محل هنوز بیابان بود و خانه‌ها درست از سینه‌ی خاک درآمده بود و در چنان بیغوله‌ای آشنایی

(nbookcity.com)شهرکتاب

غنیمتی بود. آنهم با نیما.»[1]

نحوه‌ی زندگی، صداقت و پاکی روستائی، شهامت و خلاقیت و قریحه‌ی سرشار نیما، سرسختی و سازش‌ناپذیری او، همه و همه باعث شیفتگی آل احمد جوان نسبت به او شده‌بود. علاوه برآن همسایگی در محله‌ای نوساز، نیز پیوند و دوستی آنان رابیشتر می‌نمود. آل احمد در اکثر یادداشتهایش از نیما با عنوان «پیرمرد» یادمی‌کند، عنوانی با تأکیدی بیشتر بر کلمه‌ی «پیر» با تمامی بار عرفانی معنا. خود وی در مصاحبه‌ای «اندیشه و هنر مهر ۴۳ ویژه‌ی آل احمد» میگوید: «... سخت متأثر بودم از زندگیش ... میدونید حضرت، شما جوونید، می‌رسید به سن‌ما. توی این ولایت و شرایط کار ـ آدم صاحب قلم‌رو سریک دو راهی میذارن، سریک دو راهی که یک راهش به نیماست و یک راهش به «خانلری». یکیش به فضاحت confort و ته چاه ویل قدرته، یکیش ته‌چای انزوای سکوت، من نمی‌خوام هیچکدوم از این دوتا باشم من اگه نیما روبه دقت دیدم، خودم رو، آینده‌ام رو، دیدم. اما من نمی‌خوام نیما بشم. نخواهم هم شد. عالم و عابد. این دو راهه‌رو همه‌ی جوونا باید متوجهش باشند. یعنی یاخرت می‌کنند، سوار قدرتت می‌کنند، آنوقت «عقابت» میاد زاغ میشه. یا نیما روچنان باش سخت می‌گیرند که حقیر می‌شه ... من در اون مقاله‌ی پیرمرد ـ زیاد سعی کردم دست و پای خودم را ببندم. چون هیچ دلم نمی‌خواست به پیرمردی که چنین رنجی کشید کوچکترین اسائه‌ی ادبی کرده‌باشم.»

به هر ترتیب از ۱۳۳۰ تا ۱۳۳۸ - سال مرگ نیما - دوستی و ارتباط

---

۱ - پیر مرد چشم ما بود - جلال آل احمد

(nbookcity.com)شهرکتاب

ایندو ادامه داشت، رفت و آمدهای خانوادگی و مداوم آنها، آل احمد را بیش از هرکس دیگر به نیمانزدیک می‌ساخت. نیما در یادداشتها به این روابط اشاراتی دارد: «امشب ماست برای آل احمد بردم. ماست را عنایت از یوش فرستاده. نانوا موی بلند مرا چون می‌بیند، می‌گوید: یا الله یا علی مرشدجان.»

اردیبهشت ۳۳

یا «وقتی که مقدمه‌ی (تعریف و تبصره) را چاپ می‌کردم آل احمد گفت: یک چیز بگم استاد بدت نیاد. گفتم: بگو. آنوقت آهسته به من گفت همان حرفهایی است که در (دونامه) زده‌ای.

گفتم: جوان باکمال! مردم را دارم خرفهم می‌کنم. فهم کردن باپی‌درپی تکرارکردن. مع‌الوصف اگر به متن رسیده بودم حرفهایی داشتم و خود مقدمه هم چشم‌اندازی از روحیه‌ی مردم بود.»

تیرماه ۳۳

همچنین در یادداشتی با عنوان عیدغدیر: «به منزل آل احمد رفتم و مرا پیش پدرش برد. پدر آل احمد را دیدم که مریض بود.»

اردیبهشت ۳۸

با کودتای مرداد ۳۲ دوباره فضای اختناق برکشور حاکم شده، بگیر وببندها شروع میشوند. نیما هم دستگیرشده و بعد از مدت کوتاهی آزاد می‌شود، جلال را به آن معنا زندانی نمی‌کنند، به دو دلیل گویا. یکی آنکه قبل از کودتا از آن حزب بریده و جدا شده است، و دیگر به توصیه‌ی یکی از اقوام با نفوذ همسرش - سرکار دکتر سیمین دانشور - قضیه به این ختم می‌شود که از او تعهدی بگیرند براین مبنا که «دیگر سیاست را بوسیده است وکنارگذارده» جلال بعد از انشعاب و بعد

(nbookcity.com)شهرکتاب

از کودتا نیز کتاب «بازگشت از شوروی» آندره‌ژیدر را ترجمه و منتشر کرده‌است. او حتی بدینوسیله در عالم ادب نیز خواسته است بگوید که از شوروی و شوروی‌گرایی جدا شده و بریده است. علاوه براین، جلال اساساً دارای نثری عصبی و تند و حتی گاهی مواقع فحاش است. شایدهمه‌ی اینها به مذاق نیما خوش نمی‌آید که در یادداشتی به تاریخ تیرماه ۳۳ با عنوان (جوان نویسنده) اینطور می‌نویسد که: «تحقیر می‌کند این جوان همه را خیال می‌کند باکوتاه کردن دیوار دیگران، دیوار او بلند خواهدشد. اصلاً این جوان، جلف حرف میزند مگر در جلوی زور و قدرت که در آنجا موش می‌شود. این نمونه‌ای از روحیه‌ی جوانان امروز است. میگوید سیاست را بوسیده و کنار گذاشتم، اما بعداً می‌بینیم که ژید را در فلان موضوع که شاید ضدیت با انقلاب باشد دارد ترجمه می‌کند.»

نیما در جایی دیگر از جلال گله کرده است که البته ماجرا چنین است: او پس از انشعاب آل‌احمد از آن حزب، همچنان با «ماهنامه‌ی مردم» همکاری مستمر داشت، آل احمد پس از انشعاب چون با روحیات نیما آشناست و میداند که او اساساً حزبی و اهل سیاست نیست به قول خودش تصمیم می‌گیرد نیما را از چنگ حزب قُر بزند: «... در همین سالها بود که مبارزه‌ی نیروی سوم و آن حزب پیش آمد از (علم و زندگی) سه چهار شماره‌اش را درآورده‌بودیم که به کله‌ام زد برای قاپیدن پیرمرد از چنگ آنها مجلس تجلیلی ترتیب بدهم. مطالعه‌ای درکارش کردم و در همان خانه‌ی شمیرانش یادداشتهایی برداشتم و رضا ملکی ـ برادر خلیل ـ یک شب خانه‌اش را آراست و جماعتی راخبر کرد و شبی شد و سوری بود و پیرمرد سخت شاد بود و دوسه شعری خواند و تا دیروقت ماندیم. خیلی‌ها بودیم. علی دشتی هم آن شب پای پرچانگی من بود و

(nbookcity.com)شهرکتاب

رضا گنجه‌ای هم بود ـ... غرض آنچه در آن شب قدرت تحمل جماعتی را به امتحان گذاشت در شماره‌ی بعد (علم وزندگی) درآمد.»[۱]

نیما چندسال بعد در یادداشتی با عنوان (آل احمد و خانمش) چنین به این موضوع اشاره می‌کند :

«آل احمد در موقع زندانی شدن من به من کمک کرد. اما در سخنرانی خود راجع به من در جشنی که برای من ظاهراً گرفته بودند متن سخنرانی خوانده شده را عوض کرد و نوشت ـ مثلاً (نیما شاعراست، نویسنده نیست) و نوشت کسی که زیاد می‌گوید، بد هم می‌گوید نمی‌دانم کدام زیاد گویندگان همه را شاهکار نوشته‌اند. به قدری تیر پوسیده‌ی این آدم از ترکش مرا مأیوس کرد نسبت به جوانها که مپرس. در صورتیکه خانم (سیمین) نویسنده است و داریوش نام پرویز نویسنده است. جوان هنوز نمی‌داند که نویسنده صادق هدایت بود که او را توده‌ایها بیشرف تبلیغ کردند واحسان طبری بیشرف تبلیغ کرد. در همان زمان که مرا تحقیر می‌کردند.»

تابستان ۳۵

در دوستی‌های عمیق و عاطفی غبار کدورت زود گذر است. نیما هرچند در این یادداشتها در مورد جلال بی‌انصافی و بی‌مهری کرده است. ولی چه می‌توان گفت : نیماست و نسبت به همه‌چیز و همه‌کس بدبین! گرچه در یادداشتهای بعدی جبران این کم لطفی را می‌نماید، پیوند آندو عمیق‌تر از این مسائل است.

«دیشب به تسلیت آل احمد رفتم، خانم سیمین گفت: ـ در آمریکا

---

۱ - پیرمرد چشم ما بود - جلال آل احمد

(nbookcity.com)شهرکتاب

زنی مردش مرده بود و همان شب بعد از مرگ او با مردی در قطار می‌گفت و می‌خندید. ابداً فکری نبود. مقصودش گویا تکامل تمدن در آمریکا بود. نیما گفت که جوجه مرغها خیلی جلوتر از آمریکایی‌ها هستند. مرغ را که کشتند جوجه‌ها آشغال روده‌اش را روی زمین می‌خورند.»

۱۲ مرداد ۳۳

تا آنجاکه آل احمد را باخود هم سنگ و هم طراز و هم درد می‌داند، آنها هردو از روشنفکران مردمی هستند و قدرت مسلط زمانه رانفی کرده و نواله‌ی ناگزیر راگردن خم نکرده‌اند،[1] و جایی که دیگران دیگدان از نقره [2] زده‌اند، آنها باید در (غم نان) [3] باشند.

«خانلری معاون وزارت کشور شده‌است. اردیبهشت ۳۴، آل احمد آقا معلم است هنوز، من پیر شده‌ام و ماهی سیصدتومان حقوق پیشخدمت را می‌گیرم. معاش من با گذشت من و پرداختن به هنر و علم عاقبتش به اینجا رسید که من قوت ندارم. «و یا در جایی دیگر :» ... آل احمد هم بسیاری از دردهای مرا از روی کارهای من شناخت.»

خرداد ۳۴

علاقه‌ی او به جلال تا آنجاست که اگر چند روزی او را نبیند دلتنگ می‌شود و دست به گلایه: «نوه‌ی دایی من همسایه‌ی من است. دو سه سال است که به منزلش نرفته‌ام، همسایه آل‌احمد هم مدتهاست که از او بی‌خبرم، آیا چه فکر می‌کنند. گمان می‌برم آل‌احمد گریبانش را از دست صحبتهای من که پر از دلتنگی است، خلاص کرده‌است.»

زمستان ۳۳

---

۱ - احمد شاملو - ابراهیم در آتش

۲ - خاقانی شنیدم که از نقره زد دیگدان - ز زر ساخت آلات خوان عنصری

۳ - احمد شاملو - ابراهیم در آتش

(nbookcity.com)شهرکتاب

همچنین در یادداشتی با عنوان (جلال آل احمد و حسن هنرمندی):
«امشب زن و بچه‌ی من پیش جلال و خانم او رفته‌بودند. سید گفت که من به هنرمندی گفته‌ام آنها از خارجه پول گرفته‌اند و خانم سیمین گفت: خب پیرمرد بود، حرفی زد...

در صورتیکه من به خصوصیات اشخاص کاری ندارم. عادت من اینست که حرف کسی را پیش‌کسی نمی‌گویم و حرف همه را از خودشان پنهان می‌دارم ... به این جهت آل احمد چندماهی با من معاشرت نکرده‌است.»

سال ۳۵

آل احمد به خوبی میداندکه نیما در کار انتشار ولنگار و نامرتب است، زیاد می‌نویسد ولی پراکنده و نامنظم منتشر میکند آنهم به وسیله‌ی دیگران، که خودش دست و پای اینکار را هم ندارد.

«... و این جوری می‌شد که کارهایش نامرتب درمی‌آمد و درباره‌ی او بیشتر جنجال کردند تا حرفی بزنند و او به جای اینکه کارش را شسته و رفته دست مردم بدهد خودش را دست مردم داده‌بود. یک بار نوشته‌ام که شعر رامی‌پراکند ـ به‌جای اینکه هردفتری‌را همچون خشتی سرجایش بنشاند ...»[1]

بدین لحاظ آل احمد خود را موظف می‌داند که پیرمرد را به منظم کارکردن تشویق نماید. «... در این همه‌سال که با او بودیم هیچ نشد که از تن خود بنالد. هیچ بیمار نشد. نه سردردی، نه پادردی و نه هیچ ناراحتی دیگر. فقط یکبار دوسه سال پیش قبل از سفر تابستانه‌ی یوش‌بود بعدازظهری تنها آمد سراغم و بی‌مقدمه درآمد که: «میدانی فلانی؟ دیگر

---

۱ - پیرمرد چشم ما بود - جلال آل احمد

(nbookcity.com)شهرکتاب

از من کاری ساخته نیست» ... از آن پس بود که شدم نکیر و منکرش. هربار میدیدمش سراغ کار تازه‌ای را می‌گرفتم یا ترتیبی را درکار گذشته‌ای پی‌جو میشدم. می‌توانم بگویم که از آن پس بود که رباعی‌ها را جمع و جورکرد و قلعه‌ی سقریم را سروسامان داد.»

نیما نیز به این موضوع اشاراتی دارد: «به منزل آل احمد رفتم. بعد از مدتها که همسایه بودیم. آل احمد خبر داد عکس رنگی مرا در پشت جلد مجله‌ی (خوشه) که باعث برافتخارات من است چاپ کرده‌اند! بـه مـن گفت: حالا می‌خواهم مانیفست شاعری خود را بروز بدهی، مقصودش این بود که نظیر (افسانه) را به مردم بدهم. لابد داستانهای منظوم مرا در نظر داشت که برای او مکرر صحبت کرده‌ام.»

تابستان ۳۵

و یا «امروز. ۱۰ تیرماه ۳۶ خانم آل احمد آمـد. چـون در منزلشـان کسانی بودند. بعداً من که در خانه تنها بودم خود جلال آمد. میروند به اروپا. خداحافظی کرد. حرفهایی زد: امیدوارم زیاد کارکنید. هرکسی چاپ می‌کند، بکند، چندان دربی این نباشید که چرا منفعت پولی کم است. اگر شما بی‌پول بودید الان کسی بودید. اگر حرفهایی زده‌ایم ما را ببخشید. و روبوسی کرد و رفت. فردا ظهر با طیاره میروند»

و همچنین: «دیشب آل احمد و سیمین خانم آمدند. من یادداشتهایی از قلعه‌ی سقریم برای آنها خـوانـدم آل احـمد خـیلی پسـندید و گـفت انشاءالله موفق باشید.»

تابستان ۳۷

یادداشتهای دیگری از نیما موجود است که اشاراتی به روابط عادی همسایگانه و دوستانه با آل احمد و سیمین دانشور دارد. رفت وآمدها

(nbookcity.com)شهرکتاب

ادامه دارند، نیما در منزل آل احمد با افراد جدیدی نیز آشنا می‌شود از جمله دکتر (هانس) اطریشی - مردم شناس - و سید موسی‌صدر - امام موسی صدر بعدی؟ - در دست نوشته‌ایی با عنوان «خواب غریب» به تاریخ ۲۷ مهرماه ۳۳ چنین می‌نویسد:

«اخیراً در منزل آل احمد سید موسی‌صدر را دیدم. در شبی که پریشان بودم و او متأثر شد. در عالم خواب دیدم سید را به من حرفی زد که من از پریشانی خلاص شدم. گفته‌بود به قم بیایید بعد به من گفت ـ در عالم خواب ـ : «من همین‌جا را برای شما مثل قم خواهم کرد.» خیلی خواب غریبی بود.»

توگویی نیما اتفاقاتی را که ۲۴ سال بعد رخ داد در خواب می‌بیند و آرامش می‌یابد و از پریشانی خلاص می‌گردد.

ب) روابط هنری و ادبی

در شرایط و زمانه‌ای که نیما به دلایل مختلف هر روز پیله‌ی انزوای خود را بیشتر می‌تنید و میل و رغبتی هم برای انتشار آثار از خود نشان نمیداد وحتی دوستان - دشمنان که جای خود دارند - با توطئه‌ی سکوت سعی در فراموش کردن و ندیده انگاشتن این شخصیت غریب می‌کردند، تنی چند از جوانان اهل قلم - که بعدها از اعاظم این اقلیم شدند - احمد شاملو، جلال آل احمد، اخوان ثالث و ... نه تنها وضعیت او را درک می‌کردند بلکه معرفی نیما را وظیفه و دفاع از شعر وی را چون رسالتی دشوار بردوش می‌کشیدند. در میان این افراد آل احمد دارای نقش ویژه‌ای است، اول اینکه شاعر نیست، بلکه بیشتر ناقد شعر و مقاله‌نویس است و رابطه‌اش با نیما نه رابطه‌ی یک شاعر

(nbookcity.com)شهرکتاب

جوان با استاد خود - که در پاره‌ای مواقع حتی ممکن است عیوب شعر استاد را درنیابد یا ندیده بگیرد - بلکه رابطه‌ی یک منتقد شعر با یک شاعر است، آنهم شاعری که جلال به علت دوستی و همسایگی برتمام خصوصیات زندگی او واقف است. بعلاوه خودوی سخت متأثر است از نحوه‌ی زندگی و شخصیت نیما. از همه‌ی اینها گذشته شخص جلال آل‌احمدنویسنده‌ایست جسور و بی‌پروا و صادق - صداقتی بی‌چون و چرا در بیان اندیشه - با نثری عصبی، کوتاه و تلگرافی و پرخاشگر. این ویژگی‌ها از او شخصیتی پرجاذبه ساخته است. آل احمد در چشم و در نظر حداقل یک نسل از جوانان روشنفکر ایران بت است و قهرمان، ناگفته پیداست دفاع و معرفی چنین فردی از نیما تا چه‌حد در بین جامعه‌ی کتابخوان و اهل تفکر ایران برد دارد و با نفوذ است. بسیاری از افرادی که بعدها به نیما ارادتی پیدا کردند برای اولین بار او را از طریق آل‌احمد شناختند. «آل احمد مدافع صمیمی و آگاه نیماست. شعر او را خوب شناخته است و با شعر او زندگی کرده، کمال یافته و مهر ورزیده است.»[1]

در همان دوره‌ای که «ماهنامه‌ی مردم» اشعاری از نیما چاپ می‌کرد، جلال به واسطه‌ی اینکه مدیر داخلی این نشریه‌بود، ضرورت دفاع از شعر او را بیش از دیگران حس می‌کرد: «شاعر حرفهایی در میان می‌آورد. نویسنده شعرهایی از او چاپ می‌زد، سروصدای خواننده در می‌آمد و از این میان خود به خود دفاعیه‌ها بیرون می‌آمد.»[2] اولین این دفاعیه‌ها در

---

۱ - م. آزاد - اندیشه و هنر - ویژه‌ی جلال آل احمد

۲ - م. آزاد - اندیشه و هنر - ویژه‌ی جلال آل احمد

(nbookcity.com)شهرکتاب

مورد شعر (پادشاه فتح) انجام می‌گیرد که البته برای آشنا ساختن اذهان معتاد به گذشته و سنت چاره‌ای نیست که با سلاح خود آنان به جنگشان رفت. آل‌احمد هم با تقطیع این شعر و اینکه شعر نیما تقطیع پذیر است و در اوزان عروضی می‌گنجد و همچنین توضیح بعضی استعاره‌ها و تمثیلها به حل این مشکل می‌آید تا ثابت کند که این بدعت آنقدرها هم کفرآمیز نیست.

در ۱۳۲۹ احمد شاملو برای اولین‌بار افسانه‌ی نیما را به صورتی مستقل با پیشگفتاری کوتاه به چاپ می‌رساند. آل احمد نیز در هفته‌نامه‌ی (ایران ما) با مقاله‌ای تحت عنوان «افسانه‌ی نیما یوشیج» به تجزیه و تحلیل این شعر می‌پردازد.

«حل مشکل نیما یوشیج» یا «مشکل نیما یوشیج» نخستین نقد جدی و مفصل و تقریباً جامعی است از اشعار نیما که برای اولین‌بار در «ماهنامه‌ی علم و زندگی» در سال ۳۱ منتشر می‌شود. آل احمد در این رساله پس از شرحی بر ضرورت تجدد و تحول در شعر فارسی و همچنین ذکر پاره‌ای از خصوصیات زندگی روزانه‌ی نیما به این نکته‌ی دقیق و زیبا انگشت می‌گذارد که: «شعرای زمانه‌ی ما از سه دسته بیرون نیستند. دسته‌ای چشم و گوش بسته یا آگاه پا در راهی نهاده‌اند که پیش‌تر از ایشان هموار گشته. کسانی در راه قدما و کسان دیگری در راه تازه گشاده‌ی متجددان. و در هر صورت فرق اصولی درکار نیست و اینها همه مقلدانند. دسته‌ی دیگر در جستجوی سرکلاف درهم پیچیده‌ی خویشتنند و هنوز راه به جایی نبرده‌اند و فقط طبعی می‌آزمایند. اما آنها که از همه کامرواترند راه خویش را جسته‌اند و در پی‌اینند که اثری بگذارند و با ارزشی در خور استطاعت خویش، نیستی را هستی کنند. نیما نه تنها از این

(nbookcity.com)شهرکتاب

دسته‌ی سوم است بلکه گروهی از آن دیگران، از نوخواهان وتازه کاران و گاهی دیرآمدگان شتابدار را به دنبال خویش کشیده‌است و همه را به راهی می‌برد که چه خوب و چه بد، چه دلخواه و چه مطرود، آینده‌ای دارد. اگر بیمایه‌ای در زیر سایه‌ی او پوششی برای بیمایگی‌های خود می‌جوید و یا اگر کاهلی، آسایش طلبی، بیسوادی، در این میدان جولانگاهی یافته، گناه او نیست. گناه منتقدان و سخندانان است که بیشتر در باره‌ی او سکوت کرده‌اند، و اگر سخنی درباره‌ی او نیز برزبانی رفته، بیشتر انگی بوده که از سر بی‌هنری و شتاب برخاسته. و همین توطئه‌ی سکوت نگذاشته است که غث و سمین کار او هویدا گردد و خود او را نیز به نقایص‌کاری که می‌کند آشنا گرداند.»[1]

آل‌احمد با انتشار این اثر نشان میدهد که در نقد شعر - به خصوص شعرنو - تبحر خاصی دارد. او در این نقد علاوه بر منظومه‌ی افسانه به نقد اشعار دوران جوانی نیما نیز - هرچند به اختصار - می‌پردازد و برای نخستین بار مطرح می‌کند که میرزاده عشقی اولین شاعری است که (تابلوهای ایده‌آل) را از لحاظ فرم دقیقاً از «افسانه» تقلید کرده‌است. و باز این نکته را روشن می‌کند که در اشعار نیما پرندگان تمثیلی از خود شاعرند و آنگاه به ذکر بدبینی و یأس و علل اجتماعی آن می‌پردازد.

این نخستین نقد جدی و مفصل و مستقلی است که برکار نیما می‌شود، علی‌القاعده نیما باید از انتشار چنین اثری بسیار خرسند گشته‌باشد. هرچند در یادداشتهایش اشاره‌ای به این موضوع ندارد.

در اوایل سال ۳۲ اعلامیه‌ای منتشر می‌شود با عنوان «دعوت برای

---

۱ - مشکل نیما یوشیج - هفت مقاله

(nbookcity.com)شهرکتاب

تهیه‌ی مقدمات مسافرت به فستیوال بخارست» امضاءکنندگان این اعلامیه سی و چندنفری هستند از اساتید دانشگاه، نویسندگان و شعرا.

نام نیما نیز در بین آنهاست. این دعوتنامه بوی سیاست نمی‌داد اگر سازمان دهنده‌ی آن حزب توده نبود، که چندسال پیش نیز با عنوان «جمعیت ایرانی هواداران صلح»، از افراد صاحب نامی چون ملک‌الشعرا بهار و دهخدا هم امضاء گرفته‌بود. خود فستیوال هم جشنواره مانندی بوده‌است جهانی از شعر و موسیقی و انواع هنرها که هرساله در یکی از کشورهای بلوک شرق - سابق - برگزار می‌شد.

نام نیما و این اعلامیه آل احمد را سخت برآشفته می‌کند. نامه‌ی سرگشاده‌ای با نام مستعار کدخدا رستم در نشریه (نیروی سوم هفتگی - ۲۹ خرداد ۳۲) منتشر می‌کند با مطلع «دوست پیر شده‌ام آقای نیما!» و چندی بعد - ۲۶ تیرماه ۳۲ - نیما جوابی به این نامه می‌دهد که در (جرس) چاپ می‌شود. آل احمد همیشه از انتشار این نامه‌ی سرگشاده ابراز پشیمانی و ندامت می‌کرد و در زمان حیات هیچگاه اجازه‌ی انتشار مجدد این اثر را نداد. «... باز پیرمرد به دام سیاست افتاد. و نام و امضایش شد زینت‌المجالس آن دسته‌ی سیاسی - توده - و این نه به صلاح او بود که روز به روز پیله‌ی خود را تناورتر میکرد و نه مورد انتظار ماکه می‌زدیم و می‌خوردیم و صف بسته بودیم و قلم‌های تیز داشتیم. این بود که نامه سرگشاده‌ای به او نوشتم هتاک و سیاست باف و او جوابی به آن داد که برای خودش شعری بود با همان نثر معقد و اصلاً کاری به کار سیاست نداشت که راستش من پشیمان شدم. اما جواب او بهترین سند است برای کشف درماندگی او در سیاست و اینکه چرا هر روز خودش را به دست

(nbookcity.com)شهرکتاب

کسی می‌داد ...»[1]

آل‌احمد در این نامه نیما و فستیوال را بهانه‌ای می‌کند تا هرچه بیشتر به حزبی که چندسال در آن عضوی فعال بوده‌است بتازد، همچنین نتیجه می‌گیرد که چون دعوت از طرف چپ است، دعوت شونده الزاماً باید تفکری شرقی داشته باشد و آنجا که رفت باید در مدح این نوع تفکر شعر بگوید. او در قسمتی از نامه با لحنی توهین‌آمیز نیما را مخاطب قرار داده و می‌گوید: «می‌دانید که به خاطر شما و برای دفاع از شعر شما فحش‌ها خورده‌ام و آنهم مثلاً از کسی که یکی از میدان دارهای همین بازی فستیوال است ... شما که یک عمر از طبق دستور کارکردن ناله داشته‌اید حالا با این امضای خودتان به عهده گرفته‌اید که به دستور (شعرای خلق) کار کنید. آخر این راه آسان را چرا از اول جوانی در پیش نگرفتید که اقلاً مثل ملک‌الشعرا هم دنیا را داشته‌باشید و هم آخرت را؟ به این طریق فکر نمی‌کنید خیلی دیر به فکر افتاده‌اید و اکنون تصدیق می‌کنید که من حق دارم شما را دوست پیرشده‌ام خطاب کنم ... آخر تازیانه‌ی عبرت کی بردوش شما نواخته خواهدشد؟ بر لب گور؟ و چه دیر خواهدبود.» و در پایان «... فراموش نکنید که در آنجا چیزی به حساب ملت ایران از شما نمی‌پذیرند. یعنی نفهم‌ترین آنها هم می‌دانند که حساب شما از حساب ملت جدا است اینها همه را به خاطر بسپارید و به خوشی و سلامت به این سفر بروید. دست علی همراهتان.»[2]

ناگفته پیداست که چرا آل‌احمد بعدها از انتشار این نامه پشیمان

---

۱ - پیر مرد چشم ما بود - جلال آل احمد

۲ - نامه‌ی / گشاده به نیما یوشیج - از چشم برادر - شمس آل احمد

(nbookcity.com)شهرکتاب

شد. او بیش از حد جوانی کرده‌بود هرچند سالها بعد خود وی به دعوت (هاروارد) به آمریکا رفت و سخنرانی و چه و چه، همچنین با دعوت‌هایی مشابه به روسیه و اسراییل. او با این کارها نشان داد که حتی اعتقادی هم به مطالبی که در آن نامه‌ی کذا گفته‌بود، ندارد شاید جواب نیما باعث شده‌بود به این صرافت بیفتد که حتی از چنین دعوت‌ها و چنین سفرهایی هم می‌توان به نفع وجدان بیدار و آگاه استفاده‌ها نمود.

به هرترتیب جوابیه‌ی نیما عنوان«به جلال آل احمد ـ دوست جوان من»را داراست خود شعری است پر از عطوفت و دوستی و انسانیت، در ابتدای نامه نیما آل‌احمد را خطاب قرارداده و می‌نویسد : «... به هر اندازه فکر می‌کنم که شما جلال آل‌احمد بوده و حالا به شکل کدخدا رستم درآمده‌اید سر در نمی‌برم. این است که به شما جواب می‌دهم دوست جوان من. من شما را به هر لباسی که در بیایید می‌شناسم، چرا خودتان را از من پنهان میدارید بوقلمونهارا پیش‌انداخته می‌خواهید به من بگویید که کدخدا رستم هستید ولی شما او نیستید من میدانم شما جلال‌آل احمد هستید که به این صورت درآمده‌اید ... هوای روزگار ما بد شده‌است. همه‌چیز عوض شده جوانها هم با من به پیری رسیده‌اند. عقل از سرشان به در رفته است. می‌بینم در صحرای سوزانی هستیم. معلوم نیست شب است یا روز است. خون از روی زمین به جای دود بلند میشود مردم‌لخت و گرسنه‌اند. خود جوانها هم. چشمها در کاسه‌ی سردو می‌زنند. به آنها می‌گویید اسلحه بردارید یکدیگر را هدف کنید. می‌گویند : جنگمان نمی‌آید. با همه‌ی بی‌عقلی می‌پرسند چرا؟ می‌گویید لااقل باهم کینه داشته‌باشید. از یک کار بی‌مایه هم دریغ دارند. اما وقتی می‌گوییم با

(nbookcity.com)شهرکتاب

هم دوست و برادر و غمخوار هم باشید می‌گویند حاضریم. تعجب است اینقدر از این حرف خوشحال میشوند که رقصشان می‌آید. هوای سرود خواندن به سرشان می‌زند. چیزهایی را می‌خواهند که شما می‌گویید نباید بخواهند. می‌خواهند راه چاره را پیداکرده به‌خانه همسایه‌شان بروند ببینندآنها هم همینطور زندگی می‌کنند یا نه؟

بیخودی نیست که من تعجب می‌کنم. من تمام عمرم به عجب عجب گفتن گذشت. از در و دیوار چیزهای عجیب و غریب می‌بارد. در شهرها شاگردها به استادشان درس می‌دهند. بیخود نیست افرای بلندقدی راکه من به این قدوقامت رسانیده‌ام می‌گویند بوته‌ی فلفل است.

... من فکر می‌کنم که وقتی از پس و پیش به یک آدم هنرمند دستور می‌دهند، سلامت ذوقش را ازدست می‌دهد به یک آدم زنده هم وقتی که زیاد سروکله بزنند حواسش پرت می‌شود ... موارد دوستی و صلح و صفای من با دیگران شاداب‌تر است. پدران ما گفته‌اند : «*دوستی بی‌جهت شنیده اما دشمنی بی‌جهت نشنیده‌ایم*» میخواهم خلف‌الصدق آنها باشم. حالا که پیرشده‌ام و به جز این چیزی نمی‌فهمم، چه می‌شود کرد. حقیقتاً مارا چه می‌شود؟ چه رسیده است، که این حس ناچیز را بهتر از آن عقل با همه چیز ندانیم که در دیگران اسباب معطلی و سرگردانی است. من مثل عنکبوت وقوع طوفان راحس کرده به تعمیر تارهای خود می‌پردازم. با همان عقل مخصوص خود وقتیکه هوا طوفانی است درهای اتاقم را می‌بندم. حس می‌کنم شکسته‌شدن در و پنجره‌ها و پرکردن گردوخاکها در اتاق ضرورت ندارد. ضروری‌تر از همه چیز زندگی‌کردن است دلم به شاخه‌های نسترنی می‌سوزد که تازه گل سفید داده و سربه دیوار اتاق من گذاشته. می‌ترسم گلهای نسترن مراطوفان از بین ببرد. برای آنها فکر دیگر

(nbookcity.com)شهرکتاب

می‌کنم. تلاش من در زندگی که با هرگونه محرومیتها دست درگریبان بوده‌ام این است. آیا نامه‌شما در خصوص تلاش من بود؟ آیا باید سطور را وارونه خواند تا معنی جداگانه بدهد؟ و شما می‌دانید هوش و حواس من وارونه شده‌است؟ یا اینهمه مطالب عقلانی خودتان را به نام آدم پیر شده‌ای حرام کرده‌اید که هذیانهای او را تحویل بگیرید؟ یا درخصوص خودم فکر کرده‌اید که حرف میزنم و ازکسی توقع دارم؟ شماکه سینه‌تان از رنج مالامال بود و می‌گفتید *(از رنجی که می‌بریم)* به عقلم نمی‌رسد چطور در زمان پیری من سینه را به کوره‌ی آتش و فولاد تبدیل کرده‌اید. ولی گمان نمی‌برم. دودهایش همه‌جا راگرفته تاریک کرده‌است و باز گمان نمی‌برم. من از هیچ کس گله‌مندی ندارم و به ملامت دیدن عادت دارم. روی مهربان من به طرف همه است. حتی نسبت به کسانی که نسبت به من به خطا قضاوت میکنند. من فقط به حال آنها رقت می‌کنم، ثمره‌ی صبر جمیل من این است که امیدوارم کسانی که روی زخم من درمانی نمی‌گذارند روی زخم خودشان درمان گذارده شود ـ امیدوارم که پیر شوید مثل من که پیرشده‌ام. این بزرگترین دعائی است که پیران در حق جوانان می‌توانند داشته باشند.»[1]

به هرحال زخمی است که نیما و جلال روزگاری به هم زده‌اند. ولی غبار کدورت زودگذراست. که با کودتای ۲۸ مرداد آنهایی هم که می‌خواستند به فستیوال بخارست بروند راهی زندان شدند.

پس از این ماجرا آل‌احمد دیگر مطلبی راجع به نیما ننوشت، هرچند چه درکلاسهای درس و چه در هر سخنرانی دیگر، قطعه شعری

---

۱ - نامه‌ها - مجموعه‌ی نامه‌های نیما به کوشش سیروس طاهباز

(nbookcity.com)شهرکتاب

هم از نیما چاشنی میکرد. تا در سال ۳۸ نیما به ابدیت پیوست. آنوقت بود که آل‌احمد نویسنده که اکنون درعالم ادب هرچه بیشتر جای خود را باز میکرد دست به خلق اثری زد که از بهترین نمونه‌های مقاله‌نویسی ادبیات معاصر ایران خواهد بود. «پیرمرد چشم ما بود» که سوگنامه‌ایست در مورد نیما. آل احمد با نهایت شیفتگی و احترام به نقل یادبودها و خاطراتی از پیرمرد می‌پردازد، او با نیما زندگی کرده‌است و نسبت به تمام خصوصیات روحی او آگاه. آل احمد در این مقاله نشان میدهد که نیما در چه دورانی و با چه مشقاتی زندگی کرده و رنج برده است آنهم به این دلیل که خواسته‌است هنرمندی مردمی، پاک و انسان باشد. این بهترین و زیباترین اثری است که به معرفی نیما و خصوصیات زندگی او می‌پردازد.

هرچند پس از مرگ نیما معلوم می‌شود که او هم چندان نسبت به آل‌احمد بی‌مهر نبوده‌است، در یادداشتی با عنوان «وصیتنامه» نیمایی که نسبت به همه‌کس بدبین است آل‌احمد را یکی از اوصیاء خود میداند.

«امشب فکر می‌کردم. با این گذران کثیف که من داشته‌ام ـ بزرگی که فقیر و ذلیل می‌شود ـ حقیقتاً جای تحسر است. فکر می‌کردم برای دکتر حسین مفتاح چیزی بنویسم که وصیت‌نامه‌ی من باشد. به این نحو که بعد از من هیچکس حق دست زدن به آثار مرا ندارد به جز دکتر محمد معین. اگرچه او مخالف ذوق من باشد. دکتر محمدمعین حق دارد در آثار من کنجکاوی کند. ضمناً دکتر ابوالقاسم جنتی عطایی و آل‌احمد با او باشند. به شرطی که هردوباهم باشند ... اگر شرعاً می‌توانم قیم برای ولد خود داشته‌باشم دکتر محمد معین قیم است. ولواینکه او شعر مرا دوست

(nbookcity.com)شهرکتاب

نداشته باشد، اماما در زمانی هستیم که ممکن است همه‌ی این اشخاص اسم برده از هم بدشان بیاید. چقدر بیچاره است انسان!»[۱]

آل‌احمد گرچه شاعر نبود ولی او هم به نوعی از نیما تأثیر گرفت: «درست است که نیما شعر را به طبیعت بیان نزدیک کرده، امااین بیان به هرحال *«بیان شعری»* است. از جهت فکر بازهم دنیای نیما خاص خود اوست، فکرها و تعبیرهای او با همه‌ی عمومیت و سادگی مأنوس نیست. مگر در همان دنیا و در همان مجموعه و با همان مصالح‌کار. آل‌احمد از آن جهت که در نثر مبدعست و دستور زبان نثر غیرطبیعی رایج را بهم می‌ریزد و به طبیعت بیان زمان ما نزدیک می‌شود *(درست مانند شعر نیما که به طبیعت بیان نزدیک شده است و اصول عروضی و دستور زبان را به آگاهی به هم ریخته است)* می‌توان متأثر از نیما دانست.»[۲]

---

۱ - یادداشتهای روزانه - به کوشش سیروس طاهباز

۲ - م . آزاد - اندیشه و هنر ویژه‌ی جلال آل احمد

(nbookcity.com)شهرکتاب

سعید شیری

نیما، نوآوری و سنت

اگرچه اکنون دیگر «شعرنو» بعنوان شکل راستین شعر روزگارما، جای خود را بازکرده و با نمونه‌هایی که عرضه داشته تقریباً همگان را مجاب کرده‌است اما هنوز شبهاتی در بعضی اذهان وجود دارد که جای آنست که در چنین فرصت‌هایی بدانها پرداخته‌شود و سوء تفاهمات هرچه‌بیشتر مرتفع گردد. بعضاً شنیده‌می‌شود که کسانی می‌گویند اگر لزوم دگرگونی در شعر کلاسیک با قالبهای چندگانهٔ آن وجود داشت، چرا شاعران بزرگی همچون مولوی و حافظ این ضرورت را حس نکردند و در همان قالب‌های سنتی والاترین اندیشه‌ها، احساسات و عواطف خویش را بی‌هیچ‌مانعی عرضه داشتند؟ و چه دلیلی دارد که چنین کاری امروز ناشدنی باشد؟ و اساساً اگر شاعری در چهارچوب قالب‌های سنتی بدان حد از تسلط دست یابد که لزوم رعایت وزن و قافیه و تساوی طولی مصراع‌ها برایش نه تنها قید و بندی فراهم ننماید بلکه بتواند از آنها بعنوان ابزارهای مفید استفاده کند، چرا نباید اندیشه‌ها و احساسات خود را دراین قالب‌ها بیان کند؟ و آیا چه شده‌است که شعر کلاسیک با آن همه تنوع اوزان و قالب‌ها می‌بایست

(nbookcity.com)شهرکتاب

رها شود و شیوهٔ نوین «نیما» مورد عمل قرار گیرد؟

علاوه براینها ذهنیّت مقایسه گرو نخبه‌گرای معاصرین ما معمولاً دستخوش پرسش‌هایی از این دست است که «نیما» یا «حافظ» کدامیک؟ «سنت‌گرایی» یا «نوآوری»؟ بین این دو کدامیک برتری دارد؟ چرا هم حافظ بعنوان بزرگترین شاعر سنتی شعر فارسی همچنان بر تارك اعصار می‌درخشد و هم نیما بعنوان بی‌ارتباط‌ترین شاعر (علی‌الظاهر) نسبت به سنت تا زمان خودش، همچنان به مثابهٔ یک نابغه و پیش کسوت ارزش خویش را داراست؟ راز این پدیده در چیست؟ آیا ذهنیت ما دچار یک تناقض در داوری است؟ برای یافتن پاسخ پرسش‌هایی از این دست، لازم است اولاً بر روی کلمات «سنت» و «نوآوری»، درنگ بیشتری شود. ثانیاً لزوم دگرگونی در تلقّی مانسبت به رابطه «قالب و محتوا» و رابطه، «هنر و اجتماع» یادآور گردد. سنت چیست؟ نوآوری کدام است؟ آیا این دو باهم ناسازگارند؟ آیا بعضی بنابه طبیعتشان سنت‌گرا و بعضی دیگر نوآورند؟

یک دید «پراکنده‌نگر» و «بی‌ارتباط بین» غالباً عادت دارد پدیده‌ها را بطور مجرد و منتزع از شرایط و ظرف زمانی - مکانی آنها بررسی کند، چنین ذهنیتی میان حافظ و نیما به همان شکل داوری می‌کند که میان حافظ و سعدی یا مثلاً نیما و تولّلی. حال آنکه مهم‌ترین عاملی که در اینجا نادیده گرفته‌شده «عامل زمان» و تحولات تاریخی - اجتماعی است. امروزه دیگر مسئله اعتقاد به قانونمندی پدیده‌ها و ارتباط متقابل میان آنها و حرکت فرایندهٔ تاریخ در بستری قانونمند، اصلی است که کم و بیش در میان عموم نحله‌های فکری، پذیرفته شده‌است و به هیچ وجه در انحصار یک ایدئولوژی خاص (با عوارض و پیامدهای مترتب

(nbookcity.com)شهرکتاب

بر آن) نیست. بطوریکه صاحبان اندیشهٔ دینی نیز نه تنها در این اصل تضّادی با باورهای خویش نمی‌بینند بلکه بعنوان یکی از دستاوردهای تفکر بشری که می‌توان از آن در تأیید پاره‌ای از آن باورها یاری گرفت بدان می‌نگرند. از این دیدگاه هستی مجموعه‌ای است که دائم در تأثیر و تأثّر است، هیچ پدیده‌ای بی‌دلیل و هیچ‌چیز از سراتفاق نیست.

انسان نیز در میان سایر پدیده‌ها از این قانون مستثنی نیست اگرچه بدلیل برخورداری از آگاهی بیشتر می‌تواند به اشکال مختلف، حضوری چشمگیرتر داشته‌باشد و با شناخت و تسلط بر روند پدیده‌ها در جریان آنها دخالت فعالتر بکند اما به هرحال او نیز تابع قانونهای عمومی و کلی هستی است و چنان نیست که از اختیار و آزادی مطلق برخوردار باشد. او چه بخواهد و چه نخواهد هستی وی را حصارهایی محدود می‌کنند که عمده‌ترین آنها چنانکه گفته‌اند «تاریخ» است، هستی تاریخی انسان به قول حافظ قسمتی است ازلی که بی‌حضور او رقم‌خورده و خود در تعیین آن نقشی نداشته‌است. هریک از انسانها در برشی خاص از تاریخ بعنوان یک فرصت تکرار ناپذیرنشو و نما می‌کنند و ناپدید می‌شوند و همین قرارگرفتن در یک مقطع خاص با عوارض و پیامدهای ویژه است که قسمت عمدهٔ شخصیت انسانی ما را شکل می‌دهد. انسان آمیزه‌ایست از اسارت و آزادی یا به تعبیر قدما جبر و اختیار. یک وجه جبری بودن هستی انسانی، همان حصار تاریخی اوست. این تاریخ (به معنای اعم که شامل اجتماع هم می‌شود) است که داده‌های خود را برما تحمیل می‌کند و ما اگرچه به ظاهر داعیهٔ استقلال داریم، در نهایت هستی بالفعلمان پاسخی است که به تاریخ داده‌می‌شود.

(nbookcity.com)شهرکتاب

هنرمند نیز بعنوان فردی از افراد بشر قسمت عمدهٔ شخصیت و هنرش در برخورد با تاریخ (به همان معنای کلی) است که تکوین می‌یابد و اگرچه در پاره‌ای مواقع خود را چنان رها و محیط بر همه‌چیز احساس می‌کند که می‌تواند دیگران را دعوت کند که بیایید تا «فلک را سقف بشکافیم و طرحی نو دراندازیم» اما همین سخن در واقع حاصل تنگنایی است که هستی بر او تحمیل کرده‌است و این یعنی جبر مطلق در عین آزادی مطلق!

از طرفی هر روزگاری نیز به دلایل عدیده مسائل و ویژگیهای خود را دارد. هنرمند یعنی حساس‌ترین عضو پیکرهٔ انسان نوعی، ظریف‌ترین و صادقانه‌ترین واکنش‌ها را نسبت به داده‌های محیط عرضه می‌دارد. این واکنش‌ها می‌تواند صور چندگانه‌ای داشته‌باشد که همان اشکال مختلف فعالیت‌هنری است. چنین واکنش‌هایی عموماً ثبت‌شدنی و قابل انتقال به نسل‌های آینده است. خصوصاً هنرهایی که با استفاده از فن کتابت می‌توانند به سهولت ثبت و به دیگری انتقال داده شوند مانند شعر.

اما نکتهٔ قابل تأمل و مورد نظر در این بحث آن است که انباشت تدریجی و تکامل کمّی و کیفی چنین فعالیت‌هایی در زمینهٔ هنر، با ابزارها و امکانات مختلفی که از آنها استفاده می‌شود، در دراز مدت منجر به پیدایش نوعی حضور مستمر تاریخی می‌گردد که می‌توان آن را «سنت» نامید. مجموعه این فعالیت‌ها و تجارب فردی در این روند از آنچنان انسجام و وحدتی برخوردار می‌گردد که گویی نوعی «درایت جمعی» و «حضور نوعی انسان» این مجموعه را هدایت کرده و شکل می‌بخشد. برای آنکه بتوانیم معنای سنت‌شعری را بهتر درک کنیم و نیز

(nbookcity.com)شهرکتاب

زمینه را برای توضیح مفهوم نوآوری فراهم کنیم بهتر است به یک مثال توجه کنیم : قول معروفی است که می‌گوید کسی که نخستین بار روی زیبا را به گل تشبیه کرد شاعر بزرگی بود و پس از او دیگران همه مقلدند. ما نیز همین تشبیه را انتخاب می‌کنیم و نگاهی بسیارگذرا به سرنوشت آن در طول تاریخ شعر فارسی می‌اندازیم.

چنانکه در جایی دیگر نیز گفته شده‌است [۱] در سپیده‌دم شعر فارسی بسیار بجا و طبیعی است که شاعری نفس بیان چنین رابطه‌ای را میان گل و روی زیبا، کشفی بزرگ و شاعرانه تصور کند و مثلاً خیلی ساده بگوید «رخسارهٔ معشوق به گل می‌ماند» این یک تشبیه زیبا و حداقل در محدودهٔ زبان فارسی در آن وحله تازه‌است. اما شاعر دوم دیگر نمی‌تواند به همین‌سادگی از این تشبیه استفاده کرده و احساس ابتذال نکند. از طرفی تشبیه آنچنان دلنشین و زیبا است که به راحتی نمی‌توان از آن چشم پوشید پس شاعر دوم با قدری دستکاری در شکل اولیه رابطه می‌گوید :

به بوستان ملوکان هزار گشتم‌بیش
گل شکفته به رخسارگان تو ماند
(دقیقی)

چنانکه ملاحظه می‌کنیم در این رابطه (تشبیه روی زیبا به گل) نوعی دگرگونی صورت گرفته: در شکل اولیه «گل» محور اصلی و «روی زیبا» در حاشیه بود. ارزش بیشتر از آن گل بود تا روی زیبا اما در این

---

۱ - منظور سلسله نوشته‌هایی است با عنوان «نظم سست» که از این قلم در نشریهٔ «لاله‌سرخ استان مرکزی» چاپ گردیده است.

(nbookcity.com)شهرکتاب

بیت، این روی زیبا است که مرکز توجه قرار گرفته و گل بدان تشبیه شده‌است و این یعنی برخورد مثبت و سازنده با گذشته.این هر دو تشبیه در حافظهٔ تاریخی سنت شعر فارسی ثبت می‌شوند و به دیگران می‌رسند. فرض می‌کنیم شاعر سومی که باز وسوسهٔ کاربرد این تشبیه را دارد، سعدی باشد او می‌گوید :

گلی چو روی تو گر در چمن بدست آید

کمینه دیدهٔ سعدیش جای خار بود

می‌بینیم که آن تشبیه در این بیت نیز هست. اما نسبت به دو مورد قبلی برتریهایی دارد اول‌اینکه دیگر تشبیه بدلیل کاربرد قبلی و نزدیک شدن به حوزهٔ ابتذال محور بیت قرار نگرفته و صرفاً در حد یک تشبیه مضمر، بحالت جنبی بکار گرفته‌شده‌است و حرف اصلی شعر برابر نهادن عجز و نیاز شاعر است با استغنا و ناز معشوق. شاعر در این بیت با لحن استفهام انکاری بدست آمدن گلی چون روی معشوق را در چمن بعید می‌داند یعنی حوزه اغراق را بازهم وسعت می‌بخشد و گامی از گامهای پیشین فراتر می‌نهد.

اما حلقه بعدی و شاید آخرین حلقهٔ این روند تکاملی می‌بایست چیزی برتر از این همه باشد واین کار تنها از یک نابغهٔ بزرگ ساخته است و بس او همهٔ این تجربه‌ها را پشت‌سر دارد، دست به طرف هر شیء یا مفهومی دراز می‌کند در هاله‌ای از روابط، تصاویر و بایسته‌های سنت‌شعر فارسی غوطه‌ور است، دیگر بیان رابطه میان روی و گل به حوزهٔ ابتذال کامل و مسلمات عندالکل و در واقع بیان بسیار عادی تنزل یافته‌است پس او چه باید بگوید؟ :

(nbookcity.com)شهرکتاب

می‌خواست گل که دم زند از رنگ و بوی تو
از غیرت صبا نفسش در دهان گرفت
«حافظ»

این دیگر به راستی کامل‌ترین مرحله از زندگی یک تشبیه در بستر سنت شعر فارسی و آخرین حد کارایی آن است و تصور نمی‌رود از این پس بتوان به شکلی سازنده و در خور از آن استفاده کرد.

این مورد یکی از موارد متعدد از «موتیوها»یی [۱] است که مجموعهٔ سنت‌شعر کلاسیک ما را تشکیل می‌دهد و بدیهی است از میان شاید صدها نفری که از این تشبیه استفاده کرده‌اند ما بعنوان نمونه تنها به ۴ مورد اشاره کرده‌ایم.[۲]

این مثال به ما نشان می‌دهد که عناصر، رابطه‌ها و موتیوهای شعری، «میلاد و مرگ» و به‌اصطلاح «اجل مسمّایی» دارند و چنان نیست که الی‌الابد تازگی، طراوت و شاعرانگی خود را حفظ کنند. یکی از کارکردهای شعر در طول تاریخ همین کشف مداوم رابطه‌های نو، غنای این رابطه‌ها و به حوزهٔ مسلمات کشاندن آنها است.

همین امر نشان می‌دهد که یک شاعر موفق باید نسبت به گذشته تا بدان حد اشراف و آگاهی داشته‌باشد که (دانسته یا ندانسته) دچار تقلید و تکرار تجربه‌های پیشین نگردد. در غیر این‌صورت کمال هنری

---

۱ - کاربرد کلمه «موتیف» به این معنی را نخستین بار در کتاب «شاعر آینه‌ها» نوشتهٔ دکتر شفیعی کدکنی دیدم

۲ - لازم به توضیح است که مصرع نخست « خساره معشوق به گل می‌ماند» را به خاطر توضیح مفهوم، خود ساخته‌ام

(nbookcity.com)شهرکتاب

اثرش آسیب کلی خواهدید.

اگر با این توضیح بسیار مختصر معنای سنت و اعتقاد به «میلاد و مرگ» آن روشن شده‌باشد، حال باید پرداخت به تعریف بسیارکوتاهی از مفهوم نوآوری،آری پس از حافظ یک مرحله از مراحل شکوفایی شعر فارسی به منتهی درجه رشد و ظرفیت خود دست یافت و حافظ با نبوغ حیرت‌انگیز خود بعنوان حاصل‌ضرب و نقطه تقاطع همهٔ اندیشه‌های زیبائی شناسانهٔ قبل از خود نقطهٔ پایان قاطعی بود براین سنت.

هنر واکنش تعالی یافته و پالودهٔ انسان است نسبت به داده‌های محیط چنین واکنشی عموماً با استفاده از همان عناصر و اشیاء پیرامون صورت می‌گیرد، ما هرگز تاکنون اثری هنری ناشی از زندگی درکرهٔ ماه نداشته‌ایم چراکه در آنجا زندگی نکرده‌ایم هنرهای ما به این معنا همه «زمینی» است و شاید به این اعتبار بوده که یکی از قدیمی‌ترین تعاریف آن را «محاکات» نامیده‌اند. محاکات یعنی بازآفرینی محیط پیرامون در ذهن و ضمیر انسان، و همین امر دلیل آن است که هر عصری عمومی‌ترین و محوری‌ترین خصیصه‌های خود رادر آثار هنری آن عصر باز تابانده است و به این اعتبار در هرجا و در هر عصر تحول و دگرگونی در محیط بیشتر و سریعتر صورت گرفته پابه‌پای آن هنر نیز دگرگون شده و خود را با آن وفق داده و همچون آینه‌ای صیقل‌یافته، به انعکاس آن پرداخته‌است. عامل تحولات اجتماعی تعیین‌کننده‌ترین پارامتر در روند پویایی هنر بوده و هست اما زندگی اجتماعی ما از زمان حافظ تا انقلاب مشروطیت تحول چندانی نداشته‌است. شرایط اجتماعی زمان «صائب» نسبت به «حافظ» کیفاً دستخوش تغییر نگردیده بلکه این تغییر عموماً در سطح و بصورت کمی بوده‌است،

(nbookcity.com)شهرکتاب

عناصر، اشیاء، اندیشه‌ها، اعتقادات، طرز معیشت و نظام اجتماعی و سیاسی، مدت‌های مدید تقریباً ثابت باقی‌مانده، از طرفی عوامل دیگر که در تکوین شخصیت هنری افراد سهم دارند بعضاً از غنای در خور توجهی برخوردار بوده‌اند. از جملهٔ این عوامل سنت شعر فارسی است این سنت چنانکه گفته‌شد تا زمان حافظ به مرحلهٔ اشباع رسیده‌بود و دیگر در چهارچوب آن امکان پویایی و تحول بیشتر تقریباً ناممکن شده‌بود اما همین سنت بدلیل عدم تغییر لازم در دیگر عوامل بعنوان تنها عامل تعیین‌کننده به شکلی بیمارگونه سیطرهٔ بختک‌وار خود را بر این ۷ قرن افکنده‌است شعر فارسی به نوآوری محتاج بود اما شرایط بیرونی فراهم نبود، عناصر جدیدی وارد این فضای بسته‌نشده‌بود. «کاروان» و «کجاوه» به موقع نقش خویش را در شعر ایفا کرده و دیگر قابلیت ادامهٔ حیات در این روند را نداشتند و از اشکال نوین نیز اثری نبود و همین‌جاست که به جرأت می‌توان ادعا کرد اگر انقلاب مشروطیت به هر دلیل می‌توانست صدسال پس از حافظ صورت گیرد، قطعاً شعر فارسی نیز متحول می‌شد و خود را از چهارچوب قالب‌های قدیمی رها می‌کرد و چه‌بسا نیمایی در آن مقطع ظهور می‌کرد. شعر فارسی از حافظ تا نیما حالت شخصی را دارد که هیچ منبع درآمد تازه‌ای برایش نمانده‌باشد و به ناچار صرفاً از پس‌اندازهای گذشته ارتزاق کند و بدیهی است که چنین کاری برای همیشه میسر نیست و اصولاً از اول هم اشتباه بوده‌است.بقول پریستلی - درسیری در ادبیات غرب - وقتی هنر رابطهٔ خود را با جهان گسست و شروع کرد به حرف زدن از خود و دربارهٔ خود، حالت معده‌ای را پیدا خواهد کرد که بدلیل نیافتن غذا شروع به هضم خود کرده باشد، شعر فارسی در طول این ۷ قرن در

(nbookcity.com)شهرکتاب

واقع به خود خوری مشغول بوده‌است، همیشه حول یک مدار بسته چرخیده و به غلط تصور حرکت پیش‌رونده داشته‌است. این امر به هیچوجه دست کم گرفتن بزرگانی همچون صائب و بیدل و غیره نیست که هر یک در حد خویش ارزش و اهمّیت خود را دارند.

همینجاست که می‌توان به آن سئوال آغازین در مورد رابطه سنت و نوآوری یا تضاد ظاهری این دو مفهوم پاسخ داد. آری نه نفس «سنتگرایی» ارزش یا ضدارزش است و نه مجرد «نوآوری»، بلکه این اوضاع و احوال تاریخی اجتماعی است که نقش تعیین‌کننده دارد. بدون شک اگر «نیما» در جایگاه حافظ قرار می‌گرفت عمدهٔ نبوغ و هنرش صرف سنتگرایی و کمال بخشی آثار گذشته می‌شد چنانکه اگر حافظ نیز در جایگاه نیما می‌نشست کاری جز نوآوری و در انداختن طرحی تازه پیش‌رو نداشت.

نکته‌ای که باید بدان توجه داشت این است که حافظ بعنوان نقطهٔ اوج تکامل هنری یک سنت طبعاً اثرش در نوع خود می‌بایست از برتری‌هایی نسبت به نیما برخوردار باشد. برای نیما همان درک لزوم سنت‌شکنی و درافکندن طرح تازه کفایت میکند گیرم که قسمت عمدهٔ آثارش ازکمال هنری لازم برخوردار نباشد که این برای یک پیش‌کسوت امریست طبیعی. در عظمت کار نیما همین‌بس که به فاصلهٔ چندسال از آغاز تحول او شعر فارسی به آثاری دست‌یافت که بدون اغراق نظیرشان در تمام این فاصلهٔ هفت‌قرنی پس از حافظ دیده نشده‌بود، تنها داشتن یک منظومهٔ «مسافر» کافیست تا موفقیت و حقانیت طریق تازه را تثبیت‌کند و بازگیرم که در کنار پیروان راستین نیما خیل سیلواری از مگس‌ها نیز به راه‌افتاده‌باشند که با حضور و وز وز مخل خود عرصه را

(nbookcity.com)شهرکتاب

بر دیگران تنگ کنند. این دیگر گناه نیما نیست. ما در طول تاریخ ادبیاتمان بسا بیش از اینان شاعر و متشاعر داشته‌ایم اما تنها تنی چند از آنان ته غرباك روزگار باقی‌مانده‌اند و از آن دیگران اثری نیست و حال و روز اکنونیان نیز جز این نخواهدبود.

نکته دیگر اینکه اشاره به عدم برخورداری قسمتی از آثار نیما از کمال هنری لازم، نباید بهانه‌ای شود برای کم بهادادن به نقش و اهمیت این پیش‌کسوت شعر روزگارما. وقتی از بعضی ضعف‌های قسمتی از آثار نیما سخن به میان می‌آید، این امر در مقایسهٔ این آثار با بخشی از اشعار پخته و هنرمندانهٔ بعضی از اخلاف خود اوست که معنا پیدا می‌کند وگرنه در مقایسه با معاصران خویش نیما یک سروگردن بالاتر از دیگران است. همگی می‌دانیم که در همان زمانی که نیما سخت سر در کار سامان‌دادن به کار سترگ خویش بود، افرادی دیگر نیز بودند که لزوم تحول را احساس‌کرده و پای در این راه نهاده‌بودند. کسانی همچون حمفرخامنه‌ای، ابوالقاسم لاهوتی، شمس کسمایی و تقی رفعت. اما هیچکدام از آنان نه استعداد هنری نیما را داشتند و نه پشتکار شگرف او را بعنوان پیکارگری در دو جبهه نظر و عمل.نیما هم با حوصله‌ای عظیم نظریات تئوریک خویش را مدّون می‌کرد و هم در عمل نمونه ارائه می‌داد. امروزه پس از گذشت حدود نیم‌قرن از تصنیف آثار تئوریک او در زمینهٔ شعر و شاعری این آثار نه تنها ارزش خود را حفظ کرده‌اند بلکه بعضاً در پاره‌ای زمینه‌ها هنوز هم تنها آثار در خور توجه همانها هستند.

و اما آیا هنوز هم در قالب‌های پیشین می توان شعر موفق و درخور توجهی سرود؟ اصولاً از دید نیما مسئلهٔ انتخاب قبلی قالب و حتی

(nbookcity.com)شهرکتاب

تفکیک این دو مفهوم (قالب و محتوا) از یکدیگر کاری عبث و بی‌نتیجه است او معتقد است که وزن یک شعر را یک بیت به تنهایی نمی‌تواند تعیین کند بلکه این کلیّت یک اثر است که در مجموع هارمونی و وزن خاص خویش را ایجاد می‌نماید نیما معتقداست که قالب‌های گذشته کارکرد ویژهٔ خویش را از دست‌داده و به قالب‌های «سنگ‌شده» بدل گشته‌اند.قالب‌هایی که بطور شرطی عوارض و پیامدهای ناخواستهٔ انتخاب خود را بر ذهنیت و اندیشهٔ شاعر تحمیل می‌کنند و او را از حرکت در مسیر دلخواه منحرف می‌کنند. او می‌گوید :

«موزیک ما سوبژکتیو است و اوزان شعری ماکه به تبع آن سوبژکتیو شده‌اند به کار وصف‌های ابژکتیو، که امروز در ابیات هست، نمی‌خورد، و باز در جای دیگر می‌گوید «ژانرهای کلاسیک ما در طول زمانهای طولانی، کلمات خاص خود را پیداکرده‌اند، این است که ژانر تکمیل شده‌است، بنابراین هر نوع تغییر یا واردکردن کلمات امروزی در آنها، این حد کامل را تنزل می‌دهد «اگر شما در قطعه شعری یا غزلی بگویید که یعقوب‌وار برای یوسف گریه می‌کنید و نظیر مضمون‌های کهنه را با عبارت دیگر به پرده بیاورید، حمالی برای الفاظ دیگران بوده‌اید» [1] و برهمین اساس در نظرگاه نیما مسئله جدایی محتوا از قالب و ریختن «معنا» در «قالب» مفهوم چندانی ندارد بلکه این دو بطور توامان و تفکیک ناپذیر زاده می‌شوند و هر اثر تنها میتواند فرمی یگانه و مخصوص بخود داشته‌باشد. شعر چیزی پیش اندیشیده نیست که آن‌وقت بنشینیم و برای آن قالب یا وزن مناسب را انتخاب کنیم، شعر به این اعتبار یک

---

۱ - همه نقل قولها از کتاب «حرفهای همسایه» است

(nbookcity.com)شهرکتاب

فوران ناگهانی است که همچون نهر خروشانی خود مسیر و شکل حرکت خاص خود را پیدا خواهدکرد.

گفته شد که عمر موتیوهای سنتی شعر فارسی غالباً، قبل از انقلاب مشروطیت به سررسیده‌بود و نیما به مثابهٔ یک پیش‌کسوت، عناصر و موتیوهای جدیدی را وارد شعر فارسی کرد،در اینجا فرصت برشمردن همهٔ این عناصر نیست تنها بعنوان نمونه به دو مورد اشاره‌می‌شود تا صحت چنین مدعایی ثابت گردد :

نیما *(در توصیف شبنم)* : ... گرتهٔ روشنی مرده‌برفی همه کارش آشوب
برسرشیشهٔ هرپنجرهٔ بگرفته قرار.

شاملو : بر شیشه‌های پنجره آشوب شبنم است

نیما : گیسوان درازش همچون خزه که برآب

شاملو : گیسوی خیس او خزه‌بو چون خزه بهم

می‌بینم که جریان تازه‌ای به راه‌افتاده جریانی زنده و پرانرژی که مرد میدان می‌طلبد.با تمام این اوصاف اگر هستند کسانی که لزوم شکستن قالبهای پیشین را احساس نمی‌کنند چه اصراری داریم که آنها نیز هم عقیده ماشوند؟ بقول قبانی ـ *شاعر معاصر عرب* ـ *شعر میدان وسیع اسب‌سواری است این میدان آنقدر وسعت دارد که هیچکس مانع از حرکت دیگری نخواهدشد. دغدغهٔ خاطر نداشته‌باشیم «کار خود را بگیریم دنبال»*

دی ماه ۷۱ ـ اراک

(nbookcity.com)شهر کتاب

(nbookcity.com)شهرکتاب

درآمدی برچندوچون تأثیرپذیری نیما از شعر نو اروپا

بخش‌های این نوشته :

عنوان ..... صفحه

شعر ، هنر چیرهٔ ایران ۱۰۹
قید وزن و قافیه و قالب ۱۱۱
قیدهای دیگر ۱۱۳
ورشکستگی دورهٔ بازگشت ادبی در شکل و محتوی ۱۱۵
ایجاد تحول در شاعران و مسئله تأثیرپذیری ۱۲۰
ورود زبان و ادبیات فرانسه به ایران و تأثیر آن - .....
نخستین ترجمه‌ها و نخستین رمان فارسی ۱۲۳
نخستین شعر نو ۱۲۸
تجدد ادبی - تقی رفعت ۱۳۰
ادبیات اروپا در زمان تولد نیما و پس از آن ۱۳۸
نیما،رمانتیسم ، نخستین سروده‌ها و عنصر «شب» در شعر نیما ۱۴۲
ظهور منظومه‌های «افسانه» و «ایده‌آل» ۱۴۷
نگاهی به شکل ، محتوی و نقش «افسانه» ۱۵۳
اقتباس یا تقلید (نمونه‌هایی از نیما و بهار) ۱۶۴
رسالت نیما - پیدایش سمبولیسم در شعر فرانسه ۱۷۱
پیدایش «شعر آزاد» و «شعر منثور» در اروپا و تأثیر آن بر نیما ... ۱۷۶
نگاهی به خاستگاه و ساختار سمبولیسم نیما ۱۹۱
مقایسه‌ای میان سمبولیسم «مالارمه» و سمبولیسم «نیما» ۲۰۸
پیدایش سوررئالیسم و دستاوردهای شعری آن ۲۱۷
نیما و سوررئالیسم ۲۲۵
مقایسه‌ای میان نیما و سوررئالیست‌های فرانسه ۲۳۴
واپسین سخن ۲۳۸

(nbookcity.com)شهرکتاب

موسی اکرمی چقاسیاهی

درآمدی برچند و چون تأثیرپذیری نیما از شعر نو اروپا

به یاد «تقی رفعت» که اگر نه لزوماً در عرصهٔ شاعری، بیگمان در عرصهٔ نظریه‌پردازی و نقد شعر، و هموار سازی راه شعر نو ایران جایش در کنار نیما خالی ماند.

.....

شعر، هنر چیرهٔ ایران

هنر، در بیانِ ناب‌ترین احساس‌های بی‌واسطهٔ صمیمانهٔ آدمی نسبت به خود و دیگران و جامعه و طبیعت و جهان، یا اجزایی از آن‌ها، برحسب ابزارهای بیانی گوناگون، انواع گوناگونی دارد که در بخش بندی رسمی و فرهنگستانی تاکنون هفت نوع از آن رابرشمرده‌اند.

(nbookcity.com)شهرکتاب

هفتمینش «سینما».

در میان ملت‌های گوناگون، با بافت فرهنگی - اجتماعی - اقتصادی - سیاسی ویژه، یک هنر از امکانات بیشتری برخوردار می‌شود و گروه بیشتری از تواناترین صاحبان استعدادهای هنری احساس‌های هنری خویش را با ابزاری خاص بیان می‌کنند و یک نوعِ هنری خاص، برای نمونه شعر یا موسیقی یا پیکرتراشی، به صورت «هنرچیره»ی دوران درمی‌آید چنان‌که با نگاهی گذرا در درازنای تاریخ جلوهٔ نمایشنامهٔ تراژ یک و پیکرتراشی در تمدن هلنی، معماری در روم باستان، پیکرتراشی، معماری و نقاشی در روزگاران رنسانس، و ... و موسیقی در دوران پس از رنسانس از تاریخ آلمان چشمان را به درخششی شگفت می‌رباید.

در ایران پس از اسلام شاعرانی چون حنظلهٔ بادغیسی (درگذشته به سال ۲۲۰ هـ ق) و محمود وراق (در گذشته به‌سال ۲۲۱ هـ ق) شعر پارسی دری را پدید آوردند و حدود صدوپنجاه سال پس از آن رودکی بزرگ پای به میان نهاد و در اواخر سدهٔ سوم و اوایل سدهٔ چهارم هجری شعر پارسی دری را به کمالی خاص رساند و شمس‌الدین محمدبن قیس‌رازی دراوایل سدهٔ هفتم‌هجری، فنون ادب، همچون علم عروض، علم قافیه و نقدالشعر، را چونان قالب صلب ازلی - ابدی تحجر بخشید و در کتاب «المعجم فی‌معاییر اشعارالعجم» عرضه کرد. از روزگاران رودکی تاکنون، به واسطهٔ مختصات فرهنگی - اجتماعی - اقتصادی - سیاسی ایران از یک سو و ویژگیهای ابزار بیانی شعر از سوی دیگر بیان هنری ایران زمین بیشترین تجلی خویش را در شعر یافته‌است و در دورانی هزار ساله «شعر» نقش «هنرچیره» را در ایران بازی کرده‌است که بررسی ژرف کاوانه این امر مجال دیگری را می‌طلبد.

(nbookcity.com)شهرکتاب

بدین سان شعر پارسی تقریباً به تنهایی وظیفهٔ همهٔ هنرهای دیگر را در ایران برعهده گرفت و در ظرف زبان دری بار رسالتی چند سویه را به دوش کشید و همگام بازبان دری توانست حامل اندیشه و احساس ایرانی و پاسدار هویت فرهنگی ایران و ایرانی در گذر پرپیچ و خم تاریخ باشد و از این راه به صورت محور بیان هنری درآید. از این رو شعر پارسی از یک سو با همهٔ لایه‌های جامعهٔ ایرانی در تماس بود و از سوی دیگر توانست کارکردهایی چون آموزش عرفان، علم، فلسفه، افسانه، حماسه، بیان لطیف‌ترین احساسهای تعزلی و عاشقانه، خداشناسانه، سوگوارانه و ... را دارا باشد و اندیشه و احساس طیف بس گسترده‌ای از مردمان کشور، از خواص و عوام، فرادست و فرودست، ارتجاعی و انقلابی، با گرایش‌ها و نگرش‌های گوناگون را آیینه‌داری کند.

قید وزن و قافیه و قالب

بی‌گمان جمع‌بندی اصول و فنون شعر در اثری چون «المعجم فی‌معاییر اشعار العجم» کاری سترگ و نیکو بود امّا در بندکردن قالب و شکل و سبک و حتی مضمون شعر می‌توانست راه را برنوآوری و دگرگونی در شعر ببندد. حتی در روزگارانی که شعر ایران‌زمین، در اوج درخشش و باروری خویش، در قالب عروضی ریخته می‌شد، فوران احساس‌های پرشور و اندیشه‌های تابناک برخاسته از ژرفای وجود شاعران را چنین قالبی سخت تنگ‌می‌آمد و برای نمونه مولوی در سیلان اندیشه و احساس خویش که سرتاسرجهان هستی را در بینشی وحدت‌وجودی‌درمی‌نوردیددرشورووجد ویژهٔ خویش چنین می‌سرود:

(nbookcity.com)شهرکتاب

«رستم‌ازاین بیت و غزل، ای شه و سلطان ازل
مفتعلن مفتعلن مفتعلن کشت مرا
قافیه و مفعله راگو همه سیلاب ببر
پوست بود پوست بود در خور مغز شعرا»

ویا

«من ندانم فاعلاتن فاعلات
لیک گویم شعر چون قند و نبات

ویا

«قافیه اندیشم و دلدار من
گویدم مندیش جز دیدار من»

و مولوی خود بارها در «دیوان شمس» از «قافیه» پرهیز و به تکرار «ردیف» بسنده کرده‌است. صائب نیز که در سبک‌هندی صور خیال بی‌پیشینه‌ای آفرید از «مصراع موزون» شکایت داشت و می‌گفت :

«زبس زمصراع موزون دلم گزیده‌شده‌است
که زلف در نظرم گشته است موی‌زیاد»

سنگینی بند قافیه برپیکر پرجنبش شعر در شرایطی فرمان می‌راند که خواجه‌نصیرالدین طوسی در «معیارالاشعار» قافیه را نه از «اصول ذاتی شعر» بل از «لوازم او» دانسته‌بود. در «گات‌ها» و در شعر یونان و لاتین کهن نیز اثری از قافیه دیده نمی‌شود و بسیاری از نمایشنامه‌های شکسپیر، به عنوان شعر، بدون قافیه‌اند.

(nbookcity.com)شهرکتاب

قیدهای دیگر

از قید رعایت قالب‌های عروضی، قافیه و تساوی طولی مصراع‌ها که بگذریم شعر پارسی با همهٔ دستاوردهای شگرفی که داشت و درناب‌ترین جلوهٔ خویش در چهرهٔ شعر حافظ تجلی‌یافت از قیدهای دیگری نیز رنج می‌برد که به مهمترین آنها اشاره می‌کنیم :

الف - فنون سه‌گانهٔ زیبائی‌شناسی سخن، یعنی معانی، بیان و بدیع، با همهٔ ارزشی که در ارتباط با لزوم رعایت اصول زیبایی شناسی سخن داشتند قیدهایی را بر انواع تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه تحمیل کردند و تشبیه‌ها، استعاره‌ها، مجازها و کنایه‌های ویژه‌ای را به صورت تنها نمونه‌های پذیرفتنی ازلی - ابدی در آوردند.

ب - واژگان خاصی برای همیشه از سرزمین شعر بیرون رانده‌شدند و تنها واژگان‌اندکی پروانهٔ ورود به جهان شعر را به دست آوردند. بدین‌سان واژگان بسیاری داغ ابدی تبعید از سرزمین شعر را برچهره گرفتند و هیچ شاعری را بهره‌گیری از چنین واژگانی اجازه نبود.

ج - مفاهیمی ویژه توانستند در قالب شعر عرضه شوند: مفاهیمی کلی و ازلی - ابدی چون خدا، عشق، مرگ، نیکی، بدی و ... . شاعر تنها اجازه داشت از مفاهیم و مقولاتی خاص سخن گوید، مفاهیم و مقولاتی فراتر از زمان و مکان، بی‌هستی تاریخی و تاریخمندی. اندیشهٔ شعری را هرگز گرایش به جزئیات زندگی و نگرش شخصی شاعر روا نبود.

د - شعر فاقد تشکل و یکپارچگی اندامی [= ارگانیک] بود به گونه‌ای که مثلاً در برترین گونهٔ شعر پارسی، یعنی غزل، هریک از بیت‌ها استقلال خود را دارد و در بهترین حالت ممکن است یک بیت تکرار

(nbookcity.com)شهرکتاب

کنندهٔ محتوای فکری، احساسی و تصویری بیت دیگر باشد.

در پیوند با چنین انجماد و تحجر ایستاوار در شکل و محتوای شعر پارسی - همچنانکه در پیوند با چیرگی شعر نسبت به دیگر انواع هنر - بی‌گمان بافت فرهنگی - اجتماعی - اقتصادی - سیاسی ایستای جامعهٔ ایرانی در کنار جهان‌بینی کلی‌گرایانه و کلی‌نگرانهٔ شاعران و اندیشمندان ایرانی نقشی تعیین‌کننده داشته‌است. حتی تحولات سیاسی گوناگون در تاریخ هزارسالهٔ کشور نتوانست تغییری بنیادین در اندیشه و احساس شاعرانه پدید آورد چراکه جامعه دربافت اقتصادی - اجتماعی خویش تغییری بنیادین نپذیرفت.

امّا بهرروی شعر پارسی توانسته‌بود سالیان سال بازتابندهٔ احساس و اندیشهٔ مردمان کشور باشد و مقبول‌افتد و قالب‌ها و مضمونهای ظاهراً ازلی - ابدی آن‌بار انتقال و حفظ این اندیشه و احساس را به دوش کشند. سالیان سال پرشورترین قلب‌ها با خون گرم شعر - به ویژه در سبک عراقی آن - (بگذریم از شور و جذبه و کمال خاص رباعی) به طپش درآمدند و این امر خود در نهادی‌شدن اصول و مبانی شعر و تبدیل شعر پارسی به سنتی پابرجا تأثیر داشت هرچند برحسب مقتضیات نوسان‌هایی نسبت به وضعیت سنتی آن از سوی کسانی صورت می‌گرفت. این نوسان‌ها می‌بایست در چارچوب ضرورتهای فرهنگی - اجتماعی - اقتصادی - سیاسی کل جامعه رخ می‌نمودند وگرنه از سویی به انحراف کشانده می‌شدند و از سوی دیگر چه بسا از میان می‌رفتند. یکی از برجسته‌ترین نمونه‌ها پیدایش سبک هندی بود. این سبک با همهٔ دستاوردهایی که در صور خیال و فنون بیان داشت از یک‌سو با ضرورتهای اکید اقتصادی - اجتماعی پیوند نداشت و از سوی

(nbookcity.com)شهرکتاب

دیگر، و به همین دلیل، فاقد پیوندی بنیادین با خواست‌های مردم بود و از این رو به فرمالیسم کشانده شد.

ورشکستگی دورهٔ بازگشت ادبی در شکل و محتوی

سپس دورهٔ بازگشت ادبی در شعر پارسی آغاز گشت و شاعران که در دستیابی به ابزارهای اصیل و تاریخمند ناتوان بودند به پاسداری و تقلیدی نابجا از سبک خراسانی و عراقی روی آوردند. رونویسی جای آفرینندگی نوآورانه را گرفت. جامعهٔ ایستا و بسته نه تنها اجازهٔ تجربه‌کردن انواع دیگر هنری را نمی‌دهد و می‌کوشد تا «هنر چیره»ی خویش را در برابر هرنوع هنر دیگر حفظ کند، بلکه دگرگونی و نوآوری در همان «هنر چیره» را نیز نمی‌پذیرد. امّا دورهٔ بازگشت ادبی محکوم به شکست‌بود. این گرایش به شدت دچار بحران بود. بافت فرهنگی - اجتماعی - اقتصادی - سیاسی کشور خواهان دگرگونی بود و در چنین مختصاتی دورهٔ بازگشت ادبی چیزی جز ورشکستگی فکری، احساسی، فرهنگی و سیاسی پیروان آن نبود.

شعر پارسی به عنوان «هنر چیره» می‌بایست تبلور اندیشه و احساس ایرانی باشد و تحولات اجتماعی و ضرورت‌های سیاسی را چون آیینه‌ای تمام‌نما بازتاب دهد. زمانه و زمینه دگرگون می‌شد. روان جمعی کشور درخودآگاه و ناخودآگاه خویش خواستار دورنماهایی تازه‌بود. عینیتی که آبستن تحول بود می‌بایست با ذهنیتی آفریننده ترکیب گردد. اما قالبها و مضامین تنگ و تکراری پیروان بازگشت ادبی چگونه می‌توانست پذیرای ذهنیتی تازه و متحول شود؟

دربارهٔ دورهٔ بازگشت ادبی سخن‌ها بسیار گفته‌شده‌است. در رابطه با

(nbookcity.com)شهرکتاب

ابتذال زیانباری که برشعر ایران فرمان می‌راند بسیاری از کسانی که‌از یک‌سو، صرف‌نظر از بود و نبود صداقت سیاسی در آنان، دل به تحولات سیاسی بسته‌بودند و از سوی دیگر با تحولات ادبی در اروپا آشنایی داشتند و احساس لزوم تغییر در شکل و محتوای شعر ایران در دلشان جای گرفته‌بود، در چارچوب فعالیتهای سیاسی - اجتماعی خویش به انتقاد از سبک ادبی و بویژه شعر کشور پرداختند که در اینجا به گونه‌ای گذرا نظر چهارتن از آنان را می‌آورم :

الف - میرزا آقاخان‌کرمانی پس از سخن گفتن از «حکما و ادباء فرنگستان» در این افسوس است «که مردم ایران معنی واقعی شعر را نمی‌دانند و هر شاعر گدای گرسنهٔ متملق اغراق گویی راکه الفاظ قلنبه را بهتر به کاربرد و عبارات مغلق تریبان نماید او را شاعرتر و فصیح‌تر دانند و ملك‌الشعرایش لقب‌دهند. مثل قاآنی سفیه مغلق گو که در مدیحهٔ فلان قحبهٔ مشهور بیست قصیدهٔ مطنطن ساخته و جز به الفاظ با طمطراق دیگر به هیچ معنی و مقصود و غرضی نپرداخته او را حکیم‌قاآنی می‌گویند و افصح‌الشعراء می‌خوانند دیگر غافل از این‌که این گدای چاپلوس شرافت مدح ... و قیمت افتخار و فضیلت را برباد داده.»[1]

ب - ادیب الممالك فراهانی، به عنوان شاعری آشنا با ادب اروپایی و دلبسته به اجتماع و سیاست نفرت خویش از شاعران کهن‌گرا را چنین به نظم می‌کشد:

---

۱ - دکتر عبدالحسین زرین‌کوب، نقدادبی، مؤسسه انتشارات امیرکبیر، چاپ سوم ، ۱۳۶۱، جلد دوم صفحهٔ ۸۴۳

(nbookcity.com)شهرکتاب

«تاکی ای شاعر سخن‌پرداز / می‌کنی وصف دلبران طراز
دفتری پرکنی ز موهومات / که منم شاعر سخن پرداز
از پی وصف یار موهومی / گاه اطناب و گه دهی ایجاز
چیست این حرفهای لاطائل / چیست این فکرهای دور و دراز
می‌نگویی که این چه ژاژ بود / که به میدانش‌آوری تك و تاز
این سخن را اگر بری بازار / نخرند از تواش به سیر و پیاز
غصهٔ قیس و قصهٔ لیلی / حرف محمود و سرگذشت ایاز
کهنه شد این فسانه‌ها یکسر / کن حدیث نوی ز سرآغاز
هوس عشقبازی ار داری / با وطن، هم قمار عشق بباز
از وطن نیست دلبری بهتر / به وطن دل بده ز روی نیاز
در اصول ترقیان وطن / شعر برگو، گزیده و ممتاز»[1]

پ - میرزا ملکم‌خان در رسالهٔ «فرقهٔ کج بنیان» پس از سخن گفتن از فرقه‌های گوناگون کج‌بین و دیوانه‌ای که دیده است می‌نویسد:

«... این نوع آخری که در افواه مردم به «یاوه‌سرا»[2] یعنی «شاعر» اشتهار داشتند بنابر پیروی اعتقاد خودچه درگفتگو و چه در نوشتجات هرگز طالب معنی نبودند. چون سجع را احسن صنایع انشاء می‌شمردند لهذا در نوشتجات بجز ترتیب قافیه منظوری نداشتند و اغلب اوقات به جهت ترتیب یک قافیه چندین سطر جفنگ می‌بافتند و در منشآت ایشان هر جا که لفظ «واصل» بود حکماً کلمهٔ «حاصل» از عقبش می‌رسید، «وجود» ها همه «ذیجود» و «مزاج»ها همه «وهاج» بود. «ضمیر»ی ندیدم که به لغت

---

۱ - همان

۲ - نشانهٔ دو کمانك ، «» ، همه جا از نگارنده است.

(nbookcity.com)شهرکتاب

«تسخیر» سجع نشده باشد. هر بدبختی که به صفت قرین می‌شد می‌بایستی ابدالآباد با کلمهٔ دیگر همنشین باشد. «دروغ» لامحاله بی «فروغ» نبود و «خدمت» بی «رفعت» صورت نمی‌بست. هرکس «جاهش عالی» بود ممکن نبود «جایگاهش متعالی» نباشد. آنهاکه «رفیع» بودند «منیع» را به دم خود بسته از دنبال می‌کشیدند. صد جلد از تألیفات ایشان خواندم و یک مطلب تازه نیافتم و چشم بر هر ورق می‌افتاد یوسف در چاه زنخدان گم می‌شد و پروانهٔ دل بود که در آغوش عشق می‌گداخت.

مار بود که به رخسار معشوق چنبر می‌گشت و برسر هر سطری جام‌جم را سرکشیده، تیر مژگان برکمان ابرو مهیا ساخته و به چوگان زلف‌گوی دلهای بیدلان را می‌ربودند. و هزار قصیده دیدم که همه به یک طرح از بهار ابتدا می‌کردند. آنقدر از کوه به هامان و از زمین به آسمان می‌شتافتند تا آخر به هزار معرکه به شخص ممدوح می‌رسیدند. آنوقت از مژگان آن خداوند زمین و زمان می‌گفتند تا دم اسبش یک نفس قافیه می‌ساختند. پس از اغراق‌های بی‌حد و اندازه آخرالامر در تنگنای قافیه گرفتار و از سپهر خضرا مستدعی می‌شدند که

تا جهان در زمان نهان باشد عمر ممدوح جاودان باشد

و هر ظالمی راکه می‌ستودند حکماً از میان عدلش گرگ با میش اخوت می‌ورزید و از سطوت قهرش، کهربا دست تطاول به کاه ضعیف دراز نمی‌کرد ...»[1]

---

۱ - فریدون آدمیت، فکر آزادی و مقدمهٔ نهضت مشروطیت، تهران، ۱۳۴۰، صفحهٔ ۱۸۰ و صفحهٔ ۱۸۱

(nbookcity.com)شهرکتاب

ت ـ حاج زین‌العابدین مراغه‌ای در «سیاحتنامهٔ ابراهیم‌بیک» در توصیف مجلسی در منزل یکی از حاجیان قزوین می‌نویسد :

«هی غلیان و چای است می‌آید. صحبت نیز گرم است. یکنفر از مهمانان راکه در صدر مجلس جای داشت یکی از حضار مخاطب داشته به آواز بلندگفت جناب شمس‌الشعرا به تازگی چیزی انشا فرموده‌اید؟ گفت بلی، دیشب چیزی به نواب والا امیرزاده نوشتم. فردا جمعه است برده حضوراً خواهم خواند. دست کرد به بغل، کاغذی درآورد. بناکرد به خواندن. و در اتمام هربیتی از مستمعین صدای بارك‌الله، احسنت احسنت است که بذل می‌شود. یکی از آن میان گفت آفرین به خیال مبارك شما. به‌به‌به. چه خوب گفته‌اید. پس روی به من کرد که چطور است مشهدی. گفتم بنده از این چیزها نمی‌فهمم. گفت چطور نمی‌فهمی؟ کلامیست که سراپای روح است. گفتم هیچ روحی ندارد. این شیوه کهنه شده، مقتضیات زمان امروز در امثال این ترهات روحی نگذاشته. به بهای این سخنان دروغ در هیچ‌جای دنیا یک دینار نمی‌دهند مگر در این ملك، که سبب آن هم بجز بیکاری و بیعاری و بی‌علمی و غفلت و دنائت نفس نیست، که ظالمی را دانسته و فهمیده به عدالت وجاهلی را به فضلیت و لئیمی را به سخاوت ستایش کنی ... زمان آن زمان نیست که مرد دانا بدین سخنان دروغین مزور فریفته شود. شاعری یعنی مداحی کسان ناسزاوار ... امروز بازار مار زلف و سنبل کاکل کساد است. موی میان در میان نیست. کمان ابرو شکسته، چشمان آهو از بیم آن رسته‌است. به جای خال لب از زغال معدنی باید سخن گفت. از قامت چون سرو و شمشاد سخن کوتاه کن از

(nbookcity.com)شهرکتاب

درختان گردو و کاج جنگل مازندران حدیث ران. از دامن سیمین بران دست بکش و بر سینهٔ معادن نقره و آهن بیاویز. بساط عیش را برچین دستگاه قالی‌بافی وطن زا پهن‌کن. امروز استماع صدای سوت راه‌آهن در کار است نه نوای عندلیب گلزار ... حکایت شمع و پروانه کهنه شد از ایجاد کارخانهٔ شمع کافوری سخن سازکن ... از حب وطن، ثروت وطن، از لوازم آبادی وطن ترانه بساز ... این امیرزادهٔ ظالم که شما او را در صدق ثانی حضرت یوسف و در جلالت شأن بالاتر از حضرت سلیمان نبی تعریف کرده‌اید بیدادگری است بی‌تربیت ... افسوس که خون در ابدان شما فسرده گشته، از حسیات انسانی غافل مانده‌اید ...»[۱]

ایجاد تحول در شاعران و مسئلهٔ تأثیرپذیری

فزون بر این چهارتن طالبوف نیز در «کتاب احمد» و میرزا فتحعلی آخوند زاده، بویژه در مقالهٔ «قریتقا»، به نقد ادبی در پیوند با ادبیات کشور پرداختند. جنبش رو به رشد مشروطه‌خواهی تحولی را در رسالت شاعران می‌طلبید. شاعران میبایست در شعر خویش یا اسیر قالب و اندیشهٔ تقلیدی و منجمد گذشته بمانند و از نظر ادبی، ولاجرم از نظر سیاسی، در صف حکومتیان جای گیرند یا روی به سوی مردم کنند و قالب و مضمون شعر خویش را با خواستهای مبرم مردم که هرآن حضور اکید خود را بیشتر و بیشتر اعلام می‌داشت همساز گردانند.

---

۱ - حاج زین‌العابدین مراغه‌ای، سیاحتنامهٔ ابراهیم بیک، کتابهای صدف، وابسته به شرکت سهامی نشر اندیشه، ۱۳۴۴، صفحات ۱۲۱ - ۱۲۳

(nbookcity.com)شهرکتاب

میرزا مهدی‌خان در روزنامهٔ اختر (چاپ اسلامبول، ۱۲۵۳ هش)، به عنوان نخستین روزنامهٔ ایرانی خارج از کشور، اشعار ملی و انقلابی پرشوری چاپ می‌کرد. آشنایی با زبان و ادبیات ترك از یك‌سو، و زبان و ادبیات اروپایی، بویژه زبان و ادبیات فرانسوی، از سوی دیگر، تأثیری ژرف برایجاد دگرگونی در بینش شاعران نسبت به قالب و مضمون شعر داشت. شاعران ترک خود به واسطهٔ آشنایی با زبان و ادبیات اروپایی و جنبش انقلابی درکشورشان از قالب‌ها و مضمون‌های کلیشه‌ای فراتر رفته‌بودند. اسلامبول به صورت مرکز فراریان سیاسی کشورهای همسایه، همچون ایران، درآمده‌بود و به پایتخت تحولات ادبی تبدیل شده‌بود. بسیاری از کوشندگان ادب کشور شاهد تأثیر شعر اروپائی و بویژه شعر فرانسوی در ترکیه بودند. در این رابطه و بر متن ضروریات سیاسی - اجتماعی جنبش مشروطه مفاهیم سیاسی و اجتماعی به شعر فارسی راه‌یافت. شاعران ترک از یک سو به شعر عوام روی کرده‌بودند و از سوی دیگر به شعر فرانسه. در بهره‌گیری از شعر عوام، در خدمت مضامین سیاسی، با مایه‌ای قوی از طنز، میرزاعلی اکبر صابر سرآمد همگان بود و سیداشرف‌الدین رشتی (نسیم شمال) از او بهرهٔ بسیارگرفت و شوری شگفت در خوانندگان خویش پدیدآورد و بیگمان قالب پرتحرک پذیرفته‌شده، در نزدیکی به تصنیف و ترانه و شعر کوچه بازاری، در شورانگیزی سروده‌های سیداشرف تأثیر بسیار داشت. ادیب‌الممالک فراهانی ضمن انتقاد از شعر رسمی خود به مضامین اجتماعی، با بهره‌گیری از زبان و واژگان زندگی روزمره، روی کرد و «وطنیات»، «سیاسیات» و «اجتماعات» بسیاری سرود و راه را برای کسانی چون ایرج میرزا هموار ساخت.

(nbookcity.com)شهرکتاب

در متن تحولات مشروطه و پس از آن مثنوی‌ها و قطعات ایرج، ترانه‌های ملی عارف، اشعار پر شور عشقی، قطعاتی لاهوتی، قصاید اجتماعی و حتی مقطعات بهار جلوه‌های گوناگون از تغییر در مضامین و حتی قالب‌های شعر فارسی را به نمایش گذاشتند هرچند کمابیش و به همان نسبت فاقد صور خیال و استعاره‌های ناب شاعرانه بودند. همهٔ این دگرگونی‌ها که، با سرعت‌های گوناگون، در محتوی و شکل شعر فارسی پدید می‌آمد با تأثیرپذیری اندیشمندان و ادیبان و شاعران کشور از فرهنگ و ادب اروپا، بویژه فرهنگ و ادب فرانسه، در پیوندی تنگاتنگ بود. در همین جا به تأکید بگویم که تأثیرپذیری فرهنگ‌ها، اندیشمندان، ادیبان و شاعران یک یا چندکشور از یکدیگر امری طبیعی، منطقی و بایستهٔ زندگی پویا و بارور فرهنگ و اندیشه و هنراست و این تأثیرپذیری نزد فرهیختگان اصیل و راسیتن و با هویت هرگز به معنای تقلید نیست. در این رابطه پیش از پرداختن به تأثیر فرهنگ ادبی غرب بر ادیبان و شاعران ایران اشاره‌ای به تأثیر شاعران ایران بر شاعران غرب را لازم می‌دانم و به ناگزیر تنها از چند نمونه نام می‌برم:

تأثیر حافظ برگوته، به ویژه در «دیوان شرقی»، لرد بایرون، روکِرْت، هاینریش‌هاینه، نیچه، امرسن و یسنین.

تأثیر خیام بر امرسن، یسنین، لیندزی و گابریلا میسترال (شاید بزرگترین شاعرهٔ معاصر آمریکایی جنوبی).

تأثیر فردوسی برهاینه، ماتیو آرنولد، درینک واتر، ویکتور هوگو وپل‌فور.

تأثیر سعدی بر لافونتن، امرسن، یسنین، ایساهاکیان (بزرگترین

(nbookcity.com)شهرکتاب

شاعرمعاصر ارمنی)، خانم و المور (از بزرگترین شاعره‌های فرانسه) و حتی برآراگون از بزرگترین شاعران سوررئالیست فرانسه. گفتنی است که آراگون از جامی نیز تأثیر بسیار پذیرفته‌است و به پیروی از «لیلی و مجنون» (یا «مجنون لیلی» آن‌گونه که مثلاً امیر خسرو دهلوی منظومه خود را نامیده‌است)، به یاد همسر خویش «مجنون الزا» را با شوری عاشقانه و صمیمی سروده‌است.

این فهرست را می‌توان چندین برابر کرد که خود فرصت دیگری را می‌طلبد.

بررسی چگونگی تأثیر نویسندگان و شاعران اروپایی بر نویسندگان و شاعران ایرانی، بویژه در دورهٔ قاجار و برش جنبش مشروطه نیز به فرصتی در خورد نیاز دارد و من در اینجا به برخی از نمونه‌های برجسته اشاره می‌کنم.

ورود زبان و ادبیات فرانسه به ایران و تأثیر آن - ، نخستین ترجمه‌ها و نخستین رمان

پس از انقلاب فرانسه و ایجاد ارتباط میان دربار ناپلئون و دربار قاجار، زبان فرانسه در میان سیاستمداران و ادیبان کشور نفوذی روزافزون یافت و شاعران و منتقدان اجتماعی از اندیشه‌های سیاسی اندیشان و ادیبان اروپایی، و بویژه فرانسوی، تأثیر بسیار پذیرفتند. روشن است که تأثیرپذیری از فرهنگ انگلیسی، آمریکایی، روسی، آلمان و ایتالیایی نیز به گونه‌ای ضعیف‌تر وجود داشت اما بهرروی زبان چیره زبان فرانسه‌بود. برای نمونه قاآنی شیرازی زبان فرانسه می‌دانست و هنگامی که امیرکبیر مقرری او، به عنوان شاعری وابسته به دربار، را قطع کرد بدو پیشهٔ مترجمی داد.

(nbookcity.com)شهرکتاب

برخی از مطرح‌ترین چهره‌های ادبی - اجتماعی - سیاسی کشور نیز خود سالها در کشورهای دیگر زیسته، فزون بر آشنایی لازم با زبان اروپایی، و دست‌کم زبان ترکی، با فرهنگ و اندیشهٔ سیاسی و آثار ادبی - هنری اروپا نیز آشنا شده‌بودند و در بازگشت از دیار بیگانه کوله‌باری از دستاوردهای نوین فکری و ادبی را همراه داشتند.

دانشجویانی که به همت عباس میرزا برای تحصیل علم و فن و هنر به خارج اعزام شده‌بودند نیز با بازگشت خویش، ضمن ورزیدگی در زبان انگلیسی یا فرانسوی، روزنامه، نمایشنامه و داستان را، در کنار اندیشه‌های علمی و سیاسی ترقیخواهانه، به ارمغان آوردند.

به پایمردی امیرکبیر دارالفنون تأسیس شد (۱۲۳۳ هش) و خود با دستگاه چاپ سنگی خویش به انتشار نخستین ترجمه‌های علمی - فنی پرداخت. نیاز روزافزون به ترجمه و چاپ باعث شد تا در زمان ناصرالدین‌شاه «دارالطباعه و دارالترجمهٔ خاصهٔ همایونی» ایجاد شود. ناصرالدین‌شاه پس از بازگشت از سفر فرنگ به اجرای نمایشنامه دلبستگی یافته‌بود. تا این زمان آثاری چون سفرهای گالیور، کنت‌مونت‌کریستو، سه تفنگدار، هزار و یک‌شب، ژیلبلاس (اثر لساژ) حاجی بابای اصفهانی (اثر جیمز موریه) و ... ترجمه‌شده مقبولیت عام یافته بودند.

همچنین برخی از آثار «مولیر»، «ژول ورن»، «شاتوبریان»، «ویکتورهوگو»، «آلفونس دوده»، و سپس آثاری از «پلوتارخ»، «ولتر»، «موپاسه»، «آناتول فرانس»، «تولستوی»، «پوشکین»، «چخوف»، «آلن پو» و «اسکاروایلد» ترجمه شدند. کسی چون جمالزاده که در دبیرستان فرانسوی بیروت، در لوزان و در دیژل تحصیل کرده‌بود، با تأثیر پذیری

(nbookcity.com)شهرکتاب

بسیار از فرهنگ و اندیشهٔ اروپایی به ترجمهٔ آثاری از «برناردد وسن‌پیر»، «آلفونس دوده»، «آناتول فرانس»، «اسکاروایلد»، «شیلر» و دیگران، از زبان‌های فرانسوی، انگلیسی و آلمانی، دست‌زد. مجلات نیز ترجمه‌هایی ارائه دادند چنان‌که در نشریهٔ «بهار» نخستین مجلهٔ ادبی - هنری ایران و به مدیریت اعتصام‌الملك، ترجمه‌ای آزاد از «شیطان» اثر «لرمانتف» از سوی رشید یاسمی چاپ‌شد. خود اعتصام الملک در ۱۳۰۸ همهٔ «بینوایان» اثر «ویکتورهوگو» را، با عنوان «تیره‌بختان»، ترجمه کرد.

این ترجمه‌ها در تکوین سبک نوین ادبی کشور، بویژه در زمینهٔ نثر و داستان‌نویسی، تأثیری شگرف داشتند. شیوهٔ داستان‌نویسی در ایران پدید آمد. نخستین رمانی که دربارهٔ ایرانیان نوشته‌شد «حاجی‌بابای اصفهانی» اثر «جیمز موریه» بود.موریه که در زمان فتحعلیشاه قاجار منشی سفارت انگلستان در ایران بود در سال ۱۲۰۴ هـ.ش «حاجی‌بابا» را به زبان انگلیسی منتشر کرد و توجه بسیاری را برانگیخت. سپس این کتاب به فرانسه ترجمه‌شد و میرزا حبیب اصفهانی، از روشنفکران صاحب ذوق و ادیب، که به زبان‌های عربی و ترکی و فرانسوی مسلط بود، آن را از زبان فرانسوی به فارسی شیرین و استواری سرشار از لطایف ادبی برگرداند. «حاجی‌بابا» از «ژیلبلاس» تأثیر بسیار پذیرفته‌بود.

پس از «حاجی‌بابای اصفهانی» نخستین رمان «ایرانی» را باید «ستارگان فریب خورده یا حکایت یوسف شاه سراج» اثر میرزا فتحعلی آخوند زاده دانست که در ۱۲۳۶ هش . به زبان آذری منتشر شد و میرزا جعفر قراچه‌داغی آن را در سال ۱۲۵۳ به فارسی ترجمه کرد. برخی از

(nbookcity.com)شهرکتاب

پژوهشگران تاریخ ادبیات ایران «سیاحتنامهٔ ابراهیم بیک» اثر حاج زین‌العابدین مراغه‌ای را ملهم از «حاجی بابا» ونخستین رمان فارسی می‌دانند. جلد اول «سیاحتنامهٔ ابراهیم‌بیک» در سال ۱۲۷۴ و دو جلد دوم و سوم آن در سال ۱۲۸۸ هـ.ش منتشر شد. به نظرنگارنده این کتاب را نمی‌توان، با معیارهای موجود برای رمان، یک رمان دانست. نخستین رمانی که به زبان فارسی نوشته‌شده‌است «شمس و طغرا» اثر محمدباقر میرزا خسروی است که در سه جلد و به عنوان رمانی تاریخی در ۱۲۸۸ و ۱۲۸۹ منتشره شده‌است.

پس از آن موج هردم فزاینده‌ای از رمان‌نویسی فارسی، با ارزش‌های گوناگون، پدیدآمد و درکل که بنگریم نخستین رمان‌های فارسی از آثار رومانتیک فرانسه، بویژه «الکساندردوما»ی پدر (چون «کنت‌مونت‌کریستو») و «مادام‌کاملیا») تأثیر بسیار پذیرفته‌اند.

جامعهٔ روشنفکری و کتابخوان کشور، با انگیزه‌های گوناگون، از داستان‌نویسی و نمایشنامه‌نویسی اروپایی عطشناکانه استقبال کرد و به تقلیدی رویهمرفته شتابزده از آن روی آورد. امّا شعر پارسی در تأثیرپذیری جان‌سخت بود و این از یک سو از وجود سنت دیرینهٔ هزارساله و از سوی دیگر از وجود حافظان محافظه‌کار شعر سنتی سرچشمه می‌گرفت. داستان و نمایشنامه فاقد پیشینه، قالب و محتوای سنتی نهادی شده و حافظان سنت‌گرای سرکوبگر بودند و از این‌رو برسر راه ورود داستان و نمایشنامه، و تأثیرپذیری از آنها، چندان مقاومتی نشان داده نمی‌شد (مگر احتمالاً در رابطه با برخی مضامین خاص که از سوی گروههایی خاص مخالفت‌های اندك یا بسیار ابراز می‌گردید.) امّا اگر شعر «هنرچیره» بود و کارکرد اجتماعی همهٔ هنرهای دیگر را برعهده

(nbookcity.com)شهرکتاب

داشت و می‌بایست آیینهٔ تمام نمای جامعهٔ متحول و انسان درگیر در تحول اجتماعی باشد به همان نسبت نیاز بیشتری به دگرگونی داشت.

در برابر مقاومت سنتی که به تصلب شرائین گرفتار آمده‌بود قالب و سبک تصنیف و ترانه، با وزن‌های تند و پرتحرك بی‌هیچ اجازتی به درون دژ پوسیدهٔ کهن‌گرایی شعری نقب زد تا مفاهیم اجتماعی - سیاسی را در خود بگنجاند و استقبال گسترده‌ترین طیف جامعه‌ای را که چشمان را از خوابی چندصدساله می‌گشود برانگیزاند. تأثیرپذیری محتوایی از بینش و شعر اندیشمندان و شاعران اروپایی، و بویژه شاعران رومانتیک فرانسوی، بر متن پرتحرك جنبش مشروطه آغاز شده‌بود و نگرش‌های جدیدی نسبت به مفاهیمی چون ملت، وطن، انسان، ارتباط انسان با طبیعت و جامعه، سیاست و مسائل اجتماعی پدید آمد و گرایش رمانتیک با تأثرپذیری از «هوگو»، «لامارتین»، «آلفره دو موسه»، و دیگران گرایش چیره‌بود.

البته گفتنی است که احساس ملی‌گرایانه و وطن‌دوستانه در ایران پیشینه‌ای دیرینه داشت. ایرانی، به‌واسطه هجوم مکرر ملت‌ها و اقوام بیگانه به فرهنگ و خاك کشورش، در تب ملی‌گرایی پرشوری می‌سوخت. ایران و عناصر ایرانی و حفظ هویت فرهنگی انگیزهٔ حرکتی همیشگی ایرانیان بود. جامعهٔ ایرانی در بستر پرفراز و نشیب تاریخ خویش همواره دستخوش ناپایداری بود و از آنجاکه «هنرچیره»ی ایرانی شعر بود احساس ملی‌گرایانه خود را در شعر متجلی می‌کرد چنانکه تبلور چنین تجلیّی را شاهنامهٔ فردوسی به نمایش می‌نهد. شاهنامهٔ فردوسی بار حفظ و انتقال هویت فرهنگی ایرانی را به دوش می‌کشید و در چارچوب ملی‌گرایی بارآوری چتر پولادین حمایت خود

(nbookcity.com)شهرکتاب

را برکلیت فرهنگ کشور گشوده‌بود.

در اروپا با پیدایش و رشد تمدن صنعتی و چیره‌شدن روابط سرمایه‌داری از سدهٔ شانزدهم تاسدهٔ نوزدهم ملی‌گرایی عینیت سیاسی اکیدی یافت. مفاهیم ملی از نگرش علمی‌تر، دقیق‌تر و جزئی‌نگرانه‌تر برخوردار شدند. رشد مناسبات اقتصادی - اجتماعی نوین در ایران به چنین پالایشی از مفاهیمی چون ملت و وطن نیاز داشت و از صافی تأثیرپذیری ادیبان و سیاست‌اندیشان ایرانی چنین پالایشی صورت گرفت و چهره‌های ملی ادب کشور تیغ تیز بهره‌گیری از مفاهیم مشخص از نیام برکشیدند تا زنگار کلی‌نگری و کلی‌گویی از رخسار خواستهای اجتماعی - سیاسی بزدایند و زبان گویای گسترده‌ترین طیف مردمانی باشند که به سوی جنبشی انقلابی روی آورده‌بودند.

نخستین شعر نو

اما این همه اندک بود. دگرگونی در ادبیات کشور، بویژه در قالب و مضمون شعر به صورت امری ضروری و مبرم درآمده بود و هرچند بزرگانی چون ادیب‌الممالک‌فراهانی، ایرج‌میرزا، عارف، عشقی، لاهوتی، دهخدا و بهار مفاهیم نوینی را به عرصهٔ شعرکشانده و به قالب شعر تحرکی نسبی بخشیده‌بودند اما این همه اندک‌بود. ادبیات کشور تحولی بنیادین می‌طلبید و تحول جامعه خود بدین تحول یاری می‌رساند. بی‌گمان استعدادهای پرتوانی در رزمگاه تحول‌گرای شعر ایران، در برش‌های تاریخی گوناگون، وجود داشته‌اند امّا در فضای فرهنگی منجمد و متحجر و ایستای سرکوبگر اجتماعی کمتر استعدادی را یارای شکفتن است. «ادوارد براون» یغمای جندقی را

(nbookcity.com)شهرکتاب

«رمبوی ایران» می‌داند امّا آیا به راستی یغمای جندقی توانست در عرصهٔ شعر ایران تا بلندای «رمبو» برشود؟ هرگز. هرگز.

با این همه جامعهٔ متحول ایرانی از یک‌سو و تأثیرپذیری فرهنگی از سوی دیگر در آمیزشی خجسته خود را در وجود شاعرانی که از استعداد پرتوان برخوردار بودند و تن و جان خود را در کورهٔ تجربهٔ فکری و عملی آبدیده می‌کردند و دل در گرو پرشورترین خواستهای مردمی داشتند متجلی می‌ساختند. لاهوتی و دهخدا در پیوندی تنگاتنگ با پیشروترین جان‌های شیفته و با سری پرشور نخستین نمونه‌های شعر کهن گریز را در سال ۱۲۸۸ هـ ش ارائه دادند. دهخدا در سوگ میرزاجهانگیرخان شیرازی، صاحب روزنامهٔ «صوراسرافیل» که در باغشاه به دست قزاقان به شهادت رسیده‌بود مخمس پرشور «یادآر زشمع مرده‌یادآر» را سرودو به احتمال بسیار دهخدا در وزن این شعر از«اکرم‌بیک» و «صابر» شاعران با نفوذ ترک تأثیرپذیرفته‌بود. دهخدا در همهٔ مصراع‌های نخست بندهای این مخمس قافیه را رها کرده‌است. امّا در همین سال لاهوتی نیز شعر «وفای به عهد» را سرود که برای نخستین‌بار در تاریخ شعر ایران در قالب چهارپاره عرضه می‌شد و حتی در آخرین مصراع آخرین بند فاقد قافیه‌بود. بی‌گمان لاهوتی در ارائه این گونه قافیه‌بندی از قافیه‌بندی اروپائی تأثیرپذیرفته‌بود. شعر دهخدا از شهرت بیشتری برخوردارشد و مورد تقلید کسانی چون بهار و پروین اعتصامی قرارگرفت.

پس از آن دهخدا و لاهوتی نتوانستند نقشی بنیادین و دورانساز در تحول شعر فارسی بازی کنند. دهخدا با همهٔ توان ادبی خود فاقد استعدادشاعرانهٔ لاهوتی بود. امّا لاهوتی نیز به دلایل گوناگون نتوانست

(nbookcity.com)شهرکتاب

استعداد خویش را شکوفا کند. لاهوتی از یک سو درگیر امور ومبارزهٔ نظامی شد و از سوی دیگر اندیشه و احساس خویش را زندانی سیاست و نگرش حزبی کرد. امّا هم او بود که در ۱۳۰۲ هـ ش با ترجمهٔ شعری از ویکتورهوگو نخستین شعر شکسته را ارائه داد.

تجدد ادبی - تقی رفعت

با این که تاکنون شعر ایران در جناح ملی - انقلابی خویش تحولاتی را در مضمون پذیرفته‌بود امّا هنوز تحولی بنیادین نیافته‌بود. مقاومت محافظه کارانهٔ کهن‌سرایان کهنه‌گرا ادامه‌داشت اما اندیشهٔ تجدد در ادبیات حتی در جناح محافظه‌کار نیز راه‌یافته‌بود. بهار با همهٔ نقش‌آفرینی مثبت خویش در ادبیات مشروطه، و حتی صحنهٔ سیاست کشور، میان جناح محافظه‌کار و جناح انقلابی در تردد و نوسان بود. او خواستار تجدد ادبی بود امّا درکی ریشه‌ای از تجدد نداشت. تجدد ترجمهٔ «رنسانس» بود که از چندسال پیش ورد زبان‌ها شده‌بود امّا کسانی که دل درگرو سبک‌خراسانی داشتند و فاقد نگرش فلسفی ژرف به تحولات اجتماعی و بینش علمی در ارتباط با جامعه‌شناسی هنر بودند و محافظه‌کاریشان پای دویدنشان را بسته‌بود نمی‌توانستند ابعاد گوناگون رنسانس در ادب و شعرکشو را، در چنان مختصات فرهنگی - اجتماعی - اقتصادی - سیاسی دریابند. فرایندهای چندین بعدی جامعه‌ای که به شتاب بسیار دگرگونی می‌یافت نیاز به احساس هنری ژرف همتراز با خویش داشت. آنان که بال پریدنشان نبود چگونه یارای گریز از چهار دیواری استبداد ادبی را داشتند؟

اگر در متن دگرگونیهای مشروطه ترانه، تصنیف‌ها، ترجیع‌بندها و

(nbookcity.com)شهرکتاب

مستزادها قالب‌های پرتحرک خویش را براندیشه‌ها و طنزهای سیاسی و تبلیغاتی تحمیل کرده بودند و بدین‌سان اندیشه‌های انتقادی - سیاسی با سرعت انتقالی بسیار زیادی به درون مردم راه‌یافته‌بود امّا از این سخنان پرشور منظوم تا شعر ناب ماندگار در فرهنگ ژرف ملّی راهی بس دراز بود. جایگاه بلندشعر ناب کجا وسخنان سیاسی دریک برش تاریخی خاص و در قالب فرهنگ کوچه کجا؟ من برای بزرگانی چون ایرج، عارف، عشقی، بهار، لاهوتی و ادیب‌الممالک فراهانی (و سیداشرف نسیم شمال نیز) احترام بسیار قائلم. آنان از نقش تاریخی دورانسازی برخوردار بودند. امّا سروده‌های آنان رگه‌های اندکی از شعر داشت. آنان فاقد درک ژرف از نظریهٔ هنر و بینش شاعرانه بودند. آنان شعر فارسی را تحولی ژرف نبخشیدند. امّا بهرحال برپایهٔ کوشش‌های آنان و ضرورت عصر تحول بنیادین در ادب و شعر کشور به صورت امری مبرم درآمده‌بود.

سردمداران رسمی ادب و شعر به دوگروه بخش شدند. گروهی بقای زندگی بی‌مایهٔ خویش را در پاسداری از کاخ پوسیدهٔ کهن‌گرایی یافتند که ما را با آنان کاری نیست. گروه دیگر تغییر در محتوای شعر را پذیرا شدند.

امّا از یک سو محتوای شعر آنان از خصلت هنری - شعری ناب چندان برخوردار نبود و از سوی دیگر بر این نظر پای فشردند که هراندیشه‌ای را می‌توان در قالب کهن ریخت و هر موضوعی را می‌توان به همان زبان فرخی، انوری، سعدی و حافظ بیان کرد. بهار، وحید دستگری و بدیع‌الزمان فروزانفر برای اتومبیل و هواپیما و راه‌آهن قطعاتی سرودند که فاقد کمترین عنصر شعری بودند. تنها زحمت بسیار

(nbookcity.com)شهرکتاب

برخود رواداشته‌بودند تا سخن کم مایه‌ای را نه به نثر بل به نظم بیان کنند. کوشش‌های ایرج‌میرزا در بهره‌گیری از زبان محاوره و یا تغییری اندک در اوزان سخن منظوم نیز نمی‌توانست احساس و اندیشهٔ شاعرانهٔ نوین را تاب‌آورد. از این‌رو، و بیش از پیش، ادب و شعر کشور تحولی بنیادین را با هزاران فریاد انتظار می‌کشید و جنب‌وجوش بی‌سابقهٔ دست‌اندرکاران شعر را می‌طلبید تا کودک فرخنده پی شعر نو ایران زاده‌شود. این جنب و جوش آغاز شد و به نتیجه رسید. دوران تقریباً ده‌سالهٔ میان نخستین جنگ جهانی و سلطنت یافتن رضاخان را رشید یاسمی «دورهٔ بیداری شاعران» می‌نامد و می‌نویسد «در این دوره غالب کسانی که دارای موهبت شاعری بودند از تقلید گذشتگان حتی‌المقدور احتراز کرده و کوشیدند که مضمونی جدید در قالب شعری قدیم وارد کنند. جماعتی نیز از گویندگان به فکر انقلاب ادبی افتاده و مدعی تجدد صورت و مضمون اشعار شدند.»[1]

در دیماه ۱۲۹۴ «جرگهٔ ادبی یا جرگهٔ دانشوری» به کوشش کسانی چون بهار تشکیل شد که هدف آن عبارت بود از «ترویج معانی جدید در لباس شعر و نثر قدیم و شناساندن موازین فصاحت و حدود انقلاب ادبی و لزوم احترام آثار فصحای متقدم و ضرورت اقتباس محاسن نثر اروپایی»[2]

این انجمن در سال ۱۲۹۶ نام «دانشکده» را برخود نهاد و در نظامنامهٔ خویش هدف «تجدد نظر در طرز و رویهٔ ادبیات» را مطرح کرد. کوشش‌های این انجمن محکوم به شکست بود زیرا در تارهای صلب

---

۱ - رشید یاسمی، ادبیات معاصر ایران، تهران ، ۱۳۱۶ ش . نگاه کنید به : از صبا تا نیما یحیی آرین‌پور، شرکت‌سهامی‌کتابهای جیبی ، چاپ اول ، ۱۳۵۰ ، جلد دوم ، صفحهٔ ۴۳۵

۲ - همان ، صفحه ۴۳۶

(nbookcity.com)شهرکتاب

عنکبوتی محافظه‌کاری گرفتار آمده و «احترام به حفظ اسلوب لغوی و تعبیرات اساتید مقدم» را چونان شمشیرهای داموکلس در همه‌سوی خود جای داده‌بود.

اما در تبریز، که هنوز آتش فروخفتهٔ جنبش مشروطه در آن زبانه‌هایی می‌کشید و می‌رفت تا جنبشی انقلابی را در تلاش حزب دموکرات آذربایجان به رهبری شهید شیخ‌محمدخیابانی تدارک بیند جریانی ادبی شعله کشید که بیشترین جانمایهٔ فکری و احساسی آن خون پرشور چنین جنبشی بود و «تقی‌رفعت» ، معاون اول شیخ محمد خیابانی، چونان درخشان‌ترین چهرهٔ تجدد طلبی در ادب و شعر آن روزگار، هردم برآن می‌دمید و ستون‌های پوسیدهٔ ادب و شعر سنت‌گرا را با کینه‌ای پرشور و مقدس می‌سوزاند.

حزب دمکرات آذربایجان، دارای روزنامه‌ای به نام «تجدد» بود که بی‌هیچ تردیدی می‌توان آن را بهترین نشریهٔ آن روزگار دانست. تقی‌رفعت، که دل درگرو آرمان‌های مشروطه و سری پرشور داشت و بر زبان‌های فارسی، ترکی و فرانسه مسلط و با اندیشه‌های انقلابی سیاسی - ادبی آشنابود، با بازگشت از ترکیه،به جنبش دموکرات آذربایجان پیوست و سر دبیری روزنامهٔ «تجدد» را برعهده گرفت و، پس از آن که به پیشنهاد امیر خیزی نام آذربایجان به «آزادیستان» تغییر یافت، به انتشار مجلهٔ «آزادیستان» دست زد که در زیر عنوان آن نوشته‌شده‌بود : «مجله‌ایست هواخواه تجدد در ادبیات». این مجله در واقع ارگان فرهنگی کمیتهٔ ایالتی حزب دموکرات آذربایجان بود. نخستین شمارهٔ آن تاریخ ۱۵ جوزا [= خرداد] ۱۲۹۹ را داشت. تنها سه‌شماره از آن انتشاریافت‌وچاپ چهارمین شمارهٔ آن (۱۵ سنبله [= شهریور] ۱۲۹۹)

(nbookcity.com)شهرکتاب

با سرکوب‌شدن جنبش دمکرات آذربایجان مصادف و در ۲۱ شهریور به دستور مهدیقلی‌خان هدایت مخبرالسلطنه، که حاکم آذربایجان و مجری فرمان سوکوبگرانهٔ مشیرالدوله بود، توقیف شد. مجلهٔ آزادیستان، چونان مکمل روزنامهٔ «تجدد»، بیش از هرچیز به مسئله رمان و شعر نو می‌پرداخت و به راستی تقی رفعت نخستین نظریه‌پرداز و زمینه‌ساز شعر نو بود.

تقی رفعت نخست در روزنامهٔ تجدد، و سپس در مجلهٔ آزادیستان، به بیان اندیشه‌های انقلابی خود در رابطه با شعر و ادب پرداخت. البته او معلم و سخنرانی توانا نیز بود و چه در مدرسه، که مدیریت آن را امیر خیزی برعهده داشت، و چه در محل دفتر روزنامه تجدد پرشورترین نظرات را در زمینهٔ ادب و شعر و سیاست ابراز می‌داشت و حتی شاگردان و هواداران ادبی او از «مکتب رفعت» سخن می‌گفتند. رفعت به گفتهٔ خویش «متصدی بود در بنیان سدسدید محافظه کاری و رکود ادبی رخنه‌انداخته و جریانی به وجود آورد»[1]

نظرات مکتوب او در «تجدد» و «آزادیستان» از بیشترین بر دو نفوذ برخوردار بودند. او تسلیم ناپذیرترین مبارزه را با جریانی‌های ادبی ارتجاعی و محافظه‌کار و به ظاهر متجدد به پیش‌برد. او بر غزلی که یکی از اعضای «انجمن ادبی دانشکده» با همهٔ ادعای تجددطلبی، به استقبال از سعدی سروده و درروزنامهٔ «زبان آزاد» منتشر کرده‌بود نقدی کوبنده نوشت و در پایان آن به اخطاری رزماورانه فریاد برآورد: «عزیز من! کلاه سرخ ویکتور هوگو را در سرقاموس «دانشکده» مجوی! طوفانی

۱ - از صبا تا نیما ، جلد دوم ، صفحهٔ ۴۵۲

(nbookcity.com)شهرکتاب

در تهٔ دوات نوجوانان تهران هنوز برنخاسته‌است.»[۱] (تجدد، شماره ۶۶)

سردمداران و پیروان «مکتب سعدی» تقی رفعت را شمشیر برکشیدند که ساحت مقدس استاد سخن را به توهین آلوده‌بود. رفعت در شمارهٔ ۷۰ از روزنامهٔ تجدد پس از ابراز احترام نسبت به سعدی نوشت:

«باید فرزندان زمان خود باشیم. صدای توپ و تفنگ محاربات عمومی در اعصاب ماهیجانی را بیدار می‌کند که زبان معتدل و موزون و جامد و قدیم سعدی و همعصران تقریبی او نمی‌توانند ... آن‌ها را تسکین یا ترجمه کنند. ما احتیاجاتی داریم که عصر سعدی نداشت ... مادر عهدی زندگی می‌کنیم که اطفال سیزده‌سالهٔ مدارس امروزی در علوم و فنون متنوعه به مراتب از سعدی داناترند ...»

انجمن دانشکده را تاب تحمل ضربه‌های گران رفعت نبود و ترسان و لرزان هردم عقب می‌نشست امّا حرکت تدریجی به سوی تجدد را مطرح می‌کرد و برآن بود تا «تجدد را تیشهٔ عمارت تاریخی پدران شعر و نیاکان ادیب خود» قرار ندهد و «فعلاً آنها را مرمت نموده و در پهلوی آن عمارت به ریختن بنیان‌های نوآیین‌تری ... مشغول» شود.

رفعت با منطقی پولادین و توفنده در شمارهٔ ۱۲۵ روزنامه تجدد نوشت

«... هیچ بنا و هیچ معمار این طور نقشه نمی‌کشد. با ساروج عصر

---

۱ - هر آنچه از مجله‌های تجدد و آزادیستان، بین دو کمانك، آورده‌ام از «از صبا تا نیما» صفحهٔ ۴۳۷ تا ۴۵۱، برگرفته‌ام. برای آشنایی با مبارزهٔ میان دو جناح انقلابی و محافظه‌کار در عرصهٔ ادبیات کشور این چند صفحه بسیار خواندنی است. دریغم آمد تنها به ذکر چند جمله از نوشته‌های رفعت بسنده کنم.

(nbookcity.com)شهرکتاب

بیستم شکاف‌های تخت جمشید را وصله خواهیدزد؟ ... ولی آیا تصور نمی‌کنید چه معمورهٔ عجیب و غریبی به حصول خواهیدآورد؟... دانشکده تصور می‌کند که «تجدد در ادبیات» دفتری است که می‌توان از یک کتابخانهٔ فرنگی خرید و در بغل گذاشت و بعد هر دفعه که ملت احتیاج خود را احساس گردانید به اندازهٔ امکان یک و یا چند ورق از آن کتاب را پاره کرد و به دهان ملت انداخت ... به حصول‌آوردن یک «تجدد» در ادبیات به خصوص در ادبیات ایران، که یک دورهٔ کلاسیک بسیار شعشعانی گذرانیده‌است کار آسانی نیست. در این میدان برای صدپهلوان رویین تن جای هنرورزی است ... ای اهل دانشکده، منتظر مساعدت «احساسات عمومیه، اخلاق ملیه و افکار هیئت اجتماعیه» هم نشوید. همین احساسات عمومیه و اخلاق ملیه ... مثلاً در مقابل مشروطه و آزادی نیز این بیگانگی و لاقیدی را به خرج می‌داد. هرگاه این گلوله‌های سنگین را به پای طبع شعر و قریحهٔ ادبی خود ببندید اعتلا برای شما محال خواهدبود. اگر ادیب و یا شاعر هستید بدانیدکه شاعر یا ادیب «پیرو» نیست، «پیشوا» است ... شما برای فردا بنویسید ... امروز می‌بینید که شخصاً سعدی مانع از موجودیت شماست. تابوت سعدی گاهوارهٔ شما را خفه‌می‌کند! عصر هفتم بر عصر چهاردهم مسلط است ولی همان عصر کهن به شما خواهد گفت : «هرکه آمد عمارتی نوساخت ....» شمادر خیال مرمت‌کردن عمارت دیگران هستید، درصورتی‌که اگر در واقع هرکه می‌آمد عمارتی نومی‌ساخت سعدی «منزل به دیگری» نمی‌توانست «پرداخت» ... در زمان خودتان

(nbookcity.com)شهرکتاب

اقلاً آن‌قدر استقلال و تجدد به خرج دهید که سعدی ها در زمان‌خودشان به خرج دادند. در زیر قیود یک ماضی هفتصدساله پخش نشوید. اثبات موجودیت نمایید. بودن هیچ‌چیز در دنیا مانع از بودن چیز دیگر نیست منتها باید توالی و تناسب در میان باشد و شب در پی‌روز ... سیرکند.»

تقی رفعت حدود یکسال و نیم پس از آن در شمارهٔ ۱۶۲ از روزنامهٔ تجدد پیوند میان انقلاب سیاسی و انقلاب ادبی را درچارچوب نگرش انقلابی خویش در اندرون جنبش دموکرات آذربایجان این‌گونه بیان کرد: «مااین عقیدهٔ ویکتورهوگو، آن شاعر رمانتیک فرانسه را... همیشه در نظر داریم که می‌گوید «*قاطعترین نتیجهٔ یک انقلاب سیاسی، یک انقلاب ادبی است*» و «*در تحولات و تجددات مادی شرکت نجویید مگر با انقلابات معنوی.*»»

در کنار تقی رفعت باید از دوتن چهرهٔ بس درخشان دیگر، یعنی جعفرخامنه‌ای و بانو شمس کسمایی یاد کرد که برزمینهٔ آشنایی با فرهنگ اروپایی و احساس پرشور آزادیخواهی، فزون برنوشتن مقالات سیاسی و ادبی، سروده‌هایی را درچهارچوب لزوم تغییر در شکل و محتوا، و «دوری از تقلید و کسب استقلال در اندیشه و احساس و آزادی و صمیمت در بیان» ارائه دادند.

دریغا و دردا که تقی رفعت، با شنیدن خبر شهادت شیخ‌محمدخیابانی و شکست جنبش انقلابی خود را در روز چهارشنبه ۲۴ شهریور ۱۲۹۹ کشت در حالی که تنها سی‌ویک سال داشت. از سرانجام جعفرخامنه‌ای چندان نشانی دردست نیست و خانم کسمایی تاسال ۱۳۴۰ در تهران زیست بی‌آنکه از آن همه شور و آزادگی و

(nbookcity.com)شهرکتاب

فرهنگ ژرف درخشش فراگیری به بیرون از دوستان و آشنایانش نفوذ کند.

ادبیات اروپا در زمان تولد نیما و پس از آن

در چنین هوای گرگ و میش سیاسی - اجتماعی - ادبی بود که «نیما یوشیج» چهره نمود. با نام پیشین علی اسفندیاری. نیما در سال ۱۲۷۴ در روستای یوش مازندران به دنیا آمد و کودکی را در تب و تاب جنبش مشروطه‌خواهی گذراند.

«پدرش کشاورز و گله‌دار بود. جز تاختن و شکار تفریح دیگری را دوست نداشت. آن زمانی که در محل گلهٔ خود بود. روزها در بیرون چادر به علی سواری و تیراندازی می‌آموخت ... پدر علی شبها در منزل به وی «سیاق» یاد می‌داد. خودش خط زیبا می‌نوشت و از سوارکاران، تیراندازان و شجاعان به نام خطهٔ تبرستان بود. بار برنج را بادندان برمی‌داشت و برگردهٔ قاطر می‌گذاشت. عصبی و متهور بود و از نهرهای پهناور با یک جست به آسانی می‌گذشت. مادرش حکایاتی از «هفت پیکر نظامی» و غزلیاتی از «حافظ» حفظ داشت که اغلب در گفتگوها شاهدِ مثال می‌آورد و به علی می‌آموخت.»[1]

در سالی که نیما زاده‌شد غولان بزرگی چون ایبسن، تولستوی، چخوف، هنری جیمز، جان‌راسکین، آناتول فرانس، امیل زولا، استفان مالارمه و پل‌ورلن زنده و در اوج آوازهٔ خویش بودند. ویکتورهوگو،

---

۱ - دکتر ابولقاسم جنتی‌عطایی ، نیما یوشیج، زندگی و آثار او، بنگاه مطبوعاتی صفی‌علیشاه، چاپ دوم، ۱۳۴۶، صفحهٔ ۱۹

(nbookcity.com)شهرکتاب

آرتور رَمبو، والت‌ویتمن و لوکنت‌دولیل (پیشوای مکتب پارناس) به تازگی درگذشته‌بودند (به‌ترتیب در ۱۸۸۵، ۱۸۹۱، ۱۸۹۲ و ۱۸۹۴) رابرت‌فراست، ویلیام باتلرییتس، امیل ورهارن و پل‌والری آرام آرام خود را به میدان شعر می‌رساندند. ت . اس . الیوت کودک بود (متولد ۱۸۸۸) پل‌الوآر در همان سال تولد نیما زاده‌شد و آندره برتون و لوئی آراگون هنوز به دنیا نیامده‌بودند (متولد ۱۸۹۶ و ۱۸۹۷).

در این سالها سمبولیسم یکه‌تاز عرصهٔ سبک شعری بود. از سالیان پیش پاریس به صورت پایتخت هنر جهان درآمده بود. هنرمندان جهان، بویژه نویسندگان و شاعران، در جذبهٔ پرتوان فضای هنری پاریس تنفس می‌کردند. پاریس سالها پیش از انقلاب فرانسه در شکوفایی «عصر روشنگری» بیشترین نقش را بازی کرده‌بود. در «عصر روشنگری»فرانسه فزون‌بر ریاضیدانان و فیزیکدانان بزرگ، فیلسوفان اجتماعی، نویسندگان، خطیبان و روشنفکران بزرگی ظهورکردند.

پس از انقلاب کبیر فرانسه پاریس بیش از پیش مکتب‌پرور شد. البته چه‌بسا هنرمندان پاریسی عناصر مکتب خویش را از هنرمندان کشورهای دیگر اقتباس می‌کردند امّا فضای فرهنگی فرانسه و پاریس چنان کارگاه هنری‌یی ساخته‌بود که می‌توانست جویباری منفرد از قطره‌قطره احساس نوین هنری را به رودی بزرگ بدل کند که در جریان پرخروش خویش از میان سنگلاخ تاریخ هنر درکشورهای دیگر چشمه سارانی پدید آورد. برای نمونه رمانتیسم فرانسه از رمانتیسم انگلستان و آلمان بهره‌گرفت و خود پرتوان‌ترین جریان رمانتیک جهان در مبارزه با کلاسیسیسم شد و حتی پدران خویش یعنی رمانتیسم انگلستان و آلمان را به دنبال خویش کشید و با تبلور در چهرهٔ کسانی چون لامارتین،

(nbookcity.com)شهرکتاب

آلفره دووینیی، آلکساندر دوما [ی پدر]، ویکتورهوگو، آلفره دوموسه و شاتوبریان برجریان ادبی دیگر کشورها تأثیری تعیین‌کننده نهاد. در کنار بزرگان ادبیات رمانتیک فرانسه باید از رمانتیک‌های بزرگ کشورهای دیگر نیز یادکرد همچون: ساموئل تیلور کلریج، ویلیام وردزورث، لردبایرون، والتراسکات و شلی در انگلستان، پوشکین و لرمانتف در روسیه، برادران شلگل، گوته شیلر و نوالیس در آلمان و بالاخره شاندورپتوفی در مجارستان. (اشعار رمانتیك کسانی چون هوگوی جوان و بویژه شاندور پتوفی آمیخته با احساس‌های گاه پرشور اجتماعی - انقلابی بود).

با واکنش در برابر رمانتیسم، کسانی چوت بالزاک، استاندال و فلوبر رئالیسم را پدیدآوردند و این جریان ادبی را کسانی چون چارلز دیکنز و هنری جیمز در انگلستان، وگوگول، گونچارف، تورگنیف و تولستوی در روسیه نمایندگی کردند. رئالیسم روسیه در گورکی به اوج خویش رسید و در ترکیب با نگرش سوسیالیستی به سبک غالب و قاهر کشور تبدیل شد. امّا رئالیسم فرانسه با نوشته‌های کسانی چون برادران گنکور، آلفونس دوده، موپاسان، و برتر از همه، امیل زولا در مکتب ناتورالیسم حل‌شد. ادیبان و شاعران پاریسی نتوانستند نقاب علمی مآبی را برچهرهٔ ناتورالیسم تاب آورند. از نخستین شورشیان شخص ویکتورهوگو بود که با همهٔ دلبستگی پیشین به مسائل اجتماعی اینک فریاد «هنر برای هنر» برآورده بود و «تئوفیل گوتیه» و آنگاه «تئودو ردوبانویل» پرچم او را برافراشتند و سپس «لوکنت دولیل» با رهبری این جریان مکتب پارناس را در گریز از هرگونه احساس شخصی، روی آوری به شکل‌گرایی مطلق و «هنربرای هنر» پدید آورد و

(nbookcity.com)شهرکتاب

زیبایی سخن را به اوج رساند که البته بلاغت بی‌نظیر زبان‌فرانسه در تکوین این مکتب نقش بسیار داشت. بلاغتی که هرگز نمی‌توان آن را در زبان انگلیسی، آلمانی یا روسی یافت.

در واکنش نسبت به علمی مآبی ناتورالیسم و سطحی‌نگری رئالیسم از یک‌سو، و بیروحی «هنر برای هنر» از سوی دیگر شاعران به جستجوی حقیقت، در پس نشانه‌ها و اشاراتی که سراسر جهان را انباشته‌بود، برآمدند. آنان خواستار کشف رابطهٔ ژرف میان اشیاء شدند و به پیروی از «شارل بودلر» سمبولیسم را پدید آوردند که در زمان تولد نیما با نفوذترین مکتب شعری بود و تبلور خویش رادر چهرهٔ «ورلن»، «رمبو» و «مالارمه» یافت و به سرعت درکشورهای دیگر تواناترین استعدادها را به سوی خویش کشاند: «راینرماریاریلکه» در آلمان، «ویلیام باتلریتس» در انگلستان، «موریس مترلینگ» و «امیل‌ورهارن» در بلژیک، «الکساندر بلوك» در روسیه و «خوان رامون خیمنز» جوان در اسپانیا. البته کسانی چون «دی. اچ. لارنس» و «ازراپوند» نخست سمبولیست بودند و سپس به ایماژیسم روی آوردند، همچنانکه «خیمنز» نیز آرام آرام و در مراحلی چند از سمبولیسم دورشد. در فرانسه با فروکش کردن موج سمبولیسم موج‌های زودگذری چون نئوکلاسیسیسم و نئوسمبولیسم هوادارانی اندک یافتند و عناصری از سمبولیسیم که با تصویر و ارزش صوتی کلام پیوند داشت از صافی اندیشه و احساس «کلودل»، «والری» و «آپولینر» گذشت و در نیرومندترین جریان ادبی، یعنی سوررئالیسم، و در چهرهٔ نمایندگانی چون «آندره برتون» و «آراگون» و «پل‌الوآر» تبلور و تجلی یافت. من از چندین مکتب کوچک دیگر می‌گذرم زیرا با آنکه نیما کمابیش با آنها آشنا بود امّا از آن‌ها تأثیری درخور توجه نپذیرفت.

(nbookcity.com)شهرکتاب

نیما، رمانتیسم، نخستین سروده‌ها و عنصر شب در شعر نیما

شرایطی که در آن نیما زاده شد و رشد کرد شباهت بسیار با شرایط تولد رمانتیسم فرانسه داشت. جنبش مشروطه عرصه را بر رشد بورژوازی نوپا گشود و اشرافیت کهن فئودالی را ضربه‌های گران فرود آورد. ادیبان و نویسندگانی وابسته به لایه‌های زیرین اجتماع سربرآوردند و با بهره‌گیری از نشریات گوناگون، و بدون تکیه بر دربار و لایه‌های زبرین اجتماع آثار و افکار خود را به گسترده‌ترین طیف جامعه عرضه کردند. مفاهیم گوناگون بسیاری آمیخته با آرمانخواهی، انسانگرایی، عقل‌گرایی و طبیعت گرایی نوینی دور از طبیعت‌گرایی اشرافی و تغزلی پیشین به عرصهٔ شعر راه‌یافتند. علوم طبیعی و علوم اجتماعی نوین از استقبال روزافزونی برخوردار بودند. نقش هنرمندان در سرنوشت کشور فزونی گرفت و حتی برخی از آنان مستقیماً در سازمان اداری کشور - با نقشی موافق یا مخالف، انقلابی یا ارتجاعی - شرکت جستند. شعر و ادب کلاسیک پاسخگوی نیازهای نوین نبود. منطق خشک و جزم‌اندیشی کلاسیک اروپا تابع منطق صوری ارسطویی بود. حال آن که نویسنده و شاعر عصر جدید نیاز به تحرکی بس بیشتر در شکل و محتوا داشت تا بتواند ابعاد گوناگون ذهن و عین را از دریچهٔ اندیشه و احساس پرتحرک خویش ببیند و عرضه کند. در فضای پرتحرک نوین شاعر نمی‌توانست با دیدی ایستانگر خود و جهان و جامعه را در مقولاتی بریزد که فیلسوف (یا فیلسوفانی) آنها را به گونه‌ای ازلی - ابدی جدا از یکدیگر و در انجماد قرار داده‌بودند. او در خود و جامعه و جهان رویه‌های گوناگون اشیاء و رخدادها را در پیوند می‌دید. او نمی‌خواهد اسیر فرمان‌های ازلی -

(nbookcity.com)شهرکتاب

ابدی گونهٔ کهن بماند. او خواستار آزادی است. او تنها زیبایی و نیکی را نمی‌بیند عقل و احساسش نگران زشتی و بدی نیز هست. او فزون بر عقل، احساس نیز دارد. عقل‌گرایی او گرایش بدان عقلی‌نیست که در برج عاج اشرافیتی متفرعن نشسته است. عقل‌گرایی او سلاح تیزی است که پرده از چهرهٔ ریاکاری و جهل می‌درد و چشم به منافع ملموس و مشخص و عینی گسترده‌ترین طیف جامعه دوخته‌است. عقل‌گرایی او سرشار از عاطفه است و نیما بیش از هرکس در نخستین سال‌های شاعری خویش از رمانتیسم تأثیری بهنگام پذیرفت و پیش از هرکس دریافت که عمر رمانتیسم و ضروت وجودی آن پایان یافته‌است.

نیما در دوازده‌سالگی (سال ۱۲۸۶، یك سال پس از پیروزی جنبش مشروطه) به همراه خانواده‌اش از یوش به تهران آمد و ضمن تحصیل در دوران ابتدایی، در مدرسهٔ حاج حسن رشدیه [= حیات جاوید]، به آموختن زبان فرانسه در مدرسهٔ کاتولیک سن‌لویی پرداخت. او از استعدادها و گرایش‌هایی گوناگون در زمینهٔ شعر، تاریخ و نقاشی برخوردار بود و به مکاتب فکری گوناگون دلبسته می‌شد. «نظام‌وفا» که معلم او بود، او را به سرودن شعر تشویق کرد. نیما خود می‌گوید: «این تاریخ مقارن‌بود با سالهایی که جنگ بین‌الملل اول ادامه داشت. من در آنوقت اخبار جنگ را به زبان فرانسه می‌توانستم بخوانم. شعرهای من در آنوقت به سبك خراسانی بود که همه‌چیز در آن یک جور و به طور کلی دور از طبیعت واقع و کمتر مربوط با خصایص زندگی شخص گوینده وصف می‌شود. آشنایی با زبان خارجی راه تازه‌ای پیش من

(nbookcity.com)شهرکتاب

گذاشت.»[۱] بدین‌سان نیما به واسطهٔ آشنایی با زبان خارجی [= فرانسوی] به گونه‌ای مستقیم در جریان دستاوردهای ادبی - شعری اروپا وبویژه فرانسه قرار گرفت. چنان که ادیبان و شاعران دیگری نیز کمابیش از این دستاوردها آگاهی یافتند و از آنها تأثیر پذیرفتند. نیما می‌گوید: «*در ادبیات و آثار دیگر هنری ما، نفوذ ذوق و سلیقهٔ خارجی از نیمهٔ دوم سدهٔ نوزدهم شروع شد ... در آغاز سدهٔ حاضر تحول بیشتری به واسطهٔ آشنایی زیادتر با آثار اروپایی در ذوق و احساسات ما به وجود آمد.*»[۲]

نیما هر تابستان به یوش می‌رفت. در شور جوانی و در میان طبیعتی همه الهامبخش و خیال‌انگیز دوبار عاشق شد و هر دوبار با ناکامی روبروشد. روزان و شبان به راز و نیاز و سوز و گداز با خیال معشوق گذراند. امّا اگر دومین معشوق، صفورا نام، آتش حسرت بر دل نیما زد، اینقدر بود که با طبیعت وحشی و ذوق شاعرانهٔ خود از سویی ژرف‌ترین تأثیر را در نیما بخشید و از سوی دیگر او را با جلوه‌های پر رمز و راز طبیعت، در تغسیلی با زلال هستی بخش عشق، آشنا ساخت و گِل وجود نیما را دیگر باره با آمیزه‌ای از نگرش ژرف به طبیعت بسرشت. و این امر در پیوند با آشنایی نیما با رمانتیکهای فرانسوی و شرایط اجتماعی - سیاسی و مقتضای سن نیما را به رمانتیسمی کشاند که هرچه بود سنت شکنانه بود و با تجلی در یک منظومهٔ تغزلی بس بلند نقطهٔ عطفی در تاریخ شعر پارسی پدید آورد و سرایندهٔ خود را

---

۱ - همان صفحهٔ ۲۰

۲ - نیمایوشیج، ارزش احساسات و پنج مقاله در شعر و نمایش، انتشارات توس، تهران ، ۱۳۵۱، صفحهٔ ۷۹

(nbookcity.com)شهرکتاب

جاودانه کرد. نیما خود می‌گوید: «ثمرهٔ کاوش من در این راه بعد از جدایی از مدرسه و گذرانیدن دوران دلدادگی به آنجا می‌انجامد که ممکن است در منظومهٔ «افسانه»ی من دیده شود.»[۱]

البته نخستین شعر نیما «قصهٔ رنگ پریده» است که «برای دلهای خونین» سروده شده‌است. وزن آن وزن مثنوی مولوی (بحر رمل) است و تاریخ آن حوت [= اسفند]۱۲۹۹ و امضای آن «نیما ـ نوری «یوشی»» است. دربارهٔ این شعر همین اندازه بس که نیما خود آن را «از آثار بچگی» می‌داند.[۲] نیما در سال‌های ۱۲۹۹ و ۱۳۰۰ دل به جنبشهای انقلابی و حرکت‌های ضد حکومتی آن روزگاران می‌دهد و با شکست آن‌ها به خلوت جنگل‌های کوهستانی زادگاه خویش پناه می‌برد و در دیماه ۱۳۰۱ «افسانه» را به پایان می‌رساند. امّا شعری دیگر با نام «ای شب» تاریخ ۶ قوس [= آذر] ۱۳۰۱ را برخود دارد که از «قصهٔ رنگ پریده» بسی برتر است. نخست این که از نظر شکل و وزن نوتر است. حتی میان وزن و محتوای پرسوز و پرشور آن هماهنگی مناسبی وجود دارد. دوم این که برخورد رمانتیک و شخصی شاعر را، با همهٔ سوز و شوری که در اوست، به نمایش می‌گذارد. سوم این که شب به گونه‌ای سمبولیک، و تقریباً بی‌سابقه، در شعر ظاهر می‌شود. این شب، شب طبیعی نیست یک «شب شوم وحشت‌انگیز» است که به «جان» شاعر «آتش» می‌زند و شاعر با آن سخن می‌گوید امّا نیما هنوز فاقد درک سمبولیک از اشیاء و پدیده‌ها، از جمله شب، است و منطق حاکم

---

۱ – نیمایوشیج ، ، زندگی و آثار او ، صفحهٔ ۲۰

۲ – از صبا تا نیما ، جلد دوم ، صفحهٔ ۴۷۰

(nbookcity.com)شهرکتاب

برفضای شعر مغشوش است. بهرحال این شعر در مجلهٔ صاحب نام «نوبهار» چاپ شد و شاعر را آوازه‌ای به ارمغان آورد. نوع نگرش حاکم در «افسانه» به گونه‌ای ناقص‌تر و کم‌رنگ‌تر بر این سروده نیز حکم می‌راند. از نظر من اهمیت این شعر در همان شیوهٔ برخورد آن به «شب» است. نیما سرکوبی آرمان‌های مشروطه، جنبشهای انقلابی و پیروزی کودتا را تجربه کرده‌است. با اندیشه‌های آزادیخواهانه و انقلابی آشنا است. در خودآگاه و ناخودآگاه او «شب» آرام آرام از تشخصی همه‌جا حاضر برخوردار می‌شود ومی‌رود تا سایهٔ خود را برهمهٔ شعر نیما، تا واپسین شعرها، مثلاً شاید شعر «شب همه شب»، بگسترانند. در شعر نیما «شب» بیشتر از هر واژه به کار رفته است و «صبح» چندان تکرری ندارد و یکی از واژگان کمیاب است. در اینجا نگاهی به نام برخی از شعرها داشته‌باشیم :

«ای شب» (۶ آذر ۱۳۰۱) ، «اندوهناك شب» (۱۵ آبان ۱۳۱۹) ، «کارشب‌پا» (۲۰ خرداد ۱۳۲۵. البته باید به معنای «شب‌پا» توجه داشت). «شب است» (۱۳۲۹)، «هنوز از شب دمی باقی است» (۱۳۲۹) ، «هست‌شب» (۲۸ اردیبهشت ۱۳۳۴) ، «پاس‌ها از شب گذشته است» (۱۳۳۶) ، «درشب تیره» ، «شب» ، «در شب سرد زمستانی» ، «به شب آویخته مرغ شباویز».

اینک به نخستین سطر برخی از شعرهایی که واژهٔ «شب» در نام آنها نیامده‌است بنگریم :

«شب آمد مرا وقت عزیدن است». «در شب تیره دیوانه‌ای کاو» «ره تاریک با پاهای من پیکار دارد» ، «شب به تشویش درگشاده ...» ، «شهر دیری است که رفته به خواب» ، «شب بر سر موجهای درهم برهم» ،

(nbookcity.com)شهرکتاب

«جاده خاموش است ، از هر گوشهٔ شب ...» ، «ری را ... صدا می‌آید امشب» ، «چوک و چوک ... کم کرده راهش در شب تاریک» ، «تی‌تیک ، تی‌تیک ، در این کران ساحل و به نیمهٔ شب» ، «ترا من چشم در راهم شبا هنگام» ، «مانده از شب‌های دو را دور» ، ...

لازم به گفتن است که هرگز برخورد نیما به مسئله «شب» برخوردی مکانیکی ، ساده انگارانه، سطحی نگرانه ، حزبی و شعاری نیست . او به زیبایی «شب» مورد نظر خود را، که هستی و تشخص و عینیتی تحمیل شونده دارد «تصویر» می‌کند. «تصویری» که خواهیم دید «نماد» [= سمبول] است.

ظهور منظومه‌های «افسانه» و «ایده آل»

نیما در مقدمهٔ «خانوادهٔ سرباز» (۱۳۰۵) نوشت : «*وقتی که یکی از روزنامه‌های معروف قطعهٔ «ای شب» را یکسال بعد از تاریخ ساخته شدنش انتشار داد این قطعه مردود نظر خیلی از مردم واقع شد. ولی برای مصنف گمنام آن هیچ جای تعجب و شگست نبود ... گفتند انحطاطی در ادبیات آبرومند قدیم رخ داده‌است. مدتها در تجدد ادبی بحث کردند. شاعر کار دمی بست جرئت نداشتند صریحا" به او حمله کنند. کنایه می‌زدند. ولی صداها به قدری ضعیف بود که به گوش شاعر نرسید، بلا جواب ماند. یعنی فکر در سطح دیگر مشغول کار خود بود. لازم شد این متفکر جرئت داشته‌بود. جرئت داشت. در ظرف این مدت آن قطعه یا بعضی شعرهای دیگرکه در اطراف خوانده شده‌بود در ذوق و سلیقهٔ چندنفر نفوذ پیداکرد، آن اشخاص پسندیدند. استقبال کردند، و تیر به نشانه رسیده‌بود. نشانهٔ شاعر قلب‌های گرم و جوان*

(nbookcity.com)شهرکتاب

است، آن چشمها که برق می‌زنند و تند نگاه می‌کنند. نگاه من برآن‌ها است، شعرهای من برای آن‌ها ساخته‌می‌شود.»[۱]

نیما دل به جنبشهای انقلابی روزگار خود می‌بندد و سپس به جنگلهای روییده بر کوهساران پناه می‌برد و در خلوت خویش، غرقه در طبیعت و هوای آزاد به پرورش اندیشه و احساس خود می‌پردازد و «اینک نوبت آن رسید که یک نغمهٔ ناشناس نوتر از این چنگ باز شود» باز شد. چند صفحه از «افسانه» را با مقدمهٔ کوچکش تقریباً در همان زمان تصنیفش در روزنامه‌ای [یعنی «قرن بیستم» میرزاده عشقی] که صاحب جوانش را به واسطهٔ استعدادی که داشت با خود هم عقیده کرده‌بودم انتشار دادم.

در آن زمان از تغییر طرز ادای احساسات عاشقانه به هیچوجه صحبتی در بین نبود. ذهن‌هائی که با موسیقی محدود و یکنواخت شرقی عادت داشتند با ضرافت‌کاری‌های غیر طبیعی غزل قدیم مأنوس بودند. یک سر برای استماع آن نغمه از این دخمه بیرون نیامد. «افسانه» با موسیقی آنها جور نشده‌بود، عیب گرفتند ردشد. ولی برای مصنف ابداً تفاوتی نکرد. زیرا می‌دانست اساس صنعتی [= هنری] به جایی گذارده نشده‌است که در دسترس عموم واقع شده‌باشد ... معهذا اثرپایی روی این جادهٔ خراب باقی‌ماند، فکر آشفته عبور کرد و از دنبال او دیده‌می‌شد زیر این ابر سیاه ستاره‌ای متصل برق می‌زند.»[۲]

بدین سان نیما در دیماه ۱۳۰۱، در ۲۷ سالگی، منظومهٔ «افسانه» را

---

۱ - نیمایوشیج، زندگی و آثار او، صفحهٔ ۶۵ و ۶۶

۲ - همان صفحهٔ ۶۷

(nbookcity.com)شهرکتاب

با ۶۳۵ مصراع به پایان برد و آن را «به پیشگاه استاد «نظام وفا» تقدیم» کرد. بخشی از آن، در نشریهٔ «قرن بیستم» میرزادهٔ عشقی، به عنوان نقطهٔ عطفی در شعر فارسی انتشار یافت. چندی بعد عشقی خود تابلوی «ایده‌آل» را سرود و منشر کرد. دوسال بعد محمدضیاء هشترودی «منتخباب آثار از نویسندگان و شاعران معاصرین» را انتشار داد که در آن، فزون بر شعرهایی دیگر، بخشی از «افسانه» و بخشی از «ایده‌آل» را همراه با مقدمه چاپ کرد و نوشت «عشقی اول کسی است که از طرز نوین تقلیدکرده، و اسلوب و افسانهٔ نیما را در تابلوهای ایده‌آل آن تطبیق نموده‌است.»[1] در حالی که عشقی در مقدمهٔ ایده‌آل نه تنها نامی از نیما به میان نیاورد بلکه این اثر، به همراه تابلوهای دیگر خویش، را «دیباچهٔ انقلاب ادبیات ایران» و «بهترین نمونهٔ انقلاب شعری این عصر» دانست. بررسی بیشتر در این باره فرصت دیگری را می‌طلبد تنها اقرار کنیم که عشقی از با استعدادترین و پرشورترین شاعران پیشرو روزگار خود بود. نیما نیز تنها او را شاعر آن روزگار می‌داند. شیفته جانی عشقی با بینش ژرف او از تحولات و ضروریات سیاسی - اجتماعی - ادبی، در پیوندی که با پیشروترین جانهای عصر خویش - از جمله تقی رفعت و جعفر خامنه‌ای داشت، او را بر تارك روزگاران حساس تحول سیاسی - اجتماعی - ادبی آغاز این سدهٔ ایران نشانده است.

دردا و دریغا که او را نیز دستان پلشت از میان برداشتند. من براستی بر این باورم که اگر عشقی زنده میماند - همچنانکه تقی رفعت -

---

۱ - محمد ضیاء هشترودی ، منتخبات آثار از نویسندگان و شعرای معاصرین ، تهران ، کتابخانه و مطبعهٔ بروخیم، ۱۳۴۲ هـ ق (۱۳۰۳ هـ ش) ، صفحهٔ ۱۶۷

(nbookcity.com)شهرکتاب

تأثیری بس تعیین کننده در تکوین شعر نو می‌داشت و چنین امانت‌گرانی را تنها شانه‌های نیما تحمل نمی‌کرد.

بهرروی آن شعری که به صورت نقطهٔ عطف در شعر پارسی درآمد بیگمان «افسانه» بود. منظومهٔ «ایده‌آل» بیگمان یکی از برترین شعرهای رئالیستی است، در نوع مضمون روایی خاص خویش در تاریخ شعر کشور بی‌پیشینه است، آمیخته با شور و هیجان آتشین میهن پرستانه، دادخواهانه و ستم ستیزانه شاعر است، قالب آن تازه ودور از قالب کهن مثنوی در داستان پردازی است، و و نشانگر نوعی استقلال در سبك است که همواره در عشقی وجود داشته است... اما هرگز توان برابری با «افسانه» را چه در مضمون و چه در گوهر شعری ندارد.

نیما از کار خویش در افسانه، با توجه به مقتضیات عصر، نیك آگاه بود. او در مقدمهٔ افسانه برخواست آگاهانه خود دربارهٔ «طرز مکالمهٔ طبیعی و آزاد» ، «طولانی» بودن این «غزل» ، «سَبُك» بودن کلمات به کار رفته در آن، «انتخاب یک رویهٔ مناسب‌تری برای مکالمه» ، ساختمانی که «بهترین ساختمان‌ها است برای رسا ساختن نمایش‌ها» تأکید می‌کند و نام چنین «ساختمانی» را «نمایش» می‌گذارد و آن را برای «تئاتر» مناسب می‌داند که «اینقدر گنجایش دارد که هرچه بیشتر مطالب خود را در آن جا بدهی از تو می‌پذیرد : وصف ، رمان ، تعزیه ، مضحکه ... ». این ساختمان شخصیتها را «آزاد می‌گذارد در یک یا چند مصراع یا یکی دو کلمه از روی اراده و طبیعت هرقدر بخواهند صحبت بدارند. هر جاخواسته باشند سئوال و جواب خود را تمام کنند بدون این که ناچاری و کم وسعتی شعری آن‌ها را به سخن آورده‌باشد ... در حقیقت در این ساختمان، اشخاص هستند که صحبت می‌کنند نه آن همه تکلفات شعری

(nbookcity.com)شهرکتاب

که قدما را مقید ساخته است ... خواهی دانست این قدم پیشرفت اولی برای شعر ما بوده‌است.»

نیما در همین مقدمه به «انتخاب یک رویهٔ مناسب‌تر برای مکالمه که سابقاً مولانا محتشم کاشانی و دیگران به آن نزدیک شده‌اند» توجه می‌دهد و می‌گوید خود او خواسته است سود بیشتری از این کار بگیرد.

بدین‌سان نیما پس از سالها آشنایی با مطرحترین شاعران کشور، که هریک قله‌هایی را در جهان اندیشه، احساس و سبک در نور دیده بودند، پس از تمرین‌های بسیار در سبک کهن، بعد از آشنایی با فرهنگ و شعر اروپا، و بویژه سبک رمانتیک و تغییر وزن و قافیه و قالب نزد شاعران فرانسوی، و با درک لزوم ایجاد تحول در شعر از «کهن‌گفتن» دوری جست با آن‌که می‌دانست و می‌گفت :

چو رنج کهن گفتنم اندکی است کهن‌گفتن و آب خوردن یکی است

و گام در «بیابان طلب» ، «بیابان دور» نهاد، به «شوق کعبه»، و از «سرزنش‌های» «خارمغیلان» نهراسید که خود می‌دانست و می‌گفت «کسی که دست به کار تازه می‌زند باید مقامی شبیه مقام شهادت را بپذیرد.»

«شیوهٔ کار» در افسانه و دیگر شعرهای نیما ، به گفتهٔ خود او ، «تیر زهرآگینی» مخصوصاً در آن زمان، به طرف طرفداران سبک قدیم بود. طرفداران سبک قدیم آن‌ها را قابل درج و انتشار نمی‌دانستند. با وجود آن در سال ۱۳۴۲ هجری [قمری] بود که اشعار من صفحات زیاد «منتخبات آثار شعرای معاصر» [تألیف محمد ضیاء هشترودی] را ... بین نام آن همه ادبای ریش و سبیل‌دار ... ، پرکرد و «به طوری قرار گرفته بود که شعرا و ادبا

(nbookcity.com)شهرکتاب

را نسبت به من و مؤلف دانشمند کتاب خشمناک می‌ساخت.»[۱]

محمد ضیاء هشترودی تا اندازه‌ای با شیوهٔ نقد ادبی اروپایی آشنایی داشت و کوشید تا به جریان‌های ادبی و به ویژه شعر نیما با نگرشی مسئولانه و در چارچوب نقد ادبی نوین برخورد کند. اونیما را با «سولی پر و دوم، شاعر و منتقد ادبی فرانسه و نخستین برندهٔ جایزهٔ نوبل در ادبیات (۱۹۰۱) مقایسه کرد و با همان طنینی که در اروپا او را «شاعر گلدان شکسته» می‌نامیدند نیما را «شاعر افسانه» لقب داد. هشترودی با هوشمندی بسیار دربارهٔ وضعیت ادبی آن روزگار نوشت :

«از یک نقطهٔ نظر می‌توانیم بگوییم انحطاط ادبی حکمفرمای زبان فارسی می‌باشد. ادبیات امروزی ما مخلوطی است از ادبیات اروپایی و ادبیات قدیمهٔ فارسی. کسانی که خود را از تأثرات افکار مغرب‌زمین برکنار داشته و در محیط آثار قدیمه محبوس کرده‌اند، در صفحات تاریخ ادب ارزشی بسزا نخواهند داشت.

«... از معنی گذشته، ادبیات فارسی شکل جدید مهمی به خود نمی‌بیند. تنها طرز تغزل نیما می‌تواند از مدعای فوق مستثناء گردد، ولی آن هم در میان آثار دیگر حکم‌النادر کالمعدوم را پیدا می‌کند.»[۲] او اهمیت نیما را تشخیص داد و درباره‌اش نوشت «دو شاهکار او یعنی «افسانه» و «برای دلهای خونین» [منظور «قصهٔ رنگ‌پریده» است نگارنده] ترجمان مسلک بدبینانه‌اش هستند. احساسات نیما جاندار، گرم، لسان‌افاده‌اش طبیعی و منقح و سلیس می‌باشد. نیما در سخن‌سرایی مبدع و مبتکر است.

---

۱ - از صبا تا نیما، صفحهٔ ۴۶۹ - ۴۷۰

۲ - منتخبات آثار، صفحهٔ ۱۶۷

(nbookcity.com)شهرکتاب

مخصوصاً در افسانه‌سازی و طرز بدیع تسمیط منفرد است.»[۱]

نگاهی به شکل، محتوی و نقش «افسانه»

«افسانه» با امضای «نیما یوشیج» سروده شد. دیماه ۱۳۰۱. «قصهٔ رنگ‌پریده»، در اسفند ۱۲۹۹، امضای نیما - نوری «یوشی» را داشت. «نیما» نام یکی از اسپهبدان طبرستان بوده‌است. نیما با گزینش این نام، و بهره‌گیری از پسوند نسبت در گویش طبری و نسبت‌دادن خویش به «یوش»، در حرکتی نوآورانه - شاعرانه، احساس و بینش خود را آشکار ساخت که من بدان نمی‌پردازم.

نیما در همان «قصهٔ رنگ‌پریده»، «چشمهٔ کوچک»، «خروس و روباه» و «ای‌شب» که پیش از «افسانه» سروده‌است تفاوت عظیم خویش را با دیگر سرایندگان در احساس و اندیشه به نمایش می‌گذارد، احساس و اندیشه‌ای نو که از آبشخوار دلبستگی به آرمان‌های اجتماعی، آگاهی از شعر رمانتیک، طبیعت‌گرایی، یأس حاصل از پیروزی کودتای ۱۲۹۹ و سرکوبی جنبشهای انقلابی، حسرت عشق شکست‌خورده و آگاهی از رسالت خویش نوشیده‌بود. «افسانه» این همه را یک‌جا داشت و فزون برآن در شکل و قالبی نو عرضه می‌شد. با این که کاستی‌های خاص خویش را داشت امّا نخستین شالوده‌بود که به صورت پلی درآمد تا شعر پارسی پای به عرصهٔ نوینی بگذارد که سالهای سال، البته، خودنیما تنها «اسپهبد» آن بود. ای کاش «تقی رفعت» و «میرزادهٔ عشقی» نیز در کنار او بودند و او تنها نمی‌ماند. ای

---

۱ - همان صفحهٔ ۶۰

(nbookcity.com)شهرکتاب

کاش .... «افسانه» غزلی طولانی است نه چون «غزل قدما». وزن آن از میان وزن‌های مقبول سنتی، اما مهجور، انتخاب شده‌است که هنوز هم استادان ادب کشور در تقطیع دقیق و درست آن همرأی نیستند.[۱] و این خود بحثی جدا می‌طلبد. امّا گفتنی است که «بهار» و «عارف» پیش از نیما از همین وزن سود جسته‌اند.[۲] محمد ضیاء هشترودی قالب آن را «تسمیط» [یعنی تقسیم‌کردن یک بیت به چهاربخش] می‌انگارد که انگاشت او چندان درست نیست و سطر پنجم هربند حضور ویژه خویش را دارد و با اختلاف در قافیه‌بندی ضربهٔ حسرتی را که در شعر موج می‌زند چندین برابر می‌کند.

به گمان من نیما با آگاهی تمام چنین وزن و قالبی را برگزیده‌است. وزنی مهجور و قالبی که تنها از چندسال پیش از آن نمونه‌هایی از آن - نه دقیقاً همانند - به تأثیر از شعر اروپا (مستقیم یا از طریق شعر ترک) به درون شعر کشور راه یافته‌بود. نیما نه خواستار آن بود که در وزن و قالب سنتی بماند و نه می‌توانست یک‌باره هرگونه وزن و قالب سنتی را به دور افکند.

از یک سو موسیقی یکنواخت وزن کهن او را خوش نمی‌آمد و قالب‌های سنتی برای بیان اندیشه و احساس او - به همان گونه که بود، نه کمتر و نه بیشتر - تنگ و دشواری آفرین بود و از سوی دیگر مخالفان او حتی همین‌اندازه سنت شکنی را نیز تاب نمی‌آوردند و او طالب آن نبود که یکباره هرگونه پیوندی را که با آنان داشت بگسلد. فزون براین ،

---

۱ - نگاه کنید به مقالهٔ ارزشمند «زنجیره‌های اوزان در شعر نو» نوشتهٔ هوشنگ گلشیری، مجلهٔ مفید، سال ۳، شمارهٔ ۸ ، ۹ ، دورهٔ جدید آذرماه و دیماه ۱۳۶۶

۲ - از صبا تا نیما ، صفحهٔ ۴۷۳ و ۴۷۴ از زیر نوشت

(nbookcity.com)شهرکتاب

و به گمان من، نیما هنوز از دانش و بینش درخور برای گسستن کامل از وزن و قافیه و تساوی طولی مصراع‌ها برخوردار نبود. چنان که من این کاستی را، کمابیش، سالهای سال نزد نیما می‌بینم و بی‌گمان چماق سهمگین متولیان سنت شعری، در میدانی که نیمایکه و تنها بود، در این امر تأثیری عظیم داشته‌است.

وزن و قالب «افسانه» در خدمت احساس و اندیشهٔ آن است «افسانه» منظومه‌ای است تغزلی روایی تا شاعر همهٔ حضور خویش را، در مختصات فرهنگی - سیاسی - اجتماعی - ادبی ویژه، بیان کند. «افسانه» بافته‌شده با تاروپود رمانتیسم عام مشروطه است. نیما در «افسانه» هم از احساس و بینش تغزلی کهن بهره‌می‌برد و هم از زبان غنایی آن. دوران او دورانی است متحول، سرشار از آمارنخواهی، انسان‌گرایی و عقل‌گرایی رمانتیک. و شاعر طبیعت‌گرایی ویژهٔ خویش را نیز برهمهٔ این مؤلفه‌ها می‌افزاید. شاعر عشق و امید را از دست داده‌است و در حسرت روزگاران شادی‌بخش ناله‌ای به حزن، خطاب به افسانه، سرمی‌دهد. افسانه «زبان دل افسردگان است».

عناصر گوناگونی گردآمده‌اند تا در «افسانه» فضایی رمانتیک ساخته شود : دو شخصیت اصلی به نام «عاشق» و «افسانه» ، «شب‌تیره» ، «دیوانه‌ای ... دل به رنگی گریزان سپرده» ، «سرشکی به رخسارهٔ غم» ، «دل بینوا» ، «داستان غم‌آور» آشفتگی، دل رفتگی، «خیال پریشان» ، «فریب‌زمانه» ، «زبونی و فتادگی» ، سراسیمگی بر «موج آشفته» ، بوسه‌دادن بر رخ یار از دور و در خواب، «گریه‌های شبانه» ، «بیهشی و محوی و مفتونی» ، «زاری و اشکباری»، نالهٔ «بلبل بینوا» ، «گرمی عشق» ، «قلب پرگیرودار» ، «عاشق بیقرار» ، «ناامیدی» ، «اضطراب» ،

(nbookcity.com)شهرکتاب

«افسونگری»، «سوخته‌دل»، گریختن بخت، در دستی چنگ و در دستی جام باده، «سرشک پرازخون» ، «رازی در دل» ، «آوای غمناک جغد» ، وزش تندباد برگل، «قلب خسته» ، «عشق فانی کننده» ، «گل عشق» و «زادهٔ اشک» ، «نقشبند فسونکار» ، ناشناسی که دل عاشق را بر دو گم شد، قلبی که «مدفن آرزوها و جهانها» است، خنده در ظاهر و سرشک در باطن، «هذیان بیماری» ، «خمارمیی‌ناب» ، «هرزه گردی دل» و «شرح عشق»، عشق عاشق «مبتلایی که مانندهٔ او، کس در این راه لغزان ندیده» است.

شاعر فضایی را ترسیم می‌کند که عاشق با افسانه از عشق و حسرت و فریب سخن‌گوید. او نخست افسانه را نمی‌شناسد و گاه با حالتی از تردید و پرسش بدو نامها و صفتهای گوناگون می‌دهد: کسی یا چیزی که خدنگ او را شاعر نشانه است. «علاج دل» «داروی درد» ، «همره گریه‌های شبانه» ، «نهان از نظرها»، آن که اشکهای شاعر را زمانی که دیوانه‌وار در صحاری می‌دوید می‌سترد. همدرد همیشگی شاعر، سرگذشت شاعر.

«دو دیدهٔ اشکبار» یا شاید «شیطان رانده زهرجای»؟ یا «هیولای ... سیاه مهیب شرربار» که شاعر از بیم او فریاد کشیده‌است؟

«قلب پرگیرودار» شاعر، «ناشناس» و «گمنام»، «سرشت» شاعر ، «بختی» که از شاعر می‌گریزد یا «جاودانه»ای «زهرجای رانده» که با شاعر راهیش دوستانه بوده‌است؟

و «افسانه» خود را بدین گونه می‌شناساند : «آوارهٔ آسمان» ، بازماندهٔ «زمان و زمین» که «هرچه هست» بر «عاشقان» است، «وجودی کهن‌کار» ، «خواندهٔ بی‌کسان گرفتار» ، «قصه» ای «بی‌سر و بن» ، «قصهٔ

(nbookcity.com)شهرکتاب

عاشقی بیقرار ... ناامید ... پراز اضطراب ...، که «سالها در غم و اندوه و شب‌زنده‌داری می‌زیسته‌است»، «قصهٔ عاشقی پرزییم»، «زادهٔ اضطراب جهان»، «صدایی که از دل برمی‌آید»، «صورت مردگان جهان»، «یک‌دم». «افسانه» شخصیت دیگری از شاعر - عاشق است که سنگ صبوری‌است خود گویندهٔ راز که عاشق او را تشویق می‌کند تا «با زبان دل خود» سخن گوید ولو آن که «هیچکس ... نپسندد آنرا». افسانه «عشق»، «حاصل زندگانی»، «روشنی جهانی»، «دل عاشقان»، «جسم و جان»، «گل عشق» و «زاده‌اشک» است و از آن زمانی که عاشق «خوبان نورا» بوسه می‌زد، و اینک از آن زمان همان برجای مانده‌است «کز سواری غباری ...»، دوست افسانه بوده‌است.

عاشق در حسرتی همه اندوه از «لبخندهای بهاران»، «پرتو ماه تابان»، «ماه خندان»، «چمن نرم»، «مست خواندن و سرمست رفتن»، «دل زکف دادگان وارمیده» و سرود هماهنگ کاکلی‌ها «درآن جنگل دور» یاد می‌کند.

افسانه عاشق را، مژده‌رسان وتشویق‌کنان و نوید دهنده به حرکت برمی‌انگیزد: «عاشقا! خیز کامد بهاران». افسانه از جوشش چشمه از کوه، از هفت رنگ شدن دشت از گل، از لانه‌سازی پرنده خبر می‌دهد که «بهر جا زمانه به رقص است» و «دور گردون گذشته [است] زخاطر». امّا عاشق گرفتار یأسی است بس ژرف. زیرا «که اینها فریب است» و بر «خندهٔ گل» او باران زهر می‌بارد و درخشش ستاره در نظر او به یکی شعله می‌ماند که «رو در تباهی» دارد. برای او «کوه و جنگل» تنها «نمایشگه رویهان است | هر پرنده به یک شاخه در خواب»، همه «خستهٔ این خاکدان». «عاشق و عشق و معشوق در عالم ... همه خفته‌اند. و

(nbookcity.com)شهرکتاب

عاشق دوباره یاد روزگاران گذشته می‌کند که «برساحل خلوتی» با معشوق می‌دوید وخوشحال بودند. می‌گوید «بسی دیده ... [است] صبح روشن» وآنگاه شبان بسیار با «ماه غمگین» و فسرده شدن جرسهای کاروان و سپس شاعر با پای خسته گرفتار «اندر بیابان» و ... و چنان شد که فاخته آشیانه گم کرد، و «توکا» را، مانده در «ویرانه آباد... اندیشهٔ جفت» از یاد رفت. شاعر بد انجا می‌رسد که «پشمینه» پوش [= صوفی] دیرینه را سرزنش می‌کند که درپی فریب خویش بوده‌است زیرا «عشق بی حظ و حاصل، خیالی است!» و حافظ را، که نیما خود او را اعجوبهٔ خلقت انسانی می‌دانست، مخاطب قرار می‌دهد و عشق حافظ به معشوقِ هماره باقی را باور ندارد و می‌گوید «من برآن عاشقم که رونده‌است!» و نیما بهرروی، بدین‌گونه عشق خود را از عشق عرفانی و افلاطونی جدا می‌کند. که از شاعری با احساس و اندیشهٔ نوین جز آن انتظاری نیست و این موضوع خود دیدگاهی را تکوین می‌بخشد که سایهٔ گسترده‌ای بر شعر نو داشته‌است.

«افسانه» با نگرشی خیام گونه امّا بسی خوشبینانه‌تر از نگرش خیام عاشق را به برخوردی فعال و مثبت به زندگی می‌خواند. عاشق هیچ قیدی را نمی‌پذیرد و هرگز نمی‌خواهد او را «بچینند ... و دوست دارند» زیرا که «زادهٔ کوه» است. عاشق سخن افسانه را می‌پذیرد که تنها یک حقیقت برجا است و آن این که «آنچنانی که بایست» بودن!» اما فریب نمی‌خورد و به افسانه می‌گوید «تو دروغی، دروغی دلاویز | تو غمی، یک غم سخت زیبا». و اینک با این آگاهی و بینش می‌پذیرد و می‌طلبد که با افسانه، این «دل عاشقان» که «نقشهابرزمانه» زده‌است «همدل و همزبان و هماهنگ شود» «تا در اینجاکه هرچیز تنها است، بسراییم دلتنگ با هم»...

(nbookcity.com)شهرکتاب

بدین‌سان منظومهٔ افسانه تغزلی است عاشقانه و پرشور. شعری است غنایی رمانتیک با احساسات شدید. آمیزه‌ای از جلوه‌های گوناگون ایده‌آلیسم رمانتیک. نیما از کلی‌گرایی، کلی‌نگری و کلی‌گویی شاعران کهن تا حدود زیادی دور می‌شود. او از احساس‌های مشخص شخصیتی خاص پرده برمی‌دارد. از عشق و ناکامی و حسرت و سرخوردگی و بدبینی در آمیزه‌ای از درک ناپایداری عمر و فریب آرزوها. ساختار شعر کاملاً عاطفی و احساسی است. حتی در آنجا که «عقل زیرک» به اندیشهٔ عرفانیِ خلود «خنده‌زد».

«افسانه» سرشار از تشبیهات‌ساده در زبانی نسبةً ساده است تا نیما احساس و اندیشهٔ خود را بیان کند. اندیشه و احساسی به دور از اندیشه و احساس کهن و نیز بیانی متفاوت با شیوهٔ بیان کهن. نیما به گونه‌ای کاملاً فردی و جزئی با واقعیت و محیط طبیعی زندگی، و همچنین با معشوق روبرو می‌شود و احساس خود را با شوری وحشی بیان می‌کند. نیما با این شعر برای نخستین‌بار «بیان حال فردی» را به ما نشان می‌دهد. هرچیز از پس صافی وجود شاعر دیده می‌شود. عواطف شاعر - ولو رمانتیک - اصیلند. عناصر سازندهٔ محیط خویش را چنان توصیف می‌کند که واقعیت کاملاً عریان می‌گردد و در این توصیف واژگان محلی را به گونه‌ای مناسب به کار می‌گیرد و این یکی از ویژگی‌های شعر نیما است که تا پایان عمر او حفظ شود. او شیوهٔ فکری و جهان‌بینی خود را در برابر شیوهٔ فکری و جهان‌بینی کهن، که حافظ را به عنوان نمایندهٔ آن عرضه می‌دارد، قرار می‌دهد. او به دگرگون شوندگی همارهٔ جهان باور دارد و جهان ایستا و انسان ایستا را نفی می‌کند. از زندگی آزاد در کوهساران زیبا که چون «پهلوانان خودسر»

(nbookcity.com)شهرکتاب

سربرافراشته» بودند با اندوه یاد می‌کند و به ناچار احساس رمانتیک او را به یأسی فلسفی می‌کشاند. با آن که از زنظر اندیشه رودرروی حافظ می‌ایستد، امّا در تصویرسازی بدو چشم دارد. حافظ سروده‌است

«کاروان‌رفت و تو در خواب و بیابان در پیش

وه که‌بس‌بی‌خبراز غلغل چندین جرسی»

و نیما می‌سراید *«شد زره کاروان طربناک*

جرسش را به جاماندوشیون

آتشش را اجاقی که شد سرد»

و یا

«بس شبان اندر او ماه غمگین

کاروان را جرسها فسرده

پای من خسته، اندر بیابان»

«افسانه» سرشاز از تخیل و تمثیل است. تصاویر و ترکیبات تازه در آن موج می‌زند اما هنوز از استعاره‌ها، سمبول‌ها و دیگر ابزارهای شعری که بعداً مهر ویژهٔ نیما را برخود می‌یابند چندان نشانی نیست. در عین‌حال بهره‌گیری از اصول دراماتیک و زبان دیالوگ و مکالمه، واژگان بومی و تجلیات طبیعی زادگاه و محیط شاعر به خوبی درآن دیده می‌شوند. البته خالی از تکلف، تعقید درکلام، سکته و ناپختگی سخن نیست. زبان هنوز چندان روان و طبیعی نشده‌است. نیما هنوز چندان که لازم است واژه در اختیار ندارد. برخلاف آنچه که نیما ادعا می‌کند همان قید قافیه و تساوی طولی مصراع‌ها (و به نظر من حتی قید وزن) مانع از آن است که شخصیتها «از روی اراده و طبیعت هرقد بخواهند صحبت بدارند.» چنین نیست که «هرجا خواسته باشند سئوال و جواب

(nbookcity.com)شهرکتاب

خود را تمام کنند». هیچ شاعر نظم‌پردازی که در قید قافیه و تساوی و طولی مصراع‌ها (و به نظر من حتی قید وزن) گرفتار است نمی‌تواند ادعا کند که تک‌تک واژگان او همان واژگانی هستند که باید باشند. این‌گونه نظم‌پردازان به ناگزیر در جایی گرفتار تکلف شعری می‌شوند. چه‌بسا شخصیتهای منظومه «افسانه» نیز سخنان دیگری برزبان می‌آوردند و چه‌بسا تصاویر واحساس‌ها و اندیشه‌های این منظومه به گونه‌ای دیگر می‌بودند هرگاه قیدقافیه و تساوی طولی مصراع‌ها و قالب (و به نظر من حتی قید وزن)برآن فرمان نمی‌راند. البته یك شاعر چه بسا آگاهانه بپذیرد که به بهای این فدیه‌ها بدان قیدها گردن نهد تا بدان منظوری که از شعر دارد دست یابد.

همچنین بپذیریم که «زبان» نیما بیش از اندازه «آزاد» ، «کلمات» به‌کار برده‌شده بعضاً بیش از انداه «سبک» و «مطلب» بعضاً بیش از اندازه «طولانی» است و من با همهٔ ارادتم نسبت به اسپهبد شعر نو نمیتوانیم بعضاً سستی کلام را در شعر، و بویژه نثر نیما نبینم.

فضای رمانتیک «افسانه» از یک‌سو زاییدهٔ نوع زندگی شاعر، دلدادگی، ناکامی و شکست، سن، طبیعت سحرانگیزی که شاعر با آن رابطه دارد، روزگاران خوشی که به دور از زندگی شهری در دره‌ها و کوهساران، رنگ‌شده با قلم‌جادویی بهار، به کوچ یا شب‌زنده‌داری و ... می‌گذشت، حساسیتهای سیاسی و آرمانهای اجتماعی بربادرفته است و از سوی دیگر پروریدهٔ آشنایی با آثار رمانتیك‌های فرانسوی است. شرایط اجتماعی - طبیعی - روحی شاعر به گونه‌ای بوده‌است که در آن مختصات تاریخی مطالعهٔ آثار رومانتیک احساس و اندیشهٔ رمانتیک را در شاعر می‌آفریده‌است و یا از قوه به فعل می‌کشانده‌است ومن به

(nbookcity.com)شهرکتاب

خوبی تأثیر لامارتین، آلفرد و موسه (بویژه شعر «شب‌ها»)، سولی پرودوم و لردبایرون را در این منظومه می‌بینم. حتی منظومهٔ «الوآ»، اثر آلفرد دووینیی و «شیطان»، اثر لرمانتف (که خود از «الوآ» تأثیر پذیرفته است) نیز بر نیما تأثیر داشته‌اند.

در بهره‌گیری از صحنه‌آفرینی نمایشی و بویژه روش گفتگو در شعر با این که بیگمان از سنّت شعری کشور خودمان (بویژه محتشم کاشانی) سود جسته‌است امّا به نمایشنامه‌های منظوم اروپایی (و بویژه فرانسوی) بسی چشم داشته‌است. خاصه آن که میرزا حبیب اصفهانی در ترجمهٔ نمایشنامهٔ «مردم گریز»، اثر مولیر، در بهره‌گیری از این روش کوشیده‌بود و همانگونه که از ادیبی فاضل چون میرزاحبیب اصفهانی انتظار می‌رفت نمونهٔ خوبی ارائه داده‌بود که مورد توجه ادب دوستان (و احتمالاً نیما نیز) قرار گرفت.

امّا نباید در این تأثیرپذیری‌ها - به دوستی یا دشمنی با نیما - اغراق کرد. اندوه و حسرت و ملال و دل و طبیعت و اشکهای خونین و خیال سودایی و خاطرات شیرین با همهٔ رمانتیک‌بودن از صافی تجربهٔ شخصی شاعر می‌گذرند که او روی به واقعیت‌دارد. هرچند الهام رمانتیک و اندوه شاعرانهٔ نیما در تصاویر و اشاره‌ها و مجازها، با همهٔ تازگی در شعر فارسی، از شعر رمانتیک فرانسه بهره‌دارد، اما شاعر جای جای روزنه‌هایی به سوی واقعیت و جایگاه راستین خویش در طبیعت و اجتماع خود می‌بیند و نشان می‌دهد و شخصیت شاعر نیز، ضمن گریز از کلی‌نگری و نزدیك‌شدن به جزئی نگری، به گونه‌ای مناسب جلوه‌ای عام می‌یابد و شعر از حالتی فردی فراتر می‌رود. با آن که گرایش و نگرش رمانتیک قرن نوزدهم برچهرهٔ متشخص و هویت اصیل شاعر

(nbookcity.com)شهرکتاب

پرده می‌کشد اما صمیمیتی و شوری وحشی گاهی براین پرده خنجر می‌کشد تا قلبی نمایان گردد که با نبض حرکت عناصر واقعی زیستگاه شاعر می‌طپد. ما هرگز این ویژگی را در شاعران رمانتیکی چون خانلری، نادرپور و توللی، که پس از سقوط رضاشاه نخستین موج نو پس از نیما را با چهره‌ای رمانتیک پدید آوردند، با همهٔ برتریشان برخیل دنباله‌رو قافلهٔ شعر کهن، نمی‌بینیم. اندوه و تغزل آنان اندوه تغزلی اشرافی و بیمار باقی می‌ماند. اندوه و تغزلی که از آن خود یک شاعر اصیل نیست و بیشتر از رمانتیک‌های فرانسوی به عاریت گرفته‌شده‌است.

بدین‌سان نیما، آگاه از رسالت خوش و راهی که در آن گام گذاشته‌بود منظومهٔ تغزلی و رومانتیک افسانه‌را عرضه کرد. و خود نیک آگاه‌بود که در آغاز راه‌است و این راه تجربه اندوزی‌هایی را، ژرف و گسترده، با استخوان‌سوزی می‌طلبد. هم از این نکته آگاه‌بودکه حرکت نو او را جز اندک شماری از دوستداران شعر و ادب درنمی‌یابند و هم می‌دانست که این حرکت نو کاستی‌هایی دارد و در مقدمهٔ خانوادهٔ سرباز (سال ۱۳۰۵) نوشت : «افسانه با موسیقی آن‌ها جورنشده‌بود، عیب گرفتند رد شد. ولی برای مصنف ابداً تفاوتی نکرد زیرا می‌دانست اساس صنعتی [= هنری] به جایی گذارده نشده‌است که در دسترس عمودم واقع شده‌باشد. حتی خود او هم وقت مناسب لازم دارد تا یک دفعهٔ دیگر به طرز خیالات و انشای افسانه نزدیک شود.»[۱]

---

۱ - نیمایوشیج ، زندگی و آثار او، صفحهٔ ۶۷

(nbookcity.com)شهرکتاب

اقتباس یا تقلید (نمونه‌هایی از نیما و بهار)

نیما رمانتیسم را حتی تا شعر «پریان» (شب ۱۳ مرداد ۱۳۱۹) می‌کشاند. امّا این رمانتسم بسی پخته‌تر از رمانتیسم «افسانه» است و گاه حتی به سمبولیسم کشیده‌می‌شود. نیما پر از تکاپوست و کاملاً می‌توان انتظارداشت که قالب رمانتیک را بترکاند و یا روی به سوی جامعه و مردم آورد و یا طبیعت‌گرایی خود را از رمانتیسم تا سمبولیسم برکشد. در همان شعر «محبس» که اندکی پس از افسانه سروده شده‌است می‌توان گرایشهای نیما به سوی رئالیسم و نزدیکی به آثار نکراسوف را به خوبی دید. نیما در «محبس» حتی تا سمبولیسم نیز پیش‌می‌رود، موضوعی که حتی در «ای‌شب» نیز دیده‌می‌شود و رئالیسم او که با سوسویی کم نور در دردمندی‌های «قصه‌رنگ‌پریده» آغاز شده‌بود در «خانوادهٔ‌سرباز» کاملاً چهره نشان می‌دهد هرچند بهرحال رئالیسمی کمابیش ناپخته، سطحی‌نگر و آمیخته با استنتاج‌های شعارگونهٔ اجتماعی - سیاسی است که بیشتر از کسانی چون عشقی و لاهوتی انتظار می‌رود. که البته همانقدر که زبان عشقی و لاهوتی استوارتر از زبان نیما است، نگرش و تصاویر نیما شاعرانه‌تر از نگرش و تصاویر آن دو است.

نیما در سرودن و عرضه کردن نخستین شعرهای خویش و در پیشروی به سوی تثبیت نقش و رسالت خودگویی، دانسته یا ندانسته، از اندرز تقی رفعت به جوانان تجدد خواه پیروی می‌کرد که در نخستین شمارهٔ مجله «آزادیستان» (۱۵ خرداد ۱۲۹۹) نوشته‌بود:

«... باکمال آزادی فکر و حس کنید. تفکرات و تحسسات خودتان را بنگارید. تفکرات شما مستند بر علم و حقیقت باشد. در

(nbookcity.com)شهرکتاب

تحسسات خودتان زیربار هیچ گونه تأثیر و نفوذی نروید که بیگانه بر روح و اعصاب شماست. صمیمیت را هرگز و در هیچ موقعی از دست ندهید. در حین تقلید، اقتباس و یا ابداع و اختراع، در هرحال «خودتان» باشید. انتقادات را از جانب هرکسی و از هرنقطهٔ نظری ترشح کند با امتنان و شادی زیاد استقبال نمایید ولی هرگز افکار اولیهٔ خودتان رابدون دلایل کافی و به محض وقوع در مقابل یک حملهٔ سخت و ناگهانی ترک نگویید. افکار را پس از تجربه و آزمایش بپذیرید. به خصوص یأس و اضطراب، خستگی و لاقیدی رانگذارید در دلتان راه‌یابد و با یک عزم و ارادهٔ راسخ، با یک قوت قلب ثابت به جانب «فردا» رهسپار شوید!»[۱]

چنین بود که نیما نه تنها به هنگام «ابداع و اختراع»، بلکه «در حین تقلید، [و] اقتباس» نیز «خودش» بود. و این چیزی است که کمتر نزد دیگران دیده‌می‌شود. او همواره مهر شخصیت ممتاز خویش را بر هر شعر می‌نشاند. او حتی در آثاری که ظاهراً از شاعران فرانسوی اقتباس کرده‌است (چون «چشمهٔ کوچک» به اقتباس از «چشمه»ی تئوفیل‌گوتیه، و شاید با نگاهی به «قطرهٔ باران و دریا»ی سعدی در بوستان، یا «خروس و روباه» به اقتباس از «کلاغ و روباه» لافونتن، و شاید با نگاهی به «کلیه و دمنه») از تقلید دوری گزیده‌است. او هم در معنی و هم در زبان به امر اقتباس برخوردی خلاق و شاعرانه داشت. اقتباس و یا ترجمهٔ شعر در ادبیات جهان پیشینه‌ای دیرینه دارد. در ایران کمتر شاعری را می‌توان‌یافت (اعم از فردوسی، حافظ، نظامی،

---

۱ - از صبا تا نیما، جلد دوم، صفحهٔ ۴۶۲

(nbookcity.com)شهرکتاب

جامی و ...) که از دیگران اقتباس نکرده‌باشد. امّا شاعرانی که از چندان هویت و اصالتی برخوردار نبوده‌اند ، به رغم دانش بسیارشان در ادب و زبان، به تقلید روی کرده‌اند. برخی از شاعران نیز به ترجمهٔ شعر شاعران دیگر پرداخته‌اند که در شعر فارسی نمونهٔ چندان موفقی را نمی‌توان‌یافت. امّا در شعر اروپا چهرهٔ درخشان شاعرانی را می‌توان‌دید که در ترجمهٔ شعر شاعران دیگر، با درک همهٔ ظرایف کلامی، احساسی و فکری نهفته در شعری که می‌بایست ترجمه می‌شده‌است خود شاهکاری آفریده‌اند. کسانی چون گوته، ریلکه، بودلر و پل‌والری شاعران بزرگی بودند که ترجمه‌های بس موفقی از خود برجای نهاده‌اند. یکی از نمونه‌های درخشان ترجمهٔ شعر ترجمه‌ای است که «فیتزجرالد» از رباعیات خیام در زبان انگلیسی عرضه‌کرده است. ترجمه‌ای خلاقانه و شاعرانه.

شاعران پس از مشروطه نیز با تأثیرپذیری بسیار از ادبیات غنی فرانسه به ترجمه و یا اقتباس شعر شاعران فرانسوی روی آوردند. از ترجمه‌هایی که مثلاً سیداشرف (نسیم شمال) با شور و شوق و ذوق بسیار از آثار صابر به دست داد می‌گذرم. همچنین ما را با ترجمه‌های خانلری، نادرپور، شجاع‌الدین شفا، فتح‌الله مجتبایی، محمدعلی اسلامی ندوشن، سیروس پرهام، شاملو، بیژن الهی و دیگران کاری نیست. در میان شاعرانی که در مقطع ۱۳۰۰ هش به اقتباس و ترجمه روی آوردند باید از نیما، لاهوتی، بهار و رشید یاسمی نام برد (بگذریم از مثلاً ایرج).

بهار بویژه چند مثنوی دارد که ترجمه‌هایی از چند شعر فرانسوی‌اند. او، با همهٔ دانش و فرهنگ و ذخیرهٔ عظیمی از واژگان فاقد

(nbookcity.com)شهرکتاب

هرگونه خلاقیت و دید شاعرانه در ترجمه و اقتباس است. برخورد او به ترجمه و اقتباس کاملاً مکانیکی، سطحی‌نگرانه، تفننی و تقلیدی است. او همواره می‌کوشد تا هر اندیشه‌ای را، به دور از تصاویر جاندار شعری درخور، درچارچوب تنگ سبک خراسانی به درون قالب‌های سخت منجمد بریزد. مثنوی «شاه حریص» او ترجمهٔ بخشی از نمایشنامهٔ «سینا» اثر پیرکورنی است. او می‌توانست این ترجمه را به نثر بنویسد. تنها زحمتی را، بیهوده، در پیداکردن واژه‌های مناسب وزن و قافیه برخود هموار کرده‌است. علت این امر بیگمان در درک کهنهٔ او از شعر نهفته‌است. او هرگز شعر را شاعرانه ننگریسته‌است. چنان اسیر سبک کلاسیک و نگرش مکتب خراسانی است که از او قصیده سرایی در عصر انوری و عنصری برمی‌آید و بس. در اقتباس از لافونتن (و یا کلیه و دمنه) چنان فاقد انعطاف و نرمش در زبان و در قالب است که سرودهٔ او را از هرگونه روانی و لطافت تهی می‌کند. در حالی که همان لافونتن در اقتباس از آثار شرقی، از جمله «گلستان سعدی»، «کلیه و دمنه» و «سندباد نامه»، در زمان خویش خلاقیت‌های شگفت‌انگیزی را در زمینهٔ محتوی و حتی قالب از خود نشان داده‌است و این است راز روی آوری طیفی گسترده از مردمان کشورهای گوناگون (بویژه فرانسه)، با هر بینش، سن و پایگاه اجتماعی به سوی اشعار لافونتن.

بهار در اقتباس از شعر شاعران بزرگ ایران نیز چنین برخوردی دارد. نمونهٔ آن قطعه‌ای است که بهار، بهرحال با رنج‌گنجانیدن اندیشه در قالب تنگ امّا بیهوده، در آن همهٔ قطعهٔ معروف سعدی، یعنی «گلی خوشبوی در حمام روزی ...»، راگنجانیده، یا تضمین کرده‌است. او قطعهٔ موجز سعدی را گسترش بیهوده بخشیده‌است به گونه‌ای که حتی از

(nbookcity.com)شهرکتاب

قدرت و لطافت آن کاسته‌است. کاری که بهار کرده‌است در خور کسانی است که در مسابقهٔ قافیه‌سازی و نظم‌پردازی مطابق الگوی خاص شرکت می‌کنند! اما ... امّا «لویی آراگون» یکی از بزرگترین رهبران سوررئالیسم شعری به نام «تمثیل به پیروی از سعدی» دارد که در سبک خاص خویش و با خلاقیتی شگفت این شعر سعدی را اقتباس کرده‌است. سعدی در گفتگویی میان خود و «گلی خوشبوی» که «کمال هم‌نشین» در او اثر کرده‌است اندیشهٔ خود را در چهار بیت بیان می‌کند. بهار با تکلف بسیار مسمط مخمسی در چهاربند می‌سازد. آراگون اندیشه را از سعدی وام می‌گیرد، امّا در تصویر آفرینی برای بیان احساس ژرف خویش عناصر گوناگونی را به خدمت می‌گیرد: «زمین»، «خاک مهربان»، «زمینی چون شعر»، «شعر بی وزن و قافیه» که «آه» برآوردنش «گل» برآوردن است، عطری آغشته با ذات زمین، خاکی چون شرابی کهنه، بهاری که برف در یادش مانده‌است، شادی فراگیر، کبوتران مروارید نوش، «زبان گِلین»، روزگاران کودکی، جنگل، گل، خورشیدی که با ریشه‌های گُل به سوی گِل می‌رود، تسخیر و تغییر به دست گُلی دگرگونساز، گُلی آمیخته با گیاهان و «بذر درختان عاشق»، گِلی که «دیار گرسنگی‌های نفرین‌شده»، رازکون و فساد را در خود دارد، «حامل دانه‌های به خواب رفته» در «زمین بوینناك»، «زمین روسپی»، «زمینی حرامزاده» از آمیزش «برف و نابستان»؛ و سپس «زمین تازه» رخ می‌نماید که «تن به کشت تازه» می‌دهد، زمینی که خود را به گل عرضه می‌دارد. اندیشهٔ خیام نیز در این شعر موج می‌زند و آراگون بدین‌گونه، با همهٔ اختلاف فکری خود با سعدی (یا خیام) با سبک هنری خاص خود، در «شعری بی‌وزن و قافیه» و حتی بدون نقطه‌گذاری، یک شاهکار

(nbookcity.com)شهرکتاب

شعری می‌آفریند. منشور دیدگان شعر او نافذ و رنگ در رنگ‌بین و چهره درچهره‌پردازاست.امادریغ ... بهارراازگوهر شعر چندان بهره‌ای نیست.

«بهار» حتی ذوق رشید یاسمی را نیز ندارد. رشید یاسمی در ترجمهٔ آثاری چون «سلاسل» (اثر «سولی پرودُم»)، بیش از بهار مستعد تجددگرایی و بهره‌گیری از قالب‌های آزاد جلوه می‌کند چنان که «منقطعات» او نیز تجلی چنین استعدادی است. نگرش کلاسیک به شعر و شاعری بندگرانی است که ذهن و زبان شعر پردازان کهن‌گرا را در خود می‌فشرد. به عنوان نمونه‌ای دیگر می‌توان از «شهریار» یاد کرد که «افسانهٔ شب» و «دو مرغ بهشتی» را با تأثیرپذیری از «افسانه»ی نیما سروده‌است. او نیز با همهٔ استعداد شاعری خود نتوانست هویت اصیل خویش را در تأثیرپذیری به نمایش گذارد و استعداد خویش را فعلیت بخشد و با همهٔ رگه‌های شاعرانهٔ نوینی که اینجا و آن‌جا در برخی از اشعارش دیده می‌شد نتوانتست قد برافرازد و به دنبال قافلهٔ کهن به سرزمینی رفت که از آن شاعر معاصر نبود.

بگذریم ازکسانی چون رهی معیری و امیری فیروزکوهی و ... که هر چند از دید شاعرانه‌تری، حتی نسبت به شهریار، برخوردار بودند امّا هرگز و هرگز در زمان و مکان خویش تنفس نکردند و نیندیشیدند. حس و اندیشهٔ آنها همه عاریتی بود. شعر آنان در بهترین حالت شعری بود که می‌بایست چندصدسال پیش‌تر سروده می‌شد. آنان بیگمان از کسانی چون «بهار» «شاعر»تر بودند. امّا بهار «معاصر»تر بود. با این حال برخورد بهار به اشیاء و رخدادهای معاصر «شاعرانه» نبود، کافی است نگاهی گذرا به آن شعرهایی از بهار و مثلاً سهراب سپهری داشته‌باشیم که این دو از یک شیء معاصر، مثلاً ماشین، سخن می‌گویند تا تفاوت آشکار میان نگرش شاعرانه و نگرش غیر شاعرانه را در فهم روابط تازه

(nbookcity.com)شهرکتاب

میان اشیا و فضای شعری ببینم.

در اینجا لازم می‌دانم در پیوند با اقتباس آفریننده و شاعرانهٔ نیما به منظومهٔ پرشکوه «مانلی» نیز اشاره‌ای کنم. صادق هدایت قصه‌ای ژاپنی به نام «اوراشیما» را ترجمه کرد. نیما منظومهٔ «مانلی» را سرود. نیما آن را به هدایت تقدیم کرد و در آغاز آن تذکر داد که داستان پری دریایی داستانی است که میان همهٔ ملتها مشترک است و ... و او چندین سال پیش از ترجمهٔ اوراشیما این منظومه را سروده‌است تا به هدایت تقدیم کند. بدون پرداختن به بررسی نظر نیما باید گفت حتی اگر سرودن مانلی پیش از ترجمهٔ اوراشیما آغاز شده‌باشد بیگمان پس از آن بازنگری و کامل شده‌است. بهر روی «اوراشیما» ماهیگیری است خواستار زن و فرزند و خانه اما فاقد آن‌ها. او در پی آسایش و آرامشی ویژه فرهنگ کهن ژاپنی است. او در دریا با پری دریایی روبرو می‌شود. پری نیازمند آن است که واقعیت پیداکند. پس از آن که اوراشیما با پری همبستر می‌شود پری جعبه‌ای بدو هدیه می‌کند که می‌تواند روح او را درخلود و بیمرگی نگه‌دارد.

امّا مانلی «مرد مسکین و رفیق شب هول» است. او هم زن و فرزند دارد و هم خانه، برای گذران زندگی سادهٔ خویش نیازی بدان ندارد که به دل دریا قایق براند. او درست وارون اوراشیما است. زن و فرزند و خانه و سگ و ... و آسایش و آرامش دارد اما در وسوسه و آرزوی راندن به سوی خطر، به سوی بینهایت دریااست. او از زندگی آرام ، و به یك معنی راکد خویش خرسند نیست و می‌گوید:

« من نمی‌خواهم درمانم اسیر
صبح وقتی که هوا روشن شد
هرکسی خواهد دانست و به جا خواهد آورد مرا
که در این پهنه‌ور آب
به چه ره رفتم و از بهر چه‌ام بود عذاب»

(nbookcity.com)شهرکتاب

او در دریا، در همانجا که شاید جانش را فدای بلندپروازیش کند، با پری دریایی روبرو می‌شود و اندک غذای سرد خود را به پری دریایی می‌دهد. به پاداش چنان خطر کردن بلند پروازانه‌ای که آمیخته با این گونه بخشندگی است پری دریایی او را با راز طبیعت آشنا می‌کند امّا دلش را به گرو می‌ستاند و مانلی بر دوراهی گزینش قرار می‌گیرد: گزینش زن و فرزند و خانه و زندگی آرام و یا گزینش دریای موج بر موج پر جنبش. مانلی در زیباترین تصاویری که نیما از جاذبه‌ها و وابستگی‌ها و متعلقات مادی در یک زندگی همراه با آرامش و آسایش ترسیم می‌کند رفتن به دریا را برمی‌گزیند. او خواستار شنیدن رازها از لبان دریای گران است و ...

«و او همان بود بجاتر که به دریای گران گردد باز»

دستمایهٔ «اوراشیما» و «مانلی» یکی است. امّا اوراشیما دل به خواهش زن و فرزند و خانه بسته‌است. مانلی از این همه «نعمت» برخوردار است. اوراشیما ناخواسته به سوی جاودانگی و ابدیت می‌رود. مانلی خود خواسته و آگاهانه به سوی خطری می‌رود که، بی آن که خود بداند، جاودانگی و ابدیت در آن به انتظارش نشسته‌است. جاوانگی و ابدیت او را شیما «بستا» است. جاودانگی و ابدیت مانلی، اما، «پویا» است همراه با کشف و شهودی همیشگی و جاودانه.

رسالت نیما - پیدایش سمبولیسم در شعر فرانسه

تقی رفعت در نخستین شمارهٔ مجلهٔ «آزادیستان» (۱۵ خرداد ۱۲۹۹) در ارتباط با تجدد ادبی اعلام کرده‌بود:

«برادران عزیز، ما در سخت‌ترین هنگام یک انقلاب ادبی

(nbookcity.com)شهرکتاب

هستیم... آنچه ما می‌خواهیم کمتر از آن نیست که در عالم ادبیات یعنی در عالم فکر و صنعت [= هنر] یک عهد تجدد به وجود بیاوریم. یک وضعیت کهنه و فرسوده ولی حاکم و فرمانروا را برداشته به جای آن وضعیت جدیدی را بنشانیم که حاکمیت و فرمانروایی آن هنوز واقع و موجود نبوده، بسته به فیروزی و تفوق قطعی ما و همفکران ما می‌باشد ... سائق ماقوهٔ مقاومت براندار یک حرکت تکامل پیماست که جهان متمدن را فراگرفته و در مظفریتی مصون از همه گونه خلل و زوال استقرار یافته‌است. حائل و مانع در پیش ما، یک ادبیات نیرومند و مستحکم، یعنی تودهٔ آثار متراکم چندین قرن سعی و اجتهاد یک زمرهٔ ممتاز از زبردست‌ترین ادبا و شعرای دیروزی است ... زبان یک وسیله، یک آلتی است برای افاده و بیان افکار و احساسات انسانی، هرگاه ممکن بود مدعی شد و مدلل ساخت که افکار و حسیات بشریه در ظرف و اعصار دچار هیچ‌گونه تحولات نمی‌گردد، در آن صورت بالتبع مدلل می‌شد که زبان نیز ممکن است در یک حالت مستغنی از تغییرات، مادام الدهر، باقی بماند ... این حقیقتی است واضح و آشکار که تجدد فکری و حسی مستلزم تجدد ادبی است ... زیراکه «شکل صورت ظاهر زندگی و روح است» ما این فرض و تصور را محال می‌دانیم که یک موجودی را تغییر بدهید و شکل آن تغییر نیابد ...»[۱]

نیما نیز با چنین درک ژرفی از جامعه‌شناسی و فلسفه و نظریهٔ هنر

---

۱ - همان، صفحهٔ ۴۶۲ و صفحهٔ ۴۶۳

(nbookcity.com)شهرکتاب

(بویژه شعر) بود که رسالت خود را آغاز کرد و آرام آرام خود را به تثبیت رساند. تا نوشته شدن مقدمهٔ «خانوادهٔ سرباز» (۱۳۰۴) از یک سو نیما راه خود را یافته بود و از سوی دیگر واقعیت وجودی هنر خویش را برجامعهٔ شعر و ادب تحمیل کرده‌بود. البته مخالفان کم مایه‌تر از آن بودند که به نقد اصولی حرکت نیما بپردازند. فزون بر این تغییر در شکل و قالب شعر از سالها پیش مطرح شده و علی‌الاصول مورد پذیرش قرار گرفته‌بود. امّا ناقدین - بی‌بهره از دانش نقد ادبی - از پس عینک کوته‌بین و سطحی‌نگر خود می‌نگریستند. نیما خود چگونگی وضع شعر، برخورد ناقدین و نقش و جایگاه خود را در مقدمهٔ «خانوادهٔ سرباز» به خوبی ترسیم می‌کند: «... با وجود این در طرز صنعت انتقادی نشد زیرا ناقدین جمعیت کنونی عمرشان به فراخور استعداد و سلیقه در سر این می‌گذرد که آیا «دال» قشنگ‌تر است یا «ذال». به جای کلمهٔ خوب که زبان طبیعی آن را ابتدا ادا می‌کند «نیک» بهتر است یا «نیکو» .... انتقادات لفظی و ابتدایی است. ملت با چاه زنخدان و زنجیر، زره، بند، بیشتر مأنوس است ... با وجود این نمونه‌های تازهٔ صنعتی [= هنری] بدون پیرایه‌های غیر طبیعی قدیم از مقابل افکار گذشتند. بعد از این هم می‌گذرند ... [شاعر، یعنی نیما] پیش خودش فکر کرده است هر کس کار تازه کند سرنوشت تازه‌ای هم دارد. من به کاری که ملت به آن محتاج است اقدام می‌کنم. در هرحال نوک خاری هستم که طبیعت مرا برای چشم‌های علیل و نابینا تهیه کرده‌است. مقصود مهم من خدمتی است که دیگران به واسطهٔ ضعف فکر و احساس و انحراف از مشی سالمی که

(nbookcity.com)شهرکتاب

طبیعت برایشان تعیین کرده‌است از انجام آن گونه خدمت عاجزند.»[۱]

نیماهمچنانکه پختگی بیشتری می‌یافت هم ازرمانتیسم دور میشد و به سوی سمبولیسمی خاص خویش روی می‌آورد و هم به درک ژرف‌تری از قافیه، قالب و وزن دست می‌یافت چنان که این سیر را در ادبیات اروپایی، و به طور مشخص در ادبیات فرانسه، می‌توان دید. پیش از این به دوران پس از رمانتیسم (جنبشهایی چون «هنر برای هنر» و پارناس در برابر رئالیسم و ناتورالیسم و بالاخره سمبولیسم) اشاره کردم . در مکتب رئالیسم و ناتورالیسم شاعر بزرگ و چندان مطرحی (جز شاید و تا اندازه‌ای «فرانسوا کوپه») پدید نیامد.

ویکتور هوگو، با پیشینهٔ رمانتیک از یک سو، و دلبستگی به مسائل اجتماعی - سیاسی - اخلاقی از سوی دیگر، با انتشار «شرقیات»، «هنر برای هنر» را مطرح کرد. «تئوفیل گوتیه» و پس از او «لوکنت دولیل» جنبش «هنر برای هنر» را رهبری کردند و مکتب پارناس پدید آمد. این مکتب بر نفس زیبایی شعر، فارغ از تحمیل هرگونه بار اخلاقی - اجتماعی - سیاسی - فلسفی بر شعر، تأکید ورزید. برای این مکتب هنر چونان هدف بود نه وسیله. این مکتب با همهٔ خشک‌اندیشی و گرایشش به سوی دوران و سبک کلاسیک دست‌کم در افراط‌گری‌های خود بر ارزش هنری شعر تأکید ورزید. امّا طبیعی بود که چنین جنبشی محکوم به شکست است. شاعران از میان حساسترین قشر روشنفکر جامعه برمی‌خاستند (و برمی‌خیزند) و به ناگزیر اندیشه و احساس شاعرانهٔ آنان با جهان‌بینی آنان پیوندی تنگاتنگ دارد. مسائل جامعه

---

۱ - نیمایوشیج، زندگانی و آثار او ، صفحهٔ ۶۸ و صفحهٔ ۷۰

(nbookcity.com)شهرکتاب

در هنر (بویژه شعر) بازتاب می‌یابند. حتی بازتاب نیافتن این مسائل درهنر (بویژه شعر) از بینش ویژهٔ شاعرنسبت به آن مسائل سرچشمه می‌گیرد و چنین بود که مکتب سمبولیسم پدیدآمد.

بودلر در «گلهای بدی» تقریباً سمبولیسم را بنیان گذاشت. بودلر و سمبولیستهای بعدی خود فرزندان رمانتیسم بودند امّا پس از ضربه‌هایی که از سوی رئالیسم و ناتورالیسم بر رمانتیسم فرودآمد کاستی‌های رمانتیسم پدیدار شد. سطحی‌نگری علمی مآبانهٔ رئالیسم و ناتورالیسم شاعران را خوش نمی‌آمد. بودلر در ۱۸۴۸ (بیست و هفت‌سالگی) ادگار آلن پو را (که دوازده سال بزرگتر از بودلر بود و در سال ۱۸۴۹ درگذشت) چونان برادر یا همزاد هم اندیشه و هم احساس کشف کرد و در شناساندن او بسی کوشید. از سوی دیگر بودلر در اوایل ۱۸۶۰ درکنسرت واگنر، در پاریس، شرکت جست و با این که از پانزده سال پیش دوستدار واگنربود، از آن پس از پرستندگان واگنر شد. آلن‌پو (در داستان نویسی و شعر) و واگنر (در موسیقی) از چندان دانش و آفرینش زیادی (در مقایسه با بزرگان ادبیات و موسیقی) برخوردار نبودند امّا بیگمان هر دو نابغه‌های پرتوان و جسوری بودند که در چارچوب نگرش ایدآلیستی خویش دست به نوآوریهای گوناگونی زدند.

بودلر و پیروانش با گریختن از دلبستگی به واقعیت زندگی روزمره و توصیف آن، جهان را چونان مجموعه‌ای از رازها، نشان‌ها و نمادها یافتند که هنر (و بویژه شعر) می‌بایست از آنها عبور می‌کردند و بدانچه که از دیدگان عوام پنهان بود می‌رسیدند. در همین دوران فلسفهٔ ایدآلیستی بدبینانهٔ «شوپنهاور» نیز چنین‌نگرشی را تقویت می‌کرد و

(nbookcity.com)شهرکتاب

«پل ورلن» غرقه در انحطاط ویژهٔ خویش، برخوردار از نبوغ شعری، به چنین گرایشی در شعر روی کرد و سمبولیسم توسط او، «استفان مالارمه» و «آرتور رمبو» پدید آمد و «ژان موره‌آ» در ضمیمهٔ ادبی فیگارو آن را معرفی کرد.

سمبولیسم بیشتر یک فلسفه و یک جهان‌بینی بود که از هنر (و بویژه شعر) سود می‌جست تا برداشت خویش از انسان و جهان را، که در پس‌پردهٔ راز نهان بودند، بیان کند و طبیعی است پس از کوششهایی که در جهت شناخت هنر (بویژه شعر) صورت گرفته‌بود، این محتوای نوین قالب نوینی را، همخوان با خود، می‌طلبید. من به هنگام بررسی سمبولیسم نیما، اشاره‌هایی به سمبولیسم فرانسوی مالارمه‌ای خواهم داشت. در اینجا به دستاوردهای سمبولیست‌های فرانسوی در رابطه با قالب شعر و سپس به تلاش‌های نیما در این زمینه‌ی می‌پردازم.

پیدایش «شعر آزاد» و «شعر منثور» در اروپا و تأثیر آن بر نیما

بر شعر سنتی اروپا اوزان افاعیلی فرمان می‌راند. حتی در شعرهای فاقد قافیه نیز آهنگهای افاعیلی وجود دارد. قالب کلاسیک نظم فرانسوی، قالب «الکساندرن» (یعنی مصراع ۱۲ هجایی) بود و قواعد بس محدود کننده‌ای بر شعر فرانسه حاکم بود. این قواعد نه تنها نوع وزن و قافیه، حتی نوع واژگان شعری را نیز تعیین می‌کردند و میان شعر و دیگر هنرها دیواری بدون هرگونه شفافیت می‌کشیدند. شاعران سمبولیست در قالب و قواعد شعر تغییراتی پدید آوردند که توجه بدانها در درک چند و چون تغییر قالب و قواعد شعر فارسی به دست نیما - و سپس ادامه دهندگان راه او - بسیار مؤثر است.

(nbookcity.com)شهرکتاب

در آغاز باید گفت در برخورد به شکل شعر دو گرایش متفاوت در سمبولیسم وجود داشت و این دو گرایش با نگرش شاعران وابسته بدانها پیوند داشت. یک گرایش را مالارمه (و تا حدی رنه گیل) و گرایش دیگر را ورلن (و تا حدی لافورگ و رمبو) رهبری می‌کردند. هر دو گرایش به واژگان شعر اهمیتی ویژه می‌دادند. به گونه‌ای که هر واژه ارزش معنایی و بویژه صوتی و موسیقیایی خاص خویش را داشت و هیچ واژهٔ دیگری نمی‌توانست جای آن را بگیرد. امّا مالارمه (ورنه گیل) از یکسو بر زبان ویژه و ممتاز شعر، بدون بهره‌گیری از واژگان عامیانه، و از سوی دیگر بر قوالب عروض (و حتی قافیه) توجه داشتند. در حالی که ورلن (ولافورگ و رمبو) هم بهره‌گیری از هرگونه واژه را مجاز می‌دانستند وهم شکستن قالب‌های کهن را. در رابطه با محتوای سمبولیسم فرانسوی، و مقایسهٔ آن با محتوای سمبولیسم نیما، بر سمبولیسم مالارمه تکیه خواهم کرد امّا در رابطه با شکل سمبولیسم فرانسوی و مقایسه آن با شکل سمبولیسم نیما، به سمبولیسم ورلن، لافورگ و رمبو می‌پردازم.

گفتم که همهٔ سمبولیست‌ها بر ارزش هنری هر واژه، هم از نظرشکل و آهنگ، و هم از نظر معنی، تأکید داشتند هرچند، البته، خواهیم دید که برای مالارمه ارزش صوتی واژه بسی مهم‌تر است.

در جایی که مالارمه زبان هنر شعر را زبانی ویژه و ممتاز می‌دانست که می‌بایست از زبان مردم دوری می‌جست، لافورگ نه تنها واژگان فلسفی، بلکه حتی واژگان فرهنگ عامیانه و واژگان کودکان را همراه با زبان عامیانه و زبان کودکان به کار گرفت. او با بهره‌گیری از اوزان تصنیف‌ها و ترانه‌های فولکلوریک اصول پذیرفته شدهٔ کلاسیک را

(nbookcity.com)شهرکتاب

نقض کرد. او پا را از نظم «الکساندرن» بیرون نهاد و مصراع‌هایی با هجاهای فرد (یازده هجایی و یا سیزده هجایی) سرود و آرام آرام با تقطیع غیرعادی و حتی سکته دار کردن نظم «الکساندرن» زمینهٔ دگرگونی این نظم و از میان رفتن تساوی طولی مصراع‌ها را فراهم ساخت. «تئودوربانویل» کار او را ادامه داد و ورلن در رابطه با شکستن قواعد دشوار شعر ضربهٔ نهایی را زد و این در حالی بود که «رنه گیل» به عنوان پرچمدار سمبولیسم مالارمه‌ای در سال ۱۹۰۱ (سه سال پس از درگذشت مالارمه) «روش در اثر هنری» را به منظور تبیین اصول سمبولیسم منتشر کرد و در آن، با وفاداری به بینش مالارمه، که خود متأثر از نظرات «ادگارآلن‌پو» بود، بر ارزش صوتی و تجسمی ذاتی کلام، بدون آنکه نشانه‌ای از اندیشه باشد، تأکید کرد. او همچون مالارمه، و پو، بر ارزش القایی واژگان، در یک نظم موسیقیایی، تکیه داشت. او نیز وزن را به عنوان آنچه که از قوانین عام جهانی سرچشمه می‌گیرد لازم می‌شمرد. برای او واژه همچون سمبول و آلت موسیقی بود. او می‌خواست از سخن ابزار موسیقی بسازد. او به شدت بر ارزش صوتی کلام پای می‌فشرد و صوتِ هر واژه را بیانگر احساسی ویژه می‌دانست. برای او صوتِ کلام نشان محتوایی ویژه بود. او همچون مالارمه در کاربرد سمبلیک واژگان به دنبال «نُت»های کلامی بود. چنان‌که بودلر (متأثر از «پو») از «موسیقی واژگان» سخن گفته‌بود.

امّا او نیز بدانجا رسید که مخالف تساوی هجایی مصراع‌ها شد و آن را به احساس شاعر پیوند داد.

راه مالارمه را به گونه‌ای پل والری ادامه داد. او شیفتهٔ ریاضیات و در هنر ستایشگر لئوناردوداوینچی نقاش، پیکر تراش، معمار و مهندس

(nbookcity.com)شهرکتاب

بود. برای او شعر در برابر نثر همچون رقص بود در برابر راه رفتن. هدف زیبایی رقص و شعر در خود آنها بود. از این رو والری با همهٔ تأکیدی که بر نظم واژگان و خودآگاهی کامل شاعر در سرودن شعر داشت، شاعران را بیش از پیش به ارزش شعری واژگان آگاه ساخت. یک واژه در نثر از همان نقشی که در شعر دارد برخوردار نیست. همانگونه که ارزش هرگام در راه رفتن با ارزش آن در رقص تفاوت دارد.

امّا به رغم کوشش‌های والری، وفاداران به سنت مالارمه و وفاداران به قالب‌های کلاسیك، تغییر در قواعد و قوالب شعر رشدی فزاینده داشت و از میان رفتن تساوی طولی و هجایی مصراع‌ها توسط لافورگ و بانویل به پیدایش شعر آزاد و سپس شعر منثور توسط ورلن و بویژه رمبو انجامید.

پیش از آن هولدرلین، شاعر بزرگ آلمان، «یشت‌ها» را به صورت «شعر آزاد» سروده‌بود.

بودلر در «ملال پاریس» خود «شعر منثور» را ارائه داد. «والت ویتمن» نیز در آمریکا از همان نخستین شعرهای خویش از قافیه و وزن دوری جست. امّا به دنبال آثار رمبو و با دفاع «گوستاوکان» در ۱۸۸۸ بود که شعر آزاد تثبیت شد. اگر نظم الکساندرن دارای افاعیل صحیح و قافیه‌بندی مرتب بود و قالب «شعر منظوم» را تشکیل می‌داد، لافورگ «شعر شکسته» را معرفی کرد که در آن افاعیل را شکسته بود و قافیه، اگر حضوری داشت، مرتب نبود. با ادامهٔ کار بانویل و ورلن و رمبو شعر آزاد، رسمیت یافت که دارای تقطیع و در اوزان شبه‌افاعیلی یا بی‌وزن و بیشتر بدون قافیه بود. با انتشار «اشراق‌ها»ی رمبو، در سال ۱۸۸۶، که احتمالاً در ۱۸۷۳ سروده شده و پس از آن شاعر نابغهٔ نوزده ساله با شعر

(nbookcity.com)شهرکتاب

وداع کرده بود، موفق‌ترین نمونهٔ «شعر منثور» عرضه شد که فاقد تقطیع، آهنگهای افاعیلی و وزن بود. رمبو پیش از آن بدین باور رسیده‌بود که واژگان نه برای تجسم اشیاء بل خود اشیاءاند. واژه حاصل یا نشان اندیشه و احساس نیست بل خود عنصر مطلق شعر است. واژگان در شعر، در پیوندی دقیق و نامعهود، معانی تازه می‌یابند. او که در آغاز، همراه ورلن، هنوز به اصول وزن کهن وفادار بود و بدون دست‌یابی به شعر واقعاً آزاد تنها از قافیه‌بندی و «ضربهٔ دهل در آخر هر مصراع» دوری می‌جست بدین باور رسید که شکل و قالب شعر با شکل و قالب دستاوردهای شاعر از جهان درون و جهان اشراق پیوند دارد به گونه‌ای که وجود یا عدم شکل و قالب شعری به این بستگی دارد که مکشوفات شاعر از شکل و قالب برخوردار است یا فاقد شکل و قالب است و این نظر تا آن زمان دقیق‌ترین تبیین نظری شکل و قالب بود.

و چنین بود که، به رغم نظرات پیروان مالارمه، پل والری و کهن‌گرایان، شعر آزاد و سرانجام شعر منثور در جهان شعر تثبیت شد و این احساس و اندیشهٔ یگانهٔ شاعر بود که بر شکل و قالب شعر، بلندی و کوتاهی مصراع‌ها فرمان می‌راند. آنچه که از دیرباز تا حدی از سوی رمانتیک‌ها احساس شده‌بود اینک بر متن تحلیل‌ها و دستاوردهای نوین زیبایی شناختی کلام تحقق می‌یافت.

کسانی در تقابل با مصراع‌های دوازده هجایی الکساندرنی به مصراع‌های ده، هشت، هفت، شش و حتی پنج هجایی روی کرده‌بودند. امّا کوششهای آنها در چارچوب فقر فلسفهٔ هنری صورت می‌گرفت و قادر نبود به صورت جریانی بنیان برانداز درآید و این، بیگمان، سمبولیسم بود که توانست درک بس گسترده‌تری از فلسفهٔ شکل و قالب

(nbookcity.com)شهرکتاب

در شعر به دست دهد ونمونه‌های بس موفقی از شعر آزاد و شعر منثور را عرضه کند.

از نظر سمبولیسم آنچه که برچگونگی ترکیب واژگان فرمان می‌راند نه اصول پذیرفته‌شدهٔ کلاسیک بل احساس شاعر است. حتی نزد مالارمه و رنه‌گیل نیز، با همهٔ تأکیدشان بر وزن و قافیه، مصراع‌ها باید همچون موسیقی بدون آوازی باشند که احساس و تخیل شاعر را، با همهٔ ابهام خاص خویش، بیان کنند. امّا رمبو و ورلن و لافورگ وزن‌های جاافتاده و معهود را بندی بر احساس و تخیل شاعر می‌دانستند. آنان نه تنها از معانی معهود واژگان روی گردان بودند بلکه از قواعد تثبیت‌شدهٔ زبان شعری نیز دوری می‌جستند.

رمبو و ورلن و لافورگ ورود هر موضوع و بویژه هر واژه‌ای را به سرزمین شعر، در هرگونه ترکیب، موزون یا ناموزن، با آهنگهای افاعیلی یا غیرافاعیلی ، با افاعیل صحیح یا افاعیل شکسته، ... مجاز دانستند و این حرکت دستاوردهای مبارکی نه تنها در فرانسه و دیگر کشورهای اروپایی بلکه درکشورهایی چون ترکیه و ایران داشت.

نیما بیگمان برمتن ضروریات جامعهٔ شعری کشور، از این دستاوردها آگاه بود. او در جریان تجربه‌اندوزی خویش نه تنها به جریان‌های ادبی درون کشور توجه داشت بلکه تحولات ادبی اروپا، بویژه فرانسه، و جریان‌های ادبی ایرانی بیرون ازکشور را دنبال می‌کرد. برای نمونه یکی از جریان‌های ادبی ایرانی بیرون از کشور در انتشار مجلهٔ دوزبانه (فارسی - فرانسه)ی «پارس» در استانبول تجلی یافت. انتشار این مجله را حسن مقدم (علی نوروز) در بیست‌ودوسالگی به همراهی ابوالقاسم لاهوتی آغاز کرد. او فرزند احتساب‌الملک

(nbookcity.com)شهرکتاب

(محمدتقی) بود و در سویس درس خواند و آشنایی ژرفی با ادبیات فارسی و فرانسه داشت. او نمایشنامهٔ معروف «جعفرخان از فرنگ برگشته» را نوشت و مقدمهٔ او بر ترجمهٔ «فرانتس توسن» از رباعیات خیام از چنان ارزشی برخوردار بود که سرمشق صادق هدایت در مقدمهٔ رباعیات خیام قرار گرفت. مجلهٔ پارس سعی در ایجاد ارتباط میان ادبیات فرانسه و ایران داشت و حتی از آندره‌ژید دعوت به همکاری کرد. اجرای نمایش «جعفرخان ازفرنگ برگشته» در فرودین ۱۳۰۱، و استقبال بی‌نظیر مردم و مطبوعات از آن حسن مقدم را از شهرتی شگفت برخوردار کرد. او و لاهوتی، با دانش بسیار در زمینهٔ زبان و ادب و شعر فارسی و فرانسه، و احساس تعهد اجتماعی «پارس» را منتشر کردند. ابوالقاسم لاهوتی صاحب امتیاز و مدیر آن و حسن مقدم سردبیر بخش فرانسهٔ آن بود. حسن مقدم خود بازیگری توانابود. غزل می‌سرود. از دانش بسیاری دربارهٔ تآتر و تاریخ تآتر برخوردار بود. دانش سیاسی، اجتماعی و اقتصادی او دربارهٔ کشورهای اروپایی بی‌نظیر بود. عضو جمعیت «ایران» بود که گروهی از جوانانی که با پایان یافتن تحصیلات از اروپا به ایران بازگشته‌بودند در فرودین ۱۳۰۰ آن را تأسیس کردند و تأثیری ژرف در آگاهی مردم از حقوق و آزادی سیاسی و اجتماعی و لزوم اصلاحات داشت ...در اروپا حسن مقدم از آوازهٔ بسیار زیاد (بسیار زیادتر از آوازه‌اش در ایران) برخوردار بود. او با آندره‌ژید، هانری‌ماسه، ماسینیون ،رومن رولان، ژول‌رومن، استراوینسکی (آهنگساز روسی) ارتباط نزدیک داشت و نامش همواره در کنار بزرگان ادب جهان بود. امّا دریغ و درد که حسن مقدم نیز شعلهٔ بس فروزان و زودگذری چون عشقی و رفعت بود که در آبان ۱۳۰۴ در

(nbookcity.com)شهرکتاب

۲۷ سالگی در سویس، درگذشت. نیما از درگذشت او بسیار متأثر شد و دربارهٔ او سرود :

«بر روی خوشش هرکه نظردوخته است
صدخانه به روشنی بیندوخته است
داغم، مه من بدین جهان افروزی
در خانهٔ ما چرا نیفروخته است.»

بدین سان نبض جریان‌های ادبی در دست نیما بود. او هرگز از تلاش باز نایستاد و در کنار تأثیر ژرفی که از نظامی، مولوی، سعدی، حافظ ... و فرهنگ محلی خویش پذیرفت به مطالعهٔ آثاری چون «وداءها»، «گات»ها، آثار فیلسوفان اسلامی و بنیانگذاران ماتریالیسم دیالکتیک، آثار کلاسیک مربوط به صرف و نحو، معانی، بیان، بدیع و فنون گوناگون شعر، آثار نویسندگانی چون «ایلیاارنبورگ»، «گورکی»، «چخوف»، و شاعران و مکتب آفرینانی چون «دانته»، «هوگو»، «لامارتین»، «دوموسه»، «والت ویتمن»، «امیل ورهارن»، «بودلر»، «مالارمه»، «رمبو»، «لویی آراگون»، «پل الوآر»، «تریستان تزارا»، «ناظم حکمت»، «جمیل زهاوی»، «شوقی» (شاعر معاصر مصری) و ... همت گماشت. آثار مستقیم این مطالعات را می‌توان در مجموعه مقالات «ارزش احساسات در زندگی هنرپیشگان» (به تاریخ ۱۳۱۸ در «مجلهٔ موسیقی»)، «تعریف و تبصره» (به تاریخ خرداد ماه ۱۳۲۲) و نامه به «شین.پرتو» - یعنی دکتر علی شیرازی پور - (به تاریخ ۴ شهریور ۱۳۲۵) دید. او درنامه به «شین‌پرتو» جای جای از اصطلاحات ادبی با املای فرانسه، و بعضاً هم ارز فارسی آن‌ها، نیز سودمی‌جوید. بیگمان نیما از گستره و ژرفای دانش کسانی چون تقی رفعت، میرزاده عشقی،

(nbookcity.com)شهرکتاب

ابوالقاسم لاهوتی و حسن مقدم (به ویژه در زمینهٔ اجتماعی - سیاسی) برخوردار نبود. امّا او - به دلایل گوناگون - از این ویژگی برخوردار بود - و برخوردار شد - که مسئولانه و با پشتکاری عظیم رسالت خود را تشخیص داد و در راه رسیدن به هدف عناصر لازم اطلاعاتی را گردآورد، آنها را در ذهن تیز خویش تحلیل و هضم کرد و توانست شهدی ویژهٔ شعر نو ایران فراهم آورد.

دانش پژوهی مسئولانهٔ نیما، در پیوند با وفاداری صمیمانه‌اش به کشور و به زادگاهش، و بهره‌گیریش از عناصر محیط‌زادگاه و توانایی او در تبدیل عناصر محیط به سمبول از او چهرهٔ ممتازی ساخت که گاه «رابرت‌فراست» و گاه «الیوت» را در یاد زنده می‌کند. او چون «رابرت فراست» از زادگاه روستایی خویش کوچ کرد و در شهر مسکن گزید امّا پیوند خود با محیط و زبان زادگاه را از دست نداد و تجربهٔ شعری خود را در عشق به طبیعت زنده و مردم ساده و آرمان‌های انسانی در ظرف تجارب و واژگان و تجلیات طبیعی محیط خویش ریخت و آرام‌آرام از رمانتیسم فاصله گرفت و توانست همچون الیوت با حفظ هویت کامل خویش و درکی ممتاز از سمبولیسم به اشیای پیرامون خود کیفیتی سمبولیک ببخشد. او در گذر از رمانتیسم و با تمرین‌هایی در رئالیسم، به مثابهٔ شاعری پیشرو، به سوی سمبولیسم (به عنوان مطرح‌ترین جریان شعری نو اروپا - و بویژه فرانسه - در دوران کودکی و نوجوانی نیما) روی آورد. اما نه به تقلید محتوایی از سمبولیسم شاعران فرانسه، بل در گذر از صافی شخصّیت تجربه آموخته و مسئول خویش تا سمبولیسم را در شعری یگانه، با سبک ممتاز خویش، که آمیخته با نوعی رئالیسم توصیفی و روایی شاعرانه است، به کارگیرد.

(nbookcity.com)شهرکتاب

من در بخشی جداگانه به مقایسهٔ محتوای شعر سمبلیک نیما با محتوای شعر سمبلیک شاعران فرانسوی خواهم‌پرداخت. در اینجا به بررسی گذرای تحولی که نیما در قالب و شکل شعر پدید آورد، در پرتو دستاوردهای شاعران سمبولیك فرانسه در این زمینه، می‌پردازم.
پیش از این به نظرات نیما، بدانگونه که در مقدمهٔ «افسانه» و «خانوادهٔ سرباز» انعکاس یافته‌بود اشاره‌کردم. نیما در سالی که «خانوادهٔ سرباز» را انتشار داد (۱۳۰۵) با خواهر زاده میرزاجهانگیرخان صوراسرافیل ازدواج کرد، دو سال بعد به دنبال کار آوارهٔ آمل، لاهیجان، رشت و آستارا می‌شود و پس از پنج‌سال دوباره در تهران استقرار می‌یابد بدون آن که در این مدت شعر ارزشمندی سروده و چاپ کرده‌باشد. در سال ۱۳۱۸ در کنار صادق هدایت و عبدالحسین نوشین به عضویت هیأت تحریریهٔ «مجلهٔ موسیقی» (با مدیریت سرگرد غلامعلی مین‌باشیان) انتخاب می‌شود و در مقالات بس وزین خویش در این مجله، تلاش عظیم در دانش آموختگی چندین‌ساله را در زمینهٔ تبیین تاریخی شعر، جامعه‌شناسی و فلسفهٔ هنر (بویژه شعر)، نقش و رسالت شاعران پیشرو، ارتباط میان شعر و تحولات اجتماعی، تاریخ هنر، زیبایی شناسی شعر، نقد شعر و ... به نمایش می‌گذارد. این مقالات بعدها در کتاب «ارزش احساسات ...» چاپ شدند. این کتاب به خوبی ژرفکاوی، تجربهٔ غنی و پربار، آبدیدگی اندیشه، شناخت سبک و شکل و زبان، و نظریهٔ هنر نیما را منعکس می‌سازد. نیما نشان می‌دهد که از فلسفهٔ هنر، ذات شعر، لوازم و تحول تاریخی آنها آگاه است. بینش او به بینش تقی رفعت بسیار نزدیک است. او از پیوند آثار هنری و فکری با شرایط اجتماعی - اقتصادی، بازتاب شرایط مشخص زمانی در آثار هنرمندان،

(nbookcity.com)شهرکتاب

تأثیرپذیری آثار هنری از شرایط اجتماعی و ... سخن می‌گوید. برای نمونه دربارهٔ زمینهٔ اجتماعی اشعار «والت‌ویتمن» می‌نویسد : «...[این اشعار] بنابر اوضاع اجتماعی و کارخانجاتی آمریکا جبراً، نه از روی دلخواه او، احساسات زندگی پر از حرکت و جست و خیز دنیای کار و ماشین را شامل می‌شد، دنیایی که ماشین در آن سرعت و رفع نیازمندی‌های زندگی را تأیید می‌کند، و هر روز به واسطهٔ غلبهٔ انسان برطبیعت اسراری نو مکشوف می‌دارد، و مبارزه و پیشرفت روزانه را از هر راه در آن معنی‌دار می‌سازد».[1] نیما درک ژرف خویش از لزوم تغییر شکل و قالب شعر را بدین‌گونه نشان می‌دهد :«به این مناسبت شاعر آمریکایی والت‌ویتمن در تحت زندگانی در آن سرزمین، قواعد، اوزان و قوافی اروپایی راکه یادگار دوره‌های ابتدایی و سادگی بودند تقلید نکرد، بلکه متکی به اسلوب تازه‌ئی در اشعار خود شد و آن شعر سپید (یعنی شعر آزاد از قید وزن و قافیه) بود... به طوری که شاعر به هیچ‌وجه اسیر و معطل وزن و قافیه نمی‌شود، و دست و پای احساسات و مقاصد خود را به توسط آن کوتاه و بلند نساخته، برای این کار کلمات زیادی وبی‌مورد را دنبال نمی‌کند. پس از آن، در آثار او بازبانی‌های دیگر شعری رودررو می‌شویم.»[2] نیما گویی از کار خویش سخن می‌گوید. او در تلاش عظیم خویش توانست تحول در خوری را در وزن، قالب و قافیه‌بندی پدیدآورد. البته او به «شعر منثور» نرسید امّا همراه با والت ویتمن، ورلن، لافورگ، رمبوی پیش از «اشراق‌ها» و بویژه گوستاوکان، مبلغ اصول شعر آزاد در ۱۸۹۷، به «شعر

---

۱ - ارزش احساسات، صفحهٔ ۴۷ و صفحهٔ ۴۸

۲ - همان ، صفحه ۴۷

(nbookcity.com)شهرکتاب

آزاد» کاملاً دست‌یافت. در اینجا لازم است به نظرات نیما دربارهٔ وزن و قافیه و قالب نگاهی گذرا داشته‌باشیم:

«... ممکن است قطعه‌ای شعر باشد و منظوم نباشد یا نظم آزادی، برطبق قواعد معینی داشته‌باشد. قدما هم نظم را از شعر جدا می‌ساختند. «سکاکی» صاحب «مفتاح‌العلوم» وزن‌را از «اعاریض» می‌شمارد. «خواجه‌نصیرالدین‌طوسی» در «معیارالاشعار» وزن را به حساب اسباب حدوث گرفته‌است. ولی رویهمرفته، ما از هر قطعه شعر، متوقع وزن مخصوصی هستیم، زیرا شاعر باید به تمام وسائل دست بیندازد. وزن است که شعر را متشکل و مکمل می‌کند ... در این صورت من وزن را چه برطبق کلاسیک، چه برطبق قواعدی که شعر آزاد را به وجود می‌آورد لازم و حتمی می‌دانم ... برطبق کلاسیک وزن حالت یکنواختی را داشته‌است. وزن درخور آهنگهای موزیکی ساخته‌شده‌بوده‌است. سعی من در این چندساله این بوده‌است که وزن را از این قید جداکرده، برطبق «دکلاماسیون» طبیعی و برطبق معانی و مطالب مختلف شعر به وجود بیاورم ... وزن باید پوشش مناسب برای مفهومات و احساسات ما باشد. ... اگر ما طرزکار ذهنی راکنار گذاشته و در ادبیات شعری معتقد به طرز توصیفی و عینی باشیم درمی‌یابیم تا چه‌اندازه مجبوریم که مصراع‌ها را بلند و کوتاه کنیم ... یک مصراع یا یک بیت نمی‌تواند وزن را به وجود بیاورد بلکه چند مصراع باشتراک هم قادر به ایجاد وزن‌اند ... قافیه در نزد قدما برطبق یک تمایل موزیکی بوده، یعنی عبارت بوده‌است از تکرار «فعل آخر عروضی شعر» چنانکه به آن «ضریب» می‌گفتند یعنی «ضرب مساوی با ضرب سابق». قافیه درنظر من زیبایی و طرح بندیست که به مطلب داده می‌شود و موزیک کلام طبیعی را درست می‌کند. قافیه مقید به جملهٔ خود

(nbookcity.com)شهرکتاب

است. همین که مطلب عوض شد و جملهٔ دیگر به روی کار آمد قافیه به آن نمی‌خورد .... وزن خاص عبارتست از وزنی که برطبق معانی و احساسات مختلف در یک قطعه شعر بیاوریم. ... هنر این است که چطور به هر قطعه‌ای وزنی مناسب بدهیم که با وجود بلند و کوتاه‌بودن مصراع‌ها وقتی که دکلامه می‌شود، در گوش دلنشین واقع گردد.... شعر آزاد را باید مثل کلام طبیعی قرائت کرد. شعر آزاد به کار همپا شدن با آهنگهای موجود ما نمی‌خورد. شعر آزاد به منظور رفع احتیاج در زندگانی اجتماعی امروز است. من می‌دانم که به کار مجالس شرب و رقص و غنا نمی‌خورد. من خودم از اوزان اشعار قدیم کیف می‌برم. برای ترنم در پیش خودم به اوزان کلاسیک قدیم شعر زیاد گفته‌ام. ولی به منظور احتیاج مردم و ایجاد هیجان و برانگیختن احساسات با طرز مکالمهٔ طبیعی کوششی برای ایجاد این اوزان تازه کرده‌ام ... پایهٔ این اوزان همان بحور عروضی است. منتهی من می‌خواهم بحور عروضی بر ما تسلط نداشته‌باشد، بلکه ما طبق حالات و عواطف متفاوت خود بر بحور عروضی مسلط باشیم.»[1]

بدین‌سان نیما به تنهایی توانست تحولی را که چندتن در قالب شعر نو اروپا پدیدآورند در قالب شعر نو ایران پدیدآورد. البته کمابیش در این نوشته دیدیم که بزرگانی چون دهخدا، لاهوتی، عارف، ایرج و عشقی کوششهایی در بهره‌گیری از قالب‌های تازه از خود نشان دادند. امّا حرکت آنان بدون درک اصولی از لزوم تغییر قالب، و بعضاً در چارچوب «شعر وطنی» مشروطه‌بود که از تصنیف و ترانه و فولکلور منظوم بهره می‌گرفت. تلاش‌های کسانی چون سیداشرف اوج این

۱ - نیمایوشیج، زندگانی و آثار او، صفحهٔ ۲۵ تا صفحهٔ ۲۸

(nbookcity.com)شهرکتاب

گرایش به سبک کوچه‌بازاری در شعر، با آمیزه‌ای از تقلید شاعران ترک بود. این نیما بود که به درک دقیقی از وزن، نه «درخور آهنگهای موزیکی ساخته‌شده» بل «برطبق دکلاماسیون طبیعی و برطبق معانی و مطالب مختلف شعر» و لزوم بلند و کوتاه‌کردن مصراع‌ها، به علت دوری جستن از «طرز کار ذهنی» و موضوعات «غنایی» و روی آوردن به «مطالب اجتماعی» و «طرز توصیفی و عینی» دست‌یافت و برای مضامین روایی و وصفی خود همهٔ مصراع‌ها را دست در دست یکدیگر نهاد تا در «آرمونی» خاص آهنگ وزن را بیافرینند و همچون والت ویتمن و ورلن و لافورگ بحور و قوافی را تابع حالات و عواطف و مقید به مطالب و جملات مناسب با مطالب دانست و وزن همهٔ اجزاء را در وحدت مصراع‌ها هماهنگی بخشید.

او این ضرورت‌ها و، بالاتر از آن، قوانین حاکم بر تحقق این ضرورتها را به خوبی تشخیص داد و این بیگمان تا حد زیادی مرهون آشنایی او با شعر نو اروپا و تدقیق او در آن بود. امّا او توانست تحولات پدیدآمده در قالب شعر اروپایی را در شعر پارسی ایجاد کند و این بیگمان نشاندهندهٔ نقش یگانهٔ اوست که بدون نسخه‌برداری سطحی‌نگرانه، با دانش بسیار نسبت به بحور عروضی فارسی «شعر آزاد» متکامل ایران را پدید آورد و راه را برای ادامه‌دهندگان راستین خویش هموار ساخت.

البته با مطرح شدن چهرهٔ نیما در عرصهٔ شعر کشور و تثبیت شدن موقعیت او کسانی ظاهراً به شیوهٔ او روی آوردند که هرگز درک درستی از کارهای او نداشتند. بس اندک بودند کسانی که بتوانند برپایهٔ شناختی ژرف از فلسفه و نظریهٔ هنر، و پیوند میان شکل و محتوای شعر دست به

(nbookcity.com)شهرکتاب

آفرینش «شعرنو» که خود را در قالب نو عرضه می‌داشت، بزنند. ایرج میرزا مثنوی «انقلاب ادبی» را سرود تا از یک سو وفاداری خویش به قواعد عروضی فارسی و رعایت کامل افاعیل صحیح را اعلام دارد و از سوی دیگر کسانی را ریشخند کند که بی‌هیچ درکی از گوهر شعر و مقتضیات شعر نو نقاب نوآوری برچهره زده بودند :

در تجدید و تجدد واشد
ادبیات شلم شوربا شد
تا شد از شعر برون وزن و روی
یافت کاخ ادبیّات نوی
می‌کنم قافیه‌ها را پس و پیش
تا شوم نابغهٔ دورهٔ خویش
...

این جوانان که تجدد طلبند
راستی، دشمن علم و ادبند.

شاید ایرج، با همهٔ بزرگی خویش در میل دادن شعر فارسی به سادگی ، روانی و زبان محاوره، و با همهٔ دانشی که خود از ادبیات فارسی، عرب، فرانسه، ترک و روس داشت نمی‌توانست کار نیما را نیز تأیید کند تا چه رسد به تأیید کار کسانی که بدون آگاهی از ضرورت تغییر وزن و قالب و قافیه به گونه‌ای تقلیدی و تفننی به سبک نیما و تغییر در شکل شعر روی آورده‌بودند و نیما خود در مورد آنان می‌گفت:

«قطعاتی که جوانان در این سالها به سبک من ساخته‌اند، از حیث وزن، هرج و مرج عروضی را ایجاد کرده‌است ... اکثر این‌ها به

(nbookcity.com)شهرکتاب

اصطلاح عامیانه «بحر طویل‌ساز» هستند. ... تنوع در وزن، در اشعار بعضی از جوانان که وزن را از زیبایی انداخته‌است، از این اشتهای آن‌ها تراوش کرده‌است که قدم جلوتری را در راه تکامل برداشته‌باشند. در صورتی که نمی‌دانند جای اولین قدم آن‌ها بروی چه نقطه‌ای است و برای چه به آنجا قدم گذاشته‌اند. ... بسیاری از این جوانان به همان طرز قدیم عادت دارند و بیهوده مصراع‌ها را بلند و کوتاه می‌کنند.»[۱]

نگاهی به خاستگاه و ساختار سمبولیسم نیما

پیش از این گفتم که سمبولیسم فرانسه برپایهٔ رازناک دیدن حیات، متأثراز فلسفهٔ ایدآلیستی بدبینانهٔ شوپنهاور، گریزان از علمی مآبی مکتبهای رئالیسم و ناتورالیسم، تجدید خاطره باگذشتهٔ رمانتیک، و با شعرهایی از بودلر، در «گلهای بدی»، که خود تأثیری بسیار از «ادگار آلن‌پو»ی داستان‌نویس و شاعر و «ریشاردواگنر» آهنگساز پذیرفته‌بود پدید آمد و در چهرهٔ «مالارمه» از یک‌سو و «ورلن» و «رمبو» از سوی دیگر دو سیمای نسبةً متمایز خویش را به نمایش گذاشت. در هر دو سیما نوعی عرفان کم خون، نگرش انزواطلبانه، رازناکی زندگی، و وجود نیروهای مرموزی که برزندگی آدمی تأثیری ناپیدا دارند دیده‌می‌شود و هر دو برآنند تا از رازهای طبیعت و جهان پرده‌بردارندو قوانین پنهان طبیعت را از پس روابط میان اشیاء دریابند. از نشانه‌ها و نمادها [= سمبل‌ها] بگذرند و بدانچه که از چشم عوام پنهان است

---

۱ - همان، صفحهٔ ۲۶ و صفحهٔ ۲۸

(nbookcity.com)شهرکتاب

برسند. امّا این دو سیما، فزون بر اختلافشان برسرشکل و قالب شعر، در محتوی تفاوتهایی دارند که بیگمان متأثر از نوع زندگی سردمداران آنهااست. ورلن از زندگی شخصی منحطی برخورداربود که با درهم آمیختن نگرش بودلری، ایدآلیستی، عرفانی و رمانتیک، برمتن زندگی منحط و روح پرشور و پرتب و تاب و هیجان زدهٔ خویش، نخست جنبش انحطاط‌گرایان را پدید آورد و سپس سمبولیسم خاص خویش را پروراند که در واقع نوعی فلسفه و جهان‌بینی است و سرشار از ذهن‌گرایی، درون‌گرایی، سرخوردگی، بدبینی، توجه به رویا و تخیل و حالات فکری و ایمان‌های زودگذر دینی است. «مالارمه»، اما، از ذهن سالم و زندگی معقول برخوردار بود و بدین‌سان توانست به سمبولیسم و رازناکی زندگی برخورد بس شاعرانه‌تری داشته‌باشد هرچند «ورلن» هم شاعر بزرگی بود امّا مالارمه در سلامت کامل عقل توانست ناب‌ترین سمبولیسم شاعرانه را ارائه دهد. او، برخلاف «ورلن»، به شعر منظوم وفادار ماند امّا نمونهٔ کامل‌تری از به‌کارگیری شاعرانهٔ سمبول‌ها را ارائه داد که بیگمان در گرایش سمبولیستی نیما تأثیر داشت هرچند تفاوتهای اساسی سمبولیسم مالارمه و سمبولیسم نیما را خواهیم دید. افسوس که «رمبو» در نوزده‌سالگی از شعر دست کشید و بلندپروازی‌های دیگری را دنبال کرد وگرنه راهی که او در «اشراق‌ها» در پیش گرفته‌بود و نهایةً به سوررئالیسم راه برد می‌توانست به دستاورهای عظیمی در سمبولیسم برسد. نیما از «مالارمه» و «رمبو»، همچنانکه به گونه‌ای از حافظ و صائب، سمبول‌آفرینی را آموخت، امّا نگرش و روش او با نگرش و روش «مالارمه» و «رمبو»، همچنانکه با نگرش و روش حافظ و صائب، تفاوت داشت. او از والت‌ویتمن، لافورگ، ورلن و رمبو

(nbookcity.com)شهرکتاب

تغییر در قالب شعر را به نیکی آموخت و بر متن تدقیق در نظرات شعری کسانی چون «سکاکی» و «خواجه‌نصیرالدین‌طوسی» و بهره‌گیری از قالبهای عروضی فارسی این تغییر را در شعر فارسی ایجاد کرد.

من پیش از این دستاوردهای سمبولیسم فرانسه و نیما در رابطه با قالب شعر را - هرچند گذرا - بررسی کردم. اینک باید به مقایسهٔ نگرش سمبل‌گرایانهٔ نیما و سمبولیسم فرانسه، که ناب‌ترین چهرهٔ آن «مالارمه» است بپردازم. امّا پیش از آن لازم است به زمینهٔ اجتماعی پیداش سمبولیسم نیما و عناصر مهم این سمبولیسم نگاهی داشته‌باشیم.

نیما پس از سالها که تقریباً شعری نسروده‌بود، امّا بیگمان بر تجربیات همه سویهٔ خود می‌افزود، همزمان با نوشتن نظرات هنری خویش در مجلهٔ موسیقی، یعنی سال ۱۳۱۸، شعر «وای برمن» را با سمبل‌گرایی‌یی عجیب سرود. البته پیش از آن، بویژه، دو شعر بس ارزشمند دیگر، یعنی «قـقنوس» (بهمن ۱۳۱۶) و «غراب» (مهر ۱۳۱۷) را نیز سروده‌بود.

در بخش «نیما، رمانتیسم» نخستین سروده‌ها و عنصر «شب» در شعر نیما، به حضور «شب» با چهره‌ای متشخص، از همان نخستین شعرهای نیما تا پایان زندگی او، در سرتاسر آثارش اشاره کردم. در شعر «ای شب»، دومین سرودهٔ نیما، شب دیگر همان «شب هجر» خیل عظیم شاعران کهن، و یا «شب طبیعی» شعر منوچهری نیست بلکه «شب شوم وحشت‌انگیز»ی است که با تشخصی ویژه برجان شاعر آتش می‌زند و شاعر با «هان ای شب ...» او را خطاب می‌کند. البته «شب» در «افسانه» دوباره چهره‌ای رمانتیک و تغزلی و حداکثر طبیعی پیدا می‌کند امّا پس از آن گوهر سمبلیک در «شب» نیما فزونی می‌یابد.

(nbookcity.com)شهرکتاب

«شب» مرکزی‌ترین، قویترین، برجسته‌ترین و مکررترین عنصر سمبلیک شعرنیما است. نیما بربادرفتن آرمانهای مشروطه، سرکوبی چندین جنبش انقلابی (جنبش‌های شیخ‌محمد خیابانی، میرزاکوچک‌خان و کلنل محمد تقی پسیان)، استبداد رضاخانی و سرانجام کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ را به چشم دیده‌است و از این رو است که هرجا می‌نگرد شب است و جز در چندین مورد نشانی از صبح نیست که بدان خواهم پرداخت. شعر او شعر شاعری است که ذره ذرهٔ شعرش را زندگی کرده‌است. او خود به ما گفته‌است «تو باید عصارهٔ بینایی باشی ... باید بتوانی یک جام شراب بشوی که وقتی افتاد و شکست لرزش شکستن را به تن حس کنی... دانستن سنگی یک سنگ کافی نیست ... گاه باید در خود آن قرار گرفت و با چشم درون آن به بیرون نگاه کرد.»[۱] و با همین بینش است که می‌سراید:

پای آبله‌ز راه بیابان رسیده‌ام
بشمرده دانه دانه کلوخ خراب او
برده بسر به سیخ گیاهان و آب تلخ
(شعر «تلخ» ۱۲ آبان ۱۳۲۷)

بدین دلیل است که نیمای بسیار حساس، در اوج دیکتاتوری رضاخانی «اندوهناک شب» را می‌سراید (۱۵ آبان ۱۳۱۹). «شب است» را در بیا ن احساس خویش از توطئهٔ همه جا گستر ارائه می‌دهد(۱۳۲۹) «هنوز از شب دمی‌باقی است» را شاید برای آن عرضه می‌کند که دل سپردگان به جنبش مردم را از خوش‌بینی برحذردارد

---

۱ - نیمایوشیج . حرف‌های همسایه ، انتشارات دنیا، چاپ پنجم ، ۱۳۶۳، صفحهٔ ۸

(nbookcity.com)شهرکتاب

(۱۳۲۹). «هست‌شب» را، به مثابهٔ یک شاهکار شعری، در تصویر پابرجای مصرّ شب، که گویی از هستی بی‌تحرک ازلی - ابدی برخوردار است، پس از پیروزی کودتای ۲۸ مرداد، می‌سراید (۲۸ اردیبهشت ۱۳۳۴). در نگریستن به حال و به گذشته، که همه بر متن شب گذشته است، «پاس‌ها از شب گذشته‌است» رامی‌آفریند (۱۳۳۶) و احتمالاً آخرین شعر خویش را «شب همه شب» نام می‌نهد.

البته همین‌جا بگویم که معنای سخنانم این نیست که نیما، به عنوان یک شاعر، جامعهٔ خویش را چون یک خبرنگار یا عکاس گزارش یا تصویرکرده‌است. هرگز از هیچ هنرمند و شاعری چنین انتظاری را نمی‌توان و نمی‌باید داشت. اصولاً پیوند میان رخدادهای عینی اجتماعی و فرایندهای ذهنی هنرمند هرگز پیوندی بلاواسطه و با تناظر یک به یک نیست. عینیت اجتماعی از صافی روان جمعی جامعه می‌گذرد و عناصر برجسته و گوهرین خود را ته‌نشین می‌کند، و سپس مناسب‌ترین سیمای خویش را از پس صافی ذهن حساس و آفرینندهٔ هنرمند به نمایش می‌نهد. هنرمند هرگز تماشاگری منفعل نیست که هر رخداد را بی‌درنگ ثبت و عرضه‌کند. هیچ بیان منفعل خبرنگارانه و عکسبردارانه‌ای را نمی‌توان هنر نامید. عینیتی که جریان دارد حساس‌ترین شاخکهای حسی ذهنیت آفریننده را متأثر می‌کند و ذهنیت آفریننده مناسب‌ترین برداشت هنری از آن را در خویش می‌پروراند و در قالب مناسبی می‌ریزد و مخاطبان را عرضه می‌کند. بنابراین تأثیرپذیری نیما از رخدادهای اجتماعی خویش را باید از این دریچه نگریست.

نیما سنگینی جاودان‌وار شب فراگیر را، با همهٔ ایستایی مطلق

(nbookcity.com)شهرکتاب

وارش، حس می‌کند و، در هماهنگی راستین و کامل زبان با اندیشه و احساس، عرضه می‌دارد: «هست شب». «هست» مقدم بر «شب» می‌آید تا هستومندی تحمیل شونده شب را با ضربه‌ای هولناک اعلام کند و فتنهٔ متجسم در شب همه جاگستر را به تصویر کشد.

سمبولیسم نیما هم به تأثیر از جنبش سمبولیستی جهان و هم برمتن مختصات زمانی - مکانی خاص او پدید آمد و بدین‌سان ویژگی ممتاز خویش را یافت و بهمین دلیل است که سمبولیسم نیما و سمبولیسم شاعران اسپانیا و شاعران اسپانیولی زبان آمریکای لاتین به یکدیگر شباهت بیشتری دارند تا به سمبولیسم شاعران فرانسه و آمریکا که در آفرینش سمبولیسم این شاعران تأثیر بسیار داشته‌اند. نیما و شاعران اسپانیا و کشورهای آمریکای لاتین در جامعهٔ استبدادزده‌ای با مختصات کمابیش نزدیک به یکدیگر می‌زیستند. مختصات زمانی - مکانی نیما و این شاعران با مختصات زمانی - مکانی شاعران سمبولگرای فرانسه و آمریکا(و حتی روسیه) تفاوت داشت. شرایط اجتماعی خاص ایران و اسپانیا و آمریکای لاتین محتوای سمبولیسم شاعران این کشورها را خصیصه‌ای اجتماعی - سیاسی بخشید و دیدگاه این شاعران را به هم نزدیک ساخت و از این نظر نیما در میان شاعران ایرانی هم عصر خویش ممتاز است چرا که شعر هیچ‌یک از شاعران ایران هم عصر نیما به شعر پرتوان شاعران اسپانیا و آمریکای لاتین نزدیک نیست. این نتیجهٔ همان اندرکنش میان عینیت متحول جامعه و ذهن آفرینندهٔ شاعراست.

بدین‌سان شرایط اجتماعی - سیاسی سمبولیسم ویژه‌ای را بر شعر

(nbookcity.com)شهرکتاب

نیما تحمیل کرد. همه‌جا «شب» است. «شب قورق». و «پای تاسر شکمان»، «کج‌اندیشان»، «دیوارسازان»، «دل به‌دوجایان ناهمرنگ» و ... و سرانجام «کارآوران شب» در خدمت حکومت «جهانخواره» اند.

نیما در سمبولیسم اعجاب‌انگیز «وای برمن» (سال ۱۳۱۸) آن فضایی راکه‌در آفرینش سمبولیسم او تأثیر داشته‌است به خوبی تصویر می‌کند :

«...
پس به جاده‌های خونین کله‌های مردگان را
به غبار قبرهای کهنه اندوده
از پس دیوار من بر خاک می‌چیند
وزپی آزار دل آزردگان
در میان کله‌های چیده‌بنشیند
سرگذشت زجر را خواند.
...
به‌کجای این شب تیره بیاویزم قبای ژندهٔ خود را
...
وای برمن!»

(nbookcity.com)شهرکتاب

نیما به واسطهٔ شخصیت مستقل و پرکوش خویش به تقلید نگرایید. برداشت‌های او از آن خود او بودند. خودی کاملاً معاصر، همزمان با مردمش و با تاریخ. بی‌هیچ تبعید شدنی به مکانی و زمانی بیگانه، و با همان دردها و ناتوانی‌های عجین شده با عصرش. شاید طبیعت، بویژه در جوامع بسته و خوگرفته با استبداد، تنگ نظر است و چهره‌های بیش‌ازاندازه تندرو و انقلابی را بر نمی‌تابد و کسی که بار رسالت پی‌افکندن نظمی نوین را به دوش می‌کشد ناگزیر باید در میان مردم، با همان آرمانهای رسوب شدهٔ روان جمعی مردم، و با همان اضطراب‌ها، ترس‌ها و محافظه‌کاریهایی زندگی کند که نزد انقلابیان پیشگام دیده‌نمی‌شود و جز در برش‌های تاریخی خیزش همگانی مردم زدوده نمی‌گردد. نیما نیز در زندگی خصوصی خویش چنین بود: آرام، بی‌آزار، سلیم‌النفس و حتی منفعل در برابر ستم دیگران و بویژه ستم جامعه و حکومت. جنتی عطایی در مقدمهٔ کتابش نقل می‌کند که روزی نیما برایش گفته است:

«دادەام یک جعبه آینه ... درست کنند، چند «دار» کوچک هم بسازند. توی این جعبه آینه کار می‌گذارم. وقتی قصاب به من گوشت را گران‌تر از نرخ عادلانه می‌فروشد، چون زورم بهش نمی‌رسد هنگامی که رسیدم خانه، یک مگس، متناسب با هیکل قصاب... می‌گیرم و توی جعبه آینه به دارش می‌کشم و روی یک تکه کاغذ کوچک می‌نویسم: «قصابیکه به من گوشت گران فروخت» و با سنجاق بالای‌دار مگس آویزان می‌کنم و یا ... اگر کسی با آرنجش به سینهٔ من فشار آورد و نوبت مرا گرفت تا زودتر سوار اتوبوس بشود، وقتی به خانه رسیدم باز مگسی می‌گیرم و به

(nbookcity.com)شهرکتاب

دارش می‌کشم و ...»[۱]

در فضایی شب‌آگین است که شاعری متعهد بدین‌گونه انتقام می‌گیرد. در جامعهٔ استبداد زده حق کوچکترین اعتراض و انتقاد آشکار از مردمان سلب شده است.

«هرسایه‌ای رمیده به کنجی خزیده است» (شعر «اندوهناك شب») ، در «شب موذی و گرمی و دراز» که «هول غالب» همه چیزی مغلوب» است (شعر «کار شب پا») و «بیابان دراز» جامعه چون «دل سوختهٔ» شاعر «مرده را ماند در گورش تنگ» (شعر «هست شب») ، در شرایطی که «موج می‌کوبد به روی ساحل خاموش» و کسانی «بر ساحل نشسته شاد و خندان» اندو «یکنفر در آب دارد میسپارد جان» (شعر «آی آدمها»)، و شاعر می‌بیند که «می‌پرند از پیش روی او | دل به دو جایان ناهمرنگ» | و آفرین خلق بر آنهاست» (شعر «خواب زمستانی») ، در حالی که «میهمانخانهٔ مهمان کش روزش تاریک | چندتن خواب آلود» | چندتن ناهموار» | چندتن ناهشیار» را «به جان هم نشناخته‌اند اخته است» (شعر «برف») بر لبهای شاعر «بس فراوان حرف‌ها» زندانی مانده است (شعر «پاس‌ها از شب گذشته است») و به برادرنش می‌اندیشد که «ناروا در خون پیچان» | بی‌گنه غلطان در خون «اند (شعر «دل‌فولادم»). او «شب‌پا»یی است که با هیکل «دوکی» خویش بر آن است تا «گراز» را بگریزاندو خود می‌داند که «کار شب پا نه هنوز است تمام» (شعر «کار شب پا»).

او مرد تنهایی است که «پای آبله از راه دراز» | بر دم دهکده» مانده

---

۱ - نیما یوشیج، زندگانی و آثار او، پیشگفتار (صفحهٔ سوم)

(nbookcity.com)شهرکتاب

است و در حالی که دستش بر در است با خود می‌گوید «غم این خفته چند | خواب در چشم ترم می‌شکند!» (شعر «میتراود مهتاب»). پس او باید مقاومت کند. خروسی است که باید «قوقولی قو» بخواند تا از «دم نواگر او»، | سردی آور شب زمستانی «گرم شود و «روشن‌آرای صبح نورانی» به افشای «رازهای مگو» بپردازد (شعر «قوقولی‌قو»). در بدترین شرایط شاعر «تیزپروازی» است که در خواب سنگین زمستانی فرو می‌رود. چه چاره‌ای جز «خواب زمستانی» دارد هنگامی که:

«از بر او شورها برپاست
می‌پرند از پیش روی او
دل به دو جایان ناهمرنگ
و آفرین خلق بر آنهاست.» هر چند این *«تیز پرواز»*
«پوست می‌خواهد بدراند به تن بی‌تاب
خاطر او تیرگی می‌گیرد از این خواب

....

لیک با طبع خموش اوست
چشم باش زندگانی‌ها

...

سرگرانی نیستش با خواب سنگین زمستانی
از پس سردی روزان زمستان است روزان بهارانی

...

مرده را ماند . به خواب خود فرو رفته ست اما
بررخ بیدار وار این گروه خفته می‌خندد

...

(nbookcity.com)شهرکتاب

خواب می‌بیند جهان زندگانی را
در جهانی بین مرگ و زندگانی» (شعر «خواب زمستانی»)

شاعر همان میزبانی است که «در خانه‌اش تنها نشسته است» و «به لبهایش بس فراوان حرفها» زندانی مانده است. علتش آن است که «دیرگاهی است» که کسانی که برای نشستن بر سر سفره‌ای گشاده به میهمانی آمده بودند و هیچ دلبستگی دیگری بدین خانه نداشتند «جای را کرده‌اند خالی». («شعر، پاس‌ها از شب گذشته ست»). این شعر چهار سال پس از کودتای ۲۸ مرداد ۳۲ و دو سال پس از «هست شب» سروده شده است. با این حال شاعر با همهٔ تنهایی خود «بر ساحل متروک» انتظار امید وارانه از دست نمی‌دهد و «تا من چشم در راهم» را در ایجازی اعجاب انگیز می‌سراید.

بنابراین در حکومت شب که «کشتگاه» ها خشک می‌شوند و «روی ساحل نزدیک» همه «سوگواران در میان سوگواران «اند (شعر «کشتگاه من») و هنوز «داروگ» نمی‌خواند تا مژدهٔ باران دهد نیما به شیوهٔ خاص خویش در کنار مردم است و آنگاه که در این شبِ «بس تیرگی «مسازباآن»، «روی شاخ انجیر کهن «وگ‌دار» می‌خواند» و «خبرمی‌آورد توفان و باران را» شاعر حساس‌ترین فرد در میان جامعه است و می‌ترسد که این «توفان و باران» چنان شدید باشد که جهان را چونان زورقی غرقه کند.

از این روست که از نیما و هر هنرمند دیگری که ادعای رسالتی مردمی دارد نباید انتظار داشت خود به یکباره شمشیر از نیام برکشد و در نخستین حرکتهای خویش «ناروا در خون پیچان» بی‌گنه غلطان در خون» شود. او وجدان بیدار جامعه با همهٔ پیچیدگیهای آن است. او

(nbookcity.com)شهرکتاب

باید ظریف‌ترین روابط و حرکتها را تشخیص دهد و با هنر خویش تصویر کند. حتی با این که شعرا و متأثر از «زمانه» ای خاص است هرگز نباید خصلت «زمانی» خویش را از دست بدهد. او از تجارب خویش بهره می‌گیرد اما «من» او چهره‌ای همگانی می‌یابد و در حرکت خویش نه پیوند خویش را با مردم می‌گسلد و نه در سطح تجارب آنها حرکت می‌کند . او به گونه‌ای پیشاپیش مردم حرکت می‌کند که همواره با آنان در پیوند باشد . آنگاه که «ساحل شکسته ...تسلیم گشته است» و «دره‌های خفته. میدان برای ظلمت شب باز «کرده‌اند شاعر یک «نارون خموش» است و هم او و هم «باغ دیده غارت» بر حرفهاکه هست» بسته‌ست گوش!» (شعر «در ره نهفت و فرازده») شاعر بساکسان را می‌بیند که «از بیم» تیغ دشمن تیز می‌کنند» | و بدین گونه زان پلیدان پرهیز می‌کنند» (شعر «ناقوس») و شاهد آن است که «می‌مکد قرمزی روز» | می‌مکد» | نیست دیگر سر مویی به ره این افق گمشده‌نور» و دستور این است:» هیس . آهسته «| قدم از هر قدمی دارد بیم» (شعر «کینهٔ شب») .

او چهره‌اش گرفته است و قایقش به خشکی نشسته است و گاه «با فریاد ... رسا» و گاه با «فریاد ... شکسته ...در گلو» اعلام می‌کند «یکدست بی صداست» (شعر «فریاد می‌زنم»). او «کک کی [گاو نر] است که «به تن درست و برومند ... مانده گم» و «دیری ست نعره می‌کشد از بیشهٔ خموش» (شعر کک کی») او «نهان بین نهانان» گوش پنهان جهان دردمند ما» است (شعر «مرغ آمین») که «بر سر شاخ خیز ران بنشسته است فرد» (شعر «فقنوس») . او هنگامی که در فرمانروایی شب که «پای تا سرشکمان» نقش «کارآوران شب» را بر عهده گرفته‌اند و «دل به دو جایان ناهمرنگ» سرانجام میدان نبرد را رها کرده‌اند و «دشمن با نگاه

(nbookcity.com)شهرکتاب

حیله اندوزش، در پی «تنگنای خانه»ی اوست و به خود می‌گوید «به کجای این شب تیره بیاویزم قبای ژنده‌ٔ خود را، گوشهٔ عزلت، اما نه به انفعال، می‌گزیند و «آهنگر»ی پیشه می‌کند و پس از آن است که «در درون تنگنا، با کوره‌اش آهنگر فرتوت، همهٔ اندیشه و شور و توان خویش را، آرش وار، به کار می‌گیرد تا شاهکار زندگیش را بیافریند. او با، صبوری پرشور بر آن است تا «آهن سخت» را گرم و نرم کند و شکل دهد و با «آهن سخت» می‌گوید: «قدبرآور، بازشوازهم‌دو تا شو با خیال من یکی‌تر زندگی کن».

شاعر - آهنگر بر آن است تا «شمشیر» بسازد. آری او نیز در اندیشهٔ شمشیر است. شمشیری که از تجارب غنی او آبدیده شود. اما دشمن با مراقبت تمام بدو چشم دوخته است. او نمی‌تواند شمشیر بسازد. یا باید شمشیر ساخت تا دشمن هم شمشیر را نابود کند و هم آهنگر را و یا باید از شمشیر ساختن دست کشید. شاعر - آهنگر چه می‌کند؟ شمشیر می‌سازد؟ هرگز! از مبارزه دست می‌کشد؟ هرگز! پس چه تدبیری می‌اندیشد؟ ادامهٔ مبارزه! اما نه با ساختن شمشیر بل با ساختن کلید! آری کلید! در پاسخ استغاثه‌های آنانی که در زنجیرند

«او کلید قفل‌های بستهٔ زنجیر زنگ‌آلوده‌ای را می‌دهد تعمیر» (شعر «آهنگر»).

این است تدبیر شاعر - آهنگری چون نیما که فرصت پرداختن بیشتر بدان نیست.

اما شاعر راستینی که در حکومت شب عنصر «شب» را به برجسته‌ترین و مکررترین سمبول شعر خویش تبدیل می‌کند نه تنها امید از دست نمی‌دهد و در «شباهنگام» به سرودن «ترانهٔ چشم در راهم»

(nbookcity.com)شهرکتاب

می‌پردازد، بلکه به سوسوی «شب‌تاب»، همچون سوسوی چراغ و دل خویش توجه دارد و حتی، بویژه در طلیعهٔ خیزش مردمی، صبح را مژده می‌آورد:

«هنوز از شب دمی باقی‌ست، می‌خواند در او شبگیر
وشب تاب از نهانجایش، به ساحل می‌زند سوسو
....
به مانند دل من که هنوز از حوصله و زصبرمن باقی‌ست در او» (شعر «شب‌تاب»)

«در بسیط خطهٔ آرام، می‌خواند خروس از دور
می‌شکافد جرم دیوار سحرگاهان
وزبر آن سرد دوداندود خاموش
هرچه، با رنگ تجلی، رنگ در پیکر می‌افزاید
می‌گریزد شب
صبح می‌آید.» (شعر «مرغ آمین»)

«قوقولی‌قو. زخطهٔ پیدا
می‌گریزد سوی نهان شب‌کور» (شعر «قوقولی‌قو»)

«شب، عبث، کینه به دل می‌جوید
روز می‌آید» (شعر «کینهٔ‌شب»)

«برفراز دودهایی که زکشت سوخته برپاست
و زخلال کورهٔ شب
مژده گوی روزباران باز خواناست.» (شعر «برفراز دودهایی»)

اوج امیدواری نسبت به خیزش و پیروزی مردم در منظومهٔ «مرغ

(nbookcity.com)شهرکتاب

آمین» به نمایش درمی‌آید که براستی هم به لحاظ محتوا و هم به لحاظ شکل یک سمفونی حماسه است. نیما در «مرغ آمین» همهٔ عناصر دراماتیک را در شعر به کار میگیرد تا در شخصیت جاودانه‌ای که، به نام «مرغ آمین»، با همهٔ بارا سطوره‌ای - مذهبی آن در درازنای تاریخ سراسر رنج توده‌ها، می‌آفریند نه تنها امید را در آدمیان زنده نگه‌دارد بلکه آنان را به حرکتی پیروزمند بکشاند. تحلیل شکل و مضمون «مرغ آمین» بیگمان دفتر جداگانه‌ای را می‌طلبد.

این منظومه، با کاستی‌های شعری بخشودنی بر نیمای زمستان ۱۳۲۰، از چنان عظمت و شکوهی برخورداراست که جز در فرصتی مناسب نباید جسارت نزدیک شدن به آن را داشت.

نیمای شاعر، چونان شاعری راستین نه تنها «آهنگری» می‌کند و «قفل‌های بستهٔ زنجیر زنگ آلوده» را کلید می‌سازد بلکه در «مجسمه» سازی نیز استاد است و «مرغ مجسمه» را می‌سازد که «برسربام سرای ما» نشسته است و چونان وجدان تاریخی و یا ناخودآگاه جمعی ما با ظاهر بدون تحرکش «سرزنده‌ایست باکشش زندگی‌قرین» و بربام ما «مبهم حکایت عجیبی سازمی‌دهد» و ما را «در این حکایت آواز می‌دهد».

نیما مرغان دیگری نیز دارد که هریک حامل سمبول و اسطورهٔ پرباری است و شاعر حساس و توانمند در آنها حلول می‌کند: خروس، قوی، کاکلی، توکا، مرغ شباویز، عقاب، مرغ غم، ققنوس، تیزپرواز (در شعر «خواب زمستانی»). هیچ یک از مرغان بجز خروس، اهلی و خانگی نیست. نیما در خانه ماندن ماکیان [مرغ خانگی] را هرگز نمی‌پسندد (شعر «طوفان») هریک از مرغان او از طبیعت آزاد، که نیما با آن پیوندی ناگسستنی دارد، برگرفته شده است و در سرشت آزاد خویش کارکرد و

(nbookcity.com)شهرکتاب

وظیفه‌ای دارد که هرگز از مرغان خانگی که در اندیشهٔ «بودونبود»اند ساخته‌نیست. مرغان او را رغبتی «سوی آب و دانه» نیست. آنان هریک در پیوند با راز هستی از خود گذشته‌اند و هریک به گونه‌ای «نوبت روزگشایش را در پی‌چاره بمانده» است (شعر «مرغ آمین»).

نیما سمبولهای دوست‌داشتنی دیگری نیز دارد که بررسی آنها بسی لازم است:

«ماخ اولا» :«پیکرهٔ رود بلند» که «می‌رود نامعلوم | می‌خروشد هردم | می‌جهاند تن، از سنگ به سنگ»| ... می‌رود بی‌سامان | با شب تیره ...»

«زیگ‌زاگ» :که بابال خیسیده و پای پیچیده در دام پرچین گرفتار است و شاعر را لحظه‌ای آسوده به جا نمی‌گذارد (شعر «درشب تیره»).

«توکا» : در دل تاریکی شب می‌آید تا با مردی درون پنجره از این سخن بگوید که در جاده کسی نیست و افرا پریشان است و ...

«داروگ» : قورباغه‌ای درختی که چون آواز بخواند آوازش مژده و نشان باران است.

«شب تاب» : او «از نهانجایش» به ساحل میزند سوسو» (شعر «شب تاب») و در تراویدن مهتاب او نیز می‌درخشد (شعر «میتراود مهتاب»).

«کک کی» : نره گاوی که «به تن درست و برومند» گم مانده‌است و «دیری‌ست نعره می‌کشد از بیشهٔ خموش».

«سیولیشه» : سوسک سیاهی که در نیمهٔ شب، «به فکر روشنی، کز آن فریب دیده‌است و باز فریب می‌خورد همین زمان» روی شیشه «تک می‌زند» (شعر «تی‌تیک»).

«شب‌پرهٔ ساحل نزدیک» : خسته از شب «گم کرده راهش در شب تاریک» و دمبدم به شیشهٔ اتاق شاعر می‌کوبد و ...

(nbookcity.com)شهرکتاب

می‌بینیم که نیما با آگاهی و مسئولیت تمام از عناصر تشکیل دهندهٔ محیط خویش سمبول می‌آفریند و هریک از سمبولهایش در پیوندی راستین بازندگی او و جامعه‌اش بار شعر شاعر را به دوش می‌کشد. این موجودات در شعر نیما از موجودات طبیعی فراتر می‌روند. در شعر نیما نه با طبیعت «منوچهری» روبروییم و نه با طبیعت «رابرت فراست». از سوی دیگر پرندگان نیما با پرندگان شعر تغزلی سنتی هزاران فرسنگ فاصله دارند. کافی است لحظه‌ای به «بلبل» در شعر کهن فارسی و یکی از مرغان نیما بیندیشیم تا اندکی به تفاوت بنیادین فضای شعری نیما با فضای شعری غزلسرایان کهن پی‌بریم. او با صمیمانه‌ترین شکل به موجوداتی چون «سوسک سیاه»، «شب‌پره» و ... که هرگز بدین گونه اجازهٔ ورود به شعر سنتی را ندارند هستی سمبلیك شاعرانه می‌بخشد بی‌آنکه، البته، آنها را از زمینهٔ واقعی موجودیت طبیعی دورسازد. زبان نیما نمی‌تواند تغزلی و غنایی باشد. او شاعر راستین روزگار خویش است و زبانش زبان خشن حیات واقعی و تاریخمند می‌شود. امّا، البته، در این تاریخمندی خود را چنان غرقه نمی‌کند که در برخورد با مسائل اجتماعی دچار ساده‌اندیشی و سطحی‌نگری و در نهایت حرکت حزبی شود. او با همهٔ معاصربودن خویش از دیدگاهی فرا تاریخی به مسائل می‌نگرد. دیدگاهی که تنها در اختیار هنرمندان (و بویژه شاعران)است و بدین‌گونه است که تضادهای میان نگرش شخصی و نگرش اجتماعی، احساس فردی و احساس جمعی، منافع فردی و منافع جمعی، نگرش زمانه‌ای - تاریخمند و نگرش زمانی - فرا تاریخی و ... در نگرش راستین شاعرانه وحدت می‌یابند. و من این وحدت اضداد را در «شعر» نیما می‌بینم. نیمایی که از رمانتیسمی فردی که گذشته را آرمانی

(nbookcity.com)شهرکتاب

می‌کرد مسئولانه و توانمندانه حرکت کرد و به سمبولیسمی جمعی که حال را تصویر می‌کند و در انتظار آینده‌است رسید. اگر نیمای رمانتیک، در «افسانه» در حسرت روزگاران گذشته‌بود و به طبیعت پناه می‌برد، نیمای سمبول‌گرا، در شعرهایی که از سالهای پایانی دیکتاتوری رضاشاهی تا تثبیت حکومت کودتای ۲۸ مرداد ۳۲ سرود، در حال زندگی می‌کند و روی به سوی آینده دارد و طبیعتی که او عرضه می‌کند تصویرگر اندیشه و احساس او در رابطه با واقعیت سرسخت زندگی او در یک مختصات زمانی - مکانی و شرایط اجتماعی - سیاسی - اقتصادی - فرهنگی ویژه است و هم بدین دلیل است که نیمای «شاعر» بر جهان‌بینی چندنسل که به مبارزهٔ اجتماعی - سیاسی روی آوردند تأثیری شگرف داشت و شعرهایش از کارکردهای اجتماعی - سیاسی ویژه‌ای برخوردارشدند. چه‌بسیار بودند جان‌های شیفته‌ای که شعرهای نیما را خواندند، زمزمه کردند و چون «کاکلی» با کاکلی از شور و حماسه برسر و با «گوش هوش» در «هوا [پی که همواره] ایستاده [بود] سرد» «بر روی سنگ خارا... در مدفن نوا»ی خویش «چون نقشه‌ای که شبنم از... [آنان] کشیده» بود جان دادند امّا «یاد نوای صبح» آنان «باهوا» «برجای ماند» و «آن نوا را خاموشی‌یی به گوش» گرفت و هرچند، افسوس، «آبی از آبی تکان» نگرفت «لیک، مازوی پیر ... سراز رخنه‌ای به در» کرد... (شعر «مرگ کاکلی»).

مقایسه‌ای میان سمبولیسم «مالارمه» و سمبولیسم «نیما»

پیش ا زاین گفتم که در سالهای پایانی سدهٔ نوزدهم سمبولیسم فرانسه در چهرهٔ «مالارمه» ناب‌ترین نمایندهٔ خود را یافت.

(nbookcity.com)شهرکتاب

مالارمه، رنه‌گیل، لافورگ، ورلن و رمبو در رازناک دانستن حیات همرأی بودند. جهان برای آنان در پس نشان‌ها و نماد [= سمبول]ها پنهان بود و آنان چونان شاعر می‌خواستند با نشان‌ها و سمبولها احساس خویش از اشیاء و رخدادها را بیان کنند. امّا لافورگ و بویژه ورلن اندیشه و جهان‌بینی عرفانی - ایدآلیستی - بدبینانهٔ خود را بر شعر خویش بار کردند و رمبو به سوی سوررئالیسم حرکت کرد. مالارمه نگرشی مثبت‌تر و واقع‌بینانه‌تر داشت و به جهان به گونه‌ای بیطرفانه‌تر، و به یک معنی شاعرانه‌تر، برخورد می‌کرد. با این حال مالارمه بواسطهٔ توجه ویژه‌ای که به واژگان خاص شعری در جهت القاء و به نظم موسیقیایی واژگان داشت کاملاً به وزن و قافیه و قالب‌های سنتی وفادار ماند امّا لافورگ و ورلن تا دستیابی به «شعر آزاد» پیش رفتند و رمبو نهایةً، در عمر بس کوتاه شعری خویش، به «شعر منثور» دست‌یافت. من پیدایش «شعر آزاد» و «شعر منثور» و تأثیر آن بر نیما، و سپس محتوای سمبلیک شعر نیما را بررسی کردم. اینک لازم است به مقایسه‌ای میان سمبولیسم ناب مالارمه‌ای و سمبولیسم نیمایی بپردازم.

مالارمه بر آن است تا هرگز از اشیاء سخن نگوید. او تنها به بهره‌گیری از سمبول‌ها و نشانه‌ها، در یک نظم موسیقیایی از واژگان، باور دارد. او، به پیروی از «ادگارآلن‌پو» به اشاره و القاء دل‌بسته‌است. چه القاء از طریق موسیقی واژگان و چه القاء از طریق استعاره‌ها. او به ایجاد محیطی مبهم، غرقه در سایه‌روشن و به دور از صراحت می‌پردازد تا احساس او، در ابهام خویش، تأثیری چند برابر و چند سویه داشته‌باشد. او هم مخالف معانی معهود واژگان در شعر است و هم مخالف هرگونه قرارداد، توصیف، آموزش و اخلاق در شعر. او نه از

(nbookcity.com)شهرکتاب

شیء، بل ازتأثیری که شیء بر آدمی و بویژه بر شاعر، آن هم شاعری چون خود او، دارد سخن می‌گوید و بدین‌سان هیچ پیوند مستقیمی با واقعیت ندارد. او به دنبال تداعی احساس است نه توصیف. او واژگان را، در زبانی بیش از اندازه فاخر و در یک نظم موسیقیایی جادویی، گرد می‌آورد تا از سمبول‌ها معمایی بسازد که شیء و واقعیت در پس آن پنهان بماند و کشف شیء و واقعیت، از طریق نشانه‌ها و اشاره‌ها، خواننده را لذت بخشد. اما برخورد نیما به سمبول، تصویرسازی و عمومیت بخشی (بعضاً غنایی) در چارچوب توصیف عینی از اشیاء است؛ واین همه را نیما در خدمت توصیف انسان و شرایط او به کار می‌گیرد و در بهره‌گیری از سمبول هرگز از محیط عینی خویش جدا نمی‌افتد. در بخش «نگاهی به خاستگاه و ساختار سمبولیسم نیما» با «مرغان» نیما آشنا شدیم که سمبولهای خوش پرداختی از وجدان تاریخی، روان جمعی، شخصیت مسئول و دردمند و ستیزندهٔ نیما یا هرانسان دیگری با این ویژگیها، در مختصات زمانی - مکانی ویژه، بودند (و هستند).

امّا «پرنده»ای که مالارمه می‌آفریند تا ابد در دریاچه ای منجمد - با هر برداشتی که خواننده داشته باشد - اسیر است . سمبول نزد مالارمه متأثر از ذهنیت شاعر و پیچیده در ابهام‌هایی شخصی است که تفسیر شان برهرکس آسان نیست.

فزون بر این کلام و تصویر، واژه و سمبول، زبان و معنی چنان درهم تنیده‌اند که اگر با تفسیری بتوان مفهوم ویژه‌ای از جهان مالارمه را دریافت بیگمان به بهای دورشدن از جادوی ویژهٔ شعر و مخدوش‌کردن زیبایی سخن شاعر خواهدبود. البته این امر، به خودی خود، نه تنها

(nbookcity.com)شهرکتاب

عیب یک شعر نیست، بلکه حسن آن است. هراندازه که صورت و معنی یا شکل و محتوی، یا قالب و مضمون در یک شعر از یگانگی بیشتری برخودار باشند آن شعر از ارزش گوهرین بیشتری برخوردار خواهدبود. در یک شعر خوب هرگز نمی‌توان میان زبان و اندیشه جدایی افکند. شاعر بهرحال شاعراست. نه فلسفه‌می‌بافد، نه سخن علمی برزبان می‌راند، نه دربارهٔ مسائل اجتماعی، سیاسی و ... سخن می‌گوید بلکه شعر می‌گوید. او همهٔ بینش فلسفی، علمی، اجتماعی، سیاسی، ... خود را در آفرینش هنری خویش عرضه می‌دارد و بدین‌گونه است که شعر، با ابزار بیانی «واژه»، در هر زبان که سروده شود نه تنها قابل ترجمه به زبان‌های دیگر نیست، بلکه حتی در همان زبان نیز قابل تفسیر کامل نیست. شعر در کلیت و انسجام زبانی خاص خوداست که تمامیت خویش را عرضه می‌دارد. بنابراین ما انتظار تفسیر و یا ترجمهٔ کامل شعر شاعری چون مالارمه را، که به راستی «شاعر» بزرگی است، نداریم. امّا تفسیرناپذیری و ترجمه ناپذیری شعر مالارمه تنها ناشی از این راز سر به مهر و درهم تنیدگی گوهرین صورت و معنی در شعر نیست بلکه آنچه موردنظر من است سمبولیسم ویژهٔ مالارمه در نگرش و تعبیرات کاملاً شخصی است. حتی گاه سمبول‌ها با سمبولهای دیگر بیان می‌شوند. استعاره‌های شخصی دست در دست یکدیگر می‌نهند تا چیزی را تصویر کنند و بدین لحاظ منطقی عینی بر حضور آنها و پیوندشان با یکدیگر فرمان نمی‌راند. امّا نیما در بهره‌گیری از واژگان و تصاویر و، سرانجام، سمبول‌ها به اشتراک‌های ذهنی خود با خوانندگانش توجه‌دارد. مالارمه سمبول می‌آفریند تا به اشیاء برسد. نیما شیء را به سمبول بدل می‌کند تا به اندیشه رهنمون گردد. مالارمه

(nbookcity.com)شهرکتاب

از ذهنیت شخصی به عینیت مشخص و محدود می‌رود نیما از عینیت مشخص به سوی ذهنیت تعمیم یافته حرکت می‌کند. از این‌رو هر خواننده‌ای نمی‌تواند در چنان حرکتی با مالارمه همراه‌باشد و لزوماً بدان عینیت برسد، امّا با اندکی کوشش و زدودن غبار عادت از پنجرهٔ دید خویش می‌تواند با نیما همراهی کند و ذهنیت نیما را دریابد.

سمبولهایی که نیما از عناصر محیط خویش می‌سازد می‌توانند همگانی شوند. امّا آنچه مالارمه می‌سازد در تفرد منجمد او مومیایی می‌شود. سمبولهای نیما، در برون‌گرایی ویژهٔ او، پویایند و خوانندهٔ آماده را با خود به رزمگاهی می‌کشانند که درآن بر سر گوهر شرافت و رستگاری آدمی نبردی به دیرینگی تاریخ آدمی برپا است؛ سمبولهای مالارمه، در درون‌گرایی ویژهٔ او، ایستایند و خوانندهٔ بس کوشنده را با خود به سوی بی‌زمانی - بی‌مکانی اثیرینی می‌برند که در آن چهره‌هایی از طبیعت بیجان بر زمینه‌های غرقه در ابهام و سایه روشن و در قابی از راز کورسو می‌زنند. ناگزیر برخورد مالارمه به سمبول جهان را هرچه شخصی‌تر و ذهنی‌تر و استعاری‌تر، کلام را هرچه پیچیده‌تر، و خواننده را از بارهای سمبولیک هرچه دورتر می‌کند. نیما برآن نیست تا سمبول را به جای واقعیت، بنشاند. مالارمه به جای واقعیت استعاره‌های بهم یافته را، در کلامی پیچیده، می‌نشاند. او بر آن است تا، با نظم موسیقیایی و جادویی واژگان، سمبول‌هایی را به هم گره بزند و واقعیتی، چه بسا نه چندان مهم، را در پس آن نهان کند. نیما می‌خواهد واقعیتی، چه بسا نه چندان‌مهم، را وصف کند تا سمبول‌هایی بسازد عام، که تجلی و مظهر و نمایانندهٔ احساس و اندیشه و خواست شاعر چونان یک انسان گرفتار در شرایطی ویژه باشند.

(nbookcity.com)شهرکتاب

بدین‌سان مالارمه در شعر خویش فاقد هرگونه شعور و هدف اجتماعی است. نیما، سرشار از شعور، مسئولیت و هدف اجتماعی است. مالارمه بیان کنندهٔ احساس و تأثر شخصی خویش است. نیما اگر از حالت و احساس شخصی خویش می‌گوید حالت و احساس او حالت و احساس هر انسانی که در مختصات نیما زندگی می‌کند نیز هست. شیوهٔ نگرش مالارمه به واقعیت و برداشت او از آن بیطرفانه است. نیما هرگز به توصیف بیطرفانهٔ واقعیت و طبیعت نمی‌پردازد. او همان گونه که از طبیعت تغزلی، اشرافی و رمانتیک فاصله گرفته‌است خود را در تاروپود طبیعتی می‌پیچد که عناصرش در پیکربندی و ترکیب ویژهٔ خویش آیینهٔ تمام نمای وضعیت روانی - اجتماعی او هستند. او برآن است تا از دریچه‌ای به طبیعت بنگرد و آن را به گونه‌ای تصویرکند که خود او و هر انسان درگیر در تاروپود پرپیچ و خم اجتماع، جهان، هستی و خویشتن خویش را بنمایاند. او خود درگیر در رزمی است که سرنوشت آدمیانی را که در محیطی چون محیط او می‌زیند چنین رقم زده‌اند که برای زیستن، برای انسانی زیستن، ناگزیر از درگیرشدن در چنان رزمی هستند مگر آن که به «چگونه زیستن» وقعی ننهند و تنها درپی زنده‌ماندن باشند. مالارمه، بهرحال، در محیطی و شرایطی زندگی می‌کند که درچارچوب نوع زیستی که برای خویش برگزیده‌است نه دچار جبر ویژهٔ فرهنگی - اقتصادی - سیاسی - اجتماعی است و نه دستخوش یأس فلسفی. از این‌رو سمبولهای مالارمه، بی‌هیچ پیوندی با عینیت جامعه‌ای متحول و بی‌هیچ دردِ زیستنی، بی‌هیچ احساسی از سرنوشت و ارادهٔ کور قاهرِ جهانشمولی ، بی هیچ احساسی از «بادِ هستی» وبی‌هیچ گرایشی به «شرح درد اشتیاق» به اتصال با «نیستانی»

(nbookcity.com)شهرکتاب

که او را از آن بُریده‌اند کنار هم می‌نشینند تا جهان را اثیری کنند. امّا سمبولهای نیما، با همهٔ آن پیوندها، و حتی آن دردها، احساس‌ها و گرایش‌ها، البته به گونه‌ای عقل گراتر و واقعیت‌گراتر، گردمی‌آیند تا جهان و جامعه را با همهٔ هستی و موجودیت تاریخمندشان سیمایی فراتاریخی و اسطوری بخشند. در سمبولهای مالارمه طبیعت از دیدگاه شخصی در مطلق‌ترین نگرش غیر متعهدانه عرضه می‌شود. در سمبول‌های نیما حیات ملتی در پیچیده در تارتار جامعه و طبیعت و درگذر تاریخ ترسیم می‌شود و کلیتی اسطوره‌ای می‌یابد. مالارمه در حرکتی یک بعدی برآن است تا در موسیقی تک‌ساز واژگان احساس خویش از یک شیء یا یک واقعیت را عرضه کند. نیما در حرکتی چندبعدی برآن است تا با بهره‌گیری از فنون و شیوه‌های نقاشی، نمایشنامه، موسیقی سمفونیک و حتی «تعزیه» فضای مطلوب خود را، در بیانی توصیفی - روایی، خلق کند. البته نیما در بهره‌گیری از موسیقی و نظم و همخوانی جادویی واژگان توان هم‌چشمی با مالارمه را ندارد (حتی در شعرهای روان و کمال یافته‌ای چون «کشتگاه من»، «هست شب» ، «ترا من چشم در راهم » و ...)

اما در کل با ترکیب عناصر گوناگون شعر خویش، شکلی مطابق محتوی می‌آفریند. ما در اکثر شعرهای نیما همخوانی مناسب میان شکل و محتوی را می‌بینیم. او برای شکل مناسب با محتوایی که گاه پیچیده و چندین سویه است از توانایی‌های هنرهای دیگر نیز، گاه با استادی، سود می‌جوید. جهان نیما جهانی عینی و پویاست و البته تنها در پیوند با انسان و از این نظر که انسان در آن می‌زید معنای قابل توجهی دارد و اگر برخی از صحنه‌هایی که او تصویر می‌کند ایستا و

(nbookcity.com)شهرکتاب

بیحرکت است بدین‌دلیل است که بازتاب نگرش دقیق و حساس هنرمندی متعهد به محیط خویش است: «هست شب. همچو ورم کرده تنی گرم دراستاده هوا/ هم از این روست نمی‌بیند اگر گمشده‌یی راهش را». برای مالارمه جهانی اثیری و متعالی وجود دارد که شعر و هنر باید آن را در جاودانگی ایستای خویش نشان دهند. هنرمند تنها در پی بیان احساس خویش از رمز منظر لایتغیر جهان است و بدین‌گونه شعر مقدس است و باید با تقدس بدان نگریست. شعر او را دی جادویی است که در آهنگ و طنین ویژهٔ خود اشیاء و نیروهای خفته در ابهام رمز جاودانه را بیدار می‌کند و به جنب‌وجوش می‌کشاند. امّا برای نیما شعر وصف و روایت است در تصویر آفرینی‌هایی که اجزاء واقعیت مطابق الگوی ذهنی شاعر ترکیب می‌شوند. مالارمه در پی مکاشفاتی شخصی است اما نیما در پی تحمیل اندرونه‌های روحی خویش بر جهان عین است. آنچه برای مالارمه مهم است سایه روشن تأثرات روحی است. که با جادوی واژگان نه توصیف بلکه القاء می‌شود. هرگز نباید نام اشیاء را بر زبان راند. خوانندهٔ شعر باید همچون شنوندهٔ موسیقی از مسیر القاء وتأثر روحی به شیء برسد. کلام بر متن ارزش صوتی خویش شیء را به کنایه نشان می‌دهد تا اندیشه و احساسی را بیان کند.

البته باید توجه داشت که این «کنایه» با آنچه که در فن «بیان» از آن سخن می‌رود تفاوتها دارد. «کنایه» در شعر سنتی مورد توجه بسیار بوده‌است و بیگمان «کنایه» از شیوه‌های بس مؤثر در زیبایی شناسی سخن شاعرانه است. اثربخشی و زیبایی اندیشه‌ای که در کنایه پیچیده شده‌است چندین برابر اثر بخشی و زیبایی آن در بیان مستقیم و عریان است. اما بهره‌گیری مالارمه از شیوهٔ «کنایه» بر شیوهٔ نگرش او به جهان

(nbookcity.com)شهرکتاب

استوار است. جهانی که در رمز پیچیده‌شده‌است جز از طریق کنایهٔ شاعرانه، کنایه‌ای که بیشتر بر بال‌های جادویی القاء حاصل از نظم واژگان جریان می‌یابد ، نمودنی نیست. مالارمه با چند واژه کلامی جادویی می‌سازد تا محیط ویژه و شگفت‌انگیز غرقه در سایه روشن خود را بیافریند. جهان شخصی او در لابلای پیوستگی تصویرها و آهنگهای واژگان در حریری از ابهام غنوده است و در همین رابطه است که روح شعر مالارمه را قواعد عروض و قافیه تشکیل می‌دهند نه محتوی که بهرحال در رازناکی جاودان است. و از همین نظر مالارمه براستی یک شاعر است، چه شعر او را بپسندیم و چه نپسندیم. او با شعر و در شعر زندگی می‌کند. آنچه برای او مهم است شعر (بدان گونه که خود او می‌بیند) است نه آنچه که در شعر درپی شناساندن آن است. ظاهراً تناقضی در کار است. امّا چنین نیست. شعر او می‌خواهد بیانگر جهانی رازناک باشد. امّا نهایةً نه محتوای شعر بل خود شعر، از دیدگاه مالارمه، اهمیت می‌یابد و محتوی چندان مهم نیست. شعری که بیانگر جهانی رازناک است خود به صورت محوری‌ترین موضوع درمی‌آید. جهان سراسر پوشیده در رمزوراز است و تنها در شعر می‌توان از رمز و راز جهان سخن گفت. پس این نوع شعر خود مقدس‌ترین پیشهٔ آدمی است و چنین است که در شعر مالارمه، چه آن را بپسندیم و چه نپسندیم، اوج یگانگی زبان و اندیشه را می‌یابیم همچنانکه در تاریخ هزارسالهٔ شعر پارسی این «سهراب سپهری» است که شعرش از یگانگی گوهرین زبان و اندیشه برخوردار است چه شعر او را بپسندیم و چه نپسندیم. جهان مالارمه و سهراب سپهری، با تفاوتهایی ویژه، در ذات خویش شاعرانه‌اند و شعر آن‌ها بیشترین پیوستگی، تناسب و همخوانی

(nbookcity.com)شهرکتاب

را با جهان آنها دارد. اما شگفتا که جامعه، در حرکتِ پیچ در پیچ پر از مصائب خویش ، شعری چون شعر نیما را می‌طلبد و نه شعری چون شعر مالارمه و سپهری را ...

پیدایش سوررئالیسم و دستاوردهای شعری آن

سوررئالیسم در همان سالی زاده‌شد (۱۹۲۲) که نیما «افسانه» را آفرید. چنان که خواهیم دید سوررئالیسم بیش از هر مکتب نوین دیگر به شعر خدمت کرد. نیما با شاعران سوررئالیست آشنا بود و از دستاوردهایشان سود جست و آنها را درچارچوب بینش فکری و شاعرانهٔ خویش به کارگرفت. امّا تأثیرپذیری نیما از سوررئالیسم نه به اندازهٔ تأثیرپذیری او از سمبولیسم بود و نه هرگز به اندازهٔ تأثیرپذیری شاعران پس از او از سوررئالیسم؛ و از آنجا که سوررئالیسم دروازهٔ امکانات گوناگونی را به روی شعر گشود و کمتر شاعر (و به طور کلی هنرمند) نوپردازی در سراسرجهان، از جمله ایران، بود که از سوررئالیسم تأثیرنپذیرفت لازم می‌دانم به گونه‌ای گذرا به بررسی سوررئالیسم و مقایسهٔ نگرش سوررئالیست‌های تمام عیار و نگرش نیما نیز بپردازم.

در سالهای پایانی سدهٔ نوزدهم و سالهای آغازین سدهٔ بیستم موج سمبولیسم فروکش کرد. برمتن رمانتیسم و رئالیسمی که دوباره سربرمی‌کردند گرایش‌هایی به سوی کلاسیسیسم پدیدآمد وسپس سمبولیسم در پس چهرهٔ نئوسمبولیسم هوادارانی یافت. روح شاعرانه‌ای که برفراز گروههای پر تکاپوی شعر اروپا بال بال می‌زد چهره‌های گوناگونی از خویش به نمایش می‌گذاشت: بیزاری از سبک

(nbookcity.com)شهرکتاب

خشن «پارناس» و زیبایی مومیایی «هنر برای هنر»، گرایش به اندیشه و منافع گروهی، عطش برای شیوهٔ تغزلی و گرایش به طبیعت، میل به ستودن و تصویر کردن تمدن ماشینی عصر جدید و لاجرم ایجاد زبان و سبکی مناسب با آن، گرایش ضد تغزلی، عشق به انسان و ... و در این چالش پرتب وتاب اندیشه‌ها ده‌ها مکتب پدید آمد. تواناترین چهره‌های شعری - ادبی زمان با خلاقیتهای شگفت نمی‌توانستند به وضعیت متعادل و پایداری دست یابند. سمبولیسم تنها در انگلستان بود که توسط «ازراپوند» و یارانش توانست در چهرهٔ گروه «ایماژیست‌ها» تحول جاافتاده‌تری را پشت‌سرنهد و به وضعیت نسبةً پایدارتری دست‌یابد و چهره‌های درخشانی چون تی.اس.الیوت را در دامان خویش پرورش دهد و برای جهان شعر دستاوردهای «مشخصی» داشته‌باشد. دستاوردهایی چون ایجاد وزن‌های تازه درشعر و بهره‌گیری از زبان محاوره از یک‌سو و تصاویر و استعاره‌های شعری از سوی دیگر، و اجازهٔ ورود دادن به هر موضوعی تا بتواند به درون شعر راه‌یابد. جز گروه ایماژیست‌ها، با همهٔ اختلاف‌هایشان، و مکتب «کوبیسم» نمی‌توان مکتب دیگری را پیداکرد که در فاصلهٔ میان فروکش‌کردن موج سمبولیسم و آغاز نخستین جنگ‌جهانی از چندان نفوذی برخوردار باشد.

برمتن آتش و خونی که جنگ‌جهانی به راه انداخت در میان گروهی از حساس‌ترین هنر پردازان زمان بدبینی ویرانگری لانه کرد و بحران پدیدآمده در جامعه و سیاست و اخلاق و فلسفه خود را در هنر منعکس ساخت و در سال ۱۹۱۶ جنبش «دادائیسم» به رهبری «تریستان تزارا» در نفی هرگونه ارزش و در دریدن هرگونه پوششی که روی هر حرکت فکری

(nbookcity.com)شهرکتاب

و هنری را پوشانده بود پدید آمد.

داداثیسم در شورش و نفی چنان مطلق‌گرا بود که حتی خویشتن را نیز نفی می‌کرد و از این رو هرگز قادر نبود خود چیزی را به جای همهٔ آنچه که نفی می‌کرد بنشاند و درگذر تاریخ، که بهرحال توقف نمی‌شناسد و درگذر خویش هرآن چیزی را که به زمانه‌ای خاص بستگی دارد چونان خاشاکی به کرانهٔ نابودی می‌افکند، محکوم به فنا بود.

امّا برمدفن این غول ناقص‌الخلقهٔ کاریکاتوری، از آمیزهٔ موادی چون خاکستر رمانتیسم و سمبولیسم، فلسفهٔ کهن هند تافلسفه «سورن‌کیرکه گور» و «هانری برگسون»، دستاوردهای روانشناسی «فروید» دربارهٔ ضمیر ناخودآگاه و رؤیا و جنون، دستاوردهای «فراروانشناسی» در زمنیهٔ «مانیه‌تیسم» ، «هیپنوتیسم»، «تله‌پاتی» و ... و دستاوردهای فیزیک نوین در رابطه با «اصل عدم قطعیت‌هایزنبرگ» و تفسیرهایی که دربارهٔ «اصل علیت» و «دترمینیسم» ارائه شده‌است، به رهبری یکی از داداثیستهای پیشین، «آندره‌برتون»، مکتب سوررئالیسم زاده‌شد و «لوئی‌آراگون» (که چون «برتون» روانپزشک بود) و «پل‌الوآر» بدان پیوستند و در اندک مدتی نه تنها شاعران بسیاری از سراسر جهان بدان روی آوردند بلکه این مکتب در هنرهای دیگر، چون نقاشی، پیکرتراشی و سینما، نیز نفوذی همه‌جاگستر یافت و حتی از سوی کسانی برای تبیین تاریخ هنر و تفسیر و نقد آثار هنری و متون دینی واسطوره‌ای به کار گرفته شد . شاعران نامدار جهان یا مستقیماً خود سوررئالیست شدند و شعر آنان ، با همه ویژگیهای فردی و بومی، چهره‌ای کاملاً سوررئالیستی یافت (چون «فدریکوگارسیالورکا» و

(nbookcity.com)شهرکتاب

«رافائل آلبرتی» در اسپانیا ، «دایلن‌تامس» در انگلستان ، «الیتیس» در یونان و «ویتسلاونزوال» در چکسلواکی) یا بهرحال تحت تأثیر سوررئالیسم از غنایی شعری برخوردار شدند.

خاستگاه فکری سوررئالیسم اعتقاد به وجود «فراواقعی» [= سوررئال] جهان درون آدمی، در جلوه‌های گوناگون آن، است که خود را در ژرفترین لایه‌های روان پنهان‌کرده‌است و هستی عقل‌گریز و نامنطقی خود را از طریق رؤیا، جنون، اوهام و اشباح ذهنی به نمایش می‌گذارد و به کمک مکاشفه، شهود، روانکاوی، خود - درونکاوی، نگارش خودبه خود و تخیل ژرف کاوانه می‌توان بدان راه یافت زیرا واقعیت معهود و روزمره، عقل، روابط منطقی و محدودیت‌های تحمیل شوندهٔ حاصل از هرنوع حسابگری در رفتار دروازهٔ پولادینی ساخته‌اند که آن جهان بس عظیم و پر از غوغا را که در آن همهٔ اضداد به وحدت می‌رسند از منظر بینش آدمی پنهان کرده‌است و آدمی باید بکوشد تا بدین‌جهان پهناور، و حتی بینهایت، که در اندرون اوست، دست‌یابد و آنچه از این کشف آدمی را فراچنگ می‌آید چیزی جز شعر نیست. شعر همان بیان تجربهٔ آدمی در چنین جهان «فراواقعی» است که در خویش پیوند نامعهود و ناعقلانی و غیرقراردادیِ وحدت بخشِ اشیاء و امور را تصویر می‌کند و دستیابی بدین‌جهان، همان پیوندیافتن با بینهایت، نگریستن همه چیز از زاویه‌ای بینهایت نگر و وحدت‌بخش و سرانجام همان رستگاری آدمی است. بدین‌سان سوررئالیسم، در نزدیکی به فلسفهٔ ذن و بودا، کیرکه گورو برگسون و بهره‌گیری از دستاوردهای روانشناسی، فراروانشناسی و فیزیک نوین (درست یا نادرست) ، خود در نخستین نگاه گونه‌ای فلسفه، انسان‌شناسی و حتی علم اخلاق است و طرفه آن

(nbookcity.com)شهرکتاب

که حتی برآن است تا با «انقلاب» خویش رهایی اجتماعی را نیز تحقق بخشد.

من بدون بررسی بیشتر مبانی نظری سوررئالیسم به برشمردن مهم‌ترین دستاوردهای شعری آن می‌پردازم.

سوررئالیسم توانست شاعر را به چشمهٔ جوشانی از صدا و تصویر که در اندرون اوست راه بنماید:

در اندرون من خسته دل ندانم کیست

که من خموشم و او در فغان و درغوغاست

(«حافظ»)

سوررئالیسم مسئلهٔ پیوند میان جهان درون و جهان بیرون آدمی را مطرح کرد و کوشید تا جدایی پدیدآمده، از سوی «علم» تشریح‌کننده، میان این دوجهان را حذف کند تا از شعر چونان یک ابزار شناختاری سود جوید. این مکتب به گونه‌ای «حس ششم» را که همان حس شاعرانه باشد چونان ابزار و روش تحصیل شناخت معرفی کرد و تا بدانجا پیش‌رفت که شعر را حتی خود زندگی و خود روح دانست به گونه‌ای که جهان بس ژرف، گسترده و پیچیدهٔ درون راز خود را از زبان شاعر و در ظرف شعر بیان می‌کند. هنوز هیچ مکتبی، حتی سمبولیسم در سیمای مالارمه‌ای خود، نتوانسته‌است به اندازهٔ سوررئالیسم، با ادعاهای درست یا نادرست ، شعر را ارزش و اهمیت بخشد. این مکتب در این راستا و به منظور ایجاد شرایط برای حرکت آزاد روح، به دور از هرگونه قید زندگی روزمره و نگرش منطقی معمول و محدودیت‌های عقل، بررهاکردن تخیل تأکید ورزید تا، به دور از منطق معمول حاکم برچگونگی پیوندهای مشخص اشیاء و امور، هرچیزی را به هرچیزی

(nbookcity.com)شهرکتاب

پیوندزند و واقعیتی برتر (سوررئال) را بیافرینند و جهان دیگری پدیدار گردد که از دید سوررئالیسم همو حقیقت راستین و شناخت آن شناخت راستین است. با چنین ادعایی سوررئالیسم ارزشی ویژه به رؤیا، خواب، تخیل و جهان درون دیوانگان بخشید، جهانی بی‌فرمانروایی عقل که دیوانگان، و تا حد کمتری رؤیابینان و خیال ورزان، هرچیزی را به هرچیز، بی هیچ تضاد و تناقضی، پیوند می‌دهند و بدین‌سان از حظ و لذت وافر درونی برخوردار می‌شوند. برای سوررئالیسم «هنر» بهترین ابزار پژوهش و کاوش در این جهان است و از میان همهٔ هنرها شعر، به سبب کمترین وابستگی آن به قید ماده، نقش نخست را دارد و می‌تواند درحرکتی کاملاً آزاد از میان صور و تصاویر گوناگون اشیاء آنها را بهم گره‌زند و سیماهای تازه‌ای را عرضه کند. جهان درون و رؤیا و تخیل و جنون جهانی سوررئالیستی و شاعر تواناترین دیدارگر این جهان است و دربازگشت از آن می‌تواند عجیب‌ترین صورتهای کشف‌شده را در شعر خویش به دیگران عرضه کند که البته چه‌بسا به سبب استحاله در روابط خشک و انعطاف ناپذیر زندگی عینی معمول نتوانند آن صورتها را دریابند. از این‌رو جهان سوررئالیستی فی‌ذاته هنرمندانه، و بویژه شاعرانه، است.

سوررئالیسم در ارائه تصاویر سوررئالیستی به نفی جهان معقول و قراردادی، و اصولاً هرگونه قرارداد، هرگونه معنای معهود واژگان، هرگونه دستور و قاعدهٔ معهود در رابطه با زیبایی شناسی سخن، قافیه‌پردازی و قالب شعر می‌پردازد و بهره‌گیری از هر شیوهٔ بیانی و هرنوع از انواع گوناگون ادبی، از قصه‌ها، تصنیفها و ترانه‌های عامیانه تا زبان فاخر، از طنز تا تغزل، از زبان حماسه تا زبان عاشقانه را مجاز

(nbookcity.com)شهرکتاب

می‌شمرد و حتی در چهرهٔ پیشروی چون آپولینر و پیر و پرتوانی چون آراگون نقطه‌گذاری در شعر را نیز حذف می‌کند. در کوشش خویش برای شکستن قالب تحجر ذهن و بازیابی همهٔ نیروهای ذهنی، معانی مجازی، صور خیال و تصاویر ذهنی شاعرانهٔ نوینی را به جهان شعر عرضه می‌دارد. «آندره‌برتون» و «فیلیپ سوپو» نخستین تجربه‌های خود را در کتاب نیمه علمی «میدان‌های مغناطیسی» (۲۱ ۱۹) ارائه می‌دهند که سرشار از تشبیهات و استعارات بکر است. تصاویر بدیع در این مکتب از اهمیتی بنیادین و مرکزی برخوردار شدند و تنگنای وزن و آهنگ و قافیه را شکستند. «پل الوار» تا بدانجا پیش‌رفت که وزن و قافیه را کنسرتی برای گوش خران دانست. سوررئالیسم شاعر را رها کرد تا با سیر در اندرون خویش به سوی یکی شدن با بینهایتی فراسوی جهان معمول معقول قراردادی پیش‌رود و مکاشفات خویش را در ظرفی متناسب با مظروف به خواستاران عرضه‌کند. بدین‌سان این مکتب بیگمان بیش از هر مکتب دیگری از ظرفیت زبان و امکانات شعر پرده برگرفت و شاعران را با بینهایتی از تصاویر گوناگون، از ترکیب بینهایتْ تکْ صورتِ ذهنیِ جزئی بس متنوع، آشنا ساخت و این دستاوردی عظیم بود که تا آن روزگار هیچ جریان شعری به گونه‌ای یکپارچه و سامانمند، و در چارچوب یک فلسفه و نظریهٔ هنر ویژه، عرضه نکرده‌بود.

بیگمان سوررئالیسم در افراط‌گری‌های فلسفه نمایی، علم نمایی و داعیهٔ رستگاری سیاسی - اجتماعی - اخلاقی خود محکوم به شکست بود. دادائیسم برآن بود تا هرگونه نقاب ریا را از چهرهٔ هنر برگیرد و آدمی را به آزادی و رهایی مطلق برساند. حاصل آن، بنابرضرورت،

(nbookcity.com)شهرکتاب

چیزی جز یک کاریکاتور بسی زشت نبود. دادائیسم به دنبال ویرانگری مطلق بود و براین گمان بود که از ویرانی مطلق هر نظریهٔ هنری شاید رستگاری پدید آید و دیدیم هنر در مسیر تاریخمند خویش جز با ابتذال روبرو نشد.

سوررئالیسم داعیهٔ آن داشت که با کشف و عرضهٔ جهان درون، یا دست‌کم با ایجاد پیوند میان جهان درون و جهان برون رستگاری آدمی را در عصر تاریخی نوین سوررئالیستی فراچنگ آورد و شاعران سوررئالیستی پیشاپیش هنرمندان سوررئالیستی، با کلید طلایی در دست، بر دروازهٔ آرمانشهر [= اوتو پیا] سوررئالیستی در «ناکجا»ی جهان هستی ایستاده بودند تا ورود خیل آدمیان را خوشامد گویند ... امّا چنین نشد و نمی‌توانست چنین شود. روانشناسی فروید، فلسفهٔ ذن و بودا، فلسفهٔ کیرکه‌گور و برگسون، فراروانشناسی و برخی تفاسیر و برداشتهای فلسفی - عرفانی شتابزده از نظریه‌های فیزیک نوین، با همهٔ ارزشمندی خود، هرگز نمی‌توانند نظام اندیشه‌ای همخوان و فراگیری را عرضه دارند که حاصل آن «فی نفسه شعر» باشد و همهٔ پرسش‌ها و خواستها و آرمانهای فلسفی - شناختاری - دینی - اجتماعی - اخلاقی موجود شگفتی به نام انسان را پاسخ گوید و هم بدین دلیل بود که سوررئالیستهای به نام اولیه، که داعیهٔ انقلاب و رستگاری سوررئالیستی را داشتند، با برخورداری از حساسیت و صمیمیت بسیار در رابطه با هنر و مردم، سرانجام به یکی از جریانهای «عینی» اجتماعی پیوستند. اندک شماری از آنان، همچون «سالوادُر دالی» نقاش و سینماگر به فاشیسم گرویدند و بیشترین شمار آنان، همچون پل‌الوآر و لوئی آراگون، و حتی تریستان تزارا رهبر دادائیسم، به کمونیسم و رئالیسم

(nbookcity.com)شهرکتاب

اجتماعی روی آوردند. «برتون» هرگز حاضر نشد، به عنوان یک هنرمند، وابستگی به یک حزب خاص را بپذیرد امّا در همهٔ عمر خویش در کنار جناح‌های مترقی - و یا دست‌کم اصلاح‌طلب - جامعه برای آرمانهای بشری رزمید و «لورکا» در هجوم فاشیسم «فرانکو» جان شیفتهٔ خویش را در راه آرمانهای انسانی خود از دست داد و .... امّا دستاوردهای شعری سوررئالیسم چه در رابطه با قالب و زبان شعر و چه در رابطه با آفرینش تصاویر بس متنوع تازه به همهٔ قلب‌های پرشوری که در همهٔ کشورهای جهان در هوای شعر نو می‌طپیدند و از حساسیت ویژهٔ درخوری برخوردار بودند جانمایه‌ای دیگر بخشید که شعر نو جهان توانست افق‌های بس دورتری را در نوردد و هم اینک نیز در شعر پیشرو همهٔ کشورهای جهان سوررئالیسم شعری چهرهٔ خویش را، آشکارا یا در سایه‌روشن، نشان می‌دهد و شاعران اصیل و متشخص در خمیرهٔ شعر خویش از این عنصر پرتوان بهره‌ها می‌برند.

نیما و سوررئالیسم

هرگاه در نخستین نگاه، سوررئالیسم را، در سیمای تصویر آفرینی شاعرانه، کوشش در ترکیب متخیل عناصر واقعی در ارائهٔ چیزی فرا واقعی بدانیم می‌توانیم سوررئالیسم خام را در گنجینهٔ سرشار استعاره‌ها، مجازها، کنایه‌ها و تشبیه‌های شعر هزارسالهٔ فارسی ببینیم. براستی شعر هیچ کشوری غنای تصویری شعر پارسی را ندارد. چهره‌های تابناکی چون منوچهری، مسعودسعد سلمان، خاقانی و ... و حافظ و ... چنان تصاویر شاعرانه‌ای را ارائه داده‌اند که در تمام تاریخ شعر جهان بیهمتایند. با اندک گشودن دیوان خاقانی منظر بینش را مو

(nbookcity.com)شهرکتاب

جا موج چنان طوفان سترگی از استعاره، تشبیه، کنایه و مجاز هجوم می‌آورد که چه‌بسا بتواند، از میان سنگهای خارایین زبان ویژهٔ او، مشکل‌پسندترین سوررئالیستها را در بیکرانگی عطشناکی تصویریشان چشمه‌چشمه چشمه‌پدیدار کند: «آویختی آفتاب را دوش | از سلسله‌های جعد پُرخم»، «نای است بسته حلق و گرفته دهان، چرا | کز سرفه، خون، قنینه [= طراحی]ی حمرا برافکند»، «نالنده اسقفی، زیَرِ بستر پلاس | رومیْ لحافِ زرد به پهنا برافکند» (منظور خاقانی زغال سیاه است که برخاکستردارد می‌سوزد و ناله می‌کند و آتش زرد به هر سو می‌گسترد)، «دریده از آن چکیدهٔ خون، ز آبلهٔ تنِ رزان | کآبلهٔ رخِ فلک، بُرد عروس خاوری»، «خوشهٔ خرمای تَرّ بر طَبَقِ آسمان»، «گاو سفالی اندرآر، آتش موسی اندراو | تا چه کنند خاکیان گاو زرین سامری»، «زین دو نان سپید و زرد فلک» (یعنی ماه و خورشید)، «بلبله کبکی است خونْ گرفته به منقار | کز دهنش نالهٔ حمام براید» [منظور تنگ باده است که از آن باده، با صدایی چون نالهٔ کبوتران، می‌ریزد]، «این سبزْ تشتِ سرنگون [= آسمان] تاس زر آورده برون | بر یاد تاس زر کنون ما تاس صهبا داشته»، «جان از درون به فاقه و طبع از برون به برگ | دیو از خورش به هیضه و جمشید ناشتا»، «آهو نخورده سبزه، سبزه [= تیغ] بخورد او را» ... این نمونه‌های بس اندک را می‌توان با جستجویی ساده در دیوان خاقانی، منوچهری، فرخی، حافظ، عبدالواسع جبلی، مسعود سعد سلمان، صائب و بیدل هزاران برابر کرد. امّا شیوه‌های بیان همهٔ این شاعران، با همهٔ غنای تصویری شگفتشان، در همان چهار شیوهٔ سنتی تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه می‌گنجند و تصاویر عرضه شده کمتر قادرند تا تصاویر سوررئالیستی و نمایانندهٔ جهانی فرا واقعی یا برتر از

(nbookcity.com)شهرکتاب

واقعیت برشوند. بویژه آن که چنین نگرشی دربارهٔ صور خیال هرگز در تاریخ شعر فارسی نتوانسته‌است چونان سبک یا جریان سامانمند ویژه‌ای خود نمایی کند و با همین مکتب سوررئالیسم است که در چارچوب یک نظریهٔ هنری نسبةً جامع عرضه می‌گردد. پیدایش سبکهای گوناگون هنری خود فرایندی تاریخمند است نه فرا تاریخی و از این‌رو نیازمند ایجاد زمینهٔ لازم است. البته روشن است که منظور من هرگز فرمانروایی مطلق جبر تاریخی بر سرزمین هنر نیست. امّا پیدایش خلق‌الساعه و بی‌پیشینه و بی‌انگیزهٔ یک کلیت زنده و سامانمند و کنشگر هنری را نیز در هیچ برش تاریخی نباید انتظار کشید. در کشاکش موجهای هنری - فکری - اجتماعی گوناگون ویژه‌ای است که سوررئالیسم، چونان هر سبک دیگر، نطفه می‌بندد و زاده می‌شود و می‌بالد و فرتوت می‌شود و به ناگزیر جای خویش را به سبکی دیگر می‌دهد که چه بسا مثلاً شایستگی این جانشینی را نیز نداشته‌باشد.

با این که شعر «هنر چیره»ی ایران بوده‌است و هست در جامعهٔ استبداد زده و بدون تحول بنیادین کشور نتوانست به هنگام و برپایهٔ نیروهای درونی تحول و تجدد پذیرد. آنگاه که زمینهٔ اجتماعی - سیاسی - اقتصادی فراهم شد بذر سَبْک نوین که عناصر مهمی را از تحولات دورانساز برون‌کشوری وام گرفته‌بود «به جان» شیفته جانانی «کِشت» شد و «به جان» آنان «آب داده‌شد» و «نازک آرای تن ساق گُلی» این‌گونه، برخاک سنتی غنی و با پیراستن از علف‌های هرزهٔ سنت و نوآوری، به گُل تنومند بیهمتایی تبدیل شد «که از باد و باران نیابد گزند».

سوررئالسیم در سالی تولدیافت که منظومهٔ «افسانه» سروده‌شد.

(nbookcity.com)شهرکتاب

جامعهٔ ایرانی به لحاظ تکامل تاریخمند صورتبندی اجتماعی - اقتصادی خود چندین ده‌سال از جامعهٔ اروپایی عقب بود. فزون بر این همهٔ شرایط لازم برای تحول و تجدد از درون فراهم نبود. از این رو تحول شعر و ادب ایران نیز چندین ده‌سال دیرتر، و با تأثیرپذیری از تحولها و تجددهای برون مرزی آغاز شد. «افسانه» منظومه‌ای رمانتیک بود و حال آنکه رمانتیسم اروپایی، و بویژه فرانسوی، به موزهٔ تاریخ سبکهای ادبی رانده‌شده و چندین سبک دیگر را نیز با خود برده بود. سمبولیسم نیز جز در کالبد نئوسمبولیسم نیم نفسی نمی‌کشید و حال آنکه سالها پس از آن است که نیما سمبولیسم را کشف می‌کند و در سیمای اجتماعی به کار می‌گیرد. علت این امر از یک سو عقب‌ماندگی تاریخی ایران نسبت به اروپا و از سوی دیگر استبداد حاکم بر ایران بود که ورود و مطرح‌شدن اندیشه‌های تازه را برنمی‌تابید. کافی است به دوران دیکتاتوری رضاشاهی نیم نگاهی داشته‌باشیم تا ببینیم که حکومت خفقان چگونه مانع ورود و رشد سبکهای نوین هنری، و بویژه شعری، به درون جامعهٔ تحصیل کردهٔ کشور می‌شد. حکومت دیکتاتوری برآن بود تا، پس از آنکه جنبشهایی چون جنبش شیخ‌محمد خیابانی، میرزاکوچک‌خان و کلنل محمدتقی پسیان در تعمیق و تحقق آرمانهای مشروطه‌نابودشده‌بودند، بهترین استعدادهای کشور را یا به خدمت خویش درآورد، یا منفعل کند و یا، در صورت دارا بودن حرکتی فعال، نابودسازد. بیشترین استعدادهای کشور، در چارچوب ملی‌گرایی افراطی حکومت، به پژوهش در زبان و ادبیات و تاریخ، و دیگر مظاهر فرهنگی ایران باستان پرداختند که این گونه پژوهش‌ها، گذشته از ارزش ذاتی احتمالی خویش، اگر به تثبیت و

(nbookcity.com)شهرکتاب

تحکیم سیاست و ایدئولوژی شوونیستی حکومت یاری نمی‌رساند باری برای آن زیانی نداشت. برخی از استعدادها یا ناشکفته‌ماندند و یا به انفعال و انزوا کشانده‌شدند. برخی از جانهای پرشور که در قفس تنگ نمی‌گنجیدند فدا شدند. در این میان نیما به راستی تنها ماند و رسالت خویش را نیک دریافت و مردانه شکیبایی و پشتکار پیشه کرد.

هم از این رواست که نیما، با همهٔ تلاش و کوشش خویش در متن زندگی نه چندان آرام، نمی‌تواند خود را، در مدتی چندان که باید کم، بسازد و سالها می‌گذرد تانیما از یک سوی چهره‌ای سمبولیست و از سوی دیگر چهره‌ای نظریه‌پرداز از خویش نشان می‌دهد. و فزون براین من براین باورم که نیما، بدین دلایل، نتوانست همهٔ استعداد شعری خویش را بشکوفاند و از همهٔ توان و ظرفیت خویش بهره‌گیرد. نیمای تنها، در محیطی نا مساعد نتوانست آن بشود که می‌توانست بشود هرچند همان که شد کافی بود تا او را نخستین اسپهبد بی‌همتای شعر نو فارسی بشناساند و شناساند.

بهرحال کاستی‌های نیما را در بهره‌گیری لازم و درخور از دستاوردهای تازه‌تر شعر اروپا از یک سو باید ناشی از عوامل فوق دانست و از سوی دیگر باید اذعان کرد که نیما باوقار و متانت خاص خویش، که از شناخت ژرف وظیفه سرچشمه می‌گرفت، و در چارچوب دانسته‌های خود، همان اندازه که از محافظه‌کاری دوری می‌جست از انقلابی نمایی نیز پرهیز داشت. هر حرکت نیما خود آگاهانه، صمیمانه و در پیوند با ظرفیت آگاهی اجتماعی - فرهنگیش بود. براستی که نیما از انگشت‌شمار کسانی است که در حد آگاهی و توان خویش حرکت می‌کرد. هرگز در پی فریب خود و دیگران نبود. هرگونه حرکت او که از

(nbookcity.com)شهرکتاب

ظاهری خودخواهانه برخوردار بود در ذات خویش صمیمی و، در نهایت، در خدمت شعر نو بود.

پس از شهریور ۱۳۲۰ و سقوط رضاشاه بود که در کشور آزادی سیاسی نیم بند پدیدآمد و اندیشه‌ها و استعدادهای سیاسی - ادبی نوین پای به میدان نهادند. امّا اینک نیما دیگر به سبک ممتاز خویش، با چهره‌ای سمبولیستی، دست‌یافته‌بود.

او همچنان‌که نمی‌توانست جذب جریان‌های محافظه‌کار ادبی - شعری از یک‌سو و جذب جریان‌های سیاسی حزبی از سوی دیگر شود از هرگونه تندروی در اندیشهٔ شعری نیز گریزان بود. از این گذشته اندیشه‌های نوین شعری در اواخر دههٔ بیست و اوایل دههٔ سی بود که توانست چهره‌های درخشان اما هنوز ناپخته و بدون تشخصی را به عرصهٔ شعر کشور عرضه‌کند امّا حرکت آنان بهرحال حرکت «خروس جنگی» بود (اشاره به نشریهٔ «غلامحسین غریب» و «هوشنگ ایرانی ») و بیش از آن تندروانه، شتابزده و تاحدی بی‌ریشه بود که بتواند درخت تنومند ژرف ریشه‌ای چون شعر نیما را همراه خود کند و یا در وقار و متانتی درخور میوه‌ای خوشگوار را به بار نشیند. البته سوررئالیسم خام و «آپولینری» هوشنگ ایرانی، با اندیشه‌های فلسفی هند باستان که در آن موج می‌زد توانست در خمیرهٔ شعر سهراب سپهری نفوذ کند و خود را در او به کمالی درخور برساند امّا نیما را تعهد و راهی دیگر و سبک جاافتاده‌ای دیگربود.

با این همه اگر نیما صمیمی‌ترین و توانمندترین شاعر روزگار خود بود که بود، و اگر سوررئالیسم فرانسوی دنبالهٔ «تاریخی» - «منطقی» سمبولیسم فرانسوی بود که بود، سمبولیسم ویژهٔ نیما نمی‌توانست، با

(nbookcity.com)شهرکتاب

همهٔ تأخیر و کُندروی تاریخی موجود در سبک شعر ایران، و شعر نیما، به گونه‌ای سوررئالیسمِ ویژهٔ نیمایی را در خویش نپروراند و به نمایش نگذارد. چنانکه پروراند و به نمایش گذارد. من چندین نمونه از تعابیری را که از تشبیه و استعاره و کنایه و مجاز سمبولیستی نیمایی تا حد سوررئالیسم نیمایی برشده‌اند در زیر می‌آورم:

«سخن‌چینی مهتاب با مرداب»، «و به دندان سفید و سیهش غافلهٔ روز و شبان | می‌جوید پیکرها»، «باد می‌کاود با رخنهٔ راه» (شعر «یک نامه به یک زندانی»)، «همچو ورم کرده تنی گرم دراستاده‌هوا» (شعر «هست‌شب»)، «قرمز به چشم، شعلهٔ خُردی | خط می‌کشد به زیر دو چشم درشت شب»، «ترکیده آفتاب سمج روی سنگ‌هاش» (شعر «قفنوس»)، «با غباری زردگونه پیله‌برتن می‌تنم» (شعر «مرغ غم»)، «هنگام که نیل چشم دریا | از خشم به روی می‌زند مشت» (شعر «هنگام‌که»)، «می‌تَنَد بر جدار سرد سحر» (شعر «قوقولی‌قو»)، «در تمام طول شب |کاین سیاه سالخورد انبوه دندان‌هاش می‌ریزد؛ | وز درون تیرگی‌های مزوّر | سایه‌های قبرهای مردگان و خانه‌های زندگان درهم می‌آمیزد»، «می‌شکافد خانه‌های رخنه‌های هر نهفت قیل و قالی را» (شعر «پادشاه فتح»)، «از عروق زخمدار این غبار آلوده ره تصویر بگرفته»، «و بیابان شب هولی | که خیال روشنی می‌برد باغارت»، «در بسیط خطهٔ آرام ... | می‌شکافد جرم دیوار سحرگاهان» (شعر «مرغ‌آمین»)، «می‌شتابد ددی شکافته پشت»، «روشنان سر به سر درآب فرو | به یکی موی گشته آویزان»، «صبح چون کاروان دزد زده| می‌نشیند فسرده» (شعر «خندهٔ سرد»)، «بشکافته‌ست خرمن خاکستر هوا»، «دیوارهای سرد سحر ... هر لحظه می‌درد»، «از نطفهٔ به پا شده ره باز می‌شود»، «مفاصل خاک فریبناک»، «قندیل‌ها به خلوت

(nbookcity.com)شهرکتاب

غمخـانه‌های مـرگ»، «نعش‌هـای مـاندهٔ آن نقش‌هـاکـه بـود» (شـعر «ناقوس»)، «یک ستاره از فساد خاک وارسته»، «به کجای این شب تیره بیاویزم قبای ژندهٔ خود را» (شعر «وای برمن»)، «زیر کلهٔ سردشب در راه»، «ور «سناور» [= گیاه جنگلی با گلهای طلایی] بگسلد از خنده‌هایش برمزار تو گلوبند» (شعر «بازگردان این تن سرگشته»)، «گرتهٔ روشنی مردهٔ برفی همه کارش آشوب | بر سر شیشهٔ هر پنجره بگرفته قرار» (شعر «برف»)، «می‌مکد قرمزی روز... زیر دندان لجن آلودش» (شعر «کینهٔ شب»)، «مردی بر اسب لخت | با تازیانه‌ای از آتش | بر روی ساحل از دور می‌دوید»، «دیده‌بانِ گمرهِ گرداب»، «بر بالهای پر صور مرغ لاجورد | گرد طلا کشید» (شعر «گل مهتاب»)...

از تعابیری چون تعابیر فوق که بگذریم فضایی که با ترکیب عناصر تصویری گوناگون در شعر وصفی - روایی نیما خلق می‌شود گاه فضایی فرا واقعی و در خدمت بیان احساس و اندیشهٔ ویژهٔ نیمای شاعر است. طبیعت همواره مهم‌ترین عنصر شعری شاعران کهن و نوین جهان - و از جمله ایران - بوده‌است. در شعر کهن ایران جای‌جای صحنه‌هـایی از طـبیعت تـصویر مـی‌شود (کـه اوج آن را نـزد مـنوچهری و خـاقانی می‌یابیم). در شعر رمانتیک اروپا، و بویژه فرانسه، نیز طبیعت بیشترین نمود خود را دارد. شاعران رمانتیک ایران نیز در تصویرکردن طـبیعت کوشیده‌اند. امّا هم طبیعت شاعران کهن و هم طبیعت شاعران رمانتیک اروپایی و ایرانی همان طبیعت به معنای معمول کلمه است کـه شـاعر می‌کوشد تا آن را، حداکثر در آمیزه‌ای از احساس‌های رمانتیک، تصویر کند. شاعر کهن و شـاعر رمـانتیک تـابلوهایی از طـبیعت را، گـیرم بـا تشبیهاتی تازه و پیچیده، عرضه می‌دارد اما طبیعت شاعر سمبول‌گرا و

(nbookcity.com)شهرکتاب

شاعر سوررئالیست از پس صافی ویژهٔ ذهن شاعر دیده می‌شود. طبیعت نیما نیز بدین‌گونه است. نیما، برخلاف خیل عظیم تصویرپردازان کهن و رمانتیک، هرگز برآن نیست تا از طبیعت تابلو بسازد. طبیعت او یک طبیعت معمولی که هرکس دیگر را نیز توان دیدن آن است نیست. طبیعت او به دقت گزین شده‌است تا شاعر اندیشه و احساس ویژه‌ای را بیان کند. نزد نیمای «پَسارمانتیک» هرگز طبیعت را به خاطر طبیعت نمی‌یابیم. طبیعت، با همهٔ دلبستگی شاعر بدان، و با همهٔ حضور خود در شعر شاعر، نه هدف، بل وسیله‌است. وسیله‌ای تا بار اندیشه و احساس شاعر را منتقل کند و بدین‌گونه است که نیمای «پَسارمانتیک» تصاویری از طبیعت را ارائه می‌دهد که فضای خلق شده از ترکیب آنها هرگز طبیعت معمول نشسته در قاب تابلو نیست.

این طبیعت ویژه را می‌توان با اندک مقایسه‌ای میان فضای شعری نیما با فضای شعر شاعران کهن (چون منوچهری و خاقانی و ...) از یک سو و شاعران رمانتیکی چون خانلری و نادرپور از سوی دیگر بازشناخت. نیماهرگز در تصویر همهٔ اجزای چشم‌اندازی از طبیعت بر منظردیدگان ذهن خویش متوقف نشد و از واقعیت طبیعی بسی فراتر رفت. حتی‌گاه با چند تک تصویر، و بدون پرداختن به جزئیات، طبیعت مورد نظر خویش را به شیوه‌ای امپرسیونیستی عرضه می‌کند. چنین است که رمانتیسم در تداوم افراط‌گرانهٔ خویش به ابتذال می‌گراید و چهره‌های عوامانه به خود می‌گیرد امّا نیما با حرکتی اصولی همواره خود را از ابتذال به دور می‌دارد. طبیعت‌گرایی رمانتیک به سانتی مانتالیسمی سطحی کشانده می‌شود امّا طبیعت گرایی نیما درخدمت سلامت احساس و اندیشهٔ شاعر قرار می‌گیرد و هرگز تن به ابتذال و

(nbookcity.com)شهرکتاب

احساسات سطحی نمی‌ساید و این همه نتیجهٔ پابرجایی موقرانهٔ نیما در ارائهٔ شعری «جدی» و «معاصر» است هرچند، همان گونه که گفتم و به دلایلی که به گونه‌ای گذرا برشمردم، نیما به اندازهٔ کافی و بهنگام از نقش همهٔ تحولات نوین شعری آگاه نشد و همهٔ توان بالقوهٔ خویش را فعلیت نبخشید. برای نمونه شاعری چون «پابلونرودا» که نخستین مجموعه‌اش، «بیست سرود عاشقانه و یک ترانهٔ نومید» ، سه سال پس از «افسانه» و با نگرش و نقشی تقریباً همانند نگرش و نقش «افسانه» انتشار یافت از چنان شرایطی برخوردار بود که هم از همهٔ تحولات نوین شناخت بهنگامی به دست آورد هم توانست تقریباً همهٔ استعداد خویش را شکوفا کند. این گفته هرگز بدین معنی نیست که میراث شعری نیما را کم ارج بدانیم بل برعکس، آنچه او در شرایط خود در عرصهٔ شاعری و نقد و نظریهٔ شعر ارائه داد چشمهٔ جوشنده‌ای ناخشکیدنی بود که سالهای سال، بی‌هیچ منازعی، عطش شعری کشور را خُنکای زلال بس درخوری بود.

مقایسه‌ای میان نیما و سوررئالیست های فرانسه

در سوررئالیسم فرانسه بر عناصر ناعقلانی عین و ذهن، تجارب غنی ذهنی، لایه‌ها و هزارتوهای پربار ضمیرناآگاه، آشفتگی‌های ذهنی و حالات ناارادی و متناقض تکیه می‌شود. امّا شعر نیما با رگه‌های سوررئالیستی ویژهٔ خویش، به واسطهٔ تکیه بر سنت سرشار از استعاره و تشبیه و کنایه و مجاز شعر کهن ایران از یک سو، و تجارب و شخصیت ویژهٔ نیما که در سمبولیسم ویژهٔ او تجلی می‌یابد از سوی دیگر، عناصر جزئی واقعیت را در ساختار فضایی ویژه، با بهره‌گیری از استعاره‌های مخلوق ذهن خلاق شاعر، ترکیب می‌کند. برای سوررئالیسم فرانسه

(nbookcity.com)شهرکتاب

رؤیاها، بیماریهای روحی، هذیان، جنون و اندیشه‌های مالیخولیایی، به عنوان نمودهایی از اندرونه‌های ضمیر ناخودآگاه، بسیار مهمند. در سوررئالسم ویژه‌ای که اینجا و آنجا در شعر نیما چهره می‌نماید سلامت نفس شاعری حساس نسبت به سرنوشت مردم و جامعه و سیر تاریخ جلوه‌گر است. هرچه سوررئالیستهای فرانسوی درونگرایند نیما برونگرا است. سوررئالسیت فرانسوی به ناخودآگاه - فردی یا همگانی - توجه دارد و نیما به خودآگاه. سوررئالیست‌های فرانسوی اندورنه‌های گوناگون ذهن و ضمیر ناخودآگاه را به مثابهٔ چیزی فراتر از واقعیت، یا واقعیت‌برتر، به نمایش می‌نهند. نیما با تکیه بر تداعی معانی و تقارب ذهنی در تصویرسازیهای خویش، اجزایی از واقعیت عینی را، بربافت تخیل تصویرگر خویش در نظمی ویژه با هم ترکیب می‌کند. سوررئالیست فرانسوی، به لحاظ جستجوی ماهیت و اندرونهٔ پنهان روان، برنوشتن خودبخودی و ناارادی در کشف ناخود آگاه و عرضه‌داشت آن بیشترین تأکید را دارد. نیما، نظر به بازتاباندن اندرونهٔ ذهن خویش برجهان بیرون، به ذره ذرهٔ شکل و محتوای شعر خویش می‌اندیشد. همهٔ شعرهای نیما در استشعار کامل او نسبت به شکل و محتوی سروده‌شده‌اند حتی اگر قادر به ارائه همهٔ اندیشه و احساس خویش در قالبی ویژه و در زبانی صیقل‌یافته، روان، هموار و مناسب نشده‌باشد. سوررئالیست فرانسوی در پی کشف و نشان‌دادن چگونگی کارکرد ذهن و زندگی روحی است و از این‌رو همواره از بیرون به درون می‌گریزد. نیما در پی‌نمایاندن چگونگی کارکرد عین و زندگی واقعی فرد و جامعه است و در این راه از درون به بیرون، از ذهن به عین نقب می‌زند و بالعکس عین را آینه می‌کند و ذهن را برآن می‌تاباند.

سوررئالیست فرانسوی در پی کشف جهان درون و پیوند رؤیا و

(nbookcity.com)شهرکتاب

واقعیت، ذهن و عین، ضمیر خودآگاه و ضمیرناخودآگاه، و یگانه کردن آنها در یک حقیقت مطلق فراتر از واقعیت، یا در واقعیتی برتر، است. نیما همچون بسیاری از شاعران توانمند پیشین خویش در تاریخ شعر کشور، مثلاً حافظ، و بسیاری از شاعران معاصر خویش، مثلاً «پابلونرودا»، در پی به جلوه نهادن ابعاد و سطوحی از واقعیت در قاب نگرشی ویژه است تا معنایی دیگر را به عنوان بازتاب ذهن خویش بنمایاند. سوررئالیست فرانسوی به دنبال خواص نامنطقی و نامعهود ضمیر ناخودآگاه، رؤیا و جنون به عنوان نابترین موضوعات شعر است. نیما، امّا، در تخیلی آفریننده، خواص پنهان و ظاهراً غیرواقعی و یا غیرطبیعی یک شیء و یا یک پدیدهٔ ویژه را در پیوند متخیل و تصویری عناصر نمادین ویژه به جلوه می‌نهد تا بدین وسیله اندرونهٔ ذهن خویش را بازتاب دهد. نیمای تجربه آموخته همچون سوررئالیست فرانسوی در جستجوی دنیای پندارین و آرمانی رمانتیک نیست. هم نیما و هم سوررئالیست فرانسوی بدان چیزی - عین یا ذهن - می‌پردازند که با آن درگیرند. هیچ یک از آنان در پی ارائهٔ تصویری دروغین از جهانی رمانتیک نیست. امّا اگر شعر سوررئالیست فرانسوی مدعی نقش کشف کننده‌است، شعر نیما نقش آفرینندگی نیز دارد. شعر برای سوررئالیست فرانسوی اشراق و مکاشفه است، سیلان طبیعی و فارغ از هرگونه کنترلِ ذهن و ضمیر آگاه است و از این رو موضوع شعر چنین شاعری فراواقعی یا واقعیتی برتر است که سوررئالیسم ادعای شناسایی مکاشفه‌ای آنرا، به کمک هنر و به ویژه شعر، در مخیلهٔ خویش می‌پرورانند که البته ادعایی است بس گزاف هرچند در این راه آن را دستاوردهایی بوده‌است. امّا شعر برای نیما ارائهٔ برداشتی و تفسیری ویژه از ذات واقعیتی متحول به زبانی متشکل از تصاویر برای وصف و روایت است

(nbookcity.com)شهرکتاب

تا آن واقعیت را بتوان در جهتی خاص تغییر داد. بدین سان از صافی نگرش سوررئالیست فرانسوی شرایط زندگی برونْ ذهنی - اجتماعی گذر نمی‌کند و حضور بی‌اهمیت آن در پس ثقل رخدادهای ذهنی گوناگون پنهان می‌ماند و جز به کار تبیین احتمالی علمی مآبانهٔ برخی از این رخدادها نمی‌آید. در شعر نیما، اما، طبیعت از پس صافی شرایط اجتماعی نگریسته می‌شود و آنچه که موجودیتی سوررئال را می‌سازد از یک سو ترکیب اجتماع و طبیعت و از سوی دیگر ترکیب ذهن و عین است. شعر سوررئالیست فرانسوی به روانشناسی نزدیک است و شعر نیما به جامعه شناسی یا روانشناسی اجتماعی. آن ادعای گزاف شناختن و شناساندن هزار توی ذهن را فریاد می‌زند و این فروتنانه عین را از دریچهٔ ذهن می‌نگرد و اجزاء عین را به هم گره می‌زند تا ذهنیت شاعر را از موضوعی ویژه که برای او و هزاران انسان چون او مهم است بنمایاند. آن به آزادی کامل ذهن آدمی در جستجوی بیکران نظر دارد و این به آزادی اجتماعی. آن به گمان خویش جلوهٔ راستین جهان را می‌طلبد بدان گونه که هست، این، حتی در توصیف جهان کنونی، در پی جهانی است بدان گونه که باید باشد. آن از طریق چنان آزادی‌یی امید راه بردن به رستگاری اجتماعی را در دل دارد این از طریق فرایند اجتماعی در خور.

سوررئالیسم چونان جریانی سامانمند و مشخص، اما در حرکتی تند، شتابزده و آنارشیستی چون حرکت «خروس جنگی»، بر بافت تحول گستردهٔ فکری، سیاسی و اجتماعی اواخر دههٔ بیست توسط هوشنگ ایرانی به دورن شعر کشور راه یافت و در چهرهٔ سهراب سپهری، که سالها از چشمه‌سار نیمایی نوشیده بود، توانست تحولی در خور بپذیرد و به

(nbookcity.com)شهرکتاب

بار خجسته ای بنشیند و سبکی ممتاز و شخصی پدید آورد که البته به دور از سبک نیمایی و فاقد پیوندی مستقیم با تحولات عینی جامعه بود. پس از آن تعابیر سوررئالیستی در جای جای شعر شاعران بزرگ وکوچک کشور، موفق یا ناموفق، ظاهر شدند که بعضاً غنی‌ترین بخش‌های گنجینه شعر نو ایران را تشکیل دادند و بدین‌سان دستاوردهای شعری سوررئالیسم، صرفنظر از مبانی فکری و آماج‌های ادعایی آغازین این مکتب، توانست نقشی بسزا در غنی کردن شعر کشور ایفا کند هر چند هیچ یک از شاعران بزرگ پس از نیما، همچون خود نیما، سوررئالیست به معنای معمول کلمه نبودند.

واپسین سخن :

نیما چونان شاعری راستین، با احساس مسئولیتی آگاهانه، هدفی گسترده، نیتی دراز آهنگ، همتی بلند، کوششی شبانروزی و رویی به سوی آینده، در متن تحولات عظیم سیاسی- اجتماعی - اقتصادی - فرهنگی مشروطه و ضرورت تجددادبی بالید و رسالت تاریخی خویش را در عرصهٔ شاعری با سرودن منظومهٔ رمانتیک «افسانه» به عنوان حرکتی تاریخمند، بجا و بهنگام آغاز کرد. او از توان بالقوهٔ بس زیادی برخوردار بود که با توجه به امکانات موجود در مختصات زمانی - مکانی خود از میراث پر بار فرهنگ شعری ایران و جهان (بویژه‌فرانسه) بهره گرفت. اما نظر به تأخیر فاز تاریخی میان ایران و کشورهای اروپایی نیما نمی‌توانست از همهٔ تحولات شعری اروپا و به گونه‌ای همزمان آگاه گردد. همچنین نظر به شرایط خاص کشور و این امر که نیما تنها رزمندهٔ جدی، اصولی، پیگر، مسئول و صاحب هدف عرصهٔ

(nbookcity.com)شهرکتاب

تحول بنیادین در شعر بود نتوانست همهٔ توان بالقوهٔ خویش را فعلیت بخشد. با این حال او با پشتکار و شکیبایی در چارچوب امکانات عام خویش به کوبیدن و هموار ساختن راهی نوین که برگزیده بود ادامه داد و هرگز به انفعال، تقلید و از خود بیگانگی کشیده نشد. حدود یک ربع قرن، از سرودن «افسانه» تا سالهای میانی و حتی سالهای پایانی دههٔ بیست تنها «اسپهبد» بی‌لشکر عرصهٔ بس دشوار و نوین شاعری، نظریهٔ شعر و نقد شعر بود و در همهٔ ابعاد زبان، صور خیال، اندیشه، موسیقی واژگان و تکنیک‌های شعر توانست ، بر متن وفاداری آگاهانه، مسئولانه و صمیمانه به اجتماع و طبیعتی که در آن بار آمده بود و در آن می‌زیست، و با هضم کامل و دقیق همهٔ آنچه که از دیگران دریافت کرده بود، به سبک ویژه و منحصر بفرد خویش در شعر دست یابد. او در توشه‌اندوزی از فرهنگ کهن ایران، همچون «گات‌ها»، از شاعران کهن و از شاعران رمانتیک و پسارمانتیک اروپایی و بویژه فرانسوی، در کنار اندیشه‌های برخی از نامداران عرصهٔ فلسفه، صرف و نحو، جامعه شناسی‌هنر و فن شعر، سود جست اما نه در چارچوب شیوهٔ شاعران کهن و اندیشهٔ اندیشمندان کهن ایستاد و نه در شیوهٔ شاعران غرب و قاب نگرش اندیشمندان جدید گنجید بلکه شهدی یگانه و ویژه تدارک دید که مهر ممتاز او را برخورد دارد. در همهٔ تاریخ هنر، و بویژه شعر، در ایران و جهان نیما از اندك کسانی بود که در یکی از متحول‌ترین مقاطع تاریخی بار مسئولیت شگرف تجددی دور انسازرا ، از آغاز تا دوران بلوغ، تقریباً به تنهایی بر دوش کشیدند. تجددهای ادبی در کشورهای دیگر معمولاً به کمک چند تن و در جامعه‌ای نسبتهٔ باز و برخوردار از جو نسبتهٔ دموکراتیکِ طرح و بررسی و نقد و پذیرش نظریات گوناگون

(nbookcity.com)شهرکتاب

نطفه بسته، تکوین یافته، زاده شده و پرورش پیدا کرده‌اند. نیما نه تنها در نخستین سال‌ها رسالت و راه خویش را تشخیص داد و در جو خفقان‌آور استبداد سیاسی از یک سو و محیط کشندهٔ ارتجاع ادبی از سوی دیگر عرصهٔ ناآزمودهٔ نوین را با پیروز ی در نور دید و سبک ویژه خود را پدید آورد و کودک نو بالغ شعرنو را بر اورنگ حقانیت و پذیرفتگی نشاندو تثبیت کرد، بلکه در آن زمان ، که بر متن آزادی نیم بندپس از سقوط رضا شاه، اندیشه‌های سیاسی و هنری مجال ورود به محافل وگروههای روشنفکری و مردمیِ هر چه زیادتر وگسترده‌تری را یافتند، نیما در شکل‌گرفتگی پرصلابت شخصیت هنری خویش سبک خویش را دنبال کرد و تکامل بخشید. او که حدود یک ربع قرن در برابر ارتجاع ادبی، یکه و تنها، تاب آورده بود طبعاً هرگز جذب محافل واپس گرای شعری نمی‌شد. اما در شرایط تازهٔ دههٔ بیست هر شاعرِ نابرخوردار از شخصیت اصیل و هویت فرهیخته ممکن بود جذب جریان‌های تندر و سیاسی، به پیروی از بزرگترین حزب سیاسی کشور، یا جذب جریان‌های میانه‌روی که از التقاط تجدد گروی و وفاداری به سنت کلاسیک شعری کشور در چهره‌ای رمانتیک پدید آمده بودند، یا جذب جریان‌های تندرو هنری که اندیشه‌های نوین شعری را با حرکتی آنارشیستی به درون عرصهٔ شعر کشور کشانده بودند شود. ولی نیما، همچون گذشته، استوار و کوشنده، برجای خویش ایستاد و سلامت شعر خویش را، در حرکتی متکامل، پاسداری کرد و هرگز دستخوش واپس‌گرایی و ارتجاع‌ادبی، محافظه‌کاری درنوآوری، حزب گرایی، احساسات گرایی سیاسی یا ادبی، روزمرگی، ساده‌لوحی و واقع گرایی مکانیکی ساده نگرانه، سطحی نگری، تندروی و انقلابی نمایی

(nbookcity.com)شهرکتاب

آنارشیستی هنری نشد.

پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ نیز نیما بر همان مسیر اصولی خویش بر جای ماند. نه ناامید و تسلیم شد و به ورشکستگی فکری رسید و به راست گرایید و نه در شورشی ناسنجیده و ناپخته و شتابزده به چپ‌گرایش یافت. همچنان پیشاپیش مردم و در پیوند با آنان، نه بریده از آنان با گرایش به ارتجاع و نه جدا شده از آنان با گرایش به انقلابی نمایی، به حرکت خویش ادامه داد چنانکه در بخش «نگاهی به خاستگاه و ساختار سمبولیسم نیما» دیدیم در شعرهای متکاملی چون «هست شب»، «پاس‌ها از شب گذشته است»، «ترا من چشم در راهم» و ... به تصویر فضای پس از کودتا و امید غمگنانهٔ خود پرداخت و می‌دانیم در شبْ سالاری پس از کودتا شاعرانی که گرایش حزبی داشتند نتوانستند در «شعر»های چندان ارزشمندی حال و آیندهٔ جامعه را چنان که در خوراست تصویر کنند؛ محافظه‌کارانی که، در موجی رمانتیک، تجددگروی تحمیل شده از سوی نیما را با سنت کلاسیک پیوند زده بودند عمدةً به صف ارتجاع و حکومتیان پیوستند (چون خانلری و توللی) و بالاخره «خروس جنگی» شعر هوشنگ ایرانی (با حفظ احترام نسبت به او به خاطر دانش و تلاش زیاد اما ناپخته‌اش) که در نوآوری تند و آنارشیستی خویش نیما را دیگر محافظه‌کار می‌دانست به صورت مرغ بس بی‌آزار شعر سهراب سپهری دگردیسی یافت که با همهٔ کمال و ارجمندی شعری خود فاقد هرگونه مسئولیت و تعهد و بار اجتماعی بود و تنها دو تن از پیروان وفادار نیما، یعنی اخوان ثالث و شاملو، توانستند در کنار نیما و پس از نیما «شعر» روزگار خود را بسرایند و با پشتکار و حرکت اصولی نیمایی به سبکهای ویژهٔ خویش

(nbookcity.com)شهرکتاب

دست یابند.

از این رو هیچ پهلوان و پهلوانکی نتوانست همچون نخستین اسپهبد شعر فارسی راهی اصولی در پیش گیرد و آگاهانه و مسئولانه آن را ادامه دهد . البته من هرگز بر این باور نیستم که نیما در شعر به اوج آنچه که روزگار از او می‌طلبید دست یافت. هرگز . در راه نوینی که او ، به تنهایی و با توشه‌ای بهرحال نه چندان غنی و در سرزمین خفقان و خطر در پیش گرفت هم در اندیشه، هم در زبان و هم در تصاویر شعری افت و خیزها و شکست و پیروزیها بود .

شعر او، به ویژه در آغاز تا تقریباً میانهٔ راه، دارای تعقید کلام، نارسایی زبان، ناهمواری در تصویر آفرینی، فضاسازی و بهم پیوستگی در خور سمبولها ، ضعف تشبیه‌ها و استعاره‌ها و ناپختگی اندیشه نیز هست. اما عامل اصلی این کاستی‌ها همان تأخیر فا زتاریخی ایران نسبت به کشورهای اروپایی، و حتی ترکیه و برخی از کشورهای آمریکای لاتین ، جو و مرحله سیاسی - اجتماعی کشور ، تنهایی نیما و عدم آگاهی کامل و ژرف او از تحولات ادبی - شعری جهان بود که باعث شد نیما نتواند همچون «پابلونرودا» یا حتی «یانیس ریتسوس» همهٔ استعداد خویش را، که بیگمان بس عظیم بود، شکوفا کند . نیما به هر حال شاعر معاصر راستین کشور خویش بود با همان کمبودها ، ناتوانی‌هاو سستی‌های نسبی حاکم بر کشور. او فرزندی خلف بود و از طریق همان بند نافی تغذیه می‌شد که وجود او را به وجود «مام وطن» پیوند می‌داد. اما از آنچنان ارگانیسم ذهنی حساسی برخوردار بود که در نهایت مناسب‌ترین مواد غذایی «موجود» را گردمی‌آورد و در دستگاه گوارش احساسی - فکری توانمند خویش به کاراترین خوراک

(nbookcity.com)شهرکتاب

شعری تبدیل می‌کرد.

نیما را در سالهای آغازین و میانی سروده‌هایی ، به ویژه در سبک کهن، است که با همهٔ اندیشه‌ها و تصاویر تازه‌ای که در آنها سوسو می‌زند یا می‌درخشد ذهن دوستداران نیما را این اندیشه خطور می‌دهند که ای کاش او را چنین سروده‌هایی ، با زبانی چنین صیقل ناخورده و ناهموار، اندیشه‌ای چنین ناپخته و تصاویری چنین ناپرورید نمی‌بود. اما هماندم صمیمیتی به دور از فضل فروشی و تحمیق خواننده از ژرفای سرودهٔ او برق می‌زند که در تلألوی آن به یاد تلاش‌ها و رنجها و امیدهای نیما می‌افتی. او را می‌بینی که در «شب شوم وحشت‌انگیز» ، «کاروان [دار] ره دور است ، و با سرایش «جرس» خویش به سوی «شهر مفلوج (که خشک آمده رگهایش از خواب گران)»، «وز پس خواب دل آکنده به افسون و فریب / (کز رگش هوشش برد / و زجگر خونش خورد / و همه مردگی او از اوست)»، به سوی «شهر خاموشی پرورد | شهر منکوب بجا» ، شهری که «سنگین شده از حاملگی است» می‌آید و همه جا «تبه کاران° مقبول» و «مددکاران° مردود» و «پاسبانان ... بر فراز بارو» و «کج اندازان° به گواهی خاموش» اند و فروغِ «تن خاک» از افسونِ «روان‌های دروغ (پای° تا سرشکمان)» است و «زبان کج طعنه پرداز| به رخ خدمت بی رفعت و مزد است دراز» و جرس نیما «نغمهٔ روزگشایش را همه بر می‌دارد» و «می‌برد پیکرهٔ رود نواش | مدخلِ از کوه به کوه | مخرجْ از سنگ به سنگ | ». نیما «خواب می‌بیند (خوابش شیرین)» که «افق می‌شکند | همچو در برزخ زندان سیاه | و آرزویی که فلج آمده بودش اکنون | بسته در زمزمهٔ صبحْ نفس | جسته در مسکنِ بیداران راه». اما بهرحال همچنان که «قامت آرای ندایش (بشکوه | همچو دیوار

(nbookcity.com)شهرکتاب

سحر |که در او روشنی صبح به رقص)| قد بیاراسته است، می‌بینی ، که تنی خاسته از بین بیداری چند | می‌دهد گوش فرا بـه نـواهـای بـرون ، و زندانیان ،خبری را شده‌اند پای تا سر همه گوش ،و ،... می‌گذرد| شهر را بر لب از قافله نام ،. (شعر، سوی شهر خاموش،) و چنین است که بـه یـاد سخن خود نیما می‌افتی که ، کسی که به کار تازه دست می‌زند باید مقامی شبیه مقام شهادت را بپذیرد، و در یک آن همهٔ مسیرِ تـاریک - روشـنِ تاریخِ پویایی را می‌بینی که اسپهبد خستهٔ طبرستان قد برافراشته و ، به صبوری ، اسپهبد بزرگ و ،پادشاه فتح، ملک درخشان شعر نو ایران شده است و پاسخ خستگی جستجوی سرشار از بیم‌ها و امیدهای خویش در هزار توهای رازناک تاریخ انـدیشه و هـنر را ، در آرامش و خـرسندی ژرف،لبخندی جاودانه می‌زنی و در برابرت قد برافراشته‌اند اسپهبدان بسیار و پشت سرت قاب شده است منظرهٔ ،آب در خوابگه مورچگان،.

***

(nbookcity.com)شهرکتاب

نمایهٔ نام کسان

آپولینر ۱۴۱،۲۲۳
آتشی،منوچهر ۴۱
آخوندزاده، میرزا فتحعلی ۸،۱۴۰،۱۲۰،۱۲۵
آدمیت،فریدون ۱۱۸ ز
آذربیگدلی ۵،۶،۱۳
آراگون، لویی
۱۲۳،۱۳۹،۱۴۱،۱۸۳،۲۱۹،۲۲۳،۲۲۴
آرنولد،ماتیو ۱۲۲
آرین‌پور،یحیی ۶،۱۰،۱۳،۱۳۲ ز
آزاد،م. ۹۳ ز
آل احمد، جلال ۴۴،۷۳ ـ ۸۹،۹۱ ـ ۹۳
آل احمد، شمس ۸۸ ز
آلبرتی،رافائل ۲۲۰
احتساب‌الملك، محمدتقی ۱۸۱
احتشام‌الملك ۵۳
اخوان‌ثالث،مهدی ۶،۱۳،۱۴،۵۳ ز،۸۳،۲۴۱
ارسطو ۳۱
ارنبورگ،ایلیا ۱۸۳
استاندال ۱۴۰
استراوینسکی ۱۸۲
اسکندری (ایرج) ۵۷
اسلامی‌ندوشن،محمدعلی ۱۶۶
اسفندیاری، علی [=نیمایوشیج] ۱۳۸
اشرف‌الدین‌گیلانی(رشتی) ← نسیم‌شمال
اعتصام‌الملك ۱۲۵
اعتصامی، پروین ۶۲،۶۴،۱۲۹
اصفهانی، میرزاحبیب ۱۲۵،۱۶۲
اصفهانی،میرزامحمدنصیر ۱۳
اقبال، عباس ۱۳
اکرم‌بیك ۱۲۹
الوآر ۱۳۹،۱۴۱،۱۸۳،۲۱۹،۲۲۳،۲۲۴
الهی،بیژن ۱۶۶
الیتیس ۲۲۰
الیوت،تی.اس. ۱۳۹،۱۸۴،۲۱۸
امرسن ۱۲۲
امیرخیزی ۱۳۳،۱۳۴
امیرکبیر ۱۲۳،۱۲۴
انوری ۱۳۱،۱۶۷
ایبسن ۱۳۸
ایرانی،هوشنگ ۲۳۰،۲۳۷،۲۴۱
ایـــرج‌میرزا
۶۲،۶۴،۱۲۱،۱۲۸،۱۳۱،۱۳۲،۱۶۶،۱۸۸،۱۹۰
ایساهاکیان(آوتیك) ۱۲۲

باباچاهی ۴۱
بادغیسی،حنظله ۱۱۰
بالزاك ۱۴۰
بانویل، تئودور ۱۷۸،۱۷۹
بایرون ۱۲۲،۱۴۰،۱۶۲
براون، ادوارد ۱۲۸
برتون، آندره ۱۳۹،۱۴۱،۲۱۹،۲۲۳،۲۲۴
برناردن دوسن‌پیر ۱۲۵
بلوك، الکساندر ۱۴۱
بودلر ۱۴۱،۱۶۶،۱۷۵،۱۷۹،۱۸۳،۱۹۱
بهار، محمدتقی(ملك‌الشعرا)
۱،۸۷،۸۸،۱۰۸،۱۲۲،۱۲۸،۱۲۹،۱۳۱،۱۳۲،۱۵۴،۱۶۶،۱۶۷،۱۶۹
بهروز، ذبیح ۶۲
بیدل ۴،۱۰۳،۲۲۶

پتوفی، شاندوز ۱۴۰
پرتو، شین ۱۸۳
پرهام، سیروس ۱۶۶
پرویزی ، رسول ۵۴،۵۷
پریستلی، جی.بی. ۱۰۲
پسیان، کلنل‌محمدتقی ۱۹۴،۲۲۸
پلوتارخ ۱۲۴
پو، ادگارآلن ۱۲۴،۱۷۵،۱۷۸،۱۹۱،۲۰۹
پوشکین ۱۲۴،۱۴۰
پوند، ازرا، ۱۴۱،۲۱۸

تامس، دایلن ۲۲۰
تزارا،تریستان ۱۸۳،۲۱۸،۲۲۴
تقی‌الدین ۱۳
تورگنیف ۱۴۰

(nbookcity.com)شهرکتاب

تولستوی، لئو ۱۲۴، ۱۳۸، ۱۴۰
توللی، فریدون ۵۷، ۵۸، ۶۲، ۹۵، ۱۶۳، ۲۴۱

جامی ۵۹، ۱۲۳، ۱۶۶
جبلی، عبدالواسع ۲۲۶
جمال‌زاده، محمدعلی ۱۲۴
جنتی عطائی، دکتر ابوالقاسم ۹۲، ۱۳۸ ز، ۱۹۸
جندقی ← یغمای جندقی
جیمز، هنری ۱۳۸، ۱۴۰

چخوف ۱۲۴، ۱۸۳
چوبک، صادق ۵۷

حافظ V، ۳، ۶، ۱۷، ۳۳، ۳۹، ۵۴، ۹۴ - ۹۶، ۱۰۰ - ۱۰۳، ۱۱۳، ۱۲۲، ۱۳۱، ۱۳۷، ۱۵۸ - ۱۶۰، ۱۶۵، ۱۸۳، ۱۹۲، ۲۲۱، ۲۲۵، ۲۲۶، ۲۳۶
حجازی، ملک ۶۲
حریری، ناصر ۵۹، ۶۹
حکمت، علی‌اصغر ۶۲ - ۶۴
حکمت، ناظم ۱۸۳
حلاج ۶۲
حمیدی، مهدی ۶۲

خاقانی ۸۰ ز، ۲۲۵، ۲۲۶، ۲۳۲، ۲۳۳
خامنه‌ای، جعفر ۱۰، ۱۰۴، ۱۳۷، ۱۴۹
خانلری، دکتر پرویز ناتل ۴۴ - ۴۶، ۴۸ - ۶۰، ۶۳، ۶۴، ۶۶ - ۶۸، ۷۶، ۸۰، ۱۶۳، ۱۶۶، ۲۳۳، ۲۴۱
خسروی، محمدباقر میرزا ۱۲۶
خیابانی، شیخ محمد ۱۳۳، ۱۳۷، ۱۹۴، ۲۲۸
خیام ۱۲۲، ۱۵۸، ۱۶۸
خیمنز ۱۴۱

داریوش، پرویز ۵۸، ۷۹
دالی، سالوادُر ۲۲۴
دانته ۱۸۳
دانشور، سیمین ۷۷، ۷۹، ۸۱، ۸۲
داوینچی ۱۷۸
درینک واتر ۱۲۲
دستغیب، عبدالعلی ۳۹، ۴۳
دشتی، علی ۷۸
دقیقی ۹۸
دوده، آلفونس ۱۲۴، ۱۲۵، ۱۴۰
دولت‌آبادی، یحیی ۶۲
دوما، الکساندر (پدر) ۱۲۶، ۱۴۰
دهخدا (علی‌اکبر) ۶۲، ۸۷، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۸۸
دهلوی، امیرخسرو ۲، ۱۲۳
دیکنز ۱۴۰

رازی، شمس‌الدین محمدبن‌قیس ۱۱۰
راسکین، جان ۱۳۸
رضاخان (رضاشاه) ۱۲، ۱۳۲، ۱۶۳، ۲۳۰، ۲۴۰
رفعت، تقی ۱۰، ۱۰۴، ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۳۰، ۱۳۳ - ۱۳۵، ۱۳۵ ز
رمبو، آرتور ۱۲۹، ۱۳۹، ۱۴۱، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۷۹، ۱۸۱، ۱۸۳، ۱۹۱، ۱۹۲، ۲۰۹
روحانی، غلامرضا ۶۲
رودکی ۴، ۲۵، ۱۱۰
روکِرْت ۱۲۲
رولان، رومن ۱۸۲
رومن، ژول ۱۸۲
ریتسوس، یانیس ۲۴۲

زرین‌کوب، عبدالحسین ۱۱۶ ز
زلالی ۳
زولا، امیل ۱۳۸، ۱۴۰
زهاوی، جمیل ۱۸۳

ژید، آندره ۷۸، ۱۸۲

سادات ناصری ۱۳
سارتر ۳۲
سایه ۵۴
سهپری، سهراب ۱۶۹، ۲۱۶، ۲۱۷، ۲۳۷، ۲۴۱
سرمد، صادق ۶۲
سروش (شمس‌الشعراء) ۸
سعدی ۲، ۶، ۳۹، ۵۹، ۹۵، ۹۹، ۱۳۱، ۱۳۴ - ۱۳۷، ۱۶۵، ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۸۳
سُغدی، ابوحفص IV
سکاکی ۱۸۷، ۱۹۳
سوپو، فیلیپ ۲۲۳
سولی پرودُم ۱۵۲، ۱۶۲، ۱۶۹
سیاح، فاطمه ۶۳

شانو بریان ۱۲۴، ۱۴۰
شاملو، احمد ۵۷، ۶۰، ۷۴، ۸۰ ز، ۸۵، ۱۰۶، ۱۶۶، ۲۴۱

(nbookcity.com)شهرکتاب

شفا،شجاع‌الدین ۱۶۶
شفیعی‌کدکنی، محمدرضا ۱۰۰
شکسپیر ۱۱۲
شلگل(برادران) ۱۴۰
شلی ۱۴۰
شوپنهاور ۱۷۵،۱۹۱
شوقی، احمد ۱۸۳
شهریار(محمدحسین) ۱۶۹
شیرازی، میرزا جهانگیرخان ← صوراسرافیل
شیرازی‌پور(علی) ← پرتو، شین
شیلر ۱۲۵،۱۴۰

صائب ۱،۵ ـ ۷،
۱۳،۱۷،۱۰۱،۱۰۳،۱۱۲،۱۹۲،۲۲۶
صابر، میرزاعلی‌اکبر ۱۲۱،۱۲۹،۱۶۶
صبا، فتحعلی‌خان ۸
صباحی ۵
صدر(امام‌موسی)۸۳
صدیق، ح. ۱۴
صفای‌اصفهانی ۸
صفورا ۱۹،۲۰، ۱۴۴

صوراسرافیل (میرزاجهانگیرخان)
۵۳، ۱۲۹ ، ۱۸۵
صهبا ۱۳،۵

طالبا ۴۷
طالبوف ۱۲۰
طاهباز، سیروس ۴۴،۹۱ ز،۹۳ ز
طباطبایی، سیدضیاءالدین ۵۳
طبری، احسان ۵۰،۵۱،۵۷،۶۲ ـ ۶۴،۷۴،۷۹
طوسی ، خواجه‌نصیرالدین ۱۱۲،۱۸۷،۱۹۳

عارف(قزوینی)
۵۶،۶۲،۶۴،۱۲۲،۱۲۸،۱۳۱،۱۵۴،۱۸۸
عاشق‌اصفهانی ۱۳،۵
عباس‌میرزا ۱۲۴
عشقی،میرزاده ۵۳،
۶۲،۶۴،۸۶،۱۲۲،۱۲۸،۱۳۱،۱۴۸ ـ
۱۵۰،۱۵۳،۱۶۴،۱۸۲،۱۸۴،۱۸۸
علوی، بزرگ ۶۳
عنصری ۸۰ ز،۱۶۷

غریب، غلامحسین ۲۳۰
غنی کشمیری ۳
غواصی یزدی ۱۳

فتحعلیشاه ۱۲۵
فراست، رابرت ۱۳۹،۱۸۴،۲۰۷
فرانکو۲۲۵
فراهانی، ادیب‌الممالک ۱۱۶،۱۲۱،۱۲۸،۱۳۱
فرخی ۱۳۱
فرخی یزدی ۶۲
فردوسی I ۲،۱۲۲،۱۲۷،۱۶۵
فروزانفر، ۱۳۱
فروغی، محمدحسین ۶۲
فروغی بسطامی ۸
فروید، آنا ۲۴
فروید، زیگموند ۲۱، ۲۴،۲۵،۳۱،۲۱۹
فکری ۳
فلوبر(گوستاو) ۱۴۰
فور، پل ۱۲۲

قاآنی ۸،۱۱۶،۱۲۳
قائم‌مقام ۷،۱۳
قبانی(نزار) ۱۰۶
قره‌چه‌داغی، میرزاجعفر۱۲۵
قصاب‌کاشی ۴
قبدی ۳

کان، گوستاو ۱۷۹،۱۸۶
کرمانی،میرزاآقاخان۱۱۶
کسمایی ، شمس ۱۱،۱۰۴،۱۳۷
کلریج ۱۴۰
کلودل ۱۴۱
کوپه،فرانسوآ ۱۷۴
کوچک‌خان(میرزا) ۱۹۴،۲۲۸
کورنی،پیر ۱۶۷
کبرکه‌گور ۲۱۹،۲۲۰،۲۲۴

گلشن‌آزادی‌خراسانی ۶۲
گلشیری،هوشنگ ۱۵۴ ز
گنابادی، محمدپروین۶۲
گنجه‌ای،رضا ۷۹
گنکور(برادران) ۱۴۰

(nbookcity.com)شهرکتاب

گوته ۳۱، ۱۲۲، ۱۴۰، ۱۶۶
گوتیه، تئوفیل ۱۴۰، ۱۶۵، ۱۷۴
گورکی ۱۴۰، ۱۸۳
گوگول ۱۴۰
گیل، رنه ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۸۱، ۲۰۹

لادبن ۵۰
لارنس، دی.اچ. ۱۴۱
لافورگ ۱۷۷، ۱۷۹، ۱۸۱، ۱۸۶، ۱۸۹، ۱۹۲، ۲۰۹
لافونتن ۱۲۲، ۱۶۵، ۱۶۷
لامارتین ۸، ۱۲۷، ۱۳۹، ۱۶۲، ۱۸۳
لاهوتی، ابوالقاسم ۶۲، ۱۰۴، ۱۲۲، ۱۲۸ - ۱۳۰، ۱۶۴، ۱۶۶، ۱۸۱، ۱۸۲، ۱۸۴، ۱۸۸
لرمانتف ۱۴۰، ۱۶۲
لساژ ۱۲۴
لورکا، فدریکوگارسیا ۲۱۹، ۲۲۵
لوکنت‌دولیل ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۷۹
لیندزی ۱۲۲

ماسه، هانری ۱۸۲
ماسینیون ۱۸۲
مالارمه ۱۰۸، ۱۳۸، ۱۴۱، ۱۷۶ - ۱۷۹، ۱۸۱، ۱۸۳، ۱۹۱ - ۱۹۳، ۲۰۸ - ۲۱۷
مترلینگ ۱۴۱
مجتبایی، فتح‌الله ۱۶۶
محتشم‌کاشانی ۱۵۱، ۱۶۲
محمدزاده، حمید ۱۴
مخبرالسلطنه ۱۳۴
مراغه‌ای، زین‌العابدین ۱۱۹، ۱۲۰ ز، ۱۲۶
مروزی، عباس IV
مسعود سعد سلمان ۲۲۵، ۲۲۶
مسعود، محمد ۵۳
مسعودی، عباس ۵۳
مشتاق ۵، ۱۳
مشیرالدوله ۱۳۴
مصباح‌زاده ۵۳
مصدق (دکتر محمد) ۵۴
معیری، رهی ۱۶۹
معین (دکتر محمد) ۹۲
مفتاح (دکتر حسین) ۹۲
مقدم، حسن /= علی نوروز/ ۱۸۱، ۱۸۲، ۱۸۴
مقیما ۳
ملکم‌خان ۱۱۷
ملکی، رضا ۷۸
ملکی، خلیل ۷۸
منوچهری ۱۹۳، ۲۲۵، ۲۲۶، ۲۳۲، ۲۳۳
موپاسان ۱۴۰
موپاسه ۱۲۴

موره‌آ، ژان ۱۷۶
موریه، جیمز ۱۲۴، ۱۲۵
موسوی (دکتر، میرنعمت‌الله) ۷، ۱۴
موسه، آلفره/لویی شارل/دو ۱۲۷، ۱۴۰، ۱۶۲، ۱۸۳
مولانا (مولوی) ۳۳، ۳۹، ۶۳، ۹۴، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۸۳
مولیر ۱۲۴، ۱۶۲
مهدی‌خان ۱۲۱
میرزانظام ۳
میسترال، گابریلا ۱۲۲
مین‌بایشان، سرگرد غلامعلی ۱۸۵

نادرپور، نادر ۵۶، ۵۸، ۶۷، ۱۶۳، ۱۶۶، ۲۳۳
ناصرالدین‌شاه ۸، ۱۲۴
نجفیان ۵۸
نرودا ۲۳۴، ۲۳۶، ۲۴۲
نزوال، ویتسلاو ۲۲۰
نسیم‌شمال ۶۲، ۱۲۱، ۱۳۱، ۱۶۶، ۱۸۸
نصرآبادی، میرزامحمدطاهر ۱، ۳
نصیر ۵
نظام‌وفا ۱۴۳، ۱۴۹
نظامی عروضی ۴
نظامی (گنجوی) II، ۱۶۵
نکراسوف ۱۶۴
نورایی ۵۷
نووالیس ۱۴۰
نوروز، علی ← مقدم، حسن
نوشین، عبدالحسین ۶۳، ۶۴، ۱۸۵
نیچه ۱۲۲
نیما/=اسپهبدطبرستان/ ۱۵۳
نیما - نوری «یوشی» ۱۲۵، ۱۵۳
نیما (یوشیج) II ۱، ۷ - ۹، ۱۱، ۱۲، ۱۶ - ۳۴، ۳۶، ۳۸، ۴۵، ۴۸، ۵۶ - ۵۸، ۶۴ - ۶۶، ۶۹ - ۷۲، ۷۹ - ۸۲، ۸۹ - ۹۱، ۹۵ - ۱۰۲، ۱۰۶، ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۳۸، ۱۴۱، ۱۵۵، ۱۵۸ - ۱۶۶، ۱۶۹ - ۱۷۴، ۱۸۱، ۱۸۳ - ۱۹۸، ۲۰۱، ۲۰۳
۲۰۵ - ۲۱۵، ۲۱۷، ۲۲۵، ۲۲۸ - ۲۳۰، ۲۳۳ - ۲۴۴

(nbookcity.com)شهرکتاب

واگنر ۱۷۵، ۱۹۱
والری، پل ۱۳۹، ۱۴۱، ۱۶۶، ۱۷۸ - ۱۸۰
والمور ۱۲۳
وایلد ، اسکار ۱۲۴، ۱۲۵
وحید دستگردی ۱۳، ۱۳۱
وراق، محمود ۱۰۹
وُردزوُرث ۱۴۰
ورلن ،پل ۱۳۸، ۱۴۱، ۱۷۶ -
۱۸۱، ۱۸۹، ۱۹۱، ۱۹۲، ۲۰۹
ورن، ژول ۱۲۴
ورهارن، امیل ۱۳۹، ۱۴۱، ۱۸۳
ولتر ۱۲۴
ویتمن، والت ۱۳۹، ۱۷۹، ۱۸۳، ۱۸۶، ۱۸۹، ۱۹۲
وینبی ، آلفره/ویکتورکنت/ دو ۱۴۰، ۱۶۲

هانف ۱۳۵
هارتمن ۲۴
هانس ۸۳
هاینه ۱۲۲
هدایت، صادق ۵۶، ۵۷، ۷۴، ۷۹، ۱۷۰، ۱۸۲، ۱۸۵
هدایت، مهدی‌قلی‌خان ← مخبرالسلطنه
هشترودی، محمدضیاء ۱۴۹، ۱۴۹ ز ، ۱۵۱ ، ۱۵۲، ۱۵۴
همایی (جلال) ۲۵
هنرمندی، حسن ۸۱
هـــوگو،ویکـــتور
۸ ۱۲۲، ۱۲۴، ۱۲۵، ۱۳۰، ۱۳۴، ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۴۰، ۱۷۴، ۱۸۳
هولدرلین ۱۷۹

یاسمی، رشید ۱۴، ۱۲۵، ۱۳۲، ۱۳۲ ز، ۱۶۶، ۱۶۹
یزدی، فرات ۶۲
یزدی(فرخی) ← فرخی یزدی
یسنین ۱۲۲
یغمای جندقی ۸ ۱۲۸، ۱۲۹
یونگ(کارل‌گوستاو) ۲۴
ییتس ، ویلیام‌باتلر ۱۳۹، ۱۴۱

(nbookcity.com)شهرکتاب

می‌بینی هنگامی را که تو سال‌هاست مرده‌ای و جوانی ۴۰ هنوز
نطفه‌اش بسته نشده ، سال‌ها بعد در گوشه‌ای نشسته از تو می‌نویسد.

نیمایوشیج - حرف‌های همسایه