



من ترا ود مهتاب  
من ترا ود مهتاب  
من ترا ود مهتاب  
من ترا ود مهتاب  
**می ترا ود مهتاب**

یادمان نیما یوشیج

موسی اکرمی

عباس آذرپی

سعید شیری

مرتضی ذبیحی

مجتبی مسعودی

سعید قاضی سعیدی



مرکز تخصصی مطالعات ایران‌شناسی

[www.iranshenasi-center.com](http://www.iranshenasi-center.com)

۳۰۰۰۱۸۴۲۱۸



[https://telegram.me/iranshenasi\\_Center](https://telegram.me/iranshenasi_Center)



می تراود مهتاب

---

نام کتاب : می تراود مهتاب

---

نوشته‌ی :

گروهی از نویسنده‌گان

به کوشش :

مجتبی مسعودی

حروفچینی و صفحه‌آرایی : نشر کامپیوتری «کارا» - اراک

لیتوگرافی : سایه - اراک

ناشر :

نشر ارغون

موریس اشر

طرح روی جلد :

تیراژ :

۲۰۰۰

چاپ اول :

بهار ۷۳

قیمت :

۳۵۰ تومان



## فهرست نوشه‌ها

صفحه	نویسنده	نام
I-IV	مجتبی مسعودی	مقدمه
۱-۱۶	مرتضی ذبیحی	دگرگونهای شعر پیش از نیما
۱۷-۳۵	سعید قاضی سعیدی	نگاهی به افسانه نیما
۳۶-۴۳	عباس آذری	تحول نیمایی در شعر
۴۴-۹۳	مجتبی مسعودی	نیماودیگران
۹۴-۱۰۷	سعید شیری	نیما، نورآوری و سنت
۱۰۸-۲۴۴	موسی اکرمی	درآمدی برچند و چون تائیرپذیری
		نیماز شعر نو اروپا

## مقدمه

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

استاد ارجمند جناب آقای محمد رضا 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 وسیع تری 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

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

مجددًا دانشگاه مذکور تمايل خود را نسبت به سرمایه‌گذاری و انتشار کتاب ابراز داشت، البته گرهی باز می‌شد و طبیعی هم بود که نویسنده‌گان 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 چاپخشن آن از آن طریق گذشتیم. خود دست به کار شدیم و به هر ترتیب با محبت و همکاری دست‌اندرکاران نهادهای متولی نشر توانستیم از تسهیلات بانکی استفاده کنیم و زین میان «قرعه فال به نام من دیوانه زدن» 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 گونه‌گونی نظرات مطرح شده در آن مربوط به خود نویسنده‌گان مطالب است حتاً اگر ناقص 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

می شود.

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 گردان‌فراز، 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 مردم‌گرانی در شعر نیز نیما از پیشتازان و پایه‌گذران 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 معنی اش تغییرات است و هنر از زندگی است و اینست که با تغییر همپاست.» این حرف نیمات است. 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

دانشگاهی ما نیست، وزهی تأسف.

\* \* \*

«می تراود 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 زیان فارسی امروز بیش از اینها به او مدیون است. امید که اهل خرد و فرهنگ را پسند افتد.

۷۳/۲/۴

مجتبی مسعودی

## دگرگونی‌های شعر پیش از نیما

شادروان استاد ملک الشعراي بهار می فرماید:  
گذشته پایه و بنیان حال و آینده است

سوابقت که هر شغل را نظام دهد  
برای شناخت درست سبک و سیاق شعر امروز، آگاهی از  
دگرگونی‌های شعر در گذشته ضرورتی است اجتناب ناپذیر. ولی از آنجا  
که تطور 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 دوره  
صفویه تکامل تدریجی خود را طی کرد و سبک مشهور به هندی یا  
اصفهانی، به وسیله خلاقیت‌های افسونگرانه صائب به اوج کمال و  
زیبایی خود رسید و پس از صائب، متأسفانه سقوط غم‌انگیز شعر از  
لحاظ صوری و معنی آغاز شد.

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

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

زیرا در میان اشعار زبان فارسی آنقدر آثار تقلیدی وجود دارد که نبودن چند کتاب شعر کلیشه‌ای بهیچ وجه از عظمت ادب فارسی نمی‌کاهد. مثلاً اگر امیر خسرو دهلوی رنج سرودن کتاب‌هایی را که به تقلید آثار گران‌بها و بی‌مانند نظامی سروده، نمی‌کشید و چند هزار بیت شعر تقلیدی او برگنجینه 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 خواهد شد.  
 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 خیاز و مانندگان آنها، به شاعری پرداختند و در عین خفض جناح، خود را از فردوسی و نظامی و سعدی و

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

زلالی، رطب و یا بس در کلامش بسیار است. فغفور، طبعش خالی از لطف نیست. مقیما، مرد ساده لوح خوش ذاتی بود.

قیدی، فی الجمله تحصیلی هم کرده. فکری، ربطی به سخن داشته. میرزا نظام، سخشن خالی از نمکی نیست.<sup>۱</sup>

از افرادی چنین اندک دانش، که تخته پاره ذوقشان در مرداد تقلید کژمژ می‌شد، اشعاری نظیر ادبیات زیر در کتاب شعر پارسی ثبت گردیده است.

رجستن جستن او سایه در دشت

چو زاغ آشیان گم کرده می‌گشت<sup>۲</sup>  
(زلالی)

دیدم که نکته سنجان دزدند شعر مردم  
من نیز شعر خود را دزدیدم از حریفان<sup>۳</sup>  
(غنی گشمیری)

شکار وحشی چشم سباء او گردم  
که عکس موج خط سرمه رشته رم اوست

\*\*\*\*\*

زم بی تابی تغییر رنگی گردش حالی  
فسردي بی خبر جهله که شایدوا کنی باری<sup>۴</sup>

(بیدل)

درآتش تنور جهانسوز کلهپز  
قلاب آب و دیزی سیراب کرده بخ

\*\*\*\*\*

عزیز اچون به من دل مهریان کردی خوشت باشد  
سرافرازم میان عاشقان کردی خوشت باشد

\*\*\*\*\*

گفتگویت در تبسم می کند شکر در آب  
خورد بس لعل لبان غوطه چون گوهر در آب<sup>۶</sup>

(قصاب)

بنابر شواهد فوق، کسیکه مختصر اطلاعاتی از ادب داشته و یا  
مانند قصاب کاشی از نوشتن و خواندن بی بهره بوده، چگونه می توانسته  
آفرینش های زیبا و دل انگیز 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 بیست هزار بیت از اشعار متقدمان  
یاد نگرفته و ده هزار کلمه از ۹۷ شار متأخران پیش چشم نکرده و پیوسته  
دواوین استادان نخوانده و یاد نگرفته..»<sup>۷</sup> نمی توانسته پایی از دایره  
تقلید آن هم از نوع زشت و ناپسند آن بیرون بگذارد.

ب - تفکر غالب بر شعر فارسی از روdkی تا طلوع مشروطیت،  
اندیشه های 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 دوره ها نمی توان توقع  
ابداع و آفرینش های شاعرانه فوق العاده داشت.

ج - شعر پارسی تا آغاز مشروطیت، در کلیت خود، جدا از زندگی مردم است و اگر گاه گاهی مسائل اجتماعی را در شعر پاره‌ای از شعرا می‌بینیم حالت استثنای دارد و بر استثنای حکم نمی‌توان کرد.

با توجه به نکات بالا، کسانی که در روزگار ما، یعنی اوآخر قرن بیستم، از شعرا پیش از مشروطیت توقع بیش از آنچه که بوده‌اند دارند، و سخن آفرینان پیشین را بخاطر محدود بودن جهان‌بینی اشان 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 شعرا دوره زندیه و اوایل دوره قاجاریه، مانند نصیر، مشتاق، عاشق، صهبا، هاتف، صباحی و آذر<sup>۱</sup> روی از سبک هندی بر تافتند و به سبب محدود بودن دایره تفکر، که یا مدح بود و یا عرفان و پندو اندرز، به سبک‌های عراقی و خراسانی روی آوردنند.

ناسزاگویی به شعرا سبک هندی به وسیله آذر بیگدلی که شاعر و تذکره‌نویس بود آغاز شد. آذر در باره صائب چنین می‌گوید:

«از آغاز سخن گستری ایشان، طرق خیالات متینه فصحای متقدمین مردود و قواعد مسلمۀ استادان سابق مفقود، و مراتب سخنوری بعد از جناب میرزای مشارالیه که مبدع طریقه جدیده، ناپسندیده بود، هر روز در تنزل، در این زمان ..... طریقه مختروعه ایشان بالکلیه مندرس و قانون متقدمین مجدد شده...»<sup>۲</sup>

شاید علت اینکه آذر، صائب سخن‌شناس دقیقه‌یاب مبتکر را هدف

تیر ملامت قرار داده این باشد که دیگران که ریزه خور خوان او بودند، حساب کار خود را بکنند، و گرنه از نظر یک متقد 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 چهره تابناک او در پس ابرهای تیره کج تابی‌ها نهفته شده بود. مقایسه صائب با دیگر شاعران سبک هندی مقایسه یک گلستان است با یک شاخه گل.

به هر حال آن قضایت که تا حدودی غیرمنصفانه است تا روزگار ما نیز ادامه یافت. بطوریکه شادروان دکتر یحیی آرین پور در آغاز کتاب از صبا تا نیما می‌نویسد:

«در دوره پر عظمت پادشاهان صفوی هیچ شاعر مبتکر و بزرگی که بتواند از جهت سلامت بیان و جزلت مضمون در تاریخ ادبیات ایران نام و مقام شایسته‌ای یابد برخاست.»<sup>۱۱</sup>

و شادروان مهدی اخوان ثالث (م. امید) سبک هندی را سبکی «لنج که بیش و کم گاه تا سرحد حماقت ییمار شده بود.» نامید.<sup>۱۲</sup>

در روزگار ما تنها کسی که برای اولین بار در برابر انبوه مخالفان سبک هندی به دفاع از آن برخاست، شادروان کریم امیری فیروزکوهی بود که در مقدمه دیوان صائب بادرایت و آگاهی کامل، غث و سمین سبک هندی را نشان داد.<sup>۱۳</sup>

با توجه به آنچه که در بالا آمد شاید 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.

این بازگشت که نیما آنرا «بازگشتی از روی عجز به طرف سبک‌های مختلف قدیم»<sup>۱۲</sup> 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 نابجا کاست و تا اندازه‌ای انشای خود را - مخصوصاً در مراسلات خصوصی - به سادگی و گفناار طبیعی نزدیک ساخت».<sup>۱۳</sup>

بنابراین ملاحظه می‌کنیم که نظم و نثر او اواخر دورهٔ صفویه که در حال جان‌کنند بود، می‌باشد دگرگون می‌شد و چون بیشتر شعر و نویسنده‌گان عهد بازگشت کم سواد و از جهان‌بینی گستردگی‌ای بی‌بهره بودند، 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 :

«تا گنون نزدیک به دوازده هزار شاعر را در زبان فارسی شناخته و نام برده‌اند.»<sup>۱۴</sup>

در میان این خیل انبوه سخنور، شاید تعداد ده‌نفر آنان صاحب سبک متنی و اندیشهٔ متعالی بودند و نزدیک به صد نفر دیگر مقلدان قدرتمندی که آثار 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 ابتدا سبک هندی بعد از صائب نجات دادند، در برابر لبّهٔ تیغ تیز حمله قرار گرفته‌اند، 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

روزگار سامانیان تا دورهٔ مشروطیت، بیشتر توجه کنیم، در خواهیم یافت که شعرای دورهٔ بازگشت کاری جز آن که کردند نمی‌توانستند بکنند. اگر ما امروز توقع داشته باشیم که مثلاً فتحعلی‌خان صبا می‌بایستی ویکتورهوجوی ایران و فروغی بسطامی لامارتین باشد، در حالیکه آنان شعرای بعد از انقلاب کبیر فرانسه بودند و اینان اسیر فشودالیسم سالها شکل گرفته و یک نواخت در ایران، پیداست که توقع ما خارج از جریانهای طبیعی و دگرگونی‌های 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 آوردن در روزگار قاجاریان به اوج خود رسید و شعرای این عهد تنها کاری را که می‌توانستند انجام دهند بازگردانیدن کلمات فخیم و فاخر در شعر بود. در این ایام که شعراء هنوز با شعر خود مفازله می‌کردند و شعر هم چنان از زندگی جدا بود، اولین کسی که به شعراء هشداری جدی داد و آنان را متوجه مسئولیت و تعهد خویش کرد، میرزا فتحعلی آخوندزاده بود که با نقد شعر شمس‌الشعراء سروش، درهای تازه‌اندیشه را به روی آنان باز کرد.<sup>۱۷</sup>

شعرای این عهد - تقریباً تا اواسط حکومت ناصرالدین‌شاه - که کم و بیش با دنیای بیرون از ایران آشنا شده بودند، تغییرات بسیار اندک و ناچیزی در شعر ایجاد کردند. نوآوری‌های ق�آنی و صفاتی اصفهانی، در انتخاب بحرهای گوناگون شعر و مراثی جانسوز یغمای جندقی دربارهٔ شهدای بزرگوار کربلا، پیش‌درآمدی برای روی آوردن شعرای دورهٔ مشروطیت به قالب‌های مستزاد و مخمس و دوبیتی‌های متوالی شد که

نسبت به قصیده دارای قيد 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 دروهٔ مشروطیت به سبب آشنایی با زیان‌های بیگانه، رفت و آمد به خارج از ایران، ترجمهٔ آثار شعراء و نویسندهان 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 مستواه و مخمس و دوبیتی‌های متوالی بودند ولی محتوای شعر دگرگونی‌های بسیاری یافت.

مهمنترین 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 دریافته بودندکه قالب‌های کهن و استعاره‌ها و تشییه‌ها و مجازهای آن، توان تحمل این بار واقعاً گران را ندارند، در برابر

کهن سرایان ایستادگی کردند. در نتیجه یک جدال قلمی میان کهن سرایان و معتقدان به شعر تحول یافته درگرفت که ذکر مفصل آن در کتاب گرانبهای از صبا تا نیما، تألیف شادروان دکتر یحیی آرین پور آمده است.<sup>۱۸</sup>

نتیجه 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 اساطید سلف همان قصاید و غزلیات و قطعات را سروندند و کوچکترین انحراف از اصول پیشینیان را گناه نابخشودنی بحساب آوردن و قافیه کردن دال و ذال را ذنب لایغفر شمرdenد.

حاصل کوشش آنان چیزی جز افزودن انبوهی کاغذ سیاهشده بر محزن 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  
زира منم آدمی و تو چیز  
چون برنشوم به چرخ من نیز  
پرواز کنان ز محبس تن<sup>۱۹</sup>  
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

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 کنگره نویسنده‌گان ایران در سال ۱۳۲۵ چنین گفت:

«شیوه کار در هر کدام از این قطعات تیرزه‌گینی، مخصوصاً در آن زمان، بطرف طرفداران سبک قدیم بود.» سپس اضافه کرد:  
«در اشعار آزاد من وزن و قافیه به حساب دیگری گرفته می‌شوند.  
گوتاه و بلندشدن مصراع‌ها در آنها بنابر هوس و فانتزی نیست، هر کلمه من از روی قاعدة دقیق به کلمه دیگری می‌چسبد و شعر آزاد سروdon برای من دشوارتر از غیر آنست.»

آنگاه به جوهر اصلی شعر اشاره کرد و گفت:

«مایه اصلی اشعار من رنج من است. به عقیده من گوینده واقعی باید آن مایه را داشته باشد. من برای رنج خود و دیگران شعر می‌گویم.»  
نیما یکبار و برای همیشه به مایه 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 اوراگام 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 آتش‌فشاری شعله‌ور خواهد کرد و جوهر سیال خود را در کام تشنگان فرو خواهد ریخت. و سرانجام نشان داد که شاعر راستین دارای

مسئولیت و تعهد است و اگر از مسئولیت و تعهد خویش بی خبر باشد، سخشن چرکمایه‌ایست که از زخمی کهن تراویده و هستی خود و دیگران را به تباہی 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 عمدت‌ترین 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 پنج هزار بیت که آثار قابل ملاحظه‌ای نیستند، بن‌بست‌های شعری را به درستی دریافت و به آنچه که می‌اندیشید قوام بیشتری بخشید و سرانجام در سال ۱۳۱۶-۱۷ از چله خود<sup>۱</sup> بیرون آمد. از آن تاریخ بود که نیما مردی شد مردستان وکاری کرد کارستان.<sup>۲</sup>

## پاورقی‌ها

- (۱) - دیوان بهار، جلد اول ص ۵۳۲ چاپ ۱۳۳۵ خورشیدی
- (۲) تذکره نصرآبادی به تصحیح شادروان وحید دستگردی.
- (۳) «این شعر را حتی معاصرین او نیز در ایام حیاتش بی معنی می‌دانستند» عباس اقبال صفحه ۳ مقدمه 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 مقاله نظامی عروضی به تصحیح دکتر معین ص ۴۷ مقاله شاعری

(۸) عباس اقبال آشتیانی در مقدمه دیوان هائف چاپ وحید دستگردی چنین نوشتند: «شاعری از شعرای آن دوره (صفویه) که شاید تاکنون کسی اسم او را نشنیده و لاقل نام او را قابل سپردن به ذهن ندانسته است به نام غواصی یزدی است که روزی پانصد بیت شعر من گفته و تا قریب به سن نود کار او همین بوده و چهل سال قبل از فوت خود من گفته: زشعرم آنجه حالا در حسابت هزار و نهمصد و پانجه کتابست این گوینده علیم النظیر که به قول قائم مقام سلسله القول داشته کتاب‌های روضة الشهدا و قصص الانبیا و تاریخ طبری و کلیله و دمنه و ذخیره خوارزمشاهی را به نظم آورده بود و تقی الدین از تمام گفته‌های این شاعر نامراد فقط همین مطلع را قابل ضبط دانسته که من گوید:

گرنه هردم زسرکوی توأم اشک برد عاشقی‌ها کنم آنجا که فلك رشک برد و همین یک بیت معرف مقام این گوینده پرگو می‌تواندشد.»

(۹) میرزا محمد نصیر اصفهانی وفات ۱۹۱۱

میرسیدعلی مشتاق وفات ۱۱۷۱

محمد خباط عاشق اصفهانی وفات ۱۱۸۱

محمد تقی صهبا وفات ۱۱۹۱

سیداحمد هائف اصفهانی وفات ۱۱۹۸

حاج سلیمان صباحی وفات ۱۲۰۷

لطف‌علی بیگ آذربیگدلی وفات ۱۱۹۵

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

(۱۱) - از صبا تا نیما تألیف دکتر بحقی آرین پور جلد اول ص ۱. مرحوم عباس اقبال

آشتیانی نیز همین عقیده را داشت. رجوع شود به مقدمه دیوان هائف

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

(۱۳) - مقدمه کلیات دیوان صائب تبریزی به قلم امیری فیروزکوهی. انتشارات خیام ۱۳۳۶

- (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،  
ویراسته ح. صدیق
- (۱۸) - از صبا تا نیما جلد دوم
- (۱۹) - رشید یاسمی . دیوان ص ۳۵
- (۲۰) - نخستین گنگره نویسندهای ایران ص ۶۴
- (۲۱) - تعبیر از اخوان ثالث
- (۲۲) - تعبیر از اخوان ثالث

می تراود مهتاب  
می درخشد شبتاب ،  
نیست یکدم شکند خواب به چشم کس و لیک  
نمی این خفته‌ی چند  
خواب در چشم ترم می شکند .

نگران با من استاده سحر  
صبح می خواهد از من  
کز مبارک دم او آورم این قوم به جان باخته را بلکه خبر  
در جگر لیکن خاری  
از ره این سفرم می شکند .

نازک آرای تن ساق گلی  
که به جانش گشتم  
و به جان دادمش آب  
ای دریغا! به برم می شکند .

دستها می‌سایم  
تادری بگشایم  
بر عیث می‌پایم  
که به درکس آید  
در و دیوار بهم ریخته شان  
بر سرم می‌شکند.

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

«نیما»

## نگاهی به «افسانه» نیما

منظومه «افسانه»، در تاریخ ادبیات ایران جایگاه ویژه‌ای دارد. امتیاز این منظومه به لحاظ آنست که افسانه‌ی نیما یوشیج نقطه‌ی آغازِ شعر امروز پارسی است، جرقه‌ای است که خرمن شعر بسی فروغ و بیمارگونه‌ی بعد از حافظ را به آتش می‌کشد، شلیک گلوله‌ای است که قلبِ نظامان محض و مقلدان بسی‌ماهی دوران پس از صائب را نشانه می‌رود. افسانه، یک مرز است، مرز بین کهن و نو، مرز بین شعر و نظم، مرز بین کهن‌گرانی و نوآوری، مرز بین شعار و شعور و خلاصه مرز بین عقل و جنون.

نیما یوشیج یا به تعبیر آن بزرگ - مرد مرستان - در ۱۳۰۱ با خلق افسانه، کاری کارستان می‌کند. آب در خوابگه مورچگان می‌ریزد، لرزه بر جان میراث خواران بسی‌اصل و نسب مرده ریگ گرانبهای دُر دری می‌افکند.

او یک تنہ روی در جدالی نابرابر با خیل نظامان به و چهچه‌گوی انجمنشین و متولیان با و بدون جیره و مواجب شعر پارسی می‌آورد، که بعد از گذشت هفتاد سال، علیرغم اثبات حقانیت او، هنوز هم این

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، مقدمه‌ای دارد که نیما آنرا بالحن خطابی (ای شاعر جوان) می‌آغازد. در این پیش‌گفتار، شاعر سترگ روزگار ما قطعنامه‌ی مهم خود را صادر می‌کند. او می‌نویسد:

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

اما حالا شاید بعضی تصورات کوچک نتواند به تو مدد دهنده باشد خوبی بفهمی گه من جویای چه گاری بوده‌ام و تفاوت این ساختمان را با ساختمان‌های گهنه بشناسی. نظریات مرا در دیباچه‌ی نمایش ۹۵نده من خواهی دید. این (افسانه) فقط نمونه است، پایان نقل قول نیما.

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

دیگرسو، نشان می‌دهد که افسانه از شعر اواسط قرن ۱۹ فرانسه و اوج مکتب رمانتیسم تأثیر پذیرفته است. در «افسانه»، زیان نیما، هنوز ساده است و پیچیدگی‌های خاص زیان 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 متمایز می‌کند، در افسانه مراحل ابتدائی را می‌گذراند. بدینهی است افسانه، با وجود همه زیبائی‌ها و ظرافت‌های شاعرانه و شهرت والائی که به حق دارد، اوج کمال هنری نیما نیست. نبوغ و خلاقیت و ویژگی‌های تام و تمام سبک نیمایی را باید در مجموعه‌های «شعرمن»، «مرغ آمین»، و «ماخ اولا»، جستجو کرد. می‌گویند: نیما، در عنفوان جوانی، چنان‌که افتاد 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 تلغی کام به کوهستان یوش که زادگاه و الهام بخش همیشگی اوست پناه می‌آورد و خاطر پر درد کوهستانی را به غزالی وحشی می‌سپارد. دانای یوش این‌بار صفورای چادرنشین را هنگام آب تنی در رودخانه می‌بیند، و با الهام گرفتن از این منظره 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 تفکر و شیوه‌ی کارهنری نیما دگرگون می‌شود و شعرش،

جلوه‌ای ویژه می‌یابد، از طبیعت الهام می‌گیرد و مظاهرِ حیات را با آن در هم می‌آمیزد و به تجسم 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 بدین ترتیب، جمیع اهل نظر معتقدند شعر بلند افسانه، داستان عشق نیما و صفورا است.

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

حکایت از جانی آغاز می‌گردد که دیوانه‌ای عاشق، در تیرگی شبی سرد و در درون دره‌ای خلوت، با خویشن خویش به گفت و گو می‌نشیند. بی‌تردید، این شیدای شوریده، تمادی از شخصیت رازآلود نیامست. می‌دانیم که در فرهنگ و ادب گرانسنج پارسی، دیوانگی متراffد رندی، آزادگی، آرامش و رهائی از قید و بندهاست. عارفان، درد دیوانگی را یکی از ویژگی‌های والای انسانی می‌دانستند و در دمند یا اهل درد به کسی اطلاق می‌شد که به مقامات انسانی والاتر راه یافته و تمام وجودش را درد معشوق فراگرفته بود. 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 - بیرون کنش ذشهر

که کامل عیار نیست،

بگذریم، عاشق شیدائی با خیال پریشان خود نجوا دارد:

آخرای بینوادل، چه دیدی

که ره رستگاری بریدی؟

مرغ هرزه درائی، که بر هر

شاخی و شاسخاری پریدی

تابماندی، زیون و فتاده؟

او دل مالامال از عشق به شعر راستین پارسی را سوزنش می‌کند، که

چگونه او را به دام افکنده و بهرجا که 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

عالی م دائم ازوی گریزد،

با تو او را بود سازگاری

مبتلانی نیابد به از تو

مشوق نیما، افسانه است. افسانه، که، (علیم دائم ازوی گریزد) و

تنها با نیما (او را بود سازگاری)، چیزی نیست جز شعر امروز پارسی و

این همان مقصود ما است که آهنگ آن داریم تا در این گفتار، با مدد از

شعر و کلام دلنشیں نیمایوشیج، به آن بپردازیم.

روانکاوان هنری بر این باورند که یک اثر هنری، به مشابه روایا،

اسطوره و قصه، عقده‌ی واپس زده‌ای را که در زوایای ضمیر ناخودآگاه

هنرمند پنهان است، به نحوی نمادین بیان می‌کند، یعنی موجب تلطیف

و اعتلای آن می‌شود. فروید می‌گوید «درواقع راهی برای بازگشت از

خیال به واقعیت وجود دارد، این راه، همان هنر است،  
از این دیدگاه منظومه‌ی افسانه را پی‌می‌گیریم:

افسانه، الهی هنر ناب و مظهر شعر پویا و پیشو فارسی، حدیث  
درد عاشق شیدای خود، یعنی نیما، شاعر راستین و متقدّه زمانه را سر  
می‌دهد. او از مبتلائی سخن می‌گوید که ماننده‌ی او را در طریق پرفراز  
و نشیب شاعری، کسی تا به اکنون به یاد ندارد. از قصه‌ی دیرباز مرغ از  
قفس پریده و آشیانه برجای مانده حکایت می‌کند. در همه‌ی دوران‌ها،  
هنرمند آگاه، از درجاذب گریزان است، او با کوله‌باری از هنر پیشینیان و  
با احاطه‌ی تمام بر تجارب استادان سلف، به مدد ذهن خلاق  
وهنرشناس خود، آشیانه‌های کهن را که (برکف بادها اندر آید) رها  
می‌کند. و این راوی 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 بی‌کران هنر سروکار داشته است، (سالها همچو  
واماندگی)، که ناگهان موج خروشانی از شور و ابتکار پدیدار می‌شود و  
عشق به نوآوری و درهم ریختن اساس کهنه‌پرستی را به ارمغان  
می‌آورد.

افسانه می‌گوید (من برآن موج آشفته دیدم یکه تازی سراسیمه)  
عاشق جواب می‌دهد «اما  
من سوی گلعنذر رسیدم،  
در همش گیسوان چون معما،  
همچنان گردبادی مشوش»

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

می دهد:

ای فسانه، فسانه، فسانه،  
ای خدنگی ترا من نشانه،  
ای علاج دل، ای داروی درد  
همروگریه های شبانه!

با من سوخته در چه کاری؟»  
نیما، از معشوق تازه که موجب بدنامی اوست می پرسد، سبب چیست؟  
که با آنهمه زیبائی و برازنگی، در چشم دیگران جلوه‌ای ندارد؟ او از  
افسانه که مظهر شعر جدید و سمبل نوآوری در شعر پارسی است با  
شگفتی می پرسد:

سخنواران و کهن پردازان از شاعران جوان شکایت دارند در حالی که تو  
از متشارعان سالخورده مینالی؟

دقت کنید: نیما می گوید:

از پسرها همه ناله برلب،

ناله‌ی تو، همه از پدرها توکه ای؟ مادرت که؟ پدرکه ...  
در اینجا به گمانم، 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 يحتمل می خواهد بر این نکته  
تأکید کند که نو، زاده‌ی کهن است. یعنی شعر امروز، نوزاد خلف شعر  
ریشه‌دار و کهنسال پارسی است.

در ادامه‌ی مناظره، می خوانیم: نیمای عاشق، از آشنائی دیرین خود  
با شعر، سخن می راند. از زمانی که شیرخواره بوده و مادرش در کنار  
گهواره برای او زمزمه می کرده است تا وقتی که راه رفتن می آموزد و به  
بازی‌های بچگانه می پردازد و در شباهنگام (برلب چشم و رودخانه در

نهان، بانگ تو می شنیدم).

تردیدی نیست، که هنر مقوله‌ای است «روانی» و برای شناخت هنر باید بکوشیم روان هنرمند را دریابیم، از اوایل قرن نوزدهم، روانشناسی هنری، به شکل 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 رویا و آفرینش هنری، نوعی فعالیت ناخودآگاه است.»

زیگموند فروید اتریشی و شاگردانش کارل گوستاو یونگ‌سوئیسی و آنافروید - دختر فروید - در زمینه‌ی روانشناسی هنری 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 تلغی زندگی، در عین بیداری به یک بازی فکری اشتغال می‌ورزد که نزد مردم عادی از خیال‌بافی فراتر بوده، اما در افرادی خاص به رویای 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 را که برای انقلاب اساسی در شعر، درون مخیله و ذهن با روش می‌پروراند، در هیأت موجودی خیالی به نام «افسانه»، بازسازی می‌کند و با او به مجادله می‌نشینند، و در جای جای شاهکار زیبایش، از فکری که در نهان، جانش را چون خوره

می خورد سخن می گوید: دقت کنید!  
سرگذشت منی، ای فسانه،  
که پریشانی و غمگساری؟  
یا دل من به تشویق بسته،

یا که، دودیله‌ی اشکباری      یا که شیطان رانده زهر جای؟  
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 مجله یغما آمده‌است می‌نویسد:

«شعرای قدیم عرب معتقد بودند 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 شعراء، در هنر بلاغت و سخن‌پردازی،  
مریبوط به اختلاف وضعف روحانی همان تابعه‌ها و همزاده‌ای ایشان  
است» و در فرهنگ اوستانی هم از «انگره مینو»، و «سپندمینو»، سخن رفته  
که بعدها در ادبیات پربار فارسی از زمان رودکی تا کنون، شاعران از این  
همزاد یا تابعه، که محرك درونی شاعر، برای آفرینش هنری است به  
کرات یاد کرده‌اند و این همان آنیما و آنسیوس 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  
سرشد 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 متعجب، از معشوق از هر دری رانده با حسرت می‌خواهد

که سبب آمدنش را بازگوید.

آیا این معشوق، جز فرشته‌ی زیبای شعر راستین است؟ که به خاطر  
شكل و شمايل بدیع و نوظهورش، مورد پسند و پذیرش دوستداران  
قدیمی و متمضب شعر کهن قرار نمی‌گیرد؟ و آیا نیمای عاشق، در این  
گفت و شنود عاشقانه و زیبا، خلجانهای روحی و درونی خود را جهت  
دست یازیدن به کار سترگی که برآن همت گماشته است، با تشبیه و  
استعاره و سمبل برای ما روایت نمی‌کند؟

ببینید چه زیبا، اضطرابات و تنش‌های روانی خود را بروز می‌دهد:

ناشناسا! که هستی، که هرجا

با من بینوا، بوده‌ای تو؟

هر زمانم کشیده در آغوش،

بیهشی من افزوده‌ای تو؟ ای فسانه! بگو، پاسخم ده.  
افسانه از پرسش‌های مکرر عاشق، پی به عمق دلدادگی او می‌برد و  
می‌گوید:

باورم شد، که از غصه مستی هر که را غم فزون، گفته افزون //  
افسانه خود را معرفی می‌کند، خویش را آواره‌ای آسمانی که از زمین و  
زمان بریده است و در دل ساده‌اندیشان جائی ندارد می‌داند و می‌گوید:  
هرچه هستم، بر عاشقانم آنچه گونی منم، و آنچه خواهی

من وجودی کهن‌کار هستم،

خوانده‌ی بی‌کسان گرفتار.

بچه‌ها را به من، مادر پیر،

بیم ولزه دهد، در شب‌تار من یکی قصّه‌ام بی‌سر و بن  
افسانه، که الهی شعر و هنر راستین است و انتخاب عنوان (افسانه)

برای این شعر بلند، خود می‌تواند راهگشای ما، در ارائهٔ تعبیر و تفسیرهایی باشد که در این مقاله عرضه می‌گردد، به درستی اعتراف می‌کند، وجود کهن‌کاری است که، کهنهٔ شاعران اسم و رسم دار، خواهانِ او نیستند. مادر پیر شعر سالخودهٔ پارسی با نام وی، فرزندان سخنورش را مضطرب و پریشان می‌سازد، در حالی که شاعران جوان، و بی‌نام و نشان او را به سوی خویش فرا می‌خوانند. افسانه، به صراحة می‌گوید (من یکی قصه‌ام بی‌سرین) همان تعبیری که امروز هم،  
جماعتی از متشارعران متذوق از شعر معاصر پارسی دارند.

نیما، کوتاه ولی با تردید می‌پرسد: تو یکی قصه‌ای؟!  
افسانه: آری! آری!

قصه‌ی عاشق بی‌قراری.  
نامیدی، پراز اضطرابی،

که به اندوه و شب زنده‌داری، سالها در غم و انسزا زیست  
این شعر روزگار ما است که در هیأت افسانه، با دریغ از پیشینهٔ خود  
یادمی‌کند، از زمانی که دختر نازنین و دلربائی بود و با افسونگری  
بیمانندش چشم‌ها را پرآشوب می‌کرد، از هنگامی که سرایندهٔ شعر،  
در دستی چنگ و دردیگر دست، جام باده داشت و افسانه، سرمست،  
قطره‌قطره اشک خون از چشم‌مان زیبای خود می‌فشناد، تا به امروز، که  
دیگر این معشوق زیبا، بزم آرای ساده‌اندیشان بی‌ذوق نیست، که  
جلوه‌گاه شور و شعور شاعر و نمایندهٔ هنر متعهد و مسئول است.

عاشقا! من همان ناشناسم،  
آن صدایم که از دل برآید.

صورت مردگان جهانم،  
یک دمم، که چو برقی سرآید  
قطره‌ی گرم چشمی ترم من.

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

بعد از آن، مرد چویان پری،

اندر آن تنگنا جست خانه.

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 رو در رو قرار می‌دهد:

نم پوشان سخنها که داری

تو بگو بازیان دل خود،

هیچکس گوی نپسند آنرا!

می‌توان حیله‌ها راند در کار،

عیب باشد ولی نکته دانرا،

این، زیان دل افسرده‌گان است،

نه زبان بی‌نام خیزان،

گوی در دل نگیرد کشش هیچ

ما که در این جهانیم سوزان

کی در آن کلبه‌های دگربود؟

حروف خود را بگیریم دنبال:

افسانه، بی هیچ مقدمه‌ای پاسخ می‌دهد:  
 هیچکس جز من، ای عاشقِ مست!  
 دیدی آن شور و بشنیدی آن بانگ،  
 ار بُسن بامهای که بشکست، روی دیوارهای که مانندند.  
 آیا، همین اشارت کوتاه ولی صریح، کافی نیست؟ که دریابیم  
 افسانه، همان، سبک و سیاق شعر نیمائی است؟ آیا (بامهای که  
 بشکست) مجموعه‌ی دیوانهای سنت و تکراری مقلدان پیشین را  
 فرایاد نمی‌آورد؟ که روی دیوارهای استوار و ماندگار شعر فاخر پارسی  
 با تزویر و تردستی بنا شده‌اند؟

می‌دانیم، نیما اصولاً شخصیتی بدین و شکاک دارد. به همه چیز و  
 همه کس با تردید و سوء‌ظن می‌نگرد، این ویژگی شخصیتی را تا اواخر  
 زندگانی پرماجر و دردناکش در شعر و آثار مكتوب 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، عزم راسخ دارد، ولی  
 دودلی و تردید را در جای جای حدیث نفس او در این شعر بلند روانی  
 می‌بینیم که از نظر روانشناسی می‌توان آنرا به نوعی جداگانه درونی  
 تعبیرکرد، شاید اضطرابی ناخودآگاه از عدم موفقیت در کارش داشته  
 است. بیم شکست در انجام طرحی نوکه در ذهنش شکل می‌گرفت، گاه  
 و بیگاه در بیان او موج می‌زند که البته طبیعی می‌نماید. پرواضح است،  
 ایستادگی در برابر جریان چند صد ساله‌ی شعر کهن پارسی که در آن  
 زمان حتی تصور 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

افسانه - ۱۳۰۱ - نگاهی بیفکتیم، درمی‌باییم که دانای یوش تا سال ۱۳۱۶ یعنی قریب ۱۶ سال بعد از آفرینش افسانه، در قوالب کهن و اسالیب قدما شعر می‌گفته است، و این نکته می‌رساند که اضطراب و تضاد درونی در نیما هم، مثل هر انسان روان هنگار و آگاهی، وجود داشته است. با پن‌گیری منظومه، این تردیدها و اضطرابات را به نیکی در می‌باییم. پس از آنکه عاشق، از شیرین زیانی‌های افسانه به وجود می‌آید، از معشوق تصویری بدین سان می‌پردازد:

قصه‌ی شادمان‌دلی بود، بازآمد، سوی خانه‌دل  
افسانه تصویر او را کامل می‌کند:  
عاشق! جندگو بود، و بودش آشنائی به ویرانه‌ی دل  
نیمای بدین و شکاک، گونی مترصد فرصتی است تا تردید درونی خود را آشکار سازد:

آری افسانه! یک جند غمناک  
و جند شوم می‌خواهد:

قصه‌ی رفتگان را بگوید زندگان را باید در این غم  
منظومه با سویطن عاشق به معشوق پیش می‌رود. افسانه بر خلاف عاشق، خوش‌بین و امیدوار است. او می‌کوشد آئینه‌ی ذهن شاعر دلداده را از زنگار تردیدها بزداید، از مرگ زمستان‌کهنه‌اندیشان سخن می‌راند و طبیعه‌ی بهار نوآوران را صلا در می‌دهد:

توده‌ی برف از هم شکافید،  
قله‌ی کوه شد یکسر ابلق  
مرد چوبان درآمد زد خمه  
خنده زدشادمان و مرفق  
که دگر وقت سبزه چرانی است.

اصرارِ افسانه، عاشقِ آشفته را قانع نمی‌کند، او شکاک و نگران است، (گرگ دزدیده سرمی نماید). افسانه، همچنان از بهار و نشاط طبیعت قصه 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. اما عاشق دیوانه، کماکان  
بدین و افسرده است، می‌داند که معاندان، باهنر و اندیشه‌ی انقلابی و  
پویای او سرنسازگاری دارند، اطمینان دارد، حاسدان به محض شنیدن  
شعر وی چماق تکفیر بر می‌دارند و دیدیم بعد از انتشار افسانه را، که  
چنان شد. نیما اعتقاد دارد: (یعنی خبر شاد و بینا فسرده است) و براین  
اعتقاد درست خویش، تا واپسین دم حیات پر ماجرا یش وفادار ماند.  
گوته می‌نویسد: (شعر یعنی رهائی) و این کلام نه تنها در مورد شعر  
که در باره‌ی هرگونه هنر خلاق (اعم از نمایش - سینما - 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 نخستین بار، ارسسطو، آن را تحت عنوان (کاتارسیس)  
در کتاب ارجمند (فن شعر) بیان کرد.

زیگموند فروید نیز در توجیه اثرات روانکاوی و در تحلیل عقده‌های  
روانی، اصطلاح کاتارسیس یا تزکیه‌ی نفس را از ارسسطو 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 تحول بنیادی در  
زندگی خود هنرمند گردد و این امر اساس پیوند هنر و روان است که  
شالوده‌ی روانشناسی هنری را می‌سازد.

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

متّفانه، ادبیات گذشته‌ی ایران، تعریفی بر مبنای اصول روانشناسی یا زیباشناسی، برای تصویر ارائه نداده است. تصویر، کلمه‌ای است کلی و جامع که شامل هر نوع تشییب، هرنوع استعاره، هرنوع سمبل و هرنوع اسطوره می‌شود. و این همه، در متون کهن پارسی برپایه‌ی دستور زبان، تعاریفی قراردادی و مجرّد دارند که جای بحث آن اینجا نیست.

در مقابل، در ادبیات مغرب زمین از دیدگاهی دیگر به آن پرداخته‌اند. فی‌المثل سارتر در کتاب (روانشناسی تخیل) می‌نویسد: (تصویر عبارت از نحوه‌ی خاص ظهور یک شبی در شور انسانی است و یا بطريق اولی، تصویر، طریقه‌ی خاصی است که شور انسانی، به وسیله‌ی آن، یک شبی 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 تخیل است در ذهن و زبان نیما بوضیح در اوج کمال و زیبائی متجلی است. و این هنر، ابتدا در منظومه (افسانه) به کار گرفته شد. پیریوش به فراست دریافت، عروض کهن، توان تحمل بار پیچیدگیهای ذهنی و تصویرهای تازه‌ی او را ندارند. و این راز ابهام شعر نیمائی

است، که هنوز هم بسیاری زحمت افشاری این راز را به خود نداده‌اند. منظومه افسانه، که به تعبیر نیما، ساختاری نمایشی دارد و آنرا شعر نمایش نام نهاده است، با همان بحث و جدل‌های دلنشیں بین عاشق و معشوق ادامه می‌یابد، عاشق شاعر دیوانه، همچنان بدیین 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 دریند برگرد و از دیگر سو، عقل ظاهرین نهیب می‌زند، که راه تازه با بهت‌زدگی و سپس تنفر و رویگردانی دیگران همراه است، و همین تضاد است که او را مردّد می‌سازد. آیا بکند یا نکند؟

نیما، شعر عارفانه و شعر عاشقانه‌ی کهن را در ذهن خود مقایسه می‌کند. عشق حقيقی را با عشق مجازی می‌سنجد شعر و اندیشه‌ی مولانا و حافظ را که سخت به آنها دلبسته است و از خرمن معارف‌شان توشه‌ها برداشت، مرور می‌کند. به درستی در می‌یابد که شعر حافظ، اوج زیبائی و نهایت کمال در شعر کهن پارسی است و بعد از آن رند عالم سوز، عروس زیبای شعر دری سترون می‌شود. نیما 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 شاعر متعدد و مسئول زمان ماست که از ورای قرون و اعصار با حافظ، آن شاعر همیشه زنده و همیشه بیدار به چالش برمی‌خیزد:

حافظا! این چه کید و دروغیست،  
کز زیانِ می و جام و ساقی است.

که، برآن عشق بازی، که باقی است  
 من برآن عاشقم که رونده است.  
 در شگفتمن، من و تو که هستیم؟  
 وزکد امین خُم کهنه هستیم؟  
 ای بسا قیدها که شکستیم

باز از قید و همی نرستیم      بسی خبر خنده زن، بیهده نال  
 بهر حال، منظومه در همین حال و هواسیر می کند، تا سرانجام شاعر  
 عاشق، به خاطر زیبائی ابدی هنر، و به لحاظ رسالتی که برای اعتلای  
 شعر راستین پارسی در خود احساس می کند. و به انگیزه‌ی مسئولیت و  
 تعهدی که در قبال هنر، به عهده دارد از همه چیز به خاطر افسانه چشم  
 می پوشد. او دیگر پروای نام و ننگ ندارد، طعندها و ملامت‌ها را در راه  
 وصل جانان خریدار است:

می سپارم به تو عشق و دل را  
 که تو خود را به من واگذاری

جماعتی، نیما را متهم می سازند که شعر او بر اساس معیارهای غربی  
 است و بدین لحاظ، نیما، در شعر پارسی اینقدر بیگانه می نماید. به  
 درستی این جماعت اشتباه می کنند. زیرا شعر نیما، جز در سطح بسیار  
 متعالی که تمام شعرها شبیه هم هستند، با شعر غرب همسایگی ندارد.  
 نیما یوشیج در تمام تاریخ شعر پارسی، با منطقی زندگی و طبیعت را  
 تلقی می کند که به کلی با هر منطق دیگری فرق می کند و از این رو، شعر  
 نیما، برای ذهن‌های خام و تنبل و احساساتی ساخته نشده است و در  
 نظر ساده‌اندیشان، عجیب و غریب می نماید:

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

چورنج کهن گفتنم اندکی است  
کهن گفتن و آب خوردن یکی است

---

مأخذ مورد استفاده در تهیه مقاله:

- ۱ - مجموعه آثار نیما یوشیج - دفتر اول - شعر به اهتمام سروس طاهیاز
- ۲ - طلا در مس، در شعر و شاهری، از دکتر رضا براهنی
- ۳ - جامعه‌شناسی و روانشناسی هنری از دکتر جابر عناصری
- ۴ - گزیده اشعار و آثار نیما یوشیج، دکتر ابوالقاسم جنتی عطائی
- ۵ - مشکل نیما یوشیج، زنده یاد جلال آل احمد.

من قایق نشسته بخشگی!

## تحول فیمائي در شعر

« حرکت - زمان - مکان»

دیگر پس از گذشت زمانی چنین دراز، با احساسات و یا شیفتگی بی منطق و تعصب آلود نباید و نمیشود که با شعر «نیما» برخورد کرد، و فقط هورا کشید. بگمانم کف آن تندروی ها که بمزاق و مزاج دانشجویان سی چهل سال پیش، بسیار خوش می آمد، فروکش کرده باشد، و اگر چنین هم نباشد حتی من اما قصد ندارم در این مقال فقط اظهار شیفتگی کرده باشم، قبل از آنی که به اصل موضوع بپردازم، توضیحی دارم برای پیش زمینه حرفم، که میخواهم بزنم. شعر، صرف نظر 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 می آورد.

اینجا کمی بمانیم: هستی سیلان دارد، حرکت در ذات پدیده ها و اشیاء و مفاهیم است، و این بمعنای آن است که غوغای شگفت انگیزی در اطراف همه، و همه چیز، همواره و همیشه برقرار است. غوغائی که موجود بسیاری اتفاقات در زندگی مادی و معنوی است. و این حرکت و

غوغای بلحاظ همیشگی اش، و بلحاظ جاودانگی اش و بلحاظ عظمتش، برای همگان، یا عادی است، یا درک نشدنی، ... گفتم حركت در ذات پدیده‌ها و اشیاء و مفاهیم است، حركت یک درخت از انفراد دانگی تا انبوهی یک جنگل، حركت یک گرده از نیام اغواگر گل تا عمق معطر کندو، حركت 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 همیشهٔ تکاملی) با یکدیگر ارتباط چاره‌ناپذیر، و ناگزیر دارند، و همین ارتباط بنانگریر است که اتفاقات را و اشکال جدی‌تری از نماد‌های هستی را، بوجود می‌آورد، و در نهایت به حركت هستی معنا می‌بخشد، این حركت، در پرواز یک پروانه سبکبال، در فرو باریش ابر، بر دشت تشنگ، در پوستهٔ ترکانیدن دانه، در آواز یک چکاوک مسغور، در نعرهٔ پیروزی یک حیوان درنده و درنالهٔ احتضار یک صیدزبون، در خیابان در کوچه، ... در همه‌جا، هست و تأثیر آن در دنیای ذهنی شاعر، موجد افعال 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 اما در عبور این غوغای و از تماس این نیرو (حركت هستی) با احساسش چیزی را خلق می‌کند که دیگران قادر به درک و لاجرم خلق آن نیستند، بدین‌سان شعر برآیند نیروی حاصل از حركت هستی در وجود شاعر است، و خصوصیات شاعر، در همین معنا توضیح داده می‌شود، که شاعر حساس‌تر از غیرشاعر است بطوریکه حركت سیل‌گونه هستی در اطراف او، او را منفعل، و تحریک‌پذیر و آماده می‌کند، که با دیگران (افراد عادی) نیمتواند کرد.

گفتیم که حرکت هستی شاعر را وامیدارد تا چیزی خلق کند و اضافه میکنیم که حرکت هستی از پله‌های زمان بناگزیر بالا میرود، یعنی حرکت بدون زمان غیرقابل تبیین 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 بی معناست. لعلی از کان مژوت بر نیامد 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 موجود انفعال در شاعر میشود، پس زمان در جای خود این انفعال را، مهر 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 داشته باشد، واقعه‌ای که امروز وال ساعه اتفاق می‌افتد فریاد گرد قایق حرکت الساعه هستی است یا باید باشد. و جز این نیست که واقعه‌ای اگر نقش گذشته داشته باشد امروزی نیست، هرچند در امروز عنوان شود. و یا اگر امروز، بازسازی !! شود، تکرار گذشته یا تجدید گذشته است. سوال این است: آیا شعر امروز که گفتیم برآیند حرکت هستی در جان شاعر است، اگر از گذشته نقش داشته باشد اعم از نقش ماهوی و جز آن، یک بازسازی مکرر و یک تجدید گذشته بسی‌ثمر 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».

نیما در جائی (حروفهای همسایه) گفته است: کسانی که در مضمون و

مفهوم گذشتگان سخن میگویند، حمال واژه‌های مردگانند (نقل به مضمون)، و این بدین معناست که شعر شاعر امروز بی تردید باید از اتفاقات و پدیده‌ها و مفاهیم امروزی خمیرمایه داشته باشد.

می تراود مهتاب / میدرخشد شبتاب / مانده‌پای آبله از راه دراز / بردم  
دهکده مردی تنها / کوله بارش بردوش / دست او بدر، 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 مکرر این است:

شعر قبل از نیما در تاروپود خسته‌گشته معنا و قالب سخت متشابه،  
بسیار شدیدتر از آنکه تصورش را بگنیم اسیر شده بود – آقای عبدالعلی  
دست غیب در مقاله‌ای چنین میگوید:

ممکن است، ذوق عادت گرده به غزل و قصیده، در این قطعه شعر زیبائی ویژه‌ای نبیند و دنبال صنایع بدیع چون مراءات نظری، و تضاد و غیره باشد، (اگر این مصريع شمع بود در مصريع دیگر پروانه بیاید و اگر در یک جا کلمه ببل بود جای دیگر کلمه گل مکرر شود، خواننده‌ای که به شعر حافظ و مولوی و سعدی و ترنم شورانگیز مصاریع آن خو گرفته است، مشکل میداند که مثلاً قطعه (ترامن چشم در راه شاهنگام) را شعر بشناسد

\* (نقل از نئیین تیر - ۴۵)

گفتیم که زمان که محمول یا پله کان 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 «سره» و موی میان و لب

عنابی سخن میگوید و یا استعاره‌ها و امثاله 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 بسی‌شک 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 از سنگ به سنگ / (نیما)

اشارة کردیم که شعر برایند نیروی حاصل از حرکت هستی است، که این برآیند در شاعر متبلور و مشخص 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 اما زیستگاه شاعر است که بدین‌سان زمان و مکان، در آفرینش هنری اعم از شعر دخالتی بسی‌چون و چرا دارند. شاعر صحاری سوخته جنوب، بُنی‌گمان، در تمثیل و استعاره‌هائی ناخودآگاه نفس می‌کشد که محیط بر او تحمیل کرده است - 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 رانه بخاطر تحمیل طبیعی محیط (مکان) که بخاطر سبک ظاهری اش خراسانی یا عراقی باز می‌شناختند)

مصرعی از شعر باباچاهی شاعر صفحات جنوب

«فلق توره 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 منوجهر آتشی:

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

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

\* مانده از شبیهای دو را دور / بر مسیر خامش جنگل / سنگچینی از اجاقی خرد / اندر و 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 واقع کاری که نیما کرد تشبیت این عقیده بود که سخن را در معنا و شکل، باید صادقانه گفت بی‌ریا و تملّق و چاپلوسی و حساب بازکردن‌های دوستانه و بدنه‌بستانها؛ (یعنی بازتاب حرکت هستی - زمان - و مکان - در درون شاعر و نه هر بازتاب دروغین دیگر). صادقانه گفتیم اما یعنی آنچه برتو گذشته است بگوئی، و نه آنچه بر اجدادمان رفته. در اول مقال گفتم که با احساس برخورد نخواهم کرد، و حالا میگوییم: واقعیت این است که نیما و شاید کسانی که صادقانه تن به تیر ملامت 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

طاقنماهای رو یائی و موی و میان‌های معشوقه‌های مینیاتوری. 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 خاصی 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 متبار می‌شود و بچشم می‌خورد. و «شكل 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 گفته‌یم بهره‌برده است. اگر این را پذیریم بی‌تردد خواهیم پذیرفت که تلاش نیما برای تغییر شکل ظاهری یعنی نجات شعر از موسیقی کلام و کوتاه و بلند کردن مصاریع در اوزان عروضی، کاری است که برای بیان مطالب امروز بسیار مناسب و چشم‌گیر است در دو مورد دیگر، یعنی در شکل ذهنی و محتوی، کمابیش نیز تحول لازم صورت پذیرفته است. بدین توضیح که انتخاب کلمات (یعنی شکل ذهنی) نیز در حال و هوای امروز و نه قرون گذشته است. و محتوی‌که بنچار 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 / وزان، دلخستگان راست اندوهی فراهم / ترا من چشم در راهم / شب هنگام در آندم که بر جا دره‌ها چون مرده ماران خفته گاند / در آن نوبت که بند دست نیلوفرپای سروکوهی دام / گرم یادآوری یا نه من

از بادت نمی کاهم / ترا من چشم در راهم . /

بدین سان نیما به شعر فارسی شکلی همه جانبه داد و بقول آقای

دستغیب :

((نیما نه تنها همان دایره اوزان عروضی را گسترده ساخت بلکه موفق به تغیر مفهوم شعرش . او میگفت : میتوان از همه چیز با زبانی شاعرانه سخن گفت : از رود ماخ اولاً که چون دیوانه‌ای روسوی مقصد روان است ، از داروک قورباغه درختی که میگویند هر وقت بخواند باران میبارد ! واز شب پره ساحل نزدیک که به شاعر میگوید : چه فراوان روشنائی در آفاق توست – بازگن در برم )) برای تجزیه و تحلیل حرکت نیما و شعر نیما این وجیزه بجز مشتی سوال برنمی‌انگیراند .

## 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 بر ذکر 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 دو تن از سرشناس‌ترین چهره‌های ادبی معاصر به عنوان مخالف و موافق نیمانشان بدهم مناسب دانستم.

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

مجتبی مسعودی

## «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 شانزده سال 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 معتر ادبی، فرنگ رفته و تحصیل کرده، دارای کار دولتی همراه جاه طلبی 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 نفر من نفر 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 جامانده 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

مردادماه ۱۳۰۷ را دارد - 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 میخواهم که مملو از اعمال و مشقات عجیب است ...»<sup>۱</sup> 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 ۲۲/۱۰/۱۳۰۷ به خطاب به «نائل عزیز، دوست جوان من» آنچنین می‌گوید:

«خصوصاً» 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 بله‌ای که خود من به آن دچار هستم قبلًا 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. چند سال بعد بدیختی شروع شد. عاشق دختر روحانی و ساده‌ای شدم، دیگر هرگه هرچه به من میخواند باطل بود. خودم را به خودم تسلیم کرده کاملاً شاعر شده بودم..»

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

«از سایر جهات هر وقت 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» پیش پیر مرد زارعی میروم. این شخص در وسط باگی از مرگبات منزل دارد. برای خودش از نی و گل، گومه ساخته است به زبان دهاتی میخواند. بهمن قول داده است شعرهای «طلابا» را بخواند، من بنویسم. شعرهای دهاتی است. من آنها را به تاریخ ادبیات ولایتی خود نقل خواهم کرد. جزو آشنایان دیگر هم دارم که نی میزنند. به تماشای دخترهای دهاتی میروم که دست یکدیگر را گرفته وحشیانه میرقصند و طشت میزنند. با پیروزنهایی هم صحبت میشوم که صحبت هاشان مملو از افسانه های دلکش دیو و جن و پری و وقایعی که برای خودشان شبیه به همین افسانه ها در جنگلهای راه های تاریک روی داده است.» و باز در ادامه: «من آنچه لازم بود برای تو نوشتم، شاید یکروز به گار تو بخورد. بعد از این از چیزهایی مینویسم که تو آنها را دوست بداری. از قشنگی جنگلهای رودخانه ها و زندگانی های مردمی که من نزدیک به آنها زندگی میکنم. یقین دارم برای تو اینها نقل های دلکشی خواهند بود، تو در عوض برای من شعر خواهی فرستاد. نه فقط از اوزان جدید، بلکه طبیعی ترین آنها و بهترین طرحی که برای ادای موضوع هرقطعه شعر خود ایجاد کرده ای. ببینم در این مدت چقدر به درماندگی خود افزوده ای؟ و در عین حال میل ندارم خودت را خسته کنی.

همه چیز را برای آسودگی خودت بخواه. هر وقت دلتگ  
نیستی لازم نیست حتماً غم اشیز بخوانی. یک قطعه‌ی بشاش  
را شروع کن. این راه بسیار دارد. چند قطعه‌ی متمایز از هم را  
در نظر بگیر. هر دفعه به یکی از آنها بهزاد ببین از گجات‌را  
میگشند. از همان طرف برو و به هیچ کس در این موقع  
گوش نده، 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.<sup>۱</sup>

موضوع نامه‌های دیگر برباره‌ای مسایل چون ارسال آثار نیما برای  
دکتر خانلری به تهران جهت چاپ و همچنین نظرخواهی دکتر خانلری  
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 خود در آستانه‌ای نویسد: «تو تنها کسی  
هستی که گاغذ من از آستانه به سراغت می‌آید..»<sup>۲</sup> و عجیب اعتماد و  
اطمینانی است که نیما در این دوران به خانلری دارد، در اینمورد  
ذکر نامه‌ای که نیما به تاریخ ۲۹ آذر ۱۳۱۰ از آستانه برای مادر خود  
فرستاده است خالی از لطف نیست، مفاد نامه - که لحنی طنزآلود نیز  
دارد - حاکی از نوعی حساسیت است برای مرده ریگ پدر:

۱ - مجموعه‌ی نامه‌ها ص ۲۷۵

۲ - مجموعه‌ی نامه‌ها ص ۴۴۲

«مادر عزیزم! اولاً بعد از عرض سلام به شما و حضرت خاندانی مدظله، از حال دکتر برای بندۀ بنویسید. ثانیاً صورت حساب اخیرخانه را که حساب کرده بودیم و به خط دکتر است برای بندۀ ارسال بدارید. بنویسید بدانم پرده‌های قرمز ماهوت تالار یوش را کجا گذاشت؟ 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 قوه‌ای دارد. آنرا به هیچکس ندهید بخواند. بعلاوه کلیات معدی را که جزو کتابهای پدرم بود و کتاب طب را که خودتان به بندۀ بخشیدید، حفظ کنید کرایه خانه را در بانک گذاشته چلک 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 نکیند: ۱ - پرده‌های یوش نسوخته باشد ۲ - کتابها نسوخته باشند. ۳ - خانه نسوخته باشد. انشاء الله باید تلافی بکنم که اینقدر برای جان نثار زحمت می‌کشید و از خجالت یرون یا یام. اخلاقم در اینجا بدنبیست. امیدوارم سالم و خوش باشید. زودتر جواب کافذ را بدهید، آدرس آستارا، فقط اسم بندۀ است».<sup>۱</sup>

به هر ترتیب این روابط حسنی - اینظرور 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 قبلًا محصل نیما بوده و اکنون شاگرد خانلری است. این نامه حاوی بعضی عبارات سرد و دو پهلوست: «خیلی چیزها در مغز من دارد بی معنی و سرد می‌شود»، و «انسان روز بروز تمام شدن چیزی را متأسفانه حس می‌کند. فقط خوبی و بدی و شکل فهم

او از او می‌ماند. ما می‌فهمیم که این دنیا یک چیز را بعد اکمل دارا است: یک منفعت ضعیف، در عین حال که برای دیگران ضعیف نیست و قویت می‌شود.<sup>۱</sup>

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 می‌گذاردتا در جریان اولین کنگره‌ی نویسنندگان ایران - ۱۳۲۵ - به اوج خود می‌رسد.<sup>(۰)</sup> 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 پروده‌ی 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 اورا «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 باکاره مطبخش بامادرش دعوا کرد اما بعدها لادین به من گفت او آدم نمی‌شود. اما بعدها من به او گفته بودم 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 ضد انقلاب که به هدایت بدمنی گفت مرید هدایت شد و همین توفی تقییدی بود. با حزب توده توسط گوی زدن احسان طبری بند کرد. مروج کلاسیسیسم جدید شد. اما بعدها وا داشت

احسان طبری از او طرفداری کند و شک کند که من در ادبیات ایران تأثیر کرده‌ام یا دیگران، اما بعدها این جوانک که دکتر شده بود «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.<sup>۱</sup>

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 نائل 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 - 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. متنمی است پاسخ هر سؤال را به کمال اختصار (حداکثر سه سطر) مرقوم دارید تا در مجله درج شود.

دکتر پرویز نائل خانلری

---

<sup>۱</sup> - برگزیده آثار نیما یوشیج - نثر - ص ۲۰۶

- ۱ - آیا به نظر شما تغییر و تجدیدی در شعر فارسی لازم است؟
  - ۲ - آیا وزن شعر فارسی را در خور تغییر میدانید؟ در این صورت چه نوع وزنی به نظر شما باید جانشین وزنهای معمول شود؟
  - ۳ - آیا ممکن است شعر فارسی بی قافیه باشد؟
  - ۴ - آیا حفظ قالب‌های معمول شعر فارسی (مانند قصیده و غزل و مشنوی و رباعی و جز اینها) لازم است یا میتوان قالب تازه‌ای به وجود آورد؟
  - ۵ - 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 - از شاعر امروز بیان چه نوع معنی و مضمونی را توقع دارید؟
  - ۷ - در آثار معاصر از کدام قطعه شعر که به نظر تان دارای همهی خصایص موجود است بیشتر لذت برده‌اید؟
- و جالبتر و خواندنی تر جواب کوتاه، طنزگونه و دندان‌شکن نیامست  
با این پرسشها و به مجله‌ی خانلری:
- «مجله‌ی سخن و ادبیات و دانش و هنر امروز، جواب من به  
پرسشنامه‌های شما به شما نرسیده است، تعجب می‌کنم ولی فعلًا به همین  
اکتفا می‌ورزم شما دیر رسیدید قطار حرکت گرده است..»<sup>۱</sup>
- دکتر خانلری مدیر و گرداننده‌ی «سخن» است، طبیعی است 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 هفتاد و اندر ساله مشروطه - به جز مدتی

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 بوده است که یا گردانندگان نشریه‌ای را به «باغ و راحت و شادی»<sup>۱</sup> رهنمون شده است یا آنها را به بدرفجامتی و نیستی کشانده است. سید ضیاء الدین طباطبائی، عباس مسعودی و مصباح‌زاده از نوع اول و میرزا جهانگیر صور اسرافیل، محمد مسعود و میرزا زاده از نوع 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 زرو زور، و به درستی در اردیبهشت ۳۳ پیش‌بینی می‌کند: «مجله‌ی سخن و هنر امروز برخلاف سخن و هنر امروز است. نرdban ترقی است. پسر احتشام‌الملک می‌خواهد ترقی کند. وزیر شود. احمد! چقدر وزرا مردند و نامی از آنها نیست. خانلری پسر احشم‌الملک اگر مجله‌اش را حوصله کنم شماره به شماره مسخره‌ی بزرگی خواهد بود فارج پوسیده می‌خواهد «راش» باشد. مجله‌ی سخن و هنر امروز (یعنی مجله‌ای که شعر نیما یوشیج در آن وجود ندارد) یعنی این ننگ بمن 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

سرمقاله و سایر چیزها قرار دارد.»<sup>۱</sup>

«عجب است! چه نفوذی در مردم دارم. بچه‌ها از من ماهر تندبازی اینکه زبان مرا تقلید می‌کنند و من به زبان خودم حرف زدم و رفتم. اخیراً در آتشبار رباعیاتی از من انتشار پیدا کرد. همه مشغول شده‌اند به رباعیات سایه دویستی‌هایی به مجله‌ی سخن داده است (مجله‌ی سخن آن طاری که پسرخاله من است و معلوم است حال او. این شاگرد یاغی که حالاً استاد دانشگاه است و چاروادار فرنگستان)»<sup>۲</sup>

«من وقت ندارم، بخاطر زندگی داخلی ام که خراب است، والامیدانستم او را چطور سرجایش بشانم جایی که گرمه‌ها نمی‌رقصدند موشها به جنب و جوش می‌افتدند.»<sup>۳</sup>

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 سنا تور مجلس سنا شدند.

به این مطلب کاری ندارم که وزیر و سنا تور شدن حتی با نیت خیر در حکومتی که برویرانه‌های حکومت ملی دکتر مصدق بنا شده است و دست پروردۀ روی کار آمده، توسط امپریالیسم آمریکاست عملی نیک و پسندیده است یا ناصواب و نکوهیده، فقط آیا به نیمایی که وطن پرست و آزاده است و از اوضاع و احوال سیاسی - اجتماعی

۱ - برگزیده آثار نیما - ص ۲۱۵

۲ - برگزیده آثار نیما ص ۲۱۴

۳ - برگزیده آثار نیما ص ۲۱۶

سالهای بیست به وجود آمده و ستفونی دلکش و زیبای ناقوس را سروده است که در ان با آنکه بشارت گوی صبح تازه است و مژده گوی جهان دگر، این نگرانی خود را نیز پنهان نمی کند و هشدار میدهد که: «در کارگاه خود به سرшوق آن نگار از تعجبهای بافته ز آهن تعییر می کند»، نباید این حق را داد که در وجود تمامی وزرا و حکومتگران بعد از کودتا تعییرکاران و بافندگان زنجیرهای استبداد و داغ و درفش را ببیند و با آنها دشمنی کند. حتی اگر این وزرا شاعر هم باشند و شعری چون عقاب را سروده باشند؟ پیرویش 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 خود را کسی اینهمه ارزش ندارد که نمایان کند. در هر صورت آدم بودن، مرد بودن بهتر از شاعر بودن به این معنی است.»<sup>۱</sup>

اساساً بین نیما و دکتر خانلری از نظر جهان‌بینی‌های اجتماعی - سیاسی اختلاف عمیقی وجود دارد یک طرف «گرچه گردآلد فقر»<sup>۲</sup> است ولی از علو طبع «به آب چشمی خورشید هم دامن تر» نمی‌کند و طرف دیگر هرچند از زبان عقابی پیر و خسته «گند و مردار»<sup>۳</sup> را به کlag و امی‌گذارد و ترجیح می‌دهد بمیرد، ولی در عمل، 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 گردآلد فقر مشرم باد از همتم / گر به آب چشمی خورشید دامن ترکنم (حافظ)

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

شدید است. نیما معتقد است که خانلری نه تنها بدعت او را در شعر ندیده انگاشته است - علی رغم اینکه شاگر 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 نکرده است.

« 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 نادربور بچه مرشد او می‌گوید بربطن بحور عروضی که قبل‌آن 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 نمی‌داند که چه ... که چه ... در مجله‌ی کاویان تصنیفهای قدیم یعنی چندسال پیش تاجیک‌ها را مثال می‌آورد. در صورتی که تصنیفهای عارف و دیگران هم موجود است. می‌گوید در شعر عربی به نام مושح هم اشعار بیلند 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 مانند آورده نیست. خیال می‌کند من هم

می خواهم وزیر بشوم. من گرسنه و لخت به سرمی برم و او با ماهی  
چندین هزار تومان و عمارت و دستگاه.

آیا آیندگان این خیانتها را خواهند دانست؟ باز به من می گویند:  
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  
گرفته ام. کار من با کار قدیم علیحده است.

این جوان، بچه های نورس را به دور خود کشیده است برای ترقی  
خودش. مخصوصاً توللى شیرازی که شاملو می داند چه طرز کار میکند  
(شیرازی خوش استقبال و بد بد رقه با همکارش پرویزی قاطرجی و نمک  
نشناس و خیانتکار که مشغول گاویندی و ترقی است - چنانکه هدایت در  
کاغذ های خود به نورانی نوشته است مثل خانلری در فرنگستان) او هم در  
ایران چنانکه می بینیم مشغول گاویندی است. همه و همه در هر مسلک  
و در هر راه مشغول دزدی و حقد بازی هستند (صادق چوبک مستثنی  
است دیگران هم مستثنی هستند).

این جوانک، خانلری، خرد خرد به راه من می آید و به دزدی و  
تقلب و ظاهر سازی کارم را میدزد و به رخ مردم میکشد اما محتویات  
مجله اش (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 آموخته ام در مقاله اش 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.

این یادداشت‌ها را در حال گرسنگی و بی‌لباسی و بی‌مسکنی و بی‌همچیزی است که مینویسم. در حالیکه محروم از لذات مادی زندگی هستم و هیچکس نمی‌داند که چه جور ... 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 گرفته 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.<sup>۱</sup>

«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.<sup>(۰)</sup>

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

و هر کدام یکی از مدل‌های مرا (که بین قدیم و جدید است و رابط است نه قدیم) سرمشق کار خود فرار داده عنوان میدهند که به شعر من صورت کامل حسابی داده‌اند. یعنی به دوران‌داخته‌های مرا وسیله‌ی پیشرفت کار دنیاگی شان فرار می‌دهند. طرز کار را نمی‌بینند. نمی‌دانند برای چه وزن را شکسته‌ام. برای تفتن نبوده است. برای شباht به طرز موزیک کلام طبیعی بوده است. هر روز مردم از شعر من مطلب تازه‌ای دریافت می‌دارند و این شارلاثانه، طرارها مشغول کارخودشان هستند. آینده همه را درک خواهد کرد. آینده که قادر است حفريات کند و تاریخ را بشناسد. من یقین دارم خیلی برای او آسانتر است که از روی کار من، قیمت مرا بفهمد.<sup>۱</sup>

آفتاب و آب و آتش و باد درکارند. گذشت روزگار کار خود را می‌کنند. حتی دکتر خانلری - یکی از مخالفین نیما - بالاخره در برابر واقعیت زمان سر تعظیم 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 ناثیر نیما در شعر فارسی کاملاً واضح و نمایان است. او در تحوال و تجدد شعر فارسی ناثیر به سزا ثی داشته است، اما آنها که به شعر نیماروی آورده‌اند و آنرا از حفظ کرده و می‌خوانند خیلی زیاد نیستند. یکی از حیث وزن به آن ابراد می‌گیرد، یکی از جهت قافیه آنرا نمی‌پسندد و یکی هم شاید اصلاً موضوع شعرش را دوست نداشته باشد. مسلم این است که در اشعار او دیگر مضامینی را که حافظ، سعدی و یا جامی به کار برده‌اند وجود ندارد. شما در شعر نیما از جور

رقیب سخنی نمی بینید و یا از هجران یار وغیره. البته از این جنبه شعر نیما دارای تازگی هایی هست، اما در عین حال آنچه را هم که ما از یک شعر «لیریک»، توقع داریم نمی توانیم در شعر نیما پیدا کنیم.« و در ادامه باز به یاد دشمنی دیرین خود با او من افتند و سنت شکنی او را در مرور وزن چنین توجیه میکند:

«آنچه را که نیما انجام می داد خودش هم نمی دانست که چه میکند چون سواد این جور مسائل را که نداشت، اما در هر حال آنچه را که 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 معمولی آند.» به راستی که به «رودخانه شیوه بودی تا هر کس به اندازه‌ی کاسه‌ی خود بدون سرو صدا یا با سر و صدا از آن آب بردارد.» قریب به چهل سال شاعری و دست یازیدن به تجربیات متعدد، و ابداع و خلق قالبها و طرحهای گوناگون و نوین شعری ترا به مقامی رساند که با اطمینان میتوان گفت: «شاعر شاعرانی.»

نگارنده براین باور است که از خانلری تا شاملو، از کلاسیسم جدید تا شعر ناب و بدون وزن از حزم و احتیاط و دست به عصا بودن تا شhamat 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.

«اسباب هنر یکسره برگرد من است  
حرفی که دلی جوشد از آن ورد من است  
شادم که پس پنجه واندی بامن  
آنی که معاند است شاگرد من است»<sup>۱</sup>

---

۱ - نیما - رباعیات

\* 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 نویسنده‌گان 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 هر کس که در آن شرکت کرده مفهوم روشنی از هنر داشته باشد و راه آینده‌ی خود را بداند. در شعر فارسی تحولی هست. این تحول چیست؟ از کجا شروع شده؟ به کجا میرود؟ چه گونه باید باشد؟»

#### (از سخنرانی احسان طبری در کنگره)

کنگره با سخنرانی مفصل علی اصغر 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 سخنی 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 میرزا محمد حسین فروغی و آقای علی اکبر دهخدا و مرحوم ایرج میرزا پروین اعتماصی و مرحوم حاجی میرزا یحیی دولت‌آبادی و عارف قزوینی و میرزاده‌ی عشقی و فرخی یزدی و لاهوتی کرمانشاهی و سید اشرف‌الدین گیلانی و صادق سرمد و پروین گنابادی و نیما مازندرانی و ذبیح بهروز و فریدون توللى و مهدی حمیدی و ملک‌حجایی قلزم و گلشن آزادی خراسانی و غلام‌مرضا روحانی و فرات یزدی و دیگران...»

#### (علی اصغر حکمت نقط افتتاحیه کنگره)

برای من این سوال بی‌پاسخ مانده است که سکوت درباره‌ی نیما و ندیده انگاشتن او با وجود اینکه حداقل تا ۱۳۲۵ برای مجامع روشنفکری و شاعران و نویسندهان چهره‌ای شناخته شده بوده است با چه انگیزه‌ای بوده؟ چرا اهل قلم از چپگرا تا لیبرال و راستگرا عمد دارند که ازو نامی به میان نیاورند؟ آیا علت این بی‌مهری، حسادت و تنگ نظری و حب و بعض بوده است؟ که از سرشناسانی چون طبری و خانلری و حکمت با آن وسعت دید و سواد و معلومات و بلندنظری بعيد بوده است. آیا رفتار و برخوردهای غیرعادی نیما باعث آن بوده است که اساساً به او به چشم مجتومنی عاری از عقل بنگرند؟ او را جدی نگیرند؟ آنهم افرادی که شوریدگانی چون حلاج و مولانا و دهها نمونه‌ی دیگر از این دست را چه در ایران و چه در جهان می‌شناختند. شاید هم نظر خود نیما درست بوده است که در هنر هر کس دست به کاری تازه میزند مقام شهدا را دارد. به هر ترتیب 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 «نشر 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 بوده است دوبار ایراد نطق او خیلی غیرعادی نبوده است ولی به نظر نیما دادن دوبار فرصت سخنرانی به دکتر خانلری به این علت بوده است که: «خانلری با حزب توده توسط گول زدن احسان طبری بندکرد. مروج کلاسیسیسم جدیدشد. اما بعدها وادشت احسان طبری از او طرفداری کند و شک کند که من در ادبیات ایران تأثیر کردام 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 بدھیم. یعنی به سراغ حالات و عواطف شخصی تر و خصوصی تر برویم و برای بیان آنها صور ذهنی تازه و مناسب جستجو کنیم ... اما بسیاری

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 مقصد نمیرساند. چنانکه نرسانده است.

همچنین به علی اصغر حکمت خرد 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 فزوینی و ایرج میرزا و عشقی و پروین اعتمادی گفتگوی بشود».

تو گویی که بعد از ایرج و عشقی و پروین - که تازه آنها هم موجد تحولی نبودند - هیچگونه تحولی در شعر فارسی اتفاق نیافرده است، آنهم در سال ۱۳۲۵، جالب است این چنین به نظر میرسد که سخنرانان به صورتی سازمان یافته عمد دارند که اصلاً و ابدآ نیما را مطرح نکنند و کاملاً او و شعر و نلاش 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 قبود نظم کلاسیک 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، «سیلاسیک»، 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؟ آیا می‌توان قافیه را از پاره‌ای از قبود 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 بنویسد: «می خواستم قی کنم گفتند قی نکن اینجا کنگره است. اگر میدانستم در ردیف چگونه جانورهایی من هم داوطلب شعر

خواندن شده‌ام، فرار کرده بودم.»

می‌تراود مهتاب	می‌تراود مهتاب
می‌درخشد شبتاب	می‌درخشد شبتاب
مانده پای آبله از راه دراز	نیست یکدم شکند خواب به چشم کس و لیک
بردم دهکده مردی تنها	غم این خفته‌ی چند
کوله‌بارش بردوش	خواب در چشم ترم می‌شکند.
دست او بردر، می‌گوید با خود:	نگران با من استاده سحر
غم این خفته‌ی چند	صبح می‌خواهد از من
خواب در چشم ترم می‌شکند	کزمبارک دم او و دم این قوم به جان باخته را بلکه خبر
	در جگر لیکن خاری
	از ره این سفرم می‌شکند.
	نازک آرای تن ساق گلی
	که به جانش کشتم
	و به جان دادمش آب
	ای دریغا! به برم می‌شکند.
	دستها می‌سایم
	تادری بگشایم
	بر عیث می‌پایم
	که به درکس آید
	در و دیوار بهم ریخته‌شان
	بر سرم می‌شکند.

\*\* 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. چرا که در این زمینه هم آنان با یکدیگر اختلاف شدید دارند. هرچند نظرنیما در دوره‌ای از زندگانی شعری خود با نظر خانلری در مورد ساختمن شعر بسیار نزدیک بوده است و حتی در این مورد هم اشعار بسیاری سروده است. اما نیما هترمندی 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 بر می‌گردد. ناگفته پیداست هنگامیکه دوشاعر در مورد شعر نظرات نزدیکی داشته باشند، طبیعاً 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 - را بر «عقاب» - خانلری ۱۳۲۱ - و خنده‌ی سرد - نیما ۱۳۱۹ - را برصبح - خانلری ۱۳۲۸ - بررسی نمایید).

ظهر	جغدی پیر
بنگر! این کوه دیو بیماریست	هیس! مبادا سخنی، جوی آرام
تن زرنجی نهان به درد و گذار	از بردره بغلتید و برفت
پشت برآفتاب درمان بخش	آفتاب ازنگاهش سرد به خاک
پای در رو دخانه کرده در از	پرشی کرد و برنجید و برفت
سبزپوشان دره از دم صبح	در همه جنگل معموم دگر
دامن باد را گرفته به دست	نیست زیبا صنممان را خبری
می کشیدند هریک از سویی	دلربایی زیبی استهزا
همچو نو باوگان سرخوش و مست	خنده‌ای کرد و پس آنگه گذری.
وینک استاده‌اند بهت زده	این زمان بالش درخونش فرو
به سوی پشته دیده هانگران	جغد برسنگ نشسته است خموش
خشمیش آید زیازی ایشان	هیس! مبادا سخنی، جغدی پیر

پای در قیر به ره دارد گوش  
نیما ۱۳۲۰

جوی ره دور کرده از سرخزم  
زان سوی دره می‌رود آرام

دیو، بدخوی و این جوانان مست  
او چرا خویش را کند بدnam

گه شتابان زره درآید باد  
گوبی 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 بروم، هست شب، آی آدمها، ناقوس، مهتاب و ...» از نمونه‌های بارز آن هستند.

به هرتزیب 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 مسئله‌ی 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 مسائل 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 و اداشتن خواننده ندارد و در مجموع بیشتر کلی گوبی 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

رسیدن به نظریاتی است درباره‌ی فرم و ساختمان «شعر امروز» یا مکتب شعری که به «کلاسیسیسم نو» معروف گردید. «اکنون به مبحث شعر نو برمی‌گردم، 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 خواهد بود. راهی که همه می‌شناسند به رهبر محتاج نیست و چنین رهبری اجری نخواهد داشت. شما اگر جهان را چنان می‌بینید و درمی‌یابید که شاعری دیگر بیان کرده است همان بهتر که وقت خود و ما را ضایع نکنید. زیرا از همین جا پیداست که شاعر نیستید.»

(ماه در مرداد ص ۱۷)

هرچند در صحت و درستی این نظریات بحث است و شک بسیار. کم نبوده است مقاهمی مشترکی که شعرای مختلف در ادوار مختلف به زبانهای مختلف بیان کرده‌اند ولی سخن آنها باز هم نوبده است و تازه و دلنشیں کما اینکه بسیاری از مقاهمی 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 ریخته‌شده باشد. همینکه معنی به قالبی درآمد طبیعاً تایع قیودی است. شرط اصلی در این قبود 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 و دلکش 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

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 را به طرقی اختیار کند که برای بیان معنی خاصی که اندیشیده و یافته‌است مناسبتر 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 بیندد و تأثیری که مقصود است ایجاد شود.

وسیله‌ی این تحریک 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 مرداد)

«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 ذهن ما 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 ايقاع می‌گویند ۳ - لحن و آهنگ ۴ - تناسب عددی.

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

(صاحبہ با ناصر حریری)

در برایر این نظرات، نیما هم دیدگاههای خاص خود را دارد. او از روی تفتن 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»، «حروفهای همسایه»،

«تعریف و تبصره» نقل است که فشرده‌ی آنها چنین است: اول اینکه «هنرمند مسلم است که زندگی می‌کند. زندگی معنی اش 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 موسیقی ما، وصف الحالی است و به حد اعلای خود سوژیکتیو. بنابراین نمی‌تواند محرك 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 می‌گوییم برای دکلامه شدن به رسم امروز، مناسب نیست.» (ص ۲۲۶) همچنین: «تمام کوشش من اینستکه حالت طبیعی نثر را در شعر ایجاد کنم. در اینصورت شعر از انتقاد با موسیقی مقید نمی‌شود» (ص ۱۲۳) و «شعری که امروز خواسته 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 بیاوردند اینست برطبق انتظام طبیعی وزن شعر که در اشعار همسایه معنی دارد. در صورتیکه برای قدمای یک مصراع یا یک بیت دارای وزنی هستند. یعنی برحسب قواعد عروضی یا موزیکی یا هجایی، 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 مجرد نیست 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 منکری به دوره‌ی اولی است - و دوره‌ی انتظام طبیعی، که همسایه انتظام عروضی

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 مسافت رفت و از همه‌ی دوستانم خدا حافظی 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 و ته مطلب و جمله را بینند و الازومی ندارد.» (ص ۱۸۶)

«... من سعی می‌کنم به شعر فارسی وزن و قافیه بدهم. شعر بی وزن و قافیه، شعر قدیمی‌است. 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 ایيات دسته‌جمعی و بطور مشترک وزن را تولید کنند. من واضح این آرمونی هستم. شما تکمیل کننده‌ی سر و صورت آن باشید. من فقط اساس رامی دهم و بیش از این شاید از من کسی طلبی نداشته باشد. این وزن را که 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. عزیز من! 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 می‌خواهد که 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

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. از همه‌ی این حرفها گذشته من خودم به عیبی که در فورم شعر من ممکن است باشد. اعتراف دارم. از دوره‌ی زمان انتشار مجله‌ی موسیقی گذشته خبلی 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 کنند و سازنده‌ام. من ندیده‌ام که بنایی را آرایش کنند، پس از آن بی‌بریزند. اساس موزیکی فورم من به دست دیگران دیگرگون می‌شود و شکل مصنوعی خودسازی و قربنه گذاری جای آنرا خواهد گرفت یا نه، به این خبای می‌خندم، آفرین به آن نیرومندی که او هم مثل نیما یوشیج به تصنیع‌کاری شیادان می‌خندد.» (ص ۸۲)

همچنین در مورد کلاسیسم 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، مودی و تکاندهنده است. آدم از خواندن شعر آنها یک 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.»

(حروفهای همسایه)

## «نیما و جلال»

جلال آل احمد مطرح ترین نویسنده دهه‌های ۳۰ و ۴۰ و از بزرگترین ادبیات معاصر ایران، علیرغم بیشها و نظریات خاص اجتماعی - سیاسی اش - 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 شناسانده‌های 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 در پاره‌ای موارد این دوگونه ارتباط چنان باهم توأم می‌شوند که تفکیک ناپذیر می‌نمایند. ولی به هر حال برای روشن شدن مطلب بهتر است که کل ارتباطات آن دور را در این چهار چوب بررسی نمود.

الف) ارتباط دوستانه و همسایگانه و عاطفی  
سابقه آشنایی نیما با آل احمد به ماجراه «کنگره» برمی‌گردد. آل احمد ۲۳ ساله، جوانترین نویسنده‌ایست که در «اویین کنگره‌ی نویسنده‌گان و شعرای ایران» - ۱۳۲۵ - شرکت کرده و از او دعوت شده است. هم به واسطه‌ی قریحه و ذوقی که از خود در داستان «زیارت»

نشان داده و حمایت «صادق هدایت» و مجله‌ی سخن را جلب کرده و هم اینکه از گردانندگان «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 نویسنده‌گانی بود که خانه‌ی «وکس»، در تهران علم کرده بود، تیرماه ۱۳۲۵، زبر و زرنگ می‌آمد و می‌رفت، دیگر شعر اکاری به او نداشتند من هم شاعر نبودم و علاوه بر آن جوانکی بودم و توی جماعت برخورده بودم. شبی که نوبت شعر خواندن او بود - یادم است - برق خاموش شد. و روی میز خطابه شمعی نهادند و او در محیطی عهد بوفی (آی‌آدمها) بیش را خواند. سربزرگ و تائش برق می‌زد و گودی چشم‌ها و دهان عمیق شده بود و خودش ریزه‌تر می‌نمود و تعجب می‌کردی که این فریاد از کجاي 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 پیدا کرد باهم آشنا شدیم. به همان فرزی می‌آمد و شعرش را می‌داد و یک چایی می‌خورد و می‌رفت. با پیرمرد، اول سلام و علیکی می‌کردم - به معرفی احسان طبری - و ... تا اواخر سال ۲۶ یکی دوبار هم به خانه‌اش رفتم. با احمد شاملو، خانه‌اش کوچه‌ی پارس بود. شاعر از یوش گریخته در کوچه‌ی پارس تهران.»<sup>۱</sup>

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 معيشتی و چه به علت توطئه‌ی سکوتی که نشريات ادبی آن دوره درباره‌اش روا می‌داشتند، فقط پس از شهریور ۲۰ و با بازشدن فضای سیاسی و هنری کشور و به علت میدانی که «مردم ماهانه، به او می‌داد به صورتی تقریباً مرتب به انتشار اشعار در آن نشريه همت گماشت. مدیریت داخلی آن مجله تا سال ۱۳۲۶ - سال انشعاب جلال و چند تن دیگر از آن حزب کذا - با آل احمد بود، طبیعاً 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 شعبiran رفته‌نم. که یکی دوبار بازنم سراجشان رفتم: همان نزدیکی‌های خانه‌ی آنها تکه زمینی وقفی از وزارت فرهنگ گرفته بودیم 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 یا بان بود و خانه‌ها درست از سینه‌ی خاک درآمده بود و در چنان بی‌غوله‌ای آشنایی

غینیمتی بود. آنهم بانیما.<sup>۱</sup>

نحوه‌ی زندگی، صداقت و پاکی روستائی، شهامت و خلاقیت و قریحه‌ی سرشار نیما، سرسختی و سازش ناپذیری او، همه و همه باعث شیفتگی آل احمد جوان نسبت به او شده بود. علاوه بر آن همسایگی در محله‌ای نوساز، نیز پیوند و دوستی آنان را بیشتر می‌نمود. آل احمد در اکثر یادداشت‌ها ایش از نیما با عنوان «پیرمرد» یادمی کند، عنوانی با تأکیدی بیشتر بر کلمه‌ی «پیر»، با تماش 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 سن ما. توی این ولایت و شرایط کار - آدم صاحب قلم رو سریک دو راهی میدارن، سریک دو راهی که یک راهش به نیمات و یک راهش به «خانلری». یکیش به فضاحت confort و ته چاه ویل قدرته، یکیش ته‌چای انزوای سکوت، من نمی‌خوام هیچ‌کدام از این دو تا باشم من اگه نیما رو به دقت دیدم، خودم رو، آینده‌ام رو، دیدم. اما من نمی‌خوام نیما بشم. نخواهم هم شد. عالم و عابد. این دو راهه رو همه‌ی جوونا باید متوجهش باشند. یعنی با خرت می‌کنند، سوار قدرت می‌کنند، آنوقت «عقابت» می‌داد زاغ می‌شد. یا نیما رو چنان باش سخت می‌گیرند که حقیر می‌شه ... من در اون مقاله‌ی پیرمرد - زیاد سعی کردم دست و پای خودم را بیسند. چون هیچ دلم نمی‌خواست به پیرمردی که چنین رنجی کشید کوچکترین اسانه‌ی ادبی کرده باشم.»

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

ایندوادامه داشت، رفت و آمدهای خانوادگی و مداوم آنها، آل احمد را بیش از هر کس دیگر به نیما نزدیک می‌ساخت. نیما در یادداشت‌ها به این روابط اشاراتی دارد: «امشب ماست برای آل احمد بودم. ماست را عنایت از یوش فرستاده. نانوا موی بلند مو اچون می‌بیند، می‌گوید: يا الله با علی مرشد جان.»

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 با کمال! مردم را دارم خرفهم می‌کنم. فهم کردن با پی در پی تکرار کردن. مع الوصف اگر به متن رسیده بودم حرفهایی داشتم و خود مقدمه هم چشم اندازی از روحیه‌ی مردم بود.»

تیرماه ۳۳

همچنین در یادداشتی با عنوان عید غدیر: «به منزل آل احمد رفتم و مرا پیش پدرمش بود. پدر آل احمد را دیدم که مريض بود.»

اردیبهشت ۳۸

با کودتای مرداد ۳۲ دوباره فضای اختناق برکشور حاکم شده، بگیر و بیندها شروع می‌شوند. نیما هم دستگیر شده 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 مبنایک «دیگر سیاست را بوسیده است و کنار گذارد»، جلال بعد از انشعاب و بعد

از کودتا نیز کتاب «بارگشت از شوروی»، آندره ژیدر را ترجمه و منتشر کرده است. او حتی بدینوسیله در عالم ادب نیز خواسته است بگوید که از شوروی و شوروی‌گرایی جدا شده و بریده است. علاوه بر این، جلال اساساً دارای نثری عصبی و تندر و حتی گاهی موضع فحاش است. شاید همه‌ی اینها به مذاق نیما خوش نمی‌آید که در یادداشتی به تاریخ تیرماه ۳۳ با عنوان (جوان نویسنده) اینطور می‌نویسد که: «تحفیر می‌کند این جوان همه را خیال می‌کند با کوتاه کردن دیوار دیگران، دیوار او بلند خواهد شد. اصلاً این جوان، جلف حرف میزند مگر در جلوی زور و قدرت که در آنجا موش می‌شود. این نمونه‌ای از روحیه جوانان امروز است. می‌گوید سیاست را بوسیده و کنار گذاشت، اما بعداً می‌بینم 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 ساجرا چنین است: او پس از انشاعاب آل احمد از آن حزب، همچنان با «ماهnamه‌ی مردم»، همکاری مستمر داشت، آل احمد پس از انشاعاب 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 قرباند: «... در همین سالها بود که مبارزه‌ی نیروی سوم و آن حزب پیش آمد از (علم و زندگی) سه چهار شماره‌اش را درآورده بودیم که به کلام زد برای قاپیدن پیرمرد از چنگ آنها مجلس تعجیلی ترتیب بدhem. مطالعه‌ای در کارش کردم و در همان خانه‌ی شعیرانش یادداشت‌هایی برداشت و رضا ملکی - برادر خلیل - یک شب خانه‌اش را آراست و جماعتی را خبر کرد و شبی شد و سوری بود و پیرمرد سخت شاد بود و دوشه شعری خواند و تا دیروقت ماندیم. خلیل‌ها بودیم. علی دشتی هم آن شب پای پرچانگی من بود و

رضاگنجه‌ای هم بود - ... غرض آنچه در آن شب قدرت تحمل جماعتی را به امتحان گذاشت در شماره‌ی بعد (علم و زندگی) درآمد.<sup>۱</sup> 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 - مثلًاً (نیما شاعر است، 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 داربوش نام پرویز نویسنده است. جوان هنوز نمی‌داند که نویسنده صادق هدایت بود که او را تode‌ایها بیشرف تبلیغ کردن و احسان طبی یشرف تبلیغ کرد. در همان زمان که مرا تحفیر می‌کردند».

### تابستان ۳۵

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

دیشب به تسلیت آل احمد رفت، خانم سیمین گفت: - در آمریکا

---

۱ - پیرمرد چشم ما بود - جلال آل احمد

ذنی مردش مرده بود و همان شب بعد از مرگ او با مردی در قطار می‌گفت و می‌خندید. ابداً فکری نبود. مقصودش گویا نکامل 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.

۳۳ مرداد

تا آنجاکه آل احمد را با خود هم سنگ و هم طراز و هم درد می‌داند، آنها هردو از روشنفکران مردمی هستند و قدرت مسلط زمانه رانفی کرده و نواله‌ی ناگزیر را گردن خم نکرده‌اند،<sup>۱</sup> و جایی که دیگران دیگدان از نفره<sup>۲</sup> زده‌اند، آنها باید در (غم نان)<sup>۳</sup> باشند.

«خانلری معاون وزارت کشور شده است. اردیبهشت ۲۴، آل احمد آقا معلم است هنوز، من پیر شده‌ام و ماهی سیصد تومان حقوق پیشخدمت را می‌گیرم. معاش من با گذشت من و پرداختن به هنر و علم عاقبتیش 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

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 آل احمد هم مدتهاست که از او بی‌خبرم، آیا چه فکر می‌کنند. گمان می‌برم آل احمد گربیانش را از دست صحبت‌های من که بر از دلتنگی است، خلاص کرده است.»

زمستان

۱ - احمد شاملو - ابراهیم در آتش

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

۳ - احمد شاملو - ابراهیم در آتش

همچنین در یادداشتی با عنوان (جلال آل احمد و حسن هنرمندی)؛ «امشب زن و بچه‌ی من پیش جلال و خانم او رفته بودند. 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 نکرده است..»

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 بددهد خودش را دست مردم داده بود. یک بار نوشتم که شعر رامی‌پراکند - به جای اینکه هر دفتری را همچون خشتی سرجایش بشنائند ...، بدین لحاظ آل احمد خود را موظف می‌داند که پیرمرد را به منظم کارکردن تشویق نماید. ... در این همه‌سال که با او بودم هیچ نشد که از تن خود بنالد. هیچ بیمار نشد. نه سرددی، نه پادردی و نه هیچ ناراحتی دیگر. فقط یکبار دو سه سال پیش قبل از سفر تابستانه‌ی بوس بود بعد از ظهری تنها آمد سراغم و بی مقدمه درآمد که: «میدانی فلانی؟ دیگر

از من کاری ساخته نیست، ... از آن پس بود که شدم نگیر و منکرش. هر بار میدیدمش سراغ کار تازه‌ای را می‌گرفتم یا ترتیبی را در کار گذشته‌ای پی‌جو می‌شدم. می‌توانم بگویم که از آن پس بود که رباعی‌ها را جمع و جور کرد و قلعه‌ی سقیرم 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 موارد پشت جلد مجله‌ی (خوش) که باعث برافتخارات من است چاپ کرده‌اند! به من گفت: حالا می‌خواهم ماین‌فست شاعری خود را بروز بدھی، مقصودش این بود که نظیر (افسانه) را به مردم بدهم. لابد داستانهای منظوم مرا در نظر داشت که برای او مکرر صحبت کوده‌ام.»

### تابستان ۳۵

و یا «امرور: ۱۰ تیرماه ۳۶ خانم آل احمد آمد. چون در منزلشان کسانی بودند. بعداً من که در خانه تنها بودم خود جلال آمد. می‌روند به اروپا. خدا حافظی کرد. حرفهایی زد: امیدوارم زیاد کارکنید. هر کسی چاپ می‌کند، بکند، چندان در پی این نباشد که چرا منفعت پولی کم است. اگر شما پی‌پول بودید الان کسی بودید. اگر حرفهایی زده‌ایم ما را بی‌خشید. و رو بوسی کرد و رفت. فردا ظهر با طیاره می‌روند»

و همچنین: «دیشب آل احمد و سیمین خانم آمدند. من یادداشتهایی از قلعه‌ی سقیرم برای آنها خواندم آل احمد خیلی پسندید و گفت انشاء الله 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 و آمدها

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

«اخيراً در منزل آل احمد سید موسی صدر 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. گفته بود به قم بیایید بعد به من گفت - در عالم خواب - : من همینجا را برای شما مثل قم خواهم کرد. » خبلی 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 ازوای خود را بیشتر می‌تنید و میل و رغبتی هم برای انتشار آثار از خود نشان نمیداد و حتی 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

جوان با استاد خود - که در پاره‌ای موقع 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 بر تمام خصوصیات زندگی او واقف است. بعلاوه خودوی سخت متأثر است از نحوه‌ی زندگی و شخصیت نیما. از همه‌ی اینها گذشته شخص جلال آل احمد نویسنده‌ایست جسور و بسیار پروا و صادق - صداقتی بی‌چون و چرا در بیان اندیشه - با نثری عصبی، کوتاه و تلگرافی و پرخاشگر. این ویژگی‌ها از او شخصیتی پر جاذبه 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 چه حد 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 آل احمد شناختند. آل احمد مدافعانه صمیمی و آگاه نیماست. شعر او را خوب شناخته است و با شعر او زندگی کرده، کمال یافته و مهر ورزیده است.<sup>۱</sup>

در همان دوره‌ای که «ماهnamه‌ی مردم»، اشعاری از نیما چاپ می‌کرد، جلال به واسطه‌ی اینکه مدیر داخلی این نشریه بود، ضرورت دفاع از شعر او را بیش از دیگران حس می‌کرد: «شاعر حرفه‌ای در میان می‌آورد. نویسنده شعرهایی از او چاپ می‌زد، سروصدای خواننده در می‌آمد و از این میان خود به خود دفاعیه‌ها بیرون می‌آمد.»<sup>۲</sup> اولین این دفاعیه‌ها در

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

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

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. آل احمد 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 اولین بار افسانه‌ی نیما را به صورتی مستقل با پیشگفتاری کوتاه به چاپ می‌رساند. آل احمد نیز در هفتنه‌نامه‌ی (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 اولین بار در «ماهnamه‌ی 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 پیش تو از ایشان هموار گشته. کسانی در راه قدم‌ما و کسان دیگری در راه تازه گشاده‌ی متعددان. و در هر صورت فرق اصولی در کار نیست و اینها همه مقلدانند. دسته‌ی دیگر در جستجوی سرکلاف درهم پیچیده‌ی خویشتنند و هنوز راه به جایی نبرده‌اند و فقط طبیعی می‌آزمایند. اما آنها که از همه کامراوند راه خویش را جسته‌اند و در پی اینند که اثری بگذارند و با ارزشی در خود استطاعت خویش، نیستی راهستی کنند. نیما نه تنها از این

دسته‌ی سوم است بلکه گروهی از آن دیگران، از نوخواهان و تازه کاران و گاهی دیرآمدگان شتابدار را به دنبال خویش کشیده است و همه را به راهی می‌برد که چه خوب و چه بد، چه دلخواه و چه مطروح، آینده‌ای دارد. اگر بسایه‌ای در زیر سایه‌ی او پوششی برای بسایگی‌های خود می‌جویند و یا اگر کاهلی، آسایش طلبی، بیسادی، در این میدان جولا نگاهی یافته، گناه او نیست. گناه متقدان و سخندانان است که بیشتر در باره‌ی او سکوت کرده‌اند، و اگر سخنی درباره‌ی او نیز بربانی رفته، بیشتر انگی بوده که از سوابی هنری و شتاب برخاسته. و همین توطئه‌ی سکوت نگذاشته است که غث و سین کار او هویدا اگردد و خود او را نیز به نقایص کاری که می‌کند آشنا گردداند.<sup>۱</sup>

آل احمد 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 میرزا ده عشقی اولین شاعری است که (تابلوهای ایده‌آل) را از لحاظ فرم دقیقاً از «افسانه»، تقلید کرده است. و باز این نکته را روشن می‌کند که در اشعار نیما پرنده‌گان تمثیلی از خود شاعرند و آنگاه به ذکر بدینی و یأس و علل اجتماعی آن می‌پردازد. این نخستین نقد جدی و مفصل و مستقل است که برکار نیما می‌شود، علی‌القاعدہ نیما باید از انتشار چنین اثری بسیار خرسند گشته باشد. هرچند در یادداشت‌ها یش اشاره‌ای به این موضوع ندارد. در اوایل سال ۳۲ اعلامیه‌ای منتشر می‌شود با عنوان «دعوت برای

---

۱ - مشکل نیما یوشیج - هفت مقاله

تهیه‌ی مقدمات مسافرت به فستیوال بخارست، امضاء کنندگان این اعلامیه سی و چند نفری هستند از اساتید دانشگاه، نویسنده‌گان و شاعرا. نام نیما نیز در بین آنهاست. این دعوتنامه بُوی سیاست نمی‌داد اگر سازمان دهنده‌ی آن حزب توده نبود، که چند سال پیش نیز با عنوان «جمعیت ایرانی هاداران صلح»، از افراد صاحب نامی چون ملک‌الشعراء بهار و دهدخدا هم امضاء گرفته بود. خود فستیوال هم جشنواره مانندی بوده است 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 برآشته می‌کند. نامه‌ی سرگشاده‌ای با نام مستعار کدخدار ستم 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 (جوس) 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 ما که می‌زدیم و می‌خوردیم و صفت 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 اصل‌گاری 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

کسی می داد...<sup>۱</sup>

آل احمد در این نامه نیما و فستیوال را بهانه‌ای می‌کند تا هرچه بیشتر به حزبی که چندسال در آن عضوی فعال بوده است 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 بالحنی توهین آمیز 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 افلاآ مثل ملک الشعرا هم دنیا را داشته باشید 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 پیر شده‌ام خطاب کنم ... آخر تازیانه‌ی عبرت کی بروش شما نواخته خواهد شد؟ برب لب گور؟ و چه دیر خواهد بود؟، و در پایان ... فراموش نکنید که در آنجا چیزی به حساب ملت ایران از شما نمی‌پذیرند. یعنی نفهم ترین 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 همراحتان.»<sup>۲</sup>

ناگفته پیداست که چرا آل احمد بعد از انتشار این نامه پشیمان

۱ - پیر مرد چشم مابود - جلال آل احمد

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

شد. او بیش از حد جوانی کرده بود هرچند سالها بعد خود وی به دعوت (هاروارد) به آمریکا رفت و سخنرانی و چه و چه، همچنین با دعوت‌هایی مشابه به روسیه و اسرائیل. او با این کارها نشان داد که حتی اعتقادی هم به مطالبی که در آن نامه‌ی کذا گفته بود، ندارد شاید جواب نیما باعث شده بود به این صرافت بیفتند که حتی از چنین دعوت‌ها و چنین سفرهایی هم می‌توان به نفع وجودان بسیار و آگاه استفاده‌ها نمود.

به هر ترتیب جوابیه‌ی نیما عنوان «به جلال آل احمد - دوست جوان من» را داراست خود شعری است پراز عطوفت و دوستی و انسانیت، در ابتدای نامه نیما آل احمد را خطاب قرارداده و می‌نویسد: «... به هر اندازه فکر می‌کنم که شما جلال آل احمد 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 بی‌اید 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 جلال آل احمد هستید که به این صورت درآمده‌اید ... هوای روزگار ما بد شده است. همه‌چیز عوض شده جوانها هم با من به پیری رسیده‌اند. عقل از سرشان به در رفته است. می‌بینم در صحراه سوزانی هستیم. معلوم نیست شب است یاروز است. خون از روی زمین به جای دود بلند می‌شود مردم لخت و گرسنه‌اند. خود جوانها هم. چشمها در کاسه‌ی سرد و می‌زنند. به آنها می‌گویید اسلحه بردارید یکدیگر را هدف کنید. می‌گویند: جنگمان نمی‌آید. با همه‌ی بی‌عقلی می‌پرسند چرا؟! می‌گویید لااقل باهم کینه داشته باشید. از یک کار بی‌مایه هم دریغ دارند. اما وقتی می‌گوییم با

هم دوست و برادر و غمخوار هم باشد می‌گویند حاضریم. تعجب است اینقدر از این حرف خوشحال می‌شوند که رقصشان می‌آید. هوای سرود خواندن به سرshan می‌زند. چیزهایی را می‌خواهند که شما می‌گویند نباید بخواهند. می‌خواهند راه چاره را پیدا کرده به خانه همسایه‌شان بروند بیسنند آنها هم همینطور زندگی می‌کنند یا نه؟

یخودی نیست که من تعجب می‌کنم. من تمام عمرم به عجب عجب گفتن گذشت. از در و دیوار چیزهای عجیب و غریب می‌بارد. در شهرها شاگردگان به استادشان درس می‌دهند. یخود نیست افرای بلندقدی را که من به این قد و قدمت رسانیده‌ام می‌گویند بوته‌ی فلفل است.

... من فکر می‌کنم که وقتی از پس و پیش به یک آدم هزمند 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 صفاتی من با دیگران شاداب‌تر است. پدران ما گفته‌اند: «دوستی بی جهت شنیده‌اما دشمنی بی جهت نشنیده‌ایم» می‌خواهم خلف الصدق آنها باشم. حالاً 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 معطلى و سرگردانی است. من مثل عنکبوت وقوع طوفان را حس کرده به تعمیر تارهای خود می‌بردازم. با همان عقل مخصوص خود وقتیکه هوا طوفانی است درهای اتاق را می‌بندم. حس می‌کنم شکسته شدن در و پنجه‌ها و پرکردن گرد و خاکها در اتاق ضرورت ندارد. ضروری‌تر از همه چیز زندگی کردن است دلم به شاخه‌های نسترنی می‌سوزد که تازه گل سفید داده و سربه دیوار اتاق من گذاشته. می‌ترسم گلهای نسترن مرا طوفان از بین ببرد. برای آنها فکر دیگر

می‌کنم. تلاش من در زندگی که با هرگونه محرومیتها دست درگیریان بوده‌ام این است. آیا نامه‌شما در خصوص تلاش من بود؟ آیا باید سطور را او رونه 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 تحويل بکنید؟ یا درخصوص خودم فکر کرده‌اید که حرف میزنم و از کسی توقع دارم؟ شما که 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 را گرفته 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 خطأ قضاوت می‌کنند. من فقط به حال آنها رفت می‌کنم، ثمره‌ی صبر جمیل من این است که امیدوارم کسانی که روی زخم من درمانی نمی‌گذارند روی زخم خودشان درمان گذارده شود - امیدوارم که پر شوید مثل من که پرشده‌ام. این بزرگترین دعائی است که پیران در حق جوانان می‌توانند داشته باشند.<sup>۱</sup>

به هر حال زخمی است که نیما و جلال روزگاری به هم زده‌اند. ولی غبار کدورت زودگذر است. که با کودتای ۲۸ مرداد آنها بی هم که می‌خواستند به فستیوال بخارست بروند راهی زندان شدند. پس از این ماجرا آل احمد دیگر مطلبی راجع به نیما نتوشت، هرچند چه در کلاسهای درس و چه در هر سخنرانی دیگر، قطعه شعری

---

۱ - نامه‌ها - مجموعه‌ی نامه‌های نیما به کوشش سیروس طاهیان

هم از نیما چاشنی میکرد. تا در سال ۳۸ نیما به ابدیت پیوست. آنوقت بود که آل احمد نویسنده که اکنون در عالم 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 مابود، که سوگنامه‌ای است در مورد نیما. آل احمد با نهایت شیفتگی و احترام به نقل یادبودها و خاطراتی از پیرمرد می‌پردازد، او با نیما زندگی کرده است 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 خواسته است هنرمندی مردمی، پاک و انسان باشد. این بهترین و زیباترین اثری است که به معرفی نیما و خصوصیات زندگی او می‌پردازد.

هر چند پس از مرگ نیما معلوم می‌شود که او هم چندان نسبت به آل احمد بی‌مهر نبوده است، در یادداشتی با عنوان «وصیت‌نامه» نیما ایی که نسبت به همه کس بدین است آل احمد را یکی از اوصیاء خود میداند.

«اعشب فکر می‌کرم. با این گذران کثیف که من داشتم - بزرگی که فقیر و ذلیل می‌شود - حقیقتناً جای تحسر است. فکر می‌کرم برای دکتر حسین مفتح چیزی بنویسم که وصیت‌نامه‌ی من باشد. به این نحو که بعد از من هیچکس حق دست زدن به آثار مراندارد به جز دکتر محمد معین. اگرچه او مخالف ذوق من باشد. دکتر محمد معین حق دارد در آثار من کنبحکاوی کند. ضمناً دکتر ابوالقاسم جنتی عطایی و آل احمد با او باشند. به شرطی که هردو باهم باشند ... اگر شرعاً می‌توانم قیم برای ولد خود داشته باشم دکتر محمد معین قیم است. ولو اینکه او شعر مرا دوست

نداشته باشد، اماما در زمانی هستیم که ممکن است همه‌ی این اشخاص اسم بدهد از هم بدشان بباید. چقدر بیچاره است انسان! «آل احمد گرچه شاعر نبود ولی او هم به نوعی از نیما تأثیر گرفت: درست است که نیما شعر را به طبیعت بیان نزدیک کرده، اما این بیان به هر حال «بیان شعری» است. از جهت فکر باز هم دنیای نیما خاص خود است، فکرها و تعبیرهای او با همه‌ی عمومیت و سادگی مؤنوس نیست. مگر در همان دنیا و در همان مجموعه و با همان مصالح کار. آل احمد از آن جهت که در نثر مبدع است و دستور زبان نثر غیر طبیعی رایج را بهم می‌روزد 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.»<sup>۱</sup>

---

۱ - یادداشت‌های روزانه - به کوشش سیروس طاهی‌باز  
۲ - م. آزاد - اندیشه و هنر ویژه‌ی جلال آل احمد

## نیما، نوآوری و سنت

اگرچه اکنون دیگر «شعرنو»، یعنوان شکل راستین شعر روزگار ما، جای خود را باز کرده و با نمونه‌هایی که عرضه داشته تقریباً همگان را مجاب کرده است اما هنوز شباهتی در بعضی اذهان وجود دارد که جای آنست که در چنین فرصت‌هایی بدانها پرداخته شود و سوء تفاهمات هرچه بیشتر مرتفع گردد. بعضاً شنیده‌می‌شود که کسانی می‌گویند اگر لزوم دگرگونی در شعر کلاسیک با قالبهای چندگانه 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 بی‌هیچ مانعی 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 مصraع‌ها برایش نه تنها قید و بندی فراهم ننماید بلکه بتواند از آنها یعنوان ابزارهای مفید استفاده کند، چرا نباید اندیشه‌ها و احساسات خود را در این قالب‌ها بیان کند؟ و آیا چه شده است که شعر کلاسیک با آن همه تنوع اوزان و قالب‌ها می‌بایست

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

علاوه بر اینها ذهنیت مقایسه گرو نخبه‌گرای معاصرین ما معمولاً دستخوش پرسش‌هایی از این دست است که «نیما» یا «حافظاً» کدامیک؟ «سنت‌گرایی» یا «نوآوری»؟ بین این دو کدامیک برتری دارد؟ چرا هم حافظ بعنوان بزرگترین شاعر سنتی شعر فارسی همچنان بر تارک اعصار می‌درخشید و هم نیما بعنوان بی‌ارتباط‌ترین شاعر (علی‌الظاهر) نسبت به سنت تا زمان خودش، همچنان به مثابهٔ یک نابغه و پیش‌کسوت 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 تلقی مانسبت به رابطهٔ «قالب و محتوا» و رابطهٔ «هنر و اجتماع»، یادآور گردد. سنت چیست؟ نوآوری کدام است؟ آیا این دو باهم ناسازگارند؟ آیا بعضی بنایه طبیعتشان سنت‌گرا و بعضی دیگر نوآورند؟

یک دید «پرآکنده‌نگر»، و «بی‌ارتباط بین»، غالباً عادت دارد پدیده‌ها را بطور مجرد و متنزع 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 توللی. حال آنکه مهم‌ترین عاملی که در اینجا نادیده گرفته شده «عامل زمان»، و تحولات تاریخی - اجتماعی است. امروزه دیگر مسئله اعتقاد به قانونمندی پدیده‌ها و ارتباط متقابل میان آنها و حرکت فراروندهٔ تاریخ در بستری قانونمند، اصلی است که کم و بیش در میان علوم نحله‌های فکری، پذیرفته شده‌است و به هیچ وجه در انحصار یک ایدئولوژی خاص (با عوارض و پیامدهای مترتب

بر آن) نیست. بطوریکه صاحبان اندیشه دینی نیز نه تنها در این اصل تضادی 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 تأثر است، هیچ پدیده‌ای بی‌دلیل و هیچ چیز از سراتافق نیست.

انسان نیز در میان سایر پدیده‌ها از این قانون مستثنی نیست اگرچه بدليل برخورداری از آگاهی بیشتر می‌تواند به اشکال مختلف، حضوری چشمگیرتر داشته باشد و با شناخت و تسلط بر روند پدیده‌ها در جریان آنها دخالت فعالتر پکند 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 عده‌ترین آنها چنانکه گفت‌اند «تاریخ» است، هستی تاریخی انسان به قول حافظ قسمتی است از لی که بی‌حضور او رقم خورده و خود در تعیین آن نقشی نداشته است. هریک از انسانها در برشی خاص از تاریخ بعنوان یک فرصت تکرار ناپذیرنشو و نما می‌کنند و ناپدید می‌شوند و همین قرار گرفتن در یک مقطع خاص با عوارض و پیامدهای ویژه است که قسمت عده‌شخصیت 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 است. این تاریخ (به معنای اعم که شامل اجتماع هم می‌شود) است که داده‌های خود را بر ما تحمیل می‌کند و ما اگرچه به ظاهر داعیه استقلال داریم، در نهایت هستی بالفعلمان پاسخی است که به تاریخ داده می‌شود.

هنرمند نیز بعنوان فردی از افراد بشر قسمت عمدۀ شخصیت و هنرشن در برخورد با تاریخ (به همان معنای کلی) است که تکوین می‌یابد و اگرچه در پاره‌ای موقع خود را چنان رها و محیط بر همه‌چیز احساس می‌کند که می‌تواند دیگران را دعوت کند که بباید تا «فلک را سقف بشکافیم و طرحی نو دراندازیم، اما همین سخن در واقع حاصل تنگایی است که هستی بر او تحملی کرده است 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 پیکرۀ انسان نوعی، ظریف‌ترین و صادقانه‌ترین واکنش‌ها را نسبت به داده‌های محیط عرضه می‌دارد. این واکنش‌ها می‌توانند صور چندگانه‌ای داشته باشد که همان اشکال مختلف فعالیت‌هنری است. چنین واکنش‌هایی عموماً ثبت شدنی و قابل انتقال به نسل‌های آینده است. خصوصاً هنرها یعنی که با استفاده از فن کتابت می‌توانند به سهولت ثبت و به دیگری انتقال داده شوند مانند شعر.

اما نکته قابل تأمل و مورد نظر در این بحث آن است که انباشت تدریجی و تکامل کمی و کیفی چنین فعالیت‌هایی در زمینه 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

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 بسیار گذرا به سرنوشت آن در طول تاریخ شعر فارسی می‌اندازیم.

چنانکه در جایی دیگر نیز گفته شده است<sup>۱</sup> در سپیده دم شعر فارسی بسیار بجا و طبیعی است که شاعری نفس بیان چنین رابطه‌ای را میان گل و روی زیبا، کشی بزرگ و شاعرانه تصور کند و مثلاً خیلی ساده بگوید «رخساره معاشق به گل می‌ماند»، این یک تشبیه زیبا و حداقل در محدوده زبان فارسی در آن محله تازه است. اما شاعر دوم دیگر نمی‌تواند به همین سادگی از این تشبیه استفاده کرده و احساس ابتذال نکند. از طرفی تشبیه آنچنان دلنشیں 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 گشتم بیش

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 نوشهایی است با عنوان «نظم سست» که از این قلم در نشریه «الامسرخ استان مرکزی» چاپ گردیده است.

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

گلی چور روی تو گر در چمن بدست آید

کمینه دیده سعدیش جای خار بود

می‌بینیم که آن تشییه در این بیت نیز هست. اما نسبت به دو مورد قبلی برتریهایی دارد اول اینکه دیگر تشییه بدلیل کاربرد قبلی و نزدیک شدن به حوزهٔ ابتدال محور بیت قرار نگرفته و صرفاً در حد یک تشییه مضموم، بحالت جنبی بکار گرفته شده است و حرف اصلی شعر برابر نهادن عجز و نیاز شاعر است با استغنا و ناز معشوق. شاعر در این بیت بالحن 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 حلقهٔ بعدی و شاید آخرین حلقهٔ این روند تکاملی می‌باشد چیزی برتر از این همه باشد و این کار تنها از یک نابغهٔ بزرگ ساخته است و بس او همهٔ این تجربه‌ها را پشت سر دارد، دست به طرف هر شیء یا مفهومی دراز می‌کند در هاله‌ای از روابط، تصاویر و بایسته‌های سنت شعر فارسی غوطه‌ور است، دیگر بیان رابطهٔ میان روی و گل به حوزهٔ ابتدال کامل و مسلمات عنده‌اکل و در واقع بیان بسیار عادی تنزل یافته است پس او چه باید بگوید؟

می خواست 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»<sup>۱</sup> است که مجموعه سنت شعر 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.<sup>۲</sup>

این مثال به ما نشان می‌دهد که عناصر، رابطه‌ها و موتیوهای شعری، «میلاد و مرگ»، و به اصطلاح «اجل مستایی»، دارند و چنان نیست که الى الابد 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 حوزه مسلمات کشاندن آنها است.

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

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

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

اثرش آسیب کلی خواهد دید.

اگر با این توضیح بسیار مختصر معنای سنت و اعتقاد به «میلاد و مرگ»، آن روشن شده باشد، حال باید پرداخت به تعریف بسیار کوتاهی 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 حاصل ضرب و نقطه تقاطع همه اندیشه‌های زیبائی شناسانه قبل از خود نقطه پایان قاطعی بود براین سنت.

هنر واکنش تعالی یافته و پالوده 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 در کره ماه نداشته‌ایم چرا که 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 وقق داده و همچون آینه‌ای صیقل یافته، به انعکاس آن پرداخته است. عامل تحولات اجتماعی تعیین‌کننده‌ترین پارامتر در روند پویایی هنر بوده و هست اما زندگی اجتماعی ما از زمان حافظ تا انقلاب مشروطیت تحول چندانی نداشته است. شرایط اجتماعی زمان «صاحب»، نسبت به «حافظ»، کیفایاً دستخوش تغییر نگردیده بلکه این تغییر عموماً در سطح و بصورت کمی بوده است،

عناصر، اشیاء، اندیشه‌ها، اعتقادات، طرز معيشت و نظام اجتماعی و سیاسی، مدت‌های مديدة تقریباً ثابت باقی‌مانده، از طرفی عوامل دیگر که در تکوین شخصیت هنری افراد سهم دارند بعضاً از غنای در خور توجهی برخوردار بوده‌اند. از جمله این عوامل سنت شعر فارسی است این سنت چنانکه گفته شد تا زمان حافظ به مرحله اشیاع رسیده بود و دیگر در چهارچوب آن امکان پویایی و تحول بیشتر تقریباً ناممکن شده بود اما همین سنت بدلیل عدم تغییر لازم در دیگر عوامل معنوان تنها عامل تعیین‌کننده به شکلی بیمارگونه سیطره بختکوار خود را بر این ۷ قرن افکنده است شعر فارسی به نوآوری محتاج بود اما شرایط بیرونی فرامم نبود، عناصر جدیدی وارد این فضای بسته نشده بود. «کاروان» و «کجاوه»، به موقع نقش خویش را در شعر ایفا کرده و دیگر قابلیت ادامه حیات در این روند را نداشتند و از اشکال نوین نیز اثری نبود و همین جاست 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 چه بسا نیمایی در آن مقطع ظهور می‌کرد. شعر فارسی از حافظ تا نیما حالت شخصی را دارد که هیچ متبع درآمد تازه‌ای برایش نعانده باشد و به ناچار صرفاً از پس اندازه‌ای گذشته ارتزاق کند و بدیهی است که چنین کاری برای همیشه میسر نیست و اصولاً از اول هم اشتباه بوده است. بقول پریستلی - درسیری در ادبیات غرب - وقتی هنر رابطة خود را با جهان گستراند و شروع کرد به حرف زدن از خود و درباره 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

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

همینجاست که می‌توان به آن سوال آغازین در مورد رابطه سنت و نوآوری یا تضاد ظاهری این دو مفهوم پاسخ داد. آری نه نفس «ستگرایی»، ارزش یا ضد ارزش 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 عمدۀ نبوغ و هنرشن صرف ستگرایی 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 نقطه اوج تکامل هنری یک سنت طبعاً اثرش در نوع خود می‌باشد از برتری‌هایی نسبت به نیما برخوردار باشد. برای نیما همان درک لزوم سنت‌شکنی و درافکنندن طرح تازه کفايت می‌کند گیرم که قسمت عمدۀ آثارش از کمال هنری لازم برخوردار نباشد که این برای یک پیش‌کسوت امریست طبیعی. در عظمت کار نیما همین‌بس که به فاصله چند سال از آغاز تحول او شعر فارسی به آثاری دست یافت که بدون اغراق نظری‌شان در تمام این فاصله هفت قرنی پس از حافظ دیده نشده بود، تنها داشتن یک منظومة «مسافر»، کافیست تا موفقیت و حقانیت طریق تازه را تثبیت‌کند و بازگیرم که در کنار پیروان راستین نیما خیل سیلواری از مگس‌ها نیز به راه‌افتداده باشند که با حضور و وزوز مخل خود عرصه را

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 غرباک روزگار باقی‌مانده‌اند و از آن دیگران اثری نیست و حال و روز اکنونیان نیز جز این نخواهد بود.

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 مقایسه این آثار با بخشی از اشعار پخته و هنرمندانه بعضی از اختلاف خود اوست که معنا پیدا می‌کند و گرنه در مقایسه با معاصران خویش نیما یک سروگردان 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 احساس کرده و پای در این راه نهاده بودند. کسانی همچون حمفر خامنه‌ای، ابوالقاسم لاموتی، شمس کسامی و تقی رفت. اما هیچ‌کدام از آنان نه استعداد هنری نیما را داشتند و نه پشتکار شگرف او را بعنوان پیکارگری در دوجبه نظر و عمل. نیما هم با حوصله‌ای عظیم نظریات تئوریک خویش را مذون می‌کرد و هم در عمل نمونه ارائه می‌داد. امروزه پس از گذشت حدود نیم قرن 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 می‌توان شعر موفق و درخور توجهی سرود؟ اصولاً از دید نیما مسئله انتخاب قبلی قالب و حتی

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 تنها بی نمی‌تواند تعیین کند بلکه این کلیت یک اثر است که در مجموع هارمونی و وزن خاص خویش را ایجاد می‌نماید نیما معتقد است که قالب‌های گذشته کارکرد ویژه خویش را از دست داده و به قالب‌های «سنگ‌شده» بدل گشته‌اند. قالب‌هایی که بطور شرطی عوارض و پیامدهای ناخواسته انتخاب خود را بر ذهنیت و اندیشهٔ شاعر تحمل می‌کنند و او را از حرکت در مسیر لخواه منحرف می‌کنند. او می‌گوید:

«موزیک ما سویز کتبیو است و اوزان شعری ما که به تبع آن سویز کتبیو شده‌اند به کار و صفات‌های ابرکتبیو، که امروز در ایات هست، نمی‌خورد، و باز در جای دیگر می‌گوید «ڈانرهای کلاسیک ما در طول زمانهای طولانی، کلمات خاص خود را پیدا کرده‌اند، این است که ڈانر تکمیل شده‌است»، بنابراین هر نوع تغییر یا وارد کردن کلمات امروزی در آنها، این حد کامل را تنزل می‌دهد، اگر شما در قطعه شعری یا غزلی بگویید که یعقوب وار برای یوسف گریه می‌کنید و نظیر مضمون‌های کهنه را با عبارت دیگر به پرده بیاورید، حمالی برای الفاظ دیگران بوده‌اید،<sup>۱</sup> و بر همین اساس در نظرگاه نیما مسئله جدایی محتوا از قالب و ریختن «معنا» در «قالب»، مفهوم چندانی ندارد بلکه این دو بطور توأمان و تفکیک ناپذیر زاده می‌شوند و هر اثر تنها می‌تواند فرمی یگانه و مخصوص بخود داشته باشد. 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

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

گفته شد که عمر موتیوهای سنتی شعر فارسی غالباً، قبل از انقلاب مشروطیت به سررسیده بود و نیما به مثابه یک پیش‌کشوت، عناصر و موتیوهای جدیدی را وارد شعر فارسی کرد. در اینجا فرصت بر شمردن همه این عناصر نیست تنها بعنوان نمونه به دو مورد اشاره می‌شود تا صحبت چنین مدعایی ثابت گردد:

نیما (در توصیف شبم) : ... گرته روشنی مرده برفی همه کارش آشوب  
بر سر شیشه هرینجره بگرفته قرار.

شاملو: برشیشه های پنجره آشوب شبم است

نیما: گیسوان درازش همچون خزه که برآب

شاملو: گیسوی خیس او خزه بوچون خزه بهم

می‌بینم که جریان تازه‌ای به راه‌افتداده جریانی زنده و پرانرژی که مرد میدان می‌طلبید 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 - شاعر معاصر عرب - شعر میدان وسیع اسب سواری است این میدان آنقدر وسعت دارد که هیچکس مانع از حرکت دیگری نخواهد شد. دندگه خاطر نداشته باشیم «کار خود را بگیریم دنبال»



# درآمدی بر چند و چون تأثیر پدیده‌ی نیما از شعر نو اروپا

## بخش‌های این نوشتۀ :

صفحه	عنوان
۱۰۹	شعر، هنر چیره ایران
۱۱۱	قید وزن و فافیه و قالب
۱۱۳	قیدهای دیگر
۱۱۵	ورشکستگی دوره بازگشت ادبی در شکل و محتوی
۱۲۰	ایجاد تحول در شاعران و مسئله تأثیر پدیده‌ی نیما
	وروود زبان و ادبیات فرانسه به ایران و تأثیر آن -
۱۲۳	نخستین ترجمه‌ها و نخستین رمان فارسی
۱۲۸	نخستین شعر نو
۱۳۰	تجدد ادبی - تقی رفت
۱۳۸	ادبیات اروپا در زمان تولد نیما و پس از آن
۱۴۲	نیما، رمان‌نیسم، نخستین سرودها و عنصر «شب» در شعر نیما
۱۴۷	ظهور منظومه‌های «افسانه» و «ایده‌آل»
۱۵۳	نگاهی به شکل، محتوی و نقش «افسانه»
۱۶۴	اقتباس یا تقلید (نمونه‌هایی از نیما و بهار)
۱۷۱	رسالت نیما - پیدایش سمبلیسم در شعر فرانسه
۱۷۶	پیدایش «شعر آزاد» و «شعر منثور» در اروپا و تأثیر آن بر نیما
۱۹۱	نگاهی به خاستگاه و ساختار سمبلیسم نیما
۲۰۸	مقایسه‌ای میان سمبلیسم «مالازمه» و سمبلیسم «نیما»
۲۱۷	پیدایش سورئالیسم و دستاوردهای شعری آن
۲۲۵	نیما و سورئالیسم
۲۳۴	مقایسه‌ای میان نیما و سورئالیست‌های فرانسه
۲۳۸	واپسین سخن

## در آمدی بر چند و چون تأثیر پذیری نیما از شعر نو اروپا

به یاد «تقی رفعت» که اگر نه لزومنا در عرصه شاعری، بیگمان  
در عرصه نظریه پردازی و نقد شعر، و هموارسازی راه شعر نو  
ایران جایش در کنار نیما خالی ماند.

.....

### شعر، هنر چیره ایران

هنر، در بیان ناب ترین احساس های بی واسطه صمیمانه آدمی نسبت  
به خود و دیگران و جامعه و طبیعت و جهان، یا اجزایی از آنها،  
بر حسب ابزارهای بیانی گوناگون، انواع گوناگونی دارد که در بخش  
بندهی رسمی و فرهنگستانی تاکنون هفت نوع از آن را بر شمرده اند.

هفتمنیش (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 نوع هنری خاص، برای نمونه شعر یا موسیقی یا پیکرتراشی، به صورت «هنرچیره»ی دوران درمی‌آید چنان‌که با نگاهی گذرا در درازنای تاریخ جلوه نمایشنامه تراز 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 حنظله بادغیسی (درگذشته به سال ۲۲۰ ه ق) و محمود وراق (درگذشته به سال ۲۲۱ ه ق) شعر پارسی دری را پدید آوردند و حدود صد و پنجاه سال پس از آن رودکی بزرگ پایی به میان نهاد و در اوخر سده سوم و اوایل سده چهارم هجری شعر پارسی دری را به کمالی خاص رساند و شمس الدین محمد بن قیس رازی در اوایل سده هفتم هجری، فنون ادب، همچون علم عروض، علم قافیه و نقد الشعر، را چونان قالب صلب ازلی - ابدی تحجر بخشدید و در کتاب «المعجم فی معايير اشعارالعجم»، عرضه کرد. از روزگاران رودکی تاکنون، به واسطه 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.

بدین سان شعر پارسی تقریباً به تنها بی وظیفه همه هنرهای دیگر را در ایران بر عهده 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 پر پیج و خم تاریخ باشد و از این راه به صورت محور بیان هنری درآید. از این رو شعر پارسی از یک سو با همه لایه‌های جامعه ایرانی در تماس بود و از سوی دیگر توانست کارکردهایی چون آموزش عرفان، علم، فلسفه، انسانه، حماسه، بیان لطیف‌ترین احساسهای تعزیزی 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 فی معايير اشعار العجم»، کاری ستگ و نیکو بود اما در بندکردن قالب و شکل و سبك و حتی مضمون شعر می‌توانست راه را بر نوآوری و دگرگونی در شعر بیندد. حتی در روزگارانی که شعر ایران‌زمین، در اوج درخشش و باروری خویش، در قالب عروضی ریخته می‌شد، فوران احساس‌های پر شور و اندیشه‌های تابناک برخاسته از ژرفای وجود شاعران را چنین قالبی سخت تنگ می‌آمد و برای نمونه مولوی در سیلان اندیشه و احساس خویش که سرتاسر جهان هستی را در بینشی وحدت وجودی درمی‌نوردید در شورو وجد ویژه خویش چنین می‌سرود:

«رستم ازاین بیت و غزل، ای شه و سلطان ازک  
 مفتعلن مفتعلن مفتعلن کشت مرا  
 قافیه و مفعله را گو همه سیلا ببر  
 پوست بود پوست بود در خور مغز شعر»

ویا

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

«قافیه اندیشم و دلدار من  
 گویدم مندیش جز دلدار من»  
 و مولوی خود بارها در «دیوان شمس»، از «قافیه»، پرهیز و به تکرار  
 (ددیف)، بسنه کرده است. صائب نیز که در سبک‌هندی صور خیال  
 بی‌پیشینه‌ای آفرید از «مصراع موزون»، شکایت داشت و می‌گفت:  
 «زیس ز مصراع موزون دلم گزیده شده است

که زلف در نظرم گشته است موی زیاد»  
 سنگینی بند قافیه برپیکر پرجنبش شعر در شرایطی فرمان می‌راند  
 که خواجه نصیر الدین طوسی در «معیار الاشعار»، قافیه را نه از «اصول ذاتی  
 شعر»، بل از «لوازم او»، دانسته بود. 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.

## قیدهای دیگر

از قید رعایت قالب‌های عروضی، قافیه و تساوی طولی مصراع‌ها که بگذریم شعر پارسی با همه دستاوردهای شگرفی که داشت و در ناب‌ترین جلوه خویش در چهره شعر حافظ تجلی یافت از قیدهای دیگری نیز رنج می‌برد که به مهمترین آنها اشاره می‌کنیم:

الف - فنون سه‌گانه زیبائی‌شناسی سخن، یعنی معانی، بیان و بدیع، با همه ارزشی که در ارتباط بالزوم رعایت اصول زیبایی‌شناسی سخن داشتنند قیدهایی را بر انواع تشبيه، استعاره، مجاز و کنایه تحمیل کردند و تشبيه‌ها، استعاره‌ها، مجازها و کنایه‌های ویژه‌ای را به صورت تنها نمونه‌های پذیرفتنی ازلی - ابدی در آوردند.

ب - واژگان خاصی برای همیشه از سرزمین شعر بیرون رانده شدند و تنها واژگان‌اندکی پروانه 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 - مفاهیم ویژه توانستند در قالب شعر عرضه شوند: مفاهیمی کلی وازلی - 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. اندیشه شعری را هرگز گرایش به جزئیات زندگی و نگرش شخصی شاعر روا نبود.

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

کننده محتوای فکری، احساسی و تصویری بیت دیگر باشد. در پیوند با چنین انجاماد و تحجر استوار در شکل و محتوای شعر پارسی - همچنانکه در پیوند با چیرگی شعر نسبت به دیگر انواع هنر - بی‌گمان بافت فرهنگی - اجتماعی - اقتصادی - سیاسی ایستای جامعه ایرانی در کنار جهان‌بینی کلی‌گرایانه و کلی‌نگرانه شاعران و اندیشمندان ایرانی نقشی تعیین‌کننده داشته است. حتی تحولات سیاسی گوناگون در تاریخ هزارساله کشور توانست تغییری بنیادین در اندیشه و احساس شاعرانه پدید آورد چراکه جامعه دریافت اقتصادی - اجتماعی خویش تغییری بنیادین نپذیرفت.

اما به رروی شعر پارسی توانسته بود سالیان سال بازتابنده احساس و اندیشه مردمان کشور باشد و مقبول‌افتد و قالب‌ها و مضمونهای ظاهرآ ازلى - 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 ریاعی) به طپش درآمدند و این امر خود در نهادی شدن اصول و مبانی شعر و تبدیل شعر پارسی به سنتی پابرجا تأثیر داشت هرچند بر حسب 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 و گرنه 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 همه دستاوردهایی که در صور خیال و فنون بیان داشت از یک‌سو با ضرورتهای اکید اقتصادی - اجتماعی پیوند نداشت و از سوی

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

### ورشکستگی دوره بازگشت ادبی در شکل و محتوی

سپس دوره بازگشت ادبی در شعر پارسی آغازگشت و شاعران که در دستیابی به ابزارهای اصیل و تاریخمند ناتوان بودند به پاسداری و تقليیدی نابجا از سبک خراسانی و عراقی روی آوردند. رونویسی جای آفرینندگی نوآورانه را گرفت. جامعه ایستا و بسته نه تنها اجازه تجربه کردن انواع دیگر هنری را نمی‌دهد و می‌کوشد تا «هنر چیره»ی خویش را در برابر هر نوع هنر دیگر حفظ کند، بلکه دگرگونی و نوآوری در همان «هنر چیره» را نیز نمی‌پذیرد. اما دوره بازگشت ادبی محکوم به شکست بود. این گرایش به شدت دچار بحران بود. بافت فرهنگی - اجتماعی - اقتصادی - سیاسی کشور خواهان دگرگونی بود و در چنین مختصاتی دوره 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 آینه‌ای تمام‌نما بازتاب دهد. زمانه و زمینه دگرگون می‌شد. روان جمعی کشور در خود آگاه و ناخود آگاه خویش خواستار دورنمایه‌ایی تازه بود. 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 متتحول شود؟ درباره دوره بازگشت ادبی سخن‌ها بسیار گفته شده است. در رابطه با

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

الف - میرزا آقاخان کرمانی 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 گرسنه متعلق اغراق گویی را که الفاظ قلبne را بهتر به کاربرد و عبارات مغلق تربیان نماید او را شاعر و فصیح تر دانند و ملک الشعراًیش لقب دهند». مثل قآلانی سفیه مغلق گو که در مدیحه فلان قحبه مشهور بیست قصيدة مطنطن ساخته و جز به الفاظ با طمطراق دیگر به هیچ معنی و مقصد و غرضی نپرداخته او را حکیم قآلانی می‌گویند و افصح الشعراء می‌خوانند دیگر غافل از این‌که این گدای چاپلوم شافت مدح ... و قیمت افتخار و فضیلت را برباد داده».<sup>۱</sup>

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

---

۱ - دکتر عبدالحسین زرین‌کوب، نقد ادبی، مؤسسه انتشارات امیرکبیر، چاپ سوم ، ۱۳۶۱، جلد دوم صفحه ۸۴۳

می‌کنی وصف دلبران طراز  
که منم شاعر سخن پرداز  
گاه اطناپ و گه دهی ایحاز  
چست این فکرهای دور و دراز  
که به میدانش آوری تک و تاز  
نخند از تواش به سیر و پیاز  
حرف محمود و سرگذشت ایاز  
کن حدیث نوی ذ سرآغاز  
با وطن، هم قمار عشق بیاز  
به وطن دل بدہ ز روی نیاز  
شعر برگو، گزیده و ممتاز<sup>۱</sup>

پ - میرزا ملکم خان در رساله «فرقه کج بنیان» پس از سخن گفتن از

فرقه‌های گوناگون کج بین و دیوانه‌ای که دیده است می‌نویسد:

«... این نوع آخری که در افواه مردم به «باوه سرا»<sup>۲</sup> یعنی «شاعر» اشتهر  
داشتند بنابر پیروی اعتقاد خود چه در گفتگو و چه در نوشتیات هرگز طالب  
معنی نبودند. چون سجع را احسن صنایع انشاء می‌شمردند لهذا در  
نوشتیات بجز ترتیب قافیه منظوری نداشتند و اغلب اوقات به جهت  
ترتیب یک قافیه چندین سطر جفنگ می‌بافتدند و در منشآت ایشان هر جا  
که لفظ «واصل» بود حکماً کلمه «حاصل» از عقبش می‌رسید، «وجود» ها  
همه «ذبحود» و «مزاج» ها همه «وهاج» بود. «ضمیر»ی ندیدم که به لغت

«تاکی ای شاعر سخن پرداز  
دفتری پرکنی ذ موهومات  
از پی وصف یار موهومی  
چیست این حرفهای لاطائل  
می‌نگویی که این چه ذاً بود  
این سخن را اگر برقی بازار  
غصه قیس و قصه لیلی  
کهنه شد این فسانه‌ها یکسر  
هوس عشقی از داری  
از وطن نیست دلبری بهتر  
در اصول ترقیان وطن

۱ - همان

۲ - نشانه دو کمانک، «»، همه جا از نگارنده است.

«تسخیر» سجع نشده باشد. هر بدبختی که به صفت قرین می شد می بایستی ابدالاً باد با کلمه دیگر همنشین باشد. «دروغ» لامحاله بی «فروغ» نبود و «خدمت» بی «رفعت» صورت نمی بست. هر کس «جاهاش عالی» بود ممکن نبود «جاهاش متعالی» نباشد. آنها که «رفع» بودند «منبع» را به دم خود بسته از دنبال می کشیدند. صد جلد از تأییفات ایشان خواندم و یک مطلب تازه نیافتم و چشم بر هر ورق می افتاد یوسف در چاه زنخدان گم می شد و پروانه دل بود که در آغوش عشق می گداخت.

مار بود که به رخسار معشوق چنبر می گشت و بوسه هر سطrix جام جم را سرکشیده، تیر مژگان بوكمان ابر و مهیا ساخته و به چوگان زلفگوی دلهای بیدلان را می ربودند. و هزار قصیده دیدم که همه به یک طرح از بهار ابتداء می کردند. آنقدر از کوه به هامان و از زمین به آسمان می شناختند تا آخر به هزار معركه به شخص ممدوح می رسیدند. آنوقت از مژگان آن خداوند زمین و زمان می گفتند تا دم اسبش یک نفس قافیه می ساختند. پس از اغراق های بی حد و اندازه آخر الامر در تنگنای قافیه گرفتار و از سپهر خضراء مستدعی می شدند که

تا جهان در زمان نهان باشد      عمر ممدوح جاودان باشد  
و هر ظالمی را که می ستدند حکماً از میان عدلش گرگ با میش اخوت می ورزید و از سطوت فهرش، کهربا دست نطاول به کاه ضعیف دراز نمی کرد ...<sup>۱</sup>

۱ - فریدون آدمیت، فکر آزادی و مقدمه نهضت مشروطیت، تهران ، ۱۳۴۰ ، صفحه ۱۸۰ و صفحه ۱۸۱

ت - حاج زین العابدین مراگه‌ای در «سیاحت‌نامه ابراهیم‌بیک» در توصیف مجلسی در منزل یکی از حاجیان فزوین 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 بلند گفت جناب شمس‌الشعراء به نازگی چیزی انشا فرموده‌اید؟ گفت بله، دیشب چیزی به نواب والا امیرزاده نوشت. فردا جمعه است بوده حضوراً خواهم خواند. و در اتمام هریقتی از مستمعین کاغذی درآورد. بنادرد به خواندن. و در اتمام هریقتی از مستمعین صدای بارک‌الله، احسنت احسنت است که بذل می‌شود. یکی از آن میان گفت آفرین به خیال مبارک شما. به به به. چه خوب گفته‌اید. پس روی به من کرد که چطور نمی‌فهمی؟ کلامیست که سرایی روح است. گفتم هیچ روحی ندارد. این شیوه کهنه شده، مقتضیات زمان امروز در امثال این ترهات روحی نگذاشت. به بهای این سخنان دروغ در هیچ جای دنیا یک دینار نمی‌دهند مگر در این ملک، که سبب آن هم بجز یکاری و بی‌عماری و بی‌علمی و غفلت و دناثت نفس نیست، که ظالمی را دانسته و فهمیده به عدالت و جاهلی را به فضیلت و لیمی را به سخاوت ستایش کنی ... زمان آن زمان نیست که مرد دانا بدین سخنان دروغین مزود فریفته شود. شاعری یعنی مداعی کسان ناسزاوار ... امروز بازار مار زلف و سبل کاکل کساد است. موی میان در میان نیست. کمان ابرو شکسته، چشمان آهو از یم آن رسته است. به جای خال لب از زغال معدنی باید سخن گفت. از قامت چون سرو و شمشاد سخن کوتاه کن از

درختان گردو و کاج جنگل مازندران حديث ران. از دامن سیمین  
بران دست بکش و بر سینه معادن نقره و آهن بیاویز. بساط عیش را  
برچین دستگاه قالی بافی وطن ذا پهن کن. امروز استماع صدای  
سوت راه آهن در کار است نه نوای عندليب گلزار... حکایت شمع  
و پروانه کهنه شد از ایجاد کارخانه شمع کافوری سخن سارکن... از  
حب وطن، ثروت وطن، از لوازم آبادی وطن توانه بساز... این  
امیرزاده ظالم که شما او را در صدق ثانی حضرت یوسف و در  
جلالت شان بالاتر از حضرت سلیمان نبی تعریف کرده اید  
یدادگری است بی تریت... افسوس که خون در ابدان شما فسرده  
گشته، از حسیبات انسانی غافل مانده اید...<sup>۱</sup>

### ایجاد تحول در شاعران و مسئله تأثیرپذیری

فزوون بر این چهارتمن طالبوف نیز در «کتاب احمد»، و میرزا فتحعلی  
آخوند زاده، بویژه در مقاله «فرینقا»، به نقد ادبی در پیوند با ادبیات  
کشور پرداختند. جنبش رو به رشد مشروطه خواهی تحولی را در  
رسالت شاعران می طلبید. شاعران میباشد در شعر خویش یا اسیر  
قالب و اندیشه تقلیدی و منجمد گذشته بمانند و از نظر ادبی، ولا جرم از  
نظر سیاسی، در صفت حکومتیان جای گیرند یا روی به سوی مردم  
کنند و قالب و مضمون شعر خویش را با خواستهای مبرم مردم که هر آن  
حضور اکید خود را بیشتر و بیشتر اعلام می داشت همساز گردانند.

۱ - حاج زین العابدین مraghe‌ای، سیاحت‌نامه ابراهیم بیک، کتابهای صدف، وابسته به  
شرکت سهامی نشر اندیشه، ۱۳۴۴، صفحات ۱۲۱ - ۱۲۲

میرزا مهدی خان 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 ترک از یکسو، 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 رفته بودند. اسلامبول به صورت مرکز فراریان سیاسی کشورهای همسایه، همچون ایران، درآمده بود و به پایتخت تحولات ادبی تبدیل شده بود. 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 راه یافت. شاعران ترک از یک سو به شعر عوام روی کرده بودند و از سوی دیگر به شعر فرانسه. در بهره‌گیری از شعر عوام، در خدمت مضامین سیاسی، با مایه‌ای قوی از طنز، میرزا علی اکبر صابر سرآمد همگان بود و سیداشرف الدین رشتی (نیم شمال) از او بهره بسیار گرفت و شوری شگفت در خوانندگان خویش پدید آورد و بیگمان قالب پرتحرک پذیرفته شده، 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»، «سیاست‌ها» و «اجتماعات» بسیاری سرود و راه را برای کسانی چون ایرج میرزا هموار ساخت.

در متن تحولات مشروطه و پس از آن مثنوی‌ها و قطعات ایرج، ترانه‌های ملی عارف، اشعار پر شور عشقی، قطعاتی لاموتی، قصاید اجتماعی و حتی مقطوعات 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. همه این دگرگونی‌ها که، با سرعت‌های گوناگون، در محتوى و شکل شعر فارسی پدید می‌آمد با تأثیرپذیری اندیشمندان و ادبیان و شاعران کشور از فرهنگ و ادب اروپا، بویژه فرهنگ و ادب فرانسه، در پیوندی تنگاتنگ بود. در همین جا به تأکید بگوییم که تأثیرپذیری فرهنگ‌ها، اندیشمندان، ادبیان و شاعران یک یا چند کشور از یکدیگر امری طبیعی، منطقی و بایسته زندگی پویا و بارور فرهنگ و اندیشه و هنر است 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 ادبیان 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، روکزت، هاینریش‌هاینه، نیچه، امرسن و یسنین.

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

تأثیر فردوسی بر هاینه، ماتیو آرنولد، درینک واتر، ویکتور هوگو و پل فور.

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

شاعر معاصر ارمنی)، خانم والمور (از بزرگترین شاعرهای فرانسه) و حتی برآراگون از بزرگترین شاعران سورئالیست فرانسه. گفتنی است که آراگون از جامی نیز تأثیر بسیار پذیرفته است و به پیروی از «لیلی و مجنون» (یا «مجنون لیلی، آن گونه که مثلاً امیر خسرو دهلوی منظومه خود را نامیده است»)، به یاد همسر خویش «مجنون الزا»، را با شوری عاشقانه و صمیمی سروده است.

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

بررسی چگونگی تأثیر نویسندها و شاعران اروپایی بر نویسندها و شاعران ایرانی، بویژه در دوره 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 ادبیان کشور نفوذی روزافزون یافت و شاعران و منتقدان اجتماعی از اندیشه‌های سیاسی اندیشان و ادبیان اروپایی، و بویژه فرانسوی، تأثیر بسیار پذیرفتند. روشن است که تأثیرپذیری از فرنگ انگلیسی، آمریکایی، روسی، آلمان و ایتالیایی نیز به گونه‌ای ضعیفتر وجود داشت اما به روروی زبان چیره زبان فرانسه بود. برای نمونه قانونی شیرازی زبان فرانسه می‌دانست و هنگامی که امیرکبیر مقرری او، به عنوان شاعری وابسته به دربار، را قطع کرد بد و پیشۀ مترجمی داد.

برخی از مطرح ترین چهره‌های ادبی - اجتماعی - سیاسی کشور نیز خود سالها در کشورهای دیگر زیسته، فزون بر آشنایی لازم با زبان اروپایی، و دست کم زبان ترکی، با فرهنگ و اندیشه سیاسی و آثار ادبی - هنری اروپا نیز آشنا شده بودند و در بازگشت از دیار بیگانه کوله باری 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 شده بودند 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 (۱۲۳۲ 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 ناصرالدین شاه «دارالطباعة و دارالترجمة خاصة همایونی»، ایجاد شود. ناصرالدین شاه پس از بازگشت از سفر فرنگ به اجرای نمایشنامه دلستگی یافته بود. تا این زمان آثاری چون سفرهای گالیور، کنت مونت کریستو، سه تنگدار، هزار و یکشب، ژیل بلاس (اثر لساز) حاجی بابای اصفهانی (اثر جیمز موریه) و ... ترجمه شده مقبولیت عام یافته بودند.

همچنین برخی از آثار «مولیر»، «ژول ورن»، «شاتوبیان»، «وبکتورهوگو»، «آلفوئس دوده»، و سپس آثاری از «پلوتارخ»، «ولتر»، «موپاسه»، «آناتول فرانس»، «تولستوی»، «پوشکین»، «چخوف»، «آلن بو» و «اسکار اوایلد» ترجمه شدند. کسی چون جمالزاده که در دبیرستان فرانسوی بیروت، در لوزان و در دیژل تحصیل کرده بود، با تأثیر پذیری

بسیار از فرهنگ و اندیشه اروپایی به ترجمه آثاری از «برنارد و سن پیر»، «آلدونس دوده»، «آناتول فرانس»، «اسکار وایلد»، «شیلر» و دیگران، از زبان‌های فرانسوی، انگلیسی و آلمانی، دست‌زد. مجلات نیز ترجمه‌هایی ارائه دادند چنان‌که در نشریه «بهار»، نخستین مجله ادبی - هنری ایران و به مدیریت اعتماد‌الملک، ترجمه‌ای آزاد از «شیطان»، اثر «لرمانتف»، از سوی رشید یاسمی چاپ شد. خود اعتماد‌الملک در ۱۳۰۸ همه «بینوایان»، اثر «وبیکتور هوگو»، را، با عنوان «تیره بختان»، ترجمه کرد.

این ترجمه‌ها در تکوین سبک نوین ادبی کشور، بویژه در زمینه نشو و داستان‌نویسی، تأثیری شگرف داشتند. شیوه داستان‌نویسی در ایران پدید آمد. نخستین رمانی که درباره ایرانیان نوشته شد « حاجی‌بابای اصفهانی»، اثر «جیمز موریه»، بود. موریه که در زمان فتح‌علی‌شاه قاجار منشی سفارت انگلستان در ایران بود در سال ۱۲۰۴ هش « حاجی‌بابا» را به زبان انگلیسی منتشر کرد و توجه بسیاری را برانگیخت. سپس این کتاب به فرانسه ترجمه شد 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 «ژیبللاس»، تأثیر بسیار پذیرفته بود.

پس از « حاجی‌بابای اصفهانی»، نخستین رمان «ایرانی» را باید «ستارگان فرب خودده یا حکایت یوسف شاه سراج»، اثر میرزا فتح‌علی آخوند زاده دانست که در ۱۲۴۶ هش . به زبان آذری منتشر شد و میرزا جعفر قراچه‌داغی آن را در سال ۱۲۵۳ به فارسی ترجمه کرد. برخی از

پژوهشگران تاریخ ادبیات ایران «سیاحتنامه ابراهیم بیک»، اثر حاج زین العابدین مراغه‌ای را ملهم از حاجی بابا، و نخستین رمان فارسی می‌دانند. جلد اول «سیاحتنامه ابراهیم بیک»، در سال ۱۲۷۴ و دو جلد دوم و سوم آن در سال ۱۲۸۸ هش مننشر شد. به نظرنگارنده این کتاب رانمی‌توان، با معیارهای موجود برای رمان، یک رمان دانست. نخستن رمانی که به زبان فارسی نوشته شده است «شمس و طغرا»، اثر محمد باقر میرزا خسروی است که در سه جلد و به عنوان رمانی تاریخی در ۱۲۸۸ و ۱۲۸۹ منتشره شده است.

پس از آن موج هردم فزاینده‌ای از رمان‌نویسی فارسی، با ارزش‌های گوناگون، پدیدآمد و درکل که بنگریم نخستین رمان‌های فارسی از آثار رومانتیک فرانسه، بسویژه «الکساندر دوما»، پدر (چون «کنت مونت کرسو») و «مادام کاملیا»، تأثیر بسیار پذیرفته‌اند.

جامعه روشنفکری و کتابخوان کشور، با انگیزه‌های گوناگون، از داستان‌نویسی و نمایشنامه‌نویسی اروپایی عطشناکانه استقبال کرد و به تقلیدی رویه‌مرفته شتابزده از آن روی آورد. اما شعر پارسی در تأثیرپذیری جان سخت بود و این از یک سو از وجود سنت دیرینه هزارساله و از سوی دیگر از وجود حافظان محافظه کار شعر ستی سرچشمه می‌گرفت. داستان و نمایشنامه فاقد پیشینه، قالب و محتوای سنتی نهادی شده و حافظان سنت‌گرای سرکوبگر بودند و از این رو برس 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 اندک یا بسیار ابراز می‌گردید). اما اگر شعر «هنرچیره» بود و کارکرد اجتماعی همه هنرهای دیگر را بر عهده

داشت و می‌بایست آینه تمام نمای جامعه 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 آمده بود قالب و سبک تصنیف و ترانه، با وزن‌های تندر و پرتحرک بسیج اجازتی به درون دژ پوسیده کهن‌گرایی شعری نقب زد تا مفاهیم اجتماعی - سیاسی را در خود بگنجاند و استقبال گستردۀ ترین طیف جامعه‌ای را که چشمان را از خوابی چند صد ساله می‌گشود برانگیزاند. تأثیرپذیری محتوایی از بینش و شعر اندیشمندان و شاعران اروپایی، و بویژه شاعران رومانتیک فرانسوی، بر متن پرتحرک جنبش مشروطه آغاز شده بود و نگرش‌های جدیدی نسبت به مفاهیمی چون ملت، وطن، انسان، ارتباط انسان با طبیعت و جامعه، سیاست و مسائل اجتماعی پدید آمد و گرایش رماناتیک با تأثیرپذیری از «هوگو»، «لامارتین»، «آلفره دو موسه»، و دیگران گرایش چیره بود.

البته گفتنه است که احساس ملی‌گرایانه و وطن‌دوستانه در ایران پیشینه‌ای دیرینه داشت. ایرانی، به واسطه هجوم مکرر ملت‌ها و اقوام بیگانه به فرهنگ و خاک کشورش، در تب ملی‌گرایی پر شوری می‌سوخت. ایران و عناصر ایرانی و حفظ هویت فرهنگی انگیزه حرکتی همیشگی ایرانیان بود. جامعه ایرانی در بستر پر فراز و نشیب تاریخ خویش همواره دستخوش ناپایداری بود و از آنجا که «هزنچیره»‌ای ایرانی شعر بود احساس ملی‌گرایانه خود را در شعر متجلی می‌کرد. چنانکه تبلور چنین تجلیی را شاهنامه فردوسی به نمایش می‌نهاد. شاهنامه فردوسی بار حفظ و انتقال هویت فرهنگی ایرانی را به دوش می‌کشید و در چارچوب ملی‌گرایی بارآوری چتر پولادین حمایت خود

را برکلیت فرهنگ کشور گشوده بود.

در اروپا با پیدایش و رشد تمدن صنعتی و چیزه شدن روابط سرمایه داری از سده شانزدهم تاسده نوزدهم ملی گرایی عینیت سیاسی اکیدی یافت. مفاهیم ملی از نگرش علمی تر، دقیق تر و جزئی نگرانه تر برخوردار شدند. رشد مناسبات اقتصادی - اجتماعی نوین در ایران به چنین پالایشی از مفاهیمی چون ملت و وطن نیاز داشت و از صافی تأثیرپذیری ادبیان و سیاست‌اندیشان ایرانی چنین پالایشی صورت گرفت و چهره‌های ملی ادب کشور تیغ تیز بهره گیری از مفاهیم مشخص از نیام برکشیدند تا زنگار کلی نگری و کلی گویی از رخسار خواسته‌ای اجتماعی - سیاسی بزداشت و زبان‌گویی‌ای گستردۀ ترین طیف مردمانی باشند که به سوی جنبشی انقلابی روی آورده بودند.

### 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 ادیب الممالک فراهانی، ایرج میرزا، عارف، عشقی، لاهوتی، دهخدا و بهار مفاهیم نوینی را به عرصه شعر کشانده و به قالب شعر تحرکی نسبی بخشیده بودند اما این همه اندک بود. ادبیات کشور تحولی بنیادین می‌طلبد و تحول جامعه خود بدین تحول یاری می‌رساند. بی‌گمان استعدادهای پرتوانی در رزمگاه تحول‌گرای شعر ایران، در برش‌های تاریخی گوناگون، وجود داشته‌اند اما در فضای فرهنگی منجمد و متحجر و ایستای سرکوبگر اجتماعی کمتر استعدادی را یاری شکفتند است. «ادوارد براون، یغمای جندقی را

«رمبوی ایران» می‌داند اما آیا به راستی یغمای جندقی توانست در عرصهٔ شعر ایران تا بلندای «رمبو» برسود؟ 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 کورة تجربهٔ فکری و عملی آبدیده می‌کردند و دل در گرو پرشورترین خواسته‌ای مردمی داشتند متجلی می‌ساختند. لاهوتی و دهخدا در پیوندی تنگاتنگ با پیشووترین جان‌های شیفته و با سری پرشور نخستین نمونه‌های شعر کهن گریز را در سال ۱۲۸۸ هش ارائه دادند. دهخدا در سوگ میرزا جهانگیرخان شیرازی، صاحب روزنامه «صور اسرافیل»، که در باغشاه به دست تراقان به شهادت رسیده بود مخمس پرشور «باد آر زشمع مرده باد آر» را سرودو به احتمال بسیار دهخدا در وزن این شعر از «اکرم بیک» و «صابر» شاعران با نفوذ ترک تأثیرپذیرفته بود. دهخدا در همهٔ مصراج‌های نخست بندهای این مخمس قافیه را رها کرده است. اما در همین سال لاهوتی نیز شعر «وفای به عهد» را سرود که برای نخستین بار در تاریخ شعر ایران در قالب چهارپاره عرضه می‌شد و حتی در آخرین مصراج آخرین بند فاقد قافیه بود. بی‌گمان لاهوتی در ارائه این گونه قافیه بندی از قافیه بندی اروپائی تأثیرپذیرفته بود. شعر دهخدا از شهرت بیشتری برخوردار شد و مورد تقلید کسانی چون بهار و پروین اعتقادی قرار گرفت.

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

استعداد خویش را شکوفا کند. لاهوتی از یک سو درگیر امور و مبارزه نظامی شد و از سوی دیگر اندیشه و احساس خویش را زندانی سیاست و نگرش حزبی کرد. اما هم او بود که در ۱۳۰۲ هش با ترجمه شعری از ویکتور هوگو 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 پذیرفته بود اما هنوز تحولی بنیادین نیافته بود. مقاومت محافظه کارانه کهن سرایان کهنه گرا ادامه داشت اما اندیشه تجدد در ادبیات حتی در جناح محافظه کار نیز راه یافته بود. بهار با همه نقش آفرینی مثبت خویش در ادبیات مشروطه، و حتی صحنه سیاست کشور، میان جناح محافظه کار و جناح انقلابی در تردد و نوسان بود. او خواستار تجدد ادبی بود اما درکی ریشه‌ای از تجدد نداشت. تجدد ترجمة «رنسانس» بود که از چند سال پیش ورد زبان‌ها شده بود اما کسانی که دل درگرو سبک خراسانی داشتند و فاقد نگرش فلسفی ژرف به تحولات اجتماعی و بینش علمی در ارتباط با جامعه‌شناسی هنر بودند و محافظه کاریشان پای دویدنشان را بسته بود نمی‌توانستند ابعاد گوناگون رنسانس در ادب و شعر کشروا، 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

مستزادها قالب‌های پرتحرک خویش را براندیشه‌ها و طنزهای سیاسی و تبلیغاتی تحمل کرده بودند و بدین‌سان اندیشه‌های انتقادی - سیاسی با سرعت انتقالی بسیار زیادی به درون مردم راه یافته‌بود اما از این سخنان پرشور منظوم تا شعر ناب کجا و سخنان 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. اما سروده‌های آنان رگه‌های اندکی از شعر داشت. آنان فاقد درک ژرف از نظریه هنر و بینش شاعرانه بودند. آنان شعر فارسی را تحولی ژرف نبخشیدند. اما بهر حال برپایه کوشش‌های آنان و ضرورت عصر تحول بنیادین در ادب و شعر کشور به صورت امری مبرم درآمده بود.

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

اما 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 سروندند که فاقد کمترین عنصر شعری بودند. تنها زحمت بسیار

برخود رواداشته بودند تا سخن کم مایه‌ای را نه به نثر بل به نظم بیان کنند. کوشش‌های ایرج میرزا در بهره‌گیری از زیان محاوره و یا تغییری اندک در اوزان سخن منظوم نیز نمی‌توانست احساس و اندیشه شاعرانه نوین را تاب آورد. از این‌رو، و بیش از پیش، ادب و شعرکشور تحولی بنیادین را با هزاران فریاد انتظار می‌کشید و جنب و جوش بی‌سابقه دست‌اندرکاران شعر را می‌طلبید تا کودک فرخنده پس شعر نو ایران زاده شود. این جنب و جوش آغاز شد و به نتیجه رسید. دوران تقریباً ده‌ساله میان نخستین جنگ جهانی و سلطنت یافتن رضاخان را رشید یاسمی «دوره بیداری شاعران» می‌نامد و می‌نویسد «در این دوره غالب کسانی که دارای موهبت شاعری بودند از تقلید گذشتگان حتی المقدور احتراز کرده و کوشیدند که مضمونی جدید در قالب شعری قدیم وارد کنند. جماعتی نیز از گویندگان به فکر انقلاب ادبی افتاده و مدعی تجدید صورت و مضمون اشعار شدند». <sup>۱</sup>

در دیماه ۱۲۹۴ «جگه ادبی یا جرگه دانشوري» 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 محسان نثر اروپایی»، <sup>۲</sup> این انجمن در سال ۱۲۹۶ نام «دانشکده» را برخود نهاد و در نظامنامه خویش هدف «تجدد نظر در طرز و رویه 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، شرکت سهامی کتابهای جیبی، چاپ اول، ۱۳۵۰، جلد دوم، صفحه ۴۲۵  
۲ - همان، صفحه ۴۳۶

عنکبوتی محافظه کاری گرفتار آمده و «احترام به حفظ اسلوب لغوی و تعبیرات اسایید مقدم، را چونان شمشیرهای داموکلس در همسوی خود جای داده بود.

اما در تبریز، که هنوز آتش فروخته جنبش مشروطه در آن زیانهایی می‌کشید و می‌رفت تا جنبشی انقلابی را در تلاش حزب دموکرات آذربایجان به رهبری شهید شیخ محمد خیابانی تدارک بیند جریانی ادبی شعله کشید که بیشترین جانمایه فکری و احساسی آن خون پرشور چنین جنبشی بود و «نقی رفت»، معاون اول شیخ محمد خیابانی، چونان درخشنان‌ترین چهره تجدد طلبی در ادب و شعر آن روزگار، هردم برآن می‌دمید و ستون‌های پوسیده ادب و شعر سنت‌گرا را با کینه‌ای پرشور و مقدس می‌سوزاند.

حزب دموکرات آذربایجان، دارای روزنامه‌ای به نام «تجدد» بود که بسی هیچ تردیدی می‌توان آن را بهترین نشریه آن روزگار دانست. نقی رفت، که دل درگرو آرمان‌های مشروطه و سری پرشور داشت و بر زبان‌های فارسی، ترکی و فرانسه مسلط و با اندیشه‌های انقلابی سیاسی - ادبی آشنا بود، با بازگشت از ترکیه، به جنبش دموکرات آذربایجان پیوست و سر دبیری روزنامه «تجدد» را بر عهده گرفت و، پس از آن که به پیشنهاد امیر خیزی نام آذربایجان به «آزادیستان» تغییر یافت، به انتشار مجله «آزادیستان» دست زد که در زیر عنوان آن نوشته شده بود: «مجله‌ای است هوای خواه تجدد در ادبیات». این مجله در واقع ارگان فرهنگی کمیته ایالتی حزب دموکرات آذربایجان بود. نخستین شماره آن تاریخ ۱۵ جوزا [= خداداد ۱۲۹۹] را داشت. تنها سه شماره از آن انتشار یافت و چاپ چهارمین شماره آن (۱۵ سنبله [= شهریور ۱۲۹۹])

با سرکوب شدن جنبش دمکرات آذربایجان مصادف و در ۲۱ شهریور به دستور مهدیقلی خان هدایت مخبرالسلطنه، که حاکم آذربایجان و مجری فرمان سوکوبگرانه مشیرالدوله بود، توقيف شد. مجله آزادیستان، چونان مکمل روزنامه «تجدد»، بیش از هر چیز به مسئله رمان و شعر نو می‌پرداخت و به راستی تقی رفعت نخستین نظریه‌پرداز و زمینه‌ساز شعر نو بود.

تقی رفعت نخست در روزنامه «تجدد»، و سپس در مجله 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 بر عهده داشت، و چه در محل دفتر روزنامه «تجدد» پرشورترین نظرات را در زمینه ادب و شعر و سیاست ابراز می‌داشت و حتی شاگردان و هواداران ادبی او از «مکتب رفعت» سخن می‌گفتند. رفعت به گفته خویش «متصدی بود در بنیان سد سدید محافظه‌کاری و رکود ادبی رخنه‌انداخته و جریانی به وجود آورد»<sup>۱</sup>

نظرات مکتوب او در «تجدد» و «آزادیستان»، از بیشترین بردو نفوذ برخوردار بودند. او تسلیم ناپذیرترین مبارزه را با جریانی‌های ادبی ارتقاضی و محافظه‌کار و به ظاهر متجدد به پیش‌برد. او بر غزلی که یکی از اعضای «انجمن ادبی دانشکده»، با همه ادعای تجدد طلبی، به استقبال از سعدی سروده و در روزنامه «زبان آزاد» منتشر کرده بود نقدی کوبنده نوشت و در پایان آن به اخطاری رزم‌ماورانه فریاد برآورد: «عزیز من! کلاه سرخ ویکتور هوگو را در سرفاموس «دانشکده»، مجوی! طوفانی

در ته دوات نوجوانان تهران هنوز بمنحاسته است.»<sup>۱</sup> (تجدد، شماره ۶۶) سردمداران و پیروان «مکتب سعدی» تقدیم رفعت را شمشیر برکشیدند که ساحت مقدس استاد سخن را به توهین آلوده بود. رفعت در شماره ۷۰ از روزنامه 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 معتمد و موزون و جامد و قدیم سعدی و همصران تقریبی او نمی‌توانند ... آن‌ها را تسکین یا ترجمه کنند. ما احتیاجاتی داریم که عصر سعدی نداشت ... مادر عهدی زندگی می‌کنیم که اطفال سیزده ساله مدارس امروزی در علوم و فنون متنوعه به مراتب از سعدی دانانترند ...»  
انجمن دانشکده را تاب تحمل ضربه‌های گران رفت نبود و ترسان و لرزان هردم عقب می‌نشست اما حرکت تدریجی به سوی تجدد را مطرح می‌کرد و برآن بود تا «تجدد را تیشه عمارت تاریخی پدران شعر و نیاکان ادیب خود، قرار ندهد و، فعلًاً آنها را مرمت نموده و در پهلوی آن عمارت به ریختن بیان‌های نوآین تری ... مشغول» شود.  
رفعت با منطقی پولادین و توفنده در شماره 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 کمانک، آورده‌ام از «از صبا تا نیما» صفحه ۴۳۷ تا ۴۵۱، برگرفته‌ام. برای آشنایی با مبارزة میان دو جناح انقلابی و محافظه‌کار در عرصه ادبیات کشور این چند صفحه بسیار خواندنی است. دریغم آمد تنها به ذکر چند جمله از نوشتۀ‌های رفعت بستنده کنم.

پیشتم شکاف‌های تخت جمشید را وصله خواهید زد؟ ... ولی آیا تصور نمی‌کنید چه معمره عجیب و غریبی به حصول خواهید آورد؟... دانشگاهه نصور می‌کند که «تجدد در ادبیات» دفتری است که می‌توان از یک کتابخانه فرنگی خرید و در بغل گذاشت و بعد هر دفعه که ملت احتیاج خود را احساس گردانید به اندازه امکان یک و یا چند ورق از آن کتاب را پاره کرد و به دهان ملت انداخت ... به حصول آوردن یک «تجدد» در ادبیات به خصوص در ادبیات ایران، که یک دوره کلاسیک بسیار شعشعانی گذرانیده است کار آسانی نیست. در این میدان برای صد پهلوان رویین تن جای هنرورزی است ... ای اهل دانشگاه، 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 لاقدی را به خرج می‌داد. هرگاه این گلههای سنگین را به پای طبع شعر و قریحه ادبی خود بیندید اعتلا برای شما محال خواهد بود. اگر ادیب و یا شاعر هستید بدانید که شاعر یا ادیب «پیرو»، نیست، «پیشواء» است ... شما برای فردا بتوانید ... امروز می‌بینید که شخصاً سعدی مانع از موجودیت شماست. ثابت سعدی گاهواره شما را خفه می‌کند! عصر هفتم بر عصر چهاردهم مسلط است ولی همان عصر کهن به شما خواهد گفت : «هر که آمد عمارتی نوساخت ...، شمادر خجال مرمت کردن عمارت دیگران هستید. در صورتی که اگر در واقع هر که می‌آمد عمارتی نومی ساخت سعدی «منزل به دیگری»، نمی‌توانست «پرداخت» ... در زمان خودتان

افلاآن قدر استقلال و تجدد به خرج دهید که سعدی ها در زمان خودشان به خرج دادند. در زیر قبود یک ماضی هفت‌صدساله پخش نشود. اثبات موجودیت نمایید. بودن هیچ‌چیز در دنیا مانع از بودن چیز دیگر نیست متنها باید توالي و تناسب در میان باشد و شب در پی روز ... سیرکند.»

تقى رفعت حدود یکسال و نیم پس از آن در شماره ۱۶۲ از روزنامه تجدد پیوند میان انقلاب سیاسی و انقلاب ادبی را در چارچوب نگرش انقلابی خویش در اندرون جنبش دموکرات آذربایجان این‌گونه بیان کرد: «ما این عقیده ویکتوره‌گو، آن شاعر رمانیک فرانسه را ... همیشه در نظر داریم که می‌گویید «قطعاً نتیجه یک انقلاب سیاسی، یک انقلاب ادبی است» و «در تحولات و تجدادات مادی شرکت نجوبید مئرا با انقلابات معنوی.»»

در کنار تقى رفعت باید از دو تن چهره بس درخشنان دیگر، یعنی جعفر خامنه‌ای و بانو شمس کسامایی یاد کرد که بر زمینه آشنایی با فرهنگ اروپایی و احساس پرشور آزادی‌خواهی، فزوون بر نوشتن مقالات سیاسی و ادبی، سروده‌هایی را در چهارچوب لزوم تغییر در شکل و محتوا، و «دوری از نقلید و کسب استقلال در اندیشه و احساس و آزادی و صمیمت در بیان» ارائه دادند.

دریفا و دردا که تقى رفعت، با شنیدن خبر شهادت شیخ محمد خیابانی و شکست جنبش انقلابی خود را در روز چهارشنبه ۲۴ شهریور ۱۲۹۹ کشت در حالی که تنها سی و یک سال داشت. از سرانجام جعفر خامنه‌ای چندان نشانی در دست نیست و خانم کسامایی تا سال ۱۳۴۰ در تهران زیست بسی آنکه از آن همه شور و آزادگی و

فرهنگ ژرف درخشش فraigیری 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 تپ و تاب جنبش مشروطه خواهی گذراند.

«پدرش کشاورز و گله دار بود. جز تارزدن و شکار تفریح دیگری را دوست نداشت. آن زمانی که در محل گله خود بود. روزها در بیرون چادر به علی سواری و تیراندازی می آموخت ... پدر علی شبها در منزل به وی «سباق» یاد می داد. خودش خط زیبا می نوشت و از سوارکاران، تیراندازان و شجاعان به نام خطة تبرستان بود. بار برنج را بادندان برمی داشت و برگردۀ فاطر می گذاشت. عصی و متھور بود و از نهرهای پهناور با یک جست به آسانی می گذشت. مادرش حکایاتی از «هفت پیکر نظامی» و غزلیاتی از «حافظ» حفظ داشت که اغلب در گفتگوهای شاهد مثال می آورد و به علی می آموخت.<sup>۱</sup>

در سالی که نیما زاده شد غولان بزرگی چون ایبسن، تولستوی، چخوف، هنری جیمز، جان راسکین، آناتول فرانس، امیل زولا، استفان مالازمه و پل ورلن زنده و در اوج آوازه خویش بودند. ویکتور هوگو،

۱ - دکتر ابوالقاسم جتنی عطایی، نیما یوشیج، زندگی و آثار او، بنگاه مطبوعاتی صفحه ۱۹  
صفی علیشاه، چاپ دوم، ۱۳۴۶، صفحه ۱۹

آرتور رمبو، والتویتمن و لوکنت دولیل (پیشوای مکتب پارناس) به تازگی درگذشته بودند (به ترتیب در ۱۸۸۵، ۱۸۹۱، ۱۸۹۲ و ۱۸۹۴) رابرт فراست، ویلیام باتلریتیس، امیل ورهارن و پل والری آرام آرام خود را به میدان شعر می‌رساندند. ت. اس. الیوت کودک بود (متولد ۱۸۸۸) پل الوار در همان سال تولد نیما زاده شد و آندره برتون و لوئی آراغون هنوز به دنیا نیامده بودند (متولد ۱۸۹۶ و ۱۸۹۷).

در این سالها سمبلیسم یکه تاز عرصه سبک شعری بود. از سالیان پیش پاریس به صورت پایتحت هنر جهان درآمده بود. هنرمندان جهان، بویژه نویسنده‌گان و شاعران، در جذبه پرتوان فضای هنری پاریس تنفس می‌کردند. پاریس سالها پیش از انقلاب فرانسه در شکوفایی «عصر روشنگری» بیشترین نقش را بازی کرده بود. در «عصر روشنگری» فرانسه فزون بر ریاضیدانان و فیزیکدانان بزرگ، فیلسوفان اجتماعی، نویسنده‌گان، خطیبان و روشنفکران بزرگی ظهور کردند.

پس از انقلاب کبیر فرانسه پاریس بیش از پیش مکتب پرور شد. البته چه بسا هنرمندان پاریسی عناصر مکتب خویش را از هنرمندان کشورهای دیگر اقتباس می‌کردند اما فضای فرهنگی فرانسه و پاریس چنان کارگاه هنری بی ساخته بود که می‌توانست جویباری منفرد از قطره قطره احساس نوین هنری را به رودی بزرگ بدل کند که در جریان پرخروش خویش از میان سنگلاخ تاریخ هنر در کشورهای دیگر چشم سارانی پدید آورد. برای نمونه رمانیسم فرانسه از رمانیسم انگلستان و آلمان بهره گرفت و خود پرتوان ترین جریان رمانیک جهان در مبارزه با کلاسیسیسم شد و حتی پدران خویش یعنی رمانیسم انگلستان و آلمان را به دنبال خویش کشید و با تبلور در چهره کسانی چون لامارتین،

آلفره دووینی، آلکساندر دوما [ای پدر]، ویکتورهوگو، آلفره دوموسه و شاتوربریان بر جریان ادبی دیگر کشورها تأثیری تعیین‌کننده نهاد. در کنار بزرگان ادبیات رمانیک فرانسه باید از رمانیک‌های بزرگ کشورهای دیگر نیز یاد کرد همچون: ساموئل تیلور کلریج، ویلیام وردزورث، لرد بایرون، والتراسکات و شلی در انگلستان، پوشکین و لرمانتف در روسیه، برادران شلگل، گوته شیلر و نوالیس در آلمان و بالاخره شاندورپتوانی در مجارستان. (اشعار رمانیک کسانی چون هوگوی جوان و بویژه شاندور پتوانی آمیخته با احساس‌های گاه پرشور اجتماعی - انقلابی بود).

با واکنش در برابر رمانیسم، 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. اما رئالیسم فرانسه با نوشهای کسانی چون برادران گنکور، آلفونس دوده، موپاسان، و برتر از همه، امیل زولا در مکتب ناتورالیسم حل شد. ادبیان و شاعران پاریسی نتوانستند نقاب علمی مآبی را بر چهره ناتورالیسم تاب آورند. از نخستین شورشیان شخص ویکتورهوگو بود که با همه دلبتگی پیشین به مسائل اجتماعی اینک فریاد «هنر برای هنر، برآورده بسود و تشویل‌گوییه، و آنگاه، متودو 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 «هنر برای هنر»، پدید آورد و

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

در واکنش نسبت به علمی‌ماهی 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 انباشته بود، برآمدند. آنان خواستار کشف رابطهٔ ژرف میان اشیاء شدند و به پیروی از «شارل بودلر» سمبلیسم را پدید آوردند که در زمان تولد نیما با نفوذترین مکتب شعری بود و تبلور خویش رادر چهرهٔ «ورلن»، «دمبو» و «مالارمه» یافت و به سرعت در کشورهای دیگر توانانترین استعدادها را به سوی خویش کشاند: «راینماریاریلکه» در آلمان، «ولیام باتلریتس» در انگلستان، «موریس مسترلینگ» و «امیل ورهازن» در بلژیک، «الکساندر بلوک» در روسیه و «خوان رامون خیمنز» جوان در اسپانیا. البته کسانی چون «دی. اچ. لارنس» و «ازرا پوند»، نخست سمبلیست بودند و سپس به ایمازیسم روی آوردند، همچنانکه «خیمنز» نیز آرام آرام و در مراحلی چند از سمبلیسم دورشد. در فرانسه با فروکش کردن موج سمبلیسم موج‌های زودگذری چون نشوکلاسیسیسم و نئوسمبولیسم هوادارانی اندک یافتند و عناصری از سمبلیسم که با تصویر و ارزش صوتی کلام پیوند داشت از صافی اندیشه و احساس «کلودل»، «والری» و «آپولینز» گذشت و در نیرومندترین جریان ادبی، یعنی سورئالیسم، و در چهرهٔ نمایندگانی چون «آندره برتون» و «آر اکگون» و «پل الوارد» تبلور و تجلی یافت. من از چندین مکتب کوچک دیگر می‌گذرم زیرا با آن‌که نیما کمابیش با آنها آشنا بود اما از آن‌ها تأثیری در خور توجه نپذیرفت.

نیما، رمانیسم، نخستین سرودها و عنصر شب در شعر نیما  
شرايطی که در آن نیما زاده شد و رشد کرد شباهت بسیار با شرایط  
تولد رمانیسم فرانسه داشت. جنبش مشروطه عرصه را بر رشد  
بورژوازی نوپا گشود و اشرافیت کهن فتوالی را ضربه های گران فرود  
آورد. ادبیان و نویسنده‌گانی وابسته به لایه‌های زیرین اجتماع  
سربرآوردنده و با بهره‌گیری از نشریات گوناگون، و بدون تکیه بر دربار و  
لایه‌های زیرین اجتماع آثار و افکار خود را به گسترش‌ترین طیف جامعه  
عرضه کردند. مفاهیم گوناگون بسیاری آمیخته با آرمانخواهی،  
انسانگرایی، عقلگرایی و طبیعت‌گرایی نوینی دور از طبیعت‌گرایی  
اسرافی و تغزلی پیشین به عرصه شعر راه یافتند. علوم طبیعی و علوم  
اجتماعی نوین از استقبال روزافزونی برخوردار بودند. نقش هنرمندان  
در سرنوشت کشور فزوئی 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 دریچه 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 از لی - ابدی جدا از یکدیگر و در انجماد  
قرار داده بودند. او در خود و جامعه و جهان رویه‌های گوناگون اشیاء و  
رخدادها را در پیوند می‌دید. او نمی‌خواهد اسیر فرمان‌های از لی -

ابدی گونه کهن بماند. او خواستار آزادی است. او تنها زیبایی و نیکی را نمی بیند عقل و احساس نگران زشتی و بدی نیز هست. او فزون بر عقل، احساس نیز دارد. عقل‌گرایی او گرایش بدان عقلی نیست که در برج عاج اشرافیتی متفرعن نشته است. عقل‌گرایی او سلاح تیزی است که پرده از چهره ریاکاری و جهل می درد و چشم به منافع ملموس و مشخص و عینی گسترده ترین طیف جامعه دوخته است. عقل‌گرایی او سرشار از عاطفه است و نیما بیش از هرکس در نخستین سال‌های شاعری خویش از رماناتیسم تأثیری بهنگام پذیرفت و پیش از هرکس دریافت که عمر رماناتیسم و ضرورت وجودی آن پایان یافته است.

نیما در دوازده سالگی (سال ۱۲۸۶، یک سال پس از پیروزی جنبش مشروطه) به همراه خانواده اش از یوش به تهران آمد و ضمن تحصیل در دوران ابتدایی، در مدرسه حاج حسن رشدیه [= حیات جاوید]، به آموختن زبان فرانسه در مدرسه کاتولیک سن لوبی پرداخت. او از استعدادها و گرایش‌هایی گوناگون در زمینه شعر، تاریخ و نقاشی برخوردار بود و به مکاتب فکری گوناگون دلبسته می شد. «نظم و فاء» که معلم او بود، او را به سروden شعر تشویق کرد. نیما خود می گوید: «این تاریخ مقارن بود با سالهایی که جنگ بین‌الملل اول ادامه داشت. من در آنوقت اخبار جنگ را به زبان فرانسه می توانستم بخوانم. شعرهای من در آنوقت به سبک خراسانی بود که همه چیز در آن یک جود و به طور کلی دور از طبیعت واقع و کمتر مربوط با خصایص زندگی شخص گوینده وصف می شود. آشنایی با زبان خارجی راه تازه‌ای پیش من

گذاشت. «ابدین سان نیما به واسطه آشنایی با زبان خارجی [= فرانسوی] به گونه‌ای مستقیم در جریان دستاوردهای ادبی - شعری اروپا و بویژه فرانسه قرار گرفت. چنان که ادبیان و شاعران دیگری نیز کمابیش از این دستاوردها آگاهی یافتند و از آنها تأثیر پذیرفتد. نیما می‌گوید: «در ادبیات و آثار دیگر هنری ما، نفوذ ذوق و سلیقه خارجی از نیمه دوم سده نوزدهم شروع شد ... در آغاز سده حاضر تحول بیشتری به واسطه آشنایی زیادتر با آثار اروپایی در ذوق و احساسات ما به وجود آمد».<sup>۱</sup>

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 روبرو شد. روزان و شبان به راز و نیاز و سوز و گداز با خیال معشوق گذراند. اما اگر دو مین معشوق، صفورا نام، آتش حسرت بر دل نیمازد، اینقدر بود که با طبیعت وحشی و ذوق شاعرانه خود از سویی ژرف‌ترین تأثیر را در نیما بخشد و از سوی دیگر او را با جلوه‌های پر رمز و راز طبیعت، در تفسیلی بازلال هستی بخش عشق، آشنا ساخت و گل وجود نیما را دیگر باره با آمیزه‌ای از نگرش ژرف به طبیعت بسرشت. و این امر در پیوند با آشنایی نیما با رمانیکهای فرانسوی و شرایط اجتماعی - سیاسی و مقتضای سن نیما را به رمانیسمی کشاند که هرچه بود سنت شکنانه بود و با تجلی در یک منظومه تغزلی بس بلند نقطه عطفی در تاریخ شعر پارسی پدید آورد و سراینده خود را

۱ - همان صفحه ۲۰

۲ - نیما یوشیج، ارزش احساسات و پنج مقاله در شعر و نمایش، انتشارات توسع، تهران ۷۹، ۱۳۵۱، صفحه ۶۹

جاودانه کرد. نیما خود می‌گوید: «شمرة گاوشن من در این راه بعد از جدایی از مدرسه و گذرانیدن دوران دلدادگی به آنجا می‌انجامد که ممکن است در منظومه «افسانه»ی من دیده شود..»<sup>۱</sup>

البته نخستین شعر نیما «قصة رنگ پریده»، است که «برای دلهای خوین»، سروده شده است. وزن آن وزن مثنوی مولوی (بحر دمل) است و تاریخ آن حوت [= اسفند ۱۲۹۹] و امضای آن «نیما - نوری بیوشی»، است. درباره این شعر همین اندازه بس که نیما خود آن را «از آثار بچگی»، می‌داند.<sup>۲</sup> 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 دیمه ۱۳۰۱ «افسانه»، را به پایان می‌رساند. اما شعری دیگر با نام «ای شب، تاریخ ۶ قوس [= آذر] ۱۳۰۱ را برخود دارد که از «قصة رنگ پریده» بسی برتر است. نخست این که از نظر شکل و وزن نوتر است. حتی میان وزن و محتوای پرسوز و پرشور آن همانگی مناسبي وجود دارد. دوم این که برخورد رمانتیک و شخصی شاعر را، با همه سوز و شوری که در اوست، به نمایش می‌گذارد. سوم این که شب به گونه‌ای سمبلیک، و تقریباً بی‌سابقه، در شعر ظاهر می‌شود. این شب، شب طبیعی نیست یک «شب شوم و حشت انگیز»، است که به «جان، شاعر آتش»، می‌زند و شاعر با آن سخن می‌گوید اما نیما هنوز فاقد درک سمبلیک از اشیاء و پدیده‌ها، از جمله شب، است و منطق حاکم

۱ - نیما بیوشیج، «زندگی و آثار او»، صفحه ۲۰

۲ - از صبا نیما، جلد دوم، صفحه ۴۷۰

برفضای شعر مغشوش است. بهر حال این شعر در مجله صاحب نام «نویهار»، 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 شیوه بخورد آن به «شب» است. نیما سرکوبی آرمان‌های مشروطه، جنبش‌های انقلابی و پیروزی کودتا را تجربه کرده است. با اندیشه‌های آزادیخواهانه و انقلابی آشنا است. در خود آگاه و ناخود آگاه او «شب»، آرام آرام از تشخصی همه‌جا حاضر بخوردار می‌شود و می‌رود تا سایه خود را برهمه شعر نیما، تا واپسین شعرها، مثلًا شاید شعر «شب همه شب»، بگستراند. در شعر نیما «شب»، بیشتر از هر واژه به کار رفته است و «صبح»، چندان تکری ندارد و یکی از واژگان کمیاب است. در اینجا نگاهی به نام برخی از شعرها داشته باشیم:

«ای شب» (۱۳۰۱ آذر)، «اندوهناک شب»، (۱۵ آبان ۱۳۱۹)،  
 «کارشب پا» (۲۰ خرداد ۱۳۲۵). البته باید به معنای «شب پا»، توجه داشت). «شب است»، (۱۳۲۹)، «هنوز از شب دمی باقی است»، (۱۳۲۹)، «هست شب»، (۲۸ اردیبهشت ۱۳۲۴)، «پاس‌ها از شب گذشته است»، (۱۳۳۶)، «در شب تیره»، «شب»، «در شب سرد زمستانی»، «به شب آویخته مرغ شباویز».

اینک به نخستین سطر برخی از شعرهایی که واژه «شب» در نام آنها نیامده است بنگریم:

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

«جاده خاموش است، از هر گوشه شب...، دری را... صدایمی آید امشب»، «چوک و چوک... کم کرده راهش در شب تاریک»، «تی تیک، تی تیک»، در این کران ساحل و به نیمه شب، «ترامن 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 شعاراتی نیست. او به زیبایی «شب»، مورد نظر خود را، که هستی و تشخّص و عینیتی تحمیل شونده دارد «تصویر» می‌کند. «تصویری» که خواهیم دید «نماد، [= سمبول]» است.

### ظهور منظومه‌های «افسانه» و «ایده‌آل»

نیما در مقدمه «خانواده سرباز» (۱۳۰۵) نوشت: «وقتی که یکی از روزنامه‌های معروف قطعه «ای شب» را یکسال بعد از تاریخ ساخته شدنش انتشار داد این قطعه مردود نظر خیلی از مردم واقع شد. ولی برای مصنف گمانم آن هیچ جای تعجب و شگست نبود... گفتند انحطاطی در ادبیات آبرومند قدیم رخ داده است. مدتها در تجدد ادبی بحث گردند. شاعرگاردمی بست جرئت نداشتند صریحاً به او حمله گنند. گنایه می‌زدند. ولی صدایها به قدری ضعیف بود که به گوش شاعر نرسید، بلا جواب ماند. یعنی فکر در سطح دیگر مشغول گار خود بود. لازم شد این متفکر جرئت داشته باشد. جرئت داشت. در ظرف این مدت آن قطعه یا بعضی شعرهای دیگر که در اطراف خوانده شده بود در ذوق و سلیقه چندنفر نفوذ پیدا کرد، آن اشخاص پسندیدند. استقبال گردند، و تیر به نشانه رسیده بود. نشانه شاعر قلب‌های گرم و جوان

است، آن چشمها که برق می زنند و تن دنگاه می گنند. دنگاه من بر آن ها  
است، شعرهای من برای آن ها ساخته می شود..<sup>۱</sup>

نیما دل به جنبشهای انقلابی روزگار خود می بندد و سپس به  
جنگلهای روییده بر کوهساران پناه می برد و در خلوت خویش، غرقه در  
طبیعت و هوای آزاد به پرورش اندیشه و احساس خود می پردازد و  
اینک نوبت آن رسید که یک نغمه ناشناس نویز از این چنگ باز شود،  
باز شد. چند صفحه از «افسانه» را با مقدمه کوچکش تقریباً در همان زمان  
تصویف شد در روزنامه‌ای [معنی «قرن بیستم»، میرزا ده عشقی] که صاحب  
جوانش را به واسطه استعدادی که داشت با خود هم عقیده کرده بودم  
انتشار دادم.

در آن زمان از تغییر طرز ادای احساسات عاشقانه به هیچوجه صحبتی  
در بین نبود. ذهن هایی که با موسیقی محدود و یکتواخت شرقی عادت  
داشتند با ضرافت کاری های غیر طبیعی غزل قدیم مأнос بودند. یک سر  
برای استماع آن نغمه از این دخمه بیرون نیامد. «افسانه» با موسیقی آنها  
جور نشده بود، عیب گرفتند رد شد. ولی برای مصنف ابدآ نقاوتی نکرد.  
زیرا می دانست اساس صنعتی [= هنری] به جایی گذارده نشده است که در  
درسترس عموم واقع شده باشد ... معهذا اثربایی روی این جاده خراب  
باقي ماند، فکر آشفته عبور کرد و از دنبال او دیده می شد زیر این ابر سیاه  
ستاره‌ای متصل برق می زند..<sup>۲</sup>

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

۱ - نیما یوشیج، زندگی و آثار او، صفحه ۶۵ و ۶۶

۲ - همان صفحه ۶۷

با ۶۳۵ مصraig به پایان برد و آن را «به پیشگاه استاد، نظام وفا، تقدیم» کرد. بخشی از آن، در نشریه «قرن بیستم، میرزا ده عشقی»، به عنوان نقطه عطفی در شعر فارسی انتشار یافت. چندی بعد عشقی خود تابلوی «ایده‌آل» را سرود و منشر کرد. دو سال بعد محمد ضیاء هشت رو دی، منتخباب آثار از نویسنده‌گان و شاعران معاصرین<sup>۱</sup> 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 تقليدکرده، و اسلوب و افسانه نیما را در تابلوهای ایده‌آل آن تطبیق نموده است.<sup>۲</sup> در حالی که عشقی در مقدمه ایده‌آل نه تنها نامی از نیما به میان نیاورد بلکه این اثر، به همراه تابلوهای دیگر خویش، را «دبیاچه انقلاب ادبیات ایران»، و «بهترین نمونه انقلاب شعری این عصر» دانست. بررسی بیشتر در این باره فرصت دیگری را می‌طلبند تنها اقرار کنیم که عشقی از با استعدادترین و پرشورترین شاعران پیشو 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 پیشو توین جانهای عصر خویش - از جمله تقی رفت و جعفر خامنه‌ای داشت، او را بر تارک روزگاران حساس تحول سیاسی - اجتماعی - ادبی آغاز این سده 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 رفت -

۱ - محمد ضیاء هشت رو دی، منتخباب آثار از نویسنده‌گان و شعرای معاصرین ، تهران ، کتابخانه و مطبوعه بروخیم، ۱۳۴۲ هـ (۱۳۰۳ هش ) ، صفحه ۱۶۷

تأثیری بس تعیین کننده در تکوین شعر نو می داشت و چنین امانتگرانی را تنها شانه های نیما تحمل نمی کرد.

به روی آن شعری که به صورت نقطه عطف در شعر پارسی درآمد بیگمان «افسانه» بود. منظومة «ایده‌آل»، بیگمان یکی از برترین شعرهای رئالیستی است، در نوع مضمون روایی خاص خویش در تاریخ شعر کشور بی پیشینه است، آمیخته با شور و هیجان آتشین میهن پرستانه، دادخواهانه و ستم ستیزانه شاعر است، قالب آن تازه و دور از قالب کهن مشتوی در داستان پردازی است، و نشانگر نوعی استقلال در سبک 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، نیک آگاه بود. او در مقدمه افسانه برخواست آگاهانه خود درباره «طرز مکالمه طبیعی و آزاد»، «طولانی»، بودن این «غزل»، «سبک»، بودن کلمات به کار رفته در آن، «انتخاب یک رویه مناسب تری برای مکالمه»، ساختمنی که «بهترین ساختمنانها است برای رساختن نمایش‌ها» تأکید می‌کند و نام چنین «ساختمنی» را «نمایش»، می‌گذارد و آن را برای «ثارز» مناسب می‌داند که «اینقدر گنجایش دارد که هرچه بیشتر مطالب خود را در آن جا بدھی از تو می‌پذیرد؛ وصف، رمان، تعزیه، مضحکه...». این ساختمن شخصیتها را «آزاد می‌گذارد در یک یا چند مصraع یا یکی دو کلمه از روی اراده و طبیعت هر قدر بخواهد صحبت بدارند. هر جاخواسته باشند سوال و جواب خود را تمام کنند بدون این که ناچاری و کم وسعتی شعری آنها را به سخن آورده باشد... در حقیقت در این ساختمن، اشخاص هستند که صحبت می‌کنند نه آن همه تکلفات شعری

که قدم را مفید ساخته است ... خواهی دانست این قدم پیشرفت اولی برای شعر ما بوده است.»

نیما در همین مقدمه به «انتخاب یک رویه 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 مطرحت‌ترین 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 بیویژه 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 گفتم انلکی است      کهن‌گفتن و آب خوردن یکی است  
و گام در «بیابان طلب»، «بیابان دور»، نهاد، به «سوق کعبه»، و از «سرزنش‌های خارمغلان»، نهارسید که خود می‌دانست و می‌گفت  
«کسی که دست به کار تازه می‌زند باید مقامی شبیه مقام شهادت را پیذیرد.»

(شیوه کار، در افسانه و دیگر شعرهای نیما، به گفته 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 هشتودی] را ... بین نام آن همه ادبای ریش و سبیل دار...، پر کرد و به طوری فرار گرفته بود که شعر و ادب ا

دانسنت به من و مؤلف دانشمند کتاب خشنمناک می ساخت.<sup>۱</sup>

محمد ضیاء هشت رو دی تا اندازه ای با شیوه نقد ادبی اروپایی آشنایی داشت و کوشید تا به جریان های ادبی و به ویژه شعر نیما با نگرشی مستولانه و در چارچوب نقد ادبی نوین برخورد کند. او نیما را با «سولی پر و دوم»، شاعر و متتقد ادبی فرانسه و نخستین برنده جایزه نوبل در ادبیات (۱۹۰۱) مقایسه کرد و با همان طنینی که در اروپا او را «شاعر گلستان شکسته»، می نامیدند نیما را «شاعر افسانه»، لقب داد.

هشت رو دی با هوشمندی بسیار درباره وضعیت ادبی آن روزگار نوشت:

«از یک نقطه نظر می توانیم بگوییم انحطاط ادبی حکمفرمای زبان فارسی می باشد. ادبیات امروزی ما مخلوطی است از ادبیات اروپایی و ادبیات قدیمه فارسی. کسانی که خود را از تأثیرات افکار مغرب زمین برکنار داشته و در محیط آثار قدیمه محبوس کرده اند، در صفحات تاریخ ادب ارزشی بسزا نخواهند داشت.

«... از معنی گذشته، ادبیات فارسی شکل جدید مهمی به خود نمی بیند. تنها طرز تغیر نیما می تواند از مدعای فوق مستثناء گردد، ولی آن هم در میان آثار دیگر حکم النادر کالمعدوم را پیدا می کند.»<sup>۲</sup> او اهمیت نیما را تشخیص داد و درباره اش نوشت «دو شاهکار او یعنی «افسانه» و «برای دلهای خوینی»، [منتظر «قصة رنگ پریده»، است نگارنده] ترجمان مسلک بدینانه اش هستند. احساسات نیما جاندار، گرم، لسان افاده اش طبیعی و منفع و سلیس می باشد. نیما در سخن سرایی مبدع و مبتکر است.

۱ - از صبا تانیما، صفحه ۴۶۹ - ۴۷۰

۲ - منتخبات آثار، صفحه ۱۶۷

مخصوصاً در افسانه‌سازی و طرز بدیع تسمیط منفرد است.<sup>۱</sup>

### تکاهی به شکل، محتوى و نقش «افسانه»

«افسانه»، با امضای «نیما یوشیج»، سروده شد. دیماه ۱۳۰۱. (قصة رنگ پریده)، در اسفند ۱۲۹۹، امضای نیما - نوری «یوشی» را داشت. «نیما» نام یکی از اسپهبدان طبرستان بوده است. نیما با گزینش این نام، و بهره‌گیری از پسوند نسبت در گویش طبری و نسبت دادن خویش به «یوشی»، در حرکتی نوآورانه - شاعرانه، احساس و بینش خود را آشکار ساخت که من بدان نمی‌پردازم.

نیما در همان «قصة رنگ پریده»، «چشمۀ کوچک»، «خروس و روباء» و «ای شب»، که پیش از «افسانه»، سروده است تفاوت عظیم خویش را با دیگر سرایندگان در احساس و اندیشه به نمایش می‌گذارد، احساس و اندیشه‌ای نوکه از آبشوخار دلبستگی به آرمان‌های اجتماعی، آگاهی از شعر رمانتیک، طبیعت‌گرایی، یا س حاصل از پیروزی کودتای ۱۲۹۹ و سرکوبی جنبش‌های انقلابی، حسرت عشق شکست‌خورده و آگاهی از رسالت خویش نوشیده بود. «افسانه»، این همه را یک جا داشت و فزون بر آن در شکل و قالبی نو عرضه می‌شد. با این که کاستی‌های خاص خویش را داشت اما نخستین شالوده بود که به صورت پلی درآمد تا شعر پارسی پای به عرصه نوینی بگذارد که سالهای سال، البته، خود نیما تنها «اسپهبد» آن بود. ای کاش «تفق رفت»، و «میرزاده عشقی»، نیز در کنار او بودند و او تنها نمی‌ماند. ای

کاش .... «افسانه»، غزلی طولانی است نه چون «غزل قدماء». وزن آن از میان وزن‌های مقبول سنتی، اما مهجور، انتخاب شده است که هنوز هم استادان ادب کشور در تقطیع دقیق و درست آن هم رأی نیستند.<sup>۱</sup> و این خود بخشی جدا می‌طلبد. اما گفتنی است که «بهار» و «عارف»، پیش از نیما از همین وزن سود جسته‌اند.<sup>۲</sup> محمد ضیاء هشت روای قالب آن را «تسعیط»، [یعنی تقسیم کردن یک یت به چهار بخش] می‌انگارد که انگاشت او چندان درست نیست و سطر پنجم هربند حضور ویژه خوبیش را دارد و با اختلاف در قافية‌بندی ضربه حسرتی را که در شعر موج می‌زند چندین برابر می‌کند.

به گمان من نیما با آگاهی تمام چنین وزن و قالبی را برگزیده است. وزنی مهجور و قالبی که تنها از چند سال 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 یافته بود. 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 همان‌گونه که بود، نه کمتر و نه بیشتر - تنگ و دشواری آفرین بود و از سوی دیگر مخالفان او حتی همین اندازه سنت شکنی را نیز تاب نمی‌آوردند و او طالب آن نبود که یکباره هرگونه پیوندی را که با آنان داشت بگسلد. فرون براین،

۱ - نگاه کنید به مقاله ارزشمند «زنگیره‌های اوزان در شعر نو» نوشته هوشنگ گلشیری، مجله مفید، سال ۳، شماره ۹، ۸، دوره جدید آذرماه و دیماه ۱۳۶۶

۲ - از صبا نایما، صفحه ۴۷۳ و ۴۷۴ از زیرنوشت

و به گمان من، نیما هنوز از دانش و بینش در خور برای گستن 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 داشته است.

وزن و قالب «افسانه»، در خدمت احساس و اندیشه آن است «افسانه» منظومه‌ای است تغزلی روایی تا شاعر همه حضور خویش را، در مختصات فرهنگی - سیاسی - اجتماعی - ادبی ویژه، بیان کند. «افسانه»، بافت‌شده با تاروپود رمان‌تیسم عام مشروطه است. نیما در «افسانه»، هم از احساس و بینش تغزلی کهن بهره‌مند بود و هم از زبان غنایی آن. دوران او دورانی است متحول، سرشار از آمارنخواهی، انسان‌گرایی و عقل‌گرایی رمان‌تیک. و شاعر طبیعت‌گرایی ویژه خویش را نیز برهمه این مؤلفه‌ها می‌افزاید. شاعر عشق و امید را از دست داده است و در حسرت روزگاران شادی بخش 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»، «رسشكی به رخساره غم»، «دل بینوا»، «داستان غم‌آور»، آشفتگی، دل رفتگی، «خيال پريشان»، «فريب زمانه»، «زبونی و فتادگی»، سراسيمگی بر «موج آشفته»، بوسه‌دادن بر رخ يار از دور و در خواب، «گریه‌های شبانه»، «بيهشی و محوي و مفتونی»، «زاری و اشکباری»، ناله «بلبل بینوا»، «گرمی عشق»، «قلب پرگیرودار»، «عاشق بيقرار»، «ناميدی»، «اضطراب»،

«افسونگری»، «سوخته دل»، «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 «زاده اشک»، «نقشیدن فسونکار»، ناشناسی که دل عاشق را بردوگم شد، قلبی که «مدفن آرزوها و جهانها» است، خنده در ظاهر و سرشک در باطن، «هذیان بیماری»، «خدمارمی ناب»، «هرزه گردی دل»، و «شرح عشق»، عشق عاشق «متلاجی که ماننده او، کس در این راه لغزان ندیده» است.

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

«دو دیده اشکبار»، یا شاید «شیطان رانده زهرجای»؟ یا «هیولای ... سیاه مهیب شربار»، که شاعر از بیم او فریاد کشیده است؟ «قلب پرگیرودار» شاعر، «ناشناس» و «گمنام»، «سرشت» شاعر، «بخنی» که از شاعر می‌گریزد یا «جاودانه»، ای «زهرجای رانده» که با شاعر راهیش دوستانه بوده است؟

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

عاشقی بیقرار ... نامید ... پر از اضطراب ...، که «مالها در غم و ازواه، با اندوه و شب زنده داری می‌زسته است»، «قصه عاشقی پرزیمیم»، «زاده اضطراب جهان»، «صدایی که از دل برمی‌آید»، «صورت مردگان جهان»، «یکدم»، «افسانه»، شخصیت دیگری از شاعر - عاشق است که سنگ صبوری است خود گوینده راز که عاشق او را تشویق می‌کند تا «با زبان دل خود»، سخن گوید و لو آن که «هیچکس ... نپستدد آنرا». افسانه «عشق»، «حاصل زندگانی»، «روشنی جهانی»، «دل عاشقان»، «جسم و جان»، «گل عشق»، و «زاده اشک»، است و از آن زمانی که عاشق «خوبان نوراء» بوسه می‌زد، و اینک از آن زمان همان برجای مانده است «کز سواری غباری ...»، دوست افسانه بوده است.

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

افسانه عاشق را، مژده‌رسان و تشویق‌کنن و نوید دهنده به حرکت برمی‌انگیزد: «عاشقًا! خیز کامد بهاران». افسانه از جوشش چشمی از کوه، از هفت رنگ شدن دشت از گل، از لانه‌سازی پرنده خبر می‌دهد که «بهر جا زمانه به رفص است»، و «دود گردون گذشته [است] ذخاطر». اما عاشق گرفتار یأسی است بس ژرف. زیرا، که اینها فرب است، و بر «خنده گل»، او باران زهر می‌بارد و درخشش ستاره در نظر او به یکی شعله می‌ماند که در در تباہی، دارد. برای او «کوه و جنگل، تنها نمایشگه رویهان است | هر پرنده به یک شاخه در خواب»، همه «خسته این خاکدان». «عاشق و عشق و معشوق در عالم ... همه خفته، اند.

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

«افسانه»، با نگرشی خیام گونه اما بسی خوشبینانه‌تر از نگرش خیام عاشق را به برخوردي فعال و مثبت به زندگی می‌خواند. عاشق هیچ قیدی را نمی‌پذیرد و هرگز نمی‌خواهد او را «بچینند ... و دوست دارند»، زیرا که «زاده کوه»، است. عاشق سخن افسانه را می‌پذیرد که تنها یک حقیقت بر جا 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 بیشن می‌پذیرد و می‌طلبد که با افسانه، این دل عاشقان، که «نقشها بر زمانه، زده است»، همدل و همزبان و هماهنگ شود، «تا در اینجا که هر چیز تنها است، بسرا یم دلتنگ با هم»...

بدین سان منظومه افسانه تغزلی است عاشقانه و پرشور. شعری است غنای رمانیک با احساسات شدید. آمیزه‌ای از جلوه‌های گوناگون ایده‌آلیسم رمانیک. نیما از کلی‌گرایی، کلی‌نگری و کلی‌گویی شاعران کهن تا حدود زیادی دور می‌شود. او از احساس‌های مشخص شخصیتی خاص پرده بر می‌دارد. از عشق و ناکامی و حسرت و سرخوردگی و بدینی در آمیزه‌ای از درک ناپایداری عمر و فریب آرزوها. ساختار شعر کاملاً عاطفی و احساسی است. حتی در آنجا که «عقل زیرک، به اندیشه عرفانی خلود» خنده‌زده.

«افسانه» سرشار از تشبیهات ساده در زبانی نسبه ساده است تا نیما احساس و اندیشه خود را بیان کند. اندیشه و احساسی به دور از اندیشه و احساس کهن و نیز بیانی متفاوت با شیوه بیان کهن. نیما به گونه‌ای کاملاً فردی و جزئی با واقعیت و محیط طبیعی زندگی، و همچنین با معشوق رو برو می‌شود و احساس خود را با شوری و حشی بیان می‌کند. نیما با این شعر برای نخستین بار «بیان حال فردی» را به ما نشان می‌دهد. هرچیز از پس صافی وجود شاعر دیده می‌شود. عواطف شاعر - ولو رمانیک - اصیلند. عناصر سازنده محیط خویش را چنان توصیف می‌کند که واقعیت کاملاً عربیان 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 شیوه فکری و جهان‌بینی خود را در برابر شیوه فکری و جهان‌بینی کهن، که حافظ را به عنوان نماینده آن عرضه می‌دارد، قرار می‌دهد. او به دگرگون شوندگی هماره جهان باور دارد و جهان ایستا و انسان ایستا را نفی می‌کند. از زندگی آزاد در کوه‌هاران زیبا که چون «پهلوانان خودسر»

سر برافراشته، بودند با اندوه یاد می‌کند و به ناچار احساس رماتیک او را به یأسی فلسفی می‌کشاند. با آن که از نظر اندیشه رو در روی حافظ می‌ایستد، اما در تصویرسازی بد و چشم دارد. حافظ سروده است «کاروان رفت و تو در خواب و بیابان در پیش و که بس بی خبر از غلغل چندین جرسی»

و نیما می‌سراید «شد زره کاروان طریبناک

جرش را به جامانوشیون  
آن شش 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، سمبل‌ها و دیگر ابزارهای شعری که بعداً مهر ویژه نیما را برخود می‌یابند چندان نشانی نیست. در عین حال بهره‌گیری از اصول دراماتیک و زبان دیالوگ و مکالمه، واژگان بومی و تجلیات طبیعی زادگاه و محیط شاعر به خوبی در آن دیده می‌شوند. البته خالی از تکلف، تعقید در کلام، سکته و ناپاختگی سخن نیست. زبان هنوز چندان روان و طبیعی نشده است. 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 سوال و جواب

خود را تمام کنند. هیچ شاعر نظم پردازی که در قید قافیه و تساوی و طولی مصraigها (و به نظر من حتی قید وزن) گرفتار است نمی‌تواند ادعای کند که تک‌تک واژگان او همان واژگانی هستند که باید باشند. این‌گونه نظم پردازان به ناگزیر در جایی گرفتار تکلف شعری می‌شوند. چه بسا شخصیتهای منظومه (افسانه، نیز سخنان دیگری بربازان می‌آورند و چه بسا تصاویر و احساس‌ها و اندیشه‌های این منظومه به گونه‌ای دیگر می‌بودند هرگاه قید قافیه و تساوی طولی مصraigها و قالب (و به نظر من حتی قید وزن) برآن فرمان نمی‌راند. البته یک شاعر چه بسا آگاهانه پذیرد که به بهای این فدیه‌ها بدان قیدها گردن نهد تا بدان متظوری که از شعر دارد دست یابد.

همچنین پذیریم که «زبان» نیما بیش از اندازه «آزاد»، «کلمات»، به کار برده شده بعضاً بیش از انداه «سبک»، و «مطلوب»، بعضاً بیش از اندازه «طولانی»، است و من با همه ارادتم نسبت به اسپهبد شعر نو نمیتوانیم بعضاً سنتی کلام را در شعر، و بویژه نثر نیما نبینم. فضای رمانتیک (افسانه)، از یکسو زاییده 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، رنگ شده با قلم جادویی بهار، به کوچ یا شب‌زنده‌داری و ... می‌گذشت، حساسیتهای سیاسی و آرمانهای اجتماعی بر بادرفته است و از سوی دیگر پروریده آشنایی با آثار رمانتیک‌های فرانسوی است. شرایط اجتماعی - طبیعی - روحی شاعر به گونه‌ای بوده است که در آن مختصات تاریخی مطالعه آثار رمانتیک احساس و اندیشه رمانتیک را در شاعر می‌آفریده است و یا از قوه به فعل می‌کشانده است و من به

خوبی تأثیر لامارتين، آلفرید و موسه (بویژه شعر «شب‌ها»)، سولی پرودوم و لرد بایرون را در این منظومه می‌بینم. حتی منظومة «الوا»، اثر آلفرید دووینی و «شیطان»، اثر لرماتف (که خود از «الوا»، تأثیر پذیرفته است) نیز بر نیما تأثیر داشته‌اند.

در بهره‌گیری از صحنه‌آفرینی نمایشی و بویژه روش گفتگو در شعر با این که بیگمان از سنت شعری کشور خودمان (بویژه محتمم کاشانی) سود جسته است اما به نمایشنامه‌های منظوم اروپایی (و بویژه فرانسوی) بسی چشم داشته است. خاصه آن که میرزا حبیب اصفهانی در ترجمه نمایشنامه «مردم گریز»، اثر مولیر، در بهره‌گیری از این روش کوشیده بود و همان‌گونه که از ادبی فاضل چون میرزا حبیب اصفهانی انتظار می‌رفت نمونه خوبی ارائه داده بود که مورد توجه ادب دوستان (و احتمالاً نیما نیز) قرار گرفت.

اما نباید در این تأثیرپذیری‌ها - به دوستی یا دشمنی با نیما - اغراق کرد. اندوه و حسرت و ملال و دل و طبیعت و اشکهای خوینی و خیال سودایی و خاطرات شیرین با همه رمانیک بودن از صافی تجربه شخصی شاعر می‌گذرند که او روی به واقعیت دارد. هرچند الهام رمانیک و اندوه شاعرانه نیما در تصاویر و اشاره‌ها و مجازها، با همه تازگی در شعر فارسی، از شعر رمانیک فرانسه بهره دارد، 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 کلی نگری و نزدیک شدن به جزئی نگری، به گونه‌ای مناسب جلوه‌ای عام می‌یابد و شعر از حالتی فردی فراتر می‌رود. با آن که گرایش و نگرش رمانیک قرن نوزدهم برچهرهٔ مشخص و هویت اصیل شاعر

پرده می‌کشد اما صمیمیتی و شوری وحشی گاهی براین پرده خنجر می‌کشد تا قلبی نمایان گردد که با بیض حرکت عناصر واقعی زیستگاه شاعر می‌طپد. ما هرگز این ویژگی را در شاعران رماناتیکی چون خانلری، نادرپور و توللی، که پس از سقوط رضاشاه نخستین موج نو پس از نیما را با چهره‌ای رماناتیک پدید آوردند، با همه برتریشان برخیل دنباله‌رو قاله 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 رماناتیک‌های فرانسوی به عاریت گرفتار شده است.

بدین‌سان نیما، آگاه از رسالت خوش و راهی که در آن گام گذاشته بود منظومه تغزلی و رومانتیک افسانه را عرضه کرد. و خود نیک آگاه بود که در آغاز راه است و این راه تجربه اندوزی‌هایی را، ژرف و گسترده، با استخوان سوزی می‌طلبد. هم از این نکته آگاه بود که حرکت نوا او را جز اندک شماری از دوستداران شعر و ادب درنمی‌یابند و هم می‌دانست که این حرکت نوکاستی‌هایی دارد و در مقدمه خانواده سر باز (سال ۱۲۰۵) نوشت: «افسانه با موسیقی آن‌ها جور نشده بود، عیب گرفتند رد شد. ولی برای مصنف ابدآ تفاوتی نکرد زیرا می‌دانست اساس صنعتی [= هنری] به جایی گذارده نشده است که در دسترس عمودم واقع شده باشد. حتی خود او هم وقت مناسب لازم دارد تا یک دفعه دیگر به طرز خجالات و انشای افسانه نزدیک شود.»<sup>۱</sup>

### اقتباس یا تقلید (نمونه‌هایی از نیما و بهار)

نیما رمانتیسم را حتی تا شعر «پریان»، (شب ۱۲ مرداد ۱۳۱۹) می‌کشاند. اما این رمانتم بسی پخته‌تر از رمانتیسم «افسانه»، است و گاه حتی به سمبولیسم کشیده‌می‌شود. نیما پر از تکاپوست و کاملاً می‌توان انتظار داشت که قالب رمانتیک را بتراکاند 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 شده است 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 «ای شب»، نیز دیده‌می‌شود و رئالیسم او که با سوسویی کم نور در دردمندی‌های «قصه‌رنگ پریده»، آغاز شده بود در «خانواده سرباز»، کاملاً چهره نشان می‌دهد هرچند بهر حال رئالیسمی کمایش ناپخته، سطحی‌نگر و آمیخته با استنتاج‌های شمارگونه اجتماعی - سیاسی است که بیشتر از کسانی چون عشقی و لاموتی انتظار می‌رود. که البته همانقدر که زیان عشقی و لاموتی استوارتر از زبان نیما است، نگرش و تصاویر نیما شاعرانه‌تر از نگرش و تصاویر آن دو است.

نیما در سروden و عرضه کردن نخستین شعرهای خویش و در پیشروی به سوی تثبیت نقش و رسالت خودگویی، دانسته یا ندانسته، از اندرز تلقی رفعت به جوانان تجدد خواه پیروی می‌کرد که در نخستین شماره مجله «آزادیستان»، (۱۵ خرداد ۱۳۹۹) نوشته بود:

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

تحسسات خودتان زیربار هیچ گونه تأثیر و نفوذی نروید که بیگانه بروح و اعصاب شماست. صمیمت را هرگز و در هیچ موقعی از دست ندهید. در حین تقلید، اقتباس و یا ابداع و اختراع، در هر حال خودتان، باشید. انتقادات را از جانب هرکسی و از هر نقطه نظری ترشح کند با امتنان و شادی زیاد استقبال نماید ولی هرگز افکار اولیه خودتان را بدون دلایل کافی و به محض وقوع در مقابل یک حمله سخت و ناگهانی ترک نگویید. افکار را پس از تجربه و آزمایش پذیرید. به خصوص یأس و اضطراب، خستگی و لاقدی رانگذارید در دلтан راه باید و با یک عزم و اراده راسخ، با یک قوت قلب ثابت به جانب «فردا، رهسپار شوید!»<sup>۱</sup>

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 دیده می شود. او همواره مهر شخصیت ممتاز خویش را بر هر شعر می نشاند. او حتی در آثاری که ظاهرآ از شاعران فرانسوی اقتباس کرده است (چون «چشمہ کوچک»، به اقتباس از «چشمہ»، ی شوفیل گوئیه، و شاید با نگاهی به «قطره باران و دریا»، سعدی در بوستان، یا «خروس و روباء»، به اقتباس از «کلاح و روباء»، لافوتن، و شاید با نگاهی به «کلیه و دمنه») از تقلید دوری گزیده است. او هم در معنی و هم در زبان به امر اقتباس برخورده است. خلاق و شاعرانه داشت. اقتباس و یا ترجمه شعر در ادبیات جهان پیشینه ای دیرینه دارد. در ایران کمتر شاعری را می توان یافت (اعم از فردوسی، حافظ، نظامی،

جامی و ...) که از دیگران اقتباس نکرده باشد. اما شاعرانی که از چندان هویت و اصالی برخوردار نبوده‌اند، به رغم داشتن بسیارشان در ادب و زبان، به تقلید روی کرده‌اند. برخی از شاعران نیز به ترجمه شعر شاعران دیگر پرداخته‌اند که در شعر فارسی نمونه چندان موفقی را نمی‌توان یافت. اما در شعر اروپا چهره درخشان شاعرانی را می‌توان دید که در ترجمه شعر شاعران دیگر، با درک همه ظرایف کلامی، احساسی و فکری نهفته در شعری که می‌باشد ترجمه می‌شده است خود شاهکاری آفریده‌اند. کسانی چون گوته، ریلکه، بودلر و پل والری شاعران بزرگی بودند که ترجمه‌های بس موفقی از خود بر جای نهاده‌اند. یکی از نمونه‌های درخشان ترجمه شعر ترجمه‌های است که «فیتزجرالد» از رباعیات خیام در زبان انگلیسی عرضه کرده 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، شجاع الدین شفا، فتح الله 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 آوردن باید از نیما، لاهوتی، بهار و رشید یاسmi نام برد (بگذریم از مثلاً ایرج).

بهار بسویه چند مثنوی دارد که ترجمه‌هایی از چند شعر فرانسوی اند. او، با همه دانش و فرهنگ و ذخیره عظیمی از واژگان قادر

هرگونه خلاقیت و دید شاعرانه در ترجمه و اقتباس است. برخورد او به ترجمه و اقتباس کاملاً مکانیکی، سطحی نگرانه، تفنه و تقليدی است. او همواره می‌کوشد تا هر اندیشه‌ای را، به دور از تصاویر جاندار شعری درخور، درچار چوب تنگ سبک خراسانی به درون قالب‌های سخت منجمد بربیزد. مثنوی «شاه حربص»، او ترجمهٔ بخشی از نمایشنامه «سینا»، اثر پیرکورنی است. او می‌توانست این ترجمه را به نثر بنویسد. تنها زحمتی را، بیهوده، در پیدا کردن واژه‌های مناسب وزن و قافیه برخود هموار کرده است. علت این امر بیگمان در درک کهنهٔ او از شعر نهفته است. او هرگز شعر را شاعرانه ننگریسته است. چنان اسیر سبک کلاسیک و نگرش مکتب خراسانی است که از او قصیده سرایی در عصر انوری و عنصری بر می‌آید و بس. در اقتباس از لافوتن (و یا کلیه و دمنه) چنان فاقد انعطاف و نرمش در زبان و در قالب است که سرودهٔ او را از هرگونه روانی و لطفت تهی می‌کند. در حالی که همان لافوتن در اقتباس از آثار شرقی، از جمله «گلستان سعدی»، «کلیه و دمنه»، و «سندباد نامه»، در زمان خویش خلاقیت‌های شگفت‌انگیزی را در زمینهٔ محتوى و حتی قالب از خود نشان داده است و این است راز روی آوری طیفی گسترده از مردمان کشورهای گوناگون (بویله فرانسه)، با هر بیشن، سن و پایگاه اجتماعی به سوی اشعار لافوتن.

بهار در اقتباس از شعر شاعران بزرگ ایران نیز چنین برخوردي دارد. نمونه آن قطمه‌ای است که بهار، به حال با رنج گنجانیدن اندیشه در قالب تنگ اما بیهوده، در آن همه قطعهٔ معروف سعدی، یعنی «گلی خوشبوی در حمام روزی ...»، را گنجانیده، یا تضمین کرده است. او قطعهٔ موجز سعدی را گسترش بیهوده بخشیده است به گونه‌ای که حتی از

قدرت و لطافت آن کاسته است. کاری که بهار کرده است در خورکسانی است که در مسابقه قافیه سازی و نظم پردازی مطابق الگوی خاص شرکت می کنند! اما ... اما (لوی آرآگون)، یکی از بزرگترین رهبران سورنالیسم شعری به نام «تمثیل به پیروی از سعدی» دارد که در سبک خاص خویش و با خلاقیتی شگفت این شعر سعدی را اقتباس کرده است. سعدی در گفتگویی میان خود و «گلی خوشبوی»، که «کمال همنشین» در او اثر کرده است اندیشه خود را در چهار بیت بیان می کند.

بهار با تکلف بسیار مسمط مخمری در چهاریند می سازد. آرآگون اندیشه را از سعدی وام می گیرد، اما در تصویر آفرینی برای بیان احساس ژرف خویش عناصر گوناگونی را به خدمت می گیرد: «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 مانده است، شادی فraigیر، کبوتران مروارید نوش، «زبان گلکن»، روزگاران کودکی، جنگل، گل، خورشیدی که با ریشه های گل به سوی گل می رود، تسخیر و تغییر به دست گلی دگرگونساز، گلی آمیخته با گیاهان و «بذر درختان عاشق»، گلی که «دیار گرسنگی های نفرین شده»، رازکون و فساد را در خود دارد، حامل دانه های به خواب رفته، در «زمین بویناک»، «زمین روپی»، «زمینی حرامزاده» از آمیزش برف و نابستان، و سپس «زمین تازه» رخ می نماید که «تن به کشت تازه» می دهد، زمینی که خود را به گل عرضه می دارد. اندیشه خیام نیز در این شعر موج می زند و آرآگون بدین گونه، با همه اختلاف فکری خود با سعدی (یا خیام) با سبک هنری خاص خود، در «شعری بی وزن و قافیه» و حتی بدون نقطه گذاری، یک شاهکار

شعری می‌آفریند. منشور دیدگان شعر او نافذ و رنگ در رنگ بین و چهره در چهره پرداز است. امادریغ ... بهار را از گوهر شعر چندان بهره‌ای نیست. «بهار» حتی ذوق رشید یاسمنی را نیز ندارد. رشید یاسمنی در ترجمة آثاری چون «سلامل»، (اثر سولی پرودم)، بیش از بهار مستعد تجدیدگرایی 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 می‌فشد. به عنوان نمونه‌ای دیگر می‌توان از «شهریار» یاد کرد که «افسانه شب»، و «دو مرغ بهشتی»، را با تأثیرپذیری از «افسانه»‌ی نیما سروده است. او نیز با همه استعداد شاعری خود نتوانست هویت اصیل خویش را در تأثیرپذیری به نمایش گذارد و استعداد خویش را فعلیت بخشد و با همه رگه‌های شاعرانه نوینی که اینجا و آنجا در برخی از اشعارش دیده می‌شد نتوانست قد برافرازد و به دنبال قافله کهن به سرزمینی رفت که از آن شاعر معاصر نیود.

بگذریم از کسانی چون رهی معیری و امیری فیروزکوهی و ... که هر چند از دید شاعرانه تری، حتی نسبت به شهریار، برخوردار بودند اما هرگز و هرگز در زمان و مکان خویش تنفس نکردند و نیندیشیدند. حس و اندیشه آنها همه عاریتی بود. شعر آنان در بهترین حالت شعری بود که می‌باشد چند صد سال پیش تر سروده می‌شد. آنان بیگمان از کسانی چون «بهار»، «شاعر»، تر بودند. اما 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 مثلًا سه راب سپهری داشته باشیم که این دو از یک شیء معاصر، مثلًا ماشین، سخن می‌گویند تا تفاوت آشکار میان نگرش شاعرانه و نگرش غیر شاعرانه را در فهم روابط تازه

## میان اشیا و فضای شعری ببینم.

در اینجا لازم می دام در پیوند با اقتباس آفریننده و شاعرانه نیما به منظومة پرشکوه «مانلی»، نیز اشاره‌ای کنم. صادق هدایت قصه‌ای ژاپنی به نام «اوراشیما» را ترجمه کرد. نیما منظومه «مانلی»، را سرود. نیما آن را به هدایت تقدیم کرد و در آغاز آن تذکر داد که داستان پری دریایی داستانی است که میان همه ملتها مشترک است و ... و او چندین سال پیش از ترجمه اوراشیما این منظومه را سروده است تا به هدایت تقدیم کند. بدون پرداختن به بررسی نظر نیما باید گفت حتی اگر سرودن مانلی پیش از ترجمه اوراشیما آغاز شده باشد بیگمان پس از آن بازنگری و کامل شده است. 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 می شود. پری نیازمند آن است که واقعیت پیدا کند. پس از آن که اوراشیما با پری همبستر می شود پری جعبه‌ای بدو هدیه می کند که می تواند روح او را درخلود و بیمرگی نگه دارد.

اما مانلی «مرد مسکین و دفیق شب هول»، است. او هم زن و فرزند دارد و هم خانه، برای گذران زندگی ساده 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 دریا است. او از زندگی آرام، و به یک

معنی را کد خویش خرسند نیست و می گوید:

۱ من نمی خواهم درمانم اسیر  
صبح وقتی که هواروشن شد  
هر کسی خواهد دانست و به جاخواهد آورد مرا  
که در این پنهانه ور آب  
به چه زه رفتم و از بهر چهام بود عذاب،

او در دریا، در همانجا که شاید جانش را فدای بلندپروازیش کند، با پری دریایی رو ببرو 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 اما دلش را به گرو می‌ستاند و مانلی بر دوراهی گزینش قرار می‌گیرد؛ گزینش زن و فرزند و خانه و زندگی آرام و یا گزینش دریایی 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 بر می‌گزیند. او خواستار شنیدن رازها از لیان دریایی گران است و ...

«و او همان بود بجائز که به دریایی گران گردد باز،  
دستمایه «اوراشیما» و «مانلی»، یکی است. اما اوراشیما دل به خواهش زن و فرزند و خانه بسته است. 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، بی‌آن که خود بداند، جاودانگی و ابدیت در آن به انتظارش نشسته است. جاوانگی و ابدیت او را شیما «ایستا» است. جاودانگی و ابدیت مانلی، اما، «پریا» است همراه با کشف و شهودی همیشگی و جاودانه.

رسالت نیما - پیدایش سمبلیسم در شعر فرانسه  
تقی رفعت در نخستین شماره مجله «آزادیستان»، (۱۵ خرداد ۱۲۹۹) در ارتباط با تجدد ادبی اعلام کرده بود:  
«برادران عزیز، ما در سخت‌ترین هنگام یک انقلاب ادبی

هستیم... آنچه ما می خواهیم کمتر از آن نیست که در عالم ادبیات یعنی در عالم فکر و صنعت [= هزا] یک عهد تجدد به وجود بیاوریم. یک وضعیت کهنه و فرسوده ولی حاکم و فرمانروای را بوداشته 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 می باشد ... ساق ماقوّة مقاومت برآنداز یک حرکت تکامل پیامست که جهان متمند را فراگرفته و در مظفرینی مصون از همه گونه خلل و زوال استقرار یافته است. حائل و مانع در پیش ما، یک ادبیات نیرومند و مستحکم، یعنی نوده آثار متراکم چندین قرن سعی و اجتهاد یک زمرة ممتاز از زبردست ترین ادبها و شعرای دیروزی است ... زبان یک وسیله، یک آتشی 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 هیچ گونه تحولات نمی گردد، در آن صورت بالتبیع مدلل می شد که زبان نیز ممکن است در یک حالت مستغفی از تغییرات، مدام الدهر، باقی بماند ... این حقیقتی است واضح و آشکار که تجدد فکری و حسی مستلزم تجدد ادبی است ... زیرا که «شکل صورت ظاهر زندگی و روح است»، ما این فرض و تصور را محال می دانیم که یک موجودی را تغییر بدھید و شکل آن تغییر نیابد...<sup>۱</sup>

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

(بویژه شعر) بود که رسالت خود را آغاز کرد و آرام آرام خود را به تثیت رساند. تا نوشته شدن مقدمه «خانواده سرباز» (۱۲۰۴) از یک سو نیما راه خود را یافته بود و از سوی دیگر واقعیت وجودی هنر خویش را بر جامعه شعر و ادب تحمیل کرده بود. البته مخالفان کم مایه‌تر از آن بودند که به نقد اصولی حرکت نیما پردازند. فزون بر این تغییر در شکل و قالب شعر از سالها پیش مطرح شده و علی‌الاصول مورد پذیرش قرار گرفته بود. اما ناقدین - بی‌بهره از دانش نقد ادبی - از پس عینک کوتاه‌بین و سطحی‌نگر خود می‌نگریستند. نیما خود چگونگی وضع شعر، برخورد ناقدین و نقش و جایگاه خود را در مقدمه «خانواده 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 «دانل»، فشنگ‌تر است یا «ذال». به جای کلمه خوب که زبان طبیعی آن را ابتدا ادا می‌کند (فیک)، بهتر است یا «نیکو»، ... انتقادات لفظی و ابتدایی است. ملت با چاه زنخدان و زنجیر، زده، بند، پیشتر مأنوس است ... با وجود این نمونه‌های تازه صنعتی [= هنری] بدون پیرایه‌های غیر طبیعی قدمی 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 هر حال نوک خاری هستم که طبیعت مرا برای چشم‌های علیل و نایینا تهیه کرده است. مقصود مهم من خدمتی است که دیگران به واسطه ضعف فکر و احساس و انحراف از مشی سالمی که

طیعت برایشان تعیین کرده است از انجام آن گونه خدمت عاجزند.<sup>۱</sup> نیما همچنانکه پختگی بیشتری می یافت هم از رمانیسم دور میشد و به سوی سمبلیسم خاص خویش روی می آورد و هم به درک ژرف تری از قافیه، قالب و وزن دست می یافت چنان که این سیر را در ادبیات اروپایی، و به طور مشخص در ادبیات فرانسه، می توان دید. پیش از این به دوران پس از رمانیسم (جنبشهایی چون «هنر برای هنر» و «پارناس در برابر رئالیسم و ناتورالیسم و بالاخره سمبلیسم») اشاره کردم. در مکتب رئالیسم و ناتورالیسم شاعر بزرگ و چندان مطرحی (جز شاید و تا اندازه‌ای «فرانسو اکوبه») پدید نیامد.

ویکتور هوگو، با پیشینه رمانیک از یک سو، و دلستگی به مسائل اجتماعی - سیاسی - اخلاقی از سوی دیگر، با انتشار «شرفیات»، «هنر برای هنر» را مطرح کرد. «تنوفیل گوبه»، و پس از او «لوکت 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 همه خشک‌اندیشی و گرایشش به سوی دوران و سبک کلاسیک دست‌کم در افراط‌گری‌های خود بر ارزش هنری شعر تأکید ورزید. اما طبیعی بود که چنین جنبشی محکوم به شکست است. شاعران از میان حساس‌ترین قشر روشنفکر جامعه بر می‌خاستند (و بر می‌خیزند) و به ناگزیر اندیشه و احساس شاعرانه آنان با جهان‌بینی آنان پیوندی تنگاتنگ دارد. مسائل جامعه

در هنر (بویژه شعر) بازتاب می‌یابند. حتی بازتاب نیافتن این مسائل در هنر (بویژه شعر) از بینش ویژه شاعر نسبت به آن مسائل سرچشم می‌گیرد و چنین بود که مکتب سمبولیسم پدیدارد.

بودلر در «گلهای بدی»، تقریباً سمبولیسم را بنیان گذاشت. بودلر و سمبولیستهای بعدی خود فرزندان رمانتیسم بودند اما پس از ضربه‌هایی که از سوی رئالیسم و ناتورالیسم بر رمانتیسم فرود آمد کاستی‌های رمانتیسم پدیدار شد. سطحی نگری علمی مابانه رئالیسم و ناتورالیسم شاعران را خوش نمی‌آمد. بودلر در ۱۸۴۸ (بیست و هفت سالگی) ادگار آلن پورا (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 در کنسرت واگنر، در پاریس، شرکت جست و با این که از پانزده سال پیش دوستدار واگنر بود، از آن پس از پرستندگان واگنر شد. آلن پورا (در داستان نویسی و شعر) و واگنر (در موسیقی) از چندان داش و آفرینش زیادی (در مقایسه با بزرگان ادبیات و موسیقی) برخوردار نبودند اما 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 یافته‌اند که هنر (و بویژه شعر) می‌بایست از آنها عبور می‌کردد و بدانچه که از دیدگان عوام پنهان بود می‌رسیدند. در همین دوران فلسفه ایدآلیستی بدینانه «شو پنهاور» نیز چنین نگرشی را تقویت می‌کرد و

دبل ورلن، فرقه در انحطاط ویژه خویش، برخوردار از نبوغ شعری، به چنین گرایشی در شعر روی کرد و سمبولیسم توسط او، «استفان مالارمه، و آرتور دمبو، پدیدآمد و دژان موره آ»، در ضمیمه 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 پس پرده راز نهان بودند، بیان کند و طبیعی است پس از کوششهای که در جهت شناخت هنر (بویژه شعر) صورت گرفته بود، 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 زمینه می‌پردازم.

پیدایش «شعر آزاد» و «شعر منثور» در اروپا و تأثیر آن بر نیما بر شعر سنتی اروپا اوزان افاغیلی فرمان می‌راند. حتی در شعرهای فاقد قافیه نیز آهنگهای افاغیلی 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 دهنگان راه او - بسیار مؤثر است.

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 می کردند. هر دو گرایش به واژگان شعر اهمیت ویژه می دادند. به گونه ای که هر واژه ارزش معنایی و بویژه صوتی و موسیقیابی خاص خویش را داشت و هیچ واژه دیگری نمی توانست جای آن را بگیرد. اما مالارمه (ورنه گیل) از یکسو پر زبان ویژه و ممتاز شعر، بدون بهره گیری از واژگان عامیانه، و از سوی دیگر بر قوالب عروض (و حتی قافیه) توجه داشتند. در حالی که ورلن (ولافورگ و رمبو) هم بهره گیری از هرگونه واژه را مجال می دانستند وهم شکستن قالب های کهن را. در رابطه با محتوای سمبولیسم فرانسوی، مقایسه آن با محتوای سمبولیسم نیما، بر سمبولیسم مالارمه تکیه خواهم کرد اما در رابطه با شکل سمبولیسم فرانسوی و مقایسه آن با شکل سمبولیسم نیما، به سمبولیسم ورلن، لافورگ و رمبو می پردازم.

گفتم که همه سمبولیست ها بر ارزش هنری هر واژه، هم از نظر شکل و آهنگ، و هم از نظر معنی، تأکید داشتند هر چند، البته، خواهیم دید که برای مالارمه ارزش صوتی واژه بسی مهم تر است.

در جایی که مالارمه زبان هنر شعر را زبانی ویژه و ممتاز می دانست که می بایست از زبان مردم دوری می جست، 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 بهره گیری از اوزان تصنیف ها و ترانه های فولکلوریک اصول پذیرفته شده کلاسیک را

نقض کرد. او پا را از نظم «الکساندرن»، بیرون نهاد و مصراج‌هایی با هجاهای فرد (یازده هجایی و یا سیزده هجایی) سرود و آرام آرام با تقطیع غیرعادی و حتی سکته دار کردن نظم «الکساندرن»، زمینه دگرگونی این نظم و از میان رفتن تساوی طولی مصراج‌ها را فراهم ساخت. «تندوربانوبل»، کار او را ادامه داد و ورن در رابطه با شکستن قواعد دشوار شعر ضربه 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) دروش در اثر هنری، را به منظور تبیین اصول سمبولیسم منتشر کرد و در آن، با وفاداری به بینش مالارمه، که خود متأثر از نظرات «ادگار آن پو» 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 می‌فرشد و صوت هر واژه را بیانگر احساسی ویژه می‌دانست. برای او صوت کلام نشان محتوایی ویژه بود. او همچون مالارمه در کاربرد سمبولیک واژگان به دنبال «تُ»‌های کلامی بود. چنان‌که بودلر (متأثر از «پو») از «موسیقی واژگان» سخن گفته بود.

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

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

بود. برای او شعر در برابر نشر همچون رقص بود در برابر راه رفتن. هدف زیبایی رقص و شعر در خود آنها بود. از این رو والری با همه 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 بخوردار نیست. همانگونه که ارزش هرگام در راه رفتن با ارزش آن در رقص تفاوت دارد.

اما به رغم کوشش‌های والری، وفاداران به سنت مالارمه و وفاداران به قالب‌های کلاسیک، تغییر در قواعد و قولاب 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» سروده بود.

بودلر در «ملال پاریس»، خود «شعر منثور»، را ارائه داد. «واللت ویتمن»، نیز در آمریکا از همان نخستین شعرهای خویش از قافیه و وزن دوری جست.اما به دنبال آثار رمبو و با دفاع «گوستاوکان»، در ۱۸۸۸ بود که شعر آزاد ثبت 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 ادامه کار بانویل و ورلن و رمبو شعر آزاد، رسمیت یافت که دارای تقطیع و در اوزان شباه افاعیلی یا بی‌وزن و بیشتر بدون قافیه بود. با انتشار «اشراق‌ها»، رمبو، در سال ۱۸۸۶، که احتمالاً در ۱۸۷۳ سروده شده و پس از آن شاعر نابغه نوزده ساله با شعر

وداع کرده بود، موفق ترین نمونه «شعر منثور»، عرضه شد که فاقد تقطیع، آهنگهای افاغیلی و وزن بود. رمیو پیش از آن بدین باور رسیده بود که واژگان نه برای تعجم 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 ولن، هنوز به اصول وزن کهن وفادار بود و بدون دست یابی به شعر واقعاً آزاد تنها از قافیه‌بندی و ضربه 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 دقیق ترین 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 اندیشه‌ی گانه شاعر بود که بر شکل و قالب شعر، بلندی و کوتاهی مصراع‌ها فرمان می‌راند. آنچه که از دیرباز تا حدی از سوی رمانیک‌ها احساس شده بود 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 کرده بودند. اما کوشش‌های آنها در چارچوب فقر فلسفه هنری صورت می‌گرفت و قادر نبود به صورت جریانی بنیان برآنداز درآید و این، بیگمان، سمبلیسم بود که توانست درک بسیار گسترده‌تری از فلسفه شکل و قالب

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

از نظر سمبولیسم آنچه که برچگونگی ترکیب واژگان فرمان می‌راند نه اصول پذیرفته شده کلاسیک بل احساس شاعر است. حتی نزد مالارمه و رنه گیل نیز، با همه تأکیدشان بر وزن و قافیه، مصراع‌ها باید همچون موسیقی بدون آوازی باشند که احساس و تخیل شاعر را، با همه ابهام خاص خویش، بیان کنند. اما رمبو و ولن و لافورگ وزن‌های جاافتاده و معهود را بنده بر احساس و تخیل شاعر می‌دانستند. آنان نه تنها از معانی معهود واژگان روی گردان بودند بلکه از قواعد ثبیت شده زبان شعری نیز دوری می‌جستند.

رمبو و ولن 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 در کشورهایی چون ترکیه و ایران داشت.

نیما بیگمان بر متن ضروریات جامعه 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 از کشور را دنبال می‌کرد. برای نمونه یکی از جریان‌های ادبی ایرانی بیرون از کشور در انتشار مجله دوزیانه (فارسی - فرانسه)‌ای «بارس»، در استانبول تجلی یافت. انتشار این مجله را حسن مقدم (علی نوروز) در بیست و دو سالگی به مراغه‌ی ابوالقاسم لاموتی آغاز کرد. او فرزند احتساب‌الملک

(محمد تقی) بود و در سویس درس خواند و آشنایی ژرفی با ادبیات فارسی و فرانسه داشت. او نمایشنامه معروف «جعفرخان از فرنگ برگشته» را نوشت و مقدمه او بر ترجمه «فرانس توتن»، از ریاعیات خیام از چنان ارزشی برخوردار بود که سرمشق صادق هدایت در مقدمه ریاعیات خیام قرار گرفت. مجله پارس سعی در ایجاد ارتباط میان ادبیات فرانسه و ایران داشت و حتی از آندره ژید دعوت به همکاری کرد. اجرای نمایش «جعفرخان از فرنگ برگشته»، در فروردین ۱۳۰۱، و استقبال بی‌نظیر مردم و مطبوعات از آن حسن مقدم را از شهرتی شگفت برخوردار کرد. او و لاهوتی، با دانش بسیار در زمینه 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 فرانسه آن بود. حسن مقدم خود بازیگری توانا بود. غزل می‌سرود. از دانش بسیاری درباره تأثیر و تاریخ تأثیر برخوردار بود. دانش سیاسی، اجتماعی و اقتصادی او درباره کشورهای اروپایی بی‌نظیر بود. عضو جمعیت «ایران» بود که گروهی از جوانانی که با پایان یافتن تحصیلات از اروپا به ایران بازگشته بودند در فروردین 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 آوازه بسیار زیاد (بسیار زیادتر از آوازه‌اش در ایران) برخوردار بود. او با آندروزید، هانری ماسه، ماسینیون، رومن رولان، ژول رومن، استراوینسکی (آهنگساز روسی) ارتباط نزدیک داشت و نامش همواره در کنار بزرگان ادب جهان بود. اما دریغ و درد که حسن مقدم نیز شعله‌بس فروزان و زودگذری چون عشقی و رفعت بود که در آبان ۱۳۰۴ در

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

«بر روی خوش هر که نظر دوخته است  
صدخانه به روشنی بیندوخته است  
داغم، مه من بدین جهان افروزی  
در خانه ما چرانی فروخته 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 مطالعه آثاری چون «اودا»‌ها، «گات»‌ها، آثار فیلسوفان اسلامی و بنیانگذاران ماتریالیسم دیالکتیک، آثار کلاسیک مربوط به صرف و نحو، معانی، بیان، بدیع و فنون گوناگون شعر، آثار نویسنده‌گانی چون «ایلیارنborگ»، «گورکی»، «چخوف»، و شاعران و مکتب آفرینانی چون «دانته»، «هوگو»، «لامارتن»، «دوموسه»، «والت ویتمن»، «امیل ورهارن»، «بودلر»، «مالارمه»، «رمبو»، «لویی آراگون»، «بل الو آر»، «تریستان تزارا»، «ناضم حکمت»، «جمیل زهای»، «شوقي» (شاعر معاصر مصری) و ... همت گماشت. آثار مستقیم این مطالعات را می‌توان در مجموعه مقالات «ارزش احساسات در زندگی هنریشگان» (به تاریخ ۱۳۱۸ در «مجله 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 در نامه به «شین. پرتو»، جای جای از اصطلاحات ادبی با املای فرانسه، و بعضًا هم ارز فارسی آن‌ها، نیز سودمنی جویید. بیگمان نیما از گستره و ژرفای دانش کسانی چون تقی رفعت، میرزاوه عشقی،

ابوالقاسم لاموتی و حسن مقدم (به ویژه در زمینه اجتماعی - سیاسی) برخوردار نبود. اما او - به دلایل گوناگون - از این ویژگی برخوردار بود - و برخوردار شد - که مستولانه 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 ویژه شعر نو ایران فراهم آورد.

دانش پژوهی مستولانه نیما، در پیوند با وفاداری صمیمانه اش به کشور و به زادگاهش، و بهره گیریش از عناصر محیط زادگاه و توانایی او در تبدیل عناصر محیط به سمبل از او چهره ممتازی ساخت که گاه «دایرث فراست»، و گاه «الیوت»، را در یاد زنده می کند. او چون «دایرث فراست»، از زادگاه روستایی خویش کوچ کرد و در شهر مسکن گزید اما پیوند خود با محیط و زیان زادگاه را از دست نداد و تجربه شعری خود را در عشق به طبیعت زنده و مردم ساده و آرمان های انسانی در ظرف تجارب و واژگان و تجلیات طبیعی محیط خویش ریخت و آرام آرام از رمانیسم فاصله گرفت و توانست همچون الیوت با حفظ هویت کامل خویش و درکی ممتاز از سمبلیسم به اشیای پیرامون خود کیفیتی سمبلیک ببخشد. او درگذر از رمانیسم و با تمرین هایی در رئالیسم، به مثابه شاعری پیشرو، به سوی سمبلیسم (به عنوان مطرحتین جریان شعری نو اروپا - و بویژه فرانسه - در دوران کودکی و نوجوانی نیما) روی آورد. اما نه به تقلید محتوایی از سمبلیسم شاعران فرانسه، بل درگذر از صافی شخصیت تجربه آموخته و مستول خویش تا سمبلیسم را در شعری یگانه، با سبک ممتاز خویش، که آمیخته با نوعی رئالیسم توصیفی و روایی شاعرانه است، به کار گیرد.

من در بخشی جداگانه به مقایسه محتوای شعر سمبولیک نیما با محتوای شعر سمبولیک شاعران فرانسوی خواهیم پرداخت. در اینجا به بررسی گذرای تحولی که نیما در قالب و شکل شعر پدید آورده، در پرتو دستاوردهای شاعران سمبولیک فرانسه در این زمینه، می‌پردازم.

پیش از این به نظرات نیما، بدان‌گونه که در مقدمه «افسانه»، و «خانواده سرباز، انعکاس یافته بود اشاره کردم، نیما در سالی که «خانواده سرباز» را انتشار داد (۱۳۰۵) با خواهر زاده میرزا جهانگیرخان سوراسرافیل ازدواج کرد، دو سال بعد به دنبال کار آواره آمل، لاهیجان، رشت و آستانه می‌شود و پس از پنج سال دوباره در تهران استقرار می‌یابد بدون آن که در این مدت شعر ارزشمندی سروده و چاپ کرده باشد. در سال ۱۳۱۸ در کنار صادق هدایت و عبدالحسین نوشین به عضویت هیأت تحریریه «مجله موسیقی» (با مدیریت سرگرد غلامعلی مین‌باشیان) انتخاب می‌شود و در مقالات بس و زین خویش در این مجله، تلاش عظیم در دانش آموختگی چندین ساله را در زمینه تبیین تاریخی شعر، جامعه‌شناسی و فلسفه هنر (بویژه شعر)، نقش و رسالت شاعران پیش رو، ارتباط میان شعر و تحولات اجتماعی، تاریخ هنر، زیبایی‌شناسی شعر، نقد شعر و ... به نمایش می‌گذارد. این مقالات بعدها در کتاب «ارذش احساسات ...، چاپ شدند. این کتاب به خوبی ژرفکاوی، تجزیه غنی و پربار، آبدیدگی اندیشه، شناخت سبک و شکل و زیان، و نظریه هنر نیما را منعکس می‌سازد. نیما نشان می‌دهد که از فلسفه 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،

تأثیرپذیری آثار هنری از شرایط اجتماعی و ... سخن می‌گوید. برای نمونه درباره زمینه اجتماعی اشعار «والت ویتمن» 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، دنبایی که ماشین در آن سرعت و رفع نیازمندی‌های زندگی را نماید می‌کند، و هر روز به واسطه غلبه انسان بر طبیعت اسراری نو مکشوف می‌دارد، و مبارزه و پیشرفت روزانه را از هر راه در آن معنی دار می‌سازد».<sup>۱</sup> نیما درک ژرف خویش از لزوم تغییر شکل و قالب شعر را بدین‌گونه نشان می‌دهد: «به این مناسب شاعر آمریکایی والت ویتمن در تحت زندگانی در آن سرزمین، قواعد، اوزان و فوانی اروپایی را که یادگار دوره‌های ابتدایی و سادگی بودند تقليد نکرد، بلکه متنکی به اسلوب تازه‌ئی در اشعار خود شد و آن شعر سید (يعني شعر آزاد از قيد وزن و قافيه) بود... به طوری که شاعر به هیچ وجه اسیر و معطل وزن و قافيه نمی‌شود، و دست و پای احساسات و مقاصد خود را به توسط آن کوتاه و بلند نساخته، برای این کار کلمات زیادی وی مورد را ادبیات نمی‌کند. پس از آن، در آثار او بازیابی‌های دیگر شعری رودردو می‌شوند».<sup>۲</sup> 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 منتور»، نرسید اما همراه با والت ویتمن، ورلن، لافورگ، رمبوی پیش از واشراق‌ها، و بویژه گوستاو کان، مبلغ اصول شعر آزاد در ۱۸۹۷، به «شعر

۱ - ارزش احساسات، صفحه ۴۷ و صفحه ۴۸

۲ - همان، صفحه ۴۷

آزاد، کاملاً دست یافت. در اینجا لازم است به نظرات نیما درباره وزن و قافیه و قالب نگاهی گذرا داشته باشیم:

«... ممکن است قطعه‌ای شعر باشد و منظوم نباشد یا نظم آزادی، بروطبق قواعد معینی داشته باشد. قدمای هم نظم را از شعر جدا می‌ساختند. «سکاکی»، صاحب «مفتاح العلوم»، وزن را از «اعاریض» می‌شمارد. «خواجه نصیرالدین طوسی»، در «معیار الاشعار»، وزن را به حساب اسباب حدوث گرفته است. ولی رویه‌مرفته، ما از هر قطعه شعر، متوقع وزن مخصوصی هستیم، زیرا شاعر باید به تمام وسائل دست ییندازد. وزن است که شعر را مشکل و مکمل می‌کند ... در این صورت من وزن را چه بروطبق کلاسیک، چه بروطبق قواعدی که شعر آزاد را به وجود می‌آورد لازم و حتی می‌دانم ... بروطبق کلاسیک وزن حالت یکتواختی را داشته است. وزن در خور آهنگهای موزیکی ساخته شده بوده است. سعی من در این چند ساله این بوده است که وزن را از این قید جدا کرده، بروطبق «دکلاماسیون»، طبیعی و بروطبق معانی و مطالب مختلف شعر به وجود بیاورم ... وزن باید پوشش مناسب برای مفهومات و احساسات ما باشد. اگر ما طرز کار ذهنی را کنار گذاشته و در ادبیات شعری معتقد به طرز توصیفی و عینی باشیم در می‌یابیم تا چه اندازه مجبوریم که مصraigها را بلند و کوتاه کنیم ... یک مصraig یا یک بیت نمی‌تواند وزن را به وجود بیاورد بلکه چند مصraig باشتر اک هم قادر به ایجاد وزن اند ... قافیه در نزد قدمای بروطبق یک تمایل موزیکی بوده، یعنی عبارت بوده است از تکرار فعل آخر عروضی شعر، چنانکه به آن «ضرب»، می‌گفتند یعنی «ضرب مساوی با ضرب سابق». قافیه در نظر من زیبایی و طرح بندیست که به مطلب داده می‌شود و موزیک کلام طبیعی را درست می‌کند. قافیه مقید به جمله خود

است. همین که مطلب عوض شد و جمله دیگر به روی کار آمد قافیه به آن نمی خورد .... وزن خاص عبارتست از وزنی که برطبق معانی و احساسات مختلف در یک قطعه شعر بیاورم. ... هنر این است که چطور به هر قطعه ای وزنی مناسب بدیم که با وجود بلند و کوتاه بودن مصراع ها وقتی که دکلامه می شود، در گوش دلنشین واقع گردد.... شعر آزاد را باید مثل کلام طبیعی فراثت کرد. شعر آزاد به کار همپاشدن با آهنگهای موجود مانع خورد. شعر آزاد به منظور رفع احتیاج در زندگانی اجتماعی امروز است. من می دانم که به کار مجالس شرب و رقص و غنا نمی خورد. من خودم از اوزان اشعار قدیم کیف می برم. برای تنم در پیش خودم به اوزان کلاسیک قدیم شعر زیاد گفته ام. ولی به منظور احتیاج مردم و ایجاد هیجان و برانگیختن احساسات با طرز مکالمه طبیعی کوششی برای ایجاد این اوزان تازه کرده ام ... پایه این اوزان همان بحور عروضی است. منتهی من می خواهم بحور عروضی بر ما نسلط نداشته باشد، بلکه ما طبق حالات و عواطف متفاوت خود بخور عروضی مسلط باشیم. <sup>۱</sup>

بدین سان نیما به تنها یی توانست تحولی را که چند تن در قالب شعر نو اروپا پدید آورند در قالب شعر نو ایران پدید آورد. 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. اما حرکت آنان بدون درک اصولی از لزوم تغییر قالب، و بعضاً در چارچوب «شعر وطنی»، مشروطه بود که از تصنیف و ترانه و فولکلور منظوم بهره می گرفت. تلاش‌های کسانی چون سید اشرف اوج این

گرایش به سبک کوچه بازاری در شعر، با آمیزه‌ای از تقلید شاعران ترک بود. این نیما بود که به درک دقیقی از وزن، نه در خور آهنگ‌های موزیکی ساخته شده، بل «برطبق دکلاماسیون طبیعی و برطبق معانی و مطالب مختلف شعر» و لزوم بلند و کوتاه کردن مصraigها، به علت دوری جستن از «طرز کار ذهنی»، و موضوعات «غناهی»، و روی آوردن به «مطلوب اجتماعی»، و «طرز توصیفی و عینی»، دست یافت و برای مضامین روایی و وصفی خود همه مصraigها را دست در دست یکدیگر نهاد تا در «آرمونی»، خاص آهنگ وزن را بیافرینند و همچون والت ویتمن و ورلن و لافورگ بحور و قواوی را تابع حالات و عواطف و مقید به مطالب و جملات مناسب با مطالب دانست و وزن همه اجزاء را در وحدت مصraigها هماهنگی بخشد.

او این ضرورت‌ها و، بالاتر از آن، قوانین حاکم بر تحقیق 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. اما او توانست تحولات پدید آمده در قالب شعر اروپایی را در شعر پارسی ایجاد کند و این بیگمان نشاندهنده نقش یگانه اوست که بدون نسخه برداری سطحی نگرانه، با دانش بسیار نسبت به بحور عروضی فارسی «شعر آزاد»، متکامل ایران را پدید آورد و راه را برای ادامه دهنگان راستین خویش هموار ساخت.

البته با مطرح شدن چهره نیما در عرصه شعر کشور و تثبیت شدن موقعیت او کسانی ظاهرأ به شیوه اوروی آوردنده که هرگز درک درستی از کارهای او نداشتند. بس اندک بودند کسانی که بتوانند برپایه شناختی ژرف از فلسفه و نظریه هنر، و پیوند میان شکل و محتوای شعر دست به

آفرینش «شعرنو»، که خود را در قالب نو عرضه می‌داشت، بزنند. ایرج میرزا مشنی «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 بسی هیچ درکی از گوهر شعر و مقتضیات شعر نو نقاب نوآوری برچهره زده بودند:

در تجدید و تجدد واشد

ادیبات شلم شوربا شد

تا شد از شعر برون وزن و روی

یافت کاخ ادبیات نوی

می‌کنم قافيةها را پس و پیش

تا شوم نابغه دوره خویش

...

این جوانان که تجدد طلبند

راستی، دشمن علم و ادبند.

شاید ایرج، با همه بزرگی خویش در میل دادن شعر فارسی به سادگی، روانی و زبان محاوره، و با همه 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 تقليدی و تفننی به سبک نیما و تغییر در شکل شعر روی آورده بودند و نیما خود در مورد آنان می‌گفت: «قطعناتی که جوانان در این سالها به سبک من ساخته‌اند، از حیث وزن، هرج و مرج عروضی را ایجاد کرده است ... اکثر این هابه

اصطلاح عامیانه «بحر طویل ساز» هستند. ... تنوع در وزن، در اشعار بعضی از جوانان که وزن را از زیبایی انداخته است، از این اشتهای آن‌ها تراویش کرده است که قدم جلوتی را در راه نکامل برداشته باشند. 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 یهوده مصراج‌ها را بلند و کوتاه می‌کنند.<sup>۱</sup>

### نگاهی به خاستگاه و ساختار سمبلیسم نیما

پیش از این گفتم که سمبلیسم فرانسه بر پایه رازناک دیدن حیات، متأثر از فلسفه ایدآلیستی بدینانه شوپنهاور، گریزان از علمی مابسی مکتبهای رئالیسم و ناتورالیسم، تجدید خاطره با گذشته رمانیک، و با شعرهایی از بودلر، در، گلهای بدی،، که خود تأثیری بسیار از ادگار آلن‌پو،ی داستان‌نویس و شاعر و ریشاردو اگنر، آهنگساز پذیرفته بود پدید آمد و در چهره «مالارمه»، از یکسو و ورلن، و «رمبو» از سوی دیگر دو سیمای نسبهً متمايز خویش را به نمایش گذاشت. در هر دو سیما نوعی عرفان کم خون، نگرش انزواطلبانه، رازناکی زندگی، و وجود نیروهای مرموزی که برزنندگی آدمی تأثیری ناپیدا دارند دیده می‌شود و هر دو برآنند تا از رازهای طبیعت و جهان پرده بردارند و توانین پنهان طبیعت را از پس روابط میان اشیاء دریابند. از نشانه‌ها و نمادها [= سمبل‌ها] بگذرند و بدانچه که از چشم عوام پنهان است

برستند. اما این دو سیما، فزون بر اختلافشان برسرشکل و قالب شعر، در محتوی تفاوت‌هایی دارند که بیگمان متأثر از نوع زندگی سردمداران آنها است. ورلن از زندگی شخصی منحطی برخوردار بود که با درهم آمیختن نگرش بودلری، ایدآلیستی، عرفانی و رمانتیک، برمتن زندگی منحط و روح پرشور و پرتب و تاب و هیجان زده خویش، نخست جنبش انحطاط‌گرایان را پدید آورد و سپس سمبلیسم خاص خویش را پروراند که در واقع نوعی فلسفه و جهان‌بینی است و سرشار از ذهن‌گرایی، درون‌گرایی، سرخوردنگی، بدینبینی، 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 سمبلیسم و رازناکی زندگی برخورد بس شاعرانه‌تری داشته باشد هرچند «ورلن»، هم شاعر بزرگی بود اما مالارمه در سلامت کامل عقل توانست ناب‌ترین سمبلیسم شاعرانه را ارائه دهد. او، برخلاف «ورلن»، به شعر منظوم وفادار ماند اما نمونه کامل‌تری از به کارگیری شاعرانه سمبلوها را ارائه داد که بیگمان در گرایش سمبلیستی نیما تأثیر داشت هرچند تفاوت‌های اساسی سمبلیسم مالارمه و سمبلیسم نیما را خواهیم دید. افسوس که «رمبو»، در نوزده سالگی از شمر دست کشید و بلند پروازی‌های دیگری را دنبال کرد و گرن راهی که او در «اشراق‌ها»، در پیش گرفته بود و نهایة به سوررئالیسم راه برد می‌توانست به دستاورهای عظیمی در سمبلیسم برسد. نیما از «مالارمه»، و «رمبو»، همچنانکه به گونه‌ای از حافظ و صائب، سمبل آفرینی را آموخت، اما نگرش و روش او با نگرش و روش «مالارمه»، و «رمبو»، همچنانکه با نگرش و روش حافظ و صائب، تفاوت داشت. او از والت‌ویتمان، لافورگ، ورلن و رمبو

تفییر در قالب شعر را به نیکی آموخت و بر متن تدقیق در نظرات شعری کسانی چون «سکاکی»، و «خواجه نصیرالدین طوسی»، و بهره‌گیری از قالبهای عروضی فارسی این تفییر 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 مقایسه نگرش سمبولگرایانه نیما و سمبولیسم فرانسه، که ناب ترین چهره آن «مالارمه» است بپردازم. اما پیش از آن لازم است به زمینه اجتماعی پیداش سمبولیسم نیما و عناصر مهم این سمبولیسم نگاهی داشته باشیم.

نیما پس از سالها که تقریباً شعری نسروده بود، اما بیگمان بر تجربیات همه سویه خود می‌افزود، همزمان با نوشتن نظرات هنری خویش در مجله موسیقی، یعنی سال ۱۳۱۸، شعر «وای بمن»، را با سمبولگرایی بی عجیب سرود. البته پیش از آن، بویژه، دو شعر بس ارزشمند دیگر، یعنی «فقتوس»، (بهمن ۱۳۱۶) و «غраб»، (مهر ۱۳۱۷) را نیز سروده بود.

در بخش «نیما، رمانتیسم، نخستین سرودها 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 سرودة نیما، شب دیگر همان «شب هجر»، خیل عظیم شاعران کهن، و یا «شب طبیعی»، شعر منوچهری نیست بلکه «شب شوم و حشت انگیز»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 تغزی و حداقل‌تر طبیعی پیدا می‌کند اما پس از آن گوهر سمبولیک در «شب»، نیما فزونی می‌یابد.

«شب»، مرکزی ترین، قویترین، برجسته‌ترین و مکررترین عنصر سمبولیک شعرنیما است. نیما بربادرفتن آرمانهای مشروطه، سرگویی چندین جنبش انقلابی (جنبش‌های شیخ محمد خیابانی، میرزا کوچک خان و کلتل محمد تقی پسیان)، استبداد رضاخانی و سرانجام کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ را به چشم دیده است 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 ذره شعرش را زندگی کرده است. او خود به ما گفته است «تو باید عصارة بینایی باشی ... باید بتوانی یک جام شراب بشوی که وقتی افتاد و شکست لوزش شکستن را به تن حس کنی ... دانستن سنگی یک سنگ کافی نیست ... گاه باید در خود آن فرار گرفت و با چشم درون آن به بیرون نگاه گردد».

<sup>۱</sup> و با همین بیش است که می‌سراید:

پای آبله ز راه بیابان رسیده‌ام

بشمده دانه دانه کلوخ خراب او

برده بسر به سینه گیاهان و آب تلخ

(شعر «تلخ»، ۱۳۲۷ آبان)

بدین دلیل است که نیمای بسیار حساس، در اوج دیکتاتوری رضاخانی «اندوهناک شب»، را می‌سراید (۱۵ آبان ۱۳۱۹). «شب» است، را در بیان احساس خویش از توطئه همه جاگستر ارائه می‌دهد (۱۳۲۹) «هنوز از شب دمی باقی است»، را شاید برای آن عرضه می‌کند که دل سپرده‌گان به جنبش مردم را از خوش‌بینی برحدزدارد

(۱۲۲۹). «هست شب» را، به مثابه یک شاهکار شعری، در تصویر پایر جای مصراً شب، که گویی از هستی بی تحرک ازلى - ابدی برخوردار است، پس از پیروزی کودتای ۲۸ مرداد، می سراید (۲۸) اردیبهشت (۱۲۳۴). در نگریستن به حال و به گذشته، که همه بر متن شب گذشته است، «پاس‌ها از شب گذشته است»، رامی آفریند (۱۲۳۶) و احتمالاً آخرین شعر خویش را «شب همه شب»، نام می‌نهد.

البته همین جا بگویم که معنای سخناتم این نیست که نیما، به عنوان یک شاعر، جامعه خویش را چون یک خبرنگار یا عکاس گزارش یا تصویرگرده است. 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 بر جسته و گوهرین خود را ته‌نشین می‌کند، و سپس مناسب‌ترین سیمای خویش را از پس صافی ذهن حساس و آفریننده هنرمند به نمایش می‌نهد. هنرمند هرگز تماشاگری منفعل نیست که هر رخداد را بی‌درنگ ثبت و عرضه کند. هیچ بیان منفعل خبرنگارانه و عکسبردارانه‌ای را نمی‌توان هنر نامید. عینیتی که جریان دارد حساس‌ترین شاخصهای 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 جاودان وار شب فراغیر را، با همه ایستایی مطلق

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 ضریه‌ای هولناک اعلام کند و فتنه متجسم در شب همه جاگستر را به تصویر کشد.

SYMBOLISM نیما هم به تأثیر از جنبش سمبولیستی جهان و هم بر متن 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 جامعه 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 محتواهای سمبولیسم شاعران این کشورها را خصیصه‌ای اجتماعی - سیاسی بخشدید 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 نتیجه همان اندرکنش میان عینیت متحول جامعه و ذهن آفریننده شاعر است.

بدین‌سان شرایط اجتماعی - سیاسی سمبولیسم ویژه‌ای را بر شعر

نیما تحمیل کرد. همه‌جا «شب» است. «شب قورق». و «پای ناسر شکمان»، «کج اندیشان»، «دیوار سازان»، «دل به دو جایان ناهمنگ»، و... و سرانجام «کار آوران شب»، در خدمت حکومت «جهان‌خواره»، اند. نیما در سمبلیسم اعجاب‌انگیر «وای برم» (سال ۱۳۱۸) آن فضایی را که در آفرینش سمبلیسم او تأثیر داشته است به خوبی تصویر می‌کند:

...»

پس به جاده‌های خونین کله‌های مردگان را  
به غبار قبرهای کهنه اندوده  
از پس دیوار من بر خاک می‌چیند  
وزبی آزار دل آزر دگان  
در میان کله‌های چیده بشیند  
سرگذشت زجر را خواند.

...

به کجا این شب تیره بیاویزم قبای ژنده خود را

...

«وای برم!»

نیما به واسطه 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 بیش از اندازه تندرو و انقلابی را بر نمی‌تابد و کسی که بار رسالت پی‌افکنند نظمی نوین را به دوش می‌کشد ناگزیر باید در میان مردم، با همان آرمانهای رسوب شده 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، سليم النفس و حتی منفعل در برابر ستم دیگران و بویژه ستم جامعه و حکومت. جتنی عطا‌یابی در مقدمه کتابش نقل می‌کند که روزی نیما برایش گفته است:

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

دارش می‌کشم و ...،<sup>۱</sup>

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

«هر سایه‌ای رمیده به کنجه خزیده است» (شعر «اندوهناک شب»)، در «شب مودی و گرمی و دراز»، که «هول غالب، همه چیزی مغلوب» است (شعر «کار شب پاه») و «بیابان دراز، جامعه چون دل سوخته»، شاعر «مرده را ماند در گورش تنگ»، (شعر «هست شب»)، در شرایطی که «موج می‌کوید 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 «می‌پوند از پیش روی او | دل به دو جایان ناهمزنگ»، و آفرین خلق بر آنهاست، (شعر «خواب زمستانی»)، در حالی که «می‌همانخانه مهمان کش روزش تاریک | چندن خواب آلود، | چندن ناهموار، | چندن ناهشیار»، را «به جان هم نشناخته اند اخته است»، (شعر «برف»)، بر لبهاش 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 «شب پاه» می‌است که با هیکل «دوکی»، خویش بر آن است تا «گزار»، را بگریزاند و خود می‌داند که «کار شب پانه هنوز است تمام»، (شعر «کار شب پاه»).

او مرد تنها می‌است که «پای آبله از راه دراز، | بر دم دهکده، | مانده

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

است و در حالی که دستش بر در است با خود می گوید، غم این خفته  
چند اخواب در چشم تو می شکد!» (شعر «می تراود مهتاب»). پس او  
باید مقاومت کند. خرسی است که باید «فوقولی قو»، بخواند تا از «دم  
نواگر او، اسدی آور شب زمستانی، گرم شود و دروش آرای صبح نویانی»،  
به انشای «درازهای مگو»، بپردازد (شعر «فوقولی قو»). در بدترین شرایط  
شاعر «تیزپروازی»، است که در خواب سنگین زمستانی فرو می رود. چه  
چاره‌ای جز «خواب زمستانی»، دارد هنگامی که:

«از بر او شورها برپاست

می پرند از پیش روی او

دل به دو جایان ناهمرنگ

و آفرین خلق بر آنهاست». هر چند این «تیز پرواز»

«پوست می خواهد بدراند به تن بی تاب

خاطر او تیرگی می گیرد از این خواب

....

لیک با طبع خموش اوست

چشم باش زندگانی ها

....

سرگرانی نیستش با خواب سنگین زمستانی

از پس سردی روزان زمستان است روزان بهارانی

....

مرده را ماند. به خواب خود فرو رفته است اما

برخ بیدار وار این گروه خفته می خندد

....

خواب می بیند جهان زندگانی را  
در جهانی بین مرگ و زندگانی « (شعر « خواب زمستانی »)  
شاعر همان میزبانی است که در خانه اش تنها نشسته است، و به  
لهاش بس فراوان حرفهای زندانی مانده است. علتی آن است که  
« دیرگاهی است » که کسانی که برای نشستن بر سر سفره ای گشاده به  
میهمانی آمده بودند و هیچ دلبستگی دیگری بدین خانه نداشتند، جای  
را کرده اند خالی ». (شعر « پاسها از شب گذشته است »). این شعر چهار  
سال پس از کودتای ۲۸ مرداد ۳۲ و دو سال پس از « هشت شب » سروده  
شده است. با این حال شاعر با همه تنها بی خود « بر ساحل متروک »  
انتظار امید وارانه از دست نمی دهد و « تو من چشم در راهم » را در  
ایجازی اعجاب انگیز می سراید.

بنابراین در حکومت شب که « کشتگاه »، « هاشمک می شوند » و « روی  
ساحل نزدیک »، همه « سوگواران در میان سوگواران » اند (شعر « کشتگاه  
من ») و هنوز « داروگ »، نمی خوانند تا مژده باران دهد نیما به شیوه  
خاص خویش در کنار مردم است و آنگاه که در این شب « بس تیرگی  
دمزاری آن »، « روی شاخ انحریک گفته دار » می خواند، و « خبر می آورد  
 توفان و باران را، شاعر حساس ترین فرد در میان جامعه است و می ترسد  
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 حرکتها خویش « ناروا در خون پیچان »، بی گه غلطان در  
خون، شود. او وجودان بیدار جامعه با همه پیچیدگیهای آن است. او

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

او چهره‌اش گرفته است و قایقش به خشکی نشسته است و گاه «با فریاد... رساه، و گاه باه، فریاد... شکسته... در گلو، اعلام می‌کند»، یکدست بی صداست، (شعر «فریاد می‌زنم»). او، کک کی [گاؤنژ] است که «به تن درست و برومند... مانده گم»، و «دیری مت نعروه می‌کشد از پیشه 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 «ققنوس»). 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

حبله اندوزش، در پی «تنگنای خانه»ی اوست و به خود می‌گوید «به کجای این شب تیره بیاویزم قبای ژنده خود را، گوشة عزلت، اما نه به انفعال، می‌گزیند و آهنگر، پیشه می‌کند و پس از آن است که در درون تنگنا، باکوره‌اش آهنگ فوت، همه‌اندیشه 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، راگرم و نرم کند و شکل دهد و با «آهن سخت» می‌گوید: «قد برآور، باز شواز هم دو تا شو با خیال من یکی تر زندگی کن..».

شاعر - آهنگر بر آن است تا «شمشیر» بسازد. آری او نیز در اندیشه 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؟ هرگزا از مبارزه دست می‌کشد؟ هرگزا پس چه تدبیری می‌اندیشد؟ ادامه مبارزه اما نه با ساختن شمشیر بل با ساختن کلیدا! آری کلیدا در پاسخ استغاثه‌های آنانی که در زنجیرند او کلید قفل‌های بسته زنجیر زنگ آلدۀ‌ای 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 بر جسته ترین و مکرر ترین سمبول شعر خویش تبدیل می‌کند نه تنها امید از دست نمی‌دهد و در «شاهنگام»، به سروden «ترامن چشم در راهم»

می پردازد، بلکه به سوسوی «شب تاب»، همچون سوسوی چراغ و دل خویش توجه دارد و حتی، بویژه در طلیعه خیزش مردمی، صبح را مژده می‌آورد:

«هنوز از شب دمی باقیست، می خواند در او شبگیر  
و شب تاب از نهانجایش، به ساحل می زند سوسو

• • •

به مانند دل من که هنوز از حوصله و زصبرمن باقی است در او» (شعر «شب تاب»)

در بسیط خطة آرام، می خواند خروس از دور  
می شکافد جرم دیوار سحرگاهان  
وزیر آن سرد دوداند و خاموش  
هرچه، با رنگ تجلی، رنگ در پیکر می افزاید  
می گریزد شب  
صبح می آید.»

«قوقولى قو. زخطة پىدا

(شعر «قوقولی قو»)	می گریزد سوی نهان شب کور»
(شعر «کینه شب»)	«شب، عبت، کینه به دل می جوید
	روز می آید»

«برفراز دودهایی که زکشت سوخته برپاست  
و خلال کوره شب

مژده گوی روزباران باز خواناست.  
(شعر «برفراز دودهایی»)

#### اوج امیدواری نسبت به خیزش و پیروزی مردم در منظمه مرغ

آمین، به نمایش درمی آید که براستی هم به لحاظ محتوا و هم به لحاظ شکل یک سمفونی حماسه است. نیما در «مرغ آمین»، همه عناصر دراماتیک را در شعر به کار میگیرد تا در شخصیت جاودانه‌ای که، به نام «مرغ آمین»، با همه بارا سطورهای - مذهبی آن در درازنای تاریخ سراسر رنج توده‌ها، می‌افریند نه تنها امید را در آدمیان زنده نگه دارد بلکه آنان را به حرکتی پیروزمند پکشاند. 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 برخوردار است که جز در فرصتی مناسب باید جسارت نزدیک شدن به آن را داشت.

نیمای شاعر، چونان شاعری راستین نه تنها «آهنگری»، می‌کند و «قفل‌های بسته زنجیر زنگ آلوه»، را کلید می‌سازد بلکه در «مجسمه»، سازی نیز استاد است و «مرغ مجسمه»، را می‌سازد که «بر سر بام سرای ما» نشسته است و چونان وجودان تاریخی و یا ناخودآگاه جمعی مان با ظاهر بدون تحرکش «سرزنده‌ایست با کشش زندگی قرین»، و بر بام ما «مبهم حکایت عجیبی سازمی دهد»، و ما را «در این حکایت آواز می‌دهد».

نیما مرغان دیگری نیز دارد که هریک حامل سمبل و اسطوره 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 نمی‌پستند (شعر «طوفان») هریک از مرغان او از طبیعت آزاد، که نیما با آن پیوندی ناگستنی دارد، برگرفته شده است و در سرشت آزاد خویش کارکرد و

وظیفه‌ای دارد که هرگز از مرغان خانگی که در اندیشه «بود و نبود»، اند ساخته نیست. مرغان او را رغبتی «موی آب و دانه» نیست. آنان هر یک در پیوند با راز هستی از خود گذشته‌اند و هر یک به گونه‌ای «نوبت دوزگشایش را در بی‌چاره بمانده»، است (شعر «مرغ آمین»).

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

«ماخ اولاً»: «پیکره رود بلند»، که «می‌رود نامعلوم | می‌خوشد هردم | می‌جهاند تن، از سنگ به سنگ، ... می‌رود بی‌سامان | با شب تیره ...»

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

«توکا»: در دل تاریکی شب می‌آید تا با مردی درون پنجره از این سخن بگویید که در جاده کسی نیست و افسرا 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 می‌درخشند (شعر «می‌تراوید مهتاب»).

«کک کی»: نره گاوی که، «به تن درست و برومند»، گم مانده است و دیریست نره می‌کشد از بیشه خموش.

«سیولیشه»: سوسک سیاهی که در نیمه شب، «به فک روشنی، کز آن فرب دیده است و باز فرب می‌خورد همین زمان، روی شیشه «نک می‌زنده» (شعر «تنی نیک»).

«شب پره ساحل نزدیک»: خسته از شب، «گم کرده راهش در شب تاریک، و دمدم به شیشه اتاق شاعر می‌کوبد و ...

می‌بینیم که نیما با آگاهی و مسئولیت تمام از عناصر تشکیل دهنده محیط خویش سمبول می‌آفریند و هریک از سمبولها یش در پیوندی راستین بازنده‌گی 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 «دابت فرات». از سوی دیگر پرنده‌گان نیما با پرنده‌گان شعر تغزلی ستی 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»، «شب پره»، و ... که هرگز بدین گونه اجازه ورود به شعر ستی را ندارند هستی سمبليک شاعرانه می‌بخشد بی‌آنکه، البته، آنها را از زمینه واقعی موجودیت طبیعی دورسازد. زیان نیما نمی‌تواند تغزلی و غنایی باشد. او شاعر راستین روزگار خویش است و زبانش زبان خشن حیات واقعی و تاریخمند می‌شود. اما، 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 همه معاصر بودن خویش از دیدگاهی فرا تاریخی به مسائل می‌نگرد. دیدگاهی که تنها در اختیار هنرمندان (و بویژه شاعران) است و بدین گونه 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

می کرد مسئولانه و توانمندانه حرکت کرد و به سمبولیسمی جمعی که حال را تصویر می کند و در انتظار آینده است رسید. اگر نیمای رماناتیک، در «افسانه»، در حسرت روزگاران گذشته بود و به طبیعت پناه می برد، نیمای سمبول گرا، در شعرهایی که از سالهای پایانی دیکتاتوری رضاشاهی تا تثبیت حکومت کودتای ۲۸ مرداد ۳۲ سرود، در حال زندگی می کند و روی به سوی آینده دارد و طبیعتی که او عرضه می کند تصویرگر اندیشه و احساس او در رابطه با واقعیت سرخست زندگی او در یک مختصات زمانی - مکانی و شرایط اجتماعی - سیاسی - اقتصادی - فرهنگی ویژه است و هم بدین دلیل است که نیمای «شاعر» بر جهان بینی چندان نسل که به مبارزه اجتماعی - سیاسی روی آوردند تأثیری شگرف داشت و شعرهایش از کارکردهای اجتماعی - سیاسی ویژه‌ای برخوردار شدند. چه بسیار بودند جان‌های شیفته‌ای که شعرهای نیما را خواندند، زمزمه کردند و چون «کاکلی»، با کاکلی از شور و حماسه بر سر و با «گوش هوش»، در «هوای که همواره» [بود] سرد، «روی سنگ خارا... در مدفن نوا»ی خویش «چون نقشه‌ای که شبنم از ... آنان» کشیده، بود جان دادند اما «باد نوای صبح، آنان» «با هوا»، «بر جای ماند»، و «آن نوا را خاموشی بی به گوش»، گرفت و هر چند، افسوس، «آبی از آبی نکان»، نگرفت «لیک»، مازوی پیر ... سراز رخنه‌ای به در» کرد... (شعر «مرگ کاکلی»).

مقایسه‌ای میان سمبولیسم «مالارمه» و سمبولیسم «نیما» پیش از این گفت که در سالهای پایانی سده نوزدهم سمبولیسم فرانسه در چهره «مالارمه»، ناب‌ترین نماینده خود را یافت.

مالارمه، رنه گیل، لافورگ، ورلن و رمبو در رازناک دانستن حیات هم رأی بودند. جهان برای آنان در پس نشانها و نماد [= سمبول]ها پنهان بود و آنان چونان شاعر می خواستند با نشانها و سمبولها احساس خویش از اشیاء و رخدادها را بیان کنند. اما لافورگ و بویژه ورلن اندیشه و جهانبینی عرفانی - ایدآلیستی - بدینانه خود را بر شعر خویش بارگرداند و رمبو به سوی سوررئالیسم حرکت کرد. مالارمه نگرشی مثبت تر و واقع‌بینانه تر داشت و به جهان به گونه‌ای بیطرفانه تر، و به یک معنی شاعرانه تر، برخورد می‌کرد. با این حال مالارمه بواسطه توجه ویژه‌ای که به واژگان خاص شعری در جهت القاء و به نظم موسیقی‌ایی واژگان داشت کاملاً به وزن و قافیه و قالب‌های سنتی و فادر ماند اما لافورگ و ورلن تا دستیابی به «شعر آزاد» پیش رفتند و رمبو نهایه، در عمر بس کوتاه شعری خویش، به «شعر متور» دست یافت. من پیدایش «شعر آزاد» و «شعر متور» و تأثیر آن بر نیما، و سپس محتوای سمبولیک شعر نیما را برسی 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 «دادگارآلن‌بو»، به اشاره و القاء دل‌بسته است. 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 داشته باشد. او هم مخالف معانی معهود واژگان در شعر است و هم مخالف هرگونه قرارداد، توصیف، آموزش و اخلاق در شعر. او نه از

شیء، بل از تأثیری 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 معماهی 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 (بعضًا غنایی) در چارچوب توصیف عینی از اشیاء است؛ و این 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 وجودان تاریخی، روان جمعی، شخصیت مسئول و دردمند و ستیزندۀ نیما یا هرانسان دیگری با این ویژگیها، در مختصات زمانی - مکانی ویژه، بودند (و هستند).

اما پرندۀ‌ای که مالارمه می‌آفریند تا ابد در دریاچه‌ای منجمد - با هر برداشتی که خواننده داشته باشد - اسیر است. سمبول نزد مالارمه متاثر از ذهنیت شاعر و پیچیده در ابهام‌هایی شخصی است که تفسیر شان برهرکس آسان نیست.

فروزن براین 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 ویژه شعر و مخدوش کردن زیبایی سخن شاعر خواهد بود. البته این امر، به خودی خود، نه تنها

عیب یک شعر نیست، بلکه حسن آن است. هر اندازه که صورت و معنی یا شکل و محتوى، یا قالب و مضمون در یک شعر از یگانگی بیشتری برخودار باشند آن شعر از ارزش گوهرین بیشتری برخوردار خواهد بود. در یک شعر خوب هرگز نمی‌توان میان زبان و اندیشه جدایی افکند. شاعر بهر حال شاعر است. نه فلسفه‌می‌باشد، نه سخن علمی برزبان می‌راند، نه درباره مسائل اجتماعی، سیاسی و ... سخن می‌گوید بلکه شعر می‌گوید. او همهً 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 خود است که تمامیت خویش را عرضه می‌دارد. بنابراین ما انتظار تفسیر و یا ترجمه کامل شعر شاعری چون مالارمه را، که به راستی «شاعر»، بزرگی است، نداریم. اما تفسیر ناپذیری و ترجمه نابیندگی گوهرین صورت و معنی در شعر نیست بلکه سر به مهر و درهم تنبیدگی گوهرین صورت و معنی در شعر نیست بلکه آنچه مورد نظر من است سمبولیسم و یزه 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. اما نیما در بهره‌گیری از واژگان و تصاویر و سرانجام، سمبول‌ها به اشتراک‌های ذهنی خود با خوانندگانش توجه دارد. مالارمه سمبول می‌آفریند تا به اشیاء برسد. نیما شیء را به سمبول بدل می‌کند تا به اندیشه رهنمون گردد. مالارمه

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 همراه باشد و لزوماً بدان عینیت برسد، اما با اندکی کوشش و زدودن غبار عادت از پنجره دید خویش می‌تواند با نیما همراهی کند و ذهنیت نیما را دریابد.

سمبولهایی که نیما از عناصر محیط خویش می‌سازد می‌توانند همگانی شوند. اما آنچه مالارمه می‌سازد در تفرد منجمد او مومنایی می‌شود. سمبولهای نیما، در درون‌گرایی ویژه او، پویایند و خواننده آماده را با خود به رزمگاهی می‌کشانند که در آن بر سر گوهر شرافت و رستگاری آدمی نبردی به دیرینگی تاریخ آدمی برپا است؛ سمبولهای مالارمه، در درون‌گرایی ویژه او، ایستایند و خواننده 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 بسانه چندان مهم، را در پس آن نهان کند. نیما می‌خواهد واقعیتی، چه بسانه چندان مهم، را وصف کند تا سمبولهایی بسازد عام، که تجلی و مظهر و نمایاننده احساس و اندیشه و خواست شاعر چونان یک انسان گرفتار در شرایطی ویژه باشد.

بدینسان مالارمه در شعر خویش فاقد هرگونه شعور و هدف اجتماعی است. نیما، سرشار از شعور، مسئولیت و هدف اجتماعی است. مالارمه بیان کننده احساس و تأثیر شخصی خویش است. نیما اگر از حالت و احساس شخصی خویش می‌کوید حالت و احساس او حالت و احساس هر انسانی که در مختصات نیما زندگی می‌کند نیز هست. شیوه نگرش مالارمه به واقعیت و پرداشت او از آن بیطرفا نه است. نیما هرگز به توصیف بیطرفا نه واقعیت و طبیعت نمی‌پردازد. او همان گونه که از طبیعت تغزلی، اشرافی و رمانتیک فاصله گرفته است خود را در تاروپود طبیعتی می‌پیچد که عناصرش در پیکربندی و ترکیب ویژه خویش آیینه تمام نمای وضعیت روانی - اجتماعی او هستند. او برآن است تا از دریچه‌ای به طبیعت بنگرد و آن را به گونه‌ای تصویر کند که خود او و هر انسان درگیر در تاروپود پرپیج و خم اجتماع، جهان، هستی و خویشن 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» وقوع ننهند و تنها در پی زنده‌ماندن باشند. مالارمه، بهرحال، در محیطی و شرایطی زندگی می‌کند که در چارچوب نوع زیستی که برای خویش برگزیده است نه دچار جبر ویژه فرهنگی - اقتصادی - سیاسی - اجتماعی است و نه دستخوش یأس فلسفی. از این رو سمbole‌های مالارمه، بی‌هیچ پیوندی با عینیت جامعه‌ای متحول و بی‌هیچ درد زیستنی، بی‌هیچ احساسی از سرنوشت و اراده کور قاهر جهانشمولی، بی‌هیچ احساسی از «باد هستی» و بی‌هیچ گرایشی به «شرح درد اشتیاق»، به اتصال با «نیستانی»

که او را از آن بُتیریده‌اند کنار هم می‌نشینند تا جهان را اثیری کنند. اما سمبولهای نیما، با همه آن پیوندها، و حتی آن دردها، احساس‌ها و گرایش‌ها، البته به گونه‌ای عقل‌گراتر و واقعیت‌گراتر، گردمی‌آیند تا جهان و جامعه را با همه هستی و موجودیت تاریخمندان سیمایی فراتاریخی و اسطوری بخشنند. در سمبولهای مالارمه طبیعت از دیدگاه شخصی در مطلق‌ترین نگرش غیر متعهدانه عرضه می‌شود. در سمبول‌های نیما حیات ملتی در پیچیده در تاتار 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 چند بعدی 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 هم چشمی با مالارمه را ندارد (حتی در شعرهای روان و کمال یافته‌ای چون «کشتگاه من»، «هست شب»، «ترا من چشم در رام» 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 می‌بینم. او برای شکل مناسب با محتوایی که گاه پیچیده و چندین سویه است از توانایی‌های هنرها 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 صحته‌هایی که او تصویر می‌کند ایستا و

بیحرکت است بدین دلیل است که بازتاب نگرش دقیق و حساس هنرمندی متهد به محیط خویش است: «هست شب. همچو دم کرده تنی گرم دراستاده هو» هم از این روزت نمی بیند اگر گمشده بی 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 بدین گونه شعر مقدس است و باید با تقدس بدان نگریست. شعر او را دی جادویی است که در آهنگ و طنین ویژه خود اشیاء و نیروهای خفته در ابهام رمز جاودانه را بیدار می کند و به جنب و جوش می کشاند. اما برای نیما شعر وصف و روایت است در تصویر آفرینی هایی که اجزاء واقعیت مطابق الگوی ذهنی شاعر ترکیب می شوند. مالارمه در پی مکافاتی شخصی است اما نیما در پی تحمیل اندرونیهای روحی خویش بر جهان عین است. آنچه برای مالارمه مهم است سایه روش تأثرات روحی است. که با جادوی واژگان نه توصیف بلکه القاء می شود. هرگز نباید نام اشیاء را بر زبان راند. خواننده شعر باید همچون شنونده موسیقی از مسیر القاء و تأثر روحی به شیء برسد. کلام بر متن ارزش صوتی خویش شیء را به کنایه نشان می دهد تا اندیشه و احساسی را بیان کند.

البته باید توجه داشت که این «کنایه»، با آنچه که در فن «بیان» از آن سخن می رود تفاوتها دارد. «کنایه» در شعر ستی مورد توجه بسیار بوده است و بیگمان «کنایه» از شیوه های بس مؤثر در زیبایی شناسی سخن شاعرانه است. اثربخشی و زیبایی اندیشه ای که در کنایه پیچیده شده است چندین برابر اثر بخشی و زیبایی آن در بیان مستقیم و عربیان است. اما بهره گیری مالارمه از شیوه «کنایه»، بر شیوه نگرش او به جهان

استوار است. جهانی که در رمز پیچیده شده است جز از طریق کنایه 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 بهر حال 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. اما چنین نیست. شعر او می‌خواهد بیانگر جهانی رازناک باشد. اما نهایه 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 پیشه‌آدمی است و چنین است که در شعر مالارمه، چه آن را بپسندیم و چه نپسندیم، اوج یگانگی زبان و اندیشه را می‌یابیم همچنان که در تاریخ هزارساله 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

را با جهان آنها دارد. اما شگفتاکه جامعه، در حرکت پیج در پیج 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 زاده شد (۱۹۲۶) 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 در چارچوب بینش فکری و شاعرانه خویش به کار گرفت. اما تأثیرپذیری نیما از سوررئالیسم نه به اندازه تأثیرپذیری او از سمبولیسم بود و نه هرگز به اندازه تأثیرپذیری شاعران پس از او از سوررئالیسم؛ و از آنجا که سوررئالیسم در واژه امکانات گوناگونی را به روی شعر گشود و کمتر شاعر (و به طور کلی هنرمند) نوپردازی در سراسر جهان، از جمله ایران، بود که از سوررئالیسم تأثیرپذیرفت لازم می‌دانم به گونه‌ای گذرا به بررسی سوررئالیسم و مقایسه نگرش سوررئالیست‌های تمام عیار و نگرش نیما نیز بپردازم.

در سالهای پایانی سده نوزدهم و سالهای آغازین سده بیستم موج سمبولیسم فروکش کرد. بر متن رمانیسم و رئالیسمی که دوباره سربرمی‌کردند گرایش‌هایی به سوی کلاسیسیسم پدید آمد و سپس سمبولیسم در پس چهره نئوسمبولیسم هوادارانی یافت. روح شاعرانه‌ای که بر فراز گروههای پر تکاپوی شعر اروپا بال بال می‌زد چهره‌های گوناگونی از خویش به نمایش می‌گذاشت: بیزاری از سبک

خشن «پارناس»، و زیبایی مومیایی «هنر برای هنر»، گرایش به اندیشه و منافع گروهی، عطش برای شیوه تغزی و گرایش به طبیعت، میل به ستودن و تصویر کردن تمدن ماشینی عصر جدید و لاجرم ایجاد زیان و سبکی مناسب با آن، گرایش ضد تغزی، عشق به انسان و... و در این چالش پرتب و تاب 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 «ازرا پسوند»، و یارانش توانست در چهره گروه «ایمازیست‌ها» تحول جاافتاده‌تری را پشت‌سر نهند و به وضعیت نسبت پایدارتری دست یابد و چهره‌های درخشانی چون تی. اس. الیوت را در دامان خویش پرورش دهد و برای جهان شعر دستاوردهای «مشخص» داشته باشد. دستاوردهایی چون ایجاد وزن‌های تازه در شعر و بهره‌گیری از زبان محاوره از یکسو و تصاویر و استعاره‌های شعری از سوی دیگر، و اجازه ورود دادن به هر موضوعی تا بتواند به درون شعر راه یابد. جز گروه ایمازیست‌ها، با همه اختلاف‌هایشان، و مکتب «کویسم» نمی‌توان مکتب دیگری را پیدا کرد که در فاصله میان فروکش کردن موج سمبولیسم و آغاز نخستین جنگ جهانی از چندان نفوذی برخوردار باشد.

برمتن آتش و خونی که جنگ جهانی به راه انداخت در میان گروهی از حساس‌ترین هنر پردازان زمان بدینی ویرانگری لانه کرد و بحران پدید آمده در جامعه و سیاست و اخلاق و فلسفه خود را در هنر منعکس ساخت و در سال ۱۹۱۶ جنبش «دادا تیسم»، به رهبری «تریستان تزار»، در نفی هرگونه ارزش و در دریدن هرگونه پوششی که روی هر حرکت فکری

و هنری را پوشانده بود پدید آمد.

دادائیسم 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 همه آنچه که نفی می‌کرد بنشاند و درگذر تاریخ، که بهره‌حال توقف نمی‌شناشد و درگذر خویش هرآن چیزی را که به زمانه‌ای خاص بستگی دارد چونان خاشاکی به کرانه نابودی می‌افکند، محکوم به فنا بود.

اما بر مدت این غول ناقص‌الخلقه کاریکاتوری، از آمیزه موادی چون خاکستر رماتیسم و سمبولیسم، فلسفه کهن هند تافلسفه «سودن کیرکه گور»، و «هانزی برگسون»، دستاوردهای روانشناسی «فروید»، درباره ضمیر ناخودآگاه و رؤیا و جنون، دستاوردهای «فرار روانشناسی» در زمنیه «مانیه‌تیسم»، «هیپنوتیسم»، «تله‌پاتی»، و ... و دستاوردهای فیزیک نوین در رابطه با «اصل عدم قطعیت‌های بنبرگ»، و تفسیرهایی که درباره «اصل علیت»، و «دترمینیسم»، ارائه شده است، به رهبری یکی از دادائیستهای پیشین، «آندره برتون»، مکتب سوررئالیسم زاده شد و «لوئی آرآگون»، (که چون «برتون» روانپزشک بود) و «بل ال آر»، بدان پیوستند و در اندک مدتی نه تنها شاعران بسیاری از سراسر جهان بدان روی آوردند بلکه این مکتب در هنرها دیگر، چون نقاشی، پیکر تراشی و سینما، نیز نفوذی همه‌جاگستر یافت و حتی از سوی کسانی برای تبیین تاریخ هنر و تفسیر و نقد آثار هنری و متون دینی و اسطوره‌ای 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 «فرانکوگارسیالورکا»، و

«رافائل آلبرتی»، در اسپانیا، «دایلن تامس»، در انگلستان، «البیتیس»، در یونان و «ویتسلاو نزووال»، در چکسلواکی) یا بهر حال 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 پنهان کرده است 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 خود به خود و تخیل ژرف کاوانه می‌توان بدان راه یافت زیرا واقعیت معهود و روزمره، عقل، روابط منطقی و محدودیت‌های تحمیل شونده حاصل از هرنوع حسابگری در رفتار دروازه پولادینی ساخته‌اند که آن جهان بس عظیم و پر از غوغای را که در آن همه اضداد به وحدت می‌رسند از منظر بینش آدمی پنهان کرده است و آدمی باید بکوشید تا بدین جهان پهناور، و حتی بینهایت، که در اندرون اوست، دست یابد و آنچه از این کشف آدمی را فراچنگ می‌آید چیزی جز شعر نیست. شعر همان بیان تجربه آدمی در چنین جهان «فراواقعی»، است که در خویش پیوند نامعهود و ناعقلانی و غیرقراردادی وحدت بخش اشیاء و امور را تصویر می‌کند و دستیابی بدین جهان، همان پیوند یافتن با بینهایت، نگریستن همه چیز از زاویه‌ای بینهایت نگر و وحدت بخش و سرانجام همان رستگاری آدمی است. بدین سان سوررئالیسم، در نزدیکی به فلسفه 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

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 چشمۀ جوشانی از صدا و تصویر که در اندرون اوست راه بنماید:

در اندرون من خسته دل ندانم کبست

که من خموشم واو در فغان و در غوغاست  
(«حافظ»)

سوررئالیسم مسئلهٔ پیوند میان جهان درون و جهان بیرون آدمی را مطرح کرد و کوشید تا جدایی پدید آمده، از سوی «علم، تشریع‌کننده، میان این دو جهان را حذف کند تا از شعر چونان یک ابزار شناختاری سود جوید. این مکتب به گونه‌ای «حس ششم، راکه 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 پیچیده درون راز خود را از زبان شاعر و در ظرف شعر بیان می‌کند. هنوز هیچ مکتبی، حتی سمبلیسم در سیمای مالارمه‌ای خود، نتوانسته است 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، بر رها کردن تخیل تأکید ورزید تا، به دور از منطق معمول حاکم بر چگونگی پیوندهای مشخص اشیاء و امور، هرچیزی را به هرچیزی

پیوندزند و واقعیتی برتر (سوررثال) را بیافریند و جهان دیگری پدیدار گردد که از دید سوررثالیسم همو حقیقت راستین و شناخت آن شناخت راستین است. با چنین ادعایی سوررثالیسم ارزشی ویژه به رویا، خواب، تخیل و جهان درون دیوانگان بخشد، جهانی بی فرمانروایی عقل که دیوانگان، و تا حد کمتری رؤیابینان و خیال ورزان، هرچیزی را به هرچیز، بی هیچ تضاد و تناقضی، پیوند می دهند و بدین سان از حظ ولذت و افرادونی برخوردار می شوند. برای سوررثالیسم «هنر» بهترین ابزار پژوهش و کاوش در این جهان است و از میان همه هنرها شعر، به سبب کمترین وابستگی آن به قید ماده، نقش نخست را دارد و می تواند در حرکتی کاملاً آزاد از میان صور و تصاویر گوناگون اشیاء آنها را بهم گرهزنند و سیماهای تازه‌ای را عرضه کند. جهان درون و رؤیا و تخیل و جنون جهانی سوررثالیستی و شاعر تواناترین دیدارگر این جهان است و در بازگشت از آن می تواند عجیب ترین صورتهای کشف شده را در شعر خویش به دیگران عرضه کند که البته چه سایه سبب استحاله در روابط خشک و انعطاف ناپذیر زندگی عینی معمول نتوانند آن صورتها را دریابند. از این رو جهان سوررثالیستی فی ذاته هنرمندانه، و بویژه شاعرانه، است.

سوررثالیسم در ارائه تصاویر سوررثالیستی به نفی جهان معقول و قراردادی، و اصولاً هرگونه قرارداد، هرگونه معنای معهود واژگان، هرگونه دستور و قاعدة معهود در رابطه با زیبایی شناسی سخن، قافیه پردازی و قالب شعر می پردازد و بهره‌گیری از هر شیوه 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

می‌شمرد و حتی در چهره 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 همه نیروهای ذهنی، معانی مجازی، صور خیال و تصاویر ذهنی شاعرانه نویسی را به جهان شعر عرضه می‌دارد. «آندره برتون» و «فلیپ سوبو» نخستین تجربه‌های خود را در کتاب نیمه علمی «میدان‌های مغناطیسی» (۱۹۲۱) ارائه می‌دهند که سرشار از شبیهات 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. سوررنالیسم 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 عرضه کند. بدین‌سان این مکتب بیگمان بیش از هر مکتب دیگری از ظرفیت زیان و امکانات شعر پرده برگرفت و شاعران را با بینهایتی از تصاویر گوناگون، از ترکیب بینهایت تک صورت ذهنی جزئی بس متتنوع، آشنا ساخت و این دستاوردهای عظیم بود که تا آن روزگار هیچ جریان شعری به گونه‌ای یکپارچه و سامانمند، و در چارچوب یک فلسفه و نظریه هنر ویژه، عرضه نکرده بود.

بیگمان سوررنالیسم در افراط‌گری‌های فلسفه نمایی، علم نمایی و داعیه‌رستگاری سیاسی - اجتماعی - اخلاقی خود محکوم به شکست بود. دادائیسم برآن بود تا هرگونه نقاب ریا را از چهره هنر برگیرد و آدمی را به آزادی و رهایی مطلق برساند. حاصل آن، بنابر ضرورت،

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

سوررئالیسم داعیه آن داشت که با کشف و عرضه جهان درون، یا دست کم 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 دروازه آرمانشهر [= اوتو پیا] سوررئالیستی در «ناکجا»ی جهان هستی ایستاده بودند تا ورود خیل آدمیان را خوشامد گویند ... اما چنین نشد و نمی توانست چنین شود. روانشناسی فروید، فلسفه ذن و بودا، فلسفه کیرک گور و برگسون، فراروانشناسی و برخی تفاسیر و برداشتهای فلسفی - عرفانی شتابزده از نظریه های فیزیک نوین، با همه ارزشمندی خود، هرگز نمی توانند نظام اندیشه ای همخوان و فraigیری را عرضه دارند که حاصل آن «فی نفسه شعر، باشد و همه پرسش ها 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 داعیه 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 «مالودر دالی»، نقاش و سینماگر به فاشیسم گرویدند و بیشترین شمار آنان، همچون پل الوار و لوئی آراگون، و حتی تریستان تزارا رهبر دادائیسم، به کمونیسم و رئالیسم

اجتماعی روی آوردند. «برتون» هرگز حاضر نشد، به عنوان یک هنرمند، وابستگی به یک حزب خاص را بپذیرد اما در همه عمر خویش در کنار جناح‌های مترقبی - و یا دست‌کم اصلاح طلب - جامعه برای آرمانهای بشری رزمید و «لورکا» در هجوم فاشیسم «فرانکو»، جان شیفتة خویش را در راه آرمانهای انسانی خود از دست داد و .... اما دستاوردهای شعری سوررئالیسم چه در رابطه با قالب و زبان شعر و چه در رابطه با آفرینش تصاویر بس متنوع تازه به همه قلب‌های پرشوری که در همه کشورهای جهان در هوای شعر نو می‌طپیدند و از حساسیت ویژه در خوری برخوردار بودند جانمایه‌ای دیگر بخشید که شعر نو جهان توانست افق‌های بس دورتری را در نوردد و هم اینک نیز در شعر پیشرو همه کشورهای جهان سوررئالیسم شعری چهره خویش را، آشکارا یا در سایه‌روشن، نشان می‌دهد و شاعران اصیل و متشخص در خمیره 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 ارائه چیزی فرا واقعی بدانیم می‌توانیم سوررئالیسم خام را در گنجینه سرشار استعاره‌ها، مجازها، کنایه‌ها و تشییه‌های شعر هزارساله فارسی ببینیم. براستی شعر هیچ کشوری غنای تصویری شعر پارسی را ندارد. چهره‌های تابناکی چون منوچهری، مسعود سعد سلمان، خاقانی و ... و حافظ و ... چنان تصاویر شاعرانه‌ای را ارائه داده‌اند که در تمام تاریخ شعر جهان بیهمتايند. با اندک گشودن دیوان خاقانی منظر بینش را مو

جا موج چنان طوفان سترگی از استعاره، تشبیه، کنایه و مجاز هجوم می آورد که چه بسا بتواند، از میان سنگهای خارایین زبان ویژه او، مشکل پسند ترین سوررئالیستها را در بیکرانگی عطشناکی تصویریشان چشیده چشمی چشم پدیدار کند: «اویختی آفتاب را دوش | از سلسله های جعد پُرخم»، «نای است بسته حلق و گرفته دهان، چرا | کز سرفه، خون، قبیله [= طراحی]ی حمرا برافکند»، «نانده اسفقی، زیر بستر پلام | دومی لحاف زرد به پهنا برافکند»، (منظور خاقانی زغال سیاه است که برخاسته دارد می سوزد و ناله می کند و آتش زرد به هر سو می گسترد)، «درده از آن چکیده خون، ز آبله تن رزان | کابله ریخ فلك، بُرد عروس خاوری»، «خوشة خرمای ت بر طبق آسمان»، «گاو سفالی اندرا آر، آتش موسی اندراو | تاچه کنند خاکیان گاو زرین سامری»، «زین دو نان سپید و زرد فلك، (یعنی ماه و خورشید)، «بلبله کبکی است خون گرفته به منقار | کز دهنش ناله حمام برايد»، [منظور تنگ باده است که از آن باده، با صدایی چون ناله کبوتران، می ریزد]، «این سبز تشت سرنگون [= آسمان] نام زد آورده برون | بر یاد ناس زد کنون ماتاس صهبا داشته»، «جان از درون به فاقه و طبع از برون به برگ | دیو از خودش به هیضه و جمشید ناشتا»، «آهو نخورده سبزه، سبزه [= تیغ] بخورد او را»... این نمونه های بس اندک را می توان با جستجویی ساده در دیوان خاقانی، منوچهری، فرخی، حافظ، عبدالواسع جبلی، مسعود سعد سلمان، صائب و پیغمبر هزاران برابر کرد. اما شیوه های بیان همه این شاعران، با همه غنای تصویری شگفتگان، در همان چهار شیوه ستی تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه می گنجند و تصاویر عرضه شده کمتر قادرند تا تصاویر سوررئالیستی و نمایاننده جهانی فرا واقعی یا برتر از

واقعیت برشوند. بویژه آن که چنین نگرشی درباره صور خیال هرگز در تاریخ شعر فارسی نتوانسته است چونان سبک یا جریان سامانمند ویژه‌ای خود نمایی کند و با همین مکتب سوررئالیسم است که در چارچوب یک نظریه هنری نسبة جامع عرضه می‌گردد. پیدایش سبکهای گوناگون هنری خود فرایندی تاریخمند است نه فرا تاریخی و از این رو نیازمند ایجاد زمینه لازم است. البته روشن است که منظور من هرگز فرمانروایی مطلق جبر تاریخی بر سرزمین هنر نیست. اما پیدایش خلق‌الساعه و بی‌پیشینه و بی‌انگیزه 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 نداشته باشد.

با این که شعر «هز چیره»<sup>۲</sup> ایران بوده است و هست در جامعه استبداد زده و بدون تحول بنیادین کشور نتوانست به هنگام و برپایه نیروهای درونی تحول و تجدد پذیرد. آنگاه که زمینه اجتماعی - سیاسی - اقتصادی فرامه شد بذر سبک نوین که عناصر مهمی را از تحولات دورانساز برون‌کشوری و ام گرفته بود «به جان»، شیفتۀ جانانی، «کشت»، شد و «به جان، آنان، آب داده شد»، و «نازک آرای تن ساق گلی»، این گونه، برخاک سنتی غنی و با پیراستن از علف‌های هرزه سنت و نوآوری، به گل تنومند بیهمتایی تبدیل شد که از باد و باران نیابد کرگند».

سوررئالیسم در سالی تولد یافت که منظومه «افسانه»، سروده شد.

جامعه ایرانی به لحاظ تکامل تاریخمند صورت‌بندی اجتماعی - اقتصادی خود چندین ده‌سال از جامعه اروپایی عقب بود. فزون بر این همه 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 برونو مرزی آغاز شد. «افسانه»، منظومه‌ای رمان‌تیک بود و حال آنکه رمان‌تیسم اروپایی، و بویژه فرانسوی، به موزه تاریخ سبک‌های ادبی رانده شده و چندین سبک دیگر را نیز با خود برده بود. سمبولیسم نیز جز در کالبد شوسمبلیسم 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 مطرح شدن اندیشه‌های تازه را برنمی‌تابید. کافی است به دوران دیکتاتوری رضاشاهی نیم نگاهی داشته باشیم تا ببینیم که حکومت خفغان چگونه مانع ورود و رشد سبک‌های نوین هنری، و بویژه شیری، به درون جامعه تحصیل کرده کشور می‌شد. حکومت دیکتاتوری برآن بود تا، پس از آنکه جنبش‌هایی چون جنبش شیخ محمد خیابانی، میرزا کوچک‌خان و کلnel محمد تقی پسیان در تعمیق و تحقق آرمانهای مشروطه نابود شده بودند، بهترین استعدادهای کشور را یا به خدمت خویش درآورد، یا منفعل کند و یا، در صورت دارا بودن حرکتی فعال، نابود سازد. 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 ثبت و

تحکیم سیاست و ایدئولوژی شوونیستی حکومت یاری نمی‌رساند باری برای آن زیانی نداشت. برخی از استعدادها یا ناشکفته‌هایند و یا به انفعال و انزواکشانده شدند. 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 همه تلاش و کوشش خویش در متن زندگی نه چندان آرام، نمی‌تواند خود را، در مدتی چندان که باید کم، بسازد و سالها می‌گذرد تا نیما از یک سوی چهره‌ای سمبلیست و از سوی دیگر چهره‌ای نظریه‌پرداز از خویش نشان می‌دهد. و فزون براین من براین باورم که نیما، بدین دلایل، نتوانست همه استعداد شعری خویش را بشکوفاند و از همه توان و ظرفیت خویش بهره‌گیرد. نیما تنها، در محیطی نا مساعد نتوانست آن بشود که می‌توانست بشود هرچند همان که شد کافی بود تا او را نخستین اسپهید بی‌همتای شعر نو فارسی بشناساند و شناساند.

به حال کاستی‌های نیما را در بهره‌گیری لازم و در خور 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

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 پایی به میدان نهادند. اما اینک نیما دیگر به سبک ممتاز خویش، با چهره‌ای سمبولیستی، دست یافته بود.

او همچنانکه نمی توانست 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 عرضه کند اما حرکت آنان بهر حال حرکت «خروس جنگی»، بود (اشارة به نشریه «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 «آپولیزی» 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 اما نیما را تعهد و راهی دیگر و سبک جافتاده‌ای دیگر بود.

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 نمی توانست، با

همه تأخیر و گنبدروی تاریخی موجود در سبک شعر ایران، و شعر نیما، به گونه‌ای سوررئالیسم ویژه نیمایی را در خویش نپوراند و به نمایش نگذارد. چنانکه پروراند و به نمایش گذارد. من چندین نمونه از تعبیری را که از تشییه 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 سپهش غافله روز و شبان / می‌جوابد پیکرماه، «باد می‌کاود با رخنه راه» (شعر «یک نامه به یک زندانی»)، «همچو ودم کرده تنی گرم دراستاده‌هوا» (شعر «هست شب»)، «قرمز به چشم، شعله خُودی / خط می‌کشد به زیر دو چشم درشت شب»، «ترکیده آفتاب سمع روی سنگ‌هاش»، (شعر «فقوس»)، «با غباری زردگونه پیله برتن می‌تنم» (شعر «مرغ غم»)، «هنگام که نیل چشم دریا / از خشم به روی می‌زند مشت» (شعر «هنگام که»)، «می‌تند بر جدار سرد سحر»، (شعر «فوقولی قوه»)، «در تمام طول شب اکاین سیاه سالخورد انبوه دندان‌هاش می‌ریزد؛ / وز درون تیرگی‌های مزورا سایه‌های قبرهای مردگان و خانه‌های زندگان درهم می‌آمیزد»، «می‌شکافند خانه‌های رخنه‌های هر نهفت قبل و قالی راه» (شعر «پادشاه فتح»)، «از عروق زخمدار این غبار آلوده ره تصویر بکرفته»، و بیابان شب هولی ا که خیال روشنی می‌برد باغارت»، «در بسیط خطه آرام ... / می‌شکافند جرم دیوار سحرگاهان»، (شعر «مرغ آمین»)، «می‌شتابد ددی شکافته پشت»، «روشنان سر به سر در آب فرو / به یکی موی گشته آویزان»، «صبح چون کاروان دزد زده / می‌نشینند فسرده»، (شعر «خنده سرد»)، «بسکافته ست خمن خاکستر هوا»، «دیوارهای سرد سحر ... هر لحظه می‌درد»، «از نطفه به پاشده ره باز می‌شود»، «مقابل خاک فریبتاک»، «قندیل‌ها به خلوت

غمخانه‌های مرگ، «نشاهای مانده آن نقش‌ها که بود»، (شعر «ناقوس»)، «یک ستاره از فساد خاک وارسته»، «به کجای این شب نیره بیاویزم قبای زندۀ خود را»، (شعر «وای برم»)، «زیرکله سردشب در راه»، دور «سناور» [= گیاه جنگلی با گلهای طلایی] بگسلد از خنده‌هایش برمزار تو گلوبند، (شعر «بازگردان این قن سرگشته»)، «گرته روشنی مردۀ برفی همه کارش آشوب | بر سر شیشه هر پنجره بگرفته قرار، (شعر «برف»)، «می‌مکد فرمزی روز... زیر دندان لجن آلدش»، (شعر «کینه شب»)، «مردی بر اسب لخت | با تازیانه‌ای از آتش | بر روی ساحل از دور می‌دوید»، «دیده‌بان گمره گرداب»، «بر بالهای پر صور مرغ لا جورد اگرد طلا کشید»، (شعر «گل مهتاب»)...

از تعبیری چون تعبیر فوق که بگذریم فضایی که با ترکیب عناصر تصویری گوناگون در شعر و صفحی - روایی نیما خلق می‌شود گاه فضایی فرا واقعی و در خدمت بیان احساس و اندیشه ویژه نیمای شاعر است. طبیعت همواره مهم‌ترین عنصر شعری شاعران کهن و نوین جهان - و از جمله ایران - بوده است. در شعر کهن ایران جای جای صحنه‌هایی از طبیعت تصویر می‌شود (که اوج آن را نزد منوچهری و خاقانی می‌یابیم). در شعر رمانتیک اروپا، و بویژه فرانسه، نیز طبیعت بیشترین نمود خود را دارد. شاعران رمانتیک ایران نیز در تصویر کردن طبیعت کوشیده‌اند. اما هم طبیعت شاعران کهن و هم طبیعت شاعران رمانتیک اروپایی و ایرانی همان طبیعت به معنای معمول کلمه است که شاعر می‌کوشد تا آن را، حداکثر در آمیزه‌ای از احساس‌های رمانتیک، تصویر کند. شاعر کهن و شاعر رمانتیک تابلوهایی از طبیعت را، گیرم با تشیهاتی تازه و پیچیده، عرضه می‌دارد اما طبیعت شاعر سمبل‌گرا و

شاعر سورثالیست از پس صافی ویژه ذهن شاعر دیده می‌شود. طبیعت نیما نیز بدین‌گونه است. نیما، برخلاف خیل عظیم تصویرپردازان کهن و رماناتیک، 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 شده است تا شاعر اندیشه و احساس ویژه‌ای را بیان کند. نزد نیمای «پسارماناتیک»، هرگز طبیعت را به خاطر طبیعت نمی‌یابیم. طبیعت، با همه دلستگی شاعر بدان، و با همه حضور خود در شعر شاعر، نه هدف، بل وسیله‌است. وسیله‌ای تا بار اندیشه و احساس شاعر را منتقل کند و بدین‌گونه است که نیمای «پسارماناتیک»، 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 رماناتیکی چون خانلری و نادرپور از سوی دیگر بازشناخت. نیما هرگز در تصویر همه اجزای چشم‌اندازی از طبیعت بر منظر دیدگان ذهن خویش متوقف نشد و از واقعیت طبیعی بسی فراتر رفت. حتی گاه با چند تک تصویر، و بدون پرداختن به جزئیات، طبیعت مورد نظر خویش را به شیوه‌ای امپرسیونیستی عرضه می‌کند. چنین است که رماناتیسم در تداوم افراط‌گرانه خویش به ابتدال می‌گراید و چهره‌های عوامانه به خود می‌گیرد اما نیما با حرکتی اصولی همواره خود را از ابتدال به دور می‌دارد. طبیعت‌گرایی رماناتیک به سانتی مانتالیسمی سطحی کشانده می‌شود اما طبیعت‌گرایی نیما در خدمت سلامت احساس و اندیشه شاعر قرار می‌گیرد و هرگز تن به ابتدال و

احساسات سطحی نمی‌ساید و این همه نتیجه پابرجایی موقرانه نیما در ارائه شعری «جدى»، و «معاصر» است هرچند، همان گونه که گفتم و به دلایلی که به گونه‌ای گذرا بر شمردم، نیما به اندازه کافی و بهنگام از نفس همه تحولات نوین شعری آگاه نشد و همه توان بالقوه خویش را فعلیت نبخشید. برای نمونه شاعری چون «پابلونزودا»، که نخستین مجموعه‌اش، «بیست سرود عاشقانه و یک ترانه 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 همه تحولات نوین شناخت بهنگامی به دست آورد هم توانست تقریباً همه استعداد خویش را شکوفا کند. این گفته هرگز بدین معنی نیست که میراث شعری نیما را کم ارج بدانیم بل بر عکس، آنچه او در شرایط خود در عرصه شاعری و نقد و نظریه شعر ارائه داد چشمۀ جوشنده‌ای ناخشکیدنی بود که سالهای سال، بی‌هیچ منازعی، عطش شعری کشور را خنکای زلال بس درخوری بود.

### مقایسه‌ای میان نیما و سوررئالیست‌های فرانسه

در سوررئالیسم فرانسه بر عناصر ناعقلانی عین و ذهن، تجارب غنی ذهنی، لایه‌ها و هزارتوهای پربار ضمیرنا آگاه، آشفتگی‌های ذهنی و حالات ناوارادی و متناقض تکیه می‌شود. اما شعر نیما با رگه‌های سوررئالیستی ویژه خویش، به واسطه تکیه بر سنت سرشار از استعاره و تشییه و کنایه و مجاز شعر کهن ایران از یک سو، و تجارب و شخصیت ویژه نیما که در سمبلیسم ویژه 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

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 درون‌گراشند نیما برون‌گرا است. سوررئالیست 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، بریافت تخیل تصویرگر خویش در نظمی ویژه با هم ترکیب می‌کند. سوررئالیست فرانسوی، به لحاظ جستجوی ماهیت و اندورون پنهان روان، برنوشتن خودبخودی و نازارادی در کشف ناخودآگاه و عرضه داشت آن بیشترین تأکید را دارد. نیما، نظر به بازتاباندن اندورون ذهن خویش برجهان بیرون، به ذره ذره شکل و محتوای شعر خویش می‌اندیشد. همهٔ شعرهای نیما در استشعار کامل او نسبت به شکل و محتوی سروده شده‌اند حتی اگر قادر به ارائه همهٔ اندیشه و احساس خویش در قالبی ویژه و در زبانی صیقل‌یافته، روان، هموار و مناسب نشده باشد. سوررئالیست فرانسوی در پی کشف و نشان دادن چگونگی کارکرد ذهن و زندگی روحی است و از این رو همواره از بیرون به درون می‌گریزد. نیما در پی نمایاندن 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

واقعیت، ذهن و عین، ضمیر خودآگاه و ضمیر ناخودآگاه، 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، مثلًاً «بابلورودا»، 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 نامنظمی و نامعهود ضمیر ناخودآگاه، رؤیا و جنون به عنوان نابترين موضوعات شعر است. نیما، اما، در تخیلی آفریننده، خواص پنهان و ظاهرآ غیرواقعی و یا غیرطبیعی یک شیء و یا یک پدیده ویژه را در پیوند متخیل و تصویری عناصر نمادین ویژه به جلوه می‌نهد تا بدین وسیله اندرونی ذهن خویش را بازتاب دهد. نیمای تجربه آموخته همچون سوررئالیست فرانسوی در جستجوی دنیای پندارین و آرمانی رمانیک نیست. هم نیما و هم سوررئالیست فرانسوی بدان چیزی - عین یا ذهن - می‌پردازند که با آن درگیرند. هیچ یک از آنان در پی ارائه تصویری دروغین از جهانی رمانیک نیست. اما اگر شعر سوررئالیست فرانسوی مدعی نقش کشف کننده است، شعر نیما نقش آفرینندگی نیز دارد. شعر برای سوررئالیست فرانسوی اشراق و مکافه است، سیلان طبیعی و فارغ از هرگونه کنترل ذهن و ضمیر آگاه است و از این رو موضوع شعر چنین شاعری فراواقعی یا واقعیتی برتر است که سوررئالیسم ادعای شناسایی مکافه‌ای آنرا، به کمک هنر و به ویژه شعر، در مخلیه خویش می‌پروارند که البته ادعایی است بس گزاف هرچند در این راه آن را دستاوردهایی بوده است. اما شعر برای نیما ارائه برداشتی و تفسیری ویژه از ذات واقعیتی متحول به زبانی متخلک از تصاویر برای وصف و روایت است

تا آن واقعیت را بتوان در جهتی خاص تغییر داد. بدین سان از صافی نگرش سوررئالیست فرانسوی شرایط زندگی بروُن ذهنی - اجتماعی گذر نمی‌کند و حضور بی‌اهمیت آن در پس ثقل رخدادهای ذهنی گوناگون پنهان می‌ماند و جز به کار تبیین احتمالی علمی مآبانه 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 ادعایی گزارشناختن و شناساندن هزار توی ذهن را فربیاد می‌زند و این فروتنانه عین را از دریچه 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 جلوه راستین جهان را می‌طلبد بدان گونه که هست، این، حتی در توصیف جهان کتونی، در پی جهانی است بدان گونه که باید باشد. آن از طریق چنان آزادی بی‌امید 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 «خودس جنگی»، بر بافت تحول گسترده‌فکری، سیاسی و اجتماعی اواخر دهه بیست توسط هوشنگ ایرانی به دورن شعرکشور راه یافت و در چهره شهراب سپهری، که سالها از چشم‌هسار نیمایی نوشیده بود، توانست تحولی در خور بپذیرد و به

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 تعبیر سوررئالیستی در جای جای شعر شاعران بزرگ و کوچک کشور، موفق یا ناموفق، ظاهر شدند که بعضًا غنی ترین بخش های گنجینه شعر نو ایران را تشکیل دادند و بدین سان دستاوردهای شعری سوررئالیسم، صرفنظر از مبانی فکری و آماج های 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 گستردۀ، 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 عرصه شاعری با سروden منظومة رمانیک «افسانه»، به عنوان حرکتی تاریخمند، بجا و بهنگام آغاز کرد. او از توان بالقوه بس زیادی برخوردار بود که با توجه به امکانات موجود در مختصات زمانی - مکانی خود از میراث پر بار فرهنگ شعری ایران و جهان (بویژه فرانسه) بهره گرفت. اما نظر به تأخیر فاز تاریخی میان ایران و کشورهای اروپایی نیما نمی توانست از همه تحولات شعری اروپا و به گونه ای همزمان آگاه گردد. همچنین نظر به شرایط خاص کشور و این امر که نیما تنها رزمنده جدی، اصولی، پیگر، مسئول و صاحب هدف عرصه

تحول بنیادین در شعر بود نتوانست همه توان بالقوه خویش را فعلیت بخشد. با این حال او با پشتکار و شکنیابی 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 دهه بیست تنها «اسپهبد» بی‌لشکر عرصه بس دشوار و نوین شاعری، نظریه شعر و نقد شعر بود و در همه ابعاد زبان، صور خیال، اندیشه، موسیقی واژگان و تکنیک‌های شعر توانست، بر متن وفاداری آگاهانه، مستولانه و صمیمانه به اجتماع و طبیعتی که در آن بار آمده بود و در آن می‌زیست، و با هضم کامل و دقیق همه 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 پسارمانیک اروپایی و بویژه فرانسوی، در کنار اندیشه‌های برخی از نامداران عرصه فلسفه، صرف و نحو، جامعه‌شناسی هنر و فن شعر، سود جست اما نه در چارچوب شیوه شاعران کهن و اندیشه اندیشمندان کهن ایستاد و نه در شیوه شاعران غرب و قاب نگرش اندیشمندان جدید گنجید بلکه شهدی یگانه و ویژه تدارک دید که مهر ممتاز او را برخورد دارد. در همه تاریخ هنر، و بویژه شعر، در ایران و جهان نیما از اندک کسانی بود که در یکی از متحول‌ترین مقاطع تاریخی بار مسئولیت شگرف تجدید دور انساز را، از آغاز تا دوران بلوغ، تقریباً به تنها بی بر دوش کشیدند. تجددهای ادبی در کشورهای دیگر معمولاً به کمک چند تن و در جامعه‌ای نسبتی باز و برخوردار از جو نسبتی دموکراتیک طرح و بررسی و نقد و پذیرش نظریات گوناگون

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 خفقان آور استبداد سیاسی از یک سو و محیط کشنده ارتجاع ادبی از سوی دیگر عرصه ناآزموده نوین را با پیروزی 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 و گروههای روشنفکری و مردمی هر چه زیادتر و گسترده‌تری را یافتند، نیما در شکل‌گرفتگی پرصلاحت شخصیت هنری خویش سبک خویش را دنبال کرد و تکامل بخشدید. او که حدود یک ربع قرن در برابر ارجاع ادبی، یکه و تنها، تاب آورده بود طبیعاً هرگز جذب محافل واپس‌گرایی شعری نمی‌شد. اما در شرایط تازه‌دهه بیست هر شاعر نابرخوردار از شخصیت اصیل و هویت فرهیخته ممکن بود جذب جریان‌های تندرو و سیاسی، به پیروی از بزرگترین حزب سیاسی کشور، یا جذب جریان‌های میانه‌روی که از التقااط تجدد گروی و وفاداری به سنت کلاسیک شعری کشور در چهره‌ای رمانیک پدید آمده بودند، یا جذب جریان‌های تندرو هنری که اندیشه‌های نوین شعری را با حرکتی آنارشیستی به درون عرصه 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 ارجاع ادبی، محافظه‌کاری درنوآوری، حزب گرایی، احساسات گرایی سیاسی یا ادبی، روزمرگی، ساده‌لوحی و واقع گرایی مکانیکی ساده نگرانه، سطحی نگری، تندروی و انقلابی نمایی

آنارشیستی هنری نشد.

پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ نیز نیما بر همان مسیر اصولی خویش بر جای ماند. نه نامید و تسلیم شد و به ورشکستگی فکری رسید و به راست گرا یید و نه در شورشی ناستجیده و ناپاخته و شتابزده به چپ گرا یش یافت. همچنان پیشاپیش مردم و در پیوند با آنان، نه بریده از آنان با گرا یش به ارجاع و نه جدا شده از آنان با گرا یش به انقلابی نمایی، به حرکت خویش ادامه داد چنانکه در بخش «نگاهی به خاستگاه و ساختار سمبلیسم نیما» دیدیم در شعرهای متکاملی چون «هست شب»، «پاس‌ها از شب گذشته است»، «ترام من چشم در راهم»، و ... به تصویر فضای پس از کودتا و امید غمگانه خود پرداخت و می‌دانیم در شب سالاری پس از کودتا شاعرانی که گرا یش حزبی داشتند نتوانستند در «شعر»‌های چندان ارزشمندی حال و آینده جامعه را چنان که در خوراست تصویر کنند؛ محافظه‌کارانی که، در موجی رمانتیک، تجددگروی تحملی شده از سوی نیما را با سنت کلاسیک پیوند زده بودند عمدۀ به صفت ارجاع و حکومتیان پیوستند (چون خانلری و توللی) و بالاخره «خروس جنگی»، شعر هوشناگ ایرانی (با حفظ احترام نسبت به او به خاطر دانش و تلاش زیاد اما ناپاخته‌اش) که در نوآوری تند و آنارشیستی خویش نیما را دیگر محافظه‌کار می‌دانست به صورت مرغ بس بی‌آزار شعر سه را سپهری دگردیسی یافت که با همه کمال و ارجمندی شعری خود فاقد هرگونه مسئولیت و تعهد و بار اجتماعی بود و تنها دو تن از پیروان وفادار نیما، یعنی اخوان ثالت و شاملو، توانستند در کنار نیما و پس از نیما «شعر» روزگار خود را بسرایند و با پشتکار و حرکت اصولی نمایی به سبکهای ویژه خویش

دست یابند.

از این رو هیچ پهلوان و پهلوانکی نتوانست همچون نخستین اسپهبد شعر فارسی راهی اصولی در پیش گیرد و آگاهانه و مستولانه آن را ادامه دهد. البته من هرگز بر این باور نیستم که نیما در شعر به اوج آنچه که روزگار از او می طلبید دست یافت. هرگز. در راه نوینی که او، به تنها بی و با توشیه‌ای 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 میانه راه، دارای تعقید کلام، نارسایی زبان، ناهمواری در تصویر آفرینی، فضاسازی و بهم پیوستگی در خور سمبلها، ضعف تشییدها 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 مرحله سیاسی - اجتماعی کشور، تنها بی نیما و عدم آگاهی کامل و ژرف او از تحولات ادبی - شعری جهان بود که باعث شد نیما نتواند همچون «بابلورودا»، یا حتی «پائیس رتسوس»، همه استعداد خویش را، که بیگمان بس عظیم بود، شکوفا کند. نیما به هر حال شاعر معاصر راستین کشور خویش بود با همان کمبودها، ناتوانی‌ها و 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 گردی می‌آورد و در دستگاه گوارش احساسی - فکری توانمند خویش به کاراترین خوراک

شعری تبدیل می‌کرد.

نیما را در سالهای آغازین و میانی سروده‌هایی، به ویژه در سبک کهن، است که با همه اندیشه‌ها و تصاویر تازه‌ای که در آنها سوسو می‌زند یا می‌درخشد ذهن دوستداران نیما را این اندیشه خطرور می‌دهند که ای کاش او را چنین سروده‌هایی، با زیانی چنین صیقل ناخورده و ناهموار، اندیشه‌ای چنین ناپخته و تصاویری چنین ناپروردیده نمی‌بود. اما هماندم صمیمیتی به دور از فضل فروشی و تحقیق خواننده از ژرفای سروده او برق می‌زند که در تلألوی آن به یاد تلاش‌ها و رنجها و امیدهای نیما می‌افتد. او را می‌بینی که در شب شوم و حشت‌انگیز، «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 / وز جگر خونش خورد / و همه مردگی او از اوست)»، به سوی «شهر خاموشی پرورد / شهر منکوب بجای»، 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 فروع «تن خاک»، از افسون «دواهای دروغ» (پای «تا سرشکمان») است و «زبان کج طعنه پردازا به رخ خدمت بی رفت و مزد است دراز»، و جرس نیما «نغمه روزگاشایش راهمه بر می‌دارد»، و «می‌برد پیکره رود نواش / مدخله از کوه به کوه / مخرج از سنگ به سنگ»، نیما «خواب می‌بیند (خوابش شیرین)»، که «افق می‌شکند / همچو در بربخ زندان سیاه / و آزویی که فلنج آمده بودش اکنون / بسته در زمزمه صبح نفس / جسته در مسکن بیداران راه»، اما بهر حال همچنان که «قامت آرای ندایش ( بشکوه / همچو دیوار

سحر اکه در او روشنی صبح به رقص ) | قد بیاراسته است، می بینی « که  
تنی خاسته از بین بیداری چند | می دهد گوش فرا به نواهای برون » و  
زندانیان « خبری را شده اند پای تاس همه گوش » و ... می گذرد | شهر را بر  
لب از قافله نام ». (شعره سوی شهر خاموش)، و چنین است که به یاد  
سخن خود نیما می افتش که « کسی که به کار تازه دست می زند باید مقامی  
شیوه مقام شهادت را پذیرد »، و در یک آن همه مسیر تاریک - روشن  
تاریخ پویایی را می بینی که اسپهبد خسته طبرستان قد برافراشته و، به  
صبوری، اسپهبد بزرگ و پادشاه فتح، ملک درخشان شعر نوایران شده  
است و پاسخ خستگی جستجوی سرشار از بیمها و امیدهای خویش در  
هزار توهای رازناک تاریخ اندیشه و هنر را ، در آرامش و خرسندی  
ژرف، لبخندی جاودانه می زنی و در برابرت قد برافراشته اند اسپهبدان  
بسیار و پشت سرت قاب شده است منظرة، آب در خوابگه مورچگان».

\*\*\*



# نمايۀ نام‌کسان

- آپولینر ۲۲۳، ۱۴۱  
 آتش، منتجهر ۴۱  
 آخوندزاده، میرزا فتحعلی ۱۲۵، ۱۲۰، ۱۴۸  
 آدمیت، فریدون ۱۱۸ ز  
 آذربیگدلی ۱۳، ۶، ۵  
 آراغون، لوی ۲۲۴، ۲۲۳، ۲۱۹، ۱۸۳، ۱۴۱، ۱۳۹، ۱۲۳  
 آرنولد، ماتیو ۱۲۲  
 آرین پور، بهجین ۶، ۱۳۲، ۱۳، ۱۰  
 آزاد، م. ۹۳ ز  
 آل احمد، جلال ۹۳، ۹۱۸۹  
 آل احمد، شمس ۸۸ ز  
 البرتی، رافائل ۲۲۰  
 احتساب الملک، محمد تقی ۱۸۱  
 احتشام الملک ۵۳  
 اخوان ثالث، مهدی ۲۴۱، ۸۳، ۵، ۱۴، ۱۳، ۶  
 ارسسطو ۳۱  
 ارنیورگ، ابیلا ۱۸۳  
 استاندار ۱۲۰  
 استراوسکی ۱۸۲  
 اسکندری (ایرج) ۵۷  
 اسلامی ندوشن، محمد علی ۱۶۶  
 اسفندباری، علی / بیهابوشیج ۱۳۸  
 اشرف الدین گبلانی (رشتی) ← نیم شمال ۱۲۵  
 اعتماد الملک ۱۲۹، ۶۴، ۶۲  
 اعتصامی، هروین ۱۶۲، ۱۲۵  
 اصفهانی، میرزا حبیب ۱۶۲، ۱۲۵  
 اصفهانی، میرزا محمد نصیر ۱۳  
 اقبال، عباس ۱۳  
 اکرم بیک ۱۲۹  
 الوار ۲۲۴، ۲۲۳، ۲۱۹، ۱۸۳، ۱۴۱، ۱۳۹  
 الهی، بیرون ۱۶۶  
 البنیس ۲۲۰  
 البوت، س. اس. ۲۱۸، ۱۸۲، ۱۳۹  
 امر مسن ۱۲۲  
 امیر خیزی ۱۳۴، ۱۳۳  
 امیر کبیر ۱۲۴، ۱۲۳
- انوری ۱۶۷، ۱۳۱  
 ایسین ۱۳۸  
 ایرانی، هوشنگ ۲۴۱، ۲۲۷، ۲۳۰  
 ایسرج میرزا ۱۹۰، ۱۸۸، ۱۶۶، ۱۳۲، ۱۳۱، ۱۲۸، ۱۲۱، ۵۴، ۶۲  
 ایساهاکیان (آوبنک) ۱۲۲  
 باباچاهی ۴۱  
 بادغیسی، حنظله ۱۱۰  
 بالزالک ۱۴۰  
 بانویل، شودر ۱۷۹، ۱۷۸  
 بایرون ۱۶۲، ۱۴۰، ۱۲۲  
 براؤن، ادوارد ۱۲۸  
 برتوون، آندره ۲۲۴، ۲۲۳، ۲۱۹، ۱۴۱، ۱۳۹  
 برثارند دو سن پیر ۱۲۵  
 بلوك، الکساندر ۱۴۱  
 بودلر ۱۹۱، ۱۸۳، ۱۷۹، ۱۷۵، ۱۶۶، ۱۴۱  
 بهار، محمد تقی (ملک الشعرا) ۱۶۹، ۱۶۷، ۱۶۶، ۱۵۴، ۱۳۲، ۱۳۱، ۱۲۹، ۱۲۸، ۱۲۲، ۱۰۸، ۸۸، ۷۷، ۱  
 بهروز، ذبیح ۶۲  
 بیدل ۲۲۶، ۱۰۳، ۴  
 پتوفی، شاندور ۱۴۰  
 پرتو، شین ۱۸۳  
 پرهام، سیریوس ۱۶۶  
 پرویزی ، رسول ۵۷، ۵۴  
 پرسنلی، جی. بی. ۱۰۲  
 پسیان، کلتل محمد تقی ۲۲۸، ۱۹۴  
 پلوتارخ ۱۲۴  
 پو، ادگار آن ۲۰۹، ۱۹۱، ۱۷۸، ۱۷۵، ۱۲۴  
 پوشکین ۱۴۰، ۱۲۴  
 پوند، ازراء ۲۱۸، ۱۴۱  
 نامس، دایلن ۲۲۰  
 تزارا، تریستان ۲۲۴، ۲۱۸، ۱۸۳  
 تقی الدین ۱۳  
 تورگیف ۱۴۰

- دولت آیادی، یحیی ۶۲  
دوما، الکساندر (پدن) ۱۴۰، ۱۲۶  
دهخدا (علی اکبر) ۱۸۸، ۱۲۹، ۱۲۸، ۸۷، ۶۲  
دهلوی، امیر خسرو ۱۲۳، ۲ دیکنر ۱۴۰
- رازی، شمس الدین محمد بن قیس ۱۱۰  
راسکین، جان ۱۳۸  
رضاخان (رضاشاه) ۲۴۰، ۲۳۰، ۱۶۳، ۱۳۲، ۱۲ رفعت، تقی ۱۰۴، ۱۰  
رمبیو، آرتور ۱۳۵، ۱۳۵ ز  
رمبیو، آرتور ۱۳۹، ۱۲۹  
روحانی، غلام رضا ۶۲  
رودکی ۱۱۰، ۲۵، ۴  
روکیت ۱۲۲  
رولان، رومن ۱۸۲  
رومی، زول ۱۸۲  
ریتسوس، بانیس ۲۴۲
- زیرین کوب، عبدالحسین ۱۱۶ ز  
زلالی ۳  
زولا، امیل ۱۴۰، ۱۳۸  
زهاری، جمیل ۱۸۳
- ژید، آندره ۱۸۲، ۷۸  
سادات ناصری ۱۳  
سارتر ۳۲  
ساپه ۵۴  
سهرابی، سهراب ۲۴۱، ۲۳۷، ۲۱۷، ۲۱۶، ۱۶۹  
سرمه، صادق ۶۲  
سروش (شمس الشعراء) ۸  
سعدی ۱۱۷ - ۱۳۴، ۱۳۱، ۹۹، ۹۵، ۵۹، ۳۹، ۶۲  
۱۸۳، ۱۶۸، ۱۶۷، ۱۶۵  
شُندی، ابو فتح IV  
شکاکی ۱۹۳، ۱۸۷  
سوپر، بلبل ۲۲۳  
سولی پروردُم ۱۶۹، ۱۶۲، ۱۵۲  
سباح، فاطمه ۶۳
- شانو بریان ۱۴۰، ۱۲۴  
شاملو، احمد ۵۷ ز  
۲۲۱، ۱۶۶، ۱۰۶، ۸۵
- تلستوی، لتو ۱۳۰، ۱۳۸، ۱۲۴  
تلولی، فریدون ۲۴۱، ۱۶۳، ۹۵، ۶۲، ۵۸، ۵۷
- جامی ۱۶۶، ۱۲۳، ۵۹  
جلی، عبدالواسع ۲۲۶  
جمال زاده، محمدعلی ۱۲۴  
جنتی عطائی، دکتر ابوالقاسم ۹۲، ۱۳۸، ۹۲ ز، ۱۹۸  
جندهقی + یغمای جندقی ۱۴۰، ۱۳۸  
جیمز، هنری ۱۳۳، ۱۳۰، ۱۰۹، ۱۰۸، ۱۰۴، ۱۰  
چخوف ۱۸۳، ۱۲۲  
چوبک، صادق ۵۷
- حافظ ۷ - ۹۴، ۵۴، ۳۹، ۳۲، ۱۷، ۶، ۳  
۱۰۰، ۹۶ - ۹۴، ۵۲، ۳۹، ۳۲، ۱۷، ۶، ۳  
۱۰۸، ۱۳۷، ۱۳۴، ۱۲۲، ۱۳، ۱۲، ۱۰  
۲۳۶، ۲۲۶، ۲۲۵، ۲۲۱، ۱۹۲، ۱۸۳، ۱۶۵، ۱۶۰  
حجازی، ملک ۶۲  
حریری، ناصر ۶۹، ۵۹  
حکمت، علی اصغر ۶۲ - ۶۴  
حکمت، ناظم ۱۸۳  
حلاج ۶۲  
حبیدی، مهدی ۶۲
- خاقانی ۸۰ ز  
خامنه‌ای، جعفر ۱۰۴، ۱۰۰، ۱۰۷، ۱۰۶  
خاطلری، دکتر پرویز نائل ۴۴ - ۴۲، ۴۶ - ۴۴، ۶۰، ۶۳  
۲۲۱، ۲۲۳، ۱۶۶، ۱۶۳، ۸۰، ۷۶، ۶۸ - ۶۶، ۶۴  
خسروی، محمد باقر میرزا ۱۲۶  
خیابانی، شیخ محمد ۲۲۸، ۱۹۴، ۱۳۷، ۱۳۳  
خیام ۱۶۸، ۱۲۲  
خیمنز ۱۲۱
- داریوش، پرویز ۷۹، ۵۸  
دالی، سالاودر ۲۲۴  
داتنه ۱۸۳  
دانشور، سبین ۸۲، ۸۱، ۷۹، ۷۷  
داوینچی ۱۷۸  
درینک وائز ۱۲۲  
دستنیب، عبدالعلی ۴۳، ۳۹  
دشتی، علی ۷۸  
دقیقی ۹۸  
دوده، آلفونس ۱۴۰، ۱۲۵، ۱۲۴

- غریب، غلامحسین ۲۳۰  
 غنی کشمیری ۳  
 غواصی بزدی ۱۳  
 فتحعلیشاه ۱۲۵  
 فراست، رابرт ۲۰۷، ۱۸۴، ۱۳۹  
 فرانکو ۲۲۵  
 فراهانی، ادب الممالک ۱۳۱، ۱۲۸، ۱۲۱، ۱۱۶  
 فرخی ۱۳۱  
 فرخی بزدی ۶۲  
 فردوسی ۱۶۵، ۱۲۷، ۱۲۲، ۲۱  
 فروزانفر، ۱۳۱  
 فروغی، محمدحسین ۶۲  
 فروغی بسطامی ۸  
 فروید، آنا ۲۲  
 فروید، زیگموند ۲۱  
 فکری ۳  
 فلوبر (گوستاو) ۱۴۰  
 فور، پل ۱۲۲  
 فاتمی ۱۲۳، ۱۱۶، ۸  
 قائم مقام ۱۳۷  
 فبانی (تزار) ۱۰۶  
 فرهنگ‌دادگی، میرزا جعفر ۱۲۵  
 فضاب کاشی ۴  
 قبیدی ۳  
 کان، گوستاو ۱۸۶، ۱۷۹  
 کرمانی، میرزا آفاخان ۱۱۶  
 کسماپی، شمس ۱۳۷، ۱۰۴، ۱۱  
 کلربیج ۱۴۰  
 کلودل ۱۴۱  
 کوبه، فرانسوآ ۱۷۴  
 کوچک خان (میرزا) ۲۲۸، ۱۹۴  
 کورنی، ایبر ۱۶۷  
 کبرکه گور ۲۲۴، ۲۲۰، ۲۱۹  
 گلشن آزادی خراسانی ۶۲  
 گلشیری، هوشیگ ۱۵۴  
 گیابادی، محمدپرورین ۶۲  
 گنجه‌ای، رضا ۷۹  
 گنکور (برادران) ۱۴۰
- شفاع، شجاع الدین ۱۶۶  
 شفیعی کندکی، محمد رضا ۱۰۰  
 شکسپیر ۱۱۲  
 شلگل (برادران) ۱۴۰  
 شلی ۱۴۰  
 شوبنهاور ۱۹۱، ۱۷۵  
 شوقی، احمد ۱۸۳  
 شهریار (محمدحسین) ۱۶۹  
 شیرازی، میرزا جهانگیر خان ۴ صورا سرافیل  
 شیرازی پور (علی) ۴ پرنو، شین  
 شبیر ۱۴۰، ۱۲۵
- صائب ۵، ۱  
 ۱۳، ۱۷، ۱۳  
 صابر، میرزا علی اکبر ۱۶۶، ۱۲۹، ۱۲۱  
 صبا، فتحعلی خان ۸  
 صباحی ۵  
 صدر (امام موسی) ۸۳  
 صدیق، ح. ۱۴  
 صفای اصفهانی ۸  
 صفوار ۱۴۴، ۲۰، ۱۹
- صورا سرافیل (میرزا جهانگیر خان)  
 ۱۸۵، ۱۲۹، ۵۳  
 سهیما ۱۳۵
- طالبای ۴۷  
 طالبوف ۱۲۰  
 طاهباز، سپرس ۴۴، ۹۱، ۹۲، ۹۳، ۹۴  
 طباطبائی، سید ضیاء الدین ۵۳  
 طبری، احسان ۷۹، ۷۴، ۶۴، ۶۲، ۵۷، ۵۱، ۵۰  
 طوسی، خواجه نصیر الدین ۱۹۳، ۱۸۷، ۱۱۲
- عارف (قرزینی)  
 ۱۸۸، ۱۵۴، ۱۳۱، ۱۲۸، ۱۲۲، ۶۴، ۶۲، ۵۶  
 عاشق اصفهانی ۱۳۰، ۵  
 عباس میرزا ۱۲۴  
 عشقی، میرزاده ۵۳  
 ۱۴۸، ۱۳۱، ۱۲۸، ۱۲۲، ۶۴، ۶۲  
 ۱۸۸، ۱۸۴، ۱۸۲، ۱۶۴، ۱۵۳، ۱۵۰  
 علوی، بزرگ ۶۳  
 عنصری ۱۶۷، ۸۰

- ملکی، رضا ۷۸۸  
 ملکی، خلیل ۷۸  
 متوجهه‌ی ۱۹۳، ۲۲۵، ۲۲۶، ۲۲۷، ۲۳۲، ۲۳۴، ۲۳۵ ۲۲۳  
 موبایل ۱۴۰  
 موبایله ۱۲۴  
 موره‌ی آن، زان ۱۷۶  
 مرید، جیمز ۱۲۵، ۱۲۶  
 موسوی (دکتر، میرنعمت‌الله) ۱۲۷  
 موسه، آفره /لویس شارل آدو ۱۲۷، ۱۴۰، ۱۶۲  
 مولانا (مولوی) ۳۳، ۱۱۲، ۱۱۱، ۹۴، ۶۳، ۳۹ ۱۸۳  
 مولبر ۱۶۲، ۱۲۴  
 مهدی‌خان ۱۲۱  
 میرزا نظام ۳  
 میسترال، گابریلا ۱۲۲  
 مین‌بایشان، سرگرد غلامعلی ۱۸۵  
 نادرپور، نادر ۵۶، ۱۶۳، ۶۷، ۵۸، ۱۶۶، ۱۶۳ ۲۳۳  
 ناصرالدین شاه ۱۲۴، ۵۸  
 نجفیان ۵۸  
 نرودا ۲۲۲، ۲۲۶، ۲۲۴  
 نزواں، ویسلاؤ ۲۲۰  
 نسیم‌شمال ۱۳۱، ۱۲۱، ۶۲، ۱۸۸، ۱۶۶، ۱۳۱ ۱۸۸  
 نصر‌آبادی، میرزا محمد طاهر ۳، ۱  
 نصیر ۵  
 نظام و فنا ۱۴۹، ۱۴۳  
 نظامی عروضی ۴  
 نظامی (گجری) II ۱۶۵  
 نکرسوف ۱۶۴  
 نورایی ۵۷  
 نوالیس ۱۴۰  
 نوروز، علی ← مقدم، حسن  
 نوشین، عبدالحسین ۱۸۵، ۶۴، ۶۳  
 نیجه ۱۲۲  
 نیما /-اسهپید طبرستان/ ۱۵۳  
 نیما - نوری (بوشی) ۱۴۵، ۱۵۳  
 نیما (پوشیج) II ۷، ۱، ۳۶، ۳۴ - ۱۶، ۱۲، ۱۱۹، ۷  
 نیما /-علی نوروز/ ۱۸۴، ۱۸۲، ۱۸۱  
 مقدم، حسن /-علی نوروز/ ۱۸۴، ۱۸۲، ۱۸۱  
 مفیما ۳  
 ملکم خان ۱۱۷

- گوته ۱۶۶، ۱۴۰، ۱۲۲، ۳۱  
 گوته، شوپنل ۱۷۴، ۱۶۵، ۱۴۰  
 گورکن ۱۸۳، ۱۴۰  
 گرگول ۱۴۰  
 گیل، رنه ۲۰۹، ۱۸۱، ۱۷۸، ۱۷۷  
 لادین ۵۰  
 لارنس، دی. اج. ۱۴۱  
 لافورگ ۱۷۷، ۱۸۹، ۱۸۶، ۱۸۱، ۱۷۹  
 لافوتتن ۱۶۷، ۱۶۵، ۱۲۲  
 لامارتین ۱۸۳، ۱۶۲، ۱۳۹، ۱۲۷، ۱۸  
 لاموتی، یو الفااسم ۱۳۰ - ۱۲۸، ۱۲۲، ۱۰۴، ۶۲  
 لامپت ۱۸۸، ۱۸۴، ۱۸۲، ۱۸۱، ۱۶۶، ۶۴  
 لرمانتف ۱۶۲، ۱۴۰  
 لساز ۱۲۴  
 لورکا، فدریکو گارسیا ۲۲۵، ۲۱۹  
 لوکنت دولبل ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۷۹  
 لیندزی ۱۲۲

- ماسه، هانزی ۱۸۲  
 ماسبینون ۱۸۲  
 مالازمه ۱۷۶، ۱۴۱، ۱۳۸، ۱۰۸ -  
 ۲۱۷ - ۲۰۸، ۱۹۳ - ۱۹۱، ۱۸۳، ۱۸۱، ۱۷۹  
 مترلبینگ ۱۴۱  
 مجتبایی، فتح‌الله ۱۶۶  
 محشم کاشانی ۱۶۲، ۱۵۱  
 محمدزاده، حمید ۱۳۴  
 مخبر‌السلطنه ۱۲۴  
 مراغه‌ای، زین‌العابدین ۱۲۰، ۱۱۹، ۱۲۶  
 مرزوی، عباس IV  
 مسعود سعد سلمان ۲۲۶، ۲۲۵  
 مسعود، محمد ۵۳  
 مسعودی، عباس ۵۳  
 مشنات ۱۳۵  
 مشیرالدوله ۱۳۴  
 مصباح‌زاده ۵۳  
 مصدق (دکتر محمد) ۵۴  
 معیری، رهی ۱۶۹  
 معین (دکتر محمد) ۹۲  
 مفتاح (دکتر حسین) ۹۲  
 مقدم، حسن /-علی نوروز/ ۱۸۴، ۱۸۲، ۱۸۱  
 مفیما ۳  
 ملکم خان ۱۱۷

هاینه ۱۲۲	واگنر ۱۷۵، ۱۹۱
هدایت، صادق ۵۶	والری، پل ۱۳۹، ۱۴۱، ۱۷۸، ۱۶۶، ۱۴۱ - ۱۸۰
هدایت، مهدی قلی خان ۴۵	والمور ۱۲۳
هشترودی، محمدضیا ۱۴۹، ۱۴۹ ز ، ۱۵۱	وابلد ، اسکار ۱۲۴
۱۵۲، ۱۵۲	وحبد دستگردی ۱۳۱، ۱۳
همایی (جلال) ۲۵	وراق، محمود ۱۰۹
هنرمندی، حسن ۸۱	وُردزُورت ۱۴۰
هوگو او بیکنور ۱۲۸	ورلن، پل ۱۷۶، ۱۴۱، ۱۳۸ -
۱۸۳، ۱۷۴، ۱۴۰، ۱۳۸، ۱۳۷، ۱۳۴، ۱۳۰، ۱۲۵، ۱۲۴، ۱۲۲	۲۰۹، ۱۹۲، ۱۹۱، ۱۸۹، ۱۸۱
هولدرلین ۱۷۹	ورن، زول ۱۲۴
یاسمی، رشید ۱۴	ورهارن، امیل ۱۳۹، ۱۴۱، ۱۸۳
بزدی، فرات ۶۲	ولتر ۱۲۴
بزدی (فرخی) ۴	وبینمن، والت ۱۳۹، ۱۷۹، ۱۸۳، ۱۸۶، ۱۸۹، ۱۹۲
پسینن ۱۲۲	وینیبی ، آنفره /ویکتورکنت/ دو ۱۶۲، ۱۴۰
یغمای جندفی ۱۲۹، ۱۲۸، ۱	هانف ۱۳۵
بونگ (کارل گوستاو) ۲۲	هارتمن ۲۴
پیتس ، ویلیام باتلر ۱۴۱، ۱۳۹	هانس ۸۳

می بینی هنگامی را که تو سال هاست مردهای و جوانی ؟ . هر ز  
نطفه اش بسته نشده ، سال ها بعد در گوشه ای نشسته از تو می نویسد .

نیما یوشیج - حرف های همسایه