

عبدالعلی دست غیبی

پیام آور امید و آزادی

نقد و تحلیل اشعار
نیما یوشیج

تحلیل وضعیت کنونی شعر ایران بی توجه به شعر شاعران بزرگ معاصر (نیمای شاملو، اخوان، فروغ و سهراب) ناممکن به نظر می‌رسد. تأثیر گذاری فرم و مضامین به کار گرفته شده توسط این شاعران بر شعر پس از خود موضوعی نیست که بتوان به راحتی آن را نادیده گرفت. به این جهت توجه به این پنج شاعر و نقد و بررسی شعر آنها موضوعی است که از دغدغه های اصلی صاحب نظران و علاقه مندان عرصه شعر به شمار می‌رود.

عبدالعلی دست غیب از منتقدان برجسته ای است که تاکنون در این زمینه نوشته های بسیاری به چاپ رسانده است. بی تردید نظرات او در باره شعر نیما، شاملو، اخوان، فروغ و سهراب می‌تواند در تحلیل شعر معاصر ایران بسیار مؤثر باشد.

کتاب حاضر کتابی است از مجموعه ای پنج جلدی که به نقد و بررسی شعر این شاعران پرداخته است. هر یک از این پنج جلد به شعر یک شاعر اختصاص داشته و آن را به بحث و بررسی گذاشته است. نویسنده این مجموعه در مطالعه خود علاوه بر آن که فرم و محتوای شعر شاعران پنجگانه را مورد مطالعه قرار داده است با نگاهی بیرونی نیز به سراغ آنها رفته و روشی جامعه شناسی را در تحلیل خود به کار گرفته است.

نشر آمیتیس که پیش از این در تحلیل شعر معاصر ایران مجموعه ای پنج جلدی از شاعر فرزانه زنده یاد منوچهر آتشی به نام های «نیمای دوباره بخوانیم»، «شاملو در تحلیلی انتقادی»، «اخوان، شاعری که شعرش بود»، «فروغ در میان اشباح» و «سهراب، شاعر نقش‌ها» را منتشر کرده، امیدوار است با انتشار چنین مجموعه هایی بتواند سهمی در شناخت هر چه دقیق تر شعر ایران داشته باشد.

ناشر

قیمت: ۱۸۰۰ تومان



پیما اور نسو / نقد و تحلیل اشعار نیرا یونسف / عبدالغنی یوسف غیب

انتشار

۱/۶ ف

۸/۷

۱/۲۰۰



کتابخانه
۱۳۷۶
کتابخانه

نقد و تحلیل شعر نیما یوشیج

پیام آور امید و آزادی

عبدالعلی دست‌غیب

تهران - ۱۳۸۵

دست‌غیب، عبدالعلی، ۱۳۱۰ -
نقد و تحلیل شعر نیما یوشیج / پیام‌آور امید و آزادی / عبدالعلی
دست‌غیب. - تهران: آمیتیس، ۱۳۸۵.
۱۷۹ ص.

ISBN: 964-8787-12-3: ۱۸۰۰۰ ریال

فهرست‌نویسی بر اساس اطلاعات فیبا.
کتابنامه به صورت زیرنویس.
نمایه.

۱. نیما یوشیج، ۱۲۷۴ - ۱۳۳۸. مستعار -- نقد و تفسیر. ۲. شعر
فارسی -- قرن ۱۴ -- تاریخ و نقد. الف. عنوان.

۸ فا ۱/۶۲

PIR۸۲۸۵/د۵۷

م ۸۴-۲۸۷۸۴

کتابخانه ملی ایران



amitispublish@gmail.com

همراه: ۰۹۱۲۱۹۰۵۹۳۲

ص.پ: ۱۳۴۴-۱۴۱۵۵

پیام‌آور امید و آزادی (نقد و تحلیل شعر نیما یوشیج)

عبدالعلی دست‌غیب

طرح روی جلد: داود کاظمی
صفحه‌آرا: سعید رستمی
حروفنگار: فرزاد نجفی
تصحیح: محسن فرجی
ناظر چاپ: محمد یزدانی کجویی
چاپ اول: ۱۳۸۵
لیتوگرافی: سایه
چاپ و صحافی: سازمان چاپ و انتشارات
وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی
شمارگان: ۱۶۰۰ نسخه
بها: ۱۸۰۰۰ ریال

ISBN: 964-8787-12-3

شابک: ۹۶۴-۸۷۸۷-۱۲-۳

ISBN: 964-8787-14-X

شابک دوره: ۹۶۴-۸۷۸۷-۱۴-X

کلیه حقوق متعلق به ناشر است و نقل از کتاب فقط با ذکر منبع مجاز است.

ققنوس مرغ خوشخوان، آوازه‌ی جهان
آواره مانده از وزش بادهای سرد،
بر شاخ خیزران
بنشسته است فرد،
برگرد او به هر سرشاخی پرندگان.
(کلیات اشعار نیما یوشیج، ۲۲۷)

سخن ناشر

تحلیل وضعیت کنونی شعر ایران بی توجه به شعر شاعران بزرگ معاصر (نیما، شاملو، اخوان، فروغ و سهراب) ناممکن به نظر می‌رسد. تأثیرگذاری فرم و مضامین به کار گرفته شده توسط این شاعران بر شعر پس از خود موضوعی نیست که بتوان به راحتی آن را نادیده گرفت. به این جهت توجه به این پنج شاعر و نقد و بررسی شعر آن‌ها موضوعی است که از دغدغه‌های اصلی صاحب نظران و علاقه‌مندان عرصه شعر به شمار می‌رود.

عبدالعلی دست‌غیب از منتقدان برجسته‌ای است که تا کنون در این زمینه نوشته‌های بسیاری را به چاپ رسانده است. بی تردید نظرات او درباره شعر نیما، شاملو، اخوان، فروغ و سهراب می‌تواند در تحلیل شعر معاصر ایران بسیار مؤثر باشد.

کتاب حاضر کتابی است از مجموعه‌ای پنج جلدی که به نقد و بررسی شعر این شاعران پرداخته است. هر یک از این پنج جلد به شعر یک شاعر اختصاص داشته و آن را به بحث و بررسی گذاشته است. نویسندگان این مجموعه در مطالعه خود علاوه بر آن‌که فرم و محتوای شعر شاعران پنجگانه را مورد مطالعه قرار داده است با

نگاهی بیرونی نیز به سراغ آن‌ها رفته و روشی جامعه‌شناسی را در تحلیل خود به کار گرفته است.

نشر آمیتیس که پیش از این در تحلیل شعر معاصر ایران مجموعه‌ای پنج جلدی از شاعر فرزانه منوچهر آتشی به نام‌های «نیما را دوباره بخوانیم»، «شاملو در تحلیلی انتقادی»، «اخوان، شاعری که شعرش بود»، «فروغ در میان اشباح» و «سهراب، شاعر نقش‌ها» را منتشر کرده، امیدوار است با انتشار چنین مجموعه‌هایی بتواند سهمی در شناخت هرچه دقیق‌تر شعرایران داشته باشد.

انتشارات آمیتیس

علی اسفندیاری (نیما یوشیج) فرزند خان زاده‌ای به نام ابراهیم در سال ۱۲۷۴ (۱۳۱۵ ه. ق) در یوش از روستاهای «نور» مازندران به دنیا آمد. پدرش با کشاورزی و گله‌داری گذران می‌کرد و خود علی اسفندیاری از همان آغاز کودکی تا سن دوازده سالگی با چراگاه‌ها و کوهستان و در واقع با طبیعت زنده آلفت داشت و در بین چادرنشینان و قبائل کوهستانی آن جا بسر بُرد. آثار این آشنائی را در منظومه‌ی «افسانه» (۱۳۰۱) و بسیاری از اشعار دیگر او می‌توان دید. مُلای یوش به او خواندن و نوشتن آموخت. نیما سپس به تهران آمد و در مدرسه‌ی «سن لوئی» ادبیات و زبان فرانسه و نقاشی آموخت. استاد ادبیات او نظام وفا از شاعران کهن‌گرا، او را به خط شعر و شاعری انداخت و در حاشیه‌ی یکی از اشعار او نوشت:

روح ادبی شما قابل تعالی و تکامل است و من مدرسه را به داشتن فرزندی

چون شما تبریک می‌گوییم.

نیما منظومه‌ی «افسانه»^(۱) را به این شاعر ارمغان کرده است.

آشنائی با زبان و شعر فرانسه شاعر جوان را به عرصه‌های تازه‌ی شعر آشنا کرد. یکی از اشعارش یعنی قطعه‌ی «ای شب» در سال ۱۳۰۱ در مجله‌ی «نوبهار» انتشار یافت و پسند خاطر بعضی از ادیبان آن زمان از جمله سعید نفیسی شد. علی اسفندیاری در سال ۱۳۰۰ نام خود را به «نیما یوشیج» تبدیل کرد^(۲) و اشعارش را با این نام چاپ کرد. خود او درباره‌ی این سال‌ها می‌نویسد:

این تاریخ مقارن بود با سال‌هایی که جنگ‌های بین‌الملل (نخست) ادامه داشت. من در آن وقت اخبار جنگ را به زبان فرانسه می‌توانستم بخوانم. شعرهای من در آن وقت به سبک خراسانی بود که همه چیز در آن یک جور و به‌طور کلی دور از طبیعت واقع و کمتر مربوط به خصایص شخص‌گوینده وصف می‌شود. آشنائی با زبان خارجی راه تازه‌ای را در پیش چشم من گذاشت. ثمره‌ی کاوش من در این راه، بعد از جدائی از مدرسه و گذراندن دوران دلدادگی به آن‌جا

۱. منظومه‌ی «افسانه» در پنج بند همراه با توضیحی در روزنامه‌ی «قرن بیستم» و به صورت کامل در سال ۱۳۲۹ در تهران به چاپ رسید.

۲. یوشیج در گرایش طبری یعنی اهل یوش. نیما نام یکی از اسپهبدان طبرستان است [نیما مقلوب کلمه‌ی امین است. همان کلمه‌ی امین (میرهادی) از ادیبان آن زمان که حرف‌های آن از آخر خوانده شود. یادداشت سیروس نیرو]... راهی که از جاده‌ی چالوس بالای تونل کندوان انشعاب می‌یابد و به جاده‌ی هراز می‌رسد از «یوش» می‌گذرد... [در یوش] همه، نیما را می‌شناختند و به نیکی از او یاد می‌کردند، حتی قهوه‌چی‌های سر راه. نیما هر وقت به یوش می‌آمد، مرتب سالی یکی دو بار، گذشته از رسیدگی به حساب کتاب چند پارچه زمین مختصرش و شکار و گشت و گذار در کوه‌ها (که شیفته‌ی آن‌ها بود)، در حد توانائی خود به گشودن گره‌های کوچک زندگی مردم نیز می‌رسید... و تا به یوش نیامده باشی و آن‌گورده‌های باریک و دره‌ی سبز و مه صبحگاهی را ندیده باشی، مشکل هوای شعر نیما را خواهی یافت و اینکه نیما چگونه اغلب حدیث نفس کرده است. (یوش. از انتشارات مؤسسه‌ی مطالعات و تحقیقات اجتماعی دانشگاه تهران).

می‌انجامد که ممکن است در منظومه‌ی «افسانه» من دیده می‌شود.^(۱)

در بهار سال ۱۳۰۵ پدر نیما بدروود زندگانی گفت و او عهده‌دار کارهای خانوادگی پدری شد و در همین سال با عالی‌هی جهانگیر - از خانواده‌ی میرزا جهانگیرخان صوراسرافیل - زناشوئی کرد. از این زناشوئی پسری پدید آمد که او را «شراگیم» نامیدند. نیما سپس به آستارا رفت و در دبیرستان «حکیم نظامی» این شهر به تدریس ادبیات فارسی پرداخت. وی در سال ۱۳۱۱ به تهران آمد و بعد به مازندران رفت و سرگرم سامان دادن به کارهای خانوادگی پدری شد. در سال ۱۳۱۷ نیما را در انجمن نویسندگان مجله‌ی «موسیقی» می‌بینیم که مقاله‌های پی‌درپی زیر عنوان «ارزش احساسات در زندگانی هنرپیشگان» و نیز اشعاری در این مجله به چاپ می‌رساند. پس از آن چند سال منتظر خدمت می‌شود و بار دیگر در سال ۱۳۲۸ به کار دولتی می‌پردازد و در اداره‌ی کل انطباعات و انتشارات وزارت فرهنگ (آموزش و پرورش) به کار می‌پردازد.

نیما در سیزدهم دی ماه سال ۱۳۳۸ پس از کسالت و بیماری ممتد بدروود زندگانی گفت و بدون سر و صدا و به تقریب غریبه‌وار در زادگاه خود به خاک سپرده شد در حالی که راه تازه‌ای در شعر پارسی گشوده بود، او از میان مردمی غائب می‌شد که آن‌ها را دوست می‌داشت اما ایشان قدر مرتبه‌ی اشعار بدیع او را چندان نمی‌شناختند. پسرش «شراگیم» ساعت آخر زندگانی پدر را چنین وصف می‌کند: «... مادرم یازده شب بود که نخوابیده بود. نیما بدجوری مریض بود. عالی‌خانم تمام این یازده شب را مثل پروانه دور همسرش گشته بود. من کلاس چهارم دبیرستان بودم. می‌دیدم که مادر از پا درآمده است. آن شب به او گفتم

۱. نیما، زندگانی و آثار او، دکتر جنتی عطائی، ۶، تهران، ۱۳۳۴.

بخواهد، خودم از پدر پذیرائی [پرستاری] می‌کنم. مادرم خوابید و نیما هم خوابیده بود، بی حال بود. من نشستم به کشیدن طرحی از چهره‌ی ویکتور هوگو. بعد نیما را صدا زدم، پرسیدم: نقاشی خوب است یا بد. نگاهی کرد و گفت: باشد صبح. صبح همه چیز را بهتر می‌شود دید. اما نه صبح را دید و نه نقاشی مرا... این، آخرین شعر شفاهی نیما بود. آن شب چند بار صدایم کرد که بروم کنارش. رفتم. بغلم کرد. بغل کردنش وحشت‌آور بود. ترسیدم. مادرم را صدا زدم. نیما از حال رفت. چند بار صدایش زدم. سرش را بلند کرد و گفت: «ها؟» و این آخرین کلمه‌ای بود که از او شنیدم.»^(۱)

نیما مدتی در شهرهای شمال ایران: آستارا، بابلسر، لنگرود و... اقامت گزید و در پایان زندگانی در تهران می‌زیست و البته گهگاه به زادگاه خود یوش باز می‌گشت و یادهای دوران کودکی را زنده می‌کرد. محمد فضائی خاطره‌ای در خور توجه درباره‌ی نیما دارد و می‌نویسد: نیما در سال‌های ۱۳۰۷ و ۱۳۰۸ در بابل می‌زیست. همسر او به ریاست یکی از دبستان‌های دخترانه‌ی این شهر مأمور و منتقل شد... نیما در بابل به محضر آقا شیخ محمد صالح علامه‌ی حائری راه یافت. این شاعر سنت‌شکن و نوپرداز چنان شیفته‌ی آن عالم دینی گردید که تقریباً همه روزه به جز روزهای تعطیل حدود ساعت هشت صبح به منزل مرحوم علامه می‌آمد و در کتابخانه‌ی او می‌نشست و به تدریس او... در فقه و اصول و حکمت گوش فرا می‌داد و در فاصله‌ی درس‌ها به خواندن شعر خود یا شنیدن اشعار علامه و حتی اشعار عربی او صرف وقت می‌کرد. نیما نزدیک ظهر به خانه بازمی‌گشت تا با همسر و فرزندش که در همان وقت از مدرسه باز می‌گشتند ناهار

۱. روزنامه‌ی کیهان، پنجشنبه ۲۳ دیماه ۱۳۵۰.

صرف کند. او که چون آهوی رمیده از همه کس گریزان بود، انس عجیبی با آن مرد روحانی حاصل کرده بود. علامه نیز با وی دلبستگی فراوان یافت... روزی از عمویم شادروان «علامه» پرسیدم این طرز شعر نیما را که به شعر شاعران شبیه نیست می‌پسندید؟ عمویم فرمود وقتی که آقای نیما شعر خود را می‌خواند، در من اثر می‌گذازد. او مطابق قواعد شعری، اشعار نیکو می‌سراید اما نمی‌دانم چرا این روش را اختیار کرده است. پرسیدم چرا به او تذکر نمی‌دهید؟ عمویم گفت: از نازک طبعی او بیم دارم که دل شکسته گردد.^(۱)

این خاطره تا حدودی منش و روحیه‌ی شاعر نوآور ما را نشان می‌دهد. گفته‌ی علامه که «نیما طبق قاعده‌ی اشعار [کهن]، شعر نیکو می‌سراید» تعارف نیست بلکه واقعیتی است، هر چند توانائی هنری نیما در راهگشائی‌های شعری اوست. اشعاری که نیما در قالب‌های قدیمی ساخته، گرچه خالی از لغزش‌ها و ناهمواری‌هایی نیست، با این همه آثار مضمون‌یابی و نوآوری در آن‌ها نمایان است. اینک چند بیت از قصیده‌ای را که او سروده و از لنگرود برای علامه‌ی حائری فرستاده می‌خوانید. او در این قصیده^(۲) به یادبودهای دوران کودکی خود گریز زده است:

به حدّ فاصل آن دو دیار ناتل و یوش

در آن مکان که همه کوه‌هاست هول‌انگیز

در آن مکان که به هر بامداد جای رمه

همی نهادند از شیر «جوله‌ها» لبریز

۱. مجله‌ی فردوسی، محمد فضائلی، شماره‌ی ۱۰۵۱، دوشنبه هیجدهم بهمن ماه ۱۳۵۰.

۲. در بحر مُجَثَّث مَثَمَن مخبون مقصور (مفاعِلن مفاعِلن مفاعِلن فعلات).

به بیست سال از این پیش کودکی می‌زیست
 که بس عزیز پدر بود و پیش مام عزیز
 شنیده دارندش دائم نشانه و احوال
 سپیده‌روی و گشاده جبین و فکرت تیز
 همی‌گذشت زمانش به لعب‌های دیگر
 رفسیق طفلانی مانند خویش چابک خیز
 کنون چنان شد از بخت تیره، کان کودک
 نه رنجه‌گشته بکرده است از برم پرهیز
 چه سود یافت که سوی مقر نیامد باز
 چه رنج بُرد چنین کاو نهاد رو به گریز
 زمانه شعبده است و خیال، دشمن مُرد
 ز خود بدیده هر آن کو به کار دید ستیز
 بهار عمر جوان را به گرم کاری‌ها
 چو احتما نبود زودرس شود پائیز

.....

چو نو عروسان تا درد را کنم داماد
 پدید کردم از فکر بد به گرد جهیز
 همه کتاب و همه دفتر است برگردم
 مقدری چه عجیب و مصوری چه عزیز!

بسی تنیده ز معنی به خویش و مانده به جای
 چو عنکبوت که در تارهای گرد آویز
 نمانده بر کف من غیر نامه و اشعار
 به سوی اهل وطن دوستان اهل تمیز
 نه طاقتی که بمانم ز روی جانان دور

نه قوتی که توانم نهاد پا به گریز^(۱)
 در همین جا باید گفت که اگر «نیما» با همین سبک و سیاق شعر می نوشت،
 اشعاری که سرودن و نوشتن آن ها در چند قرن پیش نیز ممکن بود، شاید پسند
 خاطر کهن گرایان می شد اما آن گاه چیزی که چون میراثی به نسل آینده برسد،
 در وجود نمی آمد. هنرنمایی نیما در دور شدن از همین اسلوب عادی و رایج
 شاعری همزمان اوست.

نیما گوشه نشین بود با این همه زمانی که پای فعالیت هنری و فرهنگی به
 میان می آمد، بی دریغ به میدان می آمد از این رو در سال ۱۳۱۷ به دائره‌ی
 شورای نویسندگان مجله‌ی موسیقی (ماهنامه‌ی پیشرو آن سال‌ها) پیوست و با
 هدایت نویسنده‌ی نوآور و مین‌باشیان موسیقی دان نامدار همکاری کرد. خود او
 در این زمینه می نویسد: «... اشعار من متفرق به دست مردم افتاده یا در خارج به
 توسط زبان شناس ها خوانده می شود. فقط از سال ۱۳۱۷ به بعد در جزو هیئت
 تحریریه‌ی «مجله‌ی موسیقی بوده‌ام و به حمایت دوستان خود در این مجله
 اشعار خود را مرتباً انتشار داده‌ام.» آثار نیما در روزنامه‌ها و مجله‌های: بهار، قرن
 بیستم، موسیقی، پیام نو، مردم، علم و زندگی، سخن، صدف، اندیشه و هنر به

۱. کلیات اشعار نیما، سیروس نیرو، ۱۰۷ تا ۱۰۹، تهران ۱۳۸۳.

چاپ رسیده و کتاب‌های او که در زمان زندگانی و پس از درگذشت وی از چاپ درآمده این‌هاست:

قصه‌ی رنگ پریده اسفند ۱۲۹۹

افسانه دی‌ماه ۱۳۰۱

(چاپ مجدد در سال ۱۳۲۹ با مقدمه‌ی احمد شاملو)

خانواده‌ی سرباز ۱۳۰۴

دو نامه ۱۳۲۹

مانلی ۱۳۳۶

ارزش احساسات ۱۳۳۴

برگزیده‌ی اشعار ۱۳۴۲

ناقوس ۱۳۴۶

ماخ‌اولا ۱۳۴۶

شهر شب، شهر صبح ۱۳۴۶

شعر من ۱۳۴۵

یادداشت‌ها ۱۳۴۹

آهوها و پرنده‌ها ۱۳۴۸

مرقد آقا ۱۳۰۹ (و بار دیگر ۱۳۴۹)

قلم‌انداز ۱۳۴۹

نامه‌های نیمابه‌همسرش ۱۳۵۰

فریادی دیگر و عنکبوت رنگ ۱۳۵۰

دنیا خانه‌ی من است ۱۳۵۰

۱۳۵۰

کندوی شکسته

۱۳۸۳

کلیات اشعار (به کوشش سیروس نیرو)

نیما از شعر کهن و سبک خراسانی راه افتاد و به اسلوب جدید رسید. آفرینش قطعه‌های اشعار جدید در زندگانی او به تصادف و «الا بختگی» نبود بلکه ثمره‌ی کوششی پی‌گیر و جانفرسا بود. او بیست سی سال در این راه صرف وقت کرد و از تجربه‌ای به تجربه‌ای و از آزمایشی به آزمایش دیگر رفت. راه او راه کوبیده و همواری نبود که او بتواند در آن دو اسبه بتازد بلکه راهی دشوار و ناهموار بود. اندیشه‌ی جدید می‌بایست راهی پُر از دست‌انداز و عرصه‌ای سنگلاخی را پیماید.

نیما خود گفته است: «... این فکر را از منطق مادی گرفته‌ام و اصل علمی است که هیچ چیز نتیجه‌ی خودش نیست بلکه نتیجه‌ی خودش با دیگران است... من خودم هنوز امتحان می‌کنم.» مراحل دشوار این آزمون از این قرار است: «قصه‌ی رنگ پریده» نخستین آزمون او در شعرسرائی به شیوه‌ی جدید، مثنوی حزن‌انگیزی است که برای «دل‌های خونین» سروده شده و رنجهای فردی شاعر را بازگو می‌کند. لحن دردمندانه‌ی این شعر، نشانه‌ای از زندگانی رنجبار اوست:

من از این دونان شهرستان نیم

خاطر پُر درد کوهستانیم

کز بدی بخت در شهر شما

روزگاری رفت و هستم مبتلا

من خوشم با زندگی کوهیان

چونکه عادت دارم از طفلی بدان.^(۱)

۱. مثنوی، بحر رمل مسدس مقصور (فاعلاتن فاعلاتن فاعلات) که سرشار است از

در این منظومه، قافیه، وزن و قالب مطابق شعر کهن است، ترکیب‌ها نیز بیشتر قدیمی است ولی مضمون برخی ابیات زائیده‌ی بینش نو شاعر و دوری از سبک کهن و حکایت‌کننده‌ی دوری جستن او از مفهوم پایداری و سکون طبیعت و نگاه کردن یکسان به مفردات جهان است. پایه‌ی لحن منظومه بسیار حسّانی است و شاعر خیالپرداز از تجمل و مصائب شهری‌گری خسته شده و خواهان بازگشت به زادگاه خود و طبیعت ساده و عریان است:

جان فدای مردم جنگل‌نشین

آفرین بر ساده‌لوحان آفرین

شهر، درد و محنتم افزون نمود

این هم از عشق است ای کاش او نبود!

خانه‌ی من، جنگل من کو؟ کجاست؟

حالی‌ا فرسنگ‌ها از من جداست.^(۱)

«افسانه» اوج حالت سادگی طبیعی همراه با عشقی شورانگیز را به نمایش می‌گذارد و منظومه‌ی مفصلی است در یکی از متفرعات بحر رمل (فاعلاتن فعولن فعولن)^(۲) که در بردارنده‌ی آشفتگی خیال، عشق دردمندانه و اندیشه‌های پریشان شاعر است. او در این جا با رومانتی‌سیسم نوآورنده‌اش،

→ تعبیرهای قدیمی و حسب حال جوانی است که به گفته‌ی سراینده‌اش راه زندگانی را عوضی آمده و به وادی شاعری و عشق و دیوانگی رسیده و اکنون سر به زانوی خود نهاده و بر پریشانی خود گریه می‌کند. بنگرید به کلیات اشعار، همان، صفحه‌های ۴۷ به بعد.

۱. کلیات اشعار، همان، ۵۴.

۲. افسانه در بحر متدارک است: فاعلن فاعلن فاعلن فع یا فاع. متدارک مثنی‌ه، اَحَدٌ، اَحَدٌ مُدَال، اَحَدٌ یعنی جزوی که وند آن افتاده باشد، از متفاعلن، «متفا» بماند. فاعلن = فاع (یادداشت سیروس نیرو).

جدائی خود را از طرز بیان و اندیشه‌ی دیرینه‌ی شعر کهن اعلام می‌کند. شاعر که از طبیعت سحرانگیز زادگاه خود سخت متأثر شده و در سپیده دم جوانی به «صفورا»ی زیبا دل باخته و کامیاب نشده بود، با دیدن آب‌تنی دختری چادر نشین، شکست عشق دیرین را به یاد می‌آورد و این دورا مانند شیر و شکر به هم می‌آمیزد و صحنه‌های زیبایی می‌سازد که دال بر حضور در عرصه‌ی خلوصی حسّانی و نیز نمایانگر بیزاری او از زندگانی شهری است. با این شعر، فصلی نو در شعر معاصر پارسی گشوده می‌شود. فصل وفاداری آن به واقعیت عریان، بسیار تأثیرگذار، فصل بازگشت شعر به زندگانی واقعی و زیسته شده که آن را از شکل تحمیل شده بر آن، شکلی پوسیده و عاری از عاطفه‌ی واقعی، بیرون می‌آورد و آن را به علت وجودی‌اش بر می‌گرداند. سرودی تازه است که رنج و شادی در آن موج می‌زند و خواننده را به عرصه‌های ناآشنا می‌برد. زبان دل‌افسردگان است نه زبان جستجوکنندگان شهرت و سیاست‌بازان. محمد ضیاء هشرودی از نخستین شناسندگان نیما در این زمینه می‌نویسد:

از لحاظی می‌توانیم بگوئیم انحطاط ادبی، حکمفرمای زبان [معاصر] فارسی می‌باشد، ادبیات امروزی ما مخلوطی است از ادبیات اروپائی و ادبیات قدیمه‌ی فارسی. کسانی که خود را از تأثیرات افکار مغرب زمین برکنار داشته و در محیط آثار قدیمه محبوس کرده‌اند، در صفحات تاریخ ادب ارزشی بسزا نخواهند داشت. از این نکته هم نباید غافل شد. از معنی گذشته، ادبیات فارسی شکل جدید مهمتی به خود نمی‌بیند. تنها طرز تغزل جدید نیما می‌تواند از مدعای فوق مستثنا گردد ولی آن هم در میان آثار دیگر حکم النادر کالمعدوم را پیدا می‌کند... عشقی اول کسی است که از طرز نوین نیما تقلید کرده و اسلوب «افسانه»

را در «تابلوهای ایده‌آل» تطبیق نموده است.^(۱)

«نیما» یکی از شاعرانی است که در تجدد ادبی قرن معاصر بیش از دیگر شاعران سهمیم است. او در شیوه‌ی چکامه‌سرایی قدیم استاد بوده ولی طرز جدید ویژه‌ای برای شخصیت [داستانی] خود اتخاذ نموده است... دو شاهکار او یعنی «افسانه» و «برای دل‌های خونین» ترجمان مسلک بدبینانه‌اش هستند. احساسات نیما جاندار، گرم و لسان افاده‌اش طبیعی و منقح و سلیس می‌باشد. او در سخن‌سرایی مُبدع و مبتکر است، مخصوصاً در افسانه‌سازی و طرز بدیع تسمیط، منفرد است... اگر نیما را شاعر «افسانه» نام دهیم رواست زیرا «افسانه» شاهکار بی‌مانند اوست.^(۲)

نیما خود درباره‌ی منظومه‌ی «افسانه» می‌نویسد:

نوبت آن رسید که یک نغمه‌ی ناشناس نوتر از این چنگ باز شود. باز شد. چند صفحه از «افسانه» را با مقدمه‌ی کوچک‌اش، تقریباً در همان زمان تصنیف‌اش در روزنامه‌ی «قرن بیستم» - که صاحب جوانش را به واسطه‌ی استعدادی که داشت با خود هم‌عقیده کرده بودم - انتشار دادم. در آن زمان از تغییر طرز ادای احساسات عاشقانه به هیچ وجه صحبتی در میان نبود. ذهن‌هائی که با موسیقی محدود و یکنواخت شرقی عادت داشتند، با ظرافت‌کاری‌های غیرطبیعی غزل قدیم مأنوس 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 ابداً تفاوتی نکرد، زیرا می‌دانست اساس صنعتی به جائی گذارده نشده است که در دسترس عموم واقع شده باشد، حتی خود او

۱. منتخبات آثار از نویسندگان و شعرای معاصر، ۱۶۷، تهران، ۱۳۴۲ ه. ق.

۲. منتخبات آثار، همان، ۶۰ و ۷۲.

هم وقت مناسب لازم دارد تا یک دفعه‌ی دیگر به طرز خیالات انشای افسانه نزدیک شود. معه‌ذا اثر پائی روی این جاده‌ی خراب باقی می‌ماند. فکر آشفته‌ای عبور کرد و از دنبال او دیده می‌شد زیر این ابر سیاه ستاره‌ای متصل برق می‌زند.^(۱)

این شیوه‌ی خیالپردازی البته تازه بود و زائیده‌ی شور و الهام وحشی و سرکش اندیشه‌ای جدید و به همین دلیل شاعر می‌سرود:

تو بگو با زبان دل خود

هیچ کس گوی نپسندد آن را^(۲)

سراینده مفتون هنر خویش است و رابطه‌ی چندانی با سنجشگری عمومی ندارد زیرا می‌داند هنر پیشرو به گفته‌ی آن بذله‌گو «مانند چغاله‌ی میوه است که جامعه بدون رو ترش کردن گازش نمی‌زند!» طبیعی است که نوآوران در همه‌ی دوره‌های تاریخی با نظر تردید نگریسته شوند چنان‌که آثار نقاشان امپرسیونیست، گوگن، ون‌گوگ و... (حتی در مهد اندیشه و نوآوری، فرانسه) در آغاز با هو و جنجال و پرتاب گوجه فرنگی استقبال می‌شود و اشعار جدید فارسی: شعرهای لاهوتی، نیما و عشقی... را به شدت انکار می‌کنند. در خور توجه است که اشعار دوره‌ی مشروطه و عصر رضاشاهی به‌طور عجیبی رومانتیک است. منظومه‌ی «افسانه» نیز با «دل» و «طبیعت» (شعار هنرمندان رومانتیک) سروکار دارد و با فوران احساسات نیرومند. آیا جوانی خیال و سودای او را ملتهب کرده است یا رویدادی اجتماعی پس از جنبش مشروطه او را به گوشه‌ی تنهایی رانده است یا هر دو؟ انگیزه‌ی اصلی شاعر به هر حال سوداها و شورهای جوانی است و

۱. نیما، زندگانی و آثار او، دکتر جنتی عطائی، ۸۵ و ۸۶، تهران ۱۳۳۴.

۲. کلیات اشعار، همان، ۱۴۴.

هرج و مرج دوره‌ی پس از جنبش مشروطه آن‌ها را تشدید کرده است. در این جا نیما هنوز با رئالیسم اجتماعی فاصله‌ی بسیار دارد و خواندن اشعار شاعرانی مانند آلفرد دو موسه او را در سراب رمز و رازهای دست نیافتنی می‌دواند و چون عروس پرده‌نشین «رمز و راز» به زودی رخ نشان نمی‌دهد، شاعر خشمگین و نومید می‌شود و درباره‌ی کار و بار جهان از سوبیه‌ی بدبینانه داوری می‌کند:

روفسانه که این‌ها فریب است

دل ز وصل و خوشی بی نصیب است

دیدن و سوزش و شادمانی

چه خیالی و وهمی عجیب است

بی‌خبر شاد و بینا فسرده است.^(۱)

ولی باز چیزی در شعر او هست که از واقعیت بر می‌خیزد. منظومه‌ی «افسانه» نمایانگر عواطف خود اوست، برای معشوقه‌ی خیالی و خال خیالی او شعر نمی‌گوید، طرز گفت‌وگوی او با معشوقه تا حد امکان طبیعی و ساده است، از گوسفندها، جنگل‌ها، بازی‌های کودکان، شبی که ژاله بر رخ سبزه می‌نشیند، شب‌های ماهتابی کوه‌های مازندران، آب‌تنی دخترکان چادرنشین سخن می‌گوید و با اندوه می‌سراید:

سرگذشت منی - ای فسانه!

که پریشانی و غمگساری؟

یا دل من به تشویش بسته

یا که دو دیده‌ی اشکباری؟

یا که شیطان رانده ز هر جای؟^(۱)

یادهای شیرین دل شاعر را به درد می آورد و آینده‌ی مبهم آشفته‌اش می‌کند و از این رو داروی درد را در فراموشی می‌جوید. در این جامی توان پرسید این ایده‌های رومانتیک از کجا آمده است. ایده‌هایی که در اشعار عشقی و دیگر معاصران او نیز هست و تا حدودی از «عقلانیت مُدرن» خبر می‌دهد.

روی برگرداندن از ذوق و احساس کهن و کهن‌گرایان و روی آوردن به فرهنگ عاطفی رومانتی‌سیسم ریشه در تحولات جنبش مشروطه داشت. متفکران جدید ما به پیروی از افکار اروپائی، اندیشه‌ی «قانون» و دخالت مردم در کاروبار کشور را به میان آوردند و در نتیجه سلطه‌ی دربار واپس‌گرای قاجاریه سست شد و راه برای حضور توده‌ی مردم در صحنه‌های اجتماعی گشوده‌گشت. گلوله‌ای که در واپسین روز پنجاهمین سالگرد ناصرالدین‌شاه به قلب او نشانه رفت، دستگاه حاکمیت ایلی قاجار را به لرزه انداخت و رویدادهای بعد از این واقعه و به ویژه به سلطنت رسیدن رضاشاه و تشکیل قدرت سازمان یافته‌ی دولت جدید، بیشتر آثار یک حاکمیت ایلی واپس مانده را جارو کرد، این فقط تغییر ذوقی نبود که شعر و داستان جدید بوجود آورد بلکه آمدن دولت جدید و پیدایش طبقه‌ی میانه بود که دگرگونی اندیشه و سبک را ممکن ساخت. طبقه‌ی میانه در اواخر دوره‌ی قاجار در ایران پا گرفت و با تشکیل دولت متمرکز جدید گسترش یافت. افراد این طبقه بیشتر کارمند اداری بودند و بعضی از ایشان تحصیل کرده‌ی فرنگستان... از این رو افکار و ذوق ورزی‌های سنتی نمی‌توانست ایشان را به خود بکشد. خود نویسندگان و شاعران جدید ایران هم غالباً از این طبقه بودند و بیزار

۱. کلیات اشعار، همان، ۱۳۸.

از اشرافیت کهن، دربار قاجار و جامعه‌ی عقب‌مانده را هدف تیر استهزاء یا مبارزه‌ی مستقیم قرار می‌دادند. نیما در «افسانه» گرچه هنوز به سازمان ظالمانه‌ی موجود پی نبرده اما به وسیله‌ی ذوق هنری خود دریافته است که این سازمان بر پایه‌ی افکاری بنیاد شده که از آن دوره‌ای سپری شده است. افکاری مانند افکار عارفان و صوفیان که سخن از عشق معنوی به خدا می‌گویند اما در عمل جیره‌خوار سلاطین‌اند. نیما امیال و عواطف شهروند جدید را بیان می‌کند و صوفی وارسته را اهل زمین و اهل امروز نمی‌داند. از نظرگاه او، صوفی در عالم هیروت زیست می‌کند. عشق بی‌موضوع معین، عشق عرفانی از نظرگاه نیما ناممکن است:

که تواند مرا دوست دارد

و ندر آن بهره‌ی خود نجوید

هر کس از بهر خود در تکاپوست

کس نچیند گلی که نبوید

عشق بی‌حظ و حاصل خیالی است.^(۱)

شاعر «افسانه» پس از انکار عشق صوفیانه، به این جا می‌رسد که رسم‌ها و نمودهای زمان متغیر است، ذات روابط اجتماعی در تغییر و دگرگونی است. مفهومی‌های قانون، حاکمیت و حتی عشق و احساس دگر می‌شود، پس حتی در برابر اندیشه‌ی حافظ می‌ایستد و با اینکه او را «عجیب‌ترین شاعر روی زمین و اعجوبه‌ی آفرینش و شعرش را موسیقی احساسات بشری» می‌داند، از او انتقاد می‌کند و می‌سراید:

۱. کلیات اشعار، همان، ۱۵۷.

حافظا این چه کید و دروغی است

کز زبان می و جام و ساقی است

نالی ار تا ابد باورم نیست

که بر آن عشقبازی که باقی است

من بر آن عاشقم که رونده است.^(۱)

شاعر احساس می‌کند که باید از نظرگاه شاعران کهن فاصله بگیرد زیرا نمی‌تواند در قرنی که همه‌ی مفهوم‌ها و نمودها زیر و زیر می‌شود، پایداری و سکون را بپذیرد، بنابراین در می‌یابد که باید از عرصه‌ی دنیای کهن بیرون رفت و جام، ساقی و وصل و هجران عشق صوفیانه را رها کرد و نقش دیگری بر این داستان کهنه‌ی (زندگانی و هنر) بست. اگر روابط تغییر می‌کند مفهوم‌ها، مفهوم‌های زشتی و زیبائی و نیک و شر هم باید تغییر کند. «در زیر آسمان کبود خیلی چیزها تازه است»!

زندگانی انسان شهرنشین و صنعتی قرن بیستم و زندگانی جامعه‌ی متحول پس از جنبش مشروطه‌ی ایران از زیر بار کمرشکن حاکمیت خانخانی‌شانه خالی می‌کند، هم خودش به سوی تمدن جدید می‌رود و هم او را کشان کشان می‌برند. این زندگانی با زندگانی آن رند آزاده‌ی قرن هشتم، فاصله‌ها دارد. فروریزی سلطنت مطلقه مسائلی را پیش می‌کشد که فکر ایرانی را تا آستانه‌ی قرن بیست و یکم به خود مشغول داشته است. فرد دیگر خود را جزء «کلی» مطلق نمی‌داند و برای خود حقوقی قائل است. در عرصه‌ی هنر نیز سبک‌های «باشکوه» و مطمئن و تشریفاتی کهن‌گرایان همراه با سست شدن باورهای قدیمی فرو

۱. کلیات اشعار، همان، ۱۵۸.

می‌ریزد. هنر مبارز، هنر انقلابی به میدان می‌آید. عشقی، لاهوتی، فرخی یزدی، رفعت، خامنه‌ای، عارف، ملک‌الشعراء بهار قد علم می‌کنند و به قلم و قدم با خودکامگی‌ها و باورهای خرافاتی می‌جنگند اما نیما در منظومه‌ی «افسانه» و قطعه‌های «ای شب» و «قصه‌ی رنگ پریده» سویه‌های عاطفی احساس انسان جدید را بیان می‌کند. عنصر غالب در این اشعار، عنصر پاستورال (روستائی)^(۱) است. صحنه‌ها وقف وصف آرامش و صفای روستاست که پناهگاهی است استوار در برابر تحولات زیر و زبرکننده‌ی زندگانی جدید و نیز بیان رنج و شادی پرشور دو دل‌داده است که می‌خواهند خود را در عشق و شوریدگی غرق کنند.

توضیح خود «نیما» درباره‌ی «افسانه» در خور توجه است: «ساختمان» «افسانه» شیوه‌ی گفت‌وگوی طبیعی و آزاد را نشان می‌دهد. تغزلی است طولانی و کلمات بکار برده شده در آن «سَبک» است و مراد از این کار، آزادی در زبان و طولانی ساختن موضوع بوده است. این رویه‌ای است مناسب‌تر برای گفت‌وگو که پیش‌تر محشّم کاشانی و دیگران هم به آن نزدیک شده بودند. این ساختمان می‌تواند به نمایش‌ها اختصاص داشته باشد و بهترین ساختمان است برای رسا ساختن نمایش‌ها و با آن به خوبی می‌توان تئاتر ساخت و اشخاص داستان را آزادانه به گفت‌وگو آورد.^(۲)

ساختمان مثنوی‌ها به واسطه‌ی گسترده‌ی خود در روایت یا وصف موضوعی ویژه به شاعر آزادی می‌دهد اما ساختمان منظومه‌ی «افسانه» آزادی بسیار بیشتری به سراینده می‌دهد، اشخاص داستان را آزاد می‌گذارد در یک یا چند

1. Pastoral.

۲. کلیات اشعار، همان، ۱۳۱.

مصراع... از روی اراده و طبیعت هر قدر بخواهند گفت و گو کنند و هر جا خواسته باشند پرسش و پاسخ خود را به پایان برسانند! امتیاز این ساختمان تازه همانا رعایت معنا و طبیعت ویژه‌ی هر چیز است و می‌تواند طبیعت را واکاوی کند و معنا را به‌طور ساده جلوه دهد. البته «افسانه» از نظر نوع شعر، درام نیست، رومانس است و ادامه‌ی آثاری مانند «بیژن و منیژه» ی فردوسی و «خسرو و شیرین» نظامی گنجوی. در آثار کهن فارسی، داستان‌های عاشقانه و تمثیلی سنائی، عطار و مولوی و جامی را داریم که روایتی از ماجرائی گسترش می‌یابد و پرازگفت‌وگوهای جاندار است. آنچه افسانه را از آن آثار جدا می‌کند سویی‌ی نگاه کردن مادی نیما به قضایاست. و از این گذشته نیما برای پیشبرد ماجرا، در عرصه‌ی گفت‌وگوها آزادی بیشتری برای خود قائل شده است. عاشق چیزهایی می‌گوید و افسانه به او پاسخ می‌دهد و در این گیرودار آن‌هاگاهی کلمه‌های مقطع خود را کامل می‌کنند:

افسانه: رانده‌ی عاقلان، خوانده‌ی تو

کرده در خلوت کوه منزل

عاشق: «همچو من»

افسانه: چون تو از درد خاموش

بگذرانم، ز چشم آن چه بینم

عاشق: تا بیابی دلی را همه جوش

افسانه: دردش افتاده اندر رگ و پوست.

لحن منظومه هم از آغاز تا پایان اندوه و رنجی را نشان می‌دهد که

رومانتیک‌های آلمانی آن را «اندوه جهان»^(۱) می‌نامیدند. البته تصاویر منظومه هم‌گاهی بسیار تازه است و محیط روستائی و مردم کوهستان‌نشین را نشان می‌دهد و نیز درختان و پرندگان و گیاهان مازندران را:

آن زمانی که امروز وحشی
سایه افکنده آرام بر سنگ
کا کلی‌ها در آن جنگل دور
می‌سرایند با هم هماهنگ

که یکی زان میان است خوانا.^(۲)

اوصاف طبیعت، گفت‌وگوهای اشخاص، شیوه‌ی نگریستن به اشیاء و باورها در اشعار وصفی آغازین نیما در همان زمان که کوشش او را به دور شدن از مفهوم‌های کهن نشان می‌دهد، بر گرایش‌های انزواجویانه و رومانتیک او نیز دلالت دارد. او به سبب دگرگونی‌های جدیدی که در سلسله مراتب (پایگان) اجتماعی پدید آمده است می‌خواهد در عرصه‌ی تفکر و ادب مستقل از گرایش‌های اشرافی و درباری و از جانب خود سخن بگوید اما هنوز به این اندیشه نرسیده است که دگرگونی هنری تا حدودی تابعی از دگرگونی اجتماعی است. او بر بنیاد شور جوانی و ماجرای واقعی عاشقانه و با سرمشق قرار دادن منظومه‌ی «شبه‌ها»ی آلفرد دو موسه بر ضد هنجارهای هنر اشرافی می‌شورد اما این شورش بر بنیاد هنجارهای زیبایی‌شناختی است. او و عشقی و رشید یاسمی و بسیاری دیگر که با ادب اروپائی آشنا بودند، می‌خواستند به یاری آئین زیباشناسی خود پناهگاهی دور از هیاهوهای جامعه‌ی در حال گذر، برای خود به وجود آورند و در

تاریخ چند سده‌ی اخیر ایران، این نخستین بار بود که این هنرمندان بر ضد چیزهائی که به گمان ایشان مایه‌ی ناکامی‌شان شده بود، سر به عصیان بر می‌داشتند. البته این قسمی فردگرائی دینامیک (نیروئی) بود چرا که خاطر کهن‌گرایان عادت زده را بر می‌آشفته و «شعر و ادب را تخریب می‌کرد» (!) اما این شاعران و نویسندگان پیشتاز (عشقی، یحیی دولت‌آبادی، عارف، رشید یاسمی، شهرزاد، جهانگیر جلیلی، محمد مسعود) غالباً به راهی می‌رفتند که به بیزاری و ملال می‌رسید:

یک حقیقت فقط هست بر پا

آن چنانی که بایست بودن

یک فریب است ره جسته هر جا

چشمها بسته بایست بودن.^(۱)

این حکم شور جوانی، خیالپروری و بازی کردن با احساسات شورانگیز بود و در نتیجه واقعیت‌های آن دوره را به تمامی نشان نمی‌داد. البته اگر نیما در لاک عواطف فردی می‌ماند نمی‌توانست شعر را به سلاحي اجتماعی بدل سازد و «آواز شهر و دیارش را فریاد کند» پس در این لاک اندوه‌زا نماند، پوسته را شکافت و با پیروی از فلسفه‌ی نوین اجتماعی، عناصر مقوم دنیای کهنه را باز شکافت و سرچشمه‌ی شوربختی‌های مردم را شناسائی کرد.

۱. کلیات اشعار، همان، ۱۶۲.

زمینه‌ی تغییر مضامین، قالب‌ها و تعبیرهای ادب معاصر پارسی البته از جنبش مشروطه آغاز می‌شود، ولی گمان نباید بُرد که پیش از آن درباره‌ی دگرگونی صوری و مادی نثر و نظم سخنی در میان نبوده است. جهان جدید از راه مراوده‌ی تجاری و استعماری خود را به جهان سنتی آسیائی و آفریقائی و آمریکای لاتین زور آور کرد. جنگ‌های ایران با دو امپراطوری نیرومند روسیه‌ی تزاری و انگلستان و شکست‌های پی‌درپی در زمان فتح‌علیشاه و محمدشاه قاجار، بحرانی در جامعه‌ی ما به وجود آورد. بین دولتمردان آن عصر، عباس میرزا و قائم مقام فراهانی، زودتر از دیگران دریافتند که حریفان، مجهّز به علم و صنعت جدیدند و با روش‌های قدیمی نمی‌شود به جنگ آن‌ها رفت و هر دو به این نتیجه رسیدند که باید در روش‌های قدیمی تغییرهائی بدهند. در زمینه‌ی

ادب نیز «منشآت» قائم مقام در دگرگونی نثر فارسی تأثیر داشت و تا حدودی فاصله‌ی بین زبان رسمی ادبی و زبان عامیانه را کم کرد. در این دوره البته شمس‌الشعرا و ملک‌الشعرا زیاد داشتیم که کارشان رونویسی کردن آثار گذشته بود. قائم مقام که از پیشگامان رواج دادن فکر جدید در ایران است می‌کوشید مردم را به فعالیت سازنده سوق دهد. در این زمینه نوشته‌اند که:

وقتی در تبریز بودم رطب یابسی به‌هم‌بافته نام آن را شعر گذارده. روزی در خدمت خداوندگاری قائم مقام نشسته بودم. یکی از نجیب‌زادگان تبریز که برای تحصیل به اصفهان رفته بود، برخی اشعار زاده‌ی طبع خود پیش پدر فرستاده و او آن اشعار را به نظر بندگان قائم مقام گذرانید. پس از ملاحظه‌ی آن اشعار فرمودند: کلامی است موزون لیکن حیف و افسوس است که طلاب سعی در ازدیاد فزونی ماده و استعداد خود نمی‌نمایند و به همین هرزه‌رانی و باده‌پیمائی خود را مشغول داشته به شعرنویسی و شعرخوانی می‌پردازند... [من] بعد از استماع آن [سخن] لب از شعرگوئی بستم و همیشه منتظر فرصتی بودم که بلکه سعی در راه ازدیاد ماده‌نمایم تا اینکه به لندن آمدم.^(۱)

در زمان صدارت امیرکبیر کار این شاعران دریوزه‌گر زار شد چرا که کالای ایشان را کسی به پیشیزی نمی‌خرید. خود امیر هم طرفدار فعالیت‌های سازنده بود و پول مفت به کسی نمی‌داد به همین دلیل مقرری قآانی شیرازی را قطع کرد. شاعر به دست و پا افتاد و عده‌ای وساطت کردند، آن‌گاه امیرکبیر به دلیل اینکه قآانی زبان فرانسه می‌دانست شغل و مقرری ترجمانی به او داد تا او کتاب‌ها و اسناد علمی از فرانسه به پارسی ترجمه کند. اما پس از سپری شدن دوره‌ی

۱. سفرنامه‌ی میرزا صالح شیرازی، اسماعیل رائین، تهران.

درخشان اما کوتاه امیرکبیر، لغت و لیس‌های پیشین برقرار شد و جانشین ناخلف او بساط اصلاحات اداری و علمی امیر را درهم پیچید.

البته اصلاحات امیرکبیر و سیاستمداران بعد از او بجا بود و دگرگونی‌های مهمی در سرزمین ما به وجود آورد اما عیب عمده‌ی آن‌ها این بود که ریشه در تحولات اقتصادی و طبقاتی اجتماعی نداشت. اصلاحات از بالا بود و طبقه‌ی منسجمی که بتواند از اصلاحگران پشتیبانی کند و با خودکامگان بجنگد هنوز به وجود نیامده بود. خود امیرکبیر پس از عزل خود گفته است «خیال مشروطه (Constitution) داشتم اما معاندان نگذاشتند.» در ایران آن روز، حتی در دوره‌ی مشروطه، فرادش‌ها نیرومند بود، جاده‌ی درست و حسابی در کشور نبود، ارتباط به سختی صورت می‌گرفت، باسوادان اندک بودند، اقتصاد زراعی نظم و نسقی نداشت، خوانین نیرومند بودند، دولت مرکزی اشرافی به مراکز دور دست و حتی به مراکز نزدیک پایتخت نداشت، تحصیل‌کردگان خود بیشتر وابسته‌ی دربار بودند. خودکامگی قاجاری «کار کشورداری» را بر دو پایه گذاشته بود: بستن معاهده‌های کشور بر باد ده و کسب وام از خارج و سرکوب مردم در داخل بنابراین انتقاد نویسنده‌ی «نخبه‌کشی در ایران» از مردم که چرا از اصلاحات قائم مقام، امیرکبیر... پشتیبانی نکردند، زیاد موجه نیست. هجوم صحرانشین‌ها، ایل‌ها و اقوام دیگر از یورش اردوی مغول به بعد امنیتی بر جای نگذاشته بود، دهقانان در نهایت عسرت می‌زیستند و بازرگانان امنیت اقتصادی نداشتند. رسم و رسوم خرافی که از سوی حاکمان پشتیبانی و تشویق می‌شد، سدی در برابر تفکر به وجود آورده بود. در حوزه‌ی هنر نیز قواعد سنگ شده‌ی ادب کهن بر روح و دانستگی مردم سنگینی می‌کرد.

باری جنبش مشروطه تا حدودی روح قومی را بیدار کرد و در این زمینه این شاعران و نویسندگان بودند که تا حدودی تفکر جدید را به یاری شعر و قصه و نمایشنامه به میان مردم بردند. شاعران و نویسندگان کهن‌گرای البته به سختی در برابر نوآوری‌ها مقاومت می‌کردند و با حمایت‌پذیری از حاکمان در راه نوآوری سنگ می‌انداختند و افکار قدیمی را سپر ستیزه‌های خود می‌ساختند، اما شعر واقعی و شاعران واقعی نمرده بودند و با پیدایش مقدمات جنبش مشروطه، کار شاعری رونق گرفت و شعر بیان‌کننده‌ی احساسات مردم شد.

میرزا ملکم خان ناظم‌الدوله (۱۳۲۶ - ۱۲۴۹ قمری) که از تجددخواهان زمان خود بود، در زمان ناصرالدین‌شاه به انتقاد اجتماعی بنیادهای صوری و مادی روزگار و کشور خویش دست زد و با الهام از اندیشه‌های نویسندگان و فیلسوفان فرنگ از جمله اگوست کنت و جان استوارت میل خواهان حکومت قانونی در ایران گردید. دکتر فریدون آدمیت می‌نویسد:

«ملکم مردی بود جامعه‌شناس و سیاست، بسیار زیرک و دانا، تیزبین و نقاد، خوش محضر و شیرین قلم، ممسک و پول‌دوست، نامجو و عظمت‌طلب، جسور و سرسخت، دلیر و مبارز. در تاریخ بیداری افکار و نشر عقاید آزادیخواهی در ایران مسلماً مقام او بی‌همتا است. از بیست و پنجسالگی تا دو ماه قبل از مرگش یعنی در مدت بیش از پنجاه سال با نوشتن رساله‌ها و مقالات و نامه‌های پُر مغز خود، اندیشه‌ی آزادی را در ایران پراکنده و مبانی حکومت ملی را تشریح و تفسیر کرد.^(۱) در زمان خود و تا مدت‌ها بعد مبرزترین کسی بود که در ایران اصول عقاید

۱. البته باید فراموش نکنیم که ملکم بنیادگذار فراموشخانه در ایران بوده و روابط او با سیاست استعماری انگلستان و فرانسه مسلم است. همچنین در ۱۳۰۶ هنگام سومین سفر

سیاسی جدید و فلسفه‌ی حکومت را آموخته بود... ملکم درباره‌ی تمام مسائل عمده و مشکلات اصلی اجتماعی ایران سخن گفته. از مسأله‌ی آزادی و فلسفه‌ی حکومت گرفته تا موضوع اصلاح خط و تقسیم املاک دولتی میان روستائیان و حتی لزوم منسوخ کردن تعداد زوجات قلم‌فرسائی کرده است...»^(۱)

ما در این جا به عقاید اجتماعی و قانونی ملکم کاری نداریم. سهم او البته در پیشبرد فکر قانونی و آزادیخواهانه در ایران زیاد بوده است. آنچه در این بحث برای ما مهم است، انتقادهای او از شیوه‌های رایج ادب زمان اوست. ملکم «در رساله‌ی انشاءالله ماشاءالله معتقدات خرافی و اوهام‌پرستی را مورد طنز و سخریه قرار داده است. روشنائی؛ شیخ و وزیر در اصلاح خط، و فرقه‌ی کج‌بینان انتقادی است بر سبک نویسندگی و قافیه‌پردازی و پرگوئی مؤلفان و چاپلوسی شعراء...»^(۲)

در رساله‌ی «فرقه‌ی کج‌بینان» ملکم با دوستان نزد «چند فرقه‌ی غریبه» می‌رود که هر کدام دیوانگی خاصی دارند، عده‌ای می‌خواهند با ورد بیماری‌های بدنی را درمان کنند، بعضی می‌خواهند با خواندن راز حرکت ستارگان «سرنوشت مردم را معلوم نمایند»... جمعی هم معتقد بر این بودند که زبان نه برای ادای مطلب است بلکه برای ترتیب سجع و به جهت تزیین وقت اختراع شده است... این دیوانه‌های نوع آخری که در افواه مردم به یاهوسرا یعنی شاعر اشتهاار داشتند بنا به پیروی اعتقاد خود چه در گفتگو و چه در نوشتجات هرگز طالب

→ ناصرالدین‌شاه به اروپا امتیاز لاتاری را در لندن از شاه گرفت و آن را در بازار فروخت و چون دولت ایران زیر فشار افکار عمومی آن را الغاء کرد، حمله‌های ملکم به استبداد ناصرالدین‌شاه و دولت ایران آغاز شد. برای اطلاع بیشتر به کتاب «فکر آزادی ص ۹۴ به بعد» مراجعه شود.

۱. فکر آزادی و مقدمه‌ی نهضت مشروطیت، فریدون آدمیت، ۹۹ و ۱۰۰، تهران، ۱۳۴۰.

۲. فکر آزادی، همان، ص ۱۰۲.

معنی نبودند... چون سجع را احسن صنایع انشاء می‌شمردند لهذا در نوشتجات به جز ترتیب قافیه منظوری نداشتند و اغلب اوقات به جهت ترتیب یک قافیه چندین سطر جفنگ می‌بافتند و در منشآت ایشان هر جا که لفظ واصل بود حکماً کلمه‌ی حاصل از عقبش می‌رسید، وجودها همه ذی‌جود و مزاج‌ها همه وهاج بود. ضمیری ندیدم که به لغت تسخیر سجع نشده باشد، هر بدبختی که به صفت قرین می‌شد می‌بایستی ابدالا باد با کلمه‌ی دیگر همنشین باشد، دروغ لامحاله بی‌فروغ نبود و خدمت بی‌رفعت صورت نمی‌بست، هر کس جاهش عالی بود ممکن نبود که جایگاهش متعالی نباشد، آن‌ها که رفیع بودند منبع را به دم خود بسته از دنبال می‌کشیدند.

صد جلد از تألیفات ایشان خواندم و یک مطلب تازه نیافتم و چشم بر هر ورقی که می‌افتاد یوسف در چاه زن‌خدا گم می‌شد، و پروانه‌ی دل بود که در آتش عشق می‌گذاخت، مار بود که به رخسار معشوق چنبر می‌گشت و بر سر هر سطری جام‌جم را سر کشیده، تیر مژگان بر کمان ابرو مهیا ساخته و به چوگان زلف‌گوی دل‌های بیدلان را می‌ربودند. و هزار قصیده دیدم که همه به یک طرح و به یک نهج از بهار ابتدا می‌کردند، آنقدر از کوه به هامان و از زمین به آسمان می‌شتافتند تا آخر به هزار معرکه به شخص ممدوح می‌رسیدند. آن وقت از مژگان آن خداوند زمین و زمان می‌گفتند تا دم اسبش یک نفس قافیه می‌ساختند. پس از اغراق‌های بی‌حد و اندازه آخر الامر در تنگنای قافیه گرفتار و از سپهر خضرا مستدعی می‌شدند که:

تا جهان در زمان نهان باشد

عمر ممدوح جاودان باشد

و هر ظالمی را که می‌ستودند حکماً از میان عدلش گرگ با میش اخوت می‌ورزید و از سطوت قهرش، کهر با دست تناول به کاه ضعیف دراز نمی‌کرد. و در مدح هر ناکس دروغ‌ها می‌گفتند و اغراق‌ها می‌بافتند که هیچ دیوانه‌ای بر تکرار آن‌ها جرأت نمی‌کرد...»^(۱) ملک‌خان سپس به انتقاد صریح‌تر از گروه شاعران می‌پردازد و می‌گوید: «... چرا تا این حد در تضييع اوقات خود (و) انزجار خاطر دیگران مبالغه می‌نمائید؟ شما مگر دشمن وقت خود هستيد؟ تا کی خیال انسانی را به الفاظ بی‌معنی منعقد می‌سازید؟ مردم چقدر زجر بکشند تا بفهمند چه نوع جفنگ خواسته‌اید بگوئید؟ شهباز بلندپرواز طبع کدام است؟ دوشیزه‌ی کلام چه معنی دارد؟ چرا مطلب را به‌طوری ادا نمی‌کنید که هم شما از گفتار خود چیزی بفهمید و هم بر علم مستمع نکته‌ای بیفزائید؟ هر کودنی که در لغت اندکی تتبع داشته باشد می‌تواند کلام را چنان مغلق و مبهم بگوید که هیچ ذهنی بر تفهم آن قادر نباشد و لکن فصاحت کلام و رای اغلاق الفاظ است و حسن انشاء در صفای خیالات و در سهولت فهم مطلب است نه در ازدیاد تعسر عبارات...»^(۲)

از نقد ملک‌خان بر شعر و شاعری که در سده‌ای پیش نوشته شده در می‌یابیم که اندیشه‌های انتقادی مغرب زمین با فشار زیاد به سوی ایران جاری بوده است، و اندیشمندان ما در آن دوره و دوره‌های بعد (در مثل طالبوف در کتاب احمد) می‌کوشیدند همه چیز را با مقیاس سعادت اجتماعی بسنجند و فکر ترقی ملت و

۱. در دوره‌ی مشروطه و پس از آن این طرز تلقی از شعر و نظام بدیعی نظم رونق گرفت و جمعی از دانش‌پژوهان ما به ضدیت با شعر رایج پرداختند. یکی از پرشورترین نمایندگان این گروه شادروان احمد کسروی است که در کتاب‌های «در پیرامون ادبیات» و «در پیرامون شعر و شاعری» حتی با خود شعر و شاعران بزرگ کهن به مخالفت بر می‌خیزد و جالب است که نحوه‌ی استدلالش با سخنان ملک‌خان بسیار شبیه است.

۲. فکر آزادی، همان، ۱۸۰ و ۱۸۱.

پیشبرد اندیشه‌ی مردم بالاتر از هر چیز قرار داشته است.

از گروه شاعران که به انتقاد از شعر رایج و رسمی پرداخته‌اند باید ادیب‌الممالک فراهانی را نام برد. او در اوان جنبش مشروطه از شاعرانی که به شیوه و به تقلید از پیشینیان نظم می‌ساختند گله‌ها پرداخت و بی‌توجهی آن‌ها را به آرزوهای ملی محکوم کرد و گفت:

ای ادب‌ا تا به کی معانی بی اصل

می بطرازید ابجد و کلمن را

ای شعرا چند هشته در طبق فکر

لیموی پستان یار و سیب ذقن را

این انتقادهای در تغییر جهت شعر و اجتماعی شدن آن اثر بسیار داشت. نیما هم قطعاً از این نکته‌ها آگاه بوده است.

نیما در زمینه‌ی آزمایشی که اصیل و واقعی بود و رسالتی برای انجام آن در خود می‌دید در منظومه‌ی «افسانه» و تغزل نوین متوقف نشد. او در این شعر زنجیر و قیدهای کهن را سست می‌کند و با طرد تصویرسازی رایج فکر و بینش نو می‌آورد ولی به آن بس نمی‌کند و پس از آن با سرودن قطعه‌های «آی آدمها»، «اندوهناک شب»، «ققنوس»، «ناقوس»... بحرهای معمول شعر پارسی را درهم می‌ریزد و ترکیب‌ها و قالب‌ها و شیوه‌ی بیان تازه می‌آورد.

اگر به سنت معمول شعر پارسی در روزهایی که نیما دست اندرکار شاعری شد، خوب دقیق شویم در می‌یابیم که شعر معنای خود را از دست داده و نظم بی‌لطفی به جای آن نشسته بود. دیگر اوزان و قافیه‌ها و صنایع شعری به جهت بیان معنایی و تصورات شاعرانه به کار نمی‌رفت بلکه معنی فدای لفظ می‌شد و

کهن‌گرایان کاری نداشتند جز اینکه تصاویر و معانی شاعران کهن را در وزن‌ها و قالب‌های معمول بریزند. تحولات اجتماعی، حالات فردی انسان جدید در این «شعر»‌ها به دست غفلت سپرده شده و شاعر به ژرف‌نگری در نمودهای طبیعت نمی‌پرداخت. در روزهایی که نیما در صدد گشودن راه تازه در شعر پارسی بود، تمایلات نوجویانه در عرصه‌ی ادب پارسی حکمفرمائی داشت. میرزا ملکم‌خان و طالبوف و زین‌العابدین مراغه‌ای و دهخدا و... در زمینه‌ی نثر، اندیشه‌ها و قالب‌های جدیدی آوردند. ادیب‌الممالک فراهانی، یحیی دولت‌آبادی، بهار، ایرج‌میرزا، تقی رفعت، دهخدا، عشقی، لاهوتی و در دوران بعد رشید یاسمی و پروین اعتصامی در قالب و صورت و محتوی شعر دگرگونی‌هایی پدید آوردند. تمایلات اجتماعی در دوران قاجاریه در شعر پارسی البته به‌صورت قالب‌های قدیمی جلوه‌گر شده است و نمونه‌ی تند و حاد آن در قصاید ادیب‌الممالک فراهانی (متولد ۱۲۷۷ هجری قمری) و «بهار» منعکس شده است. ادیب‌الممالک در انتقاد از اوضاع عدلیه در ۱۳۲۹ هجری قمری می‌گوید:

روزی ز جور خصم ستمگر ظلامه‌ای

بردم به نزد قاضی صلحیه‌ی بلد

دیدم سرای تیره‌ی تنگی بسان گور

تختی شکسته در بُن آن هشته چون لحد

میزی پلید و صندلی کهنه پای آن

بر صندلی نشسته سیاهی دراز قد

سوراخ رخ ز آبله و چانه از جذام

خسته سرش ز نزله و چشمانش از رمد

از سبلتش بریخته چون گرگ پیر، پشم
 وز گردنش برآمده چون سنگیا غدد^(۱)
 «ادیب‌الممالک» پس از وصف محکمه و قاضی و رفت و آمد بیشمار خود به
 آنجا به حیل‌های قاضی که او را می‌خواهد دست‌به‌سر کند گریز می‌زند و در وصف
 کلاشی و رشوه‌گیری و طمع او می‌گوید:
 دیدم به هیچ چاره و تدبیر و مکر و فن
 نتوان طریق حیل‌های او را نمود سد
 کردم رها به خصم زر و مال و خان و مان
 پژمرده همچو گل شدم، افسرده چون جمد
 بادا ز کردگار بر این قاضیان دون
 دشنام بی‌نهایت و نفرین لایعد
 طاق و رواق عدلیه را بر کند ستون
 آن کو فراشت سقف سما را بلا عمد
 خواهی که یابی از ستم قاضیان امان
 خود را فکن به زیر پر «دختر احد»^(۲)
 ادیب‌الممالک در مسمطی^(۳) تمایلات شدید ایرانیگری نشان می‌دهد و با
 یاد کردن گذشته‌ی افتخارآمیز و ذکر مصائب فعلی، از پیامبر اسلام می‌خواهد به
 این بیچارگی‌ها و فسادها پایان دهد. این موضوع نجات و رستگاری و انتظار
 نجات‌بخش از ویژگی‌های اجتماعی دوران قاجاریه است. کشور در آتش

۱. دیوان ادیب‌الممالک فراهانی، تصحیح وحید دستگردی، ۱۴۴ و ۱۴۵ تهران، ۱۳۴۵.

۲. یکی از روسپیان معروف آن زمان بوده.

۳. با این مطلع: «برخیز شتربانا بر بند کجاوه» و در ستایش پیامبر اسلام.

خودکامگی خودی و بیگانه می‌سوخت و مردم راه نجاتی جز توسل به نیروهای فوق طبیعت نداشتند. جنبش مشروطه به این انتظارها و انعکاس آن در ادبیات پایان داد. چند بند از این مسمط چنین است:

مائیم که از پادشهان باج گرفتیم
ز آن پس که از ایشان کمر و تاج گرفتیم
دیهم و سریر از گهر و عاج گرفتیم
اموال و ذخایرشان تاراج گرفتیم
وز پیکرشان دیبه و دیباج گرفتیم
مائیم که از دریا امواج گرفتیم
و اندیشه نکردیم ز طوفان و ز تیار^(۱)

در چین و ختن ولوله از هیبت ما بود
در مصر و عدن غلغله از شوکت ما بود
در اندلس و روم عیان قدرت ما بود
غرناطه و اشبیلیه، در طاعت ما بود
صقلیه نهان در کنف رایت ما بود
فرمان همایون قضا آیت ما بود
جاری به زمین و فلک و ثابت و سیار
امروز گرفتار غم و محنت و رنجیم
در داو فره باخته اندر شش و پنجیم

۱. تیار از ریشه‌ی تار به معنی موج دریا، مصدر آن تیران است.

با ناله و افسوس در این دیر سپنجیم
 چون زلف عروسان به در چین و شکنجیم
 هم سوخته کاشانه و هم باخته گنجیم
 مائیم که در سوگ و طرب، قافیه سنجیم
 جغدیم به ویرانه، هزاریم به گلزار^(۱)

از نظر تغییر صورت و وزن شعر هم کوشش‌هایی صورت گرفت. مسمط و ترکیب‌بند و دوبیتی‌های پیوسته و مستزاد از قالب‌های کهن هم به کار گرفته شد. شاعران ما خود را در قالب‌های کهن اسیر می‌دیدند و سر بر دیوار قفس می‌کوبیدند تا شاید در ی باز شود. عشقی در «نوروزی‌نامه» صریحاً از تغییر وزن و قالب شعر دم می‌زد. بهار خود را آورنده‌ی سبک جدید می‌نامید. ایرج میرزا می‌کوشید زبان محاوره و ضرب‌المثل‌ها را وارد شعر کند. اشرف‌الدین حسینی با زبان عامیانه، شعر سیاسی و اجتماعی می‌سرود. قطعه‌ها و مستزادهای لاهوتی راهی در ایجاد شعر نو پارسی بود.

دکتر تندر کیا سراینده‌ی «شاهین» در مقاله‌ی «تحول صوری شعر فارسی» می‌نویسد: «... شما در سراسر دیوان‌های صدر مشروطیت بگردید و شعری بیرون بکشید که خارج از «افاعیل عروض» باشد و شکلی غیر از مسمط و ترجیع‌بند و ترکیب‌بند و مستزاد بازی و پخت و پزهای آن‌ها را داشته باشد... تا ما از گناه خود آگاه گردیم. به شرطی که این قطعه شعر در محیط اجتماعی ایران طلوع کرده باشد نه توی صندوق‌ها در قعر صندوقخانه‌ها یا در اسلامبول و مسکو و کابل و

۱. دیوان ادیب‌الممالک فراهانی، همان.

دهلی توی تاریکی و زیرزمین‌ها...»^(۱)

و سپس اضافه می‌کند: «... نگفته نماند که یحیی دولت‌آبادی به خیال خود سبکی تازه آورد، (شعر) هجائی که یک نمونه‌ی آن را ذیلاً می‌آوریم. خودش می‌نویسد: در این منظومه رعایت عروض معمول منظور نبوده، پنج مصرع هر یک با هشت صدا و مصرع‌های ششم که همه با یکدیگر هموزن و قافیه هستند با ده صدا تقطیع می‌گردند:

من در عالم جویم آدم	عاقل دانا کامل بینا
نیکو خصلت نیکو طینت	صاحب همت صاحب عزت
شخص رنگین مرد سنگین	از هرچه بود این به در عالم
در این دوران پیر و جوان	زاعلی ادنی عامی ملا
با صدق امین با مهر متین	صاحب وجدان آدم انسان
کمتر دیدم کم بشنیدم	بیچاره بود فرزندان آدم

ولی این سبک نگرفت و اثری از خود به جا نگذاشت، حتی خود مبتکر یا بهتر بگویم مترجمش آن را زود ول کرد. همو اشعاری ۱۲ سیلابی سروده که گویا در زمان خودش به «الکساندرن» مشهور شده است...»

«تندر کیا» پس از این اشاره می‌نویسد:

«... شما بگردید و نخستین شعری را که در محیط اجتماعی ما برخلاف جریان و کیفیت شعر مشروطه طلوع نموده و افاعیل عروض و سد و بندهای قافیه‌پردازی را درهم شکسته و بیرون از قالب قدیم جسته و استوار بر مفهوم

۱. تحول صوری شعر فارسی، مجله‌ی اندیشه و هنر، شماره‌ی ۴، ۲۵۴ و ۲۵۵، تهران، اردیبهشت ماه ۱۳۴۱.

نوین شعر آهنگین نوینی پدید آورده از دل مطبوعات بیرون کشیده و با ذکر تاریخ آن به ما نشان دهید تا ما همان تاریخ را آغاز اصالت نوین شعر و همان قطعه را نهیب جنبش ادبی بشماریم...»^(۱)

خلاصه منظور «تندر کیا» این است که حق تقدم نیما و دیگران را در ابداع شعر جدید کنار گذارد تا «شاهین» های او که چیزی شبیه نوحه‌ی تعزیه‌خوان‌ها و بحر طویل روزنامه‌های فکاهی است، نخستین نهیب! جنبش ادبی معاصر پارسی شناخته شود.

اگر تندر کیا توجه می‌کرد می‌دید که «افسانه»ی نیما که از نظر قالب مسمط جدیدی است و اگر در قالب شعر کاملاً تازه نیست در ارائه‌ی مفهوم کاملاً ابداعی و تازه است و قطعه‌های جدید نیما نیز پیش از شاهین که در ۱۳۱۸ شمسی عرضه شده در ۱۳۱۷ در مجله‌ی موسیقی به چاپ رسیده است. کارهای تقی رفعت و جعفر خامنه‌ای نیز پیش از ۱۳۰۰ کارهای جدیدی در زمینه‌ی قالب شعری است.

در دوران پس از مشروطه کوشش بسیار برای تغییر صورت و معنی شعر دیده می‌شود. مسمط «یاد آرزو ز شمع مرده یاد آرز» و قطعات ایرج میرزا از تجدد مضمون شعر این دوره حکایت می‌کند. ایرج میرزا می‌سراید:

صبحدم کاین طایر چرخ آشیان آفتابی گردد از بالای کوه
تافته‌رخ، بال کوبان، پرزنان از پرو بالش چمن گیرد شکوه
نغمه خوان مرغ سحر بر شاخسار

«تندر کیا» می‌نویسد: «... یک پا بیشتر لازم بود تا با حذف مصرع رابطه، دوبیتی‌های پیوسته پدید آید و این گام را رشید یا سمی برداشت. دوبیتی‌های

پیوسته تمام عیار او در تاریخ ۱۳۰۵ شمسی می‌باشند. رشید یاسمی به منظور ترتیب قالب نرم‌تری که سد و بندهای آن کمتر باشد، قطعاتی را با تعویض قافیه ولی هموزن و با قصد ایجاد قطعه‌ی واحد شعری و بدون مفصل و واسطه‌العقد دنبال هم چید و به علت همین قطع قطعات این فرم نوین را منقطعات نامید. دوبیتی‌های پیاپی او در حقیقت نوعی منقطعات او محسوب می‌شوند. گمان نمی‌رود که نامبرده به تقلید از ترجیع بندهای منقطع گذشتگان این کار را نموده باشد... سابقاً نوعی از ترکیب بند بود که بدون واسطه‌العقد قطعاتی را در وزن واحد و با قافیه مختلف دنبال یکدیگر می‌گذاشتند. نمونه‌هایی از این ترکیب بند در دیوان مسعود سعد دیده‌می شود. ممکن است باشد، اما من ندیده‌ام که چنین عملی را با دوبیتی و با قصد ایجاد سلسله نموده باشند...»^(۱)

«مثلاً در گلستان چند فقره دوبیتی‌های پیاپی دیده می‌شود که ربط موضوعی نیز ندارند، ولی اغلب با تغییر وزن است. و نکته معلوم است که سعدی قصد زنجیرسازی نداشته. ضمناً فراموش نکنیم که دوبیتی با مصرع‌های اول و سوم آزاد تازگی ندارد. در همان گلستان مثالش زیاد است...»

همه‌ی این مقدمات برای آن است که «شاهین» نخستین دفتر شعر جدید پارسی معرفی شود و تندر کیا که خود را پیشرو شعر نو می‌داند می‌گوید:

«... با نشر نخستین شاهین در آذرماه ۱۳۱۸ جرقه‌ای در زمینه‌ای مهیا فرو افتاد و تکانی پدید آمد و جامعه‌ی ادبی غلیان یافت و طی یکربع قرن هیجان، مفهوم نوین شعر جلوه‌های نوینی تراوید که به مرور در تنوری که شاهین برافروخته بود پخته گردیدند و این است یک حقیقت دیگر در تاریخ ادبیات

معاصر ما...»^(۱)

برخلاف تصور تندر کیا حقیقت این است که علاوه بر قطعه‌ای تازه جویانه‌ی «نیم‌ا» خیلی پیش از سال ۱۳۱۸ در حدود سال‌های ۱۳۰۰ و پیش از آن عشقی و لاهوتی هم قطعاتی جدید با قالب‌های جدید ارائه دادند (در مثل برگ باد برده اثر عشقی) که معلوم می‌دارد «شاهین»‌ها نخستین نهیب جنبش ادبی جدید فارسی نبوده است.

از نظر تصویرسازی و مضمون آفرینی ایرج میرزا و عشقی و گاهی بهار کوشش‌هایی کرده‌اند ولی نتوانستند کاملاً ویژگی‌های انسان قرن بیستم را ادراک کنند و به‌همین دلیل تصویرهای شعرشان غالباً قدیمی است. بهار در قصیده‌ای می‌گوید:

آمد، چو دونیمه برفت از شب آن ساده بناگوش سیم غبغب
با چهره‌ی روشن چو تافته روز با طُره تاری چو قیرگون شب
ابروش به خون ریختن مهیا مژگانش به تیر افکنی مرتب
هرگه به دگر سو جهنده زلفش چون کودک بگریخته زمکتب
جز بر رخس آن طُره‌ی نگونسار کس نیست به مینو درون معذب
ترکی که به دو طُره‌ی فسونساز شد دام ره مردم مجرب
شیرین سخن است و بدیع گفتار ویژه چو گشاید به پارسی لب^(۲)

در این شعر که از شعرهای جوانی «بهار» است هیچ تصویر تازه‌ای دیده نمی‌شود. چهره‌ی چون روز معشوق و گیسوی قیرگون او، ابرویی که مهبای خون

۱. اندیشه و هنر، همان، ۲۶۰.

۲. برگزیده‌ی قصائد بهار، ۲۶۲، تهران، ۱۳۴۵.

ریختن و مزگانی که آماده‌ی تیرافکنی است از دیوان شاعران کهن اخذ شده نه از زندگانی واقعی. ترکی که با دو طره‌ی گیسوی فسونگر خود دام راه مردم مجرب است ما را به قرن پنجم و ششم هجری می‌برد. گوئی در این شعر ما با فرخی یا عنصری دیگری سروکار داریم. البته «بهار» در «جغدجنگ» و «سفر به باکو» و «دماوند» و... مضامین جدیدی آفریده است ولی در شعرهای نخستین او با ابداع شاعرانه و تصاویر تازه کمتر سروکار داریم. بهار در این دوره سخنوری چیره دست است که مضامین شعر کهن را در قالب‌های کهن عرضه می‌کند و جز شعرهائی که در جنبش مشروطه سروده، دیگر اشعار او حکایتگر بینش جدید نیست.

ایرج میرزا در ابداع مضمون و تصویرسازی جدید از «بهار» و «دیگران» جلوتر است. او با شیوه‌ی طنز و ضحک خویش از ادبیات رسمی فاصله می‌گیرد و شعر را به زبان گفتگو نزدیک می‌کند. مقدمه‌ی مثنوی «زهره و منوچهر» توصیف تازه‌ای از طبیعت است:

صبح نتاییده هنوز آفتاب	وانشده دیده‌ی نرگس ز خواب
تازه گل آتشی مشکبوی	شسته زشبم به چمن دست و روی
منتظر هوله‌ی باد سحر	تا که کند خشک بدان روی تر
ماه رخی چشم و چراغ سپاه	نایب اول به وجاهت چو ماه
صاحب شمشیر و نشان در کلاه	بنده‌ی مهمیز ظریفش هلال
نجم فلک عاشق سردوشیش	زهره طلبکار هم‌آغوشیش
کرده منوچهر، پدر نام او	تازه تر از شاخ گل اندام او
چشم بمالید و برآمد ز خواب	با رخ تسابنده تر از آفتاب ^(۱)

اما در این مثنوی نیز تصاویر قدیمی و شیوه‌ی اندیشه کهن هنوز باقی است و

نظام صنایع بدیعی به گونه‌ی کهن بر آن حکم می‌راند.

در آغاز شعر نو بسیاری از دست‌اندرکاران شاعری می‌کوشیدند رویدادها و ابزار جدید را وارد شعر کنند و چون این کار از روی تفنن و بدون داشتن ادراک جدید شعری انجام می‌شد، نتیجه‌ی مطلوب نداشت. قطعه‌ی «هواپیما»ی رشید یاسمی و قصیده‌ی «هواپیما»ی بدیع‌الزمان فروزانفر و «اشعاری» از این دست نشانه‌ی این تلاش است. فروزانفر در قصیده‌ی «هواپیما» خطاب به این «بوالعجب مرکب پرگشای!» همان گونه سخن می‌گوید که فی‌المثل منوچهری با شتر سخن می‌گفت. روشن است که وصف مرکبی «که آهنین دم و روئین سر» و «پیکر دراز و پهن‌اور» است، نظم است و شعر نیست زیرا گوینده به کاری برخاسته است که دور از ادراکات شعر و شاعری است، یعنی کلی‌گوئی درباره‌ی یک شیئی بدون این که با عواطف ژرف همگانی سروکاری داشته باشد. اما پیر و پاتال‌های کهن‌گرا این قصیده و همانند آن را شعر می‌دانند و می‌گویند: «از استواری و لطافت لفظ و از تازگی و نوی مضمون و معنی بی‌مانند است و از امهات آثار ادبی این قرن می‌باشد».^(۱)

اینک چند بیت از این قصیده:

تو ای بوالعجب مرکب پرگشای	کجا آهنین دم و روئین سری
به دو پا روی بر زمین با شتاب	به تن در کشی پای، چون بر پری
چو سوی زمین برگرائی ز اوج	دو پای نهفته فرو گستری
هوا بر چو ماهی، زمین دو چومرغ	از اینان کدامی که بس منکری
پردن ز سر، خوردن از سوی بال	در آکنده بالی تهی ژاگری
به تن اوج پیما و ارمنده پر	به پیکر درازی و پهن‌آوری

غالب شعرهای رشید یاسمی از دانش پژوهان معاصر، از سرتفنن سروده شده‌اند. یاسمی کار شاعری را به‌طور مداوم دنبال نکرد. ولی در آغاز کار شاعری می‌کوشید قالب‌های تازه‌ای ابداع کند. او که به زبان فرانسه آشنائی داشت، چند قطعه شعر فرانسوی را به زبان پارسی درآورد، از جمله قطعه‌ی Les Chaines اثر سولی پرودم^(۱) و آن را «سلاسل» نامید:

بلای جان من عشق است و عشقی سخت ناموزون
که عاشق یک تن زار است و معشوق از عدد بیرون
جهان هر ذره معشوقی و جان من بدو عاشق
فلک هر نقطه فتانی و قلب من بر او مفتون.^(۲)

قالب شعرهای رشید یاسمی مستزاد، غزل، قصیده، قطعه و قالب‌های آزادی است که وی آن‌ها را منقطعات نامیده و نیز قطعاتی همانند ترجیع بند و ترکیب بند منتهی آزادتر، قطعاتی که هر بند چهار بیت همقافیه دارد و در بند بعدی قافیه عوض می‌شود. در مثل قطعه‌ی «تقویم» که در ۱۳۰۶ سروده شده است. مستزاد «پروانه و گل» در ۱۲۹۰ ساخته شده و البته به زیبایی مستزاد و ثوق الدوله نیست. تعبیرات یاسمی غالباً قدیمی است. در مثل در قطعه‌ای می‌گوید:

برگ‌ها طوطیکانند که از شاخ بلند
خویشتن را به یکی پای نگونسار کنند.^(۳)

که یادآور شعر منوچهری است و یا این تصویر که خیلی کهنه و دستمالی شده است:

۱. Sully Prudhomme.

۲. منتخبات اشعار رشید یاسمی، ۷۵، تهران، ۱۳۱۲.

۳. منتخبات اشعار رشید یاسمی، همان، ۸.

نگه کن بر آن نیزه‌ی آفتاب

گذر کرده صد جا ز قلب سحاب.^(۱)

یاسمی در قالب‌های آزاد روح تجدد نشان می‌دهد. بی‌شک آشنائی با شعر فرانسه در این مهم بی‌تأثیر نبوده است. خود وی در این باره که چرا بخش نخست دیوان اشعارش را منقطعات نام گذاشته است می‌گوید: «این طرز شعر فارسی سابقه ندارد و این ضعیف آن را چند سال پیش ابداع کرده و از اقسام مختلفی شعر مانند قصیده و مسمط و قطعه و ترکیب بند بهره داده و هنوز نامی بر آن نهاده‌ام. از لحاظ انقطاعی که در قسمت‌های آن مرعی شده و موجب تجدید قافیه و انفکاک مطالب می‌شود، لفظ منقطعات خارج از تناسب نیست...»^(۲)

این منقطعات همان دو بیتی‌های پیوسته است که در اوان رواج شعر نو پارسی رونق زیاد داشت و «نیما» هم شعرهای زیادی در این قالب سروده است همچنین ملک‌الشعراء بهار و در این دوره توللی، سایه (هوشنگ ابتهاج)، نادر نادرپور، فریدون مشیری و دیگران... قطعه‌ی «شبی در جنگل» رشید یاسمی دوبیتی پیوسته و به گفته‌ی خودش از منقطعات است. تندرکیا می‌گوید نظیر این دوبیتی‌ها در «گلستان» سعدی زیاد است اما سعدی در برخی داستان‌ها به مناسبتی فقط یک عدد «دوبیتی» می‌آورد و آن‌ها مثل دوبیتی‌های امروز پیوسته نیست.^(۳) «رشید» می‌گوید:

۱. منتخبات اشعار رشید یاسمی، همان، ۴.

۲. منتخبات اشعار یاسمی، همان، ص ب (مقدمه).

۳. نظیر این دو بیتی که در آغاز «گلستان» آمده:

بلبل گوینده بر منابر اغصان

اول اردیبهشت ماه جلالی

همچو عرق بر عذار شاهد غضبان

بر گل سرخ از نم اوفتاده لالی

(دیوان سعدی، تصحیح فروغی، چاپ تهران.)

خرم آن ساعتی که طلعت ماه
 بدرخشد ز حجله خانه‌ی کوه
 و آن پراکنده نور او ناگاه
 راه یابد به جنگل انبوه
 چون پراکنده سیم، نور قمر
 شود از شاخ بر زمین غربال
 راست‌گوئی که زیر شاخ شجر
 جوشد از خاک قطره‌های زلال.^(۱)

این شعر را رشید یاسمی در ۱۳۰۵ سروده است. تعبیر این شعر هم چندان تازه نیست. در مقام مقایسه با دوبیتی‌های «نیما» می‌توان گفت که هنوز در جهان تصورات شعر امروز وارد نشده است، حال آنکه نیما با دیدی امروزی به رویدادها می‌نگرد. (قطعه‌ی «در فروبند» نیما را به خاطر آورید.)

تفاوت نیما با شاعران مشروطه تفاوتی اساسی است. غالب این شاعران و همچنین مقلدان شعر کهن سخنانشان از نوع «قیاسات» و «خطابه‌ها» است یعنی آنچه را از دیگران شنیده‌اند در قالب‌های شعری می‌ریزند ولی نیما به دنبال کشف‌های جدید است. بورخس نویسنده‌ی معاصر آرژانتینی می‌گوید:

«... شاعر باید آن چیزی را بیان کند که تمام مردم زمانی حس کرده‌اند یا وقتی در طول زندگیشان حس خواهند کرد. یعنی شاعر باید برای آن احساساتی که جوهر همه‌ی زندگی بشری است، موسیقی زبانی پیدا کند... چسترتون^(۲) به

۱. منتخبات اشعار رشید، همان، ص ۲۶.

2. Chesterton.

مافی‌گوید اگر کسی آرزو کند که خوراکش انحصاراً از «ماهاگونی» باشد، شعر قادر به بیان آن نیست. اما اگر مردی دوست بدارد و در عوض دوستش نداشته باشند، آن وقت شعر قادر است چنین موقعیتی را دقیقاً بیان کند، چون همگانی است. و از این جهت است که شعر اهمیت دارد، چون بیان‌کننده‌ی حقایق ابدی است، حقایقی که نه تنها با تجربه‌ی شاعر ارتباط دارد بلکه با تجربه‌ی عاطفی خواننده هم مربوط است...»^(۱)

تندر کیا با گفتن اینکه «مبدع دوبیتی‌های پیوسته رشید یاسمی است» می‌کوشد پیشوائی شعر نو را از نیما بگیرد و به شخص خودش بدهد. یکی از دلایل اینکه «شاهین»‌های او در شعر معاصر اثری نداشته همان است که «بورخس» گفته. یعنی تندر کیا احساسات فردی را بیان می‌کند و نیما احساسات همگانی را. نیما در متن زندگانی اجتماعی حرکت می‌کرد و معاصران او در حاشیه‌ی آن!

«نیما» در دوره‌ی نخستین کار شاعری خود در سبک خراسانی شعر می‌گوید. او قطعه‌هایی سروده که تجدد را فقط در مضمون ارائه می‌دهد. «افسانه» «خانواده‌ی سرباز»، «قصه‌ی رنگ پریده»، «شیر»، «ای شب»، «عبداله بن طاهر و کنیزک»، «میرداماد»، «مرگ کاکلی»... از شعرهایی است که شاعر در آن‌ها پیوند وزن و قافیه و ترکیب‌ها و تصویرهای ذهنی را با نظام بدیعی کهن حفظ کرده و هنوز از آن‌ها نبریده است و از این رو این اشعار را می‌توان جزء اشعار کلاسیک او محسوب کرد. در قطعه‌ی میرداماد مضمونی ارائه می‌شود که حکایتگر مطالعه‌ی نیما در فلسفه‌ی قدیم است. لحن طنز و استهزائی که در کلام شاعر است پوشیده نیست:

۱. ویرانه‌های مدور، خورخه لوئیس بورخس، ترجمه‌ی احمد میرعلائی، ۹۶ تهران، ۱۳۵۰.

میرداماد شنیدستم من که چو بگزید بن خاک وطن
 بر سرش آمد و از وی پرسید ملک قبر که: من ربک من؟
 میر بگشاد دو چشم بینا آمد از روی فضیلت به سخن
 اسطقسی است بدو داد جواب اسطقسیات دگر زو متقن
 حیرت افزودش ازین حرف ملک بُرد این واقعه پیش ذولمن
 که زبان دگر این بنده‌ی تو می‌دهد پاسخ مادر مدفن
 آفریننده بخندید و بگفت تو بدین بنده‌ی من حرف نزن
 او در آن عالم هم زنده که بود حرف‌ها زد که نفهمیدم من!
 رباعیات «نیما» نیز گهگاه از ظرافت و ایجاز و ابداع مضمون خالی نیست و جزء
 همین شعرهای او محسوب می‌شود:

گفتم: «به چه ات اشارتی؟» گفت: «شراب»

گفتم: «پس مستی ات چه؟» - خندید که: «خواب»

گفتم: «چو تو خفتی چه مرا شاید کرد؟»

گفتا: «همه حرفها ندارند جواب!»

اگر این شعر را متشاعری کهن‌گرا بخواند، زود به یاد صنعت «سؤال و جواب»
 نظام بدیعی کهن می‌افتد و ممکن است آن را شعری نیک بداند (البته اگر به او
 نگویند که از نیما یوشیج است!) ولی خواننده‌ی دقیق ایجاز و ابداع مضمون شاعر
 را به روشنی مشاهده می‌کند. هرچند که بینش شاعر در آن هنوز قدیمی است.
 در قطعه‌های «اندوهناک شب»، «آی آدم‌ها»، «کار شب‌پا»، «پدرم»، «می‌تراود
 مهتاب»، «قوقولی قو»، «دیوار چین» و... وزن عروضی شعر پارسی عیناً به کار
 نمی‌رود بلکه از آن به عنوان شالوده و زیربنا استفاده می‌شود. شاعر تساوی طولی

مصراع‌ها و ترتیب قافیه را به هم می‌زند و می‌خواهد کوتاهی و بلندی هر مصراع را تابع حالت و آهنگ معینی قرار بدهد و به قالب ثابتی که پیش از سرودن شعر، وجود داشته مقید نشود. خود او می‌نویسد:

«... در اشعار آزاد من، وزن و قافیه به حساب دیگر گرفته می‌شوند. کوتاه و بلند شدن مصرع‌ها در آن‌ها بنا بر هوس و فانتزی نیست. من برای بی‌نظمی هم به نظمی اعتقاد دارم. هر کلمه‌ی من از روی قاعده‌ی دقیق به کلمه‌ی دیگر می‌چسبد. شعر آزاد سرودن برای من، دشوارتر از غیر آن است...»

در شعر کهن پارسی و قالب‌های قصیده، رباعی، غزل، مثنوی، قطعه، ترجیع‌بند، ترکیب‌بند و... (که هر کدام قاعده‌های ویژه‌ای دارند) وزن و قافیه‌ی بیت اول سرنوشت شعر را تا حدودی معین می‌کند و پس از آن شاعر در همان تنگنا می‌ماند و همین جاست که باید به گفته‌ی نظامی عروضی سمرقندی «از مضایق سخن بیرون آید» - و بسیاری از شاعران بزرگ کهن به خوبی بیرون آمده‌اند - در اشعار کهن بیت‌ها تقریباً استقلال دارند و خود واحدی مستقل هستند. رشته‌ی قافیه و (در شعر استادان سخن رشته‌ی معنی) این ابیات مستقل را به هم وصل می‌کند و باز در مجموع واحد کلی‌تر مستقلی به وجود می‌آورد. می‌توان بیتی از غزل حافظ یا قصیده‌ی رودکی بیرون آورد و به عنوان واحد مستقلی ارائه داد. البته در شعر کهن گرایان مقلد که معنی و کشف تازه مفقود است فقط رشته‌ی قافیه‌هاست که «شعر» را به هم می‌پیوندد. شاعر «سخنور» مقلد در دیوار پولادین وزن و قافیه‌ی رایج اسیر است و چون معنی تازه‌ای در ضمیرش نیست می‌کوشد این کمبود بنیادی را به کمک عبارت پردازی و مهارت در آوردن صنایع شعری جبران کند. البته خود قدیمی‌ها

به این موضوع دانستگی داشته و شاعران بزرگ غالباً از مقلدان و صنعتگران شکایت کرده‌اند. شکوه‌های ناصر خسرو قبادیانی از ستایشگران بی‌مایه و شکایت‌های مولوی از «قافیه اندیشی» این ادعا را به خوبی اثبات می‌کند.

دوستان شعر قطعاً از ماحرای سرایش قصیده‌ی «بوی جوی مولیان آید همی» رودکی که در چهار مقاله‌ی نظامی عروضی منعکس شده به خوبی آگاهی دارند و می‌دانند این شعر با آهنگ گرم و آواز خوش چنگ رودکی چه شوری در امیر نصربن احمد سامانی ایجاد کرد و شاعر از امیر چه نوازش‌ها دید. پس از رودکی شاعرانی چند به «استقبال» این قصیده رفتند و بی‌آنکه همان حال اصیل و واقعی او را داشته باشند «نظم»‌ها پرداختند.

نظامی عروضی می‌نویسد: «... هنوز این قصیده را کس جواب نگفته است، که مجال آن ندیده‌اند که از این مضایق آزاد توانند بیرون آمد، و از عذب‌گویان و لطیف طبعان عجم یکی امیرالشعراء معزی بود که شعر او در طلاوت و طراوت به‌غایت است و در روانی و عذوبت به‌نهایت. زین‌الملک ابوسعید از وی درخواست کرد که «آن قصیده را جواب گوی!» گفت «نتوانم.» الحاح کرد. چند بیت بگفت که یک بیت از آن بیت‌ها این است:

رستم از مازندران آید همی زین ملک از اصفهان آید همی

همه‌ی خردمندان دانند که میان این سخن و آن سخن چه تفاوت است...». چیزی که در اینجا از نظر «نظامی عروضی» دور مانده اصالت شاعرانه است. او بر مهارت رودکی در سخنوری تکیه می‌کند و توجه ندارد که شعر رودکی حکایتگر حالات اصیل این شاعر است و نظم معزی تقلید است و دور از حالات عاطفی او. به عبارت دیگر رودکی به‌طور طبیعی شعر سروده و حال آنکه «معزی»

به کمک قواعد شعری و از روی اجبار به سرودن آن «شعر» دست برده است و همین نکته شاعر را از متشاعر جدا می‌کند.

تا زمان حافظ و حتی تا زمان صائب، کشف شاعران و خصلت‌های واقعی شاعرانه سازنده‌ی شعر است. مضمون سازی پیروان سبک هندی و یا به قولی «سبک اصفهانی» برای گریز از تقلید شعرهای سعدی و حافظ است و اگر این شاعران، شعرهای بلندی ارائه نداده‌اند (اگر چه گهگاه تصاویر تازه‌ای می‌آوردند) چندان گناهی ندارند زیرا استبداد صفویه و فرهنگ ضعیف زمان اجازه‌ی بلندپروازی به آن‌ها نمی‌دهد ولی پس از صائب و در دوره‌ی بازگشت ادبی سخنوری و مهارت‌های شعری جانشین ابداع شاعرانه می‌شود. «شاعران» بسیاری را می‌بینیم که از دوره‌ی صفویه به بعد قرار دادهای شعری را ملاک کار قرار داده بی‌آنکه زندگانی شاعرانه داشته باشند به سرودن و یا بهتر گوئیم به ساختن «شعر» پرداخته‌اند. انحراف نیما از قبول این نظام قراردادی شایان توجه است و همین دوری است که افق وسیعی در برابر شعر پارسی می‌گشاید. «نیما» می‌گوید:

«... یک مصراع یا دو مصراع هر قدر منظوم باشد حاکی از وزن ناقصی بیش نیست. چند مصراع متوالی و به اشتراک همند که وزن مطلوب را به‌وجود می‌آورند... این هم قسمی از اقسام شعر است. پایدی این اوزان همان بحور عروضی است. منتهی من می‌خواهم بحور عروضی بر ما تسلط نداشته باشند بلکه ما طبق حالات و عواطف متفاوت خود بر بحور عروضی مسلط باشیم...»

برای نشان دادن کار «نیما» قطعه‌ی «خاکستر» را تقطیع می‌کنیم:

مانده از شب‌های دورا دور فاعلاتن فاعلاتن فاع
 بر مسیر خامش جنگل فاعلاتن فاعلاتن فاع
 سنگچینی ار اجاقی خرد فاعلاتن فاعلاتن فاع
 اندرو خاکستر سردی فاعلاتن فاعلاتن فاع
 همچنان کاندر غبار اندوده‌ی اندیشه‌های من ملال‌انگیز

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاع

طرح تصویری در آن هر چیز فاعلاتن فاعلاتن فاع
 داستانی حاصلش دردی فاعلاتن فاعلاتن فاع

چنان‌که دیده می‌شود شاعر در همان بحر مصراع اول (یکی از متفرعات بحر رمل) که شعرش را آغاز کرده آن را به پایان برده است، وزن را از دست نهاده بلکه آن را گسترش داده و از تساوی طولی مصاریع صرف‌نظر کرده است. این کار «نیما» برای به هم زدن قراردادهای تحمیلی شعر است و به شاعر امکان می‌دهد که هر جا سخنش تمام شد، دیگر چیزی ننویسد و از جهت دیگر اسیر ترتیب قافیه‌ها نشود. کهن‌گرایانی که گوششان به وزن و قافیه معهود خوگر شده است البته با شنیدن این شعر از جا در می‌روند و آن را تخریب شعر پارسی می‌نامند، زیرا اسیر عادت‌ها و اندیشه‌های سنگ شده‌ی خویشند و نمی‌توانند آنچه را که بیرون از حوزه‌ی عادت‌های آن‌هاست ادراک کنند ولی دوستداران شعر در می‌یابند که کار نیما چیزی چندان عجیب و غریب نیست و به شعر کهن پارسی صدمه‌ای نمی‌زند. از اینها گذشته یکی از قالب‌های شعر پارسی یعنی مستزاد تا حدودی بر همین پایه بنیاد شده. گوئی بعضی از شاعران کهن نیز تنگی و تحمیلی بودن تساوی طولی مصاریع را دریافته بودند.

نیما علاوه بر دگرگون کردن وزن، به تغییر دادن فرهنگ شعری نیز می‌پردازد و می‌خواهد شعر را به میان مردم ببرد. شاید ارزش کار او در این بیان ژان دوهو^(۱) خلاصه شده باشد که می‌گوید:

«... از صد سال پیش به این طرف، شاعران از قله‌هایی که می‌پنداشتند بر آن نشسته‌اند به زیر آمده‌اند، ارباب‌های خود را دشنام گفته‌اند و دیگر خدا ندارند و سرود عصیان مردم را آموخته‌اند و بدون دلسردی می‌کوشند آوازهای خویش را به دیگران بیاموزند، و اطمینان دارند که برای همه سخن می‌گویند. تنهائی شاعران امروز دارد از میان می‌رود. اینک آن‌ها مردمی هستند در میان مردم دیگر...»

اگر نیما دیگر از شمع و پروانه و حدیث پایان‌ناپذیر آن‌ها، قصه‌ی درازگیسو، خونخواری معشوقه، سیاهی زلف و زاری و بدبختی عاشق... سخن نمی‌گوید به حکم ضرورتی است: ضرورت زمان. در عصر عصیان و جنبش‌های سهمگین، دیگر نمی‌توان به‌طور مداوم در «دام مضحک گیس معشوقه» (شاید آن‌هم خیالی) پای بند بود.

رومانتیسیسم عاطفی دوره‌ی جوانی و رومانتیسیسم انقلابی دوره‌ی بعدی شاعری نیما حکایتگر تحولی اجتماعی است. در دوره‌ی بیست ساله‌ی حاکمیت متمرکز رضاشاهی (۱۲۹۹ تا ۱۳۲۰) به ویژه در سال‌های ۱۳۰۵ به بعد که هرج و مرج دوره‌ی پایانی قاجار جای خود را به امنیت نسبی می‌دهد و شور و شوق انقلابی دوره‌ی مشروطه فروکش می‌کند، فضای مناسبی برای رشد ادبیات رومانتیک و سمبولیک و تمثیلی باز می‌شود. بیشتر ادیبان این دوره کارمند دولت هستند و به سبب آموزش دیدن در اروپا یا خواندن آثار فرهنگی اروپائی گرایش‌های انقلابی یا لیبرالی دارند اما ایران عقب مانده‌ی آن روز کجا و اروپای پیشرفته‌ی قرن نوزدهم اروپا کجا؟ ادیبان ما از سوئی طالب زندگانی جدید، آزادی مطبوعات، پارلمان واقعی و فردیت لیبرالی هستند و از سوی دیگر حصار

کارهای اداری و عقب‌ماندگی جامعه، دست و پای‌شان را بسته، بنابراین ناچارند زندگانی دوزیستی رنجباری را تحمل کنند. انقلاب مشروطه شیوه‌های زیست کهن را متزلزل کرده است. قانون اساسی «حقوق جدید» فرد را پیش کشیده و مردم را سرچشمه‌ی حقوق و قانون‌گذاری دانسته اما در عمل مردم دارای حاکمیتی هستند که خود می‌برد و خود می‌دوزد، امر و نهی می‌کند و به جای ملت تصمیم می‌گیرد. پایگان‌های کهن متزلزل شده و شاهزاده‌ها رفته‌اند اما به جای آن‌ها فرماندهان فوج قزاق و تحصیل‌کردگان ماسونی (داور، فروغی، تقی‌زاده...) نشسته‌اند. لیبرال‌ها طالب آزادی و استقلال و اصلاح اجتماعی‌اند و سوسیالیست‌ها خواهان تحولات ریشه‌ای اما هر دوی این گروه متکی به طبقه‌ی ویژه‌ی متشکلی نیستند. نه طبقه‌ی بورژوا وجود دارد و نه طبقه‌ی کارگر صنعتی. جمعی بازرگان و واسطه‌ی فروش وجود دارند و عده‌ای کارگر ماقبل صنعت جدید و پیشه‌ور. سازمان‌های ایلی و خانخانی هنوز دست نخورده مانده‌اند و مردم ناحیه‌های کوهستانی و دور از دست از تحولات جدید بی‌خبرند. درس خواندگان که به‌طور عمده در تهران و چند شهر بزرگ دیگر ایران ساکن‌اند، طالب تجدیدند اما نمی‌دانند از کجا باید آغاز به کار کرد. اینان از سوئی می‌خواهند به دوره‌ی جدید برسند و از سوئی دیگر اشتیاق ژرفی به گذشته دارند. این است که در درون آن‌ها ستیزه‌ای سخت در گرفته است. یکی از این تحصیل‌کردگان که اروپا را نیز دیده است به جهانگردی سوئدی می‌گوید:

[تنش درونی و ناراحتی ما درست آن چیزی است] که شما آن را در نمی‌یابید و فرصت فهم آن را پیدا نمی‌کنید. شما مانند ما به گذشته نمی‌اندیشید و افسوس آن را نمی‌خورید. زندگانی من ناموزون است و نارضايت بخش. من از آن‌هائی

هستم که روی پلی ایستاده‌ام که مرز قدیم و جدید است. از گذشته رانده شده‌ام و دنیای جدید هم به من روی خوش نشان نداده است. من قربانی انقلابی بدون خونریزی هستم و به‌طور آزمونی فرستاده شده‌ام تا این پل بین دو تمدن، دو نسل و دو قاره را بسازم تا آن‌ها با ایمنی و آرامی از روی این پل بگذرند. من تجربه‌ای هستم که ایران در قاعده و اروپا در رأس آن قرار دارد... وقتی به ایران باز گشتم روحیه‌ی خوش‌بینانه‌ای داشتم اما اکنون خود را با رقابت‌ها، رشک‌ها، حسادت، بدگمانی و مشکلات رویاروی می‌بینم که همه بیماری‌های شایع این کشورند. نسل قدیم با نظر خوبی به ما جوانان نگاه نمی‌کند و تصوّر می‌کند که ما خوب بار نیامده‌ایم و بدون فرهنگ هستیم. با سلاح متداول این‌جا، من نمی‌توانم با آن‌ها بجنگم. من نه اروپائی خالص و نه ایرانی کامل هستم.^(۱)

این تنش ژرف در آثار هدایت و نیما به‌صورت حادثری نمایان می‌شود، حادثر از آنچه در آثار محمدمسعود، جهانگیر جلیلی، بزرگ علوی و حجازی نمایان شده است. خیلی روشن می‌توان دید که هدایت با همه‌ی نوگرایی‌های خود، باز در بسیاری زمینه‌ها به ایران کهن بر می‌گردد و گم‌شده‌ی خود را در آتشکده‌های خاموش شده‌ی باستانی جستجو می‌کند و نیما به‌رغم اندیشه‌های انقلابی خود در منظومه‌ی «افسانه» و برخی از آثار دیگر خود خواهان زندگانی در روستاست یا زندگانی را قصه‌ای رنجبار و معما و «وهم» می‌پندارد:

در شگفتم من و تو که هستیم

وزکدامین خم کهنه هستیم

ای بسا قیدها که شکستیم

۱. سفری به‌دور ایران، کنتس مادن روزن، ترجمه‌ی علی محمد عبادی، ۱۰۲، تهران ۱۳۶۹.

باز از قید وهمی نرستیم

بیهده خنده‌زن، بیهده نال!^(۱)

نیما حتی زمانی که تحولات اجتماعی اوج می‌گیرد و گروه بیشتری برای دگرگون ساختن وضعیت جامعه به روی صحنه می‌آیند باز خود را تنها، درمانده و نیازمند کمک می‌بیند:

اوز راه دور این کهنه جهان را باز می‌پاید

می‌زند فریاد و امید کمک دارد

آی آدم‌ها که روی ساحل آرام در کار تماشا کنید!^(۲)

رویدادهای آن روز به او می‌آموزد به سوی «آدمها» برگردد و از آن‌ها که سرگرم تماشا هستند، کمک بگیرد، چرا که یک دست بی‌صداست، اما مردم هنوز آمادگی ندارند دعوت شاعر را لبیک گویند. شاعر هدفی اجتماعی را پیش روی نهاده است و خواهان مبارزه‌ای متشکل بر ضد گرانجانی‌های خودکامگی و کهن‌گرایی‌های مقلدانه است اما در می‌یابد شنونده‌ای ندارد و به تعبیر انجیل «آوای او آوای مردی است که در بیابان فریاد می‌کشد» پس به ناچار به خلوت درونی خود پناه می‌برد و از رویاروی شدن با دیگران سرباز می‌زند:

می‌درخشد گر افق اهرمنی است نیمسوزیش به کف دود اندود

مرد آن در که امیدش بگشاد با بیابان هلاکش ره بود^(۳)

نیما با رومانتیسیسم عاطفی و سپس با رومانتیسیسم انقلابی خود اصول شعر کلاسیک را به چالش می‌خواند. در پس پشت این اندیشه، نظریه‌ی او را

۱. کلیات اشعار، همان، ۱۵۸.

۲. کلیات اشعار، همان، ۲۶۵.

۳. کلیات اشعار، همان، ۱۹۷.

درباره‌ی جامعه‌ی جدید و انسان جدید ادراک می‌کنیم. او با وردز وورث شاعر رومانتیک انگلیسی همانند نیست که خسته از منازعه‌های انقلابی و رویارویی با مصائب تاریخ و «خفت عصر» [دوره‌ی وحشت انقلاب فرانسه] به کودکی و لحظه‌های شفاف آن باز می‌گشت. از نظرگاه او زمان دو شقه می‌شود تا به جای نگاه کردن به واقعیت، نگاهمان از خلال آن درگذرد. او نه با تمدنی که در طرح‌ها و نمونه‌هایش استقرار یافته بلکه با انسان عام سخن می‌گوید. او پس از بی‌اعتبار شدن پایگان‌های کهن و پیش از پیدایش طبقه‌های کارگر و رنجبر احساس کرد عصر جدیدی فرا می‌رسد که در آن انسان آزاد شده است، نه انسانی که برحسب تصادف در مدار طبقه‌ای اجتماعی زاده می‌شود بلکه خود انسان، انسانی فارغ از امتیازها و منازعه‌های طبقاتی. وظیفه‌ی شعر دیگر وصف زندگانی شاهان و شاهزادگان نیست و حفظ آرایه‌های پر زرق و برق کلامی نیز هدف شعر به‌شمار نمی‌رود؛ او می‌گوید:

بنابراین موضوع اصلی شعر من گزینش رویدادها و وضعیت‌های زندگانی عمومی است و گزارش یا توصیف آن‌ها تا حدّ ممکن از راه‌گزین کردن زبانی است که به راستی وسیله‌ی انسان‌ها به کار برده می‌شود، و در همان زمان رنگ و بوی‌های از تخیل بر آن‌ها پاشیدن تا به این وسیله چیزهای معمول در جهت غیر عادی به اندیشه عرضه شود و بیش و برتر از این‌ها در خور توجه ساختن این رویدادها و وضعیت‌ها به وسیله‌ی موشکافی در آن‌ها - به راستی نه به شیوه‌های عجیب و غریب - یافتن قوانین آغازین طبیعت خود ما.

پیش از وردز وورث، زبان چنان تهذیب شده و صیقل یافته بود که «واژه‌گزینی شاعرانه»، جای زبان رایج را گرفته بود. او کوشید زبان انسان‌های عادی و حتی

زبانی روستائی را در شعر به کار ببرد. شیوه‌ی زیستن کسانی را که در شهر یا در دربار می‌زیستند نمی‌پسندید و می‌گفت: «انسان طبیعی از انسان اجتماعی بهتر است. در کاروبار روستائیان، «شور و شوق» های بشری با فورم‌های زیبا و ماندگار طبیعت عجین شده است البته نه طبیعت قالب‌گیری شده و تنظیم شده بلکه طبیعت مرغزارها و روستاها. زبان روستائیان و کشاورزان بهترین است زیرا چنین انسان‌هائی با بهترین موضوعاتی با یکدیگر سخن می‌گویند که از آن‌ها بهترین بخش زبان به‌طور عادی به دست می‌آید.»^(۱)

نیما در افسانه و اشعار نخستین خود با بخشی از این سخنان موافق است. از دونان شهرستان نیست، خاطر پُردرد کوهستان است، از بدی بخت به شهر آمده و اسیر آن شده، شهر منبع فساد بسیار است و روستا مخزن سادگی و صفا:

به‌به از آن آتش شب‌های تار در کنار گوسفند و کوهسار
به‌به از آن شورش و آن همه که بیفتد گاهگاهی در رمه
بانگ چوپانان صدای های بانگ زنگ گوسفندان بانگ نای^(۲)

این قسم بازگشت به طبیعت در سراسر زندگانی و شعر نیما جای نمایانی دارد و او به هر حال در شهر احساس ملال می‌کند اما تحول هنر او از رومانتیسیسم آغازین به نوعی رومانتیسیسم انقلابی و رئالیسم به شیوه‌ی عجیب و غریبی واقعیت پیدا می‌کند. در اشعار بعدی او «شهر» به‌صورت مرکز سوداگری آزمند طبقاتی در می‌آید. این نوع زندگانی همان چیزی است که نیما به شدت از آن متنفر است. در قطعه‌ی «خانه‌ی سریویلی» (۱۳۱۹) با اشاره به

۱. تاریخ مختصر نقد ادبی، Vernon Hall، ۷۹ و ۸۰، نیویورک ۱۹۶۳، تاریخ اجتماعی هنر، آرنولد هاووز، ۸۶۳ تا ۸۶۵.
۲. کلیات اشعار، همان، ۵۴.

شهری‌ها می‌گوید:

یادشان باشد که آنان کور دیده مردمی هستند
که نمی‌جویند هرگز روی گلشن.^(۱)

یاد دوره‌ی کودکی و زیست در روستا و کوهپایه و زندگانی ساده‌ی یوش، نیما را هرگز ترک نگفت. آل احمد در این زمینه می‌نویسد: «اصلاً با ادب شهرنشینی اُخت نشده بود. پس از این همه سال که در شهر بسر برده بود، هنوز دماغش هوای کوه را داشت و به چیزی جز لوازم آن جور زندگانی تن نمی‌داد.»^(۲) با این همه نیما حتی در «مانلی» و «خانه‌ی سریویلی» رومانتی‌سیسمی ساده را پی نمی‌گیرد. او از راه نبوغ شاعرانه‌اش منطق اضداد را کشف می‌کند. درست است که او به نیک‌بختی انسان می‌اندیشد اما این نیک‌بختی آسان به دست نمی‌آید. نیما نسبت به جنبش‌هایی که دوره‌ی هم‌عصر او را تکان داده‌اند، تأثیرناپذیر نمی‌ماند. دشمن یعنی ساختار سوداگری را می‌شناسد و با جهان‌خواران دشمن است. اساساً خود رومانتی‌سیسم نیز با همه‌ی «طبیعت‌گرایی» خود، پدیده‌ای تاریخی است. به سخن دیگر «رومانتی‌سیسم واکنشی در برابر جنبش روشنگری و از این رو تابعی از آن است و یکی از محصولات متناقض آن. کوششی است از سوی تخیل برای بازافروزی ارواح رنجه از خرد انتقادی، کندوکاوی برای یافتن اصلی متفاوت با مذهب و رد و انکار زمان پیوسته‌ی انقلاب‌ها، رومانتی‌سیسم روی دیگر تجدد است، تاوان آنست، هذیان آن و غم غربت آن در فراق کلامی کالبد یافته.»^(۳)

۱. کلیات اشعار، همان، ۴۶۵. ۲. ارزیابی شتابزده، تهران ۱۳۳۴.

۳. کودکان آب و گل، اُکتاو یو پاز، ترجمه‌ی احمد میرعلائی، ۴۵ به بعد، تهران، ۱۳۶۱.

خانه‌ی سریویلی (سری یعنی خانه و ویل یعنی مکان، نام محلی در کجور مازندران)، قطعه‌ای است مُعمائی که هم وضعیت متضاد اجتماعی را نشان می‌دهد و هم وضع روحی و فکری متناقض نیما را. خود نیما در این باره می‌نویسد:

سریویلی شاعر با زن و سگ‌اش در دهکده‌ی ییلاقی ناحیه‌ی جنگلی زندگانی می‌کردند. تنها خوشی او این بود که توکاها در موقع کوچیدن از ییلاق به قشلاق در صحن خانه‌ی باصفای او چند صباحی اتراق کرده می‌خواندند. اما در یک شب طوفانی وحشتناک، شیطان به پشت در خانه‌ی او آمده امان می‌خواهد. شاعر مایل نیست آن محرّک کثیف را در خانه‌ی خود راه بدهد و بین آن‌ها جزو بحث در می‌گیرد، سرانجام شیطان [به خانه] راه می‌یابد و در دهلیز خانه‌ی سریویلی می‌خوابد و موی و ناخن خود را کنده، بستر [خود] می‌سازد. سریویلی خیال می‌کند دیگر به واسطه‌ی [حضور] آن مطرود، روی صبح را نخواهد دید.

برخلاف [این پندار] صبح از هر روز دلگشاطر در آمد ولی موی و ناخن شیطان تبدیل به ماران و گزندگان می‌شود و سریویلی به جارو کردن آن‌ها می‌پردازد. او همین‌طور سراسر ده را پُر از ماران و گزندگان می‌بیند و برای نجات ده می‌کوشد. در این وقت کسان سریویلی خیال می‌کنند پسر آن‌ها دیوانه شده است و جادوگران را برای شفای او می‌آورند. باقی داستان، جنگ بین سریویلی و اتباع شیطان و شیطان است.

* خانه‌ی سریویلی خراب می‌شود و سال‌ها می‌گذرد. مرغان صبح، گِل با منقار خود از کوه‌ها آورده خانه‌ی او را دوباره می‌سازند. سریویلی دوباره با زنش به

خانه‌ی خود باز می‌گردد اما افسوس دیگر توکاهای قشنگ در صحن خانه‌ی او نخواندند و او برای همیشه غمگین ماند.^(۱)

نیما در این شعر نخست تصاویر زیبائی از روستاها و کوهپایه‌ها به دست می‌دهد. به گفته‌ی خودش این قطعه، شعر آزاد است و باید آرام و شمرده و به حال طبیعی، مانند قطعه‌ای منثور خوانده شود. بنابراین شعر، روایتی است که ماجرائی را بیان می‌کند. سریویلی شاعر به روستا پناه برده و آوازه‌های دل خود را می‌خواند و به نغمه‌های توکاها خوشدل است. سپس طوفان و آشوبی برپا می‌شود و شیطان به در خانه‌ی شاعر آمده امان می‌خواهد. از این به بعد شوربختی سریویلی و روستا آغاز می‌شود. قسمت بیشتر شعر وقف بیان گفت‌وگوی سریویلی و شیطان است اما این شیطان کیست؟ گفته‌اند که شیطان در این شعر مظهر زندگانی ریاکارانه‌ی شهری یا نماد شهری سوداگر یا نماینده‌ی نیمه‌ی دیگر شاعر است اما دقت در اجزاء شعر نشان می‌دهد که «شیطان» این قطعه شعر کسی جز نماینده‌ی نظام حاکمیت آن زمان نیست. گفت‌وگوی شیطان با شاعر نشان می‌دهد که شاعر برای دور ماندن از پی گرد حاکمیت به روستا و کوهپایه پناه برده و در واقع به گمان خودش رد خود را گم کرده تا عمده و اکره‌ی حاکمیت پی به کارهایش نبرند ولی گفت‌وگوی او با شیطان نشان می‌دهد که حاکمیت وقت از گنه ضمیر او با خبر است و پنهان کاری‌های شاعر نتوانسته است حاکمیت را گول بزند. این منظومه را با درام «فاوست» گوته مقایسه کرده و شیطان آن را همان «مفیسستوفلس» گوته یا «دیو درون» و «ابلیس» بودلر و رومانتیک‌ها و سمبولیست‌ها دانسته‌اند. در مثل نوشته‌اند:

۱. کلیات اشعار، همان، ۴۵۹.

سریویلی خود نیماست و شیطان همزاد یا رویه‌ی دیگر وجدان او. سریویلی و شیطان دو وجه متضاد شخصیت شاعری است که در برزخ زیستن بی‌قرار است. گفت‌وگوی سریویلی و شیطان، جدال درونی شاعری است که «زنده‌کشان» را بر نمی‌تابد ولی مجبور است در کنار همین واقعیت سر کند.^(۱)

این مقایسه‌ها با توجه به ژرفای روایت‌های نیما و در نظر آوردن روحیه و منش او، درست به نظر نمی‌رسد. گوته در فاوست فضائی قرون وسطائی ساخته است که هم ناظر به آموزه‌های مسیحی - یهودی (گناه‌پذیری آدمی) است و هم ناظر به کارهای جادوگرانه‌ی حکیمی جادوگر که از سوی کلیسای مسیحی لعنت شده بود. برحسب حکایتی قرون وسطائی، دکتر فاوست حيله‌گری و نیرنگ پیشه می‌کند، با شیطان هم‌پیمان می‌شود و سرانجام به کیفر عمل خود می‌رسد. نمایشنامه‌ی «دکتر فاوستوس» (۱۵۹۰) کریستوفر مارلو هم بر پایه‌ی همین روایت نوشته شده است. فاوست گوته با درآمدی همانند آغاز «کتاب ایوب» (عهدعتیق) روایت می‌شود.^(۲) شیطان از آفریدگار می‌خواهد به او اجازه دهد پارساترین آدمی را که می‌شناسد، در بوته‌ی آزمون گناه بگذارد. فاوست پارسا و دانشمند است اما در سراسر عمر دراز خود لحظه‌ای به میل خود نزیسته و از کامیابی‌ها و نعمات زندگانی بهره نبرده است و اکنون در می‌یابد با همه‌ی دانش خود در دبستان زندگانی طفل ابجدخوانی بیش نیست و این «نزدیک است قلب او را بسوزاند». پس با خون خود با مفیستو پیمان می‌بندد که ثروت، مقام، زن و افتخارهای جهانی را بستاند و در عوض روحش را به او بفروشد. فاوست با کمک

۱. نیما، محمود فلکی، ۶۳، تهران ۱۳۷۳.

۲. تاریخ ادبیات جهان، باکتر تراویک، ترجمه‌ی ع. رضائی، ۲/۶۴۱، تهران ۱۳۸۳.

مفیس‌تو به همه‌ی آن چیزهائی که می‌خواهد می‌رسد، گرتچن زیبا را می‌فریبد و با او هم‌آغوش می‌شود و سپس گرتچن این دختر عاشق و ساده‌دل که حامله شده است، مجازات می‌شود. بعد فاوست به دربار امپراطور راه می‌یابد، وزیر می‌شود و به ذوروه‌ی کامیابی‌های جهانی صعود می‌کند. با این همه این کامیابی‌ها او را خشنود نمی‌سازد و باز بیشتر می‌خواهد. فاوست گوته فقط تمثیل انسانی نیست که روحش را در عوض به دست آوردن قدرت، لذت، ثروت و مقام به شیطان می‌فروشد. این درام واکاوی چالش با «انگیزه‌های نفی و شتر است که در هر انسانی وجود دارد...» پیام درام این است: مادام که انسان در راه هدفی والا می‌کوشد به یقین شایسته‌ی رستگاری است: ^(۱) اما منظومه‌ی «سریویلی» روایت ساده‌ای است از قصه‌ای محلی. البته شیطان در این منظومه نیز در صدد فریب دادن شاعر است اما معارضه‌ی شاعر و شیطان هرگز به معارضه‌ای دراماتیک نمی‌انجامد. شیطان به خانه‌ی سریویلی و به روستا نفوذ کرده و می‌خواهد شاعر را از راه خود باز دارد. او می‌گوید کوشش شاعر برای بیدار کردن مردم خواب رفته عبث است و این مردم نمی‌خواهند یا نمی‌توانند هوشیار و فکور باشند:

داستان روشنی‌ها را

زیر گوش مردمان خوانی

چه خیال نارسائی! که تو خواهی دیگران هم

همچو تو باشند در پندار

همچو تو کسر

تیزبین و تند فکر و سرکش و هشیار. ^(۲)

۲. کلیات اشعار، همان، ۴۸۹.

۱. تاریخ ادبیات جهان، همان، ۶۴۲.

راه دیگری که شیطان برای فریب دادن شاعر باز می‌کند، راه «ترغیب و تشویق» و گاهی روش «تهدید» است. به گفته‌ی فرنگیان راه «کُلت و کلوچه» شیطان به زبان ساده می‌گوید بهتر است شاعر دست از افکار نوجویانه‌ی خود بردارد و از امتیازهای مادی زندگانی بهره‌مند شود همچنانکه قلم به مزدان گذشته و اکنون کرده و می‌کنند؛ من از زمان کودکی با شاعران دوست بوده‌ام، بسیاری از آنان پدران مرا می‌ستودند و در عوض در بساط بزم با پری‌رویان شورانگیز و رعنا به نشاط و رقص بر می‌خاستند:

چه دلارا

گرد ایشان ساقیان استاده بر کف جام‌های می
با کمرهای زراندود و قباها تنگ از اطلس
من زمانی که به کف دارم بلورین جام از می
در میان هلهله‌های کسانم

شعر می‌خوانند خنیاگر خوش‌الحانان برای من.^(۱)

با این همه شاعر نمی‌خواهد در بزم شاعران درباری که به نظر او بزمی شیطانی است حضور یابد. او هدفی دارد و این هدف را با سرسختی دنبال می‌کند و نیز برای او تعجب‌آور است که شیطان چگونه زندگانی و شعر او را حتی تا ژرفای روستا و جنگل تعقیب کرده است. در واقع نیما پس از بی‌پروائی‌های جوانی خود، و پس از پابرجائی نظام حکومتی بیست ساله به شدت از تعقیب و توقیف احتمالی خود هراسان بود. او با آنکه با گروه پنجاه و سه نفر ارتباط مستقیمی نداشت، از فعالیت انقلابی آن‌ها با خبر بود، در همان زمان در زمینه‌ی کارهای

روان‌شناسی و فلسفی دکتر ارانی نامه‌ای به او نوشت و دو سال پس از درگذشت او مرثیه‌ای در سوگ او سرود. زمانی نیز در حدود سال ۱۳۱۰ برادرش لادبُن مخفیانه به تهران آمد و در مدت دو سه ماه اقامت پنهانی خود در تهران با گروه‌های مخفی و توقیف نشده‌ی چپ آن زمان تماس گرفت.^(۱) نیما هم عقاید خود را ابراز می‌کرد و هم از ابراز آن‌ها بیم داشت، سوءظن عجیبی به همه‌ی قضایا پیدا کرده بود، حتی اگر شعر او در جایی نادرست به چاپ می‌رسید، آن را حاصل توطئه‌ی معاندان و عوامل حکومتی می‌دید. سال‌ها بعد نیز که دکتر خانلری معاون وزارت کشور شد گفت: نکند او بفرستد مرا بگیرند و به زندان برند که چرا شعر فارسی را تخریب کرده‌ای؟! و همین‌طور پس از کودتای ۲۸ مردادماه ۱۳۳۲ که چند روزی به زندان افتاد و از ترس نام حقیقی شاعران جناح چپ (اخوان، کسرائی، شاملو...) را برای بازجو فاش کرد، باز ایمن نبود و می‌ترسید بار دیگر او را به زندان ببرند. و در همین زمان به اخوان (امید) گفته بود خوب شد این وضع پیش آمد. چرا که می‌توانیم باز اشعار نمادین و کنائی بنویسیم و پلیس از معانی آن بو نبرد. این واقعیت‌ها نشان می‌دهد که برای توضیح یا تفسیر اشعار نیما هیچ لازم نیست که ما خیلی دور برویم و کار او را نحوشکنی، مدرن‌بازی، هنرنمایی‌هایی از قبیل کارهای بودلر یا بدتر از آن مشابه نظام نشانه‌شناسی «امبر توکو» بدانیم. نیما در منظومه‌ی «سریویلی» به روشنی وحشت خود را از کنجکاوای معاندان و عوامل حکومتی بیان می‌کند و به شیطان می‌گوید:

شعرهایم را که در گوش تو خوانده است؟

من که دائم کوله‌بار شعرهایم را به دوش خود

۱. چهار چهره، دکتر انور خامدای.

یا به روی چارپایان و به پشت گاوهای نر
می‌کشم از جنگلی زی جنگل دیگر

.....
از همین دم می‌کشم من شعرهایم را
به دگر قالب

من فرو خواهم شدن در گود تاریک نهان بیشه‌های دور.^(۱)

منش و وضع روانی نیما به شیوه‌ای عجیب متناقض است. از لحاظ نظر آدمی است انقلابی که نه فقط در صدد دگرگون ساختن شیوهی ادب رایج است بلکه می‌خواهد جامعه‌ای نو و انسانی نو بسازد، از سویی عملی آدمی است بی‌دست و پا، شوریده، بدگمان و متنفّر از رسم‌های زیست شهری. چنان‌که نامه‌های او و روایت‌های آشنایان‌اش نشان می‌دهد با همسرش ناسازگار است، از خانه فراری، بی‌اعتنا به تربیت فرزند. در واقع بار سنگین مخارج خانه به دوش عالیه خانم است که می‌باید هم کار سنگین اداری (عضو بانک بوده) را به دوش بکشد و هم خانه و خانواده‌اش را اداره کند. نیما از کار اداری و از این نوع زندگانی متنفّر است، از معاندان و عوامل حکومتی و وارد شدن در حزب و گروه می‌ترسد، در همان زمان خود را حامل پیامی برای جامعه‌ی به خواب رفته‌ی آن روز می‌داند، و عاشق این کار است. او از هدایت هم تنهاتر است. هدایت و علوی و فرزاد و مجتبی مینوی (گروه ربه) در دوره‌ای همگام بودند و اهمیت کار یکدیگر را می‌فهمیدند اما نیما دوستی ندارد، انجمنی بنیاد نمی‌کند و در کارهای اجتماعی دستی از دور بر آتش دارد. چون با دیگران آبش در یک جوی نمی‌رفت، دور خود حصار کشید و به درون خود پناه بُرد و به شعرش عشق ورزید. بی‌دست‌وپائی

۱. کلیات اشعار، همان، ۴۷۵.

خود را در کارها (جز در کار نوشتن شعر) درمی یافت و رنج می بُرد، از سوی دیگر برای ادامه‌ی کار ناچار بود خودش را نوازش کند و دلداری دهد و خود را بستاید یا سرزنش کند. گاه جوشش درونی و روحیه‌ی پهلوانی خود را نمایان می کند و می گوید:

من به تنهائی به نیروی هزاران مرد می‌کوشم

قطره‌ی ناچیز را مانم ولیکن

همچنان دریای توفان را به دل همواره می‌جوشم.^(۱)

و گاه در پنداره‌های خود حتی به جایی می‌رسد که شیطانی در خود کشف کند و بنویسد: «من از بدی مثل شیطان لذت می‌برم، هم‌چنین است در خصوص خوبی، لذت و نفرت، زیبائی و زشتی... کلاغ زاغی هستم که بهمن نمی‌تواند او را شهید کند اما به عظمت و زیبائی بهمن نگاه می‌کنم.»^(۲) هنرمندان همه خودستا و خودشیفته و سودا زده‌اند و نیما هم همینطور است اما او مانند هر شاعر رومانتیکی دیوارهایی دور و بر خود ساخت که خودش را از جهان دشمن کیش و مهاجم بیرون حفظ کند و کم‌کم این انزوا مصونیت و آرامشی به او داد. او اگر به جهان ناساز سرمایه‌داری و حاکمیت آن زمان حمله می‌کرد، آگاهانه بود و انتقامش نیز آگاهانه بود و جهان ناساز بیرون را در خور انتقام می‌دید اما در همان زمان آدمها را دوست می‌داشت و می‌خواست کلیدی به دستشان بدهد تا در مقفل بیداری و هشیاری را بگشایند اما راهی که او نشان می‌داد گرچه آرمانی بود اما به یک ناکجاآباد سبز و خرم رمزآمیز نمی‌انجامید. به کاری زده بود که ملت او به آن نیاز داشت. فراموش نکنیم که او در عصر انقلاب‌های جهانی می‌زیست. گرچه خانه‌ی بومی تاریک بود، روشنی‌های بیرون تاریکی‌ها را روشن

۱. کلیات اشعار، ۴۹۱.

۲. شعر و شاعری، همان، ۴۲ و ۴۳.

می‌کرد. ساختن انسان طراز نوین و جامعه‌ی نو در دستور روز تاریخ بود. «پادشاه فتح» و بسیاری دیگر از اشعار آزاد عروضی نیمائی بیان‌کننده‌ی این ایده‌ی انقلابی است. این واقعیت را در نیافته و آن را «ایده‌تولوژیک» و «مطلق کردن نیکی» [یا بدی] شمرده‌اند: «وقتی هنرمندی هنرش را در سایش ساده‌ی دو جهان «خیر» و «شر» قرار دهد و دستگاه سنجه‌ی هنری‌اش با خط قرمز میان ارزش‌ها، این سو را خوب و آن سو را بد بداند، ساده کردن زندگانی و هنر است. عمده کردن امید یا ناامیدی، پیروزی یا شکست یا هر تقابل دیگری نیز نشان ساده‌نگری یا یکسویه‌نگری و ندیدن بسیاری از عوامل بغرنج و رازناک هستی است. هنر، جهانی را که فقط یک آوا از آن بر می‌خیزد پس می‌زند و به سوی چندگونگی آواها میل می‌کند، چرا که هست هنر در نیست واقعیت‌های مبتذل زندگانی است. هر زمان که هنر به جهان تک‌آوازی ایده‌تولوژی یا هر چیز دیگر تن در دهد، صدایش خلاصه و خلاصه‌تر و تک‌بعدی خواهد شد و سرانجام می‌تواند تا سطح ابزار تبلیغ وجوه متفاوت ایده‌تولوژی (و به‌طور عمده به شکل امیدی ساده شده یا دلخوشی‌های کاذب و گمراه‌کننده) تنزل یابد و چنین است که نمی‌توان «امید» را همچون یک «ارزش» برآورد کرد.»^(۱) و سپس به نقل از «میلان کوندر» آورده‌اند که «امید یک ارزش نیست. فقط فرضیه‌ای است اثبات نشده که قائل به بهبود اوضاع است.»^(۲)

این داوری شبه پسا‌مدرنی در زمانی عرضه می‌شود که سرمایه‌داری کلان فوق‌مدرن، ایده‌تولوژی خود را به‌صورت نمایش‌های عریان جنسی، تبلیغ

۱. نیما، محمود فلکی، همان، ۸۰.

۲. دنیای سخن، ترجمه‌ی احمد میرعلائی، شماره‌ی ۱۸، خرداد، ۱۳۶۷.

جهانگیر کالاهای مصنوع، نظم نوین جهانی، بسته بودن افق دگرگونی‌های اجتماعی - تاریخی، شبانه‌روز بزرگ می‌کند و به بازار می‌آورد و یکی از دلائل منطقی آن تبه‌کاری‌هائی است که در روسیه‌ی شوروی و برخی از اقمار آن روزی‌اش رخ داد. اما به شکست انجامیدن پروژه‌ای که هدفی بسیار بزرگ دارد آن نیز در یکی دو دوره‌ی نخست جدال، دلیل نادرست بودن آن نمی‌شود و آن چه نیما و شاملو (یا رومن رولان، برتولت برشت و آندره مالرو...) می‌گویند ایده‌ئولوژیک نیست و «تک‌آوایی» هم نیست. میلان کوندرا هم بی‌جا می‌گوید که «امید یک ارزش نیست». در نهایت می‌توان گفت «امید واهی» ارزش نیست. اما خود «ارزش» یعنی چه؟ این هم از تعابیر دهان پرکنی است که دستاویز خیلی‌ها می‌تواند بشود. ارزش (Valoir) از لحاظ لغوی به معنای بها، قیمت، و مطابق بودن بهای چیز یا جنسی است با آنچه می‌ارزد (در بازار آزاد یا در غیر آن) اما از لحاظ فلسفی ارزش یعنی معیارها و اصول پذیرفته‌ی شخص، داوری انسان درباره‌ی آنچه در زندگانی ارزشمند یا مهم است. ممکن است بگویند «برتری نژاد» در فاشیسم یا «آدمکشی» یا تجاوز به آزادی و حقوق دیگران... نیز می‌تواند اصل پذیرفته شده یا مهم و با ارج شمرده شود، پس ارزش است و با ایده‌هائی مانند آزادی، برابری حقوق و کمک به دیگران در یک رده قرار می‌گیرد و قائل بودن به هر دو «ایده‌ئولوژیک» است. پاسخ به این ایراد احتمالی آنست که ارزش‌ها در یک طراز نیستند. ریکرت فیلسوف ارزش‌ها نشان می‌دهد که ارزش‌ها سه وجه دارند: شخصی (خصوصی)، قومی، جهانی (عام). این تاریخ تحولات اجتماعی است که به ما نشان می‌دهد کدام مفهوم، داوری یا ایده ارزشمند یا بی‌ارزش است. ادراک یا پذیرفتن این موضوع کار آسانی نیست. ریکرت باور دارد

که جهان مآجهان ارزش‌ها و ادراک ما ادراک ارزش‌هاست و این وابسته‌ی پرورش راستین است. ما سندی جز زندگانی، زندگانی والائی یافته به وسیله‌ی تربیت نداریم که بگوئیم قضایا چنین یا چنان است. «امید» یک ارزش است چرا که زندگانی را والائی می‌دهد و ما را از مصائب و بُن‌بست‌های حیات روزانه رهایی می‌بخشد. نومیدی ارزش نیست برای اینکه فلج‌کننده است. امید می‌تواند ارزش عام باشد ولی نومیدی نمی‌تواند چرا که فرد نومید در صورتی که به جدّ به نومیدی باور داشته باشد باید خود را بکشد. این ربطی به سوسیالیسم یا سرمایه‌داری ندارد. ما چند هزار سال زندگانی کرده‌ایم و به هنجارها و اصل‌هایی رسیده‌ایم که به گفته‌ی «نی‌چه» «انسانی و بسیار انسانی است». ما از روی این شیوه‌ی زیستی که اوضاع ناجور جهان کنونی به وجود آورده است می‌جهیم و به حوزه‌ای وارد می‌شویم که هر دو کران را در خود دارد اما پذیرش یکی از دو کرانه را به عهده‌ی گزینش ما و می‌گذارد:

حافظ شکایت شب هجران چه می‌کنی

در هجر وصل باشد و در ظلمت است نور

اگر نیما و شاملو فقط یکی از سویه‌های این تضاد را دیده بودند، داوری یاد شده محلی از اعراب داشت اما هم نیما و هم شاملو می‌دانستند که به نام و بهانه‌های گوناگون می‌توان به تبه‌کاری دست زد. بنابراین نه مروج خوشباوری و امید کاذب بودند نه ساده‌اندیش. خود داوری‌کننده هم در میان حرف‌های دیگر می‌گوید: «اصولاً نومیدی و باور به ناتوانی، جامعه را به لحاظ روانی فلج می‌کند و امکان «شدن» را در چنبره‌ی تردیدها، گُند می‌سازد و چنین است که به «طول شب» باز هم افزوده می‌شود... و شرائط چون تقدیر، پذیرفتنی می‌نماید و آنانی

که فقط از دل تیرگی‌ها، بار خود را به سامان می‌برند از هر وسیله‌ای جهت یأس پراکنی، یعنی «تداوم شب اجتماعی» سود می‌جویند و به همین دلیل به تعبیر نیما، آن «دوزخ آرایان» وانمود می‌کنند که:

پادشاه فتح مرده است
تن جداری سرد او را می‌نماید
استخوان در زیر رنگ پوست
نقشه‌ی مرگ تنش را می‌نماید

پادشاه فتح مرده است
خنده‌اش بر لب
آرزوی خسته‌اش در دل
چون گلی بی‌آب کافس‌ده است.

اما راوی که در سوی پادشاه فتح است و نمی‌خواهد افسردگی امید در باور مردم بگنجد، بانگ بر می‌دارد:

اوست زنده زندگی با اوست
ز اوست، گر آغاز می‌گردد جهان را رستگاری
هم از او پایان بیابد گر زمان‌های اسارت
او بهار دلگشای روزهای هست دیگرگون
از بهار جان‌فزای روزهای خالی از افسون.^(۱)

در واقع «پادشاه فتح» نماد امید «روزهای دیگرگون» است در برابر نومیدی

۱. کلیات اشعار، همان، ۳۶۹.

فزاینده‌ای که از سوی «جهان خواران» همچون پذیرش سرنوشتی مقدر نمایانده می‌شود. امیدی که مانند نیروئی (نیروی بیداری)، ذات سکون را می‌شکند. نیما در این شعر امید به پیروزی بر ستم را در شرائطی که نومیدی‌ها، نگرانی‌ها و تردیدها می‌توانست همان اندک نسیم بهارانه را پس براند، متعهدانه تبلیغ می‌کند.^(۱)



۱. نیما، همان، ۸۰ به بعد. بد نیست که بنویسیم نیما به دینامیسم تضادها و نحوه‌ی کار (پراکسیس) اجتماعی کاملاً آگاهی داشت. نامه‌های او به خوبی این موضوع را نشان می‌دهند و نیز اشعارش. برای نمونه به این دو سطر آمده در «پادشاه فتح» (کلیات، همان، ۳۶۷) توجه کنید:

مایه‌ی دیگر خطا ناکردن مرد
هست از راه خطاها کردن مرد.

نیما این توفیق را یافت نظام تازه‌ای از «فن بدیع» و «فرهنگ جدید شعر» بنیاد کند. او به شاعران زمان خود آموخت در قراردادهای رایج شعر تجدیدنظر کنند و با دید تازه‌ای به اشخاص و اشیاء بنگرند.

نظام بدیعی و معانی بیان کهن در کتاب‌هایی مانند «المعجم فی معائیر اشعار عجم» شمس قیس رازی و در «اساس الاقتباس» خواجه نصیر طوسی... خلاصه شده است. این نظام بدیعی از آراء ارسطو نیز تأثیر پذیرفته اما به‌طور عمده پس از چند قرن شعرسرائی ایرانی و اکتشافات شاعران و سخنوران فارسی زبان تدوین شده است. اما فراموش نباید کرد که در این زمینه، سخنوران ما نتوانسته‌اند تفاوت ژرف «بلاغت» *Vhêtorikê* و «شعرسرائی» (هنر شاعری، *Poetikos*) را تشخیص بدهند. به همین دلیل زمانی که کهن‌گرایان ما به انتقاد از

اشعار جدید می‌پردازند، این اشعار را بر حسب موازین بدیعی و معانی بیان کهن رد و انکار می‌کنند و نوپردازان را آماج این اتهام قرار می‌دهند که فنون هنر شعر را نمی‌دانند و از فصاحت و بلاغت سخن بی‌خبرند.

تردیدی نیست که «نظام بدیع» کهن مشکل‌هائی را پیش می‌کشد که برخی از آن‌ها هنوز هم اهمیت دارد و پذیرفتنی است اما برخی عناصر آن نیز فرسوده شده و می‌توان آن‌ها را نادیده گرفت و «نظام بدیعی» تازه‌ای ایجاد کرد.^(۱)

شیوه‌ی کاربرد واژه‌ها و ترکیب‌ها بر حسب نظام بدیع، می‌تواند عبارتی را به مرتبه‌ی شعر برساند در صورتی که این شیوه، استوار به خیال‌انگیزی و هنجارگریزی باشد. تفاوت سخنوری و شعر در این است که هدف سخنوری (بلاغت) ترغیب و اغرا و تبلیغ است در حالی که هدف شعر خیال‌آفرینی است و جان بخشیدن به اشخاص، اشیاء و رویدادها. شعر (پوئیس) دنیائی را اکتشاف می‌کند که به دشواری دیده شدنی است و روابطی بین پدیده‌ها می‌یابد که در آغاز از نظرها پنهان است. یافتن دنیائی از این دست مستلزم از خود بی‌خود شدن و به تعبیر حافظ، «شیدائی» است. افلاطون که نظر خوبی به شعر نداشت، می‌گفت شاعر نه از طریق خرد و دانش بلکه از راه «الهام» به واقعیت می‌رسد.

زیرا شاعر باشنده‌ای است سبکبال، فرشته‌وش و مقدس و زمانی می‌تواند

۱. در این زمینه مهدی اخوان در «بدعت‌ها و بدایع نیما» (۱۳۵۷)، سیروس نیرو در «خوانش شعر نیما» (۱۳۷۹)، محمود فلکی در «نیما» (۱۳۷۳)، شمس لنگرودی در «تاریخ تحلیلی شعر نو» (۱۳۷۰)، محمد حقوقی در «شعر نو از آغاز تا امروز» (۱۳۵۷)، دکتر شفیعی کدکنی در «ادوار شعر فارسی» (۱۳۵۹)، دکتر انور خامه‌ای در «چهار چهره»، نیما در «نامه‌ها» و در کتاب «درباره‌ی شعر و شاعری» (۱۳۶۸)، دکتر جنتی عطائی در «نیما یوشیج، زندگی و آثار او» (۱۳۴۶)، جلال آل‌احمد در «ارزیابی شتابزده» (۱۳۴۴) و دیگران به تفصیل یا به اجمال سخن رانده‌اند. نگارنده‌ی این سطور نیز در کتاب «نیما یوشیج» (۱۳۵۱)، فصلی را به بحث درباره‌ی «نظام بدیعی نیما» اختصاص داده است.

ابداع کند که الهام به سراغش بیاید و از خود بی خود شود و از این سپس دیگر او باشنده‌ای خردمند [و منطقی] نیست. زمانی که او به این حالت نرسیده فاقد هرگونه توانائی است و نمی‌تواند گفته‌ی سروش خود را بر زبان آورد. کلمه‌های والای بسیاری هست که با آن‌ها شاعر از کردارها سخن می‌گوید درست مانند کلمه‌هایی که ما درباره‌ی هومر می‌گوئیم اما شاعران برحسب قواعد شاعری از آن‌ها سخن نمی‌رانند و فقط زمانی آن‌ها را می‌سازند که سروش ایشان آن‌ها را ناچار سازد ابداع خود را به الهام دریافت دارند و پس از آن یکی ساقی‌نامه می‌سازد و دیگری چکامه‌ی پیروزی و سومی آهنگ‌های همسرایان و دیگری اشعار حماسی یا هجوتامه و کسی که در یکی از این فن‌ها مهارت دارد، در نوع دیگر شعرسرایی مهارتی ندارد چرا که شاعر نه از راه فن شعر بلکه به واسطه‌ی نیروی خدائی شعر می‌گوید.^(۱)

افلاطون به دلائل اخلاقی شاعران را محکوم می‌کرد و از «شهر آرمانی» خود به تبعید می‌فرستاد اما ارسطو نظر افلاطون را نپذیرفت و گفت: هنر شعر همانطور که افلاطون گفته هنر «باز نمایش» کردار و گفتار است اما این «بازنمایشی» آفرینشگرانه است. اشعار حماسی، تراژدی، کمدی، ساقی‌نامه‌ها و موسیقی همه همانندند اما در ابزار بیان، موضوع و روش بازنمایی تفاوت دارند. این‌ها به‌جز موسیقی، با زبان و در وزن، کردار و گفتار را باز نمایش می‌دهند. از این رو امیدوکلس را نمی‌توان شاعر نامید چرا که او فلسفه‌ی فوسیپس خود را به وزن درآورده است. شاعر انسان را باز نمایش می‌دهد، انسان در حال کردار، بهتر یا

۱. مجموعه‌ی آثار افلاطون، ترجمه‌ی دکتر لطفی، ۳/۶۱۱، تاریخ مختصر نقد ادبی، V.Hall، ۲، لندن، ۱۹۶۴. هم‌چنین نگاه کنید به رساله‌ی «جمهور»، دوره‌ی آثار، ۶/۹۶۸ و «اصول هنر»، کالینگ وود، ۴۶ و ۴۷، چاپ ۱۹۳۸.

بدتر از ما انسان‌ها. چیزی مشابه این هم، تراژدی را از کمدی متمایز می‌سازد. هدف کمدی آنست که انسان‌ها را بدتر نمایش دهد و هدف تراژدی آنست که انسان را بهتر از آنچه در زندگانی واقعی می‌بینیم، نمایان سازد.^(۱) شعر و هنرهای دیگر البته از واقعیت بر می‌خیزد اما تقلید مکانیکی واقعیت نیست. زمانی که نقاش عصر دیرینه سنگی، حیوانی را بر صخره‌ای ترسیم می‌کرد، این تصویر چیزی حقیقی بود. برای آن نقاش جهان افسانه و تصاویر، عرضه‌ی هنر و بازنمایی محض، هنوز عرصه‌ای ویژه‌ی خود و جدا از واقعیت تجربی نبود، او هنوز با این دو عرصه‌ی متفاوت برخورد نکرده بود اما در وجود یکی از آن دو، ادامه‌ی مستقیم و بی‌زیر و بم دیگری را می‌دید. برخوردش با هنر چیزی شبیه به برخورد سرخ‌پوست لوئی برول بود که وقتی پژوهشگری را دید که داشت طرح‌هایی را می‌کشید گفت: «می‌دانم که این مرد بسیاری از گاوهای ما را توی کتابش گذاشته است.» به‌رغم شیوع و غلبه‌ی تصویری که بعدها در میان آمد و هنر را در مقام چیزی مخالف و نقطه‌ی مقابل واقعیت دید، درک این مفهوم که هنر ادامه‌ی مستقیم واقعیت است، هرگز از میان نرفت. افسانه‌ی «پوگمالیون» که دل در گرو عشق پیکره‌ای بسته که خود آفریده است، از همین طرز فکر مایه می‌گیرد.^(۲)

شعر نیز همین طور است، نهایت اینکه در این جا کلمه و ترکیب کلمه‌ها جای رنگ و تصویر را می‌گیرد. شاعر جرمی نورانی را در آسمان می‌بیند و می‌گوید ستاره، آن جرم آسمانی می‌درخشد، می‌گوید رود، آب‌ها جاری می‌شوند،

۱. هنر شاعری، ارسطو، ترجمه‌ی ف. مجتبیائی.

۲. تاریخ اجتماعی هنر، آرنولد هاووزر، ترجمه‌ی ابراهیم یونسی، ۱۴، تهران ۱۳۷۰.

می‌گوید بامداد، خورشید می‌درخشد، می‌گوید شب، همه جا تاریک می‌شود. او می‌تواند دامن آه سحر را بگیرد و می‌تواند بوی عطر جامه‌ی معشوق را از نسیم بشنود، و نیز ببیند که دریای نیلی چشم از خشم به چهره‌ی خود مشت می‌زند... نظام بدیع - کهن یا نو - از سوئی به زبان و ساختار آن نظر دارد و از سوئی دیگر به فرهنگ دگرگون شونده‌ی جامعه و روابط انسانی. بنابراین برای دریافت اشعار کهن باید به فرهنگ عمومی جامعه‌ی آن زمان توجه کرد و برای ادراک شعر امروز نیز باید با اوضاع و احوال اجتماعی امروز آشنا شد. در مثل اگر می‌بینیم نیما در اشعار خود واژه‌های محلی: داروک، جوله، اوجا، تیرنگ، آیش... را به فراوانی به کار می‌برد باید بدانیم که در این کار هدفی را تعقیب می‌کند و این هدف، بنیاد کردن ساختار شعری است که بتواند زندگانی توده‌ی مردم را به نمایش بگذارد. همچنان که شاملو - که شاعر شهر است - روابط اجتماعی شهر جدید را به دست می‌دهد و می‌گوید:

عصر عظمت غول‌آسای عمارت‌ها

ودروغ.

ادراک این شعر در صورتی ممکن است که خواننده در شهر جدید و در دائره‌ی چیرگی نظام نابرابر اجتماعی زیسته باشد تا بتواند به ژرفای واقعیتی که شاعر گفته است برسد. چگونگی احساس و ادراک هنرمند از شرائط زندگانی اجتماعی بر می‌آید و از این رو برای شناخت آثار او مطالعه‌ی دقیق محیطی که وی در آن زیسته بسیار لازم است. آفرینشگری فرد هنرمند به جای خود واقعیتی است اما واقعیتی بزرگتر از آن در میان است و آن شناخت چشم‌انداز تازه‌ی زندگانی اجتماعی است و شور و شیفتگی ژرف هنرمند نسبت به مردم و

روابط فردی و اجتماعی آن‌ها و نیز جزئیات واقعیت‌ها (هر چند جزئی و کوچک) که این خود به مفهوم درگیری مستقیم او در صحنه‌ی زندگانی است. فردوسی درام‌نویس و حماسه‌سرای بزرگی است، ساختار درام را نیکو می‌شناسد و ماهیت کردار و گفتار نمایشی را به خوبی در می‌یابد اما امتیاز مهم هنر او دریافت ضرورت‌های تاریخی هم‌عصر اوست. اهمیت هنر فردوسی که او را به مرتبه‌ی بزرگترین شاعر ملی بالای می‌برد، دفاع از فرهنگ ایرانی در برابر تهاجم بیگانگان است^(۱) و اهمیت حافظ در پاسداری از شادی، راستی و عشق است در زمانی که ارزش‌های معنوی در حال فروریزی است. نیما و شاعران دیگر نوآور پارسی نیز از این رو اهمیت پیدا می‌کنند که تشویش‌ها، نابرابری‌ها، رنج‌ها و شادی‌های ایرانی معاصر را با ساختار متناسب ادراک امروزینه بیان می‌دارند.

در نظام بدیع از تشبیه، تلمیح، استعاره، نماد و به‌طور کلی از بیان مجازی سخن می‌رود. در معانی بیان کهن می‌گفتند دو نوع گزاره داریم: حقیقی (واقعی)، مجازی. در بیان واقعی گوینده به شنونده خبری می‌دهد که می‌تواند صادق باشد یا کاذب. در مثل می‌گوید: شیری دیدم. در بیان مجازی کلمه‌هائی به کار می‌برد که ارجاع به معانی دیگری دارند و تصویری یا نقلی یا بازنمایشی هستند. می‌گوید: شیری دیدم که تیراندازی می‌کرد و مراد از این گزاره مرد دلیر است. حافظ می‌گوید:

اسم اعظم بکنند کار خود ای دل خوش باش

که به تلخیص و حیل دیو، سلیمان نشود^(۲)

۱. بنگرید به «حماسه‌ی ملی ایران»، نولدکه، ترجمه‌ی بزرگ علوی.

۲. تجلی اسطوره در دیوان حافظ، ۱۱۰ به بعد، محمد سرور مولائی، تهران، ۱۳۶۸.

و گزاره‌ی او اشارت دارد به داستان دیو (صخر) و سلیمان. سلیمان انگشتی خود را به خدمتکار سپرد و او دیو بود که جای خدمتکار را گرفته بود، و دیو به صورت سلیمان درآمد. آصف وزیر، راز او را دریافت و با خواندن «اسم اعظم» دیو را فراری داد. در منظومه‌ی «ویس و رامین» آمده است:

بنالم تا ز پیشم بترکد سنگ بگریم تا شود برق ارغوان رنگ
و این بیت اشارت دارد به قصه‌ی «سنگ صبور»، قصه‌ی شاهزاده‌ی افسون شده و دختری که با ورد خواندن او را از طلسم شدگی بیرون می‌آورد. نیما می‌گوید:

قاصد روزان ابری، داروگ! کی می‌رسد باران؟

داروگ قورباغه‌ی درختی است. می‌گویند چون بخواند باران می‌آید. در این شعر نیز می‌بینیم عناصر بیان مجازی (شاعرانه) از محیط پیرامون شاعر و فرهنگ بومی گرفته شده است و او با بهره‌گیری از این عناصر «فن شعر» (پوئتیک) خود را سامان می‌دهد.

تعبیر و تصویرهایی که شاعران هر دوره عرضه می‌کنند استوار به «فن بدیع» و «فن شعر» آن‌هاست. این تصاویر به زمینه‌های عاطفی و ادراکی اجتماعی زمان ارجاع دارد و از آن‌ها مایه می‌گیرد. معشوقی که در اشعار سعدی و حافظ در مثل قصد ریختن خون عاشقان دارد، پس از هجوم و ایلغار ترکان و مغولان به ایران، در ادب پارسی نمایان می‌شود. او عاشقان بسیاری را در حلقه‌های زلف چون کمندش، اسیر می‌کند و با تیر مژگان آن‌ها را می‌کشد و این تعبیر از مجموعه روابط اجتماعی آن دوره گرفته شده است. اما امروز روابط اجتماعی دگرگونی پذیرفته است. کجاوه و عماری جای خود را به اتومبیل و هواپیما داده‌اند و شمع دیگر روشنی بخش محفل‌های عیش و نوش یا عاشقانه نیست. شاعر امروز دیگر

وظیفه خور دربار نیست تا از نقره، دیگدان بسازد. با دگرگون شدن روابط مادی، روابط ادراکی و عاطفی نیز عوض شده است. عشق دیگر «لطیفه‌ی الهی» و سیر در سراب‌های متافیزیک عرفانی نیست و به صورت نوعی حسانیت ظریف تغییر صورت داده است. البته عارفانی مانند روزبهان، سعدی و حافظ در آن دوره با مطالبات بدنی نیز آشنا بودند و حسانیت را در دائره‌ی همان عشق عرفانی می‌گنجاندند اما تعبیر عرفانی شاعران «دوره‌ی بازگشت ادبی» و بهار و پروین اعتصامی در همین زمینه دیر آمده و نادلچسب است و بوی تصنع می‌دهد اما همین که این شاعران از لاک «بدیع» و «پوئتیک» کهن بیرون می‌آیند و حرف دل خود را می‌زنند (مرغ سحر بهار را به یاد آورید)، وارد عرصه‌ی شعر می‌شوند و چیز تازه‌ای می‌گویند و می‌سازند.^(۱)

البته در سده‌ی اخیر عده‌ای نیز کوشیدند که با حفظ «بدیع» کهن، نوآوری کنند و قطعه‌های بامعنائی نیز ساختند (دماوند بهار، قصیده‌ی نگاه دکتر رعدی آذرخی، یاد آر دهخدا...) اما این قطعه‌ها، نو نبود و زندگانی دگرگون شونده‌ی عصر جدید را نشان نمی‌داد. در این زمینه البته شاعرانی نیز بودند که می‌خواستند در قالب‌های قدیمی، احساسات بسیار خصوصی خود را بیان کنند اما حاصل کار چیز دندان‌گیری نبود. در مثل دکتر مهدی حمیدی در اشعار نخستین خود نوعی رومانتیسیسم سطحی را عرضه می‌کرد. او در قطعه‌ی «فرشته‌ی گناهکار» می‌گفت:

بنازم بدان لعبت سیمتن که جادو فریب است و لشکر شکن
به خرمن در آن چشم بنهفته ناز به خروار از آن سیمبر خورده من

۱. در این زمینه بنگرید به کتاب «از صبا تا نیما»، یحیی آربن‌پور، تهران، ۱۳۵۷.

چو بخرامد آهسته با غنچ و ناز خرامنده بینی گل و نسترن
برهنه ندیده تنش آفتاب ز پشت شهان است معشوق من^(۱)

این همان زبان فرخی و فردوسی و منوچهری است البته با تعبیرات بسیار ضعیف‌تر. «معشوقه‌ی لشکرشکن» فرخی دیروز تازه بود و هنرمندانه اما همین معشوقه در قطعه‌ی حمیدی دروغین است و مضحک. «تجربه»ی شاعر از زندگانی امروز بر نیامده بلکه از دیوان گذشتگان بیرون کشیده شده است. شعر نیما جلوه‌گاه انسان‌های امروز و روابط فکری و عاطفی اجتماعی جدید است. نگاه او به اشیاء، اشخاص و رویدادها با نگاه شاعرانی مانند بهار همانند نیست. خود او می‌نویسد: «روشی که در ادبیات کشور من نبود و من به زحمت عمری در زیر بار خودم و کلمات و شیوه‌ی کلاسیک راه را صاف و آماده کردم و اکنون پیش پای نسل تازه نفس می‌اندازم».

وصفی که نیما در منظومه‌ی «مانلی» و منوچهر آتشی از دریا یا از کشت‌ورزان به دست می‌دهند در شعر کهن موجود نبوده است. زندگانی پر تشویش انسان امروز که در اشعار فروغ فرخ‌زاد به تصویر در می‌آید در دیوان‌های فرخی سیستانی و انوری دیده نمی‌شود. «شبی» که در اشعار نیما آمده شبی عادی نیست که بازگوکننده‌ی حالات فردی سراینده باشد. زمانی که او می‌نویسد: «هست شب، آری شب»، در واقع به ژرفای تیره‌ی زندگانی امروز نقب می‌زند و کلمه‌ی «شب» دلالت اجتماعی پیدا می‌کند. شاعر در این زمینه خود را غرق در تیرگی می‌بیند، شب آن قدر سیاه است که «گمشدگان» از یافتن راه ناتوانند. بیابان درازی در برابر آدمیان قرار دارد که با تن گرمش، مانند مرده‌ای است در گوری تنگ.

۱. اشک معشوق، دکتر مهدی حمیدی، ۶۷.

شب در این جا تمثیلی می‌شود از چیرگی حاکمیت خودکامه که مبارزان راه آزادی را به بند کشیده و روزه‌های روشنائی را بسته است. در این جا واقعیتی اجتماعی می‌بینیم که حضور خود را بر «پوئتیک» شاعر زور آور می‌کند. به سخن دیگر آن حاکمیت بیان آزادانه را اجازه نمی‌داد از این رو ناچار شاعران و نویسندگان در نماد، تمثیل و تصویر گریزگاهی می‌جستند و می‌یافتند. شب، زنجیر، دیوار... و ترکیب‌های آن‌ها اشارتی بود به خاموشی و تیرگی محیط اجتماعی، همچنانکه بامداد، روز روشن، فردا... نیز دلالتی داشت بر فروریزی حاکمیت استبدادی. کاربرد نمادها و تمثیل‌هایی از این دست برای رساندن معانی دیگر در اشعار عرفانی ما نیز وجود داشت و گهگاه نیز به صورت تمثیل و نماد اجتماعی در می‌آمد اما از مبارزه‌ای متمرکز - که توده‌ها در آن مشارکت داشته باشند - حکایت نمی‌کرد. نیما پس از پس پشت نهادن دوره‌ی رومانتیسیسم خود، به آگاهی طبقاتی رسید. او دریافت که جامعه به دو طبقه‌ی بهره‌کش و بهره‌ده تقسیم شده است و بین این دو طبقه، ستیزه و جنگ است و او نمی‌تواند در این مبارزه بی‌طرف باشد. لادبن، برادرش انقلابی فعالی بود و خود وی نیز فلسفه‌ی اجتماعی را به خوبی می‌شناخت. با این همه «نیما» فردی حزبی نبود و به هنر به عنوان وسیله‌ی صرف نبرد طبقاتی نمی‌نگریست. او در همان زمان که انقلابی بود آرمان‌گرا نیز بود و می‌توان او را رومانتیک انقلابی شمرد. آرمان او فقط این نبود که طبقه‌ی حاکم سرنگون شود و طبقه‌ی جدیدی جای آن را بگیرد. در پس پشت نظریه‌ی مارکسیستی او، چهره‌ی انسانی جلوه‌گر می‌شود که آزاد است و آزادی را برای همه می‌خواهد. «پادشاه فتح» اوج نظریه‌ی او را درباره‌ی انسان آزاد و فردای روشن جامعه‌ای آزاد شده را نشان می‌دهد؛

هم‌چنین او در اشعاری مانند «ری را» سویه‌ی دیگر زندگانی را تصویر می‌کند، یعنی سویه‌ی تراژیک آن را:

ری را، صدا می‌آید امشب
از پشت کاج ز بند آب
برق سیاه تابش تصویری از خراب
در چشم می‌گشاید
گویا کسی است که می‌خواند

اما صدای آدمی این نیست
با نظم هوش ربائی، من
آواز آدمیان را شنیده‌ام
در گردش شبانی سنگین
ز اندوه‌های من
سنگین‌تر.
آواز آدمیان را یکسر
من دارم از بر.

یک شب درون قایق، دلتنگ
خواندند آن چنان
که من هنوز هیبت دریا را
در خواب می‌بینم.

ری را، ری را
 دارد هوا که بخواند
 در این شب سیا.
 او نیست با خودش
 او رفته با صدایش
 خواندن نمی‌تواند.^(۱)

این شعر به گفته‌ی خود نیما به حال طبیعی بیان نزدیک شده است، یعنی نزدیک ساختن نظم و نثر. گرچه برخی از اشعار او در تئنگنای موزون شدن و نزدیک شدن به بیان طبیعی کژ و مژ می‌شود و روانی و سادگی آن آسیب می‌بیند اما در قطعه‌ی «ری را» و دیگر اشعار خوب شکل گرفته‌ی او، ساخت شعر طبیعی و رساست. نیما در اشعارش از اصواتی مانند دینگ دانگ، قوقولی قوقو، پیت پیت (چراغ)، تی تیک، دوک دوک (آقا توکا)، چوک چوک... بهره‌گیری می‌کند (در مولوی هم هست مانند: عفففف، هی هی و...) و این کار او به صدا در آوردن باشنده‌ای زنده یا باشنده‌ای طبیعی است. طنین این اصوات فضای شعر را گسترده‌تر و ژرفای موضوع را بیشتر می‌کند. در «ری را» خواندن این مرغ شبخوان و طنین آن در سراسر شعر شنیده می‌شود. آواز، آواز محزونی است. این را بگوئیم که گمان برده‌اند «ری را» نام زنی است، یا یک «صدا»ست که به شکل «ری را» شنیده می‌شود، و توجه نکرده‌اند که صدا از پشت کاج زبند آب (آب‌بند) می‌آید و آن سه نقطه‌ای که بعد از کلمه‌ی «ری را» آمده الحاقی است و اضافه‌ی کسانی

۱. کلیات اشعار، همان، ۳۱۹.

است که معنای کلمه را نمی‌دانسته‌اند،^(۱) پس درست نیست که بگوئیم این نقطه‌ها را خود شاعر گذاشته تا کشش یا پژواک صدا [مُراد صوت است، صدا خود یعنی پژواک صوت] را بنمایاند. از این گذشته خود کلمه‌ی «ری را» صوتش را هم با خود می‌آورد مانند «سولیشه».

در شعر آوای «ری را» با آواز آدمیان (قایقرانان) هماهنگ می‌شود و این آهنگ چنان مؤثر و ترسناک است که راوی هنوز به علت آن «هیبت دریا» را در خواب می‌بیند. با اینکه شاعر صدای آدمیان را می‌شناسد با این صدای سنگین برخاسته غریبه است. گویا این صدای رنج و درد قرون است که در شبی سیاه طنین می‌اندازد. مرغ شبخوان نیز که هوای خواندن دارد، از این کار ناتوانست و با صدای خود از هیبت شب متواری شده است.

در قطعه‌ی «ری را» همه‌ی سطرها با مفعول فع بحر مضارع آغاز می‌شوند ولی در برخی سطرها همخوان نیستند. سطر نخست مفعول فع با یک هجای اضافی است که در بحر مضارع می‌گنجد ولی در سطر بعد «مفعول فع فعلاتن» [سطر شعر] «گویا کسی است که می‌خواند»، مفعول فع فعلاتن فع می‌باشد که این‌ها از [بحر] مضارع، نیست. این گونه سروده‌ها به شعر «آزاد عروضی نیمائی» شهرت دارند. شعر «ری را» به‌طوری که از سطر نخست آن پیداست در بحر «مضارع» است ولی خروج از این بحر و وزن در آن زیاد به چشم می‌خورد.^(۲)

اشعار نیما اساساً معیار و ابزاری به دست می‌دهد تا آن‌ها را از سوئی با آثار کهن‌گرایان و از سوئی دیگر با ساخته‌های تند روان مقایسه کنیم. سروده‌های

۱. «ری را» نام پرندهای است شبخوان که روی آب‌بندها (بند آب) به دنبال طعمه می‌گردد. «کاج» قطعه‌ی کوچک جنگلی در میان زمین دایر یا بایر. (خوانش شعر نیما. همان، ۹۱).

۲. خوانش شعر نیما، همان، ۹۳.

نیما در قیاس با اشعار ملک‌الشعراء بهار در مثل، هم زبان، و هم وزن و هم ساختار دیگری دارد اما در مقایسه با آثار هوشنگ ایرانی و منوچهر شیبانی چنین نیست و نیز می‌توان گفت «ایرانی» در آوردن مضامین و تعبیرها و ارائه‌ی لحن و وزن از «نیما» انقلابی‌تر^(۱) است. به همین دلیل نشریه‌ی «خروس جنگی» (زیر نظر غلامحسین غریب. ر. شیروانی، هوشنگ ایرانی) نه فقط به کهن‌گرایان و نوجویان اعتدالی بلکه به نیما نیز حمله‌ور می‌شود و مدعی است هنر فقط برای ارضای لذت هنرمند آفریده می‌شود: «برای هنرمند همه چیز تنها دست‌آویز نمایش هنر اوست و هرگز به بند اخلاق، اجتماع و سنت‌های باستانی تن در نمی‌دهد و حتی اگر نمودهای هنری‌اش نابخردانه مفید یا در بند اجتماع و سنت‌ها شناخته شود، بر او گناهی نیست.» و درباره‌ی نیما می‌نویسد: «گذشت زمان هرگونه سکون را محکوم به نابودی می‌کند... نیما ده‌ها سال پیش آرمان خود را دریافت و بسیاری از بندها را درهم شکست... اما امروز هنر او سکون و کهنگی پذیرفته است... از دریافت زمانه باز مانده است و در گذشته‌ی (هر چند بسیار نزدیک) زندگانی می‌کند»^(۲) در نشریه‌ی یاد شده قطعه شعر «ها» اثر هوشنگ ایرانی به عنوان خروشی نو که اصوات نوحه سردهنده بر فراز هنر قدیم را خاموش خواهد کرد، به چاپ رسیده:

پنجه‌ای از - خشم - آبی خرد گردد / در درونش / هستی طوفان شود،
همچون غباری / زیر چنگ دره‌ها پیچان / بر کند نفرت از بند مهره / شکافد /
قلعه‌های سهمگین خیره بر دریا / مرداب آهن دود / دشنه چشمش گلوی

1. Radical.

۲. خروس جنگی، دوره‌ی دوم، اردیبهشت ماه، ۱۳۳۰، به نقل از تاریخ تحلیلی شعر نو، شمس لنگرودی، همان، ۴۵۲ به بعد. شعر ایرانی در بهمن ۱۳۲۹ سروده شده است.

نهرها را یخ زند / تو و این سپید / تو و نقب ابد / دیو آتش ها جهان رحم ها را
درنورد / بپاشد ز هم / زردوادی / شکند قلل همه زیر و رو / ریگزارها فرو
بلعند / کولاک شیخ ها.

پرده های مرمی / تابد ز دوزخ ها / به گورستان بُت ها / بشکُفد نیلی
خدایان / از بُن ظلمت جهد سیمرخ کوری / تیرگی ها به زیر غبار / بجوند
اسکلت / فرو افتند.^(۱)

در این قطعه شعر نیز هنجارگریزی (شکنی) و رفتار تازه با زبان هست اما به
راستی روشن و مفهوم نیست که شاعر چه می گوید. به نظر می رسد که «ایرانی» در
دائره ای ایده های «اوپانیشادها»، سیلان جهان ظواهر (مایا) را به زبان و بیان آورده و
روزی را پیش بینی می کند که کلیت هستی، فراگیری سراسری خود را بازابد. زبان
شعر نو او و کاربرد واژه ها و واژگان های آن تازه درآمد است اما جنبه ی عام ندارد.
اکنون منظومه ی «خانه ی سریویلی» نیما را در نظر می گیریم که یکی از
دشوارترین شعر اوست و هم چنین ناهمواری بیانی زیادی دارد:

ساکنین درّه های سردسیر کوهساران شمال / آن زمان در حال آرامش /
زندگی شان بود / وز فریب تازه ی زشت بدانگیزان / فکرت آنان نمی آشت، از
این رو / بود در آن جایگه سرگرم هر چیزی به کار خود.^(۲)

در این شعر، تعبیرهای دشواری مانند «نابجائی از پلیدی های خاکی زشت تر
بنیاد و روئی»، «وزگذار سوزنی آویخته با پنبه ای بر آب»، «کور مودی شمع ایشان
روشنی بخشد جهان را» آمده و شاعر در جاهائی نیز روال سخن معیار را
به هم ریخته. با این همه با دقت بیشتر و پی بردن به مضمون شعر، به ادراک نو

۱. تاریخ تحلیلی شعر نو، همان، ۴۵۲. ۲. کلیات اشعار نیما، همان، ۴۶۰.

سراینده‌ی آن پی می‌توان بُرد در حالی که شعر ایرانی بسیار دور از دست‌رس عواطف و فهم مشترک خواننده‌ی ایرانی است.

در نظام بدیعی کهن گفته می‌شد که کلمه و کلام شاعر باید فصیح [روشن] باشد و فصاحت کلمه عبارت است از:

۱- حروف و کلمه‌ها هماهنگ و خوش صوت باشند (دوری از تنافر حروف)

۲- کلمه‌ها و ترکیب کلمه‌ها با ما آشنا باشد. (خالی بودن از عیب غرابت

استعمال)

۳- کلمه‌ها برحسب قاعده‌های لغت و صرف و نحو زبان به کار روند. (عدم

مخالفت قیاس)

۴- به گوش خوش آید. (کراهت در سمع نداشته باشد).

فصاحت کلام نیز عبارت است از:

۱- کلمه‌های سخن شاعر و نویسنده روشن باشد

۲- کلمه‌ها با هم هماهنگی داشته باشد. (دوری از تنافر)

۳- کلام مطابق قوانین جاری زبان باشد. (نداشتن ضعف تألیف)

۴- گویا و رسا باشد (نداشتن تعقید لفظی و معنوی)

۵- متنوع باشد. (دوری از مکرر کردن سخن).^(۱)

برحسب این قاعده‌ها بیت زیر تعقید دارد:

آهوی آتشین روی چون در بره درافتد

کافور خشک گردد با مُشک تر برابر

۱. در این زمینه نگاه کنید به کتاب‌های فن بدیع و معانی بیان. (در ارسطو بیان معانی آمده، روشن نیست که چگونه در ترجمه‌های فارسی و تازی آن را چرخانده و «معانی بیان» نامیده‌اند.)

یعنی چون آفتاب به برج حمل درآید، روز و شب برابر می‌شود. مفردات این شعر مانند «آهوی آتشین»، «بره»، «کافور خشک»، «مُشک‌تر»... همه از نجوم و طب قدیمی گرفته شده و فهم آن مستلزم دانستن علوم یاد شده است.

قطعه شعر «پادشاه فتح» نیما این طور آغاز می‌شود:

در تمام طول شب

کاین سیاه سالخورد

انبوه دندان‌هاش می‌ریزد.^(۱)

«سیاه سالخورد» یعنی آسمان شب و «ریختن انبوه دندان‌ها» یعنی غروب ستارگان. این عبارت نیز تعقید دارد. چکیده‌ی کلام در بیت «آهوی آتشین...» یعنی «بهار آمده» و معنای کلی عبارت نیما یعنی «صبح فرا رسیده» هر دو کلام غامض است اما اولی فقط «خبر»ی به ما می‌دهد اما دومی چیز تازه‌ای به ما می‌گوید و خیال ما را به کار می‌اندازد.

نیما در زمینه‌ی «معانی بیان» و «نظام بدیع» نوآوری می‌کند و یکی از شگردهای او در این زمینه هنجارگریزی است، به سخن دیگر از زبان معیار دور می‌شود، واژه‌ها و فعل‌ها و تعابیر محلی (مازندرانی) به کار می‌برد، صفت را به جای اسم می‌نشانند، بین صفت و موصوف فاصله می‌اندازد، ترکیب‌های تازه‌ای را که در کاربرد زبان معیار نادرست است در شعرش می‌آورد:

بدانگیز: در زبان معیار این ترکیب با اسم ساخته می‌شود: غم‌انگیز،

روح‌انگیز.

نازک آرا: آرا از مصدر آرائیدن، صفت فاعلی مرخم (در اصل آرایانده)

۱. کلیات اشعار، همان، ۳۶۳.

مانند رزم‌آرا، بزم‌آرا، مجلس‌آرا... در این صورت صفت مرکب است. اما نیما نازک‌آرا را از صفت ساخته. در زبان معیار این صفت از اسم ساخته می‌شود. و همین‌طور است کلمه‌ی روشن‌آرا. دوزخ آرا البته از این لحاظ اشکالی ندارد (مُشابه است با بهشت آرا) اما دوزخ و آرا (آراستن) تناسب معنایی ندارند. البته در جمله‌ی «نازک‌آرای تن ساق‌گلی» تأخیر صفت و حذف علامت (نده) (صفت فاعلی) دشواری ندارد، چرا که هرگاه صفت فاعلی با مفعول یا یکی از قیده‌ها: پیش، کم، بسیار، بیش... ترکیب شود، علامت صفت حذف می‌شود مانند کامجوی، پیشرو، بسیاردان.

فزاینده‌ی باد آوردگاه فشاننده‌ی خون ز ابر سیاه^(۱)

وحشت‌نما: بر وزن رونما، سالنما، روزنما که با اسم ذات ساخته می‌شود اما نیما آن را از اسم معنا ساخته است.

باتنش گرم: که می‌بایست بگوید با تن گرمش.

روشن روز سفید: صفت به جای اسم (روشنی) آمده.

من لبخند: به این صورت دور از دانستگی است اما نادرست نیست. نیما این ترکیب را از تداول عامیانه گرفته. در مثل کسی می‌گوید: من پدر سوخته، یا من احمق، من بی سامان. در حال تحقیر و تصغیر به کار می‌رود.

هزار بارها: به او هزار بارها / از روی پند گفته‌ام. درست نیست. عدد جمع است ولی معدود را باید مفرد آورد:

۱. دستور زبان فارسی، پنج استاد، ۵۱، تهران، ۱۳۶۷.

ور صد هزار عذر بخواهی گناه را

مرشوی کرده را نبود زیب دختری (سعدی)

مردگان مُوت: مردگان موت با هم بزم بر پا کرده می خندند. «موت» در این دو کلمه زائد است.

دست یابیدن: فعل مهجوری است و در ظاهر از گویش محلی گرفته شده و همچنین کلمه‌ی گرفتسدید، افکنید، کشته گشتن، خشک آمدن. فراسوده: خاطر این گونه فراسوده مساز. شاید مُراد او فرسوده بوده اما اگر مرادش غفلت کردن بوده باید می گفت آسوده مساز (مکن) صرف نظر از این دشواری‌ها برخی عبارت‌های نیما سست یا بسیار معقد است، مانند:

گیسوان درازش / همچون خزه که بر آب / فکنید مرا.

چراغ سوخته / هزار بار بر لبم / سخن به مهر دوخته.^(۱)

چراغ سوخته را به پیروی از گویش محلی به معنای چراغ روشن آورد و دوخته را به معنای خیره شدن.

[مرغ غم] روی دیوار بنشسته مرغی... پنجه‌هایش سوخته / زیر خاکستر فروست.^(۲)

یعنی سیاهی و سوخته مانند پای مرغ را از این می‌داند که او پای خود را در خاکستر سوزان فرو کرده است.^(۳)

این شیوه‌ی بیان برای رساندن مقاصد هنری در آن زمان عجیب و

۱. کلیات اشعار، همان، ۲۳۲. ۲. کلیات اشعار، همان، ۵۶۱.

۳. یادداشت سیروس نیرو، کلیات اشعار، ۲۳۲.

غیرمنتظره بود و به ادعای کهن‌گرایان زبان و شعر فارسی را تخریب می‌کرد(!) در همان دوره اشعار و تصنیف‌های عامیانه یا سیاسی زیادی گفته می‌شد که در آن‌ها عبارت‌های سست زیاد بود و افزوده بر این گویندگان آن‌ها برای تلفیق نوشته‌ی خود با موسیقی دچار اشتباه‌ها و ناپختگی‌هایی می‌شدند که اگر کار بسط می‌یافت آزادی مطلق به وجود می‌آورد که موجودیت شعر را به خطر می‌انداخت و نوعی شعر هجائی غیرهنری و بدوی با موسیقی ترکیب می‌شد. نیما با تلاش شبانه روزی توانست بر خطر یاد شده (که گریبان شعر تندرکیا را گرفت) چیره شود، و بیان عامیانه، گویش بومی و زبان معیار را در کلی واحد، موزون و مؤثر بگنجاند. او می‌خواست زبان القائی غزل و تغزل را به زبان ناهموار، خطابی و نیروئی درام برگرداند. البته این کار دشواری بود و لاهوتی، عشقی، یحیی دولت‌آبادی... در این زمینه گام‌هایی برداشته بودند. دو شعر «سنگر خونین» (ترجمه‌ی یکی از اشعار ویکتور هوگو، مسکو، مارس ۱۹۲۳ م، ۱۳۰۲ ه. خ) و «وحدت و تشکیلات» (مسکو، فوریه ۱۹۲۴ م، ۱۳۰۳ ه. خ) در همین راستا پیش می‌رود، به‌ویژه قطعه‌ی «سنگر خونین» که در آن هم فضاسازی هست و هم گفت‌وگوی زنده‌ی اشخاص.

رزم‌آوران سنگر خونین شدند اسیر

با کودکی دلیر

به سن دوازده

- آن جا بُدی تو هم؟

- بله!

با این دلاوران

- پس ما کنیم جسم ترا هم نشان به تیر
تا آن که نوبت تو رسد منتظر بمان!^(۱)

در دوره‌ی رضاشاهی، دکتر محمد مقدم و دکتر تندر کیا نیز برای گشودن راهی تازه برای شعر کوشیدند. گفته می‌شود که دکتر مقدم در سرودن «راز نیمه‌شب» (۱۳۱۴) و «بانگ خروس و بازگشت به الموت» (۱۳۱۵) زیر تأثیر والت ویتمن بوده اما خود او گفته است که من تا سال‌های سی حتی نام این شاعر را نشینده بودم. و نیز می‌گفتند اشعارم به کارهای ست وین سینت میلر شبیه است که راست می‌گفتند ولی من نام این شاعر را هم نشنیده بودم.^(۲) دکتر مقدم «راز نیمه‌شب» را در شبی تابستانی به‌طور ارتجالی می‌نویسد. شمس لنگرودی می‌گوید بعید نیست که ریخت اشعار «گائده‌ها» در شکل‌گیری اشعار نواز جمله شعر منشور دکتر مقدم مؤثر بوده به ویژه آن که نیما نیز عنایتی به این مطلب داشته است.

در قطعه‌ی «ستاره‌ی دنباله‌دار» این مجموعه می‌خوانیم:

اختران	همگی رخسند و
کس را	باکی از تابش آنان نیست
چون	من تابم
همه را	لرزه بر اندام افتد. ^(۳)

«آهنگین کردن کلام» در نوشته‌های تندر کیا، صورت عجیبی به خود می‌گیرد. شعر آمیخته‌ای است از مضامین جدی، شوخی، اصوات، کلمه‌های

۱. تاریخ تحلیلی شعر نو، همان، ۱/۷۰.

۲. تاریخ تحلیلی شعر نو، همان، ۱/۱۸۹ و ۱/۱۹۱.

۳. تاریخ تحلیلی شعر نو، همان، ۱/۱۹۷ تا ۱/۲۰۰.

عامیانه. خود او باور دارد که «لفظ باید هر چه بیشتر پیرو، ساخت و آئینه‌ی معنی باشد. معنی زنده و جنبان است و به ما رنگارنگ و گوناگون جلوه می‌کند؛ روشن و تاریک، نرم و سخت، سبک و سنگین، تند و کند، پست و بلند... برای اینکه سخن جاندار باشد، می‌باید هر گونه قید لفظی را درهم شکست تا بدین گونه لفظ بتواند «آزاد» از معنی پیروی کند. چنین علوم ادبیه‌ی گذشته درهم می‌ریزند، یک پارچه باید بازدید و زدوده شوند... موزیک: در موزیک هستیم پس در احساسات هستیم و بس، بیرون از محیط احساسات، بیرون از افق شاهین است... همه دو گونه سخن را خوب می‌شناسند: نظم و نثر ولی میانه‌ی این دو کیفیتی است که نه این است و نه آن. این کیفیت برزخ را چه بنامیم؟ چرا «نثم» بنامیم. «نثم بازی ویژه‌ی خود را دارد و شایسته‌ی آنست که مورد توجه «شاهین ساز» باشد. شاهین نه نظم است و نه نثم و نه نثر زیرا که هم نظم است و هم نثم و هم نثر. پس «شاهین» چیست؟ شاهین «آهنگین» است و شاهین ساز «آهنگین گوئی» که از خشک‌ترین نظم‌ها رهسپار، از نثم گذشته، به نرم‌ترین نثرها می‌رسد و سخن را درست قالب معنی می‌سازد، سخن زبان زنده.^(۱) به این صورت:

مرده بادا مرده پرستی، ناتوانی، زیردستی، التماس: نیست بادا نیست کرنش،

کوچکی آه بینوائی دور باد از من به دور!

- هیچ هرگز دست و پایش را مبوس!

افسوس!

- ای زدیدار تو من آه چه بگویم چه شدم، مات تو! مات تو!

برق زره درکشش ذات تو!

۱. تاریخ تحلیلی شعر نو، همان، ۱/۱۹۷ تا ۱/۲۰۰.

راستی چه خوش اندام و چه نیکو سیمائی!

آه تو چه زیبا، چه زیبائی!

(اول شهریور ماه ۱۳۱۸)

این سروده‌ها در قیاس با اشعار کم و بیش به قوام آمده‌ی عشقی و لاهوتی هم بیشتر تفنن به‌شمار می‌آید چه رسد به اینکه آن‌ها را با ققنوس (بهمن ۱۳۱۶) نیما مقایسه کنیم. متأسفانه خود تندرکیا و بعد شاعرانی مانند دکتر رعدی آذرخشی و دکتر مهدی حمیدی به ژرفای کار «نیما» پی نبردند و به استهزای او پرداختند یا قالب، اوزان و شیوه‌ی بیان شاعر افسانه را گرفته شده از کار دیگران دانستند. رعدی آذرخشی نوشت که آثار تقی رفعت، جعفر خامنه‌ای و بانو شمس کسمائی اساس کار نیما بوده است:

اشعاری که از تقی رفعت و بعضی همکارانش مانند خامنه‌ای و شمس کسمائی در روزنامه‌ی تجدد و مجله‌ی «آزادیستان» تبریز در فاصله‌ی ۱۲۹۷ و ۱۳۰۰ خورشیدی طبع شده است گرچه به سبب استعمال بعضی از لغات و ترکیبات منافی با قواعد و اصول زبان پارسی و به کار بردن تعبیراتی متخذ از ادبیات خارجی، خاصه ترکی عثمانی یا روسی یا فرانسه اصالت ندارد، ولی آزمایش‌هایی که اولین بار قبل از ۱۳۰۰ خورشیدی در آن اشعار برای ایجاد قالب‌های شعری جدید و حتی برای پیش و پس کردن قوافی، بلند و کوتاه کردن مصراع‌ها و پدید آوردن نمونه‌هایی از شعر آزاد صورت گرفته شایان توجه است زیرا بعدها مخصوصاً در سی سال اخیر، این نوع آزمایش‌ها به ناحق و از روی عدم اطلاع از ابداعات و ابتکارات «نیما» محسوب شده است.^(۱)

۱. مجله‌ی یغما، سال ۲۱، بهمن ماه، ۱۳۴۷.

اینک چند سطر از قطعه شعر بانو شمس کسمائی (چاپ شده در شماره‌ی سی و یکم شهریور ماه ۱۳۹۹ مجله‌ی «آزادستان»):^(۱)

ز بسیاری آتش مهر و نوازش
ازین شدت گرمی و روشنائی و تابش
گلستان فکرم
خراب و پریشان شد افسوس
چو گل‌های افسرده افکار بکرم
صفا و طراوت زکف داده گشتند مأیوس.

به گفته‌ی اخوان: «این قطعه و نظائر آن‌ها نسبت به اشعار نیما، کارهای خام و ابتدائی اوائل نهضت تجدیدطلبی در شعر معاصر پارسی است و با روش به کمال رسیده‌ی «نیما» کاملاً نابرابر است... بعضی آزمایش‌های ناقص و ابتدائی که مقارن با نخستین کوشش‌های نیما، گهگاه به‌طور پراکنده در برخی مطبوعات دیده می‌شد، نظیر تنوعات و توسعانی که بعضی از صاحب ذوقان روزگار به هوای تجدیدطلبی به قوالب اشعار خود می‌دادند که البته به ندرت و احياناً خالی از ابتکاری نبود، و اگر چه به سرانجامی که مطلوب باشد نرسید و ناقص و شکسته بسته و بی‌هنگار می‌نمود، اما می‌توانست الهام‌بخش کارها و کوشش‌های بهتر و کامل‌تر باشد، در مثل مانند این نمونه که نیما احتمالاً و شاید این و نظائر این را دیده باشد. ولی به نظر من، «معنی» این قطعه از «صورت» آن بسیار بهتر است، خاصه که گوینده‌ی آن زنی است آن هم در آن زمان. اما قالب شعر چنان که می‌بینیم ناقص است... چه بسا که برخی از کوتاه و بلندی‌ها از نقص ضعف [بیان]

و احیاناً آشنا نبودن به اسالیب و قواعد عروضی ناشی شده باشد... کار نیما کار کمال یافته‌ای است که قسم و قالبی ابتکاری و جدیدی را در شعر ما در دنبال داشته است و مخصوصاً نشان دادن طرق استفاده‌ی امروزی از اوزان عروضی قدیم در محور متفاوت...^(۱)

۱. دفترهای زمانه، دیدار و شناخت م. امید، ۲۵۵، تهران ۱۳۴۷.

نظام بدیع نیما با موسیقی ویژه‌ای همراه است. او نه فقط اوزان عروضی را وسعت می‌دهد بلکه آن را به طرز ویژه‌ای می‌آراید. از جمله شگردهای او بیرون آمدن از تنگنای اشعار کلاسیک از جمله دوری جستن از الزام به آوردن قافیه و ردیف مرتب و منظم است. البته شاعرانی مانند شمس کسمائی، یحیی دولت‌آبادی، عارف، عشقی، تندرکیا، دکتر مقدم پیش از او یا همزمان با او در این زمینه گام‌های بلندی برداشته بودند و نیما نیز از کارهای ایشان آگاهی داشت اما نیما همان کاری را برای شعر نو انجام داد که علی‌نقی وزیری برای موسیقی ایران، یعنی «نُت» آن را نوشت. کار با نیما آغاز نمی‌شود اما با نیما فورم درست خود را پیدامی‌کند. پیش از پیدایش «افسانه»ی نیما، عشقی در سال‌های جنگ جهانی اول در استانبول قطعه‌ی «برگ بادبرده» را سرود و باور داشت که «این ابیات را به

شیوه‌ی تازه با نظریات و ملاحظات‌ی که در انقلاب ادبیات فارسی و تشکیلات نوی در آن داشته» سروده است:

به گردش بر کنار بوسفور اندر مرغزاری

رهم افتاد دیروز

چه نیکو مرغزاری، طرف دریا در کناری

نگارش دیده افروز

درختان را حریر سبز و بر سر

زمین را از زمرد جامه در بر

به به هر سو با گلی راز

نمود مرغی آغاز.^(۱)

این شعر در یکی از زحافات «بحر هزج» (تکرار مفاعیلن) سروده شده و اگر چه در آن قید تساوی طولی به شیوه‌ی شعر قدیم رعایت نمی‌شود - که خود نوآوری در خور توجهی است - ولی رکن آخر آن مفاعیل یا فعولن در هر مصراع به تساوی تکرار می‌شود و بدین گونه قید تساوی رکن آخر در آن رعایت می‌گردد. اما نیمی از این قاعده سر باز می‌زند و از زحافات متفاوت یک بحر در شعر سود می‌جوید و نیز با آنکه عشقی مصاریع را کوتاه و بلند می‌گیرد، ولی با قافیه محافظه کارانه برخورد می‌کند و قافیه در شعر او برخلاف شعر نیمائی از استقلال بی‌بهره است. البته عشقی بعدها در زمینه‌ی کاربرد قافیه در شعر [در چکامه‌ی نوروزی نامه] شیوه‌ی تازه‌ای به کار می‌گیرد.^(۲)

همین جا باید گفت که آنچه در عصر حاضر محدودیت شعر و موسیقی

۲. نیما، همان، ۱۷۰.

۱. از صبا تا نیما، همان، ۲/۳۷۲.

کلاسیک می‌نامیم، نسبی است، کما اینکه موسیقی و شعر امروز هم محدودیت‌هایی دارد. روی گرداندن نوپردازان از قواعد اشعار کلاسیک به این معنا نیست که بزرگانی مانند فردوسی، نظامی گنجوی، مولوی، سعدی و حافظ اسیر وزن و قافیه بوده‌اند.

این‌گونه دآوری خطاست. وزن و قافیه دست و پای آن‌ها را نبسته بوده و آن‌ها براین دو عامل، و بر موانع کلام مسلط بوده‌اند: «آنچه بیش از هر عامل دیگر، شیرینی زبان فارسی را تأمین می‌کند، وسعت و تنوع و جهانی بودن مفاهیم ادبیات فارسی است، علاوه بر الفاظ و مفاهیم ادب فارسی که شامل برخی از مهیج‌ترین افسانه‌های رزمی و ذوق‌بخش‌ترین داستان‌های عشقی و عمیق‌ترین مباحث فلسفی و عرفانی است، آنچه به شیرینی زبان فارسی کمک کرده است، میزان بسیار پیشرفته و خوش‌آهنگی اوزان شعری ماست که در سرتاسر جهان بی‌نظیر بوده است و تا زمانی که اصول ریاضی به عبارت ساده قواعد محاسبه و جمع اعداد به جای خود باقی است، در سرتاسر جهان بی‌نظیر خواهد ماند. دو نکته‌ی بسیار مهم اساس این خوش‌آهنگی است:

اول، معین بودن اندازه‌ی هر سیلاب عروضی، یعنی دو حرفی بودن سیلاب کوتاه و سه حرفی بودن سیلاب بلند در شعر فارسی به نحوی که به جای افاعیل سنتی می‌توان و بلکه ترجیح است که عدد دو را برای سیلاب کوتاه و عدد سه را برای سیلاب دراز عروضی فارسی به کار ببریم. دوم، وجود تقارن در میان دو نیمه‌ی اول و دوم همه‌ی اوزان غیر محذوف و حفظ اساس تقارن در همه‌ی اوزان محذوف و حفظ اساس تقارن در همه‌ی اوزان محذوف فارسی»^(۱)

۱. درباره‌ی زبان شیرین فارسی، جشن فرهنگ و هنر، مسعود فرزاد، ۵، آبان ماه ۱۳۵۰.

افزوده بر شعر، دستگاه موسیقی ایران نیز بسیار شیرین و غنی است و در سده‌های پیش غالباً خوش آهنگ و شادی‌آور بوده اما پس از هجوم ترک و تازی و مغول، آهنگ‌های شاد متروک و آهنگ‌های سوگواری رایج گشته است. به گفته‌ی وزیری «موسیقی رایج در قرون اخیر خزینه‌ای است از احساسات الم‌انگیز و از خاطره‌های درد و رنج و محکومیت. از تأثیر هجوم‌های پی‌درپی... آوازهای مشروع، آن‌هائی بوده است که تعزیه‌خوان‌ها برای برآوردن ناله و اشک به کار می‌برده‌اند و هرآهنگی که این تأثیر را داشته به تدریج کلاسیک می‌شده و باقی مطرود... موسیقی ایران یک حسن دارد که همه‌ی معایب آن را می‌پوشاند یعنی حسن آن اساسی است و معایب آن عَرَضی. همه‌ی محسناتی که در اساس موسیقی اروپائی هست، در ریشه‌ی موسیقی ایران موجود است به‌اضافه‌ی آن چیزی که در پنجاه سال اخیر ایده‌آل علمای موسیقی دنیاست و هنوز موفق بدان نگشته‌اند... و آن موسیقی ربع پرده است که در اساس موسیقی ایران موجود است. در موسیقی اروپائی تقسیمات طبیعی در یک گام به دوازده فاصله‌ی پیوسته و در موسیقی ایران به بیست و چهار فاصله تقسیم می‌گردد که ربع پرده حاصل می‌شود و علت گام‌های متفاوت ایران که پایه‌ی آوازهای آن را تشکیل می‌دهد، به‌همین توسعه‌ی تقسیمات جزء است که از خصایص موسیقی ایران [است] و به احتمال قوی یونان عهد پریکلس هم داشته است.»^(۱)

وزیری می‌گوید براساس موسیقی کهن ایرانی باید ساختمان تازه‌ای بنیاد کرد، هسته‌ی موسیقی شاد مدرسه، موسیقی تفریحی و شاعرانه و موسیقی «چند صوتی»، که انواع موسیقی تئاتر و درام و سمفونی از آن حاصل می‌شود، در

۱. موسیقی نامه‌ی وزیری، علیرضا میرعلی‌نقی، ۲۵۵، تهران ۱۳۷۷.

موسیقی ما موجود است و برای آزاد ساختن آن باید برنامه‌ای درازمدت داشت. وزیری در سه شماره‌ی پی‌درپی مجله‌ی مهر (۱۳۱۶) همزمان با کارهای نوینما، مقاله‌ای نوشته و به چاپ رسانده است به نام «اصلاحات ادبی» و راه‌هایی برای اصلاح قواعد عروضی، ترسیم بحور متداول عروضی با اوزان موسیقی آن‌ها، اصلاح قواعد قافیه، نثر فارسی و «آکسان» گفتار از نظر زبان‌شناسی... پیش نهاده است که بسیار در خور توجه است.^(۱)

در این مقام، اندیشه‌ی «وزیری» متوجه جدا کردن عروض فارسی از عروض عربی است و یافتن دستور تازه‌ای برای قافیه، طرز گسترش دادن بحور برای یافتن اوزان نو، راه رسیدن به اشعار هجائی یا سیلابیک. او می‌گوید باید قواعد عروض ساده بیان شود که یک طرز افاعیل بیشتر به دست ندهد، توسعه‌ی بحور و قواعد جدید آن موجب تجربه و تطبیق اشعار موزون با اشعار هجائی می‌گردد که ممکن است اشعار هجائی به وجود آید که برای درام شعری که متکی به موسیقی است، از این نوع شعر کنونی رساتر و آسان‌تر است و نیز سهل و ساده بودن قواعد و مواد ترکیب، باعث می‌شود که قوت طبع شاعر بیشتر به تخیل و پروراندن موضوع متوجه شود. دیگر این اسارت شدیدی که به وزن و بحر داریم و باعث نیافتن کلمات موزون و متناسب برای بیان فکر است در نتیجه ممکن است موجب دور انداختن افکار زیبا گردد، از بین می‌رود. به طبع طرز اشعار گفت‌وگوئی (دیالک تیک) به وجود آمده موجب ایجاد نوعی صنعت [هنر] شعری یا درام‌های شعری می‌گردد که هنوز در زبان فارسی نایاب است.^(۲)

در برابر ناآگاهی نوآوران افراطی از اهمیت و بزرگی شعر و موسیقی کلاسیک

۱. موسیقی نامدهی وزیری، همان، ۲۰۰. ۲. موسیقی نامدهی وزیری، همان، ۲۰۱.

ایران، تعصب و پافشاری کهن‌گرایان را داریم که می‌خواهند امروز هم به شیوه‌ی انوری و خاقانی قصیده و به سبک سعدی و حافظ غزل بنویسند، غافل از اینکه «هنر از نوآوری است که باقی می‌ماند.» «تن (Tain) می‌گوید هنری اگر مدت‌ها عمر یافته و تحولات آن پیش آمده باشد، این قدر تزئینات و پیرایه به خود می‌گیرد که همان باعث زوالش می‌شود. هر هنری روزی به زوال می‌رود و باید از راه ابداع و نوجوئی احیاء شود. در مثل در شعر پارسی، پس از حافظ یا دست بالا پس از صائب دیگر شعر کهن [یعنی نوشتن به این شیوه] رو به زوال گذاشت و شعر نو در واقع نوعی احیاء شعر کهن بود. دیگر غزل گفتن بی‌فایده بود چرا که بهترین‌اش را خواجه گفته است. شعر نو در ادبیات ایران روناس به‌وجود آورد. انگیزه‌های این تحول را باید در جنبش مشروطه، تماس با دنیای غرب و ترجمه‌ی آثار ادبی فرنگ پیدا کرد.

شعر فارسی در مشروطیت تحول پیدا کرد. شاعر می‌خواست چیزی نو، مناسب با احتیاج زمان به‌وجود آورد. در هر هنری این احتیاج هست. تقلید از چیزی که سابق آورده‌اند، برای هنرمندان نسل بعد کلیشه می‌شود. تعریف هنر آنست که تقلید نباشد. بدعت از عوامل اصلی هنر است... من در سال ۱۳۰۳، پس از «مدرسه‌ی عالی موسیقی»، «کلوپ موزیکال» را تأسیس کردم. در این کلوپ، کتابچه‌ای از اشعار جدید چاپ بود و در میان آن‌ها شعری از «نیما یوشیج» بود که خیلی در من تأثیر کرد و این طور آغاز می‌شد:

هان ای شب شوم وحشت انگیز

تا چند زنی به جانم آتش.

من در بین کنسرت‌های خود این شعر را همراه با تار «سولو»ی خود

(۱) خواندم.

اشعار نخستین نیما و قطعه‌های به سبک قدیم او از نظر موسیقی و لحن و مضمون ادامه‌ی اشعار کلاسیک یا ادامه‌ی اشعار دوره‌ی مشروطه است: حتی در منظومه‌ی «افسانه» تم‌های قدیمی زیاد آمده است. اخوان می‌گوید که: وزن «افسانه» از متفرعات بحر رمل است (فاعلاتن فعولن فعولن) و نیما این وزن را از لابه لای سطور تصنیف «مرغ سحر» بهار بیرون کشیده البته برحسب اتفاق و ناآگاهانه بدون این که قصد و عمدی در کار باشد. بند اول پاره‌ی «این قفس چون دلم تنگ و تار است» و «ای خدا، ای فلک، ای طبیعت» و هم‌چنین نظائر و قرینه‌های این‌ها در بند دوم تصنیف بهار به وزن «افسانه» ی‌نیماست. جملات موزون و مصاریع این تصنیف دارای کوتاه و بلندی‌های بسیار متنوع است و خاصه شکل مکتوبش برای ذهن جویا و پویای نیما در زمانی که به فکر پیدا کردن مفری از بن‌بست است... جالب و به خوبی قادر بوده نظر جوینده‌ی کوشائی چون او را مشغول کند. (۲)

سیروس نیرو می‌نویسد: نگاهی گذرا به چند نمونه شعر یا نوحه‌سرایی که پیش از نیما به همین وزن و بحر ساخته شده نشانه‌ی درستی است بر اینکه وزن افسانه، ابداعی نبوده و نیما منظومه‌ی خود را به یکی از بحور و وزن‌های رایج زمانه‌ی خود ترتیب داده:

رنگ خون رنگ میمون مینوست دشت بی‌لاله دیدن نه نیکوست
(عارف قزوینی)

۱. موسیقی نامه‌ی وزیری، همان، ۵۲۱.

۲. بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج. م. امید (اخوان)، تهران، ۱۳۵۷.

چند گوئی چرا مانده ویران هند و افغان و خوارزم و ایران
(بهار)

دید چون شاه دین اکبرش را غرقه در خاک و خون پیکرش را
(افسرالشعرا، وفات ۱۲۸۶ هـ)

ای صبا با غم و آه و زاری گرکنی در مدینه گذاری
(حاج مهدی مشهدی، وفات ۱۲۸۶ هـ)

«افسانه»ی نیماکه در سال ۱۳۰۱ در روزنامه‌ی «قرن بیستم» عشقی منتشر شد، بیش از چند بند نداشت. نیما این قطعه را در سال ۱۳۲۹ به رشته‌ی نظم کشید و از آن منظومه‌ای دلنشین به ارمغان آورد... بنابراین «افسانه»ی نیماکه در سال ۱۳۰۱ به صورت کنونی نبود نمی‌تواند راهگشای شعر نو بوده باشد.^(۱)

افزوده برای این بسیاری از تعبیر اشعار نخستین نیما، در بستر «بدیع» و «معانی بیان» کهن شکل می‌گیرد. نمونه‌ای چند از این واقعیت پس از این می‌آید.

نیمای:	چیستی ای نهان از نظرها
	ای نشسته سر رهگذرها
حافظ:	ای غایب از نظر که شدی همنشین دل
نیمای:	کاروان را جرس‌ها فسرده
	پای من خسته‌اندر بیابان
حافظ:	کاروان رفت و تو در خواب و بیابان در پیش
	وه که بس بی خبر از غلغل بانگ جرسی

۱. خوانش شعر نیما، همان، ۹۶ به بعد.

نیما: ای فسانه رها کن در اشکم

کآتشی شعله زد جان من سوخت.

حافظ: سینه از آتش دل در غم جانانه بسوخت.

نیما: آنچه دیدم همه خواب بوده

نقش یا بر رخ آب بوده.

منسوب به خیام:

احوال جهان و عمر فانی و وجود خوابی و خیالی و فریبی و دمی است

نیما: وز گذشته میآورد دگر یاد

که بدین ها نیرزد جهانی.

خیام:

برخیز و مخور غم جهان گذران

این یکدم عمر را به شادمانی گذران

نیما:

این چه کبر و چه شوخی و نازی است

به دو پا رانی، از دست خوانی

(گرفته شده از مثل عامیانه‌ی با دست پس می‌زند با پایش می‌کشد).

نظامی گنجوی:

چه خوش نازی است ناز خوب رویان

زدیده رانده را دزدیده جویان

به چشمی طیرگی کردن که برخیز

به دیگر چشم دل دادن که مگریز

(خسرو و شیرین)

گاهی لحن منظومه‌ی «افسانه» به «معنی‌نامه»‌ی حافظ (که مسعود فرزاد تنظیم

کرده است) نزدیک می‌شود ولی این منظومه توصیف پر دامنه‌تر و دردمندانه‌تری است. آثار تأثیر شعر کهن در اشعار عروضی نیمائی هم دیده می‌شود:

نیما: غم این خفته‌ی چند

خواب در چشم ترم می‌شکند

شعر از نظر ترکیب و طرز بیان (نه از نظر موضوع) یادآور رباعی ابوسعیدآبی‌الخیر (۳۵۷ تا ۴۴۰ هـ) است:

در دیده به جای خواب آب است مرا

زیرا که به دیدنت شتاب است مرا

گویند بخواب تا به خوابش بینی

ای بی‌خبران چه جای خواب است مرا؟

منظومه‌ی «افسانه» به رغم همه‌ی این تأثیر پذیری‌ها، تازگی دارد چرا که به گفته‌ی شاملو در آن «نیما فرصت یافته است از زندگانی گذشته‌ی خود، از ییلاق و قشلاق طوایف «یوشیج» و «اوزیج»، از شب زنده‌داری در کنار آتش شبانان و از زیبایی بهار در دره‌های «یوش» و کوهساران «نوبن» آمیخته با اندوهی که زائیده‌ی دوری از آن عهد و زمان است یاد کند».^(۱)

موسیقی شعر نیما به تدریج تحوّل پیدا می‌کند و در شعر «ققنوس» (۱۳۱۶) به صورت رضایت‌بخشی که متناسب با اندیشه‌های جدید اوست، درمی‌آید. در این جا تساوی طولی مصاریع کنار گذاشته، پایه‌های وزن گسترش یافته، قافیه در آن به روش جدیدی آمده. مایه‌ی شعر، افسانه‌ی ققنوس، قدیمی است. «ققنوس» (فونیکس یونانی) مرغی است به غایت خوش رنگ و خوش آواز. گویند منقار او سیصد و شصت سوراخ دارد و در کوه بلندی مقابل باد نشیند و صداهای عجیب و غریب از منقار او برآید و به سبب آن مرغان بسیار جمع آیند... گویند

۱. به نقل از نیما یوشیج، همان، ۲۳.

هزار سال عمر کند و چون هزار سال بگذرد و عمرش به آخر آید هیزم بسیار جمع سازد و بر بالای آن نشیند و سرودن آغاز کند و مست گردد و بال بر هم زند چنان که آتشی از بال او بجهد و در هیزم افتد و خود با هیزم بسوزد و از خاکسترش بیضه‌ای پدید آید و او را جفت نمی‌باشد و موسیقی را از آواز او دریافته‌اند.^(۱)

این افسانه را شاعر دیگری به نظم قدیمی درآورده اما در پایان به نتیجه‌ی دیگری رسیده است. چند بیت آن چنین است:

هست ققنوس طرفه مرغی دلستان موضع آن مرغ در هندوستان
قرب صد سوراخ در منقار اوست نیست جفتش طاق بودن کار اوست
چون به هر ثقبه بنالد زار زار مرغ و ماهی گردد از وی بی‌قرار
سرانجام این مرغ آتشی بر می‌افروزد و خود در آن می‌سوزد؛ و زندگانی‌اش بر باد می‌رود:

آخرالامرش اجل چون داد داد آمد و خاکسترش بر باد داد
تا بدانی تو که از چنگ اجل جان نخواهد برد جاندار از حیل^(۲)

این نتیجه‌گیری البته صوفیانه و خلاف دنباله‌ی طبیعی زندگانی تجدیدشونده‌ی مرغ افسانه است. به نظر محمد علی جمال‌زاده، ققنوس کنایه‌ای از شاعر بزرگ است که فراز کوه بلند عزت نفس خود بر بالین استغنا تکیه زده از منقار و هم اندیشه‌ی خود سخنان نو و آتشبار که به گوش مردم کوچه و بازار عجیب آید، بیرون می‌ریزد و به سبب نغمه‌ی مردانگی او و صلائی که به جهانیان می‌فرستد، مرغان بسیار یعنی جوانان با شور و شوق به دور او جمع می‌آیند... مرگ این نوع شاعران حکم حریقی را دارد که دنیائی را روشن می‌سازد و از خاکستر آن آتش، بذری سرسبز و خرم می‌گردد که نامش تمدن و میراث معنوی

۱. برهان قاطع، تصحیح دکتر محمد معین.

۲. قصه‌نویسی، سید محمد علی جمال‌زاده، ۵۱۰ تا ۵۱۴، تهران، ۱۳۷۶.

و هنری نوع بشر است.^(۱)

ققنوس نیما به احتمال زیاد هنرمند نوآور یا انسان طراز نوین است. انسان و شاعری که خود را آتش می‌زند تا نسل جدید آدمیانی در وجود آید بهتر و برتر از نسل پیش. مرغ نامدار حس می‌کند که اگر زندگانی وی مانند زندگانی مرغان دیگر در خواب و خور به سر آید، حاصل آن رنجی است عظیم که نمی‌توان از آن نام برد. مضمون این شعر با منظومه‌ی «مانلی» (یا اوراشیما، داستان ژاپونی ترجمه‌ی صادق هدایت) همانندی دارد. نیما خود می‌گوید: من اول کسی نیستم که از پری پیکری دریائی حرف می‌زنم. مثل این که هیچ کس اول کسی نیست که اسم از عنقا و هما می‌برد، جز اینکه من خواسته‌ام به خیال خودم گوشت و پوست به آن داده باشم.^(۲)

در داستان «اوراشیما» (ماهیگیر دریای میانه)، دختر دریائی ماهی‌گیر را با خود به ژرفای دریا می‌برد. ماهی‌گیر شبی با او می‌گذراند و سپس به خانه باز می‌گردد. اما او از زن و کودکانش اثری نمی‌یابد زیرا گذراندن شبی با پری دریائی معادل با سال‌ها زندگانی زمان خاکی است. بعد او صندوق گوش ماهی که پری دریائی به وی داده در ساحل دریا باز می‌کند، دود سفیدی از آن بیرون می‌آید. در همان لحظه موی اوراشیما سفید می‌شود، بدنش چین می‌خورد و چشمهایش تار می‌شود و او روی ماسه دراز می‌کشد و می‌میرد.^(۳)

اما در منظومه‌ی «مانلی»، ماهی‌گیر پس از دیدار با پری دریائی به شناخت و دانائی می‌رسد. وسوسه‌ی نیروی عادت او را به سوی زندگانی پیشین می‌کشد ولی اندیشه‌ی تازه‌اش او را وادار می‌دارد تا هر چیزی در برابر دیدگانش به رنگ دریا

۱. قصه‌نویسی، همان.

۲. نیما پوشیج، مانلی و خانه‌ی سر بوبلی، ۶، تهران، ۱۳۵۲.

۳. مجموعه‌ی نوشته‌های پراکنده، حسن قائمیان، ۲۵۰ تا ۲۵۶، تهران، ۱۳۴۴.

جلوه کند، چه در این جا دریا نماد رهائی و آزادی است.

«مانلی» در بحر رمل سروده شده و یکی از قوام یافته‌ترین اشعار نیماست که در آن به ویژه گفت‌وگوی ماهی‌گیر و پری دریائی کشاکشی بین دو نوع زندگانی را نشان می‌دهد. زندگانی عادی و طولانی، خالی از خطر و زندگانی هدفمند و رنج‌بار که سرانجام به رهائی و آزادی بشر می‌انجامد. نیما در این قسم اشعار بر آنست که ادب عصر خود را بسازد. به نظر او کافی نیست با پس و پیش کردن قافیه و افزایش و کاهش مصاربع... فورم تازه‌ای درست کنیم. عمده این است که طرز کار عوض شود و مُدل وصفی و روائی که در دنیای باشعور آدمهاست، به شعر بدهیم. روش کار او بر سه رکن اساسی تکیه دارد:

۱- کمیت مصاربع که وزن را از حیث مایه‌ی اصلی و کیفیت تونیک (Tonic) و سورتونیک (SuPertonic) آن می‌شناساند.

۲- اندازه‌ی کشش مصاربع هر یک، از یک یا چند کلمه تشکیل یافته و مکمل هارمونی رکن اول اند و هارمونی لازم در واقع وزن مطلوب را می‌سازند.

۳- استقلال مصاربع به وسیله‌ی پایان‌بندی آنهاست که عمل ارکان را ضمانت می‌کند و اگر نباشد شعر از حیث وزن به اصطلاح عامیانه، «بحر طویل» از آب در می‌آید.^(۱)

تعریف تونیک و سورتونیک مطابق لغت نامه‌ی اکسفورد: در موسیقی نخستین درجه‌ی گام را که با آن نام، گام نیز مشخص می‌شود، تونیک و نخستین نُت که بالای نُت «تونیک» و با فاصله‌ی یک پرده «دیا تونیک» قرار دارد، سورتونیک می‌نامند. شکل کار نیما به قطعه‌ای موسیقی شباهت دارد. البته نظر او به موسیقی علمی و کلاسیک است.

۱. خوانش شعر نیما، همان، ۶۱.

در قطعه‌ای سمفونی که به صورت تونال (Tonal) تنظیم شده باشد، نام قطعه از همان نخستین درجه‌ی گام یعنی تونیک گرفته می‌شود... در شعر «آی آدمها» ی‌نیم، همه‌ی سطرهای آن با «فاعلاتن» آغاز می‌شود. در شعر کهن، بیت‌ها دارای یک میزان هستند. بیت نخست نماینده‌ی کل شعر در بحر و وزن عروضی است مانند: ساقی به نور باده برافروز جام ما... شعر در بحر مضارع (مفعول فاعلاتن مفاعیل فاعلن) است و این میزان حاکم بر غزل است. نیما از این میزان بندی فراتر می‌رود، «تونیک» سطر را حفظ می‌کند اما با بقیه‌ی سطر به جز هارمونی آن توجه ندارد. هر جا حرفش تمام شد، سطر را رها می‌کند. حتی ممکن است سطری بیش از یک کلمه نباشد. در شعر سنتی یک زحاف بر کل شعر حکومت می‌کرد - اگر سالم نبود - نیما با رها کردن سطر شعر از زحافات یک جور هم صرف نظر می‌کند. در مثل در قطعه‌ی «مهمانخانه» که در بحر رمل ساخته شده، زحافات یک شکل نیست اما همه‌ی سطرهای این شعر با «تونیک» (فاعلاتن) یا هجای کوتاه (U U -) آغاز می‌شود و سطرها کوتاه و بلند و دارای زحافات متنوع‌اند.

شعر «چراغ من» در دو وزن رَمَل و هَزَج در چهار بند سروده شده که بند چهارم تکرار بند مطلع است به صورتی که در فورم «رندو» در موسیقی به کار می‌رود.

در شب سرد زمستانی

کوره‌ی خورشید هم چون کوره‌ی گرم چراغ من نمی‌سوزد.

در این قطعه این سطر را در نظر بگیرید: چه کسی این قصه را در دل می‌اندوزد. تقطیع این سطر چنین است: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فع (یا فا). اگر سطر را این طور بخوانید: چه کسی این قصه را در دل می‌افروزد؟ تقطیع آن چنین می‌شود: مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن. اگر یک «آیا» بر سر سطر بیفزائیم: آیا چه کس این قصه را در دل می‌افروزد، تقطیع آن چنین می‌شود: مستفعلن

مستفعلن مستفعلن فا. شکل اول در بحر رَمَل، شکل دوم در بحر هَزَج و شکل سوم در بحر رَجَز است. می‌بینیم در اوزانی که به هم راه دارند، زحافات آن‌ها به چشم نمی‌خورد. در ظاهر در این گونه اشعار نیمائی ابداعی به چشم نمی‌خورد... اما در اوزانی که متفق الارکان نیستند، ابداع نیما نمایان است در مثل در بحر مضارع (مفعول فاعلات مفاعیلن یا فاعلن)، قطعه‌های ققنوس، گل مهتاب، اندوهناک شب یا در قطعه‌ی «ری‌را»:

ری را صدا می‌آید امشب

از پشتِ کاج ز بند آب.

همه‌ی سطرهای این شعر با مفعول فع (تونیک و سورتونیک) آغاز شده. در سطر: گویا کسی است که می‌خواند، مفعول فع، فاعلاتن فع، که فاعلاتن فع در بحر مضارع نیست. در سطر: با نظم هوش ربائی، من، مفعول فع فاعلاتن فع که فاعلاتن فع در بحر مضارع نیست. در سطر: آواز آدمیان را یکسر، مفعول فع مفاعیلن فع که مفاعیلن فع در بحر مضارع نیست. در سطر: دارد هوا که بخواند، مفعول فع، فاعلاتن، که مفاعیلن فع در بحر مضارع نیست. اما از نظر هارمونی خواننده هیچ حس نمی‌کند که سطرها از وزن خارج شده باشد. این ابداع نیماست، به‌طوری که هیچ سگته‌ای در سطرها دیده نمی‌شود.^(۱)

نیما از رابطه‌ی شعر و وزن (موسیقی) به خوبی آگاه است و در شعرش از وزن و موسیقی بهره‌گیری می‌کند اما با توجه به نیاز عاطفی عصر جدید، اوزان یکنواخت عروضی را بازسازی می‌کند و وزن‌های ظریف غزل و رباعی را کنار می‌گذارد و وزنی خطابی و کلامی به شعر می‌دهد. «آی آدمها...» نوعی قصیده است اما در این جا مخاطب شاعر شاه و وزیر نیست، ملت است، زمزمه نیست،

۱. خوانش شعر نیما، همان، ۶۶ و ۶۵.

فریادی است، سخنی است با وزن حماسی، از این رو اشعار او را باید اجرا (دکلمه) کرد و این کار همان اثری را دارد که غزل فارسی البته در زمانی که آن را در دستگاه موسیقی ایران بخوانند. در شعر نیما وزن با ذات کلام پیوند دارد و در بسیاری از اشعارش آهنگ کلام، خطابی و حماسی است. به گفته‌ی خود او این اشعار را در دستگاه‌های دشتی، ماهور و ابوعطا... نمی‌توان خواند! اما اگر با همان آهنگ خطابی خود خوانده شود، شنونده در خواهد یافت که این شاعر در دگرگون ساختن فضای شعر و تغییر دادن مادی و صوری آن چه گام بلندی برداشته است.

قافیه در شعر نیما نیز عملکرد ویژه‌ای دارد. او در برابر دشواری به کاربردن قافیه تمهیدات خاصی به کار می‌برد. قافیه را نه فقط برای قوام فورم بلکه به منظور قوام ساختمان شعر یعنی قوام فورم و محتوا به تناسب می‌آورد که با تحول زمان سازگاری دارد. می‌نویسد: «باید بدانید که بعد از وزن در شعر قافیه پیدا شده است. قافیه‌ی قدیم مثل وزن قدیم است. قافیه باید زنگ آخر مطلب باشد یعنی طنین مطلب را سهل کند... قافیه در نظر من زیبایی و طرح‌بندی است که به مطلب داده می‌شود. موسیقی کلام طبیعی را درست می‌کند. قافیه به جمله‌ی خود مقید است. همین که مطلب عوض شد و جمله‌ی دیگری آمد، قافیه به آن نمی‌خورد. مطلب که جدا شد، قافیه جداست... لازم نیست قافیه در حرف «رَوی» (آخرین حرف اصلی کلمه‌ی قافیه) متفق باشد. دو کلمه از حیث وزن مشترک و حروف متفاوت گاهی اثر قافیه را به هم می‌دهند. زمانی که مطلب تکه‌تکه و جمله‌ها کوتاه کوتاه است، شعر حتماً نباید قافیه داشته باشد. همین نداشتن است که در گوش لذت بیشتری می‌دهد.»^(۱) ... این است که در شعر نیما

۱. حرف‌های همسایه، به نقل از خوانش شعر نیما، همان، ۶۹.

دو کلمه‌ی نامتفق در حرف «روی» اما مشترک در وزن، قافیه به حساب می‌آید. مانند دو کلمه‌ی «عادت» و «سرمد» یا «بلند» و «سنگ» در شعر ماخ اولاً:

ماخ اولاً پیکره‌ی رود بلند

می‌رود نامعلوم

می‌خروشد مردم

می‌جهاند تن از سنگ به سنگ.

علی‌نقی وزیری در مقاله‌ی «اصلاحات ادبی» برای نوسازی قافیه پیشنهادهایی دارد که با پیشنهادهای نیما همسویه است. او می‌نویسد: «قافیه یعنی نشان دادن کلمات در آخر لنگه یا بیت شعر که دارای این دو شرط باشد. یکی آنکه صدای هجای آخری آن کلمه‌ها شبیه باشد، دیگر آنکه حرف یا حروف ساکنی که در هجای آخر هست و «روی» می‌نامیم عیناً تکرار گردد.

هجای آخر که قافیه نامیده می‌شود کوتاه نمی‌تواند باشد پس دراز است یا گنگ. اگر دراز است یک متحرک و یک ساکن بیشتر نخواهد داشت مانند: در، بر، هر... صدای همه‌ی این هجاها به «زبر» است و حرف «را» که ساکن است در همه جا تکرار شده... اگر هجای آخر گنگ باشد دارای یک متحرک و دو یا سه ساکن است که همه‌ی آن‌ها را حروف «روی» می‌نامیم... شیر، میر یا رفت، هفت، تفت. قافیه‌های گنگ سه ساکن مانند تافت، یافت یا ریخت، گسیخت، بیخت... در هر زبانی به ویژه در فارسی کلماتی هست که یک شکل نوشته شده اما تلفظ آن‌ها متفاوت است، در قافیه، گوش مناط اعتبار است نه چشم. پس «سیر» (همجنس پیاز) با «سیر» (تماشا) به رغم همشکل بودن، همقافیه نیستند زیرا حرکت صدای هجا شبیه نیست...

قاعده و دستور کلی آنست که حرف یا حروف روی با حرف یا حروف پیوند باید تکرار گردند و حرکت هجای آخری قافیه‌ی ساده (نخستین) اگر با سه صدای کشیده نباشد، آزاد می‌شود و گرنه مقید است مانند زد که با «شد» (به ضم نخست)

یا «دل» (به کسر نخست) با «گل» (به ضم نخست)، که نمی‌توانند قافیه باشند، در زمانی که پیوسته می‌شوند، همقافیه هستند زیرا در «زدم» با «شدم» یا «دلم» با «گلم»، هجای دیگری تشکیل می‌شود و هجای نخستین کوچکتر و آزاد می‌شود... همین‌طور توانگر با صابر همقافیه نیست ولی مطابق قاعده‌ی «قافیه پیوسته» (موصول) اگر پیوسته گردد قافیه می‌شود. سعدی می‌گوید:

ای نفس اگر به دیده‌ی تحقیق بنگری درویشی اختیار کنی بر توانگری
تسلیم شو گراهل تمیزی که عارفان بردند گنج عافیت از کنج صابری
و نیز کلمه‌های «عاقل» و «صیقل» در غزل «دنیا نیرزد آن که پریشان کنی دلی»
و «بسپرد» و «گرد» در غزل «عشقبازی نه من آخر به جهان آوردم»، همقافیه شده
است... از آن جا که شعر برای گوش است نه برای چشم پس هیچ عیبی ندارد که
صلاح و پناه، لحاظ و راز، بحر و شهر، باغ و چاق... همقافیه باشند. پس همه‌ی
حروفی که یک صدا دارند از قبیل: ص، س، ث یا: ز، ذ، ض یا: غ، ق یا: ت، ط هر
وقت جزو حروف «روی» افتادند، چون هر دسته در زبان فارسی یک مخرج بیش
ندارند به جای هم به کار رفته و باید همقافیه شوند. این موضوع فکر جدیدی
نیست بلکه از قدیم استادان سخن هم به آن عقیده داشته و عمل کرده‌اند مانند
«وحی» و «نهی» در شعر فردوسی و «بحر» و «شهر» در شعر سعدی:

چه مصر و چه شام و چه بُر و چه بحر

همه روستایند و شیراز، شهر

و خیلی هم به گوش ما خوش آیند می‌آیند، به این ترتیب با قبول همین مجوّز
منطقی، در قافیه، تسهیلات فراوانی حاصل می‌آید. درباره‌ی این موضوع که «قافیه
دست و بال شاعر را به ویژه از لحاظ پرورش فکر خیلی گرفته و هر چه سهل‌تر گردد، بر
حُسن شعر افزوده می‌شود» گفت‌وگوی بسیار می‌توان کرد. «فلون» به «فرهنگستان
فرانسه» نوشته است: «زیانی که از وجود قافیه به زبان شعری ما رسیده خیلی بیشتر از

زیبائی صوری است که به شعر داده» به راستی بسیار اتفاق می افتد که شاعر در ضمن بحری که اختیار کرده و شعر می سازد، از فکری با وجود اینکه نمی تواند قشنگ بنشانند، زیرا یا کلمات به آن بحر نمی آید یا قافیه معیوب است، تن به عیب شعر داده ولی از فکر صرف نظر نمی کند. مثل این قافیه‌ی نادرست در شعر سعدی:

سگان را بود در طبیعت بدی ولکن نیاید زمردم سگی!

«بدی» و «سگی» مطابق قاعده خطاست ولی گوینده، «معنی» را بیشتر در نظر داشته و هم اینکه شاید تا حدی معتقد بود که گاهی قافیه‌های پیوسته را می توان ناپیوسته به شمار آورد.^(۱)

نیما در نوآوری خود در زمینه‌های وزن و قافیه و پایان بندی، قانون‌مندی استواری را به دست می دهد که فضای شعر را گسترده تر می سازد. او در تقسیم بندی قطعه‌ای شعر، آن را از حالت تکراری بیرون می آورد، و تشخیص تازه‌ای به آن می دهد. البته در برخی از اشعار جدید این قانون‌مندی رعایت نشده است. خود او می نویسد: «قطعه‌هایی که جوانان در این سال‌ها به سبک کار من ساخته‌اند از حیث وزن هرج و مرج عجیبی را ایجاد کرده. مصراع‌ها در آن‌ها استقلال ندارند. هیچ قاعده‌ای ضمانت استقلال آن‌ها را نمی کند، بیشتر آن‌ها به اصطلاح عامیانه «بحر طویل» اند. فقط بعضی از جوانان که با من تماس نزدیک داشته‌اند، متوجه پایان بندی مصراع‌ها شده‌اند و همینطور متوجه شده‌اند که کجا قافیه برای مصراع‌ها لازم می آید.» نیما قطعه شعری را که می سرود به چند بخش تقسیم می کرد که هر کدام از آن‌ها، جداگانه تصویری یا گزارشی را نشان می داد. در آخر هر یک از این بخش‌ها، قافیه‌ای به تناسب می آورد تا هم از بخش‌های دیگر شعر جدا باشد و هم تصویر یا گزارشی مستقل را به بیان آورد. او

۱. موسیقی‌نامه‌ی وزیری، همان، ۲۲۵ به بعد.

این بخش‌های کوچک‌تر شعر را «بند» نامید که با کل شعر همخوانی دارند (پایان‌بندی). قطعه‌ی «چراغ من» این ابداع او را به خوبی نشان می‌دهد:

در شب سرد زمستانی
 کوره‌ی خورشید هم چون کوره‌ی گرم چراغ من نمی‌سوزد
 و مانند چراغ من،
 نی‌فروزد چراغی هیچ
 فرو بسته به یخ، ماهی که از بالا می‌افروزد

من چراغم را در آمد رفتن همسایه‌ام افروختم در یک شب تاریک
 شب سرد زمستان بود
 باد می‌پیچید با کاج
 در میانه کومه‌ها خاموش
 گم شد او - از من جدا - در جاده‌ی باریک.

هنوزم قصه بر یاد است
 وین سخن آویزه‌ی لب:
 «چه می‌سوزد!؟»
 می‌افروزد!؟»
 چه کسی این قصه را در دل می‌اندوزد.

در شب سرد زمستان

کوره‌ی خورشید هم چون کوره‌ی گرم چراغ من نمی‌سوزد.^(۱)

می‌بینیم که تجدد هنری نیما هم ریشه در نیازها و ضرورت زمان داشته و هم پاسخگوی نیازها و عواطف خود او بوده و به این ترتیب به صورت اثربخشی ادامه یافته. او روابط زندگانی اجتماعی را به خوبی دریافت و آن‌ها را تا ژرفا مطالعه کرد و با دیگران در میان گذاشت، آن نیز با زبان هنر. به گفته‌ی ژان دوهو «... شاعر بیشتر آن کسی است که الهام می‌دهد تا آن کس که الهام می‌گیرد. شعرها همیشه دارای حاشیه‌های بزرگ سفیدند، حاشیه‌های بزرگ سکوت... این اشعار عاشقان را به هم می‌رساند. فهمیدن مانند میل، نفرت از روابطی میان عامل فهم و دیگران تشکیل شده است، خواه این همه سنجیده باشد، خواه نسنجیده...»^(۲)

۱. کلیات اشعار، همان، ۳۰۵، خوانش شعر نیما، همان، ۷۸.

۲. نیما یوشیج، همان، ۱۱۴.

«نیما» در بین شاعران معاصر ما از هر جهت شاخص و یکه است. نه به ملک الشعراء بهار مانند است نه به دهخدا. نه به ادیب الممالک فراهانی و نه به فرخی یزدی. با زبان و واژگان تازه‌ای سخن می‌گوید. راه‌های نه پیموده شده‌ای را در می‌نوردد و زندگانی و منظره‌های محلی مازندران را به عرصه‌ی شعر در می‌آورد. سخن کوتاه او شاعری است به تمام معنا جدید و نوآور.

پیش از «نیما» [۱۳۳۸ - ۱۲۷۴] راهگشای شعر نو پارسی، دو گروه در عرصه‌ی شعر ایران دیده می‌شدند: قافیه‌سازان و مقلدان، و شاعران مشروطه. مقلدان و قافیه‌سازان کاری نداشتند جز اینکه تصویرها و کشف‌های شاعران کهن را بردارند و به گونه‌ای در «نظم» خود بگنجانند. آن‌ها هر روزه در کارخانه‌ی «شعرسازی» خود شماری قطعه‌های منظوم می‌ساختند و از خسرو و شیرین، وامق و عذرا، لیلی و مجنون، گل و بلبل و شمع و پروانه سخن می‌گفتند. چهره‌ی عاشقی غمگین و مفلوک به خود می‌گرفتند و از گل‌های نبوئیده و سرزمین‌های

ندیده دم می‌زدند و رابطه‌ای با مردم و با واقعیت نداشتند، در برج عاج هوس‌ها و شورهای دروغین خود به سر می‌بردند. آن‌سان که حتی جنبش مشروطه نیز آنان را از خواب بیدار نکرد به گفته‌ی کسروی: «یک چیز دیگر که مشت شاعرای ایران را باز کرد و بیهودگی کارشان را نشان داد، جنبش مشروطه بود. جنبش مشروطه و آن کوشش‌های آزادیخواهانه فرصتی بود که شاعران هنری نمایند و با گفتن شعرهای ساده و هناینده مردم را بسهانند ولی چنین چیزی دیده نشد و از آغاز مشروطه، ما جز چند تکه شعر ستوده نمی‌شناسیم. اینکه گفته می‌شد: شعر زبان احساسات است، دروغ از آب درآمد. این شعرها زبان سهش‌ها (احساسات) نیست بلکه بازیچه‌ی قافیه بافی و «مضمون» سازی است. باز در شعرهای عامیانه می‌بود که در تبریز و دیگر جاها، کسانی سهش‌هایی نشان دادند.»^(۱)

این سخن البته به «شاعرانی» برمی‌گردد که «میراث خور» ادب کهن بودند، و شعر را وسیله‌ی خودنمایی و بازیچه‌ی قافیه بافی کرده بودند. آن‌ها عقیم بودند و از آوردن کودکی به جهان هنر، ناتوان اما شاعران مشروطه به سهم خود به شعر و به واقعیت نزدیک شدند. اینان گرچه در بند قالب‌ها و ترکیب‌های کهن بودند، باز نوعی تجدد شعری به وجود آوردند و همراه با تحوّل اجتماعی گام برمی‌داشتند. به واسطه‌ی کوشش‌های آن‌ها شعر رو به سادگی رفت و پیچیدگی و ابهام و عرفان بافی، جای خود را به مضمون‌های میهنی و انقلابی داد و احساسات مردم کوچه و بازار وارد شعر شد (عشقی و اشرف‌الدین حسینی (نسیم شمال) در این زمینه، نمونه‌های شاخصی هستند). واژه‌های شعر نیز دگر شد و حتی آن واژگانی که در معیارهای غزل، «غیر شاعرانه» می‌نمود، در شعر حضور یافت و واقعیت‌های اجتماعی، سرچشمه‌ی الهام شاعران گردید و دهخدا،

ادیب‌الممالک فراهانی، ایرج‌میرزا، بهار، عشقی، لاهوتی و عارف... به جنبش مشروطه پیوستند و اندیشه و قلم خود را در توصیف و بسط جنبش اجتماعی به کار انداختند.

گروهی از شاعران و ناقدان امروزینه کوشیده و می‌کوشند، ارزش هنری و اجتماعی شاعران مشروطه را انکار کنند و به چیزی نگیرند. کار بی‌حاصلی است زیرا واقعیت تاریخی اشعار بهار و دهخدا از آفتاب روشن‌تر است و ارزش هنری آن‌هم نیز کتمان‌ناشدنی است. شعر مشروطه را می‌توان پل تحول شعر کهن به شعر نو دانست که راه را برای نوآوری یحیی دولت‌آبادی، عشقی، ملک‌الشعراء بهار، رشید یاسمی و نیما هموار ساخت و از این بالاتر می‌توان آن را نوع ویژه‌ای شعر شمرد که نه کاملاً اسیر معیارهای اشعار کهن است و نه کاملاً در حوزه‌ی اشعار نیما و نیماگرایان. من بهار و دهخدا و ایرج‌میرزا و عارف را کلاسیک‌های جدید می‌نامم و بر ارزش هنری و اجتماعی آثار آنان تأکید دارم. با این همه آثار این شاعران کاملاً در فضای عصر جدید سیر نمی‌کند. درست است که شاعران مشروطه در برخی شعرهای خود به صف نوآوران پیوسته‌اند ولی نوآوری آنان، ژرف و کامل نیست و هنوز از زیر بار مفهوم‌های کهن بیرون نیامده است.

به راستی می‌توان گفت که همه‌ی عوامل تجدّد شعری آغاز مشروطه و پس از آن در شعر نیما فراهم می‌آید و او همه‌ی عوامل پراکنده‌ی نوآوری این دوره را در شعرهای خود جذب و ترکیب می‌کند. با نیما روشنائی صحنه دگر می‌شود، واقعیت و زیبایی با معیار دیگری سنجیده می‌شود. او بر آنست که با دیده‌ی خود به طبیعت و رویدادها بنگرد و محیط اجتماعی دوره‌ی خود را مجسم کند و منتقد زمان خود باشد... نیما در شعرهای «ناقوس»، «ققنوس» و «مرغ آمین»... تاریکی مسلط عصرش را تصویر می‌کند؛ در تاریکی به‌سر می‌برد ولی جویای نور و روشنائی است. طنین ناقوس آزادی را از دور دست می‌شنود که در خلوت سحر

فریاد می‌کشد. او شب را می‌بیند و وصف می‌کند تا راهی برای رسیدن به بامداد روشن بگشاید. شب چیره و سمج ایستاده است، دم کرده و نفس شاعر را بُریده، خاک، رنگ رخ باخته، بیابان دراز با تن گرمش مانند مرده‌ای است در گور:

هست شب همچو ورم کرده تنی گرم در استاده هوا

هم از این روست نمی‌بیند اگر گمشده‌ای راهش را.^(۱)

نیما می‌سوزد اما نه از حسرت داشتن مقامی، ثروتی یا زیبا چهره‌ای. او همانند دیگر پیشتازان هنر و علم دردی در دل دارد که با رویدادهای ژرف عصرش پیوند خورده است. می‌خواهد در شب تیره‌ای که همه چیز را در بر گرفته، مشعلی برافروزد و مردم را با تفکر و هنر جدید آشنا کند. می‌نویسد: «حق دارم که از خودم با این اخلاق بترسم. فرض یک قطره اشک در چشم من، مثل فرض ستاره‌ای در قلب سوزان زمین است آتیه‌ای را که به آن یقین دارم نمی‌دانم کی به آن می‌رسم ولی می‌بینم که به طرف آتیه‌ای پیش می‌روم.»^(۲)

از نامه‌ها و مقالات نیما پیداست که هیچ چیز خشنودش نمی‌کند جز بیدار کردن مردم غفلت زده و به خواب رفته که در دایره‌ی زندگانی قرون وسطائی چرت می‌زنند و از معنای زندگانی و از تحوّل جدید جهانی بی‌خبرند. از این گذشته شیفته‌ی زیبایی‌های نامکشوف طبیعت نیز هست و در این شیفتگی گاه حتی تا مرز دیوانگی نیز پیش می‌رود.

وزن اشعاری همچون «کار شب پا»، «ناقوس»، «ماخ اولاً»، «روی بندرگاه» و... بر عروض شعر کهن پارسی تکیه دارد، جز اینکه او قید تساوی طولی مصارع را از میان برداشته است. برخلاف نظر ناآشنایان، مصارع شعرهای «نیما» بی‌خود کوتاه و بلند نشده‌اند و پیرو فراروند اندیشه و احساس شاعرند. نیما با این کار غالباً

۱. ماخ اولاً، ۲۱.

۲. ستاره‌ای در زمین، ۱۰.

ترکیبی هماهنگ ایجاد می‌کند و اشعاری می‌سازد که گاه بسیار موجز است و نمی‌توان سطری بر آن‌ها افزود یا از آن‌ها کاست. پیوستگی احساس و اندیشه‌ی شاعر نسبت به زندگانی و روابط اجتماعی در وحدت شعر نیز مؤثر افتاده. در صورتی که برخی اشعار کهن و بسیاری از نظم‌های کهن گرایان، حرف‌های زائدی آمده که ربطی به موضوع شعر ندارد و می‌توان آن‌ها را به آسانی نادیده گرفت. پیدایش این نقص از جهتی وابسته‌ی مقید بودن به رعایت تساوی طولی مصاریع است.

گفته‌اند و هنوز نیز می‌گویند آوردن قالب‌های جدید لازم نیست. می‌توان سخنان تازه را در همان قالب‌ها و وزن‌های کهن بیان کرد. آیا این کار ممکن است؟ به نظر نیما ممکن نیست: امروز نه با غزل‌های عاشقانه، نه با اشعار صوفیانه نه با قصاید و حکایات اخلاقی نه با شکل بیان و هنر قدیمی‌ها... مسائل امروزی را مجسم نمی‌توان ساخت.^(۱) روابط جدید، بیان جدید می‌طلبد و این دستورکار هر شاعر نوآوری است. کهن‌گرایان گمان می‌برند محتوا و قالب شعر مانند دانه‌های لوبیا و کیسه است، دانه‌های لوبیا را در کیسه می‌ریزم و به همین شیوه، مضمون را در قالب می‌گنجانیم. ولی این پندار نادرست است. برای شاعر واقعی محتوا، قالب و وزن شعر همه در لحظه‌ای واحد ساخته یا بازسازی می‌شود، به همین دلیل اشعار کسانی که امروز مشق سعدی شدن می‌کنند و غزل سعدی‌وار و مولوی‌وار می‌گویند غالباً نجسب و زورکی است زیرا همان قاعده‌ی «لوبیا و کیسه» بر آن حاکم است.

نیما نیز در زمان زندگانی شاعری خود قطعه‌هائی چند در قالب‌های کهن گفته که برخی از آن‌ها نیز خالی از گیرائی ویژه‌ای نیست ولی این‌ها به هیچ وجه با

۱. ستاره‌ای در زمین، ۱۱.

اشعار نوا و مقایسه پذیر نمی تواند باشد. در مثل قطعه‌ی «عبدالله طاهر و کنیزک» مضمونی می پردازد که از «نوروزنامه» ی منسوب به خیام گرفته.^(۱) عبدالله طاهر دستور داده است یکی از امیران را زندانی کنند. زندانی برای آزادی خود می کوشد ولی در عبدالله طاهر مؤثر نمی افتد و او شفاعت هیچ کس را نمی پذیرد. ماه و سال می گذرد و اسیر همچنان در بند است. او در سرای خود کنیزی زیبا دارد که شیفته‌ی اوست. کنیزک به شفاعت نزد عبدالله می رود؛ ولی او به کنیزک می گوید:

وی نه گناهش بزرگوار چنانست کز سر آن اندکی گذشت توانند
گفت کنیزک: بزرگوار تر از آن هست شفیع وی، ای بزرگ خداوند
طاهر پرسید آن شفیع کدامست؟ گفت که: روی من است او پرده برافکند
بُرد دل طاهر از دو دیده‌ی فتان شیفته کردش بدان لبان شکرخند
گفتش طاهر: بزرگوار شفیعاً کز پس پرده نمود آن رخ فرمند^(۲)

قطعه‌ی جذابی است ولی روشن است که در این قطعه و همانندهای آن رابطه‌ی شاعر با طبیعت و زندگانی نو نشده است. هنر نیما این نیست که می توانسته شعر به سبک کهن بگوید. خودش نیز باور دارد که نمی تواند خود را با غزل‌های عاشقانه - هر چند جدیدترین غزلی که نمونه‌ی آن به وسیله‌ی خودش به ادب فارسی عرضه شده باشد - سرگرم بدارد.^(۳) تازه اگر با استواری شعری ملک الشعراء بهار نیز شعر می سرود، آن اهمیت تاریخی را که امروز داراست، نداشت و نمی توانست بگوید: «من به رودخانه‌ای شبیه هستم که از هر کجای آن لازم باشد، بدون سرو صدا می توان آب برداشت.» و دیگر سرچشمه‌ی ابداع‌های تازه‌ی شاعرانه نمی شد. همانطور که «بهار» نشد، و همانطور که شاعران «سبک»

۲. حکایات و خانواده‌ی سرباز، ۳۶.

۱. نوروزنامه، ۸۴ و ۸۵.

۳. ستاره‌ای در زمین، ۱۱.

بازگشت ادبی نشدند، زیرا می‌کوشیدند بین محتوای جدید و تعبیر و قالب‌های کهن هماهنگی برقرار کنند و کوششی که در این راه کردند سخت بی‌حاصل از آب درآمد، زیرا که به گفته‌ی «شاملو» سرودن قطعه‌هایی از این دست در زمان مولوی و حافظ نیز ممکن بوده است.

گمان نباید برد که نوآوری اصول و زمینه‌هایی ندارد. زمینه‌های اجتماعی نوآوری نیما وجود داشت. جنبش مشروطه و آشنائی با فرهنگ غرب، جهت دید هنرمندان را عوض کرده بود. در همان دوره، تقی رفعت همراه با بیان «آوردن [ساختن] عمارت تازه» و لزوم «تجدد شعر» می‌گفت: شما آب را به طرف بالا جریان دهید و یا به سخن آخر، بر ضد جریان شناکنید، زیرا ناچیزترین شناوران نیز می‌توانند در استقامت جریان، قطع مراحل کنند. شما برای فردا بنویسید.^(۱) عشقی نیز در مقدمه‌ی «نوروزی نامه»ی خود می‌نوشت: چرا باید پی‌درپی مضمون‌های شعر کهن را تکرار کرد و در بند اندیشه‌های پیشینیان بود؟ باید در شکل و محتوای شعر تغییرات بنیادی داد.^(۲) بهار و ایرج‌میرزا نیز نوآوری معتدل را مجاز می‌شمردند. ولی گام آخرین را «نیما» برداشت.

نیما در خانواده‌ی سرباز، قو (۱۳۰۵) و افسانه (۱۳۰۱)... به سوی تجدد واقعی پیش می‌رود و در منظومه‌ی افسانه که ملهم از قطعه‌ی «شب‌ها»ی آلفرد دو موسه و به گفته‌ی هشترودی «نوعی غزلسرائی جدید» است، فضای تازه‌ای ارائه می‌دهد. فضائی محلی اما غیر معهود که خواننده را در محیط یوش مازندران، در فضای جنگل‌های سبز شمال ایران قرار می‌دهد. نیما با نوآوری راستین خود، زنجیرها را از دست و پای شعر باز کرد، زیرا دریافته بود مسأله‌ی بنیادی تجدد، عوض شدن و دگرگونی وجودی خود هنرمند است. باید بینش

۱. از صبا تا نیما: ۲/۴۴۹.

۲. از صبا تا نیما، همان، ۲/۳۶۸.

هنرمند، نو شود، و برتر از این شاعر باید دگرگونی‌های مادی روابط اجتماعی را درک کند تا فرزند زمان خود شود. ولی بسیاری از کهن‌گرایان از این مسأله بی‌خبرند. از این رو می‌توان گفت که نثر «بیهقی» و «عطار» و «سعدی»... نسبت به نظم اینان به مراتب به شعر نزدیک‌تر است. به تعبیری دیگر: بیهقی و عطار نثر را به‌طور طبیعی و همراه با شوری شاعرانه نوشته‌اند ولی اینان «نظم» خود را با فوت و فن صنعتگری سامان می‌دهند، در واقع در نظم آن‌ها از بیت دوم به بعد، قافیه‌ها سازنده‌ی شعرند و عنان احساس «ناظم» را تا هر کجا که می‌خواهند می‌کشند و می‌برند. نیما با ابداع خود چند کار مهم در حوزه‌ی تجدد شعر ایران انجام داده است:

وزن شعر پارسی را گسترش داده و دگرگونی‌های بنیادی در آن به‌وجود آورده تا به گفته‌ی خودش، شاعر بر وزن مسلط باشد نه وزن [و قافیه] بر شاعر. تشبیه‌ها و تعبیرهای امروزی به آورده، تعبیرهایی که از مناسبات جدید عصر حکایت دارد. تفکر عمده‌ی کهن‌گرایان را برانداخته است. او خود می‌گوید: «این ریشه باید قطع شود. پوسیده و بی‌ثمر است و بدون شک وضعیّت‌ها و اندیشه‌های قوی‌تر به خشونت یا ملایمت آن را قطع خواهند کرد. برای این جنبش اکنون باید اسباب تکامل نسل جوان و تازه شوق ادبیات پیدا کرده را فراهم آورد... فکر مفیدی را که مبنی بر اساسی است، استقبال و استمداد کرد.»^(۱)

توضیح بیشتری در این زمینه بدهیم. از قرن پنجم هجری به بعد با آمدن سنائی و عطار... شعر پارسی جوّی عرفانی و غالباً صوفیانه یافت. رسیدن به مطلق، عشق به جانان ازلی، رها کردن تن و... درونمایه‌ی ثابت شعر شد. از نظر شاعران عارف و صوفی، مشکل بنیادی انسان، رستگاری، سلوک به سوی مطلق و

جان جهان بود (بنگرید به آثاری مانند: سیرالعباد... سنائی، مصیبت‌نامه‌ی عطار، و مثنوی مولوی و گلشن راز شبستری) گرچه سنائی و مولوی و عده‌ای دیگر با مشکل‌های زمان خود نیز درگیر بودند. اما از قرن هشتم هجری به بعد، عرفان کاملاً به بیراهه‌ی صوفیگری افتاد، و کار هنر و علم منحصر به «پیروی و اقتدا» شد، و در عهد صفویه فشار تعصب شعر را خفه کرد. سبک هندی [یا اصفهانی] نمایانگر انحطاط هنری است.^(۱) شاعران این دوره به علت رواج خرافات، هرگز نتوانستند تصویرکننده‌ی رویدادهای زمان خود باشند و جز تصاویری انتزاعی به دست دهند. یکی از اینان سروده است:

ای آفتاب بر سر قصر نگار من آهسته رو که پایهی دیوار نازک است
در این بیت، قسمی زیبایی هست. ولی چه قسم زیبایی؟ - زیبایی مجرد، زیبایی فارغ از زمان و مکان، بی‌رابطه با رویدادهای اجتماعی و به دور از روان‌شناسی فردی. سراینده از آفتاب خواسته است که بر سر قصر نگار او آهسته بگذرد، زیرا این قصر که احتمالاً ترکیبی از نور و بلور است از آهنگ گام خورشید در هم فرو خواهد ریخت! چه مبالغه‌ای که در آن واقعیت زیستی زندگانی انسانی فراموش شده و شعر در دایره‌ی زیبایی انتزاعی محصور گشته است. نیما، زیبایی انتزاعی از این دست را دوست ندارد، و طالب زیبایی جدید، خواهان «زیبانگری اجتماعی» است. زیبایی محض و مجرد به درد شعر زنده و پویا، شعر پیشرو نمی‌خورد. در این زیبایی، جای هنرمند در جامعه و عرصه‌ی تاریخ معین نیست و اهمیت کار او را نشان نمی‌دهد. نیما این ترتیب را به هم می‌ریزد، و زیبانگری تازه‌ای می‌آورد، آشنائی با شعر و زبان فرانسه و دلمشغولی مدام او به زندگانی مردم، او را به دریافت این مشکل برانگیخت که دید خود را نسبت به زندگانی

۱. حافظ هومن، ۳۸۰ به بعد.

عوض کند و تشخیص داد که وزن عروضی به آن صورت و قالب‌های کهن و الزام قافیه و تساوی طولی مصاریع، راه آفرینش‌های شاعرانه را بسته است، و دیگر امکان ندارد که احساس و اندیشه‌ی انسان عصر جدید را در قالب قصیده، رباعی، و ترجیع‌بند... ریخت. تعبیر رایج سنگ شده و تصاویر قدیمی فاقد روح‌اند. از این رو توانست به کشف زیبایی‌هایی در طبیعت و اشیاء برسد که دیگران از آن‌ها آگاهی نداشتند.

نیما البته خود یکباره به سرودن شعرهایی چون «مرغ آمین» توفیق نیافت و راهی دشوار و طولانی را پشت سر گذاشت تا توانست «نظام بدیعی» تازه‌ای به‌وجود آورد. در شعر قصه‌ی رنگ پریده (۱۲۹۹ هـ) که مثنوی کوتاهی است، نخست از دوران بی‌خیالی سخن می‌گوید و سپس از عشقی که او را ناکام کرده است. در این شعر، اشاره‌هایی نیز به راه و روش خود می‌کند، و می‌گوید گرچه هنوز آغاز جوانی اوست، ولی جهانی با او دشمن‌اند. در پایان شعر به خواننده می‌گوید که سرگذشت و درد او را به یاد بسپارند و عبرت گیرند و از راه پر خطر شعر نروند. و آن‌گاه می‌گوید: آفرین بر غفلت جهال باد! اشاره‌های صوفیانه و تعبیرهای قدیمی نیز در شعر یاد شده فراوان است:

عشقم آخر در جهان بدنام کرد آخرم رسوای خاص و عام کرد

نیما در ۱۳۰۱، منظومه‌ی «افسانه» را می‌سازد که داستانی از عشق و ناکامی اوست. از متن شعر پیداست که شاعر، هنوز در بند احساسات فردی است. تعبیرهای قدیمی این منظومه کم نیست ولی توصیف‌های تازه هم زیاد دارد:

کوه‌ها راست استاده بودند دره‌ها همچو دزدان خمیده^(۱)

نیما در منظومه‌ی «خانواده‌ی سرباز»، از وصف طبیعت و حدیث عشق و

دلدادگی، دست برداشته به مسائل اجتماعی می‌پردازد. درونمایه‌ی شعر وصفی است از تهیدستی و رنج‌های قشرهای پائین جامعه‌ی ما:

طفل همسایه خوب می‌پوشد

خوب می‌گردد، خوب می‌نوشد.

ولی حاصل مردم فرودست رنج و گرسنگی است. قطعه‌ی «در جوار سخت‌سر» (۱۳۰۹)، نوعی ترکیب‌بند است. شاعر در ساحل نشسته و با امواج خشمگینی که به سوی او می‌آیند، عتاب و خطاب می‌کند. امواج، او را به یاد دوستان دور و نزدیک و رویدادهای گذشته می‌اندازد. بیان شعر هنوز از بلاغت و انسجام لازم برخوردار نیست:

موج‌ها بهر چه می‌آیند سوی من درشت

وین هیون، بهر چه‌ام آشفته می‌گوید به مشت.^(۱)

در قطعه‌ی «مرغ مجسمه» (۱۳۱۸)، بیان و تعبیرها و بینش شاعر کاملاً جدید است. شعر آهنگی سمبولیک دارد. شاعر به وصف دو مرغ می‌پردازد. یکی از آن‌ها، روی بام نهفته است (؟) و دیگری بر شاخ درخت کاج آواز می‌خواند. مرغ نخست مانند مرغ مجسمه به نظر می‌آید، تکان نمی‌خورد. منقارهایش از آتش است و پرهایش از طلا. مرغ دیگر سراپا می‌لرزد و می‌خواند، نه رغبتی دارد که در سایه‌ی درخت کاج بماند و نه توانائی رهائی از آن جایگاه دلشکن دارد. شاعر می‌گوید اگر خوب بنگری این مرغ خواننده، مرده‌ای بیش نیست حال آنکه مرغ نخست زنده است و با شور و کتش زندگانی قرین است. پایان شعر چنین است:

مرغی نهفته بر سر بام سرای ما

مبهم حکایت عجیبی ساز می‌دهد

از ما به رسته‌ایست ولی در هوای ما

بر ما در این حکایت، آواز می‌دهد.^(۱)

مراد شاعر چیست؟ آیا می‌خواهد بگوید: مرغ خواننده - که توانائی پرواز ندارد - از مرغ بالای بام زنده‌تر است؟ آیا مرغ بالای بام، کنایه از مرغ بخت یا مرغ آمین است؟ یا معنائی در خاطر دارد که در شرائط آن روزگار قادر به بازگو کردنش نیست؟^(۲) ... به هر حال اشعار نیمه در فاصله سال‌های ۱۳۰۹ تا ۱۳۲۰ - به گواهی اشعار چاپ شده‌اش - عجیب اشاره‌ای است. بوف‌کور (۱۳۱۵) نیز همین آهنگ را دارد و «هدایت» معانی را در پرده بیان می‌کند. استبداد بیست ساله به نیمه و هدایت و دیگر روشنفکران اجازه‌ی بیان صریح نمی‌دهد. از این رو شگفت‌آور نیست که سخنان نیمه و هدایت در جامه‌ی اشاره و کنایه عرضه شود. در آن سال‌ها اشعار «نیمه» نمی‌توانست صراحت و روشنی قطعه‌های «خانواده‌ی سرباز» و «محبس» را داشته باشد و ادامه دهد و پس از سال ۱۳۲۰، دوره‌ی فروریزی خودکامگی است که شعر او باز روشنی اجتماعی خود را باز می‌یابد.

«کار شب‌پا» (۱۳۲۶) در وزن عروضی نیمائی و تعبیرهای آن کاملاً تازه است. سراینده به ژرفای جامعه راه برده و حسب حال شالیکاران شمال ایران را به دست داده است. در این زمینه ما دیگر با شعر القائی و اشاره‌ای رویاروی نیستیم بلکه با شعری زنده، پر شور و اجتماعی سروکار داریم. شاعر فراروند شعر را به سوی زندگانی واقعی هدایت می‌کند و از حوزه‌ی توصیف محض طبیعت و حال و هوای عواطف فردی بیرون می‌آورد و به سوی زیبانگری اجتماعی می‌برد. در شعر از

۱. کلیات اشعار، همان، ۲۰۱.

۲. می‌شود گفت که «مرغ بالای بام» همان شاعر نوآور است و مرغ آوازه‌خوان بر درخت کاج، شاعر کهن‌سرای است که مطابق سلیقه‌ی جامعه‌ی عقب مانده شعر می‌گوید در حالی که مرغ نخست گرچه ناچار است خاموش بماند سرشار از افکار پیش‌تاز و انقلابی است.

زیبائی و تابش مهتاب و آرامش رود و تغزلات فردی سخن نمی‌رود، بلکه تیرگی شب و کومه‌ی شالیکاران و گرسنگی فرزندان «شب‌پا» توصیف می‌شود:

تازه مرده‌ست زخم
گرسنه مانده دوتائی بچه‌هام
نیست در کُپه‌ی ما مشتی برنج
بکنم با چه زیانشان آرام؟^(۱)

روشن است کسانی که با زبان تغزلی شعر کهن الفت دارند و گردش در باغ‌ها و نوشیدن شراب ارغوانی در جام بلورین را می‌پسندند، این قطعه را «دلچسب» و «شاعرانه» نخواهند یافت، ولی شاعری که با جان و دل، نگران زندگانی مردم است، باکی از این گونه داوری‌ها ندارد. او نگران شالیکاری است که روز و شب با پای یخ‌زده در مزرعه‌ی برنج کار می‌کند ولی خود مشتی برنج ندارد که به فرزندان گرسنه‌اش بدهد. شعر در فضائی واقعی حرکت می‌کند و اندیشه‌ها و احساس مردی رنجبر را در زمینه‌ای واقعی به نمایش می‌گذارد. در این جا جهت دید شاعر از شاعران غزلسرا فاصله می‌گیرد و به شاعران هم‌زمان خود یاد می‌دهد که چطور شاعرانه زندگانی کنند. از نظر نیما می‌توان در هر چیز، حتی در زندگانی ساده‌ی روزانه‌ی مردم کوچه و بازار جنبه‌های شاعرانه یافت و آن‌ها را به‌طور مؤثر بیان کرد. او در قطعه‌ی «قایق» می‌گوید:

من چهره‌ام گرفته
من قایقم نشسته به خشکی.^(۲)

شاعر در این جا از راه تمثیل به وصف زندگانی خود می‌پردازد. قایق خود را می‌بیند که از دریا، جایگاه اصلی‌اش، دور شده و به خشکی نشسته است.

زمینه‌ی کار او تجربه‌ی واقعی است. دریا، ساحل، قایق و غریق... اشاره‌های عرفانی نیست بلکه همه و همه حکایتگر رویدادی هر روزینه و واقعی است. با این همه حسب حال خود شاعر است که به واسطه‌ی بی‌فرهنگی‌ها و خودکامگی سر رشته‌داران و نبودن آزادی... از مردم دور افتاده. او از فاصله‌ی خود تا دریا - جامعه‌ی همعصر خود - و ناتوانی خویش آگاه است و از ساحل نشینان، مردم، یاری می‌خواهد ولی مردم بی‌خبر به دعوت او پاسخی نمی‌دهند. «مقصود من ز حرفم معلوم بر شماست، یک دست بی‌صداست.» دعوت‌شوندگان به خواب رفته اما بی‌خبر از التهاب شاعرند، فریاد او را نمی‌شنوند: گل کرده پوزخندشان... نیما نمی‌خواهد «با سایه‌ی خود حرف بزند»، می‌خواهد مردم را بیدار کند، تا در راه آزادی پیکار کنند. رنج او از این است که تاریکی محیط بین او و مردم، هیواری کشیده است. اندوهی ژرف در سراسر قطعه، در فضائی واقعی و در همان زمان تمثیلی، تصویر می‌شود و گسترش می‌یابد. در جای دیگر می‌گوید:

خانه‌ام ابری‌ست

یکسره روی زمین ابری‌ست با آن

از فراز گردنه خرد و خراب و مست

باد می‌پیچد،

یکسره دنیا خراب از اوست.^(۱)

این خانه‌ی ابری، خانه‌ی واقعی شاعر است. خانه‌ای در یوش مازندران اقدار همان زمان ایران واقعی است در دوره‌ی خودکامگی که در شعر چهره می‌نماید. در همین قطعه، نیما «نی زن» یا شاعر قوم را فریاد می‌کند و از او می‌پرسد: کجائی که آوای نی ترا از راه دور کرده است؟ آیا خانه‌ی ابری را نمی‌بینی؟ خواهان

خورشید نیستی که این خانه را روشن کند؟ به این ترتیب شعر نیما با مسائل اجتماعی گره می‌خورد و از توصیف محض طبیعت فراتر می‌رود.

نیما هر چه را ساده‌تر و به زندگانی واقعی نزدیک‌تر باشد دوست دارد. ساده گفتن و آوردن واژه‌های ساده در شعر، جزو ساختار زبان شعر اوست:

در کنار رودخانه می‌پلکد سنگ پشت پیر

روز، روز آفتابی ست.^(۱)

با همین سادگی سخن می‌گوید. او تأثیر زندگانی واقعی را می‌گیرد و می‌خواهد «زیبانگری» آن را کشف کند. به دیگر سخن می‌خواهد برای آنچه در طبیعت و در زندگانی مردم هست و روی می‌دهد، موسیقی زبانی پیدا کند، و در همین زمینه می‌نویسد: «... طرح شعر امروزی، به منظور فراهم آوردن شعر خطابی و توصیفی و تجسم بخش است. به هم زدن اوزان از حیث مقدار افعیل [پایه‌های] عروض و بنابر قواعد آسان خود برای درک یک تناسب بهتر با معنی و برای تسهیل کار در این منظور است، در صورتی که لزوم پیدا کند.»

نیما بر بنیاد مفهوم‌های کهن نمی‌اندیشد، در پی کشف زیبایی‌های تازه است. «ماه اگر داس است، حافظ گفته است. گلچین گیلانی» و اگر کسی این تشبیه را بگیرد و تکرار کند، مقلد است نه شاعر، زیرا به تعبیر مایا کوفسکی: شعر یعنی سفر به کشوری سراسر ناشناس... نیما با دیدی تازه، انسان و طبیعت را می‌بیند و تصویر می‌کند، انسانی که در کشتزارها، کارخانه‌ها و روستاها... کار می‌کند و رنج می‌برد. بیان وضعیت این انسان با واژه‌های ظریف، مخملین و زیبا و اشرافی ممکن نیست. اشاره‌های عرفانی در این جا به کار نمی‌آید. در زمانی که همه چیز رنگ آتش و خون دارد، و خانه‌ها و دل‌ها ابری است، سخن گفتن از گل و مل و

ساقی و مغبچه به معنای افسون کردن آن کسانی است که غارت و تحقیر می‌شوند. نیما نمی‌خواهد خواب کند، می‌خواهد بیدار سازد. دل او رو به سوی مردم دارد، از این رو در اشعارش زندگانی غم‌انگیز آن‌ها و نیز زندگانی کسانی که در طلب روشنائی‌اند تصویر می‌شود. در قطعه‌ی «وای بر من» (۱۳۱۸) در مثل، صحنه‌ای توصیف می‌شود که در آن کشتگاه شاعر خشک مانده و دشمن با نگاه حيله‌اندوزش، تنگنای خانه‌ی وی را یافته است، در پیرامون او کله‌های مردگان را روی هم چیده و دیواری پدید آورده‌اند. انسان‌های پیرامون شاعر، دیگر باشندگانی جاندار نیستند، دیگر هستی ندارند، سرهایشان در جاده‌ها و در پهنه‌ی گورستان‌ها روی هم چیده می‌شود^(۱) و شاعری را که خواهان آزادی مردم است، به‌طور جدی تهدید می‌کند. شاید این وحشتناک‌ترین صحنه‌ای باشد که شعر و ادب معاصر ما توانسته است عرضه کند. حتی از برخی صحنه‌های «بوف‌کور» هدایت نیز وحشتناک‌تر است. شعر البته تهی از ابهام نیست و شاید خوانندگان آن روزی شعر، ژرفای آن را در نمی‌یافته‌اند ولی امروز بهتر می‌تواند دریافت شود. نیما نگران سرنوشت مردم است و با سلاح شعر می‌خواهد سنگ‌های راه را کنار بزند، راه را صاف و هموار کند. اما در آن روزگار زیاد نبودند کسانی که می‌توانستند درد او را بفهمند و دریابند که یک دست بی‌صداست! این است دلیل آنکه نیما در سال‌های خودکامگی بیست ساله به سمبولیسم اجتماعی‌گرایش یافت زیرا که صریح‌تر از این نمی‌شد بیان مقصود کرد. به یاد آوریم که در آن زمان حتی نامه‌های مردم را نیز تفتیش می‌کردند، و روزنامه‌ها ناچار بودند هر چه را که در این مرز و بوم می‌گذرد خوب و پسندیده جلوه دهند. سخن گفتن از آزادی ممنوع بود و فقط از ایرانی که صدره از عهد باستان بهتر

شده بود! می شد حرف زد. در چنین دوره‌ای، نیما کله‌های روی هم چیده شده‌ی محصول کار استبداد را می بیند و هراس محیط را در وجود خود احساس می کند و این‌ها را البته دیگر با زبان غزل نمی توان بازگفت. در مثل زمانی که منوچهری دامغانی، شب را به زنی تشبیه می کند که گیسوان را تا به دامن فرو هشته و تاجی قیرگون به سر نهاده، ادراک طبقه و زمان خود را مجسم می کند. نوعی خوش بینی و عشق نسبت به طبیعت و آسودگی در پس پشت شعرش نهفته است. ولی قطعه‌ی «ای شب» نیما - هر چند آن سان که باید تصویری نیست - با دیدی بدبینانه نسبت به طبیعت آغشته است. شب، شوم و وحشت انگیز است:

عجز بشر است این فجایع

یا آن که حقیقت جهان است؟^(۱)

شب در نظر او، آئینه دار روزگار است و به شکل خوف آوری ایستاده یا چون تنی ورم کرده ثابت ایستاده و راه نفس کشیدن را بسته. این همان شب وصل سعدی با معشوقه‌ی او نیست: شبی است جاودانی که می رود بر همه چیز چیره شود و خورشید روشن فردا را خفه کند. زندگانی دیگر جلوه‌ی روشن امید و آرزو آسودگی نیست بلکه به تعبیر هدایت «دالان دراز یخ زده ایست» نیما از شب می گوید تا به سوی بامداد روشن فردا نقب بزنند ولی دریغ که تا برآمدن خورشید هنوز زمان زیادی باقی مانده و شب تازه در آغاز سلطه‌ی اهریمنی خویش است. نیما از واقعیت حجم و بُعد تازه‌ای به دست می دهد. در شعر او ما با قطاری از واژگان زیبا، خوش آهنگ و قدیمی [آرکائیک] روبرو نمی شویم بلکه با انسانی زنده رویاروئیم. انسانی که رنج‌هایش مایه‌ی اصلی اشعار او هستند. انسانی اندیشمند و بینش‌ور که تعبیر تازه دارد و از همه مهمتر دارای تجربه‌های فردی

۱. کلیات اشعار، همان، ۱۶۵.

و اجتماعی ژرفی است. واژه‌های شعر او برای خود و به صرف ایجاد نظم‌ی تصنعی به کار گرفته نشده بلکه کشفی را می‌نمایند که شاعر در سیر درونی و برونی داشته است. او البته در همین جا نمی‌ماند. کار دوم او این است که از درون به بیرون می‌رسد و تعهد و رابطه‌ای بین خود و زمان و مردم زمان خود ایجاد می‌کند. «من» او، «من» گروهی نیز هست. شعر او کجا و نظم بی‌لطف مقلدان کجا؟ بهاری را که وصف می‌کند، شبی را که می‌بیند، رودخانه‌ای را که تصویر می‌کند، عشقی را که در پرتو آن زیسته است، همه و همه تازه و جاندار است. درخت و کوه و رود و جنگل و مردم را به شیوه‌ای ویژه می‌نگرد. واژگان و استعاره‌های شعرهایش نماینده‌ی تجربه‌ای واقعی است نه زیوری که از بیرون به شعر بسته باشند. می‌سراید:

قاصد روزان ابری «داروگ» کی می‌رسد باران؟

«داروگ» همان قورباغه‌ی درختی است که به باور روستائیان مازندران هرگاه بخواند، باران خواهد بارید. نیما همراه روستائیان زادگاهش، تشنه‌ی آمدن باران است تا کشتزارها سبز شود، و دانه‌ها جوانه زنند. و البته بیانی از این دست نیز زیبایی ویژه‌ی خود را داراست، به شرط آنکه دریافت شود. قطعه‌های ناقوس، شهر شب، کار شب پا و ماخ‌اولا... حکایتگر پیشرفت درخشانی در زمینه‌ی ایجاد شعر اجتماعی است، اشعاری که در آن‌ها زندگانی و رنج و امید مردم ژرفا به نیکی تصویر شده است.

ناقوس قطعه‌ای است طولانی و در فضائی غم‌انگیز جریان دارد ولی در همان زمان حاوی بشارت آزادی انسان است، بیان کلی و حکایتگر دلخوشکننده‌ی درباره‌ی آینده نیست، واقعیت‌های زشت عصر شاعر را نیز نشان می‌دهد. طنین «ناقوس» در فضا می‌پیچد، و به گوش انبوه خفتگان می‌رسد. صدای «دینگ دانگ» بانگ دلکش ناقوسی، در بندهای شعر همچون برگردانی تکرار می‌شود و

همچون ضربه‌هائی بیدارکننده فرود می‌آید: ضربه‌هائی مؤثر و هیجان‌انگیز. شعر محیط اجتماعی زمان شاعر را مجسم می‌کند. واژه‌هائی چون سحر، ویرانه، شب، دشمن و کاروان... وضع موجود را نشان می‌دهند و مردم شهری را وصف می‌کنند که زیر بار فشار قرون، دست و پا می‌زنند و برای بهروزی خود، نقشه‌ای ندارند و در نومیدی و بی‌خبری زیست می‌کنند. دشمن شهر - آن جهانخواهی فربه تن - مانند لاشخوری بر فراز سرشان سایه افکنده است. شب به همه جا سر کشیده، بازارهای گرم و کومه‌های محقر... سرد و پر از درد شده. اکنون بانگ دلکش «ناقوس» می‌خواهد انبوه خفتگان را از خواب برانگیزد:

با هر نوای نغزش، رازی نهفته را

تعبیر می‌کند

از هر نواش

این نکته گشته فاش

کاین کهنه دستگاه

تغییر می‌کند.^(۱)

شاعر شور و آرزوی خود را با امیدهای مردم شهر گره می‌زند و ترجمان دردهای آنان می‌شود و بی‌سببی نیست که مکرر می‌پرسد: کی مرده؟ کی بجاست؟ آیا چه شده که مردم شهر از خواب گران سر برداشته و با کاروان به سوی هدف پیش می‌تازند؟ این کاروان شعر جدید است یا کاروان تحولات اجتماعی؟ یا هر دو؟ به هر حال کاروان به راه افتاده است ولی دزدها - و «کاروان گش»، آن ستاره‌ی راهنمای دروغین - با کاروان همراهند و می‌کوشند به بیراهه‌اش بکشانند. بانگ ناقوس اما همچنان از «خانه‌ی سحر» بلند است و مردم را به سوی

بهر روزی و آزادی راهنمایی می‌کند.

همین اندیشه در قطعه‌ی «سوی شهر خاموش» نیز آمده. اما در این قطعه، «جَرس» است که فریاد بر می‌دارد. مردم شهر خواب‌آلوده‌اند. کاروان به شهر نزدیک شده و می‌خواهد وارد این فضای خاموش شود. جَرس، پیام «نفس کوکبه‌ی صبح» است که آواز برداشته است:

نغمه‌ی روزگشایش همه بر می‌دارد

پایکوب ره او پیش‌آهنگ

می‌برد پیکره‌ی رود نواش

مدخل از کوه به کوه

مخرج از سنگ به سنگ.^(۱)

انسان‌های خفته‌ی شهر با شنیدن جرس آزادی بیدار می‌شوند و راه خود را پیدا می‌کنند. شاعر بیگانه‌وار با مردم سخن نمی‌گوید و همه‌ی گناهان را به گردن آن‌ها نمی‌اندازد، و می‌تواند با زبان شعر وضع و علل و جهات بدی و نابسامانی را نیز مجسم کند.

آنچه اهمیت نوآوری «نیما» را چند برابر می‌کند، زبان اوست. می‌دانیم که هر شاعری زبانی دارد و در دایره‌ی امکان‌های آن زبان است که می‌تواند اندیشه و احساس خود را بیان کند و به سبک ویژه‌ی خود دست یابد. سبک هر شاعری در زبان شعری او منعکس می‌شود. فردوسی برای بیان بزرگی‌های قومی و زنده کردن پهلوانی‌ها می‌بایست زبانی حماسی داشته باشد و حافظ برای بیان لحظه‌های وصل و هجران، زبانی تغزلی.

زبان نیما - جز در اشعار قدیمی او - زبان رایج ادبی رسمی، زبان غزل و

۱. ناقوس، ۷۱، کلیات اشعار، همان، ۳۷۲ و ۳۷۳.

قصیده نیست. او که پیشرو فراروند جدید شعر است، طوری دیگر می‌اندیشد و طبعاً طور دیگری بیان می‌کند. این امتیاز اوست که تا حدّ اشباع همانند «بهار» و دیگران زیر نفوذ زبان شعر کهن پارسی نبوده است. آشنائی با شعر فرانسه و طغیان‌ش در برابر رسم رایج به او کمک کرد تا امکان‌های جدیدی در عرصه‌ی زبان شعر بیابد. زبان او، زبانی است ساده، طبیعی و تا حدودی محلی. (نیما به شعرهای محلی مازندرانی نیز دلبستگی فراوان داشت) در برخی اشعار، او طوری بیان مقصود می‌کند که گوئی روبروی خواننده نشسته و با او حرف می‌زند. زبان او ساده است و تصنعی در آن نیست، از واژه‌های محلی مانند: داروگ، کراد، تلاجن، توسکا، اوجا، پلم و دارمج... سود می‌جوید و در شعرش به کار می‌برد و از این جهت شعرش یادآور سروده‌ی شاعران ساده‌گوی دوره‌ی نخست شعر پارسی دری است. نام پرندگان، کوه‌ها، رودها، گیاهان و گل‌های محلی (یوش مازندرانی) به سادگی در سروده‌هایش ظاهر می‌شوند و محیط زادگاه او را مجسم می‌کنند.

هنر نیما خطایی و تجسمی است و فقط به توصیف ساده‌ی کارها و آدم‌ها محدود نمی‌شود. پیکرتراشی قطعه‌ی «آی آدم‌ها»ی نیما را به صورت پیکره‌ای نشان داده است: مردی در آب غرق می‌شود و دست‌های بزرگ خود را از آب بیرون آورده و از دیگران یاری می‌طلبد. تمنا و طلب یاری مرد غریق سراسر در پیکره‌ی دست‌های بزرگ او تجسم یافته است. از این رو شعرهای نیما غالباً دارای بُعد و فضا است و به توصیف محض احساس منحصر نمی‌شود. او زندگانی مردم و اندیشه‌های خود را به صورت تمثیل، افسانه، حکایت و روایت و بیان کنائی... تصویر می‌کند. در شعرهای او - اگر اشعار قدیمی او را کنار بگذاریم - از عشق کلی و عرفانی، واژگان فلسفی و «علمی» قدیم، تصویرهای قالبی... اثری نمی‌بینیم. تازگی‌ها را وصف می‌کند و صدایش صدای زمان جدید است.

تصویرهایش بیشتر بصری است و به این دلیل شعرش جنبه‌ی تجسمی دارد:

قامت آرای ندایش (بشکوه

همچو دیوار سحر

که در او روشنی صبح به رقص)

قد بیاراسته است.^(۱)

می‌بینیم شاعر نوای «جَرس» کاروان را تجسم بخشیده. زنگ «جَرس» طلیعه‌ی بامدادی ست تابناک، ندای جرس شخصیت پیدا کرده و قامت خود را برافراشته و روشنی بامداد بر زمینه‌ی این دیوار آهنگین - دیواری ساخته شده از سرود - به رقص برخاسته است. شاعر یوش با واژه‌هایی دقیق رابطه‌ی خود را با اشیاء، رویدادها و آدمها مجسم می‌کند آن سان که نقاشی با یاری رنگ درخت یا چهره‌ی انسان را مصور می‌سازد.

در «افسانه» و برخی اشعار غنائی او رومانتی‌سیسم ظریفی هست. شاعر می‌سوزد و می‌گدازد و به گذشته‌ها باز می‌گردد، و در میان گریه‌ها و ملال و شوق و زاری در تب و تاب است. ولی شعرهای نو او دارای گرایش تند اجتماعی و روح و حرکت است، از ملال و مویه‌ی شاعران رومانتیک دور است. نیما گرچه به طبیعت نزدیک است اما همانند بعضی رومانتیک‌ها نیست که طبیعت را به جای معشوقه یا معبود می‌نهادند و آن را با ملالی خسته کننده می‌ستودند. طبیعت در شعر او با پیوندی انسانی و در محیط کار انسان‌ها نمایان می‌شود، انسان‌هایی که کار می‌کنند و رنج می‌برند و صادقانه خاموشند.

نیما با شعرهای وصفی خود نیز نشان می‌دهد که می‌توان با دیدگان خود به مشاهده‌ی طبیعت پرداخت، و در این زمینه راه تازه‌ای باز کرد. طبیعت هزار

جلوه دارد و هر لحظه و در هر جا به رنگی دیگر می‌آید.^(۱) شاعران کهن همه‌ی جلوه‌های آن را ندیده‌اند و نمی‌توانسته‌اند ببینند و بدتر از همه شاعران کهن‌گرای آن را از دیده‌ی دیگران دیده و می‌بینند. مسقط «بنفشه رسته از زمین به طرف جویبارها» اثر قآنی - شاعر دوره‌ی قاجاریه - را در نظر آورید. این شاعر بهار را با بینشی قدیمی دیده است. وصف بنفشه‌ای که در کنار جویبار روئیده از شبکه‌ی احساس و اندیشه‌ی او گذر نکرده. گل‌ها و گیاهان شعر او مصنوعی‌اند، جان و عطر ندارند و از روی نمونه‌ی گل‌ها و گیاهان شعر کهن برداشته شده‌اند. هم او در قصیده‌ی «به گردون تیره ابری بامدادان بر شد از دریا» به «استقبال» قصیده‌ی «برآمد نیلگون ابری ز روی نیلگون دریا» می‌رود و شکست خورده بر می‌گردد. روشن است آنچه برای فرخی سیستانی، زندگانی و رابطه‌ی اصیل با طبیعت بوده برای «قآنی» به صورت مفهوم‌ها و الفاظ درآمد است. قآنی طبیعت را حس نمی‌کند، دریا را ندیده است و درباره‌ی آن نمی‌اندیشد، فقط الفاظ را می‌بیند و هیمنه‌ی واژه‌هاست که مجذوبش می‌کند. درک «نیما» از طبیعت با مسائل فرهنگی و دگرگونی‌های اجتماعی می‌آمیزد و او بُعد تازه‌ای از طبیعت را کشف می‌کند. در مثل در قطعه‌ی «روی بندرگاه» ریزش باران بر ساحل و خانه‌های ساحلی تصویر می‌شود:

آسمان یکریز می‌بارد

روی بندرگاه،

روی دنده‌های آویزان یک بام سفالین در کنار راه.^(۲)

و آن‌گاه شاعر به سراغ خانه‌ی همسایه‌ی خود، ماهیگیری مسکین می‌رود که دیرگاهی است دست خالی مانده است. ماهیگیر هر روز پنجره‌اش را می‌گشود و

۱. در این زمینه ر.ک به قاصد روزان ابری، نوشته‌ی سادات اشکوری، ۱۷ تا ۲۱.

۲. شهر شب، ۴۷.

چشم به راه شبی بارانی بود ولی اهریمن جنگ فرا رسید و او و ساکنان دیگر خانه، زن‌ها، بچه‌ها... راکشت. خانه ویران شد و دوستان شاعر همه از بین رفتند. شاعر می‌سراید: ای رفیق من که از این بندر دلتنگ روی حرف من با تست، و عروق زخم‌دار من از این حرفم که با تو در میان می‌آید از درد درون خالی‌ست... خطاب شاعر البته از درون موقعیت انسانی است. شاعر به شدت از اهریمن بدی و جنگ و بی‌فرهنگی بیزار است و می‌خواهد خواننده‌ی شعر را نیز به مرتبه‌ی برتر آگاهی برساند. او فضا و موقعیت را وصف می‌کند و انسان را در مرکز این فضا و موقعیت قرار می‌دهد. در همین زمینه و با چنین دانشی است که «نیما»ی شاعر و راهگشا، طرح تازه‌ای در شعر پارسی پی افکنده است.

تردیدی نیست که درونمایه و زبان، محتوا و قالب شعر رابطه‌ای اصیل و زنده دارند و به یکدیگر پیوسته‌اند، از این رو برای بیان درونمایه‌ی جدید، زبان و قالب جدید لازم است. نیما با روشنی حیرت‌آوری دریافته است که عرصه‌ی زندگانی و زندگانی اجتماعی ثابت و راکد نیست بلکه نو شونده و در حال دگرگونی است. مهم‌تر اینکه شاعر ما، در این زمینه بیرون از صحنه نیست، درون صحنه است. زندگانی اجتماعی رنگ و وضع تازه‌ای پیدا می‌کند اما این به خودی خود موجد تحول هنری نیست. تاهنرمند نیروی احساس و اندیشه‌ی خود را به کار نیندازد، و درون موقعیت جدید رسوخ نکند تحولی به وجود نمی‌آید و رابطه‌ای جدید با جهان بیرون نمی‌یابد. این رابطه‌ای است دیالکتیکی بین شاعر و وضعیت جدید. پویش و دخالت عامل شناسنده [انسان] است درون وضعیت‌ها. به گفته‌ی خود او: «ما از وضعیت به جلوتر، پا به عرصه‌ی وجود گذارده‌ایم، در عوض در برابر چقدر جلوه و تابناکی محصول‌های فراوان تر هنر و زیبایی‌های گوناگون آن، به این جهت پیش از آنکه نیروی زندگی ما کمک کند، نیروی دماغی ماست که کار خود را انجام می‌دهد، و چنان به نظر می‌آید که ما چیزی از وضعیت

گرفته‌ایم و همین ما را به اشتباه می‌اندازد. در حالتی که این نیست... بیش از هر چیز با کمال وضوح می‌بینیم که روابط از جنسی دیگرند: برای پیشینیان وضعیت و برای ما منابع هنری است. از این گذشته، فعالیت‌ها یکسان نیستند. نسبت به پیشینیان ما به فعالیت کمتر نیازمندیم، هم‌چنین به زمانی کمتر.^(۱) این مطالب را «نیما» در پاسخ منتقدی نوشته است که در آن زمان به شعر او توجهی نشان می‌داده. منتقد یاد شده، نوجویی و نوآوری شاعر را می‌پذیرد اما با شرط و شروطی بسیار، اما پیداست که به اهمیت کارِ گران و خطیر شاعر و شگردهای او آشنائی عمیق ندارد. او در نوشته‌ی خود که مقدمه‌گونه‌ای است به قطعه‌ی «امید پلید» دو مسأله‌ی بنیادی را درباره‌ی درونمایه‌ی شعر و زبان شعری «نیما» طرح می‌کند. نخست می‌گوید: نیما از همان آغاز کار کوشید رسوم و قیود کهنسال شعر پارسی را درهم شکند و به جای تکرار تشبیه‌ها و توضیح‌های قدما که فقط برای یادکرد احوال و محیط خاص آن‌ها رسائی داشت، محیط تازه و فراخ‌تر برای بیان احساسات و افکار خود ایجاد کند... تردیدی نیست که اشعار او و پیروان او... مراحل بدوی خود را طی می‌کند به مثابه‌ی شعر افسانه‌ای یا واقعی ابوحفص سغدی که عنصر نخستین اشعار زیبای حافظ و سعدی است. اشعار نیما در جاده‌ی تکامل شعر از اشعار متقدمین جلوتر است گرچه نامأنوس و غریب و احیاناً بی‌ثمر به نظر می‌رسد... چنان‌که روز نخستین که اراابه‌ی آتشی و بخاری اختراع شد، هیئت ظاهر و صدای دلخراش و کندی رفتارش آن را از کالسکه‌های مزین شش اسبه‌ی براق و تندرو و زیبا پست‌تر جلوه می‌داد ولی هیچ نادانی نبود که اتومبیل را از کالسکه در مرحله‌ی تکامل و سائط نقلیه عقب‌تر بداند... شاید اگر کسی بپرسد اگر این اشعار نامأنوس و غریب است، چرا باید سروده شود، جواب

۱. نامه‌های نیما، ۱۳۶ به بعد.

آنست که ما از ساختن اتومبیل اولیه ناگزیریم تا به اتومبیل امروزی برسیم که رجحان آن بر تخت روان آراسته‌ی پیشینیان مسلّم است.

سپس درباره‌ی سبک و زبان شاعر می‌گوید: امید پلید، قطعه‌ای سمبولیک یعنی «کنایه» ای است. صبح، کنایه از طلّیعه‌ی اجتماعی جدید و نظام حیاتی نوین است. «شب» ارتجاع، عقب ماندگی، جهل و فساد کنونی است... به صورت دیوی است که در مرداب‌های گندیده پنهان شده از «طلوع» صبح هراسناک است. خود را به طناب‌های شب می‌آویزد و روشن صبح را می‌مکد تا مبادا صبح طالع گردد ولی این «امید پلید» وی بی‌ثمر است و صبح خواهد درخشید... در این شعر، تشبیه‌ها تازه است و هم چنین ترکیب‌های تازه‌ای از لحاظ صرف و نحو زبان فارسی دیده می‌شود، در مثل «روشن صبح» به جای ترکیب عادی «روشنی صبح»، شاعر با این ترکیب می‌خواهد «آن چیز روشن را که در صبح است» بیان کند نه روشنی صبح را که مفهوم کاملاً مجزائی است. یا در مثل این سطر «در زیر درخت‌های بالا رفته از دود ابریشم» یعنی در زیر درختانی که در مه غلیظ صبح مانند دود به آسمان برخاسته هستند ولی دودی بسیار لطیف و مّوّاج که به دود ابریشم شبیه است، یعنی ماده‌ای که لطیف و مّوّاج است.

پیروان سبک‌های کهنه به این ترکیبات خواهند خندید و من به جای «نیما» اقرار می‌کنم که سخره‌ها و سفسطه‌های آن‌ها بسیار شیرین و بامزه خواهد بود و به خوبی می‌توانند با این هوها خود را مُصاب جلوه دهند و جنون و خطای دیگران را ثابت سازند، چنان‌که در بدو پیدایش رومانتی‌سیسم در فرانسه همین وضع پیش آمد و نخستین کسی را که در اندیشه‌ی اختراع هواپیما افتاد، نقادان آن عصر به باد مسخره گرفتند و او را دیوانه نامیدند. نتیجه می‌گیریم که:

الف: باید به هر قیمت کوشید که در زمینه‌ی شعر و نثر فارسی، میدانی پهناورتر ایجاد شود ولی در این کار نباید مانند مخالفان، متعصّب و محدود بود یا

کبر بی جافروخت و خود را کاشف و مخترع دانست یا آن را بر دیگران تحمیل کرد.
 ب: نباید از نقص و سستی اسلوب‌های نوین زده شد، باید آن را تشویق کرد.
 ج: برای قضاوت درباره‌ی اسلوب‌های نو، نباید مقیاس‌ها و اندازه‌های کهنه را
 به کار بُرد.

د: باید این اشعار را منصفانه انتقاد و صمیمانه تشویق کرد.^(۱)

نیما به درستی متوجه نگرش و آهنگ سخن منتقد هست که کار هنری را از بیرون و به‌طور جزئی دآوری می‌کند، و «بایدها» و «نبایدها»ی بسیار پیش می‌کشد و سرانجام به جایی می‌رسد که می‌گوید: نوآوری خوب است ولی باید این طور یا آن طور باشد. از این بیشتر، منتقد باوری جبری و افزار واره دارد. هنر را با صنعت و فن قیاس می‌کند و ابداعات هنری را با تکامل فنون می‌سنجد و به پذیرش همگان اهمیت بسیار می‌دهد. «نیما» می‌گوید:

«هر چند قبول طبع عامه هم موضوعی است، و چه بسا تواناترین هنرمندان با آن کار خود را می‌آزمایند اما هر کدام از این‌ها، موضوع دیگر است و همه چیز را با این رویه نمی‌توان ساخت... آنچه را که مردم نمی‌توانند بفهمند، به‌طوری که چه بسایی معنی می‌یابند، چطور می‌توانید مرمت کنید؟ آیا دانش عمومی و این قدر عادی و خشک در هنر و زیبانگاری کافی است؟ آیا بر طبق این دانش ماشین‌وار، می‌توان در کار و موضوع هنر به استحصال پرداخت و مانند سرمایه‌داران، قوای کارگران در این رشته را برای محصول بیشتر و دلچسب‌تر به رنج در آورد؟... هنر از این دقیق‌تر است، هنگامی که از آفریدن آن صحبت به میان است. چیزی که به‌دست همه ساخته می‌شود «شعر» نیست بلکه معجونی است که بیشتر اوقات تهوع می‌انگیزد... در صورتی که هرگاه چیزی از همه بوجود آید و از روی همه

۱. احسان طبری. نامه‌ی مردم، سال اول، ۲، شماره‌ی ۱۸، اردیبهشت ماه ۱۳۲۲.

ساخته شود، شعر است. لازم نیست هر کس آن را بفهمد وقتی که برای همه کس گفته نشده... لازم نیست کودک‌وار به هر کس با سماجت و التماس عجیبی فهمانید و کوشید قبول کنند آن شعر به حدّ زیبایی خود رسیده. هر کس ساخته‌ی زندگی خود است. فکر من و شما او را عوض نخواهد کرد، اگر زندگی آن‌ها را عوض نکند. هم‌چنین اگر زندگی آن‌ها را برای شناسائی شعر نساخته باشد، شعر آن‌ها را نخواهد ساخت. این گونه شعر که برحسب ضرورت‌های رقت‌ناک و جلوه‌های گوناگون زندگی - که مرضی یا نمونه‌ایست - به وجود آمده، به سوی وسعت و رموزی که از آن جدا شده است می‌رود، و واسطه‌ی بین «حال» و «آینده» است، و فهم و واقعیت آن برای خود شاعران فقط دانستنی‌هایی با آن خواهد بود که به توسط دوستان شعر... وصف می‌شود. هم‌چنین است حال و مقام شاعران در نظر مردم. تفاوت دقیقی را که بین «دانستن» و «فهمیدن» وجود دارد، از نظر دور نکنید.^(۱)

می‌بینیم که شعر نیما در آن زمان نه فقط برای مردم عادی بلکه برای روشنفکران نیز دشوار یاب و نامأنوس بوده است. چرا؟ به دلیل آنکه شعرهای نوا نه فقط در درونمایه‌ها و تعبیر بلکه در شکل‌بندی و ساخت شعری نیز به لحاظی عجیب و غریب است و در وزن و تشبیه و استعاره... با شعر کلاسیک پارسی فاصله‌ی بسیار دارد. نیما چیزهای تازه می‌گوید، و استعاره‌ها و تشبیه‌های نوآئین می‌آورد. از اشعار و نامه‌ها و داستان‌هایش به خوبی بر می‌آید که دارای نگرش دیالکتیکی است و به وضعیت اجتماعی - تاریخی انسان می‌اندیشد. اما نگرش او در این زمینه جبری و افزارواره^(۲) نیست و هنر را محصول مستقیم شرائط اقتصادی و اجتماعی نمی‌داند، و به ارتباط دو جانبه‌ی اندیشه و احساس

۱. نامه‌های نیما، ۱۳۷ به بعد.

از یک سو، و وضعیت‌های اجتماعی - اقتصادی از سوی دیگر، باور دارد درونمایه‌ی اصلی آثارش، انسان‌هایی هستند که کار می‌کنند و ستم می‌بینند و شالوده‌ی ساختمان اجتماعی و فرهنگی بر دوش آن‌هاست و از این جمله‌اند: روستائیان، کارگران، نویسندگان، شاعران، دانشمندان و دیگر افراد سازنده و اصیل. شعر برای نیما، اهرمی است که می‌توان و باید با آن جهان را به حرکت درآورد و در راه تکامل انداخت، سرسری و عبث نیست اما در همان زمان او به محصول هنرمندانه، به ظرائف و لطائف شعر نیز می‌اندیشد. شاعر نمی‌تواند و نباید تا مرز ذوق و سلیقه‌ی همگان فروود آید و شعر خود را در خدمت ذوق و سلیقه‌ی سطحی آن‌ها قرار دهد. شاعر باید خادم فرهنگ باشد و ذوق و سلیقه‌ی مردم را اعتلاء بخشد و همین مشکل، کار او را بسیار دشوار می‌کند، کاری از این دست آسان نیست: دوست داشتن انسان از یک سو و مبارزه با بی‌فرهنگی‌ها و خرافه‌ها و عادت‌های نادرست و احساس‌های خشن او از سوی دیگر. از این رو می‌نویسد: «هر وقت تیری به هدف پرتاب می‌کنم از کار خودم بیشتر خنده‌ام می‌گیرد که از تک و تاب مردم. به نظرم می‌آید که در سوراخ مورچه‌ها آب می‌ریزم... راجع به انسانیت بزرگتری فکر کنید. پیوستگی خود را با آن، در راه فهم صحیح آن چیزهایی که مربوط به اساس آنست. آشنا شدن، انتخاب راه و موضوع و مجال جولان بیشتر که اغلب نمی‌دانند از کجا ممکن است برای افکارشان فراهم آید، از این راه است. پس از آن واردترین کس به زندگانی مردم و خوب و بد افکارشان شما خواهید بود.»^(۱)

شعر «در نخستین ساعت شب» نشان می‌دهد که نیما در بنیاد در اندیشه‌ی چه کسانی و نگران کدام وضعیت از وضعیت‌های اجتماعی و انسانی است:

در نخستین ساعت شب، در اطاق چوبی‌اش تنها، زن چینی
در سرش اندیشه‌های هولناکی دور می‌گیرد، می‌اندیشد:
«بردگان ناتوانانی که می‌سازند دیوار بزرگ شهر را
هر یکی ز آنان که زیر زخمه‌های آتش شلاق داده جان
مرده‌اش در لای دیوارست پنهان.»

آنی از این دلگزا اندیشه‌ها راه خلاصی را نمی‌داند زن چینی
او، روانش خسته و رنجور مانده‌ست
با «روان» خسته‌اش رنجور می‌خواند زن چینی
در نخستین ساعت شب:

«در نخستین ساعت شب هر کس از بالای ایوانش
چراغ اوست آویزان

همسر هر کس به خانه باز گردیده است الا همسر من
که ز من دور است و در کار است
زیر دیوار بزرگ شهر.»

در نخستین ساعت شب، دور از دیدار بسیار آشنا من نیز
در غم ناراحتی‌های کسانم
همچنانی کان زن چینی
بر زبان اندیشه‌های دلگزائی حرف می‌راند
من سرودی آشنا را می‌کنم در گوش^(۱)

۱. من سرود آشنا را می‌کنم در گوش. [کلیات اشعار، ۳۱۳].

من دمی از فکر بهبودی تنها ماندگان در خانه‌هاشان نیستم خاموش
و سراسر هیکل دیوارها در پیش چشم التهاب من نمایانند، [«نجلای»]

در نخستین ساعت شب
این چراغ رفته را خاموش ترکن
من به سوی رخنه‌های شهرهای روشنایی
راهبردم را به خوبی می‌شناسم، خوب می‌دانم
من خطوطی را که با ظلمت نوشته‌اند
و ندر آن اندیشه‌ی دیوارسازان می‌دهد تصویر
دیرگاهی هست می‌خوانم،
در بطون عالم اعداد بی‌مر [این سطر در کلیات اشعار نیما نیامده است]
در دل تاریکی بیمار [بسیار]
چند رفته سالهای دور و از هم فاصله بسته
که به زور دست‌های ما به گرد ما
می‌روند این بی‌زبان دیوارها بالا.^(۱)

در شعر سخن از زن چینی است که شوهرش همراه هزاران تن دیگر در کار
ساختن دیوار بزرگ چین است. «دیواری که ۵۰۰ تا ۶۰۰ فرسنگ بود و امروز
بی‌مصرف‌ترین ساختمان جهان به‌شمار می‌آید و امپراطور چین، شی هوانگ تی
(۲۳۱ پیش از میلاد به بعد) ده سال چندین کرور مردم را به ساختن آن گماشت
و در ظرف این مدت به واسطه‌ی مخاطرات عظیمی که پیش آمد، چهارصد هزار
نفر از کارکنان آن تلف شدند.»^(۲)

۱. کلیات اشعار، همان، ۳۱۲، فریادی دیگر، ۶۹ تا ۷۱.

۲. تاریخ چین، ۲۰۰، به نقل از اسکندر و ادبیات ایران، ۲۹۶.

نجلا، زن چینی نزد شاعر نماد خیل عظیم رنجبران جهان است، نماد رنج و اندوه بشری است. شاعر به ظلم و ظلمت و دیوارسازان و پاسداران تیرگی می‌تازد و طرفه‌تر آنکه خود را همانند زن چینی در رنج و تاریکی می‌بیند که در اندیشه‌ی رنج‌های دیگران است. هر جا می‌نگرد دیواری ستر به ستبری و وسعت دیوار چین در پیرامونش می‌بیند ولی در دل تاریکی راه خود را می‌شناسد و دشمن زندگانی و هنر را تشخیص می‌دهد و در همان زمان به «شهر روشنائی» فکر می‌کند. به راستی نیما با برتولد برشت هم‌باور است که گفت: «چه دورانی! چه دورانی که سخن از درختان گفتن / بیش و کم جنایتی است / چرا که، از این گونه سخن پرداختن / در برابر وحشت‌های بی‌شمار خموشی‌گزیدن است!»^(۱)

به همین دلیل اگر در اشعار نیما، تعبیر شمع و پروانه و سوز و گداز عاشقانه، توصیف طره‌ی یار و تن‌های برهنه و هوس‌های برهنه‌تر و عطش گناه... رخ نمی‌نماید نباید تعجب کرد. او به وحشت و تراژدی قرون می‌اندیشد نه به زمزمه‌ی چنگ و نی در زیر درختان پُر سایه‌ی باغ‌های اشراف.

نیما در اشعار خود بیشتر روایتگر است به ویژه در منظومه‌هایی مانند منظومه‌ی «مانلی» و «خانه‌ی سریویلی» و «پادشاه فتح» اندیشه‌ای ویژه را می‌پروراند و پیش می‌برد. برخی از تعبیر او در «ققنوس» و قطعه‌های سروده‌شده‌ی پس از آن از سادگی منظومه‌ی «افسانه» به دورافتاده و صورتی نمادین گرفته است. این طرز بیان سمبولیسم نیمائی را نشان می‌دهد که اجتماعی - سیاسی است نه رمزی و عارفانه. خود او درباره‌ی منظومه‌ی «سریویلی» می‌نویسد: «وصف کردن و با آن وسیع ارتباط داشتن، یک وسیله دارد و آن «سمبول»‌های شماس است. آنچه عمق دارد، با بطن است، بطن شعر شما با

۱. از مهتابی به کوچه، احمد شاملو، ۷.

خواندن دفعه‌ی اول البته باید به دست نیاید... آنچه همه فی الحال می فهمند، آن چیزی است که جمع همه است. آن که عمیق تر می فهمد، زود نیافته است. در این صورت چقدر ابلهانه است که بخواهد زود بفهماند. سمبول ها شعر را عمیق می کنند، دامنه می دهند، اعتبار می دهند، وقار می دهند و خواننده خود را در برابر عظمتی می یابد.»^(۱)

سمبولیسم نیما قراردادی نیست بدان گونه که در ادب متأخر صوفیان ما آمده است. نمادهای صوفیانه حدّ و حدود معینی داشت. خال، «نقطه‌ی وحدت» بود و «زلف» نشانه‌ی «بسیاری» (کثرت) و «شراب» علامت «سرمستی روحانی» اما نمادهای نیما تازگی دارد، در مثل «دریا» نماد جامعه‌ی انسانی است و «تاریکی»، نشانه‌ی استبداد و جهل اجتماعی. «شیطان» مجسم شده در «خانه‌ی سریویلی» همان «دشمن کینه‌توز» و نشانه‌ی «عمله واکره»ی حکومتی و نظم موجود است. نیما با تعبیر خود و وصف جزئیات می خواهد به «شعر» طبیعت «نثر» بدهد نه اشاره‌ای کند و بگذرد. این واقعیت را در نیافته و در مثل گفته‌اند مضمون قطعه‌ی «آی آدمها»ی همان مضمون بیت «شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هائل...» حافظ است. این برداشت درست نیست. «آی آدمها» از تجربه‌ی اجتماعی ریشه گرفته است. «مانلی» با دریائی سروکار دارد که واقعی است. حافظ نمی خواهد «دریا» را وصف کند. «دریا»ی او نمادی عرفانی است و سوپژکتیو است. راهرو در پیشرفت در مراتب وجودی، خود را در «دریا» می بیند، در دریای طوفان زای عشق. نیما دریا را به طور اوبژکتیو نشان می دهد. درست است که مرد غریق به زبان تمثیل و نماد همان خود «نیما» است اما این مرد مبارزی اجتماعی است که می خواهد قوم را به دیار آزادی ببرد اما متأسفانه او زودتر از زمان مقرر

۱. دفترهای زمانه، ۱۲۳، تهران ۱۳۶۸، مجموعه‌ی آثار، درباره‌ی شعر و شاعری.

به دنیا آمده است و پیام او پیام‌گیری ندارد. شاعر پیش‌تاز در امواج طوفانی غرق می‌شود ولی مردمی که در ساحل بساط عیش دارند، فریادهای او را نمی‌شنوند. فریاد مرد غریق برای نجات آن‌هاست ولی گوش آن‌ها بر این فریاد بسته است.

برخلاف نظر کهن‌گرایان نوآوری نیما نه به معنای تخریب شعر کهن است نه تقلید و اقتباس شعر اروپائی. یکی از پژوهشگران شعر نیما، ماخلسکی، خاورشناس لهستانی می‌نویسد:

نیما تا پایان زندگانی، از تأثیر شعر اروپائی (سمبولیسم، اکسپرسیونیسم، سوررئالیسم و جنبش‌های مشابه آن‌ها) رها نشد... در نتیجه شعر وی از جریان عادی زندگانی به دور افتاد و خاص طبقه‌ی محدودی از علاقه‌مندان شعر دشوار شد. شعر نیما که بنیادش به ویژه بر تأمل و تعقل بود هرگز در میان مردم گسترش نیافت.^(۱)

این دآوری درست نیست. البته شعر نیما و پیروان او مانند اشعار فردوسی، سعدی، خیام و حافظ، ایرانگیر نشده و خوانندگان معینی دارد. همچنانکه در اروپا نیز شاعران مُدرنی مانند الیوت، الوار، آراگون، ازرا پاوند و... قبول عام هم، دانت، شکسپیر و گوته را ندارند اما البته خوانندگان خود را یافته‌اند. نیما نیز همین‌طور، به‌طوری که روز به روز بر شمار خوانندگان شعر او افزوده می‌شود. از این گذشته شعر نو پدیده‌ای تازه درآمد است و برای راه یافتن به درون جامعه وقت می‌خواهد. به‌گفته‌ی شاملو، این وظیفه‌ی فرهیختگان شعر دوست است که شعر نو را به میان توده‌ها ببرند. این واقعیت را نیز در نیافته و گفته‌اند که: «شاملو در گفت‌وگوها یا حتی گاهی در اشعارش توده‌ها را تا مرز استهزا از جرگه‌ی

۱. روزنامه‌ی کیهان، همان، (صفحه‌ی ویژه‌ی نیما پوشیج).

مخاطبانش طرد می‌کند. او برای توده‌های مردم ارجی قائل نیست (!) و می‌گوید شعر من از طریق «واسطه‌های فرهیخته» باید به گوش مردم برسد... مگر شاملو چه پیام گسترده‌ی راهگشائی دارد که از طریق «واسطه‌ی فرهیخته» به گوش مردم برسد. در حالی که می‌دانیم شعر شاملو، شعری کلی‌گو است با محتوای محدود که حول خیر و شر... و در نهایت حول ستمگر و ستم‌دیده دور می‌زند.^(۱)

این انتقاد و واکاوی بی‌اساس است. شعرهای نیما و شاملو دقیقاً در زمینه‌ی مسائل طبقاتی، نیک و شر و آگاهی اجتماعی حرف می‌زند و می‌خواهد جهان را تغییر دهد. شاملو می‌گوید: «هنرمند خلاق و پیشرو، مانند نیمای نوآور، که آثارش به غنای هر چه بیشتر فرهنگ جامعه‌ی خود و در نهایت به غنای فرهنگ جامعه‌ی بشری می‌انجامد، لزوماً پیشاپیش جامعه حرکت می‌کند. محصول فعالیت چنین فردی به ناچار نمی‌تواند آن چنان که مارکسیست‌نماهای فاقد بینش دیالکتیک مدعی هستند «بُرد توده‌ای» داشته باشد چرا که توده به‌طور مستقیم نمی‌تواند اثر چنین هنرمندی را جذب کند. اثری که او می‌گذارد بر فرهنگ هنری جامعه است و از طریق میانجی‌ها در اختیار توده‌ها قرار می‌گیرد، یعنی از طریق هنرمندانی که از او تأثیر پذیرفته‌اند... اساساً چیزی که بشود به‌طور مطلق و عام از آن به «هنر مردمی» یا «هنر توده‌ای» تعبیر کرد وجود ندارد مگر اینکه بگوئیم «هنر بازاری» که مصداقش در موسیقی می‌شود «کارد سلاخ»، در رمان می‌شود «موظلانی شهر ما» و در سینما می‌شود «گنج قارون»! یعنی چیزهائی که به شدت توده‌پسند است اما قاتل فرهنگ و ذوق، و درست رودرروی آثاری قرار می‌گیرد که مطلقاً «توده‌پسند» نیست حتی اگر مضمون و محتوای آن‌ها عمیقاً انسانی و اجتماعی و توده‌ای باشد مانند «پادشاه فتح» نیما و فیلم

۱. شاملو در تحلیلی انتقادی، ۴۴ و ۴۵، تهران، ۱۳۸۲.

«پستچی» مهرجوئی... اما زمانی که پای آثاری با محتوای اجتماعی و در قالب «توده‌پسند» به میان می‌آید (نظیر آثار اشرف‌الدین حسینی [نسیم شمال])، آن وقت باید موضوع را در چهارچوب دیگری قضاوت کرد چرا که آثار «نسیم شمال» در مقام نمونه، بیشتر باید «فعالیتی سیاسی تلقی بشود نه یک فعالیت هنری و مبنای سنجش نیز ناچار باید ارزش تاریخی آن‌ها باشد نه بار فرهنگی‌اش».^(۱)

نمادها و تعبیر اشعار نیما نیز برخلاف نظر «ماخالسکی» با سوررئالیسم و سمبولیسم اروپائی نسبتی ندارد. نیما و هم‌چنین شاملو باور دارند که با سلاح شعر می‌توان جهان را تغییر داد. کسانی که می‌گویند «شعر چه ربطی به جامعه‌شناسی، فلسفه و سیاست دارد و در پی «نحوگیزی» و «روابط کلام با هم بدون ارجاع به عوامل و پدیده‌های برونی» هستند، اساساً نوع شعر نیما و شاملو را در نیافته‌اند. سراینده‌ی پادشاه فتح و سراینده‌ی «ابراهیم در آتش» به‌طور کلی به مفهوم «شعر برای شعر» و «زیبائی‌شناسی ناب» باوری ندارند. شاملو می‌گوید: هنرمند باید عمیقاً متعهد باشد... مشکل من این نیست که آئینه‌ی اتاق خواب در کجا قرار گرفته است، مشکل من درد هماغوشی دیگران نیست... مشکل من شهادت دادن به تاریخ است. آرمان هنر اگر جفجغه‌ی رنگین به دست کودکان گرسنه دادن یا رخنه‌ی دیوار خرابه‌نشینان به پرده‌ی تزئینی پوشاندن یا به جهل و خرافه دامن زدن نباشد، عروج انسان است. آرمان هنر چیزی جز نجات جهان از طریق تغییر بنیادین آن نیست».^(۲) (این نظرگاه حماسی است و در جای خود بسیار درست و آموزنده است اما انواع دیگر هنر نیز وجود دارد که آماج و

۱. احمد شاملو، (ناصر حریری)، ۷۷، زندگی و شعر احمد شاملو، ع. پاشائی، ۱۲۶ تا ۱۲۸، تهران، نشر ثالث.

۲. چنین گفت بامداد خسته، محمد قراگوزلو، تهران ۱۳۸۲.

آرمان‌های دیگری را پیروی می‌کنند و این‌ها نیز در تاریخ هنر مقام ویژه‌ی خود را دارا هستند).

باری سمبولیسم «مرغ آمین» نیما با سمبولیسم «گل‌های شر» بودلر تفاوت دارد. نیما بیشتر مشابه نکراسف، آلکساندر بلوک و مایاکوفسکی است. شعر او بیشتر حماسی و مبارزه‌جویانه است. در مثل قطعه‌های «کار شب پا» و «داروگ» و «ناقوس»... همه ناظر به تحولات زندگانی اجتماعی و کار مردمی است. «داروگ» (قورباغه‌ی درختی) اگر بخواند، باران می‌آید و زمین سبز می‌شود و کشتگاه‌ها پر آب و گیاه می‌شوند. بعد شعر از لحاظ معنایی از این مرتبه بالاتر می‌رود و «داروگ» مبشر جامعه‌ای آزاد و رها از ستم طبقاتی می‌شود و این سمبولیسم اجتماعی است.

روژه لسکو مترجم بوف‌کور هدایت به فرانسه، می‌نویسد: «نیما با طرد تصویرسازی‌های کهن، قراردادهای احساساتی و عرفانی شعری هزار ساله را همراه با زبانی که وسیله‌ی بیان آن بود، به کنار نهاد و بر آن شد تا اضطراب‌های قلبی و انسانی خود را در برابر زندگانی و عشق و طبیعت و نیز رنج درماندگان و گذشت زمان با زبانی تازه و گاه منحرف‌کننده اما سرشار از هیجان و بر روی هم به اندازه‌ی زبان بهترین پیشروان خود کامل و در نوآوری بیان کند. بدین‌گونه نیما صداقت و هماهنگی عمیق والاترین شعر پارسی را باز می‌یافت.»^(۱)

اکنون قریب هشتاد سال از عمر شعر نو پارسی، شیوه‌ای که نیما یوشیج با درک درست مسائل زمانه بنیادگذار می‌گذرد. در این مدت که واحد کوتاهی از زمان بیش نیست، شاعران جوان ما به کشف‌هائی رسیده‌اند که در خور دقت است و هنر شاعری را طوری رونق بخشیده‌اند که می‌توان گفت پس از صائب تا دوران مشروطه در ادب ما بی‌سابقه بوده است.

ما امروز شاهد تحول عظیمی در شعر و نثر پارسی هستیم. اشکال و تصویرهای قدیمی، جای خود را به اشکال و صور جدیدی داده‌اند. دیگر غزل و قصیده و رباعی و ترجیع‌بند... و سایر اشکال شاعرانه‌ای که ساخته‌ی اوضاع اقتصادی و روابط اجتماعی دوران کهن بوده است، به درد بیان تحولات اجتماعی و معنوی جامعه‌ی جدید ما نمی‌خورد. ما اکنون در آستانه‌ی رستاخیز هنری جدیدی هستیم.

رسم این است که برای مطالعه‌ی فرهنگ جامعه، بیشتر به گذشته پردازند و برای ارزیابی‌های ادبی قدم از قرن هشتم هجری پائین‌تر نگذارند. این کار البته

ضروری است و حتی می‌توان گفت که هنوز آن سان که در خور بزرگانی چون فردوسی و مولوی و حافظ است کار عمیق و شایان توجهی که متناسب با پیشرفت علمی امروز باشد، صورت نگرفته است ولی باید دانست به‌همان اندازه که شناخت فرهنگ کهن یک جامعه ضروری است شناخت فرهنگ جدید نیز ضرورت دارد. مطالعه‌ی آثار رودکی، عطار، سنائی، بیهقی و خیام و... دیگران این حق را به ما نمی‌دهد که ایران جوان را از یاد ببریم و هدایت و نیما و سایر ابداع‌کنندگان هنری جدید را به دست فراموشی بسپاریم. زیرا همان‌طوری که آثار سعدی و حافظ نماینده‌ی روحیه و فرهنگ کهن جامعه‌ی ماست آثار اینان نماینده و منعکس‌کننده‌ی فکر و روحیه‌ی مردم ماست در دورانی که در آن به‌سر می‌بریم و با مسائل آن تماس نزدیک داریم.

نوآوری در هنر مستلزم نو شدن رابطه‌های هنرمند با جهان پیرامون اوست. هنرمند در جو روحی و عاطفی زمان خود غرق می‌شود و مسائل پیرامون خود را باز می‌گوید. مسائلی که در زمان او دارای کمال اهمیت است. البته این گفته به این معنا نیست که پس از درگذشت هنرمند این مسائل اهمیت خود را از دست می‌دهد و کهنه می‌شود. به هیچ وجه! یکی از ویژگی‌های هنر این است که برخلاف نظریه‌های علمی منسوخ نمی‌شود و از رواج نمی‌افتد. نظریه‌ی علمی ممکن است کهنه شود یعنی جای آن را مفهوم علمی وسیع‌تر و کامل‌تری بگیرد ولی در هنر این طور نیست. چگونگی نسبی این یا آن قضیه و نظریه‌ی علمی روشن است و نسبت علم امروز مسأله‌ای انکارناپذیر است. در مثل ریاضی‌دان بزرگ روس لوباچفسکی هندسه‌ی اقلیدس را با نظریه‌ی جدید هندسی خود ترکیب کرد و آن را وسعت بیشتری بخشید. اما تصویر هنری همیشه عنصری منفرد و یگانه باقی می‌ماند و نمی‌تواند همانند نظریه‌ی علمی با تصویر دیگری ترکیب شود. گوگول، پوشکین را منسوخ نکرد. تولستوی نیز نتوانست آثار هم، شکسپیر، گانچاروف، بالزاک... را از رواج

بیندازد. حافظ هم خیام و مولوی و سعدی را از رواج نینداخت.

در مثل سمبول شراب را در آثار خیام، مولوی و حافظ در نظر آورید: خیام چنان که از رباعی های واقعی او آشکار می شود به متافیزیک اعتقادی ندارد. شک فلسفی بنیاد فکر خیام است و آنگاه که از آشکار شدن «راز سپهر» نومید می شود و از تشویش های هستی به جان می آید، قصد بادهی ناب می کند. این باده در هاله ای از رمز و راز عارفانه پوشیده نشده و مجال تعبیر به دست نمی دهد و همان است که در «نوروزنامه» ی منسوب به او چنین وصف شده:

«... هیچ چیز در تن مردم نافع تر از شراب نیست، خاصه شراب انگوری تلخ و صافی. و خاصیتش این است که غم را ببرد و دل را خرم کند.»^(۱) و خیام در رباعی خود می گوید:

«من بی می ناب زیستن نتوانم.»

مولوی عارف مدرسه و پیشوای روحانی و صوفی پاک باخته ای است. عاشق است و با هفتاد و دو ملت (= دین) بیگانه است. مولوی کمتر شک می کند و اگر شک کند آن را از وسوسه های شیطانی می داند، و آن را با عبادت و ریاضت و بالاتر از همه عشق معنوی از دل بیرون می راند. شرابش عارفانه است، واقعی و تلخ مزه و خوشگوار و مردافکن نیست. مولوی با همه ی آزاداندیشی، گهگاه در قشر تفکر صوفیانه اسیر مانده است:

من مست آن باده نیم که محتسب منعم کند

مست از شراب وحدتم فارغ شده از رنگ و بو

در شراب حافظ رندی او گل می کند. شرابش نه عریانی شراب خیام را دارد و نه وهم آمیزی شراب مولوی را. در شراب نوشی او پادزهر غم زمانه به گرمی جاری

۱. نوروزنامه، ۱۰۱، تهران، چاپ زوار.

است. در پشت سر اشاره‌ی حافظ در بسته، بیم تکفیر، تازیانه‌ی گزمه و بیم محتسب نهفته است:

شراب خانگی بیم محتسب خورده به روی یار بنوشیم و بانگ نوشانوش
هیچیک از این تصاویر هنری - تا آنجا که پای ارزش هنری آن‌ها در میان
است نه بحث عقیدتی و فرقه‌ای - یکدیگر را نفی نمی‌کنند و امروز نیز ارزش
هنری آن‌ها باقی است و دلیلی در دست نیست که بعدها نیز باقی نماند. اما امروز
حتی کودکان دبستان، نظریه‌ی مسطح بودن زمین را که روزگاری در مجامع
«علمی» دوران اسکولاستیک و پیش از آن رواج داشت نمی‌پذیرند. بنابراین با
اینکه هنر و علم هر دو با وضع نسبی واقعیت را منعکس می‌کنند، این واقعیت در
هنر ناآشکار و در پرده است و همانند نسبیت علمی آشکار و علنی نیست.

پس در جریان تکامل هنری، آثار قدیمی‌تر چون «ایلیاد» و «اودیسه» ی‌همر و
«کمدی الهی» دانته و «شاهنامه» ی فردوسی... در هنرهای جدید به صورت
عوامل ی‌گانه و تکراری رخ نشان نمی‌دهند، بلکه به صورت حیاتی و پُر اهمیت ی
که در خور آن‌هاست باقی می‌مانند و همدوش با هنرهای جدید به زندگانی خود
ادامه می‌دهند و به مالذت هنری می‌بخشند.

ضرورت شعر نو و هر هنر جدید دیگری از این جا سرچشمه می‌گیرد. نوشدن
در هنر تابع نو شدن رابطه‌های اجتماعی است، از این رو کسانی که امروز تعبیر
سعدی و حافظ و جامی... را در سخن خود تکرار می‌کنند، خشت بر دریا می‌زنند
و کاری را که به صورت کامل خود انجام شده مکرر می‌کنند. اگر شاعر امروز
همانند حافظ از می و محتسب و مغبچه و ساقی... سخن گوید یا چون مولوی از
«شراب وحدت» دم زند به سلسله روابطی اشاره می‌کند که مربوط به جامعه‌ی
گذشته است. امروز «شراب خانگی بیم محتسب خورده» مصداق اجتماعی ندارد.
مغ و مغبچه و ساقی به عنوان واقعیتی تاریخی یا اسطوره‌ای تلقی می‌شود.

زمانه‌ی ما زمانه‌ی تکنیک و ماشین است.

آنچه هنرمند را مجبور به پیوستن با گذشته می‌کند، ستایش بی‌چون و چرای گذشته نیست بلکه در این است که هنرمند امروز تا چه حد می‌تواند از تجربه‌های هنری کهن بهره‌برد و مرده ریگ هنر قدیم را در هنر امروز ادامه دهد. هنرمند به جهانی وارد می‌شود که پر از آثار هنری است که پیش از او آفریده شده. او نه تنها به گذشته عطف توجه می‌کند بلکه زندگانی و آثار معاصران خود را نیز مورد دقت قرار می‌دهد. بستگی او تنها بستگی با رویدادهای روزمره نیست بلکه همانطور که «یوهانس باچر» تأکید می‌کند بستگی با فرهنگ معنوی جامعه است. هنرمندی که می‌خواهد به بهترین وجه زندگانی اجتماعی دوران خود را منعکس کند و تدابیری را که مربوط به تجربه‌های اوست به کار می‌گیرد، نمی‌تواند از نظر دور دارد که چگونه و به چه ترتیب پیشینیان او زندگانی دوران خود را منعکس کرده‌اند. گوته در حدود سال‌های ۱۸۳۲ به بعد خردمندانه گفت که: «هر طور ما درباره‌ی خود بیندیشیم باز ما موجوداتی ذاتاً اجتماعی هستیم. ما باید تجربه‌ی پیشینیان و معاصران خود را وام‌گیریم و از آن‌ها بیاموزیم. نوابغ بزرگ نیز اگر می‌خواستند همه چیز را خود ابداع کنند، به مرتبه‌ای شامخ دست نمی‌یافتند. اما من مردان بزرگی را می‌شناسم که هنوز این نکته را در نمی‌یابند و بهترین سال‌های عمر خود را در جستجوی بیهوده در تاریکی رؤیاهای خود به یافتن ابتکار و ابداع می‌گذرانند.»

پس آفرینش‌های هنری جدید با آفرینش‌های کهن پیوند دارد. شاهنامه‌ی فردوسی و جنگ و صلح تولستوی و آثار فیلدینگ (به ویژه تام جونز) از آثار کهن‌تر الهام یافته. فردوسی از شاهنامه‌های قدیمی و تولستوی از ایللیاد همر و افسانه‌های روسی و فیلدینگ از دون کیشوت سروانتس الهام گرفته‌اند. پس سخن مخالفین نیما که می‌گویند چرا این شاعر از اسلوب رایج تجاوز

کرده است منطقی نیست. تصویرهای شاعران کهن از عماری، مصطبه، ساربان، بیابان و احساسات آن‌ها در باره‌ی عشق و ایمان... مربوط به دوران خودشان بوده. نیما می‌گوید چرا باید از اسلوبی که یادگار گذشته است تقلید کنم؟ منوچهر آتشی در «آهنگ دیگر» می‌گوید:

«حافظ نیم تا با سرود جاودانم خوانند یا رقصند ترکان سمرقند
ابن یمینم پنجه‌زن در چشم اختر مسعود سعدم روزنی را آرزومند»^(۱)
این شعر ما را در جهان امروز قرار می‌دهد و ما را به جهان‌نگری‌های جدید می‌رساند. جهان‌نگری‌هایی که از فلسفه و نظریه‌های هنری کلاسیک فاصله می‌گیرد و بیان‌کننده‌ی اضطراب‌های جهان امروز است. نظریه‌های شعری که از «بودلر» آغاز می‌شود و به سمبولیسم می‌رسد. در مثل آنجا که وی در «سرود زیبایی» می‌نویسد:

از جانب شیطان هستی یا خدا، کدامیک؟

نظریه‌های اجتماعی، جنبش‌های فکری قرن حاضر اروپا (فلسفه‌های اجتماعی، اگزیستانسیالیسم و...) به شرق رخنه کرد. با ماشین اصول نظری این فلسفه‌ها نیز به کشور ما گام گذاشت و روشنفکران ما در موافقت یا مخالفت با آن سخن گفتند. گروهی این‌گرایش را نکوهش کردند و آن را «اروپائیگری» (کسروی) و «غرب‌زدگی» (آل‌احمد) نامیدند. کسروی و آل‌احمد مفسر چنین نظریه‌هایی هستند. آل‌احمد می‌گوید: «غرب‌زدگی این است که ما می‌خواهیم حکومت و فرهنگ خود را به قد و قامت ماشین و الگوهای غرب درآوریم و نتوانسته‌ایم شخصیت اصیل فرهنگ خودمان را در برابر ماشین حفظ کنیم».^(۲) در هر دوی این نظریه‌ها عناصری از حقیقت وجود دارد. ما نمی‌توانیم از

۱. آهنگ دیگر، ۱۰، تهران، ۱۳۳۹.

۲. غرب‌زدگی، آل‌احمد، ۸، تهران، ۱۳۳۴.

کشف‌ها و ابداعات غرب چه در زمینه‌ی صنعتی و چه در زمینه‌ی هنری و فرهنگی بی‌بهره بمانیم. این کار به سود ما نیست. از سوی دیگر فرهنگ‌های انسانی دائماً در تماس بوده‌اند. افسانه‌های هزار و یکشب و شعرهای عاشقانه‌ی پارسی و عربی الهام‌بخش شاعران دوره‌گرد و خنیاگر اسپانیا و جنوب فرانسه (پروانس) بوده. Lafonten از قصه‌های شرق الهام گرفت. گوته به طرز حافظ غزل سرود. شوپنهاور از فلسفه‌ی «بودا» بهره‌ها برد. دانته در «کمدی الهی» به منابع شرقی و اسلامی «سفر به جهان دیگر» نظر داشت. نی‌چه مهمترین کتابش را به احترام پیامبر ایرانی «چنین گفت زرتشت» نامید. ازرا پاوند از شکل و شیوه‌ی شعر ژاپونی و چینی (هایکو) بهره گرفت و آن را در شکل و شیوه‌ی شعری خود به کار برد. امرسون از شعر و فلسفه‌ی سعدی درس‌ها آموخت... همانطور که اروپائیان در دوران قرون وسطی از ناحیه‌ی ما با فرهنگ و علم متکامل بشری آشنا شدند، امروز ما نیز باید از شیوه‌ی علمی و هنری آن‌ها درس بگیریم (زیرا حقیقت مرز ندارد) و خود را برای مسابقه‌ی نهائی زندگانی آماده سازیم.

سرعت سیر ماشین و به پیروی آن سرعت حرکت زندگانی جدید به ویژه در شهرهای بزرگ، نوعی تشویش و آشفتگی ضمیر انسان امروز را موجب شده است و این آشفتگی به دارندگان جهان‌نگری‌های جدید فلسفی و هنری اجازه داده است که جهان را ویرانجائی هولناک و هیچستانی وهم‌آور بپندارند و زوال آن را همانطور که اشپنگلر در «سقوط مغرب زمین» و الیوت در «سرزمین ویران» نشان داده‌اند ابدی فرض کنند. چنین دیدگاه‌های فلسفی و هنری هراس و اضطراب را زائیده‌ی هستی انسان می‌داند و زندگانی در عصر جدید همانطور که «کافکا» در داستان «نقب» و هدایت در «بوف کور» تصویر کرده‌اند، به صورت دالان پریپیچ و خم طولیلی مجسم می‌شود که گویا راه بیرون شدن از آن موجود نیست.

در شعرهای نیما (اندوهناک شب) و امید (آخر شاهنامه) و شاملو (آغاز) و

فروغ فرخ‌زاد (آیه‌های زمینی)... این دید منتهی با زمینه‌ای اجتماعی منعکس شده است. امید در «آخر شاهنامه» می‌گوید:

«هان، کجاست

پایتخت این کج‌آئین قرن دیوانه؟

با شبان روشنش چون روز

روزهای تنگ و تارش، چون شب اندر قعر افسانه.

با قلاع سهمگین سخت و ستوارش

با لثیمانه تبسم کردن دروازه‌هایش، سرد و بیگانه،

هان کجاست؟

پایتخت این دژ آئین قرن پر آشوب...»^(۱)

جنگ دوم جهانی و بحران‌هایی که به دنبال آن آمد، این اضطراب را تشدید کرد و انسان امروز را در برابر پرسش‌های سهمگین جدی قرار داد. آثار این تشویش و بیگانگی فرد با جامعه در داستان‌های جیمز جویس، ویلیام فاکنر، مارسل پروست، کافکا و نمایشنامه‌های آدامف و برشت و یونسکو... به خوبی منعکس شده است و هر یک به نحوی به آن پاسخ داده‌اند. شعر جدید (و طبعاً شعر نو پارسی) نیز بیشترین بخش را به این اضطراب و زمینه‌های اجتماعی آن اختصاص داده است. با در نظر گرفتن بحران‌های این عصر، باید مسأله‌ی دگرگونی‌های سریع و متوالی را که ویژگی قرن ماشین است در تصویرهای هنری ارزیابی کنیم. می‌بینیم که پیوستگی قضایا شکاف برداشته و ارزش‌های کهن فرو ریخته و ریشه‌ی فرد از زمین انسانی کنده شده است. ما امروز شاهد زوال شیوه‌های قدیمی هستیم.

۱. آخر شاهنامه، ۵۵، تهران، ۱۳۴۵.

نیما در «ارزش احساسات» می‌گوید: «هر یک از شخصیت‌های هنری (قدیم و جدید) هم نتیجه‌ی تحولات تاریخی بر اثر تغییر اساس زندگی (کار یا ماشین) هستند که در آثار آن‌ها سایه و انعکاس خود را باقی می‌گذارند. شخصیت‌های بااهمیت‌تر متولد شده از تحولات بااهمیت‌ترند... بعضی از هنرپیشگان آثار خود را کاملاً شهری ساختند به این معنی که آثار آن‌ها از زندگانی در دنیای هنر و ماشین سر و صورت پیدا کرده و به زندگانی شهری و هنری (صنعتی) بازگشت کرد. چنان‌که اشعار ویتمن^(۱) در آمریکا و اشعار امیل ورهارن^(۲) در بلژیک. هر دو کشور با وجود اینکه مثل ایتالیا و فرانسه سرزمین ذخایر ادبی نبودند، در آثار هنری خود نماینده‌های حساس و زباندار اوضاع اجتماعی جدید واقع شدند و تکانی به عالم ادبیات دادند...»^(۳)

پس به همراه نو شدن روابط جامعه، اشکال صوری آن (هنر و ادبیات) نیز نو می‌شود، تشبیه‌ها و تصویرهای قدیمی کنار گذاشته می‌شود و تصویرهای تازه‌ای پدید می‌آید. اگر شعر را نوعی تجربه‌ی عاطفی انسان بدانیم، باید بپذیریم که این تجربه هیچگاه یکسان و یکنواخت نیست. نمی‌توان لباسی را که برای کودک پنج‌ساله‌ی امروز دوخته شده زمانی که او بیست ساله شد، بر او پوشاند. کودک پنج‌ساله‌ی دیروز دیگر امروز کودک نیست و اکنون برای خودش مردی شده است.

متأسفانه کهن‌گرایان مقلد ما این نکته‌ها را در نیافته و کمافی‌السابق در قرن پنجم هجری زیست می‌کنند. برای شاعر کهن‌گرائی که می‌خواهد بهار را وصف کند فرقی نمی‌کند که در شهر چندمیلیونی تهران باشد یا در سواحل بحر خزر یا در دورافتاده‌ترین روستاهای کناره‌ی خلیج فارس. او الگوی توصیفی گذشتگان را پیش روی دارد و از آن رونویس می‌کند. به گفته‌ی توللی: «... قصاید توصیفی

1. W. Whitman.

2. E. Verhaeren.

۳. ارزش احساسات، ۴۶ و ۶۰، تهران، ۱۳۳۵.

آن‌ها مثل یک عمل معین ریاضی در همه جا به یک جواب می‌رسد. اگر در جزیره‌ی خارک قمری یافت نمی‌شود، اگر در بندرعباس سرو نمی‌روید، اگر در جندق کبک دری وجود ندارد و اگر در اهواز جنگل نیست اشکالی وجود ندارد. او بهار را از قصاید بهاریه‌ی دیگران شناخته و چنین آموخته که برای توصیف این فصل باید بدون توجه به طبیعت هر محل، واژه‌های بلبل، قمری، کبک، سوسن، خیری، نسترن را با همان تشبیهات و استعارات مکرر در قصیده‌ی بالابلندی جای دهد...»^(۱)

اکنون به یقین زمان آن فرا رسیده است که سخن گفتن از پیروی محض سنت‌های کلاسیک را متوقف کنیم و به سوی سنت متنوع ادبیات امروز که در برابر دیدگان خود ما در حال رشد و تکامل است برگردیم. نوآوری اساس هنرهاست. تولستوی می‌گوید: «آنچه هنرمند می‌گوید در صورتی شایستگی نام هنر خواهد داشت که گوینده چیزی را که تاکنون کسی نگفته ادراک کند و بگوید...»

مقلدین اسلوب کهن، کارشان بر بنیاد وصف زندگانی استوار نشده بلکه بر نمونه‌های قدیمی‌تر استوار است و آن‌ها را ماشین‌وار نسخه‌برداری می‌کنند. موضوع این اشعار، زندگانی اجتماعی و جوش و خروش حیاتی نیست بلکه تقلید از نمونه‌های موجود است یعنی شعرهایی می‌سرایند اخذ شده از گنجینه‌ی اشعار کهن. ولی شاعر امروز تجربه‌ی هنری تازه‌ی خود را ارائه می‌دهد و به گفته‌ی «فروغ»:

«سفر حجمی در خط زمان

و به حجمی خط خشک زمان را آبستن کردن

حجمی از تصویری آگاه

که ز مهمانی یک آینه بر می‌گردد،

و بدین سان است

که کسی می‌میرد

و کسی می‌ماند...»^(۱)

زمانی که «نیما» حرکت لاک‌پشتی را در کنار رودخانه مجسم می‌کند، ایراد می‌گیرند که چرا او از بلبل و قمری و هزارستان حرف نزده؟ گوئی شاعر وظیفه دارد همیشه الفاظی را به کار برد که پیشینیان به کار برده‌اند. در شعر یک واژه مهم نیست بلکه ترکیبی از واژه‌ها مهم است. باید پرسید که این ترکیبات احساس و منظور شاعر را بیان می‌کند یا نه؟ آیا شاعر تصویر زندگانی واقعی را ارائه می‌دهد یا نه؟ اگر شاعر از عهده‌ی این مهم برآمد دیگر پرسش اینکه چرا غزل و قصیده نمی‌گوید یا از کبک و دُرّاج و تیهو سخن نمی‌راند، ابلهانه است!

نکته‌ی مهم و شاید مهمترین نکته در جریان شعر نو پارسی و تصاویر هنری آن، داوری انتقادی از واقعیت است. هنرمند امروز دیگر بوته‌ای از گل گلخانه‌ی فلان و بهمان نیست بلکه «شاخه‌ای از جنگل خلق» است. هنرمند امروز حتی در توصیف‌های عاشقانه‌ی خود، از داوری انتقادی درباره‌ی واقعیت باز نمی‌ایستد و همانطور که مرده ریگ نوابغ سرکشی چون خیام و مولوی و حافظ است، زیبایی را می‌ستاید و زشتی را محکوم می‌کند، و تعهد و مسؤولیت هنری او را به ادراک واقعیت توانا می‌سازد. اساساً تصویر هنری، عنصر ارزیابی و تشخیص و داوری را دربردارد. می‌توان از شاعر پرسید که چرا در شعرت این تصویر را ارائه دادی نه آن را؟ همانطور که سارتر نویسنده را مسؤول و متعهد می‌شناسد^(۲) - جهان‌نگری اجتماعی مترقی، شاعر و نقاش را متعهد می‌شناسد. اما تعهد به معنی شعار

۱. تولدی دیگر، ۱۶۸، تهران، ۱۳۴۶.

۲. ادبیات چیست، سارتر، ترجمه‌ی ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی.

دادن نیست. هنرمند نیازی ندارد بیان انتقادی خود را به‌طور مستقیم ارائه دهد. بیان انتقادی هنری به‌صورت پوشیده بیان می‌شود (همانطور که حافظ ریاکاری عصر خود را در ستایش گل و شراب محکوم کرده است). اما همیشه این انتقاد و داوری در آثار هنری موجود است. اهمیت کار نیما و شعر نوسرایان در همین نکته نهفته شده است. بیان انتقادی که در تصویر هنری نهفته شده ماهیت دانش زیبانگری^(۱) را شکل می‌دهد و همیشه دارای ماهیتی عاطفی است. تصویر هنری هم با اندیشه‌ی ما سروکار دارد و هم با عاطفه‌ی ما. یعنی ما را به هیجان می‌آورد و به ادراک زیبایی می‌رساند.

تصویر هنری که عواطف ما را برانگیخته نسازد، تصویر هنری نیست. نقش آموزشی هنر در این است که به رویدادها شکل مثبت و دیدگاهی اجتماعی و حتی سیاسی بخشد (آن کس که حقیقت را نمی‌شناسد ابله است ولی آن کس که آن را پنهان می‌کند تبه‌کار است. برشت) و آن‌ها را والا و باشکوه و پیشرفته سازد و در همان زمان چیزهایی را که با آرمان‌های مرفقی اجتماعی متضاد است، به‌صورت منفی ارائه داده و محکوم سازد.

تصویر هنری همیشه آنچه را که عمومی و بنیادی است جزئی و فردی نشان می‌دهد. اگر عمومی به وسیله‌ی جزئی و فردی ارائه نشود، تصویر هنری دیگر مؤثر نیست و هنر نیست. پس تصویر هنری کیفیت منحصر به فرد هنر راستین است (و شعر آزادی است، رهائی است. شاملو) و انحطاط هنری زمانی آغاز می‌شود که تصویر هنری یگانگی و تازگی خود را از دست بدهد و به‌صورت تقلیدی در آید. از این نظرگاه است که ما به هنر می‌نگریم و تجربه نشان می‌دهد چنین نظرگاهی ثمربخش‌تر است.

فهرست راهنما

آ

- آتش، منوچهر، ۸۵، ۱۶۸
آدمیت، فریدون، ۳۲، ۳۳
آذرخشی، رعدی، ۸۴، ۹۹
آراگون، لوئی، ۱۵۸
آرین پور، یحیی، ۸۴، ۱۰۰
آصف وزیر، ۸۳
آل احمد، جلال، ۶۳، ۷۸، ۱۶۸

الف

- آبتهاج، هوشنگ ← (سایه)، ۴۸
ابوسعبد، زین الملک، ۵۳
ابوسعبد ابی الخیر، ۱۱۲
اخوان ثالث، مهدی ← (م. امید)، ۶۹، ۷۸، ۱۰۰، ۱۰۹
ارانی، تقی، ۶۹
ارسطو، ۷۷، ۷۹، ۸۰، ۹۲
استوارت میل، جان، ۳۲
اسفندیاری، ابراهیم، ۷
اسفندیاری، علی (نیمایوشیج)، ۷، ۸
اشپنگلر، ۱۶۹
اعتصامی، پروین، ۳۷، ۸۴
افلاطون، ۷۸، ۷۹
الوار، پل، ۱۵۸
الیوت، تی. اس، ۱۵۸، ۱۶۹
امرسون، ۱۶۹
- امیرکبیر، میرزا تقی خان، ۳۰، ۳۱
انوری، ۸۵، ۱۰۸
اوپانیشاد، ۹۱
اودیسه، ۱۶۶
ایرانی، هوشنگ، ۹۰
ایرج میرزا، ۳۷، ۴۰، ۴۲، ۴۴، ۴۵، ۱۲۷، ۱۳۱
ایلیاد، ۱۶۶، ۱۶۷

ب

- باچر، یوهانس، ۱۶۷
بالزاک، ۱۶۴
برشت، برتولت، ۷۳، ۱۵۶، ۱۷۰، ۱۷۴
بزرگ علوی، ۵۹، ۸۲
بلوک، آلکساندر، ۱۶۱
بودا، ۱۶۹
بودلر، شارل، ۶۵، ۶۹، ۱۶۱، ۱۶۸
بورخس، خورخه لوئیس، ۴۹، ۵۰
بهار، ملک الشعراء، ۲۴، ۳۰، ۳۷، ۴۰، ۴۴، ۴۵، ۴۸، ۸۴، ۹۰، ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۲۵، ۱۲۷
۱۳۰، ۱۳۱، ۱۴۵، ۱۴۷، ۱۷۲
بیژن و منیره، ۲۵
بیهقی، ۱۳۲، ۱۶۴

پ

- پاز، اکتاویو، ۶۳
پاشائی، عسکر ← (پاشائی، ع)، ۱۶۰

خ

- پاوند، ازرا، ۱۵۸، ۱۶۹
 پرودم، سولی، ۴۷
 پروست، مارسل، ۱۷۰
 پوشکین، ۱۶۴
 ت
 تقی‌زاده، ۵۸
 تولستوی، ۱۶۴، ۱۶۷، ۱۷۲
 توللی، فریدون، ۴۸، ۱۷۱
 ۱۶۵، ۱۷۳

د

- دانت، ۱۵۸، ۱۶۶، ۱۶۹
 داور، ۵۸
 دستگردی، وحید، ۳۸
 دولت‌آبادی، یحیی، ۲۷، ۴۱، ۹۶، ۱۰۳، ۱۲۷
 دون کیشوت، ۱۶۷
 دوهو، ژان، ۵۶، ۱۲۳
 دهخدا، علی‌اکبر، ۳۷، ۸۴، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۲۷
 ج
 جامی، ۲۵، ۱۶۶
 جلیلی، جهانگیر، ۲۷، ۵۹
 جمال‌زاده، محمدعلی، ۱۱۳
 جنتی عطائی، ۹، ۱۹، ۷۸
 جونز، تام، ۱۶۷
 جویس، جیمز، ۱۷۰
 جهانگیر، عالیہ، ۹

ر

- چ
 چسترتون، ۴۹
 ح
 حافظ، ۲۲، ۵۲، ۵۴، ۷۸، ۸۲، ۸۳، ۸۴، ۱۰۵، ۱۰۸، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۳۱، ۱۳۳، ۱۳۹، ۱۴۴، ۱۴۹، ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۶۴، ۱۶۵، ۱۶۶، ۱۶۸، ۱۷۳، ۱۷۴
 حجازی، ۵۹
 حسینی، اشرف‌الدین ← (نسیم شمال)، ۴۰، ۱۲۶، ۱۶۰
 حقوقی، محمد، ۷۸
 حمیدی، مهدی، ۸۴، ۸۵، ۹۹

ز

- زرتشت، ۱۶۹

س

- سارتر، ژان پل، ۱۷۳
 سروانتس، ۱۶۷

- عباس میرزا، ۲۹
عبداله بن طاهر، ۵۰
عروضی سمرقندی، ۵۲
عطار نیشابوری، فریدالدین، ۳۵، ۱۳۲، ۱۳۳، ۱۶۴
علامه حائری، شیخ محمد صالح، ۱۰، ۱۱
علوی، ۷۰
عنصری، ۴۵
- ف**
فاکتر، ویلیام، ۱۷۰
فاوست، ۶۵، ۶۶، ۶۷
فراهانی، ادیب الممالک، ۳۶، ۳۷، ۳۸، ۴۰، ۱۲۵، ۱۲۷
فرخ زاد، ۸۵، ۱۷۰
فرخی سیستانی، ۴۵، ۸۵، ۱۴۷
فرخی یزدی، ۲۴، ۱۲۵
فردوسی، ۱۱، ۲۵، ۸۲، ۸۵، ۱۰۵، ۱۲۰، ۱۴۴، ۱۵۸، ۱۶۴، ۱۶۶، ۱۶۷
فرزاد، ۷۰
فروزانفر، بدیع الزمان، ۴۶
فروغی، محمد علی، ۴۸، ۵۸
فضائلی، محمد، ۱۰، ۱۱
فلکی، محمود، ۶۶، ۷۲، ۷۸
فیلدینگ، ۱۶۷
- ق**
قائم مقام فراهانی، ۲۹
قائمیان، حسن، ۱۱۴
قآنی شیرازی، ۳۰، ۱۴۷
قبادیانی، ناصر خسرو، ۵۳
قراگوزلو، محمد، ۱۶۰
- سعد، مسعود، ۴۳، ۱۶۸
سعدی، ۴۳، ۴۸، ۵۴، ۸۳، ۸۴، ۹۵، ۱۰۵، ۱۰۸، ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۲۹، ۱۳۲، ۱۴۱، ۱۴۹، ۱۵۸، ۱۶۴، ۱۶۵، ۱۶۶، ۱۶۹
سلیمان، ۸۳، ۸۲
سنائی، ۲۵، ۱۳۲، ۱۳۳، ۱۶۴
- ش**
شاملو، احمد ← (۱. بامداد)، ۱۴، ۶۹، ۷۳، ۷۴، ۸۱، ۱۱۲، ۱۳۱، ۱۵۶، ۱۵۸، ۱۵۹
شراگیم (یوشیج)، ۹
شفیعی کدکنی، محمدرضا، ۷۸
شکسپیر، ویلیام، ۱۵۸، ۱۶۴
شمس قیس رازی، ۷۷
شوپنهاور، ۱۶۹
شهرزاد، ۲۷
شیبانی، منوچهر، ۹۰
شیرازی، میرزا صالح، ۳۰
- ص**
صائب، ۵۴، ۱۰۸، ۱۶۳
صفورا، ۱۷
صوراسرافیل، جهانگیرخان، ۹
- ط**
طالبوف، ۳۶، ۳۷
طبری، احسان، ۱۵۱
- ع**
عارف قزوینی، ۲۴، ۲۷، ۱۰۳، ۱۰۹، ۱۲۷، ۱۳۲، ۱۶۵
عبادی، علی محمد، ۵۹

ک

- کافکا، فرانز، ۱۶۹، ۱۷۰
 کسرائی، سیاوش، ۶۹
 کسروی، احمد، ۳۵، ۱۲۶، ۱۶۸
 کسمائی، شمس، ۹۹، ۱۰۰، ۱۰۳
 کنت، اگوست، ۳۲
 کوندرا، میلان، ۷۲، ۷۳
 کیا، تندر، ۴۰، ۴۱، ۴۲، ۴۳، ۴۴، ۴۸، ۵۰، ۹۶، ۹۷، ۹۹، ۱۰۳

گ

- گانچاروف، ۱۶۴
 گوته، یوهان ولفگانگ، ۶۵، ۶۶، ۶۷، ۱۵۸
 ۱۶۹، ۱۶۷
 گوگن، ۱۹
 گوگول، ۱۶۴

ل

- لافوتن، ۱۶۹
 لاهوتی، ابوالقاسم، ۱۹، ۲۴، ۳۷، ۴۰، ۴۴
 ۱۲۷، ۹۹، ۹۶
 لسکو، روژه، ۱۶۱
 لطفی، محمد حسن، ۷۹
 لنگرودی، شمس، ۷۸
 لویاچفسکی، ۱۶۴

م

- ماخالسکی، ۱۵۸، ۱۶۰
 مایاخ اولا، ۱۴، ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۲۸، ۱۳۱
 ۱۴۲، ۱۳۹، ۱۳۸
 مارلو، کریستوفر، ۶۶
 مانلی، ۶۳، ۸۵، ۱۱۴، ۱۱۵، ۱۵۶، ۱۵۷
 مایاکوفسکی، ۱۳۹، ۱۶۱

- مراغه‌ای، زین العابدین، ۳۷
 مسعود، محمد، ۲۷، ۵۹
 مشهدی، حاج مهدی، ۱۱۰
 مشیری، فریدون، ۴۸
 معزی، امیرالشعراء، ۵۳، ۵۴
 مقدم، محمد، ۹۷، ۱۰۳
 منوچهری دامغانی، ۴۶، ۴۷، ۸۵، ۱۴۱
 موسه، آلفرد دو، ۲۰، ۲۶، ۱۳۱
 مولوی، جلال‌الدین، ۲۵، ۵۳، ۸۸، ۱۰۵
 ۱۲۹، ۱۳۱، ۱۳۳، ۱۶۴، ۱۶۵، ۱۶۶، ۱۷۳
 میرداماد، ۵۰، ۵۱
 میرزاده عشقی، ۱۷، ۱۹، ۲۱، ۲۴، ۲۶، ۲۷
 ۳۷، ۴۰، ۴۴، ۹۶، ۹۹، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۵
 ۱۱۰، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۳۱، ۱۳۴، ۱۴۲
 میرعلانی، احمد، ۵۰، ۷۲
 میرهادی، امین، ۸
 میلر، ست وین سینت، ۹۷
 مین‌باشیان، ۱۳
 مینوی، مجتبی، ۷۰

ن

- نادرپور، نادر، ۴۸
 ناصرالدین‌شاه، ۲۱، ۳۲
 ناصر خسرو، ۵۳
 ناظم‌الدوله، میرزا ملکم‌خان، ۳۲، ۳۳، ۳۵، ۳۷
 نجفی، ابوالحسن، ۱۷۳
 نصرین احمد سامانی، ۵۳
 نظامی عروضی، ۵۳
 نظامی گنجوی، ۲۵، ۱۰۵، ۱۱۱
 نفیسی، سعید، ۸
 نکراسف، ۱۶۱
 نی‌چه، فریدریش، ۷۴، ۱۶۹

- نیرو، سیروس، ۸، ۱۳، ۱۵، ۱۶، ۷۸، ۹۵، ۱۰۹
- نسیما، ۷، ۸، ۹، ۱۰، ۱۱، ۱۳، ۱۴، ۱۵، ۱۷، ۱۸، ۱۹، ۲۰، ۲۲، ۲۴، ۲۵، ۲۶، ۲۷، ۳۶، ۳۷، ۴۲، ۴۴، ۴۸، ۴۹، ۵۰، ۵۱، ۵۴، ۵۵، ۵۶، ۵۷، ۵۹، ۶۰، ۶۲، ۶۳، ۶۴، ۶۵، ۶۶، ۶۸، ۶۹، ۷۰، ۷۱، ۷۲، ۷۳، ۷۴، ۷۵، ۷۷، ۷۸، ۸۱، ۸۲، ۸۳، ۸۴، ۸۵، ۸۶، ۸۸، ۸۹، ۹۰، ۹۱، ۹۳، ۹۴، ۹۵، ۹۶، ۹۷، ۹۹، ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۱۴، ۱۱۵، ۱۱۶، ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۱، ۱۲۳، ۱۲۵، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۳۱، ۱۳۲، ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۳۶، ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۴۶، ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۵، ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۶۳، ۱۶۴، ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۷۱، ۱۷۳، ۱۷۴
- ورث، وردز، ۶۱
- ورهارن، امیل، ۱۷۱
- وزیری، علی نقی، ۱۰۳، ۱۱۹
- وفا، نظام، ۷
- ون گوگ، ۱۹
- وود، کالینگ، ۷۹
- ویتمن، والت، ۹۷، ۱۷۱
- ه
- هاووزر، آرنولد، ۶۲، ۸۰
- هدایت، صادق، ۱۳، ۵۹، ۷۰، ۱۱۴، ۱۳۶، ۱۴۰، ۱۴۱، ۱۶۱، ۱۶۴، ۱۶۹
- هشترودی، محمدضیاء، ۱۷، ۱۳۱
- همر، ۱۵۸، ۱۶۶، ۱۶۷
- هوگو، ویکتور، ۱۰، ۹۶
- ی
- یاسمی، رشید، ۲۶، ۲۷، ۳۷، ۴۶، ۴۷، ۴۸، ۴۹، ۵۰، ۱۲۷
- یونسکو، اوژن، ۱۷۰
- یونسی، ابراهیم، ۸۰
- و
- وثوق الدوله، ۴۷

«انتشارات آمیتیس منتشر کرده است»

* نقد ادبیات امروز

- تیمار را باز هم بخوانیم منوچهر آتشی
- شاملو در تحلیلی انتقادی منوچهر آتشی
- فروغ در میان اشباح منوچهر آتشی
- اخوان شاعری که شعرش بود منوچهر آتشی
- سهراب شاعر نقش‌ها منوچهر آتشی
- باغ سبز شعر / نقد و تحلیل شعر سهراب سپهری عبدالعلی دست‌غیب
- پیام‌آور امید و آزادی / نقد و تحلیل شعر نیما یوشیج عبدالعلی دست‌غیب
- شاعر شکست / نقد و تحلیل شعر مهدی اخوان ثالث عبدالعلی دست‌غیب
- شاعر عشق و سیده‌دمان / نقد و تحلیل شعر احمد شاملو عبدالعلی دست‌غیب
- پری کوچک دریا / نقد و تحلیل شعر فروغ فرخ‌زاد عبدالعلی دست‌غیب

* ۲۰ نوبل‌سلده ۴۰ داستان

- سوکوارهای بر آبی دریا مترجم اسدالله امرایی
- پسری مرده بر آستانه پنجره‌ات مترجم اسدالله امرایی
- زنی از نیویورک مترجم اسدالله امرایی
- ویولن زن یک‌دست مترجم اسدالله امرایی
- چشمانی شفاف در شهر نقره‌ای (در دست انتشار) مترجم اسدالله امرایی

* ۹ هم‌چنین

- داستان‌هایی از برگزیدگان نوبل ادبیات (جلد نخست) ... مترجم مهسا ملک‌مرزبان
- امضاء، کالوینو مترجم مهسا ملک‌مرزبان
- نیم‌غبار دلخوشی (مجموعه شعر) محمدهاشم اکبریانی
- ندای عشق (شعر) محمدحسین کاظمی
- لذت یادگیری دکتر غلامرضا حاجی حسین‌نژاد
- چون که صد آمد مرتضی مجدفر
- جدول سودوکو (شامل پنج جلد جدول اعداد) انتشارات آمیتیس

* کتاب‌های در دست انتشار:

- داستان‌هایی از برگزیدگان نوبل ادبیات (جلد دوم، سوم، چهارم)
- پرستوهای کابل مترجم مهدی غبرایی