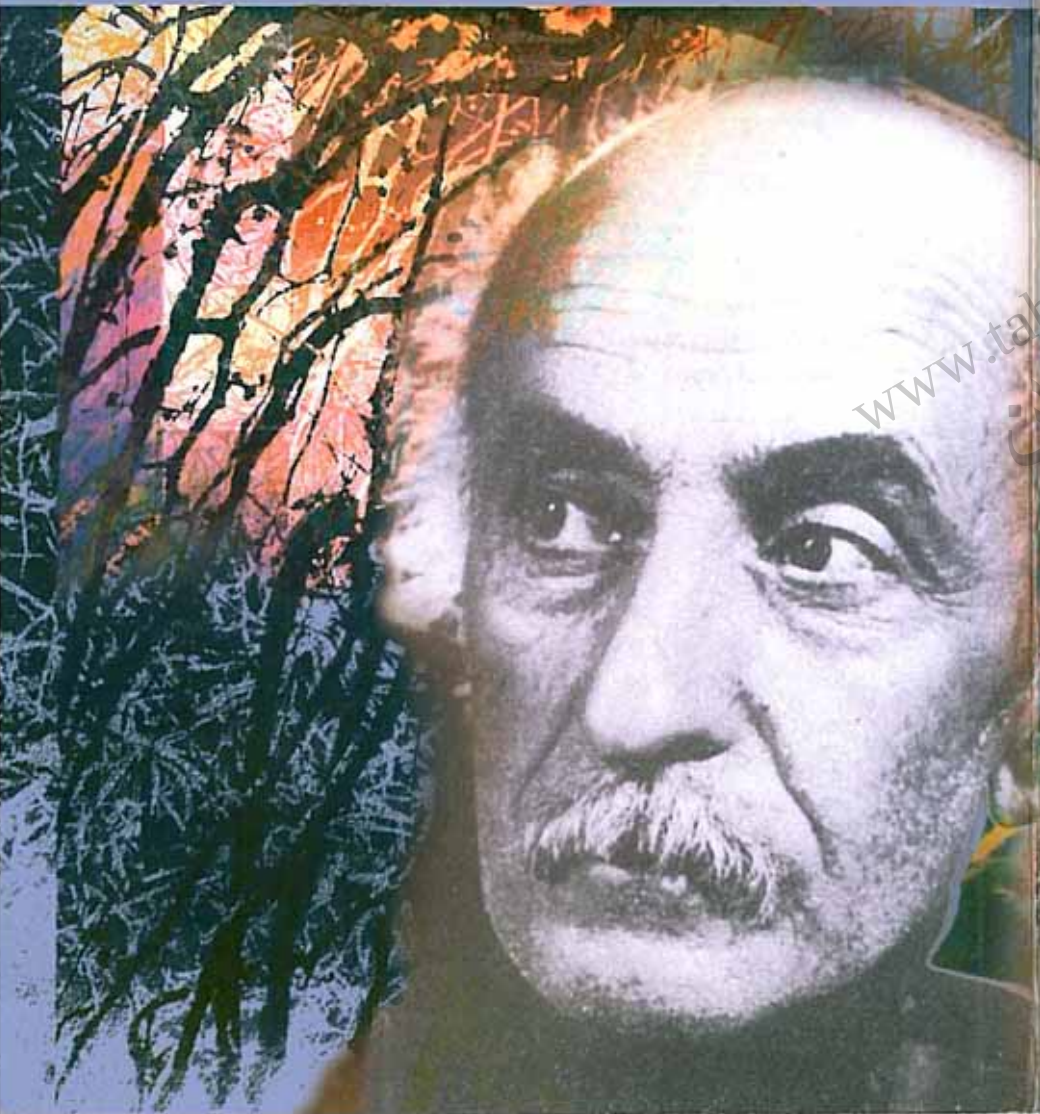
داستان دگردیسی

روند دگرگونیهای شعر نیما یوشیج

سعید حمیدیان



داستان دگردیسی
روند دگرگونیهای شعر نیما یوشیج
سعید حمیدیان

شابک: ۶-۱۸۳-۴۴۸-۹۶۴
ISBN:964-448-183-6

۲۸۰۰ تومان

www.tabarestan.info

داستان دگردیسی

روند دگرگونیهای شعر نیما یوشیج

www.tabarestan.info
تبرستان

داستانِ دگردیسی

روند دگرگونیهای شعر نیما یوشیج

سعید حمیدیان

انتشارات نیلوفر

www.tabarestan.info
تبرستان

حمیدیان، سعید، ۱۳۲۴ ـ
داستان دگردیسی: روند دگرگونیهای شعر نیما یوشیج / سعید حمیدیان. ــ تهران: نیلوفر، ۱۳۸۱.
۴۰۸ ص. ISNB 964-448-183-6
فهرستنویسی براساس اطلاعات فیپا.
۱. نیما یوشیج، ۱۲۷۴ ـ ۱۳۳۸. مستعار ــ نقد و تفسیر. ۲. شعر فارسی ــ قرن ۱۴ ــ تاریخ و نقد. الف. عنوان. ب. عنوان: روند دگرگونیهای شعر نیما یوشیج.
۲ د ۸ ح / PIR ۸۲۸۵ ۱ / ۶۲ فا ۸
ح س / ۹۸۶ن
کتابخانه ملی ایران ۱۲۹۲۷ ـ ۸۱م

انتشارات نیلوفر خیابان انقلاب، خیابان دانشگاه، تلفن: ۶۴۶۱۱۱۷

سعید حمیدیان

داستان دگردیسی

(روند دگرگونیهای شعر نیما یوشیج)

حروفچینی: سعید شبستری
چاپ اول: تابستان ۱۳۸۱
چاپ گلشن
شمارگان: ۲۲۰۰ نسخه

حق چاپ محفوظ است.

www.tabarestan.info
تبرستان

فهرست مطالب

پیشگفتار ۷
رمانتیسم نیمایی، برخی نمودها ۱۹
رمانتیسم نیمایی، نمایش منظوم ۳۱
الفتِ موج و کنار: افسانه ۳۳
رمانتیسم نیمایی، روایتِ داستانی ۵۷
با بالِ کُندِ بازگشت: مَحبَس ۵۹
قهرمان‌پروری: شهیدِ گمنام، سربازِ فولادین ۶۶
اوج تقلید: قلعهٔ سقریم ۷۴
رئالیسم نیمایی، روایتِ داستانی ۸۱
سرِ نیکلا سلامت: خانوادهٔ سرباز ۸۵
نقشهٔ نان: مادری و پسری ۹۱
بر دو بالِ عاطفه و تخیّل: کارِ شب‌پا ۹۴
سمبولیسم نیمایی، بر خوانِ کهن ۱۱۷
نیما و تمثیل ۱۱۹
غرّش یا نالِش: شیر ۱۲۷
سمبولیسم نیمایی، در راهِ گذر از تمثیل ۱۳۱
در راهِ گذر: شمعِ کرجی، قو ۱۳۳
در راهِ گذر: عقابِ نیل ۱۳۷

سمبولیسم نیمایی، ندای نماد ۱۳۹
سمبولیسم نیمایی، تعهّد نمادها ۱۵۵
سمبولیسم نیمایی، بلوغِ قالب و بیان ۱۷۱
اسطورهٔ خاکستر: ققنوس ۱۷۳
مرغ و آدمی: غراب، مرغ غم، مرغ مجسّمه ۱۹۱
شعر و رُمان: خانهٔ سریویلی ۲۰۰
سنّت و نوگرایی: آی آدمها ۲۱۴
بُرد و گسترهٔ پیام: ناقوس ۲۲۲
پیرمرد و دریا: مانلی ۲۳۵
گشایشی از دلِ سکوت: پادشاه فتح ۲۴۰
گلایه و آهنگ در اوج: مهتاب ۲۴۹
ایجاز از دستی دیگر: مرغِ آمین ۲۵۸
بی‌صداییِ یک دست: قایق ۲۸۱
دعایی در ساحَتِ زمین: داروگ ۲۸۶
آماس مرگ: هست شب ۲۹۰
گاو تا گاو: ککی ۲۹۴
پیوستها ۲۹۷
پیوست یک: ساختار ۲۹۹
پیوست دو: زبان ۳۰۹
پیوست سه: صنعت ۳۳۱
سخنِ واپسین ۳۴۱
یادداشتها ۳۴۵
فهرست مآخذ ۳۸۱
نمایهٔ عام ۳۸۷
فهرستِ تحوّلاتِ شعرِ نیما ۴۰۷

به دکتر رضا براهنی

پیشکش می‌کنم این برگها را، همکار فرهیخته‌ای که پای پیش گذاشت و جور دیگر دید، اگر نیز هرگونه سخنی در چه‌جوریِ دید در میان باشد.

پیشگفتار

دفتری که در دستان دوستان گرامی است داستان دگرگونیهای شعر نیما و نیمایی در خطوط و جنبه‌های گوناگون است و حاصل نزدیک به سی سال تدریس و تأمل در آن، البته در کنار تعلیم و تحلیل متون کهن ادب پارسی. اگرچه سخن بسی بیش از اینها بود، به همین مایه بسنده شد.

مخاطب مخلص بیشتر جوانان شعردوست و پویای راه فرهیختگی از جمله دانشجویان ادب پارسی و رشته‌های نزدیک بدان است. بهتر است بگویم مخاطب سنّیِ خاصی برای مطالب خود منظور نکرده‌ام، یعنی هر ذهن پویا و جویایی که هنوز بوی «نا»ی کهنه‌پرستی و رنگ «خزهٔ» سنگوارگی و فسردگی نگرفته، چه جوان و چه جز آن.

پیش از توضیح دربارهٔ چند و چونیِ کار خود باید به نکته‌ای اشاره کنم: چند دهه‌ای است که دو نسل در باب شعر نو خرج خود را یکسره از هم سوا کرده‌اند. هیچ‌یک راهی به دیگری ندارد یا نمی‌خواهد بیابد. یکی نسل کهن‌گرایان به‌ویژه در محافل دانشگاهی یا آکادمیک، و دیگر نسل جوانان نوجو. رویارویی‌های این دو در محل کار من، دانشگاه، نیز جریان دارد. از سویی در قطب تفریط، اساتید محترم رشتهٔ ادبیات پارسی، که بیشترِ نزدیک به همه‌شان به دور و نفور از هر چیزِ نو یا به قول خودشان ژاژخایی، حرفهای ناباب یا وقت‌تلف‌کن، تشریف دارند که شعر نو، داستان و نمایش جدید، ادبیات خارجی (پیداست عربی خارجی نیست)، نقد امروزین و... از نظر ایشان یکجا و یک کاسه مشمول همین سه صفت

www.tabarestan.info تبرستان

است. از سوی دیگر و در قطب افراط، جوانانی را داریم که از هرآنچه ریشه‌ای شامخ و ژرفنایی کهن در فکر و فرهنگ و ادب ما دارد روی ترش می‌کنند و می‌گردانند، بگذریم از اینکه ما چونان آموزگاران آنان به هیچ روی نباید سهم و مسئولیت خود را از حیث چگونگی عرضهٔ این مایه‌های ژرف کهن به آنان از یاد ببریم، بساکه خودمان هم بر این مشکل افزوده باشیم. باری، این نسل هم بسیاری چیزها را پسِ پشت افکنده و سرگرم هیاهانگ‌هایی از گونهٔ موج سوم و چهارم و موج‌بازی است، گو اینکه من برآنم که حرف‌ها و کارهای اینان را نیز باید شنید و خواند تا دست‌کم دلیل و انگیزهٔ شورشها و عصیانهاشان را دریافت.

این نگارنده سالهاست تا می‌کوشد راه وصل و وفاق میان هرگونه ارزش والا و ماندگار گذشته و هر نوآوریِ ریشه‌مند و مایه‌دار را بیابد و در حدّ یک تن حقیر به دیگران انتقال دهد. در این دفتر به این جنبه اندیشیده، گو اینکه به دست‌آوردن دلِ همگان هم سخنی است خام و هم کاری ناممکن، حاصلش هم پیداست هیچ در هیچ. چنین قصدی در میان نیست، امّا شاید بتوان کاری کرد یا باری آرزو کرد که دو طرف دعوا به جای اینکه در برابر یکدیگر بینی‌هاشان را بگیرند، قدری متأملانه‌تر بیندیشند و بگویند. اگر در این راه پُر خار و خلنگ کمترین توفیقی ارزانی این کهتر شده باشد «از بخت شکر دارم و از روزگار هم». نه هر چیز بویناک را به صِرف اینکه به همان گذشتهٔ بشکوه بازمی‌گردد بستاییم و نه هر جفنگی را نام دلفریب «نو» بگذاریم. می‌توان به سادگی در حاصل کار شاعران خوب جدید نگریست که کدامها خوبتر کار کردند و ماندند و شاید هم ماندگار باشند؟ ریشه‌داران یا ریشه‌گسل‌ها؟ در این دفتر از هرکه و هرچه خوب و جدی «از جنس زمان» است حرف زده‌ام، ضمن اینکه کمترین گستاخی و فروداشتی به هیچ سخنور هنرمندی با هر رسم و راهی نکرده‌ام بلکه کوشیده‌ام حتی در مورد سخنوران ستیزنده با نیما و دیگر نوگرایان اگر هرگونه ارزشی به هر اعتباری در کارشان بوده باشد اشاره‌ناکرده نگذارم، لیکن حدیث لودگان مردم‌فریب و شکلِ مارکش از دستهٔ اخیر جداست و پوزش و شرمندگی مرا در مورد اینان که فضولات ذهن ذلیلشان را به هفت آب نمی‌توان شست خواهید پذیرفت. به هر

حال از مماشات و مداهنه پرهیخته و هیچ حرفی را دربارهٔ هیچ‌کس فرو نخورده‌ام.

و امّا در این هنگامه، امید من به جوانانی است پرشور، پرجنب‌وجوش، جدّی و متین که در سکوت و فارغ از افراط و تفریط و قیل‌وقال، برکنار از محفلها و انجمنهای کذاییِ ادبی یا ادبیات محفلی، معرکه‌گیریها و بزم‌آراییهای رسانه‌ای و ادا و اصولهای مهوّع و کلمات تار و تنبکی و بساط به‌به و خه‌خه، هرکول‌بازیهای مشاعره‌ای و خلاصه هرگونه دلقک‌بازیهای مجلس‌گرم‌کن، به تلاش و تجربه‌ای مستمر و نستوه ادامه می‌دهند، نمونه‌های ارجمند شعر گذشته و حال را در کنار یکدیگر به‌گونه‌ای دقیق، ارزیابانه، موشکافانه، تحلیلگرانه و با افق بازِ بینش می‌خوانند، کما اینکه بسیاری از شاگردان خوب و کوشایم هر روز بیشتر نام به شاعری برمی‌آورند و خستگی کار و تعلیم از تن و ذهنم به‌در می‌کنند.

وضع برنامه‌ریزی دروس دانشگاهی ادبیات پارسی هم که معروض و معروف اهل عوالم معرفت هست. سالهاست تنی چند این کار را در مشت انحصار خویش می‌فشارند و می‌بُرند و می‌دوزند و گوششان هم بدهکار هیچ نقد و نظر یا پیشنهاد بهسازی نیست. حتی در زمینهٔ دروس متون گرانسنگ گذشته که ادّعای کشیدن کبّاده‌اش را دارند کارشان پر از ایراد و نتیجه‌اش بیزاری برای دانشجو، تا چه رسد به شعر نو و زمینه‌های جدید که اصلاً سایه‌اش را با تیر می‌زنند. یادم هست که در نخستین سال بازگشایی دانشگاهها از فرط عنایت به ادبیات معاصر می‌خواستند همان دو واحد ناقابل را هم حذف و خیال همه را راحت کنند و کلّ شعر و نثر معاصر را در انتهای درس تاریخ ادبیات ۵ بیاورند. وانگهی شعر نو در نظر حضرات یعنی ادیب‌الممالک، بهار، پروین و نهایتاً نسیم شمال؛ نثر جدید هم قائم‌مقام، امیرنظام گروسی، طسوجی و دست بالا دهخدا و اساتید بی‌بدیل. بعد که اعتراضها را دیدند دو واحد صدقه‌سری را به این درس عطا فرمودند. معنایش هم این است که تا استاد بیاید مقدّمات را بگوید ترم تمام است و پیداست به نیما و اخوان و شاملو و... نخواهد رسید. بعد از سالها چهار واحدش کردند، درحالی که با اینهمه وسعت و عظمت و دگرگونیهای

www.tabarestan.info تبرستان

شگفت‌انگیز در ادبیات جدید، در کنار حدود یکصد و چهل واحد دورهٔ کارشناسی لااقل به ۱۰ و دست‌کم ۸ واحد ادبیات معاصر نیاز هست، گذشته از ضرورت همین زمینه برای دوره‌های بالاتر و تکمیلی و ایجاد گرایشی به همین نام. تجربهٔ معلمی اینجانب در تمامی این سه دهه گواهی می‌دهد که بیشترین علاقهٔ دانشجویان به همین شعر و نثر جدید است، و طبیعی نیز همین است زیرا هر ذهن جوان و جویایی اول از هر چیز می‌خواهد بداند در زمان او یا روزگار معاصر و نزدیک او «چه گذشته است و چه نگذشته است.» کلیم کاشانی درست می‌گوید:

این کعبه‌رُوان پشت به مقصود رواناند
باشد که بمانم قدمی پیشتر افتم

پیداست وقتی به عکس حرکت کنیم، آن‌کس که می‌ایستد و عطای این‌گونه سلوک را به لقایش می‌بخشد یک قدم جلوتر است. از ما گفتن و از حضرات هم کماکان نشنیدن. بگذریم تا بیش از این مشغله و شغب و قال و مقال برای خود نتراشیم.

و اکنون کلامی اندک در کمّ و کیف کار این کمترین.

از عنوان بیاغازم و از «دگردیسی». نیما در ابتدای شاعری چون کرم ابریشمی است آرام و پرحوصله در پی کاری سودمند. مدتها از برگ توت، غذای سنتی، تغذیه می‌کند. آنگاه به بیرون‌دادن لعاب و تاری می‌پردازد در همان مایه‌های همیشگی. لعاب را با حرکتی کند و شکلی شکیل و منظم، شبیه شعرهای سنتی، دور سر می‌چرخاند و پیله‌ای موزون ولی بسته می‌سازد که خود نیز در آن محبوس می‌شود. امّا دیگر چیزی از آن دست نمی‌خورد بلکه در تنهایی درون پیله کم‌کم به قوام و بلوغ نزدیک می‌شود تا آنکه شفیره‌ای شود و پر و بالی بیابد. به هنگام خود پیله را می‌شکافد و پرواز... و کار ما بررسی تمامی مراحل این دگردیسی است.

سیر تحولی نیما را در چند خط یا خصیصهٔ کلی، از آغاز تا پایان هرکدام دنبال کرده‌ام. ابتدا به عنوان تقسیم‌بندی اولیه، گرایش مکتبیِ سه‌گانه یعنی رمانتیسم، رئالیسم و سمبولیسم را با همهٔ محاسن و معایبش بهترین یافتم. رمانتیسم مربوط

به نخستین دورهٔ شاعری یعنی جوانسالی اوست، لیکن رئالیسم و سمبولیسم را چندان نمی‌توان مشمول تقدم و تأخّر زمانی دانست، هرچند من رئالیسم را جلو انداخته‌ام. به هر حال بیشتر شعرهای ایام تکامل او تا پایان عمر سمبولیک است درحالی که اوج رئالیسم او در «کار شب‌پا» است و پس از آن به ندرت شعری از این دست دارد. آنگاه در درون هر مکتب، اشعار مورد بحث را براساس تاریخ سرایش هر شعر آورده‌ام تا دید زمانی و تاریخی در هرگونه دگرگونی شعر او ملحوظ باشد، چون اگرچه برای اینجانب نفس تحول مهمترین چیز و نقطهٔ تأکید است لیکن مسلماً هرگونه تحوّلی در ظرف زمان و ضرورتهای زمانه واقع می‌شود. همچنین از بیان تأثیر رویدادهای تاریخی، سیاسی و اجتماعی بر شعر او هرگز غفلت نکرده‌ام.

در گزینش شعرها گاهی به جای زیبایی و ارزشهای هنری ملاکهای دیگری چون وجود خصوصیات مورد نظر در میان بوده است.

نقد و تحلیل‌های این دفتر به طور کلی آمیزه‌ای از دیدگاه یا روشِ approach زیبایی‌شناسی و نقد بیوگرافیک (زندگینامه‌ای) است و جنبهٔ اخیر به اعتبار بیان تأثیرات همین رویدادها و احوال. هر شعر را با دقت بسیار برگزیده‌ام و مبنای گزینش نیز وجود ویژگی یا ویژگیهای بارز خاصی است که در بررسی سیر منظم و مستمرِ تحول اشعار او از این یا آن جنبهٔ خاص برایم حایز اهمیت بوده، اگرچه هر شعر طبعاً چند ویژگی یا جنبهٔ گوناگون را در خود دارد. برای مثال «افسانه» چون مهمترین ویژگی‌اش نمایش منظوم است در ذیل همین عنوان قرار گرفته (گذشته از اینکه برخی پیشینه‌ها و دگرگونیهای این نوع یا ژانر ادبی تا زمان آن بررسی شده)؛ «کار شب‌پا» را براساس پرداخت واقعگرایانه در ضمن مبحث «روایت داستانی» در مکتب «رئالیسم نیمایی» آورده‌ام؛ «مرغ آمین» را با توجه به غلبهٔ ویژگی نمادگرایی در مبحث «سمبولیسم نیمایی» جای داده‌ام. حال از آن جهت که مثلاً همین شعر از جنبهٔ دیالوگ نمایشی نیز اهمیت بسیار دارد، در بحث «افسانه» و صحبت از دیالوگها به «مرغ آمین» هم ارجاع کرده‌ام. وجود همین ویژگیهای متنوع در هر شعر، خودبه‌خود ضرورت ارجاع متقابل

www.tabarestan.info تبرستان

cross reference را در موارد متعدد باعث آمده است.

و امّا در بحث از هر شعر، ابتدا عنوانی جامع با توجه به ویژگی بارز آن بر آن گذاشته‌ام. این عنوانها برخی بر مبنای قالب است، برخی براساس نوع ادبی، یا شکل و شیوهٔ بیانی، زبان و... پس رعایت سنخیت در آنها نه لازم است و نه ممکن. نکتهٔ مهم اینکه در هر شعر به ترتیب از چگونگی محتویٰ شروع کرده‌ام، بعد به شکل بیان، پس از آن به عناصر مختلف قالب از وزن و قافیه و موسیقیهای مختلف آن و لخت‌بندی پرداخته و سرانجام با ذکر زبان و ویژگیهای آن به بحث خاتمه داده‌ام. در این مورد ممکن است همهٔ این مقولات در هر شعر مطرح نشده باشد زیرا گاهی ضرورتی به بحث دربارهٔ این یا آن مقوله نبوده است؛ فرضاً یا خود ما در جایی دیگر به اقتضای بحث سخن از آن گفته‌ایم یا دیگران پیشتر بدان پرداخته‌اند، پس نیازی به تکرار حرف خود و یا بهره‌گیری پخته‌خوارانه از حاصل زحمت و پژوهش دیگران ندیده‌ام.

و امّا به گمانم خوانندهٔ فهیم این سطور از همین توضیح دریافته باشد که این نگارنده قصد داشته (اگر خودستایی نینگارید، برای نخستین بار) در مورد یک شعر واحد به‌طور همزمان و همبسته دربارهٔ تمامی جهات و جوانب آن، از عناصر محتوایی تا کلیهٔ عناصر مهمّ شکلی سخن بگوید بی‌آنکه آنها را طبق معمول از هم تفکیک کند. در توضیح این معنی باید بگویم: همچنان که می‌دانید مشکل مهم بلکه مهمترین مشکل نقد و تحلیل ادبی و به عبارت دیگر، ایراد یا بهانهٔ عمدهٔ مخالفان نقد، این بوده که می‌گویند منتقدْ اثر ادبی را تکه‌تکه یا مُثله می‌کند تا به بحث دربارهٔ هر تکّه بپردازد لیکن اثر ادبی یک کلیتِ متشکل و جدایی‌ناپذیر از تمامی عناصر مربوطه است و جمع اجزاء در آن برابر با کلّ نیست. دلیل اصلی ستیزهٔ میان شاعر و نویسنده با منتقد در هرکجای جهان از سویی و علت ناکامی بسیاری نقدها از سوی دیگر همین امر است. این مشکل هیچ‌گاه هم حل نخواهد شد، مشکلی که به همین لحاظ باید آن را تراژیک و منجر به بن‌بست خواند زیرا اساساً ذهن آدمی، از جمله منتقد، به گونه‌ای است که کلیتِ واحد و متشکلِ هر چیزی را تا آن را تفکیک به عناصری چون محتوی و شکل یا همین شکل را

تجزیه به عناصر مختلف یا مؤلفه‌های آن نکند نمی‌تواند درباره‌اش سخن بگوید. قضا را تمامی تقسیمات دوگانه یا گاه چندگانه در فلسفهٔ قدیم مثل ماده و صورت یا هیولیٰ و صورت، جوهر و عرض، مقولات عشر، قدمای خمسه و... ریشه‌اش به همین مشکل برمی‌گردد که کلیت هیچ چیز یا هویت کامل آن فی‌نفسه قابل شناسایی نیست (چیزهایی که فلسفهٔ جدید یکسره به یکسو افگنده است). اکنون برای آنکه تصور نفرمایید که این موجود ناتوان با گردن باریکتر از مو ادّعای ابلهانهٔ حلّ این معضل همیشگی و حل‌ناشدنی را دارد عرض می‌کند که فقط امیدوار است با ایجاد پیوند میان عناصر مختلف شعر، آن هم به اندازه‌ای محدود و مقدور، معضل مذکور تا حدودی ولو جزئی کمتر توی چشم بزنند. به هر حال خوانندهٔ عزیز در هر مبحثی شاهد تلاش این نگارنده در این زمینه خواهد بود، تا چه از آن بیرون آید.

پیشتر گفتیم که طرز تقسیم و تبویب حاضر را بهتر دیدیم. به گمانم هر خواننده‌ای حتی با اندک تأملی درخواهد یافت که هرگونه تقسیم‌بندیی می‌تواند نکات و جنبه‌های مثبت یا منفی خاص خود را در بر داشته باشد مثلاً تقسیم براساس دوره یا بُرههٔ زمانی (تقسیم معمول در تاریخ ادبیات)، قالب، محتوی یا معانی، گرایشهای ادبی، اجتماعی، شیوهٔ بیان و... به راستی کدام‌یک خالی از ایراد یا امکان خلط و خطا، تکرار مکرر، عدول از نظم و امثال اینهاست؟ گرچه تقسیم‌بندی حاضر را با توجه به اهداف خود کم‌خلل‌ترین و در عین حال گویاترین آنها از حیث بیان سیر تحولی می‌دانم امّا عجالتاً خودم یکی از مشکلات آن را می‌گویم. ببینید، منظومهٔ «خانهٔ سرپویلی» به گمان بنده نخستین کار از نیماست که در آن از شیوهٔ توصیف داستانهای مدرن بسیار بیش از شعرهای قبلی بهره‌گیری شده، لیکن «کار شب‌پا» از لحاظ پرداختِ داستانی پیشرفته‌تر از منظومهٔ مذکور است. لیکن چون مطابق تبویب حاضر بحث «رئالیسم» ناگزیر پیش از «سمبولیسم» آمده، منظومهٔ یاد شده (۱۳۱۹) بعد از «کار شب‌پا» (۱۳۲۵) واقع شده است و هیچ کاریش هم نمی‌شود کرد، جز توسّل به همان ارجاعات یا اشاره به یکدیگر تا مسیر تحوّل در ذهن خواننده گم یا گسسته نشود.

www.tabarestan.info تبرستان

موضوع مهم دیگری که بی‌ارتباط با مشکل مذکور در مورد نقد ادبی هم نیست اینکه ما حتی‌المقدور از بحثهای نظری و انتزاعی که خود مستلزم تقسیم شعر به عناصر مختلف و آنگاه بحث دربارهٔ هرکدام است پرهیخته‌ایم. به سخنِ دیگر، این نگارنده عجالتاً در این دفتر قصد نظریه‌پردازی و بحث‌های کلّی و انتزاعی نداشته؛ بدین معنی که کار او به طور عمده مبتنی بر نقد عملی یا کاربردی practical criticism و نظریهٔ عینی objective theory بوده. به بیان ساده، تمامی بحثها بر روی نمونه‌های شعری و انطباق اصول نظری و موازین نقد ادبی با آنهاست. حتی در مباحثی چون «ندای نماد» (تعاریف و مصادیق و ویژگیهای سمبولیسم) تک‌تک تعاریف و نظریات همراه با نمونه‌های عینی از شعر نیماست. نیز دربارهٔ قالب اشعار او به جای بحث جداگانه، دگرگونیها را در خودِ شعرها نشان داده‌ایم.

باز از همین روی است که علاوه بر شعرهایی که در مباحث مختلف به طور مستقل و کامل مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته، تقریباً از تمامی اشعار دیگر نیما هم کمابیش سخن رفته و دست‌کم مهمترین جنبه‌ها و جوانب آنها به اقتضای این یا آن مطلب بیان گردیده است. برای نمونه بنگرید به بحث «تعهدِ نمادها» که نمادهای محوری و اصلی چندین شعر که برخی از آنها مستقلاً مورد بحث قرار نگرفته ذکر شده و از محتوای اصلی این اشعار در ارتباط با تأثیر رویدادهای تاریخی بر آنها سخن به میان آمده است.

و امّا در این میان سه مبحث هست که هرکدام حاوی مواردی کلّی و سراسری است: ساختار، زبان و صنعت. اینها را در پایان کتاب به صورت سه پیوست آورده‌ام. گفتنی است که هیچ‌یک از آنها نیز حاوی مباحث نظری نیست بلکه همگی براساس نمونه‌های عینی است و اخذ نتایج نظری نیز نتیجهٔ بررسی همین نمونه‌ها. حتی در بحث «ساختار» هم پس از توضیحی کوتاه دربارهٔ مسایل نظری، یکی از شعرها را از نظرگاه ساختار کاویده‌ام تا ساختار شعر نیمایی و تحولات آن به طور عینی و عیان نشان داده شود. از باب به اصطلاح «دفع دخل مقدّر» چنانچه بپرسند چرا این سه مبحث را در ابتدا نیاورده‌ای، عرض می‌کنم: اگر چنین می‌کردم بحثها جنبهٔ انتزاعی و نظری می‌یافت، و حال آنکه ترجیح داده‌ام پابه‌پای

خود شعرها و بر روی خطوط تحولی به‌طور ملموس حرکت کنیم.

سخن خود را یکراست از نیما آغاز کرده‌ام، بی هیچ مقدّمه‌ای یا شرح حالی، تا بر حجم نیفزایم. دربارهٔ مقدّمات تحولات در شعر جدید، دیگران به حدّ کفایت بحث کرده‌اند، چه به صورت کتابها و چه مقالات فراوان، که این کارها، به‌ویژه آنها که اصولی‌تر، حسابی‌تر و روشمندترند می‌توانند در حکم مقدّمات بحثهای این نگارنده باشند، همچون از صبا تا نیما تألیف دکتر یحیی آرین‌پور و ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت، اثر پربار دوست دانشور جناب دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، که علاوه بر آن در چند مقاله از دگرگونیهای شعر جدید از نخستین مراحل سخن داشته‌اند. تکرار این مقدمات چه وجهی دارد؟

مطالب این دفتر با توجه به اهداف آن در اصل نقد و تحلیل است امّا از لحاظ جنبهٔ تحقیقی نیز به هیچ روی کوتاهی نشده و از متون و منابع فراوان بهره‌جویی و به آنها استناد و ارجاع و اشاره شده است، از جمله متون کهن ادب به‌ویژه شعر پارسی همچون دیوانهای شعر، متون داستانی، مجموعه‌های بسیار از شعر نو و شاعران مختلف و یا متون نزدیک به روزگار ما از قبیل شعر ماقبل و مقارن مشروطیت، داستان مدرن و نمایش (به‌ویژه منظوم)، مجموعه‌های مختلف از نامه‌های نیما و آثار نثری او و حتی اسناد گوناگون دربارهٔ او و نوشته‌های افراد معتبر و شناسای او بدین منظور که با تطبیق این منابع با شعرهای نیما نکات ریز و درشتی را دربارهٔ او روشن کنم تا هرگونه بحثی جنبهٔ مستند و مستدل نیز داشته باشد. به هر حال یکی از عیوب احتمالیِ بحثهای تحلیلی درغلتیدن به دامان برداشتهای شخصی و ذوقی است. اگرچه گزیری از مقداری از این برداشتها نیست، لیکن به هر وسیله‌ای از جمله تحقیق و بهره‌گیری از منابع مستند کوشیده‌ام تا در این جنبه گزافه‌روی نکنم، گو اینکه اکثر قریب به اتفاق بحثها حاصل اندیشه و استنباط خود نگارنده است. از هیچ‌کس و هیچ منبعی تأثیری و وامی نگرفته‌ام جز در مواردی اندک، آن هم از آنان که به واقع شایستهٔ نقل و اخذ بوده‌اند و قطعاً هم به منابع ارجاع کرده‌ام. به فضل تقدّم‌ها هم در مورد هرکس که باشد با رعایت اصل انصاف اشاره داشته‌ام.

www.tabarestan.info تبرستان

همیشه و در هر کاری، چه تدریس و چه نگارش، از صدور حکمهای کلّیِ ارزشی که بی‌ارزش و بی‌حاصل‌اند بیزار بوده‌ام، مثل: زیبا، عالی، متعالی، تشبیهات ظریف، استعارات لطیف و... البته بجز آن حکمهاکه بر مبنای بررسیها و تجزیه و تحلیل‌های دقیق و کافی باشد. حکمهای کلّیِ بدون پشتوانه را به ذهنهای ناتوان وامی‌گذارم.

به همین سان معمولاً از معنی‌کردن شعر که بزرگان نقد جهان همچون آی.ا. ریچاردز[1] و نورتروپ فرای[2] کاری برخطا دانسته‌اند دوری می‌کنم، در این دفتر نیز.

برای پرهیز از اطالهٔ کلام، در مورد اغلب اشعار، به‌ویژه طولانی، تنها به نقل قسمتهایی محدود و مورد نیاز بسنده کرده‌ام. به هر حال در میزان نقل تابع ضرورت بحث بوده‌ام، خواه کم و خواه زیاد. در مواردی فراوان هم به جای نقل، به متن مبنا ارجاع کرده‌ام.

به عنوان متن مبنا از اشعار نیما این را برگزیده‌ام:

مجموعهٔ کامل اشعار نیما یوشیج، فارسی و طبری. گردآوری، نسخه‌برداری و تدوین سیروس طاهباز. چ ۴. (تهران، نگاه، ۱۳۷۵).

در مجموع از همین متن پیروی کرده‌ام لیکن در مواردی معدود (که در یادداشتها گفته‌ام) به: نیما یوشیج، مجموعهٔ شعرهای نو، غزل، قصیده، قطعه. با نظارت شراگیم یوشیج. (تهران، اشاره، ۱۳۷۶) و نیز مجموعهٔ اشعار نیما یوشیج. چاپ ابوالقاسم جنتی عطایی. چ ۲. (تهران، صفی‌علیشاه، ۱۳۳۴) نیز نگریسته و در صورت لزوم و وجود اغلاط مسلّم اصلاح کرده‌ام. در مورد متن مبنا فقط در برخی موارد، تغییراتی جزئی در رسم‌الخط یا سجاوندها و یا اصلاح دو سه ضبط غلط یا خطا در نگارش لختها را برحسب نظر و سلیقهٔ خود روا داشته‌ام. شمارهٔ صفحه برای هر شعر یا لختهایی از آن فقط در موارد ضروری داده شده تا صفحات زیاده پر از عدد و رقم نشود. نشانه‌های اختصاری هم جملگی معیارین و همه‌پذیر است.

دیگر اینکه در متن به تناوب این اصطلاحات به جای یکدیگر آمده و همگی

دقیقاً به یک معناست: سمبول، سمبولیسم، سمبولیک به ترتیب: نماد، نمادگرایی، نمادگرا(یانه). رئالیسم، رئالیست، رئالیستی: واقعگرایی، واقعگرا، واقعگرایانه.

سپاس و پوزش

سرانجام بر خود بایسته می‌دانم که مهرورزی و یاریگری این سه گرامی را سپاس بگزارم.

نخست دوست دانشیِ فرهیخته، جناب دکتر صالح حسینی، استاد ادبیات انگلیسی و ادبیات جدید پارسی در دانشگاه شهید چمران اهواز، که به راستی از پویاترین و جوشاترین اذهانی است که سراغ دارم، از باب راهنماییهایی که همواره از آن برخوردار بوده‌ام و دلگرمیی که از جهت چاپ این دفتر به بنده دادند.

دودیگر دوست بزرگوار فرزانه، جناب حسین کریمی زنجانی، مدیر توانا و نوجوی نشر نیلوفر از حیث اهتمام به چاپ این اوراق و دقت و التفاتشان در عرضهٔ هرچه نیکوتر آن.

سدیگر جناب آقای سعید جامبُر شبستری از جهت دقتهای فراوان و پاکیزه‌کاری‌شان در حروفچینی و صفحه‌آرایی و تحمّل وسواسهای این بنده.

و اما با وجود همهٔ آن «چنین و چنان کردم»ها به هیچ روی دعوی اینکه خطاهای کلّی و جزئی، فروگذاریِ دربایستها و ترک ادب به ساحتِ بزرگان و عزیزان نکرده باشم ندارم. پیداست عرصهٔ فراخ شعر جدید و میدان درگیری آراء و پسندهای گونه‌گون دشواریها و تنگناهای ویژهٔ خویش را دارد. به کوتاه سخن، اگر خوانندگان گرامی کوتاهیهای ناگزران و ناشی از کمبود مجال یا بی‌دانشیِ مرا خواه درگذارند و خواه برگویند سپاسی بزرگ بر این کوچک نهاده‌اند.

سعید حمیدیان

بهار یکهزار و سیصد و هشتاد و یک خورشیدی

www.tabarestan.info تبرستان

رمانتیسم نیمایی

برخی نمودها

www.tabarestan.info
تبرستان

ما را با زندگینامه‌نویسی دربارهٔ نیما کاری نیست، که دیگران نوشته‌اند و به حدّ کفایت بلکه زیاد.[1] مسلّم این‌که او با وجود عزلت‌گزینی در سالهایی بسیار از عمرش زندگی پرفراز و نشیبی داشته، سرشار از ناسازگاریهای متقابل با عدّه‌ای بسیار، درگیریها، بحث و جدلها بر سر شعرش با کهنه‌پرستان، گرفتاریهای تقریباً همیشگی در محیط کار (به‌ویژه معلّمی) از قبیل مخالفت او با نظام وقت آموزشی و لاجرم واکنشهای مسئولان و مقامات و انگها و اتهامات و اخراجها یا استعفاها و دربدریها و بلاتکلیفی‌ها و تنگدستیها، مواضع او دربارهٔ احزاب و گروهها در دوره‌ای شلوغ و پرغوغا و ماجراهایی که از این رهگذر بر او رفته و... پیداست اقامتش در کنج عزلت در زادبوم محبوبش، یوش، نیز به طور متناوب با لزوم اشتغالش در این یا آن شهر و وادی و یا ضرورت آمدن و نشستن در مرکز به منظور انجام فعالیتهای ادبی و غیره بریده می‌شده و امکان زندگی آرام دلخواه را از وی بازمی‌گرفته است. غرض اینکه در مورد چنین کسی با چنین حیاتی به‌گمانم نتوان به‌گونه‌ای قطع و یقینی در خصوص این یا آن گرایش، مثلاً رمانتیسم یا رئالیسم، سخن گفت و حدّ و مرز و دورهٔ دقیقی تعیین کرد، لیکن به هیچ روی بیراه نرفته‌اند کسانی که ایّام جوانی او (عمدتاً در عصر پهلوی اول) را در حال و هوای رمانتیک دانسته و بعدها در مورد شعر و اندیشه‌هایش از گرایشی هرچند نسبی به رئالیسم سخن گفته‌اند. به هر حال ما نیز از مشکلات و ابهامات در این وادی برکنار نیستیم، چنان که خواهیم گفت، و مگر کار ساده‌ای است

www.tabarestan.info
تبرستان

به‌ویژه دربارهٔ شاعر از این نظر با دقت و مرزبندی حرف‌زدن؟ باری، ما مخالف و منکر این‌گونه تقسیم‌بندی دربارهٔ نیما نیستیم لیکن این نیز هست که رمانتیسم را با همهٔ ویژگیها و نمودهایش نمی‌توان از شخصیت و روحیات شاعرانه جدا کرد. به عبارت دیگر، هر شاعری، حتی آنکه اجتماعی و متعهّد و اهل واقعیات روزگار خویش خوانده می‌شود، معمولاً و عادتاً مایه‌هایی کم یا بیش از رمانتیسم را در خود دارد، و چرا چنین نباشد چون شعر است و عالَم تخیل، سر به درون فرو بردن، در فراسوهای ذهن و ضمیر و واقعیات گونه‌گون و متعارف زندگی سیر کردن، عصیان و سرکشی ورزیدن در قبال نظم و نظام موجود، خواه و ناخواه و خودآگاه و ناخودآگاه در پی ناکجاآبادی گشتن و... روشن است وقتی حتی در رمان رئالیستی هم نمی‌توان سخن از واقعگراییِ کامل و بی کاست و فزود گفت چگونه در مورد شعر با توجه به ذات تخیّلی و خصلت عاطفی آن می‌توان صحبت از واقعگراییِ تمام‌عیار یا بحت و بسیط داشت؟ اساساً آن شور و هیجانی که در شعر سراغ داریم بیشتر از رهگذر همین ویژگیها و عوالم رمانتیک آن حاصل می‌شود. مثلاً تمامی اغراقهای شعر، طغیانهای شاعر، همذات‌پنداریِ این یا آن شیء با آن یکی، انتزاعی‌اندیشی‌ها از جمله در مورد استعاره و نماد و اسطوره، تمایل همیشگی شاعر به تغییردادنِ یک‌تنهٔ جهان و محیط، گریزهای پیوسته از محیط اینجا و اکنون و از تمامی پلشتی‌ها یا موذیگریهای واقعیاتِ موجود به زیر سایبانی از هستی‌های پندارین و خودساخته و... همه و همه می‌تواند به ویژگیهایی که از رمانتیسم می‌شناسیم بازگردد. حتّی نگرش شاعر به زبان رایج یا معیارین (که معمولاً برای بیان واقعیتهای جهان بسنده است) و تن زدن از کلّ یا دست‌کم جنبه‌هایی از زبان هنجارین عصر، که به صورتهای گوناگون بروز می‌کند (مثلاً با هنجارگریزی و ساخت‌وساز موادّ و مصالح و طرقِ جدید بیانی، یا این‌که عدّه‌ای اساساً شعر را چیزی جز ایجاد حادثه‌ای در زبان ندانسته‌اند، و نیز در موارد فراوانی بازگشت به زبانی قدیم‌تر و...) اگر نگوییم تماماً، دست‌کم غالباً خاستگاههای رمانتیک دارد.

رسمی هم شده که در این سال و زمانه عدّه‌ای این صفت «رمانتیک» را چون

برچسبی از اتهام یا طعن و تسخر بر این و آن و زمین و زمان بزنند و مثلاً هرگونه فکر یا خوی بیمارگونه یا دست‌کم هر سنخ گرایش به تخیّل یا آرمان را بدین صفت بخوانند. این درحالی است که در مغرب‌زمین (که ماها معمولاً چیزهایی را نصفه و نیمه و جسته و گریخته از آن‌جاها می‌آموزیم و وام می‌کنیم) مکتب و مقولهٔ رمانتیسم با گستره‌ای حیرت‌انگیز و تنوّعی عجیب از پویاترین و تپنده‌ترین تا بیمارگونه‌ترین و رخوت‌انگیزترین چیزها و از عارفانه‌ترین تا دنیانگرترین نگرشها را دربر گرفته است.[۲] عجب‌تر اینکه از بس صفت «رمانتیک» را بر هرچه آدم یا عالَم یا فکر و تخیّل هپّروتی اطلاق کرده‌ایم، مانده‌ایم تا بر بعضی از آثار یا اشخاصِ درست و حسابی، چه در عرصهٔ شعر و چه داستان‌نویسی، که به جهاتی با این مکتب ارتباط دارند، چه نامی بگذاریم. و این یعنی گفتن شعری و ماندن در قافیه‌اش.[۳] این پرسش هم رواست که آیا شعر یا شاعرِ پیراسته از ویژگیهای رمانتیک یا رمانتیک‌وار اساساً قابل تصوّر و اصلاً مطلوب و دلپذیر هست؟ پرسش دیگر: ما معمولاً شعر «کار شب‌پا» را نمونه‌ای از اشعار رئالیستی نیما می‌خوانیم؛ آیا این شعر هیچ عنصری از رمانتیسم را در خود به صورت اغراق در احوالِ شب‌پا یا محیط او در بر ندارد؟ آیا «مرغ آمین» که درست مثل شعر اخیر برخوردار از زمینهٔ اجتماعی و واقعی است یکسره از رمانتیسم به دور است؟ مثلاً آیا نمی‌توان گفت که این مرغ در برابر مردمِ مردّد از وقوع هرگونه دگرگونیِ مهمی در اوضاع و احوالشان به‌گونه‌ای رمانتیک یا به هر حال زیاده خوشبین و امیدوار است؟

و امّا آنچه تردیدی نمی‌پذیرد اینکه نیما به هر صورت و هر مفهومی که بنگریم فرزند عصر و شرایط محیط خویش است. آنچه هم به عنوان رمانتیسم در مورد زمان جوانی او می‌گوییم دقیقاً همگام و همسو با گرایشهای معاصران او در عالَم شعر است، شعری که آن آزادی بیان و طرح واقعیتها را که در حول و حوش مشروطیت به وفور داشته، با قدرت‌یابی و سپس سلطنت مطلقهٔ رضاشاه از کف داده و لاجرم برای شاعران روزگار جوانی نیما تقریباً راهی بجز تغزّل و عاشقانه‌سرایی و وصفهای آنچنانی از مظاهر طبیعت و جمال آن و در نهایت،

www.tabarestan.info تبرستان

حسب حال‌ها و شکوی‌ها، آن هم در حال و هوای قدمایی، باقی نگذاشته است، و البته مدح حکومت هم که جای خود دارد.[۴]

و امّا پاره‌ای نمودها در اشعار این ایام نیما هست که خواه به صراحت و خواه با تأویل می‌توان از ویژگیها و گرایشهای رمانتیک دانست. یکی از آنها تمایل همیشگی به انزواست، انزوایی که آشکارا آن را می‌ستاید. در نامه‌ای می‌نویسد:

«تعجّب نکن چرا انزوا را اینقدر دوست دارم. ترا به طراوت صبحگاهی، به نسیم سحری قسم، مرا به حال خود بگذار. به قلب سوختهٔ من دست نزن...»[۵]

که پیداست لحن بیان تا چه حدّ به انزوادوستی رمانتیکها نزدیک است. باز:

«حال خود را از مردم دور بدار. مثل من منزوی شو. در حوالی جنگل دوردستی منزل بگیر. برای گذران خود در آنجا گاو و گوسفند تربیت کن...»[۶]

«قصهٔ رنگ پریده، خون سرد» را اگر بفشاریم چیزی نمی‌ریزد بجز میلی عجیب و مُفرط به تنهایی و گوشه گیری و پناهجویی از شور و شرّ جامعهٔ شهری به زندگیِ کوه‌نشینی، از این دست:

سخت دارم عزلت و اندوه دوست
گرچه دانم دشمنِ سختِ من اوست
من چنان گمنامم و تنهاستم
گوییا یکباره ناپیداستم

«قصهٔ رنگ پریده...» ۲۵

می‌نویسد: «زندگانی در شهر در میان قبایح و رذائل شهریها برای من خیلی ناگوار بود.»[۷] و: «قصهٔ رنگ پریده» را وقتی نوشتم که در شهر بودم، ببین آن روزها من چطور فکر می‌کردم.»[۸]

آل‌احمد، که بسیار با پیرمرد مأنوس بود، می‌نویسد:

«پس از این‌همه سال که در شهر بسر برده بود هنوز دماغش هوای کوه را داشت و به چیزی جز لوازم آن‌جور زندگی تن نمی‌داد.»[۹]

مطلق‌نگری و همه چیز را یکسره در قالب سفید یا سیاه و خیر یا شرّ دیدن نیز از همان خصلتهاست. در «قصهٔ رنگ پریده...» کوه‌نشینی مطلقاً نیک است:

من خوشم با زندگیّ کوهیان
چونکه عادت دارم از طفلی بدان
به‌به از آنجا که مأوای من است
وز سراسر مردم شهر ایمن است!

«قصهٔ رنگ پریده...» ۲۶

و در چند سطر بعد، شهرنشینی می‌شود شرّ مطلق و صحبت شهریان پر از عیب و ضرر:

شهر باشد منبع بس مفسده
بس بدی، بس فتنه‌ها، بس بیهُده!
همان‌جا

در «به‌یاد وطنم» (۱۳۰۵) تداوم همان ستیز با شهر و ساکنانش، و در آخر این دعا که:

نرسد سوش تا جهان بدجوست
دست یک فتنه، پای یک شهری

«به یاد وطنم» ۱۱۰

در شعر بعدی، «بشارت» (همان سال) از «صناعت» (ظاهراً تمدن یا ماشینیزم) فغان برمی‌دارد: داد از این شهر و این صناعت، داد! (ص ۱۱۱) و با درخواست قیامی خونین خواهان برکندن هرچه آبادی می‌شود. از این رمانتیک‌تر؟:

از زمین برکَنید آبادی
تا به طرح نوی کنیم آباد
به زمین رنگ خون بباید زد
مرگ یا فتح، هرچه باداباد

«بشارت» ۱۱۱

در «دیهقانا» (۱۳۰۹) با خشمی دون‌کیشوت‌وار هرچه صفت منفی است، از فریبکار، ناتوان، بخیل، دروغگو و...، نثار شهریان می‌کند (ص ۱۶۰). سطحی‌نگرترین وجه این رمانتیسم نیز ستیز با همه چیز و همهٔ نهادهای

www.tabarestan.info تبرستان

تمدن است:

او [خود شاعر] نداند چیست این اوضاع شوم
این مذاهب، این سیاست، وین رسوم
«قصهٔ رنگ پریده...» ۲۸

جالب توجّه این‌که همین‌گونه مطلق‌انگاری در مورد شهر و شهرنشینان به وجهی دیگر در باب همان روستاییانی که آنان را از هر حیث می‌ستوده بروز می‌کند: در شش قطعهٔ طنز و تمسخرآمیز، «انگاسی»ها را از مرد و زنْ ذاتاً و مطلقاً مظهر بلاهت می‌داند، از همان دست برخوردهای عوامانه‌ای که اهل فلان و بهمان جا را به طور مطلق دارای این یا آن صفت می‌انگارند. (انگاسی ۶۹ ــ انگاسی ۱۴۲ ــ به رسام ارژنگی ۱۴۳ ــ عمو رجب ۱۵۰ ــ انگاسی ۱۵۲ ــ انگاسی همان‌جا). علاوه بر اینان اهالی «کچب» هم برای شاعر وسیلهٔ مضمون کوک‌کنی از بابت بلاهت‌اند (کچبی ۱۴۸)، یعنی همان سادگیِ پیشتر ستودهٔ روستاییان، در مورد سکنهٔ این دو جا خریّت خوانده یا توصیف می‌شود. به هر حال این افراط و تفریط‌ها نیز همراه با مطلق‌انگاری راه به رمانتیسم می‌برد، عوامانگی‌اش هم به جای خود.

البته گفتنی است که پس از این سالها دیگر اثری از مطلق‌سازی مردم این یا آن سامان در شعر نیما نمی‌بینیم، و نمی‌دانیم آیا همچنان بر همان عقاید بوده یا نه.

باری، شاید یکی از معلولهای آن انزوا و دنیای پندارین این باشد که او دائماً در وحشت این بود که تحت تعقیب انگلیسی‌هاست. «بیمارآسا گمان می‌کرد همه‌جا در تعقیب او هستند.»[۱۰] (چیزی که شکل حادّ آن را پارانویید می‌گویند.) نه شگفت از این‌که چنین کسی در جوانی و بهار بروز عاطفه‌ها جهانی را با خود در ستیز بپندارد:

تازه دوران جوانیّ من است
که جهانی خصم جانیّ من است
«قصهٔ رنگ پریده...» ۲۷

و آنگاه نتیجه بگیرد که یا کلّ جهان دیوانه است و یا خود او:

راست گویند این‌که من دیوانه‌ام
در پی اوهام یا افسانه‌ام
زانکه بر ضدّ جهان گویم سخن
یا جهان دیوانه باشد یا که من
همان ۲۹

پیداست در این احوال احساس «ناجور» بودن در جهان و جامعهٔ خویش را دارد:

جز من کاین‌گونه‌ام ز هرکه ناجورتر
«صبح» ۱۶۷

تا برسد به

می‌خورم افسوس آن کز چه شده‌است این‌جهان
مسکن خیل خران مأمن مشتی ددان

نمی‌خواهیم بگوییم این‌گونه احساسها بی‌دلیل و به دور از دایرهٔ تأثیرات و تأثرات محیط و جامعه و فارغ از جنبهٔ علّت و معلولی در حیطهٔ کنشها و واکنشهای فرد و جمع است. بی‌تردید نیما در محیط معلّمی از آن جهت که بسیاری هنجارهای موجود را در نظام آموزشی و پرورشی زمان خود نمی‌پذیرفته و مثلاً زیر بار شیوه‌های رایج تعلیمی و متون درسی نمی‌رفته، لاجرم در معرض واکنش مقامات و مسئولان وقت و حتی عدّه‌ای از همگنان خود قرار داشته است. بارها از رفتار او در محیط مدرسه فغان برمی‌داشته و او را دیوانه و عصبی و حتی بیمار خطرناک روانی فرا می‌نموده‌اند. از اینجا و آنجا عذرش را می‌خواسته‌اند یا او را وادار به کناره‌گیری می‌کرده و به هر حال برای قوت لایموت محتاج و بلاتکلیف می‌گذاشته‌اند. همین‌ها نیز به نوبهٔ خود کینه و خشم وی را نسبت به عالم و آدم برمی‌انگیخته است.[۱۱]

گاهی نیز در شعر نیما تفلسف، البته با حال و هوای رمانتیک، هست:

در سایهٔ آن درختها چیست
کز دیدهٔ عالمی نهان است؟

www.tabarestan.info تبرستان

سحر بشر است این فجایع
یا آنکه حقیقت جهان است؟
«ای شب» ۳۵

در دو شعر پیاپی «بشارت» و «تسلیم‌شده» که در فاصلهٔ چند روز گفته شده (هر دو در فروردین ۱۳۰۵) تضادّی عجیب، چه در محتوی و چه بیان و لحن، به چشم می‌خورد که به‌گمان ما بر چیزی بجز حالات متغیّر و دمدمی‌مزاجیِ رمانتیک نمی‌توان حمل کرد. اوّلی دعوتی است به قیامی خونین (شاید تحت تأثیر میرزادهٔ عشقی، که خود کم رمانتیک نبود، و از «عید خون» وی)، و دومی درست به عکس، سر به گریبان فروبردنی در نهایت عجز و درماندگی؛ بنگرید:

ای ستمدیده مردا شو بیدار
رفت نحسیِّ قرنها بر باد...
از زمین برکَنید آبادی
تا به‌طرح نوی کنیم آباد
به‌زمین رنگ خون بباید زد
مرگ یا فتح، هرچه باداباد...
فکر آسایش و رفاه کنیم
وقت جنگ است، رو به راه کنیم
«بشارت» ۱۱۱

برای تأثّرِ نیما از عشقی، گذشته از «عید خون»[۱۲] وی، شعر عشقی «موقع جنگ است، کلا نمدیها»[۱۳] بهترین دلیل است. این طرز بیان نیما که در میان کارهایش استثنایی است نشان می‌دهد که او در لحظاتی گذرا در جلد عشقیِ رمانتیک و پرخاشجوی رفته است. امّا در شعر دوم:

شده‌ام فرد و گشته‌ام تسلیم
مثل یک شاخه در کف امواج

تا آنجا که:

اینک ای موجهای بی‌آرام
ببریدم به سوی دورترین
نقطه‌های نهان که یک ناکام
بتواند در انزوای حزین
دورتر مانَد از خلاصی خویش.
«تسلیم‌شده» ۱۱۲

آیا این افراط و تفریط عجیب و دوگونگی شگفت‌آور حالات را نباید از ویژگیهای بارز رمانتیسم خواند؟ جالب اینکه در شعرهای ایّام تکامل نیما نه ستیزه‌جویی و پرخاشی از آن‌گونه می‌بینیم و نه ترک و تسلیمی از این دست. باری، رمانتیسم نیما (در شکل آشکار و به مفهوم متعارف) در «افسانه» و چند سالی پس از آن تداوم خواهد یافت.

www.tabarestan.info تبرستان

رمانتیسم نیمایی

نمایش منظوم

www.tabarestan.info
تبرستان

الفت موج و کنار

افسانه (۱۳۰۱)

پیشینهٔ نمایش منظوم

درام منظوم از عهد ناصری آغازید، با نمایشنامه‌هایی همچون امیر تیمور و والی شام[1] (سراینده؟). این کارهای نخستینه در مجموع از نظر قالب نظم، زبان و بیان در حال و هوای نظم قدیم و سنّتی است و کمتر تازگیی در آنها هست، با همان قیود تساوی طولیِ لختها، التزام قافیه و حتی بدون تنوع از لحاظ بحر، یعنی از اول تا آخر در یک وزن خاصّ‌اند. نمایشنامه‌هایی از این دست را نمی‌توان تاریخی به معنای متعارف آن دانست زیرا در مورد اخیر، برخلاف عنوان «امیر تیمور» و اخذ پاره‌ای نامهای تاریخی، مضامین و رویدادهای آن مجموعه‌ای است برهم‌کرده و تخیّلی از اینجا و آنجا، مثلاً امیر تیمور به قصد خونخواهی حضرت امام حسین (ع) به عراق می‌رود و... و امّا سالها بعد است که به دنبال دگرگونیهای همه‌جانبهٔ پس از تأسیس دارالفنون، در زمینهٔ نمایش نیز شاهد تغییراتی کم‌وبیش در شیوه‌های نمایشنامه‌نویسی و اجرا هستیم. نمونهٔ بارز آن ترجمه‌ای است منظوم از نمایشنامهٔ مردم‌گریز اثر مولیر (احتمالاً از میرزا حبیب اصفهانی، تاریخ چاپ ۱۲۸۶ هـ. ق.) و کمدی تارتوف، باز از مولیر و به دست میرزا حبیب.[2] در باب گزارش مردم‌گریز به‌گمان این نگارنده باید به‌این دگرگونی مهم در شیوهٔ پرداخت متن نمایش توجه کرد که هرچند به‌نظم است ولی لختهای آن به تناسبِ و به مقدار دیالوگها کوتاه و بلند می‌شود، از لختهای کوتاه یعنی حدّاقلِ ارکان تا لختهای بلند و نهایتاً یک بحر کامل (مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلات.) این

www.tabarestan.info
تبرستان

درحالی است که تا سالها بعد از آن، سرایندگان درام منظوم دست از تساوی طولیِ لختها برنمی‌داشتند.

در مجموع، اغلب نمایشنامه‌های برههٔ نخستینْ تاریخی یا به هر حال برگرفته از قالب رویدادهای تاریخی بوده‌اند. به‌گمان ما دلیل را باید بیشتر در این امر سراغ جست که در مورد مضامین نمایشهای جدّی (یعنی بغیر نمایشهای تفریحی و تفنّنی و دلقک‌بازیها و نمایشهای تخته‌حوضی و به‌طور کلّی نمایش‌گونه‌های بومی که متن و شیوهٔ اجرایشان هر دو به صورتی آسانگیرانه و سردستی بوده)، به‌ویژه با توجه به عدمِ وجود سنت نمایشی به مفهوم جدّی آن در این دوره،[۳] نویسندگان یا سرایندگان نمی‌دانستند چه و چگونه بنویسند و از این رو به قالب آماده‌ای که تاریخ در اختیار آنها می‌گذاشت روی می‌آوردند و تقریباً به آسانی با افزودن شاخ و برگها و برخی کاست و فزودها و تنظیم دیالوگهایی براساس چگونگی و شخصیتِ شناخته‌شدهٔ چهره‌های تاریخی، این‌گونه نمایشها را اعم از منظوم و منثور از کار درمی‌آوردند.

ظاهراً نخستین نمایش منظومِ تاریخی، سرگذشت پرویز از علی‌محمدخان اویسی (نوشته در ۱۳۲۴ و چاپ شده در ۱۳۳۰ هـ. ق. و همچون گزارش مردم‌گریز در استانبول) بوده در دو پرده، با آمیختن ابیاتی از خسرو و شیرین نظامی گنجه‌ای و سروده‌های خود اویسی.[۴] در همین ایام، مایه‌های اساطیری و حماسی یا آنچه تاریخ ملی یا قومیِ ایران خوانده می‌شود نیز همان‌قدر مورد توجه قرار می‌گیرند که زمینه‌های تاریخی. از همین زمره است نمایشنامهٔ شیدوش و ناهید یا «عشق و مردانگی» سرودهٔ ابوالحسن فروغی (چاپ ۱۳۳۵، برلین) به تقلید شاهنامهٔ فردوسی و در همان بحر. همین اقتباسها یا تقلیدها مدّتها ادامه می‌یابد، چنان که مثلاً کاظم‌زادهٔ ایرانشهر نمایشنامهٔ رستم و سهراب را می‌سراید و...

«بسیاری از این نمایشنامه‌ها از نظر فنّی حتّی قابل بحث هم نیستند. آنچه که می‌توانست به آنها ارزش بدهد محتوای آنها بود.»[۵] این معنی، تازه در خصوص نمایشنامه‌های حدّ فاصل سالهای ۱۲۸۸ تا ۱۳۱۸ شمسی مطرح است، و ناگفته

پیداست در مورد کارهای متقدم، که چندتایی از آن‌ها را یاد کردیم، به هیچ روی نمی‌توان سخن از ویژگیهای فنی و اجرایی گفت، یعنی همه‌شان (بجز ترجمه‌های منظوم که آنها هم فقط تا حدودی، و به همان میزان محدودی که ممکن است از متن اصلی به ترجمه سرایت کند از عیوب و نقایص نمایشی و اجرایی برکنارند) فی‌الجمله نظمی خام‌اند بی‌بهره از تمامی تکنیکهای نمایشی، و حتی از نظر زبان نیز قابلیت این را که در دهان اشخاص نمایش بگردد ندارند.

دورهٔ بعد، که مقارن با اواخر دودمان قاجار و اوایل سلطنت رضاشاه است، عصر دگرگونیهای مهم در عرصهٔ تئاتر در ایران و آشنایی اهل نمایش با فنون و شیوه‌های تئاتر مغرب‌زمین است، دوره‌ای که در آن، نمایشنامه‌های فراوان، اعم از ترجمه‌ای و نگارشی، در تماشاخانه‌های آن روزگار با تکنیکهای جدیدترِ نمایشی اجرا می‌شده است. در این دوره علاوه بر تداوم سنّت نمایشنامه‌های منظوم، خواه برگرفته از شعر کهن و خواه سرودهٔ معاصران، بد نیست ذکری از یکی از انواع نمایش که بی‌ارتباط با نظم هم نبوده، یعنی درامهای موزیکال، برود. در این میان باید از کوششهای مردی یاد کرد که می‌توان او را پیشرو تئاتر جدید ایران خواند، یعنی رضاکمال شهرزاد که در کنار انواع گوناگونی از نمایش که در آنها دست داشت کمدی موزیکال نیز که نیازمند متن منظوم بود می‌پرداخت و به‌کمک شیوه‌هایی همچون اپرت‌خوانی، با مهارت اجرا می‌کرد و با اقبال عجیب تماشاگران مواجه می‌شد. رضاکمال متن نمایشنامه‌هایش را از منظوم و منثور خود می‌سرود و می‌نوشت،[۶] با نظمی بسیار ساده‌تر از متن نمایشنامه‌های منظومِ قبلی و البته درخورِ اجرا با آواز، چه در تکخوانی و چه در دستهٔ کُر.

و امّا در همین برهه، برخی شاعران انقلابیِ حول و حوش عصر مشروطیت درام منظوم با محتوای اجتماعی و سیاسی یا با برداشت سیاسی از زمینه‌های تاریخی را همچون دیگر انواع ادبی در راه پیشبرد اهداف و آرمانهای خویش به‌کار گرفتند. بی‌تردید در این میان درخشان‌ترین نام میرزادهٔ عشقی (۱۲۷۲ـ۱۳۰۳) است، با سه نمایشنامهٔ ایدآل یا سه تابلو (۱۳۰۳، دو سال پس از سرایش «افسانهٔ» نیما) با صبغهٔ سیاسی، کفن سیاه با محتوای اجتماعی در نکوهش

www.tabarestan.info تبرستان

چادر زنان، و اپرای رستاخیز شهریاران ایران با مضمون تاریخی لیکن با اهداف سیاسی، یعنی سنجش روزگارِ بشکوه ایران عصر زرتشت با تباهیهای زمان شاعر.

عجالتاً این نکته گفتنی است که در برخی نمایشنامه‌های منظوم این زمان، برخلافِ نمایشنامه‌های قدیمترِ پیشگفته، اوزانی متنوع به‌کار گرفته شده است، همچون رستاخیز شهریاران ایران از عشقی و کاوهٔ آهنگر از ابوالقاسم لاهوتی که در آنها از بحورِ مختلف اعم از کوتاه و بلند استفاده شده است.

به گمان ما «افسانه» را در میان تمامی درامهای منظوم، بیش از همه می‌توان با درامهای عشقی به‌ویژه همان سه تابلو سنجید زیرا این دو در فاصلهٔ کوتاهِ زمانی از یکدیگر (دو سال) سروده شده‌اند و هر دو با وجود تمامی تفاوتها (که به برخی اشاره خواهیم کرد) بر روی هم از سبک و سیاق نمایشهای منظوم عصر خود پیروی می‌کنند.[۷] البته می‌دانیم که کلّ نمایش و تئاتر در ایرانِ این ایّام نوپا و در حال برداشتن گامهای نخستین در جهت تئاتر روز جهان است، و در چنین وضعی پیداست که انتظار بلوغ و تکامل فن تئاتر را در این کشور نمی‌توان داشت، تا چه رسد به درامهای منظوم که طبعاً قیود و مسایل خاصّ خود را نیز دارد همچون مشکلاتی در زمینهٔ بازنمود دقیق و روشن شخصیّتها (پرسوناژها)، آرایش صحنه‌ها، تنظیم دیالوگها و... که با توجّه به قیود وزن و قافیه و به طور کلّی قالب، کار سراینده را دشوارتر و کاست و فزودهای اجباری و نادلخواه را بیشتر می‌کند و بنابراین دستاورد آن کمتر از حدّی است که از نمایشنامه‌های منثور و متعارف انتظار می‌رود.

برخی تفاوتها میان «افسانهٔ» نیما و سه تابلوی عشقی، که از قضا صاحبانشان هر دو جوانسال و با یکدیگر دارای دوستی و مراوده نیز بوده‌اند، بدین قرار است (و مراد ما از این سنجش این‌که چگونگی کار نیما در آن مقطع زمانی بهتر معلوم شود):

محتوای اثر عشقی به هیچ روی خارج از راه و رسم و تفکر همیشگی این شاعر سیاسی و انقلابی نیست: تمهید مقدّماتی برای گریز به صحرای کربلا یعنی

لزوم انقلاب مردمی و به راه افتادن همان چیزی که در جای دیگر «عید خون» می‌خواند، یعنی دگرگونی بنیادین نظام حکومتی و روابط اجتماعی، و این مقدّمات هم به نظر زیاده سرِ هم‌بندی‌شده می‌نماید و یا از نظر سنخ و شیوهٔ کارْ بی‌شباهت به پاره‌ای رمانها یا داستانهای کوتاهِ ظاهراً اجتماعی در همان ایّام که ماجرایی عاشقانه و جنسی را بهانه‌ای برای طرح برخی امورِ اجتماعی یا مسایل سیاسی قرار می‌دادند نیست، همچنان که در رمانهایی مثل تهران مخوف مشفق کاظمی، روزگار سیاه و اسرار شب، هر دو از عباس خلیلی و نظایر آنها به وفور یافت می‌شود، و یا نوع افراطی‌تر و حتی سطحی‌ترِ آن یعنی ماجراهای سکسیِ اجتماعی‌نما. البته ایدئولوژی عشقی و مقاصد سیاسی او سه تابلو را داخل در مقولهٔ ادبیات سیاسی ـ انقلابی عصر خود می‌کند، و نه نوع اخیر.

«تابلو» یا پردهٔ اول (احتمالاً شاعر هر پرده را به لحاظ ویژگیهای تصویری و وصفی «تابلو» خوانده) صحنهٔ رسیدن مریم و جوان فکلیِ شیک‌پوش (بچّه اعیان) به همدیگر است، درست در منظر شاعر که در بلندیهای شمیران نشسته، و ناز و نیازها و شراب‌خورانیِ مرد به زن و سپس بوس‌وکنار و خفت‌وخیز، یعنی ازالهٔ عفّت و بکارت دختر نجیب روستایی. تابلوی دوم صحنهٔ کفن و دفن مخفیانهٔ جسدِ مریمِ خودکشته به دست پدر به جهت حفظ آبرو و درنیاوردن صدای قضیهٔ باردار شدن، و آنگاه فریاد و فغان پیره‌زن شمیرانی از فساد و افساد شهریها، و باز همهٔ این وقایع پیش چشم شاعر! و سرانجام تابلوی سوم سخنان دور و دراز پدر پیر مریم از سرگذشت پرماجرای خود در مخاطبه با شاعر (که بی‌شباهت به مصاحبه‌های امروزین نیست) با گریز زدن به مسایل جامعه از جمله تباهیهای پایتخت‌نشینان، فسادهای ادارات و ضرورت انقلابی همراه با کشتار و برقراری عدالتی که کیفرِ نادادهٔ قاتل مریم را میسّر سازد.

پیداست تفاوت عمدهٔ محتوای «افسانه» با سه تابلو تفاوت نیمای سیاست‌گریز با عشقیِ زیاده سیاسی است، چه «افسانه» بیش از هر چیز کاوشی است در دنیای دل و درون آدمی و سخن از چگونه زیستن و نگریستن به امور و احوال بشری، فارغ از پسند مردم محیط و سنّتهاشان و لزوم پویش و روندگی

www.tabarestan.info تبرستان

به جای ثبات و مداومت‌ورزیدن در راه و رسم گذشتگان و امثال اینها، آن هم در قالب گفتگوی صمیمانه و بی‌تکلّف دو دلداده و یا حسب حال با خویشتن، طیّ نمایشنامه‌ای تک‌پرده‌ای.

تفاوتهای شکلی و زبانی هم میان این‌دو کم نیست. برای نمونه، آنچه عشقی به عنوان شرح صحنه در ابتدای تابلوهای اول و دوم آورده، در واقع چیزی بجز توصیفاتِ دور و درازِ شاعرانه، از قبیل آنچه در مقدّمات قصاید می‌آید، نیست:

اوائل گل سرخ است و انتهای بهار
نشسته‌ام سرِ سنگی کنار یک دیوار
جوار درّهٔ دربند و دامنِ کُهسار
فضای شمران اندک ز قرب مغرب تار...
هنوز بُد اثر از روز برفراز اوین
اگرچه قاعدتاً شب سیاهی است پدید
خلاف هرشبه، امشب دگر شبیست سپید
شما به هرچه که خوب است ماه می‌گویید
بیا که امشب ماه است و دهر رنگ امید
به خود گرفته همانا درین شب سیمین
جهان سپیدتر از فکرهای عرفانیست
رفیق روح من آن عشقهای پنهانیست
درون مغزم از افکار خوش چراغانیست
چرا که در شبِ مه فکر نیز نورانیست
... الی آخر.[۸] در جای خود خواهیم دید که نیما چگونه در برابر این توصیفاتِ تغزل و تشبیب‌گونه، که برای نمایشنامه در حکم پرگویی است، با تصاویری کوتاه و پویا، آن‌هم در ضمن دیالوگها، محیط طبیعیِ بسیار سرزنده‌ای به عنوان شرح صحنهٔ نمایش پدید می‌آورد.

نکتهٔ مهم دیگر در مورد سه تابلو، که پیشتر به اشاره گفتیم و می‌توان آن را نوعی ناشیگری و ندانمکاری عشقی از نظر شیوه‌های نمایشی دانست (گو اینکه

ممکن است با توجه به آن روزگار نوپایی نمایش در ایران طبیعی انگاشته شود) اعلام حضورِ گاه و بیگاه سراینده در نمایش است، در تابلوهای اول و دوم به عنوان شاهد صحنه و در تابلوی سوم حتی بمنزلهٔ طرفِ خطابِ پدر مریم. عشقی لابد می‌خواسته به این وسیله بینندهٔ نمایش یا خوانندهٔ متن آن را متقاعد و به او تأکید کند که خود شاعر ناظر صحنه بوده، غافل از اینکه تفاوتی آشکار میان نمایش با داستانی که از زبان اوّل شخص روایت می‌شود وجود دارد و آن اینکه نمایش عبارت از رویدادهایی زنده است که روی صحنه جریان دارد و هیچ نیازی به اعلام حضور نمایشنامه‌نویس ندارد و این کار اگر در مورد داستانِ اوّل‌شخص قابل توجیه باشد، در نمایش به هیچ روی موجّه نیست. مضحک‌تر اینکه عشقی، هم در صحنهٔ معاشقه و همخوابگی مریم و جوان حیّ و حاضر است و هم در کفن و دفن مخفیانهٔ مریم! پیداست که نیما یکچنین خبط و خلطی نکرده بلکه حرفها و ایده‌های خود را در قالب پرسوناژ «عاشق» در برابر «افسانه» به گونه‌ای طبیعی قرار داده است.

از نظر ویژگیهای پرسوناژها کار عشقی به طور کلّی در حال و هوای سنخ‌ها (تیپ‌ها) و سنخ‌سازی (تیپیزاسیون Typization) در داستانهای سنتی فارسی است، یعنی ویژگیهای کلّی و فاقد دقت کافی (برخلاف مقتضیات شخصیت یا کاراکتر): دختر چشم‌وگوش‌بستهٔ روستایی، جوان فکل‌کراواتیِ شهرنشین، پیرزن روستاییِ ناراحت از شهریها، و مشروطه‌خواهِ ناراضی از مفاسد اجتماعی؛ نهایت اینکه بر وفقِ پدیدارها و هنجارهای عصرْ خصوصیاتی از همین دست که گفتیم به سنخها نسبت داده شده، بدون اینکه آنان را به تجسّم شخصیت نزدیک کند. شاعر ظاهراً در جهت اهداف سیاسی و شعارهایش چیزی بیش از این را لازم نمی‌دیده است. شاید بتوان قضیه را این‌گونه نیز تعلیل کرد که در این زمان هنوز روزگار بلوغ کامل رمان جدید فارسی و پرورش دقیق و عمیق شخصیتها فرا نرسیده، اگرچه گامهایی مهم به سوی آن برداشته شده است. اگر صادق هدایت را نخستین نویسندهٔ ایرانی به مفهوم مدرن آن، از جمله در همین زمینهٔ پرورش شخصیت، بدانیم (چنانکه این نگارنده بر آن است)، باید گفت هنوز چند سالی تا

www.tabarestan.info تبرستان

نخستین انتشار رمان بوف کور (۱۳۱۵) باقی مانده است. البته گفتنی است که «افسانه» از نظر بازنمود ویژگیهای شخصیتی و دنیای درون و ضمیر بسیار غنی‌تر از اثر عشقی است زیرا توصیفها و تصویرهای کوتاه و در عین حال زنده، و اختصاص تقریباً کامل اثر به دیالوگ، به نیما امکان ایجاد شخصیت را از طریق بیان تأملات و خودکاوی و درون‌نگری داده، اگرچه او نیز هنوز به اوج کار خود از نظر شخصیت‌پروری نرسیده است.

از نظر زبان نیز باید گفت: با آنکه شعر عشقی یکی از مظاهر بارز سادگی زبانی و گرایش فراوان به زبان معیارین عصر و حتی محاوره است، مع‌هذا سه تابلو نمودار نوسانی عجیب میان کاربردها و تعابیر زبان ادب کهن از سویی و مصطلحاتِ اصلاً و کاملاً عامیانه و کوچه‌بازاری از سوی دیگر و به قول ادبا غث و سمینِ فراوان و تغییرات تند از آن به این حتی در کنار یکدیگر است. نمونه:

فکنده زلف ز دو سوی بر جبین سفید
تلألوئی به عذارش ز ماهتاب پدید
بسان آینه‌ای در مقابل خورشید
نه هیچ عضو مر او راست درخور تنقید...

که کاملاً قدمایی است، به‌ویژه با این «مر»، درحالی که چند سطر بعد (باز در ضمن وصف، نه در دیالوگ که طبعاً باید ساده باشد):

خلاصه کرد به اصرار نرم یارو را به زورِ روی، ز رو برد نازنین‌رو را

که خوانندگان قطعاً ملتفتِ ساخت و بافت محاوره‌ایِ جملات و استعمال یارو، به زور روی، ز رو برد، در جوار ترکیب ادبی «نازنین‌رو» هستند. یا در یک بیت:

دو دست من به سر زلف یار پیوند است
بریز باده به حلقم که دست من بند است

آیا در ضمن بیتی اینچنین با حال و هوای سنّتی به یکباره اصطلاح محاوره‌ایِ «دست من بند است» بیانگر دودستی و نوسان شدید نیست؟ حتی در یک لخت «چو دید آب ز من گرم می‌نشاید کرد» تعبیر عامیانهٔ «آب از کسی گرم کردن» در کنار «می‌نشاید». یا: «همی نهاد به لبهاش، او همی زد پس» که دوگونگی عجیب

میان «همی» و «پس‌زدنِ» محاوره‌ای به چشم می‌خورد. کاربردهای کاملاً کهن مر، همی، نمودمی تمکین، به خاک اندر، غلغل منکَر، نغمهٔ عدالت‌گین، در جنب و جوارِ ژاکت و پوتین، جوانک فکلی، کبسول (تو از تمام دواهای حُسن کبسولی)، به شب کمیته و هر روز پارتی‌بازی، که گویای ناهمگونی و حتی ناسازگاریِ زبانی است، هرچند به‌کار بردن زبان زنده و پویای زمان به‌ویژه در این مقطعِ بسیار مهم ساده‌گرایی در جای خود کاری بایسته و از جهاتی موجب توسعه و قوّت زبان به شمار می‌آید. البته هر شعری، هرقدر نو، کمابیش از زبان قدیمتر از عصر خود نیز تغذیه می‌کند و شعر روزگار سه تابلو و «افسانه» نیز بیرون از این قاعده نیست، لیکن سخن در ایجاد ترکیبی سازگار میان کهنه و نو و ادبی و عامیانه است، آن‌سان که خود نیما و برخی شاگردان او همچون اخوان به خوبی در آن توفیق یافته‌اند. در مورد «افسانه» درست است که آن نیز زبانی آمیخته از کهن و محاوره‌ای است، مثلاً کاربردها و ساختارهایی کلاسیک همچون «بر کف بادها اندر آیند»، «هر زمانی که شب دررسیدی»، «خویشتن را فریبی همی داد» و امثال اینها در کنار عباراتی محاوره‌ای و جدید همچون «تو مرا سربسر می‌گذاری» و «چه در آن کوهها داشت می‌ساخت» می‌آید لیکن نوسان تند اثر عشقی میان این دو قطب (که کمتر شاعری از نسل شاعران مردمی و انقلابیِ حول و حوش مشروطیت از آن برکنار مانده) در آن مشهود نیست. در واقع و به‌طور کلّی می‌توان گفت زبان «افسانه» آمیزه‌ای از زبان رسمی رایج (معیارین) و کاربردهای کمابیش کهن‌تر است.

نیما، آن‌طور که پیداست، گذشته از «افسانه» در نمایشنامه‌نویسی هم کمابیش طبع‌آزمایی کرده، لیکن تا آنجا که این نگارنده اطلاع دارد تاکنون بیش از یک نمایشنامه به معنای رایج و به نثر از او انتشار نیافته است،[9] هرچند بر مبنای برخی اشارات او در نامه‌هایش می‌توان این‌گونه کارهای او را در مجموع تفنّنی و نه‌چندان جدّی انگاشت.

و امّا او در خصوص قابلیت شعر قدیم برای پرداختن نمایشنامه معتقد است چون شعر قدیم فارسی سوبژکتیو [درون‌گرا] است و به جهان خارج توجّه ندارد.

www.tabarestan.info تبرستان

و متوجه باطن است قابل استفاده در نمایش و دکلمه (که سازندهٔ ظاهرند و می‌خواهند زنده را با آنچه در بیرون زنده است سروکار دهند) نیست. بنابراین، تئاترهایی که از روی شاهنامه و خمسه و امثال آنها می‌سازند کار بسیار کودکانه‌ای است.

با توجه به آنچه گفتیم، عجالتاً سخن در باب «افسانه» است و بس.

افسانه و محتوی[۱۰]

سرلوحهٔ «الفت موج و کنار» را از این بیت کلیم کاشانی گرفته‌ام که در هنگام اندیشیدن به محتوای «افسانه» و رابطهٔ دو طرف گفتگو به یادم می‌آید:

با من آمیزش او الفت موج است و کنار
روز و شب با من و پیوسته گریزان از من

شخص افسانه، چنان که از اوایل منظومه برمی‌آید، موجودی یکسره بیرون از وجود شاعر نیست بلکه چیزی است همچون همزاد عاشق. نام «افسانه» نیز خود کنایتی است از این معنی که وجود شاعرِ عاشق با قصّه و افسانه درآمیخته است. با دقّت در الفاظ و عبارات شاعر درمی‌یابیم که «قصهٔ» شاعر و «پیامی» که او از «دلی رفته» نقل می‌کند «داستان از خیالی پریشان» است. شایان توجّه اینکه عاشق در آغاز سخن به جای خطاب به معشوق، دل خود را مخاطب قرار می‌دهد: ای دل من، دل من، دل من... و آنگاه به دل می‌گوید:

آنچه دیدی، ز خود دیدیْ و بس
هر دمی یک ره و یک بهانه...
تا به سرمستی و غمگساری
با «فسانه» کنی دوستاری

و به‌ویژه یادآور می‌شود که:

عالَمی دایم از وی [افسانه] گریزد
بـا تـو او را بـود سـازگـاری

اگر «افسانه» در اصلْ موجودی خارج از وجود شاعر بود چه دلیلی داشت که

عالمی دایم از او بگریزد؟ عالَم از همان موجود غیر واقعی می‌گریزد که دلِ شاعر دوستدار آن است. از این به بعد است که افسانه به صورت یک شخص یا پرسوناژ طرف خطاب قرار می‌گیرد و نام او در کنار سخن وی به عنوان طرف دیالوگ می‌آید، ولی باز هم اشاراتی گاه و بیگاه هست بر اینکه افسانه موجودی درونی است، مثلاً وقتی عاشق می‌گوید «من سوی گلعذاری رسیدم» افسانه می‌گوید:

من در این لحظه از راه پنهان
نقش می‌بستم از او بر آبی.

و در حقیقت، آن «گلعذار» چیزی نیست جز نقشی که افسانه (در برابر واقعیت) در نهان بر «آب» (شاید ضمیر شفّاف عاشق) زده است. عبارات بعدی هم دلالت بر این دارند که افسانه همان همزاد شاعرِ عاشق است. از جمله، عاشق می‌گوید:

چون ز گهواره بیرونم آورد
مادرم سرگذشت تو می‌گفت
بر من از رنگ و روی تو می‌زد
دیده از جذبه‌های تو می‌خفت...

این موجود مخیّل به هر شکلی ظاهر می‌شود، زمانی حتی به صورت هیولایی «سیاه و مهیب و شرربار» نیز درآمده بود که شاعر از بیم او فریاد کشیده بود. همچنین شاعر «افسانه» را «سرگذشت» خود و «قلب پُرگیرودارِ» خویش می‌خواند، و گریز همگان از افسانه را تکرار می‌کند:

هرکس از جانب خود تو را راند
بی‌خبر که تویی جاودانه.

و همین جاودانگی خاصیت بارز افسانه‌هاست. به همین سان نشانه‌ها و اشارات دیگری در شعر هست از همین برآمدگیِ افسانه از وجود گوینده. گفتنی است که همین تِمِ گفتگوی شخص با روحِ (یا سایهٔ) خود در همین حول و حوشِ زمانی در ادبیات جدیدِ ایران مورد توجه بوده، به‌ویژه در مورد کسانی که کم یا بیش و مستقیم یا از طریق ترجمه با ادبیات مغرب‌زمین آشنایی داشته‌اند، چنانکه چند سالی پس از این صادق هدایت در بوف کور با سایهٔ خود گفتگوها می‌کند.[۱۱]

www.tabarestan.info تبرستان

انگیزهٔ اختیار این شیوهٔ بیانی نیز بخشیدن خصلت دراماتیک به امور و اشیا با توسّل به نوعی استعاره است. افسانه نیز خود را «آوارهٔ آسمان» که همواره «برِ عاشقان» است می‌خواند و:

من وجودی کهن‌کار هستم
خواندهٔ بی‌کسان گرفتار
بچه‌ها را به من، مادر پیر
بیم و لرزه دهد در شب تار
من یکی قصّه‌ام بی سر و بن!

منظومه برای شاعر بهانه و فرصتی برای طرح پاره‌ای مسایل و اندیشه‌هاست. از جمله عاشق افسانه را به بیان آشکار آن چیزهایی می‌خواند که اظهار آنها در آن روزگار نوعی تابو شمرده می‌شده است:

تو بگو با زبان دل خود
هیچ‌کس گوی نپسندد آن را ــ
می‌توان حیله‌ها راند در کار،
عیب باشد ولی نکته‌دان را
نکته‌پوشی پیِ حرف مردم.

که این مقدّمه‌ای است برای:

این زبانِ دل‌افسردگان است
نه زبانِ پیِ‌نام‌خیزان،
گوی در دل نگیرد کسش هیچ.
ما که در این جهانیم سوزان
حرف خود را بگیریم دنبال.

و این همان عقیده و اندیشهٔ همیشگی نیمای شاعر است: مقاومت و مداومت در برابر بیدردان و غافلان روزگار که معمولاً گوش بر هرگونه فکر و حرف تازه‌ای که پیامهایی نامتعارف را با صداقت و صمیمیت مطرح می‌کند بسته‌اند. افسانه می‌گوید که عاشق از زمانی با او الفت گرفته که «کهنه‌ها را می‌شمرده» و بر روی

«خوبان نو» بوسه می‌زده است.

اندکی بعد، شاعر پس از آنکه عشق بی‌غرض و خالی از هوای نفس را محال می‌خواند، مخالفتی می‌ورزد با تصوّف و عرفان (مخالفتی که زمینهٔ آن از مدتها قبل به دست روشنفکران تندرو و تجدّدطلب عصر مشروطیت فراهم شده بود) و باکید و دروغ نامیدن عشقِ امثال حافظ به موجود باقی تصریح می‌کند که: من بر آن عاشقم که رونده‌ست، و بدین سان «شدن» را به جای «بودن» تنها حقیقت مستقر بر جهان می‌داند، و این همان نگرش و ایدهٔ بنیادینی است که نیما تا پایان عمر دنبال کرد و هیچ‌گاه هم از آزمون و پویشِ پیوسته در طریق تکامل کار خود بازنایستاد. نگرش نیما به طور کلّی اینجهانی (سکولار) و انسانمدار (اومانیستی) است و این معنی، هم از کلیت اشعارش برمی‌آید و هم از آثار نثری و نامه‌هایش.[۱۲] بدین سان او منظومه‌ای را که در عرف به درستی رمانتیک دانسته می‌شود مقدّمه یا بهانه‌ای قرار داده برای بیان اندیشه‌هایی که تا پایان عمر به آنها وفادار مانده (قطع نظر از اینکه در مورد حافظ ظاهراً تغییرعقیده‌ای داده و او را در ارزش احساسات از اعجوبه‌های جهان بشری خوانده است) یعنی گسستن از آسمان و آسمانی‌ها و روی‌آوردن به زمین و مافیها.

می‌توان چون یکی تکّهٔ دود
نقش تردید در آسمان زد.

بارها در اشعار بعدی‌اش به بیانهای گوناگون بر این تأکید کرده که تنها انسان شایستهٔ توجه و تکریم و صدای سرشار از هیبت او تنها چیزی است که بر صفحهٔ هستی می‌ماند:

اما صدای آدمی این نیست.
با نظم هوشربایی من
آوازهای آدمیان را شنیده‌ام
در گردش شبانی سنگین؛
ز اندوههای من
سنگین‌تر.

www.tabarestan.info تبرستان

و آوازهای آدمیان را یکسر
من دارم از بر.
یک شب درون قایق دلتنگ
خواندند آنچنان
که من هنوز هیبت دریا را
در خواب
می‌بینم.

«ری‌را» ۵۰۵ـ۵۰۶

و اینکه تکامل انسان تنها از طریق «شدن»های مستمری است که از هیچ الگو و انگارهٔ مثالی و ثابتی پیروی نمی‌کند. هرچند کلیت اندیشه و نگرش اغلب شاعران معاصر به‌ویژه با توجه به دگرگونیهای جدیدِ پس از دورهٔ معروف به «بیداری» در همین حال و هوا و حیطه است، لیکن آیا پژواک همین سخنان پیشوای شعر نو نیست که بعدها از زبان پیروان راه او همچون شاملو و تأکیدهایش بر نومیدی از آسمان و امیدواری «بر خاک سرد» و رعایت انسان قطع‌نظر از اینکه شاهکار خدا هست یا نه، و یا در بانگ فروغ فرخزاد که «چرا توقف کنم» و «تنها صداست که می‌ماند» شنیده می‌شود؟ به گمان ما ساده‌انگاری است اگر تأثیرپذیری این پیروان از پیشوا را تنها به شکل و شیوه‌های بیان و قالب محدود کنیم و دست‌کم یکی از منابع تأثّر اینان را در ابراز اندیشه‌هایی از این دست همین ایده‌های نیما ندانیم؛ ایده‌هایی که «افسانه» چونان نوعی «مانیفست» برای آنهاست.

باری، نیما در «افسانه» تفلسف‌هایی از این‌گونه نیز دارد:

عشق هرلحظه پرواز جوید
عقل هر روز بیند معمّا
و آدمیزاده در این کشاکش.

افسانه نیز در این میانْ انگیزهٔ دلبستگی خود به عاشق را این می‌داند که او چون گلی است که با وجود عمر کوتاه، هستی‌اش در شکفتگی است: با چنین زنده من کار دارم. این زمان زودگذرِ شکوفایی، سرشار از تکاپو و ماجراجویی است:

طینت تو همه ماجرایی‌ست
طالب ماجرا زی تو آید.

سرانجام، «افسانه» دلاویزترین و کهن‌ترین فریب خوانده می‌شود و اندکی بعد، تأکید همین معنی:

تو دروغی، دروغی دلاویز
تو غمی، یک غم سخت زیبا.

لیکن این «فریب» نه از گونهٔ «چشمها بسته، پابست بودن» است بلکه خود یگانه حقیقت هنر و اصل همهٔ انگیزشهای هنری است. افسون و جذبهٔ افسانه برای عاشق نیز در همین است و صلای عاشق به او چنین:

ای دل عاشقان، ای فسانه
ای زده نقشها بر زمانه
ای که از چنگ خود باز کردی
نغمه‌های همه جاودانه،
بوسه، بوسه، لب عاشقان را.

«افسانه» به محض انتشار (۱۳۱۹) به سبب شکل و شیوهٔ تازه‌اش چنان توفیقی به‌کف آورد که تا مدتها نیما را «شاعر افسانه» می‌خواندند، لیکن این منظومه برای خود نیما چیزی بیش از کاری ابتدایی، آن هم در حال و هوای عصر، نبود. این را بخصوص به عنوان نوعی پاسخ به آنها می‌گویم که در باب «افسانه» چنان مبالغه کرده‌اند که گفته‌اند نیما اثری به از آن ندارد و بعدها هم عمری در هوای بازگشت به این نقطهٔ اوج بوده است.[۱۳]

افسانه و شکل

دربارهٔ این اثر با آنکه تاکنون کم مطلب نوشته نشده امّا این نگارنده کمتر دیده است که بررسی دقیقی در باب امور شکلی آن، از چگونگی بیان گرفته تا قالب و ویژگیهای آن صورت گرفته باشد. مطالب حاضر، بی‌اینکه دعویی در میان باشد، کوششی است مختصر در این جهت.

www.tabarestan.info تبرستان

نیما در جهت تجربهٔ آنچه «نوعی نمایش» خوانده، یکی از کارهایی که به گمان ما با قصد و طرحی آگاهانه انجام داده کاستن از وصفهای دور و درازِ شعر سنّتی و به بیان دقیقتر، تبدیل وصف به دیالوگ است، یعنی گذشته از توصیف و زمینه‌سازیِ کوتاهِ ابتدای شعر، هم توصیفات مربوط به طبیعت بیرونی و هم ویژگیهای درونی و روحیِ دو طرف گفتگو را در ضمن گفته‌های هرکدام نشان داده، و این یکی از مهمترین تفاوتهای «افسانه» با اشعار سنّتی است. از زبان شخص افسانه:

تودهٔ برف از هم شکافید
قلّهٔ کوه شد یکسر ابلق
مرد چوپان درآمد ز دخمه
خنده زد شادمان و موفق
که دگر وقت سبزه‌چرانی است.
عاشقا! خیز کامد بهاران
چشمهٔ کوچک از کوه جوشید
گل به صحرا درآمد چو آتش
رود تیره چو طوفان خروشید
دشت از گل شده هفت‌رنگه.

و گاهی برای اینکه توصیف صحنه و محیط به زنده‌ترین و عینی‌ترین حالت صورت گیرد تنها به بیان خالی از تصاویر خیالی، و در عین حال بسیار نیرومندتر و مؤثّرتر از آنها، می‌پردازد. برای نمونه، این‌گونه صحنه‌آراییهای او حسّ و حرکتی فوق‌العاده به شعر نمایشی او می‌دهد:

یک گوزن فراری در آنجا
شاخه‌ای را ز برگش تهی کرد
گشت پیدا صداهای دیگر
شکل مخروطیِ خانه‌ای فرد
کلّهٔ چند بز در چراگاه.

تازگی دیگر کار نیما اینکه او به جای شرح صحنه‌ها، که در نمایشنامه‌های منظومِ قبل از وی به صورت جدا از متن و به نثر نوشته می‌شد، این‌گونه توضیحات را در خود متن و در ضمن دیالوگها و به کمک توصیفات و تصاویر شعری جای داده است.

همچنین وقتی کوشش شاعر را برای تبدیل گفتگوهای ضمن شعرهای سنتی (اعم از گفتگوهای معمول در منظومه‌های داستانیِ قدیم و آنچه صنعت سؤال و جواب خوانده‌اند[۱۴]) به دیالوگ واقعیِ نمایش یا دست‌کم چیزی نزدیک به آن (که در سطور آتی به آن خواهیم پرداخت) بر آنچه گفتیم بیفزاییم، «افسانه» را می‌توان نمایشی منظوم خواند که از عناصر مهم نمایش برخوردار است همچون: زمینه‌سازی، توصیف صحنه، دیالوگهای زنده و حتی دکور و پرسپکتیو، که تمامی این عناصر از طریق همان توصیفات جاندار در ضمن گفتگوها که نمونه‌اش را دادیم تأمین می‌شود. نکتهٔ مهم دیگر اینکه پاره‌ای آزادیهای تازه در مورد قالب، البته در حدود شرایط زمان، به شاعر کمک می‌کند تا به یکی از مهمترین اهدافش یعنی نزدیک‌کردن کلام به حالت طبیعیِ گفتگو، که خودش در توضیحات مربوط به این منظومه بر آن تأکید کرده، دست یابد. همین ویژگی به نوبهٔ خود دست شاعر را بازتر می‌کند تا به بازنمودِ دقیق و کافیِ روحیات و احوال درونی و اندیشه‌ها و دیدگاههای دو پرسوناژِ نمایشی‌اش نایل آید و به بیانی دقیقتر، عنصر شخصیتِ (کاراکترِ) موجود در درام جدید و اصلاً غربی را به جای سنخِ (تیپِ) رایج در قصه‌های منظوم و منثور قدیم بنشاند.

پیداست که «افسانه» و احساس شاعر از اینکه از عهدهٔ کاری که می‌خواسته برآمده، وی را در برداشتن گامهایی بلندتر به سوی شعر واقعی و نهایی او (آزاد) امیدوارتر و راسخ‌تر کرده است.

در اینجا این پرسش پیش می‌آید که چه رابطه یا جوهرهٔ مشترکی میان منظومهٔ رمانتیک «افسانه» با شعر آتی و تکامل‌یافتهٔ نیمایی هست؟ و اساساً چرا نیما آزمون «افسانه» را در قالب درام منظوم صورت داد، و چرا اینهمه بر روی خصلت دراماتیک این اثر تأکید کرده؟ پاسخ به گمان ما این است: در بسیاری از اشعار

www.tabarestan.info تبرستان

بعدی نیما عناصر و جنبه‌های دراماتیک، چه به صورت تجسّم زنده و پویای پدیدارها و چه عنصر دیالوگ، بسیار قوی است و او با «افسانه» پایه گذار این جنبهٔ مهم در اشعار آتی خود گردیده است. در واقع «افسانه» و ادامهٔ این تجربه و تمرین در شعرهای داستانیِ «خانوادهٔ سرباز» (۱۳۰۴)، «شهید گمنام» (۱۳۰۶) و «سرباز فولادین» (۱۳۰۶) خصلت دراماتیک نیرومندی را که او به شعرهای تکامل‌یافتهٔ سالهای جاافتادگی‌اش بخشید تقویت کرد. برای نمونه، در کار رئالیستی‌گونهٔ «کار شب‌پا» (۱۳۲۵) جنبهٔ نمایش‌وار و توصیفاتِ سخت جاندار از صحنه‌ها و حالات و حرکاتْ بینهایت نیرومند و تأثیرگذار است (نک. تحلیل این شعر). تأثیر دیالوگهای نمایشی را در منظومه‌های بلندِ داستانیِ نیما از قبیل «خانهٔ سرپولی» (۱۳۱۹) و «مانلی» (۱۳۲۴) نیز به خوبی می‌بینیم. جالب توجه اینکه نه‌تنها در شعرهای رئالیستی و داستانیِ یادشده، بلکه حتی در شعرهای سمبولیک او همچون «همسایگان آتش»، «آی آدمها»، «پادشاه فتح»، «آقا توکا»، «بر فراز دشت»، «بر فراز دودهایی...»، «مرغ آمین» و امثال اینها عناصری همچون صحنه‌آرایی و توصیف صحنه، پرسپکتیو و تجسّم زندهٔ اعمال و حرکات، می‌تواند از نمایش و ممارست طولانی شاعر در این زمینه تأثیر گرفته باشد، و نهایتاً در اشعاری که بر محور نمادهای برگرفته از طبیعت، اعم از جانوران، گیاهان، پدیدارها و رویدادهای طبیعی و اشیا قرار دارند، این نمادها با همان حالت جاندار و سرشار از تنش و تقابل یا پیوند با یکدیگر که در درام هست جای انسانها را می‌گیرند، ضمن اینکه در اشعاری چون «آقا توکا» و بسی بیش از آن در «مرغ آمین» عنصر دیالوگ بسیار به نمایش نزدیک است. کوتاه سخن اینکه نهالی که نیما در «افسانه» کاشت در دیگر اشعار یاد شده، به‌ویژه در «مرغ آمین»، به اوج باروری رسید و پیداست که در این راه، آزادیهای وزن و قافیه و لخت‌بندی تا چه حدّ به تکامل عناصر و جنبه‌های دراماتیک در شعرهای ایام بلوغ و برومندی شاعر مدد رسانده است.

و امّا در اینجا پرداختن به ویژگیهای قالب «افسانه» از جهت عطف توجه به کاری که نیما قصد داشت در آینده بکند دارای اهمیت فراوان است.

بی‌تردید یکی از مهمترین مزایا و مایه‌های توفیق این منظومه وزن آن «فاعلاتن فعولن فعولن، یا مفاعیل، یا به قول برخی دیگر از عروضیان: فاعلن فاعلن فاعلن فع، یا فاع» بود که کاملاً تازگی داشت. خواه شاعر این وزن را از ترانهٔ «مرغ سحر» سرودهٔ بهار (در لختهایی چون: ای خدا، ای فلک، ای طبیعت / شام تاریک ما را سحر کن) گرفته باشد و خواه از جای دیگر، به هر حال نخستین بار او بود که چنین وزنی را در یک منظومه به کار برد، همان‌طور که نظامی ــ که قضا را بسیار محبوب نیما بود ــ زحاف مشهور بحر سریع را که پیش از آن تنها به صورت پراگنده و در این بیت و آن بیت به کار رفته بود چونان تجربه‌ای تازه در منظومهٔ طولانی مخزن‌الاسرار در کار کرد. جای این پرسش هست که آیا همین شهامت نظامی در این تجربه، قطع‌نظر از سخنان موافق و مخالفی که دربارهٔ توفیق او از لحاظ این وزن گفته‌اند، الهام‌بخش نیما در کارش نبود؟ «افسانه» نشان داد که وزن آن برای منظومه‌ای عاشقانه توانی دست‌کم به اندازهٔ اوزانی همچون خسرو و شیرین و لیلی و مجنون دارد و به خوبی از عهدهٔ ترنّم و زمزمه‌ای صمیمانه و برانگیزندهٔ عواطف رقیق برمی‌آید، به‌ویژه که تقریباً می‌توان گفت نیما در آن نه چیزی را فروخورده و نه حشو و زایدی گفته است. به هر حال این وزن از طریق «افسانه» رواجی یافت و به گوش اهل شعر خوش نشست، کما اینکه مثلاً فروغ بعدها شعر «خانهٔ متروک» را در مجموعهٔ دیوار در این وزن گفت:

دانم اکنون از آن خانهٔ دور
شادی زندگی پر گرفته...

و سیاوش کسرایی شعر «زمستان» را در مجموعهٔ از خون سیاوش: پاروی خیس و افسرده تنها... و نظایر متعدد این شعرها.

البته کلیت قالب «افسانه» را می‌توان جزءِ قوالب میانهٔ معمول در حدود عصر مشروطیت قرار داد، یعنی آنچه ما «قالبهای آمیغی» می‌خوانیم؛ چیزی میان مسمط و ترجیع و ترکیب‌بند یا مستزاد. در مورد «افسانه» دقیقتر بگوییم آمیزه‌ای از چهارپاره و ترکیب‌بند است، منتها به جای بیت واسطه تنها یک لخت آمده. همین لخت واسط از آن جهت که قافیه در آن ترک شده آزادی عملی حتی بیش از

www.tabarestan.info تبرستان

چهارپارهٔ صِرف به شاعر بخشیده، ضمن اینکه نسبت به هرکدام از بندها کاری کرده از مقولهٔ آکورد در موسیقی و حتی می‌خواهم دقیقتر بگویم چیزی که در اصطلاح موسیقی در نواختن ساز «ضدّ ضرب» خوانده می‌شود (در قطعاتی همچون «کاروان» در مایهٔ دشتی و «زنگ شتر» در دستگاه سه‌گاه ساختهٔ شادروان ابوالحسن صبا، آن ضربی که متناوباً و به‌طور متقاطعْ ضرب اصلی را قطع می‌کند. در شعرهایی چون «خانوادهٔ سرباز» به دلیل کوتاهتر بودن لخت دوم از دو لختِ واسطه شاید از این هم بهتر بتوان «ضدّ ضرب» را احساس کرد.)

نیما در سرایش «افسانه» هنوز ایام احتیاط کاری خود را می‌گذراند، چنانکه در این منظومه حتی به اندازهٔ شاعران نسل نشریهٔ آزادیستان تبریز (همچون خانم شمس کسمایی، تقی رفعت و امثال آنان) برای خود آزادی در کوتاه و بلند کردن لختها قایل نمی‌شود (اگر هم در این ایام آزمونهایی از این دست برای خود کرده باشد از آن بی‌خبریم)، لیکن در همین اثر پاره‌ای تغییرات محدود نسبت به نمایشهای منظومِ حوالی عصر مشروطیت از لحاظ لخت‌بندی به چشم می‌خورد. در توضیح این معنی، نگاهی کلّی به پشت سر لازم است: پیشتر دیدیم که نخستین نمایشنامه‌های منظوم بر مبنای نظم سنّتی و رعایت تساوی طولی لختها بود. آنگاه مترجمی چون میرزا حبیب در گزارش مردم‌گریز لختهایی کوتاه و بلند را به‌کار گرفت. در دورهٔ نیما هم میرزادهٔ عشقی در سه تابلو همچنان‌که نمونه‌هایش را دادیم وزنی ثابت را در تمام اثر به‌کار گرفت و باز ظاهراً تحت تأثیر «افسانه» یک لخت واسط را در بین بندها آورد. در کفن سیاه آمیزه‌ای از ترکیب‌بند و مستزاد را به صورتی که در سراسر منظومه لختهای بلند با همدیگر و لختهای کوتاه نیز با یکدیگر هموزن‌اند به‌کار برد، و در نهایت در رستاخیز شهریاران ایران بحور و اوزان متنوع را اعم از کوتاه و بلند دست‌راحت‌رسان یافت تا در چم و خمِ یک وزن و قالب خاص گیر نکند. ابوالقاسم لاهوتی نیز در تنها نمایشنامهٔ منظومِ خود کاوهٔ آهنگر به همین راهِ استفاده از اوزان متنوع برای بخشها و دیالوگهای مختلف رفت.[۱۵] اما نکتهٔ درخور توجه اینکه هیچ‌یک از پردازندگان منظومه‌های نمایشی، پیش از نیما یک لخت را میان دو گفته از طرفین

گفتگو تقسیم نکرده بود. بدین معنی که نیما در عین تساوی طولیِ همهٔ لختها گهگاه بُرشی به آنها می‌دهد تا یک لخت میان گفتهٔ دو طرف تقسیم شود، لیکن در هر حال مجموع افاعیلِ هردو گفته برابر با یک لخت است، بدون هیچ‌گونه کوتاهی و بلندی. چنین برشی را چند بار در «افسانه» می‌بینیم. برای مثال:

افسانه: «من بر آن موج آشفته دیدم
یکّه‌تازی سراسیمه.»

عاشق: «اما
من سوی گلعذاری رسیدم
درهمش گیسوان چون معما...»

و یا در بند دیگر:

عاشق: «تو یکی قصّه‌ای؟»

افسانه: «آری، آری.»

و غرض شاعر از این برش نیز آماده‌سازیِ هرچه بیشترِ شعر برای دیالوگِ نمایش‌گونه است.

گفتنی اینکه میرزادهٔ عشقی در سه تابلو در همین خصوص نیز از نیما تقلید یا به هر حال تأثیرگیری کرد، بنگرید:

(جوان) بخور ترا به خدا (مریم) نه نمی‌خورم به خدا
(جوان) بخور، بخور، دِه بخور (مریم) ای ولم بکن آقا

و چند جای دیگر. به‌نظر می‌رسد این‌که نیما منظومه‌اش را «یک طرز مکالمهٔ طبیعی و آزاد» می‌خواند، تا حدود زیادی ناظر به همین‌گونه برشها و لخت‌بندی‌هاست، لیکن البته ویژگیهایی همچون نزدیکی فراوان کلّ دیالوگها به حالت طبیعی و راحتِ محاوره با استفاده از تکیه‌های (استرس‌های) طبیعیِ مکالمهٔ شفاهی و لحن بی‌تکلفِ همراه با تکیه کلامهای معمولی و جملات ایجابی یا پرسشیِ کوتاه (شبیه آنچه در زبان انگلیسی question tag گفته می‌شود و در محاورات بسیار به‌کار می‌رود) و همچنین دویدنهای میان کلامِ طرف مقابل و امثال اینها می‌باید برای درک کامل کیفیت کار و ابتکار نیما لحاظ شود، یعنی کل

www.tabarestan.info تبرستان

ویژگیها و مزایای زبانیِ «افسانه» نسبت به دیگر درامهای منظومِ پارسی، که خود موضوعی شایان پژوهشی مفصل و جداگانه است. در عین حال شاید بتوان به حدس گفت که اگر نیما در این دوره به شعر آزاد خود رسیده بود کیفیت این روانی و بی‌تکلفی با توجه به رهایی کلام از قید تساوی لختها و قافیهٔ الزامی و وجود هارمونی ویژهٔ شعر آزاد تا چه حد ارتقا می‌یافت.

«افسانه»، چنانکه پیشتر گفتیم، از نظر قالب در حدود میانه است و چندان افزونیی بر قوالب شاعران حدود عصر مشروطیت ندارد. تغییراتی که شاعر در چگونگی لخت‌بندی و قوافی روا داشته مختصر و محدود است، هرچند از لحاظ اهداف بعدی نیما یعنی سیر به سوی شعر آزاد می‌تواند درخور توجه باشد. این تغییرات از این دست است:

در میان تمامی بندهای یکسان (چهارلختی به علاوهٔ یک لختِ میانی) فقط این بند را به صورت شش‌لختی می‌یابیم:

عاشق: «آه
چه زمانی، چه دلکش زمانی!
قصّهٔ شادمانِ دلی بود،
بازآمد سوی خانهٔ دل...»

افسانه: «عاشقا! جغد گو بود، و بودش
آشنایی به ویرانهٔ دل.»

عاشق: «آری افسانه! یک جغد غمناک.»

ملاحظه می‌کنیم که علاوه بر افزونیِ تعداد لختها، و مهمتر از آن، یک لخت کوتاه («آه») در برابر لختهای معمولی شعر قرار گرفته است. حال ممکن است از آنجاکه بندِ قبلی دارای لخت میانی نیست، لخت «چه زمانی، چه دلکش زمانی!» را لخت میانی برای آن بند بگیریم و بگوییم به جای اینکه در وسط بیاید سهواً جزءِ بند بعدی قرار گرفته، ولی باز مشکل در مورد لختِ یک‌کلمه‌ایِ «آه!» در برابر دیگر لختهای کامل به قوّت خود باقی است. باری، اگر این مورد استثنایی، ناشی از اشتباه (فراموشکاری شاعر، دگرگونی حاصل از پرداخت متن به وسیلهٔ

دیگران، و یا مشکلات چاپی و غیره) نباشد، می‌توان آن را گامی محتاطانه، لیکن به هر حال شایان توجه، به سمت شعر آزاد و آزادیِ شعر انگاشت. محتاطانه از این روی که برخی شاعران نوگرای حدود عصر مشروطیت (کسمایی و دیگران) تغییراتی کماً و کیفاً بیشتر و تندتر از اینها در شعر صورت داده بودند، ولی شایان توجه از این جهت که محور توجّه ما تحولات شعرِ خود نیماست و این نخستین کوتاه و بلندی است که در کار او می‌بینیم. (نیز نک. بحث «شهید گمنام» و «سرباز فولادین» و اندکی کوتاهی و بلندی لختهای آنها.)

در مورد قافیه نیز اگرچه اغلب بندها از نظام معمول در قافیه‌بندی چهارپاره، یعنی قافیه داشتن لختهای دوم و چهارم با یکدیگر پیروی می‌کنند، لیکن نیما در شماری از بندها تنوّعی (به قول فرنگیها: واریته‌ای) از قوافی ترتیب می‌دهد، که این نیز می‌تواند مقدّمه‌ای بر نظام قوافی متغیر و متناوب در قالب آزاد او شمرده شود، بدین معنی که در برخی بندها دو لخت اول و دوم همراه با لخت چهارم مقفّاست (مثل بندِ «آخر ای بینوا دل! چه دیدی... الخ» ۳۹). در برخی دیگر هر چهار لخت مقفّاست (مانند بندِ «دم که لبخنده‌های بهاران...» ۴۱). در پاره‌ای بندها لختهای اول با سوم و نیز دوم با چهارم قافیه دارد (همچون بندِ «بر سر سبزهٔ «بیشل» اینک...» ۵۱) و از همه جالب‌تر بند زیر است که هیچ‌یک از لختها قافیه ندارد:

تا بهم یار و دمساز باشیم
نکته‌ها آمد از قصّه کوتاه.
اندر آن گوشه، چوپان زنی زود
ناف از شیرخواری ببرّید.
۴۸

باز تأکید می‌کنیم که این نظام تناوب قوافی نیز نوعی آزمون محتاطانه و نخستینه است و متفاوت با آن هارمونیِ متکاملِ قوافیِ شعر آزاد، زیرا نیما در این روزگار هنوز دوران التزام قوافی را می‌گذرانَد و راهی دراز تا بکارگیری شیوه‌های سمفونیک یا کنترپوئنی در کلّ نظام لخت‌بندی و قافیه‌سازی در پیش

www.tabarestan.info تبرستان

دارد. شاید بتوان کارهای او در «افسانه» را در قبالِ پسند و واکنش هواداران سنّتها به‌نوعی تزریق یا «تستِ» آهستهٔ زیرپوستی همراه با احتیاطی به‌منظور جلوگیری از شوک مانند کرد. او در برابر برخی تندرویهای بعضی تجدّدگرایانِ شورنده و انقلابیِ پیشگفته راه اصلاح‌طلبیِ آرام و مداومی را برگزیده بود که در عین حال و در مآل توانست دگرگونیهایی بس حادتر از آنان را به آرامی و بدون شتاب در برهه‌ای نسبتاً طولانی (در حدود ۱/۵ دهه) در شعر جا بیندازد، چنانکه نشان‌دادن این سیر تدریجی از مهمترین اهداف بحثهای آتی ماست.

و اما در میان توضیحات نیما در مقدّمهٔ «افسانه» چیزی هست که محتاج کاوش است، ولی تاکنون ندیده‌ام که کسی به آن پرداخته باشد. می‌گوید:

«... به علاوهٔ انتخاب یک رویّهٔ مناسب‌تر برای مکالمه که سابقاً هم مولانا محتشم کاشانی و دیگران به آن نزدیک شده‌اند.»

این نگارنده هرچه در دیوان محتشم کاشانی جستجو کرد نتوانست به دقت و درستی دریابد که مقصود نیما کدام اشعار محتشم است. اما حدس می‌زند (با توجه به قید «و دیگران») که منظور او اشعاری به شیوهٔ «وقوع» و یا کاربردها و مصطلحات محاوره‌ای محتشم بوده است. مکتب وقوع یا واقعه‌گویی، چنانکه می‌دانیم، مبتنی بر بیان ساده و صمیمانه و در عین حال زنده و جاندارِ روابط و رویدادهای میان عاشق و معشوق است به گونه‌ای که گوییا هم‌اکنون پیش چشم خواننده جریان دارد.[۱۶]

انجام سخن، هرچند نیما در عالَم نمایشنامه‌نویسی به نثر و به مفهوم رایج آن کاری جز آزمونهای پراگنده و بی‌سرانجام نکرد، لیکن برروی هم پیداست که او در کنار اُنس و آشنایی با انواع و آثار ادبی جهان غرب، با تئاتر آن سامان و اصول و فنون آن کمابیش آشنا بوده، گذشته از این‌که ایام جوانی‌اش هم مصادف با ورود تکنیکهای نمایشی و اجرای نمایشهای جدید در ایران بوده است، چنانکه اشارت رفت. لیکن مهمتر از هر چیز در این باره آن اشتغال ذهنی او به درام و شیوه‌های دراماتیک است که تأثیر بارز آن را به‌صورت حضور محسوس جنبه‌های دراماتیک در بسیاری از شعرهای آتی وی درمی‌یابیم.

www.tabarestan.info تبرستان

رمانتیسم نیمایی

روایت داستانی

با بال کندِ بازگشت

محبس (۱۳۰۳)

این شعر سرآغاز خطّ روایت داستانی در اشعار نیماست.

نیما در نخستین دههٔ ۱۳۰۰ ش. کوششهایی در داستان‌نویسی به شیوهٔ جدید می‌کند. مرقد آقا (نخستین نشر ۱۳۰۹، تهران) رهاورد این ایّام است.[۱] گذشته از آشناییِ نسبی او به عنوان فردی از نسل جدید و روشنفکر با انواع ادبی تازه و از جمله رمان و داستان کوتاه و نمایشنامه، حشرونشر وی با برخی نویسندگان مدرن در ورود او به این عوالم بی‌تأثیر نمی‌تواند باشد.

و اما در عالم شعر، نخستین اشعار روایی یا داستانی نیما با کارهایی بیشتر در مایه‌های سنّتی، و مشخصاً «محبس»، شروع می‌شود. آنگاه رفته‌رفته لیکن به صورت متناوب می‌کوشد تا از حال و هوای قدمایی فاصله بگیرد و راهها و شیوه‌های جدید و جهانی را بیازماید. این‌که می‌گوییم «متناوب» از این جهت که حرکت نیما به سمت نوگرایی در زمینهٔ شعر و منظومهٔ داستانی جریانی پیوسته نیست چون مثلاً پس از آزمونهایی در جهت داستان جدید در همان دهه، یکباره با منظومهٔ کاملاً کهنه و با شیوهٔ قدمایی، یعنی «قلعهٔ سقریم» (۱۳۱۳) برخورد می‌کنیم.

باری، سرآغاز شعرهای داستانی نیما در شیوه‌های جدیدْ کارهایی است برگرفته یا ترجمه شده از ادبیات برون‌مرزی، یعنی ممالک و مناطقی که از دیرباز صاحب فنون داستان‌نویسی و دیگر انواع ادبی جدید بوده‌اند، به‌ویژه در صفحات شمال ایران یعنی قفقاز و مجاوران آن. نیما این رشته کارها را از منظومهٔ تقریباً

www.tabarestan.info
تبرستان

رئالیستیِ «خانوادهٔ سرباز» (۱۳۰۵) آغاز می‌کند و آنگاه با شعر داستانیِ رمانتیک‌وار «شهید گمنام» (۱۳۰۶) ادامه می‌دهد. احتمال می‌دهیم «سرباز فولادین» (۱۳۰۶) نیز اصلِ خارجی داشته باشد (نک. بخش بعدی از مبحث حاضر، ذیل «قهرمان‌پروری».) با این تفاوت که «خانوادهٔ سرباز» به داستانی می‌ماند که با تمام جزئیاتْ ترجمه شده ولی دوتای اخیر احتمالاً قالب کلّی را اقتباس کرده‌اند.

معمولاً سیر و صیرورت داستان (و نیز نمایش و دیگر انواع نزدیک به اینها) از رمانتیسم به سمت رئالیسم است. گرایش کلّیِ خود نیما هم به همین صورت است. لیکن گاهی در کارهای نیما، مطابق تشخیص و تقسیم‌بندی ما، داستانهای رمانتیکْ مؤخّر بر گونهٔ رئالیستی آمده است. این ترتیب نامتعارف را شاید بتوان از این جهت توجیه کرد که نخستین شعرهای داستانی نیما اقتباسهایی از اینجا و آنجا به منظور شروع تجربه‌هایی از مقولهٔ تلفیق شعر با داستان جدید یا جهانی بوده، بدون اینکه شاعر محور توجه خود به اصل داستان یا معیار گزینش آن را بر روی چگونگی گرایش و گونهٔ مکتبیِ آن گذارده باشد. بگذریم و به «محبس» بازگردیم.

این منظومه بیشتر در حال و هوای قصّه‌پردازی قدیم و قدمایی و کمتر جنبه‌ای از آن متناسب با شیوه‌های جدید داستان‌پردازی است، خواه جنبهٔ محتوایی و خواه امور شکلی و زبانی، بجز برخی دقتها در توصیف که تا حدودی به توصیفهای رمان‌وار نزدیک می‌شود، که آن هم ناشی از علاقهٔ همیشگی نیما به دقّت توصیف است. وانگهی نفس دقت در توصیف، گذشته از حال و هوای قدیم یا جدید، مگر در داستانهای امثال نظامی و فیضی دکنی کم بوده؟

محتوی و مضمون شعر (حالا زبان به کنار) به گمان این نگارنده بیشتر تحت تأثیر مضامین مشابه از ادیب‌الممالک فراهانی است. مراد ما قطعات منظومِ متعددی است که ادیب در طعن و انتقاد از نظام قضایی وقت و وضع اسفبار و آشفتهٔ عدلیه و قضات سروده و البته همانند دیگر انتقادهای وی از سازمانهای اداری و دولتی با سطحی‌نگری و گرفتن معلول به جای علّت همراه است.[۲]

روال و بیان قدماییِ «محبس» از همان بند آغازین پیداست:

در ته تنگ دخمه‌ای چو قفس پنج کرّت چو کوفتند جرس
ناگهان شد گشاده در ظلمات درِ تاریک کهنهٔ محبس
در برِ روشنایی شمعی
سر نهاده به زانوان جمعی...
۷۳

وقتی از همین ابتدا کرّت، جرس‌کوفتن و محبس به ترتیب به جای دفعه یا بار، زنگ‌زدن و زندان می‌نشیند طبعاً انتظار ادامهٔ همین روال می‌رود. گوییا نظامی در هفت‌پیکر سخن می‌گوید.

محتوای منظومه، زندانی هول‌انگیز را با انبوهی محبوس با جرمها یا اتهامات گوناگون نشان می‌دهد، از جمله قهرمان داستان به نام «کرم» که به گفتهٔ شاعر براثر احتیاج و گرسنگیِ خود و عایله‌اش گندم از انبارهای ارباب، که همچون شعر قدیم «خُم»های «خواجه» خوانده می‌شود، کش رفته. این زندانیان مطابق گفتهٔ شاعر (که عجالتاً تحلیلها و ریشه‌یابیهایش هم نه‌چندان ژرف یا امروزین است و گامی فراتر از مقتدایش، ادیب‌الممالک، برنداشته) یا بیگناه و در معرض تهمت‌اند و یا مثل کَرَم ریشهٔ بزه آنها «احتیاج انسانی». شاعر در توصیف گرفتاران این بیدادگاه فرمایشی، ظاهراً می‌خواهد جایی هم برای زندانیان سیاسی، که خلاف خواست حکومت عمل کرده‌اند، باز کند ولی بیانش به قدری کم‌رمق، کلّی و مجمل است که نه خود کلام تناسبی با مقولهٔ بگیر و ببندهای سیاسی به صورت جدید و منطبق با اوضاع زمان شعر (قدرت‌گیری رضاخان به عنوان سردار سپه) دارد و نه حتی طنز موجود در آن می‌تواند حالت و هویّتی جدید به این‌گونه جرایم ببخشد:

این یکی را گنه که کم جنگید
وان دگر را گنه که بد خندید...
گنهِ آن قدم‌نهادن کج گنهِ این گشادگی دهان...

خلاصه تقریباً همه چیز رنگ و بوی قرنها پیش را دارد. به عبارت دیگر،

www.tabarestan.info تبرستان

به همان مشکل کلّیّت و عدم تعیّنِ زمانی و مکانی و محیطی دچار است که برطرف شدن آن در شعرِ جدید یکی از مهمترین وجوه افتراق آن با شعر قدیم یا سنّتی است. البته از کاروبار و شیوهٔ آن زمان نیما، که اغلب مبتنی بر سنّتی‌سرایی است، چشمداشتی جز این نیست. تأکید ما در مورد همین جنبه از سنّت‌گرایی نیز تنها بیان هرچه روشنترِ دگرگونیهایی است که بعدها در محتوی و شکل کارهای پیشوا رخ خواهد داد.

باری، شاعر تنها در یک مورد، آن هم تا حدودی، کوشیده تا زمینه و ریشهٔ جرم را دقیقتر بیان کند و به غرایز به عنوان منشاءِ نهفته در اعمال بپردازد، و مشخصاً انگیزهٔ جنسی و عقده‌های سرکوفتهٔ مربوطه، اگرچه باز با همان حال و هوای بیان سنّتی:

دوست دارم، مراست نیز ادراک — چند بینم نگارها چالاک
سرخ‌پیراهنانِ دست به دست — جیب من خالی و دلِ من چاک
دست من بسته، پای من بسته
دائماً زآرزوی خود خسته
ای طبیعت! منت نه یک پسرم — که هوسها فگنده‌ای به‌سرم
اینهمه نقشهای دلکش را — چون ببینم، چگونه درگذرم؟

لیکن این را هم می‌توان پرسید که: همین مورد نیز مگر تا چه حد دارای تعیّن زمانی و غیره یا به عبارت ساده‌تر چقدر تازه‌تر از آنهمه مضامین قدما دربارهٔ حرمان از وصالِ خوبرویانِ نارپستان به سبب «بی‌زری» است؟

قالب منظومه، همچنان که از نمونه‌ها دیدیم، آمیزهٔ چهارپاره و ترکیب‌بند، یا ترکیب‌بندی شامل بندهای ثابتِ چهارلختی است، و همین محدودیت قالب به نوبهٔ خود محدودیتها و مشکلات دیگری را زاییده است. نمونه‌هایی بسیار در این منظومهٔ نه‌چندان بلند هست که قید و بندهای وزن و قافیهٔ سنّتی، دست به دست کهن‌گراییهای شاعر در این ایّام جوانی داده؛ هم زبان را از هنجارهای زبان زنده، ساده و در عین حال نیرومندِ رایج دور و به همین میزانْ کاربردهای قدمایی را بر آن تحمیل کرده، و هم دیالوگها را در همان مایه‌های

گفتگوهای منظوم کلاسیک نگاه داشته و از ویژگیهای دیالوگ جاندارِ نمایشی بی‌بهره ساخته است. تا سخن دراز نشود به اینها بسنده می‌کنیم:

همه‌جا «خواجه» به جای واژهٔ رایج آن روز «ارباب» آمده و «خواجه‌زاده» به جای معادل زندهٔ «بچّه ارباب». ترکیب ناخراشیدهٔ «مشکلات‌بگشا» به جای «مشکل‌گشا»: مزد کم، مشکلات‌بگشا کم. «پنجه‌ی میش» که به گمان ما صورتِ غلطِ «پنجَه میش» (= پنجاه میش) است می‌آید تا بکلّی موجب غلط‌خوانی و موهِم معنایی غیر مراد شاعر شود، چنانکه در مورد آرزوی کرم برای آیندهٔ دخترش می‌خوانیم:

آرزو داشت شوی دختر خویش
پسری را که داشت پنجه‌ی میش[۳]
۷۶

نیما قافیهٔ صوتی هم (که در حدود عصر مشروطیت در شعر شاعران انقلابی و مردمی زیاد دیده می‌شود) می‌سازد:

اندر این دم ز پرده سربازی — به‌درآمد بگفت با قاضی
«من چو این مرد کس ندیدستم — که کند بد، ولی ز بد راضی»
۷۷

و نظیر همین سربازی، قاضی و راضی را در بند دیگری تکرار می‌کند (۸۲). بعدها هم همین‌گونه قافیه را در «خانوادهٔ سرباز» (میان سربازی و راضی ۹۶) و برخی جاهای دیگر به کار می‌گیرد. ضمن اینکه در بند اخیر «ی» نکره را با یاء غیر نکره (در این موردْ یاءِ خود کلمه) قافیه کرده، درحالی که شاعران قدیم آن را روا نمی‌دانستند لیکن در قرون متأخر گهگاه از این قاعده عدول می‌کرده‌اند.[۴] نیما، چنانکه از کلّ اشعارش برمی‌آید، اصلاً این قاعده را قبول نداشته و در موارد فراوان از آن عدول کرده است (قضا را مورد مثالی که از «خانوادهٔ سرباز» دادیم نیز مشمول همین امر است یعنی «ی» در «سربازی» نکره است.) مطلب مهم اینکه دو مورد یاد شده را، که در اشعار ایام سنت‌گرایی نیما نیز هست، نه می‌توان مشمول تصادف دانست و نه معلول عدم اطلاع نیما از قواعد، بلکه به‌گمان ما نوعی

www.tabarestan.info تبرستان

تجدیدنظرطلبی در قواعد کلاسیک فن قافیه بوده است، و شاید یکی از نخستین گامهای شاعر، البته هنوز محتاطانه، در جهت تغییر نظام قوافی. به هر حال، از شعر سنت‌گرایی چون «محبس» تا زمان آزادی قافیه و قافیهٔ آزاد راهی دراز در پیش است.

از نظر زبان هم مسایلی متعدد در این منظومه مشهود است. به اینها بسنده می‌کنیم:

محدودیت وزن و قافیه می‌تواند حشو، حتی از قسم به اصطلاح قبیح آن، ایجاد کند:

... بی‌گناه است چون تو سر تا پا
استغاثه طلب کند ز خدا

که مفهوم «طلب» در خود مصدر عربی «استغاثه» (طلب غوث و یاریگر کردن) وجود دارد و لذا «استغاثه طلب‌کردن» در حکم همان «سنگ سیاه حجرالاسود» است!

گفت بر خود کرم گرفته و تار: «ساده‌ام یا به بخت نحس دچار...»

وقتی ناگزیر از ساختن قافیه برای «دچار» باشی، آنگاه «تار» را که چیزی بر «گرفته» افزون ندارد به صورت حشو و زاید در کنار آن خواهی آورد. همین الزام گاهی کلّ یک لخت را زاید جلوه می‌دهد:

چشمهایش همیشه در دَوَران
آن مهین زبده مرد کارگران

ملاحظه کنید که تک‌تک کلمات لخت دوم با چه تکلّفی (به‌ویژه با توجه به وضعیت «کرم») در کنار یکدیگر ردیف شده و چقدر هم خنک افتاده.

همین محدودیت قالب گاهی هم به‌عکس موجب نقص یا حذف مخلّ و به‌هر حال خطای زبانی و دستوری می‌شود: این کرم بی‌زن و دو دختر داشت، به جای «بی زن بود و...» که پیداست در این مورد حذف فعل ربطیِ «بود» جایز نیست.

هنگامی که قافیه «ریش ــ خویش» است، دو کودک کرم هم به جای مثلاً ساده‌دل، پاک و معصوم تبدیل می‌شوند به «خیراندیش»: ای خدا هردو طفل

خیراندیش... حال بگذریم از این‌که شعر پر است از کاربردهای منسوخ مثل همی، یاء (ی) شرطی و استمراری و... کلّ کلام هم آن‌قدر تقلیدی و قدمایی است که به این ابعاد سرمی‌زند:

می‌شدی ماهها ز غرّه به سلخ، پنداری خود خیام است که می‌گوید:

می‌نوش که بعد از من و تو ماه بسی از سلخ به غرّه آید از غرّه به سلخ

همین‌گونه محدودیتها و الزامات است که دیالوگها را هم قالبی، بیروح و غیر قابلِ چرخش در دهان می‌کند، و گاهی نیز ایجاد غلط. این هردو همزمان در یک گفته (از کرم) می‌آید تا گل به سبزه نیز آراسته شود:

گفت وی را کرم به لحن حزین: «گر بگردید در تمام زمین
نیست نزدیکتر به سوی خدا راه مظلوم و نالهٔ مسکین
رحمی آخر، که رحم بر مظلوم
بس بگرداند آفت مشئوم»

جالب اینکه حرف «از» (قطعاً لازم) از ابتدای لخت «راه مظلوم و...» حذف و در نتیجه معنی درست معکوس شده. می‌خواهد بگوید: «از راه مظلوم و نالهٔ مسکین» چیزی به خدا نزدیکتر نیست، درحالی که ظاهر کلام می‌گوید: این راه و این ناله به خدا نزدیک نیست یا به خدا راهی ندارد!

اینها در حالی است که این گفته که به زبان زندهٔ رایج نزدیک است حکم استثنا دارد:

«لب ما ای دریغ بسته شده!
دل ما در فشار خسته شده!»

یا این بیت (باز از زبان کرم در عصیان علیه قاضیان بیداد) که ساختاری محاوره‌ای دارد، به‌ویژه که «اگر» از «بکُشید» حذف شده (چنانکه حذف ادات شرط گهگاه در شعرِ قدیم نیز سابقه دارد، زبان محاورهٔ امروز هم به جای خود) و برای دیالوگ جاندار و مناسب است، البته این نیز از استثناهای کالعدم:

«بکُشید احترامتان نکنم
سجده بر یک‌کدامتان نکنم.»

www.tabarestan.info تبرستان

قهرمان‌پروری

شهید گمنام، سرباز فولادین (هر دو ۱۳۰۶)

در این ایام، نیما هنوز قهرمانانی را موضوع شعر قرار می‌دهد که همچون پهلوانان روزگار حماسه‌ها یک‌تنه بر گروهی انبوه می‌تازند تا با فدا کردن یا دست‌کم به خطر یا گرفتاری انداختن خود الگویی از ایثار و جانبازی و قیام علیه نظامی بیدادگر پدید آورند. پیشتر هم دیدیم در «محبس» قهرمان داستان به تنهایی در برابر تمامی دادگاه عریض و طویل، بلکه نظام قضایی و حتی حکومتی، قد برافراشت.

محتوای «شهید گمنام» ملهَم از الگوی سرباز گمنام است، با این تفاوت که نه در جنگ و به عنوان زیرمجموعهٔ نظام حاکم و به نفع اهداف آن بلکه درست بر ضدّ این نظام خود را به دم تیغ مرگ می‌سپارد، بی‌آنکه وقعی به هشدار هم‌مسلک‌هایش که می‌گویند «آخر افگندی خود را به خطر» بگذارد.

و امّا اینکه پیشتر این شعر را برگرفته از ادبیات برون‌مرزی خواندیم و در شمار منظومهٔ «خانوادهٔ سرباز» قرار دادیم، یکی به دلیل استفاده از اصطلاحاتی چون «کمیته» و «سیلاخورها» (سربازان قزاق قفقازی) و دیگر بهره‌گیری از همان الگوی سرباز گمنام است، که در اصل از بیرون مرزها به ایران رسیده، مگر اینکه بگوییم خیر، صحنه در خود ایران است و این را چنین توجیه کنیم که مثلاً «کمیته» از دورهٔ قاجار در زبان فارسی به کار می‌رفته، یا «سیلاخورها» همان تفنگچی‌های روسی‌اند که در عصر استبداد صغیر محمدعلی‌شاهی به کمک او برای کشتار مشروطه‌خواهان به ایران آمدند و نیز برای فیصله‌دادن به این قضیه، این لخت را

از خود شعر شاهد بیاوریم که: «از برای قجری، نصف ملّت مقهور»، درحالی که به گمان ما ممکن است شاعرْ این لَخت را از آن روی گفته باشد که مبادا شعر به تریز قبای رضاشاهِ تازه‌جلوس‌کرده بربخورد. دلیل مهمتر ما حال و هوا و روال داستان است که بومی بودن آن را در معرض تردید کلّی قرار می‌دهد (همین امر در مورد «سرباز فولادین» نیز صدق می‌کند.) البته حرفی در این نیست که این‌گونه شعرها با وجود استفاده از الگوهای خارجی، به قصد کنایه‌زدن به نظام استبدادی داخلی و تهییج و تشجیع مردم خودمان سروده شده، و نظایر آن الی ماشاءا...

باری، قهرمان شعر «اسد» (شیر) است، پس نه شگفت از آنهمه دلیری به رغمِ عافیت‌گرایان یا محتاطان، و اینکه: «همه گفتند مرو، او نشنید». این «همه» اعضای کمیته‌ای هستند که ظاهراً برای مبارزه با شاه یا تزارِ مستبد و ابله و سیلاخورهای برگماشتهٔ او تشکیل شده است. اسد دشمن را تحقیر می‌کند و نمی‌خواهد خادم چنین دستگاهی باشد:

این سیلاخورها گر خصم منند
عنکبوتند همه بر سقف تنند
چه هراسی است، چه کس در پی ماست
ما بمیریم که یک ابله شاست؟
مرگ یا فتح مرا، بهتر است از این ننگ.

۱۲۴

و سرانجام برای اینکه دشمن زودتر از او پشت توپ قرار نگیرد خود را به سمت آن پرتاب می‌کند، که در این حال جسد او را با گلوله‌ای سربی در گردنش به زمین افتاده می‌بینیم. پیام شعر هم این است: او در هوای ملت خویش جان باخته، ولی:

آی ملت! یک دم، هیچ کردیش تو یاد؟

«سرباز فولادین»، که خیلی طولانی‌تر و در واقع منظومه است، در نوع داستان و چگونگی عمل قهرمانانه با «شهید گمنام» اشتراک دارد، با مختصر تفاوتی در شیوهٔ نقل، بدین‌سان که برخلاف این یک، شاعر در ابتدای منظومه، به شیوهٔ بسیاری داستانهای سنّتی ما در آغاز شعر پایان آن را می‌گوید، و از این لحاظ شاید

www.tabarestan.info تبرستان

هیجانی که «شهید گمنام» دارد کمتر می‌شود، چون در ابتدا می‌آید:

تیغی که انتقامش در زهر می‌کشید
تیزی گرفت از شبی و از هزار امید
اندر شبی دگر، خاکش غلاف شد.

۱۲۶

داستان همین است لیکن آنچه منظومه را طولانی کرده شاخ و برگهای توصیفی در بیان حالات و حرکات سرباز و افکارش، تصویرگری اوضاع محیط، کمی هم پرسش و تفلسف، و همچنین دیالوگهایی است میان او و کسانی که از وی می‌خواهند سربراه باشد تا طعم شیرین آزادی را بچشد، ولی او نمی‌خواهد از زمرهٔ کسانی باشد که مرگ را برای همسایه خوب می‌دانند. او نه در پی راحت خویش بلکه شنوندهٔ پیام و «فغان خلق گرفتار» است (۳۵).

شرمی به روی ما که ز خود دست بسته‌ایم
«کو یک کسی» بگفته و بر جا نشسته‌ایم
ما خود یکی کنون از آن همه کسان.

گرچه مردم جملگی کاهل و بی‌رمق‌اند:

هیچ آیتی نبود در این صبح خون‌فشان
کاندر گروه خلق دهد از رمق نشان

ولی سرباز به‌عکس، مرزهای تهوّر را درنوردیده و حتی از بی‌هراسیِ خود هم هراس ندارد!:

حتی نه بیم آنک با دلّش نیست بیم.

سرانجام، دشمنان این پولادمرد را می‌گیرند: «دادند زجرهاش تا نرم شد به تن.» او نترس‌تر از این حرفهاست چون هنگامی که او را به پای چوبه و جوخهٔ آتش می‌برند: «در هر دلی تکان و دل او نه در تکان.» حتی نمی‌گذارد چشمهایش را ببندند و خودش فرمان آتش می‌دهد و...

گفتیم که رشته کارهایی چون «محبس»، «شهید گمنام» و «سرباز فولادین» همگی دارای جوهرهٔ حماسی و قهرمان‌پرورای‌اند و بی‌تردید برخوردار از

خصلت کنایی برای تداعیِ زمان و محیط شاعر، با این تفاوت که صحنهٔ «شهید گمنام» را می‌توان در آن سوی مرزهای شمالیِ کشور انگاشت و یا نهایتاً با توجه به عبارت مصلحت‌اندیشانهٔ «از برای قجری» زمان آن را به عقب برد، حال آنکه از دو شعر دیگر، «محبس» زمانهایی کاملاً دور از عصر شاعر را تداعی می‌کند و «سرباز فولادین» فاقد هرگونه تصریح به زمان و مکان است ولی فضای شعر، خصوصاً با آن جوخهٔ آتش، نشان‌دهندهٔ روزگار شاعر یا دست‌کم زمان نزدیک به آن است. پیداست در این سالها از یک سو دورهٔ تصریح بی‌پروا به زمان و مکان و حتی نام و نشان افراد، یعنی عصر مشروطیت، گذشته و دورهٔ زبان بریدن فرارسیده، و از سوی دیگر هنوز روزگار تعیّن واقعی در شعر جدید، یعنی این‌که خود شعر و محتوی و زمینه و فضا و دیگر عناصر آن بدون هیچ‌گونه نیازی به تصریح زمان و مکان و محیط اجتماعیِ سرایش شعرْ بیانگر وضعیّت مشخص عصر و جامعه و موقعیت شاعر باشد، پدید نیامده است. قضا را قهرمان‌سازی رمانتیک به هر گونهٔ آن، خواه بازگشت به گذشته و خواه با قید مکانهای دیگر به منظور «ایز گم کردن» و امثال اینها از مفرّهای عمده برای شاعری است که زجر و مرگهای قهرمانانهٔ متعدّدی را در همین سالهای اخیر به چشم دیده است، بی‌اینکه خود بخواهد یا لازم بداند که در سرنوشت این سربازهای فولادین سهیم شود.

این دو شعر از لحاظ قالب داستان شباهت زیادی به نوول یا داستان کوتاه جدید دارند و با آنکه تنها حدود یک سال بعد از «محبس» گفته شده‌اند از حیث تکنیکها و شگردهای داستان‌پردازی بسیار نوتر و پیشرفته‌تر از آن‌اند. توصیف صحنه‌ها و محیط و فضا، تجسیم حالات و حرکات قهرمان، بیان آنچه در دنیای دل و درون او می‌گذرد و نیز دیالوگها بیشتر شبیه به فنون داستان‌نویسی جدید است و حرکتی چشمگیر را نسبت به «محبس» در این جهات نشان می‌دهد، به‌ویژه «سرباز فولادین». البته گفتنی است که منظومهٔ «خانوادهٔ سرباز» با آنکه قبل از دو شعر مورد بحث سروده شده (۱۳۰۴) از نظر تکنیکهای داستانی به گمان ما بهتر و مدرن‌تر به نظر می‌رسد لیکن باید به تفاوتی که پیشتر گفتیم توجه داشت، یعنی این که «خانوادهٔ سرباز» چنین می‌نماید که همراه با جزئیات آن از منبعی

www.tabarestan.info تبرستان

خارجی اخذ شده و تقریباً حالتِ ترجمه‌ای دارد، پس پیشرفتگی نسبی آن نباید مایهٔ شگفتی تلقی شود (نک. تحلیل آن در بخش «رئالیسم نیمایی») ولی در مورد دو شعر مورد بحث، مطابق نظر این نگارنده، نیما فقط از نظر کلیت داستان یا قالب کلّی رویدادها تحت تأثیر منابع یا الگوهای داستانیِ خارجی قرار گرفته و به‌عبارت دیگر سهم خود او در نقل و پرداخت آنها بیشتر بوده است. در بحث از «خانهٔ سریویلی» خواهیم دید که این منظومه پیشرفتهایی از این هم بیشتر در راه بکارگیری فنون و شیوه‌های داستان‌نویسی جدید دارد. به هر حال در دو شعر مورد نظر ما توصیفاتی نزدیک به رمان و داستان کوتاه به خوبی مشهود است، به‌ویژه در «سرباز فولادین». به نمونه‌های زیر از این اثر توجه بفرمایید.

... لیک این نوا به حدّت تأثیر می‌فزود
چون شب دراز می‌شد و مرموز می‌نمود
وز راه وهم او جان می‌گرفت باز
می‌دید آنچه را نه به نزدیک او یکی
گه در یقین موذی و گه دلگزا شکی
زان چیزها که بود وان چیز کان نبود.
می‌دید حبسگاه بیاگنده از ملال
نقاش چربدست نهانی‌ست در خیال
در حبس زندگی‌ست ز اندیشه بهره‌ور.
چون لنگری ز ساعت محبوس در تکان...
۱۲۹

و این توصیف:

خورشید صبح روز زمستان چو می‌دمید
در زهرخندی آمد و در بسترش لمید
وز جای شد جدا چون دود از آتشی.
۱۳۰

یا این لختها:

شب در دل سیاهش امّا بهانه داشت
هولی به راه می‌شد و صدها نشانه داشت
می‌سوخت اختری چون کوره‌ای به دود
سنگین به جای هرچه و فرصت چنانکه بود
مرموز و بس دراز بر او روی می‌نمود
گویی که گشته است هر لحظه ساعتی
۱۳۴

در مورد وزن و لختها مطلب درخور توجه دربارهٔ هر دو شعر «شهید گمنام» و «سرباز فولادین» (که به گمان ما اصلاً هم تصادفی نیست) قدری کوتاهی و بلندی در طول لختها و تغییراتی در افاعیل آنهاست، که البته محتاطانه صورت گرفته، اما همین تغییرات مختصر کفایت می‌کند تا حدس بزنیم که محتوی و مظروف این دو شعر، که نسبت به شعرهای داستانیِ اولیهٔ نیما مثل «محبس» نوترند، دارد فشاری بر قالب و ظرف وارد می‌کند تا آن را هرچند اندک بترکاند، و همین سبب همان کوتاهی و بلندی مختصر شده است. گفتنی است در مورد منظومهٔ «خانوادهٔ سرباز» هم شاید همین ضرورت تغییر وجود داشته لیکن شاعر ما، که در این سالها هنوز روح محافظه‌کاری و احتیاط بر او غلبه داشته، در مورد منظومهٔ مذکور به قوافی متنوع مثنوی و همچنین بهره‌گیری از یک لختِ کوتاهتر شبیه به مستزاد در آخر هر بند بسنده کرده است. و امّا در «شهید گمنام» ابتدا در هر بندْ چهار لخت با قافیهٔ دو به دو (مثنوی) می‌آید و در مَفصل بند، یک لخت بلندتر قرار می‌گیرد، بدین صورت که این لختهای واسطه، وزنشان می‌شود: «فاعلاتن فعلات، فاعلاتن فعلات»، درحالی که بنای لختهای غیر واسطه بر وزن «فاعلاتن فعلاتن فعلات، یا فعلن» (زحاف مشهورِ رمل) است، مثل:

در کمیته چو از او صحبت بود
همه را حیرت از این جرئت بود.
همه پرحرف به هر سوق و درون:

www.tabarestan.info تبرستان

اگر این توپ بماند بیرون!
اگر آگاه کند، شاه را امشب امیر!

در سایر بندها هم همین تغییر یعنی بلندتر بودن لخت واسطه را می‌بینیم.[۱] (البته پیشتر در بحث از قالب «افسانه» و لخت‌بندی آن به یک مورد کوتاهی و بلندی اشاره کردیم و آن را استثنایی خواندیم.)

به هر حال، همین تغییرِ بظاهر کوچک در این زمان مفهومی خاص خود دارد، یعنی این از مقولهٔ همان ضرورتی است که شاعر در حدود این ایام، به‌ویژه با توجه به نوتر بودن محتوای این رشته شعرها نسبت به اشعار داستانیِ سنّتی‌تر او، در کوتاه و بلند کردن لختها احساس می‌کرده لیکن بیم و احتیاط او در قبال واکنش کهن‌گرایان اجازهٔ فراتر رفتن از تغییر محدود مذکور را به او نمی‌داده است. در هر صورت، قالب هنوز آن‌قدر محدودیت دارد که مثلاً به جای کلمهٔ «استبداد» به ضرورت وزن «سِتِبداد» بگوید، آن هم در دو جا: نه ــ به خود گفت ــ ستبداد امروز... و: همه‌جا چنگ ستبداد دراز (۱۲۴).

و امّا همان مختصر تغییر طولیِ لختها وقتی جالب‌تر و تأمل‌انگیزتر می‌شود که در «سرباز فولادین» هم نظیر آن دیده می‌شود، و لذا گفتیم که هیچ تصادفی هم نیست. وزن این منظومه متفاوت با «شهید گمنام» است و در زحاف مشهور بحر مضارع: «مفعول فاعلاتُ مفاعیل فاعلات، یا: فاعلن»، امّا لختهای واسطه، درست مثل شعر قبلی، قدری تغییر ارکان می‌یابد، منتها با این تفاوت که این لختها برخلاف لختهای مشابه در «شهید گمنام» به اندازهٔ دو هجای کوتاهِ پیاپی از لختهای غیر واسطه کوتاه‌تر و بدل می‌شود به: «مفعولُ فاعلاتْ، مفعولُ فاعلات»، برای نمونه:

آیا در این قفس چه کسی کاوست بهره‌ور
دور از وی این زمان چه کسانند در خطر
آیا از او خبر، دارند دوستان؟

در دگرگونیهایی که در عوالم شعر و ادب روی می‌دهد، معمولاً هرگونه تحوّل اصیلی تدریجی، آهسته و استوار، یعنی با محکم‌کردن جای پا در هر گام، است، و

این حکم دقیقاً در مورد تمامی تحوّلات شعر نیما صدق می‌کند. شک و شبهه‌ای اگر هست در موردِ دگرگونیهای حادّ و دفعی و فاقد زمینهٔ قبلی یا پیشینهٔ تجربی است. این را هم تأکید می‌کنیم که دگرگونیِ اصیل در هر قالب و شکلی لزوماً همگام یا به هر حال تابع و دنباله‌روِ تغییرات محتوایی است، چنانکه در مورد همین دو شعر و هر جای دیگر نشان داده‌ایم.

این نیز به نظر ما جالب توجه است که در قطعهٔ «عقاب نیل» (سرودهٔ دو سال بعد) که دقیقاً در وزن همین «سرباز فولادین» است عیناً همین تغییر و کوتاهی و بلندی را می‌بینیم. برای مثال به ذکر فقط دو لخت پیاپی از آن اکتفا می‌کنیم و خوانندگان را به بحث مربوط به آن رجوع می‌دهیم:

زین گونه یک عقاب دگر نیز مانده پیر
بگسسته از نهیب، دل بسته بر مقر
۱۴۹

این را هم بیفزاییم که هیچ‌یک از این کوتاه و بلندی‌ها، تا آنجاکه این نگارنده آگاهی دارد، از مقولهٔ اختیارات وزنی (که در اصطلاح «اختیارات شاعری» گفته می‌شود) نیست. حالا بیاییم شبهه را قوی بگیریم و بگوییم این تغییر لختها در حیطهٔ اختیارات شاعری است؛ می‌توان پرسید: چرا این اختیار فقط در شعرهایی اِعمال شده که از نظر محتوی، شکل بیان و طرز پرداخت و غیره بیش و کم نوتر از کارهای سنّتی نیماست؟ (بیشتر در مورد «شهید گمنام» و «سرباز فولادین» و کمتر در مورد «عقاب نیل».) و نیز آیا با توجه به مجموع آنچه گفته‌ایم، چیزی مثل صِرفِ «تصادفی» خواندن همهٔ این موارد می‌تواند برای کسانی که با این‌گونه توجیهات نارسا به راحتی اصل مسئله و تبیین آن را پشت گوش می‌اندازند دست راحت‌رسان باشد؟

www.tabarestan.info تبرستان

اوج تقلید

قلعهٔ سقریم (۱۳۱۳)

گرچه پیش از این منظومه کم نیست کارهایی سخت تقلیدی و قدمایی از نیما همچون «نامه»[۱] (۱۳۰۶) و «عبدالله طاهر و کنیزک» (۱۳۰۷) با زبانی سنگین و کلاسیک، امّا بی‌تردید مقلّدانه‌ترین، پرگویانه‌ترین، بی‌دروپیکرترین (و بدین جهات مایلم بگویم: لغوترین و بیحاصل‌ترین) کار نیما در تمامت عمرِ شاعری «قلعهٔ سقریم» است: مثنویی در زحاف رایج بحر خفیف (فاعلاتن مفاعلن فعلن، یا: فعلان) و تقلیدی از دو کتاب هموزن آن، حدیقة الحقیقهٔ سنایی و هفت‌پیکر نظامی. از حدیقه به عنوان یکی از اوجهای ادب تمثیلیِ عرفانی ـ اخلاقی، بیشترْ آن چیزی را گرفته که باید نام آن را «شبه عرفانیات» گذاشت (عجب‌تر اینکه ــ مطابق گفته‌های پیشین ما ــ نیما اساساً اعتقادی به این‌گونه عوالم نداشت و «چشم جهان‌بین» او از آسمان برگشته و به زمین دوخته بود) و از هفت‌پیکر به‌ویژه از مقدّمات کتاب و حکمت و اندرزها به‌علاوهٔ بسیاری تعابیر و کاربردهای خاص و اغلب ابداعیِ شاعر گنجه‌ای را. به هر حال، ادب‌زدگی و از جمله لحن شدیداً خطابی و موعظه‌گرانه را هم از تمامی شاعران دشوارگوی و یا نصیحتگران به زمین و زمان گرفته است. این را هم بگویم که نیما مطابق اشعار و نامه‌هایش بیش از همهٔ شاعران قدیم به نظامی و حافظ علاقه داشت و مطابق بسامدی که این نگارنده از نام و یادکردِ مثبت شعرای قدیم در کلّ اشعار و نوشته‌های نیما گرفته ایندو بیشترین میزان را دارند.[۲]

و امّا به طور کلّی در اینکه نیما شعر گذشتهٔ پارسی را خیلی خوب و زیاد و

به دقت می‌خوانده، این نگارنده برخلاف مدّعیان عدم احاطهٔ او بر شعر و ادب کلاسیک ما، هیچ تردیدی ندارد، کما اینکه «قلعهٔ سقریم»، گذشته از تأثیرات فراوانی که وی در تمامی اشعار روزگار سنّت‌گرایی‌اش از جهات و جوانب مختلف از قواعد و قوالب و اسالیب و حتی کاربردهای شعر گذشته گرفته، یک‌تنه دلالت بر این احاطه دارد. گفتنی است که نیما حتی جواز بسیاری کاربردها و ساختارهای زبانی‌اش را، که عدّه‌ای می‌پندارند ابداع یا برساختهٔ خودِ اوست، از همین شعر و نثر کهن می‌گیرد (چنانکه در جاهای دیگر به‌ویژه بخش ضمیمهٔ «زبان» نشان خواهیم داد.)

باری، محتوای داستان نیز تقلیدی است از سفرها و سلوکهای صوفیانهٔ پیری در طلب کمال و طیّ مقامات و منازل، چیزی چون آنِ شیخ صنعان عطار، با ماجراهایی فراوان در ضمنِ بریدن عقبات طریقت و پر از تأملات اخلاقی ـ عرفانیِ پیر. او به دنبال خوابی که دیده (یا خوابنما، علی‌الرّسم فی امثالِها!) از خلوت خویش به در می‌آید و در پیِ پیکری نورانی که در خلسه بر او ظاهر شده می‌رود. البته پس از چندین و چند صفحه ذکر مقدّمات و اندرزهای سخت مکرّرِ قدمایی که قدم به قدم بر فرق خواننده می‌کوبد، بالاخره به راه می‌افتد (البته اگر همان عارفان قدیم این‌قدر روده‌درازی و لغوسرایی کرده بودند، این کمترین طلبهٔ شعر و ادب قدیم عطایشان را به لقایشان می‌بخشید.) به هر حال، «پیر سالک عشق» باز پیکری روحانی و باز در عالم خلسه می‌بیند که از وی می‌خواهد تا به دنبال آوازی که به گوشش خواهد آمد طیّ طریق بیاغازد. پس می‌رود و می‌رود تا به صحرایی بهشت‌آسا می‌رسد. نوایی دلکش از رقّاصه‌ای طنّاز باعث می‌آید که پیر راه خود از یاد ببرد (درست حدس زده‌ای، خوانندهٔ گرامی، که این هم الگوگیری چشم‌بسته‌ای است از همان شیخ صنعان و قضایای دختر ترسا.) ماهرو پیر را به آهستگی فرامی‌خواند و اینکه همراه او طیّ طریق کند. بعد از مبالغی اندرز و تأملات، که تکرار مکرّر سخنان امثال سنایی، عطار، مولانا و... است، ماهرو خود را به پیر ما می‌شناساند و گفتگوهایی دراز و ملال‌افزا میان این دو درمی‌گیرد. آنگاه ناپیدا شدن ناگهانی و اسرارآمیز ماهرو روی می‌دهد (که

www.tabarestan.info تبرستان

اینجایش شبیه به قصه‌هایی چون ماجرای ماهان گوشیار در هفت‌پیکر است که آن ماهرو در عوالمی همچون همان بهشت خلسه‌ای و در گرماگرم شوق شدید ماهان به یکباره غیبش می‌زند.) آنگاه رسیدن پیر و مریدان همراه به بیابانی خشک و قفر را داریم... سخنان پیر در ستایش همراهان (درست یادآور گفته‌های شیخ صنعان به هنگام وداع یاران و رفتن در عقب دختر ترسا)، چشم گشودن پیر در خواب، دوباره رفتن، رسیدن به مردی خاکستری‌موی، درددل‌کردنهای این‌دو، توجّه پیر به اندرزهای جانبخش مرد، رسیدن به جانوری شگفت‌آفرینش و توصیف دراز آن، فقط برای اینکه بگوید آن جانور سهمناک همان اصل حیوانیِ پیر بوده بدان هنگام که از طبع والای انسانی خویش به دور افتاده، رها شدن پیر از شرّ حیوان و...

می‌دانم، خوانندهٔ عزیز، که از همین مایه مطالب نفسگیر و مطنب هم به ملال بلکه فغان آمده‌ای، تا چه رسد به ادامهٔ مطالبی که به همین اندازه سرهم‌بندی‌شده و بی‌در و دروازه است. فقط بیفزایم که باز هم پیر به غولی پلشت بازمی‌خورد و در آخر کار معلومش می‌شود که این غول هم نفْس امّارهٔ وی بوده است. بلی، اینهمه درازکشی و ملغمه‌سازی برای گرفتن نتایجی شبه عرفانی.

این منظومهٔ طویل، با زبانی عمدتاً تقلیدی، بی‌تردید گذشته‌گراترین اثر نیماست و گفتن آن، به‌ویژه با توجه به سکوت سه سالهٔ شاعر بعد از آن (سکوتی که با «ققنوس» تکامل‌یافته خواهد شکست) می‌رساند که این اوج‌گیری تقلیدْ درست مثل بالا کشیدن ناگهانیِ شعلهٔ چراغ در دَم خاموشی است. به دیگر سخن، شاید نیما این منظومه را از آن جهت می‌گوید تا دیگر چنین چیزهایی نگوید!

به دنبال ذکر نمونه‌هایی از تقلید محتوی، این هم مثالهایی از مضمون، زبان و غیره:

عنوانها درست به زبان داستانهای قدیم، باز به‌ویژه نظامی، است: تمثیل، اندر طلب سخن و چگونگی آن، آغاز سخن، ورود به داستان، پژوهش اندر طلب داستان و... پیروی از نظامی قدم به قدم به چشم می‌زند و اینها مشتِ نمونهٔ خروار است:

سخنی با زبان جان‌پرورد — خوبتر از خزینهٔ زرِ زرد

نظامی:

یک دسته گل دماغ‌پرور — از خرمن صد گیاه بهتر
(لیلی و مجنون)

و یا:

کانْ سخن ما و زر خویش داشت — هر دو به صرّاف سخن پیش داشت
کز سخن تازه و زرّ کهن — گوی چه به؟ گفت: سخن به، سخن
(مخزن)

آغاز داستان:

داستان‌سنج داستان‌پرداز — داستان را چنین دهد آغاز

آغاز داستان بهرام:

گوهرآمای گنجخانهٔ راز — گنج گوهر چنین گشاید باز
(هفت‌پیکر)

تقلید بد است، ولی چه بهتر که دست‌کم چیزی فراتر از اصل باشد، و حال آنکه بیت نظامی نه‌تنها برکنار از تکرار ناخوش لخت اول نیما بلکه به‌خلاف آن، تصویری و دارای ارزش شاعرانه است. وقتی آغاز داستان اینچنین تقلیدی است پایان آن نیز چنین از آب درمی‌آید و «اندر نصیحت پیر با فرزند خویش» می‌گوید:

ای ز من مانده یا نه، ای فرزند — سخنان مرا به جان دربند
۲۱۷

و نظامی «در نصیحت فرزند خویش، محمد»:

ای پسر، هان و هان، ترا گفتم — که تو بیدار شو، که من خفتم[۳]

از نقل تکرارهای مضمونی در ابیات نصیحت‌نامهٔ نیما در سنجش با ابیات مشابه نظامی خودداری می‌کنیم.

کار تقلید از نظامی تا بدان‌جا می‌رسد که اگر نظامی در موارد فراوان حرف «ه» (خواه های غیرملفوظ در آخر کلمات پارسی و خواه تاءِ تأنیث عربی) را در الحاق به ضمایر پیوسته حذف می‌کند، نیما هم پس از نهصد سال همین کار را صورت

www.tabarestan.info تبرستان

می‌دهد! مثلاً اگر نظامی به جای «سایه‌ام» می‌گوید «سایم» (درست مثل «پایم» به جای «پایه‌ام» در بیت زیر):

سایم از این سرو تواناتر است پایم از این پایه به بالاتر است[۴]

نیما نیز می‌گوید «سایش» (=سایه‌اش):

چون که او حرف بر زبان دارد سایش از حرف او نشان دارد

۱۸۹

این مجموعهٔ تقلید با خیلی از شاعران قدیم دیگر هم کار دارد، مثلاً حافظ:

گفت: این ره نه چون به خود پویم سخن آن به‌که از پدر گویم

۱۷۲

حافظ:

بارها گفته‌ام و بار دگر می‌گویم
که منِ دلشده این ره نه به خود می‌پویم

و یا:

گفت: خفتی به راه و صبح دمید گفتم: اینم نصیب بود و رسید

۱۶۸

حافظ:

گفتم ای بخت بخفتیدی و خورشید دمید
گفت با اینهمه از سابقه نومید مشو

و دهها مورد دیگر از این تقلیدها و اقتباسهای آشکار.

نیما در واژگان منظومه نیز از لغات ثقیل یا به هر حال غیرمعمول در زبان امروز بهره می‌گیرد، همچون محموم (تبدار)، فذلکه (تتمّهٔ حساب، مجازاً کارنامهٔ اعمال)، زمی (زمین)، کتین (=کدین، چوبی که گازران بر جامه می‌زنند، ۱۸۲)، سبکسایگی (خفّت عقل) و...

همچنین است عناصرِ دستوریِ کهن و امروزه منسوخی از قبیل: انواع «ی» (یاءِ) آخر فعل ماضی از یاءِ شرطی، استمراری و غیره، آوردن دو حرف اضافه در پیش و پس متمّم، مطابقهٔ صفت و موصوف در جمع («آدمی‌صورتانِ ددمنشان»)

و جز اینها.

تنها جنبه‌ای از کار شاعر در این منظومه که مختصر تفاوتهایی را در این مجموعهٔ تقلید نشان می‌دهد، به‌کار بردن معدودی واژه‌های بومی و محاوره‌ای، درست در ساخت و بافت قدماییِ جملات، آن هم اغلب در ترکیبی ناساز، است (نه از آن نوع آمیزهٔ سازگار یا مطبوعی که پیشتر در بحث از «افسانه»، زیر عنوان «پیشینهٔ نمایش منظوم» به آن پرداختیم.) از آن جمله است: شماله (در لهجهٔ طبری به معنای چوب آتشگیره‌ای که به‌جای مشعل به‌کار می‌رود)، به‌کسی آمدن (متناسب بودن)، واریز (ریختنِ سیل‌وار، ساختهٔ نیما، ۱۹۷، نیز در «مرغ آمین»: و به واریزِ طنین هر دم آمین گفتن مردم... ۴۹۷)، شکار شدن از (بسیار عصبانی شدن از) و امثال اینها.

گفتیم که لحن منظومه نیز سخت خطابی است، لحن استاد و قطب به شاگرد و مریدِ نوراه، و مملوّ از افعال امر و نهی، و مگر اندرزهای دم به دمِ قدمایی می‌تواند لحنی جز این داشته باشد؟:

سگ چوپان مشو که خورد فریب
چشم پوشید پس ز هرچه نصیب...
سگ چوپان چرایی از وسواس
سگ خود باش و سود خویش شناس...

جالب توجه اینکه از «ققنوس» به بعد، همین لحن خطابی از همان دری که گرایشهای نوینِ همه‌جانبه به درون شعر روزگار ما می‌آید، از این خانه بیرون می‌رود.

جا دارد سخن خود در ابتدای این بحث را به گونه‌ای دیگر بیان و تأکید کنیم: «قلعهٔ سقریم» شعر کهن یا سنّتی را سخت در آغوش گرفته است، لیکن برای وداع.

www.tabarestan.info تبرستان

رئالیسم نیمایی

روایت داستانی

www.tabarestan.info
تبرستان

پیشتر در مقدمهٔ بحث «رمانتیسم نیمایی» اشاره کردیم که واقعگرایی به مفهوم دقیق و غلیظ یا خشک و خالی آن، به فرض بعید هم که در مورد برخی نویسندگان منتسب به مکتب رئالیسم مصداق داشته باشد، در خصوص شاعر که مهمترین جنبهٔ کار او تخیّل و عاطفه است ندارد. در باب نیما هم از این نظر باید به نسبیتی بسنده کرد که مبنای تقسیم‌بندی و تبیین ما نیز در این مقوله بوده است. اساساً مسئلهٔ رئالیسم و به‌ویژه تعیین و بیان نسبت و رابطهٔ اثر هنری با آنچه عرفاً واقعیت خوانده می‌شود بحثی بسیار پیچیده و به همین میزان بی‌سرانجام است و لذا رئالیسم انواع بسیار زیادی پیدا می‌کند، حتی «رئالیسم رمانتیک» و «رئالیسم تخیّلی» و...[1] دیمیان گرانت، ضمن بیان تقسیمات فراوان و متفاوت رئالیسم از جمله دو گونهٔ مذکور، به «معانی مهارناپذیر» آن که «با یکدیگر رقابت می‌کنند» می‌پردازد و آنگاه بحثی را دربارهٔ ابهامات قضایا و اختلاف‌نظرها بر سر نسبت هنر با واقعیت مطرح می‌کند که در اصلْ مایه‌های فلسفی دارد لیکن به هر حال نتایج قطعی را نباید از آن توقع داشت. ما برای پرهیز از درازی سخن یا ورود به مقولاتی این‌قدر پیچیده و بحث‌انگیز ناگزیریم در تقسیم‌بندی خود عجالتاً با قدری آسانگیری بگوییم: موضوعات و اشخاصی که در اشعار نسبتاً رئالیستیِ نیما آمده، اگر امکان دارد کم یا بیش در عالم واقع و در محیط و جامعهٔ مربوطه نظایری داشته باشند چرا نتوانیم این اشعار را در مقولهٔ رئالیسم قرار دهیم؟ مگر مثلاً مرگ بر اثر گرسنگی شدید یا بیماری ناشی از فقر که بعضاً هم به مرگ

www.tabarestan.info
تبرستان

می‌انجامد در جوامعی فلاکت‌زده چیزی غیرواقعی و نشدنی است؟ مهم برای ما این است که در این دست اشعار تفاوتهایی بارز و ملموس با شعرهایی که در بخش «رمانتیسم نیمایی» تحلیل کرده‌ایم، از نظر ریشه داشتن یا نداشتن رویدادها در واقعیات موجود روزمرّه، نوع شخصیت‌سازی و... وجود دارد، و همین تا حدودی ما را خرسنده می‌کند. وانگهی مگر نه اینکه در بحث از مکاتب ادبی و تحولات تدریجی آنها حتی در داستانهای برههٔ نخستینِ رئالیسم شاهد آمیختگی آنها با گرایشها و عناصر رمانتیک هستیم؟[۲] پس از شاعر چگونه می‌توان انتظار داشت که از همین حدود رئالیسم فراتر رود و شعرش را به نسخه‌برداری از واقعیت بیرونی بدل کند؟

مطلب دیگر اینکه تحوّلات شعر نیما در همین حدود نیز تدریجی است. برای نمونه، در نخستین اثر از این رشته کارهای او، «خانوادهٔ سرباز»، کار گرسنگی تا ابعاد مرگ فجیع مادر و دختر هر دو می‌رسد (گذشته از خود سرباز مفلوکِ کشته در جنگ)، درحالی که در «مادری و پسری» موضوع به تحمل فلاکت، هرچند دلخراش، محدود می‌شود و در «کار شب‌پا» نیز شاعر به دلایلی که در بحث از این شعر گفته‌ایم ذهن خواننده را میان این‌که آیا دو بچهٔ بیمار و گرسنهٔ شب‌پا به واقع مرده‌اند یا در خیال مرد این‌گونه مرتسم شده است در تردید می‌گذارد. آیا این تغییر را می‌توان تصادفی انگاشت؟ همچنین این نکته که داستان در شعر اوّلی اقتباس از خارج (قفقاز) است؛ در دومی هیچ نشانی از مکان مشخص یا تعیّن مکانی و محیطی مشهود نیست؛ درحالی که سومی در محیطی معلوم یعنی شالیزاری در شمال کشور ما، مازندران نیما، روی می‌دهد آیا باز تغییری تصادفی است؟

سرِ نیکلا سلامت

خانوادهٔ سرباز (۱۳۰۴)

محتوای منظومه بیان احوال همسر سربازی تهیدست است که در حال نبرد در قفقاز می‌گذراند، زنی گرسنه و بی‌بهره حتی از یک قرصهٔ نان. در گرماگرم گرسنگی و دلهره از وضع کودک شیرخوارش که با این حال و روز طبعاً شیری ندارد تا به او بدهد و نیز اندیشهٔ دختر گرسنهٔ بزرگترش، به دنیای وهم و خیال فرو می‌رود، دنیایی که در درون آن زندگیِ آمیخته به فلاکت و نومیدی‌اش را مرور می‌کند. در یک لحظه درحال لالایی‌گویی، وقتی نام «دیو» را می‌برد، انگار دیو سیاه جلوی چشمش سبز می‌شود. لحظه‌ای دیگر شوهرش پیش چشمش می‌آید. در این پندار، شوهر در صحنه‌ای که میان آستانهٔ در کلبه و میدان جنگ جا عوض می‌کند از زن می‌خواهد از صحنهٔ جنگی که افتخارش هم ننگ است دور شود. دوباره شبح هیولایی جای شوهر را می‌گیرد که دارد خانهٔ ظلمت‌زده را در پی نان می‌کاود و به زن می‌گوید: من هم مثل تو و بچه‌های گریانت گرسنه‌ام. آنگاه در گفتگویش با زنْ خود را طوری معرفی می‌کند که ملک‌الموت است. در ته چنگال خونین او غاری مهیب دهان می‌گشاید، و زن بانگ کمک‌خواهی سر می‌دهد. لحظه‌ای دیگر او را در حالی می‌بینیم که می‌خواهد چراغی بی‌نفت را روشن کند تا از وحشت تاریکی و هیولا برهد. پیداست روشنی هم از وی گریزان است. در همان دم در تاریکی بر روی بستر و جسد سرد ساره، کودک بزرگترش، می‌افتد. بیهوش می‌شود اما نالهٔ طفل شیرخواره در طلب شیرْ او را به خود می‌آورد. او در حالی که شوهرش اکنون زیر خروارها خاک سرد مدفون است چه باید بکند؟

www.tabarestan.info تبرستان

صبح فرا می‌رسد. دود مطبخهای روبراه از میان شیروانی‌های برف‌گرفته بالا می‌رود. یک سرباز قره‌باغی گریان اسب می‌راند و زنی التماس‌کنان دنبالش می‌دود. گاریهایی پر از ادوات جنگ را می‌بینیم با چرخهایی شکسته و اجسادی روی آنها. شرحی می‌خوانیم از جنگ و بیهودگی‌اش درحالی که قصر نیکلا همچنان برپاست. سرانجام وقتی باد بر پردهٔ پارهٔ پوده می‌وزد و بچهٔ شیرخوار با چهرهٔ معصومش می‌خندد و «ماما» را برای شیر صدا می‌زند، مادر را هم مرده می‌یابیم و این پرسش که: تکلیف این بچهٔ بازمانده از یک خانوادهٔ مفلوکِ مرده چیست؟

گرچه داستان کم ندارد ارزشهای هنری (چنانکه خواهیم گفت) ولی از شما چه پنهان که این فلاکتِ یک‌نفس و سنگدلِ مستولی بر سراسر منظومه، بی‌اختیار مرا به یاد تراژدی خانوادهٔ چنچی[۳] اثر پرسی بیچ شِلی و فقر و زجر عجیب حاکم بر تمامی آن می‌اندازد و این سخن یکی از منتقدان که آن را «نشان‌دهندهٔ سه ساعت فقر و فلاکتِ بدون گشایش و عذاب‌آور» خوانده است. البته این‌گونه سوژه‌ها اگر برای نمایش ناخوش باشد لابد برای شاعر الهام‌بخش است!

«خانوادهٔ سرباز» در مسیر روایت داستانی به‌گمان ما بسیار موفّق‌تر از «محبس» (سرودهٔ یک سال پیشتر) است. توصیفها و تصویرها در مجموع گویا و پرداخت صحنه‌ها زنده و شبیه به صحنه‌ها و سکانس‌های مقطّع فیلم سینمایی است، اگرچه هنوز زود است که از تأثیر برخی تکنیکهای سینمایی از قبیل آنچه در «کار شب‌پا» و غیره خواهیم دید سخن بگوییم زیرا در این سالها هنوز سینما در ایران عمومیّت نیافته است. ابهامهای هنری و هیجان‌آفرین نیز در آن هست، همچون فضای ماتِ وَهْمِ زن که لحظه‌ای مردی را که در تاریکی خانه اشیا را در جستجوی نان زیرورو می‌کند به شکل شوهرش می‌بیند و هم او را لحظه‌ای بعد در میدان جنگ به نظر می‌آورد. یا اندکی بعد که چنگالی خونین رو به زن می‌آید، وقتی نگاه وی روی آن به اصطلاح «زوم» و آن را بزرگ می‌کند از درون آن غاری مدهش به سوی زن دهان می‌گشاید. در میان این هیاکل ترسناک وهم:

مأمنی می‌جست دست بیچاره
که بچسبد او پشت گهواره
دست و گهواره، هر دو می‌لرزید.
مرگ ساکت بود، کینه می‌ورزید.
۹۸

و آنگاه کلنجار رفتن زن با چراغ خالی از نفت، بعد تصویرهایی جاندار از رسیدن صبح برفی، دود مطبخها، گاریهای چرخ‌شکستهٔ حامل سلاحها و اجساد کشتگان که همگی موتیفهای (بُنمایه‌های) بهم‌پیوسته‌ای هستند گویای نکبت و نحوست. وقتی در پس‌زمینهٔ این گاریها و التماس زنی به شوهرِ سرباز و سوار بر اسبش قصر برافراشتهٔ تزارِ خودکامه را با این بیان موجزِ طنزآمیز می‌بینیم:

قصر آن ارباب باز پابرجاست!
نیکلا آقاست!

تمامی بیهودگیهای این جنگ فلاکت‌بار و تباهی‌زا جلوی چشم می‌آید.

«خانوادهٔ سرباز» که از نظر پرداخت و نحوهٔ توصیف و تجسّم به قصّهٔ کوتاه جدید (نوول) شبیه است نخستین شعر داستانی نیما در حال و هوا و با تکنیکهای داستان‌پردازی معاصر است و بسیار متفاوت با «محبس» و پرداختِ سنّتی و کلیشه‌گونه و زبان قدمایی آن. امّا چون ترجمه و اقتباس به‌نظر می‌رسد، به احتمال فراوان این‌گونه ویژگیهای جدید از همین رهگذر در شعر وارد شده، همچنان‌که در مورد دو شعر «شهید گمنام» و «سرباز فولادین» با توجه به اشتراکشان از این حیث با شعر حاضر نیز صادق است. به هر حال بی‌آنکه بخواهیم سهم شاعر و خلّاقیتهایش را در سرودن این منظومه نادیده بگیریم، باید بگوییم وقتی شاعر به اصطلاح سناریویی آماده در پیش رو دارد طبعاً ویژگیهای داستان یا الگوی اصلی در کار او تأثیر و نمود پیدا می‌کند و همه‌چیز را نباید به حساب شخص او گذاشت، اگرچه تأثیر همین ویژگیها را بر شعرهای روایی آیندهٔ او نیز نمی‌توان نادیده انگاشت.

www.tabarestan.info تبرستان

و امّا قالب منظومه (آمیزهٔ چهارپاره و مثنوی و مستزاد) با آنکه به دلیل تساویِ طولیِ تمام لختهای بلند و کوتاه با لختهای مشابهشان هنوز نمی‌تواند آن‌قدرها هم دست شاعر را باز بگذارد امّا استفاده از لخت کوتاه و مستزادگونه در آخر هر بند می‌تواند قوّت و کوبندگی بیشتری در ادای معانیی همچون تأکید، پرسش، طنز و تمسخر و امثال اینها به شعر ببخشد، و همین به واقع یکی از عوامل توفیق نسبی شعر نسبت به «محبس» است، ضمن اینکه قوافی نیز در اینجا به حالت مثنوی و متنوّع‌تر است. دیگر نکتهٔ درخور توجه، سادگی چشمگیر زبان در سنجش با شعرهای قبل و بعد از آن است، به گونه‌ای که کمتر قابل تصوّر است که در فاصله‌ای بدین کوتاهی با «محبس» و شعرهای تمثیلیِ سنت‌گرای او زبان شاعر تا بدین حدّ به سادگی گراییده باشد. این سادگی و نزدیکیِ ساخت و بافت جملات به زبان تخاطب را به نظر این نگارنده باید بیشتر به جهت خارجی بودنِ منبع و قصّهٔ شعر دانست تا مثلاً چیزی مثل مردمی‌بودن موضوع آن، زیرا مگر همان «محبس» موضوعی مردمی نداشت؟ پس چرا زبان آن تا آن مایه کهن‌گرا و تقلیدی از آب درآمد؟ بنابراین به نظر می‌رسد تجربهٔ نیما در ساده‌تر کردن زبانِ «خانوادهٔ سرباز» آزمونی موقتی و خارج از مسیر ثابتِ تحولیِ زبان او باشد چرا که او در چند شعر بعدی دوباره به همان قالب سنّتیِ زبان بازمی‌گردد، همچون زبان سنگین کلاسیک در قطعهٔ قصیده‌گونهٔ «نامه» (۱۳۰۶) و امثال آن. اگرچه این منظومه از نظر زبان هم نمی‌تواند یکسره بی‌تأثیر بر کارهای سالها بعد او باشد، لیکن به دلیل پیشگفته هنوز سخن‌گفتن از دگرگونی زبان در کار نیما زود است.

باری، سادگی نسبی زبان در کلّ منظومهٔ «خانوادهٔ سرباز» در این حدود است:

طفل همسایه خوب می‌پوشد،
خوب می‌گردد، خوب می‌نوشد.
فرق در بین این دو بچهٔ چیست.

هرچه آن را هست، این یکی را نیست.
بچّهٔ سرباز کاین‌چنین ژنده‌ست،
پس چرا زنده‌ست؟
۸۸

پیداست وقتی عباراتِ غیردیالوگی ساختی این‌قدر ساده داشته باشد، دیالوگها به طریق اولیٰ نمی‌تواند غیرساده باشد:

خواب کن بچّه، مادرت مرده‌ست.
بس که بیچاره خون دل خورده‌ست.
خواب، خواب. الآن دیو می‌آید.
پس به خود گفت او: می‌شود شاید
دیو از این بچّه باخبر باشد؟
پشت در باشد؟
۹۳

و اوج سادگی را در این دیالوگ بنگرید، به‌ویژه به آمدن «که» در آخر، که فقط در مجاوره به کار می‌رود:

روشنایی! تو هم می‌گریزی که!
با من بدبخت، می‌ستیزی که!
مرحبا! من هم می‌شوم تسلیم
زنده باد این غم، زنده باد آن بیم!
رنج! تو دائم باش مهمانم.
این من، این جانم.
۹۹

همچنین مجموعه‌ای از عوامل از قبیل خود داستان با طول نسبتاً زیاد آن، مقتضیات قالب و امثال اینها سبب شده که آن فشردگیِ تصاویر و توصیفات سنّتی، که ناشی از محدودیتِ قوالب قدیمی است، در این منظومه موجود نباشد و برعکس، مناظر و همچنین دیالوگها تا حدود زیادی باز، شفاف و دارای فضای

www.tabarestan.info تبرستان

لازم باشند. آیا شاعر در تحولاتی که در حدود یک دهه پس از این از لحاظ گرایش به سادگی نسبی زبان خواهد یافت (به‌ویژه در زمینهٔ شعرهای داستانی یا داستان‌گونه) نظری به تجربهٔ ویژهٔ «خانوادهٔ سرباز» نداشته است؟

نقشهٔ نان

مادری و پسری (۱۳۲۳)

محتوای شعر از لحاظ فقری دردناک، آن هم در متن تنهایی و بی‌خبریِ دیگران، شباهت به منظومهٔ قبلی، «خانوادهٔ سرباز» و بعدی، «کار شب‌پا» دارد. اینجا هم رویدادها «در دل کومهٔ خاموش فقیر» می‌گذرد، کومه‌ای که:

فقر از هرچه که در بارش بود
داد آشفته در این گوشه تکان.
مادری و پسری را بنهاد
پی نان‌خوردنی. امّا کو نان؟
۳۲۷

فقر در شعرهای داستانی نیما عموماً در بیرحم‌ترین و مرگبارترین ابعاد است. هم از این روست که داستانهای واقعگرای او را هم به مبالغاتی رمانتیک‌گونه می‌آمیزد که شاید هم اقتضای شعر است. قالبِ کلّیِ شخصیتهای این منظومه‌ها با هم اشتراک دارد یعنی وجود آنها چیزی جز گرسنگی‌کشیدن دایم یا دلهرهٔ از دست دادن قرصه‌ای نان یا مواجبی در همین حدود نیست، و عواطفشان نسبت به همدیگر نیز حول محور همین دلهره‌هاست. خانوادهٔ همه‌شان نیز در یک چیز اشتراک دارد: فقدان زن یا شوهر، بدین سان که در «خانوادهٔ سرباز» و «مادری و پسری» پدر مرده است و در «کار شب‌پا» مادر. تلفاتِ بعدیِ فقر یا مرضِ ناشی از فقر هم برسری: در اولی مادر و دختر بزرگتر می‌میرند و در سومی لحظاتی چنین مجسّم می‌شود که هردو بچهٔ شب‌پا که از قضا هردو بیمارند در تنهاییِ کومه

www.tabarestan.info تبرستان

مرده‌اند. فقط در دومی است که به مرگِ قبلیِ پدر بسنده می‌شود. پیداست که عواطف شاعرانه حدّ و مرزی ندارد، حتی در داستانهایی با قالب کلّیِ واقعگرا.

از درون سوی سرا
سایهٔ مرگ فقط می‌گذرد.
فقر می‌خواند آوای فنا
می‌سراید غم، آهنگ شکست.
۳۳۰

محتوای شعر تقریباً هیچ برجستگی خاصی ندارد، چه به نوعی تبدیل شده به ترجیع مکرّر و متناوبِ وصف گرسنگی و انتظار یا تصوّر کودک از ظاهر شدن پدر (که نیست) بر آستانِ در با یک بغل نان. به عبارت دیگر، این دو بُنمایهٔ تصویری است که تا پایان تکرار می‌شود، و نیز مقداری درد و دریغ و طعن بیدردان، همین (برخلاف اسوهٔ اعلای این رشته شعرها، «کار شب‌پا»، که خواهیم دید چقدر سرشار از جنبه‌های گوناگون هنری است.) یک جا هم در شرح بیدردیهای دیگران به طنز از غزلهای وصف خال لب یاد می‌کند، جایی که حتی ماه (بیجان) خنده از لب برمی‌چیند تا امثال شما (مخاطب) بیدردانه و بی‌دغدغه:

غزلی را شنوید
وصف خالی و لبی
بی‌خیال از همه هست، از همه نیست
بگذرانید شبی.
۳۳۰

یعنی چیزی شبیه قسمتی از شعر «مهتاب» در مورد حساسیت نشان‌دادنِ عناصرِ طبیعیِ ظاهراً بیجان (سحر و صبح) در برابر غفلت و بی‌خیالی آدمها (نک. تحلیل «مهتاب».) به هر حال، غزلهایی از آن دست را خود نیما هرگز به عمر خویش، حتی در بدو جوانی و نوپایی و پیروی از شعر گذشته، نسرود.

و امّا مهمترین تفاوت این شعر با اشعاری که تاکنون مورد بحث قرار داده‌ایم آزادی قالب در قسمتهایی از شعر است که به صورت شعر نیمایی است. البته

شروع قالب آزاد در شعر «ققنوس» و تداوم آن هم در اشعار بعد از آن است، مطابق تقسیماتی که ما متأسفانه گزیری از آنها نداشته‌ایم (نک. تحلیل «ققنوس».) گفتنی اینکه «مادری و پسری» آمیزه‌ای عجیب از دو قالب متفاوت چهارپاره و آزاد است. جالب اینکه پنج بند اول شعر کاملاً چهارپاره است بدون ذرّه‌ای کوتاهی و بلندی در لختها. اوّلین بندی که نقل کردیم به تنهایی برای نمونه کافی است. آنگاه از بند ششم به بعد یکباره به شعر آزاد با لختهای کوتاه و بلند و قافیه‌های متناوب و گاه نامنظم بدل می‌شود. سپس بند یازدهم مجدداً چهارپاره از آب درمی‌آید و پس از آن بار دیگر به قالب آزاد برمی‌گردد. در این شعر، در یک قطب همان چند بندِ چهارپاره را داریم و در قطب دیگر بندهایی کاملاً آزاد و حتی بدون قافیه (بنگرید به بندِ «از درون سوی سرا...» که پیشتر نقل شد.) نمی‌دانم این اختلاط چهارپارهٔ موزون و مقفّیٰ با شعر آزاد چه صیغه‌ای و حکمت آن چیست جز اینکه او گاهی خودآگاه یا ناخودآگاه بر سرِ عادت گذشتهٔ خویش برمی‌گردد، لیکن این را می‌دانم که وی در چند شعر نظیر همین کار را کرده و چیزی همچون «نه رومی روم و نه زنگی زنگ» پدید آورده، که عبارتند از: «خندهٔ سرد» (۲۷۸)، «خروس می‌خواند» (۴۲۰) و «آنکه می‌گرید» (۴۴۱). البته میزان سهم چهارپاره و آزاد در آنها در این آمیختگی متفاوت است. ضمناً در «ناروایی به راه» که چهارپاره است دو مورد خروج از قالب هست: یکی در ابتدای شعر، که فقط یک لخت کوتاهتر نسبت به وزنِ ثابت آمده («مثل این است» که نمی‌دانم به غلط افزوده شده یا غفلت) و دوم سه بند مانده به آخر (با آغاز «تا نه ره آورد ز شب سوی روز») که به صورت بند پنج‌لختی درآمده است (نک. ۳۳۲ و ۳۳۴.) همچنین در شعر «هنگام که گریه می‌دهد ساز» که چهارپاره است فقط در بند سوم به جای چهار لخت، شش لخت آمده و لذا نمی‌تواند مصداق اختلاط قالب چهارپاره و آزاد باشد (۴۵۴) و آن را تنها به عنوان عدول از نظم کلّیِ قالب ذکر می‌کنیم. گفتنی است که نیما پس از «هنگام که گریه...» دیگر هیچ‌گاه از این‌گونه اختلاطها صورت نداد.

www.tabarestan.info تبرستان

بر دو بال عاطفه و تخیّل

کار شب‌پا (۱۳۲۵)

خطّی که از «خانوادهٔ سرباز» آغاز یده و با «مادری و پسری» ادامه یافته است اوج خود را از هر نظر در «کار شب‌پا» می‌یابد. دربارهٔ این شعر دیگران هم سخن گفته‌اند.[۱] ما هم حرف خودمان را داریم.

اگر شبی جانکاه سراغ داشته باشیم که در متن خواب یا بی‌خیالیِ همگان، فردی از فرودست‌ترین لایه‌های اجتماعْ بیدار و در کار باشد، به‌ویژه که با اندام تکیده از فقر در میان تمامی هول و هراسهای محیطی تیره‌گون و وهم‌انگیز، شب را در نگهبانی از شالیزاری پر از انواع چرنده و خزنده و درنده، همراه با دغدغه و دلهرهٔ عظیم از وضع دو بچهٔ بیمار رو به مرگ، بی‌مادر و گرسنه به‌سر آورَد، و تازه گزِش انواع حشرات هم یک لحظه او را با دردهایش به حال خود نگذارد، آن شب قدری شبیه به یک شب از همهٔ شبهای شب‌پای نیما و اینها هم مجملی از آلام و آزارهایی است که می‌کشد. او از میان همهٔ هراسها و خشونتهای محیط و نفرت از آنان که از او بهره یا شیرهٔ جان می‌کشند تسلّای خود را تنها و تنها در اندیشیدن به دو بچه‌اش با چاشنی دلپذیر مهر پدری می‌جوید لیکن چه تسلّایی وقتی نمی‌داند با نداشتن حتی یک مشت برنج چگونه آرامشان کند و مگر برای بچه‌های گرسنهٔ بیمار زبان جای یکی دو لقمهٔ برنج را می‌گیرد؟ لحظه‌ای وسوسه می‌گیردش که کار را رها و به کومه و کودکان سرکشی کند، ولی اگر خوکها بیایند و شالیزار را به هم بریزند چه؟ آیا ارباب همان دستمزد کمتر از بخور و نمیر را هم به او خواهد داد یا آن را چون جریمه برخواهد داشت؟ در خفقان درماندگی

می‌خواهد دادی بزند و اهل دهِ دوردست را به کمک بخواند اما... کجای کار است، چون اگر هم کسی آنجا باشد مگر نه اینکه همان زندگی فجیع او را دارد؟ کور و عصاکشی برای کوری دیگر؟ هراسناک به سگش روی می‌آورد، ولی او هم گرسنه به خواب رفته است. داستان با همین ترتیب منطقی ادامه می‌یابد. پابست کار و زمین است. نکند بچه‌ها تا حالا تمام کرده باشند؟ این‌بار تسلّای خودفریبانه: نه، چیزی نشده. لابد خوابیده‌اند تا بلکه به پدرِ خسته‌آمده اندکی امکان استراحت بدهند. باز تجسّم مرگ دلگزای بچه‌ها در تنهایی کومه و... این هم شبی از همهٔ شبهای این لاشهٔ تکیدهٔ رنج.

امّا مهم نه این چیزها و این حدیثِ بسیار شنوده بلکه آن آمیزهٔ شگفت‌انگیز عاطفه و تخیّل است که حتی هر گوشهٔ کوچک این قصه و تک‌تک حالات و حرکات مرد و دل‌دل کردنهایش، غلتیدن‌های پیاپیِ این فکر روی آن فکر و این عاطفه روی آن یکی و امثال اینها را به صورت دنیایی سرشار از حسّ و حال و جان و جنبش مجسم می‌کند، تا بدان حدّ که جریانات به صورت فیلم‌گونه‌ای از نوع «اکشن» action درمی‌آید، منتها اکشنی از حرکت و تغییر دم‌به‌دم در عرصهٔ دل و درون و حتی درگیری و زدوخوردِ حالات، خیالات و عواطف مختلف و متضاد که مثل آدمهای زنده در صحنهٔ ذهن و ضمیر شب‌پا آمد و شد و ایفای نقش می‌کنند. به عبارت دیگر، احوال درونی متعدد، متنوع و متناوب که در قبال سه عرصه: محل کار، کومه، محیط و روابط اجتماعی در او برانگیخته می‌شوند، با جابجایی مداوم و با فشردگی خاصی غوغا و ملغمه‌ای عجیب در درون او پدید می‌آورند. مثلاً در مورد محل کار: احساس خستگی، گرما، تنهایی، درد گزش حشرات، بیهودگی، توهمات ناشی از فضای گرگ‌ومیش و اصوات مشکوک، بیم از جانوران زیانبار برای شالی یا درندگان خطرناک برای خود او، و تسکین‌های موقت از آنها؛ در خصوص کومه: مهر به فرزندان، خجلت از وضع آنها، ترس و توهّم مرگشان، امید و یأس در این و آن لحظه؛ و در عالم محیط اجتماعی: احساس نبودِ فریادرس، مظلومیت، استثمارشدگی، بغض و خشم و کینه نسبت به تمامی عوامل و افراد مؤثر در این وضعیت، عصیان و بلافاصله احساس درماندگی و...

www.tabarestan.info تبرستان

امّا تراکم و فشردگی این عواطف فراوان و گاه ناسازگار نه‌تنها باری بر دوش شعر نیست بلکه چنانکه نشان خواهیم داد اساساً طرح داستان براساس توالی و تناوب و جایگزینیِ سریع یکی با دیگری ریخته شده. البته شاعر آنها را به طرق متنوع به‌مخاطب منتقل می‌کند همچون بهره‌گیری از تک‌گوییهای (مونولوگهای) عاطفی و نیز استفاده از پتانسیل عاطفیِ موجود در تصاویر و بنمایه‌های (موتیف‌های) آنها.

شعر در کلیت خود، گذشته از مبالغات مرسوم در شعر که در مقدّمهٔ بحث به آن اشاره شد، واقعگراست لیکن در عین حال پر است از نمادها یا عناصرِ فضاساز. گفتنی است که نمادها از نظر نقش و وظیفهٔ کلّی‌شان در اشعار بر دو گونه‌اند: یکی نمادهای اصلی و گاه محوری، مثل ققنوس، غراب، ناقوس، خروس، مرغ آمین و باران در اشعار مربوط. این‌گونه نمادهای محوری، همراه با نمادهای اصلیِ شعر معمولاً در شعرهای نمادگرا مجموعه یا شبکه‌ای درهم تنیده را در خدمت بیان محتوی قرار می‌دهند. دستهٔ دوم، که حتی در اشعار غیرنمادگرا نیز ممکن است کم یا بیش بیایند، نمادهایی هستند که در جهتگیریِ محتوای اصلیِ شعر و نحوهٔ بیان آن تأثیری مستقیم و تعیین‌کننده ندارند بلکه تنها عهده‌دار تجسّم هرچه بهترِ فضای مورد نظر شاعرند، و از این رو آنها را نمادهای فضاساز می‌خوانیم. قضا را شعر حاضر با همین عناصر آغاز می‌شود و تا پایان هم از این نمادها دارد.

در توصیف ابتدای داستان، صحنه‌ای وسیع و سراسری را از کلّ منطقه داریم شبیه به نمای پانورامیک که در ابتدای بسیاری فیلمهای سینمایی از کلّ محیط رویدادها داده می‌شود، و در بحث از «خانهٔ سریویلی» خواهیم دید که شاعر نخستین بار این‌گونه توصیف را در همین منظومه به‌کار گرفته است (نک. ذیل «شعر و رمان».) در این فضا «ماه» می‌تابد و «رود» آرام جریان دارد، ماهی که در عرصه‌های باز می‌تواند مهتابی دل‌انگیز و رخوت‌زا باشد که مردم در آن به خواب یا در آرامش باشند ولی در محیط بستهٔ شالیزار با ساقه‌های بلند برنج و در کنارش انواع نهالها و بوته‌ها و علفهای درهم با مِهی غلیظ فضایی تیره‌فام، وهم‌انگیز و

ابهام‌آفرین در لابلای گیاهان پدید می‌آورد، به‌طوری که حتی شاید بتوان گفت تاریکی مطلق چه‌بسا گواراتر از بیمها و تردیدهایی باشد که «در دلِ درهم و برهم‌شدهٔ» این فضای مِه‌آلود برانگیخته می‌شود. بنمایه‌های شک و ترس و توهّم بعداً از دلِ همین فضای گرگ‌ومیش پدید خواهد آمد. «رود» نیز چونان جریانی آهسته از حیات کُند و یکنواخت مردم بینوای ناحیه در دوردستهای شالیزار جلو می‌رود. یک «تیرنگ» (تذرو) با دُمی آویخته بر سر شاخ درخت جنگلیِ اوجا باز نمادی فضاساز از تمامی خوابها، بی‌خیالیها و بی‌اعتناییهای ممکن (از سوی همهٔ جانداران) می‌شود. بعداً خواهیم دید که تکان از مرده برمی‌خیزد ولی از آدمهای «دِه» دوردست ابداً. اما «رود» با جریان کم‌جان و بی‌سروصدایش چرا نتواند در این عرصه نقشی همچون حیات بطیءِ شب‌پا و به‌ویژه دو بچهٔ نحیف و رو به مرگ او ایفا کند؟ زندگی همهٔ این مفلوکان همان‌قدر کم‌رمق و کُند است که گیاهانِ گردا گردشان.

باری، شب‌پا با صدای بوق شاخی («شاخ نفیر» قدما) و طبلی که برای رماندن جانوران آزارگر و خرابکار می‌کوبد نخستین سکوت‌شکن در این فضاست. کمی که جلوتر می‌رویم از خود می‌پرسیم: این بیچاره که پایش دایم در تک و دو از سر تا تهِ «آیش» (همان شالیزار) است مگر چندتا دست دارد تا چند کار را با آنها همزمان انجام بدهد، مثلاً بوق را به دهان ببرد، طبل بزند، جای نیش پشه‌های خونخوار را بخارد، شَماله (چوب آتشگیرهٔ مشعل‌گونه) را بگیرد تا شعله را لابلای گیاهان مشکوک به‌وجود جانوران ببرد و...؟ اینها جزئی از گرفتاریهای این شغل حقیر است. تازه اینهمه در حالی است که فکر او دایم از محیط و مشغله‌های ریز و درشتش به درون کومهٔ کذایی می‌رود و برمی‌گردد. لقمه‌ای فرو برده در کاسه‌ای از خون. هول درست مثل ذرات مِهِ معلّق در فضای مهتابِ مرده‌گون بر همه چیز «غالب» و «همه چیزی» از جمله شب‌پا و همگنانش «مغلوب» و محکوم آن. لحن شاعر در اینجا به گونه‌ای است که انگار می‌خواهد شبح هول و حکم زورمدارانهٔ آن را در ابعادی وسیع و شامل کلّ احوال جامعهٔ فرودستان با مُهر سکوت بر لبشان نشان دهد. داستان با طرح منسجم و زنجیرهٔ

www.tabarestan.info تبرستان

علّیِ منطقی، بدون هیچ‌گونه خلأ یا فترتی به جلو می‌رود، مثلاً وقتی صدای بوق و طبلی در پهنهٔ سکوت شب بلند می‌شود قاعدتاً موقع معرّفی منشاء صداست:

می‌رود دوکی، این هیکل اوست.
می‌رمد سایه‌ای، این است گراز.
۴۱۲

معرّفی به صورتی بسیار هنرمندانه صورت می‌گیرد، تصویری و گویا: به جای تشبیه و اینکه هیکل او در لاغری همچون دوک است، به استعاره‌ای از مقولهٔ «تشخیص» همراه با فعل (که پویایی و حس و حرکتی خاص به آن می‌دهد) متوسل می‌شود: دوکی دارد راه می‌رود، این یعنی اندام تکیدهٔ او. و به جای این‌که گراز مثل سایه‌ای متحرک است، باز با استعاره‌ای از همان‌گونه می‌گوید: سایه‌ای جابه‌جا می‌شود، و بلافاصله معرّفی می‌کند که: گرازِ قاتل برنج که می‌گویند همین است. کار هنرهای تصویری همین است که به جای پرگویی حرکت را تجسّم و عینیت ببخشند، ضمن اینکه شاعر ما با این شگرد هنری نشان می‌دهد گذشته از شعور بینهایت بالای خویش به‌خوبی از این‌گونه تجسّم‌بخشی که در اصل برگرفته از شیوه‌های دراماتیک است آگاهی دارد، یعنی بهره‌گیری از حرکت در جلوی چشم بیننده بیش و پیش از ورود به عوالم ذهنی. باری، شب‌پا وقتی زیرلب با خود (در حقیقت با ما) به سخن درمی‌آید، اول از همه، شب را «موذی» و در کنار آن «گرم» و «دراز» می‌خواند چرا که این «موذیگری» استعاره‌ای یا حتی نمادی می‌شود از تمامی گزشهای جانوران، گزندهای کار بیرحم و نیز گزندگیهای تمامی عوامل استثمارگری که اتفاقاً بیش و بدتر از همهٔ آن حشراتْ امثال شب‌پا را می‌گزند یا می‌جزّانند. صفت «گرم» هم علاوه بر گرما و شرجی خفقان‌آورِ هوا بر داغی و سوزندگی جای آن گزشها می‌افزاید و «درازی» هم بر طول و استمرار این گزندها. ضمناً اینها تازه مقدّمه‌ای است بر گزندها و گزشهایی که می‌خواهد از آنها برایتان درددل کند، یعنی مردن زنش به‌تازگی و گرسنه ماندن بچه‌هایِ بی‌مادرش و... که همهٔ این گزشها و جزّاندن‌ها جملگی در زیر پوست همین شبهای گزنده و در عین حال خفقان‌آور و صداخفه‌کن صورت می‌گیرد.

شاعر بعداً هم دو بار دیگر صفت «موذی» را تکرار می‌کند و یک بار هم «سمج» را در جوار موذی و گرم می‌نشاند تا ایذای آمیخته به سماجتی را که دایماً یقه می‌گیرد و به اصطلاح ول‌کن هم نیست به صورت یکی از بنمایه‌های مهم شعر معرفی کند. وقتی هم که صفت «سنگین» در یک جا به دنبال «موذی» می‌آید و یک جا نیز می‌خوانیم «هرچه‌اش در بر، سخت و سنگین» پیداست که آمیزهٔ موذیگری‌ها و هراس‌انگیزی‌های این شب را می‌توان مثل بختکی فشارآور بر سینهٔ ناتوان شب‌پا و همانندانش مجسّم کرد. خلاصه، از سر و روی اشیا و احوال این محیط دوزخی شیطنت می‌بارد، شیطنتی نقطهٔ مقابل شیطنتها یا همان «شیطونی»های معصومانهٔ دو کودک، البته آن وقتها که سالم و مادردار بودند، و شب‌پا با یادآوری همان احوال می‌گوید: «چه‌قدر شبها می‌گفتمشان / خواب، شیطان‌زدگان...». اساساً همه چیزِ شب کنونی پلید و آزارنده است بجز هرآنچه در طیف دو بچهٔ بیگناه و مهر و اندیشهٔ پدرانه به آنهاست. بدین سان است که در این داستان هم طبق معمول دو قطب خیر و شر در برابر یکدیگر قرار می‌گیرند. پیداست جنگ این دو هم جز در همان معرکهٔ درونی شب‌پا نیست.

مهمترین ویژگیِ کلّی و جنبهٔ هنرمندانهٔ شعر، که به‌گمان ما نه‌تنها آن را صاحب مکانی ویژه در اشعار مشابه یا همزمینهٔ نیما بلکه دارای موقعیتی ممتاز در شعر اجتماعی ما می‌کند وحدتی است شگفت‌آور و سمفونی‌گونه میان تمامی عناصرِ روساختیِ شعر، همچون تمامی تصاویر، بنمایه‌ها، عناصر فضاساز، شکل و زبانِ مونولوگهای جاندار و روان، وزن و نظام قوافی گویا و وحدت‌افزا، همنوایی واجها با موضوع لختها و غیره از یک سو، و عناصرِ ژرف‌ساختی، اعم از محتوی و مطالب و رویدادهایی با ساختارِ سخت منطقی، پیامها، توالی و جایگزینی عواطف فراوان پیشگفته از سوی دیگر، وحدتی که حاصل عمری تجربه و تمرین و تفکّر شاعرانه است. چنین ساختمانی با اینهمه مواد و ابزار و پیوندهای سنجیده پدیده‌ای ویژه در شعر پارسی است، ضمن اینکه پیدایی آن جز به‌کمک آزادیهای قالب به هیچ روی تصوّرپذیر نیست، چنانکه اشاره خواهیم کرد. آن سمفونی که گفتیم، با سازهای فراوان و گونه‌گون، پیداست که جز از طریق

www.tabarestan.info تبرستان

محو و مستهلک شدن صدا و کارکرد هر ساز در هدف کلّیِ اثر، حتی در موارد تکنوازی یا تکخوانی، امکان‌پذیر نیست، همچنان‌که هریک از تک‌گوییهای شب‌پا با خود نیز در تک‌تک کلمات، عبارات، لحنها، و تکیه‌ها گره‌خوردگی کامل و حتی امتزاجی شیروشکری با یکایک عناصرِ قبل و بعد از خود دارد. گوشه‌هایی از این‌گونه سازنوازیها را دادیم و بیشتر هم خواهیم داد.

سخن از طبل‌کوبی در همان فضای توهّم‌انگیز همراه با پرواز انواع پشه‌های «موذی» و گزنده است:

باز می‌کوبد او بر سر طبل،
در هوایی به مِه اندود شده
گرد مهتاب بر آن بنشسته
وز همه رهگذر جنگل و روی آیش
می‌پرد پشّه و پشّه است که دسته بسته.

که در لخت آخر می‌توان مجموعه‌ای شامل صدای «پم‌پم» طبل (پ... پ... پ...) و همزمان صدای پر زدن انبوه پشه‌هایی از انواع و با صداهای گوناگون (ش... ش... س... س... س... ت... ت... ت...) را شنید. شب‌پاگویی با این طبل و بوق زدن، سنگینی و هراسی را که از سوی همه چیزِ این شب متوجّه اوست تسکین می‌دهد؛ تجربه‌ای آشنا برای همه‌مان: وقتی تنهاییم و در تاریکیِ سکوت‌آمیز از ترس آواز می‌خوانیم، سوت می‌زنیم یا... تا بلکه حضور عاملی سکوت‌شکن را بَدَل از حضور یک «دیگری» قرار دهیم و از ترس خود بکاهیم. در اینجا فکر بچه‌هایش هم خود عاملی است برای گریز از ترس یا کاستن از احساس بیکسی. هر وقت به یاد بچه‌های توی کومه می‌افتد مهر و عاطفه از تصویرها می‌بارد: مرغی پریده به سوی دانه‌ای که یافته تا آن را بردارد، ببرد، جوجه‌هایش را صدا بزند تا دانه را با منقار در دهانشان بگذارد (اگرچه فعلاً حسرت این کار در دل شب‌پا هست). عاطفهٔ گره‌خورده با تخیّل را به خوبی حس می‌کنیم:

لیک فکریش به سر می‌گذرد
همچو مرغی که بگیرد پرواز

هوس دانه‌اش از جا برده
می‌دهد سوی بچه‌هاش آواز

فکر (امری ذهنی) به کمک تصویری کاملاً محسوس و آشنا عینیّت می‌یابد. و امّا شعاعهای همین فکر او نیز باز برای عینیت بخشیدن، به مرغانی بدل می‌شوند که شب‌پا دوست دارد خبر از یافتن غذا برای بچه‌ها ببرند لیکن وقتی به کومه می‌روند خبر از گرسنگی آنها در حال بیماری می‌آورند (در حقیقت نه برای شب‌پا، که برای ما):

مثل این است به او می‌گویند:
«بچّه‌های تو دو تایی ناخوش
دست در دست تب و گرسِنگی داده به جا می‌سوزند.
آن دو بی‌مادر و تنها شده‌اند،
مرد!
برو آنجا به سراغ آنها
در کجا خوابیده
به کجا یا شده‌اند...»

(در ضمن از خوانندهٔ گرامی می‌خواهیم گذشته از موضوع صحبت ما به تمام تک‌گوییهای موجود در نمونه‌ها نظری بیفگنند تا معلوم شود مونولوگها و دیالوگهای نمایش‌گونه هم در کارهای نیما تا چه حدّ به مرور با ساده‌تر شدن و سایش‌خوردن و نمایشی‌تر شدن از سویی و آزادیهای فراهم‌شده از قِبَلِ قالب نیمایی از سوی دیگر تکامل یافته است. پیداست نهیب‌زدن شب‌پا به خود تا چه حدّ باید ساده و محاوره‌ای باشد. این روان‌تر شدن، حاصل تأثیر متقابل زبان و قالب آزاد در یکدیگر است.) گفتنی است گرچه در ادب قدیم هم فکر یا خیال یا وهم را بی‌شمار به مرغ تشبیه کرده‌اند،[۲] امّا آیا چنین تصویری با این زمینهٔ عجیب و ملموس عاطفی یا تداعیهای تخیّلیِ خاص آن نیز پدید آمده است؟ پیداست سخن ما دربارهٔ یک تصویرِ موضعی و منفرد است، نه آنچه در طیّ یک داستانِ کمابیش مفصّل، همچون مرغان داستانیِ معروف از قبیل سیمرغ‌های

www.tabarestan.info تبرستان

معروف فردوسی و عطار، بر حول محور فکر در مرغان آمده است. باری این‌که بچه‌ها «دست در دست تب و گرسنگی» داده‌اند خود تصویری است زنده و محسوس زیرا پیوند محکم و مداوم کودکان با بیماری و گرسنگی را عینی‌تر از این نمی‌توان نشان داد.

اینجا وقت مشاهدهٔ بچه‌ها و وضعشان از نزدیک است. شاعر دوربین چشمش را به داخل «نپار» (کومه) می‌برد. بچه‌ای برای محافظت از نیش پشه بر روی ننوی ساخته‌شده از نی خفته، مثل هر بچهٔ بی‌مادر پس از مدتها «مامّا» طلبیدنِ بی‌جواب، لابد در میان گریه خوابش برده.

پِک و پِک سوزد آنجا «کَله‌سی»
بوی از پیه می‌آید به دماغ
در دلِ درهم و برهم‌شده مِه
کورسویی‌ست ز یک مرده چراغ.
هست جولان پشه،
هست پرواز ضعیف شب‌تاب.

می‌بینیم کله‌سی (اجاق حفر شده در زمین) پِک و پِک یا همان پرت و پرتِ موقع خاموش‌شدن را می‌کند. پیه‌سوز محقر هم چیزی جز کورسویی از یک چراغ مرده ندارد. بعد، پرواز کم‌رمق یا همان سوسو زدن شب‌تاب. در همهٔ اینها یک بنمایهٔ مشترک هست: آخرین بارقه‌ها و رمق‌های پیش از فرومردن که پیداست از سویی با واپسین نفسهای بچه‌ها مرتبط است و از سوی دیگر با تکیدگی و حیات بطیءِ خود شب‌پا و کلاً هرگونه زندگی کم‌جان و رو به مرگ. اینها هم جزءِ همان نمادهای فضاسازِ پراگنده در شعرند. همچنین در دو لخت اخیر جالب این است که آنچه باید باشد (حیات گرم و یا نور نیرومند) به صورت پرواز ضعیف کرم شب‌تاب یعنی در کمترین حدّ است، ولی آنچه نباید باشد (پشه‌های مضرّ و موذی) تا دلتان بخواهد هست، آن هم در حال جولان و میداندار.

شب‌پا سر جای خود است، با همهٔ دردها و دلهره‌ها. ترس از مرگ بچه‌ها

رهایش نمی‌کند. دارد در درون خودش بال‌بال می‌زند. مردم دِه دور را به کمک بخواند؟ با این فاصله؟ گیریم هم فاصله نبود ولی مردمی که خودشان تا خرخره توی گرفتاری و بدبختی فرو رفته‌اند...؟ از دوردست یا بیرون خودت که سرخورده شدی، به اصطلاح «تو» می‌کشی. آن وقت است که سراغ تسلّا یا دلخوشکُنَکی را در دور و بر خودت می‌گیری:

«آی دالنگ! دالنگ!» صدا می‌زند او
سگ خود را به برِ خود. «دالنگ!»
می‌زند دَور صدایش. خوکی
می‌جهد گویی از سنگ به سنگ.
یا به تابندگیِ چشمش همچون دو گلِ آتش سرخ
یک درنده‌ست که می‌پاید و کرده‌ست درنگ.

اینجا یکی از عالی‌ترین جلوه‌های قافیهٔ نیمایی را می‌بینیم و به یاد تمامی حرفهایش در این باره می‌افتیم، این‌که قافیه باید «زنگ مطلب» باشد، قافیهٔ طبیعی و واقعی را او به شعر داده است، و بحثها و استدلالهایش.[۳] ضمن اینکه این مورد از مصادیق گویای وحدت محتوی و شکل است. محتوی این است: می‌زند دَور صدایش، و شکل هم این است که وقتی بانگ برمی‌دارد «آی دالنگ! دالنگ!» هجای کشیدهٔ آخر یعنی ـَنگ در قافیه‌ها پژواک می‌یابد: دالنگ (مجدداً) ــ سنگ به سنگ ــ درنگ صدای دنگ‌دنگِ دور زدن بانگ شب‌پا را در دل سکوت می‌شنویم. نیما همین نوع قافیه‌بندیِ بامعنی و آگاهانه را هم به پیروان مکتبش آموخت.[۴] مورد یاد شده نمونه‌ای است از آنچه «صدامعنایی» Onomatopoeia خوانده می‌شود، یعنی این‌که خود صوت واجها و هجاها گویای معنی یا محتوی باشند (نیز نک. تحلیل «ناقوس» و نمونه‌ای که از آن داده‌ایم.) به هر حال وقتی از سگ گرسنه خفته هم جوابی نمی‌آید، این خود به معنای اوج تنهایی و درماندگی است.

نکتهٔ دیگر (به علاقهٔ «گویی» در قسمت مذکور) بکارگیری قیودی متعدد از مقولهٔ شک و ظن به گونه‌ای کاملاً آگاهانه و سنجیده است: گویی (۲ بار)، پنداری،

www.tabarestan.info تبرستان

مثل این است (۲ بار)؛ کم و بیش، یقین (نه به معنای معروف بلکه چیزی مثل شاید و لابد، در: «خواب هستند، یقین می‌دانند / خسته مانده است پدر») که به تناوب می‌آیند با تمامی آن بنمایه‌های تصویری که دلالت بر سایه‌روشن و ابهام‌آلودگیِ فضای تیرهٔ مه‌اندود دارند مرتبط است و حتی خود این قیدها با تکرار در شعر به بنمایه بدل می‌شوند. شاید چندین بار آمدن «یا» در شعر را هم بتوان از همین مقوله دانست. به دیگر سخن، آنچه چشم در این فضای گرگ‌ومیش می‌بیند تنها تردید و ابهام را می‌افزاید، مثلاً نکند خوکی باشد، یا درنده‌ای یا... مگر نه این است که در مورد خود شب‌پا هم:

دودناکی به شبِ وحشت‌زا
می‌کند هیکل او را ترسیم.

که اندام لاغر او در همان فضا شکل یک باریکه دود دارد. یا وقتی او با همان قامت تکیده در میان کَرتها راه می‌رود «پنداری» مردهٔ از قبر جَسته است:

طبل می‌کوبد و در شاخ دمان
به سوی راه دگر می‌گذرد.
مرده در گور گرفته است تکان پنداری
جَسته یا زنده‌ای از زندگی خود، که شما ساخته‌اید.

نکات مهمّ دیگری هم در این قسمت هست. شاعر برای حفظ ایجاز به حذف و قصر روی می‌آورد، بدین‌سان که صورت کاملِ نثری این است: مرده از گور جسته (که به عنوان تشبیهِ آمیخته به مبالغه در مورد بدنهای تکیده و فقرزده می‌گویند) یا اینکه زنده‌ای از زندگی خود جَسته است، زندگیی که شما (من و شمای نوعی) برای او ساخته‌ایم. مگر از زندگی هم «می‌جهند»؟ آری، وقتی این زندگی‌کردن «مردن تدریجی» و همراه با شکنجهٔ دراز و مداوم است، به قول فردوسی «بر این زندگانی بباید گریست»؛ پس مردن یعنی «جهیدن» و راحت‌شدن. نکتهٔ بسیار مهم دیگر خطاب غیرمترقب به مخاطب در آخر است: که شما ساخته‌اید. این مفهوم بزرگ اتفاقاً به صورت معترضه‌ای کوچک بیان می‌شود لیکن همین ناگهانی‌بودن خطابْ کوبندگی و قوّتی به آن می‌دهد که آن را

از جهت شکل کاملاً درخور محتوای مورد نظر شاعر می‌سازد. به عبارت دیگر، شاعر در ضمن حالت عادی روایت و درحالی که خواننده به روال معمول ماجرا را دنبال می‌کند و در بحر رویدادها فرو رفته، یکباره رو به او می‌کند تا به این وسیله او را تکان بدهد و به خود آورد، مبادا کشش داستان پردهٔ غفلتی شود تا فراموش کند او و امثال او هم در پیداییِ این وضعیت برای شب‌پا و شب‌پاها سهیم و مؤثّر بوده‌اند. مگر می‌شود فرد خود را به عنوان یکی از آحاد همین جامعه در ایجاد هرگونه فلاکت یا نابهنجاری فارغ از مسئولیت بینگارد؟ ژان پل سارتر در تبیین همین مقوله می‌گوید: حتی هیچ قلوه‌سنگی نیست که از اینجا به آنجا انداخته شود و نسبت به سهم خود یعنی همین تغییرِ بظاهر کوچک در دگرگونی در مجموعهٔ جهان سهیم نباشد. پیداست در این میانه انسان و عملکردش تا چه حدّ مسئول است.

باری، بار دیگر فکر شب‌پا متوجه کومه می‌شود و مهر و زیباییها و لطافتهایش دوباره جایگزین زشتی‌ها و خشونتهای محیط. با این مقدّمهٔ کماکان تصویری:

نفرت و بیزاری،
می‌گریزد این دم
که به گوری بتپد
یا در امّیدی
می‌رود تا که دگربار بجوید هستی.

در اینجا ابتدا نظری به رابطهٔ شکل و محتوی بکنیم، مثلاً به نقش کلمات. فعلهای پویا همچون «می‌گریزد» و فعل عامیانه و در عین حال مناسب و نیرومند «بتپد» علاوه بر خاصیت قاطعیت در بیان اینکه عاطفهٔ محبتْ می‌خواهد عواطف متضادی چون بغض و بیزاری را بکلّی از صفحهٔ دل شب‌پا بیرون و خود جای آنها را اشغال کند، خودشان تصویرآفرین‌اند یعنی مثل هر موجود زنده‌ای (از جمله خوکها و شغالهای محیط شالیزار) فرار بر قرار ترجیح می‌دهند و خود را به سوراخی و پناهگاهی «می‌تپانند». باز به یاد حرفهای همیشگی پیرمرد می‌افتیم که: کلمه به خودی خود نه خوب است و نه بد، نه زشت است و نه زیبا

www.tabarestan.info تبرستان

بلکه ارزش و شخصیت خود را در بافت کلام به دست می‌آورد، ضمن اینکه نیما بارها و بارها همین کلمات و فعلهای معمولی را به تصاویری گویا بدل کرده است، که نمونه‌های متعدد از این کار او در اینجا و آنجا داده‌ایم. همچنین می‌دانیم شب‌پا مطابق مقدّمهٔ توصیفیِ شاعر به یاد بچه‌ها که نگران مرگشان هم هست افتاده. پس می‌بینیم که این «گور» در «به گوری بتپد» از سویی پیوند و وحدتی با لختهای قبل (تکان گرفتنِ مرده در گور) پدید می‌آورد و از سوی دیگر مقدّمهٔ تداعی‌گری می‌شود برای بعد، یعنی ترسی که از مردن بچه‌ها دارد، ترسی که به صورت زیر و با نوعی خودفریبی یا به اصطلاح تفأل به خیر می‌خواهد از آن مفرّ و تسلّایی بجوید. توجه داریم که ابتدا بار دیگر صفت «موذی» را در کنار «گرم» تکرار می‌کند تا جنبهٔ جدیدی از موذیگری شب را در اینکه ظاهراً قصد جان بچه‌ها را نیز کرده و خفقانی را که «گرم» در وجود مرد برانگیخته بیان کند. «سمج» هم طبعاً تداعی‌گر این است که نه این شب موذی به اصطلاح ول‌کن معرکه است و نه فکر مرگ کودکان دست‌بردار از سر شب‌پا. بافتن زره داودی از کلمات همین است.

«چه شب موذی و گرمی و سمج.
بچگانم ز ره خواب نگشتند به در
چه‌قَدَر شبها می‌گفتمشان:
«خواب، شیطان‌زدگان.» لیک امشب
خواب هستند. یقین می‌دانند
خسته مانده است پدر
بس که او رفته و بس آمده در پاهایش
قوّتی نیست دگر.»

لحظه‌ای می‌اندیشد: بچه‌ها بیدار نمی‌شوند. نکند خواب به خواب رفته باشند. بعد همان خود تسلا دادن: نه بابا، طوری نشده (ان‌شاءا... گربه است!) یادت هست، مرد، آن وقتها وقتی خسته و کوفته نصفه‌شب برمی‌گشتی و آنها هنوز ورجه وورجه و قیل و قال می‌کردند. بهشان می‌گفتی: بگیرید بخوابید شیطانها

بلکه من یک قدری خستگی در کنم؟ حالا هم همان‌طور است، منتها مثل این است که حالا دیگر فهمیده‌اند که پدرشان از خستگی نا ندارد. خوابیده‌اند، همین. در این تک‌گویی، موج عواطف گوناگون و درگیری‌شان با یکدیگر را در یک گُله جا به خوبی می‌توان حس کرد.

این بار هم فکر سرخوردهٔ او ناگزیر باید به محیط نفرت‌انگیز و پر از ظلمت و ظلم کارش برگردد. سگ گرسنه همچنان در خواب است. تنها حرکت موجود در این خاموشیِ دردناک و ترس‌بار صدای خشّ و خشّ حرکت خوکی از میان بوته‌ای به بوته‌ای دیگر است. برای چندمین بار حواسش متوجه کومه می‌شود و طبق معمول باز مهر پدرانهٔ ممزوج با اندیشیدن به دو کودک جای کینه‌ورزی به هرکس و هر چیز دیگر را می‌گیرد. امّا توجه داریم که تاکنون به‌قدر کافی از دردها و دغدغه‌های شب‌پا سخن گفته شده و اکنون هنگام اشاره‌ای به منشاء این دردها یا دست‌کم عامل تشدیدکنندهٔ روابط ظالمانهٔ اجتماعی و شکاف عظیم طبقاتی، ولو در حدّ یک جملهٔ معترضه، رسیده است: آن «دگریِ» مفتخوار و بلعندهٔ حاصل این رنجهای شب‌پا و امثال او، چیزی مثل «ارباب» در نظام ارباب و رعیتی (مستقر در زمان شعر)، بگذریم از اینکه چنین روابط ناسالمی جز در متن نظام کلّیِ فاسد حاکم شکل نمی‌گیرد، یعنی ظلم ارباب هم مصداق مَثَل «کدخدا را ببین، ده را بچاپ» است:

می‌کند بار دگر دورش از موضع کار
فکرتِ زادهٔ مهر پدری؛ ·
او که تا صبح به چشم بیدار
«بینج» باید پاید تا حاصل آن
بخورد در دل راحت دگری.[5]

به هر حال، همه چیز شعر دقیقاً در جای خود و کاملاً تابع روال منطقی و زنجیرهٔ علّت و معلولی است. از همین روست که درست در همین‌جا که سخن از استثمارشدگی گفت، لحظه‌ای میل به عصیان علیه این منشاء ستم سراپای شب‌پا را فرا می‌گیرد. مگر آدم نزاری چون او تا چه حدّ طاقت اینهمه درد و ستم

www.tabarestan.info تبرستان

دارد؟ عقدهٔ درون می‌ترکد: نمی‌خواهم این کار کوفتی را که دیگری حاصلش را می‌خورد. بروم سراغ بچه‌ها، به دَرَک که خوکها بیایند و سرتاسر شالیزار را شخم بزنند! پیداست صدایش در این قسمت بلند می‌شود، یا درونش فریاد می‌کشد:

باز می‌گوید: «مرده زن من
بچّه‌ها گرسِنه هستند مرا
بروم بینمشان روی دمی
خوکها گوی بیایند و کنند
همه این آیش ویران به چرا.»

اما عصیان درماندگان هم مثل تب تند زود به‌عرق می‌نشیند. او عجالتاً چهارمیخِ همین آیش (یعنی همان زقّهٔ ناچیز) است. به تسلیمی که از لحن شاعر در تصدیق سخن شب‌پا برمی‌آید گوش کنید. انگار با این لحن، بلندی صدای عصیان هم فروکش کرده:

چه شب موذی و سنگین! آری
همچنان است که او می‌گوید.

این تصدیق نیز هم به قبل مربوط است (به دلیلی که گفتیم) و هم باز مقدّمه‌ای برای توصیف بعدی است، که فجیع‌ترین صحنهٔ ممکن است:

سایه در حاشیهٔ جنگل باریک و مهیب.
مانده آتش خاموش
بچّه‌ها بی‌حرکت با تن یخ،
هر دو تا دست بهم خوابیده
برده‌شان خواب ابد لیک از هوش.
هر دو با عالم دیگر دارند
بستگی در این دم،
وارهیده ز بد و خوب، سراسر کم و بیش.
نگهِ رفتهٔ چشم آنها

با درون شب گرم
زمزمه می‌کند از قصهٔ یک ساعت پیش.

این سایهٔ باریک و مهیب باید همان کومه باشد که در حاشیهٔ جنگل در این فضا حالت شبحی دودگون به خود گرفته زیرا آن آتشِ پِرت و پِرت‌کنندهٔ درون کومه هم حالا از پا افتاده. پیداست وقتی آخرین شعله‌های آتش (و در حقیقت: گرمای حیات) فروبمیرد، همان کومه‌ای که موقعی حیات، حتی به صورت کم‌رمق، در آن جریان داشته تبدیل به سایه‌ای ترسناک و آشیانی برای مرگ می‌شود. آتشِ خاموش و شبح مهیب هم نماد مرگند و هم بنمایه آن. بچه‌هایی که اندکی پیشتر «دست در دست تب و گرسنگی» داده بودند اکنون نیز همچنان دست به دست‌اند لیکن این بار ظاهراً از ترس شبح مرگ که در تنهایی کلبه به جای پدر مهربان به داخل چپیده. چشمان باز ولی بی‌نگاه آن دو (مثل هر مرده‌ای که اگر چشمش باز باشد می‌گویند چشم‌انتظاری داشته) قصّهٔ یک ساعت پیش (لابد ماجرای جان‌کندنی غریب در گرسنگی و بیماری و انتظار) را با شب خفقان‌آور بیان می‌کند. پیداست جز شب کسی آنجا نبوده تا قصّه را بشنود.

اما چرا شاعر گفته: وارهیده ز بد و خوب سراسر کم و بیش؟ قیدها در اینجا چه نقشی دارند؟ پیداست «سراسر» به «بد و خوب» برمی‌گردد یعنی از سراسر بدیها و خوبیها و به طور مطلق از همه چیز، اما «کم و بیش» (از قیود تردید و بیانگر عدم قطعیت) چرا؟ پاسخ را باید با اندکی دقّت در لختهای زیر جستجو کرد. لازم است لحظاتی صبر کنیم.

تن آنها به پدر می‌گوید:

«بچه‌هایت مرده‌اند
پدر! اما برگرد.
خوکها آمده‌اند
«بینج»ها را خورده‌اند...»

اوج رقّت و عاطفه‌انگیزی شعر، با آنکه گفتیم تماماً مالامال از عواطف است، همین‌جاست: این‌که پیکرهای کوچکی بی‌جان با همان «نگهِ رفته» به گونه‌ای

www.tabarestan.info تبرستان

پارادوکس‌وار قصّهٔ دلخراش مرگ را برای پدر بازگو کنند، امّا دلخراش‌تر از این مرگ این است که با لحن ترس‌آلود به پدر بگویند: ما را رها کن و بدو به طرف شالیزار چون خوکها... جواب آن قید «کم و بیش» هم در همین نکتهٔ رقّت‌انگیز نهفته است که ترس از گرسنگی حتی از بدن بی‌جان این فلاکت‌زدگان هم دست برنمی‌دارد. پس آن «وارهیدگی» از همه چیز دنیا کامل نیست و به همین اعتبار کمی و بیشی می‌پذیرد. ممکن است خوانندهٔ شعر این را به حساب مبالغه، آن هم از نوع شاعرانه و مرسوم، بینگارد؛ ما هم یکسره منکر وجود چیزی از این مقوله نیستیم، امّا برای یافتن دلیل این دید شاعرانه، بد نیست کمی هم به مبنای تجربیِ این قضیه برای شاعر فکر کنیم، یعنی این را هم لحاظ کنیم که نیما در محیط خود به‌ویژه در روزگار نظام ارباب ـ رعیتی و بهره‌کشی بی حدّ و حساب عده‌ای بزرگ‌مالک (فئودال) از روستاییان خصوصاً از فرودست‌ترین آنها یعنی کارگران صِرف (یا به لفظ دیگر: سِرف serf) و محروم از هرگونه سهم زراعی، شاهد زندگی فجیع کارگران شب‌پایی نیز بوده که دستمزدشان حتی کفاف سیر کردن شکم عائله‌شان و خرج حکیم و دوا و غیره‌شان را هم نمی‌کرده و با انواع عقوبتها از طرف اربابها از قبیل جریمه، ناسزا و حتی کتک یا چوب و فلک نیز روبرو بوده‌اند. آیا برای اینان ترس پیوسته از گرسنگی مبالغه‌ای شاعرانه است؟ باری، در باب لختهای مذکور، این نگارنده به عنوان کمترین طلبهٔ شعر والا و گرانسنگ قدیم، کمتر به یاد دارد که حتی در خواندن دردناک‌ترین سوژه‌های شعر کلاسیک تا بدین حدّ به اعماق لُجّه‌های متلاطم عواطف افگنده شده باشد. دلیل اختیار عنوان این بحث نیز همین عاطفه‌انگیزی همراه با تخیّل بی‌اندازه خلاق شاعر بوده است.

نکتهٔ مهم دیگر با توجه به این آخرین گفتگو اینکه تک‌گوییها (مونولوگ با دیالوگ در اصل مقوله فرقی ندارد) به‌گمان ما در این شعر به بهترین میزان از سادگی و در عین حال قدرت القاء، جانداری و کلاً نزدیکی به دیالوگ نمایشی می‌رسد. نظری کلّی به تمامی گفته‌های ضمن شعر در کارهای نیما نشان‌دهندهٔ تکامل تدریجی این جنبه از کار اوست. خوانندهٔ ما به یاد می‌آورد بحثهای گذشتهٔ

ما را دربارهٔ جنبهٔ نیرومند دراماتیک اشعار او و از جمله تأکیدهایمان را در خصوص توجّه نیما به دیالوگهای درخور نمایش، از «محبس» و دیالوگهای خشک و قالبی و تقلیدی از قدما تا دیالوگهای میانه‌حال «افسانه» و آنگاه کمکهای قالب آزاد در راه بهبود آن در «خانهٔ سریویلی»، «آقا توکا» و غیره تا برسیم به شعر حاضر. بگذریم.

شب‌پا با مجسم کردن آن صحنهٔ هول‌انگیز، خود را بر سر یک دوراهی می‌بیند:

چه کند گر برود یا نرود.
دم که با ماتم خود می‌گردد
می‌رود شب‌پا آن‌گونه که گویی به خیال
می‌رود او، نه به پا.
کرده در راه گلو بغض گره
هرچه می‌گردد با او از جا.
هرچه... هر چیز که هست از برِ او
همچنان گوری دنیاش می‌آید در چشم
وآسمان سنگ لحد بر سر او.

او بر سر دوراهیِ «چکنم چکنم» معروف یا چیزی شبیه به مخمصهٔ تراژیک قرار گرفته، یعنی بن‌بست: اگر برود همان مزد حقیر را هم نمی‌گیرد و شاید هم عقوبتهای کذایی در انتظارش باشد. اگر نرود آن منظرهٔ هولناک را چه کند؟ در حقیقت از مای مخاطب می‌پرسد: اگر شما بودید چه می‌کردید؟ جالب است که در این وضع «کرده در راه گلو بغض گره» یعنی بغض در گلوی شب‌پا درست حالت خود او را بین رفتن و نرفتن دارد: نه بیرون می‌زند و به صورت گریه می‌ترکد، و نه فرومی‌رود و زایل می‌شود (که در هر دو حال شفاست) بلکه همان‌طور توی گلو گیر کرده. سرش به دوار می‌افتد. بنمایهٔ گور و مرگ برای چندمین بار به میان می‌آید. دنیا و فضا فقط برای خوشدلان دلباز و دل‌انگیز است. برای او قبری بیش نیست که او را در آن چال کرده‌اند. آسمان هم با همهٔ فراخی‌اش

www.tabarestan.info تبرستان

سنگ قبری است فشارآورنده بر سینهٔ وی. این حیاتهای بی‌رمق همیشه با گور نسبت و خویشی دارند.

شاعر تا اینجا صحنهٔ مرگ بچه‌ها را به عالی‌ترین یعنی دردانگیزترین و عینی‌ترین صورت ممکن تجسّم و تجسّد بخشیده و چیزی کم نگذاشته. ولی باید از خود بپرسیم: آیا آنها به واقع مرده‌اند یا این صحنه تنها بر صفحهٔ خیال شب‌پا مرتسم شده است؟ روال لختهای منقول قبلی به‌ویژه «می‌رود شب‌پا آن‌گونه که...» و قرینهٔ «به خیال می‌رود او، نه به پا» می‌رساند که عجالتاً (روی این قید تکیه می‌کنیم) مرگی روی نداده. ابتدا به آخرین بند شعر بنگریم تا مقصود شاعر را از این کار دریابیم. او با تکرار آگاهانه و بجای صحنهٔ کلّیِ ابتدای شعر می‌خواهد کار را به پایان ببرد:

هیچ طوری نشده، باز شب است.
همچنان کاوّل شب، رود آرام
می‌رسد ناله‌ای از جنگل دور،
جا که می‌سوزد دلمرده چراغ
کار هر چیز تمام است، بریده است دوام
لیک در آیش
کار شب‌پا نه هنوزست تمام.

می‌بینیم اینجا هم می‌گوید: هیچ طوری نشده. شب ادامهٔ همان شب است، همان‌طور که جریان رود هم تداوم همان رود. کار مرد هم مثل این هر دو. پس این به شک انداختن مخاطب یعنی چه؟ آیا شاعر قصد بازی با ذهن خواننده، نهایتاً همان بازیهای ظریف شاعرانه، را دارد؟ نه، هیچ‌کدام. او می‌خواهد طنزی عجیب و عمیق خلق کند که درک آن نیازمند نظر انداختن به کلّ ساختار شعر است. پیشتر از استفادهٔ آگاهانهٔ نیما از قیود شک و ظن در تمام شعر به تناسب فضای موجود و نقش آنها به عنوان عناصری شکلی در بیان محتوی سخن گفتیم. اینجا هم می‌گوییم همین قرار دادن مخاطب در میان دو امر (واقعیت و تصوّر) نیز کاملاً تعمّدی و مرتبط با تمامی تصاویر و بنمایه‌های ابهام و وضعیتهای نامعلوم یا

دوگانه است. درست مثل دیگر حالات و پندارهای شب‌پا، تردیدهایش در مورد اشیا و اصوات پیرامونی، رفتن یا نرفتنش به کلبه، حتی بغضش و... که گفتیم. و اما طنز: ببینید، در اینکه زندگی شب‌پا و بچه‌هایش در حقیقتِ امرْ مرگ، منتها تدریجی و شکنجه‌آمیز، است هیچ سخنی نیست و شاعر این را به هنرمندانه‌ترین وجه بیان کرد. حال وقتی می‌گوید: «هیچ طوری نشده» جای این پرسش را برای ما باز می‌گذارد که: پس مگر می‌خواست چطور بشود؟ آیا اینهمه فلاکت مرگبار چیزی نبوده و طوری نشده؟ وانگهی در یکچنین وضعیتی بچه‌های بی‌مادر، بی‌غذا و بیمار و حتی خود مرد رو به مرگ‌اند و دیر یا زود خواهند مرد. پس دیر و زودش چه فرقی می‌کند و چه خللی در حکم قاطع مرگ به‌وجود می‌آورد؟ اصلاً چرا «ما»ی مخاطب خودمان را با این فکر که آیا این‌طور شده یا آن‌طور گول می‌زنیم؟ مهم این است که تهیدستی و گرسنگی واقعاً هست و با هیچ‌کس هم شوخی ندارد. تازه مگر در «خانوادهٔ سرباز» مادر و دخترش از گرسنگی نمردند؟ مهمتر نظامی است با بنلاد ستم و پلشتی، با روابط ناسالم و با ایادی مفتخوارش که مثل شبِ شب‌پا بر همه‌چیز مستولی است و برای شب‌پاها راه بیرون‌شویی از خفقان آن متصوّر نیست. ستم می‌فروشد و کینه می‌خرد، و همین برای به‌جوش آوردن خون در عروق شعر کافی است. پس آنچه دیدیم هم چیزی بجز تجسّم ساعاتی از «در خویش مردن»های هرشبهٔ شب‌پا در زیر پوشش شب نبود.

امّا آن «ناله» در دل جنگلِ دور چیست؟ نالهٔ شب‌پا؟ بچه‌هایش؟ بیچارگانی امثال اینها؟ نمی‌دانیم. شاعر به آن تصریح نمی‌کند و نباید هم بکند زیرا با یکچنین ابهامی که از طبیعت هنر برمی‌خیزد ذهنیت ما گسترش می‌یابد، و بدین معنی می‌توانیم این ناله را نیز از همان نمادهای فضاسازی بگیریم که یک‌تنه می‌تواند همهٔ اینها را که گفتیم و حتی بیش از اینها را در درون خود داشته باشد. می‌تواند نمودار یا عصاره‌ای از همهٔ ناله‌های همهٔ فلاکت‌زدگان باشد. چرا باید با تصریحْ آن را محدود به یکی از آنها کنیم؟ این‌که می‌گوید: «جا که می‌سوزد دلمرده چراغ» تأیید همین معنی است، یعنی هر جایی که یکچنین چراغ دلمرده‌ای می‌سوزد ناله‌ای از همین گونه برخواهد خاست، چونان هر صدایی در متن سکوت

www.tabarestan.info تبرستان

دردآلود هر شبی و درون هر جنگلی. این چراغ هم یکی از همان بنمایه‌های حیات بی‌رمق و مرگ‌انجام است.

یکی دیگر از بنمایه‌های بسیار مهم شعر رفت و برگشتهای متعددِ ذهن شب‌پا از محل کار به درون کومه و برعکس است. این تحرّک ذهنی و درونی وقتی بهتر و برجسته‌تر تجسّم داده می‌شود که در یک زمینهٔ یکنواختِ بیرونی، یعنی شبی آرام با همهٔ خاموشی و بی‌تحرّکی، قرار گیرد. پیداست در هر زمینهٔ ثابت و یکنواختی هرگونه تحرّکی بهتر و روشنتر احساس می‌شود. و این یکی از هنرمندانه‌ترین جنبه‌های این شعر است.

ملاحظه می‌فرمایید که چندگونه بنمایه چگونه به هم می‌پیوندند تا شاهکاری شعری را پدید آورند: بنمایه‌های حیات کند و بی‌رمق، مرگ، یکنواختی، تردید و ابهام، بیم، موذیگری، سماجت، خفقان، فروماندگی، رفت و برگشت ذهنی و... تنها یک ذهن ورزیده و ذهنیت فرهیختهٔ شاعرانه می‌تواند تمامی این عناصر را در هماهنگی کامل با محتوی به حرکت درآورد و نیز به آنهمه عواطف گونه‌گون تا بدین مایه جان و جنبش ببخشد.

سخن از رفت و برگشت‌های ذهنی گفتیم. آنچه به شاعر در جهت تصویرِ هرچه بهتر این تحرکات کمک کرده تکنیکی است شبیه به کار دوربین چرخانی در سینما که با توجه به تعامل هنرها با یکدیگر بی‌تردید در داستان‌پردازی جدید و شعر روزگار ما تأثیر گذارده است. این فکر از آنجا برای این نگارنده پیدا شده که با وجود مطالعه‌ها و جستجوهای فراوانش در داستانهای منظوم و منثور قدیم یکچنین شیوه‌ای را در تغییر صحنه‌ها در آنها نیافته است. به عبارت دیگر، عوض شدن سریع و بدون مقدمهٔ صحنه‌ها در شعر نیما و نظایر آن چیزی متفاوت با آن تغییر صحنه‌هاست که در متون داستانی گذشته اعم از نظم و نثر همچون شاهنامه، خمسه، داراب‌نامهٔ طرسوسی و بیغمی، سمک عیار و امثال اینها اتفاق می‌افتد، یعنی کار نیما در این شعر و از این لحاظ شبیه به کات‌کردن‌های یکبارهٔ دوربین از این صحنه به روی آن صحنه است. پیروان نیما نیز حتی بیشتر و گسترده‌تر از او از پدیدارهای عصر خود، از جمله شیوه‌ها و شگردهای سینمایی، بهره گرفته‌اند،[۶]

که این نیز در مورد نسلهای جدیدتر طبیعی است. لیکن شروع تمامی این مقولات در شعر به دست نیما بوده است. او در نوشته‌هایش بارها و بارها تأکید می‌کند که شعر واقعیِ زمان الزاماً باید همگام با تمامی تحولات و بهره‌گیرنده از تمامی پدیدارهای عصر خود باشد.[۷] از همین روست که جهاتِ نوگرایی نیما فقط محدود به شکل و قالب و زبان و غیره نیست بلکه در شعر او تأثیر آشکار همه چیز روزگار او را می‌توان دید، از دستاوردهای علوم و فنون جدید گرفته تا مکاتب فکری و فلسفی و روانشناسی، مکتبهای ادبی مغرب‌زمین، انواع ادبی جدید در مملکت ما همچون رمان و نمایش، هنرهایی چون سینما و... که ما در هر موردی به اندازهٔ کافی به تأثیرات مشخص این پدیدارهای جدید در جهات و جوانب مختلف شعر او اشاره کرده‌ایم.

«کار شب‌پا» با توجه به آنچه گفته‌ایم به گمان ما دقیقترین شعر نیما از لحاظ توصیف و تجسیم تمامی حالات بیرونی و کنشها و واکنشهای درونی، فضاسازی، و ایجاد وحدت و همبستگی در میان همهٔ بنمایه‌های متنوع است. از رهگذر همین ویژگیها و عناصر است که شعر به بالاترین میزان از تأثیر عاطفی در حوزهٔ مسایل انسانی و اجتماعی نایل شده. آیا جز این است که تمامی این خصایص و همچنین بکارگیری جدیدترین فنون و شگردهای داستان‌پردازی، همه و همه در پرتو آزادی شعر از محدودیتهای بازدارندهٔ قالبهای ثابت سنّتی دست داده است؟ برای درک اینکه چنین اوجی چگونه در کار شاعر پدید آمده می‌باید همهٔ تحولاتی را که در راه آزادی قالب طی کرده است مرور کرد، به نخستین نمونه‌های کوتاهی و بلندی و کمپوزیسیون لختها و عبارات در «ققنوس» و آنگاه پیشرفتهای گام به گام آن در کارهای بعدی نگریست، مثلاً آنچه در مورد «خانهٔ سریویلی» از استفادهٔ نیما از شیوه‌ها و تکنیکهای مدرن داستان‌پردازی و نمایش گفته‌ایم و... پیداست اینهمه تلاش و مطالعه و تجربه و تمرین باید حاصلی مشخص و ملموس داشته باشد که همانا «کار شب‌پا» است.

سرانجام با سخنی کوتاه دربارهٔ قالب بحث را به پایان می‌بریم.

اگر بپذیریم گفتهٔ نیما را در باب وزن که «وزن صدای احساسات و اندیشه‌های

www.tabarestan.info تبرستان

ماست»[۸] آنگاه دلیل بکارگیری وزن این شعر را درمی‌یابیم: زحاف مشهور رمل که بیشترین بسامد را در میان غزلهای سرشار از رقّت و عاطفهٔ گذشته داشته و به سهم خود تأثیری آشکار در القای عواطف مورد نظر شاعر به ما دارد. حرکت نرم و هموار شعر بر روی این وزن، همراه با حسّ هیجان و حزن دایم خواننده، آهنگی پدید می‌آورد درخور حرکت سریع ذهن از اینجا به آنجا و دگرگونیهای پیاپی عواطف. احساس دردی که در تک‌گوییهای شعر موج می‌زند نیز بهترین آهنگ خود را در این وزن یافته است.

همچنین علاوه بر قوافی متناوب شعر (از جمله نمونهٔ عالی پیشگفته)، نقش قوافیِ مقطعی (آخر هر بند یا قسمت) که شاعر در اول، وسط و آخر به کار گرفته («آرام ــ تمام» در بند نخست، تکرار همین دو در میانه، و «آرام ــ دوام ــ تمام» در بند پایانی) نقش پیوندزننده و وحدت‌دهندهٔ سر تا بُن شعر را دارد (هرچند این نوع قافیه بالاترین حدّ از تأثیر را در «مهتاب» خواهد یافت.)

www.tabarestan.info
تبرستان

سمبولیسم نیمایی

بر خوان کهن

نیما و تمثیل

در ادب قدیم، چه شعر و چه نثر، تا چشم کار می‌کند تمثیل داریم، با پیشینه‌ای دیرینه، در گونه‌گون صورت و به درخشان‌ترین کیفیت. بیشترین تلألؤ آن در عرصهٔ شعر و در برههٔ میان نیمهٔ دوم سدهٔ پنجم (ظهور سنایی) تا پایان سدهٔ نهم (زمان جامی) بوده لیکن سوابق شعر تمثیلی را بسی دورتر و در روزگار پیش از اسلام باید سراغ جست.[1] در دورهٔ اسلامی، رشد و توسعه شعر تمثیلی به‌ویژه با گسترش تصوّف همراه است و شعر تمثیلیِ اخلاقی ـ عرفانی در ادب پارسی در سایهٔ وجود بزرگانی همچون سنایی، عطار، مولانا، جامی و... بخشی بزرگ از شعر پارسی را در سیطرهٔ این‌گونه شعر قرار می‌دهد. در این میان تمثیل به شکل فابل و پارابل[2] اکثریت ادب منظوم تمثیلی را ویژهٔ خود می‌کند؛ دو شکلی که نیما یوشیج در اشعار دوران جوانی و سنت‌گرایی‌اش بیش از هر چیز تحت تأثیر آن بوده چنانکه قطعاتی فراوان از این دست ساخته است.

تمثیل از آن روی که خود شکلی از بیان غیرمستقیم و کنایی است و امور و اشیا و رویدادهای موجود در آن دلالتی نمادین بر محتوی و پیام مورد نظرِ آفریننده یا ناقل آن دارد با نماد و شعر نمادگرا (سمبولیک) دارای اشتراک سنخی و مقوله‌ای است، لیکن تفاوتهایی با آن دارد که در مباحث آتی دربارهٔ نماد و نمادگرایی خود به خود روشن خواهد شد ولی عجالتاً به این بسنده می‌کنیم که در تمثیلْ کلّ قطعه شعر و حکایت یا قصهٔ موجود در آن بیانگر نتیجه یا ایده یا مفهومِ مورد نظر است و معمولاً الفاظِ بکاررفته در آن دلالتی ورای معنای حقیقی و

www.tabarestan.info
تبرستان

متعارف خود ندارند در حالی که در شعر نمادگرا به عکس، ایده و اندیشهٔ شاعر و پیامهای شعر به کمک نظامی از الفاظ منتقل می‌شود که هرکدام با استفاده از حوزهٔ مفهومی و تداعی‌گریِ وسیع آن نقش خود را در القای محتوی ایفا می‌کند.

آنچه برای ما مهم است اینکه نیما در نخستین برههٔ شاعری‌اش از حدود تمثیل، آن هم در وجه قدمایی‌اش، فراتر نرفته و وارد عوالم شعر سمبولیک نشده است. ظاهراً برای بیان آن مفاهیم اخلاقی و اندرزیِ تقلیدی و قالبی یا نهایتاً افکار اجتماعیِ سطحی او در این سالها همین قالب تمثیل سنّتی کفایت می‌کرده. به هر حال و در واقع امر، بهره‌گیری فراوان او از این قالب نشانهٔ توجه بسیار او بدان است. گفتنی است در کارهای این ایام او اگر هم گاه‌گداری الفاظی با دلالتهای نمادین دیده می‌شود معمولاً از دایرهٔ پاره‌ای واژه‌های آشنا و پرکاربردی که در شعر قدیم اعم از حماسی و غنایی هم کمابیش مفاهیمی ورای ظاهر لفظ به خود گرفته بودند (مثل شب، صبح، سحر، گل) تجاوز نمی‌کند. وانگهی همین‌گونه واژه‌های او در این سالها در سنجش با مفاهیم نمادینِ وسیعی که در شعر سمبولیکِ واقعی و اجتماعیِ او در سالهای بلوغ یافته‌اند بیشتر به محدودهٔ معناییِ استعاره نزدیک است تا نماد به مفهوم حقیقی آن. به هر صورت، گرایش فراوان او به تمثیلهای سنّتی را ممکن است بتوانیم حمل بر این کنیم که در این ایام نوپایی شناخت چندانی از عوالم سمبولیسم پیدا نکرده، کما اینکه با سمبولیسم فرانسوی هم هنوز آشنا نشده است. البته با توجه به مطالعاتش در شعر قدیم بعید به نظر می‌رسد که با شعر نمادگرای پارسی به‌ویژه غزلِ عارفانهٔ نمادگرا آشنا نبوده، ولی به هر دلیلی که باشد به سرودن غزل در مایهٔ عرفانی، که در هر حال تقلیدی هم بیش از کار درنمی‌آمده، علاقه‌ای نشان نداده است، گو اینکه همین تمثیلهایش هم کاری ورای تقلید نیست. مگر نه اینکه او در همین ایام در «افسانه» نمادهای مهم شعر نمادگرای عرفانیِ حافظ همچون «می و جام و ساقی» را «فریب» می‌خواند؟

نیما در حدود سی قطعهٔ تمثیلی دارد که در فاصلهٔ ۱۳۰۱ («شیر») و ۱۳۱۹ («هیبره») گفته شده‌اند. اینکه می‌گوییم «حدود» از آن جهت است که ممکن است میان تعریف بنده و شما از تمثیل یا تشخیص مصادیق آن یکی دو مورد اختلاف

باشد. بیشتر این برههٔ ۱۸ ساله مربوط به ایّام نوپایی او در کار و بار شعر و دوران تقلید او از ادب کهن است. همچنین نزدیک به نیمی از این تعداد به صورت فابل (fable تمثیل از زبان جانوران یا گیاهان یا اشیا، که در این شکل قابلیّت تحقّق در بیرون را ندارد) است و اندکی بیش از نیمی از آنها به شکل پارابُل (parable تمثیل با قهرمانان انسانی، که امکان یا فرض تحقّق در خارج را دارد.) فابلها به ترتیب زمانی اینهاست: شیر، چشمهٔ کوچک، بز ملّا حسن، مفسدهٔ گُل، گل زودرس، روباه و خروس، خروس ساده، کرم ابریشم، اسب‌دوانی، خریّت، خروس و بوقلمون، عقوبت (که آن را می‌توان به اعتباری فابل و به اعتباری دیگر پارابل خواند)، پرندهٔ منزوی، و زیبایی. پارابلها: انگاسی (عنوان چهار شعر)، خارکن، جامهٔ نو، پسر، به رسّام ارژنگی، خواجه احمدحسن میمندی، عبدالله طاهر و کنیزک، کَچَبی، عمو رجب، کبک، آتش جهنّم، میرداماد، گنبد، هیبره، و یک «حکایت» در بخش الحاقیِ مجموعه (۵۸۱). بدیهی است که طنز و طیبتْ چاشنی اغلب این پارابلهاست.

تمثیلهای نیما به‌طور کلّی کمتر چیزی ورای فابلها و پارابلهای قدما دارد و الگوگیری مقلّدانه‌ای است از گنجینهٔ آمادهٔ ادب تمثیلی پارسی و شاعرانی همچون سنایی، نظامی، عطار، مولوی، سعدی و جامی یا متون نثری مانند کلیله و دمنه، مرزبان‌نامه و... زبان آنها نیز همین جنبهٔ تقلیدی را به خوبی نشان می‌دهد و اینکه نیما در این برهه بیشتر سخنوری پخته‌خوار است تا شاعری آفرینشگر. نمونهٔ گویای این تقلید «گنبد» (۱۳۱۰) است که در آن یک گنبد بیش نیست درحالی که هرکس آن را از دید خود به صورتی وصف می‌کند (۱۶۳)، که پیداست تقلیدی از مولانا و حکایت معروف فیل است: فیل اندر خانهٔ تاریک بود... الخ. لحن تمثیلها هم مثل قدما کاملاً خطابی و اندرزگویانه است. تفاوت آنها با کارهای پیشینیان نهایتاً در این حدود است که نیما گهگاهی واژه‌ها یا عناصر طبیعت یا آدمهای بومی را در آنها وارد کرده، همین. البته خیلی به ندرت در این تمثیلها به دنبال القای پیامی خاص است (همچنان‌که در بحث از «شیر» خواهیم گفت.) گاه‌گداری نیز در عین تأثیرگیری آشکار از منابع کهن، تنها خرسنده به تغییر دادنِ

www.tabarestan.info تبرستان

نتیجه یا برآیند حکایت است. برای نمونه، در برابر این پارابل مشهور جامی:

خارکشْ پیری با دلق درشت
پشتهٔ خار همی برد به پشت
لنگ‌لنگان قدمی برمی‌داشت
هر قدم دانهٔ شکری می‌کاشت...

در شعر «خارکن» (۱۳۰۳)، که همه چیزش حتی الفاظ و وزنش داد می‌زند که تقلید از جامی است، به‌جای خارکنِ شاکرِ او خارکنی ناشکر و معترض را می‌نشاند تا استثمار را تقبیح کند:

پشتش از پشتهٔ خاری شده خم
روی از رنج کشیده در هم
خسته، وامانده به‌ره خارکنی
شکوه‌ها داشت به‌هر پنج قدم
ای خدا بخت مرا پایان نیست
حرفهٔ شوم مرا سامان نیست
۸۳

البته تمثیلهای نیما عموماً ساده و نتیجه‌گیری از آنها آسان است، اگرچه شاعر باز به‌شیوهٔ قدما در جایی از شعر، نتیجه را بیان و خواننده را به‌اصطلاح «شیرفهم» می‌کند یعنی روا نمی‌داند که او تفسیر و تعبیر را خود با بکار انداختن ذهن خویش صورت دهد. مثلاً در «انگاسی» (۱۳۰۲) با شروع: سوی شهر آمد آن زن انگاس، آنجا که زن آینه‌ای می‌یابد و آن را چون گوهری نویافته برمی‌دارد و عکس خود را در آن می‌بیند و از تصویر خود پوزش می‌خواهد:

که: «ببخشید خواهرم! به خدا
من ندانستم این گهر ز شماست!»

شاعر بلافاصله می‌گوید:

ما همان روستا زنیم درست،
ساده‌بین، ساده‌فهم بی‌کم‌وکاست

که در آیینهٔ جهان بر ما
از همه ناشناس‌تر خود ماست.
۶۹

در «بز ملّا حسن» (۱۳۰۲) وقتی ملّا بز خود را به سبب اینکه یک روز شیرش را به اهل ده داده به باد کتک می‌گیرد، بز می‌گوید:

شیر صد روز بزان دگران
شیر یک روز مرا نیست بها؟

درحالی که نتیجه به وضوح از آن برمی‌آید، شاعر می‌افزاید:

یا مخور حقّ کسی کز تو جداست
یا بخور با دگران آنچه تراست.
۷۰

از اینها بدیهی‌تر اینکه در «گل زودرس» (۱۳۰۳) می‌بینیم گل در پاسخ دهقان که گل را از بابت بی‌موقع شکفتن ملامت کرده می‌گوید:

... نه به بی‌موقع آمدم پیِ جود.
کم شود از کسی که خفت و به راه
دیر جنبید و رخ به من ننمود.

با وجود صراحت کامل در «کسی که خفت» و «دیر جنبید»، شاعر چنین توضیح واضح می‌دهد:

آنکه نشناخت قدر وقت درست
زیر این طاس لاجورد چه جست؟
۷۳

گاهی، گذشته از وضوح و بداهت کامل خود حکایت، بلاغت حکم می‌کند که چیزی بر آخر خود حکایت افزوده نشود. مثلاً در «روباه و خروس» (۱۳۰۳) روباه جوجه را با وعدهٔ درمان (رهاندن او از دست «عدو») از شاخ پایین می‌آورد و فی‌الفور به دندان می‌گیرد. تمثیل با این سؤال خروس و جواب روباه پایان می‌یابد:

www.tabarestan.info تبرستان

مؤمنا! آنهمه دلسوزی تو
وانهمه وعدهٔ درمان کو؟ کو؟
گفت: درمان تو جوف شکمم
وعده‌ام لحظهٔ دیگر لبِ جو.

به راستی به هیچ توضیحی نیاز ندارد و پایان‌دادن آن در همین‌جا بسیار بلیغ‌تر و گویاتر است از اینکه شاعر اضافه کند:

هرکه نشناخته اطمینان کرد
جای درمان طلب حرمان کرد.

۸۵

در بخش بعدی به بحث دربارهٔ مرحلهٔ میانی، یعنی بین تمثیل و نماد، در کار نیما که از شعرهای حدود ۱۳۰۵ آغاز می‌شود خواهیم پرداخت، امّا در اینجا به شعری می‌پردازیم که تغییری محدود ولی در عین حال درخور توجه را نسبت به تمثیلهای نیما نشان می‌دهد، شعر «از ترکش روزگار» (در اوایل همان سال).

این شعر تمثیل به معنایی که دیدیم نیست، اگرچه به آن نزدیک است. در آن «تیر»ی محور شعر قرار گرفته که از نظر شکل و نحوهٔ بیانْ چیزی میان استعاره و نماد به نظر می‌رسد؛ استعارهٔ متعارف نیست زیرا مفاهیم حول آن گسترده‌تر از استعاره است لیکن هنوز نمی‌توان آن را نماد خواند چون مفاهیم آن در هر حال محدودتر است و شاعر آنها را شرح می‌دهد و به تصریح می‌گوید آن تیر خود اوست. می‌بینیم زمانه که غوغا در سر و کینه و هوای انتقام در دل دارد:

یک تیر به ترکشش نهان داشت
آن تیر هزارها زبان داشت
بگرفت زمانه‌اش سرِ دست.
آلود به زهر مرگش، آنگاه
کردش ز هرآنچه خواست آگاه
پس چند دگر بیازمودش.

و به هنگام شکستِ فرشتگان و تاخت و تاز دیوان پلید، آنگاه که در قصر خصم

بساط رقص و طرب برپاست و مردمْ گریان، آن تیر را رها می‌کند:

زان شستِ پریده از سرِ سوز
آن تیر منم، منم، که امروز
آیین من است جنبش من.

گر زوزهٔ دشمن جهانسوز
سازد همهٔ فضای را پُر
هرگز نشود خروش من کم...

۱۰۸

ملاحظه می‌فرمایید که شاعر در اینجا چیزی را جایگزین همان نتیجه‌گیریها و ایضاحهای موجود در تمثیلهایش می‌کند و آن توصیف و توضیح استعاره (تیر) است، توضیحی که آن را حتی از استعاره به سمت تشبیه سوق می‌دهد. درست در همین نقطه است که تفاوت آشکار با اشعار نمادگرای واقعی (چه از دیگران و چه خود او) بروز می‌کند. البته کلّ شعر بیانگر آن است که شاعر علاقه‌مند به تجربهٔ چیزهایی دیگر است لیکن اصول و شیوه‌های شعر نمادگرا همچنان بر او ناروشن است.

نیما در «قلب قوی» (همان سال) هم نظیر همین تجربه را می‌کند، با این فرق که به جای «تیر» از یک «گلوله»، که صورتی جدیدتر از «تیر» قدیمی دارد، سخن می‌گوید و کارکردهای آن را توصیف می‌کند، و درست مثل شعر قبلی ایضاح می‌کند که آن گلوله تو (مخاطب) هستی (۱۱۷). به هر حال هنوز راهی دراز تا شعر سمبولیک واقعی در پیش دارد، ولی این‌قدر می‌توان گفت که او در جستجوی راههایی تازه است.

و امّا در مورد تمثیلها، قوالب آنها به ترتیبِ بیشترین بسامد عبارت است از: قطعه، مثنوی و در نهایتْ قوالب میانه یا آمیغی مثل آمیزهٔ چهارپاره و ترکیب‌بند، آمیزهٔ چهارپاره و مثنوی و مستزاد، و بالاخره در «از ترکش روزگار» و «قلب قوی» از سه‌پاره‌هایی که دو لخت اول و دوم مقفّیٰ و سومی که واسطهٔ بندهاست

www.tabarestan.info تبرستان

بدون قافیه است. قالب اخیر تجربهٔ نوتری است (کما اینکه ابوالقاسم لاهوتی هم بعد از این از آن استفاده می‌کند. شاید در مورد دو شعر اخیر بتوان گفت که قالبهای مقیّد قدیم جوابگوی توصیفات موجود در آنها نبوده است. به هر حال، رها کردن لخت سوم یا واسطه بدون قافیه، خود تا حدودی آزادی به همراه دارد.

بار دیگر تأکید می‌کنیم محتوای تمثیلهای نیما در حال و هوای اخلاق و اندرز به شیوهٔ قدماست و بس، یعنی حتی مسایل عرفانی هم که نوعی خاص‌تر از اخلاق به مفهوم کلّی است به دلیل عدم گرایش نیما به این عوالم در این اشعار دیده نمی‌شود. در مورد منظومهٔ «قلعهٔ سقریم» دیدیم که به رغم ظاهر عارفانهٔ آن و وجود پیر و طریقت و سیر و سلوک و غیره قصد شاعر استفاده از ظاهر و پوستهٔ عرفانی فقط برای رسیدن به نوعی خودنگری یا معرفت نفس خویش، آن هم به سطحی‌ترین وجه، است. نیما در این ایام ظاهراً نوعی از تمثیل با محتوای سیاسی و اجتماعی را که از قرنها پیش (گویا از حدود سدهٔ ۱۴ م.) در ادب اروپایی آغاز شده[۳] نمی‌شناسد یا به هر حال گرایشی به بهره‌گیری از زمینه‌های اجتماعی ـ سیاسی در این تمثیلها نشان نمی‌دهد. از همین جهت است که می‌توان گفت برای محتوای اخلاقیِ سنّتیِ تمثیلهای او همان قوالب قدیمی یا نهایتاً میانه هم بسنده به نظر می‌رسد.

غرش یا نالش؟

شیر (۱۳۰۱)

«خاطر پردرد» اگر «کوهستانی» و مثلاً «سرو کوهی» باشد، گردن‌افرازی بیشتر زیبندهٔ اوست تا مویه‌گری. نیما در مجموع به هیچ وجه شاعری گریان و نالان نیست. حالات او معمولاً میان غرّش (همچون «مرغ آمین»)، فریاد از غفلت یا تغافل (مثل «قایق») و، در دست بالا در مأیوس‌ترین حالت، شکوه‌ای آمیخته به تأمل (مانند «هست شب») متغیّر است. در نومیدانه‌ترین وضعیت او هم نشانی از تسلیم یا وادادگی نمی‌بینیم، و در این‌گونه موقعیتها نیز او را می‌توانیم در حالتی مجسّم کنیم که دست از جستجوی مفرّ یا روزنه یا دست‌کم کورسوی امیدی در دلِ تیرگی برنمی‌دارد. ما صد البته آن‌قدر تنگ‌نظر و جزمگرا نیستیم که بگوییم شاعر باید این یا آن‌طور باشد. در عمل نیز رهروان راه پیرمرد هرکدام به طریقی که خواسته رفته است، مثلاً شاملو و فروغ بیشتر به راه سرکشی و عصیان یا به هر حال ایستادگی و سینه‌افرازی و یا تسخر و پوزخند طنز رفته‌اند، درحالی که اخوان منهای پاره‌ای حالات حماسی‌گونه (آنجاها که در جامهٔ فردوسی یا در سلکِ مزدک و زردشت یا به قول خودش «مزدشت» می‌رود) اغلب گریان و نالان است، بیشتر های‌های است تا هیاهو، و دستی که بیشتر بر سر می‌کوبد تا بر روی خصم. اگرچه برای ثبت در جریدهٔ روزگار نیاز به هرگونه روحیه‌ای و واکنشی، از فعال‌ترین تا منفعل‌ترین، هست و هریک از اینها شأنی خاص خود دارد. بلکه چه خوب است که در مجموعهٔ شعر معاصرْ همه چیز و از هرجور که بخواهیم، به تفاوت روحیات آدمیان، هست، و هزار شکر که از اجتماعی‌ترین و

www.tabarestan.info تبرستان

مستهلک‌ترین فرد در جمع تا عارف‌ترین و معتکف‌ترین، راستی‌ترین تا چپروترین، مبارزترین تا وادادهترین و... داریم تا با سیر در آثار هرکدام بتوانیم دریابیم که حیات و رویدادهای آن در روزگار ما بر صفحهٔ ذهن و دل هرکدام چگونه نقش بسته و چه بازتابی داشته است.

باری، محتوای «شیر» حکایت از همان گزینش پیشگفته دارد:

که تا مادرم در زمانه بزاد
بغرّید و غرّیدنم یاد داد،
نه نالیدنم.
۶۰

و چنین ادامه می‌یابد پیامهای شیر: به تنهایی در برابر دشمن قدّ برافراشتن، با همّت بلند غم روزی نخوردن، دریدن مرغهای سایه‌پرورد (اهل ناز و نعمت)، صداقت در عین قدرت، اینکه ننگ دارد با روباه‌صفتان حقیری که خواب خود را هنر می‌خوانند رویارو شود، پس آنان را به حقارتشان می‌بخشد. سنخهای شروری که شاعر به آنها اشاره می‌کند می‌توانند استعاره‌ای از مردمان فرومایهٔ جامعه (از کهتر و مهتر) باشند و یا دقیقتر: سنخهایی که شاعر، چه در بُعد اخلاقی و چه هنری، خود را رویاروی آنها می‌بیند.

و امّا مگر می‌توان سخن حماسی‌گونه از زبان شیر گفت و در پوست مِهین استاد، فردوسی، نرفت؟ نیما نیز از قالب مثنوی حماسی و بحر متقارب بهره می‌گیرد، منتها شعر را به بندهای چهارلختی یا دوبیتی بخش می‌کند و در پایان هر بند یک لخت کوتاه به شیوهٔ مستزاد می‌آورد. بدین سان قالب به آمیزه‌ای از مثنوی و چهارپاره و مستزاد بدل می‌شود. اما آنچه مهم است نقش مثبت همین لختهای کوتاه در پایان هر بند است، بدین‌گونه که اغلب پایانی کوبنده برای بند مربوطه به لحاظ تأکید یا پرسشِ مختصر و مفیدی که در این لختهای کوتاه و ضربدار هست می‌شوند، گذشته از آنکه تنوعی به موسیقی یکنواخت بحر متقارب می‌بخشند. نیما در دورهٔ سنّتی‌سرایی‌اش معمولاً در محدودهٔ همین کم و زیاد کردن‌ها عمل می‌کند. به هر حال، وی بعداً همین لختهای کوتاه را در منظومهٔ

«خانوادهٔ سرباز» (نک. تحلیل منظومه) به‌کار می‌گیرد زیرا برای مقاصدی که اشاره کردیم جواب داده است.

تقلید از فردوسی کامل و همه‌جانبه است و گذشته از وزن، لغات، تعبیرات، ساخت و بافت جملات و لحن شاهنامه را نیز در بر می‌گیرد، و سره‌گراییِ تا بدین حدّ در هیچ شعر دیگر او نظیر ندارد، زیرا با آنکه تأثیرات فردوسی بر نیما کم نیست، لیکن بیشتر در چهارچوب اخذ برخی مفردات و کاربردها، به‌ویژه پاره‌ای حروف اضافه و پیشوندها و پسوندهای کهن خصوصاً در همین ایّام سنت‌گرایی اوست. به‌طور کلّی، با همهٔ ردّ پاهای سخن فردوسی در کارهای نیما، الفت وی با پیر توس و تأثیرپذیری‌اش از او کمتر از شاعرانی چون سنایی، نظامی و مولاناست. جالب توجه اینکه با آنکه کلّ شعر از نظر زبان و لحن زیر تأثیر فردوسی است، همچون بهره گیری از همی، به سر بر، دیوارْش، برآرد نفیر، نیارند کردن گذر، هماورد، مغاک، کوپال و...، بسیاری واژه‌های غیرفردوسی‌وار یا آنها که او بسیار به ندرت به‌کار برده، در جوار آنهایی که گفتیم می‌آورد، مانند احوال، عیان، نعمت، طعمه، رزق، قهار، عدو، سهم (عربی = قسمت)، ضرر، محال، آلام، غضبناک، سرخَیل و غیره. از سویی اقتباس مفرط است مثل استعمال مصدر پارسی به شیوهٔ مفعول مطلق عربی: «بغرّم به غرّیدنی هولناک» و از سوی دیگر نشاندن واژهٔ ناساز «رزق» در کنارِ «نژندِ» شاهنامه‌وار: بباید پیِ رزق باشم نژند. پس چه بهتر که بعدها دیگر یکچنین تقلید آشکاری را نکرد.

www.tabarestan.info تبرستان

سمبولیسم نیمایی

در راهِ گذر از تمثیل

www.tabarestan.info
تبرستان

در راهِ گذر

شمع کرجی، قو (هر دو ۱۳۰۵)

تا همین مقدار که گفته‌ایم، و از بحث حاضر، برمی‌آید که تحوّل نیما به لحاظ دگرگونی از مرحلهٔ تمثیلهای سنّتی به نمادگرایی، همچون هر تحوّلی اصیل و راستین، امری تدریجی و با صعودی ملایم است.

این دو شعر به‌گمان ما تجربه‌ها و تمرینهایی هرچند ابتدایی در جهت دستیابی به شعر سمبولیک است، گو اینکه چنان نیست که شاعر پس از همین تجربه‌ها دیگر به شکلها و شیوه‌های پیشین خود بازنگردد و یکسره ترک عادت کند. او تا حدود ۱۳۱۳ («قلعهٔ سقریم») نیز هر از گاهی از همان تمثیلها و به همان شیوهٔ مألوف می‌سراید و منظومهٔ اخیر هم که دیدیم متاعی جز کهنگی ندارد و اوج توسل به ادب تمثیلی قدماست.

امّا «شمع کرجی» و «قو» را این نگارنده از آن روی در مسیر نمادگرایی نیما مهم می‌داند که از جهتی تجربه‌ای تازه نسبت به قبل‌اند: این‌که شاعر برخلاف تمثیلهایش نه هیچ‌گونه نتیجه‌گیریی از کلّ ماوقع شعر می‌کند، و نه مهمتر از آن هیچ توضیح و تفسیری دربارهٔ نمادهای محوری شعر به دست می‌دهد. این تغییر ممکن است به نظر کوچک بیاید ولی در جهت حرکت به سوی سمبولیسم واقعی و با توجه به انگیزه‌ها و شیوه‌های آن بسیار حایز اهمیت بلکه تعیین‌کننده است (در مورد تعاریف، انگیزه‌ها و شیوه‌های سمبولیسم نک. بخش «ندای نماد»).

نکتهٔ دیگر اینکه این دو شعر از نظر محتوی یا مضمون نیز حرف تازه‌ای هستند: توصیفی مفصّل و تجسیمی دقیق از شمعی در درون یک کرجی و قویی با

www.tabarestan.info
تبرستان

همهٔ حرکتها و خصلتها. هیچ‌کدام، تا آنجا که این نگارنده به یاد دارد، پیش از این بدین صورت موضوع و محور شعر قرار نگرفته است. شمع کرجی:

... گویای حکایتی‌ست آن شمع خموش،
افسرده ز رنج و تن بپاشیده ز هم.
می‌آید از او صدای دلمرده به گوش
و قامت یک خیال روشن شده خم،
با ظلمت موج می‌زند حرف غمین.

۱۱۲ـ۱۱۳

آنگاه می‌بینیم این شمع برای صیاد صاحب کرجی در آن تاریکیِ آمیخته به تلاطمِ سهمگین امواج، تنها نقطهٔ روشن و کورسوی امید است. اما این شمع شعله‌ای افسرده و بیمار بیش نیست و نمی‌تواند نقطهٔ اتکایی در این بیمها برای صیاد باشد. صیاد (مطابق بند بعدی) همه‌کاری می‌کند تا شمع را سرحال و برپا بدارد: بازمانده‌های آن را به دور فتیله جمع می‌کند، آن را صاف می‌کند، می‌ایستاند و به آن امیدوارانه خیره می‌شود ولی شعله بی‌دوام و افسرده است. جیرتها و تلاشهایش بیشتر می‌شود، لیکن با آن موجهای سراسیمه و خروشان و ظلمتی که در بندهای بعد به تفصیل تصویر می‌گردد چه کاری از شعلهٔ بیفروغ شمع ساخته است. سرانجام با پنجه‌اش آن را برمی‌گیرد و در جای دیگر می‌گذارد.

لیکن به هر آن گوشه که مأواش دهد،
آن شمع شود خموش و ویران گردد:
محروم ز روشنی‌ست، همچون دل من.

بدین سان شاعر این «بیمار غم» را در لخت آخر همچون دل خود می‌داند. البته این با آن توضیحات و تفسیرهایی که در تمثیلها دیدیم بکلّی متفاوت است و همان بیانی است که نیما بعدها در اشعار سمبولیکِ تکامل‌یافته‌اش هم دارد، یعنی آنچه ما ایجاد پیوند بین دنیای درون و بیرون خوانده‌ایم (برای نمونه، بنگرید به تحلیل «داروگ» و «هست شب»).

شعر «قو» نیز حاوی تصاویر و توصیفات دقیق از این مظهر زلالی و

بزرگ‌منشی است، چنانکه پس از وصف صبحگاه می‌خوانیم:

صبحگه کانزوای وقت و مکان
دلرباینده است و شوق‌افزاست،
بر کنار جزیره‌های نهان
قامت باوقار قو پیداست.

۱۱۴

باقی شعر در چند بند تماماً اختصاص به توصیف و تجسیم حالات و حرکات و «فکرهای دریاییِ» قو دارد، بی‌آنکه کمترین اشاره‌ای بکند که دلالت بر اینهمانیِ قو با شاعر داشته باشد، و پیداست این پرنده نمادی است از همهٔ آرمانها از لطافت و طراوت، بلندپروازی و ژرفای دل و درون و فرورفتن در آغوش امواج، خواه کسی ناظر او باشد و خواه نه. آیا همین شعر الهام‌بخش آنان که بعدها از قو سرودند نبوده است، همچنانکه برای نیما وسیله‌ای برای نزدیک شدن به سمبولیسم؟

قالبهای این دو شعر نیز به تناسب محتوی و عناصر بیانی از نوترین قوالب تا آن زمان است، گو اینکه نوتر از آنها هم پیشتر به دست دیگران تجربه شده. «شمع کرجی» آمیزه‌ای از چهارپاره و ترکیب‌بند، منتها با یک لخت واسطه، است، ضمن اینکه در چهارپاره لختهای اول با سوم و دوم با چهارم قافیه دارد. «قو» چهارپاره‌ای است که لختها درست مثل «شمع کرجی» یک در میان مقفّاست. تنها مشکل شاعر، علاوه بر وزنِ یکسان، قافیه‌های دایم و منظّمی است که لابد شاعر آنها را مزید بر زیبایی آهنگ می‌دانسته است.

و امّا مهمتر از همهٔ اینها اینکه در این دو اثر، زبان گهگاه از حالت تقلیدی و قدمایی فاصله می‌گیرد و حرکتی را به سمت استقلال زبانیِ نیما نشان می‌دهد، هرچند این‌گونه نمونه‌ها در بافتِ متأثر از قدما زیاد نباشد:

می‌بلعد هرچه را به راهش سنگین،
سنگین‌تر از انحلال آن دل‌آویز،
داده به شب نهفته دست چرکین...

www.tabarestan.info تبرستان

یک قایق خیره، هیکلی چیره و موج،
افتاده به مُجمری قناویز کبود،
هر چیز برفته و آمده، یافته اوج،
جز مایهٔ امّید وی آن‌گونه که بود...
۱۱۳

در راهِ گذر

عقاب نیل (۱۳۰۸)

این شعر، که دو سال پس از دو قطعهٔ قبلی سروده شده، در جهت همان تمرینهای نخستینهٔ سمبولیسم قابل ارزیابی است. دو عقاب از سواحل نیل به دقت توصیف می‌شوند: اوّلی مهیب، توفندهٔ و پرشوروشر که پیری او را کور و کر و عاری از پَر کرده و سخت غمگین است. پس جوجگان او (پیروان جوان وی) او را به سرِ چشمه‌ای که آبش شفای فرتوتهاست می‌برند تا تن بشوید و از نو جوان شود. عقاب دوم به‌عکس، زار و نزار و ایستا و وامانده است، بی هیچ قوّت طبع و علوّ همتی، زیرا دل به خرابی بسته و «روز کمال اوست خوابی به چشمِ تر.» او را نیز باید شست و شوخ از تنش سترد و اعضای نادرست را برید تا او هم باز جوان شود و دوباره با آب چشمه‌ای که خاص خود اوست آشنا.

شاعر در این شعر نیز هرگز این دو نماد اصلی و مقصود خود را آشکار نمی‌کند. از همین روست که این شعر را هم از لحاظ سیر نیما به سوی سمبولیسم مهم می‌دانیم.

حال باید پرسید: شاعر از این دو نماد چه می‌جوید؟ اگر ضرورت بازیافت جوانی در هردو مشترک است پس چه تفاوتی میان این دو هست؟ به‌گمان این نگارنده می‌رسد که نیما دو طبیعت کاملاً متفاوت را در هیأت دو عقاب بیان کرده: یکی تندطبع، سرکش، پر صلابت و هیبت؛ دیگری بدون نهیب، کِزکرده در یک گوشه و «واماندگی او، او را شده هنر». به نظر می‌رسد تفاوت مهم این دو (چون اگر هر دو گذشته و حالی یکسان داشته باشند پیداست صحبت از یکی‌شان لغو

www.tabarestan.info
تبرستان

خواهد بود) این باشد که اوّلی حتی در حالت پیری و شکستگی کاملاً منفعل نشده و وانداده. به قول شاعر، کور و کر است چون لابد آنچه را جلوی چشم اوست نمی‌خواهد ببیند و حرفی نمی‌خواهد گوش کند. این دو لخت:

یک جا تپیده با غم و غم نز دلش برون
می‌کوبد از غمش، بر سنگ سخت، سر

۱۴۹

می‌رساند که در حال نزاری نیز سکون و قرار ندارد و به جای خودخوری و افسردگی از غم، سر به دیوار می‌کوبد. این وصف دو سنخ روحیه است و پیداست شاعر روحیهٔ اوّلی را که با خود او سنخیّت دارد می‌پسندد، نه ترک تلاش را حتی در نومیدانه‌ترین وضعیت. به هر حال از آنجا که هر دو عقاب باید براثرِ چشمهٔ شفابخش جوان شوند و به حالت نخستینه بازگردند، شاید شاعر با بیانِ تفاوتهای یاد شده قصد دارد بگوید عقاب همان عقاب است و یک طبیعت بیشتر ندارد: صولت و هیبت و سرکشی و بلندپروازی. و بازگشت هر دو عقاب به هویت اصلی و اولیه‌شان کنایت از ضرورت رجعت آدمیان به طبیعتِ اصلی انسانی یعنی آزادی و آزادگی است، آدمیانی که ممکن است به سبب تفاوت در نحوهٔ زندگی و یا در حال شکستگی و به زاد برآمدگی، هر یک نوعی روحیه، خواه کنشگر و خواه کنش‌پذیر، یافته باشند لیکن هر دو باید سرشت راستین خویش را بازیابند.

قالب شعر ظاهراً قطعه ولی در معنی قصیده است، و زبان نیز نسبتاً استوار و درخور قصیده. چنین می‌نماید که شاعر برای بیان صولت و صلابت عقابْ قالبی مناسب‌تر از قصاید غرّای قدیم، آن هم با وزن سنگین بحر مضارع، نیافته است. امّا اشعار سمبولیک متکامل او در آینده به خودی خود نشان خواهد داد که کار چنین شعرهایی با این‌گونه قالب و زبان راه‌افتادنی نیست.

www.tabarestan.info تبرستان

سمبولیسم نیمایی

نـدای نمـاد

نمادگرایی (سمبولیسم) در شعر، با هر صبغه و زمینه‌ای (اجتماعی یا سیاسی، عرفانی، یا صرفاً شاعرانه)، اساساً پیچیده‌ترین فراوردهٔ تخیّل شاعرانه است،[1] یعنی بهره گیری از این وسیلهٔ بیانی کار هر شاعری که شم و نیز تجربهٔ کافی در آن نداشته باشد نیست زیرا به سبب گستردگی مفاهیم و بارهای معنایی و دامنهٔ فراخِ تداعیهای موجود در هر نماد از سویی، و پیوند و ارتباطِ کمابیش پیچیدهٔ میانِ نمادهای درون هر شعرِ نمادین (البته در مورد شعری که دارای بیش از یک نماد و گاه آمیزه یا شبکه‌ای از نمادهاست) از سوی دیگر، نیاز به تخیّلی در سطوح بالای فرهیختگی و پروردگی و اندیشهٔ شاعرانه‌ای ژرف و فراخ دارد که قادر است دستگاهی از نمادهای گوناگون را که گاه روابط و مناسباتی لابیرنت‌گونه با هم دارند درهم بتند و در درون شعر جا بیندازد. همچنین نمادگرایی را می‌توان اوج جاندارانگاری (آنیمیسم) در عوالم هنر خواند بدین معنی که هر نماد و رشته تداعیهایی که به دنبال دارد عضوی زنده و پویاست و مجموعهٔ نمادها نیز همچون سازواره‌ای (ارگانیسمی) دارای حسّ و حال و حرکت است، حتی وقتی شاعر از جامدترین و ایستاترین اشیا سخن می‌گوید. به همین سان شعر سمبولیک معمولاً برخوردار از برترین و گسترده‌ترین مایه از ابهام و سایه‌روشن هنری است. هم از این روست که مخاطب در این نوع شعر بیش از هر شکل و شیوهٔ بیانیِ دیگری از آزادیِ تأویل متن یا شرکت در آن بهره‌مند است، البته نه در حدّ ارادهٔ مفاهیمی مخالف یا مغایر با مراد گوینده، بدین معنی که در هر شعری از

www.tabarestan.info
تبرستان

این‌گونه معمولاً علایم یا قراینی هست که چونان قطب‌نما جهتگیریِ دید و داوریِ شاعر را در قبال پدیدارها و امورِ مطرح در شعر نشان می‌دهد و مخاطب را در مسیرِ نگاه و کیفیتِ عواطف شاعر هدایت می‌کند، گو اینکه در صورتِ اشتراک تجارب میان مخاطبان و شاعر نیازی به چنین قراینی نیست. بنابراین، شعرِ نمادگرای راستین دارای بافتی فشرده است، چه کارِ پرکردن خلأهای معناییِ ناشی از قلّتِ الفاظ به ذهن مخاطب وانهاده می‌شود، و از همین جهت است که پیشینیان ما شعرِ نمادگرا با زمینهٔ عرفانی را شیوهٔ «اجمال و اشارت» یا «رمز» می‌خواندند، و این تنها طریقهٔ تبیین آنان از نماد و نمادگرایی بوده است. نماد (سمبول) را در روزگار ما چنین تعریف کرده‌اند که گونه‌ای استعاره است با این فرق که در استعاره تنها یک مشبّه (= مستعارٌ له) وجود دارد و با حذف آن، مشبّهٌ به (= مستعارٌ مِنه) به عنوان استعاره باقی می‌ماند، و حال آنکه در نمادْ بیش از یک مشبّه و گاه مشبّه‌های متعدد در میان است که با حذف آنها نماد پدید می‌آید. بنابراین، نماد بعد از تشبیه و استعاره سومین مقولهٔ بیانی است که بر روی خطّ مشابهت قرار دارد و از لحاظ درجهٔ پیچیدگی و انتزاع هم بعد از آن‌دو واقع می‌شود. خطّ دوم خطّ مجاورت است که شامل مجاز و کنایه می‌شود زیرا در این‌دو، رابطهٔ معنای حقیقیِ لفظ با معنای مجازی و کنایی نه بر پایهٔ مشابهت بلکه بر مبنای مجاورت یا توازی استوار است. تعریف یاد شده اگرچه درست است لیکن به گمان ما باید بر آن افزود که: در نماد از توانِ (پتانسیلِ) معنایی و مفهومیِ لفظْ بسی بیش از استعاره بهره‌گیری می‌شود. نیز باید توجه داشت که تمامیِ توصیفاتی که در شعر بر حول محور هر نماد صورت می‌گیرد و سلسله تداعیهایی که در حول و حوش آن برانگیخته می‌شود همه و همه در خدمت گسترش حوزهٔ دلالتیِ نماد قرار می‌گیرد. همچنین با توجه به آنچه تحت عنوان اوج ابهام هنری در نماد گفتیم، هرگونه تصریحی در باب ماهیت این یا آن نماد در درون شعر به جای توصیف و تداعی‌انگیزی، یکسره با روح و انگیزهٔ نمادگرایی و خویشکاریِ نماد ناسازگار و به اصطلاح نقض غرض است زیرا حوزهٔ دلالتیِ آن را محدود می‌کند و در حکم تحمیق یا نافهم انگاشتن مخاطب است.

پیشینیان ما چیزی از مقولهٔ نماد را به صورتی که ما امروز از آن سخن می‌گوییم در منابع علوم بلاغی مطرح نکرده و طبعاً به هیچ‌گونه توضیح و تبیینی در خصوص قواعد و مسایلِ حول وحوش آن نپرداخته‌اند. آنان، چنانکه اشاره شد، تنها به چیزی تحت عنوان «اجمال و اشارت» در منابع مربوط به مصطلحات عرفانی و نیز تفاسیر اشعار عارفانه قایل بوده‌اند[۲] و یا به نام «رمز» از آن در باب همین‌گونه اشعار و نیز آثاری همچون رسالاتِ شیخ اشراق، سهروردی، یا حیّ بن یقظان (زندهٔ بیدار) اثر ابن‌سینا و امثال اینها یاد کرده‌اند،[۳] بدون هیچ‌گونه توضیح دقیق یا بحثِ نظریِ سازمان‌یافته‌ای دربارهٔ آن و حتی تعریفی رسا و کافی در باب این مقوله و وسیلهٔ بیانی. قدما نماد را اغلب «استعاره» می‌خواندند، و حال آنکه این دو مقوله چنان که پیشتر دیدیم متفاوتند و تنها اشتراک آنها این است که هر دو ماهیتاً از مقولهٔ تشبیه‌اند. در بسیاری جایها نیز از آن به نام «کنایه» یا «مجاز» یاد می‌کردند، که پیداست تسمیه‌ای توسّعی است، لیکن همین نامگذاری نیز به خودی خود حاکی از عدم دقت و تسامح است.

و امّا آنچه پیداست اینکه اگرچه نمادگرایی در شعر با زمینهٔ اجتماعی مقوله‌ای کاملاً جدید (از نیما یوشیج به بعد) است، لیکن گونهٔ عرفانی آن پیشینه‌ای دیرین و پهنه‌ای فراخ در ادبِ پارسی دارد، بدین‌سان که پس از عصری که به نام شعر سمبولیکِ ساده و اولیهٔ عرفانی می‌شناسیم (حدود سدهٔ پنجم هـ. ق.) و مبتنی بر اشعاری حاوی نمادهایی ابتدایی و ساده همچون عشق، دوست (و برابرهای آن مانند یار، معشوق، دلبر، دلدار و...)، غم، شادی، وصل، هجران و امثال اینها در سروده‌هایی چون دوبیتی‌های طاهر و رباعیات منسوب به ابوسعید ابوالخیر و خواجه عبدالله انصاری و جز ایشان است، دورانی از شعر تکامل‌یافتهٔ عرفانی با بکارگیری تمامی امور و احوال و مفاهیم عرفانی و به‌ویژه به کمک نظامی گسترده از انواع و اقسام نمادها و مصطلحات عرفانی از نوع عاشقانه آغاز می‌شود که روزگار رونق و روایی آن را خصوصاً در وجه اصیل، بدیع، خلّاق، و جذّاب آن باید از حدود اواخر سدهٔ پنجم تا پایان سدهٔ هشتم برآورد کرد. آغازگر و قوام و تکامل‌دهندهٔ عمدهٔ آن را به گمان این نگارنده باید سنائی غزنوی (متوفی بین

www.tabarestan.info تبرستان

۵۲۵ـ۵۴۵) دانست. وی، همچنان که در جایی دیگر بیان داشته‌ام،[۴] سهمی عمده در تثبیت و ترویج این شیوهٔ شعری در انواع قوالب دارد و برای نخستین بار دستگاهی جامع و منسجم از نمادهای شاعرانه و عارفانه را در غزلهای پرشمار و دیگر قوالب به‌کار گرفت و با بدرآوردن شعر عارفانه از حالت سادهٔ نخستینه و بلوغ و عمق و دقّت بخشیدن بدان، راهی را هموار کرد که پس از وی رهروانی بزرگ و نامور همچون عطار، عراقی، مولانا، سعدی و حافظ یافت. بدین‌سان و برروی‌هم دوره‌ای طولانی از آنچه برخی صاحبنظران «حکمت ذوقی یا شعریِ ایرانی» خوانده‌اند[۵] پدید می‌آید که وجه اصیل آن از سدهٔ پنجم یعنی همان شعر ساده و اولیهٔ عرفانی آغاز می‌شود و پایان آن را نهایتاً تا روزگار عبدالرحمن جامی (متوفی ۸۹۸) می‌توان برآورد کرد، هرچند غلبهٔ نگرش و اندیشه‌های عارفانه بر شعر پارسی و اعتلا و عظمت این نوع شعر در این سده‌ها تا آن مایه است که در سده‌های بعد و حتی تا روزگار ما نیز تأثیرات و پژواکهای آن را می‌توان دید و شنید. به هر حال مهمترین جنبه و جلوهٔ شعر دورهٔ یاد شده همان نمادگراییِ موجود در آن است که در آن نوعی پل و پیوند میان مَجاز و حقیقت با استفاده از بسیاری اعضای پیکر معشوق انسانی، حالات و حرکات و واکنشهای او، معاملات و احوال میان عاشق و معشوق، شیوه‌های ترک تعلق و وصول به تجرد از قبیل رندی، قلاشی، قلندری، اوباشی، جنون، سودازدگی و غیره برقرار و همچنین از بسیاری پدیدارهای زیبای طبیعت به‌ویژه گلها و گیاهان برای بیان زیبایی معبود بهره‌گیری می‌شود. دشواریهایی که خوانندگان این‌گونه اشعار از گذشته تاکنون از جهت تفسیر و تأویل نمادها برای دریافت معنی و مفهوم مورد نظر شاعر داشته‌اند خود تأییدی بر دشواری مقولهٔ نمادپردازی و پیچیدگی ذهنیّتِ حاکم بر آثاری از این دست است.

مطلب دیگر اینکه عدّه‌ای در بحث از نمادگرایی، خواه از گونهٔ عرفانی و خواه اجتماعی، دلیل دست‌یازی به این‌گونه بیانِ پوشیده و پیچیده را بیم از گرفت و گیرهای دینی یا سیاسی و نبودِ آزادی برای بیان افکار و عقاید در آثار ادبی می‌دانند، کما اینکه در باب نمادگرایی از نوع عرفانی، آن را ناشی از ترس

شاعرانِ عارف‌مزاج از واکنشهای اهل ظاهر، به‌ویژه پس از واقعهٔ قتل حسین‌بن منصور به فرمان دربار خلافت و به تحریک و دستیاری علمای دینیِ متنفّذ، دانسته‌اند و نمادگرایی جدیدِ نیمایی را نیز معلول استبداد و اختناق سیاسی در عصر پهلویِ پدر و پسر قلمداد کرده‌اند. این نگارنده، بدون اینکه یکسره منکرصدق و صحّتِ این نظریه باشد، بر آن است که: هرچند شاید تنها یکی از علّتهای رویکرد به بیان نمادینْ همین بیمها و ملاحظات باشد لیکن علّت تامّه نیست زیرا، مطابق آنچه پیشتر گفتیم، دلیل اصلیِ اختیارِ این شیوهٔ بیانی را باید در گستردگی حوزهٔ مفهومیِ نماد و افزونیِ امکانات سخن نمادین نسبت به غیر آن جستجو کرد که تناسب کامل با انگیزه‌ها و اغراض هنری و از جمله اصل بنیادین و همه‌پذیرِ ابهام و کارکردهای عظیم آن در عوالم ادب و هنر دارد. هنگامی که تصدیق می‌کنیم که جوهرهٔ هنر و بیان هنرمندانه ابهام است، آنگاه در توسل به بیان نمادین و نهفته، به عنوان وسیله‌ای که بیشترین حد از ابهام و سایه و روشن هنری را تأمین می‌کند و با گستردگی حوزهٔ دلالتی و توان بیمانندِ تداعی‌انگیزی‌اش همواره بیشترین حرف و حدیث را در کمترین لفظ بازمی‌گوید، دیگر چندان نیازی به‌چنان توجیهی نیست. دلیل ما بر این نظر این‌که نه پیدایی مکتب سمبولیسم در مغرب‌زمین در سدهٔ نوزدهم به‌ویژه در شعر فرانسه ارتباطی آشکار با اوضاع و فضای سیاسیِ عصر داشت و نه ادامهٔ اقبال بدان در ادبیات کشورهای غربی (که دارای نظام حکومتیِ مردم‌سالاری و مردم آنها برخوردار از آزادی بیان‌اند) تا روزگار ما. لیکن این نیز هست که گرایش به بیان نمادین در ادبیات ممالکِ دارای نظامهای خودکامهٔ حکومتی یا نظامهای سختگیر عقیدتی امکانی بیشتر دارد.

در سطور پیشین آغاز نمادگرایی با زمینه‌های اجتماعی را از نیما دانستیم. پیداست شیوه‌ای که بعدها در شعر شاگردان و پروردگان مکتب او، همچون شادروان استاد مهدی اخوان ثالث، احمد شاملو و برخی دیگر به اَشکال مختلف تداوم یافت زادهٔ قریحه، تلاش و تجربهٔ سالیان دراز نیما بود. به عبارت دیگر، راهی نسبتاً دراز طی شد تا پیشوای شعر نوِ پارسی که سرودن شعر را از قوالب و

www.tabarestan.info تبرستان

اسالیب سنّتی آغاز کرده بود، پس از سالها کوشش و به‌کمک روشِ به اصطلاح «آزمون و خطا» به زبان هنریِ مراد و مأمول خویش برسد. همین امر به آنچه دربارهٔ منشأ و عامل اصلیِ پیدایی نمادگرایی گفتیم نیز ارتباط می‌یابد، بدین معنی که وقتی بپذیریم شعر نمادگرای اجتماعی (و نیز انسانی) در آثار او به‌یکباره پدید نیامد، در برابر کسانی که آن را فقط معلول اختناق و استبداد سیاسیِ عصر رضاشاهی می‌دانند می‌توان پرسید: مگر جوانی و عنفوان شاعری او مصادف با اختناق رضاشاهی نبود؟ پس چرا شعر نمادگرای اجتماعی را از همان ایام نیاغازید؟ (عرضهٔ نخستین اشعار او با قالب آزاد، بیان سمبولیک و محتوایِ اجتماعی مربوط به آخرین سالهای حکومت رضاشاهی است.) آیا این بدان معنی نیست که سرودن شعر نمادگرا نیاز به پروردگی ذهن و تخیّل شاعرانه و تجربه و ممارستی کافی دارد؟ پرسش را بدین‌گونه نیز می‌توان کرد: اگر نمادگرایی نیمایی نتیجهٔ لازمِ عدم آزادی بیان بوده، پس چرا در فاصلهٔ سالهای ۱۳۲۰ ـ ۱۳۳۲ (از خلع رضاشاه تا کودتای سال ۳۲) که آزادی نسبی قلم و بیان دوباره پیدا شد نیما نه‌تنها شیوهٔ یادشده را خاتمه یا حتی کاهش نداد بلکه در تکامل آن نیز کوشید؟ حق آن است که گفته شود یکی از دلایل عمدهٔ گرایش او به نمادپردازی آشنایی وی با شعر سمبولیک فرانسوی مثل اشعار شاعرانی چون بودلر، رمبو، مالارمه و... و جاذبهٔ شدید آن برای او بود. نیما با الگوگیری از همین شیوه و نیز مایه‌هایی که در ادب قدیم پارسی وجود داشت تجربهٔ خود را در باب نمادگراییِ شاعرانه آغاز کرد، با این تفاوت که آن را با زمینه‌ای اجتماعی که از چند دههٔ پیش از آن یعنی از عصر مشهور به «بیداری ایران» به‌بعد در شعر پدید آمده بود[۶] درآمیخت. ضمناً همین امر که شاعران عصر مشروطیت با وجود آنکه کمابیش در فضای استبداد و گرفت‌وگیرهای عصر قاجار زیسته بودند در همان ایّام نه‌تنها به بیان پوشیده و نمادین روی نیاوردند بلکه به‌عکس، شعر را به‌مثابه سلاحی آشکار تا سرحدّ بیانیه‌های سیاسی در راه مبارزات خویش به‌کار گرفتند، باز خود دلیلی بر مدّعای ماست. تأکید می‌کنیم که نمادگرایی ادبی با هر زمینه‌ای، خواه عرفانی و خواه اجتماعی و جز اینها، دورهٔ خاصّی از بلوغ و تکامل بیان هنری

است که اولاً در مسیر فرایندِ افزایش ایجاز و فشردگیِ بافتِ زبان شعری پدید می‌آید، همچنان که در مورد گونهٔ عرفانی آن راهی بالنّسبه دراز از بدوِ ورود تصوّف و عرفان به عالَم ادب پارسی طی شد تا شعر نمادگرای عارفانه به نهایت قوام و نیز ایجاز رسید، و گونهٔ اجتماعی آن نیز به همین سان پس از پیمودن راهی تقریباً طولانی از هنگامِ پیدایی اندیشه‌های سیاسی و اجتماعی در شعر پارسی، در شعر نیما آغاز و به تدریج قوام یافت. ثانیاً پیداست که سمبولیسم مثل هر سبک و مکتب دیگری از تمامی شرایط و ضرورتهای عصر خویش، و از جمله عوامل و احوال اجتماعی و سیاسی و فرهنگی، تأثیر می‌پذیرد، لیکن هیچ‌یک از اینها را نمی‌توان به تنهایی عامل ایجاد یا ارتقای آن دانست. برای مثال، گمان نمی‌کنم که کسی بتواند تأثیراتی را که دوران آرامش نسبی عصر رضاشاهی ــ اگر چند در سایهٔ سرنیزه ــ بر کلّ فرایندِ افزایش تحقیقات و تعمق علمی و ادبی و از جمله مطالعات و ممارستهای نیما و به‌ویژه انجام تجارب شعری وی و در نهایتْ رسیدن او به نمادگرایی داشت نادیده انگارد.

مطلب مهم دیگر تفاوتهای عمده و تعیین‌کنندهٔ شعر نیما با شعر نسل پیش از او یا مقارن با روزگار جوانی وی، یعنی شعر حول و حوش انقلاب مشروطیت، است و آن اینکه اشعار نوگرایانهٔ همراه با پیرنگ اجتماعیِ او، خواه شعرهای سمبولیک و خواه رئالیستی وی،[۷] یکسره برگردان و بازنمای عاطفی ـ تخیّلیِ پدیدارها و رویدادهای اجتماعی ـ سیاسی است. توضیحْ اینکه: برخی شاعران و منتقدان معاصر به درستی گفته‌اند که آنچه «شعر اجتماعی» نامیده می‌شود تعبیری است نادرست به جای «عاطفهٔ اجتماعی»، و این نگارنده آن را بدین‌گونه تکمیل می‌کند: «برگردان عاطفی ـ تخیّلیِ پدیدارها و رویدادهای اجتماعی». شاید عنوان «شعر اجتماعی» به صورت بَحت و بسیط را بتوان بر شعر دورهٔ مشروطیت گذارد ولی قابل اطلاق بر شعر نیما و پروردگان مکتب او نیست، زیرا از شعر دورهٔ یاد شده اگر وزن و قافیه (که اغلب هم به خوبی به‌کار گرفته می‌شد، ضمن اینکه این دو عنصرْ تأثیرِ تخییلی ــ هرچند محدود ــ نیز دارد) و مایهٔ تخیّلیِ ضعیف و ناکافی را[۸] (در حدّ پاره‌ای صور خیالِ اندک، که کمتر هم توانسته از حدود

www.tabarestan.info تبرستان

تشبیهات و استعارات شعرِ پیش از خود فراتر رود) کنار بگذاریم، می‌رسیم به اصل یا حاقّ واقعه یا مسئلهٔ سیاسی یا اجتماعی، که سرنخ همهٔ اینها هم معمولاً خواه به طور مستقیم به حکومت مستبد داخلی یا حامیان استعمارگرِ خارجی وصل می‌شود و خواه غیرمستقیم یعنی از طریق ایادی و عاملان این دو. به بیانی دیگر، سروده‌های نسل شاعران انقلابی این عصر را تقریباً می‌توان چونان مجموعه‌ای از شعارهای تند و اخبار روزنامه‌ای خواند، و همچنان که ما معمولاً به روزنامه‌های خوانده شده در گذشتهٔ دور و نزدیک، جز به ندرت، رجوع نمی‌کنیم، به شعر آن دوره نیز جز به عنوان نمونه‌های تاریخی و جز به منظور پیگیری سیر رویدادهای تاریخی یا اجتماعی و یا نهایتاً تحوّلات ادبی نمی‌نگریم. امّا نیما یوشیج از بدیهی‌ترین و بنیادین‌ترین اصل هنر بهره جست: تصویر به جای تصریح. او با وجود اینکه به عنوان متعهدی راستین هیچ‌یک از رویدادها و دگرگونیهای مهم سیاسی ـ اجتماعیِ عصر را در عالَم شعر نادیده نگرفت، بی‌اینکه تجربهٔ شاعران مشروطیت را در بیان بسیاری رخدادهای ریز و درشتِ موضعی به صورت عینی تکرار کند بازتاب ذهنی و عاطفی آنها را، بدان‌گونه که درخور ورود به شعر باشد، و به کمک نظامی کارا و گسترده از نمادهای خویش، بیان کرد. نکتهٔ مهم دیگر اینکه نیما نشان داد که شعر می‌تواند تعیّنِ زمانی و مکانی داشته باشد بی‌آنکه چون شعر سیاسی ـ اجتماعیِ عصر مشروطیتْ این تعیّن را از طریق درج «عین» پدیدارها و رویدادها کسب کند. در عین حال، وی با وجود تأثیرپذیری از شاعران سمبولیست فرانسوی، پرهیز داشت از اینکه شعرش به آن درجه از تجرید و ذهنیّت‌گرایی که شعر آنان را فراگرفته است برسد، خصیصه‌ای که نشأت یافته از روح فرار و فراروی از واقعیات و مقتضیات زمان و مکان و محیط و نیز اشتراکات و خویشاوندی میان مکتب ایشان با انگیزه‌ها و آموزه‌های «هنر برای هنر» است که بر پایهٔ اصل «عدم تعهد» در قبال هرآنچه به زعم پیروان آن «برون‌شعری» است قرار دارد. پیداست تفاوت میان کسی که شعر خویش را «فریاد»ی برای «خلاص» خود و مردمش می‌داند با شاعران یاد شده تا چه مایه است. بنابراین، تأثیرگیری نیما از این سمبولیستها بیشتر از باب شکل و شیوهٔ

نمادپردازی است تا مضمون و محتوی (گذشته از اینکه او، چنانکه خواهیم گفت، در همین زمینه الگوهایی از درون فرهنگ و ادب خودمان نیز داشت.) به هر حال نیما از آن روی که خود را از نظر پیوند با مسایل جامعهٔ خویش وارث شاعران مشروطیّت می‌دانست به هیچ روی از آرمانهای مردمی و دغدغهٔ دائمیِ خاطر نسبت به حال و روز اقشار فرودست و نیز مسایل جامعهٔ روشنفکری فاصله نگرفت و به همین دلیل هنگامی که در مسیر اصلاح شعر عصر خویش از جهات هنری به نمادپردازی روی آورد، بیشتر از نمادهایی بهره گرفت که توان و ظرفیت کامل برای طرح زمینهٔ اجتماعی دارند.

در مجموع، راز مقبولیت شعر نیما در میان نسلهای بعدی و نیز جواز بقای آن در ادب گرانسنگ این سرزمین در آمیزهٔ موزونِ محتوی ـ عاطفه ـ تخیّل است. پیداست که او در این راه به سبب مطالعاتی گسترده و تأملاتی ژرف در شعر گذشتهٔ پارسی بیشترین بهره را از برخی تجارب عبرت‌آموز آن برگرفت. برای نمونه، نمی‌خواست شعرش تکرارگرِ هیچ‌یک از این ویژگیها باشد: نظم خشک و کم‌تخیّلِ ناصرخسرو، هرچند گرانبار از مایه‌های عقیدتی و حِکمی؛ شعر امثال نظامی و خاقانی که، گرچه عالی و بسیار ظریف است ولی از نظر شکلی افزونی و چربش محسوسی بر محتوی در آن مشهود است، چنانکه در بافتِ سخت فشردهٔ آن، اغلبْ عنصر خیال بر دیگر عناصر چیره و از همین رهگذر گاه دارای ازدحام تصویری و نیز کوتاهیِ لفظ است؛ شعر مشهور به سبک هندی که در عین گرایشهای آشکار به زبان مردمی و با وجودِ برخورداری از ارزشها و خلاقیتهای موضعی، در بسیاری موارد به سبب خصیصهٔ «بیتْ محوری» دارای ساختار گسسته و مغایر با وحدت و تمامیت به عنوان یکی از اصول و شروط مطلق و همه‌پذیر شعر و نیز خیالپروری مفرط و گاه تا سرحدّ خیالبازی خنک و اوج ازدحام تصویری است؛ و سرانجام، شعر مشروطیت که درباره‌اش ما در حدود اهداف این مقال و دیگران به تفصیل گفته‌اند.[9] آری، وقتی به پهنهٔ سرشار از سیر و صیرورت‌های شعر گذشته و فراز و نشیب‌های فراوان و تجارب بی‌شمارِ صورت‌گرفته در آن، و از جمله آنچه بر همین ادوار و افراد گذشته است،

www.tabarestan.info تبرستان

می‌نگریم درمی‌یابیم که برقراری ترکیبی متعادل و بِاَندام از عناصر اساسیِ شعر تنها به زبان آسان می‌آید و تا چه حد دشوار و دیریاب است، به‌ویژه در مورد کسی که بدون برخورداری از راهی کوفته و هموار می‌خواهد در دل فراخه‌ای خوفناک و سنگلاخْ جاده‌ای درست بگشاید که مقصد آن رسیدن به بیانی آماده و بی انقیاد برای طرح محتواهای عصر و جامعهٔ جدید است و خروج شعر از زنجیرهٔ سنت (در گذشته شعرِ هرکس نهایتاً حاصل جمعِ میان سنّت پیش از او و خاصّه‌های خود وی بود) و حصول فردیت و شخصیت برای هر شاعر نسبت به دیگر شاعران، دگرگونی کلّی و کاملِ ساختار شعر پارسی، ابداع شعرِ نمادگرای اجتماعی و معرّفی هنجارهای آن، تغییر لحنِ غالباً خطابیِ شعر گذشته، اصلاح دیدگاهها و رویکردهای سنّتی نسبت به آرایه‌ها و شگردهای شعری و...

پیشتر در بحث از نمادگرایی نیما به تأثیرگیری او از سمبولیستهای فرانسوی اشاره کردیم، همچنان که برخی شاعران و منتقدان معاصر نیز به چنین تأثّری قایل شده‌اند، لیکن به گمان ما این تنها منبع تأثیرپذیری او در این زمینه نیست. تا آنجا که این نگارنده اطلاع دارد، کسی به دو منبعِ مهم دیگر، یکی اساطیر و افسانه‌های کهن و دیگر شعر نمادگرای عرفانی و تمثیلهای اخلاقی یا عرفانی، نپرداخته است. به باور اینجانب تأثیر این‌دو بر نماد و نمادپردازی نیما اگر بیشتر از شعر فرانسوی نباشد، کمتر نیست. در مورد نخست، فراوانی نمادها و تصاویر دیگری که با دید اساطیری و روح اساطیری‌گونه در اشعار او آمده برای این نگارنده تردیدی در وجود این اقتباس باقی نمی‌گذارد، ضمن اینکه ممکن است او در این خصوص از متون حماسی پارسی، به‌ویژه شاهنامهٔ فردوسی یا دیگر آثار حماسی و یا مستقیماً از خود اساطیر ایرانی (که در زمان او بحث و پژوهش در باب آن از سوی پژوهندگان کشور ما آغاز و به تدریج افزایش یافت) تأثیر گرفته باشد. در شعر او نه‌تنها جانوران به سخن درمی‌آیند (که این امر بیشتر ممکن است تحت تأثیر فابلهای اخلاقی و تمثیلهای عرفانی باشد) بلکه عناصر طبیعی و بیجان همچون ابر، باد، باران، رود، کوه و نیز گیاهان و درختان گوناگون چونان در جهان زنده، بیدار و گویای اساطیر و افسانه‌ها به گونه‌ای گویا و آدم‌وار ظاهر می‌شوند.

علاوه بر اینها شاهد چندین عنصر کاملاً مرتبط با عوالم اساطیری یا افسانه‌ای همچون دیو دروج (=دیو دروغ و پلیدی)، پریان، اژدها، ققنوس، و سیمرغ هستیم. همچنین توصیفاتی فراوان از پدیدارهای طبیعی در اشعار نیما هست که، هرچند بدون ذکر نام، شبیه موجودات اساطیری است. برای نمونه: بادِ اژدها گونه در «برفراز دشت» که «با دَمش خشک و عبوس و مرگ بارآور» هرگونه گیاه، یعنی مظهر زندگی و زایندگی، را نابود می‌کند (همچنان که در اساطیر آمده است)، تصویر آسمان به صورت دیوگونه‌ای سیاه با دندانهای سپید در چند مورد، از جمله در ابتدای «پادشاه فتح» و «برفراز دودهایی...» و برداشتی اساطیری از آتش در «همسایگان آتش». به گمان این نگارنده، اگر هم بتوان تردیدی در انتساب این یا آن مورد به بهره گیری از اساطیر کرد، در باب مجموعهٔ این عناصر نمی‌توان.

منبع دیگرِ تأثیر، یعنی شعر نمادگرای عارفانه و اشعار تمثیلیِ اخلاقی یا عرفانی، به گمان اینجانب از آن روی در شکل‌گیری تعدادی از نمادهای نیما حائز اهمیت و شایان بررسی است که او به فحوای مجموعهٔ نوشته‌های تحلیلی‌اش دربارهٔ شعر و ادب، بیشترین اُنس را در بین سبکها و دوره‌های شعر پارسی با اشعار یاد شده، به‌ویژه در فاصلهٔ سدهٔ ششم تا هشتم یعنی اوج روایی و شکوفایی آن و بیش از همه با حافظ، داشته است.[۱۰] بنابراین، می‌توان حدس زد که جاذبهٔ این نوع شعر برای وی، گذشته از درونمایهٔ والای انسانی آن، بیشتر از جهت شکل و شیوهٔ بیانی، به‌ویژه همان نمادپردازی و تمثیل‌آفرینی، بوده است، یعنی همان چیزی که ذهن وی را در بخشی عمده از عمرِ شعری‌اش به‌خود مشغول می‌داشت.[۱۱] گونه‌ای دیگر از شعر اخلاقی و عرفانی پارسی، تمثیل است که قرابت خاصّی از لحاظ انگیزه‌ها و اغراض خلق و نیز سازوکار عناصر مهم آن با شعر نمادگرا دارد و شمار عمده‌ای از آن را حکایاتی از زبان جانوران یا به هر حال با ایفای نقش آنها تشکیل می‌دهد. همین دسته تمثیلها به احتمال قوی بر شعر نمادگرای نیما اثر نهاده است. البته باید توجّه داشت که نیما از جانوران و ویژگیهایشان به صورت نماد بهره گرفته، و نیز حتی به‌نظر نمی‌رسد که از جانورانِ موجود در تمثیلهای گذشتگان تأثیری کامل و مشخّص یا موضعی در

www.tabarestan.info تبرستان

نمادهای خود اخذ کرده باشد زیرا شباهت میان خصلتها و حالاتِ جانورانِ مطرح در اشعارِ نمادین او با حکایات تمثیلی قدما چندان زیاد نیست، مگر در نمونه‌هایی اندک همچون بشارت‌بخشیِ خروس برای طلوع صبحی روشن («خروس می‌خواند» و چند جای دیگر)، مردارخواریِ لاشخوار به نشانهٔ پست‌طبعی و مرگبارگی («روی جدارهای شکسته») و غیره. این پرهیز از اقتباسِ کلّی و آشکار با توجه به اصل التزام شعر جدید به «فردیت» و اجتناب از سنّتهای ثابتْ امری طبیعی است. مقصود ما نیز از تأثیرگیری نیما تنها در این حد است که شعر تمثیلیِ گذشته توان و ظرفیت بالای عنصر جانوران را در امر نمادسازی بر او آشکار کرده، و به عبارت دیگر در کلّیّتِ امر به او الهام بخشیده است. باری، جانوران در نمادهای نیما به فراوانی و گوناگونی به کار آمده‌اند. از همین تعداد نمادهای جانوری، هم تنوّع بسیار برمی‌آید و هم خلاقیت و نوجوییِ شاعر که، البته پس از گذر از مرحلهٔ تقلید و ورود به دورهٔ تکامل و نوگرایی، به هیچ روی در پی پیروی از پیشینیان و پخته‌خواری از خوان آنان نیست. تازه این دسته نمادها از آنهایی است که فقط برخی نمونه‌های نوعیِ آن در شعر گذشته هست، نه آن شخصیتی که در شعر نیما یافته‌اند زیرا نمادهایی که در سطور آتی به عنوان مثال ذکر خواهند شد و نیز آنهایی که در مباحث مختلفِ آتی به میان خواهند آمد، به آن شکل و با آن ویژگیهایی که در شعرها می‌بینیم آفریدهٔ خود نیماست. نیز تعداد فراوانی از نمادهای جانوری برگرفته از محیط بومی اوست. همچنین پیداست که تعدادی مهم از آنها تداعی‌گرِ شخص شاعر و چگونگی اندیشه‌ها یا واکنشهای اوست. از آنجا که نمادهای جانوری در تحلیلهای بعدی ما مورد بحث قرار خواهند گرفت از ذکر آنها در اینجا به دلیل پرهیز از تکرار خودداری می‌کنیم.

آنچه مهم است اینکه نیما با این نمادها گذشته از آنکه به شعر اجتماعی ـ سیاسیِ پیش از خویش بُعد هنری و تخیّلیِ ناشناخته‌ای بخشید، بُعد عاطفیِ موجود در شعر مشروطیت را نیز که بیشتر بر مدار عواطف تند و واکنشهای شدید و خیزاب‌گونه‌ای از خشم و کین یا تمسخر و چه‌بسا ساده و پایاب می‌گشت به عواطفی پیچیده‌تر، پوشیده‌تر، ژرفتر و متین‌تر، یا به عبارتی همان ترکیب شیر

و شکریِ عاطفه با تخیّل بدل کرد.

و امّا نمادهای غیرجانوریِ نیما هم تقریباً به تمامی برگرفته از طبیعت بومی او یعنی مناطق جنگلی و کوهستانیِ اطرافِ یوش است، تا آنجاکه از روی اشعار وی می‌توان تصویری زنده و نسبتاً دقیق از مناطقِ مذکور ترسیم کرد. برخی از این نمادها (اعمّ از نمادهای محوری و فضاساز) عبارت است از: درختان افرا، نارون، کراد، شماله، میم‌رَز، مَجَر و اوجا؛ بوته‌های پَلِم (نوعی گیاه هرز) و لَم (بوتهٔ تمشک)، ساق گلی نازک (در قطعهٔ «مهتاب» گویای امیدهای پرورده و شاید شعر شاعر)؛ مناطق یا روستاهای ورازون، وازنا (در شعر «برف» نماد مقصدی که در فضای تاریک و روشن و ابهام‌آلود پدیدار نیست)، ناتل، امامزاده ساریک و جنگل آلیو؛ میهمانخانه (در «برف» نشانهٔ جامعه و محیط شاعر)؛ عوارضی چون کوه (در «شاهِ کوهان» نشانهٔ پایداری و بردباری و تجربه کردن همه چیز با صبر و سکوت)، آزاکو، کوه کپاچین و رودخانهٔ ماخ‌اولا (در شعری به همین نام، نماد موجودی پویان و سرگردان)؛ پدیدارهایی مانند باران (عاملی کاملاً دگرگون‌کننده، زندگی‌بخش و زایل‌کنندهٔ همهٔ پلیدیها و کلاً چیزی از مقولهٔ انقلابی راستین)، ابر (گاه باران‌زا و برکت‌بخش و شادی‌آفرین، و گاه خشک، سترون، عبوس و خفقان‌آور)، باد (اغلب منفی و چونان عنصری مهاجم، ویرانگر و ستمکار، و به‌ندرت مثبت و گشایش‌آور)، طوفان (بیشتر منفی و از مقولهٔ دگرگونیهای بنیانکَن، و به‌ندرت مثبت، در برابر ایستایی و پلیدی)، هوای گرم ایستاده (حکومتِ سراسریِ اختناق و جمود)، آتش (سوزانندهٔ قهار آلودگیها که در «همسایگان آتش» کاری نزدیک به باران می‌کند)، اجاق سنگ‌چین سرد و رها شده در جنگل (بیانگر یادگاری غمناک از حیات و حرارتی که اکنون از میان رفته، در «اجاق سرد»)، کشتگاه یا کشتِ خشک یا سوخته (در «داروگ»، «برفراز دودهایی» و چند شعر دیگر، نماد کلّ وجود یا مایملکِ تباه شده بر اثر ستم، نابرابری و جز اینها)، قایق (در شعری به همین نام و چند جای دیگر، چیزی چون مایهٔ امید و وسیلهٔ حرکت شاعر، مثلاً شعر او)، و سرانجام «شبِ» دم‌کرده و شرجیِ خاص منطقهٔ شمال که گویاترین نماد برای بیان تمامی تیرگیها، ستمها و کژیها

www.tabarestan.info تبرستان

به‌ویژه در فضای نفسگیر اختناق، سرکوب و ایستایی است، و در برابر آن «روز» و «صبح» فرح‌انگیز و مصفّای همان منطقه نشانه‌ای از جملگی شادکامیها و پیروزمندیها قرار می‌گیرد، و پیداست در این میان، فضای «سحر» و پگاه و تاریک و روشنِ وهمناک آن در چندین شعر او نمادی از پیدایی نخستین طلایه و طلیعهٔ پیروزی و گشایش در آن «شب»ها لیکن آمیخته با عناصری از تباهی یا اختناق. چند نماد اخیر را می‌توان پرکاربردترین نشانه‌ها در شعر او دانست، اگرچه شب و سحر و صبح در شعر گذشته نیز پیشینهٔ استعاری داشته‌اند، لیکن در شعر نیما ساحَت خاص اجتماعی و سیاسی می‌یابند، و صدها نماد ریز و درشت دیگر.

نکته‌ای گفتنی اینکه برشماری و مقوله‌بندی این نمادها تنها از باب ارائهٔ نمونه‌هایی گونه‌گون از طرز کار نیما در شیوه‌ای بیانی است که او برای طرح ایده‌های انسانی ـ اجتماعی ـ سیاسی‌اش در شکل و هیأتی خیال‌انگیز همراه با گسترش آفاق و عوالم ذهنی به شعر پارسی پیشکش کرد، راهی که دیگر بزرگان شعر امروز (با هر تفکّر و آئینی) بیش یا کم در آن پوییده‌اند. نیز این‌که توضیحی کوتاه دربارهٔ پاره‌ای نمادها داده‌ایم هرگز نباید موهم این معنی باشد که خواسته‌ایم مفهوم آنها را بگوییم زیرا، چنان که پیشتر رفت، حوزهٔ دلالتیِ نماد و همچنین دامنهٔ تداعی‌انگیزی آن فراخ‌تر از آن است که هرگونه تحدید و تقیّدی بپذیرد، و اگر پذیرفت، چیزی چون استعاره است. با آنهمه تأکیدی که نیما در نوشته‌هایش بر روی نمادها و نقش فراوان آنها در خلق ابهام هنری و ژرفا و وسعتی که به حوزهٔ مفهومی می‌دهند چگونه ممکن است آن را تصریح و در حقیقت محدود کنیم؟

www.tabarestan.info تبرستان

سمبولیسم نیمایی

تعهّد نمادها

پیرمرد عجب مزاج سالمی داشت، و چه صمیمانه و از بُن وجود «متعهّد» بود، بی هیچ دعوی و گفتگو، بوق و کرنا و های و هو. شاید هم این سلامت از سرشت روستایی او برمی‌خاست.

در این بحث قصد تاختن بر کسی را ندارم، زیرا آنان که موضوع اشاراتِ مایند، نیک یا بد، متعهّد یا نامتعهّد «گفتند فسانه‌ای و در خواب شدند.» وانگهی از میان فارغان از هرچه زمان و مکان و وظیفهٔ اجتماعی نیز سخنوران پرمایه‌ای داشته‌ایم که به هیچ روی نمی‌توان از کارهاشان گذشت یا مثلاً برخی شاعرانِ درجه چندم ولی «متعهّد» را برتر از آنان انگاشت. من هم اهل نقد مضمون (به شیوهٔ سانسورچیان) نیستم که به این و آن بگویم چرا فلان چیز را گفتید و بهمان چیز را از دست گذاشتید. همچون خود پیرمرد، دنیا را هم از دریچهٔ تنگِ مسایل سیاسی نمی‌نگرم. امّا سخن بر سر نوع رابطهٔ شاعر با مخاطب و تقسیم‌بندیی است برای درک بیشتر زبان نیما.

ضمناً همین‌جا این را هم بگویم که: در شگفتم از آنان که قایل به حجّیّتِ شعر نیستند، یعنی می‌گویند چون شعر از مقولهٔ نفسانیات (یا به قول مشهور: به فرمایش احوال) است دلالت قطعی بر هیچ چیزی ندارد و لذا نمی‌توان در مورد افکار و احوال شاعر به‌طور قطعی به شعر استناد کرد. درحالی که خوانندگان این سطور خواهند دید که نیما چگونه در این یا آن زمان سخن گفته، چطور با خندهٔ مردم خویش در شعرش لبخند می‌زده یا با چشمان اشکبارشان بغض در

www.tabarestan.info
تبرستان

گلویش گره می‌شده است. «حجّیّت ندارد» چه صیغه‌ای است؟ شاید هم مرادشان شعرهای تفنّنی یا از گویندگان هَردَمبیل است؟ من عمداً زبان نمادها را پی خواهم گرفت، و نماد پیداست که از ژرفترین لایه‌های ذهن و ضمیر برمی‌آید.

باری، نیما شاعری نیست که در هنگام شادی و کامیابی خلق‌الله ناله‌های رُمانتیک یا بیمارگونه سر دهد و به‌عکس به هنگام شکست و فروبستگیِ کارِ جامعه‌اش از لمس کیف‌آور انحناهای معشوق سخن گوید یا در جذبات افسون و الهام نگاهی نوازشگر خشکش بزند.[1]

نیما چنانکه در «خانهٔ سریویلی» اشاره می‌کند تمامی احوال جامعهٔ خویش را به دقت می‌پاید، نیک و بدِ خلق را می‌داند و در این راه فریفتهٔ تلقیناتِ هیچ شیطان و شیطان‌صفتی نمی‌شود. به شیطان ایراد می‌گیرد که چرا به مردم نسبتهای ناروایی داده که خود آنان هم در نهاد خود از آن خبر ندارند.

آری، سخن از دو قطب افراطی و تفریطی است: یکی آنان که «تعهّد» را وسیله‌ای برای قُمپُز درکردن یا چماقی بر فرق این و آن کرده‌اند(که این «منم»زدن‌ها خود نقض غرض از تعهّد اجتماعی است و با آن ناسازگار.) این قضیهٔ تعهّد، رسالت، وظیفهٔ اجتماعی و... و دعویگری در آن در سالهای گذشته آن‌قدر ریشش درآمده که حتی برخی منتقدانِ متعهّدمآب یقهٔ شاعرانی را هم که به هیچ روی فارغ از جامعه و عصر خویش نبودند (همچون روانشاد استاد اخوان ثالث و ابتهاج، و البته ابتهاجِ بسی پیشتر) می‌گرفتند که مثلاً: چرا به این شیوه که ما می‌گوییم «متعهّد» نیستید! دستهٔ دوم هم که: تعهّد چی؟ کشک چی؟ و شعارشان به گفتهٔ طنزآمیز اخوان: کَرَک جان، بندهٔ دم باش!

اکنون اندکی به احوال نیما در قبال جامعه‌اش و رویدادهای گذشته بر آن، از خوش و ناخوش، بنگریم؛ و ضمناً شمّ و توان پیش‌بینی شاعر و روشنفکر راستین را ببینیم.

۱. پیش از واقعهٔ شهریور ۱۳۲۰ (خلع رضاشاه به دست متفقین، یا به قول خودشان «استعفا»ی او، و رفتنش به تبعید، و یا «استراحت»)، ابتدا چند ماه قبل در شعر «شکسته پر» (دی ماه ۱۳۱۹) با فعل ماضیِ محقق‌الوقوع «دمید» از فرارسیدنِ

«سحر» و آمدنِ «مرغ شکسته پر» از درون «حبسگاه» پس از مدتها تأمل و «کاوش» خبر می‌دهد:

یعنی دمید از پسِ شامِ سیه سحر
نزدیک شد رسیدنِ مرغِ شکسته پر.

بعد، «خروس» او مژدهٔ «صبح» را به‌رغم نیرنگها و کارشکنی‌های «سوداگرِ شب» می‌دهد («امید پلید»، اسفند ۱۳۱۹). آنگاه در خود سال ۱۳۲۰ در شعر «وقت است» می‌گوید:

وقت است نعره‌ای به لبِ آخرزمان کشد
نیلی در این صحیفه، بر این دودمان کشد
سیلی که ریخت خانهٔ مردم ز هم، چنین
اکنون سوی فرازگهی سر چنان کشد
۲۹۵

ماه سرایش ذکر نشده، لیکن بین دو شعر به ترتیب از اردیبهشت و خرداد ۲۰ آمده است.

«نیل بر این دودمان کشد» و «سیل» دلالت روشن بر زوال دارند.

۲. در «خواب زمستانی» (خرداد ۲۰) هرچند از نظر مرغ تیزپرواز:

هیچ‌کس پایان این روزان نمی‌داند

ولی در ادامه، باز از منظر مرغ، از این موضوع خبر می‌دهد که:

از پسِ سردی روزان است روزان بهارانی.
۲۹۶

۳. در «لکّه‌دار صبح» (۱۰ شهریور ۲۰ یعنی ۱۵ روز قبل از خلع پادشاهِ قَدَرقدرت) این‌که «صبح روشنِ» منتظَر فرارسیده لیکن «خندهٔ شکفتهٔ» او به «لکّه»ای چرکین و زشت آلوده است، از احساس واخوردگی در عین ظفرمندی حکایت دارد:

چشم بودم بر رحیلِ صبح روشن
با نوای این سحرخوان شادمان من نیز می‌خواندم به گلشن

www.tabarestan.info تبرستان

.....

آمد از ره این زمان آن صبح،

لیک افسوس!

گرچه از خنده شکفته

زیر دندانش ز چرکینِ شبی تیره نهفته...

آنگاه با نمادهایی گویا از اینکه شتاب صبح بیهوده بوده سخن می‌گوید:

آه این صبح سراسیمه

از رهِ دهشت‌فزای این بیابانها رسیده

تا بدین جانب عبث با سر دویده.

۳۰۰

جالب اینکه در پایانهٔ شعر می‌گوید که این لکهٔ زرد چرکین در نظر شاعر این‌گونه است، نه برای دیگران، که لابُد شادیِ بی‌تردید و بی‌غش دارند:

پس به زردِ چرک آلوده

می‌نماید پیش چشم من

نه چنانکه در دگر جا.

این مصداق همان تعهّد راستین و در عین حالْ شمِّ آینده‌نگری یا به قول بعضی‌ها «شعور نبوّت» است. به نظر می‌رسد شاعر مفاهیمی گسترده از انواع نابسامانیها و پلشتی‌ها را که با وجود تعویض پادشاه، به صورت تداوم همان بساط در خاندان آنها باقی خواهد ماند، در قالب نماد «لکّهٔ چرکین» در «زیر دندان صبح» گنجانده است.

۴. در «جغدی پیر» (باز شهریور ۲۰، بدون قید روز) نمادها گویای آنند که آبها از آسیاب افتاده است. از همین رو امکان دارد شعر در اواخر شهریور، در فاصلهٔ ۲۵ شهریور یعنی تاریخ اعلام رسمیِ کناره‌گیری پادشاه تا آخر ماه سروده شده باشد. شمای خواننده ببینید آیا موافق این هستید یا نه:

هیس! مبادا سخنی، جوی آرام

از برِ درّه بغلتید و برفت

آفتاب از نگهش سرد به خاک

پرشی کرد و برنجید و برفت...

و در پایان این شعر کوتاهِ چهارپاره، جغد را در حالتی می‌بینیم که «بالش در خونْش فرو» و «پای در قیر به ره دارد گوش.» (۳۰۱). بدین‌سان جغد پیر (خود شاعر یا هر آدم فکوری چون او) در وضعیت فروماندگی، گوش به زنگ حوادث بعدی است.

۵. دو سه ماه بعد، شعر معروف «آی آدمها» (۲۷ آذر ۲۰) را می‌گوید که حکایت غرقگی و تلاش مذبوحانه و... است. اوضاع نه آن شده که امید می‌رفت.

۶. به شعر «یاد» (بهمن ۲۰) که می‌رسیم، دیگر شعر بَدَل به خاطره‌ای زخمگین از یک «روز صفابخشان» شده است (۳۰۳).

پس از آن نیز در شعر نیما اثری از خوشبینیِ چندان و شادیِ بدون امتزاج با غم نیست، تا برههٔ تقریباً مشابهِ بعدی (که خواهم گفت.)

اینک می‌پرسم: آیا در این فرایند جایی برای تصادف یا همان «عدم حجّیّتِ» شعر باقی می‌ماند؟ به گمان من شعر جدّی و از زبان شاعر راستین که در شعر و با شعر زندگی و اندیشه می‌کند، اگر نیز حجّیّتِ قطعی بر وضعیتِ شاعر و زمان و مکان او نداشته باشد، باری حجّیّتِ تقریبی دارد (البته اگر ایراد منطقی نگیرید که قید «تقریبی» نفی مفهوم «حجّیّت» است! به هر حال می‌دانید چه می‌گویم.)

اگر در این حدّاقل هم هنوز تردید دارید، به برههٔ دیگری از زندگی شاعر در پیوند با اوضاع و وقایع عصر می‌پردازم: رویدادهای قبل تا بعد از کودتای خونین مرداد ۱۳۳۲ علیه دولت مردمیِ روانشاد دکتر محمد مصدّق. باز هم تأکید کنم: به هیچ روی نمی‌خواهم این شعرها را محضاً سیاسی جلوه دهم. غرضم فقط بیان پیوندهای شعر زمان با زمان خویش است و بس؛ گو اینکه شعرِ نیما به دلیل برخورداری از جوهرهٔ سرشار هنری، شعرِ همیشه و هنوز است.

نومیدیهای شاعر در سال ۲۷ هم ادامه می‌یابد، که در آن «مهتاب» را می‌گوید و از خفتگیهای عدّه‌ای شکوه می‌کند. «اجاق سرد» نیز حدیث خاکسترِ سردی است بازمانده از حیاتی گرم که روزی روزگاری جریان داشته است. اوضاع نیز بر

www.tabarestan.info تبرستان

منوال سابق است، آش همان و کاسه همان.

و امّا در سال ۱۳۲۸ تا حدودی زمینه برای بروز اندیشه‌های اصلاح‌طلبی در عرصه‌های اقتصادی، اجتماعی و سیاسی فراهم می‌آید. زمزمه‌هایی در جهت طرح مسایل مربوط به حقوق ملّت ایران بر منابع نفتی و آزادیهای سیاسی وجود دارد. وجود رجال ترقیخواه و خوشنام در برابر اذناب دربار نیز نور امیدی به دلها می‌تاباند، لیکن دستگاه سلطنت سدّ سکندری در مقابل هرگونه موج دگرگونی است. (تا همین مقدار برای مقاصد ما کافی است. شرح کشّاف قضایا را باید در منابع تاریخی و اجتماعی و جراید عصر جست.) در شعر نیما نیز رگه‌هایی از خوش‌بینی، البته در متنِ تردید و تأمل، دیده می‌شود، لیکن به‌موازات سیر رویدادها در جهت مثبت، این رگه‌ها قویتر و روشنتر می‌گردد.

۱. ابتدا در «برفراز دشت» (۱۳۲۸) نمادهای خیر و شرّ را به درگیری دراماتیک با یکدیگر وامی‌دارد: «بارانِ» عجیب می‌خواهد به هرکس نصیبی برساند، اما «باد»، همان مهاجم سرکش و شرزه «این نمی‌خواهد» (۴۵۸). این عنصر ناساز و عامل فشار، که با صفات اژدهاگون (بدون ذکر واژهٔ «اژدها») توصیف شده، به ناگاه و بختک‌وار خود را در میدان خیس کارزار یله می‌کند:

گرم در میدان دویده، بر زمین می‌افگند پیکر.
با دمش خشک و عبوس و مرگ‌بارآور.
از گیاهی تا نه دل سیراب آید،
بر ستیزِ هیبتش هر دم می‌افزاید.

نمادهای جاندار می‌گویند که باد آهنگ نابودی تمامی آثار حیات را دارد، چون «نهیبی» که می‌خواهد بر تن نازک «هر ساقه‌ای» وارد کند کنایتی از همین معنی است، لیکن شعر در حالی تمام می‌شود که همان باران عجیب همچنان می‌بارد. بدین‌سان دو بار در اوّل و آخر شعر، این بارانْ تنها «عجیب» خوانده می‌شود. شاعر یا نمی‌خواهد به ماهیت آن تصریح کند، یا نمی‌تواند. به هر حال در سطور آینده تردید او را میان دو نوعِ (یا بهتر است بگوییم دو «کارکردِ») باران، یعنی برکت‌زایی و ویرانگری، خواهیم دید.

۲. آنگاه در شعر بلند «سوی شهر خاموش» (بهمن ۲۸) گرچه نقش درماندگیها، خفتگیها و نیز بیمها مشهود است، لیکن نشانه‌ای از هشدار دایم به صورت این ترجیع در آخر هر بند تکرار می‌شود:

سوی شهر خاموش
می‌سراید جرسی.

بیت خواجهٔ شیراز (منهای مفهوم عرفانی‌اش) می‌تواند زبان حال نمادِ محوریِ شعر یعنی «جرس» باشد:

کس ندانست که منزلگه مقصود کجاست
این‌قَدَر هست که بانگ جرسی می‌آید

۳. در «برفراز دودهایی» (همان سال، بدون ذکر ماه، لابد باز در اواخر سال) خوشبینی بسیار صریحتر می‌شود:

برفراز دودهایی که ز کشت سوخته برپاست
وز خلال کورهٔ شب
مژده‌گوی روز باران باز خواناست.

شعرْ مثل «برفراز دشت» برخوردار از جنبهٔ دراماتیک است و نمادهای جاندار و گویا سخت درگیر یکدیگر. در اینجا «آسمان ابراندود» جای «بادِ» سهمناک و بیرحم را گرفته و مرتباً به این صورت چنگ و دندان نشان می‌دهد:

آسمان ابراندود
(همچنان بالا گرفته)
می‌برد، می‌آورد، دندانِ هر لبخندش افسون‌زا
اندر او فریاد آن فریادخوان هرگز ندارد سود.
۴۶۷

لیکن پایانهٔ شعر که جان کلام است اهمیت دارد:

مژده‌گوی روز باران باز خواناست.

آیا نمادهایی چنین گویا نیازی به شرح و روده‌درازی دارد؟

۴. وارد سال ۱۳۲۹ می‌شویم که دیگر درگیریها شدّت یافته. جریان

www.tabarestan.info تبرستان

اصلاح‌طلبی، با همهٔ عظمتش در کار و همچنان روی در گسترش. اندکی بعد در مجلس، طرح عظیم و در عین حال مخاطره‌آمیزِ ملّی‌شدن صنعت نفت و اعادهٔ حقوق غصب‌شدهٔ ایرانیان در همان نخستین سال از دورهٔ شانزدهم به دست بزرگمردی از تاریخ جدید ما، روانشاد دکتر مصدّق و یارانش، که در این دوره نیز از سوی مردمِ مصمّم برگزیده شده‌اند، موجی شگفت‌انگیز از امید به دگرگونیِ کهنه بساط را فراهم خواهد آورد.

شاعرِ ما نیز در «نطفه‌بندِ دوران» (۲۸ اردیبهشت ۲۹) نفی یأس می‌کند زیرا تغییرات مهمی که اشاره شد محتوم است و در ماههای آتی به بار خواهد نشست، اگرچه

اهرمن‌رویی
تیرگی بر سرِ هر تیرگی‌ای
به هم آورده به هم می‌بندد.

خوانندهٔ عزیز دقت کرده که سخنْ دیگر نه از خود اهرمن بلکه «اهرمن‌روی» است، یعنی اهریمنی در جلد و جامهٔ آدمی، رهبر تمامی دستگاه اهریمنی. امّا مهم و معنی‌دار اینکه:

یاسمن ساقش عریان می‌پیچد
به تنِ کهنه جدار.
۴۶۹

نهضت با آنکه هنوز چون ساق ظریف یاسمنْ شکننده است، آن هم در برابر آن اهریمن‌رویِ مستقر و قَدَرقدرت و کارگزارانش، امّا برای نخستین بار پس از سالها به بدنهٔ سختِ دیواری که مانع هرگونه تردّد و پیشروی است پیچیده: بگرد تا بگردیم.

یأس می‌گوید: راهی نیست
بیم می‌گوید: برخیز
لیکن همان «نطفه‌بندِ دوران» گرم در کارِ بستن نطفهٔ حوادثی سهمگین است.

۵. لحن «هاد» (خرداد ۲۹) از آن نیز مطمئن‌تر است و صریح‌تر:

با آنکه بسته‌اند
هر راهی و دری
«او» خواهد آمد با این خبر درست.
۴۷۱

۶. امیدْ اصل و انگیزهٔ هر دگرگونی است؛ قبول، امّا شاعر که نباید عوامانه خوش‌باور و خوش‌خیال باشد. نیما هم درست در گرماگرم دلگرمیها با خودش درنگ از یک روزِ مبادا می‌کند. در «شب است» (همان سال، ظاهراً اواخر آن یعنی همان روزهای اوج که به ۲۹ اسفند و تصویب طرح دوران‌ساز و زیرورو‌کنندهٔ ملّی‌شدن صنعت نفت می‌انجامد) می‌گوید:

شب است.
شبی بس تیرگی دمساز با آن.
به روی شاخ انجیر کهن «وگ‌دار» می‌خواند به هر دم
خبر می‌آورد طوفان و باران را. و من اندیشناکم.

نماد «شب» را دیگر هر کسی که اندکی شعر نو خوانده می‌شناسد. «باران» هم در امثال شعر «داروگ» (۵۰۴) نمادی است بیانگر تمامی فیضها، فراگیرترین بهره‌مندیها، خرّمیها، شادیها، پاکیها و... (دست‌کم مقاله‌ای می‌شود درباره‌اش نوشت.) خلاصه: دگرگونی همه‌جانبه. خوب، مگر چیزی بهتر از آن هم می‌شود؟ در «داروگ» از این مژده‌گوی، که خودْ نمادِ جملگیِ نشانه‌ها و پیش‌آگهیهای خوب از فرا رسیدنِ قریبِ همان «باران» است، بیصبرانه و دو بار می‌پرسد: «کَی می‌رسد» تا همهٔ کشتهای خشک را سیراب کند. اینها همه به جای خود، ولی مگرنه اینکه همین باران وقتی شدّت یافت و از اندازه درگذشت ممکن است زمین و زمان و دازوندار را ببرد و کشتار و ویرانی برانگیزد؟ در «شب است» هم همان «داروگ» (مقلوب آن: وگ‌دار = وزغ درختی، جانوری که درست وقتی باران می‌خواهد ببارد سبز می‌شود، یعنی مژده که...)[۲] حالا نیز همو دارد می‌خواند، امّا شاعر می‌گوید: «و من اندیشناکم.» اندیشه (بیم‌آمیز) این است:

www.tabarestan.info تبرستان

اگر باران کند سرریز از هر جای؟
اگر چون زورقی در آب اندازد جهان را؟
۴۹۱

جالب اینکه نفوس بدی که نیما زده، دو سه سال بعد تحقّق خواهد یافت، یعنی همان سیلِ خانمان‌براندازِ مرداد ۳۲.

۷. امّا فعلاً نفوس بد چرا؟ پیروزی پشت پیروزی برای مردم، شکوفایی نهضت ملّی، چیرگی بر شیر پیر انگلیس، در موضع انفعالی افتادن یا همان موش‌مردگیِ خودکامه و یاریگران داخلی و خارجی‌اش و... همه و همه به‌شتاب. «صبحِ بیدارِ ظفرمندی» در «مرغ آمین» (۱۳۳۰) در رویداد عظیم ۳۰ تیر ۳۱ عیان و عینی می‌شود: مصدق به دلیل عدم اختیار در انتخاب وزیر دفاع و در نتیجه «آستین سرِخود بودنِ» نیروهای نظامی که چماقی بر سر مردم و ماری در جیب آنان بودند استعفا می‌کند. شاه هم که می‌خواهد ضرب‌شستی نشان دهد، قوام‌السلطنهٔ سربراه را جانشین او می‌کند. این همان و قیام همگانی و خونین هواداران بی‌شمار مصدق همان: ناکامی دیگری برای دربار، چون مصدق را نیروی مردم به نخست‌وزیری بازمی‌گرداند. اوج خوشبینی و شادکامی نیز «مرغ آمین» (بنگرید به تحلیل مفصّل آن.)

آری، خوانندهٔ گرامی، امید است با همین زبان ناتوان غرضهایی را که ابتدا گفتیم رسانده باشیم، ضمن اینکه با همین تمهید، جانِ کلام را در مورد چندین شعر نیما از طریق طرح نمادهای محوری آنها بیان کردیم تا اگر مجال بحث دقیق را در بارهٔ برخی از آنها نیافتیم، همین اندک مایه پوزشخواه شود.

و امّا بحث تعهّد پیشینه‌ای دیرینه دارد و ظاهراً نوع اخلاقی‌اش به افلاطون می‌رسد که نخستین کسی است که ریشهٔ هرچه «باید» و «نباید» در ادبیات و توجه مفرط به محتوی یا به اصطلاح «چه گفتن» و درگذشتن از شکل یا «چگونه گفتن» به او می‌رسد، برخلاف شاگردش ارسطو که به شکل نیز بها می‌داد. وجه سیاسی ـ اجتماعی‌اش هم به‌ویژه در دو قرن اخیر به صورتی جدّی مطرح گردیده است. افراط در اوّلی استاد را به نفی شعر کشاند و در دومی نیز نویسنده‌ای چون

تولستوی بزرگ را بدانجا رساند که با آنکه خود از عالم هنر و زیبایی برخاسته بود بر آن شود که: اثری ارزشمندتر است که عدّهٔ بیشتری در التذاذ از آن شریک باشند، و پیداست نظریات وی در این باره خود «باید» و «نباید»ی را منتها از گونهٔ جدیدترش بر ادبیات حکمفرما کرد و او بدین‌سان منکر ارزش و زیبایی آثار نفیس دانته‌ای و شکسپیری شد از این جهت که عده‌ای کم‌شمار می‌توانند از آنها لذت ببرند.[۳] دامنهٔ مسئلهٔ تعهّد تا عصر ما کشیده شده[۴] و پیداست سیاست‌زدگیهای این روزگار هم آن را سخت تشدید کرده و در دهه‌های اخیر تموّجات آن، صد البته سطحی‌تر، به مملکت ما نیز رسیده است. اشارهٔ ما در ابتدای مقال به همین مقوله مربوط می‌شود. در مورد نیما عملکردش را در شعر دیدیم و لازم می‌دانیم به نظر او در این باب هم به اجمال بپردازیم، نظری بی هیچ افراط و تفریط.

نیما نه شاعری تغزل‌پرداز است و نه سیاسیِ ایدئولوژیک یا تشکیلاتی. در پرهیز از غزل و عاشقانه‌سرایی مثل راینر ماریا ریلکه می‌اندیشد که می‌گوید: «شعر عاشقانه نسرایید... آنجا که نمونه‌های باستانیِ کامل و عالی فراوان است شاعر خصائصِ خویش را نمی‌تواند جلوه بدهد مگر آنگاه که طبعش به منتهای قوّت و پختگی برسد.»[۵] نیما هم بر آن است که: «یک چیز را گویندهٔ غزل می‌بازد، اگر تمام عمرش غزلسرایی بیش نباشد، و آن همهٔ دنیاست و همهٔ طبیعت؛ در صورتی که غزل جزئی از طبیعت است.»[۶] از سوی دیگر او به هیچ روی به شعر سیاسی و تبلیغ صریح این یا آن ایدئولوژی در شعر اعتقاد ندارد. اساساً نیما در تمام عمرش عضویت هیچ گروه و تشکیلات حزبی را اختیار نکرد.[۷] در آثار او، همچنان‌که پیشتر گفتیم، شعری چون «بشارت» و صحبت از «عید خون» ظاهراً تحت تأثیر زودگذرِ شاعری سیاسی ـ انقلابی یعنی عشقی گفته شده و استثنایی بیش نیست. نیما به خوبی می‌دید و می‌دانست که هیچ شاعر و نویسنده‌ای از طریق طرح لخت و برهنهٔ مطالبِ دقیقاً سیاسی یا تبلیغ بی‌پرده و غیرهنرمندانهٔ عقاید و امور عقیدتی در عالم ادبیات موفق نبوده،[۸] پس دلیلی نداشته که او راه خود را به سوی نمونه‌های ناموفق این گرایش کج کند. بهتر است نمونه‌ای از

www.tabarestan.info تبرستان

سخن او را دربارهٔ نحوهٔ ارتباط شعر با مسایل سیاسی نقل کنیم که از سویی قایل به ضرورت انعکاس این‌گونه مسایل در شعر است و از سوی دیگر چگونگی آن را بیان و در واقع بین پرهیز از تغزّل‌سرایی از یک سو و خودداری از تصریح به مسایل و احوال سیاسی از سوی دیگر جمع کرده است. ببینید نامه‌ای به همسایهٔ فرضی را چگونه می‌آغازد:

«خیلی سیاسی شده‌ای و نمی‌گویم چرا. ادبیاتی که با سیاست مربوط نبوده در هیچ زمان وجود نداشته و دروغ است، جز اینکه گاهی قصد گویندگان در کار بوده و گاهی نه. در این صورت مفهوم بیطرفی هم بسیار خیالی و بی‌معنی است... ملّت ما بیش از همه محتاج به این‌گونه ادبیات [سیاسی] است... اشعار موزون و موافق طبعهای کنونی بالعموم این فقدان قدرت ذوقی و دماغی را بیان می‌کنند. مثلاً می‌گوید: «کارگر باید مزدش را بخواهد و زندگی کند.» خیلی احمقانه است این تکرار به‌نظر من، و احمقانه‌تر آن وقت که عین عبارت عادی را که همه می‌دانند از شکل و شباهت طبیعی برگردانده در قالب وزن و قافیه ریخته باشند... شاعر باید موضوع را لباس واقعه و صحنه بدهد. آن وزن را که در خود او دارد در مردم تولید کند... ادبیات ما بکلّی فاقد این است. یعنی برای افکار جدید وسیلهٔ مؤثّری هنوز به‌کار نرفته است... از شدت حماقت است که دقیقه‌ای از خود نمی‌پرسند آیا این مطلبی را که من موزون ساخته‌ام دیگران نمی‌توانند؟... و همین دلیل بر انحطاط شرم‌آور ادبیات ماست که همه شاعر و همه نویسنده‌اند.»[۹]

بدین‌سان نیما سیاست را در شعر هنرمندانه‌اش مستهلک کرده، نه شعرش را در سیاست. قضا را این از بزرگترین کارهای اوست. در روزگار ما شاعرانِ سیاسی به معنای کذایی بوده‌اند لیکن به هیچ‌جا در عالم هنر نرسیدند. برخی از آنان شهرتشان از بابت مرگ قهرمانانه‌شان بوده است، نه شعرشان.

به هر حال، امروزه تقریباً همه رفته‌اند، از همه جور: شاعران تندرو و صریح مشروطیت، شاعران ایدئولوژیک چپ، نیما و... امّا عملکردها پیش روی ماست که آیا متعهد راستین آنهایند یا نیما و پیروان درست و آگاه او. آخر سیاست و آگاهی و «تعهّدِ» آگاهی‌بخشی به جای خود، ولی «تعهّد» به هنر چه می‌شود و

کجای کار است؟

از باب حسن ختام بحث ببینیم نیما در شعری به‌نام «نیما» در ضمنِ معنی‌کردن پروانه‌ای به همین نام چگونه در حقیقتْ وجود خود را معنی می‌کند:

از برِ این بی‌هنر گردندهٔ بی‌نور
هست نیما نام یک پروانهٔ مهجور...
دست سنگینی‌ست
در درون تیرگیهای عذاب‌انگیز
که به روی سینهٔ اهریمنان و نابکاران و در وجانْشان فرود آید...

۳۰۸ـ۳۰۹

www.tabarestan.info تبرستان

سمبولیسم نیمایی

بلوغ قالب و بیان

www.tabarestan.info
تبرستان

اسطورهٔ خاکستر

ققنوس (۱۳۱۶)

سه سال و اندی سکوت (از «قعلهٔ سقریم» تا این شعر) بی‌تردید به‌هرزه نگذشته و شاعر این ایّام را با مطالعه، تفکّر، تجربه و تمرین به سر آورده است، وگرنه به هیچ روی نمی‌توان پذیرفت که او پس از آن منظومهٔ سراپا تقلید و تکرار گذشتگان در این زمان طولانی، آن هم در هنگام شکوفایی شعرش، دست روی دست گذاشته و یکباره سر از گریبان «ققنوس» به‌در آورده باشد. کارِ متکاملی از این دست مگر می‌تواند به ناگهان و بدون پیشینه و پشتوانهٔ کافی از ممارست در عرصهٔ سمبولیسم و از غیب و خلأ زاده شده باشد؟ اینکه نهایتاً تعدادی رباعی (کار همیشگی و تقریباً تفنّنیِ شاعر که هیچ‌یک هم تاریخ ندارد) یا احتمالاً مشتی موزون و مقفّای دیگر در این برهه گفته باشد هم نمی‌تواند پشتوانه و مایهٔ لازم را برای سمبولیسم پخته و سختهٔ «ققنوس» فراهم آورده باشد. از این شعر به بعد، نیمایی کاملاً دیگرگون و گویی تازه‌زاده می‌بینیم که کمتر سنخیّتی با شاعر کهن‌سرا و حتی پخته‌خوار پیشین دارد. او از شروع این دوره توانسته آن سمبولیسمِ نه‌چندان قوام‌یافتهٔ «شمع کرجی»، «قو»، و «عقاب نیل» را تبدیل به سمبولیسمی ژرف و نیرومند، همراه با قالب آزادِ واقعی و خوش‌پرداخت با موسیقیِ دل‌انگیزش، کند. پیداست هریک از سه مقولهٔ مذکور، برای خود دنیایی از کار و تلاش و فرایندی از آزمون و اصلاح را می‌طلبد، چنانکه تکاملِ این هر سه را خواهیم دید. عجالتاً می‌گوییم ققنوس یکی از مرغهای فراوانی است که شاعر به‌کار می‌گیرد، چه برای بیان احوال و وضعیت و موقعیتِ کنونی خود، و

www.tabarestan.info
تبرستان

چه آرمانها و احوالی که آرزو دارد خود بدانها برسد یا آنچه در وجود دیگری جستجو می‌کند، و یا ضدّ آرمان در وجود مرغان پلید. پرندگان به دلیل تنوع عجیبِ صوری و سرشتی‌شان برای نیما مهمترین منبع از جهت نمادسازی بوده‌اند. اینک ببینیم زبان حال نمادهای «ققنوس» چیست.

این مرغ خودِ شاعر است، مرغی گوشه‌گیر و خوشخوان که بانگ بلندش آوازهٔ جهان است، یا می‌تواند باشد. امّا دمسردی بادها (تمامی آنچه از افسردگیها و عوامل نامساعد با آن دست به گریبان است) او را به آوارگی کشانده و در میان انبوه پرندگان (شاید دیگر شاعران عصر) تنها بر شاخه‌ای از درخت خیزران نشسته است. آیا «شاخ خیزران»، درحالی که شاعر به سادگی می‌توانست نام درختانی هموزن آن همچون ارغوان، ناروان و غیره را به‌جای آن بگذارد، از جهت ظرافت توأم با استحکام و استقامت و در عین حالْ راستی این شاخ آمده؟ و یا حتّی تداعیِ دورتری را مثلاً از جهت اینکه گزمه‌ها یا داروغه‌ها چوب خیزران را به عنوان مظهر اقتدار یا تنبّه و امثال آن به دست می‌گرفته‌اند، و یا همهٔ اینها را با هم، ندارد؟ اگر بگوییم قصد خاصی از این انتخاب در میان نبوده، لاجرم باید به تناسب آوایی در واج «خ» در «شاخ خیزران» بسنده کنیم. پرندگانِ نشسته بر روی شاخه‌های اطراف، به احتمال قوی نماد شاعران محیط گوینده‌اند لیکن بعید است با او سنخیّتی داشته باشند چرا که ققنوس احساس تنهایی می‌کند چون هیچ‌یک از آنان از «ناله‌های گمشدهٔ» او سر در نمی‌آورند. نماد بسیار مهم دیگر همین ناله‌های گمشده است و اینکه کار مرغ ما «ترکیب» این ناله‌ها و حرفهای تازه و ناگفته. به همین لحاظ، انزوای مرغ را، خواه به دلیل عدم سنخیّت با محیط و نبودِ زبانی مشترک با دیگران باشد و خواه به انگیزهٔ استکمال فردی، هرگز نمی‌توان عزلتی از نوع برج عاجی انگاشت بلکه این انزوا ضروریِ هنر و ذاتیِ هنرمند است، انزوایی که حتی می‌تواند به بالاترین حدّ از استهلاک فرد در جمع (همچون آنِ مرغ آمین) برسد. در آخر شعر هم می‌بینیم همین ناله‌ها سرانجام تبدیل به بانگی «سوزناک و تلخ» می‌شود بی‌آنکه مرغان «رهگذر» (به مفهوم این واژه هم دقت کنیم که تداعیِ عبور عادی و بسا فارغانه، فاصله با مرغ و کانون

مسایل او و... را دارد) معنای آن را دریابند. ناله است ولی (به قول فرّخی یزدی) «رساتر گر شود این ناله‌ها فریاد می‌گردد». مهم این است که این ناله‌ها، که می‌تواند حامل جنبه‌های عاطفی و در عین حال محتوایی سخن باشد، هنگامی که بلافاصله ملحق به «یک بنای خیالی» (تخیّل شاعرانه؟ آرمانهای شاعرانه و آنچه بنیاد شعرهای آتی را خواهد ساخت؟) می‌شود این‌دو می‌توانند دو جنبه یا عنصر اصلی شعر یعنی عاطفه و تخیّل را تشکیل دهند. به هر حال نمادْ «ورای حدّ تقریر» است. فضای تصویرشده نیز شامگاهی غم‌افزاست همراه با برخاستن بانگ شغالها در سایه‌روشن این غروب. اگر همین بانگ شغالها را نیز نماد (و نه صرفاً عنصر فضاساز) بدانیم، حامل همهٔ بارهای منفی آن از قبیل سروصداهای مکرّر، بیهوده، رذیلانه و غیره خواهد بود، یعنی هرگونه اصوات مخالف‌خوان، هرزه‌درا و فاقد مخاطب. آتشی که مرد دهاتی در خانه می‌افروزد، با همهٔ خردیِ شعله‌اش هنگامی که با صفت «پنهان» می‌آمیزد و نوری اندک و مبهم از آن ساطع می‌شود، به کمک همین کلید «پنهان» می‌تواند مفاهیم وابسته بدان را القا کند، چون همین کانون مرموز نور و گرما، در میان تمامی «چیزها که گره خورده می‌شود با روشنی و تیرگی این شب دراز»، سبب می‌گردد تا دیدگان تیزنگرِ پرندهٔ ژرف‌بین ما فقط یک شعلهٔ خاص را زیر نظر بگیرد و به اصطلاح دوربین چشمانش را روی آن «زوم» کند:

یک شعله را به پیش
می‌نگرد.

و در پرتو همین شعله است که مرغ خیلی چیزها را به نظر می‌آورد، از جمله:

نه این زمین و زندگی‌اش چیز دلکش است.
حس می‌کند که آرزوی دگر مرغها چو او
تیره‌ست همچو دود...
۲۲۳

هرچند امید این مرغان که به نظر خودشان صبح سپید می‌آید چیزی بجز «خرمنی ز آتش» با همهٔ سوزندگی‌اش نیست و بی‌اینکه خود بدانند داروندارشان را

www.tabarestan.info تبرستان

خواهد سوخت. لختهای بعدی روشن می‌کند که این امیدها و دلخوشکنک‌های عبث تماماً بر حول محور پندار پوچ راحت و فراغ است و در معنی، زندگی‌شان «در خواب و خورد»ی یاوه و عمرضایع‌کن به‌سر آمده. مرغ نمی‌خواهد چنین باشد:

حس می‌کند که زندگی او چنان
مرغان دیگر ار به سر آید
در خواب و خورد
رنجی بود کز آن نتوانند نام برد.[1]

در این حال، آتش هم بالا گرفته یعنی از نظر ققنوس هنگام آن کاری که می‌خواهد بکند فرارسیده است، هر چیزی به موقع خود. اکنون آتش به فضا حالتی از «تجلیل» و بزرگی بخشیده. تصویر این مکان یادآور ابّهت سکوت‌آمیز یک معبدِ مثلاً بودایی است:

آن مرغ نغزخوان
بر آن مکانِ زآتش تجلیل‌یافته...

وقتی آتش در اوج خود بدل به «یک جهنّم» ملتهب می‌شود، همین امرْ اشتیاق پیوستن به اسطوره‌های کهن را (شاید هم از طریق خودسوزیِ آیینی در معابد) در یک لحظهٔ پُرشکوه از عزمی غریب در او برمی‌انگیزد. او آتش را از همان موقع که شعله‌ای کم‌رمق و کوچک بود (به تداعیِ شعر شاعر از هنگام تولد و نوپایی دقت کنیم) زیر نظر گرفته بود تا رفته‌رفته گرمتر و روشنتر شود. مرغ پر و بالی در جا می‌زند، گلبانگی سوزان همچون همان آتش از ژرفای دل برمی‌آورد. او دیگر «ز رنجهای درونیش مست» است (با احوال شاعر بسنجید). پس همراه با آن بانگ غریبِ فهم‌ناشده، از روی شاخ خیزران و تپه‌ها شیرجه کنان
خود را به‌روی هیبت آتش می‌افکند.

خاکسترشدن مرغ، که بی‌تردید اوج از خویش گذشتگی و رَستگی و در عین حال جد اکردن خود از محیط خور و خواب و دیگر عادات یاوهٔ روزمرّه است، هنگامی که به زایش جوجگان او از بطن خاکستر سوزان می‌انجامد حامل کنایتی

و پیامی ویژه است: آن رنجهای مستمر و گریزها از بهانه‌های مرسومِ «خوشبختی نام» هرگز بیهوده نبوده است چراکه به جای یک ققنوسِ تنها با غربت سخنانش نسلی تازه زاده می‌شود تا حدیث ققنوس زنده بماند و راهش رهروان فراوان بیابد. به یاد آوریم نیما را در آن سالهایی که در تنهایی در پیِ تجاربی برای پی‌ریزی آیینی نو و «بانگ»ی رساتر از درون شعر خویش رنج می‌برد و هنوز نخستین نسل از شاگردان وفادارش به‌گرد او جمع نشده بود. سخنانش گوشی شنوا نمی‌یافت. محافل ادبی هم که... محیط «آکادمیک» نیز که اصولاً باید پیشروتر از بقیه باشد حتی تا آخر عمر نیما حاضر به دقایقی ناقابل از همسخنی با او نشد. اینها به‌عکس تا می‌توانستند هو و جنجال علیه او برانگیختند و به‌اصطلاح معرکه گیری کردند، شکل مار کشیدند و به خلق‌الله نشان دادند. امّا نیما همچون هر بزرگِ پیشروِ دیگری یک گوش را در کرد و دیگری را دروازه. در برابر این آتشهای کاذبی که به‌پا می‌شد او تنها نگران رشد همان شعلهٔ «خرد» بود تا...

نمادها، با وجود شرح‌ناپذیری، گویاترین وسیلهٔ بیان احوال‌اند و آرمانها. به گمان ماردّ پاهایی از همین مفاهیم را چند سال بعد در «آقا توکا» خواهیم دید که در آن نیز همین امید به زایش نسلی نو برآورده شده و این «نوخیزان»اند که در عین پیروی از توکا (شاعر) حتی در راههای دوردست می‌خوانند و مهم اینکه «اندازه» هم به دست اینهاست:

به آن شیوه که در میل تو آن بود [می‌بود؟]
پی‌ات بگرفته نوخیزان به راه دور می‌خوانند
براندازه که می‌دانند...[2]
۴۴۰ ـ ۴۳۹

«ققنوس» را باید شعری خوشبینانه دانست. اگرچه رنج و ناکامی در آن کم نیست لیکن در پایان لبخند امید را حتی از ورای چهرهٔ جدّی و مصمم مرغ می‌توان دید. کدام خوشبینی برتر از اینکه از درون زندگی بطیء و گیاهوار در جهانی ایستا و سرشار از تقلیدِ خودبخودیِ نسلی از نسلهای قبلی بتوانی با

www.tabarestan.info تبرستان

سوختن خودت نوباوگانی دیگرگون با آیینی نو و زاینده از آفرینشهایی درخور عصر خویش پدید آوری؟

تصاویری که شاعر از فضا و محیط می‌دهد پیوندی کامل با دیگر عناصر شعر دارند، مثلاً آتشی که مرد دهاتی در اندرون کلبه می‌افروزد:

قرمز به چشم، شعلهٔ خردی
خط می‌کشد به زیر دو چشم درشت شب

شعله‌ای است باریک و خطّی از سرخی چون گلگونه‌ای که زیر چشمان درشت و سیاه زده شده باشد. شب بدین‌سان حالت دو چشم خیرهٔ آدمی را پیدا می‌کند که اعماق تاریکی را می‌کاود. این‌که چیزی وسیع (شب) بدل به چیزی کوچک (چشم) شود برای هرچه ملموستر و عینی‌تر شدن آن است، کاری مثل تصویر دنیا در «کار شب‌پا» به گور و آسمان به سنگ لحد، یا تجسّم بیابان دراز در «هست شب» به صورت مرده‌ای در گور تنگ،[۳] زیرا بلافاصله می‌خواهد آن را به «دل سوختهٔ» خود مانند کند. اینها اقتضای کوچک‌کردن می‌کنند.

شاعر اندکی بعد برای بیان تیرگی محیطی که همه چیز را در درون خود به هم گره زده و نیز دوری آنجا از روح حیات می‌گوید:

جایی که نه گیاه در آنجاست، نه دمی
ترکیده آفتاب سمج روی سنگهاش،
نه این زمین و زندگی‌اش چیز دلکش است

در اینکه حتی یک لحظه آفتابی که قاعدتاً سمج و چسبنده به هر چیز است روی آن نترکیده همین فعل پویا و تصویری «ترکیدن» بهتر از هر چیزی پخش شدن شعاعها و انفجار حاصل از نور را به چشم می‌آورد. همهٔ اینها تا زمان شعر، نوترین تصاویر موجود بوده است.

باری «ققنوس» در مقطع خود نمونه‌ای بینهایت مهم و گویا از پیشرفت و تکامل در چند جهت است: از نظر محتوی توانسته وضع و موقعیت شاعر را در آن برهه و نیز ایده‌ها و آرمانهایش را در مورد شعر خود (که همیشه آن را معادل کلّ اندیشه و حتی حیات خویش دانسته) بیان دارد و چگونگی ارتباط وی را با

مخاطبانش تبیین کند. در این مورد، گویی می‌خواسته پاسخی ضمنی و تلویحی به مسئلهٔ انزوای شاعر بدهد و نوع درست و تعالی‌بخشندهٔ آن را مطرح کند، همان نوع که بعدها نیز در انزوای مرغ آمین و امثال آن تجلّی کرده. از لحاظ شکل و شیوهٔ بیان، شروع سمبولیسم بالغ و واقعی در اشعار نیماست. این هم افزودنی است که با «ققنوس» شعر وارد مرحله‌ای جدید از وحدت کامل تصاویر و پیوند بی‌خلل میان بُنمایه‌های مختلف در نظام تصویریِ هر شعر می‌شود. از حیث قالب و عناصر آن (وزن، قافیه، لخت‌بندی و موسیقی کلّی) آغاز شعر آزاد به معنای کامل و واقعی است، و سرانجام از جهت زبان گامی مهم در طریق استقلال زبانیِ شاعر است.

و اما قالب و عناصر آن.

گفتیم که «ققنوس» سرفصلی تازه در شعر جدید پارسی است، نخستین نمونه از شعر آزاد نیمایی به معنای جامع کلمه. شعرهای دیگر نیما که به فاصله‌ای کوتاه پس از آن عرضه شده نیز اغلب در همین قالب‌اند و در سرشت و سرنوشتْ شریک «ققنوس». پس بحث ما به گونه‌ای خواهد بود که نظری کلّی بر نخستین رشته اشعار آزاد باشد و آنچه از آنها برمی‌آید و در گذار شعرِ روزگار ما اهمیتی خاص دارد.

باری، چنانکه می‌دانیم نخستین شعر آزاد نیما که عرضه و منتشر شد نه «ققنوس» بلکه «غراب» (سرودهٔ مهر ۱۳۱۷) بود که قریب به دو سال پس از سرودن «ققنوس» در آذر ۱۳۱۸ در مجلهٔ موسیقی انتشار یافت. دیگران به‌درستی گفته‌اند که دلیل عرضهٔ آن در این نشریه این بود که شاعر می‌خواست واکنشهای شعردوستان، به‌ویژه اهالی موسیقی، را در برابر موسیقی جدید این شعر بداند تا بتواند راهش را آگاهانه‌تر بپیماید. اما این درنگ دو ساله در انتشار نمونهٔ شعر آزاد چرا؟ به گمان ما ترس و تحذّر دلیل این تأخیر نبود زیرا اولاً نیما که دیدیم راهش را با گامهایی آهسته ولی استوار پس پشت می‌گذاشت با ترس میانه‌ای نداشت. کسی می‌هراسد که مؤمن به درستی کار خود نباشد. در ثانی اگر می‌خواست بترسد، از همان اولین غریوها و غوغاها علیه خود در چند سال قبل به اصطلاح

www.tabarestan.info تبرستان

جا می‌زد چون عده‌ای بسی زودتر از رسیدن او به شعر آزاد بر او تاخته و ختم شعر پارسی را براثر آنچه ضربهٔ «واحدْ یَموتِ» نیما بر آن قلمداد می‌کردند برچیده بودند. خلاصه اگر هم زمانی ترسی بود پیشتر ریخته بود. البته در این مورد هم نباید گزافه‌روی کرد و منکر وجود چیزی چون هراس یا احتیاط در نهاد هر پیشرو و هنجارشکنی همچون نیما بود، خصوصاً که او گنجینه‌ای گرانسنگ از ادب گذشته را در همان قوالب سنّتی در پشت سر می‌دید. چگونه می‌توان شکوه و هیبت شعر پارسی را دید و بی هیچ بیم یا دست‌کم ملاحظه‌ای در برابر هنجارهایش «عرض هنر» کرد؟ قرار نیست که حتی دلیرترین پهلوان هم از ضربهٔ کشندهٔ هماورد نترسد و سر ندزدد. به هر حال دلیل منطقی‌تر را باید در این جست که نیما در همان مسیر پُرفراز و نشیب و در عین حال پیوسته‌اش آنچنان شتابناک و ذوق‌زده نبود که به محض انجام این یا آن تجربه، آن را به‌سرعت و نفس‌نفس‌زنان به دیگران برساند، بلکه او در هر منزلی خیال منزلی دورتر در سر می‌پخت. پس انتشار اولین نمونه از تجربهٔ جدید را به زمانی پس انداخت که خودش دست‌کم در تجربه‌اش متمکّن شود یا نخستین آزمونش برایش بیشتر جا بیفتد. به عبارت دیگر، وقتی کار را به آگاهی دیگران رساند که به درست و بی‌بازگشت بودن راه خویش اطمینان یافته بود.

نخستین قالب‌شکنان پیش از نیما هرچند کارشان در کلیت امر ناشی از احساس ضرورت دگرگونی در روزگار خویش و رسیدن به بیانی آزادتر بود لیکن درکشان از ضرورتْ مبهم و ناپخته بود. بنابراین، آزادی‌طلبی آنان آبشخور در گرایش به صِرف قالب‌شکنی داشت. با دیدن نمونهٔ کارشان درمی‌یابیم که آنها گرچه شورنده بر قیود شعر سنّتی بودند امّا حتی هنجارگریزیهایشان هم به مفهوم کامل و همه‌سویه، مثلاً ناشی از اندیشهٔ دقیق و کافی دربارهٔ رابطهٔ شکل و قالب با محتوی، نبود. همین شد که قالب‌شکنی‌شان در مجموع چیزی فراتر از کوتاه و بلند کردن صوریِ لختها یا نهایتاً حذف وزن عروضی بدون جایگزینیِ آهنگی مناسب شعر، و خلاصه آزمونهایی خام و اغلب تفنّنی نبود. برخی پیشروان تندروِ این حرکت سودای نبردآزمایی با بزرگانی همچون سعدی و حافظ را نیز در سر

می‌پختند، آن‌هم با افزاری کُند و ناکارا از این دست. کارهای ناپخته و ناسختهٔ امثال خانم شمس کسمایی و تقی رفعت (وابستگان محفل تجددخواهان حول مجلهٔ آزادیستان تبریز) کجا و کار اصولی و همه‌جانبهٔ نیما در دگرگونیهای محتوایی ـ شکلی کجا؟ برای نمونه، شعر ظاهراً آزاد کسمایی:

گلستان فکرم
خراب و پریشان شد افسوس
چو گلهای افسرده افکار بکرم
صفا و طراوت ز کف داده گشتند مأیوس... الخ[۴]

آیا «گلستان فکر» و «افکار بکر» و پس از این لختها هم «پای بر دامن» و غیره همان تصاویر و تعابیر دست‌فرسود شعر سنّتی نیست؟ یا این شعر هجایی یحیی دولت‌آبادی به نام «صبحدم»:

صبحدم پیمانه شد از خفتن لبریز
جام بیداری در کف کجدار و مریز
خواب با چشمانم اندر جنگ و گریز
نه خواب بودم نه بیدار نه مست بودم نه هشیار... الخ[۵]

که اگرچه نسبت به شعر اول به اصطلاح تک و توکی تصاویری نوتر دارد ولی پیداست نه با یک گل و دو گل بهار می‌شود و نه این شعر چیزی از آن آهنگ طبیعیِ شعر مشهور به سپیدِ چند دههٔ بعد را دارد. به عبارت دیگر، حاصل کمی لق‌خوردن در اوزان عروضیِ مألوف است. هرچند همین نمونه‌های ابتدایی را نیز باید از لحاظ نفس نوجویی و رهایی‌طلبی از قیود و با ملاحظهٔ شرایط و امکانات عصر آنها ارج نهاد. به هر حال، این پرسش رواست که آیا تغییرات موجود در این‌گونه نمونه‌ها به واقع تابع اصل اساسیِ فشار مظروف بر ظرف برای شکستن قالب بوده است؟

حال این کارها را بسنجیم با تلاشها و تجارب دیرساله امّا گام به گامِ نیما، که دیدیم چگونه از نخستین کوتاه و بلندسازی‌های جزئی و نامحسوس (آن‌هم کاملاً متناسب با تغییرات محتوی و شکل بیان) در شعرهایی چون «شهید گمنام» و «سرباز فولادین» شروع کرد، و تا مدتها قالب اشعارش را تنها در حول و حوش

www.tabarestan.info تبرستان

قوالب میانه یا آمیغی و نهایتاً اندکی کم و زیاد یا این طرف و آن طرف کردن آنها جستجو می‌کرد. وانگهی بعداً هم به‌مرور و به‌تدریج و به‌نسبتِ ورود حرفهایی تازه «از جنس زمان» به شعرش، به جای واردکردن فشارِ اضافی و بیشتر از حدودِ اقتضای محتوی بر قالب برای شکستن آن، کاری اصولی و منطقی کرد، یعنی در واقع قالب را به‌حال خود گذاشت تا فقط به‌میزانی طبیعی و به‌اندازهٔ فشار محتوی و بیان شکسته شود. از همین روست که دگرگونیهای قالب در کارهای نیما بر روی یک منحنیِ بسیار ملایم بالا می‌رود، البته بجز در مورد «ققنوس» که سیر صعودی تند و جهش‌گونه‌ای را نشان می‌دهد. امّا پاسخ به این مسئله را هم ما در مطلب ابتدای بخش حاضر دادیم و اساساً مقصود ما از آن مقدمه همین بود که این جهش قطعاً مسبوق به دگرگونیهایی کماکان تدریجی در قالب او در فاصلهٔ همان سه سال و اندی سکوت ظاهری او بوده، یعنی ایامی که مطابق حدس قریب به یقین این نگارنده، نیما در حال آزمودن تغییراتی در قالب بوده لیکن نهایتاً چون شعرهای آن برهه را چونان سیاه‌مشق‌های اولیه در زمینهٔ شکستن قوالب سابقِ خود تلقی می‌کرده ترجیح می‌داده چیزی از آنها انتشار نیابد. باز گفتیم که او صبوریی حتی بیش از این مدت کرد و دو سال پس از سرودن «ققنوس» شعر «غراب» را به‌عنوان نخستین نمونهٔ عرضه‌شده از شعر آزادش انتشار داد. نکتهٔ جالب دیگر اینکه بعد از این هم تا سالها یکسره دست از قوالب قدیمی و میانه برنداشت و متناوباً از آنها در اشعاری که از نظر محتوی و عناصر شکلی نیازی به استفاده از قالب جدید ندارند بهره جست، و فقط از سال ۱۳۲۷ به‌بعد است که قالب آزاد او نسبت به قوالب قبلی اکثریت قاطع پیدا می‌کند. همینهاست که شعرشناسان را برآن می‌دارد تا تحوّلات شعر نیما را اصیل، سنجیده و فاقد هرگونه عنصر تصادف یا تفنّن و عاری از روح عصیانِ صِرف و بی‌دلیل علیه قوالب موجود بدانند. در مجموع، کار نیما در عرصهٔ این دگرگونیها خیلی سالمتر و طبیعی‌تر از کار شورشگران قالب‌ستیز یا به قول امروزیان «آوانگارد»، حتی در زمان خود نیما، بوده است.

باری، در اینجا می‌خواهیم قدری سخن از کار نیما در زمینهٔ کمپوزیسیونِ (ترکیب و تألیف)[۶] لختها در قالب آزاد، یعنی موسیقیِ حاصل از مجموعه‌ای

جدایی‌ناپذیر (هماهنگی کامل وزن و قافیه و لخت‌بندی با محتوی و عناصر بیانی هر شعر) بگوییم. البته این نوع کمپوزیسیون مثل کمپوزیسیون موسیقی امری قاعده‌پذیر یا توضیح‌بردار نیست زیرا تنها ناشی از گوش حساس و مذاق موسیقی‌شناس شاعر است، لیکن ما بدون اینکه ادّعای یاوهٔ قاعده‌سازی در این مورد داشته باشیم تنها می‌کوشیم تا به‌کمک سنجشِ چند نمونه که دارای اشتراکاتی هستند قضایا را تا حدود ممکن ملموستر کنیم. بدین منظور ابتدا فقط در حدود یک بند آغازین از پنج شعر آزادِ اولیهٔ نیما را نقل می‌کنیم، شعرهایی که جملگی در حدود سه سال سروده شده‌اند. همچنین همگی را عمداً از یک وزن خاص (زحاف مشهور بحر مضارع: مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلات) برگزیده‌ایم تا سنجش و شنود آهنگ آنها آسانتر باشد. این پنج شعر با تاریخشان اینهاست: ققنوس ۱۳۱۶، غراب ۱۳۱۷، گل مهتاب ۱۳۱۸، لاشخورها، اندوهناکِ شب، هردو ۱۳۱۹.

۱. ققنوس

ققنوس، مرغ خوشخوان، آوازهٔ جهان،
آواره مانده از وزش بادهای سرد،
بر شاخ خیزران،
بنشسته است فرد.
بر گرد او به هر سر شاخی پرندگان.

۲. غراب

وقت غروب کز برِ کهسار، آفتاب
با رنگهای زردِ غمش هست در حجاب،
تنها نشسته بر سر ساحل یکی غراب،
وز دور آبها
همرنگ آسمان شده‌اند و یکی بلوط
زرد از خزان،
کرده‌ست روی پارچه‌سنگی به‌سر سقوط.

۳. گل مهتاب

وقتی که موج بر زَبَر آب تیره‌تر
می‌رفت و دور
می‌ماند از نظر؛
شکلی مهیب در دل شب چشم می‌درید،

۴. لاشخورها

در کارگاه کشمکش آفتاب و ابر
آنجا که در مِه است فرو روی آفتاب

www.tabarestan.info تبرستان

مردی بر اسب لخت،
با تازیانه‌ای از آتش،
بر روی ساحل از دور می‌دوید.
و یک نم ملایم
در کوه می‌رود
و در میان درّه به اطراف جوی آب
یک زمزمه‌ست دایم
با آنچه می‌رود،
بالای یک کمر.

۵. اندوهناکِ شب

هنگام شب که سایهٔ هر چیز زیروروست
دریای منقلب
در موج خود فروست،
هر سایه‌ای رمیده به کنجی نشسته است،
سوی شتابهای گریزندگان موج.
بنهفته سایه‌ای
سر برکشیده ز راهی.

آنچه در بدو نظر از هر پنج قطعه محسوس است کمال‌یافتگی موسیقی است، به گونه‌ای که ترکیب لختهای بلند و کوتاه همراه با قوافی سنجیده و مؤثر، بیانگر قوام موسیقی شعر نیمایی است. هر لخت به قدری در هدف کلّیِ شعر مربوطه محو و مستهلک است که گویی هرکدام در حکم یک گام از یک سمفونی است، چیزی که نیما در تمام این سالها در پی وصول به آن بوده است. همچنین روال این لخت‌بندی‌ها (و زبان نیز) دارای انگ و رنگ نیما یا شخصیت خاص شعر اوست، به‌طوری‌که اگر یکی دو تا از این فرازها را در نظر داشته باشیم، گویندهٔ آنهای دیگر را هم، حتی اگر نامی پای آنها نباشد، به احتمال بسیار خواهیم شناخت. به‌ویژه که می‌دانیم این اصل مهم را که در شعر معاصر شخصیت و زبان شعریِ هر شاعر راستینی خاص خود اوست، و این کاملاً متفاوت با سنّت قدیم است که هر شاعری هرقدر هم که نوجو بود نهایتاً بر روی همان زنجیره جای داشت، و تازه

این در مورد شاعرانی برتر که محتوی و شکل کارشان تازگیهایی نسبت به دیگران دارد صادق است، نه مقلّدان صرفِ سنت. موسیقی «ققنوس» چونان انگاره و مستوره‌ای از نوع موسیقی چهار شعر دیگر، و حتی کلّ آهنگ شعر نیماست. می‌گوییم «نوع» زیرا هریک از اشعار او در عین تبعیت از موسیقیِ نوعی و کلّیِ نیمایی، آهنگی ویژهٔ خود به تناسب شعر دارد.

وجوه اشتراک و مشابهت این فرازها بسیار و از آن جمله است:

۱. اشتراک در وزن آرام و سنگین یادشده، که این کاملاً درخور و هماهنگِ محتوای سنگینِ هرپنج شعر است. در مورد این هماهنگی، گفتنی است با آنکه شاعران قدیم نیز در گزینش وزن هر شعر یا منظومه‌ای صاحب سلیقه و دقت و وسواس بودند،[۷] در شعر جدید در خصوص تناسب وزن و آهنگ با محتوی حتی سختگیری بیشتری می‌شود.

۲. این وزن بی‌تردید در تجسّم و تخیّل فضایی سنگین که شاعر در هرپنج شعر می‌سازد تأثیری آشکار دارد. گفتنی است که قدما نیز به این خاصیت وزن پی برده بودند، مثلاً خواجه نصیر توسی می‌گوید: «وزن را از آن جهت اعتبار کنند که به وجهی اقتضاء تخییل کند.»[۸] وزن این شعرها نیز، به‌ویژه در پیوند با لختهای کوتاه و بلند، خودش غربت و تیرگی فضا را تشدید می‌کند. در توضیح این معنی، و نیز به عنوان یکی دیگر از اشتراکات این پنج شعر، باید بگوییم: اشخاص اصلیِ این پنج شعر یا مثل ققنوس و غراب موجوداتی منزوی در فضایی تیره و ابهام‌آلودند، یا همچون لاشخورهای حریص بر روی مشتی استخوان خمیده و هریک در انتظار مردن دیگری و دریدن لاشهٔ اوست، یا چون سایهٔ (آدمِ) «اندوهناکِ شب» در خلوتی غم‌انگیز ژرفای تیرگی را می‌کاود، یا در نهایت در «گل مهتاب» فضایی که ابتدا شاد و هموار پنداشته می‌شود سرانجام به تیرگیِ غمبار واقعیت بدل می‌گردد. به هر حال، این غربت و غم‌آلودگی و افسردگی، فصل مشترک هرپنج شعر است و وزن و آهنگ هم به سهم خود در زدن رنگ سیاهی و ملال بر آنها مؤثر. مراد ما آن حالات عاطفی است که نیما از همان آغاز هریک از این پنج شعر (و در کلّ اشعار آزادش) با ایجاد حالت انتظارِ ناشی از

www.tabarestan.info تبرستان

آهنگ شعر در خواننده پدید می‌آورد، حالاتی که به‌ویژه با توجه به وحدت ساختاریِ حاکم بر شعر نیمایی تا پایان شعر به صورت یکنواخت نسبت به فضای شعر و اهداف شاعر از محتوی تداوم می‌یابد. برای روشنتر شدن مطلب بد نیست تعریف آی. ا. ریچاردز، منتقد مشهور انگلیسی و پیشرو دیدگاه و شیوهٔ روانشناختی در نقد ادبی، را از وزن نقل و آنگاه به انطباق مصداق آن با شعر نیما اشاره کنیم:

«آهنگ و شکل ویژهٔ آن، وزن، به تکرار و انتظار بازبسته است. در جایی که آنچه مورد انتظار است بازمی‌آید و جایی که تحقّق نمی‌یابد، تمامی تأثیرات آهنگ و وزن به‌طور یکسانی از پیش‌بینی نشأت می‌گیرد. معمولاً این پیش‌بینی ناخودآگاه است. توالی هجاها، خواه به صورت اصوات باشند و خواه تصاویرِ ناشی از حرکات گفتاری، ذهن را در انتظار یک رشته از هجاهای خاص بعدی، و نه رشته‌ای غیر آن، می‌گذارد. سازمان آنی و گذرای درون ما با یک دسته از محرّکهای ممکن، به رغم دسته‌ای دیگر، انطباق می‌یابد. درست همان‌طور که چشم در هنگام خواندن حروف چاپی به گونه‌ای ناخودآگاه انتظار دارد که املای کلمات مطابق معمول باشد و حروف تایپی همان‌طور باقی بماند. به همین‌سان ذهن پس از خواندن یکی دو لخت شعر یا نیمی از یک جملهٔ نثر، خود را برای هریک از رشته هجاهای ممکن آماده می‌کند و در عین حال به‌طور معکوسْ ظرفیت خود را برای آنهای دیگر خالی می‌سازد.»[۹] ریچاردز در سطور بعدی چیزی را می‌افزاید که برای ما در تبیین این امر اهمیتی خاص دارد: «صوت هویت خود را از طریق سازش با آنچه تاکنون جریان داشته است کسب می‌کند... مصوّتها یا هجاهای غم‌انگیز و شاد ابداً وجود ندارد، و انبوه منتقدانی که به تجزیه و تحلیل تأثیرات قطعات بر مبنای آرایش مصوّتها و صامتها پرداخته‌اند در حقیقت فقط سر خودشان را گرم کرده‌اند.»[۱۰]

در مورد شعر آزاد نیما نیز همین امر صادق است زیرا ساختار وحدت‌مدار و یکپارچهٔ شعر نیمایی (نظیر ساختار شعر غربی که ریچاردز با آن بار آمده و از بطن آن سخن می‌گوید) در واقع از همان شعر «ققنوس» به بعد به تمام معنی در شعر

جدید پارسی باب می‌شود، و لذا تعریف و نظر ریچاردز را می‌توان با آن انطباق داد، درحالی که شعر کلاسیک ما به دلیل ساختار ویژه‌اش که اغلب مبتنی بر استقلال اجزاء (مثلاً بیت) است ممکن است با سخن منتقد مذکور در مورد وزن و آهنگ تطبیق بیابد یا نیابد. به هر حال، نیما با همان حالت انتظاری که از آغاز شعر به‌کمک کمپوزیسیون سنجیده و نیرومندِ لختها با یکدیگر و استفاده از هجاهای مناسب به‌ویژه در آخر آنها در مخاطب برمی‌انگیزد به خوبی موفق می‌شود عواطف دلخواه خود را در وجود او پدید آورد و ذهن وی را در قبال فضای عمومی حاکم بر شعر از همان نخستین لختها سازمان بدهد.

۳. هرپنج فراز با لخت بلند شروع می‌شود (البته در کلّ شعرهای آزاد نیما شروع با لخت بلند، بسامدی بالاتر از آغاز با لخت کوتاه دارد) و در همگی پس از یک تا سه لخت بلند، یک تا سه لخت کوتاه می‌آید تا هارمونی را کامل کند. در مواردِ کمتری که شروع با لخت کوتاه است نیز به‌عکس در اغلب موارد پس از یک تا سه لخت کوتاه، لختهای بلند به کمک هارمونی می‌آیند. باز تأکید می‌کنم اینها فقط نسبی و فارغ از قاعده است و به گوش شاعر و کیفیت شعر بستگی دارد. نکتهٔ مهم بلکه جان کلام در این خصوص چگونگی برش لختها و اندازهٔ آنهاست، به گونه‌ای که مثل دو گام بلند و کوتاهِ موسیقی در کنار یکدیگر مکملِ هم باشند، با آهنگ (به همراه قافیه‌ها) به هم جواب دهند، همدیگر را تأیید کنند، مقطعی از شعر را با قوّت به پایان برند، و تصویر یا هر مطلب مورد نظر شاعر را با ضرباهنگ خاص خود در ذهن مخاطب جا بیندازند، خواه به اثبات و خواه نفی. برش سنجیده می‌تواند قوام‌دهنده و کامل‌کنندهٔ تصویر باشد و حتی خودش تصاویری از انواع مختلف، اعمّ از گفتاری و دیداری و غیره پدید آورد (چنانکه در سطور آینده خواهیم دید). پیروان نیما نیز از این امکان شعر آزاد بهره‌گیری فراوان کرده‌اند.

۴. پیداست وزن و لخت‌بندی (به هر صورت و با هرگونه برشی) تا با قافیه‌های مؤثر و مکمل نیامیزد کارایی کاملی نخواهد داشت، چیزی که در هر پنج شعر مشهود است. توالی یا تناوب قوافی بنا به تشخیص شاعر و هدف و

www.tabarestan.info تبرستان

محتوای شعرْ متغیّر و در این مورد نیز تابعی از آمیزش عناصر محتوایی و شکلی است، گاه در چند لخت پیاپی، گاه یک در میان و گاه حتی با فاصلهٔ چند لخت از یکدیگر.

قافیه در چشم نیما و شاعر نیمایی چنین است: اگر خودش آمد و خوب آمد و خوش نشست، قدمش به روی چشم، وگرنه خیر و سلامت. گاه هم هست که شاعر به‌آسانی می‌تواند قافیه‌ای داشته باشد ولی آگاهانه از خیرش می‌گذرد چرا که چیزی دیگر را خراب می‌کند، مثلاً تصویر، لحن، آهنگ و جز اینها را. به این نمونه از «آقا توکا» گوش کنیم:

ز مردی در درون پنجره مانده است ناپیدا نشانه.
فتاده سایه‌اش در گردش مهتاب، نامعلوم از چه سوی، بر دیوار؛
وز او هر حرف می‌ماند صدای موج را از موج،
ولیک از هیبت دریا.
۴۳۹

شاعر، اگر قافیه‌اندیش بود، می‌توانست «از موج» را حذف کندتا «موج را» با «دریا» قافیه شود، ولی به چه بهایی؟ اوّل اینکه تصویر ناقص می‌شد، زیرا مرد بریده بریده حرف می‌زند و هر حرفش مثل موجی است که موجی دیگر بر آن چیره می‌شود و صدایش را محو می‌کند. پس با این حذف، تصویر به‌هم می‌ریزد و از کف می‌رود. دوم اینکه آهنگ هم با تک‌افتادن «فع» در آخر لخت خراب می‌شود.

نمونه‌ای ملموس از هماهنگی شکل و محتوی را در همان فراز آغازین «ققنوس» می‌توان دید که نشان می‌دهد چگونه شکلْ گویا و مکمّل محتوی است و محتوی نیز به‌نوبهٔ خود چیزی جز این شکل را نمی‌طلبد. ناگزیریم برای نشان‌دادن آن دوباره لختها را نقل کنیم:

ققنوس، مرغ خوشخوان، آوازهٔ جهان،
آواره مانده از نفس بادهای سرد،
بر شاخ خیزران،

بنشسته است فرد.
بر گرد او به هر سرِ شاخی پرندگان.

در میان لختهای بلند، دو لخت کوتاه از نظر شکل ظاهری به‌خوبی گویای یک شاخهٔ تنها و فرد بودن ققنوس‌اند، یعنی با چشم هم می‌توانیم آن را ببینیم. فرض کنید با کنار هم گذاشتن این دو لخت این‌طور شود:

بر شاخ خیزران، بنشسته است فرد.

آیا این لخت می‌تواند به آن خوبی تک‌بودن شاخ و فرد بودن مرغ را تجسّم بخشد؟ این درحالی است که لخت اوّل که حرف از خواندن و آوازه است و نیز لخت آخر که سخن از پرندگان متعدد می‌گوید بلندند، که این نیز متناسب با محتوی و معنای همین لخت است.

همین ویژگی شعر نو هنگامی که از استاد به شاگردان انتقال یافت، خود به یکی از جلوه‌های شکلیِ شعر بدل شد.[۱۱] عجالتاً می‌توانیم اسم این کار را «شکل‌انگیزیِ قالب» بگذاریم.

۵. در هرپنج فراز، موسیقی‌زاترین و مؤثرترین قافیه‌ها آنهایی هستند که مختوم به هجای کشیده‌اند. جالب اینکه در لختهای آغازین «ققنوس» تمام هجاهای پایانی از نوع کشیده‌اند: جهان ــ سرد ــ خیزران ــ فرد ــ پرندگان. در بقیهٔ این شعر هم غلبهٔ آشکار با همین هجاهاست. برای نمونه، بنگرید به قوافی موج ــ اوج، دور ــ عبور، امیدشان ــ سفیدشان، سوخته‌ست ــ اندوخته‌ست. هجای کشیده اولاً با وزن و نیز محتوای سنگین و درنگ‌انگیز هماهنگیِ بیشتری دارد. ثانیاً به سبب آهنگی حماسی که به شعر می‌بخشد تناسب بیشتری با لحنِ همیشه محکمِ نیما، که بسا تا سرحدّ حماسی می‌رسد، ایجاد می‌کند (بهره‌گیری عالی استاد توس در شاهنامه از موسیقی حماسه‌انگیز و لحن غرّای هجاهای کشیده بر همگان روشن است.) در چهار فراز دیگر نیز یا غلبهٔ کامل با همین هجاهاست و یا به هر حال مؤثرترین قافیه‌ها از همین دست است.

و امّا آخرین مطلب از این بحث نه از مقولهٔ اشتراک بلکه به‌عکس از مواردی است که به‌ندرت در شعر آزاد پیش می‌آید، و آن اینکه در شعر نیمایی به سبب

www.tabarestan.info تبرستان

تبعیت از وزن، اصلی بدیهی است که شروع تمام لختها با افاعیلِ واحد باشد. مثلاً لختهای هرپنج شعر با «مفعولُ» آغاز می‌شود، به استثنای دو لخت کوتاهِ یک‌کلمه‌ای در «ققنوس»، یعنی «می‌گذرد» و «می‌نگرد»:

در بین چیزها که گره خورده می‌شود
با روشنی و تیرگی این شب دراز
می‌گذرد.
یک شعله را به پیش
می‌نگرد.

این دو کلمه بر وزن «مفتعلن» است که خارج از وزنِ آغاز لختهای دیگر است. نظیر همین تغییر را در «اندوهناکِ شب» می‌بینیم، منتها نه در آغاز لخت بلکه بعد از آن:

بنهفته سایه‌ای
سر برکشیده ز راهی.

که لخت اول مطابق بقیهٔ لختها بر وزن «مفعولُ فاعلن» است، درحالی که دومی معادل «مفعولُ مفتعلن فع» است و پیداست «مفتعلن فع» از افاعیل معمولیِ لختها خارج است. این خروجها از وزن عروضی گویای چیست؟

در شعر آزاد گهگاه آزادی‌عمل‌هایی از این گونه هست وگرنه نقض غرض از «آزاد» بودن می‌شود. به عبارت دیگر، شاعر در برخی جاها لزومی نمی‌بیند که حرف دلخواه خود و یا جان کلام را (در هر جای شعر که باشد) فدای درست درآمدن افاعیل عروضی کند. همین عملکرد پیشوا سرمشقی برای پیروان شد و اینان نیز در موارد لزوم از این خروجهای وزنی داشته‌اند.

یکی از کسانی که از این‌گونه اختیار شاعریِ خاصِ نوگرایان بهرهٔ فراوان گرفته فروغ است که بارها در میان یا آخر شعر وزن را دانسته نادیده گرفته تا حرف دل خود را تابع افاعیل و قیدوبندهایی از این قبیل نکند.[۱۲]

مرغ و آدمی

غراب(۱۳۱۷)، مرغ غم(۱۳۱۷)، مرغ مجسمه(۱۳۱۸)

تاکنون دیده‌ایم که نیما چه در تمثیلهای قدمایی‌اش و چه غیر آنها تا چه حدّ از جانوران، به‌ویژه پرندگان، بهره می‌گیرد. نمونه‌هایی را در بحث از فابلهای نیما داده‌ایم.

و امّا زمینهٔ علاقهٔ شاعر به پرندگان در شعرهای نو و آزاد او نیز با قوّت وجود دارد، با این تفاوت که در کارهای آزاد از «ققنوس» به بعد، جانوران از جمله مرغان به عنوان نمادهای مهم و محوری در اشعار سمبولیک او به کار می‌آیند و مضافاً به تناسب همین تغییر از تمثیل به شعر سمبولیک، جانوران به جای استفادهٔ کلیشه‌ای و با صفات کاملاً مشخّص و جاافتادهٔ سنّتی (مثل سادگی جوجه، حیله‌گری روباه، خریّت خر و...) با حالاتی بسیار ژرفتر و اوصاف و ویژگیهایی گسترده‌تر به کار می‌روند، مثلاً حرکات و حالاتی پیدا می‌کنند که معمولاً برای بیان زوایا و دقایق روحی و شخصیتیِ انسان به کار می‌آید، از قبیل نگاه کاونده و پرسان، اضطرابها و خلجانهای درونی و غیره. ققنوس، غراب، مرغ غم، مرغ مجسمه و مرغ شکسته‌پر از این شمارند. نیما از این پس تا پایان عمر شاعری‌اش همین راه را دنبال می‌کند چنانکه جز دو مورد استثنایی («زیبایی» و «هیبره») که تا حدودی به تمثیلهای سنّتی مانند‌اند، دیگر به هیچ روی گرد قالب تمثیل و تمثیل قالبی نمی‌گردد: این نیز از دگرگونیهای مهم اوست. این دگرگونی را هم می‌توان ناشی از آشنایی او با رمان جدید (که در آنها شخصیت جای سنخهای کلّی را می‌گیرد) دانست و هم اطلاع از مکتب شعریِ سمبولیسم فرانسوی.

www.tabarestan.info تبرستان

باری، به نظر می‌رسد در این سالها و این شعرها فکر نیما تا حدود زیادی به سنجش مرغان با یکدیگر یا برابر نهادن مرغ و آدمی مشغول بوده است. دیدیم در «ققنوس» این مرغ را در انزوا و اندیشه‌هایش با پرندگان دیگر همبر نهاد، و اکنون نمونه‌هایی دیگر.

در «غراب» کلاغی را با آدمی روی در روی کرده. مرغ با چشمانی خیره لیکن فارغ از اضطراب به گذرگاهها می‌نگرد تا ببیند آیا خبر خوشی می‌رسد یا ناخوش. امّا در امتداد نگاهش هیچ نمی‌بیند بجز «بنیادهای سوخته از دور / ابری به روی ساحل مهجور.» هنگامی که با آن آدمی چشم به هم می‌دوزند، آدم کلاغ را مایهٔ غم و زشتی و شئامت می‌انگارد، موجودی که می‌خواهد «در از غمی به روی خلایق گشاید او» (۲۲۵) و مهمتر اینکه «ویران کند سراچهٔ آن فکرها که هست.» بدین‌سان، مرغْ ویران‌کنندهٔ هنجارهای واپسگرا و اندیشه‌های عادی و روزمرّه دانسته می‌شود. امّا مرغ، آنگاه که آدمی صدایش می‌زند، به جای هرگونه واکنشی:

فارغ ز خشک و تر
بسته بر او نظر
بنشسته سرد و بی‌حرکت آنچنان به جای
وان موجها عبوس می‌آیند و می‌روند.

پیداست مرغ در تنهایی خویش بی هیچ سخنی نظاره‌گر جریان حیاتی است که به شکل موجهایی عبوس از دریچهٔ چشم او گذر می‌کند. پس از این، پایانهٔ شعر می‌آید که خواننده را با یک دنیا ابهام در فکرتِ چگونگی عالَم مرغ و آدمی تنها می‌گذارد:

چیزی نهفته است:
یک چیز می‌جوند.

این «یک چیز» به معنای «چیز واحد» نیست (زیرا دنیای این‌دو با هم فرق دارد) بلکه با توجه به تمایل نیما به حذف «ی» نکره در موارد فراوان باید «یک چیزی» (نکرهٔ مفید ابهام) باشد. بنابراین در اینجا میدانی فراخ از تفکّر پیش چشم خواننده گسترده می‌شود زیرا شاعرْ خود فقط از یک چیز مطمئن است و آن اینکه

مرغ و آدمی در حال جویدن چیزی هستند، احتمالاً بیانگر اینکه هریک با افکار و علایق خویش تنهاست، آدم با پندارهای مألوف و موهومات معروف از قبیل همان شوم و زشت دانستن هر چیز یا کسِ ناشناخته، به‌ویژه که چون غراب خاموش و منتظر روشن‌شدن رویدادهایی از خوب و بد باشد، و مرغ نیز در حال کاوش آنچه بر او گذر دارد. در هر حال آن «یک چیز می‌جوند» ابهامی دارد و خود شاعر هم صفت «نهفته» را دربارهٔ آن گفته. او ظاهراً تمایلی ندارد چیزی بیش از آنچه در شعر گفته بر آن بیفزاید و به آن تصریح کند. آخر اوّلاً شعر سمبولیک است و اساساً عرصهٔ ابهامهای هنری و سایه‌روشن‌های تخیّل. ثانیاً آنچنان‌که واضعان و شارحان برخی مکاتب جدیدِ تحلیلِ زبانی، به‌ویژه هرمنوتیک، می‌گویند خوانندهٔ شعر به‌گونه‌ای سرایندهٔ آن نیز هست و برحسب فکر خود به این یا آن لایهٔ مفهومیِ شعر دست می‌یابد. شاعر هم اگر در مقام تصریح بود که شعر سمبولیک نمی‌سرود. به هر حال این نگارنده فقط در این تردید ندارد که غراب نیز چون بسی از مرغان و جانوران شعر نیما در حقیقت خود شاعر است.

«مرغ غم» نیز حکایت همان رویارویی آدمی و مرغ است، با این تفاوت که در اینجا آدمی به دلیل نقل از زبان اول‌شخص، خود شاعر است، امّا از اوصاف مرغ معلوم می‌شود که او نیز یا خود شاعر است (یعنی در واقع یک شخص واحد در دو پیکر نمودار شده) و یا دست‌کم با شاعرْ وحدت فکر و حال دارد. در شعر سمبولیک، نمادها در درون یک نظام ذهنیِ حاکم بر آنها، گاه با رابطه‌ای روشنتر و گاه از طریق نقبهایی نهفته و رشته‌هایی ظریف به هم پیوند و گاه اینهمانی می‌یابند. باری، مرغ بر روی دیوار از کثرت «فکر غم» سر می‌جنباند. پنجه‌های فرورفته در خاکستر او چنین می‌نمایاند که او نیز چون ققنوس نیما یا نیمای ققنوس با خاکستر و سوختن در راه آرمان خویش نسبتی دارد. با خنده‌های غم‌بنیاد، نادادهنده به هر شاخهٔ بی‌برگ‌ونوا و خبرگیرنده از دلهای غمگین است، و از همین رو در این فضای تیره و ابهام‌آلود سراغ از شاعر می‌گیرد تا چشم در چشم او بدوزد. شاعر نمی‌خواهد کسی او را با مرغْ تنها و در حال خلوت ببیند.

www.tabarestan.info تبرستان

تا کسی ما را نبیند
تیرگیهای شبی را
که به دلها می‌نشیند
می‌کنم از رنگِ خود وا.
۲۲۶

این می‌تواند بدین مفهوم باشد که شاعر برای اینکه مبادا دیگران او را با مرغ غم هماواز (یا او را خود مرغ) ببینند دست به تغییر چهره و ظاهر خود می‌زند، مثلاً آن را در ظاهر هم که شده از کدورت غم و اضطراب می‌پالاید. در آخر شعر، وقتی این‌دو بدین تمهید در این خلوت با هم از انتظار صبح (نماد معروف) حرف می‌زنند و هردو به‌طور یکسان پیله‌ای از «غباری زردگونه» به دور خود می‌تنند، این وحدت، شکل عینی‌تری پیدا می‌کند. این غبار زردرنگ به علاقهٔ روشنیِ رنگ آن (که از جنس همان «صبح» منتظَر است) با پیله تنیدن که کاری مستمر و در عین حال رنج‌آمیز است همراه می‌شود و هنگامی که در پایانه می‌خوانیم:

من به دست، او با نُک خود، چیزهایی می‌کَنیم.

این کندنها نیز همراه با آن پیله تنیدن، نمادهایی است که ذهن را دلالت به انجام کارهایی دایمی در جهت رسیدن به همان صبح رهایی، شکوفایی و... می‌کند. امّا نکتهٔ جالب، لحن ابهام‌آمیز شاعر در «چیزهایی» است (درست مثل ابهامِ آخر «غراب») و شاعر باز علاقه‌ای به تصریح این «چیزها» ندارد و اینجا هم برداشت را بر عهدهٔ ذهن خواننده می‌گذارد.

آنچه به‌گمان ما علاوه بر همهٔ دگرگونیهای شعر نیما در این ایام بلوغ سمبولیسم اهمیتی بسیار دارد این است: نیما در این رشته کارها بسی بیش از گذشته به سرشت ابهام‌آمیز شعر و هنر یا همان جوهرهٔ ابهام هنری دست یافته و با این‌گونه بیانها ظاهراً می‌خواهد ضمن وسعت‌بخشیدن به فکر و ذهنیت مخاطب، همین سرشت و اصل بنیادین هنر را برای او جا بیندازد. در آینده نیز از نقش همین ابهامها در شعر نیما بیشتر خواهیم گفت. به یاد بیاوریم که او می‌گفت: شعر من برای اذهان تنبل آفریده نشده است. مگر نه اینکه خود او نیز می‌باید گامهایی

بلند در راه چالاکتر کردن این اذهان بردارد؟

«مرغ مجسّمه» سنجش دو مرغ است:

مرغی نهفته بر سر بام سرای ما،
مرغی دگر نشسته به شاخ درخت کاج
می‌خواند این، به شورش، گویی برای ما،
خاموشی‌ای‌ست آن‌یک، دودی به روی عاج.

مرغ اول بدین صفات است: چشمها و بالها بسته، خشک و بی‌تکان، منقار آتشین، پرهای زرّین، کلاً به شکل مجسمه. مرغ دوم دایم در کار خواندن، سراپا لرزان، نه رغبتی به مکانش دارد و نه یارای رها کردن آن.

و امّا داوری شاعر دربارهٔ این‌دو (که البته هرکدام پیچیدگی خاص خود را دارد):

لیکن بر آن‌دو چون بری آرامتر نگاه
خواننده مرده‌ایست، نه چیز دگر جز این،
مرغی که می‌نماید خشکی به جایگاه
سرزنده‌ایست با کشش زندگی قرین.
۲۳۴

اگر قرار باشد که یکی از این دو مرغ را نمودگار خود شاعر یا به هر حال پسند و آرمان او بگیریم (که این نگارنده بر آن است) همان مرغ اوّل است، به قراین مقالی و حالی هردو. قرینهٔ مقالی اینکه مکان این مرغ را «بر سر بام سرای ما» گفته، درحالی که دومی دورتر و بر روی درخت کاج است و از این رو می‌تواند نماد افراد دیگر (به‌ویژه شاعران دیگر، به‌علاقهٔ «همه کارْش خواندن است» در بند سوم) باشد. قرینهٔ حالی هم برآیند مجموعه‌ای است از چیزهایی چون احوال مرغ اول و همچنین ترجیح او بر دومی، البته ترجیحی نهفته در ژرفای سخن. ضمن اینکه نامگذاری شعر به نام همان مرغ مجسّمه‌وار نیز می‌تواند دلیل رجحان او باشد. مرغ اول حالتی ملول و سر در بال دارد، ملالی که شاعری در وضع و محیط نیما کمتر از آن برکنار است. در عین حال، منقار آتشین می‌تواند

www.tabarestan.info تبرستان

استعاره از شور و حرارت سخن باشد، همچنان‌که پرهای زرّین استعاره از ارزش وجودی و در عین حال نیروی بالقوّهٔ پرواز و اوجگیری (هرچند فعلاً پربسته است.) دو عبارت کلیدی در تمایز بخشیدن به این‌دو و برتری اوّلی اینهاست: «خواننده مرده‌ایست» چراکه مطابق پسند نیما پُرگفتن و دایم سرودن ذاتاً یا لزوماً ارزش به شمار نمی‌آید، و حال آنکه مرغِ ظاهراً خشک و خاموش در حقیقت پرشور و «با کشش زندگی قرین» است، هرچند به اقتضای وقت و احوال یا عواملِ نامساعد گوناگون زبان در کام کشیده باشد. اما همین سکوت «مادر فریادها»ست زیرا شاعر در بند آخر از «مبهم حکایت عجبی» که همین مرغ برای ما سر می‌دهد سخن می‌گوید و اینکه:

از ما برسته‌ایست ولی در هوای ما
بر ما در این حکایت آواز می‌دهد.

این پیکرهٔ سکوت با آنکه در عالم ملال خویش از امثال ما بلکه از کون و مکان رسته، لیکن همچنان دلش در هوای ما می‌تپد. صفت «نهفته» دلالت بر انزوای مرغ (شاعر) دارد، ضمن اینکه دو صفت پیاپی «مبهم» و «عجب» برای حکایت (شعر و حرف و درد) سخت مهم است زیرا به‌گمان ما شاعر بی‌تردید در این شکل بیان نمادگرا به تمامیِ تازگیها، ناشنیدگیها و در عین حال به تمام ابهامات و مسایل سخن نوِ خود اشاره می‌کند.

تاریخ چند شعر اخیر نیز مصادف با اوجگیری جنجالها و جدلهای له و علیه شعر نیما و هیاهوی کهن‌گرایان در مخالفت با آیین تازهٔ اوست.

«عقاب نیل» هم باز حاوی سنجش دو گونه مرغ است، که پیشتر درباره‌اش سخن گفته‌ایم.

و امّا «غراب»، همچنان‌که از بحثهای اخیر ما برمی‌آید، تقریباً از هر لحاظ در امتداد «ققنوس» است، بدین سان که گذشته از پاره‌ای شباهتهای محتوایی (همچون انزوای هردو مرغ، روح جستجوگر و نیز ویران‌سازی اندیشه‌ها و رسوم پوسیده و شیوه‌های فرسوده و...) از لحاظ شکل بیان (سمبولیسم آن) و قالب، این‌دو در حقیقت در راستای یکدیگرند. موسیقی وزن و قافیهٔ هردو نیز

به نوعی جاانداز نده و رسوخ‌دهندهٔ همدیگر می‌تواند بود. می‌توان گفت تناوب لختهای کوتاه و بلند در «غراب» قدری از «ققنوس» هم آزادتر است. التزام قافیه در آن نیز شبیه «ققنوس» و اندکی بیشتر است، یعنی گاهی شاعر به قوافی پیاپی روی آورده و کمتر لختی را بدون قافیه گذارده است.

امّا «مرغ غم» وضعی آشکارا متفاوت دارد و به‌زحمت می‌توان آن را آزاد نامید زیرا بخشی عمده از قالب شعرْ متشکل از سه‌پاره‌هایی (بندهای سه‌لختی) با وزن ثابت «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات» است که هر سه لخت مقفّاست. تنها در دو جا این یکسانی شکسته یا به اصطلاح لق خورده است، یکی در اوایل شعر که چهار لخت کوتاه آمده:

روی این دیوار غم، چون دود رفته بر زبر،
دائماً بنشسته مرغی، پهن کرده بال و پر،
که سرش می‌جنبد از بس فکر غم دارد به سر.
پنجه‌هایش سوخته؛
زیر خاکستر فرو،
خنده‌ها آموخته؛
لیک غم بنیاد او.

و از بند بعدی دوباره به همان لختهای بلند و مساویِ فوق برمی‌گردد و هفت بند پیاپی را به همان صورت ثابت می‌گوید و پس از آن باز چهار لخت کوتاه، و آنگاه رجعت مجدد به سه‌لختی‌های بلند دیگر. پیداست قافیه داشتن هرسه لخت در هر بند تا چه حد حکایت از التزام قافیه دارد. به هر حال اینها برای کسی که پیشتر آزادتر از اینها شعر گفته قدری عجیب جلوه می‌کند، گو اینکه اکنون مدت زیادی از شروع آزادسرایی او نگذشته و شاعر ظاهراً گهگاه به عادات قبلی خود بازمی‌گردد. به هر حال این شعر نه رومی روم است و نه زنگی زنگ. پیداست چنانچه یک لخت به این سه‌پاره‌ها اضافه شود به مسمط مربع قدیم بدل می‌گردد. لیکن آنچه در این میان جلب نظر می‌کند همان اصل تناسب قالب و محتوی است، بدین معنی که این شعر کمتر حرف نو یا بیان تازه‌ای دارد تا آنجا که بسیاری

www.tabarestan.info تبرستان

لختهای آن شبیه اشعار زمان سنّتی‌سرایی نیماست:

آه سوزان می‌کشم هردم در این ویرانه من.
گوشه بگرفته منم، در بند خود، بی‌دانه من.
شمع چه؟ پروانه چه؟ هر شمع، هر پروانه من.

و به راستی برای سخنانی از این دست چه نیازی به قالب‌شکنی؟ نیما در این قطعه تا حدودی به آنچه خود در شعر عده‌ای از گذشتگان «رج‌زدنِ» قافیه‌ها می‌خواند نزدیک می‌شود، و گاهی التزام قافیه برایش لختهایی چنین خنک می‌زاید:

... می‌کشد هردم غمم، من نیز غم را می‌کشم.

«مرغ مجسّمه» چهارپاره است بلکه مقیّدتر، چون لختهای اول با سوم و دوم با چهارم تماماً قافیه‌دار است. ببینیم التزام قافیه و تساوی طولیِ لختها چگونه کار دست او داده:

خواننده مرده‌ایست، نه چیز دگر جز این،...

که پیداست «جز این» دقیقاً معادل «دگر» است و به قول ادبا حشو قبیح. دلیل آن هم این است که می‌خواهد «جز این» را با «قرین» (در دو لخت بعد) قافیه کند. نیمایی که به همه عبرت آموخت، چگونه خود از این التزامهایش عبرت نگرفت و از آن نپرهیخت؟ پاسخ این است که در مورد قالب آزاد «هنوز اول عشق است...».

در خصوص زبان این شعر، نکتهٔ جالب اینکه درست همچون قالب آن، چیزی میان نو و کهنه است و همین تناسب نیز پرمعنی و حاکی از هماهنگی کلیهٔ عناصر از محتوی، شکل، قالب و زبان است. برای نمونه، تأثیر آشکار زبان خیّامی را بر شعر حاضر، به‌ویژه بند اول، می‌توان دید، خصوصاً که برخی واژه‌ها هم مشترک است:

مرغی دیدم نشسته بر بارهٔ طوس
در پیش نهاده کلّهٔ کیکاوس
باکلّه همی‌گفت که افسوس افسوس
کو بانگ جرسها و کجا نالهٔ کوس[1]

و یا این بیت از رباعی دیگر او:

گاوی است در آسمان و نامش پروین
یک گاو دگر نهفته در زیر زمین...[2]

در رباعی اخیر وقتی «مرغ» را به جای «گاو» بگذارید اشتراکها بیشتر معلوم می‌شود.

www.tabarestan.info تبرستان

شعر و رمان

خانهٔ سریویلی (۱۳۱۹)

در اشعار روایی یا داستانی نیما هرچه جلوتر می‌آییم نشانه‌ها و ویژگیهای بیشتری از شیوه‌ها و شگردهای رمان، داستان کوتاه و نمایش، یعنی انواعی که در ادبیات ما جدید و برگرفته از عوالم جهانی و مشخصاً غربی است، مشاهده می‌کنیم، چنانکه به بیان سیر تکاملیِ اشعار روایی نیما از دیدگاهِ بکارگیری شیوه‌های جدید داستان‌نویسی، اعم از فنون و شیوه‌های نقل و پرداخت داستان، توصیف و تجسّم، فضاسازی، ایجاد هیجان و حالت تعلیق (یا به قولی «هول و ولا»[1]) و... پرداخته‌ایم. به هر حال و به‌طور کلی نیما از آن روی که در مقطع تحوّل داستان‌پردازی جدید و به‌ویژه حرکت از قصه‌های سنّتی به سمت رمان و داستان کوتاهِ عصر حاضر و ظهور پیشگامان این راه همچون جمال‌زاده و صادق هدایت[2] قرار داشته به‌مرور راه خود را از شیوه‌ها و حال و هوای قصه‌های قدیم جدا و در جهت انطباق شعرهای داستانی‌اش با ضرورتهای جدید حرکت کرده است.

«خانهٔ سریویلی» نخستین منظومهٔ داستانی نیما در قالب آزاد است و از لحاظ همین تجربه و جهات دیگری که خواهیم گفت مهم. در مبحث حاضر معلوم خواهد شد که آزادیهای مربوط به قالب نیمایی تا چه حدّ دست شاعر را برای بکارگیری شیوه‌ها و شگردهای مدرنِ داستان و نمایش روزگار او باز کرده است.

«خانهٔ سریویلی» داستانی است ناتمام مانده لیکن پایان آن به اختصار در

توضیحاتِ خود شاعر دربارهٔ موضوع منظومه در ابتدای آن ذکر شده است.

شاعر در نخستین جمله از توضیحاتش می‌نویسد: «این شعرهای آزاد، آرام و شمرده و با رعایت نقطه گذاری و به حال طبیعی خوانده می‌شوند، همان‌طور که یک قطعهٔ نثر را می‌خوانند.» این جمله، به‌ویژه آخر آن، مرا به یاد این سخن نیما در نامه‌هایش می‌اندازد: «تمام کوشش من این است که حالت طبیعی نثر را در شعر ایجاد کنم.»[3] اهمیت عظیمِ مفهوم این جمله و این کار نیما را در بحث ضمیمهٔ «ساختار» خواهم گفت، یعنی این‌که نیما با همین کار در حقیقت کلّ ساختار شعر قدیم و سنّتی را به مقتضای ضرورتهای عصر خویش تغییر داد و ساختار معمول در شعر و ادب مغرب‌زمین را پس از سالها تجربه و تمرین در شعر پارسی جا انداخت. عجالتاً همین‌قدر بگویم که «خانهٔ سریویلی» مهمترین کوشش شاعر در جهت مدرنیزه کردن شعر روایی تا زمان سرایش آن است، هرچند خود داستان برگرفته از قصه‌های بومی و فولکلوریک است. به گمان این نگارنده همین آمیزه هم تعمّدی و آگاهانه بوده و شاعر می‌خواسته نشان دهد که می‌توان در قالب و با شیوه‌های مدرن داستان‌پردازی، بومی‌ترین و اصیلترین محتوی و مضمون را پیاده کرد، کاری که امثال جمال‌زاده و هدایت در داستان‌نویسی انجام دادند. نیما پس از داستانهای قبلی‌اش اعم از رمانتیک و رئالیستی که یا تقلید کامل از ادب قدیم («قلعهٔ سقریم») و یا اقتباس و الگوگیری از داستانهای برون‌مرزی («خانوادهٔ سرباز»، «شهید گمنام» و «سرباز فولادین») بودند، اکنون که مدتهاست به قالب آزاد روی آورده در پی آزمودن مایه‌های ایرانیِ خالص و برگرفته از زادبوم خویش در قالب شعر نو و با شیوه‌های مدرن داستان‌پردازی است. همچنین تجارب قبلی او در زمینهٔ سمبولیسم به او کمک می‌کند تا این بار روی به سرودن داستانی با بهره گیری از ظرفیتهای نمادها برای طرح ایده‌هایش بیاورد.

و امّا در باب محتوای کلی و پیامهای منظومه، مهمترین نکته اینکه شاعرْ آن را بهانه‌ای برای طرح نظرگاههای خود دربارهٔ زندگی و به‌ویژه شعر و شاعری قرار داده است.

قهرمان داستان از تبار پهلوانان جوانمرد قدیم است. شمشیر و کمانی آویخته

www.tabarestan.info تبرستان

بر دیوار بیانگر همین نژاد و نژادگی او و مهمتر از همه شاید نمادگونه‌ای است از روح بلند و مبارزه‌جوی وی که از اول تا آخر داستان به صورت مقاومتش در برابر وسوسه‌ها و فریبکاریهای گوناگون و موجّه‌نمای شیطان آشکار است، با این فرق که نبردِ جسمانی در اینجا جای خود را به جنگ و جدالی درونی و روانی، با همان ایستادگی پهلوانانه داده است. جالب توجه اینکه کار سریویلی بسیار ظریفتر از قدرت‌نماییِ پهلوانانه است: شعرخوانی و شاعری.

گاه زیر شکل شمشیر و کمانی کز دلاور پدرانش بُد نشانی
و به روی تیرهٔ سبزِ کهن دیواری آویزان،
بود آن خلوت گزیده گرم کار شعرخوانی...
۲۴۵

و این سبزیِ دیوار کهن هم چیزی بجز خزه‌های یادگار روزگاران دیرین نیست. شیطان، که در شبی طوفانی و بارانی در هیأت رهگذری غریب و باران‌خورده جلوی درِ کلبهٔ سرسبز و باصفای این روستایی صاف و صادق و مهماندوست سبز شده، به هر تمهیدی می‌کوشد تا به درون راه یابد. بخش اعظم منظومه را گفتگوی این‌دو، یعنی اصرارها و عذرانگیزیهای آن و مقاومتهای همراه با استدلال این، در بر گرفته است. از جمله شیطان می‌خواهد از صفای باطن و مهماندوستی سریویلی سودجویی کند و با ورود به کلبه، که نمادی از دنیای دل و درون این روستایی است، او را به پلیدی و نبهرگی بکشاند. به این نکته باید توجه داشت که شاعر عمداً اسم خاصی برای مرد روستایی منظور نکرده و او را فقط به نام مکان زندگی‌اش، روستای سریویل، خوانده تا او همچون یک روستاییِ نوعی یا حتی یک آدمِ نوعی تلقی شود که می‌تواند در هر جایی باشد و در معرض فریبها و وسوسه‌های شیطانی قرار گیرد. این شیوه‌ای است که بعدها شاگردان مکتب نیما هم از آن بهره گرفته‌اند (همچون احمد شاملو در شعر سپیدِ عالی «مرگ ناصری» که حضرت عیسی را «ناصری» یعنی یکی از اهالی ناصره و نیز صلیب را «بار» گفته تا هرگونه فرد متعهد و هرگونه بار مسئولیتی را در بر گیرد.)[۴]

باری، شیطان انواع راههای فریب را می‌آزماید، مثلاً جوانمردی سریویلی را

می‌ستاید. همین گویی فرصتی به شاعر می‌دهد تا چون همیشه از بدیهای شهریها (که شیطان هم یکی از آنها انگاشته می‌شود!) یاد کند و آنان را در برابرِ روستاییان پاک‌نهاد به حیله‌گری و اِفساد و فراموشکاریهای فرصت‌طلبانه متّصف سازد (در مورد این شهرستیزی نیما نک. بحث «رمانتیسم نیمایی». پیداست که این نگرش مطلق‌گرایانهٔ شاعر در این سالهای جاافتادگی او هم دست از سرش برنداشته است.) به هر حال، سریویلی با تعجب و طنز می‌گوید:

عجبا! که مردم آن شهرهای دور
دوست می‌دارند
گوشه‌بگرفته کسان را...

زیرا او باور ندارد که شیطان شهرنشین خوی پلیدی از کف داده باشد. سریویلی نمی‌خواهد برای خوش‌آمد دیگران به پلیدی و پلیدان روی خوش نشان دهد (۲۵۱). او شتابکاریِ خام و زودخرسندی را کار کودکان می‌داند (۲۵۲). اکنون دیگر به بلوغ دست یافته و از علایق پوچ و روزمرّه‌ای که پیشتر دنبال می‌کرد می‌گریزد و در این راه با تمامی وساوس درون می‌ستیزد (همان‌جا). شیطان این بار از درِ ستایش از خصلت غم‌انگیزیِ شعر و همدلی نشان‌دادن با شاعران و غمهاشان درمی‌آید:

... از همین ره بس مرا غمهاست اندر دل.
من غم‌انگیزیِ شعر شاعران را دوست می‌دارم.

ولی او کور خوانده زیرا سریویلی به جای تمکین‌کردن به این فریب، از این جهت که می‌بیند شیطان به شاعریِ او و وجود اشعاری در نهانجای کلبه‌اش پی برده، تصمیم می‌گیرد اصلاً قالب (مضمون) اشعارش را عوض کند و دست از آن دردسراییها و غم‌آفرینی‌های احساساتی و بیهوده‌ای که منظور نظر و مطلوب طبع شیطان است بردارد:

از همین دم می‌کشم من شعرهایم را
به دگر قالب.
من فروخواهم شدن در گود تاریکِ نهانِ بیشه‌های دور

www.tabarestan.info تبرستان

بین مرگ و زندگانی در دل سنگین رؤیای شبی تیره...
که خفه گشته‌ست در آن مردمان را بانگ...

۲۵۴

محتوی و پیامی که در شکل مذکور عرضه می‌شود از جهت شناخت نیما و راه و رسم او به‌ویژه ایجاد ابهام و سایه‌روشن هنرمندانه در شعرش اهمیت دارد. به‌کوتاه سخن، شاعر با این کنایت ظاهراً می‌خواهد بگوید: بیان ساده و صریح شعر چیزی بجز نادیده انگاشتن سرشت بنیادینِ شعر راستین، که همانا ابهام و ظرافتها و باریکیهای آن است، و به‌تعبیری فراموش‌کردن رسالت و کارکرد اصلی شعر یعنی گسترش و عمق بخشیدن به مفاهیم از طریق همین ابهام هنرمندانه نیست. نیما اتفاقاً همین ویژگی را نجات‌دهندهٔ شعر از سادگی و صراحتِ تحمیق‌کننده و در حکم آماده کنندهٔ آن برای بیان زوایای پنهان روح و آلام مردم جامعه و نتیجتاً آزادکردن بانگی که در گلوی خلق شکسته است می‌داند. مگر نه اینکه در «قایق» می‌گوید:

فریاد من شکسته اگر در گلو و گر
فریاد من رسا،
من از برای راه خلاص خود و شما
فریاد می‌زنم.

پیرمرد به همین دلیل همیشه می‌گفت که با شعر آزاد خویش در حقیقت بند از زبانها گشوده است. به‌گمان ما مهمترین و ژرفترین نکته در محتوای این منظومه همین نظرگاه او پیرامون شعر است.

در اینجا شیطان در دنبال اغواگری‌اش در مورد شعر، از سریویلی می‌پرسد که چرا او از شهرت و نام بلند می‌گریزد؟ مگر ممکن است ارزشهای اشعار فخیم و والا پنهان بماند؟ اینجاست که شاعر بانگ می‌زند:

من نیم زآنان که می‌سنجی
رتبتی آن‌گونه‌شان والا...
من زبانم دیگر است و داستان من ز دیگر جا...

به‌کز آن مردم بکوبی در.
آن کج‌آموزان کج‌پرور...

زیرا این دسته شاعران (ظاهراً سرایندگان اشعار و مدایح غرّا و یا دست‌کم گویندگان اشعار پرتجمّل و تزیین) خاستگاه شعرشان تبعیت از اهداف و اغراض ستمگران است:

به سلیقهٔ ددان گویاستند.

۲۵۵

به یاد آوریم «افسانه» را:

این زبانِ دل‌افسردگان است،
نه زبانِ پیِ نام خیزان.

شیطان پردهٔ فریب عوض می‌کند و از همین‌گونه شاعران بدگویی و آنگاه یک رشته تفلسف‌های روشنفکرمآبانه از قبیل دریغ‌خوردن از پوچی زندگی آغاز می‌کند، مثلاً اینکه انسان با درد خود تنهاست، اینکه مردم چقدر مزوّرند و... سریویلی در اینجا با ایجازی بیش از سخنان قبلی‌اش و با خندهٔ تمسخر می‌گوید: تو را چه می‌شود که حرفهایی را به نهاد مردمان منتسب می‌کنی که خودشان هم از آنها بی‌خبرند! و در ضمن ردّکردن این پوچ‌سراییهای بیمارگونه و رمانتیکِ رایج در حول و حوش آن زمان به‌سادگی می‌گوید:

از کجی و ز کج‌سرشتان آن‌قَدَر امّا مکن شکوا.
هیچ ممکن می‌شود آیا
که بود بالاتر از رنگ سیاهی رنگ؟

۲۵۸

و بدین‌سان می‌گوید که او خود به‌قدر کافی از مردمش شناخت دارد، و جملهٔ آخر در حقیقت همان لحن خواجهٔ شیراز را دارد که: گر تو نمی‌پسندی، تغییر کن قضا را. این سلامت نفسِ نیماست در برابر پوچ‌انگاریهای «مُد»گونهٔ روشنفکرنمایان.

www.tabarestan.info تبرستان

خلاصهٔ گفتگوهای بعدی این است: شیطان که خود با ریختن آب بینی و عطسه‌اش باران و طوفان را تشدید کرده، به حال سواران زرّین‌لگامِ فرومانده در گِل و لای دل می‌سوزاند. سریویلی جواب می‌دهد چرا او از روستاییان بینوایی یاد نمی‌کند که نه‌تنها لگام زرّین بلکه اسب هم ندارند؟ شیطان می‌گوید دهاتیها در عوضِ زندگیِ زیبا دارند (همان پندارهای رایج) و پاسخ سریویلی: وقتی بینوا باشی طبیعت دلکش برایت چه چیزی جز وزر و وبال است؟ طبیعت دل‌انگیز مثلاً سیل هم دارد که خرمنهای بینوایان را می‌برد. شیطان پس از توجیه این قضیه با سخنانی حکیم‌مآبانه در اینکه وجود شُرور هم در کاروبار جهان لازم است (اتفاقاً شبیه حرفهای شیطان در شعر دیگر نیما «پریان» ۲۷۸) چیزهایی می‌گوید بیانگر دلخوری‌اش از آن نغمه‌های سریویلی که «داستان روشنیها» را در دل شبان تیره «زیر گوش مردمان» می‌خواند. شاعر می‌گوید: وی از آن رو به گوشه‌ای از جهان بسنده کرده تا احوال مردم را بهتر درنگرد، و بدین‌گونه سخن از انزوای مثبت خویش می‌گوید (۲۶۴) و اینکه او در همین تنهایی به اندازهٔ هزاران مرد نیرو و کوشش دارد (۲۶۵، این پاسخ نیما به ایرادگیرندگان از گوشه‌گیری اوست) و چون تنهاست فکر او نیز لاجرم از خود اوست، نه عاریتی (۲۶۶). آنگاه رنجهایی را برمی‌شمارد که شاعری چون او باید بر خود بخرد (۲۶۷). می‌گوید:

من جنونی دارم بدین‌سان که تا مردم نیاسایند من آسوده نخواهم بود (همان‌جا).

اندکی بعد نکته‌ای را مطرح می‌کند که در شناخت نگرشهای نیما بسیار مهم است. می‌گوید: او برخلاف بیدردانی که غرق نظارهٔ آسمان و مافیهایند می‌خواهد آسمان را برای اهل زمین فرود آرد:

خیره می‌مانند آنان از نظارهٔ روشنان آسمانی
من به سوی خاکدان خواهم
روشنان آسمانی را فرود آرم...

۲۶۷

بدین‌سان، هم بر بینش اینجهانی (سکولار) خویش تأکید می‌کند و هم بنیاد اندیشهٔ انسان‌مدارِ (اومانیستیِ) خود را بیان می‌دارد، که پیشتر نیز از آن یاد کردیم.

القصه، سرانجام شیطان به‌کلبه داخل می‌شود، ناخنهای خون‌آلود و خنجرگونه‌اش را در پشتِ درها در زمین می‌نشاند، پشت درها را با سنگ و کلوخ مسدود می‌کند و موهای تنش را چونان بستری نرم برای خود می‌گسترد. خانه را خاموشی حزن‌انگیزی فرامی‌گیرد، لیکن آنچه مهم است مراقبت سریویلی در همین حال از خویش در برابر اوست:

آن مزوّر میهمان پرخطر را خوب می‌پایید.

۲۷۲

و به لحاظ همین مراقبت دایم از روح خویش در برابر این خصم خانگی (درونی) و کشاکشهای فیمابین، شاعر ناگزیر از پذیرش رنجی همیشگی است:

و کسی این را نمی‌دانست
که سریویلی، ز نامی‌تر تبار پهلوانی،
چون نه همرنگ کس است، اکنون
می‌کشد چه رنجها از زندگانی.

۲۷۳

او از آن شب باز، دیگر از مردم می‌گریزد. از هر شادیی که تلخیِ غم در مزاج آن سرشته نیست، یعنی شادی محض و بیدردانه، بیزار است و پیش وی دشمنی و دوستی مردمان یکسان. او مانده است و تنهایی و جنگ با شیطان.

این منظومه را به اعتبار نمادین بودن یکی از دو شخصیت اصلی، شیطان، و خصوصیات ظاهری و درونی او و کردارها و رفتارهایش و نیز صبغهٔ کنایی بسیاری از سخنان در گفتگوهای این‌دو، داخل در مقولهٔ سمبولیسم قرار داده‌ایم. علاوه بر شیطان و برخی متعلقات او که جنبهٔ نمادین دارد همچون آفریدن طوفان از عطسه و باران زیانبار از آب بینی و ناخنهایش که خنجروار در زمین می‌نشاند تا راه ورود افرادی جز خودش را به‌کلبه ببندد و غیره، اینکه کلبهٔ ویران‌شدهٔ سریویلی را مرغانِ صبح با کشیدن گِل با منقارهاشان دوباره می‌سازند نیز دلالتهای نمادین خاصّ خود را می‌تواند داشته باشد. مثلاً «مرغان» به عنوان مظهر لطافت و پاکی و اوج و ارتباط با اندیشه‌ها و آرمانهای والا و فرارونده، «صبح»

www.tabarestan.info تبرستان

چونان نماد همیشگی گشایش و رهایی از هرچه تیرگی و تباهی و... گذشته از اینکه خانه‌سازی آنان بیانگر همجوشی مرد با طبیعت و پاکیهای آن است. نماد مهم دیگر «توکاها»ی قشنگ‌اند که تا پیش از آمدن شیطان و در مسیر کوچشان در صحن سرای سریویلی اطراق می‌کردند و آواز می‌خواندند نیز می‌تواند بیانگر تمامی مفاهیم موجود در مرغان خوش‌آواز، از جمله زیباییهای شعرگونهٔ این آوازها و پیوندهای سریویلیِ شاعر با آوای طبیعت و امثال اینها باشد. امّا این که پس از بازسازی کلبه و بازگشت سریویلی به آن، دیگر آن توکاها هرگز آوازی نخواندند خود شاید نماد و کنایتی است از این که پس از آمدن شیطان، هرچند شاعر همواره در کشاکش با او برای بیرون راندن و دفع شرّ او از وجود خویش است، لیکن در بحبوحهٔ این ستیز دایم دیگر جا و مجالی برای فرورفتن شاعرِ متعهّد و درگیر با تمامی عوامل شیطنت و فساد در افسون طبیعت و زیباییهایش یا به اصطلاح زندگی «گل و بلبلی» باقی نمی‌ماند. به هر حال پیداست شاعر دردمند کجا و شادیهای بی غلّ و غش کجا، و خانه‌ای که شیطان به درونش راه یافت، دیگر چگونه گمان آسودگی خاطر در آن می‌توان برد؟

و امّا اندکی براندازکردن منظومه و ساختار آن معلوم می‌کند که نیما بسی بیش از داستانهای گذشته‌اش توانسته به‌ویژه با بهره‌گیری از آزادیهای قالبْ شعر را به داستانِ کوتاه جدید، با تمامی عناصر آن از توصیفات دقیق و فضاسازی کافی گرفته تا پرورشِ ملموس شخصیت و نیز ساختن دیالوگهایی طبیعی، گسترده و تقریباً فارغ از محدودیتهای ناشی از قوالب قدیم و حتّی میانه نزدیک کند، به گونه‌ای که خواننده گویی در حال خواندن یک داستان کوتاه امروزین است، نه منظومه‌ای شاعرانه. ببینید آیا این شروعْ تفاوتی با توصیفِ ابتدای رُمان یا داستان کوتاه دارد؟:

ساکنین درّه‌های سردسیرِ کوهساران شمال
آن زمان در حال آرامش
زندگیشان بود.
وز فریب تازهٔ زشت بدانگیزان

فکرت آنان نمی‌آشفت. از این رو
بود در آن جایگه سرگرمْ هر چیزی به کار خود.

و به دنبال آن، این تصویرگری و توصیف محیط و فضای تکوین رویداد می‌آید:

از پسِ برگ درختان بهم‌پیچیده، آهسته،
رنگ دل‌آویز خود را آفتاب
می‌پراگند و شبان نم‌گرفته در مِهِ دایم،
از فراز کوهساران، تیرگی‌شان را،
خامش و بی‌همهمه، روی چمنها پخش می‌کردند.
۲۴۴

پس از ارائهٔ این نمای سراسری و پانورامیک از کلّ مرئیٰ و منظر (که بعدها هم این شیوه را در ابتدای اشعار داستانی همچون «کار شب‌پا» به کار گرفت)، مطابق سیر منطقی روایت می‌رسد به معرّفی شخصیت اصلی:

سریویلی، آن یگانه شاعر بومی هم،
کرده خو با زندگیّ روستایی در وثاق خود،
زندگی می‌کرد،
شاد و خرّم.
صحن دلباز سرایش بود پر از سرو کوهی وز عشقّه‌های بالارفته بر دیوار و بام او،
گلبنانی که، ز جنگلهای دورادور،
تخم آنان را
خوشنوایان بهار آورده بودند...

ملاحظه می‌فرمایید که کمترین کاست و فزود و پس و پیشی در اجزا و عباراتْ نسبت به یک داستان جدید وجود ندارد زیرا لختها میانِ کوتاه (یکی دو کلمه) و دراز (حتی به اندازهٔ یک جملهٔ طولانیِ نثر) در نوسان است و قافیه‌ها هم گرچه به‌اَشکال مختلف، از پیاپی تا متناوب، وجود دارند لیکن طبیعی به نظر

www.tabarestan.info تبرستان

می‌آیند و محدودیتی نمی‌آفرینند، چه اگر شاعر قرار باشد میان آوردن قافیه به قیمت فروخوردن یا تغییردادن حرفش و گفتنِ آنچه لازم می‌بیند انتخابی بکند، در چنین حالتی مسلماً قید قافیه (و حتی گاهی رعایت قیود وزنِ سنتی) را می‌زند. نیما در این منظومه از لحاظ همین ساختارِ کاملاً بهم پیوسته و زنجیری، گامی حتی بلندتر از امثال «ققنوس» و «غراب» و دیگر اشعار آزادِ قبلی‌اش برداشته. توفیقی هم که گفتیم بیشتر از همین روست.

شباهت فراوان و حتی انطباق توصیفهای «خانهٔ سریویلی» با رمان و داستان کوتاه مدرن، ما را به یاد نوشته‌های نیما می‌اندازد که در آنها تأکیدهای مکرّر در مورد ضرورت استفاده از شیوه‌های توصیف رمان‌وار کرده و این خود بیانگر دقت و توجه و کار و تجربهٔ مستمرّ او در این زمینه، گذشته از توجه او به دیگر عناصر داستان برحسب شیوه‌های جدید، است. به هر حال، بهره‌گیری نیما از همین شیوه‌های مدرن‌ترِ پرداخت عناصر داستان، شعرهای داستانیِ او را وارد دوره‌ای کاملاً تازه کرده است.[۵]

«خانهٔ سریویلی» بیشتر شکل گفتگویی نمایش‌وار dramatic dialogue دارد. تکامل دیالوگ هم در همین چهارچوبْ مورد نظر شاعر است، و برای نخستین بار تقریباً هیچ‌گونه محدودیتی در آن بجز آنچه کم یا بیش و خواه و ناخواه مقتضای شعر و قالب آن است مشهود نیست، یعنی براساس نیاز طرفین گفتگو، بین حرفهای کوتاه و بلند (گاه تا حدود یک صفحه برای یک طرف) متغیر است. تمامی حالات و حرکات و سکنات لازم برای هرکدام در هر موضع و پیش و پس یا حتّی در میان گفتهٔ هر یک، بدون اینکه کمترین چیزی از یاد برود و حتّی یک صفت یا قید ضروری حذف شود، بیان می‌گردد، به‌طوری که می‌توان گفت مثلاً دیالوگهای «افسانه» به دلیل یکسانیِ وزن و التزام قافیه، با آنکه شاعر نهایت سعی خود را در آن نسبت به زمان خویش کرده بود کجا و «خانهٔ سریویلی» کجا. پیشتر در ضمن بیان محتوای منظومه، نمونه‌هایی از دیالوگها را هم دادیم و اکنون برای پرهیز از تطویل، اختصار را در نقل نمونه‌ها رعایت می‌کنیم.

وقتی شیطان اشاره می‌کند که از شاعری و شعرهای سریویلی اطّلاع دارد،

به‌این قسمت از پاسخ سریویلی بنگریم تا دریابیم سخنان او چقدر به اندازه و بی‌کم و زیاد است و لحن دلخواه را هم چقدر خوب اداکرده است:

... شعرهایم راکه در گوش تو خوانده‌ست؟
من که دایم کوله‌بار شعرهایم را به دوش خود،
یا به روی چارپایان و به پشت گاوهای نر،
می‌کشم از جنگلی زی جنگل دیگر.
من که همچون کرم پیله در درون پیله‌ام پنهان،
تا چه هنگامم بسوزاند
مرد دهقان
از کجا بشناختی، کی گفت با تو زان سخنها
تا نشاط انگیزدت در خاطر اشعاری
که در آنها خون گرم و کوشش ناجور خود راکرده‌ام پنهان؟
ای افسوس!
از همین دم می‌کشم من شعرهایم را
به دگر قالب...

که لحنهای گوناگون از پرسشِ آمیخته به خشم، تأمل حیرت‌آمیز با خود، تأسف و سرانجامْ لجاجتِ همراه با تنبّه را به خوبی به خواننده منتقل می‌کند. دیالوگهای دیگر هم اگر بهتر از این نباشد فروتر نیست.

از نظر قالب، گفتنی است که این منظومه از حیث اندازهٔ لختها نسبت به تمامیِ اشعارِ آزادِ قبلی نیما رهاتر است و این نشان می‌دهد که شاعر سخن را به‌طور کامل در اختیار نقل داستان قرار داده و در واقع بیشتر به کمال کار داستان‌پردازی اهمیت داده تا ایجاد توازن نسبی میان لختها. وی در راه این آزادی، تغییراتی متعدّد در افاعیلِ عروضی می‌دهد. مثلاً لختهای بسیاری را به جای «فاعلاتن» با «فعلاتن» شروع کرده. اگرچه این جزءِ اختیارات وزنی است لیکن فراوانی آن در این منظومه در جهتِ آزادتر حرف‌زدن است. جالب‌تر اینکه همین کار را در میان لخت هم انجام داده است، همچون کلمهٔ «پدرانش» (فعلاتن) در اواخر این لخت:

www.tabarestan.info تبرستان

گاه زیر شکل شمشیر و کمانی کز دلاور پدرانش بُد نشانی

که وزن آن می‌شود: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن.

همچنین در موارد متعدّدی طول هجاها را به صورتی غیرعادی کم یا زیاد کرده، مثلاً دو سه بار «جادوگرها» را که به‌طور عادی «مفعولاتن» تلفظ می‌شود، به صورت «فاعلاتن» با تلفظِ «جادُگرها» آورده است، مثل:

از برای آنکه بفریبند مردم را به دست جادوگرهاشان...

۲۵۷

تشدید مخفّف و به عکس، تخفیف مشدّد را هم در کلمات منظومه بسیار می‌بینیم، که این نیز نوعی آزادی جستن از قید افاعیل عروضی است، یعنی اینکه شاعر حتی‌المقدور نمی‌خواهد کلمات دلخواهش را به صِرفِ جور نبودن با بحر عروضی عوض کند. او حتی باکی ندارد از اینکه در واژهٔ «عشقّه» تشدید را روی «ش» قرار دهد:

آشیان می‌ساختند آن خوشنوایان در میان عشّقه‌ها.

۲۴۴

اشباع از قبیل کشش‌دادن به «ها»ی غیرملفوظ و جز آن تا بخواهید در منظومه هست.

حال مجموعه‌ای از این آزادیهای عمل را بر آنچه مثلاً در مورد «ققنوس» گفته‌ایم، یعنی تغییردادنِ کلّیِ افاعیل (البته تغییراتِ خارج از اختیارات مرسوم)، بیفزایید تا مقصود ما از اینکه می‌گوییم نیما با وزن و متر و معیارهای عروضی بسیار راحت برخورد می‌کند روشنتر شود. و به راستی مگر شعر آزاد و آزادی شعرْ بدون این‌گونه رهاسازیها و رواداریها مصداقی می‌یابد؟

و امّا در زمینهٔ زبانِ «خانهٔ سریویلی» باید به تحوّلی بی‌سابقه و حتی حادثه‌ای زبانی، چه در شعر نیما و چه شعر نیمایی، بپردازیم و آن ظهور صفات مشهور به «صفات نیمایی» در این منظومه، اگر خطا نکرده باشم برای اوّلین بار، است، آن هم در چندین مورد. مراد صفاتی است در شکلی شبیه به قید، یعنی بدون کسرهٔ اضافه در ترکیب وصفی. برای نمونه:

داستانها کهنه می‌خواندند. (۲۴۷)

با کمرهای زراندود و قباها تنگ از اطلس. (۲۵۳)

سفره‌ام خالی است از نان یا نمانده از عسل در کاسه‌ام چوبین. (۲۶۷)

سر بسر موی درازت چرب. (۲۶۸)

مقصود نیما از این تغییر در هنجار دستوری، دادن صورتی تازه به صفت برای برجسته‌تر جلوه دادن آن یا به قول زبان‌شناسان: افزایش «قدرت اطلاع‌بخشی» در کلماتی است که در هنجار و ساختار معمولی کمتر توجهی را برمی‌انگیزند.[۶] پیداست این‌گونه صفات با این برجستگیی که در بافت کلام پیدا می‌کند ضرب و زوری بیش از صفات در شکل متعارف دارد. گذشته از این، ساختن چنین صفاتی می‌تواند دست‌راحت‌رسانی در مورد وزن در جاهایی باشد که ترکیب وصفیِ رایج در وزن مورد نظر نمی‌گنجد. این یعنی به یک کرشمه دو کار. (نک. بحث «زبان».)

جای این پرسش هست که چرا شاعر پیشتر از این صفتها بهره نگرفته؟ پاسخ ما این است: شعرهای قبلیِ نیما (بجز اشعار فاصلهٔ ۱۳۱۶ تا ۱۳۱۹) اغلب دارای زبانی کهنه و تحت تأثیر شعر قدیم است. نیما این صفتها را برای بازتر شدن دست و دهانش می‌خواهد. در اشعار تقلیدی یا به هر حال سنت‌گرا چه نیازی به این تغییر هست؟ آیا تصادفی است که این صفاتْ نخستین بار در منظومه‌ای به کار رفته که نیما در آن نوگراییهای مهمی، از جمله همان بکارگیری شیوه‌های جدید داستان‌پردازی، صورت داده است؟ کار او در این مورد نیز آگاهانه و تابع نیازهای واقعیِ شعری و زبانی است.

www.tabarestan.info تبرستان

سنّت و نوگرایی

آی آدمها (۱۳۲۰)

در این دفتر در هر مورد ضروری، بحث یا دست‌کم اشارهٔ سنجشی میان شعر نیما و گذشته داشته‌ایم، و در اینجا به اقتضای این شعرْ اشاره‌ای به پاره‌ای نمادها که در شعر قدیم زمینه و زیربنا دارند می‌کنیم.

هنگامی که نیما از دریای متلاطم، انسان مغروق، موجهای سنگین و تلاشِ بازپسینِ مغروق در برابر آنها سخن می‌گوید، شاید به یاد مقدّمهٔ شاهنامه می‌افتیم که «از بس شنیدن گشته‌ست خلق را از بر.» پس به ذکر بیت آغازین از قسمت مورد نظر از «گفتار اندر ستایش پیغمبر (ص)» بسنده می‌کنیم:

حکیم این جهان را چو دریا نهاد برانگیخته موج ازو تندباد[1]

نه‌تنها فردوسی بلکه بسیاری شاعران دیگر هم از دیرباز جهان و کاروبار آن را به دریای موج‌زن و متلاطم مانند کرده‌اند. باری پیر توس در ادامه می‌گوید که انسان خردمندی که چنین دریایی را از دور می‌نگریست:

بدانست کو موج خواهد زدن کس از غرق بیرون نخواهد شدن

که پیداست «موج» مفهومی بس گسترده از تمامی مسایل و مخاطرات جهان یا این دریای هستی دارد. امّا خواهیم دید که مشابهت دریا و موج و غرق‌شدگی میان این ابیات اَبَراستاد سخن پارسی و شعر نیما چیزی بجز شباهتی شکلی، آن هم در سطحی‌ترین وجه آن، نیست. تفاوت بارزِ کلّی در محتوای این دو نیز اینکه آن ابیات حکمی ـ دینی است و راه رستگاری از امواج پرخوف و خطر حیات را در تمسّک به صاحب شریعت و آل او (ع) می‌داند و حال آنکه آدم مغروق این شعر به هیچ روی چشم به آسمان ندارد بلکه انسانهای جامعهٔ خویش را به یاری

می‌خواند. آن محتوای کلّی دربارهٔ سرشت جهان و سرنوشت انسان و روح او نیز شکل مناسب خود را در تشبیه از نوع تمثیل با تمامی جزئیات همچون وجود هفتاد کشتی آماده و بادبان‌برافراشته و یک کشتی پهنِ آراسته چون عروس و غیره برای آن دریا یافته است درحالی که محتوای اجتماعی شعر نیما در شکل یک دسته نماد از قبیل آدم مغروق، دریایی تند و تیره و سنگین، موجهایی سنگین، کوفتن آنها با دستهایی خسته، تماشاگرانی برخوردار از بساط دلگشا، ساحل آرام، بادی که کارش تکثیر فریاد کمک‌خواهیِ آن مغروق است و... بیان و مجسّم می‌شود. بر روی هم دستگاهی منسجم از این نمادها در خدمت شعر قرار می‌گیرد، لیکن نمادهایی که با اندکی تأمل دریافته می‌شوند. در این شعر قراین یا به اصطلاح سرنخ‌هایی هست تا مثلاً ذهن مخاطب به سمت مفاهیم کلیِ فلسفی یا دینی که مبنای سخن فردوسی است نرود بلکه دلالت بر مفاهیم اجتماعی و حتی مشخص‌تر، بر برخی قراردادهای اجتماعی داشته باشد. برای مثال، وقتی می‌خوانیم:

آن زمان که پیش خود بیهوده پندارید
که گرفتستید دست ناتوانی را
تا توانایی بهتر را پدید آرید،
آن زمان که تنگ می‌بندید
بر کمرهاتان کمربند،
در چه هنگامی بگویم من؟...
یک نفر در آب دارد می‌کند بیهوده جان قربان!
۳۰۲

که مفهوم سه لخت اوّل می‌تواند ناظر بر نوعی بده و بستان در اجتماع باشد بدین صورت که کسی به یاری ناتوانان برخیزد تا مثلاً وجاهت اجتماعی کسب کند و به موقعِ خود از مواهب و امتیازات مختلفی برخوردار شود، کما اینکه لختهای بعدی هم ممکن است حاکی از عزم و آمادگی برای انجام کاری از قبیل شغل روزمرّه و غیره باشد، یا به هر حال مفهوم اینها را باید در حول و حوش مناسبات

www.tabarestan.info تبرستان

و ضرورتهای ملموس زندگی اجتماعی جستجو کرد و پیداست که اگر هم بخواهیم بُعدی کلّی‌تر، یعنی بُعد انسانی به قضایا بدهیم، باز امور انسانی هم نه به معنای اعمّ یا انتزاعی آن بلکه در محدودهٔ جامعه‌ای مشخّص منظور نظر خواهد بود زیرا هم قرینه‌ای چون «نان به سفره، جامه‌تان بر تن» مفهوم نمادها را در چهارچوب جامعه‌ای معیّن قرار می‌دهد و هم پیشینهٔ کاربرد نماد «ساحلْ» محیط نزدیک به مغروق را در نظر ما مجسّم می‌کند.

آی آدمها که بر ساحل بساط دلگشا دارید!
نان به سفره، جامه‌تان بر تن؛
یک نفر در آب می‌خواند شما را...

باری، نیما نماد از هر دستی دارد: آسان‌یاب، دیریاب و در درجاتی میان این دو، شخصی یا مشترک، ریشه‌دار در سنّت گذشته (البته با تفاوتهایی که گفته‌ایم و خواهیم گفت) یا ابداعیِ محض. البته به‌درستی گفته‌اند که نمادهای او نه از نوع زیاده پیچیده و برخاسته از تخیّلات یا ذهنیّات غریب برخی شاعران سمبولیست یا سوررئالیست فرانسوی همچون استفان مالارمه و غیره است که خواننده باید آنها را از دلِ هزارتوهای ذهنی و نشئه‌های اوهام یا الهام و یا از اندرون یک رشته تداعیهای آزاد و دور بیرون کشد.[۲] حتی ذهنی‌ترین و شخصی‌ترین نمادهای نیما ریشه در جهان عینی و زیستنی من و تو دارد. نیما به‌گمان ما در نمادهایش همان قدر متّکی بر تجربهٔ عینی و مشترک میان گوینده و شنوندهٔ شعر است که سعدی در بین قدما بر تداعی‌انگیزیِ حاصل از همین اشتراک تجربه در عرصهٔ غزل. از این رو ادّعای عدم درک زبان حال و محتوای نمادهای نیما، برحسب مورد، یا ناشی از غفلت و عدم اُنس است یا تغافل از سوی اهل فهم. آنچه نظامی دربارهٔ ظاهراً غریب بودن شعر و شیوهٔ خودش می‌گوید، در خصوص نمادهای نیما هم صادق است: گر بنوازیْش نباشد غریب.

نماد «ساحل» در این شعر چیزی است از زمرهٔ محیطی یا مرئیْ و منظری که ما از درون آن به هر شیء (به معنای عام و فلسفی) یا به محیط بیرون از خود می‌نگریم. بدین سان «ساحل»، هم می‌تواند بُعد مکانی داشته باشد و محیط و

جامعه یا حتی سرزمین مشترک باشد، و هم ممکن است امری صِرفاً درونی باشد یعنی فاصله‌ای معنوی و تفاوتی در معنی و حقیقت امرْ میانِ آدمِ درحال غرق و آدمهای دیگر باشد، و این گستردگی، ناشی از ظرفیت و توان بسیار بالای نماد است. وقتی هم که به صفت «آرام» می‌پیوندد پیداست که آدمهای نگرنده به مغروق به قول خواجه (البته منهای مدلول عارفانه‌اش) از «سبکباران ساحلها» هستند. این ساحل گاهی هم صفت «نزدیک» می‌گیرد، مثلاً در شعر «داروگ»:

... گرچه می‌گویند: «می‌گریند روی ساحل نزدیک
سوگواران در میان سوگواران»...
۵۰۴

یا در «شب‌پرهٔ ساحل نزدیک»:

شب‌پرهٔ ساحل نزدیک!
در تلاش تو چه مقصودی است؟
۵۱۰

که همین قید «نزدیک» قدری بُعد مکانی به ساحل می‌دهد تا آن را از محیطی که گوینده در آن است متمایز کند، لیکن مقدار دوری و نزدیکی تابع قراین موجود در شعر است، خواه قراین لفظی و خواه حالی و لحنی. بدین لحاظ نباید این دو ساحل را با وجود اشتراک در صفتِ «نزدیک» یکسان انگاشت. مثلاً شب‌پره (که چهار بار در کلّ شعر صفت «نزدیک» برای ساحل یا محیطی که او از آنجا آمده به‌کار رفته) به‌نظر نمی‌رسد از فضاهای دوردست آمده باشد، و حال آنکه «ساحل نزدیک» در «داروگ» با توجّه به لحن شاعر در «گرچه می‌گویند» محیطی را القا می‌کند که شاعر فقط چیزهایی درباره‌اش شنیده و فاصله‌ای کم یا بیش با حیطهٔ آگاهی وی دارد. تقریباً همین‌گونه است وقتی می‌گوید:

گویند روی ساحل خلوتگهان دور
ناجور مردمی
دارند زیست...
«اندوهناک شب» ۲۸۲

www.tabarestan.info تبرستان

به هر حال به‌گمان این نگارنده باید برای هر شعر نمادگرا حسابی خاص خودش باز کرد و هر نماد را تنها باید در بافت شعر مربوطه مورد تأمل قرار داد. نمی‌خواهم بگویم توجه به شواهد و مشابهات نمادها در سایر شعرها برای درک شعر سودی ندارد. اینها قطعاً بیفایده نیست لیکن صِرفِ شباهت صوری نمادها دلیل بر یکسانی محتوای آنها نخواهد بود. به عبارت دیگر، آگاهی از قراین و نظایر هر نماد در شعرهای دیگر برای درک مفهوم و گسترهٔ تداعیهای آن شرط لازم است ولی شرط کافی نیست.

از رابطهٔ برخی نمادهای نیمایی با سنّت می‌گفتیم. بجز ساحل، دریا، موج و غریق، تعدادی دیگر از نمادها مثل شب، روز، صبح، سحر، خروس، لاشخور (در قدیم بیشتر کرکس) و غیره چه به عنوان نماد در شعر نمادگرای عرفانی و چه چون استعاره برای توصیف فضا و مکان و وضعیت به کار رفته، که آنها را در شعر نیما آشناتر از سایر نمادها می‌یابیم. مثلاً آنهمه طبع‌آزماییهای شاعران قدیم در وصف شب، از فردوسی در مقدّمهٔ داستان «بیژن و منیژه» گرفته تا فخرالدین اسعد در ویس و رامین، نظامی در خسرو و شیرین و... همچنین آنهمه سخن از صبح و سحر به عنوان نمادِ گشایش، رهایی، شکوفایی و... در اشعاری عارفانه از غزلیات سنایی و عطار و مولانا و سعدی و حافظ و جامی و جز اینها. خروس نیز چونان عامل بشارت و پیام‌آور از همان سحر و صبح، کرکس هم در شعر تمثیلی و اخلاقی گذشته به عنوان مظهر آزمندی و پلیدی و علاقه به جیفهٔ دنیوی آمده است و نظایر فراوان آنها. امّا اینها همه بر مبنای آنچه گفتیم، تا حدودی می‌توانند محتوای نمادهای مشابه نیمایی را برای ما آشناتر جلوه دهند، لیکن به هیچ روی نباید به این مشابهتِ شکلی فریفته شد و حمل بر یکسانی آنها در شعر نیما و گذشته کرد، زیرا این‌گونه مشابهتها از مقولهٔ شباهت در قالب کلّیِ تصاویر است، نه ماهیت و هویتِ آنها، چون ماهیت کامل و دقیق هر نماد را قراین و اوصاف یا کلاً مِلاکها و پارامترهایی تعیین می‌کند که فقط و فقط در هر شعر به دست داده می‌شود.

ببینید، در این‌که شعر نیما (همچون دیگر شاعران بزرگ عصر ما) ریشه‌ای

نیرومند در شعر گذشتهٔ پارسی دارد شکی نیست و ما در هر مورد ضروری در سنجش جهات و جوانب مختلف شعر نیما با شعر کلاسیک خودمان کوشیده‌ایم تا همین ریشه‌ها و پیشینه‌ها را به دست دهیم. خود او نیز می‌گوید: «قدما برای ما بمنزلهٔ پایه و ریشه‌اند. حکم معدنهای سربمُهر را دارند. با موادّ خامی که به ما می‌رسانند به ما کمک می‌کنند. جز اینکه ساختمان به دست خود ماست.»[۳] و این سخنی گویا و مختصر و مفید است، زیرا در عین بیان اینکه ادب قدیم ریشهٔ هر کار جدیدِ اصیلی است، تأکید بر این دارد که ساختمانی (مراد او از «ساختمان» هرگونه محتوی و نیز شکل و شیوهٔ بیان جدید است) که ما بر آن پایه بنا می‌کنیم باید از خود ما باشد، و این همان تفاوتهایی است که مقصود این نگارنده در این سنجشهاست.

هم بر این اساس، تفاوتهای مغروق نیما با غرقه‌های مسبوق در شعر قدیم، یا به قول منطقیان «فصل» بین این دو را علاوه بر ماهیت دقیق و شرایط مشخصِ اجتماعیِ آدم مغروق نیما به‌ویژه چگونگی روابط او با ساحل‌نشینان بیدرد، باید در حالات دقیقی جستجو کرد که شاعر توصیف می‌کند و هرکدام حاوی مدلولها یا پیامهای خاص خود است، و همین جزئیات توصیفی و تصویری است که به هیچ روی در شعر سرشار از ایجازِ گذشته، اعم از شعر اخلاقی و عرفانی، ذکر نشده است. مثلاً تک‌تک تصاویری که در این لختها می‌آید «تعیّنِ» منحصر به فردی به مغروق می‌دهد:

موج سنگین را به دست خسته می‌کوبد
باز می‌دارد دهان با چشمِ از وحشت دریده
سایه‌هاتان را ز راه دور دیده
آب را بلعیده در گود کبودِ هر زمان بی‌تابی‌اش افزون
می‌کند زین آبها بیرون
گاه سر، گه پا...

برای مثال، اینکه مغروق در آخرین لحظات نیز با دست بی‌رمق هرچند مذبوحانه بر روی موج سهمگین می‌کوبد می‌تواند حاوی این نکته و پیام باشد که او گرچه

www.tabarestan.info تبرستان

کمک ساحل‌نشینان را وظیفه و تعهّد اجتماعی می‌داند امّا رابطهٔ متقابل خود با آنان را هم تابع نهاد یا قراردادی اجتماعی می‌بیند که به موجب آن خود او نیز در متن آن قرار دارد و بنا بر آن تا لحظهٔ مرگ نیز نباید دست از تلاش فردی و اتکای به نفس بکشد. همچنین اینکه دهان او مثل چشمان وحشتزده‌اش باز است، گذشته از توصیف دقیق و بی‌سابقهٔ حالات مغروقی که معمولاً می‌کوشد تا دَمِ واپسین بانگ بزند و همزمانْ اوضاع را حتی در بحرانی‌ترین وضعیت به دقت زیر نظر داشته باشد، باز دارای پیام ویژهٔ خویش است، خصوصاً که مغروق (شاعر یا دست‌کم هر کسی که فریاد بیدارباش سر می‌دهد و نیز اهل بینش است) هم «دهان» باز دارد و هم «چشم» گشاده. به هر حال دست، دهان و چشمْ نمادهایی در درون دستگاه منسجم نشانه‌هاست. این نیز که در حال غوطه‌خوردن به تناوبْ سر یا پا را از آب بیرون می‌کند (به فعل هم دقت کنیم که آگاهانه «معلوم» به کار رفته تا آن را از حالت بی‌اختیار و ناآگاهانه تمایز بخشد) می‌تواند گویای چیزی از این دست باشد که وی در همان حال برای چشمان غافل یا متغافلِ جمع بیدردان علایم یا «سیگنال‌های» گوناگونی ارسال می‌کند تا بلکه... همچنین «راه دور»ی که او از آنجا به این جهان «کهنه» می‌نگرد شاید بیانگر این است که موضع و نظرگاه او به رغم نزدیکی ظاهری به همان ساحلیان در حقیقت بسیار دور از آنهاست، چیزی است همچون مرز مرگ و زندگی، و همین «دور بودن» این خاصیت را دارد که می‌توان نظری جامع و به اصطلاح عمودی بر کلّ کار و کردار جهانیان داشت، و ذکر صفت «کهنه» نیز برای آن است که کلّیّتِ این غرقه‌شدنِ عدّه‌ای در برابر بیدردی اغلب افراد جوامع (با هر منشأ و انگیزه) تنها مربوط به این عصر و زمانه نیست، منتها در هرکدام به شکلی و در شرایطی خاص خود تجلّی کرده است. آدمی که از بطن مرگ سخن می‌گوید تجربه‌ای دارد ملموس و البته شنیدنی برای همین بیدردانی که دیر یا زود در وضعیت و سرنوشت مغروق سهیم خواهند شد. گسترش فریاد «آی آدمها» در پایان شعر کنایتی از همین معنی است.

باری، پیام شعر آنجا به اوج خود می‌رسد که همین موجهایی که مغروق در میان آنها در تلاش بازپسین است، لحظه به لحظه بر همان ساحل می‌خورد و

دیری نخواهد گذشت که خواه با تخریب آن ساحلِ بظاهر امن و خواه با کشیدن تماشاگران به میان همین لجّه‌های شرزه براثر شدّت کوبش، آنان را به وضعیت مغروق خواهد انداخت. ضمن اینکه باد نیز در اینجا نقش پیام‌رسانیِ خاص خود را به عنوان نمادی دیگر ایفا می‌کند زیرا باد حرکتی است در فضای ایستای عادات و اغراض روزمرّه و یا اصلاً هرگونه آموزه و «اندیشهٔ مردگی‌آموز» (به قول مرغ آمین) از قدیم و جدید که سبب می‌شود تا هر ساحل‌نشین دردنشناسی به اصطلاح از نوک دماغ خودش آنطرف‌تر را نبیند. اینجاست که پیام با «باد» تکثیر می‌شود چون همان تماشاگرانِ لبخند یا پوزخند بر لب، تک‌تکشان معروض و مشمول همین غرقگی شده‌اند و این شتر درِ خانهٔ آنها هم خوابیده است:

و صدای باد هر دم دلگزاتر،
در صدای باد بانگ او رهاتر
از میان آبهای دور و نزدیک
باز در گوش این نداها:
آی آدمها!

www.tabarestan.info تبرستان

بُرد و گسترهٔ پیام

ناقوس (۱۳۲۳)

در میان تمامی نمادهای نیمایی که دارای صوت بلند و طنین نیرومندند ناقوس بلندترین و بنیروترین آنهاست. وقتی آن را مثلاً با صدای خروس در «خروس می‌خواند» بسنجیم می‌بینیم در این یکی، گستره‌ای که صدای خروس دارد محدودتر است. تصادفی هم نیست که در آن از «ده» (نماد پرکاربرد نیمایی، برای بیان چیزی مثل محیط و جامعهٔ خاصّ شاعر) سخن گفته می‌شود:

قوقولی‌قو! خروس می‌خواند
از درون نهفتِ خلوت ده...

امّا در «ناقوس» گستره‌ای بس وسیعتر از محدودهٔ جامعهٔ شاعر را می‌بینیم، چنانکه در اوایل شعر، او از «بازارهای گرم مسلمان» می‌پرسد، و پیداست مردم کشور ما با جامعهٔ وسیع یا همان امّت اسلامی به دلیل پیوندها اشتراک در سرنوشت نیز دارند. چند لخت بعد هم از «بام و سرای گرجی» و وضعیت آن، باز به همان دلیل، سؤال می‌شود. آیا اگر مثلاً خروس و صدایش را در مورد این ابعاد وسیع به‌کار می‌برد به اندازهٔ ناقوسی پرطنین تناسب می‌داشت؟ پیداست که اختیار نماد به عنوان عنصری شکلی تا چه حد باید با محتوای شعر از جمله همین گستره همخوانی داشته باشد. تا آنجاکه این نگارنده به یاد دارد، این نخستین باری است که نیما از محدودهٔ سرزمین و جامعهٔ خود فراتر می‌رود و بُعدی منطقه‌ای و حتی امّتی به پرسشها و پیامهایش می‌دهد.

محتوای کلّیِ این طولانی‌ترین شعر نمادگرای نیما (گذشته از منظومه‌ها) را

درنگ میان گذشته و اکنون می‌سازد، درست همچون نواختهای ناقوسی که هر ضربه‌اش از درون امواجِ باقیمانده از ضربهٔ قبلی پدید می‌آید و مَفصل و مقطعی می‌شود از داستان درازی که بر این قوم رفته است. شاعر نیز خود می‌گوید که هر طنین آن نکته‌ای در بر دارد که به طنین نکتهٔ دیگر می‌پیوندد:

او می‌پرد به هر دم با نکته‌ای که در
طنّین او به‌جاست.
پیچیده با طنینش در نکتهٔ دگر
کز آن طنین به‌پاست.
دینگ دانگ... چه صداست
ناقوس!
کی مرده؟ کی به‌جاست؟

۳۳۸ـ۳۳۹

ملاحظه می‌کنید که محتوی چگونه دست به دست شکل می‌دهد، یعنی مجموعه‌ای بهم‌پیوسته از ردیفِ وحدت‌بخشنده و قافیه‌هایی با هجاهای کشیده و صدای بالارونده (جاست ــ پاست ــ صداست ــ جاست) که درست مثل هر ضربهٔ ناقوس است، به همراه لَختهای کوتاه و مقطّع و همچنین وزنی کند و آرام، بیانگر محتوای مذکور می‌شود. این ترکیبِ درهم‌تنیده سبب می‌شود تا پیام هرچه بهتر انتقال یابد. جملگی اینها بر روی هم یعنی عالی‌ترین وحدت و پیوند میان عناصر محتوایی و شکلی. تداوم همین ویژگی تا پایان شعر، ما را بر آن می‌دارد تا بگوییم که با «ناقوس» ایام اوج شعر نیما و از جمله اوج سمبولیسم او آغاز می‌شود. شعرْ تو را لحظه به لحظه بیشتر به درون لجّه‌های تأمل فرو می‌برد و هر «دینگ دانگِ» آن کار وزنه‌ای را می‌کند که به پای آدم محکوم به غرقگی در دریا می‌بندند تا بی هیچ مقاومتی به ژرفناها فرو برود. از این رو گرچه ناقوس بشارتی به فرارسیدن صبح روشنی دارد و:

از هر نواش
این نکته گشته فاش

www.tabarestan.info تبرستان

کاین کهنه دستگاه
تغییر می‌کند.

امّا لحن شاد و آهنگ شتابناک «مرغ آمین» را ندارد. درنگ در گذشته و کاوشِ زخمهای کهنه و ناسور، دافع هرگونه خوش‌خیالی و نیز لازمهٔ هر دگرگونی ژرفی است. بدین‌سان دامنهٔ پرسشهای شعر تمامی ندارد:

بس وقت شد چو سایه که بر آب
وز او هزار حادثه بگسست
وین خفته برنکرد سر از خواب.
لیکن کنون بگو که چه افتاد
کز خفتگان یکی نه به خواب است؟

سخن از «مرغ آمین» گفتیم؛ یک تفاوت بارز «ناقوس» با آن اینکه «مرغ آمین» صحنهٔ کارزاری است که طرف پیروز آن معلوم شده. اگر هم خلق ابتدا تردید و «امّا و اگر» می‌کنند، رسالت مرغ رفع هرچه سریعتر آن تردید و گشودن چشم مردم به پیروزیی است که باورش ندارند. اساساً هیچ عرصهٔ کارزاری جای تأمل و تردید نیست، لذا در «مرغ آمین» هرچند پرسش و درنگ کم نیست لیکن همهٔ اینها در پرتو ظفرمندی کمرنگ می‌شود. در چنین وضعی می‌باید به مردم شتاب، نیرو و باور داد، کاری که مرغ به‌خوبی انجام می‌دهد، خواه برای کامل‌کردن فتح و درهم‌شکستن آخرین تلاشها و نیرنگهای دشمن و خواه برای استقرار سریع در پایگاههای او. درحالی که «ناقوس» مژدهٔ تحقّق پیروزی حتمی ولی در آینده‌ای نامعلوم را می‌دهد. تصاویر نیز ما را به‌کاوشی ژرفتر در چگونگی آنچه در دیدرس ماست فرامی‌خوانند. در اوایل شعر، پس از چند جملهٔ پیاپی که با «یا» به نشانهٔ تردید آغاز شده، می‌خوانیم:

... یا زین شب محیل
(کز اوست هول
گریان به راه رفته شتابان)
صبحی‌ست خنده به لب؟ ــ یا شبی‌ست کاو

رو در گریز از درِ صبحی‌ست
در راه این دراز بیابان؟

می‌بینید، وقتی شب «محیل» است ماهیت قطعی پدیدارها از جمله «صبح» ناروشن و دست‌کم قابل تأمل است. آیا آنچه دیده می‌شود یک «صبح» است که خنده را بر لب «بسته» (ظاهراً به تکلّف و حیله) و یا یک «شب» است که در حال گریز با استفاده از «در»ی است که نخستین شعاعهای صبح باز کرده؟ به‌ویژه که عرصهٔ گریز او فراخ (این دراز بیابان) است. به فرض هم که «خنده بسته به لب» را نه به معنای تکلف‌آمیز بلکه صِرفاً به مفهوم صبح خندان و شکفته بگیریم، باز تردید شاعر و ما به قوّت خود باقی است. باز تأکید می‌کنیم: در اینکه «صبح» دیر یا زود فرا خواهد رسید شکّی نیست، امّا یکی از پیامهای مهم شعر به ما دقیقتر و ژرفتر دیدن پدیدارها و رویدادهایی است که اکنون پیش چشم ماست. همین پیام در میانهٔ شعر با قوّت و صراحتی بیشتر داده می‌شود:

... یک نکته بی‌خلافی پیداست:
تا آدمی ز دل نزداید
زنگ خیال پوچ،
شایستهٔ نیاز نگردد.
هیهات! هیچ در به رخ ما
بیهوده باز نگردد.
بی‌کوششی که شاید و چاره‌گری که هست،
مرغ اسیر نژهد از بند.
۳۴۳ ـ ۳۴۴

با توجه به آنچه گفتیم ناقوس تنها حامل پیامی ساده و بسیط نیست بلکه او تفسیرگر نکات باریک بسیار، شروط و دربایست‌های مختلفی است که در شعر می‌آید.

بی هیچ ریب آنچه که ناقوس
تفسیر می‌کند، همه حرف شنیدنی‌ست...

www.tabarestan.info تبرستان

صدای ناقوس همچون طنین غریب ناقوس کلیسایی کهن در فضای سکوت پرابهام و آرامش قبل از طوفان، پرسش‌انگیز است و همزمان تفسیرگر؛ یعنی شطحیه‌ای (پارادوکسی) که هردو طرف آن یکجا مورد نظر شاعر است.

و امّا هنگامی که شاعر نکات گوناگونی راکه هر عضوی از این جامعهٔ گسترده می‌باید برای تحقّق بشارت به یاد داشته یا در عمل بدان ملتزم باشد بیان کرد، آنگاه به منظور اینکه جان و جوهرهٔ بشارت دگرگونی در زیر سایهٔ سنگین «امّا و اگر»ها تضعیف نشود، در بقیهٔ شعر بر روی حتمیّت تحقّق صبح پیروزی تأکید می‌ورزد. فعلها هم ماضی از نوع محقّق‌الوقوع است، درست مثل فعلهای ماضی در سخن مرغ آمین خطاب به خلق مردّد و ناباور:

منسوخ شد
منکوب ماند
مردود رفت
بادی، که بود از آن
مرده چراغ خلق؛
راهی، کز آن برفت
غارت به باغ خلق.

سرانجام شعر با این سخن ناقوس پایان می‌یابد:

«در کارگاه خود به سرِ شوقْ آن نگار
زنجیرهای بافته زآهن
تعمیر می‌کند!»

که تکرار آگاهانه و بجایی است از آنچه در حدود دو صفحه قبل آمده. این «نگار» هم که زنجیر برای بستن نابکاران تعمیر می‌کند، نه یک کلمهٔ تنها و معمولی است و نه تصادفی، بلکه حرف و حدیثی خاص خود و مرتبط با پیام شعر دارد، چراکه نیما برای پیداییِ روز موعود، آدمها را آهن آبدیده می‌خواهد. «نگار» در شعر سنّتی معمولاً معشوقی ظریف و نازک‌نارنجی است ولی نیما تعمداً از آن استفاده می‌کند تا بگوید نگار آنچنانی در عصر ما اینچنین شده که در یک «کارگاه» با

دستهایی که لابد به‌خلاف دستان سیمگون نگارهای قدیم پینهٔ تلاشی توان‌فرسا دارد، زنجیری را که باز برخلاف زنجیر زلف نگار از آهن است برای روز قیام روبراه می‌کند. به گمانم «تعمیر» هم به‌جای چیزی مثل «ساختن» باز دارای کنایتی خاص است: زنجیر در گذشته نیز در کار بوده و «ضحاک»ها به بند کشیده است، و اکنون فقط باید به تناسب اوضاع و احوال «تعمیر» و برای یک «ضحاک» دیگر (یعنی همان «اهریمن»ی که پیشتر در شعر آمده، ۳۴۶ و «شیطان» ۳۴۸، یا همان «جهانخواره» ۳۳۹) آماده شود.

ساختار شعر نیمایی برای هرگونه سخنی از جمله شعرهای طولانی کاملاً قوام‌یافته و سنجیده است. عناصر روساختی کاملاً به‌هم پیوسته و لاینفکّ یکدیگرند. در سراسر این شعر درازآهنگ حتی یک تصویر نمی‌توان یافت که بنمایهٔ آن بیرون از حوزهٔ بنمایه‌هایی باشد که می‌باید در یک بافت همگون و درهم‌تنیده، تصاویر را در جهت القای محتوی و پیام به‌حرکت درآورد. ژرف‌ساخت نیز خطی را می‌سازد که در یک توالی ثابت و زنجیرگون همچون مقالهٔ نثر، از نقطه‌ای آغاز و با سیری منطقی تداوم می‌یابد. این ویژگی خصوصاً در یک شعرِ غیرداستانی بهترین نمود خود را دارد زیرا داستان طبعاً دارای خطِ پیوسته‌ای از رویدادهای متوالی است (در این مورد نک. بحث «ساختار»).

وحدت بنمایه‌ها، خواه بنمایه‌های تصویری و خواه هر بنمایهٔ دیگر، به‌ویژه در شعر نو، اصلی بنیادین است. برای نمونه، در شعر حاضر تمامی تصاویر دارای بنمایهٔ آدمی‌گونگی (تشخیص personification یا همان استعارهٔ کنایی خودمان) هستند زیرا همه‌شان زیرمجموعهٔ ناقوسی قرار می‌گیرند که جملگی ویژگیهایش انسانی است. حتی «هول» دارای حالت «گریان» است. «محیل» بودن «شب» (یا چنانکه در جاهای دیگر گفته «موذی»بودن آن) که دیگر عادت نیما شده است:

یا زین شب محیل
(کز اوست هول
گریان به راه رفته شتابان)...

۳۳۹

www.tabarestan.info تبرستان

و «جدارِ» سخت نیز «سبک‌نهاد» (صفت انسان) می‌شود:

از او [بانگ ناقوس] به لغزش است جدارِ سبک‌نهاد.

۳۴۱

به همین سان «خاک» نهاد «فریبناک» پیدا می‌کند، ضمن اینکه بدنش «مفصل»هایی دارد:

پیوند بسته است

او [ناقوس] با مفاصل خاک فریبناک.

۳۴۳

و «گندابِ تن به گَنده فگنده» (۳۴۶) هم پیداست خودش تنش را به گند کشیده است و...

خود ناقوس مجموعه‌ای است از تمامی حسّ‌ها و حسّاسیّت‌های انسانی. او که نگاهی چالاک و همیشه گشت‌زنان دارد حتی در نقش یک رهبر جنبش، هرجا حرکتی افراطی است دستور درنگ می‌دهد و به عکس، آنجا که درنگ ممکن است مردم را به تنبلی خویگر کند امر به تاختن و تحرّک می‌کند:

چابک نگاه او

(با گشت همسفر)

در نقطه‌های پرحرکت می‌دهد درنگ،

در هر درنگِ تنبلی‌آموز

می‌آورد به هردم سودای تاختن.

۳۴۸

شاعر که سه سال پیش توانسته یک ضمیر انسانی (ego) را با تمامی متعلقات آن در پس‌زمینهٔ «منِ لبخند» بنشاند پیداست الفتی تمام با جاندارانگاری و انسان‌انگاری دارد.

و امّا جا دارد باز هم تکرار و تأکید کنیم که شعر نوِ راستین حاصل نگاهی نو است در همه حال و به همه چیز، حتی آنچه در گذشته کم یا بیش یا به این و آن صورت وجود داشته است، نه صِرف وزن و قافیه و آهنگ و لخت‌بندیِ نو یا

کلماتی تازه و یا نهایتاً مشتی تصویر مبتکرانه و امثال اینها. آنان که شعر نو را تنها از دید یکی یا برخی و حتی همهٔ اینها بدون آن نگاه نو به معنای واقعی و جامع کلمه دیدند راه به جایی نبردند یعنی فقط در ظواهری نو درجا زدند. شعر زمانْ نوعی همنوایی و پیوند شعر با تمامی پدیدارهای نو و همهٔ هنرهای عصر جدید است، از جمله رمان، نمایش، سینما و دیگر هنرها، مکاتب نوین فکری ـ فرهنگی، فراورده‌های علوم و فن‌آوری جدید و... همچنان که پیشتر (در بحث از «خانهٔ سرِیویلی») به بیان تأثیر داستان‌نویسی جدید و نمایش در شعر نیمایی پرداختیم و نیز در مورد تأثیرپذیری نیما از دیگر پدیدارهای عصر جدید در هر موردِ مربوط به اندازهٔ کافی سخن گفته‌ایم. عجالتاً با ویژگیی سروکار داریم که میان هنرهایی چون سینما، رمان جدید و نقاشی (این یکی در مواردی بسیار) مشترک است و از طریق آنها به شعر نو وارد شده و آن ارائهٔ تصویر یا نمایی کلّی و وسیع یا سراسری است در آغاز اثر یا به هر حال در نخستین مکان ضروری. در رمان و داستان کوتاه، توصیف فضای کلّیِ مکانِ رویدادها، در نمایشنامه از طریق ذکر زمان و مکان در شرح صحنه‌ها، در سینما به شکل نمایی وسیع یا دور (دورنما یا نمای پانورامیک)، و در نقاشی به صورت نمایی کلّی که سوژهٔ اصلی در آن به صورت برجسته‌تر نشان داده می‌شود. نظیر چنین نمایی را پیشتر در بحث از «کار شب‌پا» و «خانهٔ سرِیویلی» در مورد توصیف ابتدای هرکدام دیدیم. و اما این نما در «ناقوس» در ابعادی بسیار وسیعتر و به گونه‌ای خاص خود آمده، اگرچه این شعر، برخلاف دو شعر یاد شده، شعری داستانی به آن معنی نیست، لیکن به هر حال موضوعی را در یک سیر متوالی و داستان‌گونه بیان می‌کند. بنابراین در آغاز دارای تصاویر و توصیفاتی است که زمان، مکان، فضا و صحنهٔ کلّی را برای بیان بُرد بانگ ناقوس به دست می‌دهد، و پس از آن بر روی موضوعِ دقیقتر تمرکز می‌یابد یا به قول سینماگران «زوم» می‌کند:

بانگ بلند دلکش ناقوس

در خلوت سحر

بشکافته است خرمن خاکستر هوا

www.tabarestan.info تبرستان

وز راه هر شکافته با زخمه‌های خود
دیوارهای سرد سحر را
هر لحظه می‌درد.
مانند مرغ ابر
کاندر فضای خامُش مردابهای دور
آزاد می‌پرد؛

خلوت سحر، خاکستر هوا، دریدن دیوارهای سحر که بیانگر پیشروی بانگ و شکستن مرزهای سحر است، و آنگاه تشبیه بانگ به ابری مرغ‌گونه که گسترهٔ مردابهای دور را زیر پا می‌گذارد، همه و همه نشان‌دهندهٔ همان صحنه و فضای شعر و بمنزلهٔ همان توصیفات آغازین هر داستانی است. تا اینجا زمانِ نواختن ناقوس را با آنکه امری انتزاعی و غیر قابل تجسّم است به‌کمک آنچه در مکان واقع می‌شود (خرمن، دیوارها، مردابها) عینیت بخشیده. امّا همهٔ اینها در ظرف آسمان (آسمان سحرگاهی) واقع است. پس حالا وقت آن است که دوربین ذهن را از هوا به طرف زمین بگرداند. بنابراین در لختهای بعدی و پس از ذکر بیدار بودن همگان دورنمایی از ساحَت و گسترهٔ وسیعِ مکانی را داریم:

... بازارهای گرم مسلمان
آیا شده است سرد؟
یا کومهٔ محقّرِ دهقان
گشته است پر ز درد؟
یا از فراز قصرش با خون ما عجین
فربه تنی فتاده جهانخواره بر زمین؟
بام و سرای گرجی
شد طعمهٔ زبانهٔ آتش؟
یا سوی شهر ما
دارد گذار دشمن سرکش؟

ملاحظه فرمودید که دوربین اکنون روی زمین حرکت می‌کند، از بازارها

به کومه، آنطرف‌تر به قصر و از فراز آن به‌بام و بعد سرای گرجی و آنگاه تاخت و تاز دشمن در کلّ محیط. به تقابلها هم باید نگریست: بازارهای مسلمان، چنانکه ابتدا گفتیم، قطعاً ناظر به ابعاد فرامرزی و تداعی‌کنندهٔ فضای وسیعی است که مشمول پیام ناقوس بلندآواز است. در عین حال «بازار» چیزی بیرونی است، از این رو بعد از آن به کومه‌ای محقر می‌آید که فرد (دهقان) در برابر شلوغی بازارها برجسته شود. کومه هم پیداست نقطهٔ مقابل قصر جهانخواره است تا اوضاع خلق نشان داده شود. همچنین وقتی وضع مردم چنین باشد و آن قصر بر پایهٔ خون آنان برافراشته شده باشد، آیا منطقی نیست که به عنوان تبعات این نظام، فرصت‌طلبیِ دشمن قهّار و هجومش به شهر در پی بیاید؟ به هر حال پس از ذکر مکانهای مشخص و آدمهاست که می‌توان سوژه‌های کوچکتری را در این حرکت دوربین یافت و برجسته کرد، مثل شمعی در اعماق دهلیزی که حرامیِ خزیده در آن از نورش استفادهٔ «حرام» می‌کند. ضمناً آیا با توجّه به همان بُعدِ امّت «مسلمان» نمی‌خواهد استفادهٔ حرام از نوری را که مایهٔ آن از بیت‌المال مسلمین است تداعی کند؟:

دینگ دانگ... چه خبر؟
کی می‌کند گذر؟
از شمع کاو بسوخت به دهلیز
آیا کدام مرد حرامی
گشته است بهره‌ور؟
۳۳۹

بدین‌سان بنمایه‌ها از وسیعترین به محدودترین و از درشت‌ترین به ریزترین می‌رسد تا ما بتوانیم هرچه دقیقتر جزئیات احوال و اشیا را مشاهده کنیم: آسمان، زمین، بازارها، قصر، کومه، شمع. چنین نگاه و شیوه‌ای را تنها در شعر نو می‌توان دید.

نکتهٔ مهم دیگر باز مربوط به نوع تصاویر و مشخّصاً بنمایه‌های آنهاست. مقصود ما وحدتی شگرف است که به سبب آمیزش حسّهای مختلفِ موجود در

www.tabarestan.info تبرستان

این بنمایه‌ها پدید آمده است، به‌ویژه بنمایه‌های دیداری، شنیداری و بساوایی. این حسّ‌آمیزی Synaesthesia بسیار هنرمندانه و آگاهانه است زیرا نماد محوریِ شعر، ناقوس، خود دربردارندهٔ جنبهٔ دیداری و شنیداری است و خواهیم دید آمیزش بنمایه‌ها چگونه در خدمت رساندن پیام قرار گرفته است. از همان آغاز شاهد این آمیزش هستیم (برای آنکه تکرار و حجم‌افزایی نکنیم به لَختهای «بانگ بلند دلکش...» که از اوّل شعر نقل کردیم بنگرید): «سحر»، «خرمن خاکستر» و «دیوار» که هرسه دیداری‌اند با «بانگ» شنیداری و «سرد» بسودنی تشکیل آمیزه‌ای منسجم می‌دهند که در خدمتِ مژده‌ای دلکش که تمامی مرزهای محکم و محدودکننده را می‌شکند قرار می‌گیرد. همین ترکیب را در اینجا هم می‌بینیم:

ناقوس دلنواز
جا برده گرم در دل سرد سحر به ناز
آوای او به هر طرفی راه می‌برد.
۳۴۰

که بنمایهٔ دیداری «ناقوس»، «جا بردن»، «سحر» و غیره، و بُنمایهٔ بسودنیِ نوازش در «دلنواز» و «گرم» و «سرد»، با ویژگی شنیداریِ «آوا» درهم می‌آمیزند. این آمیزش حسها همچنان ادامه دارد:

بسیار مژده‌هاست
با این لطیف دم
بیهوده آن سحرخوان ناقوس
در التهاب سوز نهان نیست...
۳۴۷

جالب توجّه اینکه «دم» و «التهاب» خود دو حس در درون دارند: دم (نَفَس گفتاری ــ شنیداری ــ بسودنی و آوا یا سخن شنیداری) و التهاب (سوزش بسودنی و لهیب دیداری) و این مجموعه با بنمایهٔ دیداری «سحر» درمی‌آمیزد.

در نمونهٔ زیر، حس دیگری (بویایی) هم افزوده می‌شود:

شد این ندا بلند
تا ریشهٔ گزند
لرزد ز هول آن.
گندابِ تن به گَنده فگنده
دل وارهاند و بشکافد،
۳۴۶

تصویر «گنداب» و «گَنده» هم دیداری است و هم مبتنی بر بنمایهٔ بویایی، هرچند حس اخیر خارج از مجموعهٔ حسهایی است که جزءِ خواص و کارکردهای ناقوس است، یعنی در این شعر استثنایی است. حسهای شنیداری و دیداری هم در این لختها معلوم است. اغلب تصاویر شعر از همین آمیزش کاملاً آگاهانه برخوردارند، بنابراین به همین نمونه‌ها بسنده می‌کنیم.

و امّا قالب شعر نیز از اعضای مهم این مجموعهٔ متناسب و موزون است. لختهای کوتاه (که سراسر شعر را دربر می‌گیرد) پیداست که با کوبه‌های مقطّع ناقوس هماهنگی دارد. همزمانْ وزن کند (زحاف مشهور مضارع: مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلات، که صورت کامل آن به دلیل کوتاهی لَختها در شعر چندان زیاد نیست) کمک فراوان می‌کند تا طنین یکنواخت و متناوب ناقوس را تا حدِّ آخرین ارتعاشات پژواک آن حس کنیم.

قافیه‌ها هم هرکدام در حکم یک ضربهٔ ناقوس است. بشنویم:

دینگ دانگ... دم به دم
راهی به زندگی‌ست
از مطلعِ وجود
تا مطرحِ عدم.
۳۴۱

که صدای «دَم دَم» در خود «دم به دم» و «عدم» بسیار نزدیک به دنگ دنگِ ناقوس است. در دو لخت زیر نیز قافیهٔ «بانگ» با هجای کشیده‌اش ایجاد صدامعنایی onomatopoeia می‌کند، یعنی صوت (ویژگی شکلی) خودش کار معنی و محتوی را می‌کند:

www.tabarestan.info تبرستان

دینگ دانگ! دینگ دانگ!
بر جانب فلک بشد این نوشکفته بانگ.
۳۴۲

همچنین از نقش وحدت‌افزای قوافی مقطعی (در آخر هر قسمت یا بند) نباید غافل شد: تعبیر می‌کند ــ تغییر می‌کند ــ تحریر می‌کند ــ تقریر می‌کند ــ تعمیر می‌کند ــ تصویر می‌کند ــ تعمیر می‌کند به‌ویژه که ردیف با خاصیت همیشگی‌اش بدان می‌پیوندد و در حقیقت سر و پای این شعر طولانی را به هم گره می‌زند. بدین‌سان سمفونیِ یکدستِ جدید نیما در شعر پارسی در درون خود و برای گوشهای حساس ما که به موسیقی گوشنوازِ غزلهای ردیف‌دار خویگر است عنصری هم از موسیقی مألوف دیرین دارد. نوترین شعر نیز اگر اصیل باشد هیچ‌گاه ریشه‌ها را گم نمی‌کند، و از هیچ لحاظ.

در اینجا جا دارد ذکری هم از یک ویژگی دیگر شعر نیما بکنیم و آن بهره گیری فراوان او از نام‌آواهاست. نیما همچون هر فرزند طبیعتی طبعاً گوشی بسیار حساس نسبت به صداهای طبیعی دارد، به‌ویژه اصواتی که از گیاهان و پرندگان در فضای خاموش جنگلها برمی‌خیزد و یا صدای امواج دریا. شعر نیما بالاترین بسامد را از این لحاظ در شعر معاصر داراست. این نام‌آواها، که پیشوا آنها را با مهارتی عجیب به کار می‌برد، یا نقش عنصر فضاساز، یعنی نزدیک‌کنندهٔ شعر او به طبیعت دلخواه و موسیقی غنی آن، دارند و یا خودشان سازندهٔ تصاویری از نوع شنیداری‌اند، همچنان‌که در این شعر دیدیم. با برخورداری کامل شعر او از طبیعت زادبوم او، با آنهمه واژه‌های محلی‌اش و با اینهمه نام‌آوای طبیعی در آن، گاهی این نگارنده بر آن می‌شود که شعر نیما نه بهره‌گیرنده از طبیعت، که خودِ طبیعت است؛ طبیعتی سراسر هوش و حسّاسیّت و سراپا گوش و شنود. نمونه‌هایی از این اصوات است: قوقولی‌قو... خروس می‌خواند («خروس می‌خواند»)، دودوک دوکا! آقا توکا («آقا توکا»)، زیک و زیک زیکزایی («در شب تیره»)، ری‌را... صدا می‌آید امشب («ری‌را»)، تی‌تیک تی‌تیک («سیولیشه»)، پیت‌پیت... چراغ را... («چراغ»)، چوک و چوک گم‌کرده راهش در شب تاریک («شب‌پرهٔ ساحل نزدیک») و...

پیرمرد و دریا

مانلی (۱۳۲۴)

نیما که پیشتر شعر «پریان» (۱۳۱۹) را به صورت دیالوگ میان پریان و شیطان گفته، این بار منظومه‌ای دربارهٔ پری دریایی می‌سراید.

مانلی، ماهیگیر پیر رنج‌کشیده در شبی بر روی امواج دریای گران یک پری را می‌بیند که از آب بیرون آمده. وقتی از رنجهایش می‌گوید، پری به او دل و جرأت می‌دهد و می‌گوید: هیچ‌کس تاکنون نتوانسته پری را آن‌طور که مانلی دیده بنگرد. مانلی خود را موجودی بی نام و نشان می‌خواند که دیگران نام او را تنها به قصد طعن بر زبان می‌آورند. پری بر آن است که برای به‌دست آوردن چیزی، چیز دیگری را باید از کف داد و زندگی عرصهٔ این داد و ستد است و هر کسی از راهی خاصّ خود به کمال می‌رسد. مانلی با مشاهدهٔ زیباییهای پری، همسر و خانمان از یاد می‌برد. سخنان پری به طعن ریاکارانی آمیخته که ورد زبانشان این است: آنچه ناپاید دل‌دادن را ناشاید (که برگرفته از سعدی است: هرچه نپاید دلبستگی را نشاید.) همچنین کسی که زیبایی را نشناسد «نیست زیبایی در هیچ کجاش». آنگاه طعنی دارد بر «مخلوق غزلباز ترانه‌پرداز» که طبعاً بی‌خبر از رنج مردم و محبوسان زندانهای زنده‌کُش و غرق در نشئهٔ خواهش دل‌اند. پری می‌گوید با مانلی تنهای تنهاست و در خلوت ریا وجود ندارد، و نیز اگر مانلی به مراد نرسیده در عوض، جهان با وجود او معنی می‌گیرد. و این سخن را، که دلنشین هم هست، می‌افزاید:

www.tabarestan.info تبرستان

این ترا بس باشد
کاشنای رنجت
نه همه کس باشد.
۳۶۵

پس، از واکنش احمقان نباید هراسی داشت. همچنین ارزشهای جهان در همین جهانِ خراب معنی می‌یابد و مرجان و مروارید در همین زمین فاسد است که صفا دارند. به مانلی وعده می‌دهد که به زندگی او رنگی دیگر خواهد زد و با هم به شادی خواهند گذراند. پری می‌گوید این‌که چشمان مانلی می‌بیند و گوشش می‌شنود گنج گرانبهای اوست. در ادامه، انگار مردی (ظاهراً در درون مانلی) از او می‌خواهد تا همّت بلند بدارد و همچون حیوان در پی آب و علف جهان نباشد. جهان گرچه جورپیشه است، ما از آن جفاپیشه‌تریم زیرا دلمان لحظه‌ای نمی‌جوشد. پری دوباره سر بیرون می‌آورد و از مانلی می‌خواهد به همان وحشت‌آباد خودش برگردد، جایی که هرکس زنده‌تر و هشیارتر است زندگی‌اش دشوارتر؛ و دریغا که هشیاران جایگاهی برای زیست در این جهان ندارند. مانلی دلبستگی‌اش را به پری اظهار می‌کند و این‌که اگر او نباشد به‌کجا راه خواهد برد. پری می‌گوید: در این جهان یا باید همه تن باشی یا جان، و موجود زنده با دید خویش زنده است و زنده‌ترکس آنکه نیروی امید دارد. وقتی قدم در راه بگذاری هرچه بخواهی به تو روی خواهد آورد. سپس می‌افزاید: من با همهٔ شوکتم تنها هستم و در حسرت صحبت با آدمی نیکورای، و تو گره از کارم گشودی. تو از همگان زیباتری. پری ابتدا از مانلی می‌خواهد از غذایش به او بدهد. وقتی چنین می‌کند پیراهن او را و آنگاه دام و قلاب (یگانه ابزار ارتزاق او) را از وی می‌گیرد، که اینها ظاهراً نمادگذشتن از همه چیز در راه عشق و جمال است که به شکلی در ماجرای شیخ صنعان با دختر ترسا دیده‌ایم. مانلی در ناوِ (زورقِ) خود درحالی که در خلسهٔ عشق پری چشم بر هم می‌گذارد از هوش می‌رود، گویی در آغوشی فرو رفته است. بعد، رسیدن او به ساحلِ ده و خانه‌اش را می‌بینیم، لیکن او دیگر پابستهٔ

مهر پری است. در راه کلبه‌اش سوسمار و نیلوفر وحشی با او به سخن درمی‌آیند و خروسی راه به‌او نشان می‌دهد، که اینها هم اهدافی نمادین دارند و شاید می‌خواهد بگوید در پرتو عشق و جمال‌دوستی، آدمی با مجموعهٔ جهان پیوند و همزبانی می‌یابد. دیگر همه چیز در چشم او به رنگ دریاست. تن او بر خاک و نگاهش بر آب. با خود می‌گوید: من چه حرفی با این خلق مرده دارم؟ امّا دریغا که باید حرف خوش به آنان بگوید و زشت بشنود. اینجا هم رودْ پل پیش پای او می‌گذارد و گیاهان «چماز» و «لَم» به او کوچه می‌دهند تا بگذرد، ولی او دیگر نمی‌داند که باید به‌کدام طرف برود و سرمنزل کجاست. تنها شوق بازگشت به دریا را دارد.

بدین سان «مانلی» را نیز همچون «خانهٔ سریویلی» باید منظومه‌ای سمبولیک خواند، منظومه‌ای پر از تفلسفهای ناپخته و کم‌خاصیت. بر روی هم شخصی‌تر از منظومهٔ اخیر و اغلب طرح مسایل خاص و فردی است. نه عمق محتوای «خانهٔ سریویلی» را دارد و نه تازگیهای شکلیِ آن را از حیث بکارگیری توصیفات و فضاسازیهای نثر داستانی. این‌گونه توصیفات گرچه در آن هست ولی نه به‌گستردگی آن یکی. قالب و لخت‌بندی و نظام قوافی هم تقریباً به همان صورت است، و تنها به جای وزن رملِ سالم، رمل مقصور یا محذوف (زحاف مشهور فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلات، یا: فعلن) به‌کار رفته، که وزنی است نرمتر و هموارتر و درخور اشعار عاشقانه، که «مانلی» را هم در مجموع باید از همین دست دانست. زبان منظومه پختگی بیشتری را نسبت به «خانهٔ سریویلی» نشان نمی‌دهد بلکه خالی از مواردی از به اصطلاح «ضعف تألیف» نیست، همچون:

تا نباشد کششی،
تن جاندار نگردد پابست،
بهم اینها همه را مردم، هشیاری نتواند یافت.
۳۶۱

www.tabarestan.info تبرستان

که مقصود این است: تا آدم همهٔ اینها را با هم نداشته باشد هوشیاری نمی‌یابد. ظاهراً «تا نباشد» به قرینه حذف شده، که درست به نظر نمی‌رسد. یا:

هیچ ناخواستن از حرمتِ بس خواستن است.
بهرِ جنبیدنِ بسیارتری است
نه ز جا جنبیدن.
۳۶۳

ظاهراً یعنی: آنکه ادّعا می‌کند که هیچ نمی‌خواهد، برعکس، از فرط بسیارخواهی است («حرمت» نیز کلمهٔ بجایی نیست) و اگر کسی از جا نمی‌جنبد تا چیزی به‌کف آورد، در حقیقت می‌خواهد برای کسب چیزهایی بیش از آن بجنبد. یا:

یا ترا باید بودن همه تن.
یا به جای آری با تن جان را.
۳۷۵

که در ظاهر چنین برداشت می‌شود: جان را هم باید با تن همراه کنی، درحالی که به نظر می‌رسد می‌خواهد بگوید: باید جان را به جای تن بگذاری (همچنان‌که مولانا نیز گفته: ای برادر تو همه اندیشه‌ای...) و در حقیقت می‌گوید: وضع آدمی از آن جهت تراژیک است که میانهٔ جان و تن درمانده است.

و امّا به گمان این نگارنده، «مانلی» اقتباسی است از داستان پیرمرد و دریا، اثرِ سخت مشهور ارنست همینگوی. شباهتها متعدد است. به اینها بسنده می‌کنیم: داستان همینگوی و مبارزهٔ قهرمان آن با دریای سهمگین و کوسه‌ها نیز دلالتهای نمادین دارد. مانلی و سانتیاگو هر دو صیاد، پیر و تهیدست‌اند. هر دو عاشق دریا و رفتن به آن و مبارزه با دشواریهایش هستند، با این تفاوت که جدال سانتیاگو با ماهیان بزرگ و کوسه‌ها جای خود را به دل باختن مانلی به پری دریایی داده، گو اینکه می‌توان بلکه باید گفت که سانتیاگو هم عاشق کوسهٔ عظیم است منتها به نوعی دیگر، یعنی برای هماوردی کردن با آن. احساس شادی و تحرّک در وجود سانتیاگو در هنگام کشاکش با کوسه است همچنان‌که آنِ مانلی در زمان

بسربردن با پری. زندگی این هردو فقط با موضوع و هدفشان معنی می‌گیرد. سانتیاگو که در آخرین نبردش با کوسه ناکام مانده، فکر و ذکرش بازگشت به دریا و دوباره درآویختن با کوسه‌هاست، و مانلی هم که بر پری شیفته شده، دوست دارد باز پری را ببیند. به هر حال، در پایان پیرمرد و دریا می‌خوانیم: «پیرمرد خواب شیرها را می‌دید»،[1] و در مورد مانلی هم آخرین جمله این است:

واو همان بود بجاتر که به دریای گران گردد باز.

www.tabarestan.info تبرستان

گشایشی از دلِ سکوت

پادشاه فتح (۱۳۲۶)

کمتر می‌افتد که پیرمرد آیهٔ یأس بخواند، حتی در دل سنگین‌ترین سکوتِ ایستایی و استبداد. شعر او از حیث واکنش در برابر وضعیتهای حاکم، از دو حال بیرون نیست: یکی روح پویایی و امید به دگرگونی، در آنجا که پیروزی مردم در افق دور یا فضای نزدیک هویداست، و دیگر اندیشه‌ای سنگین ولی باز فارغ از نومیدی کامل و همراه با اندیشیدن به علل و اسباب ایستایی و راههای خروج از آن، در هنگامهٔ اوج استقرار بساط بیداد. نیما در گسترده‌ترین سایه‌های سیاهکاری نیز در جستجوی حتی کمترین بارقهٔ امید و باریکترین شعاع نوری است که می‌تواند جِرم تیرگی را از هم بدرد. دنیای شعر و شاعری‌اش هم بیرون از این قاعده نبود، چنانکه در بیشترین هنگامه گیریها و هیابانگها بر ضدّ او و شعرش هم هرگز نومیدی یا تردید به خود راه نداد و در عین خاموشی در برابر انواع دشنامها و هرزه‌پرانیها به کار و تجربهٔ خود ادامه داد. این هم جلوه‌ای از همین روحیهٔ همیشگی‌اش:

با هوای گرم استاده نشان روز بارانی است.
چون می‌اندیشد هدف را مرد صیّاد،
خامشی می‌آورد در کار.
همچنین درگیرد آتش از نهفت آنگه زبان در شعله آراید.

بدین‌سان «پادشاه فتح» نیز حکایت شور و خوشبینی در ژرفای فضای فروبستهٔ سرکوب است و کار و فکر بر روی «نقشه‌های دلکشِ» روزهای خوشِ

فرارسنده. پادشاه این شعر، خلاف‌آمدِ عادت است: پُرهیبت و ابّهت و محبوب (که این خود نوآوری کوچکی نیست)، کسی همچون تزار ایوان مخوف. او در حالتی که می‌توان آن را «استراحتِ فعّال» خواند، تمامی دقایق و جزئیات وضع حاضر را زیر نظر دارد و برای مقابله با هر موقعیتی طرح خاصّ آن را می‌ریزد. می‌داند که خستگیها و تزلزلها چگونه و از سوی چه کسانی است؛ می‌گوید:

من که در این داستان نقطه گذار نازک‌اندیشم،
فاصله‌های خطوطِ سربهم‌آوردهٔ آن را
خوب از هم می‌دهم تشخیص. می‌دانم
که کدامین خام را خسته است دل در این شب تاریک.
یا کدامین پای می‌لرزد به روی جادهٔ باریک.
۴۲۷

«پاد» در عنوان او نه همین نشانه شکوه و شوکت بلکه پادزهر ستمهایی است که انسانها از نابکاران کشیده‌اند؛ پس نه شگفت اگر این پادشاه روی در روی «جهانخواره» است. پادشاهِ دلها عجبا که در ویرانه‌ها جلوس کرده، ویرانه‌هایی مرده‌ریگ جهانخواره برای خلق بی‌سامان. این تحفه در کاخهایی فلک‌آسا مستقر است که غلامانش پاشنه‌پاره‌اند، لیکن دیوارهایش «فرتوت» و طبعاً فروریزنده. همچنین آمدن پادشاه و جهانخواره، که آنتاگونیست یکدیگرند، بر مبنای این تجربهٔ قدیمی است که: دو پادشاه در اقلیمی نگنجند، یا ایدهٔ: دیو چو بیرون رود فرشته درآید، و پیداست کدام باید جای به دیگری بپردازد. جهانخواره به‌طبع همواره در کار فریب خلق خسته است:

از پی خواب درون تو،
می‌دهد تحویل از گوش تو خواب تو به چشم تو.

در قلمرو اقتدار این هیولای آماسیده، تنها مرگ و متعلقاتش جریان دارد، و یکریز تبلیغ دروغین و فلج‌آور، درحالی که در حوزهٔ نفوذ پادشاهٔ امید، آگاهی و طراحی دقیق عملیات نجات. البته فقط همین خلقِ فریفته از بوق و کرناهای کرکنندهٔ جهانخواره‌اند که می‌باید پوستهٔ سست دستانسازی‌های او را بدرند و

www.tabarestan.info تبرستان

تکلیف خود را با وی یکسره کنند. او حتی «چو» می‌اندازد که پادشاه مرده تا خلق آن را دهان به دهان واگویه کنند و فضای یأس بر همه چیز حاکم شود، یأسی بی‌تردید به سود جهانخواره و تباه‌کنندهٔ مردم. پس پادشاه به خلق می‌گوید:

همچو خاری کز رهِ پیکر برون آور
از ره گوش خود ای معصوم من!
هر خبر را که شنیدی وحشت‌افزای.
۴۲۷

و این پیام مکرر شاعر است. مگر در «ناقوس» نگفته:

نادان‌تر آن کسان
کافسونشان نهاده به همپای کاروان
وز بیمْ تیغ دشمن را تیز می‌کنند.

و مگر بارها از «یأس بی‌ثمر» سخن نداشته؟ از جمله در همان «ناقوس»:

تا بی‌خبر ننمایند،
بر یأسِ بی‌ثمر نفزایند،
۳۴۰

همچنین بسی قابل تأمل است که می‌گوید: مردم نباید از اینکه ممکن است خطا کنند وحشت داشته باشند زیرا لازمهٔ خطانکردن آدمی همان خطاکردن است. به عبارت دیگر، افراد و جوامع تا جای گول‌خور داشته باشند، یعنی تجربهٔ آزمون و خطا و اصلاح نداشته باشند، معمولاً گول خواهند خورد. خوشبختانه آنان که خطا را بموقع اصلاح کنند و تکرار نکنند. در احوال ممالک و جوامعِ از میان رفته در طول تاریخ که بنگریم می‌بینیم علت زوال بسیاری از آنها عدمِ اصلاح بموقعِ خطای صعب یا تکرار آن (وقع ننهادن به تجربه) و یا وقوع آزمونی نه به هنگام خود (یعنی یا زودتر و یا دیرتر از موعد واقعی آن) بوده است. بنابراین از خطایی که روی در اصلاح داشته باشد چه باک؟:

زندگانی نیست میدانی
جز برای آزمایشها که می‌باشد.

هر خطای رفته نوبت با صوابی دارد از دنبال.
مایهٔ دیگر خطاناکردن مرد
هست از راهِ خطاها کردن مرد.
وان به کار آمد که او در کار،
می‌کند روزی خطا ناچار.
۴۲۷

سرانجام، شعر با هشداری در باب همان تبلیغات لغو و لاغ جهانخوار پایان می‌گیرد.

و امّا در بُعد تصویری و بیانی، ابتدا گفتنی است که نخستین باری است که نیما گشایش و پیروزی را در شکل و هیأت پادشاهی با هیبت و هیمنه تصویر کرده. چرا؟ پاسخ چندان پیچیده نیست: نیما در برابر هیولای مرگ‌اندیشی همچون جهانخواره باید شخصیت مقابلِ (آنتاگونیستِ antagonist یا فویلِ foil) او را نیز چونان پادشاهی مقتدر که دیر یا زود به جای جهانخواره زمام امور را در کف خواهد گرفت تجسّم بخشد. چنین تصویری، هم بیانگر ناگزیر بودن این دگرگونی است و هم گویای شأن و شوکت آرمان مردمِ بجان‌آمده و نیز قوّت امید و توان بالای دگرگون‌سازی در آنان. بنمایه‌های تصاویرِ مربوط به او هم همگی گویای بزرگی و شگرفی است (مگر مرغ آمین شکوهمند نیست؟) مثلاً وقتی «لب می‌انگیزد به خندیدن» خندهٔ او ابعاد انفجار دارد:

با دهان خندهٔ او انفجاری است.
زانفجار خندهٔ امّیدزایش،
سرد می‌آید (چنانچون ناروا امّید بدجویی)
هر بدانگیز انفجاری که از آن طفلان در اندیشه‌اند.
۴۲۶

می‌بینیم که در برابر «انفجار» بدانگیزی که جهانخواره به راه می‌اندازد (که فقط طفلان و خامها از آن می‌هراسند) باید خندهٔ عظیم و امیدآفرین پادشاه فتح را قرار دهد تا خندهٔ رذیلانهٔ آن یکی خنثی شود. همچنین پادشاه بیش از همهٔ

www.tabarestan.info تبرستان

مردمان از امکانات همان مردم و از زیر و بم مسایل و مصالح ملک آگاه است. کسی که «او گشایش را قطار روزهای تازه می‌بندد» (۴۲۹) باید هم دارای این اقتدار باشد که «روزهای تازه» را مثل واگونهای قطار برهم ببندد و روزگاری بهتر را برای خلق رقم بزند. امّا جالب اینکه ویرانه‌ای کاخ پادشاه است (پارادوکس) و او از همانجا حکم می‌راند. شایان توجه اینهمانیِ این ویرانه با کاخی است که جهانخواره در آن مستقر و بزمهای سرکشان بر روی آن برقرار است. پادشاه فتح:

در همه این لحظه‌های از پسِ هم رفتهٔ ویران
(از بن ویرانه‌اش امّیدهای ماندگان مدفون
وز برِ آن بزمهای سرکشان برپا)
با تکاپوی خیالش گرم در شور نهان است او.
۴۲۶

در این لَختها ابتدا زمان (امری انتزاعی) به‌کمک تصویرِ دیداریِ «ویران» به همان‌گونه عینیّت یافته که مکان (ویرانه)، و اشتراک این‌دو در بنمایهٔ خرابی از این روست که هر چیزی که در ظرف یکچنین زمانی واقع می‌شود در آن ویرانی سهیم است. آنگاه که اینهمانی میان زمان و مکان برقرار شد، اینهمانیِ دوم، میان محل استقرار هردو حاکم، ایجاد می‌شود، منتها تفاوت تعیین‌کننده در این بین با «از بُن» و «از برِ» (نیما این را به معنای «از بالایِ» و «برفرازِ» به‌کار می‌برد. نک. بحث «زبان») بیان می‌شود، بدین معنی که اعماقِ همان مکانِ «بزمهای سرکشان» به صورت گوری تصویر می‌شود که در آن امید خلقِ خسته و درمانده مدفون است و درست بر بالای این گورستان بزمهای سرکشان (و در حقیقت کاخ مجلل جهانخواره) برپاست. یکی از اهداف این تصویرگری اینکه شادی و پایکوبی این نابکاران درست بر روی گور و جسدِ امید مردم برقرار است. دیگر اینکه گرچه پادشاه در ویرانهٔ زیرین مقر دارد لیکن در عین حال اعماق این جامعه و مملکت تحت اِشراف و استیلای اوست. ضمناً تصویر «تکاپوی خیال» برای او اولاً بیانگر تحرّک درونی و عمق ذهنی او در مقابل تحرک ظاهری در بزمهای کذایی است.

ثانیاً چون پادشاه فعلاً لمیده و در حال استراحت و تجدید قوا برای موقع قیام است لاجرم تکاپوی او در عوالم فکری است، یعنی اندیشه‌ای که حتی یک لحظه استراحت و انقطاع برنمی‌دارد.

در برابر بنمایه‌های اقتدار، آگاهی و مهر در تصاویر مربوط به پادشاه، در مورد جهانخواره تنها شاهد بنمایه‌های منفی از تزویر، مرگ و تیرگی هستیم. تصویری که در ابتدای شعر به عنوان توصیف مقدّماتی از فضای حاکم بر رویدادها داده شده آسمان را پیری سیه‌چهره و مزوّر نشان می‌دهد، چیزی که تمامی تصاویر مرتبط با جهانخواره زیرمجموعهٔ آن است. این‌گونه مقدّمه‌های تصویری که گویای کلّیت محتواست در داستانهای منظوم گذشته همچون شاهنامه و خمسهٔ نظامی در آغاز داستان یا آغاز بخشی از آن مورد توجه بوده، و البته در حال و هوای خاصّ خود.

در تمام طول شب
کاین سیاه سالخورد انبوه دندانهاش می‌ریزد؛
وز درون تیرگیهای مزوّر
سایه‌های قبرهای مردگان و خانه‌های زندگان در هم می‌آمیزد؛
وآن جهان‌افسا، نهفته در فسون خود،
از پی خواب درون تو،
می‌دهد تحویل از گوش تو خواب تو به چشم تو...

این پیر با آنکه دندانهایش (ستارگان) در حال فروریختن است و لابد تا هنگام فرارسیدن صبح خندان پیروزی، تمام آنها خواهد ریخت، از درون تیرگی مزوّری که مرزهای همه چیز از جمله نیکی و بدی و حیات و مرگ را به هم می‌ریزد، همچنان سرگرم افسونهای مزوّرانهٔ خویش است. جهانخوار همه کارش را بر پایهٔ تغذیهٔ مردم از راه گوش یا خواباندن چشم آنان به‌کمک گوششان قرار داده است. خبرهای رخوت‌انگیزی که او از مقولهٔ وحشت‌افگنی یا وعده و وعید می‌دهد تأثیر خواب‌کننده دارد. ولی بلافاصله می‌خوانیم:

www.tabarestan.info تبرستان

پادشاه فتح بر تختش لمیده است.
بس شب دوشین بر او سنگین و بزم‌آشوب بگذشته،
لحظه‌ای چند استراحت را،
مست بر جا آرمیده است.

آیا نماد تصویریِ «شب دوشین» اشاره‌ای به رویدادها و درگیریهای حول و حوش شهریور ۱۳۲۰ و طنین و تموّجات بعدی آن ندارد؟ به هر حال درگیر بودن پادشاه محبوب در آن جریانات برای او «سنگین و بزم‌آشوب» بوده که ناگزیر از استراحت شده است. این «استراحت» هم می‌تواند نمادی باشد از هرگونه افت و فتوری که در هر جنبشی ممکن است پس از رویدادی سنگین پدید آید. به‌هرتقدیر، براثر این رویدادها خاطر پادشاه چونان دودی غبارآلود است لیکن شاعر بلافاصله برای رفع تردید مخاطب می‌افزاید که این دود، دودی تیره و چشم‌آشوب نیست بلکه همچون خاکستری است حاوی آتش، آتشی که در گرمای آن، پادشاه در اندیشهٔ «نقشه‌ها»یی است که برای رهایش خلق درمانده می‌کشد:

در غبارآلود دود خاطرش امّا
(لیک چون در پیکر خاکستری آتش)
چشم می‌بندد به خواب نقشه‌ها دلکش،
۴۲۵

و اما در همین زمینهٔ سکونْ است که تحرّکات بعدی (از سوی جهانخوار) برجستگی و نمود خاص خود را پیدا می‌کند (همچنان‌که در «کار شب‌پا» دیدیم که فعل و انفعالات درونی و رفت و برگشت‌های فکر شب‌پا در زمینهٔ یکنواختیِ فضا بهتر نمودار می‌شد.) نیما همیشه می‌گفت: هر جزئی نه در خود بلکه با اجزای دیگر معنی می‌یابد. پیداست در اینجا نیز پس از ذکر حالت استراحت پادشاه، شاهد چند تحرک از نوع منفی از سوی دستگاه جهانخوار هستیم، از جمله رقص حیرانیِ غلامان:

از زمانی کز ره دیوارها فرتوت
(که به زیر سایهٔ آن رقص حیرانی غلامان راست)
روی پاره پاشنه‌هاشان،

و تازیانه‌هایی که از شادی مفرط دستگاه جور بر دلهای مردم می‌خورد، نفیرکشیدنِ سوت شب به‌وسیلهٔ پاسبانان او و سرانجام حمل تابوت (حامل پیکر یک قربانیِ تازه):

شکل تابوتی به روی دوشهای لاغر و عریان...

حال ببینید گریز ظلمت و بیرون‌آمدن خلق از غل و قلاده چگونه تصویر می‌شود:

در همان لحظه که ره بر روی سیل دشمنان بسته
و گشاد سیلشان، چون جوی کوری،
با نهاد ظلمتِ رو در گریز از صبح،
در درون ظلمت مقهور می‌تازد.
و صداهای قلاده‌های گردنهای محرومان
(چون صداپرداز پاهاشان به زنجیر)
رقص لغزانِ شکستن را می‌آغازد؛
۴۲۶

که «ظلمتِ» مقهورشده در حال گریز از «درِ» صبح است و قلاده‌ها و زنجیرها در حالتی توأم با شادی و تحرّک و لغزشی که بدنها به هنگام رقص می‌یابد شروع به شکستن و فروریختن می‌کنند.

باری، شعر در حالی تمام می‌شود که در آغاز بند آخر گرچه کارگزاران «شب» در حال گریزند،

در تمام طول شب. آری
کز شکاف تیرگیهای به‌جا مانده گریزان‌اند
سرگران کارآوران شب؛

لیکن باز جهانخوارهٔ «جهان‌افسا» را می‌بینیم که همچنان در پیِ خواب‌کردن

www.tabarestan.info تبرستان

چشمها از راه گوش و تبلیغات مسموم و سستی‌زای خویش است. چرا شعر این‌گونه به پایان می‌رسد؟ پاسخ را باید در این جست که در یکچنین وضعی، به رغمِ محتوم‌بودنِ پیروزی، باید سخت هوشیار بود چرا که آن جهان‌فریب هرآن ممکن است با شگردهای همیشگی‌اش مسیر رویدادها را به سمت دلخواه خود کج کند.

گلایه و آهنگ در اوج

مهتاب (۱۳۲۷)

ترکیب عنوان یعنی عنصر محتوایی (گلایه) و عنصر شکلی (آهنگ) ممکن است در نظر عجیب جلوه کند، لیکن حقیقت اینکه این نگارنده در شعرهای نیما نه گلایه‌ای از این بیشتر سراغ دارد و نه آهنگی از این گوشنوازتر.

نیما در شعرش کمتر می‌گرید و کمتر از آن از تر بودنِ چشم خویش سخن می‌گوید. پیشتر هم گفتیم که او غرّیدن را بر نالیدن برگزیده است (بحث «شیر»). کلّ اشعارش گواه این معنی است. او گذشته از اشعار خوشبینانه‌اش، معمولاً دردهایی سنگین‌تر از گریه دارد. دیدیم که یأس هم در قاموس او بی‌معنی و در حکم تیزکنندهٔ تیغ دشمن است. به همین جهات می‌توان «گریستن» را در «مهتاب» از مقولهٔ مجاز و مبالغه انگاشت و این‌گونه به آن نگریست که پیرمرد برای بیان شدت اندوه و واخوردگی‌اش کلمه‌ای دم‌دست‌تر از «چشم تر» نیافته است. مهمتر از این، جنبهٔ تصویری شعر است، یعنی شاید آن سیلان و مَیَعانی که در مهتابِ تراوندهٔ او هست وجودِ سیاله‌ای از اشک را توجیه و حتی طلب کند و یا ملهم آن بوده باشد. باز هم بد نیست به یاد آوریم وقتی در «خانهٔ سریویلی» شیطان برای القای یأس به دل سریویلی از بدیها، غفلتها یا ریاکاریهای خلق گفت، سریویلی (خود شاعر) امانش نداد، حرفش را برید و با گفتن این جواب مختصر و مفید آب پاکی را روی دستش ریخت:

از کجی وز کج‌سرشتان آن‌قَدَر امّا مکن شکوا.
هیچ ممکن می‌شود آیا

www.tabarestan.info تبرستان

که بود بالاتر از رنگ سیاهی رنگ؟

۲۵۸

ضمن اینکه در «خواب زمستانی»، مرغ «بر رخ بیدارِوار این گروه خفته می‌خندد» (۲۹۸) و البته خنده‌ای تلخ. همهٔ اینها را از آن روی می‌گوییم که معتقدیم نیما به هیچ وجه روحیهٔ گریان ندارد، گو اینکه وقتی دل‌سخت‌ترین آدمها هم ممکن است روزی به گریه بیفتند، اصراری در این نداریم که شاعری با سرشت لطیف را از حیطهٔ عواطف آدمیان یا به اصطلاح عالم و آدم جدا بینگاریم. تنها سخن در خوی و خصلت همیشگی است و شکل مألوف بیانی.

قدر مسلّم این است که در این شعر دردی موج‌زن هست از غفلت مشتی (چند) آدم، یا تغافل، که درد بدتری است. وقتی می‌گوید:

نیست یک دم شکند خواب به چشم کس و لیک
غم این خفتهٔ چند
خواب در چشم تَرَم می‌شکند.

۴۴۴

کأنّ با کنایه‌ای مشابه بگوییم: خواب و خفتگی‌شان حتّی لک هم برنمی‌دارد، یعنی خوابی یکپارچه و تخت، باز مثل نور آبگون همان مهتاب. در چنین فضایی انجام رسالت آگاهی‌بخشی و بشارت‌دهی به خیل خفتگان، حکایت تلقین به گوش مرده است. باقیِ شعر هم تداوم همین واخوردگی در عین تلاش برای گشودن درهای رابطه است و سیر منطقی محتوی نیز رسیدن به خستگی مردِ پیام‌رسان در پایان شعر. لیکن تلاش، هرچند مذبوحانه، ادامه دارد، چنانکه خواهیم گفت. امّا حکایت بدین سادگیها هم نیست.

می‌تراود مهتاب
می‌درخشد شبتاب،...

نخست واژه ـ تصویر «می‌تراود» می‌آید و در آخر هم درخواهیم یافت که این شعر حتی یک کلمه یا گزارهٔ غیرتصویری ندارد. به‌طور کلّی یکی از مهمترین خدمات نیما به شعر جدید این بود که غنای تصویری را که در حدود عصر

مشروطیت کاستی گرفته بود به شعر بازگرداند. نکتهٔ دیگر اینکه نیما اساساً به ساختن تصاویر یک‌کلمه‌ای از گونهٔ همین «می‌تراود» علاقهٔ بسیار داشت و از همین رهگذر کلمه را به بالاترین حدّ از شخصیت و کارکرد شعری‌اش رساند، چیزی که به شاگردانش هم آموخت. به آنها فهماند که چیزی به نام کلمه یا ترکیب زشت یا زیبا (که می‌دانیم قاپ خیلیها را دزدید و راهشان را زد) وجود ندارد، چنانکه در جای خود گفته‌ایم. باری، عدّه‌ای از معاصران کندذهن نیما الم‌شنگه‌ها و قشقره‌ها از جمله در مورد همین «می‌تراود» برایش به‌راه انداختند و معرکه‌گیریها فرمودند که مثلاً «می‌تراود» دیگر چه صیغه‌ای است؟ مگر مهتاب هم می‌تواند بتراود؟ تا بدانجا که برخی نوچگان نیما، که قضا را در ادب کهن پارسی هم فحل بودند، ناگزیر شدند بروند از لابلای متون شعر قدیم شاهد برای تراویدن چیزهایی غیر ذوات گیر بیاورند و حالیِ معاندان کنند.[1] هزار شکر که اکنون آبها از آسیاب افتاده، لیکن اگر هم باز معاندی، البته با ذهنی نه مثل بعضی‌ها زیاده تنبل، پیدا شد می‌توان به‌او فهماند که اتفاقاً یکی از گویاترین و شاعرانه‌ترین تصاویر ممکن همین است. وقتی نور مهتاب تبدیل به سیّاله‌ای مثل آب نقره بشود مسلماً مثل هر مایعی می‌تواند بتراود، نشت کند، درز کند و مهمتر از همه مثل آبی ولرم که بر روی بدنت بریزد می‌تواند خوابت کند، همچنان‌که «خفته»های شعر را خواب کرده؛ چیزی در لطافت مثل خنکای نسیم شبگیر بر پوست پیکرِ خفته یا پردهٔ حریرین خواب بر روی پلکهای او.

به هر حال مهتاب در کاری است، شبتاب هم. شبتاب در چندین شعر نیما با آن سوسوزدن و تکان‌تکان خوردن مداومش بنمایهٔ (گاهی هم نمادِ) انجام کاری مستمرّ یا داشتن حس و حیات ولو در کمترین حد، آمده (از جمله نک. شعر «هنوز از شب...» ۴۸۹. نیز تحلیل «کار شب‌پا».). پس این جانور کم‌جان هم در کار درخشش خویش است. همچنین در:

نگران با من استاده سحر
صبح می‌خواهد از من
کز مبارک دَم او آورم این قومِ به‌جان‌باخته را بلکه خبر

www.tabarestan.info تبرستان

در جگر خاری لیکن[۲]
از ره این سفرم می‌شکند.

«سحر» هم نگران است و مثل هر آدم نگرانی «ایستاده». «صبح» نیز همچون هر شخص مصرّ به‌کاری گوییا گریبان شاعر را گرفته تا خبر را به خفتگان برساند. این هردو در پیِ این‌اند که او چطور پیام بشارت تحققِ صبحی فرارسنده بلکه فرارسیده را به عدّه‌ای خفته که تا سرحدّ جان (مرگ) باخته‌اند خواهد رساند. شاعر می‌خواهد بگوید وقتی نه‌تنها آن شبتاب نحیف از کار و وظیفه‌اش فروگذار نیست بلکه حتی پدیدارهای غیرذی‌روح هم این‌قدر حسّاس و مضطرب وضعیت‌اند چگونه این قوم «چنان خواب غفلت برده‌اند که گویی نخفته‌اند که مرده‌اند»؟[۳] حال چطور ممکن است شاعری که با شعور خود رسیدن صبح گشایش را از نخستین پرتوهای سحر و پیش از دیگران درمی‌یابد در مقابلِ آدمهایی که به اندازهٔ اشیا هم حساسیت ندارند خار در جگرش نشکند؟ ضمناً شکستن خار در پا سخت است، تا چه رسد به آن نوعش که در جگر می‌شکند. (به هر حال شاعر نو که نباید فقط از کنایات استاندارد استفاده کند.) و امّا «سفر» هم نمادی است مهم، سفری از مبداءِ آگاهی، یعنی از شاعر و اندیشه‌اش، تا مقصد مخاطبان. راه هم پیداست درازترین است و گزنده‌ترین خارهای مغیلان را نیز دارد که تا جگر هم نفوذ می‌کنند.[۴]

نازک‌آرایِ تنِ ساق گلی
که به جانش کِشتم
و به جان دادمش آب
ای دریغا! به بَرَم می‌شکند.

در این بند، بندهٔ نگارنده تقریباً شکی ندارد که شاعر از شعرش سخن می‌گوید: گلی نرم و نازک که از جانمایهٔ شاعر کاشته و سیراب شده. ساق نازک‌آراسته و خودگل می‌تواند استعاره‌ای از شعر یا نمادی برای هر چیزی باشد که با دیرزمانی نگهداری و تیمارداری، آن هم از بن جان، به دست می‌آید. این نگارنده در برابر پرسش دانشجویانش که: آیا مراد شاعر شعر اوست یا کلّ آرمانها

و آرزوهای شاعر، این‌گونه پاسخ می‌دهد که: برای شاعر جدّی، شعر همه چیز است: اندیشه، آرمان، دلبستگیها، جهان‌بینی و... در یک کلمه: کلّ حیات او. شعر نه‌تنها زیرمجموعهٔ آن بلکه خود مجموعه است و طرفین معادلهٔ «حیات = شعر» به‌طور کامل برقرار است. پس می‌توان گفت: «چون که صد آمد...». نیما خود همیشه این معادله را چنین برقرار می‌کرد و می‌گفت: مخالفان شعر من مخالف فکر من‌اند، منتها شعرم را هدف گرفته‌اند. روشن است که برای آدمی چون نیما آن «خبر»ی که می‌بایست از نفسِ خجستهٔ صبح بدهد مگر جز از طریق شعر است؟ تصویر گُل معشوقی نازک‌اندام است که پس از دیرزمانی حرمان بردن و خون جگر خوردن، وقتی می‌آیی در آغوشش بکشی، تِلِقّ... می‌شکند. اگر بخواهیم این تعبیر نمادین یا کنایی را با کنایه‌ای دیگر توضیح دهیم (بگذریم از اینکه در شعر به‌ویژه از گونهٔ نمادگرا هیچ چیزی جای هیچ چیزی را نمی‌گیرد) این می‌شود که مثلاً خانه‌ای ساختم با هزار زحمت و هزینه و خون دل؛ وقتی خواستم بروم تویش بر سرم خراب شد. اگرچه در بند بعدی خراب‌شدنی از دست دیگر را داریم:

دستها می‌سایم
تا دری بگشایم
بر عبث می‌پایم
که به در کس آید
در و دیوار بهم‌ریخته‌شان
بر سرم می‌شکند.

تصویر دست‌سودنی است کورمال‌کنان به دنبال اینکه «در»ی را برای رابطه با آن قوم خفته باز کند. دیواری از فاصلهٔ موجود که رویش دست می‌کشد سخت‌تر و بلندتر از آن است که اجازه دهد حتی کمترین روزنی در این جِرم حجیم باز شود. شاید مأیوسانه‌ترین و بدبینانه‌ترین چیزی که در تمامی اشعار نیما هست، در مدلول نهفته در این تصویر باشد، و آن اینکه: وقتی هنوز نتوانسته‌ای دری دراین دیوار باز کنی، منطقاً آیا می‌توانی منتظر پیدا شدن سروکلّه‌ای در میان

www.tabarestan.info تبرستان

چهارچوب آن در باشی؟ «عبث»تر از این انتظار چیست؟ خوب، حالا شبهه را قوی بگیریم و فرض کنیم مرد شعر با تلاش خود بالاخره «در»ی (از شعرش یا هر چیز دیگر) را گشوده و در انتظار ایستاده؛ آیا اصلاً چنین دری که کسی در آن پیدایش نشود چه خاصیتی دارد؟ از همین‌جاست که تصویر جاندار دیگری می‌زاید: «در» و «دیوار» به هم می‌پیوندد و با تصویرِ درب‌وداغان‌شدگی‌اش بر سر مرد مسافر آوار می‌شود. مزد آگاهی در چنین جامعه‌ای همین است. «خفته»ها که خودشان خبر از باختن داروندارشان و نابهنجار بودن همه‌چیزشان ندارند. پس بی‌سببی نیست که آن در و دیوار روی سر کسی فرود می‌آید که شعور دارد و بیدار است. به راستی، خوانندهٔ عزیز، آیا تو در هیچ شعری از ایام بلوغ کار نیما این «بر عبث» را در مورد کوششهای او دیده‌ای؟

باری، «سفر»ی که گفت، خسته کننده‌تر از آن بوده که حرفی بتوان درباره‌اش زد. پس تصویر و تجسیم، طبق معمول حرفهای بسیار بیشتری با ما دارد:

می‌تراود مهتاب
می‌درخشد شبتاب؛
مانده پای‌آبله از راه دراز
بر دَم دهکده مردی تنها
کوله‌بارش بر دوش
دست او بر در، می‌گوید با خود:
غم این خفتهٔ چند
خواب در چشم ترم می‌شکند.

در دم «دهکده» (همان نماد همیشگی و پُرکاربرد نیما در مورد جامعه و محیط انسانیِ خودش، و البته در هر شعر با فضای خاص و تداعیهای ویژه‌اش)[5] مثلاً در جلوی قهوه‌خانهٔ ده، در کنار ایستگاه ماشین یا «مال»، مردی تنها، خسته، سر در گریبان، با کف پای کَبَره‌بسته و تاول‌زده و پاشنهٔ شکافته از راهِ دراز و پرخار، کوله‌باری از تمامی تجارب تلخی که اندوخته و توان کشیدن آن را هم ندارد روی گُرده‌اش، دستش بر روی دری از نخستین خانه‌های کاهگلی... می‌بینید که

تصاویر نیز از نوع توصیفات معمول در رمان یا داستان کوتاه جدید است، یا نهایتاً به آسانی قابل تبدیل به آن.

به هر حال دو لخت اول شعر تکرار شد تا نشان دهد مهتاب تراونده هنوز همان است و شبتاب درخشنده هم همان (بسنجید با «کار شب‌پا» و سخن ما دربارهٔ تکرار وصف صحنه.) همه چیز بر قرار خود. امّا باز در این صحنهٔ «ثابتْ» یک «متغیّر» هست و آن خسته و درمانده شدن مرد است نسبت به اولِ کار که خسته و نومید نشده بود و هنوز می‌توانست خار را در پا و آوار خرابیها را بر سر تحمل کند ولی حالا... آیا می‌خواهد با این وضعیتِ دهکده و خودش آنجا را ترک بگوید؟ اگر آری، پس چرا ایستاده و دست روی «در» گذاشته؟ وانگهی درحالی که محتوای آن «کوله‌بار» سنگین چیزی جز تلخیها و سرخوردگیها نیست، چرا آن را به جای آنکه رها کند همچنان «بر دوش» گرفته؟ البته «تنها» بودنش حرف تازه‌ای نیست چون تنهایی لازمهٔ زندگی و کار در میان کسانی است که چشمهاشان بسته و دهانهاشان لابد باز، به هرزه‌درایی یا «تنقّلات» گفتن. مگر نگفت آن بزرگ طنزپرور تاریخ ادب ما، عبید، در رسالهٔ تعریفات خود که: «المتفکّر: تنها»؟[6] امّا آنهای دیگر چه؟

حتماً حدس زده‌اید چه می‌خواهم بگویم. آری، تا هنگامی که کسی کوله‌بارش را بر دوش دارد و دست خسته را همچنان بر «در»، هنوز به قول سعدی آفتاب برایش از طرف مشرق طلوع می‌کند، یعنی هنوز قایل و مایل به حمل «بار» تعهّد است و هنوز در صدد گشودن «درِ» ارتباط. به دیگر سخن، به هیچ روی به ترک تلاش و وادادگی نرسیده است، و «هنوز با همه دردش امید درمان است».[7] آیا به نظر شما کسی که هنوز چشمش می‌تواند از غم خفتگان پرآب شود و هنوز خواب در آن بشکند، به تسلیم رسیده است؟ مگر نه اینکه «تا ریشه در آب است امید ثمری هست»؟[8] در مقام سنجش است که روحیهٔ نستوه نیما بسی بهتر نمود پیدا می‌کند، از جمله با روحیهٔ انفعالی برخی شاگردان و پیروان پیرمرد.[9]

اندکی هم از موسیقی شعر بگوییم. پیشتر گفتیم که دوره‌ای جدید از موسیقی

www.tabarestan.info تبرستان

در شعر پارسی با شعر آزاد «ققنوس» آغاز شد، که آن را «کمپوزیسیون لَختها» خواندیم و نمونه‌هایی از اشعار حول و حوش «ققنوس» در مورد آن به دست دادیم. این موسیقی چنانکه در تحلیل اشعار بعدی گفتیم همچنان روی در تکامل داشته است. اکنون می‌گوییم که «مهتاب» اوج آهنگ و موسیقی در شعر نیماست و آن کمپوزیسیون در آن از نظر لذت حسّی در عالی‌ترین حدّ از گوشنوازی و همچنین سازوکار و کاراییِ شعری است. تک‌تک لختهای شعر، چه کوتاه و چه بلند، در هدف کلّیِ آهنگ شعر کاملاً محو و مستهلک‌اند. حتی دو لخت بلند، یکی در بند اوّل و دیگر در بند دوم، به هیچ روی حالت ناساز با لختهای کوتاهتر ندارند، ضمن اینکه هرکدام مطابق قواعد برشِ لختها در شعر نیمایی به دلیل اینکه از نظر موضوعی یک واحد تفکیک‌ناپذیر است ناگزیر به صورت بلند آمده، زیرا در این نوع شعر، موضوع لخت و آهنگ آن هرگز از یکدیگر جدایی ندارند و ساز خود را نمی‌زنند. در بند اول مثلاً این‌که همهٔ لختها به «فعلات» یا «فعلن» ختم می‌شوند، به علاوهٔ ردیف و قافیهٔ مقطعی در آخر بند، یکدستی هرچه بیشتری به آهنگ این بند بخشیده است. به نظر این نگارنده، زحاف مشهور و نرم و روانِ بحر رَمَل (که پیشتر نمونه‌ای از کارکرد ویژهٔ آن را در «کار شب‌پا» بررسیدیم) شاهکار خود را در شعرهای نیما در «مهتاب» می‌یابد، زیرا به خوبی توانسته اوج رقّتِ غزل‌واری را به غم و گلایهٔ موج‌زننده در شعر بدهد، ضمن اینکه می‌تواند سرعت و توالی را در «سفر» مرد و در عین حالْ پیاپی «شکستن»ها را هم به‌خوبی القا کند. عجب از گوشهای سخت و سنگینی است که چنین آهنگهایی را نگیرند و از آن به شور و وجد نیایند.[۱۰]

در مورد قوافی: مهمترین و وحدت‌بخش‌ترین نقش موسیقایی را قوافی و ردیفِ مقطعی (آخر بندها) دارند: ترم می‌شکند، سفرم... به برم... سرم... ترم... و به گمان ما این شعر حتی در میان نمونه‌های موفقِ مبتنی بر قافیه‌بندیهای مقطعی در کارهای نیما هم جایگاهی ممتاز دارد. گفتنی است که در بندهای سوم و آخر این شعر که اصلاً قافیهٔ داخل بند ندارند، به لطف وجود همین ردیف و قافیهٔ آخر به هیچ وجه فقدان قوافیِ داخلی احساس نمی‌شود. این درحالی است که در بند

چهارم به عکس، هرسه لخت اول دارای قافیه‌اند (می‌سایم ــ بگشایم ــ می‌پایم) ولی بدون هیچ تکلفی. این شعر را هم می‌توان مشمول خاصیت اعجازگونهٔ ردیف، این حاصل قریحهٔ غریب ایرانی و ابتکار موسیقی‌شناسانهٔ این قوم، دانست.

سرانجام، از یک چیز «مهتاب» نباید گذشت، و آن موسیقی نهفتهٔ میان عناصر مختلف شعر، به‌ویژه صور خیال آن، است؛ نوعی موسیقی که اهمیت آن هرگز کمتر از موسیقی وزن و ردیف و قافیه و واجها یا هجاهای شعر نیست، و برخی صاحبنظران معاصر آن را «موسیقی معنوی» خوانده‌اند. تقارن و تناسب عجیبی از نظر عناصر یادشده در این شعر وجود دارد. از جمله: تمام بندها (بجز «دستها می‌سایم...») با تصاویری از مظاهر طبیعت و همگی دارای افسونی مطبوع طبع انسان شروع می‌شوند: مهتاب، سحر، گل و (مجدداً) مهتاب. همچنین تمامی بندها بی‌استثنا به تصاویری از نوع کنایه و استعاره پایان می‌گیرند: خواب در چشم شکستن، خار در جگر شکستن، گل در آغوش شکستن، در و دیوار بر سر شکستن و (مجدداً) خواب در چشم شکستن. در همهٔ بندها ابتدا تصویری از یک پدیدار بیرون وجود انسان داده می‌شود، آنگاه حاصل کار و کوشش آدمی، خواه در همسویی یا سازگاری با آنها (به ترتیبْ مهتاب و شبتاب، سحر و صبح، گل) و خواه در چیرگی بر آنچه مانعی به شمار می‌آید (دیوار و تلاش برای ایجاد رخنه و دری از آن) به میان می‌آید. در بنمایهٔ تمامی تصویرها مانع و محرومیت و به اصطلاح سربه‌سنگ‌خوردگی وجود دارد که همین نیز به بندها همگونی و یکپارچگی می‌بخشد. به همین سان غیبت یا فقدان چیزی که حضور یا وجودش مطلوب است: در بند اول و دوم عدم حضور هوش و حسّاسیت در خفتگان، بند سوم بیحاصلی تلاش و بیفایدگی گل، در چهارمی فقدان «در» و نیز کسی که باید دم این در بیاید، و در پنجمی فقدان نیرو و نشاط در مسافر. همچنین همان تکرار تراوش مهتاب در اول و آخر که خود تقارنی تصویری پدید می‌آورد و نیز همهٔ تصاویر شعر را در ظرف آن قرار می‌دهد.

www.tabarestan.info تبرستان

ایجاز از دستی دیگر

مرغ آمین (۱۳۳۰)

دربارهٔ این شعر، که گروهی مهمترین کار نیما می‌خوانندش، تاکنون بحث و تحلیلهای چندی شده است.[۱] ما هم طبق معمول «حرف خود را بگیریم دنبال».

اگر قصیدهٔ خاقانی، معروف به «منطق‌الطیر» را مثلاً «طنطنانی» (که ما به اعتبار طنطنه ساخته‌ایم، یا چنانکه مولانا در مثنوی می‌گوید: صدا)[۲] بخوانیم، و منطق‌الطیر عطار را باز به قول مولانا «سلیمانی»،[۳] آنگاه این «منطق‌الطیرِ» نیما «انسانی» خواهد بود، اجتماعی نیز هم.

محتوای شعر مشهورتر از آن است که درباره‌اش درازکشی کنیم. خلاصه: مرغ آمین که وجودش یکسره دردمندی و آوارگی و در عین حال فهم درد خلق است، در غروبگاهی دلسرد و دلگیر می‌آید تا به مردم دلگرمی بدهد و بگوید که: دوران زجر و شکنجه و نومیدی به راستی به پایان آمده و جهانخواره روی در زوال دارد. دشواری کار او باوراندن این امر به مردمی است که از بس چکمهٔ این غول بی شاخ و دم را بر سر و غل و زنجیرش را بر تن داشته‌اند نابودی‌اش را باور ندارند و در برابر سخن قاطع مرغ که از پایان کار و زوال دستگاه با اطمینان حرف می‌زند ابتدا از درِ تردید وارد می‌شوند ولی سرانجام منطق فایق مرغ آنان را قانع و مجاب می‌کند و فرارسیدن «صبح بیدار ظفرمندی» را به آنان نشان می‌دهد. مردم پس از باورآوردن به گریز جهانخواره، به همراه مرغ سرود پرشکوه پیروزی سر می‌دهند. مابقیِ محتوی را به همراه ویژگیهای شکلی، بیان یا بهتر بگوییم مجسّم خواهیم کرد.

مرغ آمین دردآلودی است کاواره بمانده.
رفته تا آن سوی این بیدادخانه
بازگشته رغبتش دیگر ز رنجوری نه سوی آب و دانه.
نوبت روز گشایش را
در پیِ چاره بمانده.

۴۹۱

تصویر پانورامیک آغازین «رفته تا آن سوی...» نشان می‌دهد که مرغ سراسر سرزمینی را که زیر گامهای سنگین بیدادگری «جهانخواره» نام بوده درنوردیده، یعنی احاطه‌ای کامل بر احوال خلق ستمدیده دارد. صفت «آواره» بیانگر نوعی تبعید است، خواه خودخواسته براثر فشار و خواه به زور و با محکومیت، و این معنی اندکی بعد از این از تصاویر مربوط به ورود و آشنایی‌دادن مخفیانهٔ او به مردم برمی‌آید. در این رفت‌وبرگشت سراسری آنچنان دیدی فراگیر و تجربه‌ای روشن از هر چیز از جمله کار و کردار جهانخواره و تطمیع‌کردنهایش یافته که در بازگشت، دیگر به هیچ‌یک از آن «آب و دانه»هایی که مرغان آزمند یا مردم حریص یا بیدرد را به آنها می‌فریبند رغبتی نشان نمی‌دهد. بدین سان نمادها از آغاز شعر به حرکت درآمده‌اند تا محتوی را در یک جریان پیوسته و تجسّمی دراماتیک به جلو حرکت دهند. ساختار شعر نیمایی هم در طی سالیان گذشته آنچنان قوامی یافته که دیگر باید «زنجیرهٔ پولادین» نامیدش، چه کمترین دستکاری و جابجایی حتی در کوچکترین اجزا و عناصر، شعر را به هم می‌ریزد یا دست‌کم به روالی متفاوت می‌اندازد. در اینجا ناگزیریم رشتهٔ کلام را برای توضیح عنوان بحث که تا آخر شعر با آن کار داریم، قطع کنیم.

ایجاز و فشردگی شعر نیمایی از گونه‌ای دیگر است. شعرِ گذشته در چهارچوب ژرف‌ساخت دَوری یا دایره‌ای‌اش به‌ویژه با فشار و فشردگیی که استقلال بیت در سَیری فزاینده (از شروع سخن پارسی تا قرون بعد به‌ویژه تا پایان سبک هندی) در سخن ایجاد می‌کرد ناگزیر به سمت بافتی درهم‌تنیده رانده شد و چه‌بسا در قرون متأخر به نوعی گنگی و معمّاگونگی یا در بُعد تصویری

www.tabarestan.info تبرستان

به تراکم و روی هم غلتیدن صور خیال (که امری نامطلوب است به جای شفافیت و مشخص بودن هر تصویر در لفظ مربوطه) دچار آمد. در شعر جدید این فشردگی از رهگذر آزادیهای گوناگون از جمله کوتاهی و بلندی لختها و گزینشی بودن قوافی باز می‌شود، مثلاً آن شبکهٔ پیچیده و فشردهٔ صنایع از جمله ایهام و صنایع همگروه با آن، که به تصاویر هم رخنه و ذهن خواننده را میان دو یا حتی چند صورت خیالی در لفظی واحد سرگردان می‌کرد، از میان می‌رود. شعرای دورهٔ بازگشت در فرایندِ باز شدن آن شبکهٔ پیچیده و شفاف‌تر کردن تصاویر پیشقدم شدند، به‌ویژه آن دسته که به شعر خراسانی (ایام شفافیت) گرایش یافتند، اگرچه راه‌گم‌کردگی و انحراف کلّی آنان از مسیر درستِ تحوّل و درک ضرورتهای عصر، آنان را محبوس در مدار مسدود تقلید کرد. گام بلندتر را در این مورد شاعران حدود عصر مشروطیت برداشتند. از دامنهٔ صنایع و صنعت‌زدگی مثلاً ایهام‌بارگی بسی بیش از بازگشتیها کاستند، تصاویر را روشنتر و زبان را چنانکه می‌دانیم بسیار ساده‌تر کردند تا آنجا که زمینه برای شعر جدید فراهم گردید. خلاصهٔ کلام اینکه شعرِ سخت موجز و فشردهٔ گذشته (با همهٔ محاسن و معایب یا امکانات و مضایق خاص آن)[۴] به بافت و ساختی کاملاً متفاوت در شعر نو و نیمایی تبدیل می‌شود. در توضیح این معنی باید بگوییم: آن نوع ایجاز و فشردگیِ شبکه‌ای جای خود را به بازشدگی در محور همنشینیِ الفاظ می‌دهد، صنایع یا آرایه‌های لفظی و معنوی بسیار محدود می‌شود و به‌ویژه آنهایی که سخن را به سمت پیچیدگی معانی و درهم‌تنیدگیِ بافت سوق می‌دهند و تصاویر را هم دچار تراکم و تزاحم می‌کنند تقریباً یکسو نهاده می‌شوند. و امّا نباید تصور کردکه ایجاز یکسره از شعر نو زایل می‌شود چون چنین تصوّری بمنزلهٔ این است که بگوییم شعر عصر ما به پرگویی و پرلفظی افتاده است. در هیچ‌یک از نمونه‌های خوب و راستین شعر نیما به بعد چیزی از مقولهٔ به اصطلاح گَل و گشادیِ مواد یا گشادبازی در کلمات وجود ندارد. به عبارت دیگر، ایجاز و جزالت در شعر نو (اعم از آزاد و سپید) از میان نمی‌رود بلکه جهت آن تفاوت پیدا می‌کند، چنانکه در نمونه‌ها خواهیم دید. آزادیهای قالب، چنانکه می‌دانیم، باعث

می‌شود که شاعر نه هیچ حرفی را فرو بخورد یا تصویری را ناقص یا مبهم بگذارد، و نه حشو و زایدی برای پرکردن قالب بیت و مصراع بگوید، و به اصطلاح ادبا نه ایجاز و حذف مخلّ و نه اسراف لفظ و اطناب. از سویی شعر شاعرانی همچون خاقانی و نظامی سرشار از نمونه‌های فشردگیِ بیش از حد یا همان حذفهای مخلّ است، و از سوی دیگر سخن بسیاری شاعران قدیم مملوّ از حشو و زوایدی ناخواسته؛ چنانکه حتی بزرگترین شعرا نیز یکسره از آن برکنار نبوده‌اند.[۵] باید پذیرفت که اینها جزءِ سرشت ساختار شعر گذشته است که به‌ویژه با پیوستن معانی حکمی و فلسفی، اخلاقی، علمی و غیره به آن از سویی و گرایش فزاینده به انواع آرایه‌ها از سوی دیگر ضمن ایجاد عالی‌ترین نمونه‌های ایجاز و پرمغزی، چه‌بسا کارها که دست شاعر و مخاطب داده است. عجالتاً اگر تنها بپذیریم که آن حشو و زواید از قالب شعر نو بیرون رفته، همین به سهم خود اثبات‌کنندهٔ این است که یکی از علل و عوامل اسراف لفظ در این شعر زایل شده است. وانگهی نمادگرایی در شعر نیما و برخی پیروانش خود عاملی در جهت ایجاز و فشردگی بافت بوده، بدین معنی که برخی عیوب تصویری در پاره‌ای اشعار سنتی از قبیل ازدحام، گنگی و کلیت یا عدم دقت، جای خود را به عمق و وسعت حوزهٔ مفهومیِ نمادها داده است. همچنین در شعر نو وقتی عناصری چون زمان، مکان، فضا، علّیّت و... از خود تصاویر برمی‌آید شاعر نیازی به ذکر صریح و مستقیم آنها در شعر، که به سهم خود بر حجم می‌افزایند، نمی‌بیند. به عبارت دیگر، تصویر در این نوع شعر پتانسیلی فراوان برای بیان عناصری از این دست دارد. همچنین گاهی حتی یک کلمه یا عبارت کوتاه، اعم از صفت، قید، معترضه و جز اینها، شاعر را از گشادبازی و روده‌درازی دربارهٔ عناصر یادشده، ماوقعِ داستان، وضع این یا آن شخص، واکنش او و... بی‌نیاز می‌کند، و یا مثلاً استفادهٔ درست از یک نام‌آوا (اسم صوت) می‌تواند انواعی از تصاویر مثل دیداری، شنیداری، بساوایی، گفتاری و غیره را پدید آورد، و در این صورت دیگر چه جای اسراف در لفظ و به‌اصطلاح «شیرفهم» کردن مخاطب؟ در «آقا توکا» ابتدا مردی در درون پنجره از توکا می‌پرسد:

www.tabarestan.info تبرستان

«دودوک دوکا! آقا توکا! چه کارت بود با من؟»
در این تاریکدل شب، نه ازو بر جای خود چیزی قرارش.
۴۳۸

شاعر نیازی ندارد که قبل از آن بگوید توکا رفته و با نوک خود به پنجرهٔ آن مرد کوفته زیرا خود نام‌آوای «دودوک دوکا» دلالت به آن دارد. نیز از لخت دوم درمی‌یابیم که مرد به سبب اوضاع نابسامان موجود نمی‌خواهد با کسی ارتباط و گفتگو داشته باشد. وقتی هم که می‌خوانیم:

ز مردی در درون پنجره مانده‌ست ناپیدا نشانه.
فتاده سایه‌اش در گردش مهتاب، نامعلوم از چه سوی، بر دیوار؛
۴۳۹

می‌فهمیم که مرد خود را از دم پنجره کنار کشیده ولی سایهٔ مبهمی که معلوم نیست صاحب آن در دل شب در کدام گوشهٔ اتاق ایستاده، نشان می‌دهد که او فقط وانمود می‌کند که از جلوی پنجره به جای دیگر رفته، یعنی در همان‌جا تنها خود را قایم کرده است. همچنین:

«چگونه دوستان من گریزانند از من!» گفت توکا.

می‌رساند که توکا از قبل با مرد دوستی داشته و از این رو از عمل او حیرت کرده است. نیز وقتی مرد دیگری پس از داد سخن دادن از زوال الفت و اینکه خطوط چهرهٔ آدم چیزی چون سفارشهای مرگند می‌پرسد:

دلت نگرفت از خواندن؟
از آن جانت نیامد سیر؟

تنها می‌بینیم:

در آن سودا که خوانا بود، توکا باز می‌خواند.

که توکا با این همچنان خواندنش و شاعر با کلمهٔ «سودا» نشان می‌دهد که مرغ جز هدف خود (ظاهراً شعر، به دلیل «خواندن») به چیزی نمی‌اندیشد و وقعی به شکوه‌های درازِ مرد نمی‌گذارد. فقط ذهنهای تنبل میل دارند شاعر توضیحاتی بیشتر بدهد. به هر حال راه دور نرویم؛ در همین «مرغ آمین» هم ایجازهایی گاه تا

حدّ اعجاز می‌بینیم. (نیز برای ملموستر شدن نوع ایجاز شعر نیمایی به‌ویژه در مورد عناصر زمان، مکان، علّیّت و غیره بنگرید به بخش «ساختار».)

ابتدا ببینیم شخص مرغ آمین چیست و شخصیتش چگونه.

نماد محوری، مرغی است کوه‌پیکر با سرشتی از مهر. این هردو خصیصه از «بالهای پهن خود را بر سر دیوارشان می‌گستراند» به‌خوبی برمی‌آید، تصویری بسیار گویاتر از تشریح. به گمان ما نیما در ساختن این نماد گرچه از دو مرغ عظیم در دل ادب کهن بهره گرفته: سیمرغ شاهنامه و نیز منطق‌الطیر، لیکن مرغ نیما انگ و رنگ خاص خود را دارد، هم این است و هم آن، و نه این است و نه آن. همین نشانهٔ روح شگرف آفرینشگری است. برخی ویژگیهای این دو سیمرغ که مرغ آمین هم دارد اینهاست:

سیمرغ شاهنامه

۱. نیروی نطق و منطقی که همواره طرف مقابل را مجاب به انجام خواست خود کرده است: سخن‌گفتن او با زال خردسال، آنگاه که پدرش سام آمده تا او را از سیمرغ بازستاند، زال گریان را که نمی‌خواهد از مرغ پرورندهٔ خویش جدا شود خسته و خرسنده به رفتن می‌کند. در هنگام زادن رستم از شکم رودابه و راضی‌کردن زال به دریدن پهلوی او. همچنین در داستان اسفندیار، توصیهٔ مرغ به زال و رستم به پرهیز از نبرد با شهزادهٔ جوان و نظرکردهٔ ایزد یا پذیرش کیفر جاودانهٔ خون او.

۲. احاطه بر همه چیز از مشهودات و مغیبات. مرغ پیشاپیش همه چیز را می‌داند و می‌گوید.

۳. فرمانروایی و نیروی رهبری، چنانکه بارها «مرغ فرمانروا» خوانده شده، و طبعاً رهنمودهای مشفقانهٔ او.

۴. مهرورزی غریب او به زال از شیرخوارگی تا وقتی که از آب و نم درمی‌آید، و بعداً تا پیری زال، و به خانوادهٔ او نیز.

www.tabarestan.info تبرستان

سیمرغ منطق‌الطیر

البته او فاقد نیروهایی چون نطق، احاطه بر امور و مهرورزی نیست لیکن داستان عطّار با آن ایجاز عارفانه‌اش طبعاً نمی‌تواند به اندازهٔ داستانهای شاهنامه حاوی آن جزئیات و شاخ و برگهای روایی باشد که ویژگیهای یادشده را به شکلی محسوس و ملموس تجسّم می‌بخشد.

۱. همان نیروی فرمانروایی و رهبری شبیه به شاهنامه، که می‌تواند سی مرغ را به بارگاه سیمرغ رهنمون شود.

۲. این سیمرغ چیزی بیرون از وجود «سی مرغ» نیست، همچنان‌که مرغ آمین هم «از درون استغاثه‌های رنجوران» نمایان شده و در حقیقت برآیند آرمانها و آرزوهای خود آنان است. هرچند در شاهنامه هم ظهور سیمرغ را می‌توان با توجیهاتی از درون خود قهرمانان و یا برآمده از دل آن نیروهایی انگاشت که پشت و پناه خانوادهٔ رستم‌اند، لیکن این‌گونه مفاهیمِ تأویلی آن‌قدر محسوس نیست که در سیمرغ عطار.

۳. مهمتر از همه، نقشی که این سیمرغ در ایجاد وحدت میان مرغان دارد، وحدتی که در «مرغ آمین» کارسازترین عامل در برابر نیروی شیطانیِ جهانخواره است.

عظمت جسمانی و معنوی هم میان هردو مشترک است، منتها در منطق‌الطیر برخلاف شاهنامه تصریحی به عظمت پیکر سیمرغ نمی‌شود بلکه این معنی از روح عظمتِ بارگاه سیمرغ و هیبت و هیمنهٔ او آشکار می‌شود.

ملاحظه می‌فرمایید جمع بین سنّت و نوآوری (که در تحلیل «آی آدمها» مبنای بحث قرار گرفت) در همین‌جا هم مصداق دارد. مرغ نیما هم هردو مرغ هست و هم هیچ‌کدامشان نیست. تأثیرگیری ارگانیک با تقلید مکانیکی زمین تا آسمان فرق دارد زیرا مرغ نیما کاملاً زمینی است، زندگی معمولی را زیسته و با جامعهٔ خویش درآمیخته است. بگذریم.

بسته در راه گلویش او
داستان مردمش را.
رشته در رشته کشیده (فارغ از هر عیب کاو را بر زبان گیرند)
بر سر منقار دارد رشتهٔ سردرگُمَش را.
۴۹۱

وقتی مثلاً به جای «داستان مردم در گلوی اوست» یا «از گلوی او بیرون می‌آید» می‌گویید: بسته در راه گلویش... با همین «بستنِ» چیزی آن هم در «راه گلو» به کلمهٔ معمولی جنبهٔ تصویری می‌دهید زیرا داستان را تبدیل می‌کنید به هر چیز حجم‌داری که می‌توان آن را در راه کسی یا چیزی بست و بدین‌سان هیچ چیز بجز این داستان از راه گلو امکان و مفرّ خروج ندارد. نیما بارها و بارها با بهره‌گیری بهینه از فعل، آن را بدل به تصویر کرده است. نظیر همین فعل را در پایان «آقا توکا» می‌بینیم:

نیاسوده دمی بر جا، خروشان است دریا؛
و در قعر نگاه امواج او تصویر می‌بندند.
۴۴۰

که روشن است چقدر تفاوت دارد مثلاً با هموزن آن «تصویر می‌گردند» زیرا «بستن» تصویر یعنی نقش‌بستن یا حکّ شدن آن (بارها نمونه‌های این کار نیما را داده‌ایم، یکی‌اش در «می‌تراود» برای مهتاب که شاهکاری از تصویرگری است.) علاوه بر این، مرغ «رشتهٔ سردرگمی» از تمامی راهها را از رفته و نارفته و موفق و ناموفق، درست مثل کلافی سردرگم از نخ یا کاموا با نوک منقارش حمل می‌کند. آیا احاطه بر مجموعه‌ای پیچیده از خطوط درهم و «رشته در رشته» را که هر رشته‌اش خود بمنزلهٔ راهی رفته و داستانی طی شده از تجربه‌ای طولانی است بهتر و کوتاهتر از این می‌توان تجسّم بخشید؟ توجه داریم که اینها انتزاعی‌ترین و ذهنی‌ترین امورند که عینی‌ترین صورت را یافته‌اند، و تعریف خلاصه یا کارکرد شعر هم همین است. به یاد آوریم که در «مهتاب» چیزی نزدیک به همین

www.tabarestan.info تبرستان

مجموعهٔ تجارب را به اقتضای شعر، یعنی «سفر» دراز و دردناک آگاهی‌بخشی، به شکل «کوله‌بار» بر دوش مسافر خسته گذاشت.

او نشان از روز بیدار ظفرمندی است.
با نهان تنگنای زندگانی دست دارد.
از عروق زخمدار این غبارآلوده ره تصویر بگرفته.
از درون استغاثه‌های رنجوران
در شبانگاهی چنین دلتنگ، می‌آید نمایان.
۴۹۲

این «دست دارد» هم باز کاری می‌کند ورای «ربط دارد»، یعنی تصویری می‌دهد از دستی که تا پنهان‌ترین زوایای زندگی رسیده یا رخنه و نفوذ کرده، همچنان‌که با همین واژهٔ «دست» وقتی می‌خواهد تصویری از محکم‌بودن رابطه و پیوند بسازد، در «کار شب‌پا» بچه‌های بیمار گرسنه را «دست در دست تب و گژسِنگی» مجسّم می‌کند (۴۱۳). تصویر «از عروق زخمدار...» هم شاهکاری است در نوع خود. اوّلاً راههای غبارآلوده و پر از ابهام و تیرگی به رگهای زخمگین بدن انسان مانند می‌شود زیرا موضوع با گوشت و پوست و خون مردم مرتبط است و هر تجربهٔ شکست‌خورده‌ای خود زخمی است بر این عروق؛ ثانیاً در اینجا نیز شاهد تصویر و نمایی سراسری و پانورامیک از آن راههای پیچاپیچِ رگ‌مانندی هستیم که از راه هوا گرفته می‌شود (با چشم مرغ یا از پنجرهٔ هواپیما). نکته‌ای بسیار پرمعنی اینکه چنانکه گفتیم این مرغ «از درون استغاثه‌های رنجوران» در سایه‌روشنای غروب آشکار می‌شود، یعنی تجلّی آشکاری است از هرآنچه به استغاثه می‌طلبند. برای تجسّم بهتر آن می‌توان چیزی مانند ابر یا بخار یا هُرم‌گونه‌ای را به نظر آورد که از نَفَسهای مردمی در حال استغاثه به هوا متصاعد می‌شود و از درون آن ابتدا نقطه و لکّه‌ای مات به چشم می‌آید و کم‌کم شکل مرغی از آن میان ظاهر می‌گردد، مرغی که مظهر آرزوها و آرمانهای همین مردم است.

وندر آشوب نگاهش خیره بر این زندگانی
که ندارد لحظه‌ای از آن رهایی
می‌دهد پوشیده خود را برفراز بام مردم آشنایی.

نگاه او به همان اندازه آشوبناک است که آن راههای غبارآلوده و فضای پرابهام آن غروب غمگین. بنمایهٔ ابهام و آشفتگی تا بدین حدّ به تصاویر این قسمت از شعر (که هنوز مردم روشنی را باور نکرده‌اند) وحدت بخشیده است. مرغ اگر حتی لحظه‌ای از کاروبار این زندگی غافل و منفک شود مغایر با آن احساس شگرف مسئولیت‌شناسی اوست.

این‌که مرغی حامل اینهمه تجربهٔ زخم و درد بر روی بام مردمْ «پوشیده» خود را «آشنایی» می‌دهد به نظرم بهره‌گیری آگاهانه‌ای از تجربهٔ مشترک کسانی است که کمابیش در امور سیاسی وارد شده‌اند. ببینید، مرغی در هیأت و نقشِ رهبری‌کننده، درست مثل یک لیدر سیاسیِ ممنوع‌الورود می‌خواهد مخفیانه خود را در میان مردم جا کند و آشنایی بدهد، چون بالاخره این خطر هست که کارگزاران جهانخواره زودتر بجنبند و رابطه شکل نگیرد. لذا آهسته و مرموز از فراز بامها سرکی به درون خانه‌ها می‌کشد تا حالی مردم کند که: هیس! بله، خودم هستم و در سرِ موعد آمده‌ام و آماده‌ام. مراحل جلوترآمدنش هم با ترتیب منطقی بیان شده:

رنگ می‌بندد
شکل می‌گیرد
گرم می‌خندد
بالهای پهن خود را بر سر دیوارشان می‌گستراند.

ابتدا رنگ مبهمی در سایه‌ناکِ فضا می‌بینیم. کمی جلوتر که می‌آید شکل و ابعاد او به نظر می‌آید، و جلوتر از آن‌که آمد خنده‌اش آشکار می‌شود. حالا از فراز بام هم پایین‌تر آمده به‌طوری که دیوارهای خانه‌ها را زیر بال و پر پُرمهر خود گرفته. اینجا دیگر در میان مردم است و ایمن‌تر. پس:

www.tabarestan.info تبرستان

چون نشان از آتشی در دود و خاکستر
می‌دهد از روی فهم رمز درد خلق
با زبان رمز درد خود تکان در سر
وز پیِ آنکه بگیرد ناله‌های ناله‌پردازانِ ره در گوش
از کسان احوال می‌جوید...

تکانی نامحسوس که به سر می‌دهد زبان رمز دردهای مشترک است، حرکتی کوچک مثل آتشی نهفته در انبوه دود و خاکستر. نیازی به پُرگویی نیست. تفاهم هم پیشتر شکل گرفته. شعر نمادگرا حرکات نمادین و در عین حال پُرمعنی نیز می‌خواهد. همچنین مرغ می‌خواهد ناله‌های مردمی را که در مسیر و طول راه او هستند «در گوش بگیرد». این عبارت فعلی هم از همان افعال تصویرزاست که یاد کردیم، چیزی ورای شنیدن یا گوش‌کردن چون می‌باید این ناله‌ها در گوش ثبت و ضبط شود. ناله و داستان مردم هم پیداست چیزی جز دردهای مزمنِ تل‌انبار شده‌شان نیست. مگر آب خوشی هم از گلویشان پایین رفته؟ بانگ برمی‌دارند چون دلشان دیگر با دیدن رهبر خویش قرص شده:

«باد رنج ناروای خلق را پایان.»
(و به رنج ناروای خلق هر لحظه می‌افزاید.)

این معترضه با آن «و» گویای افزایش مستمر دردهاست.[۶] باری، مرغ در اینجا ابتدا خوب منتظر می‌ماند تا خلق شعارهایشان را بدهند و دقّ‌دلی خالی کنند. لذا فقط «آمین» می‌گوید. این به اصطلاح تخلیهٔ انرژی برای مردم عقده‌مند و درحالِ انفجار یک عامل ضروری است، ضمن اینکه باعث می‌شود تا مرغ وقتی مردم آرام گرفتند، راحت‌تر حرفهایش را بزند و پیامش را منتقل کند. هیچ‌گونه خلأ، گُسِل یا نابهنجاری یا پس و پیشی در شعر وجود ندارد. به هر حال خلق آرزو می‌کند چنین شود:

«باد پایان رنجهای خلق را با جانشان در کین
و زِ جا بگسیخته شالوده‌های خلق‌افسای
و به نام رستگاری دست اندر کار

و جهان سرگرم از حرفش در افسون فریبش.»

۴۹۳

مگر هر نظام توتالیتر و خودکامه‌ای فریبهایش را به‌نام مصلحت و راه رستگاری خلق جا نمی‌زند؟ این «و» در دو لخت آخری همان کار استمرار را دارد.

حالا مردم بعد از اینکه شعارهاشان را دادند و کمی آرام گرفتند، از مرغ می‌خواهند راه رستگاری راستین را به آنان نشان دهد، در برابر آن رستگاری قلّابی:

در شبی این‌گونه با بیدادش آیین
رستگاری بخش ــ ای مرغ شباهنگام ــ ما را!...

نخستین جملهٔ مرغْ قاطع و بی‌برووبرگرد است، و ابتدا با فعل مستقبل:[۷]

«رستگاری روی خواهد کرد
و شب تیره بَدَل با صبح روشن گشت خواهد.» مرغ می‌گوید.

شاعر به‌عمد جملهٔ «مرغ می‌گوید» را به آخر انداخته زیرا اگر در اول می‌آمد، آن ضرب و قدرت القای نخستینْ سخن مرغ را می‌گرفت، چون اولین حرف او حتمیّت رستگاری است.

امّا و اگرکردن‌های مردم شروع می‌شود. بنده‌های خدا از بس جهان را در چشمشان تاریک کرده‌اند به این آسانیها نمی‌توانند نشانه‌های روشنی را ببینند. وانگهی آخر کَی؟ وقتی جهانخوار همه چیز را بلعید؟

خلق می‌گویند:

ــ «امّا آن جهانخواره
(آدمی را دشمن دیرین) جهان را خورد یکسر.»

بغض و کینهٔ عظیم را در لحن مردم بنگرید و اینکه فعل ماضی «خورد» چگونه نشان می‌دهد که کار برایشان تمام‌شده است، آنگاه بسنجید با ماضی‌های خوشبینانهٔ مرغ در لختهای بعد. مرغ با متانت و به کوتاهی، گرچه سخنش ابتدا در حال و هوای دعا و آرزو و با فعل التزامی «باد» است، می‌گوید:

www.tabarestan.info تبرستان

در دل او آرزوی او محالش باد.

ولی مردم ول‌کن تردید نیستند:

امّا کینه‌های جنگ ایشان در پی مقصود

همچنان هرلحظه می‌کوبد به طبلش.

اوج آن چیزی که قدما بلاغت می‌گفتند، یعنی موقع‌شناسی در سخن، اینجاست: مرغ، که قدری هم حوصله‌اش از این ناباوریها سررفته، ترجیح می‌دهد نشنیده بگیرد. پس با حالتی که گویی دستی می‌افشاند و می‌خواهد بگوید دیگر حرفش را نزنید، ابتدا خیلی کوتاه، مقطّع و قاطع، می‌گوید:

زوالش باد.

و به قول خواجهٔ شیراز: گرت باور بود بر ما، سخن این بود و ما گفتیم. آنگاه می‌افزاید:

باد با مرگش پسین درمان

ناخوشیّ آدمیخواری.

وز پسِ روزان عزّت‌بارشان

باد با ننگ همین روزان نگونساری!

و سبب این افزودن این است: در مرگش شکّی نیست و به مصداق «توبهٔ گرگ مرگ است» این مرض آدمخواری هم مگر با مرگ چاره شود. امّا فعل دعاییِ «باد» خود می‌رساند که این‌که این مرگ اساساً پایان و آخرین درمان این مرض باشد یک آرزوست. آدمخواری که منحصر به اینجا و این شخص نیست. ولی باری آرزو که می‌توان کرد. به هر حال فعلهای مرغ در این قسمت التزامی است. ضمناً به ترکیب «عزّت‌بار» دقت کنیم: بار معناییِ «بار» معمولاً منفی است. مثل غمبار، فلاکتبار و... می خواهد بگوید عزتهای این دستگاه اهریمنی هم وقتی برایشان فرومی‌ریخته، در حقیقت همان «ذلّت‌بار» بوده است.

خلق می‌گویند:

ــ «امّا نادرستی گر گذارد

ایمنی گر جز خیال زندگی‌کردن

موجبی از ما نخواهد و دلیلی برندارد.

ور نیاید ریخته‌های کجِ دیوارشان

بر سر ما باز زندانی

و اسیری را بود پایان

و رسد مخلوق بی‌سامان به سامانی.

۴۹۴

تناسبهای شکل و محتوی: یک «اما»ی تردید در اول آمده و تمام جمله‌های متعدد بعدی به صورت زیرمجموعهٔ آن. مهم اینکه تمام این جمله‌های شرطی، پشت سر هم و یکنفس ادا می‌شود، یعنی خلق که رنج و زجر در وجودشان متمکّن شده یکریز و یکنفس امّا و اگر می‌کنند. جملهٔ «ایمنی گر جز خیال...» گویای روشهای همیشگی خودکامان است که وقتی مردم می‌گویند «می‌خواهیم زندگی کنیم» آنها می‌پرسند: به چه دلیل و موجبی می‌خواهید زنده بمانید؟ عجب سؤال مسخره‌ای. خوب، آقاجان، می‌خواهم زندگی کنم، همین. این بلانسبت حق طبیعی آدمیزاد است. خودکامه می‌گوید: اِهِه! این هم شد دلیل؟ دلیلِ درست‌تر بدهید... همان حکایت دور باطل. به هر حال چون دلیلی ورای این اصلاً وجود ندارد، پس از نظر جهانخواره قضیه روشن است: ایمنی بی‌ایمنی! فکرهای بکر همین است. نیما همهٔ این حرفها را به همان کوتاهی و ایجازی که دیدید گفت. ایجازی هم که از شعر نو می‌خواهیم در همین مایه‌هاست. این ماییم که با نثر صفحه‌ها سیاه می‌کنیم. بگذریم.

اختلاف نظر مرغ و خلق باید جایی به اوج برسد تا بالاخره یا این قانع شود یا آن. اینجاست که مرغ دیگر فعل مستقبل را نیز، هرقدر هم مثبت باشد، کنار می‌گذارد و قوی‌تر از آن را اختیار می‌کند، یعنی ماضیِ قطعی و یقینی (محقّق‌الوقوع). خلق هم در مقابلْ لَیتَ و لَعلّ را تشدید می‌کند، و ضمناً میان کلام مطمئن مرغ می‌دود، با این لحن: اگر هم بشود به این زودیها نیست. به اصطلاح یکی این بگو یکی آن بگو:

www.tabarestan.info تبرستان

مرغ می‌گوید:

ــ «جدا شد نادرستی.»

خلق می‌گویند:

ــ «باشد تا جدا گردد.»

مرغ می‌گوید:

ــ «رها شد بندش از هر بند، زنجیری که بر پا بود.»

خلق می‌گویند:

ــ «باشد تا رها گردد.»

مرغ می‌گوید:

ــ «به سامان باز آمد خلق بی‌سامان.»

اینجا خلق ساکت می‌ماند و مرغ ادامه می‌دهد. بعداً معلوم می‌شود که مجاب شده‌اند. شرایط زمانیِ شعر (که پیشتر در ضمن بخش «تعهّد نمادها» ذکر کرده‌ایم و تکرار نمی‌کنیم) نشان می‌دهد که خلق باید در این کشاکش کوتاه بیاید زیرا پیروزیهای پیاپی مردم در این ایّام عجالتاً دلیلی برای نومیدی و تردید باقی نمی‌گذارد. مرغ ادامه می‌دهد:

و بیابان شب هولی
که خیال روشنی می‌برد با غارت
و رهِ مقصود در آن بود گم، آمد سوی پایان
و درون تیرگیها، تنگنای خانه‌های ما در آن ویلان،
این زمان با چشمه‌های روشنایی در گشوده است
و گریزانند گمراهان، کج‌اندازان،
در رهی کامد خود آنان را کنون پی‌گیر.
و خراب و جوع، آنان را ز جا برده است
و بلای جوع آنان را
جابجا خورده است...[۸]

این شب هول (که می‌دانیم مصدر «هول» به جای صفت «هایل» و غیره به‌ویژه با توجه به اینکه این شب چیزی بجز نفس «هول» نیست چه خاصیتی دارد) چون بیابانی سیاه است که حتی «خیال» روشنی را هم غارت می‌کند، چه رسد به خودش. در چنین اوضاعی با درون مغز و ذهن و فکر و خیال مردم هم کار دارند. در اینجا با ذکر «ویلان» بودن برای خانه‌هایی که تنگ و ترش و محقر بودنشان از «تنگنا» برمی‌آید، به این خانه‌ها شخصیتی چون آدمهای ویلان و بلاتکلیف و رهاشده به امان خود می‌دهد. ولی این تیرگیها اکنون دری به عالم روشنایی باز کرده، و طیف گمراهان و کجروان، درست مثل جانورانی که تاب نور را ندارند، در حال گریز از این روشنایی‌اند. امّا تصویری غریب در عبارت «در رهی کامد...» از زبان مرغ به مردم نشان می‌دهد که گمراهان در همان راهی دارند می‌گریزند که راهِ کجِ خودشان است امّا ظریف این است که این راهِ کج و معوج اکنون خودش مثل مَاری سمج آنان را دنبال می‌کند تا به حسابشان برسد. آنان از راهی رفته‌اند که خودش حالاحالاها ولکن آنها نیست. البته ذکر خرابی، جوع، شکستگیِ درِ باغ و... به نظر می‌رسد هدف مبالغه و یا نوعی پیشگویی از وضعِ آتیِ جهانخواره و عمّال او را دنبال می‌کند زیرا هنوز این دستگاه با همهٔ ضعفش به این حدّ از درب‌وداغانی نرسیده. در عمل هم این‌گونه به اصطلاح وردارو ورمال‌ها کمتر به چنین حال و روزی می‌افتند. این را هم فراموش نکنیم که برای مردمِ ساده هیچ تجسّمی دربارهٔ جهانخواره و نوکرانش ملموستر از چیزهایی که می‌شناسند و با آن اُخت شده‌اند، مثل همین گرسنگی، شکستگی درِ باغ و غیره نیست، و به این اعتبار، مرغ اتفاقاً از راه صحیح آن وارد شده، یعنی بیانی در کمال سادگی و بی‌پیرایگی.

این زمان مانند زندانهایشان ویران
باغشان را در شکسته.
و چو شمعی در تکِ گوری
کورموذی چشمشان در کاسهٔ سر از پریشانی.
هر تنی زآنان

www.tabarestan.info تبرستان

از تحیّر بر سکوی در نشسته.
و سرود مرگ آنان را تکاپوهایشان (بی‌سود) اینک می‌کشد در گوش.
۴۹۵

درِ باغشان شکسته و آنان بهت‌زده و درمانده روی سکوهای کنار درهای قدیمی نشسته‌اند، به‌کردار خستگان و از نفس‌افتادگانی که روی آن سکوها می‌نشستند. تصویر از این ساده‌تر و در عین حال کاراتر می‌شود؟ چشمشان نیز در میان چشمخانه مثل شمعی است بی‌فروغ که از تهِ گوری بتابد. تلاشهای مذبوحانه‌شان هم هرقدر بیشتر می‌شود، سرود مرگشان را بیشتر به درون گوششان رسوخ می‌دهد. عبارت فعلی «در گوش کشیدن» هم مثل «در گوش گرفتن» تصویرآفرین است و بیانگر چیزی که از بیرون با قوّت به درون چیزی (حفرهٔ گوش) کشیده می‌شود. همین‌جاست که ظاهراً تصاویر ملموسی که مرغ نشان مردم داده کار خود را می‌کند و آنان حتی روی دست مرغ بلند می‌شوند، درست مثل کسانی که صدای لعنت را می‌شنوند می‌گویند «بشمار» (یا به قولی: بی‌شمار):

خلق می‌گویند:
ــ «بادا باغشان را در شکسته‌تر
هر تنی زانان جدا از خانمانش بر سکوی در نشسته‌تر.
وز سرود مرگ آنان باد
بیشتر بر طاق ایوانهایشان قندیلها خاموش.»

تصویر اخیر دارای حس‌آمیزی و از آن‌گونه است که بنمایهٔ شنیداری (سرود) با دیداری (قندیل) به هم می‌آمیزد (در تحلیل «ناقوس» دیدیم که مبنای تصاویر بر همین ویژگی نهاده شده است.) پیداست که صدای زیاده نیرومند، مثل انفجار، هر چیز بلوری و شیشه‌ای را می‌تواند خرد یا شعله را خاموش کند. سرود مرگ سیاهکاران هم همین طنین انفجارگونه را دارد.

از اینجاست که مرغ شعار می‌دهد و خلق با «آمین» گفتن دم می‌گیرد، نوعی کُرِ دوصدایی یا آمیزش تک‌خوانی و گروه‌خوانی. هر صدای «آمین» مثل ضربه‌ای

مقطّع، در عین اینکه به شعار قبلی خاتمه می‌دهد، شعار بعدی را برمی‌انگیزد. از همین رو به نظر می‌رسد هر شعاری با لحنی شتابناک بر روی شعار بعدی می‌دود و اینها در مجموعْ شعر را با این سرود به‌سمت پایان خوش آن می‌راند.[۹] این شعارها که در اصل نوعی مرور بر رویدادهای ایام گذشته در زیر چکمهٔ جهانخواره است حاوی نکاتی درخشان است که محتوای شعر را تکمیل می‌کند، از جمله:

مرغ می‌گوید:
ــ «اینچنین ویرانگیشان باد همخانه
با چنان آبادشان از روی بیدادی.»

بیانگر اینکه آبادسازیهای آنان هم جز در راه بسط بساط بیدادگریشان نبوده.

«و هر آن اندیشه، در ما مردگی‌آموز، ویزان!
و خراب آید در آوار غریو لعنت بیدادْ محرومان
هر خیال کج که خلق خسته را با آن نخواهانیست.
و درِ زندان و زخم تازیانه‌های آنان می‌کشد فریاد:
«اینک درد و اینک زخم.»
۴۹۶

آوار این غریو چنان عظیم است که هر خیال باطلی را که مطلوب خلق نیست همچون دیواری کج فرومی‌ریزد (باز آمیزش حسهای دیداری در آوار دیوار و شنیداری در غریو لعنت). جملهٔ بعدی هم بیانی استوار دارد: وقتی درِ زندان و زخم تازیانه‌هاشان خود داد می‌زند، مثل این است که بگویی: دزد حاضر و بز حاضر، چه جای حاشا؟ لیکن همهٔ اینها با شروطی دست می‌دهد:

«(گر نه محرومی کجیشان را ستاید
ورنه محرومی به خواه از بیم زجر و حبس آنان آید)»

پیداست برخی محرومان به صِرفِ محرومی ممکن است خریده شوند تا به دروغ کجرویها را بستایند. شقّ دومش این است که از ترس «به خواه بیایند» که عبارت فعلی ساختهٔ شاعر است، مثل «مُقرّ آمدن یا آوردن» در بازجویی یا

www.tabarestan.info تبرستان

شکنجه، و مناسب است در برابر آن «نخواهانی» (یا به قول خواجه عبدالله انصاری: ناخواهانی). بندهای بعدی با «در حسابِ» و «با» (به همین معنی) شروع می‌شوند:

در حساب دستمزد آن زمانی که بحق‌گویان
بسته‌لب بودند...

و دلیل این شروعها انتقام خلق است به عوض این یا آن کار اهریمنان.

در حساب روزگارانی
کز برِ ره، زیرکان و پیش‌بینان را به لبخند تمسخر دور می‌کردند
و به پاس خدمت و سودایشان تاریک
چشمه‌های روشنایی کور می‌کردند.

یکی از شیوه‌های حکومت (که اکنون آنها را برمی‌شمارد) این بود که روشنفکران و روشنگران را از طریق تحقیر و به‌هیچ‌انگاری بدان حدّ واخورده کنند که با انفعال میدان مبارزه را ترک و آن را برای تاخت‌وتاز دستگاه خالی کنند، با گفتن اینکه: شماها که عددی نیستید. همچنین در برابرِ (نیما خیلی جاها «به پاسِ» را به همین معنی به‌کار می‌برد) سوداها و جاه‌اندیشی‌های خودشان که البته آنها را به نام «خدمت به خلق» جا می‌زدند، برای خود این حق را قایل می‌شدند که هرگونه چیزی را که نوری از آن به دلهای خلق می‌تابید نابود کنند. این به آن در!

سه صفت نیمایی در سه بند بعدی یعنی شوم ــ زشت ــ ننگ (=ننگین) علاوه بر ایفای نقش نیرومند زبانی، تأثیر بارز خود را از لحاظ شکلی نیز بر جای می‌گذارد، بدین معنی که تقارنی در محور عمودی پدید می‌آورد و با قرار گرفتن در اول بندها موسیقی معنوی سه بند را تقویت می‌کند. وقتی می‌خوانیم:

با کجی‌آورده‌هاشان شوم
که از آن با مرگ ماشان زندگی آغاز می‌گردید...

از آنجا که آنان زندگی‌شان را بر پایهٔ مرگ خلق گذاشته بودند (یعنی یا جای آنها بود یا خلق) صفت «شوم» برای آن مناسب‌ترین است. و در:

با کجی‌آورده‌هاشان زشت
که از آن پرهیزگاری بود مرده
و از آن رحم‌آوری واخورده.
۴۹۷

زوال پرهیزگاری و رحم و رأفت «زشت» خوانده می‌شود، بگذریم از صفتهای «مرده» و «واخورده» که به دو اسمِ معنای یاد شده هیأتی عینی و انسانی می‌بخشند. و در این بند:

با کجی‌آورده‌هاشان ننگ
که از آن ایمان به حق سوداگران را بود راهی نو گشاده در پی سودا.
و از آن چون بر سریر سینهٔ مرداب از ما نقش بر جا.

سوءاستفاده از ایمان به حق (امری قلبی) در جهت سوداگری (امری مادّی) «ننگ» خوانده می‌شود. تصویر لخت آخر هم گویاست زیرا نقش خلق در این قضایا همچون نقشی است بر تخت سینهٔ مرداب. از سویی می‌گوید نقش و تأثیر ما مردم در مردابی بویناک که آنها از کجی‌آورده‌های ننگین خود پدید آورده بودند نقش بر آب بود، یعنی هیچ. از سوی دیگر سریر حکمرانیِ سرکردهٔ آن بدکارگان (جهانخواره) تختی بود نهاده بر مردابی. نقش مردم بر این مرداب چه چیزی می‌توانست باشد جز اینکه با ورود به آن خود را هم بیالایند؟

اکنون کار مرغ به انجام رسیده. با رسیدن خلق به بلوغ و ایمان‌یافتنش به دگرگونی، دیگر نیازی به قهرمان و پیشرو نیست و بقیهٔ کارها بر عهدهٔ خود خلق است، گو اینکه مرغ چونان عاملی آگاهی‌بخش و هدایتگر از میان خلق بلکه خود آن بوده است. خلقی که اکنون خودش «آمین» می‌گوید برآورندهٔ آرزوی خویش است.

ببینید صحنهٔ دور شدن مرغ طبق معمول چقدر تصویری و جاندار است:

و به واریز طنین هردم آمین گفتن مردم
(چون صدای رودی از جا کَنده، اندر صفحهٔ مرداب آنگه گم)
مرغ آمین‌گوی

www.tabarestan.info تبرستان

دور می‌گردد
از فرازِ بام.

طنین آمین‌ها شکل «واریز» دارد، مانند رودی با خیزابهای تند. عبارت «اندر صفحهٔ مرداب آنگه گم» از سویی بیانگر وضع رود در هنگام پیوستن به مرداب است، یعنی آخرین خشم و خروش رود (خلق) هنگام رسیدن به مقصد (مرداب) در دهانهٔ دلتاست و پس از آن در آرامش مرداب محو و مستهلک می‌شود؛ بدون اینکه این مرداب مثل مرداب دو سه لخت قبل مفهوم منفی داشته باشد (چیزی مثل مرداب انزلی یا گاوخونی) چون اعتبار ملحوظ در این همانندی آرامش است. و از سوی دیگر، این عبارات، مقدّمه‌ای توصیفی است برای کم‌کم دور شدن مرغ از فراز بام، بدین‌گونه که مرغ در حال دورشدن، صدای غریو آمین گفتن خلق را ابتدا به‌صورت رودی خروشان می‌شنیده لیکن به موازات دورشدنش این صدا چنانکه گویی در دریای خلق مستهلک شده در گوشش محو و محوتر می‌نماید. این نیز گفتنی است که مرغ که پیشتر در حرکتی تدریجی از حالت نقطه و آنگاه لکّه‌ای در آسمان شامگاه آشکار شده و تصویرش اندک‌اندک رنگ و شکل گرفته بود، حالا هم در آسمان سپیده‌دم به‌صورت عکسِ همان فرایند از فراز بامها دور و دورتر می‌شود. چند لحظه بعد «نقطه‌ای بود و دگر هیچ نبود».[۱۰] آیا گمان می‌کنید این‌گونه تجسّم‌بخشی کار ذهن هر شاعری است؟ و تصویر پایانی:

در بسیطِ خطّهٔ آرام می‌خواند خروس از دور
می‌شکافد جِرم دیوار سحرگاهان.
وز برِ آن سردِ دوداندودِ خاموش
هرچه، با رنگ تجلّی، رنگ در پیکر می‌افزاید.
می‌گریزد شب.
صبح می‌آید.

وقتی خروس، نماد همیشگی بشارت نیما، در گسترهٔ رویدادهای شعر می‌خوانَد، صدایش جرم دیوار سپیده را می‌شکافد (باز آمیزهٔ بنمایه‌های دیداری

و شنیداری). آنگاه وقتی آسمان فلق شکافت و از درون آسمانِ «سرد دوداندود خاموش» گرمای نور و خروش خروس و خلق هردو بیرون زد، صد البته تیرگی تزویر و یا هرگونه پنهانکاری در زیر پوست شب، جای خود را به «تجلّیِ» روشن حقیقت می‌دهد. در هر دگرگونی بزرگی از این دست، دیگر ماهیت واقعی هر چیزی پدیدار می‌گردد، پس دیگر چه جای زرق و دروغ؟

و امّا «مرغ آمین» رسماً نمایش نیست ولی به گمان ما از لحاظ روح دراماتیک بسیار قوی‌تر از «افسانه» با وجود قالب نمایشی آن است (سطور زیر نیز باید عطف شود به آنچه در مورد ویژگیهای نمایشی در شعر نیما گفته‌ایم.) این ویژگی اساساً در کارهای نیما قوی است، حتی در شعرهای غیر «افسانه» و از جمله اشعار نمادگرای او. در کارهایش بسیار می‌بینیم که شعر همچون صحنهٔ نمایش، عرصهٔ درگیری عناصر مختلف است. برای نمونه نگاهی به «همسایگان آتش» (۲۵۸) بیندازید و به چگونگی ایفای نقش آتش، باد و مرداب و دیالوگهاشان، ضدّیتشان با همدیگر و قرار و مدارهاشان با «آتش»، تا آنچه می‌گوییم ملموستر شود، و یا شعرهایی چون «کار شب‌پا»، «پادشاه فتح»، «آقا توکا»، «برفراز دشت» و... که جملگی از تجسّم نمایش‌گونه برخوردارند، و «مرغ آمین» در مقیاسی وسیعتر، چنانکه نشان دادیم. از این میان، دیالوگها با کیفیاتی که ذکر شد به گمان ما در بالاترین حدودی است که می‌توان برای نمایشنامه‌ای منظوم با توجه به قیودی که به‌ناگزیر نسبت به نثر دارد تصوّر کرد. در این محدوده هم می‌شود گفت دیالوگهای «مرغ آمین» نسبت به «افسانه» از نظر محتوی بسیار سنگین‌تر و بازنمون زوایای سخت پیچیدهٔ فکری و شکل‌دهنده به ویژگیهای دقیق شخصیتِ دو طرف است؛ با این حال، آزادیهای قالب سبب شده تا طرز پرداخت آنها، با توجه به لحنهای مختلف و انطباق با مقتضیات گفتگویی دشوار و جدلی، موفق‌تر از «افسانه» باشد، به‌ویژه که تمامی این مجموعه به‌علاوهٔ همهٔ پیشینه‌ها و زمینه‌ها در حجمی اندک در مقایسه با یک منظومه جای داده شده است. به یاد داشته باشیم که ریختن طرح plot برای یکچنین دیالوگی تا چه حد مشکلتر از گفتگویی غنایی و تغزل‌گونه میان عاشق و افسانه است.

www.tabarestan.info تبرستان

نکتهٔ مهم دیگر: شاید شما هم با توجه به تاریخ شعر از خود پرسیده باشید: آیا مرغ آمین می‌خواهد چهرهٔ یکی از بزرگمردان تاریخ ما و رهبر فرزانهٔ عصر خویش، مرحوم دکتر محمد مصدّق، را با نقش عظیم بیدارگری و تحرّک‌بخشی‌اش تجسّم دهد؟

این نگارنده تمایل دارد که به‌ویژه با توجه به ارادت نیما به این قهرمان رویدادهای سال شعر پاسخ مثبت بدهد امّا آنچه بازدارندهٔ اوست اندیشیدن به نماد از دیدگاه گسترهٔ وسیع مفاهیم و تداعیهای آن از سویی و غایات هنری از نمادهای شاعرانه از سوی دیگر است. به دیگر سخن، اگر ما از دیدِ «اینهمانی» و معادل‌سازیِ صریح و روشن به نماد مرغ بنگریم و آن را شخصی مشخص بدانیم، با آنکه کلّ شعر می‌تواند بر آن صحّه بگذارد، لاجرم مرغ آمین را چونان استعاره‌ای با مفهوم معین لحاظ کرده‌ایم، نه نماد با آنهمه رشته‌های تداعی‌انگیزی و سایه و روشن‌های فراوان آن. ساده‌تر بگویم: شخصیتی چون مصدق و کار و کردارهایش و تموّجات شگرفی که در تاریخ جدید ما از خود پدید آورده، بی‌تردید گستردگی عظیمی دارد لیکن گستردگی نماد شاید از آن هم بیشتر باشد.

سرانجام، گفتنی است که نیما، همچون دیگر شاعران دردفهم و زمان‌شناسِ ما، پس از وقایع مرداد ۱۳۳۲ شعرش تا پایان عمر یکچنین رنگی از شادی و خوشبینی به‌خویش ندید. برای نمونه در همین سال در «دل فولادم» از سرزمینهایی «جای آشوبگران / کارشان کشتن و کشتار...» و از برادرانش «بی‌گنه غلتان در خون» گفت. در «روی بندرگاه» (بی‌تاریخ؟) از «بچه‌ها، زنها / مردها، آنها که در آن خانه بودند / ... درین ساعت سراسر کشته گشتند» سرود. در ۱۳۳۴ هم «هست شب» را تماماً با فضای تیرگی و مرگ ساخت؛ ضمن اینکه تعداد شعرهای بعد از سال ۳۲ تا وفاتش در ۳۸ سخت اندک است: دوازده قطعهٔ اغلب کوتاه. آیا چشمهٔ جوشانی که «مرغ آمین» را بیرون داد، در «مردابِ» گندانِ فضای پس از آن رویداد تقریباً نخشکید؟

بی‌صدایی یک دست

قایق (۱۳۳۱)

قایقی را قایقران به آب انداخته تا شما و خودش به هدف و مقصدی مشترک برسید. ولی به خشک افتاده. آیا باید به آن از جهت ناموزونی‌اش پوزخند بزنید؟ آیا این کار فراموش‌کردن اصل (بیرون‌کشیدن و به آب انداختن) و چسبیدن به شکل ظاهر نیست؟ وانگهی اگر پوزخند زدید آیا این حقّ را به او نمی‌دهید که این کارتان را «هرّالی و جلافت» بخواند و فغان سر دهد؟ آخر «غوغا»ی یاوه بر سر امور مبتذل تا کی؟

شعر از همان آغاز فریاد می‌زند:

من چهره‌ام گرفته
من قایقم نشسته به خشکی.
۴۹۹

این شعر بعد از «مهتاب» دومین و اگر «آی آدمها» را هم در این شمار بگذاریم، سومین و آخرین شعر گلایه‌آمیز نیما بر حول محور شعر خویش است. آنچه در «مهتاب» به شکل گلی با ساقهٔ نازک به اعتبار تمامی ظرافتها و تقارنها و تناسبها تصویر شده، اینجا بدل به نماد قایق می‌شود که اعتبار و جنبهٔ وسیلگی و کاربردیِ آن البته از گل بسیار روشنتر و قویتر است، کما اینکه در شعر بر روی همین جنبه تأکید می‌شود.

وامانده در عذابم انداخته است
در راه پرمخافت این ساحل خراب
و فاصله است آب
امدادی ای رفیقان با من.

www.tabarestan.info تبرستان

«ساحل» نماد آشنای نیما که آن را بسیار به مفاهیمی در حول و حوش افقِ دید یا حیطهٔ جامعه و منطقه به‌کار می‌برد در اینجا با توجه به «در راهِ» تصویری از مقصد مورد نظر دارد، چیزی نزدیک به «وازنا» در شعر «برف» (۵۱۲ـ۵۱۳). قایق در راه این ساحل به حرکت انداخته شده، ساحلی که خودش محیط امن و آبادی نیست. راهش هم صعب و سهمگین، که پیمودنش چه خوف و خطرهایی که ندارد. قایقران در فریاد کمک‌طلبی‌اش شما را «رفیقان» خود می‌خواند، هم از جهت تحبیب و هم از این رو که سرنوشت شما و او مشترک است و همه مسافر یک کشتی. به هر حال چیزی طبیعی‌تر از چشم یاری داشتن از یاران نیست، و حال آنکه:

گل کرده است پوزخندشان[1] امّا
بر من،
بر قایقم که نه موزون
بر حرفهایم[2] در چه ره و رسم
بر التهابم از حد بیرون.

همان که گفتیم: تمسخر از اینکه قایق شیک و شکیل نیست، فلان و بهمان جایش چنین و چنان است. دستی را که باید بالا زد و مدد کرد، به‌کمر زده‌اند که: چرا حرفها اینجوری و آنجوری است. این در حالی است که محتوای حرفهای شاعر التهاب بی‌حدّ وحصر اوست و صد البته تنها چیزی که آن نارفیقان لحاظ نمی‌کنند همین اصل و محتوی است. به گمان این نگارنده، شعرْ گذشته از تمامی مفاهیم نمادین آن یک حرف و درد اصلی بیش ندارد، و اتفاقاً آن حرف را عمداً به ساده‌ترین و پوست‌کنده‌ترین صورت می‌زند. توضیح اینکه: شکل و صورت بسیار مهم است بلکه در هنرْ تعیین‌کننده. خوب، این قبول (دیدیم که نیما هم از این لحاظ چیزی کم نگذاشته) ولی مگر نه اینکه اصل و بنیاد هر سخنی محتوی و مقصود آن است؟ تازه هر چیزی به جای خویش، به این معنی که باید به موقع و موقعیت هر حرفی نگریست چون حالا دیگر هنگامهٔ مرگ و زندگی است، پس سخن شاعر هم روشنتر از آن است که نیازی به تفسیر باشد:

در التهابم از حد بیرون
فریاد برمی‌آید از من:
«در وقت مرگ که با مرگ
جز بیم نیستیّ و خطر نیست،
هزّالی و جلافت و غوغای هست و نیست
سهو است و جز به پاس ضرر نیست.»

پیداست کلّ کاروبار شاعری، حدیث ظاهراً طولانی و متنوعِ همین التهاب خصوصاً در هنگامه‌هایی از آن دست است که در گیرودار آن هرگونه تمرکزی بر روی حتی مهمترین امور شکلی از قبیل قالب و کلمه و ترکیب و حروف و هجاها و... انصافاً لغو و لاغ است. در این ایام، چنانکه پیشتر هم گفتیم، هواداران سخن فخیم کهن چه چیزها که نثار پیرمرد نکردند، از شکل تا محتوای شعرش. با نمونه‌های کارش کار «جوک» کردند و خندیدند و خنداندند. بودند چکامه‌سازانی به جای خود خوش‌سخن و شیرین‌تغزل که شعر نیما را دارای سه چیز «وحشت و عجایب و حمق» و فاقد سه چیز «وزن و لفظ و معنیٰ» دانستند.[3] مگر شعر چیزی بیرون از این سه چیز است؟ پس یعنی شعر او بی‌همه‌چیز است. می‌گفتند: با شیوهٔ نیما دیگر کار شعر: خلاص، ماکو! نیما درست در گرماگرم رویدادهای شوم و شگفت سال ۱۳۳۱ (که بعداً هم خوابهایی که برای جنبش مردمی دیده بودند تعبیر شد) فریاد زد: آقایان! در برابرِ این سبک‌بازیها و شوخی‌گرفتن‌هامان فقط ضرر تحویل می‌گیریم. امّا کو گوشِ باز؟ سهو حضرات را هم به جان می‌خرد. این کمینه بهای آگاهی است. پیداست «در و دیوارِ بهم‌ریختهٔ» اینان هم باید «بر سر» این آدم دردشناس آوار شود. از حرفهای دهن‌خردکن آنان:

خون از درون دردم سرریز می‌کند!
من آب را چگونه کنم خشک؟

میان «خونِ» سرریزکننده از زخم شاعر و «آب» که نمی‌داند چطور باید آن را خشک کند چه مناسبتی هست؟ آیا فقط همین که بنمایهٔ هر دو تصویر مایع است؟

www.tabarestan.info تبرستان

آیا اشتراک در این است که هیچ‌کدام را نمی‌توان خشک کرد؟ به هر حال این از دشواریهای شعر سمبولیک است که شبکه‌ای درهم‌تنیده و نقبهایی نهفته یا ناخودآگاه میان نمادها در زمینهٔ مشترکی از ذهنیت و روح شاعر وجود دارد که این «خون» و «آب» و همین‌طور آن آبی که گفت «و فاصله است آب» همه با هم در همان زمینهٔ ذهنی به همدیگر راه پیدا می‌کنند و به نوعی با هم سنخیّت می‌یابند. شکافتنش اگر ناممکن نباشد، باری دشوار است. به هر صورت، به گمانم وقتی با استفهام انکاری می‌پرسد «آب» را چگونه خشک کند، خون و آب در ضمیر ناخودآگاه ملتقایی با هم پیدا می‌کنند، یعنی تصویر خونی راکه مثل آب دریا موج می‌زند و آبی را که تماماً به خون آمیخته باید به نظر آورد، یعنی گستردگی و فروپوشندگی خون دل و زخم ذهن. وانگهی می‌توان پرسید: آیا به‌جای کمک دیگران و درآوردن قایق از خشک و انداختنش به آب، یعنی مسیر درست آن، شاعر باید خودش بیاید آن آبِ دریا را خشک کند، یا خون را خشک کند و زخمش را شفا دهد؟ آیا شاعر باید آن دریای آب را به این معنی خشک کند که اصلاً راه و مسیر را نادیده بگیرد و کنار بگذارد؟ چون بدیهی است که قایق فقط در آب راه می‌رود. همچنین آیا شاعر هم باید مثل آنهایی که به صورت ظاهر آویخته‌اند «جلافت» پیشه کند؟ و آیا انتظاری ناممکن (خشک‌کردن دریا) را از او دارند؟ حالا گیریم این کار ممکن باشد، آیا او به تنهایی باید آن را انجام دهد؟ به هر حال، اگر کاوش و درک نمادها به این آسانی باشد که شعرِ نمادگرا نمی‌شود.

یک چیز دیگر هم هست: این‌که شاعر شاید در هیچ شعری ضمیر «من» را به این اندازه و پیاپی به‌کار نبرده. چرا؟ آیا به این دلیل نیست که، خودآگاه یا ناخودآگاه، خود را در این احوال یک ذات تنها در میان مشتی حرف‌نفهم و ظاهربین می‌بیند؟ دلیل هرچه باشد، به گمان ما به هیچ روی تصادفی نیست.

درست بعد از این سؤال دوباره بانگ برمی‌دارد: «من چهره‌ام...» آیا جز این است که این فریاد به لحاظ همان سرریزکردن خون از زخم و نیز وحشت این سؤال است که: من آب را چگونه کنم خشک؟

جالب اینکه درست در همین‌جا و برای اینکه قضایا را زیاد ذهنی و انتزاعی و

مخاطب را میان این مفاهیم گیج نکرده باشد فریاد می‌زند، و پیداست فریاد باید خیلی ساده باشد:

مقصود من ز حرفم معلوم بر شماست:
یک دست بی‌صداست
من، دست من، کمک ز دست شما می‌کند طلب.

ملاحظه می‌کنید: خواه بنا باشد قایق در مسیرش بیفتد (که تازه راه تا مقصد بسیار است) و خواه به فرض محال آب باید خشک شود، مخاطبان نباید خود را به کوری و کری بزنند. اختیار ساده‌ترین زبان و رساترین لحن از این حیث است که آقایانْ دیگر مثل همیشه گنگی بیان و دشواری زبان شاعر را بهانه‌ای برای روی گرداندن از اصل، یعنی ضرورت کمک و نیز پیوند یافتن با هم، نکنند. یک مصداق از کاربلدی شاعر هم همین سادگی و شمّی بلاغی است که درمی‌یابد کجا چگونه حرف باید زد. و امّا جملهٔ «من، دست من، کمک...»: این‌که اوّل بگویی «من» و آنگاه «دست من» یعنی من و وجود من چونان دستی است بیرون آمده از موجودی در حال غرق، برای آنکه بگیرندش. صراحت عجیب تا آخر ادامه می‌یابد:

فریاد من شکسته اگر در گلو، وگر
فریاد من رسا
من از برای راه خلاص خود و شما
فریاد می‌زنم.
فریاد می‌زنم!

آری، این شعر، خوب یا بد، شکیل یا بدشکل، در هر صورت فریادی است برای رهایش همگانی، چیزی که پیرمرد در نوشته‌هایش هم بارها گفته است.

www.tabarestan.info تبرستان

دعایی در ساحَت زمین

داروگ (۱۳۳۱)

وقتی می‌خوانی:

خشک آمد کشتگاه من
در جوار کشت همسایه.
۵۰۴

خود این عبارت دوم این مفهوم را به تو می‌دهد که کشت همسایه خشک نشده. حالا به هر دلیل، مثلاً او حقّابهٔ تو را دزدیده، یا کدخدا را دیده تا ده را بچاپد، یا... اگر مقصود این باشد که کشت او هم خشک شده، اساساً چه نیازی به این عبارت؟ به‌ویژه که «در جوارِ» قرینه‌ای محکم بر وجود تفاوت میان دو کشت است. در غیر این صورت، گفتن اسم شب که تار و تنبور نمی‌خواهد.[۱] این هم از همان ایجازهایی است که پیشتر بررسیدیم (تحلیل «مرغ آمین»). «همسایه» در شعر نیما هم مثل عالم واقع همیشه با ما اشتراک وضعیت ندارد.[۲] ایجازی شدیدتر بلکه عجیب در سه لخت بعد هست که ناشی از پیچیدگی سرشت شعر سمبولیک و ذهنیت حاکم بر آن است:

گرچه می‌گویند: «می‌گریند روی ساحل نزدیک
سوگواران در میان سوگواران.»
قاصد روزان ابری، داروگ! کی می‌رسد باران؟

پیداست جملهٔ بعد از «گرچه می‌گویند» گویای غرضی متفاوت با آنِ شاعر است، یعنی: گویا چنین چیزی هم هست. پس، از ساخت و بافت عبارات استنباط

می‌کنیم که این سوگواری و ندبه‌گری، هرچند بی‌اهمیت هم نباشد، کار اصولی یا کنش درست نیست، زیرا بسیاری اوقات مقول قول «می‌گویند...» خبر ضعیف است.[۳] حالا فرقی نمی‌کند که این سوگواری همان گریه و زاری معمولی و منفعلانه باشد یا چیزی از مقولهٔ ندبه و دعا برای درخواست باران. نتیجه یکی است: انفعال انفعال است. این بنده زبان حال این قسمت از شعر را این‌طور می‌فهمد که: همسایه یا تافتهٔ جدابافته‌ای است که کشت او در کنار کشت سوختهٔ دیگری سالم مانده، و یا بی‌اعتنایی او به سرنوشت همسایهٔ جنبی‌اش در پیدایی این وضعیت تأثیر داشته. به هر حال نتیجه نابرابری اجتماعی و نابهنجاری است. حال آیا باید برای درمان چیزی که عامل مشخص و ملموس اجتماعی دارد چشم از این عامل محیطی و به هر حال زمینی (که اقدام عملی و اگر نشد قیام عمومی می‌طلبد) برگرفت و به آسمان دوخت؟ اگر چنین مفهومی اراده نشده چرا شاعر بلافاصله بعد از تصویری که از باران گریه می‌دهد از داروگ می‌پرسد باران (نوع راستین و سراسری) کی خواهد بارید؟ آیا اصلاً تصادفی است که مژده‌گوی باران هم خود جانوری زمینی و متعلق به محیطهای کشت و زرع و باغداری است؟ «ساحل نزدیک» نمادی است تقریباً القاکنندهٔ چیزی چون محیط نزدیک یا هرآنچه در برد دید یا افق فکر شاعر است. شاعر شنیده است که در آنجا کثیری سوگوار (پیداست «در» افادهٔ کثرت می‌کند، مثل: درخت در درخت) دارند می‌گریند. روشن است که این هم برای خود بارانی می‌شود. امّا با کدام فایده؟ درحالی که آن بارانی که قورباغهٔ درختی بشارتش را می‌دهد گذشته از خواص بی‌شمارش با مساوات به همهٔ کشتها آب می‌رساند. آنگاه دیگر کشتی خشک و کشتی خرّم در کنار یکدیگر واقع نخواهند شد.

بر بساطی که بساطی نیست
در درون کومهٔ تاریک من که ذرّه‌ای با آن نشاطی نیست
و جدار دنده‌های نی به دیوار اتاقم دارد از خشکیش می‌ترکد
ــ چون دل یاران که در هجران یاران ــ
قاصد روزان ابری، داروگ! کی می‌رسد باران؟

www.tabarestan.info تبرستان

«بساطی که بساطی نیست» اگر بنا به توضیح واضحات باشد یعنی محقّرتر از آن که گفته شود، مثل اینکه بگویی: مالی که مالی نیست. امّا مهم اینکه این بساط ناچیز و کومهٔ خالی از کمترین نشاط، که کومه‌ای واقعی و بیرونی است، با آن تصویری که از نی‌های دیواره‌اش به صورت «دنده» داده می‌شود بلافاصله با «دل» پیوند می‌خورد، یعنی می‌شود دنده‌های سینهٔ آدم که دل هم توی آن است. بدین‌سان، کلبهٔ تنگ و خشک و گرفته‌ای که آدمی فقیر و درمانده توی آن است همچون سینه‌ای تنگ و فشرده می‌شود که دلی ترکیده از انتظار یار درون آن قرار دارد. این یعنی پیوند دادن بیرون و درون با یک تصویر، یا به یک کرشمه دو کار. با این کلبهٔ خشکیدهٔ توی کشتزار خشک، که نی‌های دیوارش از فرط بی‌بارانی دارد جرق و جرق می‌ترکد، باید هم دوباره طلب آن باران و شفای کاملی را که به همراه دارد کرد. ضمن اینکه این دو بار تکرار قرینه‌ای است گویا بر محوری‌بودن نماد «باران». به عبارت دیگر، بارانْ درمان طبیعت بیرونی و درونی هردو است.

و امّا یکی از دشواریهای ما در مورد شعر سمبولیک جدید، از جمله شعر حاضر، این است که چگونه تشخیص دهیم مفاهیم نمادین مورد نظر شاعر است یا معانی حقیقی و بیرونی؟ این مشکل را با شعر نمادگرای عارفانهٔ قدیم هم داریم، اگرچه دستگاه نمادهای سنتی بر روی هم جاافتاده‌تر و شناخته‌تر است. آنچه در شعر نو مزید بر دشواری است اینکه حتی طبیعی‌ترین و بیرونی‌ترین توصیفات هم معمولاً از ذهنیتهای خاص شاعر دربارهٔ اوضاع عصر او تأثیر می‌پذیرد و تصاویر او در ظرف و زمینه‌ای از عواطف او در خصوص امور و احوال اجتماعی و سیاسی قرار می‌گیرد. به هر حال شعر سمبولیک با وجود همهٔ پیچیدگیهایش می‌باید دارای قرینه‌هایی برای تمییز نماد از غیر نماد باشد، نهایت اینکه این قراینْ متنوع و در اشکال مختلف‌اند. مثلاً گاهی جنبهٔ لفظی دارند یعنی کلمه یا عبارتی کلید تشخیص می‌شود، چنانکه در مورد «آی آدمها» می‌گوید: «روی این دریای تند و تیره و سنگین که می‌دانید» و همین «که می‌دانید» در حکم نوعی قرار و مدار شاعر با مخاطب است که کدام «دریا» را بگیرد، چون اگر مقصود جز دریای نمادین بود هیچ لزومی به ذکر عبارت مذکور نبود. گاهی تکیه‌ای خاص بر روی

چیزی و یا مبالغه‌ای بیش از حدّ و گاهی نیز لحن و فضای عمومیِ شعر برای خواننده ملاک تمییز قرار می‌گیرد. این جملگی را با هم در شعر «زمستان» اخوان می‌توان دید، ضمن اینکه با قرار دادن لخت «سلامت را نمی‌خواهند پاسخ گفت» با تمام ضرب و توان القایی‌اش در پیشانی شعر، شست مخاطب خبردار می‌شود که شاعر می‌خواهد از چه چیزی سخن سر کند. در مواردی فراوان نیز تکرارِ چیزی، البته تحت شرایطی خاص خود، قرینه می‌شود، به‌ویژه تکرارهایی که در شرایط عادی و برای بیان طبیعت بیرونی اصولاً وجهی ندارند. برای نمونه، در «هست شب» که نیما سه بار همین جمله را در اول و وسط و آخر چونان زنگی پرطنین در دماغ مخاطب پژواک داده. در «برف» دو بار در فاصله‌ای نزدیک می‌گوید: «وازنا پیدا نیست». در شعر حاضر نیز لخت «قاصد روزان ابری...» را در میانه و پایان بعینه آورده تا نماد محوری «باران» را با توجه به موقعیت و کارکرد آن در شعر جا بیندازد.

سرانجام، این شعر را، با وجود تلقی منفی شاعر از گریه‌های دعاگونه به‌جای تحرّک و فعالیت، باید نوعی دعا شمرد، لیکن دعایی که به‌اقتضای دیدِ زمینی و انسانی ـ اجتماعی نیما به هیچ روی خطابش به سوی آسمان نیست. اساساً و در یک کلام، کلّ شعرهای نیما دعای بهبود، البته در ساحَت زمینی است.

www.tabarestan.info تبرستان

آماس مرگ

هست شب (۱۳۳۴)

هست شب یک شب دم‌کرده و خاک
رنگ رخ باخته است.
باد، نوباوهٔ ابر، از برِ کوه
سوی من تاخته است.
۵۱۱

شگفتا از کار زمان و زمانه. اینکه «پادشاه فتح» و «مرغ آمین» را بگویی و از «انفجار خندهٔ امّیدزا» و «روز بیدار ظفرمندی» حرف بزنی و آنگاه پس از مدّتی کوتاه، سخنت به مرگ و ملال و تیرگیهای آماس‌کرده بیفتد. چه چیزی این‌قدر سخت بر ملاز خلق خورده؟

این نگارنده در هنگام کودتای پلشت ۳۲ رویدادها را می‌دید امّا خردتر از آن بود که مفهوم عمیق قضایا را بفهمد. امّا با چند تن از بزرگترین پروردگان نیما که سخن می‌گفت، گویی چون تنی واحد می‌گفتند: تا مدّتی باورمان نمی‌شد چه رفته. می‌گفتیم مگر می‌شود که جنبشی با آن جبروت به این آسانی از هم بپاشد. حتماً برمی‌گردد. روزها شد ماه و ماه هم چندتا و وضع که برنگشت هیچ، یأس روی همه چیز داغْمه بست. لحن شعرهامان هم به نومیدی گرایید.

باری، شعر پیرمرد این شد که می‌بینید. نمونه‌هایی را هم در آخر بحث «مرغ آمین» دادیم. اخوان رسید به «نادر یا اسکندر»، شعری واقعگرا و آیینهٔ تمام‌قدّ اوضاع. بقیهٔ این مردان زمان هم کم یا بیش به همین‌گونه، در نهایت بعضی‌ها

قدری خویشتندارتر. اسوهٔ اعلایشان هم شاملو که شعرش خالی از هاشورهای یأس نبود ولی به آن گردن نگذاشت. امّا تغزّلی‌ها به اصطلاح ککشان هم نگزید و حتی در حدِّ «رگی بود و رد شد» هم به قضایا اعتنا نکردند و همچنان در عافیتگاه و سایه‌سار عاشقی و مغازله ماندند. صد رحمت به اهل نیروانای بودا یا «وو ـ وی» لائودزه که باری اعتقادی به چیزی داشتند. بگذریم.

شبی از شبهای نوعیِ تابستان شرجیِ منطقهٔ نیما را به نظر آورید، چنان خفه که نفس را به گراته می‌اندازد. خاک رنگی به رخساره ندارد. آسمان؟ سیاه یکدست، به قول نیما در «کار شب‌پا» سنگ لحدی با همهٔ سنگینی و لَختی افتاده بر سر گوری. دریغ از یک وزهٔ خنک نسیمی که آرام و مخمل‌گونه بلغزد روی پوستت. خیر، چنان باد گرم نفسگیری از بالای کوه به سویت هجوم می‌آورَد که پوستت جِزجِز کند، طوری که عطایش را به لقایش ببخشی که: همان هوای خفهٔ ساکن ما را بس، نخواستیم این وزش را. آخر این باد نوباوهٔ ابر است و همه چیز آن را از دَمداری و تیرگی و غیره مرده‌ریگ برده. در شعر هم گاهی صفت چیزی به چیزی دیگر منتقل می‌شود. نیز نگذریم از این «تاختن» که با قافیهٔ «باختن» در مورد رنگ رخ چه بده و بستانی یا تعاملی دارند: این‌که قافیه‌ای حمله کند و قافیهٔ دیگر رنگش ببرد. حالا هی بنشین و قافیه‌های سنتی را رج بزن یا به قول ایرج «پس و پیش» کن.[1] همچنین نماد منفی «باد» در چندین شعر نیما آمده، از جمله «همسایگان آتش» (۲۸۵)، «برفراز دشت» (۴۵۸) و «خانه‌ام ابری است» (۵۰۵).

هست شب. همچو ورم‌کرده تنی گرم دراستاده هوا،
هم از این روست نمی‌بیند اگر گمشده‌ای راهش را.

شب همچنان مستقرّ است، یادمان نرود. هوا هم طوری تصویر می‌شود که گوییا هیولایی در سر راهت ایستاده. با این وصف چطور آدم گمشده راهش را پیدا کند؟ چون یا باید «راه» و پیش پایت را نگاه کنی و یا از ترس به این تن ورم‌کرده (تصویر هیولا و غول) زُل بزنی. در هنگام چیرگی هر هیولا و بختکی از قبیل این عالی‌جناب چطور می‌توان راه از چاه تشخیص داد؟ هیولا هرچه ترسناک‌تر، چشم‌آشوب‌تر. ببین، این همان هوایی است که باید تنفّس کنی، و

www.tabarestan.info تبرستان

نفس‌کشیدن هم حقّ طبیعی توست. حالا خودمانیم، هوا که این‌طور شد، وای به بقیهٔ حقوق و خواستها. ضمناً نگاهی هم به این دو لختی که از هیولا می‌گوید بینداز تا ببینی چقدر هیکلش پَت و پهن است. این از مقولهٔ «شکل‌انگیزیِ قالب» است که پیشتر چندین نمونه‌اش را دیدیم (نک. تحلیل «ققنوس»).

با تنش گرم، بیابان دراز
مرده را مانَد در گورش تنگ
به دلِ سوختهٔ من مانَد
به تنم خسته که می‌سوزد از هیبت تب!
هست شب. آری، شب.

بیابان دراز بی‌نور، به‌ویژه اگر از نمای روبرو نگاه شود، مثل مرده‌ای است دراز به دراز خوابیده در گور، که همان آسمان شب باشد. البته ظاهراً تازه مرده چون تنش هنوز گرم است. این بلافاصله پیوند می‌خورد به «دل سوختهٔ من» تا درون و بیرون به هم گره بخورد بلکه مردگی دل در این شرایط را بفهمیم (نیز نک. نمونهٔ «داروگ»)، و هنگامی که می‌افزاید: «به تنم خسته» سه بُعد بیرون، جسم و روح با هم وحدت می‌یابد. همچنین به نقش شگفت‌انگیز صفات نیمایی در «تنش گرم»، «گورش تنگ» و «تنم خسته» بنگرید که تا چه حد توانسته این سه صفت را برجستگی و تمایز ببخشد، چیزی که غرض اصلی از این‌گونه صفت است. نکتهٔ دیگر: وقتی تنش از «هیبت» تب می‌سوزد، ببینیم آیا هیچ کلمهٔ هموزنی (مثلاً شدّت، صولت، سَورت و...) کار «هیبت» را می‌کند؟ زیرا این کلمه از سویی با بنمایهٔ ترسِ موجود در تصاویری چون تاختن و هیولا و تن مردهٔ بیابان مرتبط است، و از سوی دیگر با آن هُرم گرمی که از تلفظ «هیـ» hay پدید می‌آورد چیزی شبیه به تنفس آدم تبدار است، یعنی تصویری از نوع گفتاری.[۲]

اکنون می‌ماند لخت آخر و تصویری شنیداری که به سبب برش ویژهٔ کلمات ایجاد شده. ببینید، ابتدا لخت به دو جمله تفکیک می‌شود: یکی خبری (هست شب) و دیگر ایجابی (آری، شب). با این تفکیک الزاماً مکثی باید میان دو جمله کرد. آنگاه در جملهٔ اول، هجای کشیدهٔ «هست» طوری است که بعد از آن به‌ناچار

وقفه‌ای پیش می‌آید تا واج «ت» ظاهر شود. اصلاً طبیعی نیست که «هست شب» را سریع ادا کنیم. جملهٔ دوم هم به گونه‌ای است که پس از «آری» حتماً باید مکث کرد. بنابراین، لخت به چهار ضربهٔ مقطّع مثل چهار بار نواخت زنگ یا هر چیز مثل آن تجزیه می‌شود. خاصیت این چهار ضربهٔ هست ــ شب ــ آری ــ شب این است که هرچه بیشتر روی استقرار و تسلط «شب» تأکید می‌گردد. ضمن اینکه دیدیم «هست شب» سه بار در اول و وسط و آخر تکرار شده تا هم بر آن تأکید شده باشد و هم نماد بودن «شب» معلوم شود (قرینهٔ مقالی). پیداست در مورد شبِ بیرونی هیچ نیازی به تکرار نیست. نماد «شب» را هم که پرکاربردترین نماد در شعر نو، به اقتضای اوضاع و احوال عصر، است به گمانم هیچ شعرنوخوانی نباشد که نشناسد.

سرانجام، به علاقهٔ لخت پایانی، به نکته‌ای مهم در شعر جدید باید بپردازیم. در این شیوه، پایانهٔ نیرومند یا کوبنده معمولاً التزام می‌شود، برخلاف شعر قدیم که این امر در مجموع بسیار کمتر مورد توجه قرار می‌گرفت، جز در مواردی چون طنز و تمثیل اخلاقی و عرفانی. در مورد قصاید و غزلها اغلب به‌عکس، شاهد افتِ آخر شعر، خواه دعا یا شریطه در قصیده و خواه تخلّص در غزل، هستیم. پایانهٔ خوب و قوی در شعر نیمایی به‌قدری مهم است که کلمه یا عبارت دلخواه شاعر حتی اگر از نظر وزن با لختهای دیگر تطابق نداشته باشد شاعر آن را بر هرگونه معادل موزون آن ترجیح می‌دهد. پایانه‌ای که تکرار لخت یا لختهایی از شعر است نیز از شمول این قاعده برکنار نیست، و این نیز چیزی است بکلّی متفاوت با ردّالمطلع سنّتی، چون در این صنعت قدیمی معمولاً قدرت و قوّت پایانه یا دیگر اهداف تکرارهای پایانی التزام یا لحاظ نمی‌شود.

www.tabarestan.info تبرستان

گاو تا گاو

ککِ‌کی (۱۳۳۵ ؟)

دیری ست نعره می‌کشد از بیشهٔ خموش
«ککِ‌کی» که مانده گم.

از چشمها نهفته پری‌وار
زندان بر او شده است علفزار
بر او که او قرار ندارد
هیچ آشنا گذار ندارد.

امّا به تن درست و بَرومند
«ککِ‌کی» که مانده گم
دیری‌ست نعره می‌کشد از بیشهٔ خموش.
۵۱۵

به همین کوتاهی. تازه در این حجم کم هم دو لخت نخست در آخر به صورت پس و پیش تکرار می‌شود. به راستی چه دارد؟ کسی تاکنون نگفته شاهکار است، اما هرچه هست خوب است، حرفی دارد و دردی. اگر گاو گاو است، بیاییم بسنجیم با «نعرهٔ گاو» (۱۳۱۰) که هم گاو دارد و هم نعره. سنجشی که نشان می‌دهد راهی را که از آن تا این طی شده است.

ای طرب‌آور، ای نعرهٔ گاو — از ره دهکدهٔ دور بلند
همه درساخته با خشک گیاه — با رخ تیرهٔ ماه اسفند

... الخ.

دراز هم هست تقریباً (۲۰ بیت) و نقطهٔ مقابل «ککِ‌کی». نعره‌ای است طربناک. منبع همهٔ سرخیها و زایل‌کنندهٔ زردیها. ناخوشی را از تن به‌در می‌کند. خانه از او به‌نواست. خبر از «نرگس و نسترن و شاه‌پسند» می‌دهد و... امّا به واقع چه کاری از این قطعه ساخته است جز اینکه تلقّی آدمی روستایی را از حیوانی پربرکت بیان می‌کند؟ آن‌هم بیانی به شیوهٔ قصاید قدیم. دریغ از یک تصویر تازه و یک کمی عمق.

لیکن «ککِ‌کی» حکایت از این دارد که شاعرِ جستجوگر و اهل تجربه می‌تواند نماد دلخواهش را به جای اشیا و جانوران متعارف در «ماق» کشیدن گاوی پیدا کند که غربتی غریب را بازمی‌گوید. غم غربت او بویی در فضای شعر پخش کرده که بوی خوش هرگونه آب و علیقی را در برابرش پوچ جلوه می‌دهد، و علفزار را زندان. «به تن درست و برومند» می‌تواند قرینه‌ای بر نمادین بودن نعرهٔ او باشد و خود به‌خود ذهن را می‌کشاند به‌این سمت که بپرسد: چه افتاده که چنین موجودی با جسمی سالم و بارآور برای دیگران، باید اینچنین احساس گم‌بودگی، اسارت و بیقراری کند و «دیری» سکوت بیشه را با نعره‌هایش بیاگنَد؟ آیا اینهمه احساس نوستالژیک برای صرفاً یک گاو و ماقهایش به هنگام گمشدگی در شامگاه زیاد نیست؟ پس چگونه می‌توان شعر را تنها وصفی از طبیعتِ بیرونی و غیرنمادین خواند؟

باری، یکچنین نعره‌ای را چه کسی در عمر خود نشنیده؟ امّا تاکنون چه کسی آن را چون نمادی نو و شخصی موضوع شعر قرار داده است؟

نواخت کند و حزن‌انگیز شعر، به‌ویژه لحن چهار لختِ میانی (که باکاستن یک «فاعلات» از آخر زحاف مشهور مضارع، بسیار خوش‌آهنگ‌تر و گویاتر شده) دست به دست هجاهای متعدد «آ» در همین لختها داده تا خود این هجاها هم صدای غربت ماقها را در شعر پژواک بدهند: قافیه‌های پری‌وار ــ علفزار، و ردیف و قافیهٔ قرار ندارد ــ گذار ندارد، بیشترین سهم و تأثیر را در این میان دارند. ضمناً به «شکل‌انگیزیِ قالب» هم دقت کنیم، یعنی این‌که درازترین لخت، حاوی

www.tabarestan.info تبرستان

امتداد نعره است که با واژه‌های بیانگر امتداد (دیری، می‌کشد) کمک حالی برای بیان این امتداد صوت است، ولی می‌بینیم لخت بعدی که دربردارندهٔ مفهوم گم و تنها ماندن است بسیار کوتاهتر می‌شود. این درست همان کاری است که در «ققنوس» در مورد فراز اول دیدیم. این یکی از ثمرات آزادی قالب است.

www.tabarestan.info
تبرستان

پیوستها

پیوست یک

ساختار

پیرمرد همیشه می‌گفت: فرد در درون جمع معنای خود را پیدا می‌کند. عقیده داشت: گرچه او پیشتاز است ولی فقط یک جزء است در عالَم کون و فساد. در چنین عالمی هر اوّلی جزء است، و کلُّ نتیجهٔ جمع اجزاست، و در جمع کامل می‌شود. او این نگرش را به همه چیز تعمیم می‌داد: موقعیت شخص در جامعه، و در عالَم شعر، همه چیز از مضامین، توصیفات، تصاویر، وزن و آهنگ، کلمات، قوافی، لختها و... خلاصه هر چیزی را به صورت یک ساختار می‌دید. مثلاً در مورد وزن معتقد بود وزنِ یک لخت یا بیت فقط یک جزء از کلّ است و فقط در صورت جمع شدن می‌تواند تحقق یابد و لذا وزنِ فقط یک بیت یا یک لخت بالاستقلال، برخلاف نظر قدما، وزن درست یا کاملی نمی‌تواند باشد. نیما دربارهٔ طرز کار خود استخر را مثال می‌زد و اینکه وقتی بادی می‌وزد یا سنگی را به آب می‌اندازیم هر موج کوچکی محاط در موج بزرگتر است و به نوبهٔ خود محیط بر موج کوچکتر، و مجموعهٔ این امواج کوچک و بزرگ، کامل‌کنندهٔ این دستگاه‌اند. همین امواج برای نیما همواره یادآور طرز کار او در هر چیزی است.[1]

این از مقدّمه و معرّفی بحث.

و امّا این نگارنده، چنانکه در پیشگفتار هم گفته، در این دفتر کمتر گرد تئوری‌پردازی و بحثهای انتزاعی گشته. عملاً نیز در تحلیل خودِ شعرها هر حرفی داشته، از جمله گاهی در مورد ساختار این یا آن چیز، زده است. مهمترین جنبهٔ کار این بنده بلکه کلّ هدف او و طرح کتاب این بوده که بر مبنای خود شعرها

www.tabarestan.info
تبرستان

و شواهد بگوید چه چیزی چطور بود و چطور شد. بحث حاضر هم از این قاعده بیرون نیست و او ترجیح می‌دهد به‌جای مباحث نظری و انتزاعی، یک شعر را از دید ساختاری structural برانداز کند و هرجا لازم شد زیر ذرّه‌بین بگذارد.

دربارهٔ ساختارِ structure شعر پارسی، از قدیم و جدید، دیگران از سه چهار دههٔ پیش تاکنون بحثهای نظری را آغاز کرده و روساخت surface-structure و ژرف‌ساخت deep-structure را در شعر و ادب ما بررسیده‌اند و نیز یکی از ایشان روساخت و ژرف‌ساخت کلّ آثار فرهنگی و هنری ملل شرق را با ملل مغرب‌زمین سنجیده است.[۲]

نیما در نامه‌ای می‌نویسد: «تمام کوشش من این است که حالت طبیعی نثر را در شعر ایجاد کنم.»[۳] در نامه‌ای دیگر: «شعر ما در صورتْ موزون و در باطن [باید] مثل نثر تمام وقایع را وصف‌کننده باشد.»[۴] چنین کاری نه‌تنها کوچک نیست بلکه به گمان ما بزرگترین دگرگونی شعر در روزگار ما و مهمترین تفاوت آن با شعر سنّتی است، یعنی تغییر کلّ ساختار شعر از حالت استقلال اجزا و ابیات به وحدت و یکپارچگی تمامی اجزا و عناصر شعر. به زبان دقیقتر، یعنی تبدیل روساخت ظاهراً گسستهٔ شعر قدیم به روساخت پیوستهٔ غربی و نیز ژرف‌ساخت دوری یا دایره‌ایِ گذشته به ژرف‌ساخت خطّی یا زنجیریِ موجود در آثار ملل مغرب‌زمین.

توضیح ساده و کوتاه آن اینکه در شعر سنّتی، عناصرِ روساختی اعم از کلمات و ترکیبات، تصاویر، توصیفات، وزن و آهنگ، قوافی و غیره اغلب با توجّه به محدودهٔ بیت یا نهایتاً بخشی از شعر (در اشعار چندبخشی مثل قصیده یا مثنویهای داستانی و نیز غزلهای متنوع‌المضمون مثل آمیزهٔ تغزل و مدح، تغزل و عرفان، عشق و حکمت و...) و خلاصه با توجه به اهداف همان بیت یا بخشْ لحاظ و تنظیم و هماهنگ می‌شوند و کمتر می‌افتد که مجموعهٔ این عناصر در کلّ شعر وحدت و همگونی داشته باشند. ژرف‌ساخت یا محتوای اصلی و بحث و بسیطِ هر بیت یا بخش هم اغلب چنان نیست که با سیری ثابت و منطقی (برخلاف نثر) بر روی خطی یا زنجیری پیوسته از آغاز تا پایان قرار گیرد بلکه همین‌قدر که

ژرف‌ساخت هرکدام فقط در داخل یک دایرهٔ متشکل از شعاعها یا نقاط مختلف (که هر شعاع یا نقطه‌ای مربوط به یک بیت یا بخش خاص از شعر است) قرار گیرد برای شاعر بسنده است. این‌که دایره می‌گوییم، از آن جهت است که ابیات یا بخشهای شعر از نظر ژرف‌ساخت باید بتوانند در یک دایره یا حوزهٔ مشخص قرار گیرند یعنی مثلاً با هم متناقض یا متضاد یا به هر حال مانعةالجمع نباشند چون اگر چنین باشند شعر اصلاً وحدت و تمامیتی در مجموع نخواهد داشت و چنین شعری از آنجاکه مغایر با یکی از اصول مطلق و بی چون و چرا یعنی همان وحدت و تمامیت (integrity یا لاتین integritas) است در هیچ کجای جهان مقبولیتی نخواهد یافت و اگر هم بیابد لابُد از جهت ارزشهای موضعی است، نه به عنوان یک اثر هنریِ وحدتمند و یکپارچه. یکی از نشانه‌های این ساختار این است که بیت یا لختی از آن بدون نیاز به قبل و بعد درک شود. خاصیت مَثَل‌شدنِ تکّه‌ای خاص، که در شعر جدید تقریباً وجود ندارد، از همین جهت است. نشانهٔ دیگر امکان پس و پیش شدن بیتها یا بخشهاست بدون اینکه خللی در شعر ایجاد شود، که اینهمه در دستنگاشتها یا چاپهای مختلف از متنی واحد شاهدش هستیم. پیداست با این تغییرات آب از آب تکان نخورده است. امّا آن شرط عدم تناقض یا تضاد از این روست که در سبک هندی خودمان به‌ویژه اشعار افراطی آن، گهگاه اتفاق می‌افتد که شاعر به قدری مستغرق در بیتِ در حال سروده‌شدن و آن‌قدر فارغ از این طرف و آن طرفِ آن است که نه‌تنها هر یک از عناصر روساختیِ شعر ممکن است ساز خود را بزند بلکه ژرف‌ساخت بیت هم احتمال دارد در تناقض یا ناسازگاری با ابیاتِ دیگر باشد. این ابیاتْ خارج از آن دایره که گفتیم واقع می‌شود، یعنی سنخیت موضوعی و محتوایی نیز از دست می‌رود.

و امّا در شعر نوِ راستین (در هر قالب آن) وضعی یکسره دیگرگون هست، بدین صورت که کلیهٔ عناصر روساختی باید به هم پیوسته باشند به طوری که دستگاهی کاملاً منسجم را پدید آورند که حتی مثلاً یک کلمه، تصویر، قافیه و لختِ توجیه‌ناپذیر با کلّ دستگاه در آن نباشد. ژرف‌ساخت تمامی لختها و عبارات شعر نیز باید بتوانند خط یا زنجیری را بدون هیچ گسل و گسستی از نقطهٔ

www.tabarestan.info تبرستان

آغاز تا پایان شعر پدید آورند، درست مثل نثر. در باب اهمیت این دگرگونی، گفتنی است که به گمان این نگارنده نیما را به فحوای مفهوم ویژهٔ همان قولها که نقل شد باید پیشوای بی‌گفتگوی شعر نوِ پارسی یا به تعبیری عامل اجرای این دگرگونی بنیادینِ ساختاری در عصر خویش با تبعیّت از ضرورتهای این عصر و مجموعهٔ دگرگونیهای آن (قطع نظر از مثبت یا منفی) شمرد. در اهمیت این دگرگونی ساختار همین بس که بدون لحاظ کردن ساختار، هرگونه بحث از عناصر مهم شعر از محتوی گرفته تا قالب، شکل، زبان و غیره بحثی بی‌سرانجام خواهد بود و چنانچه مجموعهٔ این عناصر را همزمان و در پیوند کامل و متقابل با یکدیگر ننگریم درکی واقعی و جامع از پدیداری به نام شعر نو و تحوّلات آن نخواهیم داشت. از آنجا که ما در بحث از شعرها پیوندهای ساختاری را در هر موردِ ضروری تجزیه و تحلیل کرده‌ایم بیش از این سخن را به درازا نمی‌کشیم.

و امّا برای بحث از ساختار شعر نیمایی (و کلّ شعر نو) شعر «برف» (۱۳۳۴) را برگزیده‌ایم، چه هم خوب است و هم کوتاه و هم از آخرین سالهایی که پیرِ ما توانِ گفتن داشت.

برف

زردها بیخود قرمز نشده‌ند
قرمزی رنگ نینداخته است
بیخودی بر دیوار.

صبح پیدا شده از آن طرف کوه «ازاکو» امّا
«وازنا» پیدا نیست

گرتهٔ روشنی مردهٔ برفی همه کارش آشوب
بر سر شیشهٔ هر پنجره بگرفته قرار.

«وازنا» پیدا نیست
من دلم سخت گرفته‌ست از این
میهمانخانهٔ مهمانکشِ روزش تاریک
که به جان هم نشناخته انداخته است:
چند تن خواب‌آلود
چند تن ناهموار
چند تن ناهشیار.

اینکه می‌گویند برای درک کامل شعر نیمایی و مابعد نیمایی باید کلّ شعر را به صورت ساختاری واحد پیش چشم داشت یک مصداق کاملش همین شعر است. آنچه در ابتدا آمده توجیه کنندهٔ لختهای انتهایی است و به عکس، آنچه در اواخر شعر می‌بینیم معلول علتی است که در اوّل شعر بر آن تأکید می‌شود. ضمن اینکه همین لختهای آخری حاوی رویداد و صحنه و مکان وقوع آن نیز هست. لابد خواهید پرسید: چرا صحنه را به جای اوّل شعر باید در آخر ببینیم؟ پاسخ این است که اوّلاً ساختار این شعر این طور اقتضا می‌کند، درحالی که در اغلب شعرها صحنه و منظر مثل داستان نثر در ابتدا وصف می‌شود. ثانیاً من در اینجا از شما می‌پرسم: مگر قرار است شعرهایی با این ژرفا را فقط یک بار بخوانید که مایلید از همان اولْ همهٔ ابعاد آن دستگیرتان بشود؟ شعرهایی از این دست را باید بارها خواند تا بتوان دریافت و از آن لذّت برد، مثل اشعار سمبولیک حافظ. نیما در بحث از سمبول و سمبولیسم می‌گوید: «آن چیزی که عمیق است مبهم است.»[۵] این نگارنده عمری است تا شعرهای نیما را می‌خواند و تاکنون تعداد بسیاری را در دانشگاه تدریس کرده، ولی باور کنید هرکدام هنوز هر بار برایش حرف و حدیث تازه دارد، مثل هر کار ژرف دیگر.

ابتدا نگذریم از این «بیخود» و «بیخودی» که چقدر بجا افتاده و قوی‌تر از این لفظ عامیانه در این موضع وجود ندارد، زیرا علاوه بر رسایی و زورمندی، تمامی فعل و انفعال‌ها و پدیدارهای شعر را زیر شمول خود دارد، مثلاً اینکه چرا صبح از دور پیدا شده ولی وازنا پیدا نیست و چگونه دانه‌های برف علّت آشوبِ چشم

www.tabarestan.info تبرستان

می‌شود. به‌این صورت می‌توان خطّی ثابت را از آغاز تا پایان شعر از لحاظ محتوی مشاهده کرد، اگرچه اول و وسط و آخر شعر همواره در بده و بستان با یکدیگرند و در ذهن مخاطبْ مرتباً به همدیگر راجع یا ارجاع می‌شوند. نقش و کارایی عجیب این واژهٔ عامیانه در تمامت شعر، به نظرِ درستِ نیما برمی‌گردد که ما تا به حال در دو سه مورد با آن سروکار داشته‌ایم و آن اینکه هیچ کلمه‌ای به خودی خود متضمن هیچ صفت و خاصیت ذاتی نیست بلکه نقش و هویتش در میان کلمات دیگر آشکار می‌شود.

و امّا آن زردهایی که قرمز می‌شوند و رنگ قرمزی که روی دیوار می‌افتد چیزی بجز آتش با شعله‌های متناوباً زرد و سرخ‌شونده‌اش نیست.[۶] این‌که چرا روشن شده هم روشن است چون شبی سرد و برفی است. تمامی عناصر و ابعادِ لازم برای درک محتوی از اینها تا بقیه از درون خود شعر برمی‌آید. باری، سه لخت اول مسئلهٔ علّت و علّیّت را مطرح می‌کند، یعنی هیچ چیزی «بیخودی» این‌طور و آن‌طور نمی‌شود. امّا چرا اصل اساسی علّیّت در اول آمده؟ دلیلْ این است که تمامی آنچه خط یا زنجیرهٔ ژرف‌ساخت یا لُبّ محتوی را تا پایان تشکیل می‌دهد زیر شمول علّیّت است: پیدا شدن «صبح» و هنوز آشکار نشدن «وازنا»، اینکه گرتهٔ برف علّت «آشوب» است، علّت گرفتگی دل شاعر، و بالاخره جان کلام در آخر، یعنی علّت اینکه چند تن بدون شناخت از همدیگر و از علتِ بیرونیِ قضایا به جان هم افتاده‌اند. وقتی نور آتش با اوصافی که گفت روی دیوار می‌تابد، به قول منطقیان آتش «مقدّمهٔ خارجیِ» عکس آن بر دیوار است. حال مگر می‌شود کلّ این اوضاع درون شعر از جمله درگیری شدید گروهی گیج و گول بدون مقدّمهٔ خارجی یا دستهایی که در کارند (حالا بگذریم از داخلی یا خارجی بودن آنها) رخ داده باشد؟ بنابراین، ما بر آنیم که این آغاز بهترین آغاز ممکن برای چنین محتوایی است، چیزی که قدما هم به آن معتقد بودند و «براعت استهلال» می‌گفتند و نام صنعت بر آن می‌گذاشتند، اگرچه به گمان ما این ویژگیِ هر سخن خوبی است. قدما که پیشتر گفتیم درخصوص پایانها کمتر به برجستگی بها می‌دادند، در مورد شروعهای خوب و برخوردار از نیروی القا کمتر کوتاهی

می‌کردند. مقدّمه‌های مناسب و تصویری و گویای فردوسی و نظامی و امثال آنان در آغاز هر داستان یا بخش تازه‌ای از آن، مطلع‌های اغلب درخشان غزلسرایانی چون سعدی و حافظ، کوبندگی و استواری شگفت‌انگیز مطلع قصاید عنصری، فرخی، انوری و... از همین مقوله است. امّا نکته‌ای که اینها را به خاطر آن ذکر کردیم ارتباط ساختاری هریک از این آغازها با کلّ شعر یا داستان است. به عبارت دیگر، شرط خوب و برجسته بودن آغازهای شعری همین پیوند ساختاریِ هرچه استوارتر با محتوی و شکل شعر است، منتها در این سنجش هم باید به مقتضیات هریک از دو ساختار قدیم و جدید و چگونگی ارتباط مقدّمه با متن در هرکدام توجه داشت.

باری، زمانْ صبح خیلی زود است مطابق دو لخت بعدی، و دقیقتر: موقعی است که نخستین پرتوهای صبح از افق دور یعنی از پشت ازاکو دیده می‌شود ولی هنوز به مکان و منظر گوینده نرسیده. شاعر با زبان نمادها نشان می‌دهد بی‌صبرانه از پنجرهٔ چشمش دوردستهای افق جامعه و سرزمینش را جستجو می‌کند تا چه وقت نخستین نشانه‌های صبح گشایش روشن‌تر خواهد شد و به مکان مورد نظر او خواهد رسید. این نیز ناگفته پیداست که شاعر راستین باید در پرتو بینش و شعور خویش هر پدیداری را زودتر از آدمهای دیگر جامعه‌اش ببیند وگرنه چه تفاوت میان او و «خواب‌آلود»ها و «ناهشیار»ها؟ خوب، منظر و مرئی که گفته شد، مقصد را باید سراغ جست. شاعر علاوه بر نگرانی از وضع و فضای حاکم (نوری که باید به فضای تاریکِ مکان او برسد) بی‌قرارِ رسیدن یا نرسیدن یا دیر و زود رسیدن به مقصد است. این بی‌قراری را بدون تصریح به آن و فقط با دو بار گفتن اینکه مقصد (وازنا) هنوز در فضای مبهم و گرگ و میش موجود پیدا نیست نشان داده، ضمن اینکه در پایان هم از ماندن در آن مکان و وضعیت اظهار دلتنگی می‌کند. این را هم توجه داشته باشیم که دید شاعرِ باشعور ما بر تمامی این گستره، از افقهای دور تا موضع و موقف خودش در حقیقت امر دیدی عمودی و مشرف‌گونه است لیکن در ظاهر وانمود می‌کند که افقی می‌نگرد، زیرا می‌بینیم دید او در این موضع، با وجود برد بیشترِ این دید نسبت به دیگران، در نهایت تا

www.tabarestan.info تبرستان

نخستین شعاعهای پشت کوه است. پیداست این به واقعیت امر نزدیکتر است و اینکه شاعر امروز نه چون برخی قدماست که حتی مدّعی دانستن اسرار افلاک هم بودند.[۷] ابعاد و عناصری را گفتیم ولی چیزی از مکان شاعر و اینکه میان آن و مقصد چه موانع و عوارضی هست ذکر نکردیم. آیا اصلاً نیازی هست که بگوییم؟ مثلاً، او در میهمانخانه‌ای شب را بیتوته کرده. از کدام نوع؟ از نوع قهوه‌خانه‌های محقّرِ سرِ راهی. چرا؟ چون ظاهراً چند تن از عوام‌الناس در آن هستند زیرا دعوایی که درگرفته و این «به جان هم» افتادن معمولاً در اینجور جاهاست، نه در میهمانخانه‌های مجلّل و مقیّز. محل قهوه‌خانه در راههای پرپیچ و خمِ کوهستانیِ شمال است، جایی که گوینده می‌تواند از پنجره‌اش نمای کوهها و درّه‌ها را ببیند. در چنین راههای صعب و سنگلاخ وقتی به شب بخوری و نتوانی در راههای برف‌ویخ‌گرفته جلو بروی، ناچار از اطراق کردن حتی در چنین قهوه‌خانه‌هایی هستی تا بلکه غذایی، استراحتی، گرم‌شدنی از همان آتش، و بالاخره انتظاری ملولانه و بی‌قرارانه تا صبح شود و به سوی مقصد بروی. پس شعرْ بافتی سخت فشرده دارد و باز از همان ایجاز خاصّ شعر نو به‌ویژه در شیوهٔ نمادگرا. ببینید، این شعر نوی است که مخالفانِ خوش‌انصاف آن آلم‌شنگه به راه می‌انداختند (هنوز هم می‌اندازند) که شاعر هرچه دم دستش باشد ردیف می‌کند. و امّا در عین همین ایجاز و فشردگیِ مفهومی، آیا هیچ‌یک از ابعاد و عناصر شعر از زمان، مکان، علّیّت، فضا، دورنما، پانوراما و غیره و کلاً هیچ‌کدام از عناصر محتوایی و شکلیِ شعر فراموش‌شده است؟ همهٔ چیزهایی را که گفتیم و یا باقی‌مانده، خود شعر به ما می‌گوید. حالا تصوّر کنید اگر شاعر می‌خواست مثل اشعار سنّتی آنها را به تصریح بگوید (روزی از روزهای... در وقت... در مکانی که... الی آخر) چه‌جور چیزی از آب درمی‌آمد؟

ولی دو لخت میانی: دانه‌های برفی یخ‌بسته در پشت شیشه‌ها نشسته. تصویر «گرته» را می‌دهد، جنسی از پارچهٔ نرم و شفاف و آنطرف‌پیدا که از آن روسری، چادر عروس و غیره می‌سازند. پس دانه‌های برف باید بسیار ریز و متراکم باشد، زیرا می‌توان بیرون را دید، ولی مبهم. پس کاری جز «آشوب» ندارد، که از سویی

آشوبِ دیداست از درونِ روزنِ چشم یا پنجره‌ای که نماد ارتباط با بیرون است، و از سوی دیگر، این آشوب آن دعوا و آشفتگیِ آخر را القا می‌کند، ضمن اینکه با شکل شعله‌های آتش که حالت آشفتگی و درهم و برهمی دارد تناظر دارد. به عبارت دیگر، بنمایهٔ درهم برهمی که در آتش هست در هوای گرگ و میش بیرون پنجره و افق، در گرتهٔ روی شیشه‌ها و سرانجام در تصویر حرکات مختلف و جست و خیزها و جابجایی‌های ضمن کتک‌کاری (یا اگر ــ به‌احتمال کمتر ــ مشاجره بوده: در دادوقال‌ها و های‌وهوها) وجود دارد. روشنی برف «مرده» است، مثل هر سفید یخ‌کرده‌ای. این مرده به نوعی با آن خفتگی و خواب‌آلودگی مرتبط است زیرا «تن مرده و جان نادان یکیست».

میهمانخانهٔ محقّر برای شاعر میهمانخانه‌ای بزرگ را تداعی کرده، یعنی مملکت و جامعه‌اش را که طبعاً هر کسی در آن میهمانی بیش نیست، منتها فرق افراد در دیدن و دریافتن چیزی به نام علّیّت قضایاست. می‌دانیم در شعر قدیم، جهان را بسیار میهمانخانه یا سرای سپنجی خوانده‌اند. امّا این دو یک فرق فارق دارند: در شعر گذشته، که بیشتر به سرنوشت انسان می‌نگرد تا سرگذشت جهان، این میهمانسرا کلّ پهنهٔ جهان و گیتی را دربر می‌گیرد. از همین روی است که حافظ می‌گوید:

برو از خانهٔ گردون به‌در و نان مَطلَب
کاین سیه‌کاسه در آخر بکشد مهمان را

ولیکن برای آدمی مثل نیما با آن دید اجتماعی‌اش پیداست قضایا تعیّن و تشخّص بیشتری دارد و ابعاد این مهمانخانه در حدود جامعه و محیط شاعر است و این «چند تن» هم نمونه‌ای از کلّ افراد و گروههایی هستند که در جامعهٔ آن روز بدون هیچ درکی از مقدّمهٔ خارجی و عامل بیرونیِ درگیریهای گروهی یا حزبی فقط به جان هم افتاده‌اند و حالا نزن کی بزن. هزارها بلکه میلیونها نفر را هم از باب تحقیر می‌توان «چند تن» خواند، همچنان‌که گاهی «مُشتی» را در همین مورد به‌کار می‌بریم، و نظامی حتی «دو سه» را بارها به معنای افراد کثیر در موضع تحقیر به‌کار گرفته است.[۸] در ایران آن زمان اگرچه کودتای ۳۲ به جنبش عظیم

www.tabarestan.info تبرستان

اصلاح‌طلبی و آزادیخواهی پایان داده بود ولی دو سال پس از آن هنوز برخی پس‌لرزه‌ها به‌صورت اختلافات درون جبهه‌ها و گروهها و اتهاماتشان به یکدیگر وجود داشت و به اصطلاح دیگ به دیگ می‌گفت رویت سیاه... بدون توجه به عوامل واقعی و محرکات بیرونی. امّا اگر هم به تاریخ شعر و شرایط آن ایّام ننگریم، باز شعر حرفهایش را با ما می‌زند، زیرا شعر راستین اعم از سنّتی و نو باید قائم بذات باشد نه اینکه محتاج عصایی از امور و احوال بیرون از شعر برای درک آن باشد، مثل مسایل تاریخی، فرهنگی، فلسفی، عرفانی، اجتماعی، سیاسی و... یکی از کاستی‌های بسیاری اشعار قدیمی همین است که بدون استفاده از امور و اطلاعات بیرونی، فهم کافی از آنها میسّر نیست. از سوی دیگر اشعار حدود عصر مشروطیت را هم داریم که از فرط صراحت، اغلب هیچ حرفی خارج از حوزهٔ مسایل و وقایع موجود در شعر با مخاطب ندارند، گذشته از این‌که درک کافی بسیاری از آنها نیز محتاج اطلاع از چگونگی آن وقایع و مسایل یا همان عصاست. هم از این روست که با بسرآمدن آنها تاریخ مصرف آن شعرها هم منقضی می‌شده، مگر برای پاره‌ای مصارف مشابهِ احتمالی یا پژوهشهای مربوطه. آری، یکی از درسهای بزرگ نیما در برابر شعر دورهٔ مشروطیت همین بود که با آگاهی ژرف از سرشت و جوهره و کارکرد هنر، شعری را چونان الگو در پیش روی پیروان گذاشت که به عنوان یک واحد هنری، قائم به خویش است، و یکی از مهمترین رمزهای بقای او نیز همین.

پیوست دو

زبان

ما بسیاری مسایل زبانی نیما[1] را در ضمن تحلیل شعرها و به تناسب مقال مطرح کرده‌ایم، که تکرار آنها روی ندارد. امّا آنچه اینجا می‌آید کاربردهایی است که در تحلیلها ذکر نشده یا اگر شده توضیح نگردیده است.

نیما بر روی هم زبانی دارد آمیخته از کاربردهای گذشته یا گذشته‌گرا و نوآورانه و ابتکاری. پاره‌ای ضعفها یا غرابتها هم در این زبان هست که در کار هر پیشگامی در هر زمینه‌ای بروز می‌کند. به هر حال، کار ما در اینجا آسان‌تر کردن دشواریهای نیماخوانان از نظر زبان است. همزمان می‌خواهیم نشان دهیم که مشکلات نوعیِ زبان نیما بیرون از حیطهٔ این نمونه‌ها نیست و اینکه عدّه‌ای گزافه کاسه و کوسه بر سر او شکسته‌اند. از خوبیهای زبانش چشم شسته و بسته‌اند و پاره‌ای ناهمواریها و دست‌اندازهایی را که مسلماً در راه نوسامانی پیش می‌آید بزرگ کرده‌اند و زیاده. البته خواهیم دید که گاه گُذاری خطاهای زبانی هم دارد ولی آیا مگر دیدن فقط «نقص گناه» و ندیدن «کمال صدق محبت» جز کار هر «بی‌هنر»ی است؟ صدق محبت همین است که او می‌خواهد حرفهای تازه‌ای را فریاد بزند. پس زبانی می‌خواهد آمادهٔ پذیرش محتواهای جدید. زبان به‌ویژه با جمود دورهٔ بازگشت می‌بایست نفسی تازه می‌کرد و کاری که مشروطه‌ایها در این جهت آغاز کرده بودند باید به‌آیین‌تر ادامه می‌یافت. امّا آنچه شاید حتی بسیاری از معاندان نیما نمی‌دانند این است که او از قضا در برخی کاربردهای بظاهر تازه‌اش جواز کار را از همان ادب کهن می‌گیرد. به هر تقدیر، ما نه دید ستایشی یا

www.tabarestan.info تبرستان

توجیهی داریم و نه قصد عیبجویی. ضمناً چون این نگارنده طلبهٔ ادب قدیم است اطمینان دارد سخنش در سنجش کاربردهای نیما با گذشته و ذکر ریشه‌ها طرف توجه علاقه‌مندان قرار خواهد گرفت. برای رعایت کوتاهی، در مواردی که ضرورتی نداشته، شاهد شعریِ کامل داده نشده است. آخرین نکتهٔ گفتنی اینکه در این زمینه نیز بحث ما طبق معمول کاملاً موردی و عینی یعنی ارائهٔ کاربردهاست، نه بحثهای نظری و انتزاعی دربارهٔ مسایل و قواعد زبانی. به‌عبارت دیگر، می‌خواهیم ببینیم نیما با چه موادّی حرف می‌زند و مشکلات زبانی‌اش از چه نوع است. ضمناً در این بخش گاه‌گداری ناگزیر از تکرار نکاتی از بحثهای زبانیِ گذشته بوده‌ایم.

الف. گرایشهای گذشته

۱. «بـ»ی اول ماضی

در اوایل بسیار بیشتر است و هرچه جلوتر می‌آییم بسامد آن کمتر می‌شود.

مهر او بسرشت با بنیاد من: ۱۸ «قصهٔ رنگ پریده، خون سرد»

پرشی کرد و برنجید و برفت: ۳۰۱ «جغدی پیر»

۲. همی

که همی گفت و بر سر همی کوفت: ۴۶ «افسانه»

۳. همی + ی (استمراری)

باد ندانسته همی با شتاب

ناله زدی تا که برآید ز خواب: ۷۱ «گل نازدار»

۴. ی (استمراری)

هر یکی با یک کرشمه، یک هنر

هوش بردی و شکیبایی ز سر: ۱۸ «قصهٔ رنگ پریده»

چه شد آن یاری که از یاران من

خویش را خواندی ز جانبازان من: ۲۲ همان

(پیداست قافیهٔ یاران ـ جانبازان مشمول ایطای جَلی یا شایگان و غلط است.)

خیز یدمی از میانهٔ خواب: ۶۷ «یادگار»

۵. الف اطلاق

پیداست که از بالاترین نشانه‌های کهن‌گرایی است. بالاترین استعمال آن در سدهٔ چهارم بود.

چند، چند آخر مصیبت بردنا

لحظهٔ دیگر بباید رفتنا: ۲۸ «قصهٔ رنگ پریده...»

۶. «را»ی زاید

اگرچه در عرف زبان‌شناسی، جزءِ زاید مفهومی ندارد و هر عنصری، هرقدر زاید بنماید، زمانی مسلماً نقش خاص خود را داشته است.

این سزای آن کسان خام را: ۲۱ «قصهٔ رنگ پریده...»

گفت از بهر چرا: ۲۶۷ «خانهٔ سریویلی»

بیشترین حدّ استعمال این «را» در سده‌های چهارم و پنجم بوده و در سدهٔ ششم از آن کاسته می‌شود.

۷. آوردن دو حرف اضافه در پیش و پس متمّم

بگذار به خواب اندر آیم: ۳۶ «ای شب»

به سر بر مرا یاوری، مادری: ۶۱ «شیر»

زن به یأس افتاد. پس به یأس اندر: ۹۹ «خانوادهٔ سرباز»

نیز نک. ۱۱۶ «قلب قوی»، ۱۲۱ «نامه»، ۱۲۵ «شهید گمنام».

۸. مر (همراه با «را»)

گرچه مر او را شفاعت از همه سو رفت: ۱۴۵ «عبدالله طاهر و کنیزک»

www.tabarestan.info تبرستان

۹. استفاده از واژه‌های کمابیش قدیمی به جای معادلهای رایج و جاافتادهٔ جدید

دَواج = لحاف ۶۷ «یادگار»

کَرّت = دفعه ۷۳ «محبس»

خواجه، خواجه‌زاده = ارباب، بچّه ارباب ۷۴ «محبس»؛ این در حالی است که مثلاً در «خانوادهٔ سرباز» که زبانی بسیار زنده‌تر دارد همه‌جا «ارباب» آمده.

برنا = جوان ۷۶ «محبس»؛ در این شعر نشان داده‌ام که الزام وزن و قافیه تا چه حد سبب استعمال معادلهای قدیمی یا آرکاییک شده است.

جدار = دیوار؛ جالب توجه اینکه در اغلب موارد به جای «دیوار» آمده و اکثریت دارد. ۲۴۵ «خانهٔ سریویلی»، ۲۹۸ «منِ لبخند»، ۳۱۷ «منظومه به شهریار» و...

رحیل = کوچ، سفر ۲۹۹ «لکّه‌دار صبح»

مسحوق کردن = سودن و به صورت گرد درآوردن ۳۱۴ «منظومه به شهریار»

ضمان = ضامن ۳۴۸ «ناقوس»

لسان = زبان؛ این قدری عجیب می‌نماید زیرا «زبان» هموزن «لسان» است. نه صفیری به لسان در دادم: ۳۹۲ «پی‌دار و چوپان»

مسمار = میخ ۴۲۸ «پادشاه فتح»

وثاق = اتاق؛ بارها و بارها و حتی بیش از «اتاق» که هموزن و همقافیهٔ آن است به کار رفته. ۲۴۴ «خانهٔ سریویلی»، ۲۵۱ همان، ۲۷۲ همان

زَمَن = زمان ۱۸ «قصهٔ رنگ پریده...»، ۶۰ «شیر»

غراب = کلاغ؛ در اغلب موارد به جای «کلاغ» آمده. ۲۴۴ «غراب» چند بار، ۲۸۰ «پریان»

۱۰. صورت کهن به جای وجه رایج

ایچ = هیچ؛ زین خوبتر ایچ قصّه‌ای نیست: ۳۴ «ای شب»

نشنوند ایچ در آسمانها: ۵۹ «افسانه»

۱۱. واژه‌های کهنِ منسوخ

فرغرده = آغشته، به هم پیوسته؛ من به تو گفتم این نکته به جان فرغرده: ۱۵۹ «دیهقانا»

فسانیده = ساییده؟ می‌شد آواش فسانیده به فرسنگ از او: ۲۵۸ «مانلی»

۱۲. مصدر قیاسی

بافیده = بافته؛ می‌برم آن رشته‌ها که بود بافیده: ۳۰۸ «تابناک من»

۱۳. قید با تنوین تازی، غیررایج در زبان زندهٔ پارسی

فرداً فرد = تک‌تک؛ جمله فرداً فرد، راه پیمایند: ۱۰۴ «خانوادهٔ سرباز» (البته بعد از این دیگر آن را به کار نبرده.)

۱۴. واژهٔ کهن

هُرّا = بانگ بلند جانوران درنده، بیشتر در شاهنامه و دیگر متون حماسی گوششان خسته نه از آوای و هُرّای ددان کوی: ۲۵۵ «خانهٔ سریویلی»

ب. کاربردهای نیمایی

۱. آوردن متمّم همراه با فعل جدید در ساختن فعلهای مرکّب تازه

این از ابتکارهای نیما و مورد علاقهٔ اوست. در نوشته‌هایش هم به آن اشاره می‌کند و معتقد است این کار نه‌تنها اشکالی ندارد بلکه خوب هم هست، و چه لزومی دارد که همواره در محدودهٔ قواعد و هنجارهای گذشته باشیم. او با این تغییر قصد دارد فعل را زنده و دارای قدرتی تازه و نیروی اطلاع‌بخشیِ بیشتری بکند. البته اغلب معنی‌هایی که در زیر داده‌ام معادل دقیق یا هم‌ارزِ فعلهای نیما نمی‌تواند باشد.

داستان کردن = داستان گفتن؛ می‌کند داستانی غم‌آور: ۳۸ «افسانه»، و نیز ۳۴۴ «ناقوس»

www.tabarestan.info تبرستان

ناله زدن = ناله کردن؛ هرچند در متون قدیم به کار رفته، مثلاً سعدی: گه ناله زدی بلبل، گه جامه دریدی گل / با یاد تو افتادم، از یاد برفت آنها. نیما: بلبل بینوا ناله می‌زد: ۴۱ «افسانه»

نظاره بستن = نظاره کردن، چشم دوختن؛ نومید بسته هرکه به سویش نظاره‌ای: ۱۲۸ «سرباز فولادین»

نظاره بردن = نظاره کردن؛ من به روی آفتابم / می‌برم در ساحَتِ دریا نظاره: ۵۰۵ «خانه‌ام ابری‌ست...»

ریخته داشتن = فروریختن؛ آبهای آسمانی و زمینی را به سختی ریخته دارید: ۳۱۱ «منظومه به شهریار»

غرق آوردن = غرق کردن؛ او ترا در خانهٔ خندان جذبهٔ نگاهش غرق آورده: ۳۲۱ همان

جا بردن = جا کردن؛ جا برده گرم در دل سرد سحر به ناز: ۳۴۰ «ناقوس»، نیز ۳۳۴ همان

رها دادن = رهایی دادن؛... بدان سوی رها داد لجام: ۳۵۱ «مانلی»، نیز ۳۷۵ همان

گوش افگندن = گوش نهادن یا خواباندن؛ چون می‌افگند به هر آوا گوش: ۳۵۳ همان

سر تکاندن = سر تکان دادن؛ می‌تکانی سر از بهر چه کار: ۳۶۸ همان

ساز داشتن = ساز کردن، یا به قول خودش: ساز دادن؛ گریه از بهر چه می‌دارد ساز: ۴۴۰ «جوی می‌گرید»

بیم آوردن = بیم داشتن؛ بیم آورده برافراشته سر: ۴۴۲ و ۴۴۳ «آنکه می‌گرید»

رخنه بستن = رخنه کردن؛ که در او رخنه نبسته‌ست...: ۴۴۷ «او به رؤیایش»

ساز دادن = ساز کردن؛ هنگام که گریه می‌دهد ساز: ۴۵۴ «هنگام که گریه می‌دهد ساز»، غمزه‌زن و عشوه‌سازداده: همان‌جا

قدّ آراستن = قد برکشیدن؛ که نیاراید دیوار بلندی را قد: ۴۶۱ «سوی شهر خاموش»، قد بیاراسته است: ۴۶۳ همان

نَفَس بستن = نفس را با چیزی پیوند دادن؛ بسته در زمزمهٔ صبح نفس: ۴۶۳ همان

تعمیر دادن = تعمیر کردن؛ او کلید قفلهای... می‌دهد تعمیر: ۵۰۱ «آهنگر»

راه برداشتن = راه آغاز کردن؛ راه برداشته است: ۴۶۲ «سوی شهر خاموش»

اندیشه‌بستن در = فکر را معطوف کردن به؛ بسته اندیشهٔ دیگر در کار: همان‌جا

۲. عبارات فعلی غیرمتعارف

این‌که می‌گوییم غیرمتعارف، خواه از جهت حرف اضافه است و خواه خود فعل.

ره بر کسی زدن = راه کسی را زدن؛ ره بر او می‌زد و می‌برد خیالش سوی راهِ دیگر: ۳۵۳ «مانلی»

عقل از سر دادن = عقل از کف دادن؛ داده است عقل از سر: ۳۵۴ همان

به من باش = مرا نگاه کن، حواست به من باشد؛ پیشتر آی و به من باش و بینایش...: ۳۵۶ همان

دل به سر چیزی کردن = دل به چیزی دادن یا بستن؛ چه کنی دل به سر خاموشی: ۳۵۸ همان

به زیر چربیدن = به زیر چپیدن؛ وگرت ناوِ به لنگرشده چربیده به زیر: ۳۷۳ همان

رفتن از کسی = رفتن از پیش کسی؛ رفته است از من: ۴۴۲ «آنکه می‌گرید»، زان دیرسفر که رفت از من: ۴۵۴ «هنگام که گریه می‌دهد ساز»، می‌دیدمش که می‌رود از من: ۴۸۷ «چراغ»

به تیپا شدن = تیپا خوردن؛ او در آن همچو به تیپاشده‌ای پاره کلوخ: ۴۴۷ «او به رؤیایش»

در گوش کشیدن = چیزی را به گوش فرو کردن یا رسوخ دادن؛ و سرود مرگِ آنان را تکاپوهایشان بی‌سود اینک می‌کشد در گوش: ۴۹۵ «مرغ آمین»

در گوش کردن = به گوش گرفتن، دقیق گوش کردن؛ من سرودی آشنا را

www.tabarestan.info تبرستان

می‌کنم در گوش: ۵۰۲ «در نخستین ساعت شب»

۳. داشتن (جدید، برای استمرار)

داشت می‌ساخت؛ چه در آن کوهها داشت می‌ساخت: ۴۵ «افسانه»، سقف دارد می‌شکافد: ۳۳۶ «مردگان موت»

۴. کاربرد حرف اضافهٔ مرکب به مفهومی متفاوت

از برِ = از بالای، از فرازِ (معمولاً معنای «از پیشِ» و «از کنارِ» و امثال اینها دارد.)؛ باد سردی دمید از برِ کوه: ۴۲ «افسانه»، مردمی کز برِ دیوار به مردان و زنان می‌نگرند: ۴۵۰ «او به رؤیایش»، چون ز برِ آب پل: ۱۶۶ «صبح»، وز برِ راه...: ۴۶۳ «سوی شهر خاموش»، باد، نوباوهٔ ابر، از برِ کوه: ۵۱۱ «هست شب»، نیز ۳۰۷ «سایهٔ خود»، ۴۹۷ «مرغ آمین»

۵. هرچه = هرچه هست

این بغیر استعمال متعارف است که وقتی در اول جمله می‌آید مانند جملات شرطی ناتمام و محتاج جزای شرط است، مثل: هرچه نپاید، دلبستگی را نشاید. در زبان نیما «هرچه» یعنی هرچه هست. طرز ادای آن هم ناتمام نیست. هرچه بگریست، جز چشم شیطان: ۴۵ «افسانه»، هرچه از هر سو رفت و پنهان شد: ۱۰۳ «خانوادهٔ سرباز»، هرچه می‌گردد با او از جا: ۴۱۷ «کار شب‌پا»

۶. هرکه = هرکه هست

عیناً به همان صورت و همان لحن که در مورد «هرچه» گفتیم. نومید بسته هرکه به سویش نظاره‌ای: ۱۲۸ «سرباز فولادین»، می‌گریزد هرکه در هامون: ۲۴۹ «خانهٔ سریویلی»

۷. هرکجا = هرجا که هست

درست مثل هرچه وهرکه؛ هرکجا خاموش، هر طرف تیره‌ست: ۹۳ «خانوادهٔ سرباز»

۸. حذف «ی» نکره در مواردی که معمولاً لازم است

نیما در موارد بسیار زیادی چنین کرده. به گمان ما او جواز همین کار را هم از شعر قدیم گرفته است.[۲] دم که لبخنده‌های بهاران: ۴۱ «افسانه»، دم که چون شمع به سیلاب سرشک: ۳۶۵ «مانلی»، دم که فکرش شده سوی دیگر: ۴۱۵ «کار شب‌پا»، جا که غمگین چراغ می‌سوزد: ۳۳۳ «ناروایی به راه»، تو مپوشان سخنها که داری: ۴۶ «افسانه»، من بیفشانم از کار که دارم دامن: ۳۶۹ «مانلی»

۹. صفت نیمایی

این نوع صفت که ابتکار خود نیماست ظاهراً شکل قید دارد ولی در حقیقت صفت است. معمولاً ساخت آن چنین است که کسرهٔ اضافه در آن نیست و در موارد بسیاری نیز ضمیر متصل یا منفصل میان صفت و موصوف حایل می‌شود تا ارتباط لفظیِ این دو قطع گردد. هدف این کار، برجستگی بخشیدن به صفت و افزودن بر قدرت اطلاع‌بخشیِ information آن است، بدین‌سان که با شکل مستقل دادن به صفت (که در شکل عادی آن معمولاً کمتر توجّهی را جلب می‌کند) جنبهٔ اطلاع‌بخشی آن و همچنین زمینهٔ انفعالیِ مخاطب نسبت به آن زیاد می‌شود. در شاهنامه گاهی میان صفت و موصوف فاصله می‌افتد،[۳] که همین نیز سبب برجستگی صفت می‌شود. همچنان‌که در تحلیل «خانهٔ سریویلی» گفتیم، صفات نیمایی از نوع مذکور نخستین بار احتمالاً در آنجا به‌کار رفته. پیداست این کار دستِ شاعر را باز می‌گذارد که همیشه مقیّد به آوردن کسرهٔ اضافه میان صفت و موصوف نباشد. در نمونه‌ها خواهید دید که این صفات تا چه حدّ می‌تواند توجّه مخاطب را به خود برانگیزد، ضمن اینکه دست راحت‌رسانی در مورد وزن هم هست، یعنی شاعر به اقتضای وزن مورد نظرش اختیار آن را دارد که از هردو شکل سنتی و نیمایی بهره بگیرد.

www.tabarestan.info تبرستان

اولین مورد ظهور این‌گونه صفت در منظومهٔ مذکور این است:
... بهار سبز و زیبا، با نگارانش به‌تن رعنا: ۲۴۴ «خانهٔ سریویلی»؛ که شکل معمولی آن این است: نگارانِ به‌تَن رعنایش.
و بعد در این نمونه‌ها: داستانها کهنه می‌خواندند: ۲۴۷ همان، در کاسه‌ام چوبین: ۲۶۷ همان، سربسر موی درازت چرب: ۲۶۸ همان، سنگدلانی را سرکش: ۳۷۹ همان، از زمانی کز ره دیوارها فرتوت: ۴۲۵ «پادشاه فتح»، او مزهٔ لذتِ دستی را گرم...: ۴۴۸ «او به رؤیایش»

۱۰. اضافه‌شدن صفت به اسم

نیما در مواردی فراوان صفت را به صورتی شبیه به اسم و با کسرهٔ اضافه به‌کار می‌برد. این کار در متون قدیم نیز، به‌ویژه شاهنامه، سابقه دارد.[۴] نیما در این مورد هم از ادب قدیم جواز و اجازه گرفته است:
و به روی تیرهٔ سبز کهن‌دیواری آویزان: ۲۴۵ «خانهٔ سریویلی»، آن زمان که تیرهٔ شب...: ۲۵۰ همان، چیزی بغیر روشنِ روز سفید نیست: ۲۸۱ «اندوهناکِ شب»، این سهمگین دریدهٔ موج عبوس را: ۲۸۳ همان، نازک‌آرایِ تن ساق گلی: ۴۴۴ «مهتاب»،... نازک‌آرایِ تن هر ساقه‌ای در ره نهیبی: ۴۵۸ «برفراز دشت»، سردی‌آرایِ درون گرم او...: ۲۹۶ «خواب زمستانی»، یا ز ناپیدایِ دیوار شکستهٔ خانهٔ من: ۲۹۷ «منِ لبخند»، زیر دندانش ز چرکینِ شبی تیره نهفته: ۳۰۰ «لکّه‌دارِ صبح»، پر تمنّایِ نگاه وی این دم...: ۳۷۴ «مانلی» و دهها مورد دیگر.

۱۱. صفت با «نه»

وانگهی این چه نه‌برجا فکر و پنداری است: ۲۶۹ «خانهٔ سریویلی»، ای امیدِ نه کسی رامحرم: ۳۳۱ «مادری و پسری»، واندر آن نقشهٔ آمالِ نه‌سیریش‌پذیر: ۳۵۷ «مانلی»

۱۲. قید منفی با «نه»

دزدی هنوز صبح نه در کاروان افتاد: ۱۲۹ «سرباز فولادین»، می‌دید آنچه را نه به نزدیک او یکی: ۱۲۹ همان

۱۳. اسم مصدر با «نه»

در امید و نه‌امید (=نومیدی): ۴۰۲ «پی‌دار و چوپان»

۱۴. ساختن صفت با افزودن «بـ» بر سر اسم (همچون موارد فراوان در قدیم)

بسخامرد بزرگاکه تویی: ۳۷۸ «مانلی»

۱۵. ساختن صفت جدید با ترکیب دو صفتِ رایج

کورموذی شمع ایشان روشنی بخشد جهان را: ۲۵۹ «خانهٔ سریویلی»، کورموذی چشمشان در کاسهٔ سر از پریشانی: ۴۹۵ «مرغ آمین»

۱۶. اطلاق صفت انسان و هر ذی‌روحی به اشیا

از پسِ خندهٔ یک برق سمج: ۳۳۱ «مادری و پسری»، دیوارها سمج همه بر گرد هم رده: ۱۲۷ «سرباز فولادین»، لوس و سمج دیوارها: ۲۲۶ «مرغ غم»، چه شب موذی و گرمیّ و سمج: ۴۱۵ «کار شب‌پا»، چه شب موذی و سنگین، آری: ۴۱۶ همان، در همه این لحظات خودسر: ۴۶۲ «سوی شهر خاموش»، هوای گرم استاده: ۴۲۷ «پادشاه فتح»، همچو ورم‌کرده تنی گرم دراستاده هوا: ۵۱۱ «هست شب»، هوا ایستاده سرد: ۴۵۵ «مرگ کاکلی»

۱۷. مطابقهٔ صفت و موصوف در جمع (همچون متون کهن)

دل‌فسایان گلها: ۳۶۸ «مانلی»، بردگان ناتوانان: ۵۰۱ «در نخستین ساعت شب»

۱۸. حذف پسوند (الف از صفت فاعلی)

گوار=گوارا؛ بر لبت باشد هر چیز گوار: ۳۷۸ «مانلی»؛ حذف واجهای مختلف از آخر صفت در شعر قدیم هم بسیار دیده می‌شود.

www.tabarestan.info تبرستان

۱۹. ساختن قید با «به» (حرف اضافه)

این‌گونه قید در کار نیما بسیار زیاد است، از نخستین تا آخرین اشعار. در مواردی متعدد از آنها آنچه بعد از «به» می‌آید جانشین مسندّالیه یا نهاد می‌شود. این کار نیز در شعر قدیم بسیار معمول بود.[۵]

وز حوادث به دل پاره پاره: ۴۰ «افسانه»، با دستمزد کار پس آنگه به چهره باز: ۱۲۷ «سرباز فولادین»، او رنج می‌کشید از این حرفها به گوش: ۱۳۳ همان، آدم به گوش و چشم، آدم به پا و دست: ۱۳۴ همان، مانده به تن شکسته و اندوهگین به دل: ۱۴۷ «عقاب نیل»، به چشمانْ تابناک: ۲۲۸ «دانیال»، تیره به فام: ۳۶۱ «مانلی»، کز مبارک دم او آورم این قوم به جان باخته را بلکه خبر: ۴۴۴ «مهتاب»، به چشمان اشک‌ریزانند طفلان: ۴۳۰ «آقا توکا»

۲۰. قید خاص

مقهور رفته؛ آن زمان که گرمی از طبع شما مقهورْ رفته: ۲۹۸ «منِ لبخند»، به روی تخته‌های بام، در هر لحظهٔ مقهورْ رفته باد می‌کوبد: ۴۳۸ «آقا توکا»

۲۱. عباراتی آغازیده با «چه»، بیانگر استفهام

این عبارات چیزی بغیر جملات سؤالی‌اند و در همه‌جای جمله ممکن است ظاهر شوند، و معمولاً می‌توان آنها را تأویل به صفت کرد. این کاربرد مختص اوست.

آن دستها که گشته دراز از پیِ چه جام: ۱۳۴ «سرباز فولادین»، واندر امّیدِ چه رزقی ناچیز: ۳۵۵ «مانلی»، جا که نام از چه کسان می‌گذرد: ۳۵۸ همان، می‌دواند، می‌تپد او را به دلْ تصویر از رؤیای طوفانِ چه وقتش: ۴۶۷ «برفراز دودهایی»، با قدرتِ چه فکر در این نکته بنگریم: ۱۳۹ «سرباز فولادین»، فتاده سایه‌اش در گردش مهتاب نامعلوم از چه سوی بر دیوار: ۴۳۹ «آقا توکا»، بر حرفهایم در چه ره و رسم: ۴۹۹ «قایق»

۲۲. واژه‌های محلی

در بسیاری اشعار او هست و هیچ‌کس به اندازهٔ وی از آنها بهره نگرفته، آن هم در بهترین نقش و تأثیر. بسیاری نمادهای نیما از همین واژه‌هاست. آنها بیش از هرچیز به شعر رنگ صمیمیت بومی (که از وظایف شاعر امروز است) می‌زنند، ضمن اینکه اغلب معادلی هم در زبان رسمی ندارند. نمونه: آیش = شالیزار، کله‌سی = اجاقی حفر شده در زمین، شماله = چوبی آتشگیره و مشعل‌وار، توکا = مرغی کوچک، داروگ یا وگ‌دار = نوعی قورباغهٔ درختی که آمدنش مژدهٔ باران است، شکوبه = شکاف، ساینا = سایه و شبح، بینج = برنج و...

۲۳. واژه‌های خارجی، البته خیلی کم

کمیته، سیلاخور: ۱۲۳ ـ ۱۲۴ «شهید گمنام»

۲۴. واژه‌ها و مصطلحات عامیانه و محاوره‌ای

بدپیله: ۲۰ «قصهٔ رنگ پریده...»، پاییدن (مراقب بودن): ۳۳۲ «نارواییی به راه» و نیز ۴۶۵ «سوی شهر خاموش»، چاپیدن: ۱۰۵ «خانوادهٔ سرباز»، به‌همچنین: ۱۳۸ «سرباز فولادین»، هیچکه: ۲۹۱ «امید پلید»، تیپا: ۳۵۵ «مانلی» و نیز ۴۴۷ «او به رؤیایش»، کاشتن (کسی را در جایی): ۳۶۹ «مانلی»، کپیدن: ۳۷۹ همان، پَکَر: ۵۰۳ «خونریزی»، سربه‌سر گذاشتن: ۵۷ «افسانه»

۲۵. جمع با «ان» به‌جای «ها»

جمع‌بستن غیرذی‌روح با «ان» که در شعر قدیم هم گهگاه دیده می‌شود، در شعر نیما فراوان است، همچون غمان، روزان، شبان، کوهان (کوهها)، جایگاهان، که دوتای اخیر نامتعارف‌ترند.

که در آنجا خامشان را جایگاهانی نهانی است: ۳۱۰ «منظومه به شهریار» و نیز ۳۱۵ همان، ابری از آن رهِ کوهان برخاست: ۳۳۷ «کینهٔ شب»، شاه کوهان: ۴۵۱ شعری به همین نام

www.tabarestan.info تبرستان

۲۶. چند کاربرد ویژه

این کاربردها گوناگون است. بهتر است مثال ذکر کنیم:

پاسِ = جهتِ، در برابرِ یا به اِزاءِ؛ من نمی‌دانم پاسِ چه نظر / می‌دهد قصهٔ مردی بازم / سوی دریایی دیوانه سفر: ۳۵۱ «مانلی»، چه به پاسِ نفسی زودگذر: ۳۵۲ همان، و به پاسِ خدمت و سودایشان تاریک: ۴۹۶ «مرغ آمین»، سهو است و جز به پاسِ ضرر نیست: ۴۹۹ «قایق»، و موارد فراوان دیگر

ز راه‌بُر = از دسترس، یا به اصطلاح مردمی: از راهْ دستِ؛ وآوازه‌ای ز راهْ‌برِ دستشان به در: ۱۳۴ «سرباز فولادین»

زاره = زاری؛ زاره کم کن در کار: ۳۶۱ «مانلی»

چه خیالی است = چه پروایی است؟ مگر چه می‌شود؟ بر تو باید که درآید. چه خیالی است در آن: ۳۶۵ «مانلی»

ره‌بردار = رهسپار؛ می‌گریزند و به تشویش شده ره‌بردار: ۳۸۰ «مانلی»، به کجا خواهم شد ره‌بردار: ۳۸۴ همان

دل‌برحمی = دلرحمی؛ دل‌برحمی و سخا باشد از آنِ دگران: ۳۷۸ همان

۲۷. ساختار صرفیِ نامتعارف

دگرتر؛ من بگویم به تو آنان که دگرتر بودند: ۴۸۱ «یک نامه به یک زندانی»

الحاق پسوند تفضیلی «تر» به کلماتی غیر صفت، در شعر مولانا بیش از هر شاعر دیگری آمده است، آنچنان‌تر، من‌تر، سوسن‌تر و... که خود از نشانه‌های شهامت و هنجارشکنی در شعر است. نظامی، مولانا و صائب و معدودی دیگر از قدما در عمل و با شعرشان نشان داده‌اند که قایل به این بودند که شعر از زبانی خاص خود پیروی و قواعد و هنجارهای شعر را خود شعر تعیین می‌کند و لزومی ندارد که شعر تابع منطقِ متعارف و هنجارهای تحمیلیِ بیرونی باشد. این همان چیزی است که در روزگار ما و عصر پَسامدرن نیز گفته می‌شود، به‌ویژه فرمالیستهای (شکل‌گرایانِ) روسی و همگرایانشان همچون موکاروفسکی، اشکلوفسکی، یاکوبسن و امثال آنان این را از اصول ثابتِ مکتبِ خود (فرمالیسم

روسی) قرار داده‌اند.

۲۸. بهره‌گیری از ضمیر ناخودآگاه «من»

«منِ لبخند» که اضافه‌شدن کسره به ضمیر برخلاف هنجار و قاعدهٔ معمول است عنوان شعری است که تمامی موضوعات متنوع آن از زبان یک «من» (ضمیر ناخودآگاه) که درون یک لبخند نهفته است بیان می‌شود: ۲۹۹ «منِ لبخند». همچنین «بوجهلِ من» هم سخن از بوجهلی است که آن هم در درون ضمیر «من» مخفی است: ۳۰۴ «بوجهلِ من»

۲۹. کاربرد «یک» معادل حرف تعریف در زبانهای لاتین

این کاربرد تحت تأثیر نخستین ترجمه‌ها از زبانهای فرنگی وارد زبان پارسی شد و اکنون کاملاً رایج است و حتی در مواردی ناگزیر. در شعر نیما، از اول تا آخر، این کاربرد را می‌بینیم.

و قامت یک خیال روشن شده خم: ۱۱۳ «شمع کرجی»، با آنچه می‌رود / بالای یک کمر: ۲۴۰ «لاشخورها»، یک نگارستانم آمد در نظر: ۱۷ «قصهٔ رنگ پریده...» و دهها مورد دیگر.

۳۰. اشباع حرکت

در شعر نیما بسیار زیاد و حاکی از آزادی عمل فراوانی است که برای خود قایل است (قضا را که این جنبه از کار او نیز همچون مولاناست.)

کیستی؟ چه نام داری؟ گفت: عشق

چیستی که بیقراری؟ گفت: عشق: ۱۸ «قصهٔ رنگ پریده...»

کور را چه سود پیش چشمْ نور: ۲۴ همان

خاطرهٔ آنچنان روزان: ۲۷۲ «خانهٔ سریویلی»، به‌سوی شهر دلاویزان شدم آخر روانه: ۳۱۰ «منظومه به شهریار»، من به ترک زندگی دلگشای پدران گفته: ۳۱۳ همان، چگونه پرّ می‌آمد قطار گردش ایام: ۴۱۹ «که می‌خندد؟ که گریان

www.tabarestan.info تبرستان

است؟» خصوصاً مورد اخیر اشباع مفرطی است زیرا «ر» در «پر» هم تشدید می‌گیرد و هم برخلاف هنجار معمولی، که سکون است، حرکتی مثل کسره می‌گیرد. چنین اشباعهایی را تنها در نخستین دورهٔ شعر پارسی یعنی سدهٔ چهارم می‌توان دید، در شعر امثال رودکی.[۶]

۳۱. کوتاه شدن هجای بلند (عکس اشباع)

در دو مثال زیر «جادوگرها» را باید «جادُگرها» خواند: جادوگرهایی که در آن کوههای دورشان جای است: ۲۴۸ «خانهٔ سریویلی»، از برای آنکه بفریبند مردم را به دست جادوگرهاشان: ۲۵۷ همان

۳۲. تشدید کلمات مخفّف

حدّقه؛ در تک تاریک گور حدّقهٔ چشمهاتان: ۲۹۸ «من لبخند» (علاوه بر اشباع کسرهٔ «قـ»)

جرّس؛ جرّسش را به‌جا ماند شیون: ۴۷ «افسانه»

قضّات؛ گفت قضّات راکَرَم که ضعیف...: ۷۷ «محبس»

می‌چرّند؛ در سکوت شب چو می‌چرّند با هم: ۲۵۷ «خانهٔ سریویلی»

۳۳. تغییر مکان تشدید

عشّقه؛ تشدید به جای قلف روی شین آمده، در عشّقه‌های سیاه: ۱۱۹ «آواز قفس»، چند بار هم به همین صورت در «خانهٔ سریویلی» آمده، مثلاً ۲۲۴ (دو جا).

۳۴. حذف واج، از اول، وسط و آخر کلمه (نزدیک به فقرهٔ ۱۸)

ستبداد = استبداد: ۱۲۴ «شهید گمنام» (دو مورد)

شاست = شاه است: ۱۲۴ «شهید گمنام»

چشم به راست = چشم به راه است: ۳۷۵ «مانلی»

بی‌گنا = بی‌گناه: ۳۵۵ «مانلی»

۳۵. صورتهای درست ولی نامتعارف کلمات

ندانی = نادانی؛ می‌نمایانند خود را ماندهٔ سهو و ندانی: ۲۷۰ «خانهٔ سریویلی»، کاین نکته از ندانی او نیست باورش: ۳۴۱ «ناقوس»، نیز ۳۱۲ «منظومه به شهریار»

نخواهانی = ناخواهانی = عدم تمایل؛ هر خیال کج که خلق خسته را با آن نخواهانی است: ۴۹۶ «مرغ آمین»

جالب توجه است که فکر می‌کنند نیما این را از خود جعل کرده، درحالی که ما در گنجینهٔ متون کهن پارسی همین واژه را هم داریم، به صورت «ناخواهانی»، چنانکه خواجه عبدالله انصاری در حدود هزار سال پیش آن را به‌کار برده است: «بی‌رغبتی و ناخواهانی را بر آزادگی مبند».[۷] این نیز به‌نظر این نگارنده از مواردی است که نیما جواز کار را از مایه‌های کهن گرفته است.

۳۶. چند واژهٔ دلخواه شاعر

بی‌تردید هر شاعری تعدادی واژه راکه بیشتر مورد علاقهٔ اوست بیشتر به‌کار می‌برد. متأسفانه ما کمتر بسامدگیری دقیق و روشمندانه از متون قدیم و جدید خود کرده‌ایم. این کار تازگیها آن هم نه با کیفیتی بایسته، در کشور ما شروع شده، و بعید است به این زودیها کسی همتی رفیق راه کند تا فرهنگ بسامدی کامل و شیوه‌مندی در مورد کلّ اشعار نیما داشته باشیم، چون اگر می‌داشتیم چه تحلیلهای بدیعی از جهات و جوانب مختلف که نمی‌توانستیم بر مبنای واژه‌های او صورت دهیم. در اینجا به طور کلّی می‌گویم که نیما در شعر یکی از وسیعترین گستره‌های واژگانی diction را دارد. اما او نیز طبعاً به شماری از واژه‌های ویژه گرایش بیشتری نشان می‌داده است. عجالتاً این چندتا را برمی‌شماریم: هوشربا، نقشه (غیر از معنای معمول، به معنی‌هایی همچون نقش، شکل، دورنما و غیره)، روزان، شبان، صبح، شب، جدار، ساحل، دریا، مرغ، سمج، موذی، وثاق، به پاس...

www.tabarestan.info تبرستان

ج. پاره‌ای ایرادها

۱. حشو و زاید

تا آنجا که ما سراغ داریم، اوّلاً میزان آن بسیار کم، و ثانیاً بیشتر مربوط به ایام سنّتی‌سرایی او یعنی ناشی از الزامات و محدودیتهای قوالب قدیمی و انقیاد به وزن و قافیهٔ ثابت بوده است.

کانجا چه نهفته بُد نهانی: ۳۵ «ای شب»، که پیداست یا «نهفته» زاید است یا «نهانی»، چیزی مثل حشو قبیح. الزام از آن روی است که در موضع قافیه (با: دانی) است.

من ترا هستم یاری‌دهِ تو: ۳۵۶ «مانلی»، که یکی از «تو»ها زاید است.

۲. کاربردهای نادرست

استغاثه طلب کند ز خدا: ۷۸ «محبس»، که هم مشمول حشو است و هم غلط، زیرا در خود «استغاثه» مطابق قاعدهٔ افعال عربی، معنای «طلب‌کردن» وجود دارد و یکی از معانی باب استفعال همین طلب‌کردن چیزی است، مثل استجابة که به معنای طلب جواب یا اجابت‌کردن است.

فراسوده = فرسوده؛ خاطر این‌گونه فراسوده مساز: ۳۶۱ «مانلی»؛ که خطا و ناشی از الزام وزن است.

فقارت = فقر؛ این فقارتها! این حکایتها: ۹۶ «خانوادهٔ سرباز»؛ که غلط مسلّم است زیرا گذشته از اینکه در فارسی به‌این معنی به‌کار نمی‌رود، در تازی به معنای مهره‌های پشت است. نیز: ای فقارت! ای بی‌نگهبانی!: ۹۱ همان

نعایم = نعمتها؛ کوه با آنهمه نعایم و جود: ۱۱۰ «به یاد وطنم»؛ که غلط است چون نعایم جمع نَعامة به معنای شترمرغ است، نه به‌جای نِعَم (نعمتها).

و به حال آنکه = و حال آنکه؛ و به حال آنکه سزاوارتر از هرکه تویی: ۳۶۵ «مانلی»

هرآیین = هرآینه؛ بسیارها نموده هرآیین / با خلق ره به خیر و سلامت: ۳۴۳ «ناقوس»؛ تا آنجا که این نگارنده اطلاع دارد نباید درست باشد.

پاری = پاره‌ای؛ بیهده مشتی حیران / بیهده پاری مأیوس: ۴۶۰ «سوی شهر خاموش»؛ ممکن است در محاوره به‌کار رود ولی به هر حال درست نیست.

۳. خطای دستوری

چندین چه کنی مرا ستیزه: ۳۴ «ای شب»؛ کسی را ستیزه کردن، به جای با کسی غلط است.

تو مرا سر به سر می‌گذاری: ۵۷ «افسانه»؛ به جای سربه‌سرم می‌گذاری.

این کَرَم بی زن و دو دختر داشت: ۷۵ «محبس»؛ به جای بی زن بود و دو...

دارد از آن زمین اکنون به دل نفور: ۱۳۴ «سرباز فولادین»؛ یا: باشد از آن زمین... درست است و یا: دارد به دل نفرت، که پیداست شاعر در اینجا در الزام قافیه افتاده است.

می‌خواست همرهم که ببوسد ز دست او: ۲۳۹ «گل مهتاب»؛ به‌جای: ببوسد دست او را.

نیست زیبا صنمان را خبری: ۳۰۱ «جغدی پیر»؛ به جای: از زیبا صنمان خبری نیست.

۴. ضعف تألیف

مراد ما همان اصطلاح معروف علم معانی است، یعنی اینکه ترتیب و چگونگی اجزای کلامْ فهم آن را دشوار کند.

نیست با من دلم ز من بپرد

که چه سوی تو بازِ مهجورم: ۱۰۸ «به یاد وطنم»؛ سوی کسی بازِ مهجور بودن؟ می‌توان آن را خطای دستوری هم انگاشت.

بدجوی را که کار فریب است

دست از بدی ندارد و از پند: ۳۴۴ «ناقوس»؛ «از پند» چه صیغه‌ای است؟ یعنی

www.tabarestan.info تبرستان

بدگوی دست از پند برنمی‌دارد؟ خوب، که چه؟

بهم اینها همه را مردم، هشیاری نتواند یافت: ۳۶۱ «مانلی»؛ می‌خواهد بگوید تا مردم همهٔ اینها را با هم نداشته باشند هشیار نخواهند شد، ولی ترتیب کلام ایجاد تعقید کرده.

هیچ ناخواستن از حرمتِ بس خواستن است / بهر جنبیدنِ بسیارتری است / نه ز جا جنبیدن: ۳۶۳ همان؛ آیا «حرمت» بجا به‌کار رفته؟ آیا به جای «از فرطِ» آمده؟ همچنین این مفهوم که: از جا نجنبیدن به منظورِ به‌خود جنبیدن در مورد پرسودتری است، به طور سالم و فصیح بیان نشده.

آه دانستمت از چیست بدین خوی شده: ۳۶۴ همان؛ می‌خواهد بگوید: دانستم چرا خوی تو این‌طور شده.

پی کاری چه در این ره بودم: ۳۸۵ همان؛ به‌جای پیِ چه کاری، و این خطای تقدّم و تأخّر نادرست اجزای جمله است.

ضعفها و خطاها تنها منحصر به اینها نمی‌شود، امّا حالا بیاییم فرض کنیم این ضعفها به اَضعاف اینها باشد. اگر اوضاع و احوال زبانی را در ایام مقارن با ظهور نیمای جوان به نظر آوریم می‌بینیم بازگشتی‌ها در پایان عمرِ شیوه‌شان چیزی جز زبانی منجمد از خود بر جای ننهاده بودند، زبانی که جز در زمینهٔ قصاید و حماسه و غزل، آن‌هم به تقلیدی‌ترین گونهٔ آنها، هیچ کارایی نداشت. محیط آکادمیک یا دانشگاهی وقت هم نه تحت تأثیر نسلهای نوِ دانشجو بلکه زیر اخیهٔ نفوذ آن دسته از اساتید ادبیات قرار داشت که خود از بقایای همان واپسگرایان بازگشت و از زمرهٔ گردانندگان محافل و انجمنهای ادبی کذایی بودند. از میان شاعرانی که اندکی پیشتر از این برهه و نیز مقارن آن هریک به سهم خود تحوّلی در زبان شعر پدید آوردند (امری که ارزشمند و مایهٔ قدردانی است) هیچ‌کدام نتوانست زبانی چندبُعدی چونان دستگاهی جامع، اُرگانیک و آماده برای بیان ضرورتهای مختلفِ عصر جدید و انواع ادبیِ نویافته پدید آورد. یکی زبان ساده و در عین حال لبه‌دار و نیرومندش را در خدمت طنز و طیبت، بیشتر از نوع اخوانی یا محفلی، قرار داد (ایرج). دیگری آرکاییسم بازگشتی را با روح حکمت و اخلاق

سنایی و خسرو و سعدی درآمیخت و فابلها و پارابلهای قدیمی را با اندک تغییراتی در شکل و همراه با مفاهیم اجتماعی ـ انسانیِ فاقد تعیّن یعنی از نوع همه‌زمانی به‌کمک گفتگوهای سنتی، نه دیالوگ زندهٔ نمایشی، عرضه کرد (پروین). رجلی به‌ندرت مایل به تجربهٔ جدید، ولی تفنّنی، در زمینهٔ وزن هجایی، در مجموع از مدار مسدود تغزّل و وصف طبیعت و اخوانیات بیرون نیامد، ضمن اینکه در زمینهٔ زبان هم کاری نساخت (دولت‌آبادی). از شاعران انقلابی مشروطیت هم یکی زبانی تیز، البته برای چخش و پرخاش، و پر از «خون» و «ریستن» را به‌کار گرفت (عشقی). دیگری تصنیفهای عالی یا کارهای تصنیف‌وار عرضه کرد (عارف). یکی دیگر هم با وزن و قافیه‌های کوبنده و ضربی و زبان زیاده عامیانه‌اش حُراره را به جای شعر گذاشت تا با آن دستک بزنند و شعار دهند (سیّد اشرف). سومی شهامتی بیش از دیگران داشت. با زبان خیلی آزاد و راحت برخورد می‌کرد و به زبانی زنده و به‌روز حرف می‌زد. در تجربه‌های وزنی هم بی‌پروا بود. کارهای متعددی در وزنهای عامیانه و کودکانه داشت. لختها را بلند و کوتاه می‌کرد و گاهی افاعیل ابتدای لختهایش را متفاوت می‌آورد. «کارگرانه»هایش را با ترجمه‌هایی عجیب و دست‌وپا شکسته از امثال پوشکین و گورکی و متون مارکسیست لنینیستی درآمیخت (لاهوتی). آن یکی هم اگرچه زبانی متین‌تر داشت و میان فکر انقلاب و شکل تغزّل جمع کرد ولی او نیز در ردیفهایش کارگر، انقلاب، سرخ، خون را فریاد زد و مهمترین دستاوردش تعدادی غزل با محتوای سیاسی یا به تعبیری تلطیف خشونتهای سیاسی بود (فرخی). جان کلام اینکه هیچ‌کدام از زبانی تک‌بُعدی و تنگ‌میدان بیرون نیامد. با همهٔ خدماتی که فرد فرد اینان و امثالشان در جهت خروج زبان از انجماد و ایستایی عصر بازگشت کردند، با هیچ‌یک از این زبانها نمی‌شد چیزی جز محتوای مربوطه را گفت. مثلاً زبان حکمت و اندرز پروین حتی زبان یک زن نبود. زبان دولت‌آبادی به درد نمایش نمی‌خورد. زبان ایرج تاب بیان حماسی را نداشت. زبان اشرف‌الدین با عواطف عاشقانه یکسره ناسازگار بود و... پس آنچه حکم کیمیا داشت یک دستگاه زبانیِ مستقل و در عین حال جامع و انعطاف‌پذیر

www.tabarestan.info تبرستان

برای همه‌جور محتوی، از تغزّل، حماسه، داستان، نمایش و اندیشه‌های اجتماعی، سیاسی و غیره بود. نیما خاصیت جامعیت را در هیچ‌یک از این زبانها نمی‌دید. بنابراین به گمان ما هیچ تعجّبی ندارد که او به عنوان گام اول و دستمایهٔ نخستینه متوسل به زبان قدیم با وجود آرکاییسمی شد که در تقابل با دگرگونیهای پسابازگشت و ضرورتهای تازهٔ عصر بود، یعنی زبانی کهن‌گراتر از همهٔ آنها که برشمردیم (بجز پروین). چرا؟ چون نیما دست‌کم از آمادگی و آزمودگی همین زبان برای برخی محتواهای متنوع اطمینان داشت و از این رو آن را با همهٔ احوال بر همان زبانهای جدیدتر ولی تک‌ساحَتی ترجیح می‌داد. اتفاقاً درست هم تشخیص داده بود، زیرا زبان استوار و جاافتادهٔ قدیم در زمینه‌هایی سنّتی که نیما در آن روزگار به آنها نیاز داشت، همچون حکمت و اندرز (در شکل تمثیل)، حماسه، تغزّل، شکویٰ، توصیف طبیعت و امثال اینها امتحان خود را قرنها پس داده بود، و مهمتر اینکه برای پذیرش دگرگونیهای آتی حتی پتانسیلی به مراتب بیش از زبان ظاهراً ساده و کاملاً سیاسی‌شدهٔ مشروطه‌ایها داشت. پس همان را به عنوان بنلاد کار اختیار کرد. آینده با دگرگونیهای فراوانی که او در همین زبان پدید آورد بر درستی گزینش او و استواری راهش صحّه گذاشت. او در مورد زبان هم به این عقیدهٔ همیشگی‌اش که قدما برای ما بمنزلهٔ ریشه‌اند وفادار ماند.

در باب تأثیر گیری‌های نیما از زبان قدیم، از آنجا که در ضمن بحثهایمان در هر موردِ لازم سنجش و ذکر نمونه کرده‌ایم نیازی به تکرار نمی‌بینیم.

پیوست سه

صنعت

سخنِ بسامان و مبسوط در این باره سر به کتابی خواهد زد، ولی قصد ما ذکر چند نکته‌ای است، نه بیش.

صنایع شعری در ادبیات همهٔ کشورها هست[1] نهایتاً با قدری کمی و بیشی یا تفاوتهایی در گونه‌ها یا طرز کار. البته طول و عرض دستگاه بلاغت پارسی ـ تازی خیلی زیاد است و انواع و اقسام صنایع، حتی بسیاری انواع متکلف و زورکی، هم در آن هست، که صد البته کار آدمهای بیکار و بیدرد است.

و امّا بسیاری چیزهایی که نام «صنعت» یا «آرایه» گرفته، از زمرهٔ ویژگیهای طبیعی کلام و جزو محسّنات سخن خوب است و اطلاق واژهٔ صنعت به این دست، آنها را کمابیش از مقولهٔ ساختنی و تکلف‌آمیز و کاری اضافی یا آرایشهای مازاد بر سرشت سخن معرفی می‌کند. مثلاً تناسب: مگر یکی از اصول مطلق و همه‌پذیر شعرْ همگونی یا نزدیکیِ معناییِ واژه‌ها نیست؟ (حالا مراعات نظیر به معنای اخصّ کلمه یعنی کلماتی که دو به دو با هم متناسب و مألوفند به کنار.). یا حسن تعلیل: مگر اصلی کلّی در شعر نیست که دلایل شاعرانه برای امور غیرشعری داده شود؟ یا واج‌آرایی (به قول قدما: توزیع): مگر تناسبی که در معنای کلمات هست وقتی به عرصهٔ ظاهر کلمه بیاید نمی‌شود تناسب واجها و هجاها؟ و مگر اصل اساسی شعر از نظر آهنگ، خوش‌آمدن صداها به‌گوش نیست؟ یا براعت استهلال: مگر یکی از ویژگیهای اثر خوب آغاز مناسب نیست؟ به همین سان بسیاری دیگر از همین ویژگیها. در ذکر نمونه‌ها خواهیم دید برخی تا چه حدّ

www.tabarestan.info تبرستان

مشمول این نظر نگارنده‌اند.

و امّا راستش دستگاه بلاغت ما از جمله بدیع در شعر پارسی و تازی دچار خفقان و اختناق بلکه خناق است. البته در سدهٔ چهارم و تا حدود زیادی پنجم، شعر دارای طبیعتی معتدل و مزاجی مستقیم است لیکن از نیمهٔ دوم سدهٔ پنجم و به‌ویژه در سدهٔ ششم شعر به شبکه‌ای سخت متراکم و ریزبافت از انواع و اقسام صنایع و «عرض هنر»ها بدل می‌شود. این تراکم تنها مختصّ فنون بدیعی نیست و به بیان هم سرایت کرده به نحوی که در بسیاری اشعار این دوره، گنگی تصاویر یا ازدحام و تداخل آنها در حقیقت ساقط کنندهٔ شعر از یکی از مهمترین ویژگیهای آن یعنی اصل مطلق شفافیت جادویی transparency است یعنی تجسّم روشن تصویر، آن‌گونه که شاعر می‌خواهد. وقتی ذهن تو میان دو یا حتی چند صورت مختلفِ خیالی درمی‌ماند که کدام را در نظر آوری، آیا این نقض غَرَض از اصل اساسی تجسّم نیست؟ این صنایع و فنون بیانی به اصطلاح قاتق نان نشده بلکه قاتل جان شده است.

در شعر نوِ درست و حسابی، صنعت به مفهوم و مصداق قدمایی به هیچ روی محل توجه نیست. نیما طبیعت سالم، آسمان صاف و هوای آزاد شعر را پس از قرنها به آن بازگرداند و نشان داد که زحمت و تلاش راستین با زورزدن بیجا و وسمه بر ابروی کور کشیدن فرق دارد، هرچند کوشش مشروطه‌ایها را هم به عنوان فراهم‌آورندهٔ زمینهٔ دگرگونی در این عرصه نباید نادیده گرفت. گفتنی است که البته شاعران خوب و خوشفکر گذشته، کمتر می‌افتاد که برای ساختن «صنعت» زور بزنند و تکلّف بورزند زیرا آنان پیشتر در سالهای آزگار با زجر و زحمت و آزمون زمانگیز توانسته بودند وجدان شاعرانهٔ خود را به‌گونه‌ای پرورش دهند که بتوانند بسیاری صنایع را بر بدیهه و در حال ادای کلام پدید آورند. صنعت‌اندیشان عصر ما نباید کار پاکان را قیاس از خود بگیرند. برای نمونه نگاهی به بدیهه‌های انوری و خاقانی بیندازید و ببینید آیا تفاوتی فاحش با دیگر اشعارشان از لحاظ ظرافتها و ریزه‌کاریها یا همان صنعتگریها مشاهده می‌کنید؟ یا لیلی و مجنون نظامی و گلستان سعدی را که در مدتی بسیار کوتاه

پرداخته شده‌اند بنگرید تا مفهوم آن وجدان شاعرانهٔ پرورده و زودیاب و گزین‌یاب را دریابید.

باری، شعر نیما خالی از صنعت یا هرچه بنامیم نیست، لیکن بیشتر در کارهای مقلّدانه و ماقبلِ نوِ او نمود دارد، و هرچه پیشتر آمده میزان این صنایع در شعرش کاستی گرفته است. ما ترجیح می‌دهیم نمونه‌هایی را از آنها ارائه کنیم که خودشان این نتیجه را به ما بدهند که اساساً تلقّی شاعری چون او از صنعت و صنعتگرایی چیست. او شاگردانش را هم با همین طرز تفکّر بار آورد و در مجموع از این لحاظ نیز دگرگونی چشمگیری را در عالم نوسرایی ایجاد کرد.[۲] به هر حال بیشتر صنعتگریهای وی مربوط به ایّام قبل از اشعاری چون «ققنوس» و «غراب» است.

و امّا یک چیز در همین‌جا گفتنی است: ایهام در کارهای او بسیار کم و حتی استثنایی است. چرا؟ به گمان این نگارنده، نیما به دلیل نمادگرایی، اقبالی به این آرایه نشان نداده، زیرا نمادهای هر شعر طبعاً برخوردار از حوزهٔ وسیع مفهومی و سرشار از سایه‌روشن‌هایند. وقتی بنای شعر اینچنین بر پایهٔ ابهام کلّی قرار دارد چه نیازی به ابهامهای موضعی به صورت ایهام هست؟ یعنی هرگونه تحمیل ابهامی اضافی بر شعرِ نمادگرا آن را به صورت ابهام در ابهام درخواهد آورد.[۳] همین نکته که صنعت ایهام اغلب در اشعار سنّتی نیما و قبل از تحوّل او در جهت نمادگرایی یافت می‌شود دلیلی بر مدّعای ماست.

بیشترین آرایه‌ها در شعر نیما از این دست است: از نوع لفظی: انواع سجع و جناس، موازنه (حتی ترصیع هم به‌لحاظ پرهیز از تکلّف کاربردی ندارد)، واج‌آرایی (=نغمهٔ واجها=توزیع) و نوع ویژهٔ آن که مرتبط با محتوی است یعنی صدامعنایی onomatopoeia و قلب. از نوع معنوی: تناسب (جالب اینکه نوع اخصّ آن، مراعات نظیر، که مبتنی بر کلمات متناسبِ دو به دو در مایه‌های شمع و پروانه‌ای و گل و بلبلی است کمتر در آن یافت می‌شود)، تضاد، موارد معدودی ایهام، سؤال و جواب و ارسال مثل.

آنچه گفتیم تنها بر مبنای مروری کلّی بر اشعار نیما و نیز برخی پیروان برجستهٔ اوست. پیداست بحث و نظر دقیقتر جز با بررسی و پژوهش کافی،

www.tabarestan.info تبرستان

به‌ویژه بر مبنای آمار و بسامدگیری، ممکن نخواهد بود.

اکنون به‌منظور ارائهٔ طرز کار نیما از لحاظ آرایه‌های بدیعی، نمونه‌هایی اندک را نقل می‌کنم. پیشتر بگویم که در این نمونه‌ها کمتر موردی هست که این نگارنده بتواند با اطمینان بگوید شاعر قصد و تعمّدی در ایراد صنعت به مفهوم متعارف آن یعنی انگیزهٔ آرایش‌کردن سخن داشته است.

الف. آرایه‌های لفظی

۱. قلب

باشد خبر دگر
از هر خبر که آید، زاید دگر خبر.
«ناقوس» ۳۴۲

۲. واج‌آرایی

بر کنار جزیره‌های نهان
قامت باوقار قو پیداست.
«قو» ۱۸۵

واج «ق» سه بار تکرار شده.

می‌پرد پشّه و پشّه است که دسته بسته.
«کار شب‌پا» ۴۱۳

تکرار واجهای پ، ش، س، ت (برای القای صدای انبوهی از پشه‌های گوناگون)

۳. جناس تام

پس ز رخ پس برد رشتهٔ مو را
«خانوادهٔ سرباز» ۹۴

«پس» به معنای بعد و عقب

۴. جناس مطرّف

دود ناشایستگیهای کسانم دور کرده.
«خانهٔ سربویلی» ۲۶۵

۵. جناس زاید (با زیادتی در اوّل)

ای بسا شرا که باشد در بشر.
«قصهٔ رنگ پریده...» ۲۵

۶. جناس زاید یا مذیّل (با زیادتی در آخر)

می‌گشاید ز چشم چشمهٔ نیل.
«نارواییِ به راه» ۳۳۴

۷. جناس اشتقاق (= اشتقاق کبیر)

می‌نماید ز بخل مرده بخیل.
«نارواییِ به راه» ۳۳۴

۸. جناس شبه اشتقاق (= اشتقاق صغیر)

بلغزد جهان و زمین و زمن.
«شیر» ۶۲

۹. جناس وسط

این سکونت که در آنجاست به‌پا
با سکوت شب دارد پیوند.
«مادری و پسری» ۳۲۶

www.tabarestan.info تبرستان

جنبش از روی شتابش شبتاب.
«مانلی» ۳۸۳

۱۰. سجع متوازی

ققنوس، مرغ خوشخوان، آوازهٔ جهان،
آواره مانده از نفس بادهای سرد.
«ققنوس» ۲۲۲

«آوازه» و «آواره» را در بدیع سنّتی جناس خط می‌نامیدند ولی چون بدیع بیشتر مربوط به مسموعات است نه مکتوبات، امروزه درست‌تر همین سجع متوازی است. البته این نیز هست که برخی صنایع یا تکلّفات بر پایهٔ شکل کتابتی است.

بر پای صف زده، رده بسته.
«روی جدارهای شکسته» ۴۳۲

آنچه در مورد قبل گفتیم در اینجا هم صادق است.

۱۱. موازنه

شب کسی یاوه به ره می‌پوید.
شب عبث کینه به دل می‌جوید.
«کینهٔ شب» ۳۳۸

۱۲. ذوقافیتین

بسیارها نگفته به جان باش
.....
در عالمِ بپاشدگان فاش.
«ناقوس» ۳۴۳

ب. آرایه‌های معنوی

۱. تضاد یا طباق

خس به صد سال طوفان ننالد
گل ز یک تندباد است بیمار.
«افسانه» ۴۶

خس با گل و صد با یک طباق دارند.

۲. ایهام

گفت با او که: زنم نیست، نه می‌خواهم کانم باشد.
زیر دست من (همبوی خزه) زبر چو کاری که مراست.
«مانلی» ۳۶۲

«همبو» دو معنی دارد: معنای معروف، و دیگر: هم‌طرز و هم‌روش. ایهام میان این دو معنی است.

۳. سؤال و جواب

گفتم: آن وعده که با لعل لبت؟
گفت: تصویر سرابی بود آن.
گفتم: آن پیکر دیوار بلند؟
گفت: اشارت ز خرابی بود آن... الخ.
«در فروبند» ۴۳۵

این تنها مورد از «گفتم ـ گفت»ها یا سؤال و جواب‌های سنّتی و به شکل منظم در اشعار نیماست. در دوران بلوغ، دیالوگهای زنده جانشین گفتگوهای کلیشه‌ای می‌شود.

www.tabarestan.info تبرستان

۴. تنسیق صفات

با دمش خشک و عبوس و مرگ‌بارآور.

«برفراز دشت» ۴۵۸

آیا اسم این سه صفت پیاپی را می‌توان «صنعت» گذاشت؟ این نگارنده از دادن این‌گونه نمونه‌ها قصد شیطنت ندارد امّا به‌نوعی شطّاحی می‌کند، یعنی نمونه‌هایی به عنوان صنعت ارائه می‌کند تا بگوید صنعت نیست بلکه جزءِ هنجارهای عادی زبان است؛ هرچند عدّه‌ای عمرها بر سر این صنعت‌یابیها، نامگذاریها، قاعده‌سازیها و یا صنعت‌پردازیها کرده‌اند. نگرش آنان به زیباییهای شعر هم چیزی در همین حدود و مایه‌هاست.

۵. ردّالمطلع

برفراز دشت باران است، باران عجیبی!

«برفراز دشت» ۴۵۸

این لخت در اوّل و آخر شعر آمده. آیا بر روی این کار در شعر نو هم می‌شود نام ردّالمطلع سنّتی (به‌ویژه در غزلهای قدیم) گذارد؟ این درحالی است که این شعرْ نمادگراست و قصد شاعر از تکرار لخت آغازین در پایانه تأکید بر روی نمادِ محوری شعر (باران) است و نیز وحدتِ هرچه بیشتر بخشیدن به شعر، و همچنین بیان اینکه باران چونان عامل مثبت و دگرگون‌کنندهٔ همه چیز، در برابر نقش منفی و مخرّب باد، همچنان در کار ایفای تعهد خویش یعنی درآویختن با این عنصر اهریمنی به قصد چیرگی بر آن است. پیداست چقدر مضحک است چنان نامی را بر چنین کاری نهادن.

۶. ارسال مثل

این چه کبر و چه شوخی، چه نازی است؟
به دو پا رانی، از دست خوانی،
با من آیا ترا قصد بازی است؟

«افسانه» ۵۶ـ۵۷

هیچ ممکن می‌شود آیا
که بود بالاتر از رنگ سیاهی رنگ؟

«خانهٔ سریویلی» ۲۵۸

تعداد امثال سایر در شعر او در مجموع خیلی زیاد نیست، و تازه اغلب موارد آن هم متعلق به کارهای ناپختهٔ ایام جوانی اوست، مثل نمونهٔ اول از «افسانه». ضمن اینکه مَثَلهای او همگی از نوع بسیار مشهورند. امّا دلیل اینکه او در اشعار نوِ خویش به‌ندرت از مثلها بهره می‌گیرد به‌گمانم روشن باشد زیرا مَثَل از نظر شکلی متعلق به آفاق و عوالم ادب و فرهنگ گذشته است و فرم تثبیت‌شده و کلیشه‌گونهٔ آن مغایر با اهداف و انگیزه‌های نوگرایی است. نکته‌ای جالب توجه اینکه در شعر «پادشاه فتح» که از نوترین کارهای اوست، پادشاه محبوب مردمی در برابر جهانخواره قرار دارد، و جهانخواره طبعاً باید جای خود را به پادشاه بدهد. حال اگرچه کلّ محتوای شعر گویای همین معنی است و خواننده معمولاً به یاد مَثَل «دو پادشاه در اقلیمی نگنجند» می‌افتد لیکن شاعر کمترین اشاره‌ای به آن نمی‌کند تا بوی کهنگی در فضای شعر پراگنده نشود.

باری، شاعر راستین روزگار ما چنین می‌اندیشد که اگر شعری به واقع شعر باشد، که حاجت مشاطه نیست روی دلارام را، و اگر هم نباشد، که بستن این زیب و زنگوله‌ها بر آن درست مثل زین و ستام زرّین بر یابوی اسقاط لنگ است. از یاد نبرده‌ایم اظهارنظر سخیف صاحب چهار مقاله را در سنجش قصیدهٔ سست امیرمعزّی نیشابوری با «بوی جوی مولیانِ» رودکی، و اینکه برای یک بیت بی‌بو و خاصیت معزّی هفت صنعت برمی‌شمارد که قضا را برخی از آنها هیچ تعریف و حدود روشنی ندارند. وانگهی اگر نه هفت بلکه هفتاد صنعت بر آن بیت آویزان کنند به اصطلاح همان کچل غنج‌کردن است و بس.[۴] و مگر در زمان خود ما هم کم‌اند کسانی که موزون و مقفاهاشان را مثل عجوزهٔ «هرهفت کرده» به‌جای عروس به خلق‌الله قالب می‌کنند؟ نقد ادبی جدید ایران، هرقدر هم که آن را نوپا، ناپخته، وام‌کرده از نقد فرنگیان و حتی با کلّی‌گویی و کم‌انصافی «ضعیف و بیمارگونه» بخوانند، دست‌کم این حسن را دارد که بنیادهای نگرشی و نیز شیوه‌ها

www.tabarestan.info تبرستان

و موازین کاربردی و عملی در آفاق نوین آن تا بدان پایه دگرگون شده که امروزه مفاهیم و مصطلحاتی از این دست جز در حوزهٔ کهنه‌ستایان خریداری ندارد. صنعت و صنعتگری که در دست اینان به مهمترین ملاک و میزان سنجش و ارزیابی تبدیل شده، جز در مورد برخی ویژگیهایی که ما آنها را از خصایص طبیعی و سرشتیِ شعر خوب دانستیم، چیزی جز تنگ‌کنندهٔ افق دید و داوری و قلمرو اندیشهٔ شاعرانه و حتی منحرف‌کنندهٔ ذهن شاعر و مخاطب از جهانی بلکه کهکشانی از تمامی ارزشها، عزّتها و لذتهای هنری در جهات و جوانبی بی‌شمار (که نمونه‌هایی از آن را در تجزیه و تحلیل‌هایمان دیدیم) نبوده است. در تخریب شالوده‌های فرسوده از جهت یادشده و ساختن خانه‌ای محکم و کارا (و اتفاقاً با کار گذاشتن مصالح کارآمدِ گذشته و کنار گذاشتن موادّ بددنخور) نیز معمار و بنّا هردوان کسی جز نیما نبود، اگرچه بعداً دست‌پروردگان زبده‌اش هریک گوشه‌ای از کار را گرفتند.

آری، در شهر نوسامان شعر جدید، به هر گوشه‌ای و هر گذری که می‌نگری دست استخوانی و پینه‌بستهٔ پیرمرد را در ساختن و پرداختن آن عیان می‌بینی. می‌پرسی: آیا شدنی است اینهمه؟ و یک تنه؟

سخن واپسین

دوستان کهن‌ستای نوستیز، تاکنون نیما گلبانگهایش را برکشیده و اینک این نگارنده رخصت کلامی دو را با شما می‌طلبد. «خود آیا تابتان به دو حرف هست»؟

این کمترین را گروهی هرچند کم‌شمار می‌شناسند: کار اصلی‌اش طلبگی و معلّمیِ شعر و ادب کهن و شکوهین پارسی است و قرب سی سال است تا به تدریس آن در دانشگاهها، گاه در کنار شعر و نثر جدید و حتی سخنی چند در مایه‌های ادبیات تطبیقی و نقد نو و جهانی، پرداخته و در همهٔ این زمینه‌ها قَلَمَکی و دست و پایی و حرفهایی اینجا و آنجا زده. پس نمی‌توان گفت از «آلامُد»های نوخانمان و بی‌خبر از گنجینه‌ها و ارزشهای ادب گذشته یا از این سو زمینه‌های نوتر است. عزیزان، در پهنهٔ ادبیات جهانی، جملگی آثار ارجمند، از قدیم و جدید و شرقی و غربی، خویش نزدیک یکدیگرند و انسان فرهیخته را با همهٔ اینها سروکاری. آن کس که چشم بر برخی از اینها بست، گمان مدارید که در درکِ درست و راستینِ آنهای دیگر کامیاب باشد. من تاکنون ندیده‌ام کسی شعر نو را نفی و تحقیر کند ولی شعر قدیم را چنانکه باید دریابد. «این زمن باور کنید». این گوی و این میدان. گو اینکه عکس آن نیز صادق است، یعنی آن «مدیست»های بی رگ و ریشه و مدّعی، چگونه ریشه‌ها را فروهشته دعوی تلذّذ از شاخ و برگ و گل دارند، یا بدون شناخت بنلادهای عمارت و خودِ عمارت، تنها از مقرنسهای ایوان دم می‌زنند و بدان فریفته و خرسند می‌شوند.

www.tabarestan.info تبرستان

گرامیان، چرا نباید پذیرفت که شاعران اعجازآفرین قدیم و آن چهره‌های تکرارناشدنی که ما امروزه‌کار و افتخارمان شده شرح و تدریس و تحلیل کارهای آنان (بگذریم از اینکه چه شرحها و تدریسها و تحلیلهایی) همه‌شان بجز معدودی، هرکدام در روزگار خود و با شرایط و ضرورتهای آن، نوگراترین شاعر تا زمان خود بود. باور ندارید؟ مثال: فردوسی در سدهٔ چهارم نسبت به حماسه‌پردازان پیش از خود چه کرد؟ رودکی شعر غنائی و تغزّلی و وصفیِ شاعران نیمهٔ نخست سدهٔ چهارم را تا چه حدّ نو ساخت؟ فرخی و منوچهری در سدهٔ بعد چه نوآوریهایی داشتند؟ سنایی چه دگرگونیهایی در شعر نمادگرای عرفانی صورت داد؟ آیا نظامی در سدهٔ ششم «شعبده‌ای تازه برنینگیخت» و حتی «گردن شاخ کهن» را نزد؟ مولانا، سعدی و حافظ مگر از این قاعده بیرون بودند؟ عرفی، فیضی دکنی، صائب و... آیا بسنده نیست؟ حال ما در چنین عصری با دگرگونیهای سرسام‌انگیزِ لحظه‌به‌لحظه‌اش چگونه دم از امکان پوشاندن لباس پیری نحیف به جوانی ستبر یا کودک بر تن بزرگسال یا به‌عکس می‌زنیم؟ اگر همان قدمای گرانقدر چون شما می‌اندیشیدند آیا کمترین تازگی، ابتکار و تنوّعی نسبت به کهن‌ترین و ابتدایی‌ترین نمونه‌های شعر، مثلاً آزمونهای نخستینهٔ آن سگزی و آن بادغیسی و... پدید می‌آمد؟ و آیا این کهکشان عظیم از انواع، معانی، قوالب، شکلهای بیانی و شیوه‌ها و شگردهای هنرمندانه را می‌داشتیم؟

از تجربهٔ خویش بگویم و بی‌مجامله: تاکنون ندیده‌ام که کسی هر چیز نو را طرد و طعن کند یا از نمونه‌های ارجمند ادبیات جهانی بی‌اعتنا درگذرد و توانسته باشد اندکی از نوک بینی خود آن‌سوتر را بنگرد. اینان کجایند و درک ارزشها و عظمتها و زیباییهای شعر و ادب گذشته کجا. آیا دید و دریافت اینان از حدود بحثهای لغوی ـ دستوری ـ بلاغی، احکام کلّی و بی‌خاصیتِ ارزشی همچون «تشبیهات زیبا، استعارات ظریف»، «ذروهٔ سخن» و «اسوهٔ بلاغت» و... فراتر رفته است؟

بارها از کسانی که شعر نو از جمله کار نیما را «ژاژخایی» می‌خوانند و می‌گویند از آن سر درنمی‌آوریم، پرسیده‌ام: آیا شما چیزی از همین «ژاژها» را

خوانده‌اید یا کمترین کوششی برای درک آنها کرده‌اید و نفهمیده‌اید؟ پاسخ عدّه‌ای این بوده: مگر خزعبلات هم خواندن دارد؟ وقتی بپرسی: از کجا فهمیده‌اید خزعبلات است، برخیها به سخنان ادبای اریب از همان کهنه‌پرستان در باب شعر نو استناد می‌فرمایند، بدون توجه به اینکه آبشخور آن حرفها کجاست و مثلاً آیا منبع و مقتدای آنان از همان «بازگشتی‌ها» یا نوچگان و پروردگانشان نبوده‌اند؟ عده‌ای دیگر (و منصف‌تر) فقط سکوت کرده‌اند. باز می‌پرسم: چگونه است که من با این فهم متوسطم زبان حال و درد نیما، اخوان، شاملو، فروغ و حتی جوانان موجهای نوتر را می‌فهمم ولی شما با آن درک بالا و والایتان...؟

درد مهمتر اینکه به جای فرورفتن در ژرفاها می‌کوشیم آنها را با خَس و خاشاک و سنگ و کلوخ پر و همسطح خود کنیم. روزی در کلاس همچون همیشه در اواخر وقت کلاس از دانشجویان خواستم هر سؤالی دارند بکنند. دختری دانشجو گفت: ما را طوری بار آورده‌اند که دیگر اصلاً سؤال عمیقی به ذهنمان نمی‌رسد. به راستی تا مغز استخوانم از این سخن سوخت چون تاکنون کمتر چیزی از این دست و بدین تلخی شنیده بودم. شما چه فکر می‌کنید؟ چرا هرگونه استعداد و توان نوجویی و نواندیشی از این جوانان گرفته شده است؟ در چنین وضعی چشم چه معجزتی داریم؟

نیما راست می‌گفت که: وقتی به جای اینکه طفل معصوم این سال و زمانه را ابتدا با زمان و مکان خود و نمونه‌های زنده و جاری زبان و ادبیات آن آشنا کنند به او کلیله و گلستان و مرزبان‌نامه و غیره را از ورای قرنها تفاوت فکری، فرهنگی، زیستی، زبانی و... می‌خورانند و او را هاج و واج و با ذهنی فروبسته و ناتوان از توجیه اینهمه تفاوت و درک چیزی از مقولهٔ دنیایی یکسره «دیگرگون» رها می‌کنند، آیا از یکچنین نظام و روش آموزش و پرورشی چیزی جز این می‌توان چشم داشت؟ آیا منطقی‌تر نیست که از عصر خودمان شروع و به‌تدریج به سمت اعماق گذشته حرکت کنیم؟

عزیزان، نیما و دیگر شاعران نوگرای راستین با عمری تلاش و تجربه (که

www.tabarestan.info تبرستان

گوشه‌هایی از آن را بیان کردم) هریک به سهم خود گامی را در جهت هماهنگی و همداستانی شعر امروز با تمامی نیازها و دربایست‌های روزگار ما ــ حال با هر نتیجه و دستاوردی ــ برداشته‌اند، طرد حرف و درد این زمان، طرد خویشتن خویش است. نگویید «نمی‌فهمیم» که عذری بدتر از گناه است. صمیمانه بگویید: آیا تاکنون حتی یک گام به سوی این شعر برداشته‌اید که او در برابر ده گام به شما نزدیک نشده است؟ آیا شما از زمرهٔ کسانی نبوده‌اید که اینهمه ارزشهای هنری، اجتماعی و انسانی شعر نیما را نهایتاً به بهانهٔ چند مورد ناهمواری (که قضا را در مورد هر پیشگامی در جوّ جمود طبیعی است) و یا برای گریز از عمق سمبولیسم او و اینکه مبادا قدری فکر خود را برای ورود به این عوالم به‌کار اندازند یکسره نادیده گرفته‌اند؟

پرسش دیگر این است: آیا به راستی می‌پندارید که لذت‌بردن از شعر قدیم با جدید منافاتی دارد و جمع‌ناشدنی است؟ آیا کسی که مثلاً از غزلهای دلنوازی همچون «بگذار تا مقابل روی تو بگذریم...» (سعدی) و «زان یار دلنوازم شکریست با شکایت...» (حافظ) لذت می‌برد نمی‌تواند یا نباید از «مهتاب» نیما، «کتیبه»ی اخوان و «چلچلی» شاملو احساس لذت کند؟

آقایان ادبای گرانمایه و آشنای شعر سنّتی، آیا در تمامی اعصار و عرصات این شعر، شاعری را سراغ دارید که کلّ شعر زمان خویش را نفی کرده باشد؟ اگر هرآینه پاسخ منفی است، درگذرید از گستاخی و بی‌پروایی این کمترین در اینکه بگوید: ماییم و انحطاطی شرم‌آور.

www.tabarestan.info تبرستان

یادداشتها

پیشگفتار

۱. اینها را به‌ویژه خطاب به آنان می‌گویم که آنهمه شعرهای ژرف و سرشار از ذوق و ظرافت و آفرینشگری را به‌جای تجزیه و تحلیل، به‌معنایی ساده و بی‌رمق برمی‌گردانند، کاری که نه‌تنها در مدارس، که در دانشگاهها و بالاترین مدارج آنها هم سخت رایج است. نمی‌دانم خود را می‌فریبند یا اذهان جوان را.

ریچاردز می‌گوید: کسانی که در توضیح و تبیین تأثیرات فقط به‌مقاصد ظاهری می‌نگرند، کسانی که برداشت نثری از اشعار می‌کنند، ناچار آنها را معمّایی خواهند یافت. اما اینکه چرا مقصود معلوم و آشکار تا این حدّ تأثیر را از میان می‌برد مسلماً مسئله‌ای بغرنج است.

I. A. Richards: *Principles of Literary Criticism.*(London,Routledge, 1989), p. 189.

۲. نورتروپ فرای نیز می‌گوید: «در عرصهٔ نقد اگر بگوییم «معنای حقیقی این قطعه شعر این است که...» و آن وقت آن را به قالب نثر دربیاوریم، به خطا رفته‌ایم. در تمام دگرنویسها معنایی ثانوی یا بیرونی از اصل منتزع می‌شود. فهمیدن معنای حقیقی شعر به‌معنای فهمیدن کلّ آن است در صورتِ شعریِ آن و آنچنان که هست. اگر بخواهیم به چنین فهمی دست بیابیم، لازم است که ابتدا ذهن و حواس خود را تمام و کمال در اختیار تأثیر یکپارچهٔ اثر بگذاریم و با جدّ و جهد به قصدِ یگانه‌کردن سمبولها [سمبول در کار فرای یعنی هرگونه عنصر یا واحدِ اثر ادبی اعم از الفاظ، تصاویر و...] پیش برویم و همزمان به درک وحدت ساختار اثر برسیم.»

نورتروپ فرای: تحلیل نقد. ترجمهٔ صالح حسینی. (تهران، نیلوفر، ۱۳۷۷)، صص ۹۷ـ۹۸.

رمانتیسم نیمایی (برخی نمودها)

۱. از جمله بنگرید به:

سیروس طاهباز: زندگی و هنر نیما یوشیج. (تهران، زریاب، ۱۳۷۵).

و یک آیینهٔ تمام‌نما:

جلال آل‌احمد: «پیرمرد چشم ما بود». نیما یوشیج به‌روایت جلال آل‌احمد. به‌کوشش منوچهر علی‌پور. (تهران، ترفند، ۱۳۷۹)، صص ۱۰۷ـ۱۲۳ و کلّ مجموعه.

۲. پیداست در مورد تعاریف، انواع، شیوه‌ها و آثار گوناگون در این مکتب باید به منابعی خاصّ رجوع کرد، مثل:

لیلیان فورست: رمانتیسم. ترجمهٔ مسعود جعفری. (تهران، مرکز، ۱۳۷۵).

رضا سیدحسینی: مکتبهای ادبی. ج ۱. چ ۱۰. (تهران، نگاه، ۱۳۷۶)، مبحث مربوطه.

۳. برای رفع این برداشت نادرست می‌توانید به این مقالهٔ راهگشا، به‌ویژه مقدمهٔ آن، بنگرید:

صالح حسینی: «سهراب سپهری: شاعری رمانتی‌سیست». نیلوفر خاموش. (تهران، نیلوفر، ۱۳۷۱)، صص ۱۰ ـ ۲۰.

۴. دربارهٔ گرایش رمانتیک در عصر رضاشاه، علل و زمینه‌ها و نیز تأثیر آن بر نیما و دیگران و همچنین پیدایی دگرگونی در این گرایش و سیر شعر به سوی واقعگرایی پس از وقایع شهریور ۱۳۲۰ نک. محمدرضا شفیعی کدکنی: ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت. (تهران، توس، ۱۳۵۹)، صص ۵۴ـ۶۳.

۵. نامه‌ها، از مجموعهٔ آثار نیما یوشیج. گردآوری، نسخه‌برداری و تدوین سیروس طاهباز. (تهران، دفترهای زمانه، ۱۳۶۸)، ص ۲۱ (تاریخ ۱۳۰۱).

۶. همان ۳۲۵ (تاریخ ۱۳۰۸).

۷. همان ۲۱ (تاریخ ۱۳۰۱).

۸. همان ۲۳ (تاریخ ۱۳۰۰). نیز نک. ص ۴۳.

۹. جلال آل‌احمد: پیشین ۱۱۳.

۱۰. آل‌احمد: همان ۱۱۶ و ۱۱۸.

۱۱. اسناد و مکاتبات به‌جامانده از نیما تمامی این جریانات را چونان آینه‌ای نشان می‌دهد. برای نمونه، وی در فاصلهٔ ۱۳۰۹ ـ ۱۳۱۱ که در مدارس آستارا معلمی می‌کرد

روزگاری سرشار از گرفتاری، تحمل اتهامات و دسیسه‌چینی‌ها، توبیخها و... را می‌گذرانید. نامه‌هایی مملوّ از ایرادگیریها و عباراتی از این دست در مورد وی نوشته می‌شد: «آقای نیما خان یوشیج... خیلی سخت به‌مرض عصبانی [لابد عصبی یا عصبانیّت!] مبتلا هستند و بعضاً حرکات خطرناک...»

بازخوانی اسناد در زندگی نیما در آستارا هادی راشد. (تهران، بزرگمهر، ۱۳۷۹)، ص ۱۷ (تاریخ ۱۳۰۹). «راجع به‌طرز رفتار ایشان... با کمال دیوانگی و عصبانیت بی‌موقع...» همان ۲۵ (تاریخ ۱۳۱۰).

همین محیط آستارا به‌قول خود نیما پر بوده از سوءظن و خبرچینی (به دلیل موقعیتِ خاصّ مرزی آستارا با کشور شوروی سابق) و نیز مردمی فاقد «لیاقت علمی» که «آن سادگی ذاتی را هم ندارند که انسان بتواند با چند دقیقه صحبت، با آنها رفع دلتنگی کند...»

اسنادی دربارهٔ نیما یوشیج. به‌کوشش علی میرانصاری. (تهران، سازمان اسنادِ ملّی ایران، ۱۳۷۵)، ص ۲۱ (تاریخ ۱۳۱۱).

مهم این است که همین‌گونه احساس تنهایی و «ناجوری» در محیط است که به گفتهٔ خودش هر پرنده که می‌پرد، وی کینهٔ آن را در دل می‌پرورد و «اوضاع را از دور با چشم خون‌گرفتهٔ انتقام نگاه» می‌کند. (همان‌جا). به‌قول صادق هدایت: عقرب را که در اطرافش آتش بگذارند برمی‌گردد خودش را نیش می‌زند. همچنین همین اسناد و نیز مکاتبات خود نیما با دیگران از عصیان او علیه نظام ناکارا و یاوهٔ تعلیم و تأسفِ عمیق او به حال اطفال خردسالی حکایت دارد که به آنها «درس می‌دهند ولی نمی‌دانند برای چه و از چه راه اخلاق یا فکر و صنعت را به آنها تبلیغ بدارند.» آنگاه از تأثیر کتابهای درسی از جمله «مخترعات محرّرین اخیر» که «به آنها تملّق و دروغ را یاد می‌دهند» سخن می‌گوید.

نامه‌ها، از مجموعهٔ آثار نیما یوشیج ۲۱۴ ـ ۲۱۵.

پیداست چنین کسی با چنین افکاری، در عالَم معلّمی نتواند فردی مطیع، سربراه و پذیرندهٔ نظام موجود تعلیم و تربیت باشد. نیما همان پرسشی را می‌کند که بسیاری از اهل فکر و دید در زمان و جامعهٔ امروز؛ مثلاً «چه تفاوتی دارد که به‌طفل فکر و اخلاق چند قرن گذشته را که تناسبی با زندگی کنونی او ندارد، در عبارات نادرست تمرین بدهیم؟ یا به او گلستان و کلیله و تاریخ معجم و امثال اینها را بیاموزیم؟...» همان ۴۱۸

www.tabarestan.info تبرستان

(تاریخ ۱۳۰۹).

انور خامه‌ای درباره‌اش می‌نویسد: «آنها [شاگردان نیما] می‌گفتند که او اصلاً به برنامهٔ درس و کتاب درسی کاری ندارد. در کلاس مانند یک دوست پهلوی شاگردان می‌نشیند و با آنها به گپ‌زدن و درددل کردن می‌پردازد. گاهی هم داستانها یا شعرهایی از خود و شعرای دیگر می‌خواند. همهٔ آنها از او به نیکی و با احترام یاد می‌کردند.»

انور خامه‌ای: چهار چهره. (تهران، کتابسرا، ۱۳۶۸)، ص ۱۴.

هم او می‌نویسد: «نیما را بارها از کار بیکار کردند و هر بار به خاطر اینکه زیر بارِ تعبّدات اداری نمی‌رفت. اهل بندوبست نبود، آزاد می‌زیست و عقاید خود را آزادانه اظهار می‌داشت. البته کارشکنی و دشمنی بعضی محافل شعرای کهن‌پرداز نیز در راندەشدن او از کارهای دولتی سهمی داشت.» (همان ۴۵) مفهوم این جملهٔ آخری از جهت بازنمود وضع نیما در قبال کهنه‌سرایان و طرز تلقی و نیز کینهٔ آنان از او سخت درخور توجه و عبرت‌انگیز است. پیداست یکچنین جهنمِ محیطی در آن سالها تا چه حدّ بر طبع زودرنج و حساس وی اثر می‌گذاشته و چه خشم و پرخاشی را از سوی او باعث می‌آمده است.

۱۲ و ۱۳. کلیات مصوّر میرزادهٔ عشقی. تألیف و نگارش علی‌اکبر مشیرسلیمی. ج ۷. (تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۷)، به ترتیب ۴۰۵ و ۳۱۷.

رمانتیسم نیمایی (نمایش منظوم)

الفت موج و کنار

۱. نک. یحیی آرین‌پور: از صبا تا نیما. ج ۱. چ ۳. (تهران، جیبی، ۱۳۵۴)، صص ۳۲۴ـ۳۲۵.

۲. نک. همان ۳۳۷ ـ ۳۴۱.

۳. البته این سخن به معنای نفی یکسرهٔ وجود پاره‌ای اشکال قدیمی و سنّتیِ نمایشی چه در قبل از اسلام و چه عهد اسلامی نیست. برای اطلاع از پیشینه‌های دور و نزدیک نمایشی و شکلها و شیوه‌های نمایش در قدیم بنگرید به:

بهرام بیضایی: نمایش در ایران. چ ۲. (تهران، انتشارات روشنگران و مطالعات

زنان، ۱۳۷۹).

۴. هیوا گوران: کوششهای نافرجام، سیری در صد سال تیاتر ایران. (تهران، آگاه، ۱۳۶۰)، ص ۱۶۷.

۵. همان ۱۳۷. هیوا گوران سپس عیوب ریز و درشت این نمایشنامه‌ها را از نظر فنی و قابلیتهای اجرا در صحنه برمی‌شمارد. در جای دیگر می‌نویسد: «جز ضعفهای زبان ــ که در ترجمه‌ها نیز دیدیم و گفتیم ــ ضعفهای نمایشی و بهره‌گیری از گفتگو بی‌توجه به عنصر نمایشیِ زبان، این متنها را از ارزش تهی می‌کرد. اگرچه این کوششها شاید می‌توانست تکاملی ــ حتّی ــ تکاملی در شعر را نیز سبب شود، امّا نه‌تنها تکاملی نیافت بلکه راه نپیموده در جا ماند.» همان ۱۶۸.

۶. دربارهٔ رضا کمال شهرزاد، زندگی و آثارش بنگرید به:

ابوالقاسم جنّتی عطایی: زندگانی و آثار رضا کمال شهرزاد. (تهران، ۱۳۳۳).

یحیی آرین‌پور: از صبا تا نیما. ج ۲. ص ۲۹۳ و ۳۱۱ـ۳۱۳.

۷. این نیز برای ما مسلّم است که عشقی در سه تابلو تحت تأثیر «افسانه» بوده است. نیما در یکی از نامه‌هایش (در ۱۳۰۷) می‌نویسد: «اولین بار که «افسانهٔ» خود را به روزنامهٔ جوان معروفی دادم، او آن را به دست گرفته بود فکر می‌کرد ولی می‌فهمید. به من گفت: خوب راهی پیدا کرده‌ای. بعدها ایده‌آل خود را ساخت و برای من خواند. این به طرز آثار من نزدیک بود. به نظرم می‌آید خیلی زود موفق به ترویج شعر جدید خواهم شد.» نامه‌ها، از مجموعهٔ آثار نیما یوشیج ۲۶۳.

۸. نک. کلیات مصوّر میرزادهٔ عشقی ۱۷۴. ضمناً همهٔ نمایشنامه‌های عشقی از این صفحه به بعد آمده است.

۹. نمایشنامهٔ کفش حضرت غلمان در، برگزیدهٔ آثار نیما یوشیج. به‌کوشش سیروس طاهباز. (تهران، بزرگمهر، ۱۳۶۹)، صص ۱۶۵ ـ ۱۷۳. در نامه‌هایش گهگاه اشاراتی به این کرده که نمایشنامه‌هایی در دست نگارش داشته است. از جمله اینکه در نظر داشته کاری به نام «حکایت دزد و شاعر» بنویسد. نک. نامه‌ها، از مجموعهٔ آثار نیما یوشیج ۳۰۳ (تاریخ ۱۳۰۷). در نامه‌ای دیگر می‌نویسد: «این روزها برای این جمعیت تئاتری می‌نویسم به نام «حاکم کلاله». سه پردهٔ آن تمام شده.» همان ۳۹۲ (تاریخ ۱۳۰۸).

۱۰. دربارهٔ «افسانه» و محتوی و شکل و دیگر امور مربوط به آن تاکنون کارهای ریز

www.tabarestan.info تبرستان

و درشتِ گوناگون صورت گرفته، از جمله:

سید عطاءالله مهاجرانی: افسانهٔ نیما. (تهران، اطلاعات، ۱۳۷۵).

جلال آل‌احمد: «بررسی افسانهٔ نیما یوشیج». نیما یوشیج به‌روایت جلال آل‌احمد. به‌کوشش منوچهر علی‌پور. (تهران، ترفند، ۱۳۷۹)، صص ۹ ـ ۳۲.

برای اطلاع از سایر کارها نک. علی میرانصاری: کتابشناسی نیما یوشیج. (تهران، سازمان اسناد ملی ایران، ۱۳۷۵)، صص ۱۲۰ ـ ۱۲۲.

۱۱. همین شیوه را در کارهای برخی نوسرایان پیرو نیما نیز می‌بینیم. از آن جمله است مهدی اخوان ثالث در شعر «ناگه غروب کدامین ستاره» که سایهٔ شاعر در اوایلِ شعرْ خود اوست، آنگاه در اواخر تبدیل به مخاطب او (من و شما ایرانی جماعت) می‌شود.

۱۲. مثلاً در نامه‌ای (به تاریخ ۱۳۰۲) می‌نویسد: «اروپایی که اینقدر چابک و رقّاص و صاحب عزم است برای این است که مجذوب مادّه و صورت است و کمتر روحانی می‌شود. تو هم عزیزم، این چند ماهه را اروپایی بشو. نمی‌گویم تغییر طبیعت و ذاتیّت بده، فقط روح بلندپروازت را جلوی حرکات عالم طبیعت اغوا نکن.» نامه‌ها، از مجموعهٔ آثار نیما یوشیج ۸۲ـ۸۳.

۱۳. خود نیما بعدها (۱۳۲۴) نوشته که پسند مردم نسبت به «افسانه» ناشی از نزدیک بودن آن به فهم آنان بوده، به‌خلاف شعرهای سمبولیک بعدی او:

«منظومهٔ «افسانه» طوری است که مردم می‌پسندند، به‌خلاف قطعات کنونیِ مخلص که سمبولیک و به سبک شعر آزاد هستند، به فهم آنها نزدیک است.» نامه‌ها، از مجموعهٔ آثار نیما یوشیج ۶۴۰، و فیصله‌دهنده به‌این قضیه هم گفتهٔ خود اوست: «خوب یا بدی که در این منظومه می‌یابید، نیمایی است که در بیست و سه چهار سال پیش بوده...» همان ۶۴۱.

۱۴. مثل همان مناظرهٔ معروف میان خسروپرویز و فرهاد: نخستین بار گفتش کز کجایی / بگفت از دار ملک آشنایی... یا غزل حافظ: گفتم غم تو دارم، گفتا... الخ.

۱۵. نک. دیوان لاهوتی. (مسکو، ادارهٔ نشریات به زبانهای خارجی، ۱۹۵۰)، صص ۳۳۷ـ۴۱۰. در مورد عشقی و قبلیها پیشتر ارجاع کرده‌ایم.

۱۶. برای نمونه، این غزل وقوعی:

روی ناشسته چو ماهش نگرید — چشمِ بی سرمه سیاهش نگرید

بر سر سروِ ملایم‌حرکات — جنبش پرّ کلاهش نگرید

نگهش با من و رویش با غیر — غلط‌انداز نگاهش نگرید...

دیوان مولانا محتشم کاشانی. به‌کوشش مهرعلی گرگانی. (تهران، محمودی، ۱۳۴۴)، ص ۶.

یا این غزل که نوعی خطاب طبیعی دارد:

آخر ای سنگدل از کشتن ما چیست غرض؟

غیر اگر بی‌غرضی نیست ترا چیست غرض؟

تو جفاپیشه چو یاری‌دهِ اهل غرضی

پس از این یاری و اظهار وفا چیست غرض؟

باز در نرد محبّت غلطی باخته‌ای

ای غلط‌باز، از این مغلطه‌ها چیست غرض؟...

همان ۴۲۹.

البته اگر مراد نیما همین‌گونه اشعار وقوعی است، مسلماً شاعران مقدّم بر محتشم، مثل بابافغانی، شرفجهان قزوینی و شاعران دیگری از سدهٔ دهم وجود داشته‌اند. اگر هم مراد نیما الفاظ و عبارات عامیانه و محاوره‌ای و بهره‌گیری از زبان زندهٔ رایج باشد، باز از محتشم جلوتر داریم. به هر حال محتشم هم مثل آن دیگران کم ندارد از این شعرها:

ای گل خودرو، چه بد کردم که خوارم ساختی؟

آبرویم بردی و بی‌اعتبارم ساختی؟

همان ۵۰۵.

رمانتیسم نیمایی (روایت داستانی)

با بال کندِ بازگشت

۱. در نامه‌های نیما هم جای جای به علاقه و اشتغال گهگاهی و به هر حال نه‌چندان جدّی یا حرفه‌ای او به داستان‌نویسی برمی‌خوریم. از جمله در نامه‌ای (۱۳۰۹) می‌نویسد: «هشت نوول خوب نوشته‌ام خیلی از مرقد آقا بهتر.» نامه‌ها، از مجموعهٔ آثار نیما یوشیج ۴۲۳. برای اطلاع از نوولهای چاپ‌شدهٔ او نک. میرانصاری: کتابشناسی

www.tabarestan.info تبرستان

نیما یوشیج ۲۰ ـ ۲۲.

۲. برای مثال از میان مضامین متعدّد مذکور، این قطعه:

الحذر ای مدّعی‌العموم که دزدی شرط قضا شد چو در نماز طهارت...

ادیب‌الممالک فراهانی: دیوان کامل ادیب‌الممالک. به تدوین و تصحیح و حواشی وحید دستگردی. (تهران، فروغی، ۱۳۱۲)، ص ۱۰۵؛ نیز قطعهٔ:

روزی ز جور خصم ستمگر ظلامه‌ای
بُردم به‌نزد قاضی صلحیّهٔ بلد
دیدم سرای تیرهٔ تنگی بسانِ گور
تختی شکسته در بن آن هشته چون لحد...

که در ادامه، محیط عدلیهٔ عصر قاجار و وضع و کار و بار و خلق و خوی قاضی را وصف می‌کند و به باد طعن و تسخر می‌گیرد. نک. همان ۱۴۳ ـ ۱۴۵. نگارندهٔ این سطور بر آن است که نیما در «محبس» به‌ویژه از همین قطعه تأثیر گرفته زیرا در دیالوگهای آن هم شباهتهایی با کار نیما دیده می‌شود، از جمله منطق غلط قاضی، مغلطه‌هایش، احکام عجیب و بی‌ربطی که صادر می‌کند و امثال اینها. شباهتهای ریز و درشت در حال و هوا، سبک و شیوهٔ بیان و قالب زبانی میان این دو کارْ ظنّ ما را در خصوص این تأثیرگیری تقویت می‌کند، که البته ذکر آنها مایهٔ اطالهٔ کلام است.

۳. کذا چاپ شراگیم: نیما یوشیج، مجموعه شعرهای نو، غزل، قصیده، قطعه. (تهران، اشاره، ۱۳۷۶)، ص ۵۱۴. من از فرصت استفاده و آن را به «پنجَه میش» اصلاح می‌کنم. ظاهراً چون نتوانسته‌اند درست بخوانند و دریابند (گو اینکه این هم باز از مشکلات کهن‌گرایی یعنی استعمال «پنجه» به جای «پنجاه» است!) حرف «ی» را به عنوان بدلی از کسرهٔ اضافه به آن اضافه و بد اندر بدش کرده‌اند. توضیح اینکه شاعر می‌خواهد بگوید کرم آرزو داشت وقتی به اصطلاح آبی زیر پوستش رفت و خودش را بست، دخترش را به جوانی بدهد که دارای پنجاه‌تا میش باشد (که در محیطهای زراعی و دامداری مولّد ثروت و نعمت است) نه اینکه دارای پنجه‌ای شبیه میش باشد، که پیداست چقدر مضحک است.

۴. مطابق این قاعده در فن قافیه، یاء نکره فقط با مجانس آن (نیز با یاء وحدت که با یاء نکره قرابتِ نوعی و صوتی دارد) قافیه می‌شده و این قاعده به‌ویژه در قرون اولیهٔ شعر پارسی با سختگیری مراعات می‌شده لیکن به مرور این سختگیری کمتر شده و

گهگاه در موارد ناگزیر به قافیه‌کردن یاء نکره با انواع دیگر، مثل مصدری، مخاطب، نسبت، و یاءِ خود کلمه، مبادرت می‌کردند. در حول و حوش مشروطیت، این قاعده به‌ویژه در شعرهای مردمی و انقلابی تقریباً از رواج افتاد.

قهرمان‌پروری

۱. البته مطابق چاپ مبنای ما (و نیز چاپ شراگیم یوشیج) نخستین لخت از لختهای واسطه حتی از دیگر لختهای واسطه درازتر است، به اندازهٔ یک هجای بلند (حرف ربط «و»):

بعد از آن ماند خموش و کرد اندیشه دمی

لیکن این «و» به نظر این نگارنده بی‌تردید زاید و آمدن آن خطاست (با هر منشأ که باشد) زیرا لخت را به این صورت درمی‌آورد: فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلات، که ملاحظه می‌فرمایید که نسبت به لختهای غیرِ واسطه دقیقاً به اندازهٔ یک رکن کامل (فعلاتن) افزونی دارد. پیداست اگر این افزونی را درست یا تعمّدی از جانب شاعر بینگاریم، لزوماً باید قایل به این شویم که شاعر می‌خواسته بیش از آنچه گفتیم لختها را کوتاه و بلند کند. تأکید می‌کنیم که به‌حکم سنجش تمام لختهای واسطه، متن هردو چاپ نادرست است.

اوج تقلید

۱. گمان می‌کنم در استقبال از قصیدهٔ مسعود سعد سلمان باشد، به مطلع:

روزگاری است سخت بی‌بنیاد کس گرفتار روزگار مباد

دیوان مسعود سعد سلمان. به تصحیح و اهتمام مهدی نوریان. ج ۱. (اصفهان، کمال، ۱۳۶۴)، ص ۱۴۵.

۲. از جملهٔ نشانه‌های این شیفتگی اینکه در «یک نامه به‌یک زندانی» حتی نام همین هفت‌پیکرِ مورد تقلید در «قلعهٔ سقریم» می‌آید:

نجلا روی حصیرش در اطاقش تنها
هفت‌پیکر می‌خواند.
۴۸۲

در نامه‌ای (۱۳۰۳): «بدون امکان تقلید، نظامی شاعر ایرانی از تمام شعرای دیگر این

www.tabarestan.info تبرستان

مملکت مجزّا می‌شود.» نامه‌ها، از مجموعهٔ آثار نیما یوشیج ۱۰۹. در نامه‌ای دیگر (۱۳۱۵): «من خودم به نظامی عقیده‌دار هستم. ایده‌هایی که نظامی از محلّ زندگی خود می‌گیرد، و به‌این واسطه با او بعضی از شعرای معروف روس از لحاظ منظور ایده می‌توان تیپ تشکیل داد.» همان ۵۹۰. همچنین: «شاعری که فکر تازه دارد، تلفیقات تازه هم دارد. در حافظ و نظامی و بعد در سبک هندی این توانگری را به‌خوبی می‌بینید.» حرفهای همسایه. (تهران، دنیا، ۱۳۵۱)، ص ۷۳. «شعرایی که شخصیت فکری داشته‌اند، شخصیت در انتخاب کلمات را هم داشته‌اند. در اشعار حافظ و نظامی دقت کنید...» همان ۷۵.

۳. مخزن‌الاسرار. طبع حسن وحید دستگردی. به‌کوشش سعید حمیدیان، چ ۴. (تهران، قطره، ۱۳۸۰)، ص ۴۰.

۴. نک. هفت‌پیکر. همان طبع ۵۱ـ۵۶.

۵. مخزن‌الاسرار ۵۱. نمونه‌های آن در خمسه بسیار زیاد است، مثل: «لبادت» (= لباده‌ات):

لبادت را چنان بر گاو بندد که چشمی گرید و چشمیت خندد

خسرو و شیرین ۴۴۴. یا «آوارم» (= آواره‌ام) و «بیچارم» (= بیچاره‌ام) هر دو در این بیت:

به‌گرد عالم آوارم تو کردی چنین بد روز و بیچارم تو کردی

همان ۱۵۸. این کار در متون دیگر هم سابقه دارد، مثلاً سنایی در سیرالعباد الی المعاد «اندیشان» (= اندیشه‌شان) می‌گوید:

همه اندیشان ز ناز و کشی همه پیرایهٔ جمال و خوشی

مثنویهای حکیم سنایی. به‌کوشش محمدتقی مدرّس رضوی. (تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۴۸)، ص ۲۰۵.

رئالیسم نیمایی (روایت داستانی)

سرِ نیکلا سلامت

۱. بنگرید به: دیمیان گرانت: رئالیسم. ترجمهٔ حسن افشار. (تهران، مرکز، ۱۳۶۷)، صص ۱۱ـ۱۲.

۲. برای نمونه، نک. رضا سیدحسینی: مکتبهای ادبی. ج ۱. چ ۱۰. (تهران، نگاه، ۱۳۷۶)، اوایل مبحث رئالیسم.

۳. *Cency*؛ در این مورد بنگرید به: آی. ا. ریچاردز: اصول نقد ادبی. ترجمهٔ سعید حمیدیان. (تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۵)، ص ۵۷.

بر دو بال عاطفه و تخیّل

۱. از جمله: مهدی اخوان ثالث: عطا و لقای نیما. چ ۲. (تهران، بزرگمهر، ۱۳۶۹)، صص ۳۳۱ـ۳۵۶، یا: بدعتها و بدایع نیما یوشیج. (تهران، توکا، ۱۳۵۷)، صص ۲۷۱ـ۲۸۷.

۲. مثلاً این بیت حافظ:

هر مرغ فکر کز سر شاخ سخن بجست بازش ز طرّهٔ تو به‌مضراب می‌زدم

و اساساً مرغانی همچون سیمرغ شاهنامه و منطق‌الطیر همگی حامل فکرهای ژرف و بزرگند، به دلیل روشنِ پرواز و اوج و عروج.

۳. بهترین و دقیقترین بحثها و استدلالهای نیما دربارهٔ وزن و قافیه، آن‌گونه که او بایسته و درست می‌داند، در حرفهای همسایه آمده است. نک. صص ۳۰ و ۵۹ـ۷۱.

البته این نگارنده حکم کلّی دربارهٔ تصنّعی بودن وزن و قافیهٔ شعر قدیم را نمی‌پذیرد و گمان هم نمی‌کند که نیما می‌خواسته همهٔ شاعران گذشته را علی‌الاطلاق مشمول این‌گونه حکمها قرار دهد زیرا گهگاه اشاراتی به عزّتها و عظمتهای شعر قدیم و کیفیت کار شعرای بزرگ دارد (که پیشتر به اقتضای بحث نمونه‌هایی از اظهارنظرهای او را در باب برخی از این شاعران به‌دست داده‌ایم.) مراد او البته قافیه‌سازان کج‌اندیش و به اصطلاح رَج‌زنان قافیه چه در قدیم و چه روزگار اوست. امروز هم کم نیستند آنها که ابتدا مبلغی قوافی در زیر هم ردیف و بعد برای هرکدام بیتکی درست می‌کنند. فردوسی، مولانای غزلیات، سعدی، حافظ با قوافی اغلب خوب و گاه شگفت‌آورشان کجا و آن عجزهٔ شاعرنام کذایی کجا.

۴. مثلاً بهترین شاگردش، استاد اخوان ثالث، در یکی از شاهکارهایش، شعر «زمستان» که بیانگر فضایی ابری، دلگیر و افسرده است، این فضا را در پایانهٔ شعر بدین‌گونه در قافیه بازتاب داده:

زمین دلمرده، سقف آسمان کوتاه

www.tabarestan.info تبرستان

غبارآلوده مهر و ماه
زمستان است.

که پیداست هجاهای آخرِ «کوتاه» و «ماه» دردمندانه «آه» می‌کشند.

۵. معمولاً اعتراضهای آشکار سیاسی ـ اجتماعی نیما یا آنچه می‌توان شعارگونه‌های او نامید، در این سالها در همین حدود کلّی است لیکن به مرور به سمت طرح دقیقتر و عمیقترِ مسایل و مناسبات اجتماعی در شعر پیش می‌رود. اوج این جریان در کار نیما را به گمان این نگارنده در اشعار حول و حوش سال ۱۳۳۰ به بعد می‌توان دید که شاعر به‌گونه‌ای دقیقتر، ملموستر و کاوشگرانه‌تر مسایل اجتماعی ـ سیاسی زمان خود را بیان می‌کند، یعنی اشعاری چون «مرغ آمین» و دور و برِ آن. به هر حال اینها مشابهات گفتهٔ او در شعر حاضر است:

تا شود گرم تنور دگری
بخورد نان تا بیدرد سری...
«خارکن» ۸۳

ناتوانان هستند
که به قوت شبشان پابستند.
تا توانند توانایانی
بگذرانند به بالای کدام ایوانی.
«مانلی» ۳۶۰

پای تا سر شکمان تا شبشان
شاد و آسان گذرد.
«باد می‌گردد» ۴۶۸

۶. برای نمونه، اخوان ثالث در شعر «زمستان» در آخر شعر درست با استفاده از یک شیوهٔ سینمایی، تمامی صحنه‌هایی را که قبلاً به طور مفصل‌تر توصیف کرده یک بار به صورت سریع و مقطّع از پیش چشم خواننده می‌گذراند تا سروته شعر را به هم گره بزند، کاری شبیه برخی فیلمها که فیلمساز بر مبنای هدف خاص خود، در پایان فیلم تمام صحنه‌های مهم را به سرعت و زنجیروار نشان می‌دهد و فیلم با آن پایان می‌گیرد:

هوا دلگیر، درها بسته، سرها در گریبان، دستها پنهان،
نفسها ابر، دلها خسته و غمگین،

درختان اسکلتهای بلورآجین،
زمین دل‌مرده، سقف آسمان کوتاه...

مهدی اخوان ثالث: زمستان. چ ۱۵. (تهران، مروارید، ۱۳۷۶)، ص ۹۹.

هم او در «ناگه غروب کدامین ستاره» صحنه‌ها را درست مثل فیلم عوض می‌کند و با همان‌گونه دوربین‌گردانی و کاتهای سریع به صحنه‌های قبلی برمی‌گردد. نک. از این اوستا. چ ۱۰. (تهران، مروارید، ۱۳۷۵)، صص ۹۷ ـ ۱۰۶.

احمد شاملو نیز در کارهایش کم نیست تأثیر فیلم و شیوه‌های سینمایی. مثلاً در «مرگ ناصری» تعویض صحنه‌ها بی‌شباهت به کارهای سینمایی نیست، از جمله وقتی در میان انبوه تماشاگرانِ صحنهٔ تصلیب، بر روی العازر به اصطلاح «زوم» می‌کند تا حرکات و رفتار عافیت‌گرایانه و مسئولیت‌نشناسانهٔ او را برجسته کند، ضمن اینکه در تمام صحنه‌ها از گفته‌هایی فریادگونه شبیه به آنچه در فیلمهایی با صحنه‌های شلوغ و پرغوغا از گوشه و کنار به گوش می‌رسد بهره گرفته است. نک. احمد شاملو: ققنوس در باران. چ ۲. (تهران، مازیار، ۱۳۵۷)، صص ۴۵ ـ ۴۸.

۷. از آن جمله می‌نویسد: «[شاعر] لازم است بین‌المللی باشد. یعنی مطابق با ترقی و تکامل کنونی... تاریخ صحیح ادبیات ملل، طرز انتقاد، مخصوصاً صنعت و فلسفهٔ آن یا علم‌الجمال و تمام چیزهایی که راجع است به ساختن رمان و تئاتر. و به طریق امروزی عمل کند تا اینکه به او بتوانید بگویید شاعر امروز.» نامه‌ها، از مجموعهٔ آثار نیما یوشیج ۳۲۷ (سال ۱۳۰۸).

«مفهومهای تازه لفظ و شکل و وزن و همه چیز تازه می‌خواهند.» هنرمند «هنر را با خود از آن دنیا نیاورده و با خود به آن دنیا نمی‌برد. ولی هنرمند مسلّم است که زندگی می‌کند. زندگی معنی‌اش تغییرات است و هنر از زندگی است و این است که با تغییر همپاست.» نیما یوشیج: یادداشتها و... (تهران، امیرکبیر، ۱۳۴۸)، ص ۸۳.

«شعرسرایان قدیمی‌پسند ما، که متأسفانه خیلی از آنها جوانهای ما هستند، نمی‌دانند و نمی‌خواهند بدانند هر لباسی درخور و خوشایند برای روز معینی است... حالت خیّاط تازه‌واردی را به شهر ناآشنا دارند که چشم‌بسته می‌دوزند و نمی‌دانند برای چه می‌دوزند و برای کجا! اما بیخودی و بی‌جهت در سر رنگ دکمه‌ها و سردستهای آرخالق کهنه‌ای که کسی آن را نخواهد پوشید جرّ و بحث دارند!» همان ۱۵۵.

۸. نامه‌ها، از مجموعهٔ آثار نیما یوشیج ۶۵۳ (سال ۱۳۳۲).

www.tabarestan.info تبرستان

سمبولیسم نیمایی (بر خوان کهن)

نیما و تمثیل

۱. نمونه‌های شعرها و منظومه‌های تمثیلی به‌ویژه در زبان پهلوی در شاخه‌های مختلف آن کم نیست. به این نمونه‌ها بسنده می‌کنیم:

درخت آسوریک. به‌کوشش ماهیار نوّابی. (تهران، ۱۳۴۶).

انگد رَوِشْنان (یک شعر بلند مانوی). ترجمه از متن پهلوی اشکانی مانوی، همراه با حواشی و یادداشتها ایرج وامقی. (تهران، بی‌نا، بی‌تا). این منظومه دربارهٔ سفر روح است پس از رهایی از زندان تن و سَیر از جهان ظلمت به نور.

۲. دربارهٔ تعاریف تمثیل، مصادیق و مثالهای آن در ادبیات پارسی (و نیز جهانی)، انواعی چون تمثیل، مَثَل، فابل و پارابل به‌کتاب زیر، که ما را از ورود به این تعاریف و مباحث و اطالهٔ کلام بی‌نیاز می‌کند، بنگرید:

تقی پورنامداریان: رمز و داستانهای رمزی در ادبیات فارسی. (تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۴)، به‌ویژه صص ۱۱۱ ـ ۱۳۲.

۳. دوست دانشور، آقای دکتر پورنامداریان، در ضمن مباحث محققانه‌شان در همان کتاب به درستی به این نوع تمثیل نیز پرداخته‌اند. نک. همان ۱۱۷ ـ ۱۱۸.

سمبولیسم نیمایی (ندای نماد)

۱. دربارهٔ سمبولیسم، تعاریف و مفاهیم و پیشینه و پیشروان آن (شارل بودلر، پل ورلن، آرتور رَمبو، استفان مالارمه و پل والری) بنگرید به: چارلز چدویک: سمبولیسم. ترجمهٔ مهدی سحابی. (تهران، مرکز، ۱۳۷۵).

نیما می‌گفت: «آن چیزی که عمیق است مبهم است.» حرفهای همسایه ۱۳۶. «انسان نسبت به آثار هنری یا اشعاری بیشتر علاقه‌مندی نشان می‌دهد که جهاتی از آن مبهم و تاریک و قابل شرح و تأویلهای متفاوت باشد.» همان ۱۴۱. «آنچه وسعت دارد پوشیده است... هنر وصفیِ جدید از این راه می‌تواند مزیّتهای طرزکارهای کلاسیک را به دست بیاورد. وصف‌کردن و با آن وسیع ارتباط داشتن، یک وسیله دارد و آن سمبولهای

شماست. باطن شعر شما با خواندن دفعهٔ اول باید که به دست نیاید.» ۹۴.

۲. برای نمونه، ملّا محسن فیض کاشانی در رسالهٔ مختصرش رسالهٔ مشواق از همین شیوهٔ اجمال و اشارت سخن داشته است. او ابتدا از طعن اهل قشر و ظاهر در حقّ صوفیه به سبب اشعار ایشان، که در آنها براثر اذواق و مواجید خویش سخن از معشوق و اعضای او و معاملات عاشقانهٔ فیمابین گفته‌اند، یاد می‌کند و سپس به مفاهیم باطنیِ تعدادی از رموز و مصطلحات (نمادهای) مشهور شعر عارفانه می‌پردازد. نک. رسالهٔ مشواق. به اهتمام احمد بهمنیار. (تهران، ۱۳۲۵)، صص ۷ ـ ۸.

۳. در باب رمز و معانی و مدلولهای آن در ادب پارسی، به‌ویژه داستانهای رمزآمیز، بنگرید به: تقی پورنامداریان: رمز و داستانهای رمزی در ادب فارسی، مقدمهٔ کتاب.

۴. سعید حمیدیان: آرمانشهر زیبایی، گفتارهایی در شیوهٔ بیان نظامی. (تهران، قطره، ۱۳۷۳)، صص ۳۹ ـ ۴۰.

۵. تا آنجا که این نگارنده به یاد دارد نخستین فردی که این دوره را بدین‌گونه نامگذاری کرده دوست فاضل عرفان‌شناس، آقای دکتر نصرالله پورجوادی، است.

۶. شروع گرایش اجتماعی به صورت جدید در شعر (و نه در حال و هوای شعر قدیم امثال حافظ) را شاید بتوان در سروده‌های ادیب‌الممالک فراهانی (متوفی ۱۳۳۶ هـ. ق.) دانست، هرچند آنچه بیشتر در اشعار او به چشم می‌خورد و بیش از هرچیز مورد توجه اوست انتقاد از وضعیّت نهادهای حکومتی و ادارات دولتی، آن‌هم به‌گونه‌ای نه‌چندان عمیق و اغلب با توجه به معلول به جای علّت است.

۷. رئالیستی یا رئالیستی‌گونه (هرچه حسابش کنید) از آن رو که شعر به‌عنوان مولود تخیّل نمی‌تواند کاملاً واقعگرا باشد، البته (باز تأکید می‌کنیم) اگر واقعگراییِ کامل اساساً در عالَمِ ادبیات، حتی رمان و داستان کوتاه، مصداقی داشته باشد. این معنی را در جای خود تبیین کرده‌ایم.

۸. از نسل شاعران این عصر دو تن را به وجهی می‌توان کمابیش از شمول حکم مذکور مستثنی کرد: یکی فرّخی یزدی از بابت غزل سیاسی‌اش که به زیبایی می‌سرود. دوم، و بیش از همه، شادروان استاد محمدتقی بهار از آن روی که شعرش دارای مایهٔ عاطفیِ ژرف و جوهرهٔ تخیّلیِ قوی است، که این نیز معلول تتبع و ممارستی گسترده در ادب و تاریخ و فرهنگ گذشتهٔ این سرزمین و در مجموعْ فرهیختگی و پرورشی است بسیار فراتر از حدّ دیگر انقلابیون عصر، هرچند از لحاظ شکل و زبان کمتر پای را از

www.tabarestan.info تبرستان

هنجارهای دورهٔ بازگشت بیرون گذارد.

۹. در باب شعرِ پیرامون انقلاب مشروطیت، به‌گمان نگارندهٔ این سطور، جامعترین بحث و تحلیل از دکتر ماشاءالله آجودانی است در مقالهٔ «شعر مشروطه: ضدّ استبداد، ضدّ استعمار». نشر دانش، س ۵، ش ۶ (مهر و آبان ۱۳۶۴).

اینجانب همواره آرزو کرده است که ای کاش کلّ رسالهٔ دانشوری ایشان، که این مقاله تنها جزئی از آن است، طبع و نشر شود.

۱۰. البته بعدها، در ایّام جاافتادگی، دربارهٔ حافظ نوشت: «حافظ از عجب‌ترین شعرای روی زمین و اعجوبهٔ خلقت انسانی است.» ارزش احساسات و پنج مقاله در شعر و نمایش. (تهران، توس، ۱۳۵۱)، ص ۳۴. ضمناً مطابق آمارگونه‌ای که این نگارنده گرفته، بیشترین تمجید نیما در آثار نثری‌اش به ترتیب از حافظ و نظامی است.

۱۱. نیما بارها در نوشته‌هایش بر اهمیت نماد و بیان نمادین تأکید کرده است. نمونه: «سمبولها شعر را عمیقتر می‌کنند، دامنه می‌دهند، اعتبار می‌دهند و خواننده، خود را در برابر عظمتی می‌یابد.» نیما یوشیج. دربارهٔ شعر و شاعری. گردآوری، نسخه‌برداری و تدوین سیروس طاهباز. (تهران، دفترهای زمانه، ۱۳۶۸)، ص ۷۹.

سمبولیسم نیمایی (تعهّد نمادها)

۱. مثلاً در کمتر از یک ماه بعد از وقایع شرم‌آور و دهشتبار کودتای امریکایی ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ و در اوج اعدامها و بگیر و ببندها بگوید:

هان ای «ونیز» من
ای دختر خیال
چون از حریر نازک مهتابهای دور
پیراهن سپید عروسان به بر کنی... الخ.

نادر نادرپور: اشعار برگزیده ۱۳۴۱ ـ ۱۳۲۶. (تهران، جیبی، ۱۳۴۲)، ص ۶۰، شعرِ «یاد ونیز» (به تاریخ ۲۰ شهریور ۱۳۳۲).

هم او در اواخر همان سال و باز در بحبوحهٔ همان احوال:

در خوابهای تیرهٔ افیونی‌ام شبی
او را شناختم.

او شعلهٔ پریدهٔ یک آفتاب بود... الخ، همه‌اش تغزّل در وصف او، نگاهش و...

نادرپور: دختر جام. چ ۳. (تهران، مروارید، ۲۵۳۶ [۱۳۵۶])، ص ۱۹. گفتنی است روانشاد نادرپور همواره نیما را می‌ستود و خود را پیروِ راه او می‌خواند. حال از شاعر معروفی دیگر؛ او نیز در حدود یک ماه و نیم بعد از همان روزِ مشئوم می‌گفت:

در جامهٔ شطرنجی زیبایش
مستانه خرامید به سویم
نزدیکتر آمد و بشکفت

آن غنچهٔ لبخند به رویم... الخ، بقیّه در شرح نزدیک‌شدن به قصد نزدیکی است، که ناگهان صدای پایی این کاسه و کوزه را به هم می‌ریزد و...

فریدون توللّی: نافه. چ ۲. (تهران، پاژنگ، ۱۳۶۹)، ص ۳۰ به بعد، شعرِ «زبان نگاه» (به تاریخ ۱۳ مهر ۱۳۳۲).

نیز درست در همان ماه:

از پشت دود نیلیِ سیگار غمگسار
می‌تافت آتشین رخ اندوهبار او
چون شامگه، که بر دل دریاچهٔ کبود

عکس افگند پریده و لرزان شرار او... الخ، که شرح ماوقع با معشوقه‌ای اشرافی‌منش است، با رُمانتیک‌ترین شکل و شمایل ممکن.

همان مجموعه، ص ۳۶ به بعد.

جالب توجه اینکه آن شادروان در مقدّمهٔ همین دفتر شعر، ذیل عنوان «نوپردازان راستین» از شعرِ درخور زمان ما دادِ سخن داده است؛ البته همه‌اش دربارهٔ امور شکلی و زبانی از ردیف و قافیه، ترکیباتِ جدید، تشبیهات و استعارات و... نک. همان، صص ۲۰ـ۲۲.

مشکل توللی، دوشخصیتی بودنش، دست‌کم در عالَمِ شاعری، است. این عضو سابق حزب توده و هوادار نهضت ملّی و مصدّق، که پیش از رویدادهای ۱۳۳۲ تندترین شعرهای سیاسی (از جمله «یا مرگ یا مصدّق») را می‌گفت و گویا به اعدام و زندان هم محکوم شد، همزمانْ تغزّلات آنچنانی را نیز می‌سرود. شگفت و پرسش‌انگیز است که آن انقلابی‌سرا درست در گرماگرم چیرگی کودتاچیان اصلاً توان و دل و دماغِ سرودنِ یکچنین تغزّلات و مغازلاتی را داشته باشد. البته بعدها هم جز بر همین راه نرفت.

www.tabarestan.info تبرستان

۲. چند بار در کارهای نیما با همین کاربرد نمادین آمده. این موجود، نمی‌دانم، شاید از زمرهٔ همان جانورانی باشد که می‌گویند روی غریزه، برخی وقایع را پیش از وقوع حدس می‌زنند. مثل اسب که می‌گویند اندکی قبل از زمین‌لرزه پا به زمین می‌کوبد، یا سگ که علالا راه می‌اندازد. العهدةُ عَلَی‌الرّاوی.

۳. ریچاردز، منتقد مشهور انگلیسی، در نقد و پاسخ این نظریهٔ تولستوی بحثی عالی و راهگشا تحت عنوان «بدفهمی‌های بالقوّه و بالفعل» دارد. بنگرید به آی.ا. ریچاردز: اصول نقد ادبی. ترجمهٔ سعید حمیدیان. ص ۵۸.

۴. در این باره نگاه کنید به این بحث روشنگرانه: «تعهّد» (گزیده‌ای از سخنان آلن روب گری‌یه و تئودور ادورنو). ترجمهٔ عزّت‌الله فولادوند. بخارا. ش ۱ (مرداد و شهریور ۱۳۷۷)، صص ۶۰ ـ ۷۰.

۵. راینر ماریا ریلکه: چند نامه به شاعری جوان. ترجمهٔ پرویز ناتل خانلری. چ ۲. (تهران، طهوری، ۱۳۳۴)، ص ۲۵.

۶. حرفهای همسایه ۸۸.

۷. بگذریم از اتهاماتی که آل‌احمد از بابت گرایش به کمونیستها و حزب توده به او وارد می‌آورد. کنش و کردار شادروان آل‌احمد را هم می‌شناسیم و در مورد تعهّد ارتودوکسیِ او نیاز به سخنی نیست. نک. «پیرمرد چشم ما بود». نیما یوشیج به‌روایت جلال آل‌احمد ۱۱۱، ۱۱۵ ـ ۱۱۶. نهایت این است که بپذیریم نیما مدتی بسیار کوتاه هوس حزبی‌شدن از طریق همکاری با نشریات حزب توده یا پذیرش دعوت برای سفری به بخارست به سرش زده بوده، که زود هم از این قضیه دست کشیده است. انور خامه‌ای معتقد است نیما با وجود آشنایی با عقاید چپگرایان هرگز عضو یا وابستهٔ چنین سازمانهایی نبوده است. نک. انور خامه‌ای: چهار چهره ۱۹. نیما خود در یکی از نامه‌هایش (۱۳۰۸) می‌نویسد: «خوشبختانه ابداً در کارهای سیاسی دخالت ندارم... بی‌جهت پلیس چند روز قبل مرا تعقیب می‌کرد.» نامه‌ها، از مجموعهٔ آثار نیما یوشیج ۳۴۹. به گمان این نگارنده آن اتهام زدن آل‌احمد هم لحنی دارد که نشان می‌دهد نویسنده از اینکه آدمی چون نیما پس از عمری پرهیز از ورود به چنین جرگه‌هایی به تشکیلاتی‌های توده‌ای نزدیک شده و به کشوری با حکومت کمونیستی سفر کرده شگفت‌زده است.

۸. باکنر ب. تراویک در ضمن بحث از یادداشتهای یک شکارچی، اثر ایوان

تورگینف، می‌نویسد: «هر داستان و طرح این رمان عملاً کوششی است برای الغای نظام سِرفداری، و جذاب‌تر و مؤثرتر از تبلیغ صریح است زیرا در نگاه نخست به‌نظر نمی‌آید که اساساً با مسایل اجتماعی و سیاسی ارتباط داشته باشد.» درحالی که دربارهٔ اثر دیگر همین نویسنده، پدران و فرزندان، می‌گوید: «در رمانها این پیام [پیام اجتماعی] از طریق گفتگوهای دور و دراز دربارهٔ مسایل جاری مورد تأکید قرار می‌گیرد. اغلب این مکالمات ناشیانه، و نه به‌گونهٔ هنرمندانه و طبیعی، در بافت داستان گنجانیده می‌شود.»

Buckner B. Trawick: *The World Literatur*. vol. 2. (London, Barnes & Noble, 1986), p. 282.

نمونهٔ عبرت‌آموز دیگر به‌گمان این نگارنده ماکسیم گورکی است که اغلب رمانهایش رنگ تند تبلیغ مارکسیسم دارد و در رمانهایی چون مادر و آرتامانوفها مبانیِ لنینیسم هم بر آن افزوده می‌شود. اتفاقاً ارزش هنری این دو اثر به اندازهٔ رمانهای کمتر صریح و حزبیِ او نیست، ضمن اینکه خود او با همهٔ بزرگی هرگز نتوانست با دیگر نویسندگان هموطنش که کارشان تبلیغی نیست، مثل چخوف، داستایوسکی و... پهلو بزند.

۹. حرفهای همسایه ۱۲۳ ـ ۱۲۵.

سمبولیسم نیمایی (بلوغ قالب و بیان)

اسطورهٔ خاکستر

۱. این تکه را از چاپ شراگیم یوشیج، که آن را درست دانسته‌ایم، نقل کرده‌ایم. چاپ مبنای ما (طاهباز) دارد:

در خواب و خورد او
رنجی بود کز آن نتوانند برد نام.

۲. اولاً چاپ جنتی عطایی که «می‌بود» دارد آهنگی بهتر از «بود» (چاپ مبنای ما و شراگیم هردو) پدید می‌آورد. مجموعه اشعار نیما یوشیج. ابوالقاسم جنّتی عطایی. (تهران، صفی‌علیشاه، ۱۳۳۴)، ص ۳۳۴.

ثانیاً «به راه دور می‌خوانند» در بافت شعر، هم می‌تواند به معنای آواز (شعر) خواندن در راههای دوردست باشد و هم دعوت‌کردن شاعر (یا دیگران) به رفتن

www.tabarestan.info تبرستان

به راههای دور. با وجود تفاوت این‌دو، اصل مفهوم و محتوی خللی برنمی‌دارد.

۳. از همین مقوله است تصویر پاییز به شکل قناری در شعر اخوان: پاییز، ای قناری غمگینم!

۴. نک. یحیی آرین‌پور: از صبا تا نیما. ج ۲. ص ۴۵۸ به نقل از آزادیستان. ش ۴. بیست و یکم شهریور ۱۲۹۹ ش. نیز بنگرید به مطالب قبل و بعد.

۵. نقل از محمدرضا شفیعی کدکنی: موسیقی شعر. چ ۲. (تهران، آگاه، ۱۳۶۸)، ص ۵۲۸؛ نیز بنگرید به کلّ مبحث تحت عنوان «منظومه‌ای حماسی در وزن هجایی از قرن هشتم هجری» که به‌واقع نمونه‌ای عجیب و استثنایی در چنین وزنی در قرنها پیش است.

۶. دلیل استفادهٔ ما از این واژهٔ فرنگی نیز معنای مصطلح آن در موسیقی است.

۷. در شعر کلاسیک پارسی گهگاه اختیار وزنی نه‌چندان متناسب با سرشت و محتوای شعر سابقه دارد. برای مثال، برخی اهل ادب در روزگار ما در باب وزن منظومهٔ مخزن‌الاسرار نظامی متعرّض این امر شده‌اند که این وزن تند و شاد و سبک (زحاف رایج بحر سریع: مفتعلن مفتعلن فاعلات، یا: فاعلن) برای چنین منظومه‌ای با مطالب سنگین ناسازگار است. نگارندهٔ این سطور یکسره منکر این امر نیست لیکن گمان می‌کند این ایراد در حکم لحاظ کردنِ فقط یک اعتبار از اعتبارهای مختلفی است که می‌باید لحاظ شوند، بدین معنی که با وجود سنگینی بسیاری موضوعات مخزن اعم از مطالب عقیدتی، حکمی، اخلاقی و عرفانی، خیلی از آنها نه‌تنها با وزن مذکور ناسازگار نیست بلکه بهترین وزن و آهنگ در ارتباط با محتوی، همین وزن است. مثلاً ابیات ابتدای کتاب دربارهٔ خلقت موجودات و توالیِ سریع مراحل آن و نیز دنبالهٔ آن که شاعر از خالق می‌خواهد تمامی موجودات را به‌سرعت به‌کتم عدم بازگرداند، همچنین قسمت معراج حضرت رسول اکرم (ص) و بیان سرعت سیر حضرت و چابکی بُراق در طیّ فلکها، نیز ابیات عارفانه دربارهٔ دل و حرکت و عروج رقصان و طربناک آن به ملکوت، بهترین شکل خود را در همین وزن تند و شاد و نشاط‌انگیز یافته است.

۸. خواجه نصیر توسی: اساس الاقتباس (تعلیقه بر اساس الاقتباس...) سید عبدالله انوار. ج ۱. (تهران، مرکز، ۱۳۷۵)، ص ۴۲۲.

۹. ریچاردز: اصول نقد ادبی ۱۱۳.

۱۰. همان ۱۱۵ ـ ۱۱۶. ریچاردز در همان‌جا می‌گوید: «کلمات دارای هیچ‌گونه

خصیصهٔ ادبیِ ذاتی نیستند. هیچ‌یک از آنها هم نه زشت است و نه زیبا.» و این حرف همیشگی نیما بود در برابر شاعرانی که کلمات و اصوات را به خودی خود زشت یا زیبا و خوب و بد می‌پنداشتند و مشتی کلمات و ترکیبات را که قایل به زیبایی ذاتی آنها بودند (به‌ویژه که پ، چ، ژ و گ داشته باشند!) برای استفاده در کارهاشان برمی‌گزیدند. اسوهٔ اعلای این شیوه شادروان فریدون توللی بود.

۱۱. چند نمونه: احمد شاملو در شعر «طرح»:

دریا
نشسته سرد.

باغ آینه. چ ۶. (تهران، مروارید، ۱۳۶۳)، ص ۶۱.

شاملو با این دندانه‌های مکرر، موجهای ریز دریا را در حالت آرامش و فرونشستگی به چشم می‌کشاند.

هم او در «شبانه»:

رود
قصیدهٔ بامدادی را
در دلتای شب
مکرّر می‌کند.

آیدا: درخت و خنجر و خاطره. چ ۳. (تهران، مروارید، ۲۵۳۶ [۱۳۵۶]). ص ۵۴.

ملاحظه می‌فرمایید که شکل لختها حالت فروریختن رود در دلتا را دارد.

هم او در «انتظار»:

از دریچه
با دل خسته، لب بسته، نگاه سرد
می‌کنم از چشم خواب‌آلودهٔ خود
صبحدم
بیرون
نگاهی.

هوای تازه. چ ۵. (تهران، نیل، ۲۵۳۵ [۱۳۵۵])، ص ۶۴.

لختهای بلند و کوتاهِ پله‌پله‌ای شباهت به این دارد که کسی از درون طبقه‌ای از خانه از پنجره به پایین نگاه کند.

www.tabarestan.info تبرستان

هم او در «شعری که زندگی‌ست» در صحبت از «وزن»:

آقای وزن و خانم ایشان لغت اگر
همتا و همطراز نباشند، لاجرم
محصول زندگانیشان دلپذیر نیست
مثل من و... زنم.

هوای تازه ۹۴.

شاملو با فاصله انداختن بین «و... زن» در پی اثبات این است که «وزن» و لغت اگر در شعر هماهنگ و متناسب نباشند میانشان فاصله و عدم تجانس بروز می‌کند و لذا «وزن» می‌شود «و...زن»، سخنی گویا در جامهٔ طنز.

فروغ فرخزاد اگر در صحبت از ریزش قطرات، شعر را این‌گونه می‌نویسد:

قطره
قطره
قطره...

می‌خواهد شکل آن را هم مجسم کند.

منصور اوجی دربارهٔ مردی شهید در «چه فاصله است بر این خاک»:

... که با طراوت خونش
و با غریو دهانش
و از بساط زمستان
به شکل کشتی گُل رفت
در سپیده
فرو
رفت.

منصور اوجی: این سوسن است که می‌خواند. (تهران، دریچه، ۱۳۴۹)، ص ۱۲۵.

ملاحظه می‌کنید که شکل برش لختهای کناری به صورتی است که فرورفتن یک نیمه از کشتی را در آب (دریای سپیده‌دمان) به هنگام غرق‌شدن به رأی‌العین نشان می‌دهد.

هم او در «بگذار بگذریم»:

از چاه
تا
پلّه
پلّه
فرازآید.

تنهایی زمین و خواب و درخت. (تهران، امیرکبیر، ۱۳۴۹)، ص ۸۰.

که پیداست پله پله از چاه بیرون آمدن را به تماشا می‌گذارد. و نظایر فراوان اینها در شعر نو.

۱۲. برای نمونه، فروغ در شعر آزاد «دیدار در شب» (از مجموعهٔ تولدی دیگر) که کلاً بر وزن «مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلات» است می‌گوید:

و یک صدا که در افق سرد = مفعولُ فاعلاتُ مفاعیل
فریاد زد = مفعولُ فا (یا: فع)
خداحافظ. = مفاعیلن

برگزیده اشعار فروغ فرخزاد. چ ۵. (تهران، جیبی، ۲۵۳۵ [۱۳۵۵])، ص ۱۴۳.

ملاحظه می‌کنیم که لخت پایانه تبدیل به افاعیلی شده که در ابتدای لختهای دیگر شعر وجود ندارد، زیرا خاتمهٔ شعر و جان کلام است. آیا هواداران دوآتشهٔ قیود سنتی انتظار دارند که به جای «خداحافظِ» معمولی مثلاً می‌گفت: «حق حافظ تو باد» تا وزن جور شود؟

هم او در «وهم سبز» با آنکه آغاز لختها با «مفاعلن» است، در پایانه چنین می‌گوید:

نگاه کن = مفاعلن
تو هیچگاه پیش نرفتی = مفاعلن مفاعلُ فع‌لن
تو فرو رفتی. = فعلاتن فع یا: فَعَلن فَعْلن

همان ۱۴۷.

می‌بینیم که وزن لخت آخر با وزن دیگر لختهای شعر متفاوت است.

مرغ و آدمی

۱. رباعیات خیام. با تصحیح، مقدّمه و حواشی محمدعلی فروغی و قاسم غنی. ویراستهٔ بهاءالدین خرّمشاهی. (تهران، ناهید، ۱۳۷۳)، ص ۱۴۲. در برخی چاپها:

www.tabarestan.info تبرستان

بر گنبد طوس.

۲. همان ۱۵۴.

شعر و رمان

۱. جمال میرصادقی: عناصر داستان. (تهران، شفا، ۱۳۶۴)، ص ۱۶۴. معادل suspension است.

۲. نیما به عنوان فردی مطّلع از ادبیات جدید و جهانی از جمله داستان‌نویسی (حالا به هر میزان و از هر طریق) با برخی نویسندگان داستان و نمایشنامهٔ مدرن، و مهمتر از همه صادق هدایت، آشنایی و حشر و نشر یا مکاتبه داشته است. برای نمونه، در نامه‌ای مفصّل (در ۱۳۱۵) با هدایت دربارهٔ تکنیکهای پیشرفتهٔ داستان‌نویسی سخن می‌گوید و نیز در خصوص آثار خود هدایت اظهارنظرهایی دقیق و نقّادانه می‌کند که تنها از شخصی وارد در این زمینه‌ها برمی‌آید. نک. نامه‌ها، از مجموعهٔ آثار نیما یوشیج ۵۸۲ـ۵۹۸.

۳. نیما یوشیج: حرفهای همسایه ۸۵.

۴. نک. احمد شاملو: ققنوس در باران. چ ۲. (تهران، مازیار، ۱۳۵۷)، صص ۴۵ـ۴۸. البته آنچه گفتیم مربوط به تلقی و دیدگاه شاعر و مخاطب است، زیرا در این شعر، دشمنان عیسی یعنی عمله و اکرهٔ نظام بیدادگر حاکم نیز او را «ناصری» خطاب می‌کنند چون مطابق دید و خواست اینان عیسی (ع) نه پیامبر است و نه فردی از جبههٔ نیک که هرگونه شکنجه‌ای را در راه دگرگونی و آرمانهای بشری و اجتماعی تحمل می‌کند بلکه یک فرد شورشگر از اهالی ناصرهٔ فلسطین است که با بدآموزیهایش می‌خواهد مردم سربراه را از راه به‌در کند، یک ناصره‌ایِ سزاوار انواع عقوبت و تحقیر!

۵. دربارهٔ وصف ابتدای داستان در نامه‌ای (۱۳۱۲) می‌نویسد:

«نویسندگان... سرفصل یا صدر رمان خود را شروع نمی‌کنند با وصف مفصّل از زندگانی داخلی فلان کشیش یا شکل صنعتیِ ساختمان کلیسای نتردام. نمی‌گویند: در ناحیهٔ... قریهٔ ییلاقی قلعه‌ها و چطور و چطور و شخصی در آنجا از زمان قدیم ساکن بود و اسم این شخص فلان بود بلکه می‌گویند: فلان قلعه در فلان‌جا واقع شده بود و فلان کس یازده سال بود در آنجا منزل داشت.» نامه‌ها، از مجموعهٔ آثار نیما یوشیج ۵۴۲.

همچنین در خصوص دقّت در توصیف، که باز از مقتضیات شیوه‌های جدید

است، می‌نویسد: «اما در وصف‌کردن هر چیز باید جزئیات آن را در نظر گرفت. مثلاً به‌جای این جمله که: «یک پل کهنه که علف بر آن سبز شده بود» این جمله ترجیح دارد که: «یک پل کهنه که به مرور زمان از شکاف سنگهای آن کوکنار کوهی و اسپند و علفهای مخصوص آن ناحیه سبز شده بود.»» همان‌جا.

۶. ساختن و استعمال هرگونه واژه یا ترکیب و تعبیر یا تصویر جدید به‌جای هرآنچه به مرور و براثر کثرت استفاده دست‌فرسود و کمابیش خالی از جاذبه و نیز قدرت اطلاع‌بخشی می‌شود و همچنین بسیاری تغییرات در هنجارهای معمولی می‌تواند از همین مقوله باشد که در زبان‌شناسی تحت عنوان «نظریهٔ اطلاع‌بخشی» Theory of Information مورد بحث قرار می‌گیرد.

سنّت و نوگرایی

۱. نک. شاهنامهٔ فردوسی. بر اساس چاپ مسکو. به‌کوشش سعید حمیدیان. ج ۱. چ ۵. (تهران، قطره، ۱۳۷۹)، ص ۱۹.

۲. در مورد سنجش نمادهای نیمایی با آنِ سمبولیستهایی چون مالارمه، نک. رضا براهنی. طلا در مس. ج ۲. (تهران، ۱۳۷۱)، صص ۶۶۶ـ۶۷۲.

۳. نیما یوشیج: یادداشتها و...، ص ۱۴۰.

پیرمرد و دریا

۱. ارنست همینگوی: پیرمرد و دریا. ترجمهٔ نازی عظیما. (تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۴)، ص ۱۱۳. نیز بنگرید به سطور قبل از آن.

گلایه و آهنگ در اوج

۱. روانشاد استاد اخوان ثالث این بیت را از ملّا شانی تکلّو (شاعر قرن یازدهم هـ.) ارائه کرده که نشان می‌دهد از نظر شاعری در چند صد سال پیش حتی «غم» می‌تواند تراوش کند، مهتاب که جای خود دارد:

می‌تراود غم هجران ز دلم روز وصال همچو خونابهٔ زخمی که ز مرهم گذرد

مهدی اخوان ثالث: عطا و لقای نیما یوشیج. (تهران، دماوند، ۱۳۶۱)، صص

www.tabarestan.info تبرستان

۳۸۹_۳۹۰.

۲. چاپ مبنای ما «لیکن خاری». چاپ شراگیم نیز همین‌طور است، ولی چاپ جنتی عطایی (ص ۲۰۱) را ترجیح داده‌ایم زیرا در آن لختها، یک در میان قافیه دارند و «لیکن» هم با «من» چنین است.

۳. سعدی شیرازی: گلستان. تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی. چ ۴. (تهران، خوارزمی، ۱۳۷۴)، ص ۸۹.

۴. از زبان یکی از شاگردان نیما هم (که بعدها کمی راهش را کج یا بهتر است بگوییم: نوتر کرد) می‌خوانیم:

دنیای ما خار داره.
بیابوناش مار داره.
هرکی باهاش کار داره.
دلش خبردار داره.

احمد شاملو: شعر «پریا». هوای تازه، ص ۱۷۸.

۵. از جمله کاربردهای «دهکده» در اشعار سمبولیک او:

قوقولی‌قو! خروس می‌خواند
از درون نهفت خلوت ده،
«خروس می‌خواند» ۴۲۰

خانه‌ها یکسره خالی شده در دهکده‌اند.
«باد می‌گردد» ۴۶۸

شب از نیمه گذشته‌ست، خروس دهکده برداشته‌ست آواز؛
«بخوان ای همسفر با من» ۴۰۳

۶. عبید زاکانی: کلیات عبید زاکانی. به اهتمام پرویز اتابکی. چ ۲. (تهران، زوّار، ۱۳۴۳)، ص ۳۲۳.

۷. با اندک تغییری از بیتی از غزل سعدی:

هنوز با همه دردم امید درمان است که آخری بود آخر شبان یلدا را

۸. هم دربارهٔ «چشم تر»، از عرفی شیرازی:

گر نخل وفا بر ندهد چشم تری هست تا ریشه در آب است امید ثمری هست

عرفی شیرازی: کلیات عرفی شیرازی. به‌کوشش غلامحسین جوهری. (تهران،

محمدعلی علمی، بی‌تا)، ص ۲۸۲.

۹. در این سنجش روحیات، پیشتر از شادروان اخوان ثالث یاد کرده‌ایم. در اینجا هم می‌افزاییم که اخوان در شعرهایی همچون «زمستان»، «قصهٔ شهر سنگستان»، «نوحه»، «کتیبه» و امثال متعدّد اینها اندیشه‌ای به آخر خط و بن‌بست یا پوچی رسیده را نشان می‌دهد که به هیچ روی در کارهای نیما نمی‌توان دید، گو اینکه تمامی شعرهای اخوان هم از این دست نیست. در توضیح باید بگوییم که او، به‌ویژه هنگامی که به عوالمی همچون شاهنامه و سخن از مزدک و زردشت وارد می‌شود، لحنی حماسی‌گونه و به هر حال شادتر و پویاتر پیدا می‌کند. امّا به این دو بیت بنگریم و ببینیم آیا آهنگی گریان‌تر و سوگناک‌تر از آن می‌توان یافت؟:

نه زورقیّ و نه سیلی، نه سایهٔ ابری
تهیست آینه مرداب انزوای مرا
خوش آنکه سررسدم روز و سردمهر سپهر
شبی دو گرم به شیون کند سرای مرا

مهدی اخوان ثالث: از این اوستا ۶۹، نام شعر «و نه هیچ».

۱۰. بندهٔ کمترین تردیدی ندارد که این وزن در شعر قدیم خوشترین آهنگ و بالاترین کارایی را از حیث تناسب شکل با محتوی در غزلهایی از خواجهٔ شیراز از این دست یافته است:

زلف‌آشفته و خوی‌کرده و خندان‌لب و مست
پیرهن‌چاک و غزلخوان و صُراحی در دست...

و غزل:

مژدهٔ وصل تو کو کز سرِ جان برخیزم طایر قدسم و از دام جهان برخیزم...

ولیکن بر آن است که آهنگ «مهتاب» در سنجشی کلّی به هیچ روی کم و کسری نسبت به این موزون‌ترین نمونه‌ها ندارد.

با توجه به اینکه همهٔ شاعران گذشته مولانا و سعدی و حافظ نیستند و همهٔ شعرها هم از لحاظ عناصر تشکیل‌دهندهٔ آهنگ در حدّ این‌گونه کارها، آیا این سخن نیما را، البته در مورد نمونه‌های متکلفانهٔ وزن و قافیه، نمی‌توان صادق دانست که: وزن و قافیه در اشعار قدیمی دارای حالت تصنّعی ناشی از انقیاد به وزن بوده و او آن را از «این حبس وحشتناک» بیرون آورده است؟

www.tabarestan.info تبرستان

نک. حرفهای همسایه ۳۰، ۴۵، ۵۶، ۵۹ـ ۷۱، ۸۵و ۱۵۷ ـ ۱۵۸.

ایجاز از دستی دیگر

۱. از جمله:

رضا براهنی: «نیمای سمبولیست». طلا در مس. ج ۲، صص ۶۸۲ـ۶۸۶.

صالح حسینی: «مرغ آمین: سرود مرگ مستکبرین». نگین. ش ۷۶ (اسفند ۵۸).

۲ و ۳. لقب قصیدهٔ مشهور و چون همیشه غرّا و مطنطن خاقانی شروانی به مطلع:

زد نفس سربمهر صبح ملمّع‌نقاب خیمهٔ روحانیان گشت معنبرطناب

نک. دیوان خاقانی شروانی. به‌کوشش ضیاءالدین سجّادی. (تهران، زوار، ۱۳۳۸)، صص ۴۱ ـ ۴۵.

مولانا این «منطق‌الطیر» را صدایی بیش نمی‌داند و جویای نوع سلیمانی آن است:

«منطق‌الطیر» آنِ خاقانی صداست منطق‌الطیرِ سلیمانی کجاست؟

مثنوی. طبع نیکلسون. دفتر دوم، ب ۳۷۵۸؛ نیز نک. دفتر چهارم، ب ۸۵۱.

۴. مجال سخن را در این باب نداریم، لیکن عجالتاً فراموش نکنیم که عزّت و عظمت شعر قدیم که به‌حق تا بدین مایه به آن می‌بالیم بیشتر از رهگذر عمق و پرمغزی و وجود معانی سخت گسترده در لفظ اندک، گاه تا حدّ سرریز کردن از ظرف، بوده. هرچند آن عمق و عظمت هم در شرایط خاص عصر خویش و به تبع ژرفا و بلندی فکر و فلسفه و حکمت این قوم پدید آمد. لیکن پس از آن در مجموع آن عزّت و اعتلا از شعر پارسی رخت بربست، چنانکه در سده‌های متأخر تا دورهٔ دگرگونی نیمایی، شعر پارسی جز در مورد برخی تک‌ستاره‌ها کمابیش ریزه‌خوار خوان و تغذیه‌کننده از چنتهٔ چهار پنج سدهٔ اولیه بود.

۵. اخوان، با آنکه مرید و مخلص شعر گذشته بود، در بحث درست و راهگشای خود نمونه‌هایی فراوان، هم از آن حذف و قصرهای مخل و هم از این حشوها و «لایی»ها حتی در شعر بزرگترین سخنوران گذشته به دست داده است. بنگرید به:

مهدی اخوان ثالث: بدعتها و بدایع نیما یوشیج، صص ۷۶ـ۸۸. کلّ مقالهٔ مفصّل او تحت عنوان «نوعی وزن در شعر امروز فارسی» (صص ۶۰ـ۲۰۷) نخستین و شاید بهترین بحث در تشریح وزن و قافیه و لخت‌بندی در شعر نیمایی است.

۶. در پارسی این «و» در موارد فراوان معنای استمرار می‌یابد. در تازی نیز. نمونهٔ

گویای آن آیهٔ شریفهٔ «و مَکَروا و مَکَرَالله واللهُ خیرُ الماکرینَ» است، یعنی پیوسته مکر می‌کردند و خداوند هم پیوسته مکرشان‌را به‌خودشان برمی‌گرداند (س آل عمران، آ ۵۴).

۷. به چگونگی فعلها در این قسمت، و «اما و اگر» کردن مردم و قاطعیت فعلهای مرغ، دیگران هم کم یا بیش اشاراتی کرده‌اند و ما نمی‌خواهیم شیر کشته را سر بریده باشیم، اما برای کامل‌کردن بحث گاهی گزیری از گفتن گفته‌ها نیست، نهایت جور دیگر و دقیقتر گفتن.

۸. چاپ مبنای ما (طاهباز) و چاپ شراگیم:

و بلای جوع آنان را ز جا خورده است

که پیداست «ز جا» غلط است، با هر توجیهی که بکنیم. این کجا و «جابجا خوردن» که تصویری رسا برای جوع است کجا. متن جنّتی عطایی درستش را دارد، ولی وزن اقتضا می‌کند که برش بخورد، به همان صورت که ما زیر هم نوشته‌ایم. جنتی این‌طور دارد:

و بلای جوع آنان را جابجا خورده است

وجه غلط شاید از آن روست که چون دیده‌اند سرِ هم نوشتن آن این مشکل را ایجاد می‌کند «جابجا» را به «ز جا»ی نادرست تبدیل کرده‌اند، والله اعلم.

۹. دکتر رضا براهنی سالها قبل به شتاب لحن همین قسمت، که آن را سرود پیروزی و همانند کورال سمفونی بتهوون (شمارهٔ ۹) دانسته‌اند، اشاره کرده‌اند، در طلا در مس. چ ۲. (تهران، زمان، ۱۳۴۷)، ص ۲۶۰. به هر حال «الفضلُ للمتقدّم».

۱۰. با بهره‌گیری از پایان منظومهٔ «عقاب» از شادروان دکتر پرویز خانلری.

بی‌صدایی یک دست

۱. برخی چاپها مثل جنّتی «پوسخند» که نیما جاهای دیگری نیز در شعر و نثر به این صورت به‌کار برده است.

۲. کذا همهٔ چاپها؛ حرفهام؟

۳. مرحوم مهدی حمیدی شیرازی در قصیدهٔ هجویّه‌اش دربارهٔ نیما کار را به اینجا رساند که:

سه چیز هست در او [شعرش]: وحشت و عجایب و حمق

سه چیز نیست در او: وزن و لفظ و معنیٰ نیست

www.tabarestan.info تبرستان

دعایی در ساحت زمین

۱. از احمد کسروی گرفته‌ایم که در حافظ چه می‌گوید کذایی‌اش اصل و منشاء قضیه را شرح داده، البته برای اثبات اینکه حافظ پرگوست و هیاهوی بسیار برای هیچ به راه می‌اندازد(!)

۲. کافی است نگاهی به «همسایگان آتش» (۲۸۵) بیندازید که چگونه هر همسایهٔ آتش، سازِ خودش را می‌زند: باد می‌خواهد علیه مرداب با آتش ساخت‌وپاخت کند، قضا را مرداب هم همین قصد را دارد. همان باد هم وقتی مرادش از آتش برنمی‌آید بر او تازیانه‌ها می‌زند.

۳. همچنان‌که مثلاً در عرف تفاسیر به «قِیلَ» (= می‌گویند، گفته شده) قول ضعیف گفته می‌شود، یعنی آنچه بعد از «و قیل» می‌آید چندان درخور اعتنا نیست.

آماس مرگ

۱. چه گویاست بیت ایرج شیرین‌سخن در مورد قافیه‌سازیهای کذایی:

می‌کنم قافیه‌ها را پس و پیش تا شوم نابغهٔ دورهٔ خویش!

۲. تصویر گفتاری چیزی است که از رهگذر شکل و وضع اندامهای گفتار، از حلق گرفته تا دهان و لب و زبان پدید می‌آید. مثالی مشهور از شعر قدیم مطلع مسمط منوچهری «خیزید و خز آرید که هنگام خزان است» به گونه‌ای است که با به‌هم خوردن دندان نیش به هنگام خواندن آن، تصویر سرما و دهان‌لرزه ایجاد می‌شود. شاید بتوان برخی صنایع سنّتی (البته متکلفانه) مثل واسع الشَّفَتَین راکه لبها موقع تلفظ لفظ مربوطه باز می‌شود یا عکس آن (قابض الشفتین؟) را از همین مقوله دانست.

پیوست‌ها

پیوست یک (ساختار)

۱. حرفهای همسایه ۱۵۷ ـ ۱۵۸.

۲. دوست دانشیِ فرهیخته، آقای دکتر علی‌محمد حق‌شناس، در مقاله‌ای مفصّل و

عالمانه ـ متذوّقانه به‌طور دقیق ساختار تمامی آثار و جلوه‌های فکری و فرهنگی و هنری و حتی پدیدارها و نهادهای اجتماعی و سیاسی مشرق‌زمین را با مغرب مقایسه کرده و نتایجی به دست داده‌اند. بحثی بنیادین و بسامان که تا حدود زیادی به عنوان پایه می‌تواند کار این نگارنده را در مورد توضیح ساختار شعر نیما آسان‌تر و او را از تکرار این مقدّمات معاف کند. بنگرید به:

علی‌محمد حق‌شناس: «حافظ‌شناسی: خودشناسی». نشر دانش، س ۳، ش ۴ (خرداد و تیر ۱۳۶۲).

و امّا شعر نیما را باید در مقولهٔ ساختار غربی قرار داد، ساختاری که گذشته از شعر نو در تمامی انواع و قوالبِ جدیداً معمول شده در ادب و فکر و فرهنگ ایران همچون رمان، داستان کوتاه، نمایش، مقاله‌نویسیِ جدید و... تأثیر نهاده است.

دیگران هم در تبیین ساختار شعر جدید بحثهایی داشته‌اند، از جمله دکتر رضا براهنی سالها پیش از مقالهٔ دکتر حق‌شناس و مختصرتر. نک.

رضا براهنی: «شکل خوب ــ شکل بد». طلا در مس. ج ۱ (تهران، ۱۳۷۱)، صص ۲۹۴ـ۳۰۲ (البته این چاپ جدید از مقالهٔ ایشان در مجلهٔ فردوسی سالهای قبل از انقلاب و چاپهای نخستین همین کتاب است.)

ایشان در صحبت از ساختار شعر قدیم به گونه‌ای قصاروار می‌نویسند: «شعر گذشتهٔ فارسی شعر «آن بیت را تکرار بفرمایید» است.» که البته این بیان خالی از طنز و بار منفی نیست، اگرچه ظاهراً قصد ایشان فقط تبیین ساختار کلّی شعر قدیم یعنی همان موضوع استقلال بیت بوده است. به‌هرحال فضل تقدم ایشان را نباید از یاد برد.

همچنین بحث دوست فاضل گرانپایه، آقای دکتر شفیعی کدکنی، در باب صور خیال از نظر آنچه محورهای افقی و عمودی خیال خوانده‌اند هم در اساس بحثی ساختاری است. نک.

محمدرضا شفیعی کدکنی: صور خیال در شعر فارسی. (تهران، نیل، ۱۳۵۰)، صص ۱۳۱ـ۱۴۳.

۳. حرفهای همسایه ۸۵.

۴. نامه به میرزادهٔ عشقی در: نامه‌ها، از مجموعهٔ آثار نیما یوشیج ۱۰۱ (۱۳۰۳).

۵. حرفهای همسایه ۱۳۶.

۶. این نگارنده گهگاه تعبیرهایی می‌شنود از این قماش که زردها کمونیستهای

www.tabarestan.info تبرستان

چینی‌اند و قرمز هم همان سرخ یعنی شوروی سابق، همچنان‌که در «داروگ» نماد «همسایه» را همسایهٔ سرخ شمالی پنداشته‌اند. در بخش «تعهد نمادها» به طور مستند و مستدل گفته‌ایم که نیما در شعر هرگز سیاسی به معنای دقیق و غلیظ آن نیست، گو اینکه کم هم نداشته‌ایم از شعرسازان حزبی و تشکیلاتی. اگر نیما از اینها بود، یک حرفی.

۷. مثلاً نظامی گنجه‌ای همچون همگنانش دوست دارد از تمامی جهان و اسرار آن سخن بگوید. دعوی تا آنجاست که:

که پرسید از من اسرار فلک را که معلومش نکردم یک به یک را؟

در برابر این «دید افقی» (که به هر حال حاصل آن باقی ماندن ابهام و تداوم تردید در فضای شعر است) می‌توان «دید عمودی» را گذاشت که شاعر به‌کمک آن همچون یک «راویِ دانای کلّ» به نظر می‌آید که از زیروبم موضوع سخن و سرنوشت قضایا آگاه و در بیان دارای لحنی مطمئن است؛ مثلاً در شعرهای «ناقوس»، «پادشاه فتح» و «مرغ آمین».

۸. در شعر نظامی «دو سه» بالاترین بسامد را در تمام اشعار دارد و این گویای علاقهٔ خاص او به آن است. به این «دو سه» نمونه بسنده می‌کنم:

زین دو سه چنبر که بر افلاک زد هفت گره بر کمر خاک زد
با دو سه در بند کمربند باش کم‌زنِ این کم‌زدهٔ چند باش
چشمهٔ حکمت که سخندانی است آب شده زین دو سه یکنانی است

و دهها مورد نظیر اینها. در تمام این موارد قصد تحقیر یا ساده گرفتن در کار است. در بیت اول، تمامی نقوش و دوایر کائنات را برای خداوند در حکم دو سه پرگار زدن دانسته، در دومی خیل عظیم کفّار و مشرکان را دو سه خوانده و در آخری تمامی شاعران آزمند را از باب حقارتشان دو سه‌تا گرفته است. غرض که امیدواریم مفهوم «چند» را که نیما بارها به کار برده روشن کرده باشیم.

پیوست دو (زبان)

۱. دربارهٔ زبان در شعر نیمایی تاکنون برخی کارهای ریز و درشت صورت گرفته است، از جمله:

مهدی اخوان ثالث: بدعتها و بدایع نیما یوشیج، که نویسنده اینجا و آنجا در موارد مربوط به زبان نیز سخن گفته است.

محمد عبدعلی: فرهنگ شعر نیما. (تهران، فکر روز، ۱۳۷۴). این کتاب واژه‌نامهٔ

شعر نیما و مطابق معمول فرهنگها واژه‌ها و ترکیبات نیما را به ترتیب الفبایی آورده، بدون معنی و توضیح، اما به جای آن، شاهد شعریِ واژه را در جلوی مدخل به‌دست داده است. این کار فقط فهرست و سیاهه‌ای از مواد خام است بدون هیچ‌گونه بحث و تحلیلی و به دست دادن نتیجه‌ای. خلاصه: نقل صِرفِ تعدادی واژه و ترکیب.

مصطفی علی‌پور: ساختار زبان شعر امروز. (تهران، فردوس، ۱۳۷۸). این کتاب مطابق عنوانش به بررسی زبان در کلّ شعر امروز می‌پردازد، ولی مقداری قابل توجه از حجم کتاب به بحث دربارهٔ ویژگیهای زبانیِ نیما اختصاص دارد و بحثها هم نسبتاً دقیق است.

و امّا نگارندهٔ این سطور در بخش حاضر از هیچ‌یک از کارهای فوق استفاده نکرده و همه چیز بحث، چه خوب و چه بد، حاصل گزینش و یادداشت و توضیح خود اوست.

۲. در شعر قدیم گاهی در نکرهٔ تخصیصیّه «ی» حذف می‌شود، خواه به ضرورت وزن و خواه بدون آن. مثلاً سعدی در بوستان:

دَرَد مست نادان گریبان مرد که با شیر جنگی سگالد نبرد

بوستان. تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی. چ ۲. (تهران، خوارزمی، ۱۳۶۳)، ص ۱۲۳ ب ۲۱۹۸، که در لخت اوّل «مردی» باید باشد، یعنی مست نادان حتی گریبان مردی را هم که با شیر می‌جنگد می‌دَرَد. و مثالی جز در موضع قافیه از حافظ:

چون پیاله دلم از توبه که کردم بشکست
همچو لاله جگرم بی می و خُمخانه بسوخت

یعنی از توبه‌ای که کردم.

دیوان حافظ. به تصحیح و توضیح پرویز ناتل خانلری. ج ۱. چ ۲. (تهران، خوارزمی، ۱۳۶۲)، ص ۵۲.

در متون نثر هم دیده می‌شود. «به‌قدر تربیت و مدد که یابد به‌درجات نجات... می‌رسد.» یعنی مددی که یابد. نجم رازی: مرصاد العباد. به‌اهتمام محمدامین ریاحی. چ ۳. (تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۶)، ص ۱۰۵.

۳. مثلاً صفت «سترگ» در این بیت:

سپاهی به سوی بیابان سترگ فرستاد سالار ایشان طورگ

شاهنامهٔ فردوسی. ج ۵، ص ۲۸۹ ب ۹۰۷.

۴. هم از پشت او روشنِ کردگار درختی برآورد یازان به بار

www.tabarestan.info تبرستان

شاهنامه. ج ۳، ص ۲۰۳ ب ۳۰۹۰.

به‌کار اندرون نایژه سست بود دلش گفتی از سستِ خود رُست بود

همان، ج ۷، ص ۳۲۵ ب ۳۳۸.

در مخزن‌الاسرار هم می‌خوانیم:

چون تکِ اندیشه به‌گرمی رسید تندروِ چرخ به‌نرمی رسید

نظامی گنجه‌ای: مخزن‌الاسرار. طبع وحید دستگردی. به‌کوشش سعید حمیدیان. چ ۴. (تهران، قطره، ۱۳۷۹)، ص ۴۴.

۵. مثل این بیت رودکی:

به‌زلف کژّ ولیکن به‌قدّ و بالا راست به تن درست ولیکن به چشمکان بیمار

عبدالغنی میرزایف: ابو عبدالله رودکی و آثار منظوم رودکی. (استالین‌آباد، نشریات دولتی تاجیکستان، ۱۹۵۸ م.)، ص ۵۹۷.

۶. ببینید «خزّ» در این بیت رودکی چگونه به‌لحاظ تطابق با وزن، هم تشدید غیرعادی گرفته و هم حرکتی بی‌وجه و ثقیل (گذشته از تشدید «ج» در «بجّای»):

خزّ بجّای ملحم و خرگاه بدل باغ و بوستان آمد

همان ۴۶۱.

۷. خواجه عبدالله انصاری: مجموعهٔ رسائل خواجه عبدالله انصاری. به اهتمام محمد شیروانی. (تهران، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۲)، ص ۱۴۱.

پیوست سه (صنعت)

۱. در زبان انگلیسی rhetorics می‌گویند و به عالِم و اهل آن و کسی که آن را زیاد به‌کار می‌برد rhetorician. ضمناً pun هم همان جناس خودمان است و به‌کسانی که از صنایع زیاد در کارشان استفاده می‌کنند پانیست punnist هم می‌گویند که در اصل یعنی جناس‌باز ولی توسّعاً به هر صنعت‌باره‌ای گفته می‌شود. مثلاً جیمز جویس، نویسندهٔ ایرلندی، را که صنایع و فنون بیانیِ بی‌حدّوحصری به‌کار می‌گیرد می‌توان پانیست خواند. شعر یا هر اثر ادبی را هم که در خصوص صنایع و ریزه‌کاریها و واژه‌های آنچنانی مبالغه‌آمیز و فشرده باشد هِرمتیک hermetic می‌خوانند.

۲. شادروانان گزین شاگردان او هریک به زبانی از راه و رسم سخنوران متکلف و صنعت‌زدهٔ گذشته خرده می‌گرفتند. اخوان با آن چیرگی شگفت‌انگیزش بر شعر و ادب

گذشته، با آنکه بر ایراد انواع صنایع قادر بود، از انواع طبیعی‌تر، بی‌تکلف‌تر و کاراترِ آنها همچون سجع، جناس، واج‌آرایی و صدامعنایی، قلب و امثال اینها سود می‌جست. شاملو بیشتر به واج‌آرایی، جناس، ایهام و استخدام متمایل بود. نگاهی تنها به «چلچلی»، «آیدا در آینه» و «مرگ ناصری» او گویای همین‌گونه گرایشهای او به آرایشهاست. فروغ در اشعار دوران تکاملش حتّی به این مقدار و این انواع هم خیلی روی خوش نشان نداد. اینان و دیگر پیروان راستین نیما هیچ‌گاه همین ویژگیهای طبیعی را نیز از حدّ اعتدال درنگذراندند.

۳. در باب چگونگی صنایع در شعر امروز، ر.ک. مهدی اخوان ثالث: از این اوستا، مؤخّره، صص ۲۱۴ ـ ۲۱۹. خلاصهٔ بحث اخوان اینکه: کثرت صنایع بدیعی تحت تأثیر بلاغت عرب، شعر پارسی را از «سیستم التذاذ طبیعی» دور کرده و به‌جای آن «التذاذ بدیعیِ غیرطبیعی» را رسوخ و نفوذ داده است.

۴. نظامی عروضی سمرقندی: چهار مقاله. به اهتمام و تصحیح و مقدّمهٔ محمّد قزوینی. ج ۲. (تهران، زوّار، ۱۳۴۱)، ص ۳۳.

قصیدهٔ معزی (در برابر شعر ناب، سرزنده و سخت مؤثّرِ رودکی) که به‌گفتهٔ نویسنده براثر «الحاح» ابو سعد هندوی اصفهانی گفته یعنی به قول خودمان «زورکی» است، چنین مطلعی دارد که خودش بهاری است برای سالی نکو:

رستم از مازندران آید همی زینِ مُلک از اصفهان آید همی

و آن بیت نبوغ‌نشان:

آفرین و مدح سود آید همی گر به‌گنج اندر زیان آید همی

نظامی هم هفت صنعتِ زورکی‌تر برایش می‌تراشد: مطابق، متضاد، مردّف، مساوات، عذوبت، فصاحت و جزالت. این نمونه‌ای تأمل‌انگیز از طرز فکر و کار اغلب قدما در عرصهٔ نقد و داوری و ارزشگذاری است. جالب اینکه مساوات را چه از نظر علم معانی به معنای برابری لفظ با معنی بدانیم و چه چیزی چون توازی و تقارن موضوع دو لخت بگیریم، به هیچ روی «صنعت» نخواهد بود بلکه امری کاملاً عادی در کلام است. عذوبت و فصاحت و جزالت هم از مصطلحات مبهم و فاقد مدلولی مشخص است که در نقد ادبی قدیم یا سنّتی می‌توانستند بر در و دیوار و زمین و زمان اطلاق کنند، بی‌اینکه چندان چیزی را بتوانند با آنها اثبات یا نفی کنند. در مورد نقد قدیم و از جمله همین‌گونه مصطلحات، بهترین کار از محمود کیانوش است. نک.

www.tabarestan.info تبرستان

محمود کیانوش: قدما و نقد ادبی. (تهران، رز، ۱۳۵۴)، صص ۳۵ـ۵۷.

از نقدِ صنعت‌مدارِ ادیبی قرن‌ششمی گفتیم. اکنون نمونه‌ای هم از یکی از شاعران و ادیبان معاصر بدهم تا معلوم شود که نگرشها و روشهای آنچنانی تا چه حد حتی در روزگار ما عالَم شعر و شاعری را زیر اخیهٔ خود گرفته است. در نبوغ و سخنوری شهریار من یکی شکّی ندارم، و اینکه بسیاری غزلهایش ناب و برخی نیز از بهترین غزلهای زبان پارسی است. این غزل مشهور او هم، گذشته از داشتن سه چهار بیت خوب، مطلعش با زمزمه و ترنّم ملایمِ بهترین غزلهای سعدی پهلو می‌زند:

تا هستم ای رفیق، ندانی که کیستم روزی سراغ وقت من آیی که نیستم

سیّد محمدحسین شهریار: دیوان شعریار. ج ۱. چ ۱۸. (تهران، زرّین و نگاه، ۱۳۷۶)، ص ۱۹۰.

حال می‌پرسیم: چه می‌شد اگر از بیت چهارم به بعد فیل صنعت‌سازی و طنّازیِ شاعر یاد هندوستان نمی‌کرد و غزل را به سخافت و جلافتی که سروصدای خیلیها را درآورد، از این دست که «... در امتحان صبر دهد نمره بیستم» (طباق میان صفر در لخت اول و بیست) و «... گو نام هم به خفیه بلیسد ز لیستم» (جناس شبه اشتقاق و نیز هم‌آوایی در: لیسیدن و لیست) نمی‌انداخت؟ آیا دریغ نبود که با این کار، وحدت و تمامیّت میان عناصر شعر را از قبیل کلمات، تصاویر، لحن و غیره به هیچ انگاشت و آن را به برخی نمونه‌های افراطی و منحط سبک هندی بدل کرد که نهایتاً ارزش آنها موضعی و برحسب تک‌بیت یا مصراع است؟ و آیا این خود ستمی بر یک شعر نیست که می‌توانست اثرِ هنریِ ماندگاری باشد؟

www.tabarestan.info تبرستان

فهرست مآخذ

این فهرست شامل گزیده‌ای از کتابها و مقالاتی است که کم یا بیش به آنها نظری بوده یا ارجاع و اشارتی رفته است.

آجودانی، ماشاءالله: «شعر مشروطه، ضدّ استبداد، ضدّ استعمار». نشر دانش. س ۵، ش ۶ (مهر و آبان ۱۳۶۴).

آرین‌پور، یحیی: از صبا تا نیما. چ ۳. تهران، جیبی، ۱۳۵۴.

آل‌احمد، جلال: نیما یوشیج به‌روایتِ جلال آل‌احمد. به‌کوشش منوچهر علی‌پور. تهران، ترفند، ۱۳۷۹.

اخوان ثالث، مهدی: از این اوستا. چ ۱۰. تهران، مروارید، ۱۳۷۵.

بدعتها و بدایع نیما یوشیج. تهران، توکا، ۱۳۵۷.

زمستان. چ ۱۵. تهران، مروارید، ۱۳۶۷.

عطا و لقای نیما. تهران، بزرگمهر، ۱۳۶۹.

ادیب‌الممالک فراهانی: دیوانِ کاملِ ادیب‌الممالک. به تدوین و تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی. تهران، فروغی، ۱۳۱۲.

انصاری، خواجه عبدالله: مجموعهٔ رسائل خواجه عبدالله انصاری. به اهتمام محمد شیروانی. تهران، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۲.

اوجی، منصور: این سوسن است که می خواند. تهران، دریچه، ۱۳۴۹.

تنهایی زمین و خواب و درخت. تهران، امیرکبیر ۱۳۴۹.

براهنی، رضا: طلا در مس. تهران، ۱۳۷۱.
بیضایی، بهرام: نمایش در ایران. چ ۲. تهران، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان، ۱۳۷۹.
پورنامداریان، تقی: رمز و داستانهای رمزی در ادبیات فارسی. تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۴.
تولّلی، فریدون: نافه. چ ۲. تهران، پاژنگ، ۱۳۶۹.
جنّتی عطایی، ابوالقاسم: زندگانی و آثار رضا کمال شهرزاد. تهران، ۱۳۳۳.
چدویک، چارلز: سمبولیسم. ترجمهٔ مهدی سحابی. تهران، مرکز، ۱۳۷۵.
حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد: دیوان حافظ. به تصحیح و توضیح پرویز ناتل خانلری. ج ۱. چ ۲. تهران، خوارزمی، ۱۳۶۲.
حسینی، صالح: «مرغ آمین: سرود مرگ مستکبرین». نگین. ش ۷۶ (اسفند ۱۳۵۸).
نیلوفر خاموش. تهران، نیلوفر، ۱۳۷۱.
حق‌شناس، علی‌محمد: «حافظ‌شناسی: خودشناسی». نشر دانش. س ۳، ش ۴ (خرداد و تیر ۱۳۶۲).
حمیدیان، سعید: آرمانشهر زیبایی، گفتارهایی در شیوهٔ بیانِ نظامی. تهران، قطره، ۱۳۷۳.
حمیدی شیرازی، مهدی: دریای گوهر. ج ۳. تهران، امیرکبیر، ۱۳۳۳.
خاقانی شروانی، افضل‌الدین بدیل: دیوان خاقانی شروانی. به‌کوشش ضیاءالدین سجادی. تهران، زوّار، ۱۳۳۸.
خامه‌ای، انور: چهار چهره. تهران، کتابسرا، ۱۳۶۸.
خیام نیشابوری، عمر: رباعیات خیام. با تصحیح، مقدّمه و حواشی محمدعلی فروغی و قاسم غنی. ویراستهٔ بهاءالدین خرّمشاهی. تهران، ناهید، ۱۳۷۳.
راشد، هادی: بازخوانی اسناد در زندگی نیما در آستارا. تهران، بزرگمهر، ۱۳۷۹.
روب‌گری‌یه، آلن و ادورنو، تئودور: «تعهد». ترجمهٔ عزت‌الله فولادوند. بخارا. ش ۱ (مرداد و شهریور ۱۳۷۷).
رودکی، ابوعبدالله: ابوعبدالله رودکی و آثار منظوم رودکی. عبدالغنی میرزایف.

استالین‌آباد، نشریاتِ دولتیِ تاجیکستان، ۱۹۵۸.
ریچاردز، آی. ا.: اصول نقد ادبی. ترجمهٔ سعید حمیدیان. تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۵.
ریلکه، راینر ماریا: چند نامه به شاعری جوان. ترجمهٔ پرویز ناتل خانلری. چ ۲. تهران، طهوری، ۱۳۳۴.
سعدی شیرازی، مصلح بن عبدالله: بوستان. تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی. چ ۲. تهران، خوارزمی، ۱۳۶۳.
کلیات سعدی. به اهتمام محمدعلی فروغی. ویراستهٔ بهاءالدین خرّمشاهی. چ ۲. تهران، امیرکبیر، ۲۵۳۶ [= ۱۳۵۶].
گلستان. تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی. چ ۴. تهران، خوارزمی، ۱۳۷۴.
سنایی غزنوی، مجدود بن آدم: مثنویهای حکیم سنایی. به‌کوشش محمدتقی مدرّس رضوی. تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۴۸.
سیدحسینی، رضا: مکتبهای ادبی. چ ۱۰. تهران، نگاه، ۱۳۷۶.
شاملو، احمد: آیدا: درخت و خنجر و خاطره. چ ۳. تهران، مروارید، ۲۵۳۶ [= ۱۳۵۶].
باغ آینه. چ ۶. تهران، مروارید، ۱۳۶۳.
ققنوس در باران. چ ۲. تهران، مازیار، ۱۳۵۷.
هوای تازه. چ ۵. تهران، نیل، ۲۵۳۵ [= ۱۳۵۵].
شفیعی کدکنی، محمدرضا: ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت. تهران، توس، ۱۳۵۹.
صور خیال در شعر فارسی. تهران، نیل، ۱۳۵۰.
موسیقی شعر. چ ۲. تهران، آگاه، ۱۳۶۸.
شهریار، سید محمدحسین: دیوان شهریار. ج ۱. چ ۱۸. تهران، زرّین و نگاه، ۱۳۷۶.
طاهباز، سیروس: زندگی و هنر نیما یوشیج. تهران، زریاب، ۱۳۷۵.

www.tabarestan.info تبرستان

عبید زاکانی: کلیات عبید زاکانی. به‌اهتمام پرویز اتابکی. چ ۲. تهران، زوّار، ۱۳۴۳.
عرفی شیرازی، جمال‌الدین: کلیات عرفی شیرازی. به‌کوشش غلامحسین جوهری. تهران، محمدعلی علمی، [بی تا].
عطّار نیشابوری، فریدالدین: منطق‌الطیر. به اهتمام سیّد صادق گوهرین. چ ۶. تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۸.
فرای، نورتروپ: تحلیل نقد. ترجمهٔ صالح حسینی. تهران، نیلوفر، ۱۳۷۷.
فرّخزاد، فروغ: برگزیدهٔ اشعار فروغ فرخزاد. چ ۵. تهران، جیبی، ۲۵۳۵ [=۱۳۵۵].
تولدی دیگر. چ ۱۳. تهران، مروارید، ۱۳۶۰.
فردوسی، ابوالقاسم: شاهنامه. براساس چاپ مسکو. به‌کوشش سعید حمیدیان. چ ۵. تهران، قطره، ۱۳۷۹.
فورست، لیلیان: رمانتیسم. ترجمهٔ مسعود جعفری. تهران، مرکز، ۱۳۷۵.
فیض کاشانی، ملّا محسن: رسالهٔ مشواق. به اهتمام احمد بهمنیار. تهران، ۱۳۲۵.
کیانوش، محمود: قدما و نقد ادبی. تهران، رز، ۱۳۵۴.
گرانت، دیمیان: رئالیسم. ترجمهٔ حسن افشار. تهران، مرکز، ۱۳۶۷.
گوران، هیوا: کوششهای نافرجام، سیری در صد سال تیاتر ایران. تهران، آگاه، ۱۳۶۰.
لاهوتی، ابوالقاسم: دیوان لاهوتی. مسکو، ادارهٔ نشریات به زبانهای خارجی، ۱۹۵۰.
محتشم کاشانی: دیوان مولانا محتشم کاشانی. به‌کوشش مهرعلی گرگانی. تهران، محمودی، ۱۳۴۴.
مسعود سعد سلمان: دیوان مسعود سعد سلمان. به تصحیح و اهتمام مهدی نوریان. اصفهان، کمال، ۱۳۶۴.
مولوی، جلال‌الدین: مثنوی معنوی. طبع رینولد الین نیکلسون. افست. به اهتمام نصرالله پورجوادی. تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۳.
مهاجرانی، سیّد عطاءالله: افسانهٔ نیما. تهران، اطلاعات، ۱۳۷۵.

میرانصاری، علی: اسنادی دربارهٔ نیما یوشیج. تهران، سازمان اسناد ملّی ایران، ۱۳۷۵.
کتابشناسی نیما یوشیج. تهران، سازمان اسناد ملّی ایران، ۱۳۷۵.
میرزادهٔ عشقی، سیّد محمدرضا: کلیات مصوّر میرزادهٔ عشقی. تألیف و نگارش علی‌اکبر مشیرسلیمی. چ ۷. تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۷.
میرصادقی، جمال: عناصر داستان. تهران، شفا، ۱۳۶۴.
نادرپور، نادر: اشعار برگزیده ۱۳۴۱ ـ ۱۳۲۶. تهران، جیبی، ۱۳۴۲.
دختر جام. چ ۳. تهران، مروارید، ۲۵۳۶ [=۱۳۵۶].
نجم رازی: مرصاد العباد. به اهتمام محمدامین ریاحی. چ ۳. تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۶.
نصیرالدین توسی: اساس الاقتباس (تعلیقه بر اساس الاقتباس [...]). سیّد عبدالله انوار. تهران، مرکز، ۱۳۷۵.
نظامی عروضی سمرقندی: چهار مقاله. به اهتمام و تصحیح و مقدّمهٔ محمد قزوینی. چ ۲. تهران، زوّار، ۱۳۴۱.
نظامی گنجه‌ای: خمسهٔ نظامی. طبع حسن وحید دستگردی. به‌کوشش سعید حمیدیان. چ ۴. تهران، قطره، ۱۳۸۰.
نیما یوشیج: ارزش احساسات و پنج مقاله در شعر و نمایش. تهران، توس، ۱۳۵۱.
برگزیدهٔ آثار نیما یوشیج. به‌کوشش سیروس طاهباز. تهران، بزرگمهر، ۱۳۶۹.
حرفهای همسایه. تهران، دنیا، ۱۳۵۱.
دربارهٔ شعر و شاعری. گردآوری، نسخه‌برداری و تدوین سیروس طاهباز. تهران، دفترهای زمانه، ۱۳۶۸.
مجموعهٔ اشعار نیما یوشیج. از ابوالقاسم جنّتی عطایی. تهران، صفی‌علیشاه، ۱۳۳۴.
مجموعهٔ شعرهای نو، غزل، قصیده، قطعه. با نظارت شراگیم یوشیج. تهران،

www.tabarestan.info تبرستان

اشاره، ۱۳۷۶.
مجموعهٔ کامل اشعار نیما یوشیج، فارسی و طبری. گردآوری، نسخه‌برداری و تدوین سیروس طاهباز. چ ۴. تهران، نگاه، ۱۳۷۵.
نامه‌ها، از مجموعهٔ آثار نیما یوشیج. گردآوری، نسخه‌برداری و تدوین سیروس طاهباز. تهران، دفترهای زمانه، ۱۳۶۸.
یادداشتها و... . تهران، امیرکبیر، ۱۳۴۸.
همینگوی، ارنست: پیرمرد و دریا. ترجمهٔ نازی عظیما. تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۴.
؟ انگَدرَوِشْنان (یک شعر بلند مانَوی). ترجمه از متن پهلوی اشکانی مانوی، همراه با حواشی و یادداشتها ایرج وامقی. تهران، [بی نا]، [بی تا].
؟ درخت آسوریک. به‌کوشش ماهیار نوّابی. تهران، ۱۳۴۶.
Richards, I. A. : *Principles of Literary Criticism*. London, Routledge, 1989.
Trawick, Buckner B. : *The World Literature*. London, Barnes & Noble, 1986.

www.tabarestan.info
تبرستان

نمایهٔ عام

دربارهٔ نمایه

برای آسانیِ رجوع، این فهرست را به صورت عام و یکجا ترتیب داده‌ایم و برای افزونیِ فایده، علاوه بر فهارس معمول (کسان، جایها، کتابها و مقالات و نشریات، و گاه جانوران) عنوانِ تمامیِ اشعارِ نیما و دیگران که در این دفتر از آنها سخن رفته فهرست شده است زیرا چنانکه در مقدّمه آمده گذشته از شعرهایی که به تفصیل مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته، تقریباً از همهٔ اشعار نیما کم یا بیش سخن گفته‌ایم، که به کمک این فهرست می‌توان جملگی را دید و دنبال کرد. تنها در مورد شعرهای دیگران نام شاعر را ذکر کرده‌ایم. آهنگها و ترانه‌ها هم در این فهرست با ذکر نام صاحبانشان جای دارند. نیز صفاتِ منسوب به اشخاص، مثل رضاشاهی، محمدعلی‌شاهی، شکسپیری و دانته‌ای، و همچنین صفاتِ منسوب به جایها همراه با توضیح در موارد لازم درج شده، همچون هندی (سبک)، فرانسوی (شعر سمبولیک)، انگلیسی (منتقد)، و نامهایی چون غرب، شرق، مغرب‌زمین و صفات غربی، شرقی و غیره با توضیح آمده است.

و امّا یکی از مزایای این نمایه، ثبت تمامیِ موضوعات و مفاهیمِ مهمِ مذکور در ضمنِ بحثهاست، از قبیل قشرها و سنخهای گوناگون مردم و شاعران و نویسندگان، انواع و اقسام شعرها، حکومتها و نظامهای سیاسی و اجتماعی، محافل، احزاب، فرقه‌ها و مشربها، گروهبندیهایی چون استادان و دانشجویان و دانشگاه، روشنفکران، مخالفان و موافقان و پیروان نیما، نظام آموزشیِ دانشگاهی و مدرسه‌ای در قبال نیما و شعر او، همچنین تمامیِ نهضتها و رویدادهای مهم،

www.tabarestan.info
تبرستان

مکاتب ادبی، نهادهای دولتی و روشهای اداریِ زمانِ نیما یا نزدیک به وی، و حتی نیروهایی همچون نظامیان، پلیس و خلاصه هر چیز مربوط به نیما یا مؤثر بر شعر یا روحیات و اندیشه‌های او در فهرست گنجانیده شده است. همچنین است نهادهایی که در شعر نیما در حکم شخص‌اند، مثل جهانخواره، اهریمن و شیطان که مراد از آنها چیزی چون سرکردهٔ نظام خودکامه و پلیدِ حاکم است. در خصوص تمامی اقلام اخیر کوشیده‌ایم تا هرکدام را با عنوان‌بندی مناسب یا تأویل به متداول‌ترین معادلْ مدخل قرار دهیم، و اگر کج‌سلیقگی یا قصوری در این باره کرده باشیم به نیت نیکمان خواهید بخشید.

عنوان کتابها و نشریات با حروف کج (ایرانیک) و مقاله‌ها و نیز شعرها با قرار گرفتن در گیومه مشخص گردیده. همچنین در ذیل هر مدخل، تعداد موارد ظهور آن در هر صفحه نیز (البته اگر بیش از یکی باشد) با عدد حروفی در پرانتز و جلوی شمارهٔ صفحهٔ مربوطه قید گردیده است.

«آتش جهنم» ۱۲۱
آجودانی، ماشاءالله ۳۶۰
آرتامانوفها ۳۶۳
آرمانشهر زیبایی ۳۵۹
آرین‌پور، یحیی ۱۵، ۳۴۸، ۳۴۹، ۳۶۴
آزادیستان (مجله) ۵۲، ۳۶۴
آستارا ۳۴۷
«آقا توکا» ۵۰ (دو)، ۱۷۷، ۱۸۸، ۲۳۴، ۲۶۱، ۲۶۵، ۲۷۹، ۳۲۰ (سه)
آل‌احمد، جلال ۳۴۶ (سه)، ۳۵۰، ۳۶۲ (سه)
آل عمران (سوره) ۳۷۳
آلیو ۱۵۳
آموزش و پرورش کنونی ۳۴۳
آموزش و پرورش وقت ۲۱، ۲۲، ۲۷، ۳۴۷
«آنکه می‌گرید» ۹۳، ۳۱۴، ۳۱۵
«آهنگر» ۳۱۵
«آی آدمها» ۵۰، ۱۶۱، ۲۱۴، ۲۶۴، ۲۸۱، ۲۸۸
«آیدا در آینه» (شعر شاملو) ۳۷۹
آیدا: درخت و خنجر و خاطره ۳۶۵
ابتهاج، هوشنگ ۱۵۸
آبر استاد سخن پارسی، نک. فردوسی
ابن‌سینا، ابوعلی ۱۴۳
ابوسعید ابوالخیر ۱۴۳
ابو عبدالله رودکی و آثار منظوم رودکی ۳۷۸
اتابکی، پرویز ۳۷۰
«اجاق سرد» ۱۵۳، ۱۷۱
احزاب و گروهها ۲۱، ۳۰۷، ۳۰۸
اخوان ثالث، مهدی ۹، ۴۱، ۱۲۷، ۱۴۵، ۱۵۸ (دو)، ۳۴۳، ۳۴۴، ۳۵۰، ۳۵۵ (دو)، ۳۵۷، ۳۶۹ (دو)، ۳۷۱ (چهار)، ۳۷۲ (دو)، ۳۷۶، ۳۷۸، ۳۷۹ (دو)
ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوطِ سلطنت ۱۵، ۳۴۶
ادورنو، تئودور ۳۶۲
ادیب‌الممالک فراهانی، محمدصادق ۹، ۶۰ (دو)، ۶۱، ۳۵۲، ۳۵۹
ادیبان ۳۴۴
ارزش احساسات و پنج مقاله در شعر و نمایش ۴۵، ۳۶۰
ارسطو ۱۶۶
اروپایی (مردم) ۳۵۰ (دو)

www.tabarestan.info تبرستان

ازاکو ۱۵۳، ۳۰۲، ۳۰۵
از این اَوِستا ۳۵۷، ۳۷۱، ۳۷۹
«از ترکش روزگار» ۱۲۴، ۱۲۵
از خون سیاوش ۵۱
از صبا تا نیما ۱۵، ۳۴۸، ۳۴۹، ۳۶۴
اساس الاقتباس ۳۶۴
«اسب‌دوانی» ۱۲۱
استادان ادبیات ۷، ۳۲۸
استاد توس، نک. فردوسی
استبداد صغیر (عصر محمدعلی‌شاه قاجار) ۶۶
استثمارگران ۱۰۷، ۳۵۶
اسد (قهرمان شعر «شهیدِ گمنام») ۶۷ (دو)
اسرار شب ۳۷
اسفندیار (شاهنامه) ۲۶۳
اسنادی دربارهٔ نیما یوشیج ۳۴۷
اشرف‌الدین گیلانی (سیّدِ اشرف، نسیم شمال) ۹، ۳۵۹ (دو)
اشعار برگزیده ۱۳۴۱ ـ ۱۳۲۶ (مجموعهٔ شعر نادرپور) ۳۶۰
اشکانی (خاندان) ۳۵۸
اشکلوفسکی ۳۲۲
اصفهان ۳۷۹
اصول نقد ادبی ۳۵۵، ۳۶۲، ۳۶۴
«افسانه» ۱۱ (دو)، ۲۹، ۳۳، ۳۵، ۳۶ (دو)، ۳۷ (دو)، ۴۰ (چهار)، ۴۲ (چهار)، ۴۳، ۴۶، ۴۷ (چهار)، ۴۸، ۴۹ (چهار)، ۵۰ (چهار)، ۵۱ (چهار)، ۵۲ (دو)، ۵۳، ۵۴ (دو)، ۵۶ (دو)، ۷۲، ۷۹، ۱۱۱، ۱۲۰، ۲۰۵، ۲۱۰، ۲۷۹ (چهار)، ۳۱۰، ۳۱۲، ۳۱۳ (دو)، ۳۱۶ (سه)، ۳۱۷ (دو)، ۳۲۰، ۳۲۱، ۳۲۴، ۳۲۷، ۳۳۷، ۳۳۸، ۳۳۹، ۳۴۹ (سه)، ۳۵۰ (دو)
افسانهٔ نیما ۳۵۰
افشار، حسن ۳۵۴
افلاطون ۱۶۶
العازر ۳۵۷
«امید پلید» ۱۵۹، ۳۲۱
امیر تیمور و والی شام ۳۳
امیرنظام گرّوسی ۹
«انتظار» (شعر شاملو) ۳۶۵
«اندوهناکِ شب» ۱۸۳، ۱۸۴، ۱۹۰، ۲۱۷، ۳۱۸
انصاری، خواجه عبدالله ۱۴۳، ۳۲۵، ۳۷۸
انگاس ۱۲۲
«انگاسی» ۲۶ (چهار)، ۱۲۱، ۱۲۲
انگدرَوشنان ۳۵۸
انگلیس ۱۶۶
انگلیسی (منتقد) ۳۶۲
انگلیسی‌ها ۲۶
انوار، سیّد عبدالله ۳۶۴
انوری ابیوردی ۳۰۵، ۳۳۲
«او به رؤیایش» ۳۱۴، ۳۱۵، ۳۱۶، ۳۱۸، ۳۲۱
اوجی، منصور ۳۶۶
اویسی، علی‌محمدخان ۳۴ (دو)
اوین ۳۸

اهرمن‌رو ۱۶۴
اهریمن ۲۲۷
اهریمنان ۲۷۶
ایدآل، نک. سه تابلو
ایران ۵۶، ۵۹، ۶۶ (سه)، ۳۰۷
ایرج (ایرج‌میرزا) ۲۹۱، ۳۲۸، ۳۷۴
ایرلندی (نویسنده) ۳۷۸
«ای شب» ۲۸، ۳۱۱، ۳۱۲، ۳۲۶، ۳۲۷
این سوسن است که می‌خواند ۳۶۶
ایوان مخوف ۲۴۱
باباطاهر ۱۴۳
بابافغانی ۳۵۱
بادغیسی (حنظله) ۳۴۲
«باد می‌گردد» ۳۵۶، ۳۷۰
بازخوانی اسناد در زندگی نیما در آستارا ۳۴۷
باغ آینه ۳۶۵
بتهوون ۳۷۳
بخارا (مجله) ۳۶۲
بخارست ۳۶۲
«بخوان ای همسفر با من» ۳۷۰
بدعتها و بدایع نیما یوشیج ۳۵۵، ۳۷۲، ۳۷۶
بُراق ۳۶۴
براهنی، رضا ۳۶۹، ۳۷۲، ۳۷۳، ۳۷۵
«بررسی افسانهٔ نیما یوشیج» ۳۵۰
«برف» ۱۵۳ (دو)، ۲۸۲، ۲۸۹، ۳۰۲ (دو)
«برفراز دشت» ۵۰، ۱۵۱، ۱۶۲، ۱۶۳، ۲۷۹، ۲۹۱، ۳۱۸، ۳۳۸ (دو)
«برفراز دودهایی...» ۵۰، ۱۵۱، ۱۵۳، ۱۶۳، ۳۲۰
برگزیدهٔ آثار نیما یوشیج ۳۴۹
برگزیدهٔ اشعار فروغ فرخزاد ۳۶۷
«بزِ ملّا حسن» ۱۲۱، ۱۲۳
«بشارت» ۲۸ (دو)، ۱۶۷
«بگذار بگذریم» (شعر اوجی) ۳۶۶
«بگذار تا مقابل روی تو بگذریم» (غزل سعدی) ۳۴۴
«بوجهلِ من» ۳۲۳ (دو)
بودا ۲۹۰
بودلر، شارل ۱۴۶، ۳۵۸
بوستان ۳۷۷ (دو)
بوف کور ۴۰، ۴۳
«بوی جوی مولیان» (شعر رودکی) ۳۳۹
بهار، محمدتقی (ملک‌الشعراء) ۹، ۵۱، ۳۵۹
بهرام (بهرام گور) ۷۷
«به رسّام ارژنگی» ۲۶، ۱۲۱
بهمنیار، احمد ۳۵۹
«به یاد وطنم» ۳۲۶، ۳۲۷
بیشل ۵۵
بیضایی، بهرام ۳۴۸
بیغمی، مولانا محمد ۱۱۴
«پادشاه فتح» ۵۰، ۱۵۱، ۲۴۰ (دو)، ۲۷۹، ۲۹۰، ۳۱۲، ۳۱۸، ۳۱۹، ۳۳۹، ۳۷۶
پدران و فرزندان ۳۶۳

www.tabarestan.info تبرستان

«پرندهٔ منزوی» ۲۱۲
پروین (ستاره) ۱۹۹
پروین اعتصامی ۹، ۳۲۹ (دو)، ۳۳۰
«پریا» (شعر شاملو) ۳۷۰
«پریان» ۲۰۶، ۲۳۵، ۳۱۲
«پسر» ۱۲۱
پلیس (عصر رضاشاه) ۳۶۲
پورجوادی، نصرالله ۳۵۹
پورنامداریان، تقی ۳۵۸ (دو)، ۳۵۹
پوشکین، الکساندر ۳۲۹
پهلوی (زبان) ۳۵۸ (دو)
پهلوی اول، نک. رضاشاه پهلوی
پهلوی پدر، نک. رضاشاه پهلوی
پهلوی پسر، نک. محمدرضاشاه پهلوی
«پی‌دار و چوپان» ۳۱۲، ۳۱۹
پیرِ توس، نک. فردوسی
پیرمرد و دریا ۲۳۸، ۳۶۹
پیغمبر (ص)، نک. محمّد (ص)
«تابناکِ من» ۳۱۳
تارتوف ۳۳
تاریخ معجم ۳۴۷
تحلیل نقد ۳۴۵
تراویک، باکنر ب. ۳۶۲
«تسلیم‌شده» ۲۸، ۲۹
«تعهد» (مقاله) ۳۶۲
«تنها صداست که می‌ماند» (شعر فروغ) ۴۶
تنهایی زمین و خواب و درخت ۳۶۷
تورگینف، ایوان ۳۶۳
توس ۱۸۹، ۲۱۴، ۳۶۸
تولدی دیگر ۳۶۷
تولستوی، لئو ۱۶۷، ۳۶۲
تولّلی، فریدون ۳۶۱ (دو)، ۳۶۵
تهران مخوف ۳۷
تیمور (امیرتیمور گورکانی) ۳۳ (دو)
«جامهٔ نو» ۱۲۱
جامی، عبدالرحمن ۱۱۹ (دو)، ۱۲۱، ۱۲۲ (دو)، ۱۴۴
جعفری، مسعود ۳۴۶
«جغدی پیر» ۱۶۰، ۳۱۰، ۳۲۷
جمال‌زاده، سیّد محمدعلی ۲۰۰، ۲۰۱
جنّتی عطایی، ابوالقاسم ۱۶، ۳۴۹، ۳۶۳ (دو)، ۳۷۰، ۳۷۳ (دو)
جوهری، غلامحسین ۳۷۰
جویس، جیمز ۳۷۸
«جوی می‌گرید» ۳۱۴
جهانخواره ــ جهانخوار ۲۲۷، ۲۳۰، ۲۳۱، ۲۴۱ (پنج)، ۲۴۲، ۲۴۳، (چهار)، ۲۴۴ (دو)، ۲۴۵ (سه)، ۲۴۶ (دو)، ۲۴۷، ۲۵۸ (دو)، ۲۵۹ (دو)، ۲۶۴، ۲۶۷، ۲۶۹ (دو)، ۲۷۱، ۲۷۳، ۲۷۵، ۲۷۷، ۳۳۹ (دو)
چخوف، آنتون ۳۶۳
چدویک، چارلز ۳۵۸
«چراغ» ۲۳۴، ۳۱۵
«چشمهٔ کوچک» ۱۲۱
«چلچلی» (شعر شاملو) ۳۴۴، ۳۷۹
چند نامه به شاعری جوان ۳۶۲

چهار چهره ۳۴۸، ۳۶۲
چهار مقاله ۳۳۹، ۳۷۹
«چه فاصله است بر این خاک» (شعر اوجی) ۳۶۶
حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد ۴۵ (دو)، ۷۴، ۷۸ (سه)، ۱۲۰، ۱۴۴، ۱۵۱، ۱۶۳، ۱۸۰، ۲۰۵، ۲۱۷، ۲۷۰، ۳۰۳، ۳۰۵، ۳۰۷، ۳۴۲، ۳۴۴، ۳۵۰، ۳۵۴ (دو)، ۳۵۵ (دو)، ۳۵۹، ۳۶۰ (سه)، ۳۷۱ (دو)، ۳۷۴، ۳۷۷
حافظ چه می‌گوید ۳۷۴
«حافظ‌شناسی: خودشناسی» ۳۷۵
حاکم کلاله ۳۴۹
حبیب اصفهانی (میرزا حبیب) ۳۳ (دو)، ۵۲
حدیقة الحقیقة ۷۴ (دو)
حرفهای همسایه ۳۵۴، ۳۵۵، ۳۵۸، ۳۶۲، ۳۶۳، ۳۶۸، ۳۷۲، ۳۷۴، ۳۷۵
حزب توده ۳۶۱، ۳۶۲ (دو)
حسین (ع ـ امام) ۳۳
حسین‌بن منصور، نک. حلاج شیرازی
حسینی، صالح ۳۴۵، ۳۴۶، ۳۷۲
حق‌شناس، علی‌محمد ۳۷۴، ۳۷۵ (دو)
«حکایت» ۱۲۱
حکایتِ دزد و شاعر ۳۴۹
حکومتِ بیدادگر ۲۷۳، ۲۷۶
حکومتِ توتالیتر ۲۶۹
حکومتِ خودکامه ۱۴۵، ۲۶۹، ۲۷۱
حکومتِ رضاشاه ۶۷
حکومتِ قاجار (نهادها و ادارات) ۳۵۹
حکومتِ محمدرضا شاه ۱۶۲
حکومتِ مردمسالار ۱۴۵
حلّاج شیرازی، حسین‌بن منصور ۱۴۵
حمیدیان، سعید ۳۵۴، ۳۵۵، ۳۵۹، ۳۶۲، ۳۶۹، ۳۷۸
حمیدی شیرازی، مهدی ۳۷۳
حیّ بن یقظان ۱۴۳
«خارکش پیری با دلقِ درشت» (شعر جامی) ۱۲۲
«خارکن» ۱۲۱، ۱۲۲، ۳۵۶
خاقانی شروانی، افضل‌الدین بدیل ۱۴۹، ۲۵۸، ۲۶۱، ۲۳۲، ۳۷۲ (دو)
خامه‌ای، انور ۳۴۸ (دو)، ۳۶۲ (دو)
خانلری، پرویز ناتل ۳۶۲، ۳۷۳، ۳۷۷
خانوادهٔ چنچی ۸۶
«خانوادهٔ سرباز» ۵۰، ۵۲، ۶۰ (دو)، ۶۳ (دو)، ۶۶، ۶۹ (سه)، ۷۱، ۸۴، ۸۵، ۸۶، ۸۷، ۸۸ (دو)، ۹۰، ۹۱ (دو)، ۹۴، ۱۱۳، ۱۲۹، ۲۰۱، ۳۱۱، ۳۱۲، ۳۱۳، ۳۱۶، ۳۱۷، ۳۲۱، ۳۲۶، ۳۳۴
«خانه‌ام ابری است» ۲۹۱، ۳۱۳
«خانهٔ سریویلی» ۱۳، ۵۰، ۷۰، ۹۶، ۱۱۱، ۱۱۵، ۱۵۸، ۲۰۰ (سه)، ۲۰۱، ۲۱۰ (سه)، ۲۱۲، ۲۲۹ (دو)، ۲۳۷ (سه)، ۲۴۹، ۳۱۱، ۳۱۲ (دو)، ۳۱۳، ۳۱۶، ۳۱۷، ۳۱۸ (سه)، ۳۱۹، ۳۲۳، ۳۲۴ (سه)، ۳۲۵، ۳۳۵، ۳۳۹
«خانهٔ متروک» (شعر فروغ) ۵۱

www.tabarestan.info تبرستان

خرّمشاهی، بهاءالدین ۳۶۷
«خروس ساده» ۱۲۱
«خروس می‌خواند» ۹۳، ۱۵۲، ۲۲۲، ۲۳۴، ۳۷۰
«خروس و بوقلمون» ۱۲۱
«خریّت» ۱۲۱
خسروپرویز ۳۵۰
خسرو و شیرین ۳۴، ۵۱، ۲۱۸، ۳۵۴
خلیلی، عباس ۳۷
خمسه (نظامی) ۴۲، ۱۱۴، ۲۴۵، ۳۵۴
«خندهٔ سرد» ۹۳
«خواب زمستانی» ۱۵۹، ۲۵۰، ۳۱۸
خواجه، نک. حافظ شیرازی
«خواجه احمد حسن میمندی» ۱۲۱
خواجهٔ شیراز، نک. حافظ شیرازی
«خونریزی» ۳۲۱
خیام، عمر ۶۵
داراب‌نامه (اثر بیغمی) ۱۱۴
داراب‌نامه (اثر طرسوسی) ۱۱۴
دارالفنون ۳۳
«داروگ» ۱۳۴، ۱۵۳، ۱۶۵ (دو)، ۲۱۷ (دو)، ۲۸۶، ۲۹۲
داستایوسکی ۳۶۳
دالنگ (سگ شب‌پا) ۱۰۳ (شش)
دانته‌ای ۱۶۷
دانشجویان ۱۰، ۳۲۸
دانشگاه ۷، ۳۰۳، ۳۴۱
«دانیال» ۳۲۰
دختر جام ۳۶۱
دربارهٔ شعر و شاعری ۳۶۰
دربند ۳۸
درخت آسوریک ۳۵۸
«در شب تیره» ۲۳۴
«در فروبند» ۳۳۷
«در نخستین ساعت شب» ۳۱۶، ۳۱۹
«دل فولادم» ۲۸۰
دولت‌آبادی، یحیی ۱۸۱، ۳۲۹ (دو)
دهخدا، علی‌اکبر (علّامه) ۹
«دیدار در شب» (شعر فروغ) ۳۶۷
دیوار ۵۱
دیوان حافظ (چاپ خانلری) ۳۷۷
دیوان خاقانی شروانی ۳۷۲
دیوان شهریار ۳۸۰
دیوان کامل ادیب‌الممالک فراهانی ۳۵۲
دیوان لاهوتی ۳۵۰
دیوان مسعود سعد سلمان ۳۵۳
دیوان مولانا محتشم کاشانی ۵۶، ۳۵۱
«دیهقانا» ۳۱۳
راشد، هادی ۳۴۷
رباعیات خیام ۳۶۷
رجال ترقّیخواه و خوشنام ۱۶۲
رسالهٔ تعریفات ۲۵۵
رسالهٔ مشواق ۳۵۲ (دو)
رستاخیز شهریاران ایران ۳۶ (دو)، ۵۲
رستم (شاهنامه) ۲۶۳ (دو)، ۲۶۴، ۳۷۹
رستم و سهراب (نمایشنامهٔ کاظم‌زادهٔ

ایرانشهر) ۳۴
رسول اکرم (ص)، نک. محمد (ص)
رضاشاه پهلوی ۲۱، ۲۳، ۳۵، ۶۱، ۶۷، ۱۴۵، ۱۴۶، ۱۵۸
رضاشاهی ۱۴۶ (سه)
رفعت، تقی ۵۲، ۱۸۱
رمبو، آرتور ۱۴۶، ۳۵۸
رمز و داستانهای رمزی در ادبیات فارسی ۳۵۸، ۳۵۹
«روباه و خروس» ۱۲۱، ۱۲۳
روب گری‌یه، آلن ۳۶۲
رودابه ۲۶۳
رودکی سمرقندی، ابوعبدالله ۳۲۴، ۳۴۲، ۳۷۸
روزگار سیاه ۳۷
روس ۳۵۴
روشنفکران ۲۷۶
روشنفکرنمایان ۲۰۵
روشنفکری ۱۴۹
«روی بندرگاه» ۲۸۰
«روی جدارهای شکسته» ۱۵۲، ۳۳۶
رویداد شهریورِ بیست (خلع رضاشاه و ورود متفقین به ایران) ۱۵۸، ۱۶۰، ۲۴۶
رویداد مرداد سی و دو (کودتا علیه نهضت ملی) ۱۴۶، ۱۶۱، ۲۸۰، ۲۹۰، ۳۰۷، ۳۶۰، ۳۶۱
رویدادهای سال سی‌ویک (استعفا و نصب مجدّد مصدّق) ۱۶۶، ۲۸۳
ریاحی، محمدامین ۳۷۷
ریچاردز، آی. ا. (ایور آرمسترانگ) ۱۶، ۱۸۶ (دو)، ۱۸۷، ۳۴۵، ۳۵۵، ۳۶۲ (دو)، ۳۶۴ (دو)
«ری‌را» ۴۶، ۲۳۴
ریلکه، راینرماریا ۱۶۷، ۳۶۲
زال (شاهنامه) ۲۶۳ (شش)
«زان یار دلنوازم شکریست با شکایت» (غزل حافظ) ۳۴۴
«زبان نگاه» (شعر توللی) ۳۶۱
زرتشت، نک. زردشت
زردشت ۳۶، ۱۲۷، ۳۷۱
«زمستان» (شعر اخوان) ۲۸۹، ۳۵۵، ۳۷۱
«زمستان» (شعر کسرایی) ۵۱
زمستان (دفتر شعر اخوان) ۳۵۷
زندانیان سیاسی (در «محبس») ۶۱
زندگی و آثار رضا کمال شهرزاد ۳۴۹
زندگی و هنر نیما یوشیج ۳۴۶
«زنگِ شتر» (قطعهٔ ضربی، ساختهٔ ابوالحسن صبا) ۵۲
«زیبایی» ۱۲۱، ۱۹۱
زَین مُلک (لقب) ۳۷۹
ساختار زبان شعر امروز ۳۷۷
سارتر، ژان پل ۱۰۵
ساره (دختر سرباز در «خانوادهٔ سرباز») ۸۵
ساریک ۱۵۳
سام (شاهنامه) ۲۶۳
سانتیاگو (قهرمان پیرمرد و دریا) ۲۳۸

www.tabarestan.info
تبرستان

(چهار)، ۲۳۹
«سایهٔ خود» ۳۱۶
سجادی، ضیاءالدین ۳۷۲
سحابی، مهدی ۳۵۸
«سرباز فولادین» ۵۰، ۵۵، ۶۰، ۶۶، ۶۷ (دو)، ۶۸، ۶۹ (دو)، ۷۰، ۷۱، ۷۲، ۷۳ (دو)، ۸۷، ۱۸۱، ۲۰۱، ۳۱۴، ۳۱۶، ۳۱۸، ۳۱۹، ۳۲۰ (سه)، ۳۲۱، ۳۲۲، ۳۲۷
سردار سپه، نک. رضاشاه پهلوی
سرگذشت پرویز ۳۴
سریویل ۲۰۲
سعدی شیرازی، مصلح بن عبدالله ۱۲۱، ۱۴۴، ۱۸۰، ۲۳۵، ۳۰۵، ۳۱۴، ۳۲۹، ۳۳۲، ۳۴۲، ۳۴۴، ۳۵۵، ۳۷۰ (دو)، ۳۷۱، ۳۷۷، ۳۸۰
سگزی (محمد بن وصیف) ۳۴۲
سمک عیار ۱۱۴
سنایی غزنوی، مجدود بن آدم ۷۴، ۷۵، ۱۱۹ (دو)، ۱۲۱، ۱۲۹، ۱۴۳، ۳۲۹، ۳۴۲، ۳۵۴
«سوی شهر خاموش» ۱۶۳، ۳۱۴، ۳۱۵، ۳۱۶، ۳۱۹، ۳۲۱، ۳۲۷
سه تابلو ۳۵، ۳۶ (دو)، ۳۷ (دو)، ۳۸، ۴۰ (دو)، ۵۲، ۵۳، ۳۴۹ (دو)
«سهراب سپهری: شاعری رمانتی‌سیست» ۳۴۶
سهروردی (شیخ اشراق) ۱۴۳
سیّدِ اشرف، نک. اشرف‌الدین گیلانی
سیدحسینی، رضا ۳۴۶، ۳۵۵
سیر العباد الی المعاد ۳۵۴
سیلاخورها ۶۶ (دو)، ۶۷ (دو)
سیمرغ (شاهنامه) ۱۰۱، ۲۶۳ (دو)، ۲۶۴، ۳۵۵
سیمرغ (منطق‌الطیر) ۱۰۱، ۲۶۳ (دو)، ۲۶۴ (هفت)، ۳۵۵
«سیولیشه» ۲۳۴
شاعرانِ بازگشت ادبی ۳۲۸، ۳۴۳
شاعرانِ تجدّدخواه تبریز ۵۲، ۱۸۱
شاعرانِ تغزّل‌سرا ۹۲، ۲۹۱
شاعرانِ چپ ۱۶۸
شاعرانِ حزبی ۳۷۶
شاعرانِ دارای تحرّکِ برونی و ظاهری ۱۹۵
شاعرانِ دارای تحرّک درونی و راستین ۱۹۶
شاعرانِ دارای زبانِ تک‌بُعدی ۳۲۸، ۳۲۹
شاعرانِ دردفهم ۲۸۰
شاعرانِ سمبولیستِ فرانسوی ۱۴۸، ۱۵۰، ۲۱۶
شاعرانِ سوررئالیست فرانسوی ۲۱۶
شاعرانِ سیاسی (به معنای اخصّ) ۱۶۸
شاعرانِ شیفتهٔ ظواهرِ نو ۲۲۹
شاعرانِ صنعت‌اندیش ۳۳۲، ۳۳۹، ۳۴۰
شاعران قافیه‌اندیش ۳۵۵
شاعرانِ قالب‌شکن ۱۸۰، ۱۸۲
شاعرانِ کهن‌گرا ۳۴۸، ۳۵۷
شاعرانِ گذشته ۱۱۹، ۳۳۲، ۳۳۳، ۳۵۵

شاعرانِ متعهد ۱۵۷
شاعرانِ متفنّن ۱۵۸
شاعرانِ مُدگرا ۳۴۱
شاعرانِ مشروطیت ۳۵، ۴۱، ۶۳، ۱۶۸، ۲۶۰، ۳۲۹، ۳۵۹
شاعرانِ موجهای نو ۳۴۳
شاعرانِ نامتعهد ۱۵۷
شاعرانِ نیمایی ۴۱، ۴۶، ۱۲۸، ۱۴۵، ۱۷۷، ۱۹۰، ۲۵۱، ۳۳۳، ۳۴۳
شاعرانِ هنجارشکن ۳۲۲
شاگردان نیما (در مدرسه) ۳۴۸
شاملو، احمد ۹، ۴۶، ۱۲۷، ۱۴۵، ۲۰۲، ۲۹۱، ۳۴۳، ۳۴۴، ۳۵۷ (دو)، ۳۶۵ (دو)، ۳۶۸، ۳۷۰
شانی تکلّو ۳۶۹
«شاه کوهان» ۱۵۳
شاهنامهٔ فردوسی ۳۴، ۴۲، ۱۱۴، ۱۲۹ (دو)، ۱۵۰، ۱۸۹ (دو)، ۲۱۴، ۲۴۵، ۲۶۳، (دو)، ۲۶۴ (چهار)، ۳۱۳، ۳۱۷، ۳۱۸، ۳۵۵، ۳۶۹، ۳۷۱، ۳۷۷، ۳۷۸
«شب است» ۱۶۵ (دو)
«شبانه» (شعر شاملو) ۳۶۵
«شب‌پرهٔ ساحل نزدیک» ۲۱۷، ۲۳۴
شراگیم یوشیج ۱۶، ۳۵۲، ۳۵۳، ۳۶۳ (دو)، ۳۷۰، ۳۷۳
شرفجهان قزوینی ۳۵۱
شرق ۳۰۰
شرقی (آثار ادبی) ۳۴۱
شعر بی‌ریشه ۸
شعر رمانتیک (عصر رضاشاه) ۳۴۶
شعر ریشه‌دار ۸
شعر سمبولیک ۳۵۸
شعر سمبولیک اجتماعی ۱۴۵
شعر سمبولیک عارفانه ۱۴۳
شعر عارفانه ۴۵
«شعر مشروطه: ضدّ استبداد، ضدّ استعمار» ۳۶۰
شعر مشروطیت ۲۳، ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۵۲، ۳۰۸، ۳۳۰، ۳۵۳، ۳۶۰
«شعری که زندگی‌ست» (شعر شاملو) ۳۶۶
شفیعی کدکنی، محمدرضا ۱۵، ۳۴۶، ۳۶۴، ۳۷۵ (دو)
شکسپیری ۱۶۷
«شکسته‌پَر» ۱۵۸
«شکل خوب ــ شکل بد» ۳۷۵
شلی، پرسی بیچ ۸۶
شمران، نک. شمیران
«شمع کرجی» ۱۳۳ (دو)، ۱۳۵، ۱۷۳، ۳۲۳
شمیران ۳۷، ۳۸
شوروی (سابق) ۳۴۷، ۳۷۶
شهرزاد، نک. کمال شهرزاد
شهریار، سید محمدحسین ۳۸۰ (دو)
«شهید گمنام» ۵۰، ۵۵، ۶۰، ۶۶ (دو)، ۶۸ (دو)، ۶۹، ۷۱ (دو)، ۷۲ (دو)، ۷۳، ۸۷، ۱۸۱، ۲۰۱، ۳۱۱، ۳۲۱، ۳۲۴ (دو)
شیخ صنعان ۷۵، ۷۶، ۲۳۶

www.tabarestan.info تبرستان

شیخ صنعان ۷۵
شیدوش و ناهید (یا «عشق و مردانگی») ۳۴
«شیر» ۱۲۰، ۱۲۱ (دو)، ۱۲۷، ۱۲۸، ۲۴۹، ۳۱۱، ۳۱۲، ۳۳۵
شیراز ۱۶۳، ۲۰۵، ۲۷۰، ۳۷۱
شیروانی، محمد ۳۷۸
شیطان (سرکردهٔ نظام پلید) ۲۲۷
صائب تبریزی ۳۲۲، ۳۴۲
صاحب شریعت، نک. محمّد (ص)
«صبح» ۳۱۶
«صبحدم» (شعر یحیی دولت‌آبادی) ۱۸۱
صور خیال در شعر فارسی ۳۷۵
طاهباز، سیروس ۱۶، ۳۴۶ (دو)، ۳۴۹، ۳۶۰، ۳۶۳، ۳۷۳
طبری (لهجه) ۷۹
«طرح» (شعر شاملو) ۳۶۵
طرسوسی، ابوطاهر ۱۱۴
طسوجی، عبداللطیف ۹
طلا در مس ۳۶۹، ۳۷۲، ۳۷۳، ۳۷۵
طَوْرگ (شاهنامه) ۳۷۷
طوس، نک. توس
عارف قزوینی ۳۲۹
«عبدالله طاهر و کنیزک» ۷۴، ۱۲۱، ۳۱۱
عبدعلی، محمد ۳۷۶
عبید زاکانی ۲۵۵، ۳۷۰
عراق ۳۳
عراقی، فخرالدین ۱۴۴
عرب (بلاغت) ۳۷۹
عرفی شیرازی، جمال‌الدین ۳۴۲، ۳۷۰ (دو)
عشقی، نک. میرزادهٔ عشقی
عطار نیشابوری، فریدالدین ۷۵، ۱۰۲، ۱۱۹، ۱۲۱، ۱۴۴، ۲۵۸، ۲۶۴
عطا و لقای نیما ۳۵۵، ۳۶۹
عظیما، نازی ۳۶۹
«عقاب» (منظومهٔ خانلری) ۳۷۳
«عقاب نیل» ۷۳ (دو)، ۱۳۷، ۱۷۳، ۱۹۶، ۳۲۰
«عقوبت» ۱۲۱
علی‌پور، مصطفی ۳۷۷
علی‌پور، منوچهر ۳۴۶، ۳۵۰
«عمو رجب» ۲۶، ۱۲۱
عناصر داستان ۳۶۸
عنصری، حسن بن احمد ۳۰۵
«عید خون» (شعر میرزادهٔ عشقی) ۲۸
عیسی (ع ـ حضرت) ۲۰۲، ۳۶۸
«غراب» ۱۷۹، ۱۸۲، ۱۸۳ (دو)، ۱۹۱، ۱۹۲، ۱۹۴، ۱۹۶، ۱۹۷، ۲۱۰، ۳۱۲، ۳۳۳
غرب ۵۶
غربی (ساختار) ۳۰۰، ۳۷۵
غربی (کشورها) ۱۴۵
غربی (آثار ادبی) ۳۴۱
غربی (شعر) ۱۸۶
غربی (درام) ۴۹
غنی، قاسم ۳۶۷

فرانسوی (شعر) ۱۴۶، ۱۵۰
فرانسوی (سمبولیسم) ۱۹۱
فرانسه ۱۴۵
فرای، نورتروپ ۱۶، ۳۴۵ (دو)
فرّخزاد، فروغ ۴۶، ۵۱، ۱۲۷، ۱۹۰، ۳۴۳، ۳۶۶، ۳۷۹
فرخی سیستانی، علی بن جولوغ ۳۰۵، ۳۴۲
فرخی یزدی، محمد ۱۷۵، ۳۲۹، ۳۵۹
فردوسی، ابوالقاسم ۳۴، ۱۰۲، ۱۰۴، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۲۹ (پنج)، ۱۵۰، ۱۸۹، ۲۱۴ (سه)، ۲۱۵، ۲۱۸، ۳۰۵، ۳۴۲، ۳۵۵، ۳۶۹، ۳۷۷
فردوسی (مجله) ۳۷۵
فروغ، نک. فرخزاد، فروغ
فروغی، ابوالحسن ۳۴
فروغی، محمدعلی ۳۶۷
فرهاد (خسرو و شیرین نظامی) ۳۵۰
فرهنگ شعر نیما ۳۷۶
فلسطین ۳۶۸
فورست، لیلیان ۳۴۶
فولادوند، عزت‌الله ۳۶۲
فیض کاشانی، ملّا محسن ۳۵۹
فیضی دکنی ۶۰، ۳۴۲
قائم‌مقام فراهانی، ابوالقاسم ۹
قاجار (خاندان) ۳۵، ۶۶، ۱۴۶
«قایق» ۱۲۷، ۲۸۱، ۳۲۰، ۳۲۲
قَجَر (قاجار) ۶۷، ۶۹
قدما و نقد ادبی ۳۸۰
قزوینی، محمد (علاّمه) ۳۷۹
«قصهٔ رنگِ پریده، خونِ سرد» ۲۴ (چهار)، ۲۶ (دو)، ۳۱۰ (دو)، ۳۱۱ (دو)، ۳۱۲، ۳۲۱، ۳۲۳ (دو)، ۳۳۵
«قصهٔ شهر سنگستان» (شعر اخوان) ۳۷۱
قضات ۶۰، ۶۵
قفقاز ۵۹، ۸۴، ۸۵
«قفنوس» ۷۶، ۷۹، ۹۳ (دو)، ۱۱۵، ۱۷۳ (سه)، ۱۷۴، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۷۹ (پنج)، ۱۸۲ (دو)، ۱۸۳ (دو)، ۱۸۵، ۱۸۶، ۱۸۸، ۱۸۹، ۱۹۰، ۱۹۱، ۱۹۲، ۱۹۶، ۱۹۷ (دو)، ۲۱۰، ۲۱۲، ۲۵۶ (دو)، ۲۹۲، ۲۹۶، ۳۳۳، ۳۳۶
قفنوس در باران ۳۵۷، ۳۶۸
«قلب قوی» ۱۲۵ (دو)، ۳۱۱
«قلعهٔ سقریم» ۵۹، ۷۴ (دو)، ۷۵، ۷۹، ۱۲۶، ۱۳۳، ۱۷۳، ۲۰۱، ۳۵۳
«قو» ۱۳۳ (دو)، ۱۳۴، ۱۳۵، ۱۷۳، ۳۳۴
«کار شب‌پا» ۱۱ (دو)، ۱۳ (دو)، ۲۳، ۸۴، ۸۶، ۹۱ (دو)، ۹۲، ۹۴ (دو)، ۱۱۵ (دو)، ۱۷۸، ۲۰۹، ۲۲۹، ۲۴۶، ۲۵۱، ۲۵۵، ۲۵۶، ۲۶۶، ۲۷۹، ۲۹۱، ۳۱۶، ۳۱۷، ۳۱۹، ۳۳۴
کارگران شب‌پا ۱۱۰
کارگران صِرف (یا: سِرف) ۱۱۰
«کاروان» (قطعهٔ ضربی، ساختهٔ ابوالحسن صبا) ۵۲
کاظم‌زادهٔ ایرانشهر، حسین ۳۴
کاوهٔ آهنگر ۳۶، ۵۲
«کبک» ۱۲۱

www.tabarestan.info تبرستان

کپاچین ۱۵۳
کتابشناسی نیما یوشیج ۳۵۰، ۳۵۱
«کتیبه» (شعر اخوان) ۳۴۴، ۳۷۱
کچب ۲۶
«کچبی» ۲۶، ۱۲۱
کربلا (صحرا) ۳۶
کَرَم (قهرمان شعر «محبس») ۶۱ (دو)، ۶۴ (چهار)، ۶۵ (سه)، ۳۲۷، ۳۵۲
«کرم ابریشم» ۱۲۱
کسروی، احمد ۳۷۴
کسمایی، شمس ۵۲، ۱۸۱ (دو)
کفش حضرت غلمان ۳۴۹
کفن سیاه ۳۵، ۵۲
ککی ۲۹۴ (دو)
«ککی» ۲۹۴، ۲۹۵ (دو)
«کلانمدیها» (شعر میرزادهٔ عشقی) ۲۸
کلیات عبید زاکانی ۳۷۰
کلیات عرفی شیرازی ۳۷۰
کلیات مصوّر میرزادهٔ عشقی ۳۴۸، ۳۴۹
کلیله و دمنه ۱۲۱، ۳۴۳، ۳۴۷
کلیم کاشانی ۱۰، ۴۲
کمال شهرزاد، رضا ۳۵، ۳۴۹
کورال سمفونی (سمفونی شمارهٔ ۹ بتهوون) ۳۷۳
کوششهای نافرجام، سیری در صد سال تیاتر ایران ۳۴۹
«که می‌خندد؟ که گریان است؟» ۳۲۳
کیانوش، محمود ۳۷۹، ۳۸۰
«کینهٔ شب» ۳۲۱، ۳۳۶
گرانت، دیمیان ۸۳، ۳۵۴
گرجی ۲۲۲، ۲۳۰، ۲۳۱
گرگانی، فخرالدین اسعد ۲۱۸
گرگانی، مهرعلی ۳۵۱
گزارش مردم‌گریز ۳۳، ۳۴، ۵۲
«گل زودرس» ۲۱۲، ۱۲۳
گلستان ۳۳۲، ۳۴۳، ۳۴۷، ۳۷۰
«گل مهتاب» ۱۸۳ (دو)، ۱۸۵، ۳۲۷
«گل نازدار» ۳۱۰
«گنبد» ۱۲۱ (دو)
گوران، هیوا ۳۴۹ (دو)
گورکی، ماکسیم ۳۲۹، ۳۶۳
گوشیار، ماهان (قهرمان داستانی از هفت پیکر) ۷۶
لائودزه ۲۹۱
«لاشخورها» ۱۸۳ (دو)، ۳۲۳
لاهوتی، ابوالقاسم ۳۶، ۵۲، ۱۲۶، ۳۲۹
«لکّه‌دار صبح» ۱۵۹، ۳۱۲، ۳۱۸
لیلی و مجنون ۵۱، ۷۷، ۳۳۲
ماخ‌اولا ۱۵۳
مادر ۳۶۳
«مادری و پسری» ۸۴، ۹۱ (دو)، ۹۳، ۹۴، ۳۱۸، ۳۱۹، ۳۳۵
مازندران ۸۴، ۳۶۹، ۳۷۹
مالارمه، استفان ۱۴۶، ۲۱۶، ۳۵۸، ۳۶۹
مانلی (قهرمان شعر «مانلی») ۲۳۵ (شش)، ۲۳۶ (هفت)، ۲۳۸ (سه)، ۲۳۹ (دو)

«مانلی» ۵۰، ۲۳۵، ۲۳۷ (دو)، ۲۳۸، ۳۱۳، ۳۱۴، ۳۱۵، ۳۱۷ (دو)، ۳۱۸، ۳۱۹ (سه)، ۳۲۰ (دو)، ۳۲۱ (دو)، ۳۲۲ (چهار)، ۳۲۴ (دو)، ۳۲۶ (سه)، ۳۲۸، ۳۳۶، ۳۳۷، ۳۵۶
ماهیار نوّابی، یحیی ۳۵۸
مثنوی ۲۵۸، ۳۷۲
مثنویهای حکیم سنایی ۳۵۴
مجموعهٔ اشعار نیما یوشیج ۱۶، ۳۶۳
مجموعهٔ رسائل خواجه عبدالله انصاری ۳۷۸
مجموعهٔ کامل اشعار نیما یوشیج ۱۶
محافل آکادمیک ۱۷۷، ۳۲۸
«محبس» ۵۹ (دو)، ۶۰، ۶۴، ۶۶، ۶۸، ۶۹ (سه)، ۷۱، ۸۶، ۸۷، ۸۸ (سه)، ۱۱۱، ۳۱۲ (سه)، ۳۲۴، ۳۲۶، ۳۲۷، ۳۵۲
محتشم کاشانی ۵۶ (سه)، ۳۵۱ (سه)
محمّد (ص ــ حضرت) ۲۱۴، ۳۶۴
محمّد (پسر نظامی گنجه‌ای) ۷۷
محمدرضا شاه پهلوی ۱۴۵
محمدعلی‌شاهی ۶۶
مخزن الاسرار ۵۱، ۷۷، ۳۵۴ (دو)، ۳۶۴ (دو)، ۳۷۸ (دو)
مدرس رضوی، محمدتقی ۳۵۴
«مردگان موت» ۳۱۶
مردمان انفعال‌گرا ۲۸۷
مردمان بینوا ۱۰۳، ۲۴۷، ۲۷۵
مردمان خفته (جاهل و غافل) ۲۵۱، ۲۵۲، ۲۵۴، ۲۵۵، ۳۰۵
مردمان روستایی ۲۶، ۱۱۰، ۲۰۳، ۲۰۶
مردمان شهری (شهرنشین) ۲۴، ۲۵، ۲۶، ۳۷، ۲۰۳
مردمان فرومایه ۱۲۸
مردمان کوه‌نشین ۲۵
مردمان محافظه‌کار ۶۸
مردمان مرفّه ۲۱۶
مردمان مظلوم ۶۵
مردم‌گریز ۳۳ نیز نک. ترجمهٔ آن: گزارش مردم‌گریز
مرزبان‌نامه ۱۲۱، ۳۴۳
مرصادالعباد ۳۷۷
«مرغ آمین» ۱۱ (دو)، ۲۳، ۵۰ (سه)، ۷۹، ۱۲۷، ۱۶۶ (دو) ۲۲۴ (چهار)، ۲۵۸، ۲۶۲، ۲۷۹ (سه)، ۲۸۰، ۲۸۶، ۲۹۰ (دو)، ۳۱۵، ۳۱۶، ۳۱۹، ۳۲۲، ۳۲۵، ۳۵۶، ۳۷۶
«مرغ آمین: سرود مرگ مستکبرین» ۳۷۲
«مرغ سحر» (ترانه، سرودهٔ بهار) ۵۱
«مرغ غم» ۱۹۱، ۱۹۳، ۱۹۷، ۳۱۹
«مرغ مجسّمه» ۱۹۱، ۱۹۵، ۱۹۸
مرقد آقا ۵۹، ۳۵۱
«مرگ کاکلی» ۳۱۹
«مرگ ناصری» (شعر شاملو) ۲۰۲، ۳۵۷، ۳۷۹
مریم (پرسوناژ سه تابلوی عشقی) ۳۷ (سه)، ۳۹ (سه)
مزدک (پیغمبر مزدکیان) ۱۲۷، ۳۷۱
مسعود سعد سلمان ۳۵۳

www.tabarestan.info
تبرستان

مشفق کاظمی ۳۷
مشیرسلیمی، علی‌اکبر ۳۴۸
مصدّق، محمد ۱۶۱، ۲۸۰ (دو)، ۳۶۱
معزّی نیشابوری (امیرمعزّی) ۳۳۹ (دو)، ۳۷۹
مغرب‌زمین ۲۳، ۳۵، ۴۳، ۱۴۵، ۲۰۱، ۳۰۰ (دو)
«مفسدهٔ گُل» ۱۲۱
مکتبهای ادبی ۳۴۶، ۳۵۵
ملّی شدن صنعت نفت (طرح) ۱۶۴، ۱۶۵
منتقدان متعهدمآب ۱۵۸
منطق الطیر ۲۵۸، ۲۶۳، ۳۵۵
«منطق الطیر» (قصیدهٔ خاقانی) ۲۵۸، ۳۷۲ (دو)
«منظومه به شهریار» ۳۱۲ (دو)، ۳۱۴، ۳۲۱، ۳۲۳، ۳۲۵
«منِ لبخند» ۳۱۲، ۳۱۸، ۳۲۰، ۳۲۳، ۳۲۴
منوچهری دامغانی ۳۴۲، ۳۷۴
موسیقی (مجله) ۱۷۹
موسیقی شعر ۳۶۴
موکاروفسکی ۳۲۲
مولانا، نک. مولوی
مولوی، جلال‌الدین بلخی (مولانا) ۷۵، ۱۱۹، ۱۲۱ (دو)، ۱۲۹، ۱۴۴، ۲۳۸، ۲۵۸ (دو)، ۳۲۲ (دو)، ۳۲۳، ۳۴۲، ۳۵۵، ۳۷۱، ۳۷۲
مولیر ۳۳ (دو)
مهاجرانی، سیّد عطاءالله ۳۵۰
«مهتاب» ۹۲، ۱۱۶، ۱۵۳، ۱۶۱، ۲۴۹ (دو)، ۲۵۶ (دو)، ۲۵۷، ۲۶۵، ۲۸۱ (دو)، ۳۱۸، ۳۲۰، ۳۴۴، ۳۷۱
میرانصاری، علی ۳۴۷، ۳۵۰، ۳۵۱
«میرداماد» ۱۲۱
میرزادهٔ عشقی، سید محمدرضا ۳۵، ۳۹ (سه)، ۴۱، ۵۲، ۵۳، ۱۶۷، ۳۲۹، ۳۴۹، ۳۵۰، ۳۷۵
میرزایف، عبدالغنی ۳۷۸
میرصادقی، جمال ۳۶۸
ناتل ۱۵۳
نادرپور، نادر ۳۶۰، ۳۶۱ (دو)
«نادر یا اسکندر» (شعر اخوان) ۲۹۰
«ناروایی به راه» ۹۳، ۳۱۷، ۳۲۱، ۳۳۵ (دو)
ناصرخسرو ۱۴۹
ناصره ۳۶۸
نافه ۳۶۱
«ناقوس» ۱۰۳، ۲۲۲ (دو)، ۲۲۴ (دو)، ۲۲۹، ۲۴۲ (دو)، ۲۷۴، ۳۱۲، ۳۱۳، ۳۱۴، ۳۲۵، ۳۲۷ (دو)، ۳۳۴، ۳۳۶، ۳۷۶
«ناگه غروب کدامین ستاره» (شعر اخوان) ۳۵۰، ۳۵۷
«نامه» ۷۴، ۸۸، ۳۱۱
نامه‌ها، از مجموعهٔ آثار نیما یوشیج ۳۴۶، ۳۴۷، ۳۴۹ (دو)، ۳۵۰ (دو)، ۳۵۱، ۳۵۴، ۳۵۷ (دو)، ۳۶۲، ۳۶۸ (دو)، ۳۷۵
نتردام ۳۶۸
نجلا ۳۵۳

نجم رازی ۳۷۷
نسیم شمال، نک. اشرف‌الدین گیلانی
نشر دانش (مجله) ۳۶۰، ۳۷۵
نصیرالدین توسی (خواجه نصیر) ۱۸۵، ۳۶۴
«نطفه‌بند دوران» ۱۶۴
نظام ارباب ـ رعیتی ۱۰۷، ۱۱۰
نظامیان (در رویدادهای ۳۱) ۱۶۶
نظامی عروضی سمرقندی ۳۷۹ (دو)
نظامی گنجه‌ای ۳۴، ۵۱ (دو)، ۶۰، ۷۴ (دو)، ۷۶ (دو)، ۷۷ (شش)، ۷۸، ۱۲۱، ۱۲۹، ۱۴۹، ۲۱۶، ۲۱۸، ۲۴۵، ۲۶۱، ۳۰۵، ۳۰۷، ۳۲۲، ۳۳۲، ۳۴۲، ۳۵۳، ۳۵۴ (چهار)، ۳۵۹، ۳۶۰، ۳۶۴، ۳۷۶ (دو)، ۳۷۸
«نعرهٔ گاو» ۲۹۴
نگین (مجله) ۳۷۲
نمایش در ایران ۳۴۸
«نوحه» (شعر اخوان) ۳۷۱
نوریان، مهدی ۳۵۳
«نوعی وزن در شعر امروز فارسی» ۳۷۲
نویسندگان مدرن ایران ۵۹، ۲۰۰، ۳۶۸
نهضت بیداری ۴۶، ۱۴۶
نهضت ملّی ۲۹، ۳۲، ۲۸۳، ۲۹۰، ۳۰۷
نیروانا ۲۹۱
نیکلا ۸۵، ۸۶، ۸۷، ۳۵۴
نیکلسون، رینولد الین ۳۷۲
نیل ۱۳۷
نیلوفر خاموش ۳۴۶
«نیما» ۱۶۹
نیماستیزان ۲۵۱، ۲۸۱، ۲۸۳، ۲۸۴
نیما یوشیج، تقریباً در همهٔ صفحات
نیما یوشیج به‌روایت جلال آل‌احمد ۳۴۶، ۳۵۰، ۳۶۲
نیما یوشیج، مجموعهٔ شعرهای نو، غزل، قصیده، قطعه ۱۶، ۳۵۲
وازنا ۱۵۳، ۲۸۲، ۳۰۲، ۳۰۳ (دو)، ۳۰۴، ۳۰۵
والری، پل ۳۵۸
وامقی، ایرج ۳۵۸
وحید دستگردی، حسن ۳۵۲، ۳۵۴، ۳۷۸
ورازون ۱۵۳
ورلن، پل ۳۵۸
«و نه هیچ» (شعر اخوان) ۳۷۱
ونیز ۳۶۰
«وهم سبز» (شعر فروغ) ۳۶۷
ویس و رامین ۲۱۸
«هاد» ۱۶۴
هدایت، صادق ۳۹، ۴۳، ۲۰۰، ۲۰۱، ۳۴۷، ۳۶۸ (سه)
«هست شب» ۱۲۷، ۱۳۴، ۱۷۸، ۲۸۰، ۲۸۹، ۲۹۰، ۳۱۶، ۳۱۹
هفت پیکر ۶۱، ۷۴ (دو)، ۷۶، ۷۷، ۳۵۳ (دو)، ۳۵۴
«همسایگان آتش» ۵۰، ۱۵۱، ۱۵۳، ۲۷۹، ۲۹۱، ۳۷۴
همینگوی، ارنست ۲۳۸ (دو)، ۳۶۹

www.tabarestan.info
تبرستان

هندوستان ۳۸۰
هندوی اصفهانی، ابوسعد ۳۷۹
هندی (سبک) ۱۴۹، ۳۵۴، ۳۸۰
«هنگام که گریه می‌دهد ساز» ۹۳ (دو)، ۳۱۴، ۳۱۵
«هنوز از شب» ۲۵۱
هوای تازه ۳۶۵، ۳۶۶، ۳۷۰
«هیبره» ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۹۱
«یاد» ۱۶۱
یادداشتها و... ۳۵۷، ۳۶۹
یادداشتهای یک شکارچی ۳۶۲
«یادگار» ۳۱۱، ۳۱۲
«یاد ونیز» (شعر نادرپور) ۳۶۰
یاکوبسن، رومن ۳۲۲
«یا مرگ یا مصدّق» (شعر توللی) ۳۶۱
«یک نامه به یک زندانی» ۳۲۲، ۳۵۳
یوسفی، غلامحسین ۳۷۰، ۳۷۷
یوش ۲۱، ۱۵۳

Cency (نمایشنامهٔ شِلی) ۳۵۵
Principles of Literary Criticism ۳۴۵
The World Literature ۳۶۳
Trawick, Buckner B. ۳۶۳

www.tabarestan.info
تبرستان

فهرست تحولات شعر نیما

در این دفتر علاوه بر مطالب و تحلیلهای مفصّل که در ذیل عناوین مستقل آمده، بسیاری موضوعات مهم به طور ضمنی در مطاوی بحثها مطرح شده که عنوان مستقل ندارد و یا اگر هم دارد، در ضمنِ مطالبِ دیگر نیز کم یا بیش به تناسبِ مقال مورد بحث قرار گرفته است. این موضوعاتْ عمدتاً مربوط به عناصر مهم شعر است، مثل ساختار، قالب، وزن، ردیف و قافیه، زبان، تأثیر شیوه‌ها و شگردهای مدرن داستان‌پردازی، عناصر و جنبه‌های دراماتیک (نمایشی) همچون تجسّم زنده و نمایش‌گونه و دیالوگ، تکنیکهای سینمایی و امثال اینها.

غرض از این فهرست اینکه خوانندگان در صورت تمایل، به کمک آن بتوانند هریک از موضوعات مذکور را به ترتیبِ شمارهٔ صفحات به طور متوالی و با سیر مرتّب و منطقی خود دنبال کنند و دیدِ پیوسته‌ای از تحولاتِ روی داده در هر باب داشته باشند.

همچنین، چنانکه در جای خود گفته‌ایم، به دلیل تقسیم‌بندی و تبویب خاصّ این دفتر، ناگزیر در دو مورد استثنایی در سیر منظّم موضوعاتْ تقدّم و تأخّری پدید آمده، بدین معنی که دو شعر آزادِ «مادری و پسری»» (سال ۱۳۲۳) و «کار شب‌پا» (۱۳۲۴) در خصوص تحوّل قالب باید بعد از «ققنوس» (۱۳۱۶) و «خانهٔ سریویلی» (۱۳۱۹) قرار گیرد، درحالی که به دلیل تقدّم مبحث «رئالیسم» بر «سمبولیسم» در کتابِ حاضر قبل از آنها آمده است. به همین سان «خانهٔ سریویلی» در مورد تأثیر رمانِ جدید بر شعر نیمایی، بعد از «کار شب‌پا» واقع شده

است و حال آنکه بر آن تقدّم دارد. بنابراین، پس و پیشی‌هایی که در شمارهٔ صفحات در این دو مقوله (فقط این دو) ملاحظه می‌کنید از این جهت است. به عبارت دیگر، خوانندگان برای پیگیری سیر منطقیِ تحولات در این دو مقوله باید از روی همین شماره‌ها به صفحات رجوع فرمایند. در بقیهٔ موارد هیچ‌گونه عدم ترتیبی وجود ندارد.

ساختار ۱۱۲، ۱۴۹، ۱۸۶ـ۱۸۷، ۲۰۱، ۲۲۷، ۲۹۹ـ۳۰۸
قالب ۵۱ـ۵۵، ۷۱ـ۷۳، ۸۸ـ۸۹، ۱۲۸، ۱۳۵، ۱۳۸، ۱۷۹ـ۱۸۹، ۱۹۷ـ۱۹۸، ۲۰۸، ۲۱۱، ۹۲ـ۹۳، ۹۹، ۱۱۵، ۲۳۳، ۲۳۷، ۲۵۶ـ۲۵۷، ۲۹۱ـ۲۹۳
وزن ۵۱، ۶۲ـ۶۳، ۱۱۵ـ۱۱۶، ۱۸۵ـ۱۸۶، ۱۹۰، ۲۱۱ـ۲۱۲، ۲۳۷، ۲۵۶، ۲۹۶
قافیه و ردیف ۵۵ـ۵۶، ۶۲ـ۶۳، ۱۰۳، ۱۱۶، ۱۸۷ـ۱۸۸، ۲۰۹ـ۲۱۰، ۲۳۴، ۲۵۶ـ۲۵۷، ۲۹۱ـ۲۹۲، ۲۹۵
زبان ۴۱، ۶۱، ۶۵، ۷۶ـ۷۹، ۸۸ـ۹۰، ۱۰۴ـ۱۰۵، ۱۲۸ـ۱۲۹، ۱۳۵ـ۱۳۶، ۱۹۸ـ۱۹۹، ۲۰۴، ۲۳۴، ۲۵۱، ۲۶۹ـ۲۷۰، ۲۷۲، ۲۷۶ـ۲۷۷، ۲۸۲، ۲۸۵، ۲۹۲، ۳۰۳ـ۳۰۴، ۳۰۹ـ۳۳۰
زبان (صفات نیمایی) ۲۱۲ـ۲۱۳، ۲۷۶ـ۲۷۷، ۲۹۲
شیوه‌های مدرن داستان‌پردازی ۴۰، ۴۹، ۶۱ـ۶۲، ۶۹ـ۷۰، ۷۴، ۸۶ـ۸۷، ۹۲، ۲۰۰ـ۲۰۱، ۲۰۸ـ۲۱۰، ۹۶، ۱۱۴ـ۱۱۵، ۲۲۹
بهره‌گیری از ادبیات برون‌مرزی در روایت داستانی ۵۹، ۶۶ـ۶۷، ۸۸
جنبه‌های دراماتیک و تجسّم نمایش‌گونه ۴۸ـ۵۰، ۲۷۹
دیالوگ نمایش‌گونه ۴۸ـ۵۰، ۵۲ـ۵۳، ۶۵، ۸۹، ۱۰۱، ۱۱۰ـ۱۱۱، ۲۱۰ـ۲۱۱، ۲۷۹
بهره‌گیری از تکنیکهای سینمایی ۱۱۴ـ۱۱۵، ۲۲۹ـ۲۳۱، ۲۵۹

www.tabarestan.info تبرستان