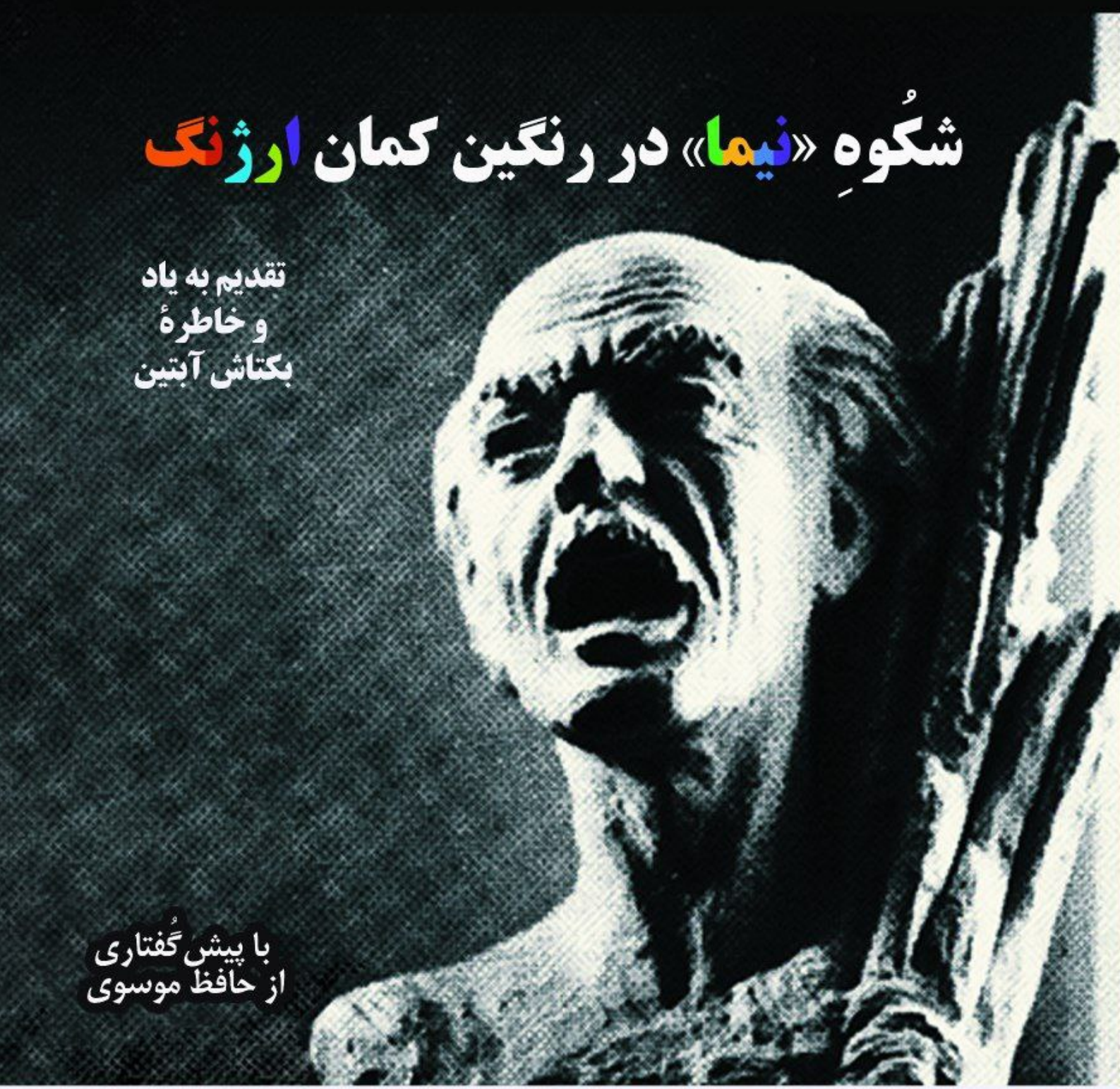
شکُوهِ «نیما» در رنگین کمان ارژنگ



تقدیم به یاد
و خاطرهٔ
بکتاش آبتین

با پیش‌گُفتاری
از حافظ موسوی

به بهانهٔ ۲۱ آبان، ۱۲۶مین زادروزِ بنیان‌گذارِ شعرِ نوی فارسی

باآثاری از :

مهدی اخوان ثالث / بهجت‌الزّمان اسفندیاری / علی اصغرزاده / احمد افرادی / هانیبال الخاص / اُمید / محمّدتقی برومند / سیمین بهبهانی / احمدرضا بهرام‌پورعمران / داود جلیلی / حسن حاجی نوری / ناصر زراعتی / سعید سلطانی‌طارمی / مهدی عاطف‌راد / محمّد عظیمی / محمود فلکی / علیرضا قربانی / عبدالرضا قنبری / سیاوش کسرایی / بهمن محصّص / محمودمشرف تهرانی / حافظ موسوی / پرویزناتل‌خانلری / محمودنیکبخت

شُکوهِ «نیما»

در رنگین‌کمانِ «ارژنگ»

با پیش‌گُفتاری از حافظ موسوی

به بهانهٔ ۲۱ آبان، ۱۲۶مین زادروزِ بنیان‌گذارِ شعرِ نوی فارسی

-تقدیم به یاد و خاطرهٔ بکتاش آبتین-

مجموعهٔ حاضر حاوی آثارِ برگزیده و مطالبی است دربارهٔ نیما یوشیج و آثارش که در طول چهار سال انتشارِ پیوستهٔ ارژنگ (از آذر ۱۳۹۸ تا آبان ۱۴۰۲) تقدیم مخاطبان شده است.

ویژهٔ چهارسالگی انتشارِ ارژنگ

شورای دبیران دوماه‌نامهٔ ادبی، هنری و اجتماعی ارژنگ

آذر ۱۴۰۲

شُکوهِ «نیما» در رنگین‌کمانِ «ارژنگ»

به بهانهٔ ۲۱ آبان، ۱۲۶مین زادروزِ بنیان‌گذارِ شعرِ نوی فارسی

-تقدیم به یاد و خاطرهٔ بکتاش آبتین-

ویژهٔ چهارسالگی انتشارِ ارژنگ (ضمیمهٔ شمارهٔ ۳۲، مهر و آبان ۱۴۰۲)

شورای دبیران دوماه‌نامهٔ ادبی، هنری و اجتماعی ارژنگ

تاریخ انتشار: آذر ۱۴۰۲

طرّاحی جلد: رحیم کاکائی

فهرست

[برای رفتن به صفحهٔ موردنظر، بر روی عنوانِ مطلب و برای بازگشت به فهرست، گزینهٔ آبی در انتهای مطلب را کلیک/ لمس کنید]

دربارهٔ این مجموعه/ شورای دبیران ارژنگ ۳
پیش‌گُفتار/ حافظ موسوی ۴
ما نیمایی هستیم! (یک مانیفست)..... ۱۰
تصحیحِ روزِ وفات و نامِ سجلّیِ نیما یوشیج/ اُمید..... ۱۴
به قلمِ نیما..... ۱۹
خون‌ریزی ۲۰
قو ۲۱
اُجاقِ سَرد ۲۳
نقاشی بهمن محصّص برای سُروده‌های نیما..... ۲۴
پُرتره‌های نیما..... ۲۵
مرغِ مجسّمه ۲۶
غُراب..... ۲۸
اندوهناکْ شب..... ۳۰
جُغدی پیر ۳۴
آقا توکا ۳۵
قوقولی قوقو (خروس می‌خواند)..... ۳۸
زندگی‌نامهٔ خودنوشتِ نیما یوشیج(Autobiography) ۴۰
وصیّت‌نامهٔ نیما یوشیج..... ۴۳
نیما و نقّاشی..... ۴۴
دیدار (داستانِ کوتاه) ۴۷
خوانشِ داستانِ کوتاهِ "دیدار" با صدای ناصر زراعتی..... ۵۰
آهو و پرنده‌ها (قصّه برای کودکان) ۵۱
حرف‌های همسایه (نامه‌های نیما به شاعرِ جوان)(۱) ۵۴
حرف‌های همسایه (نامه‌های نیما به شاعرِ جوان)(۲) ۷۹
دفترهای نیما – مجموعه آثارِ منثورِ نیما یوشیج / به کوشش شراگیم ۱۰۳
نامه‌های عاشقانهٔ نیما یوشیج (به همسرش، عالیه جهانگیر)..... ۱۰۵
دانلود فایل منظومهٔ "ناقوس" نیما یوشیج..... ۱۰۷
یادداشت‌های روزانهٔ نیما یوشیج/ به کوشش شراگیم..... ۱۰۸
آشنایی و دوستی نیما یوشیج با صدیق انجیری آذر ۱۰۹
دو برگردان از اُتللو اثر شکسپیر/ نوشین و نیما و به‌آذین..... ۱۱۰
دربارهٔ نیما و آثارش..... ۱۱۱
نیما یوشیج در یک نگاه..... ۱۱۲

یادی از استاد نظام وفا؛ کاشفِ نیما یوشیج ۱۱۶
نیما یوشیج به روایتِ خواهرش بهجت‌الزمان ۱۱۸
مصاحبه با بهجت‌الزّمان اسفندیاری(خواهرِ نیما) / محمّد عظیمی ۱۲۱
من و نیما یوشیج پسرخاله بودیم! / پرویز ناتل خانلری ۱۲۴
گزارش مرگ و بدرقه و خاک‌سپاری پیکر نیما یوشیج / سیدعلی اصغرزاده ۱۲۷
خاطرهٔ نویافته‌ای از نیمایوشیج / احمد افرادی ۱۲۹
نیما یوشیج در قابِ هانیبال الخاص ۱۳۱
نیما یوشیج در نگاهِ شهریار، معین و فروغ ۱۳۲
بدعت‌ها و بدایع، و عطا و لقای نیما یوشیج / مهدی اخوان ثالث ۱۳۳
یادِ بعضی نَفَرات / سیمین بهبهانی ۱۳۴
مردِ شب‌پای شعرِ نیما / پیام حیدر قزوینی ۱۳۶
کارِ شَب‌پا نَه هَنوُز است تَمام! / مهدی عاطف‌راد ۱۳۹
منظومهٔ «ناقوسِ» نیما از نگاهی دیگر / محمّدتقی برومند(ب.کیوان) ۱۴۴
عشق در شعرِ نیما / دکتر محمود فلکی ۱۶۱
تأثیرِ انقلابِ اکتبر بر شعر و ادبیّاتِ ایران / حافظ موسوی ۱۷۴
نگاهی به قصّهٔ «آهو و پرنده‌ها» اثر نیما یوشیج / عبدالرضا قنبری ۱۸۶
نیمای جوان و آغاز شعرِ نوآیینِ فارسی / سیمین بهبهانی ۱۹۸
من منتظرم بهار کِی آغازد / مهدی عاطف‌راد ۲۱۹
نیمایی‌های نیما یوشیج / مانلی آمارد – دکتر علی تسلیمی ۲۲۳
پانوشتی برای پادشاهِ فتح / سعید سلطانی طارمی ۲۲۴
«پنجـره»های نیمـا / سعید سلطانی طارمی ۲۳۵
درآمدی بر نقدِ نیمایی / محمود نیکبخت ۲۴۵
تقلیلِ شعر تا حدّ تغییرِ دستورِ زبان [در شعر رضا براهنی] / دکتر محمود فلکی ۲۵۲
نصرت رحمانی؛ شاعری با شعرهای همیشه جوان / داود جلیلی ۲۶۲
ریشه درخویش(درستایشِ نیما یوشیج) / محمود مشرف تهرانی- احمدرضا بهرام‌پور عمران ۲۷۳
در هوای مُرغِ آمین / سیاوش کسرایی- مهدی عاطف‌راد ۲۷۶
"ری‌را"؛ در آینهٔ چند سُروده و نقد / اُمید ۲۸۵
فعّالیت‌ها دربارهٔ نیما ۲۹۸
تندیس فریادِ نیما / حسن حاجی‌نوری ۲۹۹
داروگ؛ شعر نیما و آواز محمّدرضا شجریان ۳۰۰
رویا / El Sueno / شعر نیما و آواز و هم‌خوانی علیرضا قربانی ۳۰۲
دکلمهٔ اشعارِ نیما و بیکل با صدای شاملو (کتابِ صوتی) ۳۰۴
ضرورت انتشار کتابِ «نیماگریِ نیما یوشیج» اثر سیدعلی اصغرزاده ۳۰۵
پویشی برای حمایت از دست‌نوشته‌های نیما یوشیج ۳۰۶
ارژنگ‌کده (دریافتِ همهٔ شماره‌های ارژنگ) ۳۰۸

دربارهٔ این مجموعه

فریادِ من شکسته اگر در گلو، وگر
فریادِ من رسا
من از برای راهِ خلاصِ خود وُ شما
فریاد می زنم
فریاد می زنم!
(نیما یوشیج)

این واقعیّتِ تلخ و گزنده‌ای است که درطیِّ دهه‌ها پس‌از ظهور پدرِ شعرِ نوی فارسی -که زبان و ادبیّات و شعرِ ما را به پیش و پس‌از خود تقسیم کرد-، متاسفانه به شعر و شاعرانِ نیمایی و شعرِ سپید و آزادِ مشهور به شعرِ بی‌وزنِ شاملویی، بسیار بیش‌از خودِ نیما یوشیج و آثار و افکارش پرداخته شده است. نشریهٔ ارژنگ که اینک وارد پنجمین سالِ انتشارِ خود می‌شود درحدِّ توان برای آشنایی مخاطبان با سیمای هنری و آثارِ ادبیِ منثور و منظومِ نیما کوشیده و حاصلِ آن مجموعه‌ای است که در طول چهارسال انتشارِ پیوستهٔ ارژنگ منتشر شده و اکنون به صورت مجموعهٔ پیش‌رو گردآوری و با اندکی تاخیر عرضه می‌شود.

زینت‌بخش و سرآغازِ این مجموعه «پیش‌گُفتار»ی است به خامهٔ استاد حافظ موسوی، شاعرِ پیش‌کسوت و عضو برجستهٔ کانون نویسندگان ایران که بر اهمّیتِ انتشارِ این وجیزه صحّه گذاشتند و با نگاهِ ژرفِ تاریخی از زاویه‌ای دیگر جایگاهِ ادبیِ نیما و بوطیقایش را تبیین کردند که مایهٔ امتنان ما و بهره‌مندی مخاطب خواهد بود. مطلبِ دیگر با عنوانِ «ما نیمایی هستیم»، بیانیه‌ای است که اگرچه ما از امضاءکنندگانِ آن نبودیم، امّا مانیفستِ کار و دغدغه‌های ما را بازتاب می‌دهد. و بالاخره مطلبِ سوّمی که در سرآغازِ مجموعه گنجانده شده، دربارهٔ ضرورتِ «تصحیح روزِ وفات و نامِ سجلّیِ نیما»ست که در بسیاری از منابعِ بعضا معتبر و حتّی بر روی سنگِ قبر پدرِ شعرِ نوی فارسی "علی اسفندیاری!" و روز "۱۳دی!" یا "۱۴دی!" قیدشده و می‌شود که هردو اشتباه است.

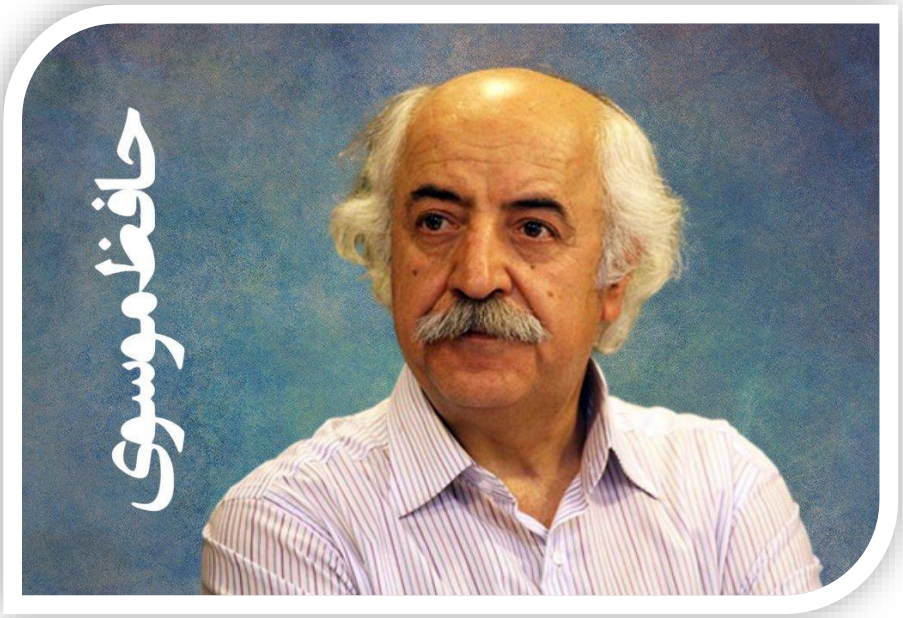
بخشِ نخست، برخی سُروده‌ها و آثارِ قلمی برگزیدهٔ نیما، و بخشِ دوّم برخی نقدها و مقالات دربارهٔ نیما و آثارش و یا نوشته‌هایی را شامل می‌شود که از طریق نقدِ آثارِ دیگرانی چون رضا براهنی، نصرت رحمانی و سیاوش کسرایی به نحوی در ارتباط با شعرِ نیمایی قرار دارد. بخشِ سومِ این مجموعه حاوی برخی فعّالیت‌ها و آثارِ هنری وموسیقایی پیرامونِ نیما و آثارش، و نیز تلاش‌هایی نظیر مشارکت شورای دبیرانِ ارژنگ در کمپینی برای انتشار دست‌نوشته‌های نیما از سوی فرهنگستانِ زبانِ فارسی است که مورد توجّه و پیگیری نتیجه‌بخش قرار گرفته است.

شورای دبیرانِ ارژنگ
آذر ۱۴۰۲

بازگشت به فهرست

پیش‌گُفتار

حافظ موسوی



اگر با اندکی تسامح زمانِ به صدارت رسیدنِ میرزاتقی‌خان امیرکبیر، یعنی سال ۱۲۶۴ هجری قمری را آغاز کوششِ ایرانیان برای عبور از دنیای قدیم و ساختنِ ایرانی نو و مُدرن فرض کنیم، می‌توانیم ادّعا کنیم که ما ایرانیان حدود ۱۸۰ سال است که درگیرِ اجرای یک پروژه‌ی کلان با مضمونِ عبور از سنّت به مُدرنیته‌ایم. هدفِ این پروژه متحوّل کردن همه‌ی عرصه‌های زندگی فردی و اجتماعی ما بود. به عبارتی می‌توان گفت که این پروژه دارای دو وجهِ اصلی بود که می‌توان آن‌ها را تحت دو عنوانِ کلّی مُدرنیزاسیون و مُدرنیته (یا مُدرنیسم) صورت‌بندی کرد. باورِ عمومی بر این است که هرچند مدرنیزاسیونِ موردنظرِ انقلابِ مشروطه با روی‌کارآمدنِ رضاشاه بیش‌وکم تحقّق یافت، وجهِ دوّمِ انقلابِ مشروطه که آماج آن متحوّل‌کردنِ نظامِ سیاسی و حیاتِ فرهنگی ایران بود، هم‌چنان ناکام مانده است. نظامِ سیاسی حاکم بر کشور ما در دوره‌ی پهلوی کماکان نظامی استبدادی بود که پایبندی‌اَش به قانونِ مشروطه به تدریج چنان کاهش یافت که به استبداد انجامید. با انقلابِ بهمنِ ۵۷ اندک ته‌مانده‌ی اصلِ اساسی مشروطه، یعنی مشروط و محدودکردنِ قدرتِ حاکمان بر باد رفت و آزادی و دموکراسی هم‌چنان در فهرستِ آرزوهای مردمِ ایران باقی ماند. به جرئت می‌توان گفت تنها در عرصه‌ی فرهنگ که بارِ اصلی آن بر دوشِ ادبیّات و به ویژه شعرِ فارسی بود، تحوّلِ اساسی به صورت غیرقابلِ بازگشت به انجام رسید. من گمان می‌کنم یکی از دلایل(و شاید مهم‌ترین دلیلِ) آن ناکامی و این کامیابی را باید در شیوه‌ی مواجهه‌ی آن‌ها با سنّت یافت.

در این ۱۸۰ سال اگر برخی از جُنبش‌های پراکنده، از جمله جُنبشِ بابیان را نادیده بگیریم، انقلابِ مشروطه یک نقطه‌ی عطفِ بسیار مهمّ در تاریخ معاصرِ ما است؛ انقلابی که زمینه‌های فکری و نظری آن از اوایلِ قرنِ

سیزدهم خورشیدی در آثارِ نویسندگان و روشنفکرانی چون میرزا یوسف مستشارالدوله، میرزا فتحعلی آخوندزاده، عبدالرحیم طالبوف، میرزاملکم خان، سیدحسن تقی‌زاده، زین‌العابدین مراغه‌ای، دهخدا و شاعرانی چون عارف قزوینی، ابوالقاسم لاهوتی و... به تدریج پدید آمد و سرانجام در سال ۱۲۸۵ خورشیدی با صدور فرمانِ مشروطیت به نتیجه رسید.

در آراء و آثارِ کسانی که نام بردیم، همگی در یک موضوع متّفق‌القول‌اند: ضرورتِ تجدّدگرایی و استقرارِ حکومتِ قانون به جای حکومتِ استبدادی. همگی آنها و حتّی گروهی از روحانیان به این نتیجه رسیده بودند که ادامه‌ی وضعِ سابق (اعمّ از نظامِ سیاسی، مناسباتِ اقتصادی، نظامِ آموزشی، ارتش و ...) غیرممکن است و می‌باید راهی برای تغییرِ آن پیدا کرد. امّا این‌که چگونه و از چه راهی؟، موضوعی بود که درباره‌ی آن، اختلاف‌نظرِ جدّی وجود داشت. اختلافِ اصلی بر سرِ شیوه‌ی مواجهه با سنّت بود؛ سنّتی که دینِ رسمی کشور و متولّیانش با اقتدار از آن پشتیبانی می‌کردند. گرایشِ غالب در میان روشنفکران و نظریه‌پردازانِ مشروطیت اخذِ مجوزِ شرعی برای تغییر و تحوّلاتی بود که یا ربطِ مستقیمی به دین مردم نداشت، و یا با آموزه‌های دینی در تضادّ و تعارض بود. مستشارالدوله که علّتِ اصلی پیش‌رفتِ غرب را پای‌بندی آن‌ها به "قانون" می‌دانست و نبودِ قانونِ مدوّن و مصوّبِ نمایندگانِ مردم را عاملِ اصلی عقب‌ماندگی ایران تشخیص داده بود، در کتابِ معروفِ "یک کلمه" اصلی‌ترین موادّ قانونِ اساسی فرانسه و اعلامیه‌ی جهانی حقوقِ بشر را ترجمه، امّا به گونه‌ای تفسیر کرده است که گویی همه‌ی آن اصول در قرآن و سایرِ متونِ دین اسلام پیشاپیش گفته و تأیید شده است. طالبوف که به گمان من یکی از روشن‌اندیش‌ترین روشنفکرانِ عصرِ مشروطه است، در کتاب مَسالک‌المُحسنین معضلِ مواجهه با فقه و احکامِ دینی را به خوبی نشان داده است. قهرمانِ اصلی داستانِ او (محسن) روشنفکری تجدّدخواه است که در انگلستان درسِ مهندسی خوانده است. او که فردی مسلمان و متدّین و در عینِ حال سکولار است، در گفت‌وُگو با یک روحانیِ سرشناس می‌کوشد به او ثابت کند که تجدّدِ موردنظرِ او (که ماهیّتا سکولار است) منافاتی با شریعتِ اسلام ندارد. به‌جز سیدحسن تقی‌زاده و گروهی از هم‌فکرانِ او که راهِ چاره‌ی ترقّی و تجدّدِ کشور را نادیده‌گرفتنِ سنّت و پذیرش و اجرای بی‌کم‌وُکاستِ فرهنگِ غرب می‌دانستند، بقیه‌ی روشنفکران و رهبرانِ انقلابِ مشروطه برخوردِ محافظه‌کارانه و غیرِانتقادی با سنّت را سرمشقِ کار خود قرار دادند و نتیجه آن شد که دیدیم؛ یعنی حدودِ یک قرن بعد با قدرت‌گرفتنِ سنّت‌گرایان، بخشِ اعظمِ دستاوردهای انقلابِ مشروطه بر باد رفت. نام‌گذاری یک بزرگراه در تهران به نام سرسخت‌ترین روحانی ضدّ مشروطه(شیخ فضل‌الله نوری) و بزرگراهی دیگر به نام سرشناس‌ترین روشنفکر مدافع سنّت و روحانیّت(جلال آل احمد) از سوی حاکمیّتِ جدید، به صورتِ نمادین حاوی این پیام بود که: مشروطه تمام شد.

در عرصه‌ی تحوّلِ فرهنگ و مشخّصا ادبیّاتِ فارسی نیز چنین کشمکش‌هایی وجود داشت. نثرِ فارسی برای پذیرشِ تغییر و تحوّلِ بنیادی با موانع و دردسرِ کم‌تری روبه‌رو بود؛ زیرا داستانِ مُدرن و رمان که حاملانِ اصلی تغییر و تحوّل در نثرِ فارسی بودند، در ادبیّاتِ ما از سنّتِ نیرومندی برخوردار نبودند. امّا شعرِ فارسی با پیشینه‌ی درخشان و شاعرانِ نامداری چون فردوسی، خیّام، عطّار، مولوی، سعدی و حافظ در فرهنگِ ایران از جایگاهِ ویژه‌ای برخوردار بود (و هست) که برگذشتن از آن آسان نبود.

نخستین کوشش‌ها برای ایجادِ تحوّل در شعرِ فارسی به حدود دو قرن پیش(دوره‌ی زندیه) برمی‌گردد. در این دوره گروهی از شاعران که از سبکِ هندی روی برگردانده و به ضرورتِ تحوّل در شعرِ فارسی پی بُرده بودند،

راهِ چاره را بازگشت به شیوه‌ی شاعرانِ کلاسیک(و غالبا به سبکِ خراسانی) تشخیص دادند. از هم‌زمانیِ این رویکرد که تا اواخرِ دوره‌ی قاجار ادامه داشت و بعدها توسط ملک‌الشعرای بهار "مکتبِ بازگشت" نامیده شد، با ایده‌ها و اقداماتِ اصلاح‌گرانه‌ی کریم‌خانِ زند، عباس میرزا، قائم مقام فراهانی و امیرکبیر می‌توان نتیجه گرفت که مکتبِ بازگشت صرفا یک رویکردِ ادبی نبود، بل‌که بخشی از یک رویکردِ اجتماعی و تاریخی بود که زمینه را برای انقلابِ مشروطه آماده کرد. به عبارتِ دیگر، این رویکرد یا جُنبشِ ادبی در واقع بازتابِ خواست و اراده‌ی شاعران و ادیبانِ ایران برای گشودنِ راهی به سوی دنیای جدید و خلقِ زبان و ادبیّاتی متناسب با آن بوده است.

اگرچه در برخی از شعرهای شاعرانِ مکتبِ بازگشت، و به ویژه قاآنی، نمونه‌هایی از نوآوری در مضامین و قالب‌های شعری دیده می‌شود، کوششی شاعرانِ این مکتب دستاوردی چندان نداشت که به تحوّلِ شعرِ فارسی بیانجامد. امّا به‌رغمِ این ناکامی، ضرورتِ تاریخی هم‌چنان همان بود که پیش‌تر از سوی شاعران و ادیبانِ ما درک و دریافت شده بود و ایران را به آستانه‌ی انقلابِ مشروطیّت رسانده بود.

در باره‌ی اهمّیتِ انقلابِ مشروطه و این‌که این انقلاب تاریخ ما را به دو بخشِ پیش و پس از خود تقسیم کرده است، به درستی سخن گفته‌اند. این سخن در مورد شعرِ فارسی نیز درست است. شعرِ فارسی در دوره‌ی مشروطه از دربارها و محافلِ اشرافی و نیز از خانقاه‌ها و محافلِ صوفیان روی برگرداند و مردمِ عادّی را مخاطبِ خود قرار داد. زبانِ شعر به سادگی گرایید. زندگی مردم و رنج‌ها و خواسته‌هایشان در شعر بازتاب یافت. شعر کارآمدترین رسانه برای انتقالِ مبانی، مفاهیم و اهدافِ مشروطیّت به میانِ مردم شد. شعر به جای پرداختن به موضوعاتِ کهنه و کلیشه‌ایِ عاشقانه و عرفانی، به موضوعاتی چون دفاع از حقوقِ زنان، مبارزه با جهل، خرافات و استبداد پرداخت. در قالب‌های شعری نیز در چهارچوبِ شعرِ قدیم تحوّلی، هرچند اندک، پدید آمد و بدین ترتیب در پوسته‌ی بیرونیِ شعرِ قدیمِ فارسی شکافی ایجاد شد. با این همه، هنوز راهِ صعب‌العبوری باقی مانده بود که باید پیموده می شد تا آن شکاف در اعماقِ آن پوسته نفوذ کند و راه برای زایشِ "شعرِ نو" باز شود. امّا چگونه؟

در میانِ شاعران و ادیبانِ ایران از دوره‌ی مشروطه تا دوره‌ی پهلویِ اوّل، چه آن‌هایی که مدافعِ سنّت بودند و چه آن‌هایی که ضرورتِ برگذشتن از سنّت را درک کرده بودند، با اندکی چشم‌پوشی از جزئیات، سه نوع بینش، یا سه گرایش وجود داشت.

گرایشِ نخست از آنِ سنّت‌گرایانی بود که اصولا هیچ‌گونه تغییر و تحوّلی را در نظم و انتظامِ شعرِ قدیمِ فارسی برنمی‌تافتند. ادیبانی چون ادیب‌الملک فراهانی، بدیع‌الزمان فروزانفر و وحید دستگردی از این گروه بوند و به‌قولِ یحیی آریان‌پور *«در دامانِ لطفِ امثالِ خاقانی و انوری پرورده شده بودند و بر سر خوانِ سعدی و حافظ نمک خورده بودند و خود را موظّف به پاسداری از آن می‌دانستند و اجازه نمی‌دادند کسی پا را از گلیمِ پدرانِ استاد و هنرمندِ خویش بیرون نهد.»* (از صبا تا نیما)

گرایشِ دوّم از آنِ کسانی بود که باور داشتند شعرِ فارسی با هزار سال قدمت و قالب‌هایی که قرن‌ها آزموده شده بودند، نیازی به تحوّلِ بنیادی ندارد؛ بل‌که برای همراه شدن با نیازِ زمانه کافی است مضامینِ جدید در همان قالب‌های قدیمی وارد و بیان شود. آن‌ها گمان می‌کردند که فرم و محتوا دو چیزِ جدا از هم‌اَند و می‌توان اوّلی را هم‌چون ظرفِ ظریفی که از گذشته به یادگار مانده است حفظ کرد و محتوا یا مظروفِ

جدیدی درآن ریخت. بهار از این گروه بود. او اگرچه بر اشباع‌شدگی شعرِ کلاسیکِ فارسی آگاه بود و به ضرورتِ نوگرایی پی بُرده بود و دل‌زدگیِ خود را از تکرارِ شیوه‌ی پیشینیان این گونه بیان کرده است که:

بهارا همّتی جو، اختلاطی کُن به شعرِ نو/ که رنجیدم ز شعرِ انوری وُ عرفی وُ جامی

مکرّر گر همه قند است، خاطر را کند رنجه/ ز بادامم بد آید بس که خواندم چشم بادامی

و نیز به پاره‌ای تغییرات در قالب‌های شعرِ کلاسیک تن داده بود و از جمله در شعر "مرغِ شباهنگ" تحت تأثیرِ شعرِ فرانسه جای سنّتی قافیه را عوض کرده بود، با وجودِ این، پا را از این حدود فراتر نمی‌گذاشت و به واردکردنِ واژه‌های جدید در قالب‌های قدیمی بسنده می‌کرد.

گرایشِ سوّم از آنِ کسانی بود که با پیش‌رفت‌های ادبیّاتِ غرب بیش از سنّت شعرِ فارسی آشنا بودند. تُندَر کیا که در فرانسه در رشته‌ی حقوق درس خوانده بود، پس از بازگشت به ایران با انتشارِ بیانیه‌ای پُر سر وُ صدا تحت عنوان " نهیبِ جُنبشِ ادبیِ شاهین" مدّعی شد که «شاهین نیرویی است که به سبکِ گذشته‌ی ادبیّاتِ فارسی خاتمه داده است.» او به این نتیجه رسیده بود که در شعرِ کلاسیکِ فارسی هیچ ظرفیّتی برای ایجادِ تحوّلِ بنیادی وجود ندارد. از این رو بر این باور بود که به جای دست و پنجه نرم‌کردن با قواعد و قالب‌های شعرِ کهنِ فارسی، می‌باید از اصول و قواعدِ شعرِ مُدرنِ غرب پیروی کرد. از آن‌جا که ادّعای او فاقدِ پشتوانه‌ی نظری و مملوّ از الفاظی تهییجی و شعارگونه بود، طبیعتا نمی‌توانست تأثیری در روندِ نوگراییِ شعرِ فارسی داشته باشد.

پیش از پرداختن به کاری که نیما یوشیج کرد، باید از چند شاعرِ نوگرای دیگر یاد کرد.

تقی رفعت، ابوالقاسم لاهوتی، شمس کسمایی و جعفر خامنه‌ای شاعرانی بودند که پیش از نیما به شکل‌های محدودی به نوآوری در شعرِ فارسی روی آورده بودند. امّا هیچ‌یک از آنان نتوانستند کار را به سرانجام برسانند. تقی رفعت که مجادلاتِ ادبی او با محمدتقی بهار نویدبخشِ راهی نو در شعرِ فارسی و نقدِ ادبی در ایران بود، در سنّ سی‌ویک سالگی، پس از شکست حزبِ دموکراتِ آذربایجان و قتلِ شیخ محمّد خیابانی خود را کُشت. پس از مرگِ رفعت، شمس کسمایی و جعفر خامنه‌ای که از همکاران و همفکرانِ او بودند، هم‌چون او زیرِ فشارِ حکومتِ مرکزی، از ادامه‌ی فعّالیتِ ادبی بازماندند. لاهوتی نیز به اتّحادِ جماهیرِ شوروی رفت و تا پایانِ عمر همان‌جا ماند و فعّالیتِ ادبی خود را پِی گرفت. او در تعدادی از شعرهای خود تحت تأثیرِ شعرِ فرانسه و روسیه نوآوری‌هایی کرده بود؛ او که پیش از نیما در یکی از شعرهای خود قاعده‌ی تساویِ طولیِ مصرع‌ها را برهم زده بود، شاید به دلیلِ گرفتاری‌های سیاسی و مهاجرتِ ناخواسته به اتّحادِ جماهیرِ شوروی، فرصتِ آن را پیدا نکرد که بر اساسِ تجربه‌های نوگرایانه‌ی خود طرحی نو دراندازد و مسیرِ عبورِ شعرِ فارسی از سنّت به مُدرنیسم را بیابد و به دیگران نشان دهد.

افزون بر این‌ها باید از محمّد مقدّم یاد کرد که در سال ۱۳۱۳ با انتشار کتاب "رازِ نیمه شب" توجهِ نیما را به خود جلب کرد. او که در امریکا در رشته‌ی زبان‌شناسی تحصیل کرده بود، در کتابِ یادشده تحت تأثیرِ شاعرانِ مُدرنیستِ انگلیسی‌زبان شعرهایی منثور سُروده بود که نسبتِ چندانی با سنّتِ شعرِ فارسی نداشت و به قولِ نیما *«بالاتر از فهم و احساساتِ عمومی ساخته شده بود.»* اگرچه برخی از منتقدان، از جمله خانلری و شفیعی کدکنی از تأثیر شعرِ او بر نیما و بعدها شاملو سخن گفته‌اند، تجربه‌ی او نمی‌توانست سرمشقی برای تحوّلِ بنیادینِ شعرِ فارسی باشد. محمّد مقدّم شاعری حرفه‌ای نبود. او آن طور که خود در گفت‌وگو با شمس

لنگرودی اظهار داشته است، از سرِ تفنّن و بی آن‌که دغدغه‌ای برای ایجادِ تحوّل در شعرِ فارسی داشته باشد، اشعاری منثور و به قولِ نیما *"به اسلوبِ امریکایی"* نوشته بود. محمّد مقدّم در فاصله‌ی دو سال(۱۳۱۳ و ۱۳۱۴) چهار کتاب شعر منتشر کرد و پس از آن از شعر و شاعری فاصله گرفت و به تدریسِ زبان‌شناسی در دانشگاه پرداخت.

بدین ترتیب همه‌ی کوشش‌هایی که از دوره‌ی مشروطه و پیش از آن برای ایجادِ تحوّلی اساسی در شعرِ فارسی به عمل آمده بود، نتیجه‌ای بیش از ایجاد تغییراتی محدود و سطحی در قالب‌های شعرِ کهنِ فارسی و بیانِ مضامینِ جدید در آن قالب‌ها به بار نیاورد. در واقع می‌توان گفت هم‌چنان گِرهی ناگُشوده باقی مانده بود که باید به دستِ نیما یوشیج گُشوده می شد.

نیما یوشیج که هم بر شعر و ادبیّاتِ کلاسیکِ ایران احاطه داشت و هم ادبیّاتِ غرب و به‌ویژه فرانسه را به خوبی می شناخت و نیز از گرایش‌های نوگرایانه در شعرِ کشورهای پیرامونِ خودمان(ترکیه، قفقاز و کشورهای عرب) آگاهی داشت، و از سوی دیگر کوشش‌های نوگرایانه‌ی شاعرانِ پیش از خود و هم‌روزگارِ خود را به دقت پیگیری کرده بود، به این درک رسیده بود که نمی‌توان با نادیده گرفتن سنّتِ هزارساله‌ی شعرِ فارسی و تقلید از شعرِ غرب، شعرِ فارسی را از بُن‌بستی که درآن گیر کرده بود، نجات داد. او به این نتیجه رسیده بود که پدیده‌ی نو را نمی‌توان جز بر پایه‌ی سنّت و نفیِ دیالکتیکی آن بنا نهاد. نیما به جای نادیده گرفتن سنّتِ شعرِ کلاسیکِ فارسی، آن‌را به عنوان پدیده‌ای تاریخی مورد مطالعه قرار داد، با آن به گفت‌وگو پرداخت، اصول و قواعدِ آن‌را به چالش کشید و سرانجام پس از تفکّر و تمرینِ فراوان، رازِ توقّف و ایستاییِ‌اَش را کشف کرد. او به این نتیجه رسیده بود که ریشه‌ی مشکلاتِ شعرِ قدیمِ فارسی را نباید در وزن و قافیه و به طورِ کلّی در ساختمانِ بیرونی و قالب‌های سنگ‌شده‌ی آن جست‌وُجو کرد. نیما مشکلِ اصلی را طرزِ نگاهِ شاعرِ ایرانی، و حتّی فراتر از آن، انسانِ ایرانی، به طبیعت و جهانِ عینی می‌دانست. او می‌گفت مشکلِ اصلی شعرِ قدیمِ فارسی سوبژکتیو یا ذهنی‌بودنِ آن است. نیما می‌گفت: *«ملّتِ ما دیدِ خوب ندارد. عادتِ ملّتِ ما نیست که به خارج توجه داشته باشد، بل‌که نظرِ او همیشه به حالتِ درونی خود بوده است... عزیزِ من! نگویید چرا نمی‌فهمند، بگویید چرا عادت به دیدن ندارند. بگویید از چه راه ما ملّتِ خودمان را به دیدن عادت بدهیم. در ادبیّاتِ ما این حکم شالوده‌ی اساسی را دارد.»*

نیما در کتابِ "حرف‌های همسایه" برای یک شاعرِ جوان به شکلِ تجربی و ملموس توضیح می‌دهد که منظورِ او از "دیدن" که برای ادبیّاتِ ما حکمِ "شالوده‌ی اساسی" را دارد چیست. او می‌گوید: *«در قهوه‌خانه فکری به نظرم آمد. وقتی مشغولِ تماشای آن جنگل‌های قشنگ بودم، رفیقِ من از من پرسید: "چه می‌بینید؟" حقیقتا ما چه چیز را می‌بینیم و چه طوری می‌بینیم؟ شعرِ ما آیا نتیجه‌ی دیدِ ما و روابطِ واقعی بینِ ما و عالمِ خارج هست یا نه؛ و از ما و دیدِ ما حکایت می‌کند؟ سعی کنید همان‌طور که می‌بینید بنویسید و سعی کنید شعرِ شما نشانی واضح‌تر از شما بدهد. وقتی شما مثلِ قُدَما می بینید و برخلافِ آنچه در خارج قرار دارد می‌آفرینید و آفرینشِ شما به کلّی زندگی و طبیعت را فراموش کرده است، با کلماتِ همان قُدَما و طرزِ کارِ آن‌ها باید شعر بسرایید. امّا اگر از پیِ کارِ تازه و کلماتِ تازه‌اید، لحظه‌ای در خود عمیق شده فکر کنید آیا چه طور دیده‌اید؟»*

بنای بوطیقای نیما که انقلابی در شعرِ فارسی بر پا کرد، بر پایه‌ی همین حرف‌های به ظاهر ساده ساخته شده است. او در جای دیگری از همان کتاب گفته است: *«ادبیّاتِ ما باید از هر حیث عوض شود. موضوعِ تازه کافی*

نیست. و نه این کافی است که مضمونی را بسط داده به طرزِ تازه بیان کنیم. نه این کافی است که با پس و پیش آوردنِ قافیه و افزایش و کاهشِ مصراع‌ها یا وسایلِ دیگر، دست به فرمِ تازه زده باشیم. عمده این است که طرزِ کار عوض شود و آن مدلِ وصفی و روایی را که در دنیای باشعورِ آدم‌هاست به شعر بدهیم (نکته‌ای که هنوز هیچ‌کس به آن پی نُبرده است.) تا این کار نشود، هیچ اصلاحی صورت پیدا نمی‌کند.»

نیما بر مبنای چنین نظریه‌ای بود که "افسانه" را که از آن به عنوانِ "مانیفستِ شعرِ نو" یاد کرده‌اند، در سالِ ۱۳۰۱ نوشت. اهمّیتِ افسانه در نو بودنِ نگاهِ شاعر به طبیعت و جهانِ عینی، استفاده از مدلِ وصفی و روایی و به کارگیری روشِ طبیعی گفت‌وگو (به قول نیما، آن‌گونه که در دنیای باشعورِ آدم‌ها جریان دارد) است. از این که نیما در افسانه بدونِ عدول از قواعدِ شعرِ کلاسیکِ فارسی (عروض و قافیه) اثری نو آفریده است، می‌توان فهمید که کارِ خلّاقانه‌ی او در اصلاحِ عروضِ شعرِ قدیم و پی‌ریزی عروضِ نیمایی بر پایه‌ی درکِ درستِ او از رابطه‌ی فرم و محتوا صورت گرفته است. به عبارتِ دیگر، او باور داشت که تغییرِ طرزِ نگاهِ هنرمند به طبیعت و جهانِ هستی (یا بینشِ فلسفی و زیبایی‌شناسیِ او) تغییر در فرم یا شکلِ بیرونیِ اثرِ او را در پی خواهد داشت؛ و چنین تغییری (و نه هر تغییری) از اصالت برخوردار خواهد بود.

سخن گفتن در باره‌ی همه‌ی جنبه‌های تفکّر و کارِ ادبیِ نیما که نه تنها بر ادبیّات، بل‌که بر کلِّ فرهنگِ ما ایرانیان تأثیری انکارناپذیر داشته است، سخن را بیش از این به درازا خواهد کشانید. خوش‌بختانه در مطالبِ مندرج دراین ویژه‌نامه که حاصلِ توجهِ دست‌اندرکارانِ "دوماه‌نامه‌ی ادبی، هنری و اجتماعی ارژنگ" به این بزرگ‌مردِ پهنه‌ی اندیشه و ادبِ ایران در چهار سال انتشارِ پیوسته‌ی آن از آذر ۱۳۹۸ تا آبان۱۴۰۲ است، از زوایای گوناگون به میراثِ ادبی و اندیشگیِ نیما پرداخته شده است.

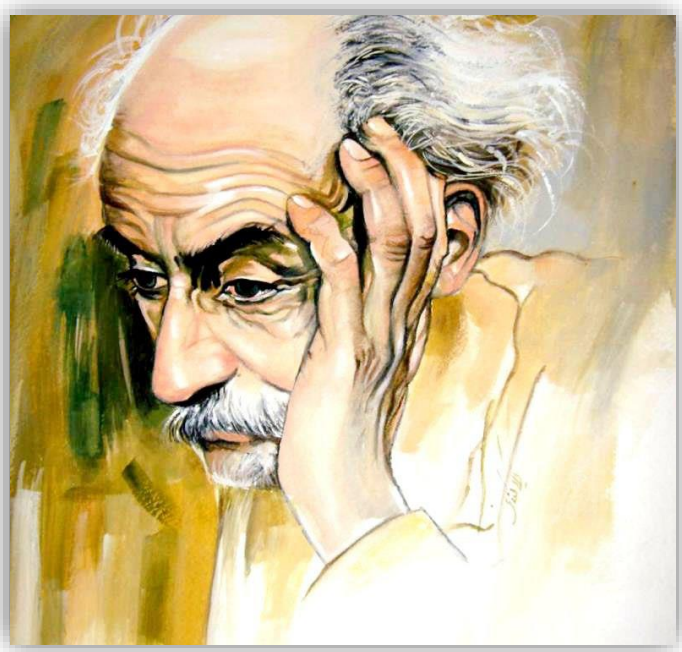
با سپاس از شورای دبیرانِ ارژنگ که فرصتِ نوشتنِ این مقدّمه را به من دادند، شما را به خواندنِ مطالبِ این ویژه‌نامه و تأمّل در شعر و اندیشه‌ی بنیان‌گذارِ شعرِ نوی فارسی دعوت می‌کنم.

حافظ موسوی. آذرماه ۱۴۰۲

بازگشت به فهرست

ما نیمایی هستیم!

(یک مانیفست)



الف– از دههٔ شصت، با خارج‌شدنِ نیروهای اجتماعی-سیاسی از عرصهٔ جامعه، شعرِ اجتماعی ایران که به شیوهٔ نیمایی و سپید(شاملویی) سُروده می‌شد، تحتِ فشار قرارگرفت و ناگزیرشد فضای جامعه را ترک کند. با غیبتِ شعرِ آزادِ نیمایی که در طولِ سال‌ها به خواست‌های اجتماعی توجّهی عمیق نشان داده بود، نوعِ خاصّی از نوشتن به عنوانِ شعر که ریشه در پیشنهادهای **تُندرکیا** و **هوشنگ ایرانی** داشت، صفحاتِ شعرِ مطبوعاتِ روشنفکری را اشغال کرد. این نوع نوشتن که در طولِ انتشار مجلّهٔ **فردوسی** با نام **موجِ نو** و در مجلّهٔ **تماشا** با عنوان **موجِ ناب** تبلیغ و ترویج شده بود و سرانجام با تندترشدنِ نبضِ حرکت‌های اجتماعی - چون قادر به همراهی با آن نبود- مجبور به عقب‌نشینی شده بود؛ این‌بار با غیبتِ آن -شعرِ نیمایی و سپید (شاملویی)- با تمامِ توان به میدان آمد و چون دغدغه‌هایش به کلّی با دغدغه‌های شعرِ فارسی- اعمّ از نیمایی یا غیرِ نیمایی- متفاوت بود و به آن‌چه موجبِ عقب‌نشینی و رانده‌شدنِ شعر و شاعرانِ نیمایی شده بود، علاقه‌ای نشان نمی‌داد، فرصتِ لازم را برای گسترشِ نفوذِ خود در میانِ جوانان به‌دست آورد و به گرایشِ غالبِ شعرِ فارسی تبدیل شد و توصیه‌های **هوشنگ ایرانی** و یارانش را -مبنی بر محکوم‌کردن و راندنِ هر شعری جز نوعی که خود می پسندند-، در **بیانیهٔ خروس جنگی** مو به مو اجراء کرد.

ب– امروزه آثاری که در مطبوعات و مجموعه‌ها به نامِ شعرِ روزِ فارسی چاپ و منتشر می‌شود، هیچ تناسب و پیوندی با شعرِ فارسی ندارد و همهٔ پیوندهایش را با آن قطع کرده و به صورتِ موجودی پادَرهوا در فضایی

که نه آن‌را می‌شناسد و نه آن‌را می‌تواند تخیّل کند و نه ازآن می‌تواند فراتر رود، در حالِ اغما و تنفّسِ مصنوعی است.

سالانه ده‌ها مجموعه شعر، انبوهی کاغذ و جوهر را به خود اختصاص می‌دهند و بدونِ این‌که خوانده شوند در انبارهای انتشاراتی‌ها یا پستوهای شاعران خاک می‌خورند، چرا که شعر به کالایی بدنام تبدیل شده و خوانندگانِ خود را ارضاء و اقناع نمی‌کند و از همهٔ دوستدارانش سلب اعتماد کرده است. امّا شاعران در چنبرِ توصیه‌ها و نظریه‌های غیرِ ایرانی و بیگانه با ویژگی‌های زبان و فرهنگِ فارسی گیر افتاده‌اند و کسی را یارای نافرمانی در مقابلِ آن‌چه برخی محافل به عنوان مبانیِ روشنفکری و فرهیخته‌گی و مُدرنیته صادر می‌کنند، نیست.

ج– ویژگی‌های آن‌چه به عنوانِ شعر در نحلهٔ **تُندرکیا- ایرانی** (غیرِ نیمایی و غیرِ شاملویی) منتشر می شود را می‌توان به صورت زیر جمع بندی کرد:

۱– مهم‌ترین ویژگی همهٔ آن‌ها بی‌وزنی است، گویی که ترکِ وزن اساسِ تمامِ نوآوری‌هاست و همین که شعر وزن نداشته باشد، از هرگونه کُهنه‌گی و عقب‌ماندگی دور می‌شود و به تسخیرِ فضاهای تازه و بدیع می‌پردازد. امّا واقعاً چه روی می‌دهد؟ بی‌وزنی سببِ تسخیرِ کدام فضاها و موقعیّت‌های شعری شده است؟ آن‌چه مسلّم است این‌که برآیندِ کار تا امروز افتخارآمیز نبوده است.

۲– همهٔ انواعِ این شعرها با شعرِ کلاسیکِ فارسی قطع ارتباط کرده‌اند -با شعرِ نیمایی که هیچ‌گاه پیوندی نداشته اند- و از ابزارها و امکاناتِ شعرِ فارسی دوری می‌کنند. این نوشته‌ها می‌خواهند با ایجادِ فضاهای خاصّ به شعر برسند، ولی متاسفانه در این زمینه هم نتیجهٔ کار افتخارآمیز نیست.

۳– جز چند استثناء، تمامِ نحله‌های اینان در کاربردِ زبان با توسّل به تئوری‌های غربی، نوعی ناهنجاری را به عنوان اختیاراتِ شاعری برای ایجادِ آشنایی‌زدایی و... رواج می‌دهند که تا امروز نتوانسته است نمونه‌های موفّقی به عنوانِ شعر یا زبانِ یک شعر ارائه کند.

هر رویدادِ اجتماعی بر بُنیادهای مادّی استواراست و هنگامی که زمینه‌های مادّیِ پدیده‌ای فراهم آمد، آن‌گاه پدیده ناگزیر رُخ می‌نماید. در بحثِ نوآوری‌های هنری نیز همین مطلب صادق است، و نخست باید زمینهٔ اجتماعی وعناصرِ مورد نیازِ وضعیّتِ تازهٔ هنری در جامعه وجود داشته‌باشد تا بر اساسِ آن هنرمند با بصیرت، با درکِ ضرورتِ اجتماعی و تاریخی دست به نوآوری متناسب با زمینهٔ اجتماعی بزند وگرنه بدعت‌های عالی هنری به پدیده‌ها و خواست‌هایی غریب و غالباً مُضحک تبدیل می‌شوند.

ما معتقدیم که برتری نوآوریِ نیما بر مکتب‌های رقیب درست از این‌جا ناشی می‌شود که او با درکِ شرایطِ اجتماعی دورانِ خویش دست به نوآوری زده است. در نوآوریِ او عناصر زیر مشاهده می شود:

۱- نوآوری در وزن– تصرّفِ نیما در عروضِ شعرِ فارسی و شکستنِ قالب‌های سنگ‌شدهٔ عروضِ کلاسیک و تدوینِ پایان‌بندی مناسبِ مصراع ها یک نوآوریِ اساسی بود، درحالی‌که پایه‌های عروضِ کهن را حفظ می‌کرد و از همین طریق بدعتِ خودرا به اعماقِ دستاوردهای تاریخی شعرِ فارسی پیوند می‌داد.

۲- نوآوری در زبان– نیما در کاربردِ زبان در شعرِ فارسی یک نوآوریِ تمام‌عیار انجام داد. تا زمانِ او هرگز شعرِ فارسی عرصه‌های زبانیِ او را تجربه نکرده بود. او در نحوِ زبان دخالت‌هایی کرد که در مواردِ قابلِ‌توجّهی به سودِ هنری‌شدنِ زبان تمام شد.

۳- نوآوری در قافیه- نیما جَبَروتِ قافیه را در شعرِ فارسی شکست و آن‌را به یک ابزارِ موسیقاییِ صِرف تبدیل کرد. یعنی اگر پیش از آن، قافیه در قالب‌های شعرِ فارسی حرفِ اوّل را می‌زد، در شعرِ آزادِ نیمایی به وسیله‌ای عادّی تبدیل شد و شاعران را از تنگنایی تصنّعی و اجباری و خیال‌شکن رهاند.

۴- نوآوری در نگاه- نیما به دلیل درکِ موقعیّتِ تاریخی روزگارِ خود، جهانِ پیرامون‌اش را با نگاهی تخیّل و توصیف وتفسیر کرد که تا آن‌زمان در شعرِ فارسی سابقه نداشت. این نگاهِ او که متأثر از موقعیّتِ اجتماعیِ جدید بود، عناصرِ مُدرن را به خود راه می داد.

۵- نوآوری در ساختار- نخستین بار در شعرِ آزادِ نیمایی بود که شعرِ فارسی دارای ساختارِ عمودی شد. اندام‌وارگیِ شعر، نخستین بار وظیفه‌ای را بر عهدهٔ شاعران نهاد که پیش‌از آن در شعرِ فارسی موردِ توجّه نبود و شعرِ فارسی در قالب‌های ازپیش تعیین‌شده‌اش تنها در بندِ ساختارِ افقی‌اش بود و ابیاتِ آن در تمامِ انواعِ شعر از استقلالِ نسبی برخوردار بودند و ساختارِ عمودیِ آن‌ها چندان موردِ توجّه نبود.

۶- نوآوری در درون‌مایه- نیما درون‌مایه‌های دست‌مالی‌شدهٔ شعرِ فارسی را که قرن‌ها تکرار شده بودند طرد کرد و با درکِ ضرورت‌های زمان به سوی درون‌مایه‌های دیگری روی آورد که شرایطِ اجتماعی ایجاب می‌کرد و از این رهگذر، وظیفهٔ اجتماعی شعرِ فارسی را هم متحوّل کرد.

۷- در کنار تمامِ این نوآوری‌ها، نیما بنیان‌گذار سمبولیسم در شعرِ فارسی هم هست. در واقع نیما نوآوری در شعرِ فارسی را با سمبولیسمی درآمیخت که دیکتاتوریِ بی‌تحمّلی که بر کشور حاکم بود، وجودِ آن‌را ضروری می‌ساخت. در این‌جا هم او الزاماتِ اجتماعی را پایهٔ پذیرشِ مکتبِ شعری خود قرار داد و همین امر سببِ پذیرش و استقبالِ جامعهٔ شعری از روشِ کارِ او بود.

توجه به این نکته ضروری است که در کنارِ نوآوری و شیوهٔ کارِ او، **تُندرکیا** هم پیشنهادها و نوآوری‌های خود را با سروُصدای زیادی مطرح کرد که چون فاقدِ زمینهٔ اجتماعی بود، با استهزاء ردّ شد، همان‌طوری که پیشنهادهای **هوشنگ ایرانی** به همین دلیل موردِ استقبال قرار نگرفت.

با عنایت به موارد فوق ما معتقدیم که تحوّلاتِ اجتماعیِ روی‌داده در کشورِ ما هنوز شرایطی را پیش نیاورده که شعرِ آزادِ نیمایی قادر به تخیّل و تفسیرِ آن نباشد، بل‌که این شعر در طولِ تاریخِ خود انعطاف‌پذیریِ لازم را جهت تجربه‌های تازه و گُشایشِ ظرفیّت‌های نو در چهارچوبِ خود نشان داده‌است. مثلاً شعرِ **مهدی اخوان ثالث** و **سهراب سپهری** و **فروغ فرخزاد** و **سیاوش کسرایی**، همه در چارچوب شعرِ آزادِ نیمایی جریان می‌یابند، ولی هریک ازآن‌ها تشخّص و ویژگی سبکیِ خود را ارائه می‌کنند و از امکانات و ظرفیّت‌هایی استفاده می‌کنند که از دیگران متفاوت است. امکاناتِ زبانیِ بی‌نظیر **مهدی اخوان ثالث** در کنارِ فضاهای تجریدیِ **سهراب سپهری** و هردو در کنارِ نگرشِ مُدرن و اجتماعی **فروغ فرخزاد** و کارکردِ سیاسی-اجتماعی شعرِ **سیاوش کسرایی** با ارائهٔ زبان و برخوردی مستقیم به جهان، تنها بخشی از امکانات و ظرفیّت‌های شعرِ نیمایی را به ما نشان می‌دهد. اگر به این‌ها تجربه‌های فُرمالیستیِ **یدالله رویایی** را در **دریایی‌ها** و **دلتنگی‌ها** اضافه کنیم، چشمانِ ما بر امکاناتِ وسیع‌تری گُشوده می‌شود. به همین دلیل ما معتقدیم، امروزه هرگونه نوآوری از راهی می‌گذرد که **نیما** رفته است و برای رسیدن به یوش، باید با صدای **ناقوس** بیدار شد و زمان و مناسبت‌های آن را تشخیص داد.

از این جهت است که معتقدیم در این عرصه، در زمینه‌های زیر، راه برای نو آوری باز است.

۱- عرصهٔ زبانی: می‌توان عرصه‌های تازه‌ای از زبان را در شعرِ آزادِ نیمایی تجربه کرد و به غنای زبانیِ شعرِ فارسی افزود.

۲- عرصهٔ وزن: در زمینهٔ وزن برخی نوآوری‌ها را **فروغ فرخزاد** و **سیاوش کسرایی** در جهت توسعهٔ یک وزن یا ترکیبِ دو یا چند وزن پیشنهاد کرده‌اند و تجربه‌های موفّقی ارائه داده‌اند. می‌توان در مسیرِ فعّالیتِ آن‌ها گام‌های تازه‌ای بر داشت یا روشِ دیگری ابداع کرد.

۳- در زمینهٔ ارائهٔ تفسیرِ دیگری از جهان می‌توان امکاناتِ شعرِ آزادِ نیمایی را به کار گرفت، یا همهٔ ابزارهای شعرِ کلاسیک را ترک کرد و تنها بر زمینهٔ وزن و زبان، تخیّل و فضای تازه‌ای ارائه کرد.

می توان بر شماره این پیشنهادها افزود...

نظرِ ما این است که شعرِ آزادِ نیمایی قادر به پاسخ‌گویی به مسائلِ روزگارِ ماست و امکاناتِ آن هنوز آن‌چنان که شایسته است، شناخته نشده‌است. درعین‌حال، شعرِ آزادِ نیمایی تنها گزینه‌ای است که می‌تواند اعتبارِ همیشگیِ شعرِ فارسی را به آن باز گرداند.

البتّه قابلِ درک است که برای نوآوری در زمینهٔ شعرِ آزادِ نیمایی، علاوه برآشنایی با تئوری‌های نو، اِشراف بر علوم و فنونِ ادبی و تسلّط بر ابزارهای فنّی آن ضروری است. و این، در روزگارِ ما که شاعران از موانع و دشواری‌های کار می‌گریزند و به بهانهٔ نوآوری و با شعارِ آزادکردنِ ذهن از بندِ مزاحمتِ ابزارهای معمولِ شعر از رعایتِ هر قانون و قاعده‌ای خودداری می‌کنند و شعر به کالایی آسان‌یاب بدل شده، کمی سخت است؛ و نیز می‌توان این نکته را درک کرد که وقتی به سادگی می‌شود هر نوشته‌ای را به صِرفِ تصوّرِ نویسنده‌اش شعر دانست، نزدیک‌شدن به شعرِ نیمایی که کسبِ توفیق در آن از شعرِ کلاسیک هم دشوارتر است، چقدر بیزارکننده خواهدبود. امّا برای رسیدن به هنر باید کارِ دشوار انجام داد.

کسی گفته است: «هنر عرق‌ریزانِ روح است». از این جهت ما معتقدیم:

۱- آن‌چه امروزه به نام شعرِ فارسی در مطبوعات منتشر می‌شود ثابت کرده که قالبی مناسب برای بیانِ مسائلِ شعریِ ما نیست. این را بی‌ارتباطیِ آثارِ ارائه‌شده با مسائلِ جامعهٔ ما و عقیم‌بودن‌شان در برقراریِ ارتباط با خواننده نشان داده است.

۲- لازم است که شعرِ آزادِ نیمایی را که قدرت و امکاناتِ خود را در جهاتِ مختلف ارائه کرده، حمایت کنیم و دوباره آن‌را به موقعیّتِ شایسته‌اش بَرگشیم.

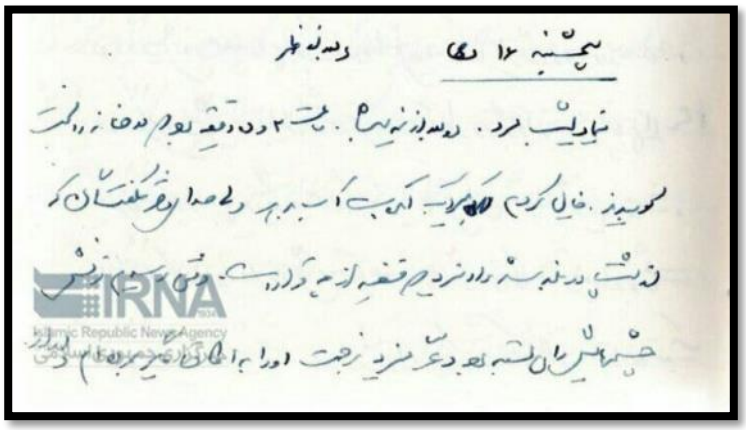
۳- برای رسیدن به این هدف‌ها باید در زمینهٔ ترویجِ هرچه بیش‌ترِ شعرِ آزادِ نیمایی فعّالیّتی گُسترده انجام شود تا نسلِ جوان با واقعیّتِ شعرِ نیمایی آشنا شود.

آذر ۱۳۸۶

بازگشت به فهرست

تصحیحِ روزِ وفات و نامِ سجلّیِ نیما یوشیج

به کوشش اُمید



دربارهٔ جایگاهِ رفیعِ پدرِ شعرِ نوی فارسی -نیما یوشیج- در سدهٔ اخیر بسیار گفته و نوشته شده و می‌شود، امّا در دو موردِ مهمّ، متاسفانه اطّلاعاتِ نادرستی -به‌ویژه در سالگشتِ زادروز یا وفاتِ نیما هرساله در فضاهای مجازی تکرار و به شکلی انبوه بازنشر می‌شود: یکی در مورد نامِ سجلّی یا شناسنامه‌ای نیما، و دیگری در مورد روزِ درگذشتِ نیما که در یادداشت‌های زیر به‌آن پرداخته شده است. یادداشتِ نخست دربارهٔ روز درگذشتِ نیما با استناد به دستخطّ و گواهی جلال آل‌احمد، یادداشتِ دوّم با عنوان "نیما یوشیج و عنوانی مجعول به‌نامِ علی اسفندیاری" به‌قلم محمّدعظیمی از سایت نیما یوشیج، و یادداشتِ سوّم نیز حاوی نظر و پیشنهاد سیدعلی اصغرزاده برای تعیین ۲۱ آبان، -زادروزِ نیما- به عنوان "روزِ شعر و ادب" در تقویمِ رسمی کشور به‌جای ۲۷ شهریور -روزِ درگذشتِ استاد شهریار- است که با هم می‌خوانیم.

الف) در مورد روزِ درگذشتِ نیما:

نه تنها در سایت ویکی‌پدیا (دانش‌نامهٔ آزاد)، که در اکثریتِ مطلقِ سایت‌ها و فضاهای مجازی و دربسیاری از آثار و مقالات و منابع معتبر یا پُرمخاطب نظیر کانال تلگرامی شفیعی کدکنی (با ۴۰۰۰۰عضو)، کانال انجمن مبارزه با نشرِ جعلیات (با ۱۲۰۰۰عضو) برگی از تقویم تاریخ (با ۲۸۰۰عضو)، مجلهٔ هنری ادبی پرنیان (با ۲۵۰۰عضو)، و حتّی در کانالِ نیما یوشیج (با ۲۳۵۰ عضو)، ووو... روز ۱۳ دی ۱۳۳۸ به‌عنوان روزِ درگذشتِ نیما یوشیج و عموما با نام "علی اسفندیاری" ذکرشده که هردو نادرست است. برای درکِ عمق این فاجعه کافی است مبنای جست‌وجو بررسی خود را این پرسش قراردهیم و ببینیم در کدام منبع و سایت و کانال از روز ۱۶ دی به عنوان روزِ وفاتِ نیما یادکرده‌اند؟ نتیجه در حدّ صفر خواهد بود! این ماجرا بیشتر جنبهٔ کمیک پیدا میکند که بدانیم بر روی سنگ قبر قبلی نیما (که سالِ گذشته با حرکتِ فرصت‌طلبانهٔ زاکانی، شهردارِ

فاسدِ تهران با نوشته‌ای عجیب تعویض‌شده) نه تنها نام او "علی اسفندیاری"، که روزِ درگذشتِ او نیز "پنجشنبه ۱۴ دی ۱۳۳۸" درج شده است!

دربارهٔ روزِ درگذشتِ نیما، آن‌چه می‌توان به‌آن استناد کرد، یادداشتِ روزِ پنج‌شنبه ۱۶دی ۱۳۳۸ ساعت ۶ بعدازظهر جلال آل‌احمد است که می‌دانیم او و همسرش -زنده‌یاد سیمین دانشور- علاوه بر همسایگی در شمیران، ارتباط بسیار نزدیکِ دوستی و خانوادگی نیز با یک‌دیگر داشتند. جلال ۱۶ساعت پس‌از درگذشت نیما با خطِ خود چنین نوشته است:

"نیما دیشب مُرد. دو بعد از نیمه‌شب. ساعت دو و ده دقیقه بود که درِ خانه را سخت کوبیدند. خیال کردم میرآب آمده است آب بدهد، ولی صدای دخترِ کُلفَت‌شان که از پشتِ در بلند شد، داد می‌زد که قضیه از چه قرار است. وقتی رسیدم، زنش چشم‌هایش را هم بسته بود. عَر می‌زد. به زحمت او را به اطاقِ دیگر بردم و دراز رو به قبله‌اش کردم و قرآنی پیدا کردم و یک ساعتی تنها بودم و زنش را فرستادم خانه‌ی خودمان تا خواهرِ کوچکِ نیما و شوهرش آشتیانی پیداشان شد. بعد هم ابوالحسن صدیقی آمد و تا پنج صبح نشستیم و آرام‌شان کردیم و من چک‌وچانه‌ی پیرمرد را بستم..."

هم‌چنین به استناد بریدهٔ روزنامهٔ کیهان روز پنج‌شنبه ۱۶ دی ۱۳۳۸ می‌توان گفت که زمان دقیق درگذشت پدرِ شعرِ نوی فارسی ساعت دو بامداد روز ۱۶ دی ۱۳۳۸بوده است و نه ۱۳ دی! به راستی شرم‌آور است این‌که تا کنون نه فرزندِ نیما (شراگیم یوشیج) و نه ناشرینِ سودجو و کاسبان و میراث‌خوارانِ حوزهٔ نشر که بر سرِ معاملهٔ دست‌نوشته‌های نیما سودهای کلانی به جیب زدند، و نه مسئولینِ خواب‌آلودهٔ فرهنگی کشور که درطول چهاردههٔ اخیر به سرکوبِ اندیشه و سانسورِ گسترده مشغول بوده‌اند، و نه حتّی دوستداران و مُریدانِ نیما، تاکنون برای تصحیح اطلاعاتِ نادرستِ موجود در مورد نام و تاریخ درگذشت پدرِ شعرِ نوی فارسی - حتّی در حدِّ یک اطلاعیهٔ رسمی- اطلاع‌رسانی نکرده و نمی‌کنند، خود، پرسشی است به‌جا و درخورِ توجّهی مسئولانه.

ب) در مورد نامِ سِجِلّی (شناسنامه‌ای) نیما

محمد عظیمی: نیما یوشیج پرچم‌دارِ شعرِ نوینِ سرزمینِ ماست و با ایجاد نگاهی دیگر به هستی آدمی، ساختار و وزنِ شعرِ ایران را دگرگون کرد. کوششِ ستُرگی که نیما از دی‌ماه سال ۱۳۰۱ با شعرِ "افسانه" آغاز کرد و دورانِ تکاملی هنر را با تبیینِ تئوری و شعرِ خود تا پایانِ عمر ادامه داد. در چند دههٔ گذشته کتبِ فراوانی از آثارِ نیما و نقدوُنظراتِ دیگران به چاپ رسیده و پیش‌از نام نیما یوشیج از عنوان "علی اسفندیاری" استفاده شده است و این‌گونه القاء می‌شود که نام اصلی‌اش "علی اسفندیاری" بوده و نام "نیما یوشیج" را به عنوان تخلّص و یا نامِ هنری برگزیده بود.

نگارنده در اوایل دهه‌ی هشتاد اعلام نموده که براساس اسناد و مدارکِ باقی‌مانده از نیما، هیچ سندی به نام "علی اسفندیاری" موجود نمی باشد، امّا متاسفانه جماعتی عامدانه و گروهی جاهلانه، این نام را پیش از نامِ نیما یوشیج هم‌چنان ذکر می‌نمایند.

می‌توان با بررسی دست‌نوشته‌ها، آثار و اسنادِ نیما دریافت که نامِ واقعی نیما چیست. آیا در ابتدا ایشان را "علی اسفندیاری" می نامیدند؟ آیا بعدها نام و نامِ خانوادگی‌اش را تغییر داد؟ آیا نیما یوشیج نامِ هنری و یا تخلّصِ شاعر است؟

گزارش این تحقیق می‌تواند بسیاری از ابهام‌ها را روشن نماید و بر بسیاری از بی‌خبری‌ها و عدمِ جستجو در اسناد شاعری که پایه‌گذارِ شعرِ نوین است، خطّ ِپایان بکشد.

در هنگامِ تولّد، نامِ "علی" توسطِ والدینش انتخاب شد. باتوجه به درگذشت میرزا علی‌خان نایب‌الایاله، پدربزرگِ علی در دو سال قبل از تولّد، به‌احتمالِ فراوان جهت حرمت‌گذاری و سنّتِ فرهنگی مازندران، این نام توسط ابراهیم‌خان برای فرزندش انتخاب شده بود. تا پیش‌از تشکیل ادارهٔ سجلّ احوال، افراد براساسِ اضافه بنوّت نام‌بُردار شده و شناسایی باتوجه به اشتهارِ پدر، بزرگِ خاندان، بزرگِ قبیله و ... انجام می‌شد و گاهی[نیز] براساسِ لقب و یا صفاتِ مشهور شناخته می شدند.

در حاشیه‌ی قرآنِ خطّیِ این خاندان، پدرش تاریخ تولّدِ او را چنین ثبت کرده است: «تولّدِ نورچشمی علی، لیله ۱۵جمادی‌الاول ۱۳۱۵». بدونِ شکّ نام‌اش تا پایانِ درس در مدرسهٔ عالی سن لوئی، "علی" بود و در شعرِ موشّحی* که به توصیهٔ معلّمِ ادبیّاتش، "نظام وفا" می‌نویسد، نامِ "علی" وجود دارد. در تصدیق‌نامهٔ پایانی که به زبانِ فرانسه صادر شد، تنها عنوان "میرزا علی‌خان" ذکر شده است.

نیما کتاب "*قصّهٔ رنگِ پریده، خونِ سَرد*" را در حَمَل سال ۱۳۰۰با سرمایهٔ خود در۳۰ صفحه و به قیمت یک قران در مطبعه‌ی سعادت تهران به چاپ می‌رساند و باتوجه به این‌که هنوز افراد دارای شناسنامه نشده‌اند، در روی جلد نامِ گوینده را با حروفِ فارسی و لاتین فقط "نیما" می‌نویسد. سپس در دی‌ماه سال۱۳۰۱ شمسی با نامِ "نیما یوشیج"، شعرِ "افسانه" را به پیش‌گاهِ استاد نظام وفا تقدیم می‌کند.

مقرراتِ تشکیل ادارهٔ سجلّ احوال در سال ۱۲۹۷ تهیّه و از سال ۱۳۰۴ شمسی، دریافتِ شناسنامه الزامی می‌شود. نیما در سوم خردادماه ۱۳۰۴ شمسی از ادارهٔ سجلّ احوال بلدیهٔ طهران، شناسنامه‌ی خود را دریافت کرد که به نام "**نیماخان**" و نامِ خانوادگی "**یوشیج**" ثبت شده است. نیما تا زمانِ دریافتِ رسمی شناسنامه، در تمامِ نامه‌ها و اشعارِ خود از عنوانِ "نیما" و "نیما یوشیج" استفاده کرده است و خود را در هیچ نوشته‌ای "علی اسفندیاری" معرفی نمی‌نماید.

حتّی پس‌از درگذشت حسن اسفندیاری (محتشم‌السلطنه) درسال ۱۳۲۳شمسی که از صاحب‌منصبانِ مشهور و وزیر چند وزارتخانه بود، کتابی به عنوان "زندگی حسن اسفندیاری" به چاپ رسید. نیما یوشیج در آغازِ

کتاب نَسَب و تبارِ خاندانش را شرح می دهد، امّا در پایانِ این بخش نامِ خود را به عنوان "نیما یوشیج" می‌نویسد.

در تمامِ دست‌نوشته‌ها، یادداشت‌ها، اشعار و مکتوباتِ نیما، نمی‌توان سندی یافت که به‌نام "علی اسفندیاری" باشد. درست است که چهار خاندانِ اسفندیاری، داوودی، جمشیدی و کریمی از بازماندگانِ نسلِ قدیم این ناحیه بوده اند، امّا نیما هرگز خود را وابسته به نَسَب‌اش نکرده است.

عنوان "علی اسفندیاری" هم از افزودنی‌های دهه‌ی چهل به مطالبِ مربوط به نیماست. عمدی که تنها می‌تواند از جانبِ بستگان‌اش تکثیر شده باشد، درحالی‌که می‌توان نظراتش را نسبت به اطرافیانِ نَسَبی‌اش در یادداشت‌ها دید. همان کسانی که نیما را به سادگی و نداشتنِ خصلتِ اربابی و گفتنِ شعرهای نامتعارف متّهم می‌کردند، پس‌از تثبیتِ جایگاهِ هنری نیما، به‌دنبالِ گسترشِ نام "علی اسفندیاری" پیش‌از نام نیما یوشیج برآمدند.

درست است که نیما از خاندانِ اسفندیاری بوده و حتّی رعیت‌های این خاندان هم به تاسی از ارباب‌شان، نامِ فامیل خود را اسفندیاری گذاشته‌اند، اما فرزندِ ابراهیم‌خان خود را "نیما یوشیج" می خواند. گستردگی و شعباتِ این خاندان چنان است که حتّی اسفندیاری‌های قومِ بختیاری، نیما را مربوط به خود اعلام می‌کنند و مانندِ دیگران می‌خواهند از این نَمَد برای خود کُلاهی درست کنند.

نیما یوشیج یک نام و نام خانوادگی است و او هرگز از نَسَبِ خاندانی‌اش استفاده نکرده است. او فرزندِ ایران است. حرمت‌گذاری به نیما از شناختِ درستِ زندگی، آثار و نقشی که در شعر و ادبیّاتِ ایران داشته است، حاصل می‌شود.

متاسفانه آثارِ نیما هم مانندِ نامِ او دست‌خوشِ دستکاری‌های ناشیانه و کاسبکارانه کسی شده که باید بیش‌از همه نسبت به صحّتِ آثارِ بنیان‌گذار شعرِ نوینِ ایران، دقت داشته باشد. تطبیق کتاب (*یادداشت‌های روزانهٔ نیما یوشیج*) به کوششِ شراگیم یوشیج که در سال ۱۳۸۷ با متنِ «*بازیابی و بازنویسی از روی دست‌نوشته‌ی نیما*» توسط انتشارات مروارید منتشر شده است، با کتابِ (*برگزیدهٔ آثارِ نیما یوشیج، نثر به انضمام یادداشت‌های روزانه*) که با انتخاب، نسخه‌برداری و تدوینِ سیروس طاهباز در سال ۱۳۶۹ توسط انتشارات بزرگمهر به چاپ رسیده است، نشان می دهد که کتابِ منتشر شده در سال ۱۳۸۷ دارای غلط های متنی، املایی و تکرارِ فراوان است. خوش‌بختانه در سال ۱۳۹۶ چند اثرِ درپَستومانده از نیما به همراهِ آثاری که قبلا به چاپ رسیده بود، با عنوان کتابِ (*دفترهای نیما، مجموعهٔ آثار منثور نیما یوشیج*) توسط انتشاراتِ رشیدیه منتشر شده است، امّا همین خطا را به‌ویژه می توان در اثرِ مُثله‌شده‌ی داستانِ «مرقد آقا» دید که ای کاش به چاپ نمی‌رسید. واقعاً اگر نیما یوشیج زنده بود، با این شیوه‌ی چاپ موافقت می‌کرد؟

نیما در یادداشتی [دردمندانه] می‌نویسد: "*بعد از مرگِ من، نه کسی را دارم علاقه‌مند، یعنی دریابد که کدام شارلاتان نمی‌آید نوشتجاتِ مرا ببرد و ماخوذبه‌حیا نشده به‌دستِ آن‌ها نمی‌دهد، نه مرا فرزندی باشد بُرومند.*

من می‌میرم و آثارِ شلوغ و درهم و برهمِ من می‌ماند و از بین می‌رود. به من زمانِ زندگی من کمک نکرد که بتوانم با آرامش کارم را بکنم..."

ج) پیشنهاد اصلاح "روزِ شعر و ادب" در تقویمِ رسمی

سیدعلی اصغرزاده: ۲۷ شهریور، برابر با درگذشت محمدحسین شهریار را در گاهنامه‌ی جمهوری اسلامی ایران "روزِ شعر و ادبِ فارسی" تعیین کرده‌اند. این گزینشِ نابخردانه در شهریور ۱۳۸۱ اعلان رسمی شد و جامعهٔ ادبی را شگفت‌زده کرد. این طرح با موافقت وزارت ارشاد انجام شد، به‌امضای سیدمحمد خاتمی، رئیس وقت شورای‌عالی انقلاب فرهنگی رسید. نام‌گذاری این روز به "شعر و ادبِ فارسی"، این‌گونه هرز می‌پراکند که شهریار سُراینده‌ای ملّی است، در صورتی‌که چنین نیست. چون شهریار، پس‌از انقلاب ۱۳۵۷ سُراینده‌ای حکومتی شد و جدا از این، سُروده‌هایش از شاهکارهای ادبِ فارسی به شمار نمی‌آید. از این‌رو گزینشِ این‌گونه روزها را باید به اهل‌اش سپرد.

یکی از گزینه‌های بزرگ برای جایگزین‌کردنِ روزِ شعر و ادبِ فارسی، نیما یوشیج است، چراکه او شعرِ فارسی را دارای ریختار و ساختارِ نو کرد و از ویژگی‌های قرادادی و پیش‌بینی‌پذیر و یک‌نواخت و تک‌صدایی رها ساخت. تاریخ شعرِ فارسی به پیش و پس‌از نیما یوشیج دسته‌بندی می‌شود. از این‌رو شایسته است روزِ شعر و ادبِ فارسی به ۲۱ آبان، زادروزِ نیما یوشیج که رهبرِ شعرِ نو و نقدِ نوینِ فارسی هست، جابه‌جا شود.

---

*مُوَشّح در صنایعِ شعری یکی‌از آرایه‌های ادبی و نوعی شعر است که شاعر در ابتدای هر بیت یا مصرع، حروفی را به‌کار می‌برد که مجموعِ آن حروف تشکیلِ نام، کلمه و یا عبارتی را می‌دهد. (امید)

ارژنگ شمارهٔ ۲۸، بهمن و اسفند ۱۴۰۱

بازگشت به فهرست

به قلمِ نیما

خون‌ریزی

پا گرفته است زمانی است مدید
نا خوش احوالی در پیکرِ من
دوستانم، رفقای محرم!
به هوایی که حکیمی بر سر، مگذارید
این دلاشوبِ چراغ
روشنایی بدهد در برِ من!
من به تن دردم نیست
یک تبِ سرکش، تنها پکرم ساخته و دانم این را که چرا
و چرا هر رگِ من از تنِ من سفت و سقط شلاقی ست
که فرود آمده سوزان
دم به دم در تنِ من.
تنِ من یا تنِ مردم، همه را با تنِ من ساخته اند
و به یک جور و صفت می دانم
که در این معرکه انداخته اند.
نبض می‌خواندمان با هم و می‌ریزد خون، لیک کنون
به دلم نیست که دریابم انگشتِ گذار
کز کدامین رگِ من خونم می‌ریزد بیرون.
یک از همسفران که در این واقعه می بُرد نظر، گشت دچار
به تبِ ذات الجنب
و من اکنون در من
تبِ ضعف است برآورده دمار.
من نیازی به حکیمانم نیست
"شرحِ اسبابِ" منِ تب زده در پیشِ من است
به جز آسودن درمانم نیست
من به از هر کس
سر به در می برم از دردم آسان که ز چیست
با تنم توفان رفته ست
تبم از ضعفِ من است
تبم از خون‌ریزی.

(نیما یوشیج/ یوش/ تابستان ۱۳۳۱)

ارژنگ شمارهٔ ۷، خرداد ۱۳۹۹

بازگشت به فهرست

قو

نیما یوشیج/ ۲۰ فروردین ۱۳۰۵

ارژنگ: شعر "قو" سرودهٔ نیما یوشیج یکی از شعرهای مهمّ نیما است که زنده‌یاد محمد حقوقی آن را در دستهٔ شعرهای نیمه سنّتی نیما یوشیج دسته‌بندی کرده است. در بارهٔ این پرندهٔ زیبا و اصطلاح "آوازِ قو" گفته می شود "قو" به سببِ تک‌همسری در طولِ عمر، به سمبلِ عشق و وفاداری شهره است. "قو" در طولِ عمر هیچ صدایی تولید نمی‌کند و لی در لحظهٔ مرگ، به محلِ اولین جفت‌گیری خود مراجعت کرده و آواز سر می‌دهد. "قو" تنها در آخرین دقایقِ زندگی خود است که به گوشه‌ای دنج پناه برده و آوازی زیبا به عنوان اختتامیهٔ عُمرِ عاشقانهٔ خود می‌خواند که با اتمامِ آواز، جانش را از دست می‌دهد. اصطلاح "آواز قو" به معنی آخرین کارِ با شکوهِ یک فرد یا یک مجموعه، برگرفته از همین افسانه‌ها است. در شماره پیش به بهانه پرداختن به زندگی و آثار دکتر مهدی حمیدی شیرازی، دربارهٔ این پرندهٔ زیبا و منشاءِ ورود نام آن به پهنهٔ شعر و ادبیات فارسی توضیحاتی دادیم و به این سرودهٔ نیما یوشیج رسیدیم.

صبح، چون روی می‌گشاید مِهر
روی دریای سرکش و خاموش
می‌کِشد موج‌های نیلی‌چهر
جُبّه‌ای از طلای ناب به دوش

صُبحگه، سرد و تَر، در آن دَم‌ها
که زِ دریا نسیم راست گذر
گلِ مریم، به زیرِ شبنم‌ها
شست‌شو می‌دهد بر و پیکر

صُبحگه، کانزوایِ وقت و مُکان
دلرُباینده است و شوق افزاست
بر کنار جزیره‌های نهان
قامتِ باوقارِ قو پیداست

آن‌چنانی که از گُلی دسته
پیشِ نجوایِ آب‌ها تنها
وسطِ سبزه‌ی خزه بسته
تنش از سبزه بیشتر زیبا

می‌دهد پایِ خود تکان، شاید
که کند خستگی زِ تن، بیرون
بال‌های سفید بُگشاید
بپَرَد در برابرِ هامون

بپَرَد تا به آن سوی دریا
در نشیبِ فضای مثلِ سَحَر
برود از جهانِ خیره‌ی ما
بزند در میانِ ظلمت، پَر

برود در نشیمنِ تاریک
با خیالی که آن مُصاحبِ اوست
در خطِ روشنی چو مو باریک
بیند آن چیزها که درخورِ قوست:

لکّه ابری که دور می‌ماند
موج‌هایی که می‌کنند صدا
اندر آن‌جا کسی نمی‌داند
که چه اَشکال می‌شوند جدا

لیک مرغِ جزیره‌های کبود
در همین دَم که او به تنهایی
سینه خالی زِ فکرِ بود وُ نبود
می‌کند فکرهای دریایی

نظر انداخته سوی خورشید
نظری سوی رنگ‌های رَقیق
با تکانی به بالهای سفید
بجهیده ست روی آبِ عَمیق

برخلافِ تصوّرِ همه، او
مانده دیوانه‌ی حکایتِ آب
گر کسی هست یا نه، ناظرِ قو
قو در آغوشِ موج‌هاست به خواب.

ارژنگ شمارهٔ ۱۱، مهر ۱۳۹۹

بازگشت به فهرست

اُجاقِ سَرد

سُروده‌ای پاییزی از نیما یوشیج

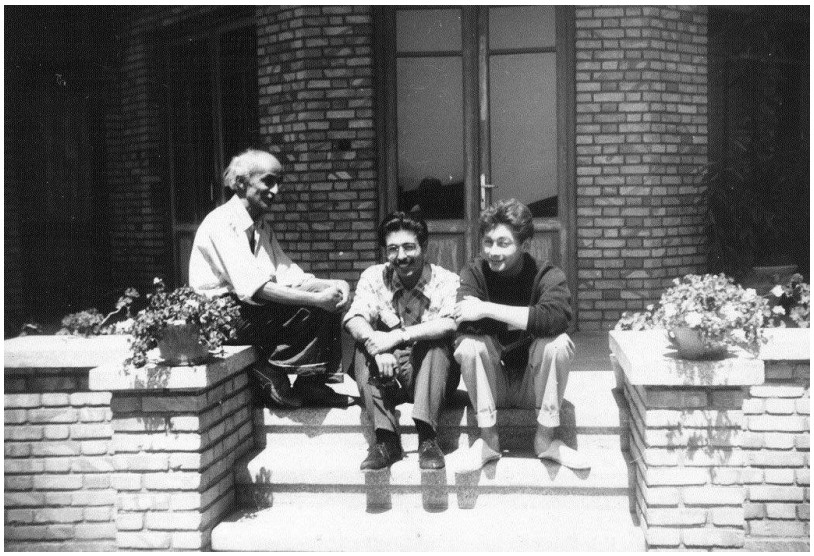
مانده از شب‌های دورادور،
بر مسیرِ خامُشِ جنگل،
سنگ‌چینی، از اجاقی خُرد،
اندرو خاکسترِ سَردی.
هم‌چنان کاندر غبار اندودهٔ اندیشه‌های من ملال‌انگیز،
طرحِ تصویری، در آن هر چیز،
داستانی حاصل‌اش دردی.
روزِ شیرین‌ام که با من آتشی داشت،
نقشِ ناهم‌رنگ گردیده،
سَرد گشته، سنگ گردیده،
با دَمِ پاییز عمرِ من، کنایت از بهار روی زردی.
هم‌چنان که مانده از شب‌های دورادور،
بر مسیرِ خامُشِ جنگل،
سنگ‌چینی از اجاقی خُرد،
اندرو خاکسترِ سَردی.

ارژنگ شمارهٔ ۲۰، مهر و آبان ۱۴۰۰

بازگشت به فهرست

نقاشی بهمن محصّص برای سُروده‌های نیما

(بازتابِ بَصَریِ آثارِ کلامی)



تصویر نیمایوشیج، بهمن محصّص و نیکولا بوویه* در منزل نیما در تهران - شمیران

بهمن محصّص؛ نقاش، مجسمه‌ساز و مترجم پیشروی ایرانی (زاده ۱۰ اسفند ۱۳۰۹ در رشت و درگذشته ۶ مرداد ۱۳۸۹ در رم - ایتالیا) بود. نقاشی‌های آوانگارد بهمن محصص از آثار معتبر نقاشی مدرن ایران محسوب می‌شود. اردشیر محصّص (کارتونیست شهیر ایرانی) پسر عموی او نیز جایگاهی در جریان نوگرای طراحی ایران دارد.

بهمن محصّص خود دربارهٔ کارهایش می‌گوید: "من آن‌چه را می‌بینم می‌کشم؛ به نظرِ من کاریکاتورها اسنادِ یک عصرند؛ هم‌چنان که مدارکِ رسمی، اعلامیه‌های دولتی و گزارش‌های پارلمانی نیز چنین هستند."

آثار او، بیش از آنکه طنز گونه باشند، تلخ گونه هستند. خطوط و طرح‌های او، بیش از هر چیز، نمایانگر تعلیق و موقعیت‌های لرزان و ناپایدار آدم‌ها و جهان پیرامون او است. بهمن محصّص از پیشگامان طراحی صحنهٔ تئاتر در ایران نیز بود و نمایش "صندلی ها" اثر اوژن یونسکو را به روی صحنه برد. محصّص با بزرگان دورهٔ خود نظیر نیمایوشیج، فروغ فرخزاد و جلال آل احمد معاشرت داشت. او با نیما مکاتبات زیادی داشته و برای برخی از اشعار او نقاشی هایی را کشیده که می توان آنها را واکنشِ بصری بهمن محصّص به آثار کلامی نیمایوشیج نام نهاد.

دو پرتره از چهرهٔ نیما و شش تابلو نقاشی با عنوان‌های "مرغِ مجسّمه"، "غُراب"، "اندوهناکْ شب"، "جغدِ پیر"، "آقا توکا"، و "قوقولی قوقو" (خروس می‌خواند)؛ همگی برگرفته از نامِ سُروده‌های نیما، از جمله کارهای بهمن محصّص است که همراه با متن اشعار از نظر می‌گذرانیم.

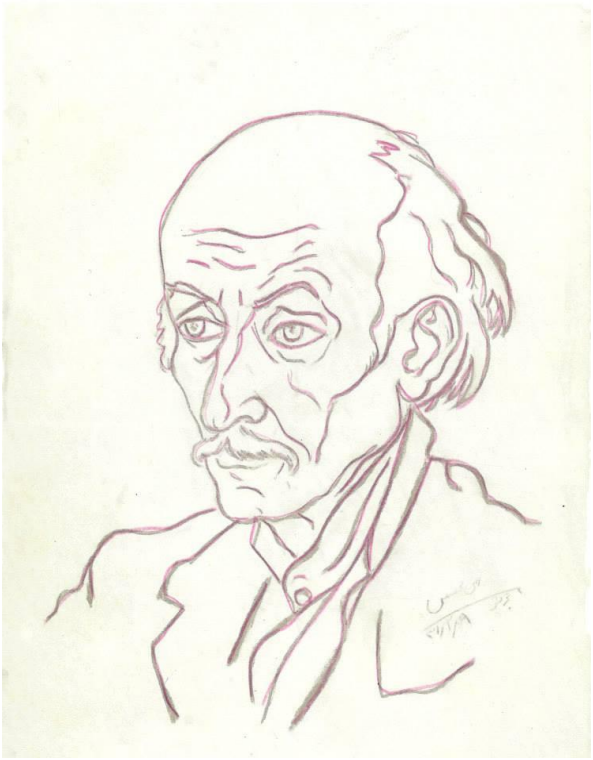
* نیکولا بوویه؛ نویسنده، شاعر، عکاس و جهانگرد سوئیسی (۱۹۹۸-۱۹۲۹)

بازگشت به فهرست

پُرتره‌های نیما/ اثر: بهمن محصّص

یافتنِ واقعی، یافتنِ انسان است.

(از نامهٔ ۱۸ اردیبهشت ۱۳۳۴ نیمایوشیج به بهمن محصص)



بازگشت به فهرست

مرغِ مجسّمه

مرغی نشسته بر سرِ بام سرای ما،
مرغی دگر نهفته به روی درختِ کاج

می‌خواند این، به شوری، گویی برای ما،
خاموشی‌ای ست آن یک، دودی به روی عاج
نه چشم‌ها گشاده از او بال از او نه وا،
سر تا به پای خشکی با جای و بی‌تکان
منقارهایش آتش، پرهای او طلا،
شکل از مجسمه به نظر می‌نماید آن

وین مرغِ دیگر، آن که همه کارش خواندن است،
از پای تا به سر همه می‌لرزد او به تن
نه رغبتش به سایه‌ی آن کاج ماندن است
نه طاقتش به رَستن از آن جای دل شکن
لیکن بر آن دو چون بری آرام تر نگاه

خوانندهٔ مُرده‌ایست، نه چیز دگر جز این،
مرغی که می‌نماید خشکی به جایگاه
سرزنده‌ایست با کششِ زندگی قرین.

مرغی نشسته بر سرِ بام سرای ما
مبهم حکایت عجبی ساز می‌دهد
از ما برسته‌ایست ولی در هوای ما
بر ما در این حکایت، آواز می‌دهد.

نیمایوشیج / دی ۱۳۱۸

بازگشت به فهرست

غُراب

وقتِ غروب کز بر کـُهسار، آفتاب
با رنگ‌های زردِ غم‌اش هست در حجاب،
تنها نشسته بر سرِ ساحل یکی غُراب.
و ز دور آب‌ها
همرنگِ آسمان شده‌اند وُ یکی بلوط
زرد از خزان،
کرده‌ست روی پارچه سنگی به سر سقوط.
زان نقطه‌های دور
پیداست نقطهٔ سیهی.

این آدمی بود به رهی،
جویای گوشه‌ای که ز چشمِ کسان نهان،
با آن کند دمی غمِ پنهانِ دل بیان.

وقتی که یافت جای نهانی ز روی میل
چشمِ غُراب خیره از امواج مثلِ سیل

بر سوی اوست دوخته بی‌هیچ اضطراب
کز آن گذرگهان
چه چیز می‌رسد، فَرَحی هست یا عذاب؟
یک چیز مثل هر چه که دیده‌ست دیده است
خطی به چشمِ اوست که در ره کشیده است.
بنیادهای سوخته از دور
ابری به روی ساحلِ مهجور.

هر دو به هم نگاه در این لحظه می‌کنند
سر سوی هم ز ناحیه‌ی دور می‌کشند
این شکلِ یک غُراب وُ سیاهی
وان آدمی، هر آن‌چه که خواهی،
چون مایهٔ غم است به چشم‌اش غُراب وِ زشت
عنوانِ او حکایتِ غم، رهزنِ بهشت.
بنشسته است تا که به غم، غم فزاید او
برآستانِ غم به خیالی در آید او
در، از غمی به روی خلایق گشاید او.
ویران کند سراچهٔ آن فکرها که هست
فریاد می‌زند به لب از دور: ای غُراب!
لیکن غُراب
فارغ ز خشک و تَر
بسته بر او نظر
بنشسته سرد و بی‌حرکت آن‌چنان به جای
وان موج‌ها عبوُس می‌آیند و می‌روند.
چیزی نهفته است
یک چیز می‌جوند.

نیمایوشیج / مهر ۱۳۱۷

غُراب = زاغ، کلاغ

بازگشت به فهرست

اندوهناکْ شب

هنگامِ شب که سایه‌ی هرچیز زیر و روست
دریایِ مُنقلب
در موجِ خود فروست،
هر سایه‌ای رمیده به کنجی خزیده است،
سوی شتاب‌های گریزندگانِ موج
بنهفته سایه‌ای
سر بر کشیده ز راهی.

این سایه، از رهش
بر سایه‌های دیگرِ ساحل نگاه نیست
او را، اگرچه پیدا یک جایگاه نیست،
با هر شتابِ موجش باشد شتاب‌ها
او می‌شکافد این ره را کاندر آن
بس سایه‌اند گریزان،

خم می‌شود به ساحل آشوب.
او انحنای این تنِ خشک است از فلج
آن‌جا، میان دورترین سایه‌های دور،
جا می‌گزیند
دیده به ره نهفته نشیند.

در این زمان
بر سوی مانده‌های ساحلِ خاموش
موجی شکسته می‌کند آرام‌تر عبور
کوبیده موج‌های وزین‌تر
افکنده موج‌های گریزان ز راهِ دور
بر کرده از درونِ موجِ دگر سر
او گوش بسته بر سوی موج و از آن نهان
می‌کاودش دو چشم.

آیا به خلوتی که کسی نیستش سکون،
و اشکالِ این جهان
باشند اندر آن
لرزان وُ واژگون،
شوریدگان این شبِ تاریک را ره است؟
آیا کسان که زنده ولی زندگان‌شان
از بهرِ زندگی
راهی نداده‌اند،
وین زندگان به دیده‌ی آنان چو مرده‌اند،
در خلوتِ شبانِ مشوّش،
با زندگانِ دیگرشان هست زندگی؟
این راست است، زندگی این‌سان پلید نیست
پایانِ این شب
چیزی به‌غیرِ روشنِ روزِ سفید نیست،
وآن‌جا کسانِ دیگر هستند کان کسان
از چشمِ مردمان
دارند رخ نهان،
با حرف‌هایشان همه مردم نه آشناست؟

گویند روی ساحل خلوتگهانِ دور
ناجور مردمی

دارند زیست
کآنان نه از تکاپوی خود خسته می‌شوند
و پوست‌های پای آن‌ها
از زهر خارهای کراد (۱)
آزرده نیست
آن‌جا چو موج‌های سبک خیز
آرام وُ خوش گذشته همه چیز
مانند ما طبیعت،
نگرفته‌ست راهِ کجی پیش
هر جانور
باشد به میلِ خود
بهره‌ور.

این گفته‌ها و لیک سراسر درست نیست
در خلوتی چنان هم
هر دم گلِ سفید که مانند روی گل
بگشاده است روی،
با شب فسانه‌گوست
مرغِ طرب، فتاده به تشویش،
با رنج‌های دگرگون
هر دم به گفتگوست
او باز می‌کند
بالی به رنگِ خون
و افسرده می‌نشیند
برسنگ واژگون
چون ماه خنده می‌زند از دور روی موج
درخُرده‌های خنده‌ی او یافته‌ست اوج
موجی نحیف‌تر
آن سایه‌ی دویده به ساحل
گم گشته است وُ رفته به راهی
تنها به جاست بر سرِ سنگی،
بر جای او،
اندوهناکْ شب.

موجی رسیده فکر جهان را به هم زده
بر هر چه داشت هستی رنگِ عدم زده

اندوهناک شب.
با موی دلربایش بر جای او
میل‌اش نه تا که ره سپرَد
هیچ‌اش نه یک هوس که بخندد
تنها نشسته در کششِ این شبِ دراز
وز چشم اشکِ خود سِتُرَد
او از نبودِ گمشدگان
افسوس می‌خورَد،
این سهمگین دریده‌ی موجِ عبوس را
افسرده می‌نگرد
در زیرِ اشکِ خود همه جا را
بیند به لرزه تن
پندارد این‌که کارِ همه سایه‌ها چو او
باشد گریستن.
از هرکنارِ او
سنگی گسیخته
شکلی به ره گریخته
خاموش‌های لرزان،
مست از نوای او،
استاده‌اند حیران،
از هر صدای او.
خاکسترِ هوا
بنشانده جغد را زِ بَرِ شاخه‌های خشک
وآویخته به سقفِ کبود
عنکبوتِ رنگ.

نیمایوشیج/ آبان ۱۳۱۹

(۱) کراد = اقاقیای جنگلی

بازگشت به فهرست

جُغدی پیر

هیس! مبادا سخنی، جوی آرام
از برِ درّه بغلتید وُ برفت
آفتاب از نگهش سرد به خاک
پرشی کرد وُ برنجید برفت.

در همه جنگلِ مغموم دگر
نیست زیبا صنمان را خبری
دلربایی ز پی استهزاء
خنده‌ای کرد و پس آنگه گذری.

این زمان بال‌اش درخونش فرو
جغد بر سنگ نشسته است خموش
هیس! مبادا سخنی، جغدی پیر
پای در قیر به ره دارد گوش.

بازگشت به فهرست

آقا توکا

به روی در، به روی پنجره‌ها،
به روی تخته‌های بام، درهر لحظه‌ی مقهور رفته؛ باد می‌کوبد،
نه از او پیکری در راه پیدا.
نیاسوده دمی برجا، خروشان است دریا؛
و در قعرِ نگاهِ امواج او تصویر می‌بندند.

هم از آنگونه کان می‌بود،
ز مَردی در درونِ پنجره بر می‌شود آوا:
«دو دوک دوکا! آقا توکا! چه کارت بود با من؟»
دراین تاریک دل شب، نه زو برجای خود چیزی قرارش.

«درونِ جاده کس نیست پیدا
پریشان ست افرا»، گفت توکا
«به رویم پنجره‌ات را باز بگذار
به دل دارم دمی با تو بمانم
به دل دارم برای تو بخوانم»

ز مَردی در درون پنجره مانده است ناپیدا نشانه
فتاده سایه‌اش درگردشِ مهتاب، نامعلوم از چه سوی، بردیوار؛
وز او هر حرف می‌ماند صدای موج را، از موج،
ولیک از هیبت دریا.

«چه‌گونه دوستان من گریزان‌اند از من!»... گفت توکا.
«شب تاریک را بار درون وهم است یا رؤیای سنگینی‌ست!»
وبا مردی درون پنجره بار دگر برداشت آوا:
«به چشمان اشک ریزان‌اند طفلان.
منم بگریخته از گرم زندانی که با من بود،
کنون مانند سرما درد با من گشته لذت‌ناک.
به رویم پنجره‌ات را باز بگذار،
به دل دارم دمی با تو بمانم
به دل دارم برای تو بخوانم»

ز مردی در درون پنجره آوا ز راه دور می‌آید:
«دو دوک دوکا (۲)، آقا توکا!
همه رفته‌اند، روی از ما بپوشیده،
فسانه شد نشان انس هر بسیار جوشیده
گذشته سالیان بر ما.
نشانده بارها گل شاخه‌ی ترجسته از سرما
اگرخوب این، وگر ناخوب
سفارش‌های مرگ‌اند این خطوط ته‌نشسته،
به چهر رهگذر مردم که پیری می‌نهدشان دل شکسته.
دل‌ات نگرفت از خواندن...؟
از آن جان‌ات نیامد سیر...؟»

درآن سودا که خوانا بود، توکا باز می‌خواند

و مردی در درون پنجره آواش با توکا سخن می‌گفت:
«به آن شیوه که در میلِ تو آن می‌بود
پی‌ات بگرفته نوخیزان به راه دور می‌خوانند،
بر اندازه که می‌دانند.
به جا در بستر خارت، که بر امّید تردامن گل روز بهارانی،
فسرده غنچه‌ای حتی نخواهی دید و این دانی.
به دل ای خسته آیا هست
هنوزت رغبت خواندن؟»

ولی توکاست خوانا
هم از آن‌گونه کاول برمی‌آید باز
ز مردی در درون پنجره آوا
به روی در، به روی پنجره‌ها،
به روی تخته‌های بام، درهر لحظه‌ی مقهور رفته؛ باد می‌کوبد
نه ازاو پیکری در راه پیدا
نیاسوده دمی بر جا، خروشان است دریا؛
و در قعر نگاه امواج او تصویر می‌بندند.

نیمایوشیج/ ۲۰ اردیبهشت ۱۳۲۷

۱- توکا = مرغی است شبیه به سار
۲- دو دوک دوکا = از یک تصنیف بومی مازندرانی

بازگشت به فهرست

قوقولی قوقو (خروس می‌خواند)

قوقولی قو! خروس می‌خواند
از درونِ نهفتِ خلوتِ ده،
از نشیبِ رهی که چون رگِ خشک،
درتن مردگان دواند خون.
می‌تَند بر جدارِ سردِ سحر
می‌تراود به هر سویِ هامون

با نوایش از او ره آمد پُر
مژده می‌آورد به گوشِ آزاد
می‌نماید رهش به آبادان
کاروان را در این خراب‌آباد.

نرم می‌آید
گرم می‌خواند
بال می‌کوبد
پر می‌افشاند.

گوش بر زنگِ کاروان صداش
دل بر آوای نغز او بسته است.
قوقولی قو! بر این رهِ تاریک
کیست کو مانده؟ کیست کو خسته است؟

گرم شد از دمِ نواگر او
سردی‌آور شبِ زمستانی
کرد افشای رازهای مگو
روشن‌آرای صبح نورانی.

با تنِ خاک بوسه می‌شکند
صبحِ نازنده، صبحِ دیر سفر
تا وی این نغمه از جگر بگشود
وز ره سوز جان کشید به در.

قوقولی قوا! ز خطّه‌ی پیدا
می‌گریزد سوی نهان شبکور،
چون پلیدی دروج کز درِ صبح
به نواهای روز گردد دور.
می‌شتابد به راه مردِ سوار
گرچه‌اش در سیاهی اسب رمید
عطسه‌ی صبح در دماغ‌اش بست
نقشه‌ی دلگشای روزِ سفید.

این زمانش به چشم
همچنانش که روز
ره بر او روشن
شادی آورده است
اسب می‌راند.

قوقولی قوا! گشاده شد دل وُ هوش
صبح آمد. خروس می‌خواند.

همچو زندانیِ شب چون گور
مرغ از تنگیِ قفس جَسته است
در بیابان وُ راهِ دور وُ دراز
کیست کو مانده؟ کیست کو خسته است؟

نیمایوشیج/ ۲ آبان ۱۳۲۵

ارژنگ شمارهٔ ۱، آذر ۱۳۹۸

بازگشت به فهرست

زندگی‌نامهٔ خودنوشتِ نیما یوشیج(Autobiography)

مایهٔ اصلیِ اشعارِ من، رنجِ من است...

در سال ۱۳۱۵ هجری (قمری)، ابراهیم نوری - مردِ شجاع و عصبانی- از افرادِ یکی از دودمان‌های قدیمی شمالِ ایران محسوب می‌شد. من پسرِ بزرگِ او هستم. پدرم در این ناحیه به زندگانی کشاورزی و گلّه‌داری خود مشغول بود. در پاییز همین سال زمانی که او در مسقط‌الرّاسِ ییلاقی خود، یوش منزل داشت، من به دنیا آمدم. پیوستگی من از طرفِ جدّه به گُرجی‌های متواری از دیرزمانی دراین سرزمین می‌رسد. زندگی بَدَوی من در بینِ شبانان و ایلخی‌بانان گذشت که به هوای چراگاه به نقاطِ دور ییلاق-قشلاق می‌کنند و شب بالای کوه‌ها، ساعاتِ‌طولانی باهم به‌دورِ آتش جمع می‌شوند.

از تمامِ دورهٔ بچّه‌گی خودِ من به جز زدوُخوردهای وحشیانه و چیزهای مربوط به زندگی کوچ نشینی و تفریحات ساده آنها در آرامش یک‌نواخت و کور بی‌خبر از همه جا، چیزی به خاطر ندارم.در همان دهکده که من متولد شدم خواندن و نوشتن را نزد آخوندِ ده یاد گرفتم. او مرا در کوچه باغ ها دنبال می کرد و به بادِ شکنجه می گرفت، پاهای نازکِ مرا به درخت‌های ریشه و گزنه‌دار می بست، با ترکه های بلند می زد و مرا مجبور می کرد به از برّ کردنِ نامه هایی که معمولا اهل خانوادهٔ دهاتی بهم می نویسند و خودش آنها را بهم چسپانیده و برای من طومار درست کرده بود. امّا یک‌سال که به شهر آمده بودم، اقوامِ نزدیکِ من مرا به هم‌پای برادرِ از خود کوچکترم

(لادبُن) به یک مدرسهٔ کاتولیک واداشتند. آن‌وقت این مدرسه در طهران به **"مدرسهٔ عالی سَن لوئی"** شهرت داشت. دورهٔ تحصیلِ من از این‌جا شروع می‌شود. سال‌های اول زندگی مدرسهٔ من به زدوُخورد با بچه ها گذشت. وضع رفتار و سَکَناتِ من، کناره‌گیری و حُجبی که مخصوص ِبچه‌های تربیت‌شده در بیرونِ شهر است، موضوعی بود که در مدرسه مسخره برمی‌داشت. هنرِ من، خوب‌پریدن و با رفیق‌ام حسین پژمان فرار از محوّطهٔ مدرسه بود. من در مدرسه خوب کار نمی کردم. فقط نمراتِ نقاشی به دادِ من می رسید. امّا بعدها در مدرسه مراقبت و تشویقِ یک معلّمِ خوش‌رفتار که **"نظام وفا"** شاعرِ به‌نامِ امروز باشد، مرا به خطّ ِشعرگفتن انداخت.

این تاریخ مقارن بود با سال‌هائی که جنگ‌های بین‌المللی ادامه داشت. من در آن‌وقت اخبارِ جنگ را به‌زبانِ فرانسه می توانستم بخوانم. شعرهای من درآن‌وقت به سبکِ خراسانی بود که همه‌چیز در آن یک جور و به‌طورِ کلّی دور از طبیعت واقع و کم‌تر مربوط با خصایصِ زندگی شخصِ گوینده وصف می‌شود. آشنایی با زبانِ خارجی راهِ تازه را در پیشِ چشمِ من گذاشت. ثمرهٔ کاوشِ من دراین راه بعد از جدایی از مدرسه و گذرانیدنِ دورانِ دلدادگی، بدان‌جا می‌انجامد که ممکن است در منظومهٔ **"افسانه"** من دیده شود. قسمتی از این منظومه در روزنامه دوست شهید من میرزاده عشقی چاپ شد. ولی قبلا در سال ۱۳۰۰ منظومه بنام **"قصهٔ رنگِ پریده"** را انتشار داده بودم. من پیش از آن شعری در دست ندارم. در پاییز سال ۱۳۰۱ نمونهٔ دیگر از شیوهٔ کارِ خود **"ای شب"** را که پیش از این تاریخ سُروده بودم و دست‌به‌دست خوانده و رانده شده بود، در روزنامهٔ هفتگی نوبهار دیدم.

شیوهٔ کارِ من در هرکدام از این قطعات، تیرِ زهرآگینی مخصوصا درآن زمان به‌طرفِ طرفدارانِ سبکِ قدیم بود. طرفدارانِ سبکِ قدیم آنها را قابلِ درج و انتشار نمی دانستند. با وجودِ آن سال ۱۳۴۲ هجری قمری [۱۳۰۰شمسی] بود که اشعارِ من صفحاتِ زیاد منتخباتِ آثارِ شعرای معاصر را پُر کرد. عجب آن‌که نخستین منظومهٔ من "قصّهٔ رنگ پریده" هم که از آثارِ بچه‌گی من به‌شُمار می آید، در جزوِ مندرجاتِ این کتاب و در بین نامِ آن‌همه اُدَبای ریش و سبیل‌دار خوانده می شد و به طوری قرارگرفته بود که شعرا و ادبا را نسبت به من و مولّفِ دانشمندِ کتاب (هشترودی زاده) خشمناک می‌ساخت. مثل این‌که طبیعتِ آزادپرورش‌یافتهٔ من در هر دوره از زندگی من باید با زدوُخوردِ رودررو باشد. امّا انقلاباتِ حوالی سال‌های ۱۲۹۹و ۱۳۰۰ (شمسی) در حدودِ شمالِ ایران مرا از هنرِ خود پیش از انتشار این کتاب دور کرده بود و من دوباره به‌طرف هنرِ خود می آمدم.

این تاریخ مقارن بود با آغازِ دورهٔ سختی و فشار برای کشورِ من. ثمره‌ای که این مدّت برای من داشت، این بود که من روشِ کارِ خود را منظّم‌تر پیدا کنم. روشی که در ادبیّاتِ زبانِ کشورِ من نبود و من به زحمت عمری در زیر بارِ خودم و کلمات و شیوهٔ کارِ کلاسیک راه را صاف کرده و آماده کرده و اکنون در پیشِ نسلِ تازه‌نفس می اندازم.

در اشعارِ آزادِ من، وزن و قافیه به حسابِ دیگر گرفته می شوند. کوتاه و بلند شدنِ مصرع ها در آن‌ها بنا بر هوس و فانتزی نیست. من برای بی‌نظمی هم به نظمی اعتقاد دارم. هر کلمهٔ من از روی قاعدهٔ دقیق به کلمهٔ دیگر می چسپد و شعرِ آزاد سُرودن برای من، دشوارتر از غیرِ آن است.

مایهٔ اصلیِ اشعارِ من، رنجِ من است. به عقیدهٔ من، گویندهٔ واقعی باید آن مایه را داشته باشد. من برای رنجِ خود و دیگران شعر می‌گویم. فُرم و کلمات و وزن و قافیه در همه وقت برای من ابزارهایی بوده‌اند که مجبور به عوض‌کردنِ آن‌ها بوده‌ام تا با رنجِ من و دیگران بهتر سازگار باشد. در دورهٔ زندگی خودِ من هم از جنسِ رنج‌های دیگران سهم‌هائی هست به طوری که من بانوی خانه و بچّه‌دار و ایلخی‌بان و چوپانِ ناقابلی نیستم. به این جهت وقتِ پاک‌نویس برای من کم است. اشعارِ من متفرّق به دستِ مردم افتاده یا در خارجِ کشور به توسطِ زبان‌شناس‌ها خوانده می شود. فقط از سال ۱۳۱۷ به بعد در جزو هیئت تحریریهٔ **"مجلّهٔ موسیقی"** بوده‌ام و به حمایتِ دوستانِ خود دراین مجلّه اشعارِ خود را مرتّبا انتشار داده‌ام.

من مخالف بسیار دارم، می دانم، چون خودِ من به طورِ روزمرّه دریافته ام، مردم هم باید روزمرّه دریابند. این کیفیّت تدریجی و نتیجهٔ کار است. مخصوصا بعضی از اشعارِ مخصوص‌تر به خودِ من، برای کسانی که حواسّ جمع در عالمِ شاعری ندارند، مُبهم است. امّا انواع شعرهای من زیادند. چنان‌که دیوانی به زبانِ مادری خود به اسمِ **"روجا"** دارم. می‌توانم بگویم من به رودخانه شبیه هستم که از هر کجای آن لازم باشد، بدون سروُصدا می‌توان آب برداشت. خوش‌آیند نیست اسم‌بردن از داستان‌های منظومِ خود به سبک‌های مختلف که هنوز به دستِ مردم نیافتاده است. باقی شرحِ حالِ من همین می شود: در طهران می‌گذرانم. زیادی می‌نویسم، کم انتشار می‌دهم و این موضوع مرا از دور تنبل جلوه می‌دهد".

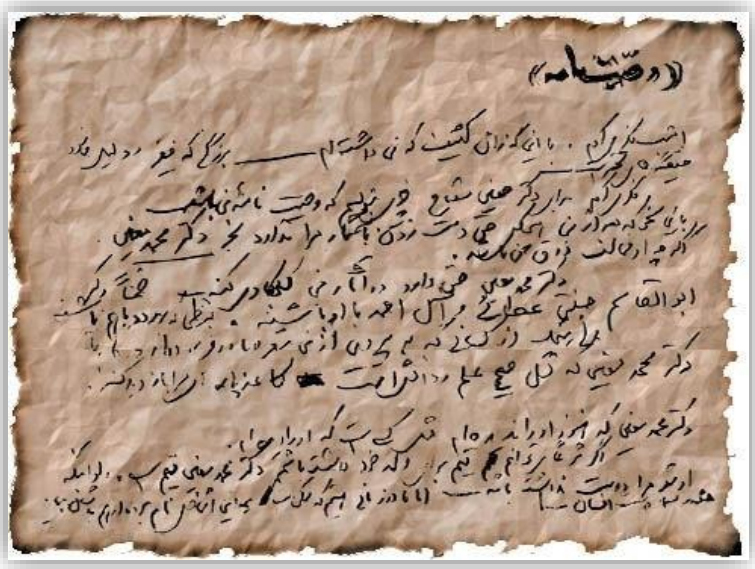
نیما یوشیج/تهران، خرداد ۱۳۲۵ (شمسی)

سرچشمه: "*دنیا خانهٔ من است"/ انتخاب، نسخه‌برداری و تدوین: سیروس طاهباز/ مرکز انتشارات کمیسیون ملی یونسکو در ایران ، چاپ اول، سال ۱۳۷۵/ متن برگرفته از: سایت چَکامه*

ارژنگ شمارهٔ ۳۱، مرداد و شهریور ۱۴۰۲

بازگشت به فهرست

وصیّت‌نامهٔ نیما یوشیج



ارژنگ: وصیت‌نامهٔ نیما تاریخ شب دوشنبه ۲۸ خرداد ۱۳۳۵ را دارد و پدر شعر نوی ایران در تاریخ ۱۶ دی ۱۳۳۸ چشم بر جهان فروبست. متنِ وصیت‌نامه برگرفته از کتاب کارنامهٔ دکتر معین (به کوشش عبدالله نصری، چاپ تهران انتشارات امیرکبیر، سال ۱۳٦٤، صفحه ۷٤) است. معین در این باره گفته است: *"او میراثی برای من گذاشت که به درستی رعایت امانت کردن در آن میسّر نیست زیراکه او هرچه می نوشت با مداد بود بر پشت پاکت‌های سیگار یا تکه کاغذهای کوچک که پس از چندی به هم ساییده می شد و کلمات نامفهوم و ناخوانا می شد."* نیما یوشیج شعری نیز دارد به عنوان "خونریزی" (یوش/ تابستان ۱۳۳۱) که در روزهایی از تب و بیماری جسمی آنرا سروده و پس از متن وصیت‌نامه می‌خوانیم و یاد عزیزش را گرامی می داریم:

"امشب فکر می کردم با این گذرانِ کثیف که من داشته‌ام--- بزرگی که فقیر و ذلیل می شود، حقیقتاً جای تحسّر است--- فکر می‌کردم، برای دکتر حسین مفتاح چیزی بنویسم که وصیت‌نامهٔ من باشد. باین نحو که بعد از من هیچکس حق دست زدن به آثار مرا ندارد بجز دکتر محمد معین اگر چه او مخالف ذوق من باشد. دکتر محمد معین حق دارد در آثار من کنجکاوی کند--- ضمناً دکتر ابوالقاسم جنتی عطائی و آلِ‌احمد با او باشند. بشرطی که هر دو با هم باشند--- ولی هیچ‌یک از کسانی که به پیروی از من شعر صادر فرموده‌اند در کار نباشند. دکتر محمد معین که نسلِ صحیح علم و دانش است، کاغذ پاره‌های مرا بازدید می‌کند. دکتر محمد معین که هنوز او را ندیده‌ام، مثل کسی است که او را دیده‌ام.

اگر شرعاً می‌توانم قیّم برای ولد خود داشته باشم، دکتر محمد معین قیّم است. و لو این که او شعرِ مرا دوست نداشته باشد--- امّا ما در زمانی هستیم که ممکن است همهٔ این اشخاصِ نامبرده از هم بدشان بیاید. چقدر بیچاره است انسان...!"

ارژنگ شمارهٔ ۷، خرداد ۱۳۹۹

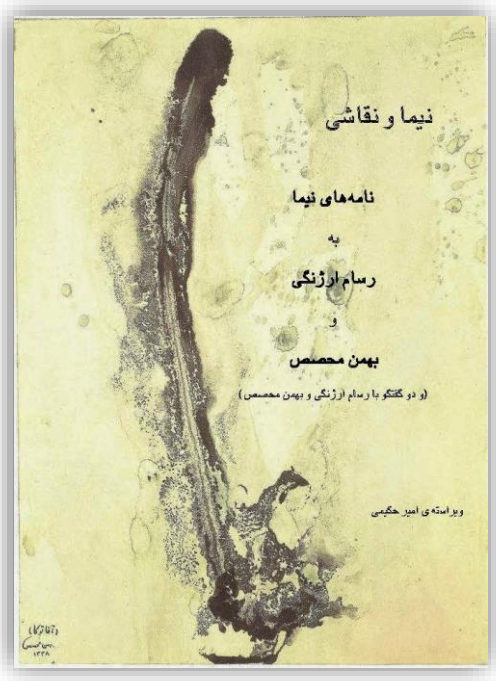
بازگشت به فهرست

نیما و نقّاشی

نامه‌های نیما به رسّام ارژنگی و بهمن محصّص/ ویراستهٔ: امیر حکیمی

مقدّمه و توضیحاتِ ویراستار:

یکُم:



نامه‌های نیما به رسام ارژنگی و بهمن محصّص را از سه کتابِ: «نامه‌ها از مجموعه آثار نیما یوشیج»، گردآوری نسخه‌برداری سیروس طاهباز، دفترهای زمانه، چاپ اول ۱۳۶۸ و «نامه‌های نیما»، نسخه‌پرداز شراگیم یوشیج، انتشارات نگاه، ۱۳۷۶ و «نامه‌های نیما یوشیج»، به کوشش سیروس طاهباز، نشر آبی، ۱۳۶۳ برداشته‌ایم.

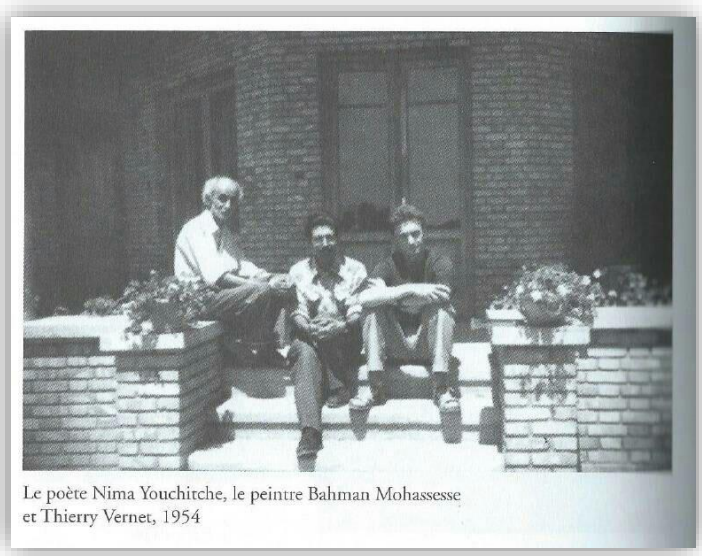
دُیُّم:

چهارده نامه‌ی نیما به ارژنگی در دوره‌ای ده‌ساله از شهریور ۱۳۰۳ تا دی‌ماه ۱۳۱۴ نوشته شده‌اند. اگر آن‌چه سیروس طاهباز و شراگیم یوشیج گردآورده‌اند، همه‌ی نامه‌های نیما باشد، پس از این تاریخ نیما دیگر به ارژنگی ننوشته است. برای ما پیدا نشد که دوستی و خصوصیّتِ نیما با ارژنگی پس از آن زمان به چه مسیری افتاده است. در افزودنی یک «نیما در نگارستان ارژنگی»، رسام ارژنگی نیز از فرجام دوستی‌اش با نیما سخنی نگفته و به نظر می‌رسد از تاریخی به بعد چندان پیگیر کار نیما هم نبوده باشد («من الان نمی‌دانم که چند مجموعه تا به امروز از نیما به صورت کتاب چاپ شده، ولی آنچه که مسلم است کارهای چاپ نشده او خیلی زیاد است، حداقل ۵۰-۶۰ جلد می‌شود»، از همان مصاحبه). به علاوه به گمان ما، این جدایی نتیجه‌ی اقامت همیشگی نیما در تهران (از سال ۱۳۱۲ به بعد) و غیبتِ ارژنگی از پایتخت و تبعید و زیست او در تبریز باشد و همین سبب کمرنگی دوستی و نزدیکی این دو در گذار سالیان شده، چنانچه پس از مدتی از رونق افتاده است. هرچه دلیل آن بوده، نیما همیشه در یادداشت‌ها و نوشته‌هایش از برادران ارژنگی (میر مصوّر و رسام) به بزرگی یاد کرده است و چنین نیست که شکرآب رابطه اسباب جدایی آنها شده باشد، آن‌چنان که شد در رابطه‌اش با ناتل خانلری. این هم هست که این چند سال، از ۱۳۱۱ تا ۱۳۱۶، نیما در شاعری هم چندان پرکار نبود. اگرچه یکی از مهم‌ترین نوشته‌های‌اش، نامه انتقادی‌اش به هدایت را در سال ۱۳۱۵ نوشت ولی جز آن در این دوره‌ی پنج ساله در مجموعه‌ی اشعارش غیر دو اثر، یکی شعر کوتاه «دود» و دیگری مثنوی بلند «قلعه‌ی سقریم»، هر دو سروده به سال ۱۳۱۳ و به طرز قدیم، اثر دیگری مشاهده نمی‌شود تا «ققنوس» که در سال ۱۳۱۶ ساخته شده است. ما گمان می‌کنیم اقامت نیما در تهران و آشنایی و خوگرفتن با گذران آن روزگار پایتخت، اعم از شرایط اجتماعی و سیاسی زمانه‌ی رضاشاهی و جریان‌های نوپای فرهنگی و هنری و زندگی شهری آستانه‌ی تازه‌ای به زیست نیما داده

است و نیمای «ققنوس» همان نیمای «افسانه» و «خانواده‌ی سرباز» و «سرباز فولادین» نیست و چه همین نام‌گذاری، «ققنوس»، خالی از دلالتی نیست به چنین بازبرخاستن نیما (*پس جوجه‌هاش از دل خاکسترش به در*). نقش اساسی ارژنگی در تاریخ ادبیات مدرن فارسی، اگر هرچند رابط موثری میان نقاشی و ادبیات نبود، آتلیه‌ی اوست که آن را «نگارستان» می‌خواند. جایی که امکان ملاقات شاعر و هنرمند فراهم آمده بود که عارف قزوینی و میرزاده عشقی و نیما یکدگر را آنجا دیده و با هم گفتگو کرده باشند. گمان ما این است که اگر اقامت نقاش در تهران ادامه یافته بود، در نگارستان او چه بسا از این گردهم‌آیی‌ها، آن رشته‌ی مفقود میان نقاشی و ادبیات (به ویژه شعر) مدرن پیدا شده، در پیوستگی آن خوش می‌تنید، ولی افسوس چنین نشد و نقاشی ما همپای شعر ما، گذر از آستانه‌ی تجدد نتوانست.

سِیُّم:

به هر روی پس از ارژنگی، نوبت توجه نیما به جلیل ضیاپور است (یا برعکس این بار توجه نقاش به نیما). اگرچه نامه‌ای به عنوان او در میان نامه‌های نیما نیست اما نخستین شماره‌ی «خروس جنگی» (دوره اول) با شعر «از شهر صبح» (خروس می‌خواند) که نیما آن را در ۱۳۲۵، ظاهرن ویژه برای خروس جنگی، ساخته است آغاز می‌شود و در هر پنج شماره، شعر یا یادداشتی (حرف‌های همسایه) از نیما آذین‌بند آن است. ولی با توقف چاپ دوره اول «خروس جنگی» و آغاز دوباره‌ی آن با ترکیب تحریریه‌ی تازه‌ای که در آن هوشنگ ایرانی، جای ضیاپور را گرفت، نگاه شورمند و تازه‌ی ایرانی به شعر جا به نیما نمی‌دهد.



Le poète Nima Youchitche, le peintre Bahman Mohassesse et Thierry Vernet, 1954

چارُم:

نامه‌های نیما به محصص همه در بهار ۱۳۳۴ نوشته شده‌اند. محصص در آن زمان نقاش جوانی بود تازگی به ایتالیا کوچیده. شوربختانه نامه‌های محصص به نیما در دست نیست و به نگر ما نرسیده. اما از همین شش نامه‌ی نیما پیداست که محصص توانسته دل پیرمرد را به دست آورد وگرنه از نیمای کم‌حوصله، به‌ویژه در آن سال‌ها، نوشتن نامه‌هایی به این ظرافت و دقت برای جوانی چون محصص، دور می‌نماید. چنان‌چه از محتوای این نامه‌ها برمی‌آید محصص کوشیده شعرهایی از نیما را در اروپا منتشر کند و برای این کار از یاری دوستان اروپایی‌اش هم بهره گرفته است. نیما در یادداشتی در ۲۸ اردیبهشت ۱۳۳۳ می‌نویسد: *«آن دو فرنگی آمدند اینجا با محصص و با من مصاحبه کرده و دو قطعه شعر مرا ترجمه کردند [...]»* و در یادداشت دیگر می‌نویسد: *«محقّق (Nicolas Bouvier) و نقّاش (Thierry Vernet) پیشِ من آمدند و در ماهِ خرداد بود که از من عکس انداختند و مصاحبه کردند، توسط محصّص و مرزبان آمدند یکشنبه ۲۰ تیرماه بنا بود به اروپا بروند [...]»*.

سرنوشت این مصاحبه‌ها و ترجمه‌ها بر ما پوشیده مانده است. آنچه پیداست نیما چنانچه کسانی ناروا گفتند که وقت پیری دیگر آن ذهن تیز را نداشت و بدبین‌تر از هر وقت دیگر شده بود، برعکس، در این نامه‌ها و

شعرهای پایان عمرش، روشن و دقیق، آمیزه‌ای از تجربه و باریک‌بینی‌ست. بخشی از آنچه بدبینی می‌گویند، به گمانِ ما، گوش نسپردن‌اش به «قضاوت‌هایی که نسبت به کار» او داشتند بود. او به نقاش‌باشی جوان هم چنین توصیه می‌کند: *«با وجود این باید ریخت کار را نمایان ساخت. بعدن مثل تماشاچی باحوصله‌ای به سیر و تماشای آن بین مردم پرداخت. این ظرفیت لازم است. همه وقت و زمان همین‌طور بوده است. سعی کنید که فقط در این مورد به خصوص روحیه‌ی مرا داشته باشید. تمجید و تکذیبِ مردم را غالبن به خودستایی و فضیلت‌فروشی خودشان حمل کنید تا به قضاوت‌های از روی درایت و صراحت و استحکام»*. به هر روی تاثیر همین اندک نامه‌نگاری و دوستی نیما با محصص -که هیچ شکل مراد و مریدی به خود نگرفت- بعدتر در کار محصّص پیداست. چنان‌که وقتی در مصاحبه‌ای با نشریه آرش می‌گوید: *«هنرمند باید زندگی کند و زندگی "خود را" که اساس زندگی‌ست»* پژواک صدای نیما شده است که برایش نوشته بود: *«هرگاه شما اینطور مقید به زندگی هستید و حس می‌کنید که سرچشمه‌ی اساسی کار شما در این راه می‌باشد دیگر چه فکرهایی!»* (از نامه ۱۵ اردیبهشت ۱۳۳۴). و یاد نیما را تا دَمِ پایانیِ عمر با خود می‌برد، آن‌جا که در مستندِ *«فی‌فی از خوشحالی زوزه می‌کشد...»* می‌گوید کسانی این‌جا، در آن اتاق و خانه‌اش در رم، به دیدارش آمده مهمانش می‌شوند و چون از او می‌پرسند چه کسانی؟ محصّص به تاکید از نیما یاد می‌کند.

افزوده‌ها:

۱ .افزوده‌ی با عنوان «*نیما در نگارستان ارژنگی*» گزیده‌ای از مصاحبه‌ی مفصلی‌ست با عنوان «در نگارستان رسام ارژنگی» که اسماعیل جمشیدی در سال ۱۳۵۰ با رسام ارژنگی انجام داده است. این مصاحبه مجدد در نشریه «بخارا» (سال پانزدهم، شماره ۸۸-۸۹ خرداد و شهریور ۱۳۹۱) به چاپ رسیده است و این گزیده، از روی این نسخه برداشته شده است.

۲ .افزوده‌ی دوم با نام «*گفت‌وشنودی با بهمن محصّص*» (نشریه آرش، شماره ۹، آبان ۱۳۴۳)، گفتگویی‌ست که سیروس طاهباز، مهرداد صمدی، م.آزاد و بهمن دادخواه با محصص کرده‌اند. از آنجایی که محصص جابه‌جا در این گفتگو از نیما یاد کرده، و قصد ما نمایش دامنه‌ی تاثرات نیما در اندیشه و فکر محصص است، این گفتگو را به تمامی بازسپاری کرده‌ایم.

۳ .«*نیما در کارِ محصّص*»، طرح‌ها و نقاشی‌هایی‌ست همه از محصص چه او علاوه بر پرتره‌هایی که از نیما کشید، بر شعرهای نیما نگاره هم ساخت که در کتاب «دنیا خانه‌ی من است» (یونسکو، تهران، ۱۳۷۵) به تدوین سیروس طاهباز به چاپ رسیده است. ما عکس این نقاشی‌ها را از سایت متن و تصویر آقای باوند بهپور برداشته‌ایم که پرونده‌ای ویژه‌ی بهمن محصص را در آن سایت کار کرده‌اند (همچنین نسخه‌ی الکترونیکی آنها در کنار هر شعری که هر نگاره برایش ساخته شده اینجا سپرده شده، برداشتنی‌ست.)

سرچشمه: کتابخانه الکترونیکی دو - ال Do-Library

لینک دانلود کتاب «نیما و نقّاشی»

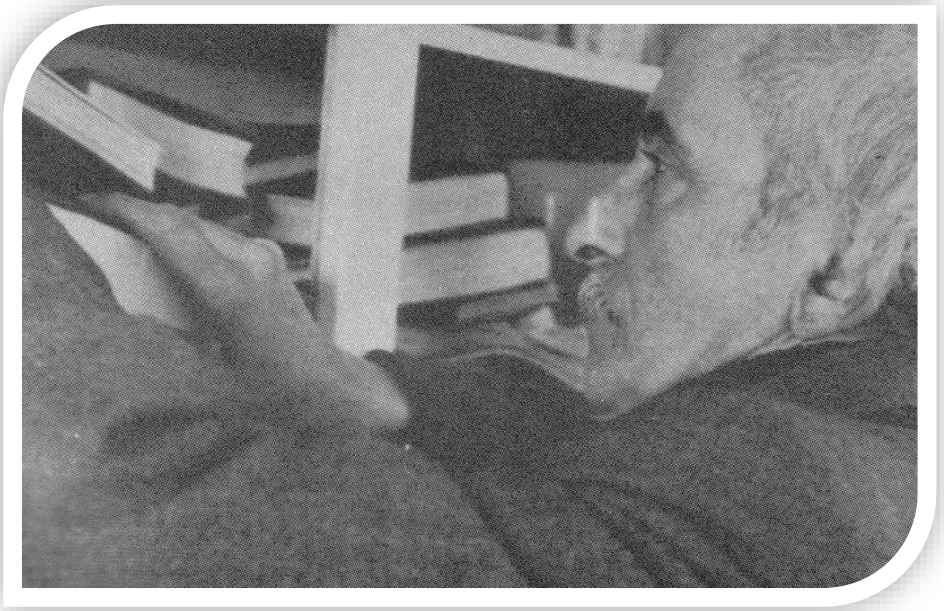
ارژنگ شمارهٔ ۳۲، مهر و آبان ۱۴۰۲

بازگشت به فهرست

دیدار

نیما یوشیج / داستان کوتاه

(۲۱ آبان ۱۲۷۶ –۱۶ دی ۱۳۳۸)



صبح زود پیش حاجی خان بیک رفتیم. راهروی خانه او دلگشا بود. از جنگل ناگهان وارد پرچین ها می شد. تمشک ها که هنوز میوه داشتند اطراف زمین سفت و مرطوب قشلاقی را گله به گله، احاطه کرده بودند. رنگ کور و تیره آنها هم دلکش به نظر می‌آمد. اما خان، این مرد چهل پنجاه ساله را اخمو و باد کرده دیدیم، هر چند او هم می باید خوشحال می بود. کیسه های برنجش را که حاصل دسترنج بینجگرها بود پر کرده در پهلوی نپار، زیر بارانداز چیده بود. مثل لاشخورها که سرلاشه شان می نشینند، با چشم های قرمزش که شبیه چشمهای خوک بودند و در صورت گوشت آلودو سرخ و ناصاف او زود نمایان می شدند، به آنها نگاه می کرد. هیچ غمی نداشت.

هر صبح خوش و آسوده روی صندلی راحتش جلوی پنجره قرار می گرفت. بیش از آنکه مطلبی داشته باشد، حرف می زد. هر وقت حکایت از گوسفندها و گاوها و کشت زارهای شکر سرخ و پنبه می کرد، من و شهر کلائی می‌دانستیم که می خواهد به ما بگوید شما گاو و گوسفندهاتان را فروخته اید و ورشکست شده اید. زیاد حرف می زد.مخصوصا وقتی که خوب به یاد این می‌افتاد که ما نداریم و به حرفهای او گوش می دهیم. ملتفت چشم خوابانیدنهای ما نبود. انسان وقتی که ابله می شود و جز اندوختن مال چیزی نمی فهمد در واقع در حالی که خود مسخره ای بیش نیست، در میان این همه فکرهای سودمند بشری و همت های عالی که برای چه کارهای عام المنفع و بزرگ

گذارده می‌شود و دیگران را مسخره می کند. در او هیچ حرفی تاثیر ندارد و هیچ چیز به او برنمی خورد، مگر اینکه به رگ پولش برخورده باشد.

من صدای تاپ و توپ پاهای او را که مثل پاهای خود من در چارق پیچیده بود، می شنیدم. در میان این صدا این را هم شنیدم که گفت: ولی ظلم هست.

بعد از آن که خان چزانیدن ما را کافی دید با صدای کلفتش صدا زد: چای بیاورید.

سماور برنجی گرد و سینی و استکان را پاکار آورد. چه مرد نحیف و شکسته‌ای! استخوان سینه ی او پیدا بود. خم شد سماور را پیش روی ما گذارد بطوری که قرمزی کله ی کچل او جلو چشم‌های ما قرارگرفت و ما بوی آنرا مثل اینکه کله او بو می دهد حس کردیم.

رفیق من، شهر کلائی، که از دو زانو نشستن خسته شده بود تکان خورد و چهار زانو نشست.

خان گفت: «چای میل کنید» و التفات نشان داد و گفت«همیشه پیش من بیائید... خیلی خوب کاری کردید... من بیشتر روزها در خانه هستم. اگر در خانه نباشم در آبدنگ خانه مرا پیدا خواهید کرد.» و به دنبال این حرف شروع کرد به گله‌گزاری از آبدانگ چی و بی ایمانی و دزدیهای او وبعد از او به دیگران رسید و لحظات متوالی از زمام گسیختگی و بی ایمانی مردم در این دوره سخن به میان آورد.

می‌گفت: «قدیم ها آدمی که هیچ چیز نداشت، دست دزدی هم نداشت... می‌دانید چرا؟ چون ایمان داشت... آدم نباید چشم به مال دنیای دیگران داشته باشد... هر کس نان فطرتش را می‌خورد... اگر آدم دولتمندی چیزی داشت، نباید فکر کرد چرا؟ جواب این چرا را ما نمی دانیم... نمی توانیم هم بدانیم. آدم باید از روی اساس فکر کند... این ظلم نیست، عدل است. خدای او به او داده است».

رفیق به من چسبیده بود و من ناگهان ملتفت شدم از صحبت‌های خان خیلی کسل شده است. اما من به صدای خروس ها گوش می‌دادم که یکی پس از دیگری در باغچه و در داخل پرچین می خواندند. و به صدای نعلین پای زنها در روی سنگ فرشها و قیل و قال آنها. و از راههای خیلی دور به هیاهوی گالش ها که گاومیش ها را بیرون می‌کردند. در میان این صداها شرشر نهر کوچک هم به گوش می آمد که ما از خان جدا شدیم.

دو سال از این واقعه گذشت. این بار که در شهر پیش خان رفتیم تهی دست شده بود. رفته بود آمل، نزدیک امامزاده ابراهیم، در حیاط محضر، خودش را پنهان کرده بود و ما به زحمت با او دیدار کردیم.

همین که چشمش به ما افتاد گریه کرد. فحش می‌داد به ظالم. می‌گفت هر کس مال زیاد اندوخته، مال خودش نیست. مال زور است... مگر آدم می تواند خودش به تنهایی آن همه اندوخته داشته باشد.هر کس مال چنین آدمی را ببرد حلال است... خدا که به او نداده، به زور و ظلم بدست آمده... آقایان ببینید من چقدر لاغر شده ام!» این را که گفت اشکهایش را به دو طرف گونه هایش

فرو برد و صورتش تو رفت و چشم هایش بیرون زد، مثل این که شکلک در می اورد. بعد نشست و باز شروع کرد به گریه.

او که گریه می کرد ما دلداریش می دادیم و از اینکه او ابدا لاغر نشده است، داشت خندمان می‌گرفت.

می گفت: «من باید در آمل بمانم... حالا که هیچ چیز توی دستم نیست. یک نفر آبرودار که نمی تواند فَعلگی کند... باید به شهرهای دور بروم... بله اینطور گفته اند.»

خان گفت: «چای میل کنید» و التفات نشان داد و گفت«همیشه پیش من بیائید... خیلی خوب کاری کردید... من بیشتر روزها در

من و شهر کلائی به هم نگاه کردیم. هردو به یاد حرفهای یک سال پیش خان افتادیم و با وجود این دل ما به حال او سوخت. خان صاحب مکنت بی‌اندازه نبود اما استعداد و تکبر و مناعت مخصوص به مالکین را زیاد و بحد اعلا داشت. استعداد داشت یک گاومیش بشود؛ از زور راحتی و چیز خوردن زیاد و هیچ کار نکردن. شهر کلائی گفت: برویم.

ما از او جدا شدیم و جاده را گرفتیم و میان جنگل پیش رفتیم. شهر کلائی زیر درخت افرائی را نشانه کرد که با هم آنجا بنشینیم. من به یاد سگی افتادم که در خانه گذاشته ام و ناخوش است. اما شهر کلائی باز فکر می‌کرد: آدم کدام حرف مردم را باور کند؟

من صدای تاپ و توپ پاهای او را که مثل پاهای خود من در چارق پیچیده بود، می شنیدم. در میان این صدا این را هم شنیدم که گفت: ولی ظلم هست.

برگرفته از: کتاب کندوهای شکسته، مجموعهٔ داستان، اثر نیما یوشیج

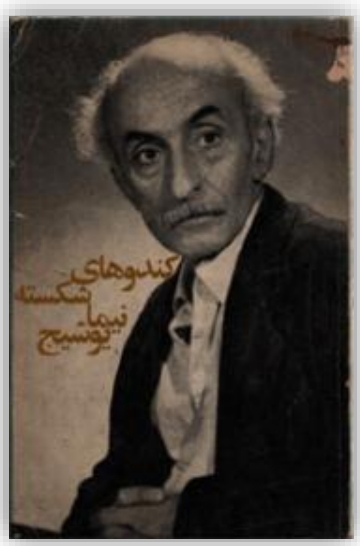
(نشریهٔ آفتاب تابان، شماره‌ی ۲۴ به تاریخ شنبه ۴ مهرماه ۱۳۲۱)

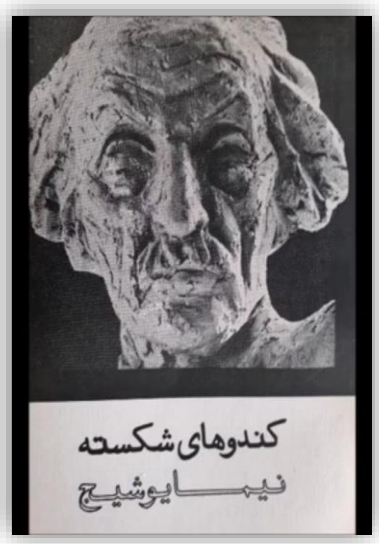
ارژنگ شمارهٔ ۱۴، دی ۱۳۹۹

بازگشت به فهرست

خوانش داستان کوتاه "دیدار" با صدای ناصر زراعتی

https://www.youtube.com/watch?v=XvTfOtfFeKY





مجموعه داستان های کوتاه نیما یوشیج به نام «کندوهای شکسته» در سال ۱۳۵۴ توسط انتشارات نیل چاپ شد. این مجموعه شامل پنج داستان کوتاه است به نام های: «قصهٔ مرقد آقا» «یک نامه » «دیدار» «در طول راه» «بد نعل» «غول و ارابه و زنش».

در قسمتی از این کتاب این یادداشت کوچک نیما یوشیج بر روی داستان «دیدار» دیده می شود:

«...من نمی توانم به پاکنویس داستان های کوچکی که نوشته ام برسم.داستان های کوچک زیاد نوشته ام و خیلی زیاد. از زمان های قدیم و بسیاری را شخص خودم سوزانده ام و به کارهای دیگر که در نظر من برای مردم لازم تر است مشغولم و به علاوه من دچار فکرهای مشوش و غمناک هستم... مهر هزارو سیصد و بیست و یک»

همچنین در آخر کتاب این توضیح داده شده است:

این دفتر نخستین مجموعه از قصه های نیما یوشیج است که در آستانه دوازدهمین سال خاموشی او و پنجاهمین سال سرودن « افسانه» به چاپ می رسد. در این مجموعه از نخستین قصه های نیما« مرقد آقا» و آخرین قصه ی او «غول و..» نمونه هایی هست. «مرقد اقا» نخستین بار به سال ۱۳۰۹ در مجموعه « افسانه » ی « کلاله خاور» که به همت یک عاشق کتاب نشر می یافت چاپ شده بود. این قصه برای بار دوم در « دفترهای زمانه » نشر یافت و در سال ۱۳۴۹ بدون اجازه ی خانواده نیما در یک کتاب مستقل بصورت مغشوش عرضه شد.

ارژنگ شمارهٔ ۱۴، دی ۱۳۹۹

بازگشت به فهرست

آهو و پرنده‌ها

نیما یوشیج/ قصّه برای کودکان

صحرایی بود بزرگِ بزرگ، پُر از پرنده و چرنده. در وسطِ این صحرا یک آبگیرِ بزرگ بود که تمام پرنده ها وچرنده ها دورِ آن جمع شده بودند. در این صحرا جز پرنده و چرنده، جانوری نبود. خوشحالی پرنده ها و چرنده ها و زندگی آنها بسته به‌این آبگیر بود. همین که بهار می‌شد، آب هم زیاد می‌شد و تاج‌خروس‌ها و کوکنارها و جودانه‌ها دور و بَرِ آبگیر را پُر می‌کرد.

پرنده ها و چرنده ها، این دانه ها و علف های جورواجور را می‌خوردند و تشنه‌شان که می‌شد به سراغِ آبگیر می‌رفتند.

شب، آسمان برق می‌زد و نزدیکی‌های صبح باران می‌آمد و صحرا پُر از سبزی و تازگی می‌شد.

در این وقت، پرنده هایی که می توانستند بخوانند، می خواندند و صحرا پُر از آوازهای شادی آن‌ها می‌شد.

پرنده ها و چرنده ها همه با هم دوست و همراه بودند.

اما یک سال، وقتی که هنوز خیلی مانده بود باران و برف بیاید و بعدش هم آبِ آبگیر بالا بیاید، یک دسته فیل از این صحرا گذشت. فیل ها به آبگیرکه رسیدند آب ها را با خرطوم‌شان بالا کشیدند و خوردند و بُردند.

بعد از رفتنِ فیل‌ها، دیگر نه توی آبگیر یک قطره آب ماند و نه دور و بَرِ آن یک بوته ی سبز که چهارتا گل و دانه تنش چسبیده باشد.

فقط کنگرها و خارشترها باقی ماندند. همه چیز خشک شد و سوخت و از بین رفت. زندگی سخت شد و تشنگی جگر پرنده ها وچرنده ها را سوزاند و آن‌ها را از هم دور و پراکنده کرد.

از میان همه ی پرنده ها و چرنده ها، که از بَس تشنه‌شان بود هر کدام به گوشه‌ای رفته بودند، مرغابی و کلاغ و آهو و قمری دورگودالِ آبگیرِ خشک، جمع شدند و گفتند: چه کنیم، چه نکنیم. آخر سر گفتند برویم پیشِ خاله غازه که از همه‌ی ما پیرتر و با تجربه‌تر است. برویم از او چاره‌ی کار را بخواهیم. راه افتادند و آمدند پیشِ خاله غازه.

خاله غازه آنقدر خورده بود و خوابیده بود که نمی‌توانست بال هایش را تکان دهد و پرواز کند. غمگین، در یک گوشه‌ی صحرا نشسته بود و همین که مرغابی و کلاغ و آهو و قمری را دید که از آن طرف می آیند، با تنِ سنگین‌اش آرام آرام جلو آمد.

مرغابی گفت: خاله غازه، گردن درازه، کجا راهِ آبی بازه؟

کلاغ گفت: شما از همه‌ی ما بزرگ‌ترید، همه جا را می بینید، کجا آب هست؟

آهو گفت: خاله غازه، این جا دیگر آب نیست، دیگر علف نیست، ما چکار کنیم؟
قمری گفت: دیگر چینه‌دانِ ما از سنگ پُر شده، چکار باید کرد؟
خاله غازه نگاهی به آنها کرد وسرش را تکان داد، گفت: من می‌دانم کجا آب هست، کجا دانه هست. مرا با خودتان ببرید که نشان‌تان بدهم، آنوقت شما بیایید و بقیه را هم خبر کنید که دنبال‌مان بیایند.
مرغابی گفت: خاله غازه، گردن درازه، ما هم برای همین پیش شما آمده ایم.
کلاغ گفت: شما راهنمای ما باشید، بگویید ما چکار کنیم.
آهو گفت: اگر می دانید راه به جایی می بریم، ما پشتِ سرِ شما می‌آییم.
قمری گفت: زودتر بگویید چکار باید کرد.
خاله غازه گردنِ درازش را بالا گرفت، بال‌های سنگین‌اش را تکان داد و گفت: من می دانم کجا آب هست، آن دورها آب هست، دانه هست، همه چیز هست. باید برویم سراغ‌اش، اما همه با هم. من که نمی توانم پرواز کنم، باید راه بروم، اما با گردنِ درازم همه جا را می‌بینم. هیچ‌کدام‌تان نباید از من جلو بزنید، همه باید پشتِ سرِ من بیایید. کلاغ باید بال زدن را فراموش کند، آهو باید دویدن را فراموش کند. همه پشتِ سرِ من باید راه بیایید. هر خوردنی هم که گیر آوردید، باید به من بدهید، تا من سیر و سرِ حال باشم و راه را به شما نشان بدهم.
کلاغ به مرغابی نگاه کرد، مرغابی به آهو نگاه کرد، آهو به قمری نگاه کرد، همه ساکت شدند. چاره‌ای نبود. آنها که راه را نمی شناختند. ناچار همه یک‌صدا گفتند: باشد، شما راهنما باشید، ما پشتِ سرِ شما می آییم. زودتر، زودتر.
آنوقت همه راه افتادند. خاله غازه، گردن درازه، پیشاپیشِ همه می رفت و پشتِ سرش، آهو آرام آرام قدم بر می‌داشت. کلاغ و مرغابی و قمری هم تند و تند می دویدند تا عقب نمانند.
روزها راه رفتند، شب ها راه رفتند. همه چشم‌شان را به غاز دوخته بودند، همه‌ی امیدشان به غاز بود. گاهی امیدوار بودند.
مرغابی می گفت: من بوی آب را می شنوم.
آهو می گفت: این خاری که خوردم، نَمور بود.
قمری می گفت: سَردیِ آب از دور به تنم می خورَد.
کلاغ می گفت: من همه‌اش چشمِ امیدم به غازست.
چشمِ امید همه به غاز بود، هر کس دانه‌ای یا خارِ نَموری گیر می آورد، به غاز می داد. خودشان گرسنگی می‌کشیدند تا راهنما سیر و سرِ حال باشد، خودشان تشنگی می‌کشیدند تا راهنما راحت و خوشحال باشد. اما همین طور راه می رفتند، روز و شب راه می رفتند، آن‌قدر چشم به غاز دوختند، آنقدر راه رفتند، آنقدرگرسنگی کشیدند، آنقدر تشنگی کشدند، که آهو یادش رفت چه خوب می توانست بدود، کلاغ یادش رفت چه خوب می‌توانست بپرد، مرغابی بال‌هایش یادش رفت و قمری یادش رفت چه تُند می‌توانست پرواز کند.
یک روز آهو گفت: سُم‌های من از کار افتاد.
مرغابی گفت: بال های من خشک شد.
قمری گفت: تمامِ تنم پُر از سنگ شد.
کلاغ گفت: دیگر یک قدم هم نمی‌توانم بردارم.

همه ایستادند. خاله غازه گفت: چرا دیگر راه نمی‌آیید؟ به جای این‌که این جور غمگین بنشینید، بلند شوید بگردید، چیزی پیدا کنید بیاورید من بخورم.
پیش از این‌که آهو و پرنده ها حرفی بزنند، دیدند سایه‌ی پرنده‌ی بزگی بالای سرشان است.
آهو سرش را بالا گرفت و داد زد: غاز، غازِ بزرگ، غازِ وحشی، از کجا می‌آیی؟ چه خوب پرواز می کنی!
غازِ وحشی تا اسمِ خودش را شنید، پایین آمد و گفت: شمایید! من همه وقت دنبالِ شما می‌گشتم، چرا پَرهایتان ریخته! این چه ریختی است خودتان را درآورده‌اید؟
خاله غازه گفت: حرفِ این پرنده را گوش نکنید. من راهنمای شما هستم، شما باید هر چه من می‌گویم گوش کنید.
مرغابی گفت: هر چه تا حالا گوش کردیم، بَسِمان است.
کلاغ گفت: من باید امتحان کنم ببینم هنوز می توانم پرواز کنم، یا نه.
قمری گفت: من هم اگر سعی کنم، می توان بپرم.
آهو گفت: حالا بگذارید ببینم غازِ وحشی چه می‌گوید.
غازِ وحشی گفت: شما که رفتید، ما خیلی سختی کشیدیم، خیلی گرسنگی کشیدیم، تشنگی کشیدیم! اما درجایی که دوست داشتیم ماندیم. بلاخره هم تابستان گذشت و باز باران آمد و صحرای ما حالا همان صحراست که بود. من را فرستاده اند دنبال شما که ببینم دارید چکار می کنید. من با این خاله غازه هیچ حرفی ندارم. فقط شما از او بپرسید، پرنده که پرواز بلدست، چرا باید راه برود؟ آهو که می تواند، چرا تُند نَدوَد؟
خاله غازه که این حرف را شنید از خجالت سرش را زیر انداخت و تند و تند رفت و خودش را پشتِ سنگی قایم کرد.
مرغابی بال‌هایش را باز کرد، کلاغ بالا پرید، قمری پَر زد. هرچند اول سخت‌شان بود، اما توانستند بال هایشان را کار بیندازند و به سوی آبگیر برگردند.
آهو هم سُم‌هایش را به کار انداخت و هر چه می توانست تُندتر دوید تا از آنها عقب نماند.
آهو و پرنده‌ها توی راه که برمی‌گشتند، به این فکر بودند که وقتی به آبگیر رسیدند و قصّه‌شان را به پرنده‌ها و چرنده‌های دیگر گفتند، این هم بگویند که از این به بعد فکر کنند چطور باید فیل‌ها را به آبگیر راه نداد.
سرچشمه: قصّه‌های شری، سال ۱۳۲۴

لینک دانلود قصهٔ آهو و پرنده‌ها

نقاشی: بهمن دادخواه/ چاپ اول: مرداد ۱۳۴۹/ چاپ سوم: تیر ۱۳۵۷ کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان

ارژنگ شمارهٔ ۲۲، بهمن و اسفند ۱۴۰۰

بازگشت به فهرست

حرف‌های همسایه(۱)

نیما یوشیج

باید مانند دریای ساکن و آرام باشی... باید "نیما یوشیج" باشی... مثل بسیطِ زمین با دلِ گُشاده...

ارژنگ: به بهانهٔ ۶۳مین سال‌روز درگذشتِ نیما یوشیج در این شماره، ضمن تقدیم فایلِ پی‌دی‌اف کتاب "حرف‌های همسایه" برای دانلود، بخشِ نخست از متنِ این نامه‌ها شامل ۴۰ نامهٔ اوّل کتاب را با اندکی ویرایش و مقدّمه‌ای جهت استفادهٔ علاقمندان به مباحثِ "شعر و شاعری"، و بخشِ دوّم نیز در شمارهٔ آیندهٔ ارژنگ تقدیم خواهد شد.

سیروس طاهباز در انتهای کتاب "حرف‌های همسایه" نوشته است: "*در این مجموعه ۷۱ یادداشت از نیما یوشیج که خود آن‌ها را با نام "حرف‌های همسایه" یا "نامه به همسایه" مشخص کرده، گرد آمده است. این یادداشت‌ها خطابی است به یک آشنا یا همسایه‌ای فرضی که در آن‌ها، نیما نظراتِ خود را درباره شعر و هنر بازگو می‌کند. این یادداشت‌ها درطول سالیانِ مختلف نوشته شده است. پیش‌ترین تاریخ سال ۱۳۱۸ است و آخرین نوشته از این مجموعه به تاریخ فروردین ۱۳۳۴. یادداشت‌هایی که با شماره‌های ۶۰ و۶۲ و۶۳ دراین مجموعه مشخّص شده است، در مجله‌های "خروس جنگی" و "کویر" -سال ۱۳۲۸- منتشرشده است و بقیه ازروی دست‌نوشته‌های نیما بازنویسی شده است...*"

"حرف‌های همسایه" در واقع یکی‌از بهترین و الهام‌بخش‌ترین آثار نیما یوشیج است که به سبکِ کار شاعر، ادیب و داستان‌نویسِ اتریشی آلمانی‌زبان، راینر ماریا ریلکه Rainer Maria Rilke (۴ دسامبر ۱۸۷۵ - ۲۹ دسامبر ۱۹۲۶)، در کتاب "نامه‌هایی به شاعری جوان" نوشته شده است. در ایران برخی از سُروده‌ها و داستان‌های ریلکه توسط مترجمانی چون شرف‌الدین خراسانی، پرویز ناتل خانلری و علی عبداللهی به فارسی ترجمه و منتشر شده‌است. کتاب "چند نامه به شاعری جوان" به قلم ریلکه خطاب به شاعری جوان به نام "فرانتز کاپوس" بین سال‌های ۱۹۰۲ تا ۱۹۰۸ به کوشش خانلری ترجمه و مورد توجه نیما در نگارشِ اثر قرار گرفته است. ریلکه در یکی از این نامه‌ها نوشته است: "*هیچ حساب و کتابی با زمان وجود ندارد؛ یک سال و ده سال فرقی ندارد. هنرمند اندازه نمی‌گیرد، بلکه مانند درخت که در روییدن شتاب نمی‌کند و در*

طوفان‌های زمستانه مطمئن می‌ایستد، بی ترس که پس از آن بهاری نیاید و می‌آید... شکیباست. این مهم تنها به صبوران می‌رسد. آنان که در لحظه هستند و گویی ابدیت در مقابل‌شان است..".

سوای فرمِ شعرِ نو، نیما سخنان بسیاری در مورد درون‌مایهٔ شعرِ نو و نگرشِ نوینِ شاعر به پدیده‌ها برای خلق آثارِ ادبی دارد که مهم‌ترین حرف‌های نیما در این زمینه در کتاب «حرف‌های همسایه» آمده است؛ حرف‌هایی که خطاب به نسل جوان است و به مسائل مهمی چون خلوتِ شاعرانه، نگاهِ شاعرانه، نقدِ نگرش و شیوهٔ کارِ "قدما"، ضرورت مطالعهٔ مستمر و تأثیرپذیری از گذشتگان اختصاص دارد. کتاب "حرف‌های همسایه" حاوی ۷۱ نامه در خرداد ۱۳۲۴ توسط نیما با توضیحی کوتاه گردآوری شده، ولی نخستین‌بار توسط انتشارات دنیا در شهریور۱۳۵۱در ایران به‌چاپ رسیده است که از لینک زیر قابل دانلود است:

لینک دانلود کتاب حرفهای همسایه/ چاپ اول، سال ۱۳۵۱

☘ ☘ ☘

حرف‌های همسایه(۱)

متن نامه‌های ۱ تا ٤٠ نیما به همسایه

همسایه!
خواهش می‌کنم این نامه‌ها را جمع کنید. هرچند مکررات و عبارات بی‌جا و حشو و زوائد زیاد دارند و باید اصلاح شود، اما یادداشت‌هایی است. اگر عمری نباشد برای نوشتنِ آن مقدمه‌ی حسابی درباره‌ی شعرِ من، اقلا این‌ها چیزی‌ست.
من خیلی حرف‌ها دارم برای گفتن. نگاه نکنید که خیلی از آن‌ها ابتدایی‌ست، ما تازه در ابتدای کار هستیم. به اسمِ «همسایه» یا «حرف‌های همسایه» باشد، اگر روزی خواستید به آن عنوانی بدهید.
در واقع این کار وظیفه‌ای‌ست که من انجام می‌دهم. شما در هر کدام از آن‌ها دقت کنید خواهید دید این سطور با چه دقّتی که در من بوده است نوشته شده است. امیدوارم روزی شما هم این کار را بکنید و به این کاهش بیفزایید.
نیما یوشیج/ خرداد ۱۳۲۴

۱

عزیز من!

آیا آن صفا و پاکیزگی را که لازم است، در خلوتِ خود می‌یابی یا نه؟ عزیزِ من! جواب این را از خودت بپرس. هیچ‌کس نمی‌داند تو چه می‌کنی و تو را نمی‌بیند.
آیا چیزهایی را که دیده نمی‌شوند، تو می‌بینی؟ آیا کسانی را که می‌خواهی در پیشِ تو حاضر می‌شوند، یا نه؟ آیا گوشه‌ی اتاق تو به‌منظره‌ی دریایی مبدّل می‌شود؟ آیا می‌شنوی هر صدایی را که می‌خواهی؟
می‌بینی هنگاهی را که تو سال‌هاست مُرده‌ای و جوانی که هنوز نُطفه‌اش بسته نشده، سال‌ها بعد در گوشه‌ای نشسته، از تو می‌نویسد؟

هروقت همه‌ی این‌ها هستی داشت و در اتاقِ محقّرِ تو دنیایی جا گرفت، در صفا و پاکیزگی خلوتِ خود شکّ نکن.
اگر جز این است، بدان که خلوتِ تو یک خلوتِ ظاهری‌ست، مثل اینست که تاجری برای شُمردن پول‌های خود در به روی خود بسته است. دلِ تو با تو نیست و تو از خود، جدا هستی. آن تویی که باید با تن باشد، از تو گریخته است. شروع کن به صفا دادن شخصِ خودت، شروع کن به پاکیزه ساختنِ خودت... آن خلوت که ما از آن حرف می‌زنیم، عُصاره‌ای از صفا و پاکیزگی ماست، نه چیز دیگر.

۲

عزیزِ من!

باید بتوانی به‌جای سنگی نشسته، دوّارِ گذشته را که توفانِ زمین با تو گذرانیده، به تن حسّ کنی... باید بتوانی یک جامِ شراب بشوی که وقتی افتاد و شکست، لرزشِ شکستن را به تن حسّ کنی.
باید این کشش تو را به گذشته‌ی انسان ببرد و تو در آن بکاوی. به مَزارِ مُردگان فرو بروی، به خرابه‌های خلوت و بیابان‌های دور بروی و در آن فریاد برآوری و نیز ساعاتِ دراز خاموش بنشینی... به تو بگویم تا این‌ها نباشد، هیچ چیز نیست.
دانستنِ سنگیِ یک سنگ کافی نیست. مثل دانستنِ معنی یک شعر است. گاه باید در خودِ آن قرار گرفت و با چشمِ درون آن به بیرون نگاه کرد و با آن‌چه در بیرون دیده‌شده است به آن نظر انداخت. باید بارها این مبادله انجام بگیرد تا به‌فراخور هوش و حسّ ِخود و آن شوقِ سوزان و آتشی که در تو هست، چیزی فرا گرفته باشی.
دیدن در جوانی فرق دارد تا در سنّ ِزیادتر. دیدن در حالِ ایمان فرق دارد با عدمِ ایمان. دیدن برای این‌که حتماً در آن بمانی یا دیدن برای این‌که از آن بگذری. دیدن در حالِ غرور، دیدن به‌حالِ انصاف، دیدن در حالِ وقعه، دیدن در حالِ سیر، در حالِ سلامتی و غیرسلامتی، از روی علاقه یا غیرِ آن.
دنباله‌ی حرف را دراز نمی‌کنم. تو باید عُصاره‌ی بینایی باشی. بینایی‌ای فوقِ دانش، بینایی‌ای فوقِ بینایی‌ها... اگر چنین بتوانی بود، مانند جوانانی نخواهی بود که تابِ دانستن ندارند و چون چیزی را دانستند، جار می‌زنند. شبیه بوته‌های خشکِ آتش گرفته‌اند یا مثلِ ظرف که گنجایش نداشته، ترکیده‌اند. آن‌ها اصلاح‌شدنی نیستند و دانش برای آن‌ها به منزله‌ی تیغ در کفِ زنگیِ مَست که می‌گویند، زیرا با این دانش بینایی‌ای جُفت نیست.
تو باید بتوانی بدانی چنان بینایی‌ای هست و به زورِ خلوت، بتوانی روزی دارای آن بینایی باشی.

۳

عزیزم!

باید مانند دریای ساکن و آرام باشی. دارای دو گوش: یکی برای شنیدنِ آوازِ حقّ و درست، و یکی برای شنیدنِ هر نابه‌حق و ناهمواری. نادرست‌ها که مردم می‌گویند راجع‌به هرچیز و هرکس، حتی راجع‌به خود تو.

می‌دانی که دریا از بادهای شدید به حرکت درمی‌آید نه از لغزیدن سنگی و جابه‌جا شدن شاخه‌ای. اگر به جز این باشی از اثر خود کاسته‌ای و موجودی هستی با یک جام آب برابر و باید در دست‌ها مثل بازیچه بگردی.
هیچ‌کدام از آنچه می‌گویم از روی خودپسندی جاهلانه نیست بلکه از روی اندازه‌گیری کار و فایده است. نیروی خود را باید همیشه به مصرف برسانی و به هدر ندهی. اگر جز این باشد احمقانه و خودپسندانه است.
باید نیما یوشیج باشی که مثل بسیطِ زمین با دلِ گُشاده تحویل بگیری همه‌ی حرف‌ها را. شاگردِ جوان و خام تو به تو دستور بدهد که چنان باشی یا چنین نباشی. دوستِ شفیقِ تو که نیم‌ساعت کم‌تر در خصوصِ وزنِ شعر کار کرده است به تو بگوید من سلیقه‌ی شما را نمی‌پسندم. یا خیرخواهی از در آمده بگوید ما باید کتبِ بسیار بخوانیم و امثالِ این‌ها.
اگر تو مردِ راه هستی، راهِ تو جدا از این حماقت‌هاست که می‌خواهد بر تو تحمیل شود. با وجود این بدان که هیچ‌کس تنها و با سلیقه و خودپسندی خود، زندگی نمی‌کند.

۴

بدونِ خلوت با خود، شعرِ شما تطهیر نمی‌یابد و آن‌چه را که باید باشد نخواهد بود. به هر اندازه در خودتان خلوت داشته باشید، به همان اندازه این کیفیّت بیش‌تر حاصل آمده است. از این حرفِ کودکانه و جوان‌فریب بگذرید که شعر از جمعیّت ساخته می‌شود. کسی که معترف به این است خودِ منم، اما شاعر این کالا را که از جمعیت می‌گیرد در خلوتِ خود منظم و قابلِ ارزش می‌کند. با شاعر است که این کالا، کالایی می‌شود. دلیلِ آن را می‌توانید به آسانی پیدا کنید که هر کس شاعرِ زبردستی نیست.
این است شعر و شاعری تا زمانی که شعر و شاعری هست، و زمانی که نیست، راجع به آن من حرف نمی‌زنم. ولی دوره‌ای که ما در آن واقعیم، شعر به اعلادرجه‌ی خود می‌تواند رسیده باشد و شاید بعدها تکنیکِ آن بسیار ترقّی کند، امّا مایه‌ی کار نسبتاً کم باشد.
شاعرِ امروزی باید در این خلوت این نکته را دریابد. شعرهای امروز رفقای ما بیشتر فاقدِ این قدرت‌اند و غالباً به چیزهایی که کسی از روی تصنّع و عدمِ ایمان و اعتقاد می‌سازد بیشتر شباهت دارد. موضوع‌هایی که در صحنه‌ی جنگ ساخته شده‌اند، اغلب خام و مثلِ خمیر فطیر هستند. زیرا در دلِ شاعر نمانده و با او خمیره‌ی کار را آماده نساخته است.
شعرهای امروزی حکمِ نظام‌نامه و فهرست‌های منظوم را دارند که طریقه‌ی زندگی را خوب یادآور می‌شوند، امّا چیزی بر قدرتِ جوشش و توانایی زندگی نمی‌افزایند. در کشورِ ما این مسئله به قدری در حالِ تحوّل است که شعرا حکمِ شاگردهای کلاسِ تهیّه را دارند.
می‌بینند طریقه‌ی آزادی را که من با دقّت و سال‌ها زحمت ایجاد کرده‌ام، امّا هنوز نفهمیده‌اند و امتحان می‌کنند. و من مجبورم که مقدمه‌ی خود را روزی، اگر عمری باشد، راجع به عروضِ خودم تمام کنم. همه‌ی این‌ها را عزیزِ من که شما باشید، خلوت با خود، به آدم می‌دهد. (بهمن ۱۳۲۳)

۵

عزیزِ من! قبول نکردن، توانایی نیست. توانایی در این است که خود را به جای دیگران بگذاریم و از دریچه‌ی چشم آن‌ها نگاه کنیم. اگر کارِ آن‌ها را قبول نداریم، بتوانیم مثلِ آن‌ها حظّی را که آن‌ها از کارِ خود می‌برند، برده باشیم. شما اگر این هنر را ندارید، بدانید که در کارِ خودتان هم چندان قدرتِ تامّ و تمام ندارید.
شاعر باید بتواند خودش و همه کس باشد. موقتاً بتواند از خود جدا شود. عمده این است. همین را دستاویز کرده به شما نصیحت می‌کنم این‌قدر خودپسند، مغرور و ازخودراضی نباشید. این‌که دل نمی‌کَنید از خودتان جدا شوید، علّتش این است. حالتِ دوم که مزّه‌ی کار دیگران را، مثلِ خودشان، نمی‌فهمید از حالتِ اول اثر گرفته است، ولی برای من و شما این عجز، عیب است.

۶

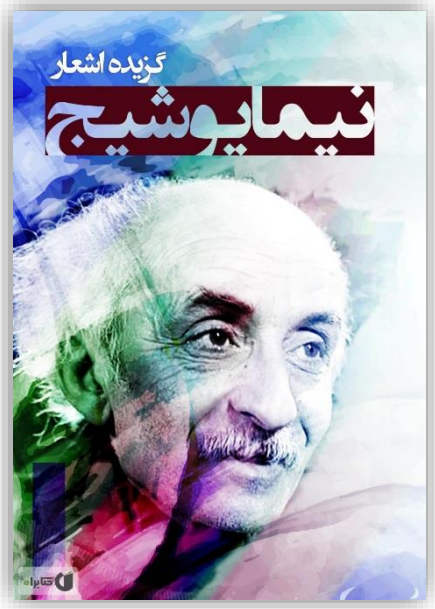
عزیز من!
به نشانی که داده بودید، آن جوان پیشِ من آمد. شعرهایش را برای من خواند. خیلی زیاد، نزدیک بود سرم بترکد. این‌قدر فکر نکرد دری که به روی کم‌تر کسی باز می‌شود، برای او که باز شد، شاید پیش‌آمدی باشد که درکِ فیض کند. یک کلمه نمی‌خواست بشنود. مثل این‌که از حرف پُر شده بود. از هرچه صحبت به میان آمد، می‌دانست. رُمان‌ها نوشته، دیوان‌ها تمام کرده، تحقیقاتِ تاریخی زیاده از حدّ.
به نظرم آمد این جوان کمی سالم نباشد، حماقتی که جنون باید اسم گذاشت. در آن نه هوشی، نه ذوقی و حسّی عالی به کار رفته، بلکه حسد و کینه فرمانروای بزرگ آن. مثل همسایه‌ی شما، کلمه‌ای از من نپرسید و هیچ مشکلی نداشت. معلوم شد آمده بود تا من به وجود چنان هنرمندِ زبردستی که نخوانده و کار نکرده «رسیده» است، پی ببرم.
انگورهای غوره نشده بسیار است. خطری بالاتر از این برای هنر نیست که آدم کار نکند و به هوشِ خود اطمینان کرده، نداند. مسئله‌ی کار، مسئله‌ی خُردشدنِ استخوان است و همه‌ی زحمت‌ها در این است.
به شما گفته بودم رضایت، باید از سنجشِ کارِ خود با دیگران فراهم بیاید و در سایرِ اوقات باز به شما گفته بودم، هرچند همسایه قبول ندارد، من هنوز مشق می‌کنم. از کوتاه‌نظرتر آدم‌ها، که تصوّر کنید، فکر می‌کنم که بهره‌ای بگیرم. زیرا که خوب و بد، آن‌چه ما را احاطه کرده است، مملو از بهره‌ای هستند. اگر آن‌ها کفایت ندارند، شما باید کفایت داشته باشید که از چیزهای بی‌کفایت، به کفایتی برسید.
در جواب البته هیچ‌یک از این حرف‌ها اثر نمی‌کرد. من از سیمای او دانستم. به این جهت وقتم را تلف نکردم. ولی شما وقتِ زیادی دارید به او نصیحت کنید. آدمی که عیب خود را نبیند، رو به تکاملی نمی‌رود. این نردبان است که باید به آن پا گذاشت و امتحان کرد، نه این‌که چشمِ خود را بست و دوید.

۷

برای مسافرت، می‌خواستید چند نصیحت از من زادراهِ شما باشد؟ مضایقه نمی‌کنم. آن‌چه را که می‌خواهید از زمانی خیلی پیش در شما نُطفه داشته است. شعر هم همین‌طور است: باید نُطفه گرفت، مثلِ زن‌ها آبستن شد، تحمّل کرد مهیّا بود و زائید.

پس از آن‌که نوزادِ خود را دیدید، به یاد داشته باشید چه مَرارَت‌ها و چه تحمّل‌هایی در کار بود و چه مقدار زمان برای به‌وجودآمدن آن به‌مصرف رسید. متوقع نباشید که نوزادِ شعرِ شما فورا مطلوبِ همه باشد. با مقدمه‌نویس‌های ناقابل هم‌دست نشوید که طرحِ مقدّمه‌ای را بکشید تا مثلِ بوق در گوشِ مردم جا باز کنید که: بله، شعرِ شما درجهٔ اوّل است و شما بزرگ‌ترین شاعرِ زمانِ خود هستید!

گویا بارها برای شما گفته‌ام اما چه ضرر دارد که تکرار کنم: شما را زمان به وجود آورده است و لازم است که زمان شما را بشناسد. افرادی که از شما پشتیبانی می‌کنند، مثلِ خودِ شما هستند. یک خودخواهی است که از شما به دیگران انتقال یافته، در لباسِ دوستی یا سایر اغراضِ اجتماعی. نظر هیچ فردی برای هیچ فرد معنی درست و حسابی نمی‌دهد. مگر نظر فردی که حاصل نظر زمان است و در آن خیلی از خلایق آمده و رفته‌اند. بگذارید چنان پشتیبانی داشته باشید. رنگِ شراب را باید موقعی دید که ته‌نشین کرده و دُرد انداخته باشد. اگر شما پیش از وقت در صددِ استفاده از آن هستید، اشتباه می‌کنید. جلب‌پسندِ مردم، شما را گول زده است و نتیجه‌ی آن گرفتاری‌های زندگی خود شماست.



سر به کارِ خود و بردبار باشید. با همهٔ تفاخُرات و تعیّنات، شعر را وسیله‌ی ابرازِ معیشت نکنید. در آن وقت که شما پسندِ مردم را صددرصد می‌پایید، صددرصد خود را نزول می‌دهید. اگر شما چیزی بالاتر و بهتر از مردم هستید، این بالاتری و بهتری را ضایع و لکّه‌دار و کم‌رنگ ساخته‌اید. شعر را بگویید برای خود و مثلِ خود، اگر این رنجی است برای شما، بی‌هوده در پیرامونِ این حرف‌ها می‌گردید. می‌دانید من از چند قطعه شعرِ خود که به روزنامه‌ها داده‌ام و آن‌ها هم بنا به عادتِ خودشان، مانند تعارفاتِ دیگر، در تعریفِ من آب‌وتاب داده‌اند، بسیار دل‌تنگ‌ام. مثل این‌که خاری بزرگ به پای من چسبیده. مثل این‌که کفش‌هایم از گِل سنگین شده و نمی‌توانم راه بروم. مثل کسی که مورچه‌ها به او چسبیده‌اند.

برای راهِ شما همین کافی‌ست، سفرِ شما به‌خیر. (بهمن ۱۳۲۴)

۸

می‌خواستم از شما بپرسم چه چیز شما را وادار کرد که دوستِ خود را به دیگری معرفی کنید؟ اگر او می‌خواست آیا نمی‌توانست یک جلسه سخنرانی کند؟ مگر در همان لحظه ندیدید مردی با عصا و کتاب در روشنی گذشت که کلاه وموی دراز داشت و رنگ‌پریده و صورت‌تکیده بود، مثل این‌که الان می‌خواهد بمیرد. آیا اورا می‌شناختید و لازم بود که او خود را به شما بشناساند...

هر کس تنهاست عزیزِ من و خیلی تنها. به کارِ خودتان بچسبید. باز به شما توصیه می‌کنم اگر در هر یک از کاغذهای خودم بنویسم جای دوری نرفته است: بهترین کمک و رفیقِ شما کار است. روزی خواهید دید که به شما آواز می‌دهد: (اگر می‌توانی از خانه بیرون برو). زیرا او همه‌ی دنیا و همه‌ی کسان آن را برای شما در

خانه جمع کرده است؛ همه‌ی صحراها، همه‌ی دشت‌ها و برکه‌ها و جنگل‌ها، شب‌منزل‌ها که در آن مسافرت کرده‌اید، سیمای کسانی که نسبت به آن‌ها غضب‌ناک هستید...

چون شما چنین وسیله‌ای دارید دیگر به دنبال چه می‌گردید که در را باز کنید و بروید دنبال آن آدم‌های بی‌وفا و بی‌صفا که نمی‌دانند برای چه تعریف می‌کنند از فلان شاعرِ مشهور یا چرا به شما آفرین می‌گویند، درصورتی‌که نه آن شاعر و نه شما، هیچ‌کدام را نمی‌فهمند. چون می‌دانید به اشتباه رفته‌اید، اگر آن شخص را دیدید بگویید اشتباه کردم این شخص به آن شخص خیلی شبیه بود، نخواست جلوی شما مرا دروغ‌گو معرفی کند. همین کافی‌ست. طالبِ راهِ نجاتِ شما هستم.

۹

می‌گویید در خانه‌ی همسایه، آدم‌های رقّت‌انگیز دیدید. در زندگیِ همه‌ی مردم این چیزها هست. اما می‌گویید به پاس خاطر من با آن‌ها جرّوبحث کردید و خواستید که آن‌ها حتماً اشعارِ مرا، مثلِ شما، بپسندند. با این کار _باید ببخشید_ آیا الان حسّ نمی‌کنید کودکِ بی‌تجربه‌ای آن‌جا به زبان آمده بود؟

برای آن‌هایی که ذوق و فی‌الجمله استعدادی دارند، دلیل لازم است، آن‌را هم باید نوشت. اما برای دیگران، اگر خیلی اصرار دارید من به شما یاد بدهم فقط این را بگویید: «مردی تمام بیست سال، سی سال عمرش را به مصرفِ فهمِ اساسِ کارِ هنری خود رسانیده، در هوش و ذوقِ این مرد هم شکّی نیست، آیا شما می‌خواهید با بیست دقیقه، سی دقیقه فکرِ خود، او را ردّ کنید؟»

با این جواب آدم‌های وقیح و بی‌حس‌اند که باز حرف می‌زنند، و چون در آیینِ من صحبت کردن با آن‌ها حرام است؛ شما هم باید حرّام کنید. حالا می‌گویید در خانه‌ی همسایه چه دیدید؟ (آذر ۱۳۲۳)

۱۰

باز از من می‌پرسید معاصرینِ ما چطور شعر می‌گویند؟ به زبانِ خودم و خیلی مختصر به شما جواب می‌دهم: مُرده بر آمده است. ولی چرا شما وقت خودتان را زیاد صرف این کنجکاوی می‌کنید، مگر تاریخی در زیر قلم دارید یا می‌خواهید خودتان را با دیگران بسنجید؟

ما درست به دوره‌ای رسیده‌ایم که شعر مُرده است، مسیرِ نظرتنگ و محدودی که قدما داشتند به پایان رسیده است. انتهای دیوار است. راه کور شده است.

اگر شما کسی‌هستید(وحقیقتاً کسی) باید شروع‌کنید. و اگر شروع می‌کنید، چرا در شکّ می‌افتید؟ دستمال‌های متعدد در جیب بگذارید، راهِ بینی را با آن ببندید و از خیرشان بگذرید. هم‌چنین در زیر پا بپایید که در شکمِ گندیده مُرده‌ای پا نگذارید. تنها کار و احتیاطی که باید داشته باشید این است.

شما در تاریکی صداها خواهید شنید، زیرا استخوان‌ها روی هم می‌ریزد، ولی باید راهِ خود را بروید. حرفِ مرا به یاد داشته باشید. چطور معاصرینِ دوستِ شما شعر می‌گویند: مُرده بر آمده است. (۲ شوال ۱۳۲۳)

۱۱

خلوت اختیار کرده‌اید و کار می‌کنید، این توفیقی است هنگامی که با عمل پیوسته باشد. غالباً در شرح‌حال نویسندگان و شعرا خوانده‌اید، یا در پی نصایح آن‌ها رفته‌اید که خلوت را می‌ستایند. اما این شیوه‌ای برای شهرت است، راهی‌ست برای تجارت که هنرِ خود را متاع آن قرار می‌دهند. در قفسه می‌چینند و مسطوره‌ی آن را به مردم می‌دهند و رو پنهان می‌کنند...

اما برای شما این کار از روی صدق و صفاست. من از حالتِ شوریدگی که دارید و می‌کاوید که چیزی را پیدا کنید و همیشه می‌گویید این آن چیز نیست، مطلب را به‌خوبی دریافته‌ام. چون هیچ تعصّب از روی خودخواهی در شما نیست، پیدا می‌کنید. دعای خیر و برکت من همیشه بدرقه‌ی کار شما خواهد بود. با آن‌که در نوشتن کاغذ بسیار تنبلم، مضایقه در کار نیست، به من کاغذ بنویسید، در سایه‌ی درخت‌های آن دهکده‌ی قشنگ، و به شهر بفرستید. من برای شما جواب خواهم نوشت. روزی همه‌ی این‌ها در نزدِ شما کتابی می‌شود. بدون طُمَانینه و طَمطَراق مطالبی را در آن خواهید یافت که در بسیاری جاها نیافته‌اید.

نیما یوشیج دوستِ مخلصِ شما هم همین‌طور بوده است، وقتی که می‌خواست شاعر باشد، و پس ازآن که در سرِ زبان‌ها افتاد، خلوت خود را از دست نداد. از همین خلوتِ تن، به خلوتِ دل می‌توان رسید.

منتظر توفیق بیشتر شما هستم. (۱۳۱۸)

۱۲

از من شعر می‌خواهید که ترجمه کنید؟ در منزل «شهریار» هم گفتگو بود. این کار زود است. بگذارید خارجی‌ها بد و خوب را ببرند. به شما گفته بودم قضاوتِ فردفردِ مردم پاکیزه و درست نیست، بل‌که قضاوتِ زمان لازم است.

اگر شما هدفِ دور و عالی دارید، در زمان زندگی خودتان دست‌وپا کردن چرا؟ این موقعیت با موقعیتی که ما داریم خیلی دور است. آن‌ها مصالح کافی در موقعیتِ حاضرِ ما ندارند، هرقدر که خوب تشخیص بدهند سنجیدن غیر از تشخیص دادن است. تا همه‌ی این بد و خوب‌ها در خارج یا داخل انبار بشود عمر من و شما گذاشته است. شما که دلّال و تاجر نیستید، هنر برای شما ابزارِ شهرت نباید باشد زیرا شهرت برای مدد به معاش است.

چون شما تکلیفی را انجام می‌دهید و خدمتی را که لازم است ادامه می‌دهید خودتان را چندان به این خیال‌ها نچسبانید. شما جوان هستید و هنگامی‌که با احساساتِ شما خوب برخورد نکنند، ممکن است در آن صورت تشویش‌ها در شما فراهم بیاورد.

باز هم می‌پرسم چرا؟ چرا در شما هنر باید خودخواهی بیشتر را برانگیزد و قسمتی از آثار شما معطوف به جلوه‌دادنِ شخصِ خودِ شما باشد؟ هنگامی‌که ما دچار این تشویش‌ها باشیم حسابِ هوش و قضاوتِ مردم را نکرده توقع‌های بی‌جا از ما سرچشمه می‌گیرد و مثلِ شعرای قدیم در تفاخرِ خودمان حرف‌ها می‌زنیم.

اینست حرف من در این خصوص و محضِ خالی نبودن کاغذ، شعری را برای شما می‌نویسم. عنوانِ آن «کان» است... ببینید گوهرِ واقعی چه زود تشخیص داده می‌شود، در حالی‌که سنگ‌های بی‌قیمت چه توقّعاتی که نداشتند. این حرفی‌ست که می‌خواستم روزی برای شما گفته باشم.

۱۳

می‌خواهید بدانید مردم در خصوص من چه می‌نویسند؟ عزیز من این چه اشتیاقی است؟
این اشتیاق باید از خودخواهی من به وجود آمده در خود من بیشتر باشد تا در شما.
کی می‌تواند فی‌الواقع بشکافد این طلسم را؟ مردم غرقِ در خودند. آن‌چه من کرده‌ام روزی به‌خوبی آشکار خواهد شد که نه از من، بل‌که از شما هم اثری نیست. مردم محتاج به هم‌اند تا چیزی را بفهمند. هرچند ما هم این‌طوریم و به‌طورِ مجرّد به وجود نیامده‌ایم، اما مثل این است که کلّه‌های آن‌ها به هم چسبیده است. همین که چیزی شروع کرد به پیدا شدن، شروع می‌کند و به‌تدریج از میان هیچ‌کس‌ها کسی برمی‌خیزد.
در تمام اشعارِ قدیم ما یک حالتِ تصنّعی‌ست که به‌واسطه‌ی انقیاد و پیوستگی خود با موسیقی این حالت را یافته است، این است که هر وقت شعری را از قالب‌بندی نظمِ خود سوا می‌کنیم، می‌بینیم تاثیرِ دیگر دارد. من این کار را کرده‌ام که شعرِ فارسی را از این حبس و قیدِ وحشتناک بیرون آورده‌ام، آن را در مجرای طبیعی خود انداخته‌ام و حالتِ توصیفی به آن داده‌ام. از آغازِ جوانی که دست به کارِ شعر هستم، به‌زودی این را دریافته بودم. نه فقط از حیثِ فرم، از طرزِ کار این گم‌شده را پیدا کردم و اساساً فهمیدم که شعرِ فارسی باید دوباره قالب‌بندی شود. باز تکرار می‌کنم نه فقط از حیثِ فرم، از حیثِ طرزِ کار.
در آثار من می‌بینید سال‌های متمادی من دست به هر شکلی انداخته‌ام مثل این که تمرین می‌کرده‌ام و در شبِ تاریک، دست به زمین مالیده راهی را می‌جُسته‌ام و گم‌شده‌ای داشته‌ام. امّا همیشه از آغازِ جوانی سعی من نزدیک ساختنِ نظم به نثر بوده است. در آثارِ من چه شعر را بخوانید و چه یک قطعه نثر را. مُرادم شعرِ آزاد نیست، بلکه هر قسم شعر است.
هرکس این بینایی را نداشته باشد، یقین بدانید چیزی از من نخواهید فهمید.

۱۴

چرا در خصوص حرفِ او فکر می‌کنید؟ به شما گفته بودم حرف‌ها را باید شنید، مثل این‌که آدم صداهای مختلف را هنگامی که راه می‌رود، می‌شنود. بازگویی این حرف هم خطرناک است و ممکن است نکبت بار بیاورد. خود او هم در سر حرفِ خود نخواهد ایستاد که اگر حسّ و دردی باشد به هر زبان می‌شود بیان کرد، و راه بهتر ندارد. قسمتی از این عقیده درست است. تا چیزی نباشد چیزی بر آن علاوه نمی‌شود، اما تکنیک می‌خواهد. و خود او هنگامی که به طرف آن نمی‌رود، به طرف این عقیده می‌رود و خود این رفتاری است برای پیدا کردن راه و روزی را خواهید دیدکه به شما دارد می‌گوید چقدر با هم تفاوت دارید.
در واقع جز این نیست که امروز، کار نتیجه‌ی تحقیق است نه نفس‌کشیدن و بازو تکان‌دادن و زورزدن. هر چیز با نظم و قاعده پیوستگی دارد. اگر این نباشد کاری که می‌کنید و هر قدر انقلاب در آن نشان می‌دهید،

تکامل نیست، تنزّل است. همین دو اصلِ مسلّم است که انقلاب و اغتشاش را با هم تفکیک می‌کند. اولی از کمال پیدا شده است و دومی از تنزّل.

در ضمنِ کار، همه‌ی این‌ها را می‌یابید و محتاج به سفارشِ من نیست. به هر اندازه که بهتر بیابید، به همان اندازه تکنیکِ خود را صاف و نرم و کامل کرده‌اید. باقی را منتظرم که خودِ شما بر فکرِ من علاوه کنید.

(تهران ۲۱ تیر ۱۳۲۳)

۱۵

عزیز من!

با همسایه‌ی شما من زیاد حرف زده‌ام. زیاد فروتنی کرده‌ام که او را پیدا کنم تا از من هر چه می‌خواهد بپرسد. اما افسوس، شیشه‌ها به اندازه‌ی خود پُر می‌شوند.

ادبیّاتِ اروپایی کم دیده و زیاد فریفته نیست. خیال نمی‌کند در دنیا چیزی بالای چیزی هست. مانندِ جوجه، در پوستِ تخم، و مانند مارمولک در محوطه‌ی خود دور می‌زند. از خودش بیرون نمی‌آید. آه، چه رنجی است که آدم از اول به خود چسبیده باشد. در صورتی‌که هر آدم با آدم‌های دیگر معنی پیدا می‌کند و گرنه ممکن است در خود و دوروبرِ خود غرق شود.

اما همسایه این را تصور نمی‌کند و تصور نمی‌کند در دنیا حتی تصوری هست، تا چه رسد به این‌که حقایقی ممکن است باشد. من او را مثل مرغِ خانگی، که زیاد نمی‌پرد، پرانده‌ام. او از پشتِ‌بام فوراً به سوی زمین می‌آید. باید خود من او را دوباره به روی بام ببرم.

دوستِ عزیزِ من! در ادبیّاتِ فارسیِ زمان ما همه‌ی این چیزها هست. با وجود این حرف‌های زیادی که من می‌زنم و بسیار زده‌ام، به کسانی می‌رسی که خوب مطالعه کرده‌اند، اما نمی‌فهمند و به کسانی که خوب می‌فهمند، اما عمرِ آن‌ها از مطالعه گذشته و خودخواهی آن‌ها مانع آن است که خیال کنند دیواری هم در پسِ این دیوار هست و دیوارهای زیادی که پَس‌وپیش شوند، شهری می‌شوند و شهرها کشورها را به وجود می‌آورند و مجموع کشورها، کره‌ی زمین است. و همین‌طور به بالا. در پیشِ آن‌ها هستی مبهم و بسیار بی‌معنی‌تر از خودِ آن‌هاست، ولی یک چیز معنی دارد و آن خودشان و هستی وجودِ تبعی آن‌هاست!

همه‌ی این دردها معلوم است از کجاست. اگر یک تربیتِ عمومی بود، اگر استعدادها فی‌الواقع به مصرفِ محلّ خود می‌رسید، اگر یکی از سیری نمی‌ترکید تا دیگری از گرسنگی بمیرد؛ خیلی هوش‌ها کار خود را می‌کردند. ولی من و شما در شعر کار می‌کنیم و در ادبیّات به‌طور عموم، این حرف‌ها به ما نمی‌رسد، مگر این‌که بگوییم توانایی در دستِ ما نیست.

همسایه‌ی شما برای این یاغی‌ست که مدت‌های مدید می‌نشیند و حرف نمی‌زند و خنده‌آور این‌که به من می‌آموزد و راه نشان می‌دهد. من هم، درعین‌حال که عصبانی می‌شوم، تحمّل می‌آورم و غصّه می‌خورم، بردباری به خرج می‌دهم. خواهشمندم از همسایهٔ خودتان از من بپرسید.

علاجِ این واقعه، کار و مطالعه است.

می‌پرسیدید تکنیک را چطور تعریف کنم؟ با زبانِ عملی تعریفی جز این نمی‌دانم و مخصوصاً جز این تعریف نمی‌کنم که تکنیک، کار است نه معرفت. یعنی با کار، معلوم می‌شود نه با فراگرفتن اصولِ چیزی. هزار دفعه می‌کنید و نمی‌شود ولی اصول را می‌دانید و آن‌چه را که نمی‌دانید، من می‌گویم تکنیک آن است.

بیش از این راجع به همسایه‌ی خودتان از من نپرسید که گاهگاهی مثل تب‌های نوبه به نوبه به من می‌گوید: اصل معنی‌ست، در هر لباسی که باشد. و خودش نمی‌داند که برای آرایشِ لباسِ قدیمی چه‌قدر جان می‌کند. هم‌چنین می‌گوید: آنچه را مردم پسندیدند، می‌ماند.

حکایتِ آن باسواد است و بی‌سواد در ده. به دهاتی‌ها گفت از او بپرسید مار را چطور می‌نویسند؟ او نوشت «مار». ولی بی‌سواد شکلِ مار را کشید و به مردم گفت: ای مردم آیا مار کدام است؟

هیچ نظر به رشد انسان ندارد و نمی‌داند تکامل و تاریخ چیست و شعر چطور مولودِ خواهش‌های انسانی است. هر دقیقه یک جور فکر می‌کند و درباره‌ی من تاسف می‌خورد که این افکارِ لطیف را چرا به نثر نمی‌نویسید؟ ولی من به‌حدّ اعلای انسانیّت با او رفتار کرده‌ام تاکنون. همان‌طور که او به‌حدّ اعلای مهمان‌نوازی خود با من رفتار کرده‌است. (آبان ۱۳۲۳)

۱۶

چرا وقتِ خود را تلف می‌کنید برای این‌که همسایه‌ی شما حتماً سلیقه‌ی شمارا داشته باشد؟ آیا شخصیّتِ شما را هم دارد؟ آیا زندگی و چیزهایی که در آن برای شما بود، برای او هم بوده است؟

همین دو سوال شما را مانع خواهد ساخت که خودتان قبل از او گمراه نباشید. به نظرِ من این جز گمراهی چیز دیگر نیست که آدم خیال کند تا شخصیّتِ کسی عوض نشده، ذوق و سلیقه و فکرِ او باید عوض شود.

عزیزِ من! به شما یک‌بار گفته‌ام ما دوره‌ی شهادت را طی می‌کنیم. زیر گوش شما آن شب در آن مجلس گفته بودم: «من میرزا فتحعلی-آخوندزاده دربندی هستم» و شما خندیدید. بعد برای شما نوشتم. درصورتی‌که کار ما دو تا یکی نیست. اما معامله‌ی ما با دوره‌ای که در آن واقعیم یکی‌ست، و نمی‌بایست باشد.

می‌گویید درآن کشورها زندگی عوض‌شده و ذوق وسلیقه هم به‌دنبال آن. معاند و مخالف کمتر است. به‌طوری‌که مخالف خودش در ضمنِ وضعیت عوض می‌شود. ذوق و سلیقه، کاملاً زاده‌ی طرزِ زندگی و شخصیّتی است که از آن پیدا شده. هر کدام وجودهای تبعی هستند. اگر شما با دریافت‌های جدید خودتان بیرون از وضعیتِ شتر و آفتابه قرار گرفته‌اید، سایرین چه گناه کرده‌اند؟ آن‌ها را با حرف‌های خودتان نیازارید. من به آن‌ها حقّ می‌دهم که این حرف‌ها مثلِ شمشیرِ بُرّان است برای آن‌ها. برای آن‌ها که چیزی جز سیاهی ندیده‌اند و نمی‌دانند که عالمِ روشنایی هم هست. این است که معتقدند هر ملتی ذوق و سلیقه‌ای دارد. زیرا پدرانشان هم این معنی را خوب ادا کرده‌اند که آب‌وهوا و اقلیم چه اثری دارد – ولی پدرانشان نسبت به زمان خود دینی به گردن داشته‌اند و هر کدام مطیع و فرمانبرِ زمانِ خود بوده‌اند. این است علتِ شخصیّت‌های متفاوت در ادبیّاتِ ما. برای خود این‌ها هم همین‌طور است و همین است علّتِ مخالفتِ آن‌ها با شما. هیچ نیست جز این‌که هوش و کفایت کافی ندارند و نمی‌توانند بیابند و آنچه می‌یابند در دوروبرِ

خودشان این است: اگر معنی را عوض می‌کنند، به لفظ چسبیده‌اند. اگر هر دو را عوض کرده‌اند به شکل، و اگر شکل را، به وزن و قافیه. خالصاً و مخلصاً ایمانِ احمقانه‌ی غریبی دارند.

آن‌ها را مثل مشمّعِ خشک از روی زخم باید جدا کرد. مثلِ مفتول‌ها و پیچ و مهره‌های زنگ‌زده در یک ماشین. و چه بسا که پس‌از جدا شدن به کار نمی‌خورند.

بگذارید خیال کنند کسی غربال نمی‌کند و وقت آن نرسیده است و من و شما تند می‌رویم. من فقط به شما می‌سپارم، و مثلِ همیشه این تکرارِ خنک را دارم: وقتِ خودتان را تلف نکنید. شب تمام می‌شود و صبح خواهد رسید. (خرداد ۱۳۲۴)

۱۷

باید خیلی برای شما عادی شده باشد که در جسم‌وجان و در چشمِ دیگری واقع باشید و به‌جای آن‌ها همه‌ی حالات و تاثّراتِ آن‌ها را بتوانید درک کنید. این قدرت برای شما وقتی پیدا خواهد شد که زیاد غرق شوید به طوری‌که با اطرافِ خودتان سرشته و تخمیر شده باشید. خیالی برای شما جان بگیرد و جسم درعین‌حال، به خیالی تبدیل شود. پس از آن این تبدیل به‌قدری سریع باشد که در موضوعِ اوّلی شما را کمک کند.

من سابقاً گفته بودم این‌طور که شدید زیبایی و چیزهای زشت را هم می‌یابید؛ از دریچه‌ی چشمِ اشخاص، سلیقه و ذوقِ آن‌ها را می‌بینید. کسی که این قدرت را نداشته باشد یا به‌طور عادی بگوید: «بله من از دریچه‌ی چشمِ آن‌ها می‌بینم» و نداند این مقدمه با استغراق و شرایطی تکمیل می‌شود، او شاعر نمی‌تواند باشد. هرچند ممکن است شاعرانه نگاه کنید. یعنی شعر در کلماتِ او سایه بزند. به‌اصطلاح رؤیا و اَحلامِ شاعرانه او را به جهانِ دیگر نبرد، امّا شاعرانه مطلبی را بپروراند. چون این حرف‌ها پریشان است به همین اکتفا می‌کنم.

۱۸

چرا به دیدن من نمی‌آیی؟ در پسِ پرده رفته، کاغذ می‌نویسی. کاغذهای تو را دسته کرده در جای مخصوص نگاه داشته‌ام. بعضی از آن‌ها درخور این است که با این جواب هم‌پا شود. معلوم است همین که راهِ معین به دست آمد و آدمی کاوش کرد گنج ضمیر خود را می‌یابد.

اما کناره‌گیری تو را تمجید می‌کنم. حتی خود مرا هم نبین یا کم‌تر ببین. از دور به گفته‌های من نگاه کن. در این کار اثری‌ست که حسّ و ادراکِ تو را بی‌مانع‌تر به کار می‌اندازد. تو بهتر می‌توانی مستغرق شوی در آن چیزی که باید مستغرق شده باشی. هر زمان که زیاد مرا دیدار می‌کنی و من به تو می‌گویم خوب شد که آمدید، یقین بدانید چیزی رفته و چیزی به جای آن نشسته و هر دو باخته‌ایم.

برادرِ جوان که در اندیشه‌ی کارِخوب‌کردن هستی! شاعر باید تنها باشد و خیالِ او با دیگران. در یک تنهایی مدام، در یک تنهایی موذی و گیج‌کننده باید به سر برد. تا این‌که طبعِ او تشنه شده، معاشرت هم بتواند برای او سودمند باشد و فوائدِ آن در حینِ حشرونشر با مردم بیابد. این تنها نصیحتی بود در این خصوص.
(شهریورماه ۱۳۲۳)

۱۹

دو قدرت، به‌طور متناوب اما دائمی، باید که در شما باشد: خارج‌شدن از خود و توانستنِ به‌خود درآمدن.
کفایت‌های شما با این دو قدرت تکمیل می‌شود _ کفایتِ دریافتن موضوع در متمادی واقع‌شدن ایده‌هایی که در دِماغِ شما خطور می‌کند و آنی‌الحصول و زودگذر هستند. کفایت برای طرح دادن به موضوع که به‌خوبی از عهده‌ی زنده ساختن و ثابت کردن آن برآمده باشید و غیرِ آن... شما خلق‌شده‌ی این دو قدرت نیستید، بل‌که هر دو قدرت به‌مانندِ ذوق و فکرِ شما و همه چیز شما، از زندگی و بسیار درونی‌هایی که آن را نمی‌شناسید به وجود آمده است.
خارج شدن از خود، دیگران و رنج‌هاشان و فکرهاشان را به شما می‌شناساند که بدونِ آن، شناسایی شما مبتدی کار خود خواهید بود و اثرِ شما ساده و خام و بسیار ابتدایی و غیرِقابلِ‌بقاء در محیطِ کمال واقع خواهد شد. بدون آن، خودپسندی‌های شما و جهالت شما میزان قرار خواهد گرفت. به خود درآمدن، مقدمه‌ی یافتن خلوت است که درونی‌های شما با آن وسیله به‌حد بلوغ می‌رسند.
این مربوط به این نیست که شما شاعرِ اجتماعی باشید یا نه. مربوط به هنرِ شما و تکمیل‌یافتنِ شماست. ابتکار و شخصیّتِ شما را این حالت محفوظ می‌دارد و شما را عادت به کاوش و کار دائم می‌دهد تا بتوانید به درجه‌ی فنا برسید. یعنی جز مطلوبِ خود چیزی را نخواهید و برسید به آن‌چه می‌خواهید. در واقع آن‌چه روزی وسیله برای هدفِ زندگی بوده است، خودش هدف واقع شود.
همسایه می‌گوید: عالمِ زندگی هم طبعاً همین کار را می‌کند. دورانِ زندگی در هر زمانی به کاری رفته است. شما نباید چیزی باشید که در جمع نیست.

۲۰

عزیز من!
می‌پرسی کدام نظرِ اساسی‌تر در طرزِ شعر آن بزرگوار وجود دارد؟ عزیزِ من! مگر نمی‌خواهی «مقدمه‌ی شعر منِ» او را بخوانی؟ چون عادت من نیست به چند کلمه قناعت می‌ورزم که بدون جواب نمانده باشی.
یکی آزاد ساختن شعر از انقیاد با موسیقی، ولو این‌که شعر عروضی باشد. زیرا فقط وزن نیست که شعر را آزاد می‌کند، طرزِ کار هم شرط است و طرزِ کار آن استاد خیلی فرنگی است.
دیگر قیمت گذاشتن برای مصراع‌هاست. در شعرِ فارسی، مصراع‌ها قیمت نداشتند، یعنی موزیکِ طبیعی پیدا نمی‌کردند. آن عالی‌قدر اوّل کسی‌است که می‌کاود و دقت می‌کند که مصراع‌ها هر کدام قیمتی نسبت به مطلب و معنی داشته باشند. چون این مطلب مفصّل است، واگذار می‌کنم به وقتِ دیگر. (۸ تیرماه ۱۳۲۳)

۲۱

از من می‌پرسید چرا آن قسمت‌ها که از شکسپیر برای رفیقِ همسایه خواندید در او اثر نکرد و هاج‌وواج به شما نگاه کرد؟

- برای این‌که در نظرِ او هیچ چیز تجسّم نیافت. و این علّت دارد. گله‌مند نباشید و تعجّب نکنید که او با این‌که بسیار حسّاس و باهوش است چطور؟

ملّتِ ما دیدِ خوب ندارد. عادتِ ملّتِ ما نیست که به خارج توجه داشته باشد، بل‌که نظر او همیشه به حالتِ درونی خود بوده است. در ادبیّات و به‌همپای آن در موسیقی، که بیان می‌کنند، نه وصف. شلوغ‌پلوغی در اشعارِ وصفی ما هم به همین نسبت است. تشبیهِ زلف به چوگان و گونه به ارغوان و ترکیبِ این مضمون که: چوگان زنی بر ارغوان. این گوینده که از خارج روگردان است درعینِ بهره‌گرفتن وصف از خارج، باز به درونِ خود می‌پردازد. پس از این کوچه باغ باز سَرِ حرفِ اول بیاییم.

احساساتی که در خودتان سراغ دارید بستگی با تاثّراتِ شما دارند. اگر عادت داشته باشید که در اوضاع بیرون دقیق شوید هرقدر بیشتر دقت کنید، اثرِ چیزها هم بیشتر است و می‌بینید که دیدِ شما کافی نبوده است و بعد، به‌نسبت، کفایت پیدا می‌کنید و به همپای این کفایت، احساساتِ شما هم عالی‌تر می‌شود.

و آن‌وقت هنگامی که در خلوتِ خود لَم داده‌اید، خوب‌تر در خاطرِ خودتان چیزهایی را که دیده‌اید تجسّم می‌دهید. و وقتی به همین اندازه که می‌بینید به خواننده دادید، او هم کم‌وبیش، مثلِ شما می‌بیند، و باز درصورتی‌که همین مراحل را گذرانیده باشد.

مثلاً برای کسی که یک هنگامِ غروب درّه‌ی خلوتی را درنیافته است، وصفِ یک هنگامِ غروب شما در درّه‌ی خلوت، برای او بی‌تجسّم می‌ماند و به همین جهت بی‌اثر و گله و توقع شما از او بسیار بی‌جا.

همسایه‌ی عزیزِ من! نگویید چرا نمی‌فهمند، بگویید چرا عادت به دیدن ندارند. بگویید از چه راه ما ملّتِ خودمان را به دیدن عادت بدهیم. در ادبیّاتِ ما این حکمِ یک شالوده‌ی اساسی را دارد.

استادانِ عالی‌مقامِ ما که درباره‌ی «سخن‌سنجی» رساله می‌نویسند، خودشان در این ورطه غرق‌اند و نمی‌توانند جزئی‌ترین احساساتِ خودشان را بیان کنند. جوانان ما که تجدّد را دوست دارند، مثل همان جوانانی هستند که عشق به زنی دادند و کاغذهای پُر از آه و فریاد و سوختم و مُردم می‌نویسند، ولی بی‌اثر است. زیرا ذرّه‌ای چاشنی از دیدِ خودشان به آن نداده‌اند.

باید اساسِ یک ترجمه و قرائتِ جدّی و مفصّل، کم‌کم در بین افراد ما برقرار شود. باید از مدرسه‌ها شروع شود. تا این کار نشود، هیچ چیز نیست. طرزِ کار عوض‌شدن هم، که هنوز جوانان به آن متوجه نیستند، بی‌فایده است. باید قرائت به حالتِ طبیعی را به مردم یاد داد.

تا این‌ها نشده‌است، نگویید چرا نمی‌فهمند. برای این‌که نمی‌بینند. بیش از این که بگویم می‌فهمند یا نمی‌فهمند یا هوش و حواسّ کافی دارند یا نه. (مهر ۱۳۲۴)

۲۲

در قهوه‌خانه فکری به نظرم آمد، وقتی که مشغولِ تماشای آن جنگل‌های قشنگ بودم.

رفیقِ من از من پرسید: چه می‌بینید؟
حقیقتاً ما چه چیز می‌بینیم و چطوری می‌بینیم؟
شعرِ ما آیا نتیجه‌ی دیدِ ما و رابطِ واقعی بین ما و عالمِ خارج هست یا نه و از ما و دیدِ ما حکایت می‌کند؟
سعی کنید همان‌طور که می‌بینید بنویسید و سعی کنید شعرِ شما نشانی واضح‌تر از شما بدهد. وقتی که شما مثلِ قدما می‌بینید و برخلافِ آن‌چه در خارج قرار دارد می‌آفرینید و آفرینشِ شما به‌کلی زندگی و طبیعت را فراموش کرده است، با کلماتِ همان قدما و طرزِ کار آن‌ها باید شعر بسرائید. اما اگر از پیِ کارِ تازه و کلماتِ تازه‌اید، لحظه‌ای در خود عمیق شده، فکر کنید آیا چطور دیده‌اید.
پس از آن عمده‌ی مسئله این هست که دیدِ خود را با چه وسائلِ مناسب بیان کنید. جانِ هنر و کمالِ آن برای هنرمند این‌جاست و از این کاوش است که شیوه‌ی کارِ قدیم و جدید از هم تفکیک می‌یابند. قطعه‌ی «لبخند» شما، که دل‌نشین نبود، برای این بود که دیدِ خود را نداشت. یعنی گُنگ دیده بودید و برای این بود که فُرم را عوض کرده ولی کلمات را عوض نکرده بودید. حال آن‌که وقتی یک چیز عوض می‌شود، همه چیز باید عوض شود.
در نوساختن و کهنه عوض‌کردن پیش‌از هر کاری، کارِ لازم این است که شیوه‌ی کارتان را نو کنید. پس از آن فرم و چیزهای دیگر فروع آن، یعنی کارِ ضمنی و تبعی هستند.
من اکنون به همین اشاره اکتفا می‌کنم و بیش از این چیزی در این خصوص نخواهم افزود. فقط به شما توصیه می‌دهم راهی را بروید که خودتان باید بروید و در نظر داشته باشید که هر کاری وسیله‌ی معیّنی دارد. شیوه‌ی کارِ جدید وسیله‌ی هنر به شکلِ جدید نمودن است و بس.

۲۳

به شما گفته بودم شعرِ قدیم ما سوبژکتیو است، یعنی با باطن و حالاتِ باطنی سروکار دارد. در آن مناظرِ ظاهری فعل و انفعالی‌ست که در باطنِ گوینده صورت گرفته، نمی‌خواهد چندان متوجه آن چیزهایی باشد که در خارج وجود دارد. بنابراین به کار ساختنِ نمایشنامه می‌خورد، نه به کارِ این‌که دکلمه شود.
دکلاماسیون و تئاتر، سازنده‌ی ظاهرند. هر دو می‌خواهند زنده را با آن‌چه در بیرون زنده است سروکار بدهند. به این جهت تئاترهایی که از روی شاهنامه یا نظامی و امثال آن‌ها ساخته می‌شود، به‌نظر من بسیار کارِ کودکانه است و باید این کار باشد تا کارِ آدمِ بزرگ جانشینِ آن بشود و تئاتر با طرزِ کارِ جدید در ادبیّاتِ ما معنی پیدا کند. از این خلاصه، مفصّلی را خودتان دریابید. (۵ فروردین ۱۳۲۵)

۲۴

در خصوصِ فرم، لازم بود به شما توصیه کنم اگر فرم نباشد، هیچ چیز نیست. عادت کنید به دقّت، تا طبیعتِ شما شود. من راجع به فرمِ شعر صحبت نمی‌کنم... آن آسان‌تر است. راجع به فرم مطلب. مطلبِ شعری شما با طراحیِ شما فرم پیدا می‌کند و هیچ‌وقت بلاواسطه نیست. به زمینه‌ی کار و رنگ‌های محلی که می‌دهید مربوط هست و نیست، زیرا فرم نتیجه‌ی بهترین یافتن است که شاعر بداند موضوع را با چه چیز برآورد کند.

بی‌خودترین موضوع‌ها را با فرم می‌توانید زیبا کنید، امتحان کرده‌اید و دیده‌اید، به‌عکس، عالی‌ترین موضوع‌ها بی‌فرم، هیچ می‌شود.

هر موضوع، فرمِ خاصِّ خود را دارد. آن را با ذوقِ خود باید پیدا کنید: مفصّل باشد بهتر است یا مختصر، برگردان داشته باشد یا نداشته باشد... فرم که دل‌چسب نباشد، همه‌ی چیزها، همه‌ی زبردستی‌ها، همه‌ی رنگ‌ها و نازک‌کاری‌ها به هدر رفته است.

این که می‌گویند موضوع‌های پَست را با آب‌وتاب دادن یخ‌تر می‌کنید، راست است، امّا باید دانست این آب‌وتابِ زائد عبارت‌از عدمِ تناسبِ فرم است. وقتی‌که نویسنده مقدماً حرف‌های زائد می‌زند و در وسطِ کارِ خود حرف‌های زائد می‌آورد که موضوع پَستی را به درجه‌ی عالی بالا ببرد، اگر طراحِ قابلی باشد، ولو این‌که این کار را نباید کرد، از زنندگیِ کار خود کاسته است.

هر موضوعی به قالبی می‌خورد، مثل این‌که قبلاً در طبیعت بوده. نارنجی به‌طور نامساوی بُریده شده و باید با جفتِ خود جفت شود و بدونِ آن کج‌وکوله است. مثل این‌که قفلی با کلیدی معیّن باز بشود.

قطعه‌ی «کوه‌های بزرگ» که فرستاده بودید، فرم نداشت. علّتِ زنندگی آن، همان عدمِ مراقبت در طراحی است. نه یک کتاب، یک منظومه، سه خط هم که با هم جفت می‌شوند، طراحی لازم دارند. ترکیب، مدیون طراحی است. همین‌که چیزی مفرد نشد، باید خوب مرکّب‌شود. این مسئله در صنعت همان‌قدر دقّت لازم دارد که مثلاً در داروسازی. زیرا در غلط ساختنِ دارو، جسم از دست می‌رود و ناتندرست می‌شود، و در غلط ساختنِ کار، حتّی ذوق و سرشتِ انسان به هم می‌خورد.

قطعه‌ی «کوه‌های بزرگ» را همان‌طور که طرح داده‌ام، اصلاح کنید. مطلب به شما واضح خواهد شد. و اگر حالا متوجه نیستید، بگذارید چندی بگذرد. بعد طرح خودتان و طرح مرا با هم بسنجید. (خردادماه ۱۳۲۳)

۲۵

عزیز من!

باز می‌گویم: ادبیّاتِ ما باید از هر حیث عوض شود. موضوع تازه کافی نیست و نه این کافی‌ست که مضمونی را بسط داده به طرزِ تازه بیان کنیم. نه این کافی‌ست که با پس‌وپیش آوردن قافیه و افزایش -کاهش مصراع‌ها یا وسائل دیگر، دست به فرمِ تازه زده باشیم. عمده این‌ست که طرزِ کار عوض شود و آن مدل وصفی و روایی را که در دنیای باشعور آدم‌هاست، به شعر بدهیم. (نکته‌ای که هنوز هیچ‌کس به آن پی نبرده است و شاید فرهنگ‌هایی هم که نمونه‌ی تازه از اشعارِ ما می‌برند به‌زودی این‌ها را در نیابند.) تا این کار نشود هیچ اصلاحی صورت پیدا نمی‌کند، هیچ میدانِ وسیعی در پیش نیست. از الفاظِ بازاری و طبقه‌ی سوم نمی‌توانیم کمک بگیریم، کلماتِ آرکائیک را نمی‌توانیم با صفا و استحکامِ استیل، نرم و قابل‌استعمال کنیم. تا این کار نشود، هیچ کار نشده. یقین بدانید دوستِ من، خوابِ شب‌پره است به روی پوستِ کدو که دور از حقیقتِ پریدن و رهیدن و جدا شدن است.

باید بیان برای دکلاماسیون داشت. یعنی با حالِ صرفِ طبیعی وفق بدهد. می‌بینید که تا این کار را نکنیم (به این نکته نیز کسی پی نبرده است.)، دکلاماسیون هم نخواهیم داشت و در ادبیّاتِ ما تئاتر مفهوم مسخره‌ی زبان‌آوری خواهد بود.

همسایه‌ی شما چیزی بیش از این نمی‌داند. به او بگویید من از او پرسیدم و او با خطِّ خود این‌طور برای من نوشت... (آبان ماه ۱۳۲۳)

۲۶

آقای من!

برای شما گفته بودم چه بسیار آدم‌های ناشی که ماله به دست راه می‌روند، امّا بنّا نیستند.

وزن، ابزار است هم‌چنین کلمات، سبک، مکتب، شکل، طرزِ کار، فصاحت، بلاغت، و امثالِ آن، تشبیه کردن، ارسال مثل...

عمده این است که چطور ترکیب می‌شود و با آن، چه به وجود می‌آید. شما می‌بینید در رفقاتان کسانی را که بدک غزل نمی‌گویند. گاهی در سبکِ هندی، مضمونی و تشبیهی و مثلی بجا دارند. همه‌ی این‌ها برقِ ذوق و استعدادی است که باید به کار کامل‌تر برود و شاعر را بشناساند، نه ابزارِ کارِ خودش را. باقی را خودتان خواهید دانست. (تهران خرداد ۱۳۲۴)

۲۷

آقای!

به همسایه از قول من می‌گویید: به‌عکس، من سعی می‌کنم به شعرِ فارسی وزن و قافیه بدهم. شعرِ بی‌وزن و قافیه، شعرِ قدیمی‌هاست. ظاهراً برخلافِ این به نظر می‌آید، اما به نظر من شعر در یک مصراع یا بیت ناقص است ـاز حیثِ وزنـ زیرا یک مصراع یا یک بیت نمی‌تواند وزنِ طبیعی کلام را تولید کند. وزن، که طنین و آهنگِ یک مطلبِ معیّن است ـدر بین مطالبِ یک موضوعـ فقط به توسطِ «آرمونی» به دست می‌آید؛ این است که باید مصراع‌ها و ابیاتِ دسته‌جمعی و به‌طورِ مشترک، وزن را تولید کنند.

من واضع این آرمونی هستم. شما تکمیل‌کننده‌ی سر و صورتِ آن باشید. من فقط اساس را می‌دهم و بیش از این شاید از من کسی طلبی نداشته باشد.

این فکر را از منطقِ مادّی گرفته‌ام و اصلِ علمی است که هیچ چیز نتیجه‌ی خودش نیست، بل‌که نتیجه‌ی خودش با دیگران است. بعد فکرِ من در این خصوص کار کرد_درست چهار سال بعد از آن شعرها در مجله‌ی «موسیقی». ترتیبِ آن‌را اگر عمری باشد، در «مقدمه» مفصّل خواهم نوشت.

من خودم هنوز امتحان می‌کنم.

این وزن را که مقصودِ من است، قافیه تنظیم می‌دهد. جملاتِ موزیکی را سوا می‌کند. رئیس ارکستر است.

اساسِ این وزن را ذوقِ ما حسّ می‌کند که هر مصراع چقدر باید بلند یا کوتاه باشد، پس از آن هرچند تا مصراع چطور هم‌آهنگی پیدا کنند. عزیزِ من! نهایتِ معضلِ من و کمال در این است؛ اگر برسم یا نرسم. هر مصراع مدیونِ مصراع پیش و دایِنِ مصراعِ بعد است.

عجالتاً به همین اکتفا کنید. این را نوشتم مخصوصاً که یادداشت باشد. (۱۳۲۴)

۲۸

به شما گفتم: اوزانِ شعری قدیم ما اوزانِ سنگ شده‌اند. و باز برای شما گفتم برای این است که همسایه می‌گوید یک مصراع یا یک بیت نمی‌تواند وزن را ایجاد کند. وزنِ مطلوب، که من می‌خواهم، به‌طور مشترک از اتحادِ چند مصراع و چند بیت پیدا می‌شود.

بنابراین، وزن نتیجه‌ی روابط است که برحسبِ ذوق تکوین گرفته‌اند. وزن، جامد و مجرّد نیست و نمی‌تواند باشد. وزنی که من به آن معتقدم، جدا از موزیک و پیوسته با آن جدا از عروض و پیوسته به آن فرم اجباری است که طبیعتِ مکالمه ایجاد می‌کند. به شما گفتم در خصوصِ وزن، شعرِ فارسی سه دوره را ممتاز می‌دارد: دوره‌ی انتظامِ موزیکی، دوره‌ی انتظامِ عروضی ـ که متکی به دوره‌ی اولی‌ست ـ و دوره‌ی انتظامِ طبیعی؛ که همسایه معقول پیشقدمی است در آن.

منظور، همسایه می‌خواهد وزنِ شعر را از موزیک جدا کند. می‌گوید ـ و در «مقدمه»ی مفصّل خود ثابت می‌کند ـ که موزیک‌ها سوبژکتیو است و اوزانِ شعری ما که به تبعِ آن سوبژکتیو شده‌اند، به کارِ وصف‌های ابژکتیو که امروز در ادبیّات هست، نمی‌خورد. در عین حال اوزانِ قدیم، مثل اشعار قدیم، زیبایی نوع خود را دارند. همسایه می‌گوید [نظر] من هم معطوف بر این است که زیبایی مطلوب را به اوزانِ شعری بدهم. قبل از شروع به وزن عوض کردن، طرزِ کار و بعد از آن وزن پیدا کردن است. این کار را او در اوزانِ عروضی و بعد در اوزانِ هجایی در نظر دارد.

اما این‌که پرسیدید کدام وزن جامد است؟ اصطلاح خود اوست. وزن‌هایی که نمی‌توانند طولانی بشوند، جامدند و غیرِمستعد؛ به‌عکس وزن‌های دیگر مستعد و متحرّک. گمان می‌کنم خیلی حرف‌ها را باز برای دفعه دوم برای شما گفتم.

فقط قافیه، باید بدانید که بعد از وزن در شعر پیدا شده. قافیه‌ی قدیم مثلِ وزنِ قدیم است. قافیه باید زنگِ آخرِ مطلب باشد. به‌عبارتِ اخری طنینِ مطلب را مسجّل کند. این است که می‌گوید شعرهای ما قافیه ندارند.

این بود آن حرفِ آخر... (خرداد ۱۳۲۵)

۲۹

رنج و اندوهِ من زیاد است. من روزبه‌روز فرسوده‌تر می‌شوم. گمان نکنم فرصت برای نوشتنِ آن حرف‌ها پیدا شود. این است که باز اشاره‌ای می‌کنم:

قافیه، مالِ مطلب است. زنگِ مطلب است. مطلب که جدا شد، قافیه جداست. در دو مطلب اگر دو کلمه قافیه شد، یقین می‌دانم مثل من زشت خواهی دانست. قدما این را قافیه می‌دانسته‌اند ولی قبول این مطلب بی‌ذوقی است برای ما که با طبیعتِ کلام دست به هم می‌دهیم. هرجا که مطلبی‌ست در پایانِ آن، قافیه است. لازم نیست قافیه در حرف «روی» متفّق باشد، دو کلمه از حیثِ وزن و حروفِ متفاوت گاهی اثر قافیه را به هم می‌دهند. فراموش نکنید وقتی که مطلب تکه‌تکه و در جملات کوتاه کوتاه است، اشعارِ شما حتماً باید قافیه نداشته باشد. همین نداشتن، عینِ داشتن است و در گوشِ من لذّتِ بیشتری می‌دهد.

حال می‌بینید که قواعدی را چطور در صفحه‌ی کوچکی جا می‌دهد؟ همسایه استادکارِ حرف‌های عجیبی است. (تیرماه ۱۳۲۵)

۳۰

کم‌جرئتی همسایه در آزاد شعر ساختن، علتش اینست که زیاد خوددوست است. آدم که این طور شد، هدفِ نزدیک می‌خواهد که زود برسد و سری در میانی سرها بالا ببرد! این است که پابه‌پای مردم می‌آید.
اما این‌که می‌گویند شعرهای من قافیه ندارند. من «جمیل زهاوی» نشده‌ام. شعرِ بی‌قافیه، آدمِ بی‌استخوان است. قافیه این است که من به شعر می‌دهم و به نظر می‌آید که قافیه ندارد، نه این‌که قدما درآورده‌اند. کارِ قدما کاریست بچگانه، بسیار آسان‌ست. عزیز من، قافیه‌بندی آن‌طور که من می‌دانم و «زنگِ مطلب» آن را اسم می‌گذارم، بسیار بسیار مشکل است و بسیار بسیار لطیف و ذوق می‌خواهد.
ممکن است کمی سرسری رفتن، همه را به هم بزند. وقتی که دو مصراع آخرشان یکی نیست، به‌نسبت با مصراع‌های بعد، عین قافیه است. قافیه از این بهتر نمی‌شود. اگر عمری باشد و «مقدمه»ام را نوشتم، همه‌ی این حرف‌ها به جای خود معلوم خواهد شد.

۳۱

همسایه!
از قافیه پرسیدی. برای تو روزی خواهم گفت. در نظر دوست تو، قافیه یک موزیکِ جداگانه از وزن، برای مطلب است. شعرِ بی‌قافیه، خانه‌ی بی‌سقف و در است. همسایه‌ی تو برای این معنی و تعریض جز این در قوّه‌ی تفکر نخواهد داشت. من خیال می‌کنم هر دو دسته به خطا می‌روند: هم آن‌ها که شعر را هجایی می‌سازند و هم عده‌ای که شعر را بی‌قافیه می‌سازند.
درحالی‌که هیچ‌یک از این دو دسته دلیلی ندارند جز این‌که می‌خواهند به پای شاهبازِ توانایی که دوستِ تو باشد پریده بعد از سال‌ها که او پرواز کرده و پهناور این هوا را پریده است، کاری تازه کرده باشند.
ولی برای چه کارِ تازه؟ اگر جوابی برای این سوال جز این نداشته باشید که بگوئید ذوقِ سالمِ من این را پسندیده است یا این زیباتر می‌کند و آزادتر می‌کند هنر را، یقین بدانید خیلی کورکورانه رفته‌اید.
من در کوهستان، چندی‌ست بی‌نهایت وحشی شده‌ام. فکرم در این خصوص کار نمی‌کند. همین‌قدر می‌گویم: کسانی که خیال می‌کنند شعرِ آن‌ها بی‌قافیه باشد، گروهی کهنه‌پسند را در برابر می‌بینند و یک حسِّ لجوجانه، بیش از حسِّ دیگر، آن‌ها را برانگیخته است. بعکس، کسانی هم که به قافیه می‌چسبند و می‌خواهند حتماً شعر آن‌ها قافیه‌دار باشد، یک کم‌جرئتی و وحشت گریبان‌گیر آن‌هاست و می‌خواهند خواننده‌ی کهنه‌پرستی را که در برابر خود می‌بینند از شعرِ خود راضی بدارند، به این جهت همان عادت را پیروی می‌کنند.
ولی هیچ‌یک از این دو نیست. اساسِ کار سهل‌کردنِ طرزِکار و به همان اندازه زیباساختنِ فرم است به واسطه‌ی حالتِ طبیعی که به فرم داده می‌شود و حفظِ آن حالت که تقاضا می‌کند شعر به وضع طبیعی

دکلامه (بیان) شود و به هم‌پای آن، به عبارتِ اخری به تبعیتِ آن، قافیه هم روان و طبیعی باشد. چون این مقدمه است برای آن‌چه روزی به شما معلوم خواهم داشت، عجالتاً بیش از این نمی‌نویسم.

نه آن‌قدر خودسر و بدونِ‌دلیل باشید و نه این‌قدر ترسو و مطیعِ عادت‌های پوسیده. قافیه‌ساختن، خیلی مشکل است اگر ذوقِ شما یاری نکند، زیرا ساختمانِ قافیه از شکلِ حروف بیرون رفته، اساسِ آن استوار می‌شود به روی ذوقی سالم که طنین و آرمونی مطلب را می‌شناسد و می‌داند با کدام کلمات هم‌وزن و هم‌مخرج جفت کند و با کدام کلمه که مخرج و وزن علیهده دارد، شعرِ خود را تمام کند. قافیه‌سازی دوستِ شما از این راه دقیق است.

چیزی بر این گفته‌ام نمی‌افزایم، فقط می‌گویم آزاد باشید. آزاد ساختن، قبل از زیبا ساختن. فعلاً هیچ قافیه نسازید اگر کهنه‌کار در شعر نشده‌اید و ذوقِ شما اجازه نمی‌دهد، مقیّد به قافیه نباشید، این زیبایی را، روزی که درک کردید، به شعرِ خود بیفزایید. (یوش ۱۶ مهر ۲۲)

۳۲

اگر قافیه نباشد چه خواهد بود؟ حبابِ تو خالی. شعرِ بی‌قافیه، مثلِ آدم بی‌استخوان است و وزنِ بی‌ضرب، مثلِ شعرهای قدیم.

تعجّب نکنید و البته نگویید: شعرهای قدیم است که قافیه‌دار است. قافیه آن نیست که هر بچه بتواند به آسانی بیاورد و نه چیزی‌ست که بر حسبِ عادت به‌قرینه آن را بخوانیم. در این خصوص من معقول فکر نمی‌کنم، بل‌که برایم محسوس است. گویا برای شما نوشته‌ام و دیگر لازم نیست بنویسم. هنرِ شاعر در قافیه‌سازی‌ست. قافیه زنگِ مطلب است و مال یک مطلب.

قافیه، باید مطلب و جملات را تمام کند. مطلبِ پیش را با مطلب بعد هم قافیه نکنید. بسیار زشت است. در این‌صورت شما معنی قافیه را ندانسته‌اید و بدتر از قدما بوده‌اید. اخیراً در «روزگارِ نو» جوانی تازه‌کار این کار را کرده، مثلِ سایرین جوان که هستند خیال می‌کنند قافیه عبارت از این است که جفت‌جفت بسازد یا تک‌تک یا کدام و چند تا فاصله با کدام. سعی کنید که قافیه‌ها در یک مطلب، انفصالِ بعید با هم پیدا بکنند.

به حسبِ ذوق و پس از کارِ زیاد خودتان می‌توانید پیدا کنید کجا خواننده منتظرِ قافیه است. هرکه این انتظار را شناخت، قافیه را شناخته است. می‌بینید که قافیه آوردن چه کارِ مشکل و محتاج به ذوقی‌ست.

شعرهای مرا در مجله‌ی «موسیقی» دلیل قرار ندهید. به شعرهای اخیرِ من، که نسخه‌ی خطّیِ آن در پیشِ شماست، رجوع کنید. قافیه، اطمینان‌بخشِ آن‌ها خواهد بود و به شما خواهد گفت چه‌جور است. (خرداد۱۳۲۴)

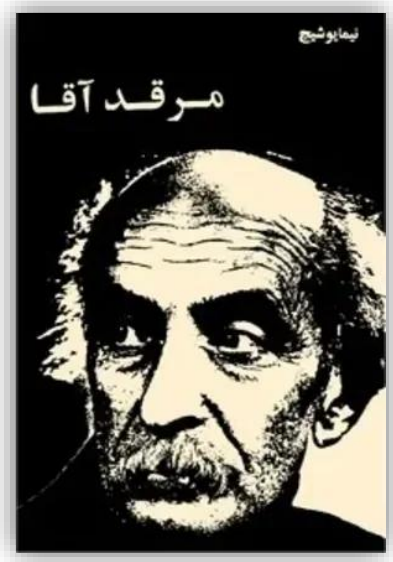
۳۳

عزیز من!

شاعر غنی می‌شود و از دست‌تنگی بیرون می‌آید، با داشتنِ مصالح کار. غیر از مصالحِ معنوی که _خلقت شده‌ی دِماغِ اوست در آن زندگانی که او راست_ مصالحِ لفظی دست‌وبالِ او را باز می‌کند. این حرف را قبول

بکنید. فقط باید این مصالح را از زبانِ «آرگو» گرفت، چه بسیار کلمات که در آن پیدا می‌کنید، امّا به کارِ سبکِ فاخر _که مالِ کارِ عالی شاعر است_ و سبکِ متوسط، که کارِ عادی اوست، نمی‌خورد؛ بل‌که مصالحی است که فقط در سبکی نازل برای تهیه‌ی اشعار به فهم پایین_ دست‌ها به کار می‌رود. (تئاتر به‌خصوص و در نثر بیشتر) در این صورت باید در بین هزاران کلماتِ آرکائیک، که کهنه شده‌اند، کلماتِ ملایم و مأنوس با سبکِ خود را به دست بیاورید.

این است که به شما توصیه می‌کنم از مطالعه‌ی دقیق در اشعارِ قدما غفلت نداشته باشید: در اشعار بجویید و یک فرهنگِ دم‌دستی برای خودتان تهیه کنید. موضوع را که در نظر دارید به آن مراجعه کنید و مصالح تازه را برای کارِ خودتان بردارید. مکرّر که این کار را این‌طور انجام دادید، کم‌کم کلمات از بین رفته، ذهنیِ شما شده یک وقت می‌بینید چه قوّتی یافته‌اید برای نوشتنِ اشعار. زیرا مصالح از همه جور فراهم داشته‌اید.



اما یک چیز دیگر هست. باید معنی‌های شما خودشان در جستجوی قالبِ خود بربیایند. شاعری که فکرِ تازه دارد، تلفیقاتِ تازه هم دارد. در حافظ و نظامی و بعد در سبکِ هندی این توانگری را به‌خوبی می‌بینید. پس از این کار، سمبولسیمِ اشعارِ شما تقاضای کلماتِ دیگر می‌کند _ مثلا استعمالِ صفت به‌جای اسم_ باز به ثروت شما از حیثِ مصالح افزوده است. جستجو در کلماتِ دهاتی‌ها، اسم چیزها (درخت‌ها، گیاه‌ها، حیوان‌ها) هر کدام نعمتی است. نترسید از استعمال آن‌ها. خیال نکنید قواعدِ مسلّمِ زبان در زبانِ رسمی پایتخت است.

زورِ استعمال، این قواعد را به وجود آورده است. مثلاً به جای «سر خورد» «سر گرفت» و به جای «چیزی را از جا برداشت» «چیزی را از جا گرفت» را با کمال اطمینان استعمال کنید. یک توانگری بیشتر آن وقت برای شما پیدا می‌شود که خودتان تسلّط پیدا کرده کلمات را برای دفعه‌ی اول برای مفهوم خود استعمال می‌کنید.

اما این پس از طی همه‌ی این مراحل است. اول باید همان‌طور که گفتم _ در «آرگو» و «آرکائیک» مشغول تفحّص باشید. هر قدر این تفحّص باشد، کم است. وقت و بی‌وقت نصیحتِ مرا فراموش نکنید. (دی ماه ۱۳۲۴)

۳۴

کسی که شعر می‌گوید به کلمات خدمت می‌کند، زیرا کلمات‌اند که مصالح کارِ او هستند. در این صورت مصالح خود را از جنسِ محکم و بادوام و به‌کارخور انتخاب می‌کند.

همین که کلمه، معنی را رساند؛ آن کلمه، خاصّ آن معنی است و بینِ آن‌ها ازدواجی در عالمِ کلمات پیدا می‌شود. شاعر باید این را بفهمد. بینِ آن‌ها اُلفت باشد نه منافقت. از روی خرد، سلیقه‌ی شخصِ خود را به کار بیندازد و به‌واسطه‌ی معنی به طرفِ کلمه برود.

پس معنی، شرطِ اصلی است. باید برای به دست آوردن آن به هر سو رفت: در کلماتِ عوام، در کلماتِ خواصّ و در کلماتی که اساسِ تولید و تحلیل و ترکیبِ آن در پیشِ خودِ شاعر است و آن معنی‌های تازه و مختلف هستند.

زبانِ عوام، آن‌قدر غنی نیست و اگر شاعر فقط در آن‌ها تفحّص کند، سبک را به درجه‌ی نازل پایین برده بالطبع معانی را از جنس نازل گرفته است، هرچند که هنری هم در آن به کار رفته باشد. زبانِ عوام در حدودِ فهم و احساساتِ خودِ عوام است. اگر گاهی کلمه‌ای با موشکافی، معنی را برساند و نظیرِ آن را در زبانِ خواصّ پیدا نکنیم، نباید فریب خورد. دقت و فهمِ عالی در عالمِ کلماتِ خواصّ است که در عالمِ کلماتِ عوام و اوباش نیست.

زبانِ خواصّ هم، درعین‌حال، محدود است به زمان و با زمان جلو می‌رود. آن‌چه را که هنوز نیافته‌اند برای آن کلمه‌ای نیست.

اما زمانی هم هست که خودِ شاعر باید سررشته‌ی کلمات را به دست بگیرد، آن را کِش بدهد، تحلیل و ترکیب تازه کند. شعرایی که شخصیّتِ فکری داشته‌اند، شخصیّت در انتخابِ کلمات را هم داشته‌اند. در اشعارِ حافظ و نظامی دقّت کنید. این دو نفر به‌خصوص از آن اشخاص هستند.

زبان، ناقص است و کوتاهی دارد و فقیر است. رسایی و کمالِ آن به دستِ شاعر است...

اشعارِ حافظ و نظامی نسبت به زمانِ خود این معنی را می‌رسانند.

۳۵

از کلماتِ عوامّ «آرگو» پرسیدید؟ پیش از این گویا نوشته‌ام. این کار، جا دارد عزیزِ من. من خلاصه می‌کنم: اگر وقایع داستانِ شما در صحنه‌ی زندگانی طبقه‌ی سوّم می‌گذرد، حتماً باید محاوراتِ عوام در کار باشد. امّا در شعر، هنگامی که موضوع شعرِ شما به حدّ نازل پایین آمده و برای عوام نوشته‌اید، می‌شود... زیرا شعر هم به‌حسبِ موضوع، پست یا بلند، سبکِ کلماتش عوض می‌شود. اگر در موضوع‌های بسیار جدّی و خواصّ‌پسند، عامیانه بنویسید؛ بسیار لوس است.

با کلماتِ عوام، شما خودتان را در این موقع جزوِ عوام قرار داده‌اید؛ زیرا از درکِ این نکته غافل بوده‌اید.

بیش از این نمی‌دانم و در خصوصِ شعر خودم، من کم‌تر به این کار محتاج شده‌ام.

۳۶

هم‌فکر عزیزم!

از کلماتِ بازاری نوشته بودید. پیش از این‌ها برای شما شرح مفصّل راجع به این موضوع نوشته بودم. گمان نمی‌برم چیزی ناگفته مانده باشد، جز این‌که در کجا باید آن‌ها را به‌کار برد. اگر به نامه‌ی پیش نگاه کنید تقریباً این را می‌یابید. ژانرها را نمی‌شود با این هوس، خراب کرد و ساختمان‌های کلاسیک باید به همان

زیبایی خود باشند. ساختمان‌های کلاسیک، ابداً تابِ این دستکاری را ندارند و در واقع مثل شیشه‌ی نازک، می‌شکنند.
پس ما باید در طرزِ کار خود که با فرم و بیان و شیوه‌ای خاصّ شروع می‌شود، برای هر چیز نکاتی را در نظر بگیریم. هنر این است که چگونه زیبا و خوشایند به‌کار ببریم، نه این‌که تنها به‌کار بریم.
برای این کار هنگامی‌که شعر را برای عوام و خواصّ طبقه‌بندی می‌کنیم، درمی‌یابیم کدام کلمات به کارِ شعرهای وزین‌تر می‌خورند و کدام به کار شعرهایی که از حیثِ معنی عالی و شاعرانه، چندان وزنی ندارند.

در تئاتر، در نوول، در شعر، در هرکدام و هیچ‌کدام، کلماتِ بازاری نشست می‌کنند و زیبا و جای‌گیر می‌شوند و بالعکس. عمده این است که برای کدام طبقه و با کدام زبان نوشته شده است. کلماتِ خیلی بازاری و آرگوئیک برای شیوه‌ی بازاری و آرگوئیک است.
با زبانِ هرکس که حرف می‌زنید، کلماتِ خاصّ زبانِ او را به‌آسانی استعمال کنید. هیچ وحشت نداشته باشید از «وول زدن» یا «لولو». اوّلی مثلا برای شعر به زبانِ عامیانهف و دوّمی برای شعر و تئاتر برای بچه‌ها کاملاً مناسب و به‌جا هستند.

یقیناً این کار زحمت و هنرِ استادانه را کم می‌کند، یعنی لازم نیست این‌قدر استاد باشید که چگونه به کار برید. کلمه، خودش در جای خودش افتاده مَکانتِ خاصّ خود را به دست آورده است. من راه را پیشِ پای شما می‌گذارم که چگونه زبان، زیبا و خوش‌آیند می‌شود. راهِ خوبِ به‌کار بردن همین است و زیاد بر این نمی‌نویسم.

۳۷

می‌گویی کلماتِ شعر خود را پیدا کرده‌ام، معلوم می‌شود که در عوض، فکرِ خود را گم کرده‌ای. من نمی‌فهمم بدونِ «فکر» چگونه آن را خواهی یافت؟
سابقاً برای شما نوشته بودم هر کس به اندازه‌ی «فکرِ» خود «کلمه» دارد و در پیِ کلمه می‌گردد.
«فکر» می‌زاید، اما «کلمه» زائیده نمی‌شود، مگر با فکر. شعرایی که فکری ندارند، تلفیقاتِ تازه هم ندارند. امّا آن‌هایی که نظامی و حافظاند، برعکس. خیّام هم مجبور شده است نسبت به خود کنایاتی یافته کوزه و کوزه‌گر بسازد، ولی این خیلی ساده است. (۱۸ خرداد ۱۳۲۳)

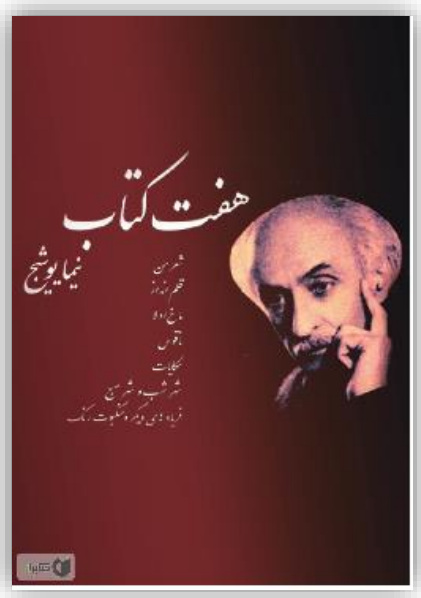
۳۸

چرا همسایه‌ی شما جرأتِ شکستنِ زنجیر را نمی‌کند؟ برای این‌که هدف او در این است. این زنجیر را مردم دوست دارند.
شما که هدفِ دور دارید، با او خودتان را نسنجید. از این سنجش هیچ چیز به دست نمی‌آید.
فقط یک چیز هست. کسی که قدیم را خوب بفهمد، جدید را حتماً می‌فهمد یا متمایل است که بفهمد.

اگر اشعارِ من یا شما را همسایه دوست ندارد، برای این است که اساساً فهمِ شعری ندارد. چه بسا که همین فهمِ ضایع و فاسد، هدفِ نزدیک را به اشخاص می‌دهد. اما شما می‌خواهید چه کنید، بدهید یا ندهید؟ و باز می‌گویم چه فایده از این سنجش، مگر به شما گفته‌اند چند قرن عُمر یا حساب کرده‌اید آن‌چه وقت حتماً صرفِ فهماندنِ مردم می‌شود در مصرفِ خود کم بوده است. (خرداد ۱۳۲۴)

۳۹

از ترجمه‌های منظومِ این دوره حرف می‌زنید. من مطمئن هستم شخصِ شما که ذوق و شوقِ کافی دارید به



این کار ناشایسته‌ی شبیه به کار دیگران، دست نمی‌زنید. اما اگر می‌خواهید من طرحی را در آن خصوص به شما می‌دهم:

صفاتِ نظمِ کلاسیک را در نظر بگیرید از حیثِ کلمات، طرزِ تلفیقِ عبارات، طرزِ بیان و میلِ مفرط به ایجاز که در آن هست. زبانِ ما با آن زبان تفاوت ندارد، عمده چگونگی کار با مصالح است و کلمات، که شاخصِ زبان است، در این میان واسطه است. باید در این واسطه سنجید. پس از آن دوره‌های متفاوت را تشخیص داد که مثلاً در دوره‌ی رمانتیک‌ها صفاتِ نظمِ رمانتیک و ما بعد آن چه بوده است.

با این تمهید، مقدمه‌ی کافی برای مبحثِ شما به دست می‌آید و با آن می‌توانید نابجایی موضوع‌های رمانتیک را که این بچه‌های خام و دست نه بکار، بی‌تخصّص و مطالعه وارد آن می‌شوند، ثابت کنید.

من خیلی افسوس می‌خورم از ترجمه‌های نظمِ پوشکین مثلاً. هرچه به زبانِ مادر آمده است فاسد و ناقص و لوس و خنک و زننده است. چون با زبان و کلمات و طرزِ کار خود ساخته نشده است و موضوع را از اثر انداخته است. برای آدمِ باذوق و تجسّس‌کرده، ترجمه‌ی آن اشعار با این وضع یک جنایتِ ادبی است.

حاصل این است که باید هر معنی را به لباسِ خود داد. وقتی که معنی عوض شد، کلمه، طرزِ عبارت و فرم و همه چیز عوض می‌شود. به عبارتِ اخری، طریق مطلوب این است و روزی این سرزمین به آن می‌رسد.

و باز افسوس می‌خورم به این وضع. البته شما به نکاتِ لازم کار، با همین چند اشاره، ملتفت شده‌اید. (مهرماه ۱۳۲۸)

۴۰

عزیز من!

می‌پرسید آیا شعرِ من به دردِ موسیقی می‌خورد یا نه؟

خیلی دیر این سوال را کردید، زیرا شما چند قطعه تاکنون به سبکِ من ساخته‌اید. من این را ملتفت شده بودم، در طرز اشعارِ شما و خواندنِ شما، مخصوصاً وقتی که در پیشِ من می‌نشینید و شعرهای خودتان را

برای من می‌خوانید. خیلی احتیاط کنید از این کار که شعرهاتان را با آهنگ بخوانید. رسم است که شعرا با زمزمه‌ای پیشِ خود، شعر می‌سازند بعد به هم‌پای نوازنده و خواننده آن را می‌خوانند، امّا آن شعرِ نیما یوشیج نیست و نه آن شعری که به سبکِ او ساخته شده باشد. اگر شعرِ شما به کار آوازخوان‌ها خورد، بدانید نقصی در شعرِ شما هست و از راهی که من در پیش دارم، دورید ـزیرا تمامِ کوششِ من این‌ست که حالتِ طبیعی نثر را در شعر ایجاد کنم. در این صورت شعر از انقیاد با موسیقیِ مقیّدِ ما رها می‌شود. شعر جهانی‌ست سوا و موسیقی سوا. در یک‌جا که به هم می‌رسند، می‌توان برای شعر آهنگ ساخت، اما شعر، آهنگ نیست. هم‌چنین می‌توان برای آهنگی شعر به وجود آورد امّا شعر، موسیقی نیست.

در نهادِ شعر موسیقی‌ای هست که موسیقیِ طبیعی‌ست. هنگامِ زمزمه در پیشِ خودتان، که دارید شعری می‌سُرایید، برداشتِ هیچ‌گونه آهنگی نکنید. بارها باید به شما بگویم: زنهار! زنهار! البته آهنگِ شعرِ شما باید طبیعی و منطبق با دکلاماسیون باشد، طبیعی مثل این‌که حرف می‌زنید یا خطابه‌ای را به حالِ طبیعی می‌خوانید. شعرِ شما هستی‌ای است که با هستی ارتباطِ قوی دارد. اگر شما به آهنگِ موسیقی خودتان زمزمه می‌کنید و شعر می‌سازید، حتماً بدانید شعرِ شما از حالتِ طبیعی به دور رفته و شکلِ بعضی اشعارِ کلاسیک را یافته است.

البته آن‌ها هم در «ژانرِ» خود زیبا هستند، امّا ما از زیباییِ دیگر صحبت می‌کنیم. گمان نمی‌کنم محتاج به حرفِ زیادی باشید، امّا می‌گویم اگر به حال طبیعی زمزمه داشته باشید، حتماً شعرِ شما طبیعی می‌شود، چون در این حال با احساسات و حالاتِ انسان برداشت می‌شود...

اساس در این‌ست که شعر شُمرده و به حال طبیعی، مثلِ نثرِ طنین‌دار خوانده شود. باقی را خودتان خواهید دانست زیرا از صحبت‌های من دریافته‌اید. (۲۷ اسفند ۱۳۲۲)

ارژنگ: بخش دوم نامه‌ها از شمارهٔ ۴۱ تا ۷۱ در شمارهٔ آینده تقدیم خواهد شد.

ارژنگ شمارهٔ ۲۷، آذر و دی ۱۴۰۱

بازگشت به فهرست

حرف‌های همسایه(۲)

نیما یوشیج

چه بسیار آدم‌های ناشی که ماله به دست راه می‌روند، امّا بنّا نیستند...

ارژنگ: درشمارهٔ پیشین به بهانهٔ ۱۶دی‌ماه، ۶۳مین سال‌روز درگذشت نیما یوشیج ضمن تقدیم فایلِ پی‌دی‌اف کتاب "حرف‌های همسایه" بخشِ نخست از متنِ این نامه‌ها شامل ۴۰نامهٔ اوّل کتاب را با اندکی ویرایش و مقدّمه‌ای جهت استفادهٔ علاقمندان به مباحثِ "شعر و شاعری" منتشر نمودیم. اینک بخشِ دوّم شامل نامه‌های ۴۱ تا ۷۱ تقدیم می‌شود. یادآور می‌شویم "حرف‌های همسایه" در واقع یکی‌از بهترین و الهام‌بخش‌ترین آثار نیما یوشیج است که به سبکِ کار شاعر، ادیب و داستان‌نویسِ اتریشی آلمانی‌زبان، راینر ماریا ریلکه Rainer Maria Rilke (۴ دسامبر ۱۸۷۵ - ۲۹ دسامبر ۱۹۲۶)، در کتاب "نامه‌هایی به شاعری جوان" نوشته شده است. در ایران برخی از سُروده‌ها و داستان‌های ریلکه توسط مترجمانی چون شرف‌الدین خراسانی، پرویز ناتل خانلری و علی عبداللهی به فارسی ترجمه و منتشر شده‌است. کتاب "چند نامه به شاعری جوان" به قلم ریلکه خطاب به شاعری جوان به نام "فرانتز کاپوس" بین سال‌های ۱۹۰۲ تا ۱۹۰۸ به کوشش خانلری ترجمه و موردتوجه نیما در نگارشِ اثر قرار گرفته است. کتاب "حرف‌های همسایه" حاوی ۷۱ نامه در خرداد ۱۳۲۴ توسط نیما با توضیح کوتاه زیر گردآوری شده، ولی نخستین‌بار توسط انتشارات دنیا در شهریور۱۳۵۱در ایران به‌چاپ رسیده است.

❊❊❊

حرف‌های همسایه(۲)

(مقدمهٔ نیما یوشیج و متن نامه‌های ۴۱ تا ۷۱ نیما به همسایه)

همسایه!

خواهش می‌کنم این نامه‌ها را جمع کنید. هرچند مکرّرات و عبارات بی‌جا و حشو و زوائد زیاد دارند و باید اصلاح شود، اما یادداشت‌هایی است. اگر عمری نباشد برای نوشتنِ آن مقدمه‌ی حسابی درباره‌ی شعرِ من، اقلا این‌ها چیزی‌ست.

من خیلی حرف‌ها دارم برای گفتن. نگاه نکنید که خیلی از آن‌ها ابتدایی‌ست، ما تازه در ابتدای کار هستیم. به اسمِ «همسایه» یا «حرف‌های همسایه» باشد، اگر روزی خواستید به آن عنوانی بدهید. درواقع این کار وظیفه‌ای‌ست که من انجام می‌دهم. شما در هرکدام از آن‌ها دقت کنید خواهید دید این سطور با چه دقّتی که در من بوده است نوشته شده است. امیدوارم روزی شما هم این کار را بکنید و به این کاهش بیفزایید.

نیما یوشیج/ خرداد ۱۳۲۴

۴۱

عزیزم!

من عقیده‌ی خود را به کسی تحمیل نمی‌کنم. به‌عکس اگر کسی قبول نداشته باشد از او نمی‌پرسم چرا. بلکه می‌گویم اگر پرتگاهی را می‌بینی به آن نزدیک نشو. اما دیگران می‌روند، و عمده رفتن است. کسی که نمی‌رود، راهی را نمی‌خواهد و نباید چشم به راه باشد. از بچگی فکر مردِ بزرگی، بزرگ‌تر از آن‌چه بتوانید به اندیشه بیاورید، راهنمای من بوده است که گفته‌اند:

هرچه در این پرده نشانت دهند

گر نپسندی، بِه از آنت دهند...

چیزی که بر من مسلّم است، و حتماً فرزندان ما به‌زودی آن را به‌خوبی مشاهده می‌کنند، این است که همه چیز عوض می‌شود و هیچ حرفی در آن نیست. در این میان فرم و وزنِ شعری ایران و طرزِ کار آن عوض خواهد شد.

اگر ما از خیلی کامل‌ترهای این میدان نباشیم می‌توانیم از آن‌هایی باشیم که به این میدان درآمده‌اند و آن بینایی را داشته‌اند. هنرمندِ عاقل فکر می‌کند برای چه دست به‌کار می‌شوم، و برای کدام مقصود راهی را می‌پذیرم و هم‌چنین به چه دلیل راه خود را عوض می‌کنم؟ زیرا هنرمندِ عاقل و واقعی، که این نام سزاوار او باشد، به بطون و نبضِ هنرِخود آشناست. نمی‌خواهد فقط بسازد، بل‌که می‌کوشد تا زیباتر و بهتر از آن را بسازد. و برای این کار کاوشی را که مکمّلِ هنرِ اوست ترک نمی‌کند. عمده، تشخیص دادن است و آن مربوط به ذوق ماست. اما ذوق فی‌نفسه این نیست که ذاتی و غیرقابل‌تبدیل باشد و رابطه‌ی خود را با جهان گم کرده باشد. در صورتی‌که این را نسبتاً اصل مسلّم بدانیم برای ما راه کامل‌شدن باز است. این جام را فقط به یک نفر نداده‌اند. نوشنده لازم است.

۴۲

دوستِ من!

می‌پرسید میدانِ غزل‌سُرایی تنگ نیست؟ لازمه‌ی غزل این است که موضوع عاشقانهٔ خود را گم نکند. میدانی باشد که من یا شما عشقِ خود را با آن بیان کنیم. البته کسانی هم یافت می‌شوند که احساساتِ من و شما را داشته باشند و غزل از این راه دنیایی می‌شود. موضوعی که به کارِ عموم بخورد نه فقط به کار خودِ گوینده.

اما یک چیز را گویندهٔ غزل می‌بازد اگر تمامِ عمرش غزل‌سُرایی بیش نباشد، و آن همه‌ی دنیاست و همه‌ی طبیعت؛ در صورتی‌که غزل جزئی از طبیعت است.

حسّی که مانند مرضی به وجود آمده، مخصوصاً در عشق‌های ساده و ابتدایی که هنوز تطوّر نیافته است و در غزل‌های ما، که وصف‌الحال است، با جوانی می‌آید و با جوانی می‌رود. به‌عکس اگر شما بتوانید از خودتان بیرون بیایید و به دیگران بپردازید می‌بینید دایره‌ی فکر کردن و خیال کردن شما چقدر وسیع شده است. اگر داستانی خلق می‌کنید یا اگر نمایشنامه‌ای می‌نویسید عشقِ شما چاشنی به چقدر حوادث داده است که برای دیگران هم اتفاق افتاده در عین حال برای شما موثر بوده است زیرا شمایید که صاحبِ حسّ سرشار

هستید. محال است بتوانید راجع به دیگران فکر نکنید. چون راجع به دیگران فکر می‌کنید گذشته‌ی دیگران هم برای شما اهمیت دارد. (ولو همه این‌ها را با حسّ خود سنجیده باشید.) در نظر شما تاریخ قوم شما با اقوام دیگر حتما وزنی را پیدا می‌کند و در این صورت محتاج هستید برای نوشتن فلان داستان تاریخی مطالعه کنید. زیرا اختیار ندارید هر رنگ و وصفی را که تصور می‌کنید به آن بدهید. باید همه چیز زمانی را که در آن وقایع داستان شما می‌گذرد شناخته باشید...

این است که گفتم غزل جزئی از طبیعت است که شما در آنید. غزل، خودِ شماست و داستانی که می‌سازید؛ شما و دیگران...

خودتان بسنجید آیا میدانِ غزل برای شاعر تنگ‌ترین میدان‌ها نیست... آیا شاعری که امروز زندگی می‌کند و وسائل زیادی را می‌شناسد می‌تواند خود را خفه و کور نگاه داشته فقط به چند نمونه‌ی غزل اکتفا کند؟

جوابِ مختصری را که می‌خواستم بدهم این است.

۴۳

عزیزم!

می‌خواهید به او جواب بدهید؟ چرا و برای کدام فکرِ عالی‌مرتبه این کار را می‌کنید و وقت را، که از دست رفت دوباره بازگشت ندارد، این‌طور تلف می‌کنید؟

مع‌الوصف، اگر خیلی اصرار دارید به او بنویسید: آقای من، غزلِ شما را خواندم. چقدر تذکره‌ها مملو از غزل و چقدر آب و خاکِ ما غزل‌سُرایان داشته است که اسمی هم از آن‌ها نیست. علتاش این است که طرزِ کار در ادبیاتِ ما وصف‌الحالی است، و حال _که شاملِ احساسات آدمی‌ست_ آحادِ معیّن دارد.

مگر از چند راه می‌توان رفت؟ هر چیز در ادبیاتِ ما به‌طور اخص وصف نشده است و وصفِ هر چیز شامل هر چیز است. در غزل به‌مراتب بدتر. در این دایره‌ی محدود همه چیز به بن‌بست رسیده و تمام شده‌است، باید به تکرار پرداخت یا شیرین‌کاری‌های خُنُک به خرج داد و بسیار قانع بود برای یافتنِ چند مضمون در تمامِ عمر. شما درین دایره‌ی محدود و تنگ خود را مقیّد و محدود می‌کنید.

چرا زیر و رو می‌کنید چیزی را که مربوط به شما نیست؟ چرا قانع می‌شوید و خودتان را گول می‌زنید که عمده معنی است، در هر لباسی که باشد؟ درصورتی‌که شما منکرِ تکامل نیستید، چرا نمی‌خواهید در نظر بگیرید این‌که می‌گویند ادبیات راهِ تکامل را رفته است، این تکامل در تکنیک است؟

قدرت، برای شما که حسّ و هوش دارید آسان به دست می‌آید. اگر هدفِ نزدیک اختیار کرده‌اید که چند نفر در دوروبر شما شعر را مدح کنند، خیلی ستم به احساسات و هوشِ خودتان کرده‌اید... باری اگر شما مایه‌ای دارید و عشق و دردی روح شما را ویران می‌کند، چرا ویران نمی‌کنید آن‌چه را که سدّ راهِ شماست، تا این‌که بتوانید بهتر بیان عشق و درد خودتان را بکنید؟

امثال این چیزها را چند کلمه هم می‌توانید در کاغذ بیفزاید اما اگر قبول نکرد به خودتان دیگر زحمت ندهید... در مزرعه خیلی خوشه‌ها سَقَط می‌شوند و خیلی خوشه‌ها می‌گندند و خیلی خوشه‌ها به دست نمی‌آیند، زیرا تنها خوشه بودن کافی نیست. شما فقط اشارتی بکنید. به قول آن مردِ بزرگ نخواهید که مکرّر شود و بگویید اشارتی کردم و مکرّر نمی‌کنم.

۴۴

باز چه سفارشی کنم به شما راجع به طرز کار؟ همان را که شما می‌بینید، خواننده‌ی شما هم باید ببیند. اوّل فهمی که من در کارِ خود کردم، این بود.

می‌بینید که من در «افسانه» به چیزها اسم داده‌ام. البته برای این کار مختصاتِ چیزهای خارجی را از نظر دور نداشته باشید. چند کلمه‌ی مختصر، که مختصاتِ چیزی را جمع می‌کند و آن را با چیزهای دیگر ممتاز می‌سازد، کافی‌ست. حرفِ زیاد لازم نیست.

با این کار حالتِ درونی را هم بهتر می‌توانید نمایش بدهید. زیرا حالتِ درونی شما و نتیجه‌ی آن چیزِ دیگر نیست. به رفیق همسایه باز این را گوشزد کنید. بعد خودش روزی خواهد دانست «آه و فغان، آخ مردم، آخ رنج می‌کشم» او چقدر زیادی بوده است و چرا مردم شعرِ او را بی‌جان می‌دیده‌اند.

۴۵

آن‌چه وسعت دارد، پوشیده است. برای نظرهای عادی پیچیده، مبهم و گنگ به‌نظر می‌آید؛ اما نظرهای عادی هم اگر ورزش کنند عوض می‌شوند. شما خودتان را گم نکنید. آن‌چه دل‌کش است و از پیِ آن می‌گردید در آن وسعت قرار گرفته است.

هنرِ وصفی جدید از این راه می‌تواند مزیّت‌های طرز کارهای کلاسیک را به‌دست بیاورد. وصف‌کردن و با آن وسیع ارتباط داشتن، یک وسیله دارد و آن سمبول‌های شماست. آن‌چه عمق دارد با باطن است، باطنِ شعرِ شما با خواندن دفعه‌ی اول، البته باید به‌دست نیاید. سعی کنید در این کار ماهر باشید .آن‌چه همه فی‌الحال می‌فهمند، آن چیزی‌ست که جمع همه است. در این صورت چه می‌گوید آن‌که عمیق‌تر می‌فهمد. آن‌که عمیق‌تر می‌فهمد زودتر نیافته است. در این‌صورت چقدر ابلهانه‌ست که بخواهد زود بفهماند.

سمبول‌ها شعر را عمیق می‌کنند، دامنه می‌دهند، اعتبار می‌دهند، وقار می‌دهند و خواننده خود را در برابرِ عظمتی می‌یابد.

هنگامی‌که می‌بینید باید بکاوید تا بیابید، این وسیله‌است که برای عوام با تعقیدِ معنوی یا لفظی مُشتبه می‌شود، اما برای من و شما برخلاف این است، تعقید، غیر از عُمق است. هر بیتِ حافظ، عمق دارد در نظرِ من و شما نسبت به‌خود، اما عُقده‌ای‌ست برای عوام. عوام آن را (من باز می‌گویم، چون سابقاً گفته‌ام بینِ دانستن و فهمیدن فرق است) فقط ممکن است بتوانند بدانند، اما خواصّ یک مرتبه بالاتر...

سمبول‌ها را خوب مواظبت کنید. هرقدر آن‌ها طبیعی‌تر و متناسب‌تر بوده، عمقِ شعر شما طبیعی‌تر و متناسب‌تر خواهد بود. ولی فقط سمبول کاری نمی‌کند باید آن را پرداخت ساخت. باید فرم و طرح و احساساتِ شما به آن کمک کند. بدونِ تردید داخل شوید، هر چه هست آنست که در هر جا نیست، یعنی در هر جا نمود نمی‌کند.

۴۶

در راه فکر می‌کردم چقدر مختصرتر می‌توانم به شما جواب بدهم. چون می‌خواهید آن‌ها را به صورت کتابی چاپ کنید و خرج شما زیاد می‌شود. پس چرا از هر چیز ساده و پیش‌افتاده می‌پرسید و چرا تکرار می‌کنید؟

برای «**تَوارُد**» در علمِ بدیع داد سخن داده‌اند. من فقط اضافه می‌کنم دراین هم زیاد دقّت به‌خرج داده‌اید. اگر مرکوبم به رقص نیفتد در همین خانه‌ی زین که نشسته‌ام و به طرف درّه‌های سبز و خرّم می‌روم، به شما جواب می‌دهم. بسیاری فکرها متعارفی و همه‌دانی‌ست. مثلاً «هر چیز فانی است» اگر دو نفر شاعر هر دو این را گفته‌اند، توارد نشده است. اهلِ تتبّع بی‌جهت وقت‌شان را به مصرف این می‌رسانند که کدام شاعر از کدام شاعر گرفته است.

می‌گویند هیچ چیز تازه نیست. اما باید دید که هر مطلب تازه است و چون با هنر می‌آمیزد، کدام مردِ هنر آن را روشن‌تر و بهتر بیان کرده است. چشم به معنی توارد نباید داشت. توارد در خصوصِ مطالبی صدق پیدا می‌کند که در آن اِمعانِ نظری شده و شعرا شکلِ مخصوص به آن‌ها داده‌اند.

مثلاً مسئله‌ی فنا در موضوع کوزه‌های خیام. کوزه‌ساز، همان خودِ خیّام است. اما در بسیاری چیزهای دیگر تَوارُدی به‌معنی صحیح و اصلی در کار نیست. چون شما او را با «**معرّی**» می‌خواهید بسنجید، دقت در این امر برای شما لازم است. مسائلِ متعارفی را کنار بگذارید که با طرزِ زندگی مردم چسبیده است. طرزِ معیّن زندگی، فکری معیّن دارد وسلیقه وذوقی معیّن. باز تکرار می‌کنم. درمطالبی که نظری‌است وفکری به‌خرج رفته، تَوارِد معنی دارد و بس.

۴۷

عزیز من!

در تعریفِ شعر نوشته بودید. خوب بود قبلا چیزهایی را که دیگران نوشته‌اند می‌دیدید و به راهِ بن‌بست نمی‌رفتید، وانگهی این کارِ شما نیست.

شما هنوز به سبکِ دوستِ خودتان دوست دارید کار بکنید و مدّعیِ راه و رسم تازه‌ای نیستید که تئوریسین باشید، وقتی که شدید این کار هم شدنی‌ست زیرا برای پیدا کردن چیزِ تازه، مجبور به کاوش و تحقیق و معلوم داشتنِ ماهیّت‌هایی می‌شوید. مجبورید اساسی تازه را بشناسید تا پایه‌ی معیّنی یافته باشید.

کارِ کنونی شما عمل است از روی سرمشق و فقط جواب‌داشتن برای کاری‌که می‌کنید. با وصفِ این، من کاغذی را که سابقاً راجع به شعر برای شما نوشته‌ام، و هنوز پیش من مانده است، برای شما می‌فرستم.

اگر بگوئید شعر عبارت از غزل است یا پیس است یا داستان است و امثالِ این‌ها. هرکدام از این‌ها، این ژانرها، که منسوخ بشود، شعر هم البته منسوخ باید شده باشد و این دلیل این است که تعریفِ شما ناقص است. زیرا شعر قبل از همه‌ی این ژانرها بوده وهست وخواهد بود وتا انسان هست و زندگی او معنا دارد، شعر هم هست... تعریفی که شما کرده‌اید، و آن‌قدر به توسط آن دور رفته‌اید، برای تعریفِ هر یک از ژانرها مناسب‌تر است. تعریفِ شما مانع‌الجمع ندارد و فارق ماهیّتی از ماهیّت دیگر نمی‌شود...

یقیناً اگر در زمان به روی کار آمدن **ایلیادِ «هومر»** بودید، می‌گفتید شعر عبارت از سُرائیدن حماسه است و اگر کمی عقب‌تر بودید می‌گفتید عبارت از غزل است و کمی ازاین هم به عقب‌تر، شعر را حتماً درام‌نویسی می‌دانستید، درصورتی‌که شعر هیچ‌یک از این‌ها نیست و هر یک از آن‌ها می‌تواند شعر باشد، اعمّ از این‌که کلمات ریتمیک باشند یا نه... فقط کافی است آن کاغذ را بخوانید. خاطرجمع باشید به آن اندازه که ممکن بود در دوره‌ی ما کسی در خصوصِ شعر فکر کند و بنویسد، دوستِ شما فکر کرده و نوشته است.

جمعه مهر ۱۳۲۳

۴۸

همسایه‌ی عزیز من!

می‌خواهی از من بشنوی که شعر در حدّ بسیار اعلای خود چه چیز است؟ حسّی که بالقوّه با انسان بوده، میلیون‌ها سال کشیده و با کارِ انسان خرده‌خرده آشکار شده است. مختصری که می‌بینی در نظر داشته باش که نتیجه، خیلی مفصّل‌تر است.

شعر، در درجهٔ اعلای خود مشاهده‌ای‌ست که افرادی معیّن و انگشت‌شمار دارند برای افرادِ معیّن و انگشت‌شمارِ دیگر. در این صورت عزیز من توقع نداشته باشید چیزی را که چنین است همه‌ی مردم بفهمند. هر کس به نسبتِ خود دارای تمیزِ شعری‌ست و به اندازه‌ی خود می‌فهمد و یک پلّه بالاتر را نزدیک شده فقط می‌داند، به‌جای این‌که بفهمد. پس هرکس در عالمِ شعر در یک درجه می‌فهمد و در یک درجه می‌داند. چیزی را که می‌فهمد می‌گوید: شعر است به‌به! چقدر خوب سُرائیده شده... چیزی را که نمی‌داند می‌گوید: مبهم است، معلوم نیست چه می‌گوید.

این ابهام از جلوی چشمِ مردی برداشته می‌شود که همهٔ وجودش شعر است. در طبیعت ساخته شده پیش‌از این‌که خودش بداند و با زندگی پرداخته آمده، بدون این‌که بخواهد یا نخواهد. همیشه این را در نظر داشته باشید آن را که شاعر می‌داند، مردم می‌فهمند، امّا آن‌را که شاعر می‌فهمد مردم می‌دانند...

سابقاً نوشته بودم فکری که برای مردم عالی‌ست برای شاعر، عادّی‌ست. برای شاعر ترکیب‌نشدهٔ منفرد و جزء است. مثل قطعه‌ی «یافته» که «**گوته**» برای زنش گفته است و اخیراً در مجلّات دیدید.

در خلالِ این احوال، شعرِ عالی بیان‌کردنی نیست و آن چیزی‌ست که باز بالقوّه هست و بالفعل به همان اندازه که آئینِ شعرگویی رو به کمال می‌رود، به وجود می‌آید. برای فهمِ این نکته‌ی اخیر، یک مراجعه‌ی مختصر به شعرهای ابتدایی قرن‌های گذشته کافی‌ست. می‌بینید شعرها چقدر از روی سادگی و صداقت سُروده شده و چقدر خام و ابتدایی‌ست از هر حیث.

اگر در فاصله‌ی بین هزارسال شعرها را به یک اندازه و قدرت بیان شده بدانید، نقصی در کارِ شعر و شاعری شما هست و بی‌هوده از من پرسیده‌اید شعر در درجهٔ اعلا چه چیز است. شعر در درجهٔ اعلا، نهایتِ میلِ انسان در این راه است. نسبت به هر دوره، مخصوصاً از نظرِ بیان، هر دوره شعرِ اعلای به‌خصوصی دارد و شعر راهی‌ست برای دوره‌ی بعد که می‌آید.

بیش‌از این از من توضیح و تفسیری نخواهید که بی‌فایده است. فقط یک دو سه کلمه دیگر برای شما می‌نویسم:

شعرِ در درجه‌ی اعلاء، انسانی هم در درجه‌ی اعلاء می‌خواهد.

خرداد ۱۳۲۴

۴۹

می‌خواستید نظر مرا در خصوص قطعه شعری که برای من فرستاده‌اید بپرسید؟

در این شعر خواسته‌اید کارِ تازه بکنید که کارِ شما، مثل کارِ پسرخاله، از کارِ من متمایز باشد. اما عزیزُ من! خواندن غیر از آهنگ اداکردن است. معالوصف هم‌شهری‌های ما هر چیز را نمی‌خوانند مگر با آهنگ.

پیش از خواندن هر شعر، آهنگی غلط، که تناسبی با معنی شعر ندارد، در گوشِ هم‌شهری‌هاست.
این کار، پیوستگیِ موذی و پُر از ضررِ شعر و موسیقی را رایج می‌دارد. حتّی در مدرسه‌های ما درسِ فیزیک و تاریخ را هم دیده‌ایم که بچه‌ها با آهنگ به معلّم جواب می‌دهند. یک چیزِ طوطی‌وار حفظ شده با آهنگی غلط و نابجا ادا می‌شود.
در عوض تنزّل و بینوایی خروارخروار، طبعِ موزون به همشهری‌های ما داده شده است. همین اساس فراوانی محصولاتِ شعری ماست. این است که همه می‌گویند ایرانی‌ها «شاعر»ند و کسی به کُنهِ این نکته پی نبرده است که ایرانی‌ها «ناظم»اند.
ایرانی‌ها با موسیقی خودشان بیشتر تعلّق‌خاطر دارند تا با شعر، مگر این‌که شعر چاشنیِ مختصر برای نظمِ کلمات باشد یا شعر، همان نظمِ کلمات معنی بدهد. در واقع ایرانی‌ها ابزاری کارِ شاعر را دوست دارند و آن همان وزن دادن است. متاسفانه بایدگفت شعرِ ما با موسیقی جُفت است. اساس یک موسیقی وصف‌الحالی، اساس همه‌چیز وصف‌الحالی. که من برای اول دفعه در «مجلهٔ موسیقی» به آن اشاره کرده‌ام. مفصّل این را، اگر عمری باشد، در «مقدمهٔ شعرِ من» خواهید یافت.
این اساس، یک سایهٔ غلط در طبع هر کس دارد. هر کس شعر را با آهنگی می‌خواند و چون به شعرِ بی‌آهنگ من و شما می‌رسد، می‌خواهد همان کارِ غلط را بکند و شعر، از حیثِ وزن، در نظرش مکروه، جلوه می‌کند. می‌گوید: این که وزن ندارد. این با ذوقِ ما جور نیست. مثل این‌که ذوقِ «ما» غیر از ذوقِ آدمی‌زاد است. زیرا با ذوقِ آدمی‌زادهای آن طرفِ آب خیلی جور است. من نمی‌خواهم به‌طور طبیعی و با آهنگِ طبیعی حرف زدن بخوانم.
خیلی ساده است فهمِ این مسئله. ما «عادت» را اساسِ یک حقیقتِ تغییرنیافتنی می‌شناسیم. بعد با این فریب، خود را خوش می‌داریم و نمی‌توانیم ببینیم و بدانیم آنچه را که هست و واقعاً هست و حقیقی‌است. زیرا که هستی دارد و با طبیعتِ انسانِ سالم دَمساز است.
شما موضوعِ مضمون را تازه گرفته‌اید، اما طرزِ کار همان طرزِ قدیم است.
مهر ۱۳۲۳

۵۰

قطعه‌ی «دیدار» شما را خواندم. به سبک کلاسیک بود. اما چرا با کلمات شل و ول بازاری آن را ضایع می‌کنید. به شما گفته بودم هر چیز را زمان به وجود می‌آورد و چیزی را که زمان به وجود آورد، زمان هم در خصوص آن قضاوت می‌کند.
قسمت اول این حرف به کار قطعه‌ی شما می‌خورد. یقین بدانید ژانرهای کلاسیک ما در طول زمان‌های طولانی، کلمات خاص خود را پیدا کرده‌اند. این است که ژانر تکمیل شده. با کلمات بازاری، کاری که شما کرده‌اید، این حد کامل را تنزل داده‌اید. در این صورت خوب بود سبک انشای خود را بسیار ساده و طبیعی می‌کردید و دارای آهنگ طبیعی تا بتوانید کلمات بازاری را استعمال کنید. اما موضوع را چون سمبولیک ساخته‌اید و معنی در الفاظ تودار شده است، این کار فایده نداشت. خاطرتان باشد اول باید ببینید برای کدام صنف می‌نویسید.

۵۱

«روزگارِ نو» را فرستاده بودید که من لذت بی‌نهایت ببرم. باز هم با من از اینطور شوخی‌ها داشته باشید و ترک نکنید. قطعهٔ «برگ» جوان‌گیلانی اگر سی سال پیش بود برای من حقیقتاً لذت می‌داد. برای این‌که آن‌وقت تازه پا به جهان شاعری می‌گذاشتم. همان‌طور که این روزها همه پا می‌گذارند. در این قطعه مثل این است که آدم عادی خواسته شاعر باشد، همانطور که اکثر شعرای قدیم ما بودند. عشق و ذوق و دید در آن عوض نشده است .احساسات مال جهان شاعر نیست چون در جهان شاعر، چیزها، شکل، رنگ و بو و خاصیت، موضوع و مضمون هر چیز و همه چیز دیگر است. فکر عادی شاعر در این جهان قطعهٔ **«گوته»** برای زنش را فراهم می‌آورد که عنوانش را فراموش کرده‌ام ولی مال جهان شاعر است. می‌بینید به‌جای زن، گل و به‌جای ازدواج، باغبانی و به‌جای زائیدن، غنچه کرده و میوه داده است.

اما در این قطعه که شما خواسته‌اید مرا به لذت با آن هم‌آغوش کنید همه‌چیز دلچسب است، همه چیز حساس و از حیث نتیجه هم ممتاز؛ اما مال جهان شاعر نیست. به این جهت در نظر مردم خیلی زیباست زیرا با رویه‌ی شاعرانه ساخته نشده است.

من خودم هم از این قبیل شعرها داشته‌ام و خواهم داشت. برای جوان این را عیب ندانید و اگر مصالح و رنگ‌ها هم منظم و قوی کار نشده است باز عیب ندانید. به استعداد و دید او که برق می‌زند نگاه کنید. بله من هم لذت می‌برم که ادبیات ما بعد از مدت‌های مدید پر از استهزاء به من، دارد تکانی می‌خورد.

ولی تکرار می‌کنم: با من باز از این‌طور شوخی‌ها داشته باشید.

خرداد ۱۳۲۴

۵۲

قطعهٔ «غروبِ سردِ» شما را خواندم. در حدّ یک معرفتِ عادی، موضوعی نه‌چندان عمیق بود. فقط شما می‌توانستید آن را با چشم شاعرانه دیده از حیث تخیل و دید خود بزرگ کنید. یا احساساتی را به آن چاشنی بدهید. هیچ یک از این‌ها را نکرده‌اید، یعنی نخواسته‌اید که بکنید. تنها قافیه و ردیفی‌ست. خود من هم وقتی شبیه به این قطعه را داشتم:

مثلا: (**آمد شب براند ترا از دری که بود**

بی‌شرم رفتی از در دیگر درآمدی)

مردم‌پسند است، ولی شاعرپسند نیست. در دنیای پر از غوغا آیا چه خواهد ماند و نوبتی برای ماندن خواهد داشت؟ اگر شما در قطعه شعر یا غزلی بگویید که یعقوب‌وار برای یوسف گریه می‌کنید و نظیر مضمون‌های کهنه را با عبارات دیگر به پرده بیاورید، حمالی برای الفاظ مردگان بوده‌اید... چون دوست شما هستم از من ممنون باشید که به‌جای به‌به گفتن می‌گویم قطعهٔ «غروبِ سردِ» شما مایه‌دار نیست و تا این مایه، حرف من هم بس است.

۵۳

این دفعه راجع‌به معنویات و درونی‌های قطعه شعر شما چند کلمه می‌گویم: از حیث صنعت بسیار خوب آمده‌اید، اما از حیث منطق داستان ضعیف است. من به شما بارها این را گفته‌ام:

دانستنِ متد، مثل دانستن جدول‌ضرب است. مثل اینست که شما ابزار خوبی برای نجاری به دست دارید و حال آن‌که نجار نیستید. این دانستن به عقیده‌ی من بکار نمی‌خورد ـ باید بتوانید ان را به‌کار ببرید. هوش سرشار و دقت شما نسبت به آن‌چه شما را در احاطه دارد آن‌وقت شناخته می‌شود. اما حالا فقط حافظه‌ی شما به‌کار رفته است که می‌دانید بی‌علت و جامد و مجرد چیزی را در نظر نگیرید و امثال آن. در صورتی‌که ضعف اشخاص در داستان شما پابرجا و بدون تغییر در ضمن حوادث است. از اول آن‌ها را با این صفحات پیش چشم گذاشته‌اید و تکانی نخورده‌اید.

بهتر این بود که نگویید رحیم بود یا بخشنده بود، بلکه بنای داستان را طوری بگیرید که رحم او را آشکار کند و مجبور به بخشندگی شود. این جریان علاوه بر اینکه منطق محکم به محتویات فکری شما می‌داد، داستان شما را بسیار طبیعی می‌ساخت. (مثل این‌که از روی مدل زنده برداشته باشید و عیناً همان باشد) این عیناً اثری است که شما می‌طلبید تا در خواننده‌ی داستان تولید شود.

اگر آن مرد، بعد از آن منظره‌ی خیالی، به رحم و تاثر می‌افتاد چه ضرر داشت که قبلاً رحم و تاثر را با خود سوقات آورده باشد؟

این سوغات برای خواننده هیچ ثمره‌ای ندارد، زیرا مثل چیزهایی است که با او مربوط نمی‌شود. اما زمانی‌که مربوط می‌شد و پابه‌پای حوادث آمده بود ...باقی را خودتان فکر بکنید. البته پیش از انتشار برای شما آسان است این اصلاح، که داستان شما بهتر از آن باشد که هست و هنر شما بیهوده به مصرف نرسیده باشد؛ مثل بازیگری که در بیابان و شب تاریک بیهوده دارد می‌رقصد...

همسایه‌ی شما/ آذر ۱۳۲۴

۵۴

در قطعه‌ی اخیر شما شوق سرایش عجیبی وجود دارد. فکر ما با هم این معنی را می‌یابد. شما در اشعار حماسی هوگو این حاصل را برداشت کرده‌اید و معلوم است که مدت‌ها در ذوق شما و با احساسات شما نطفه گرفته تا این‌که به این حدّ نموّ عالی رسیده است. در تمام موقع سرائیدن مثل این است که چیزی نه به‌خود جاری می‌شود و سراینده به روی بادپایی سوار شده، پهناور و سبک و راحت و چسبان پرواز می‌کند. شعرش با او و او با شعرش پر می‌کشند .حقیقاً این لذتی‌ست که خواننده‌ی هوشمند و کارآگاه و حساس، مثل خود شما، آن را کم‌وبیش درک می‌کند، هنگامی که احساسات او با شما جور باشد. درست نقطهٔ مقابل قطعه‌ی «رازِ شب» رفیق همسایه‌ی شما که خیلی یکنواخت و کسل‌کننده است. نه شکوه کلمات و مصالح درخور ژانر قدیم را اندوخته و نه لوازم جلوه و طرز کار جدید را داراست. فقط کلمات آرتش و امثال آن ورود کرده‌اند.

پس از آن شعر «کینه» که مثل این است که گوینده در گفتن آن جان‌کنده و اگر گاهی روانی در جملات دیده می‌شود دچار تشنج هم هست. فقط مواظبت کرده است که با تشبیهات مکرر جلوه و جلای از دست رفته را به‌جای لوازم جلوه‌بخش به دست بیاورد. و حال آن‌که تشبیه برای قوت دادن به مقصود است. تشبیهات مکرر، بسیار زننده واقع شده ذهن را دور می‌کند. گوینده مثل این است که از دست می‌راند و با پا پس می‌کشد و بیا و نیا می‌گوید.

در این صورت من خیلی متحیّرم چرا می‌خواهند ناقدینِ شعر، راه مقایسه‌ای بین شعر شما و او به دست بیاورند و چرا؟
به همین قدر اکتفا می‌کنم.

۵۵

برای من ایران و غیر ایران وجود ندارد. تاریخ و گذشتهٔ هر ملتی که درست باشد در نظرم دلکش است. در قلب من یادگارهایی‌ست که مربوط به دیگران می‌شود ولی شبیه به یادگاری‌های خود من است. هنگامی که یاد می‌آورم یا در تصور خود می‌سازم که در فلان گوشه از دنیا زندگی‌هایی گذشته، صحبت‌های شیرینی، انس‌ها و محفل‌ها و شب‌نشینی‌هایی؛ همه جای دنیا برای من شیرین می‌شود. این سرمایه، یعنی این نظر به من وسیله‌ی بهره‌مندی از لذت‌های موجود را می‌دهد.

از تاریخ فرانسه و روسیه من گوشه‌هایی دارم که وقتی به یاد می‌آورم، حسرت‌ناک و بی‌اختیار، آه می‌کشم. مثل این‌که در آن زمان بوده‌ام. به این جهت بود که به شما گفتم حکایت‌های عربی را بسیار دوست دارم. حکایت‌های راست‌الف لیله را بیش از حکایت‌های تصوری... و همه چیز تقریباً مثل هم در مغز من ردیف می‌شوند، برای رنجور ساختن خاطر من.

اما این رنجوری از ناحیه‌ی حسرت و لذت و شیرینی‌های زندگانی انسان‌های گذشته، انسان‌های دردکش و با محنت، سرچشمه می‌گیرد. خاطرتان می‌آید چند سال پیش من تاریخی از حبشه به زبان عربی به‌دست آوردم. هرچند مهارتی در نوشتن آن به‌کار نرفته و تاریخ بنا بر قانون صحیح فکری نوشته نشده است، اما حبشه را با من آشنا ساخته است و توانسته است این نوشته‌ی نه‌چندان باارزش، برای من ارزشی داشته باشد. زیرا مربوط به زندگی می‌شود.

حقیقتاً آیا دوست‌داشتنی نیست و موجب این دوستی آدم‌هایی نیستند که در آن هستند ولو هرقدر بد، که ما می‌گوییم؟ می‌بینید در جمعیت بدها، جرقه‌ای از خوبی هست و در میان بدها همیشه خوب‌ها وجود دارند.

لذت می‌بخشد روشنی چراغ در کوچه‌های تاریک و شما که فکر می‌کنید مثل این است که در خلوتی قرار دارید و چون به آن لذت دست پیدا می‌کنید روشن می‌شوید. به‌دنبال این‌گونه لذت‌ها بکاوید بدون احتیاط و دریغی. در قلب شما محبت چشمه‌هایی را پاک می‌کند. سرچشمه‌ی همه چیز خود مائیم و با این است که خود ما معنی پیدا می‌کنیم.

حقیقتاً خیلی بی‌معنی است اگر ما آن‌قدر خودپسند باشیم که به‌جز خود را نبینیم... شاعری که فقط غزل می‌سراید و موضوع عشق او عامیانه و همان عشقی‌ست که هر بی‌شعوری دارد، گمان نمی‌کنم تصویری چنان چنگ به‌دل‌زن باشد. هرچند در آن فایده‌ای هم باشد. این عشق را بسنجید با آثار شاعرانی که عشق شاعرانه پیدا کرده‌اند و این کیمیا سراپای حرف‌های آن‌ها را در همه‌جا، در موضوع‌های غیرعاشقانه هم، تغییر داده است.

من لذت تاریخ را برای این قبلاً به‌گوش شما کشیدم. مقصود من دانستن گذشته است، نه خواندن تاریخ.

۵۶

در بین شعرای ما حافظ و «ملا»، عشق شاعرانه دارند. همان عشق و نظر خاصی که همپای آن است و شاعر را به عرفان می‌رساند. هم‌چنین «نظامی». می‌توانید مابین شعرای متوسط و گمنام هم پیدا کنید. در سعدی این خاصیت بسیار کم است و خیلی به‌ندرت می‌توانید در این راه با او برخورد کنید. عشق او، برای شما گفته‌ام، عشق عادی است. عشقی که همه دارند و به کار مغازله با جنس ماده می‌خورد. درصورتی‌که در شاعر به عشقی که تحول پیدا کرده است می‌رسیم. به عشقی که شهوات را بدل به احساسات کرده است و می‌تواند به سنگ هم جان بدهد.

این عشق در موضوع‌های غیرعاشقانه، در حوادث داستان، در همه جا، می‌تواند با او باشد. این عشق، مبهم است و راه به تاخت‌وتاز دل‌هایی می‌دهد که رنج می‌برند. آن را که می‌جویند در همه جا هست و در هیچ کجا نیست. من در این خصوص وقتی می‌خواستم بدون شاخ و برگ چیزی بنویسم ولی آن فرصت‌ها برای من نیست. چون برای شما هم نیست به همین اکتفا می‌کنم. می‌خواهم از شهر بیرون رفته او را پیدا کنم. به بیابان‌های خلوت و دنج و خاموش نظر بیندازید، باقی حرف مرا با شما خواهند گفت.

فروردین ۱۳۲۵

۵۷

پرسیده بودید آیا همه شاعرند و این چگونه است که در کشور ما همه شعر می‌گویند؟ چون دو روز است پریشان و مضطرب هستم مختصر جواب می‌دهم.

برای شما به یک مثل کوچک اکتفا می‌کنم. در خانه‌ای که بچه زیاد است و بنّا هم کار می‌کند، ابزار دست بنّا به دست بچه‌هاست. در عالم هنر، در هر رشته‌ی آن، همین را می‌بینید. این است که در بیشتر خانواده‌های اشرافی یک پیانو در گوشهٔ اتاق معطل است. بیش‌تر جوان‌ها ویولون می‌زنند و آدمیزادی نیست که نخواند. اما نه همه کس پیانیست است و نه همه کس ویولون‌زن. بلکه ابزار کار شاعر را و پیانیست و ویولون‌زن و خواننده را به‌دست دارند.

در کار اولی این ابزار عبارت از توانایی در تنظیم کلمات است که در زبان ماکاری آسان‌تر از این نمی‌شود. مثل این‌که این کار مادرزادی آن‌ها است. من فقط یک نکته را در این خصوص اضافه کنم: بچه‌های خودخواه و سرتق و بسیار چشم‌دریده‌ای هستند که ممکن نیست سال‌های سال به نادانی و خامی خود پی ببرند.

شهریور ۱۳۲۳

۵۸

همسایهٔ عزیز من!

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. دراین‌صورت مفهوم بی‌طرفی هم بسیار خیالی و بی‌معنی است.

پس از این مقدمهٔ کوچک به سر حرف خودمان می‌رویم. بعضی از نوشتجات **ماکسیم گورکی** به‌خاطرم می‌آید. می‌گوید: ادبیات، افکار روشن‌تر و قانع‌ترکننده‌تر از آنی را بیان می‌کنند که علم و فلسفه بیان می‌کنند.

با این عقیده من کاملاً موافقم. امکان‌پذیربودنِ این فکر نظیرِ این‌است که بگوییم آیا ممکن‌است داروی مناسب مرض، برای مریض مفید باشد یا نه. درهرصورت اگرمریض زنده‌بودنی باشد، جواب منفی نمی‌توان به‌این سوال داد.

ملت ما بیش از همه محتاج به این‌گونه ادبیات است، چه نظم باشد چه نثر .یعنی ادبیاتی که زندگی را تجسم بدهد. اما تصور داشتن این‌گونه ادبیات، باید ما را داخل اقدام مجدانه کند. این ادبیات، به‌منزلهٔ خون است در عروق... در این‌صورت می‌آییم به سر فکر خودمان. شاعر کسی نیست که به کلمات وزن و قافیه می‌دهد. مثل این‌که حساب و نظام‌نامهٔ اداره‌ای را به نظم آورند. این کار جز اتلاف وقت و فشار بی‌فایده به مغز آوردن چیز دیگر نیست، درصورتی‌که شاعر باید مطلب عادی را، که علم و فلسفه و آن‌طور موثر بیان نکرده، بیان کند و گاهی از اوقات بهتر به ثبوت برساند. زیرا علم نتیجهٔ تجربه و فلسفه نتیجهٔ قیاس مع‌الغیر و استقراء و استدلال است. ریشهٔ همهٔ این‌ها هم در زندگی است و شاعر یا نویسنده، هر کدام در موردی، عمیق‌تر چشم بینا و با قوهٔ زندگی بشمار می‌روند. زیرا در قضایای آن واردترند. اگر این چشم نباشد هیچ نیست، چون عالم و فیلسوف هم نیست، پس بسیار مرد خودخواهی‌ست.

اگر شاعر نتواند یک مطلب عادی و به گوش همه رسیده را قوی‌تر از آن اندازه قوت که هست نشان بدهد، اگر شاعر نتواند معنی را جسم بدهد و خیالی را پیش چشم بگذارد، با داستان‌های خود ثابت بدارد یا باطل کند؛ کاری نکرده است. شاعر نیست و همان است که گفتم. 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 به نظر 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، آن هم وزن‌هایی غیرطبیعی، که هوایی عقب تار و ویولون می‌رود.

شاعر باید این مطلب را زنده کند. کاری کند که دیگران آن را نبینند آن‌طور که او می‌بیند و تکان می‌خورد. همان‌طور باید تکان بدهد. شاعر باید موضوع را لباس واقعه و صحنه بدهد. آن وزن را که در خود او دارد، در مردم تولید کند.

ادبیات جدید ما به‌کلی فاقد این است. یعنی برای افکار جدید وسیلهٔ موثری هنوز به کار نرفته است. احمق‌ها خودشان را گول می‌زنند و از شدت حماقت است که دقیقه‌ای از خود نمی‌پرسند آیا این مطلبی را که من موزون ساخته‌ام دیگران نمی‌توانند؟ نکته این است که بیشتر مردم می‌توانند و در میان صد نفر اقلاً پنجاه نفر این کاره‌اند. یعنی طبع روانی دارند و همین دلیل بر انحطاط شرم‌آور ادبیات ماست که همه شاعر و همه نویسنده‌اند. درصورتی‌که عده بسیار کم‌تر باید باشد و هرجای رودخانه نباید ماهی و هرجای کوه نباید معدن داشته باشد. اما بیچاره‌ها در نتیجهٔ خودخواهی و حماقت، کار و کسب خود را گذاشته‌اند و به نظم الفاظ مشغولند. زیاد حرف زدم، مرا ببخشید. می‌توانیم برای هر طبقه مطلب موثر بیان کنیم. نظم کلمات فقط یک روکش است، اصل مطلب حقیقی و مجسم ساختن است. یعنی جانی که بدن لازم دارد.

چون این‌را دانستید می‌توانید عامل موثر در جمعیت باشید. ادبیات ما محتاج به این طرح است که من به شما داده‌ام و همیشه در خصوص آن حرف می‌زنم و می‌دانید که همسایه همه کارهای خود را روی آن گرته تمام می‌کند.

اسفند ۱۳۲۴

۵۹

چند روز است که هیچ کار نمی‌کنم. به گردش می‌روم یا به صحافی کتاب‌های خود مشغول هستم. حالاست که می‌فهمم شعرهای من و نوول‌های من عادی و سرسری نبوده است. بس که تند می‌نوشتم و در یک روز چند کار مختلف و داخل با هم می‌کردم و در شک افتاده بودم: پس من بیهوده و مزخرف می‌نویسم؟

اما این‌که حالا گفتم می‌فهمم این است: کار، یعنی چه؟ مثل ماشین بودن؟ ماشین هم، ساعت تعطیل دارد و محتاج به مرمت می‌شود. کار، یعنی توانایی، یعنی حال کار داشتن. چه بسا با شروع، به وجود می‌آید. یا بنا بر عادت که من دارم.

چند سطر خواندن، حال خواندن را در من تحریک می‌کند. مگر وقتی که حال کار نیست. با حال کار، کار حال‌دار را انجام می‌دهید. ارزش خود را خودتان خواهید دانست وقتی که با حال کار می‌کنید، حتماً ارزشی در کار است.

با طبع خودتان لجاجت نداشته باشید. مانند غلام گوش‌به‌فرمان او باشید تا چه وقت شما را صدا می‌زند. چه بسا در دل شبکه که ناگهان از خواب می‌پرید .چه‌بسا در حین راه رفتن در کوچه. چه‌بسا در مجالس مهمانی.

شما باید فوراً از همه چیز چشم بپوشید و به او بگویید: ای فرمان‌روا حاضرم. یک پاره کاغذ از هرجا به دست بیاورید و یک نوک مداد. کافی‌ست.

کفایتِ خود را شناختن و اطاعت کردن، این است کار، در کارخانه‌ی آن‌هایی که کار کشته‌اند.

هیچ چیز مانندحال بارآور نیست. یک وقتی الهام شاعر در حال است. چه‌بسا که برای به‌دست آوردن آن باید خود را در معرکه‌ها و واقعه‌ها بیندازید. این است که خواندن موثر است. چون عکس معرکه‌ها و واقعه‌هاست در واقع. ولی آن موضوع دیگر است. اصلی‌ترین حال‌ها آن است که خودش به واسطه‌ی زندگی فراهم بیابد، پیش از آن‌که خودتان قصد کنید.

۶۰

اکنون که گوشه‌ی دنج‌تر برای پرداختن به ضمیر خود پیدا کرده‌ام به‌خوبی حس می‌کنم ناهمواری‌های زندگی محل بیش‌تری برای اندیشه‌های ابهام‌آمیز شما باز می‌کند، حتی می‌توانید به چیزهای خیلی تصوری _که بالاخره بستگی نهانی و خاصّی با زندگی شما دارند_ بپردازید. این است که من یک‌بار دیگر به‌دنبال همان حرف‌ها رفته می‌کوشم تا نکته‌ی لازمی را که برای زخم‌های شعر شما به‌منزله‌ی مرهم است تا اندازه‌ای روشن کرده باشم. ولی درخواهید یافت که این کار علت دیگر هم دارد.

قطعه‌ی اخیر شعر شما بعداً مرا با بی‌مواظبتی غریبی که از شما سر زده است برخورد داد. ناگهان دریافتم که شعر شما خواننده را در حین این‌که در آن غرق شده است، به واخوردگی و پرتی حواس بی‌ثمری می‌اندازد. به‌واسطه‌ی تصویری اضافی که در آن، در چند مورد بخصوص به وجود آورده‌اید. درصورتی‌که موضوع از حیث

تشریح به اندازه‌ی قوت خود باقی مانده و چیزی با این رویه بر قوت و تاثیر آن اضافه نکرده. فقط در چند لحظه‌ی کوتاه خواننده را دور از زمینه‌ی اندیشه‌های اصلی شما نگه می‌دارد، بعد با وضع پریشانی به آن بازگشت می‌کند. حال آن‌که هر رنگ و تصویری برای رفع احتیاجی است. چنانکه هر تشبیهی برای قوتی است. این نازک‌کاری هم که در روی کار فراهم می‌آید برای دلالت و اثربخشیدن مخصوصی است. متاسفانه ذوق شما شانه خالی کرده، نفس‌زنان و با التهاب عجیبی پیش رفته نخواسته‌اید که محل واقعی این کار را به‌خوبی دریافته باشید. حتی فکر نکرده‌اید که این کار فقط در سبکی که شما اخیراً نسبت به آن تمایل می‌ورزید وجود ندارد، بلکه در طرز کارهای دیگر هم به این نکته برمی‌خورید و آن این است که گوینده به‌وسیله‌ی انگیختن و به‌جاگذاشتن رنگ‌های معینی، میدان به خواننده‌ی خود می‌دهد. ولی این رنگ اساسی که آن‌قدر با مواظبت بجا گذاشته و به یک جمله معترضه شباهت دارد، برای برانگیختن حسّ کنجکاوی خواننده و برای این است که خواننده را با رنگ و تصویری اضافی و در نقطه‌ی معین میخ‌کوب کرده، رخنه برای نشست دادن اندیشه‌های خود در دماغ او باز کند. چون این است، این کار بار دیگر شما را با نکات اساسی و مربوط به پایه‌گذاری‌های ساختمان شعر شما برخورد می‌دهد.

اگر برداشت‌های قبلی شما مقصود اصلی شما را متمایز نساخته و دلالت‌های شما ضعیف بوده و سمبول‌ها بی‌جا و بی‌مناسبت باشند؛ این کار بعکس نتیجه می‌بخشد. حالت ابهام و پیچیدگی سبک کار شما را، در موردی که مجبور به اجرای آن سبک بوده‌اید، زیادتر کرده مثل این خواهند بود که شما اسبی را که می‌تازد، بدون قدرت بر این‌که پیوستگی زمانی و مکانی آن را تشخیص داده و لوازم جلوه‌ی مادی آن را به‌دست آورده باشید، یال‌های پریشان او را به پنجه‌ی سردِ مُردگان تشبیه کنید. یا کوهی را نمودار نساخته سنگی را در آن بغلتانید و در ضمن گریز زده تشبیه بیاورید که این سنگ شبیه به فلان چیز است...

به نظر من شبیه به هیچ چیز و همه چیز، و چیزی که در حکم همه چیز است آن یک چیز را که هنرمند صراحتاً به آن قصد کرده است، نیست. درصورتی هنر جلوه می‌نماید که نماینده‌ی خود را هضم کرده پس از آن مایه برای جلب انظار مردم پیدا می‌کند. این استعداد و چگونگی فراهم آمدن آن را شما باید بجا آورده، حتماً در نظر داشته باشید که همسایه‌ی محبوب شما هم در آن قطعه که به دنبال آن رفته‌اید چه کرده است. اول نقطه‌های جلوه بخش به آواز خروس داده پس از آن محل برای این تصویر (که بمانند رنگ خشک که در تن مردگان خون بدواند) به دست آورده است. من زیر و بم این کار را مخصوصاً در همین قطعه شعر او به چشم شما می‌کشم و از شما می‌خواهم که در نظر بگیرید، اول بتوانید خلاق خوبی باشید و بسازید و قدرت ایجاد شما «ناشی از نشانه‌های زندگی خود شما» باشد و بروز و ظهور با اقتدار و نیرومندی را از خود نشان بدهد، پس از آن آرایش‌های دیگر که در حکم پوست به روی مغز و دستکاری به روی ساختمان اصلی است، تابع همان استحکام در پیکربندی اصلی شعر شما است.

اگر پیکره‌ی شعرِ شما می‌لغزد و مثلِ این‌است که چندان از روی رغبت واقعی و بصیرت و ایمان به آن نظر نداشته‌اید (و به این جهت راه نفوذ در دیگران ندارید) هر رنگ و تصویری هم که در ضمن آن فراهم بیاید بی‌مغز و لغزان است. فرصت به پا برجا شدن هیچ‌یک از اندیشه‌های شعر شما را به خواننده‌ی شعر شما نمی‌دهد. درست مثل این است که نقش در روی آب بسته باشید و به مدعیان شعر خود میدان وسیع برای خرد ساختن خودتان می‌دهید. ولی چرا؟ آیا استاد زبردستی را می‌شناسید که با بی‌مواظبتی خود همان اثر عالی را که در هنگام مواظبت دقیق، بخلق آن توفیق می‌یافته است به وجود بیاورد؟ بعد آیا این راز سربسته

برای شما فاش نخواهد شد که چرا گاهی استادان زبردست اثری بسیار نازل و کودکانه به بازار هنر می‌آورند؟ البته در جواب به من به نکاتی تصدیق خواهید کرد و من راه بدست می‌آورم که به شما توصیه کنم در کار خودتان مواظبت بیشتر داشته باشید.

۶۱

قطعه‌ی «صبحِ بیدارِ» شما را خواندم. خیلی چیزها از همسایه‌ی شما در آن بود که به شما گوشزد می‌کنم: خط مشی او، گرته‌ی کار او، و به‌طور وضوح شکل درآمدها و پایان‌بندی‌های او؛ که چطور به‌آسانی یک قطعه‌ی شعری را پایان می‌دهد. در عین حال که طرز اجرای وزن و طرز کار او در ذوق شما گوارا بوده و از پی آن رفته‌اید، مفرداتی که خاص شعرهای خود او و معلوم است که مال زندگی اوست ـو گاهی خود ترکیب‌های اوـ به شعر شما سر و صورت داده‌اند. البته با مصالح حاضر و آماده، کار کردن آسان است. راه شما را دیگری هموار کرده، شما می‌توانید به‌آسانی بروید. ولی چرا به رفیق همسایه‌ی خودتان که اخیراً قطعه‌ی «عصیان» را ساخت نگاه نمی‌کنید؟

بگذارید بیشتر به مشکلی برخورد کرده شخصیت شما هم برای نمو خود راهی داشته باشد. برای این منظور فقط کاویدن در خودتان لازم است. همین‌که دقیق شدید می‌بینید همیشه مشکلی در هنر هست. آسان آن است که بوده است و می‌بینید خیلی به‌تدریج و تأنی و مدارا با طبع باید کار کرد. مثل کسی که در تاریکی جاده می‌ترسد و به حال ترس جلو می‌رود. آن‌چه را که در شما ذخیره ساخته‌اند به وسیله‌ی کاوش شما به دست شما می‌آید، اگر این بها نباشد؛ آن کالا هم نیست. عادت کنید که خودتان بیابید و با یافته‌های خودتان انس بگیرید .اساساً اینکه شما از همسایه‌ی خودتان پیروی کنید خرسندی‌ای برای دل او نیست.

خرسندی او فقط در این است که شما به حاشیه‌نشین‌ها و آن همه وازده‌ها که شما را بیگانه می‌بینند گوش نداده و به راه مناسب‌تر افتاده‌اید. اما آینده‌ی هنر شما، که خواب کمال و جمال آن را ـبه‌مانند فرمانداری که به تخت نشسته‌ـ می‌بینید مرهون خواستن شماست که تا چه اندازه بخواهید و علاوه بر آن بکاوید و زندگی شما را برای آن تجهیز کرده باشد. هر کس ذخیره‌ی جداگانه‌ای است. آن هم با اهمیتی که هست خود شمایید. طعن و ملامت کسی‌را به گوش نگیرید. زودزود و سفارشی ننویسید. شما ماشین نیستید. می‌خواهید که به شما هنرمند بگویند. برداشت مطلب برای هنرمند کفایت کار را نمی‌کند و از روی سفارش مزه نمی‌گیرد. اگر خود شما برای آنچه که می‌خواهید ساخته نشده و مزه‌ی بی‌انقطاع کار خودتان نباشید. در هر صورت مطلب از شما قوت و جان و ریشه می‌خواهد.

آن چیزی که زود و به‌طور وفور به‌دست می‌آید در عالم هنر تردیدناک است. آن را با قدرت قلم و توانایی بر تندکاری مشتبه نکنید. هر تندکاری، وقتی کندکار بوده است. شما هم! صبر داشته باشید. حوصله به خرج بدهید. بیشتر از این وقت خودتان را به کارتان بفروشید. وقت، تریاق است. زشتی‌ها و زیبائی‌ها و هر جلوه‌ای با آن برومند و شناسا می‌گردد. جوجه کبوتر وقت می‌گذارد تا روزی پروازی طولانی در پیش بگیرد، ذوق و هوش شما هم همین حال را دارند. تکوین شده‌اند و با وصف این باید برد دوباره و بارها تکوین شدن را به آن‌ها داد. آن توفیقی که برای شما روزی ممکن است باشد ـچون از من می‌پرسیدـ از این راه است و بس...

۶۲

از فرستادن شعرهای خودتان برای من خودداری نکنید. در این ناحیهٔ دوردست هم که ده‌کوره‌ی کوچکی در میان جنگل بیش نیست، و من از خستگی به آن پناه آورده‌ام، به یاد شما هستم. من خاصیت خود را از دست نمی‌دهم.

فکر من در پیرامون آن چیزی است که مانند میراثی از من ممکن است برای دیگران باقی بماند و میل دارم رموز آن را در زندگی خودم برای شما شرح بدهم .اما شما چرا از این ابهام که دید شما را پرعمق و لطیف و باشکوه می‌گرداند، می‌پرهیزید؟ این وسوسه‌ی خطرناک که برای هنر به منزله‌ی سم ریشه براندازی است و مصالح به‌کار آمده را خام و کمرنگ نگاه می‌دارد، اگر از سرتاسر اشعار شما پیدا نبود از نامه‌ای که به ضمیمه‌ی اشعارتان برای من نوشته بودید پیدا بود.

باید نخست ایمان آورد و بعد به‌کار افتاد. حقیقت سرنوشتی که روزی رقم مسلم می‌شود از این‌جا آب می‌خورد. نکته‌ای که می‌خواستم مخصوصاً راجع به شعر اخیر با شما به میان بیاورم این بود و باز می‌گویم: کدام اشخاص در بین خوانندگان شما هدف واقعی شما هستند؟ اگر بر طبق ذوق و درخواست دسته‌ای نوشته‌اید و مایه‌ی جان‌بخش شعری اگر در آن سراغ دارید و می‌توانید آن‌ها را اقناع کنید و به آن نشانه که می‌خواهند آن‌ها را رسانیده‌اید؛ دیگر شک و تردیدی در خصوص خوبی و بدی اشعارتان نداشته باشید. مثل کوه محکم در مقابل بادهای هرز قرار بگیرید، بدانید که شما کار خودتان را می‌کنید و هر کس باید کار خود را کرده باشد. حقیقی‌تر از این حیث تاثیر واقعی، چیزی نیست. اراده برای هر فرد اراده‌ای است که حوادث جمعی آن را فراهم آورده است. با در نظر گرفتن هر نکته برای شما که از همه چیز زمان خودتان مزه می‌چشید چه نگرانی است؛ در حالتی که شما می‌دانید به نقطه‌ی دوردست و دقیقی از هنر پیوسته‌اید.

همچنین باید بدانید آن چیزی که عمیق است، مبهم است. کنه اشیاء جز ابهام چیزی نیست. جولانگاهی که برای هنرمند هست، این وسعت هست (درحالی‌که می‌خواهد به همه چیز برسد و همه چیز را با قوت آن دریابد) این وسعت، هنرمند واقعی را تشنه‌تر می‌دارد. در عروق او در نقطه‌ی پرعمقی، آن چاشنی تلخ و شیرین زندگی را که او بخود و نابخود به‌هوای آن می‌رود می‌چشاند. در آن یافته‌های زندگی او را باید دید. لذت‌های گمشده با ساعات دور و دراز هجران را حاکی از شبی که در میان شب‌ها بیهوده به روز پیوست. روزی که او در روشنی زنده‌ی آن انتظار شب را می‌کشید. جان هنر بازندگی است. شما بارها به آثاری برخورده‌اید که همین ابهام آن‌ها را زیباتر ساخته به آن‌ها قوه‌ی نفوذ عمیق داده است. اگر این حرف را دوباره‌خوان کنید: «انسان نسبت به آثارِ هنری یا اشعاری بیشتر علاقه‌مندی نشان می‌دهد که جهانی از آن مبهم و تاریک و قابلِ شرح و تاویل‌های متفاوت باشد.»

من تمنایی در این خصوص از شما ندارم و مدعی این نیستم که بدون ابهام هنرمند هیچ کاری از کارهای خود را نباید به پایان برساند. اول باید دانست که شعر هم حرفی از حرف‌های ما است. از حیث کم‌وکیف و چگونگی خود در زمان و مکان معین. ماده‌ی بی‌ارتباطی با ماده‌ی زندگی ما نیست و باید نشانه‌ای از زندگی ما باشد. به‌این‌جهت از حیث موضوع می‌تواند یک وقت ابهام‌آمیز جلوه کند. همچنین عقیده دارم که هنر تابع موضوع است اما چون شعر واقعی میوه‌ی زندگی ما است و ادراک عالی آن منحصر برای دسته‌ی مخصوصی

است، تصرف غیراهل در آن منطقی بسیار خنک و خیالی و خالی از چیزهایی جور با حساب می‌خواهد .فقط در این مورد هوشیاری هنرمند (از این دهکده به شما دستور می‌دهم) در چه چیز خواهد بود؟

برای هنرمند که می‌خواهد کارش را از روی مصلحت انجام داده باشد، هوشیاری او در این‌جا است که فکر کند و بیابد برای کدام طبقه می‌نویسد، و واجب‌تر آن است که برای آن طبقه نوشته باشد، پس از آن هنر را به‌حد زبان پایین آورده یا به‌حد اعلا بالا برده است. در هر یک از این دو کار اگر فکر خود را درخور هضم و ذوق و توانایی بر درک آن طبقه که منظور اوست به‌میان گذاشت باید گفت این هنرمند در کار خود چیزی را تعهد نکرده است که فروگذار کرده باشد، مثل قطعه‌ی «ز دریا خیزان» شما. اگر این قطعه برای کارگرهایی بود که شانه‌های لختشان از زیر دیوار شما رد شده و بارهای سنگین عزیزانی را که می‌شناسید به سرمنزل می‌رسانند، من با کمال صراحت به شما می‌گفتم: شما بسیار ثقیل و ناگوار این قطعه را ساخته‌اید. ولی چون این نیست و برای آن‌هایی نوشته‌اید که در خصوص نجات آن‌ها تشنه‌ی تحریک بیشترند، این قطعه را حقیقتاً خوب از آب درآورده‌اید. کاری را که لازمه‌ی هنر و منظور دیگری از آن بود انجام داده‌اید. اگر کاملا موضوع راجع به ساحت وسیع‌تری بود ـو راجع به همه‌ی طبیعت که زندگی من و شما هم در جزو آن قرار گرفته است_ باز همین را می‌گفتم. و می‌گفتم:

کارهای باعمق اساساً ابهام‌انگیز هستند. این ابهام در همه جا ـوقتی که عمیق می‌بینیم_ وجود دارد. در همه‌ی روزنه‌های زندگی، مثل مه که در جنگل پخش شده است. با نظر ما که می‌یابد یا نمی‌یابد یا مجبور شده است که نیابد، کم و زیاد می‌شود. حال آن‌که برای کسانی که نظری با این عمق ندارند، ابهامی هم وجود ندارد و باید گفت برای آن‌ها چیزهایی که در اطراف آن‌ها قرار گرفته‌اند، مثل خوراک دست‌پخت روزانه‌شان، از اندازه‌ی معین و مسلم حکایت می‌کند که در دایره‌ی ظرف محدودی محدود شده است. اما هر کس حق دیدی در این دنیا دارد و برای مقصودی که می‌خواهیم به‌دست جمعی انجام بگیرد هرکس به‌نوبه‌ی خود ایرادی به‌شمار می‌رود. راهی که شما می‌روید راهی است که حتماً همه چیز در آن باوضوح نیست. بلکه در بسیاری از آن چیزها روشنی‌ها تاریک و پررنگ‌ها کمرنگ می‌شوند؛ تا این‌که شما به کنه باقوت هر چیزی با کمال تشنگی برسید، خطوط ناآشنایی روشنی می‌دهد و رنگ می‌اندازد و با تماس دور یا نزدیک از زندگی شما چاشنی می‌گیرد. مثل این‌که در قعر دریا دست انداخته‌اید. کاوش شما در جهانی بزرگ‌تر است و شما خود را تنها در آن‌جا نمی‌توانید بیابید. بنابراین، به شما اطمینان می‌دهم، در پیرامون شما تشنگانی به‌حال انتظار وجود دارند که بعد از رفع همه‌ی تشنگی‌ها تشنگی‌های دیگر آن‌ها را در این بیابان وحشتناک می‌دواند. توصیه‌ی من درباره‌ی تردیدی که شما دارید چیزی بیش از این نخواهد بود. ولی آیا چه کمبودی در قطعه‌ی شعر اخیر شما وجود داشت؟ چگونه باید به اشعاری به این سبک و در این ردیف ترکیب مناسب داد؟ بعداً برای شما خواهم نوشت. آن‌چه که مقدمهً می‌گویم این است: ابهام خود را واضح‌تر بیان کنید.

۶۳

روز بارانی است. باران در روی جنگل و گاو بُنه و خاموشی آن با وضع رویاانگیزی سرریز کرده، چنان افسرده می‌بارد که من باید دلتنگ باشم. اما باز در فکر شما هستم. قطعه‌ی شعر اخیر شما به من تصویرهایی می‌دهد، شاید برخلاف آن تصویرهایی که متوقع بودید در خواننده‌ی اشعارتان ایجاد شود. علت آن، حالت

ابهام‌انگیز گنگی است که در میان تاروپود اشعار شما رخنه بسته است. مثل اینکه کاری از روی هوس انجام گرفته تا طرزی بر طبق طرزی که بوده است و بعضی می‌پسندند به وجود بیاید. به این واسطه خود شما هم چشم‌پوشی نمی‌کنید که اشعارتان ـمخصوصاً قطعه‌ای که پیش از این ساخته‌اید ـمعنی را در تعقید سرگیجه‌آوری انداخته است. و حال آن‌که در هر طرز کاری واسطه‌ی معینی بین ما و دیگران، که مثل ما فکر می‌کنند، وجود دارد و ما را در نقطه‌ای به‌هم ربط می‌دهد. به هر اندازه که مبهم یافته باشیم، بدون این واسطه، کار هنری از توازن و قدرت رسوخ، که باید در آن برقرار باشد، بیرون افتاده است. مثل این است که ظرف محتوی مایعی را به طرف دیوار پرتاب کنید. مایعی که از آن ظرف به دیوار پاشیده شده است طرح‌های عجیب و خیالی را که در زمینه‌ی ابهامی به‌دست می‌آیند، می‌سازد. نیروی یافتنی که با ذوق و هوش و ذخایر یافته‌های شما هست، چیزهایی را چه بسا به مقتضای حال و موقع که می‌طلبید ـ در آن طرح‌های عجیب و خیالی می‌یابد.

البته هیچ کس مانع از رویه‌ی آزادانه و طرز یافتن شما نخواهد بود. هنر هم آزادانه می‌تواند راه خود را طی کند. برای کسی که معتقد به تغییرات در هر چیز باشد حتمی است. مثل بالا رفتن سطح همه چیز، سطح هنر هم بالا می‌رود. یعنی به‌واسطه‌ی حرکتی که در چیزهای دیگر به وجود آمده در هنر هم کم‌وبیش حرکتی به‌وجود می‌آید .مع‌الوصف این آزادی عبارت از این نخواهد بود که هر کس هر چه می‌خواهد می‌کند. بلکه عبارت از بهتر به‌مصرف رسانیدن هنر به خرج فهم کم‌وبیش دیگران است. اگر شما بدعتی گذارده و سنت‌های گذشته را به پاس روش‌های تازه، از هم گسسته‌اید برای این است که هنر را به قیدهای دیگر مقید کرده آن را زنده‌تر، پرمغزتر، بیان‌دارتر و دقیق‌تر ساخته باشید. در این صورت راهی را که هنر می‌سپارد راه معین است. این راه حاکی از حد و اندازه‌ای است، نسبت به یافته‌های ما و چگونگی بروز و ظهور آن‌ها. اگر شما کارتان را بی‌نهایت مبهم انجام داده باشید هنر شما در مورد شما، که زبردستی خود را نمایان ساخته‌اید، صدق پیدا می‌کند. ولی یک نکته قبل از هر چیز برای شما یافتن است.

قبل از هرچیز متمایز بودن موضوع، نیروی کاوش را در خواننده‌ی اشعار شما بیدار می‌کند و او را برای دریافتن نکته‌هایی که در کار شما است حاضریراق می‌دارد. گواراتر این است که کار نخستین شما، با برداشت مخصوصی، پیش از هر چیز مقصود را در جلو چشم بیاورد. پس از آن این قضاوت، قضاوت جداگانه‌ای است که آیا این طرز کار مبهم انجام داده شده است یا نه؟ یعنی در آن چیزهای ابهام‌آمیز وجود دارد یا ندارد. و البته هر کدام از این دو صورت سهم مخصوصی از زیبایی می‌برند. آدم پخته و باتجربه انکار نمی‌کند که طرز کارهای رئالیست مثل طرز کارهای ایده‌آلیست، هر کدام واجد جلوه‌های مخصوصی نسبت به خود هستند. کفایت و قابلیت در این‌جاست که هنرمند تا چه اندازه به کار خود آن جلوه‌ی مخصوص را بخشیده و چطور در آن زبردستی و عمق به خرج گذاشته است.

اگر شما می‌خواهید ابهامی مقبول به اشعارتان داده باشید فقط به این ابهام کمی روشنی بدهید، راهش این است: قصد شما این باشد که چیز مبهمی را با صراحت بیان کنید. پس‌از آن‌که برداشت نخستین شما از روی دقت لازمی بود، تناسب رنگ‌ها را با موضوع و هدف‌های خودتان بسنجید. مثلاً انتظار کشیدن درخت‌های صنوبر و یاس، در صورتی‌که انتظاری در موضوع شعر شما نبود، چیزی را در اشعارتان بی‌جا و منزل و سرگردان به نظر من می‌آورد. هم‌چنین کلمه‌ی(درختی) بدون اسم از آن درخت، که قوتِ رئالیست به آن می‌بخشد، طرز کارهای کلاسیک را به یاد می‌اندازد که به چیزها رنگ وضوح نمی‌دهند.

در ضمن بعضی کارهای بی‌ثمر، کلمات دریا و شب و صبح را، که نشانه‌های خاص شعرهای همسایه‌تان شناخته شده‌اند، بدون این‌که به وجودشان احتیاجی داشته باشید، در قطعه شعر اخیر خودتان جا داده‌اید. و به‌زحمت جا داده‌اید. به‌طوری به‌زحمت جا داده‌اید که محسوس است. زمختی و ناجوری آن‌ها ذهن را مشوب می‌کند. مثل این‌که خیلی آن‌ها را دوست داشته‌اید و فقط به پاس دوستی یا برای شکوه و شکل دادن به شعر خودتان _به خیال این‌که شکلی می‌دهد_ به آن‌ها محل نمودی داده‌اید. حال آن‌که شعر فرمول‌بندی نیست. چنانکه همسایه‌ی رفیق شما با تغییر محل قافیه‌ها این کار را می‌کند.

شاعر نباید برای این‌که حتماً سرمشق تازه نشان داده و مدل‌ساز باشد شعر خود را به چشم مردم بکشد. این کار مآل‌اندیشی و بدون توجهی است و با هنر ارتباط کوری را داراست. در عوض تفحص داشته باشید چه چیزهاست که واقعاً در ضمن کار لزوم پیدا می‌کنند .مدل و فرمول مثل اجرای وزن و هر طرز کاری باید محصول بی‌بروبرگرد ضرورتی در زندگی هنری شما باشد. شما می‌خواهید، بنا به ضرورتی، عمقی ابهام‌آمیز به وجود بیاورید، همان‌طور که در دماغ شما به وجود آمده، به آن مبهم نظر انداخته‌اید و یا از روی مصلحتی آن را مبهم جلوه می‌دهید.

در هر حال و در هر طرز کاری، در حین توصیف از چیزی لازم است که لوازم جلوه‌ی مادی آن چیز را چنان‌که در خارج از شما قرار گرفته است در نظر داشته باشید. قسمت ساحل را، با وجود چراغ‌هایی که در آن می‌سوخت، در قطعهٔ ماقبل قطعهٔ اخیر اشعار خودتان؛ چنان وصف کرده‌اید که مبهم نیست، بلکه رنگ‌ها مُرده‌اند و تجسم نمی‌دهند. پس از آن سمبل‌ها بدون لزوم و فایده به پای کار آمده‌اند؛ مانند بعضی مصالح دیگر. در چند جا چند قافیه که فصل عوض شده، محل نداشتند. لازم بود گفته باشم _ اگر چیزی سمبل شده باشد یا نه، برای این‌که در چیزی نیروی اثر بیشتر فراهم بیاورید یا نیاورید_ سمبل‌ها باید تناسب قطع‌نشدنی و معین و حساب‌شده را با هدف‌های خود داشته باشند و مثلاً تناسبِ «صبح» به روز بهتر و تناسبِ «دریا» به دل و «شب» به یک وضعیت تاریک و پوسیده...

با وجود همهٔ این‌ها موضوع را در چند نوبت به مراتب بهتر از قطعهٔ ماقبل قطعهٔ اخیر اشعارتان که عنوان آن «شهر گمشده» بود تعهد کرده‌اید. برای این‌که در چند نوبت لوازم وضوح آن را به آن داده‌اید. رنگ‌ها به جای خود گذارده شده، در انتخاب آن‌ها دقت به عمل آمده و به قوت خاص خودند. به این جهت نقطه‌های مبهم هم جلا و شکوه خود را به دست آورده‌اند. همین مراقبت را در سرتاسر اشعارتان داشته باشید. من باقی حرف‌ها را برای وقت دیگر می‌گذارم و گمان می‌برم آن‌چه را که به شما قول داده بودم در میان این سطور بیابید. هرچند که بعضی مطالب در این سطور به هم پیچیده و ممکن است در چند نقطه توضیح بخواهد. چشم شما که دست در کار هستید با این پیچیدگی‌ها آشنایی دارد...

۶۴

عزیزم!

می‌گویید چگونه فرا بگیریم؟ خیلی آسان است. بخوانید. من باز تکرار می‌کنم: بخوانید.

هیچ چیز ما را نجات نمی‌دهد، جز خواندن؛ درصورتی‌که دریابیم و مطلب به کارِ ذوق و طمع ما بخورد. ملت ما زیاده بر آن‌چه تصوّر می‌کنید به این‌کار احتیاج دارد. وضعیّتِ ما عوض نشده و اگر رشدِ خود را نکرده یک راه برای فهمیدن هست: خواندن.

اگر بدانید چقدر این توصیه سودمندی‌ست. بعد از چند سال که به کار ادامه بدهید و برطبق آنچه می‌خوانید کار کنید و در کار و آنچه خوانده‌اید، دقت کنید، خواهید دانست من چه می‌گویم. ولی اگر سرسری می‌خوانید، همان بهتر که نخواهید. تمام آنچه را که گفتم بعکس آن توصیه می‌کنم. زیرا غلط فهمیدن، غلط عمل کردن است.

یکی از بزرگان زمان ما می‌گوید «کسی که کار می‌کند، خطا می‌کند». اگر از اول به خطا رفته باشیم، دیگر مطلب معلوم است. من هیچ تند نمی‌روم که در این خصوص حرف می‌زنم.

درخصوص هر یک از این موضوع‌ها حرف بسیار می‌توان زد. ولی عمده این است که برای مرد عمل کدام مهم‌ترند. آیا شخصیت‌های ما از شخصیت‌های دیگران نشانه نمی‌گیرد یا بخودی خود و به حال تجرد، کسی می‌شویم؟ چون نه چنین است شخصیت در همه چیز: در استیل، در فرم، در طرز کار و در همه چیز فرع بر این است که با شخصیت‌های دیگر چگونه ارتباط داشته‌ایم...

این دنیا را خودبه‌خود نگیرید، پس از این فکر، این خیال در سر شما بگذرد که بتوانید یا نتوانید بزرگوار مردی باشید و منشأ اعمال و صفات پسندیده. هیچ‌کدام از این‌ها مستغنی از خواندن، نیست. خواهش می‌کنم به همین قدر اکتفا کنید.

تهران ۲۵ بهمن ۱۳۲۲

۶۵

چرا باید شکّ کرده باشید؟ در دوره‌ای که ما زندگی می‌کنیم کار یعنی تخصص و برای تخصص باید فراهم آورد دانش را... شاعری هم همین‌طور است.

همسایه‌ی شما یک روز آمد و دید «منهج الطلاب فی عمل الاسطرلاب» عمربن علی خوارزمی را می‌خوانم. هیچ نگفت. روز دیگر آمد و دید «تحفه حکیم» در پیش من است. باز هیچ نگفت. زیرا خیال می‌کرد جز تاریخ و فلسفه و حدیث و تفسیر نخواهم خواند. ولی روزی که آمد دید نسخه‌ای خطی در دست دارم پرسید: چرا؟ مثل اینکه بغضش ترکید.

ولی شاعر باید از هر خرمن خوشه‌ای بردارد. من نمی‌گویم تمام خرمن را، اما می‌گویم گاه چند خوشه بیش‌تر. این کار را ما تازه نمی‌کنیم و کشف و اختراعی هم ننموده‌ایم. قدما هم می‌کرده‌اند به نظامی عروضی رجوع کنید. و چون به من رجوع شده است می‌گویم **استه‌تیک** بخوانید و فلسفه‌ی صنعت (مثلاً فلسفه‌ی صنعت تن) و در کتاب‌های دیگران مثل **هگل** و **مارکس** هرچه یافت می‌شود و راجع به ادبیات است. زیرا امروز بیراهه نمی‌توان رفت و کلمه را در شعر به کار برد و کلمات هم مخازنی دارند...

آیا باز هم شک دارید که امروز شاعر طبیعی بودن و هیچ در پیرامون طرز کار دیگران نگشتن، یک نوع یاوه‌سرایی و حماقت و خودپسندی است و انسان را رو به قهقرای هولناک و کریهی می‌کشاند؟

اسفند ۱۳۲۳

۶۶

در خصوص اینکه کدام خواندنی مفیدتر است خیلی حرف‌ها زده‌اند. من فقط یک چیز را می‌گویم: کدام یک از خواندنی‌هایی که مفیدند برای شما می‌تواند مفید باشد.

خواندن کسی را کس نمی‌کند، مطلبِ عمده فهمیدن است و کار را طبقِ فهم کردن. از این گذشته باید دید آیا می‌توانیم با آنچه می‌خوانیم هم‌رنگ بشویم و چیزی شبیه به آن فایده در طبعِ ما بیدار می‌شود؟ عمده این است برای اهل هنر که اهل کارند. به این واسطه من به شما سال پیش می‌گفتم همه اشعار مرا نخوانید و بیهوده وقت تلف نکنید. من شعر زیاد گفته‌ام، اما همه یکدست نیستند. باور کنید هنوز یک اقدام لازم در پیش هست که فکری تردیدآمیز آن را به عقب انداخته است. من مطمئن نیستم آنچه در حد اعلی‌تر می‌خواهم بنویسم آیا کسی خواهد فهمید و جز چند نفری بیش درخواهند یافت و برای آن چند هم آیا ابهامی در کار پیدا می‌شود یا نه؟

در این قسمت است که باید گفت وسائل بیان با وسائل حسّ و ادراک هم‌قوّه نیستند، در این‌صورت کدام یک از آن قطعات که در نظر دارم اگر روزی به دست شما افتاد مفید خواهد بود؟ دانه‌ی نبسته را هیچ‌وقت خرمن نکنید. پس از دانستن این مطلب حالا برویم در پی آنچه واقعاً برای شما خواندنی است.

۶۷

می‌گویید با بزرگ‌ترین شاعرِ زمانِ خود سروکار دارید و خلوتِ شما این را بر شما روشن‌تر کرد. حرفِ صحیحی است، امّا با حرفِ اول چندان موافق نیستم. با وقتِ خود سروکار داشته باشید. زیرا کوچکی‌ها و بزرگی‌ها همه ساخته و پرداخته‌ی آن است. هر اندازه وقت می‌کنید همان اندازه یافته‌اید. هنگامی که این وقت با نیروی عظیمی به کار می‌افتد مثل سیل خراب می‌کند. هنگامی که این وقت با نیروی عظیمی به کار می‌افتد در روی خرابه‌های کهن‌سال، دیواری نوتر می‌سازد.

همه چیز خام است، اما همه چیز شایسته‌ی تکمیل شدن هم است. این را که دریافتید به دریافت نکته‌های فراوان حرکت کرده‌اید. هیچ‌وقت راضی نشوید به کاری که می‌کنید. زیبایی آثار شما نباید طوری شما را بفریبد که توقف کنید. دلتان را خالی کنید از قضاوت‌های مردم دربارهٔ شعرا و نویسندگان بزرگ .خودتان، مردم نشوید. هیچ قضاوتی را به مثابه‌ی مذهب و تعبدی نپذیرید و نگذارید در شما رسوخ کند. آنچه در شما و با شما به وجود آمده است درست است .شما با دنیایی دیگر آمده‌اید و به دنیایی دیگر نظر دارید. این حرف چقدر در شما اثر داشته باشد من تخمین آن را نمی‌توانم بزنم.

تخمین بزنید چقدر کار کرده‌اید؟ و فکر کنید چگونه کار خود را ادامه می‌دهید. در هر چند مدت این لازم است. این تنفسی است که دل را استراحت می‌بخشد و توانایی فراهم می‌آورد. عیناً مثل این است که شما راه وادی بزرگی را می‌پیمائید در آفتابِ گرمِ تابستان و باید نفس تازه کنید. خلوت شما هم با این وسیله روشن می‌شود.

۱۳۱۸

۶۸

همسایه‌ی عزیز من!

صبح است. در سایه قرار گرفته می‌خواهم از سبزی برگ‌ها در اطراف آسمانی آبی‌رنگ، مثل اینکه در خود آسمان روئیده‌اند، لذّت ببرم. اما حرف شما نمی‌گذارد.

شما خودتان هم بیهوده وقت تلف می‌کنید برای اینکه بشناسید کی بوده که ادبیات را عوض کرده است. این فکر بی‌نظم و کودکانه را در تمام نویسندگانِ مقالات مجلات و اهلِ تتبّع، که قدیمی فکر می‌کنند، می‌بینید. از اختراع در فلان کارخانه گرفته برای هر چیز در عالم معنویات و معقولات هم مخترعی پیدا می‌کنند.
به‌عکس همه چیز تدریجی است و هیچکس اول به‌طور کامل نیست. همه چیز و همه کس، ناقص است. اما هنرمند می‌تواند روزبه‌روز کامل‌تر باشد. شما بدون تفسیر از من قبول کنید، بعد خودتان با فکرتان پیدا می‌کنید.
چند روز پیش‌ها در روزنامه نوشته بودید: اول کس که شعر آزاد گفت منم. من یا دیگری چه فایده دارد اول بودن و این تفحّص؟ عمده خوب کار کردن است. چون هرچیز به‌تدریج پیدا می‌شود. هر اولی از یک اول دیگر که پیش از او بوده است چیزی گرفته است.
انقلاب در هر مورد با جمع معنی پیدا می‌کند. این خیال را از سر بیرون کنید. بله، اول منم. از ۲۵ سال، سی سال پیش که جوان بودم و هنوز این نوزادها نبودند یا از کاغذ، کشتی روی آب می‌انداختند. اما پیش از من هم اولی بوده است خیلی بینوا و پیش از او اول‌های دیگر و از او بینواتر. فکر کنید که اولی همیشه کار جزئی را می‌کند. در عالم کون و فساد هر اولی جزء است. آنچه کل می‌شود نتیجه‌ی اجزاءست و باید دید که چطور کلی است. پس اول، آن اولی که در پی آن تردید دارید، کسی‌ست که شکل به‌تدریج پیدا شده را نسبت به زمان خود کامل می‌کند.
من به همین چند سطر آخر به‌خصوص اکتفا می‌کنم. برای من بنویسید آیا در شهر خواهید ماند یا به ییلاق می‌روید و فردا که به شهر می‌آیم شما را خواهم یافت یا نه؟
آن‌کس اول است که همیشه مستعد یافتن است و سعی می‌کند که به پایان برسد .و البته پایانی بالقوه در عالم هنر نیست مگر خرابی و انهدام خود انسانی که هنری دارد.

۶۹

عزیز من!
آن نامه را در روزنامه خوانده می‌گویید: چرا در خصوصِ اشعارِ خود، حقّ انتقاد به مردم نمی‌دهم؟
مردم آن‌چه بخواهند می‌کنند. زمان بعد از ما طولانی‌ست. ما نیستیم که بگذاریم، یا نگذاریم.
ولی یک چیز وجود دارد. مردم نمی‌دانند من چه نظری دارم و چرا شعر را بلند و کوتاه کرده‌ام و چگونه و برای چه منظوری می‌کوشم که صورتِ آن را کامل کنم، امّا برای انتقاد حاضرند.
این خیلی مسخره است. موضوعی‌ست برای یک پرده‌ی کمدی که حماقت در آن تصویر زنده و بالابلندی را دارا خواهد شد. پیش از هر فکر، شروع کنید به ساختن نمایشنامه‌ای در این زمینه، زیرا از من برنمی‌آید.
خیلی دماغ‌سوخته هستم. من [که] در هر مجلس جماعت را می‌خندانم، امروز مجسمهٔ غمم. قسمتی از وقت من هم تلف می‌شود یا برای کارهای مطبخ، یا برای جاروب کردن اتاق، یا شستن لباس‌های بچه‌ام و کارهای دیگر. میز تحریر من، که هیچ‌وقت در عمرم نداشته‌ام، پیش از این سنگ کنار رودخانه‌ها و امروز سکوی اجاق خانه‌ی من است. حواسّ من به کارهایی که عادت دارد، مشغول است.

از این‌ها که بگذرید، تعجب نکنید چرا از موضوع پرت می‌شوم. اول کسی که می‌تازد بر اشعار من، خود من هستم. رسم من این است که می‌گذارم قطعه شعر یا منظومه‌ای، کهنه می‌شود. پس از آن‌که نسبت به آن بیگانه شدم آن را به باد انتقاد و اصلاح می‌گیرم از هر حیث.

وسوسه‌ای که من در همه کارهای خود دارم، و به مرتبه‌ی جنونی در من رسیده است، و آن بدبینی که زندگی مرا در هر لحظه می‌خواهد واژگون بدارد، کافی‌ست. من کار به این ندارم که با لباس‌های کهنه و مندرس و لکه‌دار از خانه بیرون آده، به سوراخ خانه‌ی خود برمی‌گردم؛ هیچ چیز از من دل نمی‌برد، مگر آنچه در اشعار من است. حتی منظره‌های طبیعت. در آن‌ها هم وارد نمی‌شوم، مگر از راه صفحه‌ی کاغذ و هنگامی که بر قلم خود سوار می‌شوم.

هرکس این‌طور شود و همه‌ی ساعات زندگی‌اش به مصرف هنرش برسد، حتی در ضمن انجام کارهای خانه هم راجع به نوشتن فکر کند؛ چنین کسی می‌تواند پوسخند بزند به مردمی که در طول چند دقیقه می‌خواهند درخصوص کار چندین سال یک نفر اظهار ذوق و سلیقه کنند...

درباره‌ی هوش خود و طبع مرده‌ی این شهری‌ها، دقت کنید، خواهید یافت که من چرا به مردم حق انتقاد نمی‌دهم.

مردم نیستند که می‌خواهند و نمی‌دانند، شما چه می‌کنید؟

۷۰

خردادماه است. لبِ استخر نشسته به موج‌های کوتاه وبلند تماشا می‌کنم. چه رنجی‌ست که همه چیز به آدم موضوع برای شعر گفتن یا چیز نوشتن بدهد، هر چیزی با هر چیزی شباهتی یا تناسبی داشته باشد، این خاصیت سرگیجه می‌آورد. باری حرف خود را بزنیم.

مثل اینکه استخر حرف می‌زند. موج‌های کوتاه و بلند جملات او هستند که به اقتضای موقع و مقام و معنی، بلند و کوتاه می‌شوند.

حرفی که استخر می‌زند مرا به یاد طرز شعر گفتن خودم می‌اندازد. بله عزیزم نکته‌ی مهم این است که من می‌خواهم انتظامِ طبیعی به فرمِ شعر داده باشم. در واقع فرمِ شعرِ من «سنتزِ» «حتمی» «تز»ها و «آنتی‌تز»هاست به اصطلاح مثلاً می‌گوییم: (چرا با من قهر کرده، چرا پیش من نمی‌آید، چرا حرف نمی‌زند) بعد جمله بلندتر (برای اینکه وقتی من به مسافرت رفتم و از همهٔ دوستانم خداحافظی کردم او را فراموش کرده بودم).

همین کار را در وزن شعری باید انجام داد و قافیه را سرد نگرفت. قافیه را باید طنین مضاعف ساخت که به مطلب بخورد و ته مطلب و جمله را ببندد و الا لزومی ندارد.

فرم شعر همسایه روی این پرگار می‌گردد. هنر نظم دادن، برای شاعر در این است که چگونه با این پرگار بگردد و اثر هنری خود را تطبیق کند. چه بسا که در همه‌ی اشعار آزاد من خوب تطبیق نشده، ولی خوب تطبیق نشدن غلط نمی‌شود.

هر قاعده و سنتی باید در برابر این خواهشِ طبیعت که طبیعتِ کلامِ گوینده باشد، زانو به زمین زده و تابع شود. چه انسان، چه فکر او، چه طبیعت برای همه چیز یک قانونِ کلّی می‌گذرد و آن این است که همه چیز می‌گردند که با هم ربطی یافته تناسبی به هم رسانند، یعنی وزن پیدا کنند.
بگو همسایه فرمِ شعرش را با این دقایق تطبیق می‌دهد و از این شیرین‌تر کاوشی در عالمِ نظم دادن به کلمات، او پیدا نکرده است
خرداد ۱۳۲۵

۷۱

دوست من!
برای خوب دویدن، میدان لازم است. انسان قفسه نیست که هر وقت هر دارویی را که بخواهد از یکی از جعبه‌های معین آن بیرون بکشد. به گمانم کم‌تر کسی اگر به وضع زندگی من بود قادر به ادامه دادن حیات می‌شد و کسی جز خود من نمی‌داند چطور و چرا.
درست مثل داروهای رطوبت‌زده شده‌ام. برای من حرارت و آفتاب کافی لازم است و آسمان، که متاسفانه ابری است و من به‌خوبی می‌دانم که این ابرها در همه وقت و زمان بوده‌اند. بعضی از روی دریاها بلند می‌شوند، بعضی از روی مرداب‌ها و جاهایی که نمی‌دانند کجاست و مرغابی‌های ترسو در کجاهای آن منزل دارند. باید در حساب گرفت که دنیا جای چشم‌دریده‌هایی هم که آفتاب نمی‌خواهند هست، آن‌ها هم سهم می‌برند.
جوری برای زندگی کردن خود دست و پا می‌کنم که خودم خنده‌ام می‌گیرد. مثل کبوترهایی که از پرواز طولانی برگشته، زیاد پرسه زده‌اند. در دایره‌ی امکان همه‌ی ما را به مثابه‌ی یک مشت ریزه‌خوار مفلوک و عاجز به‌هم ریخته‌اند. پر از فکرهای علیل و طولای برای رهایی. معنی کمال را در پیرامون این به‌هم‌خوردگی‌ها برای پیدا کردن یک توانایی مختصر باید به دست آورد.
آنچه دائمی‌ست همین حرکت است از برای همان توانایی یا کمالی که گفتم. از نوشتن دست برمی‌دارم. رفتم به سروقتِ آب‌دادنِ بوته‌هایی که با دستِ خودم آن‌ها را کاشته‌ام. در صورتی‌که من تابستان به ییلاق می‌روم و می‌ماند برای دیگران، نمی‌دانم چرا وقتِ مرا می‌گیرد؟
خداحافظِ شما/ دوستِ شما/ فروردین ماه ۱۳۳۴

ارژنگ شمارهٔ ۲۸، بهمن و اسفند ۱۴۰۱

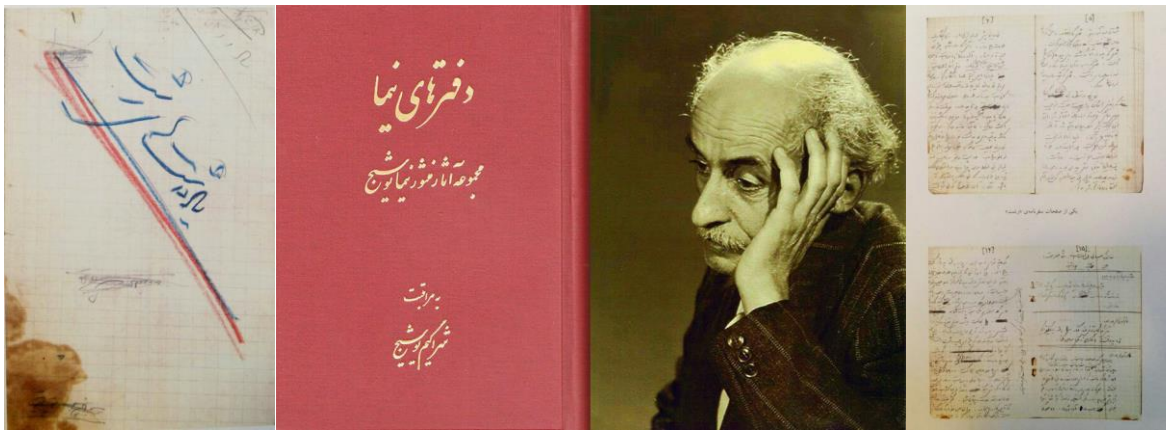
بازگشت به فهرست

دفترهای نیما – مجموعه آثارِ منثورِ نیما یوشیج

دفتر یکم: داستان‌ها، نمایشنامه، سفرنامه‌ها

به همراه پُرتره‌هایی از نیما یوشیج به قلم: بهمن محصص، هانیبال الخاص، علی گلستانه، منوچهر معتبر و...

به کوشش شراگیم یوشیج



ناشر در دیباچهٔ کتاب آورده است:

«برآنیم تا همهٔ آثار نیما؛ آن پیش‌قراولِ ادبیات و شعرِ پیشرو را در کتابی یک‌جا چاپ کنیم، چه این‌که بر پیش‌تازی نیما در ادبیات صحّه می‌گذاریم، چراکه بر این باوریم آثارِ او از داستان و نمایشنامه گرفته تا سفرنامه و مقاله‌های ادبی، چیزی به جایگاه و والایی شعرِ اوست، واقعیّتی که به سبب چاپِ پریشان و پراکندهٔ بازمانده‌های نیما، نسلِ امروز آن را به‌درستی درنیافت...

«... این کتاب، تلاشِ آغازین و نخستین جلد از «دفترهای نیما» است که به تلاش شراگیم یوشیج؛ فرزند نیما به چاپ رسید. در این کتاب، داستان‌های «خرِ مشهدی احد»، «عروسکِ پسِ پرده»، «مسافرت دکتر چیلوندی» و نمایشنامهٔ «خواهش می‌کنم» برای نخستین‌بار است که روی چاپ می‌بینند، آثاری که تا کنون گمان بود از میان رفته‌اند یا به احتمال، نیما خود، آنها را به آتش سپرده باشد.. دو سفرنامهٔ «بارفروش» و «رشت» نیز پس از برابرسازی و بازخوانی از روی دست‌نوشتِ نیما و رفع حذف‌ها و کاستی‌هایی که در نسخهٔ چاپ شده توسط سازمان اسناد پیدا بود، در این کتاب آمده‌اند. در عین ستایش از تلاشِ هر آن‌که در راستای چاپ و گسترشِ میراثِ ادبی نیما قدم و قلمی برداشته، امید داریم چاپ این کتاب، برآوردن آرزوی دیرینی باشد که نیما در همهٔ زندگی به سر داشت و برآوردن‌ش را چشم در راه بود...»

«دفترهای نیما» توسط "نشرِ رُشدیه" در ۴۴۴ صفحه و بهای ۴۵۰۰۰ تومان منتشر شده است.

نظر سیدعلی اصغرزاده (نیماپژوه) دربارهٔ این کتاب:

کمبودهای کتاب مجموعه آثار منثور نیما یوشیج:

نشرِ رُشدیه بهترمی‌بود نام کتاب را «مجموعه آثار منثور نیما یوشیج جلد یکم» می‌گذاشت زیرا داستان‌ها، نمایشنامه‌ها و یک سفرنامه‌ی دیگر هست که هنوز چاپ نشده؛ و یا این‌که داستان‌ها و نمایشنامه‌ها و سفرنامه‌ها را جداگانه چاپ می‌کرد.

نام برخی از آثارِ منثور چاپ نشده:

۱ _داستان‌های صدای پول، حسنک وزیر غزنه، براد، قبرستان شابهار، آیدین، فتح قلعه‌ی شیخ طبرسی، سرگذشت یاغی، بیقون و سیمقون، اول اودیب، ناخوشی، آشیان من.

۲ _نمایشنامه‌های درخواست، اسباب‌بازی، حاجی خرناس، سرباز در مقر، دو برادر، قاشق‌تراش، ملکه‌ی لیدی‌ها، بیگارها، کومه دهاتی، حکایت دزد و شاعر، حاکم کاله، رسیدگی به حساب، طرح‌های تئاتر برای مراحل آخر کار چاپ.

۳ _سفرنامه‌ی لاهیجان

جدای اینها یکی دیگر از کمبودهای کتاب، نیاوردن عکس‌هایی‌ست که نیما در مازندران و گیلان با دوربین خود گرفته بود .

پانویس صفحه‌ی ۹۳ باید حذف شود چون برای داستان «دیدار» هست.

در صفحه‌ی ۱۰۳ پانویسی که برای واژه‌ی «گرماس» آورده شده باید ویرایش شود یعنی «و ماست» به آن افزوده گردد.

واژه‌های طبری و ترکمنی بهتر است آواگذاری شود.
در صفحه‌ی ۱۱۰، تاریخ روز نوشتن داستان «بدنعل» ۲۷ اسفند هست که باید افزوده شود.
در سطر دوم صفحه‌ی ۲۰۶، «... می‌توانم بپرم.» به نادرست چاپ شد: «می‌توان بپرم»
متاسفانه ناشر، تاریخ نوشتن برخی داستانها را نگذاشت که عبارتند از:
عروسک پس پرده / ۱۳۱۰
دیدار / مهر ۱۳۲۱
نفتخواره / سال ۱۳۳۰
نشر رشدیه در بخش داستان کودک هم تاریخ داستانها را نگذاشت به جز تاریخ داستان «آهو و پرنده‌ها». تا جایی که می‌دانم داستان «غول» در ۱۳۱۸ و داستان «توکایی در قفس» در اردیبهشت ۱۳۲۵ نوشته شد.
بهتر بود داستانها و نمایشنامه‌ها به ترتیب تاریخ نوشتنشان، چاپ می‌شد.
امیدوارم نشرِ رُشدیه در چاپ بعدی این کمبودها را بزداید.
برگرفته از: کانال تلگرامی نیما یوشیج

ارژنگ شمارهٔ ۲۱، آذر و دی ۱۴۰۰

بازگشت به فهرست

نامه‌های عاشقانهٔ نیما یوشیج

[به همسرش، زنده‌یاد عالیه جهانگیر]

در آن راحتی، دستِ تو در دستِ من است و در این راحتی... آه! شیطان هم به شاعر دست نمی‌دهد، مگر این که...

عکس نیما یوشیج و همسرش، **عالیه جهانگیر** در خانهٔ واقع در دزاشیب تهران

در میان شاعران و نویسندگان ایرانی، بسیار اندک‌اند کسانی که تامّل‌ها و نامه‌های عاشقانهٔ خود را به یادگار گذاشته باشند. شاعر برجسته معاصر، نیما یوشیج مانند غلامحسین ساعدی یکی از این معدود نمونه هاست. عالیه جهانگیر فرزند میرزا اسماعیل شیرازی و خواهرزادهٔ نویسندهٔ نامدار صدر مشروطه میرزاجهانگیر صوراسرافیل بود و در نامه‌های عاشقانهٔ نیما، ما با چشم‌اندازی بسیار لطیف و شورانگیز روبرو می‌شویم. متن زیر یکی از این نامه‌ها با تاریخ نگارش ۱۴ اردیبهشت ۱۳۰۴ بوده و مجموعه ۱۷ نامه عاشقانهٔ نیما در فایل پی‌دی‌اف زیر در دسترس خوانندگان است.

به عالیه نجیب و عزیزم

می‌پرسی با کسالت و بی خوابی شب چه طور به سر می‌برم؟ مثل شمع: همین که صبح می‌رسد، خاموش می‌شوم و با وجود این، استعدادِ روشن شدنِ دوباره در من مهیّا است.

بالعکس، دیشب را خوب خوابیده‌ام. ولی خواب را برای بی‌خوابی دوست می‌دارم. دوباره حاضرم. من هرگز این راحت را به آنچه در ظاهر ناراحتی به نظر می‌آید، ترجیح نخواهم داد. در آن راحتی، دستِ تو در دستِ من است و در این راحتی... آه ! شیطان هم به شاعر دست نمی‌دهد، مگر این که در این تاریکی شب، خیالاتِ هراسناک و زمان‌های ممتد ناامیدی را به او تلقین کند.

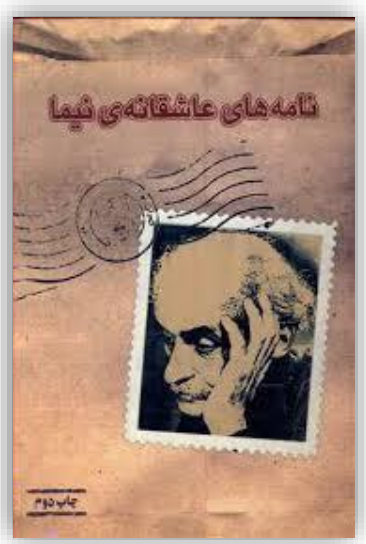
بارها تلقین کرده است: تصدیق می‌کنم سالهای مدید به اغتشاش‌طلبی و شرارت در بسیطِ زمین پرواز کرده‌ام. مثل عقاب، بالای کوه‌ها متواری گشته ام، مثل دریا، عریان و منقلب بوده ام. بدی طینتِ مخلوق، خونِ قلبم را روی دستم می‌ریخت. پس با خوب به بدی و با بد به خوبی رفتار کرده ام، کم کم صفاتِ حَسَنه در من تبدیل یافتند: زودباوری، صفا و معصومیتِ بچگی به بدگمانی، خفگی و گناه‌های عیب عوض شدند.

آه ! اگر عذاب‌های الهی و شراره‌های دوزخ دروغ نبود، خدا با شاعرش چه طور معامله می‌کرد.
حال، من یک بسته‌ی اسرار مرموزم، مثل یک بنای کهنه ام که دستبردهای روزگار مرا سیاه کرده است. یک دوران عجیب خیالی در من مشاهده می‌شود. سرم به شدت می‌چرخد. برای این که از پا نیفتم، عالیه، تو مرا مرمت کن.

راست است: من از بیابان‌های هولناک و راه‌های پر خطر و از چنگال سباع گریخته ام. هنوز از اثره ی آن منظره‌های هولناک هراسانم. چرا؟ برای این که دختر بی‌وفایی را دوست می‌داشتم، قوه ی مقتدره‌ی او بی تو، وجه مشابهت را از جاهای خوب پیدا می‌کند.
پس محتاجم به من دلجویی بدهی. اندامِ مجروح مرا دارو بگذاری و من رفته رفته به حالتِ اولیّه بازگشت کنم.
گفته بودم قلبم را به دست گرفته با ترس و لرز آن را به پیشگاه تو آورده ام. عالیه‌ی عزیزم! آن‌چه نوشته ای، باور می‌کنم. یک مکانِ مطمئن به قلب من خواهی داد. ولی برای نقلِ مکان دادن یک گلِ سرمازده‌ی وحشی، برای این که به مرورِ زمان اهلی و درست شود، فکر و ملایمت لازم است.
چه قدر قشنگ است تبسّم‌های تو.
چه قدر گرم است صدای تو وقتی که میانِ دهانت می‌غلتد.
کسی که به یادِ تبسّم‌ها و صدا و سایر محسّناتِ تو همیشه مفتون است.

نیما

لینک دانلود کتاب حاوی ۱۷ نامه عاشقانهٔ نیما یوشیج

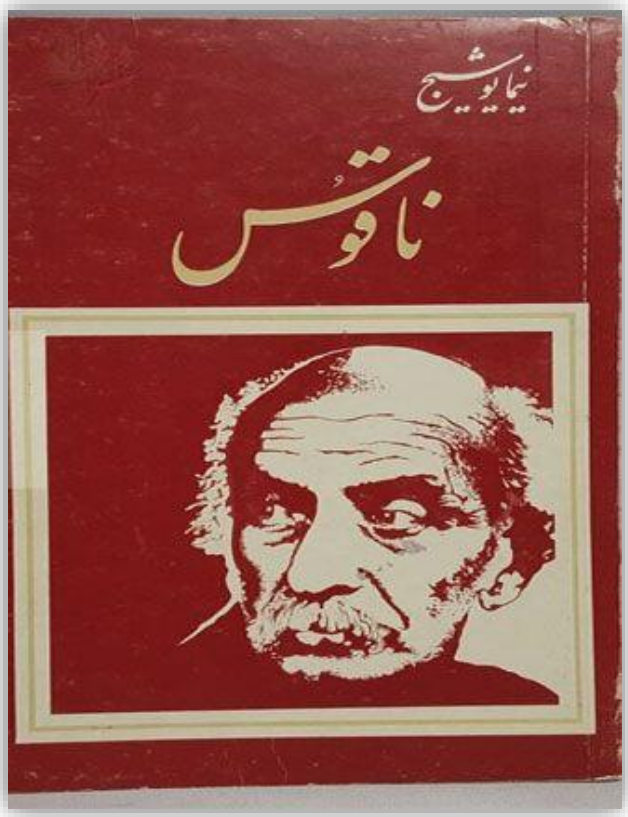


http://dl3.takbook.com/pdf/ebook2122(www.takbook.com).pdf

ارژنگ شمارهٔ ۶، اردیبهشت ۱۳۹۹

بازگشت به فهرست

دانلود فایل منظومهٔ "ناقوس" نیما یوشیج



«**ناقوس**» سومین مجموعه از سروده‌های نیما یوشیج، در فاصله سالهای ۱۳۲۴ تا ۱۳۲۹ در قالب شعر نو نیمایی است که با وزن آزاد سروده شده اند.

عناوین سروده‌های این کتاب عبارت‌اند از: **ناقوس/ نارواییِ به راه/ بخوان ای همسفر با من/ که می‌خندد؟ که گریان است؟/ او را صدا بزن/ روی جدارهای شکسته/ سوی شهرِ خاموش/ از این راهِ دور.**

انتشارات مروارید/ ۸۹ صفحه/ چاپ اوّل/ سال ۱۳۴۶

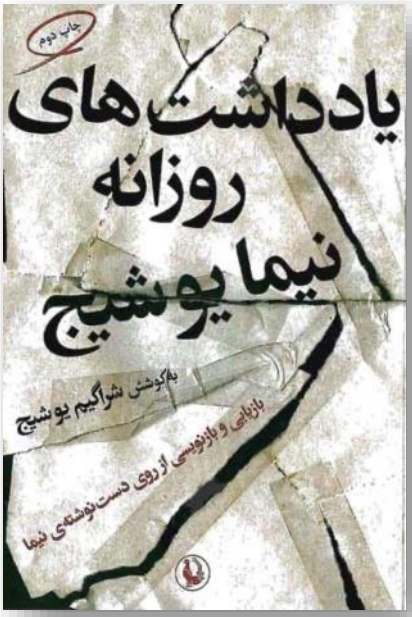
http://dlketab.ir/wp-content/uploads/2020/01/naqos-youshij-dlketab.ir_.pdf

ارژنگ شمارهٔ ۱۳، آذر ۱۳۹۹

بازگشت به فهرست

یادداشت‌های روزانهٔ نیما یوشیج

به کوشش شراگیم یوشیج



انتشاراتِ مروارید، چاپ دوم، سال ۱۳۹۸

یادداشت ناشر

"میراث ادبی نیما یوشیج به اعتبار نقش بی‌بدیلی که این هنرمند در تحوّلِ بنیادین و تغییرِ سرنوشت شعرِ فارسی ایفا کرده از اهمّیتِ شگرفی برخوردار است. تا آن‌جا که تدوینِ دقیق و روش‌مند و نیز انتشار همه آنچه که از او بر جا مانده ضرورتی فرهنگی محسوب می‌شود. یادداشت‌های روزانه نیما که اکنون متن کامل آن به اهتمام جناب آقای شراگیم یوشیج برای نخستین بار منتشر می‌شود، دربردارنده داوری‌های صریح و قاطع نیما دربارهٔ بسیاری از مقوله‌ها و شخصیت‌هاست. انتشار این کتاب البته به این معنا نیست که نشرِ مروارید با همهٔ داوری‌های نیما موافقت دارد." (صفحهٔ ۷ کتاب)

ارژنگ: لازم به یادآوری است یادداشت های نیما در این کتاب متضمّنِ برخی تاملات و تالماتِ روحی و احوالِ خصوصی نیما در سالهای پایانی عمر و ایام تنهایی او بوده که اگر زنده بود چه بسا با انتشار آنها موافقت نمی کرد، امّا وسوسهٔ کسبِ نام و نان و شهرت مانع گردآوری و انتشار این مجموعه توسط فرزندش شراگیم و ناشرِ محترم نشده است.

لینک دانلود کتاب - اسکن تک‌صفحه‌ای

لینک دانلود کتاب – اسکن دوصفحه‌ای

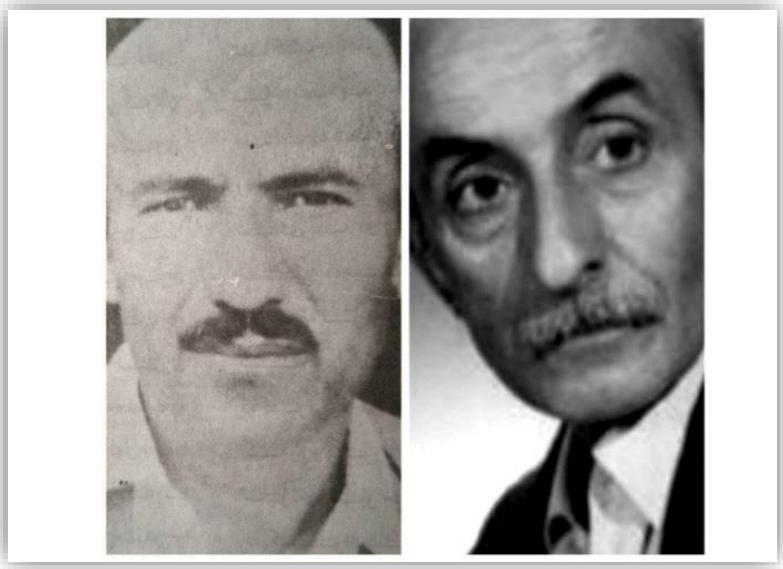
ارژنگ شمارهٔ ۲۸، بهمن و اسفند ۱۴۰۱

بازگشت به فهرست

آشنایی و دوستی نیما یوشیج با صدیق انجیری آذر

تقدیم به روح پاکِ متفکّر، روشن‌فکر، نویسنده و مترجمِ "کرد"، صدیق انجیری آذر

گردآوری و مقدّمه: فاروق فرهاد



"بعضی‌ها فوت و فنّ هنرِ مرا فهمیده‌اند. امّا یک نفر تمامِ درد و رنجِ مرا از روی شعرهای من حس کرده‌است، حال آن که دیگران که زندگی مرا می شناختند نتوانستند به کمکِ زندگی من، به دردِ نهفته در شعرهای من پی ببرند. آن یک‌نفر دردهای مرا چنان شناخت که اسبابِ تعجّبِ خودِ من است. بهتر از خود من مرا شناخت بهتر از همه کس، حتّی از خودِ من مرا شناخت بهتر از همه کس. حتی آل‌احمد، جلال آل‌احمد هم بسیاری از دردهای مرا از روی کارهای من شناخت. ولی این یک نفر طوری مرا می شناسد که خودم از او باید بپرسم من کی هستم؟ این یک نفر یک جوانِ "کُرد" است و پریشان‌روزگار. اسمش "انجیری آذر" است. من در یادداشت‌هایم شاید چند بار از او اسم برده‌ام. اگر شبانه‌روز می توانستم با این جوانِ "کُرد" یک‌جا باشم، شبانه‌روز می‌توانستم کار کنم..." (نیما یوشیج خرداد ۱۳۳۴)

"او (صدیق انجیری آذر) از بزرگ‌ترین انسان‌هایی است که من در دورهٔ زندگانی خود با او برخورد کردم. من با انسان‌های هم‌افق و هم‌فکر خود زیاد برخورد کرده‌ام او از همهٔ این‌ها گذشته بود. این جوانِ "کُرد" و مخصوصا "کُرد" به معنیِ انسان، تمامِ سال‌های ۱۳۳۳ و ۱۳۳۴ باعث بر تسلّیِ من بود." (برگزیدهٔ آثار نیما یوشیج، نثر، ج ۲، ص ۲۵۱ - ۲۵۲)

لینک دانلودِ کتاب

https://www.kurdipedia.org/?q=20230201182223463215&lng=12

برگرفته از: فیس‌بوک گردآورندهٔ کتاب

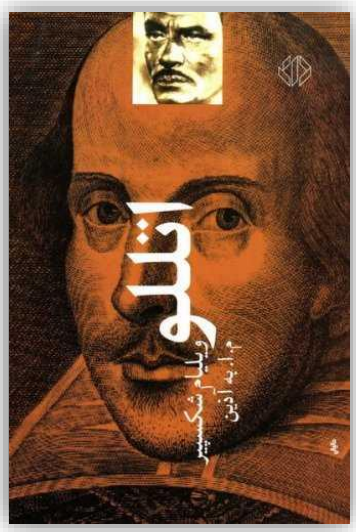
ارژنگ شمارهٔ ۳۱، مرداد و شهریور ۱۴۰۲

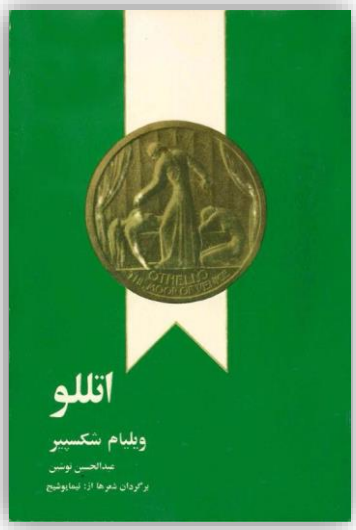
بازگشت به فهرست

دو برگردان از اُتِللو اثر شکسپیر

برگردان متن: عبدالحسین نوشین/ برگردانِ اشعار: نیما یوشیج

برگردان اثر از: محمود اعتمادزاده (م.ا.به‌آذین)





کتاب اتللو، نمایشنامه ای نوشته‌ی ویلیام شکسپیر است که در زمره‌ی برترین تراژدی‌های این نویسنده‌ی بزرگ قرار می گیرد. از کتاب اتللو دو برگردانِ خوب به فارسی وجود دارد. برگردان مشترک عبدالحسین نوشین و نیما یوشیج و برگردان متفاوت محمود اعتمادزاده (م.ا.به‌آذین) که در بازار قابل ابتیاع است. شکسپیر در این نمایشنامه به داستان ازدواجی میان اتللو و بانویی ونیزی به نام دزدِمونا می پردازد که در ابتدا با شور و عشقی دوطرفه آغاز می شود و درنهایت با خشمِ ناشی از حسادت و مرگ‌هایی خشونت‌آمیز به پایان می رسد . اتللو و دزدمونا آنقدر با هم تفاوت دارند -تفاوت های نژادی، سنی، خاستگاهی و فرهنگی- که پایانِ فاجعه‌بارِ ازدواجشان خیلی‌هم نباید دور از انتظار باشد، امّا اغلب مخاطبین این نمایشنامه، احساس می کنند عشقی که میان این دو شخصیت وجود دارد، آن قدر قوی هست که بتواند بر همه‌ی این تفاوت‌ها چیره شود، امّا داستان به شکل دیگری رقم می خورد و حرف‌ها و کارهای شخصیتی به نام ایاگو، همه چیز را به هم می‌ریزد. ایاگو از اتللو متنفر است و تصمیم گرفته تا با نابودکردنِ عشقِ اتللو نسبت به دزدمونا، خودِ او را نابود کند.

لینک دانلود برگردان نوشین و نیما: gkg‧https://yadi.sk/i/rfkCJpERsh

لینک دانلود برگردان م.ا.به آذین

https://drive.google.com/file/d/۱IlPybNFcn۹uMZu۵JDalO۳۵CN۳۱Tqe۴Ra/view?usp=sharing

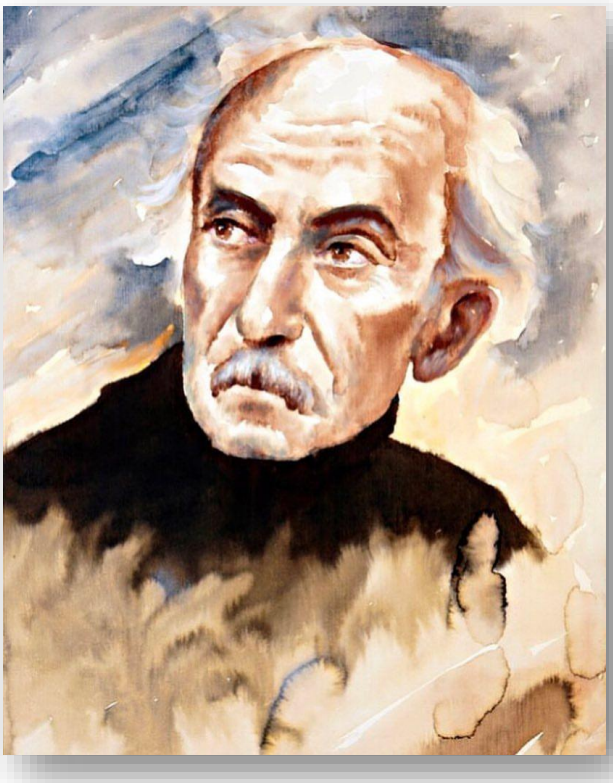
ارژنگ شمارهٔ ۲۳، فروردین و اردیبهشت ۱۴۰۱

بازگشت به فهرست

دربارهٔ نیما و آثارش

نیما یوشیج در یک نگاه

(۲۱ آبان ۱۲۷٤ یوش، مازندران - ۱٦ دی ۱۳۳۸ شمیران، تهران)



بیش‌از ۶۰ سال از درگذشت نیما یوشیج؛ شاعر، نویسنده، منتقد و نظریه پرداز ایرانی ملقّب به "پدرِ شعرِ نوی پارسی" می‌گذرد. نیما حدود ۱۰۰ سال پیش "افسانه" را سرود که آغازگرِ شعرِ نو خوانده می‌شود. همه‌ی شاعرانِ مهمِّ پس از نیما، حتی آن‌ها که هنوز در قالب‌های کلاسیک می‌سُرایند، به نوعی از او تاثیر گرفته‌اند.

نیما خود را به رودخانه‌ای تشبیه می‌کرد که هر کس می‌تواند از جایی از آن آب بردارد. این سخن مربوط به سال ۱۳۲۵ خورشیدی و زمانی است که خوانندگان و دوستدارانِ شعرِ فارسی، آشنایی چندانی با شعرِ نو نداشتند و شیوه‌های ابداعی نیما، موضوع شدیدترین بحث‌های ادبی ایران بود. امروز کمتر کسی در درستی این ادّعا تردید می‌کند؛ در شعرِ معاصرِ ایران حتّی کسانی که هم‌چنان در قالب‌های سنّتی می‌سُرایند، خود را وام‌دارِ نیما و ادامه‌دهندگان راهِ او می‌خوانند.

شاعرِ شاعران

نیما یوشیج را می‌توان **شاعرِ شاعرانِ معاصرِ ایران** نامید. کار نیما پیش از آنکه با اقبال خوانندگان روبرو شود، شاعران هم‌دوره‌ی او را تحت تاثیر قرار داد. با این همه اظهارات این شاعر مازندرانی و نحوه‌ی پرداختنش به شعر، نشان از اعتقادی عمیق به راهی است که انتخاب کرده بود.

نیما در ۲۱ آبان ۱۲۷۴ خورشیدی در روستای یوش متولد شد. برخی منابع سال تولد او را ۱۲۷۶ ثبت کرده‌اند. نام اصلی نیما **علی** بوده که بعدها نام و نام خانوادگی خود را با انتساب به زادگاهش به نیما یوشیج انتخاب کرد. در بسیاری از منابع و آثار دیگران نام و نام خانوادگی او "علی اسفندیاری" درج شده و می‌شود که خطاست. مثنوی «**قصّهٔ رنگِ پریده، خونِ سَرد**» سُروده‌ی ۲۵ سالگیِ نیماست که یک سال بعد با سرمایه‌ی شخصی شاعر در ۳۲ صفحه منتشر شد. سال ۱۳۰۱ بخش‌هایی از "**افسانه**" در روزنامه قرن بیستم میرزاده عشقی چاپ شد که جامعه‌ی ادبی ایران را به دو گروه هوادار و مخالفِ نیما تقسیم کرد.

نوگرایی در شعر و داستان

نیما یوشیج از نوجوانی ساکن تهران شد اما تا پایان عمر تقریبا هر سال تابستان را در زادگاهش یوش می‌گذراند. تحصیل در دبیرستان "سن لویی" تهران مقدمه‌ی آشنایی او با محافل ادبی تهران، زبان فرانسه و شعر روز اروپا بود. دومین مجموعه شعر نیما، **"خانوادهٔ سرباز"** نیز با سرمایه شخصی و در سال ۱۳۰۵ منتشر شد.

ایران در سال‌های ابتدای قرن چهاردهم خورشیدی جامعه‌ای ملتهب بود که فکر "تجدّدخواهی" و ورود به دورانِ نو در آن شکل می‌گرفت. مجموعه‌ی **"یکی بود یکی نبود"** محمدعلی **جمالزاده** نیز همزمان با افسانه‌ی نیما منتشر شد که راهی تازه به **ادبیاتِ داستانی** پیشنهاد می‌کرد. از اشاره‌ها و یادداشت‌های نیما پیداست که او در این دوران به ضرورتِ تحوّلِ شعرِ فارسی پی برده و دنبال راه‌های عملی کردن آن است.

مانیفستِ شعرِ نو

افسانه‌ی نیما منظومه‌ای است که در فرم با شعرِ کلاسیکِ فارسی اختلافِ زیادی ندارد. بدعتِ نیما در افسانه، اضافه کردن یک مصرعِ آزاد پس از هر چهار مصرع است تا به گفته‌ی او مشکلِ قافیه‌پردازی از بین برود. اختلافِ مهمّی که افسانه را به مانیفستِ شعرِ نوی ایران تبدیل کرده، به تازگیِ نگاهِ شاعر به جهان، زمینی کردن مفاهیمِ انتزاعی شعرِ کلاسیک و پرهیز از کلیشه‌های تکراری ادبیاتِ گذشته مربوط می‌شود.

تلاش‌ها و تمرین‌های نیما برای یافتنِ فرمی که محتوای مورد نظرش را بهتر عرضه کند، تا سال‌ها بعد ادامه داشت. شعرِ **قُقنوس** را که ۱۳۱۶ منتشر شده، می‌توان نخستین اثری دانست که **ویژگی‌های شعرِ نیمایی** به صورت کامل در آن به چشم می‌خورد. این شعر که به نوعی بیانِ تمثیلی سرنوشتِ شاعر محسوب می‌شود، در فرم و محتوا، گُسَستی قطعی را از سنّت‌های شعر گذشته و ورود به دورانی جدید به نمایش می‌گذارد.

نخستین نوشته‌های تئوریکِ ادبی

نیما یوشیج همزمان با سُرودن و انتشار **"ققنوس"** سلسله مقاله‌هایی نیز زیر عنوان **"ارزشِ احساسات"** منتشر کرد که تلاشی برای ارائه‌ی یک نظریهٔ جدیدِ ادبی و تشریح ویژگی‌های شعرِ نوِ فارسی است. این مقاله‌ها ابتدا در **مجلهٔ موسیقی** منتشر شد که نیما، محمد ضیاء هشترودی، صادق هدایت و عبدالحسین نوشین از اعضای هیات تحریریه‌ی آن بودند.

سه سالی که مجلهٔ موسیقی منتشر می‌شد (۱۳۱۷ تا ۱۳۲۰) دوران انتشار بخشی از مهم‌ترین شعرهای نیما و نظریه‌ی ادبی او به شمار می‌رود. در این دوره جدال نوگرایان و سنت‌گرایان رفته رفته به سود طرفداران شعر نیمایی و تثبیت آن حرکت می‌کند. با این همه این موفقیت به کندی و سختی، و با تلاش‌های طاقت‌فرسا به دست می‌آمد. منظومه‌ی افسانه، به صورت مستقل و کامل نخستین بار حدود سه دهه پس از سرودن آن (۱۳۲۹) و با مقدمه‌ی احمد شاملو منتشر شد.

به جز دو کتاب نخست اغلب آثار نیما در دوران حیاتش در مجله‌های معتبر آن روزگار منتشر شده است. دو مجموعه از شعرهای او نیز که در سال‌های ۱۳۳۳ و ۳۴ چاپ شد به همت ابوالقاسم جنتی انتشار یافت. انتشار کامل آثار نیما یوشیج پس از مرگ او، ۱۳ دی ۱۳۳۸، و زیر نظر سیروس طاهباز آغاز شد.

نو شدنِ نگاهِ شاعر

با گذشت حدود یک قرن از سُرودن افسانه، هنوز بحث بر سر ویژگی‌های **"شعرِ نو"** به پایان نرسیده است. **مهدی اخوان ثالث**، یکی از شاعران مطرح معاصر که از پیگیرترین ادامه‌دهندگان شعر نیمایی محسوب می‌شود در دو کتاب **"بدعت‌ها و بدایع"** (۱۳۵۷) و **"عطا و لقای نیما یوشیج"** (۱۳۶۰) به بررسی چند و چون شعر نو فارسی و نوآوری‌های نیما پرداخته است.

برخی از منتقدان معتقدند مهدی اخوان‌ثالث در این دو کتاب بیشتر بر تغییرِ قالبِ شعرِ نیمایی متمرکز شده و از بدعتِ اصلی نیما در نو کردنِ نگاه و بیانِ شاعرانه غافل بوده است. نیما یوشیج معتقد بود شعرِ فارسی باید در نوعِ نگاه به انسان و اشیاء دچارِ تحوّل شود. او از این منظر پرهیز از وصف‌های تکراری و کلیشه‌ای شعرِ کلاسیک را مهمّ‌تر از برهم زدنِ قید و بندهای قالب‌های گذشته می‌دید.

"باید نیما یوشیج باشی"...

شاید به همین علت باشد که نیما زیاد اهلِ محفل‌بازی و مُریدپروری نبود. او که کارُ خود را **ریختنُ آب در خوابگهِ مورچگان** توصیف می‌کرد، نگرانیِ نفهمیده‌شدن یا بدفهمیده‌شدن را تا پایانِ عمر همراه داشت.

شاعر مازندرانی در مجموعه یاداشت‌هایی زیر عنوان **"حرف‌های همسایه"** می‌نویسد:

«باید نیما یوشیج باشی که مثل بسیط زمین، با دل گشاده تحویل بگیری همه‌ی حرف‌ها را. شاگرد جوان و خام تو، به تو دستور بدهد که چنان باشی یا چنین نباشی. دوست شفیق تو، که نیم‌ساعت کمتر در خصوص وزن شعر کار کرده است، به تو بگوید من سلیقه‌ی شما را نمی‌پسندم. یا خیرخواهی از در آمده، بگوید ما باید کتب بسیار بخوانیم و امثال این‌ها. اگر تو مرد راه هستی، راه تو جدا از این حماقت‌هاست که می‌خواهد بر تو تحمیل شود. »

"شعر مُرده است"

نیما معتقد بود *«ما درست به دوره‌ای رسیده‌ایم که شعر مُرده است. مسیر تنگ نظر و محدودی که قدما داشتند به پایان رسیده است.»* او می‌گوید این کافی نیست *«که با پس‌و پیش‌آوردن‌قافیه و افزایش و کاهش مصراع‌ها یا وسایل‌دیگر، دست به فرم تازه زده باشیم. عمده این است که طرز کار عوض شود و آن مدل وصفی و روایی را که در دنیای باشعور آدم‌هاست به‌شعر بدهیم. تا این‌کار نشود، هیچ‌اصلاحی صورت پیدا نمی‌کند. شعر قدیم ما، سوبژکتیو است، یعنی‌با باطن و حالات باطنی سر و کار دارد. در آن مناظر ظاهری، نمونه‌ی فعل و انفعالی‌ست که در باطن گوینده صورت‌گرفته، نمی‌خواهد چندان متوجه آن چیزهایی باشد که در خارج وجود دارد، شعر، آیینه‌ی‌زندگی‌ست.»*

"ما تازه در ابتدای کار هستیم"

در بسیاری از نوشته‌های نیما اشاره‌هایی وجود دارد که اعتقاد راسخ او را به راهی که برگزیده نشان می‌دهد. او کاملا آگاه بود که مشغول تدوین یک نظریه‌ی تازه‌ی ادبی است که شعر فارسی را متحول می‌کند. با این همه ظاهرا می‌دانست که فهم کارش در زمان حیاتش ممکن نیست و به همین دلیل اصراری برای انتشار یادداشت‌هایش نداشت. نیما در نامه‌هایی که خطاب به یک همسایه‌ی فرضی می‌نویسد از او می‌خواهد که این نامه‌ها را جمع‌آوری کند، زیرا «*اگر عمری نباشد برای نوشتن آن مقدمه‌ی حسابی درباره‌ی شعر من، اقلا این‌ها چیزی‌ست.*» شاعر در یادداشتی درباره این نامه‌ها که متعلق به ۲۴ خرداد ۱۳۲۴ است می‌نویسد:

«در واقع این کار وظیفه‌یی‌ست که من انجام می‌دهم . شما در هر کدام از آن‌ها دقت کنید خواهید دید این سطور با چه دقّتی که در من بوده است نوشته شده است».

نیما زمانی که نوشتن «**حرف‌های همسایه**» را شروع کرد، نوشت: «*من خیلی حرف‌ها دارم برای گفتن. نگاه نکنید که خیلی از آن‌ها ابتدایی است؛ ما تازه در ابتدای کار هستیم.*»

نیما یوشیج خیلی از این حرف‌ها را در سال‌های بعدی بر روی کاغذ آورد، اما زمانی نیز در مورد تاثیر این حرف‌ها دچار یاس و تردید شد و نوشت:

«من افسوس می‌خورم. بله به حال ملتی که خودم هم از آنم... مردی که مانند سگِ شکاری، تمامِ عمرش را کار کرده است، مثل این است که هیچ کاری نکرده، می‌میرد.»

نیما یوشیج در ساعت ۲ بامداد پنج‌شنبه ۱۶دی ۱۳۳۸در گذشت* و پیکرش که در گورستان امامزاده عبدالله دفن شده بود، بنابر وصیت او در سال ۱۳۷۲ به حیاتِ خانه‌اش در یوش منتقل شد.

*متاسفانه در بسیاری از منابع و آثارِ معتبرِ دیگران و رسانه‌ها و شبکه‌ها و فضاهای مجازی نام نیما یوشیج "علی اسفندیاری"، و روز درگذشت او به جای "۱۶دی، روز "۱۳دی" قید شده و می‌شود و حتّی بر روی سنگ قبر او روز "۱۴دی" حکّ شده که همگی اشتباه است و نشانه‌ای از عمقِ بی‌توجهی و جفا در حقِّ بنیان‌گذار و پدر شعر نوی فارسی است. در این مجموعه در مطلبی با عنوان "تصحیح نامِ سجلّی و روز درگذشت نیما" به همین موضوع پرداخته شده است. (**ارژنگ**)

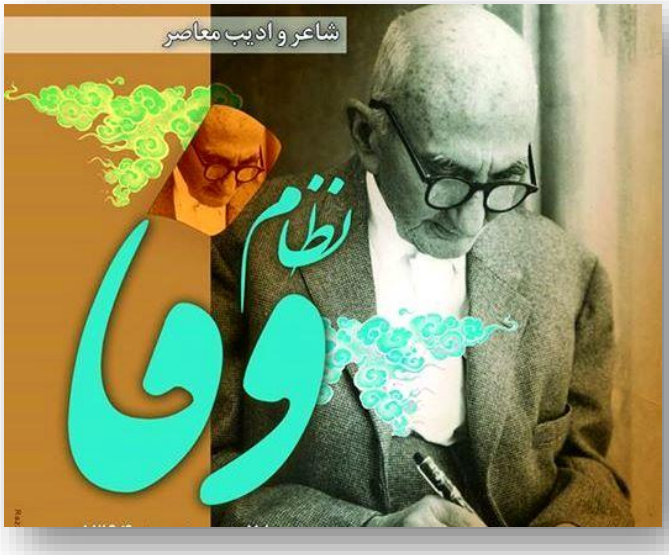
ارژنگ شمارهٔ ۴، اسفند ۱۳۹۸

بازگشت به فهرست

یادی از استاد نظام وفا؛ کاشفِ نیما یوشیج

(سال تولد ۱۲۶۷- درگذشت ۱ بهمن ۱۳۴۵)

«نظام وفا آرانی»، کنشگرِ سیاسی، آموزگار، مدیر ارشد اداری، شاعر، روزنامه‌نگار و مؤلف ایرانی، استاد و کاشفِ «نیمایوشیج» پدر شعرِ نوی فارسی است. او کسی است که نیما در سال ۱۳۰۱ منظومهٔ بلند و مانای «افسانه» خود را به پیشگاهش تقدیم کرد.



«معلم چو کانونی از آتش است/ همه کارِ او سوزش وُ سازش است»

نیما برای فرا گرفتن زبان فرانسه به مدرسه سن لوئی رفت. در کار مدرسه خوب کار نمی کرد، تنها نمرات نقاشی و ورزش به دادش می رسید، سال های اول زندگی مدرسه اش به زد وخورد با بچه ها گذشت اما هنر او خوب پریدن در فرار از مدرسه بود، اما بعدها در مدرسه مراقبت وتشویق یک معلم خوش رفتار که نظام وفا، شاعر بنام، باشد او را به خط شعر گفتن انداخت. استاد نظام وفا آرانی، معلمی مشفق ورفیقی شفیق برای دانشجویانش بود و همیشه آنان را به عنوان «فرزند»خطاب می کرد،گویا به خوبی نقش حساس و وظیفه خطیر معلمی را درک کرده بود. بنابراین از جان مایه می گذاشت و خود را به رنج می انداخت تا فرزندان وطن را بسازد وبه آنها درس حیات واقعی را بیاموزاند.

خودِ نیما گفته بود: «*در مدرسه، مراقبت و تشویقِ یک معلّمِ خوش‌رفتار که نظام وفا شاعرِ بنامِ امروز با شد، مرا به خطِّ شعرگفتن انداخت*» و نظام وفا آرانی نیز در آن روزگار، در حاشیهٔ شعرِ نیما این‌گونه نوشت: «***روح ادبی شما قابلِ تعالی و تکامل است. من مدرسه را به داشتنِ چون شما فرزندی تبریک می‌گویم.***» و همین عبارت در نیما اثری شدید گذاشت و او را تشویق کرد که برای جلب نظر استاد بیش‌تر تلاش کند و به افتخار ادبیات ایران تبدیل شود.

استاد «نظام وفا آرانی» شاعری است که به بزرگ‌منشی و مناعت طبع شهره بود و این مط ـلب را در گفتارهای زیر به سادگی می توان یافت:

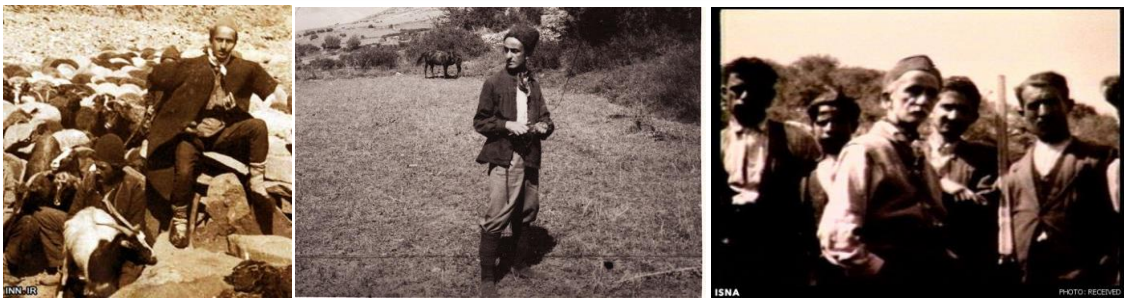
«من این طور خلق شده‌ام که خزانه‌های جواهر و مشرق‌های جمال به قدرِ یک ذره محبت مرا به سوی خود جـ ـلب نمی‌نمایند. دلِ من می‌خواهد به محبت روشن باشد و از سوختن هم هراسان نیست...

من معتقدم مردم به‌تدریج می‌میرند ولی مردمیت باقی است. بدن خاک می‌شود ولی روح به افلاک به ساز می‌گردد و دل‌هایی که روی آن کلمهٔ تقوی و محبت نوشته شده، به هرجایی که بخواهند پرواز می‌کنند و کائنات در مقا ـبلِ آن‌ها سرِ احترام فرود می‌آورند...

زندگانی شاعر خواب و رؤیایی بیش نیست و وقتی خوابِ ابدی و مرگِ شاعر را فرو گرفت، مانند آن است که از این پهلو به آن پهلو غلطیده است...

آموزگاری از هر سنّی که شروع شد، باید به مرگ منتهی شود زیرا آموزگار هر روزی که در کلاس خود تجر ـبه‌ای تازه برای روز بعد به دست می‌آورد و ساعت استراحتِ آموزگار و وقتِ مزد و پاداش او، ساعتی است که چ ـشم از دنیا پوشیده و به عالمِ ملکوت روی نموده و زحمت‌ها و ریاضت‌ها و جوانی‌ها و آروزها و کلاس‌ها و شاگردانِ خود را می‌بیند که از آسمان‌ها با او لبخند می‌زنند...

معلم و شاعر مثل شمع می‌سوزند و به جامعه روشنایی و حرارت می‌دهند، با این تفاوت که شمع وقتی ت ـمام شد، نور او هم تمام می‌شود؛ ولی آتشِ افکارِ معلم و سوزشِ اشعارِ شاعر پس از مرگ هم مدت‌ها باقی خواهد ماند... »



ارژنگ شمارهٔ ۵، فروردین ۱۳۹۹

بازگشت به فهرست

نیما یوشیج به روایتِ خواهرش بهجت‌الزمان

امروز که در تنهایی می‌توانم عواملِ شاعرشدنِ نیما را تجزیه و تحلیل کنم، به این نتیجه می‌رسم یکی از دلایل قوی گرایشِ نیما به سوی شعر، وجودِ قزاق‌ها در مازندران بود که به‌سانِ نیشتری به دردِ اندوه، زخمِ عمیقِ روحش را شکافت.

ارژنگ: بهجت‌الزمان اسفندیاری (ثریا) متولد سال ۱۲۹۴، خواهر نیما یوشیج و روایت‌گر زندگی پدر شعر نو ا یران، روز ۸ خرداد ۱۳۸۶ در بیمارستان امام حسین (ع) تهران درگذشت. بهجت‌الزمان اسفندیاری (ثریا)، که ۲۰ سال از نیما کوچک‌تر بود، بعد از چهار سال زندگی در آسایشگاه کهر یزک، به‌علت کهو لت سن در سن ۹۲ سالگی درگذشت. در دوره کودکی و نوجوانی به همراه خواهرانش - توران و شمسی - و برادرانش - ر ضا و ع لی (نی ما یوشیج) - در روستای یوش، تنها سال‌های بودن در کنار هم را تجربه کردند. بهجت‌الزمان پس از جدا شدن از همسرش، با تنها فرزندش طغرل افشار - فیلم‌ساز و منتقد دهه ۴۰ - زندگی می‌کرد. بعد از غرق شدن ط غرل در دریا، او تنها زندگی می‌کرد، از توجه نیما به خواهرش می‌توان به نامه او از شهر نور به مادرش در سال ۱۳۰۰ شاره کرد که نوشته بود: *"در مکتوب سابقِ خودتان که به توسط بابا خانلر فرستاده بودید، می نوی سید: بهجت در آب افتاد، بیرونش آوردیم و فردای آن روز، برّه اش را مار زد و کشت. باز با یک طرزِ موثّر شرح داده بود ید که برای برّه‌اش خیلی غصّه می خورَد. من هم از این پیش‌آمد که این بچه‌ی کوچک را صدمه زد، خیلی م تأثّرم. ح یف که برّه‌ها بزرگ شده اند و خودم هم برّه‌ای ندارم که بفرستم. از قولِ من به او دلداری داده، بگویید: غصه نخور، وق تی که به شهر آمدم، چیز قشنگ و خوبی برایت می خرم."*

چند سال قبل، فیلم مستند "باد و فانوس" درباره‌ی زندگی او، و فیلم "این‌جا چراغی نیست" که روا یت ز ندگی نیما از زبان خواهرش است، به کارگردانی مجتبی حسینی ساخته شدند. گزارش ز یر دو سال پیش از ا نقلاب سال۵۷ ایران در روزنامه اطلاعات منتشر شده که از نظر می گذرانید:

***

در اواخر آذر ماه سال ۱۳۵۵ محمد ح یدری و نع مت‌الله سلامی، دو روزنا مه‌نگار خوش‌ذوق روزنا مه اطلاعات، برای گفت و شنودی با بهجت‌الزمان اسفندیاری، خواهر کوچک نیما یوشیج، روانه ب ندر انز لی شدند. ۱۷ سالی می‌شد که نیما از این جهان رخت بربسته بود. بهجت‌الزمان ۶۱ ساله را آن روز ها تقری با

همه اهالی بندر انزلی با نام «مادام» می‌شناختند. اما کمتر کسی خبر داشت که خانه این زن دل‌سوخته را در محله «باغ زمانی» بندر پهلوی *«تن‌ها چند چهارپایه، یک زیلوی پیر، یک تخت خواب کو چک، یک چمدان، چند پتوی عمر پشت سر نهاده، چند ا ستکان و ک تری و یک بِ خاری ز هوار دررفِ ته زیِ نت می‌دهند.»* که البته این‌ها منهای کتاب‌ها و یادداشت‌هایی بود که مادام عزیزشان می‌داشت. به هر روی بهجت در برابر روزنامه‌نگاران جوان بی هیچ آداب و ترتیبی زبان گشود و از این‌که چطور برادرش در آن برهه وانفسا شاعری پیشه کرده گفت.

در ادامه بخش‌هایی از صحبت‌های بهجت‌الزمان اسفندیاری(ثریا) را که در روزنامه اطلاعات مورخ پنج‌شنبه ۲۵ آذر ۱۳۵۵ منتشر شده است، می‌خوانیم:

«... پدرم قصد داشت که همه فرزندانش را برای تحصیل به خارج بفرستد، البته ط بق ا صطلاح م عروف آن زمان برای «تحصیلات عالیه»، در مقدمات همین کار بود که نیما وارد مدرسه «سن‌لوئی» تهران شد تا در آن‌جا زبان فرانسه را یاد بگیرد که به هنگام سفر اروپا دردسری نداشته باشد.

تا این‌جا کار با اراده پدر انجام شد، اما نیما به اراده خودش به مدرسه «مروی» هم می‌رفت تا در آن‌جا عربی بخواند، چون از نظر او دانستن زبان فارسی در حد عالی، بدون دان ستن قوا عد ز بان عر بی م قدور ن بود. برای نیما شدن خیلی چیزها لازم است. اصولا برای این‌که آدم انسان بشود خیلی چیزها لازم است. تازه ا گر این چیزها را داشت باید سیر حوادث روزگار را هم در نظر داشته باشد.

نیمای شاعر، ساخته دست یک اتفاق نیست. این مسئله زاده یک سلسله عواملی است که ما آن‌ها را در ست نمی‌شناسیم. ممکن است ما علت خیلی چیزها و کارها را بتوانیم با آگاهی‌های به دست آمده پیدا کنیم، ا ما بسیاری از علل را که به تصور من نوعی جبر طبیعی است نمی‌توانیم بشناسیم. این ج بر طبی عی در مقا بل جبری ظهور کرده است که دست‌ساخت ماست.

راستی، کسی می‌تواند بگوید چه عاملی باعث شد که «نیما» نی ما ب شود؟ نی ما را در آ ثارش می‌بینیم که وابستگی عمیقی به کشورش و اصول طبیعی زندگی بومی سرزمینش دارد.

بعد از پنجاه سال زندگی نعره می‌زند:ای کاش همان سگ مهر بان را دا شتم و ه مان چادر و گو شه د نج جنگلی را که به من آرامش می‌داد.

فشار را قزاق‌ها به مازندران و مازندرانی‌ها وارد کردند؛ همان فشاری که طبع‌های حساس فراوانی را، چون غده چرکین ترکاند. نیما بعد از تحمل این فشارها به سراغ ادبیات رفت و شعر گفت. در همان موقع بود که فشارهای وارده به نیما، که او هم یکی از آزادی‌خواهان فراوان این سرزمین بود، پوسته احساسش را ترکاند. اختناق پدرمان را به خفقان کشید و به مصداق آن شعر صمیمانه که شاعری گفته:

من آن نیم که به مرگ طبیعی شوم هلاک
یک کاسه خون به بستر راحت هدر کنم

نیما هم با شعرش می‌خواست که به مرگ طبیعی نمیرد، بلکه کاسه خونی به بستر راه غصه این مردم نثار کند.

در آن زمان ژاندارمی که ایرانی بود، از محمدعلی‌شاه دفاع نمی‌کرد، ولی قزاق‌های بیگانه از او دفاع می‌کردند و همین باعث پا گرفتن ظلم قزاق در مازندران شد. آن‌ها با آهن‌های شان در مشت به مغز آدمیانی که می‌اندیشیدند می‌کوفتند و مغزشان را پریشان می‌کردند. ما در چنان محیطی بیگانه بودیم – یعنی بیگانه شده بودیم – امروز که در تنهایی می‌توانم عوامل شاعر شدن نیما را تجزیه و تحلیل کنم به این نتیجه می‌رسم یکی از دلایل قوی گرایش نیما به سوی شعر وجود قزاق‌ها در مازندران بود که با سان نیشتری به درداندوه زخمِ عمیقِ روحش را شکافت. در حقیقت این نیشتر از آهن آبدیده در زخم نیما که همان قلب داغش بود فرو رفت و از آن چیزی به نام شعر نیمایی بیرون جهید.

آنان که حرمتِ نیما را داشته‌اند، مانند برادرم برایم عزیزند، اما این واقعیتی است که هیچ‌کس مثل نیما نسوخت. خیلی‌ها با نام نیما نام‌آور شدند و دنبال کار خودشان رفتند، اما از میان کسانی که حرمت‌شان، چون یاد نیمای عزیزم برایم گرمی‌بخش است، مهدی اخوان ثالث و سیاووش کسرایی از دیگران زیبنده‌ترند و سزاوارتر.»

برگرفته از سایت انتخاب

ارژنگ شمارهٔ ۵، فروردین ۱۳۹۹

بازگشت به فهرست

مصاحبه با بهجت‌الزّمان اسفندیاری(خواهر نیما یوشیج)

(زادهٔ سال ۱۲۹۴ یوش- درگذشتهٔ ۸ خرداد ۱۳۸۶ تهران)

محمد عظیمی

ارژنگ: پیش‌تر مطلبی با عنوان "نیما یوشیج به روایت خواهرش..." را در ارژنگ شماره ۵ فروردین ۱۳۹۹ خواندیم که حاوی گفت‌وگویی کوتاه از بهجت‌الزمان اسفندیاری با خبرنگاران روزنامه اطلاعات در آذر ۱۳۵۵ بود. او در پایان گفت‌وگوی خود، تنها مهدی اخوان ثالث و سیاوش کسرایی را وارثانِ امانت‌دارِ نیما معرّفی کرده بود که حُرمتِ او را نگاه داشتند... نوشتار حاضر، به قلم محمد عظیمی است برگرفته از سایت "نیما یوشیج" و حاصل گفت‌وگوی او با بهجت‌الزمان اسفندیاری مشهور به "ثُریّایِ یوُش" در دیماه ۱۳۸۵ یعنی شش ماه پیش از فوتِ دُردانهٔ نیما که در پی می‌آید. البته نویسندهٔ نسبتا جوانِ این مطلب در نوشتاری دیگر "شاملو" را "برجسته‌ترین وارثِ نیما" می داند!

نشسته با عظمتِ یک کوهستانی، زنی در فصلِ سرد، و تلنگُرِ هزار اُمید را در خطوطِ زندگیِ صورتش می بینی. تنهاتر از هر جماعتی می نشیند و صلابتِ ابراهیم و نیما را در چشم‌هایش می خوانی. پسِ پشتِ زندگی‌اش، نبردی بود طولانی، و او هنوز به یک چریکِ پیر می ماند. زنی تنها و بزرگ در کهریزکِ سرنوشت که تقدیرش را تفکّر می کند. او "بهجت الزمان اسفندیاری" است، خواهرِ کوچکِ نیما...

۱۱ مرداد ۱۳۰۵

رودخانه در شب های تاریک، چه حالی دارد؟ گُل‌های زردِ کوچکی که روی ساحل باز می شوند، مثل این‌که می‌خواهند از پستان‌های رودخانه شیر بخورند، شبیه به چه چیز هستند؟

برای تو یک کُلاه از گُل درست می کنم که هر چه پروانه هست، دورِ آن کلاه جمع بشود. برای تو پیراهنی به‌دست می آورم که در مهتاب، مهتابی رنگ و در آفتاب به رنگِ آفتاب باشد. این چه رنگ پیراهنی است؟

اگر گفتی این وعده ها که می دهم، مثل این دنیا راست است یا... ، برای تو از آن اسباب بازی‌ها می خرم که دلت بخواهد. به‌شرطِ این‌که فکر کنی ببینی چه سوقاتیِ خوبی می توانی از کنارِ رودخانه ها برای من بیاوری./ (نیما)

عظیمی: خودتان را معرفی نمایید:

ـ من طبق شناسنامه در سال ۱۲۹۴ متولد شده ام. به‌نام بهجت الزمان اسفندیاری. من کی هستم. من کی‌ام؟ من، شعله‌ی شمعی که می سوزم. ز پا افتاده‌ای هستم. من درویشی قلندر هستم. اهل قریه یوش ام. قریه ای ست در نور مازندران. من یوشی ام. ولی ممکنه تاریخ تولدم دقیق نباشه.

عظیمی: گویا اسم دیگری هم داشته اید؟

ـ به ثریا هم نامیده شده ام، ولی بنظرم اسم بهجت بهتره.

عظیمی: پدر و مادر شما چه نام داشتند؟

ـ پدرم، ابراهیم و مادرم، طوبی .

عظیمی: پدر شما ابراهیم خان نوری، در دوره ی خودش از مبارزین و حامیان مشروطه بود. شما چه خاطره ای از پدر و مادرتان دارید؟

ـ پهلوان وار و مهربان با همه خلق دنیا. توی خانواده هم که می آمد، تعصب نداشت. کلاً آدم آزادی خواهی بود. مضایقه نداشت که تعلیم بدهد و خیلی گذشت مادی داشت. به مادیّات اهمیتی نمی داد. پدرم اهل خودنمایی نبود. او اهل کار بود. سربازی گمنام بود و ما هم باید در تاریکی زندگی کنیم. این روحیه را پدرم به من داد. مادر برعکس پدر، آدم ثروت طلبی بود و هیچ تناسبی با او نداشت. من از بچگی این را می دانستم و می فهمیدم.

عظیمی: گویا ابراهیم خان اعظام السلطنه در جنبش میرزا کوچک خان جنگلی هم نقش داشت. آیا آن زمان را بخاطر می آورید؟

ـ نه، خاطرم نیست. در دوران میرزا کوچک خان، من بچه بودم و بخاطر دارم که او در جای خودش از دور، آنچه می توانست می کرد. من آن موقع، سه چهار ساله بودم.

عظیمی: از برادران و خواهران خود بگوئید

ـ برادرانم، نیما و لادبن یا علی و رضا. این دو تا برایم جالب بودند. بزرگتر که شدم، خواندن و نوشتن را از آنها یاد گرفتم. و خواهرانم، مهری و نکیتا.

عظیمی: از یوش چه خاطره ای دارید؟

ـ خاطرات من بیشتر از یوش هست. وقتی می گم خانه منظورم خانه یوش هست. خانه به نظر من فقط خانه ی یوش است، هیچ جا خانه نیست. خانه یوش در ذهن من قلعه ای افسانه ای هست. در ۱۶-۱۷ سالگی من یوش را ترک کردم. در تهران مثل آدمی مسافر بودم. خاطرات خوبی از تهران ندارم. مدرسه تهران هم برایم مثل یوش تازه و جالب نبود. من بچه ی جنگل بودم. در خیابان امیریه. خانه داشتیم. من آن وقت شاگرد مدرسه بودم. قبل از آن در تهران باغی را اجاره کرده بودیم و در آنجا بودیم. من در اون باغ بزرگ یکبار توی استخر آب افتادم و من رو نجات دادند. بره ای هم داشتم و ماری به اون نیش زد و اون مسموم شد و مرد. اون اتفاق خیلی بر روی من اثر گذاشت من بچه ی شلوغی بودم. یکسال هم در ایزده بودیم. بعد به خیابان پاریس رفتیم.

عظیمی: این اتفاق در سال ۱۳۰۰ پیش آمده بود. نیما هم این حادثه را در نامه ای می نویسد. مادر شما برای نیما نوشته بود که: ((بهجت در آب افتاد، بیرونش آوردیم و فردای آن روز، برّه اش را مار زد و کشت.)) و نیما هم پاسخ می دهد که: ((با یک طرز موثّر شرح داده بودید که برای برّه اش خیلی غصّه می خورَد. من هم از این پیش آمد، که این بچه ی کوچک را صدمه زد، خیلی متاثّرم. حیف که برّه ها بزرگ شده اند و خودم هم برّه ای ندارم که بفرستم. از قول من به او دلداری داده بگویید: غصه نخور، وقتی که به شهر آمدم چیز قشنگ و خوبی برایت می خرم.)). چه کسانی در زندگی شما تاثیرگذار بودند؟

ـ پدرم. نیما هم که عقب شعر رفت. پدرم قوی بود و به من یاد داده بود که راست بایست و محتاج آن نباش که کسی تو را راست کند. این درس را به پسرم هم دادم. و من هم راست ایستادم و فکر کردم که این راهی ست که من باید بروم و باید شجاعانه هم بروم. از من پرسیدند از چه می ترسی. گفتم از ترس. در میان مردم من راه و روش خاصی داشتم. من در درون خلق و برون از جماعتم. ازدواج من هم به این خاطر بود که نباید تنها باشم ولی شوهرم همراه من نبود.

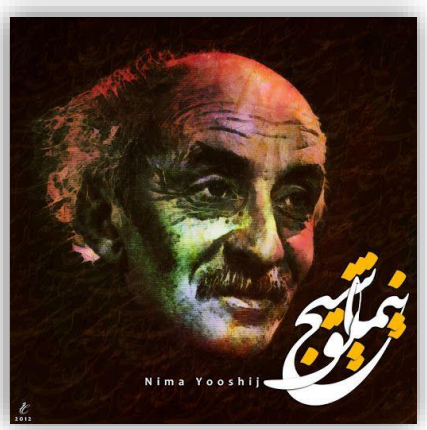
عظیمی ـ آیا از ارتباط ابراهیم خان و نیما با هنرمندان و انقلابیون آن دوره اطلاع دارید؟ چه کسانی را در دوره ی کودکی دیده بودید؟

ـ من با پدرم به خیلی جاها رفتم و با خیلی از اشخاص بزرگ روبرو شدم. به خانه ما می آمدند و با پدرم تماس داشتند. ما گاهی با نیما جاهایی می رفتیم. ما اونجا با نیما می رفتیم که یه وقتی کافه لندن بود. به کافه لندن رفتیم و حتی من که بچه بودم رابط اشخاص هم بودم. چون نمی خواستند که خودشون رو نشون بدهند و دیگران نفهمند، من کارهاشون رو انجام می دادم و چون بچه بودم کسی نسبت به من شک نمی کرد. با نیما به گراندهتل می رفتیم و فیلم های صامت می دیدیم. من با میرزاده عشقی هم ارتباط داشتم و به او گرایش پیدا کردم. چون او وقفِ مبارزه بود. عارف هم چیزهای عجیب و غریبی داشت. می گوید که: بود ای ماهِ تابان/ مشو دیگر نمایان/ منِ بیچاره حیران/در این دشت وُ بیابان. من زندگی عارف را دنبال می کردم و زندگی سختی داشت. بس گرسنه خفته، کس ندانست که کیست/ جان به لب آمد که بر او کس نگریست. از مرگِ عارف هم خیلی متاسف شدم. برایم خیلی جالب بود.

عظیمی : با کدام یک از هنرمندان آشنا بودید ؟

ـ با خیلی ها، مثلاً صادق هدایت را از طریق آثارش شناختم و خیلی از آثارش رو خوندم. من به بوف کورش خیلی علاقمند شدم. بوف کور خیلی مفهوم داره در صورتی که یک آدم ساده اونو بخونه بنظرش می آد که خواب و خیال و پریشانه. صادق، خودش بود. صادق هم از اون آدم هایی بود که به هیچ گروه و جمعیتی نپیوسته بود. هدایت ها نزدیک قبر پدرم دفن شده‌اند.

عظیمی: شما چه تعریفی از زندگی، عشق و مرگ دارید؟



ـ آدم وقتی که راضی شد بمیرد، مرگ، سخت نیست. من عاشق بدنیا آمدم و همین عشق بود که مرا بسوی عرفان کشاند. *عشق‌هایی کز پیِ رنگی بود/ عشق نبود ، عاقبت ننگی بود.*

عظیمی: زندگی را چگونه دیده اید و اگر قرار شود که زندگی را دوباره آغاز کنید، چه می کنید؟

ـ من پشیمان نیستم از زندگی، زندگی سراسر مبارزه است. من پشیمان نیستم حتی در این محیط...

و سکوت می کند دخترکِ سالهای دورِ یوش. هنور او مانند برادر، یک دهاتی ست و مازندرانی را با همان لهجه‌ی ولایتی ادا می کند. برایش چه باید کرد و چه آرزویی، که شایسته اش باشد. کهریزک، آسایشگاهِ مادرانِ به سکوت نشستهٔ تاریخِ سرزمینِ ماست و جز آرزوی بهروزی، واژه‌ای به ذهنم خطور نمی کند.

محمد عظیمی ـ دی ماه ۸۵ / برگرفته از سایت : نیما یوشیج

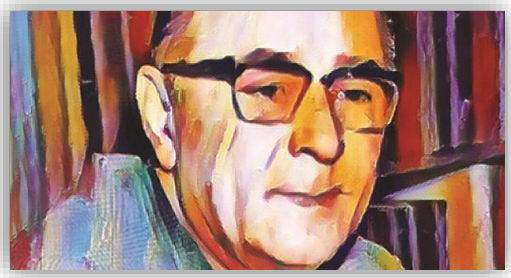
«این مصاحبه برای نخستین بار در مجله ی گوهران (ویژه ی نیما یوشیج) به چاپ رسیده است»

ارژنگ شمارهٔ ۹، مرداد ۱۳۹۹

بازگشت به فهرست

من و نیما یوشیج پسرخاله بودیم!

گوشه‌ای از خاطراتِ دکترپرویز ناتل خانلری



زنده یاد دکتر پرویز ناتل خانلری در سال‌های تلخِ انزوا، به نگارش خاطراتی پرداخت که در سال ۱۳۷۰ به همت سعیدی سیرجانی در تهران چاپ شد و عنوان بخشی از آن "من و نیما" است.

دکتر خانلری می‌نویسد:

در دوران کودکی، پیش‌آمد قابل توجهی که در زندگی من روی داد آشنایی و ارادت بسیار با نیما بود. **نیما پسرخاله‌ی مادرم بود**. در مدرسه‌ی «**سن‌لویی**» تحصیل کرده و گواهی‌نامه‌ی دوره‌ی اول دبیرستان را گرفته بود و از آنجا با زبان و ادبیات فرانسه آشنایی و انس داشت. به پدرم علاقه اظهار می کرد. برای ذوق نوخواهی او، طرزلباس پوشیدن و رفتار پدرم که در نظرش بسیار فرنگی مآبانه می‌آمد، قابل توجه بود و می‌گفت که : او به «آلفرددوموسه» شبیه است. من کودکی هفت هشت ساله بودم که نیما را دیدم. به من محبت بسیار نشان می‌داد و مرا بچه‌ی بسیار باهوشی می‌دانست.

به یادم هست که در همان اوقات یک روز مرا به ناهار دعوت کرده بود و عکسی هم از من برداشت که هنوز دارم. در سال‌های اول دبیرستان ذوق شعر غلبه کرده بود. به درس‌های دیگر چنان علاقه‌ای نداشتم و فقط برای رفع تکلیف آن‌ها را می‌خواندم. رفیقم مهدی‌خان هم در این ذوق با من شریک بود و گاهی با هم گفتگویی مفصل در باره‌ی شعر و شاعری داشتیم. در این زمان کتاب منتخبات آثار، تألیف محمد ضیاء هشترودی منتشر شده بود که شاید اولین مجموعه از شاعران معاصر بود. من نسخه‌ای از آن را از**کتاب‌فروشی «بروخیم»** خریده بودم و با مهدی‌خان با لذت و تحسین بسیار آن را می‌خواندیم. شیوه‌های تازه‌ای که در آثار بعضی از معاصران در آن بود، بسیار بیشتر از غزل های قالبی معمول آن روز نظر ما را گرفت. بخصوص نمونه‌های شعر نیما با تحسین بلیغی که در آن کتاب از او شده‌بود ما را مجذوب کرد. تصمیم گرفتیم تا او رابببینیم و با او از شعرش صحبت کنیم و آثار خود را به‌نظر او برسانیم.

نیما خانه‌ی کوچکی در خیابانی که بعد اسمش را «پاریس» گذاشتند، خریده بود. یک سر خیابان پاریس از طرف شمال به خیابان **مؤدب‌الملک** و سر دیگرش به **خیابان استخر** می خورد. در آن وقت نه تلفنی وجود داشت که به‌وسیله‌ی آن بتوان از نیما وقت گرفت و نه گماشته و نوکری داشتیم که او را واسطه‌ی تعیین وقت قرار دهیم. اصلا وقت گرفتن معمول نبود و هرکس هر ساعت که می‌خواست، در خانه‌ی کسی را می‌زد.

ما هم همین کار را کردیم و یک روز بعد از ظهر به خانه‌ی نیما رفتیم که اسم جدیدش هنوز در خانواده رایج نشده بود و او را به نام«**میرزا علی خان**» می‌شناختند و خطاب می‌کردند. نیما در خانه بود. خودش در را به روی ما باز کرد. تنها بود و از دیدن ما که البته به سبب خویشاوندی هر دو را می‌شناخت اظهار خوشوقتی کرد. و ما را به اتاق پذیرایی که ضمنا اتاق نشیمن و تحریر او نیز بود، راهنمایی کرد. یادم نیست که به چه عباراتی غرض خودمان را از ملاقات او بیان کردیم. در هر حال به او فهماندیم که هر دو ذوق شعر داریم و به‌اصطلاح «جوجه شاعر» هستیم و مفتون او شده‌ایم و آمده‌ایم که او را بشناسیم و از او در کار شعر و شاعری راهنمایی بخواهیم.

نیما از این‌که می‌دید اشعارش تا این حد رواج یافته که مشتاقان به سراغش می‌آیند، لذتی برد. از ما چنان بامحبت و گرمی پذیرایی کرد که از آن به‌بعد در ملاقات او و رفتن به خانه‌اش هیچ تأملی نداشتیم. در این زمان نیما عضو وزارت دارایی بود اما کار مهمی نداشت و نمی‌خواست داشته باشد. مواجب مختصری می‌گرفت و گاهی به اداره سر می‌زد. اما آن حقوق ماهانه کفاف مخارجش را نمی‌داد. در مازندران املاک موروثی خانوادگی داشت که درآمد آن کمکی به زندگیش می‌کرد. دو سه سالی هم بود که متأهل شده بود. **همسرش عالیه خانم جهانگیر، خواهرزادهٔ میرزا جهانگیر خان معروف، مدیر روزنامهٔ صورِ اسرافیل** بود که در یک مدرسه‌ی دخترانه، معلمی می‌کرد و تمام وقت خود را در مدرسه می‌گذرانید. به این طریق نیما که از اداره می‌گریخت، تمام روز را غالباً تنها در خانه می‌گذرانید، کتاب می‌خواند و شعر می‌گفت. من و مهدی‌خان که هر دو از مدرسه می‌گریختیم، هفته‌ای دو سه روز پیش او می‌رفتیم و پای صحبت‌های گرم و شنیدنی او می‌نشستیم. محضر نیما گرم و دلنشین بود. اطلاعاتش از ادبیات جهان به دوره‌ی رمانتیسم فرانسه محدود می‌شد و این حاصل درس‌هایی بود که در مدرسه‌ی «سن‌لویی» خوانده بود. اما البته برای ما که جای دیگری از این مقوله و چیزها نمی‌شنیدیم، درهای دنیای تازه‌ای را می‌گشود. از «ویکتورهوگو» و «آلفرددوموسه» بسیار خوشش می‌آمد و گاهی مضمون‌ها و مطالب شعرهای آن‌ها را برای ما ترجمه می‌کرد. غالباً شعرهای تازه و کهنه‌ی خودش را برای ما می‌خواند.

آهنگ خاصی در شعر خواندن داشت که کمی هم تصنع در آن بود. به علت تمایلی که او و برادرش در اول جوانی به **انقلاب میرزا کوچک‌خان و کمونیست‌های گیلان داشتند، کمی لهجه‌ی قفقازی را با لحن شعرخواندنش می‌آمیخت.** همین نکته هم برای ما بسیار جالب توجه بود. زیرا هر گاه به محفل ادبی دیگری می‌رفتیم یا سری به منزل دایی بزرگم معتصم‌الملک می‌زدیم (که شعر می‌گفت) و او یکی از قصاید غرّای خودش را می‌خواند، من از شنیدن طرز شعرخوانی این گروه از شاعران پیرو متقدمان ناراحت می شدم

و به‌نظرم می‌آمد که از شعر جز قافیه و وزن چیزی نمی‌خواهند و به این سبب با لحن وقیحانه، قافیه‌ها را مثل چکش به کله‌ی شنونده‌ی بیچاره می‌کوبند.

شنیدم که **ملک‌الشعرای بهار** در مجلسی گفته بود: **نیما وقتی خودش شعرهایش را می‌خواند شنونده لذتی می‌برد اما وقتی آن‌ها را روی کاغذ می‌بیند جفنگ و یاوه جلوه می‌کند.**

نیما از همه چیز برای ما صحبت می‌کرد. از شعرش، از نثرش و از شوخی‌های دیگر و بامزه‌اش. غالباً صدا و حرکات اشخاص مورد گفتگو را تقلید می‌کرد، به‌حدّی که در این قسمت، لذّتِ ما با لذّتِ تماشای نمایشی برابر بود. مردی ساده‌دل بود اما بیشتر ساده‌دلی را به خودش می‌بست. از جنگل های مازندران و دهکده‌ی پدریش «یوش» و کارهایی که کرده بود سخن می‌گفت. بعضی عبارت‌ها و کلماتِ مازندرانی را در گفتارش می‌آورد و معنی و مورد استعمال آن‌ها را برای ما شرح می‌داد. شعرهایش را روی پاره‌کاغذهای باطله و گاهی روی پاکت سیگار و همیشه با مداد می‌نوشت؛ و غالباً آن‌ها را برمی‌داشت و اصلاح می‌کرد و باز در صندوق می‌گذاشت. یک مثنوی عاشقانه با عنوان «زن حاجی» را شروع کرده بود و قسمتی از آن را برای ما می‌خواند. این مثنوی در همان بحرِ هَزَج خسرو و شیرینِ نظامی بود اما موضوع و مطلبِ آن مربوط به زمانِ معاصر و در حکم سوانح و تجربیاتِ شخصی خودش بود. این بیت از آن در خاطرم مانده‌است که در ضمن وصفِ جوانی و پرسه‌زدنِ خود در **خیابان‌های تهران** سروده بود: ***کلوپِ ارمنی‌ها داشت اُرکست/ دلِ من پَر زد وَ آنجا فُروجست***

گمان می‌کنم که آخر، این مثنوی را تمام نکرد. یک رمان هم شروع کرده بود با عنوان «حسنک وزیر غزنین» که از تاریخ بیهقی اقتباس کرده بود و بعضی فصل‌های آن را برای ما می‌خواند. گاهی هم ما را به پاک‌نویس کردنِ شعرهایش که غالباً خط خورده و ناخوانا بود، وامی‌داشت.

سرچشمه: ماهنامه روزگار نو/ اردیبهشت ۱۳۷۴

ارژنگ شمارهٔ ۷، خرداد ۱۳۹۹

بازگشت به فهرست

گزارشِ مرگ و بدرقه و خاک‌سپاری پیکر نیما یوشیج

پژوهش: سیدعلی اصغرزاده

تصویری از خانه، موزه، آرامگاهِ نیما یوشیج – روستای یوش/ نور/ مازندران

نیما یوشیج سالها بود که از بیماری سینه پهلو (ذات الریه) رنج می‌برد و حالش آن قدر بد بود که به سختی نفس می کشید. شراگیم (پسر نیما) می گوید: «یک شب تصمیم گرفتیم او را به تهران بیاوریم و به بیمارستان ببریم و چون وسیله‌ای در آن شرایط برای بردن او از روستای یوش تا سر جاده ی بلده و یافتن وسیله‌ای که به سوی تهران بیاید در دسترس نبود، با توبره‌های کاه، روی پالان یک الاغ را مانند تخت درست کردیم و او را روی آن خواباندیم و تا سر جاده و دسترسی به اتوبوس بردیم و پس از رسیدن به دروازه قزوین از اتوبوس پیاده شدیم و هوا خیلی سرد بود، پدر را به کنار پیاده‌روی خیابان بردیم و لابه لای چند پتو و جامه پوشاندیم تا این که وسیله‌ای یافتیم و او را به بیمارستان بردیم.»

ساعت دو بامداد سیزدهم دی ۱۳۳۸، عالیه (همسر نیما) و شراگیم، بالای سر نیما نشسته و نگرانش هستند. نیما چشمان خود را باز می‌کند و لحظه‌ای به چهره ی فرزند و همسرش خیره می شود؛ در حالی که چکه اشکی در گوشه‌ی چشمش حلقه زده می‌گوید: شراگیم... آب، کمی آب به من برسان. شراگیم از جای برمی خیزد تا آب بیاورد، ولی هنگامی با لیوان آب برمی‌گردد، چشمان پدر به سقف خیره مانده است. شراگیم فریاد می‌زند... پدر ...پدر... ولی دیگر پاسخی نمی‌شنود. صبحِ آدینه چهاردهم دی ۱۳۳۸، در یکی از رواق‌های مسجد قائم، پیکرِ نیما یوشیج را در میان یک قالیچه گذاشته بودند. [**ارژنگ**: زمان درگذشت نیما یوشیج ساعت ۲ بامداد ۱۶ دی ۱۳۳۸ صحیح است.]

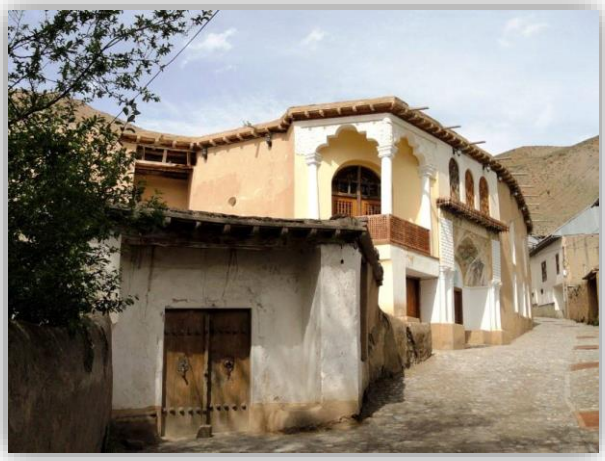
ساعت ۹ صبح، پیکر نیما را بستگان و انگشت‌شماری از دوستدارانش از مسجد قائم در خیابان سعدی شمالی (تهران) به امامزاده عبدالله بدرقه کردند. در میان کسانی که برای بدرقه و خاکسپاریِ پیکرِ نیما یوشیج آمده بودند، این چند تن هم بودند: منتخب الملوک اسفندیاری (دخترعموی نیما و همسر ابوالحسن صبا)، خلیل ملکی، جلال آل احمد، سیمین دانشور، احمد شاملو، مهدی اخوان ثالث، فروغ فرخزاد، سیاوش کسرایی، هوشنگ ابتهاج(سایه)، نصرت رحمانی، سیروس طاهباز ،یدالله رؤیایی، احمدرضا احمدی و همشاگردی اش، ابراهیم ناعم، هادی شفائیه، سعید وزیری، محمود موسوی و اعضای انجمن ادبی ایران.

دکتر محمود موسوی: ما آنجا که بودیم، گوری کنده شد و پیکرِ نیما گذاشته شد و گور پوشانده شد و آمدیم در یکی از ایوان های امامزاده عبدالله. صندلی چیده بودند و نشستیم و یک پذیرایی مختصری شده بود و چای داده بودند. بعد هم آنهایی که با ماشین شخصی آمده بودند رفتند و آنها که با اتوبوس آمده بودند، برگشتند به شهر. در حالی که در مراسم نیما باید شعر خوانده می شد، خطابه ایراد می شد و دستِ کمش جلال آل احمد سخنرانی می کرد، که هیچکدام انجام نشد. در انبوهی از خاموشی برگزار شد.

عظام الدوله آشتیانی (شوهر خواهر نیما) می‌گفت: (انجمن ادبی ایران تصمیم گرفته پیکرِ نیما را در تپه ی «زرده بند» نزدیکی لشکرک که برای مهندس سلطانی است، به خاک بسپارد و مهندسین و سنگتراشان و پیروان مکتب نیما، آرامگاهِ زیبایی برای او خواهند ساخت و تا پایان یافتنِ ساختمانِ آرامگاه، پیکرِ نیما به عنوان امانت در امامزاده عبدالله نگهداری خواهد شد.) که چنین نشد. شراگیم یوشیج می گوید: «سالها من تلاش کردم پیکر پدرم را ببرم یوش ولی ساواک نمی گذاشت. ساواک اجازه ی نبش قبر نمی داد»

در شهریور ۱۳۷۲ خورشیدی، گروه بررسی فرهنگ سرزمین نور، ستادی به نام «**انتقالِ کالبدِ نیما به یوش**» را برپا کرد. این ستاد که به ریاست سرهنگ علی پاشا نوری اسفندیاری (از عموزادگان زنده یاد نیما یوشیج) و جانشینی شادروان تیمسار اسدالله روئین فر بود، گروهی بودند از: مسیح اسفندیاری، زنده یاد طبیب زاده نوری، جعفر محدث، حمزه رفیعی، محمد اسفندیاری، بهادر اسفندیاری، امیرعباس ملک محمدی، رمضان جمشیدی، ذبیح الله شکری، جواد جمشیدی (امینی) و محسن محسنی که به عنوان دبیر ستاد، منتسب شده بود. بنا بود پیکر نیما در زمینی که اکنون، ساختمان مخابرات یوش در آن است، خاکسپاری شود که با چاره جویی ستاد، نتیجه بر آن شد که برای پاسداشت خانه ی پدریِ نیما، کالبد نیما در حیاطش به خاک سپرده شود.

سرانجام در ۲۶ شهریور ۱۳۷۲ پیکر نیما در یوش با خاک دوباره هماغوش می شود. در کنار گور نیما، گور خواهرش بهجت الزمان اسفندیاری (درگذشته ی ۸ خرداد ۱۳۸۶) و آرامگاه سیروس طاهباز است.



خانه نیما یوشیج در روستای یوش، بنایی است مربوط به دوره قاجار که از طرف سازمان میراث فرهنگی به عنوان اثر ملی ثبت شده‌است و در سال ۱۲۰۷ ه.ق توسط ناظم الایاله در محله لالوی یوش ساخته شد.

ارژنگ شمارهٔ ۱۵، بهمن ۱۳۹۹

بازگشت به فهرست

خاطرهٔ نویافته‌ای از نیمایوشیج

احمد افرادی

در سال های آغازین دههٔ ۱۳۰۰، گرچه نیما (در تدارک «انقلابِ ادبی») همهٔ ذهن و زبان‌اش را معطوف به هنرِ شاعری کرده بود، اما (همزمان) متأثر از فضای پرتب وُ تابِ سیاسی آن دو سه سال، نوعی رمانتیسمِ انقلابی و عدالت‌خواهانه (در حمایت از«ضعفا ») بر ذهن‌اش سایه افکنده بود؛ آن گونه که به قصد جنگِ چریکی با دولتِ وقت، برخی از «جوانانِ مستعد» را با خود همراه می‌سازد، و حتی مقدماتِ آن (یا به قول خودش « زندگی در جنگل‌ها و جنگ‌ها») را هم فراهم می‌آوَرَد. در نامه‌ای که نیما در همین روزها (میزان ۱۳۰۰ شمسی) برای برادرش «لادبُن» نوشت، می‌خوانیم:

«تا چند روز دیگر از ولایت می روم... اگر موفق شدم ، همهمهٔ تازه ای در این قسمت البرز ، به توسط من در خواهد افتاد و اصالت دلاوران این کوهستان را به نمایش در خواهم آورد... وقتی در میدان جنگ آخرین نگاه خود را به عالم و تمام محسناتش انداختم، آرزوی من این خواهد بود که: مدفنِ من در وسط جنگل تاریکی که ابداً محل عبور و مرور انسان نباشد، واقع شود. آفتاب اشعه ی طلایی رنگ خود را از شکاف شاخه ها روی مدفن ساده و بی آلایش یک جوان حق پرست ناکام بیندازد و وزش نسیم همیشه از روی آن عبور کند...»

اما (اندکی بعد) با درک درست از فضای سیاسی ، نه تنها از دست زدن به چنین ماجراجویی هایی طفره می رود، بلکه هشیارانه، حتی از ورود غیر مستقیم در مسائل سیاسی هم می پرهیزد. در نامه ای از نیما (که در تاریخ ۱۵حوت ۱۳۰۰ به یکی از همْ پیمانان رزمنده اش می نویسد) می خوانیم:

«دلتنگ نباش چرا نیامدم [و] اقدام نکردم. پیش آمدها قوی تر از همّتِ ما بود. صلاح ندانستم مردم را بی جهت در زحمت مجادله و یاغی گری بیندازم . اگر خیلی استقامت داری برای موقع دیگر (شاید روزگار عنقریب آن موقع را نزدیک کند) مهیا باش. هرگز مأیوس نشو... تو هنوز جوانی و با حسی که داری، قابلیت خدمتگزاری تو برای عموم ، روز دیگری معلوم خواهد شد. آنوقت،پسر جنگل ها، یا سردسته ی یاغی گران ، به مردم نشان خواهد داد ، دشمن ضعفا چه عاقبتی دارد.»

نیما (با همه ی جوانی) از نادر اندیشه ورزانی بود ، که از همان آغازِ قدرت گیری رضاشاه ، صدای پای استبداد را شنید. در یکی از یادداشت هایش (با اشاره به «مجلسِ مؤسسان»ی که پس از«خلعِ قاجار» در کارِ «نصب پهلوی» بود) می نویسد:

«مجلس مؤسسانِ به اصطلاح شیطان، می خواهد آتیه ی مملکت... را معین کند. جوان ها ، اعلب آن هایی که چند جلد از کتب ادبیات غربی را ترجمه کرده اند و به این جهت مشهور به نویسندگان هستند، در این مجلس شرکت دارند. می خواهند آن [جوان] ها را برای این مجلس انتخاب کنند. به من هم تکلیف کرده اند، ولی من تا کنون نه پای به مجلس آن ها گذاشته ام ، نه بازی قرعه و انتخاب وکلا را [به رسمیت] شناخته ام . من از این بازی ها چیزی نمی فهمم. یک نفر را روی کار کشیده اند. یک استبدادِ خطرناک مملکت را تغییر خواهد داد.»

نیما، در ادامهٔ همین یادداشت (با اشاره‌ای مبهم ، به ترور میرزاده عشقی به دست کارگزاران رضاخان) تکلیف خود را (در گزینش بین «یاغی‌گری» و «انقلابِ ادبی») روشن می کند:

«جوانِ با هنرِ گمنام! یا بمیر یا ساکت باش تا ترا معدوم نکنند و تو بتوانی روزی که نطفه‌های پاک پیدا شدند، به آن‌ها اتّحاد را تبلیغ کنی.»

در «نامه‌ها» و دیگرْ یادداشت‌های منتشرشده از نیما ، به ندرت نشانه هایی (هرچند کم‌رنگ) از داوری او، در ربط با رویدادهای سیاسی و اجتماعی عصر رضاشاه دیده می شود؛ آن جایی هم که (به ضرورتِ طرح مباحثِ تئوریکِ شعر و توضیح و تفهیمِ رمز و راز راه تازه اش در شعر و شاعری) اشاراتی بر برخی رویدادهای تاریخی را لازم می بیند، کمتر ردّ ِ پای روشنی از خود باقی می گذارد، تا سر و کارش با ادارهٔ تأمینات و مأمورانِ خفیهٔ رضاشاه نیافتد:

«اولین بار که " افسانه"ی خود را به روزنامه‌ی جوان معروفی دادم او آن را به دست گرفته بود و فکر می‌کرد، ولی می فهمید. به من گفت خوب راهی انتخاب کرده ای. بعدها ، "ایده آلِ" خود را ساخت و برای من خوانْد .این، به طرز آثار من نزدیک بود. به نظر می آمد خیلی زود موفق به ترویج شعر جدید خواهم شد. تا این که حوادث ما را از هم دور کرد. رفیقِ من خاموش شد و در دخمه‌های سرد و تاریک منزل گرفت، با وجود این که بارها او را از افکارش نصیحت می کردم. باعث شد من سال‌ها تنها بمانم تا یک نفر مثل او را پیدا کنم.»

درواقع، منظورِ نیما از «جوانِ معروف» که «خاموش شد و در دخمه های سرد و تاریک منزل گرفت»، کسی جز «میرزاده عشقی» نیست. با این وجود، گاه به خاطراتی از نیما بر می خوریم که حاکی از خطر کردن او، در امر سیاست است. آن هم در روزگاری که «آیرم» ها و «سرپاس مختاری» ها، در ادارهٔ نظمیهٔ (شهربانی) رضاشاهی نفس می بریدند.

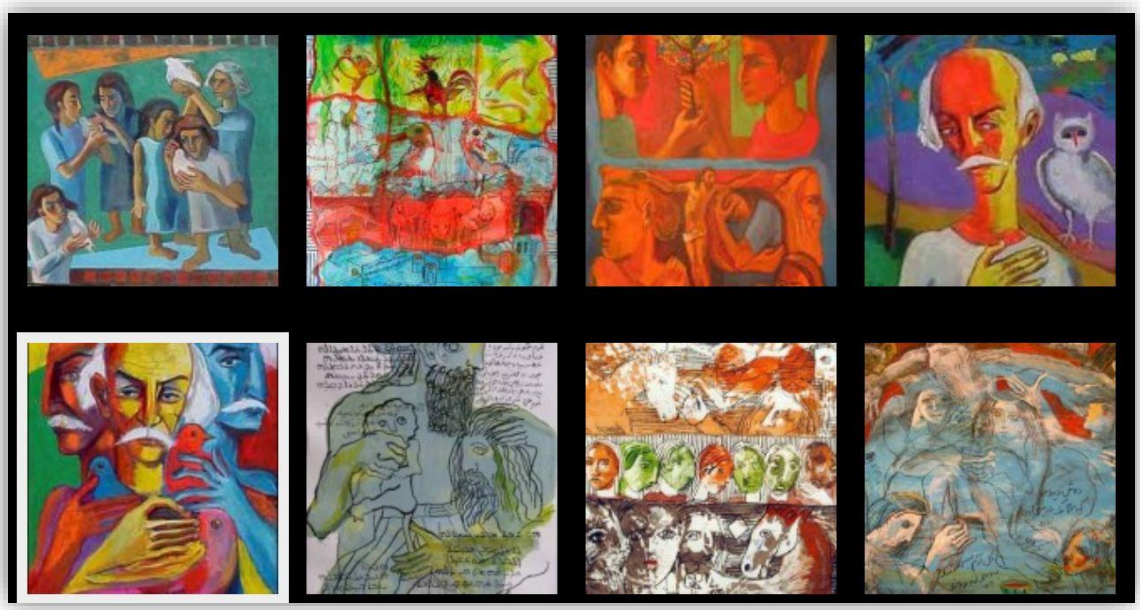
سیدهادی حائری، از قول پارسای تویسرکانی نقل می کند: پسر عمویم، مایل تویسرکانی، رئیس معارف شهرهای شمال، در یکی از جشن های سلطنت رضا خان، در شهر ساری ، از علی اسفندیاری (نیما یوشیج) خواهش کرد که برای حضار، شعر تازه سرودهٔ خود را بخواند. نیما در پشت تریبون قرار گرفت و گفت:

«شعرِ تازه ندارم، ولی ای مَردُم! بدانید همان دستی که کلاه [پهلوی] بر سرهای تان گذاشت، سرهای تان را از بدن جدا خواهد کرد!!! حال بقایای قضیه را خودتان حدس بزنید. سخن کوتاه: خیرخواهان آن زمان آتش را خاموش ساختند و موضوع نیز به دست فراموشی سپرده شد.»

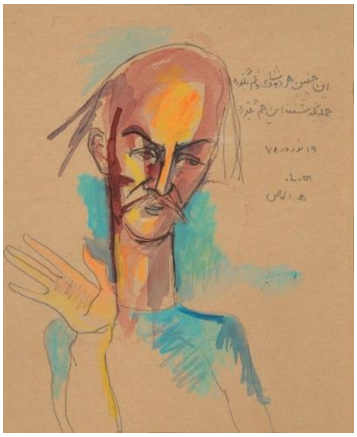
ارژنگ شمارهٔ ۱۸، خرداد و تیر ۱۴۰۰

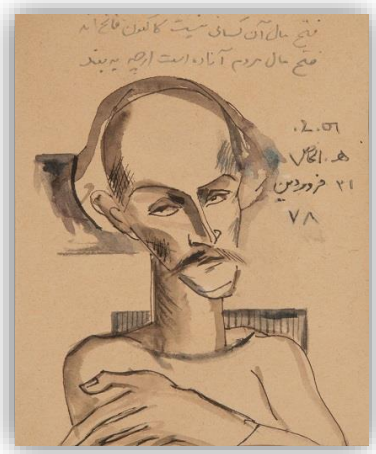
بازگشت به فهرست

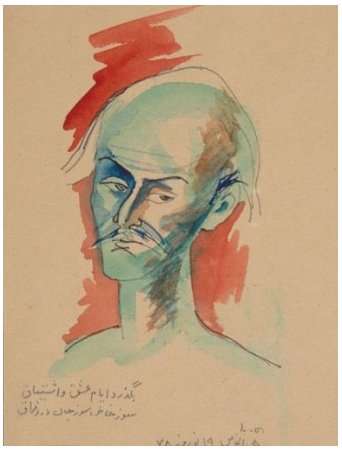
نیما یوشیج در قابِ هانیبال الخاص



هانیبال الخاص (تولد ۱۳۰۹، کرمانشاه، ایران – درگذشت شهریور ۱۳۸۹ آمریکا) علاوه بر هنرِ نقاشی با قلب که دل‌مشغولی اصلی‌اش بود، به شعر هم عشق می ورزید. آشوری‌بودن و طبع شعرش باعث شد تا اشعار زیادی به زبان مادری بسراید و اشعاری از نیما یوشیج، ایرج میرزا، میرزاده عشقی، پروین اعتصامی و غزل‌های حافظ را با حفظ وزن و قافیه و معنی به زبانِ آشوری برگرداند.







ارژنگ شمارهٔ ۲۴، خرداد و تیر ۱۴۰۱

بازگشت به فهرست

نیما یوشیج در نگاهِ شهریار، معین و فروغ

محمدحسین شهریار: نیما، موقعی‌که بنده تنها غزل‌ساز بودم و رسیده‌بودم به حافظ و در حافظ مستغرق، به من رسید. آن موقع -خدا بیامرزد- مرحوم ضیاء هشترودی کتاب «منتخباتِ آثارش» را چاپ کرد. در منتخباتِ آثار او من برای اولین دفعه با اسمِ نیما و «افسانه»ی نیما آشنا شدم. من افسانهٔ نیما را فقط آن‌قدر که در کتاب هست دیده‌ام و تفصیلی دارد که من وقتی این را خواندم، «افسانه» نیما مرا از حافظ منصرف ساخت. یک ماه، دو ماه من غرقِ در این افسانه بودم. ***(مجلهٔ تهران مصوّر، شماره ۱۱۲۵، صفحه ۹۹)***

محمّد معین: نیما در طیّ زندگانی ادبی خود در داستان نویسی، نمایشنامه نویسی، نگارش مباحثِ ادبی به آزمایش پرداخته است، ولی آن‌چه که او را نامدار ساخته جنبهٔ شاعری اوست. در شعر نیز وی مراحل مختلف را طی کرده: سرودنِ اشعاری که شکل و قالب و مضمونِ آنها به سبکِ قُدَماست. سرودنِ اشعاری که شکل و قالب آنها به سبکِ پیشینیان است، ولی مضمونِ آنها نو و بکر می باشد، و سرودنِ اشعار به سبکِ نو. از این سه نوع، آن‌چه که شخصیتِ نیما را نشان می دهد، دستهٔ اخیر است. ***(مجموعهٔ آثار نیما، صفحه ۱)***

فروغ فرخزاد: من نیما را خیلی دیر شناختم و شاید به معنی دیگر: خیلی به‌موقع. یعنی بعد از همهٔ تجربه‌ها و وسوسه‌ها و گذراندنِ یک دورهٔ سرگردانی و درعین‌حال جُست‌وجو. نیما عقیده و سلیقهٔ تقریبا قطعی مرا راجع به شعر ساخت و یک جور قطعیتی به آن داد. نیما برای من آغازی بود. نیما شاعری بود که من در شعرش برای اولین‌بار یک فضای فکری دیدم و یک‌جور کمالِ‌انسانی مثلِ حافظ. من‌که خواننده بودم، حسّ کردم که با یک آدم طرف هستم، نه یک مُشت احساساتِ سطحی و حرف‌های مبتذلِ روزانه. عاملی که مسائل را حلّ و تفسیر می‌کرد و حسّی برتر از حالات معمولی و نیازهای کوچک. سادگی او مرا شگفت زده می‌کرد، به‌خصوص وقتی‌که در پشتِ این سادگی ناگهان با تمامِ پیچیدگی‌ها و پرسش‌های تاریکِ زندگی بر خود را کشف کردم.

بیش‌ترین اثری که نیما درمن گذاشت، درجهتِ زبان و فرم‌های شعریش بود. من نمی‌توانم بگویم چطور و در چه زمینه‌ای تحتِ تأثیرِ نیما هستم یا نیستم، دقّت در این مورد کارِ دیگران است. او به من حدّی داد که حدّ انسانی است، من می‌خواهم به این حدّ برسم. ریشه یک چیز است، فقط آن‌چه که می‌رویَد متفاوت است چون آدم‌ها متفاوت هستند. من به علّتِ خصوصیاتِ اخلاقی و ذهنی خودم و مثلا خصوصیاتِ زن‌بودنم ، طبیعتا مسائل را به شکلِ اخلاقی خودم می‌بینم. من می‌خواهم نگاهِ او را داشته باشم و در پنجرهٔ خودم نشسته باشم. من هیچ وقت مقلّد نبوده‌ام.

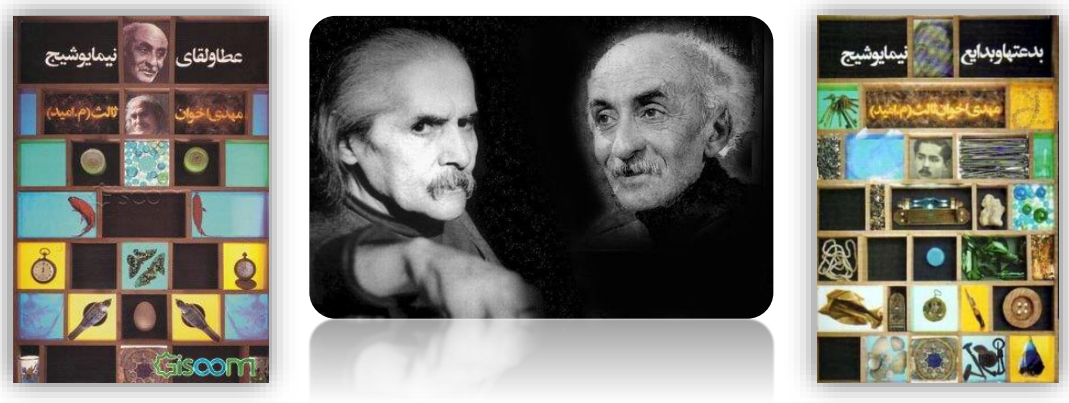
به هر حال نیما برای من مرحله ای بود از زندگی شعری. اگر شعرِ من تغییر کرده - تغییر که نه- یعنی چیزی شده که از آن‌جا تازه می‌شود شروع‌کرد، بدون شکّ از همین مرحله و همین آشنایی است. ***(حرف‌هایی با فروغ صفحه ۹ و۱۰)***

ارژنگ شمارهٔ ۲۷، آذر و دی ۱۴۰۱

بازگشت به فهرست

بدعت‌ها و بدایع، و عطا و لقای نیما یوشیج

مهدی اخوان ثالث (م.امید) / دو کتاب در یک مجلد



مهدی اخوان ثالث، (۱۰ اسفند ۱۳۰۷ مشهد – ۴ شهریور ۱۳۶۹ تهران) یکی از شاعران مطرحِ معاصر که از پیگیرترین ادامه‌دهندگان شعرِ نیمایی محسوب می‌شود در دو کتاب "بدعت‌ها و بدایع" (۱۳۵۷) و "عطا و لقای نیما یوشیج" (۱۳۶۰) به بررسی چند و چون شعر نو فارسی و نوآوری‌های نیما پرداخته است. برخی از منتقدان معتقدند اخوان‌ثالث در این دو کتاب بیشتر بر تغییر قالبِ شعرِ نیمایی متمرکز شده و از بدعتِ اصلی نیما یوشیج در نو کردنِ نگاه و بیانِ شاعرانه غافل بوده است. نیما یوشیج معتقد بود شعرِ فارسی باید در نوع نگاه به انسان و اشیاء دچار تحوّل شود. او از این منظر، پرهیز از وصف‌های تکراری و کلیشه‌ای شعرِ کلاسیک را مهم‌تر از برهم زدن قید و بندهای قالب‌های گذشته می دید. کتاب حاضر حاوی دوجلد کتاب‌های یادشده در یک مجلّد است که در زمستان ۱۳۶۹ به عنوان چاپ دوم توسط انتشارات بزرگمهر و با مقدمه ای از اخوان ثالث نشر یافته و در مقدمهٔ خود نوشته است:

"این کتاب چنان که می بینید و می دانید، مجموعهٔ چندین مقال و مقالهٔ من است که دربارهٔ پیشنهاد و کار و عمرِ عزیز بزرگ‌استادِ جاودان‌یاد، نیما یوشیج در زمان های مختلف (پیش و پس از درگذشت آن ارجمند والا قدر راهگشای کبیرِ شعرِ به بن بست افتادهٔ ما) نوشتم. قبلاً در سال ۱۳۵۷ مقارن انقلاب اسلامی قسمتی از آن چاپ شده بود به نام "بدعتها و بدایع نیما یوشیج" و کتابی دیگر هم به نام "عطا و لقای نیما یوشیج" در همین زمینه ها بعد از انقلاب چاپ کرده بودم اما در این کتاب - که چیز دیگری است- با چند مقاله که از قلم افتاده‌اند و کتاب... را یک کاسه کرده ام..."

مهدی اخوان ثالث بر این باور است که: *"نیما به این اعتبار که شعرش در قلمرو شعرِ ناب و بَری از آمیختگی و آلودگی است و سرشار از عصمت و صفای روستایی، به باباطاهر می ماند؛ مخصوصا حساسیت و سوزِ سخنش، و به این اعتبار که در کُنهِ اعراضِ تصاویر و تماثیل و واقعیاتِ عینی، جوهرِ شعرش متکی به قائمه‌ی فکری و عمق دردهای بشری است و جهان‌بینی دارد، به خیّام می ماند، البته بی قاطعیت و صراحتِ خیام که از لطائفِ هنرِ اوست، بلکه با الهامی غالبا معتدل، و این ابهام زائیده‌ی همان بیان تمثیلی و تویه دار و عینی اوست".*

لینک دانلود دو کتاب در یک مجلد/ انتشارات بزرگمهر/ چاپ دوم با تجدیدنظر/ زمستان۱۳۶۹

https://drive.google.com/file/d/1epIDNGSmH16lCIrm9s7C4l23Z_DLHtP7/view?usp=sharing

ارژنگ شمارهٔ ۱۰، شهریور ۱۳۹۹

بازگشت به فهرست

یادِ بعضی نَفَرات

سیمین بهبهانی

سیمین بهبهانی علاوه بر این‌که در شاعری استاد بود، در نثرنویسی و خاطره‌گویی نیز تبحّری ویژه داشت. او هم شعر اجتماعی می‌سُرود و هم شاعری اجتماعی و پُر حشرونشر بود. او در کتاب "یادِ بعضی نَفَرات" گوشه‌هایی از زندگی، احوال‌وآثارِ برخی شعرا ونویسندگان معاصر را ــبعضا در قالب خاطرات و دریافت‌های شاعرانه- به دست می‌دهد. سیمین بهبهانی در ابتدای این مجموعه با لحنی شاعرانه به برخی خرده‌ها در باب شعر خود پاسخ می‌گوید و طی آن, به این موضوعات اشاره می‌کند: زمان و شعر, انسجام در شعرِ امروز و شعرِ سنّتی, ارزشِ طنینِ واژه‌ها, ارزشِ تشکّلِ واژه‌ها, زبانِ شاعر, تصویر, شعرِ کم‌تصویر و تصویرِ کنایی. وی سپس با عنوان "یادِ بعضی نفرات" گوشه‌هایی از زندگی, احوال‌وآثارِ برخی شعرا و نویسندگان معاصر را بعضا در قالبِ خاطرات و دریافت‌های شاعرانه، "گاه از درِ نقد و گاه از درِ دوستی" به‌دست می‌دهد.

سیمین بهبهانی در مقدمهٔ کتاب می نویسد: "*بیشترینه‌ی نوشته‌هایم دراین مجموعه، حاصلِ دقّت در آثار و احوالِ یاران و عزیزان و شناخت رفتار و گفتار ایشان بوده و به خاطره‌ی همنشینی با آنان در آمیخته، و کمتر فصلی است که از این گونه حال و حکایت بی بهره مانده باشد. اسلوب نگارش یادگزاره ها گاه ساده است و گاه پیرایه مند: نظر به موقعیت و احوال خودم، از هر دو شیوه بهره گرفته ام. این حقیقت را هم هیچ‌گاه فراموش نکرده‌ام که هر هنرمند، در آن‌چه می آفریند، بازتابی از چندوچونِ روان و ضمیرِ خویش دارد. از این روست که، ضمنِ اندیشیدن دربارهٔ هر اثر، به خُلق‌وخوی آفریننده اش هم توجّه داشته ام.*"

فهرستِ مطالب کتاب: پیش‌گفتار/ آتشی، منوچهر/ ابتهاج، هوشنگ/ احمدی، احمدرضا/ احمدی، پگاه/ اخوان ثالث، مهدی/ اسماعیلی، دکتر عباس/ اعتصامی، پروین/ الهی، صدرالدین/ امین‌پور، قیصر/ امینی، مفتون/ اوجی، منصور/ براهنی، رضا/ پارسی‌پور، شهرنوش/ ترقّی، گلی/ تقی‌زاده، صفدر/ تمدن، رباب/ جلالی، بیژن/ چوبک، صادق/ چهل‌تن، امیرحسن/ حق‌شناس، علی‌محمد/ حقوقی، محمد/ خرّمشاهی، بهاءالدین/ خویی، اسماعیل/ خیام/ دانشور، سیمین/ درویشیان، علی‌اشرف/ دولت‌آبادی، محمود/ دهباشی، علی/ رحمانی، نصرت/ روانی‌پور، منیرو/ رؤیایی، یدالله/ زراعتی، ناصر/ سپانلو، محمدعلی/ سپهری، سهراب/ سهراب (خلعت‌بری)، ترانه/ شاملو، احمد/ شجریان، همایون/ شهریار، محمدحسین/ شیبانی، منوچهر/ صالح‌پور، محمدتقی/ صالحی، سیّدعلی/ عبادی، شیرین/ فرخزاد، فروغ/ فلاحتی، مهدی/ قائم‌مقامی، عالمتاج (ژاله)/ گلشیری، هوشنگ/ مجابی، جواد/ مختاری، ابراهیم/ مشیری، فریدون/ مصدق، حمید/ معروفی، عباس/ معینی کرمانشاهی، رحیم/ مکلّا، ابراهیم/ مندنی‌پور، شهریار/ موحّد، ضیاء/ نادرپور، نادر/ نجدی، بیژن/ نراقی، احسان/ نظام‌شهیدی، نازنین/ والا، لعبت/ وزیری، قمرالملوک.

متنِ پیش‌گفتارِ کتاب به‌قلمِ نویسنده: اگر سخنی باید گفت، با خواننده‌یی‌ست که دل پیش دلم می‌گذارد، یعنی در میان این نوشته‌ها، بیش از آن‌که به برداشت‌هایم توجه کند، به درک عواطف‌ام می‌کوشد که آن‌چه نوشته‌ام نه‌تنها «بررسی» و «نقد»، بل یادگاره‌یی‌ست از سرِ صداقت وُ مهر.

نخستین بخش این کتاب، با همین عنوان *(یاد بعضی نفرات)*، در ۱۳۷۸ منتشر شد (نشر البرز، تهران). اکنون دومین بخش را، که از همان سال تا امروز فراهم شده است، بر آن افزوده و پیشکش دوستداران مقولاتی از این دست کرده‌ام. بیشترینه‌ی نوشته‌هایم، در این مجموعه، حاصل دقت در آثار و احوال یاران و عزیزان و شناخت رفتار و گفتار ایشان بوده و به خاطره‌ی همنشینی با آنان درآمیخته، و کمتر فصلی‌ست که از این گونه حال و حکایت بی‌بهره مانده باشد. دریغ که چندین تن از دوستانم، که زندگیم بی‌آنان به‌سر نمی‌شد، به جاودانگی پیوسته‌اند (یادشان از خاطرم دور مباد، و عمر آنان که هستند دراز باد که همچنان گرمِ آفریدن هنرِ خویشند). در سوگِ برخی از رفتگان، یا به تسلّای خاطر یکی/دو تن از ماندگانِ مصیب کشیده، شعرهایی نوشته بودم. پس، برای تنوع بخشیدن به محتوای کتاب، این سروده‌ها را به پایان فصل‌های مربوط به ایشان افزودم که پیشکشی ناچیز بود و مجالی مناسب.

اسلوبِ نگارشِ یادگاره‌ها گاه ساده است و گاه پیرایه‌مند: نظر به موقعیت و احوال خودم، از هر دو شیوه بهره گرفته‌ام .مهم آن است که در نقل و شرح درست عواطف خویش از عهده برآمده باشم. این حقیقت را هم هیچ‌گاه فراموش نکرده‌ام که هر هنرمند ــ از شاعر و قصه‌نویس و فیلم‌ساز گرفته تا بازی‌نویس و موسیقی‌دان و نقاش و تندیس‌گر و... ــ در آن‌چه می‌آفریند، بازتابی از چند و چون روان و ضمیر خویش دارد. از این روست که، ضمن اندیشیدن درباره‌ی هر اثر، به خُلق‌وخوی آفریننده‌اش هم توجه داشته‌ام.

نکته‌ی مهمّ: گفتاوردهای منظوم یا منثور یارانم را (با پوزش از ایشان)، در این مجموعه، با شیوه‌ی نویسِ امروزم (درست یا نادرست) هم‌خوان کرده‌ام تا در سامان‌بندی‌ی صوری‌ی واژه‌ها و جمله‌ها جدایی نیفتد و چندگانگی‌ی نگارش خط موجب پراکندگی‌ی حواس نشود. «شِکوِه»یی اگر هست، باری، از خط فارسی‌ست که هنوز رام هیچ قاعده‌ی ثابتی نشده. البته باید از بابت این واقعیت بباليم که پیشینه‌ی فرهنگی‌ـادبی‌ی ما چندان است که، با گذشت دو/سه هزار سال، چندبار خط عوض کرده‌ایم و گستره‌یی درازدامن از آمیختگی‌ی قوم‌ها و زبان‌ها و گویش‌ها داشته‌ایم. از این روست که دیگرسانی‌ی اندک در شیوه‌ی نگارش خط امروزمان را، به یُمنِ آن همه آثار مکتوبِ پوینده و پُردوام، باید برتابیم.

نکته‌ی دیگر: در این کتاب فقط آن چیزی را در دسترس گذاشته‌ام که، طی‌ی سالیان و در موقعیت‌های متفاوت، خوانده و به‌صورت گزارشی ناتمام عرضه کرده‌ام. این مجموعه شاید فصلِ کوچکی باشد در کنار آثاری از این دست، با شیوه‌یی خاص و خودانگیخته. از این رو، جای بسیاری از یارانِ هنرمندم در این دفتر خالی‌ست که «بعضی نفرات»شان از میان ما رفته‌اند و بسیارشان زنده‌اند و سرشار و امیدوار آینده‌یی پُربار.

دریغ که چشم‌ام دیگر نمی‌تواند براین مختصر چیزی بیافزاید، و دریغی دیگر بر جوانمرگیِ دوستِ نازنینم، عِمران صلاحی، شاعر وطنزپردازِ هم‌روزگارمان، که چندان به‌شتاب از دست رفت که فرصت نیافتم، ضمنِ این صفحات، ازاو یادی‌کنم؛ باشد تا فرصتی دیگر- و مگر خودرا فراموش کرده‌ام که... آهیّ و دمیّ و زان‌سپس هیچ! **(س.ب)**

ارژنگ شمارهٔ ۲۸، بهمن و اسفند ۱۴۰۱

بازگشت به فهرست

مردِ شب‌پای شعرِ نیما

پیام حیدر قزوینی

مردِ شب‌پای شعرِ نیما، نمونه‌ای است از همهٔ آدم‌هایی که در نظامِ طبقاتیِ سرمایه‌داری به هیچ گرفته شده‌اند و چیزی به‌جز زنجیرهایشان برای ازدست‌دادن ندارند

نیما یوشیج در ایّامِ جوانی

قریب به صدسال از سرودنِ **«افسانه»** می‌گذرد، اما **نیما یوشیج** [۱۲۷۴ یوش- ۱۳۳۸ تهران] هنوز چهره‌ای معاصر در شعرِ فارسی است و شاید حتی معاصرتر از تمامِ معاصرانِ خود. از **«افسانه»** به‌بعد، تمام شارحان و پیروان نیما، مهم‌ترین چهره‌های ادبیاتِ معاصرِ ایران بوده‌اند و هر یک، وجوهی از کار او را برجسته کرده‌اند و شاید ازاین‌روست که به‌راحتی نمی‌توان حرفِ تازه‌ای دربارهٔ شعر نیما زد- گرچه هنوز نقاطِ نادیده زیادی در میراثِ شعری او وجود دارد. نیما یوشیج چهره‌ای هنوز معاصر است، نه فقط به این‌خاطر که او نقطهٔ آغاز منطقِ شعریِ تازه‌ای در شعر فارسی است، و یا نه‌فقط به این‌خاطر که او زبانِ شعری را از قیدوبندهای بی‌جا آزاد کرده است. فراتر از این‌ها؛ شعرِ نیما، نقطهٔ گشایشی است که از پیِ آن امکان‌هایی تازه پیش‌روی ادبیات ایران قرار گرفته است. نوع نگاهِ نیما به شعر، آغاز نوعی تفکر و اندیشهٔ جدید در باب ادبیات و هنر در ایران است. نگاهی که هم برآمده از شناختِ او از سنتِ ادبی فارسی است، و هم نتیجهٔ آگاهی از جریان‌های هنری و ادبی معاصرِ جهان. در نگاه نیما، شاعر معاصر کسی است که به‌جز شناخت ادبیات قدیم و جدید، از وضعیت تاریخی و اجتماعی خود هم شناخت داشته باشد. نیما برداشت و

درکی مشخص از اجتماع و محیط زندگی خود داشت و به‌عبارتی دارای تحلیلی مشخص از وضعیت اطرافش بود.

او معتقد بود که ***«در هنرِ من، سرگذشتِ ملّتِ من حِسّ می‌شود»*** و این همان ویژگی‌ای است که در شعرِ چند چهرهٔ شاخصِ شعرِ معاصرِ فارسی که از پیروان نیما بودند هم دیده می‌شود.

نیما معاصرِ عصرِ خودش بود و این معاصربودن، هم به شناختِ او از شعرِ دوران خود مربوط است، و هم به شناختِ زندگی در زمانهٔ خود. منطق شعری نیما یوشیج با زبانِ دورانش منطبق است و شاید حتی او برای روایتِ تجربه‌های تاریخی و اجتماعی دورانش دست به تغییر در ساختمانِ شعرِ فارسی زد. نیما در یکی از نامه‌هایش نوشته است که ***«باید درست‌وحسابی چکیدهٔ زمانِ خود بود».***

شعر نیما چکیدهٔ زمانِ نیما است. چنین است که درک دقیق‌تر شعر نیما با آگاهی از دورهٔ سروده‌شدن هر شعر او به دست می‌آید. بااین‌حال، شعر نیما اسیرِ زمان نیست و فراتر از هر واقعهٔ تاریخی می‌ایستد چراکه او وضعیت تاریخی و اجتماعی دورانش را از فیلترِ نگاهِ زیبایی‌شناسانه گذرانده و بعد به شعرش راه داده است.

مواجههٔ نیما یوشیج با وضعیت تاریخی زمانه‌اش مواجهه‌ای خاص و آگاهانه است. نیما بی‌آن‌که کارش به شعاردادن بکشد روح زمانه‌اش را در شعرهایش روایت کرده و در شناخت وضعیت تاریخی اطرافش از اغلب شاعرانی که بیش از او درگیرِ سیاست بودند جلوتر بوده است. برای نشان‌دادن این ویژگی در نیما به بسیاری از شعرهایش می‌توان اشاره کرد اما «**کارِ شب‌پا**» از بهترین نمونه‌هایی است که نشان می‌دهد او چقدر از معاصرانش معاصرتر بود.

«**کارِ شب‌پا**» مربوط به دوره‌ای است که گفتمانِ حزب توده ایران، گفتمانِ غالب است و به زحمت می‌توان نویسنده و شاعری را پیداکرد که بیش‌وکم با حزب در ارتباط نباشد. نیما از سال‌های جوانی‌اش به اندیشهٔ چپ و سوسیالیسم گرایش داشت، اما گذرِ زمان او را پخته‌تر از بسیاری از نویسندگان و شاعران هم‌دوره‌اش کرده بود. نیما به‌جای آن‌که دل به صداهای زودگذر زمانه بدهد، روحِ زمانه‌اش را درک می‌کرد و در شعرش بازمی‌تاباند و درعین‌حال در انزوایش می‌کوشید که استقلال خود را حفظ کند. او یک‌بار در یکی از نامه‌هایش نوشت:

«من کاری جز این ندارم. مثل حمّال با لباس‌های کهنه و مُندرس و لکه‌دار بیرون آمده، به سوراخ‌های خانهٔ خود برمی‌گردم. اگر چیزی به‌نظرم رسیده است یادداشت می‌کنم. هیچ‌چیز از من دل نمی‌برد، مگر آن‌چه در اشعارِ من است.»

بااین‌حال، تمامِ رخدادهای تاریخی و اجتماعی آن دوران در جایی از شعرهای نیما جاخوش کرده‌اند. نیما به‌واسطهٔ نوعی شک و احتیاط، همواره فاصله‌اش را با هیاهوهای اطرافش حفظ می‌کرد و درعین‌حال در شعرش، ادراکش از اجتماع را نشان می‌داد.

نامه‌ای که او به احسان طبری در ۲۲ خرداد ۱۳۲۲ می‌نویسد، نشان می‌دهد که چقدر نسبت به محیطِ زندگی‌اش حسّاسیت داشته و درعین‌حال چقدر به معیارهای ادبی متعهّد بوده است:

«... ما در قبرستانی بیش زندگی نمی‌کنیم. در میان چقدر استعدادهای سوخته و جهنّمی و ذوق‌های کور و با تاریکی سرشته و ترسو و عذاب‌دوست. همه‌چیز بوی استخوان و کفن گرفته است... آن‌چه را که مردم نمی‌توانند بفهمند، به‌طوری‌که چه‌بسا بی‌معنی می‌یابند، چطور می‌توانید مرمّت کنید. آیا دانشِ عمومی، و این‌قدر عادی و خشک در هنر و استه‌تیک، کافی است؟ آیا برطبق این دانشِ ماشین‌وار می‌توان در کار و موضوع هنر به استحصال پرداخت و مانندِ سرمایه‌داران، قوای کارگران در این رشته را برای محصولِ بیش‌تر و دل‌چسب‌تر به رنج درآورد؟ باز باید اعتراف کرد که هنر از این دقیق‌تر است. هنگامی که از آفریدنِ آن صحبت به میان است. چیزی که به دستِ همه ساخته می‌شود، شعر نیست، بل‌که معجونی است که بیش‌ترِ اوقات تهوّع می‌انگیزد و خاطر را مشوّب کرده و دردسر می‌آورد، در صورتی که هرگاه چیزی از همه به‌وجود بیاید، و از روی همه ساخته شود، شعر است. لازم نیست، هرکس آن را بفهمد وقتی که برای همه‌کس گفته نشده، لازم نیست، کودک‌وار به هرکس با سماجت [و] التماسِ عجیبی فهمانید و کوشید که قبول کنند آن شعر به حدّ زیبایی خود رسیده است.»

به «**کارِ شب‌پا**» برگردیم. «کارِ شب‌پا» در ۲۰ خرداد ۱۳۲۵ سروده شده و نیما یوشیج بی‌آنکه شعرش را به شعاردادن در حمایت از کارگران و زحمتکشان تقلیل دهد، روایتی از زندگی و وضعیت آن‌ها به دست داده است. نیما در «کارِ شب‌پا» صدای کسانی را به گوش می‌رساند که هیچ‌گاه صدایی این‌چنین واضح و مستقل نداشته‌اند.

مردِ شب‌پای شعرِ نیما، نمونه‌ای است از همهٔ آدم‌هایی که در نظامِ طبقاتی سرمایه‌داری به هیچ گرفته شده‌اند و چیزی به‌جز زنجیرهایشان برای ازدست‌دادن ندارند.

«**کارِ شب‌پا**» روایتِ جان‌کندن آدم‌های حاشیه‌ای و بی‌چیز برای زنده‌ماندن است. کارِ اجباری آن‌ها را به حدی از خودبیگانگی رسانده که حتی باید میان مرگِ خانواده‌شان و کارکردن یکی را انتخاب کنند و این کار است که ادامه دارد، حتی اگر بچه‌هایشان در وضعیتی وخیم جان دهند. شب‌پا، هیچ گزینه‌ای جز کارکردن در هر شرایطی ندارد، اما این کار نه باعثِ تداومِ زندگی او و خانواده‌اش که مایهٔ نابودی آن‌هاست.

«**کارِ شب‌پا**» از بهترین نمونه‌های شعرِ نیما است که در آن، بی‌آن‌که سیاست‌زدگی و شعارزدگی وجود داشته باشد، انتقاد ازنظمِ مسلطِ اقتصادی دیده می‌شود. نیما در روایتش از زندگی شب‌پا، بی‌هیچ توهمی می‌داند که «**هیچ‌طوری نشده، باز شب است.**»

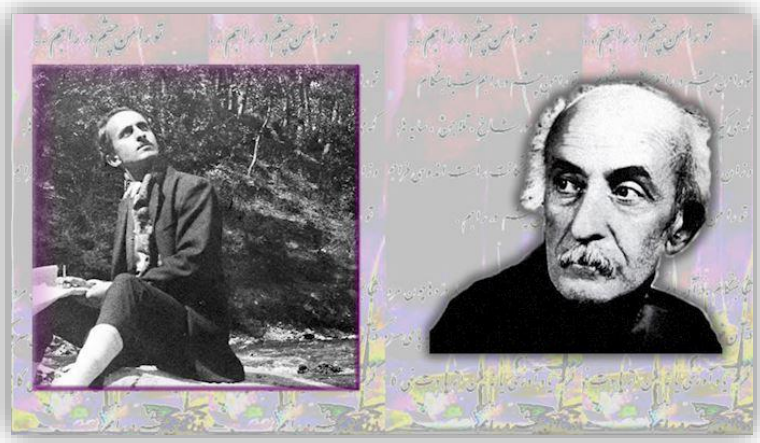
ارژنگ شمارهٔ ۱۱، مهر ۱۳۹۹

بازگشت به فهرست

کارِ شَب‌پا نَه هَنوُز است تَمام!

تفسیری بر منظومهٔ "کارِ شب‌پا" سرودهٔ نیما یوشیج

مهدی عاطف‌راد



بی‌گمان **"کارِ شب‌پا"** در میان شعرهای آزاد نیما یوشیج، بومی‌ترین شعر است، هم از نظر تعداد واژه‌های بومی به کار رفته در آن، و هم از نظر فضای بومی و شخصیت اصلی آن -شب‌پا- که نیما هر دو را از زندگی بومی مردم روستانشین مازندران برگرفته است. از نظر توجه به زندگی زحمتکشان جامعه و همدردی دلسوزانه با بینوایان فرودست و زجر و عذابی که از سختیهای کمرشکن زندگی می‌کشند، هم "کار شب‌پا" شعری کم‌نظیر است، هم‌چنین از نظر ماجرای داستانی که از این نظر روایتی مهیج است که پی‌رنگ یک داستان کوتاه را دارد و دارای اکسیون و بزنگاه و تعلیق است و خواننده یا شنونده را دچار هول و ولای هیجان‌انگیز می‌کند.

از نظر "واژه‌های بومی"، نگاهی به واژه‌های بومی این شعر نشان می‌دهد که شعر از این نظر شعری ممتاز و منحصر به فرد است. نگاه کنید به این واژه‌ها: ***شب‌پا (نگهبان شبانه‌ی شالیزار) - اوجا (درخت نارون بومی) - تیرنگ(قرقاول جنگلی) - کپه (ظرف چوبی که در آن برنج نگهداری می‌کنند- لاوک) - آیش (شالیزار- کشتزار برنج) - بینج (شلتوک- شالی) - بینجگر (شلتوک‌کار- شالی‌کار) - کله‌سی (اجاق) - نپار (خانه‌ی گالی‌پوش) - شماله (مشعلی که گالش‌ها از چوب کراد می‌سازند و می‌سوزانند) - پلم (نام گیاهی بومی) - لم (نام گیاهی بومی که درهم پیچیده و تیغ‌دار است و از گونهٔ تمشکِ وحشی).***

نیما بارها در نوشته‌هایش از پیوند خود با زحمت‌کشان بینوای جامعه با عشق و افتخار یاد کرده و این را مساعدت طبیعت دانسته:

"این مساعدتی است که طبیعت به من عطا کرده تا این‌که مرا در جوار بعضی مردم زحمتکش و بی‌ریا واقع داشته و با آنها محشور ساخته است..." (دنیا خانه‌ی من است- ص ۶۳)

یا: "شبها گاهی به شب‌نشینی فقیرترین و ناتوان‌ترین اشخاص از قبیل زارعین و ماهیگیرها می‌روم. پیش‌آمد از روی مساعدت آنها را به من عطا کرده است. مثل این‌که از حوادث سهمگین عبور کرده‌ام و به انتظار آتیه‌ی فرحانگیزی هستم، پهلوی آنها می‌نشینم، مرا دوست دارند، مخصوصن وقتی که می‌فهمند من نیز دهاتی هستم. پس از آن برای من نی می‌زنند، قصه‌های عاشقانه و تصنیفها و آوازهای دهاتیشان را می‌خوانند... این مشغولیات در بین تمام مشغولیات من مفرحترین و از آن چیزهایی است که من هرگز از آن خسته نمی‌شوم. زیرا عادات طفولیت مرا به یاد من می‌آورد. زیاد حرف می‌زنیم، ولی مجاری صحبت ما به مباحثه و رقابت و حسد منتهی نمی‌شود، نه آنها جز برای محصول مزارعشان فکر می‌کنند و نه این‌که من به آنها می‌خواهم الزام کنم که مرا شاعر و نویسنده‌ی بزرگی بدانند. این است معنی یک معاشرت سالم." (ستاره‌ای در زمین- ص ۷۸)

او خود را حامیِ فرودستان و مظلومان می‌دانست:

"معتقد باشید که در عالم یک محبت نوعی هم هست. من که می‌بینم به ضعفا چه می‌گذرد، چطور می‌توانم راحت بنشینم؟ در صورتی که خودم را اقلن انسان خطاب می‌کنم..." (کشتی و توفان- ص ۱۱)

یا: "من حامی پاک و بی‌ریای مظلومینم. نظریات خود را روی این قبیل عقاید تأسیس می‌کنم. همیشه میل دارم برخلاف عقیده و امر وجدان خود عملی مرتکب نشوم، زیرا وجدان مرا در نهایت سستی و بی‌اهمیتی در مقابل چشم مجسم کرده، به هرجا فرار کنم، به من خواهد گفت: "تو نادرست هستی." و همین باعث شکست من در اعمال زندگی خواهد شد." (دنیا خانه‌ی من است- ص ۶۳)

نیما یوشیج شعرهای زیادی دارد که در آنها به زندگی زحمتکشان و محرومان جامعه پرداخته و تصویرهایی از فقر آنها و رنج و زحمتی که می‌کشند و مصیبتهایی که تحمل می‌کنند، ترسیم کرده است. نخستین آنها منظومه‌ی "**خانواده‌ی سرباز**"است که از یادگارهای دوران ابتدایی کارِ شاعری اوست. سربازِبدبخت درجبهه برای سرمایه‌داران و بزرگ‌اربابان زمین‌دار رژیم تزاری می‌جنگد و زخمی می‌شود و می‌میرد تا آنها روز به روز فربه‌تر و داراتر شوند. و خانواده‌ی او گرسنه و سرمازده و بی‌چاره در چنگال بینوایی و بیچارگی اسیر است و از هم می‌پاشد.

در منظومه‌ی "**مانلی**"، مانلی ماهیگیری زحمتکش و تهی‌دست است که در پی کسب روزی ناچیزی شبها با "ناو" فکسنی‌اش به دریا می‌زند و با امواج و خطرهای فراوان رودررو می‌شود. در منظومه‌ی "**خانه‌ی سریویلی**" هم یکی از موضوعهای مشاجره بین سریویلی و شیطان، موضوع "دهاتیها"ی فقیر و بی‌نواست که سریویلی از آنها دفاع می‌کند و شیطان را مسبب بدبختیهای آنان می‌داند. در شعر "**او را صدا بزن**"، تصویری از تن‌های برهنه یا ژنده‌پوش می‌بینیم که از آنها جدار راه دهکده چیده شده است. در شعر "**در نخستین ساعتِ شب**"، نیما با زنی چینی همدردی کرده که شوهرش همراه با سایر بردگان در کار ساختن دیوار بزرگ چین است و او تنها و خسته و رنجور، در آستانه‌ی شب، نگران و چشم به راه شوهرش است.

موضوع وخامت وضعیت زندگی زحمتکشان و محرومان بینوا و مسئله‌ی فقر و ثروت و تضاد طبقایی در شعر "مادری و پسری" با رنگهای تیره‌ی چشم‌گیرتری ترسیم شده است. اما اوج توجه نیما یوشیج به زندگی زحمتکشان بینوا را در یکی از گوهرهای گرانقدر گنجینه‌ی شعرش، "**کارِ شب پا**"، می‌بینیم.

در روستاهای شمال ایران که بافت جنگلی داشتند و در آنها شالیکاری می‌شد، یکی از آفتهای آسیب‌رسان حمله‌های شبانه‌ی حشرات موذی و جانوران وحشی، مانند گراز، بود و شالیکاران هر روستا، از اوایل فصل بهار تا اواسط تابستان که فصل کاشت شالی و برداشت برنج است، کسی را استخدام می‌کردند که شبها مراقب شالیزارها باشد و مانع حمله‌ی گرازها شود. این شخص که "شب پا" نامیده می‌شد، شبها تا صبح بیدار می‌ماند و از شالیزارها مراقبت می‌کرد و با دمیدن در بوق یا شیپور (شاخ) گرازها را می‌ترساند و از شالیزارها دور می‌کرد.

کار شب‌پا از غروب خورشید شروع می‌شد و تا طلوع آفتاب روز بعد به درازا می‌کشید. شب‌پاها کلبه‌های صحرایی داشتند که چوب‌بستی بی‌حفاظ بود، و در صورت تهاجم گراز، به مقابله برمی‌خاستند. نیما نحوه‌ی مقابله و وظایف شب‌پا را در این شعر به زیبایی تمام تصویر کرده است.

در دل شبی موذی و گرم و دراز که همه جا خاموش است و همه در خواب و آسایش‌اند، شب‌پا در کار شبانه و طاقت‌فرسای نگهبانی از شالیزارهای روستاییان است و با دمیدن در شاخ و کوبیدن بر طبل، گرازها و جانوران موذی دیگر را فراری می‌دهد و از "بینج" مراقبت می‌کند، و در همان حال نگران حال دو بچه‌ی تازه یتیم‌شده‌اش هم هست که در کلبه گرسنه و تنها و بیمار مانده و در تب می‌سوزند و بی‌تابی می‌کنند:

چه شب موذی و گرمی و دراز!
تازه مرده‌ست زنم
گرسنه مانده دوتایی بچه‌هام
نیست در کپه‌ی ما مشت برنج
بکنم با چه زبانشان آرام؟

و باز بر طبلش می‌کوبد و با دل‌نگرانی، و هول و هراسی که سیاهی سنگین و دم‌کرده‌ی شب در دلش می‌افکند، به کار طاقت‌فرسایش ادامه می‌دهد:

مثل این است که با کوفتن طبل و دمیدن در شاخ
می‌دهد وحشت و سنگینی شب را تسکین
هرچه در دیده‌ی او ناهنجار
هرچه‌اش در بر سخت و سنگین.

فکر و خیال این‌که بچه‌های گرسنه و بیمارش تنها در کلبه چه می‌کنند و آیا بلایی سرشان آمده یا نه، او را از درون می‌خورد و عذاب می‌دهد:

مثل این است به او می‌گویند:
آن دو بی‌مادر و تنها شده‌اند
دست در دست تب و گرسنگی داده به‌جا می‌سوزند
بچه‌های تو دوتایی ناخوش.
برو آن‌جا به سراغ آنها
در کجا خوابیده
به کجا یا شده‌اند
مرد!

بچه‌ها در کلبه خوابیده‌اند. چراغ در آن‌جا پک و پک می‌سوزد. در اطراف آتش پشه‌ها جولان می‌دهند و تن بچه‌ها را نیش می‌زنند و خونشان را می‌مکند. شب موذی و دراز است و از هیچ‌کس آوایی برنمی‌شود. گویی همه مرده‌اند. و شب‌پا درحالی‌که سگش- دالنگ- را صدا می‌زند و گرازها را می‌رماند، و مشعل به دست می‌رود و می‌آید، خسته و مانده، غرق هول و ولاست و فکر به بچه‌هایش:

چه شب موذی و گرمی و سمج!
بچگانم ز ره خواب نگشتند به در
چقدر شبها می‌گفتمشان:
"خواب، شیطان‌زدگان!" لیک امشب
خواب هستند، یقین می‌دانند
خسته مانده‌ست پدر
بس که او رفته و بس آمده در پاهایش
قوتی نیست دگر.

همه جا آرام است. دالنگ- سگ گرسنه- هم در خواب است و با این‌که دم صبح است، کار شب‌پا هنوز تمام نشده، و در دلش، در گیر و دار درگیری درونی و دل‌نگرانی، آرام آرام جوانه‌های عصیان می‌روید و شعله‌های خشم زبانه می‌کشد:

می‌کند بار دگر دورش از موضع کار
فکرت زاده‌ی مهر پدری
او که تا صبح به چشم بیدار
"بینج" باید پاید تا حاصل آن
بخورد در دل، راحت، دگری
باز می‌گوید: "مرده زن من
بچه‌ها گرسنه هستند مرا
بروم بینمشان روی، دمی
خوکها گوی بیایند و کنند
همه این آیش ویران به چرا."

نیما یوشیج حالت دل‌نگرانی و تشویش خاطر شب‌پا را، در حالی که غرق دودلی است که برود به بچه‌هایش سر بزند و آیش را به امان خدا رها کند یا نه، در تصویر زیبا و جاندار زیر به روشنی نشان داده. شب‌پا درحالی‌که بغض راه گلویش را بسته و از دل‌شوره و تشویش بی‌تاب است، می‌رود و می‌آید و در ذهنش هزار فکر و خیال است و دلش غرق اضطراب:

مانده آتش خاموش
بچه‌ها بی‌حرکت با تن یخ
هردوتا دست به هم خوابیده
برده‌شان خواب ابد لیک از هوش.
هردو با عالم دیگر دارند
بستگی در این دم
وارهیده ز بد و خوب سراسر کم و بیش
نگه رفته‌ی چشم آنها

با درون شب گرم
زمزمه می‌کند از قصه‌ی یک ساعت پیش.
تن آنها به پدر می‌گوید:
"بچه‌هایت مرده‌اند
پدر! اما برگرد
خوکها آمده اند
بینج را خورده‌ند."
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، هرچیز که هست از بر او
هم‌چنان گوری دنیاش می‌آید در چشم
واسمان سنگ لحد بر سر او.

اما در بیرون هیچ اتفاقی نیفتاده و فاجعه‌ها در ذهن مشوش و آشوب زده‌ی او رخ داده. در جهان پیرامون او همه چیز آرام است و رود آرام و همه‌جا آرام. از جنگل دوردست ناله‌ی پرنده‌ای شنیده می‌شود. چراغ دل‌مرده پت‌پت‌کنان می‌سوزد. کار همه تمام شده به جز شب‌پا که کارش هنوز تمام نشده است:

هیچ‌طوری نشده، باز شب است.
هم‌چنان کاوّلِ شب، رود آرام
می‌رسد ناله‌ای از جنگلِ دور
جا که می‌سوزد دل مُرده چراغ
کارِ هرچیز تمام است، بُریده‌ست دَوام
لیک در آیش
کارِ شب‌پا نه هنوز است تمام...

"کار شب‌پا" تراژدی مردی‌ست از سرزمین رنج و زحمت و فقر و بدبختی که با دلی نگران و خاطری مشوش و حالی خراب باید شب تا صبح در تقلا و رفت و آمد باشد تا از ثمره‌ی کار و زحمتش دیگران فربه‌تر شوند و خود او مدام نگران زندگی و بچه‌های گرسنه و بیمارش باشد...

برگرفته از: وبلاگ سیولیشه

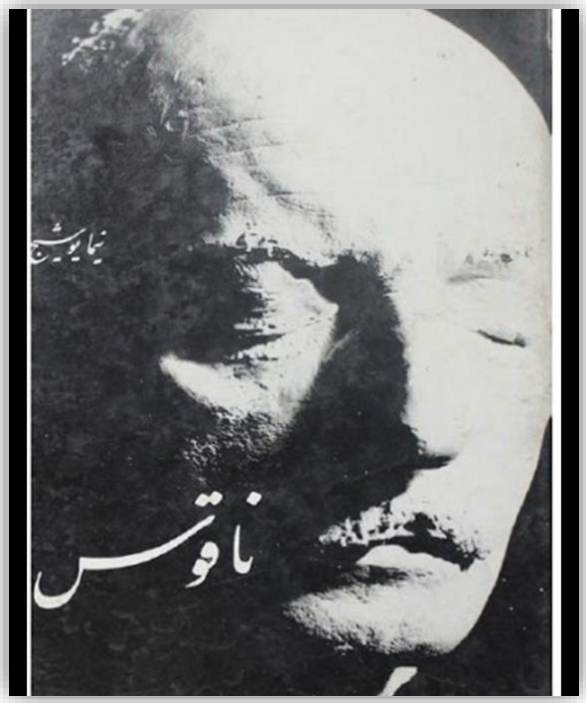
لینکِ دانلود متنِ کامل منظومهٔ "مردِ شب‌پا"

ارژنگ شمارهٔ ۱۱، مهر ۱۳۹۹

بازگشت به فهرست

منظومهٔ «ناقوسِ» نیما از نگاهی دیگر

محمدتقی برومند (ب.کیوان)



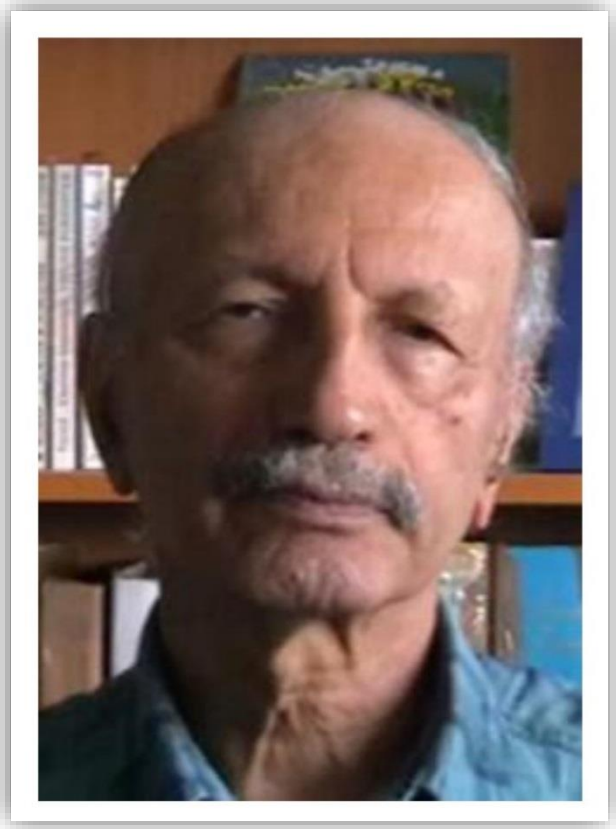
پیروزی انقلابِ اکتبر [سال ۱۹۱۷ میلادی در روسیهٔ تزاری] در میهنِ ما [نیز] انعکاسِ وسیعی یافت و شاعران و نویسندگان و مورّخین ایرانی با عقاید و سلیقه‌های گوناگون اجتماعی هریک به فراخور دریافتِ خود از این انقلابِ بزرگِ رهایی‌بخش، نکته‌ای و سروده‌ای به فرهنگ غنی ایرانی و جامعهٔ تشنهٔ استقلال و آزادی عرضه داشتند. از جملهٔ این شاعران و هنرمندان می‌توان از ملک الشعرای بهار، استاد بهمن‌یار، سید اشرف‌الدین گیلانی [نسیمِ شمال]، وحید دستگردی، عارف قزوینی، ابوالقاسم لاهوتی، یزدان بخش قهرمان [و نیما یوشیج] یاد کرد. در این مقاله، منظومهٔ دل انگیز «ناقوس» نیما یوشیج از زاویهٔ دیگری مورد بررسی قرار گرفته و کوشش شده، نشان داده شود که نیما نیز در کنار دیگر شاعران و هنرمندان ایرانی، متاثر از انقلابِ اکتبر، با لحنی درخور یک اثرِ هنری و نیز سربسته، که بی شک زیر تاثیر اختناقِ سیاسی حاکم در آن دوران بوده، به توصیف این انقلاب پرداخته است. تاریخچهٔ نگارش مقاله ای که در پیش رو دارید، خواندنی است. این نقد را محمدتقی برومند (ب.کیوان)، مترجم و نویسندهٔ پیشکسوت چپ ایران درسال ۱۳۶۱ برای انتشار در دفتر [هفتم] فصلنامهٔ "شورای نویسندگان و هنرمندان ایران" نگاشت. با یورش به حزب تودهٔ ایران و هم زمان توقیف این فصل نامه و سپس مهاجرت اجباری نویسنده، اصل این مقاله همراه دیگر مطلب های این فصلنامه... از بین رفت. در سال‌های مهاجرت و زندگی در افغانستان، ایشان این مقاله را از نو نوشت و این بار این مطلب در مجلهٔ دنیا -نشریهٔ سیاسی و تئوریک- در خارج از کشور انتشار یافت. در این‌جا ما این مقاله را با درنظرداشت برداشتِ نویی که از منظومهٔ «ناقوسِ» نیما یوشیج ارائه داده، برای اطلاع خوانندگان منتشر می‌کنیم. بدیهی است که این مقاله را در چارچوبِ زمانِ خودش و با مُهر و نشان آن زمان باید دید. [برگرفته از سایت نگرش]

ارژنگ: در حین بازنویسی متنِ حاضر از روی فایلِ پی دی اف، به دلیل وجود برخی اشتباهاتِ تایپی و جاافتادگی در شعر نیما، ناچار به ویرایش کامل این نوشتار ارزشمند شدیم.

منظومهٔ "ناقوسِ" نیما

سمفونی انقلابِ کبیرِ سوسیالیستی اکتبر

محمدتقی برومند (ب.کیوان)



با پیروزی انقلابِ کبیرِ سوسیالیستی اکتبر عصرِ نوینی در تاریخ بشریّت آغاز شد. با طلوع این انقلاب، دوران طولانی هزاران سالهٔ زندگی انسان در گندابِ نظام‌های استثماری به سر رسید و بشریت به جادهٔ اختیارِ اجتماعی و پایان بخشیدن به حکومتِ جبر در عرصهٔ اجتماع گام نهاد.

درخششِ اکتبرِ کبیر چنان پرتوی بر پنج قاره جهان افکند که ستم‌کشانِ جهان به هزیمتِ ناگزیرِ ظلمت و فلاکت، و دمیدن آزادی و سعادت در افقِ زندگی اجتماعی ستم‌کشانِ قرون و اعصار به باورِ بی بازگشت راه یافتند. این انقلاب که گهواره جهانِ خاکی ما را تکان داد، به عقل و هوش وجدان‌های مستعدِ بیداری و بر دیده‌های فکور، اثرِ جان‌بخشی گذاشت. ستایشِ آرزومندانهٔ میلیون‌ها ستمدیده روی زمین در سروده‌ها و نوشته‌های اربابانِ سخن دهان گشود. دیری نپایید که یک فرهنگِ جهانی در ترسیم و توصیفِ نخستین انقلابِ پیروزمندِ کارگری پدید آمد.

پیروزی انقلابِ کبیرِ سوسیالیستی اکتبر در میهنِ ما که از موهبتِ هم‌جواری با سرزمینِ شوراها برخوردار بود و خود در لهیبِ خشن‌ترین نظامِ خودکامهٔ سلطنتی می‌سوخت، انعکاسِ وسیعی یافت.

شاعران و نویسندگان و مورّخینِ ایرانی با عقاید و سلیقه‌های گوناگونِ اجتماعی هر یک به فراخورِ دریافتِ خود از این انقلابِ بزرگِ رهایی‌بخش، نکته‌ای و سروده‌ای به فرهنگ غنی ایرانی و جامعهٔ تشنهٔ استقلال و آزادی عرضه داشتند و پایان گرفتن عصرِ استبداد و رهاییِ سلاله انسان را از قیدِ بردگی و نامردمی طبقاتِ بهره‌کش، به مردمِ ستمدیدهٔ ایران بشارت دادند.

ملک الشعرای بهار، شاعر و اندیشمند دموکرات ایران که مانند دیگر آزادی‌خواهان وطنِ ما در تبِ افسردگی روحی و رخوتِ سیاست‌گریزی می‌سوخت، خَلَجانِ درونی خود را از این انقلابِ پیروزمند چنین توصیف می‌کند: **"انقلاب ۱۹۱۷ روسیه روحِ افسردهِ آزادی‌خواهانِ ایران را جوان و زنده نمود و من در نتیجه انقلابِ مزبور خود را برای دخول در جامعه نگارندگی حاضر ساخته و تشکیلاتِ سیاسیه دموکرات‌ها نیز بیشتر این اقدام را تسریع نمود." (۱)**

در آن زمان، رستاخیزِ نوبرانهٔ انقلابِ کبیرِ سوسیالیستی اکتبر در اشعار استاد بهار، سخن‌سالارِ زبانِ شیرینِ فارسی با چنین صلابتی در بیان آمده است:

اندر آن مملکت از دربه‌دری نیست نشان

اندر آن ناحیت از گرسنگی نیست اثر

مزد بخشند به میزانِ توانایی و زور

وآن‌که بیمار و ضعیف است، پزشکش یاور...

برتر از مزد در این مُلک مکان یابد وُ جاه

هر هنرپیشه وُ هر عالم وُ هر دانشور

اندر آن مُلک بُوَد ارزشِ هر چیز پدید

ارزشِ کار فزون ارزشِ فکر افزون‌تر

من برآنم که ز همسایگی روسِ بزرگ

بَرَد این مُلک در آینده خطوطِ وافر

استاد بهمن‌یار، فروپاشی تخت و بختِ تزاری و واژگونی بورژوازی سلطه‌گر روسیه را از اریکهٔ قدرت چنین توصیف می‌کند:

تیغِ عدالت نخست به روس شد مرگ‌بار

به خاک وُ خون در تپد افسر وُ تختِ تزار

کشور آزاد شد ز بندِ سرمایه‌دار

ز بورژوازی کشید دستِ طبیعت دمار

گلوی دزدان فشرد به پنجهٔ آهنین

همین اندیشهٔ روشن بینانه در سرودهٔ **سید اشرف‌الدین گیلانی**، شاعرِ آزاده و دموکراتِ میهنِ ما چنین بازتاب یافته است:

آتش اندر جان به بخت اوفتاد

پادشَهِ روس ز تخت اوفتاد

از هجومِ بلشویکِ دادخواه

نیکلای روسیه شد بی کلاه

دیگر شاعران میهن‌دوست و استبدادستیزِ وطن ما در دور و نزدیکِ تاریخ چون **وحید دستگردی، عارف قزوینی، ابوالقاسم لاهوتی و یزدان‌بخش قهرمان**، هر یک به نوعی احساساتِ شورانگیز خود را درباره انقلابِ کبیرِ سوسیالیستی اکتبر و پیشوای بزرگ آن **لنین** ابراز داشته‌اند، اما این سروده‌ها با همهٔ رسایی و بلاغتِ بیان در بازنمایی بی‌پیرایهٔ واقعیت اکتبر، نهایتاً بازتابی مستقیم و فارغ از طیف‌اند و سلسله حوادثِ به هم تافتهٔ جهان‌شمول را در منشورِ ابیاتِ خود به نمایش نمی‌گذارند.

در این میان، منظومهٔ دل‌انگیزِ **"ناقوس"** [سرودهٔ نیما یوشیج] با همه خود ویژگی‌های فلسفی- حماسی‌اش در وصفِ انقلابِ اکتبر تا این زمان ناشناخته مانده و برای شیفتگان هنرِ انقلابی ناگشوده است و این، از جمله بیدادی است که ناخودآگاه بر یکی از گزینه‌ترین آفرینش‌های هنری دورانِ معاصر روا شده است.

مظومه "ناقوسِ" نیما از حیث ترکیبِ صحنه‌ها و درآمیزی فراز و فرودهای پرتموّجِ زندگی در سفرِ رنجبارِ انسان در پویه تاریخ و بازنمایی هنرمندانه جوشش‌های طبیعت و اجتماع در بلورِ احساساتِ آدمی، **سمفونی پنجم بتهوون** را در ذهن تداعی می‌کند.

به نظر می‌رسد که نیما با عنایت به ضربه‌های مکرر "سرنوشت" در درازنای سمفونی پنجم بتهوون، ضربه‌های بیدارباشِ دینگ دانگ ناقوسِ اکتبر را در مطلع صحنه‌های متنوّع منظومه نشان داده است؛ با این تفاوت که "سرنوشت" در سمفونی بتهوون بنا به جُستارهای نافرجامِ فلسفی آن روزگار، رُخدادی بی‌مفرّ و محتوم است، اما در منظومهٔ نیما راه بر غلبه انسان بر جبرِ اجتماعی دارد.

نشانه "ناقوس" در منظومهٔ بلند نیما آمیزه‌ای از دو نمادِ مانوس و سمبلیک است. یکی آن‌که در کلیساها با آن آشناییم که در سوگواری‌ها، جشن‌ها و حوادثِ نامنتظره به صدا در می‌آید، و دیگری سمبل قرار گرفتن آن در ترسیمِ طوفانِ جهان‌شمول انقلابِ اکتبر با شلیکِ توپ‌های کشتی آورورا (۲) در سپیده‌دمان ۲۵ اکتبر ۱۹۱۷ به کاخ زمستانی تزار است که آغاز عصرِ جدید و برآمدن تمدنِ واقعی را به دودهٔ انسان در بسیطِ زمین مژده می‌دهد.

غرشِ سحرگاهان توپ‌های آورورا به سوی کاخ زمستانی تزارِ روس و نیز چگونگی طنینِ آن در فضای خامُش و اَنبَستِ مردابِ سرمایه‌داری و ولوله‌ای که با نکته‌ها و پیام‌هایش در میان ستم‌دیدگانِ جهان می‌افکند، در مقدمهٔ این منظومهٔ شورانگیز با چنین ظرافتی صحنه‌آرایی می‌شود:

بانگِ بلندِ دلکشِ ناقوس

در خلوتِ سحر،

بشکافته است خرمنِ خاکسترِ هوا

وز راه هر شکافته با زخمه‌های خود

دیوارهای سردِ سحر را

هر لحظه می دَرَد.

مانند مرغِ ابر

کاندر فضای خامُشِ مرداب‌های دور

آزاد می پَرَد؛

او می پَرَد به هر دَم با نکته‌ای که در

طنینِ او به‌جاست

پیچیده در طنین‌اش در نکتهٔ دگر

کز آن طنین به‌پاست.

نیما خوانندهٔ جستجوگر منظومه را به انتظار نمی‌گذارد که در باز شناختن صدای ناقوس سردرگم بماند. او با چند پرسش، رخنه در گشودن معما می‌کند:

دبنگ دانگ... چه صداست

ناقوس!

کی مُرده کی به‌جاست؟

این تلنگر بر اندیشه، ذهنِ آدمی را به مسیرِ دیگری می‌اندازد که بر این نکته درنگ کنیم که ناقوس در این منظومه همان نیست که می‌شناسیم، چنان‌که "خفتگان" نیز از سرشتی دیگرند. و بر این قیاس است که رازِ بیداری "همه خفتگان" به پرسش گذاشته می‌شود:

پس وقت شد که چو سایه که بر آب

وز او هزار حادثه بگسست

وین خفته بر نکرد سر از خواب

لیکن کنون بگو که چه افتاد

کز خفتگان یکی نه به خواب است؟

در این‌جا نیما به مقایسهٔ صریح‌تر ناقوسِ کلیسا و ناقوسِ سمبلیکِ اکتبر می‌نشیند تا ذهن خواننده برای گذار به صحنه‌های بعدی منظومه آماده گردد. برای این مقایسه نشانه‌های آشنای گوناگونی به کار گرفته می‌شود. این نشانه‌ها هر یک نمایش‌گر حادثه‌ای دردناک و مصیبت‌آفرین برای خیلِ تیره‌بختانِ روزگارانِ گذشته و یا بیان‌گر وقایعی بوده‌اند که هیچ ثمری برای خلایقِ تلاش‌گر نداشتند و تنها تکرارِ کسل‌کننده‌ای از زنجیرهٔ حوادثی بودند که تسمهٔ رقیت و درماندگی انسان‌ها را فشرده‌تر و محکم‌تر می‌کردند.

هجومِ سرکردگان و امیران طاغی، لشکرکشی‌های خونین مغولان و تاتاران در بلادِ مسلمانان، از تخت فروافتادن این یا آن جهان‌خواره و بر نشستن دیگر خون‌خواره‌ای بر سریرِ شقاوت، و سرازیر شدن سپاهیانِ جرّارِ تاجدارانِ کشورگشا به دیار اقوام و ملت‌ها از جمله حوادثی بودند که زنگ‌های کلیساها را مکرّر به صدا در می‌آوردند و امّا هیچ بشارتی برای افواجِ به بندکشیده انسانی نداشتند. این قیاس را از زبان نیما بشنویم:

بازارهای گرم مسلمان

آیا شده‌ست سرد؟

یا کومهٔ محقّرِ دهقان

گشته‌ست پُر ز درد؟

یا از فرازِ قصرش با خونِ ما عجین

فربه تنی فتاده جهان‌خواره بر زمین؟

با او سرای گرجی آیا

شد طعمهٔ زبانهٔ آتش؟

یا سوی شهرِ ما

دارد گذار دشمنِ [سرکش]؟

نه، گفتگو از هیچ‌یک از چنین رویدادهای سبک‌پایهٔ هزار بار تکرار شده نیست، خبر از هیچ سوگ و عروسی هم در کار نیست که جماعتِ اندک شماری را مایوس یا شادمان کند. نبرد بین "شبِ مُحیلِ" استبداد و

"صبحِ" ستم‌دیدگان است. امّا نیما به اقتضای منطقِ هنر مستقیماً وارد صحنه نمی‌شود. او به شیوه جستجوگرانه عمل می‌کند تا غبارِ ابهام را از رُخ‌سار رویدادِ نوپدید از افقِ ذهنِ ما بشوید:

آیا در این شبِ مُحیل (۳)

(کز اوست هول

گریان به راه رفته شتابان)

صبحی ست خنده بسته به لب؟ - یا شبی کاوست

رو در گریز از درِ صبحی

در راهِ این دراز بیابان؟

راه‌جویی با انبوهه پرسش‌ها به پایان می‌رسد و منظومه در فضای تازه قدم می‌گذارد. انگار هم‌چون سیلی خروشان که از دامنهٔ کوه‌ها به‌راه می‌افتد و سپس در دشتِ باز جای‌گیر می‌شود، گسترهٔ توان‌بخشِ خود را به نمایش می‌گذارد.

در این‌جا نه طنینِ آهنگینِ ناقوس، بل‌که پیامِ اوست که عطرِ باروری نیرومند در فضا می‌پراکند و مژدگانی قطراتِ هستی نوبرانه‌اش را در کامِ بشریتِ ناکام می‌چکاند.

آوای دل‌نوازِ ناقوسِ اکتبر با چنین رسالتی از زادگاهش پر می‌کشد، "در تار و پودِ بافته خلق می‌دود" و زنگارِ دیرینه سالِ فلسفی را از رُخ‌سارهٔ وجدان‌های فروخفته در تاریک‌خانهٔ اعصار می‌شوید و آیندهٔ خرم و بی‌بازگشتِ بشریت را تعبیر و تفسیر می‌کند. نیما در پویه‌های تصویرهای به‌هم تافتهٔ هنرِ شعری، این‌گونه به پیشواز آفرینندگی اکتبر می‌رود:

او روز و روزگارِ بهی را

(گم‌گشته در سرشتِ شبی سرد)

تفسیر می کند.

وز هر رگش ز هوش برفته

هر نغمه کان به‌در آید

با لذت از زمانی شادی‌پرورد

آن نغمه می‌سراید.

او با نوای گرمش دارد

حرفی که می‌دهد همه را با همه نشان.

تا با هم آورد

دل‌های خسته را ،

دل بُرده است از همه مردم کشان کشان

او در نهادِ آنان

جان می‌دهد به قوّتِ جان نوای خود

تا بی‌خبر ننمایند،

بر یاسِ بی‌ثمر نفزایند،

در تار و پودِ بافته خلق می‌دود.

با هر نوای نغزش رازی نهفته را

تعبیر می کند.

جوهرِ منظومه نیما را حرکتِ دیالکتیکی تشکیل می‌دهد. همه مفاهیم و مقولات بر شالوده این حرکت شکل می‌گیرد. نیما به تغییرِ ناگزیر مجموعهٔ جهان می‌اندیشد، نه بدان‌گونه که پیشینیانِ ما در شعرِ فارسی تعبیر می‌کردند. از دیدگاهِ او این تغییر درونی و بنیادی است، تکاملی است، نه پس‌رونده، از این رو از "مطلعِ وجود" تا "مطرحِ عدم" که کیفیتِ کهنه جایش را به کیفیتِ نو می‌سپارد، "دم‌به‌دم راه به زندگی" است. ناقوسِ اکتبر ظفرمندی این قانونِ جهان‌شمول را به محرومانِ جهان بشارت می‌دهد:

از هر نواش

این نکته گشته فاش

کاین کهنه دستگاه

تغییر می‌کند.

دینگ دانگ... دَم‌به‌دَم

راهی به زندگی است

از مطلعِ وجود

تا مطرحِ عدم.

نیما سپس روی "نطفه به‌پا شده"ای که محصولِ کشاکشِ تضادِّ درونی است، درنگ می‌کند، و از آن نتیجه می‌گیرد که همه چیز بر نُکِ چنین تضادّی در گردش است. او برای تبیینِ ضرورتِ انقلابِ سوسیالیستی اکتبر از منطقِ دیالکتیکِ عامّ سود می‌جوید تا اهمیتِ تغییرِ بنیادی در تاریخِ بشریت را با وقوع این انقلاب به روشنی ترسیم نماید:

از نطفهٔ به‌پا شده ره باز می‌شود

از او حکایتِ دگر آغاز می‌شود

از او به لغزش است جدارِ سبک‌نهاد

از او به گردش است همه چیز.

طبیعی [است] که جملهٔ آدمیان، همزمان به درکِ این تغییراتِ قانون‌مند راه نمی‌یابند. اگر جز این بود، مشکلی در عرصه اجتماعی برای بشریت در کار نبود. وقوف به قوانینِ تحوّلاتِ اجتماعی نیاز به تجربه در طولِ زمان دارد. این از زمره سرنوشتِ دردناکِ بشریت است که معصومانه از چیزی که متعلق به او و جزءِ باورِ یا لایزالِ اوست، تا دوره‌هایی بیگانه باشد. نیما اینان را کسانی می‌داند که به اختیار، تن به ناباوری حقایقِ مسلّمِ زندگی نسپرده‌اند. این از ندانستنِ آن‌هاست. نیما بر این مردمان هم‌دردی دارد و می‌داند که عاقبت حجابِ نادانی دریده می‌شود و توده رنج و زحمت جایگاهش را در تحوّلِ تاریخ باز می‌یابد.

برای نیما این درد جان‌شکن است که کسانی مصلحت‌جویانه خود را در صفوفِ مردم جا می‌زنند و به فرصت‌طلبی وقت می‌گذرانند و باد به غبغب می‌اندازند، شلتاق می‌کنند و بی‌آن‌که ایمانی در کارشان باشد، از بازارِ گرمِ جوششِ مردم نمدی برای کلاهِ خود دست و پا می‌کنند. اشاره نیما به روشن‌فکرانِ نیمه راه است که از جمله در تاریخِ پُر کش و قوسِ وطن ما، به‌ویژه از انقلابِ مشروطیت تا دورانِ معاصر، یک چند پا در رکابِ مردم داشته‌اند؛ سپس به سودای جاه‌طلبی‌ها جا در میانِ خصم یافته‌اند و یا در مُلکِ دوست در کارِ خلق اخلال می‌کنند:

نادان به دل کسی

کاین نکته از ندانی او نیست باورش.

دینگ دانگ... بی‌گمان

نادان‌تر آن کسان

کافسونِ‌شان نهاده به هم‌پای کاروان!

از بیم، تیغِ دشمن را تیز می‌کنند،

وین‌گونه زان پلیدان پرهیز می‌کنند.

. . . . .

آنان زجا که باد درآید

هم‌پای گاه و گاه، نه هم‌پا،

فکرِ خودند آنان

تا کام‌شان ز کار برآید.

آنان به روی دوست نموده،

یار موافق‌اند و به تحقیق:

خصمِ منافقی که در این راه

زحمت به زحمتی بفزوده.

اگر در دنیای سراسر ستم سرمایه‌داری زخمِ بزرگی از درد و رنج و نداری و اسارتِ جان و تن به روی انسان‌ها دهان گشوده، و همه از خرد و کلان به اندوهِ معیشتِ خویش مشغول‌اند و کارها در گرهِ ثروت‌اندوزی صاحبانِ سیم و زر پیچ و تاب می‌خورد، در دنیای نوخواسته سوسیالیسم هر روز خبر از طرحی نو و دستاوردی تازه است؛ و هر روز که می گذرد، با استحکامِ پی بنای سوسیالیسم از تردیدِ وسواسان کم می‌کند و بر اُمیدِ محرومان می‌افزاید:

در عالمِ به‌پا شدهٔ زندگان ولیک

باشد خبرِ دگر،

از هر خبر که آید، زاید دگر خبر.

. . . . .

طرح افکنیده است

رقصِ نوای او

از روز کان نمی‌آید،

وز روز کان می‌آید

تردید می کند کم

اُمیدِ می افزاید.

انقلابِ کبیرِ سوسیالیستی اکتبر بسترِ تمدّنِ بی‌بدیلِ بشریت است، آغاز عصرِ جدید است، انقلابی ماندگار است که رو به سوی آینده‌ای نورانی و تابناک دارد، رهایی با او یگانه و اسارت با او بیگانه است. هم‌نفس با قانونِ لایزالِ بشریت است، با بند بندِ قوانینِ نانوشته طبیعت و جامعه پیوند دارد.

در نوای دل‌انگیزِ اکتبر رازهای نهفته و ناگفته فراوانی موج می‌زند که به کوششِ تودهٔ رنجبر یکی‌یکی گشوده می‌شود. این از تفاوت‌های آشکار انقلابِ اکتبر با انقلاب‌های گذشته است که خزاینِ رازهایش در خدمت طبقاتِ زحمتکش قرار داد:

او با سریرِ خاک

پیوند بسته است

او با مفاصلِ خاکِ فریب‌ناک.

او با نوای خود

بسیارها نهفته به بر دارد

در هر نهفته‌اش

بسیارها نگفته، به جان باش

جویای آن نهضت که گشته است.

در تاریخ رستاخیزِ خلق‌ها و ملت‌ها آیین‌های زیادی بوده‌اند که هر یک با کلامی هوش‌رُبا از "خیر و سلامتِ" مردم سخن گفته‌اند ولی نازایی‌شان را در عمل نشان داده‌اند و صحنه دیگری پرداخته‌اند. این آیین‌ها که ریشه در ژرفای زندگی نداشته‌اند، محکوم به نیستی بوده‌اند و باز می‌بینیم که در به همان پاشنه چرخیده که بود و هم‌چنان "کارگاهِ گناهان" در کار است و تار و پودِ نسلِ تلاش و زحمت در حبس‌گاهِ آن از هم گسسته می‌شود:

در عالم به‌پا شدگان باش:

بسیارها نموده هر آیین

با خلق ره به خیر وُ سلامت

بسیارها گشوده سخن‌ها

مانند سحرِ هوش‌رُبایی

تا پرده برکشد ز معمّا

در هیچ آفریده در این ره

در نا گرفته حرفی امّا

و کارگاهِ گناهان

باز است هم‌چنان.

نیما عَلَم‌دارانِ این آیین‌ها را افشا می‌کند که مردمانی دورویه‌اند: رویه‌ای نهان‌کار و رویه‌ای نماکار؛ و در پیشاروی مردم حرفشان هیچ کاستی ندارد، ولی دست و بازوی ایشان نه در کارِ خلق، بل‌که در کارِ گناه است. و بدین‌سان بر گناهانی که بود مزید می‌کنند و بر رنجِ مردم می‌افزایند:

و هرکسی به پرده که دیگر

دیگرتر است از پسِ پرده

وز حرف‌ها نه کاستی‌آور

در کارِ این گناه، نه در خلق

کاین‌گونه بس گناه بیاورده.

اما اکنون راهِ بیداری به روی توده مردم مسدود نیست. تا مرزِ دانایی دَمی باقی است، لیکن باید "زنگِ خیالِ پوچ" که یادگارِ اصلِ جهالت است، از ذهن‌ها سِتُرده گردد:

و ینک گشوده است معمّا

با چشم‌ها

با هوش‌های سرکش، امّا

تا آدمی ز دل نزداید

زنگِ خیالِ پوچ؛

شایسته نیاز نگردد.

برای راه جستن به دماوندِ بیداری، رنج لازم است. بی‌کوششِ چاره‌گرانهٔ رهایی ممکن نیست، چرا که بدجوی فریب‌کار هیچ‌گاه داوطلبانه دست از بدی و به بند کشیدنِ جسم و جانِ رنج‌دیدگان بر نمی‌دارد و تا آن‌جا که توان دارد، عقلِ آدمی را به افسونِ خود جادو می کند تا از جستجوی راه‌جویانه باز ایستد:

هیهات! هیچ در به رُخِ ما

بی‌هوده باز نگردد.

بی کوششی که شاید و چاره‌گری که هست

مرغِ اسیر نرهد از بند.

بدجوی را که کار فریب است

دست از بدی ندارد و از پند.

اکتبرِ کبیر برای تابانیدن فروغِ رستاخیزش از این سو به آن سو پر می‌کشد. در هر کجا که ستمدیده‌ای به خاک افتاده و انسانی زیر تازیانه جبّاران زجر می‌کشد، در آن‌جا که مبارزهٔ طبقاتی و یا به تعبیر نیما "معرکهٔ عاجز و قوی" وجود دارد، در گورِ چشمانِ فروماندگان که نگاه‌های مُرده بر آن نقش بسته، در زاغه‌ها و بیغوله‌های به‌خواب‌رفته تهی‌دستان که فقر، آیینِ دست‌بُرد به آنان می‌آموزد:

او (آن نوای مژده‌رسان) جای می برد،

او چاره می‌فروشد

شور از برای رَستنِ مخلوق می‌خرد.

وز بانگِ دم‌به‌دمِ او

هشیار می‌شوند،

بیدار می‌شوند،

با خواب‌رفتگان.

از جای می‌جهند،

آن مُردگانِ مرگ.

با دمیدن انقلابِ اکتبر، حصارِ سنگین فرمانروایی استثمارگران فرو ریخت، مللِ اسیرِ مستعمرات، سُستی زنجیرهای استعمار بر دست و پایشان احساس کردند. سلطهٔ بلامنازعِ امپریالیسم بر جهان در هم شکست، و طبقه کارگرِ جهانی پیروزی ابدی زحمتکشان را بر استثمارگران به جهانیان مژده داد. بشریت پس از یک گذارِ طولانیِ گریزناپذیر از دالان‌های مخوفِ نظام‌های اسارت و بهره‌کشی، برای نخستین بار زمامِ سرنوشت‌اش را در یک ششمِ کره ارض در سرزمین شوراها به دست گرفت و جهانِ فرتوتِ سرمایه‌داری را به هزینت واداشت. معیارهای نوینی برای سنجشِ ارزش‌ها آفریده شد. سیستمِ منحوسِ بهره‌کشی که قرن‌ها هنرِ "افتخار"آفرینِ برده‌داران، اشرافیتِ فئودالی و صاحبانِ سرمایه شناخته می‌شد؛ معیوب و مذموم اعلام گردید. نیروی‌کار ارزشِ انسانی‌اش را بازیافته و بر اورنگِ هدایتِ خلّاقِ زندگی نشست:

دینگ دانگ!... یک‌سره

از میمنه،

تا میسره،

آن بافته گسیخت.

و اهریمنِ پلید

افسون بر آب ریخت.

هر صورت‌اش نگارین

با باد شد،

با خاک شد عجین.

برچیده گشت ،

آمد نگون،

وز هم گسست،

شالودهٔ فسانهٔ دیرین

الفاظِ ناموافق،

معنیّ نامساعد آیین،

عیبی (که بودشان در چشم‌ها هنر)،

سودی (که کردشان هم‌خانه ضرر)،

منسوخ شد

منکوب ماند

مردود رفت

بادی، که بود از آن

مُرده چراغِ خلق؛

راهی، کز آن برفت

غارت به باغِ خلق.

نیما جهان‌بینی انقلابِ اکتبر را چنان‌که از سرشتِ اوست، دست‌مایه‌ای برای دگرگونی‌های جهان توصیف می‌کند. "چابُک‌نگاه" صفتی است که نیما برای مارکسیسم - لنینیسم قائل است که در ذاتِ هستی راه می‌جوید و "هم‌سفر" با جنبش و حرکت است. این جهان‌بینی در پویاترین نقاطِ حرکتِ این جهان درنگ می‌کند و قوانینِ آن‌را مکشوف می‌سازد. دشمنِ پس‌گرایی، ایستایی و هر "درنگِ تنبلی‌آموز" است. بر آن می‌تازد تا از بدی بگریزد و با نیکی بسازد. این جهان‌بینی در هر جا و مکان تصویرِ روشنی از واقعیت به دست می‌دهد تا برای غلبه بر نابکاران و شیاطینِ غارتگر، سِلاحِ مطمئن در اختیار پویندگانِ زندگی قرار دهد. جهان‌بینیِ کارگری عیارِ زیستن شایسته انسان را به زحمت‌کشان ارائه می‌دهد و اندیشه ساختمانِ کمونیسم را که هنوز "بر جای نیست" طراحی می‌کند:

چابُک‌نگاهِ او

با گشت هم‌سفر

در نقطه‌های هر حرکت می‌دهد درنگ،

در هر درنگِ تنبلی‌آموز

می آورد

سودای تاختن،

از بد گریختن ،

با خوب ساختن.

او در فریب‌خانه که ما راست،

تصویرها گشاد خواهد؛

آن‌گاه برابرِ شیطان

زنجیرها نهاد خواهد؛

میزان برای زیستن (آن‌گونه کان سزد)

خواهد به دست کرد.

پوشیده هر نوایش گوید، - "باید

فکری برای آن‌چه نه بر جای هست کرد."

منظومه به پایانِ خود نزدیک می‌شود فاصله ضرباتِ ناقوس کوتاه‌تر می‌گردد. پیام‌ها با این زنهار باش در گوش می‌دود: حاشا که اکتبر، کلیدِ رستگاری و راه به رهایی است. با اوست که شبِ یلدای فروماندگی انسان پایان می‌گیرد:

دینگ دانگ! در مراقبهٔ زندگی که هست

این است ره به روزِ رهایی

با او کلیدِ صبح نمایان،

از او شبِ سیاه به پایان.

و در واپسین ترنّم، باز غرّشِ توپ آرورا را در خلوتِ سحر می‌شنویم که صبحِ تازه و ساختمانِ دنیای نوینی را مژده می‌دهد. او در بانگِ دل‌نوازِ خود این رازِ نهفته را در پیش‌گاه جهانیان فاش می سازد.

"آن نگار" که همانا طبقهٔ کارگرِ پیروزمند در سرزمینِ شوراهاست، با شکُفتگی هوش‌رُبای جامعهٔ نوین، زنجیرِ محکمی از پولادِ دستاوردهای مادی و علمی و فرهنگی و اخلاقی خود برای مهار کردن و نابودی امپریالیسم که مظهرِ جهل و جنایت است، می بافد و آن‌را به بشریتِ تشنهٔ صلح، سوسیالیسم و دمکراسی تقدیم می‌دارد:

دینگ دانگ..... این چنین

ناقوس با نواش در انداخته طنین.

از گوشه‌های جیبِ سحر، صبحِ تازه را

می آورد خبر .

و او مژده جهانِ دگر را

تصویر می‌کند.

با هر نوای خود

جوید به ره (چو جوید با تو)

وین نکته نهفته گوید با تو :

-"در کارگاهِ خود به سرِ شوق آن نگار

زنجیرهای بافته ز آهن

تعمیر می‌کند!" .

پانوشت‌ها:

۱- دیباچهٔ نوبهار، سال ۱۲، دوره ۴ و نیز تاریخ جراید و مجلات ایران، جلد ۴، صفحه ۳۱۴ .

۲- آورورا = واژهٔ روسی ABPOPA (معادل آن در زبان فرانسه AURORE) در زبان روسی سَحَر معنی می‌دهد.

۳- اصل مصرع "باز این شبِ مُحیل" است که بنا به ضرورتِ بیانِ جداگانه مطلب بدین صورت آورده شده است.

ارژنگ شمارهٔ ۱۳، آذر ۱۳۹۹

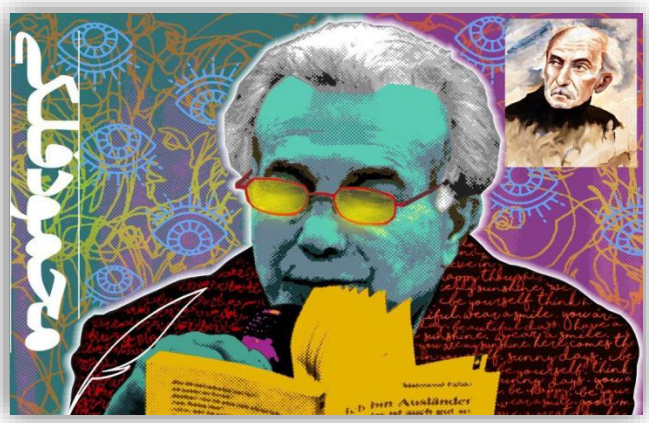
بازگشت به فهرست

عشق در شعرِ نیما

دکتر محمود فلکی

[به مناسبت زادروز نیما برگرفته از کتاب "سُلوکِ شعر" (تئوری و نقدِ شعر)، نشرِ ماه و خورشید، ۱۳۹۷]

در شعرِ نیما، عشق به جامعه که در سوی رهایی از ستم میل می‌کند، با بیانِ نابسامانی‌ها، اعتراض به ستم، نشان‌دادن فقر و درد و همدردی با فرودستان، و سرانجام با تصویرِ زندگی آرمانی و لحظه‌ی رستگاری بازتاب می‌یابد.



ارژنگ: دکتر محمود فلکی، شاعر، رمان‌نویس معاصر، پژوهشگر و عضو پیشین شورای نویسندگان و هنرمندان ایران با نوشتار تحلیلی"**عشق در شعرِ نیما**"، مهمان این شمارهٔ ماست، با این یادآوری که پیش‌تر و به قلم ایشان، رسالهٔ ارزشمند "**دربارهٔ استعدادِ هنری**" را در ماهنامهٔ ارژنگ شمارهٔ ۴ اسفند ۱۳۹۸ تقدیم خوانندگان کرده بودیم.

در بارهٔ **محمود فلکی** و پیشینهٔ فعالیّتِ ادبی و هنری و پژوهشیِ وی، در وبگاهِ شخصی نویسنده آمده است: "دکتر محمود فلکی؛ متولد اول خرداد ۱۳۳۰(۱۹۵۱) رامسر، فعالیت ادبی‌اش را در ۱۳۵۱ با چاپ شعر در مجله‌ی "فردوسی" و سپس "نگین" آغاز کرد. در ایران، در رشته‌های شیمی و کتابداری تحصیل کرد و ویراستار دانشگاه آزاد در تهران و کتابدار بود. در سال ۱۳۶۲(۱۹۸۳) به آلمان مهاجرت کرد... فعالیتِ ادبی فلکی پهنه‌های شعر، داستان و نقد و پژوهش را دربرمی‌گیرد، که تاکنون ۲۵ کتاب از او منتشر شده است. چند مجموعه شعر و داستان های کوتاه و رُمان های او به زبان آلمانی و پاره‌ای از شعرهایش به انگلیسی، سوئدی و کردی ترجمه و منتشر شده‌اند. ترجمه‌ی رُمان "سایه‌ها" در آلمان با استقبال خوبی مواجه شده و در مدت کوتاه چند ماهه به چاپ دوم رسیده است. فلکی بین سالهای ۱۳۷۶ و ۱۳۷۸ سردبیر "سنجش" (گاهنامه ی نقد و تئوری ادبی و بررسی کتاب در آلمان) بوده است... و به دعوت نهادهای فرهنگی و ادبی، برنامه های مختلف شعرخوانی، داستان‌خوانی و سخنرانی در کشورهای مختلف اروپا و همچنین در آمریکا، کانادا و استرالیا داشته است. محمود فلکی اکنون زبان و ادبیات تدریس می‌کند و با همکاری زبان‌شناسِ آلمانی، خانم دکتر کارین افشار، سه جلد کتابِ درسی فارسی نیز برای آلمانی‌زبان‌ها تألیف کرده است..."

نوشتار "عشق در شعرِ نیما" به قلم دکتر محمود فلکی را در ادامه با هم می‌خوانیم.

۱- عشقِ دگرسان

معمولاً نوآوری نیما را در شکستن تساویِ طولیِ مصراع‌ها می‌دانند. اما مهمترین نوآوری نیما در چگونه نگریستن بود؛ یعنی با نگاه تازه‌ای که نیما به اشیا و جهان پیرامون انداخت، توانست به دگرآفرینی در پهنه‌ی

شعر دست بیابد و به شاعران پس از خود بیاموزد که می‌توان با فراروی از بینشِ سنتی، دگرگونه به هستی نگریست.[۱] از آنجا که برای نوآوری ابتدا نیاز به نو شدن اندیشه است، و اندیشه‌ی نو همیشه با در افتادن با سنت و کهنه‌گی آغاز می‌شود، نیما در تپش‌های آغازینِ نوگرایی که در منظومه‌ی «افسانه» نمود می‌یابد، با سنت یا با نگرش کهن نسبت به عشق در می‌افتد؛ و برای همین است که دو سوی جدل در این منظومه، «عاشق» و «افسانه»اند. عاشق به نوعی بیانگر نگاه یا یافته‌های تازه، و «افسانه»، عنصر مقاومتِ سنت است؛ چرا که با دگرگشتِ اجتماعی در سوی مدرنیسم، خِردگرایی در مرکز بینشِ هستی شناختی قرار می‌گیرد. و نیما با نوعی خردگرایی در برابر خردگریزیِ جامعه‌ی تقدیرگرا می‌ایستد. در این مقابله یا درگیری، برترین نماینده‌ی عشق سنتی، یعنی حافظ را انتخاب می‌کند. نیما می‌دانست که برای نو یا دگر کردن شعر باید با آن سنتی که نمایندگان آن بیشترین نفوذ شعری – معنوی را در جامعه دارند، درافتاد. پس «حافظ» را به مقابله می‌خواند و در نقشِ «عاشق» فریاد برمی‌آورد:

حافظا! این چه کید وُ دروغ‌ست
کز زبانِ می وُ جام وُ ساقی‌ست
نالی اَر تا ابد، باورم نیست
من بر آن‌عاشق‌ام که رونده‌ست!

یعنی نیما می‌خواهد با آن نوع عشقی که «باقی» یا ثابت و ایستا یا «مطلق» است و مانع حرکت و نوشدن و دگرشدن است، دربیفتد تا به عشقی آشکار، زمینی و «رونده» دست بیابد. زیرا اساس شدن و دگرشدن، روندگی یا پویایی است، نه ایستایی. پس عشقی را که «بی حظ و حاصل» و به زبان دیگر، ملموس و خاکی نباشد، «خیال» یا توّهمی بیش نمی‌داند و برای گریز از فریبی که به نام عشق نامیده می‌شود، به سوی «عشقی دگرسان» که رونده و پویاست، می‌شتابد:

که تواند مرا دوست دارد
وندر آن بهره خود نجوید؟
هر کس از بهرِ خود در تکاپوست
کس نچیند [۲] گلی که نبوید
عشقِ بی‌حظّ و حاصل، خیالی‌ست.
آنکه پشمینه پوشید دیری،
نغمه ها زد همه جاودانه؛
عاشقِ زندگانیِ خود بود
بی خبر، در لباسِ فسانه
خویشتن را فریبی همی داد.
خنده زد عقلِ زیرک بر این حرف
کز پی این جهان هم جهانی‌ست.
آدمی، زادهٔ خاکِ ناچیز،

بستهٔ عشق‌های نهانی ست
عشوهٔ زندگانی‌ست این حرف.
بار رنجی بسر بار صد رنج،
-خواهی ار نکته‌ای بشنوی راست-
محو شد جسمِ رنجور زاری
ماند از او زبانی که گویاست
تا دهد شرحِ عشقِ دگرسان.[۳]

بعضی ها که از دگربینیِ نیما در پهنهٔ عشق درکِ درستی ندارند و یا ضرورتِ دگرگشتِ اندیشگی در حوزه ی معرفت شناختی را در نمی‌یابند یا تحوّل در نگره‌ی عشق را تنها در اروتیسم می‌بینند، تصور می‌کنند که نیما در پهنه‌ی تغزل تحولی به وجود نیاورده است؛ ولی او با همین دگربینی نسبت به زندگی و به تبع آن، یکی از والاترین تبلور زندگی، یعنی عشق، که در شکل مقابله با «عشقِ باقی» جلوه می‌کند و سپس شکل‌های دیگری به خود می‌گیرد، به شاعران پس از خود آموخت که عشق را نیز دگرگونه ببینند. زیرا او با طرح «عشق دگرسان»، در واقع، از افسانه و پاکبازی نسبت به وجودی غایب و باقی، به عشقبازی یا عشقورزی در وجودی ملموس و زنده یا این جهانی ارتقا می‌یابد. یعنی بدین گونه، عشق مانند بسیاری از مسائل دیگر از آسمان به زمین یا به قول نیما «خاکدان» فرود می‌آید، و به سطح روشن شعور می‌رسد و زندگی انسانی می‌یابد. و همین نگاه نسبت به عشق است که شعر نیما را بتدریج در سوی عشقِ اجتماعی قرار می‌دهد.

این گرایش نوین به جامعه که با طرح عدالتخواهی و آزادی شکل می گیرد، تبلور اندیشه‌ای است که با انقلاب مشروطیت در ذهنیت اندیشمند یا روشنفکر ایرانی شکل می‌گیرد؛ یعنی این نوع عشق اجتماعی که بتدریج در اندیشه و شعر نیما قوام می‌یابد، بازتاب دگرگشتِ خواست‌های اجتماعی و فردی است.

در شعرِ نیما، عشق به جامعه که در سوی رهایی از ستم میل می‌کند، با بیانِ نابسامانی‌ها، اعتراض به ستم، نشان دادن فقر و درد و همدردی با فرودستان، و سرانجام با تصویر زندگی آرمانی و لحظه‌ی رستگاری بازتاب می‌یابد. اما بیان همه‌ی این مسائل و پدیده ها که در سویه‌ی همدردی با انسان حرکت دارد، در شعرهای دوره‌های مختلف، شکل‌های متفاوتی دارد. در پاره‌ای از شعرها، به‌ویژه شعرهای آغازین، جنبه شعاری و مبانی عقیدتی در آنها حضوری پررنگتر دارد، و در شعرهای پسین و تکامل یافته‌اش، اگر چه عشق به انسان، منسجم‌تر بیان می‌شود، ولی هنوز عنصر «قهرمان» و باور به نجات دهنده در آنها قوت دارد. و این گرایش به قهرمان یا انسان یا موجودی برتر که در شعرهای نظیر «مرغ آمین» و «پادشاه فتح» به شکل نمادین مطرح می‌شود، بقایای اندیشه‌ی نجات جامعه در دست‌های آبرانسان‌هاست، که خود مولود اندیشه‌ی مرادگرایانه‌ی سنتی و تا حدودی انقلابی‌گری یا کیش شخصیت زمان مشروطیت است. در واقع باید گفت که اگر بخشی از نوگرایی در سامانه‌ی خود حرکتی دلپذیر دارد، ولی از آنجا که این حرکت در مرحله‌ی آغازین یا کودکی خود سیر می‌کند، هنوز بافت مناسب خود را نیافته است و خورده‌های بینش کهنه اینجا و آنجا خودنمایی می‌کنند.

با راهیابی هیجانات سیاسی و خواست‌های اجتماعی به شعر مشروطیت، هسته‌های نخستین آزادی خواهی و علاقه به رعایت حقوق دیگران مطرح می‌شود. ولی این آزادی خواهی بیشتر پهنه‌ی نیازهای سیاسی را دربر می‌گیرد و با تام گرایی، به رابطه‌ی انسان با انسان یا فرد با فرد فرا نمی‌بالد، و عمدتاً در سطح مناسبات عام یا کلی باقی می‌ماند.

هر چند در شعر آزاد نیما، گرایش به دستیابی به حقوق فرودست باعث می‌شود تا رابطه انسان‌ها تعمق بیشتری بیابد و به اصطلاح جلوه‌ای عاشقانه داشته باشد، ولی هنوز آن گرایشِ جان‌سخت نسبت به وجودی برتر، همچنان عمل می‌کند. از آنجا که درباره‌ی این گزارش در جستار «بازتاب دموکراسی در شعر فارسی» گسترده سخن گفته‌ام، در اینجا تنها اشاره‌وار از آن درمی‌گذرم: یکی از افتخارات شعر نو یا آزاد معاصر، نگفتن مدحِ شاه و ستمگر است (جز در مواردی استثنایی)؛ ولی «عشق» به «قهرمان» و ستایش او جایگزین مدح و ستایش خدا و شاه و میهن می‌شود. نیما در شعر «گل مهتاب» از «مردی» می‌گوید «با تازیانه‌ای از آتش» که برای رستگاری ظهور می‌کند، که این حالت در «مرغ آمین» تجلی ایده‌آلیستی می‌یابد، و یا «پادشاه فتح» همچون „گوهر امید“، «زندگی با اوست» و «زمان اسارت» با حضور او پایان می‌یابد و مظهر «بهار دلگشای روزهایی هست دیگرگون.»

پس از نیما می‌بینیم که این حالت همچنان در شعر دیگران نیز در شکل‌های متفاوت ادامه می‌یابد، که در جای دیگر از آن سخن گفته‌ام و برای جلوگیری از تکرار، از آن در می‌گذرم.

همه‌ی اینها نشانگر سویه‌ای از معرفت روشنفکر ایرانی است که با وجود اینکه به تغییر می‌اندیشد، ولی با نگرش یقین‌مندانه نسبت به آینده، هنوز به نوعی اندیشه‌ی تقدیرگرایانه آغشته است. با چنین نگرشی است که وجود فراتر یا عشق به مراد یا اَبَرمرد، همچنان در اندیشه و روان روشنفکر ایرانی می‌زید و کیش شخصیت در همه‌ی آحاد اجتماعی رشد می‌کند و رابطه‌ی مراد و مریدی در ساخت تفکر ایرانی تداوم می‌یابد و مانع از خودیابی و رسیدن به فردیت و یا پیوند طبیعی و دموکراتیک بین انسان و انسان یا فرد با فرد می‌شود.

۲- عشق به طبیعت

من در جستار «بازتاب دموکراسی در شعر فارسی» در مورد رابطه‌ی شاعر با طبیعت سخن گفته‌ام و نوشته‌ام که در شعر کلاسیک ما شاعر به سوی یگانگی با طبیعت حرکت نمی‌کند، و طبیعت عمدتاً وسیله‌ای است برای تشبیه اجزای معشوق یا تمجید ممدوح، و یا برای رسیدن به نتیجه‌ای عقیدتی یا اخلاقی وارد شعر می‌شود. و بعد از ذکر نمونه‌هایی از شعر کهن ما، گسترده به این مبحث پرداخته‌ام. در آنجا نشان داده‌ام که در شعر عرفانی ما نیز، با وجود اینکه به رابطه با طبیعت نزدیک‌تر می‌شود، ولی هنوز طبیعت (حتی در بهترین حالت) ابزاری بیش نیست، و خود همچون وجودی مستقل یا یگانه با شاعر عمل نمی‌کند. در شعر

مشروطیت نیز یا به خاطر حضور شدید مسائل سیاسی – اجتماعی، جایی برای نگاه تازه به طبیعت وجود نداشت و یا اینکه نگرش به طبیعت هنوز با ذهنیت کهن و یا با بهره جویی از همان تصاویر پیشین موجودیت می‌یافت.

اما پیش از آنکه به شعر نیما بپردازم، با آوردن چند نمونه، به مسئله‌ی استقلال طبیعت در بیان شاعری و یا یگانگی شاعر با طبیعت نگاهی می‌اندازم، تا موضوع روشنتر شود:

بهترین پدیده از این حالت، شعر هایکو است. در شعر هایکو، نقش اصلی به عهده‌ی اشیا یا اجزای طبیعت است، که انسان نیز جزئی از آن است. در این نوع شعر، که از آیین «**ذِن**»* نشأت می‌گیرد، اشیا خود همچون وجود مستقل، نه مانند انسان، که برابر با انسان، و یا در یگانگی با انسان حرکت دارند؛ زیرا در این نگرش، انسان نیز چون هر شیئی دیگر موجودیت می‌یابد و هیچ‌گونه برتری نسبت به سایر اجزای طبیعت ندارد؛ و در واقع، طبیعت و انسان از یک گوهرند، از همین رو، در شعر هایکو، منیتِ شاعر راهی ندارد.

الف – نمونه هایی از حضور مستقلِّ طبیعت در شعر هایکو؛

غازهای صحرایی نمی‌خواهند سایه (بر آب) بیفکنند؛
آب هم در اندیشه‌ی آن نیست
که تصویرِ آنان را در خود بگیرد.

یا:

روز دراز!
زورق را با ساحل
گفت و گوهاست.

که در هایکوی نخست، «غاز» و «آب»، هر کدام همچون وجودی مستقل در عمل یا بی‌عملی یا سکوت خویش مختارند. یعنی در اینجا عناصر طبیعت (غاز و آب) ابزاری برای تشبیه و چیزی انسانی نیستند، بلکه خود، حضوری کاملاً مستقل، جدا از انسان دارند، و یا مانند هایکوی دوم، با هم به „گفت‌وگو“ نشسته‌اند. اما باید توجه داشت که این «گفت‌وگو» بر خلاف پاره‌ای از شعرها یا منظومه‌ها که در آنها گفتگوی دو موجود غیر انسانی (مثل دو حیوان یا گیاه) برای نمایش واقعیتی اجتماعی یا برای نتیجه گیری اخلاقی صورت می‌گرفت (عمدتاً در شکل تمثیل)، در اینجا هیچگونه هدف یا پیام اجتماعی یا اخلاقی در پشت شعر نهفته نیست، بلکه در ذهنیت شاعری که این شعر را گفته، زورق و ساحل براستی با هم گفتگو داشته اند. یعنی در آن، همه چیز در نزدیک شدن به طبیعت و در راستای درک وجود مستقل طبیعت حرکت دارد.

> هر چند در شعر آزاد نیما، گرایش به دستیابی به حقوق فرودست با عث می شود تا راب طه انسان‌ها تعمق بیشتری بیابد و به اصطلاح جلوه‌ای عاشقانه داشته باشد، ولی هنوز آن گرایشِ جان‌سخت نسبت به وجودی برتر، همچنان عمل می‌کند.

ب – نمونه ای از شعر هایکو در یگانگی انسان با طبیعت:

زیر یک بام
روسپیان نیز خفته بودند؛
شبدرها و ماه.[٤]

در اینجا روسپیان دیگر موجودات منحط یا پستی نیستند، و حضورشان همان‌قدر طبیعی است، که حضور خود شاعر و شبدرها، و نیز ماه که بر همه یکسان می‌تابد. یعنی هیچ تفاوتی بین روسپی وشاعر و شبدر و ماه وجود ندارد و انسان در یگانگی با طبیعت معنی می‌یابد.

این نمونه‌ها را از آن رو آورده‌ام تا ابتدا چگونگی استقلال و یگانگی با طبیعت را در شعر نشان دهم و سپس به شعر نیما برسم تا ببینم که در رسیدن به وجود مستقل طبیعت و یا یگانگی با طبیعت، لزوماً نباید شاعر به آیین «**ذِن**» باورمند باشد؛ همان‌گونه که نیما در عشق به طبیعت به نوعی به این همانی با طبیعت می‌رسد، بی‌آنکه پایبند فلسفهٔ «**ذِن**» باشد.

پیوند نیما با طبیعت که گاه در همدلی با طبیعت، گاه عشق به او و گاه در راستای عشق به انسان از درون طبیعت می‌گذرد و در چرخه‌ای از یگانگی شاعر – انسان – طبیعت می‌رسد، در شعرهای او تجلی ویژه‌ای دارد. همان‌گونه که در جای دیگر نیز اشاره کرده‌ام، نیما ضمن اینکه «انسان را جزئی از طبیعت» می‌داند، بر این باور است که: «همان‌گونه که ما در اشیاء تصرف می‌کنیم، اشیا نیز به نوبه خود در ما تصرف دارند.» (نامه ها، ص ۵۸۰). و این نگرشِ این‌همانی انسان و طبیعت باعث می‌شود تا نیما گاه با طبیعت به گفتگو بنشیند. اما این گفتگو یکسویه نیست؛ طبیعت نیز با شاعر سخن می‌گوید. مانند شعر «در جوار سخت سر» که دریا و شاعر با هم به گفتگو می‌نشینند. اما گفتگوی او تنها به اجزای درشت یا با عظمت طبیعت همچون دریا محدود نمی‌شود، او حتی با خُردترین و ناچیزترین اندامِ طبیعت مانند سوسک و شب پره نیز سخن می‌گوید:

چوک و چوک! ... گم کرده راهش در شب تاریک
شب پره ی ساحل نزدیک
دمبدم می‌کوبدم بر پشت شیشه
شب پره ساحل نزدیک!
در تلاش چه مقصودی؟
از اتاق من چه می‌خواهی؟
شب پره ساحل نزدیک با من (روی حرفش گنگ) می‌گوید:
«چه فراوان روشنایی در اتاق توست!
باز کن در بر من
خستگی آورده شب در من.»

افزون بر این، عشق نیما به عناصر طبیعت، در سویه‌ی همدردی با آن، همچنان که با انسان، نمود می‌یابد. این حالت به‌مثل آنجا که شاعر در مرگ یک پرنده (کاکلی) به سوگ می‌نشیند و یا به غمگساری برای تنهاییِ یک گاو (کک کی) دردمندانه سخن می‌گوید، تجلی می‌یابد:

دیری ست نعره می‌کشد از بیشه خموش
«کک کی» که مانده گم.
از چشم‌ها نهفته پری وار
زندان بر او شده است علفزار
بر او که قرار ندارد
هیچ آشنا گذار ندارد.

و در این همدلی با طبیعت است که طبیعت نیز گاه به یاری انسان می‌آید؛ یعنی یک نوع پیوند یا همدلیِ متقابل بین انسان و طبیعت وجود دارد؛ مانند آن دمی که «مانلی» به سوی خانه می‌شتابد و نه تنها سوسمار و نیلوفر وحشی به فکر اویند، بلکه گیاهان، راهش را می‌گشایند و کوه‌ها و رودها، مسیرش را هموار می‌کنند تا او به آسانی به مقصد برسد:

دُم علم کرده به سنگی چالاک
سوسماری به تن سربی رنگش گفت:
«مرد دیر آمده از راه سفر، صبح رسید.
بر تن سنگ هم از شبنم شب رنگ دمید، آب دوید.»
قدمی چند از آن سوتر، با روی کبود،
دید نیلوفر را بر سر شمشاد که بود
گفت نیلوفر وحشی با او:
«راست می‌گوید آن حیوانک
می‌دهند از پس این پرده که هست،
پرده داران سحر،
روشنی دست بدست
زن تو چشم براه است هنوز
مانلی تند برو صبح شده است!»
...
در تکاپوی و شتاب
گشته هر پشته خاکش هامون
پل بیفکند «چماز»[۵] و «لم»[۶] کآسان گذرد
سنگ بر سنگ شکستند از هم
کاو به منزلگهِ خود راه برد.

حضورِ مستقلِ طبیعت و یا یگانگی با طبیعت که در سوی هم‌سازگاری با طبیعت قرار می‌گیرد، در شعر «مهتاب» نیز نمودی ویژه می‌یابد:

نگران با من استاده سحر

صبح می‌خواهد از من

کز مبارک دمِ او آورم این قومِ به‌جان باخته را بلکه خبر

در اینجا شعر از حدّ انسانی‌کردن یا شخص گردانی اجزای طبیعت مانند «دستِ روزگار» یا «صورتِ ماه» فراتر می‌رود و طبیعت به عنوان ابزاری جهت ایجاد رابطه بین دو عنصر یا تشبیه قرار نمی‌گیرد، بلکه خود مانند موجودی مستقل همراه انسان- شاعر نگران است (نگران با من استاده سحر) و از شاعر، همچون موجودی برابر، چیزی را مطالبه می‌کند (صبح می‌خواهد از من). و این نشانه‌ی یکسان نگری یا این همانیِ انسان و طبیعت در شعر نیماست، که از عشق او به طبیعت نشان دارد.

۳- انتظارِ ابدی و عشقی آرمانی

در پاره‌ای از شعرهای نیما، به‌ویژه شعرهای پسین، عاشق در انتظار ابدی سیر می‌کند. در اینگونه شعرها، دست نیافتن به معشوق از حد گلایه‌های هجرانی در می‌گذرد و در باوری در سویه‌ی باروری محال تجلی می‌یابد.

حسرت او، اگر در آغاز گلایه‌وار و گاه در پرده‌ی ناله‌های گذرنده یا رمانتیک حضور می‌یابد، بتدریج در هیئت نگرشی قوام می‌یابد که دیگر در سطح زخمه‌ها نمی‌موید؛ گویی در آن لحظه، همه چیز در جان او، در هماهنگی جهان بیرون و درون، رسوب می‌کند و همچون تبلور ناخشنودی دست آموز، به بار می‌نشیند. از منشور چنین بلوری است که رنگ و بیرنگی در قامت واژه بازتاب می‌یابد.

و چنین است که حتی هنگام پیری همچنان به معشوقی می‌اندیشد یا در انتظار معشوقی است که می‌داند هرگز نخواهد آمد. گویی در این انتظار، رنج شیرینی نهفته است که زندگی بی آن، بی‌مایه می‌شود. این انتظار به نوعی حضور عشق را در همه لحظه‌های شاعرانه‌ی نیما به نمایش می‌گذارد. شاید علاقه نیما در به نظم کشیدن قصه‌ی «الیکا»، چوپانی که در پی علفِ شفابخش برای معشوق می‌رود و هرگز بازنمی‌گردد، از چنین حس و گرایش او حکایت دارد. نیما این قصه را ابتدا به نثر و سپس به نظم به نام «پی دارو چوپان» می‌نویسد، الیکا چوپان و کمانداری زبردست است که یک روز هنگام غروب، حیوانی (شوکا) را هدف تیر خود قرار می‌دهد. ولی وقتی به شکار تیر خورده نزدیک می‌شود، با شگفتی زنی زخمی و نالان را می‌یابد که تیر الیکا به سینه‌اش اصابت کرده است. زن از او می‌خواهد که با علف شفابخشی او را درمان کند. الیکا، زن را به دوش می‌کشد و به آبادی خود می‌برد. او زخم زن را می‌بندد و در بستر می‌خواباند و خود می‌رود تا از جنگل «علف دارو» بیاورد. «بعد از آن دیگر کسی ندانست آن دو تن که بدین سان به هم رسیدند چه شدند و به کجا رفتند و چگونه زندگی می‌کنند.»[۷]

اما آنچه که در این قصه در رابطه با بحث ما اهمیت دارد، سخنان زن است به الیکا. زن که الیکا هرگز او را ندیده و نمی‌شناسد به او می‌گوید:« صدای تو با من آشناست. گویی از دل من بیرون می‌آید. در یک جا

صدای ما با هم زاییده شده‌اند. اگرچه تو مرا ندیده باشی. گویی ما پیش از این با هم بوده‌ایم. مانند دو کفهٔ نارنج، ما با هم جور و جفت خواهیم شد. آن‌وقت زندگی ما آرامش دائمی خواهد گرفت.»

و نیما گفته‌های زن را به شعر چنین بیان می کند:

آشیان من و تو بر سر یک جای قرار
گفته اند این به من آن فال زنان
طالع ما ز نخست
داشت با هم پیوند
من ترا بوده‌ام آنگونه که تو
بوده‌ای نیز مرا
همچو دو کفه‌ی نارنج بریده به نهانش دستی
وین دَمش داده همان دست نهان پیوستی
در تو من با دل دارم پیوند
آشناییم از این ره به زبان دل هم.
تو زبان دل من می‌دانی
وز زبانم دل من می‌خوانی.

بیان این قصه نشانگر نیاز نیما به همان جفتی است که همچون «کفه‌ی نارنج بریده» با او «جفت و جور» شود یا به یگانگی برسد تا در زندگی‌اش به «آرامش دائمی» دست یابد. و این خیال در نزد هر کسی می‌تواند وجود داشته باشد. یعنی هر انسانی در پی گمشده‌ی خیالی خود می‌گردد که شاید نشان‌دهنده‌ی دوام اندیشه‌ی عرفانی باشد؛ اما در نزد نیما این انتظار به رنجی شیرین بدل می‌شود؛ چرا که آن را دست آموز می‌کند تا به نوعی رهایی دست یابد.

درهمین قصه، نیما از قولِ عوام می‌نویسد:«می‌گویند او [الیکا] هنوز زنده است و تا زنده است علف می‌آورد، اما هیچ‌کدام از علف‌ها زخم را درمان نمی‌کند. به این جهت دیزنی[۸]های مغرور و بی‌پروا هر وقت هنگام غروب، شوکایی را در جنگل می‌بینند، با همه غرور و بی‌پروایی خود او را هدف تیر نمی‌سازند؛ زیرا می‌ترسند نازنین [زن] باشد و به زحمت نگهداری او دچار شوند.»

اما نیما برخلاف «دیزنی»های جوان، شکارچی‌ای است که مدام هنگام غروب در انتظار «شوکا» عمر سپری می‌کند (ترا من چشم در راهم شباهنگام). او دوست دارد که «به زحمت نگهداری از آن نازنین دچار شود» و می‌داند که چه رنج شیرین و آرامشی در این «زحمت» نهفته است. او حتا دوست دارد که آن «زخم سینه» هرگز دوام نیابد و او مدام در پیِ ,,علف دارو" باشد؛ چرا که او از همان نوع ,,زخم"، که زخم عشق است، جان می‌گیرد؛ که البته به نوعی خودآزاری شباهت دارد که ادبیات عاشقانه ما را شکل داده است.

نیما در هنگامهٔ پیری (دو سال پیش از مرگ‌اش)، از عشقی یاد می‌کند که دیگر نه نامش را می داند و نه او نام شاعر را به یاد می‌آورد:

اکنون که رنگ پیری بر سر کشیده ام
فکری‌ست باز در سرم از عشق‌های تلخ
لیک او نه نام داند از من، نه من از او
فرق است در میانه که در غره یا به سلخ.

البته احتمالاً این شعر پاسخی است به یک رباعی خیام که می گوید:

چون عمر به سر رسد، چه بغداد و چه بلخ
پیمانه چو پر شود، چه شیرین و چه تلخ
می نوش که بعد از من و تو ماه بسی
از سلخ به غره آید از غره به سلخ

و نیما در واقع می‌خواهد از تفاوت زمان و مکان و عشق‌ها بگوید. اما آنچه در شعر نیما نمود می‌یابد، عشقی مشخص یا روشن نیست، بلکه عشق، در کلیت آن، در او بیدار می‌شود. در نزد او دیگر «نام» یا معشوق خاص، حضور ندارد، بلکه معشوقی همیشگی است که شاعر در آرزوی خود پرورانده است و یا در جان زنانه‌اش حضوری ابدی دارد؛ معشوقی که هرگز به او دست نیافته است. حسرت او، نه حسرتی گذرا، همچون رنجی ابدی – انسانی در وجود انسانی که عشق را درونی خود کرده است، بازتاب می یابد. حسرتی که ناشی از دست نیافتن شاعر به آن عشق حقیقی یا کامل یا آن وجود یگانه‌ای است که شاعر در جهان خود آفریده بود. این حالت نشان می‌دهد که نیما با اینکه از نوع دیدار عشق از سوی شاعران گذشته مانند حافظ انتقاد می‌کند، خود هنوز کاملاً از آن اندیشه فاصله نگرفته و نوعی نگاه عرفانی در مواجهه‌اش با عشق خودنمایی می‌کند. چرا که هیچ چیز نمی‌تواند در کمال مطلق تجلی یابد و به تعبیر نیچه، توّهم هرکس، حقیقت اوست. و شاید شاعر نیز با توّهم خود، حقیقتی را می‌سازد؛ ولی رسیدن به آن مرحله از بلوغ که انتظار برای دستیابی به آن نیمه گمشده، همچون راز ناگشودنی در جان ببالد، بی آنکه دیگر زنجموره‌های جوانانه را برتابد، نشانگر شدنی در «فراسوی نیک و بد»[۹] است:

ترا من چشم در راهم شباهنگام
که می‌گیرند در شاخِ تَلاجَن[۱۰]، سایه ها رنگِ سیاهی
وزان دلخستگانت راست اندوهی فراهم؛
ترا من چشم در راهم.
شباهنگام
در آن‌دَم که برجا، درّه‌ها چون مُرده‌ماران خفتگانند
در آن نوبت که بندد
دست نیلوفر به پای سروِ کوهی دام،
گَرَم یاد آوری یا نه، من از یادت نمی‌کاهم

ترا من چشم در راهم.

محمد مختاری در بررسی انسان در شعرِ نیما می‌کوشد در این شعر به «شعورِ عاشقانهٔ اجتماعی» یا «وجهِ عشقِ اجتماعی» که «در تعبیرِ نمادها» نهفته است، دست یابد. او در ارتباط با همین شعرِ نیما می‌گوید:

«عاشقی که چشم به راه است، با عاشقی که چشم به راهِ سعادتِ بشری است...، هم با دلتنگی و شوقِ عاشقانه‌ی فردی او همراه است، و هم با تنهایی و شورِ عاشقانهٔ اجتماعی و مبارزه و استقامتِ او هماهنگ است.»[۱۱]

در شعرهای آغازین نیما، عشق یا آن زن مشخص، همچون همه‌ی معشوقه‌های جهان، پیکری روشن دارد و دیدار آن براحتی میسر است؛ اگر چه دست نیافتنی باشد. و یا عشق در دوره‌ای در حضور عشق اجتماعی و در دیدار جامعه، گم می‌شود یا در هنگامه پرتاب شدن در هیاهوی انفجارهای سیاسی – تاریخی، فراموش می شود.

هر چند در شعر نیما، وجه عشق اجتماعی، نمودی مشخص دارد که گاه در تعبیر نمادها نهفته است، که در جای خود از آن سخن گفته ام، ولی شعرهایی از این دست که در آن معشوق در هیئت فرد نمود می‌یابد، نمی‌توان آن را در وجه عشق اجتماعی گنجاند. علت این اشتباه در نزد برخی دیگر که تمایل به دیدار یا تحلیل جامعه شناسانه دارند و در هر اثری در پیِ مسائل اجتماعی می‌گردند، در عدم دریافت چگونگی برخورد نیما با معشوق یا آن نیمه گمشده یا به طور کلی «عشق» است که با فراروی از لحظه‌های عادی حیات، در ناهشیاری شاعر پیدا و ناپیدا می‌شود. فضایی را که نیما در این شعر ایجاد کرده (شباهنگام و در جنگل)، گویی خود، الیکایی است که در غروب جنگل، چشم در راه معشوقی نشسته تا با او به یگانگی و آرامش ابدی برسد.

در شعرهای آغازین نیما، عشق یا آن زن مشخص، همچون همه‌ی معشوقه‌های جهان، پیکری روشن دارد و دیدار آن براحتی میسر است؛ اگر چه دست نیافتنی باشد. و یا عشق در دوره‌ای در حضور عشق اجتماعی و در دیدار جامعه، گم می‌شود یا در هنگامه پرتاب شدن در هیاهوی انفجارهای سیاسی – تاریخی، فراموش می شود. ولی در شعرهای پسین او، که تبلور همه‌ی تجربه‌های تلخ و شیرین اوست، دیگر نه تراشه‌های گذرنده‌ی احساسی ساده را مجال میدانداری است و نه هیاهوی واقعیت بیرونی، بازدارنده‌ی تلاطم آرام شده‌ی درون او می‌تواند باشد، که در شکل حسرت یا بیان یادها در انتظار پایان ناپذیر جلوه می‌کند. و برای همین است که نیما برای رسیدن به آن عشق که در فراسوها ناپیداست، با بینشی آرمانگرایانه راه می‌جوید. او در این باره می‌گوید:

«در شاعر به عشقی که تحول پیدا کرده است می‌رسیم، به عشقی که شهوات را بدل به احساسات کرده است و می‌تواند به سنگ هم جان بدهد ... این عشق، مبهم است و راه به تاخت و تازهای دلهایی می دهد که رنج می‌برند؛ آن را که می جویند در همه جا هست و در هیچ کجا نیست ... می‌خواهم از شهر بیرون رفته او را پیدا کنم. به بیابان‌های دنج و خلوت و خاموش نظر بیاندازید، باقی حرف مرا با شما خواهند گفت.»[۱۲]

جالب اینجاست که نیما این نوع عشق را که «مبهم» است و تنها راه به دل‌هایی دارد که رنج می‌برند، مخصوص «شاعر» می‌داند. همانگونه که در جستار «صدای اسطوره‌ای» (تحلیل شعر ری‌را) گفته‌ام، شاعر کسی است که آن لحظه حضور وجود گمشده را می‌شناسد و در پی صید آن لحظه است. شاعر واقعی، مانند عاشق واقعی، لحظه ها را می‌شناسد و «لحظه نوشی» را می‌داند. اما آگاهی از لحظه نوشی، به مفهوم پیدا کردن آن نیست؛ چرا که نیما می‌خواهد او را در «بیابان‌های خلوت و دنج» بیاید، که از یکسو نشانگر جفت جویی اوست در رسیدن به همان «نازنین» یا زنی که با او همچون «دو کفه نارنج بریده» به یگانگی برسد، و از دیگر سو، این عشق، همان عشقی می‌تواند باشد که بیشتر آرمانی- رمانتیک است و یا همان عشقی است که محمود هومن، در ارتباط با عشق حافظ، آن را «افلاطونی» می‌نامد، یعنی عشقی که بیشتر زیبایی روان و جان در آن مطرح است. اگر به بیت زیر از حافظ توجه کنیم، می‌بینیم که بین آن گفته‌ی نیما و این بیت حافظ – در ارتباط با عشق – شباهتِ فراوانی وجود دارد:

لطیفه‌ای است نهانی که عشق از آن خیزد

که نامِ آن نه لبِ لعل وُ خطِّ زنگاری‌ست

یعنی حافظ از «عشقِ نهانی» می‌گوید، و نیما از «عشق مبهم»؛ حافظ این عشق را در حُسن ظاهری یا «لب لعل و خط زنگاری» نمی‌بیند؛ و نیما نیز آن را از «شهوات» به دور می‌داند، که هر دو انگار از یک چیز سخن می‌گویند.

اما در اینجا این پرسش شکل می‌گیرد: نیما که در آغاز برای نو شدن، از سنت عشق حافظ انتقاد می‌کند، چرا خود در پایان عمر به آن نوع عشقی می‌اندیشد که حافظ در مرحله‌ای از زندگی شعری خود به آن باورمند بوده است؟ آیا این نوع بازگشت اندیشگی در نزد نیماست؟ همانگونه که برخی شاعران همانند اخوان ثالث در پایان عمر بدان مبتلا شده‌اند.

اما باید توجه داشت که نیما با آن نوع عشق حافظ که «باقی» و ثابت است و در سویه‌ی ایستایی قرار دارد، به مقابله می‌پردازد؛ ولی در این نوع عشق آرمانی، ما آن نوع عشقی را نمی‌بینیم که در سوی پیوستن به اصل یا وحدت وجود عرفانی میل می‌کند، بلکه از همان اندیشه آرمانگرایانه‌ای سرچشمه می‌گیرد که در عشق، وحدتی انسانی یا وحدت در زیبایی جان را می‌جوید، و یا اینکه از آن نیاز به جفت جویی برمی‌آید که در ناهشیاری انسان – شاعر می‌زید. و شاید نیما از احساس یافت چنان جفتی جان می‌گیرد که به قول خودش «مبهم» است و «همه جا هست و هیچ کجا نیست»؛ عشقی که نیما آن را «آفتابی» می‌داند که از او «روی پوشیده است»:

آفتابِ من

روی پوشیده ست از من در میان آب‌های دور

و شاید به همین خاطر است که در انتظاری ابدی می‌سُراید:

گَرَم یاد آوری یا نه، من از یادت نمی‌کاهم

ترا من چشم در راهم.

محمود فلکی/ هامبورگ/ آذر ۱۳۷۴

پانوشت‌ها:

۱. برای آگاهی بیشتر از جنبه‌های گوناگون نوآوری نیما مراجعه کنید به کتاب «نگاهی به شعر نیما» از نگارنده (تهران، مروارید، ۱۳۷۳)

۲. البته باید توجه داشت که حافظ در دوره‌ای از زندگیِ شعری خود به عشقِ خاکی نیز می‌پردازد، ولی نیما به آن بخش از اندیشه‌ی حافظ که عشقِ لاهوتی را نمایندگی می کند، می‌تازد.

۳. نمونه های شعر هایکو از کتاب ,,هایکو، شعر ژاپنی»؛ ترجمه احمد شاملو و ع. پاشایی (تهران، مازیار ۱۳۶۱) برگرفته شده است.

[۵]۴. نام گیاهی مانند سرخس

[٦]۵. نام گیاهی از گونه تمشک وحشی

۶. نیما یوشیج؛ مجموعه کامل اشعار (تهران، نگاه ۱۳۷۱). صص ۸-۳۸۷.

۷. دیزنی، نام روستایی است در مازندران

۸ ـ *Jenseits von Gut und Böse* عنوان کتابی است از نیچه که داریوش آشوری آن را به فارسی برگردانده است (تهران، خوارزمی، ۱۳۶۲).

۹. نام درختی است جنگلی

۱۰. محمد مختاری؛ انسان در شعر معاصر (تهران، توس، ۱۳۷۱) ص ۲۰۵.

۱۱. از مجموعه آثار نیما یوشیج؛ درباره شعر و شاعری (تهران، دفترهای زمانه، ۱۳۶۸). صص ۳ – ۱۲۵.

سرچشمه: سایت دکتر محمود فلکی

* **فلسفه یا آیینِ ذن (Zen)**: با ریشهٔ چینی واژهٔ chan ، شاخه‌ای از بودیسم در هند و سپس چین و ژاپن، به معنای "در بحرِ تفکر غوطه‌ورشدن است". تفکری که تاکید فراوانی بر تفکر لحظه به لحظه و ژرف به ماهیت اشیاء و جانداران به وسیلهٔ تجربه دارد. تحت تاثیر این اندیشه آثاری نیز در زمینهٔ نقاشی و شعر و معماری و به ویژه نقاشی Zenga در ژاپن آفریده شده است. (ارژنگ)

تصویر: دکتر محمود فلکی در کنار زنده‌یاد هوشنگ گلشیری

ارژنگ شمارهٔ ۲۰، مهر و آبان ۱۴۰۰

بازگشت به فهرست

تأثیرِ انقلابِ اکتبر بر شعر و ادبیّاتِ ایران

حافظ موسوی

ارژنگ: این متن، بخشی از سخنرانی مکتوب‌شدهٔ حافظ موسوی در همایش «صد سال پس از انقلابِ اکتبر» است که در روز بیست‌وهفتم مهر ماه سال ۱۳۹۶ در موسسهٔ پرسش برگزار شده و اینک به مناسبت ۱۰۴مین سالگرد پیروزی انقلاب و استقرار نظامِ سوسیالیستی و تاسیسِ کشورِ شوراها بازنشر می‌شود.

درسِ جان‌بخشِ تاریخ

رابطهٔ دو کشور ایران و روسیه از قرن هجدهم میلادی تا به‌امروز رابطه‌ای پیچیده و غالبا پرتنش و به‌ضرر ایران بوده است. عهدنامه‌های مشهور گلستان و ترکمان چای که روسیه تزاری در اوایل قرن نوزدهم بر ایران تحمیل کرد به‌عنوان نمادی از تجاوزگری و دشمنی روس‌ها با ایران در اذهان ایرانیان ثبت شده است. عهدنامه ۱۹۰۷ دولت‌های روس و انگلیس در مورد تقسیم ایران به دو منطقه تحت‌نفوذ روس و انگلیس هم از آن مواردی است که به تلخی در خاطره‌ها مانده است. بااین‌حال به‌نظر می‌رسد که روابط مردم دو کشور هرگز به این تیرگی نبوده است. آن‌طور که برخی از مورخین نوشته‌اند، در زمان دولت تزاری سالانه بین سیصد تا پانصدهزار ایرانی برای کار به روسیه می‌رفتند. همسایگی ایران با قفقاز و پیوندهای تاریخی ایرانیان با مردم قفقاز در گسترش روابط دو ملت ایران و روس نقش بسزایی داشت. رابطه انقلابیون ایران با سوسیال‌دموکرات‌های قفقاز تأثیر قابل‌ملاحظه‌ای در انقلاب مشروطه داشت. یکی از نکات مهم در مورد روابط انقلابیون ایران و روسیه این است که در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم هر دو کشور در وضعیت انقلابی و در حال پوست‌اندازی تاریخی بودند. همزمان با جنبش مشروطه‌خواهی در ایران، در روسیه نیز جنبش مشابهی جریان داشت که هدفش محدودکردن قدرت تزار و استقرار حکومت قانون در آن کشور بود. لنین در چندین مقاله درباره اهمیت انقلاب مشروطیت در ایران سخن گفته و از انقلابیون روس درخواست کرده است که با تمام قوا از این انقلاب حمایت کنند. مردم روسیه اگرچه در انقلاب ۱۹۰۵ به پیروزی کامل دست نیافتند، اما موفق شدند که دولت تزاری را وادار به پذیرش بخشی از خواسته‌های خود کنند؛ تصویب قانون اساسی و تشکیل دوما از مهم‌ترین دستاوردهای انقلاب ۱۹۰۵ روسیه بود. این اتفاق در

سال ۱۹۰۶ رخ داد، یعنی دقیقا همان سالی که مظفرالدین‌شاه مصلحت را در آن دید که فرمان مشروطیت را امضاء کند.

اگرچه تعدادی از روشنفکران سرشناس ایرانی که در انقلاب مشروطیت و ایجاد تحول ادبی در ایران نقش داشتند، با انقلابیون قفقاز و سوسیال‌دموکرات‌های روسیه ارتباط داشتند، اما انقلاب مشروطه از نظر فکری متاثر از متفکران عصر روشنگری اروپای غربی بود. میرزا فتحعلی آخوندزاده، عبدالرحیم طالبوف و زین‌العابدین مراغه‌ای که ازجمله نظریه‌پردازان تجدد ادبی در ایران بودند، به‌خاطر سال‌ها زندگی در قفقاز و رفت‌وآمد به روسیه و فراگیری زبان روسی، علاوه بر آشنایی با ادبیات روسیه با ادبیات اروپای غربی و تحولات عظیم اروپا در قرن‌های هجدهم و نوزدهم میلادی آشنا شدند و آموخته‌ها و تجربیات خود را به‌صورت مقاله، رمان، نمایشنامه و نقد ادبی وارد ادبیات فارسی کردند.

همان‌طور که انقلاب اکتبر تاریخ روسیه را به دو بخشِ قبل و بعد از خودش تقسیم کرد، تأثیر روسیه بر ادبیات ایران را نیز باید در دو بخش جداگانه قبل و بعد از انقلاب اکتبر بررسی کرد. در بخش اول، همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، قفقاز و روسیه نقش میانجی را برعهده داشتند. در این دوره گروهی از روشنفکران ایران تلاش می‌کردند با استفاده از فرصتی که در قفقاز و روسیه برای آن‌ها فراهم بود به سرچشمه اصلی تحولات غرب در اروپای غربی دسترسی پیدا کنند. آثاری که از طالبوف به‌جا مانده است نمونه روشنی از این نوع تلاش‌هاست. طالبوف علاوه بر ترجمه چند اثر علمی و آموزشی از دانشمندان و متفکران غربی، (البته از زبان روسی به زبان فارسی)، کتاب‌های سفینه طالبی (کتاب احمد) و مسائل‌الحیات را از آثار نویسندگان و متفکران اروپای غربی (ژان ژاک روسو و جان استوارت میل) الگوبرداری کرده است. نویسندگان و روشنفکران ایران در این دوره که به‌تقریب از تأسیس دارالفنون در سال ۱۲۲۴خورشیدی آغاز و به انقلاب مشروطه ختم می‌شود، درصدد تنظیم نقشه‌راهی برای «تجدد» در ایران بودند. **طبیعتا درکِ آن‌ها از تجدّد همان چیزی بود که در غرب اتفاق افتاده بود. از این‌رو تحتِ‌تأثیر متفکرانِ غربی و با الهام از پیشرفت جوامع غربی که روسیه و قفقاز هم از آن بی‌نصیب نمانده بودند، مفاهیمِ جدیدی وارد ادبیّاتِ فارسی شد که مهمّ‌ترینِ آن‌ها عبارت است از:**

۱- قانون

مردم ایران اگرچه با قانون ناآشنا نبودند و در تنظیم امور جاری خود، همچون ازدواج، ارث، مالکیت، دادوستد و غیره از قوانین شرع در قالب احکام فقهی تبعیت می‌کردند، اما قانونی که مشروطه‌خواهان از آن سخن می‌گفتند، چیزی متفاوت بود. اهداف اصلی انقلاب مشروطه اساسا با مفهوم قانون گره خورده است. مشروطه‌خواهان خواستار محدودکردن قدرت پادشاه و حکام محلی، و به‌عبارت دیگر خواستار استقرار حکومت قانون به‌جای حکومت استبدادی بودند. از این‌رو یکی از مفاهیم پربسامد در شعر دوره مشروطه، مفهوم قانون است. اغلب شاعران دوره مشروطه در دوره اعتلای این جنبش، از نفس قانون دفاع می‌کردند؛ چنانکه فرخی‌یزدی می‌گوید:

«چون موجد آزادی ما قانون است
ما محو نمی‌شویم تا قانون است
محکوم زوال کی شود آن ملت
در مملکتی که حکم با قانون است»

۲- وطن و ملّیت

تا پیش از مشروطه، ایرانیان اگرچه به‌دلیل پیشینه تاریخی خود و نیز به برکت وجود شاهنامه فردوسی، از احساس ملی و تعلق‌داشتن به سرزمینی به‌نام ایران برخوردار بودند، با این حال «وطن» برای آن‌ها جایی بود - شهر، روستا یا ده‌کوره‌ای- که در آن زاده شده بودند. عارف قزوینی در خاطرات خود می‌نویسد: «اگر من هیچ خدمتی دیگر به موسیقی و ادبیات ایران نکرده باشم، وقتی تصنیف وطنی ساخته‌ام که ایرانی از ده‌هزار یک نفرش نمی‌دانست وطن یعنی چه. تصور می‌کردند وطن شهر یا دهی است که انسان در آنجا زاده شده باشد.» (دیوان عارف قزوینی، گردآوری دکتر رضازاده شفق ، چاپ سوم ۱۳۳۷، ص ۳۳۸)

انقلاب مشروطه درک جدیدی از مفهوم وطن و ملیت را وارد ادبیات فارسی و فرهنگ عمومی مردم کرد. ناسیونالیسم ایرانی که چندی بعد به یکی از ارکان ایدئولوژی حکومت پهلوی تبدیل شد، براساس این درک جدید شکل گرفت. بخش عمده‌ای از شعر شاعران مشروطه به ستایش از وطن، وطن‌دوستی و میهن‌پرستی اختصاص یافته است. همه ما احتمالا مضمون شعر معروف دهخدا را که در کتاب‌های درسی پیش از انقلاب هم آمده بود به‌یاد داریم که می‌گفت:

«هنوزم زخردی به‌خاطر در است
که در لانه ماکیان برده دست
به منقارم آن‌سان به‌سختی گزید
که اشکم چو خون از رگ آن دم جهید
پدر خنده بر گریه‌ام زد که هان / وطن‌داری آموز از ماکیان»

اگر بخواهم از شعر بهار، عارف، عشقی و فرخی‌یزدی نمونه بیاورم سخن به درازا خواهد کشید. کافی است دیوان‌های این شاعران را بگشاییم و تبلور احساسات پرشور آن‌ها را در ستایش از مام میهن در بیشترینه اشعار آن‌ها ملاحظه کنیم.

۳. آزادی

یکی دیگر از واژه‌هایی که در فرهنگ سیاسی امروز ما بسیار رایج است و شریف‌ترین و فرهیخته‌ترین انسان‌ها برای آن جان‌فشانی می‌کنند «آزادی» است. چنان‌که فرخی‌یزدی می‌گوید: «آن زمان که بنهادم سر به پای آزادی/ دست خود زجان شستم از برای آزادی». دفاع از آزادی و ارجنهادن به آزادی‌خواهی و آزادی‌خواهان، یکی از مضامین اصلی و مشترک شعر دوره مشروطه است. امروز وقتی که ما در شعر شاملو می‌خوانیم: «آه اگر آزادی سرودی می‌خواند/ کوچک/ همچون گلوگاه پرنده‌ای/ هیچ‌کجا دیواری فروریخته برجای نمی‌ماند» بی‌درنگ مفهوم سیاسی آزادی به ذهن ما متبادر می‌شود و تفاوت آن را با واژه‌هایی چون آزاد، آزادگی و آزادی در شعر کلاسیک فارسی درمی‌یابیم. در شعر کلاسیک فارسی و اساسا در زبان فارسی پیش از دوره مشروطیت، آزادی در تقابل با بندگی، اسارت و زندان معنا داشت. مثلا در شعر سعدی آنجاکه می‌گوید: «من از آن روز که در بند توام آزادم»، یا آنجاکه حافظ می‌گوید: «کلک مشکین تو روزی که ز ما یاد کند/ ببرد اجر دو صد بنده که آزاد کند»، آزادی در تقابل با دربند بودن و بنده (غلام، برده)بودن قرار گرفته و فاقد مفهوم سیاسی است. ما ایرانی‌ها و فارسی‌زبانان درک تفاوت بین این «آزادی» و آن «آزادی» را مدیون

انقلاب مشروطه و ادبیات آنیم. بااین‌حال باید در نظر داشته باشیم که روشنفکران و نظریه‌پردازان اولیه انقلاب مشروطه، یعنی کسانی چون میرزاملکم‌خان، طالبوف و میرزاآقاخان کرمانی، وقتی از آزادی سخن می‌گفتند به مفهوم لیبرالیستی آن نظر داشتند. در شعر دوره مشروطه نیز غالبا با همین برداشت از آزادی روبه‌رو می‌شویم.

از شعر دوره مشروطه، نمونه‌های فراونی را در ستایش از آزادی می‌توانیم به‌یاد بیاوریم، اما من تنها به یک مورد که تقریبا همه ایرانیان آن را از بر دارند بسنده می‌کنم و آن بخشی از تصنیف «مرغ سحر» از ملک‌الشعرای بهار است: «مرغ سحر ناله سر کن/ داغ مرا تازه‌تر کن/ ز آه شرربار، این قفس را/ برشکن و زیروزبر کن/ بلبل پربسته زکنج قفس درآ / نغمه آزادی نوع بشر سرا/ وز نفسی عرصه این خاک تیره را/ پر شرر کن.»

۴- عدالت اجتماعی

از دیگر مفاهیمی که از طریق انقلاب مشروطه و ادبیات آن وارد زبان و فرهنگ ما شده است، مفهوم عدالت اجتماعی است. در فرهنگ ایرانی و ادبیات فارسی از عدل‌وداد بسیار سخن گفته شده است. چنان‌که فردوسی در شاهنامه، فرهی فریدون را به دادودهش نسبت داده و می‌گوید: «فریدون فرخ فرشته نبود/ ز مشک و ز عنبر سرشته نبود/ به دادودهش یافت او فرهی/ تو دادودهش کن، فریدون تویی». چنین مضامینی در آثار اغلب شاعران کلاسیک ما به‌چشم می‌خورد. بااین‌حال تصور آن‌ها از عدالت نمی‌توانست با تصوری که ما امروز داریم یکسان باشد. برای ما عدالت به‌معنای برابری حقوق انسان‌هاست. در حالی‌که آن‌ها نابرابری حقوق انسان‌ها را امری طبیعی و بدیهی می‌دانستند. در نگرش آن‌ها تفاوت حقوق پادشاه با رعایا و اصولا تفاوت حقوق طبقات مختلف اجتماعی با یکدیگر، ناقض عدالت به‌شمار نمی‌آمد؛ عدول از عدالت زمانی رخ می‌داد که هریک از گروه‌های اجتماعی از حقوق تعیین‌شده خویش تجاوز می‌کردند. در چنان دیدگاهی، ارباب، ارباب است و رعیت، رعیت. آن‌ها نسبت به یکدیگر حقوق و وظایفی دارند که اگرچه برابر نیست و ما امروز آن را ناعادلانه می‌دانیم، اما آن‌ها آن نابرابری را امری طبیعی و رعایت حقوق و وظایف طرفین را عین عدالت می‌دانستند. به‌عنوان مثال در حکایت معروف جدال سعدی با مدعی در بیان توانگری و درویشی، نه سعدی، نه طرف دعوای او و نه قاضی، هیچ‌کدام به نفس وجود توانگر و درویش، یا فقیر و غنی، اعتراض ندارند. دعوا بر سر این است که چرا اغنیا رعایت حال فقرا را نمی‌کنند. برخلاف فرخی‌یزدی که معتقد بود: «توده را با جنگ صنفی آشنا باید نمود/ کشمکش را بر سر فقر و غنا باید نمود»، سعدی با جنگ و کشمکش موافق نبود و به‌جای آن، اغنیا را به انصاف و فقرا را به قناعت دعوت می‌کرد؛ چنان‌که در حکایت اول از باب سوم «گلستان» می‌گوید: «خواهنده مغربی در صف بزازان حلب می‌گفت: ای خداوندان نعمت، اگر شما را انصاف بودی و ما را قناعت، رسم سئوال از جهان برخاستی».

باری، تعریفی که ما امروز از عدالت داریم، خواه به‌عنوان عدالت اجتماعی با تعابیر سوسیالیستی، و خواه با تعابیر لیبرالی، تعریفی است که روشنفکران و ادیبان دوره مشروطه از علوم اجتماعی قرن نوزدهم غرب آموخته و به ما منتقل کرده‌اند. نسل اول روشنفکران دوره مشروطه اگرچه به‌سبب مراوداتی که با انقلابیون قفقاز و سوسیال‌دموکرات‌های روسیه داشتند، با سوسیالیسم آشنا بودند و از منافع طبقات فرودست با عناوینی چون رعیت، دهقان، رنجبر، زحمتکش، فعله، کارگر و فقرا دفاع می‌کردند، بااین‌حال معتقد به

انقلاب سوسیالیستی نبودند و توجه آن‌ها بیشتر معطوف به اصلاح امور کشور از طریق محدودکردن قدرت پادشاه، اشراف، فئودال‌ها و حاکمان محلی و استقرار حکومت قانون بود. میرزافتحعلی آخوندزاده در مقدمه «مکتوبات» این موضوع را به‌روشنی بیان کرده و می‌نویسد: «جمیع مطالب این مکتوبات سه‌گانه را بر مسئله مساوات حقوقیه که حقیقتش فیمابین حکما مجمع علیه است در کمال سهولت تطبیق می‌توان کرد. اما تطبیق آن‌ها بر مسئله مساوات مالیه که حقیقتش فیمابین حکما هنوز مختلف‌فیه است هرگز ممکن نیست. فهم و ادراک مسئله مساوات مالیه برای ما معاصرین به‌غایت دشوار است. اگرچه بعضی از حکمای فرنگستان مساوات مالیه را نیز بر طبق پاره‌ای دلایل بعد از چند قرن ممکن‌الوقوع می‌پندارند لکن دیگران نیز از حکما به رد اقوال ایشان دلایل می‌شمارند و علی‌الظاهر متبادربه‌ذهن این است که مساوات مالیه در این دنیا با وجود همین اوضاع و تراکیب ملل و با وجود همین اخلاق و طبایع مردم که مشاهده می‌شود، امکان‌پذیر نیست؛ مگر اینکه این دنیا تغییر دیگر بیابد و بنی‌آدم خلقت و طبیعت دیگر پیدا کند.»

علاوه بر چهار مورد بالا، مفاهیم و موضوعات دیگری چون حقوق زنان، مبارزه با جهل و خرافات، ایجاد نظام آموزشی جدید و مسائلی از این قبیل ازجمله آماج‌های انقلاب مشروطه بود و تقریبا تمام شاعران دوره مشروطه از ایرج‌میرزا گرفته تا سید اشرف‌الدین گیلانی به آن‌ها پرداخته‌اند. اما من بحثم را برمبنای همان چهار مورد بالا که به‌نظرم عمده‌تر و تعیین‌کننده‌تر هستند پی می‌گیرم و می‌کوشم نشان دهم که انقلاب اکتبر چه تاثیری بر برداشت شاعران و روشنفکران ایران از مفاهیم چهارگانه یادشده بر جای گذاشته است.

انقلاب اکتبر تقریبا یازده‌سال پس از صدور فرمان مشروطیت و در شرایطی به‌وقوع پیوست که ایران در اوج هرج‌ومرج بود و کشور عملا به اشغال روس و انگلیس درآمده بود. این انقلاب در کشوری رخ داد که دشمن سرسخت انقلاب مشروطیت ایران بود، مجلس اول مشروطه را به توپ بسته بود، محمدعلی‌شاه مخلوع را به ایران بازگردانده بود و... انقلاب اکتبر به‌قول همایون کاتوزیان «از دید ایرانیان چیزی کمتر از معجزه نبود» و «ایران را از سلطه امپریالیسم روس و تقسیم احتمالی کشور میان روس و انگلیس، به‌دنبال پیروزی اتفاق مثلث نجات داد.» (ایرانیان، همایون کاتوزیان، ترجمه حسین شهیدی، نشر مرکز، صص ۲۱۴ و ۲۱۷)

پس از پیروزی بلشویک‌ها در اکتبر ۱۹۱۷، لنین در ۱۴ دسامبر همان سال عهدنامه اوت ۱۹۰۷ انگلستان و روسیه را دایر بر تقسیم ایران به دو منطقه نفوذ و یک منطقه بی‌طرف، لغو کرد و دستور داد که نیروهای روسیه از ایران خارج شوند. این اقدام لنین و بلشویک‌ها چنان تاثیر مثبتی در بین روشنفکران میهن‌دوست و ترقی‌خواه ایران داشت که اغلب شاعران سرشناس عصر مشروطیت به ستایش لنین و بلشویک‌ها پرداختند. میرزاده عشقی در نمایشنامه ایده‌آل (سه تابلو) از زبان پیرمرد دهگان، ایده‌آل او را چنین بیان کرده است: «مراست مدنظر، مقصدی که مستورش/ مدام دارم و سازم بر تو مذکورش/ همین که خواست بگوید که چیست منظورش/ بگشت منقلب آن‌سان دو چشم پرنورش/ که انقلاب نماید چو چشم‌های لنین.»

دیگر شاعران انقلابی عصر مشروطه همچون بهار، فرخی‌یزدی و لاهوتی نیز در اشعار خود بارها به انقلاب بلشویکی در روسیه و دستاوردهای مثبت آن اشاره کرده‌اند. این رویکرد در شعر نو فارسی، دست‌کم تا

کودتای ۲۸ مرداد ۳۲، البته با شیوه بیانی متفاوت تداوم داشته است. نیما و شاعران متعهد و جامعه‌گرای پس از او اگرچه کمتر به‌طور مستقیم از انقلاب اکتبر سخن گفته‌اند، اما تاثیر ایده‌های لنینیستی در اشعار آن‌ها کاملا آشکار است.

☘ ☘ ☘

اکنون می‌خواهیم ببینیم پس از پیروزی انقلابِ اکتبر و شیوع مارکسیسم-لنینیسم در میان بخشِ مهمّی از روشنفکرانِ ایرانی، چه تغییری در برداشتِ روشنفکرانِ ایران از هریک از چهار مفهومِ موردِ بحث رخ داده و انعکاسِ آن در شعر فارسی چگونه بوده است:

۱- قانون

چنان‌که در بخش قبلی گفته شد، «قانون» کلیدواژه اصلی انقلاب مشروطه بود. جنبش مشروطه با ایده اصلاح‌طلبانه و پارلمانتاریستی شروع شد. ناکامی مشروطه‌خواهان در تحقق مطالبات اصلاح‌طلبانه و پیروزی مشی انقلابی در روسیه، گروه پرشماری از روشنفکران ایران را به این نتیجه رساند که تنها راه نجات از استبداد، نه وصله‌پینه‌کردن نظام استبدادی، بلکه توسل‌جستن به مشی انقلابی است. در شعر فارسی نیز هرچه از صدر مشروطه فاصله می‌گیریم، سخن از قانون و پارلمان کمتر به‌میان می‌آید و بیشتر بر ضرورت انقلاب تاکید می‌شود. عشقی می‌گوید:

«این ملک یک انقلاب می‌خواهد و بس
خون‌ریزی بی‌حساب می‌خواهد و بس
امروز دگر درخت آزادی ما
از خون من و تو آب می‌خواهد و بس»

(کلیات مصور عشقی، ص ۴۱۲)

عشقی در سلسله مقالاتی که درباره ضرورت انقلاب قهرآمیز نوشته است به انقلاب روسیه (اکتبر) اشاره کرده و پیداست که به تجربه بلشویک‌ها نظر داشته است. (کلیات مصور عشقی، علی‌اکبر مشیر سلیمی، چاپ هفتم، ۱۳۵۷، ص ۱۵۴)

تقریبا سه دهه بعد، مهدی اخوان‌ثالث نیز همچون میرزاده‌عشقی از بی‌نتیجه‌بودن فعالیت دیپلماتیک و ضرورت انقلاب سخن گفته است:

«بی‌انقلاب مشکل ما حل نمی‌شود
وین وحی بی‌مجاهده منزل نمی‌شود
هشدار، مشکلات تو در مجمع ملل
ای دوست، طرح اگر بشود، حل نمی‌شود»

ناگفته نماند که اخوان این شعر را در سال ۱۳۲۷، یعنی در دوره‌ای که هنوز به حزب توده ایران تعلق‌خاطر داشت سروده است.

۲- وطن و ملّیت

مفهوم وطن و ملیت یا همان ناسیونالیسم ایرانی که یکی از ارکان ایدئولوژی انقلاب مشروطه بود بلافاصله تحت تاثیر انقلاب اکتبر و اندیشه انترناسیونالیستی مارکسیسم لنینیسم قرار نگرفت. به‌عنوان مثال شاعری

چون ابوالقاسم لاهوتی که یک مارکسیست لنینیست بود، در پاره‌ای از اشعار خود که در زمان اقامت در اتحاد شوروی سروده است، هنوز به‌شدت میهن‌پرست و ناسیونالیست است. پس از انقلاب اکتبر، نه به‌یکباره، بلکه به‌تدریج از مقبولیت اندیشه‌های ناسیونالیستی در بین روشنفکران چپگرای ایران کاسته شد. البته باید متذکر شد که کاهش تدریجی مقبولیت اندیشه‌های ناسیونالیستی در بین روشنفکران ایران را نمی‌توان تنها به نفوذ مارکسیسم لنینیسم نسبت داد. تاکید حکومت پهلوی بر ناسیونالیسم ایرانی که نقطه اوج آن را در برگزاری جشن‌های ۲۵۰۰ ساله شاهنشاهی و تغییر تقویم ایران از هجری به شاهنشاهی شاهد بودیم، یکی از دلایل رویگردانی روشنفکران از ناسیونالیسم بود. به‌عنوان مثال صادق هدایت که در آثار اولیه خود (پروین دختر ساسان، مازیار، زند و هومن یسن، کارنامه اردشیر پاپکان) به تاریخ ایران باستان و ناسیونالیسم ایرانی تمایل داشت، با تشدید استبداد رضاخانی به‌تدریج از چنان طرز تفکری مایوس شد. اگر شعر نو فارسی را از نیما تا پیش از انقلاب اسلامی، براساس توالی تاریخی مرور کنیم خواهیم دید که در این دوره از بسامد واژگانی چون وطن، ملیت، و هرآن‌چه که بیانگر احساسات ناسیونالیستی باشد به‌شدت کاسته شده است. حتا در مواردی (مثلا در شعر «ای مرز پرگهرِ» فروغ فرخزاد) می‌بینیم که ناسیونالیسم ایرانی به‌سخره گرفته شده است.

۳- آزادی

چنان‌که گفته شد، آزادی با معنا و مفهومِ سیاسی که لازمهٔ دموکراسی است از دورهٔ مشروطه وارد شعر فارسی شد. تقریبا در تمام مواردی که شاعران دورهٔ صدرِ مشروطیت از آزادی سخن گفته‌اند به مفهوم غربی و لیبرال آن نظر داشته‌اند. اما پس از پیروزی انقلاب اکتبر و نفوذ اندیشه مارکسیسم-لنینیسم (که دیکتاتوری پرولتاریا یکی از ارکان آن بود) در بین طیفِ گسترده‌ای از روشنفکران ایران، به‌تدریج مفهوم طبقاتی آزادی و دموکراسی در شعر فارسی پررنگ‌تر شد. فرخی‌یزدی احتمالا نخستین شاعر دوره مشروطه است که از آزادی به این معنا سخن گفته است. او برخلاف ملک‌الشعرای بهار که در آغاز سلطنت محمدرضاشاه وی را به رعایت آزادی فکر و قلم اندرز می‌داد و می‌گفت: «فکر را ز آزادی فکر و قلم قوت فزای»، تحقق آزادی را در گرو قیام رنجبران می‌دانست: «به روزگار قیامت به‌پا شود آن روز/ کنند رنجبران چون قیام آزادی»

> **پس از پیروزی انقلاب اکتبر و نفوذ اندیشه مارکسیسم-لنینیسم (که دیکتاتوری پرولتاریا یکی از ارکان آن بود) در بین طیفِ گسترده‌ای از روشنفکران ایران، به‌تدریج مفهوم طبقاتی آزادی و دموکراسی در شعر فارسی پررنگ‌تر شد.**

پس از فروخفتن تب‌وتاب انقلاب مشروطه و روی‌کارآمدن رضاشاه و تجدیدحیات استبداد در کنار مدرنیزاسیون کشور، در شعر فارسی، بحث از آزادی کمتر به‌چشم می‌خورد. در این دوره اتفاق‌نظری که در بین روشنفکران مشروطه بر سر عمده‌ترین اهداف مشروطیت وجود داشت از بین می‌رود. لاهوتی پس از اقدام به یک کودتای نافرجام به شوروی پناهنده می‌شود، ملک‌الشعرای بهار و عارف قزوینی به صف مدافعان رضاشاه می‌پیوندند، تنها فرخی‌یزدی و میرزاده‌عشقی هم‌چنان به مخالفت با استبداد ادامه می‌دهند و از تداوم انقلاب تا تحقق آزادی سخن می‌گویند و هر دو به‌دست عوامل استبداد رضاخانی به قتل می‌رسند و بدین‌ترتیب پرونده شعر دوره مشروطه بسته می‌شود. از این پس شعر فارسی با «افسانه» نیما وارد مرحله‌ای

دیگر می‌شود. نیما با آن‌که به مارکسیسم گرایش داشت و در تبیین آرای ادبی خود به‌صراحت از دیدگاه مادی سخن می‌گفت، بااین‌حال به استقلال نسبی ادبیات از سیاست نیز باور داشت. نیمایی که در جوانی قصد پیوستن به قیام جنگلی‌ها را داشت، پس از ناپدیدشدن برادرش، لادبن که به قفقاز گریخته بود، نسبت به اهل سیاست (و نه خود سیاست) به‌شدت بدبین شده بود. از این‌رو او برخلاف بسیاری از روشنفکران هم‌عصر خویش به حزب توده ایران نپیوست. او درعوض، همان انقلابی را که دیگران در عرصه سیاست به‌دنبال آن بودند، در عرصه فرهنگ و ادبیات مدنظر داشت و همان‌طور که خود گفته است، هدف او تغییر نگاه مردم و یا فراتر از آن، آموزش نگاه‌کردن به مردم بود. بدین‌ترتیب او نخستین‌بار نظام زیبایی‌شناسی نوینی را در ادبیات فارسی پایه‌ریزی کرد که شاعران عصر مشروطه به ایجاد آن نایل نشده بودند. نیما برخلاف شاعران عصر مشروطه به‌طور مستقیم از آزادی سخن نگفته است. سخن‌گفتن از آزدی و عدالت، به‌شیوه شاعرانی چون فرخی‌یزدی، عارف و عشقی برای نیما جاذبه‌ای نداشت. در بوطیقای او، وظیفه شاعر «گفتن» نبود، بلکه نشان‌دادن بود. از این‌رو نیما به‌جای سخن‌گفتن درباره آزادی و عدالت، استبداد و بی‌عدالتی را به‌تصویر می‌کشید. او در شعرهایی همچون «هست شب» و «خانه‌ام ابری است» و در اغلب شعرهایی که شب را تصویر کرده است، خفقان سیاسی روزگار خود را به عالی‌ترین وجه پیش چشم خواننده مجسم کرده است. این شیوه بیان غیرمستقیم، در شعر شاگردان نیما هم بیش‌وکم دیده می‌شود که «زمستانِ» اخوان یکی از عالی‌ترین نمونه‌های آن است. اما از جنبه بوطیقایی که بگذریم، انکار نمی‌توان کرد که شاعران نوپرداز فارسی، از نیما تا منوچهر آتشی، یعنی شاعرانی که دوران پهلوی را از دوره رضاشاه تا کودتای ۲۸ مرداد ۳۲ از سر گذراندند، در اشعار خود به «آزادی» کمتر بها داده و بیشتر بر «عدالت اجتماعی» آن‌هم از طریق مبارزه‌جویی و انقلاب قهرآمیز تاکید کرده‌اند. من گمان می‌کنم یکی از عمده‌ترین دلایل این رویکرد را باید در گسترش نفوذ مارکسیسم-لنینیسم در بین روشنفکران ایران جستجو کرد.

با پیروزی انقلاب اکتبر، مفهوم بورژوایی آزادی یا همان لیبرالیسم، در سطح جهان و به‌طریق اولی در کشور ما، مورد تردید قرار گرفت. در بین شاعران نسل اول شاگردان نیما دو شاعر بیش از بقیه از «آزادی» سخن گفته‌اند. نخست احمد شاملو و سپس سیاوش کسرایی. شاملو از نظر فکری به نیما نزدیک بود. او هم‌چون نیما عمیقا سیاسی و جامعه‌گرا بود، اما اهل تحزب و گوش به دستورالعمل‌های حزبی‌دادن نبود. در شعری که پیش از این از او نقل کردیم: (آه اگر آزادی سرودی می‌خواند/کوچک...)، وی به‌صراحت آزادی را مقدم بر عدالت اجتماعی فرض کرده است. شاملو اگرچه تظاهر جوامع غربی به دموکراسی و آزادی بیان را فریبکارانه و دروغین می‌دانست (درباره هنر و ادبیات، گفت‌وشنود ناصر حریری با شاملو، ص ۱۰۹) اما درعین‌حال به نفس آزادی به‌عنوان یک مفهوم بشری اعتقاد داشت. او در همان گفت‌وشنود می‌گوید: «آزادی از نظر من یعنی قبل از هر چیز عروج انسان از طریق رهاشدن از خرافات.» (همان، ص ۱۱۳) این تعریف اگرچه چندان دقیق و جامع نیست اما می‌تواند نشان‌دهنده توجه شاملو به آزادی «فرد» از دیدگاه اومانیستی باشد. به‌گمان من شاملو به این دلیل از چنین نگرشی درباره آزادی برخوردار بود که به خودش جرئت می‌داد که با ایدئولوژی‌های رایج برخوردی انتقادی و مستقل داشته باشد. شاملو در اظهارنظرهایش درواقع اعتقاد قلبی خود را مبنی بر لازم‌وملزوم‌بودن عدالت اجتماعی و آزادی بیان می‌کند.

باری، چنانکه گفته شد سیاوش کسرایی نیز شاعری است که واژه آزادی در شعر او از بسامد بالایی برخوردار است. تا جایی‌که من دیوان این شاعر را مرور کرده‌ام او با آن‌که نخستین شعرهایش را در سال‌های دهه سی

سروده است، نخستین‌بار در اوایل دهه پنجاه مستقیما از آزادی سخن گفته است: «ای واژه خجسته آزادی/ با این همه خطا/ با این همه شکست که ما راست/ آیا به عمر من تو تولد خواهی یافت؟» (مجموعه‌اشعار سیاوش کسرایی، چاپ چهارم، ۱۳۹۱، انتشارات نگاه، ص ۴۴۶)

از زمان وقوع انقلاب اسلامی در سال ۵۷ تا سال ۶۰، سیاوش کسرایی سه مجموعه‌شعر منتشر کرد که «آزادی» یکی از مضامین اصلی آن‌ها بود. در این شعرها کسراییِ مارکسیست-لنینیست از آزادی نه در معنای طبقاتی آن و نه در معنای لیبرالی آن سخن نمی‌گوید. او نفسِ سرنگونی حکومت شاهنشاهی را با تحقق آزادی برابر پنداشته و نیک‌دلانه همگان را به شادی و دست‌افشانی فرامی‌خواند. کسرایی نمونهٔ کاملِ یک شاعرِ حزبی است. او برخلاف شاملو و نیما دنیا را از دریچهٔ چشم حزب متبوع خویش می‌نگریست. برای او حقیقت همان چیزی بود که ایدئولوژی حزب بر آن صحّه می‌گذاشت. من کاری به این ندارم که ایدئولوژی حزب چقدر لنینی و وفادار به تجربهٔ انقلابِ اکتبر بود یا نبود.

۴- عدالتِ اجتماعی

در بخش قبل گفتیم که مفهوم جدید عدالت و عدالت اجتماعی از دوره مشروطه وارد فرهنگ ما ایرانیان و به‌تبع آن وارد شعر و ادبیات فارسی شد. در مورد علت و چگونگی ورود مفاهیمی از این‌دست به فرهنگ و ادبیات سیاسی مشروطیت به دو عامل مهم می‌توان اشاره کرد. نخست عامل اجتماعی، به این معنا که در اواخر دوره قاجار اوضاع اقتصادی، سیاسی و اجتماعی کشور در چنان بحرانی گرفتار شده بود که علاوه‌بر نارضایتی و فقر و فاقه عامه مردم، بخش‌هایی از خود حکومت هم به این نتیجه رسیده بود که وضع موجود قابل دوام نیست و برای پاره‌ای اصلاحات دست‌به‌کار شده بودند. عامل دوم، آشنایی روشنفکران ایران با پیشرفت‌های کشورهای اروپایی و افکار و اندیشه‌های آن‌ها از یک‌سو و مراوده با انقلابیون و سوسیال‌دموکرات‌های روسیه و قفقاز از سوی دیگر بود. به یک عبارت می‌توان گفت اروپای غربی برای آن‌ها الهام‌بخش یک انقلاب سیاسی و روسیه و قفقاز، به‌ویژه پس از انقلاب اکتبر برای آن‌ها الهام‌بخش یک انقلاب اجتماعی بود، که البته تحقق نیافت، اما به‌هرحال مفاهیم و اصطلاحات مربوط به آن در فرهنگ و ادبیات ما نفوذ کرد. یکی از ابتدایی‌ترین جلوه‌های ادبی این نفوذ را در تغییر چشمگیر آرایه‌های ادبی شعر مشروطه می‌توان مشاهده کرد. شاعران عدالت‌خواه دوره مشروطه برخلاف پیشینیان خود که از گل‌وبلبل، شمع‌وپروانه،کمان ابرو، سیل اشک و... به‌عنوان استعاره استفاده می‌کردند، برای نشان‌دادن تعلق‌خاطر خود به فرودستان، گاهی در اشعار تغزلی خود از واژه‌هایی چون کارگر، سرمایه‌دار، فعله، رنجبر، توده و... در مقام استعاره و انواع آرایه‌های ادبی استفاده می‌کردند. مثلا عارف قزوینی می‌گوید: «خدنگ غمزه کاریت با دلم آن کرد/ که هیچ‌وقت توانگر به کارگر نکند» در شعر عارف نمونه‌هایی از این‌دست فراوان است. در غزلی دیگر می‌گوید: «چه‌ها گذشت ز زلفت به دل، چه می‌دانی/ به کارگر چه ز سرمایه‌دار می‌گذرد». این قبیل اشعار اگرچه در روزگار ما، نه از نظر زیبایی‌شناسی و نه از نظر تاثیر اجتماعی واجد اهمیت نیستند، اما در آن روزگار نقش مهمی در خودآگاهی کارگران و زحمتکشان ایران داشتند. اما از

این‌که بگذریم بخش مهمی از شعر مشروطه تحت‌تاثیر پیروزی انقلاب اکتبر و نفوذ مارکسیسم لنینیسم در بین روشنفکران ایران، به‌بیان مستقیم رنج‌های دهقانان، کارگران و سایر زحمتکشان و طرح مطالبات آن‌ها اختصاص یافته است. مضمون اغلب این نوع اشعار، دعوت کارگران و سایر زحمتکشان به مبارزه طبقاتی است. از ابوالقاسم لاهوتی که بیشتر عمر خود را در شوروی گذراند که بگذریم، فرخی‌یزدی شاخص‌ترین شاعری است که آگاهانه و به‌کرات از مبارزه طبقاتی و انقلاب سوسیالیستی سخن گفته است. یکی از معروف‌ترین شعرهای او در این زمینه هنوز هم بر سر زبان‌هاست:

«توده را با جنگِ صنفی آشنا باید نمود
کشمکش را بر سرِ فقر وُ غنا باید نمود
در صفِ حزبِ فقیران اغنیا کردند جای
این دو صف را کاملا از هم جدا باید نمود
این بنای کهنهٔ پوسیده ویران گشته است
جای آن با طرحِ نو از نو بنا باید نمود
تا مگر عدل وُ تساوی در بشر مُجری شود
انقلابی سخت در دنیا به‌پا باید نمود»

این نگرش در شعر نو، البته از نظر زیبایی‌شناسی در سطحی والاتر ادامه یافت. نیمایوشیج به‌رغم زیروروکردن بنیان شعر کلاسیک فارسی، به وجه اجتماعی و سیاسی شعر مشروطه وفادار ماند و در اشعاری چون «خانواده سرباز»، «خارکن»، «مادری و پسری»، «شهید گمنام» و به‌ویژه در شعر درخشان «کار شب‌پا»، زندگی فرودستان جامعه را با معیارهای زیبایی‌شناسی مدرن خود به‌تصویر کشید. شاگردان نیما نیز به این سنت وفادار ماندند. در بین آن‌ها به منوچهر شیبانی و اسماعیل شاهرودی می‌توان اشاره کرد که تلاش می‌کردند شعر را از انحصار نخبگان خارج کنند و به‌میان کارگران ببرند. در اشعار شاملو، اخوان، کسرایی، رویایی، زهری، و اغلب شاعران سرشناس این دوره تداوم رویکرد اجتماعی و سیاسی شعر نیمایی را می‌توان مشاهده کرد.

برای روشنفکران صدر مشروطه عدالت اجتماعی عمدتا به‌معنای برابری حقوق انسان‌ها در برابر قانون بود. آن‌ها مخالفتی با نظام سرمایه‌داری نداشتند و طبیعتا در چنان شرایطی نمی‌توانستند داشته باشند. عبدالرحیم طالبوف که یکی از مهم‌ترین متفکران عصر مشروطه است در جلد دوم کتاب احمد درباره تاسیس یک کارخانه می‌نویسد: «صادق آمد خبر داد که آقامصطفی وکیل کومپانیه جدید کارخانه تیزابکشی و صابون‌پزی که تازه از غیرتمندان وطن تشکیل یافته و مرا به‌عضویت شرکت انتخاب نموده‌اند، آمده و می‌خواهد مرا ببیند. از او پذیرایی نمودم. کتابچه شرکت را آورده بود، خواندم. الحق در ترتیب و تنظیم و نکات باریک متعلق به حقوق شرکا و وارث آن‌ها و وظیفه موسسین شرکت و امورات داخله و اداره و انتخاب رئیس و خریدوفروش مال فروگذاری نشده.

معلوم است که فصول این شرکت نافعه، مطرح مذاکره جمعی بوده و نتیجه خیال چند نفر اشخاص عاقل و با اطلاع است.» (کتاب احمد، با مقدمه و حواشی باقر مومنی، انتشارات شبگیر، ص ۱۰۴) چنان‌که می‌بینیم در کتابچه این شرکت که احتمالا حاصل تخیل طالبوف بوده، حقوق شرکا و حتا وارث آنها مشخص شده اما هیچ صحبتی از حقوق کارگران به‌میان نیامده است. در نقل‌قولی که از مکتوبات آخوندزاده آوردم دیدیم که

او نیز به امر مساوات مالیه -یعنی سوسیالیسم- به‌دیده تردید می‌نگریسته است. این دو روشنفکر تاثیرگذار صدر مشروطه که هر دو در قفقاز می‌زیستند پیش از انقلاب اکتبر از دنیا رفته بودند. با پیروزی انقلاب اکتبر و پیشرفت‌هایی که در روسیه و قفقاز ایجاد شد، گروه پرشماری از روشنفکران عدالت‌خواه ایران به این نتیجه رسیدند که سوسیالیسم نه‌تنها امکان‌پذیر، بلکه تنها راه پیشرفت و تحقق عدالت اجتماعی است. ملک‌الشعرای بهار پس از سفر به باکو (در سال ۱۳۲۳، همزمان با بیست‌وششمین سالگرد انقلاب اکتبر) و مشاهده پیشرفت‌های جمهوری آذربایجان، در قصیده «هدیه باکو» دستاوردهای مردم آذربایجان و به‌ویژه برخورداری آن‌ها از رفاه و تامین‌اجتماعی را ستوده است. بخش‌هایی از آن قصیده به شرح زیر است:

«کارگر کار کند روز و، چو خور چهره نهفت/ به نمایش رود و جامه کند نو در بر
نه گدا دیدم آنجای و نه درویش و نه دزد
نه فریبنده دختر، نه رباینده زر
اندر آن مملکت از دربه‌دری نیست نشان
اندر آن ناحیت از گرسنگی نیست خبر
مزد بخشند به میزان توانایی و زور
وان که بیمار و ضعیف است، پزشکش یاور
چون رود کار به‌اندازه و نظم آید پیش
نز حسد یابی آثار و نه از بخل خبر
حسد و بخل و نفاق و غرض و دزدی و مکر
ز اختلاف طبقات است و نظام ابتر
عدل باید، که ستمکار شود مانده زکار
نظم باید، که طمع ورز شود رانده ز در
این‌چنین قاعده و نظم، من اندر باکو
دیدم و یافتم از گمشده خویش اثر»

ابراز شیفتگی بهار نسبت به نظام اشتراکی جمهوری آذربایجان ممکن است دلیل محکمی برای تاثیر انقلاب اکتبر بر روشنفکران ایران به‌نظر نرسد؛ زیرا او این قصیده را زمانی سروده است که از اعضای موثر شاخه خراسان حزب دموکرات چپگرا بوده است. اما واقعیت این است که در اشعار اغلب شاعران مشروطه، اظهار علاقه نسبت به نظام سوسیالیستی به‌چشم می‌خورد. مثلا عارف قزوینی که بیشتر یک آزادی‌خواه ناسیونالیست بود و نه یک سوسیالیست، در یکی از غزل‌هایش که در دفاع از جمهوریت سروده است می‌گوید: «عارف اگر کهنه شد ترانه مزدک/ نغمه‌ای از نو علاوه کن تو به تنبور» و در غزلی دیگر باز هم از مزدک که نماد ایرانی مرام اشتراکی است چنین یاد می‌کند: «بماند از پی سی قرن، عدل مزدک، لیک/ به غیر ظلم ز نوشیروان نخواهد ماند»

نگرش مثبت نسبت به نظام سوسیالیستی دست‌کم تا پیش از کودتای ۲۸ مرداد در اشعار اغلب شاعران نامدار ما به‌چشم می‌خورد. **م. امید** پیش از درغلتیدن به نومیدی مطلق و بی‌باوری نسبت به امیدِ رستگاری انسان، آنگونه که در شعر معروف **کتیبه** بیان کرده است، با توهم‌پنداشتن جامعه سوسیالیستی در شعر

«گفت‌وگو» (آخر شاهنامه، ص ۱۲۹)، در غزل «**درسِ تاریخ**» که بیت‌هایی از آن را نقل می‌کنیم، ایمان به پیروزی قطعی سوسیالیسم را این‌گونه بیان کرده است:

«عاقبت حال جهان طور دگر خواهد شد
زبر و زیر یقین زیر و زبر خواهد شد
درس تاریخ به من مژده جانبخشی داد
زور از بازوی سرمایه به‌در خواهد شد
گوید امید، سر از باده پیروزی گرم:
رنجبر مظهر آمال بشر خواهد شد» (ارغنون، ص ۳۲)

از شاعرانِ منسوب به حزب تودهٔ ایران، هم‌چون سیاوش کسرایی و جعفر کوش‌آبادی که بگذریم، فروغ فرخزاد هم در شعر معروف «کسی که مثل هیچ‌کس نیست» از یک ستارهٔ قرمز سخن می‌گوید که به خواب دیده است و مطمئن است که او به زودی می‌آید: «و سفره را می‌اندازد/ و نان را قسمت می‌کند/ و پپسی را قسمت می‌کند/ و باغ ملی را قسمت می‌کند/ و شربت سیاه‌سرفه را قسمت می‌کند/ و روز اسم‌نویسی را قسمت می‌کند/ و نمره مریضخانه را قسمت می‌کند/ و سینمای فردین را قسمت می‌کند/ و رخت‌های دختر سیدجواد را قسمت می‌کند/ و هرچه را که باد کرده باشد قسمت می‌کند/ و سهم ما را هم می‌دهد.» از این بهتر نمی‌توان از سوسیالیسم دفاع کرد. فروغ به سوسیالیسم، نه از دریچه چشم یک روشنفکر بورژوا، بلکه دقیقا از دریچهٔ چشم محروم‌ترین اقشار جامعه، که تقسیمِ عادلانهٔ نان، پپسی، گردش در باغ ملی، شربتِ سیاه‌سرفه، روزِ اسم‌نویسی در مدرسه، نمرهٔ مریض‌خانه، سینمای فردین، و رخت‌های دختر سید جواد را می‌خواهند، نگاه می‌کند. البته در سطرِ ماقبلِ آخر برای شیرفهم‌کردنِ روشنفکرجماعت می‌گوید منظورش تقسیم‌کردن همهٔ آن‌چیزهایی است که باد کرده است.

برای آن‌که سخن به درازا نکشد، نمی‌خواهم سخنم را با نمونه‌های فراوان از شعرِ شاعران مستند کنم. در عرصهٔ سیاسی نیز موضوع روشن‌تر از آن است که نیاز به بحث و استدلالِ درازدامن داشته باشد. کافی است به‌یاد بیاوریم که از انقلابِ مشروطه تا انقلاب ۵۷، اغلبِ نیروهای ترقی‌خواهِ غیرمارکسیست نیز، سوسیالیسم را به‌عنوان الگویی ایده‌ئال برای تحقّقِ عدالتِ اجتماعی پذیرفتند.

اگر شما «گیوتین» را به جلوی صحنه آورده‌اید و آن را با این شادمانی و افتخار افراشته و به آسمان رسانده‌اید، فقط برای این است که "بُریدنِ سر"، از همه کار آسان تر است و پروردن «اندیشه» در سر، از همه کار دشوارتر.

شما تنبلید! پرچمِ شما کهنه پارچه‌ای بیش نیست؛ نمادِ "ناتوانی"!

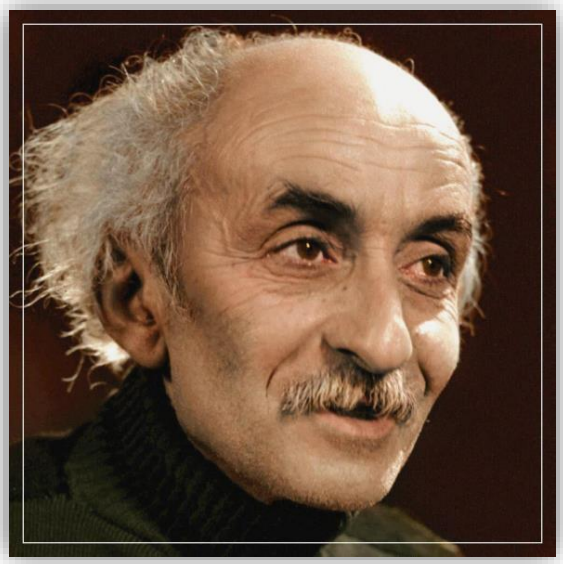
(برگرفته از رمانِ "تسخیر شدگان"/ اثر فیودور داستایوفسکی)

ارژنگ شمارهٔ ۲۰، مهر و آبان ۱۴۰۰

بازگشت به فهرست

نگاهی به قصّهٔ «آهو و پرنده‌ها» اثر نیما یوشیج

عبدالرضا قنبری



از همه چیز صداهایی به گوش‌ام می‌رسد؛ صداهایی که با یک‌دیگر گفتگویی منطقی دارند. (باختین)

در اوایل قرن سیزدهم، ادبیاتِ فارسی وارد مرحله‌ی نوینی شد که به ادبیاتِ معاصر نام بُردار گشته است. در این دوره ادبِ فارسی، اعمّ از شعر و نثر، با رمزگذاری عناصرِ زیبایی‌شناسانه‌ی پیشین، بر پایه‌ی مضامینِ نوین درباره‌ی تاریخ و هویت، فعالیت خود را آغاز نموده است و البته با تاثیری که از مفاهیمِ برآمده از پارادایم‌های آن سوی مرزهای جغرافیایی خود داشته، به پاسخ‌گویی تغییرِ شرایطِ سیاسی و اجتماعی از خلالِ نمادها و تمثیل‌ها و استعاره‌ها پرداخته است. ادبیاتِ معاصر از ابتدا با پارادایم‌های ایدئولوژیک گوناگون، همچون ناسیونالیسم، مارکسیسم، اسلام‌گرایی و فمینیسم خویشاوندی داشته و این پارادایم ها بر فرم و زبانِ متداول تاثیرگذار بوده است. دراین دوره رویکردِ خاصّی را در آثارِ ادبی مشاهده می کنیم که **ژان پل سارتر** در کتابِ «ادبیات چیست؟» این رویکرد به فعالیتِ ادبی را **ادبیاتِ انگاژه یا درگیر** می‌نامد که در فارسی به "ادبیاتِ متعهّد" ترجمه شده است.

ادبیاتِ متعهّد که نویسندگانِ مارکسیست و چپ، نخستین فعالانِ آن بودند، به دلیل احساسِ تعهد و علاقه ای که به وضعیتِ جامعه و تغییر اوضاع داشته اند، برای آثاری به کار می رفت که به دفاع از اعتقاداتِ خاص برای تغییر شرایط اجتماعی می پرداخت. پیش‌فرض‌های آن نیز پس از کناره گیری رضا شاه در سال ۱۳۲۰ هم زمان با فضای باز سیاسی کوتاه مدت، شروع به آشکار شدن شد. ادبیاتِ متعهد در دهۀ سی، پس از بازگشت محمد رضا شاه بعد از ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ مسلط شد.

نویسندگان و شاعران، در کاربرد واژه ها، نماد ها و استعاره ها و به کار بردن گونه ادبی،به خلاقیت دست زدند. واز آن‌جائی‌که اندیشه‌های بر آمده از ایدئولوژی، نمی توانست آزادانه بیان شود، آرام آرام در آثار ادبی استعاره اهمیتی فراتر از یک ابزارِ صِرف در آفرینشِ ادبی یافت. با استفاده از نماد، نویسنده و شاعر، نشانه هایی را به جای نشانه های دیگر می نشاند.

استعاره ها و سمبل ها، نه تنها به ایدئولوژی نویسندگان شکل می دهد، بل‌که بر خوانندگان و مخاطبان تاثیر می گذارد. نویسنده برای مخاطب خود ذهنیت می سازد. خواننده و مخاطب نوشته نیز این پیام را در می یابد که در آن استعاره و سمبل ها، پیام نویسنده در مورد نابسامانی های اجتماعی انعکاس دارد. در این میان مخاطب نیز واکنش نشان می دهد و در خلال آن نویسنده به تعهد خویش عمل کرده و خوانندگان وفاداری به وجود می آورد، خوانندگانی که دیگر نماد ها را می فهمند و نیز به دریافت خویش می رسند.

بین سَمبُل و رَمز با استعاره، مَرزِ باریکی وجود دارد.

یونگ می‌گوید: "آن‌چه ما سمبل می‌نامیم عبارت است از یک اصطلاح، یک نام یا حتی تصویری که ممکن است نماینده چیز مانوسی در زندگی روزانه باشد و با این حال علاوه بر معنی آشکار و معمول خود معانی تلویحی بخصوص نیز داشته باشد. سمبل، معرف چیزی مهم، ناشناخته یا پنهان از ماست... بنابراین یک کلمه یا یک شکل وقتی رمزی و نمادین تلقی می‌شود که به چیزی بیش از معنی آشکار و مستقیم خود دلالت کند. سمبول دارای جنبه «ناخودآگاه» وسیع‌تری است که هرگز به طور کامل توضیح نگردیده است. ... ذهنِ آدمی در کندوکاوِ سمبل به تصوّراتی می‌رسد که خارج از محدودهٔ استدلالُ معمولی است." (کارل گوستاو یونگ، انسان و سمبول‌هایش)

رمز به عنوان یکی از صُوَرِ خیال، استعاره‌گونه‌ای است بدون قرینه که در آن دلالت «مُشبه‌بِه» بر مُشبه خاصّ محصور نمی‌شود. به عبارت دیگر، رمز تا آن جا که بر معنایی غیر از معنای ظاهری دلالت می‌کند – یعنی معنی مجازی دارد – به عنوان یکی از صور خیال در ردیف «استعاره» قرار می‌گیرد و چون علاوه بر معنی مجازی اراده معنی حقیقی و وضعی آن هم امکان‌پذیر است، باز به عنوان نوعی از صور خیال نوعی «کنایه» است، اما از آن‌جا که به علت عدمِ قرینه، معنی مجازی آن در یک بعد و یک سطح از تجربه‌های ذهنی و عینی انسان محدود نمی‌شود از دیگر صور خیال جدا می‌شود و از نظر ابهام از استعاره و کنایه درمی‌گذرد و در حدی بالاتر از آنها قرار می‌گیرد.

نمادها نیز به دو شکل در آثارِ ادبی وجود دارند: ۱-نماد های قراردادی یا عمومی ،که به سبب تکرار به صورت عادی در آمده است.مانند کبوتر نماد صلح ،آب نماد نور وروشنی،سرو نماد جاودانگی، وزمستان نماد مرگ و...**۲**-نماد های خصوصی وشخصی ،که فهم آن دشوار وبرای خواننده یا شنونده دیریاب است و زمان می خواهد تا اندک اندک در ذهن مردم جای بگیرد وبیشتر حاصل تخیل شاعر ونویسنده است. مثلا مولانا **خورشید** را سمبلِ شمس‌تبریزی و خدا قرارداده بود یا صادق هدایت **زنبورِ طلایی** را در بوفِ کور سمبلِ عاشق.

داستان نمادین از نویسنده حرکت نمی‌کند، بل‌که حرکت از سوی خواننده است. خواننده معنای نمادها را پیدا می کند. بنابر این نوع مخاطب در آثار رمزی بسیار مهم است. برای شناختِ رمزِ یک اثر باید نویسنده و آثارش را بررسی کردتا رمز گشایی شود. بیشتر آثارِ رمزی در جهانِ سوم سیاسی است. خواننده به دنبال مفاهیمِ فلسفی واجتماعی اثر نمی گردد.

نیما یوشیج در ادبیّاتِ ما با نام پدرِ شعرِ نو نام‌بُردار گشته و کمتر به آثارِ نَثرِ وی توجه شده است.

در ادبیاتِ نوینِ فارسی، نقشِ بی‌بدیلِ **نیما یوشیج (علی اسفندیاری)** انکارناپذیر است."اندیشهٔ نیما در آستانه‌ی سی سالگی شکوفا می شود. (نوگرایی نیما یوشیج.۲۴) نیما **فرزندِ جُنبشِ مشروطه** است و توجه دارد که باید جنبشِ اجتماعی را به زمینه‌ی هنری برد."(پیوند.۱۲۲) نیما یوشیج، این جوانِ ساکت و بی‌ادعای مازندرانی،"**زادهٔ دورانِ انگیزه** است، دورانی که اگر ادبیات نقشی بر مفهومِ اجتماعی و بیدارکردن ملت می‌باید ایفا می‌کرد، نخست شعر بدین وظیفه می‌باید تجهیز می‌گردید، شعری که در مبارزاتِ مردم در طی مدتی، در **برانگیختن حسّ و رفتارِ توده ها** تجربه اندوخته بود ".(نوگرایی نیما یوشیج.۱۹)

شعر نو در آثارِ نیما (۱۲۸۶-۱۳۳۹) نظام یافت و به اوج خود رسید. او مسائلِ اجتماعی را جایگزین مفاهیم و مضامینِ کهنه و عموما پیش پا افتاده کرد. او در جایی بیان می کند: "من به رودخانه شبیه هستم که از هر کجای آن لازم باشد بدون سروصدا می توان آب برداشت".

به گفته **استاد شفیعی کدکنی**: «این رودخانه آبشخوری نیست که از آمد و شدِ نیازمندان و تشنه‌کامان آسوده شود و نظافت خود را از دست دهد.»(پیوند.۱۱) در تاریخ ادبیاتِ معاصر، تاثیر و نقشِ نیما را در شاعران و پیروان وی به وضوع می بینیم.

فروغ فرخ زاد می گوید:"من که خواننده بودم حس کردم که با یک آدم طرف هستم،نه یک مشت احساسات سطحی و حرف های مبتذلِ روزانه... نیما چشمِ مرا باز کرد و گفت ببین. اما دیدن را خودم یاد گرفتم...(نیمای فروغ.پیوند.۵۷)

در اشعار نیما ، شب، تاریکی، و ساحل غالبا نماد وضعیت نامطلوب و روز و روشنایی و دریا نشانه‌ی پیش‌رفت و شرایط مطلوب است. قهرمانان او گاه یک مرد، گاه یک پرنده است که در شرایط نامطلوب گرفتار می شوند و رنج می برند. زبانِ او نشان‌دهنده‌ی جهان بینی خاصّ وی و نگاهِ تیزبین و کنجکاوش به حوادث و جریاناتِ دور برش می باشد.

نیما از **نمادگرایی فرانسوی** به ویژه از آثارِ **مالارمه** که در آن زمان بر بخش گسترده ای از ادبیات اروپا سایه افکنده بود، الهام گرفته بود. به هر حال نیما دریچه ای به سوی شعر گشود که تا به امروز شعاع آن گسترده تر از گذشته به سوی معانی وسیع و مفاهیم بدیع در ادبیات، پیش می رود. همان‌گونه که در آغاز بیان داشته ام، استعاره و به کار بردنِ نمادها در اشعار و نوشته های نیما بازتاب بی قراری و رنج او و روزگارِ خفقان‌آورِ شاعر است و چنان به‌جا و درست به کار گرفته شده اند که تا به امروز تازگی خود را حفظ کرده اند. رمز و رازهایی که هیچ‌گاه از نظر خواننده پنهان نمانده و نمی ماند.

نمادگرایی در نثرِ نیما نیز خودنمایی می کند. نیما خود را داستان نویس نمی داند اما چند اثر داستانی از وی به جا مانده است و چند اثر دیگر که تنها نام‌شان را در نامه ها و نوشته های نیما می توان دید.

نیما در «**حرف‌های همسایه**» درباره کار داستان‌نویسی‌اش می‌گوید: «این یکی برای من تفنّن است و وسیله‌ای که گریبانِ خود را از دستِ فکرهای موذی بیرون بکشم.» او در جای دیگر بیان می‌کند که نیروی خود را در جای دیگر (شعر) که لازم می داند صرف کرده است.

نیما اغلبِ داستان‌هایش را پاره کرده است. او به درستی دریافت که باید در شعرِ فارسی نیرو بگذارد. در داستان هایی هم که از وی به ما رسیده است، نمادها و استعاره ها همان نمادها و نشانه های متداول در شعر اوست.

نیما در جایی دیگر تاکید کرده: «من وقت ندارم داستان‌هایی را که نوشته‌ام پاک‌نویس کنم. داستان‌های کوچک زیاد نوشته‌ام و خیلی زیاد از زمان‌های قدیم و بسیاری را شخصا سوزانده‌ام و به کارهای دیگر که در نظر من برای مردم لازم‌تر است مشغولم».

"وی قالب های موجود و ساختارهای قصه و افسانه را، برای بیان دردها و آلامِ اجتماعی کافی می‌داند. بنابراین در نوشتن داستان هایش از تمثیل و نماد و افسانه استفاده می کند. اگر که تمثیل و رویکردهای نمادگرایانه از داستان های نیما برداشته شود، آنچه می ماند از لحاظ استخوان بندی و ساختار، و نه از حیثِ شکلِ روایت و نوعِ نثر، قابل توجه نخواهد بود. داستان های نیما که هم به فرمِ افسانه های اجتماعی و سمبلیک نوشته شده اند و هم به قلمِ کسی که به تغییر در اساسِ شکلِ بیانِ هنری اعتقاد دارد (و هم از این رو قابل اهمیت اند)، از چنان حسّ و زیبایی‌های طبیعت‌مدارانه‌ای برخوردارند که خواننده پس از خواندن احساس غبن نکند." (آیدین مختاری. چراغ .سال سوم شماره سی و چهار)

داستان آهو و پرنده ها داستانی نمادین و تمثیلی است .**آب** نمادِ حیات است. اما بدرستی نمی توان گفت که این داستان با توجه به نشانه هایی که دارد ، از نوع عرفانِ نظریِ عطار نیشابوری در منطق‌الطیر است یا از نوع نمادِ اجتماعی، با توجه به جریاناتِ سیاسی واجتماعی عصرِنویسنده. با یادآوری این مطلب که روزگارِ نیما روزگارِ آرمان‌خواهی بود و آثاری‌که منتشر می گردید بیشتر جانبدارانه و مرامی بود نه توجه به وادی خلسه و صوفی مآبانه.

نویسنده سعی دارد در پس گفتگوهای ظاهری شخصیت های داستان، نظرات خود را مستتر کند. نیما در واقع از انسان‌هایی سخن می گوید که می خواهند در این سرزمین (**آبگیر**) به درستی زندگی کنند. همه از داشته های آن برابر استفاده کنند و از سهمی برابر بهره مند شوند.

او می خواهد روی مردم اثر بگذارد، چه با شعر و چه با داستان. اما خود پی می‌برد که در شعر موفق‌تر است، بنابراین دست به کار می شود و در شعر طرحی نو در می اندازد. با این حال مضامین شعری او همان است که در نثر مورد نظرش بوده است.«غم این خفته‌ی چند، خواب در چشمِ تَرَش می شکند.»

او داستان را به ظاهر برای کودکان می نویسد، امّا بارِ معنی آن متوجه بزرگسالان است. زبانِ داستان و شکلِ جریانِ آن متعلق به دنیای کودکان است، اما تِم آن متعلق به جهانِ واقعیت های تلخ و درد آور و سرسختِ بزرگ‌سالان اجتماع و محیطِ دور و بر اوست. ما نباید با ملاک های ادبیات کودکان و نوجوانان به این داستان نگاه کنیم. نیما خود اعتراف کرده است که قصدِ داستان نویسی نداشته است، امّا از حق نگذریم چندان هم ناموفق نبوده است.

نویسنده سعی کرده است بیان کند که می توان به بازاندیشیِ افکار خود پرداخت و اگر زمانی آدمی به بی‌راهه رفته، می تواند به خود آیَد و بازگردد و مسیری درست را انتخاب نماید. هم‌چنان که جانورانِ داستان به بیراهه رفتند و بازگشتند.

اما آن‌چه که در پایانِ داستان حلّ نشده است، "چگونگی راه ندادنِ فیل‌ها به آبگیر" است که باید در ذهنِ خوانندهٔ کودک و نوجوان، و حتی بزرگسال، تحلیل شود.

منابع:

- پیوند، ویژه نامه نیما یوشیج. شماره ششم. اکتبر ۱۹۷۳
- انسان و سمبل هایش.کارل گوستاو یونگ، ترجمه ابوطالب صارمی. تهران، کتاب پایا، چاپ دوم.
- چراغ، سال سوم، شماره سی وچهارم.
- آهو و پرنده ها. از قصه‌های شری، کتاب برای بچه ها. ۱۳۲۴. کانون پرورش فکری کودکان ونوجوانان.
- نوگرایی نیما یوشیج. خسرو تهرانی. انتشارات آذربایجان. چاپ اول، ۲۵۳۷
- ادبیات چیست. ژان پل سارتر.

سرچشمه: سایت ادبی - هنری حضور

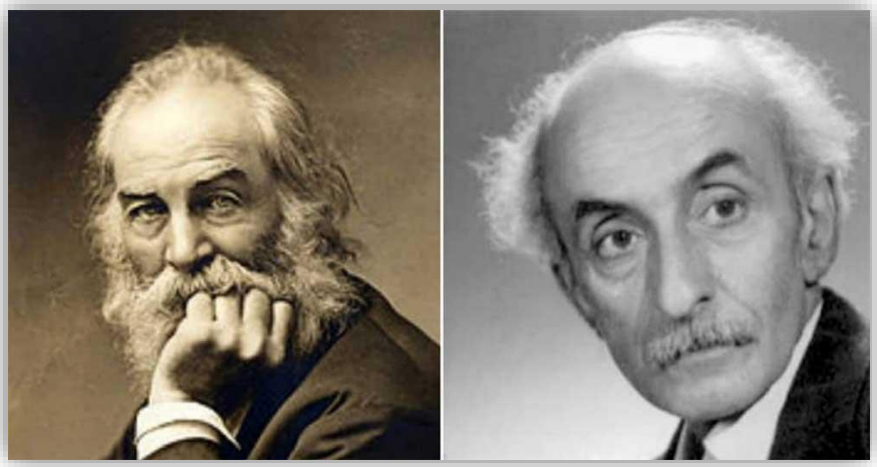
ارژنگ شمارهٔ ۲۲، بهمن و اسفند ۱۴۰۰

بازگشت به فهرست

یادداشتی بر شباهت‌های شعر نیما یوشیج و والت ویتمَن

سروش علی‌نژاد

ارژنگ: اگر نیما یوشیج پدر شعر نو در زبان فارسی است، والت ویتمَن نیز در ادبیاتِ آمریکا به عنوان پدر شعر نو یا آزادِ آمریکایی شناخته می‌شود که همین امر شباهت‌هایی را در زمینه نقشِ دوران‌ساز این دو شاعرِ نوپرداز و نزدیکی فرم و مضمونِ انسانی آثارشان به ذهن خواننده متبادر می‌سازد. بررسی تطبیقی زیر به این موضوع پرداخته است.



مقدمه:

ادبیّات در تمامِ جهان همواره سیری روبه‌جلو دارد و تلاش‌ها براین است که راه‌های جدیدی کشف شود و تجربه‌های تازه‌ای به دست آید. در این بین معمولا شاعرانی وجود دارند که به نوعی نقطه عطف تاریخ ادبیات به حساب می‌آیند. در ایران بدون تردید می‌توان گفت که با ظهورِ نیما یوشیج، ادبیّات وارد مرحله‌ی تازه‌ای شد و با تغییراتی که او در ادبیات کلاسیک به وجود آورد، تعریف جدیدی از شعر و شاعری در ایران پدید آمد. چنین شرایطی در ادبیات آمریکا با ظهور والت ویتمَن رخ داد. بسیاری از منتقدین ویتمن را شروع‌کننده‌ی ادبیات مدرن آمریکا می‌دانند. با اینکه در ابتدا برخوردهای قهرآمیزی با او می‌شد اما تاثیرات ویتمن در ادبیات امروز آمریکا و جهان کاملا مشهود است. نکته‌ای که باید به آن اشاره کرد تاثیری‌ست که جریان‌های فکری و ادبی سراسر جهان بر یکدیگر می‌گذارند. در ادامه تلاش خواهیم کرد که به بررسی چنین مواردی در اشعار نیما یوشیج و والت ویتمَن بپردازیم. اما به‌عقیدهٔ نگارنده بهتراست درابتدا توضیحی مختصر درباره‌ی ادبیات تطبیقی و اساساً مفهوم ارائه شود تا با دید بهتری به ادامه مطلب بپردازیم.

ادبیاتِ تطبیقی:

در طول تاریخ، فرهنگ ملت‌ها همواره بر یکدیگر تاثیرگذار بوده است و به دنبال آن، ادبیات هم که یکی از نمودهای فرهنگی هر ملت است از این قاعده مستثناء نیست. با شروع قرن بیستم و پیشرفت علوم مختلف مثل ترجمه و همچنین تسهیل امکان سفر، شرایطی پیش آمد که باعث شد به مرور بحث‌هایی درباره‌ی تطبیق ادبیاتِ جهان و درنهایت ادبیاتِ تطبیقی شکل بگیرد. اگر بخواهیم وظیفه‌ی ادبیاتِ تطبیقی را

به‌طورخلاصه شرح دهیم باید بگوییم که به بررسی روابط مختلف، اندیشه‌ها، تاثیرگذاری‌ها و مواردی این چنینی بین آثار مختلف ادبی می‌پردازد. به عنوان مثال تاثیری که حافظ بر گوته گذاشته است. البته باید گفت که با گسترده‌کردن این مفهوم، تطبیق‌دادن صرفاً در آثار ادبی خلاصه نمی‌شود و می‌توان موارد بسیاری را در آن گنجاند.

گاهی اوقات نویسنده‌ای در اثر خواندن آثار یک نویسنده‌ی دیگر از آن تاثیر می‌پذیرد اما باید به این نکته هم اشاره شود که ممکن است این شباهت‌ها تصادفی باشد و در اثر توارد به وجود آید. همانگونه که رنه ولک معتقد است که برخی از این شباهت‌ها ناشی از روح مشترک همه‌ی انسان‌هاست. برای مثال روابط عاشقانه‌ی مردم در بسیاری از موارد به یکدیگر شبیه است.

بد نیست در اینجا گُریزی هم به بحثی که یونگ درباره‌ی ناخودآگاهِ جمعی داشته است بزنیم.

یونگ معتقد است نوعی ضمیر ناخودآگاه به وسیله‌ی کهن‌الگوها، اقوام و ملت‌های مختلف را به شکل ذهنی به هم پیوند می‌زند. طبق گفته‌ی یونگ در کتاب انسان و سمبل‌هایش او کهن‌الگو را یک گرایش غریزی می‌داند و معتقد است به همان اندازه‌ی قوه‌ی محرکی که سبب می‌شود پرنده آشیانه‌ی خود را بسازد، کاراست. در واقع او معتقد است که یک‌سری نمادهای کهن، ترس‌ها، خصوصیات اخلاقی و مواردی از این دست، به صورت تاریخی در ناخودآگاه انسان‌ها مشترک است. او باور دارد که یک روان‌شناس به «علم تشریح تطبیقی روان» نیاز دارد .برای مثال یک کودک ممکن است در اولین برخورد خود با حیوانی مثل مار بترسد و آن را موجودی شریر تشخیص دهد در صورتی که تابحال چنین حیوانی را ندیده است. همانطور که اکثر روان‌شناس‌ها معتقدند هنر پیوندی بین ناخودآگاه و خودآگاه هنرمند است، پس وجود برخی شباهت‌ها بین آثار هنری اجتناب‌ناپذیر است.

در ادامه به صورت خلاصه، مروری بر زندگی این دو شاعر خواهیم داشت.

نیما یوشیج:

علی اسفندیاری مشهور به نیما یوشیج در ۲۱ آبان ۱۲۷۶ در مازندران متولد شد. او با مجموعه‌ی افسانه فضای ادبی ایران را وارد مرحله‌ای دیگر کرد و سبب انقلابی در ادبیات فارسی شد. در این شعر، نخستین نوآوری‌های نیما را می‌بینیم، برای مثال قافیه‌بندی او آسان‌تر بنظر می‌آید. پس از آن نوآوری خودش را در اشعاری مانند گل مهتاب، غراب، ققنوس و مرغ غم نشان داد که به طور کامل از قید و بند قافیه و برابر بودن مصرع‌ها رها بود. نیما تصویری تازه از ادبیات فارسی و شاعر به‌دست داد و بیشتر قوانین متداول ادبی را که سال‌ها مورد استفاده‌ی شاعران بود به چالش کشید.

نیما در کتاب "درباره‌ی شعر و شاعری" عنوان می‌کند که «ادبیات ما باید از هر حیث عوض شود». وزن و قافیه را به صورتی که متداول بود، سد بزرگی بر سر راه بیان شعر می‌دانست. در واقع یکی از دغدغه‌های مهم او این بود که کلام شعری طبیعی باشد. در همان کتاب نیز عنوان می‌کند که «اساس این وزن را ذوق ما حس می‌کند که هر مصراع چقدر بلند یا کوتاه باشد». او در ابتدای فعالیت ادبی خود و به ویژه در شعر

افسانه، تاثیراتی را از ادبیات اروپا و به طور مشخص رمانتیسم فرانسه پذیرفت. تاثیراتی مانند توجه به طبیعت، ناخودآگاه، گریز از قواعد تعریف‌شده، تصویرپردازی‌ها و مواردی از این قبیل .البته باید اشاره کنیم که در ادامه‌ی راه شاعری خود نزدیکی‌های زیادی با اندیشه‌های سمبولیستی داشت که به آن می‌پردازیم.

والت ویتمن:

والت ویتمن در ۳۱ مه ۱۸۱۹ در خانواده‌ای پرجمعیت و فقیر در لانگ‌آیلند واقع در نیویورک آمریکا به دنیا آمد. برای تامین هزینه‌های خانواده در ۱۲ سالگی مجبور به ترک تحصیل شد و به حرفه‌ی چاپ و نشر ورود پیدا کرد. در ابتدا به روزنامه‌نگاری مشغول بود اما پس از مدتی به ادبیات رو آورد و به عنوان شاعری پیشرو شناخته شد.

در قرن نوزدهم، شعر و ادبیات در آمریکا بیشتر به طبقه مرفه جامعه تعلق داشت. در آن زمان، شعر مورد پذیرش، شعری بود که دارای زبانی فاخر و وزین باشد و اصول گذشتگان را در ادبیات معیار قرار دهد. نخستین دفتر شعر خود را با عنوان «برگ‌های علف» در سال ۱۸۵۵ منتشر کرد که بسیاری از منتقدین این کتاب را بزرگترین کتاب شعر آمریکا و شروع‌کننده‌ی شعر مدرن در آن کشور می‌دانند. برخلاف اکثر شاعران هم‌دوره‌اش، ویتمن ادبیات را با زندگی روزمره‌ی مردم درآمیخت. او معتقد بود که زبان ادبیات روز به زبانی تازه و متناسب با این دوران نیاز دارد. یکی دیگر از عمده‌ترین ویژگی‌های ادبی او، توجه زیادش به استقلال آمریکا و دمکراسی و مسائل مربوط به آن بود. در دورانی که اغلب شاعران به موضوعات نژادپرستانه و قومی قبیله‌ای می‌پرداختند، توجه ویتمن به دمکراسی و برابری بین انسان‌ها جالب توجه بود .در اشعار او هم می‌توان اندیشه‌های فلسفه رمانتیک بخصوص رمانتیسم انگلیسی و همچنین سمبلیسم را مشاهده کرد.

در ادامه تلاش می‌کنیم به برخی از ویژگی‌های مشترک اشعار این دو شاعرِ بزرگ بپردازیم.

آگاهی از کنارزدنِ سنّت‌های ادبی:

در ابتدای این شباهت‌ها باید اشاره کنیم که هر دو شاعر کاملا آگاهانه نسبت به ادبیات زمان خود فراروی می‌کردند.

همانطور که پیش‌تر اشاره کردیم **نیما** به وسیله‌ی آشنایی با ادبیات فرانسه و رمانتیسم و در ادامه تاثیری که از اندیشه‌ی سمبولیسم پذیرفت تلاش می‌کرد تا فضاهای جدیدی را در ادبیات ایران تجربه کند. یکی از مهم‌ترین آن‌ها تغییر در اوزان عروضی و فراروی از قالب‌های سنتی شعری بود. همانطور که خودش هم به این موضوع اشاره داشت و معتقد بود «به خوبی می‌توان ادبیات را در تحت نفوذ و اصول طریقی جدید قرار داد. زیرا که ادبیات حاصلِ افکار و احساسات ماست و قطعاً وضعیات اقتصادی و اجتماعی محرک و مولد آن افکار و احساسات بوده است.» و همینطور در یکی از اشعار خود نوشته است:

من شاعر مردمی دگر هستم
وز بین همه دگر دگرسانم

من آتش جسته از تن قرنم
بیرون شده از دلِ کهستانم

در آن‌سوی جهان هم **والت ویتمَن** آگاهانه گام‌های اول ادبیات مدرن آمریکا را برمی‌داشت. اشعار ابتدایی او با استقبال چندانی مواجه نشد، امّا ویتمن در کتاب برگ‌های علف خود نشان داد که دچارِ تحوّلی در اندیشه‌ی خود شده است همان‌گونه که در ابتدای این کتاب نوشت، معتقد بود که «دیگر دوران قافیه و قافیه‌پردازی به سر رسیده است... آمریکا خود داوری می‌کند، به او فرصت دهید...». باید گفت که واقعا هم آمریکا و فضای ادبی آن دوران به زمان نیاز داشت تا به ارزش‌های ادبی اشعار ویتمن پی ببرد . برخوردهای اول با اشعار او از جانب برخی از منتقدین به شدت تند بود و معتقد بودند که او سنت‌های اجتماعی و اخلاقی زمان را به هم ریخته است. این تفاوت را ویتمن در اشعار خود نیز آورده است:

کسی چون تو را
با شاعری چون من چه‌کار؟!
شعرهای مرا دور بینداز
و با آن‌چه می‌فهمی آرام شو؛
پیانو.
من به هیچ‌کس
آرامش نمی‌دهم
و تو هرگز
مرا
باور نمی‌کنی.
(بخشی از شعر به یک شهروند)

طبیعت‌گرایی:

یکی از ویژگی‌های مهمی که در اشعار هر دو شاعر دیده می‌شود توجه عمیق به طبیعت است. شاید بتوان گفت یکی از دلایل این توجه، ناشی از اندیشه‌ی رمانتیسم بود. این اندیشه توجه فراوانی به طبیعت و شیوه‌های زندگی طبیعی داشت. یکی دیگر از ویژگی‌های فکری رمانتیسم، ایجاد رابطه بین رفتارهای بشری با رفتارهای طبیعی بود. رمانتیست‌ها در پی این بودند که نوعی احساس درونی به وجود آورند. در واقع طبیعت را بر مبنای احساسات خود تأویل می‌کردند. برای مثال درختی که زرد شده، انسانی‌ست که پیر شده است. **نیما** در افسانه از چنین مولفه‌هایی برخوردار است. برای مثال در شروع این شعر با چنین تشبیه‌ای روبرو می‌شویم:

در شبِ تیره، دیوانه‌ای کاو
دل به رنگی گریزان سپرده،
در دره ی سرد و خلوت نشسته

همچو ساقه‌ی گیاهی فسرده
می‌کند داستانی غم‌آور.

و همچنین در جای دیگری از این شعر می‌خوانیم:
دَم، که لبخندهای بهاران
بود با سبزه ی جویباران
از برِ پرتوِ ماه تابان
در بُنِ صخره ی کوهساران،
هر کجا، بزم و رزمی تو را بود.

در اشعار **والت ویتمن** نیز شاهد چنین اندیشه‌هایی هستیم حتی در ابتدای کتاب برگ‌های علف، او این چنین می‌نویسد که به نوعی تاکیدی‌ست بر همین موضوع:

این کاری است که شما باید بکنید. زمین و خورشید و حیوانات را دوست بدارید... در این صورت است که همان گوشت و پوستِ شما شعری بس بزرگ خواهد بود.

و همین‌طور در اشعارش:

ما دو نفر، چه روزگاری فریب خوردیم!
اکنون اما، دیگر شده‌ایم،
شتابان می‌گریزیم چونان طبیعت
ما طبیعتیم، روزگاری دراز در عدم بوده‌ایم،
و اکنون باز می‌گردیم؛
گیاه می‌شویم، برگ می‌شویم، شاخه، ریشه، پوسته
ما در بستر زمین نشانده شده‌ایم
ما سنگ و بلوطیم –از هر سو می‌بالیم در روزنه‌ها– در میان گله‌های رمنده می‌چریم، خودانگیخته چون آنان.
(بخشی از شعر ما دو نفر چه روزگاری فریب خوردیم!)

توجه به زبانِ روزمرّه:

یکی از مواردی که **نیما** بسیار در یادداشت‌ها و صحبت‌های خودش به آن تاکید می‌کرد زبانِ روزمرّه بود و تلاش می‌کرد تا شعر با این تغییرات دارای انسجام بیشتری شود. باید اشاره کرد یکی از علت‌هایی که سبب شد نیما توازنِ عروض را بهم بریزد همین مطلب بوده است .حتی به این موضوع در اشعار ویتمن هم اشاره کرده: «به همان شکل که در آثار فوتوریست‌ها در آثار این شاعر هم (والت ویتمن) اول به حال دینامیکی و سرعت که حرکت و کار را معنی می‌کند، برمی‌خوریم. به طوری که شاعر به هیچ وجه اسیر و معطل وزن و

قافیه نمی‌شود و دست‌وپای احساسات و مقاصد خود را به توسط آن کوتاه و بلند نساخته، برای این کار کلمات زیاد و بی‌مورد را دنبال نمی‌کند.
پس‌از آن در آثار او با زیبایی‌های دیگر شعری رو در رو می‌شویم، فقط چیزی که هست آهنگ تصنّعی موزیکی، وزن و قافیه‌ی قدما، که حالت یکنواختی آن وقتی تکرار می‌شود مثل صدای چرخ خیاطی، هوش و حواس ما را به هر کجا که بخواهیم منتقل می‌دارد، در آن نایاب است. زیرا که اشعار نثرمانند (ویتمن) با وسایط دیگر راه جلوه‌ی خود را به دست آورد».
نیما درباره‌ی بکارگیری کلمات جدید نیز بی‌پروا بود و همواره تاکید داشت که «با زبانِ هرکس که حرف می‌زنید، کلماتِ خاصّ زبان او را به آسانی استعمال کنید. هیچ وحشت نداشته باشید از «وول زدن» یا «لولو». اولی مثلا برای شعر به زبانِ عامیانه و دومی برای شعر و تئاتر برای بچه‌ها کاملا مناسب و بجا هستند.» و هم‌چنین اشاره کرده است که «در بین هزاران کلماتِ آرکائیک، که کهنه شده اند، کلماتِ ملایم و مأنوس با سبکِ خود را به دست بیاورید» در آثار او هم، چنین مواردی را می‌بینیم. برای مثال او شعر «سیولیشه» را با صدای نوک‌زدنِ این سوسک آغاز می‌کند:

تی تیک تی تیک
در این کرانِ ساحل و به نیمه شب
نوک می‌زند
سیولیشه
روی شیشه.

شعر **ویتمن** نیز همواره مانند یک درخت، به شکلی ارگانیک رشد می‌کند و گسترش می‌یابد. یکی از دلایل آن زبان شعری اوست .ویتمن معتقد بود که شعر باید پایه‌ای گفتاری داشته باشد نه نوشتاری و اساس شعری خود را نیز بر همین مبنا قرار می‌داد. اشعار او دارای زبانی تازه و ساده است و تناسب زیادی با دوران جدید دارد. یکی از ابزارهایی که او سعی می‌کرد به وسیله‌اش این حالت را در شعر ایجاد کند تکرار بود. برای مثال در شعر Out of the Cradle Endlessly Rocking ، سطرهایی به این صورت وجود دارد:

loud! Loud! Loud! و یا blow! Blow! Blow!.
Blow! blow! blow!
Blow up sea-winds along Paumanok’s shore;
I wait and I wait till you blow my mate to me.

همانطور که در بالا می‌بینید در اینجا ویتمن تلاش کرده است که با تکرار کلمه‌ی blow حالت وزیدن باد را برای خواننده تداعی کند. استفاده‌ی ویتمن از ریتم در شعر نیز جالب توجه است. یک جمله از اشعار او اگر به شکلی عادی خوانده شود همانند نثر می‌ماند. در صورتی که اشعار او اغلب در سطرهایش و به شکل متوالی ترکیب شده است و نه در طول یک جمله به عنوان نثر. یک مورد دیگر هم که در شعر ویتمن می‌توان به آن اشاره کرد نوع هجاچینی‌ست.

الگوی هجاچینی در شعرهای انگلیسی معمولا به این صورت است که در ابتدا، یک هجای بدون استرس می‌آید و پس از آن یک هجای استرسی و به این ترتیب یک زنجیره تشکیل می‌شود. اما ویتمن معمولا این ترکیب را بهم می‌زد و این زنجیره را به صورت برعکس به کار می‌برد.

سمبل:

همانطور که پیشتر اشاره کردیم این دو شاعر را می‌توان جزو شاعران سمبولیست به شمار آورد. اصل کلمه‌ی سمبل، سومبولون (sumbolon) یونانی‌ست که به معنای به‌هم‌چسباندن دو قطعه‌ی مجزاست و از ریشه‌ی سومبالو به معنای چیزی که به دو نیم شده باشد مشتق شده است. در ایران شاید بتوان گفت که دو علت اصلی سبب می‌شد که شاعران ما از جمله نیما به این نوع از شعر رو بیاورند. یکی شرایط سیاسی و اجتماعی جامعه و استبداد حاکم بر آن فضا بود و عامل دیگر هم مسائل هنری. در واقع شاعران می‌کوشیدند با استفاده از سمبل، شعری عمیق‌تر داشته باشند و تاثیر بیشتری بر مخاطب بگذارند. برای مثال **نیما** بارها تاکید می‌کرد که «آن‌چه عمق دارد با باطن است. باطنِ شعر شما با خواندن دفعهٔ اول البته باید به دست نیاید. سمبل‌ها شعر را عمیق می‌کنند، دامنه می‌دهند، اعتبار می‌دهند و خواننده خود را در برابر عظمتی می‌یابد. سمبل‌ها را خوب مواظبت کنید؛ هرقدر آنها طبیعی‌تر و متناسب‌تر بوده عمقِ شعرِ شما طبیعی‌تر خواهد بود.» برای نمونه به یکی از نمادهای شعر **نیما** می‌پردازیم. نیما در اشعار خود بارها از جنگل به عنوان نماد استفاده کرده است. او معمولا جنگل را نمادی از یک جامعه‌ی گرفتار استبداد می‌دانست:

جاده خاموش است، از هر گوشه‌ی شب هست در جنگل
تیرگی، صبح از پی‌اش تازان
رخنه‌ای بیهوده می‌جوید
یک نفر پوشیده در کنجی
با رفیقش قصه‌ی پوشیده می‌گوید.

در این شعر، سراینده تلاش‌های صبح را که مفاهیمی مانند آزادی را می‌رساند، بیهوده می‌داند و معتقد است که نمی‌تواند این جنگل را که اسیر شب شده است نجات دهد. در ادامه هم کلماتی مثل «کنج» و یا «پوشیده» مویّدِ همین مطلب است.

ویتمن نیز همانند نیما سمبل‌های زیادی را در اشعار خود به کار برده است .برای مثال به بررسی شعر when lilacs last the dooryard bloom’d می‌پردازیم.

این شعر سوگنامه‌ای‌ست برای ۱۶امین رییس‌جمهور آمریکا یعنی آبراهام لینکلن. این شعر ۳ سمبل عمده دارد. ستاره، گل بنفشه و پرنده. درواقع ما شاهد یک قیاس بین آبراهام لینکلن و گل بنفشه هستیم. ویتمن در این اثر از یک ساختار چرخه‌ای استفاده کرده است و هر سمبل به سمبل بعدی متصل می‌شود. در ابتدا از ستاره شروع می‌کند و سپس به گل بنفشه می‌رسد و بعد از آن هم به پرنده و باز ستاره و در نهایت آوای پرنده. گل بنفشه را می‌توان سمبلی از خاطره‌ی جاودانه‌ی لینکلن دانست و همچنین «ستاره‌ی غرب» اشاره دارد به ویلیام کالن برایانت، شاعر شعر مرگ لینکلن. و همچنین صدای پرنده نیز سمبلی‌ست از معنویت.

باید اشاره کرد که این سمبل‌ها با زمان مرگ لینکلن ارتباط دارد. همچنین می‌توان از زاویه‌ای دیگر به بررسی این سمبل‌ها پرداخت. گل بنفشه اشاره‌ای دارد به عشق بین انسان‌ها، و پرنده ما را به روح شاعر می‌رساند و نغمه‌ی آن هم به نوعی، موسیقی زمان مرگ است. متن کامل شعر در انتها پیوست شده است.

در این یادداشت تلاش شد تا شباهت‌های مهم و برجسته‌ی این دو شاعر را نشان دهیم و بر اهمیت آن‌ها تاکید کنیم. قطعا با نگاهی جزئی‌تر به اشعار این دو، می‌توان شباهت‌های دیگری را نیز یافت. در مجموع باید دوباره تاکید شود که نیما یوشیج و والت ویتمن در فضای ادبی دوران خود و پس از آن تاثیر زیادی گذاشته‌اند. این تاثیر نه تنها در شکستن قواعدی بود که سال‌ها بر فضای ادبی دو کشور سلطه داشت بلکه در به کار بردن محتوایی متفاوت‌تر نسبت به گذشته نیز دیده می‌شد. در پایان این یادداشت، چند مقاله که به تکمیل این مطلب کمک می‌کند ضمیمه شده است.

سرچشمه: سایت سایه‌ها (خانهٔ ادبیاتِ معاصر)

ارژنگ شمارهٔ ۲۵، مرداد و شهریور ۱۴۰۱

بازگشت به فهرست

نیمای جوان و آغاز شعرِ نوآیینِ فارسی

سیمین بهبهانی

به بهانهٔ ۶۳مین سال‌روز درگذشت نیما یوشیج، پدرِ شعرِ نوی فارسی

اشاره: تابستان امسال [تابستان ۱۳۸۹ - ارژنگ] که به دیدار خانه‌ی پدری نیما یوشیج [۲۱ آبان ۱۲۷۶ – ۱۶ دی ۱۳۳۸] رفتم، مزار زنده‌یاد سیروس طاهباز را در کنار مزارِ مُرادش دیدم و بی‌اختیار گریستم؛ نه از اندوه و نه از شادی، بل‌که از ادامه‌ی آن وابستگی که در زندگی و مرگِ هر دو یک‌سان بود. اکنون خوش‌دارم که آن‌چه را درباره‌ی آن شاعرِ دوران‌ساز نوشته‌ام، به پوران صلح‌کل (همسرِ سیروس طاهباز) پیش‌کش کنم که شیفتگی و ارادتِ طاهباز به نیما همواره در پسندِ او بوده است.(س. ب)

پسرکی روستازاده را پدر از یوش به تهران می‌فرستد تا در مدرسه‌ی عالیِ سن لویی درس بخواند و با زبان فرانسوی آشنا شود و آینده‌یی درخشان پیش رویش به انتظار بماند [1].پدر، «ابراهیم نوری [...] از افراد یکی از دودمان‌های قدیمیِ شمال ایران»، [2] محشتمی‌ست از خطّه‌ی خویش و امکان آموزش و پرورش سزاوار پسر در اختیار اوست.

علی اسفندیاری (۱۳۳۸-۱۲۷۶)، پسر کوچک آن روزگار و نیمای بزرگ روزگاران بعد، به خواست پدر حرمت می‌گزارد و دانش‌آموز آن مدرسه‌ی کاتولیک می‌شود .خود او گفته است: «*سال‌های اول زندگیِ مدرسه‌ی من به زدوخورد با بچه‌ها گذشت. وضع رفتار و سکنات من، کناره‌گیری و حُجبی که مخصوص بچه‌های تربیت شده در بیرونِ شهر است، موضوعی بود که در مدرسه مسخره برمی‌داشت. [...] من در مدرسه خوب کار نمی‌کردم. فقط [نمره‌های] نقاشی به داد من می‌رسید. اما، بعدها، در مدرسه، مراقبت و تشویق یک معلّم خوش‌رفتار، که نظام وفا ــ شاعرِ به‌نامِ امروز ــ باشد، مرا به خطّ شعر گفتن انداخت.* »[3]

نیما بزرگ و بزرگ‌تر می‌شود و در همان مدرسه با ادبیات فرانسه و ادبیات کهن ایران آشنایی می‌یابد. شعرهایی می‌نویسد و راهِ آینده‌ی خود را ــ که جز پدید آوردن شعرِ نوآیینِ فارسی نبوده است ــ می‌پوید.

همین سر نهادن در پیِ سودای شعر است که آدم را از عالَم فارغ و از «غمِ نان» و پروای جان آزاد می‌کند و خود یوغی گِران می‌شود بر گردنِ شاعر که تا ابد از آن رهایی نمی‌یابد.

«**افسانه**»ی نیما نخستین شعری‌ست که در آغاز دهمین سده‌ی زندگیِ ادبیِ زبان فارسی، به شیوه‌ی نمایش‌نامه، زاده می‌شود (۱۳۰۱) و آنانی را که برای »تجدّد ادبی« می‌کوشیدند و راه نمی‌جُستند آگاه می‌کند که چاره در کاربُردِ واژه‌های باب روز و، بیش‌تر، برگرفته از زبان‌های اروپایی (همچون »دموکراسی«، «دیکتاتوری»، «پارلمان»، «تِرَن» و مانند آن‌ها) نیست.

«افسانه» شعرِ نیمای جوان است، شاعری که گام‌هایش هنوز در پویشِ راه شعر نیرو نگرفته است. شعری سخن‌ورانه و بری از کاستی‌های لفظی و معنوی و ــ حتا ــ وزنی نیست. گذشته از این‌ها، بسیار دراز و پُرگویانه است. زنده‌یاد **مهدی اخوان ثالث**، در ارزیابیِ «افسانه»، نوشته است که این منظومه «به منزله‌ی کوک‌کردنِ ساز بود -یا نه- به مثابه‌ی کرشمه و درآمدی بود که گوشه‌های عالی و اعجاب‌انگیزِ گاهانِ شعرِ نیما در دنباله‌ی آن بود... سال‌های شکفتگی و بلوغِ شعرِ نیما [...]، به نظر من، از ۱۳۱۶ و ۱۷ به بعد است [...]»[4].

با این همه، نَفَسی تازه، مانند نسیمِ دل‌افسای کوه‌ساران، در «افسانه» جاری‌ست:

عاشقا ! خیز کامد بهاران

چشمه‌ی کوچک از کوه جوشید،

گُل به صحرا درآمد چو آتش،

رودِ تیره چو توفان خروشید،

دشت از گُل شده هفت رنگه.

«**افسانه**» را -که جانِ شعر و جانِ زندگی‌ست- تخیّل شاعر به گفت‌وگو با شاعر وامی‌دارد. پرسش‌وپاسخ آغاز می‌شود؛ چون‌وچرای فلسفی ادامه می‌گیرد؛ و **عاشق** به نفیِ زندگیِ پَسامَرگ می‌کوشد و عشقِ افلاتونی را هم انکار می‌کند .**افسانه** او را به سازش با دشواری‌های زندگی و کامیاب شدن از زیبایی‌ها برمی‌انگیزد ــ چندان که حتا حافظ هم در این گفت‌وگو بازخواست می‌شود:

حافظا! این چه کید و دروغی‌ست

کز زبان مِی و جام و ساقی‌ست؟!

نالی ار تا ابد، باورم نیست

که بر آن عشق بازی که باقی‌ست.

من بر آن عاشقم که رونده‌ست.

و خواننده به پایان شعر می‌رسد، حیران و بی‌بهره از حاصلی که فراخوردِ این گونه گفت‌وگوهای فلسفی‌ست.

در «**افسانه**»، اندیشه و احساس و زبان و وزنِ شعر دیگرگون می‌شود و از آن‌چه در شعر سنتّیِ ایران رواج داشته است درآن اثری نیست. وزنِ «**افسانه**»تازگی دارد، اگر چه برخی ادّعا کرده‌اند که همین وزن را در یکی از نوحه‌سرایی‌های روزگار صفویان یافته‌اند. روان‌شاد **نادر نادرپور** دراین‌باره نوشته است: «[...] اگر چنین ادعایی راست باشد، نیما مستحقّ ستایشِ بیش‌تری‌ست، زیرا چنین وزنِ شاد و دل‌انگیزی ابداً برای مرثیه‌سرایی مناسب نیست[...]»[5].

پاسخ به این پرسش را که وزنِ «**افسانه**»دارای پیشینه است یا نه بر عهده‌ی پژوهش‌گران می‌گذارم. همین‌قدر می‌گویم که آوردن وزنی تازه، در هنگامی که وزن‌های عروضیِ مورد استفاده اندک‌شمار بوده‌اند، سخت ارزش‌مند است ــ به ویژه از آن‌رو که (سوای نادرستی‌های چاپی) این منظومه‌ی نیما سرشار از اندیشه و جدل‌هایی‌ست که در چنین وزنی گنجیده. نکته‌ی مهمّ دیگر آن که واژه‌های به کار رفته در «**افسانه**»، کوتاهی و بلندیِ هجای آن‌ها، و تحرّک یا تأنّی‌شان وزن را اغلب شاد یا غمگین می‌کند. پس حکم کُلّی درباره‌ی شاد یا غمگین بودن یک وزن ویژه و بزمی یا رزمی بودن آن دور از احتیاط است.

«**افسانه**»، به‌علّت تفاوت‌هایی که با شعرهای سنّتیِ فارسی داشت، هم‌چون زنگی‌بود که در محیط خواب‌آلوده‌ی ادبیات ایران به صدا درمی‌آمد و ذهن‌ها را هوشیار می‌کرد. پس بیش‌ترِ شاعران برجسته‌ی زمان ما از قالب آن پیروی کردند و چهارپاره سرایی، تا مدت‌های دراز، شیوه‌یی برگزیده و فراگیر شد.
نیما، در آغاز جوانی، سرودن همه‌گونه شعر سنّتی را تجربه کرد: قصیده و قطعه و مثنوی و رباعی و ــ حتا ــ غزل در مجموعه‌ی آثار او کم نیست. گفته‌اند که شاعر در سرودنِ این‌گونه قالب‌ها موفق نبوده و به همین سبب رو به شیوه‌ی تازه کرده است و باید توفیق او را در کارهای نوآیینِ وی جُست. این گفته، به ظاهر، درست است. نیما، در قصیده‌سرایی، از ملک‌الشعرا بهار کم می‌آورد. در مثنوی و رباعی و قطعه و غزل هم دیگران از او تواناترند. بر روی هم، سخن‌پرداز و سخن‌ورز نیست. زبان‌آوریِ نظم بهار یا رسایی و شیواییِ کلام ایرج را ندارد.

اما یک نکته‌ی مهمّ در این میان از نظر دور مانده است:

نحوه‌ی تفکر و ماهیّت عاطفه‌ی نیما با سرشت قالب‌های سنّتیِ فارسی هم‌ساز نیست. چنان جامه‌هایی درخور جان تازه‌اندیش او نبوده است. از همین‌روست که قالبِ شعر خود را دیگرگونه می‌کند. آن‌گاه، بر بنیاد همان وزن‌های عروضِ گذشتگان، افاعیل و ارکان خُرد شده را می‌آزماید و مصراع‌های خود را، مناسبِ کلام خویش، بلند و کوتاه می‌کند و قافیه را به مثابه‌ی «زنگِ پایانِ مطلب» به کار می‌گیرد و شاه‌کارهایی چون «داستانی نه تازه» (۱۳۲۵)، «اجاق سرد»(1327) ، «ری‌را» (۱۳۳۱)، «برف» (۱۳۳۴)، «در پیش کومه‌ام»

(۱۳۳۶) و چندین شعر دیگر می‌آفریند- سروده‌هایی که او را در مقام یگانه بنیادگذار شعر نوآیینِ فارسی جاودانه می‌کند.

گروهی چنین پنداشته‌اند که نیما فقط با تغییر در وزن و بلند و کوتاه کردن مصراع‌ها «شعر نو» آفریده است. این پنداشت نادُرُست است؛ زیرا، در این صورت، می‌بایست بحر طویل‌ها و مسمّط‌ها و مستزادها را هم نمونه‌هایی از شعر نو به شمار آوریم. و چه بسیارند آنانی که وزن را شکستند، اما حتا یک سطر هم که در برگیرنده‌ی کم‌ترین اندیشه یا احساس یا تازگی در زبان یا پایان‌بندیِ درستِ شعر باشد عرضه نکردند- و هنوز هم نمی‌کنند. نیما وزن را از روی تفنّن نشکست؛ نیازِ درون‌مایه‌ی شعر او به تحوّل ناگزیرش کرد، نه سودای گشایش خاطر و شوخ‌طبعی. خودش گفته: *«[...] کوتاه و بلند شدن مصرع‌ها در [شعرهای من] بنا بر هوس و فانتزی نیست. [...] هر کلمه‌ی من از روی قاعده‌ی دقیق به کلمه‌ی دیگر می‌چسبد.»* [6] و *افزوده است که «من به رودخانه شبیه هستم که از هر کجای آن لازم باشد، بدون سر و صدا، می‌توان آب برداشت»* [7].

او دراین گفتار صادق است و برهر شاعرِ موفّقی که پس‌از وی در ادبیات معاصر ایران تثبیت شده باشد اثر گذاشته است، از آن‌رو که اندیشگیِ شاعران را از نگرش بر «شیوه‌ی کتابی» به سرشت و زمان و عاطفه و زبان ویژه‌ی هر **فرد** برگردانده است: من امروز می‌دانم که باید سخن بگویم، اما نه به زبان منوچهری و سعدی یا حافظ و صائب، بل که با واژگان هم‌ساز با اندیشه‌ی خاص خودم.

شکستن تصنّعیِ وزنْ بسیاری از «شاعر»ان را از اندیشه‌ی درستِ نیما در زمینه‌ی بدعت در شعر غافل کرد و، به همین سودا، کسانی که از قالب ظاهریِ او پیروی کردند افزون از شمار شدند. تنی چند از شاعران، اما، منظور اصلیِ نیما را از شکستن وزن و هم‌ساز کردن قالب و درون‌مایه (=صورت و معنا) دریافتند و آثاری جاودانه سرودند.

من از کسانی بودم که جز در چند مورد خاص ــ خواه از روی تفنّن، خواه به دلیل نیاز واقعی ــ از وزن‌های نیمایی پیروی نکردم و تنها در چهارپاره‌های خود آثاری به شیوه‌ی او پدید آوردم. از همین‌رو، آن تبِ همه‌گیر -که هر ناشاعری را نیز مبتلا کرده بود- مرا نگرفت. با این همه، در وزن‌های مرسوم غزل (که تا امروز شیوه‌ی دل‌خواه من است) دیگرگونی‌هایی به کار آوردم و هنوز هم آن‌ها را پی می‌گیرم.

خوب به خاطر دارم یکی از دوستان شاعرم (یادش جاودان)، که غزل‌های مرا بسیار دوست می‌داشت، غزلی از سروده‌های سابقم را با مصراع‌های پلکانی و نابرابر نوشت و گفت که حالا غزلت شد یک شعرِ نو! چرا نمی‌خواهی، با کمی تصرّف در طولِ مصراع‌ها، بیایی به جمع شاعرهای نیماگرا؟

با همه‌ی ارادتی که به او داشتم، از حرفش خنده‌ام گرفت و در پاسخش گفتم که باور دارم کار نیما بسیار بزرگ‌تر از آن است که بخواهم صِرفِ شکستن وزن را نشانه‌ی تشخّص یا رده‌بندیِ شعر پیروان او کنم. من به آن‌چه نیما می‌گوید اعتقاد دارم و می‌دانم از شاعران روزگار خود چه می‌خواهد. نو شدن اندیشه و خیال و زبان و احساس (و، بر روی هم، جهان‌نگریِ جدید) آرزوی نیمای ماست، و من این همه را در غزل عرضه می‌کنم و می‌دانم از کجای آن رودخانه‌ی سخاوت‌مند آب بردارم.

آشنایی با نیما

از چهارده‌سالگی با شعرهایش آشنا شدم و از دور شناختمش. در آغاز دهه‌ی 30، که تبلیغ «صلح» در کشور ما فریضه‌یی همگانی به شمار می‌آمد، من هم -با همه‌ی جوانی و بی‌تجربگی- از «قافله» عقب نماندم و در جمعیّتی عضو شدم که دراین تبلیغ می‌کوشید. روزی قرار شد که نویسندگان برای تبیین صلح مطالبی بنویسند و شاعران شعرهایی بسرایند و بازی‌نویسان نمایش‌نامه‌هایی فراهم آورند تا این آثار را به مسابقه بگذارند و به برترین‌ها جوایزی اهدا کنند.

برای تهیه‌ی مقدماتِ کار، در خانه‌ی شادروان **اکبر محسنی**، موسیقی‌دان و نوازنده‌ی برجسته‌ی تار، گرد آمدیم. چرا آن‌جا را انتخاب کرده بودند؟ در خاطرم نمانده است. همین‌قدر بگویم که چندی بعد، وقتی در اداره‌ی رادیو با محسنی آشناتر شدم، او را مردی وارسته دیدم. باورهای استوارِ مذهبی داشت، به همان مایه که به موسیقی نیز سخت مؤمن بود: نماز و روزه‌اش ترک نمی‌شد و، همزمان، بی‌وضو دست به تار نمی‌بُرد. ترانه‌های «الاهۀ ناز» و «او نیامد» (از آثار او)، با صدای زنده‌یاد **غلامحسین بنان** و خانم **فرح آزاد**، در خاطرم مانده است.

حاشیه رفتم، زیرا که یادِ محسنی «روشنم می‌دارد». بعد از ظهرِ یکی از آن‌روزها، نزدیک ساعت دو، در خانه‌ی او جمع شدیم. نویسنده‌ی «یادداشت‌های یک معلّم» و شاعرِ سیاسیِ آن روزگار، **محمد عاصمی** («شَرَنگ»)، هم آن جا بود. او با دو/ سه نفر دیگر رفتند نیما را بیاورند، و ما تا ساعت ششِ عصر به انتظار نشستیم. وقتی آمدند، پرسیدم که چرا این قدر طولانی شد. عاصمی، با شوخ‌طبعیِ خاص خود، گفت که تا کت و شلوار استاد را پوشاندیم و دستمال گردنش را بستیم و سایر «مقدماتِ حضورِ ذهن» را فراهم کردیم همین شد! البته یادآور شوم که آن سال‌ها آسمان تهران هنوز آبی بود و این همه راه‌بندان وجود نداشت. دورترینِ راه‌ها را می‌توانستی در پانزده دقیقه طی کنی واتومبیل آن‌قدر کم بود که وقتی من اتومبیلِ واکسهُل قسطیِ خودرا خریدم، بچه‌های محل جشن گرفتند و من میانِ‌شان شیرینی پخش‌کردم وآنان تا مدتی به‌دنبال نخستین سواریِ من، فریادکنان، می‌دویدند.

آن روز، همه‌ی ما سروده‌ها و نوشته‌هامان را برای نیما خواندیم. نیما هم، با نهایت سادگی و آرامی، مطلبش را برای ما خواند. با گذشت نزدیک به شش دهه، جمله‌ی بسیار زیبا و خیال‌انگیزی از او در خاطرم مانده است: **«من از آتش یخ می‌سازم؛ تو دو شاخِ تیز به من می‌دهی و می‌گویی بجنگ؟!»**

این جمله را، با دیگرگونی‌هایی، سال‌ها بعد، ضمن نامه‌ی شاعرانه‌یی دیدم که نیما در خرداد ۳۲ در پاسخ به نامه‌ی سرگشاده و درشتناکِ **جلال آل‌احمد** نوشته بود[8].

باری، در آن جلسه، شعرِ درازی خواندم در قالبِ چهارپاره که ضمنِ آن از همه‌ی شهرهای ایران دیدارکرده و ویژگی‌های هریک را به جزئیات برشمرده وعاقبت از تهران سردرآورده بودم. منظورم یگانگی و هم‌بستگیِ آدم‌ها با یکدیگر بود. نیما، با حوصله‌یی ستودنی، به «شعر» من گوش سپرد و سپس استادانه ــ و بیش‌تر

پدرانه ــ گفت که ببین، عزیزم، امروزه دیگر هیچ نقاشی وقت خود را صَرفِ کشیدن گُل‌های قالی یا گلیمی نمی‌کند که تارهای پشم یا ابریشمِ آن با رنگ اصلی روی تابلو بدرخشد، بل که با چهار خطّ کوژ و کژ و با چند رنگ ساده عواطف درون انسان را ترسیم می‌کند. شاعر هم باید چنین کند و از درازگویی بپرهیزد و از واژه‌ها در نهایت ایجاز و فقط تا حدّ لازم استفاده کند. این توصیه را کسی به من می‌کرد که خودش مثنویِ «قلعه‌ی سقریم» (1313) را به اطناب سروده و نتیجه‌ی آن را با «ری‌را» یا «اجاق سرد» سنجیده بود و این آزمونِ ارزنده را ــ که حاصلِ عمری تلاش بود ــ به رایگان در اختیار شاعرک نوپایی چون من می‌گذاشت. از آن‌جا که همیشه شاگرد خوبی بودم و برای شنیدن توصیه‌ها گوش حساسی داشتم، فردای همان‌روز شعری سُرودم، باز در همان قالب چهارپاره، با آغازی چنین:

آه، ای ناشناسِ ناهم‌رنگ،
بازگو! خفته در نگاهِ تو چیست؟[9]

و همان مفهوم یگانگی و هم‌بستگیِ افراد بشر را در آن گنجاندم و، در واقع، با همان «چهار خطّ و چند رنگِ» توصیه‌شده‌ی استاد، نقشی کارآیندتر از «شعر» نخستین کشیدم.

جلسه‌ی دوّمِ دیدارم با نیما در خانه‌ی **شادروان سعید نفیسی** برگزار شد. این مرد جهانی از دانش و مهربانی بود: معلّمی راستین. استادان ــ نیما و نفیسی و چند تن دیگرــ برای تشخیص آثار برترِ شرکت‌کنندگان جوان (از جمله اخوان ثالث و من) به داوری نشسته بودند. سه جایزه‌ی شعر به سه تن از آقایان شاعر اعطا شد، و جایزه‌ی اول به اخوان. و من ماندم با شعر کوتاهم و، به گفته‌ی جاودان‌یاد احمد شاملو، «حسرتی/ نگاهیّ و/ آهی» .[10] اخوان، اما، که اولین‌بار او را در آن‌جا می‌دیدم، در عین جوانی، وقارِ پیران را داشت: از گرفتن جایزه، لبخندی حتا بر لب‌هایش ننشست.

نیما متوجه نگاه من شده بود. درست مثل بچه‌یی بودم که ناخوش است و در برابر چشمش یک تکّه شیرینیِ خوش‌مزه می‌خورند و به او نمی‌دهند و می‌گویند: «برایت بد است!» او رو به نفیسی کرد و دل‌سوزانه گفت: نمایش‌نامه که ننوشته‌اند؛ چه طور است جایزه‌ی آن را هم به شعر بدهیم؟ نفیسیِ شاگردپرور و مهربان هم این پیش‌نهاد را پذیرفت و، یک جایزه نیز، با این تدبیر، نصیب شعر من شد. بغضم ترکید و از خوش‌حالی یا نمی‌دانم چه، هق هق، گریه کردم. سالیان بسیار این جایزه را داشتم: ستاره‌یی طلایی بود، استوار بر روبان پهنی هم‌رنگِ آسمان آن روزهای تهران.

نیما پیروانِ راستین و شاگردانِ شیفته‌ی پُرشمار داشت: اسماعیل شاهرودی («آینده»)، منوچهر شیبانی، احمد شاملو («ا. صبح» و«ا. بامدادِ» بعدی) و، از پیِ چندی، مهدی اخوان ثالث («م. امید») در تماسِ مستقیم با او بودند. دیری نکشید که فروغ فرّخزاد و یدالله رؤیایی و نصرت رحمانی و محمود مشرف آزاد تهرانی («م. آزاد») و منوچهر آتشی و شماری دیگر، گاه به گاه و نامستقیم، و اغلب از رهگذر شعرش، با وی ارتباط یافتند. همه او را می‌ستودند. نیما، اما، از برخی شِکوِه داشت که توصیه‌هایش را خوب در نیافته‌اند.

به هر صورت، باید بگویم که بیش‌ترِ هم‌نسلانِ من، یا آنانی که جوان‌ترند، هر یک به شیوه‌یی، از این پیر و پیش‌گامِ شعر نوین فارسی پیروی کرده‌اند. زبان شعریِ نیما مایه‌ی تشخّص کار اوست، چندان که همواره امضای او را آشکار می‌کند. پس اصیل و تقلیدناپذیر می‌مانَد.

وزن‌های شکسته‌ی نیما

فرصت نیما برای پرداختن به نمونه‌های گوناگون شعر نو (کوشش‌هایی که شاعران جوان امروز در عرضه‌ی ظرفیّت‌های دست‌نخورده‌ی شعر او می‌کنند) کافی نبود. او دریافته بود که شکستن ارکان عروض کهن فارسی جز در تعدادی وزن متّفق‌الارکان و دو/ سه وزن دیگر (همچون بحر مضارع و وزن رباعی) ممکن نیست و پی بُرده بود که گَردِش در این مجموعه‌ی وزنی ــ که شمار آن نزدیک به ده است ــ ملال و یک‌نواختیِ لحن را در پی خواهد داشت. از همین رو، به مخدوش کردن پاره‌یی از این وزن‌ها دست زد. برای نمونه، در آغاز شعر «**ناقوس**» (۱۳۲۳)، با ارائه‌ی تصویرهای بسیار زیبا از نوای ناقوس «در خلوتِ سحر»،خواننده یا شنونده را به شوق می‌آورد:

بانگِ بلندِ دلکشِ ناقوس
در خلوتِ سَحَر
بشکافته‌ست خرمنِ خاکسترِ هوا
وز راهِ هر شکافته با زخمه‌های خود
دیوارهای سردِ سَحَر را
هر لحظه می‌درد.
مانند مرغِ ابر
کاندر فضای خامشِ مرداب‌های دور
آزاد می‌پرد؛
او می‌پرد به هر دم با نکته‌یی که در
طنّین **او به جاست.**
پیچیده با طنینش دو **نکته‌ی دگر**
کز آن طنین به پاست.
دینگ دانگ **...چه صداست**
ناقوس!
کی مُرده؟ کی به جاست؟
[...]
دینگ دانگ **...این چنین**
ناقوس با نواش درانداخته طنین.

از گوشه‌جای جِیب سحر، صبح تازه را
می‌آورَد خبر.
او مژده‌ی جهان دگر را
تصویر می‌کند.
با هر نوای خود
جوید به ره (چو جوید با تو)
وین نکته‌ی نهفته گوید با تو:
–«در کارگاهِ خود، به سَرِ شوقِ آن نگار،
زنجیرهای بافته ز آهن
تعمیر می‌کند! »

«دینگ دانگ» عیناً صدای ناقوس است. اما می‌بینیم که با وزنِ دنباله‌ی شعر هم‌خوان نیست. واژه‌ی «طنین»، در یازدهمین مصراع از نخستین بند شعر، را هم باید ــ با تسامح ــ به تشدید «ن» («طنّین»، بر وزن «زرّین») بخوانیم. از این نکته که بگذریم، به گمان من، نیما به عمد وزن «دینگ دانگ» را دنبال نگرفته است تا بتواند برای درون‌مایه‌ی چندگونه‌ی شعرِ خود وسیله‌ی تمایزی تعیین کند. در چند بند، که «دینگ دانگْ» آغاز کلام است، می‌بینیم که مطلب رنگ دیگری می‌گیرد و در واقع باید بگوییم که نوای ناقوس، در هر لحظه، مکرّر و مَفصلِ چندگونگیِ زبان شعر می‌شود. این آغازِ ایجاد تنوعِ وزنی در شعر نیماست که به ندرت در برخی سروده‌های میان‌سالیِ او به چشم می‌خورد. آرزوی این شاعر برای ایجاد چنین تنوعی در شعر «همه‌شب زنِ هرجایی» (۱۳۳۱) آشکار شده است.

در سال‌های نزدیک به دهه‌ی ۳۰، منوچهر شیبانی شعرهایی نوشت که، بسته به موضوع، در یک سروده‌ی واحد، وزن مصراع‌هایش دیگرگون می‌شد. او بر این باور بود که محتوای شعر در فراگَردِ سرایش، به لحاظ حالت‌های حسّی، متفاوت است و از همین‌رو شاعر باید وزن شعر را، بنا بر ضرورتِ هر بخش آن، شاد، غمگین، اندیشه‌ورانه و یا طنزآمیز کند. به این ترتیب، هر شعری می‌بایست با وزن‌های گوناگون سروده شود. این پیش‌نهاد در شعر نیمایی (البته در وجهِ گسترش‌نیافته‌ی آن) پذیرفته نشد.

به «ناقوس» بازگردیم: چنان که گفتیم، نیما در این شعر از ادامه‌ی وزن «دینگ دانگ» سر می‌پیچد و روا می‌دارد که چند مصراع، به لحاظ نواخت، با «فاع فاع» هم‌خوان نباشند. این «دینگ دانگِ» ناهماهنگْ سرفصل و جداکننده‌ی چندین بندِ شعر می‌شود و لزوم ناهماهنگیِ آن را ما آشکارا درمی‌یابیم، یعنی به تغییر مطلب پی می‌بریم. (دراین منظومه، شب نمادِ ستم و نابه‌کاری، صبح نماد پیروزی و نیک‌بختی، زنجیر نماد کینه‌توزی و خودکامگی، و دیوار نمادِ ناکامی و دشواری در راه رسیدن به آرزوهاست).

منظومه‌ی «**ناقوس**» با «بانگ بلند و دلکش»ی آغاز می‌شود که مژده‌ی صبح می‌دهد و هر که و هرچه را که از جنس هول و نابه‌کاری، ستم و تاریکی ست می‌راند. و شاعر، با شنیدن آن بانگ، می‌پرسد که آیا «بام و سرای گُرجی»(استالین؟) «طعمه‌ی زبانه‌ی آتش» شده یا «بازارهای گرمِ مسلمان» به سردی گراییده است.

می‌خواهد بندیان رهایی یابند و سرگشتگان به سامان رسند. شاعر، گاه با زبان منطق، می‌کوشد تا ثابت کند که برای هر مشکلی راه‌حلّی هست و دیوارها به هر حال فرو خواهند ریخت و هر کسی که این واقعیت را باور نکند «نادان به دل» است:

دینگ دانگ... دَم به دَم
راهی به زندگی‌ست
از مطلعِ وجود
تا مطرحِ عَدَم.
گر زان که هم‌چو آتش خندد موافقی،
ور زان که گورِ سرد نماید معاندی ــ
از نطفه‌ی به پا شده ره باز می‌شود
از او حکایت دگر آغاز می‌شود.
از او به لغزش است جدار سبُک نهاد.
از او به گردش است همه چیز.
این کارخانه‌ی کهن از اوست
در رتق و فتقِ جلوه‌گری‌های بی‌مَرَش.
نادان به دل کسی
کاین نکته از ندانیِ او نیست باورش.

تصویر شکافته شدن هوای خاکسترگون سپیده‌دم بر اثر صدای ناقوسْ زنده و تازه است، و زخم زدن این صدا «از راه شکافته»ی «دیوارهای سردِ سحر» و دریده شدن آن دیوارها بر اثر این زخم‌ها از تصویر پیشین هم ناب‌تر. سپس، بارِ دیگر، نوای ناقوس به گوش می‌رسد که «مانند مرغِ ابر [...] در فضای خامش مرداب‌های دور [...] می‌پرد» و در طنینِ او **به هر دم نکته‌یی به جاست**. در آغازِ مصراعِ «طنینِ او به جاست» خدشه‌یی‌ست که پیش‌تر صحبت آن رفت :«فعولُ فاعلات» جانشینِ «مفعولُ فاعلات» شده است. وزن آخرین مصراع بند پنجم («او با مفاصلِ خاکِ فریب‌ناک») نیز مغشوش است که، سوای معنای شعر، باید ــ برای نمونه ــ چنین باشد: «او با سریرِ خاکِ طرب‌ناک».

به باور من، در مصراع دوازدهم از نخستین بند، واژه‌ی «**در**» نادُرُست چاپ شده و درستِ آن لفظِ «**دو**»ست ــ چنان‌که در ادامه می‌خوانیم:

دینگ دانگ...
چه صداست
ناقوس!
کی مُرده؟ کی به جاست؟

و آن «دو نکته» همین است که شنونده ناقوس را به خطاب می‌گیرد تا بداند **چه کسی مُرده و چه کسی زنده است** و، در واقع، ناقوسِ مرگ یا زندگیِ که را می‌زنند، یا «**حرف از کدام سوگ و کدامین عروسی است؟**»

دیگر آن که در بند نُهُم (مصراع شانزدهم) و بند آخر، یعنی دوازدهم)مصراع دهم)، خیال می‌کنم همان واژه‌ی «نگار» درست باشد و نه «فگار»، چنان‌که، «به نظر» استادی دانشور، «با توجه به زمینه‌ی شعر مناسب‌تر می‌نماید» [11] ــ با این تفاوت که حرف «ق» از واژه‌ی «شوق» را مکسور باید خواند. توضیح آن که: «نگار»، در این‌جا، نه به معنای «یار» و «دل‌بر» است، بل «نقش» و «خط» را مراد می‌کند. مصراع‌هایی از هر دو بند را بار دیگر ــ با کمی توضیح ــ می‌خوانیم:

بند نهم:

او [=ناقوس] **با لطیفه‌ی خبرِ صبح‌خند خود**
(کز آن هزار نقش **گشوده[...]**)
بر این صحیفه خطِّ **دگرسان**
تحریر می‌کند.
]پس[در کارگاهِ خود، به سر شوقِ **آن نگار** [= **همان نقش و خط[،**
زنجیرهای بافته زآهن
تعمیر می‌کند [**البته برای روزِ انتقام**].

و بند آخر (دوازدهم) :

[...]او =] همان ناقوس **[مژده‌ی جهان دگر را**
تصویر **می‌کند.**
[پس] **در کارگاه خود، به سرِ** شوقِ **آن نگار** [= **همان تصویر**]،
زنجیرهای بافته زآهن
تعمیر می‌کند [**چنان که گفته شد، برای انتقام**].

گذشته از پاری خوانش‌های نادُرُست، بسیاری از شعرهای نیما را نادُرُستی‌های چاپی نیز، متأسفانه، از معنا انداخته‌اند. البته دست‌نوشته‌های خودِ شاعر هم، که با مداد و بر کاغذهای نامناسب نقش بسته، سببِ ناخوانایی آن‌ها شده‌اند. ای کاش کسی، با دانشِ خود نیما، پیدا می‌شد و واژه‌ها و عبارت‌های نادُرُست را درمی‌یافت یا، دست‌کم، در این زمینه، تعبیرهای مجاب‌کننده‌یی به میان می‌کشید.

یکی از نادُرُستی‌های چاپی، به گمان من، در مصراعِ سوم از بندِ اولِ شعر بسیار زیبا و پُرتصویر «**خنده‌ی سرد**» (۱۳۱۹) نمودار می‌شود: «دُمِ طاووسِ **نَر** می‌افشانَد» به «دُمِ طاووسْ پَر می‌افشانَد» بدل شده است! تمامِ بند را می‌آوریم تا این خطا آشکارتر شود:

صبح‌گاهان که بسته می‌مانَد
ماهیِ آبنوس در زنجیر،
دُمِ طاووسِ نَر **می‌افشانَد**
روی این بامِ تن بشسته ز قیر.

شاهدِ مثال را، برای اثبات ادعای خود، فقط به چند نمونه از بسیارها سروده‌ی شاعران گذشته‌ی زبان فارسی بسنده می‌کنیم:

یکی نغز طاووسِ کرده به زر
ز مادر جدا شد چو طاووسِ نَر. *(فردوسی)*
نگویم که طاووسِ نَرّ است گُلبن. *(ناصر خسرو)*
از دُمِ طاووسِ نَر ماهی سر بر زده‌ست. *(منوچهری)*
شاخِ گُل بود به باغ اندر هنگامِ بهار
خوب و آراسته مانندهٔ طاووسی نَر. *(لامعی)*

افزون بر این‌ها، با توجه به پیشینه‌ی ادبیات فارسی، «را» (نشانه‌ی مفعولِ صریح)، به ضرورت وزن شعر، حذف شده است. حال، این بند را ــ از لحاظ دستوری ــ واکاوی می‌کنیم:

جمله‌ی ناقص:

صبح‌گاهان= فاعل (برای افشاندن «دُمِ طاووسِ نَر»)

که= موصول

بسته می‌مانَد= فعلِ لازم

ماهیِ آبنوس= مفعولِ غیرصریح

در زنجیر= مکان وقوع فعل

جمله‌ی مکمّل:

دُمِ طاووسِ نَر= مفعولِ صریح

می‌افشانَد = فعلِ متعدّی (برای «صبحگاهان»)

رویِ این بامِ= مفعول غیرصریح (محلِّ وقوعِ فعل)

تن بشسته ز قیر= صفت مُرکّب (کنایه از آسمان).

پس مفهوم کلّیِ این بند را چنین درمی‌یابیم: «وقتی شب به پایان می‌رسد، صبح، با طلوع خود، **دُمِ طاووسِ نر** روی آسمان می‌گسترانَد.» توضیح بیش‌تر آن که: «ماهیِ آبنوس» کنایه از فشردگیِ ممتدّ شب است در کرانه‌ی مغرب، و «دُمِ طاووسِ نر» گستردگیِ رنگارنگِ پرتوِ خورشید در پهنه‌ی آسمانِ سپیده‌دم («بامِ تن بشسته ز قیر»)

شعر «**غُراب**» (۱۳۱۷) نیز به براعت استهلالی ایهام‌انگیز آراسته است، چندان که برداشتِ برخی از فرزانگان را مغشوش می‌کند:

وقت غروب کز بر کُهسار، آفتاب
با رنگ‌های زردِ غمش هست در حجاب،
تنها نشسته بر سَرِ ساحل یکی غُراب.
وز دورْ آب‌ها
همرنگ آسمان شده‌اند و یکی بلوط،
زرد از خزان،
کرده‌ست روی پارچه سنگی، به سر، سقوط.

و، با توصیف شاعر در دو مصراع بعدی، احتمال رویدادی ناگوار می‌رود:

زان نقطه‌های دور
پیداست نقطه‌ی سیهی.

سپس می‌خوانیم:

این آدمی بُوَد به رهی،
جویای گوشه‌یی که، ز چشم کسان نهان،
با آن کُنَد دمی غم پنهان دل بیان.
وقتی که یافت جای نهانی ز روی مِیل
چشم غُراب، خیره از امواجِ مثلِ سیل،
بر سوی اوست دوخته، بی‌هیچ اضطراب
کز آن گذر گهان
چه چیز می‌رسد: فَرَحی هست یا عذاب؟
[...]خطّی به چشمِ اوست که در ره کشیده است:
بنیادهای سوخته از دور،
ابری به روی ساحل مهجور.
[...]وان آدمی[...]

بنشسته است تا که به غم، غم فزاید او
[...]ویران کند سراچه‌ی آن فکرها که هست.
فریاد می‌زند به لب از دور: ای غُراب!
لیکن غُراب،
فارغ ز خشک و تر،
بسته بر اونظر؛
بنشسته سرد و بی‌حرکت آن‌چنان به جای
وان موج‌ها عبوس می‌آیند و می‌روند.
چیزی نهفته است.
یک چیز می‌جَوَند.

باری، درباره‌ی «پایانه»ی این شعر نوشته‌اند: «مرغ و آدمی در حالِ جویدن چیزی هستند» ![12] اما، به گمان من، فعلِ جَویدن نه به غُراب مربوط است (که از صحنه‌ی رویداد دور مانده و «سرد و بی‌حرکت» در جای خود نشسته) و نه به آدمی (که با آمدورفتِ «موج‌های» «عبوسْ» از چشم «نهفته» است). فاعل، در دو مصراع پیشین، پاک آشکار شده است: همان «موج‌ها»یی که «چیزی» (یا «یک چیز») را در خود «نهفته» و «می‌جَوَند».

دوست دانش‌مند و هنرورم بیژن الهی ــ نازنینی که تازه از دست رفت ــ درباره‌ی آخرین مصراع همین شعر چنین باور داشت که «یک چیز می‌جُوند» درست است و می‌پنداشت که «جُویدن» همان «جوییدن») یعنی «جُستن») است که به قیاس «نهفته» در مصراع پیش‌تر آمده. این پنداشت هم، به گمان من، مجاب‌کننده نیست.

«ای غُراب!» آخرین فریاد انسان مأیوسی‌ست که خود را به سودای مرگ («ویران» کردن «سراچه‌ی آن فکرها که هست») به موج‌های دریا می‌سپرَد .پیش‌زمینه‌ی نومیدانه‌ی شعر مرا به این برداشت می‌رسانَد. موج‌های دریا، که در ظلمت شام‌گاه سفید و هلال‌گونه «می‌آیند و می‌روند»، نمای دندان‌های جَوَنده‌ی آرواره‌یی‌ست که پیکرِ مغروق «آدمی» را با خود به ساحل می‌رانند» :یک چیز می‌جَوَند.» نیما نخواسته است از این خودکشیْ سخنی آشکار بر زبان آورد. زیرا، در تیرگیِ غروب، همه چیز در پرده‌ی تردید نهان می‌مانَد؛ و اگر کسی بر این صحنه گواه باشد، به علّت تاریکی، نمی‌تواند دریابد چه بر سر »آن آدم» آمده است ــ و این گواه جز خود شاعر نیست.

«**که می‌خندد؟ که گریان است؟**» (۱۳۲۵) را شاید شاعر در افسوسِ از دست رفتن شوکت و آبادانیِ روزگاران گذشته‌ی سرزمینِ‌مان سروده باشد ــ نمونه‌یی چشم‌گیر از بسیارها شعر نمادین او:

گذشتند آن شتاب‌انگیزکاران: کاروانان.
سپرها دیدم از آنان، فرو بر خاک،

که از نقش وفور چهره‌های نام‌دارانی
حکایت بودشان غم‌ناک.
[...]
بدیدم سنگ‌های بس فراوان که فرو افتاد
به زیرکوه هم‌چون کاروانِ سنگ‌های منجمد بر جا ــ
چراغی، جز دمی غمگین، بر آن نوری نیفشانید؛
سری را گردش اشکی، فزون از لحظه‌یی، آن‌جا نجنبانید.
کنون، لیکن، که از آنان نشانی نیست وان‌جا
همه‌چیز است در آغوش ویرانیّ و ویران است،
که می‌خندد؟ که گریان است؟
[...]
کنون که گُل نمی‌خندد؛
کنون که باد از خار و خس هر آشیان که گشت ویرانه
به روی شاخه‌ی مازوی پیری
به نفرت تار می‌بندد؛
در آن جای نهان (چون دود کز دودی گریزان است)
که می‌خندد؟ که گریان است؟

این شعر -با همه‌ی زیبایی‌اش- دارای دو اشکال وزنی‌ست: **1)** در دومین مصراع از بند سوم می‌خوانیم: «شکاف کوه می‌ترْکد، دهان درّه‌ی با درّه دم‌ساز.» این جمله، شاید، در اصل، چنین بوده باشد: «شکاف کوه می‌ترْکد، دهان درّه‌یی با درّه‌یی دم‌ساز.» و معنای آن را این‌گونه در می‌توان یافت: دو نفر که چهره در چهره‌ی هم گرم گفت‌وگو هستند ــ تصویری یادآور «خمیازه‌ی کوهِ» اخوان در شعر «میراث» (۱۳۳۵). **2)** در دومین مصراع از بند چهارم، کاستیِ وزن را بیش‌تر حس می‌کنیم: «چه‌گونه **پُر می‌آمد** قطار گردش ایّام» که تردید ندارم باید «**پُر نمی‌آمد**» باشد (به ویژه نظر به پیش‌زمینه‌ی شعر).

نیما در بیش‌ترینه‌ی شعرهای خود نمادگراست. بسیاری از مرغان موضوع توجه او هستند. **ققنوس** مرغی افسانه‌یی‌ست که عمری دراز دارد و، پس از آن که خود را در آتش می‌سوزاند، از خاکسترش جوجه‌های فراوان بیرون می‌آیند و به یادگار می‌مانند. او نمادِ آرمان‌های پایان‌ناپذیر نیماست. **مرغ آمین** هم پرنده‌ی افسانه‌یی دیگری‌ست که «**دردِ خلق**» را درمی‌یابد و رستگاری آنان و پایان جهان‌خوارگی را آرزو می‌کند. افزون بر این دو مرغِ اساطیری، مرغان واقعیِ پُرشماری نیز در شعرهای نیما جلوه می‌فروشند: **خروس** هشیارکننده و هشداردهنده است و هنگام را فریاد می‌کند. **توکا** تنگناها را درنمی‌یابد و، از پشت پنجره، حسرتِ کام‌یابیِ دیگران را می‌خورَد. **غُراب** نمودار نابه‌کاری و شومی‌ست. **جغدپیر** جاسوسی بدنهاد است. **لاشخوارْ** شکم‌باره‌یی‌ست که خوراک از کُشته‌ی آدمیان می‌جوید و مرگ و ویرانی می‌خواهد.

تنها پرندگان در زمره‌ی نمادهای نیما نیستند؛ جانوران دیگر هم ــ از درشت و ریز ــ نماد احساس‌های انسانی‌اند :«**ککِ‌کی**» (گاوِ نر) گم‌گشتگی و بی‌سامانیِ خود را ماغ می‌کشد .**سنگ‌پشت** پژمُردگی و کاهلی را در چشم می‌کشانَد، برخلاف انسان که جویای روشنی و آفتاب و کوشش و عشق است .**کاکُلیِ مُرده** «**بر روی سنگِ خارا**» نمادِ نهایتِ معصومیّت است.

گیاهان هم از نماد شدن بی‌بهره نمی‌مانند :«**تلاجن**»، که در شاخه‌هایش «سایه‌ها رنگ سیاهی» می‌گیرند، زیباترین جلوه‌ی انتظار عاشق را نقش می‌زند .**گندنا** (تره) رشک‌مندِ ناشایستی‌ست آرزومند تنیدن به شاخه‌ی افرایی کهن. خلاصه آن که: همه‌ی این نمادها خصلتی مانند آدمیان دارند.

نگاهی به شعرهای آغازینِ نیما

در «**قصه‌ی رنگِ پریده، خونِ سرد**» (۱۲۹۹)، که گویا نخستین سروده‌ی شاعر است، می‌خوانیم:

هر که با من همره و پیمانه شد
عاقبت شیدا دل و دیوانه شد...

منظور از **پیمانه** همان «پیمان» است، و «پیمانه» رسانای این معنا نیست.

یا:

دیدمش، گفتم: «منم»، نشناخت او
بی‌تأمل رو ز من برتافت او...

«**نشناخت**» و «**برتافت**» قافیه نمی‌شوند ــ و اشکال‌های فراوانِ دیگری هم در این شعر هست. البته بیت‌های بیش‌وکم خوبی نیز در آن دیده می‌شود. سادگی و صداقت آن هم چشم‌گیر است، اما پُرچانگی و توضیح بیش از حدّ شاعر -آن هم در قالب مثنوی- خواننده را کسل می‌کند. این درازبافی در بسیاری از آثار جوانی -و حتا میان‌سالیِ- نیما به چشم می‌آید. برای نمونه، در همان منظومه‌ی «ناقوس» -با همه‌ی طُرفه بودن محتوا- اطنابی آشکار است که اگر نمی‌بود، شعر را دل‌انگیزتر می‌کرد.

به نادرستی‌های چاپیِ «قصه‌ی رنگِ پریده...» برگردیم: «رحم کُن بر بی‌چارگان باشد روا»! واژه‌ی «کُن» زاید و از افاضات حروف‌چین است. ضمن بیتی هم «آتش پاره» با «فرض» قافیه می‌شود: «هر چه کرد این عشقِ آتش پاره کرد/ عشق را بازیچه نتوان فرض کرد.» و در بندِ پایانی شعر می‌خوانیم:

قصه‌ی رنگِ پریده آتشی‌ست
در پیِ یک خاطرِ محنت‌کشی‌ست...

وقتی به دنبال «**محنت‌کش**» «یا»ی وحدت می‌آید، دیگر آوردن عدد «**یک**» **حَشوِ قَبیح** است (اگر چه گذشتگان هم، چه در شعر و چه در نثر، این نکته را گاه نادیده گرفته‌اند).

دومین شعر او، «ای شب» (۱۳۰۱) «ترکیب‌بند»ی‌ست از یک دوبیتی (چهارپاره) و یک مثنوی که از آغاز تا پایانِ شعر محتوایی وابسته و پیوسته عرضه می‌کند .ترکیب‌بندِ نیما دارای دو بیت و یک مثنوی در هر بند است ــ حال آن‌که این قالب از شعر پیشینیان، اغلب، از چند بیتِ هم‌قافیه و یک مثنویِ بهره‌ور از قافیه‌ی متفاوت شکل می‌گرفته است.

«**افسانه**»، چنان که پیش‌تر گفتیم، آغازِ شکفتنِ نیما در شعرِ فارسی‌ست. این دوبیتی‌ها، در ترکیب خود، یک مصراع آزادِ بی‌قافیه دارند. گفت‌وگوها در گذشته‌ی شعر فارسی همیشه با دو لفظ «گفت» و «می‌گوید» (یا «گفتم» و «گفتا») آغاز می‌شده است. اما در این شعر، این الفاظ، نخستین‌بار و به شیوه‌ی زبان‌های اروپایی، حذف می‌شوند و منظومه را به صورت نمایشِ زنده و بی‌نیاز از روایت درمی‌آورند. این منظومه نوزده ماه بعد از نخستین شعر او سروده شده است:

خنده زد عقلِ زیرک بر این حرف
کز پیِ این جهان هم جهانی‌ست.
آدمی، زاده‌ی خاکِ ناچیز،
بسته‌ی عشق‌های نهانی‌ست.
عشوه‌ی زندگانی‌ست این حرف.

شاعر، در این بیت‌ها و بیت‌های پیش از آن، به زندگیِ پسامرگ اشاره می‌کند و گفتارها و پندارهای اندیشه‌ورزان را فایده‌باورانه و خودخواهانه می‌داند. برای نمونه، درباره‌ی عشق می‌گوید:

هر کس از بهر خود در تکاپوست،
کس نچیند گُلی که نبوید.
عشق بی‌حظّ و حاصل، خیالی‌ست!

لختی بعد به مصراعی چنین می‌رسیم:

[...]شنوا بود و فرمان‌بر، اما[...]

در این‌جا هم وزن مخدوش است: واژه‌ی «شنوا» باید «شهنوا» تلفظ شود تا وزن درست درآید.

در «**شیر**» (۱۳۰۱)، چندی پس از «افسانه»، شاعر در اندیشه‌ی کوتاه و بلند کردن مصراع‌ها می‌افتد. در این‌جا نخستین شعری از نیما را نمونه می‌آوریم که در آن‌چهار مصراع بلند و یک مصراع کوتاه، به طور منظّم، تکرار می‌شوند:

شب آمد، مرا وقت غُرّیدن است
گَهِ کار و هنگام گردیدن است.
به من تنگ کرده جهان جای را

ازین بیشه بیرون کشم پای را ــ
حرام است خواب.

هفت سال بعد (۱۳۰۸) نیما شعر دیگری با دو وزن (باز هم به طور منظم)، و در دو بخش، به نام «**عقابِ نیل**»، می‌سراید. در نخستین بخش، سخن از عقاب نیل می‌گوید و در دومین، از عقاب دیگری (که گویا خودِ شاعر است) صحبت می‌کند .نخستین بخشِ این شعر را با ساختار وزنیِ درست‌ترش باز می‌نویسیم ــ تقطیعی که در مجموعه‌ی چاپ شده‌ی شاعر رعایت نشده است:

در سرزمین نیل عقابی‌ست، کان عقاب
همچون شب سیاست
از پای تا به سر
چشمان او چنان که فروزندگان بر آب
منقارهاش خوف،
رفتارهاش شر.
[...]

البته پیش از روزگار نیما هم مستزادهایی داشته‌ایم (اما مقیّدتر از شعر «شیر»). در این‌جا یک بند از مستزادِ شیخ فریدالدین عطار (۵۴۰-۶۱۸ هـ ق.) را نمونه می‌آوریم:

نقدِ قِدَم از مخزن اسرار برآمد
چون گنج عیان شد.
خود بود که خود بر سر بازار برآمد
بر خود نگران شد.
در موسمِ نیسان ز سما شد سوی دریا
در کسوتِ قطره.
در بحر به شکلِ دُرِ شهوار برآمد
در گوش نهان شد[13].

به گمان من، وجود همین مستزادهای منظّم یکی از انگیزه‌های گرایش نیما در کوتاه و بلند کردن مصراع‌ها بوده است[14].و اگر چه نخستین نشانه‌ی تصرّف نیما در افاعیل عروضی همین منظومه‌ی «شیر «بوده، اندیشه‌ی او، در این تصرّف و تغییر، به فراخ‌تر کردن صحنه‌ی سخن‌پردازی جهت گرفته است. حال آن که، در مستزادها، افزودن افاعیلِ هم‌جنس با مصراع کاری بیش‌تر پُرتصنّع و زحمت‌افزا بوده است. این‌جاست که مقایسه‌ی مستزادها با شعر نیما یک‌سره منتفی می‌شود. باری، نیما، بعد از سرودن »شیر» و «عقاب نیل»، کوتاه و بلند کردن افاعیل را در شعر خود ــ به طور نامنظّم و به تناسب معنا و به منظور گوناگونیِ نواخت‌های پی در پی ــ آغاز کرد.

شعرهای آغازین او گرایشی به حکایت‌های بوستان سعدی نشان می‌دهند (البته از لحاظ مفهوم‌های پندآموز یا طنزآمیز). از این‌گونه‌اند: قطعه‌های «چشمه‌ی کوچک»، «انگاسی»، «بُزِ ملّا حسن»، «گُلِ نازدار» و «مفسده‌ی گُل» که همه در ۱۳۰۲ و در وزن‌های مختلف و معمول سروده شده‌اند. در این دوران، نیما هنوز راه درست خود را نیافته و به هر سو سر می‌زند. روزگاری‌ست که ادبیات داستانی به شیوه‌ی غربی رواج گرفته است: محمدعلی جمال‌زاده (۱۳۷۶-۱۲۷۰) مجموعه‌ی داستان‌های کوتاه یکی بود یکی نبود (۱۳۰۰) را نوشته و مشفق کاظمی (1277-1357) و عباس خلیلی (۱۳۵۰-۱۲۷۲)، هر یک به ترتیب، رمان‌های اجتماعیِ تهران مخوف (۱۳۰۰) و روزگار سیاه (۱۳۰۳) را رقم زده‌اند. و نیما هم، با زبان شعر، به این گونه‌ی ادبی گراییده که آزمونی بی‌هوده و کاری ناکام‌یاب بوده است. شعر «**محبس**» (۱۳۰۳) از این مقوله است: داستانی بیش از دوازده صفحه‌ی چاپی، در قالب دو بیتی، با یک بیت میانه و هم‌قافیه و در وزنِ «فاعلاتن مفاعلن فعلان». این شعر گویای شیفتگیِ شاعر برای دست‌یافتن به شیوه‌یی همه‌پسند است. و اگر چه این شیفتگی در جای خود ستودنی‌ست، باری، تمرینی‌ست که به شکست می‌انجامد. زیرا زبان او کُند و موضوعش پیش‌پا افتاده است و کلامش بیش از آن‌چه باید به درازا می‌کشد. قطعه‌ی «**روباه و خروس**» (1303)شعری‌ست ساده و هم‌چنان پندآموز، یادآور «**گربه و جوجه**»ی ایرج میرزا. این هم یکی دیگر از سیاه‌مشق‌های نیماست. در منظومه‌ی «**خانواده‌ی سرباز**» (۱۳۰۴) نیز شاعر از محتوای همان رمان‌های اروپایی بهره برده است .خلاصه، اگر بخواهیم این جست‌وجوگر شیفته را بشناسیم، باید همه‌ی شعرهای سالیان نوجوانی او را **به دقت** بخوانیم تا دریابیم چه کوشش طاقت‌سوزی به کار رفته است تا شاعری نوپا و راه‌ناشناس به جای‌گاه استادی و راه‌گشایی برسد.

پس از آن همه کوشش در درازگویی، سروده‌های او به اعتدالی پسندیده می‌رسند و درون‌مایه‌ی آن‌ها، بیش‌وکم، خلاصه و ضربتی می‌شود. در این‌جا قطعه‌ی «**خواجه احمدحسن میمندی**» (۱۳۰۷) را نمونه می‌آوریم:

خواجه احمد حسن میمندی
خوی چون کرد به ذلّت چندی
از سرِ مسندِ خود پای کشید
دژ کالَنجَر [15] مأوا بگزید.
روزی افسرده به دامان سر داشت
وحشت از ذلّتِ افزون‌تر داشت.
گفت دژبان :«چه شد، ای خواجه‌ی شهر،
که سعادت ز تو برگشت به قهر؟»
گفت: «تقدیرِ خدا بود.» ولیک
نشد آن خواجه درین ره باریک
که برین رهگذر محنت‌خیز

آن‌چه بر شد به فرود آید نیز.
نیست در عالَمِ اجسام درنگ
خورَد این آینه یک روز به سنگ
روحِ مرد است که، چون یافت کمال،
به فرود آمدنش گشت محال.

نیما تا ۱۳۱۳ به شیوه‌ی کلاسیک شعر می‌نویسد ــ نهایت آن که با دوبیتی‌هایی تمرین خود را ادامه می‌دهد که در مصراع‌های اول و دوم و چهارم قافیه دارند، و گاهی بیتی کامل میان هر یک از دوبیتی‌ها جای می‌گیرد. در گرماگرم همین تلاش‌هاست که به منظومه‌سرایی در شیوه‌ی نظامی روی می‌آوَرد و «قلعه‌ی سقریم» را به تقلید از آن شاعر بزرگ عرضه می‌کند. من تا امروز هم نتوانسته‌ام این منظومه را تا به آخر بخوانم و تفحّص در آن را همواره به زمانی دیگر موکول کرده‌ام !نیما، پس از «قلعه‌ی سقریم»، سه سال سکوت می‌کند و ترجیح می‌دهد، به جای سرودن، به اندیشیدن بپردازد.

«**ققنوس**» (۱۳۱۶) آغاز درخشیدن نیماست. شاعر، از لحاظ تساویِ ارکان عروضی، پیوند خود را با گذشته می‌بُرد و افاعیل اوزان را ــ تا جای لازم ــ تغییر می‌دهد و بلند و کوتاه می‌کند. در بحور متّفق‌الارکان، امکان بلند و کوتاه کردن مصراع‌ها آسان‌تر است و بیش‌ترِ شعرهای نوآیین نیما از همین‌گونه بحور سود جُسته است. بر روی هم (چنان که پیش‌تر هم گفتیم)، نزدیک به ده وزن را می‌توانیم در این گونه سروده‌های او برشمریم. دو/ سه وزن هم اخوان ثالث به آن‌ها افزوده است.

عنصر تصویر در شعرهای نیما جای‌گاه ویژه‌یی دارد. درباره‌ی نمادهای او هم که پیش‌تر سخن گفتیم . **ققنوس** کسی‌ست که تلاش به سودای عُمری پاک و مقدس را به کمال ظهور می‌رساند و سرانجام، با فرستادن پیام خود، جان به آتش می‌سپارد و «جوجه‌هاش [را] از دل خاکسترش»، به مثابه‌ی پاس‌دارنده‌ی آن پیام، جانشین خویش می‌کند .تصویرهای نیما در این شعر بسیار زیباتر و روشن‌تر از گذشته‌اند:

[...]
از رشته‌های پاره‌ی صدها صدای دور،
در ابرهای مثلِ خطی تیره روی کوه،
دیوار یک بنای خیالی
می‌سازد.

«صدها صدای **دور**» را به «رشته‌های پاره»یی همانند می‌کند و «ابرها» را همچون «خطی تیره» به پندار می‌آورد و با این «رشته‌ها» و «ابرها» دیواری خیالین بنا می‌کند. «از آن زمان که زردیِ خورشید روی موج / کم‌رنگ مانده» و »بانگ شغال به ساحل گرفته اوج» و در آن دم که «مرد دهاتی آتش پنهان خانه را روشن» کرده است، «زیر دو چشم درشت شب» (= افق) خطی که **به چشمْ قرمز** می‌نماید هویدا می‌شود.

این تعبیری لفظ به لفظ از یک صحنه‌ی غروبِ کنار دریا بود که با چیرگیِ نیما به شعر درآمده است. پیش‌تر هم گفتیم که خواندن شعر او نیازمند تأمّل و تأنّی‌ست. در همین مختصر تعبیر، اگر خواننده دقّت نداشته

باشد و رابطه‌ی عبارت «به ساحل گرفته اوج» را با «بانگ شغال» استوار نسازد و رابطه‌ی «بانگ شغال» را با «مرد دهاتی» قطع نکند، معلوم نمی‌شود که این بخش از شعر چه معنایی خواهد داشت. در این شعر هم، جای جای، از نگاه‌داشتِ ارکانِ وزنِ عروضی سرپیچی شده است:

او، آن نوای نادره، پنهان چنان که هست،
از آن مکان که جای گزیده‌ست می‌پرد.
در بین چیزها که گره خورده می‌شود
با روشنیّ و تیرگیِ این شب دراز
می‌گذرد.
یک شعله را به پیش
می‌نگرد.

نیما، با شعرهایی که در وزن‌های شکسته می‌سرود، بر مخالفان خود می‌افزود: به آسانی نمی‌شد آیینِ هزارساله‌ی شعر فارسی را دیگرگون کرد. با این همه، او جرأت نشان داد و به این خطر کمر بست و بارها فدا شدن در راه آرمانش را امضا کرد و بارها موضوع ریشخند خشک‌اندیشان قرار گرفت، اما هرگز گامی به واپس برنداشت؛ برعکس، هر روز راه‌های تازه‌تر پیش می‌گرفت و به آینده امیدوارتر می‌شد. این گفته نقل به مضمون از اوست که «من صدای کف زدن آیندگان را در تحسینِ شعرم می‌شنوم». درباره‌ی «شب همه شب» (آبان ۱۳۳۷)، که گویا آخرین سروده‌ی اوست، توضیح داده است که «این شعر را، مخصوصاً، به دو وزن ساخته‌ام». و همین گفته گواهی می‌دهد که او سودای ترکیب وزن‌ها را در سر می‌پرورانده است. با این تمهید، بسیاری از شاعران به این شگرد ادامه دادند و، سرانجام، وزن نیمایی جای خود را به «بافت» و زیبایی ترکیب‌های کلامی داد و شیوه‌های گوناگونی در شکل و درون‌مایه و ذهن و زبان شعری پدید آمد ــ برخی مقبول و بعضی مردود. هر چه هست، همه‌ی تحول‌های پذیرفته‌ی شعری در جامعه‌ی ما وامدار فداکاری و تلاش راه‌گشای نیماست. و انگارکه زندگیِ ادبیِ این‌شاعر در دومصراعِ پایانی«**چراغ**» خلاصه می‌شود، چراغی که او در 1329 افروخته است:

با او هنوز هست به لب با شبِ دراز
هر دم حکایتی...
۹دی ۸۹

پانوشت‌ها

[...] [1] «یک شب مهتابی [در اولین سفرم از یوش] پدرم مرا سوار یک اسب کَهَر کرد و به من گفت: ای پسر جان، حالا می‌روی درس بخوانی، اما فراموش نکن [که] تو اهل کوه‌پایه هستی و باید قوی بار بیایی.» (سیروس طاهباز [ویراستار]، یادمان نیما یوشیج، مؤسسه‌ی فرهنگی گسترش هنر، تهران، ۱۳۶۸، ص ۲۹).

([2] برگرفته از سخن‌رانی نیما یوشیج در نخستین کنگره‌ی نویسندگان ایران، تهران، خرداد۱۳۲۵ «زندگی‌نامه‌ی خود نوشت»، برگزیده‌ی آثار نیما یوشیج، انتشارات بزرگمهر، تهران، ۱۳۶۹، ص۹.

([3] همان، ص ۱۰.

([4] بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج، انتشارات زمستان، تهران، ۱۳۷۶، ص ۴۰.

([5] مقدمه‌ی شعر انگور، انتشارات نیل، تهران، ۱۳۳۶.

([6] ادامه‌ی سخن‌رانیِ پیش‌گفته (همان اثر، ص ۱۱)

([7] همان، ص ۱۲.

([8] نامه‌ها: از مجموعه‌ی آثار نیما یوشیج، دفترهای زمانه، تهران، ۱۳۶۸.

([9] «ناشناس»، جای پا، معرفت، تهران، ۱۳۳۵.

([10] «نقش»، ققنوس در باران، نیل، تهران، ۱۳۴۵.

([11] دکتر تقی پورنامداریان، خانه‌ام ابری است، مروارید، تهران، ۱۳۸۹، پانوشتِ ص ۱۱۸.

([12] سعیدحمیدیان، داستانِ دگردیسی: روند دگرگونی‌های شعر نیما یوشیج، نیلوفر، تهران، ۱۳۸۱، ص۱۹۳.

([13] مهدی اخوان ثالث، بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج، انتشارات زمستان، تهران، ۱۳۷۶، ص ۱۵۰.

([14] اخوان هم بر این نکته پای فشرده است ← همان.

([15] کالَنجَر دژی‌ست در هندوستان که قطب‌الدین ایبک (فتـ ۶۰۷ هـ ق)، از امیران تُرک، در ۵۹۹ هـ ق. آن را گشود. برای توضیح بیش‌تر ←دایره‌المعارف فارسی، به سرپرستیِ غلام‌حسین مصاحب.

سرچشمه: مجلهٔ بخارا، شمارهٔ ۸۰، تیر ۱۳۹۵

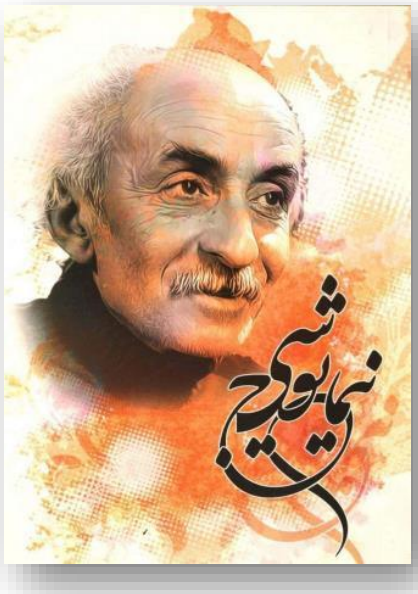
ارژنگ شمارهٔ ۲۷، آذر و دی ۱۴۰۱

بازگشت به فهرست

من منتظرم بهار کِی آغازد

[بازتابِ بهار در شعرِ نیما یوشیج]

مهدی عاطف‌راد



شعرِ نیما یوشیج اگرچه شعرِ "شبِ سردِ زمستانی" و "وحشت‌نما پاییز" است و اگرچه شعری‌ست تیره و کدر از تصویرهای خاکستری یا سیاهِ خزانی و زمستانی، ولی گه‌گاهی هم در آن رنگی روشن از بهار رُخ می‌نماید و تصویری رنگارنگ از بهار دیده یا مژدهٔ فرارسیدنِ بهار شنیده می‌شود.
نخستین تصویرِ بهاری شعرِ نیما یوشیج در "افسانه" جلوه کرد: "عاشقِ" افسرده‌دل در درهٔ سرد و خلوت نشسته و جانش لبریز از حسرت و حِرمان است. "افسانه" که وقتِ لبخنده‌های بهارانِ سبزهٔ جویباران هنگامِ هنگامه‌اش است و هر بزم و رزمی از آنش، برای این‌که اندوه را از دلِ بی‌نوای عاشق بزداید و در جان‌اش شور و شوقِ خیزاننده برانگیزد، به او مژدهٔ آمدنِ بهار می‌دهد و تصویری دل‌کش از بهار در پیشِ چشم‌اش ترسیم می‌کند:

افسانه:

"عاشقا! خیز کامد بهاران.
چشمه‌ی کوچک از کوه جوشید.
گل به صحرا درآمد چو آتش.
رودِ تیره چو توفان خروشید.
دشت از گل شده هفت رنگه.
آن پرنده پیِ لانه‌سازی
بر سرِ شاخه‌ها می‌سُراید.
خار وُ خاشاک دارد به منقار.
شاخه‌ی سبز هر لحظه زاید
بچگانی همه خُرد و زیبا.
....
آفتابِ طلایی بتابید
بر سرِ ژاله‌ی صبح‌گاهی.
ژاله‌ها دانه دانه درخشند
هم‌چو الماس، و در آب ماهی
بر سرِ موج‌ها زد معلّق.
تو هم، ای بی‌نوا! شاد بِخرام

که ز هر سو نشاطِ بهار است
که به هر جا زمانه به رقص است.
تا به کی دیده‌ات اشک‌بار است؟
بوسه‌ای زن که دوران رونده‌ست."

در شعر "**به یادِ وطنم**" که نیما یوشیج در سال ۱۳۰۵ در توصیف کوهِ محبوبش "فراکش" ساخته و در آن به رازونیاز با این کوه خاطره‌انگیز پرداخته، تصویری هم از بهار این کوه ترسیم کرده است:

می‌رسد چون نسیم‌های بهار
دامنت می‌شود سراسر گل.
می‌کشی سوی خود ز راه‌گذار
هر پرنده، چه زیک وُ چه بلبل.

در اسفند ۱۳۰۸ و در آستانه‌ی فرارسیدن بهار، نیما یوشیج که در لاهیجان مشغول خدمت آموزگاری بود، شعر کودکانه‌ی "**بهار**" را برای بچه‌ها سرود:

بچه‌ها! بهار.
گلها واشدند.
برفها پا شدند
از رو سبزه‌ها
از روی کوهسار.
بچه‌ها! بهار.
داره رو درخت
می‌خونه به گوش:
"پوستین را بِکَن
قبا را بپوش."
بیدار شو، بیدار.
بچه‌ها! بهار.
دارد می‌رَوَد
دارد می‌پَرَد
زنبور از لونه
بابا از خونه.
همه پیِ کار
بچه‌ها! بهار.

در دو غزل از پنج غزلی که نیما یوشیج در سال ۱۳۱۷ سروده، تصویرهای مشابهی از وضعیت غم‌انگیزش در فصل بهار ترسیم کرده است: بهار آمده و گلبن شکفته و مرغ در باغ از شوق آواز می‌خواند، ولی او اسیر دام قفس است و در گوشه‌ی قفس، داغ غم محرومیت از بهار بر دل دارد:

بهار آمد وُ گُلبُن شِکُفت وُ مرغ به باغ

صفیر بر زد از شوق وُ من به دامِ قفس

و:

به گوشه‌ی قفسم داغ از غمی که چرا
بهار روی نموده‌ست و بوستان در پیش

در رباعی‌هایش هم نیما گه‌گاه به بهار پرداخته و از انتظار آغاز شدن بهار سخن گفته است:

گل آتشِ دل به چهره می‌پردازد
ابر آبش در سینه همی‌اندازد
باد از زبر خاک به گل می‌تازد
من منتظرم بهار کِی آغازد.

و با گل نوشکفته‌ی مجروح‌دل در فصل بهار گفت‌وگو کرده است:

بِشکُفت، به گُل گفتم: "با دستِ بهار
ابر از رهُ "کالچ‌رود" می‌گیرد بار."
گل گفت: "مرا زخمی افتاده به دل
گر نشکفم آن‌چنان، مرا عُذر بدار."

یا از ابر بهار پرسیده و پاسخ شنیده است:

با ابرِ بهار گفتم: "ای ابرِ بهار!
بر خاربُنان بهرِ چه بُگشایی بار؟"
خندید وُ گریست ابر وُ گفت: "ای غم‌خوار!
در پیشُ عطای ما چه گُل‌زار چه خار."

یا پرسش ابر بهار از گل و پاسخ گل به او را نقل کرده است:

گفت ابرِ بهار با گُل: "ای شاهدِ باغ!
از خونت بر جَبین که بگذاشته داغ؟"
گل گفت: "دلم چو با زبان گشت یکی
زین‌گونه برافروخت مرا همچو چراغ."

در یک رباعی تغزّلی، با نگار محبوبش درد دل کرده و گفته که بی او گریان و زار چون بیماران تب‌دار است ولی با یادش خندان است و با فکرش در باران و گِل و طوفان تعب، دارای بهار است:

می‌گریم بی‌تو همچو بیمار به تب
می‌خندم با یادِ تو چه روز وُ چه شب
باران وُ گِل است و من بهاری دارم
با فکرِ تو در این همه توفانِ تَعَب

در رباعی تغزّلی دیگری نگار ماه‌رخسارش را پیغام‌رسان روز بهار دانسته و سرشار از گلهای بهاری:

آمد بَرَم آن نگارِ چون ماهِ تمام
کز روز بهار با تو دارم پیغام
پرسیدمش از حالِ گل، آورد عتاب:
"با این‌همه‌ام گل، چه بری از گل نام؟"

نخستین "شعر آزاد"ی که در آن نیما یوشیج از بهار سخن گفته، شعر "**می‌خندد**"، سروده‌ی سال ۱۳۱۸ است. در این شعر او نگار زیبایش را به بهاری خنده بر لب شکفته تشبیه کرده که در پایان زمستان رخ می‌نمایاند:

می‌آید، گیسوان آویخته
ز گرد عارض مه ریخته خون
می‌آید، خنده‌اش بر لب شکفته
بهاری می‌نمایاند به پایانِ زمستان

در منظومهٔ "**به شهریار**" که سروده‌ی سال ۱۳۲۲ است، نیما یوشیج برای ره یافتن به سوی شهر دلاویزان، به‌سوی بادهای آهنگ‌پرداز و خرم دورونزدیکی که پیغام‌دار بهار نوشکفته‌اند، دستِ مددخواهی دراز کرده است:

دست یازیدم سوی آهنگ‌پردازان خرّم بادهای دور وُ نزدیک
کز بهارِ نوشکفته بودشان پیغام

و روز دلکش دیدار با شهریارِ شهرِ یاران، در آخرین روزهای زمستانی، آن‌گاه که بهارِ تازه، دامنِ کوهسار را چون اطلس می‌کند و شقایق در خلوتِ پنهانِ کوه خنده در کاسه‌ی دلش می‌بندد، نزدیک شده است:

از پسِ این جمله شد نزدیک روزِ دل‌کشِ دیدار
پیش از آن‌که بگذرد دورانِ دل‌سردِ زمستانی
کرد از هر سو بهار تازه چون اطلس
دامن کهسار
و شقایق در نهفت خلوت کوه
خنده اندر کاسه‌ی خون دل خود بست.

سرانجام در شعر "پادشاهِ فتح" که سروده‌ی فروردین سال ۱۳۲۶ است، در پاییز وحشت‌نما، از زبان "پادشاهِ فتح" مژده‌بخشِ بهار می‌شود و در دلِ ارغوان که از بیمِ آن‌که سرمای سختش خشکانده باشد و دیگر هرگز گل ندهد، در فِراقِ امیدهای از دست رفته‌اش، خسته و نومید مانده، بهار خندان امید را می‌شکوفاند و در او گل می‌دواند:

در چنین وحشت‌نما پاییز
کارغوان از بیمِ هرگز گل نیاوردن
در فِراقِ رفته‌ی امیدهایش خسته می‌ماند
می‌شکافد او بهارِ خنده‌ی اُمید را زامید
وندر او گُل می‌دواند.

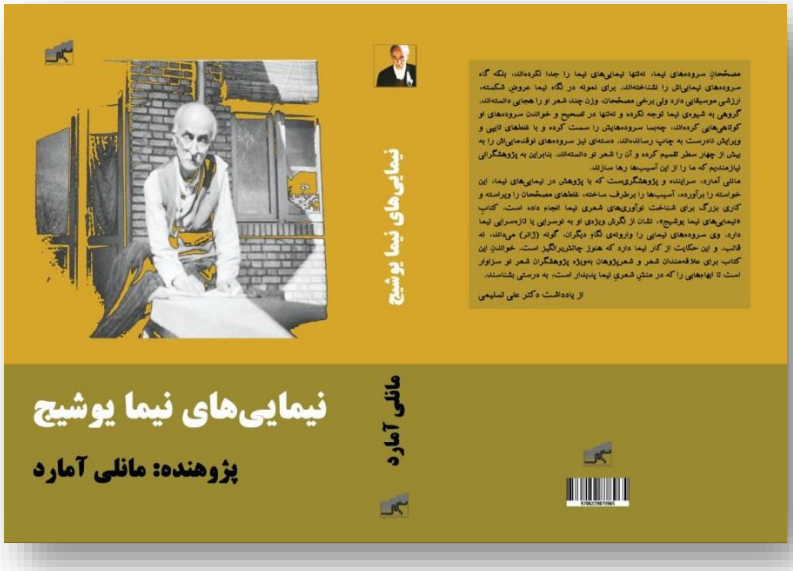
سرچشمه: منبع: مجله ی رودکی- مهدی عاطف راد- (شماره ی ۱۱۱و ۱۱۲)
برگرفته از: وبلاگ دینگ دانگ

ارژنگ شمارهٔ ۲۸، بهمن و اسفند ۱۴۰۱

بازگشت به فهرست

نیمایی‌های نیما یوشیج

پژوهنده: مانلی آمارد/ معرفی: دکتر علی تسلیمی



مصحّحانِ سروده‌های نیما، نه‌تنها نیمایی‌های نیما را جدا نکرده‌اند، بلکه گاه سروده‌های نیمایی‌اش را نشناخته‌اند. برای نمونه در نگاه نیما عروضِ شکسته، ارزشی موسیقایی دارد ولی برخی مصحّحان، وزن چند شعر او را هجایی دانسته‌اند. گروهی به شیوه‌ی نیما توجه نکرده و نه‌تنها در تصحیح و خواندن سروده‌های او کوتاهی‌هایی کرده‌اند، چه‌بسا سُروده‌هایش را سُست کرده و با غلط‌های تایپی و ویرایشِ نادرست به چاپ رسانده‌اند. دسته‌ای نیز سروده‌های نوقدمایی‌اش را به بیش از چهار سطر تقسیم کرده و آن را شعر نو دانسته‌اند. بنابراین به پژوهش‌گرانی نیازمندیم که ما را از این آسیب‌ها رها سازند.

مانلی آمارد، سُراینده و پژوهش‌گری‌ست که با پژوهش در نیمایی‌های نیما، این خواسته را برآورده، آسیب‌ها را برطرف ساخته، غلط‌های مصحّحان را ویراسته و کاری بزرگ برای شناخت نوآوری‌های شعری نیما انجام داده است. کتابِ «**نیمایی‌های نیما یوشیج**»، نشان از نگرش ویژه‌ی او به نوسرایی یا تازه‌سرایی نیما دارد. وی سروده‌های نیمایی را وارونه‌ی نگاهِ دیگران، گونه (ژانر) می‌داند، نه قالب. و این حکایت از کارِ نیما دارد که هنوز چالش‌برانگیز است. خواندنِ این کتاب برای علاقه‌مندان شعر و شعرپژوهان به‌ویژه پژوهش‌گرانِ شعرِ نو سزاوار است تا ابهام‌هایی را که در منشِ شعریِ نیما پدیدار است، به درستی بشناسند.

نامِ ناشر: سیلاک/ قیمت: ۲۵۰،۰۰۰ تومان – برای خرید کتاب، لینک زیر را بفشارید:

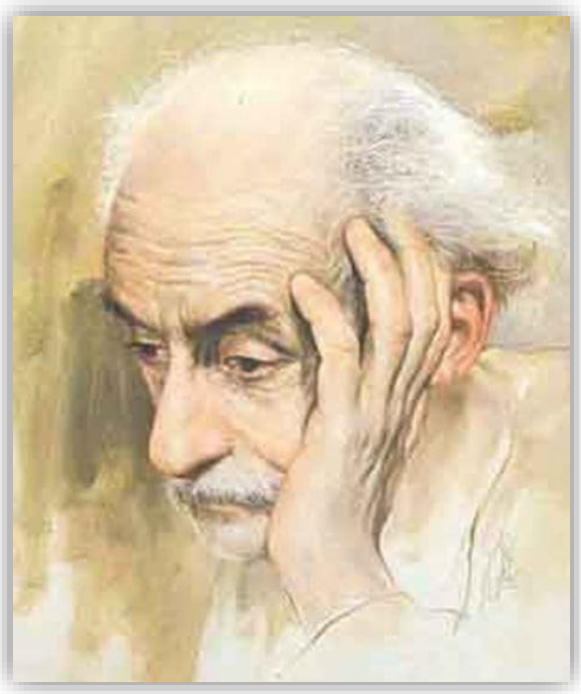
https://silakpress.com/product/nimaeehayenimayoushij

ارژنگ شمارهٔ ۲۹، فروردین و اردیبهشت ۱۴۰۲

بازگشت به فهرست

پانوشتی برای پادشاهِ فتح

سعید سلطانی طارمی



پادشاه فتح از جمله‌ی منظومه‌های سیاسی نیماست مثل ناقوس و مرغ آمین. و گویا به خواهش ماهنامه‌ی مردم و به منظور روحیه بخشی به جنبش آزادیخواهی مردم ایران سروده شده‌است که آرام آرام به سوی رکود می رفته‌است. اما پادشاه فتح برخلاف ناقوس و مرغ آمین که از وضوح نسبی برخوردارند و بارها مورد تفسیر و تعبیر قرارگرفته اند شعری است که نقاط مبهم و پیچیده کم ندارد. شاید به همین خاطر است که کمتر مورد توجه مفسران شعر نیما واقع شده است. از طرف دیگر آقای سیروس طاهباز در زمان انتشار "مجموعهٔ کاملِ اشعارِ نیما" در نشر نگاه، روی اسم این شعر ستاره گذاشته و در پانوشت آن توضیح داده است که:

"دو بندِ لازم را از من استادترها حذف کرده‌اند که رگِ جانِ شعر است و در چاپِ بعد باید اضافه کنم : ۱- در غبارآلود دود خاطرش اما+ ۳مصراع بعد از آن. ۲- زانفجار خنده‌ی امید زایش + سه مصراع بعد از آن. باقی حذف‌ها ضرری ندارد."

این پانوشت دلالت دارد بر اینکه پادشاه فتح شعر دشوار و مبهمی بوده است که کسانی که از آقای طاهباز استادتر بوده‌اند برای ابهام زدایی از شعر بخش‌هایی از آن را حذف کرده‌اند که آقای طاهباز دو مورد آن‌ها را – البته بعد از حذف – نا به جا تشخیص داده به متن شعر برگردانده‌اند. اما آنانی که چنین اجازه‌ای به خودشان داده اند که بخش‌هایی از شعر نیما را حذف کنند چه کسانی بوده‌اند؟ چند بند یا مصراع دیگر از این شعر حذف شده است که آقای طاهباز می نویسند "بقیه‌ی حذف ها ضرری ندارد"؟ اگر آقای طاهباز به کسانی اجازه داده باشند مثل این مورد در شعر نیما اعمال نظر کنند تا چه حد می توان به متن دیوان نیما اعتماد کرد؟ آقای طاهباز درگذشته‌اند. تا کنون هیچ کس هم خود را به عنوان مشاور یا همکار آقای طاهباز معرفی نکرده‌است. آقای شراگیم خان یوشیج هم که ظاهرا آثار نیما تحت نظارت او منتشر شده است در این باره سخنی نگفته‌اند. آنچه هم که گفته‌اند در این حد بوده که "آقای طاهباز نمی توانسته خط نیما را بخواند و در مواردی نادرست خوانده است و..." به‌هرحال از این ماجرا بوی خوشایندی به مشام نمی‌رسد و برای هزارمین‌بار ضرورتِ بازخوانی آثارِخطّی نیما را اثبات می کند.

اما ساختار شعر پادشاه فتح مبتنی بر دیالکتیک میان پادشاه فتح و سیاه سالخورد است که طی آن پادشاه فتح باید به ضد وضع موجود که تحت اختیار سیاه سالخورد است آگاهانه برآشوبد و از شکست ناامید نشود. از آنجا که شعر یک شعر مناسبتی است و در خدمت امیدآفرینی و گرم داشتن اجاق مبارزه سروده شده است لذا ساختاری ساده و خطی دارد و از اول تا آخر آن روی یک خط حرکت می کند برای همین نمی‌شود گفت که جلوه های ساختاری و فرمیک آن جذابیت خاصی دارد. خود شعر هم شعر پیچیده ای نیست و ابهامات و دشواری های موجود در آن ربطی به ساختار شعر ندارند بلکه حاصل کیفیت بیان شاعر هستند. مثلا ابهامات نسبتا زیاد بند دوم همه حاصل جمله های توضیحی فراوانی است که مستقیما به مرجع معینی رجوع نمی کنند و یا کلماتی ست که خوب خوانده نشده‌اند مثلا در مصراع بیستم بند، یک اختلاف عجیب هست بین نسخه‌های مختلف .[۵] در نسخه هایی که نشر نگاه و اشاره و نیلوفر منتشر کرده‌اند – هرسه کلیات نیما را منتشر کرده‌اند با نظارت و نظر و اهتمام سه نفر آدم جداگانه – مصراع بیستم بند چنین است : "با صدای وای خیل خستگان می آکند از دور" در حالیکه نشر ناشر (کلیات شعر) و دفتر شهرشب شهر صبح (مروارید) و کتاب "در تمام طول شب" از عبدالحمید آیتی و حکیمه دسترنجی به صورت "یا صدای وای خیل خستگان می آکند از دور" نوشته‌اند و این اختلاف از یک غلط چاپی احتمالی به یک اختلاف نسخه ای تبدیل شده است و خود این که کدام ثبت را داشته باشیم بر ابهام و وضوح آن تاثیر زیادی می گذارد یا در همان بند دو بار از واژه‌ی "وای" استفاده شده‌است که من گمان می کنم حاصل بدخوانی شعر نیماست بار اول در مصراع نهم بند [وز نهفت رخنه های خانه هاشان وای شان از زور شادیشان] و بار دوم در همان مصراع بیستم به صورت[با صدای وای خیل خستگان می آکند از دور] ثبت شده است که خواننده را گیج می کند که بالاخره نیما این کلمه‌ی "وای"را به چه معنی به کار برده؟ صدایی از سر شادی یا غم. چون در مصراع نهم این "وای" ظاهرا از سر شادی است در مصراع بیستم از سر خستگی و اندوه . این نوع کاربرد ها کم نیستند مثلا همه ی نسخه‌های ما مصراع بیست و یک را به صورت "نغمه های هول را در گردش شبگردان " ثبت کرده اند و فقط نسخه های انتشارات نیلوفر و "در تمامِ طولِ شب" به صورت "نغمه های هول را در گوش شبگردان". مشخص است ثبت اول نادرست است ولی کسی نگفته ثبت دوم که زیباتر و درست تر است از کجا آمده است. این مشکلات علاوه بر ابهام زبانی خود شعر است که یادآوری شد.

اما شعر ظاهرا در موقعیت خاصی و بنا بر تقاضایی سروده شده است او برای پاسخ دهی به شرایط موجود دو نماد پادشاه فتح و سیاه سالخورد را می سازد تا تقابل آن ها سبب حرکت شعر باشد به جلو. همچنین به مفاهیم مجردی مثل مبارزه‌ی اجتماعی و تاراجگری و ضدیت با تاراج، واقعیت بخشیده، جهان را به دو قطب نیک و بد ، حق و ناحق ، ترقیخواه و مرتجع ، انسان و دیو و برده و ارباب تقسیم کند تا بتواند بر این واقعیت انگشت بگذارد که اگر فتوری در مبارزه ی اجتماعی دیده می شود دلیلش خستگی و ملال نیرو هاست. که به زودی خستگی رفع شده کار مبارزه از نو آغاز می شود همانطوری که هرگز این کار در طول تاریخ تعطیل برنداشته است. خستگی و ملال ممکن است اما تعطیل عدالت طلبی و آزادی خواهی باورکردنی نیست و برای بیان این واقعیت است که پادشاهِ فتح را خلق می کند

اما چرا پادشاهِ فتح نه فاتح؟ واژه‌ی فاتح؛ یعنی پیروز، فتح ؛ یعنی پیروزی، آن که پادشاهِ پیروز است می‌تواند دفعهٔ بعد شکست بخورد، امّا آن که پادشاهِ پیروزی است صاحبِ پیروزی است عقب نشینی دارد امّا شکست ندارد چرا که پیروزی مالِ اوست. اگر به شرایط سروده‌شدنِ شعر دقت کنیم از انتخابِ دقیقِ نیما و

توجه به حوزهٔ عملکردی دو واژه حیرت خواهیم کرد، چیزی که در پادشاهِ فتح هست، به خوابِ پادشاهِ فاتح هم نمی آید. حالا ببینید چگونه شعر را آغاز می کند:

درتمامِ طولِ شب

کاین سیاهِ سالخورد انبوهِ دندانهاش می ریزد

در همین آغاز مقدراتِ "سیاهِ سالخورد" را رقم می زند هم به عنوان نماد اجتماعی هم به عنوان پدیده ی طبیعی. به عنوان نماد اجتماعی، ریختن دندانها نشانه ی پیری و فرتوتی است و رفتن به سوی ضعف و مرگ. به عنوان پدیده ی طبیعی ریختن دندان ها می تواند غروب ستارگان باشد که نشان می دهد شب به پایان خود نزدیک می شود. این که دندان ها را به ستاره تشبیه کنند در ادبیات فارسی بی سابقه نیست. رودکی هم دندانهای خود را به ستارهٔ سحری تشبیه کرده است "ستارهٔ سحری بود و قطرهٔ باران بود" رودکی پدر شعر کلاسیک فارسی است نیما هم...

در تمام طول شب

کاین سیاه سالخورد انبوه دندانهاش می ریزد

و درون تیرگی های مزوّر

سایه‌های قبرهای مردگان و خانه‌های زندگان در هم می‌آمیزد

وآن جهان افسا ، نهفته در فسون خود

از پی خواب درون تو

می دهد تحویل از گوش تو خواب تو به چشم تو

پادشاه فتح بر تختش لمیده است

بس شب دوشین بر او سنگین و بزم آشوب بگذشته

لحظه ای چند استراحت را

مست برجا آرمیده است

در غبارآلود دود خاطرش اما

(لیک چون در پیکر خاکستری آتش)

چشم می بندد به خواب نقشه ها دلکش

اوست در اندیشه ی دور و درازش غرق.

در تمامِ مدّتی که شب و تیرگیِ ستم و استبداد تسلّط دارد و تاریکی جامعه را به خواب و غفلت و فریب‌پذیری دعوت می کند و آن جهان‌افسا به دنبال افسون‌کردن توده‌ی مردم است و چنان بهنظر می‌رسد که همه‌چیز بروفق مراد اوست پادشاه فتح درحال استراحت است چراکه "شبِ دوشین" بسیار دشوار و خسته کننده بوده است. این شبِ دوشین که در آن پادشاهِ فتح درگیر مبارزه ای بی امان و خسته کننده بوده‌است به درازی کل تاریخ بشر است که در جهت فرسایش نیروهای خیر و عدالت، فعال بوده‌است و این فتور موقت، نتیجه ی آن خستگی بی امان است. و اینک او در حال طراحی نقشه‌های جدید برای مبارزه و کوشش است.

بعد از این بند نیما آن شب دوشین را – انگار – توضیح می دهد و در بندی که از ابهام و تعقید خالی نیست می گوید در تمام طول تاریخ از زمانی که کارهای این دنیا بردوش انبوه غلامان بود و دستان آنان بود

که به تولید ثروت می پرداخت تا امروز که آواز خروس همسایه – خروس، بشارت گوی اجتماعی است – تلاشی و انهدام شب را خبر می دهد و نفیر کارفرمایان زیر سقف این شب رو به موت جریان دارد در تمام این لحظه‌های تاریخی که آن سیاه سالخورد چون خیال مرگ بر سریر حکمرانی نشسته بود و فریاد کامرانی‌ها و شادخواری‌هایش همچون شلاقی بر روان مردم فرود می آمد در تمام این لحظه‌های ناخوشایند ویران که از پی هم سپری می‌شدند و سپری شدن آن‌ها امیدهای مردم را به یاس مبدل می کرد و بزم‌های آشوب اندیشان را برپا می داشت پادشاه فتح "*با تکاپوی خیالش گرم در شور نهان است و در دلاویز سرای سینهٔ او*" از آمدورفت دست اندرکاران و مبارزان غوغا برپاست.

از زمانی کز ره دیوارها فرتوت
(که به زیر سایه ی آن رقص حیرانی غلامان راست)
روی پاره پاشنه‌هاشان
پای خامش برسر ره می گذارند
تا مبادا خواب خوش گردد
از جهان خواری در این هنگامه بشکسته
و نهاد تیرگی زیور گرفته از نهاد او
برسریر حکم رانی چون خیال مرگ بنشسته
و ز نهفت رخنه‌های خانه‌هاشان وای شان از زور شادیشان
بر دل رنجور مردم تازیانه است
و خیال هرطرفداری بهانه است
تا زمان کاوای طناز خروس خانه ی همسایه ام مسکین
می شکافد خانه‌های رخنه‌های ره نهفت قیل و قالی را
وز نهان ره پاسبانان شب دیرین
سوت شب را چون نفیر کارفرمایان
در عروق رفته از خون شب دیرین می‌اندازند
یا به آرامی گرفته جا
شکل تابوتی، به روی دوش‌های لاغر و عریان
از بر این خاک اندود غبارآلود
یا صدای وای خیل خستگان می آکند از دور
نغمه های هول را در گوش شبگردان
وز پی آن که مباد از گل نثاری
باغ در می بندد و دیوار
در همه این لحظه های از پس هم رفته‌ی ویران
(از بُن ویرانه اش امیدهای ماندگان مدفون
وز برآن بزم های سرکشان برپا)
با تکاپوی خیالش گرم در شور نهان است او

در دلاویز سرای سینه اش برپاست غوغاها
زآمد و رفت هزاران دست درکاران
می گشاید چشم
چشم دیگر روزگاری است
لب می انگیزد به خندیدن
با دهان خنده ی او انفجاری است.
می گشاید چشم / چشم دیگر روزگاری است.

در چشمِ اوست که روزگار دیگر می شود و زمانه کردارِ دیگر در پیش می‌گیرد. او خود وعدهٔ دگرگونی و بهروزی است. چیزی که لبانِ او رابه خنده می انگیزد همین دگرگونی است به زیانِ ثبات‌جویی غارت‌گران. و خندهٔ او مصادف خواهد بود با پیروزی تحوّل‌طلبی و دیگرخواهی. این همانا حاصل انفجارِ خندهٔ اوست، انفجاری که بر انفجارهای بدانگیز که کودکان را هراسان می سازند نقطهٔ پایان می گذارد و اجاقِ سردِ مردمِ دربند را گرم می‌سازد و نا امیدان را امیدوار می گرداند. در جریان این گرمی و سردی که هردو گویای پیروزی پادشاهِ فتح است، عمر شب است که کوتاه می شود و نیروهای پشتِ سرش وحشت‌زده پراکنده می شوند.

اما درست در همین زمان که نیروی تاریکی رو به اضمحلال و هزیمت می گذارد و صدای شکستن بندهای محرومان فضا را پُر می کند، پادشاهِ فتح لب به سخن می گشاید و نیروهای خود را از تندروی و افراط برحذر می دارد.

زانفجار خنده ی امیدزایش
سرد می آید (چنان چون ناروا امید بدجویی)
هربدانگیز انفجاری که از آن طفلان در اندیشه‌اند
گرم می آید اجاق سرد
اندر این سردی و گرمی ،عمر شب کوتاه
آنچنان کز چشمه‌ی خورشید
آمدگانی هراسان‌اند
رفتگانی باز می گردند.
در همان لحظه که ره بر روی سیل دشمنان بسته
و گشاد سیلشان چون جوی کوری
با نهاد ظلمت پادر گریز از صبح
در درون ظلمت مقهور می تازد
و صداهای غلاده‌های گردن‌های محرومان
(چون صداپرداز پاهاشان به زنجیر)
رقص لغزان شکستن را می آغازد
اوست با اندیشه اش بسته

وندر آرام سرای شهر نوتعمیر خود پویا
از نگاه زیرچشم خود
با تو این حرف دگر هرلحظه می گوید:

آری، زمانی که زنجیرهای اسیران فروریختن آغاز می کند و قدرت واقعی از پشت سر انبوه محرومان سر برمی دارد و بی اعتباران، محترم و معتبر می شوند پادشاه فتح در شهر نوتعمیر خود - جامعه ای که تجربه ی تحولی پیروزمند را پشت سر دارد- دوستان و پیروان خود را مخاطب قرار می دهد و در هیئت یک معلم سیاست و انقلاب سخن آغاز می کند او معتقد است که : آنچه سبب بیداری اطفال می شود خواب‌های پریشان است و این بیداری کودکانه و خوابزده با آن بیداری عمیق آگاهانه تفاوت دارد پی آمد بیداری کودکانه معمولا افراطگری و ندانم‌کاری است و من که در این ماجرا از شناخت و تجربه ی کافی برخوردارم، می دانم که در این راه تاریک و پرپیچ وخم مبارزه چه کسانی خسته می شوند و چه کسانی ممکن است به دام خیانت فروغلتند.

اما تو ای مبارزِ پاک‌دامن! نباید به اخبارِ بد و ناخوشایند و امیدفرسای اهمیّت بدهی. باید بدانی که هر آرامشی می تواند آبستنِ توفان باشد و هر هوای گرمِ شرجی مقدمهٔ بارشِ باران است و مردِ صیّاد برای رسیدن به هدف و به دام انداختن صید کمین می‌کند و آرام و خاموش می‌ماند. هم‌چنین باید بدانی که آتشِ اول پنهانی درمی‌گیرد آنگاه که نیرو گرفت، شعله هایش را به نمایش می گذارد . یک مبارزِ راهِ آزادی هم چاره‌ای جز این ندارد و نباید که بی‌هوده خاطرِ خود را بیازارد. او باید بداند که هر حرکتی لاجرم تاثیرِ خودش را در جریانِ مبارزه نشان می‌دهد و اشتباه و خطاکردن در این راه امرِ غافل‌گیر کننده‌ای نیست، چراکه زندگی میدانِ آزمون و خطاست و انسان‌ها از طریق خطاهایشان و پندآموزی از آنهاست که راهِ راست و اندیشهٔ درست را پیدا می‌کنند و هر انسان با تجربه و کار آزموده انبوهی از اشتباه و خطا پشتِ سر دارد. این همان نکته‌ای است که بخیلان و تعزیت پایان قادر به درک آن نیستند و هیچ مسمار صدایی هم قادر به باز کردن گوش آنان نیست.

"بی‌هُده خواب پریشان طفل ره را می کند بیدار
وز نگاه ناشکیبایش
می فزاید بر درازی راه
من که در این داستان نقطه گذار نازک اندیشم
فاصله های خطوط سربه هم آورده‌ی آن را
خوب از هم می دهم تشخیص، می دانم
که کدامین خام را خسته است دل در این شب تاریک
یا کدامین پای می لرزد به روی جاده ی باریک

همچو خاری کز ره پیکر برون آور
از ره گوش خود ای معصوم من
هر خبر را که شنیدی وحشت افزای
یا هوای گرم استاده نشان روز بارانی ست

چون می اندیشد هدف را مرد صیاد
خاموشی می آورد درکار
همچنین در گیرد آتش از نهفت آنگه زبان در شعله آراید
برعبث خاطر میازار
باش در راه چنین خاطر نگهدار
نیست کاری کاو اثر برجای نگذارد
گرچه دشمن صد در او تمهیدها دارد
زندگانی نیست میدانی
جز برای آزمایش‌ها که می باشد
هرخطای رفته نوبت با صوابی دارد از دنبال
مایه ی دیگر خطاناکردن مرد
هست از راه خطاها کردن مرد
وان به کار آمد که او در کار
می کند روز خطا ناچار

نکته این است و به ما گفته اند لکن این نمی دانند
آن بخیلان، تعزیت پایان
صحنه‌ی تشویش شب را دوزخ آرایان
و به مِسمار صدای هیچ نیرویی
گوش نگشاید از آنان لیک.

آری آن تعزیّت پایان و ساده لوحان باور ندارند که این کاخ برافراشته ی ظلم و بی عدالتی روی در ویرانی دارد و هرقدر که ظاهرا بر حجم و عظمت آن افزوده شود بیشتر به ویرانی نزدیک می شود این طبیعت هستی خاکی ماست که هرچیزی که به نهایت خود رسید لاجرم روی به اضمحلال و زوال می گذارد همچنین آن گروهی که هرچیز ساده‌ای پیش چشمشان همچون معمایی جلوه می کند، تشخیص نمی دهند که سازش و نرم خویی زیاد و خشونتِ بیش از اندازه در واقع تشنج مرگ و نشانهٔ آخرین نفس‌های جهان‌افساست و مرگِ او امری مقدّر و بی بازگشت است.

بی پی و بن بر شده دیوار بدجویان
روی در سوی خرابی است
برهراندازه که او برحجم افزاید
و به بالاتر ز روی حرص بگراید
گشته با روی خرابش بیشتر نزدیک
وین نمی دانند آنان آن گروه زنده در صورت
چون معماشان به پیش چشم هر آسان
کاندرین پیچنده ره لغزان

سازگاری کردن دشمن
همچنان ناسازگاری ها که او دارد تشنج های مرگ اوست
و به مسمار صدای هیچ نیرویی
گوش نگشایند و نگشوده اند ، لیکن"...

می توان با نظر شاعر مخالفت کرد و او را زیر شلاق انتقاد گرفت که این چه امید واهی و بیهوده ای است که او با شعرش به خواننده تحمیل می کند اگر امروز بود می فهمید آن که فریب خورده و آنکه ناآگاه بوده خود شاعر بوده است. آری امروز می توان نقد سنگینتری را هم برشاعر وارد کرد . اما آن روز، این روز نبوده است. در آن روز کشورها یکی بعد از دیگری گردن از یوغ استعمار رها می کردند و کشورهای دیگری هم به دنیایی که نماینده ی انقلاب بود می پیوستند. این امید در همه جا جریان داشت که به زودی نیروهای انقلابی مقدرات کشور را در دست می گیرند و جامعه ی روشنفکری در سراسر جهان دل‌باخته ی این امید و دگرگونی بود. اینکه نتیجه چه شد موضوع بحث ما نیست و این که انقلابیون چقدر به وعده‌های خود وفا کردند باز موضوع بحث ما نیست چیزی که موضوع بحث ماست چرایی امید نیما ست. البته اگر آن امید راه به جایی نبرده است در برابر آن ناامیدی هم هیچ دستاوردی در هیچ کجای تاریخ نداشته است و ناامیدان هم دستآوردی نداشته اند که ارزش نشان‌دادن داشته باشد. در واقع پادشاه فتح خود از این موضوع آگاه است او با بصیرت تند و فراست تیزش از مصلحت ما آگاه است و از چیزهایی خبر دارد که برای ما باورکردنشان ممکن نیست و می بیند که در اعماق پنهان جامعه، جایی که شامه ی ما قدرت نفوذ در آن را ندارد نیروهای بیداری سربرمی دارند و سرنوشت آینده را رقم می زنند.

پادشاه فتح در آن دم که بر تختش لمیده است
بر بد و خوب تو دارد دست
از درون پرده می بیند
آنچه با اندیشه های ما نیاید راست
یا ندارد جای در اندیشه های ناتوان ما
وز برون پرده می یابد
نیروی بیداریی را پای بگرفته
که از آن خواب فلاکت زای روزان پریشانی هلاک است

و در تمام دورانی که شب غارتگران بر همه جا مسلط است و با پیش کشیدن تصویرهای نادرست و تلقین اوهام و دروغ، یاس و ناامیدی و تاریکی را رواج و رونق می بخشد و خروس که دل‌باخته ی صبح و روشنایی روز است از درون تاریکی صبح را فریاد می زند و در تمام این ساعات نادلنشین آن جهان افسا این خبر را در دهان مردم می ریزد که پادشاه فتح مرده است، او زنده است و زندگی درخدمت اوست و از اوست که جهان به رستگاری می‌رسد و دوران اسارت پایان می یابد. او بشارت روزگار دلنشین بهاری را با خود دارد، روزهایی خالی از دروغ و شعبده را. روزهایی که در آن یاس رانده می شود و امید رونق می گیرد محرومان محترم و گرسنگان سیر می شوند.

آری در این پاییز وحشتناک که ارغوان از وحشت هرگز گل ندادن "درفراق رفته ی امیدهایش خسته می ماند"، اوست که امید شکوفایی را برای ارغوان و انقلاب به ارمغان می آورد و از آنجایی که آرام گرفته، از آن برج بلند روشنایی، این شبهای کورباطن و زمستان بی قلب را تحت نظر دارد و در تمام این مدت با ریشخند به این خبر که "پادشاه فتح مرده است" نگاه می کند چرا که تاکید بر این خبر دلیل ضعف و فرتوتی جهان افسا و موجب گشایش خاطر پادشاه فتح است.

در تمام طول شب
که در آن ساعت شماریها زمان راست
و به تاریکی درون جاده تصویرهای برغلط در چشم می بندد
وز درون حبسگاهش تیره و تاریک
صبح دلکش را خروس خانه می خواند
وین خبر در این سرای ریخته هربندش از بندش زهرگوشه
می دهد گوش کسان را هرزمان توشه
و به هم نومید می گویند:
"پادشاه فتح مرده است
تن جداری سرد او را می نماید
استخوان در زیر رنگ پوست
نقشه ی رنگ تنش را می گشاید".
اوست زنده، زندگی با اوست
زاوست گر آغاز می گردد جهان را رستگاری
هم از او پایان بیابد گر زمان های اسارت
او بهار دلگشای روزهایی هست دیگرگون
از بهار جانفزای روزهایی خالی از افسون

در چنین وحشت‌نما پاییز
کارغوان از بیم هرگز گل نیاوردن
در فراق رفته ی امید هایش خسته می ماند
می شکافد او بهار خنده ی امید را ز امید
وندر او گل می دواند

امّا شب می‌گذرد و قندیلِ محراب‌ها پیشِ روی کارآورانِ جهان‌افسا خاموش می‌شوند و خبر مرگ پادشاه فتح چونان مُرده‌خونی از عروقِ مُرده‌ای جاری شده و در رگ‌های تاریکِ شب یخ می‌بندد و از تاثیر می‌افتد دیگر کسی با طنابِ جهان‌افسا به چاه نخواهد رفت.

آری، پادشاهِ فتح خود را برای روزهای رهایی آماده می کند و تمهیدات تازه ای را تدارک می بیند واین شب سیاه دل را که ستارگانش چنان رو به افول نهاده‌اند که از سرگشتگی گویی به گور فرو می‌ریزند برای موقعیت‌های مناسب تحت نظر دارد و با دیدن کاهش جان آن جهان افسا و شایعه‌ی مرگ پادشاه فتح پوسخند باوقاری برلبانش نقش می بندد چرا که می داند در پس پرده، چه نقشه‌هایی درکار است و چگونه

دلباختگان او را با این شایعات دچار دلسردی و یاس می‌سازند و چون از آنچه می گذرد آگاه است پس نا امید نمی شود چرا که می داند که به زودی باز خواهد گشت و رشته های شب جمله پنبه خواهد شد.

او گشایش را قطار روزهای تازه می بندد
این شبان کورباطن را
که ز دل ها نور خورده
روشنانش را ز بس گمگشتگی گویی دهان گور برده
بگذرانیده ز پیش چشم نازک بین
دیده بانی می کند با هر نگاه از گوشه اش پنهان
برهمه این ها که می بیند.
وز همه اینها که می بیند
پوسخند با وقارش پرتمسخر می دود لرزان به زیرلب
زین خبر ها آمده از کاستن هایی که دارد شب
بر دهان کارسازانش که می گویند:
"پادشاه فتح مرده است
خنده اش بر لب
آرزوی خسته اش در دل
چون گل بی آب کافسرده است".

چون از نقشه های شب آگاه است، می داند آن‌چه جهان‌افسا می سازد، همان نقش بر آب بستن است. پس جای غم نیست چرا که او خود واقعیت برتر موقعیت کنونی تاریخ است پس باید امیدوار و شادمان باشد اما این امید و شادمانی به معنی آن نیست که همه چیز تمام شده، نه! در این موقعیت سیاه سالخورد نیز خود واقعیتی است که باید با او زندگی کرد و به این دل خوش نکرد که به زودی شب فرو می ریزد و کارها یک‌رویه می شود. نه! دشواری‌ها هنوز در راه است.

می گشاید تلخ.
شاد می ماند.
در گشاد سایه ی اندوه این دیوار
مست از دلشادی بی مر
خاطرش آزاد می ماند.

اما شب می‌گذرد و قندیلِ محراب ها پیشِ روی کارآورانِ جهان‌افسا خاموش می‌شوند و خبر مرگ پادشاه فتح چونان مُرده‌خونی از عروقِ مُرده‌ای جاری شده و در رگهای تاریک شب یخ می‌بندد و از تاثیر می‌افتد دیگر کسی با طنابِ جهان‌افسا به چاه نخواهد رفت، گرچه او افسونِ خودرا از طریق گوش ها به چشم‌ها و از طریق چشم‌ها به خونِ کسان منتقل می کند.

در تمام طول شب، آری
کز شکاف تیرگی های به جامانده گریزان‌اند
سرگران کارآوران شب

وز دل محراب قندیل فسرده می شود خاموش
وین خبر چون مُرده‌خونی کز عروقِ مُرده بگشاید
می دمد در عرق های ناتوان ناتوانان
و به ره آبستن هولی ست بیهوده
وان جهان افسا نهفته در فسون خود
از پی خواب درون تو
می دهد تخویل از گوش تو خواب تو به چشم تو
وز ره چشمان به خون تو. (فروردین ۱۳۲۶)

نمی‌دانم مخاطبان این شعر در تاریخ سُرایشِ آن چقدر توانستند از محتوا و فکر موجود در آن بهره مند شوند و چقدر این شعر در انجام ماموریتِ خاصِّ خود -روحیّه‌سازی- موفق بود؛ دستِ کم در کشور ما این تاثیرها را نمی‌توان پیگیری کرد و سنجید. اما چیزی که امروز مسلم است آن است که نیما بخشی از خودش را در پادشاهِ فتح می‌دیده است. نیمایی که با ایمان به پیروزی نهایی خویش همهٔ دشواریها را تحمل و تجربه کرد تا پیروزی نو را بر کهنه به کرسی بنشاند. گرچه واقعیت وجودی کهنه را هم پذیرفت و این که به این آسانی‌ها کهنه از بین رونده نیست. در واقع شعر، در بندهای پایانی خویش با رسیدن به نوعی واقع‌گرایی خود را از افتادن به دام ساده لوحی نجات می دهد . تاکید بر واقعی بودن حضور سیاه سالخورد در فضای تاریخ و دشواری مبارزه و افت و خیزهای قابل پیش بینی آن بر نگرش عمیق شاعر به امرمبارزهٔ اجتماعی دلالت دارد و ما را وا می دارد که باور کنیم آن که می گوید "*من که در این داستان نقطه گذار نازک اندیشم / فاصله های خطوط سر به هم آورده‌ی آن را / خوب از هم می دهم تشخیص...*"، نیماست که در معرفی خود سخن می گوید و پادشاه فتح از یک جنبه کسی نیست جز خود نیما.

۲۵ آذر ۸۹

ارژنگ: برای دسترسی به اشعار و آثارِ قلمی آقای سعید سلطانی طارمی به کانالِ تلگرامی ایشان: **"دیـ ـنگ دانگ"** مراجعه شود.

خدا جنگ را درست کرد که آمریکایی‌ها جغرافی یاد بگیرند!

مارک تواین

ارژنگ شمارهٔ ۳۱، مرداد و شهریور ۱۴۰۲

بازگشت به فهرست

«پنجـــره»های نیمـــا

سعید سلـــطانی طـــارمی

۱

چارلز چدویک معتقد است که "*سمبولیسم استفاده از تصاویرِ عینی و ملموس برای بیان عواطف و افکار انتزاعی است*" مالارمه هم عقیده داشت که نماد عبارت است از "مقایسه ی انتزاعی با عینی در حالیکه به یکی از معیارهای مقایسه [فقط] به طور ضمنی اشاره شود". اما این که این امرِ انتزاعی در ذهنیّتِ انسان چه مرتبه‌ای داشته باشد، سمبولیسم را به دو شاخه تقسیم می کند: "سمبولیسمِ انسانی" که "می توان آن را هنر بیان افکار و عواطف نه از راه شرح مستقیم ، نه به وسیله ی تشبیه آشکار آن افکار و عواطف به تصویرهای عینی و ملموس ، بلکه از طریق اشاره به چگونگی آن‌ها ، و استفاده از نمادهایی بی توضیح برای ایجاد آن عواطف و افکار در ذهن خواننده دانست" اما شاخه‌ی دیگرِ آن "سمبولیسمِ فرارَوَنده" نامیده شده است که در آن نمادهای عینی نشانه‌ی اندیشه‌ها و احساسات محدود به ذات شاعر نیست، بلکه نشانه‌ی جهانی آرمانی و همه بشری است. که جهان شناخته تنها نمایش ناقصی از آن است. البته در هر دونوع سمبولیسم مبنای عمل واقعیت است اما در سمبولیسمِ فرارونده انگیزه‌ی شاعر عبور از واقعیت است به آرمان. یعنی واقعیت نقطه‌ی اتکایی است که شاعر از آن‌جا به دنیای انتزاعی آرمان‌هایش پرواز می کند. و میل دارد که خواننده‌اش را هم در انگیزه‌های آرمانی اش مشارکت دهد. اما چون فاصله‌ی نماد و آرمان (رمز و مرموز) بسیار زیاد است شعر این گروه شاعران با ابهامات پیچیده همراه است به قول چدویک :" آنچه این جا مطرح است نوعی آشفتگی عمدی است تا چشم خواننده بتواند در ورای واقعیت بر"ایده‌ی بنیادین" متمرکز شود. ایده‌ای که نمادهای مختلف فقط تجلی جزئی و ناقص آن هستند." [سمبولیسم، ص۱۲]

گرایشِ مسلّط در سمبولیسمِ نیما به سوی نوع اول، یعنی سمبولیسمِ انسانی است. حتّی آرمانگرایی او، آرمانگرایی زمینی و دریافتنی است. اصولا سمبولیسمِ نیما جز دربرخی شعرهایی که عمده‌ی آنها را در

سال‌های بعد از سی‌ودو سروده است. در بقیه‌ی موارد به صورت مقایسه‌ی مستقیم واقعیت و انتزاع پیش می‌رود و مقدار زیادی تحت تاثیر ادبیات تمثیلی فارسی است. همین جا یادآوری کنم داستانی را که ابوالمعالی نصرالله منشی در باب برزویه‌ی طبیب از زبان خود او نقل می کند. داستانی سمبولیک که خود او در ادامه آن را رمزگشایی می کند. اگر توجه کنیم نزدیکی نمادگرایی نیما را با این گونه تمثیل‌ها در ادبیات فارسی درمی‌یابیم. نکته‌ی مثبت ماجرا آن ست که او در سمبولیسم خود هم به ریشه‌ها توجه داشته است. داستانِ "برزویه‌ی طبیب" را یک‌بارِ دیگر -نگارنده مطمئن است که خواننده با داستان آشناست- با هم بخوانیم:

"هر که همّت در آن(دنیا) بست و مهمّاتِ آخرت را مهمل گذاشت همچون آن مرد است که از پیش اشتر مست بگریخت و به ضرورت خویشتن در چاهی آویخت و دست در دو شاخ زد که بر بالای آن روییده بود و پایهاش بر جایی قرارگرفت. دراین میان بهتر بنگریست، هردو پای بر سر چهار مار بود که سر از سوراخ بیرون گذاشته‌بودند. نظر به قعر چاه افکند اژدهایی دهان گشاده و افتادن او را انتظار می کرد. به سر چاه التفات نمود موشان سیاه و سپید بیخ آن شاخ ها دایم بی‌فتور می بُریدند و او در اثنای این محنت تدبیری می اندیشید و خلاص خود را طریقی می جُست. پیشِ خویش زنبورخانه‌ای و قدری شهد یافت. چیزی از آن به لب بُرد از نوعی در حلاوتِ آن مشغول گشت که از کار خودِ غافل مانَد..." [کلیله، مجتبی مینوی چاپ هفتم ص ۵۶ و ۵۷]

در پایانِ داستان، نویسنده، نمادها را توضیح می‌دهد که از نظر او چاه پرآفت و مخافتِ همان دنیاست و موش‌های سپیدوسیاه، نشانه‌ی روز و شب اند که گذرِ آنها ریشه‌ی عمرِ ما -همان دوشاخ- را به طور دائم می جوند و...

این نگاهِ نیما به سمبولیسم سبب شد که شعرِ نمادینِ فارسی ویژگی‌های خاصّ خود را پیدا کند و نوعی بومی‌گری درآن دیده شود. در حالیکه خودِ نیما بخصوص در سال‌های آخرِ عمر به نوعی از سمبولیسم جلب شد که پیش از آن کمتر در شعر او دیده شده بود. نوعی سمبولیسمِ توصیفی که به گنگی و سیلان موسیقی نزدیک می شود.[چیزی که آرزوی مالارمه بود] شعرهایی مثل" تو را من چشم در راهم، کک کی، برف، سیولیشه، همه شب، ری را، " و.... اگر بخواهیم این دو دوره سمبولیسم نیما را در نمونه هایش مورد دقت قرار دهیم می توانیم شیوه‌ی کار او را در شعرهای "داروگ" و "ترا من چشم در راهم" – نمونه‌ی اول – ببینیم یا در شعرهای "خوابِ زمستانی" و "ری‌را" – نمونه‌ی دوم.

اما اینجا قصد نگارنده این نیست که این دو دوره نمادگرایی نیما را تجزیه و تحلیل کند. آن، کار دیگری ست. در اینجا کاری که می خواهد انجام دهد پی‌گیری و بررسی یک نماد در جریان شعر نیماست. ناگفته پیداست که این کار با بررسی حضور یک مفهوم در جریان شعر یک شاعر متفاوت است. مثل آموزش و پرورش در شعر سعدی یا زن در شعر شاملو و...

در این مقاله به بررسی پنجره‌های نیما می‌پردازیم، این که "پنجره" به عنوان نماد چند بار در شعر نیما به کار رفته است و هر بار نماینده یا به قول رشیدالدین میبدی "نُمون و سان" چه مفهومی است؟ و این که بتوانیم اهمّیت آن را به عنوان نشانه بشناسیم و ببینیم که از نظر نیما تا چه حد مهم تلقی

شده است هم‌چنین آن را با پُرکاربردترین نماد در شعر نیما از نظر آماری مقایسه کنیم و این دو را در کنار دو نماد معمولی دیگر قرار دهیم.

برای این‌که، کار دارای پایه‌ی درستی باشد از آغاز نمادگرایی و شعر نو نیمایی این کار راشروع می‌کنم. یعنی از مبدا "ققنوس"(۱۳۱۶) تا مقصد "شب همه شب " (۱۳۳۷) که دوران نوپردازی نیما ست و در این دوره است که او به عنوان یک شاعر قابل اعتنا و یک بدعت‌گذار طراز اول تثبیت می شود . او در این مدت ۲۵۶ بار واژه‌ی شب را در شعر خود به کار می‌برد که موارد نادری از آن می توان یافت که کارکرد نمادی نداشته باشد. او در این مدت ۱۲۰قطعه شعرِ آزاد سروده است که به طور متوسط در هر شعر اندکی بیش از دوبار از واژه‌ی "شب" استفاده کرده است. از واژه های "سحر و صبح" و گاهی "سپیده" تقریبا به یک مفهوم در مقابل "شب" بهره برده است. که ۶۷ بار آن از واژه‌ی "صبح" و گاهی "سپیده"، و ۲۵ بار از "سحر". روی هم رفته ۹۲ بار، این واژه ها عمدتا به عنوان نماد به کار رفته اند . در کنار این دو واژه که به نظر من اولین و دومین نماد پرکاربرد شعر نیما هستند واژه‌ی "ساحل " یک نماد معمولی است که موقعیت بومی شعر نیما سبب شده که از آن به عنوان یک واژه و نماد با بسامد متوسط استفاده شود. در مجموع ۳۵ بار واژه‌ی ساحل در شعر نیما به کار رفته است.

امّا "پنجره" جزءِ کم‌کاربردترین واژه ها در شعرِ نیماست و درست از این جهت حائز اهمیت است.

در مجموعِ ۱۲۰شعری که نیما در فاصله‌ی سال های ۱۳۱۶ تا ۱۳۳۷ سُروده است، فقط ۱۸بار واژه‌ی "پنجره" مورد استفاده قرار گرفته است که ۱۰ بار آن مربوط به شعر "آقا توکا"ست و در ۱۱۹ شعر فقط ۸ بار از "پنجره" استفاده شده است. این امر نشان دهنده‌ی آن است که در ذهنیت نیما عناصر تداعی کننده‌ی این واژه کم بوده است . و روزگار او تا چه حد سنگین و سیاه بوده است! این نکته را زمانی بهتر درک خواهیم کرد که بدانیم از سال ۱۳۱۶ تا ۱۳۲۷ که ۶۵ شعر سروده شده است و حجمی برابر ۲۱۶ صفحه را در بر می گیرد فقط سه بار واژه‌ی پنجره به کار رفته است که یک بارآن در شعر"پدرم" است که در سال ۱۳۱۸ سروده شده است

... کاش می آمد از این پنجره ، من

بانگ می دادمش از دور بیا

به زنم عالیه می گفتم : زن

پدرم آمده در را بگشا.

و دوبار آن هم در شعر "مُردگانِ موت " است که در سال ۱۳۲۳ سروده شده است. جالب است که در دوران حکومت رضاشاه او فقط یک بار از پنجره استفاده کرده که بیشتر جنبه‌ی سنتی دارد. در طول پنج سال فاصله‌ای که میان دو شعر هست من موردی پیدا نکردم که او از واژه‌ای استفاده کرده باشد که به نوعی پنجره را بیان کند. چیزی که جالب است این است که شاعر در "مُردگانِ موت " پنجره را بسته و شیشه هایش را هم گِل گرفته می خواهد. نکته‌ی جالب دیگر در این دو شعر حضور زن همراه پنجره است. خانه‌ای که حضور زن در آن ملموس است و شاعر از او کمک می خواهد : در یکی می‌خواهد در را بازکند، در دیگری می‌خواهد که پنجره را ببندد. سؤال این‌است که نیما چندبار درشعرش خواهان بازشدنِ در می‌شود؟

پنجره ام را ببند ای زن

شیشه ها را گِل فرو کش!

منظر این جنب و جوش موت را در پیش چشم من به هم زن.

من نمی‌خواهم کسم بیند.

....

هیس! تکان از جا مبادا

پنجره‌ام را به زیر گل فروکش.

از سال ۱۳۲۳ تا ۱۳۲۷ هم شعر نیما پنجره ندارد تا این که در سال ۱۳۲۷ ناگهان در شعر"آقاتوکا" که یک شعر ۵۵ مصرعی است ده بار واژه‌ی پنجره مورد استفاده قرارمی گیرد. و بعد از آن در سال ۱۳۲۹ در شعر " در ره نهفت و فراز ده" یک بار ، در شعر "هنوز از شب ..." دوبار و در سال۱۳۳۱ در شعر "همه شب" یک‌بار و در سال۱۳۳۲ در شعر "روی بندرگاه" یک‌بار و در سال۱۳۳۴ در شعر "برف" یک بار از نماد پنجره استفاده شده است.

ظاهرا در میان کسانی که در باره‌ی شعر نیما بحث کرده اند سیاوش کسرایی در مقاله‌های "پیچان" و "طعم آفتاب" پنجره را به عنوان نماد مورد بحث قرارداده است . در مقاله‌ی پیچان می‌نویسد: "پنجره‌ی اتاق او نه تنها روزنی به رهایی برای خود شاعر که پناهگاه همه‌ی خسته‌بالان تشنه‌ی روشنایی نیز هست ، پنجره میعادگاه جان‌های خسته و محل تلاقی اندیشه های گوناگون است ." و در طعم آفتاب که بحث مستقلی در باره‌ی پنجره دارد ،می نویسد: "... باید بدانیم پنجره راه برون رفت و هواکش و محل چشم‌انداز نیماست، پنجره مرکز فرماندهی نیماست و او به هیچ قیمت و به هیچ روی این روزنه را نمی بندد،... و از همین دریچه‌ی روشن است که نیما مخاطبان حریصش را که دیدارش را بال بر شیشه می کوبند، به گفتگو می‌نشیند یا دیدار می‌کند." [در هوای مرغ آمین ،صص ۵۸و ۹۵]

۲

امّا چیزی که در درجه‌ی اولِ اهمّیت قرار دارد این است که چرا نیما این قدر کم به این واژهٔ "پنجره" پرداخته و فقط در شصت‌وشش صدمِ درصدِ (٪ ۶۶/.) شعرها این واژه آمده است، درحالی‌که نمی‌توان ادعا کرد از اهمّیتِ سمبولیکِ آن آگاه نبوده است. چراکه در نخسنین کاربرد آن در شعر "پدرم" واژه‌ی "پنجره" را به عنوان نماد و عاملِ ارتباط به کار می‌برد چیزی که در شعرِ فارسی سابقه دارد.

نیما وقتی می‌گوید: "*کاش می‌آمد، از این پنجره من / بانگ می دادمش از دور بیا*." از طریق پنجره است که از آنچه در عالم بیرون می گذرد (اینجا آمدن پدر) آگاه می‌شود و از طریق همین پنجره هم هست که می تواند با پدر ارتباط برقرار کند و بگوید: بیا. در باره‌ی شاعری که به این نکته اشراف دارد نمی‌توان گفت: "قرار نیست که شاعر از همه‌ی واژه های موجود در زبان استفاده کند. نیما هم به این واژه احتیاج پیدا نکرده در نتیجه کمتر استفاده کرده‌است. حالا ما حقّ نداریم بگوییم که نیما چرا از فلان واژه اصلا استفاده نکرده است." این حرف درست است. البته در باره‌ی فلان واژه نه پنجره. با توجه به کاربرد شب، سحر، صبح، خانه در شعر نیما ، غیبت پنجره کمی غیرعادی است. برای توجیه آن به نکات زیر باید اشاره کرد.

اول اینکه نیما اصولا شخصیتی منزوی دارد و از نظر روحی پنجره کششی در او ایجاد نمی کند. دیگر در فضایی که او بزرگ شده پنجره کارکردی را که برایش قائلیم انگار ندارد. او برای ارتباط با دنیای بیرون، یعنی طبیعت کوهستان یوش از خانه بیرون می‌رفت. پنجره برایش کافی نبود و ارتباط لازم را برقرار نمی‌کرد. چرا که او فاقد آن روحیه ی شهری است که پنجره با کوچه و فضای اجتماع مرتبطش کند. حتی طبیعت گرایی او هم انگیزه ای برای مراجعه به پنجره نمی‌شود چون او آدمی نیست که بخواهد طبیعت را به عنوان یک چشم انداز تجربه کند. طبیعت برای او به منزله ی رحمی است که با هزاربند خود او را می‌پرورد و می بالاند پس او باید در بطن طبیعت باشد. سوم اینکه فضای اجتماعی دوران او طوری نیست که شاعر به پنجره احساس نیاز کند، در جامعه‌ای که چشم‌اندازها تاریک و افق ها بسته هستند نیازی به پنجره احساس نمی‌شود. اینجا که ما زندگی می‌کنیم اصولا ارتباط و عوامل ارتباطی همیشه امری ممنوع بوده‌است. اگر به کار برد واژه‌ی پنجره یا پنجره‌ها در رسانه‌های مجازی امروز توجه کنیم راز روشن این واژه را بیشتر درمی‌یابیم. امروزه از بسته بودن پنجره‌ها مفهوم مسدود و ممنوع بودن ارتباط به آسانی می‌تواند دریافت شود. و در جامعه‌ای که ارتباط و دریافت و شناخت امری ممنوع و گناهی حاد تلقی شود پنجره از شعر شاعرانش رخت برمی‌بندد یا بسته می شود [و شاعر می‌گوید: ببند پنجره را باد سرد می آید] تا عمق فاجعه دریافتنی‌تر باشد.در جامعه‌ی رضاخانی و پس از آن تمام پنجره ها را بسته بودند و همه جا دیوار صاف بود اگر هم پنجره‌ای بود شاعرِ تنها و معتاد به تنهایی نه تنها آن را بسته، شیشه ها را هم گل‌اندود خواسته.

پنجره‌ام را ببند ای زن

شیشه‌ها را گل فروکش !

منظر این جنب و جوش موت را در پیش چشم من به هم زن.

مصرع‌هایی که نقل شد از شعرِ "مردگانِ موت" است که در سال ۱۳۲۳ سروده شده است. نیما ذیلِ این شعر توضیح داده‌است: که "*به مناسبت این سگ‌های ناقابل که در صدمین سالِ مُردنِ کریلوف در تهران مجلس کردند گفته‌ام. همین مدّاحانِ پادشاهِ قبل*." این توضیح بر آن‌چه شعر بدون دشواری منتقل می کند تاکید می کند. آن هم این است که پنجره یک نماد اربتاطی است و شاعر با بستن پنجره‌ها و گِل اندود کردن شیشه‌هایش می‌خواهد تمام راه های ارتباطی خود را با دنیای پلشتِ بیرون و پلشتی رجاله ها ببندد همچنین پنجره محل تماشا هم هست اگر چشم‌انداز زشت باشد آدمی پنجره را می بندد تا دچار احساسات ناخوشایند نباشد. اما یک بار دیگر هم در سال ۴۳۱۳ با پنجره‌ی بسته‌ی نیما مواجه می‌شویم. در شعر "برف" پنجره بسته است و روی شیشه را هم برف پوشانده است و رابطه‌ی شاعر با جهان بیرون گسسته

است "برف" شعری است تاویل‌پذیر که در آن نیما از توصیف موقعیت خود - که قادر نیست از آن‌چه در جهانِ پیرامونش می‌گذرد مطلع شود- تا "مهمان‌کُش بودنِ این دنیا" که یک برداشت سنتی است پیش می‌رود. در شعر برف بسته‌بودنِ پنجره برابر با ناآگاهی است شاعر قادر نیست "وازنا" [کوه-ده] را ببیند و این وازنا نمادِ آگاهی حقیقی‌است که شاعر ازطریقِ پنجره به آن دست می‌یابد.

صبح پیدا شده از آن طرف کوه "ازاکو" اما

وازنا پیدا نیست

گرته‌ی روشنی مرده‌ی برفی همه کارش آشوب

برسر شیشه ی هر پنجره بگرفته قرار

وازنا پیدا نیست....

اما در جایی دیگر، در شعر "در نهفت و فراز ده" که تاریخ ۱۳۲۹ در پایان آن آمده است شاعر شرایطی را توصیف می کند که مربوط به بعد از سال ۱۳۳۲ است . اصلا باور کردنی نیست که در سال ۲۹ که جنبش ملی رو به اعتلا بود و شرایط ، تحت فشار نیروهای میهن دوست برای روی کار آمدن دکتر مصدق و جبهه‌ی ملی فراهم می شد نیما چنین احساسی داشته‌باشد.

از ساحل شکسته که تسلیم گشته است

تا دره‌های خفته به جنگل که کرده‌اند

میدان برای ظلمت شب باز

اینجا به زنگ‌بسته کلنگی

با لحن نامراقب گوید:

آورده‌است تنگی هرچیز

وان حرف‌ها ، به جاست.

از چیست در شکسته و بگسسته پنجره؟

دیگر چراکه اطاقی ،

روشن نمی‌شود به چراغی

یک لحظه از رفیق، رفیقی

جویا نمانده، نمی‌پرسد

از سرگذشته‌ای و سراغی.

در این عبارت ها شاعر به ویرانی و سقوط اشاره می کند که در طی آن همه چیز با تسلیم خود راه را برای ظلمت شب استبداد بازمی‌کند. عناصر ارتباطی و نسانه های روشنایی و نور- که می‌تواند نشانه‌ی امید به بهبود باشد - نابود شده‌اند. "در، شکسته و پنجره، گسسته." او می‌خواهد با استفاده از "پنجره" بسته‌شدن همه‌ی راه های ارتباطی و روزنه‌های ورود نور را اعلام کند. او شکستن در و گسستن پنجره و خاموشی چراغ

را به عنوان نشانه هایی برای نشان دادن عمق ویرانی و فاجعه به کار می‌گیرد. پنجره در اینجا نیز به عنوان نماد ارتباط و عنصری که به نور و روشنایی راه دارد به کار رفته است . گسسته بودن پنجره ، به گسسته شدن نظام ارتباطی جامعه و نیروهای اجتماعی اشاره می‌کند.

اما در شعر "هنوز ازشب" که آن هم در سال ۱۳۲۹ سروده شده است پنجره عاملی است که نور و آگاهی به فضای اطراف منتشر می‌کند در شرایطی که "شب" رو به پایان و اضمحلال است در این شعر پنجره‌عاملی است که نور چراغ را به بیرون (فضای عمومی) هدایت می‌کندو عناصر بیرون را به سوی این احساس که "شب" و "ظلمت" ، مطلق و بی‌خلل نیست. بلکه چراغی هست که سیاهی را می‌شکند و ذهن های جوینده را به منابع بزرگتر نور (خورشید) امیدوار می‌سازد.

هنوز از شب دمی باقی است، می‌خواند در او شبگیر

و شب تاب از نهان‌جایش ، به ساحل می‌زند سوسو

به مانند چراغ من که سوسو می‌زند در پنجره‌ی من

به مانند دل من که هنوز از حوصله وز صبر من باقی‌ست در او

نگارنده بازهم تأکید می‌کند که نمی‌تواند حیرت خود را از فاصله عمیقی که میان فضای دو شعر "در نهفت و فراز ده" و "هنوز از شب" که محصول یک سال‌اند وجود دارد بیان نکند. عناصر فضای شعر اول را در زمستان اخوان ثالث هم می‌شود دید که تصویرگر فضای بعد از کودتاست در حالی که شعرِ "هنوز از شب" پُر از امید به پایان یافتن شب است

شعر دیگری که در آن از پنجره استفاده می‌کند شعرِ بی‌تاریخِ "روی بندرگاه" است که احتمال می‌دهند بین سال های ۱۳۳۲و ۱۳۳۴ سروده شده است. در این شعر پنجره باز است و محل انتظار. و این از کارکردهای سنتی پنجره است در جامعه‌ی ما. کسانی که مسافری در راه داشتند و پنجره‌ای رو به جاده، پشت پنجره می‌ایستادند و راه را زیر نظر می‌گرفتند تا کی مسافرشان از راه برسد. در چنین حالتی پنجره نماد انتظار و بشارت است و عنصری است که با نشان دادن جاده به منتظران آنان را آرام می سازد. در این شعر هم پنجره جایی است که هر روز در آن مردی چشم به راه شبی بارانی است. و "شب بارانی" باید بیانگر دوران صلح و فراوانی باشد با توجه به مصراع هایی که خواهید دید.

پس "پنجره" در این شعر محلی است رو به مسیر صلح و فراوانی که ما از طریق آن در متن این زندگی جنگ‌زده صلح را فرا می‌خوانیم.

و درون دردناک من ز دیگرگونه زخم من می‌آید پُر

هیچ آوایی نمی‌آید از آن مردی که در آن پنجره هر روز

چشم در راه شبی مانند امشب بود بارانی.

وه چه سنگین است با آدمکشی (با هر دمی رؤیای جنگ) این زندگانی.

در مسیر پنجره های باز نیما به شعر "همه شب" یا چنان که معروف است "زن هرجایی" می رسیم. در این شعر وجود یاسمین کبود که بر سر پنجره‌ی شاعر است باز بودن پنجره را نشان می‌دهد. سیاوش کسرایی معتقد است که زن از این پنجره است که به سراغ شاعر می‌آید، من هم دلم می‌خواهد چنین باشد. اما

دیگران این اعتقاد را ندارند در متن شعر هم نشانه‌ای وجود ندارد که این ادعا را تایید کند. اما یاسمین کبود نشان چیست؟در واقع برای یاس (انواعِ آن)که مخفف یاسمین است مفاهیم زیادی گفته شده است -گرچه کتاب نمادها و رمزهای گیاهی هیچ چیز در باره‌ی آن ندارد- فاکنر در خشم هیاهو آن را نماد مرگ گرفته است اما من در شعر نیما آن را نماد زن می‌بینم و به نوعی وارونه‌گی در شعر نیما می رسم. چنان‌که یاسمین کبود نماد زن است که همه‌ی ذهنیت شاعر را تسخیر کرده است و اجازه‌ی سیلان و دگرگونی به آن نمی‌دهد و نقش خود را برهمه چیز حک می‌کند و به "زن هرجایی" که به تعبیر همه، اندیشه و آگاهی و بینش پویاست اجازه‌ی دلربایی و تاثیر نمی‌دهد تا اینکه بالاخره یک روز "زن هرجایی" (دگرگونی اندیشه) براو غلبه می‌کند و حضور یاسمین کبود را بی رنگ می‌سازد. از آن لحظه دیگر یاسمین کبود سر پنجره‌ی نیما نیست.

برای اینکه به این باور برسید به کاربرد واژه‌ی "فقط" توجه کنید. این واژه ذهنیت شاعررا که همانا "پنجره" است دربست در اختیار یاسمین کبود می‌گذارد "بود بر سر پنجره‌ام / یاسمین کبود فقط" یعنی بر سر پنجره‌ی او جز یاسمین کبود چیزی نبوده است. به واژه‌ی "سر" هم – که دکتر پورنامداریان آن را نارسا می داند و می گوید معلوم نیست کجای پنجره است – توجه کنید که کلید تفسیر یاسمین کبود و پنجره است. پس دیدیم که در اینجا پنجره ذهنیت شاعر یا مسیری است که به ذهنیت او می رسد. و خوراک مقتضی رابرای آن فراهم می‌کند. یاسمین کبود زن یا جفت یا عشق به زن است که ذهنیت او را تسخیر کرده است و آستانه‌ی آن را بسته است و زن هرجایی اندیشه‌های نویی است که سبب دگرگونی بینش و بصیرت شاعر می‌شود و به همین دلیل است که یاسمین کبود به زن هرجایی تشبیه می شود زیرا آنچه که این دو انجام می‌دهند پیچیدن و در اختیار گرفتن است که در هر دو مشترک است. هرچند حضور یکی دیگری را از ذهن نیما می‌راند ولی شیوه‌ی عملکردشان مشابه و توآم با تمامیت‌خواهی و اقتدار است. جالب است که بعد از قفنوس نمیتوان در شعر نیما موردی را سراغ کرد که در دوردست‌های آن حتی سایه‌ی زنی حس شود.

همه شب زن هرجایی

به سراغم می‌آمد .

به سراغ من خسته چو می‌آمد او

بود بر سر پنجره‌ام

یاسمین کبود فقط

همچنان او که می آمد به سراغم پیچان.

امّا شعرِ "آقاتوکا" که در سال ۱۳۲۷ سروده شده است پنجره‌باران است. پنجره‌های آن‌را می شود به سه دسته تقسیم کرد:

الف، اولین و آخرین پنجره ، برای توصیف شرایطی است که در شعر حضور دارند و به وسیله‌ی واژه‌ی "در" تداعی شده‌اند. و بسته هستند . در عین حال که مجموعه‌ی مصراع های حامل این پنجره ها نشان دهنده‌ی وضعیتی نابه‌سامان و غیرعادی هستند.

ب، پنجره های باز، که از درون به بیرون مرتبط اند. پنجره های دوم، چهارم، هفتم، هشتم و نهم چنین‌اند. و در همه‌ی آن ها مردی از درون با بیرون ارتباط می گیرد: "زمردی در درون پنجره برمی‌شود آوا: / دو دوک دوکا ، آقا توکا چه کارت بود با من؟"

ج، پنجره‌هایی که باز ماندن آنها تقاضا می شود و از بیرون به درون مرتبط اند. که پنجره های سوم و پنجم و ششم از آن جمله‌اند. "درون پنجره کس نیست پیدا. / پریشان است افرا ، گفت توکا. / به رویم پنجره ات را باز بگذار / به دل دارم برای تو بخوانم."

در موارد "ب و ج" پنجره نماد رابطه است و مرد درون با آقا توکا – که بیرون است – از طریق پنجره رابطه برقرار کرده گفتگو می کنند. و در گفتگوی آن هاست که شعر شکل می گیرد.

هم از آن گونه کان می بود ,

زمردی در درون پنجره برمی شود آوا :

دو دوک دوکا ! آقا توکا ! چه کارت بود بامن؟

در این تاریک دل شب ، نه زو برجای خود چیزی قرارش.

. . . . . .

درون جاده کس نیست پیدا

پریشان است افرا، گفت توکا.

به رویم پنجره ت را باز بگذار

به دل دارم دمی با تو بمانم

به دل دارم برای تو بخوانم

در این شعر "توکا " عنصر آگاه و امید مبارزه است در شرایطی که جامعه دچار نابه سامانی و دلمردگی‌ست و کسی به سراغ کسی نمی‌رود .

مرد درون پنجره خود شاعر است که مایوس و ناامید فضای اجتماعی نابه‌سامان و خواب‌آلود را توصیف می‌کند . ومعتقد است :

همه رفته‌اند ، روی از ما بپوشیده،

فسانه شد نشان انس هر بسیار جوشیده،

گذشته سالیان برما...

اما در این شرایط پنجره‌ی باز نیما همان نقطه‌ای است که توکا [نماد امید و عنصر آگاه] و شاعر از طریق آن باهم ارتباط برقرار می‌کنند. و تعامل امید و ناامیدی ، پویایی و ایستایی به پیروزی دومی می‌انجامد. [این ها –مرد و توکا– می‌توانند دو وجه شخصیت شاعر هم باشند. این شعر و شعر هایی نظیر این را که کم نیستند می‌توان نوعی گفتگوی درونی و جدال دو وجه شخصیتِ شاعر درنظرگرفت]چنان که در اواخر شعر "مردِ درونِ پنجره " می‌گوید: "*به آن شیوه که در میلِ تو آن بود/ پی‌ات بگرفته نوخیزان به راه دور می خوانند...*"

[انگار شاعر به سرنوشتِ خود و شعرش نظر دارد که در فضایی که اجازه ی عرضه به آن نمی‌دهند همچنان پیش می رود و پیروانش روزانه افزون می‌شوند.]

پس پنجره چه باز چه بسته عامل پیوند و ارتباط دو دنیای درون وبیرون است و فرقی نمی‌کند که این دو دنیا در ذهن شاعر باشد یا در جامعه یا طبیعت. و شاعر از طریق آنها با دنیای بیرون(دیگری) تعامل می‌کند یا از طریق آنها تعاملش را با دنیای پلشت رجاله‌ها قطع می‌کند. پنجره ها نماد رابطه و ذهنیت رابطه‌پذیر شاعر(انسان)اند.

اگر این عناصر در شعر نیما اندک شمارند می توان به یک دلیل دیگر هم اشاره کرد. آن هم این که پنجره در عین اینکه نماد رابطه است نشانه‌ی فاصله هم هست . آن که پشت پنجره است در متن جامعه نیست ، یکی از اعضای آن نیست . دور از آن و تنهاست و از پنجره‌ای که او را از محیط پیرامون جدا می‌کند با آن رابطه بر قرار می‌کند . از آن جایی که شعر نیما عمیقا اجتماعی است و می کوشد در درون جامعه باشد و مرغ آمین‌وار به هرجا سر بکشد و با همه همدردی کند ، خود را نیازمند نمی‌بیند به دریچه‌ای که از طریق آن با جامعه مرتبط شود. از این نظر شاعر همیشه خود را در متن جامعه حس می‌کند و با دردهای آن ها درد می‌کشد ، به خاطر آن ها فریاد می زند و از آن ها یاری می‌خواهد. ببینند:

من چهره‌ام گرفته
من قایقم نشسته به خشکی
مقصودِ من زحرفم
معلوم بر شماست:
یک دست بی‌صداست
من دست من کمک ز دست شما می‌کند طلب
فریادِ من شکسته اگر در گلو، وگر ،
فریادِ من رسا
من از برای راهِ خلاصِ خود وَ شما
فریاد می زنم.

با این نگاهِ آخر، پنجره را می‌توان برای شاعرانِ بُرجِ‌عاج‌نشین مناسب‌دانست نه نیمایی که با تمامِ انزوای دل‌شکن‌اش، اجتماعی‌ترین شاعرِ ماست و همان‌طورکه در "همه شب" گزارش می‌کند از هنگامی‌که به بینش و آرمان اجتماعی دست پیدا می‌کند، دیگر چیزی غیرِ آن نظرش را جلب نمی‌کند، و در شعرش با اهمّیت جلوه‌گر نمی‌شود.

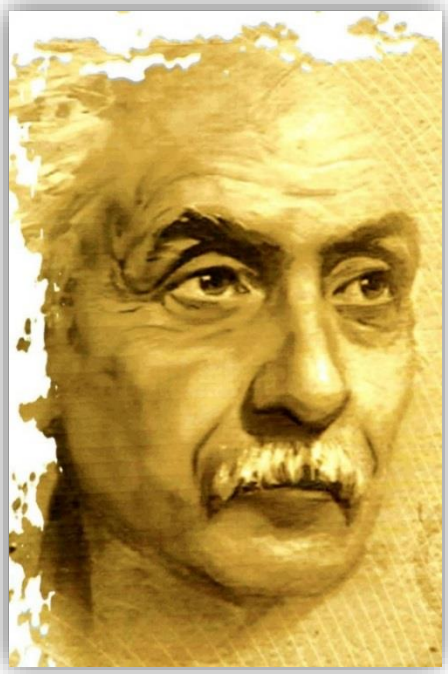
دیماه ۸۸

کانال تلگرامی دینگ دانگ؛ کانالی برای انتشار اشعار و مقالات سعید سلطانی طارمی و دیگر شاعران...
ارژنگ شمارهٔ ۳۲، مهر و آبان ۱۴۰۲

بازگشت به فهرست

درآمدی بر نقدِ نیمایی

محمود نیکبخت



اندیشه‌های شعری نیما در نوشته‌های منثور او پراکنده است. اگر وی مجال نیافت به آراءِ شعری خود انتظام بخشد و بر اساس آن اصول و معیارها شالوده‌ی نقدِ نیمایی را سامان دهد، اغلب شاعران و شارحانِ پیروِ او نیز، بیش‌از آن‌که در این راه بکوشند، هر یک بر اساسِ طبع و دریافتِ خود به تفسیرِ آن ویژگی‌ها پرداخته و به سلیقهٔ خود مبانی شعرِ نیمایی را تدوین کرده‌اند.[۱] به همین سبب این نوشته‌ها، بیش‌از آن‌که مبیّنِ جامعیّتِ نگرشِ شعری نیما باشد، نشان‌دهندهٔ دریافت‌ها و معیارهای شخصی نویسندگانِ آنهاست. فقدانِ این شناخت و فراوانی تعبیر و تفسیرهای شخصی در این سال‌ها باعثِ بسیاری انحراف‌ها در شعر و نقدِ معاصر شده است.

چه بسیار شاعرانی که با داشتنِ یک یا چند ویژگی از ویژگی‌های تبعی و ضمنی شعرِ نیما (بی‌آنکه به ضرورتِ شعرِ واقعی امروز پی‌بُرده باشند و شعرشان هیچ نشانی از شالوده‌ی این‌گونه شعر داشته باشد) با کوتاه و بلندکردن مصراع‌ها، با دگرگون‌کردنِ اوزانِ عروضیِ کهن، با پس‌وُپیش‌آوردنِ قافیه، با به‌کارگرفتن مضامین و مفاهیمِ تازه و درنهایت با دست‌یافتن به صورت‌هایی دیگرگونه از قالب‌های قدیم، خود را و دیگران را نیز، به همین زعم، شاعرِ نیمایی دانسته‌اند. غافل از این‌که با توجه به اساس بدعتِ نیما، یعنی با داشتن آن نگرش و صناعت و طرزِ کارِ ویژه است که می‌توان از دگرگونی‌ها و نوآوری‌های نیما برای به وجود آوردن شعرِ واقعی امروز سود جُست. هم‌چنان‌که تنها با شناختِ آن شالوده است که می‌توان به ارزش هریک از ویژگی‌ها و معیارهای شعرِ نیمایی پی برد، اساسی را از غیراساسی، ویژگی‌های اصلی را از ویژگی‌های تبعی تشخیص داد و از آنها به عنوان معیاری برای شناختن شعرِ واقعی امروز بهره گرفت. زیرا آن آراء، نه معیارهایی پراکنده، بل مصالح و اجزاگونه‌ای انتظامِ دقیق انتقادی هستند. نیما در جای‌جای نوشته‌های منثورش، آرای شعری خود را بیان کرده است. این مبانی و اصول را باید از نوشته‌های وی استخراج و منظّم کرد و نیازی به آن همه شرح و تفسیر نیست.

اگر نیما توانست آن دگرگونی بنیادی را در شعرِ فارسی پدید آورد و چنان شوری برانگیزد که نظمِ مطلوبِ زمانه را در شعر به‌بار آورد، نه به سببِ دگرگون‌کردنِ «اصلِ تساویِ طولیِ مصراع‌ها» و برهم‌زدنِ «اصلِ تساوی ارکانِ عروضی» شعرِ دیروز بود تا ما «وزنِ نیمایی» را «مادرِ بدعت‌ها و بدایع وی» بدانیم، و نه بر اثر «آشنایی با ادبیّاتِ فرنگ» و به پیروی از تحوّلاتِ شعرِ اروپایی. بدونِ تردید، این دو ویژگی در شعرِ نیما جایگاه خود را دارند، ولی دارای نقشی بنیادی نیستند. در این فصل، حرف، هم بر سرِ ویژگی‌های اصلی دیدگاهِ شعری نیماست، و هم بر سرِ جایگاهِ هر یک از آنها. آشنایی با ادبیّاتِ اروپا، برای نیما، عاملی تمهیدی

است. ولی (همان‌گونه که در این نوشته خواهیم دید) کوتاه و بلندشدنِ مصراع‌ها و کم‌وزیادشدن شمارِ ارکانِ آنها یکی از ویژگی‌های تبعیِ شعرِ نیماست و نه سرچشمه‌ی تمامِ بدعت‌های وی؛ زیرا او، مانند هر هنرمندِ اصیلِ دیگری، نخست با فرهنگِ عصرِ خود آشنا شد و به نگرشِ علمی و دستاوردهای هنری و شعری این روزگار دست یافت و فهمید *«این اسباب و وسایلی که (هنرمند) به آن توسّل می‌جوید به حکم حاکمی مُسجّل نشده، بلکه حاکم دقیق‌تر و حقیقی‌تر طبیعت زنده‌ی او و زنده‌های دیگر است.»* زیرا *«استه‌تیکِ علمی به ما می‌فهماند که هنر طبعا تابع قیودی نمی‌باشد»* و *«برای او (هنرمند) ردّ و قبولِ هر سنّتی بسته به نیازمندی‌های اوست»*.

بدین‌سان نیما به نقشِ دوران در چگونگی هنرِ هر عصر پی بُرد و دریافت که *«هر طرزِ کاری ما را به طرف شکل و اثر مخصوص می‌برد»*. از این رو در برخوردی پویا با شعر دیروز آن را شناخت و به این اصلِ بنیادی رسید که: *«شعرِ فارسی باید دوباره قالب‌بندی شود، باز تکرار می‌کنم نه فقط ازحیثِ فرم، از حیثِ طرزِ کار»*، زیرا او می‌دانست که صورت و ساختار اثرِ هنری حاصل طرز کار (صَناعت) و رفتاری‌ست که هنرمند با ابزارهای بیانی خویش در پیش می‌گیرد و این نیز تابع نگرش وی است. اگر نگرش شاعر دگرگون نشود، هیچ‌گونه دگرگونی اساسی در شعر به وجود نخواهد آمد. بنابراین در نگاهِ نیما شعرِ دیروز و امروز، از حیثِ دیدگاه و صناعت و صورت، با هم متفاوت هستند و هر کدام پاسخ‌گوی ضرورت‌های خاصِّ دورانِ خویش‌اند.

ویژگی‌های شعرِ دیروز

اگر در شعرِ دیروز، جهان و واقعیّت‌های عینی و جزیی آن غایب است، خود به‌سبب آن‌است که شعرِ دیروز نتیجه‌ی ذهنِ کلّی‌نگرِ شاعرِ دیروز است و نه حاصلِ پیوندهای واقعی شاعر با جهان. نیما می‌دانست که *«شعرِ قدیمِ ما سوبژکتیو است، یعنی با باطن و حالاتِ باطنی سروکار دارد. در آن مناظر ظاهری نمونه‌ی فعل و انفعالی است که در باطن گوینده صورت گرفته، نمی‌خواهد چندان متوجه چیزهایی باشد که در خارج قرار دارد»*. از این رو وی به این دریافت رسید که: *«سرچشمه‌های قدیمی دست خورده‌اند و چون از حیثِ شیوه درونی هستند، در دایره‌ی تنگی کم‌بار شده‌اند. شخصیّت‌های قوی و بارز دیگر نمی‌توانند آن‌طوری که باید و شاید از خود نشان بدهند. کار شیوه‌ی قدیم، تکرارِ مکرّر است و به یادآوری شباهت دارد. آنچه باقی می‌ماند و پُربارتر است رو به جهانِ بیرون نگاه می‌کند که درونی‌های شخصِ هنرمند از آن سرچشمه می‌گیرد و به منزله‌ی اصل است»*.

جهان سرای جزء است و عین، ولی شاعرانِ عارف این دیار و منظومه‌سرایانِ رزمی و بزمی بزرگِ ما در پی تبیینِ دیدگاهِ ذهنی و کلّی خویش بوده‌اند. شاعرِ مطلق‌جوی دیروز، ناگزیر از آن بوده که در شعر به انواع شیوه‌های بیان ذهنی و غیر عینی روی آورد. برای تبیین ذهنیّتِ گسترده و نامتعیّنِ خود، واژه‌ها و اشیا را به انواع نماد و استعاره و مجاز تبدیل کند و دلالتهای ذهنی خود را جانشین دلالتهای معمول و معهود زبان سازد. بر اثرِ همین صناعت غیرطبیعی و قراردادی و طرز کار ذهنی‌ست که چشم‌اندازهای بیرونی نیز در شعر کهن تبدیل به تصویرهای سمبولیک و نمادهایی ذهنی می‌شود.

اگر برای نویسنده، **زبان** وسیله‌ای‌ست تا از آن بگذرد و به درون جهان راه یابد و اگر در نظرِ شاعرِ امروز **زبان** وسیله نیست، بل خود آیینه‌ی جهان است و *"یکی از انواع ترکیب‌بندی‌های دنیای خارج است" (ژان پل سارتر، ادبیّات چیست؟، ترجمه‌ی ابوالحسن نجفی، مصطفی رحیمی، انتشارات زمان)*؛ برای شاعرِ مطلق‌نگرِ

کهن، نه تنها زبان، بلکه جهان و اشیاءِ آن نیز وسیله و نشانه‌ای هستند تا او از هردو بگذرد و به مقصودِ ماورایی خود دست یابد. برای شاعرِ قدیم، جهان خود آینه‌ی عالمِ دیگر است و نشانه و زبانی برای آن:

در پسِ آینه طوطی‌صفتم داشته‌اند آن‌چه استادِ ازَل گفت بگو، می‌گویم

شعرِ عرفانی، جهان مثالی است و نمونه‌ی تمثیل غار افلاطون. زبان مثال جهان است و جهان مثال آن مطلق. در نگاه آسمانی شاعر قدیم، اشیا صورت زمینی خود را از دست می‌دهند، پیوندهای عینی خود را وامی‌نهند و به صورتی مثالی پدیدار می‌شوند. تا ذهنِ نامتعیّن و گمشده در آن "همه‌جای هیچ جایی" شاعر، شاید در کالبدِ تُهیِ آنها قراری گیرد. در شعر قدیم، هر چیزی خودش نیست و چیز دیگری است. همه‌ی نامها، نام مستعاری برای آن یگانه هستند و از جلوه‌ی او در یکسانی. همچنانکه تمامی ابزارهای بیانی متفاوت شعر نیز، در قالبهای قراردادی و ذهنی او، جلوه‌ای از یکسانی به خود گرفته و تبدیل به ابزارهای مطلوبی برای تحقق مقصود غایی او می‌شوند: مصراعها با تساوی طولی خود، ارکان و افاعیل با تشابه و تساوی وزنی خود، قافیه‌ها با تشابه و تکرارشان در پایان ادوار، همه با تساوی و تشابه و تکرار شاعر را یاری می‌دهند تا او بتواند به کمک آن زبان و جهان ذهنی شده، خواننده را جدای از دنیای عینیت‌ها و تفاوتها و مستغرق در عالم معنی به سوی درک ذهنی مطلق راهبر شود.

بدین‌گونه زبان، بیان، وزن، قافیه و به طور کلی صناعت و صورتِ شعرِ قدیم ماخوذ از نگرشِ ذهنی شاعرِ قدیم و در خدمتِ مطلوبِ او بود. شعرِ فارسی، پیش از نیما، قرن‌ها در گذرِ ذهن بود. چندان با سلوکِ ذهنی خود و در راههای آسمانی، به جست‌وُجوی آن "همه‌جای هیچ‌جایی" رفته بود که راه و روش این‌جهانی شعر را از یاد برده بود. چندان در مفاهیم کلی عشق و مرگ و زندگی... و در پی آن بیان ذهنی آنها بود که صورت زمینی و عینی آنها را از دست داده بود. شعر قدیم برای رسیدن به قاف معنی، تمام مرغها و پروازهای زمینی را از دست داده بود و تنها افسانه‌ی سیمرغی را درداشت. بنابراین هنگامی‌که خواننده پس از آن همه شعر تغزلی دیروز، خود را باز بر خاک می‌بیند، بی‌زبانی برای شر و عشق این‌جهانی خود، بی بیانی برای تغزل زمینی خود و بی شعری برای آدم و عالم این زمانی خود، درمی‌یابد که ذهن مطلق‌نگر شاعر قدیم، شعر فارسی را به آسمانها برده بوده است و برای آنکه شاعر از آسمان به زمین، به عرصه‌ی این‌جهانی خود بازگردد، باید شعر فارسی از اساس دگرگون شود.

اساسِ بدعتِ نیما

بدین‌گونه نیما دریافت بدون به وجود آمدن یک دگرگونی اساسی در نگرشِ شاعر نسبت به جهان، ایجاد هرگونه تغییری در ابزارهای بیانی شعر بی‌ثمر است. زیرا *«ادبیّاتِ ما باید از هر حیث عوض شود، موضوع تازه کافی نیست و نه این کافی است که با پس و پیش‌آوردن قافیه و افزایش و کاهشِ مصراعها یا وسایلِ دیگر دست به فرمِ تازه زده باشیم. عمده این است که طرزِ کار عوض شود و آن مدلِ وصفی و روایی که در دنیای با شعورِ آدمهاست به شعر بدهیم... تا این کار نشود هیچ اصلاحی صورت پیدا نمی‌کند»* زیرا این چگونگی نگرش و چگونگی پیوندهای شاعر با جهان است که صناعت یا طرز کار او را با زبان و وزن و سایر ابزارهای بیانی شعر مشخص می‌کند.

برای بیان آن شخصیت یگانه که حاصل نگرش طبیعی شاعر امروز است، بالطبع، صناعتی طبیعی و نو نیز ضرور است. برای نیما مهمّ این است که *«حقیقتا ما چه چیز را می‌بینیم و چطور می‌بینیم؟ شعر ما آیا*

نتیجه‌ی دید ما و روابط واقعی بین ما و عالم خارج هست یا نه، و از ما و دید ما حکایت می‌کند؟... وقتی شما مثل قدما می‌بینید و برخلاف آنچه در خارج قرار دارد می‌آفرینید و آفرینشِ شما به کلی زندگی و طبیعت را فراموش کرده است، با کلمات همان قدما و طرز کار آنها باید شعر بسرایید. اما اگر از پی کار تازه و کلمات تازه‌اید لحظه‌ای در خود عمیق شده فکر کنید آیا چطور دیدید؟ پس از آن عمده‌ی مساله این است که دید خود را با وسایل مناسبی بیان کنید. جان هنر و کمال آن برای هنرمند اینجاست و از این کاوش است که شیوه‌ی کار قدیم و جدید تفکیک می‌یابند. در نو ساختن و کهنه عوض کردن بیش از هر کاری، کار لازم این است که شیوه‌ی کارتان را نو کنید، پس از آن فرم و چیزهای دیگر، فروع آن یعنی کاری ضمنی و تبعی هستند.»

از این رو اساس بدعت نیما و سرچشمه‌ی تمام نوآوریهای او در شعر، همین نگرش طبیعی و نو داشتن شاعر امروز است. بارزترین تفاوت شاعر امروز با شاعر قدیم، تفاوت موجود میان دو نوع نگرش عینی و ذهنی آنهاست. همچنانکه اساسی‌ترین تمایز این دو گونه شعر، در حقیقت، همان تفاوتی است که میان دو نوع صناعت قراردادی و طبیعی آنها قرار دارد. این تمایز، بالطبع، سایر ویژگیهای شعر امروز را نیز از شعر دیروز متفاوت می‌سازد و شعر امروز را نه ادامه‌ی منطقی شعر کهن، بلکه برابرنهاد آن گونه شعر قرار می‌دهد.

بنابراین با توجه به نگرشِ شعری نیما و آثارِ شعری او، به‌ویژه شعرهای دورانِ کمالِ وی، می‌توان ویژگی‌های اصلی و تَبَعی شعرِ نیمایی را این‌گونه به ترتیب در آورد:

۱ – چگونگی زبان:

همان‌گونه که دیدیم، تمام ویژگیهای شعری نیما نتیجه دیدگاه عینی و صناعت طبیعی وی است. شاعر امروز برای بیان واقعیت‌های جزیی و عینی درون و بیرون خود و جهان، ناگزیر است که از دیدگاه ذهنی و کلی شعر دیروز و صناعت و صورت قراردادی آن فاصله بگیرد و به جزءنگری و صناعت طبیعی شعر امروز روی آورد و بکوشد زبان و تمام ابزارهای بیانی را به گونه‌ای به کار گیرد و به جزءنگری و صناعت طبیعی شعر امروز روی آورد و بکوشد زبان و تمام ابزارهای بیانی را به گونه‌ای به کار گیرد که هماهنگ با ضرورتهای درونی اثر باشد و بتواند "نظامِ طبیعی" این گونه شعر را پدید آورد. بدیهی است برای چنین شعری، مطلوب‌ترین زبان، همانا زبان گفتار و نثر است. این زبان، هم طبیعی‌ترین صورت کلام است و هم برای بیان، تازه‌ترین و گسترده‌ترین امکانات کلامی و کلمه‌ای را در اختیار شاعر می‌نهد. به همین سبب نیما به وضوح می‌نویسد: *«همیشه از آغازِ جوانی سعی من نزدیک ساختنِ نظم به نثر بوده است، در آثارِ من چه شعر را بخوانید و چه یک قطعهٔ نثر را. مُرادم شعرِ آزاد نیست، بلکه هر قسم شعر است. هرکس این بینایی را نداشته باشد، یقین بدانید چیزی از من نخواهد فهمید.»* این ویژگی زبانی، در پیشرفته‌ترین شعرهای نیما به روشنی پیداست.

۲ -چگونگی بیان:

دومین دستآورد و ویژگی اصلی شعر نیمایی، بیان عینی شعر واقعی امروز است. اگر نیما در هنر هدف اصلی را بیان تصویری به شمار آورده است به سبب آن است که قلمرو فرمانروایی هنرمند واقعی امروز، قلمرو اندیشه‌ها و معنی‌های تازه نیست. *«در اشعارِ صنفِ قدیم هم معانیِ تازه یافت می‌شود. شعرِ واقعی را معنیِ تازه نه زیبا می‌کند و نه نو، کسی که دلیلِ شاعریِ او فقط این‌ست، شاعر نیست»*. آنچه از پیش وجود دارد جهان است و مجموعه‌ی تاثیر و تاثرات حسی شاعر نسبت به جهان. شاعر برای بیان این جهان محسوس و

ملموس است که به بیان عینی و آفرینش تصویرهای تازه روی آورده، تصویر را نه به عنوان جزیی از شیوه‌ی بیان، بلکه به عنوان اساس بیان شعری می‌پذیرد. تصویر هم پیشرفته‌ترین نوع بیان را، برای عینیت بخشیدن به فضای شعر، در اختیار شاعر قرار می‌دهد و بیشترین امکان ارتباط‌پذیری را به شعر می‌بخشد و هم حد و مرزش را با عینیت و بیان توصیفی نثر حفظ می‌کند؛ تا شعر بتواند هم از بیان عینی سود جوید و هم استقلال و تشخّصِ بیانی خود را نگاه دارد. از این رو شناختِ تصویر و عینیّتِ شعری، و درکِ تفاوتِ آن با توصیف و عینیت نثری، شناختی ضروری است که فقدان آن، بسیاری از شعرهای معاصر را به نثر و آثاری منظوم بدل کرده است. (اگرچه درک این تمایز مهم است، باید بر این نکته نیز اذعان کرد که در شعر امروز، شاعر از تمام ابزارهای بیانی و نثر و داستان بهره می‌گیرد و آنگاه با یافتن صناعت و ساختاری پیشرفته به آن کاربردها تعالی و تشخص شعری می‌بخشد.)

عینیّت در نثر، عینیّتی توصیفی است و وظیفه‌ی عمده‌ی آن، وظیفه‌ای تشریحی‌ست. در نثر میانِ وصف و موصوف همیشه فاصله‌ای‌ست که زبانِ نثر خود وسیله‌ای برای گذشتن از آن فاصله و رسیدن به موصوف است. در نثر، پیوند میانِ اجزای توصیف، تابع همان پیوندهای مالوف و معمول موصوفِ بیرونی است و جانشین و مابه‌ازایی زبانی برای آن است. حال آن‌که در شعر، تصویر وسیله نیست. بل‌که خود تنها شیوه‌ای از بیان است که تجلّی اندیشه و احساس را در صورتی عینی و هماهنگ ممکن می‌سازد تا شاعر بتواند با کشف و آفرینشِ تصویرهای تازه، ناشناخته‌ای را آشکار کند، ادراک‌ناپذیری را فهم‌پذیر سازد. برای اندیشه و عاطفه، معادلِ تصویریِ تازه‌ای بیابد و آدمی را از چنگالِ انواع عادت‌ها و ابهام‌ها رهایی بخشد. تصویر به سبب همین بیانِ عینی و شهودی داشتن، بیش از هر نوع شیوهٔ بیانی دیگری، می‌تواند شعر و انسان را در تحقّقِ آزادی و رهایی از پیوندهای کهنه یاری رساند.

این اصل هم ناقض قرارداد "تساوی طولی مصراع‌ها" در شعر دیروز است و هم عاملی مهم در تعیین میزان کوتاه و بلندی مصراعها در شعر امروز؛ زیرا در شعر نیمایی طول هر مصراع، با توجه به فضا و مطلب تبیین شده در آن، خود تابع چند و چون مطلب است.

۳ -چگونگی وزن:

«خیلی احتیاط کنید از این کار که شعرتان را با آهنگ بلند بخوانید. در نهادِ شعر موسیقی‌ای که هست موسیقیِ طبیعی‌ست. هنگامِ زمزمه در پیشِ خودتان که دارید شعری می‌سُرایید، برداشتِ هیچ‌گونه آهنگی نکنید. زنهار، زنهار... اگر شما به آهنگِ موسیقی خودتان زمزمه کنید و شعر سازید بدانید شعرِ شما از حالتِ طبیعی دور رفته و شکلِ بعضی از اشعارِ کلاسیک را یافته است. اساس این است که شعرِ شما شُمرده و به حالِ طبیعی، مثل نثر طنین‌دار خوانده شود».

نیما در مورد وزن دو هدفِ اساسی را دنبال کرد تا بتواند اوزان قراردادی شعر دیروز را در خدمت "انتظامِ طبیعی" شعرِ امروز در آورد:

الف: نزدیک ساختن وزن به طبیعت کلام یا کوتاه و بلند شدن مصراع‌ها (نفی اصل "تساوی ارکان" و "اصل تساوی طولی مصراع‌ها"): در شعر نیمایی چگونگی وزن و طول هر سطر (تعداد ارکان مصراع)، از حیث کمیت و کیفیت، تابع ضرورتهای درونی مطلب و طول آن است و منطبق بر صورت طبیعی کلام. افزن بر این، هر مصراع باید به نحوی پایان یابد که استقلال وزنی آن حفظ شود.

«من رغبت دارم و دل‌باخته‌ی رغبتِ خود هستم که شعر را از مصراع‌سازی‌های ابتدایی که در طبیعت این‌طور یک‌دست و یک‌نواخت و ساده‌لوح‌پسندانه وجود ندارد و لباسِ متّحدالشکل نپوشیده، آزاد کرده باشم».

«وزن جامد و مجرّد نیست و نمی‌تواند باشد. وزنی که من به آن معتقدم جدا از موزیک و پیوسته با آن، جدا از عروض و پیوسته با آن فرمِ اجباری است که طبیعتِ مکالمه ایجاد می‌کند. به شما گفتم در خصوص وزنِ شعرِ فارسی سه دوره را ممتاز دارد: دوره‌ی انتظامِ موزیکی، دوره‌ی انتظامِ عروضی – که متّکی به دوره‌ی اوّلی‌ست – و دوره‌ی انتظامِ طبیعی که همسایهٔ معقولِ پیش‌قدمی‌ست در آن. منظور همسایه می‌گوید – و در مقدمه‌ی مفصل خود ثابت می‌کند – که موزیکِ ما سوبژکتیو است و از اوزانِ شعری ما که به تبعِ آن سوبژکتیو شده‌اند به کار وصف‌های اوبژکتیو، که امروز در ادبیّات هست نمی‌خورد».

ب: ایجاد وزنی هماهنگ در کل شعر (دور شدن از موسیقی تکرار و نزدیک شدن به موسیقی ترکیبی و تالیفی شعر امروز): به صورتی که وزن موسیقی نهایی هر شعری حاصل هماهنگی وزنهایی باشد که در سطرها و پاره‌های مختلف شعر به کار گرفته شده است تا وزن بتواند در تحقق بخشیدن به "انتظامِ طبیعی" اثر به کار آید. *«زیرا یک مصراع یا یک بیت نمی‌تواند وزن طبیعی کلام را تولید کند. وزن که طنین و آهنگِ معیّن است -در بین مطالب یک موضوع- فقط به توسط هارمونی به دست می‌آید. این است که باید مصراعها و ابیات دسته‌جمعی و به طور مشترک وزن را تولید کنند».*

نیما، برای تحقّقِ این دو هدف، در نحوه‌ی کاربردِ وزن و قافیه، دو دگرگونیِ مهمّ دیگر نیز پدید آورد:

۱- نفی التزامِ غیرِطبیعی "وجودِ وزنی واحد در تمامی شعر"؛ تا هر مصراع بتواند، با توجه به ضرورتهای فضایی و بیان خود، به وزن و موسیقی طبیعی و مطلوب خویش نزدیک شود و هماهنگ با وزن دیگر پاره‌های شعر، "ساختار وزنی و موسیقایی" اثر را پدید آورد و در خدمت صورت و ساختار نهایی آن باشد. *«در حالی که شاعر ناچار باشد از یک وزن معین و محدود پیروی کند، نخواهد توانست هارمونی لازم را – بنابر حالات و احساسات مختلف – به اثر شعری خود بدهد».*

۲- نفی قرارداد قافیه در شعر دیروز و نحوه‌ی کاربرد آن در شعر امروز (نفیِ"اصلِ تشابه اواخرِ ادوار")؛ نیما برای آنکه بتواند از قافیه، به عنوان ابزاری طبیعی، برای ایجاد موسیقی شعر خود سود جوید و با آن به وزن هر پاره‌ای از شعر، تشخص مطلوب را ببخشد و آن را از سایر پاره‌ها متمایز سازد از قافیه نیز کاربردی تازه به دست داده است. قافیه در شعر دیروز دارای دو ویژگی است: از نظر ساختمان متکی بر تشابه حروف است و از نظر جایگاه، محل آن در پایان ادوار و مصراع. ولی در نگرش شعری نیما، قافیه متکی بر تشابه حروف نیست و *«ساختمان قافیه از شکل حروف بیرون رفته و اساس آن استوار می‌شود بر روی ذوقی سالم که طنین‌ها و هارمونی مطلب را می‌شناسد»* زیرا: لازم نیست قافیه در حرف "روی" متّفق باشد، دو کلمه از حیثِ وزن و حروفِ متفاوت نیز گاهی اثر قافیه را به هم می‌دهند. از نظرِ جایگاه نیز، محلّ قافیه در شعرِ نیما، تابعِ مطلب است و در پایانِ مطلب شعری می‌آید و نه در پایانِ هر مصراع.

خودِ نیما می‌گوید *«این وزنی را که مقصود من است قافیه تنظیم می‌دهد. جملات موزیکی را سوا می‌کند. رییس ارکستر است.»* زیرا *«قافیه مال مطلب است، زنگ مطلب است، مطلب که جدا شد، قافیه جداست. در دو مطلب اگر دو کلمه قافیه شد، یقین می‌دانم مثل من زشت خواهی دانست. قدما این را قافیه می‌دانستند. ولی قبول این مطلب بی‌ذوقی است. برای ما که با طبیعت کلام دست به هم می‌دهیم هرجا مطلبی‌ست در پایان آن، قافیه است».*

۴- چگونگی ساختار: *«اگر فرم نباشد، هیچ‌چیز نیست».* (نیما)

شاعر امروز با هماهنگی و تشکلی که میان اجزا شعر پدید می‌آورد به تمام ابزار و آحاد اثر خویش، هستی و هویتی می‌بخشد که بدون آن چنین تشخص میسر نیست. او به یمن همین صناعت و ساختار پیشرفته قادر است هم از تمامی ابزارهای بیانی نثر و داستان بهره گیرد و هم آن کاربردها را از مرحله‌ی نثری به مرتبه‌ی شعری ارتقا دهد و مانع از بین رفتن تشخص و هویت بیانی شعر شود. بنابراین اگر در شعر دیروز، صورت و قالب شعر قراردادی و صوری بود، در شعر امروز ساختار نهایی اثر مهم‌ترین دستاورد به شمار می‌آید. تمامم مبانی و ویژگیهای پیشرفته‌ی شعر امروز، فقط با آفرینشِ چنین تشکّل و ساختاری می‌تواند تحقق یابند. این ویژگی، به همین سبب، هم درخشان‌ترین دستآوردِ شعرِ امروز است، و هم بارزترین تمایزِ شعرِ امروز با شعرِ دیروز.

پانوشت‌ها:

[۱] برای مثال مهدی اخوان ثالث در مقاله «نوعی وزن در شعر فارسی» (که برای شناختن وزن شعر نیما بهترین شرحی‌ست که تا کنون نوشته شده است) وزن را «مادر بدعتها و بدایع وی» می‌داند. رجوع کنید به کتاب بدعتها و بدایع نیما یوشیج، انتشارات توکا، تهران، چاپ اول ۱۳۵۷

جلال آل‌احمد در مقال «مشکل نیما یوشیج» مهم‌ترین عامل را: آشنایی با ادبیات فرنگ و تاثیرپذیری از تحولات شعر اروپایی می‌داند. رجوع کنید به: هفت مقاله، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۳۴.

محمد حقوقی در مقدمه‌ی کتاب «شعرِ نو از آغاز تا امروز» مبانی و اصولِ شعری نیما را (زیر عنوان موارد اختلاف شعرِ کهن با شعرِ نیما) در این پنج اصل تدوین کرده است: ۱- کوتاه و بلندی مصراع‌ها، ۲- عدم رعایت قراردادها، ۳- عدمِ سخنوری، ۴- نوع ابهام، ۵- نوع ساختمان. در این تقسیم‌بندی سوای اصلِ اول و پنجم که می‌تواند از ویژگی‌های این‌گونه شعر به‌شُمار آید، سه اصلِ دیگر نه منطبق بر خصایصِ شعری نیماست و نه هیچ‌گاه نیما درباره‌ی آنها سخنی گفته است. در این مقدّمه، نویسنده مهم‌ترین ویژگی‌های اصلی شعرِ نیمایی (ویژگی زبان و بیان و وزن و قافیه) را به فراموشی سپرده و مانند دو نویسنده و شارحِ قبلی، درباره‌ی اساسی‌ترین ویژگی شعر امروز یعنی درباره‌ی صناعتِ این‌گونه شعر (که نیما بارها از آن با عنوان "طرزِ کار" سخن گفته و آن‌را بارزترین خصلتِ شعرِ امروز و اصلی‌ترین تمایزِ شعرِ دیروز و امروز دانسته) حتا کلامی نگفته است. برای بررسی بیشتر این تقسیم‌بندی و مقدّمه می‌توانید رجوع کنید به: کتاب شعر، مقاله‌ی «برزخِ دیروز و امروز» از نگارنده، انتشارات مشعل، اصفهان، ۱۳۷۱.

[۲] تمامِ نقل‌قول‌هایی که از نیما دراین مقاله آمده است از "حرف‌های همسایه"، انتشاراتِ دنیا، چاپ اول ۱۳۵۹.

سرچشمه: وبلاگ امیر حکیمی *[به نقل از "کتابِ شعر" زیر نظر محمود نیکبخت، چاپ شده در اصفهان به سال ۱۳۷۱ زیر عنوان "در برزخِ دیروز و امروز"]*

دانلودِ فایل پی‌دی‌اف این مقاله

می‌نویسم تا واژه را از تفتیش، از بوکشیدنِ سگ‌ها و از تیغِ سانسور برهانم.

نزار قبانی

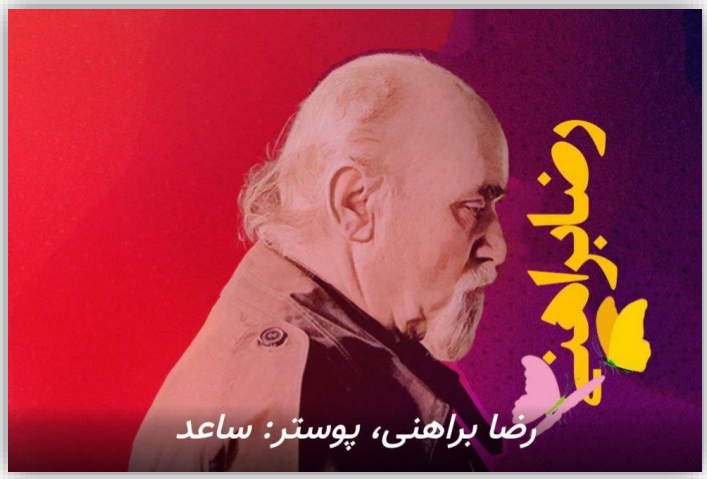
ارژنگ شمارهٔ ۳۲، مهر و آبان ۱۴۰۲

بازگشت به فهرست

تقلیلِ شعر تا حدِّ تغییرِ دستورِ زبان

دکتر محمود فلکی

این مقاله پس از انتشار کتاب "خطاب به پروانه‌ها و چرا من شاعر نیمایی نیستم" (رضا براهنی، ۱۳۷۴) در سال ۱۳۷۵ در یکی از نشریات آن زمان (نگاه نو یا آدینه؟) منتشر شده و بعد هم در کتابم "سلوک شعر" (نقد و تئوری شعر- چاپ نخست ۱۳۷۸، چاپ دوم ۱۳۹۶ به چاپ رسیده، و حالا در اینجا با ویرایشِ جدید و اندکی تغییر می‌آید.



رضا براهنی در کتاب" خطاب به پروانه‌ها و چرا من شاعر نیمایی نیستم"، [i] با نگرش پسامدرنی ابتدا پایان یافتن دوره‌ی شعر و تفکر نیمایی و شاملویی را برآورد می‌کند و هر دو شاعر را به خاطر داشتن اندیشه‌ی دکارتی و ابلاغ معنی در شعر، متعلق به ترکیبی از عصر روشنگری و نهضت رُمانتیسم می‌داند (صص ۱۷۲ و ۱۹۶)؛ و سپس نتیجه می‌گیرد که «زمانِ عبور از مدرنیسم به عنوان روایت حاکم بر دوره‌ی تاریخی ما فرا رسیده است» (ص ۱۹۶)؛ انگار که ایران و روشنفکرانش عصر روشنگری و مدرنیسم را پشت سر گذاشته‌اند! در سرزمینی که هنوز جامعه و روشنفکرانش مدرنیته را تجربه نکرده و جامعه سکولار نشده، می‌خواهند با جهشی به پسامدرن پرتاب شوند. براهنی نکات مختلفی را به بحث گذاشته است؛ ولی اگر به پایه‌ی نگرش او در این پهنه دقت کنیم به سه نکته‌ی محوری در گفتار او می‌رسیم که نشانگر تأثیرپذیری او از نگره‌ی فرمالیست‌های روسی، ساختار شکنانی چون رولن بارت و سرانجام اندیشمندان پسامدرنی است، با چاشنیِ ذهنیتِ رُمانتیکِ انقلابی.

۱

براهنی معتقد است که چیزی را از بیرون نباید به شعر تحمیل کرد؛ زیرا در این صورت، «شعر به معیار صمیمی بودن آن روایت خارج قضاوت می‌شود» (ص ۱۵۸)

براهنی اما در حد این گفتمان نمی‌ماند، بلکه آن را در سوی جدا کردن »معنی« از شعر قرار می‌دهد. یعنی او روایت بیرونی را با معنی شناختی یکسان می‌گیرد. درست است که روایت بیرونی می‌تواند با معنا بخشی پیوند داشته باشد، ولی هر معنایی در شعر لزوماً در نتیجه‌ی تحمیل موضوع یا مضمون و یا"روایت خارج" نیست. براهنی تحت تأثیر اندیشمندان پسامدرنی مانند **لیوتار** که هنر را از وجود معنی تهی یا بی‌نیاز می‌دانند، حضور معنی در شعر را به ارجاع بیرونی نسبت می‌دهد و به همین خاطر است که حتی در شعر

یداله رؤیایی نیز زبان را کالایی به سود معنی می‌یابد و می‌نویسد:«رؤیایی خسته کننده شده است. وقتی می‌گوید : در بذلِ مهربان تو، پهنای ماه / دیگر شد، چیزی جز **محتوای تصویر** نمی‌بینیم. و این به معنای کالایی کردن زبان شعر به سود معنی است، و نه به سود شکل.» (ص۱۸۴).

نخست اینکه با طرح "محتوای تصویر"، بر خلاف نظر فرمالیست‌ها و نگره‌ی خود او در این کتاب، تصویر چیزی جدا از حرکت زبانی پنداشته می‌شود. اما کسی که بر گریز از هنجار زبان در شعر تأکید می‌کند، باید پدیداری تصویر را هم در راستای دگرآفرینی زبان برآورد کند. همانگونه که فرمالیست‌ها، برخلاف سمبولیست‌ها که تصویر را سازنده‌ی شعر می‌دانستند، نوآوری در شعر را در شیوه‌ی نوین کاربردِ "زبان" ارزیابی می‌کردند و حتا تصویر در نزد آن‌ها همان دگرشدن زبانی محسوب می‌شود.

دو دیگر، براهنی برخلاف نظر خود، که نیما و شاملو را به خاطر داشتن ‘‘تفکر دکارتی" و جدا کردن شناسنده (سوژه) با موضوع شناسایی (ابژه) متعلق به عصر روشنگری و رمانتیسم می‌داند، خود نیز به جدا کردن معنی و شکل یا زبان و شکل می‌پردازد؛ زیرا اگر قرار باشد دیگر سوژه و ابژه جدا از هم نباشند یا ارزیابی نشوند، پس شکل و معنی یا محتوا را هم نباید از هم جدا دانست. وقتی بر این باور باشیم که زبان شعر باید "به سود شکل" وارد میدان شود، شکل را از معنا یا زبان جدا کرده‌ایم. و این برآورد، خود باقیمانده‌ی همان "تفکر دکارتی" است، یا نشان‌دهنده‌ی تفکری التقاطی است.

سه دیگر، وقتی معتقد باشیم که زبان باید "به سود شکل" عمل کند، درواقع زبان را همچون "وسیله" در نظر گرفته‌ایم؛ در حالی که تمام تلاش براهنی (متأثر از فرمالسیت‌های روسی) دراین است که نشان دهد زبان، وسیله نیست.

چهارم، اگر درشعر معنا اهمیت ندارد و "ابلاغ معنی" شعر را از شعریت تهی می‌سازد، پس چرا براهنی می‌کوشد شعرش را "توضیح" دهد؟ او معتقد است که ‘‘شاعر مدرن و پست مدرن توضیح می‌دهند" (ص ۱۲۳). پس شعری که نیاز به "توضیح ’’ دارد، چیزی در آن برای توضیح دادن وجود دارد. و این "توضیح" تنها قلمرو ‘‘شکل" را دربرنمی‌گیرد، بلکه می‌تواند همه‌ی آنچه که در شعریت یک شعر دخیل‌اند، از جمله "معنی" را نیز شامل شود. او همچنین توضیح می‌دهد که »هدف شعر ایجاد تأثیر زیبا شناختی است» (ص ۱۶۸). اگر هدف شعر تأثیر زیبا شناختی باشد، پس دیگر چه نیازی به توضیح است؟ "تأثیر زیبا شناختی" در خوانندگان مختلف متفاوت است و هر خواننده قرار است شعر را خود دوباره بنویسد یا حس کند؛ پس دیگر به توضیح آنچه که باید دگرگونه درک شود، نیازی نیست. بنابراین اگر کسی شعر خود یا دیگری را توضیح می‌دهد، باید چیز دیگری ورای "تأثیر زیبا شناختی یا زبانی" در آن وجود داشته باشد که نیاز به توضیح دارد. البته این را هم باید افزود که زیبایی شناختی تنها پهنه‌ی زبان یا شکل را در برنمی‌گیرد. به‌مثل، اگر تأثیر زیبایی شناختی را به خاطر پدیداریِ معنایی که از گستره‌ی حرکت زبانی یا آوایی یا از کلیت شعر پدید می‌آید بخواهیم توضیح دهیم آنگاه آن معنا را چگونه می‌توان از گردونه‌ی شعر یا "تأثیر زیبا شناختی" جدا کرد ؟

اما تناقض دیگری که در گفتار او وجود دارد این است که اساساً برای شعر ‘‘هدف " قائل می‌شود. اگر برای شعر یا هر هنری "هدف" قائل شویم – آن هم هدفی "تأثیرگذار"- در واقع سودمندی را دخالت داده ،

"زیبایی" را از آن ستانده‌ایم ؛ زیرا سودمندی امری مادی است، ولی زیبایی امری معنوی است. از امور مادی، سود برمی‌آید و از امور معنوی، لذت. پس براهنی با طرح "هدف " برای شعر، به نگرش حتی پیش دکارتی، یعنی **سقراط** نزدیک شده است که سودمندی را برای زیبایی لازم می‌دانست.

پنجم، اگر به شعرهایی که براهنی به خاطر عدمِ "ابلاغ معنی"، شعریت آنها را مورد تأیید قرار می‌دهد، بنگریم، متوجه می‌شویم که آن شعرها اتفاقاً ابلاغ معنی می‌کنند. مانند شعر "یله بر ناز کای چمنِ" **شاملو**، که براهنی در مورد آن می‌نویسد: "[در این شعر] بلاغتِ زبان در اوج است، بی‌آن‌که ابلاغِ معنی کند. شاملو معنی را و یا معانی را پشتِ‌پرده نگه‌داشته است تا شعریتِ شعر از طریق معانی لو نرود [...] کلمات انتقال معانی نمی‌کنند." (ص۱۷۲).

اما اگر این شعر را با دقت و درست بخوانیم، متوجه می‌شویم که "کلمات" در این شعر اتفاقاً "ابلاغ یا انتقال معنی" می‌کنند. شاعر این شعرآرزویی را مطرح می‌کند؛ و برای همین است که افعال در آن، حالت التزامی دارند. او در آرزوی چنان سبکی و آرامشی است که در آن حتا مرگ، دلپذیر می‌شود:

و در ایمن‌تر کنجِ گمانت
به خیال سستِ یکی تلنگر
آبگینه‌ی عمرت
خاموش
در هم شکند.

آیا در این شعر، "کلماتِ" "شکستن آبگینه‌ی عمر" انتقال معانی نمی‌کنند؟ آیا معنی مرگ را انتقال نمی‌دهند با ابلاغ نمی‌کنند؟ و آیا خواننده از درون همین معنی نیز به لذت زیبایی شناختی دست نمی‌یابد؟

این نوع تناقض‌گویی حتی در مورد شعرهایی از خود براهنی که معتقد است، "زیبایی درونی آن از بی‌معنایی آن بوجود آمده است" (ص ۱۸۹) نیز مشهود است. او برای اینکه ضعف شاملو را در این نکته نشان دهد که زبان یا "نوشتن "در شعر شاملو، وسیله‌ی توصیف قرار گرفته است، می‌نویسد: «وقتی که شاملو می‌گوید: هنگام آن است که دندان‌های ترا / در بوسه‌ای طولانی/ چون شیری گرم/ بنوشم؛ ما با خود عمل نوشتن کاری نداریم، می‌گوییم: دندان‌ها به شیری گرم تشبیه شده‌اند. شاعر دهان معشوق را می‌بوسد و بوسه طولانی است و سفیدی دندان‌ها به سفیدی شیر شباهت دارد. در اینجا نوشتن، وسیله‌ی توصیف قرار گرفته است. نوشتن فی‌نفسه اتفاق نیفتاده است» (ص۱۸۶).

اما با کمی دقت متوجه می‌شویم که در همان شعرهای برگزیده و تأیید شده‌ی خود براهنی نیز همین شباهت ساده وجود دارد و «نوشتن» وسیله‌ی توصیف قرار می‌گیرد. به‌مثل در شعر «از هوش می» در سطرهایی چون «صبحانه‌ی پنهانیِ منی وقتی که نیستی» یا « خونم را مثل آوازی می‌خوانم»، معشوق به "صبحانه" و "خون" به «آواز» تشبیه می‌شود، و معنی آنها نیز مشخص است؛ یعنی در اینجا واژه‌ها انتقال معنی می‌کنند. اگر قصد ارائه‌ی زیبایی از طریق بی‌معنایی باشد، چرا وقتی معشوق به صبحانه‌ی پنهان

تشبیه می‌شود، دیگر جمله‌ی «وقتی که نیستی» به آن افزوده می‌شود؟ آیا جمله‌ی پسین که در توضیح جمله‌ی پیشین آمده، برای ابلاغ دقیق معنا نیست؟ واژه‌ی "پنهان"، آن دوری و غیبت معشوق را می‌رساند و جمله‌ی پسین (وقتی که نیستی) می‌تواند اضافی باشد. پس تنها عامل انتقال دقیق معنی باعث شده تا جمله‌ی پسین به آن اضافه شود؛ هرچند که خود واژه‌ی "پنهان" نیز به تنهایی همان معنیِ غیبت را ابلاغ می‌کند و جمله‌ی پسین زائد است. در این نمونه‌ی داده شده از تشبیه حتا باید گفت که براهنی در کنار این ترکیبات وصفی یا اضافی، با کاربردِ ادات تشبیه ("مثل" در "مثلِ آوازی" یا "چون" و ...)، از ایجاز زبانی یا تصویریِ شعر نیز کاسته است. این حالت را در پاره‌ای دیگر از شعرهای برگزیده‌ی براهنی مانند "شرا" در سطر "بالا کشیده شدن **چون** موج در شب مهتابی" و یا آنجا که مانند شاعران موج نو، "اسبی **شبیه** سبز می‌شود" نیز می‌توان مشاهده کرد.

این را هم باید افزود که اصولاً انتخاب "عنوان" برای یک شعر، نشان دهنده‌ی علاقه‌ی شاعر به انتقال معنی به خواننده است. با توجه به عقیده‌ی براهنی که "زیبایی درونی شعر" را در "بی‌معنایی" آن می‌داند، باید شعرهایش بدون عنوان باشند؛ زیرا عنوان یا تیتر شعر، بیانگر پیام یا معنایی است که شاعر از پیش به خواننده تحمیل می‌کند. همین تشبیه اضافیِ "هوشِ می"، از پیش معنیِ ویژه‌ای را منتقل می‌کند.

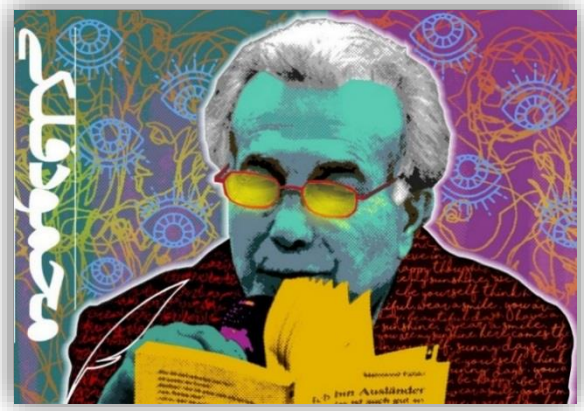
از همه‌ی اینها گذشته، باید توجه داشت که خواننده‌ی شعر، در عین حال که از ساخت تازه یا دگرگونه‌ی زبان لذت می‌برد، از معنایی که از دورن واژه به او می‌رسد نیز به لذت دست می‌یابد. تفسیر پذیریِ چند سویه‌ی مثلاً شعر **حافظ**، نتیجه‌ی چند گونه گیِ معنای آن است که هم از طریق ساخت زبان و هم عناصر تصویری (رابطه‌های بین اشیا) و هم از رهگذر بارِ حسیِ واژگان پدید می‌آید. اگر قرار باشد شعر حافظ را تنها در چگونگیِ تغییر دستور زبان یا صرف و نحو و یا آرایه‌ی کلامی و موسیقی آن به داوری بنشینیم، ظرفیت‌های دیگر شعری را که درونمایه یا معنای آن را برمی‌تابانند، از گردونه‌ی لذت زیبایی شعر حذف می‌کنیم.

۲

مدتی است که گسترش بحور مختلف الارکان یا مرکب، همچون تحولی در شعر امروز پس از نیما و به عنوان نوعی شعر برآورد می‌شود، و حتی بعضی‌ها کوشیدند برای شاعرانی که این بحور در شعرشان گسترش یافته است، عنوانی نیز بیابند.

می‌دانیم که یکی از دستاوردهای شعر نیما، شکستن اوزان عروضی است که در آن مصرع‌ها بیش از حد متعارف شعر کلاسیک فارسی، کوتاه‌تر یا بلندتر به کار برده می‌شوند. در شعر نیما، کوتاه‌تر شدن مصرع‌ها یا سطرها هم در بحور متفق‌الارکان و هم مختلف‌الارکان رخ می‌دهد، ولی کوتاه‌تر شدن مصرع تنها در بحور متفق‌الارکان روی می‌دهد، و در بحور مختلف‌الارکان یا مرکب چنین حالتی مشاهده نمی‌شود. اما پس از نیما، در شعر شاعران نیمایی مانند **اخوان ثالث**)در شعر "سرود پناهنده") یا **فروغ فرخزاد**)در شعر "ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد")، بحور مختلف‌الارکان نیز درازتر از حد سنتی آن به کار برده شده‌اند. اما هیچ‌کدام از آنها این کار را به عنوان یک تحول یا "نوعی شعر" یا جدا شدن از شیوه‌ی نیمایی تلقی نکردند، و

بیشتر آن را نوعی وزن نیمایی یا گسترش وزن نیمایی به حساب آوردند. فروغ در این مورد در هیچ جا سخنی نگفت. شاید برای او جدی نبود یا اینکه چنین تغییری در پاره‌ی محدودی از سطرهای شعرش تصادفاً رخ نموده بود که می‌تواند از شور رهایی او در همگامی با بیان گفتاری شعرش برآمده باشد که شعرش را ناخودآگاه در بستر "هارمونی گفتار [ii] "روان ساخته باشد. ولی اخوان ثالث آگاهانه و به‌درستی آن را از "امکانات وزنیِ مصرع‌ها به شیوه عروض نیمایی" می‌داند و به تشریح آن می‌پردازد [iii].در نزد برخی از شاعران دیگر که در موارد محدودی به طولانی‌تر کردن اوزان مختلف‌الارکان دست زدند، عمدتاً تصادفی بود؛ در غیر اینصورت، آن شاعران، از جمله براهنی حتماً در آن زمان (دهه‌ی چهل) از آن به عنوان یک حرکت شعریِ تازه سخن می‌گفتند؛ در حالی‌که هیچ‌کدام در مورد آن چیزی ننوشتند. و حالا که در این سال‌ها از نوآوری و خروج از بحران شعر فراوان سخن گفته می‌شود، به یادشان افتاده که از آن به عنوان یک حرکت شعری نوین و مستقل سخن بگویند. ولی همانگونه که گفته شد این حالت یکی از "امکانات وزنیِ مصرع‌ها به شیوه‌ی عروض نیمایی" یا گسترش وزن نیمایی است.



در ادبیات شعری ما، گسترش اوزان تنها به وزن نیمایی محدود نمی‌شود. در گذشته نیز شاعران، اوزان جدیدی را به اوزان عروضی افزودند. می‌دانیم که دستگاه عروض را **خلیل بن احمد فراهی** متشکل از پانزده بحر تدوین کرده بود، که سپستر شاعران فارسی زبان، چهار بحر دیگر نیز به آن افزودند. ولی این افزایش وزن هرگز به عنوان نوعی شعر یا خروج از وزن عروضی تلقی نشد، بلکه تنها در حد گسترش آن ارزیابی شد و تداوم یافت. اما آقای براهنی به این دلیل که در پاره‌ای از سطرهایش، بحور مختلف‌الارکان را طولانی‌تر انتخاب کرده، شعرش را دیگر نیمایی نمی‌داند. حتی اگرسخن براهنی در این زمینه درست باشد، آیا برجسته کردن عامل موسیقایی (آن هم در بحوری معین) می‌تواند تحولی در شعر و راهی برای خروج از بحران شعر باشد؟ اگر چنین باشد، پس خانم **شمس کسمایی** را که پیشتر از نیما اوزان عروضی را می‌شکند، بایستی آغازگر شعر نوین فارسی بدانیم، در حالی که نیما از چنین موقعیتی برخوردار است؛ زیرا نیما تنها به خاطر شکستن تساوی طولیِ مصرع‌ها و ابداع هارمونی تازه در شعر نیست که آغازگر می‌شود، بلکه او پهنه‌های دیگری از نوآوری را در می‌نوردد که در مواردی از شکستن طولی مصراع مهم‌تر است و آقای براهنی بهتر با آن پهنه‌ها آشنایند و در آثارشان هم از آنها سخن گفته‌اند.

شکی نیست که باید از موسیقی شعر نیما و یا به طور کلی شعر نیمایی یا شاملویی فراتر رفت و برخی از شاعران نیز فراتر رفته‌اند. براهنی با اینکه به‌درستی بر ریتم‌های تازه در شعر تأکید می‌کند و می‌گوید: «هر شاعر جدی شعر خود را هم از ریتم‌هایی که در گذشته وجود دارد می‌سازد و هم از ریتم‌هایی که او خود به وجود می‌آورد»، ولی او با تأکید بیش از اندازه روی ریتم یا موسیقی، شعر را به نوعی به محدودیت می‌کشاند؛ زیرا از یکسو، ریتم تازه تنها در طولانی‌تر کردن بحور مختلف‌الارکان (عمدتاً بحر مضارع اَخرب) خلاصه نمی‌شود. از سوی دیگر، شعر گاه می‌تواند بدون ریتم وموسیقی نیز شعر باشد؛ مثل پاره‌ای از شعرهای

احمدرضا احمدی .یعنی فراروی از موسیقی شعر نیمایی یا شاملویی تنها در ریتم‌های تازه نیست. افزون بر این، اشاره‌ی براهنی بر استفاده از "ریتم‌های گذشته" و "سیلان پولیفونیک" دانستنِ بحور مختلف‌الارکان، نشان دهنده‌ی علاقه‌ی براهنی به اوزان گذشته است، که حضور چنین خواست یا نیازی در شعر امروز، می‌تواند از گرایشِ کهن گرایانه‌ی براهنی نشأت بگیرد که با نیاز عمومیِ او به نوآوری در تضاد می‌افتد.

۳

مطابق تئوری فرمالیست‌های روسی و ساخت‌گرایان، زبان، دلالت معناییِ متن ادبی قرار می‌گیرد، که در آن، زبان نه وسیله، که گوهر شعر محسوب می‌شود. به همین خاطر است که براهنی نیز پایه‌ی نوآوری و خروج از نحله‌های شعریِ پیشین را در هنجار زداییِ نحویِ زبان می‌داند و شعرهایی از خودش را به عنوان نمونه‌ی چنین رویکردی مثال می‌آورد.

نخست اینکه خود نیما نیز به خروج از هنجار زبان معتقد بوده و گفته است:

«سمبولیسم اشعار شما تقاضای کلمات دیگر می‌کند. مثلاً استعمال صفت به جای اسم، باز به ثروت شما از حیث مصالح افزوده است... خیال نکنید قواعد مسلم زبان در زبان رسمی پایتخت است. زور استعمال، این قواعد را به وجود آورده است. مثلاً به جای "سرخورده"، "سرگرفت" و به جای "چیزی را از جا برداشت"، "چیزی را از جا گرفت" را با کمال اطمینان استعمال کنید. یک توانگری بیشتر آن وقت برای شما پیدا می‌شود که خودتان تسلط پیدا کرده، کلمات را برای دفعه اول برای مفهوم خود استعمال کنید» . [iv]

در شعرهای نیما اینگونه خروج از صرف و نحو را شاهدیم که یکی ازعوامل دشواری در خواندن و درک شعر نیماست، که البته گاه آن را به عنوان ضعف یا مغلق‌گویی نیما برآورد می‌کینم، در حالی که در این حرکت نیمایی در زبان شعر، ظرفیتی نهفته است که هنوز به‌درستی شناخته نشده است[v].

این آموزه‌ی نیمایی بعدها به شکل دیگری در شعرهای یداله رؤیایی نیز به کار گرفته می‌شود. اما برخلاف نظر براهنی که رؤیایی را در "محتوای تصویر، خسته کننده" می‌داند، اتفاقاً او در تکرار نوعی از صرف و نحو زبانی است که زبان شعرش را یکنواخت می‌کند. این یکنواختی و تکرار، در شعر همه‌ی آنهایی که تنها به یک عنصر شعری در حد اشباع شدن توجه می‌کنند نیز مشاهده می‌شود. افزون بر این، تکیه یا تأکید غلوآمیز بر تغییر نحوی زبان در شعر، می‌تواند این نتیجه را در پی داشته باشد که هر خروج از هنجار زبان یا هر هذیانی، شعر نامیده شود؛ زیرا قرار است معنی در شعر بی‌ارزش شود و مطابق گفته‌ی براهنی، از شعر "نهایتاً **فقط** فرهنگ لغاتی بی‌ساختمان باقی بماند." (ص ۱۹۱)

دو دیگر، اگر قرار است در شعر، "شهود" اهمیت پیدا کند، نه" نظم و قاعده"، پس وقتی شعر تنها به خروج از هنجارنحوی بیندیشد و بخواهد تنها از این طریق خواننده را به لذت برساند، پس در این کار نیز نوعی فن‌گرایی و پیش‌اندیشی حاکم است، نه شهود. براهنی شعر "چخ امروز" شاملو را روایت تاریخ می‌داند نه شعر. یعنی معتقد است که در این شعر یا شعرهایی نظیر آن، شاعر، نه با شهود، که با ارجاع بیرونی، شعر

می‌سازد. اما باید گفت که به همان اندازه که معناگرایی می‌تواند شاعر را از شهود شعری دور کند و شعر را با یک متن اجتماعی یا تاریخی همتراز کند، تصویر گرایی یا زبان گرایی و...، یعنی برجسته کردن تنها یکی از آحاد شعر، نیز می‌تواند شاعر را چنان در آن غرق کند که اندیشه به تغییر نحویِ زبان جایگزین شهود شعری شود. و این گرایش افراطی خود بتدریج به ارجاع پذیریِ زبان تبدیل می‌شود؛ آن‌گونه که در نزد **هایدگر** به متافیزیکِ زبان کشیده شده است.

البته در نگره‌ی براهنی نشانه‌های پندار عرفانی، هم در تناقض‌گویی و نوع استفاده از واژه‌ها و هم در تأکید بر "زبان بی معنا" نیز مشاهده می‌شود .رازورزی، عقل‌گریزی، پیچیده‌گویی و نقیض‌گویی از خصلت‌های برآمده از اندیشه‌ی عرفانی است. در واقع عارفان معادله‌ی ساده‌ی رابطه‌ی انسان با خدا را چنان با اصطلاحات عجیب و غریب و پوشیده، با شطح و طامات و بازی‌های حروفی می‌پیچانند تا اندیشه‌شان را چیزی فراانسانی و آسمانی جلوه دهند؛ همان‌گونه که **سهروردی** در کتاب حکمه‌الاشراق مدعی است که خواننده‌ی کتابش زمانی می‌تواند نوشته یا زبان او را بفهمد که" **بارقه‌ی الهی** در او راه یافته و ورودِ این بارقه برای او ملکه شده باشد [vi]".این حالت رازورزی و زبان اشاره و وانمود به اندیشه‌ای پیچیده و برتر نیز در نظرات براهنی جلوه می‌کند.

۴

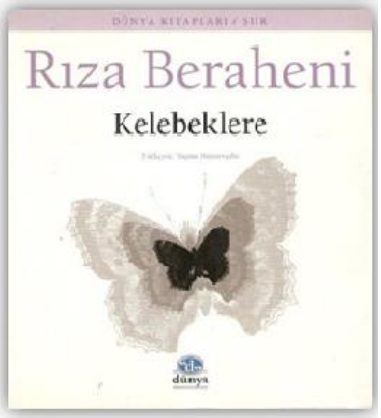
باختین درباره‌ی نگره‌ی افراطی به تاثیر زبان شناسیک در تأویل متن می‌گوید: «ایده‌آلیسم با تلقی زبان به مثابه‌ی سیستمی از مقولات انتزاعی نحوی، و نه همچون مقوله‌ای پرتناقض و سرشار از جهان‌بینی و تنش، درک ما را از روابط بین زبان، زندگی و تاریخ و جامعه تقلیل می‌دهد » [vii] **فرانسیس بارکر** (فیلسوف انگلیسی)، دیدگاه پسامدرنی نسبت به زبان را **تئوری ناممکن زبان** می‌نامد[viii].

درهرحال، می‌خواهم نتیجه بگیرم که چنان رویکردی به شعر نیز به تقلیلِ شعر تا حدّ تغییرِ دستورِ زبان یا به سیستمی از مقولاتِ انتزاعیِ نحوی می‌انجامد. اما آنچه که در تأویل زبان شناسیک یک متن اهمیت می‌یابد، تلقّیِ ما از زبان و چگونگیِ کاربردِ آن درشعر است که در این‌جا به توضیح آن می‌پردازم:

فرمالیست‌ها از اینکه "زبان" در متن ادبی همچون ابزاری برای روایت تاریخ و جامعه برآورد می‌شد، انتقاد می‌کنند و زبان را ذات یا **گوهر شعر** می‌دانند. براهنی بر پایه‌ی چنین نگره‌ای، بی‌آنکه منبع نظرش را مانند موارد دیگر بیان کند تا آن را جزو کشف‌های خود جا بزند، می‌نویسد:

«درشعر نیمایی زبان وسیله‌ی وصفِ طبیعت و وسیله‌ی روایت بود [...]، ولی سالها ممارست به ما [من] یاد داده است که به زبان به صورت پدیده‌ای نگاه کنیم که اولاً وسیله نیست، و ثانیاً هر نوبت که ما از آن برای شعر **استفاده** می‌کنیم، آن به درون خود برمی‌گردد.» (صص ۳-۱۹۲).

نمی‌خواهم وارد این بحث بشوم که وقتی که از چیزی به هر حال «استفاده «می‌شود، می‌تواند "وسیله" قرار گیرد، اما می‌خواهم در گسترش این بحث توضیح بدهم که بر خلاف نظر براهنی، **زبان در شعر هم می‌تواند وسیله باشد و هم گوهر** .عمده کردن هریک از این دو کارآمدِ زبان[ix]، می‌تواند به آشفتگی یا تناقض دیدگاه بینجامد.



بی‌تردید شعر از درون واژه دست به آفرینش می‌زند، و واژه خود در شعر به حیاتی تازه دست می‌یابد. یعنی در یک نوع کنش متقابل، شعر و واژه در ترازی همگون، حرکت می‌کنند. همانگونه که گفته شد، در نگاه فرمالیست‌ها یا ساخت‌گرایان، دگرآفرینی زبانی در شعر نه تنها در واژگان و صرف و نحو و ساختمان جمله، بلکه در تصویر شعری نیز روی می‌دهد. یعنی در نزد آن‌ها، تشبیه ، استعاره و دیگر آحاد تصویر، همان دگر شدن زبان است. برای همین است که شعر را نه با تصویر، که با زبان می‌سنجند، و تصویر مانند دیگر حرکت‌های زبانی برآورد می‌شود. و از این رهگذر، زبان را گوهر شعر می‌دانند. درست است که تصویرِ شعری از درونِ واژه موجودیت می‌یابد، ولی به گمانم باید بین انواع کُنش‌های زبانی و تصویری تفاوتی را در نظر گرفت که برای سنجش شعر اهمیت دارد. به این پاره از شعر **"هست شبِ" نیما** توجه کنید:

با تنشِ گرم، بیابانِ دراز

مُرده را مانَد در گورش تنگ

به دلِ سوخته‌ی من مانَد

در این شعر، چند حادثه روی داده است. نخست اینکه با آرایه‌ی کلامی که با هنجار زبان معمولی تفاوت دارد، شعر آهنگین شده است. یعنی شاعر به جای اینکه بگوید بیابانِ دراز، مرده‌ی درگور را می‌مانَد، با دخالت در صرف و نحو جمله، زبان را به موسیقی می‌رساند. دو دیگر، با ایجاد فاصله بین صفت)گرم و تنگ) و موصوف (تن و گور) و پیوند ضمیر متصل "ش" به موصوف (تنش، گرم و گورش، تنگ ، به جای تنِ گرمش و گورِ تنگش)، از عادتِ زبانی می‌گریزد.

این دو حادثه در زبان، باعث آشنایی زداییِ زبانی برای رسیدن به شعر انجام شده است. در این حالت، زبان ابزار نیست، بلکه همچون گوهر شعر عمل می‌کند؛ یعنی زبان نه از بیرون، که در خود، شکل تازه‌ای می‌یابد.

آن موسیقی ناشی از آرایه‌های کلامی و این خروج دستوری از زبان، بیرون از زبان وجود ندارد. ولی آیا آنچه که به این نوشته را به شعر می‌رساند، همین دو حادثه‌ی زبانی است؟ اگر چنین باشد با حرکت یا بازیِ زبانی‌ای از این دست می‌توان شعر را تا حد فن‌نگاری تقلیل داد. تنها با همین آشنایی زدایی، مشکل بتوان به قلمرو شعر دست یافت. عامل دیگری نیز وجود دارد که در ارتقای یک نوشته به شعر، نقشی مهم و گاه تعیین کننده ایفا می‌کند. این عامل یا حادثه سوم از طریق پدیداریِ رابطه‌ی تازه و دگرگون بین چیزها پدید می‌آید که پیش از آن وجود نداشته است.

در اینجا شاعر مانند دانشمند به کشف رابطه دست نیافته است؛ زیرا هیچ پیوند قانونمند و مادی بین بیابان ومرده یا بیابان و دل وجود ندارد تا کشف شود. شاعر با ایجاد پیوند نوینی بین دو عنصر یا با قرار دادن یک شیئی در موقعیت یا فضایی دیگرگون، دست به آفرینش می‌زند. در این رابطه‌ی تازه دیگر بیابان و مرده همان بیابان و مرده‌ی معمولی نیستند، و هر کدام در همووندی با دیگری است که موجودیت می‌یابد. پیش از آفرینش این رابطه توسط شاعر، "بیابان" و "مرده" هر کدام جداگانه و مستقل در موقعیتی دیگرگون وجود داشتند. اما در این شعر با پیوندی نوین یکی بدون دیگری نمی‌تواند زندگی یابد. یعنی "بیابان" دیگر یک بیابان معمولی نیست، "مرده"ای است یا "دلِ" سوخته‌ی شاعر است. یعنی بیابان از بار معنایی- حسیِ متداول فراتر می‌رود و در آفرینشی دیگرگون، زندگیِ تازه‌ای می‌یابد. به عبارت دیگر، در پیوند معنوی – روانیِ دو شیئی یا وجود در شعر است که موقعیت نوینشان حق زیست می‌یابد.

در یک شعر، ظاهراً هیچ چیز سرجای واقعی قرار ندارد. اما این حالت هم در زبان و هم در ارتباط بین اشیاء روی می‌دهد. در دگرگونیِ زبانی مانند دو حادثه‌ی اول ، زبان، گوهر شعر است و نمی‌توان آن را ابزار دانست؛ چون حرکتی است زبانی که در خود زبان اتفاق می‌افتد؛ ولی حادثه‌ی سوم یعنی ایجاد ارتباط تازه بین دو چیز که به یاری زبان روی می‌دهد، زبان همچون ابزار عمل می‌کند؛ چرا که این اشیاء بیرون از زبان وجود دارند. برای همین است که **زبان در شعر، هم گوهر است، هم ابزار.**

در پی ارتباط تازه بین دو شیئی در یک شعر، زبان دیگر حامل معنای نخستین و سرراستِ اشیاء نیست؛ زیرا اشیاء از رابطه‌ی پیشین بریده‌اند و در ازدواج تازه‌ی خود، معنای واقعی و پیشین خود را از کف داده‌اند. نشانه‌ها نیز در این حالت، دیگر قدرتی در دلالت معناییِ پیشین را ندارند. یعنی واژه دیگر نه حامل معنای خود است و نه بیانگر وجود خود، بلکه وسیله ای می‌شود برای نمایش نشانه‌ها و معنایی دیگر که از ارتباطی نوین پدید آمده اند. در این حالت واژه‌ها نیز با ماهیتی تازه موجودیت می‌یابند، ماهیتی که تشخّص تازه‌ای به آنها می‌بخشد. این تشخّص نوین واژه‌ها تنها از طریق رابطه‌ی جدید بین اشیاء توانسته موجودیت بیابد. پس افزون بر زبان، چیز دیگری هم هست که یک نوشته را به شعر می‌رساند. این چیز می‌تواند از طریق ارتباط دگرگونه‌ی اشیاء یا پدیده‌ها و یا از رهگذر دگرگونیِ یک شیئی به تنهایی، که همه را می‌توان در مقوله‌ی **تصویر روانی** جا داد، پدید آید، که زبان حامل آن است.

در پایان شاید لازم به توضیح نباشد که قصد من از طرح این بحث، نادیده گرفتنِ نوآوری‌های گوناگون در پهنه‌های شعری، از جمله زبان نیست. بدون شک باید از شعر و اندیشه‌ی پیشین فراتر رفت. اما تأکیدم بیشتر بر دیدار همه‌جانبه و بی‌مرز و میدان‌دادن به سویه‌های گوناگون و گاه متضاد پهنه‌ی هنر و تنگ نکردن یا محصور نکردنِ میدان بیکران شعر است. پافشاری و تأکید و تمرکز غلوآمیز بر این یا آن عنصر شعری، مانع از دورپروازی هنر شعر می‌شود؛ و اینکه با این‌گونه حرکت‌های زبانی، شعر تحول پایه‌ای نمی‌پذیرد، و اگر بحرانی وجود دارد، از آن رهایی نمی‌یابد. شعر یک مجموعه است و باید آن را در

گره‌خوردگی همنواختِ اجزای آن پیکاوی کرد. با اینکه خود به لحاظ سلیقه‌ای با شعر روایتی دمساز نیستم، ولی نمی‌توانم واقعیت حضور چنین شعرهایی رانادیده بگیرم. در غرب هنوز هم شعرهایی از شاعران اروپایی یا آمریکایی به چاپ می‌رسد که در آنها زبان وسیله‌ی توصیف یا روایت قرار می‌گیرد. به گمانم آنچه که شعر ما را دچار بحران کرده، نه نوع بهره‌گیری از زبان، که نوع نگرش ماست؛ یعنی ریشه‌ی بحران را باید در اندیشه‌ی ما جست. بی‌آنکه بهره‌وری از دستاوردها یا آموزه‌های نوین هنریِ جهان امروز را نادرست بدانم، براین باورم که برای عمل کردن به آن آموزه‌ها ابتدا باید فرهنگِ به کارگیریِ آن‌ها را درونیِ خود کرد؛ وگرنه ممکن است نگره‌ی ما در شکل التقاطی، ناقص و یا همچون کژراهه امکان بروز بیابد و به جای حل بحران بر شدت آن بیفزاید.

پانویس‌ها

۱ .نشر مرکز، ۱۳۷۴.

۲ .از آنجا که معمولاً بحور مختلف‌الارکان، به خاطر نرمش موسیقایی آنها به نثر یا گفتار پهلو می‌زنند، در شعر فروغ، به علت طولانی‌تر شدن یا گسترش این بحور، باز هم بیشتربه بیان نثر یا گفتار نزدیک می‌شود؛ گفتاری که دارای موزونیت آرام یا گفتاری است. به همین خاطر است که رضا براهنی این حالت در شعر فروغ را بدرستی «هارمونی گفتار» می‌نامد. بعدها بعضی‌ها خود را پایه‌گذار شعر گفتاری قلمداد کردند که دور از واقعیت است؛ چرا که فروغ آغازگر چنین حرکتی است. برای آگاهی بیشتر در این زمینه مراجعه کنید به مقاله‌ی "شور رهایی در شعر فروغ" در کتاب "سلوک شعر (نقد و تئوری شعر") از نگارنده.

۳ .مهدی اخوان ثالث، بدعتها و بدایع نیما یوشیج. (تهران، توکا، ۱۳۵۷). ص ۱۳۶.

۴ .نیما یوشیج؛ مجموعه آثار (شعر و شاعری) به کوشش سیروس طاهباز. (تهران، دفترهای زمانه، ۱۳۶۸) صص ۸۶-۸۷.

۵ .از آنجا که در کتاب "نگاهی به شعر نیما" در جستار "تحول زبان در شعر نیما "گسترده به این مبحث پرداخته‌ام، از تکرار آن خودداری می‌کنم (تهران، مروارید، ۱۳۷۳، صص ۸۵-۱۱۱)

۶ . [vi] سهروردی: حکمه‌الاشراق، از مجموعه دوم مصنفات شیخ اشراق، ص ۹ تا ۱۳. به نقل از: ذبیح‌اله صبا: تاریخ ادبیات در ایران، جلد دوم، چاپ نهم. تهران، ۱۳۶۸، ص ۳۰۲

۷ . دیوید مکنلی؛ مقاله‌ی "در خانهٔ زبان یا در شدن تاریخی". ترجمه‌ی سهراب معینی (آدینه، شماره ۱۱۰)

[viii] Francis Barker; Frankfurter Rundschau (20. August 1994)

متن برگرفته از: نشریهٔ ادبی بانگ

ارژنگ شمارهٔ ۲۳، فروردین و اردیبهشت ۱۴۰۱

بازگشت به فهرست

نصرت رحمانی؛ شاعری با شعرهای همیشه جوان

گردآوری و نگارش: داود جلیلی

نصرت رحمانی (در کنار اسماعیل شاهرودی) تنها شاعری است که نیمایوشیج بر کتاب‌هایشان مقدّمه نوشته است چرا که آنان به تشخّصِ زبانِ خودشان دست پیدا کرده بودند...

"داورِ یک شعر، ملّت است؛ نسل پُشتِ نسل..." (نصرت رحمانی)

نصرت رحمانی (۱۰ اسفند ۱۳۰۸ تهران - ۲۷ خرداد ۱۳۷۹ رشت)، یکی از شاعران معاصر نوگرای ایران بود. نصرت رحمانی، فرزند اسدالله رحمانی (مکانیک خودرویی که به ادبیّاتِ کلاسیکِ ایران علاقه داشت) و فاطمه میرزاخانی بود.

دوره ابتدایی و متوسطه را در مدارس ناصرخسرو و ادیب به پایان رساند و پس از کارآموزی کوتاه‌مدت در یک استودیوی نقاشی، در سال ۱۳۲۵ وارد "مدرسهٔ پست و تلگراف" شد. مدیرِ این مدرسه در آن زمان، شاعری برجسته به نام **پژمان بختیاری** بود که پس از پی‌بردن به استعداد ادبی رحمانی، او را به‌عنوان دبیر روزنامه مدرسه انتخاب کرد.

نصرت رحمانی از سنینِ پایین شروع به سرودن شعر کرد. اولین شعر او در روزنامهٔ «**شهباز**» ارگانِ «**جمعیّتِ ملّی مبارزه با استعمار**» به چاپ رسید که به سردبیری زندیاد **رحیم نامور** منتشر می شد.

نصرت رحمانی در سال ۱۳۳۰ به استخدام وزارت پست و تلگراف درآمد، امّا مدت زیادی در این شغل نماند و برای کسب درآمد به دنبال نوشتن رفت. مدتی برای نشریه «امید ایران» (که در سال ۱۳۲۸ توسط علی‌اکبر صفی‌پور تأسیس شد) و نشریه «سپید و سیاه» (که در سال ۱۳۳۲ توسط علی بهزادی پایه‌گذاری شد) داستان کوتاه می‌نوشت. مدتی مسئول بخش ادبی هفته‌نامه «فردوسی» بود که در سال ۱۳۲۸ توسط نعمت‌الله جهانبانویی تأسیس شده بود. همان‌طور که رحمانی در مقدمهٔ «**میعاد در لجن**» اشاره کرده، این تجربه‌ها نقش مهمی در آشنایی او با شعر غربی و استفاده او از درون‌مایه‌ها و تصویرسازی‌های غربی داشت.

اولین مجموعه شعر رحمانی به نام «**کوچ**» در سال ۱۳۳۳ منتشر شد و طی یک سال به چاپ دوم رسید. به‌جز برخی اشعار معدود که با مختصات نیمایی سروده شده بودند، اغلب اشعار این مجموعه قالب چهارپاره داشتند که در آن زمان چندان برای مردم آشنا نبود. **نیما یوشیج** نامه‌ای تشویق‌آمیز خطاب به نصرت رحمانی نوشته بود که در این کتاب گنجانده شده است. این مجموعه ستایش چهره‌هایی مانند **جلال آل‌احمد** را برانگیخت و **حاج‌سیدجوادی** نیز رحمانی را به‌خاطر سبک واقع‌گرایانه و تصویرهای صریح اش ستود. این مقاله که در اصل در مجله «کاویان» انتشار یافته بود، بعدها به ویرایش دوم مجموعه «کوچ» افزوده شد.

سیروس طاهباز، رحمانی را فاتحِ شعرِ جاری دهۀ ۳۰ می‌داند که اگر نگوییم نخستین بل‌که از اولین کسانی است که در شعر به زندگی روزانه، زندگی کوچه و خیابان نزدیک شده و اشیای عادی و لغات محاوره‌ای را بی‌هیچ تأمل و با رنگی تند از «شهوت» در شعرهایش بکار گرفته و توفیق یافته و گروهی عظیم را دنبال خود کشانیده است.

دومین مجموعه شعر رحمانی «**کویر**» نام داشت که شامل تعدادی چهارپاره و برخی اشعار در سبک کلاسیک و دو شعر در سبک مدرن نیمایی است. دو کتاب «کوچ» و «کویر» در سال ۱۳۴۹ در یک مجلد با عنوان «کوچ و کویر» به چاپ رسید.

سومین مجموعه شعر رحمانی به نام «**ترمِه**» در سال ۱۳۳۶ انتشار یافت. این مجموعه هرچند دارای چندین غزل، چهارپاره و دو بیتی بود، اما گرایش فزاینده شاعر نسبت به شعر نیمایی را نشان می‌داد.

طی سال‌های ۱۳۳۸ تا ۱۳۴۱، رحمانی با همکاری حسین شاه‌زیدی و شبنم جهانگیری، در برنامه ادبی هفتگی رادیو ارتش شرکت می‌کرد.

رحمانی در مجموعه شعر «**میعاد در لجن**» و «**حریقِ باد**» (۱۳۵۰) پای‌بندی خود به سبکِ نیمایی را نشان داد، در حالی‌که در مجموعه‌های بعدی‌اش مانند «**شمشیر، معشوقۀ قلم**» (۱۳۶۸)، «**پیاله دور دگر زد**» (۱۳۶۹) و «**بیوه سیاه**» (۱۳۸۱) اقتباس‌های آزادتری از سبک نیمایی را انتخاب کرد.

مجموعه «حریقِ باد» در سال ۱۳۵۰ برندۀ جایزۀ مسابقۀ شعرِ تلویزیون ملی ایران شد. طی این سال‌ها، رحمانی با سرویس ادبی مجلات مختلفی از جمله کیهان و زن روز همکاری می‌کرد.

رحمانی در مقدمۀ یکی از کتاب‌هایش می نویسد: *"شعر یا شعر است، یا نیست. دنیای شعر و شاعری چون دنیای ورزشی نیست که به شعر درجه یک، نشان طلا، به شعر درجه دو، نشان نقره و به شعر درجه سه، نشان برنز بدهند. شعر درجه نمی شناسد، داور شعر یک شاعربازنشسته چون مربی ورزش نیست. داور شعر حتی منتقدان و شعر شناسان نمی توانند باشند. داورِ شعر، یک ملّت است؛ نسل پُشت نسل!"*

نصرت رحمانی که سال‌های آخرِ عُمرِ خود را در رشت و در کنار همسرش، "پوران شیرازی" و پسرش "آرش" سپری کرد، در روز ۲۷ خرداد ۱۳۷۹ درگذشت و در قبرستانِ سلیمان‌داراب، در نزدیکی شهرِ رشت به خاک سپرده شد.

همسرِ نصرت رحمانی در توصیف زندگی مشترک با او می گوید:

- زندگی با شاعری مثل نصرت، مثل نگهداری از یک شیشهٔ عطرِ گران‌بهاست.

و پسرش "آرش" نیز در باره خُلق وُ خوی پدر چنین می گوید:

- رفتارش با رفتارِ شاعر چندان مناسبتی ندارد. شاید بدین سبب که ما ظرافت را برازندهٔ قامتِ شاعر می‌پنداریم، در حالی‌که در روزگارِ ما، شعر از ظرافت روی بر می‌گرداند و شاعر نهادِ زمانِ خویش می‌شود.

نصرت رحمانی در جایی، دربارهٔ تبیینِ خود از شعر می گوید:

- شعر یک امرِ کاملا ارادی نیست. اگر نه من دلم می خواهد شعرم به‌جای بوی باروت، عطرِ گل را داشته باشد. چه بسا کوشیده باشم در یک باغچه شعرم گلِ یخ بکارم، امّا یک وقت به خود آمده ام که بوی باروت تمامِ باغچه و حیاط و خانه ام را مالِ خود کرده بود. آدم باید خیلی با خودش و اطرافاش غیرِصمیمی باشد که در چنین دورانی و در جهانی چنین ظلمانی، خصیصهٔ سیاسی‌بودن را از کارش کنار بگذارد. این کار آن‌قدر زحمت دارد که می شود گفت تقریبا غیرِ ممکن است.

سبک و ویژگی ادبی

نصرت رحمانی شاعری بود که بیشتر در سبک رماتیک، شعر اجتماعی می‌گفت. در واقع سبک وی را می‌توان رمانتیک جامعه گرا خواند. شاید مهم‌ترین دلیل این وجه اجتماعی شعرهای نصرت رحمانی، کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ و تبعات و شرایط جامعه پس از آن بود. در این دوران تمام روشنفکران تحت فشار روحی و سیاسی بودند. شاعران این دوره که از نسل نیما یوشیج بودند، می کوشیدند تا افکار خود را در قالب شعر نمادین و به گونه‌ای رمز گونه بسرایند. آن‌ها احوالات خود و جامعه را در شعر خود می‌گنجاندند و شاید بدین سبب بود که اغلب شعرهای این دوره شعرهایی محزون و وهم آلودهستند.

نصرت رحمانی نیز مانند بسیاری از شاعرانی که گرایش‌های رمانتیک داشتند، ابتدا شعرهایی با گرایش‌هایی فردی و با موضوعاتی چون عشق می‌سرود، اما تحت تاثیر اتفاقات سیاسی و اجتماعی این مضامین را به کناری گذاشت و شعر خود را به ارزش‌های انسانی و مسایل مردم معطوف کرد. به همین دلیل در مقایسه اشعار نصرت رحمانی در زمان‌های گوناگون می توان تناقض‌ها و تضادهای بسیاری را مشاهده کرد. مسیر شعری نصرت از سرودن غزل شروع شد و در ادامه به چهارپاره و شعر نیمایی رسید. نصرت رحمانی پس از انتشار مجموعه شعر کوچ آوازه یافت و این مجموعه مورد استقبال فراوان قرار گرفت.

سه مجموعهٔ نخستِ نصرت رحمانی به نام‌های "کوچ"، "کویر" و "ترمه" دارای ساختارِ چهارپاره هستند و از نظرِ مضمونی فضایی بسیار تیره و عِصیان‌گرانه دارند.

نخستین دیدگاه‌ها و ایدئولوژی نصرت رحمانی را در این مجموعه‌ها شاهد هستیم که به مرورِ زمان تغییراتِ زیادی پیدا کرد. رحمانی در این سه مجموعه، **عشقِ زمینی** را با تمامِ خصایصِ زمینی خود به تصویر می‌کشد. **شعرِ چهارپاره** به طور کلی بیش‌تر نکاتِ عاطفی و فردی را بیان می‌کند و با بیانِ درونیّاتِ فردی، مخاطبِ خود را به خوبی تحتِ تاثیرِ این احساسات و هیجانات قرار می‌دهد. به همین دلیل است که شاعرانِ رمانتیک قالبِ چهارپاره را بسیار مورد استفاده قرار می‌دهند.

شاید که قطره‌ای چکد از خورشید
فانوس راه پرت شبی گردد
مهتاب خیس روی زمین ماسد
شعری شکفته روی لبی گردد

شاید که باد عطر تن او را
از لای در به بستر من ریزد
از روی برگ‌های گل زنبق
آوازهای گم شده برخیزد
شاید شبی کنار درخت کاج
آوای گام او شکند شب را
ریزد به روی دامن شب بوسه
ساید چو روی سنگ لبم، لب را
(از شعر شکّ)

نصرت رحمانی نیز با این قالب شروع کرد و با همین قالب بود که مشهور شد. او با اینکه درقالب‌های دیگر مانند قالب نیمایی و شعر نو نیز شعر سرود، اما شناخته‌ترین آثار خود را در قالب چهارپاره سرود و تا پایان عمر به این قالب علاقه داشت. شعر نصرت رحمانی که اغلب مضمون تیره و حزین دارند، در کل اشعاری خوش آهنگ و دلنشین هستند که به راحتی با مخاطب رابطه برقرار می کند و دل مخاطب خود را تحت تاثیر قرار می دهد. رحمانی توانایی بالایی در ترکیب واژه‌ها به شکلی آهنگین و موزون داشت. او با ترکیب واژه‌های دلنشین در شعر خود به مضامینی تازه و نو می رسید.

آثار و اشعار

نصرت رحمانی با شناختِ خوب و عمیق از زبانِ مردمِ جامعه، اصطلاحات و حتّی افعالِ رایج در جامعه را واردِ شعر کرد. او به کارِ خود در این موضوع آگاه بود و تاکید می‌کرد که بیانِ محاوره را به صورتِ عمدی به درونِ شعر خود کشیده است. نصرت رحمانی در دورهٔ نخست از زندگیِ شعری‌اش بیش‌تر فردگرا بود و با خلقِ تصاویری وهم‌انگیز و خیال‌گونه چون مرگ و وحشت در شعر، اثری انتزاعی را به چشمِ خوانندگانِ شعر ارزانی می داشت.

مضامینِ همواره موجود در اشعار نصرت رحمانی مرگ و اندوه است. این مرگ‌طلبی و اندوه جاری در اشعارِ نصرت رحمانی ناشی از ریشه‌های فلسفی، سیاسی و اجتماعی است که تحتِ تاثیر دورانِ خود بوجود آمده است. پس از کودتای ۱۳۳۲، نصرت رحمانی نیز تحوّلاتِ زیادی را در شعرِ خود به وجود آورد. در آثارِ او سمبولیسم یا نمادگرایی را به وضوح می‌توان شاهد بود. او در این دوران بود که شعرِ نو را مورد توجه قرار داد و حتّی شعرِ نوی حماسی را نیز تجربه کرد.

رقصید
پَر زد، رَمید
از سر انگشتِ او پرید
[سکّه]
گفتم: خط
پروانه‌ی مِسین
پرواز کرد

چرخید، چرخید
پَرپَر زنان چکید؛ کفِ جوی پُر لُجن.
تابید، سوخت فضا را نگاه‌ها
بر هم رسید
در هم خزید
در سینه عشق‌های سوخته فریاد می‌کشید:
ـ ای یأس، ای اُمید!
(از شعرِ "میعاد در لجن")

نصرت رحمانی در مجموعهٔ "**میعاد در لجن**" وزن‌های شعر را نیز به چالش می‌کشد و به نوعی با آن بازی می‌کند. او در میعاد در لجن به طور کامل به نوعی از فردیت رها می‌شود و به یک جمع می‌پیوندد. او در این مجموعه نشان می‌دهد که احساس را دیگر با احساس نمی‌آمیزد، بلکه احساس را با اندیشه و تفکر آمیخته است.

آن شب درید سینهٔ مردی را
مردی که شادمانی‌اش از غم بود
مردی که در به در پیِ خود می گشت
مردی که قُفل‌بانِ جهنّم بود.

در این اشعار شاهدیم که نصرت رحمانی دیگر به هیچ وجه درگیر فرد و منیّت فردی نیست، بل‌که به نوعی وحدت با پیرامون و اطراف خود رسیده است. البته شاعرِ رمانتیک هرگز خصوصیاتِ شعرِ رمانتیک را رها نمی‌کند، تنها آن‌ها را به شکلی و با نگاهی دیگر در شعرِ خود جاری می‌سازد. به طوری که شعرهای اجتماعی رحمانی به وضوح خصایص عاطفی و احساسی دارد، امّا می‌توان گفت که تحوّلِ نصرت رحمانی از من به ما و از فردگرایی به جمع‌گرایی دارای اندیشه و تفکّر بود و نتیجهٔ آن نیز موفقیت‌آمیز بود.

آثار دیگر نصرت رحمانی عبارتند از:

•کوچ ۱۳۳۳ •کویر ۱۳۳۴ •ترمه ۱۳۳۴ •میعاد در لجن ۱۳۳۶ •حریقِ باد ۱۳۴۹ •درو •شمشیر معشوقهٔ قلم •پیاله دورِ دگر زد •در جنگِ باد

او هم‌چنین یک **اتوبیوگرافی** هم دارد که نام آن "**مردی که در غبار گم شد**" است.

درادامه، نگاهِ زنده‌یاد بهزاد موسایی(۱۳۹۸-۱۳۴۶) شاعر، نویسنده، منتقد و پژوهش‌گرِ ادبیّات را به کتاب "در جنگِ باد، برگزیدهٔ آثار نصرت رحمانی" می خوانیم.

***

درنگی بر کتابِ "در جنگِ باد"

برگزیدهٔ آثار نصرت رحمانی(۱۳۰۸-۱۳۷۹)، چاپ اول-انتشارات بزرگمهر-۱۳۶۹
بهزاد موسائی (نویسنده،پژوهشگر و منتقد ادبی)

«زندگی بازی ست
ما خود صحنه می سازیم تا بازیگر بازیچه های خویش باشیم
وای زین درد روان فرسای
من بازیگر بازیچه های دیگران بودم
گرچه می دانستم این افسانه را از پیش
زندگی بازی ست!»
(شعرِ زندگی ص۱۷۳)

"در جنگِ باد" گزیدهٔ اشعار از مجموعه‌های پیشینِ شاعر است به نام‌های «کوچ»، «کویر»، «ترمه»، «میعاد در لجن»، «حریقِ باد» و «پیاله دور دگر زد». نصرت رحمانی بعدها تا پیش از مرگش در ۲۷خرداد۷۹، دو مجموعه ی دیگر به نامهای «شمشیر معشوقه ی قلم» و «آوازی در فرجام»هم منتشر کرد البته یک اثر داستانی حدیث نفس هم به نام «مردی که در غبار گم شد»(چاپ در دهه ی ۴۰) از وی به یادگار مانده است. شاعری با ده کتاب، اما همین حجم کم کافی‌است تا نام **نصرت رحمانی** را به عنوان یکی از بزرگ‌ترین شاعرانِ معاصر از نسلِ اوّل پس از نیما یوشیج به شمار آوریم.

نصرت رحمانی سمبلِ شعرِ «**رمانتیسمِ اجتماعی**» است و به نوعی نمایندهٔ جوانانِ عاصی و سرخوردهٔ زمانهٔ خود، که با اشعارِ موزون، پرخاش‌گر، تلخ، امّا واقع‌گرایانه‌اش از رؤیاها و آرزوهای نسلی می‌گفت که در دههٔ سی و چهل شکستِ اجتماعی را پذیرفته بودند. رحمانی در زندگی‌اش شاعرتر از شعرهایش بود. بسیاری از شب‌های عمرش در پرسه‌های خیابانی و روزها در کوچه‌های جنوبِ شهر گذشت و کنارِ اقشارِ متوسط به پایینِ جامعه زندگی‌اش را به سرآورد. شخصیّتی جسور، عصبی، پرخاش‌گر و ناسازگار داشت؛ درست مانند جوانانِ هم‌دوره‌اش، و شعرش هم آینهٔ تمام‌نمای کارآکترش بود:

من شاعرِ حریق در بادم
با باد عشق ورزیده ام
در جنگِ باد، زره از تن دریده‌ام
خاکسترِ مرا به باد سپارید
شاید که گردبادی
برپا شود.
(جنگِ باد ص۵۱)

نصرت رحمانی یادآور نسل جوان عاصیِ داستانهای «اسکات فیتز جرالد» و «ج.دی.سلینجر» است. جوان وازده ای که در کوچه و کافه و کاباره و خیابان، هستی خویش را تباه شده می بیند و برعلیه نظام موجود می شورد. بی جهت نیست که شعر نیمائی به لحاظ اجتماعی با شعر نصرت رحمانی ورد زبان مردم کوچه و بازار می شود. استفادهٔ شاعر از واژگان عامیانه و فرهنگ عامهٔ مردم آنهم به شکل غنائی تا پیش از او نظیر نداشته است:

تُف! در فضای تیره کمی چرخ می خورد
روی پیاده روی سمنتی، شلاپ...

از کوچه عابری که می گذرد نعره می کشد:
-ای خوار ک... مواظب باش
(شعرِ ناتمام ص۱۵۲)

بی شک **نصرت رحمانی** تصویرگرِ ماهرِ جنوب شهر و آدم‌هایش بود. او شاعرِ اعماقِ اجتماعی زشت و کثیف و تباه‌شده بود. شاعر کوچه های گل‌آلود و سقّاخانه‌های دخیل بسته، شاعرِ فقر و خیانت و جنایت نسلِ منقرضِ دوران خودش که مایاکوفسکیوار در کافه ها و خیابان ها برایشان شعر می سرود:

چاقو
شاید که فکر می کند:
-ای کاش
دستانِ قاتلی،
شوریِ خون داغ قلب زنی را
بر سرد تیغهٔ بی‌رحم می چشاند
آه...، چاقو.
(شعرِ چاقو ص۹۲)

***

چهار تاولِ چرکین
بدوز بر قلبات
چهار جیبِ بزرگ
بدوز بر کفن‌ات
ز لاشه ام بگذر
که من ز دودمانِ منقرضِ اشک وُ خون وُ یخ هستم
چو سنگ‌وارهٔ ماموت.
(شعرِ تاول۷ ص۸۰)

رحمانی شاعر پلیدی ها، جرم ها، اعتیاد و زشتی های اجتماع و خشونت زندگی و زمانهٔ خود است. ابائی هم نداشت که اینهمه بدبختی را رودررو شود و لمسی از تجربه ی آنان داشته باشد.

نصرت رحمانی (در کنار اسماعیل شاهرودی) تنها شاعری است که نیمایوشیج بر کتاب‌هایشان مقدمه نوشته است چرا که آنان به تشخّصِ زبانِ خودشان دست پیدا کرده بودند و جالب آنکه زبانِ هر دویشان به فرهنگِ کوچه برمی‌گشت و در زندگی شخصی نیز «نصرت» سال‌ها درگیرِ دیوِ اعتیاد بود و «شاهرودی» کارش به جنون و دارالمجانین کشیده شد. دو شاعر از بطنِ واقعیِ اجتماعی تباه شده!، اجتماعی که در غُلّ وُ زنجیر قفل شده است؛ امّا رحمانی پس از این از پَلَشتی و اسارتِ جامعه می‌گوید و در جستوجوی راه نجاتی برای آن:

راستی! واسطه ها هم گاهی حق دارند
رمزِ آزادی در چنبرِ هر زنجیری ست

قفل هم اُمیدی ست
قفل یعنی که: کلیدی هست
قفل یعنی که: کلید
(میعاد در لجن-ص ۱۴۱)

رحمانی واژه های پیشِ پاافتاده را با استفاده از وزن، به شکلِ زیبائی بکار می گیرد بطوری‌که آن‌ها را از حالتِ معمولی در می آورد و به آنها اعتبار می بخشد، مانند همین قفل و کلید که مثال‌اش آمد. نمونهٔ دیگر:

تصمیم
ها...، آها
آب دهانِ بی مزّه را جمع می کنم
اَخ...تُف!
هم شهر زشت می شود
هم سدّ ِ معبر است.
در این میان کدام گره باز می شود.
از روح ما وُ من
یک مُشت خون دَلمه بستهٔ بد بو
یک توده استخوان که کم از تُف نیست؟
(میعاد در لجن، ص ۱۵۱)

در میان کارهای رحمانی میعاد در لجن جایگاه ویژه ای دارد و به گمان نگارنده نقطه ی اوج شاعر است. از همان عنوان کتاب می توان دریافت که از گرفتاری جامعه ی در لجن مانده می گوید و با نسل خودش که در پلیدی و پلشتیِ لجن وار اسیر است در اعماق این سیاهی ها و زباله ها میعاد می گذارد:

گفتم:
-کنام (شیر) لجن زار نیست، نیست!
خط است و خال، گذرگاه کرم هاست
اینجا نه کشت گاه عشق و غرور است
میعادگاه زشتی و پستی ست.
از هم گریختیم
بر خط سرنوشت
خونابه ریختیم
ما...،هر دو باختیم
(صص ۱۶۱-۱۶۰- میعاد در لجن)

رحمانی در مجموعه های«کوچ»، «کویر» و «ترمه»به چهارپاره گرایش داشته و از مجموعه ی ترمه به شعر نیمائی بیشتر روی می آورد البته با حفظ وزن کلاسیک، هرچند نصرت در بیشتر چهارپاره هایش زبان کوچه و بازار را هم فراموش نمی کند و به همان قدرت کارهای دیگرش آنرا ارائه می دهد که پیش از آن کمتر نظیر داشته است(در شعرهای فرخی یزدی، پروین اعتصامی و ایرج میرزا). استفاده از واژه های عامه و زبان

بومی در شعرهای شخصی نیما هم وجود داشته با این تفاوت که نیما از آن واژه ها و تعابیر به شکلی نمادین استفاده می کرد اما نصرت از کلمات دم دستی و معمولی به همان شکل واقعگرایانه اش سود می برد:

کهنگی زد گره بر محجر تو؟
اختر، آن دختر مشکین گیسو
چادر آبی خال خالی داشت
رخت می شست همیشه لب جو
بخت او باز شد آخر یا نه؟
پسر مشدی حسن او را برد؟
جادوی صغری بگم کاری کرد
یا گره بر گره ی دیگر خورد؟

(«سقاخانه»، از اولین مجموعه اش «کوچ»)

در پایان لازم است به نکته ای کمتر گفته شده اشاره کنیم و آن‌هم جوانیِ شعر نصرت است تا آخرِ عمر! چرا که تا هنگامی‌که مرگ، شاعر را دربرگرفت، صدای جوانی‌اش را داشت و در جُست‌وجوی نسلِ خودش؛ همان‌طور که در مقدمهٔ برگزیدهٔ اشعار «در جنگِ باد» نوشته است:

«تودهٔ شعرخوان همیشه جوانان بوده اند. یک شاعر اگر جانِ جوان نداشته باشد آنها او را در یک حرکتِ سریع در پیچ وُ خمِ گردنه‌های راه جا خواهند گذاشت.....به این دلیل که گاه گفته ام: در جدولِ زندگی جائی برای شاعرِ پیر وجود ندارد. پس اگر در پیری جوانی کرده باشیم، چندان خود را سزاوارِ ملامت نباید بدانیم.»

و بدین ترتیب، شعر نصرت رحمانی در ادبیات معاصر ما همیشه جوان و عاصی خواهد ماند. او شاعری با شعرهای همیشه جوان است...

نظر نصرت رحمانی در مورد شاعران و نویسندگان دیگر:

از نسل ما «**شاملو**» هم روزگار مرا داشت. در مطبوعات کار می کردیم. هم نفس می کشیدیم هم زندگی را آواره وار می گذراندیم. خاصه گرفتاری «شاملو» از من هم بیشتر بود، چرا که او در به در دنبال چیزهایی که چاپ کرده بود و نمی پسندید، می گشت تا خودش بخرد. ولی در حقیقت ما هیچ کدام هیچ دیدگاه صحیحی را نمی شناختیم، ضمن اینکه کتابهای بسیار قطور فلسفی زیر بغل می گذاشتیم و از محتوای آن کوچکترین اطلاعی نداشتیم. مثل بیست سالگان امروز. کم کم خوب که چشم ها را باز کردم، از این جا و از آنجا پریشان روزگارانی چون خود را یافتم که هاله ی جنون در اطراف شان می گردد از هم نسلان من کسانی که در شعر از **نیما** برگذشتند و صدای ممتاز مشخصی دارند، «شاملو»، «امید»، «نادرپور» و «سپهری» بودند و بعدها «فروغ»، «آتشی»، «آزاد». این جا حرف درباره شعر خوب و بد نیست. حرف از صدای مشخص است. مثلاً «خویی» شعرهای خوبی می سراید، اما صدایش در صدای «**امید**» گم می شود. صدای مشخصی ندارد. یا خیلی های دیگر. در شعر کسانی که گفتم، خصلت هایی است که آن ها را از دیگران جدا می کند. «شاملو» چیزهایی نداشت و همین او را به صدا و روالی مستقل رساند. شاملو حوصله الفبا خواندن ادبیات کهن را نداشت. وقتی شاعر شد، (شاعری در جهان سوم، بسیار دشوار و خودکشی از

گرسنگی است) همین سنت نداشتن، همین رها بودن از سنت گذشته، شاملو را نجات داد. بر خلاف او «امید» گرایشی بسیار قوی به گذشته داشت تا آن حد که می ترسم چند سال دیگر او را جزو قدما به حساب آورند نه شاعر بعد از نیما!

در شعر من نوعی «گستاخی» بود و دید یک شهری عاصی. نیما آنرا دریافته بود و همیشه به من می گفت که آن را حفظ کنم.

«**نادرپور**» در کلاس نیما نبود، می رفت تا ادیب شود و از طریق «توللی» به شعر روی آورده بود، اما به سرعت از او برگذشت. خودش را کشاند جلو. «سپهری» هم صدای مشخصی بود به دلیل عقایدش و تصویر سازی هایش و سادگی اش. «**فروغ**» زن بودبا تمام حساسیت ها و عواطف یک زن ایرانی در آن روزگار. به نظر من زنی در حد او در ادبیات معاصر بی نظیر بود. در شعر «**منوچهر آتشی**» صدای روستا، بوی چرم و اسب و حماسه های جنوب می آمد. «آتشی» صدایی مشخص بود.

«**آزاد**» نیرویی داشت که نیمی از آن را به شاملو وام داد. اگر خودش از آن بهره می گرفت، در شعر ما دگر مردی بود. جز آنان که نام بردم به «**سپانلو**» امیدوارم که هنوز کارش را تمام نکرده است. و دیگران .... یا دنباله رو هستند و یا دنبال فرم و تکنیک های غربی که در خود غرب سال هاست کهنه شده است. یا دنبال موج و مکتب سازی. و دلایل چنین وضعی نیز بسیار است. البته یک مقدار پریشی هست و مقداری هم پراکندگی و آوارگی. در مورد بعضی ها هم کفگیر به ته دیگ خورده است. حرفی ندارند. شاعر های ما وقتی بیکار می شوند، «**نقد**» می نویسند که از بلاهای شعر ماست. عده ای هم هنوز خودشان را تکرار می کنند.

در میان نویسندگان ایرانی اول بیشتر از همه «**هدایت**» هست. هنوز هیچ کس به پای او نرسیده است. هنوز حتی نمی توانند «بوف کور» او را تفسیر کنند. جهان، ادبیات ما را با هدایت می شناسد. هدایت در روال های گوناگون نوشته است. «حاج آقا» را دارد و «بوف کور» و «سه قطره خون» را و «علویه خانم» را ... هر کدام در روالی. و در هیچ زمینه ای هنوز به او نرسیده ایم. هدایت تف کرد به آن اشرافیت پوسیده که نوک دماغش را می گرفت و از کوچه های لجن زده ی وطن رد می شد. بر خلاف نظر دیگران، خودکشی هدایت به اعتقاد من هم پای خودسوزی یک راهب بودایی است که آمریکایی ها وطنش را اشغال کرده بودند. بعد «**صادق چوبک**» - با فاصله بسیار – که نثر و زندگی آنها اختلاف بسیاری با هم دارند. شاید این را عیب ندانند، ولی به نظر من پسندیده نیست. «چوبک» به دلیل فضا سازی هایش، نحوه دیدش، تعابیرش و آدم هایش که همه تازه بوده اند، مهم است. «**بزرگ علوی**» جنبه دیگری از رئالیسم را نشان داد. کارهای خوبی در زمان خود دارد، مثل داستان «یرلینکا» و «میرزا».

«**جلال آل احمد**» معترف است: «یک روز هدایت دست مرا گرفت و به مجله ی سخن برد. داستانی که همراه داشتم، به هدایت سپردم. هدایت هم داستان را به خانلری داد چاپ شود.» از آن پس جلال نویسنده شد. جلال نویسنده ای خلف از کار درآمد. کارهای بسیاری دارد که می توان برای بعضی از آن ها ارزش قائل شد و روی هم رفته جلال با نثر ویژه اش به نظر من قبل از نویسندگی یک روشن فکر بود، روشن فکری که «سارتر» می گوید، بود.

اوج نسل بعد از ۳۲ «**بهرام صادقی**» بود. «ملکوت» او یک سرو گردن از آثار ادبی ما در زمینه داستان نویسی بالاتر است. آدم فکوری بود و مثل او کم پیدا می شود. «**ابراهیم گلستان**» هم آدم با سواد و

فرهنگی است. آثار خوبی هم نوشته است. اما من آن بازی وزن دادن به نثر را نمی پسندم. «گلستان» دنبال نوعی تشخص در نثر بود. همین از ارزش او کاست. تشخص تصنعی به دل نمی نشیند. دیدت که درست باشد، تشخص خود به خود می آید.کمی هم زیاد در نوشته هایش بود. **هوشنگ گلشیری** را با داشتن «شازده احتجاب» نمی توان ندیده گرفت بویژه آنکه فرم می شناسد. افسوس که آن هم خود را در خدمت وزن شعر و انتقادهای متضادی می کند که گاه از یک اثر است. من **«احمد محمود»** را می پسندم. به دلیل فصل های درخشان «همسایه‌ها»، و آن توصیفات زنده و جان دار صحنه های حساس. «احمد محمود» در خلق فضا، در تصویر زندگی، در تصویر آدمها مهارتی بی نظیر دارد.

در این بازار بلبشو خیلی های دیگر هم هستند که به نظر من قابل بحث نیستند. البته خیلی کتاب های نازک و کلفت نوشته شده، اما در آن ها چیزی جز پاورقی نخوانده ام! حالا حرف زیاد می زنند دربارهٔ **«هدایت»** و دیگران. هدایت قلّهٔ داستان‌نویسی ما رو به رشد و تعالی دارد. **«دریابندری»** گفته بود که هدایت در حوزهٔ **«ادبیاتِ انحطاط»** است. خوب، او دارد خودش را به هر دری می زند چون کفگیرش به ته دیگ خورده. مترجم خیلی خوبی است، کم نظیر است، اما در نظارت او دیگر چیز تازه ای نیست. یا هست و ما بی خبریم!

روی هم رفته ما قرن ها از داستان نویسی جهان عقبیم. اگر هم گاهی چیز قطور یا نازکی به دست مان می رسد، اگر نویسنده اش ایرانی باشد، در حد یک پاورقی است. خلاصه کنم اگر یک پاورقی مثل «بینوایان» گیرمان بیاید، حتما صدها سال از آن اثر عقبیم، دیگر با نویسندگان است که منصفانه قضاوت کنند!

این گونه نیست که ستم‌گران همواره فقط از یک نقاب استفاده کنند.

نقاب‌ها را نیز همیشه نمی‌توان به یک شیوه از هم درید.

برتولت برشت

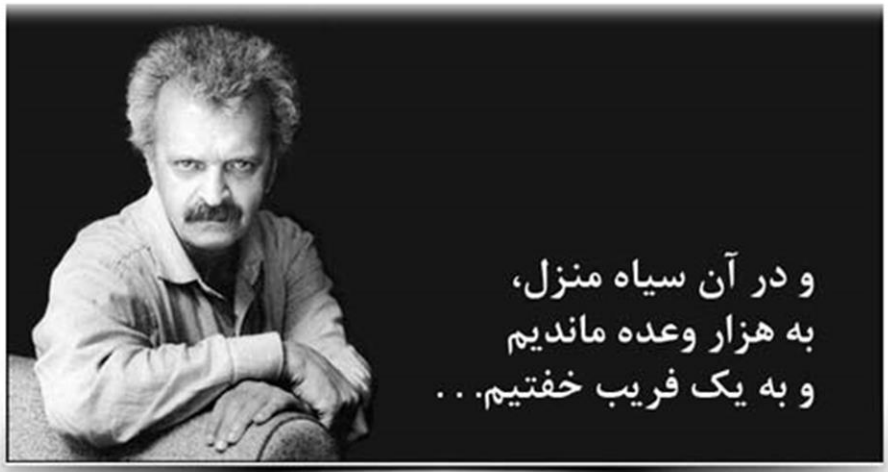
ارژنگ شمارهٔ ۲۹، فروردین و اردیبهشت ۱۴۰۲

بازگشت به فهرست

ریشه در خویش (در ستایشِ نیما یوشیج)

همراه با یادی از محمود مشرف تهرانی (م.آزاد)

به قلم دکتر احمدرضا بهرام‌پور عمران؛ پژوهش‌گر، نویسنده و مدرّس دانشگاه



«**م.آزاد**» [۱۸ آذر ۱۳۱۲ تهران – ۲۹ دی ۱۳۸۴ تهران] شاعری بود که در دهه‌های چهل و پنجاه، در محافلِ ادبی، نامش درکنار نام شاملو و فروغ و اخوان تکرار می‌شد. او در شب‌های شعر خوشه (۱۳۴۷)، که به همت شاملو برگزار شد، نهمین سالگردِ درگذشتِ نیما (۱۳۴۷) که با حضور آل احمد و سپانلو و دیگران در دانشگاهِ تهران برپا شد، و نیز در «ده شب» (مشهور به شب‌های گوته) حضوری فعّال داشت. مشهور است در شب‌های گوته، شبی که م. آزاد مجریِ برنامه بود و عبدالعلیِ دستغیب (حامی میانه‌رَوی در نوگرایی) به جایگاه آمد و سخنانش مخالفتِ نوگرایانِ افراطی را برانگیخت، با تدبیرِ او بود که غائله ختم‌به‌خیر شد.

م.آزاد شاعری است که نامش با مجلهٔ آرش و نامِ سیروسِ طاهباز، و تاحدّی فروغ گره‌خورده‌است. در بسیاری از شماره‌های مجلهٔ «آرش» ردّی از شعرهای او باقی است. در جلسهٔ گفت‌وگوی بی‌نظیری که سال ۱۳۴۴، شاعران معاصر (شاملو، اخوان، فروغ، سپهری) به تبادلِ آراء پرداختند، م. آزاد حضوردارد و نظرهایی که ابراز می‌کند، از نگاه به‌نسبت متعادلش به شعر و شاعران امروز حکایت‌دارد؛ اگرچه به‌نظرمی‌رسد او بیش‌از دیگران به شعر و شخصیت فروغ تمایل دارد. م. آزاد «پری‌شادختِ شعر» (زندگی و شعر فروغِ فرخزاد، نشر ثالث) را نیز نگاشته‌است.

م .آزاد دانش‌آموختهٔ رشتهٔ ادبیات فارسی در دانشگاهِ تهران بود. شاید همین مأنوس‌بودن با ادبِ کهن، موجب شد زبان شعرش پاکیزه و پیراسته و شعرش سخته و سنجیده باشد. او چندین داستانِ کهن را نیز برای نوجوانان بازنویسی کرد. این آثار در دهه‌های چهل و پنجاه از سوی کانون پرورشِ فکری کودکان و نوجوانان منتشر شد. نویسنده هنوز خاطرهٔ خوشِ خواندنِ کتاب‌های «زال و سیمرغ» و «زال و رودابه» را در نوجوانی، با بازنویسی او به‌یاددارد. خوشبختانه این آثار سال‌های اخیر نیز تجدیدِ چاپ شد.

م. آزاد شاعری بود که با زبانِ معیارِ تهرانی و در فضای نوقدماییِ حاکم‌بر بخشی از فضای ادبیِ دهه‌های سی و چهل، به شعر روی‌آورد. چهارپاره‌های دفترهای «در دیارِ شب» و بخشی از «آیینه‌ها تُهی است» یادگارِ آن سال‌هاست. **نیما پس از دیدنِ م.آزاد، در «یادداشت‌های روزانه»اش نوشت:**

«آزاد بسیار حسّاس و فکور است. دانشکده‌دیده است، شعر می‌گوید. «دیار شب» را نوشته‌است. چقدر ضعیف‌الاندام است و برای شاعری پیش‌درآمد ساخته‌است. نسبت‌به من علاقمند بود و نسبت‌به خانلری و مجله‌اش و دانشکده هیچ...» [*برگزیدهٔ آثار نیما یوشیج (همراه با یادداشت‌های روزانه)، به‌کوشش سیروس طاهباز، انتشاراتِ بزرگمهر، ۱۳۶۹، ص ۲۷۰*] و دشمنیِ نیما، آل احمد، طاهباز (و مجلهٔ «آرش») و فروغ با خانلری و شیوهٔ مجلهٔ «سخن»، حدیثِ مشهوری است.

آزاد شعری در ستایشِ نیما نیز سروده با عنوان «**من گیاهی ریشه در خویشم**.» در جای‌جای شعرِ او می‌توان ردّ زبانِ شعرِ نیما، اخوان، شاملو، فروغ و سپهری را دید و صدای این شاعران را شنید؛ امّا شعرش بیش‌از هر شعری به شعرِ فروغ نزدیک است. بیانِ شعر م.آزاد، بیانی تغزّلی و طبیعت‌گرایانه و شرقی و حتی گاه اشراقی و بودایی است. کافی است به تکرارِ موتیفِ «نیلوفر» در شعرش دقت شود. او بیش از ده‌بار با نیلوفر تصویر و مضمون پرداخته، و این بَسامدِ بی‌چیزی نیست:

وقتی که دوست داشتنات زیباست
مثل خیال آبیِ نیلوفر
در باغ باژگونهٔ تالاب... (گل باغ آشنایی، نشرِ علم، ۱۳۷۸، ص۴۸۲)

البته گاه به پرخاش و «نفرین» و «دشنام» (همان، صص ۲۵۱۲) نیز گراییده، اما مدارِ شعرش هیچ‌گاه چندان بر این فضاها نچرخیده و بی‌درنگ به طبیعت و تغزّل بازگشته‌است.

آزاد به ترانه و ترانه‌سرایی، که پیوندی نزدیک با تغزّل دارد، توجه‌داشت. برخی از شعرهای تغزّلی‌اش را محمدرضا شجریان (قطعهٔ « گلِ باغِ آشنایی»)، بهرام حصیری (قطعهٔ «بی‌تو خاکسترم») و بیژن بیژنی (قطعهٔ «گلِ باغِ آشنایی») اجراکردند و درشمارِ ترانه‌های خاطره‌انگیزِ ده‌های اخیر به‌شمارمی‌روند. سالِ گذشته، شهرام ناظری شعری از او را («برگریزان») که با ویرانی‌های زلزلهٔ کرمانشاه تناسب داشت، اجرا کرد. او و فرخ تمیمی ترانه‌های پینک‌فلوید را نیز به فارسی برگردانده‌اند که از اقبالِ خوبی برخوردار شده و بیش از ده‌بار چاپ‌شده‌است.

از دیگر نقاط قوّتِ شعرِ م.آزاد «طرح»ها یا شعرهای کوتاه اوست. از آن جمله است این قطعه:

«گل از شاخه افتاد و بر خاک خفت

شهیدان باغ این شهیدی دگر!» (همان،ص ۴۲۰)

«برای گذشتن/ از این رود/ رنگین‌کمانی باید بود» (همان، ص ۴۵۸)

«از ماهتابِ سبز گلی چیدم،/ با پنجه‌های نیلیِ پولاد» (ص۱۷۵)

متن فوق برگرفته از: کانال تلگرامی از گذشته و اکنون *(یادداشت‌های ادبی احمدرضا بهرام‌پور عمران)*

***

متن شعر «ریشه در خویش (در ستایشِ نیما یوشیج)»

سُرودهٔ محمود مشرف تهرانی (م.آزاد) از دفتر "آیینه‌ها تُهی است":

من گیاهی ریشه در خویشم
من سکونِ آبشارانِ بلورینِ زمستانم
من شکوهِ پرنیانِ روشنِ دریای خاموشم
من سرودِ تشنه بیمارخیزانِ بهارانم
مهرِ دوزخ‌تابِ افسون‌سوزِ شب‌کوشم
مرغِ زرّین‌بال دریا رازِ مهتابم
چشمه‌سارِ نیلیِ خوابم
چنگِ خَشم‌آهنگِ پاییزم
بانگِ پنهان‌خیزِ توفانم
بامِ بیدارِ گُل‌انگیزم
سایهٔ سروم که می‌بالد
نایِ چوپانم که می‌نالد
آهوی دشتم که می‌پوید
من گیاهی ریشه در خویشم که در خورشید می‌روُید.

خودت باش! کسی هم خوشش نیامد، نیامد. این‌جا کارخانهٔ مجسّمه‌سازی نیست!

ارنستو چه‌گوارا

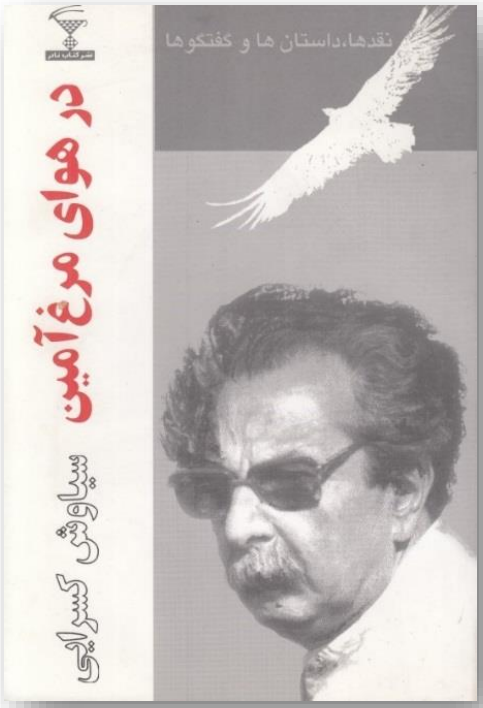
ارژنگ شمارهٔ ۳۱، مرداد و شهریور ۱۴۰۲

بازگشت به فهرست

در هوای مُرغِ آمین

نقدها، داستان‌ها، گفت‌وگوها

سیاوش کسرایی/ معرّفی: مهدی عاطف‌راد



ارژنگ: کتاب "در هوای مرغِ آمین" حاوی مجموعه‌ای از نقدها، داستان‌ها و گفت‌وگوهای زنده‌یاد "سیاوش کسرایی" است که چاپِ نخستِ آن در سال ۱۳۸۲ و در ۲۱۰ صفحه به همّت نشرِ "کتابِ نادر" منتشر شده است. سیاوش کسرایی در این نوشته‌ها کوشیده است برخی از جوانب و درون‌مایه‌های شعرِ نیما را تحلیل‌وبررسی نماید. بخش اصلی کتاب شامل بررسی‌هایی است که از نیمهٔ دوّمِ دهه ۱۳۴۰ تا نیمهٔ دوّمِ دهه ۱۳۷۰ نوشته و یا ایراد و منتشر شده‌اند.

مجموعهٔ حاضر نخست متضمّنِ دوازده نوشته دربارهٔ نیما است که با این عناوین به طبع رسیده است:

"پرواز در هوای مرغ آمین"، "در تمامِ طولِ شب"، "مرگِ عاشق"، "شیفتگانِ ناشناخت"، "پیچان"، "ری‌را: آوازِ آدمی"، "چهرهٔ‌مردمی شعرِنیما"، "طعمِ آفتاب"، "افسانه: اوجِ بلندِ آغاز"، "مرغانِ نیما"، "تحلیلی کوتاه از "او را صدا بزن""و "چند تصویر در شعرِ نیما ."

در بخش دوم کتاب سه گفت‌وگو دربارهٔ شعرِ معاصر، به ویژه شعرِ نیما درج گردیده است. پنج داستان کوتاه از سیاوش کسرایی ("من تو را دوست دارم"، "*بعد از زمستان در آبادیِ ما*"، "*پرِ قلم*"، "*دوستِ کوچکِ من*" و "*شکارچی*") در قسمت بعدی کتاب آمده است. واپسین نوشتهٔ کسرایی در این مجموعه، دربارهٔ "پیوندِ زندگی و شعر" است. مهدی عاطف‌راد در معرّفی و بررسی محتوای این مجموعه مطلب زیر را با عنوان "سیاوش کسرایی در هوای مرغِ آمین" نگاشته که با هم می‌خوانیم:

در بینِ شاعرانِ پیرو نیما یوشیج، دو شاعر بیش‌ترین تلاش را برای شناساندنِ شعرِ نیما یوشیج و راه و رسمِ شاعری او کردند و بیش‌ترین نقش را در ساده‌فهم کردن پیچیدگیها و دشواریهای شیوه‌ی شاعری نیما یوشیج و ظرایف و دقایق شعرش داشتند: مهدی اخوان‌ثالث و سیاوش کسرایی.

مهدی اخوان‌ثالث، از سال ۱۳۳۴ به بعد، با انتشار نوشته‌هایی در مجلات و نشریات کوشید تا جنبه‌های فنی و بدیعی و ابداعات شعر نیما یوشیج، از قبیل ویژگیهای وزن عروضی شعر نیما و قاعده‌های آن را به زبانی ساده و قابل فهم برای اهل مطالعه و دوستداران شعر توضیح دهد و بخشی از مطالبی را که نیما یوشیج در نامه‌ها و یادداشتهای پراکنده‌اش به طور نامنسجم و جسته و گریخته درباره‌ی عروض شعرش بیان کرده بود، جمع‌بندی و تدوین کند.

چند سال پس از مهدی اخوان‌ثالث، از سالهای آخر دهه‌ی ۴۰، سیاوش کسرایی هم با نگارش مقالات و انتشار آنها کوشید تا جنبه‌های اجتماعی و مردمی شعر نیما یوشیج را توضیح دهد و با تحلیل و تفسیر شعرهای دشوارفهم او، زبان شعر نیما را قابل فهم و رازورمزها و ابهامها و استعاره‌های آن را تا حدممکن برای خوانندگان شعر نیما یوشیج تبیین کند و توضیح دهد.

بعدها این‌دو شاعر ارجمند نیمایی به نوشتن مقالات خود درباره‌ی شعر و شاعری نیما یوشیج ادامه دادند و نوشته‌هایشان را تکمیل کردند. حاصل کار مهدی اخوان‌ثالث، در زمان حیاتش، در دو کتاب "بدعتها و بدایع نیما یوشیج" و "عطا و لقای نیما یوشیج" منتشر شد.

حاصل کار سیاوش کسرایی، نخستین بار، هفت سال پس از مرگش، در اسفند ۱۳۸۲، در کتاب "در هوای مرغ آمین" منتشر شد. البته پیش از آن، هفت مقاله از این کتاب، در سال ۱۳۵۴، در جزوه‌ای به صورت پلی‌کپی با عنوان "چهره‌ی مردمی شعر نیما"، توسط دانشگاه زاهدان، تکثیر شده؛ و این جزوه، متن درس‌نامه‌ی واحد درسی "شعر نو" بوده که سیاوش کسرایی در این دانشگاه، در سالهای ۱۳۵۴ تا 1356 برای دانشجویان رشته‌ی ادبیات و زبان فارسی، تدریس" می‌کرده است.

این متن بررسی کوتاه و فشرده‌ای است از نوشته‌های منتشر شده از سیاوش کسرایی دربارهٔ شیوهٔ شعر و شاعری نیما یوشیج، در کتاب "در هوای مرغ آمین". در این کتاب دوازده متن از سیاوش کسرایی دربارهٔ شعرِ نیما یوشیج و شیوهٔ شاعری‌اش منتشر شده است. این متن‌ها را سیاوش کسرایی بین سال ۱۳۴۷ تا سال ۱۳۶۱ نوشته است.

هشت متن ازاین متن‌ها به تحلیل وتفسیرِ شعرهایی از نیما یوشیج اختصاص دارد. این‌ها عبارتند از:

۱- پروازی در هوای "مرغ آمین" (در این متن که در آذر ۱۳۵۰ برای یک سخنرانی نوشته شده، و نخستین بار، در جزوه‌ی "چهره‌ی مردمی شعر نیما" منتشر شده، سیاوش کسرایی به تفسیر شعر "مرغ آمین" نیما یوشیج پرداخته است).

۲- مرگِ شاعر (این متن که سیاوش کسرایی آن را با یاد و به مناسبت تیرباران خسرو گل سرخی [۲۹ بهمن ۱۳۵۲] نوشته و نخستین بار در جزوه‌ی "چهره‌ی مردمی شعر نیما" منتشر شده، به تفسیر شعر "مرکِ کاکلی" نیما یوشیج اختصاص دارد).

۳- شیفتگانِ ناشناخت (این متن که نخستین بار در جزوه‌ی "چهره‌ی مردمی شعر نیما" منتشر شده، نظری‌ست تفسیری به دو شعر "شب پره‌ی ساحل نزدیک" و "سیولیشه").

٤- پیچان (در این متن که نخستین بار در جزوه‌ی "چهره‌ی مردمی شعر نیما" منتشر شده، سیاوش کسرایی شعر "همه شب" را تحلیل کرده است).

۵- ری‌را: آواز آدمی (در این متن که در آذر ۱۳۵۲ نوشته و نخستین بار در جزوه‌ی "چهره‌ی مردمی شعر نیما" منتشر شده، سیاوش کسرایی به تفسیر شعر "ری‌را" پرداخته است).

۶- طعمِ آفتاب (این متن که در اردیبهشت ۱۳۶۱ نوشته شده، به تفسیر شعر "شبگیر" اختصاص دارد).

۷- افسانه: اوج بلند ف آغاز (این متن که در دی ۱۳۶۱ نوشته شده، تفسیری‌ست بر "افسانه"ی نیما).

۸- تحلیلی کوتاه از "او را صدا بزن" (در این متن کوتاه، سیاوش کسرایی به تحلیل شعر "او را صدا بزن" پرداخته است).

چهار نوشتهٔ دیگر موجود در کتاب "در هوای مرغ آمین" نظری‌ست کلی به بعضی از جنبه‌های مهم شعرِ نیما یوشیج؛ از جمله چهرهٔ مردمی‌اش، شبش، مرغانش و تصویرهایش. این نوشته‌ها عبارتند از:

۱- چهرهٔ مردمی شعر نیما (این متن که در دی ۱۳۴۷ نوشته شده و متن سخنرانی سیاوش کسرایی در مراسم دهمین سال‌گرد مرگ نیما یوشیج در دانشکده‌ی هنرهای زیبای دانشگاه تهران بوده، نخستین بار در جزوه‌ی "چهرهٔ مردمی شعر نیما "منتشر شده و جزوه عنوان خود را از همین نوشته گرفته است).

۲- در تمامِ طولِ شب (این متن که در اردیبهشت ۱۳۵۳ نوشته شده و متن سخنرانی سیاوش کسرایی در دانشکده‌ی فنی دانشگاه تهران بوده، نخستین بار در جزوه‌ی "چهره‌ی مردمی شعر نیما" منتشر شده است).

۳- مرغانِ نیما

۴- چند تصویر در شعرِ نیما

سیاوش کسرایی در مقدمهٔ متن "چهرهٔ مردمی شعر نیما"، دلیل پرداختن‌اش به نیما و شعرش را چنین توضیح داده است:

"در آستانهٔ دهمین سال‌مرگِ نیماییم و ما که شاگردان شاکر او هستیم، هنوز او را چنان‌که در خور اوست، نشناسانده‌ایم. او را ستایش کرده‌ایم، بدو فخر بُرده‌ایم، با شهرتش سهیم شده‌ایم، بر او شوریده‌ایم و در گمان از او فراتر رفته‌ایم، امّا پاسّ اندیشه‌های او را نداشته‌ایم.

من در این فرصتِ کوتاه، دعوی معرّفیِ نیما را ندارم، چه این کار درخورِ بررسی‌ها و پی‌جویی‌های فراوان است و نه بررسی و پی‌جوییِ یک تن، که یک گروه، گروهی از زُبده‌ی نیماشناسان؛ و شایسته‌تر آن‌که کانون نویسندگان ایران دیر یا زود بدین مهم بپردازد. بله، دعوی معرفی نیما را ندارم، ولی سعی‌ام بر آن است که سمت این شناسایی را بنمایم. من خطّ کشم را در فاصله‌ی سرچشمه و مَصَب گذاشته‌ام تا راه این رودِ خروشان را به هم متّصل کنم. ناگزیر این خطی راست و سطحی است که زیروفرازفت‌ها و کج‌وراستی‌هایی را که این رود نخستین بار در گذرگاه‌های صعب زندگانی‌اش داشته، به‌خوبی نمی‌نماید."(۱)

همان‌طور که از این توضیح برمی‌آید، کم‌کاری و عدم تلاش شاگردان و پی‌گیران راه نیما یوشیج در راه معرفی و شناساندن شعر و شیوه‌ی شاعری نیما یوشیج و خلائی که در این زمینه وجود داشت، سیاوش کسرایی را بر آن داشت که آستین همت بالا بزند و در راه شناساندن و معرفی شعر نیما و شیوه‌ی شاعری او

و راه و رسم سرودن‌اش گام بردارد و تلاش و تکاپو کند، و دوازده مقاله‌ی منتشر شده در کتاب "در هوای مرغ آمین" حاصل چنین تلاش و تکاپویی است.

سیاوش کسرایی در این نوشته‌ها از نیما می‌نویسد و می‌کوشد با نوشته‌هایش چهره‌ی مردمی شعر او را بشناساند: "نیمایی که تکرار نشده است."(۲) نیمایی که "برای صعود از پلکانهای سبزپوش تا ایوان برف‌پوش دماوند از گذرگاه‌های هولناکی عبور کرده و به پیری رسیده، به کمال اندیشه"(۳) نیما، آن روستایی غریب که "با سبد گلهای وحشی‌اش به شهر آمد و افسانه‌اش را که از دارودرخت‌های جنگلی شاخ و برگ می‌گرفت و در گرد آتش شبانان رنگ می‌یافت، نقل کرد."(۴)

در مقدمهٔ مقالهٔ "پروازی در هوای مرغ آمین" سیاوش کسرایی اوضاع اجتماعی- سیاسی- اقتصادی جامعهٔ ایران را در زمان ظهور نیما یوشیج بررسی کرده و طرحی از سیمای نظم حکم‌فرما بر این مرز و بوم را در خطوط کلی آن ترسیم کرده و نتیجه گرفته است:

"این مردم زحمت‌کش شهر و ده بودند که تمامی سنگینی بار این نظم را به دوش می‌کشیدند. گرسنگی و بیماری، زور شنیدن، به بیگاری رفتن، له شدن زیر پای هر که از دور و نزدیک با قدرت پیوندی داشت، بی‌فریادرس زیستن و مردن؛ این همه‌ی نصیب مردم بود."(۵)

سیاوش کسرایی بازتاب این اوضاع تیره و تاریک را در شعر نیما یوشیج "**شبِ نیمایی**" نامیده و معتقد است که این شب بر سر بیشتر آثار نیما سایه انداخته است:

"شبی که همه‌ی آذین خود را از بیداد به مردم گرفته است و روشنی را چه در پیه سوز من و چه در چراغدان اندیشه‌ی شما غارت می‌کند." (۶)

شبی که *"چون مادهٔ سیاهِ سیّالی در همه جا و بر همه چیز جاری است. بر دل‌ها می‌نشیند و آن را سیاه می‌کند، در کالبدها فرو می‌رود و آن را منجمد می‌دارد، حبسگاه‌ها را تاریکتر و گورها را مخوفتر می‌نماید، حتا چون کفنی سیاه به گرد چراغ می‌تند، وحشت‌سرایی می‌سازد که خیال روشنایی نیز در آن به غارت رفته."*(۷)

در چنین شبِ دیرپا و سیاه‌سرشتی نیمای جوان از یوش ظهور می‌کند و در نبردِ خاموشانه‌ای که بین نور و ظلمت در پهنهٔ ادب و اندیشه آغاز شده، به جانبداری از نور برمی‌خیزد و به جنگِ ظلمت می‌رود و با ترسیمِ تصویرهایی زنده و تکان‌دهنده از چهرهٔ کریه و سیاه‌کارِ شب، می‌کوشد نفرت و بیزاری از آن را در دل‌ها برانگیزد و آتشِ اشتیاق و تمنّای روشنایی صبح را در ذهن‌ها و دل‌ها شعله‌ور کند: *"پس از شکست نهضتِ جنگل و سازمان‌های سیاسی آن، نیما قلم را برمی‌دارد و چون در تاریکی است، روشنایی می‌خواهد. پس نطفهٔ شب و روز از این‌جا در شعر او منعقد می‌شود. نیما یک تن از ساکنان وادی خاموشان است که خاموش نمی‌نشیند و گاه‌گاهی از فرازِ دیوار به جهانِ روشنایی گردن می‌کشد، و برای زمین‌های تشنه و کشت‌گاه‌های سوخته ابر و باران را مژده می‌آورد، شب را تفسیر می‌کند و به شیوهٔ خود با آن می‌جنگد و در این نبردِ جانانه چون شهرزادِ قصه‌گوی، داستان‌ها می‌کند تا فرودآوردنِ تیغ را بر گلوی زیبایی و پاکی به تأخیر افکند، باشد که آفتابِ طالع برآید و رستگاری به بار آورد.*

در مجموعه شعرهای منتشر شده‌ی نیما واژه‌ی شب ۳۲۳ بار به کار گرفته شده و هیچ کلمهٔ مشخّصِ دیگری در سراسرِ اشعارش بدان برتری ندارد، و روز و صبح و سپیده کم‌ترین لغاتی هستند که نیما

بدان عنایت کرده، چه، شب محیطِ اوست، چون آبِ سیاهِ مُرداب پیرامونِ ماهی قرمز، و امّا روز یا رو شنایی آرزوست، اُمیدی دوردست. شعرِ نیما گر چه کم کم در شب فرو می‌رود، امّا راه یابِ دو مین ا ست."(۸)

بر اساس چنین دریافتی از شعر نیما ست که سیاوش ک سرایی آن را " شعرِ روز گارِ ب ند وُ فُروبستگی" می‌نامد:

"شعری که شدّتِ درد در آن کبود می‌نماید، شعری که به تبِ و تابِ کم هوایی مبتلا ست و ا ندوهِ غروب و حسرتِ آزادی مرغ قفس با خود دارد، رودی جوشان است که شب همهٔ تاریکی‌اش را در دلِ آن فروتکانده، یا کوهی است با صلابت که صبورانه خیمهٔ ابری سنگین را بر دوش می‌برد، یا ساده‌تر سنگِ سیاهی ا ست که نطفهٔ آتش در اوست." (۹)

و معتقد است: *"شب در شعرِ نیما چنین می‌گذرد، شبی که تاروُپود و با فتِ آن، جدا از ر شته‌های شعرِ گذشتگان است، شبِ هجرِ دو دل‌داده نیست و اگر شبِ جدایی عشّاق است، سخن از عاشقانِ دیر گری ا ست. اگر انتظاری در کار است، روز را منتظراند که برآ ید؛ و روز، روزِ گ شایش ا ست، روزِ ر ستگاری ا ست، و نه رستگاریِ یک تن که رستگاری یک خلق. این شبی که گردَش را بیش و کم بر تمامی ا شعار نی ما اف شانده، هستی دارد، **"هست شب"**، موجودّیتی مهاجم دارد، دستگاه و کارگزار و عا مل دارد که در صفوفِ آ نان، پای‌تاسرشکمان، کج‌اندازان و دل‌به‌دوجایان جای دارند و در برابر همین‌هاست که نیما نیز ارتشی می‌آراید از شب‌تاب سوسوزن کنار ساحل تا مرغ آمین‌گوی که گنجایش پناه دادن خلقی در زیر پرو بال دارد، و ا گر در قلمرو شب شب‌گردان‌اند، نیما نیز شب‌روانی دارد که با آنان به مصاف می‌رود ، جنگ و گریز می‌کند و به هر ترتیب دل شب را می‌آشوبد و چون جنگجویان بومی در ا ین کارزار ه مه‌ی ابزار های پیرا مون را به کار می‌گیرد، از ماخ‌اولا- رود دیوانه که خشم‌گینانه خود بستر خود را می‌گشاید تا راهی به دریا کند- تا داروک- قورباغه‌ی درختی که دیدبان و پیام‌آور نیماست و مترصد روز باران است. آتش سوزاننده و باد کوبنده، همه و همه را به فرمان می‌گیرد تا شب را از سکون و آرامش بیاندازد و در این راه حتا اوجای جوان‌ساقه‌ی نوخاسته را، بر فراز دره که بیم آورده، برافراشته قد، فراموش نمی‌کند و نیما خود چون کارگردانی هردم در گوشه‌ای از این شب چهره می‌نماید. گاه او را می‌بینیم که از دیوار بیمارستان بالا می‌رود که خفتگان را بیدار ک ند، گاه در راههای جنگلی دیده می‌شود که نایش را به صدا درمی‌آورد. با تو کای غم‌زده به دل‌داری می‌ن شیند و هماره دریچه‌ی روشن اتاقش رو به شب‌زدگان باز است و گاه تا نیم‌شبان به روی دفترش خم می‌شود تا در برابر ویرانه‌های عمارت پدری، بر کاغذ عمارتی دیگر برآورده باشد که از باد و باران نیا بد گز ند. مر غانش را چون پیکهای بهروزی از همه سوی به پرواز می‌آورد و این‌همه برای آن است که پهلوان خفته را بیدار ک ند، چه با بانگ دلکش ناقوس و چه با دهان مرغها. اینک صدای نیما با صد، با هزار و هزارها دهان تکرار می‌شود: او را صدا بزن، او را صدا بزن... به این ترتیب خود نیما در سراسر ا شعارش و جودی حا ضر و غا یب دارد، او نیست ولی رد پا و اثر انگشت و مفهر اندیشه‌اش بر همه چیز نشسته است. سیمایش به پادشاه فتح که فتح را پادشاست، نزدیک می‌شود. طرحی از مرغ آمین‌گوی و ماخ‌اولا، رود بلند، دارد؛ اما سایه‌وار از کنار دریچه و درگاه می‌گذرد و آهسته در مهتاب دهکده یا از روی پل عبور می‌کند، قایقش را تعمیر می‌کند تا راه عبوری بجوید و در همه‌ی احوال انتظار می‌کشد، تو را انتظار می‌کشد، و چه تو در اندیشه‌ی او باشی یا نه، او تو را چشم به راه است."(۱۰)*

"شبِ نیمایی" شبی‌ست سرشار از حرکت و تلاش و تکاپو و اصطکاک و درگیری و صداهایی که حاصل درگیری و اصطکاک و کشمکش است. به تعبیر هوشمندانه و دقیق سیاوش کسرایی:

"در چشم‌انداز شعر نیما- چنان‌که بتوان تصاویر جداجدا را در کنار هم دید -رنگ و حرکت نقش برجسته‌ای دارد: رنگ تیره است و حرکت مداوم. شب است و تلاشی در شب، شبی است هائل که رودی دیوانه از آن می‌گذرد، هرچه شب دیرپا می‌نماید، حرکت نیز خستگی نمی‌پذیرد. اگر شب بر همه جا مسلط است، حرکت هم چون تشویشی دل شب را می‌آشوبد، پارچه‌ی تیره‌ی ضخیمی است که قیچی برنده‌ای آن را می‌شکافد و پیش می‌رود و شب بر دریا، شب بر مزرعه، شب بر کوهستان، شب بر راه کومه و حتا شب بر دست و پای آدمیان و بر حرف و سخن و چهره‌هاشان نشسته است و شب فصلی دلهره‌آور است و شک‌انگیز، چنان‌که شاخ ارغوان را بیم هرگز گل نیاوردن می‌لرزاند و چرا شب؟ که

از این‌روست نمی‌یابد اگر گم‌شده‌ای راهش را

از شعر "هست شب"

و اما حرکت در تلاش مانلی طوفان‌زده و پاروهای اوست. حرکت در ماخ‌اولا و پیکره‌ی بلند اوست که را هی به دریا می‌خواهد، حرکت در کار شب‌پا است که خوکان را از مزارع مردم می‌راند. حرکت در باد و باران و هرچیز و هرجاست .حرکت حتا در یکایک حروف و کلماتی است که وزنی پرپیچ‌وتاب و رهاننده، بند از پای یک‌نواختی و سکون سرنوشتشان برداشته است و چرا حرکت؟ چون حرکت، زندگی است و نیما مشتاق زندگی:

من بر آن عاشقم که رونده‌ست

و حرکت نیما سمت به آزادی دارد، آزادی از همه‌ی قیدهای دست‌وپاگیر زندگی‌کفش و همین که دلش از ضرورت آن آگاه می‌شود، یک‌تنه در هنر بدان عمل می‌کند:

تو بگو با زبان دل خود

هیچ‌کس گوی نپسندد آن را

و اما حرکت اصطکاک را سبب می‌شود و اصطکاک ایجاد صدا می‌کند، صدای شب‌گیری تنگ‌دل که با زورق دل‌تنگش به دریای پرآشوب می‌زند، صدای زنجیر غلامان که رقص لغزان شکستن را می‌آغازند، صدای استغاثه‌های محرومان و صدای هولناک دستهایی که به زمین می‌سایند تا دری بگشایند و صدای محزون و مضطرب زن چینی در انتظار تلخ، و این صداها پدیدآورنده‌ی نیروهستند، در کجا؟ در طنین هردم آمین‌گفتن مردم"(۱۱)

چهار متن از متن‌های منتشر شده در کتاب "در هوای مرغ آمین" به پرندگان اختصاص دارد:

۱- "پروازی در هوای مرغ آمین" که تفسیر شعر "مرغ آمین" نیماست- مرغ آمینی که سیاوش کسرایی او را چنین معرفی می‌کند: *"یکتا مرغ و یگانه مرغی که با اندیشه‌ی جمع، رو به جماعت دارد. از گشت‌وگذار*

بلندش بازگشته که دست‌آوردهایش را در برابر مردمش بگذارد، بگوید و بشنود و باز بگوید، تا کسان را به کسان بشناساند و ناکسان را دور کند، صداها را گِلِ هم بیندازد تا رشته‌ای کند پایدار تا به سحرگاه، مردمان، خود را و چگونگی کار را بیابند."(۱۲)

۲-"مرگِ شاعر" که تحلیلِ شعرِ "مرگِ کاکُلی" نیماست- مرگی که *"پایانِ غم‌انگیزِ مرغِ سخن‌گوست، پایانِ آوازه‌خوانِ بهاری، پایانِ شاعرِ اجتماعی جنگل است که به جُرمِ صدا و سخنش بر سنگ می‌افتد و شبنم‌ها طرح اندامش را ترسیم می‌کنند."*(۱۳)

۳- "شیفتگانِ ناشناخت" که بررسی توامان دو شعر "شب‌پره‌ی ساحل نزدیک" و "سیولیشه"ی نیما است- شب‌پره و سیولیشه‌ای که از دید سیاوش کسرایی *"از آوارگان شبان نیمایی‌اند، اگر بال پرواز ندارند سرف پریدنشان هست. اینان از زمره‌ی پرندگان نیستند، حشره‌اند، حشراتی شب‌زده."*(۱۴)

۴- "مرغانِ نیما" که نظری‌ست کلی بر همه‌ی مرغان شعر نیما یوشیج و معرفی تک تک آنها و کار و کردار و منش و رفتارشان.

سیاوش کسرایی مرغانِ نیما را نوازندگان همیشگی سمفونی بزرگ حماسه‌گون شعر نیما می‌داند، نوازندگان پرنده‌ای که *"صدای پرهایشان در این شب وحشت، وحشت شب را از بالهای روان آدمی می‌تکانند و مرغان نیما روح حرکت‌اند. حرکت، هرچه هم اندک، هرچه هم کوتاه، همین‌قدر که ما را از سطح این خاکدان که برآنیم برآورد و به دری، دریچه‌ی روشنی برساند، یا حرکت در سکوت ما، تا آن حد که با همه خاموشی و جمودمان ما را مرده نپندارند... و از این‌جاست که شب‌تاب و شب‌پره و مرغ مجسمه همه در زمره‌ی مرغان‌اند و این مرغان نه مرغ خانگی‌اند و نه بلبل خوش‌آواز گلستان. این مرغان هرچه هستند، مرغان جان مایند- هم به هنگامی که خفتگان را بیدار می‌کنیم: قوقولی‌قو، هم در آن دم که آرزومندانه دست به دعا بر می‌آریم: آمین.*

این مرغان ستیزه‌جو نیستند و اگر عقاب‌آند یا لاشخوار، پیراند و محکوم به زوال، و اگر با بندپروازی‌های کوته‌فکرانه ندارند اما تماشا را بر بلندی نشسته‌اند، و چه رفته است که نیمای افسانه‌پرداز با زبان مرغان سخن می‌گوید؟ دشمنانش بیدارند و در کار: پای‌تاسر شکمان، کجاندازان و کجاندیشان، دیوارسازان، دل‌به‌دوجایان، کارآوران شب که راه بر چوب‌به‌دست ژنده‌پوشی که در شب گام برمی‌دارد، می‌بندند و او بی‌پناه و آزرده... زیر بال مرغان پناه می‌برد و در جان مرغان می‌نشیند و با دنبال گرفتن پاره‌ای از این مرغان است که می‌توان به تصویر مه‌آلود زندگی نیما دست یافت."(۱۵)

سیاوش کسرایی گرایشِ نیما به مرغان را ناشی از بندهای اجتماعی دانسته که او را درک نمی کرد و در قفس تنگ و نفس‌گیرِ شهر و راه و رسمِ دست‌پاگیر زندگی در آن اسیرش کرده بود و حسرتِ رهایی و پرواز را در وجودش دامن می‌زد:

"حسرت پرواز به‌ویژه به‌هنگامی که آدمی محصور می‌شود، به تنگنا می‌افتد، پای‌بند چاردیوار زندان می‌ماند، تلختر و افزونتر است؛ و نیما به عصر خویش چنین است، با همه‌ی بندهایی که می‌توان بر دست و پای آدمی نهاد، از حرکت دل‌خواه بازش داشت. نیما در بند اجتماعی بود که او را درک نمی‌کردند و در بند چشم و گوشهایی بود که اگر او را درک می‌کردند جز بندی دیگر برای او حاصلی نداشت، تازه اگر بند نان و نام پاک را که می‌بایست به دست آوَرد و نگاه دارد، در کناری بگذاریم. نیما به مرغان گرایش می‌یابد و مرغان نیما بیشتر تک‌رو و تک‌پرواز و تک‌گرداند، اگرچه آنی از اندیشه‌ی جمع بیرون نیستند."(۱۶)

سرانجام، در مقالهٔ "طعمِ آفتاب"، سیاوش کسرایی برداشتِ کلّی خود را از زندگی، اندیشه و شعرِ نیما یوشیج چنین جمع‌بندی کرده است: *"شعرِ نیما از جهتِ بافت و سرشتِ مضمونی، عمیقاً بومی، محلی و به تعبیر دیگر روستایی بود و زمینه‌ی آن را اغلب داروردرخت‌ها و گیاهان و پرندگان و حیوانات و کوه و رود و اشیای همین کوه‌پایه‌ی یوش پُر می‌کرد که نیما اصرار داشت با نام مازندرانی آن نیز بازگو شوند و او با همین ابزار طبیعی و ابتدایی به همهٔ مسائل دور و نزدیکش که به‌خوبی آنها را درک کرده، در خود ورود داده و در آنها ورود کرده بود، پاسخ می‌داد و یا بازتاب وقایع بزرگ بیرونی را بر خانه و کاشانه و کارهای روزانه‌اش درمی‌افکند.*

نیما گرچه پاسخ‌گوی بسیاری از دادوبیدادهای عصر خود بود و در هر زمینه قلم فرسود، اما به گمان من مهمترین نقطه نظرش در بیرون از مرزهای میهنش، انقلاب اکتبر و تولد کشور شوراها بود؛ و در درون، حکومت دیکتاتوری (که به شدت از برآمدن آفتاب در خانه‌ی همسایه می‌ترسید و با هزار شیوه در برابر آن دیوار می‌کشید تا چشم و دل محرومان بدان روشن نشود، و شاعر همه‌ی تاریکی و سیاهی خانه‌ی خود را از آن پرده‌پوشی‌ها و روشنایی‌ستیزی‌های حکومت می‌دانست.) و اما نیما اولی را می‌ستود و دومین را می‌کوبید و نطفه‌ی شعر اجتماعی- سیاسی نیما از همین‌جاست که آغاز می‌شود. دیالکتیکِ دردناکِ نیما در بودن درونِ سیاهی و نخواستن آن بود.

طبیعی است که تداوم دورانِ سیاه فشار و اختناق و سختی، همراه با تنگ‌دستی و انزوا، هستهٔ اندیشه‌های نیما را تلخ بدارد، به همان گونه که طبیعی بود که مردی با آن بینش و فراست و وسعتِ نظر و پرهیزگاری، تن به قبولِ دروغ و سیاهی ندهد و با سلیقهٔ خویش بر ستم بشورد و یا چراغاش را در تکِ سیاهی‌ها فروزان نگاه دارد و به هر ترتیب چاره‌جوی روزِ بزرگ بماند."(۱۷)

پی‌نوشت‌ها:

1- در هوای مرغ آمین- ناشر: کتاب نادر- چاپ اول- اسفند -۱۳۸۲ ص ۷۲ و ۷۳
2- همان منبع- ص ۷۳
3- همان منبع- ص ۱۵
4- همان منبع- ص ۷۳
5- همان منبع- ص ۱۵
6- همان منبع- ص ۲۱
7- همان منبع- ص ۳۲
8- همان منبع- ص ۲۶ و ۲۷
9- همان منبع- ص ۲۷
10- همان منبع- ص ۴۳ و ۴۴
11- همان منبع- ص ۷۴ و ۷۵ و ۷۶
12- همان منبع- ص ۱۳۶
13- همان منبع- ص ۱۳۵
14- همان منبع- ص ۵۰
15- همان منبع- ص ۷۶ و ۷۷
16- همان منبع – ص ۱۳۴ و ۱۳۵
17- همان منبع- ص ۸۵ و ۸۶

از چپ: مرتضی کیوان، احمدشاملو، نیما، سیاوش کسرایی، «سایه»

محفلِ ادبیِ "شمعِ سوخته"

ارژنگ شمارهٔ ۳۰، خرداد و تیر ۱۴۰۲

بازگشت به فهرست

«ری‌را»؛ در آینهٔ چند سُروده و نقد

یک شب درونِ قایق، دل‌تنگ/ خواندند آن‌چنان/ که من هنوز هِیبَتِ دریا را/ در خواب می‌بینم...

امید

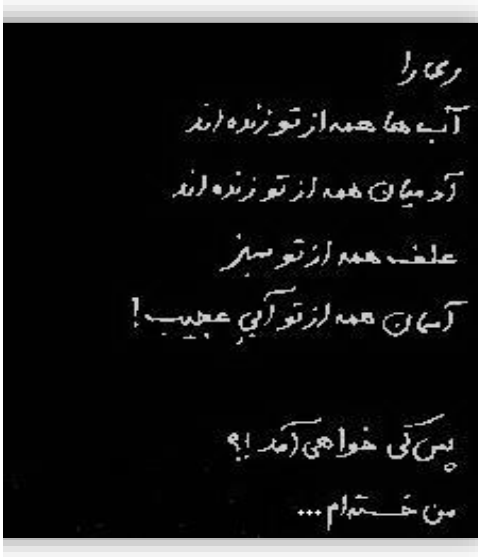
می‌دانیم که در سُروده‌های نیما یوشیج صداها جایگاه مهمی دارند. بسیاری از اشعار نیما به تعبیری "اِکولوژیک محور" هستند و او بسیاری از نام‌ها را از صداهای موجود در طبیعتِ پیرامونِ خود و از جمله آوازِ پرندگان گرفته و ساخته و به کار گرفته است. "ری‌را"(RIRA) بر وزنِ نیما (NIMA) یکی از همین نام‌های آوایی - نغمهٔ پرنده‌ای شب‌زی، و عنوان شعر مهمی از نیماست که آن‌را در سال ۱۳۳۱ سروده و شاید اگر خود نیما این واژه را سرهم و به صورت "ریرا" می‌نگاشت، بسیاری از خوانندگان آن‌را به نادرست "رِیْرا" (REYRA) تلفّظ نمی‌کردند. در این جُستارِ کوتاه، علاوه بر متن سرودهٔ نیما، با سروده‌های احمد شاملو و سیدعلی صالحی با همین عنوان، و نیز با نقدهایی بر سُرودهٔ نیما نیز آشنا خواهیم شد؛ اما ابتدا در بارهٔ این پرندهٔ کوچکِ خوش‌آواز باید بیشتر بدانیم.

واژهٔ ری‌را (RIRA) در گویش مازنی- مازندرانی یا در زبان طبری- طبرستانی به معنای آهای!/ هشدار!/ بیدار باش!/ به هوش باش!/ و در افسانه های کهن ایرانی نامِ زنی بوده که درجنگل‌های مازندران گم شده و می‌گویند که زیبائی جنگل‌ها از نگهداریِ اوست. و نیز نام پرندهٔ کوچکِ تیزپروازی ست که شب‌ها بر روی آب‌بَندان به پرواز در می آید، حشره شکار می‌کند، با صدای اندوهگینی می خواند و هیچ‌کسی این پرنده را در روز ندیده و هیچ‌کس نمی داند به چه شکل و چه رنگ است. و نیز می‌گویند اهالی مازندران هنگامی که به دنبالِ گاوِ گم‌شده یا عقب‌مانده در جنگل می‌روند، صدا می‌زنند: ری‌را... ری‌را... (۱)

"ری‌را" زن یا فرشته یا پرنده‌ای است که سرسبزی را به جنگل های مازندران می‌دهد و نیما در ابتدا و میانهٔ سرودهٔ خود صدای مرموز "ری‌را... ری‌را... "را با خود زمزمه میکند؛ برخلاف احمد شاملو و سیدعلی صالحی که در شعر خود "ری‌را" را خطاب قرار می‌دهند تا شاعر حرف‌هایش را به او بزند. این هم خود نکته‌ای است

با اهمیت تا خوانندهٔ کمتر آشنا به شعر و شاعری در خوانش و درک زبان شعری نیما دچار لغزش نشود. در دهه‌های اخیر "ری‌را" از نام‌های زیبایی است که خانواده ها برای نوزادان دختر خود انتخاب می کنند و در ردیف اسامی پذیرفته شده ادارهٔ ثبت احوال کشور با معنای "دختر باهوش" قرار دارد.

واژهٔ "ری‌را" (RIRA) در واژنامهٔ آزاد ایران، نوعی باران در شمال، نام پرنده‌ای کوچک‌تر از گنجشک و نیز نام قدیمی شهر بابِل تعریف شده است. این کلمه در بازی سنتی و محلی و کودکانه مترادف "بپا و هوشیار باش!" به کار می‌رود.. از نظر مضمون: «فلکی» در تفسیر خود، با اشاره به این‌که شب، «مضمونِ» بسیاری از شعرهای نیماست، او «ری‌را» را به گونه دیگری می‌بیند: در «ری‌را» شب یک «صدا» است که در «محورِ شعر قرارمی‌گیرد». این صدا از شب بر می‌خیزد و «شعر را می چرخاند». مفسّرِ «ری‌را»، سپس با استناد به نظریاتِ «یونگ» («ضمیر ناخودآگاه مشترک» و «صورت ازلی») و نیز آرای «پایه‌گذارانِ نقدِ ادبیِ پایهٔ اسطوره‌ها» نتیجه می‌گیرد که این صدا -این «ری‌را»- می‌تواند یک «صدای اسطوره‌ای» باشد. صدایی از درونِ «روانِ جمعیِ آدمی». او می‌گوید:«این صدا، گویی صدای درونیِ شاعر است که از اعماقِ هستی بر می‌آید... گویی این صدا، جمعِ ناله‌هایِ کلّ بشریّت است که در شبی تیره به شاعری می‌رسد که خود از رنج‌های گذرنده درآن می‌نالد. (۲)



دست‌خطِّ استاد سیدعلی صالحی

در خصوص استفادهٔ نیما از پژواکِ صداهای موجود در طبیعت برای ساختن واژگان و اسامیِ آوایی، واقعیت این است که در تاریخ شعر پارسی، از آغاز تا امروز، هیچ شاعری به اندازه‌ی نیما یوشیج نسبت به صداهای گوناگون حساس نبوده و در شعرش از آنها استفاده نکرده است. در شعر کلاسیک پارسی داشته‌ایم شاعرانی چون خیام و مولوی که در بعضی از شعرهایشان از صداها استفاده کرده‌اند، ولی چنین استفاده‌ای خیلی محدود بوده است، حال آن‌که در شعرهای نیما یوشیج صداها نقش ویژه‌ای دارند. در شعرهای او صداهای گوناگونی طنین‌اندازند و آنها و پژواکشان را از این‌جا و آن‌جا و از دور و نزدیک می‌شنویم: دینگ دانگ... پیت پیت... قوقولی‌قو... چوک و چوک... زیک و زیک... تی‌تیک تی‌تیک... ری‌را ری‌را... (۳)

واژهٔ دیگری نیز در شعر "ری‌را" سُرودهٔ نیما وجود دارد به نام کاچ (KACH) که بنا بر توضیح سیدعلی اصغرزاده - نیماپژوه- جزیرک‌های جنگلیِ بسیار زیبا و مینیاتوری در دلِ شالیزارها و کنارِ آب بندها، برای

انباشتن اضافه‌ها که بیشتر شالیکاران، برخی افزارهای کشاورزی و نان و چاشت خود را آنجا می گذارند و خستگی درمی کنند و برخی نیز آن‌جا را بی هیچ بهره‌ای رها می‌کنند. (۴) بر پایه توضیح ایشان خوانش سرودهٔ نیما با صدای احمد شاملو دارای سه اشکال مهم است:

متاسفانه شاملو: ۱- واژهٔ (بَنداب) را (بندِ آب) خوانده که نادرست است. ۲- سطرِ (دارد هوا که بخواند) را خوانده: دارد هوای آن‌که بخواند. ۳- واژهٔ (امّا) در سطرِ (او رفته با صدایش، امّا) به سطر بعد بدین شکل منتقل شده: امّا خواندن نمی تواند. (۵) به نظر می رسد شاملو اگرچه بر وزنِ شعر آگاه است، ولی واژه‌ها را در جای طبیعی خود می‌بیند و به کار می‌برد تا در جای وزنی. این نادرستی در خوانشِ احمدرضا احمدی و شراگیم یوشیج هم شنیده می‌شود. هر سه بر (امّا) تاکیدِ بیرون از وزنِ سطر می‌کنند در حالی که بنا بر وزن، می بایست (امّا) را بی‌درنگ و چسبیده به (یَش) بخوانند: صدایَش امّا. (۶)

از این طنز تلخ نیز می گذریم که در فضای فرهنگی حاکم بر جامعهٔ ما که مبتنی بر مناسبات نظام سودجوی سرمایه داری است، شاهد دو پدیدهٔ تاسف بار با یک ریشهٔ واحد هستیم: از یک‌سو اسامی عزیز یا خاص و قابل احترام برای مردم نظیر بابی ساندز، قهرمان ملی خلق ایرلند که در اثر اعتصاب غذا در زندان به شهادت رسید، سوءِ استفاده‌های تجاری پرسود فراوانی صورت می گیرد که شامل "ری‌را" هم شده است بدون آن‌که کسی بداند "بابی ساندز" کیست و "ری‌را" چیست و این نام‌ها از کجا می‌آیند. از افتتاح پیتزا فروشی و چلوکبابی و سالن آرایش گرفته تا تولید جوراب و تی شرت و ماسک‌های لاکچری ضد کرونا که چندان بعید هم نیست! ازسویی دیگر، تولید و بازانتشار انبوه خوانش‌های پُر اشکال و حیرت‌آوری از سُروده‌های نیما -از جمله در ویدئوکلیپ‌های متعددی از شعر "ری‌را"- یا از شاعران بزرگ و بعضا اشعاری با مضامین جعلی و بی‌ربط در فضاهای مجازی نظیر یوتیوب و فیس بوک و اینستاگرام و تلگرام که هر دوی این پدیده‌های مخرّب، زاییدهٔ سانسور و خفقان و سرکوب فرهنگی حاکم به دست هنرناشناسان تاریک‌اندیش هستند و پرداختن به آن از حوصلهٔ این نوشتار خارج است. به مطلب باز می گردیم.

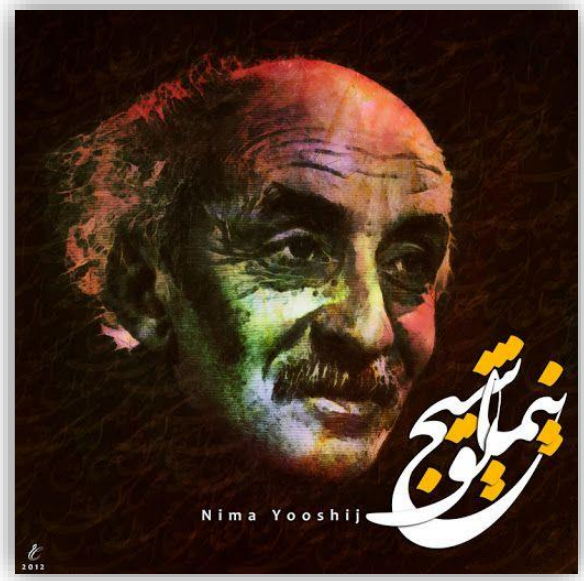
در این مجموعه، سه شعر با عنوان "ری‌را" از نیما یوشیج(۱۳۳۱)، احمد شاملو(۱۳۵۸) و سیدعلی صالحی(۱۳۷۵) و دو نقدِ برگزیده بر سُرودهٔ نیما فراهم آمده با این اُمید که تا حدی بتواند به دریافتِ هنری و شناختِ استه‌تیکِ خواننده از "ری‌را" - این پرندهٔ کوچکِ سِحرآمیز- و عُمقِ مضمون و پیامِ سُرایندگان اشعار، یاری‌رسان باشد.

الف) سُروده‌های شاعران

در این بخش علاوه بر متنِ شعرِ "ری‌را" سُرودهٔ نیما، هم‌چنین سُرودهٔ معروف "ری‌را" از زنده‌یاد احمد شاملو با مقطع "عشق را ای کاش زبانِ سخن بود" (که در باره اش کمتر توضیح یا سخنی از شاعر یا منتقدان انتشار یافته است) و نیز، قطعه‌ای از مجموعهٔ شعرِ "آخرین عاشقانه‌های ری‌را" اثر سیدعلی صالحی را بازخوانی می کنیم تا شاید بهتر به ژرفای سخنِ موزون این سه شاعرِ معاصر و رمز و رازِ "ری‌را" پی ببریم.

چاپ نخست این کتاب ۳۶۴ صفحه‌ای در سال ۱۳۷۸ توسط انتشارات تهران عرضه شد و سپس با بازنگری و افزودن تازه‌ها در سال ۱۳۹۶ در ۳۷۶ صفحه به چاپ دوم ر سید. دو سال پیش از قول سیدعلی صالحی توضیحی دربارهٔ شخصیت ذهنی یا واقعی "ری‌را" در مجموعه‌اش مبنی بر این‌که "ری‌را همسر و عشقِ اول و آخرِ من بود که فوت کرد"، انتشار یافت (۷) که صالحی سپس آن‌را تکذیب کرد. (۸). متن این سه سروده در سایت انجمن قلم ایران انعکاس یافته (۹) که با اندکی ویرایش، بر آن ها مروری دار یم و سپس به ن قدها خواهیم پرداخت.

"ری‌را" در شعر نیما یوشیج



«ری‌را»... صدا می‌آید امشب
از پُشتِ «کاچ» که بَنداب
برقِ سیاه تاب‌اَش، تصویری از خراب
در چشم می‌کشاند.
گویا کسی است که می‌خواند...

اما صدای آدمی این نیست.
با نظمِ هوش‌رُبایی، من
آوازهای آدمیان را شنیده‌ام
در گردشِ شبانی سنگین؛
زَاندوه های من
سنگین‌تر.
و آوازهای آدمیان را یک‌سَر
من دارم از بَر.

یک‌شب درونِ قایق، دل‌تنگ
خواندند آن‌چنان؛
که من هنوز هِیبَتِ دریا را
در خواب می‌بینم.

ری‌را... ری‌را...
دارد هوا که بخواند.
درین شبِ سیا.

او نیست با خودش،
او رفته با صدایَش امّا،
خواندن نمی‌تواند.

(سال ۱۳۳۱)

"ری‌را" در شعر احمد شاملو

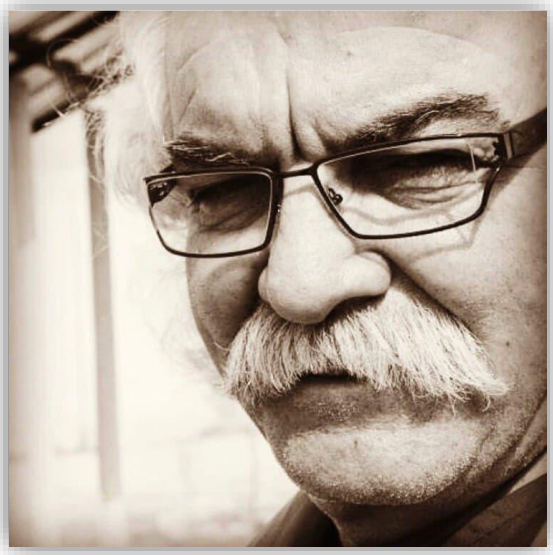
"ری‌را"!
آن که می گوید دوستت می دارم
خُنیاگرِ غمگینی است
که آوازش را از دست داده است.
ای کاش عشق را
زبانِ سخن بود
هزار کاکُلیِ شاد
در چشمانِ توست
هزار قناریِ خاموش
در گلویِ من.
عشق را
ای کاش زبانِ سخن بود
آن‌که می‌گوید دوستت می دارم
دلِ اندوهگین شبی ست
که مهتاباَش را می‌جوید
ای کاش عشق را
زبانِ سخن بود
هزار آفتابِ خندان در خَرامِ توست
هزار ستاره‌ی گریان
در تمنّایِ من.

عشق را
ای کاش زبانِ سخن بود.

(سال ۱۳۵۸)

"ری‌را" در شعر سیدعلی صالحی

من راهِ خانه‌ام را گُم کرده‌ام "ری‌را"!
میانِ راه، فقط صدای تو نشانیِ ستاره بود
که راه را بی‌دلیلِ راه جُسته بودیم
بی‌راه وُ بی‌شمال
بی‌راه وُ بی‌جنوب
بی‌راه وُ بی‌رویا.



من راهِ خانه‌ام را گم کرده‌ام
اسامیِ آسان کسان‌ام را
نام‌ام را، دریا وُ رنگِ روسری تو را، ری‌را!
دیگر چیزی به ذهن‌ام نمی‌رسد
حتی همان چند چراغِ دور
که در خوابِ مسافرانْ، مُرده بودند!
...
من راهِ خانه‌ام را گُم کرده‌ام ری را!
شما، بانو که آشنای همه‌ی آوازهای روزگارِ من‌اید
آیا آرزوهای مرا در خوابِ نی‌لبکی شکسته ندیدید؟
می‌گویند در کوی شما
هر کودکی که در آن دمیده، از سنگ، ناله وُ
از ستاره، هِق‌هِقِ گریه شنیده است.

چه حوصله‌ئی ری‌را!
بگو رهایم کنند،
«بگو راهِ خانه‌ام را به یاد خواهم آورد
می‌خواهم به جایی دور خیره شوم

می‌خواهم سیگاری بگیرانم
می‌خواهم یک‌لحظه به این لحظه بیندیشم...!
- آیا میان آن همه اتّفاق
من از سرِ اتّفاق زنده‌ام هنوز!»

(سال ۱۳۷۵)

ب) نقدهایی بر سُرودهٔ نیما

از شعر "ری‌را" با تمام اهمیّت و ارزش هنری آن در برخی از مجموعه اشعار نیما یوشیج (به کوشش ابوالقاسم جنّتی عطایی) و یا گزیدهٔ اشعار نیما (به کوشش سیروس طاهباز) اثری نیست و نقدهای زیادی هم از طرف شخصیت های شاخص بر آن نوشته نشده است. از میان نقدهای قابل اعتنای موجود، دو نقد زیر را به قلم آقایان منصور خورشیدی و محمدرضا نوشمند برای تکمیل این جُستار مناسب یافتیم. نقدهای متفرقه ای نیز بالغ بر ۱۰ نقد به همت اصلان قزللو، شاعر و نویسنده و منتقد ادبی و عضو انجمن نویسندگان کودک و نوجوان گردآوری و در وبلاگش –خانهٔ نقد- منتشر شده که مطالعهٔ آن‌ها نیز خالی از فایده نیست.

نگاهی به شعر «ری‌را»

منصور خورشیدی/ برای تمامِ سال‌های تولّدِ نیما

عُمقِ اندیشه‌ی نیما را صدا در این شعر پُر می‌کند. نیما می‌داند که ابهامی در این صدا وجود دارد. "گویا کسی‌ست که می‌خواند." صدای اسطوره‌ای که می‌تواند از درونِ شاعر بر خاسته شود. ابهام صدا در سرشت و معنای شعر نهفته است. و این گونه است که نیما شعر را گسترش یافته در برابر مخاطب می‌نشاند. با

تمام ارزش‌های زیبا -شناختی آن را در این عرصه فریاد می‌زند. "ری را/ ری را... صدا می‌آید امشب" آن چه نیما در این صدا به جای می‌گذارد. مصوت‌های بلند (ای و آ) در مکان مشخص است.

از پُشتِ کاچ که بَندآب
برقِ سیاه تابَاش، تصویری از خراب
در چشم می‌کشاند

شاعر مخاطب را در مکان متوقف می‌کند. در جنگلی از کاچ و پشت آب بند. تا صدا را بشنود. و تردید خود را در مورد این صدا بیان می‌کند!

اما صدای آدمی این نیست
با نظمِ هوش رُبایی، من
آوازهای آدمیان را شنیده‌ام

که سنگین تر از اندوه شاعر است . در شرایط زمانی و آن هم در شب که صدا در کوه و دره می پیچد . شاعر تاکید دارد که صدای آدمی این نیست.

در گردشِ شبانی سنگین
زَاندوه‌های من سنگین‌تر
و
آوازهای آدمیان را یک‌سَر
من دارم از بَر.

از هیبتِ صدا و دریا می‌گوید. درون قایق و با دلِ تنگ. احساس ناشی از عدم شناخت صدا را به ادراک خود پیوند می‌زند. تا خواننده‌ی این شعر هم در آغاز صدا را حس کند و بعد به درک این صدا برسد.

یک شب درونِ قایق، دل‌تنگ
خواندند آن‌چنان
که من هنوز هِیبَتِ دریا را
در خواب می‌بینم.

اتفاقی نه در بیداری که در رویا می‌افتد و خلق حادثه می‌کند . تا موقعیت تازه‌ای را برای درک این صدا فراهم کند. خروش طوفنده‌ی دریا تفکر شاعر را در هم می‌ریزد.

"ری را... ری را..." شما هم با تکیه روی "ای" در – ری – و "آ" در – را – بخوانید: ریییییییییی + رااااااااااا

همراه نیما و در کنار نیما در مکان معلوم – دریا – و زمان معین – شب – گوش به این صدا بدهیم.

دارد هوا که بخواند
در این شبِ سیا

تشخص دادن به هوا جهت انعکاس احساس صدا به همراه ادراک صدا که هر لحظه دور و دورتر می‌شود. در ذهن خواننده ی شعر ماندگار می شود.

– او نیست با خودش
او رفته با صدایَش امّا،
خواندن نمی‌تواند.

نیما تمام هوش خود را متوجه این صدا می‌کند. و در زمزمه با خود مکان این صدا مشخص می‌کند

ری‌را...
صدا می‌آید امشب

مکان در پشت کاچ. آن جا که انبوه درختان شرایط را تنگ و تنگ‌تر می‌کند. و آب بندهایی که برای آبیاری زمین‌های زراعی به صورت حفره حفره به دست کشاورزان ساخته می‌شود. تا باریکه‌های کوچک آب که به سمت دامنه‌ی کوه سرازیر می‌شود در یک جا جمع شوند. و بعدها برای آبیاری زمین‌ها از آن بهره‌برداری کنند.

از پُشتِ کاچ که بَنداب
برقِ سیاه تاب‌اَش، تصویری از خراب

این صدا از پشت کاچ و از همان حفره‌ها، کنار بند آب یا آب‌بندها در میان درختان جنگلی به گوش می‌رسد. "گویا کسی‌ست که می‌خواند"... صدا که از دل تاریکی بلند می‌شود. و تردید شاعر از این صدا با آوردن واژه‌ی "گویا" نشان دهنده‌ی آن است که این صدای انسان است! به دلیل نا مفهوم بودن صدا است که نیما از کلمه‌ی کسی بهره می‌برد؟ کسی که می‌خواند؟ تمنایی در این صدا نیست! مخاطبی را طلب نمی‌کند. کمک نمی‌خواهد. دیالوگی بر قرار نمی‌شود. گفت‌وگویی نیست. پس چیست؟ نیما پاسخ می‌دهد که:

اما صدای آدمی این نیست

پس این صدای دردمندی‌های بشر امروز است که گرفتار شرایط خفقان‌آور عصر خود شده است. صدای نیما است. می‌دانیم که شب در شعر نیما نماد خفقان و استبداد حاکم بر جامعه است.

با نظمِ هوش‌رُبایی، من
آوازهای آدمیان را شنیده‌ام
در گردشِ شبانی سنگین
زَاندوه‌های من سنگین‌تر

این صدای انسانی است که اسیر درد و درد مندی است. اندوه صدای شاعر است که از سرشت و سرنوشت او بلند می‌شود. و بیان می‌کند که من صدای انسان عصر خود را می‌شناسم.

آوازهای آدمیان را یک‌سَر
من دارم از بَر.

نیما صدای انسان معاصر خود را می‌شناخت. " آوازهای آدمیان را شنیده‌ام " به راز و رمز همه‌ی صداها آشنا بود. نیما فراخوان صدای جمع بود. صدای آب را که نماد روشنی و نوربود. با " برق سیاه تابش " درک می‌کرد. و تیرگی این صدا را در برکه‌های کوچک با نظم هوش‌ربا می‌شنید!
و سیرِ آن صدا را حتی درون قایق، دل‌تنگ در شعر خود ثبت می‌کرد.

فرازو نشیب زندگی شاعران و هنرمندان در شعر و صدای نیما تا هنوز شنیده می‌شود! صدای مسخ شده‌ای که هیبت دریا داشت و خواب از چشم نویسندگان و شاعران زمان او دور می‌کرد. ترسیم دوره‌ی سیاه در زندگی شاعران و انسان‌های ستمدیده و بیدار عصر، شرایط خفقان بار حاکم بر جامعه‌ای که نیما در آن زندگی می‌کرد.

او نیست با خودش

او رفته با صدایش

نیما هویت موجود این صدارا در شب و درپشت کاچ با تجربه‌ای که از شرایط اجتماعی دارد به خوبی درک می‌کند. از کیفیت صدا می‌گوید. که چون هیبت دریا تلنگری بر ذهن و زبان انسان می‌زند.

یک شب درونِ قایق، دل‌تنگ

خواندند آن‌چنان

که من هنوز هِیبتِ دریا را

در خواب می‌بینم.

***

بررسی شعر «ری‌را» از نیما

محمدرضا نوشمند

برای درک ِاین شعر، نخست باید به این پرسش پاسخ بدهیم که: آیا «ری‌را» و «کاچ» در آن، X و Y یا به اصطلاح دو مجهولی اند که اگر معادلِ آن‌ها را پیدا نکنیم، به هیچ وجه به پاسخِ درستِ این مسئله نمی رسیم؟

من که فکر می کنم این دو فقط به اندازه ی علامتِ تقریبی ارزش دارند که کمی از دقتِ پاسخِ ما میتواند کم کند. نیما در سال ۱۳۳۱ شعری را با اندکی رنگ و روی محلی یا local color گفته است که بدون تردید جنبه‌هایی از ریزه کاری هایش حتی برای همولایتی هایش در همان زمان نیز کاملاً روشن نبود. آن روزها افرادِ کمی در ایرانِ بزرگ بدونِ واژه نامه‌های حجیمِ امروزی می‌توانستند به معنی درست و کاربردِ دقیقِ برخی واژه ها و عباراتِ کم‌کاربردِ فارسی پی ببرند، چه برسد به حرف‌هایی به زبان و گویش و لهجه های محلّیِ جاهایی مانندِ مازندرانِ وسیع. در آن زمان، بدون وسایل حمل و نقلِ آسان و رسانه های سودمند و قابل دسترس، حتی شهرها و روستاهای نزدیک به هم، از واژها و اصطلاحاتِ خاص یکدیگر بی خبر می ماندند چه برسد به درکِ ظرایفِ فرهنگیِ موجود در میان اقوامِ دیگر. امروز و با امکاناتِ امروزی است که با جُست و جویی ساده با گوشیِ هوشمند می توان خیلی زود دریافت که یک معنیِ «ری را» در گویش مازندرانی «بیدارباش و به هوش باش» است. می توان به کمکِ فرهنگ های خوب از شکّ خود کم کرد که «کاچ» می تواند همان «کاج» باشد.

امّا من می‌خواهم به این شعر جور دیگری نگاه کنم. نکته‌ی مهم این است که نیما این شعر را به گویشِ محلی ننوشته است. تنها این دو واژه اند که تا حدودی به آن منطقه مربوط می‌شوند و شاعر هر چه را گفته،

متأسفانه، یا خوشبختانه!، به زبانِ فارسی و گاه برای حفظِ قافیه، به شیوه ی محاوره‌ای گفته است. شاید فضای وَهم‌آلود و ترسناکی را که در این شعر ایجاد کرده است، بتوان تا حدودی به حال و هوای گاه و بی گاهِ جنگل و دریا ربط داد؛ ولی باید بپذیریم که اگر شاعر اهلِ کویر هم بود، می توانستیم بگوییم که این وَهمِ سرابی و ترس از خرابی را فضای کویر نیز می توانست به گونه‌ای و با دلیلی دیگر او القاء کند.

به نظر من، معلوم‌های مهمّ آن‌قدر زیاد و مشخص‌اند که لازم نیست خیلی خودمان را با جنبه‌ی مجهولِ این واژه‌ها مشغول و منحرف کنیم. به عنوان مثال، حتی بدون دانستن این که «ری‌را» یعنی «بیدار و هوشیار باش»، می‌توان از خودِ متن به این معنی، از طریقِ احساسی که به خواننده می دهد رسید. ترس از هر ناشناخته ای بیشتر از موجوداتِ شناخته شده است، ربطی هم به کوچکی و بزرگی‌اش ندارد، زیرا راهِ برخورد و مبارزه با آن هم شناخته شده است. از حشره‌ی ریز یا ویروسی ناشناخته [مانند ویروس کرونا! – ویراستار]، باید بیش از شیرِ درّنده و سرطان ترسید. بنابراین، حتی اگر خواننده‌ای معنیِ «ری‌را» را نداند، درجا متوجه می شود که باید با صدای ناگهانی و نامشخص و ناشناخته ای که در شب دارد می شنود، حواسش را خوب جمع کند. صدای نامفهومی که این حروف سرِهم بیان می‌کند، و جالب است که در نوشتار نیز این صداها تک به تک می آید، همین جوری و بدون معنی‌اش نیز برای هر شنونده ای هشدار دهنده است. حتی واژه‌ی «کاچ» جوری در متن آمده است که مشخص است «پُشت»ی دارد و آن «پُشت» از آنهایی نیست که مانع دیدِ آدم از این سو و آن سویش شود. پس، در واقع، مشکل و دشواریِ این شعر در این دو واژه و معنی شان نیست.

این شعر دشواری ها و نیز ایرادهایی دارد که همان‌ها بیشتر، کارِ انتقالِ مفهوم‌اش را مشکل می کند. دشواریِ اصلی‌اش به صدا و صاحب صدا بر می گردد. نیما می گوید:

صدا می‌آید امشب

بعد می گوید:

گویا کسی است که می‌خواند...

بعد، از این فرضِ می گذرد و با یقین می گوید:

اما صدای آدمی این نیست.

بعد نیما مثال می زند تا ثابت کند که می‌شناسد صدای آدمی باید چه جور باشد و در پی‌اش می‌گوید:

ری‌را... ری‌را...

دارد هوا که بخواند.

مشخص است که «ری‌را» به هیچ کسی جز چیزی که خودِ راوی، در وهلهٔ نخست برای هشدار به خودش و از طریق این شعر به دیگران، می‌گوید بر نمی گردد. در عوض، «او» در «او نیست با خودش» به کسی بر می‌گردد که صاحبِ آن صدای گنگ و نامفهومِ پُشتِ کاچ است. راوی که شنونده‌ی آن صدا بوده ابتدا می‌گوید:

گویا کسی است که می‌خواند...

امّا. بعد از سه نقطه ای که نشانِ به فکر فرو رفتن‌اش است، به این نتیجه می‌رسد که:

اما صدای آدمی این نیست.

راوی با این حرف نشان می دهد که در واقع کسی دارد نمی‌خواند و تنها لحظه‌ای، صدایی از جایی به گوشش رسیده است و با حرفی به پشتیبانی از این ادّعا، سخن اش را به پایان می‌رساند و می‌گوید:

او رفته با صدایَش امّا،

خواندن نمی‌تواند.

پس آن صدایی که در ابتدا شنیده بود چه صدایی بود؟ اصلاً صدایی بود یا نه؟

حرفِ اوّلِ راوی را برای این که با حرفِ آخرش جور در بیاید، این طور می‌شود توجیه کرد که او واقعاً در آن تاریکی صدایی از کسی شنیده بود و حدسِ نخست اش که «گویا کسی است که می‌خواند» درست بود، ولی چون از صدایی که می شنید، درست مثل خودِ صداهای واژه «ری‌را»، معنی و مفهومی به دست نمی‌آمد، با نظمِ هوش رُبایَش به این نتیجه رسید که این صدای آدمی نیست. برداشتِ اولیه و نادرست‌اش ناشی از نادرستی ادعایش در مورد هوش‌اَش نبود. ایراد از نظمی بود که عادتِ آن شده بود. صدایی را، که نظمی ندارد تا معنی و مفهوم مشخصی داشته باشد، نمی‌شود با هوشی که فقط با نظم و قیاس و استدلالِ خاصی چیزها را می رباید و درمی یابد، شنید و فهمید. بنابراین، می شود گفت صدایی بسیار گنگ که حتی به زوزه و ضجّه و ناله و شیون و ... و مانند این ها شبیه نیست، از کسی می‌آید که جز این صدایی برایش نمانده است که چیزی را بخواند که مفهوم باشد. نمی‌تواند به هیچ صوت و صورتی به دیگران بفهماند که درد و اندوهی اگر دارد، چه و از چیست. راوی ادّعا می کند که صدایِ اندوهِ دیگران را، حتی اگر از اندوهِ خودش سنگین‌تر باشد، می‌شنود و می‌فهمد و می‌شناسد و همه را از بَر دارد؛ نمونه اش همان آوازی است که عدّه ای درون قایقی وسطِ دریا از سرِ دل‌تنگی، و شاید نااُمیدی از رسیدن به ساحل، خوانده بودند و او با شنیدن و دریافتِ معنی اش از آن زمان، همچنان «هِیبَتِ دریا» را در خواب می‌بیند. او با نظمِ هوش رُبایَش، شمّه‌ای از آن هِیبَتِ دریا را در ترسی که « بَنداب/ برقِ سیاه تابَش، تصویری از خراب/ در چشم می‌کشاند» نشان می‌دهد، اما این قیاس‌ها و مقیاس‌ها به او کمکی نمی‌کند تا چیستی و چراییِ این صدا را بفهمد.

یکی از ایرادهایی که این شعر دارد و مانعِ خوانش یا فهمِ درستِ آن شده، در قافیه‌سازی و قافیه بازی‌اش است که در چهار مصرعِ آخرِ بندِ پایانی‌اش دیده می شود:

ری را... ری را...

دارد هوا که بخواند.

درین شبِ سیا.

او نیست با خودش،

او رفته با صدایَش امّا،

خواندن نمی‌تواند.

نیما بر این باورِ درست بود که قافیه باید مانند ناقوسی آگاهی‌بخش و هُشداردهنده باشد، ولی تا چه اندازه می‌شود پذیرفت که واژه ای با کاربردِ نادرست بتواند چنین کاری را درست انجام بدهد؟ به عنوانِ مثال، ایرادِ قافیه کردنِ «سیا» با «امّا» در بندِ پایانی در این است که شاعر پیش از این در بندِ نخست واژه‌ی «سیاه» را به درستی و کامل استفاده کرده و کاربردش با این لهجه- «سیا»- در این بند نشان می دهد که قافیه بر او تنگ آمده بود. همین گرفتاری اش به کاربردِ نامناسبِ «امّا» نیز منجر شده است. اگر کسی با صدایش رفته

باشد، دیگر «امّا»یی ندارد. حتماً خواندن نمی‌تواند. «امّا» را وقتی استفاده می‌کنیم که شرایط برای کسی مناسب و امکانات برای انجامِ کاری موجود است، ولی او نمی‌تواند آن کار را انجام دهد. اگر گفته بود که «صدا»یی دارد، اما نمی‌تواند بخواند، متوجه می شدیم که صدایش فقط کفاف ناله‌ای گُنگ را می‌دهد نه بیشتر. به نظر می رسد که جای درستِ «امّا» بعد از «دارد هوا که بخواند» است، به این صورت:

دارد هوا که بخواند

امّا

در این شبِ سیا

او نیست با خودش

او رفته با صدایش

و

خواندن نمی‌تواند.

از بندِ پایانی باید خیلی صریح‌تر به این نتیجه می‌رسیدیم که نه تنها او نمی تواند بخواند، بل‌که دیگر همان صدایی هم که در آغاز از او درآمده بود، دیگر از او در نمی آید، زیرا او رفته است. از این رفتن،ۀ می‌توان برداشت‌های گوناگونی داشت که تفاوتِ چندانی در نتیجه شان نیست.

لینک شنیدن خوانش «ری‌را» با صدای شراگیم یوشیج
https://www.youtube.com/watch?v=LoS۵nTG۴iLE

لینک شنیدن خوانش «ری‌را» با صدای احمد شاملو
https://www.youtube.com/watch?v=z۹JrRDy۷UF۰

پی نوشت‌های ۱ تا ۹: در این نوشته از یادداشت های صفحه مجازی مهدی عاطف‌راد، سیدعلی اصغرزاده، سیدعلی صالحی و سایت انجمن قلم ایران استفاده شده است.

زنانِ کُشته‌شده از اندوه، فراوان‌تر از مَردانِ کُشته‌شده در جنگ‌اند...
(چارلی چاپلین)

بازگشت به فهرست

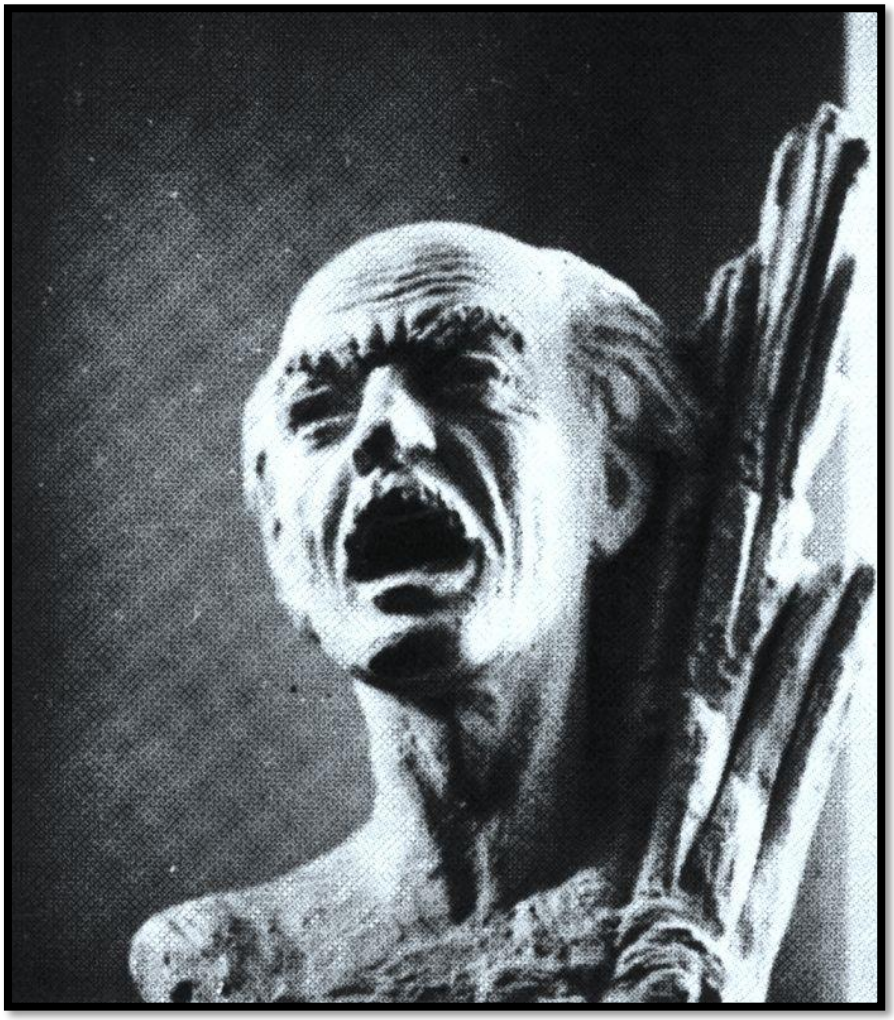
فعّالیت‌ها دربارهٔ نیما

تندیس فریادِ نیما

حسن حاجی نوری؛ پیکره‌ساز و مرمّت‌گرِ تخت جمشید

(۱۳۰۵ رودسر گیلان- ۲۰ دی ۱۳۹۷ تهران)

ارژنگ: از پدر شعر نوی ایران - نیما یوشیج- تا کنون پرتره‌ها و تندیس یا سردیس‌های زیادی توسط طراحان و نقاشان و پیکره‌سازان خلق شده است ولی "تندیس فریادِ نیما" اثر زنده‌یاد حسن حاجی‌نوری، شاهکاری در مجموعه آثار تجسمی است که هستیِ پویا و زندگی پررنج امّا پربار و عِصیان‌گرِ نیما را به تصویر کشیده و تا کنون درباره آن کمتر و شاید اصلا نشنیده باشیم. ما این تصویر را از صفحه اینترنتی مجله بخارا گرفته ایم و از سال و چگونگی خلق آن و محلی که اکنون نگهداری می شود، آگاهی نداریم. چشم به راهِ تماس خوانندگانی که دانسته‌های خود را در این باره به اشتراک می‌گذارند.



http://bukharamag.com/1390.02.14163.html/photo-31-2

ارژنگ شمارهٔ ۶، اردیبهشت ۱۳۹۹

بازگشت به فهرست

داروَگ؛ شعر نیما و اجرای شجریان

داروَگ قورباغه درختی (DARVAG) است و بسیاری از مردم مازندران بر این باورند اگر کسی قورباغه را بکشد، باران بسیاری خواهد بارید و یا اگر قورباغه درختی (داروَگ) آواز بخواند، هوا بارانی خواهد شد. برای همین، آواز داروَگ در هنگام خشک‌سالی برای کشاورزان بسیار خوشایند و نویدبخشِ بارشِ باران است. این باور را نیما یوشیج، به صورتی نمادین در این سروده آورد و زنده یاد محمدرضا شجریان با خواندن تصنیف خود، آن‌را به زیبایی و کمال رساند. ضمن تقدیم تصویری از داروَگ، متن سروده نیما و لینک اجرای شجریان را با هم خوانیم و می شنویم و ترنّم می کنیم، با اُمید به رسیدن باران...

داروَگ

خُشک آمد کشتگاهِ من

در جوارِ کشتِ همسایه

گرچه می‌گویند: "می‌گریند رویِ ساحلِ نزدیک

سوگواران در میانِ سوگواران "

قاصدِ روزانِ ابری، داروَگ

کِی می‌رسد باران؟

بر بساطی که بساطی نیست

در درونِ کومه‌یِ تاریکِ من که ذرّه‌ای با آن نشاطی نیست

و جدارِ دنده‌هایِ نی به دیوارِ اتاقم دارد از خشکیش می‌ترکد

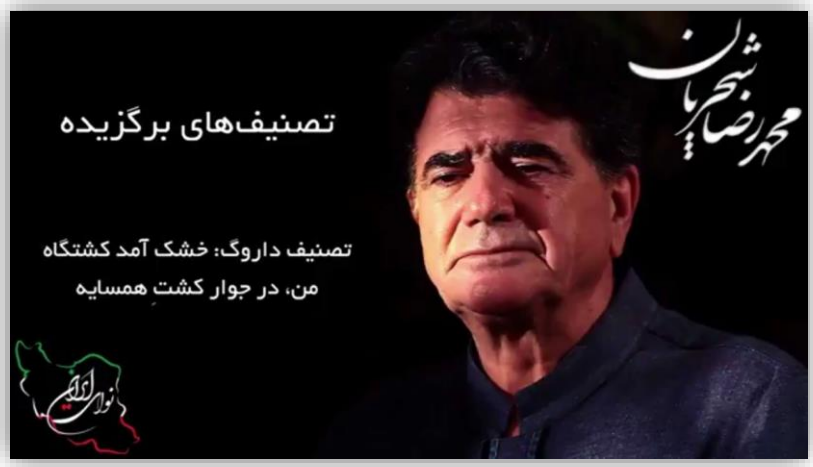
-چون دلِ یاران که در هجرانِ یاران -

قاصدِ روزانِ ابری، داروگ

کی می‌رسد باران؟

(۱۳۳۱ خورشیدی/ نیما یوشیج)

لینک شنیدن تصنیف داروگ با صدای شجریان



https://youtu.be/JG۹BtTZs٤Ow

ارژنگ شمارهٔ ۱۵، بهمن ۱۳۹۹

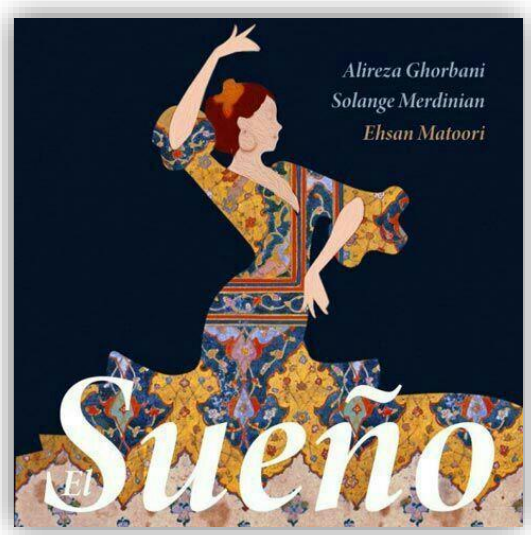
بازگشت به فهرست

رویا/ El Sueno

(ترانه ای زیبا و موفق در سطح جهانی)

آواز: علیرضا قربانی با هم‌خوانی خواننده آرژانتینی، سولانژ مِردینیان/

شعرها: نیما یوشیج و جرج لوئیس بورخِس/ آهنگ ساز: احسان مطوری



برای شنیدن ترانه و مشاهده کلیپ بر روی تصویر یا نشانی زیر کلیک/ لمس کنید

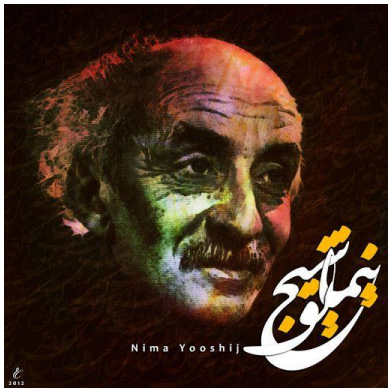
https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&url=https://m.youtube.com/watch?v=ccubgsa_xEo&ved=2ahUKEwj72PG1puHqAhUswQIHHWshAxAQz40FMAF6BAgKEAc&usg=AOvVaw28w_Xh0B6JDIWbqvHefBrk

ترانهٔ دوزبانهٔ **El Sueno (رویا)** از آلبومِ **«صداها و پُل‌ها»** که برندهٔ جایزهٔ مطرحِ جهان در روزهانی پایانی سال۲۰۱۹ شد، می‌تواند درگروه موسیقی تلفیقی یا فیوژن(fusion) دسته‌بندی شود. در آواز علیرضا قربانی امّابرخی تغییرات و جابه‌جایی واژه‌ها (نظیر زبان و عنان...) نسبت به متنِ اصلی سرودهٔ نیما یوشیج وجود دارد که این دستکاری، خود نمونه دیگری از رفتارهای غیرحرفه ای و ضد اخلاقی است که متاسفانه در سال‌های اخیر باب شده است. ماجرایی مشابه انتشار آلبوم **"یاد استاد"** با صدای علیرضا افتخاری بدون نام بردن از ترانه‌سرای بزرگ، زنده یاد استاد رحیم معینی کرمانشاهی در حدود ۲۰سال پیش که منجر به اعتراض استاد و سپس شکایتِ ورثهٔ شاعر از ۱۰ خواننده مطرح کشور شد، و یا انتشار عجولانهٔ آلبوم **"افسانهٔ چشم‌هایت"** با صدای همایون شجریان در سال گذشته با اشعاری جعلی و بدون مجوز به نام "سایه" که با اعتراض یلدا ابتهاج مواجه شد. قطعه El Sueno از بین ۱۵۰۰ قطعه در همین سبک و در تمام بخش‌های مدنظر از جمله آهنگسازی، تنظیم و آواز به عنوان بهترین اثر بخش موسیقی جهانی شناخته شده، به آهنگسازی احسان مطوری و خوانندگی علیرضا قربانی و سولانژ مردینیان در مرداد سال۱۳۹۸ منتشر شد. آلبوم «صداها و پل‌ها» به زبان فارسی و چند زبان دیگر با همکاری ساندیپ داس، علی منتظری، مایک بلاک، سیلیا وود اسمیت، کورش بابایی، علی جعفری پویان، همایون نصیری و دیگر موزیسین‌های ایرانی و خارجی در دست تولید است. گفتنی است؛ تا به حال فقط این آهنگ از آلبوم توانسته در قسمت موسیقی جهانی و زیر نظر داوران معتبری مثل چارلز دیوید دنلر حائز این رتبه در مسابقه شود.

متن شعر "شب همه شب" سرودهٔ نیما یوشیج و لینک گفتگوهایی با آهنگساز و خوانندگان ترانه در پی میآید.

متن سرودهٔ نیما یوشیج

"شب همه شب"



شب همه شب شکسته خواب به چشمم
گوش بر زنگِ کاروانستم
با صداهای نیمه زنده ز دور
هم زبان گشته، هم عنان هستم
جاده اما ز همه کس خالیست
ریخته بر سر آوار آوار
این منم مانده به زندانِ شبِ تیره که باز
شب همه شب
گوش بر زنگِ کاروانستم.

***

گفتگویی با احسان مطوری آهنگساز ترانه

https://jadvalyab.ir/blog/culture-art/راز-موفقیت-قطعه-رویا-از-علیرضا

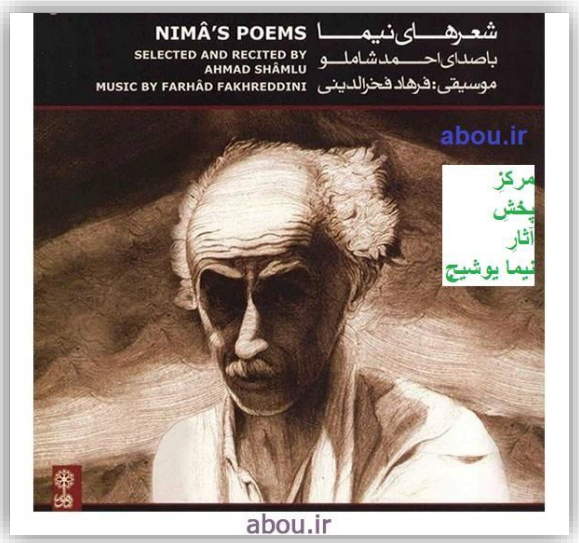
گفتگوی علیرضا قربانی و سولانژ مردینیان در فیس بوک

https://www.facebook.com/bbcpersian/videos/417975448802841/

ارژنگ شمارهٔ ۹، مرداد ۱۳۹۹

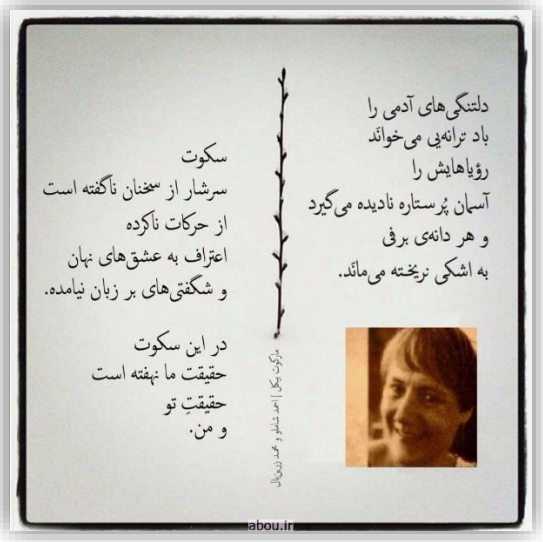
بازگشت به فهرست

دکلمهٔ اشعارِ نیما و بیکل با صدای شاملو



دکلمهٔ سروده‌های نیما یوشیج همراه با موسیقی فرهاد فخرالدینی

http://www.abou.ir/1398/06/11/%D8%AF%DA%A9%D9%84%D9%85%D9%87-%D8%A7%D8%B4%D8%B9%D8%A7%D8%B1-%D9%86%DB%8C%D9%85%D8%A7-%D8%A8%D8%A7-/%D8%B5%D8%AF%D8%A7%DB%8C-%D8%B4%D8%A7%D9%85%D9%84%D9%88



دکلمهٔ اشعار دفتر "چیدنِ سپیده‌دم" اثر مارگوت بیکل

http://www.abou.ir/1398/06/18/%da%a9%d8%aa%d8%a7%d8%a8-%d8%b5%d9%88%d8%aa%db%8c-%da%86%db%8c%d8%af%d9%86-%d8%b3%d9%be%db%8c%d8%af%d9%87-%d8%af%d9%85-/%d9%85%d8%a7%d8%b1%da%af%d9%88%d8%aa-%d8%a8%db%8c%da%a9%d9%84-%d8%a8%d8%a7-%d8%b5

ارژنگ شمارهٔ ۱۱، مهر ۱۳۹۹

بازگشت به فهرست

ضرورت انتشار کتابِ «نیماگریِ نیما یوشیج» اثر سیدعلی اصغرزاده

دکتر علی تسلیمی

تصویر سردیس نیما یوشیج در پارک ملت تهران

نیما یوشیج وارونه ی بسیاری از سرایندگانِ گذشته و اکنون، در روزگارانِ گوناگون زنده می مانَد. او در صورت و سیرتِ شعرِ خود از تکرارِ کهن و تقلید، می پرهیزد و به جای تفسیرِ هستی، آن را تسخیر می کند.

سرایندگانی هستند که در آغاز کارشان مرده اند و اگرچه زنده می نمایند، دیر نمی پایند ولی نیما هر چند از آغاز به ریشخند گرفته می شود، دیرپاست. شعر نیمایی، تنها با گذشته تفاوت ندارد بلکه با سرایندگان نونَمای دیگر که دنباله ی وفادارانه ی گذشته ی ادبی فارسی هستند، فاصله دارد.

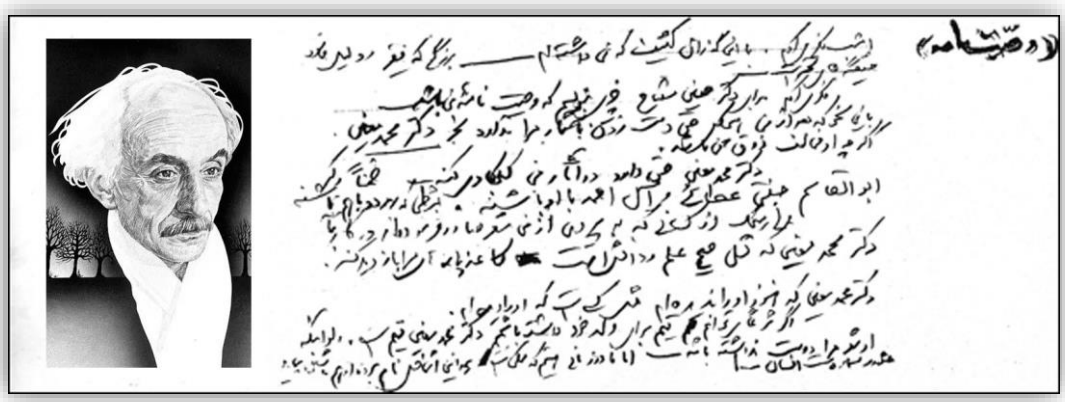
گاهی شعرهای نوی نیما برای آغازِ فاصله گیری اش از سنّت های ادبی به آنها نزدیک است ولی در دور شدن از آنها تلاشی موفق کرده است. هنوز سرایندگانی هستند که ادعای شعر نیمایی می کنند ولی از نفرات نیمایی نیستند زیرا نتوانسته اند حقیقت شعر نیمایی را دریابند. از همین رو، ما نیازمند الگویی برای شعر نیمایی هستیم و چه بهتر که این الگو، نیمایی های نیما باشد.

ویراستارانِ سروده های نیما، نه تنها نیمایی های نیما را از هم جدا نکرده اند بلکه گاه سروده های نیمایی اش را نشناخته اند. برای نمونه در نگاه نیما عروضِ شکسته، ارزشی موسیقایی دارد ولی برخی ویراستاران، وزن چند شعر او را هجایی دانسته اند، گروهی به شیوه ی نیما توجه نکرده و نه تنها در تصحیح سروده های او خامدستانه کار کرده اند و سبب گمراه شدن نوسرایان گشته اند، چه بسا سروده هایش را تضعیف کرده و با غلط های چاپی و ویرایش نادرست به چاپ رسانده اند. دسته ای نیز سروده های نوقدمایی اش را به بیش از چهار سطر تقسیم کرده و آن را شعر نو دانسته اند. بنابراین نیاز به کسی هست که ما را از این آسیب‌ها رها سازد.

بازگشت به فهرست

پویشی برای حمایت از دست‌نوشته‌های نیما یوشیج

جای بسی افسوس و شرم است که کارهای هنرمندِ نوآور و فرزانه‌ای چون نیما یوشیج پس‌از شش‌دهه خاموشی، هنوز به‌صورتِ کامل، در اختیارِ پژوهندگان و خوانندگان قرار نگیرد.



به گزارش خبرنگار ایلنا، جمعی از فرهیختگانِ کشور برای بارگذاری نسخهٔ الکترونیکی دست‌نوشته‌های شاعرِ معاصر و نوگرای ایران (نیما یوشیج)، بیانیه‌ای امضاء کرده‌اند. در این بیانیه آمده است:

چاپ دست‌نوشته‌های نیما یوشیج در قیاس با دست‌نوشته‌های کسانی که در زندگی خویش مجموعه‌ی ۳۰ جلدی چاپ می‌کنند، سرنوشت دردناکی داشته است .هنرمندی چون او که رهبر نوسرایی فارسی است و نسک‌هایش را یکی از ارزنده‌ترین میراثِ ادبِ فارسی و تپوری(تبری) می‌دانیم، چرا دست‌نوشته‌هایش دستخوش شلختگی و تنبلی و فراموشی گشت؟ افسوس که هنوز چهره‌های نیما به درستی شناخته نشده: «نیمای داستان‌نویس»، «نیمای نمایش‌نویس»، «نیمای سفرنویس»، «نیمای نقدنویس»، «نیمای پژوهنده» و «نیمای پچواکنده.»

نیما یوشیج در خرداد ۱۳۳۶ در یادداشتی به نام «عشقِ فرنگ» می‌نویسد: «*من غمگین هستم. بعضی آثار از پدرم و اجدادم و آثارِ خودم با نداشتنِ فرزندِ برومند و بزرگ‌شده، به دستِ که‌ها خواهد افتاد؟ من غمگین هستم. این‌طور حسّ می‌کنم که آثاری از بین می‌رود.*»

دی ۱۳۵۰ رسّام ارژنگی (نگارگر و دوست نیما یوشیج) در گفت‌وگو با اسماعیل جمشیدی می‌گوید: «نیما شعر بسیار داشت، داستان هم بسیار داشت. من اصرار می‌کردم این‌ها را چاپ کند ولی می‌گفت: [ولش کن بگذار بعد از مرگم چاپ شود.] من الان نمی‌دانم که چند مجموعه تا به امروز از نیما به‌صورت کتاب چاپ شده ولی آنچه مسلّم است کارهای چاپ‌نشده‌ی او خیلی زیاد است، لااقل ۶۰ - ۵۰ جلد می‌شود.»

۲۳ آبان ۱۳۷۳، شراگیم یوشیج، دست‌نوشته‌های نیما یوشیج را (۴۰۳۴ برگ) را به فرهنگستانِ زبان و ادبِ فارسی فروخت. در صورت‌جلسه‌ای که برای این کار در ۲۵ آبان۱۳۷۳ تنظیم شد، امضای شراگیم یوشیج، محمدرضا نصیری (دبیر فرهنگستان زبان) به چشم می‌خورد.

فرهنگستانِ زبان و ادبِ فارسی در سال۱۳۹۳ (پس‌از بیست سال!) طرح بررسی و بازخوانی دست‌نوشته‌های نیما یوشیج را با همکاری کتابخانه‌ی خود در گروه ادب معاصر در دست اجراء قرار داد.

یکشنبه، ۲۳ آبان ۱۳۹۵ در شصت‌ودومین نشست ماهانه‌ی فرهنگستان زبان، دکتر محمد دبیرمقدم، عضو پیوسته و معاون علمی و پژوهشی این سازمان گفت: «*تاکنون سه‌چهارم از دست‌نوشته‌های موجود تصویربرداری شده است... معتقدیم این دست‌نوشته‌ها بعد از تکمیلِ تصویربرداری باید به‌صورت تمام و کمال روی وبگاه فرهنگستانِ زبان قرار گیرد تا هر محقّقی از هر جای دنیا بتواند از آن‌ها آزادانه استفاده کند.*» که این وعده به فراموشی سپرده شد.

فرهنگستان زبان و ادبِ فارسی، در سال‌های ۱۳۹۷ و ۱۳۹۶، دو دفترِ شعر از این دست‌نوشته‌ها با نام‌های «صد سالِ دگر» و «نوایِ کاروان» چاپ کرد که از لحاظِ تصحیح دارای آشفتگی و نادرستی است.

جای بسی افسوس و شرم است که کارهای هنرمندِ نوآور و فرزانه‌ای چون نیما یوشیج پس‌از شش‌دهه خاموشی، هنوز به صورت کامل، در اختیار پژوهندگان و خوانندگان قرار نگیرد. فرهنگستان زبان و ادب فارسی، بارها قول داده دست‌نوشته‌های نیما یوشیج را به صورت الکترونیکی در وبگاه خود بارگذاری کند ولی هنوز به قول خود جامه‌ی عمل نپوشانده، ازاین‌رو خواستاریم هرچه زودتر این‌کار به سرانجام برسد.

نمایه‌ی الفبایی درخواست‌کنندگان:

مانلی آمارد، عارف ابراهیم‌زاده، متین احمدنژاد، مجید اسدی، رضا اسدی، سارنگ اسفندیاری، تیرداد اشکانی، وحید امیری، شروین باوندی، مسعود بلوچی، مینو بهشتی، قوام‌الدین بینایی، مرضیه پردل، ایمان تجدد، علی تسلیمی، داود توتونچی، خدیجه تورتیر، داوود جلیلی، محسن حامدی، عباس حسن‌پور، عرفان خدری، مازیار خسروشاهی، محمدحسین دانایی، فاطمه داوودی، بهرام دبیری، معین دریایی، محمدرضا دیری، علی ذبیحی، مرتضا ذوالفقاری، محمدصادق رئیسی، علی ربیعی، عبدالرحمن رحمت‌اللهی، نازلی رحمتی، علی ریاحی کجور، مهدی شعبانی، سعیده شکوری، امین شیرزادی، ایرج صادقی، محمود صادق‌زاده، سید یوسف صالحی، امیرعلی صدرنیا، مازیار صفدری، عبدالله صمدیان، مریم طهماسبی، عباس عابدی، محمد عظیمی، افشین علا، محسن علی‌نژاد، حسین علی‌شریفی، اسدالله عمادی، فرزانه فتحی، احمد فتوحی، رعنا فرحان، مسعود فرزانگان، نادعلی فلاح، علی‌اکبر قاسمی گل‌افشانی، امیرحسین قربان‌سروی، جلیل قیصری، علی کفشگر، زهرا کفشگر، الهه لقمانی، مرتضا محسنی، هیوا مسیح، بهروز مطلب‌زاده، حجت مقیمی، فاطمه منصوری آملی، روح‌الله مهدی‌پور عمرانی، رسول نصیری، افتخار نبوی‌نژاد، ابراهیم نجّاری، محمد نجاتی، نیما نعیمی یوشیج، فریده یوسفی، قنبر یوسفی، پوریا یوسفی کاخکی، حسین یوسفیان.

ارژنگ شمارهٔ ۳۱، مرداد و شهریور ۱۴۰۲

بازگشت به فهرست

ارژنگ‌کده (دریافتِ همهٔ شماره‌های ارژنگ)

یکی ارژنگِ رنگارنگ بُگشوده است وُ در دفتر/ نوشته نامِ نامیِ تکامُل را به خطِّ زر (ا.ط)

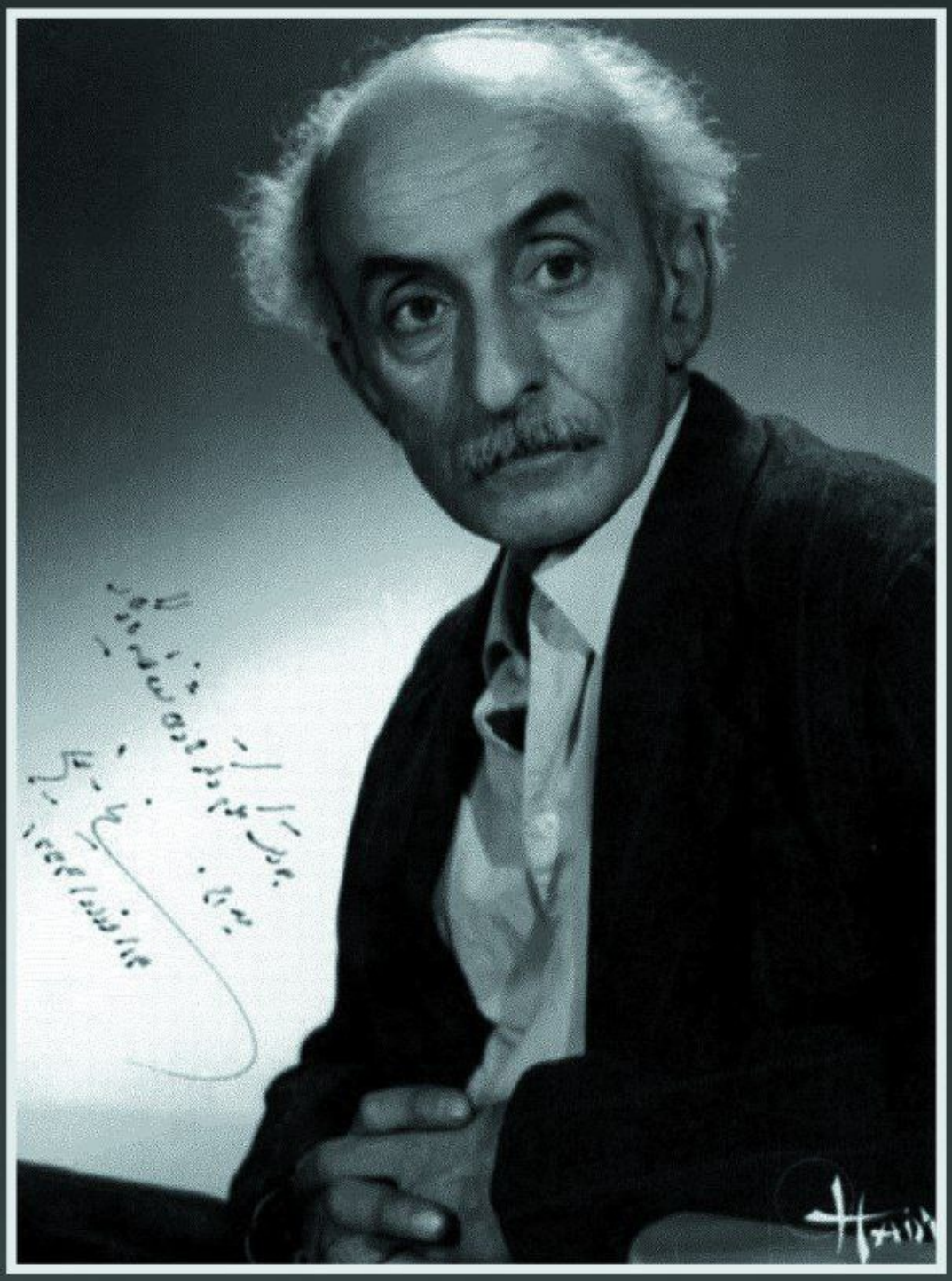
۱ (آذر۱۳۹۸)	۹	۱۷(فروردین اردیبهشت۱۴۰۰)	۲۵
۲	۱۰	۱۸	۲۶
۳	۱۱	۱۹	۲۷
۴	۱۲	۲۰	۲۸
۵ (فروردین۱۳۹۹)	۱۳	۲۱	۲۹(فروردین اردیبهشت۱۴۰۲)
۶	۱۴	۲۲	۳۰
۷	۱۵	۲۳(فروردین اردیبهشت۱۴۰۱)	۳۱
۸	۱۶	۲۴	۳۲

https://www.mahnameh-arzhang.com

دوماه‌نامهٔ ارژنگ در هفتهٔ نخستِ ماه‌های زوج سال شمسی منتشر می‌شود. ارژنگ را بخوانید، در بازنشرِ آن بکوشید و مطالعهٔ آن‌را به دوستان و آشنایانِ خود توصیه کنید.

«شورای دبیران ارژنگ»

آذر ۱۴۰۲



به دوست مکرّم دکتر هادی شفائیه یادگار می دهم

شورای دبیران ارژنگ آذر ۱۴۰۲

ویژهٔ چهارسالگی انتشارِ دو ماه نامه ادبی، هنری و اجتماعی ارژنگ