در تمام طول شب

بررسی آراءِ نیما یوشیج

دکتر احمدرضا بهرام پور عمران

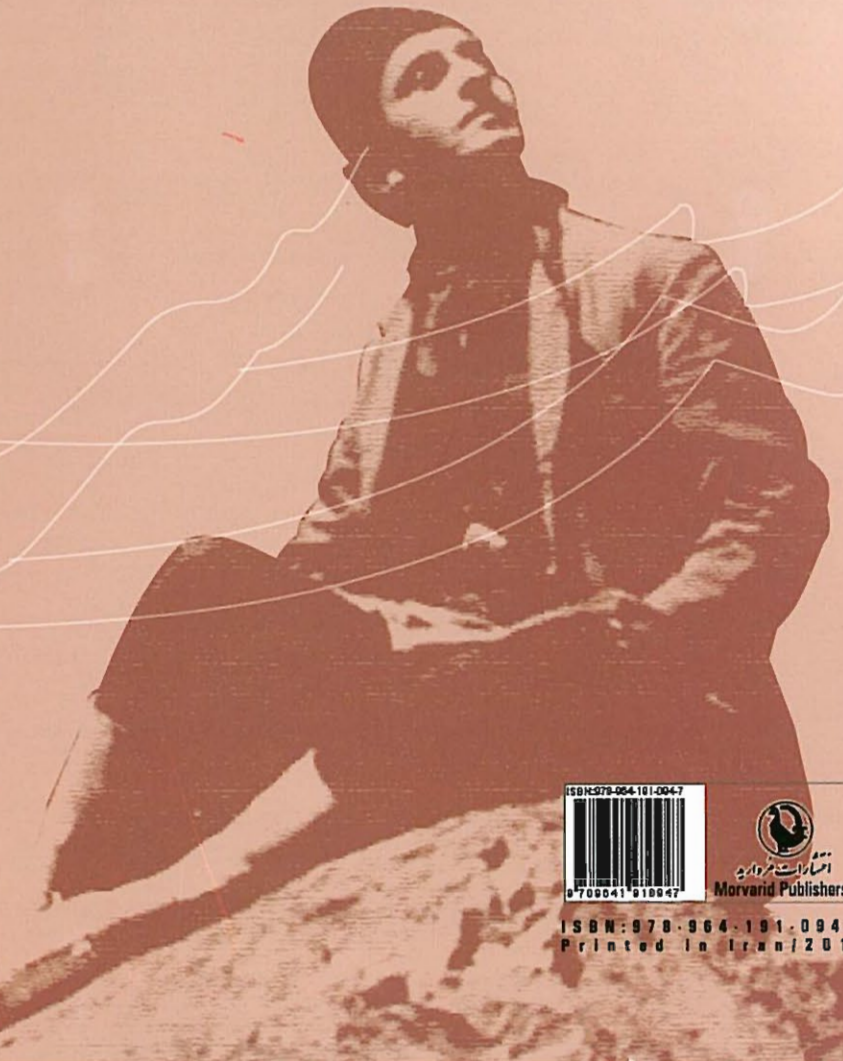
تبرستان
www.tabarestan.info

در تمام طول شب

بررسی آراءِ نیما یوشیج

دکتر احمدرضا بهرام پور عمران

در باب نیما، جهات و جوانب خلاقیت شعری او مقاله‌ها و کتاب‌های ارزنده‌ای در اختیار است. در این پژوهش ساحات دیگری از اندیشه‌ی شعری نیما جستجو شده و برخی از مباحث نیز - همچون «نیما و نظریه‌ی شعر»، «نیما و شعر سبک هندی» «نیما و خیام» و... - نخستین بار است که این‌گونه مورد بررسی قرار می‌گیرد.



ISBN:978-964-191-094-7
9 789641 910947
انتشارات مروارید
Morvarid Publishers
Design: Elya Tahamtani 2010
ISBN:978-964-191-094-7
Printed in Iran/2010

در تمامِ طولِ شب

تبرستان
www.tabarestan.info

بررسی آراء نیما یوشیج

دکتر احمدرضا بهرام‌پور عمران

انتشارات مروارید

سرشناسه : بهرام‌پور عمران، احمدرضا، ۱۳۵۳.
عنوان و نام پدیدآور : در تمام طول شب: بررسی آراء نیما یوشیج/ احمدرضا بهرام‌پور عمران.
مشخصات نشر : تهران: مروارید، ۱۳۸۸.
مشخصات ظاهری : ۴۴۱ ص.
شابک : 978-964-191-094-7
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا.
موضوع : نیما یوشیج، ۱۲۷۴-۱۳۳۸، مستعار ـ نقد و تفسیر.
موضوع : شعر فارسی ـ قرن ۱۴ ـ تاریخ و نقد
رده‌بندی کنگره : ۱۳۸۸ ۴د۹ب/ PIR۸۲۸۵
رده‌بندی دیویی : ۸فا۱/۶۲
شماره کتابشناسی ملی : ۱۹۷۸۶۱۰

انتشارات مروارید

تهران: خیابان انقلاب، روبه‌روی دانشگاه تهران، ۱۱۸۸ / ص. پ. ۱۶۵۴-۱۳۱۴۵
تلفن ۶۶۴۰۰۸۶۶ - ۶۶۴۱۴۰۴۶ - ۶۶۴۸۴۰۲۷ - ۶۶۴۸۴۶۱۲
morvarid_ pub@yahoo.com
www.iketab.com

✧

در تمام طول شب
بررسی آراء نیما یوشیج
دکتر احمدرضا بهرام‌پور عمران
حروفنگاری و صفحه‌آرایی: علم روز
چاپ اول ۱۳۸۹
چاپخانه گلشن
تیراژ ۱۱۰۰
شابک: ۷-۰۹۴-۱۹۱-۹۶۴-۹۷۸ ISBN 978-964-191-094-7
۸۶۰۰ تومان

به استاد فرهیخته

آقای دکتر سعید حمیدیان

تبرستان
www.tabarestan.info

فهرست مطالب

تبرستان
www.tabarestan.info

درآمد ۱۱

فصل اوّل

۱- مروری برآثار منثور نیما ۱۷
۱-۱- نامه‌ها ۱۷
۱-۲- درباره‌ی شعر و شاعری ۲۴
۱-۳- ارزش احساسات ۲۶
۱-۴- یادداشت‌های روزانه ۳۱
۱-۵- سفرنامه ۳۵
۱-۶- دیگر آثار منثور نیما ۳۹

فصل دوّم

۲- نیما و نظریه‌ی شعر: امکان‌ها و تنگناها ۴۱
۲-۱- علل ناتوانی یا امتناع نیما از ارائه‌ی نظریه‌ی فراگیر شعری ۴۷
۲-۱-۱- پیوند میان عمل شعری و نظریه‌ی شعر ۴۸
۲-۱-۲- تقدم «بینش» بر «دانش» ۵۴
۲-۱-۳- تنوع گونه‌های شعری ۵۷
۲-۱-۴- تعارض میان طرح مباحث نظری و روحیات شاعرانه ۶۰
۲-۱-۵- «ضنّت» ادبی نیما ۶۱
۲- ۲- طرح نظریه در ضمن شعر ۶۴
- نگاهی به نمایشنامه‌ی غوکان ۶۴

– ارزیابی تی. اس. الیوت و رنه ولک از نظریات شاعران ۶۵
– نمونه‌هایی از طرح نظریه در ضمن شعر ۶۶
– انتقاد نیما در منظومه‌ی «افسانه» از ذهنیت گرایی حافظ ۶۷
– نظریات شعری نیما درمنظومه‌ی «خانه‌ی سریویلی» ودیگر قطعات ۷۰

فصل سوّم

۳- نیما و نوآوری ۷۵
۳-۱- عوامل مؤثر در نوآوری از نگاه نیما ۷۵
۳-۱-۱- سهم تغییرات تاریخی در نوآوری ۷۵
– بازتاب اهمیت نگرش تاریخی به هنر در نامه ها ۷۷
– بازتاب اهمیت نگرش تاریخی به هنر در ارزش احساسات ۸۳
۳-۱-۲- جمعی و جریانی بودن نوآوری ۹۳
۳-۱-۳- سهم فردیت خلاق و نبوغ در نوآوری ۹۸
۳-۲- شرایط نوآوری در نگاه نیما ۱۰۵
۳-۲-۱- روش اصلاحی، هدف انقلابی ۱۰۵
۳-۲-۲- تقدم تغییر فرهنگی ۱۱۳
– نگاه انتقاد آمیز نیما به شیوه‌های مرسوم در نظام آموزشی ایران ... ۱۱۷
۳-۲-۳- نظریه‌ی ناموزونی تاریخی ـ فرهنگی ۱۲۶
– بازتاب ناموزونی تاریخی در شکل شعر نیما ۱۳۳
– بازتاب ناموزونی تاریخی در آثار شاعران و نویسندگان معاصر ۱۳۵
۳-۲-۴- بومی‌گرایی: بینش جهانی، عمل بومی ۱۳۹
۳-۳- سرچشمه‌های تأثیر پذیری نیما ۱۴۶
۳-۳-۱- نگاه به غرب ۱۴۶
– ضرورت برگردان آثار غربی در نگاه نیما ۱۵۲
– چند و چون فرآیند تأثیر پذیری در نگاه نیما ۱۵۴
۳-۳-۲- از میراث سنت ۱۵۷
– اشاره‌ای به مفهوم سنت ۱۵۷
– آیا شعر امروز ادامه‌ی منطقی شعر دیروز است؟ ۱۵۸
– نگاه نیما به سنت و باور به بایستگی تأثیر پذیری خلاق از آن ۱۶۱
– مروری تاریخی بر ارزیابی نیما از شعر و ادب گذشته ۱۶۴
– بایدها و نبایدهای نگاه به سنت: ۱۷۰

۱- نگاه با فاصله‌ی تاریخی ۱۷۰
۲- شناخت درست از امروز پیش درآمد شناخت درست دیروز ۱۷۱
۳-۳-۳- نیما و اندیشمندان عصر مشروطه ۱۷۳
– ارزیابی نیما از نهضت مشروطه ۱۷۳
– ارزیابی نیما از شعر مشروطه ۱۷۷
– نیما و اندیشمندان عصر مشروطه ۱۸۰
۱- میرزا فتحعلی آخوندزاده ۱۸۱
۲- عبد الرحیم طالبوف ۱۹۰
۳-زین العابدین مراغه‌ای ۱۹۳
۴- میرزا ملکم‌خان ۱۹۴
۵- سید جمال الدین اسدآبادی ۱۹۵
۶- آقا خان کرمانی ۱۹۶

فصل چهارم

۴- نیما و شعر شاعران ۱۹۸
۴-۱- نیما و شعر گذشته ۱۹۸
۴-۱-۱- نیما و فردوسی ۲۰۳
– انتقادهای نیما از شاهنامه ۲۰۷
۱- شاهنامه اثری است واقع‌گرا ۲۰۷
۲- فقدان جذبه و شور شاعرانه در بخش‌هایی از شاهنامه ۲۰۹
۳- انتساب آثار حماسی به حیطه‌ی دربار ۲۱۱
– ستایش‌های نیما از شعر و شخصیت فردوسی ۲۱۳
۱- ستایش از منش فردوسی ۲۱۳
۲- بازتاب روح زمان در شاهنامه ۲۱۴
۳- هنر روایت‌گری و شخصیت‌پردازی فردوسی ۲۱۴
– اشاره‌ای به تأثیرپذیری نیما از شاهنامه ۲۱۵
۴-۱-۲- نیما و عنصری ۲۱۷
۴-۱-۳- نیما و خیام ۲۲۱
– نگاهی به رباعیات خیام ۲۲۱
– ارزیابی نیما از رباعیات خیام ۲۲۲
– تأثیرپذیری شعر نیما از فرم رباعی ۲۲۴

تبرستان
www.tabarestan.info

۴-۱-۴- نیما و نظامی ۲۲۸
- نگاهی به جایگاه شعر نظامی در شعر فارسی ۲۲۸
- ارزیابی نیما از شعر نظامی ۲۲۹
- ستایش‌ها و تأثیرپذیری‌ها ۲۳۰
۱- تلفیقات زبانی ۲۳۰
۲- خیالات مهیب ملکوتی ۲۳۱
۳- توصیف‌های زنده و شخصیت‌پردازی ۲۳۴
۴- رویارویی نظامی با شاعران کهنسال عهد خویش ۲۳۶
- انتقادها ۲۳۶
۱- یکنواختی وزن مخزن‌الاسرار و ناهماهنگی آن با محتوا ۲۳۷
۲- تلقی ماوراءالطبیعی از عشق در لیلی و مجنون ۲۳۸
۴-۱-۵- نیما و سعدی ۲۳۹
- نگاهی به جایگاه سعدی و شعر او در عصر حاضر ۲۳۹
- ارزیابی نیما از شعر و شخصیت سعدی ۲۴۳
- انتقادها ۲۴۴
۱- شیوه‌ی اخلاقی و پند و اندرزی آثار سعدی ۲۴۴
۲- تلقی سعدی از عشق ۲۴۵
۳- صراحت و سادگی بیان شعری سعدی ۲۴۷
- اشاره‌ای به تأثیرپذیری نیما از شعر سعدی ۲۴۸
۴-۱-۶- نیما و شعر سبک هندی ۲۵۱
- نگاهی به شعر سبک هندی ۲۵۱
- نخستین ستایندگان و منتقدان شعر صائب در سده‌ی اخیر ۲۵۶
- ارزیابی نیما از سبک هندی و شعر صائب ۲۶۵
- ستایش‌های نیما از شعر سبک هندی ۲۷۰
- انتقادهای نیما از شعر سبک هندی ۲۷۲
۴-۲- نیما و شاعران همروزگارش ۲۷۵
۴-۲-۱- نیما و عارف ۲۷۹
۴-۲-۲- نیما و ملک الشعراء بهار ۲۸۳
- اشاره‌ای به شعر و شخصیت بهار ۲۸۳
- ارزیابی نیما از شعر بهار ۲۸۵
- تأثیرپذیری نیما از شعر بهار ۲۸۹

۴-۲-۳- نیما و میرزاده عشقی ۲۹۳
- بدعت‌های عشقی در عرصه‌ی نظریه و عمل شعری ۲۹۳
- نسبت منظومه‌ی «سه تابلو»ی عشقی با منظومه‌ی «افسانه»ی نیما ۲۹۷
- ارزیابی نیما از شعر و شخصیت عشقی ۲۹۹
- تناقض و تشتّت در اندیشه‌ی عشقی ۳۰۲
- اشاره‌ای به حضور تناقض اندیشگی در شعر گذشته ۳۰۵
۴-۲-۴- نیما و شهریار ۳۰۶
- ارزیابی شهریار از شعر نیما ۳۰۶
- نسبت منظومه‌ی «حیدربابا سلام» شهریار با «افسانه»ی نیما ۳۰۸
-ارزیابی نیما از شعر شهریار ۳۰۹
۴-۳- نیما و پیروانش ۳۱۲
۴-۳-۱- نیما و شاملو ۳۱۶
۴-۳-۲- نیما و اخوان ثالث ۳۲۶
- اشاره‌ای به تأثیرپذیری زبان شعر اخوان از شعرنیما ۳۳۲
پی‌نوشت‌ها ۳۳۷
کتابنامه ۳۸۵
نمایه‌ی عام ۴۰۳

تبرستان www.tabarestan.info

تبرستان
www.tabarestan.info

درآمد

امروزه دیگر این پرسش که: «آیا نیما شاعر بزرگی بوده است؟» و یا «آیا آثار نیما آثار ماندگاری است؟»، پرسش‌های بیهوده‌ای است. چرا که شعر نیما و برخی از پیروان او در زمره‌ی آثار کلاسیک شعر فارسی درآمده است. حتی اگر سخن یکی از سخت‌گیرترین ادبا [عباس اقبال مورخ و ادیب نامدار] را که معتقد بوده آن‌گاه می‌توان در باب اصالت یک شعر یا کار یک شاعر داوری کرد که دست‌کم یک قرن از زمان خلق آن شعر یا ظهور آن شاعر گذشته باشد، معیار ارزیابی قرار دهیم، کمی بیش از یک دهه باقی است تا منظومه‌ی «افسانه»ی نیما مشمول چنین حکمی قرار گیرد. و می‌دانیم که «افسانه» با همه‌ی مقبولیت عامی که یافته هنوز از «نتایج سحر» شعر نیماست و «صبح دولت» شعر او را باید در آثار دهه‌های بعد جستجو کرد. اکنون پس از فرو نشستن جار و جنجال‌های هر دو جناح موافق و مخالف شعر نو بیش از هر زمانی امکان نگرش منتقدانه و ارزیابی دقیق‌تر و درست‌تر جایگاه شعر نیما در تاریخ شعر فارسی فراهم آمده است. این پژوهش گام کوچکی است در این راه.

بسیار اندک‌اند کسانی که نیما را بر اساس نوشته‌های منثورش شناخته باشند و بدیهی‌ترین راه شناخت یک شاعر هم خواندن شعرهای اوست؛ اما بدون اغراق می‌توان گفت ارزش و اهمیت نیمای ***نامه‌ها***، ***ارزش احساسات*** و ***حرفهای همسایه*** چندان کمتر از ارزش و اهمیت نیمای شاعر نیست، چرا که او در کنار تجربه‌های شعری‌اش، اگرچه غیرمرتب، اما پیوسته به تبیین نظریاتش در باب شعر و شاعری نیز می‌پرداخته است. این نظریات اگرچه گاه ممکن

است در قالب نامه‌ای باشد به شخصی عادی یا دوست و خویشاوندی که اکنون ماهیت آن افراد برای ما چندان اهمیتی ندارد، اما آنچه به این نوشته‌ها اهمیت می‌بخشد حضور اندیشه‌ی نیماست، نیمایی که چند دهه‌ی پرتب و تاب از تاریخ و فرهنگ کشورمان را با چشم‌های باز رصد کرده بود و برگردان عاطفی و اندیشگی ملاحظات او در شعرها و نوشته‌هایش در اختیار ماست. دقت در آثار نظری نیما بود که از اخوان سنت‌گرا و غزلسرا، که درباره‌ی اشعار نیما می‌گفت: «این شعرهای مزخرف چیست؟» (*صدای حیرت بیدار* ۲۹۸)، مدافعی پرشور و خلاق آفرید، مدافعی که بعدها در نوشته‌های نظری‌اش سعی کرد به تجزیه و تحلیل «کلی‌گویی»های نیما بپردازد. (۲۹۹)

ضرورت پژوهش در آثار نظری نیما از آنجا ناشی می‌شود که او علاوه بر مجموعه اشعارش، قریب به هزار و پانصد صفحه نامه و مقاله و یادداشت از خود بر جای گذاشته، آثاری که به جهت تأخیر در انتشار، حتی از نگاه برخی از محققان طراز اول نیز پنهان مانده بوده است. بی‌گمان خواست نیما از نگارش این همه نامه و مقاله و یادداشت، روشنگری ذهن و ضمیر کسانی بوده که در زمینه‌های مختلف سیاسی، اجتماعی و فرهنگی به نیماهای بیشتری نیاز می‌داشته‌اند.

نوشته‌های نیما به جهت حال و هوای شاعرانه، وضعیت متغیر و نابه‌سامان حاکم بر زندگی‌اش و به رغم اینکه او گاه سعی می‌کرده حرفهایش را «دسته‌بندی» کند (*نامه‌ها* ۶۹۱)، چندان ترتیب و توالیِ منظم و مشخصی ندارد و اغلب در پسِ هاله‌ای از ابهام شاعرانه و گاه نوعی پریشانی و آشفتگی پنهان مانده است.

گویا نیما خود ـ به خصوص در اواخر عمر ـ چندان تمایلی به ارائه‌ی نظریاتِ ساده‌شده و قابل هضم برای همگان نداشت. به همین سبب در پاسخ به جنتیِ عطایی که قصد داشت سلسله مقالات *ارزش احساسات* را با تعلیق و تحشیه و به صورت کتابی مستقل چاپ کند ـ و به همین جهت دست‌نویس آن را برای بازبینی به نیما سپرده بود ـ، با یادآوری سنت تعلیقه‌نویسی و حاشیه‌پردازی قدما بر آثار «اصلی»، می‌نویسد:

> متن‌های اصلی و راجع به اصول را در غالب موارد پیچیده نوشته، طوری تقریر و تمهید داده‌اند که تفسیر برمی‌دارد، آنها

> [= نویسندگان آثار] معتقد بودند هر چیز را باید به دست اهلش سپرد. همچنین، نادان‌بودن را بهتر از این می‌دانستند که بچه‌ی آدمیزاد بیچاره گرفتار علم ناقص شده باشد. (*نامه‌ها* ۷۰۳)

هدف از این پژوهش استخراج و طبقه‌بندی آراء نیما در باب نظریه‌ی شعر، نوآوری و شعر شاعران، و رسیدن به دیدگاهی منسجم‌تر و مشخص‌تر از نظریات اوست. از آنجا که نیما دوره‌های فکری و شعری گوناگونی را تجربه کرده بود، تا حدّ زیادی می‌توان خط این تغییرات فکری را از روی آثار منثور او پی گرفت. سعی‌مان بر آن بوده تا با نگاهی تاریخی به تبیین تحولاتِ اندیشه‌ی شعری او بپردازیم. این شیوه به ما کمک می‌کند تا به محض مواجهه با جمله یا عبارتی از نیما، تلقی او را در آن تاریخ به تمامی دوره‌های اندیشه‌ی شعری‌اش تعمیم ندهیم. نیما اگرچه در نگاهی فراگیر دارای منظومه‌ای فکری است، اما این منظومه، منظومه‌ای است متغیّر و البته همواره رو به تکامل. در صورت بی‌توجهی به روند تاریخی دگرگونی‌های اندیشه‌ی شعری نیما، چه بسا، از این «تغییرات تاریخی» به «تناقض‌های ذاتی» اندیشه‌ی او تعبیر شود؛ حال آنکه نیما ـ جز در مقطعی که بدان اشاره خواهیم کرد ـ در تمامی دوره‌های فکری و شعری‌اش، بر لزومِ اتکاء به نوعی «پرنسیپ فکری» اصرار می‌ورزیده است.

علاوه بر لزومِ نگرشِ تاریخی به تحولاتِ آثارِ نظریِ نیما، باید درنظر داشت اظهارنظرهایِ گاه به ظاهر متناقض او در بابِ دوره‌ها، چهره‌ها و آثار کهن یا معاصر، اگر به گونه‌ای جداگانه ملاک و معیار قضاوت قرار گیرد، نمی‌تواند ما را از واقعیتِ امر و برآیندِ کلیِ نگرش او ـ که به ناچار و نهایتاً باید معیار ارزیابی قرار گیرد ـ آگاه سازد.

نیما کمتر درباره‌ی پدیده‌ای اظهارنظر کلی ارائه می‌دهد؛ او به شعر و شاعران گذشته تعلقِ‌خاطر دارد، اما در عین حال بسیاری از شاعرانِ بزرگِ گذشته نیز از برخی جهات، از تیغ تند انتقادهای او در امان نمانده‌اند؛ او به شعر شاعران همروزگار خود چندان اعتقادی ندارد، اما در عین حال، نقاط قوت و زیبایی‌های نسبیِ کار هر کدام را درنظر می‌گیرد؛ نیما به آینده‌ی شعر جوانان امید می‌بندد، اما کاستی‌های کارشان را نیز یادآور می‌شود و اگرچه به حرکتِ شعری خویش ایمان دارد، اما هیچ‌گاه از کاستی‌های کار خود غافل

www.tabarestan.info تبرستان

نمی‌ماند و آن را به حساب روحِ تجربه‌گرایانه‌ی اشعار خود می‌گذارد. به همین جهت در این‌گونه موارد علاوه بر نگرش تاریخی، باید به جزئیات نقد و نظرهای او دقت کرد و توجه داشت که در انتقاد از یک شاعر به کدام جنبه از جوانب شعری او نظر دارد؛ زیرا او غالباً در اظهارنظرهایش علت رد یا تأیید یک اثر یا سخن را نیز یادآور می‌شود.

در باب جوانب گوناگون شعر و شاعری نیما مقالات و کتب گوناگونی منتشر شده است. در این پژوهش در درجه‌ی نخست آثار منثور او را مورد بررسی قرار داده‌ایم. اگرچه در زمان حیات نیما نیز گاه محققان و منتقدان به آثار منثور او استناد می‌کرده‌اند، اما اغلب اشعار او در کانون توجه بوده است. در دهه‌های هفتاد و هشتاد پس از انتشار بخش اعظمی از دست نوشته‌های نیما، محققان با بررسی آثار منثور او، ارزیابی درست‌تر و دقیق‌تری از شعر او به عمل آورند. با این همه تا به امروز در هیچ اثری تمامی آثار منثور نیما به دقت مورد نقد و بررسی قرار نگرفته بوده است.

طرحی اجمالی از پژوهش حاضر

در فصل نخست به بررسی آثار منثور نیما پرداخته‌ایم. در این بخش با نشان دادن دگرگونی‌های فکری نیما و توجه به تاریخ اظهارنظرهایش، به ارزیابی درست‌تری از اندیشه‌هایش دست خواهیم یافت. در فصل دوم به تلقی نیما از نظریه‌ی شعر و تلاش‌ها و تنگناهای پیش‌روی او در این باب اشاره شده است. در فصل سوم که خود دارای سه بخش است به عوامل موثر در نوآوری در تلقی نیما، شرایط و دشوارای‌های کار او و همچنین سرچشمه‌های خلاقیت او اشاره شده است. در فصل پایانی نیز، در سه بخش جداگانه به ارزیابی نیما از شعر شاعران زبان فارسی پرداخته شده است. از آنجا که در فهرست مطالب جزئیات مدخل‌های هر فصل مشخص گردیده خود را بی‌نیاز از تکرار آن بخش‌ها می‌دانیم.

و اما چند نکته:

– به سبب اهمیت نگرش تاریخی به دگرگونی‌های اندیشه و شعر نیما، سعی کرده‌ایم در حد امکان تاریخ اظهارنظرهایش را قید کنیم.

– گاه زبان نثر نیما ـ به خصوص در یکی دو دهه‌ی نخستین ـ دشوار و

دارای پیچیدگی‌های لفظی و معنایی است. هرگاه احساس کردیم این کاستی‌ها موجب دشواری فهم سخن او گردیده، در قلاب توضیحی آورده‌ایم. تمامی عباراتی که میان قلاب آمده از نویسنده‌ی این سطور است.

– سعی‌مان بر آن بوده تا از تقدیس نیما و عبارات یکسره ستایش آمیز در حقّ او پرهیز کنیم. به همین سبب در فواصل پژوهش گاه به نقد نظریات و خلقیات او نیز پرداخته‌ایم.

– این پژوهش بررسی نظریات نیما در باب شعر و شاعران زبان فارسی است؛ بنابراین خواننده در درجه‌ی نخست با نظریات نیما مواجه است نه نگرش نویسنده‌ی این سطور.

– این پژوهش فصل پنجمی با عنوان «نیما و عناصر شعر» نیز در برداشت که به سبب مشکلاتی ناتمام ماند و انتشار آن به زمان دیگری موکول شد.

تبرستان www.tabarestan.info

سپاسگزاری

در سال‌های تحصیل در دانشگاه تربیت معلم کرج در کنار برخوردار بودن از دانشِ متن پژوهانِ دقیق‌النظری همچون استاد دکتر محمود عابدی و استاد دکتر عباس ماهیار، نخستین بار در کلاس‌های درس آقایان دکتر عبدالحسین فرزاد، دکتر حسین نجفدری و دکتر محمود فتوحی، طعم خوش ادبیات جدید را چشیدم. در دوره‌های تحصیلات تکمیلی در دانشگاه علامه طباطبایی، در کنار بهره‌گیری از دانش استاد دکتر سعید حمیدیان، استاد دکتر سیروس شمیسا و استاد دکتر میرجلال‌الدین کزازی، هیچگاه فرصت حضور در کلاس‌های سرشار از شور و آگاهی استاد دکتر محمدرضا شفیعی‌کدکنی را در دانشگاه تهران از دست نمی‌داده‌ام. اگر در این پژوهش عبارتی تأمل برانگیز طرح شده باشد، محصول حضور در مجلس درس این بزرگواران است.

در پایان از خانم دکتر مریم حسینی و نیز دوست عزیزم آقای سیاوش نیک‌پور که متن را خواندند و پیشنهادهای ارزنده‌ای ارائه نمودند سپاسگزارم. و این سپاسگزاری‌ها ناتمام خواهد ماند اگر از جناب آقای منوچهر حسن‌زاده مدیر محترم انتشارات مروارید که چند دهه در نشر آثار معاصر اهتمام می‌ورزند، نامی به میان نیاید.

تبرستان
www.tabarestan.info

۱- مروری بر آثار منثور نیما

۱-۱: نامه‌ها: *نامه‌ها* پرحجم‌ترین اثر منثورِ بازمانده از نیماست که هنگام حیات او، تنها افرادی معدود ـ غالباً مخاطبان نامه‌ها ـ از وجود چنین گنجینه‌ای مطلّعَ بوده‌اند. *نامه‌ها*، همچون *مجموعه اشعار* نیما و به خلاف دیگر آثار او که غالباً مقطعی کوتاه از ملاحظات نظری او را در فاصله‌ی یک یا دو سال منعکس می‌کنند، آیینه‌ی تمام نمای دگرگونی‌های نظریات شعری اوست و چهار دهه‌ی پرافت و خیزِ اندیشه‌ی شعری نیما در آن منعکس شده است. اگرچه مجموعه‌ی *حرفهای همسایه* نیز در فاصله‌ی سالهای نسبتاً طولانی (۱۳۳۴-۱۳۱۸) نوشته شده، اما همان‌گونه که اشاره خواهد شد، نود درصد این یادداشت‌ها مختصّ به سالهای ۱۳۲۵-۱۳۲۳ است و تنها ده درصد از مابقیِ یادداشت‌ها در سال‌های دیگر به نگارش درآمده است.

نوشتنِ این نامه‌ها، به خصوص نامه‌هایی که در فاصله‌ی سالهای ۱۳۱۲-۱۳۰۷، هنگامِ دوری نیما از تهران به نگارش درآمده، هم راهی بوده برای رفع دلتنگی‌های معمول، و هم وسیله‌ای بوده برای مطلع‌شدن نیما از جریان‌های ادبی ـ هنریِ روز. نیما هنگام اقامت در بارفروش [= بابل]، در نامه‌ای (۱۳۰۷) به سعید نفیسی، از او می‌خواهد از مفیدترین آثار ترجمه شده و جدیدترین اخبار ادبی برای او بنویسد تا در «مطابقه‌ی فکر خود با بعضی حوادث» توفیق یابد. (۲۷۳) نیما به تصریح خود، نامه‌ها را به خلاف معمول و گاه با فاصله افتادن‌هایی در تاریخ نگارش، متناسب با حال و هوای روحی خود و آن‌گاه که فکر می‌کرد چیزی برای نوشتن دارد می‌نوشت. (۴۳۸ و ۶۳۶) او با اطمینان و

امیدی که به جایگاه فکری و شعری خود در آینده داشت، در نامه‌ای به دوست دیرینه‌اش رسّام ارژنگی می‌نویسد: «من این مطلب را مخصوصاً می‌نویسم به شما که دوست من‌اید، که در پیش شما بماند برای روزی که گذشته‌ها به کار می‌روند.» (۵۵۴)

در این نامه‌ها که اغلب تاریخ، مکان نگارش و مخاطب معین دارد،[1] بخش اعظمی از نظریات نیما منعکس شده است و اگرچه هر چه پیش‌تر می‌آییم از تعداد نامه‌ها کاسته می‌شود و گاه فاصله‌ها و فترت‌هایی در تاریخ نگارش آنها دیده می‌شود، اما در عوض بر جنبه‌ی انتقادی و نظریه‌پردازانه و میزان ارتباطشان با عوالم هنر و ادبیات افزوده می‌گردد.

نیما همواره از این نامه‌ها که به تصریح خود او «همیشه با مداد» نوشته می‌شد (۲۹۸) «مینوتی» [= پیش‌نویسی] نزد خود نگه می‌داشت و امیدوار بود که نامه‌ها نزد مخاطبان «جمع‌شده، بعدها تاریخی شود.» (۶۹۲) مخاطبان این نامه‌ها بسیار متنوع‌اند و این تنوع خود حکایت از آن دارد که او با طیفی گسترده از سرآمدانِ عصر خویش که در زمینه‌های مختلف شعر، داستان، نمایش، نقاشی، تاریخ، فلسفه، سیاست و آموزش فعالیت می‌کردند، داد و ستد فکری داشت. نیما به تصریح خود سعی می‌کرد به ندرت به اشخاص «غیرادیب» [ادیب: اهل فکر و فرهنگ] نامه بنویسد و از اینکه نوشته‌هایش شبیه به «انشای معمولی» باشد، پرهیز می‌کرد. (۳۰۴)

او اگرچه اختلاف‌هایی با برخی از نزدیکانش داشت، اما حتی تا آخرین سال‌های حیات نیز نوشتنِ به خویشان و کسانش را رها نکرد. نام برخی از مخاطبانِ نامه‌های نیما از این‌قرار است: مادر [طوبی مفتاح] برادر [لادبن]، خواهرانِ [ناکتا، ثریا و بهجت]، همسر [عالیه جهانگیر]، پسر [شراگیم، شهری، شری]، یحیی ریحان، یحیی آریان‌پور، پرویز ناتلِ خانلری، رسّام ارژنگی، سعید نفیسی، علامه صالح حائری مازندرانی، تقی ارانی، صادق هدایت، احسان طبری، محمد حسین شهریار، فریدون توللی، احمد شاملو، جلال آل‌احمد، ابوالقاسم جنتی عطایی، نصرت رحمانی، بهمن محصّص و سید امیرحسن عابدی [ادیب و محقق هندی].

این نامه‌ها از تاریخ چهارم برجِ اسد سال ۱۳۰۰ هجری شمسی از یوش به تهران، خطاب به مادرش آغاز می‌شود و به نامه‌ای مورخ به ۲۴ شهریور

۱۳۳۸ ـ چند ماهی پیش از مرگ نیما ـ ، و باز هم از یوش به تهران و این بار خطاب به پسرش شراگیم خاتمه می‌یابد.

مجموع این *نامه‌ها* ۲۱۴ فقره است. ۱۶۲ نامه با حجمی بالغ بر پانصد صفحه در طی سالهای ۱۳۱۰-۱۳۰۰ به نگارش درآمده و ۵۲ نامه‌ی دیگر با حجمی حدوداً دویست صفحه‌ای، در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۳۸-۱۳۱۱؛ و البته عجیب نیست که گاه در سال‌هایی از شمار نامه‌ها کاسته می‌شود؛ برای مثال در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۲۰-۱۳۱۶ تنها دو نامه از نیما در دست است؛ یکی خطاب به خواهرش ناکتا (۱۳۱۶) و دیگری خطاب به شین پرتو (۱۳۱۶). اگر به زمان دستگیری گروه مشهور به «پنجاه و سه نفر» به رهبری تقی ارانی (۱۳۱۶) محدودشدن امکانِ ارتباط میان روشنفکران در واپسین سال‌های حکومت رضاخان و همچنین دغدغه‌های سال‌های همکاری نیما با جمع نوگرایان مجله‌ی «موسیقی» (۱۳۱۹-۱۳۱۷) توجه کنیم، علت معدودبودن نامه‌های نیما در این سال‌ها روشن خواهد گشت. یقیناً در دست نبودن نامه‌ای از نیما در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۳۰-۱۳۲۶ نیز دلیل سیاسی داشته است؛ جوّ حاکم بر فضای سیاسی اجتماعی و فکری ـ فرهنگیِ این سال‌ها، جوّی است ترسخورده و خفقان‌زده، به خصوص که پس از غائله‌ی آذربایجان (۱۳۲۵)، ماجرای ترور نافرجام محمدرضاشاه و به دنبال آن انحلال حزب توده (۱۳۲۷) و اعمال دیگر محدودیت‌های سیاسی ـــ اجتماعی، طبیعتاً امکان نامه‌نگاری، آن هم برای شخص محتاط و مآل‌اندیشی ـ البته بیشتر در زمینه‌های سیاسی ـ چون نیما، بسیار محدود می‌شده است.

برخی از نامه‌های نیما با آنکه به اشخاص شناخته شده‌ای نوشته نشده، اما به لحاظ انعکاس روند دگرگونی‌های اندیشه‌ی شعری او شایان توجه است. از آن جمله است نامه به «مفتاح» نامی که نیما در پایان نامه او را پسرعموی خود معرفی می‌کند (۶-۲۶۱)، یا نامه به «نورو امامی» شاعر، که نیما به جهت اهمیت و تفصیل این نامه، از آن با تعبیرِ «رساله‌ی کوچک» یاد می‌کند. (۶۳۱) و همچنین نامه‌ی او به «حسام‌زاده‌ی شیرازی» نویسنده‌ی مجلاتِ «خورشید ایران» و «پازارگاد» در سال ۱۳۱۰ (۴۹۵-۴۸۲).

در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۰۲-۱۳۰۰، به جهت از هم گسیختگی نظام سیاسی و روی‌دادن آشوب‌های پیاپیِ اجتماعی، روح حاکم بر نامه‌های نیما،

www.tabarestan.info تبرستان

روحی است رمانتیک. البته براساس محتوای این نامه‌ها، نیمای این سال‌ها را باید بیشتر یک رمانتیکِ انقلابی و عصیانگر نامید تا شاعری منزوی و مردم‌گریز؛ و این درست خلاف آن چیزی است که از مرور شعرهای سال‌های ۱۳۰۲-۱۲۹۹ او برمی‌آید. بی‌گمان در کنار محدودیت‌های سیاسی و مآل‌اندیشی نیما، اساسی‌ترین علت تأخیر انعکاس مسائل سیاسی ـ اجتماعی در اشعار نیما را [منظومه‌های رئالیستی و اجتماعی نیما در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۰۶-۱۳۰۳ سروده شده است]، باید در این دانست که مفاهیم سیاسی ـ اجتماعی برای درونی‌تر شدن و ورود از مرحله‌ی فکری و اندیشگی به ساحت تخیل و بیان شاعرانه، نیاز به صرف زمان بیشتری دارد. در نامه‌های نوشته شده در این سال‌ها در کنار اشاره‌هایی به «خودکشی» (۲۴)، «جنون» (۶۰)، «انزوای عزیز» (۶۲) و «اشک» (۶۵)، همواره سخن از «گلوله» (۳۰)، «قیام» (۳۲)، «انتقام» (۳۰ و ۵۴)، «انقلاب» (۳۵)، «خون» (۲۰)، و «شمشیر» (۳۵) است و بانگ «فریاد از خراب‌کنندگان اجتماع» نیما به گوش می‌رسد (۳۰)، همان صداهایی که از اشعار عشقی، عارف و فرخی یزدی، در این سال‌ها شنیده می‌شود.

با مراجعه به نامه‌هایی که نیما همزمان با سرودن منظومه‌ی «افسانه» (۱۳۰۱) و شعر «ای شب» (۱۳۰۱) به نگارش درآورده است، می‌توان از فاصله‌ی عظیمی که میان «اشعار رمانتیک» و «اندیشه‌های اجتماعی و انقلابی» مطرح شده در نامه‌های او وجود دارد، آگاه شد. نیما تا پیش از سال ۱۳۰۳ [سال آغاز سرودنِ منظومه‌های اجتماعی]، تنها در ابیاتی از مثنوی «قصه‌ی رنگ پریده» (۱۲۹۹)، از «شهر»، «تمدن»، «وحشت اعصار» (*اشعار* ۲۷) و «مذاهب» [مراد او مسلک‌ها و مرام‌های سیاسی است] «سیاست» و «رسوم» (۲۹) و همچنین در بیتی از شعر «ای شب» (۱۳۰۱) از «فجایع» جهان و «عجز بشر» یاد می‌کند. (~۳۵) شاید بتوان تعبیر «زاده‌ی اضطراب جهانم» در منظومه‌ی «افسانه» (۴۴) را نیز در زمره‌ی این‌گونه اشارات به شمار آورد. بی‌گمان در این نمونه‌ها اضطراب دنیای پس از جنگ جهانی اول (۱۹۱۸-۱۹۱۴) نیز بازتاب یافته است. این اشاره‌ها اگرچه بسیار کلّی و گذراست، اما در عین حال گوشه‌هایی از دغدغه‌های سیاسی ـ اجتماعیِ نیما را در این سال‌ها برملا می‌سازد، دغدغه‌هایی که همان‌گونه که اشاره شد به رغم حضور پررنگ در نامه‌های

نوشته شده در این سال‌ها، در اشعار این سال‌ها حضور چندانی ندارد.

در سال‌های ۱۳۰۵-۱۳۰۴ اگرچه هنوز بوی خون و انتقام از نامه‌های نیما به مشام می‌رسد و او همچنان دچار حالات متناقص روحی، مردم‌گریزی، نفرت و تنهایی، خشم و خروش انقلابی و سرگردانی و آرزوی مرگ است، اما، اندک‌اندک گرایش‌های واقع‌گرایانه‌تر بر نامه‌ها چیره می‌شود و نیما سعی می‌کند بر اعصاب و عواطف خود تسلط یابد. بی‌گمان فیصله یافتن منازعاتِ سیاسی به نفع رضاخان و تاجگذاری او (۱۳۰۴) و همچنین ازدواج نیما با عالیه جهانگیر (۱۳۰۵) از عوامل اصلی واقع‌گراتر شدن او بوده است. مطابق این نامه‌ها، نیما اگرچه در این سال‌ها سعی در رسیدن به نوعی «شعور اجتماعی» دارد، اما همچنان در بند «شور انقلابی» و گاه عواطف رمانتیک خویش است. این دوگانگی را در اشعار سروده شده در سال ۱۳۰۵ نیز می‌توان ملاحظه نمود.

در نامه‌های نوشته شده در سال‌های ۱۳۰۹-۱۳۰۶ اشاره‌های سیاسی ـ اجتماعی، از نوع واقع‌گرایانه‌تر آن، بسیار پررنگ می‌شود و نیما مدام از تلاش‌های خویش برای تعالی‌بخشیدن و ترقی دادن فهم اجتماعیِ مردم سخن می‌گوید. (۲۴۲، ۲۳۱ و ۳۲۴). نیما در سال ۱۳۰۷، بارها از فاصله گرفتن ذهنیتش از اندیشه‌ی کسانی چون گوته و لامارتین سخن می‌گوید. (۲۳۹، ۲۶۸ و ۲۷۹) او به خلاف سال‌های ۱۳۰۲-۱۳۰۰، در سال ۱۳۰۹ دیگر از جنون و تمایل خود به خودکشی سخن نمی‌گوید و حتی جایی اشاره می‌کند من «یسنین» [شاعر انقلابی روسی] نیستم که به سبب مصائب زندگی به حیات خود پایان دهم. (۴۱۰) در سال‌های ۱۳۱۰-۱۳۰۹ نیما مدام از دگرگونی اندیشه‌ی خود سخن به میان می‌آورد (۴۱۷، ۴۷۰، ۴۸۶، ۴۹۰ و ۵۰۷) و مراد او از این تغییر فکری، گرایش شدید اوست در این سال‌ها به سوسیالیسم علمی. گرایش شدید نیما به سوسیالیسم را در نامه‌های او به لادبن، خانلری، ارانی و حسام‌زاده‌ی شیرازی در سال ۱۳۱۰ می‌توان ملاحظه نمود. او حتی در ابیاتی از نامه‌ی منظومش به خانلری (۱۳۱۰) این‌گونه می‌سراید:

نیمای قدیم نیستم اکنون — در قالب کهنه من دگر جانم
یک بار دگر گرم ببینی تو — این واقعه را ز پیش می‌خوانم،
گویی که رفیق تازه‌ای جستم — کمیاب‌تر و رهیده‌تر جانم
(۵۸۹-۵۸۸)

www.tabarestan.info تبرستان

سال‌های ۱۳۱۰-۱۳۰۹ سال‌هایی است که نیما در شاعری خود شک می‌کند. (۴۱۸ و ۴۹۶-۴۹۵) او در نامه‌ای به برادرش، لادبن [نامه تاریخ ندارد و احتمالاً مربوط به سال ۱۳۱۰، یعنی آخرین سال نامه‌نگاری‌های میان او و نیماست] از تغییرات بنیادین در اندیشه‌ی خود خبر می‌دهد؛ تغییراتی که با توجه به اشارات مکرر نیما، شدیداً تحت‌تأثیر اندیشه‌های لادبن بوده است.[۲] سطرهایی از این نامه را که از قضا در مجموعه نامه‌های نیما نیز نیامده است، مرور می‌کنیم:

> پس از اینکه به آستارا آمدم [۱۳۰۹] تا مدتی در بحران فکری به سر بردم. مثل مریض‌هایی که تب می‌کنند، غش می‌کنند، قوه‌ی نوشتن در من مرده بود. برای اینکه لازم بود من بنیان عقاید بی‌بنیان خود را خراب کنم. یک نفر نویسنده و شاعر مفید، در حقیقت یک انسان باشم... هر وقت ***علل عمومی بحران اقتصادی دنیا*** [عنوان کتاب لادبن] را می‌خوانم، نمونه‌ای از این حقیقت را در[= از] نظر می‌گذرانم. مثل اینکه زبان دارد و این حقیقت را با من حرف می‌زنند. پس اگر به خواب بروم فوراً مرا بیدار می‌کند... حالا دیگر من تا اندازه‌ای با داشتن اصل و طریقه‌ی معین، راحت هستم و بهتر به کار طبقه‌ی مخصوص می‌خورم. (طاهباز، ***کماندار بزرگ کوهساران*** ۶۰۱-۵۹۹)

از سال ۱۳۱۰، نیما مشخصاً و مکرراً از «وضعیت تاریخی و اجتماعی» (۴۴۳، ۴۵۰ و ۴۵۸)، «اصول علمی و پرنسیپ فکری» (۴۶۵، ۴۸۱، ۵۱۰ و ۵۳۲)، «دترمی‌نیزم» (۴۸۳، ۵۳۲ و ۵۶۶)، «دیالکتیک» (۵۰۴، ۵۵۸، ۵۷۳ و ۶۲۰)، «ماتریالیسم» (۴۶۶ و ۴۸۳)، «ادبیات مفید» (۴۷۴، ۴۸۶، ۴۹۲، ۵۰۵ و ۵۴۵) و «جمعیت و صنف و طبقه» (۴۸۰، ۴۹۲، ۵۰۸ و ۵۷۲)، سخن به میان می‌آورد. نیما در این سال (۱۳۱۰) به خلاف سال ۱۳۰۸ که از حافظه‌ی «مغشوش» خود گله‌مند بوده (۳۶۲)، اشاره می‌کند که به رغم زمانی‌که تازه به آستارا آمده بودم (۱۳۰۹)، اکنون «منظم» و «راحت» فکر می‌کنم. (۵۰۷)

گرایش شدید نیما به سوسیالیسم و آموزه‌های اجتماعی آن، در نامه‌های پس از سال ۱۳۱۰ تا حدّی تعدیل می‌یابد. او سال ۱۳۱۱ در نامه‌ای به خواهرش، به سمبولیسم شعری خود اشاره‌ای گذرا می‌کند (۵۱۲)، و چهارسال بعد (۱۳۱۵) در نامه‌ی مشهورش به صادق هدایت است که سمبولیسم

اجتماعی و عینیت‌گرای خود را از سمبولیسمِ ذهنیت‌گرای اروپایی متمایز می‌کند. (۵۹۱) با این همه تبعیت نیما از آموزه‌های سوسیالیسمِ علمی کم و بیش تا سال ۱۳۱۵ ادامه می‌یابد.

در سال‌های ۱۳۱۶-۱۳۱۵ نیما تا حدّ زیادی از نظریه‌ی وجوبِ تبعیّتِ هنرمند از «قضایای اجتماعی» عدول می‌کند و به خلاف سال‌های ۱۳۱۴-۱۳۱۰، در کنار «وضعیت» و «شکل زندگی»، از «ابهام هنری» و «احساسات شخصی» هنرمندان نیز سخن به میان می‌آورد (۵۸۶) و به خلاف گذشته، انسان را محصول عوامل دوگانه‌ای می‌داند که عبارتند از: «وضعیت اجتماعی» و «حادثه». (۶۰۰) در این نامه‌ها به خلاف نامه‌های نوشته شده در سال‌های پیشگفته (۱۳۱۴-۱۳۱۰)، که تقریباً هیچ اشاره‌ای در آن‌ها به مسائلی همچون «تکنیک» و «طرز کار» نمی‌شد، تأکید فراوانی به مسائل تکنیکی و فرم‌های بیانی می‌شود.

چنانکه پیش‌تر اشاره شد، در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۲۰-۱۳۱۷، نامه‌ای از نیما در دست نیست. حلقه‌ی مفقوده‌ی تغییرات فکری نیما در این سال‌ها را باید در مقالات ***ارزش احساسات*** جستجو کرد، مقالاتی که در سال‌های ۱۳۱۹-۱۳۱۸ به نگارش درآمده، و چنانکه خواهیم دید، مطالب آن بیانگر تداوم توجه توأمان نیماست به «تاریخ و اجتماع» از سویی، و «ابهام و تخیل» و «احساسات و فردیت هنرمند» از سویی دیگر. اساساً انتخاب چنین عنوانی، به سبب اهمیتی بوده است که نیما به خصوص از سال ۱۳۱۵ برای فردیت و احساسات شخصی هنرمندان قائل می‌بوده است و عنوان کامل اثر چنین است: ***ارزش احساسات در زندگی هنرپیشگان***.

این نگرش در نامه‌های نوشته شده در دهه‌های بیست و سی، تداوم و تکامل می‌یابد و نیما به اصل درآمیختن و تخمیرِ هنرمند با هنر خود (۶۱۵)، نفی قبولِ عامه (۶۱۷)، لزوم فاصله‌گرفتن هنرمند از مردم در عینِ مردم‌گرایی، و نفی تلقیِ ارتباطِ مکانیکیِ هنرمند با جامعه (۶۲۶-۶۲۵)، اشاره‌های فراوانی دارد. این نگرش در نامه‌های نیما به آل‌احمد، شاملو، نصرت رحمانی و بهمن محصص ـ که نیما در سال‌های آخر حیات چندین نامه‌ی پیاپی به او نوشته ـ، به خوبی قابل ملاحظه است. این طرز تلقی را به روشنی در مجموعه‌ی ***درباره‌ی شعر و شاعری*** نیز می‌توان ملاحظه نمود.

www.tabarestan.info تبرستان

۱–۲: درباره‌ی شعر و شاعری: به گمان ما این مجموعه به سبب دربرداشتن تکامل یافته‌ترین اندیشه‌های شعری نیما، ارزشمندترین اثر نظری نیماست. مهمترین بخش این اثر شامل ***حرفهای همسایه*** است. این «حرفها» ۱۳۷ فقره از یادداشت‌های تئوریک نیماست در قالب نامه به همسایه‌ای فرضی، که جوانی است نوجو و خواهانِ تجدد در حیطه‌ی شعر. نیما خود از این مجموعه با تعبیر «نامه‌های فنی» یاد کرده است. (***شعر و شاعری*** ۹) او از تدوین‌کننده‌ی فرضیِ این نامه‌ها خواسته است این نامه‌ها را اگرچه «مکرّر» و دارای «عبارات بی‌جا و زواید زیاد» است، به سبب اینکه حاصل دقت‌های فراوان اوست در باب شعر، با عنوان «به همسایه» یا «حرفهای همسایه» منتشر کند. (~۲۲)

حرفهای همسایه علاوه بر مفاهیم و محتوای ارزشمند آن، به جهت فرم و روش کار، در تاریخ ادبیات ما اثری است کم‌نظیر. این یادداشت‌ها، یا در پاسخ به پرسش‌های همسایه‌ی فرضیِ پیشگفته است در باب عناصر شعر، همسایه‌ی جوانی که به رغم تجربه‌گری‌ها و نوجویی‌هایش همچنان در میان قوالب کلاسیک و مکاتب جدید شعر غربی دست و پا می‌زند، یا نقد و نظرهای نیماست پیرامون شعر همسایه‌ی فرضیِ دیگر، که شاعری است کلاسیک سرا و متمایل به نئوکلاسیسم، شاعری که نیما و همسایه‌ی فرضیِ پیشگفته، اعتقادی به شعر او ندارند. به همین جهت در این مجموعه، واژه‌ی «همسایه» گاه متوجه خود نیماست و گاه متوجه یکی از دو همسایه فرضی او، و خواننده هنگام مطالعه باید دقت کند تا این سه شخصیت را با هم اشتباه نگیرد. جالب است بدانیم نیما قریب به دو دهه در تخیل خود با این دو شخصیتِ فرضی زیسته است. این یادداشت‌ها بسیار موجز است و نیما غالباً پس از طرح مسأله و سخن اصلی، که گاه شکل گزین‌گویه به خود می‌گیرد، متذکر می‌شود عجالتاً باید به همین‌ها بسنده کرد و وعده می‌دهد، تفصیل مباحث را بعدها در کتاب «مقدمه‌ی من» بیان خواهد کرد. (***شعر و شاعری*** ۳۰ و ۱۰۳) نیما خود در پایان یکی از یادداشت‌ها آورده است: «حال می‌بینید که قواعدی را چطور در صفحه‌ای کوچک جا می‌دهد؟ همسایه [= نیما] استادکار حرفهای عجیبی است.» (۱۰۲) و جای دیگر نیز اشاره می‌کند چون می‌دانم این حرفها را روزی چاپ خواهی کرد، مختصرتر می‌نویسم تا خرجتان زیاد نشود. (۱۳۵)

اولین یادداشت این مجموعه در سال ۱۳۱۸ به نگارش درآمده و آخرین

آن در سال ۱۳۳۴. متأسفانه گردآورنده، این یادداشت‌ها را براساس تاریخ نگارش تنظیم نکرده است و تأسف بزرگ‌تر آنکه برخی از یادداشت‌ها فاقد تاریخ است و این مسأله آن‌گاه که بخواهیم تاریخ تحولات فکری و شعری نیما را بررسی کنیم، کاستی بزرگی به شمار می‌آید. نیما خود در آغاز یکی از یادداشت‌ها آورده: «مدتهاست برای شما چیزی ننوشته‌ام. شما کاغذهای بی‌تاریخ مرا خود تاریخ بگذارید.» (۲۲۸)

۸۹ یادداشتی که از میان ۱۳۷ یادداشت ***حرفهای همسایه*** تاریخ مشخصی دارند، به ترتیب در این سال‌ها به نگارش درآمده‌اند: سال ۱۳۱۸ یک یادداشت؛ ~۱۳۲۲ یک یادداشت؛ ~ ۱۳۲۳ چهل و سه یادداشت؛ ~۱۳۲۴ بیست و شش یادداشت؛ ~۱۳۲۵ دوازده یادداشت، و نهایتاً در هر یک از سال‌های ۱۳۲۶، ۱۳۲۷، ۱۳۲۸، ۱۳۳۲ و ۱۳۳۴ تنها یک یادداشت.

چنانکه ملاحظه می‌شود نود درصد این یادداشت‌ها در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۲۵–۱۳۲۳ به نگارش درآمده و در این سال‌ها تنها دو نامه از نیما در دست است؛ نامه‌ای خطاب به شهریار (۱۳۲۳)، و نامه‌ای با خطاب «دوست عزیز من» در سال ۱۳۲۴، که طاهباز در توضیح آن آورده «گیرنده مشخص نیست.» (***نامه‌ها*** ۶۴۶) به احتمال قوی این نامه و یک نامه‌ی کوتاه دیگر (***نامه‌ها*** ۶۳۰–۶۲۹)، که آن هم گیرنده‌ی مشخصی ندارد و با اندکی تفاوت در مجموعه‌ی ***حرفهای همسایه*** نیز آمده (***شعر و شاعری*** ۱۸۵–۱۸۴)، به سبب مشابهت در لحن، فرم و حتی حجم و عنوان، از سر اشتباه از مجموعه‌ی ***حرفهای همسایه*** به مجموعه‌ی ***نامه‌ها*** راه یافته است.

بنا به اشاره‌ی طاهباز، تنها یادداشت‌های شماره‌ی ۶۰، ۶۲ و ۶۳، در زمان حیات نیما (سال ۱۳۲۸) در مجله‌های «خروس جنگی» و «کویر» منتشر شده بود. چنانکه در ادامه خواهد آمد، نویسنده‌ی این سطور احتمال می‌دهد، از آنجا که دقیق‌ترین مباحث فنیِ شعر نیمایی در این یادداشت‌ها مطرح شده است، نیما خوش نمی‌داشته تا زمانی که خود در قید حیات و در کار سرودن است، این یادداشت‌ها در اختیار دیگران قرار گیرد. نیما گاه در آثارش از اینکه دیگران بی هیچ اشاره و ارجاعی به نظریات او، تکنیک‌های شعری‌اش را به سرقت می‌برند، شکوه می‌کند.

گرچه این یادداشت‌ها عناوین مشخصی ندارد و نیما خود از «پریشان

www.tabarestan.info تبرستان

بودن» این حرفها آگاه بوده (۷۱)، اما این اثر در مقایسه با دیگر آثار نیما، محصول ملاحظات نسبتاً منظم‌تر اوست پیرامون مفاهیم مستقلی همچون: «خلوت و عزلت هنرمندان» (۲۴-۲۳، ۳۱-۳۰ و ۵۹-۵۸)، «نقّالی و روایت‌گری در شعر» (۳۶-۳۵)، «فرم و تکنیک» (۹۶-۹۳)، «وزن» (۱۰۱-۹۷)، «قافیه» (۱۰۷-۱۰۰)، «کلمات و ترکیبات شعری» (۱۱۶-۱۰۸) و... نیما خود خطاب به همسایه‌ی فرضی‌اش درباره‌ی *حرفهای همسایه* نوشته است: «روزی همه‌ی اینها نزد شما کتابی می‌شود. بدون طمأنینه و طمطراق مطالبی در آن خواهید یافت که در بسیاری جاها نیافته‌اید.» (۵۹)

همان‌گونه که در بخش معرفی *نامه‌ها* آمد، نظریات نیما در *حرفهای همسایه*، ادامه‌ی جریان تکاملی اندیشه‌ی شعری اوست پس از نامه‌های نوشته شده در سال‌های ۱۳۱۶-۱۳۱۵ و *ارزش احساسات* (۱۳۱۹-۱۳۱۸).

افزون بر *حرفهای همسایه*، در مجموعه‌ی *شعر و شاعری*، نوشته‌های دیگری که گاه ناتمام مانده‌اند نیز آمده است: ۱- مقدمه‌ی نیما بر دفتر شعر *خانواده‌ی سرباز* (۱۳۰۴)، که همچون مقدمه‌ی منظومه‌ی «افسانه»، مانیفست نوگرایانه‌ی نیماست. ۲- نامه‌ی ستایش‌آمیز نیما به شین پرتو، که در سال ۱۳۲۵ به نگارش درآمده و در سال ۱۳۲۹ منتشر شده است. ۳- مقدمه‌ی نیما بر مجموعه شعر *آخرین نبرد*، سروده‌ی اسماعیل شاهرودی [= آینده]، در سال ۱۳۳۰. ۴- رساله‌ی ناتمام «*تعریف و تبصره*» (۱۳۳۲) که نیما قصد داشته در آن به گونه‌ای نظام مندتر به مقوله‌ی شعر و ماهیت و مؤلفه‌های آن بپردازد. ۵- مصاحبه‌ای کوتاه که بنا به اشاره‌ی طاهباز همچون رساله‌ی «*تعریف و تبصره*»، به سبب وقوع کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ ناتمام مانده است. ۶- یادداشتی درباره‌ی دفتر شعر منوچهر شیبانی. ۷- مقدمه بر *برگزیده‌ای از شعر معاصر*، که تمام نسخه‌های آن در ماجرای ۲۸ مرداد سوزانده شد؛ نیما در این مقدمه، به ستایش قطعه شعری کلاسیک از اخوان، با عنوان «دعوت» پرداخته و یادآور شده ضرورتی نداشته این شعر در قالب آزاد سروده شود. (۳۸۳) ۸- و یکی دو نوشته‌ی کوتاه دیگر در باب شعر.

۱-۳: ارزش احساسات:[۳] این سلسله مقالات (۱۳۱۹-۱۳۱۸)، در قیاس با نامه‌های نوشته شده در سال‌های ۱۳۱۶-۱۳۰۹، محصول دوره‌های تکامل‌یافته‌تری از اندیشه‌ی سوسیالیستی نیماست، اندیشه‌ای که هر چه پیش‌تر

می‌آییم، نیما سعی می‌کند در عین ملتزم ماندن به آن، از تسلیم‌شدن محض در برابر اصول متصلّب آن که عبارت بوده است از تبعیت بی‌چون و چرای هنرمند از قضایای سیاسی ـ اجتماعی، فاصله بگیرد و به عواملی همچون «حادثه»، «تخیل» و «تأثیرپذیری هنرمندان از یکدیگر» نیز توجه داشته باشد. در این مقالات، نیما در کنار عوامل تأثیرگذاری چون «وضعیت اقتصادی و اجتماعی» و «شکل زندگی»، برای عواملی همچون «شخصیت»، «احساسات» و «تأثرات» هنرمندان نیز اهمیت فراوانی قائل است و نمونه‌هایی از نوآوری‌های هنرمندان کشورهای مختلف را نشان می‌دهد که به جهت فراهم نبودن زمینه‌های اقتصادی و وضعیت اجتماعی در کشورشان، بیش از آنکه خلاقیت‌شان محصول «شکل زندگی» شان بوده باشد، محصول «کسب و خبر» و تأثیرپذیری از سنت‌های ادبی و آثار هنرمندان کشورهای دیگر بوده است. (۳۹)

اگر چه نیما خود سال ۱۳۳۳ این اثر را «مقاله‌ی ساده و بازاری» خوانده (**یادداشت‌ها ۲۱۴**)، اما بدون تردید این مقالات از ارزشمندترین آثار نظری نیما است. این اثر شامل اشاراتی به جریان‌های مختلف هنری و شعری قرن نوزدهم و بیستم غرب، تأثیرپذیری هنرمندان کشورهای مختلف از یکدیگر و همچنین مرور آثار نوگرایانه در ایران از حول‌وحوش مشروطه به این سو است.

ارزش احساسات اگرچه در پیگیری دگرگونی‌های اندیشه‌ی شعری و اجتماعی نیما و تلقی او از جریان‌های مختلف هنری جهان و همچنین چگونگی مواجهه‌ی شاخه‌های مختلف هنر شرق با اندیشه و هنر غرب اثری است بی‌نظیر، اما به خلاف آنچه نویسنده‌ی کتاب *تاریخ تحلیلی شعر نو* می‌نویسد «مستدل‌ترین کتاب تئوریک در زمینه‌ی شعر نو» نیست. (شمس لنگرودی ۱: ۲۱۱) این سلسله مقالات محصول دوره‌ی گذار اندیشه‌ی شعری نیماست و نیما در عرصه‌ی نظریه هنوز *حرف‌های همسایه* را به نگارش در نیاورده و در حیطه‌ی عمل شعری نیز شعرهایی نظیر «آی آدم‌ها»، «می‌تراود مهتاب»، «پادشاه فتح»، «مرغ آمین» و اشعار کوتاه اما برجسته‌ی واپسین سال‌های شاعری‌اش را نسروده است. همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد ارزشمندترین اثر نظری نیما مجموعه *شعر و شاعری* است؛ زیرا به هنگام نگارش این مجموعه (۱۳۳۴-۱۳۱۸) نیما تمامی راه‌ها و شیوه‌ها را آزموده بوده و به درک درست‌تری از نسبت ادبیات امروز با میراث سنت و امکانات شعر

www.tabarestan.info تبرستان

غرب دست یافته بوده و به نوعی تعادل و متانت رسیده بوده است. این ویژگی‌ها را در آثار دهه‌ی پیشین کمتر می‌توان سراغ گرفت.

علاوه بر در دست‌نبودن چاپی منقّح از *ارزش احساسات*، یکی از علل ناشناخته ماندن این سلسله مقالات، پیچیدگی و ابهام آن است. فارغ از دشواری نسبی نثر نیما، می‌توان از عوامل زیر به عنوان علل عمده‌ی این ابهام یاد کرد:

۱- بدیع‌بودن مباحث و محدودیت واژگان زبان فارسی آن روزگار در انتقال مفاهیم و مباحث جدید؛ به نظر می‌رسد گاه اطلاعات تئوریک کمتر درونی‌شده‌ی ذهن و اندیشه‌ی نیما ـ به خصوص در اشارات فلسفی ـ نیز، بر پیچیدگی آن افزوده است.

۲- محدودیت زمانی جهت درج در «مجله‌ی موسیقی» اداره‌ی موسیقی وزارت فرهنگ، مجله‌ای که به مدیریت سرگرد غلامحسین مین باشیان انتشار می‌یافت. این مقالات در شماره‌های پیوسته‌ی آن مجله در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۱۹-۱۳۱۸، منتشر می‌شده است. نیما خود در نامه‌ای به مصائب و محدودیت‌های خود به هنگام نگارش این مقالات اشاره می‌کند. او می‌نویسد این مقالات را در چند شب کار پی‌درپی، با مشکلات فراوان و در حالی‌که در یک اتاق محقّر می‌گذرانده، تهیه کرده است. (*نامه‌ها* ۷۰۲)

البته این بدان معنا نیست که گمان کنیم نیما تمامی مطالب مقالات *ارزش احساسات* را در فاصله‌ی «چند شب» به نگارش درآورده است؛ هر چند او سعی می‌کند مسأله را این‌گونه جلوه دهد. به گمان ما مطالب *ارزش احساسات* محصول سال‌ها اندیشیدن در باب شاخه‌های مختلف هنر ایران و جهان است که نیما احتمالاً طی چند شب تحریر نهایی آن را به پایان برده است. نیما سال ۱۳۰۷ در نامه‌ای به خانلری می‌نویسد: «شاید اگر در طهران می‌بودم راجع به تجدّد ادبی و طریق آن که دیگران نمی‌توانند آن را درک کنند، و فلسفه‌ی جدید تاریخ کتابی می‌نوشتم. مثل آنچه تاکنون نوشته و مخفی کرده‌ام.» (*نامه‌ها* ۲۰۷) به نظر می‌رسد نیما آنجا (۱۳۰۸) که به ذبیح‌الله صفا می‌نویسد قصد نگارش کتابی در باب انقلاب ادبی جهان دارد، نیز اثری همچون *ارزش احساسات* را مدّنظر داشته است:

> از انقلاب ادبی نوشته بودی. کسی که امروز در این فن و صنعت

> زحمت می‌کشد ـ بارها به رفقایم گفته‌ام ـ، لازم است بین‌المللی باشد، یعنی مطابق با ترقی و تکامل کنونی. جز با آنچه انوری و متنبی با آن آشنا بوده‌اند، با چیزهای دیگر نیز آشنایی داشته باشد. تاریخ صحیح ادبیات ملل، طرز انتقاد... پس از آن تجدد انقلاب ادبی یک پرتو دیگر است. پرتو فوق‌الافهام و فوق تمام اینها... بعدها کتابی در این موضوع منتشر می‌کنم. (*نامه‌ها* ۳۲۷)

نیما سال ۱۳۱۰ نیز در نامه‌ای می‌نویسد: «طرح یک کتاب فلسفی و فنی هم راجع به ادبیات ایران درنظر دارم.» و در ادامه از «بی نظیر بودن» این کتاب می‌گوید. (~ ۴۳۵) و ارزش احساسات چنانکه اشاره شد، مقالاتی است در تبیین دگرگونی‌های فکری ـ فلسفی و هنری جهان و ایران در سده‌ی نوزدهم و بیستم.

۳- حضور چهره‌های برجسته‌ای همچون صادق هدایت، عبدالحسین نوشین و محمدضیاء هشترودی، در هیأت تحریریه‌ی مجله، نیما به حقّ مدعی نوگرایی را بر آن می‌داشته تا چاشنی آگاهی‌های به روز خود را در باب دوره‌ها، چهره‌ها و آثار برجسته‌ی هنری بالا ببرد. نیما در این مقالات در زمینه‌های مختلفی همچون موسیقی، نقاشی، مجسمه‌سازی، شعر، نمایش، داستان، تاریخ، فلسفه، الهیات و روان‌شناسی و مردم‌شناسی اظهار نظر کرده است و در کمتر صفحه‌ای از این اثر است که خواننده‌ی معمولی یا نسبتاً آشنا با این مباحث، نیازی به مراجعه به کتب مختلف نداشته باشد. برای نمونه کافی‌ست به صفحه‌های ۹۶-۹۰ مراجعه کنیم و با آواری از اشارات و ارجاعات به آثار غربی، در زمینه‌های نقاشی، موسیقی، داستان و شعر مواجه شویم.

۴- بی‌گمان یکی دیگر از عواملی که موجب پیچیدگی این مقالات گردیده، فقدان فصل‌بندی‌های مناسب در ساختار این اثر است، به گونه‌ای که خواننده با ورود به مباحث، گرفتار کلاف سردرگمی می‌شود که رهایی از آن و پی‌بردن به مقصود نیما را بسیار مشکل می‌سازد.

نیما خود در نامه‌ای با «نه پُرخوب، نه پُربد» خواندن ارزش نظری این مقالات، عوامل پیچیدگی آن را اینگونه بیان می‌کند:

> اگر در پاره‌ای عبارات افتاده‌هایی باشد یا جایی بعضی اسم‌ها را عمداً خالی گذاشته‌ام یا از کلمه‌ای به کلمه‌ای عدول کرده‌ام چاره دارد،

www.tabarestan.info تبرستان

از من خواهید پرسید. اما اگر پیچیدگی‌هایی در بعضی جملات باشد و ناشی از نقل عقاید بدون تفسیر مانده‌ی بعضی از اهل علم و اصطلاح تشخیص داده شود، علتش معلوم است: مقاله‌ی آدمی مثل من هم برادر بعضی شعرهای من خواهد بود. گفته‌اند: «المالُ یُشْبِهُ صاحِبَه»... حواسِ جمع به جا می‌آورد. برای هر کاری در دنیا آمادگی و تجهیزی لازم است. برای خوب دریافتن این قماش حرفها اگر خواننده خیلی کرم کوشش در خود دارد، قبلاً با این قماش حرفها می‌بایست کم و بیش آشنایی داشته باشد، خیال نکند قصه‌ای را در زمینه‌ی موضوع‌های نازل و روزانه می‌خواند. (۷۰۳-۷۰۲)

چکیده‌ی سخنان نیما را در *ارزش احساسات*، در موارد زیر می‌توان برشمرد:

۱- هنرمند، پیش و بیش از هر عاملی، متأثر از وضعیّات و شرایط تاریخی و اجتماعیِ دوران خویش است؛ و البته نیما به خلاف سال‌های ۱۳۱۴-۱۳۱۰، در *ارزش احساسات*، به هیچ وجه قائل به تطابق کامل «زیربنا» و «شیوه‌های تولید» با «روبنا»ی سیاسی و فرهنگی در تلقی نظریه‌پردازان مارکسیستی نیست. او معتقد است گاه در مقاطعی از تاریخ و در مواردی استثنایی ممکن است پیش از فراهم‌آمدن شرایط تاریخی و زمینه‌های اقتصادی، هنرمندانِ پیش‌رس، متأثر از جریان‌های فکری ـ فرهنگیِ کشورهای دیگر، از طریق ترجمه و اقتباس یا آنچه نیما «کسب و خبر» می‌نامد، به خلق آثار نوجویانه و متفاوت توفیق یابند.

۲- هنرِ جدیدِ شرق [هند، ژاپن، چین، کشورهای عربی، ترکیه، ایران و آسیای میانه] در زمینه‌های مختلف شعر، رمان، نمایش و نقاشی، به طور کلی متأثر از جریان‌های هنری و فکریِ غرب یا آنچه نیما از آن با عنوان «خارجی» و «دنیایی» یاد می‌کند، است.

۳- در ادوار آغازینِ هر نهضت فکری ـ فرهنگی، وجود تندروی‌ها و کاستی‌ها امری طبیعی است.

۴- هنرمندان بزرگ، به کمال رساننده‌ی تجربیات هنرمندانِ «کوچک کوچک» پیش از خود هستند و حقِ تقدمِ هر نوآورِ «کوچکی» در تاریخ هنر محفوظ خواهد ماند.

۵- تا فرهنگ عمومیِ یک ملت و شخصیت تمامی افراد از هر حیث تغییر نیابد، نمی‌توان انتظار داشت تلاش‌های انفرادی هنرمندانِ نوآور، راه به جایی ببرد.

۱-۴: یادداشت‌های روزانه: نگارش یادداشت‌های شخصی همچون خاطره‌نویسی، در ادبیات ما سابقه‌ی چندانی ندارد. رواج این‌گونه‌ی نوشتاری در قیاس با دیگر گونه‌های ادبی، نیازمند فراهم‌آمدن شرایط مناسب‌تر سیاسی ـ اجتماعی است. انتشار یادداشت‌ها و ملاحظات شخصی با امکان بروز «فردیت» و «آزادی‌های اجتماعی» نسبت تنگاتنگی دارد. در ادبیات اروپایی نیز در دو سه سده‌ی اخیر، به ویژه از عصر رمانتیک‌ها [که مصادف است با انقلاب کبیر فرانسه] است که با انتشار خیل خاطرات، یادداشت‌های شخصی و اعتراف‌نامه‌ها مواجه می‌شویم.[۴] در ادبیات شرق نیز به جهت ساخت استبدادی قدرت و خودسانسوری و تقیّه‌های سیاسی ـ اجتماعیِ افراد، اگر مواردی همچون *اعتراف‌نامه‌ی* غزالی [*مُنقِذٌ مِنَ الضَّلال*] را، با توجه به اینکه او بیشتر به مسائل انتزاعی و الهیّاتی پرداخته تا اظهارنظرهای شخصی پیرامون مسائل شخصی و سیاسی ـ اجتماعی و اظهارنظرهایش نیز همسو با سیاست‌های روز بوده، به حساب قاعده‌ی «النّادر کالمعدوم» بگذاریم، از حول و حوش مشروطه و حصول آزادی‌های نسبیِ پس از آن است که توجه به این‌گونه‌ی ادبی، در کنار سفرنامه‌نویسی، خاطره‌نویسی و یادداشت‌های زندان رونق بیشتری می‌یابد. حتی می‌توان با توجه به میزان آزادی‌ها و محدودیت‌های سیاسی ـ اجتماعی در دهه‌های مختلف، اقبال یا بی‌توجهی چهره‌های سیاسی ـ اجتماعی و هنری را به این‌گونه‌ی ادبی ملاحظه نمود.

نیما به تصریح خود، از سال‌های دور یادداشت‌هایی پیرامون زندگی و مسائلِ مختلف شعرِ خود فراهم می‌آورده است و مطابق مقدمه‌ای که بر *یادداشت‌های روزانه* نوشته (۱۳۳۰)، یادداشت‌های پیش از دهه‌ی سی مفقود شده بودند: «قبلاً یادداشت‌هایی در این خصوص جمع کرده بودم، برای آیندگانی که به مطالعه و بررسی احوال من می‌پردازند، ولی من آن یادداشت‌ها را گم کرده‌ام.» (۲۰۳) اما طاهباز در کتاب *کمان‌دار بزرگ کوهساران* گاه به دست‌نویسِ یادداشت‌هایی از نیما ارجاع می‌دهد که مربوط به دهه‌های ده و بیست است و نشان می‌دهد دست‌نویسِ بخشی از دیگر یادداشت‌های نیما

www.tabarestan.info تبرستان

هنوز موجود است.[۵]

اگرچه بنا به اشاره‌ی نیما او در گذشته نیز پاره‌ای از اتفاقات و نقد و نظرهای شخصی‌اش را در قالب یادداشت‌های روزانه ثبت می‌کرده، اما بی‌گمان محدودیت‌های سیاسی ـ اجتماعی حاکم بر دهه‌ی سی، به خصوص فضای خفقان‌آور پس از کودتای ۲۸ مرداد ۳۲، که امکان نامه‌نگاری و هر گونه فعالیت آزادانه‌ی فکری را از کسانی چون نیما سلب می‌کرده، عامل اساسی توجه جدی‌تر او در این سال‌ها به این فرم ادبی بوده است. اگرچه عنوان اثر نیما «یادداشت‌های روزانه» daily record است، اما نیما به صرافت طبع و متناسب با حوصله و حال و وضع روحی خود دست به قلم می‌برده؛ از همین‌رو گاه میان تاریخ یادداشت‌ها، فاصله‌هایی چندماهه دیده می‌شود. این یادداشت‌ها بیشتر به «یادداشت‌های پراکنده» adversaria شباهت دارد تا یادداشت‌های روزانه به معنای دقیق کلمه.

یادداشت‌های منتشر شده‌ی نیما، از سال ۱۳۳۰ و با خاطره‌ی طنزآمیزی از دیدار او با صادق هدایت آغاز می‌شود و به یادداشتی تلخ از وضع زندگی شخصی نیما، مورّخ به آذر ماه سال ۱۳۳۸ ـ حدود یک ماه پیش از مرگ نیما ـ خاتمه می‌یابد:

> این مدت در طهران هیچ کار نتوانستم کنم. عمرم دارد تلف می‌شود. تمام ۲۴ ساعت صدای فحّاشی، نقار، اختلاف، عدم صمیمیت، دروغ و ریا، اطراف مرا از مادرم، خواهرم گرفته است و همه‌ی بستگانم... (۳۱۱)

از آنجا که یادداشت‌ها و خاطره نگاری‌ها عموماً ماهیت شخصی‌تری دارند، نیما در قیاس با دیگر آثارش در این یادداشت‌ها، حرفهایش را صریح‌تر و بدون ملاحظه‌کاری‌ها و محدودیت‌هایی که احیاناً در نامه‌ها و مقاله‌هایش دیده می‌شود، بیان کرده است. با این همه از آنجا که او فریفته‌ی شعارهایی نظیر «آزادی افکار» و «دموکراسی» رایج در عصر پهلوی دوم نشده بود، در یادداشتی با عنوان «گوشه‌ای مرموز از تاریخ ایران» با لحنی طنزآمیز می‌نویسد: «حتی در یادداشت، چون دوره‌ی آزادی افکار است، و دموکراسی است، احتیاط می‌کنم.» (۲۸۴–۲۸۳) این اثر به سبب تأخیر در انتشار (۱۳۶۹)، در کنار دو *سفرنامه‌ی* نیما (۱۳۷۹) هنگام نقد و نظر پیرامون اندیشه‌ی شعری او کمتر

مورد توجه قرار گرفته است؛ حال آنکه نکات و اشارات روشنگرانه‌ی فراوانی در این یادداشت‌ها آمده که در تبیین اندیشه‌ی شعری نیما بسیار مؤثر است.

یادداشت‌های نیما، عموماً رنگ نومیدی و اعتراض و گاه حتی پرخاشگری و فحّاشی به خود می‌گیرد، تا آن‌جا که طاهباز در مواردی ناگزیر از حذف سطرهایی گردیده، راهی که گاه تدوین‌گر *سفرنامه‌های* نیما نیز ناچار از به‌کارگیری آن بوده است. برخی از این یادداشت‌ها محصول نگاه تند انتقادی و چه بسا درآمیخته با اغراق شاعرانه‌ی نیماست؛ هجویه‌های تندی که متأثر از اوضاع ناگوار سیاسی ـ اجتماعی و وضعیت نابه‌سامان شخصی و خانوادگی نیما، شاید اندکی با بی‌رحمی و به دور از انصاف نثار بسیاری از چهره‌های برجسته‌ی ادبی ـ هنری آن روزگار شده است.[۶]

همان‌گونه که هر چه از سال‌های ابتدای دهه‌ی سی به این سو می‌آییم، اشعار نیما تلخ‌تر و نومیدانه‌تر می‌شود، در *یادداشت‌های روزانه‌ی* او نیز می‌توان طعم تلخ این اندوه عمیق را چشید، اندوهی که از وضعیت نامناسب اقتصادی نیما، شکست نهضت ملی، نابه‌سامانی‌های اجتماعی و فرهنگی، سنگ‌اندازی‌های سنت‌گرایان، دردسرهای شاگردان و محافل افراطی و اختلاف نیما با نزدیکانش [مادر، خواهر، همسر]، نشأت می‌گرفته است؛ به گونه‌ای که خواننده‌ی این یادداشت‌ها، به تدریج با تـه‌کشیدن شعله‌ی امید و حوصله‌ی مثال‌زدنی نیما مواجه می‌شود. نیمای این یادداشت‌ها، دیگر آن نیمایی نیست که متأثر از شرایط متغیر سیاسی ـ اجتماعی، متناوباً با دو گانه‌ی امید و نومیدی سروکار داشت، بلکه نیمایی است که به آخر خط رسیده است:

> من در خودم، در زندگانی خودم دارم رو به تحلیل می‌روم و هیچکس نمی‌داند. نمی‌توانم بگویم. به قول هدایت در زندگی دردهایی است که آدم را مثل خوره می‌خورد. خوره مرا خورده است... به ضرب تخدیر چیز می‌نویسم... به ضرب تخدیر من زنده‌ام. (۲۴۰)

نیما در یادداشتی دیگر می‌نویسد:

> این یادداشت‌ها را در حال گرسنگی و بی‌لباسی و بی‌مسکنی و بی‌همه چیزی است که می‌نویسم. درحالی‌که محروم از لذت‌های مادی زندگی هستم و هیچکس نمی‌داند. (۲۳۲)

www.tabarestan.info تبرستان

چنین نگاه تلخ و تیره‌ای به زندگی، تنها در *نامه‌های* بعد از سال ۱۳۳۴ ـ به خصوص در نامه‌های پیاپیِ نیما به بهمن محصص ـ دیده می‌شود. در آنجا نیز نیما از «مرگ» و «کفن و دفن» خود سخن می‌گوید. (*نامه‌ها* ۶۹۵-۶۹۴)

در سراسر *یادداشت‌های* نیما دو مسأله‌ای که بارها همچون زخم کهنه و ناسوری سر باز می‌کند و قلم نیما را چرکین می‌سازد، اشارات مکرر اوست به «خانلری» و «عوامل حزب توده»، به خصوص احسان طبری. در این یادداشت‌ها مخاطب با جانب دیگری از شخصیت نیما مواجه می‌شود، نیمایی که به رغم تمامیِ کناره‌گرفتن‌هایش از محافل و مجامع رسمی، حتی در سال‌های آخر عمر، تمامیِ جریان‌های سیاسی ـ اجتماعی و ادبی ـ هنریِ عصر خود را زیرنظر گرفته بوده است.

نام برخی از شخصیت‌هایی که نیما در یادداشت‌هایش به مناسبت درستایش یا سرزنش از آن‌ها سخن گفته، از این قرار است: محمدعلی تربیت، یوسف اعتصام‌الملک، ملک‌الشعراء بهار، رشید یاسمی، ابوالحسن صبا، مرتضی حنّانه، غلامحسین بنان، پرویز ناتل خانلری، ذبیح‌الله صفا، فریدون توللی، رسول پرویزی، محمدحسین شهریار، عماد خراسانی، ابوالقاسم جنتی عطایی، جلال آل‌احمد، سیمین دانشور، بدیع‌الزمان فروزانفر، عبدالعظیم قریب، حبیب یغمایی، جلال‌الدین همایی، عباس اقبال، حسنعلی راشد [= خطیب مشهور]، مرتضی مطهری، امام موسی صدر، احسان طبری، حمیدی شیرازی، مهدی سهیلی، محمد معین، سعید نفیسی، علی دشتی، صادق هدایت، صادق چوبک، رحمت‌الهی[مترجم آثار داستایفسکی]، مرتضی کیوان، صبحی مهتدی، انجوی شیرازی، شین پرتو [= علی شیراز پورِ پرتو]، بزرگ علوی، بهمن محصص [نقاش]، تقی بینش و علی اصغر حکمت.[۷]

همچنین از این یادداشت‌ها می‌توان از چند و چون ارتباط نوگرایانِ نسل دومِ آن روزگار، با نیما آگاه شد. نام برخی از کسانی که به نوعی در شعر یا نگرش هنری‌شان متأثر از نیما بوده‌اند و در آن سال‌ها مستقیماً با او در ارتباط بوده‌اند و در یادداشت‌های نیما از آنان سخنی به میان آمده است، عبارت است از: هوشنگ ابتهاج [= هـ . الف. سایه]، نصرت رحمانی، یدالله رویایی [= رویا]، نوذر پرنگ، فریدون توللی، پرویز داریوش، مهدی اخوان ثالث [= م. امید]، اسماعیل شاهرودی [= آینده]، حسن پَستا، حسن هنرمندی، احمد شاملو [=

صبح، بامداد]، سیاوش کسرایی [= کولی]، محمود مشرف آزاد تهرانی [= م. آزاد]، فریدون رهنما [= چوبین، سینماگر و مدافع شعر سپید شاملو در مقدمه‌ی *قطعنامه*] و محمود اعتمادزاده [= م. الف. به آذین].

البته بودند کسانی که در فاصله سال‌های ۱۳۳۸-۱۳۳۲ با نیما در ارتباط بوده‌اند و به هردلیلی در این *یادداشت‌ها* از آنان ذکری به میان نیامده است از آن جمله‌اند: هوشنگ ایرانی، جلیل ضیاءپور [نقاش مدرنیست و عضو فعال مجله‌ی «خروس جنگی»]، غلامحسین غریب [شاعر، نویسنده، نوازنده و از اعضای مجله‌ی «خروس جنگی»]، یدالله مفتون امینی، هوشنگ بادیه‌نشین، محمد زُهَری، فرخ تمیمی، فریدون کار [شاعر و مترجم] و علی بهزادی [مدیر مجله‌ی «سپید و سیاه»].

۱-۵ : سفرنامه: این دو *سفرنامه*، محصول سفرهای ناخواسته‌ی نیماست به جهت جابه‌جایی‌های محل کار همسرش [عالیه] به شهرهای بارفروش [= بابل] و رشت، در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۰۸-۱۳۰۷، سفرهایی که البته مخالفت‌های نیما با وضعیت سیاسی ـ اجتماعی و انتقادهای او از نظام آموزشیِ روز، در شکل‌گرفتن شان بی‌تأثیر نبوده است. (*نامه‌ها* ۳۵۶) علاوه بر اشارتِ مکرر نیما در این اثر به ادبیات و دیگر شاخه‌های هنری و به ویژه آثار شعری، داستانی و نمایشیِ خویش، این دو *سفرنامه* به جهت دقت نظر نیما در به تصویرکشیدنِ جزئیات اماکن و توجه او به روحیات توده‌ی مردم، یا آنچه او خود به کرّات با تعبیر «علم‌الروح» از آن یاد می‌کند، اهمیت به سزایی دارد.

سفرنامه‌نویسی در تلقی نیما، همان‌گونه که او در نامه‌ای به خواهرش اشاره می‌کند (*نامه‌ها* ۵۵۹)، راهی است برای مقابله با تنهایی و دورافتادگی، و به اعتقاد او اگر با چاشنی طنز و «مضحکه» توأم گردد، نیروی فرد را برای مقابله با مصائب زندگی دوچندان می‌کند. به همین سبب نیما در مقاطع مختلف از سفرنامه‌ی بارفروش به گفتگوی خیالی با خواهرش [ناکتا] (۳۲، ۳۹، ۴۰ و ۹۲)، برادرش [لادبن] (۲۵) و سعید نفیسی (۹۶) می‌پردازد. نیما در بسیاری از نامه‌های دوره‌ی اقامتش در شهرهای شمالیِ کشور، مطابق این اصل فکری خود عمل می‌کند و همچنین تئاترهای «مضحک» [= کمدی] متعددی در باب اخلاق و آداب عمومی مردم آن مناطق به نگارشِ درمی‌آورد؛ و البته نیما خود در جایی اشاره می‌کند که طنز و تعریض‌هایش درباب اخلاق و آداب عمومیِ

www.tabarestan.info تبرستان

مردم شهرِ بارفروش، در حقیقت خندیدن به حال و روز خود است (*سفرنامه* ۸)، چرا که چنین شهری در حقیقت «یک ایران کوچک است.» (۳۹)

نیما در این اثر به توصیف معابر عمومی، تأسیسات صنعتی، مراکز خدمات شهری، اماکن تفریحی ـ فرهنگی [کتابخانه‌ها، مدارس، زمین فوتبال، کلوب‌ها] و همچنین اماکن مذهبی [آستانه‌ها و امامزاده‌ها] می‌پردازد. نیما در این سفرها دوربینی به همراه داشت و از جاهای مختلف عکس برمی‌داشت. او همچنین میزان مالیات، بودجه، موقوفه‌ها، صنایع دستی، محصولات کشاورزی و درآمد سالیانه‌ی شهر بارفروش را ثبت کرده و به مقایسه‌ی آن با دیگر شهرهای ایران پرداخته است. نیما قیمت اجناس عمده و ارزاق عمومی شهرها را قید کرده و از اشاره‌ها و یادداشت‌های ناتمام مانده‌ی او در این سفرنامه‌ها چنین برمی‌آید که قصد داشته پس از پرس و جو از دست‌اندرکاران امور مختلف، آمار و ارقام و اطلاعات یاد شده را تکمیل کند.

توجه به آداب و شعایر مذهبی و محلی، افسانه‌ها و روایت‌های شفاهی و همچنین ریشه‌یابی علل عقب‌ماندگیِ فرهنگیِ مردم این دو شهر، از دغدغه‌های دائمی او بوده است. در طول اقامت نیما در این شهرها بود که او از نزدیک با لایه‌های مختلف فرهنگیِ مردمِ کشورمان آشناتر شد، و از همین سال‌هاست که توجه او به اهمیت امر آموزش و فرهنگ عمومی دو چندان می‌شود. او در هر فرصتی از پیشاهنگان «معارف خواه» شهرهای مختلف ایران به نیکی یادمی‌کند و نشان می‌دهد با چه جدّیتی، هر امکان و فرصتی که می‌یافته به دنبال تهییجِ حسّ نوجوییِ آموزگاران و گردانندگان امور آموزشی می‌بوده است.

همان‌گونه که نیما، خود درباره‌ی انگیزه‌اش از نگارش این دو *سفرنامه* می‌نویسد، نوشتن سفرنامه ـ همچون *یادداشت‌های روزانه* ـ در قیاس با نامه‌نگاری‌ها و مقاله‌های نظری، برای او، امری خصوصی‌تر به حساب می‌آمده:

> امتحان می‌کنم ببینم آیا می‌تواند تفنّن من سبب تفنّن دیگران نیز بشود. به این معنی که گزارشات یومیه‌ی مسافرت من کتابی باشد که خواننده را تا زمانی به خود مشغول بدارد... شاید چند سال بعد این یادداشت‌ها یادگارهای غم‌انگیزی واقع بشود، ولی بالاخص مربوط به خود من و چندان باعث اثر در دیگران نخواهد بود... من نمی‌نویسم مگر چیزهایی را که به نظر من تازگی داشته، با چشم دیده‌ام، یا

> شنیده‌ام و پس از تحقیق تعیین کرده‌ام. (۴-۳)

نمایش و توصیف جزئی نگرانه که نیما در نامه‌ها و نوشته‌های تئوریک خود با تعابیری چون «تجسم» و «وصف مادی» از آن یاد می‌کند، در سفرنامه‌هایش، کاملاً مراعات می‌شود.[۸] نیما خود در این باره می‌نویسد:

> بارفروش را متوالیاً شرح می‌دهم. از پشت ذره‌بین نگاه می‌کنم. مثل منجّم در رصدگاه خود نشسته‌ام. و مثل صیاد در کمین گاهش. (۳۷)

نیما جای دیگر می‌نویسد: «در اینجا با کمال دقت سفرنامه‌ی بارفروش را می‌نویسم.» (*نامه‌ها* ۲۵۷) در متن سفرنامه‌ها این دقت را در توصیف مینیاتوری او از معماری خانه‌های سنتیِ شهر بارفروش (۱۵-۱۳)، گل و بوته‌ها و نقش و نگارهای رویِ در عتیقه‌ی یک امامزاده‌ی مربوط به قرن ششم (۶۱-۵۹)، و همچنین نقش و نگار پارچه‌های دست‌بافت مردم این شهر می‌توان دید. (۶۶-۶۳) امانت‌داری نیما در توصیف جزئی‌نگرانه‌ی اماکن تا به حدی است که به رغم بی‌اعتقادی‌اش به مذهب [در این سال‌ها]، می‌نویسد به جهت مذهبی بودن مردم بارفروش در طول تاریخ، و برای رعایت جنبه‌ی مستندبودن کار و دقت در توصیف اماکن، معرفیِ «مناره‌ها و سایر علامات اسلامی» را فراموش نخواهم کرد. (۸۴)

به نظر می‌رسد در کنار تعلق خاطر نیما به توصیفات عینی و جزئی‌نگرانه، عامل دیگری که در گرایش او به این شیوه مؤثّر بوده شیفتگی او به ساده‌نویسی و عینیت‌گرایی متون منثور دوره‌ی خراسانی است. او در یکی از *یادداشت‌هایش* با عنوان «*سفرنامه*ی ناصرخسرو علوی» آورده:

> خواندن این *سفرنامه* چندین بار مرا به گریه انداخت. سرگردانی‌های این مرد بزرگ با آن حال و قضاوت. به قدری من شیفته‌ی ساده‌نویسی نثر قدما بوده و هستم که از مرگ می‌ترسم برای اینکه از خواندن آن‌ها محروم می‌شوم. زیرا زیباترین چیزهاست که من در طبیعت [= جهان] مفتون آن هستم. (۲۶۲)

از لحاظ بررسی دگرگونی‌های اندیشه‌ی شعری و ادبی نیما، محتوای این دو *سفرنامه* همچون مطالب نامه‌های نیما در این سال‌ها (۱۳۰۸-۱۳۰۷)، بیانگر

تبرستان www.tabarestan.info

عینیت‌گرایی و توجه او به واقعیت‌های ملموسِ زندگی است. نیما در این دو سفرنامه به کرات از آثار داستانی و نمایشی خود که اغلب «تئاترهای مضحک» [= کمدی] است، نام می‌برد. همان‌گونه که در این سال‌ها از نیما جز چند شعر تمثیلی و اخلاقی [«عقوبت»، «کبک»، «عمو رجب»، «خریّت»، «کرم ابریشم» و «خروس ساده»]، چند قطعه شعر در طنز و تفنّن [از جمله «انگاسی»ها]، چند ترانه برای کودکان و یک شعر کارگری [«اسب‌دوانی»] در دست نیست، ـ شعرهایی که هیچکدامشان تجربه‌ی قابل ملاحظه‌ای در کارنامه‌ی شعری نیما به حساب نمی‌آیند ـ ، او در سفرنامه‌هایش نیز کمتر از شعر سخن به میان می‌آورد. او در سفرنامه بیش از هر چیزی سعی در نزدیک‌شدن به طبقات فرودست جامعه دارد و در پی آن است تا «از روحشان به جسمشان و از جسمشان به روحشان» راه یابد. (۷۹) تأثرات عمیق نیما از معیشت بد کشاورزان، کاسبانِ خُرده پا و زنانِ دست‌فروش در بازارهای محلی بارفروش، در جای جای *سفرنامه*‌اش منعکس شده است. (۱۲-۱۰ و ۸۰-۷۸)

از جذاب‌ترین بخش‌های *سفرنامه*‌ی نیما به بارفروش، توصیف صحنه‌ی ورود رضاخان است به این شهر، آنجا که نیما چگونگی مواجهه‌ی «شاه» و «ملت» ـ که نیما «بازیچه» می‌نامدشان ـ را از نزدیک گزارش می‌دهد و ارزیابی می‌کند. (۲۱-۱۶) نیما در روان‌شناسیِ ترسِ موروثیِ مردمِ شهرِ بارفروش در مواجهه‌ی با رضاشاه، می‌نویسد:

> [بارفروشی‌ها] کم فکر می‌کنند. می‌شنوند شاه می‌آید. فقط عظمت و مهابت مفروض، خاطره‌ی آنها را پرمی‌کند. بی‌جهت می‌ترسند. ولی نمی‌فهمند چه چیز آنها را تا این حد به اضطراب تحریک کرده است. زیرا بارفروش یک شهر قدیمی است. سلطه‌ی چندین قرن استبداد به حسب وراثت، در نسل آنها اطاعت و ترس و تملق به یادگار می‌گذارد و بقایای مختلف آن سلطه، هنوز در ذهن آنان حکم‌فرمایی می‌کند. (۱۹)

از قضا در تاریخ هفتم آبان‌ماه سال ۱۳۰۸ که نیما در رشت به سر می‌برده، رضاخان نیز برای سرکشی به آن شهر رفته بود، نیما در یادداشتی کوتاه، می‌نویسد:

> دیشب دو مازندرانی در این شهر خوابیدند. یکی شاه، اعلیحضرت

> قَدَرقدرت که در نهایت آرزوهایش بود، یکی من که در ابتدای آرزوهای دراز خودم. (۱۴۸)

از دیگر فوائد این دو سفرنامه، روشن‌گرداندن پاره‌ای از ابهامات دیگر آثار نیماست. از جمله، از صفحات ۱۱۱-۱۱۰ سفرنامه، ذیل عنوان «یک رفیق قدیمی»، روشن می‌شود مخاطب نامه‌ای که نیما در سال ۱۳۰۳، ظاهراً به جهت رعایت مسائل امنیتی با عنوان «رفیق دریایی من!» از او یاد می‌کند (*نامه‌ها* ۱۲۱-۱۲۰)، همان «سید ابراهیم»ی است که نیما سال ۱۳۰۰ نامه‌ای خطاب به او نوشته بود و با اشاره به شکست «نهضت جنگل» از او خواسته بود که دلتنگ و مأیوس نشود، زیرا به زودی «پسر جنگل‌ها» [= نیما]، با سردسته‌ی یاغیان به مردم نشان خواهد داد، دشمن ضعفا چه عاقبتی دارد.» (*نامه‌ها* ۳۲) در هر دو جا نیما از «میرزا محمد» نامی یاد می‌کند که دوست مشترک او و «سید ابراهیم» بوده است. همچنین می‌توان دریافت شخصی که نیما در نامه‌ای از او با عنوان «دانشجوی من» یاد کرده است (*نامه‌ها* ۴۲۰) و طاهباز در فهرست نامه‌ها در کمانک یادآور شده «مخاطب، شناخته نیست.»، روزگاری مدیر مدرسه‌ای بوده در شهر بارفروش و «دانشجو» نام خانوادگی او بوده نه درجه‌ی علمی‌اش. (*سفرنامه* ۷۰-۶۹)

۶- دیگر آثار منثور نیما

علاوه بر این پنج اثر، چند نوشته‌ی کوتاه دیگر نیز از نیما در دست است. از جمله‌ی این نوشته‌هاست: الف: گفتگویی با نیما که با عنوان «نیش‌خاری برای چشم‌های علیل»، سال ۱۳۳۴ در مجله‌ی «کاویان» چاپ شده بود. این گفتگو در سال ۱۳۷۲ نیز در مجله‌ی «تکاپو» [دوره‌ی نو، شماره‌ی نخست] منتشر شده است. ب: یادداشت‌های ویرایشی و انتقادی نیما (۱۳۲۷) بر داستان بلند *ساربان* نوشته‌ی غلامحسین غریب ـ از گردانندگان مجله‌ی تندرو «خروس جنگی» ـ . غریب در چاپ جدید این اثر (۱۳۸۰)، این یادداشت‌ها را به کتاب افزوده است. ج: یادداشت‌های توضیحی نیما درباره‌ی منظومه‌های «افسانه» و «مانلی»، که در سرآغاز این دو شعر در کلیات اشعار او به چاپ رسیده است. د: سخنرانی نیما در «نخستین کنگره‌ی نویسندگان ایران» (۱۳۲۵)؛ [این کنگره یکی از بزرگترین حوادث فرهنگی صد سال اخیر ایران به شمار می‌رود.] این

تبرستان www.tabarestan.info

سخنرانی در کتاب *برگزیده‌ی آثار منثور نیما* [که ما در ارجاعاتِ خود از آن با عنوانِ *یادداشت‌های* نیما یاد می‌کنیم]، به چاپ رسیده است.

تبرستان www.tabarestan.info

۲- نیما و نظریه‌ی شعر: امکان‌ها، تنگناها

نیما، علاوه بر اشاره‌های مکرر به نظریات شعری خود در لابه‌لای آثاری که در بخش پیشین معرفی شد، بارها نوشتن کتابی را وعده می‌دهد که در آن مستقلاً و مفصلاً به طرح نظریه‌ی شعری خود خواهد پرداخت، نظریه‌ای که در آن بیش از هر چیزی بر «وزن» و «طرز کار» شعر خویش تأکید خواهد کرد؛ اما این اثر که او بارها با عناوینی نظیر «مقدمه‌ی شعر من» *(شعر و شاعری ۷۶)* و «مقدمه» *(~ ۱۰۳)* از آن یاد می‌کند، هیچ‌گاه نوشته نشد. نیما که به حق مدعی است کسی در دوره‌ی او، به اندازه‌ی او در خصوص شعر نیندیشیده و مطلب ننوشته است (*شعر و شاعری* ۹۹)، جایی اشاره می‌کند، هر چند آفرینش ادبی، امری آموختنی و اکتسابی نیست، اما قصد دارد مطالبی را فاش کند که او را «فریفته‌ی این مکتب [جدید ادبی] کرده است.» *(نامه‌ها ۱۰۳)* او جایی دیگر می‌نویسد، در فکرِ شرحِ «رموز» آن چیزی است که همچون «میراثی» از او به یادگار بماند (*شعر و شاعری* ۱۶۶)؛ اما چنانکه اشاره شد، جز آنچه پیش از این در بخش «مروری بر آثار منثور نیما» معرفی شد، اثر مستقل دیگری از نیما در دست نیست و گویا او خود با توجه به مشغله‌های فکری فراوان و نابسامانی‌های زندگی‌اش، امید چندانی به نگارش «مقدمه»اش نداشت، به همین جهت در نامه‌ای به همسایه‌ی فرضی‌اش در *حرفهای همسایه*، می‌نویسد: «اگر عمری نباشد برای نوشتن آن «مقدمه»ی حسابی درباره‌ی شعر من، اقلاً اینها چیزهایی‌ست. (*شعر و شاعری* ۲۲)

نیما در رساله‌ی ناتمام «تعریف و تبصره» (۱۳۳۲)، اشاره می‌کند که

«نظریه» در تلقی او چیزی است متفاوت با آنچه در فلسفه از آن به «علم‌المعرفه» یاد می‌کنند و در ادامه می‌نویسد نه «موضوعِ» بحث او مباحث فلسفی در معنای عام آن است و نه قصد دارد به تعریف «حدود» و «رسوم» و معنی «اجزاء» و «مقدمات» بپردازد که در حقیقت، حکم در باب کلیات و «کار منطق» است. (*شعر و شاعری*۳۹۳) نیما مطالعات فلسفی را پرداختن به «امور کلی»، و دانش‌های نظری در باب هنر و شعر را «امری جزئی»، «معرفت به طور اخص» و «در خصوص هنر» ارزیابی می‌کند، و این مقید کردن مطالعات نظری و فلسفی در باب ادبیات، در شمار آن گونه از مطالعات فلسفی است که امروزه از آن با عنوان «فلسفه‌ی مضاف» correlation philosophy [در برابر «فلسفه‌ی محض» pure philosophy] یاد می‌کنند. او با اینکه معرفت هنری را امری جدای از معرفت فلسفی می‌داند، در عین حال تأکید می‌کند که نوعی «منطق» و «معرفت تعقلی» باید هنگام بحث در خصوص هنر به ما یاری برساند، تا «تحقیق منظم» جایگزین «سلیقه‌های خصوصی و آشوب‌زده و چه بسا احساسات» شود. (*شعر و شاعری* ۳۹۵-۳۹۴)

نیما در این رساله، با انتقاد از کسانی که تمامی «مبادی»، «مفاهیم»، «موضوع» و «هدف» شعر را یکجا بررسی می‌کنند که به اعتقاد او موجب «خلط مبحث» خواهد شد، می‌نویسد:

> برای اینکه به کُنه واقعیت‌های متفاوت، چنانکه هستند، دست یافته باشیم، ما هر نقطه‌ای را به جای خود می‌گذاریم. در مبادی و موضوع و هدف، نوبه نوبه، به وارسی خواهیم پرداخت. (۳۹۶)

او در ادامه با یادآوری این نکته که قصد نوشتن کتابی در باب منطق را نیز ندارد، می‌افزاید، در نظریه‌پردازی‌های هنری «استدلال» و «تحلیل منظم»، «ابزار دست» نظریه‌پرداز است؛ شیوه‌ای که به اعتقاد او به ویژه از روزگار بلینسکی[۹] (۱۸۴۸-۱۸۱۱) [تحلیل‌گر روسی که نیما «ناقد معروف» می‌نامدش] و معاصرانش، بیشتر مورد توجه قرار گرفته است:

> آن کس که این برآورد [= نقد و نظریه] را به عهده می‌گیرد، فقط سیره‌ی استدلال و تحلیل منظمی را که امروز برای رسیدگی به حساب یک موضوع هنری وجود دارد، ابزار دست خود قرار داده است. این وضع استدلال مخصوصاً از زمان بلینسکی، ناقد معروف، و معاصرانش

> طرف توجه و قبول همه‌ی کسانی بوده است که پی‌جوی این بوده‌اند که واقعاً از کدام راه و با چه مقدماتی روش یک تحقیق منظم را می‌توانند در پیش بگیرند. (۴-۳۹۳)

نیما پس از آنکه از «مبادی مادی و صوری» شعر سخن به میان می‌آورد، «موضوع» شناخت شعر را «خودِ شعر» به علاوه‌ی «وضع بیان، وزن، شکل، ماده‌ی الفاظ و اصول فنی و غیر آن» می‌داند و معتقد است این مفاهیم «آموختنی» است و شاعر، بدون «خبرگی کم و بیش» در باب این مفاهیم «قادر بر [چه] ابراز مفهومات شعری خود نیست.» او با استناد به این سخن میرداماد که «منطق به فکر خدمت می‌کند و عروض به شعر»، می‌نویسد «در واقع این اسباب و وسایل، منطق در کار او هستند» و هر شاعری با هر درجه از ذوق و هوش و دید شعری، ناگزیر از به کار بستنِ «نوعی منطق شعری» در کار خویش است. (۶-۳۹۵)

با این همه، از آنجا که نیما معتقد بوده «هر صنف کاری زیبایی خاص خود را دارد» و در تقسیم‌بندی‌های علمی، اغلب سعی بر آن است تا کیفیت‌ها به قالب تنگ کمیت‌ها ریخته شود، می‌نویسد، «این امور قابل درک اهل صورت نیست. دفاع خاصّ علمی، آشنایی حتمی را برای دفاع از هنر و لطائف آن ندارد.» (~۳۹۸) نیما جایی دیگر می‌نویسد «و باز باید گفت در هنر چیزی به طور مطلق و قطعی وجود ندارد. قطعی رابطه‌ی آن با زندگی است و خصایص خود هنرمند که محصول دوره است.» (~۳۲۲) و به همین سبب است که در مقابل «عقل فلسفی» از «عقل هنری» (~۲۸۸ و ۳۲۲) و در مقابل دلیل و «قضیه‌ی فلسفی» از دلیل و «قضیه‌ی حسّی» سخن به میان می‌آورد. (*نامه‌ها* ۲۹۸ و ۶۶۰) نیما جایی دیگر نیز حسّ قوی و قدرت گیرندگی بالای خود را به «عقل مخصوص» تعبیر کرده است. (~ ۶۶۱)

نیما در یکی از یادداشت‌های (۱۳۲۵) مجموعه *حرفهای همسایه*، فعالیت‌های ذهنی انسان را به سه حوزه تقسیم می‌کند: ۱- فعالیت‌های «محسوس» و «مادی»، که نتیجه‌ی آن علوم و صنایع است. ۲- فعالیت‌های «عقلی»، که محصول آن فلسفه است. ۳- فعالیت‌های «حسّی»، که به اعتقاد نیما، «می‌یابد ولی حتماً به ثبوت نمی‌تواند برساند.»؛ به اعتقاد نیما، این قسم فعالیت‌ها [فعالیت‌های حسّی] که مربوط به «فهم» و «دیدن» است، عمیق‌تر از

www.tabarestan.info تبرستان

دانستن‌هایی است که موجب پیشرفت علوم تجربی و فهم فلسفی می‌شود. نیما «شعر» و «عرفان» را از فعالیت‌های حسّی ذهن آدمی می‌داند و معتقد است «غیرشاعر، برای عرفان ساخته نشده و شعر و عرفان هر کدام به هم مدد می‌دهند.»[۱۰] (*شعر و شاعری* ۹۱)

او در ادامه‌ی این یادداشت، با مردود دانستن و «دست و پا زدنی کودکانه» خواندنِ «فهم فلسفی» می‌نویسد:

> در این صورت، یک علم می‌ماند و یک حس، علما می‌دانند و اهل نظر (یعنی آنهایی که فعالیت حسی دارند)، می‌بینند... شعر و عرفان بلوغی است حسّی و مربوط به نظر وسیع داشتن، که شما بتوانید دنباله رونده‌ای پر کار باشید و نه آنکه روی یک نقطه مانده ولو اینکه دنباله‌ای به شما مدد بدهد. (۹۲-۹۱)

نیما فهم «علمی» از هنر و ادبیات را فهمی «نسبی» می‌داند و معتقد است در صورتی که «عالمی» قصد داشته باشد در باب هنر تئوری‌پردازی کند، باید از ارائه‌ی نظریه‌های فراگیر و مطلق‌انگارانه پرهیز کند و دچار «غرور علمی» نشود. به اعتقاد نیما «عالم صحیح التّربیه مجهول را انکار نمی‌کند.» (~۹۲) و مراد او آن است که هیچ‌گاه نباید مدعیِ داشتنِ شناختِ کامل از هنر و رسیدن به کُنه ماهیت آن بود، زیرا در نگاه او آنچه که ذوقَ انسان بر آن «صحه» می‌گذارد، «سرّ توفیقِ مرموزی است.» (*نامه‌ها* ۶۲۴) این سخنان نیما شباهت فراوانی دارد به نظریه‌ی ارنست کاسیرر در باب «ذوق». به اعتقاد کاسیرر نیز «ذوق» نوعی «نمی‌دانم چه» است. (۴۱۴) و از همین‌رو نیما در آغاز رساله‌ی «تعریف و تبصره»، با تفاخری توأم با فروتنی می‌نویسد:

> آنچه که می‌نویسم، همه‌ی آن چیزهایی نیست که هست و من به فهم آن توفیق یافته‌ام، آن چیزهایی است که ابراز آن به وسیله‌ی نوشتن برای من امکان‌پذیر بوده است. توانسته‌ام بفهمم، و اگر فهمیده‌ام، توانسته‌ام فهمیده‌های خود را برای دیگران به زبان بیاورم. (*شعر و شاعری* ۳۸۷)

این عبارت در عین حال نشان می‌دهد که نیما عمل شعری خویش را فراتر از توانایی تئوری‌پردازی خویش ارزیابی می‌کرده و معتقد بوده است،

تئوری هیچگاه نمی‌تواند تمامی جوانب خلاقیت‌های حوزه‌ی عمل را تبیین نماید. نیما در ادامه‌ی این رساله، درباره‌ی ضرورت تبیین نظریات شعری‌اش می‌نویسد:

> در هر حال مجموع آنچه می‌نویسم، کاری‌ست که خود مقدمه‌ی کارهای دیگر است. اما لازمتر این بود که گفته باشم این شروع ـ که برای ما کمال لزوم را در فهم واقعیت‌های هنریِ شعرِ ما داشته ـ بدون تقدیم و تأخیر نوبت آن رسیده است و خالی از میل و رغبت دیگران نبوده، در آن تلاش و جستجوی یک نفر که برای خود می‌کوشد، اظهار وجود نمی‌کند. (~۳۸۷)

همان‌گونه که ملاحظه می‌شود، نیما پس از سه دهه شاعری، اکنون (۱۳۳۲) زمان را برای طرح نظریه‌ی شعری خویش مناسب می‌داند؛ چرا که او ـ چنانکه در ادامه خواهیم دید ـ همواره بر تقدم عمل شعری بر نظریه‌پردازی اصرار می‌ورزیده است.

نیما همچنین در سال ۱۳۳۱ ـ یک سال پیش از نگارش رساله‌ی «تعریف و تبصره» ـ ، در رساله‌ای کوتاه با عنوان «شعر چیست؟»، در باب ضرورت طرح تئوری‌های شعری‌اش می‌نویسد:

> اندیشه‌های هنری، مطلق و اعم از هر اندیشه‌ای نیستند. اندیشه‌های هنری، اندیشه‌های خاص و مطلوب و برداشت شده‌اند... شعر چه چیز ممکن است باشد؟ وزن و قافیه چه قیدهای لازم یا بی‌لزومی هستند؟ لزوم آنها با چه شکل و با چه حدّ و حدود و اندازه است؟ این وزن‌ها از کجا و چطور به وجود آمده‌اند؟ چطور مردم می‌خواهند؟ آیا دوره‌های بعدی در دوره‌های قبلیِ شعر استکمالی کرده است یا نه؟ این دستکاری‌ها چه شرط و قراری دارد؟ آیا در خصوص هر کدام از اینها و شبیه‌های اینها، بیش و کم شناسایی لازم نیست؟ بعضی‌ها می‌گویند این شناسایی حتمی است؛ برای کسانی که می‌خواهند دستکاری کرده باشند، باید از روی شناسایی دیگران، که خبره‌ترند کارش را بکنند. (*شعر و شاعری* ۳۷۵)

به اعتقاد نیما، گرچه «واقعه» [=خلاقیت] امری سوای «نقض [= نقد] و تحلیل» است و گاه یک «دیوانه» [= هنرمند] سنگی به چاه می‌اندازد

تبرستان www.tabarestan.info

که صد آدم عاقل [= منتقد و تحلیل‌گر] برای بیرون آوردن آن در می‌مانند، «اما همین نقض و تحلیل است که واقعه را مرمت می‌کند.» (۳۷۶) نیما جاهای دیگر نیز «التذاذ» و «آفرینش» هنری را امری مستقل از تحلیل و تئوری ارزیابی می‌کند و معتقد است، چه بسا یک هنرمند بی‌آنکه «واقف بر رموز و علل فلسفی» کار خود باشد، صرفاً به جهت رسیدن به آنچه که او «بلاغت کار» می‌نامد، در هنرش توفیق یابد. (*نامه‌ها* ۶۷۳ و *شعر و شاعری* ۱۸۸) به همین سبب نیما معتقد است یک شاعر به خلاف یک ریاضی‌دان، «پیش از تفحّص می‌یابد» و اساس کار او «ذهن» به علاوه‌ی «ذوق» است. (*نامه‌ها* ۶۰۹ و *شعر و شاعری* ۳۴۳)

نیما به جای تأکید بر ضرورت فهمِ فلسفیِ شاعر از ماهیت شعر، بر «باریک شدن» او در چیستیِ شعر تأکید می‌ورزد و از سطرهایی که در ادامه نقل خواهد شد می‌توان دریافت، او بیش از آنکه «دانش فلسفی» را برای شاعر ضروری بداند، بر «آشناییِ» اجمالیِ شاعر با این مباحث نظر دارد:

> ولی شاعر باید از هر خرمن خوشه‌ای بردارد. من نمی‌گویم تمامی خرمن را، اما می‌گویم 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، استتیک بخوانید و فلسفه‌ی صنعت، مثلاً *فلسفه‌ی صنعت* [هیپولیت] تن و در کتابهای دیگران مثل هگل و مارکس و هر چه یافت می‌شود و راجع به ادبیات است. (*شعر و شاعری* ۱۷۶)

او با اینکه معتقد است «کسی که شاعر نباشد شعر را نمی‌فهمد» (*شعر و شاعری* ۲۶۸)، هنرمندان را از کاوشِ افراطی در مباحث نظری برحذر می‌دارد و معتقد است «کاوش در رموز این فعالیت»، «زبان عیب‌جویان را به طرف هنرمند» باز می‌کند. به اعتقاد نیما، هنرمند باید کاوش در پیرامون هنر را به دیگران واگذار کند:

> بگذارید این کاوش را دیگران داشته باشند، زیرا این مربوط به هنر شما نیست، بلکه هنر شما زاییده‌ی آن است. (*نامه‌ها* ۶۲۴)

گرچه نیما دانش‌های نظری را جزئی از ذات کار هنرمند نمی‌داند، و معتقد

است چه بسا «رموز» هنر از چشمان خود هنرمند نیز پنهان می‌ماند (*نامه‌ها* ۶۲۴)، اما مجهز شدن به متد مباحث تئوریک را برای نظریه‌پردازانِ شاخه‌های مختلف هنری ـ اعم از نظریه‌پردازانِ هنرمند و نظریه‌پردازانِ غیرهنرمند ـ الزامی می‌داند؛ و متد در نظر نیما «از برداشتنِ» متدهای مختلفِ تحقیق به سبک از برداشتنِ «قصائد غرّای خاقانی» نیست، بلکه آگاهی از متد مباحث علوم مختلف است و لازمه‌ی رسیدن به این درجه، آشنایی با «قدیم و جدید»، «تاریخ»، «مایه‌ی ذوقی جامعه» [جامعه‌شناسی ذوق] و «دانش‌های دقیقِ استتیک» است. (*شعر و شاعری* ۳۳۹)

www.tabarestan.info تبرستان

۲-۱- علل ناتوانی یا امتناع نیما از ارائه‌ی نظریه‌ی فراگیر شعر

با توجه به آنچه تا به حال آمد، مسلم است که نیما شاعری ضد نظریه یا بیزار از نظریه‌پردازی نبوده، اما او در عین حال اعتقاد چندانی به ارائه‌ی نظریه‌ای محدودکننده و دست و پاگیر نیز نداشت. از این‌رو شاید درست‌تر آن باشد که از او به عنوان شاعری نظریه‌گریز یاد کنیم تا شاعری نظریه ستیز. نیما خواهان ارتقای کیفیت شعر با دو بال «نظریه» و «عمل» شعری است و با توجه به اعتقاد به اصل تحول گام به گام که در سراسر عمر شاعری خویش به آن وفادار مانده بوده، مدام به اصلاح و مدرن‌تر کردن تلاش‌های تئوریک و عمل شعری خویش می‌اندیشیده است. این نکته نیز گفتنی است که نیما با همه‌ی اهمیتی که برای نظریات خویش قائل بوده، در مقام یک شاعر، بیش و پیش از هر چیز به عمل شعری‌اش دلبسته بوده و برای رسیدن به همین هدف به تلاش‌های تئوریک در سراسر عمر خویش ادامه می‌داده است. از همین‌رو، نیما هرگاه در نوشته‌هایش از آینده‌ی نامعلوم آثارش اظهار نومیدی و دلتنگی می‌کند، غالباً نگران سرنوشت «کوله‌بار اشعار» خویش است تا آثار منثور. (*نامه‌ها* ۲۰۹، *یادداشت‌ها* ۲۲۷ و *اشعار* ۳۰۸)

اما چه عواملی موجب می‌شده که او به رغم اشارات مکرر و پراکنده، هیچ‌گاه توفیق نیابد در اثری مشخص و به گونه‌ای منسجم و نظام‌مند به تبیین اصول نظری شعر خویش بپردازد؟ به نظر می‌رسد عللی که در ادامه برخواهیم شمرد از مهمترین عوامل در دست نبودن نظریه‌ای مشخص از نیما در باب

مفهوم شعر و مولفه‌ها و طرز و تکنیک‌های شعر موردنظر اوست:

۲-۱-۱- پیوند میان عمل شعری و نظریه‌ی شعر

یکی از عواملی که نیما را از دست‌یابی به نظریه‌ی شعری منسجم باز می‌داشته، پیوند دو سویه‌ی «عمل شعری» و «نظریه‌ی شعری» است در نظر او. گرچه نیما در هیچ نوشته‌ای به تفصیل نظر خود را در باب چگونگی پیوند میان این دو حوزه و تباین و تطبیق یا تقدم و تأخر یکی از این دو حوزه بر دیگری ارائه نداده است، اما از اشارات پراکنده‌ی او در این باره می‌توان به نتایج نسبتاً روشنی رسید.

نیما با آگاهی از این مسأله که هنر را نمی‌توان به ضرب و زور نظریه و تئوری به ذهن مخاطب و تاریخ تحمیل کرد، معتقد است هنر باید خودش زبان خودش باشد. (*شعر و شاعری* ۲۷۲) به اعتقاد نیما هنر اصیل، مخاطبِ «اهل و قابل» خود را خواهد یافت و نیازی به «پاسبان و کشیکچی و قمه‌بند» ندارد. (*شعر و شاعری* ۲۸۹) به همین سبب جایی می‌نویسد: «نیاورده [= نظریه] مانند آورده [= عمل شعری] نیست.» (*یادداشت‌ها* ۲۳۱) او آفرینشِ از روی طرح و تئوری و «دانش‌های فراهم آمده» را عملی شکست‌خورده و «خشک و خنک»، و «محصولات وحشتناکش» را «این همه مولودهای تازه و عجیب و غریب و نظم و نثر روزگار ما»، و «یک جور رسوایی» ارزیابی می‌کند. به اعتقاد نیما شعرساز و ناظمِ از روی طرح و تئوری، «عالم دونِ ما یقول» است و آفرینش‌گر از روی ادراک شهودی و دریافت حسّی و بی‌واسطه بازندگی و جامعه و جهان، «عارف فوق ما یقول» (*نامه‌ها* ۶۷۶) و تأکید همیشگی‌اش بر تعابیری نظیر «تجربه» و «کار» از همین طرز تلقی ناشی می‌شده است.

در نگاه نیما، «دانستنِ» تکنیک، بدون آگاهی از چگونگیِ به کارگیری آن در عرصه‌ی عمل، بدان می‌ماند که کسی ابزار مناسبی برای «بنّایی» (*شعر و شاعری*۹۷)، «نجّاری» (~۱۴۷) یا «نوازندگی» (~۱۵۵) در دست گرفته باشد، اما کوچک‌ترین آگاهی از چگونگی به کارگیری این ابزار نداشته باشد؛ و به همین سبب است که سال ۱۳۱۰ خود را «یک نفر علاقمند به تجدد ادبیات ایران بعد از یازده سال [تاریخ سروده شدن «قصه‌ی رنگ‌پریده» سال ۱۲۹۹ شمسی است] «عمل» و «مطالعه» معرفی می‌کند. (*نامه‌ها* ۴۹۳) به اعتقاد نیما تمامی

بزرگانِ عالمِ هنر سه مرحله‌ی «تمرین»، «تجربه» و «نظریه» را پشت سر می‌گذارند. (*شعر و شاعری* ۲۸۸ و ۳۹۴)

نیما اگرچه به خاستگاه‌ها و آثار متفاوت دو حوزه‌ی «نظریه» و «عمل» کاملاً آگاه است، اما به هیچ روی به جدایی آن‌ها از هم اعتقادی ندارد. او در یکی از *یادداشت‌هایش* ذیل عنوان «شاعر بزرگ» آورده است: «این عنوان به آسانی نمی‌تواند به کسی داده شود. خیلی آزمایش لازم دارد که عمل کسی مطابق با فکر و گفته‌هایش هست یا نه.»(۲۰۵) چنانکه ملاحظه می‌شود او حدّ اعلا و آرمانی کار یک شاعر را در این می‌داند که به مرحله‌ی مطابقت «قوّه» و «عمل» دست یابد. (*شعر و شاعری* ۲۷۹ و ۴۰۴) نیما سال ۱۳۲۹ می‌نویسد، از سه دهه‌ی پیش تاکنون، بسیاری در باب نوگرایی نظریه‌پردازی می‌کنند، اما «یکی شاید در میان آن‌همه نظرات، فکرش این بود که فکر و عمل ما چطور می‌تواند مقارب با هم باشند» (*شعر و شاعری* ۳۵۵)؛ که روشن است مرادش از آن «یکی» کسی نیست جز خود او. نیما اعتبار و برتری نظریات شعری خود را در آن می‌داند که به خلاف نظریاتِ صرفاً ذهنی و انتزاعی دیگران، در نظریات او «ذوق» و «سلیقه»ی شعری او نیز حضور دارد:

> تصورات و سلیقه‌های شعری ما، مخلوقات بلاواسطه نیستند. ما را یک چیز ساخته و پرداخته و به راه انداخته است. آن چیزی که در زمینه‌ی افکار ماست در ذوق و سلیقه و نظرهای شعری ما نیز هست. همه در روی یک اساس مسلّم و روشن می‌چرخند. در صورتی که مطلب را خوب فرا گرفته بودیم پس از ادراک حسّی و صوری به لزوم ادراکات تعقلی و معنوی (از نظر تبدیل ضدین) پی برده بودیم. (*شعر و شاعری* ۴۰۴)

نیما سوای حیطه‌ی اندیشه‌ی شعری، این اصل را به عنوان یک مشی فکری و فلسفی ـ به خصوص در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۱۵-۱۳۰۷ و به طور کلی در همه ادوار زندگی‌اش ـ، در تمام جنبه‌های حیات سیاسی ـ اجتماعی و زندگی فردی نیز ساری و جاری می‌داند و البته به سبب اعتقاد به تقدم عمل بر نظریه، در عرصه‌ی اجتماع نیز بیشتر خواهان «عمل» در معنای «مبارزه» و «اقدام» است تا «تحلیل» و «نظر»:

– سال ۱۳۰۷: «چیزی که هست، نوشتن تمام مشکلات را حل نمی‌کند.

www.tabarestan.info تبرستان

لازم است قدری نیز عمل کنیم». (*نامه‌ها* ۳۰۳)

– ~ ۱۳۱۰، به برادرش لادبن در باب سیاست: «سلامتی تو را طالبم و موفقیت ترا در فکر و عمل.» (*نامه‌ها* ۴۲۹)

– ~ ۱۳۱۰، درباره‌ی نویسنده‌ی جوان دوران «ادبیات تحولی»، که به دنبال «مقاصد اجتماعی» است: «ممکن است احساسات او به نحوی باشد که وقتی می‌بیند لزوم سرعت در عمل به او اجازه‌ی شعر گفتن نمی‌دهد و باید به عمل [سیاسی ـ اجتماعی] بپردازد، قلمش را بشکند و دفترش را پاره کند.» (*نامه‌ها* ۴۹۳)

همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد، همواره باید در نظر داشت که نیما گرچه غالباً از مطابقت «فکر» و «عمل» سخن می‌گوید، اما در تمامی این موارد، مراد او از فکر یا نظریه، فکر و نظریه‌ای است معطوف به عمل، یعنی اندیشه‌ای که به تغییر و نهایتاً ترقی و تکامل در عرصه‌ی عمل بینجامد. او صراحتاً جایی به این مسأله اشاره می‌کند:

> کم خواندن... زیاد به ملاحظه در جوانب کار و آنچه که خوانده شده است پرداختن ... تا اینکه همه چیز به اندیشه و همه‌ی اندیشه‌ها به اندیشه‌ی کار بدل شود در تمامی اوقات کار. (*نامه‌ها* ۶۱۴)

با توجه به این نمونه‌ها و از آنجا که نیما در تمامی مراحل نظریه‌پردازی، متوجه و متمرکز بر تجربه‌گری و عمل شعری خویش بوده و عمل و تجربه نیز ماهیتی سیال و متغیر دارد، نمی‌توان چشم داشت که او نظریه‌ی شعری منسجم، نظام‌مند و لایتغیّری ارائه دهد.

اما، چرا نیما این همه بر عمل تأکید می‌ورزد و «کار» را بر «معرفت» و فراگیری «اصول» مقدم می‌داند؟ بی‌گمان شیفتگی و گرایش شدید نیما به عمل و تأکید فراوان او بر تقدم غایی عمل بر نظریه، از گرایش‌های سوسیالیستی او نشأت می‌گرفته است. نیما در رساله‌ی «تعریف و تبصره»، پس از نقل عبارت «اگر معرفت از عمل جدا بشود، غیرممکن و نایاب شده... معرفت صوری به معرفت منطقی باید تحول پیدا کند.»، از کتاب یا جزوه‌ای با عنوان *رساله درباره‌ی عمل* [که بی‌گمان رساله‌ای مارکسیستی است زیرا «عمل» praxis از مصطلحات مباحث مارکسیستی است]، می‌نویسد: «این نظریه‌ی معرفت دیالکتیک ماتریالیسم است.» (*شعر و شاعری* ۴۰۴) و نشانه‌ی دیگر آنکه، چنین

اشاره‌هایی اساساً پس از آشنایی جدی‌تر نیما با اصول مارکسیستی (۱۳۰۷) به آثارش راه یافته است. حجم گسترده‌ای از این اشارات مربوط می‌شود به سال‌های ۱۳۱۵–۱۳۰۷؛ و البته بیش از آنکه مرادمان از مارکسیسم، شکل سازمانی و در معنای محدود کلمه باشد، به بینشی مادی‌گرایانه و معطوف به «عمل و زندگی» نظر داریم که در روزگار نیما، گفتمان مسلط بر جریان‌های عمده‌ی سیاسی ـ اجتماعی بوده و او نیز با احتیاط و کج‌دار و مریز و بی‌آنکه هیچ‌گاه عضو هیچ حزبی شود تا پایان عمر به آن پای‌بند مانده بوده است؛ هر چند از همان اولین نامه‌هایی که از او در دست است [به خصوص در نامه‌هایش به لادبن، و به گونه‌ای فزاینده‌تر در مجموعه‌ی *شعر و شاعری* و *یادداشت‌های روزانه*]، بی‌اعتمادی‌اش به مرام‌های سیاسی و اردوگاه چپ کاملاً آشکار است.[۱۳]

www.tabarestan.info تبرستان

برای نشان دادن اهمیتی که نیما در سراسر حیات شاعری‌اش برای عمل و تجربه‌گری قائل بوده، عباراتی را از آثار او، در سنوات مختلف، برگزیده‌ایم، که در ادامه نقل می‌شود:

– ~ ۱۳۰۷، به سعید نفیسی: «علت کلّیِ عدم سرعت پیشرفت ما، که من آن را به «تعطیل عمل» تعبیر می‌کنم، از همین عدم موازنه است.» (*نامه‌ها* ۲۶۸)

– ~ ۱۳۰۷: «دقت‌های بی‌فایده را که به مآل‌اندیشی شباهت دارد، کنار بگذاریم. عمل کنیم، نتیجه‌ی آن ثابت‌تر و معین‌تر از فکر است.» (*نامه‌ها* ۲۸۲)

– ~ ۱۳۰۹: «تا قطعه شعری یا نثری در نظرم نیست، نه شاعرم، نه نویسنده.» (*نامه‌ها* ۴۰۱)

– ~ ۱۳۱۰: «تاریخ نماینده‌ی عمل و طرفدار عمل است.» (*نامه‌ها* ۴۵۴)

– ~ ۱۳۱۲: «همه چیزها را باید از راه عملی و مادی خود یاد گرفت و بعد در خصوص آن فکر کرد.» (*نامه‌ها* ۵۶۰)

– ~ ۱۳۲۲، به احسان طبری: «راست‌تر و حقیقت‌تر از این نزد من کار است... هر چیز را به طور طبیعی و دلچسب در راه عمل باید به دست آورد.» (*نامه‌ها* ۶۱۴)

– ~ ۱۳۲۵، به شین پرتو: «آنچه که روزی بارآور خواهد بود فقط عمل ماست، به جای جرّ و بحث‌ها و اظهارنظرهای هوایی.» (*شعر و شاعری* ۲۹۲)

– ~ ۱۳۳۲، به شاملو: «این استدلال‌ها و نظرها بی‌انتها هستند. حال آنکه

شعر شکل گرفته است و شکل انتها است.» (*نامه‌ها* ۶۵۴)

– ~ ۱۳۳۲: «نظر بدون عمل نمی‌تواند که مسلّمیت داشته باشد. قطعی بودن نظر ما در موضوع هنر از روی تجربه است و تجربه با عمل شروع می‌شود.» (*شعر و شاعری* ۳۹۴)

– ~ ۱۳۳۴ (؟): «مبانی فکری من در اشعار من می‌رسد.» (*یادداشت‌ها* ۲۷۲)

همان‌گونه که اشاره شد، تلاش نیما برای معطوف کردنِ نظریه به سمت و سوی عمل، از گرایش‌های سوسیالیستی او ناشی می‌شده و به همین سبب از حدود سال‌های ۱۳۰۸–۱۳۰۷ است که توصیه به جسارت و تجربه‌گری، بیم نداشتن از شیوه‌ی آزمایش و خطا و طبیعی دانستنِ «خطا» در حیطه‌ی «عمل نو» به کرات در آثار نیما تکرار می‌شود. (*نامه‌ها* ۲۶۶، ۳۸۶، ۳۹۷، ۴۰۱ و ۴۶۵؛ *شعر و شاعری* ۱۷۵) این نگاه نیما در منظومه‌ی «پادشاه فتح» نیز منعکس شده است:

زندگانی نیست میدانی
جز برای آزمایش‌ها که می‌باشد
هر خطای رفته نوبت با صوابی دارد از دنبال
مایه‌ی دیگر خطا ناکردنِ مرد
هست از راه خطاها کردنِ مرد
وان به کار آمد که او در کار
می‌کند روزی خطا ناچار. (۴۲۷)

از همین‌روست که نیما در پاسخ به کسانی که خواهان ارائه‌ی نظریه‌ی شعری از جانب اویند، اشاره می‌کند پس از چند سال عمل و تجربه توضیح خواهم داد. (*شعر و شاعری* ۱۰۹) و باز به جهت توجه به عمل بوده است که نیما از اصل «خواستنِ در توانستن» و «توانستنِ در خواستن»، یعنی امکانِ عملی شدنِ نظریه‌هایش سخن می‌گوید (*شعر و شاعری* ۵۴) و جایی دیگر اشاره می‌کند «سی و چند سال» در جستجوی راه‌های «امکان‌پذیر و شدنی» در نوآوری بوده است. (*نامه‌ها* ۶۵۵) در باب اظهارنظر برخی از محققان که نیما را در انطباق تئوری و عمل چندان موفق ندانسته‌اند (یوسفی *چشمه‌ی روشن* ۴۸۸)، باید گفت در نگاه نیما حیطه‌ی نظریه، حیطه‌ای است شخصی‌تر و

ذهنی‌تر، و نظریه‌پرداز در عرصه‌ی نظر چندان در تنگنای شرایط عمل قرار ندارد؛ اما در عرصه‌ی عمل و امکانِ پیاده کردن یک نظریه، موانع متعددی همچون ساختارهای اجتماعی و سنّت‌های تاریخی ـ فرهنگی در کار است که گاه نظریه‌ها را در مرحله‌ی اجرا به بن‌بست می‌کشاند. نیما خود جایی در این باره می‌نویسد:

> خواستن غیر توانستن است، به هر اندازه می‌خواهیم ولی ممکن است که نتوانیم. از این گذشته توانستنِ فکری و ذوقی غیر از توانستنِ در کارهای عملی است. زیرا مورد عملِ متفاوت است. به این معنی که در زندگی جمعی چیزی را بر طبق فکری می‌خواهیم اما وضعیت که مردم در آن دخیل است [= هستند]، راه نمی‌دهد و خواستن را نمی‌گذارد. به همین جهت است که ذوق و فکر آدم‌های جلو رفته، با تناقض همیشه برخورد دارد. اما توانایی‌های ممکن، با این تناقض است که به وجود می‌آید. (*شعر و شاعری* ۳۱۴)

تبرستان www.tabarestan.info

نیما جایی دیگر نیز، «وجوب» [= بایدها و آرمان‌ها] و «مصلحت عمل» هر چیزی را دو امر جداگانه ارزیابی می‌کند. (*شعر و شاعری* ۳۹۸) به اعتقاد نیما، میان «قوه» و «عمل» فاصله‌ای است که باید به واسطه‌ی «موازنه‌ی قوای خود» در مرحله‌ی اجرا، آن را کم و زیاد کنیم و «در نتایجِ حاصله از ائتلاف قوه و عمل تغییراتی به وجود بیاوریم. به این معنی که کمتر فکر کنیم و بیشتر به عمل بپردازیم.» (*نامه‌ها* ۲۷۹)

با توجه به این نمونه‌ها، روشن است که نیما تا چه حد به تأثیر متقابل دو حوزه‌ی نظریه و عمل معتقد بوده است. بی‌گمان او پس از تجربیاتی در حیطه‌ی عملِ شعری، اصلاحاتی در نظریات خویش به عمل می‌آورده و همچنین مطالعات و کاوش‌های نظری او نیز در عرصه‌ی عملِ شعری‌اش تأثیر می‌نهاده است. با در نظر گرفتن این مسأله، چگونه می‌توان به دنبال نظریه‌ای مشخص ولایتغیّر در آثار او بود؟!

نیما خود جایی بر اساس نظریه‌ی جبر تاریخی به این پرسش پاسخ داده است. او معتقد است به جهت سرشت ساری و جاری جهان، آدمی ناگزیر از تحول و دگرگونی است:

> انسان نمی‌تواند به واسطه‌ی ارتباط دائمی خود به [=با] اشیاء و

دخیل واقع شدن حوادث در سرنوشتش، اراده‌ی خود را به نظم ثابت نگاه بدارد... برخلاف اراده‌ی ما، همه چیز به عکس اتفاق می‌افتد. (*نامه‌ها* ۳۳۱)

۲-۱-۲- تقدّم «بینش» بر «دانش»

عامل دیگری که نیما را از توفیق در ارائه‌ی نظریه‌ای منسجم باز می‌داشته، اعتقاد او به اصل تقدّم و ترجیح «معرفت و بینش» یا به قول خود او «حق‌الیقین» (*یادداشت‌ها* ۲۵۲)، بر «مطالعه و دانش» منظّم و مَدرَسی است. گویا او نیز همچون مولوی و عطار خواهان سفر کردن از مرحله‌ی «دانایی» به حیطه‌ی «بینایی» است.[11] همان‌گونه که در فواصل این پژوهش اشاره خواهد شد، نیما نظر خوشی نسبت به فلسفه‌ی محض و شناخت انتزاعی و ایدئالیستی از امور جهان و به تبع آن شعر و هنر ندارد. در تلقی نیما هر چیزی از راه تجربه، احساس و تصور مادی و ملموس فهم‌پذیر است. نخستین انتقاد جدی او را از فلسفه‌ی محض در نامه‌اش به «قدس» نامی در سال ۱۳۰۱ می‌توان ملاحظه نمود. (۴۸-۴۵) نیما در نامه‌ای دیگر (۱۳۰۱)، به «دوست جوان» خود که از او در باب فلسفه‌ی عشق پرسیده بود، می‌نویسد:

من مایل نیستم هر فلسفه را در یک کتاب تقسیم‌بندی کرده شرح بدهم، بی‌آنکه خواننده را بلرزاند یا به گریه درآورد. هر نوشته باید اثر مخصوص خود را داشته باشد تا بتوان به آن گفت نوشته. همیشه می‌خواهم طوری چیز بنویسم که از فلسفه‌ی خودم جلوتر افتاده باشم. (۵۱)

و در *حرفهای همسایه* نیز می‌نویسد:

شاعر باید مطلب عادی را، که علم و فلسفه آنطور موثر بیان نکرده، بیان کند و گاهی از اوقات بهتر به ثبوت برساند. زیرا علم نتیجه‌ی قیاس مع‌الغیر و استقراء و استدلال است. (*شعر و شاعری* ۱۵۷)

نیما در سراسر عمر فکری و هنری‌اش به نقد فکر و فلسفه‌ی ذهنیت‌گرا یا آنچه خود «فکر خالص» می‌خواند (*نامه‌ها* ۵۶۰)، پرداخت و اگر در *نامه‌های* پس از سال‌های ۱۳۰۹-۱۳۰۸ و *ارزش احساسات* مکرراً از «فلسفه» و «علم» و

«اصول فکری» آن سخن به میان می‌آورد، مراد او فلسفه‌ی مادی و اصول انضمامی سوسیالیستی است، نه تصورات انتزاعی و ذهنیت‌گرایی صرف. او در تمام دوران حیاتش، بیش از آنکه به مباحث ذهن‌گرایانه علاقه‌مند باشد، با نگرشی تاریخی و اجتماعی به جهان می‌نگریسته است. چنانکه اشاره شد در مواردی [به خصوص در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۱۵-۱۳۰۹] که از «اصول صنعتی» و نظریه‌ی «معین» هنری سخن به میان می‌آورد، مراد او هنر سوسیالیستی و متوجه منافع توده‌ی مردم است (*نامه‌ها* ۳۷۹، ۳۹۹ و ۵۰۶)؛ نظریه‌ای که البته نیما [از سال‌های ۱۳۱۶-۱۳۱۵] اندک اندک از اعتقاد جزمی به آن عدول می‌کند.

نیما غالباً در پاسخ به کسانی که از رموز و دقایق عالَم شاعری و نظریات شعری‌اش می‌پرسند، می‌گوید آنقدر باید آثار شعری را خواند تا خطوط برجسته و اصول نظری آن، به مرور زمان و ناخودآگاهانه ملکه‌ی ذهن گردد و فرد دارای «حسّ مخصوص» تحلیل و نظریه‌پردازی شود. در این‌گونه اشارات تأکید نیما بر لزوم توأم شدن مطالعات نظری با تأملات درونی است که در نتیجه‌ی مطالعه‌ی فراوان و مأنوس شدن و خلوت کردن با آثار ادبی میّسر می‌گردد. نیما با آنکه معتقد است، به رغم «حسّی بودن» شعر، بحث در آن «فلسفی و علمی» است (*یادداشت‌ها* ۲۲۶ و ۲۴۱)، اما چنانکه اشاره شد، مخاطبانش را بیشتر به تأملات غیرنظری و درک و دریافت بی‌واسطه‌تر شعر، از طریق مطالعه، تأمل در آثار ادبی و تعمق در «خود» و «زندگی» فرا می‌خواند. (*شعر و شاعری* ۵۱-۵۰) و به همین سبب در نامه‌ای به ذبیح‌الله صفا، در باب ضرورت تأملات درونی می‌نویسد: «لازم نیست تمام قسمت‌های تحصیل شخص از روی کتاب باشد.» (*نامه‌ها* ۳۵۳) و در نامه‌ای دیگر به بهمن محصص، در باب علت کم‌کاری‌ها و مطالعات اندک خود را در اواخر عمر می‌نویسد:

در حالتی که زیاد نمی‌خوانم متقابلاً کم هم می‌نویسم. حسابم را با کار و زندگی شُسته رُفته کرده‌ام. فکر می‌کنم. و از دیرسال است که این فکر نقش ضمیر من شده است که زیاد خواندن و دیدن ربطی زیاد به زیاد فهمیدن و خوب کار کردن ندارد. (۶۲۸)

و البته به اعتقاد نیما «کار نکردنِ انسانِ باریک‌بین»ی چون او، مثل «چگونه کار کردنِ» او، حساب دیگر دارد. (۶۲۸) و از همین‌روست که جایی

www.tabarestan.info تبرستان

میان «عوام»، «خواص» و «خاص‌الخاص» تفاوت قائل می‌شود. (*شعر و شاعری* ۲۰۰)

نیما در پاسخ به اسدالله مبشری [مترجم و محقق] که از رموز منظومه‌ی «افسانه» از او پرسیده بود، می‌نویسد، رموز شعر و شاعری ناگهان به سر وقت کسی می‌آید که به شعر می‌اندیشد، «در نیم شبی غمناک که همه به خواب رفته‌اند، یا صبحی روشن که نمی‌دانید برای چه خوشحال‌اید... ناگهان او را می‌بینید.» (*نامه‌ها* ۶۴۲)

همان‌گونه که پیش‌تر نیز آمد، نیما شعر و به طور کلی هنر را «قضیه‌ی حسّی» و «دریافتنی» می‌داند نه امری الزاماً «کاویدنی» و «تحلیل‌پذیر»؛ به همین سبب بارها در نوشته‌هایش بر این امر تأکید می‌ورزد که پیش از کاوش در چند و چون شعر باید با تجربه گری و ممارست به مقامی که او از آن به «در حادثه بودن» تعبیر می‌کند، نائل شد. (*شعر و شاعری* ۲۱۰) در آثار نیما به کرّات از متفاوت بودن دو مقوله‌ی «خواندن و دانش» و «فهمیدن و بینش»، اشاره شده است. (*نامه‌ها* ۵۰ و ۶۲۷؛ *شعر و شاعری* ۷۸، ۱۳۴ و ۱۴۰) او حتی معتقد است، چیزهایی که بدون خواندن ادا می‌شود اصیل‌تر است و مطالعه‌ی آثار خارجی را هم از این‌رو توصیه می‌کند که «طریقه و مشی عمل» را به دست می‌دهد، نه مواد و محتوا برای نوشتن. (*نامه‌ها* ۳۲۷-۳۲۶) به اعتقاد نیما کسانی که «تصرف شخصی» دارند، کمتر می‌خوانند. (*سفرنامه* ۸۹) او در *سفرنامه‌ی* بار فروش، هنگامی که از گروه تئاتر این شهر سخن می‌گوید، از «میرزا» نامی، یاد می‌کند که بدون هیچ‌گونه آموزشِ «علمی» در باب تئاتر، با حسّی درونی نقشش را بسیار طبیعی بازی می‌کرد؛ نیما درباره‌ی او می‌نویسد:

> تمام تماشا در باطن اوست. حالات مختلفه (مخصوصاً حالت کریه) را این قدرت طبیعی به خود می‌گیرد، مثل اینکه عین طبیعت است یا سال‌ها از روی قواعد علمی و عملی در آن مشق کرده است... بیشتر فکر [= تعجب] من این است که نیاموخته است. هر منظره برای او مثل کتاب است. می‌بیند و می‌خواند و بلافاصله تجربه کرده، مواد آن را ضبط می‌کند. (۷۵-۷۴)

به همین سبب است که نیما به همسایه‌ی فرضی‌اش می‌نویسد:

> تو باید عصاره‌ی دانایی باشی. بینایی‌ای فوق دانش. بینایی‌ای فوق

> بینایی‌ها... تو باید بتوانی بدانی بینایی‌ای هست و به زور خلوت، بتوانی روزی دارای آن بینایی باشی. (*شعر و شاعری* ۲۶)

نیما همچنین در ستایش کمدی *جعفرخان از فرنگ آمده*، نوشته‌ی حسن مقدم، و مقایسه‌ی کار او با کار کسانی که با «دانش‌های فراهم آمده» دست به نوشتن می‌زنند، می‌نویسد، «او با عرفان خود در کار خود دست به نوشتن زده است.» (*نامه‌ها* ۶۷۷) و در باب انجیری آذر، جوان کُردی که همدم نیما در واپسین سال‌های زندگی بوده است[۱۲]، می‌نویسد: «فهم او فوق دانایی است و دانایی او فوق فهم... او به زبان عرفان به حق‌الیقین دانش‌های خود رسیده است.» (*یادداشت‌ها* ۲۵۲) او این تعبیر را در باب خود نیز به کار برده است: «من از علم‌الیقین و عین‌الیقین گذشته به حق‌الیقین، به اصطلاح قدما رسیده‌ایم.» (*یادداشت‌ها* ۲۴۳). و به همین سبب جایی دیگر درباره‌ی خود می‌نویسد:

> این است عقیده‌ی ثابت من. بارها آن را از هم تجزیه کرده و خوب به تجربه رسانیده‌ام و کاملاً مشاهده کرده‌ام که بیشتر معرفت‌های من از خود من به وجود آمده است و بعد از یک مدت که به کتاب رجوع کرده‌ام همان معرفت را، گاهی با کمی تغییر غیراساسی در آن دیده‌ام. اما البته نه در کتاب منطق.» (*نامه‌ها* ۱۱۱)

با توجه به این اشارات و از آنجا که نیما نظریه‌پردازی را بخشی از دانش‌های شعری به حساب می‌آورده نه مرتبه‌ی حق‌الیقین و بینش شعری ـ که چنانکه آمد به اعتقاد نیما بیشتر از «در حادثه بودن» نشأت می‌گیرد، نه آموزش و انتقال مستقیم از کسی به کس دیگر ـ، اهتمام چندانی جهت ارائه‌ی نظریه‌ی منسجم از خود نشان نداده است.

۲-۱-۳- تنوع گونه‌های شعری

محدودیت دیگری که نیما در پرداختن و ارائه‌ی نظریه‌ای فراگیر در باب شعر، پیش‌روی خود حس می‌کرده، همان محدودیتی است که بسیاری از نظریه‌پردازان شعر ـ و به طور کلی هنر ـ از گذشته تا امروز با آن مواجه بوده‌اند: اگر نظریه‌ی شعری را «نظام»ی بدانیم که در صدد توصیف و تبیین مفاهیمی چون «فرآیند آفرینش شعر»، «رابطه شعر با واقعیت و شاعر»، «توصیف مبادی مادی، صوری و اصول فنی شعر» و مقولاتی از این دست

تبرستان www.tabarestan.info

است، تردیدی اساسی بر اصل وفادار ماندن به یک نظریه‌ی شعری وارد خواهد شد، مشکلی که می‌توان از آن با تعبیر «تنوع گونه‌های شعری» یاد کرد. آیا می‌توان برای آثاری نظیر *شاهنامه*، *ایلیاد*، غزلواره‌های شکسپیر، غزل‌های مولوی، سعدی، حافظ و بیدل؛ اشعار مالارمه، مایاکوفسکی، نرودا، بهار، نیما، و فروغ فرخزاد، نظریه‌ی شعری واحدی قائل شد؟ بر مبنای چنین واقعیتی است که لونگینوس (۲۷۳–۲۱۳. م) در توصیف شکوه آثار افلاطون و سیسرون (۴۳–۱۰۶ق. م)، تعبیر «دریایی وسیع» را به کار می‌برد و در تبیین عظمت سخن دموستنس (۳۲۹–۳۸۴ ق. م)، از تعبیر «شیبِ تندْ بالا» بهره می‌گیرد. (۳–۴۲) لونگینوس که در قیاس با ارسطو، با اتّخاذ نظریه‌ای منفرد به سراغ توصیف و تحلیل آثار ادبی نمی‌رود، با تمسّک به چنین شیوه‌ای، بی‌آنکه افلاطون یا سیسرون را بر دموستنس برتری دهد یا آن‌ها را فروتر از او بنشاند، به توصیف دو شیوه و شکل شکوهمند آثار ادبی پرداخته است. و باز بر پایه‌ی چنین اصلی است که نورتروپ فرای به جای تعبیر «نظریه» اصطلاح «جُستار» را در معنای «اهتمامِ ناتمام» به کار می‌گیرد؛ (۱۵) که با توجه به تنوع و تکثر نظریه‌های ادبی، تعبیری گویا و تأمل‌برانگیز است.

نیما در سال‌های آخرِ حیات، در یکی از *یادداشت‌هایش* به «قاعده‌گریزیِ» در عین «قاعده‌مندیِ» هنر اشاره می‌کند:

> هنر مطیع قاعده‌ی خاصی نیست. البته قاعده‌ای را مقصود دارد که به درد نمی‌خورد. زیرا بدون نظم نمی‌شود و باید قاعده‌ای در کار باشد. (۲۲۸)

بر این اساس، شاید بتوان تلقی نیما را از قواعد و اصول هنری یا شعری، در ترکیب متناقض نمای «قاعده‌ی بی‌قاعدگی» خلاصه کرد. نیما خودجایی در پاسخ به همسایه‌ی فرضی‌اش، در باب تعریف شعر، می‌نویسد:

> اگر بگویید شعر عبارت از غزل است یا پیس است یا داستان است و امثال اینها، هر کدام از اینها، این ژانرها، که منسوخ بشود، شعر هم البته منسوخ باید شده باشد و این دلیل این است که تعریف شما ناقص است. زیرا شعر قبل از همه‌ی این ژانرها بوده و هست و خواهد بود و تا انسان هست و زندگی او معنی دارد، شعر هم هست... یقیناً اگر در زمان به روی کار آمدن *ایلیاد* هومر بودید،

> می‌گفتید شعر عبارت از سرائیدن حماسه است و اگر کمی عقب‌تر بودید می‌گفتید شعر عبارت از غزل است و کمی از این هم به عقب‌تر، شعر را حتماً درام‌نویسی می‌دانستید. در صورتی‌که شعر هیچ یک از اینها نیست و هر یک از آن‌ها می‌تواند باشد. (*شعر و شاعری* ۱۳۸)

برای نیما در مقام شاعری نوجو و تجربه‌گر، آن هم شاعری که در مرکز عظیم‌ترین تحولات سیاسی ـ اجتماعی و فرهنگی عصر خود ایستاده بوده، عصری که در آستانه‌ی کنده شدنِ از ریشه‌های نه چندان خشکیده‌ی سنت و وسوسه‌ی پیوستن به چیزی بوده که به درستی از چند و چون آن آگاهی نداشته، بسیار دشوار بوده که به نظریه‌ای منسجم، آن هم در باب مفهوم پی‌درپی تازه‌شونده‌ای چون شعر، دل‌خوش کند. دل خوش کردن به نظریه‌ای خاص در نظر نیمایی که خود معتقد بوده «من بر آن عاشقم که او رونده است»، مساوی بوده با محروم کردن خود از تمامی امکاناتی که عصر او آبستن آن بوده است؛ و به همین سبب است که جایی می‌نویسد:

> هنرمند نمی‌تواند خود را در دایره‌ای به حبس بیندازد. گور خود را در عین زندگی که [= در حالی‌که] چشم‌های او باز است، بجوید... به قول چخوف" آدمیزاد محتاج همه‌ی روی زمین و همه‌ی طبیعت [= جهان] است تا بتواند آزادانه تمام تراوش‌های افکار خود را نشان بدهد". (*شعر و شاعری* ۳۱۶)

اساساً نیما در باب ارائه‌ی تعاریف نظریِ متصلب و مطلق گرایانه درباره‌ی مفاهیم «کلی» و «کیفی» همچون شعر، کمتر تلاشی از خود نشان می‌دهد، همان‌گونه که به ارائه‌ی تعاریفی فلسفی در باب مفاهیمی چون «عشق» (*نامه‌ها* ۵۱ و ۲۳۹)، «زندگی» (~۱۲۶) و «نجابت» (~۱۲۶)، نیز اعتقادی ندارد. به اعتقاد نیما نمی‌توان با طرح یک پرسش و شنیدن پاسخ آن به جوهره‌ی ادبیات پی برد. (~ ۳۲۷)

نیما حتی در رساله‌ی ناتمامِ «تعریف و تبصره»، که به خلاف دیگر آثارش، در این اثر، با طرح مقدمات و مبادی به سراغ شعر و عناصر و مفاهیم مربوط به آن رفته، و «مدخل»، «مبادی»، «موضوع»، «هدف» و .... کارش را از پیش روشن ساخته، در پی ارائه‌ی تعریفی خدشه‌ناپذیر از شعر نیست. اگر به

www.tabarestan.info تبرستان

عنوان اثر دقت کنیم در خواهیم یافت نیما در این اثر تبیین‌کننده و تئوریک نیز قصد نداشته نظریه‌ای مطلق و ازلی ـ ابدی در باب شعر ارائه دهد، به همین سبب قید «تبصره» را پس از واژه‌ی «تعریف» در عنوان اثر آورده است. این پیش‌اندیشی از کسی چون نیما که دوره‌های فکری و شعری متفاوتی را از سر گذرانده بود، به هیچ روی عجیب نیست. بی‌گمان نیما قید «تبصره» را برای فراروی‌های نظری و عملیِ خود از تعریف پیشنهاد شده، در آینده‌ای مفروض در نظر گرفته بود. همان فراروی‌هایی که موجب می‌شده سال ۱۳۲۴، مقدمه‌ی مشهور خود بر «افسانه» را «بچگانه» و مدّعی «کشف و کرامت» بخواند (*نامه‌ها* ۶۴۴)، یا سال ۱۳۳۴، مقالات *ارزش احساسات* را اثری «نه پُر خوب و نه پُربد» ارزیابی کند. (*نامه‌ها* ۷۰۱)

۲-۱-۴- تعارض میان طرح مباحث نظری و روحیات شاعرانه

بی‌گمان شاعری چون نیما بیش از آنکه «دغدغه‌های نظریه‌پردازانه» داشته باشد، به ترصّد «درنگ‌های شاعرانه» و شکار لحظه‌های فرّار و جادویی شعر می‌نشسته است. اگر نیما سال ۱۳۳۰ سرگرم تألیف رساله‌ای در باب وزن شعر خویش می‌بود و در همان سال نیز سطرهای آغازین منظومه‌ی «مرغ آمین» در ذهنش زمزمه می‌شد، او چه می‌کرد؟ بی‌گمان فکر نوشتن چنان رساله‌ای را موقتاً و احتمالاً برای مدت‌ها و شاید برای همیشه، به نفع خلق چنان منظومه‌ای به کنار می‌نهاد؛ زیرا خلاقیت برای نیما در اولویت امر بوده و نظریه‌پردازی از درجه‌ی دوم اهمیت برخوردار بوده است. سرودن منظومه‌ی «مرغ آمین» پاسخی بوده به دغدغه‌ای درونی و متوجه عواطف خود او، و نگارش آن رساله‌ی احتمالی، انگیزه‌ای داشته عَرَضی و متوجه‌ی مطالبات دیگران. نیما در آغاز رساله‌ی «تعریف و تبصره» «میل و رغبت دیگران» را عامل اصلی نگارش این رساله می‌داند. (*شعر و شاعری*۳۸۷) او بارها در نوشته‌هایش اشاره می‌کند که بنا به عللی «مجبور» به نوشتن نظریاتش شده است (*شعر و شاعری*۳۹۳).

نیما در یکی از یادداشت‌های *حرفهای همسایه*، با انتقاد از بازتاب مستقیم مسائل سیاسی ـ اجتماعی در شعر ـ که به اعتقاد او شعر معاصر را به «نظام‌نامه» و «فهرست‌های منظوم» بدل کرده است ـ ، می‌نویسد:

می‌بینید طریقه‌ی آزادی را که من با دقت و سال‌ها زحمت ایجاد

کرده‌ام، اما هنوز نفهمیده‌اند و امتحان می‌کنند. و من مجبورم که مقدمه‌ی خود را روزی، اگر عمری باشد، راجع به عروض خود تمام کنم. (*شعر و شاعری*۳۰)

و به همین سبب است که در نامه‌ای اشاره می‌کند «اتفاقاً نوشتن این جور چیزها [مقاله‌ی تحلیلی] در خور حوصله‌ی من نیست.» (۳۴) یا در نامه‌ای دیگر، پس از یادآوری اهمیت «حال» و «وقت» در کار شاعر، در پاسخ به این پرسش که «استاد، چه وقت نظر اساسی خودتان را راجع به وزن شعر می‌نویسید؟»، می‌نویسد «هنوز اینجور کارها با حوصله‌ی من معامله‌ی‌شان را تمام نکرده‌اند، زیرا من عادتاً می‌خواهم همان‌طور باشم که هستم.»(۶۹۰-۶۸۹) و مرادش آن است که ترجیح می‌دهد به خلاقیت شعری بپردازد تا نظریه‌پردازی‌های صِرف.

این تأکید بر «حال» و «حوصله»، در نامه‌ی نیما به جنتی عطایی که از او خواسته بود مقالات *ارزش احساسات* را برای چاپ مستقل، مورد بازبینی قرار دهد، نیز دیده می‌شود. نیما می‌نویسد هر فکری دورانی برای تولد دارد و آفرینش‌های ذوقی و هنری ـ حتی در حدّ مقالات تئوریک *ارزش احساسات* ـ که به اعتقاد او دامنه‌ی کارشان فراتر از محدوده‌ی نظریه‌پردازی‌های صِرف فلسفی است، نیاز به آمادگی خاصّ روحی دارد، آمادگی‌ای که بستگی مستقیم به «طبیعت» انسان در آن «لحظه» دارد. نیما در ادامه می‌نویسد:

در هر وقت که من دست به کار زده‌ام، سوای من حال و موقعیتی خاص با من دست به کار بوده‌اند. دست کاری‌های بعدی در کارهایی که پیش از اینها انجام گرفته است خیلی «به شرطها و شروطها» است. در صورتی‌که من نتوانم آن حال و موقعیت را دوباره در خودم فراهم بیاورم و ممکن نباشد همان‌طور فکر کنم که آن روزگار می‌کرده‌ام، پُر هم ممکن است این قبیل دست‌کاری‌ها چه بسا دور از زمینه‌ی اصلی کار واقع شده، به جای اینکه اثری را تمیزتر گرداند، شیرازه‌ی آن را از هم گسیخته، کم و بیش ناتمیزتر ساخته باشد. (۷۰۲-۷۰۱)

۲-۱-۵- «ضَنّت» ادبیِ نیما

در کنار عوامل پیشگفته، به نظر می‌رسد عاملی دیگر نیز موجب در پرده

www.tabarestan.info تبرستان

ماندن پاره‌ای از دقایق نظریات شعری نیما گردیده است. همان‌گونه که در بخش معرفیِ مجموعه‌ی **شعر و شاعری** در باب ***حرف‌های همسایه*** اشاره شد، گویا نیما چندان علاقه‌ای به تشریح جزئیات طرز کار خویش، که او خود از آن با تعابیری نظیر «فوت کاسه‌گری»[۱۲] (***شعر و شاعری*** ۱۹۴ و ۳۰۹) و «فوت و فن» (~۴۱۰) یاد می‌کند، نداشت؛ و گویا علت اصلی منتشر نشدنِ ***حرف‌های همسایه***، در زمان حیات نیما نیز همین بوده است. همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد، تنها سه یادداشت از این مجموعه‌ی ۱۳۷ فقره‌ای ـ که نیما خود از آن با تعبیر نامه‌های «فنی» یاد می‌کند (***شعر و شاعری***۹) ـ ، در زمان حیات او منتشر شده بود، حال آنکه به خلاف ***نامه‌ها***، ***سفرنامه‌ها*** و ***یادداشت‌های روزانه***، هیچ عامل محدودکننده‌ی سیاسی ـ اجتماعی نیز مانع از انتشار این یادداشت‌ها نمی‌شده است.

نیما خود از «ابهام» داشتن (***نامه‌ها*** ۷۰۳)، «سربسته بودن» (***شعر و شاعری*** ۵۷)، «گنگ بودن» (~۳۱۱) و «تفسیرپذیری» (~۳۴۰) آثار نظری خویش آگاه بوده است. او سال ۱۳۲۳ در نامه‌ای به شهریار، که همراه با شعر «نامه به شهریار» برای او فرستاده بود، می‌نویسد: «زبان این منظومه، زبان من است و با طرز کار من، که رموز آن پیش من محفوظ است.» (۶۸۳) و این سال درست همان سالی است که نیما بیشترین تعداد یادداشت‌های ***حرف‌های همسایه*** [حدوداً یک چهارم]، را به نگارش درآورده است. احتمالاً مراد نیما از «رموز»، نظریاتی بوده نظیر آنچه که در ***حرف‌های همسایه*** آمده است.

به راستی چرا نیما با وجود آگاهی از مبهم و سربسته بودن آثار نظری‌اش، آگاهانه و تعمداً از تشریح نظریات، یا به قول خود او «فوت کاسه‌گری» کار خود سرباز می‌زند؟ گرچه این سخن ممکن است به مذاق نیماپرستانی که حاضر به پذیرش کوچک‌ترین عیب و ایرادی در خلقیات و نظریات او نیستند، چندان خوش نیاید، اما در کنار روحیه و سلوک شاعرانه که به شاعری چون نیما، فرصت و فراغتی جهت تنظیم و ارائه‌ی نظریه‌ای منسجم نمی‌داده ـ و این از روحیات عمومی هنرمندان است ـ ، گویا نیما خود نمی‌خواسته با کالبدشکافی تکنیک‌های شعری‌اش، تمامی جهات و جوانب نظریات شعری خویش را آشکار سازد؛ مسأله‌ای که شاید بتوان آن را به حساب «امساک» یا به تعبیر قدما «ضَنّت» ادبی او گذاشت؛ هر چند که به نظر می‌آید ترس او از به

سرقت رفتن آراء و اندیشه‌هایش مزید بر علت می‌شده است.

نیما در نامه‌ای (۱۳۲۵) به شین‌پرتو، می‌نویسد: «خیلی از این مطالب که می‌نویسم برای دیگران که از من شنیده‌اند تاکنون موضوع مقاله و سخنرانی شده.» (***شعر و شاعری*** ۳۳۷) او در یکی از یادداشت‌های (۱۳۲۴) ***حرف‌های همسایه***، که درباره‌ی «سرقت ادبی» و «شعر دزدها» است، پس از آنکه چهار گونه‌ی انتحال و سرقت ادبی را برمی‌شمرد، در سطر پایانی، ناگهان، با برگرداندن روی سخن از مسأله‌ی سرقت شعر به سرقت نظریه و اندیشه‌ی شعری، می‌نویسد: «دزدهایی هستند که حتی این‌گونه حرف‌ها را هم می‌دزدند...» (***شعر و شاعری*** ۲۴۶-۲۴۵)

www.tabarestan.info تبرستان

نیما در ***یادداشت‌های روزانه*** نیز بارها از به سرقت رفتن اندیشه‌های شعری‌اش از جانب خانلری اشاره می‌کند. (۲۰۶، ۲۱۶) جایی نیز می‌نویسد شاملو عباراتی از ***ارزش احساسات*** را به نام خود سکه زده است. (۲۱۷) صرف‌نظر از اینکه سخن نیما در باب خانلری و شاملو صحت داشته باشد یا صرفاً از وسواسِ بیمارگونه و هراسِ همیشگی‌اش از ناپدید شدن و به سرقت رفتن آثار و افکارش ناشی شده باشد، چنین احساسی موجب می‌شده که بنا به گفته‌ی خود گاه نقش یک «محتکر ادبی» را بازی کند. او در سال ۱۳۰۸ در نامه‌ای خطاب به برادرش می‌نویسد:

> خیلی چیزها نوشته‌ام که هنوز انتشار نیافته‌اند. شخصاً خودم در انتشار آن‌ها تنبلم و وسواس دارم. هر وقت در معیشت خود شکستی می‌بینم درصدد این می‌افتم که بیشتر از این خود را با انتشار نوشتجات خود، مشهور کنم. ولی این نیت دوامی ندارد. به هیچ کس هم افکار خود را نمی‌دهم، از ترس اینکه مبادا بدزدد. باید خود را ممسک و محتکر ادبی اسم بگذارم. (۳۳۷)

شاید علت اتخاذ چنین شیوه‌ای، نیاز به «قدری حیله‌ی شیطانی» باشد که نیما معتقد بوده انسان باید «در این دوره که از بقایای دوره‌های وحشت است» فرا بگیرد تا بتواند «حق خود را مطالبه کند.» (***شعر و شاعری*** ۴۵۰) گویا اشاره‌ی فریدون توللی در مقدمه‌ی مجموعه شعر ***ناقه*** که در حقیقت ندامت‌نامه‌ی او از سرودنِ در شیوه‌ی نیمایی است، به همین مسأله باز می‌گردد:

> درآن هنگام من خود نیز همانند بسیاری از تحول‌طلبان، به جذبه‌ی

«افسانه»ی یوشیج دل بر قبول شعر نو نهاده بودم. تا آنجا که در آرزوی سرایندهٔ آن اشعار غبار راه طلب را سرمه‌ی چشم نیاز کردم و از شیراز روانه‌ی تهران شدم. با اینهمه دولت صحبت نیما هم گره از کار نگشود و با آنکه از سر آمادگی مدام دفتر و قلمی نیز به خانه‌ی وی نهاده بودم، سالی چند ثبت مُبدَعات و موازین شعری استاد، هر بامداد به بامدادی دیگر حوالت گشت!(۱۳)

۲-۲- طرح نظریه در ضمن شعر

نگاهی به نمایشنامه‌ی غوکان

سنتِ ارائه‌ی نظریه‌ی شعری در ضمن شعر، یکی از کهن‌ترین شیوه‌های مرسوم نظریه‌پردازی در حوزه‌ی شعر به شمار می‌رود.[۱۵] بارزترین و شاید کهن‌ترین نمونه آن در ادبیات غرب، نمایش‌نامه‌ی منظومِ ***غوکان*** The Frogs اثر اریستوفان (۳۸۶-۴۴۵ق. م)، نمایش‌نامه نویس مشهور یونانی است. اریستوفان در این نمایش‌نامه به داوری میان شعر اشیل [= آیسخولوس] و اوریپید [= ائوری پیدس]، دو نمایش‌نامه نویس مشهور یونانی می‌نشیند. خلاصه‌ی ماجرا از این قرار است: مرگ اوریپید، دوست پیرش، دیونیز وس ـ خدای عشق و شراب و مستی ـ را غمگین می‌سازد. دیونیزوس تصمیم می‌گیرد روح او را دوباره به جهان باز گرداند. او نزد هراکلس می‌رود. هراکلس خارونِ قایقران را مأمور می‌کند تا دیونیزوس و دوستش را به هادس برساند. آنها در میانه‌ی راه از دریاچه‌ای می‌گذرند و در این مسیر با صدایِ عذاب‌آور قورباغه‌ها مواجه می‌شوند. [عنوان نمایش‌نامه از همین موقعیت برگرفته شده است.] آن‌ها به هادس می‌رسند. جلسه‌ی مفاخره‌ی میان اوریپید و اشیل برگزار می‌شود. اشیل خواهان حفظ شکوه و عظمت قهرمان تراژدی و به کارگیری واژگان و تعابیر و توصیفات فاخر است، اما اوریپید بر آن است که عناصر تراژدی و اعمال قهرمانان باید به زندگی و روزگار نویسنده نزدیک شود. دیونیزوس در آغاز جانب اوریپید را می‌گیرد، اما سرانجام ناگزیر می‌شود نقاط ضعف و قوت کار هر یک را در نمونه‌هایی که ارائه می‌دهند، با ترازویی بسنجد. باآنکه کفه‌ی بلاغت و فصاحت اثر اشیل سنگین‌تر می‌شود، دیونیزوس سرانجام تصمیم می‌گیرد با طرح سوالی درباب نحوه‌ی درستِ گرداندنِ حکومت، میزان

کارآمدیِ فکر و فرهنگ و هنر آن دو را بسنجد. این امر صورت می‌پذیرد و دیونیزوس به رغم اعتراض‌های اوریپید، نهایتاً جانب اشیل سنت‌گرا و محتاط در به کارگیری بدعت‌های زبانی و بیانی را می‌گیرد و او را با خود به جهان باز می‌گرداند.

البته، با در نظر گرفتن علت فاعلیِ شعر ـ که اغلب ضمیر نیمه خودآگاه و گاه ناخودآگاه شاعر است ـ و شرایط روحی شاعر به هنگام شاعریِ توأم با داوری و نظریه‌پردازی، در این شیوه‌ی نقد و نظر، همواره احتمالِ دخالت سلایق و پسندهای شخصی و صدور گزاره‌های صرفاً عاطفی و آلوده به حبّ و بغض، بیش از سایر شیوه‌های نظریه‌پردازی وجود دارد؛ به علاوه آنکه شاعران اغلب به شیوه‌های خاص شعری نیز دلبسته‌اند.

www.tabarestan.info تبرستان

ارزیابی الیوت و رنه ولک از نظریات شاعران

رنه ولک (۱۹۹۵-۱۹۰۳) در آغاز مقاله‌ای با عنوان «شاعرِ ناقد، ناقدِ شاعر و شاعر ـ ناقد» The Poet as Critic, the Critic as Poet, the Poet – Critic به شعبه‌های گوناگون نقد در نگرش تی. اس. الیوت (۱۹۶۵-۱۸۸۸ م)، اشاره می‌کند که عبارتند از: «نقد خلاق»، «نقد تاریخی ـ اخلاقی» و «نقد شاعر ـ ناقد». ولک با انتقاد از الیوت که دو گونه‌ی نخستینِ نقد را به جهت پرداختن به امور خارج از متن مردود می‌شمارد[۱۶] و تنها نقدِ شاعر ـ ناقدان را به سبب «پرداختن به شعر به جهت جوهره‌ی شعر» می‌پذیرد، به سخنان الیوت در دهه‌های بعد اشاره می‌کند که به چنین نتیجه‌ای رسیده بود: «شاعر همواره از گونه‌ای از شعر دفاع می‌کند که خود می‌سراید.» (ویلیک. ***مفاهیم نقدیه*** ۴۰۹-۴۰۸)

ولک در ادامه‌ی نوشتار خویش با مرور کارنامه‌ی شاعرانی که دست به تجربیاتی در حوزه‌ی نقد زده‌اند و ناقدانی که در عین حال در شاعری نیز دستی داشته‌اند و نهایتاً شاعر ـ ناقدانی که شعر و نقد را یکجا در خود جمع کرده‌اند، به این نتیجه می‌رسد که «در اغلب موارد، وحدت میان ناقد و شاعر، وحدتی آشفته و پریشان است.» ولک با اعتراف به اینکه شمار شاعر ـ ناقدان در حال فزونی گرفتن است، مینویسد: «اما وحدت شاعر و ناقد الزاماً برای «نقد» و «شعر» مفید نخواهد بود.» (۴۲۵)

اختلاف میان الیوت و ولک، همان اختلاف همیشگیِ میانِ «هنرمندان» و «ناقدان و نظریه‌پردازان» است. هنرمندان نه تنها همواره انتقادَ را حقّ مسلّم خویش دانسته‌اند، بلکه گاه حتی آن را امری مادونِ شأنِ هنری و خلاقانه‌ی خود تلقی کرده‌اند؛ و در مقابل، ناقدان و نظریه‌پردازانَ نیز هنرمندان را به شیفتگی نسبت به سلیقه‌ای خاص متهم کرده‌اند. راه برون‌رفت از این اختلاف تاریخی، ارزیابیِ نسبی نگرانه و واقع گرایانه‌تر از کار و بار کسانی است که به هر دو حیطه‌ی «خلاقیت» و «نقد و نظریه» وارد شده‌اند. به همین سبب بهتر است بگوییم برخی از منتقدان و نظریه‌پردازان، هنرمندان برجسته‌ای نیز هستند، همان‌گونه که برخی از هنرمندان نیز نظریه‌پردازان برجسته‌ای هستند، و بالعکس؛ برای نمونه می‌توان گفت: نیما هم شاعر برجسته‌ای است هم نظریه‌پرداز مهمی؛ نظریات اخوان ثالث و اشارات پراکنده‌ی فروغ در باب شعر، بسیار دقیق‌تر از اظهارنظرهای شاملو است در باب شعر گذشته ـ به خصوص ـ و شعر امروز؛ تندرکیا نه شاعر خوبی است نه نظریه‌پرداز قابلی؛ و شفیعی‌کدکنی هم در حیطه‌ی شعر در کنار نصرت رحمانی، منوچهر آتشی و اسماعیل خویی و هوشنگ ابتهاج، در زمره‌ی توفیق یافتگان شعر معاصر قرار می‌گیرد، و هم نظریه‌پرداز، محقق و منتقدِ برجسته‌ای است.

نمونه‌هایی از طرح نظریه در ضمن شعر

در شعر شاعران گذشته‌ی ما سنتِ ارائه‌ی نظریه‌ی شعری در ضمنِ شعر، بسیار مرسوم بوده، تا آنجا که در باب تلقّی شاعرانی چون ناصرخسرو، نظامی [بیش از دیگران]، منوچهری، خاقانی، عطار، مولوی، حافظ و صائب از شعر و مولفه‌های آن، می‌توان رساله‌های مستقلی به نگارش درآورد. حتی، بر اساس ابیات پایانیِ غزلیات [= تخلص‌ها] حافظ و مولوی، تا حدّی می‌توان تلقی این شاعران را از شعر بررسی نمود.

شاعرانی چون بهار و عشقی و شهریار نیز، به کرّات در اشعارشان به مقولات گوناگون شعر اشاره کرده‌اند. این شیوه در شعر دهه‌های اخیر نیز ادامه یافته، با این تفاوت که در اینجا شعر اغلب عرصه‌ی کشمکش میان دو جناحِ حامی «کهنه» و «نو» گردیده است. نمونه‌ها فراوان است، از جمله: نسبتِ «وحشت و عجایب و حُمق» دادنِ حمیدی شیرازی به شعر نیما (*یادمانِ*

نیمایوشیج ۱۳۶)، «آونگ» شدنِ حمیدی شیرازی از «دارِ شعر» شاملو (*مجموعه‌ی آثار* ۱: ۱۴۱)؛ طعن و تعریض اخوان به شاعران فرمالیست و شعرِ «بی‌عیار و محض و خوب و خالی» ناب سرایان به دور از دغدغه‌های اجتماعی (*در حیات کوچک پاییز، در زندان* ۶۷)؛ طنز و طعن فروغ به شعر مناسبتی و بداهه‌سرایی‌های ابراهیم صهبا (۳۸۱) و همچنین شعرهای «آهنگ دیگر» منوچهر آتشی (*آهنگ دیگر* ۱۰-۷)، «شعر انگور» نادر نادرپور (۱۰۵-۱۰۴) و «معراجنامه»ی شفیعی کدکنی، که شاعر در فضایلی تمثیلی و رویاوار در بخشی از این شعر، به ارزیابی کارنامه‌ی شاعران و ادیبان شرق پرداخته است. (*آینه‌ای برای صداها* ۴۰۶-۳۹۷)

گرچه در شعر نو، هیچ شاعری به میزان بیژن جلالی از شعر در شعر سخن نگفته است،[۱۷] اما اگر بخواهیم در این میان شعری را به عنوان مانیفست شاعران نوگرا برگزینیم، بی‌گمان باید از قطعه‌ی «شعری که زندگی است» شاملو نام ببریم (*مجموعه‌ی آثار*، ۱: ۱۴۸-۱۴۰)، هر چند به گمان ما، این شعر به جهت کارکرد بیانیه‌ای و ضعف در حوزه‌ی تخیلِ هنری، شعر چندان برجسته‌ای به شمار نمی‌رود. شاملو علاوه بر این شعر در بسیاری از اشعارش به تقابل آرمان‌های شعر و شاعران معاصر با شعر و شاعران گذشته‌گرا، که خود از آن‌ها به «امام زاده کلاسیسم» یاد می‌کند (۱: ۲۹۰)، اشاره می‌کند؛ از آن جمله‌اند شعرهای: «برای خون و ماتیک» (۱: ۳۳-۲۸)، «سرود مردی که خودش را کشت» (۱: ۷۶-۷۰) ـ که شاملو در این شعر، شخصیت شعری گذشته‌ی خود را نفی می‌کند ـ ، «قصیده برای انسان بهمن ماه» (۱: ۶۹-۶۲) و شعر «حرف آخر». (۱: ۲۹۲-۲۸۷)

انتقاد نیما در منظومه‌ی «افسانه» از ذهنیت گرایی حافظ

نیما نیز در کنار طرحِ مباحثِ نظری، گاه در ضمن اشعارش به طرح مولفه‌های شعرِ مورد نظر خود پرداخته است. او در *یادداشت‌های روزانه*‌اش، آنجا که می‌خواهد اندیشه‌ی شعری خود و نسبت میان «هنر»، «زیستن» و «زندگی» را بیان کند، می‌نویسد: «در «مانلی» من همین موضوع را گفته‌ام.» (۲۲۸) در اشعار نیما، به خصوص در قصاید، قطعات و رباعیات، بارها به شعر و مباحث مربوط به آن اشاره شده، اما نمونه‌ای که بیش از دیگر موارد، ذهن

www.tabarestan.info تبرستان

مخاطبانِ شعر او را به خود معطوف داشته، موضع‌گیری انتقادی اوست نسبت به معشوقِ ازلی ـ ابدی حافظ در منظومه‌ی «افسانه» (۱۳۰۱). طی چند دهه‌ای که از سرودن این منظومه می‌گذرد، باور عمومی بر آن بوده که نیما در این شعر به انکار ارزش‌های شعری و عظمت حافظ برخاسته است، اما بعدها در سلسله مقالات *ارزش احساسات* (۱۳۱۹–۱۳۱۸)، به این نتیجه رسیده که حافظ «اعجوبه‌ی خلقت» (۳۳) و شعرش «موزیک احساسات انسانی» است. (۳۴) نویسنده‌ی این سطور، با این تصور که نیما بعدها و پس از آشنایی بیشتر با شعر گذشته از نظر آغازین خود برگشته و به عظمت شعر حافظ اعتراف کرده است، چندان هم عقیده نیست. نیما در هیچ نامه و نوشته‌ای به طور کلی به نفی شعر حافظ نپرداخته است، حال آنکه برای مثال، بنا به سلیقه‌ی شعریِ خاصِ خود، انتقادهای تند و اساسی ـ که شیوه‌ی مرسوم در سده‌ی اخیر است ـ به شعر سعدی و فردوسی دارد، تا آنجا که حتی شعر نظامی را فراتر از شعر فردوسی ارزیابی می‌کند. (*شعر و شاعری* ۲۲۲ و ۲۲۵)

نیما [به خصوص در سال‌های ۱۳۱۱–۱۳۰۹ که سال‌های گرایش نسبتاً شدید او به سوسیالیسم علمی است] هرگاه از حافظ انتقاد می‌کند، جنبه‌ی «لسان الغیبی» و بالفطره شاعر بودن و ذهنیت گرایی او را به پرسش می‌گیرد. (*نامه‌ها* ۴۸۵) و جالب توجه آنکه، گاه (۱۳۱۰) که از تمامی بزرگان شعر فارسی به طنز و تعریض، با القاب خاص هر کدام یاد می‌کند، نامی از حافظ به میان نمی‌آورد. (~ ۴۹۳) این مسأله بیان‌گر آن است که نیما یا به سبب اشاره‌های سیاسی ـ اجتماعی شعر حافظ [در نگاهی ایدئولوژیک] و یا به جهت شکوهِ شکلی و بلاغت و والایی شعر حافظ [در نگاهی فراایدئولوژیک]، اغلبِ حساب شعراو ـ و همچنین نظامی ـ را از شعر دیگر شاعران، جدا می‌دانسته است.

انتقادی که نیما در آن سطرهای مشهور منظومه‌ی «افسانه» به شعر حافظ وارد می‌کند:

حافظا! این چه کید و دروغی‌ست کز زبان می‌و جام و ساقی‌ست؟
نالی ار تا ابد باورم نیست که بر آن عشق بازی که باقی‌ست
(۵۵)

انتقادی است که او تحت عناوینی چون «وصف الحالی» و «سوبژکتیو»

بودن و «درون گرایی» مفرطِ «طرز» شعر گذشته‌ی ما، حتی تا واپسین سال‌های شاعری، در عین ستایش شعرِ گذشته بر بخش عمده‌ای از شعر و هنر گذشته‌ی ما وارد می‌دانسته است؛ مولفه‌ای که او خود در شعرهایش سعی کرده است با بهره‌گیری از اصلِ «عینیت گرایی»، «توصیفات مادی»، «زمان مند» و «مکان مند» کردن شعر و گرایش به «طبیعت کلام» و «وزن طبیعی» از اقتدار و سلطه‌ی آن بکاهد.

اگر به عبارات قبل و بعد اظهار نظر نیما در همان سطرهای *ارزش احساسات* ـ در ستایش حافظ ـ دقت شود، روشن خواهد گشت او در آنجا نیز همان مسأله‌ی مطرح شده در شعر «افسانه» را درباره‌ی شعر حافظ و اساساً تفاوت «طرز کار» آثار شرقی [که نیما از آن به «مکتب شرقی» تعبیر می‌کند (۳۵)] با آثار اروپایی، در شاخه‌های مختلف هنری همچون ادبیات، موسیقی و نقاشی یادآور شده است. نیما پس از اشاره به شرایط تاریخی شکل‌گیری گونه‌ها و موضوعات مختلف هنری، می‌نویسد:

> مهم‌تر از هر یک از این چند موضوع، موضوع طرز کار است که در آثار هنری ما دیده می‌شود، چه در ابیات چه در موسیقی و نقاشی. این طرز کار نماینده‌ی ذوق و احساسات مخصوص ماست که مطابق با آن، در میان باقی مانده‌های ادبیات قدیم، مکتب اصلی هنر ما با مکتب هنری و کلاسیک اورپا خود را متمایز می‌دارد. اگر قطعات تغزلی و مطالب وصفی را در ادبیات خودمان از نظر بگذرانیم، مخصوصاً در دوره‌های اسلامی چیزی نیست که رنگ خیال پرور و وسیع و مبهم خود را از دست داده باشد. از طرفی موسیقی و نقاشی و از طرفی ادبیات (و به طور بیشتر شعرا و موسیقی‌دان‌ها)، ما را با آثار خود، به جلوه‌های مرموز و در پرده مانده‌ی احساسات خود آشنا می‌کنند. وقتی که قطعه‌ای از شعر حافظ را (که عجیب‌ترین شعرای روی زمین و اعجوبه‌ی خلقت انسانی است) می‌خوانیم، یا خوانندگان ما آهنگی را برای ما می‌خوانند، یا به اشکال جانورها و موجودات خیالی و اساطیری در صفحات نقاشی‌های خودمان نگاه می‌کنیم، خیال ما با شتاب عجیب احساسات ما را به طرف تاریکی‌ها و زوایای نامعلوم می‌کشاند. (۳۴)

چنانکه ملاحظه می‌شود نیما با توجه به گرایش‌های اجتماعی‌اش در آن

تبرستان www.tabarestan.info

سال‌ها، در عینِ «اعجوبه‌ی خلقت انسانی» خواندنِ حافظ، به «ذهنیت گرایی»، «رنگ خیال پرور»، «تاریکی‌ها» و «زوایای نامعلوم» اشعارش نیز اشاره کرده است. البته نیما علت تفاوتِ آثارِ شرقی را با آثار غربی، در ویژگی‌های «معینِ تاریخیِ زندگانیِ اقوام» مختلف، ارزیابی می‌کند و معتقد است هنگام ارزیابی باید الزامات تاریخیِ هر دوره و مؤلفه‌های فرهنگی ملل مختلف را در نظر گرفت.[18] (۳۶-۳۵)

نیما شاعری است انسان‌گرا، باورمند به نظریه‌ی تغییر و تبدّل دائمی حیات و مجهز به عقل انتقادی [= «عقل زیرک»، *اشعار* ۵۵]، به همین سبب، در آن سطرهای «افسانه»، تنها معشوق ثابت و ازلی ـ ابدیِ شعر حافظ را انکار می‌کند، یعنی عنصری از جهان بینی و اندیشه‌ی شعریِ حافظ که با نظام اندیشگی او همخوانی ندارد، نه کلیّت و ارزش‌های شکلیِ شعرِ او را. در نگاه نیما انتقاد از جنبه‌ای از شعر یک شاعر به معنای نادیده گرفتن همه‌ی ارزش‌های هنری و انسانیِ شعر آن شاعر نیست. گو اینکه با همه‌ی ارادتی که به نظامی دارد، از ناهماهنگی محتوای اخلاقی *مخزن الاسرار* با وزن تند و ریتمیک آن انتقاد می‌کند. (*ارزش احساسات* ۵۲) این شیوه‌ی منتقدانه‌ی او را، در اظهارنظرهایش در باب اشعار شاملو (*نامه‌ها* ۶۵۶-۶۵۱) و نصرت رحمانی (~۶۸۰-۶۷۹)، داستان‌های صادق هدایت (~۶۷۸-۶۶۴) و کتاب *علم الرّوح* تقی ارانی (~۴۶۹-۴۶۴) نیز می‌توان ملاحظه نمود. و این در حالی است که نیما خود از ستایشگران آثار این شاعران و نویسندگان بوده است.

نظریات شعری نیما در «خانه‌ی سریویلی» و دیگر قطعات

پس از این اشاره‌ی کوتاه اما بسیار مهم و اشاره‌ی کوتاه دیگری در همین منظومه به زبان شعرِ «دل افسردگان» (*اشعار* ۴۶)، باید از منظومه‌ی «خانه‌ی سریویلی» (۱۳۱۹) یاد کنیم که اساساً ماجرای آن متوجه مقوله‌های شعر و شاعری است؛ شعری که نیما در «حرف‌های همسایه» از آن به عنوان یکی از برجسته‌ترین شعرهای خود یاد می‌کند. (*شعر و شاعری* ۲۴۰) نیما در این منظومه، علاوه بر عمل شعری، با روبه روی هم نشاندنِ سریویلیِ شاعر و شیطان، نظریه‌ی شعری خویش را به تفصیل تبیین می‌کند. سریویلی نماد خود نیما[19] و هر شاعرِ مردم گرایِ در معنای نیمایی کلمه است، شاعری که به بوم

[یوش = ایران] و مردم خود دلبسته است و شیطان، نماد حاکمان و ممدوحانی است که شاعرانِ ملتزمِ رکابِ خود را به مداحی و توجیه اعمال خویش وا می‌دارند. از همین رو شیطان جایی می‌گوید:

من ز وقت کودکی
شاعران را دوست بودم
همه آن‌ها جز تنی چند
پدرانم را ستوده
بوده از ایشان شکوهی هر کجایی که بساط بزم بوده [...]
با سخن شان خون مردم گرم می‌کردند
مردمان را نرم می‌کردند
در صفای بامداد شعر آنان
که جهان را راست می‌شد کارها از آن
پدر من جنگ‌های بس گران را برده است از پیش.... (۲۵۳)

در این سطرها شیطان از کارکرد ابزاری و تبلیغاتی ـ تشریفاتیِ شعر شاعران مداح سخن می‌گوید و گویا پدری که او در سخنان خود به او اشاره می‌کند کسی است چون محمود غزنویِ صاحبِ غزوه‌های مشهور!، و از شاعر نیز تصوری جز غضایری و عنصری و فرّخی سیستانی ندارد.

شیطان در ادامه می‌گوید: «من غم انگیزی شعر شاعران را دوست می‌دارم.» (۲۵۴)، همان مؤلفه‌ای که نیما در آسیب شناسی شعر گذشته بیش از هر چیزی به آن می‌تاخته است. شیطان «غم‌انگیز بودن» و درون گراییِ شعر شاعران را می‌ستاید، زیرا در آن صورت شعر و شاعر در مسائل مادی و عینی و ساختارهای سیاسی ـ اقتصادی دخالتی نخواهند داشت و با منافع امثال او هیچ تضادی پیدا نخواهند کرد، و در مقابل، نیما در سراسر آثارش از «تجسّم» و «عینیت گرایی»، و لزوم نزدیک شدنِ شعر به زندگی مادی و ملموس و پررنگ کردنِ نقش آن در مبادلات و مناقشاتِ اجتماعی و سیاسی دفاع می‌کند. از همین رو سریویلیِ شاعر وقتی می‌بیند خُنیاگران شعرهایش را برای شیطان می‌خوانند، می‌گوید:

از همین دَم می‌کشم من شعرهایم را
به دگر قالب. (۲۵۴)

تبرستان
www.tabarestan.info

سریویلی در ادامه، به صراحت عنوان می‌کند یکی از عللِ ابهامِ حاکم بر اشعارش، رهاندن شعر است از شیپور تبلیغاتِ قدرت مداران شدن:

من فرو خواهم شدن در گود تاریکِ نهانِ بیشه‌های دور [...]
نقطه‌های روشن از معنیِ دیگر را به دستَ آورد خواهم
زان که می‌لرزد تنم تا استخوانم سخت
آن زمانم که کند همچون تویی تحسین (۲۵۴)

و ادامه‌ی ماجرا نیز تا پایانِ منظومه، پرداختن به مقوله‌های مختلف شعر و شاعری است، مقوله‌هایی همچونِ «مقایسه‌ی شعر نوگرایان با شعر شاعران مدح پیشه و شهرت طلب»، «زبان شعر»، «مردم گرایی»، «عزلت گزینی» و.. که برای آگاهی باید به اصل منظومه مراجعه نمود.

قطعه‌ی طولانیِ «نامه» [۱۲۰ بیت] که بیانی ناصر خسرویی دارد و خطاب به خانلری سروده شده است (۱۳۱۰)، علاوه بر آنکه در کنار برخی قطعات و قصائد دیگر [مانند «در جواب حسین طهرانی» (۵۸۲-۵۸۱) و «در قَدح یکی از خوانین خسیس» (۵۹۲-۵۹۱)]، نمایانگر تلاش‌ها و توانایی‌های نسبی نیما در حوزه‌ی تجربیات شعر سنتی است، بسیاری از نظریات شعری او را در آن تاریخ، در خود منعکس کرده است. در این قطعه (۵۸۹-۵۸۵) که با ابراز امیدواری نیما به آینده‌ی شعری خانلری آغاز می‌شود [شعر مربوط به دوران پیش از تیرگی روابط میان او و خانلری است] و با مذّمت کارِ جهان پیش می‌رود، مسائلی از قبیل «رابطه‌ی شعر با وضعیت سیاسی ـ اجتماعی»، «آزادی شاعر امروز از قیود دست و پاگیر شعر قدیم»، «لزوم مجهز شدن شاعرِ امروز به قوای علمیِ عصری»، «مفاخره به شاعری خود»، «انتقاد از نظام آموزشی»، وجوب «مردم‌گرایی شاعر امروز» و لزوم «خرافه ستیزی» و «خردگرایی»، مطرح می‌شود.

نیما در «قطعه»ای دیگر (۵۸۵-۵۸۴)، که در عنوان آن آورده است «به آن کسی که در نظر من است» و احتمالاً این بار نیز در خطاب به خانلری [این قطعه بدون تاریخ است] و البته پس از کدورت میانشان سروده شده است، به مسائل شعر می‌پردازد:

[...] شعررا گر زمن بگشت احوال — چه ترا؟ بوریای خویش تو باف
هنر من مراست زاده نه من — هنرم را به حرف‌های گزاف [...]

مرد را دعوی‌اش نه سود کند — به عمل کار به شود نه به لاف [...]
ورنه ترسم چنین که تو جوشی — برشود روغنت سوی اکناف
هم بر آنگونه از میان بروی — که نیابد کست به استکشاف (۵۸۵)

همان‌گونه که در بخش «نظریه؛ امکان‌ها و تنگناها» اشاره شد، نیما نظریه‌پردازی‌های محضِ شاعران و اینکه شاعری به اتکای تئوری و تحلیل و بدون توفیق در عمل شاعرانه، خود را شاعر بخواند، ادعایی بی‌اساس می‌داند. در ابیات نقل شده، نیما بر این نکته تأکید می‌ورزد که شعریّت خود شعر است که تداوم تاریخی آن را تضمین می‌کند، نه ادعاهای شاعر در باب شعر خویش.

نیما در ضمنِ شعرِ «مادری و پسری» (۱۳۲۳) نیز، هنگام اشاره به نابه‌سامانی‌های اجتماعی و اقتصادی، ناگهان روی سخن را به شاعران غزل پرداز برمی‌گرداند و با قرار دادن تصویر فقر عمومی مردم در کنار تغزل‌گرایی و مدح پیشگی شاعران، فاصله‌ی فکری و محتوایی حاکم بر شعر این شاعران را با واقعیت‌های بیرونی نشان می‌دهد:

از درون سوی سرا
سایه‌ی مرگ فقط می‌خواند
فقر می‌خواند آوای فنا
می‌سراید غم آهنگ شکست.
از برون سوی، نه پر زآن‌ها دور
سایه گسترده بیدی به چمن
می‌دود جوی خموش
مَه تهی می‌کند از خنده دهن
تا پراز خنده بنوشید شما
دست در دست کسی کان دانید
خوش و خوشحال ببوسید شما
غزلی را شنوید
وصف خالی و لبی
بی‌خیال از همه هست، از همه نیست
بگذرانید شبی (۳۳۰)

www.tabarestan.info تبرستان

قطعه‌ی کوتاه و زیبای «شعر» نیز، همان‌گونه که از عنوانش پیداست، تلقی نیما را در زمان سرودن آن، از شعر نشان می‌دهد:

شعر، فصلی است از کتاب حیات — چون زما نیک نقش بندد به
میوه‌ای از کمال زندگی است — زندگیش ار به دل پسندد به
قوت جان باشد و تسلی دل — خوبش استاد اگر برندد به
دَم که نارس فتاد و خورده‌ی کرم — هم در انبار تو بگندد به
باری ار ندهد از من و تو نشان — گر به ریش من و تو خندد به

(۵۹۴)

در بیت اول و پنجمِ این شعر به بایستگیِ انعکاس یافتنِ زندگی و وضعیت تاریخیِ هر دوره در شعر اشاره شده است. بیت دوم و سوم و چهارم، از کمال طلبیِ شکلی شاعر و فراتر بودنِ جایگاه شعر ـ که «میوه‌ای از کمال زندگی است» ـ ، از بازتاب دادنِ غیر هنریِ مسائلِ زندگی و جامعه در تلقی نیما حکایت می‌کند. نیما در نوشته‌های متأخّرترِ خود (۱۳۲۴) نیز شعر را «میوه‌ی زندگی» خوانده است. (*شعر و شاعری* ۱۸۹) اگرچه تاریخ سروده شدنِ این شعر روشن نیست، اما با توجه به روانیِ سیاق کلام و توجه توأمان نیما به «زندگی» و «هنر»، و مقایسه‌ی این نگاه با سیرِ اندیشه‌ی او در نوشته‌های منثورش، می‌توان حدس زد که محصول سال‌های پس از ۱۳۱۵-۱۳۱۴ است.

تبرستان
www.tabarestan.info

۳- نیما و نوآوری

۳-۱ : عوامل مؤثر در نوآوری از نگاه نیما

۳-۱-۱- سهمِ تغییراتِ تاریخی در نوآوری

بی‌گمان هنگام بررسی آثار نظری نیما نکته‌ای که بیش از هر مسأله‌ای ذهن مخاطب را به خود مشغول می‌دارد اهمیت و اولویتی است که او برای شکل زندگی و تغییرات تاریخی و تأثیر این عوامل بر شکل‌گیری جریان‌های هنری قائل بوده است. نیما تاریخ را علةالعلل تمامی قضایای فرهنگی و هنری می‌داند و به رغم تغییراتی که با گذشت زمان در پاره‌ای از نظریاتش پدید می‌آید، در هیچ نامه و نوشته‌ای از او نیست که شاهد بی‌توجهی یا حتی کم توجهی او به اصل دگرگونی‌های تاریخی باشیم.

علت اساسیِ این‌گونه تلقی نیما از تاریخ را باید در گرایش‌های سوسیالیستی او جستجو کرد. نیما متأثر از آموزه‌های ماتریالیسم دیالکتیک، معتقد به تأثیر انکارناپذیر تاریخ و دگرگونی‌های اجتماعی در حیطه‌ی فرهنگ است و هنرمند و هنرش را زاده‌ی بلافصل این عوامل می‌داند. او به جهت حضور در مرحله‌ای خاص از تاریخ فکر و فرهنگ معاصر و برخورداری از پشتوانه‌ی تجربیات اندیشمندان عصر مشروطه، همواره از منظرِ تاریخ به جهان و دگرگونی‌های حاکم بر آن می‌نگرد. این توجه به تاریخ و پیوند آن با شکل زندگی و تقدم زمانی این دو بر آفرینش‌های هنری، آن‌چنان با نگاه نیما درآمیخته است که در بازخوانی شعر او تفسیر سیاسی ـ اجتماعی، در معنای

عمیق کلمه، بیش از هر رویکردی مورد توجه مخاطبان و محققان قرار گرفته است.

ممکن است این پرسش‌ها مطرح شود: مگر شاعران مشروطه از منظری تاریخی به جهان و جریان‌های اجتماعی عصر خود نمی‌نگریسته‌اند؟ آیا ملک‌الشعراء بهار، ایرج میرزا، دهخدا، فرخی یزدی، میرزاده عشقی، ابوالقاسم لاهوتی، و نسیم شمال بنا به مقتضیات تاریخی عصر خود شعر نسروده‌اند و موضع‌گیری انتقادی نداشته‌اند؟ آیا این شاعران به وضعیت تاریخی و تغییرات سیاسی ـ اجتماعی دوران خود بی‌اعتنا بوده‌اند؟ حال آنکه می‌دانیم بخش عظیمی از وضعیت عاطفیِ تاریخ ایران اواخر قرن سیزدهم و اوایل قرن چهاردهم هجریِ شمسی در شعر این شاعران منعکس شده است و کسانی چون بهار، دهخدا و عشقی در کنار چند چهره‌ی انگشت‌شمار و نواندیش دیگر، از معدود افراد آگاه عصر خویش بوده‌اند.

در پاسخ باید گفت: نخست اینکه نیما در قیاس با غالب این شاعران فرصت تعمق و تأمل بیشتری در باب تاریخ و فرهنگ معاصر، و شناخت نسبت آن با سنت‌های بومی و تاریخ و هنر غرب یافت؛ دیگر اینکه او جز در سال‌های آغازین شاعری ـ که انعکاس آن بیشتر در ***نامه‌ها*** دیده می‌شود و نه در ***اشعار*** ـ هیچگاه به عرصه‌ی پرالتهاب سیاست و اجتماع وارد نشد؛ و نکته‌ی آخر اینکه، صرف داشتنِ دید تاریخی چندان مزیتی برای یک شاعر به شمار نمی‌رود؛ مزیت، در داشتنِ دید و دریافت درست‌تر تاریخی و گسترش دادنِ این دید از حیطه‌ی بینش تاریخی و اجتماعی به عرصه‌ی بینش شاعرانه است؛ مزیتی که در آن روزگار هیچ شاعری به میزان نیما به آن نمی‌اندیشیده و در عرصه‌ی عمل شعری نیز بدان توفیق نیافته است. شاعران نامبرده جز در مواردی نادر، توفیق نیافتند یا بهتر است بگوئیم التهابات تاریخیِ روزگارشان به آنها فرصت نمی‌داده تا چندان فراتر از امکانات موجود گام بردارند. البته چنانکه اشاره خواهد شد، نیما میراث دار چند دهه نوجویی‌های نسبی محتوایی و تجربیات زبانی ـ بیانی برخی از این شاعران ـ و حتی شاعران پیش از عصر مشروطه ـ و کشمکش آنان با سنت‌ها و صورت‌های شعر گذشته بوده است. نیما اگرچه هیچگاه ارزش‌های تاریخی و شعری این شاعران را از یاد نمی‌برده، اما در عین حال به خوبی می‌دانست که در کنار این ارزش‌های تاریخی و

نوگرایی‌های نسبی، شعر لاهوتی و فرخی یزدی بیش از حد سیاست زده است، به گونه‌ای که بهتر است از این شاعران به عنوان «شاعر ـ مبارز ـ سیاست مدار» یاد شود تا «شاعرِ سیاسی ـ اجتماعی». به همین سبب در هیچ نوشته‌ای از نیما ذکری از لاهوتی و فرخی یزدی به میان نمی‌آید. نیما همچنین می‌دانست که عارف و نسیم شمال در کنار سیاست زدگی‌های شاعران پیشگفته، بیشتر به دنبال تصنیف و ترانه ـ که فرم‌های عامیانه و تهییج کننده به شمار می‌روند ـ بوده‌اند تا فرم‌های اصیل و رسمی؛ و باز به همین سبب گرچه او بارها در آثارش از تصنیف‌های عارف و گاه اشعار عامیانه‌ای نسیم شمال و ارزش‌های انسانی تلاش‌های شان یاد می‌کند، اما کمتر از شعر این شاعران سخن می‌گوید. چنانکه خواهد آمد نیما از میان همروزگاران خویش بیش از هر کسی به تجربه‌گری‌های عشقی ارج می‌نهاده و اکنون که پس از چند دهه به قضاوت او می‌نگریم، در می‌یابیم، ارزیابی درستی از وضعیت شعرِ اوایلِ قرن چهاردهم ایران داشته است.

www.tabarestan.info تبرستان

بازتاب اهمیت نگرش تاریخی به هنر در *نامه‌ها*

در ادامه، برای روشن‌تر شدنِ دگرگونی‌های تاریخی تلقیِ نیما از تأثیر تاریخ و تحولات اجتماعی بر آثار هنرمندان، به بررسی تاریخیِ مفهوم جبر تاریخی و اجتماعی در آثار منثور او ـ به خصوص ***نامه‌ها*** که دوره‌ی کاملی از تغییرات اندیشه‌ی نیما در آن منعکس شده است ـ خواهیم پرداخت. پس از آن به هسته‌ی مرکزی نظریات او در ***ارزش احساسات*** که بازتاب دهنده‌ی تلقی تکامل یافته‌تر او از نقش تغییرات تاریخی و اجتماعی در شعر و هنر است، اشاره خواهد شد. هر چند متعالی‌ترین ملاحظات نظری نیما را در باب تأثیر عوامل تاریخی در پیدایش جریان‌های هنری، باید در مجموعه ***شعر و شاعری*** و ***نامه‌های*** پس از سال ۱۳۲۰ جستجو کرد، اما از آنجا که انگیزه‌ی اصلی نگارش ***ارزش احساسات***، اثبات کردنِ تأثیر تغییرات اقتصادی و تاریخی ـ اجتماعی بر زندگی و آثار هنرمندان بوده و نیما در این اثر به مرور انتقادی آراء و افکار اندیشمندان عرصه‌ی فلسفه و هنر از نقطه نظر توجه یا بی‌توجهی آنان به تأثیر تاریخ در هنر پرداخته و همواره تغییرات اقتصادی و تاریخی را منشأ اصلی شکل‌گیری جریان‌ها و نهضت‌های هنری و ادبی ارزیابی کرده، مروری اجمالی

بر این اثر نیز خالی از فوایدی نخواهد بود.

اگرچه از همان اولین نامه‌های نیما نیز می‌توان باورمندی او را به تأثیر حوادث تاریخی و تغییرات اجتماعی بر زندگی و متعاقباً هنر هنرمندان به روشنی ملاحظه نمود، اما این نامه‌ها غالباً تلقی نیمای انقلابی و گاه حتی شورشی را از تحولات روزگارش منعکس می‌کند، به همین سبب از مرور اشارات پراکنده‌ی او در سال‌های ۱۳۰۲-۱۳۰۰، نمی‌توان از اندیشه‌ی اجتماعی یا تاریخی مشخصی سراغ گرفت.

باورمندی به جبر و تقدیرگرایی predestination در معنای فراگیر و سنتی کلمه، آن گونه که در آثار و فرهنگ گذشته با تعابیری چون «فلک»، «دهر»، «روزگار»، «طالع» و... بیان می‌شده، به گونه‌ای مبهم و غیرمشخص که گاه با مفهوم جبر تاریخی نیز قابل تطبیق است، از حدود سال‌های ۱۳۰۳-۱۳۰۲ در *نامه‌های* نیما ملاحظه می‌شود. نیما در این سال‌ها اعتقادش به جبر را غالباً با تعبیر «طبیعت»[۲۰] بیان می‌کرده، که با مرور عبارات متعدد او در این باب می‌توان از آن به «جبر زندگی» در معنای تمامی حوادث و اتفاقات اجتماعی و فرااجتماعی تعبیر کرد:

– سال ۱۳۰۳: «از من می‌پرسی زندگی چیست؟ عارضه‌ای که محرک اولیه و تمام طبیعت با آن شناخته شده.» (۱۲۵)

– سال ۱۳۰۴: «خوب یا بد، تمام عقاید و تصرفات انسانی جزئی از طبیعت است و جزء نمی‌تواند بالاخص شامل و محیط کل باشد.» (۱۳۶)

در این‌گونه اشارات هنوز اعتقاد ماتریالیستی به جبر اجتماعی determinism و باور به تقدم زیربنا infra structure بر روبنا super structure در مفهوم مارکسیستی کلمه دیده نمی‌شود. نیما سال ۱۳۰۴ در نامه‌ای به برادرش می‌نویسد به این اصل که «ماده» اساس همه چیز جهان است اعتقادی ندارد و معتقد است تمامی «نقصان معلومات بشری» از این امر ناشی شده که به گونه‌ای افراطی به سمت «ماده» یا «روح» گرایش دارد. (۱۳۶-۱۳۵) در این سال‌ها و حتی سال‌های ۱۳۰۷-۱۳۰۶، در آثار نیما واژه‌ی «طبیعت»، در عباراتی چون «به طبیعت واگذار کردن»، «بر طبیعت غلبه کردن» (۲۲۴) و «اجبار طبیعی» (۲۳۲)، همچنان در معنای کلی زندگی و وضع روزگار است. تا سال ۱۳۰۷ نیما همچنان به نقش سه گانه‌ی «توانایی انسان»، «تصادف» و «جبر» در

معنای کلی کلمه باورمند است و در پی آن است تا تعادلی میان «اراده‌ی خود» و «جبر محیط» و جهان «مادی» برقرار کند. (۲۵۰ و ۲۶۹) در نامه‌های نوشته شده در سال‌های ۱۳۰۸-۱۳۰۷ که غالباً در شهر بارفروش به نگارش درآمده و همچنین در دو *سفرنامه‌ی* بارفروش و رشت (۱۳۰۸-۱۳۰۷)، همچنان چنین روحیه‌ای بر ذهن و زبان نیما حاکم است. اما در همین سال (۱۳۰۷) نیما در نامه‌ای به خانلری از «ابتدایی‌ترین تعلیمات اجتماعی» خود سخن به میان می‌آورد، اینکه: «از وضع زندگانی [=زیربنا] ما افکار [=روبنا] ما به وجود می‌آید نه از افکار ما زندگی ما.» (۲۷۲) در نامه‌ای دیگر در همین سال، نیما از «مذهب من» و «قوانین طبیعت» سخن می‌گوید (۲۹۰)، که بی‌گمان مرادش از «مذهب من» سوسیالیسم است. سخن نیما در این دو عبارت تا حدی با اشاره‌های سال‌های پیشین تفاوت یافته و بیانگر باورمندی روزافزون او به تأثیر «تاریخ» و «جبر اجتماعی» در زندگی و هنر است. با این همه هنوز در این سال‌ها عقاید نیما شکل سوسیالیستی پررنگ سال‌های ۱۳۱۴-۱۳۰۹ را به خود نگرفته است. در این سال‌ها نیما بارها از سرگردانی خود در مواجهه‌ی با باورمندی به تأثیر «جبر» یا «اختیار» در زندگی سخن به میان می‌آورد. (۱۳۶، ۲۰۷ و ۲۵۳) با توجه به وضعیت متلاطم زندگی نیما حتی تا سال ۱۳۰۸ گرایش گهگاهی او به سمت اراده یا جبر همچنان در آثارش بازتاب می‌یابد و او گاه به نتیجه‌ای دیالکتیکی از تأثیر همزمان اراده‌ی آدمی و جبر اجتماعی می‌رسد. (۲۸۶، ۳۳۱، ۳۸۵ و ۳۸۶) در نخستین ماه‌های سال ۱۳۱۰ نیما همچنان اظهار نظرهای گاه متناقض در باب جبر و اختیار ارائه می‌دهد. در فروردین ماه این سال در نامه‌ای به اختیار محدود انسان اشاره می‌کند و معتقد است انسان «چندان مختار نیست» و «همه‌ی دوندگی و جهد او حرکت پرگار در اطراف مرکز است.» (۴۳۰) در اردیبهشت ماه، به سبب وضعیت بد معاش خود و تنهایی کُشنده‌ای که گریبانگیرش شده بود، نهایتاً به این نتیجه می‌رسد که «هر چه می‌خواهد بشود.» (۴۳۳) که بیانگر نگرش جبرگرایانه‌ی اوست، و در نامه‌ای دیگر در همین سال ـ که تاریخ ماه و روز ندارد ـ در کنار اعتقاد به اینکه نمی‌توان چندان بیش از «وضعیات» هر دوره و آگاهی‌های اجتماعی مردم، در عقاید و زندگی‌شان تأثیر گذاشت، اشاره می‌کند، در عین حال به خلاف دیگران که از «عجز و ضعف» به «خدا و عوالم بی‌انتها» پناه می‌برند،

www.tabarestan.info تبرستان

باید از باورهای عمومی فاصله گرفت؛ و ضمناً خود را «بمب انداز نویسندگان» می‌خواند، (۴۴۳) که به هر حال حکایت از اعتماد به نفس و اعتقاد او به اختیار آدمی دارد.

سوای این اظهار نظرهای گاه متناقض در اوایل سال ۱۳۱۰، یکباره در این سال سهم کفه‌ی جبر تاریخی و قوانین ثابت اجتماعی سنگین‌تر می‌شود و تقریباً تمام اظهارنظرها به تأثیر انکارناپذیر «وضعیت»، «اجتماع» و «طبیعت» ــ این بار در معنای مشخص «شکل زندگی» و «زیربنا» ـ ختم می‌شود. (۴۴۵، ۱–۴۵۰، ۹–۴۵۸) از این سال تا حدود سال‌های ۱۳۱۵–۱۳۱۴، به اعتقاد نیما «تاریخ در نتیجه‌ی قطعی خود یک نتیجه‌ی اقتصادی است.» (۵۷۳، و همچنین ۵۵۲) و هرگاه سخن از جبر و اختیار به میان می‌آید نیما آشکارا و قاطعانه از اعتقاد سرسختانه‌ی خویش به جبر تاریخی سخن می‌گوید. (۵۳۲، ۵۵۴ و ۵۷۳)نیما سال ۱۳۱۰ از قول «فلاسفه‌ی مادی» می‌نویسد: «قوه [=روبنا] تابع ماده [=زیربنا] است.» (۴۵۴) و درست در فاصله‌ی همین سال‌هاست که واژه‌هایی چون «طبقه»، «طبقه‌ی زحمت کش» و «صنف» به کرات در نامه‌های نیما تکرار می‌شود. (۴۷۶، ۴۸۰، ۴۸۸، ۴۹۲، ۵۲۳، ۵۴۰ و ۵۵۲) در همین سال است که نیما به برادرش می‌نویسد: «به آستارا که رسیدم [۱۳۰۹] مدتی فکر من مشوش بود... ولی حالیه منظم و راحت فکر می‌کنم، طرز تفکر مادی خواصش این است. (۵۰۷) در سال‌های ۱۳۰۹–۱۳۰۷، نیما به جهت تردید در تأثیر شعر در زندگی مردم، حتی در شاعری خود شک می‌کند. (***نامه‌ها*** ۲۹۷–۲۹۶ و سفرنامه ۱۴۱) و در شعر «سال نو» (۱۳۰۹) به هنگام ارزیابی کار و بار شاعری خود، منِ شعری خویش را به محاکمه می‌کشد:

گر تو صنعتگری بُدی استاد　　صنعت تو به ملت تو چه داد؟
(۱۵۵)

او در سال ۱۳۱۰ از تأثیر تاریخ بر فرم‌های ادبی و سلایق هنری مردم نیز سخن می‌گوید و معتقد است حتی تشبیه، استعاره و تمامی فرم‌های ادبی محصول وضعیت سیاسی ـ اجتماعی هر دوره است. (۴۸۲ و ۴۸۳) در همین سال نیما در نامه‌ی منظوم خود به خانلری می‌گوید:

از وضعیت ار سخن همی زاید　　از چیست قدیم را نگهبانم؟...
در دوره‌ی خون و نهضت آتش　　ننگ است شدن چو پور سلمانم

باید به قوای علمی عصری　　از هر چه که تازه‌تر از آن خوانم
منظور زمان خویش بشناسم　　وانگه خود را بدو شناسانم
(۵۸۶)

نیما در همین سال در نامه به برادرش لادبن می‌نویسد: تمامی مطالعاتم ـ چه شرقی، چه غربی ـ تا به حال «بیفایده» و «اتلاف وقت» بوده، زیرا فلاسفه اغلب «ایدئالیست» و «راسیونالیست» هستند و افکارشان محصول رجحان «موخر» [=روبنا] بر «مقدم» [=زیربنا] است. به اعتقاد نیما بسیاری از آرای فلاسفه نتیجه‌ی «حبّ اطلاع» و بعضی «غرایز انسانی» [گویا مراد نیما شهرت طلبی است] است تا اهداف اجتماعی و انسانی. (۵۰۳) و در پی همین تغییرات فکری بوده که در ادامه‌ی این نامه می‌نویسد: «هفته و ماهی نمی‌گذرد که من به درک نکته‌ای موفق نشده باشم.» (۵۰۴) نیما دو سال بعد (۱۳۱۲) چندین بار به خواهرش ناکتا توصیه می‌کند که از احساسات رقیق و رمانتیک فاصله بگیرد (۵۴۵ و ۵۵۷)، تا به مرحله‌ای برسد که «غم متین» وجود او را فرا بگیرد. (۵۵۸)

باورمندی نیما به تأثیر انکارناپذیر «طبیعت زندگی» و «وضعیت اجتماعی» کم و بیش تا سال ۱۳۱۵تداوم می‌یابد. نیما در این سال در نامه به صادق هدایت می‌نویسد: «صنعت نمی‌تواند از نتایج یک دترمی‌نیزم علمی خارج باشد.» (۵۹۰) اگر در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۱۴–۱۳۱۰ شاهد گرایش‌های افراطی نیما به فهم سوسیالیستی از تاریخ هستیم، به تدریج از سال ۱۳۱۵، در ***نامه‌ها*** و در ادامه در ***ارزش احساسات*** (۱۳۱۹–۱۳۱۸) و ***حرفهای همسایه***، که عمدتاً در اوایل دهه‌ی بیست به نگارش درآمده، شاهد توجه توأمان او به تاریخ از سویی و فردیت خلاق هنرمندان از سوی دیگر هستیم. در نامه‌های نیما به خانلری (۱۳۱۵) و هدایت (۱۳۱۵) و یکی دو نامه‌ی دیگری که از او در سال ۱۳۱۶ در دست است، بازنگری او در اندیشه‌های سوسیالیستی‌اش به روشنی مشهود است. البته او در این سال‌ها هنوز از امور «فانتزی» به «شیطان» تعبیر می‌کند. (***نامه‌ها*** ۵۸۶) در نامه‌های دو دهه‌ی بیست و سی شکل تکامل یافته‌تر اندیشه‌های تاریخی نیما در ارزیابی تأثیر تاریخ از سویی و نقش هنرمند و رابطه‌ی دیالکتیکی‌اش با جامعه و جهان از دیگر سو منعکس شده است. در این اظهار نظرها به مراتب بر سهم عواملی نظیر «تأثیرپذیری هنرمندان از یکدیگر»،

www.tabarestan.info تبرستان

«تخیل» و «احساسات فردی»، افزوده می‌شود و البته هیچ‌گاه با غیاب عواملی چون تاریخ و جامعه نیز مواجه نمی‌شویم. با مرور تاریخی اشعار نیما پی خواهیم برد نیمایی که در شعر معاصر به عنوان شاعری سمبولیست و در عین حال جامعه‌گرا مورد توجه قرار گرفته است، درست در همین سال‌ها (۱۳۱۷–۱۳۱۶)، پس از یک دوره سکوت چند ساله با سرودن اشعاری چون «ققنوس» (۱۳۱۶) و «غراب» (۱۳۱۷) پا به عرصه گذاشته و سال‌های پس از آن نیز در جهت تقویت و تثبیت چنین نگرشی کوشیده است.

نیما، به خلاف سال‌هایی (۱۳۱۴–۱۳۱۰) که متأثر از گرایش‌های ماتریالیستی، به پرتگاه «دترمی‌نیزم تاریخی» فرو افتاده بود[۲۱] و معتقد بود «زمان مجبور است مطابق با وضعیات خود عمل کند»، (۵۳۲) تا آنجا که حتی «کم کاری»های خود را در مدت اقامتش در آستارا، نتیجه‌ی «وضعیت» (۴۸۸) و «طرز تفکر مادی» (۵۰۷) خود می‌دانست، از حدود سال‌های ۱۳۱۶–۱۳۱۵ معتقد است گاه در شرایطی خاص ممکن است روبنا کاملاً از زیربنا تبعیت نکند. مطابق این اظهار نظرها، نیما زمینه‌ی فراهم آمدن اسباب ذوق و هوش [= روبنا] را آسان‌تر از فراهم آمدن «اسباب عمل» [= زیربنا] می‌داند. او می‌نویسد: «در هوش انسان و کارهای دماغی او شتابی است که در عمل نیست.»؛ به اعتقاد نیما «اسباب ذوق و هوش، همان ذوق و هوش است، تا در کجا و کدام زمان و به دست کدام نیروی زنده.» (*نامه‌ها* ۳–۶۱۲) و بی‌گمان او خود از آن معدود «زنده»هایی بود که در «مکان» و «زمان»ی خاص، پیش از فراهم آمدن شرایط کامل تاریخی و تغییرات اقتصادی، سعی کرده است به پشتوانه‌ی «ذوق و هوش» خویش، گامی به جلو بردارد.

مطابق همین باور بوده که نیما در *ارزش احساسات* (۱۹–۱۳۱۸)، هنگام تشریح شرایطی که امیل ورهارن[۲۲] (۱۹۱۶–۱۸۵۵)، شاعر سمبولیست بلژیکی، در آن دست به تجربیاتی نوآورانه زد، اشاره می‌کند با آنکه بلژیک آن روزگار [اواخر قرن نوزدهم]، هنوز به خلاف دیگر کشورهای اروپایی به عصر «ماشین و کارخانه» گام ننهاده بود و «تازه از حال اقتصاد روستایی» [فئودالیسم] «به حال دیگر اقتصادی» [صنعتی] درمی‌آمد، امیل ورهارن دست به تجربیات جسورانه‌ای زد که در نگاه اول عملی «بنابر هوس» به نظر می‌رسید، اما او، با اتکاء به فهم و ذوق برتر و تلاش‌های مستمر خویش، در شمار شاعران دوره‌ی

اجتماعی درآمد. (۵۰–۴۹) این اعتقاد نیما در بخشی از نامه‌ی مشهور او به احسان طبری (۱۳۲۲) نیز منعکس شده است. (۱۲–۶۱۱) البته نیما پیش از آشنایی با آموزه‌های ماتریالیستی، بی‌آنکه چندان با اصل تطابق زیربنا و روبنا آشنا باشد و خواسته باشد از این اصل فراروی نماید نیز این‌گونه می‌اندیشیده است. او سال ۱۳۰۳ در نامه‌ای به برادرش با اشاره به «مقدار قوای باطنی» و «معمای اعجاب‌آور وجود انسان» که او را به حرکت در فراسوی محدودیت‌های وضعیت معین رهنمون می‌کند، می‌نویسد:

> برای آن‌ها [مردم] زندگانی به قول تو: جز یک جریان مادی و اقتصادی چیز دیگر نیست. اما تمام مردم یکسان نیستند و در مقدار قوای باطنی خود نمی‌توانند هم یکسان باشند. از اینجاست که بزرگترین عجایب، انسان، معماترین موجودات، به دنیا آمده است. (*نامه‌ها* ۱۲۶)

تبرستان www.tabarestan.info

بازتاب اهمیت نگرش تاریخی به هنر در *ارزش احساسات*

چنانکه پیشتر اشاره شد، اعتقاد به تأثیر تاریخ و تحولات تاریخی در جریان‌های هنری، هسته‌ی مرکزی نظریات نیما را در سلسله مقالات *ارزش احساسات* تشکیل می‌دهد. نیما در این اثر به دنبال ردّ نظریه‌ای است که می‌گوید:

> هنرپیشگان [= هنرمندان] دارای یک زندگی مملو از احساسات کاملاً معنوی و جدا از زندگانی عمومی مردم هستند... افرادی وجود دارند که سرشته با عواطف از مادر زائیده شده و نمی‌توانند که رنج نبرند. (۹)

اکنون زمان بررسی تلقی نیما از تاریخ و جامعه در ارزش احساسات است. *ارزش احساسات* با نفی تلقی متافیزیکی و مبتنی بر «ادراکات روحی» یا «تفریحی آزادانه» از منشأ هنر [تلقی کانت و فریدریش شیلر که زیبایی را امری خودْ بنیاد می‌دانسته‌اند] آغاز می‌شود (۱۰) و با هم داستانی نسبی با آرای هیپولت تن (۱۸۹۳–۱۸۲۸)، اندیشمند فرانسوی که در کنار «زمان» moment به دو عامل «نژاد» race و «محیط» milieu نیز اهمیت می‌دهد، ادامه می‌یابد. البته نیما به سبب نگرش سوسیالیسی و اعتقاد به رابطه‌ی تنگاتنگ «روبنا» با «زیربنا»

از توجه ناکافی تن به اقتصاد و جامعه انتقاد می‌کند. (۱۱) نیما جایی دیگر نیز می‌نویسد، جایگاه «زمان» در نظریه‌ی تن بیش از حد «مجرد» و «معنوی» است و او به جای اینکه به زمان به مثابه‌ی یک موقعیت و وضعیت تاریخی بنگرد، تلقی انتزاعی و فانتزی از آن دارد. به باور نیما نظریه‌ی تن از این نظربه جهاتی به نظریه‌ی «روح مطلق» هگل (۱۸۳۱–۱۷۷۰) شباهت می‌یابد. (۵۹)

نیما در ادامه با ردّ نظریه‌های فلسفی محض در باب هنر، که او آن‌ها را «تعقیدات» و «تصورات» می‌خوانَد، بر لزوم توجه به زندگی عینی و اجتماعیِ هنرمندان تأکید می‌کند. او معتقد است هنرمندان از طایفه‌ی جن و پری نیستند، بلکه قبل از هر چیزی مانند دیگران به زندگی خود مشغولند، دچار احساسات عمومی می‌شوند و از هر صنف و طبقه‌ای که باشند «نیازمند [=نیاز] مبرم نسبت به حوائج روزانه‌ی زندگی خود دارند.» به اعتقاد نیما «زندگانی هیچ هنرپیشه‌ای [=هنرمندی] فقط مربوط به خود او نبوده است.»، و تنها تفاوت هنرمندان با دیگران در نوع مواجهه‌ی این قشر با جامعه و جهان پیرامون خویش و «تأثیر[پذیری] شدیدتر» آنان از مسائل خارجی است. به همین جهت او به تأثیر «برهم خوردگی‌های زندگانی» و در نتیجه «برهم خوردگی‌های فکری» بر هنر هنرمندانی همچون آلفرد دو موسه، پل ورلَن، فردوسی، مسعود سعد و موزار [موتسارت] اشاره می‌کند. (۱۳–۱۲)

از آنجا که نیما هنگام نگارش *ارزش احساسات* سال‌هاست که از مرحله‌ی رمانتیسم و شور و شیدایی‌های آن فاصله گرفته و یک دوره گرایش‌های سرسخت سوسیالیستی را نیز پشت سر نهاده و به کیفیت گذران زندگی هنرمندان اهمیت بیشتری می‌داده، معتقد بوده چه بسا از هم گسیختگی عصبی، شالوده‌ی زندگی و هنر هنرمند را از هم بگسلاند. به همین جهت به سخنانی از ژان ژاک روسو (۱۷۷۸–۱۷۱۲) و نیچه (۱۹۰۰–۱۸۴۴) اشاره می‌کند که لازمه‌ی توفیق هنرمندان را در فراهم آمدن مقدمات زندگی مادی و «رفع نگرانی‌ها و تا اندازه‌ای راحتی» آنان می‌دانند. (۱۵) همچنین از آنجا که نیما در این سال‌ها به خلاف سال‌های ۱۳۱۴–۱۳۰۹ تنها زیربنای اقتصادی را عامل اصلی تغییر و تحول جریان‌های هنری نمی‌داند، به نقش انکارناپذیر «موقعیت» [حادثه و پیش‌آمد] در آفرینش‌های هنری اشاره می‌کند:

موقعیت‌هایی در زندگانی فراهم می‌آید که جانشین هر چیز واقع

شده و به سبب انزجار و تشویق یا دلباختگی‌هایی که در زبردست‌ترین هنرپیشگان تولید می‌کند، استعداد و قوه ایجاد [خلاقیت] و حتی گاهی ذوق آنها را در حال وقفه نگاه می‌دارد. (۱۵)

به همین سبب در ادامه می‌نویسد:

آفرینندگانی که در جوار شما راه می‌روند، خودشان خبر ندارند چه چیزها خواهند آفرید. آن‌ها از روی مجموعه احساسات و یادآوری‌ها و جزئیاتی که در مغز خویش ذخیره دارند، و در آن‌ها نمو نموده و جایگزین شده و در ترکیب هیئت ایدئولوژی آن‌ها مؤثر است، آثار خود را به وجود می‌آورند. همین که همه چیز جمع شد، تحریکی مختصر در اندیشه‌ی آن‌ها کافی است. (۱۷)

تبرستان
www.tabarestan.info

در این سطرها، فراروی نیما از جزم اندیشی‌های ایدئولوژیک و سوسیالیستی سال‌های ۱۳۱۴–۱۳۰۹ و همچنین تأثیرپذیری او از اندیشه‌های سوررئالیستی منعکس شده است. نیما در *ارزش احساسات* هنرمند را «مجذوبِ» لحظه‌هایی جادویی و جلوه‌هایی خاص می‌داند و معتقد است یکی از عواملی که گاه بخش‌هایی از آثار هنرمندان بزرگ را از شکوه بی‌بهره می‌سازد این است که هنرمند در آن لحظه چندان «مجذوب» نبوده است. نیما پست و بلند داستان‌های *شاهنامه* را بر پایه‌ی چنین نظریه‌ای تبیین می‌کند. (۱۹) با این همه باید توجه داشت که نیما شاعری است انسان‌گرا و به همین سبب با آنکه در کنار اشارات مکررش به سمبولیسم در *ارزش احساسات*، از سال‌های ۱۳۱۷–۱۳۱۶ در حوزه‌ی عمل شعری نیز عمدتاً به این شیوه شعر می‌سروده، اما همواره و در هر دو حیطه‌ی نظریه و عمل شعری، بر سمبولیسم اجتماعی اصرار می‌ورزیده و تأکید او در *ارزش احساسات* بر اشعار و زندگی والت ویتمن[۲۳] (۱۸۹۲–۱۸۱۹) و امیل ورهارن ـ که به خلاف شاعرانی چون رمبو و مالارمه از سمبولیست‌های جامعه‌گرا بودند ـ از همین امر ناشی می‌شده است.

نیما در ادامه‌ی مباحث *ارزش احساسات*، به خصوص بر پیوند آثار هنری با اقتصاد و تاریخ و «همین زندگانی عادی»، از اواخر قرن نوزدهم، ـ که او جایی دیگر آن را «قرن تابناک» خوانده است (۴۰) ـ اشاره می‌کند و معتقد است اگر عمل هنری متأثر از زیربنا و وضعیت سیاسی ـ اجتماعی هر دوره‌ی تاریخی نباشد، شاهد خلق آثاری غیراصیل و مقلدانه خواهیم بود. (۱۹–۱۸)

او با ردّ نظریه‌ای که منشأ هنر را «ناخوشی‌های کبدی و ضعف اعصاب... یا سایر علل امراضی که به بدن انسان مربوط می‌شود» و هنرمند ممکن است از نیاکان خود به ارث ببرد، می‌نویسد، نظریه‌ای که «صداقت و سادگی» یا «صفت اخلاقی دیگر» را به دور از در نظر گرفتن تأثیر عوامل تاریخی و اجتماعی، شرط آفرینش هنری می‌داند و همچنین نظریه‌ای که هنرمندان را «فطرتاً رنجور و سرشته با عواطف» می‌داند، رد می‌کند و معتقد است صاحبان این قضاوت‌ها به عوامل جزئی دل خوش کرده‌اند. (۲۱-۲۰)

جالب است بدانیم نیما در شمار نخستین کسانی است که از نظریات روان شناختی فروید (۱۹۳۹-۱۸۵۶) و احتمالاً آلفرد آدلر (۱۹۳۷-۱۸۷۰) آگاه بوده و در عین حال نگاهی انتقادی به نظریات فروید داشته است.[۲۴] گرچه نگرش انتقادی نیما به آرای فروید از اعتماد به نفس او در مواجهه با اندیشه‌های غربی حکایت می‌کند، اما آنجا که می‌نویسد «نهاد» id در نظریه‌ی «روان‌کاوی» psychoanalysis فروید ـ که نیما او را به سبب توجه به علل مادی و عینی و فاصله گرفتن از مباحث معمول متافیزیکی، «دانشمند» می‌خواند ـ ، همان مفهوم «نفس اماره» در آثار عارف ـ شاعرانی همچون سنایی، عطار و مولوی است، در حقیقت اشتباه کسانی را مرتکب می‌شود که در جستجوی دموکراسی در صدر اسلام، سوسیالیسم در آرای مزدک و نسبی‌گرایی و پلورالیسم دینی در اشعار مولوی و حافظ هستند. بر پایه‌ی چنین نگرش نادرستی است که نیما می‌نویسد، فروید گمان کرده «مطلبی را دریافته است که دیگران متوجه آن نشده‌اند.» و مراد او از «دیگران» چنانکه اشاره شد شاعرانِ عارف مشربی همچون سنایی و عطار و مولوی است.

به اعتقاد نیما نقص عمده‌ی کار فروید در آن است که او «طلبات بدنی» [= لیبیدو یا غرایز جنسی] را با «اطمینان کامل» و «یکدندگی» افراط آمیز، عامل اصلی تحریک احساسات هنرمندان در نظر گرفته است. (۲۳-۲۲) و این البته انتقادی است که بسیاری بر آرای فروید وارد دانسته‌اند و برجسته‌ترین شاگردان او از جمله آلفرد آدلر (۱۹۳۷-۱۸۷۰)، کارل گوستاو یونگ (۱۹۶۱-۱۸۷۵) و نئوفرویدیست‌هایی چون کارن هورنای (۱۹۵۴-۱۸۸۵) و اریک فروم (۱۹۸۰-۱۹۰۰) نیز با او در این باب هم داستان نبوده‌اند. نیما جایی دیگر نیز به ردّ نظریه‌ی «تصعید» sublimation فروید می‌پردازد و اعتقادی به عمده کردن سهم

غرایز و ناکامی‌های جنسی در فعالیت‌های انسانی و به خصوص آفرینش‌های هنری ندارد. به اعتقاد نیما نظریه‌ی فروید مبنی بر اینکه فعالیت‌های انسانی نتیجه‌ی مواجهه‌ی «شهوت» و «میل‌های نهفته در جسم او» با «موانع خارجی» [فرامن = super ego] است، راه به جایی نمی‌برد (۲۷). از همین رو، گویا در مقایسه‌ی فروید با مارکس می‌نویسد:

> فروید، با طرز تحلیل و تجزیِی که در خصوص فعالیت انسانی دارد، نمی‌تواند به مطالبی که معاصرین او به آن رسیده‌اند، برسد. (۲۶)

به اعتقاد نیما، فروید به سبب آگاهی از گرایش‌های مسلط اجتماعی در روزگار خویش، با گریزهایی مخصوص که از شگردها و «شیرین‌کاری‌های فلاسفه» است، سعی کرده با گنجاندن مفهوم «موانع خارجی»، در برابر «شهوت و میل‌های نهفته در جسم انسانی»، توجه خود را به مسائل اجتماعی نشان دهد. اما به اعتقاد نیما، فروید به واقعیت اجتماعی و تاریخی معینی نظر ندارد، بلکه واقعیت را از دریچه‌ی تنگ ذهن تک تک افراد و به مثابه‌ی امری شخصی و ذهنی می‌نگرد. (۲۲ و همچنین ۲۷)

نیما معتقد است تنها تفاوت نظریه‌ی فروید با تحلیل عرفای ما از نفس امّاره در این است که او همچون ابوعلی سینا با ملاحظات علمی، نظریه‌اش را طرح کرده است. در پاسخ به نیما باید گفت: همین تفاوتِ کوچک که ماهیتی روش شناختی دارد، عظیم‌ترین تفاوت کار فروید با نگرشِ عطار و مولوی است. این سخن به هیچ روی به معنای بزرگ‌تر انگاشتن فروید از مولوی نیست، بلکه سخن بر سر تفاوت‌های جوهری میان دریافت‌های شهودی شاعرانِ عارف و نظریه‌ی علمی فروید است و اینکه به صرف سخن گفتن شاعرانِ ما از «نفس اماره» نمی‌توانیم ارزش‌های دستگاه فکری فروید را نادیده بگیریم. همان‌گونه که به سبب اینکه عین‌القضاة همدانی قرن‌ها پیش گفته است «جوانمردا! این شعرها را چون آینه دان» (*نامه‌های عین‌القضات* ۱: ۲۱۶) ـ با همه‌ی اهمیت این عبارت شگفت‌آور ـ ، نمی‌توان دانش هرمنوتیک و دیگر نظریه‌های مخاطب محور معاصر را نادیده گرفت، یا وامدار عین‌القضاة دانست و یا مارکس را مزدک مدرن نامید. و اقبال لاهوری چه زیبا گفته است که: «از خَلِش کرشمه‌ای کار نمی‌شود تمام» (۱۵۱). اما اینکه نیما معتقد بوده فروید

تبرستان www.tabarestan.info

«زیاده از اندازه افراط کرده» و نسبی‌گرایی و شکاکیت علمی را از دست داده، سخنی است درست و همان‌گونه که اشاره شد دیگران نیز بدان اشاره کرده‌اند. به اعتقاد نیما مطلق‌گراییِ اثبات‌گرایانه و علمیِ فروید، روی دیگر سکه‌ی مطلق‌گرایی‌های فلسفیِ محضِ کانت، شلینگ و هگل است. (۲۴-۲۳) او کاستی کار فروید را به تمامی مکاتبی که در نتیجه‌ی ترقی علوم طبیعی و تجربی، به گونه‌ای اغراق‌آمیز سعی در تبیین چگونگی پیدایش آثار هنری دارند و تحلیل منشأ آثار هنری را منحصر به روش خویش می‌دانند نیز تعمیم می‌دهد. (۲۶)

البته نیما یک اشکال اساسی نیز بر نظریه‌ی فروید وارد می‌کند: اگر تمامی عوامل خلاقیت را در جسم و طبیعت هنرمند بجوییم، از آنجا که امیال جسمانی انسان در ادوار مختلف تغییر نیافته، چرا آثار هنری در ادوار مختلفِ تاریخی رنگ‌های گوناگونی به خود گرفته‌اند؟ (۲۷)

به همین سبب نیما در صفحات بعد، آنجا که به شرح شورمندانه‌ای از مکاتب مختلف علمی و هنریِ اوایل قرن بیستم ـ که به اعتقاد او هنرمندان و دانشمندان این قرن از حالت «انفرادی»، «خیالی» و «بدبینانه» درآمده به فردی دارای احساسات و عواطف قوی انسانی مبدل شدند ـ می‌پردازد، در کنار اشاره به شکل‌گیری نهضت‌هایی نظیر «فوتوریسم»، «اکسپرسیونیسم» و «کوبیسم»، به ستایش طرز تفکر متفاوت علمای «روان‌شناسی جمعیتی» می‌پردازد، علمایی که «نمی‌خواستند که سلیقه و احساسات هنرپیشگان را به طور فردی دیده و فقط مربوط به خودشان دانسته باشند.» (۴۵)، که به احتمال قریب به یقین، نیما در این سطرها، در مقابل اهمیت مبالغه‌آمیزی که فروید در نظریه‌ی «روان کاوی» خویش برای غرایز جنسی قائل شده بود، به «روان‌شناسی جامعه نگر» Psycologie social آلفرد آدلر نظر دارد. در نگاه آدلر، در روان‌کاوی افراد باید شیوه‌ای «کل نگرانه» holistic در پیش گرفت، زیرا رفتار آدمی در متن اجتماع و اطرافیان، شکل می‌گیرد. آدلر به جای «وضعیت اودیپی» فروید که مفهومی است معطوف به فرد و حالات و انفعالات درونی آدمی، به منظومه‌ی خانواده اهمیت بیشتری می‌دهد. به همین سبب او بیش و پیش از درمان، بر آموزش و پیشگیری تأکید می‌ورزد. نظریه‌ی «احساس کهتری» یا «عقده‌ی حقارت» inferiority complex آدلر نیز حکایت از رویکرد کل‌نگرانه‌ی او دارد، چرا که

شخص هنگام مقایسه‌ی خود با دیگران است که به چنان نتیجه‌ای می‌رسد.[۲۵]

نیما در ادامه، پس از نقد ذهنیت‌گراییِ مطلق‌گرایانه و به دور از واقعیت‌های مادی و تاریخی در نظریات فلاسفه‌ایِ همچون کانت، شلینگ و هگل، که به اعتقاد او ما را به «وادی مبهم» خواهد کشاند، می‌افزاید:

> می‌رسیم با [= به] دانشمند دیگری که ملاحظات فلسفی دیگران را مادی کرد. تفاوت اساسی نظر او با نظر بعضی از فلاسفه این است که همه چیز را با ماده‌ی وجود خود انسان می‌سازد نه با فکر او. به این واسطه، احساسات هنرپیشگان را بنا به نظر او می‌توانیم با عالم زندگانی آن‌ها مربوط دانسته و به آن از یک لحاظ ارزش دهیم؛ به این معنی که به طلبات بدنی انسان وقعی بگذریم. (۲۴)

تبرستان www.tabarestan.info

مراد نیما از «دانشمند دیگری» مارکس (۱۸۸۳-۱۸۱۸) و قصدش از «ملاحظات فلسفی» و «فکر»، ایدئالیسمِ دیالکتیک هگلی است که در اندیشه‌ی مارکس «مادی» می‌گردد.[۲۶] نیما به خلاف نوعِ مواجهه‌اش با آرای دیگر اندیشمندان، کوچک‌ترین نقدی بر اندیشه‌ی مارکس وارد نکرده و همچنین او را به جهت «عینیت‌گرایی» و «اصالت دادن به زندگی»، «دانشمند» خوانده است [در *نامه‌ها*: «عالم اقتصادی» ۲۳۳]، نه اهل «ملاحظه» و «فکر». چنانکه پیشتر آمد نیما از فروید نیز با عنوان «دانشمند» یاد کرده بود.

او در ادامه‌ی مباحث *ارزش احساسات*، با تکرار همداستانیِ نسبی خویش با هیپولیت تن، چکیده‌ی نظریه‌ی خود را در باب منشأ هنر، در سطرهایی ارائه می‌دهد که بیانگر تلقی ترکیبی و تکامل یافته‌تر او در این باب است؛ او در این عبارات بر عواملی تأکید می‌ورزد که عبارتند از: «محیط»، «نسل و نژاد»، «عوامل فیزیولوژیک» و «تأثیرات تاریخی و اجتماعی»:

> وقتی می‌گوییم انسان مراد از [انسان] موجودی است که حرف می‌زند، راه می‌رود، تغذیه می‌کند، حواس او به جا و حاصل از نتایج هرگونه تأثیرات آب و هوایی است (که تن آن را از شرایط مستقل و جداگانه در ردیف زمان و محیط قرار داده است) و شامل کلیه‌ی آنچه به حساب ارث از نسلی به نسلی رسیده و مربوط به استعدادهای بدنی و اعمال داخل بدن و چگونگی ارتباط آن با خارج می‌باشد. زیرا که تمام اینها شرایطی هستند که اگر وجود نداشتند انسان معنی پیدا

نمی‌کرد. انسان یعنی حاصل جمع همه‌ی شرایط خارجی و داخلی بدن خود. پس از آنکه او را با تمام این خصایص و مفهوم خود در نظر گرفتیم، آسان است که او را در مقابل شرایط خارجی زندگانی‌اش گذاشته و دوباره او را از هر حیث موازنه کنیم. از این موازنه دو ملاحظه برای ما پیدا می‌شود: اول اینکه انسان مجموعه‌ای از تمام شرایط طبیعی ساختمان خود است، دوم اینکه با جمعی از انسان‌های مثل خود نسبت و بستگی دارد. این جمعیت، مطابق شکل زندگانی خود که از روابط تاریخی آن به وجود آمده دارای ذوق و سلیقه و افکار و احساسات مخصوصی است که خصایص یا نتایجی از خصایص خود را در افرادی که هیئت او را تشکیل داده‌اند باقی گذاشته است. (۲۸)

چنانکه ملاحظه می‌شود نیما در این سطرها به تلفیق و ترکیبی از نظریات هیپولیت تن، مارکس، فروید و احتمالاً آدلر اشاره می‌کند و از تک عاملی انگاشتن منشأ آفرینش هنری پرهیز می‌کند.

نیما در ادامه، آنگاه که به زمینه‌های تاریخی و طبقاتی پیدایش مکاتب، شاخه‌ها و انواع ادبی هنر شرق و غرب می‌پردازد، همواره عواملی همچون وضعیت اقتصادی و سیاسی ـ اجتماعی را مدّنظر دارد. او در تشریح تأثیر انقلاب فرانسه (۱۸۷۹) در تجدّد ادبیات اروپا و پیدایش نهضت رمانتیسم (۴۱) و همچنین تأثیر «سرعت»، «ماشین» و «کار» در شکل‌گیری جنبش هنری فوتوریسم[۲۷] ـ که نیما با شیفتگی و شورمندی زایدالوصفی از آن یاد می‌کند ـ نیز در جستجوی زمینه‌های مادی و تاریخی است (۴۳-۴۲)؛ و این شیوه‌ای است که در ادامه‌ی مقالات *ارزش احساسات*، هنگام اشاره به مکاتب هنری و ادبی اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم [سمبولیسم، اکسپرسیونیسم، سوررئالیسم] (۴۵-۴۴)، سمبولیسم اجتماعی آمریکایی و اروپایی [والت ویتمن و امیل ورهارن] (۵۸-۴۶)، جریان‌های نوگرا در کشورهای مختلف اروپایی [ایتالیا، اسپانیا، فرانسه، انگلستان و آلمان] (۷۲-۶۰) و نهایتاً تأثیرپذیری هنرمندان شرق دور و نزدیک [ژاپن، چین، ترکیه، کشورهای عربی، کشورهای آسیای میانه و ایران] از جریان‌های فکری و هنری غرب (۸۶-۷۴)، همواره کانون توجه او بوده است. همان‌گونه که در آغاز این بخش اشاره شد اساساً هدف نیما از نگارش *ارزش احساسات* بررسی تأثیرپذیری هنر هر دوره از

شکل زندگی و زمینه‌های تاریخی ـ اجتماعی آن دوره بوده است.

در پایان این بخش برای نشان دادن اهمیت نقش اقتصاد در تلقی نیما و تصور طبقاتی او از تاریخ به هنگام نگارش ارزش احساسات، خالی از لطف نیست که اشاره شود، این عوامل تا بدان پایه برای او حائز اهمیت بوده که حتی در بررسی اساطیر هند، یونان و ایران نیز در جستجوی یافتن پیوندهایی میان اشکال زندگی و ادوار مختلف اساطیری بوده است. (۳۱-۲۹) نیما پس از اشاره به *اوستا*، *ایلیاد*، *ودا*،[۲۸] *مهابهاراتا* و *رامایانا* [اساطیر هند]، می‌نویسد:

www.tabarestan.info تبرستان

این کتاب‌ها فقط احساسات مذهبی را بیان نمی‌کنند، بلکه احساسات راجع به فتح و غلبه و دفاع شجاعانه را که موضوعات غیرقابل گذشت زندگی هستند، در عمق خود طرح کرده، نماینده‌ی شور و حملات و به جان رسیدگی‌های ملت‌های قدیم محسوب می‌شوند. در هر سه کتاب احساسات گویندگان به مردم بیشتر مربوط بوده، می‌خواهد چیزی را از دوش جمعیت بردارد و امید و آرزوهایی را که مایل است در آن‌ها زنده کند. در *مهابهاراتا* مشقّاتی انعکاس می‌یابد که استبداد برهمایی از آن سرچشمه یافته و غلام‌ها را از پای خود می‌خواهد خلق کند [؟] در *ایلیاد* امیدهای دیگر مخفی است. و هر کدام از این آثار هنری قدیم از تمدن زمان خود آب و رنگ گرفته‌اند. *ودا* با احساسات دوره‌هایی مربوط می‌شود که طبقات انسانی به خوبی هنوز از هم تفکیک نشده بوده‌اند. *اوستا* از احساسات زمانی حکایت می‌کند که اختلاف زندگانی بیشتر بوده، و گذران زندگی کوشش‌های بیشتری را تقاضا می‌کرده است. (۳۰)

۳- نیما و نوآوری

۳-۱ : عوامل مؤثر در نوآوری از نگاه نیما

۳-۱-۲- جمعی و جریانی بودن نوآوری

با توجه به آنچه در باب تلقی نیما از تأثیرگذاری عواملی همچون شکل زندگی و تحولات تاریخی در امر آفرینش هنری نقل شد، بدیهی است که او ـ به خصوص پس از سال ۱۳۱۰ ـ اعتقادی به سحرآمیز بودن کار هنرمند و خلق‌الساعه و خارق‌العاده بودن روند آفرینش آثار هنری و مفاهیمی همچون «الهام» ـ در معنای سنتی کلمه ـ و کشف و کرامت ندارد. او در نامه به شین پرتو، در انتقاد از نورسیدگانی که مدعی بی‌نیازی از تجربیات دیگرانند و هنر خود را محصول تلاش‌های فردی خویش می‌دانند، می‌نویسد:

> گویندگانی که تازه از خواب بیدار شده و نفس زنان از عقب می‌روند، هنوز به راه معین نیفتاده با طیّ‌الارض خود از سر منزل مقصود هم گذشته‌اند. می‌بینید که هر یک از آن‌ها با چند قطعه شعر سروته عوض کرده‌ی خود در پیش خود کسی هستند که در گذشته نبوده و در آینده نظیر نخواهند داشت. این قاضی را نمی‌شناسند که به آن‌ها بگوید: خصایص و اندیشه‌های آن‌ها با محیط خصایص و اندیشه‌های آن‌ها مربوط می‌شود. اگر جوانه‌ی ضعیف شخصیتی در گفته‌های آن‌ها باشد از شخصیت‌های فراوان و غیرسرشناس در پیرامون خود ریشه گرفته‌اند. شخصیت‌های دیگر هم که در پیرامون آن‌ها است در حدود کفایت خود حق نظر در کار آن‌ها را دارند و هنر

> از این راه است که اصلاح می‌شود، و کسی که اصلاح نشود رو به کمال نمی‌رود. به عبارت دیگر کمال در وجود هر آدم از فهم‌های گوناگون دیگران فراهم آمده. آن دیگران هم هر کدام ثمره‌ی زندگی متفاوتی بوده‌اند. زندگی یک نفر به جای زندگی هزاران نفر دیگر نمی‌تواند قرار بگیرد، بدون اینکه ثمره‌ی ماهیت آن هزاران با ماهیت او جمع آمده باشد. این وجودهای سحرآمیز و از غیب آمده را دوره‌ی ماباور نمی‌دارد. (*شعر و شاعری* ۳۰۱-۳۰۰)

نیما در این سطرها، با توجه به گرایش‌های سوسیالیستی‌اش معتقد است اگر در گذشته شاعری همچون حافظ بنا به مقتضیات معرفت شناختی روزگارش، خود را «لسان‌الغیب» خوانده و سرچشمه‌های الهام هنری‌اش را متصل به فضاهای بی‌کران غیب دانسته، در «دوره‌ی ما»، بدیهی است که خلاقیت روندی است اجتماعی و متأثر از حرکت‌های جمعی.

نیما جایی دیگر، پس از تأکید بر لزوم تجربه‌گری و در حادثه بودنِ هنرمند، و اهمیت تلاش‌های فردی‌اش جهت شکل دادن به تخیلات و تصورات شاعرانه، می‌نویسد، هیچ چیز «لَدُنّی و مِن عِندی» نیست، بلکه باید جان کند و عمر خود را در راه هنر به مصرف رساند. (*شعر و شاعری* ۲۱۰)

به اعتقاد نیما سخن کسانی که مدعی کشف و کرامت و خلاقیت‌های کاملاً شخصی هستند، بیشتر «رنگ مراسم مذهبی» و «داستان‌های اساطیری و تعویذهای جادوگرهای قدیم» را به خود می‌گیرد که اشخاص برای متفاوت جلوه دادن خود، از آن سود می‌جویند. از آنجا که نیما معتقد است هر حرکتی دنباله‌ی حرکت دیگران است، خود را «شاعر طبیعی دانستن» و «هیچ در پیرامون دیگران نگشتن» را حاکی از یاوه‌سرایی و خودپسندی می‌داند. به اعتقاد نیما چنین نگرشی آفت کار هنرمند است و او را به سراشیبی سقوط و قهقرا می‌کشاند. (*شعر و شاعری* ۱۷۷)

و به همین سبب است که در ***حرفهای همسایه***، چند یادداشت پیاپی به ضرورت مطالعه‌ی مستمر در زمینه‌های مختلف تاریخی، فلسفی و زیباشناختی اختصاص یافته است. (*شعر و شاعری* ۱۷۹-۱۷۴) نیما در یکی از این یادداشت‌ها می‌نویسد:

> هیچ چیز ما را نجات نمی‌دهد جز خواندن؛ ... ملت ما زیاده بر

www.tabarestan.info تبرستان

> آنچه که تصور می‌کند به این کار احتیاج دارد... آیا شخصیت‌های ما از شخصیت‌های دیگران نشانه نمی‌گیرد یا به خودی 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 داشته باشیم. (*شعر و شاعری* ۱۷۵)

به اعتقاد نیما فکر انسان محصول اختلاط و ارتباط با افکار دیگران است و زندگی هر فردی انعکاسی از زندگی دیگران. او جایی در پاسخ به کسی که درباره‌ی نخستین سراینده‌ی شعر آزاد پرسیده بود، می‌نویسد: «انقلاب در هر مورد [= همیشه] با جمع معنی پیدا می‌کند.» (*شعر و شاعری* ۱۸۸) و در *ارزش احساسات* که بخش عمده‌ای از آن به مسأله‌ی تأثیرپذیری هنرمندان از یکدیگر اختصاص یافته، شخصیت‌های «بزرگ» را همواره مدیون شخصیت‌های «کوچک کوچک» پیش از خود می‌داند. (۹۴) نیما در «حرف‌های همسایه» می‌نویسد:

> سرچشمه‌های ذوق بشری چقدر وسیع و متفاوت است و چه مملو از اسرار خود و چقدر بزرگ‌ترها مدیون کوچک‌ترها هستند و این شخصیت‌های اینقدر تعریفی و سربلند با چه شخصیت‌های آنقدر گمنام و ناچیز سرو کار دارند. (*شعر و شاعری* ۹۴)

و در آغاز رساله‌ی «تعریف و تبصره» نیز می‌خوانیم:

> تلاش و جستجوی یک نفر که برای خود می‌کوشد، اظهار وجود نمی‌کند. مثل این است که ما همه، با هم، به نوشتن پرداخته در عالم شعر و شاعری گفته‌های دیگران را مرور می‌کنیم، بر روی یک زخم مرهم می‌گذاریم و یک جور در آن «عالم کبریایی» که عالم شعر و شاعری است، در پی اسباب و لوازم کار خود می‌گردیم. (*شعر و شاعری* ۳۸۸–۳۸۷)

همان‌گونه که ملاحظه می‌شود نیما آفرینش ادبی را امری درزمانی و در عین حال همزمانی می‌داند. روندی که از روی تجربه‌ی دیگران صورت می‌پذیرد، دیگرانی که محصول شکل‌های مختلف زندگی در دوره‌های گوناگون هستند. نیما در این باره سخنان فراوانی دارد که می‌توان آن‌ها را با تلقیِ «بینامتنی بودن» روند خلاقیت‌های هنری و ادبی در نظریات کسانی چون

باختین، رولان بارت، ژولیا کریستوا و ژرار ژنت مقایسه نمود. در این اشارات، نیما همچون یک مورخ ادبی به پیشینه‌ها و زمینه‌های نوآوری چهره‌های برجسته و روند جمعی و تدریجی خلاقیت اشاره می‌کند. نیما خلاقیت را روندی تاریخی ـ فرهنگی می‌داند نه حادثه‌ای جدا از تاریخ و جامعه. به اعتقاد او مجموعه‌ی سنت‌های گذشته به علاوه‌ی مساعی معاصران در فرایندی پیچیده، دائماً به سوی هنرمندان در حال حرکت است، این جریان دائم در رابطه‌ای دیالکتیکی موجودی‌های سنت ادبی و کوشش‌های همروزگاران هنرمند را وارد ذهنیت او می‌کند و اگر کسی بخواهد درهای ذهنش را به روی این جریان عظیم ببندد، خود را از لوازم و مقدمات امرِ خلاقیت محروم کرده است. نیما معتقد است آن دسته از هنرمندانی که «از پیش خود آغاز نکرده» و «سبک‌های متفاوت»ی را بدون تأثیرپذیری مستقیم به گونه‌ای خلاقانه تجربه می‌کنند، به «کمال کار» خود خواهند رسید. (*شعر و شاعری* ۳۳۴) او درباره‌ی بهره‌گیری‌های خود از تجربیات دیگران می‌نویسد:

> من هنوز مشق می‌کنم. از کوتاه نظرترِ آدم‌ها که تصور کنید، فکر می‌کنم که بهره‌ای بگیرم. زیرا که خوب و بد، آنچه ما را احاطه کرده است، مملوّ از بهره‌ای هستند. اگر آن‌ها کفایت ندارند، شما کفایت داشته باشید که از چیزهای بی‌کفایت، به کفایتی برسید. (*شعر و شاعری* ۴۶)

از این روشن‌تر نمی‌توان تلقی نیما را از کیفیت کاز کسانی که همزمان با او به تلاش‌های خویش ادامه می‌داده‌اند، بیان کرد: تلاش‌های آن‌ها مغتنم است، اما کافی نیست.

ارزیابی نیما از شعر خود، بهار، شهریار، خانلری و جوانان نوگرا در سال ۱۳۳۲ نیز حکایت از چنین نگرشی دارد:

> بهار استاد زبردست شعر فارسی بود. قطعه‌ی «ظهر» خانلری تمیز و با مهارت ساخته شده است. باید گفت: این غزل از غزلیات خوب شهریار است. بعضی از جوانان ما پیشرفت کرده‌اند. «پادشاه فتح» و «کار شب‌پا» موضوعاتی هستند که قالب خاص خود را گرفته‌اند. (*شعر و شاعری* ۴۱۹)

www.tabarestan.info تبرستان

البته به نظر می‌رسد، از آنجا که این اظهارنظر در قالب مصاحبه‌ای جهت درج و انتشار در مجله‌ای صورت پذیرفته بود، نیما در کنار مصلحت اندیشی‌های معمول، غیرمستقیم، با آوردن تعابیری نظیر «تمیز»، «بامهارت» و «ساختنی» بودن، در توصیف شعر خانلری، در حقیقت به ذمّ شبیه به مدح او پرداخته و به رمانتیسم حاکم بر زبان و تخیل شعر خانلری، و مهارت او در به کارگیری تکنیک‌های تکراری و بی‌بهره از بدعت‌های شعری اشاره کرده است. بوی چنین برداشتی از تعبیرِ «استادِ زبردستِ شعرِ فارسی»، در توصیف بهار نیز کم و بیش به مشام می‌رسد.

نیما در پایان مقالات *ارزش احساسات* نیز به ارزیابی شعر مشروطه و شاعران همروزگار خویش پرداخته و سعی کرده است نقاط قوت کار هر کدام و سهم و تأثیرشان را در پیش‌بردِ جریان نوگرایی شعر معاصر یادآور شود. با دقت در نام کسانی که نیما ـ گاه ـ توأم با ارزیابی کوتاهی از آنان یاد می‌کند، درخواهیم یافت او تقریباً غالب حرکت‌های آغازگر شعر معاصر را مدّ نظر داشته است. شاعران و نمونه‌های شعری که نیما از آن‌ها یاد می‌کند، عبارتند از: «ای مرغِ سحر»[۲۹] [«وصیت‌نامه‌ی صوراسرافیل»] دهخدا، «اشعار طبقه سوم» [=عامیانه] سیدِ اشرف‌الدین گیلانی، «گل زرد»[۳۰] یحیی ریحان، نمایش‌های منظومِ «ایده‌آل» و «کَفَن سیاه» عشقی، «کبوترانِ منِ» بهار، «برادرزادگان منِ»[۳۱] حیدرعلی کمالی، «ستاره‌ی صبح»[۳۲] خانلری، «سیب ترش» و «اشعار انگلیسیِ»[۳۳] مسعود فرزاد، دفتر شعر *راز نیمه شب*[۳۴] محمد مقدم و «بعضی قطعات» از نظام وفا،[۳۵] «بانو» پروین،[۳۶] ایرج میرزا، ذبیح بهروز، یحیی دولت‌آبادی[۳۷] و ادیب‌الممالک. (۸۳-۸۱)

می‌بینیم که نیما حتی ادیب‌الممالک فراهانی (۱۳۳۶-۱۲۲۷ هـ. ق) را، احتمالاً به سبب آنکه همچون فتح‌الله خان شیبانی (۱۳۰۸-۱۲۴۱ هـ. ق) و یغمای جندقی (۱۲۷۶-۱۱۹۶ هـ. ق)، گوشه‌هایی از حال وهوای روحی و اجتماعی عصر قاجاریه را در اشعارش منعکس نموده و به خصوص در سرودن اشعار وطنی و انتقاد از نظام اداری کشور دستی داشته، فراموش نکرده است.

چکیده‌ی ملاحظات نیما را در باب میزان استقلال هنرمندان و مقدار بهره‌گیری آنان از تجربیات دیگران، در سطرهای زیر می‌توان ملاحظه نمود:

هیچ دانسته‌ای مطلقاً و کاملاً از آن یک نفر نیست. راست است که

او [شاعر نوآور] باید از خود بیابد، اما قبلاً این خودِ عالیمقدار ذخیره‌ای از خارج است. هر کس بیشتر ذخیره دارد، بیشترَ می‌یابد. (*شعر و شاعری* ۳۱۳)

روشن است تعبیر «خودِ عالیمقدار» در عبارت نقل شده، متوجه کسانی است که بدون تجربیات شعریِ ارزشمند، داعیه‌ی استقلال در سبک و رسیدن به نگاه شخصی دارند.

در پایان ذکر این نکته ضروری است که تا حدود سال ۱۳۱۸ [سال آغاز نگارشِ *ارزش احساسات*]، در آثار منثور نیما تقریباً هیچ اشاره‌ای به آنچه در این بخش آمده دیده نمی‌شود و در *ارزش احساسات* است که نخستین بار به تأثیرپذیری هنرمندان از همروزگاران خود اشاره می‌شود و بعدها در *حرف‌های همسایه* (۱۳۳۴-۱۳۱۸) و دیگر مصاحبه‌ها و یادداشت‌هایی که در مجموعه‌ی *شعر و شاعری* فراهم آمده ـ که عمدتاً مربوط به اوایل دهه‌ی سی است ـ، نیما به کرّات به جمعی و جریانی بودنِ امر خلاقیت و تأثیرگذاری مستقیم و غیرمستقیم شاعران کوچک اما دارای فضل تقدم، بر شاعران بزرگ بعد از خود اشاره می‌کند. این اشارات، از نگاه تکامل یافته‌تر نیما به تاریخ تحولات تدریجی شعر و جمعی بودنِ روند خلاقیت، حکایت دارد.

تبرستان www.tabarestan.info

۳- نیما و نوآوری

۳-۱ : عوامل مؤثر در نوآوری از نگاه نیما

۳-۱-۳- سهم فردیت خلاق و نبوغ در نوآوری

نظر نیما در باب جایگاه نخبگان در تاریخ، با توجه به دگرگونی‌های فکری‌ای که از سر گذرانده بود، همواره یکسان نیست. در نگاهی فراگیر، نیما تا سال‌های ۱۳۱۰-۱۳۰۹ نگرشی رمانتیک به مفهوم نبوغ و تأثیر افراد استثنایی دارد و جهان و تاریخ را زاده‌ی اراده‌های اعجاب‌آور می‌داند. اما از سال ۱۳۱۰، متأثر از آموزه‌های سوسیالیستی و مفهوم تکامل تاریخی، تأثیر نخبگان را محدود و مقید به شرایط تاریخی و جریان‌های اجتماعی می‌داند؛ و البته پس از سال‌های ۱۳۱۶-۱۳۱۵ که به نگرشی متعادل‌تر از سوسیالیسم می‌رسد، سهم اراده‌های استثنایی را در عین مقید بودن‌شان به محدودیت‌های تاریخی افزایش می‌دهد.

همان‌گونه که اشاره شد نیما پیش از سال‌های ۱۳۱۰-۱۳۰۹ به نبوغ و حرکت‌های اعجاب‌آور و بی‌قید و بند روح آدمی باور دارد. از همین رو عباراتی همچون «قلبی که می‌خواهد دنیا را تغییر بدهد.» (*نامه‌ها* ۱۷۲)، کسی که قصد رهبری بر «مملکت ارواح» (~ ۳۶۴) و «فرماندهی فکر» (~ ۴۲۰) دارد را به ترتیب در سال‌های ۱۳۰۵، ۱۳۰۸ و ۱۳۰۹، درباره‌ی خود به کار می‌برد. او حتی به سبب رسوب بقایای ذهنیت رمانتیک و فردگرایانه‌ی سال‌های گذشته در اندیشه‌اش، در اولین نامه‌ی نوشته شده در سال ۱۳۱۰ که سال تجدید نظر کلی او در باب مسائل سیاسی ـ اجتماعی و هنری است، می‌نویسد:

> به نظر می‌رسد که میان آسمان و زمین سیر می‌کنم. هر وقت نورانی می‌شوم هاتفی درونی به من تلقین می‌کند. یقین دارم در وجود من قوه‌ای ورای همه‌ی قوا مستتر است که من نمی‌توانم با این قابلیت خاکی آن را به طوری که می‌باید، بشناسم. (*نامه‌ها* ۴۲۷)

و از آنجا که *سفرنامه‌های* بارفروش (۱۳۰۷) و رشت (۱۳۰۸)، از آثار پیش از تغییر فکری یاد شده است، در فواصل این دو سفرنامه نیز نیما بارها از «غرور مخصوص آرتیست‌ها» (۴۳)، «تسلط مرموز روح خود» و «فرمانروایی خود بر تمام» عالم (۱۴۲) سخن می‌گوید. نیما چنین عباراتی را، پس از سال ۱۳۱۰ ـ به رغم همه‌ی اهمیتی که در *ارزش احساسات* و *حرفهای همسایه* برای «فردیت»، «احساسات» و «تخیل خلاق» هنرمندان قائل می‌شود ـ ، تقریباً هیچ‌گاه درباره‌ی خود به کار نمی‌برد. همان‌گونه که اشاره شد از سال ۱۳۱۰، که سال اعتقاد عمیق نیما به سوسیالیسم و تقدم تغییرات تاریخی بر اراده‌ی افراد است و همچنین سال‌های پس از ۱۳۱۵-۱۳۱۴ که او به تصحیح و تعدیل نگرش سوسیالیستی خود می‌پردازد، نوجویی‌های نخبگان و نوابغ را مقید به تحولات تاریخی می‌داند.

نیما در نامه‌ای (۱۳۱۲) به دوست دیرینه‌اش رسّام ارژنگی، در باب وجوب نگرش اجتماعی در امور تربیتی و آموزشی، به انتقاد از کسانی چون غزالی و سعدی و روان شناسانی چون ساموئیل اسمایلز ـ نویسنده‌ی کتاب *اعتماد به نفس*[۳۸] ـ می‌پردازد که بی‌توجه به ریشه‌های اجتماعی آموزش، با توصیه و سفارش، قصد تربیت جوانان را دارند. به اعتقاد نیما آموزش و فرهنگ در پی تغییرات زیربنایی متحول می‌شود و افراد استثنایی نیز محصول دوره‌های خاصی از تاریخ‌اند:

> وقتی که به جریان مادی زندگانی خودمان نگاه می‌کنیم، می‌بینیم قضیه برخلاف تصور بعضی‌هاست. کتابی که عنوان *رهبری جوانان* یا *اعتماد به نفس* و امثال اینها را داراست، هیچ معنی اجتماعی ندارد. موفقیت یک دسته اشخاص تاریخی هم وقتی که با قوانین تفکر مادی امروزی تجزیه می‌شود، تاریخ، یعنی جریان مبارزه اقتصادی را پیش چشم می‌گذاریم، همه وقت مربوط به قضایای کلی و جمعیتی دوره‌ی خود بوده است. (۵۵۲)

www.tabarestan.info تبرستان

و بر پایه‌ی چنین نگرشی است که نیما نوآوری را امری نسبی یا «به نسبت»، ارزیابی می‌کند و تلاش‌های نوآوران را «تمامیت نسبی» می‌خواند که محصول «تجربه»، «کار طولانی» و از روی «تجربه دیگران» است. (*شعر و شاعری* ۱۲۷)

به اعتقاد نیما هر نوآوری، شکل به تدریج حاصل شده را کامل‌تر می‌کند و آغازگران همواره کارهای «جزئی» را انجام می‌دهند. نیما در یکی از یادداشت‌های *حرفهای همسایه*، در پاسخ به این پرسش همسایه که «کی بوده است که ادبیات را عوض کرده است»، می‌نویسد:

> همه چیز تدریجی است و هیچکس اول به طور کامل نیست. همه چیز و همه کس ناقص است. اما هنرمند می‌تواند روز به روز کامل‌تر باشد... چند روز پیش‌ها در روزنامه نوشته بودند: اول کس که شعر آزاد گفت منم [= نیما]. من یا دیگری چه فایده‌ای دارد، اول بودن و این تفحص؟ عمده خوب کار کردن است. چون هر چیز به تدریج پیدا می‌شود. هر اولی از یک اول دیگر که پیش از او بوده 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 بی‌نواتر 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 جزئی است. آنچه کل می‌شود نتیجه‌ی اجزا است و باید دید که چطور کلی است. پس اول، آن اولی که در پی آن تردید دارد، کسی است که شکل به تدریج پیدا شده را نسبت به زمان خود کامل می‌کند... آن کس است که همیشه مستعد یافتن است و سعی می‌کند که به پایان برسد و البته پایانی بالقوه در عالم هنر نیست. (*شعر و شاعری* ۱۸۳–۱۸۲)

نیما در عین حال برای «فضل تقدم» نوجویان اهمیت بسیاری قائل است و به همین سبب یکی از یادداشت‌های *حرف‌های همسایه* را به این مسأله اختصاص داده است. او در این یادداشت به «خلط مبحث» کسانی اشاره می‌کند که بی‌توجه به اهمیت تجربه‌های بدعت‌گرایانه و غافل از تقدم و تأخر تاریخیِ آثار، با معیارهای واحد و «در یک ترازو» به ارزیابی آثار متفاوت می‌پردازند:

> آنکه آغاز می‌کند به زحمت و اندوخته‌ی فراوان، تجربه یافته و به هم انداخته است و حال آنکه دیگری که سبک او را دوست دارد و تعقیب می‌کند، یا مصالح حاضر و آماده پیش از خودی، کار کرده است... عین غزل حافظ دیده‌ام که خود معاصرین ما می‌سازند. اما این کپیه است و فقط صنعت محسوب می‌شود، اگر کسی عین حافظ بگوید، یا قصیده به سبک عنصری و همقطارهای او به وجود بیاورد. چه بسا آنچه که آن‌ها بدون زحمت ساخته و پرداخته‌اند، اینها با زحمت و ممارست فرا گرفته‌اند و این چیزی برای هنرمند ندارد. اگر از حیث لفظ و شیوه کاری به سبک دیگران می‌کنید، از حیث‌های دیگر راه باز است که به آن تازگی دهید و قابل نشان دادن باشید. زیرا راه برای تقلید، همیشه باز است اما عمل ابتکار است که ارزش دارد و خلق الساعه نیست. (۲۲۵–۲۲۴)

تبرستان www.tabarestan.info

همدلی با هنرمندان نوگرا و حرکت‌های فراتر از فهم عمومی، در سراسر آثار نیما پراکنده است. نیما بارها به مصائب کار کسانی چون لامارتین (۱۸۶۹–۱۷۹۰) (*نامه‌ها* ۸۴)، موتسارت (۱۷۹۱–۱۷۵۶) و مشکلات دو چندان هنرمندان پیش‌رس «شرقی» و کشورهای مالامال فقر و ذلت، از جمله ایران، ـ که به اعتقاد او ترقی فکری در آن‌ها «کُند» و «تردیدآمیز» صورت می‌پذیرد، ـ اشاره می‌کند. (*ارزش احساسات* ۱۴) او نوجویی‌های کسانی چون خود را برای جامعه آن روز، «کمی زود» ارزیابی می‌کند. (*نامه‌ها* ۲۶۰ و ۴۲۷)

نیما در نامه‌ی (۱۳۱۰) مشهورش به ارانی می‌نویسد، در ایران امروز کسی جز من و «آن سومی» [= برادر نیما، لادبن] وجود ندارد که حرف‌های شما را بفهمد، و در ادامه می‌افزاید «زیر و روی ایران را خوب شناخته‌ام» (۴۶۴) نیما در ادامه‌ی این نامه می‌نویسد: «برای تعریف [= ستایش] کتاب شما [کتاب *علم الروح* ارانی] همین سطر کافی است که در ایران امروز خواننده‌ای که بفهمد ندارد». (۴۶۸) او در نامه‌ای به صادق هدایت (۱۳۱۵) نیز می‌نویسد:

> چند تا کتابی را که توسط علوی فرستاده بودید، خواندم. شما فقط یک خطای بزرگ مرتکب شده‌اید. این کتاب‌ها مثل *چمدان* [مجموعه داستان بزرگ علوی] و *وغ وغ ساهاب* [قطعات طنزآمیز نوشته‌ی مشترک هدایت و مسعود فرزاد]، به اندازه‌ی فهم و شعور ملت ما نیست. این دوره که به ما می‌گویند ما ابنای آن هستیم از خیلی جهات

که اساس آن مربوط به شرایط اقتصادی و مادی است، فاقد این مزیت است... شما با این نوول‌ها که انسان میل می‌کند تمام آن را بخوانند برای مرده‌ها، بی‌همه چیزها، روی قبرشان چیزهایی راجع به زندگی و همه چیز ساخته‌اید. گربه را با زین طلا زین کرده‌اید، در صورتی که حیوان از این رم می‌کند. (۵۸۲)

نیما در نامه‌ای دیگر (۱۳۳۳)، خطاب به ابوالقاسم جنتی عطایی در ارزیابی کمدی ***جعفرخان از فرنگ آمده*** حسن مقدم که هم‌زمان با انتشار منظومه‌ی «افسانه» به نمایش درآمده بود، می‌نویسد:

عیب بسیار بزرگی که برای کمدی او و نظایر او در زبان فارسی امروز هست (چون من از حُسن او گفتم از عیب او هم بگویم) این است: مثل بعضی اشعار [مراد نیما منظومه‌ی «افسانه» است] قدری زود بوده است و مخصوصاً حمل ۱۳۰۱ که تاریخ آن نمایش است. اما دوست عزیز من، همین که بهار می‌آید، نرگس زودتر از کنگر وحشی در روی کوه‌ها گل می‌دهد. (۶۷۸)

نیما جایی دیگر از این نامه با اشاره به ظرائف فراتر از درک و دریافت مخاطبان آن روزگار در نمایش‌نامه‌ی مقدم، می‌نویسد:

من نمی‌دانم و نمی‌خواهم فکر کنم که بدانم در آن روز و روزگار که او در این شهر [= تهران] می‌زیست، این دقت را برای چه کسانی به کار می‌برد. (۶۷۷)

نیما آثار نوگرایانه را همچون «دوختن لباس پیش از تولد بچه» ارزیابی می‌کند. (***شعر و شاعری*** ۲۳۹) و البته همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد و در ادامه نیز خواهیم دید، این‌گونه نیست که معتقد باشد هنرمند نوگرا باید بدون توجه به وضعیت تاریخی و فرهنگیِ کشورش، دیوار نوآوری‌های خویش را هر لحظه بالاتر ببرد؛ او در کنار ترغیب و تشویق نوگرایان به تجربه‌های جدیدتر، بیش از هر چیزی ـ به خصوص هر چه جلوتر می‌آییم ـ به همگامی و همگرایی هنرمندان نوآور با آهنگ رشد اجتماعی و فرهنگی مردم تأکید دارد. به اعتقاد نیما در جوامعی که ضرب آهنگ رشد اقتصادی و اجتماعی‌شان با رشد جوامع پیشرفته یکسان نیست، این هنرمندان نوگرا هستند که باید با

«اغماض» و «نرنجیدن» به حرکت خود ادامه دهند و مردم را نیز با خود همراه سازند. به اعتقاد نیما «فهم عالی» نوجویان در حقیقت «گناه» خود آنان است، نه مشکل فهم فروتر توده‌ی مردم. (***یادداشت‌ها*** ۲۹۶)

وقتی سخن از فضل تقدم نیما به میان می‌آید، برخی سعی می‌کنند فضیلت او را در حدّ همان امتیاز آغازگری محدود کنند. به گمان آنان نیما در تاریخ شعر معاصر جایگاه انکارناپذیری دارد، اما بیشتر از آن جهت که یک آغازگر است و دیگرانی را به دنبال خود کشانده است. همان‌گونه که براهنی به درستی اشاره می‌کند، نباید مسأله‌ی فضل تقدم نیما را تا حدّ فضل تقدم محمدبن وصیف در تاریخ شعر فارسی، تقلیل داد. (***بحران رهبری نقد ادبی و رساله‌ی حافظ*** ۳۱۱) و به همین سبب، نیما نقد مشهور احسان طبری را بر شعر «امید پلید» (۱۳۱۹) در مجله‌ی «نامه‌ی مردم» (۱۳۲۲) نمی‌پذیرد. طبری در نقد خود، در کنار «نامأنوس، غریب و احیاناً بی‌ثمر» خواندن برخی از اشعار نیما ـ که البته در آن تاریخ به خصوص درباره‌ی اشعار سال‌های ۱۳۱۹-۱۳۱۸ نیما تا حدّی حرف درستی بوده ـ، از اهمیت آغازگری و فضل تقدم او یاد کرده و جایگاه شعرش را با جایگاه شعر «ابوحفض سغدی» و ارزش «کالسکه» در قیاس با «اشعار حافظ و سعدی» و «اتومبیل امروزی» سنجیده بود. (***نامه‌ها*** ۷۲۲) و حال آنکه اگر انصاف بدهیم و بخواهیم از «ابوحفض سغدی» شعر معاصر یاد کنیم، بی‌گمان باید از تجربه‌های تقی رفعت، شمس کسمایی، جعفر خامنه‌ای و لاهوتی یاد کنیم. نیما با پذیرش این اصل که «شتاب و بی‌حوصلگی در هنر روا نیست»، معتقد است، طبری مطابق «روشِ فکری» خود ـ که مراد نیما تحلیل مارکسیستیِ وجوب تبعیت روبنا از زیربنا است ـ، تفاوت سرعت در زمان «ابوحفض سغدی» و «سعدی و حافظ» را در نظر نگرفته است.

نیما همچنین این انتقاد را بر نظر طبری وارد می‌کند: ما به جهت «سرعت کار»، «نیروی دماغی» و «شوری که ما را به کار برانگیخته است»، مجبور نیستیم در تلاش‌های فکری [روبنایی]، به خلاف تلاش‌های عملی [زیربنایی]، الزاماً تمام مراحل تاریخی تجربه شده در تاریخ و فرهنگ غرب را به ترتیب از سر بگذرانیم. نیما معتقد است ما می‌توانیم گاه از جاده‌های کنار گذر، برخی از مراحل و مکاتب هنری را پشت سر بگذاریم. (۶۱۳-۶۱۲) به همین سبب می‌نویسد:

برای پیشینیان وضعیت =[زیربنا] و برای ما منابع هنری [مهم]

www.tabarestan.info تبرستان

است. از این گذشته فعالیت‌ها یکسان نیستند. نسبت به پیشینیان ما به فعالیت کمتر نیازمندیم، همچنان به زمانی کمتر. (۶۱۲-۶۱۱)

و به خلاف سال‌های ۱۳۱۵-۱۳۰۸ که هنر و به طور کلی امور روبنایی را تابعی از متغیر اقتصاد و شکل زندگی می‌دانست، می‌نویسد: «چیزی که در پی شکل و ساختمان می‌رود و زاده‌ی بلافصل هیچ‌گونه وضعیتی شناخته نمی‌شود، هنر است.» (۶۱۳-۶۱۲)

نیما در ادامه می‌افزاید:

هنر با اساسی جدا از علم و اخلاقِ ما، هر چند هر یک در آن مؤثرند، می‌کوشد تا زیبایی خود را به دست بیاورد. پس از آن آنچه را که در ما و طبیعت زندگی [زیربنا] وجود دارد با خود بسازد. چیزی که در پی شکل و ساختمان می‌رود، زاده‌ی بلافصل هیچ‌گونه وضعیتی شناخته نمی‌شود، هنر است... زیرا در هوش انسانی و کارهای دماغی [روبنایی] شتابی است که در عمل او نیست. اسباب عمل [زیربنا] باید به زحمت فراهم شود و خیلی با تدریج و پررنج‌تر، و حال آنکه اسباب ذوق و هوش [روبنا]، همان ذوق و هوش است. تا در کجا و کدام زمان و به نیروی کدام زنده (۶۱۳)

طیِ کمتر از بیست سال از رمانتیسم حاکم بر اشعار «ای شب» و «افسانه» به سمبولیسم اجتماعی اشعاری چون «ققنوس»، «غراب» و «آی آدم‌ها» رسیدن، خود گواه موجّه درستی نظر نیماست، زیرا فاصله‌ی تاریخی میان این دو مکتب ادبی در اروپا، چیزی است حدود صد و پنجاه سال. ناگفته نماند نیمایی که چنین پاسخی به طبری مارکسیست می‌دهد نیمایی است که چند سالی است از آموزه‌های انعطاف‌ناپذیر سوسیالیستی فاصله گرفته و به مراحل مترقی‌تری از اندیشه‌ی هنری دست یافته است. او به رغم اینکه به خوبی می‌دانست ایران آن روزگار از لحاظ ساختار اقتصادی و فرماسیون اجتماعی، آمیزه‌ی ناموزونی از فئودالیسم و نظام ایلیاتی ـ عشایری با زرورقی از نوسازی آمرانه‌ی عصر رضاخانی است، ـ که از لحاظ تاریخی با اروپای قرون ۱۶ و ۱۷ قابل مقایسه بود ـ ، با گام‌های آرام اما اساسی به سراغ اندیشه‌ها و مکاتب هنری اواخر قرن نوزده و اوایل قرن بیستم رفت و به این نیندیشید که اندیشه و سلیقه‌ی شعری او چندان با زیربنای جامعه‌ی آن روز مطابقت ندارد.

تبرستان
www.tabarestan.info

۳- نیما و نوآوری

۳-۲ : شرایط نوآوری در نگاه نیما

۳-۲-۱- روش اصلاحی، هدف انقلابی

هنوز بسیارند کسانی که گمان می‌کنند نیما پس از آنکه دریافت شعر سنتی در آن شیوه و شکلی که در روزگار او مرسوم بوده، کارکردش را از دست داده است، بر آن شد تا قالب، الگوی وزنی و نظام قافیه‌ای حاکم بر آن را دگرگون کند و همچون سریویلیِ شاعر با خود گفت: «از همین دم می‌کشم من شعرهایم را / به دگر قالب». (*اشعار* ۲۵۴) این افراد، پس از این توضیح کوتاه، سطرهایی از شعر «ققنوس» یا «غراب» را به عنوان شاهد مدّعای خویش نقل می‌کنند و به همین سادگی جریان بغرنج، تدریجی و پیچیده‌ی تجدّد شعر فارسی را توصیف می‌کنند. اما مخاطب آشنا با تحولات تدریجی شعر فارسی در عصر مشروطه و کسی که از دگرگونی‌های گام به گام و از سر دقت و تأمل نیما آگاه است، تغییرات شعر جدید را همچون خودِ نیما، دست‌کم از پنجاه سال پیش از انتشار شعرهایی نظیر «ققنوس» و «غراب» پی می‌گیرد (*ارزش احساسات* ۸۳-۸۱) و جدای از تحولات تاریخی شعر معاصر، به چند و چون دگرگونی‌های درونی شعر نیما نیز توجه بیشتری می‌کند. «از قصه‌ی رنگ پریده» (۱۲۹۹) تا «افسانه» (۱۳۰۱)، از «افسانه» تا «محبس» (۱۳۰۳)، «خانواده‌ی سرباز» (۱۳۰۴) و «سرباز فولادین» (۱۳۰۶)، و از «سرباز فولادین» تا «ققنوس» (۱۳۱۶)، «غراب» (۱۳۱۷)، «مرغ غم» (۱۳۱۷) و «مرغ مجسمه» (۱۳۱۸)، و از

«مرغ مجسمه» تا «آی آدم‌ها» (۱۳۲۰)، «ناقوس» (۱۳۲۳)، «پادشاه فتح» (۱۳۲۶) و «مرغ آمین» (۱۳۳۰)، و از «مرغ آمین» تا شعرهای کوتاه و منسجم سال‌های آخر شاعری نیما [حدوداً از سال‌های ۲۸–۲۷ تا سال ۳۷] راه دراز آهنگی پیموده شده است و این نمونه‌ها، نمونه‌های انگشت شمار و البته شاخص‌تر شعر نیماست در کنار انبوه تجربه‌های متفاوت و احیاناً ناموفقی که او طی چهار دهه‌ی پرافت و خیز شاعری‌اش از سر گذرانده بوده و بخشی از این تجربه‌ها اکنون در کلیات اشعار او فراهم آمده است؛ نمونه‌هایی که نیما با آن نگاه پی‌درپی تازه شونده‌اش، به خود اجازه می‌داده تا منتشر شود و در معرض قضاوت مخاطبان قرار گیرد. می‌توان تصور کرد که او پس از انتشار تجربه‌های جدیدش با چه دقت و وسواس، منتظر واکنش‌ها، تأثیرگذاری‌ها و توفیق‌ها و شکست‌های احتمالی می‌نشست.

به خلاف آنچه مشهور است و به رغم آنچه که تا پیش از سال ۱۳۱۰، نیما خود نیز از آن با تعبیر «انقلاب شعری» خویش یاد می‌کند (*نامه‌ها* ۱۰۱، ۱۱۰، ۱۲۷ و ۳۲۷)، و بر آن است که «جایی که نشد خراب آباد نشد» (*اشعار* ۵۴۰)، نیما با در پیش گرفتن «روش انقلابی» به تثبیت نسبی شیوه‌ی شعری خویش دست نیافت. گرچه او حتی در ***حرف‌های همسایه*** نیز از شیوه‌ی انقلابی شعر خویش سخن می‌گوید و معتقد است «انقلاب» با «نظم و متانت» صورت نمی‌پذیرد و ندیده است که «بنایی را آرایش کنند، پس از آن پی بریزند» (*شعر و شاعری* ۸۲)، اما حقیقت امر آن است که به رغم آنکه تحولات شعر معاصر، از دور تحولی انقلابی به نظر می‌رسد، اما دست‌کم با دقت در تحولات شکلیِ شعرِ خودِ نیما، به این نتیجه‌ی مسلم خواهیم رسید که شیوه‌ی شعری او به هیچ روی شیوه‌ای انقلابی نبوده است. به همین سبب نیما آنجا (۱۳۲۴) که در انتقاد از تندروی‌های شاعران همروزگار خویش می‌نویسد: «شاید من در قدم اول که این کوه [شعر سنتی] را می‌شکستم، هر سنگی را یک جا پرتاب می‌کردم، اما پس از انقلاب هر چیزی را باید دید.» (*شعر و شاعری* ۲۰۳)، بیشتر بوی نوعی تفاخر به مشام می‌رسد تا واقعیت؛ زیرا با مرور کلیات شعر او هرگز صدای چنین انقلابی به گوش نمی‌رسد؛ ضمن اینکه او در پایان نوشته‌اش آورده «اما پس از انقلاب هر چیزی را باید دید.» اگر بخواهیم از تندروی‌های به اصطلاح انقلابی در شعر معاصر یاد کنیم باید از تجربه‌های ناموفقِ شعر هجایی یحیی

دولت‌آبادی، اشعار منثور مجموعه شعر *راز نیمه شب* محمد مقدم و اشعار سوررئالیستی هوشنگ ایرانی و هذیان نویسی‌های تندرکیا یاد کنیم، که نیما خود از پست و بلند تمامی این تجربه‌های عمدتاً نافرجام باخبر بوده است.

اگر در فرهنگ‌های دیگر، نهضت‌های شورشی و افراطی همچون فوتوریسم، دادائیسم و سوررئالیسم، متأثر از شکل زندگی و جریان‌های سیاسی ـ اجتماعیِ عصر خود، به نفی یکسره‌ی الگوها و انگاره‌های پیشین برخاستند و به خصوص مکتب سوررئالیسم به توفیق‌های فراوانی نیز دست یافت، در اینجا نیما با اشرافی که بر وضعیت ناموزون تاریخی و سلطه و سیطره‌ی بلامنازع فرهنگ و شعر گذشته‌ی ما داشت، به خلاف زمانی (۱۳۰۷) که گمان می‌کرد «اول به تخریب شعر بپردازیم، زیرا این وجودی است که از همه چیز لطیف‌تر است و به هم زدن آن آسان‌تر از همه چیز.» (*نامه‌ها* ۲۶۲)، خیلی زود به این نتیجه‌ی واقع‌گرایانه رسید که جز با اتخاذ رویکردی اصلاح گرایانه و همگام شدن با آهنگ تحولات تاریخی و فرهنگی ایران آن روز، توفیق نخواهد یافت گامی به سوی آرمان‌های «هنر انقلابی»اش بردارد. هنرِ انقلابی گفتیم چرا که محصول تلاش‌های نیما و نیمائیان راستین، انقلابی در ساختار شعر فارسی برپا کرد، اما همان‌گونه که اشاره شد، در این تلاش‌ها کمتر «روش‌های انقلابی» به کار گرفته شد. تمامی روش‌هایی که در تاریخ تحولات شعر معاصر به ظاهر انقلابی و بنیان برافکنانه به نظر می‌رسد، توأم با تندروی‌ها، هیجان زدگی‌ها و ناآگاهی از وضعیت تاریخی و فرهنگی کشورمان صورت پذیرفته است. بگذریم که بخش اعظمی از این حرکت‌ها از آبشخور هرگونه ذهن و ذوق شاعرانه بی‌بهره بوده‌اند و اکنون که می‌نگریم بیشتر به نوعی خراب کاری و اغتشاش هنری شباهت دارند تا نحله‌هایی نوگرا و انقلابی.

در مقابل این حرکت‌های به اصطلاح انقلابی و از نوع سرخ و دوآتشه‌اش، انقلاب شعری نیما، انقلابی بوده «مخملی»، انقلابی که هر چه پیش‌تر می‌آییم، بسیار آرام‌تر و بدون سر و صدا و با در نظر گرفتن تمامی جوانب و جهات سنت‌های دامنه‌دار شعر فارسی، امکانات زبانی ـ بیانی آن و با گوشه‌ی چشمی به انتظارات مخاطبان سخت‌گیر این فرهنگ صورت پذیرفته است.

نیما به سبب روحیه و ذهنیت عمل‌گرایانه‌اش، در تمامی مراحل

www.tabarestan.info تبرستان

نوآوری‌های خود، چشمی به سوی مقتضیات خلاقیت هنری خویش داشت و چشم دیگرش نگران کیفیت دریافت هنری مخاطبان بود و تلاش‌های شعری و فکری او حکایت از آن دارد که همواره در صدد آن بود تا پیوند میان خود و مخاطبانش را به طور کلی نگسلاند. اگرچه هستند کسانی که معتقدند هنرمندان خلاّق و بدعت‌گذار ارزشی برای فهم توده‌ی مخاطبان قائل نیستند ـ که این حرف تا حدّی حرف درستی است و نیما نیز گاه این‌گونه می‌اندیشیده ـ ، اما حقیقت آن است که نیما– به ویژه در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۱۵–۱۳۰۷ ـ ، از آن جهت که به خود به چشم یک معلم و «مصلحِ» اجتماعی می‌نگریست (*نامه‌ها* ۲۳۱ و ۴۸۵)، همواره نگران فهم مخاطبان و در پی تعالی بخشی تدریجی درک فکری ـ فرهنگی آنان بوده است. (~ ۲۳۱، ۲۴۲ و ۳۲۴) برای همین می‌نویسد: «با زارعین و چوپان‌ها طوری صحبت کرده، نشست و برخاست می‌کنم که برادر با برادر.» (*نامه‌ها* ۲۴۵) و جای دیگر می‌نویسد، باید همچون «لنگر ساعت» با حرکت نوسانی تحول فکری مردم همراه شد. (~ ۵۳۵)

همان‌گونه که پیش‌تر آمد، طرز نگرش نیما به مردم و جامعه از حدود سال ۱۳۱۵ تغییرات کلی می‌یابد، اما او همواره به اصل همراه شدن آگاهانه با حرکت مردم و تنظیم حرکت شعریِ خود با آهنگ حرکت آنان پای‌بند مانده بوده است. به همین سبب هنگامی که احساس کرد شاملو در حیطه‌ی وزن و فرم شعر دچار تندروی‌هایی شد، در نامه‌ی مشهور خود به او (۱۳۳۲)، به کرّات از لزوم نزدیک شدن شاعر به مردم، سنت‌ها و علاقه‌مندی‌هایشان سخن می‌گوید. در این نامه توجه نیما به امکانات عملی خلاقیت و لزوم در نظر گرفتن سطح فرهنگی و سنت‌های بومی مخاطبان، در جریان نوآوری‌های شعری، منعکس شده است. خلاصه‌ی عقاید نیما در این نامه از این قرار است: باید به حساسیت‌های ذوقی مردم حساس بود (۶۵۳–۶۵۲)؛ مردم با وزن [وزن عروضیِ نیمایی] به ما نزدیک می‌شوند؛ مردم هنوز به شعر آزاد [نیمایی] عادت نکرده‌اند، پس نباید به سراغ شعر سپید برویم؛ باید با عادت‌های ذهنیِ خود مردم به آنان نزدیک شد (۶۵۳)؛ باید از روی «شدنی‌ها» و «سنت‌هایی که رد نشده‌اند»، در خصوص «کلمات»، «شکل»، «وضع تعبیر»، «مکان»ها، «جمله‌بندی»، «خصوصیات زبان» و «همه چیز»، به مردم نزدیک شد. (۶۵۴) نیما در ادامه می‌افزاید من همواره سعی می‌کنم از دریچه‌ی چشم مردم نگاه

کنم (۶۵۴) و به شاملو توصیه می‌کند باید نوبت گرفت و به تدریج حرکت کرد و پی‌درپی فرم و طرز کار را عوض نکرد و می‌افزاید: «سی و چند سال، همیشه راه‌های امکان‌پذیر و شدنی را در تفحص بوده‌ام. من می‌گویم می‌خواهم پیش بروم اما صدای مردم را در راه بشنوم.» (۶۵۵) و جالب آنکه با یادآوری این نکته که در بخش‌هایی از شعر «صبح می‌آید» شاملو، «وضع تعبیر قدما سایه می‌زند»، می‌نویسد، این مسأله «عیب و نقصان» شعر شما نیست، زیرا راهی است برای نزدیک شدن به مردم. (۶۵۵)

www.tabarestan.info تبرستان

از این‌گونه اشاره‌ها به خوبی می‌توان دغدغه‌ی نیما را برای ایجاد توازنِ نسبی میان حرکت شعری خویش و سطح فهم فرهنگی مخاطبان ملاحظه نمود، همان چیزی که او خود جایی از آن به لزومِ دانستنِ «میزان» در کارِ نوآوری یاد می‌کند. (*شعر و شاعری* ۴۲۱) نیما معتقد بوده نباید بدون محاسبه‌ی «هوش و قضاوت» مردم، توقع بی‌جا داشته باشیم و مثل «شعرای قدیم» به فهم خود تفاخر و از پایین بودن سطح فهم مردم گله کنیم. (~ ۶۱) به همین سبب به رغم آنکه گاه از اینکه با او همچون هنرمندان «کشورهای متمدن» برخورد نمی‌شود، گله‌مند است (*یادداشت‌ها* ۲۶۸)، اما عمدتاً و به خصوص هر چه به سال‌های آخر حیات نزدیک‌تر می‌شود و از واقعیت‌های پیرامون خود ارزیابی درست‌تری به عمل می‌آورد، از «صبر جمیل» و «حوصله»ی پایان ناپذیر خود سخن می‌گوید. (*نامه‌ها* ۶۵۶، ۶۶۲ و ۶۹۵) در نگاه نیما، توقع فهم بالا و برتر داشتن از مردم، بدون فراهم آوردن زمینه‌های چنان فهمی برای شان، «حماقت» محض است (~ ۶۸۲)، چرا که او به خوبی می‌دانست به سبب فقدان زمینه‌های متناسب با چنان فهمی، نمی‌توان شعر نو را با اصرار و ابرام به ذهن مردم تزریق و تحمیل کرد.

نیما بیشتر آرزومند فراهم آمدن زمینه‌های مناسب‌تر فرهنگی بود و بی‌گمان با آن سعه‌ی صدر و حوصله‌ی مثال زدنی‌اش، چندان انتظار نداشت که خیل مخاطبان، اشعارش را چون «کاغذ زر» بر سر و دست ببرند. او به آینده و تغییرات تاریخی و فرهنگی احتمالی، چشم دوخته بود، به همین سبب جایی می‌نویسد:

> 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 در خواهند یافت و برای آن چند نفر هم آیا ابهامی در کار پیدا می‌شود یا نه؟ (*شعر و شاعری* ۱۷۸)

به گمان نویسنده‌ی این سطور، مراد نیما از «یک اقدام لازم» دیگری، که او شرایط را برای عملی کردن آن مهیا نمی‌داند، رها کردن وزن یا دست‌کم بهره‌گیری از اوزان مختلف در یک قطعه یا منظومه است.

نیما در نخستین نامه‌ی خود به شاملو می‌نویسد:

> از قضاوت هیچکس درباره‌ی من نگران نباشید... من همین قدر باید از عنایتی که جوانان نسبت به کار من دارند، متشکر باشم. اگر اشتباه کرده یا نکرده‌اند، قدر مسلم‌تر اشتباه اینکه شخص خود من در راه و رسم خود شک بیاورم. (۶۵)

توجه نیما به اصل تدریجی بودن جریان نوآوری در شعر معاصر و به‌طور کلی آفرینش هنری در جای جای آثار او پراکنده است. گفتنی‌است تقریباً تمامی اشارات او در باب لزوم تدریجی بودن نوآوری مربوط به دوره‌های تکامل یافته‌تر اندیشه‌ی شعری او [آخرین *نامه‌ها* و مجموعه‌ی *شعر و شاعری*] است.[۳۹]

نیما سال ۱۳۱۰ می‌نویسد مواد کارم را از «اجتماع» اخذ می‌کنم آنگاه «در گوشه‌ی خلوت خود مثل صوفی‌های قدیم» به کار مشغول می‌شوم. او در ادامه می‌نویسد: «آن کار عبارت از عملیات تدریجی است که با وجود همه‌ی سنگینی و فشاری که به مغز و بنیه و اعصاب می‌دهد آرام و منظم است.» او علت در پیش گرفتن چنین رویه‌ای را در این می‌داند: از آنجا که افکار آماده نیست و طبقه مفهوم مغشوشی دارد، نباید بیش از این شتاب کرد. (*نامه‌ها* ۵۰۰)

چکیده‌ی تکامل یافته‌ترین نظر نیما در این باب، در سطرهای زیر از رساله‌ی «تعریف و تبصره» (۱۳۳۲) منعکس شده است:

> نیما یوشیج می‌گوید: هیچ چیز نیست که ناگهان تغییر کند. هیچ سنتی هم نیست که ناگهان عوض شود. همین‌طور هیچ شکل از اشکال هنری وجود ندارد که برای نفوذ خود در مردم، راه ناگهانی را پیدا کند. اغتشاش و تناقض لازمه‌ی تحول است. لازمه‌ی هنر برای هنرمند این است که درست و به جا و به موقع و از روی میزان، کارش را انجام دهد. وقتی که شعر تامّ و تمامی را از نظر مردم

> می‌گذرانیم فهم و شناسایی آن‌ها را هم باید در نظر بگذرانیم. (*شعر و شاعری* ۴۱۹-۴۱۸)

این‌گونه اشارات در آثار نیما بسامد بسیار بالایی دارد و اساسی‌ترین انتقادی که او به خصوص در دهه‌ی بیست و سی بر شعر شاعران جوان و نوجو وارد می‌داند، همین شتاب و سرعت غیرمتناسب با وضعیت تاریخی ـ فرهنگی حاکم بر فضای عمومی جامعه‌ی آن روز است، آسیبی که نیما جایی از آن با تعبیر «غوره نشده، مویز شدن» یاد می‌کند. (*نامه‌ها* ۵۲۱) به همین سبب نیما نوآوری‌های شعری نصرت رحمانی را در اشعار آغازینش (۱۳۳۳ ـ احتمالاً در قیاس با تندروی‌های ابتدائی شاملو یا دیگر افراطیون از قبیل اعضای مجله‌ی «خروس جنگی» ـ ، «تجدد متین» ارزیابی می‌کند و به او می‌نویسد که اگرچه در معنی و موضوع تند رفته [اشاره به ناتورالیسم و عصیان‌گری اشعار نصرت رحمانی] ، اما در شکل و «ادای معنی» جانب اعتدال را نگاه داشته است. (*نامه‌ها* ۶۸۰-۶۷۹)

تأکید نیما در یکی دو دهه‌ی آخر حیات، بر تدریجی بودن امر نوآوری و وجوب رعایت تعادل در بدعت‌های شعری به سبب شناخت درستی بوده که او از وضعیت اقتصادی و تاریخی ـ فرهنگی ایران روزگار خود داشت و این شناخت درست از شرایط روز و شیفته نشدن او به جریان‌ها و محفل‌های روشنفکری، که چه بسا از واقعیت‌های جامعه‌ی ایرانی دور افتاده بودند، محصول سال‌ها زیستن او با طبقات مختلف مردم و اندیشیدن او در باب واقعیت ملموس زندگی آنان بوده است. نیما در سراسر دوران حیات، هیچگاه ارتباطش را با زادگاه خود یوش، قطع نکرده بود؛ او همچنین سال‌ها با نهادهای آموزشی آن روز [وزارت معارف و صنایع مستظرفه و مدرسه‌ی صنعتی] در شهرهای مختلف [تهران، بارفروش، رشت، لاهیجان و آستارا] ، همکاری داشت. این ارتباط دائمی با طبقات مختلف جامعه، او را از نزدیک با واقعیت‌های زندگی مردم آشنا می‌ساخت. میل مردم شناسانه و تعلق خاطر او به روان شناسی توده‌ی مردم، در جای جای *نامه‌ها* [به خصوص نامه‌های نوشته شده در سال‌های ۱۳۱۲-۱۳۰۷] و *سفرنامه* هایش منعکس شده است، چیزی که او اغلب از آن با تعبیر «علم الروح» عمومی یاد می‌کند. (*نامه‌ها* ۱۶۱، ۲۳۴، ۲۶۸، ۲۸۸ و *سفرنامه* ۲۳، ۳۹، ۴۱، ۷۳ و ۹۸)

www.tabarestan.info تبرستان

سال‌های ۱۳۱۵-۱۳۰۷ سال‌های گرایش شدیدتر نیما به اجتماع و مفاهیم سیاسی و سوسیالیستی است. به همین سبب، توجه به مردم و زندگی مادی‌شان در آثار نیما پررنگ‌تر می‌شود. نیما در سال ۱۳۰۷ درباره‌ی گشت و گذار خود در منطقه‌ی یوش می‌نویسد:

> اوقات من در این قریه هرگز به بیکاری نمی‌گذرد. طبیعت و روح مردم، مخصوصاً این مردم ساده، کتابی است که متصل در آن مطالعه کرده، برای تقریر در قلب خود یادداشت می‌کنم. (*نامه‌ها* ۲۴۵)

نیما در همین صفحه در باب گردش‌های خود در معابر عمومی تهران می‌نویسد:

> معمولاً یک چیز مرا به گردشگاه‌های عمومی می‌برده است و آن میل به مطالعه در آداب و اخلاق عمومی بوده است.

نیما در اولین نامه‌ی نوشته شده از شهر بارفروش (۱۳۰۷) نیز می‌نویسد:

> هر وقت... در بین مردمی که به عادات و اخلاق دیگر آشنا هستند گردش می‌کنم، با کمال دقت در آن‌ها مطالعه کرده، پس از آن خود را در مقابل سفرنامه‌ی کوچکم می‌بینم. (۲۴۹)

او در *سفرنامه*اش نیز آورده است: «من همیشه خود را به مطالعه در روح مردم وادار می‌کنم.» (۹۸) این شناخت دقیق، علاوه بر فوائد گوناگونی که برای شاعری چون نیما در پی می‌داشته، به او کمک می‌کرده تا به ایجاد تعادل در بدعت‌های شعری‌اش بیندیشد. این مسأله نشان می‌دهد، در نگاه نیما «ذوق» امری است اجتماعی، نه مسأله‌ای مختصّ و منحصر به نخبگان.

تبرستان
www.tabarestan.info

۳- نیما و نوآوری

۳-۲ : شرایط نوآوری در نگاه نیما

۳-۲-۲- تقدّم تغییر فرهنگی

نیما به رغم روحیه‌ی انقلابی و طالب «انتقام و خون» که متأثر از اوضاع نابسامان سیاسی ـ اجتماعیِ سال‌های ۱۳۰۴-۱۲۹۹ برنامه‌های آغازین ـ که گاه در نامه‌های سال‌های ۱۳۰۸-۱۳۰۴ و سفرنامه‌هایش (۱۳۰۸-۱۳۰۷) نیز دیده می‌شود ـ و همچنین منظومه‌های واقع‌گرایانه‌ای همچون «محبس»، «شهید گمنام» و «سرباز پولادین» حاکم است و تا حدودی تفکر او در این سال‌ها را به اندیشه‌های انقلابی و گاه حتی شورشی و آنارشیستی میرزاده عشقی، عارف قزوینی و فرخی یزدی در آن سال‌ها نزدیک می‌سازد،[۴۰] در نوشته‌های پس از این دوران، غالباً بر تقدم تغییر فرهنگی، اصلاح نظام آموزشی و اصل تدریجی بودن تغییرات تأکید می‌ورزد. گویا نیما بر اساس مرور تلاش‌های ناکام و تجربه‌های عقیم مانده‌ی نهضت مشروطه و آشوب‌هایی که در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۰۴-۱۲۹۹ بر تاریخ ایران حاکم شده بود، آشوب‌هایی که نهایتاً به استبداد عصر رضاخانی انجامید، به این نتیجه عمیق و واقع‌گرایانه رسید که پیش آگاهیِ تاریخیِ قشری از اندیشمندان جامعه یا تغییر یک نظام سیاسی از طریق انقلاب و کودتا، الزاماً به تغییرات بنیادین و پایدار در عرصه‌های مختلف اجتماعی و فرهنگی نخواهد انجامید. او بر اساس آگاهی از ساخت سنتی جامعه و کندی حرکت‌های فرهنگی در ایران، جایی می‌نویسد، متأسفانه با

اینکه فاصله‌ی زمانی زیادی میان من و آخوندزاده وجود دارد، «من میرزا فتحعلی آخوندزاده‌ی دربندی هستم.» (*شعر و شاعری* ۶۹) حال آنکه به اعتقاد نیما در سیر طبیعی تاریخ، او نمی‌باید پس از قریب به یک قرن، به تکرار تعالیم کسانی چون آخوندزاده (۱۲۹۵–۱۲۲۸ هـ ق) [چهره‌ی مورد علاقه‌ی نیما (بنگرید به ~ ۲۰۴ و ۲۰۸)] بپردازد. البته همان‌گونه که در بخش پیشین اشاره شد، نیما در عین حال چندان تعجیلی هم برای به سرانجام رسیدن تلاش‌های خود و دیگر نوگرایان همروزگار خویش در کوتاه مدت نداشت و به سبب آگاهی از وضعیت تاریخ و فرهنگ ایران آن روز بوده که جایی می‌نویسد ملت ما تا دویست سال دیگر نیز همچنان «تشبیه طلب» و «مضمون گرا» خواهد بود. (~ ۲۳۰) و این دو تعبیر در تلقی نیما از آفت‌های شعر سنتی و تلاش‌های عمدتاً بی‌ثمر سنت‌گرایان همروزگار اوست. نیما حتی جایی با بیانی طنزآمیز از اینکه در دوره‌هایی از تاریخ معاصر، ذوق و سلیقه‌ی عمومی جامعه به سبک‌های قرون گذشته رجعت نکرده است، ابراز شادمانی می‌کند. (~۳۸۹) از این رو هر چه از سال‌های ۱۳۰۵–۱۳۰۴ به این سو می‌آییم، میزان توجه نیما به مسأله‌ی فرهنگ، اندیشه و امور ریشه دارتر بیشتر می‌شود، اموری که دست‌یابی به آن‌ها نیاز به صرف زمان بیشتری دارد و بی‌سبب نیست که نیما دو یادداشت مستقل [شماره‌های ۱۲۵ و ۱۲۸] از مجموعه ***حرف‌های همسایه*** را، که در سال ۱۳۲۳ به نگارش درآمده‌اند به بغرنج بودن تغییرات فرهنگی و لزوم حرکت تدریجی در این حیطه اختصاص داده است. (**شعرو شاعری ۲۵۵–۲۵۴** و ۲۶۰)

نیما در نامه‌ای (۱۳۱۰) جامعه‌ی روزگار خویش را «هیأت مریض» می‌خواند، هیأتی که هر عیبی که در آن می‌بیند، در حدّ امکان به زبان نمی‌آورد، بلکه به خانه می‌رود، فکر می‌کند و می‌نویسد. (***نامه‌ها*** ۴۲۰) چرا نیمایی که به خصوص در این سال‌ها گرایش شدیدی به اصول عمل‌گرایانه‌ی سوسیالیستی از خود نشان می‌دهد، عیوب این جامعه را می‌بیند، اما آن را به زبان نمی‌آورد و در خلوت خود به دنبال چاره می‌گردد؟ روشن است، چون معتقد است، تلاش برای تغییر روحیات و مبانیِ اخلاقیِ مردم، پیش از فراهم آوردن بسترهای مناسب برای تغییر و ارتقای سطح دانش و آگاهی‌های عمومی آنان، تلاشی بیهوده و محکوم به شکست است.

او در یادداشتی (۱۳۲۳) نیز وضعیت فرهنگی آن روز ایران را به «گندابی» تشبیه می‌کند و بر اولویت تغییر فرهنگی برای درک و فهم شعر نو تأکید می‌کند:

> وسیله به دست من و تو نیست. دوست عزیز جوان من! هر وقت کشور ایران فرهنگ داشت و دیوارهای طویله خراب شد. تا وقتی فرهنگ نیست، هیچ چیز نیست. هر وقت که همه چیز بود، این [فهم شعر نو] هم هست. ولی متأسفانه خیلی مانع در راه است.... روزی خواهد رسید. فقط باید بدانید که هنوز نرسیده‌اند، باید بدانید در گندابی به سر می‌بریم. (*شعر و شاعری* ۲۵۵–۲۵۴)

تبرستان www.tabarestan.info

نیما در یادداشت بعدی نیز فهم شعر نو را در گرو دگرگونی فرهنگ عمومی مردم می‌داند:

> قبلاً گفته بودم، تا فرهنگ نداریم، متوقع نباشید.... زمان لازم است که به تدریج و خرده خرده به فهم مطلب برسند.... فرهنگ که باشد، اقلاً به وجود چیزی آشنا می‌شوند. (~ ۲۵۶)

و مراد او از تغییر فرهنگ، آن‌چنانکه خود در ***ارزش احساسات*** یادآور می‌شود، تغییر «احساسات و شخصیت‌های کوچک کوچک ما از هر حیث» است. (۹۶) به اعتقاد نیما تا زمانی که ما «نظر، ذوق و سلیقه»ی امروزی و جهانی را تجربه نکنیم، تصور خلق و فهم آثار نو از جانب ما نیز «حکم تصور اجنه و شیاطین در خرابه‌های بیابان است.» (*شعر و شاعری* ۳۹۴) به همین سبب جایی آرزومندانه می‌نویسد: «اگر یک تربیت عمومی بود...» (~ ۶۷)

از همین رو، با آنکه در ***حرف‌های همسایه*** (۱۳۳۴–۱۳۱۸) تلقی نیما از نگرش هنرمند به جامعه، در مقایسه با سال‌های ۱۳۱۴–۱۳۰۹ تفاوت بسیار یافته و او به ذهنیت نخبه‌گرایانه‌تری رسیده، اما همچنان برای فهم توده‌ی مردم اهمیت بسیاری قائل است. او به رغم اهمیت فراوانی که در این سال‌ها برای مقولاتی همچون «فردیت»، «ابهام» و «تخیل خلاق» در هنر قائل است، معتقد است گاه باید قطعات آسان یاب‌تر و واقع‌گرایانه‌تری [تعبیر نیما: رئالیست] سرود تا عموم مردم نیز بفهمند. (*شعر و شاعری* ۱۹۷) به اعتقاد نیما گرچه هنر در مفهومِ نابِ خود امری است شخصی و نخبه پسند، اما در عین حال باید با

خلق آثار سهل‌الوصول و عامه پسندتر، سطح ذوق و فرهنگ عمومی مردم را ارتقا داد. (~ ۳۱۵ و ۴۰۹)

نیما معتقد است بدون فراهم آمدنِ بسترهای مناسب فرهنگی و پیش از تجربه‌ی مبادی اندیشه و ذوق جدید، به سراغ مفاهیم جدید رفتن، به حکایت مردی می‌ماند که «با نداشتن خط و سواد، در دکان عینک فروشی، عینک‌ها را نمی‌پسندید، برای اینکه با هیچکدام نمی‌توانست بخواند.» (~ ۴۱۴) به همین سبب، آن‌گاه که به وجود تنگناها و نابسامانی‌های فرهنگی و اجتماعی در شهر آستارا و در نتیجه، عقیم ماندن تلاش‌هایش جهت ترویج تعالیم جدید، آگاهی می‌یابد، می‌نویسد:

> من در وسط «طاء» کلمه‌ی «غلط» منزل گرفته‌ام. بیرون آمدن از آن راهی ندارد. باید خود را بلند و فوق همه چیز نگاه داشت... به این جهت این پنج شش ماه را تماماً به سکوت گذرانیده‌ام. همقطارهای من این سکوت را علامت بی‌زبانی و بی‌اطلاعی من فرض می‌کنند و از اینکه من سیخ چشم آن‌ها نیستم، خوشحال‌اند... من هم از سکوت خودم درس می‌گیرم. به این نحو عمر می‌گذرد. ولی یک چیز هست: این ناحق‌هایی را که انسان می‌بیند، قسمتی از آن‌ها راجع به جمعیت است [به خود جمعیت برمی‌گردد]. شخص واقف و حساس نمی‌تواند به بی‌اعتنایی از آن‌ها بگذرد. در این خصوص هم همیشه عقیده‌ی من این بوده است که آنچه مربوط به جمع است برای جمع گفته شود تا [بتوان] به دست جمع آن‌ها را اصلاح کرد. (*نامه‌ها* ۴۴۰-۴۳۹)

تأکید مکرر نیما بر «کتاب»، «کتابخانه» و «مدرسه» نیز از همین رو بوده است. اظهار نظر نیما در باب وضعیت فرهنگی شهر بارفروش [بابل] خواندنی است:

> بارفروش شهر نیست یک دارالتجاره [است.] فقط از پول صحبت می‌شود. در بین آن‌ها محتاج به دانستنِ چیزهای دیگر نیست. همه چیز را از راه معمول و دائمی‌اش جستجو می‌کنند. کتابخانه و مطبعه ندارد. اطفالشان را به مدرسه نمی‌فرستند. به زور این میل در آن‌ها تبلیغ شد. مطابق این معرفةالروح، بارفروش یک ایران کوچک است، نیم قرن از ایران بزرگ به عقب. (*سفرنامه* ۴۰-۳۹)

او جای دیگر درباره‌ی مدرسه ستیزی بارفروش‌ها می‌نویسد:

> روزنامه ندارند. به قرائت خانه نمی‌روند. مدرسه را محل کفر می‌دانند. در ۱۸ سال قبل [سال ۱۲۸۹ هجری شمسی] به یک مدرسه که در شهر مجاور ـ ساری ـ تأسیس شده بود، حمله می‌برند. مدیر و معلم‌های آن مدرسه به جنگل‌های اطراف متواری می‌شوند. (~ ۴۸)

با توجه به چنین وضعیتی بود که نیما همان سال‌ها در انتقاد از نوسازی آمرانه و شتاب‌زده‌ی عصر رضاخان در این شهر می‌نویسد:

> پی در پی ساختمان آن را تغییر می‌دهند. اما ساختمان فکری آن است که محتاج به تغییر نیست! اگر تمام معابر تنگش خراب شوند، معابر اخلاق و عقایدش همان‌طور مسدودند. چه می‌توان کرد اینها را نمی‌بینند.[۴۱] (*نامه‌ها* ۳۳۲)

تبرستان www.tabarestan.info

نگاه انتقادآمیز نیما به شیوه‌های مرسوم در در نظام آموزشی ایران

گویا توجه نیما به اهمیت مسأله‌ی فرهنگ آن‌گاه فزونی گرفت که او سال‌ها در تهران و همچنین به گونه‌ای پراکنده، سال‌ها به تبعیت از جابه‌جایی‌های محل خدمت همسرش عالیه، در شهرهای مختلف مناطق شمالی کشور، به تدریسِ دروسی نظیر علم‌التربیه، معرفةالنفس، ادبیات فرانسه (*نامه‌ها* ۳۴۸)، ادبیات فارسی، عربی و جغرافی دوره‌ی متوسط (~ ۴۱۱) پرداخت. او خود در نامه‌ای، در کنار شکوه از اوضاع نابسامان اجتماعی و فرهنگی در شهر آستارا می‌افزاید:

> این شغل معلمی که به عهده گرفته‌ام، چشم مرا از راه محسوس و عملی باز کرده است. سابقاً فکر می‌کردم، حالا می‌بینم. خیلی تفاوت دارد. (۴۵۱ و همچنین بنگرید به ۴۵۳)

بخشی از دغدغه‌های آموزشی نیما که او گاه از آن با اصطلاح غربیِ «پداگوژی» pedagogy یاد می‌کند (*نامه‌ها* ۴۶۵، ۵۰۵ و ۵۰۶)، در سفرنامه و نامه‌های مربوط به سال‌های ۱۳۱۲-۱۳۰۵ ـ که مصادف است با سال‌های آموزگاری او ـ منعکس شده است. توجه نیما به مسأله‌ی آموزش و مدرسه از آنجا ناشی می‌شده که او معتقد بوده در مسائل فرهنگی این تغییر «روح»

عمومی است که اهمیت دارد، نه درخشش و نبوغ افراد استثنایی. (*سفرنامه* ۷۳) در سفرنامه، نیما درباره‌ی مسائلی همچون مکان مناسب آموزشی (۷۰–۶۹)، لزوم تأسیس کودکستان جهت شکل‌دهی ذهنیت کودکان از سنین پایین‌تر (۱۱۸–۱۱۷)، توجه به وسایل جدید آموزشی (۱۱۶) و حذف تنبیه بدنی ـ البته با در نظر گرفتن جایگزین‌های مناسب (۷۸ و ۱۱۷) ـ ، اشارات فراوانی دارد.

نیما سال ۱۳۰۴ در «مدرسه‌ی صنعتی»[۴۲] تهران که بنا به گفته‌ی خود او در عبارتی طنزآمیز، جزو وزارت «معارف علیّه» آن روز نبود (*نامه‌ها* ۱۴۰)، تدریس می‌کرد. از او در همین سال نامه‌ای خطاب به برادرش در دست است که نخستین اشاره‌های نیما به معضلات نظام آموزشی در آن منعکس شده است. در بخشی از این نامه آمده است:

> هدایت کردن اشخاص باید تابع طبیعت آن‌ها باشد. من بارها به تجربه و معاینه دانسته‌ام از چه راه مدرسه و کتاب اخلاق جز خفگی و انقیاد و بی‌اقتداری فکر و خیالی [فقدان خلاقیت] چیزی در اطفال تولید نکرده است... اینها خلاصه‌ی به هم پیچیده‌ی عقاید من است... این نوع نکات را در کتاب *براد* تا اندازه‌ای تشریح کرده‌ام. اما از پریشانی و خستگی حواس و غیظ و غضب کتابم را پاره کرده‌ام. (۱۳۵)

او بعدها نیز بارها اشاره می‌کند، قصد دارد کتابی بنویسد که تعالیم جدیدی متناسب با نیازهای علمی، عملی و ضرورت‌های زندگی امروز در آن طرح شود. (~ ۴۱۹ و ۴۲۵) از جمله جایی درباره‌ی انتقادهای مکررش در باب «اوضاع مدارس ولایتی» [شهرستان‌ها] می‌نویسد:

> انتقاد از اوضاع مدارس ولایتی جداگانه است. قبول کنند یا نه، نوشته‌ام و می‌نویسم. تأسیس مدارس در ولایت، مطلقاً یک ظاهر سازی و هوسرانی است. بدون توجه در [=به] تنظیم دروس و ادوات مدرسه و تنظیم کار معلم و فراهم کردن وسایل کار او... این قبیل چیزها مربوط است به تعلیم و تربیت و طرق معلوم آن. فقط سوراخ‌های بدهوای تنگی کرایه کرده‌اند و چند میز شکسته در آن گذاشته‌اند و در رأس آن معلمی با ماهی شش هفت تومان مزد، چون می‌خواهند در ولایات هم مدرسه‌ای داشته باشند، اسم این سوراخ‌ها

> را مدرسه گذاشته‌اند. (~ ۳۳۳)

جالب اینکه نیما حدود ۸۰ سال پیش (۱۳۰۷) با توجه به ذهنیت عمل‌گرایانه و نگاه کاربردی‌اش به امر آموزش، بر وجوب تأسیس مدارس فنی ـ حرفه‌ای بر اساس نیازمندی‌های مناطق مختلف کشور تأکید می‌کند و معتقد است باید بر اساس «احتیاج» و «امکانِ عملِ» هر منطقه‌ای، دست به تأسیس مدارس زد:

> من متحیرم چرا به حسب استعداد و تناسب مکان [=منطقه] مدرسه ایجاد نمی‌کنند. عمل شما [اولیای امر آموزش] مثل این است که به ملاحان کشتی، زراعت بیاموزیم و به سکنه‌ی امکنه‌ی زراعتی، ملاحی را. چنانکه در اینجا. بارفروش انواع و اقسام دلاّل دارد ولی یک فلاح؟! حال سایر بلاد نیز همین است. احتیاج، امکان عمل و طرز پیشرفت، سه واسطه‌ی مهم هستند که در تعلیمات خود از آن‌ها استعانت نمی‌جوییم. پس از آن دعوی می‌کنیم با تعلیم خود بدبخت‌ها را خوشبخت می‌کنیم. (*سفرنامه* ۶۹)

نیما در ادامه‌ی این نوشته، بر ضرورت تأسیس مدارس «فلاحتی» در مازندران تأکید می‌کند و همچنین از مباحث انتزاعی کتب آموزشی انتقاد می‌کند، مباحثی که به اعتقاد او آن قدر «ممتاز و عالی!» است که «خودشان [اولیای امر آموزش] نیز از درک آن عاجزند.» (۶۹)

به اعتقاد نیما، مؤسسات جدید آموزشی قلب جوانان امروز را خراب کرده است (*نامه‌ها* ۱۹۳)؛ به همین سبب او تصمیم می‌گیرد فارغ از برنامه‌ی وزارت معارف و تعالیم مرسوم آن روز، کار خود را انجام دهد. (~ ۲۷۶) از جمله اینکه، به خلاف روش معمول در مدارس، برای ارزیابی دانش آموزان، روش خاص خود را که شیوه‌ای است کاربردی و عمل گرایانه به کار می‌بندد. (*سفرنامه* ۷۳) او حتی چند صفحه از سفرنامه‌اش را تحت عنوان «چطور امتحان می‌کنند»، به شیوه‌ی خاصِ ارزیابیِ خود از دانش‌آموزان، اختصاص داده است. (۹۱–۸۸)

نیما در چند نامه‌ی جداگانه نیز به مسأله آموزش پرداخته است. نخستین توجه جدی و انتقادی او به نظام آموزشی را می‌توان در نامه‌ی او به یحیی ریحان [صاحب امتیاز مجله‌ی «گل زرد»] ملاحظه کرد. نامه تاریخ مشخصی

تبرستان www.tabarestan.info

ندارد و در کنار نامه‌های مربوط به سال ۱۳۰۶ جای گرفته است. نیما در این نامه از تعالیم و «اخلاقِ مصنوعِ عصری» رایج در نظام آموزشی روزگار خود انتقاد می‌کند و خواهانِ رشد طبیعی کودک در دامان طبیعت است. او معتقد است برای اینکه «لیاقت» کودکان‌مان را رشد دهیم، باید در خردسالی آن‌ها را آزاد و رها بگذاریم و پی‌درپی تعالیم اخلاقی را در گوششان زمزمه نکنیم. البته این نظر نیما با آنچه پیشتر از او درباره‌ی وجوب تأسیس کودکستان نقل کردیم، در تضاد است:

> هر وقت چشم من به این اطفال خردسال می‌افتد که با کمال ترس و احتیاط سرشان روی کتاب خم می‌شود، دوست من، فکر من می‌خواهد آتیه‌ی نامعلومی را راجع به آن‌ها تجزیه کند... و مشاهده می‌کنم که مملکت مستغنی از علما و اشخاصی است که نظریات و آرای آن‌ها می‌تواند مضراتی را که هنوز گریبانگیر این نورُسته‌ها نشده است، از آن‌ها دور کند. (۲۱۴)

نیما در ادامه‌ی این نامه، از غیرعلمی بودن کتاب‌های آموزشی و انشاهای از نوع «قربانت شوم»[۴۳] که «تملق و دروغ» و «نثر قرون گذشته» را ترویج می‌دهد، انتقاد می‌کند و از اینکه «ندانسته‌ایم شهری بودن مفیدتر است یا دهاتی بودن، زیرا وحدتی به شکل تعالیم خود نداده‌ایم»، اظهار تأسف می‌کند. (۲۱۵) نیما نقص عمده‌ی نظام آموزشیِ آن روز را در «تقلید ناقص» از مؤسسه‌های غربی و غیربومی بودن شیوه‌های آموزشی می‌داند. او مدرسه را محل «وقت گذرانی» و «دخمه»‌ای می‌داند که به کودکان به «ضرب چوب» و با بال‌های بسته، حکم پرواز می‌دهند. (۲۳ و ۲۱۶)

تأثیرپذیری از کتاب *امیل* ژان ژاک روسو در این عبارات کاملاً آشکار است و از آنجا که نیما جایی دیگر با وجود آگاهی از مطالب کتاب روسو، از بی‌خبر بودن خود از در دست بودن ترجمه‌ی احتمالی این کتاب به زبان فارسی می‌نویسد، می‌توان حدس زد او کتاب *امیل* یا محتوای آن را به زبان اصلی خوانده بوده است. البته پیش از نیما عبدالرحیم طالبوف در *کتاب احمد* یا *سفینه‌ی طالبی*[۴۴] در پی تطبیق دادن وضعیت «امیل مغربی» با شرایط «احمد مشرقی» برآمده بود. (*کتاب احمد* ۴۴) مایل تویسرکانی نیز در شماره‌های پیوسته‌ی (۱۲-۱) دوره سوم (۱۳۰۱) مجله‌ی «ارمغان» مبحثی با عنوان

«عقیده‌ی ژان ژاک روسو» را به نگارش درآورده بود که در فواصل آن به کرات به اثر روسو اشاره شده است. نیما در این نامه (۱۳۱۲) ـ که پاسخی است به نامه‌ای از خواهرش که صاحب فرزندی شده بود و کتاب *امیل* را برای تربیت او درخواست کرده بود ـ، می‌نویسد این کتاب و آموزه‌های آن، امروزه تا حدی انتزاعی و غیرعلمی است و تنها از لحاظ بررسی تاریخ تحولات تعلیم و تربیت اهمیت دارد، زیرا روسو در این اثر «فیلسوفانه فکر کرده است.». با توجه به تغییراتی که از سال‌های ۱۳۱۰-۱۳۰۹ در اندیشه‌ی نیما حاصل شده بود، مراد او تفکر رمانتیک و ذهنیت ایدئالیستی روسو است، و اینکه او «از مقررات علمی امروزه که اساس مادیِ علم را با کلیه‌ی افکار و تئوری‌ها، من جمله تربیت ارتباط می‌دهد، آشنا نیست.» مراد نیما از «علم» سوسیالیسمِ علمی و آموزه‌های مادی و عمل‌گرایانه آن است و پیداست که این اندیشه با تفکرات روسوی رمانتیک و ایدئالیست تا چه اندازه در تضاد است. (۵۶۰-۵۵۹)

نیما در ادامه می‌نویسد:

> از این قرار، روسو نمونه‌ی یک رشته تفکرات فیلسوفانه در قرن هجدهم است، مقارن با همان اوقات که علوم طبیعی شروع به ترقی کرد تا مقررات خود را بپذیرد. همه‌ی این چیزها را باید از راه عملی و مادی خود یاد گرفت و بعد در خصوص آن فکر کرد... بعبارةِ اُخری فلاسفه راجع به تربیت زیاد حرف زده‌اند. علم امروز با فسخ و انحلال فلسفه، حرف خود را می‌زند. (۵۶۰)

نیما در پایانِ این نامه یادآور می‌شود انسان امروز دیگر چیزی را از راه «فکر خالص» نمی‌پذیرد و به خواهر خود توصیه می‌کند که بهتر است اشتباهات نظری گذشته‌ی او را تکرار نکند و کودکانش را مطابق روال طبیعی رشد آن‌ها و با ملاحظه‌ی آزاد بودن‌شان برای تحرک و تفریح، تربیت کند. (۵۶۱-۵۶۰)

دومین نامه‌ی جدی نیما پیرامون مسائل آموزشی، نامه‌ی اوست به مَتکان، نماینده‌ی «معارف» آمل در سال ۱۳۰۷. این نامه هنگام اقامت نیما در بارفروش نوشته شده است. نیما نامه را با ذکر این نکته آغاز می‌کند که با کتاب و از طریق کلاس و درس نمی‌توان مسائل مهم تربیتی همچون «نجابت» و «سرپوشی» [=حجاب] را به دانش‌آموزان کلاس پنجم و ششم آموزش داد، چرا

www.tabarestan.info تبرستان

که، در نظامی که بر تعالیم اخلاقیِ ذهنی و غیرکاربردی تکیه می‌کند و معلمش با «ماهی شش هفت تومان» به تدریس «انشای محررین اخیر» و «منتخبات کنونی نظم و نثر» [مرادنیما گزینش‌های ادبای آن سال‌ها از متون گذشته جهت تدریس در مدارس است؛ ما در اشاره به تلقی نیما از سبک هندی به این انتخاب‌ها اشاره خواهیم کرد.] می‌پردازد، نمی‌توان از شاگردان چندان انتظاری داشت. به همین سبب در ادامه می‌نویسد: «من مرددم به آن‌ها بگویم نجابت یعنی چه؟» و از داستان ***آیدین*** خود یاد می‌کند که بخش‌هایی از آن در پاورقی روزنامه‌ی «شفق» [به مدیریت علی دشتی] چاپ شده بود، داستانی که بنا به اشاره‌ی نیما در باب مسائل آموزشی بوده: «این [آموزش] موضوعی است که یکی از کتاب‌های معروف خود را وقف آن کردم.» و از آنچه در ادامه می‌آورد، چنین برمی‌آید که ***آیدین*** داستانی بوده در مخالفت با اصول تربیتی و آموزشی آن روز و به قصد ترویجِ نجابت حسّ انتقام و حق جویی. (۲۹۰–۲۸۸) نیما در اینجا نیز بر آن است که کتاب آموزشی باید فواید عملی و اجتماعی درپی داشته باشد.

نیما در بخشی دیگر از این نامه می‌نویسد: «به قدری در این باب فکر کرده‌ام که حالیه در نظرم کهنه و یک فکر متداولی شده.» (۲۹۲) او در این نامه نیز بر ضرورتِ رشدِ طبیعیِ کودک و بی‌ثمریِ تعالیم اخلاقیِ مطرح شده در آثار سعدی، ابنِ یمین، لافونتن و کتاب‌هایی نظیر ***گلستان*** و ***کلیله و دمنه*** تأکید می‌ورزد. (۲۹۳–۲۹۲). او جاهای دیگر نیز از تعلیمات اخلاقیِ ناهماهنگ با زندگی امروز در آثار سعدی، اسمایلز و واتسون انتقاد می‌کند. (~۴۶۷ و ۵۵۲–۵۵۱) نیما معتقد است طرز تعلیم پیشینیان همچون غزلیات عاشقانه‌ی به سبک قدما، در آینده‌ای نزدیک منسوخ خواهد شد. (~۴۹۱). او معتقد است تعالیم اخلاقی همواره باید با فراهم آوردنِ زمینه‌های مادی و ملموس توأم شود، چرا که در غیر این صورت به مشتی محفوظات و مفاهیم ذهنی بدل خواهد شد. (~۵۶۰) این توجه به ریشه‌های مادی و ملموس امور اخلاقی و آموزشی تا بدان جاست که نیما در نامه‌ای علل مادی گرایش کودکان به دروغ گفتن را تشریح می‌کند. (~۴۲۲–۴۲۱) او همچنین در ستایش از روش ابداعی همسرش می‌نویسد:

> هر چیز را به صورت مادی آن چیز به آن‌ها یاد می‌دهد. زیرا هر یک از اشیاء که دارای صورت مادی شدند، دارای محل قرار در ذهن خواهند بود. تلقین در این وقت به خوبی مؤثر واقع می‌شود. وسیله‌ای است که حافظه را برمی‌انگیزاند. تا اینکه ذهن آن صورت را حفظ کند... روس‌ها حروف‌هاشان را به شکل حشرات و حیوانات در آورده‌اند. اگر ما هم حروفی غیر از این حروف را برای «الفبای» خود داشتیم به آن‌ها همین اشکال را می‌دادیم. این بهترین دستور علم التعلیم بود. شیرینی‌سازها می‌توانند به طریق دیگر این تعلیم را قبل از داخل شدن طفل به مدرسه اجرا کنند و آن این است که حروف به اشکال مختلفه‌ی نان‌های شیرینی ساخته باشند، به اطفال از آن نان‌ها بفروشند. مادرها از اطفال، شکل هر کدام را بپرسند و در صورت دانستن آن‌ها، به آن‌ها همان شکل را بدهند. (***سفرنامه*** ۱۱۷–۱۱۶)

تبرستان
www.tabarestan.info

نیما با همه‌ی انتقادهایی که به شیوه‌های آموزشی سنتی دارد و معتقد است این حرف‌ها برای کسی «نان» و «مسکن» نمی‌شود (***نامه‌ها*** ۵۵۲)، در عین حال، جایی «حسّ کنجکاوی» خود را مرهون دوران طلبگی‌اش می‌داند. (~ ۳۳۸) او همچنین با همه‌ی انتقادهایی که از شیوه‌ی آموزشی معمول در آن روزگار داشته، تحصیل در مدرسه را برای کودکان امری ناگزیر می‌داند و معتقد است شاگرد خوب همواره می‌تواند فراتر از محدوده‌ی برنامه‌های مرسوم آموزشی حرکت کند:

> همیشه یک شاگرد خوب، غیر از همه‌ی شاگردهاست و آتیه‌ی او هم غیر از همه‌ی آن‌ها. شاگرد باهوش فکر را از جایی که باید بگیرد، می‌گیرد. و اگر وضعیات او مناسب باشد، برای تولید یک فکر تازه به هوش زیاد هم مربوط نیست، ولی مدرسه لازم است. (~ ۴۵۹)

دغدغه‌ی اصلاح نظام آموزشی تا آنجا ذهن نیما را به خود مشغول کرده بود که حتی در نامه‌ی منظوم خود به خانلری (۱۳۱۰) به این مسأله اشاره کرده است:

این مدرسه‌هاست آلت دزدان — هرچند که گوید اینم و آنم
وین خیل معلمان چو آلاتی — پیچان و مصوته همی خوانم...
جهل است هرآنچه نام آن علم است — که اکنون آگه ز کید دزدانم

(***اشعار*** ۵۸۸)

توجه نیما به چهره‌های معارف خواه و نواندیشی همچون میرزا حسن رُشدیه[۴۵] [مشهور به «پیر معارف» و بانی فداکار مدارس فراوانی در شهرهای تبریز، تهران، قم و مشهد] (*اشعار* ۴۳۶ و *سفرنامه* ۱۱۴)، یوسف اعتصام الملک [پدر پروین اعتصامی و صاحب امتیاز مجله‌ی «بهار»] (*اشعار* ۴۳۶، ۵۸۴ و *یادداشت‌ها* ۲۶۹ و ۲۸۱) و محمدعلی خان تربیت [از نخستین بانیان کتابخانه و مدرسه در ایران] (*یادداشت‌ها* ۲۶۹)، از همین مسأله ناشی می‌شده است. نیما در دوران تدریس، تصنیف و ترانه‌ی کودکانه نیز می‌سروده که اگرچه در کارنامه‌ی شعری او امری تفنّنی به شمار می‌رود، اما از تعلق خاطر و دغدغه‌ی درونی او نسبت به مسأله‌ی آموزش حکایت می‌کند. نیما علاوه بر دو تصنیف کودکانه‌ی «آواز قفس» و «بهار» که در سال ۱۳۰۸ سروده و در *کلیات اشعار* او به چاپ رسیده، یک لالایی و سه تصنیف کودکانه‌ی دیگر [«کودکان شاد»، «بچه‌ی خوب» و «بهار» (۱۳۰۸)] نیز سروده است (*کمان‌دار بزرگ کوهساران* ۱۳۸-۱۳۳). به احتمال فراوان این لالایی و دو تصنیف بی‌تاریخ نیز محصول همین سال‌هاست. او همچنین داستانی برای کودکان به نگارش درآورده است. (*یادداشت‌ها* ۱۶۱-۱۵۳) نیما در ترانه‌های کودکانه‌ی خود بر مفاهیمی نظیر «تحرک و جستجوگری»، «بیداری»، «آموختن»، «نیکی کردن» و «نیالودن زبان به زشتی‌ها» تأکید می‌ورزد. بدین ترتیب نیما را باید از پیشروان شعر کودک در ادبیات معاصر نیز به شمار آورد؛ هر چند پیام‌های تعلیمی این ترانه‌ها ـ به خصوص پیام کاملاً صریح ترانه‌ی «بچه‌ی خوب» ـ با آنچه او خود در مذمّت شیوه‌ی پند و اندرزی آثار تعلیمی گذشتگان از جمله *گلستان* سعدی، بیان می‌کند در تضاد است. نیما همچنین، با توجه به گرایش‌های اجتماعی‌اش در سال‌های ۱۳۱۰-۱۳۰۷، اشعار تعلیمی فراوانی سروده که البته فاقد هرگونه ارزش‌های والای شعری است. در پایان این بخش، ترانه‌ی کودکانه‌ی «بهار» را نقل می‌کنیم که ضرباهنگ تند و سرخوشانه‌ای دارد:

بچه‌ها بهار!
گل‌ها وا شدند
برف‌ها پا شدند
از رو سبزه‌ها
از رو کوهسار

بچه‌ها بهار!
داره رو درخت
می‌خونه، به گوش
پوستین را بکَن
قبا را بپوش
بیدار شو بیدار
بچه‌ها بهار!
دارند می‌روند
دارند می‌پرند
زنبور از لونه
بابا از خونه
همه پی کار
بچه‌ها بهار!

(*اشعار* ۱۵۵-۱۵۴)

البته، زبان این ترانه خالی از اشکال نیست. برای مثال بهتر می‌بود نیما به جای شکل رسمیِ افعال [وا شدند، پا شدند و...]، از گونه‌ی محاوره‌ای آن [وا شدن، پا شدن] بهره می‌گرفت تا شکل زبان یکدست‌تر شود. وقتی به جای «باز شدن»، «بلند شدن»، «روی» و «می‌خواند» از «وا شدن»، «پا شدن»، «رو» و «می‌خونه» استفاده می‌کنیم، دلیلی ندارد که حرف «د» را در شناسه‌ی افعال یاد شده حفظ کنیم.

تبرستان
www.tabarestan.info

۳- نیما و نوآوری

۳-۲ : شرایط نوآوری در نگاه نیما

۳-۲-۳- نظریه‌ی ناموزونیِ تاریخی ـ فرهنگی

کمتر سده‌ای از تاریخ ایران را می‌توان سراغ گرفت که تجاوزی به مرزهای جغرافیایی‌اش صورت نگرفته باشد. به رغم تمامی ویرانی‌های مادی و معنوی ناشی از این تهاجمات، تاریخ و فرهنگ ایران هیچگاه در مواجهه با عناصر فرهنگ مهاجم همچون شکست خفت‌بار ایران از روسیه در دوره‌ی قاجاریه، دچار از هم پاشیدگی درونی نشد. در شکست‌های گذشته، حتی هنگامی که به روی کار آمدن حکومت‌های بیگانه‌ای نظیر سلوکیان و ایلخانیان انجامید، پیشینه‌ی تاریخی ـ فرهنگی و نهادهای اجتماعیِ برجای مانده، هنوز آنقدرتوانمند بوده که مؤلفه‌های عنصر ایرانی را به اقوام مهاجر ـ که جز عنصر هلنیسمِ سلوکی از لحاظ فکری ـ فرهنگی درمرتبه‌ی فروتری نیزقرار داشتند ـ ، تحمیل کند.

اما در عصر قاجاریه اینگونه نیست. این بار هم مهاجم، مهاجمی بود که در عرصه‌های فکری و نظامی و اقتصادی، به مراتب از حکومت وقت مقتدرتر بود و هم وضعیت داخلیِ ایران از جهات مختلف به درجه‌ای از انحطاط رسیده بود که به آسانی انسجام اجتماعی و فرهنگی‌اش را از دست داد. بی‌گمان در کنار ضعف حکومت مرکزی و مشکلات مختلف اقتصادی و اجتماعی، عاملی که موجب متلاشی شدن انسجام درونی ایران عصر قاجاری شد، فقدان فکر و

فرهنگ ـ به ویژه در حیطه‌ی اندیشه‌ی سیاسی ـ در معنای زنده و پویایش بود، چیزی که البته تقریباً قرن‌ها بود که دیگر چندان خبری از آن نبود. با این همه، کشوری با آن پیشینه‌ی عظیمِ تاریخی و فرهنگی، یکباره تمامی آنچه را که طیّ قرون در خود هضم و جذب کرده بود و به صورت یک سنت تاریخی ـ فرهنگی درآورده بود، از دست نمی‌دهد. این پیشینه در دوران فترت و انحطاط به پستوهای ذهن و ضمیر مردم رانده می‌شود و در لحظاتی از تاریخ که زمینه‌های مناسب فراهم شود، از گوشه و کنار خود را نشان می‌دهد. این اتفاق به گونه‌ای گسترده، با مقدماتی که همزمان با دوره‌ی حکومت فتحعلی شاه قاجار (۱۲۵۰-۱۲۱۲ هـ. ق) و بعدها به گونه‌ای فزاینده‌تر در عصر ناصری (۱۳۱۳-۱۲۶۴ هـ. ق) فراهم آمد، روی داد. تلاش روشنفکرانی نظیر آخوندزاده، ملکم‌خان، آقاخان کرمانی و عبدالرحیم طالبوف، تجددگرایی دولتمردان نواندیشی همچون قائم مقام فراهانی، امیرکبیر، سپهسالار و امین‌لدوله، حمایت روحانیون مبارزی چون میرزای شیرازی، جمال‌الدین اسدآبادی و بعدها سید محمد طباطبایی، سید عبدالله بهبهانی و میرزای نائینی، در کنار شور و حضور انقلابی مردم، به تغییرات نسبتاً اساسی، اما شتاب‌زده و کمتر توأم شده با شعور تاریخی و اجتماعی انجامید.

این تلاش‌های شتاب‌زده، با همه‌ی تضادها و تناقض‌هایی که در ذات خود داشت، موجب تزریق حسّ حیات تاریخی و اجتماعی، و شکل‌گیری هویت کم و بیش جدیدی شد که با استمداد از دستاوردهای عصر جدید، قصد مرمت پیشینه‌ای فرسوده را داشت، و نتیجه خواه ناخواه آمیزه‌ای بود ناموزون از عناصر فرهنگ سنتی و مؤلفه‌هایی از دستاوردهای تمدن جدید. این ناموزونی آنگاه بازتاب بیشتری یافت که اندیشمندان عرصه‌های مختلف برای عملی کردن اندیشه‌های اصلاح گرایانه‌ی سیاسی ـ اجتماعی و تطبیق و همانند سازی مفاهیم غربی با مصادیق بومی، دست به «تقلیل» آن مفاهیم زدند.[۴۶] راهکار ناگزیری که نه تنها در بسیاری از مواقع مشکلی را حل نکرد بلکه موجب بروز وضعیتی با ماهیت «هم این ـ هم آنی» یا بهتر است بگوییم «نه این ـ نه آنی» گردید، وضعیتی که هانا آرنت آن را از ویژگی‌های دوران «گذشته دیگر نه» و «آینده هنوز نه» می‌داند (۲۹۴). صادق هدایت در «قضیه‌ی خواب راحت»، آنجا که می‌نویسد ما در مشرق زمین «هم گرفتار صداهای تمدن جدید هستیم و هم گرفتار صداهای بی‌تمدنی

www.tabarestan.info تبرستان

قدیم»، دقیقاً به چنین وضعیتی اشاره می‌کند. (*وغ وغ ساهاب* ۹۶)

این تضادها و تناقض‌ها که از آن به «ناموزونی تاریخی ـ فرهنگی» تعبیر کرده‌اند[۴۷] و نیما با تعابیری نظیر «احساسات مختلف الجنس» (*ارزش احساسات* ۸۹) و «اغتشاش و تناقض» (*شعر و شاعری* ۳۱۴ و ۴۱۸) از آن یاد می‌کند، از آنجا ناشی شده که ما به سبب فقدان توالی تجربه‌های تاریخی، اغلب، دوره‌های تاریخی را نه به صورت طولی و خطی‌اش، که به گونه‌ای مغشوش و آشفته و گاه حتی واپس گرایانه پشت سر می‌گذاریم و به ناگزیر عناصری از دوره‌های مختلف را یکجا تجربه می‌کنیم، حال آنکه هر دوره‌ی تاریخی الزامات سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی خود را داراست. نیما سال ۱۳۱۰ خود را «شاعر و نویسنده‌ی دوره‌ی مخصوص»ی می‌خواند که «حد رابط» و «زمان انتقال از حالی به حالی دیگر است» (*نامه‌ها* ۴۷۳)

حال ببینیم نیما با چنین وضعیتی ـ به خصوص در حیطه‌ی شعر ـ چگونه مواجه می‌شده است. او به سبب عمل‌گرایی خاص خود که پیش‌تر به آن اشاره شد، خواهان شناخت درست ویژگی‌های چنین دوره‌ای و پیش بردن جریان شعر، با توجه به وضعیت موجود است. همان‌گونه که پیش‌تر نیز اشاره شد، نیما در *ارزش احساسات* به ناموزونی‌های تاریخی ـ فرهنگی کشور بلژیک در عصر امیل ورهارن سمبولیست اشاره می‌کند و تلاش‌های او را ـ که فراتر از وضعیت تاریخی ـ اجتماعی جامعه‌اش بود ـ ، می‌ستاید. نیما به خوبی می‌دانست که تحولات هنری در غرب، ثمره‌ی «تحولات از جنس دیگر، یعنی ناشی از اوضاع اجتماعی اروپا و اَشکال عمومی آن» بوده است. او معتقد است در آن کشورها «همان‌طوری که بازار هنرهای اقتصادی [صنایع اقتصادی] رواج پیدا می‌کرد، هنرهای زیبا هم راه رواج خود را به دست می‌آورد.» (*ارزش احساسات* ۴۰-۳۹) مراد نیما از این عبارت تبعیت طبیعی «روبنا» از «زیربنا» در عرصه‌ی تاریخ و فرهنگ غرب است، به همین سبب در مقایسه‌ی وضعیت هنر معاصر شرق با غرب، می‌نویسد:

> در جاهای دیگر [شرق] که هنوز اوضاع اجتماعی خود را عوض نکرده بودند، به واسطه‌ی فهم مطالب نوتر، نویسندگان، مصمم و موفق به عوض کردن طرز کار خود شدند. ذوق برای آن‌ها نتیجه‌ی کسب و خبر بود. (~ ۳۹)

مراد نیما از عبارت «ذوق برای آن‌ها نتیجه‌ی کسب و خبر بود» آن است که در شرق پیش از آن‌که زیربنای اقتصادی و مقدمات سیاسی ـ اجتماعی تحولات فراهم شود، هنرمندان، متأثر از جریان‌های فرهنگی و هنری غرب دست به نوآوری زدند. نیما جایی دیگر اشاره می‌کند که هنرمندان نوگرا در کشورهای شرقی جلوتر از وضعیت اجتماعی کشورشان حرکت می‌کنند. (*نامه‌ها* ۶۱۹)

اگرچه نیما هنگام نگارش *ارزش احساسات* (۱۳۱۹-۱۳۱۸) در آغاز حرکت سمبولیستی خویش و سرشار از شور و نشاط نوآورانه است، در عین حال از تناقض‌های تاریخی ـ فرهنگی نشأت گرفته از اوضاع اقتصادی و سیاسی ـ اجتماعی عصر خود به خوبی آگاه بود و هیچ‌گاه گمان نمی‌کرد در کشورهایی که تحولات هنری در آن‌ها نتیجه‌ی «کسب و خبر» است، جریان‌های نوگرا به میزان کشورهایی که این تحولات در آن‌ها نتیجه‌ی مستقیم تغییرات زیربنایی و زمینه‌های مناسب سیاسی ـ اجتماعی است، قوام و دوام یابد. نیما سال ۱۳۱۰ علت اتخاذ رویکرد تدریجی خویش را در این می‌داند که «طبقه» در ایران مفهوم «مغشوشی» دارد. (*نامه‌ها* ۵۰۰) بی‌گمان علت مغشوش بودن مفهوم طبقه در ایران پیامد تجربه‌ی همزمان عناصری از دوره‌ی فئودالیسم [در مفهوم ایرانی نظام ارباب ـ رعیتی] و مولفه‌هایی از عصر جدید است. به سبب همین آگاهی‌ها بود که نیما در یکی دو دهه‌ی آخر حیات به این نتیجه‌ی واقع‌گرایانه رسید که ایرانیان تا «یک قرن، دو قرن» بعد نیز همچنان به دنبال تصاویر و مضامین سنتی خواهند بود. (*شعر و شاعری* ۲۳۱) نیما حتی «تناقض فکری» و «احساسات مختلف الجنس» لامارتین و ویکتورهوگو را در کشمکش روحی این دو شاعر با مذهب و کلیسا در عصر فئودالیسم از یک سو و مدرنیسم از سوی دیگر، اینگونه ارزیابی می‌کند:

> احساسات مختلف الجنس این دوره [اروپای اواخر قرن ۱۸ و اوایل قرن ۱۹] را بر طبق قضایای اجتماعی این دوره می‌توان به خوبی تشخیص داد: تا وقتی که ماشین و کارخانه به اندازه‌ی کافی ترقی نکرده بود و به این واسطه طبقه‌ی به روی کار آمده بکلی نمی‌خواست نسبت به کلیسا بی‌اعتنا باشد، تناقض فکری لامارتین و هوگو کاملاً معنی داشت. لامارتین، در عین حال که بار احساسات نوین را به

www.tabarestan.info تبرستان

دوش می‌کشید، از تقدیرهای آسمانی گله‌مند بود. هوگو در داستان *بینوایان* خود در یکجا هم متوجه گرسنگی و علل و نتایج آن بود و هم خدا و وجدان انسانی را با هم اتحاد می‌داد. ولی پس از اینکه کارخانه و ماشین توسعه یافت و درخواست‌های اقتصادی، مردم را به کار بیشتر دعوت کرد، رمانتیسم ادبیات فرانسه را وداع گفت. (*ارزش احساسات* ۸۹)

همان‌گونه که ملاحظه می‌شود نیما زمینه‌های تاریخیِ ناموزونیِ فرهنگیِ کشورهای غربی را نیز در دوره‌های گذار و انتقال، بررسی می‌کند. این مسأله نشان می‌دهد او از واقعیت‌های تاریخی ـ فرهنگی کشورهای مختلف نیز آگاه بوده و از این تجربیات برای تجربه‌گری‌ها و نوجویی‌های خویش بهره می‌جسته است. نیما در دوره‌های تکامل یافته‌تر اندیشه‌ی شعری خویش از وضعیت تاریخی ـ فرهنگی ایران، شناخت بسیار درستی داشته است.

اگر ناموزونی تاریخی و فرهنگی را، حضور و حیات همزمان عناصری از دوره‌های مختلف تاریخی در مقطعی خاص از تاریخ بدانیم، در جریان‌های شعری اواخر قاجاریه و عصر پهلوی، به روشنی می‌توان شاهد این حضور همزمان و نامتوازن بود. حضور طیف‌هایی نظیر سنت‌گرایان نسبتاً خلاّق [ملک‌الشعراء بهار، ایرج میرزا، شهریار و پروین اعتصامی]، سنت‌گرایان مقلّد [وحید دستگردی، رعدی آذرخشی، محمدعلی ناصح و عباس فرات]، نوقدمائیان [خانلری و تولّلی]، متجددان بی‌ریشه [محمد مقدم، تندرکیا و هوشنگ ایرانی] و نهایتاً حرکتی که می‌توان به نیما و میرزاده عشقی منحصر کرد، حکایت از این ناموزونی دارد؛ و این جریان‌ها جدای از صداهای دیگری است که در این سال‌ها از آثار کسانی چون لاهوتی، فرخی یزدی، عارف قزوینی و نسیم شمال به گوش می‌رسد و مخاطبان خاص خود را دارد. عجیب اینکه جز طیف «متجددان بی‌ریشه» و «سنت‌گرایان مقلد» که در جذب حداقل مخاطبان نیز ناکام مانده‌اند و جریان اصیل نیمایی که هر چه زمان می‌گذرد، از اقبال عمومی بیشتری برخوردار می‌شود، دو جریان دیگر نیز کم و بیش –و حتی تا امروز– مخاطبان خود را دارند. البته این جریان‌ها کاملاً از هم جدا نبوده‌اند، بلکه جریانی همواره عناصری از جریان‌های دیگر را در خود جذب می‌کرده و چه بسا صدایی دورگه و تلفیقی می‌یافته است.

نیما از واقعیت‌های چنین جامعه‌ای بی‌خبر نبود. او که تا حدّ زیادی به مخاطب اهمیت می‌داد و معتقد بود نباید چشم بسته و به تقلید از دیگرانی کار کنیم که در «کشورهای دیگر» با «آدم‌های دیگر» جلو آمده‌اند، در یادداشتی با عنوان «روحیه‌ی اجتماعی ما»، می‌نویسد:

باید فکر کرد که در کدام مرحله‌ایم... اگر بدون این «تطبیق» و «موازنه» چیز بنویسم، نوشته‌ی ما فانتزی است. (*یادداشت‌ها* ۲۰۶–۲۰۵)

می‌بینیم که نیما نیز از «تطبیق» و «موازنه»، سخن می‌گوید، چیزی که شاید در نگاه نخست بی‌شباهت به اصل «تقلیل» دادن مفاهیم غربی نباشد، یعنی همان رویکردی که امروزه به عنوان یکی از اساسی‌ترین کاستی‌های کار روشنفکران و اندیشمندان عصر مشروطه از آن یاد می‌کنند و اغلب قریب به اتفاق متفکران آن عصر برای عملی کردن روند اصلاحات اجتماعی و فرهنگی خود، به ناگزیر از آن استمداد می‌جستند. اما نقطه‌ی قوت تلاش‌های نظری و عملی نیما در آن است که او با آن بصیرت تاریخی ـ فرهنگیِ اعجاب‌آورش، به جای اینکه دست به تقلیل فرم‌های شعر غربی بزند و به محصولی مونتاژی و التقاطی بسنده کند [یعنی همان شیوه‌ای که نوقدمائیان همروزگارش به آن دل خوش کرده بودند، که مسلماً راه ساده‌تری بود و مخاطبان بیشتری نیز می‌یافت]، سعی کرده است دست به تغییرات اساسی اما آرام بزند، تغییراتی که نهایتاً به بومی کردن و آنچه او خود «تطبیق» و «موازنه»ی تجربیات غربی با امکانات بومی می‌نامد، انجامید؛ نتیجه‌ای که با کلنجار رفتن‌های مداوم با امکانات سنت و اقدامات نوگرایانه صورت پذیرفت و بی‌شباهت به جنگ‌های فرسایشی نبود.

نیما در تصویری طنزآمیز، تجدد ناموزون و غیراصیل شاعران نوقدمایی عصر خویش را اینگونه توصیف می‌کند:

شرم‌آور است که متفکرین جلیل‌القدر ما در قرن بیستم با وجود موجود بودن موجبات فهم و بصیرت، این‌طور بوده باشند. از جهات دیگر اینقدر بی‌اصول که معروف‌ترین آنها، مثلاً رئیس فلان انجمن ادبی، به قول خودشان، و به استناد به قول فلان مستشرق «آکادمی آتیه‌ی ایران» یا فلان نویسنده‌ی مبرّز، در عین حال که اشعارش جنبه‌ی دینی را داراست هم جنبه‌ی رنجبری را دارا باشد، هم جنبه‌ی وطنی را

www.tabarestan.info تبرستان

و هم جنبه‌ی فلسفی را و هم جنبه‌ی خاصی که ناشی از اغراض شخصی و امراض عصری‌ست. همین طور در عین حال که با صبری لزوم تجدد را قبول کرده است، «دبنکی» از قدما در دست داشته باشد و «دُراعه‌یی» از عهد خلفا به تن و «کلاهی» از زمان خاقان مغفور بر سر. این هیأت، که علامت تجدد او مگر همان عینک گرد معمولی امروزه باشد یا آنکه تازه عمامه را به زیر انداخته، کاریکاتور آن متجددی است که به توسط چند اصطلاح جدید و چند موضوع کهنه‌ی مضر، که امروزه در اروپا از بین می‌رود، تجدد را به خیال خود در شعر فارسی شروع کرده است. (نامه‌ها ۴۹۰)

نیما در *سفرنامه‌ی* بارفروش نیز در اشاره به وجود تناقض و آشفتگی در پوشش مردم بارفروش، می‌نویسد:

قدیم و جدید در اینجا طوری با هم آمیخته است که از آن می‌توان نسل رابطی را مجزا کرد. هر یک از عادات و آداب آن‌ها چیزی از قدیم را گرفته، به نوعی که بی‌قیدی و مرور زمان راه آن را به آن‌ها آموخته است، با جدید ارتباط می‌دهد. و این ارتباط اگر عادت نیافته باشد، قدری به مسخره [=کمدی] نزدیک می‌شود. کلاه‌ها، نشان پهلوی است. زودتر از همه جا، این تجدد را وقتی که حکومت به آن‌ها فشار آورد، قبول کردند... پس از آن قباهای دراز و چاک‌دار تنگ و یخه بریده را برای نمونه‌ی استقلال خود باقی می‌گذارند. قبای زمان خاقان بن خاقان و آرزوی آن، یک قبای دیگر. شاید خیال می‌کنند این نوعی دیانت و عبادت است. مخصوصاً پیرمردی که در جنب خانه‌ی ما زندگی می‌کند، به متابعت از تزیین این سبک: نعلین دوره‌ی صفوی که به پوست خربزه مشابهت دارد، پس از آن سبیل‌های مظفرالدینی و ریش پدر جدّ شاه ماضی... به ضمیمه‌ی این هیأت، تعبیه‌ی دعا و جادو و بازی و کلاه و یخه‌ی مرتب، و نگاه داشتن زلف در زیر کلاه جدید و آمیخته به این، عینک‌های طلایی و در عوض بستن شال پهن. (*سفرنامه* ۳۲-۳۱)

پیداست نیما با چه خشمی این سطرها را نوشته و انصاف را که کاریکاتوری از این دست چهره‌ها به دست داده است. او در ادامه، این‌گونه «از روی بی‌قیدی» «قدیم» و «جدید» را به هم ارتباط دادن، امری «نوظهور» و نا به

هنجار می‌خواند و می‌نویسد: «هر چیز توازن و تناسب طبیعی خود را از دست بدهد، جمال و جلوه‌ی خود را گم می‌کند.»(۳۲) محصول این تناقض و ناموزونی در حیطه‌ی شعر همانی می‌شود که نیما از آن با تعبیر در آن واحد هم «شکسپیر» و هم «امروالقیس» بودن، یاد می‌کند. (*شعر و شاعری* ۳۰۳-۳۰۲) نیما آنجا که در نامه‌ای می‌نویسد: «چند شب قبل، خانم تاج‌الملوک به تماشای سینما رفته بود. تماشایی برای من این است که زن در زیر حجاب به تماشا برود.» (۱۴۲)، دقیقاً به چنین وضعیتی نظر دارد.

www.tabarestan.info تبرستان

اگر در سطرهای پیشین، نیما تلاش‌های مکانیکیِ نوقدمائیان روزگار خود را به باد انتقاد گرفته، در سطرهای زیر زیاده‌روی‌هایی را که با آهنگ حرکت جامعه‌ی آن روز هماهنگ نبود به نقد می‌کشد:

یکی از بستگان ما عصبانی شده بود که چرا فلان پیرزن دهاتیِ شهر ندیده سمفونی چهارم بتهوون را نمی‌شناسد. اسامی فلان موسیقی‌دان را که همه شنیده‌اند، نشنیده است. آیا حماقت در آن زن دهاتی است یا در این جوان تازه به دوران رسیده‌ی ایرانی؟... حماقت این است که ما کامل‌ترین و زیباترین چیزها را به خورد ناقص‌ترین مردم بدهیم و خیلی صحیح گفته غزالی که حکمت گویی برای عوام مثل این است که شیرخوار را با گوشت تغذیه کنیم. وقتی که در خورند کسی چیزی به کسی داده نمی‌شود، حماقت در ماست. (*یادداشت‌ها* ۲۵۵)

بازتاب ناموزونی تاریخی در شکل شعر نیما

بی‌گمان یکی از مصداق‌های ناموزونی در ادبیات معاصر، در مرور پست و بلند شعر نیماست که آشکار می‌شود، با این تفاوت که در نگاهی فراگیر شعراو همواره حرکتی رو به تکامل دارد و هیچگاه در نقطه‌ای متوقف نمی‌ماند. او خود جایی آگاهانه از تداخلِ دوره‌های مختلف ادبیات ایران سخن می‌گوید و معتقد است ما همچنان در سیطره‌ی سنت‌های گذشته‌ایم:

شکل اجتماعیِ ما یک ترکیب مجرد و بلامقدمه نیست و بنابراین چیزی از فئودالیسم را می‌بایست در ادبیات خود دارا بوده باشیم. اگر از لحاظ نظر [=تئوری] دقت کنیم، قسمتی از کلاسیک را در رمانتیک

> و همین‌طور به تدریج چیزی از رمانتیک را در ادبیات معاصر پیدا می‌کنیم، در عین حال که ماهیت ادبیات معاصر تجربی و عقلی بوده است. (*نامه‌ها* ۵۹۰)

همان‌گونه که پیش‌تر نیز اشاره شد ناموزونی‌های شعر نیما از آنجا ناشی می‌شده که او در فاصله‌ی حدوداً پانزده سالی که از زمان سرودنِ اشعاری چون «قصه‌ی رنگ پریده» و «افسانه» تا هنگام سرودنِ شعرهایی نظیرِ «ققنوس» و «غراب» وجود دارد، سه مکتب ادبی [رمانتیسم، رئالیسم و سمبولیسم] را، همزمان با دست و پنجه نرم کردن با قوالب سنتی و نیمه سنتی تجربه می‌کرده است و بی‌شک پس از طی هر مرحله، تا مدت‌ها بقایای مراحلِ پیشین به گونه‌ای ناخودآگاه در دوره‌های بعدی شعر او نیز به حیات خود ادامه می‌داده است. این مسأله که نیما در طول دوران چهل ساله‌ی شاعری‌اش هیچگاه قوالب سنتی را کاملاً رها نکرده بود، خود حکایت از حضور پررنگ ناموزونی در ذهن و زبان او دارد. به همین سبب نمی‌توان با کسانی که معتقدند نیما در واکنش علیه این باور که او در سرودن اشعار سنتی ناتوان است، دست به تجربه‌هایی در قوالب سنتی زد (*خامه‌ای* ۸۵-۸۴)، همداستان بود. قریحه و ذوق شعری نیما هیچگاه به کلی از گذشته و سنت‌های کلاسیک فاصله نگرفته بود، در نتیجه، گهگاه فیل شعرش یادی از هندوستان سنت می‌کرد. پورنامداریان احتمال می‌دهد نیما یکی از غزلیاتش را مصلحت اندیشانه و جهت استخدام در وزارت فرهنگ آن روزگار سروده باشد، زیرا فضای حاکم بر آن تناسبی با روح نیما در آن سال‌ها (۱۳۱۷) ندارد. (۳۹-۳۷) اگر در نظر داشته باشیم که نیما بسیاری از قصائد و قطعاتش را در سال‌های ۱۳۲۴-۱۳۱۹ سروده و در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۲۴-۱۳۰۵ نیز بارها قالب نیمه سنتی چهارپاره یا دو بیتی‌های پیوسته را تجربه می‌کرده، سرودن چند غزل در سال ۱۳۱۷، چندان عجیب نمی‌نماید. وانگهی با پذیرشِ مصلحتی بودنِ سروده شدنِ این غزل (*اشعار* ۵۷۶)، چه لزومی داشته نیما در دو بیت آخرِ آن با طنز و تعریض از مخالفانش یاد کند، که این امر خود نوعی نقض غرض خواهد بود. فرم غزل - همچون برخی از دیگر قوالب سنتی - آن‌چنان در سنت‌های شعری ما دامنه‌دار و تأثیرگذار بوده که حتی در عوالم خواب و ناخودآگاهی نیز دست از سر نیما برنمی‌دارد. او در یادداشتی (۱۳۱۷) درباره‌ی یکی از غزلیاتش، اشاره می‌کند که

> بیت نخست آن را در خواب گفته و دنباله‌ی آن را در بیداری سروده است. (*اشعار* ۵۷۷) نیما جایی به صراحت می‌نویسد «سال‌های متمادی من دست به هر شکلی انداخته‌ام، مثل اینکه تمرین می‌کرده‌ام و در شب تاریک، دست به زمین مالیده راهی را می‌جسته‌ام.» (*نامه‌ها* ۶۳) او در یادداشتی [احتمالاً سال ۱۳۳۳] درباره‌ی رباعیاتش، - که در تمامی دوره‌های شعری‌اش در این قالب طبع آزمایی می‌کرده و تعلق خاطری عجیب به این‌گونه‌ی شعری داشته، - اشاره می‌کند، نمی‌داند تا به حال چند هزار رباعی سروده است. (*یادداشت‌ها* ۲۲۱)

www.tabarestan.info تبرستان

بازتاب ناموزونی تاریخی در آثار شاعران و نویسندگان معاصر

ناموزونی تاریخی را که بیش از هر چیزی از آمیزش عوالم دوگانه‌ی خودآگاهی [بدعت و تجددگرایی] و ناخودآگاهی [تأثیرپذیری از سنت] سرچشمه می‌گیرد، باید از ویژگی‌های شعر بسیاری از شاعران پس از نیما نیز به شمار آورد. به سبب تداوم همین ناموزونی‌ها بود که: اخوان از شعر سنتی و خراسان به یوشِ مازندران پل می‌زند و در پایانِ راه دوباره به بقایای سنت رجعت می‌کند؛[۴۸] سهراب شاعری را با غزل‌هایی به سبک هندی و تجربه‌های دفتر شعر *در کنار چمن* آغاز می‌کند، در *مرگ رنگ* به شعر نیمایی رو می‌آورد، در *زندگی خواب‌ها* و *آوار آفتاب*، متأثر از هوشنگ ایرانی وزن نیمایی را رها می‌کند و بار دیگر در پنج دفتر آخر *هشت کتاب* به وزن نیمایی ـ البته با نگرشی تازه به طبیعتِ وزن ـ باز می‌گردد؛ سایه نیز همچون اخوان از شعر سنتی به شعر نیمایی رو می‌آورد و در میانه‌ی راه به غزل و قطعه و مثنوی رجعت می‌کند و شاعرانی همچون نصرت رحمانی، اسماعیل خویی، شفیعی کدکنی و منوچهر آتشی [*باران برگ ذوق* مجموعه‌ی غزلیات اوست] نیز در کنار تجربه‌های جدید، هیچ‌گاه قوالبِ سنتی را یکسره رها نمی‌کنند یا بهتر است بگوییم سنت هیچ‌گاه رهایشان نمی‌کند. سنت ـ به خصوص در کشور ما ـ خرسی است «پوستین»نما، رها شده در رودخانه‌ی زمان، که اگر شاعرانِ امروز بخواهند آن را رها کنند، خرس پوستین‌نمای سنّت آن‌ها را رها نمی‌کند.[۵۰] ناگفته نماند گاه آمیزشِ خلاقانه‌ی «روح نو» و «تنِ حرفِ کهن»[۵۱] در پاره‌ای غزل‌های سایه، سیمین بهبهانی، شفیعی کدکنی، حسین منزوی،

محمدعلی بهمنی و قیصر امین پور و برخی رباعیاتِ شفیعی کدکنی و اسماعیل خویی و همچنین مثنوی‌های «عاشقانه» و «مردابِ» فروغ فرخزاد، به خلق نمونه‌های درخشانی انجامیده است.

برای اینکه تصور نشود نمودهای ناموزونیِ تاریخی ـ فرهنگی، تنها در شعر معاصر منعکس شده است، گفتنی است، در داستان‌نویسی نیز، با آنکه ما در قیاس با شعر از سنت‌های داستانی بهره‌ی چندانی نداشتیم و از همین‌رو موانع کمتری پیش روی نویسندگان نوجو وجود داشته، کم و بیش این معضل دیده می‌شود. فارغ از داستان‌های تاریخیِ اواخر عهد قاجار و بسیاری از آثار جمال‌زاده که در آن‌ها مولفه‌هایی از شگردهای زبانی و روایی داستان‌پردازی قدما در کنار عناصری از داستان‌نویسی جدید ـ به ویژه در شخصیت‌پردازی و عینیت‌گرایی در زمان و مکان ـ ، نشسته است، این حیات و حضور همزمان و نامتوازن را در آثار هدایت نیز می‌توان ملاحظه کرد. آثار هدایت، هم به سبب فضل تقدم اودر داستان‌نویسی امروز، و هم به جهت همروزگار بودنش با نیما، نمونه‌ی مناسبی در این زمینه است.

به رغم تصور بسیاری که آثار هدایت را یکسره متأثر از صناعت داستان‌نویسان غربی [چخوف، ادگار آلن پو، گی دوموپاسان، سارتر و کافکا] می‌دانند و او را نویسنده‌ای یکسره مدرن معرفی می‌کنند، او نیز همچون نیما تا آخرین سال‌های نویسندگی‌اش دچار ناموزونی تاریخی ـ فرهنگی بود. به همین سبب در بسیاری از آثارش فاصله‌ی میان روحیه‌ی شرقی و ذهنیت غربی‌اش آشکار است. او نیز کمتر توفیق یافته از ترکیب نگرش غربی و روحیه‌ی شرقی‌اش به شکل منسجم و مشخصی دست یابد. برای مثال در مجموعه داستان ***زنده به گور*** که در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۰۹-۱۳۰۸ نوشته شده، با حضور پررنگ چنین وضعیتی مواجه می‌شویم. فضا، مضمون، آدم‌ها، زمان، مکان و دغدغه‌های ذهنیِ هدایت در داستان‌هایی نظیر «حاجی مراد»، «آبجی خانم» و «مرده خورها» به سنت‌ها و دغدغه‌های شرقی‌اش باز می‌گردد. در طراحی داستان تمثیلی «آب زندگی» نیز هدایت از سرچشمه‌هایی همچون ***قرآن کریم***، ***شاهنامه*** و روایت‌های فولکلریک بهره گرفته است. این داستان به خلاف نمونه‌های پیشین از لحاظ ساختاری نیز شکلی دارد حدّ واسط «نقل و حکایت» و «داستان» در معنای جدید کلمه. اما عناصر داستانی و فضای کلی حاکم بر

داستان‌هایی نظیر «زنده به گور»، «اسیر فرانسوی» و «مادلن»، بیشتر زمینه‌هایی غربی دارد. ما در این تقسیم‌بندیِ شرقی یا غربی بودن، وجه غالب و فضای کلیِ حاکم بر هر داستان را در نظر داریم، نه صرف حضورِ نام شرقی یا غربی یک شخصیت یا مکانی خاص در ایران یا غرب.

این تناقض در مجموعه داستان‌های ***سه قطره خون*** (۱۳۱۱) و ***سگ ولگرد*** (۱۳۲۱) نیز همچنان تداوم می‌یابد. با این تفاوت که در مجموعه‌ی اخیر، ذهنیت غربی هدایت بر جنبه‌ی شرقی اندیشه‌ی او می‌چربد. ناگفته نماند تناقضِ ذهنیِ هدایت، که از گرایش‌های تناقض‌آمیز او به شرق و غرب سرچشمه می‌گرفته، این‌گونه نیست که در مقطعی از بین برود یا در مقطعی دیگر تمام فضای آثار او را پر کند. او به گونه‌ای همزمان با این دوگانگی دست و پنجه نرم می‌کرده است، که اگر جز این می‌بود ما نه با تناقض و ناموزونی که با تغییرات تدریجی و دگرگونی‌های تاریخی اندیشه‌ی او سرو کار می‌داشتیم. هدایت به ویژه در ***بوف کور*** (۱۳۱۵) است که توفیق می‌یابد صناعت داستان‌نویسی جدید را با فضا، آدم‌ها، زبان و دغدغه‌های تاریخی و ناخودآگاه ذهنیت شرقی پیوند بزند و از تلفیق سنت‌های شرقی و صناعت غربی به صدای سومی دست یابد؛ توفیقی که پیش‌تر (۱۳۰۹) در یکی از شبیه‌ترین داستان‌های کوتاهش به ***بوف کور*** [«سه قطره خون»]، از آن بی‌نصیب مانده بوده است.

www.tabarestan.info تبرستان

۳- نیما و نوآوری

۳-۲ : شرایط نوآوری در نگاه نیما

۳-۲-۴- بومی‌گرایی: بینش جهانی، عمل بومی

از آنجا که زمان و مکان دو مقوله‌ی درهم تنیده‌اند، وقتی سخن از ناموزونی تاریخی به میان می‌آید که مسأله‌ای است معطوف به زمان وحضور مؤلفه‌های مقاطع مختلف تاریخی در دوره‌ای واحد، خواه ناخواه شرایط و الزامات مکانی و جغرافیایی کار یک نوآور نیز مطرح می‌شود، چیزی که از آن به اصل بومی‌گرایی یا صبغه‌ی محلی Local colour آثار تعبیر می‌کنند. از جریان‌های جهانی اندیشه و هنرآگاه بودن لازمه‌ی کار هر نوآور اصیلی است اما در حسرت جهانی شدن سوختن و در عین حال از وضعیت محلی و منطقه‌ای خود بی‌خبر ماندن، به حال و روز منجم گلستان سعدی دچار شدن است که اگرچه از زوایا و خفایای آسمان سر در می‌آورد اما از سرّ سرای خود بی‌خبر مانده بود![۵۲]

نیما به خصوص در دوره‌های تکامل یافته‌تر اندیشه‌ی شعری‌اش به خوبی می‌دانست که هاضمه‌ی فرهنگ ایرانی، هاضمه‌ای است بسیار حساس و در هضم و جذب مواد خارجی و بیگانه با سنت‌های بومی خود بسیار سختگیر. او همچنین به خوبی می‌دانست تأثیرپذیری از جریان‌های شعر غربی و بهره‌گیری از فرم‌های متفاوت با فرم‌های بومی، به معنای لقاح ماشینی و مکانیکی عناصر این دو تیره و تبار فکری نیست بلکه محصول آمیزش ارگانیک

و زاده‌ی یگانگی عناصر این دو سنت متفاوت فکری است.

نیما اگرچه آثار نوگرایانه‌ی اوایل قرن سیزدهم هجری در ایران را، زاده‌ی تلاقی تاریخ و فرهنگ شرق با غرب می‌داند (*نامه‌ها* ۶۶۷) اما همواره تأکید می‌ورزد که هنرمند باید بداند کار او مربوط به «کی» و «کجا»ست. به اعتقاد نیما هنرمند نوآور علاوه بر «اکنونی بودن»، «اینجایی» نیز باید باشد و همواره باید از خود بپرسد «چرا صادر می‌کنم؟ در کجا؟ و برای چه کسانی؟». (*شعر و شاعری* ۳۹۱) نیما در «حرف‌های همسایه» تلاش‌های همسایه‌ی سوم را از آن جهت بی‌ثمر ارزیابی می‌کند که نمی‌داند تجدیدنظر در ادبیات باید «چه باشد؟» و «برای چه کسی؟» (~ ۲۳۶) او معتقد است هنر باید با «مزاج ذوقی ملت خودمان» و «زمان و مکان و شرایط به خصوص» ما همسنخی داشته باشد. (~ ۴۰۲ و همچنین *یادداشت‌ها* ۲۰۶) به همین سبب جایی اشاره می‌کند دستاورد تقلید کورکورانه از جریان‌های شعری غرب برای فرهنگ ملی و بومی ما هیچ و پوچ است، و در ادامه می‌افزاید: «باد آورده را باد می‌برد». (*نامه‌ها* ۶۱۸) نیما همچنین علت ناکامی «آکوتاگاوا» – شاعر نوگرای ژاپنی – را در آن می‌داند که آثارش «تا اندازه‌ای فاقد رنگ‌های محلی است.» (*ارزش احساسات* ۳۹)

تأکید نیما بر بومی‌گرایی و صبغه‌ی محلی، منحصر به کار هنرمندان و شاعران نمی‌شود. همان‌گونه که پیشتر اشاره شد او اساسی‌ترین کاستی نظام آموزشی روزگار خود را نیز در همین مسأله جستجو می‌کرد. نیما حتی در مسائل اخلاقی و آداب عمومی و اجتماعی نیز بر تفاوت‌های اصول عرفی و اخلاقی ملل شرق با ممالک غربی تأکید می‌ورزید. او در نامه‌ای (۱۳۰۷) به خانلری ـ که ظاهراً در آن روزها روابط چندان خوبی با پدرش نداشت ـ ، می‌نویسد:

> دوباره عکس او را به دست بگیر و برای او گریه کن. او پدر است. او را همیشه دوست بدار و برخلاف فلسفه‌هایی که در قرن حاضر می‌خواهند از راه غیرعملی عاطفه را از مردم سلب کنند، تو او را بر همه چیز ترجیح بده... او ترا به وجود آورد و به واسطه‌ی اوست اگر حسّ خود را مهم‌تر از حسّ او فرض می‌کنی. زمانی می‌رسد که مثل من افسوس بخوری. می‌دانی، پدر خیلی نایاب است. (۳۰۰)

www.tabarestan.info تبرستان

و مراد نیما از فلسفه‌هایی که در قرن حاضر می‌خواهند عاطفه را از مردم سلب کنند تبعات مدرنیته و روابط اجتماعی حاکم بر دوران جدید است. نیما در نامه‌ای دیگر (۱۳۱۰) خطاب به دوستی در تأکید بر اینکه با همه‌ی تغییرات فکری، دوستی‌های گذشته را فراموش نکرده است، می‌نویسد:

> من در این مدت خیلی تغییر عادت داده‌ام و بر خلاف آن فکر می‌کنم که این نویسندگان جلیل‌القدر فکر می‌کنند. با وجود این قلب من بالعموم، احساسات و ملکات خود را نباخته است. (۴۹۷)

توجه به اخلاق بومی، به خصوص در *یادداشت‌های* واپسین سال‌های حیات نیما بسیار پررنگ‌تر می‌شود و گاه حتی لحنی عصبی و پرخاشگرانه به خود می‌گیرد. او از اینکه در آتلیه‌ی عکاسی الزاماً باید لباس رسمی [غربی] بپوشد تعجب می‌کند و معتقد است چرا یک کُرد نباید با لباس محلی خود عکس بگیرد. (۲۷۰) او حساسیت خود را نسبت به حفظ عفت و حیای شرقی نیز پنهان نمی‌کند:

> چند وقت پیش یکی از جوانان بی‌سواد و بی‌حیا که میدان به دست گرفته و حرافی در حضور من می‌کرد، می‌گفت: «عفت یعنی چه؟ این حرف‌ها امروز معنی ندارد.» اما تا وقتی که ازدواج معنی دارد و حقوقی در این خصوص هست، نباید به حق دیگران تجاوز کرد. کسی که چشم می‌پوشد و تجاوز نمی‌کند و حفظ نفس دارد یعنی قادر به جهاد با نفس است (جهاد اکبر) به او می‌گویند عفیف. چه مرد و چه زن. رسول (ص) گفت: (من عَفَّ فی عشقِه فهو شهید) مقام عفت مثل مقام شهادت است. (۲۵۹)

نیما نه تنها در باب فرهنگ و آموزش و آداب عمومی بلکه در تأسیس کارخانجات و ورود دستاوردهای صنعتی به ایران نیز همواره بر اصل در نظر گرفتنِ الزامات بومی تأکید می‌ورزد. در *سفرنامه‌ی* بارفروش پس از توصیف کارخانه‌هایی که در عصر رضاخان بدون در نظر گرفتن نیازها و اولویت‌های هر منطقه، با شتاب و سرعت در حال تأسیس بود، می‌نویسد:

> هیچ کدام از محسنات وطنم نیست که مرا خوشحال کند و پس از آن قدری افسردگی به من ندهد. (۲۷)

با چنین نگرشی است که شعر و حرکت شعری نیما حرکتی است در درجه‌ی نخست «اینجایی» و در عین حال «جهانی» یا آن‌چنانکه او خود بارها از آن یاد می‌کند «دنیایی». (*ارزش احساسات* ۳۹، ۷۵ و ۸۴) دنیایی نه بدان معنی که خوش باورانه بپنداریم شعر او الگویی برای شاعران کشورهای دیگر یا «رزق روح» مخاطبان جهانی باشد، بلکه به این معنا که شعر او و چند شاعر دنبال کننده‌ی حرکت او را می‌توان به عنوان نمونه‌ای از دستاوردهای هنریِ قرن بیستم که بازتاب دهنده‌ی آمال وعواطف نسل نوجوی ایرانی است، به جهان عرضه کرد و خجلت نبرد. حال آنکه در دیگر زمینه‌های فرهنگی ـ جز یکی دو داستان همچون *بوف کور*، *شازده احتجاب*، و آثاری از سینمای دهه‌های اخیر ـ ما تقریباً چیزی برای عرضه به جهانیان نداریم؛ و در صورت داشتن، یا زمزمه‌های رو به احتضار سنت‌های شرقی است که البته خالی از جذابیت‌هایی هم نیست، یا آنقدر غیر بومی و غریبه است و صبغه‌ی ترجمه‌ای و تقلیدی دارد که نمی‌تواند وضعیات و روحیات ما را آینگی کند.

نیما در صدد پی ریختنِ بنایی بود که با شرایط تاریخی و بومی ما همخوانی داشته باشد. به همین سبب آثار او که متأثر از شیوه‌های غربی است پس از ترکیب با امکانات بومی و گذر از ذهنیت شرقی، برای خود غربی‌ها نیز تازگی‌هایی دارد و این دقیقاً همان امتیاز تصرف ایرانی نیماست در امکانات شعر غربی. از همین‌رو، نیما آنجایی که درباره‌ی مدل وصفی و طرز روایی شعر خود توضیح می‌دهد، می‌نویسد:

> نکته‌ای که هنوز هیچ کس به آن پی نبرده است و شاید فرنگی‌ها هم که نمونه‌ی تازه از اشعار ما می‌برند، به زودی اینها را در نیابند (*شعر و شاعری* ۹۵)

نیما در نامه به هدایت (۱۳۱۵) نیز با یادآوری تفاوت سمبولیسمِ اجتماعیِ شعر خود با شیوه‌ی سمبولیست‌های اروپایی ـ که مراد نیما بیشتر شاعران فرانسوی مانند رمبو، ورلن و مالارمه است، نه سمبولیست‌های جامعه‌گرایی همچون ورهارن بلژیکی و والت ویتمن آمریکایی ـ ، می‌نویسد:

> در سمبولیسمی که ما معتقدیم، اشیاء دارای ارزش واقع شده، علاوه بر آنطور که هستند، نتیجه‌ی ارتباط سوبژکت و اُبژکت خارجی

www.tabarestan.info تبرستان

عقب‌ماندگی ایران، تأثیرپذیری از غرب را امری ناگزیر می‌داند، اما ترجیح می‌دهد در حیطه‌ی فکر و دستاوردهای تمدن جدید از غرب الهام بپذیرد نه آداب و اخلاق و ظواهر زندگی غربی، و در فرایند تأثیرپذیری از فکر و فرهنگ غرب نیز به در نظر گرفتن شرایط بومی اهمیت فراوانی می‌دهد.

از آنجا که لحن انتقاد از غرب و تجددگرایی‌های بی‌اصل و ریشه در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۳۴-۱۳۳۰ در آثار نیما بسیار تندتر می‌شود و او بیش از سه دهه‌ی گذشته، به کرات و با شیفتگی و شوریدگی خاصی از «ایران» و «وطن»[۵۳] یاد می‌کند، می‌توان دریافت که در این سال‌ها طرز تلقی نیما از ایران دگرگونی‌هایی یافته بوده است. به نظر می‌رسد در این سال‌ها نیما متأثر از جریان ملی شدن نفت، حشر و نشر مداوم آل احمد [از بنیان‌گذاران «نیروی سوم» که شاخه‌ای تجدید نظر طلب در باورهای کمونیستی حزب توده بود] با او، و همچنین شکل‌گیری نهضت‌های مذهبی، به نگرش تازه‌تری رسیده بوده است. به همین سبب، *یادداشت‌های* روزانه‌ی نیما در سال‌های ۱۳۳۷-۱۳۳۰ مملو است از موضع‌گیری‌های تند و انتقادی او علیه کمونیسم و نظام سرمایه‌داری و متمایز دانستن ملیت ایرانی و حتی گاه دوری جستن از نسبت دادن مبالغه‌آمیز کار و بار شعری خود به جریان‌های غربی.

نیما در یکی از *یادداشت‌هایش* (احتمالاً سال ۱۳۳۴) درباره‌ی خواهرش [که بر سر میراث پدری اختلافاتی نیز با هم داشتند] که فرزندان خود را به اروپا فرستاده بود، می‌نویسد:

> پسرهایش را به فرنگ می‌فرستد و زن مرا هوایی می‌کند. خیال می‌کند فرنگ شفای مخنّث است. (۲۷۷)

و جایی دیگر [احتمالاً سال ۱۳۳۶]، پس از بدگویی از فرهنگ عمومی مرسوم در تهران با لحنی عصبی و غرب ستیزانه می‌نویسد:

> افراد جوان‌های ما (چه فرنگ رفته و چه نرفته) متصل می‌گویند برویم فرنگستان ترک این مرز و بوم کثیف را بکنیم. ایران وحشی است... ایران وحشی است... ایران قدیمی است... و امثال این حرف‌ها. وحشی این جوان‌ها هستند و کثیف خود این جوان‌ها. عده‌ی زیادی از جوان‌های ما به فرنگستان رفته زن فرنگی اختیار کرده‌اند. بعضی‌ها شنیده‌ام که تغییر تابعیت هم داده‌اند. وحشی همان درندگان اروپایی

www.tabarestan.info تبرستان

> تجسم داده می‌شوند. امروز ما سمبولیسم را این‌طور می‌شناسیم، دقیق‌تر از آنچه خود سمبولیست‌ها می‌شناخته‌اند. (*نامه‌ها* ۵۹۱)

و بی‌گمان نیما در نامه به طبری (۱۳۲۲) آنجا که می‌گوید ما در مواجهه‌ی با مکاتب فکری و ادبی غرب می‌توانیم «همه چیز را مخلوط کرده و بپذیریم» (۶۱۱)، نظر دارد به بهره‌گیری توأمان و گزینش‌گرانه از مختصات فرم سمبولیستی و محتوای انسانی سوسیالیسم که نهایتاً به سمبولیسمِ اجتماعیِ نیمایی می‌انجامد. می‌بینیم که نیما تا چه حد آزادیِ عمل و حق تصرف برای خود قائل است و با چه اعتماد به نفسی از تفاوت سمبولیسمِ اجتماعی و عینیت‌گرای خود با سمبولیسم غربی سخن می‌گوید. البته مراد او به هیچ روی این نیست که به مرحله‌ی «پسا مالارمه‌ای» در شعر رسیده، بلکه همان‌گونه که اشاره شد می‌خواهد بگوید، شیوه‌ی شعریِ ما باید با مؤلفه‌های بومی و الزامات و ضرورت‌های تاریخیِ فرهنگ ما همخوانی داشته باشد. او حتی جایی دیگر (۱۳۳۴) در مصاحبه‌ای، سمبولیسم شعری خود را متأثر از نمادپردازیِ شعر شاعرانی چون حافظ و مولوی می‌داند و به ظرفیت‌های نماد پردازانه‌ی زبان مردم و ضرب‌المثل‌های فارسی اشاره می‌کند. («نیش خاری برای چشم‌های علیل» [گفتگوی گمشده‌ای با نیمایوشیج.] ۶۱)

در *سفرنامه‌ی* بارفروش (۱۳۰۷) به روشنی می‌توان حساسیت نیما را نسبت به محسنات دستاوردهای بومی دریافت. او در جای جای این سفرنامه، معماری بومی مساجد (۳۴-۳۳ و ۸۸-۸۴)، منسوجات محلی (۶۶-۶۳) و ضریح امامزاده‌ای قدیمی (۵۹) را از سر شیفتگی می‌ستاید و جایی نیز می‌نویسد «اخلاق بومی یک نمونه‌ی خاصی در یادداشت‌های من دارد.» (۱۴۵) نیما از اینکه در بارفروش نام مسافرخانه‌ای را از «لندن» به «شمال» تغییر داده‌اند ابراز شادمانی می‌کند (۱۳-۱۲) و از «فکل گذاشتن» و «به قمار نشستن» مقلّدانه‌ی جوانان، که به اعتقاد او عمدتاً به دنبال تقلید کردنِ آسان‌ترین چیزها هستند، انتقاد می‌کند. (۱۳) او در مدت اقامتش در لاهیجان نیز به کرات از تجددمآبی و ظاهر پرستی لاهیجانی‌ها انتقاد می‌کند. (*نامه‌ها* ۳۷۶-۳۷۵) نیما به دنبال اخذ خلاقانه‌ی مفاهیم جدید فرهنگ غرب بوده و از همین‌رو جایی درباره‌ی خود می‌نویسد: «اگرچه فکل نمی‌زند، معناً خیلی فرنگی مآب و به‌کلی با همه ناجور است.» (~ ۴۸۶) از این عبارت در می‌یابیم که او با توجه به

هستند. کثیف همان‌ها هستند. من میل دارم در یک مزبله‌ی وطنم ایران بمیرم. در همان مزبله خدمت برای اهل وطنم بکنم. من بهترین نقاط روی زمین را وطنم ایران (مازندران و نور و کجور) می‌دانم. من نفرین می‌کنم به فرزندم اگر اینجا را ترک کند. من هیچ وقت میل دیدن بلاد اروپا را ندارم. من اینجا زاده شده‌ام و برای وطنم باید جان بدهم (ولو گرسنگی بخورم) گرسنگی من سیری است... امیدوارم هیچ وقت آبشخور من از این ناحیه عوض نشود... من اروپا را یک درنده‌ی وحشی، یک روباه مکار می‌دانم. شخصیت‌های عالیِ مردمان آنجا از این حساب بیرون است. شخصیت‌های عالی مالِ همه‌ی دَنیاست. ایران و اروپا ندارد. نفرین به فرزند من اگر زاد بومش را ترک کند... من ایرانی را بر همه‌ی ملت‌ها ترجیح می‌دهم... ایرانی‌هایی دیدم که می‌خواستند استقلال مملکت را با حرف‌های پوچ بفروشند. ایرانی‌هایی که کار به استقلال ندارند...

گفت آن‌گلیم خویش به در می‌برد زموج وین سعی می‌کند که بگیرد غریق را
(۲۹۵-۲۹۴)

نیما حتی در یک رباعی [بنا به تصریح خود نیما او حرف‌های شخصی‌ترش را در این قالب بیان می‌کرده (*یادداشت‌ها* ۲۴۳)] که احتمالاً آن را در سال‌های آخر حیات نیز سروده، می‌گوید:

ما راچه که در فرنگ چون ساخته‌اند فواره هیون و پل نگون ساخته‌اند
زان خیل درندگان خبر بس که آنان هرچیز پی ریزش خون ساخته‌اند
(*اشعار* ۵۴۱)

و به سبب توجه روز افزون به فرهنگ بومی بوده که نیما پس از آنکه شاملو آغاز به سرودن شعر سپید می‌کند، در عبارتی طنزآمیز درباره‌ی او می‌گوید: «من خواهرزاده‌ای دارم که به فرانسه ویولون می‌زند.» (مشرف آزاد تهرانی ۴۳) و شاملو را خواهرزاده‌ی خود خوانده، چرا که ضرب‌المثلی می‌گوید «معمولاً خواهرزاده به دایی‌اش می‌رود.» [در امثال و مضاف و منسوب‌های عرب نیز ترکیب «عرقُ‌الخال» اشاره‌ای است به تأثیرپذیری فراوان کودک از دایی خود.] نیما در این عبارت در عین حال سِمَت استادی خود را در حقّ شاملو متذکر شده است.

نیما ـ همچون صادق هدایت[۵۴] ـ بارها از «ایسمیسم» و شیفتگی به

مکاتب ادبیِ غیرمتناسب با شرایط بومی و وضعیت فرهنگی ما ـ که او خود جایی با عصبانیت از این مکاتب با تعبیر «چی چی ایسم چی چی پیسم» یاد می‌کند (*یادداشت‌ها* ۲۱۴) ـ ، به شدت انتقاد کرده است:

جوانی که نقاشی نمی‌داند، خیال می‌کند که کوبیزم این است که کلیه‌ی آثار نقاشان قدیم را به دور بریزیم. روبیزم را هم من در ادبیات اسم‌گذاری می‌کنم. عبارت است از روبیدن کلیه‌ی آثار ادبی به منفعت ادبیات برای عموم طبقات. (*یادداشت‌ها* ۲۶۰)

نیما در این سطور به جنجال‌های فکری ـ هنری جریان‌های چپ و توده‌گرایی افراطی رایج در آن سال‌ها [برای مثال در مجلاتی همچون «کبوتر صلح» و «فرهنگ نو»] اشاره دارد؛ جریان‌هایی که معتقد بودند ادبیات گذشته‌ی ما چندان در خدمت جامعه نبوده است. البته نیما خود نیز در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۱۵-۱۳۰۸ کم و بیش اینگونه می‌اندیشیده است. او جایی دیگر (۱۳۳۲) در آسیب شناسی جریان‌های شیفته به مکاتب غربی می‌نویسد:

علت اصلی این است که ما جدول صحیح معرفت را شبیه به جدول ضرب از بر کرده بعد مثل بچه‌های سر به راه و مطیع پس می‌دهیم. هزاران کلمه را که با «ایزم» پایان گرفته است به مثابه‌ی لشکری جرّار به دنبال انداخته صدا می‌زنیم. هر کدام را که صدا بزنیم، سر بر می‌دارند، اما معلوم نیست این لشکر جرّار برای پیش بردن کدام سنگر و برای چه روز مبادایی است. (*شعر و شاعری* ۴۱۳)

نیما حتی در یک رباعی بیزاری‌اش را از ایسم‌گرایی‌های افراطی به شعر کشیده است:

شوخی که به‌هم‌کرده‌بسی «ایسم» بسی‌ست بی‌معنی‌و خود ندانند از کیست زچیست
چون مرده بودکلام او در تن او هرعضو بجاست‌لیکن آن راجان نیست
(۵۳۰)

www.tabarestan.info تبرستان

۳- نیما و نوآوری

۳-۳ ـ سرچشمه‌های تأثیرپذیری نیما

۳-۳-۱- نگاه به غرب

مهدی اخوان ثالث که در کنار جلال آل احمد، احمد شاملو، ابوالقاسم جنتی عطایی و سیروس طاهباز از نخستین و جدی‌ترین روشنگران و انتشار دهندگان اندیشه‌ی شعری نیما به شمار می‌رود، در نوشته‌ای با عنوان «نوعی وزن در شعر امروز فارسی»، آنجا که ریشه‌های خلاقیت نیما را بررسی می‌کند، فرم‌ها و قوالب شعری زیر را از سرچشمه‌های خلاقیت شعری نیما در عرصه‌ی وزن برمی‌شمارد: ۱- گاثه‌ها ۲- بحر طویل ۳- مستزاد ۴- ترانه‌های محلی ۵- نوحه‌ها ۶- شعر غرب ۷- قول‌ها و تصنیف‌ها ۸- موشّحات و زجل‌ها ۹- تجربیات نوگرایان پیش از نیما [تقی رفعت، شمس کسمایی و...]. (*بدایع و بدعت‌ها و عطا و لقای نیما یوشیج* ۲۴۴-۱۸۴)

اخوان در مصاحبه‌ای نیز درباره‌ی جریان شعر نیمایی می‌گوید «این شعرها ریشه در قدیم دارند.» و مرادش از «قدیم» تمامیِ فرم‌های شعر فارسی تا پیش از نوگرایی‌های نسبی شعر عصر مشروطه است. او برای اثبات سخنش از شعر حافظ یاد می‌کند که ریشه‌هایش را می‌توان در اشعار شاعران پیش از او جستجو کرد. (*صدای حیرت بیدار* ۴۳۷) اخوان در گفتگوی دیگری نیز درباره‌ی شعر نیما می‌گوید: «یک فرم تازه‌ای پیدا کرد که مجموعه‌ی تمام فرم‌های قدیم بود.» (*گفت و گوی شاعران* ۱۰۰) البته او جایی به خلاف اعتقاد همیشگی‌اش،

در برابر تعبیر «تحول» برای تبیین «دگرگونی‌های شعر گذشته»، از تعبیر «انقلاب به تمام معنی کلمه» برای توصیف شعر امروز بهره می‌گیرد. (*صدای حیرت بیدار* ۱۲)

اگرچه اخوان با آن نگاه همه جانبه‌نگر و عمیقش، در مقاله‌ی یاد شده سعی کرده تا از تک عاملی انگاشتنِ ریشه‌های خلاقیت شعری نیما پرهیز کند، اما به نظر می‌رسد به سبب شیفتگی و تسلط توأم با تعصب خود نسبت به آثار گذشته و همچنین احتمالاً برای پاسخ دادن به کسانی که به غربی و غیر بومی بودنِ ریشه‌های شعر نیما اعتراض‌هایی داشتند، سهم تأثیرپذیری‌های او را از فرم شعر غربی بسیار ناچیز جلوه داده است. او انواع فرم‌های فرعی و غیررسمی مانند «بحر طویل»، «ترانه‌های محلی»، «نوحه‌ها»، «قول‌ها و تصنیف‌ها» را در کنار فرم‌های نه چندان دارای اهمیتی مانند «گاثه‌ها» و «موشّحات و زجل‌ها»، در مدخل‌های جداگانه و به تفصیل مطرح می‌کند، اما از کنار عامل مهمی همچون «شعر غرب» که نیما این همه در آثار نظری خود از تأثیرگذاری آن بر کلیه‌ی جریان‌های شعر معاصر ـ نه تنها در ایران بلکه در تمامی کشورهای شرق ـ تأکید می‌ورزد، با اشاره‌ای کوتاه و به سادگی می‌گذرد.

اخوان، صادقانه به بی‌اطلاعی خود از چند و چون تأثیرپذیری نیما از شعر غرب اعتراف می‌کند و می‌نویسد اگر تأکید آل احمد بر اصل تأثیرپذیری نیما از شعر اروپایی نبود، او هرگز در همین حد هم به این مسأله اشاره‌ای نمی‌کرد. (*بدایع و بدعت‌ها و عطا و لقای نیما یوشیج* ۲۰۹-۲۰۷)

آل احمد در مقاله‌ی «مشکل نیما یوشیج» می‌نویسد:

> قبل از مطالب دیگر، اگر تحولی را که به وزن شعر خود داده است، اثری از ادبیات فرانسه بدانیم، راه ناصوابی نرفته‌ایم.» (*نیما چشم جلال بود* ۹۰)

اخوان پس از نقل این مطلب از آل احمد، می‌نویسد، اگر من این نکته را در مقاله‌ی آل احمد ندیده بودم، شاید فقط با اشاره‌ای به آسانی و آزادی بیشترِ شعرِ هجایی اروپایی، از کنار این مسأله می‌گذشتم. او پس از اشاره به تجربه‌های ناموفقِ اشعارِ هجایی یحیی دولت‌آبادی و ابوالقاسم لاهوتی که به ترتیب از فرم شعرِ هجایی فرانسوی و روسی تأثیر پذیرفته بودند، می‌نویسد،

www.tabarestan.info تبرستان

البته نظر آل احمد با توجه به اینکه او از نخستین ستایشگران کار و بار شعری نیما بوده «به جای خود داوری و نظریه‌ای است.» از لحنِ نوشته‌ی اخوان و بار معنایی«ی» نکره در پایان کلمه‌ی «نظریه‌ای» پیداست که او چندان اعتقادی به نظر آل‌احمد ندارد. با توجه به آنچه در ادامه خواهد آمد، او «حساسیت» آل‌احمد را ستوده است نه «درک و دریافت» درست او را. اخوان، پس از ستایش «هشیاری» و «حساسیت» آل احمد که به اعتقاد او «هر وزش تازه‌ای را در اقسام هنر و ادب این آبادی بسیار زود در می‌یابد یا دست‌کم زودتر از دیگران حساسیت خود را بروز می‌دهد»،[۵۵] درباره‌ی قید «قبل از مطالب دیگر» در سخن آل احمد ـ که بیانگر اهمیت مسأله‌ی تأثیرپذیری نیما از شعر غرب در تلقی او است[۵۶] ـ ، می‌نویسد:

> با آنکه در تأثر نیما از فرنگان اصرار بسیار و جزم مبالغه‌آمیزی ندارم، اما سهم تأثیر شعر و ادب فرانسه ـ یا عموماً فرنگ ـ را البته در جهات دیگر شعر و تحولات هنر نیما نه در خصوص وزن، امری مسلم و از نواحی روشن بحث‌های مربوط به شعر او می‌دانم. در بسیاری از امور دیگر مربوط به شعر اگر نیما «قبل از مطالب دیگر» متأثر از فرنگان باشد، جای دارد و آثارش گاه حکایت از آن می‌کند، اما در امر وزن اعتقاد من چنین نیست. راه تازه‌ای که نیما از آن سخن می‌گوید، چراغش وزن است و مذهب مختار او در وزن نشان می‌دهد که باهوش و بصیرت و ژرف بینی بسیار، از سرنوشت گمشدگان و بی‌سرانجامان در راه‌های «بسیار تازه» به خوبی پند گرفته است و مسأله‌ی اهلیّت خون و قرابت و نجابت خانگی را از یاد نبرده است و مثل کسانی که می‌گویند «ما چنین کردیم، ما چنین نهادیم، آیین آیین ماست، فرمان فرموده‌ی ما» من و مایی از این جنس و جنم‌ها در کارش نمی‌بینیم و حالا می‌فهمیم که مرد به خیلی حساب‌های دقیق آشنا بوده است. (~ ۲۰۸-۲۰۷)

در پاسخ به اخوان باید گفت، همان‌گونه که خودِ او این مباحث شکلی و فرمی را در مقاله‌ای با عنوان «نوعی وزن در شعر امروز فارسی» مطرح کرده، [حال آنکه «مستزاد»، «تصنیف و ترانه»، «موشحات و زجل»، «بحر طویل» و «ترانه‌های محلی»، نوعی فرم و قالب شعری به شمار می‌روند نه نوعی وزن]، مراد آل احمد از وزنِ شعر اروپایی نیز دقیقاً فرم بیرونی یا شکل مکتوب شعر

اروپایی است نه وزن «عددی» یا «هجایی» شعر فرانسه که او خود به خوبی می‌دانست در نوآوری‌های شعر فارسی که مبتنی بر وزن «کمّی» است، جایگاهی نخواهد یافت. بدین ترتیب تأثیرپذیری نیما از شعر اروپایی که آل‌احمد به آن اشاره می‌کند آزادی در کوتاه‌تر یا بلندتر کردنِ سطرهای شعر و تناسب یافتن آن با طبیعت کلام یا دکلاماسیون زبان فارسی است و اینکه ارکان عروضی فراتر از امکاناتِ محدودِ بحورِ مسدّس یا مثمّنِ شعر گذشته ادامه یابند یا گاه حتی در موقعیتی خاص در حدّ یک کلمه و چند هجا متوقف شوند.[۵۷] و این اصل مؤلفه‌ای نیست که در فرم‌های عمدتاً منظم و قاعده‌مندی که اخوان از آن‌ها یاد می‌کند، پیشینه داشته باشد. این شکل تنها از امکانات شعر غربی، – که البته تأثیر آن سال‌ها پیش از تجربه‌های نیما به حیطه‌ی شعر فارسی راه یافته بود ـ ، وارد فضای شعر فارسی شد. گفتنی است نیما خود در یادداشتی (۱۳۳۴) با اشاره به دیدار اخوان با او برای کسب اطلاعاتی در باب «موشحات اندلسی»، می‌نویسد: «من به او گفتم این قبیل شعرهای آزاد اندلسی مقید بوده است.» (*یادداشت‌ها* ۲۴۸) و در یادداشت دیگری در همین سال اشاره می‌کند خانلری برای بی‌ارج جلوه دادن کار من می‌گوید در تصنیف‌ها و موشحات هم مصراع کوتاه و بلند می‌شود. (~۲۳۰)

همان‌گونه که اشاره شد تعلق خاطر اخوان به سنت‌های شعر فارسی موجب شده او تقریباً تمامی آبشخورهای شکلیِ شعر نیما را در شعر گذشته بجوید. می‌توان گفت اخوان در این نوشته بیش از آنکه در جستجوی سرچشمه‌های خلاقیت نیما باشد به دنبال دلبستگی‌های خویش در فرهنگ و ادب گذشته بوده است.[۵۸]

اما در جنبه‌های دیگر، تأکید نیما بر ضرورت مطالعه‌ی هنر و ادبیات غرب و لزوم تأثیرپذیری خلاقانه‌ی شاعران ایرانی از الگوهای غربی، به میزانی است که جای هیچ شک و شبهه‌ای در تأثیرپذیری عمیق او از شعر اروپایی باقی نمی‌گذارد. او بارها در *نامه‌ها* (۳۲۷، ۴۵۷، ۴۷۷، ۴۹۰ و ۴۹۳) و *ارزش احساسات* (۳۹، ۷۵ و ۸۴) از ادبیات «بین‌المللی» و «دنیایی» سخن به میان می‌آورد. این بدان معناست که نیما با نگاهی فراگیر به تغییرات هنری و ادبی جهان می‌نگریسته و ادبیات نوین ایران را نیز تابعی از این تغییرات کلی می‌دانسته است. (*شعر و شاعری* ۳۳۶) اگرچه او گاهی اشاره می‌کند که چندان

www.tabarestan.info تبرستان

هم نباید به دنبال جریان‌های جهانی رفت (*نامه‌ها* ۶۵۵)، اما بارها بر لزوم بهره‌گیری خلاقانه از ادبیات ملل دیگر، که بی‌گمان مراد او ادبیات غرب یا جریان‌های متأثر از غرب [مانند ادبیات روس و ترکیه] است، تأکید می‌ورزد. (~ ۴۹۳، ۵۱۱ و ۵۴۰) نیما مطالعه‌ی آثار خارجی را برای فهم شعر نو ضروری می‌داند. (*شعر و شاعری* ۲۴۲) به اعتقاد او ما هنوز اول راهیم و باید بدون تعصب و غرور از دیگران بیاموزیم. (*ارزش احساسات* ۷۴) برای اینکه تصور نشود اشارات نیما منحصر به بینش و نگرش غربی است و نه طرز و تکنیک و فرم شعر غربی، یادآور می‌شویم که او «کار» [که در زبان نیما همان تکنیک و فرم است] خود را «فرنگی» (*شعر و شاعری* ۱۹۰ و ۲۹۹) و حتی «خیلی فرنگی» (~ ۷۶) می‌داند. نیما جایی به صراحت اشاره می‌کند «طرحِ صنعتِ ادبی» خود را «به واسطه‌ی مطالعه در ادبیات ملل دیگر» اتخاذ کرده است. (*نامه‌ها* ۵۱۲) او در *یادداشت‌ها* می‌نویسد: «کار من با کار قدیم علیحده است.» (۲۳۱) نیما علت اصلی مخالفت جریان‌های ادبی عصر خویش را با شعرش در این می‌داند که «ذوق جدید» با «ذوق آن طرف آب خیلی جور» است. (*شعر و شاعری* ۱۴۲) و باز به صراحت جایی در باب خود اشاره می‌کند که «نبودی را بود داده یا بودی را که در جای دیگر [غرب] بوده است، به جای دیگر [ایران] آورده است.» (~ ۲۷۳-۲۷۲)

نیما بارها در آثارش از مزایای فکری و هنری قرن نوزدهم و بیستم اروپا سخن گفته است. (*شعر و شاعری* ۴۱ و *ارزش احساسات* ۴۹ و ۶۶) او به خصوص در توصیف نهضت‌های فوتوریسم ایتالیایی، سمبولیسم اروپایی و آمریکایی و «سرعت و کار و ماشین» در اروپای اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، بسیار شورمندانه و از سر شوق سخن می‌گوید. (*ارزش احساسات* ۴۵-۴۱ و ۴۸-۴۷) نیما در نامه‌ای (۱۳۱۰) درباره‌ی کتاب‌هایی که مطالعه می‌کرده با نوعی تفاخر می‌نویسد: «از کتب امروزی اروپا هم در بین آن‌ها یافت می‌شود.» (۴۸۷) در اثبات تلقیِ نیما از ضرورت مجهز شدن به نگاه غربی و فهم جهانِ جدید همین بس که جایی با اظهار تأسف می‌نویسد: «متأسفانه زیاد شرقی هستم.» (~ ۴۷۰) البته این تأسف نیما به هیچ روی از بابت ایرانی بودنش نیست، بلکه بدان سبب است که او از بقایای ذهنیت زوال یافته‌ای که همچنان به گونه‌ای ناخودآگاه در درون او و شعرش به حیات خود ادامه

می‌داده، ناخرسند است.

البته تبیین کیفیت تأثیرپذیری نیما از شعر غرب، به این آسانی هم نیست. چنانکه خواهد آمد، او درباره‌ی چند و چون و تبعات نگاه به غرب حرف‌های فراوانی دارد و همچنین همزمان و در کنار چنین اظهار نظرهایی، همواره بر بهره‌گیری خلاقانه از فرم‌های بومی و سنت‌های دامنه‌دار شعر فارسی نیز تأکید می‌ورزد. اما نیما با همه‌ی اهمیتی که برای اصالت هنری آثار کهن قائل است، هیچ‌گاه طرز شعر خود را ادامه‌ی طرز شعر گذشته ندانسته است. نیما در «حرف‌های همسایه»، اشکال کار همسایه را در آن می‌داند که:

> ادبیات اروپایی کم دیده و زیاد فریفته نیست. خیال نمی‌کند در دنیا چیزی بالای چیزی است. مانند جوجه در پوست تخم، مانند مارمولک در محوطه‌ی خود دور می‌زند، از خودش بیرون نمی‌آید. (*شعر و شاعری* ۶۶)

اگر زمانی فیاض لاهیجی ـ شاعر سبک هندی ـ سروده بوده است:

هر که شد مستطیع فضل و هنر «رفتن هند» واجب است او را (۳۷۵)

گویا نیما معتقد است:

هر که شد مستطیع فضل و هنر «بینش غرب» واجب است او را

همان‌گونه که در بخش معرفی آثار درباره‌ی مقالات *ارزش احساسات* اشاره شد، نیما نه تنها جریان شعر نو در ایران را متأثر از شعر غرب دانسته بلکه حجم بالایی از این اثر را به پی‌گیری تأثیرپذیری هنرمندان آسیایی [کشورهای عربی، چین، ژاپن، هند، ترکیه، تاجیکستان، گرجستان و افغانستان] از هنر غرب اختصاص داده است. (۸۳-۷۳) او توفیق این هنرمندان را مرهون آشنایی‌شان با هنر و ادبیات غرب می‌داند و همچنین اصرار می‌ورزد که این تأثیرپذیری‌ها باید در تمامی جوانب موضوع، فکر، فرم و طرز کار صورت بپذیرد، چرا که در غیر این صورت این تجربیات با «کاستی‌ها»یی مواجهه خواهد شد. (۷۵-۷۴) و مراد نیما از «کاستی‌ها»، احتمال تقلیل یافتن و همانندسازی‌هایی است که عمدتاً در کار هنرمندان نوقدمایی دیده می‌شود. برای مثال نیما به «تین خان» [Tien han ؟ ـ ۱۸۹۸. م] شاعر و نمایشنامه نویس چینی اشاره می‌کند که در اوایل کار به سبب تربیتِ گذشته‌اش نتوانسته بود در

www.tabarestan.info تبرستان

نمایشنامه‌هایی چون ***شب در کافه و ناخوشی غربت*** از احساسات ژاپنی [تین‌خان در ژاپن تربیت یافته بوده است] فاصله بگیرد: «ولی بعد از آنکه ادبیات خارجی به اندازه‌ی لازم در او اثر خود را بخشید، و فکر او را از هر حیث عوض کرد، احساسات او هم عوض شد... به این واسطه ادبیات خود را هم از حیث موضوع عوض کرد و هم از حیث فرم و چیزهای دیگر.» (۷۴) نیما سال ۱۳۰۳ آنجا که از مقلدین شعر خود که «بدون اینکه بدانند که چه سرّی شعر قدیم و جدید را از هم متمایز می‌کند»، از این اشعار پیروی می‌کنند، می‌نویسد: «قبل از من هم به ندرت و تفنن مردمان متوسط به [=از] طرز شعر مغرب پیروی کرده‌اند.» (*نامه‌ها* ۱۰۳) از این نوشته‌ی کوتاه نیما می‌توان به این نتایج رسید: ۱- نیما به صراحت از تأثیرپذیری خود از شعر غرب سخن می‌گوید. ۲- کار خود را ادامه‌ی کار دیگران می‌داند. ۳- معتقد است نباید «به ندرت و تفنن»، بلکه باید به گونه‌ای عمیق و پایدار به جریان جدید پیوست.

البته نیما متأثر از گرایش‌های ماتریالیستی‌اش به هنگام نگارش مقالات *ارزش احساسات*، آنجا که کیفیت تأثیرپذیری شاعرانی چون رابیندرانات تاگور (۱۹۴۱-۱۸۶۱) و جبران خلیل جبران (۱۹۳۱-۱۸۸۳) را، به جهت تمایلات «تصوف‌آمیز» و «نرسیدن به کنه این تجدد» به نقد می‌کشد (۷۵-۷۴)، نشان می‌دهد که ارزیابیِ درستی از راز توفیق یا عدم توفیق کار این شاعران ندارد. بی‌گمان این خطای نیما از آنجا ناشی می‌شود که در نگاه او ـ که به دنبال عرفی کردن امور بوده ـ ، غیرممکن است با ابزارِ بیانیِ شعرِ جدید که متأثر از تفکری اینجهانی و ماده محور است، به موضوعات عرفانی و درون‌گرایانه پرداخت و توفیق یافت. ولی تاریخ هنر تاریخ عجیبی است و به هیچ قاعده و نظریه‌ای محدود و مقید نمی‌شود. امروزه می‌بینیم که تاگور و جبران خلیل جبران حتی در قیاس خود نیما چهره‌ای جهانی‌تر و چه بسا مدرن‌تر نیز دارند.

ضرورت برگردان آثار غربی در نگاه نیما

مسأله‌ی دیگری که از توجه جدی نیما به شعر غرب حکایت می‌کند، تأکید او بر ضرورت برگردان آثار غربی است. نیما ترجمه را برای ارتقای «آموزش عمومی» مفید می‌داند. (*نامه‌ها* ۳۸۱) از نامه‌ای که نیما در سال ۱۳۰۷

از شهر بارفروش به سعید نفیسی نوشته، می‌توان علاقه‌ی او را به پیگیری آثار ترجمه شده دریافت. نیما به نفیسی می‌نویسد: «از مفیدترین چیزهایی که تازه ترجمه شده است... و از جدیدترین اخبار ادبی که در مملکت ما کمیاب‌ترین چیز است، برای من بنویس.» (~ ۲۷۳)

نیما در ***حرف‌های همسایه*** آنجا که‌کتاب ***سخن سنجی***، اثر تألیف ـ ترجمه‌ای لطفعلی صورتگر را به نقد می‌کشد، در باب ضرورتِ تغییرِ فرهنگی و اهمیت آموزش و پرورش و به طور اخص جایگاهِ «ترجمه» در دگرگون کردنِ «بینشِ» فرهنگی جامعه‌ی ایران، می‌نویسد:

> باید اساس یک ترجمه و قرائت جدّی و مفصّل، کم کم در بین افراد برقرار شود. باید از مدرسه‌ها شروع کرد. تا این کار نشود، هیچ چیز نیست... باید قرائت به حالت طبیعی را به مردم یادداد تا اینها نشده است نگویید چرا نمی‌فهمند. برای اینکه نمی‌بینند.» (***شعر و شاعری*** ۷۸)

البته نیما چندان به ترجمه‌پذیری اشعار خوشبین نیست و معدود ترجمه‌هایی را واجد این امتیاز می‌داند که «روح اروپایی را در ایران» دمیده‌اند. به اعتقاد نیما در برگردان و بازآفرینیِ شعر، مهم این است که بدانیم «طرز کار»، «فرم» و «موضوع و مضمون» چگونه مدل برای بیان و طرز وصف بیابد. (~ ۳۶) گفتنی است نیما با آنکه «ترجمه‌ی منظوم» را کاری «ناشایسته» می‌خواند و به همسایه توصیه می‌کند به خلاف دیگران به این کار دست نزند، طرحی در خصوص اصول ترجمه‌ی منظوم ارائه می‌کند:

> صفات نظم کلاسیک را در نظر بگیرید از حیث کلمات، طرز تلفیق عبارات، طرز بیان و میل مفرط به ایجاز که در آن هست. زبان ما با آن تفاوت ندارد، عمده چگونگی کار با مصالح است و کلمات، که شاخص زبان است، در این میان واسطه است. باید در این واسطه سنجید. پس از آن دوره‌های متفاوت را تشخیص داد که مثلاً در دوره رمانتیک‌ها صفات نظم رمانتیک و مابعد آن‌ها چه بوده است. با این تمهید، مقدمه‌ی کافی برای مبحث شما به دست می‌آید و با آن می‌توانید نابه جایی موضوع‌های رمانتیک را که این بچه‌های خام و دست نه بکار، بی‌تخصص و مطالعه وارد آن می‌شوند، ثابت کنید. من

www.tabarestan.info تبرستان

بپذیرد، چرا که «تکامل تدریجی است.» به همین سبب آن‌گاه که در خصوص «تأثیر ادبیات فرنگی در زمان فعلی» سخن به میان می‌آید، به زحمات فراوان خود «در ظرف چقدر سال‌ها» اشاره می‌کند و معتقد است اگر تأثیرپذیری به تدریج و در تمامی جوانب صورت نپذیرد، به ظهور شخصیت‌های ضعیف هنری می‌انجامد که با مشاهده‌ی یک الگوی شعری، عیناً «ترکیبات» یا «مفردات» آن شعر را تقلید می‌کنند. (*شعر و شاعری* ۲۷۲-۲۷۱) نیما معتقد است تأثیرپذیری از زبان دیگر باید نتیجه‌ی «قرابت احساسات» و «ارتباطات به طور گنگ» میان دو هنرمند باشد:

> آثار هنری بعضی از نویسندگان در مقام تشبیه به یک عمل مکانیکی در ذوق و احساسات همکاری‌های خودشان اثر بخشیده است... منتها گاهی ذوق و احساسات هنرپیشگان از ارتباط‌هایی حکایت می‌کند که آن ارتباط‌ها به طورگنگ شناخته شده. (*ارزش احساسات* ۶۸)

و از همین‌روست که در ادامه می‌نویسد تأثیرپذیری تین خان[۶۲] و وینیی A.De Vigny [شاعر فرانسوی (۱۸۶۳-۱۷۹۷)] از آثار شکسپیر «به واسطه‌ی یک نفوذ خارجی به طور مکانیکی نبوده، در جزو قضایای جامد و مجرد محسوب نمی‌شود؛ بلکه با احساسات آن‌ها ارتباط کامل داشته است.» (~ ۷۲)

در پایان این بخش سطرهایی را از توصیه‌ی نیما به همسایه‌اش که با مطالب این بخش بی‌ارتباط نیست، نقل می‌کنیم:

> گفتید آلن پو را می‌خوانید، البته با فکرهای تازه آشنا می‌شوید و او به شما کمک خواهد کرد، ولی خیال نکنید شبیه آن را بسازید، برای اینکه به چشم مردم بکشید و نسنجید چطور تأثیر می‌کند. این قصد در شما طوری باشد که گویی دیگری در شما وجود دارد و قصد کرده و پس از آن شما قصد او را دریافته‌اید... آثار مختلف هنری، از شخصیت‌های مختلف می‌آید... و به جای خود، هر کدام از این دیدها بستگی کامل با طرز زندگی و فکر کردن و حوادثی دارند که شما در آن غرق بوده‌اید یا اکنون غرق هستید. وقتی که همه‌ی اینها فراهم بود، نوشتن کار آسانی است. آیا پو در شما تأثیر کند یا دیگری، و هنر شما فتح مهمی نیست بلکه نتیجه‌ی جریانی است که باید باشد. فتح مهم

> خیلی افسوس می‌خورم از ترجمه‌های نظم پوشکین مثلاً. هر چه به زبان ما درآمده است فاسد و ناقص و لوس و خنک و زننده است. چون با زبان و کلمات و طرز کار خود ساخته نشده است و موضوع را از اثر انداخته است. برای آدم با ذوق و تجسّس کرده، ترجمه‌ی آن اشعار با این وضع یک جنایت ادبی است. (*شعر و شاعری* ۱۲۲-۱۲۱)

نیما در حیطه‌ی خلاقیت شعری، صرف آشنایی با زبان خارجی یا سفر به کشورهای غربی را موجب آشنایی و درک فکر و فرهنگ غربی نمی‌داند. به اعتقاد او:

> تا شخصی در تحت نفوذ وضعیت و افکار ناشی از آن نباشد، با فکر و فضیلت شخصی نمی‌تواند آن را درک کند. اگرچه ده سال در پاریس بخواند و بیست سال در برلین برود. (~ ۴۹۲)

و می‌دانیم که قاآنی در زمره‌ی نخستین ایرانیانی بود که زبان فرانسه را فراگرفت و حتی کتابی را از این زبان به فارسی برگرداند؛[۵۹] رشید یاسمی و پژمان بختیاری در همان مدرسه‌ای تحصیل کردند و زبان فرانسه آموختند که نیما و صادق هدایت درس خوانده بودند و گلچین گیلانی نیز چند دهه از زندگی‌اش را در غرب گذراند؛ اما هیچ کدام از این چهار شاعر از فضای شعرهای سنتی یا نوقدمایی فراتر نرفتند. اگرچه عصر قاآنی عصری است که هنوز سخنی از نوآوری به میان نیامده است، اما او حتی در حدّ شاعرانی چون قائم مقام فراهانی، یغمای جندقی[۶۰] و فتح الله خان شیبانی[۶۱]، در حیطه‌ی محتوا نیز فضای متفاوتِ عصرش را در شعر خویش منعکس نکرده است.

چند و چون فرآیند تأثیرپذیری در نگاه نیما

نکته‌ی آخر اینکه نیما در فرایند تأثیرپذیری از جریان‌های شعری غرب بر لزوم درونی کردن وتأثیرپذیری غیر مکانیکی تأکید فراوانی دارد و معتقد است آثار خارجی نباید از طریق «تأثیرات ساده‌ی عضوی» [= غیر ارگانیک] بر آثار شعری ما اثر بگذارند. به اعتقاد او، هنرمند، نباید به محض اینکه از چیزی تأثیر پذیرفت، به واسطه‌ی همین تأثیر آنی، احساساتی «مناسب آن تجسّمات» در او به وجود آید. (*ارزش احساسات* ۸۴)

نیما معتقد است تأثیرپذیری باید در طول زمان و به تدریج صورت

www.tabarestan.info تبرستان

در این است که تا چه اندازه ورزیده بوده و تکنیک پاکیزه داشته باشید و زور تکنیک شما تا چه حدی دیده شود. (*شعر و شاعری* ۲۳۹-۲۳۸)

نیما در پایان می‌نویسد اگر از پو یا هر کس دیگری تأثیر پذیرفتید باید ببینید این تأثیرپذیری «در چشم مردم چطور تأثیر خواهد بخشید.» (~ ۲۳۹)

تبرستان
www.tabarestan.info

۳- نیما و نوآوری

۳-۳ ـ سرچشمه‌های تأثیرپذیری نیما

۳-۳-۲- از میراث سنت

اشاره‌ای به مفهوم سنت

پس از نشان دادن تأکید نیما بر بینش و طرز و تکنیک غربیِ شعرش در بخش پیشین، شاید کمی عجیب باشد اگر اکنون بخواهیم جنبه‌هایی از سرچشمه‌های نوآوری او را در میراث سنت بجوییم. اما، اگر روند تدریجی و مواجهه‌ی توأم با گسست و پیوست نیما با سنت‌های شعری گذشته و اشارات فراوانِ او به اصل استمرارِ سنت را در نظر بگیریم، دیگر علتی برای چنین تعجبی باقی نخواهد ماند. پیش از پرداختن به نظریات نیما در باب چند و چونِ بهره‌گیری از آثار گذشتگان ـ که چنانکه خواهد آمد او بیشتر به چشمِ موادِ کارِ خود به آن منابع می‌نگرد، تا الگو و انگاره‌ای برای نوآوری‌هایش ـ ، به تلقیِ نظریه‌پردازان و محققان ادبی معاصر از جایگاه سنت و جریان آن در دوره‌های مختلف، اشاره‌ای گذرا خواهیم کرد.

سنت در معنایی فراگیر، میراثِ مشترکِ تاریخی و ماهیتِ معنویِ هر قوم به شمار می‌رود. این میراث، همچونِ قانونیِ نانوشته و به گونه‌ای فرافردی در تمامی دوره‌های تاریخیِ حیات یک قوم جریان می‌یابد. این جریانِ مستمر و مداوم چیزی است که نه می‌توان یکسره از آن فاصله گرفت و نه امکانِ بازگشت به دورانِ شکوفاییِ‌اش مقدور است. سنّت در این معنا، «کلان روایتی»

mega text است که تمامیِ نوشدن‌های پیاپی، زیرمجموعه‌ای است از کلیّت به ندرت دگرگونی پذیرِ آن، کلیتی که فاصله گرفتن کامل از آن، اگر نگوییم امکان‌ناپذیر، امری است بسیار دشوار.

میان سنت ادبی convention و سنت tradition در معنای فراگیرِ کلمه، ارتباطی تنگاتنگ وجود دارد. اگر سنت را در حیطه‌ی ادبیات به مفهومِ محدودِ پیشینه‌های زبانی ـ بیانیِ محفوظ در آثار مکتوب تعبیر کنیم، تنها به بخشی از مفهوم گسترده‌ی آن توجه کرده‌ایم؛ زیرا سنت ادبی علاوه بر آثار مکتوب با تمامی عناصرِ پیچیده‌ی یک فرهنگ، که مجموعه‌ای است درهم تنیده و متشکل از اجزایی نظیر فِرَق و مذاهب، اساطیر، آداب اجتماعی، تاریخ و پیشینه‌ی قومی، روایت‌ها، مثل‌ها و متل‌ها و... مرتبط است. با وجود چنین پیوندهایی، هر جریان متجددی، حتی در وجه سلبی و انکارگرایانه‌اش ناگزیر از شناختِ درست از سنت است؛ زیرا ناممکن است پیش از رسیدن به مرحله‌ی «شناختِ درستِ از سنت»، دم از «سنت شکنی» زد. گرچه ممکن است برخی از سنت‌شکنان در ارائه‌ی طرزی نو توفیق نیابند [برای مثال هوشنگ ایرانی] اما سنت‌شکنانِ راستین که خود همواره از سنت گذاران راستین نیز بوده‌اند، همواره با ساخت‌ها و فرم‌های پیشین در گفتگو هستند و نمی‌توانند یکسره از حیطه‌ی حکومتِ سنت‌ها بگریزند؛ زیرا، التذاذ هنری امری است که در سایه‌ی نوعی تفاهم تاریخی ـ فرهنگی صورت می‌پذیرد. در غیر این صورت مخاطب باید در خلأ عناصر ارتباطی و در اعماق تاریکی، به دنبال فهم تجربیات جدید باشد. و البته بهره‌گیری از سنت، به کارگیریِ تزیینیِ اجزایی از آن برای بَزَک کردنِ امر نو نیز نیست، همان‌گونه که نباید ترکیبِ مکانیکیِ عناصری از مجموعه‌ی سنت و تجدد باشد. تأثیرپذیریِ خلاقانه از سنت یعنی جریان یافتنِ بقایای خون زنده و پویای سنت در رگ‌های امر مدرن، و ناگفته پیداست در فرهنگ‌های کهن ـ همچون فرهنگ ایرانی ـ ، این انتقال تا چه حد به سختی و کندی صورت می‌پذیرد.

آیا شعر امروز ادامه‌ی منطقی شعر دیروز است؟

در اینجا اشاره به نکته‌ای ضروری است: اگر سنت هزارساله‌ی شعر فارسی را با همه‌ی دگرگونی‌های آن، به سبب حضور مؤلفه‌های زبانی ـ بیانی ـ

محتوایی نسبتاً همگون، جریانی یکدست بدانیم که مخاطبان کم و بیش مشترکی نیز می‌داشته و دارد، تردیدی نیست شعر معاصر از بدو پیدایشش در اواخر عهد قاجار، انحراف عظیمی است از سبک‌های پیشینِ شعرِ فارسی. این انحراف هر چه از دهه‌های آغازینِ قرنِ چهاردهم هجریِ شمسی به این سو می‌آییم شدیدتر می‌شود و دگرگونی‌ها به مرور از حیطه‌ی تغییرات محتوایی و زبانی که در شعر شاعران عصر مشروطه ملاحظه می‌شود، به تغییرات اساسی‌تر در مبانیِ جمال‌شناختیِ شعرِ نیما و دیگر شاعرانِ نیمایی می‌انجامد؛ به گونه‌ای که بخش عمده‌ای از مخاطبانِ شعر فارسی را به دو جناح سنت‌گرا و نوگرا تقسیم می‌کند. و ناگفته پیداست که بسیاری به سبب تجربه‌ی توأمان عوالم دیروز و امروز به هر دو جریان گرایش دارند. با در نظر گرفتن این واقعیتِ انکارناپذیر، آیا باز هم می‌توان گفت سنت‌های شعر فارسی همچون جویباریِ در شعر امروز جریان دارد؟ آیا برش قاطعی که نهضت تأثیرگذار مشروطه در مبانیِ سیاسی ـ فکری ـ فرهنگیِ تاریخ ما به وجود آورده، موجب نگردیده است که این بار با تغییراتی دیگرگون روبه‌رو باشیم؟ گفتنی است شعر گذشته، با همه‌ی تفاوت‌های دوره‌ای و سبکی‌اش به طور کلی از مؤلفه‌های نسبتاً مشترک معرفت شناختی، جهان شناختی و زیباشناختی برخوردار بوده است؛ شعر گذشته‌ی ما عمدتاً شعری است خداباور، فرجام اندیش، کم توجه به جهان تعینات و کم و بیش بیت‌اندیش و بدیع محور. و این مؤلفه‌ها از ویژگی‌های شعر گذشته است نه از کاستی‌های آن. از حول و حوش مشروطه به سبب تحولات تاریخی و تغییر شکل زندگی، اندک اندک این عناصر آن انسجام دیرین را ـ اگرچه نه به تمامی اما تا حدّ زیادی ـ از دست داده و عناصر و غایت شعر نیز به تبع تغییر نگرشِ حاصل شده، دگرگونی پذیرفته است. با آگاهی از این اصل، آیا شعر نیمایی در مقایسه با پیشینه‌ی شعر فارسی همان قدر متفاوت است که مثلاً شعر سبک آذربایجانی با سبک خراسانی و هندی، یا مثلاً شعر صائب و کلیم در قیاس با شعر حنظله‌ی بادغیسی و انوری و مولوی؟ این پرسش، پرسشی است بنیادین و از همین رو پاسخ‌هایی که ارائه شده نیز بسیار متفاوت است. پرسش این است: آیا شعر معاصر ادامه‌ی منطقی شعر گذشته است؟

در نگاه شاملو «شعر امروز ادامه‌ی منطقی شعر دیروز نیست.» («درباره‌ی

www.tabarestan.info تبرستان

شعر امروز» ۸۰) او خود در شعری می‌گوید مرا «از سفره‌ی سنت نصیبی نیست.» (*مجموعه آثار*، ۲: ۸۶۵) همان‌گونه که در ادامه خواهد آمد، نیما در قیاس با شاملو تعلق خاطر بیشتری به سنت دارد و با توجه به اینکه شاملو افزون بر جهان بینیِ غربی‌اش، در بسیاری از اشعارش نیز خود را ملتزم به رعایت عروض نیمایی نمی‌دانسته، نمی‌توانسته است باوری جز این داشته باشد و از همین رو تا اینجا حق به جانب اوست.[۶۳] اما آنجا که می‌نویسد:

> امروز شعر به چیزی اطلاق می‌شود که دیروز نبود و آنچه دیروز بود، امروز تعبیر به نظم می‌شود... امروز آنچه که دیروز شعر می‌نامیدند ـ به جز چند مورد ـ نظم می‌نامیم، زیرا تازه شعر شناخته شده است. هنگامی که دردهای جنگ جهانی قلب‌های روشنفکر را فشرد. (~ ۸۳)

دیگر به هیچ روی حق با او نیست. شاملو با آوردن قیدِ «به جز چند مورد»، خواسته یا ناخواسته به نفیِ ضمنیِ شعر گذشته می‌پردازد. به تعبیر دیگر، او معتقد است از چند موردِ استثنایی که بگذریم، شعر گذشته‌ی ما ارج و اعتباری ندارد. حال آنکه وقتی گفته می‌شود «شعر گذشته»، به طریق اولی قصد گوینده، شعر شاعرانِ طراز اول یا دست‌کم شاعرانِ درجه‌ی دوم زبان فارسی، یا همان «چند مورد» است، نه شعر شاعرانی همچون غضایری، رشیدالدین وطواط، مکتبی و لسانیِ شیرازی. وانگهی، مگر در یک زبان یا فرهنگ، امکان ظهور چند شاعرِ برجسته در حدّ و اندازه‌ی فردوسی، عطار، سعدی، حافظ و مولوی وجود دارد که ما شعر گذشته‌ی فارسی را به سبب انگشت شمار بودنِ شاعرانِ بزرگ سرزنش کنیم؟ و مگر جریان‌های شعر معاصر چند شاعر حتی در حدّ و اندازه‌ی شاعرانی نظیر نظامی، سنایی، صائب و بیدل ارائه داده است؟ سخن شاملو درست مانند آن است که کسی بگوید: «ما در شعر امروز جز نیما، فروغ، شاملو، اخوان و سهراب، هیچ شاعر بزرگی نداریم و اگر این چند شاعر را نادیده بگیریم، شعر معاصر شعر بسیار ضعیفی است» و آنگاه به این نتیجه برسد که: «شعر معاصر شعر قابل توجهی نیست.» این لغزشِ گمراه‌کننده که با نفیِ ضمنیِ شعر گذشته، سعی در اثباتِ شعر امروز دارد، در آثار بسیاری از محققان نیز دیده می‌شود.

بازگردیم به ادامه‌ی این بحث که آیا شعر معاصر ادامه‌ی منطقی شعر

گذشته است؟ اخوان که فروتنانه آثار خود را در برابر عظمت آثار پیشینیان «کار»ها و «قطعه»هایی بیش نمی‌داند (*از این اوستا* ۱۱۱)، با اذعان به «تفاوت‌های اساسی و عمیق» شعر امروز با شعر گذشته، معتقد است، شعر امروز به جهت «تداومِ تاریخیِ زبانِ فارسی، در قیاس با زبان‌هایی نظیر فرانسه و انگلیسی»، «وزن و ترنّم» و «زمینه‌های ملی و تاریخی ـ فرهنگی»، پیوندش را با شعر هزار ساله‌ی زبان فارسی نگسیخته است. (***بدایع و بدعت‌های نیما و عطا و لقای نیما یوشیج***، ۲۱۳-۲۱۲) اخوان جای دیگری نیز اشاره می‌کند، نیما قالبی به قوالبِ پیشینِ شعر فارسی افزوده است.[۶۴] (*صدای حیرت بیدار* ۵۰)

زرین کوب نیز، گویا در تقابل با دیدگاه شاملو، می‌نویسد:

> اگر ادبیات امروز، آن گونه که بعضی گزاف پنداران پنداشته‌اند، نتیجه‌ی منطقی گذشته نباشد، بدون شک چیزی جز سرهم‌بندی بی‌پشتوانه‌یی نخواهد بود و با جامعه و تاریخ هم ارتباطی نخواهد داشت. (*از گذشته‌ی ادبی ایران* ۵۴۱)

www.tabarestan.info تبرستان

نگاه نیما به «سنت» و باور به بایستگیِ تأثیرپذیریِ خلاق از آن

اکنون زمان بررسیِ پاسخ نیما به این پرسش است. با دقت در جزئیاتِ اشاراتِ پراکنده‌ی نیما در باب نسبت شعر امروز با شعر گذشته درخواهیم یافت، به اعتقاد او آنچه که از دیروز به امروز می‌رسد و در روند آفرینش شعر به کار شاعر معاصر می‌آید مواد و اجزای ساختمانِ شعر گذشته است نه طرح و تکنیک، ساختار و محتوای عمدتاً عرفانی و ازلی ـ ابدی آن. او جایی به صراحت می‌نویسد: «[طرز] کار من با کار قدیم علی حدّه است.» (***یادداشت‌ها*** ۲۳۱) به سبب همین ظرافت‌ها در کار نوآوری ـ به خصوص در وضعیت ناموزونِ تاریخ و فرهنگ ما ـ است که نیما جایی می‌نویسد، شاعر امروز باید:

> نافرمانیِ خود را نسبت به سنن گذشتگان تشخیص بدهد که در کجا و برای کدام منظوری است... آیا او که هنرمند است در کدام موردی است که تقلید می‌کند؟ چرا زمان او تقلید را ایجاب می‌کند و در چه حدودی تقلید لزوم دارد؟ چطور در هر ابداع و ایجادی جزئی از تقلید نیز هست؟ (*شعر و شاعری* ۴۱۸)

در این سطرها، عبارتِ «چرا زمان او تقلید [مراد نیما تأثیرپذیری است] را

ایجاب می‌کند»، عبارت بسیار مهمی است. همان‌گونه که در بخش «ناموزونی تاریخی ـ فرهنگی» اشاره شد، نیما معتقد است از آنجا که ما به خلاف غربی‌ها دوره‌های تاریخی را به گونه‌ای طبیعی طی نکرده‌ایم و مؤلفه‌هایی از دوره‌ی ارباب ـ رعیتی و عصر مدرن را به گونه‌ای نامتوازن تجربه می‌کنیم، هنر ما نیز نمودهایی از این تناقض را در خود منعکس می‌کند. به همین سبب برای ایجاد رابطه با جامعه، در عین همسویی با حرکت جهانیان باید مؤلفه‌هایی از سنت‌های فرهنگی خود را در نوآوری‌های‌مان حفظ کنیم.

به اعتقاد نیما شاعر امروز باید در حدّ امکان از آرایه‌های بدیعی، شگردهای بیانی، ساختار و قوالب شعر گذشته فاصله بگیرد، چرا که شعرِ امروز در این‌گونه مؤلفه‌ها بیشتر متأثر از تکنیک‌های شعرِ روایی ـ نمایشی و شیوه‌های داستان‌نویسی غرب است. در نگاه نیما آنچه که از میراث دیروز به کار شاعر امروز می‌آید مواد و مصالح کار است، و مواد و مصالح در تلقی او در درجه‌ی نخست عبارت است از ارکان عروضیِ شعر فارسی ـ فارغ از الگوی عروضی و اصل تساوی مصراع‌ها ـ ، دایره‌ی واژگانیِ ارزشمند آن و آن بخش از ظرفیت‌های نظام قوافی و آرایه‌های ادبیِ شعر گذشته، که شاعر امروز باید به گونه‌ای گزینش گرانه از امکانات آن بهره بگیرد. برای روشن‌تر شدنِ بحث دو نوشته‌ی کوتاه از او را در این باره نقل می‌کنیم:

> قدما برای ما به منزله‌ی پایه و ریشه‌اند. حکم معدن‌های سر به مهر را دارند. با مواد خامی که به ما می‌رسانند به ما کمک می‌کنند. جز اینکه ساختمان به دست خود ماست. (***شعر و شاعری*** ۳۴۰)

او جای دیگر می‌نویسد:

> اگر چنانچه دیروز نبود، امروز وجود نداشت. برای شناختن هنرِ لاحقه، شناختن سابقه لازم است. در هر رویه و شکل تازه، جرم‌هایی از رویه‌ها و شکل‌های قدیم وجود دارد. (~ ۴۱۹)

در عبارت نخستین، نیما قدما را «پایه و ریشه» و چیزی که به ما می‌دهند را «معدن‌های سر به مُهر» و «مواد خام» خوانده است. همان‌گونه که اشاره شد مراد نیما از پایه و ریشه و مواد خام، چیزی نیست جز واژگان و ارکان عروضی. در عبارت دوم نیز، «جرم»، معنای بسیار دقیقی دارد. بی‌گمان مراد

نیما از جرم‌هایی از هنرِ «سابقه» که به هنرِ «لاحقه» می‌رسد محتوا، ساختار و قوالب شعر گذشته نیست. مراد نیما مؤلفه‌هایی از شعر دیروز است که وقتی در شعر امروز به کار گرفته می‌شود، به مثابه‌ی عامل پیوند میان دیروز و امروز باشد، که این عامل پیوند در درجه‌ی نخست طنین و زنگ ارکان عروضی شعر فارسی است در گوش مخاطبِ شعرِ امروز. آن عنصری از عناصر شعر گذشته که نیما سعی در فاصله گرفتنِ از آن دارد، جهان بینی ازلی ـ ابدی و مشربِ عرفانی حاکم بر بخش عمده‌ی شعرِ گذشته است. نیما در سال ۱۳۰۸ در نامه به ذبیح‌الله صفا می‌نویسد:

> حقیقت امر این است، آن‌ها طرز صنعت و ادبیاتشان را از آسمان می‌آورند و به این جهت قائم بالذّات است، این اطفال [= نوگرایان] از زمین و احتیاجات و تألمات جمعیت می‌گویند، معهذا تغییرپذیرند و قیام نمی‌کنند مگر اینکه از یکدیگر کمک بخواهند. (۳۲۹-۳۲۸)

نیما در منظومه‌ی «خانه‌ی سریویلی» نیز از زبان سریویلیِ شاعر می‌گوید:

خیره می‌مانند آنان از نظاره‌ی روشنانِ آسمان
من به سوی خاکدان خواهم،
روشنان آسمانی را فرود آرم.
(۲۶۷)

اکنون، بخش‌هایی از یکی از ***نامه‌های*** نیما را که در سال ۱۳۰۷ به نگارش درآمده و به گونه‌ای تمثیلی تلقیِ او را در این باب روشن می‌سازد، نقل می‌کنیم. نیما با آنکه در آن سال بسیار عصبی و عصیانگر بوده و در قیاس با دو عبارتی که از مجموعه‌ی ***شعر و شاعری*** نقل شد، سرسختانه در پی ویران کردن اصول شعر گذشته بوده است، همچنان به همان اصل پای‌بند است و می‌نویسد باید از مواد کار قدما برای بالا بردن عمارت شعر جدید بهره گرفت:

> من بنای شاعرانه‌ای را می‌سازم. خشت‌های کهنه‌ای را که می‌شکنند صدای معاصرین من، صدایی است که از آن خشت‌ها بیرون می‌آید. به صدای آن‌ها اهمیت نمی‌دهم. این خشت‌های بی‌مصرف مانده، به کنار راه پرتاب می‌شوند. عمله بعضی از آن‌ها را در می‌کوبند، خشت‌های نو به قالب می‌زنند. باقی را سپورها به دوچرخه‌هایشان ریخته می‌برند. (***نامه‌ها*** ۲۶۳)

www.tabarestan.info تبرستان

بی‌گمان مراد از آنچه که سپورها با دوچرخه‌های‌شان می‌برند و به دور می‌ریزند، محتوای شعر گذشته است که چندان با واقعیت‌های ملموس زندگی یا بنا به گفته‌ی نیما «احتیاجات جمعیت» پیوندی ندارد، و همچنین ساختار، الگوی وزنی و نظام بیانی ـ بدیعی آن که با طبیعت و دکلاماسیون زبان فارسی امروز هماهنگ نیست. و نکته اینجاست که به اعتقاد نیما حتی آن بخش از خشت‌های کهن که به کار شاعر امروز می‌آید باید نخست در هم کوبیده شود و خشت‌هایی نو از آن‌ها قالب زده شود. نیما خود در ادامه می‌افزاید:

> اینک ما مال خودمان را رواج بدهیم. بدون احتیاط، آهنگ مجموع را جانشین علم قوافی قرار داده، قطعات قدما را به خودشان رد کنیم. به حسب تنفس و حالات باطنه، اوزانِ شعر خودمان را مرتب بداریم... تا وقتی که طرز صنعتی قدیم منهدم نشود، هیچ یک از تلقینات افکار جدید دارای شأنِ عمل نخواهد بود. (~ ۲۶۵-۲۶۳)

نیما جایی دیگر نیز می‌نویسد: «هیأت جدید طرحی بود که همه دیدند من آن را روی خرابه‌های قدیم بالا بردم، لیکن تغییرپذیر.» (~ ۳۲۸)

توجه به عناصری از سنت که باید در کار شاعر نوآور مورد استفاده قرار گیرد، اگرچه درنامه‌های نوشته شده در سال‌های آغازینِ نظریه‌پردازی نیما نیز ملاحظه می‌شود ـ و ما نمونه‌هایی از آن را نقل کردیم ـ ، اما به گونه‌ای پررنگ در ***نامه‌های*** نوشته شده در سال‌های پس از ۱۳۲۲ و ***مجموعه‌ی شعر و شاعری*** (۱۳۳۴-۱۳۱۸) یادآوری می‌شود. بارزترین نمونه‌ی آن نامه‌ی نیما به شاملو است که پیشتر در بخش تدریجی بودنِ امر نوآوری به آن پرداخته شد؛ و همچنین اشارات مکرر او به همسایه درِ باب ضرورت مطالعه و به کارگیری خلاقانه‌ی امکانات شعر گذشته در حرف‌های همسایه. بنابراین، اگر اساسی‌ترین مؤلفه‌های هر شعر را ساختار، طرز و تکنیک، کلیت موسیقایی و پیام عاطفی آن بدانیم، می‌توان گفت یقیناً نیما شعر امروز را ادامه‌ی منطقی شعر دیروز به شمار نمی‌آورده است.

مروری تاریخی بر ارزیابی نیما از شعر و ادب گذشته

با مرور تاریخیِ آثار منثور نیما درخواهیم یافت که او در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۰۷-۱۳۰۰ به سبب روحیه‌ی انقلابی (۱۳۰۳-۱۳۰۰) و

واقعیت‌گراییِ اجتماعی (۱۳۰۷-۱۳۰۴)، که در عرصه‌ی عمل شعری نیز به دوره‌های رمانتیسم و واقع‌گراییِ نیمایی می‌انجامد، گرایش چندانی به آثار گذشته ندارد. اینکه نیما در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۰۳-۱۳۰۱، بارها تاریخ میلادی نگارش نامه‌هایش را قید کرده، خود می‌تواند نشانه‌ای از گرایش او در این سال‌ها به فرهنگ غرب باشد. نیما اگرچه در مثنوی «قصه‌ی رنگ پریده، خونِ سرد» (۱۲۹۹)، منظومه‌ی «شیر» (۱۳۰۱) و بعدها (۱۳۱۳) مثنوی «قلعه‌ی بسقریم» به ترتیب متأثر از ***مثنوی*** مولوی، ***شاهنامه*** و افسانه‌ی گنبد فیروزه‌ای ***هفت پیکر*** نظامی [افسانه‌ی ماهان گوشیار] است، اما این تأثیرپذیری‌های سطحی که به تقلیدهای آن‌چنانی نیز انجامیده، حکایت از شناختِ شتاب‌زده‌ی او از سنت در این سال‌ها دارد. نیما در سال‌های آغازینِ شاعری، متأثر از اوضاع نابه‌سامانِ سیاسی ـ اجتماعی، و آشفتگی‌های روحیِ خویش، عمدتاً به نفی ادبیات گذشته و عرفان ـ که رنگ و بوی حاکم بر بخش عمده‌ای از شعر دیروز ماست ـ ، می‌پردازد و از بایستگی ویران کردنِ ادبیاتِ پوسیده‌ی سنتی سخن می‌گوید. (***نامه‌ها*** ۲۶۳-۲۶۲) این انتقادها و داعیه‌ی آوردنِ طرزی نو در شعر را، در نامه‌های او به میرزاده عشقی (۱۰۱-۹۹) و «رفیقِ جوان»ی که هویت او بر ما آشکار نیست (۱۰۹-۱۰۸)، می‌توان ملاحظه نمود. این دو نامه سال ۱۳۰۳ به نگارش درآمده است. چنین نگرشی در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۱۴-۱۳۰۷، به جهت گرایش‌های اجتماعی و عمدتاً سوسیالیستی نیما ـ که بشدت در تقابل با ذهنیت‌گرایی‌های غالب بر ادب گذشته‌ی ماست ـ ، پررنگ‌تر می‌شود. این طرز تلقی به ویژه در نامه‌های نوشته شده در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۱۱-۱۳۰۹ منعکس شده است. نیما در این نامه‌ها مدام از ادبیات، فلسفه، و اصول عرفانی و اخلاقی طرح شده در آثار گذشتگان انتقاد می‌کند. او در این سال‌ها شعر گذشته را به جهت تکرار، مداحی و متصل بودن به فضاهای بیکران و عوالم غیب نفی می‌کند (۴۷۵، ۴۹۰ و ۴۹۲)، فلسفه اسلامی را بیش از حد ذهنیت‌گرا و «فانتزی» می‌خواند (۴۰۰، ۵۵۰ و ۵۶۰) و اصول تعلیمی و اخلاقی طرح شده در آثار غزالی و کتاب‌هایی نظیر ***گلستان*** و ***کلیله و دمنه*** (۴۴۲ و ۵۵۲) را فرمایشی و بی‌ارتباط با واقعیت‌های عینیِ زندگی ارزیابی می‌کند.

در اینجا اشاره به نکته‌ای ضروری است: انتقادهای نیما از شعر گذشته و

www.tabarestan.info تبرستان

گذشته گرایان در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۰۴-۱۳۰۰، بیشتر متوجه ضعف در جنبه‌های زیباشناختی است [مقدمه‌ی «افسانه» (۱۳۰۱)، نامه به عشقی (۱۳۰۳) و مقدمه‌ی «خانواده‌ی سرباز» (۱۳۰۴)]، اما در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۱۴-۱۳۰۶، این انتقادها عمدتاً متوجه محتوا و کاستی‌های جانبِ اجتماعی و انسانی شعر گذشته [البته در تلقی نیما] است. گفتنی است نیما در دوران محتواگرایی‌های پررنگ (۱۳۱۴-۱۳۰۶) هیچ شعر قابل توجه یا حتی نسبتاً قابل قبولی نسروده است، حال آنکه در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۰۶-۱۳۰۰ تجربه‌های نسبتاً ارزشمندی در حیطه‌ی شعر روایی و نمایشی ارائه داده است؛ به خصوص که این تجربیات بعدها در سرودنِ منظومه‌های ارزشمندی چون «ناقوس»، «پادشاه فتح» و «مرغ آمین» به کار گرفته می‌شود. ناگفته پیداست که نتایج دوران محتواگرایی‌های پررنگِ نیما نیز بعدها در جوهره‌ی انسان‌گرایانه‌ی شعرهای تکامل یافته‌تر او بازتاب می‌یابد.

گرچه انتقاد از ادبیات گذشته در سلسله مقالات *ارزش احساسات* (۱۳۱۹-۱۳۱۸) تا حدّی کمرنگ‌تر می‌شود و نیما به سبب گام نهادن به دهه‌ی پنجمِ حیات، غور و تأمل بیشتر در تاریخ و فرهنگ ایران و جهان، و همچنین فاصله گرفتن از جزم‌اندیشی‌های گذشته، از لزوم در نظر گرفتن واقعیت‌های تاریخیِ هر دوره و تأثیرگذاری زمینه‌های سیاسی ـ اجتماعی، در خلق آثار سخن می‌گوید (۳۶)، اما ته مانده‌ی ذهنیت انقلابی و گرایش‌های تند اجتماعی‌اش موجب می‌شده که چندان به سنت‌های شعر فارسی گرایشی نداشته باشد. نیما گرچه در *ارزش احساسات* حافظ را می‌ستاید (۳۴-۳۳)، اما در عین حال به انتزاعی بودنِ فضای کلّی حاکم بر ادب گذشته انتقادهای اساسی دارد. او به طور کلی در *ارزش احساسات*، در قیاس با نوشته‌های دهه‌ی بیست و سی، همچنان تا حدّ زیادی شیفته‌ی طرز و تکنیک شعر و هنر غربی است. اما در مجموعه‌ی *شعر و شاعری* ـ به خصوص در «حرف‌های همسایه» که نقطه‌ی عطفی در دگرگونی نظریات و ارزیابی‌های جمال شناختی اوست ـ، ناگهان میزانِ ستایش از آثار کلاسیک فزونی می‌گیرد و نیما نمونه‌های شعر معاصر را در قیاس با آثار گذشته، بی‌بهره از عمق و ابهام و به ندرت موفق، ارزیابی می‌کند (۲۲۹، ۳۰۱، ۳۰۷ و ۴۱۴). او معتقد است ما «میراث بَران ادبیات» بزرگی هستیم که همسایه‌ها و همه‌ی اروپا باید «خوشه‌چینِ» آن باشند.

(۳۷۰) در *حرف‌های همسایه* است که نیما به همسایه‌ی فرضی‌اش توصیه می‌کند از مطالعه‌ی دقیق آثار قدما غفلت نورزد:

> در اشعار بجویید و یک فرهنگ دم دستی برای خودتان تهیه کنید. موضوع را که در نظر دارید، به آن مراجعه کنید و مصالح تازه را برای کارتان بردارید. مکرر که این کار را این‌طور انجامید دادید کم‌کم کلمات از بین رفته، ذهنیِ شما شده یک وقت می‌بینید چه قوتی یافته‌اید برای نوشتن اشعار. (*شعر و شاعری* ۱۰۹-۱۰۸)

و در یادداشت دیگری می‌نویسد: اگرچه دیوان فرخی و عنصری «سراسر لفظ است» و اشعار این دو شاعر «از حیث صنعت» در قیاس با آثار نظامی بسیار «ابتدایی» است، اما «هر کدام از اینها زیبایی‌های خود را دارا هستند و نمی شود انکار کرد.» و در ادامه می‌افزاید، در صورتی که به این درجه از شناختِ ادبیات گذشته برسید «چه بسا که بهره می‌یابید.» و در پایان در باب ارزیابیِ واقع‌گرایانه‌تر از آثار هر یک از شاعران گذشته و ارزش‌های جداگانه‌ی هر کدام می‌نویسد:

> من *دیوان جمال‌الدین* [اصفهانی] را زیاد می‌خوانم و خاقانی را دوست دارم، و هیچ وقت نمی‌سنجم که به اندازه‌ی *دیوان حافظ* مملو از معانی هست یا نه. همین طور اگر همه‌ی *شاهنامه* را بخوانم استادی نظامی را در نظر نمی‌آورم. و اگر تغزلات ساده‌ی ـ مملو از عاشقی‌های عادی ـ سعدی را می‌خوانم فکر نمی‌کنم عشق حافظ چقدر شاعرانه است و او زمینه‌ی چگونه نظامی است که فهمیده می‌شود ولی به زبان نمی‌آید. زیرا وقت هست که شما در صنعت نگاه کنید و بهای هر چیز علیحده است. هر چیز را باید در حدّ خود بتوانید بشناسید. من به قدری می‌توانم خود را فرود بیاورم که از یک ترانه‌ی روستایی همانقدر کیف ببرم که یک نفر روستایی با ذوق و احساساتِ ساده‌ی خود کیف می‌برد. (~۵۵-۵۴)

در مجموعه‌ی *شعر و شاعری* نیما خود را «یکی از طرفدارانِ پابرجای ادبیات قدیم فارسی و عربی» معرفی می‌کند و می‌نویسد: «سرگرمی من با آن‌هاست.» (۳۸۲) و در ادامه‌ی این نوشته به شعر «دعوت» اخوان اشاره می‌کند که گرچه در قالبی قدمایی سروده شده، اما حکایت از «حالی» دارد و به اعتقاد

تبرستان www.tabarestan.info

او لزومی نداشته که در فرمی نو سروده شود.[۶۵] (۳۸۳) نیما جایی دیگر در انتقاد از تندروی‌های جوانان آن روز (۱۳۳۲) می‌نویسد، این جوانان، بدون چون و چرا و دقت در کار خود، فقط ادامه می‌دهند «تا هر چه زودتر ساخته و پرداخته‌ی خود را با اصرار و التماس و چه بسا با زور و تهمتِ نفهمی به مردم زدن، به روی مردمک چشم مردم» بنشانند. حال آنکه به نظر نیما حتی آهو که نماد سرعت و تیزتکی است، چنین شیوه‌ای را در پیش نمی‌گیرد و هراز گاهی به پشت سرش نگاهی می‌کند. (۳۹۲)

نیما در یکی از یادداشت‌های «حرف‌های همسایه» موقعیت طنزآمیزی از تلقیِ شاعرانِ جوانِ آن روزگار از منابع مطالعاتیِ خود ارائه می‌دهد:

> همسایه‌ی شما یک روز آمد و دید *منهج الطلاب فی عمل الاسطرلاب* عمربن علی خوارزمی را می‌خوانم. هیچ نگفت. روز دیگر آمد و دید *تحفه‌ی حکیم*[۶۶] 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. (*شعر و شاعری* ۱۷۶)

نیما در این سطرها می‌خواهد بگوید همسایه که مرا به نوگرایی می‌شناخت، از تنوع منابع مطالعاتی من دچار حیرت شده بود و نمی‌توانست برای این پرسش خود پاسخی بیابد: چه نسبتی وجود دارد میان نیمای نوگرایِ شیفته‌ی شعر و فرهنگ غرب با مطالعه‌ی این آثار قدیمی و به ظاهر تاریخِ مصرف گذشته؟ شیفتگی نیما به نُسَخ خطی و جُنگ‌ها و دواوین شاعران، به کرات در نامه‌های نوشته شده در سال‌های ۱۳۰۹–۱۳۰۸ منعکس شده است و او با چنان شوق زایدالوصفی از یافتن فلان نسخه‌ی خطی از شعر یک شاعر سبک هندی یا بومی [مازندرانی و گیلانی] سخن می‌گوید (*نامه‌ها* ۳۷۶، ۳۷۹، ۳۸۳، ۴۰۲ و ۴۰۶)، که به راستی برای کسی که با آثار منثور او آشنایی نداشته باشد، تعجب‌آور است. نقل بخش‌هایی از یکی از اشارات او در این باب خالی از لطف نیست. نیما در نامه‌ای (۱۳۰۸) به میرزا محمود رئیس محوی، می‌نویسد:

> کم‌کم عشق مفرطی راجع به جمع‌آوری کتاب‌های خطی در من تولید شده است. اهالی [= لاهیجانی‌ها] خیال می‌کنند من عتیقه خرم،

ولی این عادت است. به هر قدر آن را به خود تمرین می‌دهم بیشتر رسوخ می‌یابد و ممکن است گاهی شخص را به خطا انداخته متضرر کند. معهذا در اینجا با تاجر معروفی که کتب خطیِ بسیاری دارد مربوط شده‌ام. او هم به [= با] من همراهی می‌کند. اگر یک دیوان طالب آملی داشت، یقین داشتم که طالب مطلوب را به مطلوب می‌رسانید.[۶۷] مخصوصاً وقتی که می‌دید من از روی اطلاع و با طریقه‌ی فنی و علمی مخصوصی که لازمه‌ی یک نفر نویسنده است، چیز می‌نویسم. ولی یک دیوان غزلیات از یک شاعر گمنام مازندرانی به خط خود آن شاعر خدا به من داده است که اگر بخواهم خود را تسلی بدهم باید بگویم که خیلی از دیوان «طالب» تو بهتر است. اخیراً یک جُنگ خطی نیز از یک نفر خیاط به امانت گرفته‌ام. این جنگ را سید احمد نام لاهیجی به خط خود نوشته است.... من از شعرهای او در کتابچه‌ام یادداشت کرده‌ام. ولی ابداً در شاعری به مرتبه‌ی فیاض شاعر لاهیجی نمی‌رسد. حسن تصادف اینکه به شعرای مازندران هم پرداخته است. در بین ادعیه و قطعات متفرقه از کتب معدوده، از جمله یک رباعی از محویِ بارفروش [بارفروشی؟] در اوایل جنگ دیدم... (۳۷۱–۳۷۲)

می‌بینیم که نیما در این سطرها مانند یک نسخه باز حرفه‌ای مترصد یافتنِ نسخه‌ای کمیاب از دیوان یا جُنگ شاعران گمنام محلی است.

ستایش از شکوه و والایی آثار گذشته در *یادداشت‌های روزانه‌ی* نیما (۱۳۳۸–۱۳۳۰)، بسیار پررنگ‌تر می‌شود. گویا او با نگاهی به کار و بار سی و چند ساله‌ی شاعری خویش و دیگر نوگرایانی که البته در آن سال‌ها هنوز در آغاز یا میانه‌ی راه بودند، بیشتر به عظمت انکارناپذیرِ ادبیات گذشته پی می‌برد. همان‌گونه که در بخش «بومی‌گرایی» اشاره شد، اظهار نظرهای نیما در باب فرهنگ گذشته و قومیت ایرانی در *یادداشت‌هایش*، گاه حتی رنگ مبالغه‌آمیزانه به خود می‌گیرد. او که بارها در یادداشت‌هایش، شاعرانِ گذشته را به سبب «فکور» بودن (۲۸۹) و داشتنِ «پرنسیپ فلسفی» و «شخصیت فکری» (۲۶۵–۲۶۴) می‌ستاید، معتقد است، ما در میان قدمای‌مان هزاران تن در حدّ و اندازه‌ی لئوتولستوی داریم. (۲۳۰) انتقاد نیما از جنبه‌هایی از دنیای جدید و نگرش نوستالوژیکِ او به گذشته را، در سطرهای زیر می‌توان ملاحظه کرد:

تبرستان
www.tabarestan.info

ما به کمک ماشین ـ هر چند که درست است ـ و به کمک برق و بعضی اطلاعات تازه چیزهایی را گرفته‌ایم، اما بسیار بسیار زیاد و روز افزون زیبایی‌های زندگی را از دست داده‌ایم. زیبایی‌ها هر روز کمتر می‌شود. فقط تصنعی و گول زننده می‌ماند. زیباییِ کاروان، زیباییِ حرکت‌های آرام، زیباییِ انسان در پی تجسّس، زیباییِ شجاعت و تهور، زیباییِ اسب سواری، زیباییِ تیراندازی، زیباییِ کوچ کردنِ قبیله‌ها، همه، روز به روز تحلیل می‌یابد. بالاخره زیبایی حتی در شعرگویی و ادبیات از بین می‌رود. (~۲۶۲-۲۶۱)

حال آنکه نیما در سال‌های ۱۳۱۹-۱۳۱۸ ستایشگر شتاب و حرکت و هیجانی بوده که در انواع نحله‌های فکری، مکاتب ادبی و صنعت و اقتصادِ اواخرِ قرنِ نوزدهم و اوایل قرن بیستم اروپا به راه افتاده بود. (*ارزش احساسات* ۴۱ و ۵۵)

در پایان این بخش به دو اصلی که نیما معتقد بوده هنگام مواجهه با سنت‌های فرهنگی باید در نظر گرفته شود، اشاره می‌کنیم:

بایدها و نبایدهای نگاه به سنت

۱- **نگاه با فاصله‌ی تاریخی:** هنگام بررسی میراث گذشته همواره باید فاصله‌ی تاریخیِ میان دنیای دیروز و امروز را مدّنظر قرار داد. نیما در *ارزش احساسات* هنگامِ مقایسه‌ی آثار شرقی و غربی، آنجا که نقاشی، موسیقی و شعر شرقی را «مبهم» و «وسیع» و دارای «تاریکی‌ها» و «زوایای نامعلوم» و در مقابل آثار غربی را در پیوند با تاریخ و جامعه، با لحنی ستایشگرانه، «محدود»، «مقید» و «معین» ارزیابی می‌کند، بلافاصله اشاره می‌کند که «ریشه‌های این تفاوت اصلی که مولود زمان‌های معینِ تاریخیِ زندگانیِ اقوام قدیم هستند» را باید درنظر گرفت و در ادامه می‌نویسد البته زمینه‌های این تفاوت را در تفاوت‌های فرهنگی باید جستجو کرد. به اعتقاد نیما:

برای دریافتن ارزش واقعی این آثار [ادبیات گذشته] و اَشکال مختلف آن نسبت به زمان تاریخی، باید دید که این آثار با چه زمان‌های تاریخی ارتباط پیدا می‌کند. (۳۶-۳۴)

نیما در مقالات *ارزش احساسات* است که به این سطح از شناختِ

مؤلفه‌های دوره‌های مختلف هنری و تمایزهای ذاتی فرهنگ‌ها دست می‌یابد. و همین آگاهی هاست که به تجدیدنظر او در ارزیابی‌های پیشین‌اش در باب شعر گذشته می‌انجامد. البته از آنجا که نیما در این سال‌ها (۱۳۱۹-۱۳۱۶) نخستین گام‌هایش را جهت عمق بخشیدنِ به اشعارش برمی‌داشته، در عرصه‌ی نظریه‌پردازی نیز به علت گرایش‌هایِ دوگانه‌ی سوسیالیستی و سمبولیستی، هنوز به نظریه‌ی شعری‌اش وحدت نبخشیده است. نیما به خلاف *ارزش احساسات* که در آن از ابهام و رازوارگی شعر گذشته، به سبب تقابل با آرمان‌های اجتماعی و انسانی‌اش انتقاد می‌کند، در مجموعه‌ی *شعر و شاعری* بارها ابهام و ظرفیت‌های نمادپردازانه‌ی شعر گذشته را می‌ستاید.

نیما در رساله‌ی «تعریف و تبصره» نیز به انتقاد از کسانی می‌پردازد، که بی‌توجه به فاصله‌ی تاریخی میان دیروز و امروز، به نفی گذشته می‌پردازند:

ارسطو را امروز یک نفر دانش‌آموز فلسفه انتقاد می‌کند و دانش‌آموز، غرقه در ذوقش [شادی‌اش] نمی‌داند که قوه‌ی زمان و تکامل است که او را به کار انداخته است، نه قدرت مغزی او همپای تکامل. اگر به زبان عربی وقوف داشته باشد، به همین آسانی می‌تواند به «غزالی» و رقیب او «ابن رُشد» بپردازد.[۶۸] (*شعر و شاعری* ۴۰۵)

و این در حالی است که نیما خود در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۱۲-۱۳۰۵ بارها نگرش ذهنیت‌گرای غزالی را درحیطه‌ی مباحث فلسفی واصول اخلاقی به باد انتقاد گرفته بود. (*نامه‌ها* ۳۶۲، ۵۰۳ و ۵۵۱)

۲- **شناخت درست از امروز پیش درآمد شناخت درست از دیروز:** امروزه مطالعات نظریِ ادبیات ـ به خصوص نحله‌هایِ مخاطب محور و هرمنوتیک ـ این مسأله را به اثبات رسانیده که آثار برجسته‌ی هنری در دوره‌های مختلف تاریخی متناسب با وضعیت فرهنگی و ذهنیت مخاطب باز آفریده می‌شود و این همان مسأله‌ای است که نظامی از آن به اصل «کهن گشتن و همچنان تازگی» شعر یاد می‌کند. (*شرفنامه* ۳۲) بی گمان آنچه که امروز مخاطب از شعر حافظ در می‌یابد همان چیزی نیست که یک ایرانی در عصر حافظ یا قرون دهم و یازدهم از شعر او در می‌یافته است. چرا که، تمامی دانش‌هایی که در طول این چند قرن ـ به ویژه از عصر مشروطه به این سو ـ برانبان دانشِ مخاطبِ شعر حافظ افزوده شده، در فرایند التذاذ هنریِ او تأثیری می‌گذاشته

www.tabarestan.info تبرستان

است. در نگرشی جهانی نیز می‌توان به خیل تفسیرهای فلسفی، روان‌شناختی و سیاسی ـ اجتماعی اشاره کرد که از عرصه‌ی دانش‌های نظری یاد شده به حیطه‌ی نقد و نظریه ادبی در قرن بیستم راه یافته است.

بی‌گمان یکی از علل اساسی توجه جدی‌ترِ ایرانیان به ناصرخسرو و برتر نشاندنِ بلامنازعِ حافظ بر سعدی در سده‌ی بیستم را باید در احاطه‌ی گفتمان اجتماعی در این قرن جستجو کرد. همچنین، در فاصله‌ی قرن پنجم تا سیزدهم هجری، هیچ ایرانی داستان «رستم و سهراب» را بر پایه‌ی نظریه‌ی «عقده‌ی اودیپ» فروید نمی‌خوانده، همان‌گونه که هیچ‌گاه داستان «رستم و اسفندیار» را بر اساس تفسیری مبتنی بر کشمکش میان دنیای نو و کهن [خوانش فلسفی یا سیاسی]، نمی‌فهمیده است.[۶۹] زیرا گذشتگان، حوادث این‌گونه داستان‌ها را ناشی از تقدیر و سرنوشتِ محتوم یا آنچه ارسطو «خطای [نادانسته‌ی] تراژیک» hamartia خوانده،[۷۰] می‌دانسته‌اند.

انگیزه‌ی طرح این مقدمه برای آگاهی از پاسخ نیما به این پرسش است: آیا سنت پرستانی که خود را از مجهّز شدن به هر گونه نگرش نوینی محروم می‌کنند، شایستگیِ آن را دارند که درباره‌ی آثار گذشته اظهارنظر کنند؟ نیما همان‌گونه که معتقد است «کسی که قدیم را خوب بفهمد، جدید را حتماً می‌فهمد یا متمایل است که بفهمد.» (*شعر و شاعری* ۱۱۷)، بر آن است که کهنه‌پرستان نه تنها حق اظهار نظر درباب شعر امروز را ندارند، بلکه شایستگیِ ارزیابیِ درست و دقیق آثار گذشتگان را نیز ندارند:

> قطعی بدانید در آن رشته [= ادبیات گذشته] هم که از آن جانبداری می‌کند، توفیقی که لازم است نیافته. چون خود را در زمان خود به جا نمی‌آورد و چنانکه شاید و باید نمی‌یابد، دیگران را هم که مال زمان خودشان بوده‌اند، به جا نیاورده و نمی‌تواند بیاورد. (~ ۲۹۱)

از این اشاره‌ی نیما دانسته می‌شود که در نگاه او کسی صلاحیت ارزیابیِ درست از شعر فارسی را دارد که از تمامیِ جریان‌های دیروز و امروز آن آگاهی داشته باشد.

تبرستان
www.tabarestan.info

۳- نیما و نوآوری

۳-۳ ـ سرچشمه‌های تأثیرپذیری نیما

۳-۳-۳- نیما و اندیشمندان عصر مشروطه

ارزیابی نیما از نهضت مشروطه

در فصل‌های پیشین به گونه‌ای گذرا از توجه نیما به نهضت تاریخی مردم ایران در عصر مشروطه سخن به میان آمد. در این بخش به تأثیرپذیری‌های او از سرآمدان اندیشه در عصر مشروطه اشاره خواهد شد. پیش از هر چیز، یادآوری این نکته ضروری است که خیزش مشروطه خود زاده‌ی بلافصل برخورد تاریخ و فرهنگ ایرانِ عصر قاجاری با اندیشه و تمدن جدید بوده، به همین سبب این بخش به گونه‌ای در پیوند با بخش «نگاه به غرب» نیز هست. از آنجا که در بخش «نیما و شعر شاعران» از چند و چون تلقی نیما از شعر شاعرانی چون بهار، دهخدا، نسیم شمال و عشقی سخن خواهد رفت، در این بخش ـ مگر به مناسبت ـ به این چهره‌ها و آثارشان اشاره‌ای نخواهیم کرد.

مروری بر آثار اندیشمندان متجدد عصر مشروطه حکایت از توجه جدی آنان به بازنگری در دید و دریافت معمول و متعارف قومیت ایرانی در آن تاریخ دارد. مقایسه‌ی وضعیت ایران آن روز با غرب، توجه به مدنیت و مفاهیمی همچون مجلس و مشروطه، توجه به قالب سفرنامه ـ که اساساً متوجه جهان

بیرون است ـ و رساله‌های گفتگومدار، ساده‌نویسی، تأکید بر دانش‌های جدید [نجوم، شیمی، فیزیک و ریاضی]، انتقاد از تقلید و تکرار و ذهنیت‌گرایی ادبیات گذشته، همه و همه بیانگر تلاش این اندیشمندان برای بنیان نهادن «عالَمی دیگر» است.

نیما هنگام امضای فرمان مشروطیت ده سال بیشتر نداشت. اما از آنجا که پژواک صداهایی که در شهرهایی همچون تهران، تبریز، مشهد و رشت برخاسته بود به مازندران و دهکده‌ی یوش نیز رسیده بود ـ و حتی این دهکده مورد تاخت و تاز نیروهای حکومتی نیز قرار گرفته بود (طاهباز. *یوش* ۳۶) ـ ، او از همان اوان کودکی با مفاهیمی چون انقلاب و شورش‌های سیاسی ـ اجتماعی که تا سال‌های ۱۳۰۱-۱۲۹۹ همچنان ادامه داشت و در نهایت به استقرار حکومت رضاخان (۱۳۰۴) انجامید، آشنایی داشت؛ دورانی که بازتاب پریشانی‌هایش را در آثار شاعرانی چون نسیم شمال، عارف، عشقی و فرخی یزدی می‌توان سراغ گرفت.

اگر شورش‌هایی را که تا سال ۱۳۰۱ بر ایران حاکم بود به گونه‌ای ذیلی بر مطالبات مردم ایران در عصر مشروطه به شمار آوریم، نیما دوران نوجوانی و جوانی‌اش را در فضای مشروطه‌ای سپری کرده بود. او در یکی از *یادداشت*‌هایش تحت عنوان «گوشه‌ای از تاریخ مرموز ایران»، که بی‌گمان درباره‌ی سال‌های ۱۲۹۰-۱۲۸۸ هـ . ش است، می‌نویسد:

> در قدیم‌الایام مردی که عبای بوشهری داشت پیش پدرم آمد. من کوچک بودم. او پیش میر (امیر موید[۷۱] [سوادکوهی]) اسماعیل خان باوند کوهستانی رفته بود. (اسماعیل خان از خاندان پادشاهان باوند است) این مرد از اسماعیل تقاضا کرده بود که ترا به پادشاهی ایران می‌رسانم و قبول کن. زمان احمدشاه قاجار بود، من مختصراً یادداشت می‌کنم. ولی این یادداشت را بعد از مرگ من هرگاه تو دیدی نظر به سیاست زمان خواهی داشت. حتی در یادداشت چون دوره‌ی آزادی افکار است و دموکراسی است، احتیاط می‌کنم. امیراجل معظم اسماعیل خان دانشمند و جنگجو قبول نکرد... این مرد مرموز (با عبای بوشهری و کلاه دو بحری نمدی) پیش دیگر از سران و عشایر و قبایل مازندران رفت... این مرد ـ من بچه بودم ـ ، پیش پدرم آمد پدرم با او صحبت کرد و قبول نکرد. من هنوز شعر نمی‌گفتم (...)

> بعداً این مرد مرموز به جاهای دیگر رفت و به طایفه‌هایی از سوادکوه دست انداخت. مختصر یادداشت بود و جریان بسیار مفصل است. (۲۸۴-۲۸۳)

گویا مراد نیما از کسی که آن مردِ عباپوشِ بوشهری، «بعداً» از میان طایفه‌ای از سوادکوه برگزید، رضاخانِ سوادکوهیِ آلاشتی است. و می‌دانیم که پدر و پدربزرگ نیما، از بزرگان منطقه‌ی یوش بوده‌اند و نیما بارها از پدر خود به بزرگی و پهلوانی یاد کرده است.[۷۲] (*یادداشت‌ها* ۹ و *اشعار* ۲۹۴)

نیما در مقدمه‌ی دفتر شعر *خانواده‌ی سرباز* (۱۳۰۴) به صراحت درباره‌ی خود می‌نویسد: «انقلاب‌های اجتماعی حوالی سال ۱۳۰۰ و ۱۳۰۱، شاعر را به راه‌های دیگری مشغول داشت.» (*شعر و شاعری* ۱۶) و در ادامه اشاره می‌کند جنونی که محصولِ زندگیِ «اهل کوهپایه» است او را به جنگل‌ها و کوه‌ها کشاند. این‌گونه اشارات بارها در نامه‌های نوشته شده در سال ۱۳۰۰ نیز تکرار شده است و نیما در این اشارات همچون عشقی و عارف، به دنبالِ گرفتنِ «عید خون» و نواختنِ «مارشِ خون» است.

این سال‌ها سال‌های بسیار پرالتهابی است. قیام شیخ محمد خیابانی در تبریز، شهریور ماه سال ۱۲۹۹ سرکوب می‌شود. سال ۱۳۰۰، کلنل محمدتقی‌خان پسیان که در اوایل کار به اصلاحات رضاخان ـ که سال قبل، از سردار سپهی به وزارت جنگ منصوب شده بود ـ دل خوش کرده بود، در خراسان اعلان استقلال کرد. میرزا کوچک خان به همراه حیدر عمواوغلی و خالو قربان «کمیته‌ی انقلاب» را تأسیس کرد و گروهی از مردم گیلان و مردم نواحی غربیِ مازندران ـ که منطقه‌ی یوش نیز در زمره‌ی این مناطق است ـ ، را نیز با خود همراه کرد؛ و لاهوتی در تبریز علیه حکومت مرکز و قزاقخانه شورید.[۷۳] در همین سال (۱۳۰۰) است که میرزاده عشقی، فرخی یزدی و علی دشتی نشریات تندروی همچون «قرن بیستم»، «طوفان» و «شفق سرخ» را منتشر می‌کنند و نیما نیز بخشی از آثارش را در این روزنامه‌ها چاپ می‌کند. بخش‌هایی از منظومه‌ی «افسانه» و داستان «آیدین»، به ترتیب در «قرن بیستم» و «شفق سرخ» منتشر شده بود.

مرور بخش‌هایی از *نامه‌های* نیما در این سال، ذهنیت انقلابی او را در آن تاریخ منعکس می‌کند:

www.tabarestan.info تبرستان

– سال ۱۳۰۰ به مادرش:

«مادر عزیزم! گریه نکن! از سرنوشتت پیش همسایه شکایت نداشته باش. پسرت باید فردا در میدان جنگ اصالت خود را به خرج دهد. با خون پدران دلاورم به جبین من دو کلمه نوشته شده است: خون انتقام... مرگ و گرسنگی را در مقابل این همه گرسنگان و شهدای مقدس دوست داشته باش تا زنده و سیر بمانیم.» (۲۰)

– سال ۱۳۰۰ به برادرش لادبن:

«تا چند روز دیگر از ولایت می‌روم. می‌روم به جایی که وسایل این زندگی تازه [شورش و سرکشی] را فراهم بیاورم. اگر موفق شدم همهمه‌ی تازه‌ای در این قسمت البرز به توسط من درخواهد افتاد و اصالت دلاوران این کوهستان را به نمایش درخواهم آورد.» (۲۴)

– حوت [اسفند ماه] ۱۳۰۰ به سید ابراهیم [از رفقای انقلابی‌اش]:

«دلتنگ نَباش چرا نیامدم، چرا اقدام نکردم. پیش‌آمدها قوی‌تر از همه‌ی ما بود. صلاح ندانستم مردم را بی‌جهت در زحمت مجادله و یاغی‌گری بیندازم... هرگز مأیوس نشو... آن وقت پسر جنگل‌ها [= نیما] با سردسته‌ی یاغی‌گران به مردم نشان خواهد داد، دشمن ضعفا چه عاقبتی دارد.»(۳۲)

این آخرین نامه‌ای است که نیما در آن از «اقدام» و «انقلاب» سخن می‌گوید. این‌گونه اشارات منحصر به نامه‌های نوشته شده در سال ۱۳۰۰ است و در نامه‌های سال ۱۳۰۱ دیگر کوچکترین اشاره‌ای به خون و قیام نشده است و اندک اندک بسامد واژه‌هایی چون «جنون» و «خودکشی» فزونی می‌گیرد. چرا؟ زیرا محمدتقی خان پسیان که در فروردین ماه قیام کرده بود، مهرماه به قتل می‌رسد؛ شورش بهمن ماه لاهوتی در همان بهمن ماه سرکوب می‌شود و نهضت میرزا کوچک خان نیز که در مرداد ماه این سال «کمیته‌ی انقلاب» را تأسیس کرده بود، در مهرماه همین سال در نطفه خاموش می‌شود.

عصیان سیاسی نیما که بیشتر متأثر از اقدامات انقلابی برادرش لادبن در نهضت جنگل بود، در همین مرحله به پایان می‌رسد. در این سال نیما به سبب حضور در هیجانات انقلابی، در عرصه‌ی شعر تنها قطعه‌ی مقلدانه‌ی «منت دونان» را سروده است. (*اشعار* ۳۶) سال ۱۳۰۱ نیما به سبب آشفتگی‌های

روحی حتی فکر خارج شدن از کشور را در سر می‌پروراند. (*نامه‌ها* ۳۲) منظومه‌ی «افسانه» اگرچه حال و هوای غنایی و عاشقانه دارد اما ـ همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد ـ آنجا که افسانه می‌گوید «زاده‌ی اضطراب جهانم» (*اشعار* ۴۴) بی‌گمان اشاره‌ای دور به وضعیت آن سال‌ها دارد.

نیما نه از نتایج سیاسی ـ اجتماعی پس از استقرار نسبیِ «انقلاب ناقصِ» مشروطه خرسند بود[۷۴] و نه از پیامدهای حوادثی که نهایتاً به استقرار حکومت پهلوی انجامید. او سال ۱۳۰۵ در نامه‌ای به یحیی ریحان، در انتقاد از همراه شدن خود با انقلابیون و ابراز تأسف از سوء استفاده‌هایی که از نهضت‌های سال ۱۲۹۹ صورت پذیرفته بود، می‌نویسد:

من سال‌ها مردم را سنجیده‌ام... انقلاب[۷۵] و اشخاص را شناخته‌ام. به آن کشتی شباهت دارم که از طوفان گریخته است. آیا حماقتی از این بالاتر وجود دارد که خود را کوچک و بچه ساخته دوباره با طرارها و خیانتکاران رفاقت کنم. (۲۱۲)

و سال ۱۳۰۸ در نامه‌ای دیگر درباره‌ی رنگ عوض کردنِ مستبدینِ حول و حوش مشروطه و نیرنگ انقلابی نماهای سال ۱۳۰۰، می‌نویسد:

سابقاً از اتباع یزید بن معاویه بوده‌اند، از اول مشروطه به بعد قانونی شده‌اند. در محافل از قانون دم می‌زنند، در خلوت دم از خودشان... اول گوسفند می‌دزدیدند، کم‌کم ترقی کرده، کمند می‌اندازند، گاو می‌برند... همین که انقلاب درگرفت اسمشان را تغییر می‌دهند، به جای امیر، رفیق خوانده می‌شوند... پشیمانم چرا به انقلاب عده‌ای، بدون اینکه فکر کنم، اطمینان کردم و از اضمحلال دسته‌ای دیگر خوشحال شدم. (۳۱۷-۳۱۶ و همچنین ۳۳۲)

زمینه‌ی بسیاری از آمال و آرزوهای نیما همان آرمان‌های مردم ایران در انقلاب مشروطه بود، آرمان‌هایی که حتی هنگام مرگ نیما نیز بخش عمده‌ای از مطالبات آن همچنان در حیطه‌ی آرمان‌ها باقی مانده بود و هرگز به عرصه‌ی عمل راه نیافت.

ارزیابی نیما از شعر مشروطه

نیما خود انقلاب مشروطه را سرآغاز ادبیات جدید می‌دانست. او سال

www.tabarestan.info تبرستان

۱۳۱۰ از بیست و شش ساله شدن «ادبیات جدید» سخن می‌گوید. (*نامه‌ها* ۴۸۹) البته نیما به شعر عصر مشروطه انتقادهای جدی نیز دارد. در سطرهای زیر نیما صراحت اشعارِ «وطنی»، «سیاسی» و «عامیانه»ی عصر مشروطه را به نقد می‌کشد؛ او سالِ ۱۳۰۸ خطاب به ذبیح‌الله صفا می‌نویسد:

> همین تجدد بود که در اوایل مشروطه آن را شعر وطنی فرض می‌کردند، کمی بعد به صورت شعرهای عمومی یا بازاری درآمد که تقلید بود از صابربک شاعر معروف ترک [اشاره به اشعار نسیم شمال] و نزدیک به کودتای ۱۲۹۹ خود را مطایبه ساخت («عارفنامه»). و درحقیقت همه اشتباه کرده بودند. به آن‌ها نشان خواهم داد چطور.» (*نامه‌ها* ۳۲۹)

نیما در «تعریف و تبصره» (۱۳۳۲) نیز در انتقاد از شعر مشروطه می‌نویسد:

> همان‌طور که توپ و تفنگ‌هاشان نو می‌شود، وسایل کشتار نو می‌شود، وسایل افسون و فریب با دست و پا کردن آن‌ها نو می‌شود. اما سابقاً شعر با کلمات توپ و تفنگ در آن نو شده بود. در واقع شعر را توپ و تفنگ دار کرده بودند. چنانکه در زمان مشروطه شعر وطن‌دار شد و بعدها ماشین‌دار گردید. بعضی از اشعار زمان قاجاریه حاکی از این حالت نوی است. فقط امروز شعر جور دیگر نو می‌شود. (*شعر و شاعری* ۴۱۶-۴۱۵)

در این عبارات گویا نیما به شعر شاعرانی همچون قائم مقام فراهانی و ادیب الممالک فراهانی و ادیب پیشاوری اشاره می‌کند.[۷۶] در اینکه شعر نیما و شاعران همروزگار او مرهون تغییرات محتوایی و نوآوری‌های زبانی شعر مشروطه است جای هیچ شک و شبهه‌ای نیست، اما آنچه که در بررسی ساحتِ اندیشگیِ شعر نیما و شاعرانی چون عارف و عشقی و فرخی یزدی مغفول مانده، تأثیرپذیری این چهره‌ها از اندیشمندان عصر مشروطه است، که با اندکی تسامح تاریخی، آخوندزاده را نیز باید در زمره‌ی آنان به شمار آورد.

البته در تأثیرپذیری نیما از تجربیات شعری تقی رفعت، جعفر خامنه‌ای و شمس کسمایی نباید چندان مبالغه کرد. درست است که این شاعران تجربه‌هایی در حیطه‌ی شعر آزاد و نوقدمایی ارائه کرده بودند، اما این آثار نه به

لحاظ حجم و ارزش شعری چندان قابل توجه است و نه به جهت توالی و تداوم تاریخی. به نظر می‌رسد تجربیات این شاعران، – به خصوص مباحث نظری تقی رفعت در هفته نامه‌ی «تجدد» و مجادله‌ی او با اصحاب مجلات «نوبهار» و «دانشکده» به سرپرستی ملک‌الشعرا بهار ــ ، تا حدی در درکِ درست‌ترِ نیما از ضرورت تغییر کمک کرده است. برای مثال نیما بارها در آثارش از تمثیلی که بهار و رفعت در مجادله‌هایشان از آن بهره می‌جستند، استفاده می‌کند و جانب رفعت را می‌گیرد: بهار در پاسخ به این پیشنهادِ رفعت که در حمایت از نویسنده‌ی روزنامه‌ی «زبان آزاد» نوشته بود، باید «زبانِ معتدل و موزون و جامد و قدیم سعدی و همعصران تقریبی او را» رها کرد، زیرا «ما گرفتار لطماتی هستیم که سعدی از تصور آن‌ها هم عاجز بود»، می‌نویسد:

> ما هنوز جسارت نمی‌کنیم که تجدد را تیشه‌ی عمارت تاریخی پدران شاعر و نیاکان ادیب خود قرار دهیم. ما فعلاً آن‌ها را مرمت نموده و در پهلوی آن عمارت به ریختن بنیان‌های نوآیین‌تری که با سیر تکامل دیوارها و جرزهایش بالا می‌روند، مشغول خواهیم شد.

رفعت در پاسخ به بهار می‌نویسد:

> هیچ بنّا و هیچ معماری این طور نقشه نمی‌کشد. این خیالات شما را به عدم موفقیت هدایت خواهد نمود. با ساروجِ قرن بیستم، شکاف‌های تخت جمشید را وصله خواهید زد؟! ... تجدد به مثابه‌ی انقلاب است... همان عصر کهن به شما می‌گوید «هر که آمد عمارتی نو ساخت» شما در خیال مرمت کردن عمارت دیگران هستید... در زمان خودتان اقلاً آن استقلال و تجدد را به خرج دهید که سعدی‌ها در زمان خودشان به خرج دادند. (به نقل از: آرین‌پور. ۲: ۴۴۹-۴۴۶)

همان‌گونه که در بخش‌های «روش اصلاحی، هدف انقلابی» و «از میراث سنت» اشاره شد نیما نیز معتقد است، عمارتِ ناکارآمد سنت را باید ویران کرد و با بهره‌گیری از اجزای آن، طرحی نو ریخت. (*شعر و شاعری* ۸۲ و ۲۰۳، و *نامه‌ها* ۲۶۳ و ۳۲۸) گرچه برای ویران کردنِ سنت نیازی به زحمتِ شاعرانِ نوگرا نیست و زوائد سنت، خواه ناخواه، به سبب دگرگونی‌های تاریخی و تغییر شکل زندگی به مرحله‌ی ویرانی و ناکارآمدی می‌رسد. نکته‌ی دیگر اینکه نیما نظریه‌ی رفعت را چشم بسته نمی‌پذیرد و با قید لزوم بهره‌گیری از اجزای

www.tabarestan.info تبرستان

عمارت ویران شده‌ی سنت، نشان می‌دهد که نه به راه بهار می‌رود و نه شیفته‌ی شیوه‌ی پیشنهادی رفعت است. او همچون هر اندیشمند راستینی از نظریات موجود بهره می‌گیرد تا به نظریه‌ی خلاقانه‌ی خویش دست یابد. و نشانه‌ای که اثبات می‌کند نیما این مباحث را پی می‌گرفته، اشاره‌ی اوست در سخنرانی «نخستین کنگره‌ی نویسندگان ایران» (۱۳۲۵) به انتشار شعر «ای شب» خود در مجله‌ی هفتگی «نوبهار» (*یادداشت‌ها* ۱۱۱)؛ و «نوبهار» [و بعدها «دانشکده»] همان مجله‌ای است که ادبای تهران در آن به نظریات انقلابی تقی رفعت در هفته‌نامه‌ی «تجدد» پاسخ می‌داده‌اند.

نیما و اندیشمندان عصر مشروطه

در باب چند و چون تأثیرپذیری نیما از آثار و افکار روشنفکران عصر مشروطه نه تنها اثر مستقلی در دست نیست، بلکه تقریباً هیچ اشاره‌ی جدی نیز در هیچ کتابی به این مسأله نشده است. تا آنجا که نویسنده‌ی این سطور جستجو کرده، تنها نویسنده‌ی کتاب *یا مرگ یا تجدد*، با نقل سطرهایی از *سیاحت‌نامه‌ی ابراهیم بیگ* مراغه‌ای و مقایسه‌ی آن با سطرهایی از «حرف‌های همسایه» به احتمال تأثیرپذیری نیما از آثاری مشابه کتاب مراغه‌ای اشاره کرده است. (آجودانی ۱۳۳-۱۳۱) بی‌شک نیما در طرح مباحث نظری و همچنین تحول محتوایی اشعارش، از آثار روشنفکرانی چون آخوندزاده، ملکم‌خان و طالبوف تأثیر پذیرفته است. او در آثارش نیز اشاراتی به آثار و افکار این افراد دارد. آجودانی به درستی می‌نویسد:

> ضرورت کار نیما و ضرورت آنچه که او بدان دست می‌یافت نه تنها از مدت‌ها پیش ـ پیش از انقلاب مشروطه ـ حس می‌شد، بلکه تلاش نیما در راستای تلاش مستمری شکل گرفته بود که از سال‌ها پیش آغاز شده بود و موضوع سخن او چندان ناشناخته نبود. (*یا مرگ یا تجدد* ۱۳۳)

در ادامه، تلاش خواهیم کرد به اختصار، تلقی اندیشمندان عصر مشروطه را از ادبیات ـ به خصوص شعر ـ ارائه دهیم و آنگاه نظر نیما را در باب آثار و افکار این چهره‌ها نقل کنیم. از آنجا که عصر مشروطه، عصر ایدئولوژی و اندیشه‌گرایی است، به ناگزیر بخش عمده‌ای از اشارات و انتقادات این

اندیشمندان به حیطه‌ی کارکردی ادبیات باز می‌گردد و در ادامه‌ی همین جریان است که تحولات محتوایی شعر مشروطه شکل می‌گیرد. برای پرهیز از اطناب، و از آنجا که مباحثی که تا به حال طرح شد و آنچه که در پی خواهد آمد، بیانگر اندیشه‌ی شعری نیماست، از مقایسه‌ی جزئیات تشابه اشارات نیما با نظریات این اندیشمندان خودداری شده است. همچنین اگر میان عبارتی از نیما و سخن این روشن اندیشان تشابهی وجود داشته باشد، این تشابه الزاماً به معنای بهره‌گیری مستقیم نیما از این اشارات نیست، بلکه بدان معناست که جوهره‌ی چنین مباحثی به گونه‌ای پراکنده در آثار اندیشمندان صدر مشروطه نیز وجود داشته است.

www.tabarestan.info تبرستان

نیما تعلق خاطر فراوانی به آثار و عقاید میرزا فتحعلی خان آخوند زاده (۱۲۵۷-۱۱۹۱ هـ . ش) دارد؛ به همین سبب، درباره‌ی او اندکی به تفصیل سخن خواهیم گفت. اگرچه آخوندزاده، آقاخان کرمانی (۱۳۱۳-۱۲۷۰ هـ . ق) و طالبوف، تجربیاتی عمدتاً محتواگرایانه در عرصه‌ی شعر نیز داشتند و به خصوص اشعار طالبوف و آقاخان، در بررسی وطنیّه سرایی‌های یکی دو قرن اخیر خالی از اهمیت نیست، اما اشعار وطنی از مفاهیم رایج در شعر و نثر آن روزگار بوده و تجربیات این دو تن در بررسی این‌گونه‌ی شعری اهمیت تاریخی چندانی ندارد. در شعر شاعرانی چون قائم مقام فراهانی (۱۲۵۱-۱۱۹۳ هـ . ق) و ادیب‌الممالک (۱۳۳۵-۱۲۷۷ هـ . ق) نیز در کنار انتقاد از غزلسرایی و مدح پیشگی شاعران درباری عصر قاجار، به کرات به بی‌توجهی آنان به حال و روز ایران و ویرانی‌های آن اشاره شده است. انعکاس مفهوم وطن را در *منشآت* قائم مقام و «جهادیّه»نویسی‌های عصر او نیز می‌توان ملاحظه کرد.

۱- میرزا فتحعلی آخوندزاده (۱۲۵۷-۱۱۹۱ هـ . ش): آخوندزاده از تندروترین نواندیشان عصر پیش از مشروطه است. او به لحاظ تاریخی یک نسل پیش از کسانی چون آقاخان کرمانی، ملکم‌خان و طالبوف به بایستگی و ناگزیری اخذ و انتقال مفاهیم و مؤلفه‌های فرهنگ و تمدن غرب [البته بی‌هیچ‌گونه تقلیل دادنی که عمدتاً در کار دیگران دیده می‌شود]، تأکید کرده است. او در شهر «نوخا» زاده شد، نزد عموی روحانی خود پرورش یافت و با فرا گرفتن زبان روسی، در شهر تفلیس سِمَت مترجمی زبان‌های شرقی در

دولت روس را به عهده گرفت و مدارج نظامی را از درجه‌ی سلطانی [= سروانی] تا سرهنگی طی کرد. آثار او عبارتند از: ۱- ***تمثیلات:*** که حاوی شش نمایشنامه است به علاوه‌ی یک حکایت با عنوان «یوسف شاه». ۲- ***مکتوبات کمال‌الدوله:*** که شامل سه نامه از سوی کمال‌الدوله شاهزاده‌ی نواندیش هندی خطاب به جلال الدوله شاهزاده‌ی ایرانی است. ۳- ***مقالات:*** که بخش عمده‌ی آن در باب تغییر خط فارسی، ادبیات و تاریخ است. مهمترین نظریات او در باب ادبیات در مقاله‌ی «فریتکا» منعکس شده است؛ و اشاراتی هم درباره‌ی شعر مولوی و نثر و نظم دارد که در ***مکتوبات*** و مقدمه‌ای بر ***دیوان*** واقف و ذاکر ـ شاعران ترک ـ آمده است.

آخوندزاده به سبب آشنایی با فرهنگ و ادب اروپایی و روسی، پیشاهنگ تجددگرایی در ادب و فرهنگ عصر مشروطه است. او همچون غالب اندیشمندانِ عصر مشروطه شخصیتی چند وجهی دارد و در نمایشنامه نویسی، مباحث نظریِ فلسفه و ادبیات و نقدنویسیِ جدید، پیشگام دیگران بوده است. نگرش او به جهان، نگرشی است ماده محور و روشی که در آثارش پیش گرفته، مبتنی است بر واقع‌گرایی انتقادی. بی‌گمان این جنبه از شخصیت او تحت تأثیر نویسندگانی چون گوگول است.[۷۷] خطوط برجسته‌ای که در آثار آخوندزاده به چشم می‌خورد، عبارت‌اند از: انتقاد از ذهنیت‌گرایی و تکیه بر تعقل تاریخی؛ مبارزه با بی‌عدالتی و جهل و خرافه؛ توجه به شیوه‌ی گفتگویی و زبان روز، و لزوم پیوند ادبیات با زندگی.

گفتنی است، آخوندزاده به رغم مخالفت با ذهنیت‌گرایی ادبیات گذشته و تأکید بر «حسن مضمون» که در تلقی او عبارت است از «مطابق با واقع بودن» شعر، از ستایشگران شعر فردوسی، نظامی و حافظ است. در نگاه آخوندزاده رستم و دیو سپید فردوسی و افسانه‌های اعجاب‌آور نظامی، اگرچه بازنمایی واقعیات بیرونی ـ که می‌دانیم برای او بسیار حایز اهمیت بوده ـ نیست، اما بهره‌مند از توصیف عینیات است. او می‌نویسد «این شاعران حالات ایشان [امور خارق‌العاده] را مثل حالات و اطوار بشر ذکر می‌کنند.» (به نقل از: آدمیت. ***اندیشه‌های میرزا فتحعلی آخوندزاده*** ۲۵۰) در سطرهای زیر نیز توجه به جهان بیرون و لزوم پیوند ادبیات با زندگی نمایان است:

> [شعر] باید موافق واقع باشد و در مضمون امری بیان نگردد که

> وجود خارجی نداشته باشد. بلکه جمیع بیانات باید مطابق احوال و طبایع و اطوار و خیالات جنس بشر یا جنس حیوان، و یا مطابق اوضاع نباتات یا جمادات یا اقالیم، بوده باشد. پس هر شعری که مفهومش مخالف این شروط است، یعنی برخلاف واقع است و وجود خارجی ندارد، شعر نیست. (~ ۲۵۰)

اگرچه کلیت سخن آخوندزاده درست است و در نظریه‌ی «محاکات» نیز بر لزوم نوعی ارتباط میان ذهنیت و عینیت تأکید شده است تا عامل پیوند میان هنرمند و مخاطب باشد، اما میزانِ این پیوند در بیان او بسیار پررنگ و با آزادی‌های دنیای خیالین شعر در تضاد است. آخوندزاده در مقاله‌ی «فریتکا»، شعر شاعران گذشته را از جهت کیفیتِ «مضمون» و «الفاظ» به سه دسته تقسیم می‌کند:

> دو چیز از شرایط عمده‌ی شعر است: حسن مضمون و حسن الفاظ. نظمی که حسن مضمون داشته و حسن الفاظ نداشته باشد مثل ملای رومی؛ این نظم مقبول است، اما در شعریت‌اش نقصان است. نظمی که حسن الفاظ داشته، حسن مضمون نداشته باشد، مثل اشعار قاآنی طهرانی[۷۸]؛ این نظم رکیک و کسالت‌انگیز است. اما باز نوعی از شعر است و باز هنری است. نظمی که هم حسن مضمون و هم حسن الفاظ داشته باشد، مثل ***شاهنامه***، ***خمسه‌ی*** نظامی و ***دیوان*** حافظ؛ این نظم نشاط افزا و وجدآفرین و مسلم کل است و صاحبان این نظم را نظیر پیغمبران توان گفت. زیرا که ایشان مافوق افراد بشرند. (***مقالات*** ۴۸)

می‌بینیم که او قریب به صد و پنجاه سال پیش، با همه‌ی تندروی‌هایی که در انتقاد از فرهنگ گذشته در پیش گرفته بود، تحلیل قابل قبولی از شعر گذشته ارائه کرده است. درست است که به سعدی توجهی نکرده و در باب شعر مولوی ـ که به نظر می‌رسد بیشتر مرادش ***مثنوی*** بوده و نه ***غزلیات شمس*** ـ نیز اندکی جانب انصاف را فرو گذاشته، اما روش انتقادی او روشی است که حتی امروزه نیز در مباحث نظریِ ادبیات مطرح است و در انتقاد و تحلیل به ناچار باید همچون آخوندزاده به جزء جزء کردن مؤلفه‌های شعر تن در داد. جالب آنکه نیما نیز ـ به خصوص در سال‌های آغازین و میانی حیات ـ با اندکی تفاوت، ارزیابی مشابهی از شاعران گذشته دارد؛ جز آنکه او تقریباً

www.tabarestan.info تبرستان

هیچ‌گاه چندان نظر خوشی به فردوسی ندارد. تعلق خاطر آخوندزاده به فردوسی را علاوه بر شیوه‌ی شعری شاعر طوس باید در گرایش‌های ملی‌گرایانه‌ی او جستجو کرد.

به سبب اهمیت تاریخی رساله‌ی «قریتکا»، پیش از پرداختن به اشارات نیما در باب آخوندزاده، به مرور اجمالی این اثر می‌پردازیم:

رساله‌ی «قریتکا» سال ۱۲۸۳ هـ . ق در روزنامه‌ی «ملت سنیّه‌ی ایران» انتشار یافت. آخوندزاده خود علت نوشتن این رساله را به تفصیل توضیح داده است. به سبب اهمیت این رساله در تاریخ نقد ادبی و کمتر پرداخته شدن به آن و همچنین کمیاب بودن آثار آخوندزاده، خلاصه‌ای از آن را نقل می‌کنیم: روزی در خانه‌ام در تفلیس سرگرم خواندن گزارش‌های «خریستوفور قولومب» [= کریستف کلمب] و تاریخ کشف «ینگی دنیا» بودم که خادم «کاغذ»ی آورد از جانب فیشر سیاح، معلم السنه شرقی. نوشته بود «چند روزی که در تفلیس ماندنی شده‌ایم، قصد دیدارت را داریم.» فردا نزد او رفتم. پس از خوردن ناهار، فیشر از من پرسید، واژه‌ی «حشرات» در عربی یعنی چه؟ من گفتم در «قاموس» آمده «هَوام و دَواب صِغار» و در کتب فقهی آورده‌اند، موجوداتی که در زیرزمین زندگی می‌کنند، همچون مار و موش. و در اصطلاح به مردمان بی‌مغز و وحشی و بربر و کودن اطلاق می‌شود. آن‌گاه فیشر از من پرسید آیا در *قرآن* یا احادیث شما منکران دین شما حشره خوانده شده‌اند؟ پاسخ دادم: «حاشا و کلاّ» و به آیه‌ی «لَقَد کرَّمنا بنی آدم» اشاره کردم و اینکه حکم این آیه شمولیّت دارد. فیشر از من پرسید، پس چرا همکیشان شما ما را «حشرات» می‌نامند؟ من به او گفتم «ما علوم را از شما کسب می‌کنیم. صنایع را از شما یاد می‌گیریم، فنون را از شما می‌آموزیم...» و در ادامه افزودم اگر دست ما بود حتی نمی‌گذاشتیم شما در آتش جهنم بسوزید، اما چه کنیم که دست خودمان نیست. آن‌گاه فیشر این بیت را خواند:

مطاوعان وی و پیروان عترت او به معنی آدمیانند و دیگران حشرات

و روزنامه‌ای را به من داد. از فرط شرمندگی سر به زیر افکندم و گفتم به قول سروش[۷۹] که شاعری دیوانه است نباید اعتنا کنید. فیشر از من پرسید، پس شما چگونه به او لقب «شمس الشعرا» داده‌اید؟ و من پاسخ دادم به این القاب التفاتی نکنید. پس از ملاقات با فیشر زیر لب تکرار می‌کردم «وای سروش!

وای سروش! وای خانه خراب سروش! این چه رسوایی است که تو بر سر ما آورده‌ای! آخر چه منفعت از این بدگویی برتو حاصل است که همکیشان خود را در ممالک اجنبیه هدف تیربلا وملامت کرده مورد سرزنش و سزاوار تحقیر و بغض بیگانگان نموده‌ای؟» به خانه که رسیدم به فکر نوشتن «قریتکا» افتادم. (*مقالات* ۵۸-۵۳)

آخوندزاده در موضع‌گیری انتقادی علیه انتشار شعر سروش اصفهانی، این مقاله را خطاب به روزنامه‌ی «ملت سنیّه‌ی ایران» می‌نویسد و در همان روزنامه آن را منتشر می‌کند. او پس از اشاره به لزوم آگاهی از عظمت عهد سلاطین قدیمی فُرس و پادشاهان صفوی که «باعث سلطنت مستقله‌ی جداگانه‌ی ایران شدند»[۸۰] می‌نویسد، دیدم در روزنامه‌ی‌تان «دو صفحه و قدری زیاد» به اصل و نسب سروش ـ شمس الشعرا ـ و قصیده و غزل او پرداخته‌اید. او در ادامه به نوشته‌ی دست اندرکاران همان روزنامه اشاره می‌کند که معتقد بودند فواید روزنامه باید متوجه منافع خاص و عام باشد. آن‌گاه می‌پرسد پرداختن به اصل و نسب سروش چه فایده‌ای برای ملت دارد؟ به اعتقاد آخوندزاده اگر سروش فردی دارای فضل و دانش بود، این کار البته کار پسندیده‌ای بود. در نگاه او سروش «شاعری است دراسفل پایه» و «قابلیت شعر هیچ ندارد.» (۳۴)

آخوندزاده آنگاه به لقب سروش و ادعای بی‌اساس رساندن نسب خود به «نجم ثانی»[۸۱] می‌پردازد و از آنجا که خود جایی نوشته است «قریتکا» بدون طنز و طعنه و تمسخر وجود ندارد (*تمثیلات* ۸)، بازی طنزآمیزی با واژه‌های «شمس» و «نجم» به راه می‌اندازد. آن‌گاه اشاره می‌کند مطابق نوشته‌ی *حبیب‌السیر*، نجم ثانی نیز از بخشش شاهانه‌ی شاه اسماعیل به این درجه از شهرت رسید، نه فضل و دانش شاعری. آخوند زاده در ادامه، چند صفحه از نوشته‌اش را با بیانی ملال‌آور و آمیخته با طعنه و تعریض به ردّ ارج و اعتبار نجم ثانی در شاعری اختصاص می‌دهد. (۴۸-۳۳) او در ادامه می‌نویسد: «جدّ مرحوم آفتاب شعرا را شناختیم، حالا شروع کنیم باقیان بیّنه‌یی که در خصوص عدم قابلیت این شاعر در آغاز «قریتکا» وعده کرده بودیم.» (۴۸) آخوند زاده در ادامه جهات شعری و اخلاقی و اجتماعیِ قصیده‌ی سروش را به نقد می‌کشد، که به آن اشاره خواهیم کرد.

زبان این رساله با آنکه مربوط به حدود ۱۵۰ سال پیش است، بسیار

تبرستان www.tabarestan.info

روشن و روان است و از آنجا که آخوندزاده خود در نمایشنامه‌نویسی ـ که مبتنی بر گفتگو است ـ و رساله‌های گفتگو مدار دستی توانا دارد، مجلس انتقاد خود را با مهارت تمام برگزار کرده است. نکته دیگر اینکه، چه بسا ماجرای شکل‌گیری این مقاله، صرفاً زاده‌ی تخیلِ آخوندزاده باشد. به گمان ما آخوندزاده از کتابی که دربارهٔ‌ی کریستف کلمب، کاشف قاره‌ی آمریکا مطالعه می‌کرده، به تصادف یاد نکرده است. او از این طریق در اشاره‌ای نمادین می‌خواهد بگوید دیگران در قرن پانزدهم میلادی به چه می‌اندیشیده‌اند و چه عوالمی را کشف می‌کرده‌اند و در قرن نوزدهم، ذهن شاعری چون سروش چه چیزهایی را به هم می‌بافته است.

در این نقد به چند مسأله‌ی ادبی و اجتماعی نیز اشاره شده است. در حیطه‌ی شعر، آخوندزاده به «مضمون» [= محتوی]، «الفاظ» و «سکته‌ی وزنی» شعر سروش انتقادهایی وارد می‌کند. درباره‌ی محتوای شعر او می‌نویسد «درباره‌ی عقاید شیخیّه»[۸۲] است و هیچ طُرفگی و تازگی ندارد و دیگران پیش از او به کرات در نظم و نثر گفته‌اند. در مبحث الفاظ به وفور واژه‌های عربی و همچنین واژه‌های غیر شاعرانه‌ای همچون «عقارب»، «حشرات»، «هدیه»... اشاره می‌کند که استعمالشان در نثر جایز است نه شعر. در بخش وزن، به سکته‌های «خفیف و ثقیل» در دوازده بیت ایراد می‌گیرد و می‌افزاید اگرچه در عهد غزنویان و سلجوقیان این‌گونه سکته‌هایی وزنی جایز بود، ولی بعدها بکلی متروک شد. ضمناً یادآور می‌شود سکته‌ی وزنی گرچه شاید در «بحور متروکه» روا باشد، اما در «بحر مجتث» به هیچ رو پذیرفتنی نیست.[۸۳] (۵۲-۴۸)

از آنجا که آخوندزاده منتقد عرصه‌های سیاست، اجتماع و فرهنگ عمومی روزگار خویش بوده، در ضمن انتقاد از شعر سروش به انتقاد از چند مسأله‌ی اجتماعی نیز پرداخته است: نخست اینکه به اعتقاد او نوشته‌ی روزنامه، شعر و هر رسانه‌ی دیگر در درجه‌ی نخست باید منافع عمومیِ مردم را در نظر بگیرد. او حتی جایی خطاب به سروش که در پایان شعرش به مدح پیامبر (ص) پرداخته، می‌نویسد این مدح از نتایج طبع خوگر او به مداحی است،[۸۴] نه ایمان راسخ به حضرت رسول، و می‌افزاید: «اگر می‌خواهی رسول خدا از تو خوشنود باشد، به احکام او عمل کن و به همکیشان خود ضرر مرسان» (۵۲). نقد اجتماعی دیگر، انتقاد از اعطای بی‌حساب و کتاب القاب و تهی گشتن

الفاظ از معانی حقیقی‌شان است. آخوندزاده جایی با لحنی طنزآمیز در پاسخ به فیشر که می‌پرسد اگر سروش شاعر بزرگی نیست چرا به او لقب شمس الشعرا داده‌اید، می‌گوید: «عادت ماست لقب می‌دهیم، اما معنی‌اش را مراد نمی‌کنیم. مناسبتش را ملاحظه نمی‌کنیم.» (۵۶) در همان دوره‌هاست که امیرکبیر و بعدها امین‌الدوله به اصلاح شیوه‌ی اعطای القاب و عناوین می‌پردازند.[۸۵] رضاخان نیز در سال ۱۳۰۴ تمامی القاب مرسوم آن روز را منسوخ کرد. البته او بیشتر به فکر یکه‌تازی‌های خود در عرصه‌ی قدرت بود تا اصلاح نظام اداری و فرهنگی کشور.

نکته‌ی آخر اینکه آخوندزاده در این رساله نیز به فکر وجهه‌ی تاریخی ـ فرهنگی ایران است. جایی به دوره‌ی پرعظمت پادشاهان فُرس و تلاش صفویان برای کسب استقلال و وحدت حاکمیت بخشیدن به ایران اشاره می‌کند و جای دیگری نیز می‌نویسد این‌گونه اشعار موجب بی‌اعتباری ایرانیان در مجامع بین‌المللی می‌شود.

نیما نخستین بار در *ارزش احساسات* (۱۳۱۹-۱۳۱۸) هنگام اشاره به هنر «تئاتر» که به اعتقاد او «اولین نمونه‌های ادبیات نوین» ما در این‌گونه‌ی ادبی شکل گرفته، به نمایشنامه‌های «خان لنکران» و «مسیو ژوردَن» آخوندزاده اشاره می‌کند که میرزا جعفر قراچه داغی آن را به فارسی روان برگردانده بود. نیما می‌نویسد «نسخه‌های خطی و خیلی قدیمی آن را من خودم در بچگی خواندم» که «با مهارت و از روی ذوق رسا و آشنایی با تئاترهای دنیایی ساخته شده‌اند.» او «زبان جسور هجوی نسبت به اخلاق صنفی و عمومی» این نمایشنامه‌ها را که در ادبیات ما سابقه نداشته، می‌ستاید. (۸۰)

نیما در نوشته‌های دیگر نیز هنگام اشاره به جریان نمایشنامه نویسی و داستان‌نویسی نوین در عصر قاجاری، در کنار *جیجک علیشاه* ذبیح بهروز، *یکی بود، یکی نبود* جمال زاده و آثار حسن مقدم [= علی نوروز]، از نمایشنامه‌های آخوندزاده یاد می‌کند. (*نامه‌ها* ۶۶۷ و ۶۷۲)

در کنار این‌گونه اشارات، نیما بارها در مجموعه‌ی *شعر و شاعری*، خود را «آخوندزاده‌ی دربندی» می‌خواند و گویا از آن رو بر واژه‌ی «دربندی» تأکید می‌کند که آخوندزاده در منطقه‌ی «دربند» داغستان می‌زیسته و او نیز در نزدیکی بلندی‌های «دربند» تهران. به‌علاوه گمان می‌کنم اشاره‌ای دارد به «دربند

www.tabarestan.info تبرستان

بودن» خود و آخوندزاده در فضای فرهنگی عقب افتاده‌ی روزگارشان:

– سال ۱۳۲۴:

– «من میرزا فتحعلی آخوندزاده‌ی دربندی هستم.» (۶۹)

– «من انتظار آن آفتاب را می‌کشم. خیال می‌کنم میرزا فتحعلی هستم و طهران دربند من است. جز صبر چاره‌ای نیست... اگر شما جلو رفته‌اید گناه مردم چیست.» (۲۰۴)

– سال ۱۳۳۴:

– «نوشته‌اید چطور می‌گذرانم... من میرزا فتحعلی دربندی هستم. از خیلی حیث‌ها بدتر و هیچ چاره‌ای نیست. اگر شما جلو رفته‌اید، دیگران چه تقصیری دارند.» (۲۸۰)

نیما به درستی دریافته بود که آنچه می‌تواند فرهنگ ایران را دگرگون کند، اعتلای سطح آگاهی‌های فرهنگی مردم است نه صرف روشن اندیشی‌های کسانی چون او و آخوندزاده. این ادای دین نیما به آخوندزاده که او در سراسر آثارش نثار هیچ شخص دیگری نکرده، بی‌گمان حکایت از تأثیرپذیری فراوانِ او از آثار و افکار آخوندزاده دارد. انتقاد از سنت‌های گذشته، نگرش مادیِ نسبت به تاریخ و جهان، توجه به فرم نمایش و گفتگوهای نمایشی، زمینه‌هایی است که بی‌گمان نیما تا حدّ زیادی مرهون آخوندزاده است.

نیما به ویژه در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۱۱–۱۳۰۷ به کرات از نمایشنامه‌های اغلب «مضحک» [= کمدی] خود سخن می‌گوید، اما تنها نمایشنامه‌ای که از او منتشر شده است، کمدی ***کفش حضرت غلمان*** (۱۳۰۷) است. خلاصه‌ی ماجرا از این قرار است: صَفَر و حیدر که از بزرگان و اربابان هستند، خفته‌اند. مسرور که غلام سرخانه و مأمور روشن نگاه داشتن شمعِ بالینِ آن‌هاست از فرط خواب آلودگی شمع را خاموش می‌کند تا بخوابد. هنگام رفتن پایش به پای حیدر می‌خورد و کفش از پایش جدا می‌شود. حیدر و صفر بیدار می‌شوند و از خاموش بودن شمع تعجب می‌کنند. گمان می‌کنند دزدی به خانه زده. اما وقتی مطمئن می‌شوند از دزد خبری نیست، لنگه‌ی کفش مسرور را می‌یابند. پس از کمی کلنجار رفتن به این نتیجه می‌رسند که لنگه‌ی کفش متعلق به «غلمان» بهشتی است که در خواب به سراغ آن‌ها آمده است. آن را برای تبرک

به سر و روی خود می‌مالند. سر و کله‌ی مسرور پیدا می‌شود و هر چه می‌گوید لنگه کفش از آن من است، آن‌ها نمی‌پذیرند. مسرور لنگه کفش دوم را از پا بیرون می‌آورد و به سر و روی آن‌ها می‌مالد و می‌خواند:

«من حضرت غلمانم / پیش شما مهمانم / ... / اینجای کفش خود را / بر رویتان می‌مالم.»

حیدر و صفر متوجه اشتباه خود می‌شوند و از شدت عصبانیت او را از اتاق بیرون می‌کنند. (*یادداشت‌ها* ۱۷۳–۱۶۵)

با مروری کوتاه بر ***تمثیلات*** آخوندزاده به تشابهات محتوایی و ساختاری نمایشنامه‌ی نیما با این مجموعه پی خواهیم برد. فضا و پیام مشهورترین داستان منتشر شده از نیما نیز رنگ و بوی آثار آخوندزاده را به خاطر می‌آورد. در داستان نسبتاً بلند «مرقد آقا» (۱۳۰۹) ستار از اهالی لاهیجان که شاخه‌ی درختِ کنس [= ازگیل جنگلی] را برای تهیه‌ی چوب دستی در روز مبادا، با پارچه‌ایِ نشان کرده، وقتی پس از مدتی به سراغ درخت می‌رود، می‌بیند کسان بسیاری بر آن دخیل بسته‌اند و از آن حاجت می‌خواهند. مقاومت‌های ستار و تلاش‌های او برای قانع کردن مردم نهایتاً به کشته شدن او می‌انجامد. (***کندوهای شکسته*** ۴۴–۹) این داستان نیز همچون کمدی «کفش حضرت غلمان» نگرش خرافه ستیزانه‌ی نیما را در آن سال‌ها منعکس می‌کند. در ***سفرنامه***‌های نیما و ***نامه‌های*** نوشته شده در سال‌های ۱۳۱۲–۱۳۰۷ نیز بارها از ساده‌لوحی و خرافه گرایی توده‌ی مردم انتقاد شده است.

در پایان، برای روشن‌تر شدن میزان تأثیرپذیری نیما از آخوندزاده کافی است به عبارات زیر دقت کنیم. بی‌گمان نیما ـ خود آگاه یا ناخودآگاه ـ تعبیر طنزآمیز «رحمة الله» را هنگام اشاره به پیروی معاصرانش از شیوه‌ی شعری شاعران گذشته، از آخوندزاده اقتباس کرده است. آخوندزاده می‌نویسد:

«به تجارب حکمای یوروپا و براهین قطعیه به ثبوت رسیده است که قبایح و ذمایم را از طبیعت بشریه هیچ چیز قطع نمی‌کند مگر کریتکا و استهزاء و تمسخر. اگر نصایح و مواعظ مؤثر می‌شد ***گلستان*** و ***بوستان*** شیخ سعدی ـ رحمة الله ـ، من اوّله الی آخره وعظ و نصیحت است، پس چرا اهل ایران در مدت ششصد سال هرگز ملتفت

www.tabarestan.info تبرستان

مواعظ و نصایح او نمی‌باشند.» (*تمثیلات* ۹-۸)

نیما تنها در سال ۱۳۱۰ دوبار این تعبیر تعریض آمیز را به کار برده است:

– «پس از مدتی یک غزل به سبک سعدی یا قصیده‌ای به شیوه‌ی مرحوم عنصری ـ رحمةالله ـ می‌ساخت...» (*نامه‌ها* ۴۲۸)

– «... اگرچه به خیال خود مثل استاد عنصری و حکیم ابوالقاسم فردوسی و مولانا جلال‌الدین بلخی و صاحب بلاغت شیخ سعدی شیرازی ـ علیهم‌الرحمه ـ به آن سبک‌ها شعر بگوید.» (~ ۴۹۳)

۲- عبدالرحیم طالبوف (۱۳۲۹-۱۲۵۰ هـ. ق): طالبوف در تبریز متولد شد. در نوجوانی به تفلیس رفت و به واسطه‌ی دانستنِ زبان روسی با آرای سوسیال‌دموکرات‌های قفقاز آشنایی یافت. او نیز چونَ آخوندزاده و آقاخان کرمانی دستی در شعر داشت و خود را «اولین شاعر پولتیک ایران» می‌دانست. (به نقل از پارسی‌نژاد ۲۱۱) قطعاتی از اشعار او که عمدتاً صبغه‌ی وطنی دارد در بخش‌هایی از ***مسالک المحسنین*** گنجانده شده است. طالبوف در نخستین دوره‌ی مجلس شورای ملی از جانب مردم تبریز به نمایندگی انتخاب شد اما به دلایلی که به درستی بر ما روشن نیست،[۸۶] از نمایندگی انصراف داد. او در آستانه‌ی هشتاد سالگی درگذشت.

طالبوف بیش از دیگر اندیشمندان عصر مشروطه به آموزش اهمیت می‌داد. او ***کتاب احمد*** را متأثر از کتاب ***امیل*** ژان ژاک روسو در باب آموزش علوم جدید به کودک خیالی خود احمد، به نگارش در آورد. او می‌نویسد، قصد دارد در این کتاب «حالت امیل مغربی و احمد مشرقی را تطبیق نماید و فرق دهد.» (۱۴۴) در این عبارت، جمله‌ی «و فرق دهد»، جمله‌ی بسیار مهمی است و نشان می‌دهد که طالبوف هنگام تطبیق مفاهیم غربی با مصادیق شرقی، مولفه‌های متفاوت این دو فرهنگ را مدّ نظر داشته است. طالبوف در این اثر به خلاف کتاب روسو که در آن بیش از حد به رشد طبیعی و آزادانه‌ی کودک توصیه شده، معتقد است والدین باید دورا دور تمامی حرکات و سکنات کودک را زیر نظر بگیرند و مراحل مختلف رشد کودک با آموزش توأم باشد.

طالبوف کتاب‌های ***پند نامه*** اثر مارکوس[۸۷] [قیصر روم] و ***هیأت جدید*** فلاماریون[۸۸] [منجم فرانسوی ف: ۱۹۲۵] را نیز از زبان روسی به فارسی برگردانده است. او در مقدمه‌ی برگردان کتاب ***هیأت جدید*** می‌نویسد:

علمی است بس شریف. تحصیل این علم برای سایر اقوام هرگاه لازم باشد، به جهت [= برای] اسلامیان حکم وجوب را دارد. چه، معلوم است که مسلمانان در سفر و حضر، در شب و روز، باید پنج بار به سوی قبله که خانه‌ی کعبه است، ایستاده نماز کنند... لهذا محض ترغیب ابنای ملت به تحصیل این علم شریف که برای دین و دنیا لازم داریم، ترجمه‌ی این کتاب که پنجمین اثر این بنده‌ی دور افتاده از خاک پاک وطن است، پرداخت. که بلکه در مکتب خانه‌های وطن به اطفال ملت تعلیم بدهید. (۳)

تبرستان www.tabarestan.info

پیداست که طالبوف همچون بسیاری از اندیشمندان آن روزگار، برای پرهیز از مخالفت‌های احتمالیِ محافل سنتی، بر ضرورت دینی و دنیایی مطالعه‌ی این اثر تأکید ورزیده است. دولتمردان عصر قاجار نیز برای تأسیس راه آهن، در درجه‌ی نخست سهولت دستیابی زائران به اماکن مقدس را، دلیلی بر ضرورت انتقال این فن‌آوری به ایران برمی‌شمردند. (آدمیت. ***اندیشه ترقی*** ۳۲۹-۳۲۸)

به اعتقاد طالبوف جهان ماهیتی سیال و متغیّر دارد. او می‌نویسد جز ذات باری و قرآن کریم، که قدیم و ثابتند، «باقی از افعال و اقوال همه متغیّر و حادث است.» (***مسالک المحسنین*** ۹۵) او این نگرش فلسفی را در حیطه‌ی نواندیشی‌های ادبیِ خویش نیز به کار می‌گیرد. در بخشی از ***مسالک‌المحسنین*** که سفرنامه‌ی خیالیِ چند تن به اطراف کوه دماوند، و در حقیقت بهانه‌ای برای آموزش مباحث فیزیک، زیست شناسی و شیمی جدید است، راوی به مناسبتی شعر زیر را می‌خواند:

کم گو و بجز مصلحت خویش نگو — چیزی که نپرسند تو از پیش نگو
دادند دوگوش و یک زبانت زآغاز — یعنی که دو بشنو و یکی بیش نگو

احمد که در فرانسه درس خوانده، می‌گوید:

منطقیه‌ی این رباعی در خور اقتضای عصر متمدنه‌ی ما نیست. حکمتی که داشت نسبت به عهد ما مفقود نموده. وقتی این رباعی حاوی حکمت ایام خود بود که زبان هر کسی را که پُر می‌گفت و صلاح غیر می‌گفت می‌بریدند، دنیا و ما فیها تیول مقتدرین بود. الآن تکلیف ما این است که زیاد بگوییم ولی صلاحِ غیر بگوییم نه صلاح خود... کتب ادبیات ما همه حاکی از تملق و چاپلوسی و تحمل ظلم و

فساد و استبداد و اجبار است. (۷۶)

طالبوف در کتاب ***سیاست طالبی*** نیز ادبیات عصر خود را «فضاحت» می‌خواند (***آزادی و سیاست*** ۲۰۴) و درباره‌ی قاآنی که در ماجرای قتل امیرکبیر به ستایش از مستبدین و هجو امیر پرداخته بود،[۸۹] می‌نویسد: «عرض خود را برده و زحمت مورخین را افزوده. وقتی می‌رسد که هیکل آن شخص کبیر آسیا [امیرکبیر] را از طلا می‌سازند.» (۲۱۷)

همان‌گونه که اشاره شد طالبوف از پیشگامان آموزشِ نوین در ایران بوده و بی‌گمان یکی از علل ارادت نیما به او نیز از همین مسأله ناشی می‌شده است. او نیز همچون نیما از شیوه‌ی مرسوم آن روزگار در تدریس ***گلستان*** سعدی به اطفال انتقاد می‌کند و معتقد است ***گلستان*** سعدی ـ به خصوص باب «عشق و جوانی» ـ ، آگنده از «بی‌ادبی» است. او همچنین «مدایح» قاآنی و هجویات و هتاکی‌های یغمای جندقی را در اشعار «سرداریّه» و «قصابیّه»،[۹۰] که در آن به مباحث «موی زهار» و «استبراء» پرداخته شده، در تضاد با اهداف آموزش ارزیابی می‌کند. (~۱۹۸)

نیما دوبار در آثارش از طالبوف یاد کرده است. یک بار در ***ارزش احساسات***، آنجا که به بررسی جریان‌های نوگرای شرق می‌پردازد، در اشاره‌ای به جنبش نوگرایی اواخر عصر قاجاری می‌نویسد:

> در آغاز سده‌ی [میلادی] حاضر که تحول بیشتری به واسطه‌ی آشنایی زیادتر با آثار اروپایی، در ذوق و احساسات ما به وجود آورد و نباید در رأس آن نوشتجات طالب اوف ـ نجار تبریزی مقیم «تیمورخان شوره» - را فراموش کرد... (۷۹)

این عبارت، از اهمیت فراوان طالبوف در نگاه نیما حکایت می‌کند؛ او به‌سادگی کسی را «رأس» نوآوران دوره‌ی جدید نمی‌خواند. نیما جای دیگر، در نامه به منوچهر شیبانی هنگام اشاره به ایران دوستان دهه‌های قبل در کنار یوسف اعتصام الملک، میرزا حسن رشدیه و «مثل آن‌ها»، به «طالب اوف نجار» هم اشاره می‌کند:

> هر کس که ایران را دوست دارد، حمایت از کسانی می‌کند که در راه او کار می‌کنند... مثل یوسف اعتصام، مثل طالب اوف نجار، مثل

> میرزا حسن رشدیه و مثل آن‌هایی که اراده کرده بودند و آن کسی که ایران را دوست ندارد، حتماً بدانید عزمی نمی‌کند دوست انسان باشد.» (***شعر و شاعری*** ۳۷۰)

به نظر می‌رسد عواملی که موجب می‌گردیده، نیما اینگونه به بزرگی از طالبوف یاد کند، عبارتند از:

۱- توجه طالبوف به جهان بیرون و پرداختن به دانش‌های جدید.

۲- اخذ و اقتباس‌های خلاقانه‌ی او از متون غربی و ترجمه‌ها و ترجمه ـ تألیف‌هایی که از زبانی رسا برخوردارند و متناسب با وضعیت تاریخی ـ فرهنگی و ضرورت‌های ایران آن روز انتخاب شده‌اند.

۳- توجه او به امر آموزش. در تمامیِ آثار طالبوف جنبه‌ی آموزشی مدّ نظر بوده است.

۴- و نهایتاً، انتقادهای پراکنده‌ی او از ادبیات رایج آن روزگار.

۳- زین‌العابدین مراغه‌ای (۱۳۲۸-۱۲۵۵ هـ . ق): مراغه‌ای نیز همچون طالبوف و ملکم‌خان هنگام صدور فرمان مشروطیت در قید حیات بود. او از شیفتگان ایران و نهضت ملی مشروطه بوده، تا آنجا که ابراهیم بیگ زاده‌ی تخیل او به سبب «ماخولیای حبّ وطن» (۲۱۶) جان می‌سپارد. از مراغه‌ای نیز همچون طالبوف رساله یا مقاله‌ای مستقل در باب ادبیات در دست نیست، اما در بخش‌هایی از ***سیاحت نامه‌ی*** او اشاراتی به مباحث ادبی و شعر شده است. مراغه‌ای نیز همچون نیما نظامِ مرسوم آموزش در مکتب‌خانه‌ها را به نقد می‌کشد. به اعتقاد او تدریس اشعار حافظ که سرشار از «باده» گساری و «ساده‌پرستی» است، در مکتب خانه‌ها جایز نیست. مراغه‌ای توصیه می‌کند که به کودکان «جغرافی» و «هندسه» بیاموزند. (۴۵) به اعتقاد او مدحیه سراییِ شاعران موجب می‌شود که امر بر حاکمان مشتبه گردد و به راستی خود را کسی بپندارند، حال آنکه «شعرای آلمان» در ستایش «تیر و کمان ایمپراتور آلمان» قصیده نمی‌سرایند. (۸۹)

اما تندترین و مفصل‌ترین اشاره‌ی مراغه‌ای به مباحث ادبی و انتقاد او از ادبیات مقلدانه و به دور از واقعیت‌های زندگی، آنجاست که با شنیدنِ شعری از «شمس الشعرا» [سروش اصفهانی که درباره‌ی او سخن گفتیم] خونش به جوش می‌آید و از «شیوه‌ی کهن»، «روح نداشتن»، «متناسب با مقتضیاتِ زمان

www.tabarestan.info تبرستان

نبودن» و «دروغ و مداحی» این شعر و به طور کلی ادبیات منحطِ روزگارش انتقاد می‌کند و در ادامه می‌افزاید:

> امروز بازار مارزلف و سنبلِ کاکل کساد است. موی میان در میان نیست. کمان ابرو شکسته، چشمان آهو از بیم رَسته است. به جای خال لب از زغال معدنی باید سخن گفت. از قامت چون سرو سخن کوتاه کن. از درختان گردو و کاج مازندران سخن ران. از دامن سیمین‌بران دست بکش و بر سینه‌ی معادن نقره و آهن بیاویز. بساط عیش را برچین، دستگاه قالی بافی وطن را پهن کن. امروز استماع صدای سوت راه‌آهن در کار است نه نوای عندلیب گلزار. باده‌ی عقل فرسای را به ساقی بی‌حیا واگذار، تجارت تریاکِ وطن را ترقی و رواج بده. حکایت شمع و پروانه کهنه شد، از ایجاد کارخانه‌ی شمع کافوری سخن ساز کن. صحبت شیرین لبان را به دردمندان واگذار... والحاصل، این خیالات فاسده را که محل اخلاق اخلاف [است] بهل کنار، از حبِّ وطن، ثروت وطن، از لوازم آبادی وطن ترانه بساز. از این شاعری که پیش گرفته‌اید برای دنیا و آخرت شما چه فایده حاصل تواند شد. (۱۲۳-۱۲۲)

نیما سال ۱۳۳۲، در نامه به جنتی عطایی، که در پی نوشتن کتابی درباره‌ی زندگی و آثار حسن مقدم [= علی نوروز]، نویسنده‌ی کمدی ***جعفرخان از فرنگ آمده*** [که بعدها علی حاتمی فیلم «جعفرخان از فرنگ برگشته» را بر اساس آن ساخت] بود، ضمن اشاره به نمایشنامه نویسان و پیشاهنگان نثر داستانی جدید، از ***سفرنامه‌ی ابراهیم بیگ*** مراغه‌ای یاد می‌کند و «نثر ساده»اش را می‌ستاید. بعید است برای نیمای شاعر، انتقادهای مراغه‌ای از شعر روزگارش کم‌اهمیت‌تر از نثر داستانی او بوده باشد. هر چند نیما به جهت گرایش به ساده‌نویسی در نثر و وارد کردن دکلاماسیون و طبیعت نثر فارسی به شعر نیز شیفته‌ی چنین آثاری بوده است. در کنار این عوامل چنانکه پیشتر اشاره شد عینیت گرایی، نگرش انتقادی به تاریخ و اجتماع و توجه به جنبه‌ی اخلاقی و کارکردی ادبیات نیز دلایلی است که توجه نیما را [به خصوص در سال‌های نگارش ***ارزش احساسات***] به این‌گونه آثار جلب می‌کرده است.

۴- میرزا ملکم‌خان ناظم‌الدوله (۱۳۲۶-۱۲۴۹ هـ . ق): نیما در همان بخشی از ***ارزش احساسات*** که از آخوندزاده و طالبوف یاد می‌کند، به «نثر ساده»ی

ملکم‌خان نیز اشاره می‌کند. (۸۰) شاید سخنانی که درباره‌ی فرصت طلبی ملکم‌خان در مسایل سیاسی و همچنین سوء استفاده‌ی او از واگذاری امتیاز «لاتاری» بر سر زبان‌ها بوده، موجب می‌شده که نیما چندان به او و آثارش نپردازد. ضمن اینکه تقریباً تمامی آثار اندیشمندان عصر مشروطه همچون روزنامه‌های افشاگر آن عصر در استامبول، قاهره، کلکته، لندن و باکو منتشر می‌شد و دستیابی به این آثار برای کسی چون نیما که چندان با محافل سیاسی و اجتماعی خارج از کشور در ارتباط نبود، کار بسیار دشوار بوده است.

ملکم نیز علاوه بر اشارات پراکنده در رسالات و سرمقاله‌های روزنامه‌ی «قانون»، در رساله‌ی «سیاحی گوید» یا «فرقه‌ی کج بینان» به انتقاد از نثر منشیانه و ادبیات مقلدانه‌ی عصر قاجاری می‌پردازد. او در این رساله که در چند مجلس و به گونه‌ای نمایشی به نگارش درآمده، در انتقاد از تکرار مکررات و تشبیهات و استعارات ملال‌آور روزگار خود، می‌نویسد:

> چشم به هر ورقی که می‌افتاد یوسف بود که در چاه زنخدان گم می‌شد و پروانه‌ی دل بود که بر آتش عشق می‌گداخت. مار بود که به رخسار معشوق می‌گشت. در هر سطری جام جم را سر کشیده، تیر مژگان را بر کمان ابرو مهیا می‌ساختند و به چوگان گوی دل بیدلان را می‌ربودند. (به نقل از: پارسی نژاد ۱۶۸)

۵- سید جمال‌الدین اسد آبادی (۱۳۱۴-۱۲۵۴ هـ . ق): نیما سال ۱۳۳۴ هنگام گِله از «احمق»های روزگار خود می‌نویسد:

> خدا رحمت کند سید افغانی را، در خصوص جاهل کلماتی [کلمات قصار] دارد.[۹۱] من در خصوص احمق داشتم و گم شده است. شاید در ضمن قسمتی از آثار نثری خودم که پارسال سوزانیدم، رفته است.» (***یادداشت‌ها*** ۲۶۴)

اینکه نیما طی سی و پنج سال قلم زدن نامی از سید جمال‌الدین به میان نیاورده بوده و اکنون در اواخر عمر به بهانه‌ای از او یاد می‌کند، به گمان ما متأثر از گرایش‌های مذهبی او در این سال‌ها است. نیما در ***یادداشت‌های روزانه*** که تمامی آن مربوط به واپسین دهه‌ی حیات اوست بارها از پیامبر اکرم (ص)، حضرت علی (ع)، اسلام، عفت، و مذهبیون معاصر خود [حسنعلی راشد،

www.tabarestan.info تبرستان

مرتضی مطهری و امام موسی صدر] یاد می‌کند. بی‌گمان ارتباط‌های میان نیما و آل احمد – که در سال‌های پایانیِ زندگیِ نیما در همسایگی او به سر می‌برد و در دهه‌ی آخر عمر خود به نوعی احیاگرِ اندیشه‌های اسلام گرایانه‌ی سید نیز به شمار می‌رفت ـ ، در این امر بی‌تأثیر نبوده است. به‌علاوه آنکه سید جمال‌الدین اسدآبادی در زمره‌ی نخستین کسانی است که درباره‌ی اصلاح نظام تعلیم و تربیت سخن گفته‌اند (*مقالات جمالیه* ۱۱۸–۱۱۳) او در باب ادبیات نیز اشاراتی دارد. وی در نوشته‌ای با عنوان «در شعر و شاعر»، می‌نویسد:

> عجیب قریحه و غریب خاصیتی و ذوقی در بعضی انسان‌ها یافت می‌شود که آن قریحه قریحه‌ی شعر و آن ذوق ذوق نظم است. اصحاب این قریحه گاهی معانی بدیعه را به عالم ظهور می‌رسانند و اختراع افکار جدیده می‌نمایند که عقول انسان‌ها در او حیران می‌ماند.

او پس از آنکه به ارتقاء یافتن مضامینِ پیش پا افتاده در شعر اشاره می‌کند، فراگیری «علوم و معارف» را موجب «ازدیاد این قریحه» می‌داند و نهایتاً می‌نویسد:

> مراد از شعر و شاعر همین مرتبه‌ی عالیه است که ما گفتیم نه این شُوَیعر[=شاعرک]های ژاژخای یاوه‌گو که چند تشبیهات و استعارات رکیکه که از آباء و اجداد آن‌ها برای آن‌ها میراث مانده است هر ساعتی آن‌ها را به لباسی بالی [=کهنه] و جامه‌ی خَلَق جلوه می‌دهند و به مدح زید و ذمّ بکر عمر خود را به سر می‌برند. (۵۷–۵۶)

۶- آقا خان کرمانی (۱۳۱۳–۱۲۷۰ هـ . ق): اگرچه در آثار نیما هیچ نامی از آقاخان کرمانی به میان نیامده، اما این مسأله نمی‌تواند دلیل بر بی‌اطلاعی یا تأثیر نپذیرفتن او از آثار این اندیشمند باشد. آقاخان نیز همچون چهره‌های یاد شده در محیط خارج از ایران پرورش فکری یافت. او از شیفتگان اندیشه‌ی آخوندزاده، اسدآبادی و ملکم‌خان بود و رساله‌های مختلفی در باب فلسفه، علم الادیان، سیاست، تاریخ و هنر و ادبیات به نگارش درآورد.

آقاخان در عین جوانی آثار فراوانی به نگارش درآورده است که از آن جمله‌اند: منظومه‌ی تاریخی *ایران باستان*، کتاب *هفتاد و دو ملت* در علم‌الادیان، *صد خطابه* در تاریخ و سیاست و اجتماع ایران و *سه مکتوب*. او متأثر از

آخوندزاده، رساله‌های گفتگومدار طنزآمیزی نیز از خود برجای گذاشته است. از جمله‌ی این رساله‌ها می‌توان از رساله‌ی «سوسمارالدوله» یاد کرد. در این رساله که به شیوه‌ی *مکتوبات* آخوندزاده، به جلال‌الدوله نامی نوشته شده، سوسمارالدوله والی منطقه‌ای از ایران است که با همدستی کلانتر ولایت، به سرکیسه کردن تجّار و مردم مفلوکِ زیردستِ خود مشغول است. در این رساله که از نثر درخشانی برخوردار است و به نظر می‌رسد کسانی چون دهخدا و جمال‌زاده در *چرند و پرند* و *فارسی شکر است*، متأثر از آن‌اند، به وفور از اشعار، ضرب‌المثل‌ها، اعلام و القاب طنزآمیز [همچون: وزغ الملک، زهر مارالدوله، ولدالزناخان و مارمولک خان] و عبارات کوچه و بازار بهره گرفته شده است.

ملاحظات نظری آقاخان پیرامون هنر و ادبیات در رساله‌ای با عنوان «تکوین و تشریع» منعکس شده است. او در این اثر از شعر، موسیقی، نقاشی، پیکرتراشی و رقص سخن گفته است. آقاخان در هنر به «نسبت تألیفیّه» یا «تناسب مواد ترکیبی» اهمیت فراوانی می‌دهد. (به نقل از: آدمیت. *اندیشه‌های میرزا آقاخان کرمانی* ۳۶) و این همان اصلی است که نیما در جای جای نوشته‌هایش با تعابیری نظیر «کمپوزیسیون»، «ترکیب» و «آرمنی» [= هارمونی] از آن یاد می‌کند. آقاخان متأثر از مطالعات نظری در ادبیات غرب، انواع ادبی را به چهار گونه‌ی اصلی «حماسی»، «غنایی»، «نمایشی» و «تعلیمی» و گونه‌های متعدد فرعی تقسیم می‌کند. (~ ۲۱۹–۲۱۸) به اعتقاد او تا کنون در عالم هنر هیچ معیار قطعی و مطلقی که بتوان «زیبایی» و «زشتی» آثار هنری را بدان سنجید، نیافته‌اند، مگر «ذوق» و «سلیقه» (~۲۱۴)

آقاخان نیز مانند دیگر اندیشمندان عصر مشروطه از منتقدان ادبیات رایج آن روزگار است. او که در جوانی کتاب *رضوان* را به پیروی از *گلستان* سعدی به نگارش در آورده بود، پس از آشنایی با فرهنگ و ادبیات غرب و آثار دیگر اندیشمندان همروزگار خود، به جرگه‌ی منتقدان ادبیات عصر قاجاری پیوست. آقاخان در شعر نیز طبع آزمایی کرده و معتقد بوده، دیگران «برای اقتفای به شعرای فرنگستان» باید شیوه‌ی او را در پیش گیرند. (به نقل از: آجودانی. *یا مرگ یا تجدد* ۷۸) اشعار او اغلب محتوای وطنی و خردگرایانه دارد. ادوارد براون در کتاب *تاریخ مطبوعات و ادبیات ایران* بیشترین نمونه‌های شعر مشروطه

www.tabarestan.info تبرستان

را از میان آثار او برگزیده است. (۴۲۹-۳۹۹)

آقاخان در انتقاد از ادبیات گذشته، تندروترین اندیشمند عصر مشروطه به شمار می‌رود. در سطرهای زیر انزجار او از ادبیات گذشته منعکس شده است:

> باید دید نهالی که شعرای ما در باغ سخنوری نشانده‌اند، چه ثمره داده و چه نتیجه بخشیده است؟ آنچه مبالغه و اغراق گفته‌اند نتیجه‌اش مرکوز ساختن دروغ در طبع ساده‌ی مردم بوده است؛ آنچه مدح و مداهنه کرده‌اند اثرش تشویق وزراء و ملوک به انواع رذیلت و سفاهت شده است؛ آنچه تصوف و عرفان سروده‌اند ثمری جز تنبلی و کسالت حیوانی، و تولید گدا و قلندر و بیعار نداده است؛ آنچه تغزل گل و بلبل ساخته‌اند، حاصلی جز فساد اخلاق جوانان نبخشوده است... (به نقل از: آدمیت. *اندیشه‌های میرزا آقاخان کرمانی* ۲۲۸)

او در ادامه‌ی این نوشته به «نَفَس درازی‌های» صبا و اشعار هجوآمیز قاآنی اشاره می‌کند که «اخلاق ملتی را فاسد گردانیده است.» آقاخان از میان تمامی شاعران زبان فارسی «فردوسی پاکزاد» را مستثنی می‌کند که به ملت ایران خدمت کرده است. (۲۲۸)

چنانکه ملاحظه می‌شود آقاخان در انتقاد از شعر گذشته، از حدّ و حدود انتقادهای آخوندزاده که در این‌گونه نگرش پیشگام او بوده نیز، پا را فراتر گذاشته است. همان‌گونه که اشاره شد آخوندزاده حتی برای «فرمِ» شعر قاآنی ـ اگرچه در حدّ فرمِ محض ـ ارزش قائل شده بود و نوشته بود «این نظم رکیک و کسالت‌انگیز است، اما باز نوعی از شعر است و باز هنری است.» و کدام شعرخوانی است که مسحور طنطنه‌ی ـ اگرچه توخالی ـ اشعار قاآنی نشود؛ اما آقاخان نگاهی کارکردگرایانه و افلاطونی به ادبیات دارد. او به دنبال «فایده» در ادبیات است؛ همان چیزی که چند دهه پس از او در آثار احمد کسروی و از جهاتی دیگر در آثار نویسندگان باورمند به ادبیات سوسیالیستی ملاحظه می‌شود. ستایش او از فردوسی نیز در درجه‌ی نخست به سبب «خدمت» او به «ملت ایران» است، نه جوانب شعری و روایی شاهکار شاعر طوس.

تبرستان
www.tabarestan.info

۴- نیما و شعر شاعران

۴-۱- نیما و شعر گذشته

نیما متأثر از فضای سنت ستیزانه‌ی پس از مشروطه، در دهه‌ی اول حیات فکری‌اش، بی‌آنکه چندان جزئیات انگیزه‌ی مخالفت خود را با شعر گذشته تبیین کند، به نفی کلّیت ذهنیت گرایانه‌ی ادبیات گذشته می‌پردازد. او در سال‌های آغاز شاعری همچون بسیاری از روشنفکران عصر مشروطه با مستثنی کردن یکی دو شاعر [در تلقی نیما: نظامی و تاحدّ زیادی حافظ] تمامی شاعران بزرگ و کوچک گذشته را از دمِ تیغِ تند انتقاد خود گذرانده است. اما از حدود سال‌های ۱۳۱۶-۱۳۱۵، با فروکش کردنِ تدریجیِ هیجان‌های سیاسی ـ اجتماعی نیما، اندک اندک حدّ و مرزها و جهات انتقادهای او از شعر و شاعران گذشته مشخص‌تر می‌شود. جز شاعرانی که در ادامه به تفصیل در باب تلقی نیما از شعرشان سخن خواهیم گفت، او در باب بسیاری از شاعران رده‌ی دوم و سوم شعر فارسی نیز اظهار نظر کرده است. از آن جمله‌اند: فرخی سیستانی (*اشعار* ۵۸۸ و *شعر و شاعری* ۵۵)، منوچهری (*شعر و شاعری* ۱۹۲، ۱۹۹ و ۳۸۲)، مسعود سعد (*اشعار* ۵۸۷ و ۵۸۸) ظهیر فاریابی (*نامه‌ها* ۲۷۰)، انوری (*نامه‌ها* ۳۲۷ و ۴۹۲)، خاقانی (*شعر و شاعری* ۵۵و۳۳۹ و *نامه‌ها* ۲۷۰)، سنایی (*نامه‌ها* ۴۷۵ و ۴۸۹)، جمال‌الدین اصفهانی (*شعر و شاعری* ۵۵)، عراقی و خواجوی کرمانی (*شعر و شاعری* ۲۳۰)، و.... نیما در باب شاعران درباری چندان نظر خوشی نداشت، اما این بدان معنا نیست که گمان کنیم او شعر این شاعران را نمی‌خوانده و یا به طور کلی به نفی شعر آن‌ها می‌پرداخته است.

همان‌گونه که در بخش سرچشمه‌های نوآوری، در باب تلقی نیما از سنت یادآور شدیم او به خصوص در دو دهه‌ی پایانی حیات مانند یک مورّخ تیزبینِ ادبیات به تطور تاریخیِ سبک‌های مختلف شعر فارسی توجه داشته و شأن هر شاعر و دوره‌ی شعری را متناسب با جایگاه تاریخی و ارزش‌های جمال‌شناختی آن شاعر یا دوره مورد ارزیابی قرار می‌داده است. نکته دیگر اینکه اگرچه نیما در ساحت خود آگاهی به نفی شعر شاعرانی چون فردوسی و منوچهری و سعدی می‌پرداخته، اما از آنجا که تأثیرپذیری در هنر امری است پیچیده و اغلب ناخودآگاه، در بسیاری از اجزاء و عناصر شعرش می‌توان ردّ پای شعر شاعرانِ نامبرده را ملاحظه کرد. نویسنده‌ی این سطور هنگام مواجهه با شعر «ققنوس»، آنجا که نیما می‌گوید:

ققنوس، مرغ خوش‌خوان، آوازه‌ی جهان....
بر گرد او به هر سر شاخی پرندگان (۲۲۲)

از جابه‌جایی در محور همنشینی کلمات، یعنی نوع به کار رفتنِ واژه‌های «به»، «هر» و «سر» در سطر دوم [به جای: به سر هر شاخی]، به یاد نمونه‌های مشابه چنین کاربردی در شعر سعدی می‌افتد، از جمله:

عشق سعدی نه حدیثی است که پنهان ماند
داستانی است که بر هر سر بازاری هست
(۴۵۲)

همچنین در سطرهای زیر از منظومه‌ی «افسانه»، بی‌گمان نیما از شعر منوچهری تأثیر پذیرفته است:

نیما:
کوه‌ها، راست استاده بودند
درّه‌ها همچو دزدان خمیده (۴۸)

منوچهری:
سر از البرز بر زد قرص خورشید چو خون آلوده دزدی سر زمکمن
(۸۶)

یا در قصیده‌ای که با بیت زیر آغاز می‌شود:

چو ابر بر کرد سر زکوه مازندران سیاه کرد از جهان همه کران تا کران
(۶۰۱)

نیما از قصیده‌ی مشهور منوچهری تأثیر پذیرفته است:

بر آمد زکوه ابر مازندران چو مار شکنجی و ماز اندر آن
(۷۵)

نیما همچنین در ابیات میانی این قصیده، قصیده‌ی دیگری از منوچهری [الا یا خیمگی خیمه فروهل (۶۷-۶۵)] را سرلوحه‌ی شعر خود قرار داده است.

نکته‌ی قابل توجه آنکه عمده‌ی تأثیرپذیری‌های غیرخلاقانه‌ی نیما از شعر گذشته، در شعرهای سنتی او انعکاس یافته است. ما در سخن از سعدی به نمونه‌هایی از این دست تأثیرپذیری‌ها اشاره خواهیم کرد. به نظر می‌رسد این‌گونه اشعار برای نیما در حکم نوعی ممارست بوده تا تجربه‌ای جدی در حیطه‌ی نوآوری.

در این بخش به بررسی تلقی نیما از شعر فردوسی، عنصری، خیام، نظامی و سعدی خواهیم پرداخت. نیما به رغم ستایش‌هایش از مولوی (*نامه‌ها* ۴۹۳ و *شعر و شاعری* ۱۵۳ و ۲۳۰) هیچگاه به جزئیات شعر و اندیشه‌ی او اشاره‌ای نکرده است. تا آنجا که نویسنده‌ی این سطور جستجو کرده است نیما جز مثنویِ «قصه‌ی رنگ پریده، خونِ سرد» که در قالب، وزن، زبان و بیان از *مثنوی* [به خصوص «نی‌نامه»] مولوی تأثیر پذیرفته است، تنها در سطری از «افسانه»، بیتی از *مثنوی* را مدّ نظر داشته است:

نیما:
هر که را غم فزون گفته افزون (۴۳)

مولوی:
جان نباشد جز خبر در آزمون هرکه را افزون خبر جانش فزون
(۴۳۴:۲)

به همین سبب در این بخش از مولوی سخنی به میان نخواهد آمد.

از آنجا که در بخش «نظریه در ضمن شعر»، به تلقی نیما از شعر حافظ اشاره شد، از تکرار آن مطالب در این بخش پرهیز کرده‌ایم. ذکر این نکته خالی از لطف نیست که بدانیم نیما در عین آنکه در منظومه‌ی «افسانه» از ذهنیت‌گرایی و قواعد ثابت شعر حافظ انتقاد کرده (۵۵)، اما جای دیگری از همین منظومه، از شعر او تأثیر پذیرفته است:

www.tabarestan.info تبرستان

حافظ:

ابروی یار در نظرم جلوه می‌نمود وز دور بوسه بر رخ مهتاب می‌زدم
(۶۴۲)

نیما:

آه من بوسه می‌دادم از دور
بر رخ او، چه خوابی! چه خوابی!
(۴۰)

گویا نیما در ترکیب‌هایی چون «نهانخانه‌ی وجود» (۳۲۴) [حافظ: «نهانخانه‌ی عشرت» (۳۲۱)]، «رواق مقرنس» (۵۸۰) [حافظ: «سقف مقرنس» (۷۴۸)] و «چشمه‌ی نوش» (۴۰۵) [این ترکیب علاوه بر شعر دیگر شاعران در شعر حافظ نیز آمده است (۱۶۵)] نیز تحت تأثیر حافظ بوده است.

تبرستان
www.tabarestan.info

۴- نیما و شعر شاعران

۴-۱- نیما و شعر گذشته

۴-۱-۱- نیما و فردوسی

همان‌گونه که پیش‌تر در مرور تلقی نیما از تأثیر دگرگونی‌های تاریخی در هنر و ادبیات اشاره شد، او در *ارزش احساسات* آثار اساطیری و حماسیِ ملل مختلف را در ارتباط تنگاتنگ با شکل زندگی و شیوه‌ی تولید هر دوره ارزیابی می‌کند. نیما در نگاهی فراگیر گونه‌های ادبی کهن را به سه بخش تقسیم می‌کند:

۱- سروده‌های مذهبی: همچون *ودای* هندوان و *گاثه‌های اوستا*.

۲- ادبیات اساطیری ـ حماسی: نیما آنچه که امروزه ادبیات اساطیری ـ حماسی خوانده می‌شود را به دو بخش متمایز تقسیم می‌کند:

۲-۱: اساطیر اولیه: نیما آثاری همچون *اوستا* ـ البته به‌جز *گاثه‌ها* ـ، *ایلیاد*، *رامایانا* و *مهابهاراتا* را جزو این آثار می‌داند.

۲-۲: اشعار حماسی ـ پهلوانیِ متأخّر: که به اعتقاد نیما نمونه‌های برجسته‌ی ایرانی آن در *شاهنامه* و داستان‌های نظامی تبلور یافته است و «بیان روایی» عنصر اساسی این‌گونه آثار را تشکیل می‌دهد.

۳- ادبیات غنایی یا لیریک. (*ارزش احساسات* ۳۲-۲۹)

در نگاه نیما سروده‌های مذهبی [*ودا* و *گاثه‌ها*] انعکاس دهنده‌ی آرمان‌های آدمی در ادوار آغازین تاریخ است؛ دوره‌هایی که در سیطره‌ی کامل خدایان

است. او «حماسه»، «نقالی و روایت» و «افسانه‌ها» [= اساطیر متأخّر] را هنر دورانِ «نقل و انتقال» و حدّ فاصلِ میان «اسطوره» و «ادبیات غنایی» می‌داند. نیما «شعر حماسی» و «نقالی» را زاده‌ی دورانی می‌داند که از قدرت خدایان کاسته شده و ادبیات با زندگی عینیِ مردم پیوند نزدیک‌تری یافته است. (*ارزش احساسات* ۳۲-۲۹ و *شعر و شاعری* ۴۳)

نکته‌ای که در دسته‌بندی نیما از گونه‌های ادبیِ کهن جلب نظر می‌کند آن است که او دوره‌ی اساطیریِ *شاهنامه‌ی* فردوسی را از بخش‌های پهلوانی و به خصوص تاریخی آن متمایز نمی‌کند، حال آنکه می‌دانیم بخش‌های آغازینِ *شاهنامه* ـ دست‌کم تا ظهور زرتشت ـ در سلک «اساطیرالاولین» یا همان‌گونه که فردوسی خود در آغاز *شاهنامه* می‌گوید در زمره‌ی «روزگار نخست» (۲۱:۱) قرار می‌گیرد و درست‌تر آن می‌بود که نیما این بخش‌های *شاهنامه* را که بازتاب دهنده‌ی نگرش اساطیری آدمی در باب مفاهیمی همچون «خدا»، «جهان» و «انسان» است، در زمره‌ی آثاری چون *اوستا*، *ایلیاد*، *رامایانا* و *مهابهاراتا* به شمار می‌آورد.

نیما همچون ریبو (Ribot ۱۸۳۹-۱۹۱۶) فیلسوف فرانسوی، معتقد است اسطوره در قیاس با سروده‌های مذهبی، محصول خلاقیت ذهنِ آدمی در دورانی است که «احساسات مذهبی رنگ فلسفی بیشتری» یافته بوده است. به اعتقاد او اسطوره به خلاف سروده‌های مذهبی که بیشتر متوجه امور فراواقعی است، «احساساتِ راجع به فتح و غلبه و دفاع شجاعانه» را که از موضوعات «غیرقابل گذشت» [= ناگزیر] زندگی ملموس آدمی است، بازتاب می‌دهد. او کارکرد اساطیر را در برداشتن بار زندگی از «دوش جمعیت» و زنده نگه داشتن «امید و آرزوها» در جان آدمی می‌داند. (*ارزش احساسات* ۳۰)

نکته‌ی دیگری که پیش از پرداختن به تلقی نیما از *شاهنامه* و فردوسی شایان ذکر است آنکه نیما اگرچه در جزئیات تحلیلِ تاریخ نگرانه‌ی پیدایی آثارِ حماسی با هیپولیت تن همداستان نیست، اما در روان‌شناسیِ تاریخی ـ اجتماعیِ ظهور این‌گونه‌ی ادبی همچون تن می‌اندیشد. او معتقد است «ملت‌های قدیم» اشعار حماسی و مفاخره‌آمیز را برای «ترمیم خرابی‌های احساسات خود» می‌آفریده‌اند:

> هنرپیشگان سعی دارند که در همه حال زندگانی را بر وفق دلخواه

> و احساسات خود درآورند، چون نمی‌توانند، می‌خواهند که احساسات خود را مرمت کنند... به این واسطه ملت‌های قدیم وسایل دیگری از قبیل شعرهای حماسی و شعرهای مفاخره‌آمیز را برای ترمیم خرابی‌های احساسات خود به کار می‌بردند. در یک زمان این وسیله رنگ دیگر به خود گرفت. به قول «تن» همین که یونان ضعف خود را حس کرد تراژدی‌های اوریپید به وجود آمد و مقامی را در مقابل احساسات مردم پیدا کرد. همین طور زمانی دیگر ورزش‌های بدنی اهمیت پیدا کرد. (*ارزش احساسات* ۹۰)

تبرستان www.tabarestan.info

و این سخنِ نیما، سخن دقیق و درستی است که بر اساس آن می‌توان بسیاری از مسائل عرصه‌ی اجتماع و فرهنگ را نیز تحلیل نمود.[۹۲] برای مثال به هنگام فقدان آزادی و عدالت است که بسیار در باب آن سخن می‌گویند، چرا که در صورت حضور وحیات این مفاهیم، سخن گفتنِ درباره‌ی‌شان چندان ضرورتی نخواهد داشت. ادوارد براون بر پایه‌ی چنین نگرشی است که می‌نویسد همان‌گونه که آدمی هنگام بیماری بیشتر به سلامت و صحّت مزاج خود می‌اندیشد، در دوره‌هایی که بسیار از شعر و شگردهای آن سخن گفته می‌شود، از شعر در معنای حقیقی آن نمی‌توان سراغ گرفت. (*تاریخ ادبیات ایران از آغاز عهد صفویه تا زمان حاضر* ۱۵۴)

در دهه‌های پایانی عهد قاجار قومیت ایرانی نگاهی حسرت‌آلود به ادوار باشکوه و گذشته‌ی درخشان خود می‌افکند که بازتاب آن را می‌توان در اشعار وطنی ادیب الممالک، بهار، عارف، پورداوود و عشقی ملاحظه کرد. اگر در عصر غزنویان شاعرانی چون عنصری و فرخی سیستانی به سبب همداستانی با سیاست‌های روز در برابر شخصیت‌های *شاهنامه‌ی* فردوسی و تاریخ ایران پیش از اسلام، از عظمت «غزوات»! محمود غزنوی سخن می‌گفته‌اند و در میان شاعران عصر سلجوقی نیز امیر معزی و انوری سردمدار چنین نگرشی به گذشته‌ی ایران و *شاهنامه‌ی* فردوسی هستند،[۹۳] روزگار نیما از همان سال‌های کودکی او، هنگام به خود آمدن ایرانیان و ستایش فرهنگ کهن و گاه حتی سره‌گرایی‌های افراطی در حیطه‌ی زبان فارسی بوده است. همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد، بزرگداشت ایران و شیفتگی به تاریخِ پیش از اسلام در آثار آخوندزاده و آقاخان کرمانی جایگاه ویژه‌ای دارد. آخوندزاده فردوسی را یکی

از بزرگترین شاعران و آقاخان حتی او را تنها شاعر راستینِ زبان فارسی می‌داند. رواج رمان‌های تاریخی در ستایش تاریخ و شاهان ایرانِ پیش از اسلام در اواخر عصر قاجاریه ـ که در زمره‌ی نخستین تجربیات نویسندگان ایرانی در ورود به حوزه‌ی رمان‌نویسی یا قصه‌نویسی به شیوه‌ی جدید است ـ نیز زاده‌ی چنین نگرشی است.

به علاوه باید به خاطر داشت که در کنار گرایش اجتماعی به یادکردِ گذشته‌ی پرشکوه، سیاست‌های رضاخان که برای تثبیت پایه‌های حکومتِ خویش و باز بستن تبار خود به خاندان شاهانِ پیش از اسلام، بیش از پیش به ***شاهنامه*** و ایران باستان اهمیت می‌داد نیز در تقویت و تهییج احساسات ملی‌گرایانه و رواج شاهنامه پژوهی و فردوسی ستایی بی‌تأثیر نبوده است.[۹۴] اگر عصر نیما عصری بوده عمدتاً در ستیز با شخصیت و اندیشه‌ی شعریِ سعدی، در عوض، روشنفکران [هدایت، نوشین، فاطمه‌ی سیاح و...]، دولتمردانِ نواندیش [فروغی، تقی‌زاده و...] و محققان برجسته‌ی همروزگار او [قزوینی، تقی‌زاده، مینوی، فروزانفر و...] از ستایشگران فردوسی به شمار می‌آمده‌اند. با مرور آثار نیما به این نتیجه خواهیم رسید که او اگرچه یک‌باره به نفی ***شاهنامه*** برنخاسته اما به دلایلی که خواهد آمد، چندان نظر خوشی به این اثر نداشته است. به نظر می‌آید در کنار عوامل زیباشناختی، یکی از دلایل مخالفت روشنفکرانی چون نیما با ***شاهنامه***ی فردوسی متأثر از جریان‌های فکریِ چپ و مخالفت‌هایشان با مبانی سلطنت پهلوی بوده است. در ادامه در دو بخش جداگانه به انتقادها و ستایش‌های نیما از ***شاهنامه*** و فردوسی می‌پردازیم.

انتقادهای نیما از شاهنامه

نخستین انتقاد تند و پرخاشگرانه‌ی نیما به فردوسی در نامه (۱۳۱۰)ی منظوم او به خانلری منعکس شده است. همان‌گونه که بارها در ضمن مباحث اشاره شد، در این سال نیما در اوج جامعه‌گرایی و تمایلات ایدئولوژیکِ سوسیالیستی به سر می‌برده است. او در این منظومه، در حالی‌که معتقد است «خامه‌ی عصری» در دست دارد و آن را به «هر نوع»ی که بخواهد به چرخش در می‌آورد، فردوسی، عنصری، فرخی سیستانی و «پورسلمان» [مسعود سعد] و «تمام رفتگان» را دزدانی می‌خواند که «مشتِ سخنوران» همروزگار او «به پشت

[گرمی] آن دزدان» در حال دزدی هستند:

امروز منم که در همه‌ی ایران — آگاه به دردهای ایرانم
تو از چه طرف به من ندا دادی — تا آنکه ترا از آن طرف خوانم
در دست من است خامه‌ی عصری — هر نوع که خواهمش بپیچانم
نه عنصری‌ام من و نه فردوسی — نه فرخی‌ام نه پور سلمانم
دزدند تمام رفتگان و من — بد خواه اساسِ قید دزدانم
دزدند دگر به پشت آن دزدان — این مشت سخنوران که من دانم
اکنون بنگر منی کز این‌گونه — بی‌کلفتِ طبعِ خویش بتوانم،
صد عنصری و هزار فردوسی — مشتی خر عصر را نمایانم

(*اشعار* ۵۸۸)

این ابیاتِ مفاخره‌آمیز از چنان التهاب و غضبی آکنده است که زبانه‌ی خشم شاعر را پس از قریب به هشت دهه به مخاطب امروزی منتقل می‌کند. نیما در این ابیات می‌گوید اگر همروزگارانِ من تنها به ستایش شاعرانِ گذشته بسنده می‌کنند، من خود می‌توانم در قامتِ «صد عنصری» و «هزار فردوسی» عرض اندام کنم و به همین سبب خود را بی‌نیاز از شاعران گذشته معرفی می‌کند. همان‌گونه که اشاره شد نیمای این سالها نیمایی است بیش از حد محتواگرا و سنت‌ستیز. به رغم آنکه او بعدها نیز گاه انتقادهایی به جنبه‌های محتوایی و کارکردی ***شاهنامه*** دارد، اما انتقادهایش عمدتاً متوجه مختصات زیبایی‌شناختی و عناصر شکلی داستان‌های ***شاهنامه*** است. و اما انتقادها:

۱- **شاهنامه اثری است *واقع‌گرا*:** نیما همان‌گونه که همواره هنگام انتقاد از سعدی به ستایش از حافظ می‌پردازد، اغلب هنگام اشاره به صراحت و سادگی شعر فردوسی از تخیل و ابهام و تلفیقات زبانی داستان‌های نظامی یاد می‌کند. نیما آثار هومر و همچنین فردوسی و [***بوستان***] سعدی را برای مخاطبان امروز «شعر آسان» می‌خواند و در مقابلْ اشعار مالارمه و شعر سبک هندی را شعر مترقی و مبهم ارزیابی می‌کند و معتقد است امروز شعر و هنر در معنای اعلای خود «مشکل» و برای مخاطبانِ «خاص» است. (***شعر و شاعری*** ۳۲ و ۲۰۲)

نیما از اینکه مخاطبان، ***شاهنامه*** را «نمونه‌ی کاملِ صنف» شعر حماسی می‌خوانند تعجب می‌کند و می‌نویسد، «حال آنکه این رویّه کار با آن گنجویِ معروف و بی‌مانند به حدّ کمال رسیده و کسی که ***خمسه*** را سراییده به تلفیقات

www.tabarestan.info تبرستان

تازه دست پیدا کرده و آن رنگ و جلای آخری [= نهایی] را به اشعار خود داده است.» (*شعر و شاعری* ۲۲۵) و جای دیگر نیز می‌نویسد: «فردوسی در دوره‌های ابتدایی ادبیات ما بود. بحر تقارب او آن بحری است که بعدها، نظامی تکمیل کرد. زبان، زبان این آخری است.» (~۲۲۰ و همچنین ۴۳۲-۴۲۳ و *نامه‌ها* ۵۹۰)

مخاطب این سطور اگر برخی اظهارنظرهای نیما را ـ مانند اظهارنظرهای هر شاعری ـ به حساب پسند و سلیقه‌ی شعری او بگذارد، به هیچ روی با این جنبه از نگرش او همداستان نمی‌تواند بود. چرا که اکنون دیگر سخن در باب پسند شعری نیست بلکه سخن بر سر نظریه‌های فراگیر و انواع ادبی است. به نظر می‌رسد نیما دریافت درستی از دقایق و حدود و ثغور مفاهیمی همچون «اسطوره» و «حماسه» و تفاوت این دو گونه با دیگر گونه‌های شعر روایی نداشته است. همان‌گونه که آمد، او *شاهنامه* ـ که در زمره‌ی آثار «حماسی اولیه» است ـ و *اسکندرنامه* را ـ که در زمره‌ی آثار «حماسی ثانوی» یا «تاریخی» است ـ یک گونه‌ی ادبی به شمار آورده، حال آنکه این دو اثر، جز در بهره‌گیری از عنصر روایت و پرداختن به چند حادثه‌ی مشترک تاریخی، در اسلوب و گونه‌ی ادبی چندان اشتراکی با هم ندارند. از قضا داستان‌های تاریخیِ *شاهنامه* [ماجراهای اسکندر، خسرو پرویز، بهرام گور و...] از بخش‌های نه چندان ارزشمند این اثر به شمار می‌رود.[۹۶] از سوی دیگر، گویا نیما ـ دست کم در این سطور ـ تخیل و ابهام را تنها در مفردات و تلفیقات شاعرانه می‌جسته و از ابهام بزرگ و ظرفیت‌های بالای بیان نمادین در اسطوره و حماسه غافل بوده است. حال آنکه می‌دانیم بخش‌های آغازینِ *شاهنامه*، سرشار از تعابیر و توصیفات نمادین و راز وارگی است. به همین سبب فردوسی خود می‌گوید:

از او هر چه اندر خورد با خرد دگر بر ره رمز معنی برد

(۲۱:۱)

اساساً جهان اساطیری جهانی است دیگرگونه و عناصری چون خوارق عادات، زمان و مکان نامتعین و حضور پهلوانان حماسی موجب فراروی بخش‌های اساطیری ـ پهلوانی *شاهنامه* از حیطه‌ی آثار واقع‌گرایانه شده است. همین ویژگی موجب می‌شده که در قرون بعد بخش اعظمی از عناصر اساطیری *شاهنامه* به جهان تأویل‌های متون عرفانی زبان فارسی راه یابد. با

نگاهی به آثار سنایی، عطار و مولوی می‌توان از حجم بالای عناصری که از حیطه‌ی اساطیر و حماسه به عرصه‌ی عرفان راه یافته است، آگاه شد.[۹۵] حمدالله مستوفی [قرن ۸] صاحب *تاریخ گزیده* پس از شرح پادشاهی کیخسرو و اشاره به جام گیتی‌نمای او می‌نویسد: «اهل معنی گویند جام گیتی‌نمای درون صافی او بود و درون مصفّی را حجاب نباشد. بنابراین معنی، بعضی او را پیغمبر دانند.»(۹۰)

اساسی‌ترین کاستی زبانی ـ بیانی *شاهنامه* در نگاه نیمای ابهام‌گرا و نمادپرداز همان است که در این بخش به آن اشاره شد.

www.tabarestan.info تبرستان

۲- فقدان جذبه و شور شاعرانه

کاستی بیانیِ دیگری که نیما در انتقاد از *شاهنامه* بدان اشاره می‌کند عبارت است از فقدان «جذبه» و شور شاعرانه در بخش‌هایی از این اثر. نیما در *ارزش احساسات* می‌نویسد:

> هنرپیشه‌ای [= هنرمندی] نیست که تا متأثر نشده و به هیجان نیامده، یا حالت دیگر احساس او را تحریک نکرد، دلچسب و طبیعی و به جا چیزی نوشته یا قطعه موسیقی ترکیب کرد یا پرده‌یی از نقاشی به وجود آورده باشد.» (۱۸)

او معتقد است اگر هنرمندان گاهی «چیزهایی بی‌جا و بی‌مزه» می‌آفرینند، از آن روست که «هیچ چیز به اندازه‌ی کافی آن‌ها را مجذوب نساخته است» و آن‌ها با «پس مانده‌ی احساسات و عادات» خود کار کرده‌اند:

> با تعبیر جامع، هنرپیشگان بهتر، آثار خود را بنابر شدیدترین مجذوبیت‌های خود به ظهور رسانیده‌اند. در داستان‌ها و مطالب وصفی [= روایی] مخصوصاً این معنی را بهتر می‌توان درک کرد. نویسنده کلیه‌ی قسمت‌های داستان خود را طوری نمی‌نویسد که در مقام ارزش هنری با هم مساوی بوده باشند. تمام *شاهنامه* مثل چند قسمت از آنکه انتخاب بشود، نیست. برای اینکه شاعر در بعضی موارد داستان، زیادتر راغب و مجذوب و به‌علاوه برای کار مهیاتر بوده است و حتی بازیگرهای تئاتر و سینما هم در این مورد مستثنی نیستند. (۱۹-۱۸)

در این سطور نیما به استمرار نداشتن و انقطاعِ وحدتِ unity عاطفیِ

شاعران، به هنگام خلق آثاری که سرودن‌شان مدت زمانی به درازا بکشد، اشاره می‌کند و سخن او سخنی است درست که حتی تا حدّی می‌توان آن را در باب تأثیر حالات روحی بر کار نویسندگان آثار تحقیقی و علمی نیز صادق دانست. به علاوه که گاه در منظومه‌های روایی ـ به ویژه روایت‌های تاریخی ـ شاعر ناگزیر از به نظم درآوردن پاره‌ای حوادث و ماجراها و دوره‌هاست که با عواطف و انگیزه‌های درونی او چندان سازگاری ندارد. بی‌گمان پس از مرگ رستم و نابودی خاندان او و سرآمدن عصر پهلوانی *شاهنامه*، فردوسی دیگر آن شور عاطفی و گستره‌ی تخیل داستانی را برای سرودن در اختیار نداشته است و محمود غزنوی چندان بیهوده نگفته بود که «همهٔ *شاهنامه* خود هیچ نیست مگر حدیث رستم و...»[۹۷] (مؤلف ناشناخته. *تاریخ سیستان* ۷). می‌توان تصور کرد که فردوسی هنگام به نظم کشیدن روایت‌های خشک تاریخی تا چه حد دچار دلسردی و ملال می‌شده و این ملال خواه ناخواه به شعرش نیز راه می‌یافته است. اما او سرودن تاریخ ایران را از دور دست‌ترین لحظه‌های اساطیری آغازیده بود و به ناچار می‌بایست آن را به سرانجامی می‌رساند. اگرچه در ماجراهای اسکندر و دارا، پادشاهی اردشیر ساسانی [که بیهقی در توصیفی ستایش آمیز او را همسنگ اسکندر دانسته است. (۱۱۲)] و نبردهای او با اردوان، کُردها، هفتواد و کرم افسانه‌ای دخترش، و همچنین ماجراهای بهرام گور، هنوز بارقه‌هایی از روح حماسی ـ پهلوانی و تخیل داستانی می‌درخشد، اما با آغاز حکومت قباد و پسرش انوشیروان گویی گرد ملال بر *شاهنامه* پاشیده می‌شود.[۹۸] رشادت‌های بهرام چوبینه و سلحشوری‌هایش برای حفظ پادشاهی هرمز ساسانی و قدرناشناسی‌های این پادشاه و نهایتاً ماجرای بهرام با خسروپرویز، آخرین درخشش‌های حماسی گونه‌ی *شاهنامه* و بهانه‌های شوق‌انگیز سرودن برای شاعر طوس بوده است. برای مثال فردوسی به هنگام روایت پادشاهی انوشیروان، پس از نقل پند و اندرزهای بزرگمهر خطاب به شاه، می‌گوید:

سپاس از خداوند خورشید و ماه — که رستم ز بوزجمهر و زشاه
چو این کارِ دلگیرت آمد به بُن — زشطرنج باید که رانی سخن[۹۹]

(۲۰۶:۸)

و این تنگنا و محدودیت مجال سخن، هنگام به نظم کشیدن *لیلی و*

مجنون، فرا روی نظامی نیز وجود داشته است. او که پس از سرودن حکایات و مقالات حکیمانه و پند و اندرزی *مخزن‌الاسرار* در جوانی، با سرودن *خسرو و شیرین* ـ که تا حدّی عواطف عاشقانه‌ی خویش را در حقّ همسرش در آن دمیده ـ به آفاق گسترده‌تری از اندیشه‌های شاعرانه دست یافته بود، به فرمان شاه ملزم به سرودن داستانی می‌شود که هم از شور و شوق دنیای عاشقانه و به تعبیر خود او «نشاط و ناز» *خسرو و شیرین* بی‌بهره است و هم از تنوع اقلیمی و کاخ و مُشکوی و تصاویر اشرافی و «باغ و بزم» آن. نظامی در سرآغاز *لیلی و مجنون* در پاسخ به فرزندش که از او می‌خواهد، پس از شاد کردن دل مردم با سرودن *خسرو و شیرین*، اکنون با به نظم کشیدن این داستان، «جفتی» برای «گوهر قیمتی» [= *خسرو و شیرین*] خود فراهم آورد، می‌گوید:

گفتم: سخن تو هست بر جای — ای آینه روی آهنین رای
لیکن چه کنم؟ هوا دو رنگ است — اندیشه فراخ و سینه تنگ است
دهلیز فسانه چون بود تنگ — گردد سخن از شد آمدن لنگ
میدان سخن فراخ باید — تا طبع سواریی نماید
این آیت گرچه هست مشهور — تفسیر نشاط هست از او دور
افزار سخن نشاط و ناز است — زین هر دو، سخن بهانه ساز است
برشیفتگی و بند و زنجیر — باشد سخن برهنه دلگیر
در مرحله‌ای که ره ندانم — پیداست که نکته چند رانم
نه باغ و نه بزم شهریاری — نه رود و نه می، نه کامگاری
بر خشکی ریگ و سختی کوه — تا چند رود سخن در اندوه
باید سخن از نشاط سازی — تا بیت کند به قصه بازی
این بود کز ابتدای حالت — کس گرد نگردش از ملالت

(۲۷-۲۶)

روشن است که واژه‌ی «ملالت» در بیت پایانی، اشاره دارد به همان فقدان «جذبه»ای که نیما از آن سخن گفته است.

۳- انتساب آثار حماسی به حیطه‌ی دربار

انتقاد دیگری که نیما بر *شاهنامه*‌ی فردوسی وارد دانسته، انتقادی است محتوایی و متوجه کارکردهای سیاسی ـ اجتماعی این اثر. نیما گاه به سبب

www.tabarestan.info تبرستان

نگرش جامعه‌گرایانه، سرستیز با متون حماسی دارد. اگرچه در سراسر آثار او تنها یک بار به این مسأله اشاره شده است، اما به گمان ما همین اشاره‌ی گذرا، یکی از پنهان‌ترین انگیزه‌های مخالفت نیما با ***شاهنامه‌ی*** فردوسی را آشکار می‌کند. او در ***حرف‌های همسایه***، هنگام مقایسه‌ی شعر روایی با شعر حماسی و نهایتاً برتر نهادن نقّالی و روایت بر حماسه، می‌نویسد:

> می‌نویسم در خصوص آن چیزی که مردم شهر ما با دیده‌ی حقارت به آن نگاه می‌کنند و می‌گویند «نقّالی می‌کنند»، اما این رشد است. این نقّالی که می‌بینیم، کامل‌ترین فرم‌هاست. ادبیات حماسی تنها نمایانندهٔ کینه‌جویی و مبارزه بود که دربار امرا و جنگجویان را رونق می‌داد. در برابر آن حتماً می‌بایست غزل سرایی پیدا شود. نقّالی رابطی است بین این دو. (***شعر و شاعری*** ۳۵)

به نظر می‌رسد به سبب محدودیت‌های سیاسی ـ اجتماعی، نیما نمی‌توانسته آشکارا به مصادره به مطلوب شدن ***شاهنامه‌ی*** فردوسی در عصر پهلوی اشاره کند؛ حکومتی که مؤسّس آن شهرت «پهلوی» را برای خود و خاندانش برگزیده بود، آرامگاه فردوسی، موزه‌ی ایران باستان و فرهنگستان زبان را بنیان نهاده بود، در برپایی آیین‌های ایرانی اهتمام می‌ورزید و جهان‌بینی ***شاهنامه‌ی*** فردوسی را که در آن بر عناصری چون شاه و تاج و تخت و فرّه‌ی ایزدی تأکید شده بود، بیش از هر جهان بینی دیگری با مقاصد و مصالح حکومت خود سازگار می‌دید.[۱۰۰] پس از نیما، اساسی‌ترین انگیزه‌ی مخالفت جامعه‌گراترین دنبال کننده‌ی توفیق یافته‌ی راه او [شاملو] با ***شاهنامه*** نیز از همین مسأله ناشی می‌شده است. شاملو سال ۱۳۶۹ در کنفرانس «پژوهش و تحلیل ایران» در دانشگاه برکلی آمریکا، فردوسی را دهقان زاده و فئودالی می‌خواند که خاندانش از بازماندگان فئودال‌های ایران عصر ساسانی بوده‌اند. به اعتقاد او، فردوسی در روایت‌های تاریخی دست برده و آن‌ها را به نفع طبقه‌ی خود تغییر داده است. شاملو همچنین ضحاک و بَردیا را نمایندگان انقلابیونی می‌داند که به سبب شوریدن علیه نظام شاهنشاهی و استبداد روزگار جمشید و هخامنشیان، مورد بی‌مهری فردوسی واقع شده‌اند. او کاوه و فریدون را کودتاچیانی می‌خواند که علیه حکومت مردمی ضحاک قیام کردند. («بررسی تاریخی اساطیر شاهنامه» ۱۶-۱۲) حال آنکه هر تازه آشنای با تاریخ اساطیری

ایران می‌داند که شخصیت ضحاک در متون اساطیری پیش از ***شاهنامه*** نیز آمده است و همچنین فردوسی ـ همچون هر شاعر حماسه‌سرای دیگر ـ تنها سراینده و تعالی دهنده‌ی روایت‌های اساطیری ـ حماسی یک ملت است نه خالق و آفرینشگر اشخاص و جوهره‌ی حماسی آن متون. در سطرهایی که نقل می‌شود انگیزه‌ی اساسی مخالفت شاملو و موضع‌گیری سیاسی او ـ که بسیار به برداشت نقل شده از نیما مشابهت دارد ـ، طرح شده است؛ با این تفاوت که شاملو پس از سقوط سلطنت پهلوی سخنش را به صراحت بیان کرده است:

www.tabarestan.info تبرستان

> سیاست‌های رژیم‌ها در جهان سوم، ارتجاعی و استثماری است... بلندگوهای رژیم سابق از ***شاهنامه*** به عنوان حماسه‌ی ملی ایران نام می‌برد، حال آنکه در آن از ملت ایران خبری نیست و اگر هست همه جا مفاهیم وطن و ملت را در کلمه‌ی شاه متجلی می‌کند. اگر جز این بود که از ابتدای تأسیس رادیو در ایران هر روز صبح به ضرب دمبک و زورخانه توی اعصاب مردم فرویش نمی‌کردند. (۱۵)

باید از شاملو پرسید مگر در ***ایلیاد*** که حماسه‌ی ملی یونانیان است از مردم در آن معنایی که مدّ نظر اوست، سخن به میان آمده است؟ و همچنین اگر حکومت پهلوی از ***شاهنامه‌ی*** فردوسی در جهت مصالح خویش سود می‌برده، گناه فردوسی شاعر که می‌دانیم از مخالفان سلطان روزگار خویش نیز بوده، چیست؟[۱۰۱]

ستایش‌ها: در کنار این انتقادهای اساسی، نیما گاه جنبه‌هایی از شعر و شخصیت فردوسی را نیز ستوده است:

۱- ستایش از منش فردوسی

آن جنبه از منش فردوسی که ستایش نیما را موجب می‌شده مصائبی است که شاعر طوس در راه خلق اثر ماندگارش بر خود هموار کرده بوده است. بی‌گمان نیما در تحمل این مصائب میان زندگی خود و فردوسی مشابهت‌هایی می‌یافته است. او در ***یادداشت‌های روزانه*** ذیل عنوان «بدیع‌الزمان فروزانفر» می‌نویسد:

> می‌گویند در مجالس به شاگردها می‌گفت: فردوسی بسیار اشتباهات لغوی دارد. نباید استاد فروزانفر را تحقیر کرد به اینکه

راست نگفته است. الحمدلله سال‌ها گذشت و روزگار خودش ثابت کرد که او بر استاد طوسِ ما قبلِ خود برتری دارد. زیرا فردوسی در گرسنگی و آوارگی مرد، ولی او امروز سناتور است و خوب طرف بسته است. خدا همه را هدایت کند. (۲۶۷)

نیما در *ارزش احساسات* نیز در کنار ورلَن و موسه‌ی فرانسوی از فردوسی و مسعود سعد به عنوان شاعرانی یاد می‌کند که «برهم خوردگی‌های زندگانی»شان «باعث بر تألمات و برهم خوردگی‌های فکری»شان شده بوده است. (۱۵-۱۴)

۲- بازتاب روح زمان در شاهنامه

عامل دیگری که گاه نیما هنگام انتقاد از همروزگاران خود یا شاعران متأخری همچون فتحعلی خان صبا [سراینده‌ی *شهنشاه نامه* در ستایش رشادت‌های سپاه فتحعلیشاه قاجار!] و مقایسه‌ی آنان با شاعرانی چون فردوسی، خیام، نظامی و حافظ طرح می‌کند، بازتاب یافتنِ «روح زمان» time spirit در آثار شاعران بزرگ گذشته است. به اعتقاد نیما آثار شاعرانِ گذشته «احساسات زمانِ» شان را به یاد می‌آورد. (*نامه‌ها* ۲۱۸)

۳- هنر روایت‌گری و شخصیت‌پردازی فردوسی

و سومین ستایش نیما از فردوسی به هنر روایت‌گری و درخشش عنصر شخصیت‌پردازی در داستان‌های *شاهنامه* باز می‌گردد. نیما در نامه به صنعتی‌زاده‌ی کرمانی [نویسنده‌ی رمان‌های *دام گستران*[۱۰۲] و *رستم در قرن بیستم*] در باب ضرورت ثبت جزئیات گفتگوی میان شخصیت‌ها، می‌نویسد: «بلاغت می‌گوید نویسنده باید یک دفعه به زبان یک پیرزن حرف بزند، یک دفعه به زبان پهلوان. در فردوسی نمونه‌های آن را پیدا می‌کنید.» (*نامه‌ها* ۵۷۶-۵۷۵) نیما «توصیفات» لرمونتوف شاعر رمانتیک روس را به طرز توصیف نظامی و فردوسی نزدیک می‌داند (۵۹۰)، که البته این توصیف‌ها می‌تواند شامل هر دو حیطه‌ی توصیف «عینیات» و «ذهنیات» یا «طبایع اشخاص» باشد. نیما در نامه‌ای دیگر در باب نمایشنامه‌ی *جعفرخان از فرنگ آمده*ی حسن مقدم می‌نویسد: «بیان [= توصیف] حقیقی» آن است که «اشخاص» با «طبایع و

سجایای»شان «جان» بیابند و «نمودار» شوند. و در ادامه توضیح داده که «به قول فردوسی مثل عیسی من همه‌ی آن مرده‌ها را زنده کرده‌ام.» و در پانویس به این بیت الحاقیِ *شاهنامه* ارجاع داده است:

چو عیسی من آن مردگان را تمام سراسر همه زنده کردم به نام

(*نامه‌ها* ۶۶۸)

این بیت در چاپ‌های معتبر *شاهنامه* [همانند چاپ مسکو] و همچنین *کشف الابیات شاهنامه* ـ به کوشش دبیرسیاقی ـ نیامده است. نویسنده‌ی این سطور اگرچه تخصصی در تصحیح متون ندارد، اما بعید می‌داند آن گونه کاربرد توأمان و حشوگونه‌ی قیود «تمام» و «سراسر»، چندان به شیوه و بلاغت زبانی ـ بیانی *شاهنامه*ی فردوسی نزدیکی داشته باشد.[۱۰۳]

www.tabarestan.info تبرستان

اشاره‌ای به تأثیرپذیری نیما از شاهنامه

در باب چند و چونِ تأثیرپذیری نیما از *شاهنامه* کمتر سخنی به میان آمده است. نویسنده‌ی کتاب *داستان دگردیسی* به مشابهت‌های «قالب»، «وزن»، «لغات»، «تعبیرات»، «ساخت و بافت»، «لحن» و «سره‌گراییِ» منظومه‌ی «شیر» (۱۳۰۱) با سبک و اسلوب *شاهنامه*ی فردوسی اشاره می‌کند و می‌افزاید: «با همه‌ی ردّ پاهای سخنِ فردوسی در کارهای نیما، الفت وی با پیر طوس و تأثیرپذیری اثر او کمتر از شاعرانی چون سنایی، نظامی و مولانا است.» (حمیدیان ۱۲۹) نویسنده‌ی این سطور بر آن است که اگرچه در شعر نیما تأثیرپذیری مستقیم از *شاهنامه* بسیار کمرنگ است، اما لحن و زبان و بیانِ حماسی *شاهنامه* و طنین و ضرباهنگ مفاخره‌آمیزِ قصائد شاعران قرنِ پنجم تا اوایل قرن هفتم [عنصری، ناصرخسرو، انوری، خاقانی، ظهیر، جمال‌الدین و کمال‌الدین اصفهانی]، به خوبی در فخامت زبانی آثار دوران پختگی نیما منعکس شده است. تأثیرپذیری مستقیم نیما از شعر این شاعران را در نامه‌ی منظوم (۱۳۱۰) او به خانلری، که در قالب قصیده سروده شده (*اشعار* ۵۸۹-۵۸۵)، به روشنی می‌توان ملاحظه کرد. بعید می‌نماید بی‌هیچ تتبّع و تأثیرپذیریِ عمیق و خلاقانه از *شاهنامه*ی فردوسی و قصاید دوره‌ی یاد شده، نیما به اشعارِ حماسی گونه و مستحکمی چون «ققنوس»، «ماخولا»، «ناقوس»، «پادشاه فتح» و «مرغ آمین» دست یافته باشد. و البته سهم شاعرانی چون قائم مقام فراهانی،

ادیب الممالک فراهانی [= امیری] و ملک‌الشعراء بهار را در احیای خلاقانه‌ی لحنِ مفاخره‌آمیزِ شعرِ سبکِ خراسانی و پیوند زدنِ عناصر آن با عواطف اجتماعی و احساساتِ وطنی در دوره‌های متأخر و بهره‌گیری نیما از آن تجربه‌ها را نباید از نظر دور داشت.

تبرستان
www.tabarestan.info

۴- نیما و شعر شاعران

۴-۱- نیما و شعر گذشته

۴-۱-۲- نیما و عنصری

نیما بارها در آثارش از شعر شاعرانی چون انوری و سعدی و حتی فردوسی انتقاد کرده است، اما این انتقادها هیچ‌گاه رنگ تند انتقادهای او از شعر عنصری را به خود نگرفته است. عنصری در نگاه نیما نمونه‌ی اعلای شاعران مداح و گزافه‌گوی شعر فارسی و شعر او نمونه‌ی منحط ادبیات گذشته‌ی ایران است و چه کسی بهتر از او برای نیمای جامعه‌اندیش تا تازیانه‌ی انتقادهایش را بر گُرده‌ی او و شعرش فرود آورد. البته این انتقادها بیش از آنکه متوجه عنصریِ هزار سال پیش باشد، خطاب به شاعران «قدیمی‌پرست» و عنصری‌های معاصری است که همچون استادشان شعر را در خدمت مدح زورگویان و کسب معاش خود قرار می‌داده‌اند، شعری که «فهم آن با عده‌ای خودخواه و فایده‌ی آن فقط برای اشراف است.» (*نامه‌ها* ۲۱۷)

نیما به کرّات از عنصری با تعابیری همچون «مداح» (~۲۶۳)، «شوکت پرست و پول دوست» (~۲۷۰) و «عامل و آلت طبقات ظالم» (~۴۷۴) یاد می‌کند و همان‌گونه که اشاره شد در این‌گونه عبارات روی سخن او اغلب با کاریکاتورهای عنصری در عصر حاضر است. (۲۲۲ و ۴۹۲) نیما نخستین بار در نامه به میرزاده عشقی (۱۳۰۳) آنگاه که از مخالفت‌های محافل سنت‌گرای آن سال‌ها با شعرش و سرسختی و سماجت خود در پیمودن راهی که در پیش

گرفته است، سخن می‌گوید به شعر عنصری اشاره کرده است:

> نسبت به ضدیت این اشخاص به خوبی می‌دانم. ممانعت از سوق طبیعی مثل ممانعت از جریان یک رودخانه‌ی وسیع است. اگر مسدود شد، در دفعه‌ی ثانی خیلی شدیدتر و با قوت‌تر از اول جریان می‌یابد. حال من بهترم یا عنصری! (~۹۷)

«مرحوم عنصری!» (~۴۲۸) تنها شاعری است که نیما در تمامی دوران شاعری‌اش ـ جز اشاره‌ای که خواهد آمد ـ بر او تاخته و جز یکی دوباری که به سبب ضعف در طرز شاعری بر او خرده می‌گیرد، تمامی این انتقادها متوجه کاستی‌های جانب انسانی و اخلاقی شعر اوست. البته نیما به سبب آگاهی از ساختار حکومت در روزگار عنصری، مدحیه‌سرایی را گفتمان مسلط بر ادبیات درباری روزگار غزنویان و به طور کلی شعر گذشته‌ی فارسی می‌داند. او در *ارزش احساسات*، آنجا که به تأثیرپذیری ادبیات و هنر هر دوره از تحولات اقتصادی و سیاسی ـ اجتماعی، اشاره می‌کند، می‌نویسد همین تغییرات است که دردوره‌هایی موجب ظهور شاعرانی چون عنصری شده است. (۳۲)

نیما گاه در آثارش به شیوه و شکل شعر عنصری نیز خرده گرفته است. می‌دانیم که نیما تا چه پایه بر توصیف جزئیات جهان بیرون تأکید دارد. برای مخاطبی که با آثار منثور نیما آشنایی دارد همواره این پرسش مطرح است: مگر در شعر شاعران عصر سامانی و غزنوی جهان بیرون بازتاب نیافته است که نیما اینهمه از بایستگی انعکاس جهان ملموس و محسوس در شعر دم می‌زند؟ مگر در شعر شاعران سبک خراسانی از توصیف طبیعت و گل و گیاه و پرنده و چرنده کم سخن به میان آمده است؟ نیما در تبیین تفاوت طبیعت گرایی در شعر عنصری و شعر خویش، پس از اشاره به این نکته که توصیف باید به گونه‌ای باشد که پس از ترجمه به زبان دیگر «انتقال صوری آن، محسنات را کم یا معدوم نکند» که گویا به شعر روایی و نمایشی اشاره دارد ـ می‌افزاید:

> برای وصف از فلان منظره که در نظرت مطبوع واقع شده است، اول طبیعت را نشان بده، پس از آن می‌توانی فکر کنی که به چه وسیله‌ای آن طبیعت را برای مؤثر واقع شدن قوت و اقتدار بدهی... حکیم عنصری‌ها هیچ کدام مربوط به آنچه می‌گویم نیستند. برای ساختن یک تابلو، اول جهات مادی آن را جستجو کن، زیرا کمال

> اشیاء بدون صورت در نقش اثر می‌کنند، پس مؤثر واقعی صورت است. (*نامه‌ها* ۲۲۰-۲۱۹)

نیما چند روز بعد در نامه‌ی دیگر می‌نویسد «اولین خصلت لازمه برای شاعر این است که مبتکر باشد.» و در ادامه می‌افزاید «مثل عنصری طبیعت را کوچک و ضعیف و نامرئی ساختن هر کدام به نوبت خود تقلیدی است.» (۲۲۱)

از این اشارات می‌توان دریافت نیما بیش از آنکه به چگونگی بازتاب طبیعت در شعر عنصری انتقاد داشته باشد، از گذشته گرایانی که طبیعت [در معنای فراگیر کلمه که عبارت است از جهان] و زندگی امروزی را از دریچه‌ی تنگ و تاریک دیروز می‌نگرند، انتقاد دارد. به تعبیری دیگر، نیما بیش از آنکه در پی نفی ارزش‌های شعر گذشته باشد، به دنبال نفی دیالکتیکی تداوم طرز شعر گذشته در روزگار خود است.

با این همه، نیمایی که جایی می‌گوید اگر شاعر «قاطرچی» هم باشد باید شعرش را بشنوم تا ببینم چه گفته است (*نامه‌ها* ۲۹۴)، چگونه می‌توانسته به ارزش‌های شعر عنصری و به خصوص جایگاه تاریخی او در رشد ادوار آغازین شعر فارسی بی‌اعتنا بوده باشد؟ نیما در یکی از یادداشت‌های «حرف‌های همسایه» آنجا که می‌نویسد شاعر نوآور «باید بتواند تمییز دهد و لطف کار هر کسی را در سبکی که دارد بفهمد»، و «بیخود گفته‌اند که آن‌ها قدیمی شده، اینها کهنه شده است، در این چیزها چیزی یافت نمی‌شود.»، به شعر فرخی و عنصری اشاره می‌کند که به اعتقاد او هر کدام زیبایی مخصوصی دارد و نمی‌شود این زیبایی‌ها را انکار کرد. (*شعر و شاعری* ۵۵-۵۴) همان‌گونه که در سخن از تلقی نیما از سنت اشاره شد از حدود سال‌های ۱۳۱۸-۱۳۱۷ و کمرنگ شدن تلقی سوسیالیستی نیما از جهان و به تبع آن شعر است که او اینگونه در ارزیابی خود از شعر گذشته تجدید نظر می‌کند. از همین رو این یادداشت اگرچه بی‌تاریخ است ولی با اطمینان نسبتاً بالایی می‌توان گفت پس از سال‌های یاد شده به نگارش در آمده است.

تبرستان www.tabarestan.info

۴- نیما و شعر شاعران

۴-۱- نیما و شعر گذشته

۴-۱-۳- نیما و خیام

نگاهی به رباعیات خیام

چند و چون در باب اصیل بودن یا انتسابی بودنِ رباعیات خیام یا وجود دو شخصیت با نام‌های خیام و خیامی هنوز به سرانجامی نرسیده است و به رغم سعی و تلاش کسانی چون کریستن‌سن، برتلس، هدایت، فروغی و غنی، علی دشتی، محیط طباطبایی و... برای بازشناختنِ رباعیات اصیلِ سروده‌ی خیام از رباعیات منسوب به او، این مسأله همچنان در هاله‌ای از ابهام باقی مانده است. کافی است به اختلاف شمار رباعیاتی که در مجموعه‌ها و چاپ‌های مختلف آمده است، دقت کنیم تا به دشواری کار پی ببریم:

- *طرب خانه‌ی* یاراحمد حسین رشیدی تبریزی (قرن ۹): ۵۵۹ رباعی.
- *ترانه‌های خیام* صادق هدایت: ۱۴ رباعی که از آثاری چون *مرصادالعباد* (۶۲۰) و *مونس الاحرار* (۷۴۱) نقل شده، ۱۰۶ رباعی که در اسلوب به ۱۴ رباعی پیشین نزدیکی‌هایی دارد و ۲۲ رباعی مشکوک.
- *رباعیات خیام* به کوشش برتلس: ۲۹۳ رباعی.
- *رباعیات خیام* به کوشش فروغی ـ غنی: ۱۷۸ رباعی.
- *دمی با خیام* علی دشتی: ۷۵ رباعیِ «مختار» یعنی رباعیاتی که احتمال

اصالتشان بالا است و ۲۶ رباعی در بخشِ «رباعیات خیام وار».

با مرور همین چند اثر که نمونه‌ای است از کتاب‌های فراوانی که در باب رباعیات خیام به نگارش درآمده، می‌توان از اختلاف شمار رباعیات منسوب به او و دشواری کار آگاه شد. گفتنی است کسانی که در باب چند و چون اصالت رباعیات خیام سخن گفته‌اند، اذعان دارند که انتخاب‌های‌شان تا حدّی استحسانی و مبتنی بر ذوق بوده است. برای مثال فروغی و غنی در مقدمه‌ی *رباعیات خیام* آورده‌اند: «اما نمی‌توانیم ادعا کنیم که هر چه در این مجموعه هست از خیام است، فقط می‌گوییم ممکن است این رباعی‌ها از خیام باشد.» (۲۳) و در ادامه می‌افزایند: «یکی از مشکلات بزرگ ادبیات فارسی تعیین و تشخیص رباعیات خیام است.» (۲۴) و می‌دانیم که فروغی و غنی همچون تقی‌زاده، قزوینی و فروزانفر از پیشاهنگانِ نگرشِ اثبات‌گرایانه و علمی در تصحیح متونِ ادبی و تاریخی بوده‌اند. علی دشتی نیز که در نوشتنِ نقدهای تأثّری ـ البته در سطوح عالیِ این‌گونه‌ی نقدنویسی ـ زبانزد است، در مقدمه‌ی کتاب *دمی با خیام* می‌نویسد اساس کار من در این انتخاب «ذوق و استنباط» بوده است، نه «برهان». (۲۶۷) می‌توان گفت در هر مجموعه‌ای که با عنوان رباعیات خیام منتشر می‌شود تا حدّی می‌توان بازتاب روحیات فراهم آورنده‌ی آن را نیز ملاحظه کرد. اما در باب علل و اسباب این اختلاف‌ها باید گفت، افزون بر مشکلاتی که در تصحیح شعر هر شاعری وجود دارد، گویا ستیهندگی و اباحه‌گری و پرسش‌های فلسفی خیام در محیط اشعری زده‌ی تاریخ گذشته‌ی ما موجب گردیده، هیچ نسخه‌ی کهن و موثقی از رباعیات او در دست نباشد. برتلس با یادآوری این نکته که بسیاری از این رباعیات مشابه‌اند و تنها در جزئیات با هم تفاوت دارند، گویا متأثّر از قفطی (۳۷۷) اشعار خیام را «مارانِ زهرآگین و گزنده‌ی شریعت» می‌خوانَد و می‌افزاید به همین سبب خیام نمی‌توانسته است در مجموعه‌ای آن‌ها را ضبط کند. به اعتقاد او این رباعیات عمدتاً در محافل دوستانه خوانده می‌شده و به همین سبب بعدها صورت‌های گوناگون یافته است. (۶) می‌توان تصور نمود که دیگر شاعران نیز هرگاه بوی اباحه و زندقه از رباعیاتشان به مشام می‌رسیده از حقّ آفرینشگریِ خود به نفع حفظ جان خویش چشم می‌پوشیده‌اند و اجازه می‌داده‌اند اشعارشان به نام خیام بر سر زبان‌ها افتد.

www.tabarestan.info تبرستان

ارزیابی نیما از رباعیات خیام

نیما سال ۱۳۲۴ زمانی که یکی دو دهه‌ای از عمر مباحث اصیل یا انتسابی بودنِ رباعیات خیام می‌گذشت، در یادداشتی به همسایه‌ی فرضی‌اش که در بابِ رباعیات خیام از او پرسیده بود، می‌نویسد:

> چرا فکر نمی‌کنید نظیر این فکر را در آن زمان خیلی‌ها داشته‌اند؟ آیا رساله‌ی «حکمت مخلوقات الله» این رباعی را که کوزه‌گر بدون حکمتی می‌سازد و می‌شکند،[۱۰۴] نباید به وجود بیاورد؟ این فکر حتماً از شخص خود خیام است؟ ... مع‌الوصف چرا شما فکر نمی‌کنید نظیر خیام‌ها، بسیار این رباعی‌ها را سروده‌اند...[۱۰۵] اگر روزی از روی (... ؟) حرف و زبان اصلی یک گوینده‌ی اساسی که خیام باشد، کاوش شود، حتماً معلوم می‌شود. (*شعر و شاعری* ۲۱۴-۲۱۳)

همان‌گونه که ملاحظه می‌شود نیما علاوه بر آنکه به پیشینه‌ی مضامین خیامی در آثار دیگران اشاره می‌کند، ترجیح می‌دهد رباعیات منسوب به خیام را آن گونه که ژوکوفسکی مصطلح کرده «رباعیات سرگردان» یا «خیامیات»، یعنی رباعیاتی که چه بسا بخش عمده‌ای از آن سروده‌ی دیگران است اما به نام خیام بر سر زبان‌ها است، بنامد.

نیما در یادداشتی دیگر که در باب «توارد» نوشته با تعریضی به علمای بدیع که در این باب «داد سخن داده‌اند»، و با یادآوری این نکته که بسیاری از فکرها و حرف‌ها، فکرهای «متعارف و همه‌دانی» است و هنر شاعر در آن است که فکرهای متعارف را «روشن‌تر و بهتر» بیان کند، به «مسأله‌ی فنا در موضوع کوزه‌های خیام» و مقایسه‌ی آن با اشعار ابوالعلای معری (۴۴۹-۳۶۳ هـ . ق) می‌پردازد. او یادآور می‌شود هنگام سنجش و بررسیِ مسأله‌ی توارد در شعر این دو شاعر باید به مواردی پرداخت که در آن «امعان نظر»ی شده و شعر، «شکل مخصوصی یافته» است. او در پایان دوباره تأکید می‌کند «باز تکرار می‌کنم در مطالبی که نظری است و فکری به خرج رفته، توارد معنی دارد و بس.» (~۱۳۶-۱۳۵)

این مسأله نشان می‌دهد نیما به مشابهت‌های شعر خیام با اشعار ابوالعلاء معری نیز بی‌توجه نبوده است. عمر فرّوخ نیز در کتاب ***عقاید فلسفی ابوالعلاء فیلسوف معرّه***، با اشاره به تأثیرپذیری خیام از ابوالعلاء، همچون نیما معتقد

است خیام را نباید تالیِ بی‌چون و چرای ابوالعلاء به شمار آورد. او معتقد است خیام تنها دیدنِ چهره‌ی گلرخان و درگذشتگان را در آینه‌ی سبو و صراحی و جام از ابوالعلاء اقتباس کرده است. (۲۸۸)

شاید کسانی که با نوشته‌های منثور نیما سر و کار نداشته‌اند گمان کنند نیما به جهت عصیانگریِ خیام و همچنین سرودن چند صد رباعی- که گاه رنگ و بوی رباعیات خیام نیز از آن‌ها به مشام می‌رسد،[۱۰۶] از ستایشگران بی‌چون و چرای شعر خیام بوده، حال آنکه نیما در غالب نوشته‌هایش به رباعیات خیام به دیده‌ی انتقاد نگریسته است. او نخستین بار (۱۳۰۷) آن‌گاه که تا حدّ زیادی از روحیات رمانتیک سال‌های گذشته فاصله گرفته و حسرت زندگی مردم عادی را می‌خورده و ترجیح می‌داده در کنار شاعری شغلی و کسب و کاری داشته باشد، می‌نویسد اگر دوباره زندگی‌ام را از سر بگیرم ترجیح می‌دهم تحصیلم را ادامه دهم، علم زراعت را بیاموزم یا طبیب شوم و شب‌ها شعر بگویم. آنگاه به انوری و خیامِ منجم و آلفرد دوموسه و ابن سینای طبیب اشاره می‌کند. (*نامه‌ها* ۲۷۷) همان‌گونه که ملاحظه می‌شود نیما در این عبارت ارزیابی خاصی از شعر و شخصیت خیام به عمل نیاورده است. او سال بعد (۱۳۰۸) در *سفرنامه* خود را در بی‌قیدیِ نسبت به مناسک مذهبی، بالاتر از خیام می‌داند (۱۴۹)، که اشاره‌ای است به جنبه‌ی محتوایی و عصیان‌گرانه‌ی شعر خیام.

اما نخستین موضع‌گیریِ انتقادیِ نیما علیه شعر خیام در نامه‌ی او به خانلری (۱۳۱۰) منعکس شده است. این سال سالی است که نیما در اوج جامعه‌گرایی و تلقی سوسیالیستی از جهان به سر می‌برده است. نیما در این نامه که یکی از نامه‌های مهم در پیگیری تحولات اندیشه‌ی شعری او به شمار می‌رود، پس از یادآوری تعهد شاعر و نویسنده نسبت به جامعه و لزوم توجه به «وضعیات» و «احتیاجات زمان» و همچنین انتقاد از اشعار صوفیانه‌ی سنایی و بیهوده سرایی‌های سعدی، از ادبیات «مفید» سخن می‌گوید که «غیرآزاد» [= مقید به زمان و روزگار] و متکی به علوم عصری است. او می‌افزاید: «ما در عهد توسعه و تکامل هستیم، نه پارازیت و خوش‌گذران بودن مثل خیام.» (*نامه‌ها* ۴۷۷) نیما دو سال بعد (۱۳۱۲) که همچنان به تبعیت بی‌چون و چرای ادبیات از وضعیت اقتصادی و شرایط تاریخی و اجتماعی اهمیت می‌داده،

www.tabarestan.info تبرستان

هنگام انتقاد از ادبیات و فرهنگ ذهنیت‌اندیشِ گذشته‌گرایان که به اعتقاد او «به جریان مادی زندگی» بی‌توجه‌اند، به تطور تاریخ و حیات اهمیتی نمی‌دهند و به آغوش اخلاقیّات و مدحیّات پناه می‌برند، می‌افزاید نباید به سبب اینکه عاقبت کار دنیا فنا و نابودی است، همچون «یک شاعر معروف نشابوری در قرن پنجم هجری»، جهان را «به خواب یا مستی» بگذرانیم. (~۵۵۳)

جدا از این اشاراتِ محتوایی، نیما یک بار به زبان و نمادهای محدود شعر خیام نیز انتقاد کرده است. او که در حیطه‌ی تلفیقات و ترکیب‌های شاعرانه بارها در آثارش شعر نظامی و حافظ را می‌ستاید، در یادداشتی با یادآوری این نکته که این «فکر» است که تلفیقات تازه را می‌آفریند و «شعرایی که فکری ندارند تلفیقات تازه هم ندارند.»، با استثنا خواندنِ نظامی و حافظ، می‌افزاید: «خیام هم مجبور شده است نسبت به خود [= تاحدّی] کنایاتی یافته کوزه و کوزه‌گر بسازد؛ ولی این خیلی ساده است.» (***شعر و شاعری*** ۱۱۶) از این عبارت دانسته می‌شود نیما فکر و به تبع آن خلاقیت‌های زبانیِ شعر خیام را محدود ارزیابی می‌کرده است.

تأثیرپذیری شعر نیما از فرم رباعی

همان‌گونه که پیشتر نیز اشاره شد نیما تعلق خاطر عجیبی به قالب رباعی دارد. او خود اشاره می‌کند که لحظات شخصی‌تر و دغدغه‌های درونی‌تر خود را اغلب در این قالب می‌سروده است. (**یادداشت‌ها** ۲۳۳، ۲۴۳ و ۲۸۹) در سطرهای زیر میزان شیفتگی نیما به قالب رباعی بازتاب یافته است:

> اگر رباعیات نبودند، من شاید به مهلکه‌ای ورود می‌کردم. شاید زندگی برای من بسیار ناشایست وتلخ می‌شد. در رباعیات به طور مجمل بیان احوال خود را کرده‌ام، حقیقت مسلک خود را که طریقت است به اشاراتی گفته‌ام. دوره‌ی ما دوره‌ی آزادی نیست، دوره‌ی از بین بردن آثار قدیمی است (بدتر از مغول)... در رباعیات خیلی مطالب را گفته‌ام. رباعیات یک رازنگهدار عجیبی برای من شده است. (~ ۲۲۱-۲۲۰)

نکته‌ای که در بررسی سرچشمه‌های خلاقیت شعر نیما از نگاه محققان پنهان مانده، تأثیر پذیری شعرهای کوتاه و ساختمند واپسین سال‌های شاعری

اوست از فرم رباعی. نیما به خصوص در ده سال پایانی حیات – به خلاف دو دهه‌ی آغازین شاعری که اغلب شعر روایی می‌سروده ـ، به سرودن شعرهای کوتاه روی آورده بود. اگر در قوالبی همچون مثنوی و غزل و تا حدّی قصیده، مجالی برای گریز زدن شاعر به موضوعات و مضامین مختلف وجود دارد، قالب رباعی به سبب ایجاز دارای وحدت عاطفی و انسجام ساختاری است. شمس قیس رازی، پس از اشاره به زمینه‌های تاریخی و فراگیری این قالب در شعر فارسی، در این باره می‌نویسد:

> به حکم آنکه بنای آن بر دو بیت بیش نیست، باید که ترکیب اجزاء آن درست و قوافی متمکّن و الفاظ عذب و معانی لطیف باشد، و از کلمات حشو و تجنیسات متکرر و تقدیم [و] تأخیرات ناخوش خالی بود. (۴۱۷)

www.tabarestan.info تبرستان

نیما نیز در یک رباعی، پس از «آقای رباعی» خواندن این قالب – که حکایت از احساس قرابت او با این قالب دارد ـ، با ارائه‌ی تصویری زیبا، بر ساختار منسجم قالب رباعی و پیوستگی مصراع‌های آن تأکید کرده است:

یک دست بر این بسته و یک دست بر آن — آویخته پای و باز یک دست در آن
آقای رباعی‌ست که می‌جوشد زود — می‌خسبد و خلق مانده بر وی نگران
(۵۶۴)

محال است شاعر هوشمندی چون نیما که بنا به تصریح خود هزاران رباعی سروده بود (**یادداشت‌ها** ۲۲۱)، به ظرائف و ظرفیت‌های ساختاری این قالب نیندیشیده باشد و در جهت تکامل شعر خویش از آن بهره نبرده باشد، یا دست‌کم این تجربه‌ها به گونه‌ای ناخودآگاه بر فرم و شگردهای شعری او تاثیر ننهاده باشد. به گمان ما بدون تاثیر پذیری خلاقانه از ساختار منسجم رباعی، محال بوده نیما به شعرهای موجز و مستحکم واپسین سالهای شاعری‌اش دست یابد و این مسأله بیانگر آن است که میراث گذشته همواره می‌تواند در دستان تجربه‌گر شاعری توانمند و جستجوگر باز آفریده شود و روحی تازه بیابد. متأسفانه در دیگر عرصه‌های فرهنگ ما، از این دست بهره‌گیری‌های خلاقانه از میراث سنت، که ماحصل آن به خدمت درآوردن عناصری از سنت باشد نه انفعال در برابر عظمت آن، به ندرت صورت پذیرفته است.

نیما در شعرهای کوتاهش آنقدر متأثر از قالب رباعی بوده که در یکی از

قطعات آزاد [«ابجد»]، خود را «ابجد» خطاب کرده (۴۴۳)، و می‌دانیم که «ابجد» تخلص گهگاهی او در رباعیات بوده است. این شعر سال ۱۳۲۷ سروده شده و این همان سالی است که نیما شعر برجسته و کوتاه «اجاق سرد» را نیز سروده است. نیما اگرچه پیش از سال ۱۳۲۵ نیز قطعات کوتاهی سروده اما این قطعات اغلب در قوالب کهن [قطعه و مثنوی] یا نو قدمایی سروده شده و مهم‌تر آنکه تمامی آن‌ها صبغه‌ای تمثیلی و شیوه‌ای پندو اندرزی دارند. نخستین بارقه‌های کوتاه سرایی‌های نیما در شیوه‌ی آزاد به سال ۱۳۲۰ بازمی‌گردد. او در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۲۴–۱۳۲۱، شعر کوتاهی نسروده، اما در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۳۷–۱۳۲۵، در کنار شعرهای روایی، قطعات کوتاه متعددی سروده است. نیما حتی به سبب تعلق خاطر به رباعی وزن این قالب را گاه در قالب مثنوی [«عمورجب» (۱۵۰)] به کار گرفته است. این نکته بیانگر آن است که وزن رباعی در ذهنیت او به گونه‌ای ناخودآگاه تکرار می‌شده است. و می‌دانیم که در تاریخ شعر فارسی وزن رباعی کمتر در قالب مثنوی تجربه شده است. ذکر این نکته ضروری است که تقریباً تمامی شاعرانی که در چند دهه‌ی اخیر شعرهای کوتاه توفیق آمیزی سروده‌اند [سایه، شفیعی کدکنی، منصور اوجی، اسماعیل خویی و قیصر امین پور] نیز در سرودن رباعی یا دوبیتی دستی توانا داشته‌اند. بدین‌ترتیب نیما از نخستین احیاگرانِ قالب رباعی در سده‌ی اخیر نیز بوده است. او خود می‌دانست که تفنن‌های او در این قالب، جوانان را به تجربه‌گری هایی در این حیطه کشانده است:

> عجیب است ! چه نفوذی در مردم دارد. بچه‌ها از من ماهرترند برای اینکه زبان مرا تقلید کنند و من به زبان خودم حرف زدم و رفتم.... حالا رباعی و شعر قدیم گفتن رایج شده است. (**یادداشت‌ها** ۲۱۴)

شاملو نیز تصریح کرده که یکی از ساختمندترین شعرهایش [«نازلی»]، شکل گسترش یافته‌ی یک دوبیتی [درست‌تر آن رباعی] است. (**درباره‌ی هنر و ادبیات** ۵۴–۵۳) قابل توجه آنکه او اشاره می‌کند این شیوه را از نیما آموخته است. شاملو در قطعات «بچه‌های اعماق» (*مجموعه آثار* ۸۵۱:۲)، «هجرانی» (۸۶۵:۲) و «سحر به بانگ جنون» (۹۲۰:۲) نیز از این شیوه بهره برده است.

نکته‌ی آخر اینکه اگرچه بیشتر رباعیات نیما زبان و بیانی قدمایی دارد، اما گاه در کالبد پاره‌ای از رباعیات او روح نیمایی دمیده شده است. و اینک چند رباعی از نیما که در اغلب آن‌ها بر نوآوری و رسالت انسانی شعر خود تأکید ورزیده است.

از شعرم خلقی به هم انگیخته‌ام — خوب و بدشان به هم درآمیخته‌ام
خودگوشه گرفته‌ام تماشا را که آب، — در خوابگه مورچگان ریخته‌ام
(۵۵۸)

برخاسته باد و قامت آراسته گرد — با طعن بدان ز راهت‌ای مرد مگرد
یک را بود این به طبع که او می‌تازد — گاهی سوی مرد و گاه بر سایه‌ی مرد
(۵۳۷)

با دل به همه زیر و زبر تاخته‌ام — گر یافته‌ام و گرنه خود باخته‌ام
گر شعرم در قبول طبع تو نبود — این شعر زمان است که من ساخته‌ام
(۵۵۸)

نیماگوید به گاو مانم چه دُرست — میلم نه بر آن گیا که درپیشم رُست
نزدیک نهاده رانده‌ام، تا به کجا — اندر طمعی که به از آن خواهم جُست
(۵۲۸)

هر چند که خامشی، سرودی می‌باش — ابجد ! نه اگر تاری پودی می‌باش
بر پای برهنه، لاجرم کفشی شو — رود ارنشدی، شبیه رودی می‌باش
(۵۵۳)

تبرستان www.tabarestan.info

۴- نیما و شعر شاعران

۴-۱- نیما و شعر گذشته

۴-۱-۴- نیما و نظامی

نگاهی به جایگاه شعر نظامی در شعر فارسی

همان‌گونه که تاکنون بارها به مناسبت اشاره شد نیما شیفته‌ی شعر نظامی است و در عرصه‌ی شعر و شاعری همواره در کنار حافظ از او یاد می‌کند. البته به درستی بر ما روشن نیست او کدام یک از این دو شاعر را بر دیگری برتری می‌داده است. گرچه امروزه نظامی جایگاه نسبتاً مشخصی یافته و ذوق عمده‌ی مخاطبان پس از فردوسی، سعدی، مولوی، حافظ و گاه خیام، شاعرانی چون او، ناصرخسرو، سنایی، خاقانی و عطار و از میان متأخرین صائب و بیدل را به عنوان شاعران رده‌ی دومِ تاریخِ شعرِ فارسی برگزیده، اما بی‌گمان جز سعدی و حافظ هیچ شاعری همچون نظامی شاعر مکتب ساز و دارای تالی و پیرو نبوده است. ما قصد برشمردن نام تمامی کسانی را که از او تأثیر پذیرفته‌اند یا مقلد او بوده‌اند، نداریم، و به این اشاره بسنده می‌کنیم که جدا از تأثیرپذیری‌های خلاقانه‌ی تمامی شاعرانِ بزرگِ پس از نظامی [به ویژه حافظ] از تمهیدات بیانی شعر او، شاعرانی چون امیر خسرو دهلوی، خواجوی کرمانی، جامی، مکتبی شیرازی، کاتبی ترشیزی، وحشی بافقی و خیل عظیمی از شاعران سبک هندی از زبان و بیان و شگردهای روایی منظومه‌های نظامی تقلید کرده‌اند. از

همین رو «خمسه‌سرایی»، «سته‌سرایی» و «سبعه‌سرایی» از الگوهای رایج شاعری در فاصله‌ی قرون هفتم تا یازدهم بوده است. در یکی دو سده‌ی اخیر نیز نظامی ستایشگران خاص خود را داشته است که مهدی قلی‌خان هدایت صاحب *مجمع الفصحا*، شبلی نعمانی صاحب *شعرالعجم*، یان ریپکا ایران‌شناس چک، وحید دستگردی و نیما از آن جمله‌اند.

شعر نظامی شعر بسیار متنوعی است. او خود در *شرفنامه* می‌گوید: «نهادم زهر شیوه هنگامه‌ای» (۵۴). نظامی در حیطه‌ی زهد و حکمت [*مخزن‌الاسرار*]، عشق زمینی [*خسرو وشیرین*] و عارفانه [*لیلی و مجنون*]، شعر حماسی گونه [*اسکندرنامه*] و افسانه‌سرایی [*هفت پیکر*] طبع آزمایی کرده و جز *اسکندرنامه*، در دیگر منظومه‌هایش سربلند بیرون آمده است. تردیدی نیست که آنچه بیشتر موجب شهرت نظامی گردیده، روایت‌های عاشقانه‌ی ***خسرو و شیرین*** و ***لیلی و مجنون*** است. گفتنی است، اگرچه در بخش‌هایی از *اسکندرنامه* و به خصوص ***هفت پیکر*** نیز سخن برسر عشق است اما در ارزیابی نهایی غایت سخن و همت شاعر در این دو منظومه معطوف به پند و اندرز و اخلاقیات است. علت توجه کمتر شاعران و مخاطبان به *مخزن‌الاسرار* و *اسکندرنامه* را علاوه بر پیچیدگی منظومه‌ی نخست احتمالاً باید در آن دانست که نظامی در این عرصه‌ها هماوردان بزرگی چون سنایی و عطار و فردوسی داشته است. به نظر می‌رسد کم‌توجهی به ***هفت پیکر*** به سبب حضور «خیالات مَهیب ملکوتی» [تعبیر نیما] در این داستان است که از سویی شاعران را از تأثیرپذیری توفیق‌آمیز از این اثر بی‌نصیب می‌گردانده و از دیگر سو موجب اقبال کمترِ مخاطبانِ عام به این داستان می‌شده است. ***خسرو و شیرین و لیلی و مجنون*** از روایت‌های روان و ساده‌تری برخوردار است، به همین سبب شخصیت‌ها و نمادهای عاشقانه‌ی این دو داستان بیش از هر داستان دیگری در اشارات و نمادپردازی‌های شعر فارسی به کار گرفته شده است.

ارزیابی نیما از شعر نظامی

از نخستین اشارات نیما در نامه‌هایش به وضوح می‌توان تعلق خاطر او را به نظامی دریافت. اما چنانکه پیش‌تر یادآور شده‌ایم، نیما کمتر به ستایش‌ها و انتقادهای کلی می‌پردازد. او همان‌گونه که کوچک‌ترین ارزش‌های شعر شاعران

www.tabarestan.info تبرستان

رده‌ی چندم را یادآور می‌شود، از ذکر کاستی‌های کار بزرگترین شاعران مورد علاقه‌ی خود نیز ابایی ندارد. در ادامه، نخست به ستایش‌های نیما از شعر نظامی و آنگاه به مواردی از انتقادهای او از شعر این شاعر اشاره خواهیم کرد.

ستایش‌ها و تأثیرپذیری‌ها

۱- **تلفیقات زبانی:** همان‌گونه که به هنگام سخن از تلقی نیما از فردوسی و شعر او یادآور شدیم، نیما همواره عظمت نظامی را در مقایسه‌ی او با فردوسی تبیین می‌کند و عباراتی از این دست که اگرچه به فردوسی اعتقاد دارم، اما هیچ‌گاه شعر اورا با شعر نظامی برابر نمی‌دانم (*شعرو شاعری* ۵۵)، به کرات در آثار او ـ به خصوص مجموعه‌ی *شعر و شاعری* ـ تکرار شده است. اگر اندکی در این‌گونه عبارات دقت کنیم درخواهیم یافت نیما در مقایسه‌ی نظامی با فردوسی بیش از هر چیزی بر قدرت «ترکیب سازی» و «تلفیقات شعری» اوتأکید کرده است. (*شعر و شاعری* ۱۰۹، ۱۱۶ و ۲۱۵) همان‌گونه که در سخن از فردوسی اشاره شد نیما چندان به تفاوت‌های گونه‌ی شعری *شاهنامه* و *اسکندرنامه* توجهی ندارد. او در حیطه‌ی زبان و تلفیقات شعری، شعر نظامی، حافظ و نهایتاً سبک هندی را در تاریخ شعر فارسی بی‌نظیر می‌داند. به اعتقاد نیما «شاعری که فکر تازه دارد تلفیقات تازه هم دارد.» (~۱۰۹ و ۲۲۵) او معتقد است جز نظامی و حافظ، دیگر شاعران از امکانات زبانی همچون عموم مردم بهره می‌گیرند، اما این دو شاعر و برخی از شاعران سبک هندی، آن گونه از واژه و ظرفیت‌های بیانی آن بهره می‌گیرند که مالارمه در شعر فرانسه. (~۱۱۲-۱۱۱) نیما شاعرانی چون فردوسی و سعدی و هومر را شاعران رئالیست می‌خواند و معتقد است زبان *شاهنامه* زبان دوره‌های ابتدایی شعر فارسی است، مسأله‌ای که به اعتقاد او در مقایسه‌ی *شاهنامه* با *اقبال نامه* و *شرفنامه* برما آشکار می‌شود. (*شعر و شاعری* ۲۲۲) به اعتقاد نیما «بحر تقارب او [فردوسی] آن بحری است که بعدها نظامی کامل کرد. زبان زبان این آخری است.» (~۲۲۰)

و باز تأکید می‌کنیم که گویا نیما در این‌گونه اشارات به تفاوت اساسی گونه‌ی شعری *شاهنامه* و *اسکندرنامه* چندان توجهی ندارد و این همان اشتباهی است که سعدی را بر آن داشته تا در باب پنجم *بوستان* ـ که اساساً اثری است

تعلیمی و متعلق به دوره‌ای که زمینه‌های آفرینشِ شعر حماسی سر آمده بوده ـــ به مفاخره و منافسه با فردوسی بپردازد. این جدال شعری، بخش‌های آغازینِ بابِ پنجم *بوستان* را به صحنه‌ی رقت‌انگیزی بدل کرده است.

در سطرهای زیر ارادت نیما به نظامی، به سبب قدرت تلفیقات شعری او، به تمام و کمال منعکس شده است:

> اشعار فردوسی و اساساً طرز کار و وزن شعری او [در نظر مردم]، نمونه‌ی کاملی شده است نسبت به اشعاری از این صنف. در حالی‌که این رویه کار با آن گنجوی معروف و بی‌مانند به حدّ کمال رسیده و کسی که *خمسه* را سرائیده به تلفیقات تازه دست پیدا کرده و آن رنگ و جلای آخری را به اشعار خود داده است. (۲۲۵)

تبرستان www.tabarestan.info

و همین توجه به خلاقیت در حیطه‌ی تلفیقات زبانی و بیانی بوده که نیما، شاملو و اخوان – که از پیروان بلاواسطه‌ی او بوده‌اند ـ از تلفیقات زبانی بهره‌ی فراوانی برده‌اند، حال آنکه فروغ فرخزاد و سهراب سپهری چندان به خلق تلفیقات شعری گرایشی نداشته‌اند.

۲- **خیالات مهیب ملکوتی:** پیچیدگی، تراکم و گاه تزاحم تصویری و فاصله‌گیری از وضوح و شگردهای بلاغیِ شعرِ سبکِ خراسانی از ویژگی‌های اساسیِ شعر قرن ششم [شاعران سبک بینابین] است، مؤلفه‌ای که در شعر بسیاریِ از شاعران آن روزگار از جمله ادیب صابر، ابوالفرج رونی، انوری، خاقانی، ظهیر فاریابی و... می‌توان ملاحظه کرد. بار بخش اعظمی از ابهام شعر این شاعران نیز بر دوش همین تلفیقات پیچیده‌ی شاعرانه است. دیگر عوامل این پیچیدگی را باید در فاصله گرفتنِ ذوق شاعران از انعکاسِ آینه‌وار طبیعت و سعی در جستجوی تصاویر و شبکه‌های خیال در دواوینِ شاعرانِ پیش از خود و همچنین بهره‌گیری از مفاهیم و مصطلحات علوم و فنون رایج در آن عصر و آداب و رسوم و باورهای عامیانه جستجو کرد. البته رقابت شاعرانِ درباری با یکدیگر و تلاش آنان برای به نمایش درآوردنِ قدرت کلام و تخیلِ خویش را نیز نباید در بالا رفتنِ میزان پیچیدگی شعر اینِ دوره بی‌تأثیر دانست. اما، بی‌گمان در میان این شاعرانِ هیچ شاعری در جذب مخاطب عام و راه یافتن عناصری از مؤلفه‌های شعرش به سنت‌های زبانی ـ بیانی شعر فارسی و همچنین هنرهایی نظیر نقّالی و موسیقی و نگارگری، توفیق نظامی را نیافته

است. زیرا شعر او با همه‌ی پیچیدگی‌هایش از نوعی تعادل بهره برده است. به‌علاوه، این پیچیدگی‌ها جز در *هفت پیکر* [که ابهام در آن بسامد نسبتاً بالایی دارد]، در دیگر آثار نظامی، جزدر مقدمه‌ها و ضرورت‌های مقاطع خاصی از داستان [همچون توصیف لحظه‌ی هم‌آغوشی] کمتر خودنمایی می‌کند. نکته‌ی دیگر آنکه نظامی شاعری است روایت پرداز، یا به تعبیر نیما «نقّال»، و بی‌گمان مخاطبِ عام به جهت جذابیت‌های بیان روایی و همچنین انعکاس عناصری از واقعیت‌های زندگی‌اش، به این‌گونه‌ی شعری تعلق خاطر بیشتری دارد تا فرضاً قالب قصیده ـ که جز در قصاید شاعرانی چون ناصرخسرو، مسعود سعد، سنایی و چند نمونه‌ی انگشت‌شمار از جمال‌الدین اصفهانی، انوری و سیف فرغانی ـ ، اساساً قالبی بوده است درباری، مختصّ مداحی و در خدمت منفعت‌طلبیِ شاعران.

نیما در یکی از نامه‌های سال ۱۳۰۳ با بیهوده انگاشتنِ کار مقلّدان نظامی، تخیل او را «خیالات مهیب ملکوتی» خوانده است:

> بدون امکان تقلید، نظامی شاعر ایرانی از تمام شعرای دیگر این کتب [= شعر گذشته] مجزّا می‌شود. یک خیالات مهیب ملکوتیِ به خصوصی تمام شعر او را، اگرچه با مکتب قدیم است، برازنده و مؤثر کرده است که تمام دیگران آثارشان از آن شکل اثر خالی است.[۱۰۷]
> (*نامه‌ها* ۱۰۹)

به نظر می‌رسد در این عبارت نیما از میان منظومه‌های نظامی، بیش از هر منظومه‌ای، تخیل روایی *هفت پیکر* را مدّ نظر داشته است. نیما جز در مواردی که *اسکندرنامه* را با *شاهنامه* مقایسه کرده، و جاهایی که به عناصری از *مخزن‌الاسرار* یا *خسرو و شیرین* و *لیلی و مجنون* انتقادهایی وارد کرده [که در ادامه به آن اشاره خواهیم کرد]، بارها در آثار منثور و اشعار خود از *هفت پیکر* و ماهان [قهرمان قصه‌ی گنبد فیروزه‌ای این اثر] یاد کرده است. (*اشعار* ۴۸۲، *سفرنامه* ۳۰، *نامه‌ها* ۱۸۹ و *شعر و شاعری* ۲۹۳ و ۴۰۵) این مسأله از آنجا ناشی می‌شده که در *هفت پیکر* بیش از دیگر منظومه‌های نظامی تخیلِ نابِ روایت‌گری او بازتاب یافته است، تخیلی که بسیار وحشی، تو در تو و هزار و یک شب وار است و از همین‌رو بیش از دیگر آثار نظامی توجه نیمای شیفته‌ی تخیل‌های دیریاب را به خود معطوف می‌کرده است.[۱۰۸] نیما در منظومه‌ی

«قلعه‌ی سقریم» که خود جایی یادآور شده آن را به سبک نظامی سروده (*نامه‌ها* ۵۹۰)، علاوه بر قالب و وزن و ساختار، در بسیاری از تمهیدات زبانی ـ بیانی از *هفت پیکر* تقلید کرده است. به این سطرها بنگرید:

داستان‌سنج داستان‌پرداز — داستان را چنین کند آغاز
که به دنباله‌ی ولایت قاف — که اژدها خیزدش ز راه شکاف
قلعه‌ای بود در زمان قدیم — نام آن قلعه قلعه‌ی سقریم
(۱۷۷)

و باز اگر در ابیات زیر دقت کنیم میزان تأثیرپذیری او از *هفت پیکر* بر ما آشکار می‌شود. گفتنی است این شیوه‌ی تخیل بسیار نزدیک است به جنس تخیلِ اشعار نیما در سال‌های ۱۳۱۹–۱۳۱۸، به خصوص شعرهای «گل مهتاب» و «اندوهناک شب» که نمونه‌هایی از تجربه‌های آغازین و البته توفیق نایافته‌ی نیما است، پس از سرودنِ «ققنوس» و «غراب»، در شیوه‌ی سمبولیستی:

دیدم این خاکدان نشسته بر آب — نیست نزره نشان، نه از مهتاب
قلعه بامی و هر حصار در او — کوه‌هایی در ابر تیره فرو
ساخته مشعلِ دراز به شب — زیر آن خفته شکل‌های عجب
مانده از آن همه «هزاهز»[۱۰۹] و جوش — مشت خاکستر و اجاق خموش
گرنه از دور ره نوای جرس — نه نشانی به راه قلعه زکس
جز تن بی‌سری که بر سر دست — یا سر بی‌تنی زکار که هست
لیک بر راهوار تیزتکی — منم آسوده از هزار یکی
برکفم تازیانه از آتش[۱۱۰] — همچو من راهوار من سرکش
برده‌ام راه بر هوای مراد — سوی راهی از آن به خاطر شاد
(۱۸۵)

جای دیگر:

گفت این و چو کرد گفته تمام — رفت از من چو ماهتاب از بام
ابری افتاد و روی کرد کبود — و او در آن ابر شد روانه که بود
چو خیالی که گرد او نگری — زاده‌ی قصه‌های غول و پری
بانگ بگسست از سرود و نوا — برنیامد زهیچ سو آوا
راه اندوده در فرو بستند — خود برفتند و گوشه بنشستند
(۱۹۸)

www.tabarestan.info تبرستان

و جایی دیگر:

دیدم از زیر ران که در بر من — هست آن جانور که رهبر من
باد پایی دُمش به جای سرش — چُست و چالاک و نز جهان خبرش
از دُم و دست تا به سر معکوس — مایه‌ی دقّ و باعث افسوس
چنگ و دندان به آتش آلوده — تن او در بخار آسوده
سر چو کوهی زکوه آویزان — دُم چو ماری در آتش ریزان
زاده‌ی ازدواج غول و پری — و آماده در فساد جانوری
تن به مشرق کشیده بر سر آب — سر به مغرب نهاده از پی خواب
دست، شیرازه‌ی کتاب زمن — پای، دروازه‌ی ختا و ختن
هر دم از جَست و خیزهای عجیب — دُم برافراشته به شور و شغب
گاه از دم به سوی سرجسته — خاک ره را به روی سر بسته
گه زچپ رانده از بهانه به راست — من بر او تا خود او چه خواهد خواست

(۲۱۰-۲۰۹)

خلق اینگونه تصاویر خیالین که بارها با ذکر «غول و پری» [از عناصر اصلی افسانه‌های **هفت پیکر**] نیز توأم شده، جز بر اثر تتبّع افسانه‌های اعجاب‌آور **هفت پیکر** ممکن نبوده است. همان‌گونه که اشاره شد نیما از این دست شگردهای بلاغی و روایی در خلق اشعار سمبولیستی سال‌های ۱۳۱۹-۱۳۱۸، بسیار بهره برده است. بهره‌گیری از اسلوب شعر نظامی ـ به خصوص **هفت پیکر** ـ را در دوره‌های دیگر شعر نیما نیز می‌توان سراغ گرفت. از آن جمله‌اند شعرهای: «خنده‌ی سرد»[۱۱۱] (۲۸۸-۲۸۷)، «داستانی نه تازه»[۱۱۲] (۴۰۶) و «هنگام که گریه می‌دهد ساز»[۱۱۳] (۴۵۴) که هر سه نمونه از تجربیات نوقدمایی نیما و در زمره‌ی موسیقایی‌ترین شعرهای اوست.

۳- توصیف‌های زنده و شخصیت‌پردازی

مؤلفه‌ی دیگری که نیما را شیفته‌ی نظامی می‌کرده، توصیف‌های زنده‌ی نظامی است از طبیعت و چهره و حالات روحی اشخاص و این همان خصیصه‌ای است که نیما آن را از نقاط قوت ***شاهنامه‌ی*** فردوسی نیز دانسته است. او تصویرهای زنده‌ی لرمونتف شاعر روس را شبیه توصیف‌های نظامی و فردوسی ارزیابی می‌کند و می‌افزاید: «من خودم به نظامی عقیده‌دار هستم.»

(*نامه‌ها* ۵۹۰) نیما جایی دیگر با یادآوری این نکته که علمای قدیم، «بلاغت» را «در دایره‌ی تنگی» محصور می‌کرده‌اند [که مراد او محدود شدن علوم بلاغی به حوزه‌ی الفاظ و مباحث چهارگانه‌ی «مجاز» و «تشبیه» و «استعاره» و «کنایه» است]، اشاره می‌کند که در اعتقاد او بلاغت حوزه‌ی وسیع‌تری از تمهیدات بیانی را دربر می‌گیرد که «رسایی در فرم، رسایی در اوزان شعر (اگر شاعر باشد)، رسایی در خوب بازی کردن (اگر بازیگرند)، همه تعبیری از بلاغت است.». او در ادامه می‌افزاید شاعران قدیم بلاغت را در «زبان و بیان حالات» یک «پیرزن» [چه بسا اشاره دارد به مواجهه‌ی پیرزن دادخواه و سنجر سلجوقی در *مخزن‌الاسرار* (۹۳-۹۱)]، «پهلوان مبارز»، جنگاوری «مجروح» و یا «آدم دلباخته» در نظر می‌گرفته‌اند و در پایان می‌نویسد: «سردسته‌ی آن‌ها در داستان‌سرایی نظامی گنجوی است.» (*نامه‌ها* ۶۷۱) این سخن نیما آنگاه اهمیت بیشتری می‌یابد که بدانیم قدما به سبب ذهنیت آرمانی و دنبال کردن مقاصد اخلاقی و عرفانی، چندان به جزئیات زمان و مکان و همچنین عناصری چون چهره‌پردازی و ظواهر اشخاص اهمیت نمی‌داده‌اند؛ و همان‌گونه که نیما اشاره کرده آثار فردوسی و نظامی در پرداختن به جزئیات توصیف، قابل توجه است. برای مثال اگرچه قدما چندان میان لحن و دایره‌ی واژگان مردانه و زنانه تفاوتی قائل نمی‌شده‌اند اما نظامی در منظومه‌هایش با آوردن صفت یا قید «مادگانه» فضایی را فراهم می‌آورد تا مخاطب لحن زنانه‌ی کلام را در ذهن خود مجسم کند. در حکایت «نشستن بهرام روز شنبه در گنبد سیاه» **هفت پیکر**، آنگاه که بهرام نزد بانوی هند می‌رود و از او می‌خواهد تا سخن بگوید، نظامی تعبیر «لفظ مادگانه» را در باب کیفیت سخن گفتن بانوی هند به کار می‌برد:

شاه از آن نو بهار کشمیری — خواست بویی چو باد شبگیری
تا ز دُرج گهر گشاید قند — گویدش مادگانه لفظی چند
زان فسانه که لب پرآب کند — مست را آرزوی خواب کند...

(۱۴۷)

در *خسرو و شیرین* نیز پس از ماجرای دلسرد شدن شیرین از خسرو و رفتن خسرو به نزد شکر اصفهانی و نهایتاً ندامت او از رفتارش با شیرین، وقتی خسرو در به دست آوردن شیرین ناکام می‌ماند و از نزد او باز می‌گردد، شیرین پشیمان می‌شود و سوار بر اسب به دنبال او می‌تازد. آنگاه که شیرین به

www.tabarestan.info تبرستان

مُشکوی پرویز نزدیک می‌شود، شاپور در تاریکی از او می‌پرسد که کیستی؟ نظامی پاسخ شیرین را اینگونه توصیف می‌کند:

پری پیکر نوازش‌ها نمودش به لفظ مادگان لختی ستودش
(۳۵۲)

۴- رویارویی نظامی با شاعران کهنسال عهد خویش

بی‌گمان درکنار عوامل زبانی ـ بیانیِ یاد شده، انگیزه‌ای عاطفی نیز در تعلق خاطر نیما به نظامی مؤثر بوده و آن رویارویی نظامیِ نوگراست با شاعرانِ کهنسالِ عهد خویش. اگرچه نظامی بارها ـ و احتمالاً بیش از هر شاعری ـ در ضمن اَشعارش به بدیع و بکر بودنِ آثار خود اشاره کرده، اما مشخصاً در «مقالت پانزدهم» *مخزن‌الاسرار* ـ که شاعرِ جوان در آغاز کار شاعری و شهرت طلبی نیز بوده – «در نکوهش رشکبران» این‌گونه می‌سراید:

سنگ شنیدم که چو گردد کهن لعل شود، مختلف است این سخن
هر چه کهن‌تر بترند این گروه هیچ نه جز بانگ چو بانوی کوه
آنکه ترا دیده بود شیرخوار شیر تو زهریش بود ناگوار
در کهن انصاف نُوان کم بود پیر هواخواه جوان کم بود...
پیر سگانی که چو شیر ابخرند گرگ صفت ناف غزالان درند...
من که چو گل گنج فشانی کنم دعوی پیری به جوانی کنم
(۱۴۸-۱۴۹)

و در بخشی از «حکایت» همین «مقالت» می‌گوید:

که‌ای مه نو، برج کهن را بکن وای گل نو، شاخ کهن را بزن
سر نکشد شاخ نو از سرو بُن تا نزنی گردن شاخ کهُن
(۱۵۱)

بی‌گمان نیما هنگام مواجهه با این ابیات، خود را با نظامی، و سنت‌گرایانِ روزگار خود را با «پیر سگانِ» عصر نظامی مقایسه می‌نموده است.

انتقادها

همان‌گونه که پیش‌تر آمد، نیما جز در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۱۴-۱۳۰۰ که گاه از سر خشم (۱۳۰۵-۱۳۰۰) و گاه به سبب گرایش‌های پررنگ

سوسیالیستی (۱۳۱۴-۱۳۰۹) به انتقاد از ذهنیت‌گرایی حاکم بر ادبیات گذشته می‌پردازد، اغلب به دقت نکات مثبت و منفی کار شاعرانِ گذشته را یادآور شده است. یکی از مواردی که نیما نظامی را مورد انتقاد قرارَ داده است و در این انتقاد بیش از آنکه انگیزه‌ی مشخصِ محتوایی یا زبانی ـ بیانی در کار بوده باشد، تقابل او با کلیت ذهنیت‌گرایانه‌ی ادب گذشته در میان بوده، آنجاست (۱۳۰۸) که در نامه‌ای به لادبن می‌نویسد:

> به آینده‌ی مادی‌ام فکر نمی‌کنم. می‌دانم گرسنه نمی‌مانم.[۱۱۴] چون «حکیم نظامی» و «خواجه حافظ» نیستم. زیرا «از دزدی و قطع طریق» هر چه از دست من برمی‌آید دریغ نخواهم داشت. فقط ضعفا را باید رعایت کرد. رعایت متجاوز حدّ [اعلای] بی‌عرضگی است. این رکن مباحث اخلاقی و اجتماعی من است. سایر کارها، عمل به مقتضای وقت است. (۳۰۴)

تبرستان www.tabarestan.info

نیما جز این اشاره‌ی کلی، در سراسر آثار منثورش، دوبار مشخصاً از فرم و محتوای اشعار نظامی انتقاد کرده و این دو انتقاد نیز در مقالات *ارزش احساسات* طرح شده است:

۱- یکنواختیِ وزن خسرو و شیرین و ناهماهنگی وزن *مخزن‌الاسرار* با محتوای آن: نیما در *ارزش احساسات* (۱۳۱۹-۱۳۱۸) به هنگام اشاره به یکنواختی و کسالت‌آور بودن و محدودیت‌های اوزان شعر قدما می‌نویسد:

> وزن رنگی و رقص‌آور کتاب *مخزن‌الاسرار* نظامی گنجوی به هیچ رو مناسبت با مقام پند و حکمت ندارد... وزنی که موضوع عشق *خسرو و شیرین* او با آن برداشت شده است، وزن مناسب‌تری است برای یک داستان عاشقانه. این وزن از قدیم هم سابقه داشته است. با وجود این، حالت یکنواخت داستان [*خسرو و شیرین*] دلپسند نیست و آهنگ مناسبی را که شاعر بنا بر حالت و احساسات مختلف خود (به ویژه در داستان سازی که مجالس و اشخاص متصل عوض می‌شود) لازم دارد، نتوانسته است بدست بیاورد. برای اینکه شاعر وظیفه دارد که، چنانکه رسم است، داستان را با یک وزن تمام کند. (۵۳-۵۲)

گرچه ممکن است سخن نیما درباره‌ی بخش‌های اخلاقی و حکمی *مخزن‌الاسرار* درست باشد، اما همان‌گونه که نویسنده‌ی کتاب ***داستان دگردیسی***

ـ البته بدون اشاره به سخن نیما ـ به درستی اشاره کرده، این وزن «تند و شاد و نشاط انگیز» به ویژه در بخش‌های «آفرینش»، «معراج پیامبر» و «عروج دل عارف به ملکوت» که نیاز به القاء سرعت و حرکت و تکاپوی بیشتری دارد، بسیار مناسب افتاده است. (حمیدیان ۳۶۴) گفتنی است نیما و کسانی که پس از او به محدودیت‌های اوزان منظومه‌های فارسی اشاره کرده‌اند به این نکته توجه نداشته اند که راویان چیره دست، مقاطع مختلف هر منظومه را با لحن و ضرباهنگ مناسب با مضمون آن روایت می‌کردند.

۲- تلقی ماوراءالطبیعی از عشق در لیلی و مجنون

انتقاد دیگر نیما از نظامی، انتقادی است محتوایی و از نگرش اجتماعی او به هنگام نگارش مقالات *ارزش احساسات* نشأت می‌گرفته است. نیما در *ارزش احساسات* هنگام اشاره به این نکته که فروید نخستین کسی نیست که دریافته «طلبات بدنی» Libido یا غرایز جنسی اساس عشق است، بلکه پیش از او نیز کسانی چون سنایی، عطار، مولوی و وحشی نیز به این مسأله اشاره کرده‌اند (۲۲)، با لحنی انتقادآمیز *لیلی و مجنون* نظامی را در سراسر ادبیات فارسی استثنایی می‌داند که شاعر در آن انگیزه‌های عاشقانه را به عوالم ماوراءالطبیعی مربوط دانسته است:

> به استثنای نظامی گنجوی که در *لیلی و مجنون* خود می‌خواهد آن [طلبات بدنی] را از جسم انسانی به جسم فرشته و پریان تحویل داده و تصریح کرده باشد که این عشق ارتباطی با طلبات بدنی انسانی ندارد، [حتی] اغلب متفکرین عرفانی ما جنبه‌ی نسبتاً دنیایی به آن بخشیده[اند]، با کمال صراحت عمر خیام نیشابوری است که زندگانی را تعبیری از عشق تعریف می‌کند. (۲۳)

تبرستان
www.tabarestan.info

۴- نیما و شعر شاعران

۴-۱- نیما و شعر گذشته

۴-۱-۵- نیما و سعدی

نگاهی به جایگاه سعدی و شعر او در عصر حاضر

پیش از پرداختن به چگونگی تلقی نیما از سعدی و شعر و اندیشه‌ی او، ارائه‌ی تصویری از جایگاه سعدی و شعر او در سده‌ی اخیر ضروری می‌نماید. همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد به سبب دگرگونی‌های تاریخی و فکری ـ فرهنگی در عصر مشروطه، روشنگران آن روزگار متأثر از انگیزه‌های سیاسی ـ اجتماعی و ضرورت‌های تاریخی، عمدتاً به ستایش از متفکران و شاعرانی می‌پرداختند که «وطن‌دوستی» و «خردگرایی» ستون فقرات آثارشان را تشکیل می‌دهد. ناگفته پیداست که این ویژگی‌ها در شعر شاعرانی چون فردوسی و ناصرخسرو[۱۱۵] حضور پررنگ‌تری دارد تا شعر سعدی یا شعر شاعرانی چون عطار و مولوی. مقارن با همین روزگار است که جایگاه سعدی همچون جایگاه برخی از شاعران بزرگ گذشته دستخوش دگرگونی می‌گردد و از منزلت پیشین او اندکی کاسته می‌شود. ما در بخش تأثیرپذیری نیما از اندیشمندان عصر مشروطه یادآور شدیم که آخوندزاده، طالبوف و تقی رفعت به چگونگی تلقی سعدی از انسان و جهان و به خصوص پیروان اندیشه‌ی او در دوران معاصر انتقادهای اساسی داشتند و آقاخان کرمانی نیز اساساً جز فردوسی اعتقادی به

هیچ یک از شاعران گذشته نداشت. و هم از این روست که تقی‌زاده و دیگر گردانندگان مجله‌ی «کاوه» بیش از هر شاعری به فردوسی و ناصرخسرو اهمیت می‌داده‌اند. عجیب آنکه کسی چون تقی ارانی [از پیشآهنگان تفکر سوسیالیستی در ایران] که از نخستین تلاشگران انتشار آثار ناصرخسرو ستیهنده و خردگرا در سلسله‌ی انتشارات چاپخانه‌ی «کاویان»، در برلین بود، در به سامان رساندن مقدمات نشر غزلیات «بدایع» (۱۳۰۴) سعدی به همت لوکاس کینگ نیز نقش مهمی داشت. ارانی در مقدمه‌ی این اثر، غزلیات سعدی را «ترانه‌های شیرینِ ادبیات شرقی» خوانده است. (سعدی، ***بدایع***، مقدمه‌ی تقی ارانی ۶)

با استقرار استبداد رضاخانی و فروکش کردن فعالیت‌های آزاد سیاسی ـ اجتماعی و همچنین زندانی و تبعید شدن، یا به قتل رسیدن بسیاری از اندیشمندان عرصه‌ی سیاست و اجتماع، برخی از تلاشگران این عرصه‌ها به تحقیق و پژوهش در حیطه‌های تاریخ و ادبیات روی آوردند که از آن جمله‌اند: تقی‌زاده، دهخدا، بهار، کمالیِ اصفهانی و... همان‌گونه که پیش‌تر آمد، در عصر رضاخان اگر اندیشمندان با پرداختن به شعر فردوسی وجه خردگرایانه و غرورانگیز شعر او را مدّ نظر داشتند، رضاخان نیز به قصد تحکیم مبانیِ حکومت خود و تثبیت مفهومِ فره‌ی ایزدی و تلقی پدر ـ شاهی، از اینگونه پژوهش‌ها حمایت می‌کرد و در ادامه‌ی همین تلقی است که سال ۱۳۱۳ جشن «هزاره‌ی فردوسی» برگزار می‌شود. پس از این جشن، ادبا و محققین به همت وزارت معارف وقت (۱۳۱۶) به مناسبت هفتصدمین سال نگارش ***گلستان*** [و احتمالاً در موضع‌گیری علیه جفایی که در طول چند دهه به سعدی و آموزه‌هایش روا داشته شده بود]، بزرگداشتی از او به عمل آوردند. در این بزرگداشت چهره‌های شاخص و ادیبان برجسته‌ای چون محمدعلی فروغی، رضازاده‌ی شفق، همایی، علی اصغر حکمت، قزوینی، بهمنیار، فروزانفر، عباس اقبال، رشید یاسمی و... به سخنرانی پرداختند. از آنجا که تا آن زمان انتقادها عمدتاً متوجه جوانب اندیشه‌ی شعری سعدی بود، در این بزرگداشت نیز بیش از هر چیزی بر جانب اندیشگی آثار او ـ به خصوص مسأله اخلاق و تربیت [در کنار مباحث تاریخی و زندگی نامه‌ای] ـ تأکید شده است. درست یک سال بعد (۱۳۱۷) شخصی به نام محمد جناب زاده کتابی منتشر کرد با عنوان ***تعلیم و تربیت در نظر سعدی***، که اگرچه جز مقوله‌بندی نظریات سعدی در باب مسائل

مختلف اخلاقی و تربیتی ارزش دیگری ندارد،[۱۱۶] اما از توجه محققان و نویسندگان آن روزگار به اهمیت مبانی تربیتی و اخلاقی در آثار سعدی حکایت می‌کند. مقارن با همین سال‌هاست که مباحث سعدی پژوهی رونق می‌گیرد. آثار زیر بخشی از کتاب‌هایی است که در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۱۸–۱۳۱۶، پیرامون زندگی و شعر سعدی منتشر شده است:

– ***کلیات سعدی*** به تصحیح محمدعلی فروغی که در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۱۹–۱۳۱۶ منتشر گردید.

– ***شرح حال شیخ بزرگوار سعدی*** نوشته‌ی محمدعلی جزایری (۱۳۱۶).

– انتشار ***مقالات بزرگداشت سعدی*** (۱۳۱۶) در مجله‌ی «تعلیم و تربیت» به مدیریت علی‌اصغر حکمت [وزیر معارف وقت] (۱۳۱۷).

– ***شناسایی سعدی*** به همت محمدرضا هزار شیرازی که معرفی آثاری است درباره‌ی سعدی. (۱۳۱۷) [هزار شیرازی در کنار رضازاده‌ی شفق از نخستین گردآورندگان اشعار عارف قزوینی نیز هست.]

– ***مکتب سعدی*** نوشته‌ی کشاورز صدر (۱۳۱۷).

– ***سخن سعدی*** نوشته‌ی قاسم تویسرکانی (۱۳۱۸).

– ***حیات سعدی*** نوشته‌ی الطاف حسین حالی ـ محقق هندی ـ که نصرالله سروش آن را به فارسی برگردانده است. (۱۳۱۶)

اگرچه، پس از فروکش کردنِ مناقشات سیاسی ـ اجتماعی، اندک اندک به سعدی و شعر او توجه بیشتری می‌شود و تا حدّی از انتقادهای افراطی صدر مشروطه علیه او کاسته می‌شود؛ اما این انتقادها به گونه‌ای متعادل‌تر همچنان ادامه می‌یابد. یکی از منتقدانِ میانه‌رو اندیشه‌ی سعدی در دهه‌ی سی ـ که به سبب فقر روحیه‌ی انتقادی در فرهنگ ما، به عنوان مخالف شعر و اندیشه‌ی سعدی شناخته شده ـ ، علی دشتی است. دشتی در سال ۱۳۳۸ کتابی منتشر کرد با عنوان ***قلمرو سعدی***. او که در بسیاری از فصول این اثر ـ به ویژه فصل سوم [ابداع سعدی] و فصل‌های چهارم تا هشتم [مقایسه‌ی شعر سعدی با شعر ناصرخسرو، انوری، خاقانی و سنایی] – به ستایش از شعر سعدی پرداخته است، تنها به سبب انتقادهایی به جوانب اندیشگی و اخلاقی ***گلستان*** مورد هجوم سعدی پرستانی واقع شد که کوچک‌ترین انتقادی از آثار این شاعر را برنمی‌تافتند. دشتی در این اثر نیز مانند دیگر آثارش در جستجوی «انعکاس

www.tabarestan.info تبرستان

تابشی» است که اثر یک شاعر بر «اعصاب» او برجای می‌گذارد. او تصریح می‌کند در پی «ترسیمِ صورِ ذهنیِ خود» است. (۲۱) نقد دشتی اگرچه تأثّری impressional و بیانگرِ «احساساتِ شخصی» [تعبیر خود دشتی] اوست، اما به خصوص به هنگام مقایسه‌ی شعر سعدی با شعر دیگر شاعران، بی‌بهره از دقت‌ها و باریک‌بینی‌های انتقادی و بارقه‌های نقد عینی نیست. انتقادهای اساسیِ دشتی بر تعارضاتِ اندیشگی و اخلاقی *گلستان* استوار است. او در این باره می‌نویسد:

> *گلستان* کتابی است ارجمند و از حیث انشاء روشن و بی‌مانند... همین روانی و فصاحت مانند جلا و برقِ خیره کننده‌ای بر مطالب آن پاشیده شده و چشم‌ها را از غور در ماهیت آن بازداشته است. در اذهان عمومی *گلستان* کتابی است اخلاقی و سراسر پند و موعظه و مشحون از حکمت و نشان دادن راه و رسم زندگی. در اینکه *گلستان* حاوی مطالب اخلاقی است تردیدی نیست... ولی نمی‌توان آن را کتابی تربیتی و یا اخلاقی نام نهاد. آنچه را فرنگیان «سیستم» می‌گویند، ندارد. یعنی در این کتاب روشی استوار که تمام فصول بر محور اندیشه‌ای دور زند و نویسنده تمام اطلاع و زبردستی خود را برای قبولاندن آن فکر اساسی و اقناع خواننده به کار ببرد، نمی‌یابیم. متناقضات و حتی گاه مطالبی مخالف اخلاق و مباینِ مصالح اجتماعی و حتی منحرف از روش و نیت خود سعدی در آن مکرر به چشم می‌خورد. (*قلمرو سعدی* ۲۳۶-۲۳۵)

دشتی آن‌گاه *گلستان* را با کتاب‌های *اعتماد به نفس* اسمایلز ـ که خود در سال ۱۳۰۵ آن را به فارسی برگردانده ـ ، *پرنس* [= *شهریار*] ماکیاولی و *اخلاق نیکوماخوس* ارسطو مقایسه می‌کند و می‌نویسد:

> *گلستان* شبیه هیچ یک از اینها نیست: یک اندیشه‌ی مرکزی و اساسی ندارد که فصول کتاب برای تأیید آن نوشته شده باشد. *گلستان* مانند کشکول یا جُنگ، مجموعه‌ای است از آنچه سعدی در طیّ سی و چند سال سیر و سیاحت دیده و شنیده است. (~۲۳۹-۲۳۸)

دشتی آن‌گاه در صفحاتی به پیوند نداشتن برخی از حکایت‌ها با عناوینِ ابوابِ *گلستان* اشاره می‌کند (۲۴۳-۲۳۹) و تعصب سعدی را در لعن «ملاحده» (۲۴۲-۲۴۱) و مباح دانستن خونِ «مخنّث» (۲۷۰) نکوهش می‌کند و می‌افزاید

برخی حکایات *گلستان*، در تضاد با مصالح اجتماعی است (۲۴۷-۲۴۶) و گاه حتی بدآموزی‌های اخلاقی را رواج می‌دهد. (۲۵۸-۲۵۴) او از اینکه *گلستان* قرن‌ها در کنار *قرآن* از نخستین کتاب‌های درسی نوآموزان بوده، تعجب می‌کند. (۲۵۸) و در پایانِ انتقادهایش، در باب علت تناقضاتِ آراء سعدی در *گلستان* می‌نویسد:

> این نوسانی که در آراء سعدی مشاهده می‌شود، ممکن است ناشی از کثرت مشاهدات و انبوهی مطالب متفرقه باشد. آدم خیلی مجرب و پخته نمی‌تواند در کلیه‌ی امور رأی قطعی داشته باشد. زیرا در ذهن این‌گونه اشخاص بسیار دیده و سرد و گرمِ روزگار چشیده، هر قضیه‌ای دو رو دارد. (۳۷۳)

تبرستان www.tabarestan.info

دشتی برای اثبات این نظریه، حکایت «نزاع سعدی با مدعی» را مثال می‌زند که در پایان کار قاضی نه توانگران را ستایش می‌کند و نه درویشان را سرزنش. (۳۷۵)

سال ۱۳۵۳ کیخسرو هخامنشی در بمبئی، کتابی در پاسخ به نظریات دشتی به نگارش در آورد با عنوانِ *حکمت سعدی*، که دو سال بعد (۱۳۵۵) در ایران به چاپ دوم رسید. نویسنده در این اثر کوشیده است با اتخاذ رویکردی علمی و مبتنی بر اصلِ دگرگونیِ مناسبات انسانی در گذر تاریخ و بی‌آنکه از جاده‌ی انصاف خارج شود، به نقد و بررسی آراء دشتی در باب *گلستان* سعدی بپردازد. او تلاش دشتی را در حیطه‌ی نقدِ شیوه‌ی شعریِ سعدی موفق ارزیابی می‌کند، اما در عرصه‌ی انتقاد از اصول اخلاقیِ آثار سعدی با او همداستان نیست. هخامنشی معتقد است در انتقاد از آثار سعدی باید شکل حکومت و طرز زندگی در سده‌های میانه را در نظر داشت. (۲۱۱) او همچنین بر این نکته تأکید می‌ورزد که بخش عمده‌ای از تناقض‌های حکایات *گلستان* معلول عمل‌گرایی سعدی و تعارضات ذاتی زندگی در عصر اوست. (۱۴۰-۱۳۶) هخامنشی نیز نقد تأثری دشتی را پاشنه‌ی آشیل انتقادهای او از اندیشه‌ی سعدی دانسته است. (۲۰۹-۲۰۲)

ارزیابی نیما از شعر و شخصیت سعدی

نیما از میان شاعران گذشته پس از عنصری بیش از هر شاعری به سعدی تاخته است. چنانکه آمد، انتقاد از شعر و اندیشه‌ی سعدی در آثار اندیشمندان

عصر مشروطه پیشینه داشت و جهت انتقادها نیز عمدتاً متوجه مبانی اندیشگی و اصول اخلاقی و اجتماعی شعر او بوده است. نیما نیز اگرچه در آغاز به سبب نمایندگیِ تامّ و تمام شعر سعدی از شعر گذشته و همچنین آوازه‌ی فراگیر او به عنوانِ شاعری صاحب فصاحت و بلاغت، با او سر ستیز داشته، اما در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۱۵-۱۳۰۷ که سال‌های تبعیت بی‌چون و چرای او از اندیشه‌های سوسیالیستی بوده، بیش از هر مؤلفه‌ای به جانب اندیشگی و مبانی اخلاقی ـ تربیتیِ شعر سعدی می‌تازد. ما در بخش «تقدم تغییر فرهنگی» به مناسبت در این باب سخن گفته‌ایم. پس از فاصله‌گیری تدریجی نیما از تبعیّت جزم اندیشانه از اندیشه‌های سوسیالیستی (۱۳۱۶-۱۳۱۵)، انتقادهای او نیز عمدتاً متوجه مولفه‌های جمال‌شناختی و ساحت‌های زبانی ـ بیانیِ شعر سعدی می‌شود.

انتقادها

۱- **شیوه‌ی اخلاقی و پند و اندرزی آثار سعدی:** همان‌گونه که در بخش «تقدم تغییر فرهنگی» آمد، نیما با توجه به دغدغه‌های اجتماعی و نگرش سوسیالیستی‌اش به تاریخ و دگرگونی‌های اقتصادی و فرهنگی، بر آن است که امروزه به سبب دگرگونی در مناسبات زندگی، بخش اعظمی از آموزه‌های اخلاقیِ روزگار سعدی از حیّز انتفاع افتاده است. او در نامه‌ای (۱۳۰۷) به خانلری، در انتقاد از تداوم امر و نهی کردن‌ها و «قوانین اخلاقیِ» رایج در فرهنگ گذشته، از بی‌اعتباری «محبت مسیح» و «موعظه‌ی سعدی» در جهان امروز سخن می‌گوید. (*نامه‌ها* ۲۳۵) او سال بعد (۱۳۰۸) در باب مجموعه داستان *مرقد آقای* خود می‌نویسد، قصد دارم باز هم از این «اخبار کوچک» بنویسم و در ادامه می‌افزاید که البته قصد ندارد حکایاتی اخلاقی از آن دست که در «*بوستان* مرحوم سعدی» آمده است، بنویسد.[۱۱۷] (~۴۱۳ و همچنین ۴۷۷) نیما همچنین سال ۱۳۱۰ در نامه به تقی ارانی از «پندیّات» ساموئل اسمایلز، واتسون و سعدی انتقاد می‌کند. (۴۶۷) به اعتقاد نیما محتوای *گلستان*، *کلیله و دمنه* و «امثال اینها» «تناسبی» با زندگی امروز ندارد. (۴۱۸) او «مطالب اخلاقیِ» آثار سعدی را تکرارِ «بیانات سهروردی» [صاحب *عوارف المعارف* و از استادانِ احتمالیِ[۱۱۸] اخلاق و عرفان سعدی] می‌داند. (*شعر و شاعری* ۲۱۶)

همان‌گونه که ملاحظه می‌شود نیما به خلاف دیگران، از تناقض‌های ذاتیِ میان گزاره‌های اخلاقی ـ تربیتی آثار سعدی سخن نگفته است بلکه همواره از ناکارآمدی و ناهماهنگی آموزه‌های شیخ با شرایط زندگی امروز سخن می‌گوید. گفتنی است پس از این سال‌ها دیگر کوچک‌ترین اشاره‌ای به جوانب اجتماعی و اخلاقی شعر سعدی، در آثار منثور نیما دیده نمی‌شود.

۲ - **تلقی سعدی از عشق:** اگرچه در نگاه‌های آغازین به نظر می‌رسد انتقادهای نیما از غزلیات سعدی بیشتر متوجه جانب محتوایی غزلیات اوست، اما از آنجا که او عمدتاً از تغزلات صریح و ساده یا «مبتذل» سعدی انتقاد کرده، باید گفت این انتقادها اساساً متوجه جنبه‌های زیباشناختی غزل سعدی و بی‌بهره‌گی عاشقانه‌های او از عمق و ابهام شاعرانه [البته در تلقی نیما] است. نیما هرگاه به سطحی بودنِ احساسات عاشقانه در اشعار سعدی اشاره می‌کند، در کنار آن از ابهام و تعدّدِ دلالتِ معنایی غزلیاتِ حافظ و گاه مولوی و دیگر شاعران عارف مشرب یاد می‌کند. البته در باب چند و چون نگرش سعدی به عشق، هستند کسانی که با نیما اختلاف‌های اساسی دارند و بخش اعظمی از غزلیات سعدی را بهره‌مند از عشق عارفانه و تعالی یافته یا حال و هوای عارفانه می‌دانند.[۱۱۹] نیما غزلیات سعدی را «تغزلات ساده‌ی مملو از عاشقی‌های عادی» (*شعر و شاعری* ۵۵ و ۲۰۹)، «خام» (~۲۴۷)، «شوخی‌های بارد» (~۲۱۶) و «عادی و عامیانه» و دارای «ارزش متوسط» (~۲۱۹) ارزیابی می‌کند. او صراحتاً عشق در اشعار سعدی را «مربوط به محوطه‌های کثیف شهر» [اماکن فسق و فجور] و «داخل حرم‌های بزرگان و ترکان» دانسته است. (~۲۱۸)

نیما در این‌گونه اشارات سعدی را با طنز و تعریض «شیخ اجلّ» (~۲۱۸)، «افصح الفصحاء» و شاعر صاحب «فصاحت و بلاغت» (~۲۳۰) خوانده است، که به اعتقاد او به رغم تمامی این عناوین و القاب، غزل‌هایش بی‌بهره از هر گونه ابهام و چند لایگی معنایی است. به اعتقاد نیما عشق در آثار سعدی «تطور» و «تبدیل» و «تخمیر» نیافته است. او معتقد است عشق در آثار سعدی همان عشقی است که «ولگردها و عیاش‌ها و جوان‌ها» دارند، حال آنکه به اعتقاد او عشق در شعر باید «شاعر پسند» (~۲۴۷) یا «شاعرانه» (~۲۱۸) باشد.

نکته‌ی دیگر آنکه نیما معتقد است شاعر باید عشق را در خلال سخنان

www.tabarestan.info تبرستان

دیگر یا به تعبیر خود او «ضمن واقعه» بیان کند.[۱۲۰] او کمترین امتیاز «افسانه»ی خود را در قیاس با غزلیات سعدی در این می‌داند که عشق در این منظومه «مانند خاصیت در میوه تحلیل» یافته و به عشق شاعرانه و عواطف عالی بشری ارتقاء یافته است. (~۲۳۰) همان‌گونه که اشاره شد نیما شعر مولوی، عراقی، خواجو، حافظ و حتی صفی‌علیشاه را دارای چنین مؤلفه‌ای می‌داند. (~۲۳۰) البته شعر عراقی و خواجو و صفی‌علیشاه را در مرتبه‌ای فراتر از غزلیات سعدی نشاندن، تنها معلول تفاوت سلیقه‌ی نیما با ذوق قاطبه‌ی شعرخوانان زبان فارسی و قضاوت تاریخی فرهنگ ایرانی است. با مرور سطرهای زیر به روشنی می‌توان از قضاوت نیما در باب غزلیات سعدی آگاه شد:

> در بین شعرای ما حافظ و «ملا» عشق شاعرانه دارد. 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 به ندرت می‌توانید در این باره با او برخورد کنید. عشق او، برای شما گفته‌ام، عشق عادی است. عشقی که همه دارند و به کار مغازله با جنس ماده می‌خورد. در صورتی که شاعر به عشقی که تحول پیدا کرده است، می‌رسیم، به عشقی که شهوت را بدل به احساسات کرده است و می‌تواند به سنگ هم جان بدهد. این عشق در موضوع‌های غیرشاعرانه، در حوادث داستان، در همه جا می‌تواند با او باشد. این عشق مبهم است و راه به تاخت و تازهای دل‌هایی می‌دهد که رنج می‌برند. آن را می‌جویند، در همه جا هست و در هیچ جا نیست. (~۱۵۳)

البته نیما منکرِ حضورِ عرفان و «تصوف» در شعر سعدی نیست، اما او «صفا و تصوف» را «حرف» و لقلقه‌ی زبان سعدی می‌داند نه جزئی از ذات و جوهره‌ی شعر او. او در این باب می‌نویسد: «تصوف خشک او با خون او، با حسّ او، با آتش او سرو کار ندارد.» (~۲۱۸) لازم به ذکر است که اختلاف در عارف بودن یا عارف نبودنِ سعدی و عاشقانه بودن یا عاشقانه نبودنِ شعر او مسأله‌ای است، و سطحی دانستن و بازاری خواندنِ مفهوم عشق در اشعار او، مسأله‌ای دیگر. باید از نیما و دیگر منکرانِ حضور رازوارگی و ابهامِ شاعرانه در غزلیات سعدی پرسید آیا غزلیاتی با آغازهای درخشانی چون:

– هر که دلارام دید از دلش آرام رفت...
– خبرت خراب‌تر کرد جراحت جدایی...
– من خودای ساقی از این شوق که دارم مستم...
– هزار جهد بکردم که سرّ عشق بپوشم...
– از در درآمدی و من از خود به در شدم...
– آمدی وه که چه مشتاق و پریشان بودم...
– بگذار تا مقابل روی تو بگذریم...
– آنکه هلاک من همی خواهد و من سلامتش...
– شب عاشقان بیدل چه شب دراز باشد...

و غزل‌هایی از این دست، غزل‌هایی است بی‌بهره از ابهام و آفاقِ بی‌کرانه‌ی شاعرانه؟! این‌گونه ارزیابی‌های نیما حتی در تقابل با تلقی خود او در باب تنوع گونه‌های شعری است، که ما در بخش «علل ناتوانی یا امتناع نیما از ارائه‌ی نظریه‌ی فراگیر شعر» به آن پرداختیم.

۳- صراحت و سادگی بیان شعری سعدی: سهولتِ در عین امتناع یا سادگیِ در عین تقلید ناپذیری، از مؤلفه‌های بارز شعر سعدی است. اما نیما به خصوص در دوره‌های تکامل یافته‌تر اندیشه‌ی شعری‌اش، یعنی آنگاه که شیوه‌ی سمبولیسم اجتماعی را برای بیان اندیشه‌ی شعری خویش برگزید، همواره ستایشگر حضور ابهام و رازوارگی در شعر و به طور کلی هنر بوده است. به اعتقاد نیما بخشی از شخصیت شعریِ هر شاعر در حیطه‌ی بدعت‌های خیال‌انگیز زبانی ـ بیانی شعر او بازتاب می‌یابد. یادآوری این نکته ضروری است که نیما به نقش «معانی‌النحو» در شعر سعدی و زبان‌ورزی‌ها و استادی مسلم او در عرصه‌ی فصاحت زبان و بلاغت کلام بی‌توجه است.

همان‌گونه که در بخش تلقی نیما از شعر نظامی آمد، او در کنار «خیالات مهیب»، یکی از علل اصلی شیفتگی خویش به شعر نظامی را، خلاقیت‌های او در عرصه‌ی تلفیقات و ترکیب‌های شعری می‌داند. و همچنین اشاره شد که همین ویژگی یکی از انگیزه‌های اصلی ستایش نیما از شعر حافظ نیز بوده است. او معتقد است اگر شاعری از قدرت خلقِ تلفیقات و ترکیب‌های تازه بی‌بهره باشد، بی‌شک در خلقِ «فکر و موضوعِ» بدیع و شاعرانه نیز توفیق نخواهد یافت. از همین رو نیما زبان شعر نظامی و حافظ را «زبان دنیا، زبان

تبرستان www.tabarestan.info

دل، زبان معنی، زبان غیب، زبان یک زندگانی و هستی بالاتر» می‌خواند. (*شعر و شاعری* ۲۲۰) ناگفته نماند همین ویژگی‌ها [زبان دل، زبان معنی، زبان غیب و هستیِ بالاتر بودنِ شعر]، یک دهه پیش‌تر (۱۳۱۵-۱۳۰۹)، سبب طنز و تعریض‌های فراوانِ نیما در حقِّ شاعرانی چون سنایی و عطار و مولوی و حتی حافظ ـ در درجه‌ای پایین‌تر از دیگران ـ شده بود. سطرهای زیر به روشنی تلقی نیما را از زبان شعر سعدی منعکس می‌کند:

> ... علاوه بر اشتباهات لغوی، شیخ اجل هیچگونه تلفیق عبارت خاصی به کار نمی‌برد. این مطلب خیلی برای شناختن وزن اشخاص اهمیت دارد. مثل اینکه [سعدی] هیچ منظور و معنی تازه نداشته است... شعرای بزرگ، سابقاً در نامه‌ای برای شما نوشتم، گویا درخصوص نظامی بود، شعرای بزرگ کلمات خاصی دارند که شخصیت آن‌ها را می‌شناساند، زیرا که معنای خاصی داشته‌اند و مجبور بوده‌اند کلمه برای منظور خود پیدا کنند، در صورتی که برای مطالب عادی، کلمات چه زیاد در دسترس همه هست و همه می‌گویند. شما حافظ را می‌توانید با یک دسته الفاظ خاص خود او در هر کجا بشناسید، اما شیخ اجل... (*شعر و شاعری* ۲۱۸-۲۱۷)

که البته اشاره به «اشتباهات لغوی» سعدی، با توجه به زبان شیوای شیخ که غالباً به عنوان نمونه‌ای از زبان پیراسته و پاکیزه از آن یاد می‌شود، آن هم از زبان نیمایی که به خصوص در یکی دو دهه‌ی آغاز شاعری، زبان شعریِ نسبتاً مغشوشی داشته، از آن سنخ حرف‌هاست!

اشاره‌ای به تأثیرپذیری نیما از شعر سعدی

گفتنی است که نیما در سال‌های پایانیِ حیات، به خصوص در *یادداشت‌های روزانه* (۱۳۳۸-۱۳۳۰)، تا حدّی در تلقی خود از شعر سعدی بازنگری کرده است. او در یکی از *یادداشت‌ها* (۱۳۳۳)، نام سعدی را در کنار نام حافظ آورده (۲۱۹)؛ جایی دیگر (۱۳۳۵) به تشابه مضمونی بیتی از شعر خود و شعر سعدی اشاره کرده است (۲۸۲) و همچنین در انتقاد از کسانی که جلای وطن می‌کنند و می‌گویند «چرا در این خرابه مانده‌ایم، برویم اروپا»، به بیتی از سعدی استشهاد می‌کند:

گفت آن گلیم خویش به در می‌برد ز موج
ویـن سعی می‌کنـد کـه بگیـرد غـریق را
(۲۹۵)

در پایان اشاره به این نکته ضروری است که به رغم انتقادهای مکرر نیما از سعدی، گاه ابیات و پاره‌ای از سطرهای نیمایی او، از تأثیرپذیری‌اش از شعر سعدی حکایت می‌کند. برای نمونه به مواردی از این تأثیرپذیری‌ها اشاره می‌شود:

www.tabarestan.info تبرستان

سعدی:

نفس خروس بگرفت کـه نـوبتی بخوانـد — همه بلبلان بمردنـد و نمانـد جـز غرابـی
(۶۰۴)

نیما:

چو شب زربفت رنگ بست بر آب — دور زآمـد شـدن نـشاند غـراب
جامه زربفت کـرد و چـشم کبـود — عـشوه آورد و بـس دلال نمـود
آگـه از کـار آن تمـام فـسوس — نوبتی را بخوانـد و خفـت خـروس
(۱۸۷)

سعدی:

که کسی جز تو ندانم که‌بود محرم دوست — ای نسیم سحر از من به دل آرام بگوی
(۴۹۹)

نیما:

گـر مـرا جویـد ار نجویـد دوسـت — همه خود داند اینکـه محـرم اوسـت
(۱۹۷)

سعدی:

دیدار می‌نمـایی و پرهیـز مـی‌کنـی — بازار خویش و آتش ما تیـز مـی‌کنـی
(۷۵)

نیما:

بـازارت گـرم کـردی و آتـش تیـز — تو هیچ نخفتـی و نخفـتم مـن نیـز
گر میل دلت بود به مـن، بهـر چـرا — چو میل مـرا دیـدی بـودت پرهیـز
(۵۵۱)

سعدی: «هر چه نپاید، دلبستگی را نشاید.» (۳۳)

نیما: «و این شان ورد زبان گشته مدام: / «آنچه ناپاید دل دادن را ناشاید.» (۳۶۳)

بی‌گمان موقعیت تراژیکِ عاشقانه در بیت زیر، از مؤلفه‌های سبکی شعر سعدی تأثیر پذیرفته است:

نیما:

نه طاقتم که بمانم ز روی جانان دور
نه قوتی که توانم نهاد پا به گریز
(۵۹۱)

و سعدی از این دست ابیات فراوان دارد:

نه قوتی که توانم کناره جستن ازاو
نه قدرتی که به شوخی‌اش درکنار کشم
(۵۶۰)

نه ره گریز دارم نه طریق آشنایی
چه غم اوفتاده‌ای را که تواند احتیالی[۱۲۰]
(۶۳۲)

تبرستان
www.tabarestan.info

۴- نیما و شعر شاعران

۴-۱- نیما و شعر گذشته

۴-۱-۶- نیما و شعر سبک هندی

نگاهی به شعر سبک هندی

منحنیِ شعر فارسی در سده‌های هفتم و هشتم با ظهور شاعرانی چون سعدی و مولوی و حافظ به درجه‌ای از تکامل رسیده بود که به ناگزیر می‌بایست به نقطه‌ی حضیض خود در شعر محتواگرایانه و مقلدانه‌ی عارف ـ شاعرْ نمایانی چون شیخ نعمت‌الله ولی (۸۲۷-۷۳۰ هـ . ق)، شمس مغربی (ف: ۸۰۹ هـ . ق) و قاسم انوار (ف: ۸۳۷ هـ . ق) می‌انجامید. شاعرانی که همگی در نیمه‌ی آغازین قرن نهم درگذشتند و شعرشان تقلیدی است از شعر شورمندانه‌ی شاعرانی چون عطار و مولوی و حافظ. اگر روح تجربیات عرفانی زمزمه‌ی جان مولوی و از عناصر سرشتینِ شعر حافظ بوده، مفاهیم و مصطلحاتِ عرفانِ مکتبی و مدرسی لقلقه‌ی زبانِ این شاعران است. از دیگر شاعرانِ این دوره می‌توان به کمال خجندی (ف: حدود ۸۰۰ هـ . ق)، کاتبی تُرشیزی (ف: ۸۳۸ هـ . ق) و امیرشاهیِ سبزواری (ف: ۸۵۷ هـ . ق) اشاره کرد. بعید می‌نماید خواننده‌ی این سطور شعری از این شاعران خوانده باشد و لذت برده باشد، تا چه رسد به آنکه ابیاتی از شعر آنان را با خود زمزمه کند یا به صرافتِ دوباره خوانی آن بیفتد.

اگرچه جامی (۸۹۸-۸۱۷ هـ . ق) را «خاتم الشعرا»ی شعر فارسی خوانده‌اند، اما با آنکه شعر او ـ به خصوص در سلامت لفظ و تمثیل‌ها و نتیجه‌گیری‌های اخلاقیِ *هفت اورنگ* ـ خالی از جذابیت‌هایی نیست، شکل تنزل‌یافته‌ی شعر شاعرانی چون ناصرخسرو، سنایی، نظامی، عطار و مولوی است. شعر شاعرانی چون امیر علیشیر نوایی [= فانی] (۹۰۶-۸۴۴ هـ . ق) نیز آنقدر تقلیدی و تکراری و بی‌جان و روح است که به سختی می‌توان از اهمیتِ شاعرانی چون او در تاریخ شعر فارسی سخن گفت، مگر در مقام نمونه و مصداقی برای بررسیِ علل سیر نزولیِ آن. او نیز همچون دیگر شاعرانِ همروزگارش، بخش عمده‌ای از غزلیاتش را با عناوینی چون «تتبّع شیخ»، «تتبّع خواجه»، «تتبّع بعضی یاران» و «تتبّع مخدوم» [= سلطان حسین بایقرا] متمایز کرده تا شاید به خیال خود، تازگیِ غزل‌هایی را که با عنوان «اختراع» یا «مخترَع» مشخص کرده، اثبات نماید. اما دریغ از یک تصویر یا تکانه‌ی عاطفی در سراسر این «مخترعات»! گفتنی است که عصر تیموری اگرچه در علومی نظیر ریاضی و نجوم و هنرهایی چون معماری، تذهیب، نگارگری، منبّت کاری، موسیقی و خطاطی حائز اهمیت است، در زمینه‌ی شعر دوره‌ی بسیار فقیری است. در حیطه‌ی علوم و فلسفه و کلام نیز این دوره، دوره‌ی تقلید و تکرار و حاشیه نویسی است.

تقریباً مقارن با تشکیل حکومت صفویه (۹۰۷)، شاعرانی که دریافتند شعر فارسی و سنت‌ها و شیوه‌های زبانی ـ بیانی آن به سبب کثرت استعمال به بن‌بست رسیده است، برای دست یافتن به زبان و بیانی تازه، به تکاپو افتادند و چاره را در آن دیدند که معشوق پنهان شده در ذهنیت‌گرایی‌های تودرتو و آرمانیِ شعرِ شاعرانِ اواخر قرن هشتم و سراسر قرن نهم ـ که هم عرفان زده بود و هم تکراری ـ را در واقعیات زمینی بجویند و به عواطف «روز» [البته بیشتر در باب روابط عاشقانه] توجه کنند. شاعرانی چون بابافغانی (ف: ۹۲۵ هـ . ق) [در فاصله‌گیری تدریجی از سنت‌ها و گرایش به ساده‌گویی]، وحشی بافقی (ف: ۹۲۵ هـ . ق) و شرف جهان قزوینی (۹۶۸-۹۱۲ هـ . ق) [در عینیت‌گرایی و توصیف و تجسم روابط عاشقانه]، نمایندگان چنین گرایشی هستند. این مسأله را می‌توان در گرایش تدریجیِ نگارگری ایرانی به واقعیت یا بهتر است بگوییم حرکت نگارگری از حیطه‌ی «مینیاتور» و نمونه‌های مثالی و

آرمانی به سوی «نقاشی»، نیز ملاحظه کرد. این عینیت گراییِ تدریجی را به خصوص در نقاشیِ مکتب هرات و تبریز [به ویژه در آثار بهزاد] و نهایتاً نقاشیِ سده‌ی دهم و یازدهمِ مکتب اصفهان [به ویژه در تابلوهای رضا عباسی] می‌توان پی‌گیری کرد. درست در همین دوران است که چهره‌ی انسانِ ایرانی با صورتی کشیده و چشم و ابروی بومی، از الگوهای چینی و مغولیِ مرسوم در مینیاتورهای سده‌های هفتم، هشتم و نهم متمایز می‌شود.[۱۲۲] در نقاشی این دوره فضاهای لاهوتی و مثالی قرون قبل جای خود را به تجسم لحظات زندگی طبقات فرودست [گدایان، زائران، سربازان و اسلحه به دوشان، کشتی‌گیران، ماربازان، خرس بازان و میمون بازان] در آثار صادقی بیگ افشار، رضا عباسی و مُعین مصوّر [از نقاشان قرون دهم و یازدهم] داده است. چه بسا این گرایش به واقعیت در کار نقاشان مکتب تبریز و اصفهان، متأثر از آمد و شد سیاحان، تاجران و سفیران اروپایی به ایران عهد صفوی بوده باشد.

ضعف عمده‌ی شاعرانی چون وحشی بافقی و محتشم در آن است که شعرشان به جای بازتاب عواطف عمیق و دغدغه‌های انسانی، تا آستانه‌ی انعکاسِ احساسات سطحی، روزمرگی، عواطف رقیق و خوار داشت نفس سقوط کرده است. «سگیّه سرایی» – که شاعر در شعر خود را سگ معشوق می‌خواند ـ از مضامین مکرر و مشترک شعر شاعرانی چون کاتبیِ ترشیزی، شرف جهان قزوینی و محتشم کاشانی است. عجیب‌تر آنکه در این دوره شاعرانی «گاو» و «گربه» نیز تخلص می‌کرده‌اند. البته کسی در اهمیت تاریخیِ برخی از این شاعران و نقشی که در فراهم آوردن زمینه‌های ظهور شاعرانی چون صائب و کلیم و بیدل داشته‌اند، تردیدی ندارد، همان‌گونه که کسی نمی‌تواند شاعرانگی و روانی ترکیب بندهای «دوستان شرح پریشانی من گوش کنید» وحشی و «باز این چه شورش است که در خلق عالَم است» محتشم را انکار کند.

پس از شاعرانِ یاد شده که به شاعرانِ مکتب «وقوع» و «واسوخت» شهره‌اند و همان‌گونه که اشاره شد، به سبب واقعیت‌گرایی و گرایش به زبانِ روز در حدّ خود حرکت و طراوتی نسبی در شعر فارسی ایجاد کردند، شاهد ظهور شاعرانی چون عرفی شیرازی (۹۹۹-۹۶۳ هـ . ق)، نظیری نیشابوری (ف: ۱۰۲۱ هـ . ق)، کلیم کاشانی (ف: ۱۰۶۱ هـ . ق) و صائب تبریزی یا اصفهانی (۱۰۸۱-۱۰۱۶ هـ ق) هستیم. شاعرانی که با میانه‌روی در به کارگیریِ «زبان

www.tabarestan.info تبرستان

روز و مستقیم‌گویی و عامه‌پسندی» [در قیاس با شاعران مکتب وقوع] و نگاه داشتنِ جانب اعتدال در حیطه‌ی نوآوری‌های نازک خیالانه و جستجوی «معنی بیگانه»[۱۲۳] [در قیاس با شاعران نازک خیال پس از خود] به توفیق‌های قابل توجهی دست یافتند. این توفیق به ویژه در شعر صائب [به رغم پرگویی و گاه پراکندگیِ تناقض‌آمیزِ ابیات غزل‌هایش[۱۲۴]] و کلیم به وضوح قابل ملاحظه است. اگر صائب اندکی از مواظبت‌ها و مراقبت‌های حافظ را در باب شعر خود به کار می‌بست، با حذف بسیاری از غزل‌ها و ابیات ضعیف،[۱۲۵] و پرهیز از پراکندگی ابیات غزل‌هایش، در جایگاهی فراتر از مقام کنونی خود می‌ایستاد. در دیوان کلیم ـ که نصرآبادی او را «خلاق المعانی ثانی» خوانده (۲۲۰) ـ نیز گاه ابیاتی درخشان در کنار ابیات معمولی یا ضعیف نشسته است.

در کنار شعر صائب بی‌گمان شعر بیدل دهلوی (ف: ۱۱۱۳ هـ . ق)، یکی از نقطه‌های اوج شعر سبک هندی است. شعر او با همه‌ی ذهنیت‌گرایی‌هایی که گاه در پاره‌ای از غزل‌هایش دیده می‌شود و طرز او را به «تزریق»[۱۲۶] سرایی‌ها و نازک خیالی‌های نحله‌ی افراطی سبک هندی [جلال اسیر اصفهانی و زلالی خوانساری] نزدیک می‌کند، شعری است وحدتمند و منسجم و به دور از نازک خیالی‌های صرف و برداشت‌های احساساتی حاکم بر بخش عمده‌ای از شعر این دوره. شعر بیدل شعری است با جانی حماسی، لحنی قلندرانه و تخیلی بلند و به دور از ابتذال.

ذائقه‌ی مخاطبان، ادبا و شاعران ایرانی از همان میانه‌های قرن دوازدهم علیه مضمون گرایی‌های افراطیِ شعر سبک هندی ـ وحتی شعر شاعران میانه‌روتری چون کلیم و صائب ـ واکنش نشان داد. سرسخت‌ترین این واکنش‌ها را باید در انتخاب‌ها و ارزیابی‌های گذشته گرایانه‌ی آذر بیگدلی (۱۱۹۵-۱۱۳۴ هـ . ق) در *آتشکده‌ی آذر* [بنگرید به نظر او در باب صائب ۱: ۱۲۷] و اسلوب شعریِ شاعرانی چون مشتاق اصفهانی (۱۱۷۱-۱۱۰۷ هـ . ق)، عاشق اصفهانی (۱۱۸۱-۱۱۱۱ هـ . ق)، هاتف اصفهانی (ف: ۱۱۹۸ هـ . ق)، آذر بیگدلی و بعدها نشاط اصفهانی (۱۲۴۴-۱۱۷۵ هـ . ق) و دیگر شاعرانی که در انجمن ادبیِ او در اصفهان گرد آمده بودند، جستجو کرد. این رویکرد، نهایتاً به پسند شعریِ شاعرانِ «انجمنِ ادبیِ خاقان» [که عنوانش از شهرت و تخلص فتحعلی‌شاه قاجار برگرفته شده بود] با محوریت نشاط

اصفهانی [که از اصفهان به تهران آمده بود]، و قائم مقام فراهانی [که البته در حوزه‌ی زبانی و محتوایی نوآوری‌هایی دارد]، مجمر اصفهانی (ف: ۱۲۲۰ هـ . ق)، سحاب اصفهانی (ف: ۱۲۲۲) [فرزند هاتف] و فتحعلی خان صبا (ف: ۱۲۳۸ هـ . ق) انجامید. این جریانِ گذشته‌گرا ـ که به رغم ارتجاعی بودنش طبیعی‌ترین واکنش علیه نازک‌خیالی‌های نحله‌ی افراطیِ شعر سبک هندی بود ـ در سراسر دوران حکومت محمدشاه و ناصرالدین شاه نیز همچنان به حیات یا بهتر است بگوییم ممات خود ادامه داد. انتخاب‌ها و موضع‌گیری‌های رضاقلی‌خان هدایت (ف: ۱۲۲۸ هـ . ق) در *مجمع الفصحا*، به خوبی بازتاب دهنده‌ی سلیقه‌ی شعریِ منحطِ حاکم بر این دوره است. هدایت شعر عصر صفوی را «پریشان گویی و یاوه‌درایی و بیهوده سرایی» خوانده است. (۴: ۵۴)

شاعرانِ دوره‌ی بازگشت، عمدتاً شاعرانی رسمی و درباری بوده‌اند هرچند بیرون از این حوزه‌ی اشرافی، شعر شاعرانِ سبک هندی ـ به ویژه شکل عامه‌گراتر آن ـ بر سر زبان‌ها بوده و در جُنگ‌ها و سفینه‌ها نقل می‌شده و شاعرانی نیز در آن شیوه شعر می‌سروده‌اند [همچون قصاب کاشانی (قرن دوازدهم)، و حتی شاطر عباس صبوحیِ قمی (۱۳۲۵-۱۲۵۷ هـ . ق)، یغمای خشتمالِ نیشابوری (۱۳۶۶-۱۳۰۲ هـ . ش) و هادی رنجی (۱۳۳۹-۱۲۸۶ هـ . ش) در روزگار ما]، اما در اوایل قرنِ چهاردهم شمسی است که به سبب دگرگونی در شکل زندگی و پسند زمانه، کسانی به گونه‌ای جدّی در باب زیبایی‌های شعر سبک هندی ـ به خصوص شعر صائب که متأثر از سنت‌های شعر سبک عراقی و غزل‌های مولوی و حافظ است ـ سخن به میان می‌آورند. ناگفته نماند شعر سبک هندی در حوزه‌ی فرهنگی هند، در سراسر قرون دوازدهم و سیزدهم نیز همچنان تداوم داشته و شاعرانی چون واقف لاهوری (متوفی: ۱۱۹۰ هـ . ق)، غنیمت پنجابی [قرن ۱۲] و غالب دهلوی (۱۲۸۵-۱۲۱۲ هـ . ق) به آن شیوه شعر می‌سروده‌اند. آخرین چهره‌ی برجسته‌ی آن سنت اقبال لاهوری است که با آمیزش خلاقانه‌ی زبان و بیان شعر مولوی و بیدل با جریان‌های فکری ـ فلسفی معاصر و تأکید بر خودآگاهی قومی مسلمانان، به زبان ویژه‌ای دست یافته است.

www.tabarestan.info تبرستان

نخستین ستایندگان و منتقدان شعر صائب در سده‌ی اخیر

اگرچه این مقدمه اندکی طولانی شده، اما ناگزیریم پیش از پرداختن به تلقی نیما از شعر سبک هندی، گزارشی از اظهارنظرهای مخالفین و موافقینِ شعر سبک هندی در آن سال‌ها (۱۳۳۸-۱۳۰۰) ارائه دهیم تا جایگاه نگرشِ نیما به شعر این دوره، در مقایسه با این اظهارنظرها، روشن‌تر گردد. از آنجا که ارزیابی‌های نیما از شعر این دوره عمدتاً متمرکز بر تلقی او از شعر صائب است، ما نیز به ارائه‌ی تصویر شعر صائب در این دوره می‌پردازیم.

در سده‌ی اخیر، نخستین بار محمدعلی تربیت (۱۳۱۸-۱۲۵۶ هـ . ق) که از چهره‌های معارف خواه، مروج کتاب و مؤسس کتاب‌خانه‌های عمومی در دوره‌ی جدید بوده است، اسفند ماه سال ۱۳۰۱، در مقاله‌ای محققانه با عنوان «صائب تبریزی» در مجله‌ی «گنجینه‌ی معارف» [به مدیریت هم او] اهمیت صائب و شعر او را یادآور شده است. تربیت در این مقاله، پس از اشاره به زندگی صائب و اظهار تأسف از گمنام ماندنِ شاعری در حدّ و اندازه‌ی او، می‌نویسد: بسیاری از ضرب‌المثل‌هایی که امروزه بر سر زبان‌هاست و ما از گوینده‌ی آن بی‌خبریم، سروده‌ی صائب است.[۱۲۷] او در ادامه می‌افزاید: «و چقدر جای حیرت است که چنین شاعری در مملکت ایران، الحال شهرتی ندارد و هنوز مجموعه‌ی گرانبهای وی در ایران به طبع نرسیده است.» (*ارغنون* ۶۶) او در ادامه حدس می‌زند چه بسا مخالفت آذر بیگدلی در *آتشکده‌ی آذر* و هدایت در *مجمع الفصحا*، عمده‌ترین عامل این گمنامی باشد. تربیت آنگاه عباراتی را از این دو تذکره نویس نقل می‌کند که در ارزیابیِ مشابهی می‌نویسند، صائب «طرزی غریب داشته که اکنون پسندیده نیست.» و با اکراه و پرهیز فراوان، چند بیت از شعر او را نقل می‌کنند. تربیت آنگاه عبارات ستایش‌آمیزی را از تذکره نویسانی چون نصرآبادی، واله‌ی داغستانی، غلامعلی آزاد بلگرامی و سرخوش، درباره‌ی صائب نقل می‌کند. او صائب را به سبب «نکته سنجی»، «باریک بینی» و «ابتکار» متنبّیِ شعر ایران می‌خواند. (۶۸) و در پایان به نسخه‌های نفیسی از دیوان او که در کتابخانه‌های «راغب پاشا» و «نور عثمانی» استامبول نگهداری می‌شده، اشاره می‌کند. (۷۳)

تربیت چند سال بعد (۱۳۱۱) نیز در نوشته‌ای با عنوان «یک صفحه‌ی مختصر از رساله‌ی قرنِ حادی عَشَر»، درباره‌ی صائب و «بیاض» [منتخب] شعر

او که در بردارنده‌ی بیست هزار بیتی است که صائب از مطلع غزل‌ها و شاه‌بیت‌های شعر خویش و دیگر سخنوران نامیِ «متقدم و متأخر و معاصر» برگزیده، سخن گفته است. (*مقالات تربیت* ۳۶۱-۳۴۶)

بدین ترتیب، تربیت نخستین ستاینده‌ی ایرانی شعر صائب در سده‌ی اخیر است. اما اینکه او مخالفت صاحبانِ تذکره‌های *آتشکده‌ی آذر* و *مجمع الفصحا* را با شعر صائب، عامل اساسیِ گمنامیِ او خوانده، چندان درست نمی‌نماید. توجه یا بی‌توجهی به شعر یک شاعر یا دوره‌ی شعری بیش از آنکه به موافقت‌ها یا مخالفت‌های یک یا چند تذکره نویس بازگردد، به عوامل تاریخی و اجتماعی و فرهنگی، و کیفیت ذوق حاکم بر هر دوره وابسته است. به‌علاوه، از آنجا که رضاقلی‌خان هدایت خود در عصر بازگشت و دوره‌ی اقتدار مخالفان سرسخت سبک هندی می‌زیسته، چگونه می‌توانسته در مسموم کردنِ فضا علیه شعر صائب چندان تأثیری داشته باشد؟ نکته دیگر آنکه، اگر مخالفت‌هایِ این دو تذکره‌نویس موجب گمنام ماندنِ صائب شده، چرا تعلق خاطر و ستایش‌های دیگر تذکره‌نویسانی که تربیت به تفصیل سخنان‌شان را نقل کرده، به کمک صائب و اثبات حقانیّت شعر او نیامده است؟ بعید می‌نماید مخاطبان شعر، رد یا تأیید صلاحیت شعر یک شاعر را از لابه لای اظهار نظرهای تذکره‌نویسان جستجو کنند، و مگر چند نسخه از دست نویس تذکره‌ای همچون *آتشکده‌ی آذر* در اختیار مردم بوده که موجب تغییر ذائقه‌ی آنان می‌شده است؟ البته نویسنده‌ی این سطور به هیچ روی منکر تأثیر نسبیِ اظهار نظرهای تذکره‌نویسان نیست.

پس از تربیت، حیدرعلی کمالی (۱۳۲۵-۱۲۵۰ هـ . ش) [از آزادی خواهان و شاعرانِ اواخر عصر مشروطه و نویسنده‌ی رمان‌های تاریخیِ *لازیکا* و *مظالم ترکان خاتون*] که با نیما دوستی‌ها و دیدارهایی نیز داشته، منتخبی از شعر صائب [۱۶۸ صفحه] را در سلسله آثار مؤسسه‌ی مطبوعاتی «خاور» [که از نخستین مؤسسات انتشاراتی در ایران بوده و در دهه‌های آغازینِ سده‌ی چهاردهم مجلاتی همچون «شرق» و «تقدم» را انتشار می‌داده] منتشر کرد. اگر انتساب صائب به «تبارزه»ی اصفهان [عنوانی که نصرآبادی در تذکره‌اش به بسیاری از شاعران اصالتاً تبریزیِ مقیم اصفهان اطلاق می‌کند]، در تعلق خاطرِ تربیت به شعر او بی‌تأثیر نبوده، می‌توان حدس زد که اصفهانی بودنِ حیدرعلی کمالی، یکی از انگیزه‌های گرایش او به شعر صائب بوده است. ضمناً به نظر

www.tabarestan.info تبرستان

می‌رسد از آنجا که کمالی آموختن را از حدود بیست و سه سالگی آغاز کرده بود (عبرت نائینی ۶۵۴) و تحصیلات رسمی و سنتی نداشت، ذهنش برای التذاذ از گونه‌های مختلف شعر، به ویژه نحله‌ی عامه‌گرایانه‌تر شعر سبک هندی، آماده بوده است. و می‌دانیم که ابیات اسلوب معادله‌ای و حکمت عامیانه‌ی رایج در شعر سبک هندی [که در شعر صائب نیز فراوان دیده می‌شود]، بسیار مورد توجه مخاطبان عام واقع می‌شود.

کمالی پس از ستایش پیشگامیِ تربیت در شناساندنِ صائب و شعر او در دوره‌ی جدید و نقل بخش قابل توجهی از سخنان تربیت، در بخشی با عنوانِ «نظریه‌ی نگارنده» (*صائب تبریزی* ۱۷-۹) تلقی خود را از شعر صائب ارائه داده است. او از لحاظ «کلمه بندی» [اصطلاح رایج در تذکره‌های عصر صفوی معادل «سبک و اسلوب شعری»] شاعرانِ زبان فارسی را به سه دسته‌ی کلیِ: خراسانی‌ها [فردوسی، رودکی، منوچهری و...]، عراقی‌ها [جمال‌الدین و کمال‌الدین اصفهانی و...] و فارسی‌ها [سعدی و حافظ و...] تقسیم می‌کند و می‌نویسد، البته بسیاری از این شاعران دارای سبک‌های بینابین هستند. او در ادامه می‌افزاید صائب با آنکه از حیث «طرز بیان» پیرو شاعرانِ «عراق» است ولی از جهت «فکر» و «طرز خیال» به هیچ یک از شاعران سبکِ عراقی شباهتی ندارد، مگر آنکه «هندی‌ها» را دسته‌ای دانسته و صائب را در رأس آن قرار دهیم. او معتقد است صائب فلسفه‌ی خیام را با اصول عقاید متصوفه به هم درآمیخته است. کمالی در پایان عباراتی را در ستایش صائب بیان می‌کند که می‌توان در باب هر شاعر نسبتاً توفیق یافته‌ی سبک هندی نیز به کار برد. (۱۱-۹)

از آنجا که کمالی میهن دوست سرسختی بوده، زمینه‌های تاریخیِ مساعد در عصر شاه عباس اول [= کبیر] را در ظهور شاعری چون صائب مؤثر دانسته است. (۱۲) او در ادامه به خلاف تربیت، در پی یافتنِ عللِ ادبی و درون متنیِ گمنام ماندنِ صائب است و معتقد است با دلایلی که برخواهد شمرد برای نخستین بار پرده از رازی برمی‌دارد که قریب دویست سال موجب مهجور ماندنِ شعر صائب گردیده بوده است. دلایل او از این قرار است:

۱- یکدست نبودن و «آسمان ریسمان» بودنِ اشعار او، به گونه‌ای که به سبب وفور ریسمان‌ها آسمان کمتر دیده می‌شود.

۲- تلاشی که صائب برای به دست آوردنِ «معانیِ بدیع و غریب و

غیرمأنوس» به کار بسته، موجب پیچیدگی و تکلّف شعر او شده است، به گونه‌ای که فهم آن برای کسانی که دارای ذوق «متوسط» باشند نیز دشوار است.

۳- اصراری که صائب در به کارگیریِ افراطیِ صنایع لطیف شعری [همچون مراعات النظیر، تشبیه، تضاد و استعاره] داشته است. به اعتقاد او صائب این آرایه‌ها را بسیار بیشتر از شاعران سبک عراقی به کار برده است.

او در پایانِ این بخش می‌نویسد: «چون اینها به هم دست داده، اشعار او رنگ خاصی گرفته و در زیر همان رنگ مستور مانده است! با اینهمه گاهی خیلی ساده حرف زده، ولی حکم بر اغلب رفته» است. (۱۴-۱۳)

کمالی به رغم آنکه خود از ستایشگران صائب بوده، به سبب وجود این کاستی‌ها، تا حدّی حق را به جانب آذر و هدایت می‌داند و معتقد است نباید چندان بر آن‌ها خرده گرفت. (۱۴) او در ادامه به ساحت‌های دیگر شعر صائب [جایگاه مثنوی‌ها و قصائد، تأثیرپذیری از شاعران گذشته و...] می‌پردازد و اگرچه از دوستانی که از او درخواست کرده بودند تا به شرح غزل‌های صائب بپردازد، عذر می‌خواهد، اما توضیحاتی که در باب دو بیتِ پیچیده‌ی صائب ارائه می‌دهد، از احاطه‌ی او بر ظرافت‌های شعر سبک هندی حکایت می‌کند. (۱۶) او در ادامه می‌افزاید:

> هر وقت یک مناعت طبع و بی‌نیازیِ فوق‌العاده، با حساسیت و دقت نظر کامل در بلندیِ فکر و نازکیِ خیال، با یک روحِ شاعرانه‌ی بزرگ در قالبی دیده شود، صائب خواهد بود. (۱۷)

کمالی می‌نویسد اگر کسی بخواهد از دیوان کلیه‌ی شاعرانِ زبان فارسی کتابخانه‌ای ترتیب دهد و شبانه‌روز خود را با این اشعار سپری کند، «این کتاب کوچک ما را نزدیک‌تر به خود از هم [همه؟] می‌گذارد.» (۱۷)، که گویا نظر دارد به بهره‌گیری صائب از شعر بسیاری از شاعران گذشته و همروزگار خود و همچنین رنگارنگیِ مضامین شعرش.

اگر تربیت به اهمیت ـ گرچه کمی اغراق‌آمیز ـ صائب پی برده بود و با اشاره به زندگی و آثار او و نقل منتخبی از اشعارش، توجه مخاطبان را به سوی شعر او جلب کرده بود، کمالی به مدد قریحه‌ی شعری[۱۲۸] و ذوق سلیم خویش، به نکات بسیار اساسی در باب شعر صائب اشاره کرده که پس از هشتاد و اند سال نیز همچنان اصالت خود را حفظ کرده است. همان‌گونه که اشاره شد او

www.tabarestan.info تبرستان

به خلاف تربیت که به دنبال یافتنِ عوامل بیرونی در توضیح توجیه آمیزِ گمنامی صائب بود، عوامل درونی و کاستی‌های زبانی ـ بیانیِ شعر صائب را عامل اساسی بی‌توجهی مخاطبان به شعر او دانسته است.

اگرچه با تلاش‌های تربیت و کمالی شعر صائب در محافل و مجامعِ ادبیِ روز طرح شد، اما از مرور اظهار نظرهای ادیبان و شاعران در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۱۵-۱۳۰۵ روشن می‌گردد که همچنان تلقیِ سبکِ بازگشتی از شعر، بر ذوق‌ها حاکم بوده است! هر چند به گمان ما عامل اصلیِ مهجور ماندنِ شعر سبک هندی را باید در کیفیت ذوق عمومیِ جامعه در آنِ روزگار جستجو کرد، اما از آنجا که غالبِ ادیبان و شاعرانی که از آنان سخن خواهیم گفت، در نشریات و انجمن‌های ادبی و مهمتر از همه کیفیت تدوین کتبِ درسی [به سفارش وزارت معارف وقت]، نقش مهمی داشتند، در کم‌توجهیِ مخاطبان به شعر سبک هندی بی‌تأثیر نبوده‌اند.

رشید یاسمی، سال ۱۳۰۷ هنگام نوشتنِ شرح حالِ هاتف اصفهانی که از آغازگران شعر بازگشت است، پس از اشاره به آشوب‌های ایران در دوران حکومتِ واپسین شاهان صفوی، می‌افزاید: «شعر عهد صفویه نیز قرین انحطاط بود.» (*دیوان هاتف*، مقدمه ج) او پس از آنکه با اکراه شعر صائب و کلیم را تا حدّی می‌پذیرد، پیروان طرز شعریِ این دو شاعر را گرفتار «پیچ و خم‌ها» و «مضمون‌های هندی» می‌خواند و معتقد است مقارن با روی کار آمدنِ نادرشاه است که شعر فارسی اندک اندک از سستی و فترت فاصله می‌گیرد. او شعر آذر بیگدلی و هاتف اصفهانی [که از آغازگران سبک بازگشت هستند] را شعر «دوره‌ی نقاهت ادبیِ» ادبیات ایران می‌خواند که بعدها با ظهور شاعرانی چون صبا، شیبانی، سروش و محمود خان ملک‌الشعرا، بهبود می‌یابد و «نسبتاً به قوت و کمال» می‌رسد. (ـج و د)

جلال‌الدین همایی نیز در کتاب درسیِ *تاریخ ادبیات ایران* (۱۳۰۷)، «شعر و فلسفه و عرفان» عصر صفوی را به طور کلی «منحط» ارزیابی می‌کند. همایی، هاتفی و اهلی شیرازی را که به اعتقاد او همچنان بارقه‌هایی از شعر در آثارشان دیده می‌شود، از بازماندگان دوره‌ی تیموری می‌داند. (۲۸۷-۲۸۴) به نظر می‌رسد اینکه همایی جایی صائب، محتشم، وحشی و عرفی را از استادان سخنِ این دوره خوانده (۲۸۸)، بیش از آنکه بیانگر پسند شعریِ او باشد، از

الزاماتِ تدوینِ کتاب درسی ناشی می‌شده است. همایی شعر صائب را، «لااقل» به سببِ «استحکام الفاظ» قابل ستایش دانسته، حال آنکه در نظر او شعر بیدل از همین مشخصه نیز بی‌نصیب است. (۲۹۷) و گویا این نخستین باری است که از معاصرین [البته در ایران] کسی نامی از بیدل به میان آورده است.

دو سال بعد (۱۳۰۹) بدیع‌الزمان فروزانفر در کتاب درسیِ *منتخبات ادبیات فارسی*، در فاصله‌ی حیات جامی (ف: ۹۰۷ هـ . ق) و فتحعلی خان صبا (ف: ۱۲۳۸ هـ . ق)، تنها به صائب اشاره کرده است. به گمان ما اشاره‌ی فروزانفر به صائب نیز دو علت داشته است: ۱- مقررات کتاب درسی و لزوم نگرش تاریخی به ادوار شعر فارسی. ۲- از شعر صائب رایحه‌ی شعر شاعرانی چون سنایی، مولوی و حافظ به مشام می‌رسد. از آنجا که در شعر صائب تمهیداتِ بیانیِ معمول در شعر سبک هندی به گونه‌ای متعادل و ملایم به کار گرفته شده علاقمندانِ سبک‌های پیشین را یک‌باره از خود نمی‌رماند. فروزانفر در اشاره‌ای کوتاه نوشته است:

> علت شهرت وی دقت و وسعت فکری است که در مضامین ابیاتش دیده می‌شود و بدین جهت او را از استادان سبک معروف هندی می‌شمارند. (۲۹۷-۲۹۶)

همان‌گونه که ملاحظه می‌شود، او حتی این قضاوت را نیز از قول سلیقه و پسندِ دیگران نقل کرده است. فعل «می‌شمارند» در این عبارت مشمولِ حکم «قیل» در نحو عربی است که آن را «قول ضعیف» خوانده‌اند.

در همین سال (۱۳۰۹) ملک‌الشعرا بهار ارزیابی خود را از تاریخ شعر فارسی در شعری ابراز کرده است. او در باب شعر سبک هندی اینچنین گفته است:

سبک هندی گرچه سبکی تازه بود
لیکن او را ضعف بی‌اندازه بود
سست و بی شیرازه بود
فکرها سست و تخیل‌ها عجیب
شعر پرمضمون ولی نادلفریب
وز فصاحت بی‌نصیب...
زان سبب شد سبک هندی مبتذل

www.tabarestan.info تبرستان

گشت پیدا در سخن عکس‌العمل
شد تتبّع وجه حل (*دیوان اشعار* ۲: ۲۵۵-۲۵۴)

مراد بهار از سبکی که عکس‌العملی در برابر سبک هندی بود، شیوه‌ی شاعران عصر بازگشت است که «تتبّع» شیوه‌ی قدما را سرلوحه‌ی کار خود قرار داده بودند. بهار جایی دیگر عصر بازگشت را «رنسانس ادبی» ایران خوانده است. (*بهار و ادب فارسی* ۲: ۳۹) اگرچه بهار، سال ۱۳۲۳ در مثنوی «سلام به هند بزرگ» که به قصد تحکیم «روابط فرهنگی ایران و هند» سروده شده، هنگام برشمردن نام شاعرانِ فارسی سرای هند، گفته است:

بیدلی گر رفت اقبالی رسید بیدلان را نوبتِ حالی رسید
(۲: ۲۵۹)

اما این اشاره به بیدل را بیشتر باید به حساب مصلحت اندیشی‌های سیاسی ـ فرهنگی یک ادیب و دولتمرد برجسته گذاشت تا ارزیابی صرف ادبی. البته از شاعری که خود از دل تجربیاتِ شعر بازگشت سر برآورده بود و با تاریخ و فرهنگ کهن و سبک‌های پیشینِ شعر فارسی مأنوس بود، جز این نباید انتظاری داشت. بهار در *سبک‌شناسی* نیز عصر صفوی را دوره‌ی «انحطاط نثر فارسی» خوانده است. (۳: ۲۵۵)

سال ۱۳۱۲، عباس اقبال که نیما او را برجسته‌ترین مورخ دوره‌ی خود خوانده (*یادداشت‌ها* ۲۷۳) در ضمن سخن از شعر و زندگی هاتف اصفهانی، از «خیال‌بافی‌ها» و «نازک خیالی‌ها»ی شاعرانِ عهد صفوی، که به اعتقاد او نخستین بار «بعضی نمونه‌های آن را» در شعرِ نزاری قهستانی می‌توان سراغ گرفت، اشاره کرده است. او با نقل ابیاتی از شأنی تکلّو و زلالی خوانساری به سستی و پیچیدگیِ غیر شاعرانه‌ی شعر این شاعران اشاره کرده است. (*دیوان هاتف اصفهانی*، مقدمه ۸-۶)

در این میان رضازاده‌ی شفق چهره‌ای منحصر به فرد است. او اگرچه در کتاب *تاریخ ادبیات ایران* [«مخصوص مدارس متوسطه، طبع جدید ۱۳۱۳»] عصر صفوی را «به طور عموم عصر انحطاط ادبی ایران» خوانده و معتقد بوده در این دوره «مضامین مبتذل و نازک کارهای زننده‌ی بی‌لزوم» و «افکار غریب و معانی عجیب» معمول گردید، اما ادبیات این دوره را به کلی بی‌بهره از «نظم و نثر خوب» نمی‌داند. (۱۸۰-۱۷۹) او در بخش «شعرای معروف» این دوره به

محتشم، عرفی، صائب، بابافغانی، هاتفی، هلالی جغتایی، اهلی، وحشی، زلالی، نظیری، ظهوری، طالب آملی، کلیم و فیضی دکنی [بدون آوردن نمونه‌ای از شعر این شاعران] اشاره می‌کند. (۱۸۸-۱۸۵) شفق تا آنجا که ما جستجو کرده‌ایم تنها کسی است که در این سال‌ها به ستایش از شعر بیدل پرداخته و او را «آخرین شاعرِ نامی خوش قریحه‌ی هند» خوانده که «بالغ بر صد هزار بیت» سروده است. او در ارزیابی شعر بیدل یادآور شده: «بیدل الحق در غزل عرفانی و اشعار ذوقی و مثنوی، استادی به کار برده و بهترین نمونه‌ی سبک هند را نشان داده است.» (۱۸۹)

در برابر انتقادهای ادیبان و شاعرانِ ایرانی از شعر سبک هندی، مورخان ادبیِ مشهوری چون شبلی نعمانیِ پاکستانی و ادوارد براونِ انگلیسی، از ستایندگان شعر صائب بوده‌اند. گرچه براون در ارزیابی‌های خود تا حدّ زیادی متأثر از نظریات شبلی نعمانی بوده، اما از آنجا که تلقی او از شعر صائب و سبک هندی قریب به دو دهه پیش از *شعرالعجم* شبلی نعمانی به فارسی برگردانده شده و هدف ما پیگیری تأثیر این اظهار نظرها در محیط فرهنگی ـ ادبیِ روزگار نیماست، نظر او را پیش از آراء شبلی نعمانی مطرح می‌کنیم.

ادوارد براون که جلد چهارم *تاریخ ادبیات* او پیش از جلدهای دیگر در سال ۱۳۱۶ به وسیله‌ی رشید یاسمی به فارسی برگردانده شد، پس از اشاره به زندگی و روحیات اخلاقی صائب به نقل ستایش‌های او از حافظ، نظیری، رُکنا و شفایی می‌پردازد. [ناگفته نماند که صائب در کنار این شاعران به کرات در اشعارش از مولوی نیز یاد کرده است.] براون پس از نقل بخش عمده‌ای از ارزیابی‌های شبلی نعمانی، در بخش «چند شعر منتخب از صائب»، ۴۵ بیت از اشعار او را برگزیده و در باب انگیزه‌ی خود از این انتخاب آورده است:

> «فرد»های ذیل از اشعاری است که چندین سال قبل از کتاب *خرابات* استخراج کرده و در دفتری یادداشت کرده‌ام. آن زمان که من در زبان فارسی مبتدی بودم از این ابیات بسیار خوشم آمد و اکنون نیز به نظرم خیلی دلپذیر می‌آیند.» (۲۰۱)

در انتخاب‌های براون ابیات بسیار مشهوری دیده می‌شود که از شعرشناسی او حکایت می‌کند. از آن جمله است:

www.tabarestan.info تبرستان

ریشه‌ی نخل کهنسال از جوان افزون‌تر است
بیشتر دلبستگی باشد به دنیا پیر را
گفتگوی کفر و دین آخر به یکجا می‌کشد
خواب یک خواب است اما مختلف تعبیرها
ده در شود گشاده اگر بسته شد دری
انگشتْ ترجمانِ زبان است لال را

البته در نوشته‌ی براون هیچ نکته‌ی تحقیقی یا اجتهادی در باب شعر صائب دیده نمی‌شود. او جایی دیگر صائب را «چه از لحاظ سادگیِ عبارت و چه از حیث صنایعِ حسن تعلیل و ارسال المثل»، «جاذب و جالب» خوانده است. (۱۵۵) که مراد او از «ارسال المثل» همان «اسلوب معادله» است که شبلی نعمانی در *شعر العجم* از آن به «مثالیه» تعبیر کرده است.

شعرالعجم شبلی نعمانی در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۳۶-۱۳۳۴ به فارسی برگردانده شد. شبلی را باید آخرین حلقه‌ی زنجیره‌ی تذکره‌نویسان و ادبای برجسته‌ی شبه قاره خواند که به سبب بهره‌گیری از پشتوانه‌ی سنت نقدنویسی و تذکره نویسی در شبه قاره، ذهنی نقّاد و نکته سنج داشت. او که از ستایشگران نحله‌ی میانه رو سبک هندی است و اعتقادی به شاعرانی چون جلال اسیر، شوکت بخاری و بیدل ندارد، در ضمن سخن از تمهیدات رایج در شعر این دوره، شیوه‌ی مختار کلیم و صائب را «مثالیّه» خوانده و آن را «ادعایی کردن و برای اثبات مدعا دلایل شاعرانه پیش کشیدن» تعبیر می‌کند. (۱۷:۳) که چنانکه اشاره شد مراد او همان «تمثیل بندی» یا «اسلوب معادله» است.[۱۲۹] او جای دیگر اشاره کرده است که این شیوه در شعر امیر خسرو دهلوی نیز سابقه داشته است. (۳: ۱۸۲) اما جای دیگر همچون یک سبک شناس خبره می‌نویسد «لیکن صائب آن را به کثرت به کار گرفته است.»[۱۳۰] (۱۷-۱۶۹) شبلی معتقد است شعر و شاعری در زبان فارسی از رودکی آغاز شده و به صائب ختم گردیده است. (۳: ۱۵۸)

البته شبلی به صائب انتقادهایی نیز دارد، از جمله می‌نویسد او نمی‌بایست در کنار ستایش از شاعرانِ بزرگ گذشته و شاعران همروزگار خود، غزل میرزا جلال اسیرِ شهرستانی را می‌ستود. او این عمل صائب را «نخستین قدمِ خرابیِ ذوق» می‌خواند که بعدها به ظهور شاعرانِ پیچیده گو و نازک خیالی چون

ناصرعلی هندی، بیدل و شوکت بخاری انجامیده است. (۳: ۱۶۶) به اعتقاد او این شاعران به خلاف کسانی چون کلیم و صائب، از «زبان، یعنی الفاظ و محاوره بندی» بیگانه شده بودند. (۳: ۱۸۸) اگرچه سخن او درباره‌ی فاصله‌گیریِ شعر این شاعران از زبان روز، سخن درستی است، اما اینکه او ستایش صائب از اسیر شهرستانیِ نازک خیال را موجب شکل‌گیریِ جریانی در شعر سبک هندی دانسته، سخن درستی نیست و با واقعیت‌های جامعه‌شناسیِ ذوق ادبی همخوانی ندارد.

در زمان حیات نیما، پس از برگزیده‌ی حیدرعلی کمالی از شعر صائب، چند منتخب دیگر از شعر این شاعر انتشار یافت که در شناساندن شعر او تأثیر فراوانی داشته است. زین‌العابدین موتمن در سال ۱۳۲۰ ***اشعار برگزیده‌ی صائب*** را با مقدمه‌ای ۱۱۴ صفحه‌ای منتشر کرد. موتمن از ستایشگران شعر صائب است. عمده‌ی مؤلفه‌هایی که اوبرای شعر صائب برمی‌شمارد، در سخنان کمالی نیز آمده است. موتمن سال ۱۳۳۳ در کتاب ***گلچین شعر صائب*** برگزیده‌ی دیگری از شعر صائب را در ۱۸۵ موضوع دسته‌بندی کرده است. او همچنین بخش قابل توجهی از کتاب ***تحول شعر فارسی*** (۱۳۳۹) خود را به بررسی شعر صائب و مؤلفه‌های شعر سبک هندی اختصاص داده است. (۳۸۰-۳۴۴)

پس از موتمن، امیری فیروزکوهی در سال ۱۳۳۳ بر منتخبی از شعر صائب [به همت بیژن ترقی]، مقدمه‌ای چهل و هشت صفحه‌ای نوشت. وی نیز همچون دیگران [البته به جز کمالی]، «ابرهای تیره‌ی اغراض» و «پرده‌های ضخیم بی‌خبری» را عامل اصلیِ گمنامیِ صائب دانسته است. (***کلیات*** صائب تبریزی ۲) امیری نیز همچون شبلی نعمانی معتقد است ابیات برجسته‌ی شاعران سبک هندی ادامه‌ی شیوه‌ی شاعران سبک عراقی [انوری، خاقانی، نظامی، ظهیر فاریابی و کمال‌الدین اسماعیل] است. (۶) او نیز همچون بسیاری، صائب را «فرد اکمل» شعر سبک هندی می‌خواند (۱۴) و البته در عین حال به وجود «اشعار بد» و نمونه‌های «بسیار» «استعارات و مجازات دور و خنک» در شعر صائب معترف است. (۶)

ارزیابی نیما از سبک هندی و شعر صائب

پس از این مقدمه‌ی نسبتاً طولانی اما به گمان ما ضروری، اکنون زمان

www.tabarestan.info تبرستان

بررسی تلقی نیما از سبک هندی و به خصوص شعر صائب است. از آنجا که شعر شاعرانی چون وحشی بافقی و محتشم کاشانی که از شاعران مکتب وقوع هستند، درآمدی به شعر سبک هندی است و اغلب با اندکی تسامح از این شاعران نیز به عنوان شاعرانِ سبک هندی نام برده می‌شود، تلقی نیما از شعر این شاعران را نیز در همین بخش مورد بررسی قرار داده‌ایم.

نیما نخستین بار در یادداشت سرآغازِ منظومه‌ی «افسانه» (۱۳۰۱) که خطاب به عشقی نوشته شده، آنجا که از ساختمان این منظومه که به اعتقاد او «یک طرز مکالمه‌ی طبیعی و آزاد» است و «آزادی در بیان و [امکان] طولانی ساختنِ مطلب» را برای شاعر به ارمغان می‌آورد، اشاره می‌کند: «سابقاً هم محتشم کاشانی و دیگران به آن نزدیک شده‌اند.»، اما «من سود بیشتری خواستم که از این کار گرفته باشم.» (*اشعار* ۳۷) نویسنده‌ی کتاب ***داستان دگردیسی*** به درستی حدس زده است که مراد نیما از «دیگران» شاعران مکتب وقوع است. (حمیدیان ۵۶) شاعرانِ این مکتب با زبانی صمیمی و روان و گاه حتی احساسات بیش از حد رقیق ـ که تأثیر آن را تا حدّی در مثنوی «قصه‌ی رنگ پریده» و منظومه‌ی «افسانه» نیز می‌توان دید ـ و بهره‌گیری از ساختار زبان محاوره، به توصیف روابط عاشقانه می‌پرداختند. نیما بعدها به هنگام انتقاد از تلقی فروید از عشق، از میان شاعرانِ این مکتب به شعر وحشی بافقی نیز اشاره می‌کند. او ستایش از عشق‌های زمینی در «داستان‌های عاشقانه»ی شاعرانی چون وحشی را در تجسم روابط عاشقانه‌ی زمینی، در تقابل با داستان ***لیلی و مجنون*** نظامی می‌داند که شاعر سعی کرده در آن عشق را از ساحت‌های «انسانی» و زمینیِ به عرصه‌های ملکوتی و «فرشته و پریان» بکشاند. (*ارزش احساسات* ۲۳) بی‌گمان مراد نیما از شعر وحشی نمونه‌هایی نظیر ترکیب بند مشهور «دوستان شرح پریشانی من گوش کنید» (۲۷۵-۲۷۳) یا غزل‌هایی از این دست است:

ما چون زدری پای کشیدیم، کشیدیم — امید زهرکس که بریدیم، بریدیم
دل نیست کبوتر که چزبرخاست نشیند — از گوشه‌ی بامی که پریدیم، پریدیم...

(۱۰۳)

روانیِ بیان در بسیاری از غزل‌های محتشم نیز دیده می‌شود:

در چمن دیدم گلی روی توام آمد به یاد
نکهتی آمد ازو بوی توام آمد به یاد...

نرگس ازچشمک زدن شدفتنه در صحن چمن
شیوه‌های چشم جادوی توأم آمد به یاد
سرو را برطرف جو آورد در جنبش نسیم
جلوه‌های قدّ دلجوی توأم آمد به یاد...

(۷۱)

به نظر می‌رسد نیما پیش از سرودن «افسانه» نیز به شعر این شاعران توجه داشته است. برای مثال در مثنوی «قصه رنگ پریده، خونِ سرد» (۱۲۹۹) نیما در کنار بهره‌گیری از وزن، لحن و تعابیر «نی‌نامه»ی مولوی و زبان رو به سادگی نهاده‌ی اواخر عصر قاجار، بی‌گمان به شعر شاعرانی چون وحشی نظر داشته است. اگر سطرهایی از این مثنوی را با بخش‌هایی از ترکیب بند مشهور وحشی مقایسه کنیم، این مسأله روشن‌تر خواهد شد. در ابیاتی از شعر وحشی آمده است:

دوستان شرح پریشانیِ من گوش کنید
داستان غم پنهانیِ من گوش کنید
قصه‌ی بی‌سرو سامانیِ من گوش کنید
گفتگوی من وحیرانیِ من گوش کنید...

(۲۹۳)

و در شعر نیما آمده است:

من ندانم با که گویم شرح درد — قصه‌ی رنگ پریده، خون سرد...
بی‌مروت این جفاهایت چراست؟ — یارا! آخر آن وفاهایت کجاست؟
چه شد آن یاری که با من داشتی — دعوی یک باطنیّ و آشتی؟...
دیدمش، گفتم: «منم» نشناخت او — بی‌تأمل رو ز من برتافت او...

(۲۳-۲۲)

کسانی که با زبان و شیوه‌های بیانیِ شعر مکتب وقوع آشنایی دارند، تصدیق می‌کنند که شعر نیما بسیار به شعر شاعران وقوع‌گو قرابت دارد. همان‌گونه که ملاحظه می‌شود زبان در هر دو نمونه بسیار سهل و ساده گرفته شده است و محتوا نیز اگرچه صمیمی و صادقانه اما بازتاب دهنده‌ی احساسات سطحی است. معشوق در هر دو شعر زمینی است و شاعر از مخاطب می‌خواهد که به «شرح پریشانی» [تعبیر وحشی] و «شرح درد» [تعبیر

www.tabarestan.info تبرستان

نیما] او گوش فرا دهد. در هر دو شعر روابط عینیِ میان عاشق و معشوق یادآوری می‌شود و سخن از بی‌وفایی معشوقی به میان می‌آید که در گذشته در دسترس بود و اکنون عاشق را رها کرده است. البته نیما در میانه‌های شعر به مسائل مختلفی همچون پریشانی‌های روزگار، مذمّت مخالفانِ طرز شعریِ خود و شهرستیزی نیز گریز می‌زند، اما محوریت کلام بر سر عشق است. گفتنی است در عصر قاجار شاعران بسیاری برای نزدیک کردنِ زبان و بیان شعر به زبان روز و فاصله گرفتن از الگوهای زبانیِ شعر مکتب بازگشت تلاش کرده‌اند که از آن جمله‌اند: قائم مقام فراهانی در مثنویِ «جلایر نامه»، نسیم شمال در تمامیِ اشعارش، ایرج میرزا در غالب اشعارش، نظام وفا در برخی اشعارش و محمود غنی زاده در مثنوی «هذیان». و عجیب آنکه نیما در نامه به عشقی از شاعران مکتب وقوع که در ساده کردن زبان شعر فارسی مؤثر بوده‌اند سخن می‌گوید اما از شاعرانِ نزدیک به روزگار خود سخنی به میان نمی‌آورد. ابیاتی از مثنویِ «هذیان» غنیِ زاده را نقل می‌کنیم تا نزدیکی زبان نخستین منظومه‌ی نیما [«قصه‌ی رنگ پریده، خونِ سرد»] به این شعر [به عنوان نمونه‌ای از شعر آن سال‌ها] آشکار شود. این مثنوی در سال ۱۹۱۸ [= ۱۲۹۸] سروده شده است:

اینکه بینم عجبا حال تب است — یا تصاویر هیولای شب است...
آه آتش زسرم می‌خیزد — دوزخی از شررم می‌خیزد
این چه عمری است که برمن بگذشت — همه با ناله و شیون بگذشت
(۳۰-۲۸)

پیش از پرداختن به علل ادبیِ تعلق خاطر نیما به شعر سبک هندی، ذکر این نکته ضروری است که انگیزه‌ایِ عاطفی نیز در گرایش او به شعر این دوره مؤثر بوده است که همانا برخاستنِ یکی از بزرگترین شاعرانِ سبک هندی [طالب آملی (۱۰۳۶-۹۹۴ هـ . ق)] از خطه‌ی نزدیک به زادگاه اوست. طالب نیز همچون نیما تجربه‌ای ناکام در عشق داشته و مثنوی *طالب و زهره* که روایت پر سوز و گداز عشق ناکام او به زهره است و از زبان ستیِ النساء بیگم خواهر او بیان می‌شود، از دیرباز در آوازهای محلی چوپانان و گالش‌های خطه‌ی شمال زمزمه می‌شود. در موسیقی مازندرانی نیز مقامی با عنوان «طالبا» وجود دارد. بی‌گمان نیما از اوان کودکی و همچنین به هنگامِ سفرهای مکرر تابستانی‌اش به یوش تحت تأثیر این ترانه‌های محلی قرار می‌گرفته است. نیما

خود نیز بارها تعلق خاطر خود را به این ترانه‌ها یادآور شده است. (*نامه‌ها* ۲۷۹ و ۲۹۵، *سفرنامه* ۱۳۱) تعلق خاطر نیما به فرهنگ بومیِ زادگاهش را علاوه بر سرودن قریب به ششصد رباعی به زبان طبری و رفت و آمد مداومِ او به یوش، در تلاش او برای نوشتنِ کتابی با عنوان *تاریخ ادبیات ولایتی* (*نامه‌ها* ۲۹۵)نیز می‌توان ملاحظه کرد. نیما در پی نوشتنِ کتابی بوده تا در آن به شاعران فارسی‌سرا و بومی سرایِ مناطق شمالیِ کشور [مازندران و گیلان] بپردازد. نیما در نامه‌ای به شعر عجیب‌الزمان بارفروشی یا مازندرانی (ف: ۱۲۹۸ هـ . ق) نیز اشاره‌ای کرده است. (*نامه‌ها* ۳۷۸) با مرور تذکره‌های شعر فارسی روشن می‌شود که [بیش از هر دوره‌ای] در دوره‌ی صفویه شاعران فراوانی از این خطه برخاسته‌اند. این مسأله را می‌توان از مرور تذکره‌های مشهور عهد صفوی [همچون *تذکره‌ی نصرآبادی* و به خصوص *تذکرة المعاصرین* حزین لاهیجی] دریافت. نیما به خصوص در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۰۹-۱۳۰۷ که در نواحیِ مختلف مازندران [بابل و آمل] و گیلان [رشت، آستارا و لاهیجان] به سر می‌برده، با شیفتگیِ فراوان در پی یافتن جُنگ‌ها و بیاض‌های شاعرانِ این مناطق بود. از آنجا که در بخش «از میراث سنت» به این مسأله اشاره شد، از تکرار آن مطالب خودداری می‌کنیم. نیما بارها در *نامه‌ها* (۲۷۹، ۲۹۵-۲۹۴، ۳۷۲ و ۳۷۹) و *یادداشت‌ها*یش (۲۷۹) از طالب آملی یاد کرده است. او جایی از دوستی می‌خواهد که «تمام رباعیات و قصاید و قطعات او را بدون اینکه یک بیت از آن حذف شود ـ به علت اینکه ممکن است منظور من همان یک بیت باشد» ـ به عنوان «سوقاتیِ خوب» برای او بفرستد. (*نامه‌ها* ۳۷۲) او جایی دیگر از طالب با تعبیر «بهترینِ شعرای مازندران» که «به سبک خاقانی و ظهیر شعر گفته» یاد کرده است. و در ادامه از کسانی که نسخه‌های قدیمیِ خود را «آنتیک» می‌پندارند، گله می‌کند و در بیانی طنزآمیز می‌نویسد «در بارفروش یک نفر هست که زگیلِ صورتش را آنتیک می‌داند.» (~۲۹۵-۲۹۴) این مسأله خود بیانگر کمیاب بودنِ نسخه‌های شعر شاعرانِ سبک هندی در آن سال‌هاست. گفتنی است، اینکه نیما در آن تاریخ (۱۳۰۷) که مولفه‌های شعر سبک هندی هنوز به درستی شناخته نبوده شعر طالب را در سبک و اسلوب به شعر خاقانی و ظهیر فاریابی نزدیک دانسته از احاطه‌ی او به تاریخ شعر فارسی حکایت می‌کند. نیما از میان شاعران سبک هندی به فیاض لاهیجی [قرن ۱۱] نیز اشاره

www.tabarestan.info تبرستان

کرده و او را سرآمد شاعران گیلانی خوانده است. (~۳۷۱) نیما به شاعران بومی سرایِ مازندران نیز تعلق خاطر فراوانی داشت.

ستایش‌ها

اگر نیما در مقدمه‌ی منظومه‌ی «افسانه» در اشاره به شعر «محتشم و دیگران» و همچنین به هنگام سخن از وحشی بافقی در *ارزش احساسات* از بیان طبیعی و انعکاس لحظاتِ عاشقانه در شعر این شاعران سخن گفته ـ که همانگونه که اشاره شد مراد او شعر شاعران مکتب وقوع است ـ، در جاهای دیگر عمدتاً بر ابهام و تخیل بلند شعر سبک هندی تأکید می‌ورزد. او سال ۱۳۱۴ در کنار چند کتابی [*رستم در قرن بیستم* نوشته‌ی صنعتی‌زاده‌ی کرمانی و *دختر کاپیتان* اثر پوشکین و برگردان خانلری] که برای خواهرش ناکتا تهیه کرده بوده، کتاب *منتخبات صائب* را نیز برای او فرستاده بوده است. به احتمال قریب به یقین این کتاب همان برگزیده‌ی است که حیدرعلی کمالی در سال ۱۳۰۵ فراهم آورده بوده است. نیما در بخشی از نامه‌ای که در باب این آثار به خواهرش نوشته، اشاره می‌کند:

> *منتخبات صائب* را حالا اگر نپسندیدید، بگذارید بماند، مثل درخت رشد کرده به موقع ثمرش می‌رسد. وقتی انسان مدتی در دنیا زندگی کرد و پخته شد کتاب صائب را باز می‌کند و نمونه‌ای از تمایلات خود را در آن خواهد یافت. اما می‌دانم که تک بیت‌های آن همین حالا هم به شما فکر می‌دهد. شاید بیشتر از *تاریخ ادبیات ایران*[۱۳۱] آن را بخوانید. (۵۷۰)

جالب است بدانیم این سال (۱۳۱۴) همان سالی است که گرایش‌های تند سوسیالیستی و واقع‌گراییِ اجتماعی سال‌های ۱۳۱۱-۱۳۰۹، - که در تقابل با خیال پردازی‌های شعر سبک هندی است - تا حدّی در نیما تعدیل یافته بوده است. او درست یک سال بعد در نامه به هدایت از سمبولیسم شعری خود سخن می‌گوید (*نامه‌ها* ۵۹۱) و یکی دو سال بعد شعرهای سمبولیستی «ققنوس» و «غراب» را می‌سراید. نیما ابهام شعر سبک هندی را به ابهام آثار سمبولیستی نزدیک دانسته و خیال‌انگیزی آن را ستوده است، حال آنکه سال ۱۳۱۰ که در اوج جامعه اندیشی بوده، در نامه‌ی منظوم خود به خانلری به نفی

«شیوه‌ی هندی» پرداخته و سرودن بدان شیوه را در تقابل با آرمان‌های اجتماعی خود ارزیابی کرده است. (*اشعار* ۵۸۷) نیما در *ارزش احساسات*، در برابر غزل‌های «رئالیست»ی تاریخ شعر فارسی ـ که یقیناً مراد او غزل‌های شاعرانی چون فرخی سیستانی، انوری و سعدی است ـ از غزل‌های سبک هندی یاد می‌کند که به «اعلی درجه‌ی دقت و رقّت معانی خود رسیده» و به «مکتب سمبولیسم»[۱۳۲] نزدیک شده است. (۳۳) او همچنین در یکی از یادداشت‌های (۱۳۲۳) «حرف‌های همسایه»، در باب نظریه‌ی بُوالو (۱۷۱۱-۱۶۳۶) در *هنر شاعری* Art Poetic، که معتقد بوده شعر باید «آسان مشکل» باشد، [یعنی آسان فهمیده شود ولی سرودن آن مشکل باشد]، می‌نویسد، غالب آثار «رئالیست»ی چنین‌اند: «خالی از عمق و خیال و حسّ عمیق». و در ادامه می‌افزاید: «اما از من چیزی را که باید بشنوید «مشکل آسان» [است]، یعنی مشکل فهمیده شود، اما آسان گفته شده باشد.» نیما در پایان این یادداشت، در مقابل شعر «آسان» هومر، فردوسی و سعدی از «شعر هندی» یاد می‌کند که به اعتقاد او، از آنجا که شعر «مرحله‌ای از تکامل خود را پیموده»، نمونه‌ای از آن «اشکال» [= شعر مشکل و مبهم] است. (*شعر و شاعری* ۳۲-۳۱)

نیما همین سال (۱۳۲۳) در یادداشتی دیگر «اشعار هندی» را نمونه‌ای از «حدّ کامل شعر» می‌خواند و علت اینکه مردم شعر این دوره را نمی‌پسندند در «تنبلی و خوش نشینیِ» آنان می‌داند که «لقمه‌ی جویده می‌خواهند» و «نمی‌توانند شعرهای دقیق را در دماغ خود هضم کنند.» (~۳۹)

او سال بعد (۱۳۲۴) در یادداشتی که پیرامون «ابهام» در شعر نوشته، می‌نویسد:

> اما شعر عالی برای مردم عالی است... ادبیات سبک هندی هم نتیجه‌ی این خیال پروری است. اعلاء درجه‌ی ترقی شعر ایران است. اما این ادبیات برای آن‌هایی که با خیال‌شان گردشی نداشتند و خواستند جویده و خرد کرده لقمه به دهان آن‌ها بگذارند، سنگین بود. مرده‌ها می‌دانید یک ذره تکان نمی‌خورند. آن‌ها را مثل پاندول ساعت ممکن است به طناب بست و گردش ساده داد. این بود که در زمان پیدایش این سبک، این عقیده که شعر «ثقیل الفهم» نباید باشد قوت گرفت. باز اشتباه نکنید، هنوز به قوّت خود باقی است. (~۸۰-۷۹)

www.tabarestan.info تبرستان

انتقادها

همان‌گونه که بارها اشاره کرده‌ایم، نیما کمتر به ستایش تقدیس گونه از شاعری می‌پردازد. او اغلب به وجوه مثبت و منفی کار هر شاعر اشاره می‌کند. نیما به رغم همه‌ی ستایش‌هایی که از شعر سبک هندی و صائب به عمل آورده و در کنار برجسته‌ترین شاعران مورد علاقه‌ی خود [نظامی و حافظ] از صائب به عنوان شاعری که از حیث «استیل»، «کاملاً» با پیشینیان تفاوت دارد، یاد کرده («نیش خاری برای چشم‌های علیل» ۶۱)، اما عمدتاً به «تک بیت‌ها»ی او (*نامه‌ها* ۵۷۰) و «شاه بیت‌ها»ی دیگر شاعران سبک هندی اشاره می‌کند که «مثل تک بیت‌های آدم‌های معمولی» است که گاه «شعر خوبی» نیز از آب در می‌آید. (*یادداشت‌ها* ۲۸۶) بی‌گمان نیمایی که در سراسر دوران شاعری خویش به «هارمونی» و ترکیبِ کلی شعر اهمیت می‌داده، در این اشارات، در عین ستایش از این «تک بیت‌ها» به پراکندگی و فقدان فرمِ درونیِ حاکم بر بخش عمده‌ای از غزل‌های سبک هندی انتقاد کرده است. او جایی (۱۳۰۶) صراحتاً از صائب بدان جهت که «خیالات را دسته دسته درهم» فشرده، انتقاد کرده است. (*نامه‌ها* ۲۲۱) نیما جایی دیگر (۱۳۲۴) به هنگام اشاره به مسأله‌ی مهم «ترکیب» [= ساختار و فرم درونی] می‌نویسد، گاهی هستند کسانی که «بَدَک غزل» نمی‌گویند و به شیوه‌ی سبک هندی «مضمونی و تشبیهی و مَثَلی» بجا دارند، اما «همه‌ی اینها برق ذوق و استعدادی است که باید به کار کامل‌تر برود.» (*شعر و شاعری* ۹۷) گفتنی است، در این عبارت مراد نیما از «مَثَل» همان «تمثیل» یا «اسلوب معادله» است.

کافی است به ابیات غزل صائب [با آنکه شعرش در قیاس با شعر بسیاری از شاعران همروزگارش یکدست‌تر و منسجم‌تر است] دقت کنیم تا دریابیم که گاه جز وحدت وزن و ردیف و حروف قافیه، عاملی دیگر ابیات غزل او را به هم پیوند نمی‌دهد. راه ساده‌ترِ فهم این مطلب آن است که پس از گشودنِ مضمون هر بیت، کل غزل را به نثر روان برگردانیم تا به پراکندگیِ ابیات بیشتر پی ببریم. این خصیصه را اگرچه تا حدّی در پاره‌ای از اشعار حافظ نیز می‌توان ملاحظه کرد، اما این مؤلفه در شعر سبک هندی بسیار پررنگ است. همچنین ابیات غزل حافظ عمدتاً دارای «تنوع» است تا «تناقض». همان‌گونه که پیش‌تر آمد در این دوره شاعری که شعر او از انسجام و یکدستیِ

بالایی برخوردار است، بیدل است. شعر بیدل اگرچه گاه ـ به ویژه برای مخاطب ناآشنا- از تزاحم و فشردگیِ تصاویر و تخیل و ابهام افسار گسیخته آسیب دیده، اما کمتر دچار پریشانی و پراکندگیِ تناقض آمیز شده است. اما در روزگار نیما شعر بیدل تقریباً در ایران ناشناخته بود. در صورتِ آشنایی نیما با شعر بیدل او احتمالاً با احتیاط بیشتری از پراکندگی و دسته دسته بودنِ ابیات در شعر شاعران سبک هندی سخن می‌گفت. گفتنی است، اگرچه در دهه‌ی سی و به هنگام حیات نیما دیوان و منتخب شعر بسیاری از شاعران سبک هندی منتشر شده بود،[۱۳۳] اما با فراهم آمدن تدریجی زمینه‌های التذاذ از خیطه‌های متنوع ذوق [که نشانه‌ی آن انتشار مقاله‌ی «بیدل دهلوی» (۱۳۴۷) (*شاعر آینه‌ها* ۲۸-۱۵) شفیعی کدکنی است] است که به تدریج توجه ایرانیان به شعر بیدل جلب می‌شود.[۱۳۴] هشت سال بعد (۱۳۵۵) علی دشتی در فصلِ «صائب یا بیدل» کتاب *نگاهی به صائب* (۳۱-۱۵) بیدل را شایسته‌ی عنوانِ «قهرمان سبک هندی» دانسته است. شعر برخی از شاعران سبک هندی در آن سال‌ها آنقدر ناشناخته بوده است که در اواخر دهه‌ی سی، شاعری گیلانی مشهور به «استاد غواص» غزل‌هایی از حزین لاهیجی را به نام خود در محافل و انجمن‌های رسمی مطرح می‌کرده و در مطبوعات منتشر می‌نموده و کسی از کار سرقت او باخبر نمی‌شده است، تا آنکه شفیعی کدکنی ـ که خود از شیفتگان غزل‌های «استاد» بوده ـ با ملاحظه‌ی غزل‌های شاعر یاد شده در دیوان حزین مسأله را آشکار ساخته است. (*حزین لاهیجی، زندگی و زیباترین غزل‌های او*، مقدمه، هشت و نه) نیما خود در یکی از *یادداشت‌های* سال ۱۳۳۷ هنگام بازگویی خاطرات سفر خود به رشت، می‌نویسد: «و آشنایی مهم من با غواص، شاعر پیرمرد بود که در رشت رئیس انجمن [ادبی] بود و گمنام مانده است.» (۳۰۰) از این سخن نیما می‌توان به این نتیجه رسید که او به گونه‌ای غیر مستقیم از ستایشگران شعر حزین لاهیجی نیز بوده است.

www.tabarestan.info تبرستان

۴- نیما و شعر شاعران

۴-۲- نیما و شاعران همروزگارش

در بخش‌های پیشین درباره‌ی اهمیت تلاش‌های شاعران و اندیشمندان حول و حوش عصر مشروطه در نگاه نیما، سخن به میان آمد. همان‌گونه که اشاره شد، علاوه بر اشارات پراکنده در دیگر آثار نیما، او بخش قابل ملاحظه‌ای از *ارزش احساسات* را به بررسی آثار نواندیشان عصر مشروطه اختصاص داده و آثار و افکار کسانی چون آخوندزاده، طالبوف، ملکم‌خان، بهار، میرزاده عشقی، دهخدا، نسیم شمال و... را مورد ارزیابی قرار داده است. نمونه‌هایی از تأثیرپذیری‌های احتمالی نیما از آراء اندیشمندان عصر مشروطه را در بخش «تلاش‌های اندیشمندان مشروطه» نشان دادیم. بی‌گمان نیما از شعر شاعران این عصر نیز تأثیر پذیرفته است. از آنجا که در ادامه به تلقی نیما از شعر نسیم شمال اشاره‌ای نخواهیم کرد، به نقش یکی از شعرهای او در شکل‌گیری یکی از مشهورترین اشعار نیما اشاره می‌کنیم:

نیما در *ارزش احساسات* اگرچه از نقش نسیم شمال در شعر عصر مشروطه یاد کرده، اما انتقادهایی نیز به شعر او وارد کرده است. از جمله آنکه: ۱- در اشعارش از علی‌اکبر صابر، شاعر مبارز آذربایجان و سراینده‌ی اشعار عامیانه‌ی *هوپ هوپ نامه* تأثیر پذیرفته است. ۲- اشعارش منحصر به مطالبات عوام یا «طبقه سوم» است. (۸۲) اما شاید عجیب باشد اگر بدانیم نیما خود در شعر مشهور «خروس می‌خواند» (۴۲۲-۴۲۰) از مطلع و ردیف یکی از قطعه‌های نسیم شمال تأثیر پذیرفته است. نویسنده‌ی این سطور به هنگام

مطالعه‌ی کتاب *تاریخ مطبوعات و ادبیات ایران* (۲۰۷-۲۰۴)، نوشته‌ی ادوارد براون، ناگهان با شعری مواجه شد که در برخورد نخست گمان کرد، سطرهایی از شعر نیما را در مقابل خود می‌بیند. نخستین بند شعر نسیم شمال را نقل می‌کنیم:

می‌خوانْد خروسی به شبستان قوقولی قو
می‌گفت که‌ای فرقه‌ی مستان قوقولی‌قو
کو بهمن و کو رستم دستان قوقولی قو
آوخ که خزان زد به گلستان قوقولی قو
فریاد زسرمای زمستان قوقولی قو...
(۱۶۴)

تبرستان www.tabarestan.info

و شعر نیما اینگونه آغاز می‌شود:

قوقولی قو! خروس می‌خواند
از درون نهفتِ خلوت ده
از نشیب رهی که چونَ رگ خشک
در تن مردگان دواند خون...
(۴۲۰)

همان‌گونه که ملاحظه می‌شود اگر عبارت «به شبستان» را از سطر نخست شعر نسیم شمال حذف کنیم، نخستین سطرِ شعرِ نیما با جابه جایی کلماتِ شعر نسیم شمال سروده شده است. گویا آل احمد در مقاله‌ی معروف «پیرمردِ چشم ما بود» آنجا که در پاسخ به مقاله‌ی پرتو علوی، در اشاره‌ای طنزآمیز می‌نویسد:

> بحثی که در پیش است، بحث درباره‌ی مقایسه‌ی نیما با مایاکوفسکی‌ها و آلن پوها و پل الوارها است، نه مقایسه‌ی نیما با شاعر قافیه‌پردازی که از تنگی قافیه، خروس را در سرمای هوای برفی، سر دیوار می‌نشاند و اشک حسرت او را بر مرده‌ای که زیر برف پنهان شده است، روان می‌سازد. (*نیما چشم جلال بود* ۴۴)،

به همین شعر نسیم شمال و مصراع «فریاد ز سرمای زمستان قوقولی قو»، نظر داشته است.[۱۳۵]

غرض از این مقایسه آن بوده تا یادآور شویم نیما در کنار شعر غرب و

امکانات شعر گذشته، از تجربیات شاعرانِ همروزگار خود نیز بهره مـی‌بـرده و اگر گاه از شاعری انتقاد کرده، بدان معنا نیست که شعر آن شاعر را نمی‌خوانده و یا از او تأثیر نمی‌پذیرفته است.

همان‌گونه کـه نویـسنده‌ی کتـاب *تـاریخ تحلیلـی شـعر نـو* اشـاره کـرده (لنگرودی ۱: ۸۱) عجیب است که نیما به رغم آنکه به کرات از کـسانی چـون بهار، عشقی، نسیم شمال، عارف و دیگر شاعران عصر مشروطه در آثـارش یـاد می‌کند، از کـسانی که در حیطه‌ی نوآوری‌هـای فرمـی و تکنیکـی از پیـشاهنگان شعر جدید به شمار می‌رونـد [لاهـوتی، رفعـت، خامنـه‌ای و کـسمایی]، یـادی نمی‌کند. حال آنکه می‌دانیم نخـستین نمونه‌های شعر آزاد در فاصله‌ی سال‌هـای ۱۲۹۰–۱۲۸۰، سروده‌ی لاهوتی است و منوچهر شیبانی ـ که یکـی از نخـستین شاعران نوگرا و سپیدسرا است ـ اشاره می‌کند پـیش از آنکـه نیمـا را بـشناسد، اولین نمونه‌ی شعر نو را که از آثار لاهوتی بوده حدود سـال‌هـای ۱۳۱۹–۱۳۱۸ نزد سربازی روسی دیده و از فردای آن روز شروع کرده است به سرودن شـعر نو. (لنگـرودی ۱: ۲۸۰) عجیـب‌تـر آنکـه نیمـا از شـاعرانِ کـم اهمیتـی چـون حیدرعلی کمالی و مسعود فرزاد و همچنین شاعرانی کـه در دیگـر شـیوه‌هـای نوگرایی [همچـون شـعر هجـایی دولـت آبـادی و شـعر سـپید محمـد مقـدم] جستجوهایی کرده بودند یاد می‌کند، اما از کـسانی کـه آغـازگر همـان حرکتـی هـستند که او آن را دنبال کرده [یعنی شعر آزاد یا عروضی نیمایی] نامی نمی‌برد. گویا سخن اخوان آنجا که در یکی از گفتگوهایش اشاره می‌کند در زمان حیات نیما به پاره‌ای از تأثیرپذیری‌های او از نوگرایانِ عصر مشروطه اشـاراتی کـرده‌امَ [مراد اخوان مقاله‌ی «نوعی وزن در شعر امروز فارسی» است] و «برای اینکه بـه او برنخورد» کوشیده‌ام تا «با زبانی بسیار ملایم» این مسأله را نشان دهم (*صدای حیرت بیدار* ۴۴۰)، ناظر بر همین حساسیت نیما از یادآوریِ تجربیات شـاعرانی چون لاهوتی، رفعت، خامنه‌ای و شمس کسمایی در حیطه‌یَ شـعر آزاد اسـت. همان‌گونه که در سخن از تلاش‌های اندیشمندانِ عصر مشروطه آمـد، بـا آنکـه تجربیات این شاعران آن‌چنان دامنه‌دار و گستردهَ نبوده، اما احتمال اینکه نیما از شعر و اندیشه‌ی این شاعرانِ انقلابی بی‌خبر بوده باشد، تقریباً منتفی است. زیرا در مجله‌ی «نوبهار» بهار به انتقادهای رفعت از شعر گذشته پاسخ داده می‌شد و همان‌گونه که در سَخن از بهار خواهد آمد، در مجله‌ی «دانـشکده»ی بهـار نیـز

نمونه‌ای از شعر جعفر خامنه‌ای منتـشر شـده بـوده اسـت، و نیمـا بـه گـواهی نوشته‌هایش، مطالب مجله‌های بهار را پیگیری مـی‌کـرده اسـت. (*سـفرنامه* ۷۵، *یادداشت‌ها* ۱۱ و *شعر و شاعری* ۱۵)

در ادامه‌ی این بخش بـه ارزیـابیِ نیمـا از شـعر عـارف، بهـار، عـشقی و شهریار، و همچنین تأثیرگذاری‌ها و تأثیرپـذیری‌هـای او از شـعر ایـن شـاعران اشاره خواهد شد.

تبرستان
www.tabarestan.info

۴- نیما و شعر شاعران

۴-۲- نیما و شاعران هم‌روزگارش

۴-۲-۱- نیما و عارف

از مرور شعر شاعرانِ عصر مشروطه درخواهیم یافت، با آنکه شعر کسانی چون ادیب‌الممالک فراهانی، میرزاده عشقی، نسیم شمال و ابوالقاسم لاهوتی سرشار از بروز احساسات وطنی است، اما هیچ شاعری همچون عارف و ملک‌الشعراء بهار، شورمندانه از حسّ وطن‌پرستی خویش و مصائب ایران آن روزگار سخن نگفته است. این شور و شیدایی که بازتاب آرمان‌گراییِ ناسیونالیستیِ حاکم بر نهضت‌های فکری عصر مشروطه است، رنگ و بو و حسّ و حرکتی دارد که جز در حماسه‌ی فردوسی و نهضت‌های ملی ـ مردمیِ قرون دوم تا چهارم نظیری ندارد. با مرور بخش‌هایی از ***شهنشاه نامه‌ی*** فتحعلی‌خان صبا که تقلیدی است از اثر بی‌همانند فردوسی ـ و عجیب آنکه فاضل‌خان گروسی (۱۲۵۲-۱۱۹۸ هـ . ق) اثر صبا را برتر از ***شاهنامه*** دانسته (۱۴۹) ـ و مقایسه‌ی آن با شعر شاعرانی چون عارف و بهار و عشقی، بهتر می‌توان به این حقیقت پی برد.

سرگذشت عارف از غمگنانه‌ترین سرگذشت‌های تاریخ شعر فارسی است. او که تبارش را پشت در پشت ایرانی می‌دانست (۴۴۹) و کیخسرو و فردوسی و خیام را می‌ستود (۴۵۳-۴۵۲) شاهد و ناظر دو تجربه‌ی تلخ تاریخی بود: نخست، شکست انقلاب مشروطه، که او خود جایی از آن با تعبیر «انقلاب

ناقص» یاد می‌کند (۹۲-۹۱) و دیگری روی کار آمدنِ رضاخانی که عارف خود در آغاز کار مانند بسیاری ـ از جمله بهار، دشتی و مصدق ـ او را منجیِ ایرانِ پریشانِ آن روزگار می‌دانست. (۵۱۸-۵۱۱) ایران دوستیِ عارف تا بدان پایه بوده که بنا به تصریح خود او قتل کلنل محمدتقی خان پسیان کمرش را می‌شکند (۷۰) و سوگند خوردنِ به روح او گران‌ترین سوگند زندگی او می‌شود. (۱۶۱)

در مقایسه‌ی اشعار میهنیِ عارف و بهار، به نظر می‌رسد استادی و زبردستیِ بی‌بدیل بهار در تتبّع شعر گذشته، تا حدّی از گرما و جوشش شعر او کاسته است. اگرچه شعر عارف همچون شعر عشقی و لاهوتی و فرخی یزدی از آمیختگی زبان و بیان و تصاویر قدمایی و امروزین آسیب دیده، اما حرکت و حیات و هیجانی در آن موج می‌زند که شعر بهار از آن کمتر بهره برده است. با اینهمه نباید از خاطر دور داشت که فخامت لفظ و استواری قصاید بهار، درکنار شور وطن‌پرستی و آزادی‌خواهی او، همان مؤلفه‌هایی است که موجب ماندگاریِ شعر او شده است.

گفتنی است، شعر عارف ـ چه تصنیف‌ها و چه غزلیاتش ـ که به گونه‌ای شگفت‌آور با دانش موسیقایی و مهارت آوازه‌خوانی‌اش در آمیخته بود، تا حدّ زیادی وابسته به «زبان» روز و احساسات «زمانه»ی او بود و از همین رو همانند برخی از اشعار عشقی و بهار و لاهوتی و فرخی یزدی و تقریباً تمامی اشعار نسیم شمال، با شعار در آمیخته است. شعر عارف بیش از آنکه متعهد به شعریّت و شاعرانگی باشد، متأثر از عواطف و آرمان‌های بلند انسانی، ضرورت‌های سیاسی ـ اجتماعی و خواست توده‌ی مردم بوده است.

نیما از میان همروزگارانِ خود، در حیطه‌ی اخلاق و روحیات، هیچ شاعری را به میزان عارف نستوده است. با مرور دقیق سخنان نیما درخواهیم یافت، تمامی ستایش‌های او در حقّ عارف، متوجه آرمان‌های اجتماعی، حسّ وطن‌پرستی و ترانه‌ها و تصنیف‌های میهنی اوست؛ مؤلفه‌هایی که بیشتر به روحیات، موسیقی دانی و تصنیف سازی و آوازه خوانی عارف باز می‌گردد تا ارزش‌های فرمی و دقایق ساختار شعر او. (***سفرنامه*** ۷۳ و ۱۰۷ و ***نامه‌ها*** ۳۵۸) و این بدان سبب است که ارزش تصنیف و ترانه بیشتر در گرو لحظه‌ی اجرا و فرم موسیقایی آن است تا شکل مکتوبش؛ حال آنکه نیما به هنگام ارزیابی شعر

www.tabarestan.info تبرستان

عشقی و دهخدا و شهریار از مزیت‌های ساختاری یا فضل تقدمِ این شاعران در حیطه‌ی نوآوری نیز سخن به میان می‌آورد. نکته‌ی قابلِ توجهِ دیگر آنکه در *ارزش احساسات* و مجموعه‌ی *شعر و شاعری* که محصولِ دغدغه‌های انتقادی و دقایق نظریه‌پردازی نیما در باب شعر و عناصر آن است، نامی از عارف به میان نیامده، حال آنکه در *نامه‌ها*، *سفرنامه* و *یادداشت‌های روزانه‌ی* نیما که مجال بیشتری برای بروز احساسات شخصی وجود داشته، به کرات از روحیات و خلقیات عارف سخن رفته است.

نیما بارها به هنگام ابراز تأسف و اندوهِ خویش از اوضاعِ سیاسی و اجتماعی، حال و روز خود را با عارف مقایسه می‌کند (*نامه‌ها* ۳۳۸ و ۳۶۷) و او را چون خود «پاک‌باخته» می‌خواند. (~ ۲۹۸) او به حال «تصنیف ساز معروفی» [= عارف] که در همدان سرگردان است، تأسف می‌خورد (~۲۸۹) و همچنین جایی می‌نویسد در تنهایی‌ها و دور افتادگی‌های مدت اقامت در بارفروش (۱۳۰۷)، این تصنیف‌های عارف بود که به من «مدد» می‌رساند. (*سفرنامه* ۱۰۷) نیما عارف را «نمونه‌ی تمام حسّ و هیجان ملی» می‌خواند:

> امروز... [سه نقطه از متنِ اصلی است] سال است که از انقلاب اول [=مشروطه] می‌گذرد و مملکت یک نفر عارف را به وجود آورده است که نسبت به همه‌ی مردم عصبانی است. وجود این شخص شاید نمونه‌ی تمام حسّ و هیجان ملی باشد. معهذا این طور است که مشاهده می‌شود. (*سفرنامه* ۱۵۵-۱۵۴)

و این سخنِ نیما گزافه‌گویی نیست. عارف خود در نوشته‌ای با عنوان «تصنیف‌های من» اشاره می‌کند که من زمانی ساخت تصنیف را آغاز کردم که مردم فکر می‌کردند تصنیف را تنها باید برای فواحش و ببری خان ـ گربه‌ی شاه شهید ـ ، ساخت. (۳۳۱) او جای دیگر در باب فضل تقدم خود در ساخت تصنیف‌های وطنی می‌نویسد:

> اگر من هیچ خدمتی دیگر به موسیقی و ادبیات ایران نکرده باشم، وقتی تصنیف وطنی ساخته‌ام که ایرانی از ده هزار نفر یک نفرش نمی‌دانست وطن یعنی چه. تنها تصور می‌کردند وطن شهر یا دهی است که انسان در آنجا زاییده شده باشد. (۳۳۴)

نیما سال ۱۳۳۱ در نامه‌ای که خطاب به رسّام ارژنگی دوست دیرینه‌اش نوشته، آورده است:

> یاد آن روزهایی که در آن بالاخانه با هم صحبت می‌کردیم و عارف با کمال بی‌حوصلگی می‌نشست که از او مجسمه بسازید و شب‌ها اغلب خیابان دور و دراز را که به یک میخانه منتهی می‌شد با هم طی می‌کردیم! (*نامه‌ها* ۵۶۴)

به نظر می‌رسد در کنار عوامل یاد شده، عاملی دیگر که موجب احساسِ قرابتِ روحی و فکری نیما با عارف می‌شد خشم و نفرتی است که در آثارِ عارف نثار کسانی شده که او در جریان انقلاب مشروطه و پریشانی‌های پیش از عصرِ استبداد رضاخانی، به آن‌ها دل خوش کرده بود؛ کسانی که بعدها تغییر ماهیت دادند و خود به جرگه‌ی مستبدین و فرصت طلبان پیوستند. همان‌گونه که به هنگام اشاره به تلقی نیما از مشروطه خواهان آمد، نیما نیز دل پرخونی از چهره‌های فرصت طلب آن دوره داشت. او سال ۱۳۰۸ که در حقیقت آغاز مرحله‌ی تازه‌ای از دگرگونی‌های اجتماعی اندیشه‌ی اوست، می‌نویسد:

> اصلاً مواظبت اخلاقی از من دور شده است. مثل عارف با هر کس که دم از وطن و خدمت به مردم می‌زند، بدبین هستم وعصبانی می‌شوم. (*نامه‌ها* ۳۵۸)

و سال بعد، پس از اشاره به بیزاری از «وکلای مجلس» و «وزرای نامی» و کسانی که دم از «خدمت به ملت و وطن» و «آزادی» می‌زنند، می‌افزاید:

> امروز برای من و عارف انتساب یافتن به عناوین این اطفال، که اغلب از جرگه‌ی روزنامه‌نویس‌های مزور بیرون می‌آیند، خیلی ننگین و سهم‌انگیز است. (~۳۶۷)

در کنار این اشارات که عمدتاً متوجّه جانب اخلاقیِ شخصیت عارف است، نیما دو بار به فرم شعر عارف نیز اشاره کرده است. نخست آنجا که در یادداشتی با لحنی خشم‌آگین در اشاره به خانلری می‌نویسد، برای یافتنِ نمونه‌هایی از به کارگیری اوزانِ مختلف در شعری واحد، ضرورتی ندارد که به تصنیف‌های قدیم تاجیکی مراجعه کنیم، زیرا در تصنیف‌های عارف «و دیگران» نیز نمونه‌هایی از این دست تجربه‌ها را می‌توان یافت (*یادداشت‌ها* ۲۳۰)؛ و

تبرستان www.tabarestan.info

روشن است که به کارگیری دو وزن در یک شعر ـ که نیما خود سال ۱۳۳۷ در شعر «شب همه شب» آن را آزموده و تجربه‌ی ناموفقی از کار درآمده ـ کار بسیار دشواری است، اما در تصنیف سازی و ترانه‌سرایی به جهت ظرفیت‌هایی که شعر در همراهی با موسیقی می‌یابد، با تبحّرِ آهنگ ساز و خواننده در انتقال از یک گوشه و دستگاه به گوشه و دستگاهی دیگر [که در موسیقی «مرکب خوانی» خوانده می‌شود]، این کار ساده‌تر صورت می‌پذیرد.

نیما جایی دیگر (۱۳۰۸) در کنار اشاره به رواج «شعرهای عمومی یا بازاری»، به سبک و سیاق صابربک شاعر ترک ـ که اشاره‌ای است به اشعار نسیم شمال ـ ، به محتوای اشعار «وطنی» عصرِ مشروطه اشاره می‌کند که گمان کرده می‌شد نمونه‌ای از «تجدّد» واقعی است. در ادامه می‌افزاید: «در حقیقت همه اشتباه کرده بودند و به آن‌ها نشان داده‌ام چطور.» (*نامه‌ها* ۳۲۹) با احتمال نسبتاً بالایی می‌توان گفت نیما در این عبارت به صراحت وطنیه سرایی‌های شاعرانی چون ادیب الممالک، عارف، حیدرعلی کمالی، نسیم شمال، بهار و... نظر دارد.

تبرستان
www.tabarestan.info

۴- نیما و شعر شاعران

۴-۲- نیما و شاعران همروزگارش

۴-۲-۲- نیما و ملک‌الشعراء بهار

اشاره‌ای به شعر و شخصیت بهار

اگر دوره‌ی قریب به یک قرن و نیمیِ مکتب شعری بازگشت را که با ظهور شاعرانی چون آذر بیگدلی، هاتف، عاشق و مشتاق اصفهانی آغاز می‌شود و با تکرار مکررات شاعرانِ کهن سرای همروزگار بهار [وحید دستگردی، ابراهیم الفت، عباس فرات، محمدعلی ناصح و...] تقریباً رو به خاموشی می‌گراید را ـ با آنکه در این فاصله شاهد ظهور شاعرانِ نسبتاً قابل توجهی همچون هاتف، نشاط، قائم مقام، قاآنی، یغما، شیبانی و ادیب الممالک هستیم ـ یکسره عقیم و بی‌بهره از هر گونه شعر و بارقه‌های شاعرانه بدانیم، بی‌گمان با ظهور شاعری چون بهار و سروده شدن قصاید استواری نظیر «ای دیو سپید پای در بند...»، «فغان زجغد جنگ و مُرغوای او...»، «مه کرد مسخَر دره و کوه لزَن را...» و... ، دیگر نمی‌توان گفت کوشش‌های عمدتاً بی‌ثمر شاعرانِ بازگشت، یکسره به هرز رفته بوده است؛ زیرا خاندان بهار از بازماندگان و ادامه‌دهندگانِ همان سنت شعری بوده‌اند. از همین رو بهار در آن مثنوی ـ مستزاد مشهور که به ارزیابی جریان‌های شعر فارسی پرداخته، پس از آنکه از «ضعفِ بی‌اندازه» و «فکرهای سست» و «تخیل‌های عجیبِ» شعر سبک هندی

یاد می‌کند، «تتبّع» شاعرانِ عصر بازگشت در دواوینِ «استادان» گذشته را «وجه حلّ» معضلِ شعرِ سبک هندی می‌خواند، که «چه صحیح و چه غلط» موجب «تازه» شدنِ «آیین و کیش» شاعری گردید. (*دیوان اشعار*، ۲:۲۵۵)

شعر بهار شکل تکامل یافته و ثمره‌ی صد و پنجاه سال تتبّع و ممارستِ زبانی ـ بیانیِ شاعرانِ عصر بازگشت در اسلوب قصیده‌سرایی به سبک و سیاقِ شاعران قرونِ ۶-۴ است، که به سبب پیوند خوردنِ با روح زمان و بازتاب التهاباتِ تاریخیِ اواخر عهد قاجاری و پهلوی اول و دوم، متناسب با امکانات و ظرفیت‌های محدود و مقید خود به باروری رسیده است. واژه‌های «محدود» و «مقید» را به کار بردیم تا یادآور شده باشیم از فرمِ سنتیِ قصیده که در روزگار بهار چند قرنی از زمینه‌های اقتصادی و سیاسی ـ اجتماعیِ مؤثر در پیدایشش می‌گذشته، نباید چندان فراتر از ظرفیت‌ها و توانایی‌هایش انتظار داشت.

بهار شخصیتی چند وجهی و جامع‌الاطراف داشت و با قاطعیت می‌توان از او با عناوینی همچون: «شاعر و تصنیف سرای برجسته و صاحب سبک»، «سیاست مدارِ مبارز و مترقی»، «مدیر مجلات و انجمن‌های ادبیِ تأثیرگذار» و بالاخره «محقق و مصحح نامدار»، یاد کرد. هر یک از حیطه‌های یاد شده به تنهایی کافی است تا کسی را به چهره‌ی سرآمدِ روزگارِ خود بدل کند، و بهار یک تنه تمامی این امتیازهای بزرگ را در خود جمع کرده بود. او به سبب حضور فعال و تأثیرگذار در مقطع حساسی از تاریخ ایران و همچنین تحرک و طراوتی که در اسلوب فاخر قصیده‌سرایی ایجاد کرد ـ البته نباید پیشاهنگی کسانی چون قائم مقام و ادیب الممالک را فراموش کرد ـ صدای مستقل و منحصر به فردی یافته است. بهار را باید در کنار کسانی چون فرخی یزدی، پروین اعتصامی، شهریار و یکی دو تن دیگر، از سنت‌گرایانِ نسبتاً خلاق سده‌ی اخیر به شمار آورد. از همین رو نمی‌توان با براهنی که در مقایسه‌ی میان بهار و نیما، می‌نویسد: «شعر بهار اوج انحطاط شعر کهن فارسی است.» (*طلا در مس* ۲: ۶۹۴)، همداستان بود و بهار را «متعلق به هزار سال پیش» دانست. (*تاریخ مذکر* ۲۵) این تعابیر بیشتر در باب شعر شاعرانی چون وحید دستگردی و عباس فرات و محمدعلی ناصح صادق است تا شعر بهار.

به خلاف آنچه مشهور است، بهار و شیوه‌ی مجلات «نوبهار» و «دانشکده» مدافع تجدد تدریجی و گام به گام است، نه مخالف سرسخت

هرگونه نوآوری؛ این تعادل بهار را می‌توان در درج اشعار و مقالات متنوع و برگردان شعر و نثر اروپایی در مجلات یاد شده مشاهده کرد. بهار حتی معتقد است:

یا مرگ یا تجدد و اصلاح — راهی جز این دو پیش وطن نیست
ایران کهن شده است سراپای — درمانش جز به تازه شدن نیست
عقل کهن به مغز جوان هست — فکر جوان به مغز کهن نیست
زاصلاح اگر جوان نشود مُلک — گر مُرد جای سوز و حَزَن نیست

(*دیوان اشعار* ۱: ۲۹۷)

www.tabarestan.info تبرستان

البته با نقل این ابیات بر آن نیستیم که بهار در زمره‌ی نوگرایان آن روزگار بوده؛ زیرا اولاً در آن عهد تفسیرهای متعددی از تجدد در عرصه‌ی اندیشه و فرهنگ وجود داشته و ثانیاً از مرحله‌ی ادعا تا ارائه‌ی شعر جدید در عرصه‌ی عمل فاصله‌ی بسیاری وجود دارد و بهار خود کمتر توانسته است این دو نقطه را به هم نزدیک کند. او خود جایی تجربه‌های گهگاهی خود در چهارپاره‌سرایی را در حدّ «اختلاط» و تجربه‌ای در عوالم نوجویی و رفع ملالت مقطعی در سرودن به شیوه‌ی قدما خوانده است. ابیات زیر نشان می‌دهد این‌گونه آزمون‌ها برای بهار بیشتر در حکم نوعی تفنن و تنوع طلبی و «تمدّد اعصاب» بوده، تا شیوه و روش مختار او در شاعری:

بهارا همتی جو اختلاطی کن به شعر نو
که رنجیدم زشعر انوری و عرفی و جامی
مکرّر گر همه قند است خاطر را کند رنجه
زبادامم بد آید بس که خواندم چشم بادامی

(*دیوان اشعار* ۱: ۵۰۳)

گفتنی است که، در کارنامه‌ی شعری بهار قطعاتی در قالب چهارپاره [«سرود کبوتر» (۱۳۰۱) و «مرغ شباهنگ» (۱۳۰۲)] نیز وجود دارد که به خصوص قطعه‌ی نخستین به سبب طراوت، روشنی بیان و انعکاس عواطف شخصی شاعر، و همچنین تاریخ سروده شدنش، شعر پراهمیتی است.

ارزیابی نیما از شعر و شخصیت بهار

نخستین اشارات نیما به آثار و آرای بهار به سال‌های ۱۳۰۸-۱۳۰۷

بازمی‌گردد. او با آنکه با خود عهد می‌بندد به هیچ انجمن و جمعیتی قدم نگذارد، مجله‌ی «دانشکده»ی بهار را پس از مجله‌ی «بهار» اعتصام الملک، مهمترین نشریه‌ی ادبیِ آن سال‌ها می‌خوانَد. (*سفرنامه* ۱۵۱) البته نیما به رویکرد آموزشی و اجتماعی مجلات بهار انتقادهایی نیز دارد. برای مثال جایی از اینکه در نخستین شماره‌ی مجله‌ی «نوبهار» اوامرِ خشک اخلاقی همچون «اراده داشته باش. عشق داشته باش» درج شده بود، انتقاد می‌کند. (*نامه‌ها* ۲۹۹–۲۹۸) همان‌گونه که در بخش «تقدم تغییر فرهنگی» اشاره شد، نیما معتقد بوده به جای این‌گونه امر و نهی کردن‌های بی‌ثمر، باید به فکر فراهم آوردن زمینه‌های مناسب بود؛ زیرا در آن صورت خواه ناخواه معضلات اجتماعی نیز از میان خواهد رفت.

نیما سال ۱۳۰۸ از اینکه به خلاف دشتی، نفیسی و بهار، از مال و مُکنت بهره‌ای نبرده و متناسب با شأن و منزلتش با او رفتار نمی‌شده گله‌مند است. (*سفرنامه* ۱۵۱) طرفه آنکه سال‌ها بعد جز عبدالعظیم قریب که به اعتقاد او «از همه بهتر می‌داند و بهتر نوشته است دستورش را»، دیگر نویسندگان کتاب *دستور پنج استاد* را ـ که بهار نیز از جمله‌ی آنان بوده – «بی‌سواد» و اثرشان را «حقیقةًافتضاح» می‌خواند. البته نیما در یادداشتی دیگر مقام و منزلت بهار را فراتر از همایی ارزیابی می‌کند. (*یادداشت‌ها* ۲۷۲) گویا ستایش نیما از عبدالعظیم قریب از آن روست که وی پس از کسانی چون میرزا حبیب اصفهانی نویسنده‌ی *دستور سخن* (۱۲۸۹ هـ . ق) و محمدحسین انصاری مولف *تنبیه الصبیان* (۱۲۹۸ هـ . ق) از پیشاهنگان نهضت دستورنویسی به شیوه‌ی جدید بوده است. نیما در پایان این یادداشت آورده: «اگر عمری باشد «دستور به دستور» را بنویسم که انتقاد از این کتاب باشد.» (*یادداشت‌ها* ۲۶۲) این ادعا از جانب نیمایی که از همان سال‌های آغاز شاعری کاستی‌های زبانیِ آثارش مورد انتقاد بوده بسیار عجیب است؛ و گویا پرداختن به مباحث دستوری، معناشناختی و ریشه‌شناختیِ واژگان «کجوور»، «نور»، «بَندار»، «شهر شهر»،[۱۳۶] «زربَفت» و «نیماور» (~۲۷۴–۲۷۲) پاسخی بوده به انتقادها و تردیدهایی که در باب فارسی دانی او بر سر زبان‌ها بود.

اما در عرصه‌ی شعر، نیما معتقد بوده از آنجا که «افراد صبور و ستمدیده‌ی ملت ما هنوز ربط ذوق و احساسات خود را نسبت به شعرهای

قدیم... از دست نداده‌اند»، باید گفت «بهار استاد زبردست شعر فارسیِ ما بود.» (*شعر و شاعری* ۴۱۹) نیما در *ارزش احساسات* آنگاه که نخستین بارقه‌های شعر معاصر را برمی‌شمارد، از شعر «کبوتران من» [در *دیوان* بهار: «سرود کبوتر» ۲: ۳۶۶–۳۶۵] یاد می‌کند که به اعتقاد او بهار را «به تقلید از روش نوین برده است.» (۸۲) بی‌گمان نیما واژه‌ی «تقلید» را با دقت و از سر آگاهی به کار برده است. او می‌خواهد بگوید ملک‌الشعراء بهار که قصیده‌سرایی زبردست بوده، متأثر از فضای نوگرایانه‌ی آن سال‌ها، در شیوه‌ی تازه نیز طبعی آزموده، و نوآوری رویه‌ی ثابت شاعری او نبوده است. البته نیما آنقدر منصف است که از کنار این شعر بهار به سادگی نگذرد. با اینهمه، همان‌گونه که پیش‌تر نیز یادآور شدیم در «استاد» خوانده شدنِ بهار از جانب نیما بویی از تعریض و «ذمّ شبیه به مدح» به مشام می‌رسد، که همانا کهن‌گرایی بهار است. نیما جایی دیگر نیز بهار را «یگانه استاد به سبک قدیم در زمان ما» خوانده است. (*نامه‌ها* ۷۰۶) بی‌گمان در نگاه نیمای نوگرا و معتقد به تحول و تطور عالَم و به تبع آن هنر، «در زمان ما» «یگانه استاد به سبک قدیم» بودن، اگرچه خالی از اهمیتی نیست، اما این استادی، استادیِ مقید و مشروط است نه استادیِ علی‌الاطلاق و در معنای حقیقی کلمه. این‌گونه ارزیابی را در نقل قول اخوان از تلقی نیما از بهار نیز می‌توان ملاحظه کرد؛ اخوان می‌گوید زمانی که با نیما درباره‌ی بهار صحبت می‌کردم، نیما گفت:

> غیر از «دماوندیه»ی مشهور، بهار «دماوندیه»ی دیگر هم داشته است، شنیده‌اید یا نه؟ و بعد شروع کرد به خواندن چند بیتی از آن و پس از آن چند بیت از قصیده‌ی دماوندیه‌ی مشهور بهار را خواند. (*صدای حیرت بیدار* ۲۰۵)

نیما در پاسخ به اخوان که از آگاهی او از اشعار بهار در حیرت مانده بود، می‌گوید: «باور کنید ما بهار و امثال ایشان را می‌شناسیم و در حدّ خود به آن‌ها احترام می‌گذاریم، اما آن‌ها هستند که نمی‌توانند ما را بشناسند.» همان گونه که ملاحظه می‌شود نیما در این عبارت نیز بهار و شاعرانی چون او را «در حدّ خود» شاعران بزرگی می‌خواند.

نیما سال ۱۳۳۵ می‌نویسد با همه‌ی تفاوت‌های اسلوب شعر من با شعر بهار و به رغم آنکه از «سی چهل سال پیش»، «احتیاج برای بیان مطالب

www.tabarestan.info تبرستان

زندگی»، راه مرا از راه بهار جدا کرده، اما در تمام این مدت می‌توان ردّ شعرهای مرا در اشعار بهار جستجو کرد. (*نامه‌ها* ۷۰۶) نویسنده‌ی این سطور پس از جستجو در دیوان بهار تنها توانسته است به وحدت وزن و تا حدی نزدیکی لحن شعر «ای شب» (۱۳۰۱) نیما و شعر «دماوندیه»ی دومِ (۱۳۰۱) بهار پی ببرد، که البته به سبب مشخص نبودن تاریخ دقیق سروده شدنِ این دو شعر، نمی‌توان با قطعیت به تقدم یکی بر دیگری رأی داد.[۱۳۷] ضمناً اینَ دو شعر و بسیاری از اشعاری که در آن سال‌ها در این وزن سروده شده، تداومِ طنینِ مسمّط «وصیت‌نامه‌ی صور اسرافیل» دهخدا است. به سطرهای آغازین این سه شعر دقت کنید:

ای مرغ سحر چو این شب تار — بگذاشت زسر سیاه کاری (دهخدا)
هان‌ای شب شوم وحشت‌انگیز — تا چند زنی به جانم آتش (نیما)
ای دیو سپید پای در بند — ای گنبد گیتی‌ای دماوند (بهار)

به گمان ما بهار در سرودنِ این شعر علاوه بر اینکه ممکن است از شعر دهخدا و مثنوی «ای شب» نیما ـ، که خطابی است خشم‌آگین به شب و مآلاً اوضاع آشفته‌ی آن روز ـ، تأثیر پذیرفته باشد، متأثر از قطعه‌ای چهار پاره گونه از جعفر خامنه‌ای است که در سال ۱۳۳۴ هـ . ق [= ۱۲۸۵-۱۲۸۴ هـ . ش] سروده شده است؛[۱۳۸] قطعه‌ای که بنا به تصریح آرین پور نخست در تهران و بعدها در تبریز منتشر شد. شعر بهار و نیما، هم در وزن و هم در اشاره به فجایع و وحشت و لحنِ پرخاشگرانه و خطاب‌آلود به عناصر طبیعت، به شعر خامنه‌ای شباهت فراوانی دارد.[۱۳۹] روی سخن خامنه‌ای با قرن بیستم و نفرین و لعن و دشنامش متوجه فجایع جهان است که بی‌گمان علاوه بر پریشانی‌های ایران، به جنگ جهانی اول نظر دارد؛ اما شعر بهار خطاب به قله‌ی دماوند است و شاعر به تهران و رجال و عام و خاص آن پرخاش کرده و همه را از دمِ تیغِ تند انتقاد خود گذرانده است. برای آسان‌تر شدنِ کارِ مقایسه بخش‌هایی از شعر خامنه‌ای را نقل می‌کنیم:

ای بیستمین عصر جفاپرور منحوس
ای آبده وحشت و تمثال فجایع

برتاب زما آن رخ آلوده به کابوس
ساعات سیاهت همه لبریز فضایع

دیدار تو مُدهش‌تر از انقاض مقابر
شالوده‌ات از آتش و پیرایه‌ات از خون
هر آنِ تو با ماتم صد عائله مشحون
از جورِ تو بنیان سعادت شد بایر...

نفرین به توای عصر فریبنده و غدار
لعنت به توای خصم بشر دشمن عمران
ای بوم فروکش نفس‌ای داعی خسران
زین پس مشو اندر پی ویرانی آثار...

(به نقل از: آرین پور، یحیی ۲: ۴۵۵-۴۵۴)

تبرستان
www.tabarestan.info

لحن «دماوندیه»ی بهار بسیار به لحن این چهار پاره نزدیک است. وزن هر دو شعر نیز از متفرعات بحر هزج است. شعر خامنه‌ای بر وزن «مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ فعولن / فعولان» [هزج مثمن اخرب مکفوف محذوف / مقصور] سروده شده و وزن شعر بهار نیز «مفعولُ مفاعلن فعولن / فعولان» [هزج مسدس اخرب مقبوص محذوف / مقصور] است. برای آنکه تصور نشود بهار یا نیما از اشعار خامنه‌ای ـ که با توجه به قطعات بازمانده از او شاعرتر از رفعت و شمس کسمایی بوده ـ بی‌خبر بوده‌اند، یادآوری می‌کنیم که در شماره‌ی ۱۰ مجله‌ی «دانشکده»ی (۱۳۳۷ هـ . ق) بهار، شعری از خامنه‌ای با عنوان «زمستان» درج شده است. (۵۶۱-۵۵۹)

تأثیرپذیری نیما از شعر بهار

و اکنون نمونه‌هایی از تأثیرپذیری نیما از بهار: از مرور اشعار نیما روشن می‌شود که «دماوندیه‌ی دوم» بهار چنان تأثیری در ذهن او برجای گذاشته بوده که حتی تا سال‌ها بعد نیز طنین آن را در اشعارش می‌توان شنید. برای روشن‌تر شدنِ تأثیر این قصیده‌ی شکوهمند ـ که از نقاط توفیق آمیزِ تلاقیِ شعر بازگشت با روح زمانه است ـ بر ذهن و زبان نیما، بخش‌هایی از اشعار نیما را

شده از بهار است. به گمان ما نیما در قطعه‌ی «نعره‌ی گاو» (۱۳۱۰) نیز در حیطه‌ی قوافی و لحن حماسی‌گونه از «دماوندیه»ی بهار تأثیر پذیرفته است. نیما در این قطعه همچون قصیده‌ی بهار که در آن قوافی غریب الاستعمالی همچون «آوند»، «آفند»، «ارغند»، به کار گرفته شده، از قافیه‌هایی همچون «ریوند»، «افرند» و... استفاده کرده است. (۱۶۵-۱۶۴) البته غالب این واژه‌ها در شعر نیما خوش ننشسته است، حال آنکه در آرکائیسم شعر بهار، با آن لحن خطابی و بیان خشم‌آگین و پرخاشگرانه، به دور از هر تکلفی با ساختار شعر درهم تنیده شده است.

نمونه‌ی دیگر بهره‌گیری نیما از شعر بهار را می‌توان در تأثیرپذیری شعرِ «مرغ مجسمه»ی (۱۳۱۸) او از شعر «مرغ خموش» (۱۳۰۸) بهار جستجو کرد. شعر بهار این‌گونه آغاز می‌شود:

یک مرغ سر به زیر پرانْدر کشیده است مرغی دگر نوا به فلک بر کشیده است
(۲ : ۴۷۴)

که شعری است از دوران محبوس بودن او. بهار در این شعر دو مرغ نمادین را با هم مقایسه کرده که یکی کامیاب است و دیگری افسرده و جفادیده. او در بیت پایانی خود را همچون آن مرغی می‌خواند که «دَم در کشیده است»:

یا چون بهار از لطمات خزان جور سرزیر پر نهفته و دَم در کشیده است

شعر «مرغ مجسمه»ی نیما این‌گونه آغاز می‌شود:

مرغی نهفته بر سر بام سرای ما
مرغی دگر نشسته به شاخ درخت کاج
می‌خواند این به شورَش گویی برای ما
خاموشی است آن یک، دودی به روی عاج
(۲۳۳)

شعر نهایتاً می‌خواهد این پیام را منتقل کند که: آن مرغی که نهفته و عزلت‌جو است و خاموشی پیشه کرده [اشاره به انزوای نیما و همه‌ی هنرمندان راستین] به رغم فاصله گرفتن ظاهری‌اش از مردم، با تمام وجود در فکر آنان است؛ و مرغ دیگری که هیاهو به راه انداخته است و به اصطلاح سنگ مردم را به سینه می‌زند [اشاره به فرصت طلبان عرصه‌ی سیاست و اجتماع]، «مرده‌ای» بیش نیست:

www.tabarestan.info تبرستان

با این شعر مقایسه می‌کنیم:

بهار:

... چون گشت زمین زجور گردون سرد و سیه و خموش و آونـد
بنواخت زخشم بر فلک مشت آن مشت تویی تو ای دماونـد
(۲ : ۳۵۳)

و بخش‌هایی از شعر «از ترکش روزگار» (۱۳۰۵) نیما:

... زان شصت پریده از سر سوز
آن تیر منم منم که امروز
آئین من است جنبش من (۱۰۷)

در کنار وحدت وزن، نیما مصراع «آن مشت تویی توای دماوند» شعر بهار را به مصراع «آن تیر منم منم که امروز» بدل کرده است. در سطرهای نخستینِ شعر نیما، ترکیبِ «دیوان پلید» نیز آمده که می‌تواند متأثر از نخستین مصراعِ شعر بهار [=ای دیو سپید پای دربند] باشد. همچنین در شعر بهار تعبیر «دل زمانه» در مصراع «شو منفجرای دل زمانه» آمده است و نیما در شعرش آورده است: «دائم چو دل زمانه می‌سوخت.» (۱۰۷)

بهار جایی دیگر از این قصیده می‌گوید:

تو مشت درشت روزگاری از گردش قرن‌ها پس افکند
ای مشت زمین بر آسمان شو بر وی بنواز ضربتی چند...
شو منفجرای دل زمانه وان آتش خود نهفته مپسند
خامش منشین سخن همی گوی افسرده مباش خوش همی خند
(۲: ۳۵۳)

و نیما سال ۱۳۱۰ در نامه‌ی منظوم خود به خانلری که قصیده‌ای است با نزدیکی‌هایی در حیطه‌ی وزن به شعر بهار ـ و ما در فواصل مباحث بارها به این شعر استناد جسته‌ایم ـ می‌سراید:

من شاعر مردمی دگر هستم وز بین همه دگر دگر سانم
شیرم که به بیشه جایگه دارم دریا که به دل بی است طوفانم
من آتش جَسته از تنِ قرنم بیرون شده از دلِ کهستانم
(۵۸۶)

همان‌گونه که ملاحظه می‌شود بیت آخرِ این ابیات، چکیده‌ی ابیات نقل

مرغی نهفته بر سر بام سرای ما
مبهم حکایت عجبی ساز می‌دهد
از ما برسته‌ای است ولی در هوای ما
بر ما در این حکایت، آواز می‌دهد

(۲۳۴)

گفتنی است، هر دو شعر در یک وزن سروده شده است. با ذکر این نمونه‌ها جای هیچ شکی باقی نمی‌ماند که نیما مانند هر شاعر بزرگی از تمامی تجربیات شاعران همروزگار خود بهره می‌برده است.

تبرستان
www.tabarestan.info

۴- نیما و شعر شاعران

۴-۲- نیما و شاعران همروزگارش

۴-۲-۳- نیما و میرزاده عشقی

بدعت‌های عشقی در عرصه‌ی نظریه و عمل شعری

میرزاده عشقی (۱۳۰۳-۱۲۷۲ هـ. ش) شاعری است که به خلاف شاعران آن روزگار [لاهوتی، فرخی یزدی، عارف قزوینی و...] به کرات در آثار منثور و سرآغاز اشعار و نمایشنامه‌هایش از نظریات شعری خویش نیز سخن گفته است و این مسأله خود حکایت از اهمیت نوآوری در نگاه او دارد. البته توجه عشقی به نظریه‌پردازی در حیطه‌ی شعر و نمایشِ منظوم عمدتاً به سال‌های ۱۳۰۰-۱۲۹۵ باز می‌گردد، سال‌هایی که هنوز التهابات سیاسی - اجتماعی، به آن حدّی نرسیده بود که فکر نوآوری در عرصه‌ی نظریه‌ی شعر را از سر او به در کند و این شاعر نوجو تمامی اهتمام نظریِ خویش را وقف عوالم سیاست و اجتماع کند.

عشقی در مقدمه‌ی شعر رمانتیک «برگ باد برده» (۳۰۸-۳۰۶) که از سروده‌های ایام اقامت او در استامبول (۱۲۹۶-۱۲۹۵) است، می‌نویسد:

> این ابیات را نیز به شیوه‌ی تازه، با نظریات و ملاحظاتی که من در انقلاب ادبیات پارسی و تشکیلات نو در آن دارم هنگام توقف در استامبول که اندیشه‌ی پریشانی دور از وطن در فشارم گذاشته بود،

سرودم. (۳۰۶)

این شعر مستزاد گونه نقطه‌ی عطفی در تاریخ شعر غنایی معاصر به شمار می‌رود. قید «نیز» در عبارت عشقی بیانگر آن است که او پیش از این شعر نیز ممارست‌هایی در عرصه‌ی نوآوری داشته است. بی‌گمان این قطعه به پیروی از رمانتیسم متأثر از آثار نویسندگان و شاعران قرون ۱۸-۱۷ فرانسه - که سال‌ها پیش از ورود به نشریات ایران، به محافل فرهنگی کشورهای عربی و عثمانی آن روز راه یافته بود - سروده شده است. عشقی در این شعر علاوه بر تازگیِ نسبیِ قالب، از مناسبات و مقررات متعارف شاعرانه فراروی کرده است. ازجمله، به توصیف جزئیات زمان و مکان پرداخته، از زبانِ روز بهره جسته، و در کنار «دهان خُرد» و «نگاه شهلا»ی معشوق که از نمادپردازی شعر گذشته برگرفته شده، «چشم قهوه‌آسا» و «گیسوی خرما رنگ» او را به تصویر کشیده است. این قطعه اگرچه رنگ و بوی اشعار ترجمه‌ای آن سال‌ها را به ذهن متبادر می‌کند، به سبب دمیدنِ فضایی تازه در کالبد شعرِ آن روزگار، اثری شایان توجه است.

عشقی سال ۱۲۹۷ در یادداشت سرآغاز شعرِ «نوروزی نامه» - که در باب ستایش عظمت ایران کهن و درخواست «اتحاد و یگانگی ایرانیان و ترکان [عثمانی]» برای «پیروزی این دو ملت در سایه‌ی اتحاد و یگانگی» سروده شده است ـ به گونه‌ای مفصل‌تر به تشریح نظریات نوجویانه‌ی خود می‌پردازد. او ضمن ستایش از ادبیات گذشته و اذعان به اینکه ادبیات ایران تنها عامل سرافرازی مردم ایران در جهان است، یادآور می‌شود این بزرگداشت ادبیات گذشته نباید ما را محکوم به تبعیت از قدما کند. عشقی خواهان «جلا» و «صیقل» یافتن ادبیات گذشته و تبعیت آن از «جریان زمانه» است. او در کنار مسلّم دانستنِ نوآوری، به سبب ماهیت ساری و جاری جهان ـ احتمالاً متأثر از اندیشه‌های سوسیالیستی آن روز ـ، دنباله روی از جریان‌های شعری «مغرب‌زمین» را نیز روا نمی‌داند:

> مگر [این‌گونه] نیست که به پند همه‌ی فلاسفه‌ی دنیا، هرآنی تمام عناصر کائنات حتی جمادات هم تغییر حالت پیدا می‌کند. من هر چند تا به هان [حال؟] کاوش کرده‌ام، هیچ دلیلی به دست نیاورده‌ام که به حکم آن ادبیات پارسی را بیش از جمادات غیرقابل تغییر بدانم...!

> ولی باز با همه‌ی این سخنان با برخی از ادبایی که به تازه [= تازگی] در تجدید ادبیات ایران جدیّت می‌ورزند، هم آرزو نیستم. زیرا آنان تجدید ادبیات پارسی را تبدیل اسلوب آن به اسلوب مغرب زمین در نظر گرفته و آنچه می‌نگارند فقط غالب [قالب؟] آن عبارت از پارسی است وگرنه تماماً روح و سخنان مغرب زمینی در آن دمیده شده و این خود باعث می‌شود که بکلی اصالت ادبیات پارسی را سلب کرده و در آینده، آهنگ ادبیات ایران زمین را رهین ادبای اروپا بدارند. شک ندارم که اجرا کنندگان این مقصد! در برابر ارواح حیثیت ملی ایرانیت، مورد سرزنش خواهند بود. پندار من این است که بایستی در اسلوب سخن سرایی پارسی تغییری داد و در این تغییر نبایستی ملاحظه‌ی اصالت آن را از دست داد! اندام اسلوب ادبیات ایران چنانچه فرتوت شده و محتاج به تغییر است، همانا مناسب آن است که از قماش تازه‌ی دست نخورده‌یی در خورد اندامش، جامه آراست نه کهنه‌پوش جامه‌ی ادبیات سایر اقوامش کرد. (۲۶۱-۲۶۰)

تبرستان www.tabarestan.info

عشقی ناسیونالیست، در این مقدمه‌ی حساب شده و از سر دقت و دغدغه، که حکایت از تعلق خاطر او به زبان «پارسی» و فرهنگ «ایران زمین» دارد، نظریه‌ی شعری خویش را ارائه داده است. همان‌گونه که در ادامه خواهد آمد عشقی در سال‌های پیش از ۱۳۰۰، هنوز دچار تب تند انقلابی‌گری و روحیه‌ی آنارشیستی نشده بود، از همین رو در سطرهای نقل شده روح تعادل و خردورزی حاکم است. جالب آنکه عشقی که چند سال بعد، دم از «عید خون» می‌زند و آرزوی وضعیتی آخرالزمانی دارد و معتقد است باید همه چیز را زیر و زبر کرد، در بخشی از همین یادداشت بر خود فرض می‌داند قافیه شدن غیرمتعارف واژه‌های «گُنَه» و «قَدَح» را توضیح دهد (۲۶۱) و در شعر «عشوه سازی» (۱۲۹۸) پس از آنکه «ی» نکره را با «ی» مصدری قافیه کرده، در پانویس توضیح داده است: «اگر [در] این دو بیت «یا»ی نکره را قافیه کردم، چون شعر خوب بود حاضر نشدم از غزل حذفش کنم.» (۳۶۷) این مسأله نشان می‌دهد در نظر عشقی تجدد در حیطه‌ی هنر، امری است به مراتب ظریف‌تر و دشوارتر از دگرگونی‌های سیاسی ـ اجتماعی.

عشقی سال بعد (۱۲۹۸) در شعر «سرگذشت تأثرآور شاعر» (۳۱۶) [ترجیع‌بندی است که بنا بر تصریح شاعر تنها بند چهارم آن باقی مانده و

ماهیت رمانتیک آن از عنوانش پیداست]، همه‌ی مصراع‌های اول را با هم و همه‌ی مصراع‌های دوم را نیز با هم قافیه کرده است. عشقی خود درباره‌ی محتوای این شعر می‌نویسد «درآن، تمام ادوار بدبختی‌های دوره‌ی زندگانی‌ام را ذکر کرده بودم». (۳۱۶) گرچه این قطعه از لحاظ ارزش شعری، شعر چندان مهمی به شمار نمی‌رود، اما در کنار نشان دادنِ دغدغه‌های نوآورانه‌ی شاعر در چینش قوافی، جزئی‌نگری در توصیف دقیق زمان و مکان و حالات روحی راوی [شاعر] و همچنین بهره‌گیری از عناصر زبانِ محاوره حائز اهمیت است:

... در منتها الیه خیابان، بُوَد پدید
تهران برون شهر، خرابه یکی بنای
فرشی که تا ابد، ار بلرزد همی هوای
گسترده مه، ز روزنه‌ی شاخه‌های بید
جز وای وای جغد نیاید دگر صدای
ساعت دوازده‌ست، هلا نیمه شب رسید
یک بیست ساله شاعری، آواره و فرید
با هیکل نحیف و خیالات غم‌فزای...
(۳۱۶)

بخش دیگری از نظریات نوگرایانه‌ی عشقی را - که به نظر می‌رسد متأثر از اشارات پراکنده در نمایشنامه‌ها و شیوه‌ی مناظره‌ای رسالات اندیشمندانی چون آخوندزاده، آقاخان کرمانی، ملکم‌خان و زین‌العابدین مراغه‌ای است ـ، می‌توان درنمایشنامه‌ی «حلواء الفقراء» (۱۳۰۰) ملاحظه کرد. (۳۳۰-۳۲۰) این اثر شرح مناظره‌ی «جمشید خان» نوگرای به فرنگ رفته است با «گرفتار خان»، «میرزا یاوه» و «ندیم باشی» حافظ تمامیّت سنت. آن بخش از نمایشنامه که کیمیاگر به گرفتار خان و ندیم باشی می‌گوید شرط تحقق عمل کیمیاگری من آن است که تصویر گربه را در ذهنتان مجسم نکنید و آن‌ها در انجام این کار در می‌مانند (۲۳۰-۲۲۹)، عیناً برگرفته از نمایشنامه‌ی «ملا ابراهیم خلیل کیمیاگر» آخوندزاده (*تمثیلات* ۴۰۷-۳۷۵) است. در نمایشنامه‌ی آخوندزاده نیز کیمیاگر آخرین راهی که برای مؤثر افتادن قدرت کیمیاگری خود به اهالی شهر «دخو» پیشنهاد می‌کند آن است که به مدت دو ساعت شکل میمون را به خاطر

نیاورند. اهالی نهایتاً از برآوردن این خواسته‌ی عجیب و غریب عاجز می‌شوند و عمل کیمیاگر به دفعه بعد و در نتیجه سرکیسه کردن مجدد اهالی، موکول می‌شود.

عشقی سال ۱۳۰۳ نیز در سرآغاز منظومه‌ی «سه تابلو» یا «ایدئال»، خود را آغازگر «یک شکل نوظهور» از «افکار شاعرانه» معرفی می‌کند که «انقلاب ادبیات ایران» را پی نهاده است. او در پایان آرزو می‌کند:

اگر نواقصی در آن دیدید چون در آغاز کار است مرا معذور بدارید، انشاء الله شعرای آینده دنباله‌ی این طرز گفتار را تکمیل خواهند کرد. (۱۷۳)

تبرستان www.tabarestan.info

عشقی همچنین در ابیات پایانی «چکامه‌ی جنگ» (۱۲۹۴) ـ که یکی از قصاید استوار آن روزگار و بیانگر توانایی‌های انکارناپذیر او در تتبّع شیوه‌های کهن [مشخصاً شعر انوری] است و به خلاف غالب اشعار عشقی و شاعرانی نظیر عارف و لاهوتی از تشتت‌های زبانی ـ بیانی کمتر آسیب دیده است ـ، در باب نوجویی خود می‌گوید:

... من تازه شاعرم سخن این‌سان سروده‌ام — وای ار که کهنه‌کار شوم در سخنوری
حیف است این قریحه‌ی زیبا بیوفتد — در روزگار سیاه سلندری
شاید همین قریحه در آینده آورد — الواح به زگفته‌ی سعدی و انوری
عشقی توخویش همسر دیگر کسان مکن — نی دیگران کنند، همی با تو همسری
(۳۶۳)

اما دریغ که عشقی «جوان افتاد.» او خود جایی سروده است:

من آن نیم که به مرگ طبیعی شوم هلاک
وین کاسه خون به بستر راحت هدر کنم
(۳۷۷)

نسبت منظومه‌ی «سه تابلو»ی عشقی با منظومه‌ی «افسانه»ی نیما

همان‌گونه که آمد، عشقی، به رغم آنچه تصور می‌شود، چند سالی پیش از نیما نگارش نظریات شعری و سرودن شعر را آغاز کرده بود و نخستین تجربه‌های شعری او به سال‌های ۱۲۹۵-۱۲۹۴ باز می‌گردد. شاید برخی براساس خطاب‌های نیما که گاه عشقی را «شاعر جوان» خوانده، گمان کرده

باشند عشقی جوان‌تر از نیما و درنتیجه تالی و مقلّد او بوده، حال آنکه عشقی متولد سال ۱۲۷۲ هـ . ش بوده و نیما در سال ۱۲۷۶ هـ . ش به دنیا آمده بوده است. همان‌گونه که در نقل نظریات شعری عشقی آمد، جز یادداشت کوتاه سرآغازِ منظومه‌ی «سه تابلو»، تمامی نظریات او پیش از سال ۱۳۰۰ ارائه شده، سالی که مقارن است با آغاز نگارش نامه‌ها و نظریات نیما.

اینکه عشقی در سرودنِ منظومه‌ی «سه تابلوی مریم» – چنانکه اشاره شد ـ خود آن را «دیباچه‌ی انقلابِ ادبیاتِ ایران» خوانده، متأثر از «افسانه»ی نیما بوده یا نه، پرسشی است که از همان سال‌های آغازینِ سروده شدنِ این منظومه، ذهن بسیاری را به خود معطوف کرده است. بسیاری معتقدند اگرچه نیما سعی کرده اینگونه وانمود کند که عشقی در سرودنِ «سه تابلو» متأثر از «افسانه» بوده، اما حقیقت امر آن است که عشقی پیش‌تر تجربه‌هایی را در شعر نمایشی از سر گذرانده بوده که نهایتاً به سرودنِ «سه تابلو» انجامیده است. نخستین بار تندرکیا که مخالفت‌های او با نیما و شعرِ او مشهور است، چنین نظری را ابراز داشته است. او معتقد است (۱۳۳۹):

> اما این ادعا که عشقی «ایدئال» را تحت نفوذ «افسانه» سروده جداً قابل تردید است. زیرا که خود عشقی در مقدمه‌ی همین «ایدآل»، خود را با آب و تاب فراوان مبتکر آن معرفی می‌نماید. آیا ممکن است در واقع به عکس باشد یعنی نیما فکر عشقی را قاپیده باشد؟! (به نقل از: شمس لنگرودی، ۲: ۵۳۸)

نویسنده‌ی *از صبا تا نیما* (۱۳۵۰)، در مخالفت با نظر ضیاء هشرودی در *منتخبات آثار* (۱۳۰۳)، که «سه تابلو»ی عشقی را متأثر از «افسانه»ی نیما دانسته بود، می‌نویسد:

> این نظر درست نیست و عشقی در سبک خود مستقل و مبتکر است و اسلوبی که در تابلوهای «ایدئال» انتخاب کرده، همان است که در بعضی از اشعار قدیم‌تر او نیز ـ مثلاً در «کفن سیاه» – به کار رفته است. (۲: ۳۷۷)

اما حقیقت آن است که به رغم آنکه عشقی از سال‌ها پیش «شعر نمایشی» یا بهتر است بگوییم فرم «نمایشِ منظوم» را می‌آزموده، نمی‌توانسته از

پرتو جذابیت‌های روایی و غنایی، و حیات و حرکت طبیعت در منظومه‌ی «افسانه»ی نیما به دور مانده باشد. مهمترین نشانه‌ی تأثیرپذیری عشقی از نیما آن است که شعرهای پیشینِ عشقی [جز «برگ باد برده» (۱۲۹۵) و «سرگذشت تأثرآور شاعر» (۱۲۹۸)] اغلب محتوایی ملی‌گرایانه و وطن دوستانه دارد، حال آنکه او در «سه تابلو»، آمیزه‌ای از رمانتیسمِ طبیعت‌گرایانه را با آرمان‌های اجتماعی درآمیخته است. بی‌آنکه بخواهیم فضلِ تقدمِ عشقی در عرصه‌ی شعر نمایشی و جزئی‌نگری او را در حیطه‌ی توصیفات انکار کنیم، باید یادآور شویم که بدگمان ما او توجه به حرکت و حیات عناصر طبیعت، توفیق در خلق موقعیت‌های غنایی، و همچنین آزادی در ثبت واقع گرایانه‌ی گفتگوی میان اشخاص منظومه‌ی «سه تابلو» را از «افسانه»ی نیما آموخته است. با اندکی دقت درخواهیم یافت عشقی پیش از سرودن «سه تابلو»، در نمایش‌های منظومش بیش از «تغنی» و «سرودن» به فرم نمایش و مقاصد سیاسی ـ اجتماعی می‌اندیشیده است. به بیان دیگر عشقی پیش از سرودن «سه تابلو»، بیشتر «نمایش منظوم» poetic drama می‌سروده، حال آنکه در «سه تابلو»، «شعر نمایشی» dramatic poetry سروده و به حیطه‌ی شعر در معنای اخصّ آن [آن‌چنانکه در «افسانه»ی نیما می‌بینیم] نزدیک‌تر شده است.

www.tabarestan.info تبرستان

ارزیابی نیما از شعر و شخصیت عشقی

از خطاب نیما به عشقی در مقدمه‌ی «افسانه»، آنجا که وی خود را در این شیوه پیشرو دانسته و به آزادی‌های عملِ شاعر در سرودن به سبک و سیاق «افسانه» اشاره کرده، می‌توان دریافت که نیما در آن لحظه خود را آغازگرِ جدی می‌دانسته که تجربه‌های جسته و گریخته‌ی دیگران را پیش برده و به سرانجامی رسانده است. در بخش‌هایی از این مقدمه آمده است:

> ای شاعر جوان! این ساختمان که «افسانه»ی من در آن جای گرفته و یک طرز مکالمه‌ی طبیعی و آزاد را نشان می‌دهد، شاید برای دفعه‌ی اول پسندیده‌ی تو نباشد و شاید تو آن را به اندازه‌ی من نپسندی ... خواهی دانست که این قدم، پیشرفت اولی برای شعر ما بوده است. اما حالا شاید بعضی تصورات کوچک کوچک نتواند به تو مدد بدهند تا به خوبی بفهمی که من جویای چه کاری بوده‌ام و تفاوت این ساختمان را با ساختمان‌های کهنه بشناسی. نظریات مرا در

دیباچه‌ی نمایش آینده‌ی من خواهی دید. این «افسانه» فقط نمونه است. (*اشعار* ۳۸-۳۷)

بعید می‌نماید عشقیِ شوریده سر و عصیانگر که بزرگ‌تر از نیما نیز بوده، در این منظومه بارقه‌های خیره کننده‌ای از نوآوری ندیده باشد و حاضر شده باشد آن را با حفظ مقدمه‌ی «ارشاد گونه»ی نیما در روزنامه‌ی «قرن بیستم» خود به چاپ برساند. این لحن و خطابِ استاد به شاگردوار را در دو نامه‌ای که نیما در سال ۱۳۰۳ به عشقی نوشته نیز می‌توان ملاحظه کرد. در صورت برقرار نبودن رابطه‌ی استاد ـ شاگردی میان نیما و عشقی در حیطه‌ی شعر، دلیلی نداشته که نیما در نامه‌ی دوستانه نیز همچنان همان لحن تعلیمی و موعظه‌گرانه‌ی خود را حفظ کند. نیما در این دو نامه که در آن‌ها همچنان سخن بر سر منظومه‌ی «افسانه» است، با اعتماد به نفس از شیوه‌ای که در پیش گرفته است سخن می‌گوید. در بخشی از نامه‌ی نخستین آمده:

... آن قسمت را بخوان. همان‌طور که در خیابان صحبت کردم، ببین از زبان «افسانه» من چطور بهار را وصف کرده‌ام و عنصری چطور. خواهی دانست کدام جهات را در طبیعت باید اتخاذ کرد. چه تفاوتی در بین صنعت و حیله و خودنمایی وجود دارد... اینجاست اولین نظریه‌ی من... خواهند گفت عشقی را هم گمراه کرده‌ام. ولی تو می‌دانی من تقصیر ندارم، استعداد گمراهی به حدّ افراط در تو وجود داشت. (۹۸-۹۷)

نیما در نامه‌ی دوم با تشریحِ جزئیاتِ تمهیداتِ زبانی ـ بیانیِ منظومه‌ی «افسانه» و تلاش خود در نزدیک کردنِ عوالم شعر و نثر به هم، می‌افزاید:

این است دوست من اصول عقیده‌ای که به جهت آن مرا ملامت می‌کنند. اما من به تمام آن‌ها می‌خندم. از مقابل تمام این اشخاص مثل شیر می‌گذرم... در این تجدید، بالاخره خرسندی من به تحسین توست و امید من به آینده‌ی جوان و طبیعت است. (۱۰۱)

همان‌گونه که یادآور شدیم از لحن کلام نیما اینگونه استنباط می‌شود که او خود را در این شیوه پیشروی بلامنازع می‌دانسته و در مقام شاعری تجربه‌گر در حال نشان دادنِ راه و چاه به عشقیِ جستجوگر بوده است.

نیما به کرات در آثار منثورش به تأثیرپذیری عشقی از منظومه‌ی «افسانه» اشاره کرده است. از جمله جایی می‌نویسد:

اولین بار که «افسانه»ی خود را به روزنامه‌ی جوان معروفی دادم، او آن را به دست گرفته بود، فکر می‌کرد، ولی می‌فهمید. به من گفت خوب راهی پیدا کرده‌ای. بعدها «ایدئال» خود را ساخت و برای من خواند. این به طرز آثار من نزدیک بود. به نظرم می‌آید خیلی زود موفق به ترویج شعر جدید خواهم شد. (*نامه‌ها* ۲۶۳ و همچنین *شعر و شاعری* ۱۷)

تبرستان www.tabarestan.info

نیما در نامه (۱۳۰۸) به ذبیح‌الله صفا، عشقی را تنها «شاعر این دوره» می‌خواند که نماند و نتوانست معایبش را برطرف کند. (۳۳۰) و جایی دیگر می‌نویسد عشقی به سبب «استعدادی» که داشت به سمت نوآوری‌های من کشیده شد. (*شعر و شاعری* ۱۶). مفصل‌ترین و دقیق‌ترین ارزیابی نیما از شعر عشقی در *ارزش احساسات* منعکس شده است، آنجا که نیما نخستین بارقه‌های نوگرایی را در شعر معاصر برمی‌شمارد:

در ضمن این جریان «ایدئال» میرزاده عشقی خواسته است که طرز وصف و اسلوب اروپایی را پیروی کرده باشد، جز اینکه در فورم و طرز وصف و حتی روش بیان به طوری که لازم بود، موفقیت نیافته است. با وجود این «ایدئال» و بعضی از آثار دیگر او نماینده‌ی ذوق سرشار و شوریدگی‌های کسی است که می‌تواند عنوان شاعری را دارا باشد. در خصوص فورم شعری هم گذشته از تقلید از افسانه یک آزادی شبیه به آزادی کلاسیک در اروپا (با مخلوط کردن وزن‌های مختلف) در نظر گرفته است، چنانکه در «کفن سیاه». نارسایی که در افکار میرزاده هست (و آن تقریباً صفت عمومی افکار همه‌ی نویسندگان و شعرای ماست) نداشتن پرنسیپ و نظر معین است. (۸۲)

به نظر می‌رسد اشارات مکرر نیما در باب تأثیرپذیریِ «سه تابلو»ی عشقی از «افسانه»، واکنشی است به یادداشت کوتاه عشقی در سرآغاز منظومه‌اش، آنجا که اثر خود را «شکل نوظهور» و «انقلاب ادبیاتِ زبانِ فارسی» خوانده است. (۱۷۴) بی‌گمان نیما در مقام سراینده‌ی منظومه‌ی «افسانه» و نویسنده‌ی نامه‌ها و یادداشت‌های پیشین خطاب به عشقی، چشم می‌داشته که

او در معرفی منظومه‌ی خود، آن را شکل تکامل یافته‌تر یا ادامه‌ی اسلوب «افسانه» بخواند، نه «شکل نوظهور» و «انقلاب ادبیات زبان فارسی». و البته این طبیعی‌ترین واکنش عشقی به نیمایی بود که هیچ‌گاه به هنگام حیات عشقی به تجربیات ارزشمند او در نوآوری‌های زبانی ـ بیانی و محتوایی اشاره‌ای نکرده بود و همواره خود را در جایگاهی فراتر از او می‌پنداشت. حال آنکه اگر سال مرگ عشقی (۱۳۰۳) را معیار ارزیابی و مقایسه‌ی میان تجربیات او و نیما قرار دهیم، بی‌گمان عشقی در آن مقطع تاریخی دارای اهمیت بیشتری بوده است. به گمان ما، تا زمانی که نیما اشعار «ققنوس» و «غراب» (۱۳۱۷–۱۳۱۶) را نسروده بوده نیز عشقی همچنان دارای اهمیت بیشتری بوده است.

این نکته را هم یادآور شویم که در غالب اظهار نظرها در باب تأثیرپذیری عشقی از نیما، سخن تنها بر سر نوعی تأثیرپذیری الهام گونه‌ی منظومه‌ی عشقی از «افسانه»ی نیماست، نه تقلید و تأثیرپذیری غیرهنرمندانه. به نظر می‌رسد غالب کسانی که در باب «سه تابلو»ی عشقی و تأثیرپذیری آن از شعر نیما سخن گفته‌اند ـ از جمله خود نیما ـ استقلال زبانی ـ بیانی و اهمیت انکارناپذیر «سه تابلو»ی عشقی را ستوده‌اند.

تناقض و تشتّت در اندیشه‌ی عشقی

اما اینکه نیما شعر عشقی و «همه‌ی نویسندگان و شعرای ما» را در آن سال‌ها بی‌بهره از «پرنسیپ و نظر معین» دانسته، سخنی است که اندکی نیاز به تأمل دارد و دیگران نیز آن را یادآور شده‌اند. محمد جناب زاده که از دوستان مشترک عشقی و نیما بوده ـ و پیش‌تر در بخش تلقی نیما از سعدی از او سخن به میان آمد ـ، سال ۱۳۲۴ در نقدی منصفانه و از سر دقت و تأمل تاریخی، پس از ستایش حمیّت، وطن دوستی و شور شاعرانه و فضل تقدم نوآوری‌های شعری عشقی، به نکاتی اشاره می‌کند که در آن لحظه‌ی تاریخی بسیار ارزشمند است. به اعتقاد او عشقی معلومات جامع و کاملی نداشت (به نقل از: عشقی ۶۳) و نمی‌دانست برای چه «عید خون» باید گرفت. (۶۴) جناب زاده می‌نویسد افکار و عقاید کسی که می‌گوید «خلقت من در جهان یک وصله‌ی ناجور بود»، چگونه می‌تواند تأثیری در پیشبرد اصلاحات اجتماعی داشته باشد؟! (۶۵) او شعر عشقی را «نتیجه‌ی امواج ذوقی و احساسات شاعرانه‌ی یک جوانِ ناکام

ایرانی» و «فصل مشترک دوره‌ی قدیم و جدید» می‌خواند. (۶۷) همان‌گونه که ملاحظه می‌شود جناب زاده نیز همچون نیما بر تناقض‌ها و تلاطم‌های اندیشه و شعر عشقی انگشت نهاده است. سعید نفیسی نیز که از دوستان مشترک عشقی و نیما بوده، سال ۱۳۳۷، عشقی را شاعری دانسته که در شاعری تکلیف خود را نمی‌دانسته است.[۱۲۰] (~۸۴) در عین حال باید دانست که این اظهارنظرها ـ با همه‌ی اهمیت‌شان ـ سال‌ها پس از مرگ عشقی بیان شده است و شعر و اندیشه‌ی عشقی، زاده‌ی اغتشاشی بوده که در پایان قرن سیزدهم و آغاز قرن چهاردهم هجری شمسی (۱۳۰۳–۱۲۹۴)، متأثر از فضای جنگ جهانی اول و آشفتگی‌های سیاسی ـ اجتماعی داخلی، بر جامعه و تاریخ ایران سایه انداخته بوده است. همچنین باید در نظر داشت که مقالات *ارزش احساسات* نیما [که در آن به «بی‌پرنسیپ»ی شعر عشقی اشاره شده]، در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۱۹–۱۳۱۸ به نگارش درآمده است. در این سال‌ها نیما پس از یک دوره‌ی نسبتاً طولانی «اغتشاش» (۱۳۰۳–۱۳۰۰) و «دگرگونی‌های» فکری (۱۳۱۵–۱۳۰۴) ـ که در بخش‌های پیشین به آن اشاره شد ـ، به استقلال نسبی در آراء و افکار اجتماعی و هنری دست می‌یابد که نهایتاً به سمبولیسم اجتماعی و فاصله گرفتن او از تلقی تبعیت بی‌چون و چرای هنرمند از هیجانات عمومی می‌انجامد. شعر خود نیما در آن سال‌ها (۱۳۰۳–۱۲۹۹) با همه‌ی دوری جُستن‌های او از محافل سیاسی و پرهیز از اشارات مستقیم سیاسی ـ اجتماعی، همچون شعر عشقی و بهار و عارف، تا حدّی دچار تناقض و بی‌بهره از اصول معین بوده است. نیما نیز در آن سال‌ها همچون دیگر شاعران آن روزگار در کشاکش گرایش به احساسات رمانتیک، تمثیل‌گرایی سنتی و منظومه‌های اجتماعی گرفتار بوده است؛ بهتر است بگوییم او نیز ناگزیر از پشت سر نهادن تجربیات تناقض آمیز ناشی از آمیزش عوالم دیروز و امروز بود.

گفتنی است که تضادها و تناقض‌های افکار و اشعار عشقی و پرخاشگری‌های پر رنگ سیاسی او عمدتاً منحصر به سال‌های ۱۳۰۳–۱۳۰۰ است. در فاصله‌ی سال‌های ۱۲۹۹–۱۲۹۴، اشعار عشقی عمدتاً محتوایی وطن دوستانه و ظلم ستیزانه دارد. در این سال‌ها همین عوامل و انگیزه‌ها به شعر و اندیشه‌ی او وحدت و انسجام می‌بخشیده است. در اشعار سروده شده در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۰۳–۱۳۰۰، دیگر حتی آرمان و آرزویی به نام وطنِ ایدئال

www.tabarestan.info تبرستان

نیز نمی‌توانسته پریشانی‌ها و آشفتگی‌های این شاعر شوریده را سر و سامان دهد و او مدام به این و آن می‌تاخته و از «عید خون» دم می‌زده است. عشقی شعرها و نمایش‌نامه‌هایی همچون «در بزرگداشت فردوسی» (۱۲۹۴)، «دفاع از زرتشت» (۱۲۹۵)، «نوروزی نامه» (۱۲۹۷)، «به نام عشق وطن» (۱۲۹۸)، «عید نوروز» (۱۲۹۸) را، که بر جملگی آن‌ها ذهنیت رمانتیک و ناسیونالیستی حاکم است، پیش از سال ۱۳۰۰ می‌سراید، حال آنکه اشعار پرخاشگرانه‌ی «عید خون» (۱۳۰۱)، «جمهوری نامه» (۱۳۰۳) و «سه تابلوی مریم» (۱۳۰۳) را پس از سال ۱۳۰۰ سروده است. همان‌گونه که اشاره شد، در این دوره است که عشقی چهره‌ای انقلابی و گاه حتی شورشی و آنارشیستی از خود بروز می‌دهد نه دوره‌ی نخست. نیما در قطعه‌ای که در رثای عشقی سروده به این بی‌تابی‌ها و هیجانات روحی عشقی اشاره کرده است:

عشقی که بود محرم اسرار ما به کار — عشقی نمودو عشق دگر را گرفت پیش
بسیار مرشتاب به کار آوریده بود — برجای تیغِ تیز سر را گرفت پیش
باپای خود برفت به گوری که کنده بود — راه و صراطِ اهل نظر را گرفت پیش...
(۵۸۴)

بی‌بهره‌گی شعر شاعران حول و حوش مشروطه از انسجام فکری، پی‌آمد ناموزونی تاریخی ـ فرهنگی قومیت ایرانی در آن روزگار است. [و ما پیش‌تر در بخش «ناموزونی تاریخی ـ فرهنگی» به تفصیل تلقی نیما را از این وضعیت بررسی نموده‌ایم.] این شاعرانِ پاک باخته در ارزیابی شتاب‌زده‌ی‌شان از چهره‌های سیاسی دچار هیجان و گاه خوش خیالی می‌شده‌اند. چه بسا روزی کسی را به آسمان می‌برده‌اند و روز دیگر او را بر زمین می‌زده‌اند و گاه در مواجهه با مسائل سیاسی ـ اجتماعی و فرهنگی برخوردهای متناقضی داشته‌اند: از نوگرایی دم می‌زده‌اند اما بخش عمده‌ای از اشعارشان در قوالب کهن سروده شده است؛ از آزادی نسوان سخن می‌گفته‌اند اما مخالفان خود را «کمتر از زن» می‌خوانده‌اند؛ از اراده‌ی آدمی در تعیین سرنوشت و سیاست سخن می‌گفته‌اند و در عین حال از «فلک» و «طالع» و «طبیعت» شکوه سر می‌داده‌اند؛ عوام را «انعام» می‌خوانده‌اند اما از همین «عوام کالانعام» انتظار انقلاب و شورش می‌داشته‌اند و در عرصه‌ی الهیات نیز آن‌چنانکه محمد اقبال لاهوری در حقّ نیچه سروده، «قلب» شان «مومن» و «دماغ»شان «کافر» بوده است.[۱۴۱] (۲۶۳)

اشاره‌ای به حضور تناقض اندیشگی در شعر گذشته

چنین خصیصه یا بهتر است بگوییم نقیصه‌ای را در شعر شاعرانِ قرن ششم نیز می‌توان دید. به خصوص در نیمه‌ی دوم این قرن [که به خلافِ قرون چهارم تا اوایل قرن ششم که حکومت‌های مرکزیِ مقتدری چون سامانیان، غزنویان و سلجوقیان بر ایران حکم می‌راندند و شاعرانِ مداح در دربار آنان در آرامشِ نسبی روزگار می‌گذراندند] اندک اندک زهد و تصوف و عرفان به ذهنیت مسلط در عرصه‌ی شعر و شاعری مبدّل می‌شود و شاهد ظهور شاعران دو شخصیتی با ذهنیت توأمانِ ناسوتی ـ لاهوتی هستیم. از سویی، سنت‌های متعارف شعر درباری، شاعرانِ را به جانب مدح، عشق زمینی و... می‌خوانده و از دیگر سو، نه دربار و پادشاه مقتدری در کار بوده و نه فضاهایی که زمینه‌ی شاد باشی‌ها و شوریدگی‌ها و عشق ورزی‌های شاعرانی همچون منوچهری و فرخی سیستانی را فراهم می‌آورده است.[۱۴۲] شعر شاعرانی چون خاقانی، انوری و سنایی به خوبی بازتاب دهنده‌ی این تضادها و تناقض‌هاست. انوری و جمال‌الدین اصفهانی میان مداحی و مذمت مداحی و گاه حتی نکوهش شعر و شاعری معلق و مردد مانده‌اند و شعر را «حیض‌الرجال» (*انوری* ۱: ۴۵۵) و شاعر را «کشخان» خوانده‌اند (*جمال‌الدین اصفهانی* ۱۰۶)، خاقانی و نظامی در انتخاب میان «دربار» و «دل» سرگردان مانده‌اند و سنایی نیز در کشمکش دائمی با عوالمِ «سرخوشانِ زان سو» و «ناخوشانِ زین سو» به سر می‌برده است. اگرچه در قرون هفتم و هشتم تا حدّ زیادی این تناقض‌های تند و پررنگ از میان برخاسته و آفاق شعر شاعران عارف مشربی چون عطار و مولوی را میل به «سرخوشان زان سو» فتح کرده است، اما در شعر شاعرانی چون سعدی و حافظ همچنان همان کشاکش و تضاد میان «آن سو» و «این سو» ادامه یافته است. اینکه محققان حتی تا به امروز نیز در باب چند و چون حضور عرفان در شعر سعدی و حتی حافظ به نتایج روشنی دست نیافته‌اند، از همین مسأله ناشی می‌شده است. حال آنکه در شعر شاعران یا به اصطلاح شاعرانی چون شاه‌نعمت‌الله ولی، شاه قاسم انوار و شمس مغربی همه چیز به نفع نگاه عرفانی و الهیاتی به سرانجام رسیده است.

www.tabarestan.info تبرستان

۴- نیما و شعر شاعران

۴-۲- نیما و شاعران همروزگارش

۴-۲-۴- نیما و شهریار

ارزیابی شهریار از شعر نیما

نیما از میان همروزگاران خویش جز میرزاده عشقی [به جهت نوجویی‌های شعری و جسارت‌های سیاسی ـ اجتماعی] و عارف [به سبب تصنیف‌های وطنی و شور وطن‌پرستی]، بیش از هر کسی، شهریار را می‌ستوده است. تنوع طلبیِ نیما در حیطه‌ی ذوق و التذاذ او از گونه‌های مختلف شعرِ گذشته و امروز تا بدان حد بوده که به رغم انتقادهای گهگاهی از شعر شهریار، بارها در آثار شعری و منثور خویش از او به عنوان شاعری برجسته و قابل توجه یاد کرده است. حال آنکه شهریار که بنا به تصریح خود، در سرودنِ اشعاری چون «هذیان دل» و «دو مرغ بهشتی» متأثر از منظومه‌ی «افسانه»ی نیما بوده (*گفتگو با شهریار* ۱۴۱ و ۲۲۲)، آن جنبه از ذهنیت و شعر نیما را می‌ستوده که رمانتیک، نو قدمایی و چهار پاره سرا بوده، نه نیمای سراینده‌ی «ققنوس»، «ماخولا»، «مرغ آمین» و «ری را» و «برف»، که شاعری است جامعه‌اندیش و در عین حال متأثر از بلاغت کم و بیش غربی و سمبولیستی. شهریار معتقد بوده نیما جز «افسانه» هیچ شعر برجسته‌ای نسروده، (~ ۲۲۲-۲۲۱) و جریان شعر نو نیز پس از سال ۱۳۲۰ از مسیر درست خود منحرف گردیده است. (~ ۱۴۱)

در حقیقت شهریار مراحل تکامل یافته‌تر شعر نیمایی را دوره‌ی انحطاط شعر امروز ارزیابی می‌کرده است. می‌توان تصور کرد که او در صورت ناگزیر بودن از انتخاب قطعات دیگری از شعر نیما چهار پاره‌های او را که سرودن‌شان تا سال‌های ۱۳۲۷-۱۳۲۶ نیز ادامه داشته و از لحاظ انسجام موسیقایی نیز از زیباترین شعرهای نیماست، برمی‌گزیده است.

شهریار در عین حال خود را در کنار نیما از آورندگان طرز نو نیز می‌داند (~ ۱۱۴)، که البته ادعای بی‌اساسی است. او علت ناکامی نیما را در تداوم حرکت شعری خویش، آلوده شدن او به سیاست‌های روز [احتمالاً مراد او اندیشه‌های سوسیالیستی است] برمی‌شمارد:

> نیما شاعر بسیار خوبی بود، شاگرد ملک‌الشعراء بود. سبکش یک سبک ترکستانی بود؛ قصاید خوب داشت و قطعات خوبی داشت. «افسانه»اش یک شاهکار است. من خیلی تحت تأثیرش واقع شدم. «دو مرغ بهشتی» و «هذیان دل» من تحت تأثیر اوست. مجبورش کردند. به نظرم سال ۳۴ بود،[۱۴۴] اینجا گریه کرد و گفت: «تو باز تبریزی داشتی در رفتی، من کجا می‌توانستم بروم.» گفتم: «نیما جان! آخر تو که «افسانه» داری، تو که قصاید داری، اینها چیست که تو می‌نویسی؟» آن وقت گریه کرد و گفت: «مجبورم می‌کردند.» بعد از آنکه کلکش را کندند، آن وقت او را قائد مخرّبین کردند. (~ ۱۴۱)

همان‌گونه که پیداست این سطرها بیش از آنکه از خاطرات گذشته حکایت کند، از قدرت تخیّل شاعرانه‌ی شهریار مایه گرفته است!

در کنار اشعار نوقدمایی «دو مرغ بهشتی» و «هذیان دل»، اشعار آزاد یا نیمایی‌گونه‌ی شهریار نیز حکایت از نگرش رمانتیک او به شعر نیمایی دارد. اگرچه شهریار متأثر از شیوه‌ی نیمایی، شعرهای رمانتیکِ «پیام به انشتن» (*دیوان* ۱: ۵۳۰-۵۲۷) و «مومیایی» (~ ۱: ۵۵۹-۵۵۲) را نیز سروده، اما به گمان‌ما قطعه‌ی «ای وای مادرم» (~ ۱: ۵۳۹-۵۳۲)، با آنکه به شیوه‌ی بحر طویل نزدیکی‌هایی دارد ـ و این از ویژگی‌های دیگر اشعار آزادِ شهریار نیز هست ـ، و از تقطیع نیمایی سطرها، بهره‌ی چندانی نبرده، به جهت رقّت عاطفی و ارائه‌ی شاعرانه و نمایشی لحظات و همچنین پایان بندیِ درخشان، تأثیرگذارترین شعر آزاد شهریار است.

www.tabarestan.info تبرستان

شهریار که در جوانی (۱۳۰۷) برای دیدار نیما به بارفروش رفته و موفق به ملاقات با او نشده بود ـ و این مسأله موجب دلخوری او از نیما نیز گردیده بود (*گفتگو با شهریار* ۴۲-۴۰) ـ ، سال ۱۳۲۳ به یوش می‌رود و این بار نیما را در جنگل‌های یوش می‌یابد. این دیدار شوق‌انگیز، بهانه‌ای می‌شود برای سرودنِ منظومه‌ی «دو مرغ بهشتی»، که اشاره‌ای است به خود شهریار و نیما؛ منظومه‌ای که بر وزنِ «افسانه»ی نیما سروده شده و شاعر با یاری جستن از عناصر طبیعتِ مازندران [کوه، رود، جنگل و دریا] برای یافتنِ شاعرِ «افسانه»، لحظه لحظه‌ی انتظار کشیدن‌های بی‌تابانه‌ی خود را به تصویر کشیده است؛ و سرانجام لحظه‌ی دیدار فرا می‌رسد:

پای شمع شبستان دو شاعر — تنگ هم چون دو مرغ دلاویز
مُهر برلب ولی چشم درچشم — با زبانِ دلی سحرآمیز
خوش به گوش دل هم سُرایند — دلکش افسانه‌هایی دل‌انگیز
لیک بر چهره‌ها هاله‌ی غم
گوید آن من نبودم که دیدی — او نمودِ من و خودنمایی است
با پلیدان صفای من و تو — عرض خود بردن است و روا نیست
گر صفا خواهی اینک دل من — آری این لخته خون گفت و بگریست
در پس ابرها شمع لرزید
وای یارب دلی بود نیما — تکّه و پاره، خونین و مالین
پاره دوز و رفوگر در آنجا — تیرهای ستم زهرآگین

(*دیوان* ۱: ۵۲۷-۵۲۶)

نسبت منظومه‌ی «حیدربابا سلام» شهریار با «افسانه»ی نیما

به گمان نویسنده‌ی این سطور، به رغم آنکه شهریار هیچ‌گاه از تأثیرپذیری منظومه‌ی «حیدربابا سلام»، از «افسانه»ی نیما سخنی به میان نیاورده، اما فضا، گونه‌ی روایت، مضامین و لحنِ حسرت‌آلود منظومه‌ی یاد شده از این تأثیرپذیری حکایت می‌کند. در «حیدر بابا سلام» شهریار نیز همچون «افسانه»ی نیما، سخن از «گلرخان شاد» (*سلام بر حیدر بابا* ۵۰)، گردنه‌ها و پاییز و بازگشت گله به روستا (۶۸)، فریب تمدن و شهرنشینی (۵۲)، دشت و کوه و آوای کبک (۵۶)، عهد کودکی (۵۸) و حمله‌ی گرگ به

گله (۶۸) است. شهریار در این منظومه به جای ترجیع عبارت «ای فسانه فسانه»، که نمادی است از عشق‌ها و خاطره‌های شوق‌انگیز دوران کودکی نیما، کوه «حیدربابا» را مورد خطاب قرار داده که نمادی است از روزهای پاک و از دست رفته‌ی عهد کودکی شاعر، و طبیعت و بدویت فراموش شده. هر دو منظومه از بندهای پنج مصراعی تشکیل شده، با این تفاوت که در «افسانه»ی نیما، چهار مصراعِ رباعی وار می‌آید و مصراعی جداگانه به شیوه‌ی مسمّط مخمّس، اما در منظومه‌ی شهریار، سه مصراعْ هم قافیه‌اند و دو مصراعِ دیگر با قافیه‌ای جداگانه در پایان هر بند جای می‌گیرد. هر دو شعر یادا یادها و تداعی لحظات برباد رفته‌ای است که فارغ از هر گونه تسلسل منطقی یا تقدم و تأخر زمانی، در نظم روایی کلاسیک بازگو می‌شود. به بیان دیگر عنصر روایت در هر دو منظومه، مدور و خاطره‌مدار است. همین عامل خود موجب فراروی هر دو منظومه از منظومه‌های دارای روایت خطی شده است که چه بسا پس از یک بار خوانده شدن و آشکار شدنِ منطق و ماجرای روایت، مخاطب کمتر میلی برای بازخوانی یا چندباره‌خوانیِ آن در خود احساس می‌کند.

ارزیابی نیما از شعر شهریار

نیما نخستین بار سال ۱۳۲۳ در شعر «منظومه به شهریار» که شرح سفر او به تبریز و دیدار با شهریار است، از شهریار سخن به میان می‌آورد. او در این شعر تبریز را «شهر دلآویزان» (*اشعار* ۳۱۰) و دیدار با شهریار را «دیدار جانان» خوانده (۳۱۲) و شهریار را «شهریار شهریاران» خطاب کرده و خود را «یکی از چوپانان از شکفته دودمان روستائیان» نامیده است. (۳۱۸) او جای دیگری از این شعر، از شهریار به عنوان کسی یاد می‌کند که «مرا هر فکر می‌دانست» (۳۱۹)، که پیداست ستایش بزرگی است در حقّ شهریار. نیما همچنین اشاره می‌کند که شهریار بنا به گفته‌ی خود «هذیان دل» را متأثر از «افسانه»ی من سروده است. (۳۲۳)

نیما یک سال پس از این یادداشت ستایش آمیز در قطعه‌ای با عنوان «آن بهتر»، در کنار شهریار بودن را بهترین لحظه‌ی زندگی خود خوانده است:

... از همه روزهای هفته مرا — چارشنبه است بی‌گمان بهتر
شهریاری نشسته با نیما — دو به دو، حرفِ هر دوان بهتر

تبرستان www.tabarestan.info

آنچه کس را نه تاب فهمیدن — بر زبان‌شان در آن مکان بهتر
گر اجلشان دمی دهد فرصت — روی از ناکسان نهان بهتر
چون همه این نکات دانستی — یاد از ایشان به هر زمان بهتر

(*اشعار* ۵۸۳)

او در یکی از یادداشت‌های (۱۳۲۵) ***حرف‌های همسایه***، از سرشیفتگی منظومه‌ی «هذیان دل» شهریار را می‌ستاید. نیما به خوبی دریافته بود که رقّت عاطفی و لحظات شاعرانه‌ی منظومه‌های شهریار از قدرت غزل سرایی و لحظاتِ «عرفانیِ» ذهنیت شهریار مایه گرفته است. این تحلیل تیزبینانه‌ی نیما را در بررسی چرایی نقطه‌های اوج منظومه‌های عطار و ***مثنوی*** مولوی نیز می‌توان به کار گرفت. او در این یادداشت بر نکاتی از شعر شهریار تأکید می‌کند که از نقاط اشتراک منظومه‌ی «افسانه» و منظومه‌هایی نظیر «دو مرغ بهشتی» و «ای وای مادرم» و «حیدربابا سلام» شهریار نیز هست و آن عبارت است از: «مطلب‌ها»، «یادآوری‌ها»، «حسرت‌های دلگزا»، «منظره‌هایی که یکی پس از دیگری عوض می‌شود» و «جای حادثه را گرفته و خواننده‌ی حساس» را شیفته‌ی خود می‌کند. نیما این مؤلفه‌ها را در «هذیان دل»، که به اعتقاد او «پیام شاعرانه»‌ای است برای «شاعر» [ان]، در برابر منظومه‌ی «قهرمانان» [= «قهرمانان استالینگراد» (*دیوان* ۱: ۵۴۷-۵۳۹)] شهریار قرار می‌دهد که شاعر در آن به جای اینکه «مردم در او دخالت داشته باشند»، به «دنبال مردم رفته است تا که در زندگی آنان دخالت کند». به سبب اهمیت این یادداشت، تمامی آن را در اینجا نقل می‌کنیم:

> «هذیان دل» شهریار را که توسط شما برای من فرستاده بود، خواندم. چون می‌خواستید نظرم را برای شما بگویم، این را می‌نویسم. باید بگویم شهریار تنها شاعری است که من در ایران دیدم. دیگران کم و بیش، دست به وزن و قافیه دارند. از نظر آهنگ به دنبال شعر رفته‌اند و از نظر جور و سفت [جفت؟] کردن بعضی حرف‌ها، که قافیه شعر از آن جمله است. اما برای شهریار همه چیز علیحده است. طبع ظریف شهریار به قدری باخته‌ی شعر است که بارها با من گفته است (هنگامی که من برای او حرف می‌زدم از سبک‌هایی که دوره‌های اخیر در عالم شعر به وجود آمده): اصل، ایده است. ایده به منزله‌ی جان است. لباس، هر چه می‌خواهد باشد.

از خواندن شعرهای شهریار، آدم حالی را که از علوّ غزل (به سبک غزل سرایی خودمان) منتظر است، می‌بیند. همین حال را شهریار در اشعار به سبک نوین خود دارد. در منظومه‌ی «هذیان دل» احساسات، اعلی و گرم هستند و طوری وارد نمی‌شوند که جوان تازه وارد در عالم وارد می‌کنند. از خواندن شعرهای آن‌ها، آدم نه غمگین می‌شود نه خوشحال، در صورتی‌که این‌طور می‌خواسته‌اند. به قول هدایت: «آدم نمی‌داند خودش را سوزن بزند یا غلغلک بدهد.» زیرا هدف اصلی آن‌ها شعر نیست، بلکه شعر، ابزار برای هدف‌های دیگر است. شعر برای آن‌ها یک مرحله‌ی ابتدایی و نارس است که به آن نرسیده‌اند. اما برای شهریار، کهنه شده، شعر، خود هدف است. مقصود زندگی او در خود شعر است. به قول خودش:

عشرت آن باشد که اهل حال و درد
با خیال دوست در هجران کنند

آن صفا و نفوذ که گوینده را راستی راستی شاعر معرفی می‌کند، از این راه است. او این راه را با قوه‌ی جوانی خود پیموده است. مراحل بعدی شهریار به آن کمال داده، چنانکه در «هذیان دل» می‌بینیم.

یکی از مزایای شعر ایران، پیوستگی قوی آن با عرفان است. شهریار این مزیت را در لباس تازه‌ی شعر وارد کرده است. حتماً روزی خواهد آمد که نوبت این تسویه‌ی حساب برسد. مقبول کسی است که آن وقت در نظر می‌آید...

این منظومه با وجودی که نسبتاً طولانی است و حادثه‌ای ندارد و ممکن است آدم را خسته کند، به‌عکس است. مطلب‌ها، یادآوری‌ها، آن حسرت‌های دلگزا، منظره‌هایی که یکی پس از دیگری عوض می‌شود، جای حادثه را گرفته و خواننده حساس را سرگرم می‌کند. من کلمه‌ی «حساس» را برای این آوردم چون «هذیان دل» فقط به کار آن طبقه می‌خورد. کسی که شاعر نباشد، شعر را نمی‌فهمد. ولی چه بسیار اشخاصی که شعر می‌گویند و شاعر نیستند و به‌عکس.

این منظومه پیام شاعرانه برای شاعر است. بهترین منظومه‌ی شهریار است. او در «قهرمانان» به دنبال مردم رفته است که در زندگی آنان دخالت کند ولی در «هذیان دل» خودش است که مردم در او دخالت داشته‌اند. من چیزی بهتر از این برای این منظومه نمی‌توانم بگویم: «هذیان دل» آن قدر صاف و صیقل شده احساسات شاعر را

تبرستان
www.tabarestan.info

دربر دارد که مثل آیینه‌ای است که به دست مردم داده تا کدام یک از آن‌ها با چشم روشن‌بین خود، بتوانند خود را در آن ببینند. شهریار توانسته است این زیبایی را با منظومه‌ی خود به نمایش بگذارد و این کاری است که شاعر می‌کند و دیگران که تنها ابزار کار شاعر، یعنی وزن و قافیه را در دست دارند، نمی‌توانند.

دوست همسایه‌ی عزیز من! مثل اینکه شما می‌خواستید مزه‌های دهان مرا بدانید. پس از این نکته باید اضافه کنم که: دوست عزیز من! شهریار شعر را معنی داده است و در قعر آن، شعر معنی پیدا می‌کند. (*شعر و شاعری* ۲۶۹-۲۶۷)

با این همه نباید از خاطر دور داشت که ستایش نیما از منظومه‌ی «هذیان دل» شهریار، فارغ از قابلیت‌های شعری این منظومه، تا حدّی هم از آنجا ناشی می‌شده که این شعر ـ بر اساس اشاره‌ی شهریار و آگاهی نیما از این مطلب ـ متأثر از «افسانه»ی نیما سروده شده و بدیهی است که هر شاعری از انتشار و رواج شیوه و شکل مورد پسند خویش به سرِ شوق می‌آید و چه بسا به گونه‌ای اغراق‌آمیز، به ستایش آن می‌پردازد.

تبرستان
www.tabarestan.info

۴- نیما و شعر شاعران

۴-۳- نیما و پیروانش

نیما از همان سال‌های آغاز شاعری و نظریه‌پردازی به سبب آگاهی از تأثیر شکل زندگی بر ذهن و ذوق افراد، به این نتیجه رسیده بود که نباید زمان و توان خود را برای اصلاحِ ذوق‌های شکل گرفته و سنگ شده صرف کند. او به جوانان نوجو امید بسته بود و به همین سبب تمامی نیروی خود را نیز صرف جذب آنان کرد. در آثار نیما عباراتی از این دست که امیدم تنها به جوانان و آیندگان است، بارها تکرار شده است. (*شعر و شاعری* ۹۸، ۱۴۵، ۲۴۱، ۴۱۳)

اگرچه تا سال ۱۳۱۰، کسانی چون عشقی، تقی ارانی، نفیسی، یحیی ریحان، خانلری، رسّام ارژنگی و یکی دو تن دیگر، کم و بیش با نیما در ارتباط بودند و از سوی دیگر نیما با چهره‌های برجسته‌ی شعرِ عصرِ مشروطه [عارف و بهار] نیز مراوداتی داشت، اما او در این سال‌ها (۱۳۱۰-۱۳۰۰) بیش از هر کسی با برادرِ مبارزِ خود لادبن در ارتباط بود و در نامه‌هایش به اوست که به عمیق‌ترین دغدغه‌های انسانی، اجتماعی و هنری خود اشاره می‌کند. تا این زمان، جز عشقی ـ که پیش‌تر اشاره شد او پیش از آشناییِ با نیما به قدر کافی ضرورت نوآوری در شعر را دریافته بود. ـ ، و شاید تا حدّی خانلری، نیما با چهره‌ای که در عالم شعر، آینده‌ی نویدبخشی پیش رو داشته باشد، مواجه نشده بود. البته در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۱۵-۱۳۱۴ نیما با نویسندگان سرشناسی چون هدایت، علوی و صنعتی زاده‌ی کرمانی در ارتباط بوده است و در سال‌های ۱۳۱۹-۱۳۱۷ نیز انتشار مجله‌ی نوگرای «موسیقی» فرصتی بوده تا نیما به

پشت‌گرمی کسانی چون هدایت و نوشین دیدگاه‌های نظری و تجربه‌های شعری‌اش را ارائه دهد. سوسوی امید آن‌گاه درخشیدن گرفت که دفتر شعر *جرقه‌ی* (۱۳۲۴) منوچهر شیبانی و دفترهای سه گانه‌ی *ژینوس*، *سمندر* و *دختر دریا* (۱۳۲۵)، سروده‌ی شین پرتو، منتشر شد. نیما به سرشوق می‌آید و به هر دو شاعر نامه‌ی نویدبخش می‌نویسد. نیما به خصوص در نامه‌ی مفصل خود به شین پرتو به ستایش شعرهای روایی او می‌پردازد. اگرچه اشعار شین پرتو در آن مقطع تاریخی دارای طراوت و تازگی‌هایی بود، اما امروزه که می‌نگریم تجربیات خام دستانه و کم و بیش آشفته‌ای است در قالب شعرِ سپید. به نظر می‌رسد از آنجا که نیما خود در این سال‌ها (۱۳۲۴-۱۳۱۹) دچار تب روایت‌گری بوده [«خانه‌ی سریویلی» (۱۳۱۹)، «مانلی» (۱۳۲۴) و «پی دارو چوپان» (۱۳۲۴)] با شین پرتو روایت‌گر، احساس قرابت روحی می‌کرده و به همین سبب شعر او را فراتر از آنچه استحقاقش بوده، ستوده است.

سال ۱۳۲۵، توللی با قرائت شعرِ «شیپور انقلاب» خود در «نخستین کنگره‌ی نویسندگان»، [با همه‌ی دلخوری‌های نیما از این کنگره] یک بار دیگر دریچه‌ی امیدی در برابر چشمان نیما گشود. در همین سال است که نیما شعرِ «کار شب‌پا»ی خود را به او تقدیم می‌کند و توللی نیز به سبب شیفتگی به نیما، نام دختر خود را نیما می‌نهد. البته این رابطه اندکی بعد به کدورت می‌انجامد و توللی در دفتر شعر *رها* (۱۳۲۹) متأثر از شیوه‌ی خانلری و رمانتیسم حاکم بر فضای ادبیِ آن روزگار، به چهار پاره‌سرایی و غزل سرایی روی می‌آورد. از همین رو نیما بعدها از او با تعبیر «شیرازیِ خوش استقبال بد بدرقه» یاد کرده است. (*یادداشت‌ها* ۲۳۱)

در سال‌های پایانیِ دهه‌ی بیست و سال‌های آغازینِ دهه‌ی سی (۱۳۳۲-۱۳۲۹)، به رغمِ همه‌ی سخت‌گیری‌هایی که پس از ترور شاه و انحلال حزب توده (۱۳۲۷) بر جامعه اعمال می‌شده، هم در عرصه‌ی سیاست و اجتماع، جریان‌های آزادی خواه و ملی‌گرا دارای تحرک و تکاپو بوده‌اند وهم شعر نیمایی در حال ریشه دواندن و شکل گرفتن. در این سال‌ها، شاملو، اخوان، شاهرودی، سایه، نصرت رحمانی، کسرایی، فریدون رهنما، فریدون کار، هوشنگ بادیه‌نشین و... با نیما در ارتباطند. این سال‌ها برای پیشوای شعر نو، دوران بسیار مغتنمی بوده است. آزادی‌های نسبیِ سیاسی ـ اجتماعی و

مطبوعاتیِ پیش از کودتای ۱۳۳۲، نشست‌ها و محفل‌های هنری که البته عمدتاً رنگ و بوی چپ‌گرایانه داشت، و تصور خوشِ پروازِ ققنوس‌هایی که هنوز از دل خاکستر به در نیامده بودند تا در نظر استادشان شاگرد ناخلف خوانده شوند، موجب می‌گردیده نیما احساس خوش‌آیندی از آینده‌ی شعری خویش داشته باشد. این احساسِ خوش البته دیری نپایید و پس از کودتای ۲۸ مرداد، غالب روشنفکران به یأس و نومیدی گراییدند. شعر نیما نیز، به رغم همه‌ی استقامت‌ها و سرسختی‌های او، اگرچه هیچ‌گاه به حماسه‌ی شکست اخوان و رمانتیسم سیاه رایج در آن سال‌ها تن در نداد، اما، تا حدّی از بازتاب دادن نویدبخشانه‌ی آرمان‌های اجتماعی و لحن حماسیِ پیشین فاصله گرفت و به اعماق زندگی وعواطف شاعر معطوف شد.

با مرور نوشته‌های نیما، به شناخت اعجاب آور او از ظرفیت‌های فکری و شعری کسانی که با او در ارتباط بوده‌اند، پی می‌بریم. اظهار نظرهای کوتاه او درباره‌ی کسانی چون یدالله رویایی [= رویا]، اسماعیل شاهرودی [= آینده] و نوذر پرنگ بسیار خواندنی است. گویا نیما در همان سال‌ها پی برده بود که رویایی بیش از هر مولفه‌ای به فرم و صورت شعر می‌اندیشد، از همین رو در یکی از *یادداشت‌ها* اشاره می‌کند، رویا را آزمودم تا ببینم بیشتر به «انسان» می‌اندیشد یا به «شعر و هنر». (۲۹۹) با آنکه نیما بارها شاهرودی را می‌ستاید (~۲۹۷) و جایی که از همه‌ی شاگردانش بد می‌گوید او را مستثنی می‌کند (~۲۷۱)، در باب گرایش‌های سیاسی او می‌نویسد: «جوانی است بسیار شاعر و پرالتهاب. خطرهای زیادی در پیش دارد. بسیار او را گول خواهند زد.» (~۲۴۶) و می‌دانیم شاهرودی هر چه پیش‌تر آمد ـ همچون کسرایی که گویا نیما هیچ‌گاه شعراو را چندان جدی نگرفت ـ بیشتر در سیاست غرق شد. نیما در نخستین مواجهه با نوذر پرنگ می‌نویسد: «شعر سبک هندی خواند و شعر جدید هم خواند. تصویرات خوب داشت. وصف مسجد و میخانه بود و...» (~۲۹۲) کسی که با شعر پرنگ آشنا باشد می‌داند که نخستین مؤلفه‌هایی که از شعر او در ذهن مخاطب باقی می‌ماند، همان نکاتی است که نیما در بیانی موجز به آن اشاره کرده است.[۱۴۴] با مرور *یادداشت‌های* نیما درخواهیم یافت تعلق خاطر کسرایی [در مجموعه‌ی *سنگ و شبنم*(۱۳۴۵)] – و تا حدّی سایه ـ به قالب رباعی، از توجه نیما به این شکل شعری ناشی می‌شده است. (~۲۹۱)

www.tabarestan.info تبرستان

در ادامه، در بخش‌هایی جداگانه به چگونگی نگرش نیما به شعر شاملو و اخوان که از برجسته‌ترین پیروان بلاواسطه‌ی شعر و اخلاق شعریِ او بوده‌اند، اشاره خواهیم کرد.

تبرستان
www.tabarestan.info

۴- نیما و شعر شاعران

۴-۳- نیما و پیروانش

۴-۳-۱- نیما و شاملو

شاملو در دفتر شعر ***آهنگ‌های فراموش شده*** (۱۳۲۶) که مجموعه‌ای است از قطعات منثور شاعرانه، چند قطعه‌ی ترجمه شده و تجربه‌هایی در حیطه‌ی قوالب نوقدمایی، شعری دارد با عنوان «بوجهل من» (۱۳۲۶) که آن را به نیما تقدیم کرده است. [نیما نیز شعری با همین عنوان دارد. (***اشعار*** ۳۰۴)] این قطعه‌ی نوقدمایی به رغم زبان نسبتاً کهن و تأثیرپذیریِ مضمونی از شعر نیما، یکی از زیباترین و قدرتمندترین قطعات این دفتر به شمار می‌رود. بندهایی از آن را نقل می‌کنیم:

درخت کجی هست در باغ من
که از ارّه و تیشه باکیش نیست
نه از باد و طوفان گزندیش هست
نه از برف و بارانش اندیشه‌ای است

درختی است خشکیده و زشت و کج
که از تربیت هیچ نابرده بوی
بسی باغ من دلگشا بود و خوب
گر این شاخه‌ی کج نبود اندر اوی...

به «بوجهلِ» من مانَد این شاخ کج
کزو مرمرا هیچ تدبیر نیست
گر او شاخه باشد، تبر تربیت
تبر را بر او هیچ تأثیر نیست!
(۱۷۵-۱۷۶)

این قطعه در عین حال نشان می‌دهد شاملو به رغم تمامی موضع‌گیری‌هایش علیه سنت، در بیست و دو سالگی تا چه اندازه بر سنت‌های شعر گذشته تسلط داشته است. تنها در بند دوم از ابیات نقل شده است که واژه‌ی «خوب» اندکی ناشیانه و نابه جا به کار رفته و با فخامت زبان و لحن فاخر شعر چندان تناسبی ندارد. اهمیت دیگر این شعر در آن است که در کنار چند تجربه‌ی قدماییِ دیگر [از جمله قصیده‌ی «نامه» (۱: ۷۳۸-۷۳۵)] نشان می‌دهد شاملو نیز همچون نیما در دوره‌های تکامل یافته‌تر شعرش، به خوبی از ظرفیت‌های حماسی و لحن خطابی قصائد فاخر شعر فارسی بهره برده است. به گمان ما لحن حماسی شعر معاصر تا حدّ زیادی وامدار طنطنه و ضرب‌آهنگ قصائد شاعرانی چون ناصرخسرو، سنایی، مسعود سعد، خاقانی و... است.

شاملو سال ۱۳۲۹ منظومه‌ی «افسانه»ی نیما را که پیش‌تر تنها بندهایی از آن در روزنامه‌ی «قرن بیستم» عشقی منتشر شده بود، به چاپ رساند. پیش از شاملو اسدالله مبشری در سال ۱۳۲۴، قصد انتشار آن را داشت. (*نامه‌ها* ۶۴۴) نیما سال ۱۳۳۰ نامه‌ای کوتاه خطاب به شاملو نوشت و آن را به همراه یک نسخه «افسانه» برای او فرستاد؛ او در این نامه شاملو را «عزیز من» خطاب کرده و در همان سطرهای آغازین یادآور شده است: «شما واردترین کسی بر کار من و روحیه‌ی من هستید و با جرأتی که التهاب و قدرت رویت لازم دارد، وارد‌ید.» (*نامه‌ها* ۶۴۹)

نیما در این نامه اشعار شاملو را «گرم و جاندار» خوانده وعلت آن را در این دانسته که شاملو پی برده است او «درچه حال و موقعیت مخصوصی» دست به کار شعر می‌شود. او همچنین مقدمه‌ی کوتاه شاملو بر «افسانه» را می‌ستاید و اشاره می‌کند شما خوب دریافته‌اید من چگونه از رنج‌های «زندگی شخصی» خودم حرف می‌زنم. (۶۴۹) البته در فاصله‌ی انتشار *آهنگ‌های*

فراموش شده تا زمان نگارش این نامه، شاملو دو دفتر کوچک را با نام‌های منظومه‌ی *۲۳ تیر* (۱۳۳۰) و *قطعنامه* (۱۳۳۰) نیز منتشر کرده بود که حال و هوای قطعات آن با فضای حاکم بر دفتر نخست تفاوت‌های اساسی دارند. گویا تأکید نیما بر ارتباط میان «زندگی شخصی» او و اشعارش، واکنشی است علیه محافل سیاسیِ عمدتاً چپ‌گرای آن روزگار که شعرهای او را صرفاً بازتاب دهنده‌ی آرمان‌های حزبیِ خود و خواسته‌های سیاسی ـ اجتماعی مردم ایران جلوه می‌داده‌اند. نیما در ادامه از شاملو می‌خواهد برای شناساندنِ شعر او چندان به خود زحمت ندهد و می‌افزاید من قدردانِ همین اندازه توجهِ جوانان به شعرم هستم. او در پایان اشاره می‌کند شاعر امروز باید با اطمینان و ایمان کامل راه خود را ادامه دهد و خطاب به شاملو می‌گوید: «راجع به انسانیت بزرگتری فکر کنید.» (۶۵۰)

نیما دو سال بعد (۱۳۳۲) نامه‌ی دیگری خطاب به شاملو نوشته است که از نامه‌ی پیشین مفصّل‌تر و پراهمیت‌تر است. در نامه‌ی نخست نیما به طور کلی شعر شاملو را «گرم و جاندار» خوانده بود، اما به هیچ شعر یا مختصات زبانی ـ بیانیِ شعر او اشاره نکرده بود. در نامه‌ی دوم، نیما از همان آغاز به اظهارنظر در باب شعر شاملو می‌پردازد. او می‌نویسد از آنجا که مبانی جهان‌شناختی و انسان شناختی شعر امروز با شعر گذشته تفاوت دارد، قطعه‌ی بی‌وزنِ «حرف آخر» (۱: ۳۱۱-۳۰۶) ـ که شاملو در آن به حمیدی و «مسخره کنندگانِ ابله نیما» پرخاش کرده ـ و مصراع‌های «قد و نیم قد» قطعه‌ی «از شاعری به سربازی» [؟]، هر کدام زبان و بیان و تعبیرات و تشبیهات مختص به خود را یافته‌اند. (۶۵۰) نیما می‌نویسد درست است که این تغییرات در شعر شما بر اساس نیاز و ضرورتی است اما طرف دیگر سخن «تحویل گیرندگانِ» شعر هستند. او با اشاره به ضرب‌المثل «ترک عادت موجب مرض است»، می‌افزاید: «ملت ما با عادات وسلیقه‌های دیگر [=قدیمی] زیست می‌کند.» و «زحمت کنجکاوی به خود نمی‌دهد. (دولت آن است که بی‌خون دل آید به کنار).» (۶۵۲-۶۵۱) نیما اشاره می‌کند مردم آمیزه‌ی نظم و نثر در آثاری همچون *گلستان* را که به هفت قرن پیش باز می‌گردد، می‌پذیرند، اما «همین که شاعری سطرهای شعر را زیر هم نوشت و زبان را ساده‌تر گرفت، می‌گویند: «ادبیات از دست رفته است.» (۶۵۲) او با اشاره به اینکه در میان قدما نیز

www.tabarestan.info تبرستان

کسانی چون سکّاکی و «دیگران»، «وزن را عارض بر شعر تعریف کرده‌اند»، به شعر منثور «۲۳ تیر» شاملو اشاره می‌کند و می‌نویسد، شما با شعرِ بی‌وزنِ خود از زیاده‌روی‌هایی که در به کارگیری وزن در شعر فارسی صورت پذیرفته بود، انتقام می‌گیرید. نیما با آنکه معتقد است «هر کس اختیار خودش را دارد» و «ما در اینجا تعزیه نگرفته‌ایم که قهرمانان واقعه [= نمایش] همه‌ی شان منظوم حرف بزنند.»، اما این نکته را نیز یادآور می‌شود که «مردم قبول نمی‌کنند و وزن می‌خواهند. این طلبکارها سماجت خود را از دست نمی‌دهند.» (۶۵۳-۶۵۲)

نیما در ادامه می‌نویسد مردم به جهت تفاوتِ «وضع تعبیرِ» شعر نو با شعر گذشته، حتی با شعرهای آزاد عروضیِ من خو نگرفته‌اند تا چه رسد به اشعار بی‌وزن. او می‌افزاید دست‌کم با حفظ افاعیلِ عروضی می‌توان به واسطه‌ی «صدا»ی وزن آن‌ها را به شعر خود نزدیک کنیم. او حتی می‌نویسد، من به اشعار خود که «چه بسا اول نثر آن را نوشته‌ام، وزن می‌دهم» تا مردم از شعرم نگریزند، و می‌افزاید باید در تمامی اجزاء و عناصر شعر به گونه‌ای با مردم کنار آمد. (۶۵۳) به اعتقاد نیما در نوآوری‌ها باید بیش از هر چیز به «امکانِ عمل»، «شدنی‌ها» و بهره‌گیری از «سنت‌هایی که رد نشده‌اند»، اندیشید. (۶۵۴)

نیما در ادامه به نقد چند شعر شاملو می‌پردازد. درباره‌ی شعر «تا شکوفه‌ی سرخ یک پیراهن» (۱: ۷۲-۶۱)، می‌نویسد، شما در این شعر «از بسیاری از رموز واقف هستید» و «این شعر از بهترین قطعات شاعرانه‌ی شما در ظرف چند سال اخیر است.» در سطر بعد نیما به مسأله‌ای اشاره می‌کند که تنها از شاعر تیزبینی چون او می‌توان سراغ گرفت. او درباره‌ی لحن این شعر می‌نویسد:

> این قدرت حماسی را در هر کجا به کار برده‌اید، قدرت نفوذ شعر را به حدّ اعلاء بالا برده‌اید. احساسات را در هیچ‌گونه لباسی نمی‌توان با نظر تحقیر برآورد کرد... شعر خوب‌تر آن است که این حکایت را با جان‌تر بیان کند. (۶۵۴)

همان‌گونه که ملاحظه می‌شود نیما به مرکزی‌ترین نقطه‌ی قوت شعر شاملو در سراسر حیات شاعری‌اش اشاره کرده که همانا لحن حماسی و بیان

مفاخره‌آمیز شعر اوست؛ خصیصه‌ای که حتی در تغزل‌های شاملو نیز حضور چشم‌گیری دارد. شاملو و اخوان دقایق این لحن حماسی و خطاب‌آمیز را علاوه بر ممارست در شعر و نثر سبک خراسانی، از اشعار نیما آموخته‌اند. کافی است به اشعاری که نیما پس از سال ۱۳۱۶ سروده [«ققنوس»، «آی آدم‌ها»، «ناقوس»، «پادشاه فتح»، «مرغ آمین» و...] مراجعه کنیم، تا میزان تأثیرپذیریِ شاعرانی چون شاملو و اخوان از این لحن خطابی و حماسی بر ما آشکار شود. برای نمونه سطرهایی از شعر «قایق» نیما را در کنار سطرهایی از شعر «در جدال آیینه و تصویر» شاملو نقل می‌کنیم، تا این مسأله روشن‌تر شود:

www.tabarestan.info تبرستان

نیما:

... در وقت مرگ که با مرگ
جز بیم نیستی و خطر نیست
هزالی و جلافت و غوغای هست و نیست
سهو است و جز به پاس ضرر نیست.
با سهوشان
من سهو می‌خرم
از حرف‌های کام شکن‌شان
من درد می‌برم. (۴۹۹)

شاملو:

... از کدام فرقه‌اید
بگویید
شما که فریاد برمی‌دارید!
در سایه‌ی ظفرمندان
رجزی بخوانید،
یا که در معرکه‌ی جدال
از بام بلند خانه‌ی خویش
سنگپاره‌ای بپرانید
تا برسر کدامین کس فرود آید. (۲: ۶۲۴-۶۲۳)

باز گردیم به مرور نامه‌ی نیما خطاب به شاملو. نیما درباره‌ی قطعه‌ی

«سرود مردی که خودش را کشته است» (۱: ۷۹-۷۳) که شاملو در آن «منِ» گذشته‌ی خویش را محاکمه می‌کند و به مسلخ می‌برد، می‌نویسد «با تمایلاتی نسبت به زندگی خود و مردم به این قطعه ارزش داده‌اید.» و در ادامه می‌افزاید البته این نظر من است و من نمی‌توانم «از دریچه‌ی چشم همه‌ی کسان ببینم»، اما «نمی‌توانم بگویم که همه‌ی مردم هم می‌پسندند.» (۶۵۴)

درباره‌ی قطعه‌ی «ویران سرایی در زراسب» [؟] می‌نویسد، این شعر از لحاظ «طرز کار توصیفی و عینی» کمبودهایی دارد، اما به واسطه‌ی وزنی که دارد، شاید مطبوع طبع مردم واقع شود. (۶۵۵) و درباره‌ی قطعه‌ی «صبح می‌آید» [؟] می‌نویسد، اندکی از خود فاصله گرفته‌اید و به مردم نزدیک شده‌اید و می‌افزاید با اینکه در این شعر «وضع تعبیر قدما سایه می‌زند» اما همین ویژگی موجب نزدیک شدنِ مردم به شعر شما خواهد شد. (۶۵۵) نیما در پایان می‌افزاید در قطعه‌ی «حرفِ آخر» به سبب شدت عصبانیت از مردم فاصله گرفته‌اید، و شاملو را به شکیبایی بیشتر فرا می‌خواند: «برای رسیدن به این منظور فقط صبر و حوصله لازم است.» (۶۵۶)

این اشارات از تیزبینی و دوراندیشی اعجاب‌آور نیما خبر می‌دهد. بسیاری گمان کرده‌اند نیما در این نامه به شاملو و شعرش تاخته، اما به هیچ روی اینگونه نیست. نیما در این نامه از کارنامه‌ی شعریِ شاملو در آن سال‌ها نقد منصفانه‌ای به عمل آورده و مسلماً شاملو نیز برای نزدیک شدن به ذهن و زبان مردم، از نکات این نامه بسیار آموخته است. گویا شاملو پس از این‌گونه هشدارهای نیما بود که به بهره‌گیری از لحن و موسیقی نثر کهن [آثاری همچون ***تاریخ بیهقی*** و تفاسیر ادوارِ آغازینِ زبان فارسی] اندیشید و سعی کرد تا از این راه به گونه‌ای کمبودِ موسیقی را در غیاب محسوسِ وزنِ عروضی در اشعارش جبران کند. البته شاملو اشعار نیمایی توفیق‌آمیزی نیز در کارنامه‌ی شعری خود دارد.

اما اینکه شاملو آن بخش از نوشته‌ی نیما را که یادآور شده «به آسانی نمی‌توان پیکاسوی شعر ایران شد یا از پیکاسوی شعر فارسی امروز پیشی گرفت.»[۱۴۵] (۶۵۲)، تعریضی در حقِّ خود دانسته (***درباره‌ی هنر و ادبیات*** ۱۵۴-۱۵۳) چندان درست نمی‌نماید. روی سخن نیما در درجه‌ی نخست با محافل افراطی و تندروی‌های شاعرانِ آن سال‌ها، از جمله شاعران مجله‌ی «خروس

جنگی» همچون هوشنگ ایرانی،[۱۴۶] غلامحسین غریب و دیگران است که می‌دانیم تصویر روی جلد مجله‌ی‌شان، تابلوی «خروس» پیکاسو بوده است. نیما می‌نویسد، مردم «از مطالب روزمره و بی‌مزه و اعلاناتی که به عنوان شعر در مطبوعات ما جا برای مطالب لازم نگذاشته‌اند، عصبانی هستند. تماشای این منظره شک نیست که سنگین تمام می‌شود.» (۶۵۲) البته نیما در عین حال به شاملو نیز هشداری داده است.

جز این دو نامه، در دیگر نوشته‌های نیما نیز به شاملو و شعرش اشاره شده است. در رساله‌ی ناتمام «تعریف و تبصره» (۱۳۳۲)، نیما هنگام اشاره به جوانانی که با خلق «تصاویر و تعابیر گویا و جاندار»، می‌دانند شعرشان را برای کدام هدف می‌گویند و راه‌شان را برای بیان «مفهومات امروزی» پیدا کرده‌اند، به «قطعات خوبِ» سایه و صبح اشاره می‌کند (***شعر و شاعری*** ۴۲۱)، حال آنکه در صفحات قبل، با تعریضی به تندروی‌های شاملو ـ بی‌آنکه از او نامی ببرد ـ، اشاره کرده است و او را «جوان معطّل و سرگردان» و «ماهان درمانده‌ی این بیابان وحشتناک» خوانده است. او هنگام اشاره به این مسأله که آیا پیش از آنکه مردم مالارمه و بودلر سمبولیست را بشناسند، می‌توان به سراغ تریستان تزارا [شاعر سوررئالیست فرانسوی] رفت، می‌نویسد:

> آیا زندگی است که همکار جوان ما را به ناظم حکمت که چقدر به برداشت‌های بی‌صراحت و مجازی و رو کارهای خالی دست زده نزدیک می‌کند؟ با کمال اطمینان باید گفت این جوان معطل و سرگردان که هنوز راه معینش را پیدا نکرده، «ماهان» رمانده‌ی این بیابان وحشتناک است. راه‌های تاریک و طولانی این بیابان را در حین برخورد با راهنمایان عجیب طی می‌کند، تا چه وقت در پی رسیدن به سرزمین مقصود دستش به دست خضرش برسد. (***شعر و شاعری*** ۴۲۵)

شاملو خود به تأثیرپذیری‌اش از شعر ناظم حکمت، به واسطه‌ی ثمین باغچه‌بان اشاره می‌کند و از آشنایی‌اش با شعر ناظم حکمت به عنوان حادثه‌ای در دوران شاعریِ خویش یاد می‌کند. (***درباره‌ی هنر و ادبیات*** ۱۶۲-۱۵۸) اما اینکه نیما شاملو را جوان «معطل» و «سرگردان»ی خوانده که همچون «ماهان» ***هفت پیکر*** نظامی «بیابان وحشتناک» شاعری را با «راهنمایان عجیب» طی می‌کند، اشاره‌ای است به دگرگونی‌های پی‌درپی شیوه‌ی شاعری شاملو در آن

www.tabarestan.info تبرستان

سال‌ها و یادداشت‌ها و تقریظ‌هایی که اشخاص مختلف بر دفترهای شعرش نوشته‌اند. بر ***آهنگ‌های فراموش شده*** (۱۳۲۶) که مجموعه‌ای است خام و متشتّت، ابراهیم دیلمقانیان، ا. فرزانه و ناصر نظمی تقریظ [البته یادداشت نظمی تا حدّی منتقدانه است] نوشته‌اند. شاملو سال‌های ۱۳۲۶ تا ۱۳۲۹ شیفته‌ی شعر و شخصیت نیماست، اما پس از آشنایی با فریدون رهنما [= چوبین] که بر دفتر ***قطعنامه‌ی*** (۱۳۳۰) او یادداشتی نوشته و معرف شعر و ادبیات فرانسه به او بوده، اندکی از نیما فاصله می‌گیرد و بیشتر متأثر از شاعرانی چون لورکا و آراگون است. با توجه به اینکه رهنما در یادداشت خود شعر نیما را «پر از اَشکال و تصاویر نابرابر» و دارای «نتیجه‌ی خشک» خوانده (***درباره‌ی هنر و ادبیات*** ۱۵۶) خشم نیما چندان عجیب به نظر نمی‌رسد. با این همه شاملو همواره تأکید می‌کند که شعر را از نیما آموخته است. (~ ۶۹ و ۱۴۴)

نیما در ***یادداشت‌های روزانه*** (۱۳۳۸-۱۳۳۰) نیز چندین بار به شاملو و شعرش اشاره می‌کند. جایی (۱۳۳۴) هنگام اشاره به دو جریان شعری «نوگرایان» و «نوقدمائیان»، می‌نویسد دسته‌ی اول «باز [= لااقل] کاری کرده‌اند»، حال آنکه دسته‌ی دوم به عکس «کار را برگشت داده‌اند.» نیما در ادامه به «حکایت پریان» [= «پریا»ی] شاملو اشاره می‌کند که از روی «مثل فولکلوریک ما» ساخته شده است. (۲۴۲) نیما در همین سال، هنگام انتقاد از توللی می‌نویسد، شاملو می‌داند که او چگونه شعر می‌سراید (۲۳۱)، که همین به شهادت گرفتنِ شاملو، از اعتقاد نیما به او حکایت می‌کند. عجیب آنکه نیما در یکی از ***یادداشت***‌های همین سال، شاملو را «نامردی» می‌خواند که هر بار که به سراغ او می‌آمده برای ضایع کردنِ وقت و روزگار او بوده و می‌افزاید من حتی برای اصلاح اشعار او مصراع‌هایی ساخته‌ام. (۲۶۹) شاملو خود در یادداشت‌های پایان ***هوای تازه***، درباره‌ی شعر «رکسانا» یادآور شده «نیما در این قطعه دستکاری‌هایی کرده است.» (***مجموعه‌ی آثار***، ۱: ۵۴۳) نیما سال ۱۳۳۵ به خلاف سال پیش که شعر «پریا»ی شاملو را ستوده بود، می‌نویسد شاملو متأثر از جوّ سیاست زده به این فرم گرائیده است: «شاملو دارد برای عوام به روی فولکلور کار می‌کند. نمی‌دانند خواص هم در دنیا حقی دارند. این همان تبلیغاتی است که به آن‌ها کرده‌اند.» (۲۸۰-۲۷۹) با این همه، نیما سال ۱۳۳۷ در یادداشت‌هایش درباره‌ی شاملو نوشته:

> من دو سه شاگرد دارم: شاهرودی، شاملو و دیگران که هنر کار مرا فهمیده‌اند و امیدوارم فریدون رهنما بعد از من کمک باشد.[۱۴۷] (۲۹۷)

از بررسی اشارات نیما درباره‌ی شاملو، به این نتیجه می‌رسیم که او به رغم آنکه بارها از شاملو انتقاد کرده، اما هیچ‌گاه نقاط قوت شعر و شخصیت او را نادیده نمی‌گرفته است. اگر مخاطب، تنها اشارات نیما را ـ که گاه به شدت رنگ مظلوم نمایانه نیز به خود می‌گیرد- معیار قضاوت قرار دهد، بی‌گمان در حقّ شاملو و رهنما و... بی‌انصافی کرده است. زیرا همان‌گونه که نیما خود یادآور شده، این جوانان در ترویج شعر و اندیشه‌ی او و همچنین فراهم آوردن مقدمات ارتباط او با محافل فرهنگی ـ هنری، نقش عمده‌ای داشته‌اند. اگرچه هشدارهای نیما به شاملو در باب پرهیز از افراط در کار نوآوری، از تیزبینی و دوراندیشی او حکایت می‌کند، اما هر شاعر بزرگی سرانجام به راهی می‌رود که خود می‌پسندد، راهی که چه بسا مورد پسند استاد محبوبش نیز نخواهد بود. به نظر می‌رسد اخوان ثالث درست‌ترین ارزیابی را از نوع مواجهه‌ی نیما با شاملو ارائه داده است. او با اشاره به اینکه نزدیکان نیما ماجراهای عجیب و غریبی از او می‌دیدند که مصلحت نمی‌بینند به آن‌ها اشاره کند، می‌افزاید:

> با همین طفلکی شاملو که آن همه در رواج شعر نیما کوشیده و جنگیده بود، و در عوض نیما بعضی وقت‌ها می‌گفت این کیه؟ خدا شاهد است گاهی پیش من و بعضی دیگر حتی رکیک می‌گفت به شاملو. البته بعد تعریف هم می‌کرد. (***صدای حیرت بیدار*** ۳۷۰)

در رباعی زیر که تنها در چاپ اول آثار نیما به کوشش جنتی عطایی آمده نیز می‌توان به سردیِ رابطه‌ی میان شاملو [صبح] و نیما پی برد. ضمناً در این رباعی، نیما به ابتهاج [سایه] و سیاوش کسرایی [کولی] نیز اشاره کرده است:

شب قصه زمهر می‌دهد با من ساز — «صبح» از در عشوه قهر دارد آغاز
«کولی» صفتیش بین به هر جا که روم — چون «سایه» به هم پایم می‌آید باز

(***نیما، زندگی و آثار او*** ۱۹۲)

www.tabarestan.info تبرستان

۴- نیما و شعر شاعران

۴-۳- نیما و پیروانش

۴-۳-۲- نیما و اخوان ثالث

اینکه نیما درباره‌ی دفترهای شعر *مرگ رنگ* (۱۳۳۰) سهراب سپهری، *جزیره* (۱۳۳۴)ی محمد زُهَری، *دیار شب* (۱۳۳۴) م. آزاد و *آغوش* (۱۳۳۵) فرخ تمیمی، اظهار نظری نکرده را می‌توان به سبب پیروی خام دستانه و شتاب‌زده‌ی این شاعران در آمیزش چهارپاره سرایی مرسوم آن سال‌ها با شیوه‌ی شعری او، دانست؛ و نیما هیچ‌گاه شاعر مقلدپروری نبود و نمی‌خواست که گروهی سرسپرده را به دنبال خود بکشاند. او می‌خواست جریانی به راه بیندازد و «آب در خوابگه مورچگان» بریزد. همچنین اگر نیما درباره‌ی دفتر شعر *زندگی خواب‌ها* (۱۳۳۲)ی سپهری نیز سخنی به میان نیاورده به سبب تأثیرپذیری شتاب‌زده‌ی سهراب از فضاهای عرفانی ـ سوررئالیستی شعر سپید هوشنگ ایرانی در این دفتر است؛ و می‌دانیم که نیما چندان با حرکت‌هایی از این دست نیز همداستان نبوده است. به همین سبب، با اینکه هوشنگ ایرانی و غلامحسین غریب [دو تن از دست اندرکاران مجله‌ی مدرنیست «خروس جنگی»] دفترهای چندگانه‌ای را منتشر کرده بودند و نیما خود در اوایل کار این مجله [۱۳۳۰] با نقاشان [به خصوص جلیل ضیاءپور] و شاعران این مجله در ارتباط بود و چه بسا از ذهنیت نقادانه‌ی شان نیز بهره می‌گرفت، اما هیچ‌گاه از ارزش شعری آثار شاعرانِ این مجله سخن نمی‌گوید. گفتنی است، گردانندگان

این مجله، خود را متعهد به هیچ مسأله‌ی اجتماعی و تاریخی نمی‌دانستند. آنان تعهد خود را به نوآوری و تجربه‌گری در حیطه‌ی فرم محدود کرده بودند.

نیما اگر درباره‌ی دفترهای *کویر* (۱۳۳۴) و *ترمه* (۱۳۳۶)ی نصرت رحمانی نیز نقد یا یادداشتی ننوشته، شاید بدان سبب بوده که در نامه (۱۳۳۳) به رحمانی، ارزیابی کلی و نسبتاً همدلانه‌ی خود را درباره‌ی دفتر شعر *کوچ* او ابراز کرده بوده است. (*نامه‌ها* ۶۸۰-۶۷۹) همچنین اگر نیما درباره‌ی دفترهای *اسیر* (۱۳۳۱) و *دیوار* (۱۳۳۵) فروغ فرخزاد هیچ اظهار نظری نکرده، چندان عجیب نیست، چرا که فروغ نیز در این دو دفتر و تقریباً بخش اعظمی از دفتر *عصیان* (۱۳۳۶) دنباله‌رو رمانتیک سرایی‌های اواخر دهه‌ی بیست و اوایل دهه‌ی سی، و متأثر از شعر شاعرانی چون خانلری، توللی، نادرپور، اسلامی ندوشن، مشیری و... بوده است. حتی در نیمه‌ی دوم *عصیان*، که گویا فروغ متأثر از سایه و بعدها شاملو به شعر نیمایی روی آورده، در فرم درونی شعرش اتفاق خاصی روی نداده است. در این سال‌ها نادرپور دفترهای *چشم‌ها و دست‌ها* (۱۳۳۳)، *دختر جام* (۱۳۳۴) و *شعر انگور* (۱۳۳۴)، و فریدون مشیری دفترهای *تشنه‌ی طوفان* (۱۳۳۴)، *نایافته* (۱۳۳۴) و *گناه دریا* (۱۳۳۵) را منتشر کرده بوده‌اند؛ حال آنکه در سراسر آثار نیما کوچک‌ترین اشاره‌ای به شعر مشیری نشده و چندین بار نیز، تنها به دنباله‌روی نادرپور از خانلری اشاره شده است. (*یادداشت‌ها* ۲۳۰، ۲۴۰ و ۱۴۱)

همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد نیما از میان شاگردان خود بیش از هر کسی به شاملو امید بسته بود، هر چند که نگران تندروی‌های او نیز بود. اما چرا نیما در سراسر آثار منثورش، جز شعر «دعوت» اخوان که پیش‌تر به آن اشاره شد [این شعر بعدها به مجموعه‌ی *ارغنون* افزوده شد (۲۶۷-۲۵۹) و اخوان خود از برگزیده شدن این قطعه در فستیوال ادبی که نیما و نفیسی از داوران آن بوده‌اند، اظهار شگفتی می‌کند (*صدای حیرت بیدار* ۳۲۷)]، از دیگر سروده‌های اخوان یادی نمی‌کند و هیچ‌گاه نیز از او به عنوان نقطه‌ی امید حرکت شعری خود نام نمی‌برد؟ البته می‌دانیم که اخوان در مجموعه شعر *زمستان* (۱۳۳۵) هنوز به اخوان *آخر شاهنامه* (۱۳۳۸) و *از این اوستا* (۱۳۴۴) بدل نشده و شعرهایی نظیر «کتیبه»، «آخر شاهنامه»، «قصه‌ی شهر سنگستان»، «آنگاه پس از تندر» و... را نسروده و سبک و صدای مختصّ به خود را نیافته است. همچنین

www.tabarestan.info تبرستان

می‌دانیم که اغلب قطعات آغاز دفتر *زمستان* نیز در قالب چهار پاره و گاه متأثر از حال و هوای آثار رمانتیک، فلسفی مآبانه و یأس آلودِ سال‌های پس از ۲۸ مرداد سروده شده است؛ اما نیما کسی نبود که در آن مقطع تاریخی از کنار قطعاتی چون «سترون» [با همه‌ی حرکت آرام این قطعه به سوی نوآوری] «سگ‌ها و گرگ‌ها» [در قالب چهارپاره اما دارای نگرشی نو]، «گزارش» [متشکل از بندهای سه مصراعی]، «فریاد» [آمیزه‌ای از شعر نیمایی و چهارپاره]، «زمستان» [فرم نیمایی] و قطعات نوگرایانه‌تری همچون «آواز کرک»، «چاووشی» و «باغ من» به سادگی بگذرد. آیا نیما بر آن بود که اخوان به رموز یا به تعبیر خود او «فوت کاسه‌گری» کار او پی نبرده است و شعرش را ادامه‌ی جریان شعر خود به شمار نمی‌آورد؟ اگر این‌گونه است چرا او در اردیبهشت ماه ۱۳۳۲ قطعه‌ی قدمایی «دعوت» را شایسته‌ی ستایش می‌داند و بعدها قطعات به مراتب توفیق‌آمیزتر دفتر *زمستان* را نادیده می‌گیرد؟

به گمان ما بی‌توجهی نیما به شعر اخوان را باید ناشی از کدورتی دانست که میان استاد و شاگرد ایجاد شده بود. و ماجرا از این قرار است: اخوان پس از بگیر و ببندهای کودتای ۲۸ مرداد، چند ماهی زندانی شد. او پس از آزادی، شعری در مذمّت استبداد و حبس و شکنجه سرود. از آنجا که سرودن شعر نو در آن سال‌ها هنوز چندان فراگیر نشده بود، تیمور بختیار احتمال داد که سراینده‌ی شعر نیما باشد. عمّال حکومت به سراغ نیما می‌روند و او را به فرمانداری نظامی منتقل می‌کنند. گویا «پیشوای شعر نو» که چندان از جریان‌های چپ آن سال‌ها ـ که اخوان بدان‌ها دل بسته بود ـ دلِ خوشی نداشت و همچنین اهل مقاومت و تحمل سختی‌های زندان نبود، سراینده‌ی اصلی شعر را «لو» می‌دهد. (انجوی ۱۷-۱۶) اخوان در سطر پایانی شعر «برای دخترکم لاله و آقای مینا» (۱۳۳۳) خطاب به دخترش می‌گوید:

وان دست‌های کوچکت را
سوی خدا کن
بنشین و با من «خواجه نیما» را دعا کن.
(*زمستان* ۹۶)

که پیداست واژه‌ی «خواجه» را با تعریض به کار برده است. و می‌دانیم که حفظ اسرار در عوالم فعالیت‌های سیاسی ـ اجتماعی، به خصوص نزد

دسته‌جات چپ یا متمایل به چپ، تا چه اندازه مهم و از لوازم «مردانگی» به شمار می‌آمده است. اخوان در چاپ‌های بعد «نیما» را به «مینا» بدل کرده و در پانویس آورده است:

> در اصل و در چاپ اول به جای «مینا» نامی دیگر بوده به تصحیف همین حروف؛ و ماجرا گله‌گزاری در یک امر خصوصی و در عین حال اجتماعی، اکنون پس از مرگ آن گرامی ارجمند این تغییر را لازم دانستم. (۹۶)

در *یادداشت‌های روزانه‌ی* نیما نیز اشاره‌ای به این مسأله شده است. نیما در یادداشتی به تاریخ ۵ تیر ۱۳۳۴، اشاره می‌کند که نصرت رحمانی «و دیگران» به اخوان به سبب «شعری که در شکایت از من در مجله‌اش [«در راه هنر» به مدیریت عبدالحمید شعاعی] چاپ کرده است» تاخته‌اند و «اخوان به آن‌ها گفته بود من دیروز پیش نیما رفتم، به من یادداشت‌هایی داد، در خصوص موشحات یا شعر آزاد قدیم.» (۲۴۸) اخوان خود در گفتگویی اشاره می‌کند که مقاله‌ی «نوعی وزن در شعر فارسی» (۱۳۳۴) را برای آن نوشتم تا به نیما بگویم که از اتفاقی که روی داده بود، گله‌ای از او ندارم. (*صدای حیرت بیدار* ۳۳۲)

به نظر می‌رسد مسأله به این سادگی‌ها هم نبوده است. زیرا در آن صورت دلیلی نداشته که اخوان سال بعد (۱۳۳۵) اجازه بدهد در دفتر شعر *زمستان* از «خواجه نیما» سخن به میان بیاید. چنانکه آمد اخوان پس از مرگ نیما (۱۳۳۸) شعر را تغییر داده است. از سوی دیگر بعید به نظر می‌رسد نیما که حقّ استادی بر گردن اخوان داشت، به سادگی این گستاخی شاگرد را فراموش کرده باشد. به همین سبب بعید نیست بی‌توجهی نیما به شعر اخوان به سبب بیتی که آن سال‌ها به نام اخوان بر سر زبان‌ها افتاده بود[۱۴۸] و همچنین تعبیر گزنده‌ی «خواجه نیما» در شعر یاد شده باشد. آیا اخوان که در سال‌های پایانی حیات نیما با او در ارتباط بود، هیچ یک از قطعات دفتر *آخر شاهنامه* را که در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۳۸-۱۳۳۵ ـ یعنی زمانی که نیما هنوز در قید حیات بوده ـ سروده بود، برای نیما نخوانده بوده است؟ این مسأله بسیار بعید می‌نماید. آیا در آن مقطع تاریخی جز خود نیما و شاملو، هیچ شاعری نمونه‌هایی در حدّ و اندازه‌ی قطعاتی چون «نادر یا اسکندر» (۱۳۳۵)، «میراث» (۱۳۳۵)، «مرداب» (۱۳۳۵)، «غزل ۳» (۱۳۳۶)، «آخر شاهنامه» (۱۳۳۶)،

تبرستان www.tabarestan.info

«گفتگو» (۱۳۳۷) و «قاصدک» (۱۳۳۸) سروده بوده است؟ نویسنده‌ی این سطور گمان می‌کند پس از کدورتی که میان نیما و اخوان ایجاد شده بود، نیما خواسته است با حذف نامِ اخوان در یادداشت‌ها و اظهار نظرهایش، از این شاگرد نافرمان و قدرناشناس خود انتقام بگیرد. اگرچه بارها یادآور شدیم نیما در نوشته‌هایش کمتر جانب انصاف را فرو می‌گذارد، اما از آنجا که هنرمندان، به سبب پیروی از عواطف و احساسات، گاه در اظهار نظرهای‌شان قادر به کنار نهادنِ حبّ و بغض‌های شخصی نیستند، از کنار این‌گونه مسائل نباید به سادگی گذشت.

نیما یک بار دیگر نیز در *یادداشت‌هایش* از اخوان نام برده است. او در این یادداشت (۱۳۳۵) از چاپ نشدنِ مقاله‌ی «بدعت‌های نیما یوشیج» اخوان در مجله‌ی «جُنگ» [مجله‌ی «جُنگ و هنر» به مدیریت حسین رازی] ابراز نومیدی کرده و در ادامه نوشته است:

> امروز شاگردها و زیر دست‌های من، سعی می‌کنند که مرا تنزل بدهند... این بچه‌ها فکرهای امروز را همان‌طور که به آن‌ها داده‌اند، نگاهداری می‌کنند و اساساً ریشه‌ی فکری را نمی‌دانند که چیست. بعضی مأیوس شده‌اند، بعضی باز به همان راه می‌روند و نمی‌دانند که چرا. و اساساً جوانان ما دارای مسلک فکری و متکی بر فلسفه و علم نیستند. (۲۷۹)

نیما در بخشی از این یادداشت از پرداختن شاملو به «فولکلور» و اشعار توده‌گرایانه، انتقاد کرده و احتمالاً در سطرهای نقل شده آنجا که می‌نویسد «این بچه‌ها فکرهای امروز را همان‌طور که به آن‌ها داده‌اند، نگاهداری می‌کنند» اشاره‌ای است به اشعار سیاسی ـ اجتماعی شاملو، [و شاید سایه] که به اعتقاد نیما از صافیِ ذهنیت و تخیل شاعرانه عبور نکرده است. نیما در سال‌های ۱۳۳۵-۱۳۳۰ به ساحت‌هایی از تفکر شاعرانه دست یافته بود که اگرچه همچنان بازتاب آرمان‌های اجتماعی و چهره‌ی جامعه و جهان را در اشعارش می‌توان ملاحظه کرد، اما از اشارات نسبتاً سیاسی ـ اجتماعیِ سال‌های ۱۳۳۰-۱۳۲۳ که نقطه‌ی اوج آن منظومه‌ی درخشان «مرغ آمین» است، تا حدّی فاصله گرفته بوده است. او در این سال‌ها شعرهای شگفت‌آوری چون «خانه‌ام ابری است»، «ری را»، «هست شب» و «برف» را سروده است. دلالت‌های معنایی و

عاطفی این قطعات بیشتر انسانی و فلسفی است تا سیاسی - اجتماعی. می‌توان حدس زد که در سطرهای نقل شده مراد او از «بعضی»ها که «مأیوس شده‌اند»، اخوان و شاعرانی چون نصرت رحمانی است که پس از کودتای ۲۸ مرداد، سیاهی و یأس بر اشعارشان سایه افکنده بود. نمونه‌های بارز چنین فضای یأس آوری را در قطعه‌ی «زمستان» و چند شعر دیگر از مجموعه‌ی *زمستان* اخوان [عنوان نمادینِ آن گویای فضای آن سال‌هاست] و همچنین غالب قطعات دفترهای سیاه *کوچ* (۱۳۳۳) و *کویر* (۱۳۳۴) و *ترمه* (۱۳۳۴)ی نصرت رحمانی می‌توان ملاحظه کرد.

پیش‌تر اشاره شد که اخوان در کنار شاملو، آل احمد و جنتی عطایی از نخستین شناسندگان طرز شعر و اخلاق شعری نیماست. تمامی این کسان در سال‌های پایانیِ دهه‌ی بیست و اوایل دهه‌ی سی به نیما می‌پیوندند. در این میان، اهمیتِ اخوان، به خصوص در آن است که به سبب شناخت اعجاب‌آورش از سنت‌های شعر فارسی، ضمن تأکید بر اکنونی بودن شعر نیما، در تبیین اینجایی بودن شعر او ـ هرچند به گمان ما تاحدّی اغراق‌آمیز ـ نیز کوشیده است. البته نمی‌توان گفت اخوان صرفاً «از موضعی سنتی»، و البته «با نیتی خیرخواهانه» به شناساندنِ شعر نیما پرداخته است (مختاری، *نیما و شعر امروز* ۳۰)، که اگر این‌گونه می‌بود، امروز از او به عنوان شاعری نیمایی و درشمار معدود توفیق یافتگانِ شعر جدید فارسی یاد نمی‌کردیم. همچنین از اخوان به عنوان شاعر «نیماییِ نوقدمایی» (لنگرودی ۲: ۳۸۹) نمی‌توان یاد کرد. اخوان جز در نیمه‌ی نخست دفتر *زمستان* که قطعاتش عمدتاً در قالب چهارپاره و متأثر از فضاهای رمانتیک زده‌ی آن سال‌ها است و تا حدّی می‌توان تعبیر شاعر «نیمایی نوقدمایی» را درباره‌ی او به کار برد، هیچ‌گاه شاعر نوقدمایی نبوده است. و مگر می‌توان شاعر «نیمایی ـ نوقدمایی» بود و در عین حال اشعار بی‌وزن شاملو را [البته با انتقادهایی]ستود. (*حریم سایه‌های سبز* ۷۱-۲۵) اخوان در *ارغنون* شاعری است کلاسیک‌سرا و از میانه‌های دفتر *زمستان* تا پیش از دفتر *ترا ای کهن بوم و بر دوست دارم* شاعری است نیمایی؛ هر چند در همان سال‌ها نیز گاه مثنوی و قصیده و غزلی نیز می‌سروده است. همان‌گونه که در بخش «ناموزونی تاریخی ـ فرهنگی» یادآور شده‌ایم، این مؤلفه از ویژگی‌های عمومی شعر معاصر است و ریشه‌های آن را باید در زمینه‌های اقتصادی، عوامل سیاسی

www.tabarestan.info تبرستان

ـ اجتماعی و چگونگی مواجهه‌ی تاریخ و فرهنگ ما با فرهنگ غرب جستجو کرد. و باز ناشی از غرض ورزی یا ناآگاهی است اگر بگوییم «اخوان فکر می‌کرد نیما تنها آمد تا وزن و قافیه را به هم بریزد. اما در واقع نیما به ما نوع دیگرِ نگاه کردن را آموخت.» (احمدرضا احمدی ۱۱)

اشاره‌ای به تأثیرپذیری زبان شعراخوان از شعر نیما

در پایان به بهره‌گیری اخوان از پاره‌ای از مؤلفه‌های لحنِ حماسی گونه‌ی پراکنده در آثار نیما اشاره می‌کنیم. به سطرهای زیر دقت کنید:

از درونِ پنجره‌ی همسایه‌ی من،
یا زنا‌پیدای دیوار شکسته‌ی خانه‌ی من
از کجا یا از چه کس دیری است
راز پردازِ نهان لبخنده‌ای اینگونه در حرف است:
– من در اینجایم نشسته
از دلِ چرکین دم سردِ هوای تیره با زهر نفس‌هاتان رمیده
دل به طرف گوشه‌ای خاموش بسته
راه برده بس برونِ تیرگی‌های نفس‌های به زهر آلوده‌تان
در هر کجا هر سو...
آن زمان که همچنان آبِ دهانِ مردگان
آبریزانِ دروغِ اشک‌هاتان می‌کند سر ریز[۱۴۹]
روی سیمای خطر انگیز
وز ره دندان‌تان، همچون شعاعِ خنجرِ عفریت
برقِ خنده‌های باطل می‌جهد بیرون
در همه آن لحظه‌های تلخ یا ناتلخ
می‌رود چار اسپه فرمان نگاه من...
دیده‌بانی می‌کنم ناخوب و خوبِ کارهاتان را...
من، منِ لبخنده‌ی روزان تلخ و دردناکِ بیدلی خلوت گزینم.

این سطرها از شعر «منِ لبخند» (۱۳۲۰) نیما انتخاب شده است. (*اشعار* ۲۹۹–۲۹۷) اما گمان می‌کنم کسانی که با پست و بلند شعر نیما چندان آشنایی ندارند، گمان کرده‌اند که شعر از اخوان است. برای اینکه تصور نشود این شعر

تنها شعر نیما است که از سر اتفاق چنین صدا و لحنی یافته از خوانندگان می‌خواهیم به شعر «منظومه به شهریار» (۱۳۲۲) [به خصوص صفحات آغازین (۳۱۲–۳۰۹) و پایانی (۳۲۵–۳۲۳) این منظومه] مراجعه کنند.

اکنون نمونه‌های دیگری از این تأثیرپذیری‌ها را در مقایسه با بخش‌هایی از شعر نیما، نقل می‌کنیم. به کارگیری لحن خطابی و عتاب آلود، ترکیب‌های مَزْجی و تتابع ترکیب‌های اضافی و وصفی، از مشخصه‌های مشترک این سطرهاست:

– نیما:

... یک ستاره از فسادِ خاک وارسته
روشنایی کی دهد آیا
این شبِ تاریکِ دل را
عابرین!ای عابرین...
وای بر من، به کجای این شب تیره بیاویزم قبای ژنده‌ی خود را...
(~۳۵–۲۳۴)

– اخوان:

... ای درختانِ عقیمِ ریشه‌تان در خاک‌های هرزگی مستور
یک جوانه‌ی ارجمند از هیچ جاتان رُست نتواند؟
(*از این اوستا* ۹۴)

که هر دو شعر در بحر «رمل» سروده شده است و قرابت زبان و لحن تا به حدّی است که می‌توان سطرهای اخوان را در ادامه‌ی سطرهای نیما خواند. گفتنی است اخوان سطر آخر شعر نیما را [وای بر من...] نیز در قطعه‌ی «چاووشی» تضمین کرده است (*زمستان* ۱۴۸)، که این مسأله نیز خود بیانگر تأثیرپذیری او از این شعر است.[۱۵۰]

– نیما:

... کوله‌بار شعرهایم را بیاور تا به زیر سر نهاده
روی زیر آسمان و پای دورم از دیاران
از غم من گر بکاهد یا نکاهد
خواب سنگینم رباید آن‌چنان
که دلم خواهد. (۳۰۸)

www.tabarestan.info تبرستان

– اخوان:

... گو بروید یا نروید هر چه در هر جا که خواهد یا نخواهد
باغبان و رهگذاری نیست
باغِ نومیدان
چشم در راه بهاری نیست.
(*زمستان* ۱۵۳)

که فضای هر دو شعر یأس‌آمیز و انزواطلبانه است و اخوان از لحن ملال‌آور و در عین حال عصیان‌گرانه‌ی عبارتِ «گر بکاهد یا نکاهد» شعر نیما در سطر «گو بروید یا نروید...» شعر خویش به زیبایی بهره برده است. هر دو قطعه در بحر «رمل» سروده شده است و باز هم می‌توان شعر اخوان را در ادامه‌ی شعر نیما خواند.

– نیما:

... ای نگارین شهریارِ شهرِ دلبندان!
در شبستان تو نیز آن شمع
با پریده رنگِ خود تنها از آن غمگین می‌افروزد...
(۳۲۵)

– اخوان:

... از اینجا نام او شد شهریارِ شهرِ سنگستان
پریشان روزِ مسکین، تیغ در دستش میانِ سنگ‌ها می‌گشت...
(*از این اوستا* ۲۰)

و در پایان سطرهایی از اشعار نیما را بدون مقایسه با شعر اخوان نقل می‌کنیم تا تأثیرپذیری شعر اخوان، به خصوص در تمهیدات زبانی و ظرافت‌های بیان روایی، از شعر پیشاهنگ شعر معاصر بیشتر آشکار شود. مخاطبی که با شعرهای اخوان آشنا است می‌داند که این‌گونه به کارگیری وابسته‌های پیشینِ پرسشی [«کدام» و «چه»]، بعدها به مختصات سبکیِ شعر اخوان بدل گردیده است.. به ویژه دقت کنید به سطر اول در نمونه‌ی نخست، و تتابع اضافات در نمونه‌های سوم و چهارم:

– لیک پیش آمد چنین افتاد و آمد این
که شبی سنگین

آمدش بر پشت در
مانده در ره حیله جویی
تا به جایی از پلیدی‌های خاکی زشت‌تر بنیاد رویی. (۲۴۵)

– آسمان ابر اندود
می‌ستانَد، می‌دوانَد، می‌تپد او را به دل تصویر از رویای طوفانِ چه وقتش. (۴۶۷)

– بندِ هر خشتش از مایه‌ی زخمِ به چه نام؟ (آنکه برادرشان بود.) (۴۷۵)

– راه سر منزل مقصود و ره روز خلاص
در کدامین سوی تاریک بیابانِ شب است؟ (۴۸۰)

– که به افسون کدام و چه فریب؟ (۴۸۳)

دقت در همین نمونه‌ها از شعر نیما کافی است تا میزان تأثیرپذیری خلاقانه‌ی اخوان را از تمهیدات زبانی ـ بیانی شعر او آشکار کند. نکته‌ی آخر اینکه اینگونه کاربردهای زبانی شعر نیما که عمدتاً از شعرهای سروده شده در سال‌های ۱۳۱۹–۱۳۱۸، آغاز می‌شود و تا منظومه‌های سروده شده در سال‌های ۱۳۳۰–۱۳۲۸، ادامه می‌یابد، مختصّ شعرهای بلند و روایی نیماست و کمتر در شعرهای کوتاه واپسین سال‌های شاعری او دیده می‌شود. اخوان که اساساً شاعری است روایتگر و داستان‌پرداز یا به تعبیر نیما «نقّال» [نیما نگاهی ستایش‌آمیز به نقالی دارد] برای سامان دادن به شیوه‌ی بیانیِ مختصّ خویش، به استادانه‌ترین وجهی از این تمهیدات بهره برده است.

تبرستان
www.tabarestan.info

پی‌نوشت‌ها

تبرستان
www.tabarestan.info

۱- شگفت‌آور آنکه منوچهر آتشی نامه‌های نیما را «اغلب بدون مخاطب آشنا» خوانده و افزوده است: «تنها معدودی از آن‌ها (مثل نامه به شین پرتو یا برادرش لادبن یا منوچهر شیبانی) دارای مخاطب واقعی هستند.» (*نیما را باز هم بخوانیم* ۷)حال آنکه از حدود ۲۰۰ نامه‌ی باقی‌مانده از نیما، تمامی دارای مخاطب مشخص هستند؛ [اگرچه امروزه تعداد انگشت شماری از مخاطبانش برای ما ناشناخته‌اند.] شاید مراد آتشی *حرف‌های همسایه* بوده باشد که می‌دانیم مجموعه یادداشت‌هایی است خطاب به همسایه‌ای فرضی که ما در ادامه به معرفی آن پرداخته‌ایم.

۲- لادبن بنا به اشاره‌ی نیما چهار سال از او کوچک‌تر بود. (*نامه‌ها* ۵۰۸) او شعر ـ به خصوص رباعی ـ نیز می‌سروده است. (*نامه‌ها* ۱۲۷ و ۴۲۷) در آثار نیما به کتاب‌های لادبن نیز اشاره شده است: *دین و اجتماع* (*نامه‌ها* ۴۰ و ۶۶)، *علل اجتماعی ادبیات معاصر غرب* (~۴۲۷)، *بحران اقتصادی دنیا* (~۵۱۷)، *نقد و بررسی فلسفه‌ی کلاسیک اسلامی از ابن سینا تا ملاصدرا* (~۴۲۷) نیما در نامه‌ای به «مکتوب»ی از لادبن اشاره می‌کند که لادبن در آن اشاره کرده، به سبب مشکلات مالی نتوانسته است کتابش را در شوروی چاپ کند و نیما نتیجه می‌گیرد: «این قسمت مکتوب تو می‌رساند که رژیم تازه به کتاب وقری [وقعی؟] نمی‌گذارد.» (*نامه‌ها* ۶۶)

نیما تقریباً در تمامی نامه‌ها و اشارات خود لادبن را «رفیق» و «همفکر» خود خوانده است. این مسأله علاوه بر آشکار کردن گرایش‌های مشترک سوسیالیستی میان آن دو، می‌تواند ما را از تأثیرپذیری نیما از برادرش آگاه سازد. نیما لادبن را «بزرگ‌تر از تجربه» (*نامه‌ها* ۶۹)، «اعجوبه‌ی سیاسی» (~ ۱۳۴) و «نویسنده‌ی سیاسی و روزنامه‌نگار» خوانده است. (~ ۱۴۵) بر اساس نامه‌های نیما، نامه‌نگاری‌های میان او و لادبن در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۰۵-۱۳۰۱ استمرار داشته است. این نامه‌نگاری‌ها در

سال‌های ۱۳۰۸-۱۳۰۵ ناگهان قطع می‌شود و گویا نیما در این مدت از برادرش هیچ خبری دریافت نمی‌کرده است. در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۱۰-۱۳۰۹ این نامه‌نگاری‌ها از سر گرفته می‌شود و از اشارات نیما روشن می‌شود که لادبن در ایران به سر می‌برده است.

لادبن از اعضای نهضت جنگل و مدیر روزنامه‌ی «ایران سرخ» [روزنامه‌ی ارگان جمهوری گیلان] بود و پس از شکست نهضت جنگل (۱۳۰۰) به قفقاز و داغستان رفت. او بعدها در «آکادمی دیپلوماتیک» مسکو مشغول به کار شد. (*نامه‌ها* ۱۹۲). لادبن سال ۱۳۰۸، پس از سرکوب شدن جنبش‌های سوسیالیستی از سوی رضاخان، برای بررسی علل شکست و بازسازی و سامان دهی نیروها به ایران آمد. او با ارانی در ارتباط بود و عامل اصلی وارد کردن نشریات کمونیستی «پیکار» و «ستاره‌ی سرخ» از آلمان به ایران بود. از مرگ لادبن اطلاعی در دست نیست اما گمان می‌رود در تصفیه حساب‌های سیاسیِ عصرِ استالین کشته شده باشد. نیما دهه‌های بعد همچنان در اندوه بی‌خبری از سرگذشت برادرش به سر می‌برده است. سال ۱۳۲۴ در نامه‌ای می‌نویسد: «مثل تب و نوبه‌های مزمن فکر برادرم مرا کسل می‌کند. بالاخره آیا تو مرده‌ای؟ سؤال وحشتناکی است. برای من هیچ چیز کهنه نشده است.» (۶۴۷) حدس پورنامداریان مبنی بر حضور نمادینِ لادبن در پاره‌ای از اشعار نیما چندان بی‌راه نیست. (۱۸۳ و ۱۹۱) چه بسا در شعرِ غمگنانه‌ی «ترا من چشم در راهم» نیز اندوه نیما متوجه یاد و خاطره‌ی فراموش ناشدنیِ برادرش باشد.

۳- گفتنی است مقالات *ارزش احساسات* نخستین بررسی زیباشناسانه‌ی یک ایرانی از جریان‌های هنریِ غرب و شرق در تاریخ معاصر است و آثار زیر که بیشتر صبغه‌ی ترجمه‌ای دارند، بی‌آنکه در پی بررسی انتقادی جریان‌های فکری ـ فلسفی و هنری سده‌های اخیر باشند، یکی دو دهه پس از نگارش اثر نیماست که منتشر می‌شود:

- وزیری، علینقی. *زیباشناسی در هنر و طبیعت*، ۱۳۲۹.
- منوچهریان، مهرانگیز. *زیباشناسی*، موسسه‌ی انتشاراتی امیرکبیر، ۱۳۳۱.
- کاویانی، رضا. *زیبایی*: بحثی در مبانی هنر، ۱۳۴۰ [چ دوم. آگاه ۲۵۳۶]

۴- از جمله: *اعترافات The Confessions* نوشته‌ی ژان ژاک روسو (۱۸۱۲-۱۷۱۲) و *اعترافات کودک قرن Confessions of a child of the century* نوشته‌ی آلفرد دوموسه (۱۸۵۷-۱۸۱۰) و *خاطرات پس از مرگ* شاتوبریان (۱۸۴۸-۱۷۶۸) که هر سه تن از نویسندگان رمانتیک فرانسه هستند.

۵- برای مثال یکی از یادداشت‌های خواندنیِ نیما در تاریخ ۲۱ آبان ۱۳۰۴، یادداشتی است در باب عزل احمدشاه و تشکیل مجلس مؤسسان برای انتخاب سردار

سپه به مقام سلطنت. در بخشی از این یادداشت آمده: «مجلسِ موسسان به اصطلاح شیطان می‌خواهد آتیه‌ی مملکت... را معین کند... به من هم تکلیف کرده‌اند، ولی من تاکنون نه پا به مجلس آن‌ها گذاشته‌ام، نه بازی قرعه و انتخاب وکلا را شناخته‌ام... یک نفر را روی کار کشیده‌اند، یک استبداد خطرناک؛ مملکت را تغییر خواهد داد. جوان باهنر، بمیر یا ساکت باش تا ترا معدوم نکنند و تو بتوانی روزی که نطفه‌های پاک پیدا شدند، به آن‌ها اتحاد را تبلیغ کنی. این نقشه‌ها برای این است که متفکرین و مخالفین شناخته شوند و آن‌ها را در موقع جلسه نیست کنند؛ ولی بالاخره شیطان مغلوب می‌شود.» (طاهباز. *کماندار بزرگ کوهساران* ۴۲)

۶- نیما خود نیز از این عصبانیت و آشفتگیِ روحیِ خویش آگاه بوده است: «رادیو کاملاً یک دسته رجّاله را به اسم دانشمند و هنرمند معرفی می‌کند. کلمه‌ی رجّاله را البته با عصبانیت گفته‌ام، یک دسته آدم‌های عادی یا متوسط و غیرقابل بقاء.» (*یادداشت‌ها* ۲۵۱)

۷- بنا به اشاره‌ای جلال آل‌احمد، احمد فردید نیز [احتمالاً به واسطه‌ی آشنایی نیما و فردید با هدایت یا رابطه‌ی آل احمد با فردید] با نیما دیدارهایی داشت. (*ارزیابیِ شتابزده* ۵۳)

۸- اساساً میان سفرنامه نویسی و گرایش به شناخت واقعیت‌های بیرونی و کشف جهان رابطه‌ای تنگاتنگ وجود دارد و بی‌سبب نیست که در فاصله‌ی قرون سوم تا پنجم که دوران شکوه تمدن ایرانی و اسلامی است، بزرگترین سفرنامه نویسان و جغرافیادانان اسلامی و ایرانی می‌زیسته‌اند. در همین سده‌هاست که مسلمانان در حیطه‌های مختلف علوم طبیعی و تجربی نیز به توفیق‌های چشم‌گیری دست یافتند.

۹- در باب زندگی آثار و آراء ویساریون بلینسکی بنگرید به:

- *متفکران روس*. آیزیا برلین. انتشارات خوارزمی ۱۳۶۱. (۲۸۹-۲۲۹)
- *تاریخ نقد جدید* [ج ۳]. رنه ولک. ترجمه‌ی سعید ارباب شیرانی. انتشارات نیلوفر ۱۳۷۵. (۳۴۰-۳۱۷)

آرای بلینسکی آنقدر برای رنه ولک اهمیت داشته که او به هنگام بررسیِ تاریخِ نقد ادبی روسیه در نیمه‌ی اول قرن نوزدهم، تنها به او پرداخته است. (۳: ۳۴۰-۳۱۷) این در حالی است که در همین دوره کسانی چون چرنیشفسکی و دابرالیوبوف نیز می‌زیسته‌اند. بلینسکی نگرشی تاریخی ـ اجتماعی به هنر دارد و در عین حال از سیاست زدگی هنر و ادبیات انتقاد می‌کند. ولک او را «مهمترین منتقد سراسر تاریخ ادبیات روس» خوانده است. (۳: ۳۱۷) همو بود که با خواندن *بیچارگان* داستایفسکی، ظهور گوگولی دیگر را در ادبیات روس نوید داد.

۱۰- به اعتقاد شفیعی کدکنی نیز عرفان چیزی نیست مگر «نگاه هنری و جمال

www.tabarestan.info تبرستان

شناسانه نسبت به الاهیات و دین». جهت تفصیل این نظریه بنگرید به: *دفتر روشنایی* [از مجموعه‌ی «ازمیراث عرفانی»]، گزیده‌ای از سخنان بایزید بسطامی. انتشارات سخن، چ دوم، ۱۳۸۴، صص ۲۴-۱۷.

۱۱- نیما با بهره‌گیری از مصطلحات رایج عرفانی، مرادش را بیان کرده است. مولوی نیز در باب تمایز «علم‌الیقین» با «حق الیقین» گفته:

به پیش‌زخم تیغ‌من ملرزان دل بنه‌گردن اگرخواهی سفر کردن زدانایی به بینایی

(*غزلیات شمس* ۵: ۲۲۸)

عطار نیز در *منطق‌الطیر* در وصف معراج پیامبر (ص) گفته:

آنچه او آنجا به بینایی رسید هر بنی آدم به دانایی رسید

(۲۴۸)

۱۲- گفتنی است ستایش‌های مکرر نیما از این جوان کُرد در یادداشت‌هایش، بیش از آنکه از فضیلت‌های ذاتی این جوان سرچشمه گرفته باشد، از سرخوردگی او از ارتباط با اهل فکر و هنر آن روز و نوگرایانِ بی‌اصل و ریشه و تردید در صداقت برخی از شاگردانش نشأت می‌گرفته است. ضمناً از آنجا که به تصریح خود نیما این جوان قریحه‌ی شعری نداشته (*یادداشت‌ها* ۲۵۲) ـ تا اشعار نیما را به سرقت ببرد! ـ، نیما از حضور او در کنار خود احساس امنیت می‌کرده است. این وسواسِ نیما را در تنظیم وصیت‌نامه‌اش به وضوح می‌توان ملاحظه کرد. (~ ۲۸۰)

۱۳- برای آگاهی از موضع‌گیری نیما علیه مارکس و لنین؛ و بنگرید به: *نامه‌ها* ۶۶، ۲۰۷، ۲۱۹، ۲۳۳، ۲۴۹، ۳۱۱، ۳۷۱ و ۵۹۱؛ *شعر و شاعری* ۳۷۱ و *یادداشت‌ها* ۲۱۹ و ۲۴۹.

۱۴- نیما گاه در برخی از نوشته‌هایش به فوت کاسه‌گری کارهایش اشاراتی دارد. برای مثال در یادداشتی که بر مجموعه داستان *ساربان* [نوشته‌ی غلامحسین غریب از اعضای مجله‌ی «خروس جنگی»] نوشته، آورده است: «کلمه‌ی «این دختره» دو دفعه که استعمال بشود مطلب را برای پابرجا شدن قوت می‌دهد. رمز تأثیر حرف در خیلی جاها از قبیل همین فوت کاسه‌گری است. با یک نکته‌ی جزئی می‌بینید که در طبیعت نکته‌ای کلی عوض می‌شود و نویسندگی همسایگی نزدیک و پیوندی با نقاشی دارد.» (*غریب* ۵۸-۵۷) نیما پس از اعمال چند نکته‌ی دستوری و ویرایشی در داستان غریب، می‌نویسد: «در هنر گاهی نکات بسیار جزئی است که کارهای مهم صورت می‌دهند.» (~ ۶۰)

۱۵- در رمان پست مدرن نیز به آن گونه آثار که نویسنده در فواصل اثر در باب صناعت نویسندگی و زندگی خود سخن بگوید «فراداستان» meta fiction گفته می‌شود. شگردِ فرو ریختنِ فاصله‌ی جهانِ داستان و واقعیت را در این‌گونه آثار «اتصال کوتاه»

short circuit خوانده‌اند. اگرچه در آثاری چون *تریسترام شندی* لارنس استرن (۱۷۶۸-۱۷۱۳) و نمایش‌نامه‌ی *مرغ دریایی* چخوف نیز نویسنده یا یکی از شخصیت‌ها نظریات خود را در باب اثر یا به طور کلی هنر بازگو می‌کند، اما این شگرد مشخصاً در آثار کسانی که به نویسندگان پست مدرن [ولادیمیر نبُکاف، ایتالو کالوینو، ج. د. سَلینجر، گرت ونه گات، ریچارد براتیگان و...] مشهور شده‌اند، وجه غالب یافته است. (برای اطلاعات بیشتر بنگرید به: لاج و دیگران ۲۰۰-۱۸۶).

۱۶- خان آرزو از تذکره‌نویسان و ادبای برجسته‌ی هند نیز، در اثری به نام *دادِ سخن* هفت گونه دریافت را از شعر برمی‌شمارد که عبارت‌اند از:

۱- فهم شعر به طریق عامه‌ی اهل زبان. ۲- فهم ملایان که عبارت است از فهم علمای دستور، نحو و منطق. ۳- فهم علمای [علم] معانی. ۴- فهم علمای [علم] بیان. ۵- فهم علمای [علم] بدیع. ۶- فهم ملایان مکتبی. ۷- فهم شاعرانه. به اعتقاد خان آرزو نیز برترین فهم، فهم سخن بر اساس ذوق شاعرانه و عالی‌ترین ادراک هنری از آن شاعران است. (به نقل از: فتوحی ۴۱۰-۴۰۹)

۱۷- بنگرید به کتاب *درباره‌ی شعر* [منتخبی از اشعار جدید و قدیم] نشر و پژوهش فرزان روز، ۱۳۷۷. تمامی این دفتر ۱۱۶ صفحه‌ای درباره‌ی شعر است. برای نمونه یکی از این قطعات را نقل می‌کنیم: «شعر / آن چیزی است / که هست / و چون آبِ صافی / در ته گودال / جهان / آرمیده است. / و شاعر / از صافیِ این / آب / و روشنی آن / برای ما / سخن می‌گوید.» (۷۶)

۱۸- بهرام بیضایی نیز در این باره می‌نویسد: «دین‌های یک خدایی مثل زرتشتی و اسلام کمتر از ادیانِ چند خدایی هند یا یونان روحیه‌ی نمایش‌پذیری دارند. زیرا حالت مطلق خدا و صورت ناپذیریِ او اولین تصورهای تجسّم بخشیدن به ماوراء طبیعت را نفی می‌کند. ولی در ادیانِ چند خدایی حالت انسانی‌ترِ خدایان و روابط شبه انسانیِ آن‌ها با یکدیگر موجب ملموس‌تر بودن‌شان است.» (*نمایش در ایران* ۱۴-۱۳)

۱۹- شکی نیست که «سریویلی» نمادی است از خود نیما. نیما در *یادداشت‌هایش* ذیل «نیماور» آورده است: «مرکب است از نیما به معنی قوس = کمان + ور، یعنی کمان‌دار برگزیده، شناخته شده، مثل کمان‌دار عالی.» (۲۷۴) همان‌گونه که در منظومه‌ی «سریویلی» آمده، این شاعر روستایی نیز «کمانی کز دلاور پدرانش بُد نشانی» را بالای سر خود آویخته است. (*اشعار* ۲۴۵).

نیما در شعر «منظومه به شهریار» می‌گوید:

من به پاس آن پذیرش‌ها
بنهادم بر بساط آستانش تیردانم را، کمانم را

www.tabarestan.info تبرستان

کز نیاکان دلیر من نشان بودند. (۳۱۸)

نیما در یادداشتی بر ترانه‌های محلیِ [= روجا] خود نیز یادآور شده است که قدیمی‌ترین شعری که به یاد دارد شعری است که در مرگ گاوشان «روجا» سرود و پدرش به او گفت: «آفرین. باید تیراندازی را هم یاد بگیری. و اشاره به تیر و کمانِ کهنه، که به دیوار آویزان بود، کرد.» (~ ۶۱۳) در **غیاث‌اللغات** ذیل تعبیر کنایی «کمانَ از طاق بلند آویختن» آمده: «از ظهور امر عظیم و کار عجیب تفاخر کردن. معمول است که چون کسی فتح عظیم می‌کند، کمان خود را از جای بلند می‌آویزد.» (۷۱۸) و مهم‌تر آنکه نیما جایی درباره‌ی «سریویل» نوشته، «سر، یعنی خانه. سریویلی یعنی خانه‌ی ده.» (*یادداشت‌ها* ۲۷۳) پس «سریویلی» در اعتقاد نیما یعنی شاعر روستایی یا شاعری که در خانه‌ی روستایی‌اش به سر می‌بَرَد، همان‌گونه که در خود منظومه نیز آمده است: «سریویلی آن یگانه شاعر بومی...» (*اشعار* ۲۴۴).

۲۰- واژه‌ی «طبیعت» در زبان فارسی معانی و دلالت‌های گوناگونی دارد. در گذشته «طبیعت» عمدتاً در معنای «طبایع چهارگانه» یا «آخشیجات» و مجازاً «جهان» به کار می‌رفته است. این کاربرد در شعر ناصرخسرو بسامد بالایی دارد. در شعر شاعران قرون ششم و هفتم و هشتم با توجه به تسلط گرایش‌های عرفانی، «طبیعت» مفهومی منفی می‌یابد و با «پیرزنِ عشوه‌گرِ دهر» و «نفس» مترادف می‌شود. نیما «طبیعت» را در معانی گوناگونی به کار می‌برده است: ۱- در معنای کوه و دشت و دریا و نزدیک به معنای امروزی آن (*نامه‌ها* ۴۹، ۶۱، ۸۷-۸۵). ۲- در معنای استعداد طبیعی و سرشت و ذات آدمی (~ ۱۰۵، ۲۷۵، ۳۰۱ و ۳۲۱). ۳- در معنای «شکل زندگی» و «وضعیت اقتصادی و سیاسی ـ اجتماعی» که عمدتاً با مفاهیمی چون جبر تاریخی و اجتماعی گره خورده است. «طبیعت» در این معنا اگرچه در نامه‌های سال‌های ۱۳۰۵-۱۳۰۳ نیز به ندرت به کار رفته اما از حدود سال‌های ۱۳۰۷-۱۳۰۶، بسیار پررنگ‌تر می‌شود و از آن به بعد به ندرت در معنایی غیر از «شکل زندگی» به کار می‌رود. (~ ۲۹۹، ۴۳۴، ۴۶۵، ۵۳۲، ۵۹۶، ۵۸۱، ۶۷۰ و ۶۷۳) «طبیعت» در این معنا به کرات در *ارزش احساسات* (۴۱، ۵۶، ۸۷) و مجموعه‌ی *شعر و شاعری* به کار رفته است. (۸۶، ۹۰، ۱۲۸، ۲۹۸، ۳۸۲ و ۴۱۰) قابل توجه آنکه در واپسین نوشته‌های نیما ـ که *یادداشت‌های روزانه‌ی* (۱۳۳۷-۱۳۳۰) اوست ـ هیچ‌گاه «طبیعت» در مفهوم سوم به کار نرفته است. این مسأله می‌تواند بیانگر فاصله‌گیری نیما از اصول متصلب سوسیالیسم علمی باشد. گفتنی است به خصوص در نوشته‌های سال‌های ۱۳۱۵ -۱۳۰۸، نیما در کنار «طبیعت» از اصطلاحاتی چون «وضع»، «وضعیت»، «طرز» و «شکل» زندگی برای بیانِ مفهومِ «زیربنا» در مفهوم مارکسیستیِ آن بهره می‌گیرد.

۲۱- البته نیما به خلافِ نوشته‌های منثور خود در رباعیات ـ که ظاهراً در

سال‌های پایانی حیات گرایش بیشتری به این قالب پیدا کرده بوده ـ ، همچنان مانند شاعران گذشته از «جبر» سخن می‌گوید:

جان درسرِ این کردم یکسر شبِ دوش — و اندیشه دریـن که آیدم آواز به گوش
شب رفت و مرا به خانه آوا دادند: — ای عاشق اگر مقدرت نیست مکوش
(۵۵۳)

دیوار چنانکه هست انداخته‌اند — وز ما و شما خشت در آن ساخته‌اند
دعوای من و تواش کند کج ور راست — بنیاد همان است که پرداخته‌اند
(۵۴۱)

۲۲- امیل ورهارن (E. Verhaeren ۱۹۱۶-۱۸۵۵) شاعر سمبولیست بلژیکی است. نیما در *ارزش احساسات* از مجموعه شعر *شهرهای بازودار* او نام برده (۴۹) و صفحاتی را به زندگی و آراء او اختصاص داده است. (۵۸-۴۹) ورهارن بر اثر برخورد با قطار درگذشت. برای اطلاع از نمونه‌هایی از شعر او بنگرید به: هنرمندی ۳۰۷-۳۰۰.

۲۳- والت ویتمن (W.Whitman ۱۸۹۲-۱۸۱۸) شاعر انقلابی و منادی‌گر نوگرایی در ادبیات آمریکا بود. او از حامیان سرسخت دموکراسی و از پیروان امرسون شاعر آزادیخواه آمریکایی بود. ویتمن شعر آمریکا را از قید قافیه و التزام به اوزان سنتی رهانید. مجموعه اشعار او با عنوان *برگ‌های علف* Leaves of Grass سال ۱۸۵۵ منتشر شد. *گزیده اشعار* ویتمن را سیروس پرهام به فارسی برگردانده است. [انتشارات مروارید. چ دوم ۱۳۸۱].

۲۴- بر پایه‌ی جستجوی ما نقد روان شناختی از دهه‌های ده و بیست به گونه‌ای پراکنده به محافل روشنفکری راه یافته بود. هدایت در *وغ وغ ساهاب* (۱۳۱۳) یکی از «قضیه»ها را به «قضیه‌ی فرویدیسم» اختصاص داده است. او در آغاز این «قضیه» آورده است: «می‌خواهیم یک مبحث فلسفی را به میان کشیده و ما هم اظهار لحیه بکنیم تا بدانید که ما می‌توانیم در کلمات و عقاید بزرگان دنیا غور کرده و ته و توی مطلب و مقصودشان را در آوریم...» هدایت در این قطعه اصطلاحاتی همچون «لیبیدو» [غریزه‌ی جنسی]، «مرحله‌ی دهانی کودک»، «عقده‌ی اودیپ»، «عقده‌ی الکترا»، «فتیشیسم» [Fetishism = یادگار پرستی] و... را به کار برده است و به چکیده‌ی نظریه‌ی فروید نیز اشاره می‌کند: «اساس بشر روی شهوت زندگی می‌کند.» (۶۶-۶۱) م. ف. فرزانه که در نوجوانی [حدود سال‌های ۱۳۲۵-۱۳۲۲] با هدایت آشنایی یافته بود و یکی از خواندنی‌ترین کتاب‌ها را درباره‌ی زندگی او به نگارش در آورده نیز از آگاهی هدایت از آراء اُتورَنک [شاگرد فروید و اندیشمندی که «ترس از مرگ» را مهمترین عامل آفرینش هنری می‌دانست.] و فروید خبر می‌دهد. (*آشنایی با صادق هدایت* ۵۰، ۸۶ و ۲۰۸) او صادق گوهرین را نیز در زمره‌ی کسانی می‌داند که در همان سال‌ها

تبرستان www.tabarestan.info

اطلاعات بسیاری در باب آراء فروید داشت. (~ ۲۶) احسان طبری نیز در مقاله‌ای تحت عنوان «درباره‌ی انتقاد و ماهیت هنر و زیبایی هنری» که در «نخستین کنگره‌ی نویسندگان ایران» (۱۳۲۵) ارائه شد، به نظریات فروید در باب «سرخوردگی‌های جنسی» هنرمندان و اینکه «میل هنرمندان برای جبران عقب زدگی تناسلی Refoulement است»، اشاره می‌کند و در پایان می‌افزاید: «با اینکه نظریات این مکتب اغراق‌آمیز است، ولی با این وجود نکات تاریکی را روشن می‌سازد.» (*نخستین کنگره‌ی نویسندگان ایران* ۲۴۲-۲۴۱) بنابر اشاره‌ی آل احمد فریدون هویدا، سال ۱۳۴۴ در برابر «قضیه‌ی پدرکشان»، تعبیر «عقده‌ی پسرکشی» را درباره‌ی داستان سیاوش به کار برد. (*در خدمت و خیانت روشنفکران* ۱: ۱۵۳) انعکاس آراء فروید را در بسیاری از داستان‌های هدایت، بزرگ علوی [به خصوص در «چمدان» (۱۳۱۱)]، صادق چوبک و همچنین در *نکبت* (۱۳۴۰) ناصر گل‌آرا می‌توان پیگیری کرد. در دهه‌های سی و چهل کسانی چون محمد حجازی، هاشم رضی، ناصرالدین صاحب الزمانی، هوشنگ تیزابی و ایرج پوریاقر بسیاری از آثار فروید را به فارسی برگرداندند. مهمترین اثر تحلیلی به زبان فارسی در باب نظریه‌ی فروید را امیرحسین آریان‌پور در سال ۱۳۳۰ به نگارش درآورد. [*فروید و فرویدیسم*] و یکی از خواندنی‌ترین مطالب نوشته‌ای است از بهرام مقدادی درباره‌ی انعکاس نظریات فروید در *بوف کور* هدایت. [«جهان نو»ش ۱ و ۲ بهار ۱۳۴۹: ۹-۱]

۲۵- برای آگاهی از آراء و افکار آلفرد آدلر بنگرید به:

- منصور، محمد. *احساس کهتری*. انتشارات رشد. چ ۲، ۱۳۵۸.
- علیزاده، حمید. *آدلر* [پیشگام روان کاوی جامعه نگر] نشر دانژه، ۱۳۸۳.
- م. لوفلر دلاشو نیز در کتابی با عنوان *زبان رمزی افسانه‌ها* [ترجمه‌ی جلال ستاری. انتشارات توس، ۱۳۶۴] بر اساس نظریات آدلر اسطوره‌ها و افسانه‌ها را بررسی نموده است.

۲۶- جنتی عطایی به اشتباه در پانویس این عبارت نوشته است «مراد نظریه‌ی فروید است» (*ارزش احساسات* ۲۵)، حال آنکه کاملاً آشکار است نیما سیر فلسفه‌ی غرب را از شلینگ، هگل و کانت تا مارکس مدّ نظر دارد و مراد او از عبارت «دانشمند دیگر ملاحظات فلسفی دیگران را مادی کرده» ماتریالیسم دیالکتیک مارکس در برابر ایدئالیسم دیالکتیک هگل است.

۲۷- فوتوریسم Futurism جنبشی شورشی در اوایل قرن بیستم بود. بنیان‌گذار این نهضت فیلیپوماسو ماریتّی (F.M.Marinety ۱۹۴۴-۱۸۷۶) است. او بر بایستگی بازتاب سرعت و حرکت زندگی ماشینی آغاز قرن بیستم در هنر تأکید داشت. مایاکوفسکی نماینده‌ی فوتوریست‌ها در روسیه بود. نیما در *ارزش احساسات* درباره‌ی ماریتّی می‌نویسد: «در رأس این جنبشِ هنری مارینی Mariny [؟ احتمالاً نیما یا

طاهباز از سر اشتباه به جای ماریتّی، مارینی Mariny شاعر ایتالیایی (۱۶۲۵-۱۵۶۹) که پیروان مکتب او را مارینیسم می‌خوانند، آورده‌اند] بود. ماریتّی بیانیه‌ی ادبی خود را در سال ۱۹۰۹ در روزنامه‌ی «فیگارو»ی فرانسه (که از چندی به این طرف ادبی شده، مقاصد نویسندگان را درج می‌کرد) انتشار داد. در آنجا با کمال جسارت مقاصد ادبی خود را بیان کرد.» (۴۲ و همچنین ۴۸-۴۲) برای آگاهی بیشتر در باب «فوتوریسم» بنگرید به: بوچونی، اُمبرتو. *نقاشی فوتوریست*. ترجمه‌ی فاطمه‌ی تیموری. نشر دیگر [بی‌تا].

۲۸- *ودا* کتاب مقدس هندوان، به زبان سانسکریت، که حدود سال‌های ۱۰۰۰ تا ۲۰۰۰ پیش از میلاد سروده شده است. این اثر به فارسی برگردانده شده است:

ریگ ودا به تحقیق و ترجمه و مقدمه‌ی سید محمدرضا جلالی نائینی. با پیشگفتاری از تاراچند. نشر نقره، چ سوم ۱۳۷۲.

۲۹- نیما بالحنی ستایش آمیز درباره‌ی قطعه‌ی «وصیت‌نامه‌ی دهخدا، نوشته است: «وصیت‌نامه، تنها نقطه‌ی روشن و جلوه‌دار این صنف اشعار در تمام دوره‌ی مشروطه است.» (*ارزش احساسات* ۸۳) او جایی دیگر در باب تأثیر ادبیات اروپایی در ادبیات ما می‌نویسد: «جلوه‌ی با قوت این تحول در اشعار علی‌اکبر دهخدا است که در روزنامه‌ی «صور اسرافیل» انتشار یافته است.» (~ ۸۱) اگرچه نیما به «اشعار» دهخدا اشاره کرده اما بی‌گمان مراد او در درجه‌ی نخست قطعه‌ی «وصیت نامه» است. دهخدا خود درباره‌ی این شعر می‌نویسد: «وصیت‌نامه‌ی مرحوم میرزا جهانگیرخان را که بنا بود به شعر بسازم، تمام کرده‌ام، حاضر است. به نظر خودم تقریباً در ردیف اول شعرهای اروپایی است. (اگرچه دختری را که ننش تعریف کند، برای دایی‌اش خوب است.» (*نامه‌های سیاسی* ۳۰)

شکل، وزن، قافیه و گاه حتی تصویر یا سطری از این شعر به کرات مورد استقبال شاعران همروزگار دهخدا و نوگرایان نسل‌های بعد قرار گرفته است. یحیی آرین‌پور بخشی از این تأثیرپذیری‌ها را در شعر شاعرانی چون پروین اعتصامی، ملک‌الشعرا بهار، حیدرعلی کمالی و... نشان داده است. (*از صبا تا نیما* ۲: ۹۷) بی‌گمان شعر «خطاب به دوشیزگان» یحیی دولت‌آبادی نیز در وزن و تعبیر از نخستین بیت بند پنجم شعر دهخدا تأثیر پذیرفته است:

- دهخدا:

چون گشت زنو زمانه آباد — ای کودک دوره‌ی طلایی

- دولت‌آبادی:

ای دختر دوره‌ی طلایی — بشتاب به جانب دبستان

www.tabarestan.info تبرستان

۳۰- شعری است منتقدانه و متأثر از سروده‌های بهار و عشقی و نسیم شمال. در این شعر از تجدد، انتخابات و وکلای مجلس، فلان الدوله‌ها، مشروطه، قانون و پُلتیک و... سخن به میان آمده است. ابیاتی از آن را نقل می‌کنیم:

... مال ملت را اگر بردند تو حرفی نزن
حق مردم را اگر خوردند تو حرفی نزن
لیره‌ها در خُفیه بشمردند تو حرفی نزن
مردم حق‌گو اگر مردند تو حرفی نزن
نیست‌حق اندرمیان‌ساکت بمانی بهتر است
ای«گل زرد»جوان ساکت بمانی بهتر است
بلبل شیرین زبان ساکت بمانی بهتر است
(۲۰۵-۲۰۳)

گفتنی است، «گل زرد» علاوه بر اینکه نام این قطعه است نام مجله‌ای بوده که یحیی ریحان منتشر می‌کرده و این شعر هم خطاب به همان مجله و در حقیقت خود شاعر سروده شده است. جالب آنکه یحیی ریحان که نیما از شعر او در شمار نخستین بارقه‌های نوآوری یاد می‌کند کتابی دارد با عنوان ***شاعران معاصر***؛ او در این کتاب از کسانی چون عباس شهری!، مجتبی کیوان!، آگاهی خراسانی! و... شعرهایی را نقل کرده اما شعرِ نیما را قابل توجه ندانسته است!

۳۱- برای آگاهی از شعر «برادرزادگان من» بنگرید به: اخوان ثالث، ***بدایع و بدعت‌ها و عطا و لقای نیمایوشیج*** ۶۴۰-۶۳۸. در ادامه در یکی از یادداشت‌ها به این شعر خواهیم پرداخت.

۳۲- قطعه‌ی «ستاره‌ی صبح» (۱۳۱۲) شعری است در قالب چهارپاره در ردیف چهارپاره‌های معمول شاعران دهه‌های ۲۰ و ۳۰. این قطعه این‌گونه آغاز می‌شود:

ای پری پیکر! ای اختر صبح — وه چه رخساره‌ی زیبا داری
گرچه در بزم درنگت نبُوَد — در دل شاعر ما جا داری
(***ماه در مرداب*** ۶۹-۶۶)

۳۳- در کتاب ***سروده‌های مسعود فرزاد*** [به اهتمام منصور رستگار فسایی و مقدمه‌ی رعدی آذرخشی، انتشارات نوید شیراز ۱۳۶۸] قطعه‌ای با عنوان «سیب ترش» نیامده است. نیما جای دیگری از ***ارزش احساسات*** می‌نویسد: «از شعرهای فرزاد آنچه به زبان انگلیسی بیان شده است، بیشتر تازگی دارد» (۸۳) که گویا مراد او مجموعه ***شعر مردی که می‌دانست*** The Man Who Thought ، است. این مجموعه در لندن منتشر شده است.

۳۴- برای آگاهی از این مجموعه بنگرید به: لنگرودی، ۱: ۱۹۲-۱۸۸.

۳۵- نظام وفا (م: ۱۳۴۳ هـ . ش) را غالباً به عنوان شاعری سنت‌گرا می‌شناسند. اما او در کنار شاعری، نمایش‌نامه نویس و در زمره‌ی آزادیخواهان عصر مشروطه نیز بود و سالیان متمادی را در عرصه‌ی سیاست و گاه طرد و تبعید گذراند. به گمان ما نظام وفا [که یحیی آرین‌پور به درستی اشاره می‌کند شاعری بوده اهل تغزل و تغنی و حتی در قصاید و مثنوی‌های او نیز «نوعی غزل زنده و زیبا» موج می‌زند. (۲: ۴۲۱)]، در شکل‌دهیِ ذهنیت تغزلیِ نیما در دوره‌ی جوانی و سرودن شدن منظومه‌ی «افسانه» بی‌تأثیر نبوده است. اینکه نیما «افسانه» را به او تقدیم کرده، علاوه بر سپاس از جایگاه استادی نظام وفا، احتمالاً از آنجا ناشی می‌شده که در سرودن این منظومه نیز خودرا مرهونِ او می‌دانسته است. نیما ۲۳ سال پس از سرودن «افسانه»، به هنگام انتشار مجدد این منظومه، تأکید می‌ورزد مبادا عبارت تقدیم‌نامه را بر پیشانیِ شعر قید نکنند. (***نامه‌ها*** ۶۴۴) در کارنامه‌ی شعریِ نظام وفا، منظومه‌های «حدیث عمر» و «رباب» [نام خواهر وفا که در جوانی درگذشت] که هر دو در بحر متقارب و متأثر از زبان و بیان **شاهنامه** سروده شده، اگرچه گزارشی منظوم از زندگی اوست، اما از بارقه‌های تغزلی بی‌بهره نیست. او از نخستین کسانی است که مسائل شخصی و خانوادگی، مراحل رشد فکری و عاطفی و غم‌ها و شادی‌های خود را به نظم کشیده است و تا حدی «فردیت» را وارد فضای شعر امروز کرده است. نظام وفا در مثنوی «رباب»، در کنار ذکر مراحل مختلف زندگی خود و مرگ نابه هنگام مادر و خواهر و... به چگونگی راه یافتن خود به جمع انقلابیون مشروطه‌خواه و نهایتاً به توپ بسته شدن مجلس و... می‌پردازد. او در مثنوی «چهل سالگی» نیز زندگی خود را تا آستانه‌ی چهل سالگی به شعر در آورده است. نظام وفا همچنین یادداشت‌های سفر خود به اروپا (۱۳۱۶) را در کتابی با عنوان ***یادگار سفر اروپا*** منتشر نمود که همین توجه به خاطرات سفر نیز از دغدغه‌ی او برای ثبت لحظه‌های شخصی حکایت می‌کند. در این اثر اشعار و نثرهای شاعرانه‌ی شاگردان وفا [منوچهر نیستانی، محمد ضیاء هشرودی، علی اکبر سیاسی، یوسفی خراسانی [غلامحسین؟] و... در ستایش از او نیز منتشر شده که نشان می‌دهد او در برانگیختن حسّ شاعرانه‌ی آن‌ها بسیار مؤثر بوده است. سهراب سپهری نیز در جوانی از شیفتگان شعر و نثرهای شاعرانه‌ی نظام وفا بود. (سپهری، پریدخت ۵۸-۵۷) به هرحال از این مسأله که نیما در کنار کسانی چون دهخدا، ایرج میرزا، بهار و... از «بعضی قطعات از وفا» یاد می‌کند نباید به سادگی گذشت.

برای آگاهی از فضای حاکم بر شعر نظام وفا نمونه‌هایی از شعر او را نقل می‌کنیم:

در این نامه کو دود آه من است — همه روزگار سیاه من است...
نویسم مگر شرح حالی زخود — گذارم پس از خود خیالی زخود...

www.tabarestan.info تبرستان

مرا بود طبعی گهرزا چو یَم — دریغا که بفسرد اینک زغم...
همه خشک پیوسته شد ریشه‌ام — فتاده شد از کار اندیشه‌ام
چنین ماند بی‌خاصیت دل مرا — همه رفت بر باد حاصل مرا
من آن بوستان خزان دیده‌ام — که ازخویش و بیگانه ببریده‌ام...
(۱۹۹-۱۹۸)

... چو دوران عمر من اینجا رسید — یکی دوره‌ی دیگر آمد پدید
یکی دوره‌ی نهضت و انقلاب — که می‌خواست برخیزد ایران زخواب...
من و جمعی از خویش بگذشتگان — در آن وادیِ تیره سرگشتگان
شدیم آن‌چنان محو این انقلاب — که ذرّه شود بر رخ آفتاب
ندانم چه شوری به سر داشتیم — که دل از همه چیز برداشتیم...
دریغا زمردان میهن پرست — جوانان از خویشتن شسته دست
دریغا زمشروطه‌خواهانِ راد — مسلمان و با همت و پاکزاد...
(۲۱۵~)

این بیت مشهور نیز از وفا است:

تا دلی آتش نگیرد حرف جان سوزی نگوید
حال ما خواهی اگر از گفته‌ی ما جستجو کن
(۹۸)

۳۶- احتمالاً مراد نیما مسمط‌های معروف پروین است. مطلع سه مسمط مشهور پروین از این قرار است:

ای مرغک خُرد زآشیانه — پروان کن و پریدن آموز
(۸۶-۸۴)

ای گربه ترا چه شد که ناگاه — رفتی و نیامدی دگر بار
(۸۴-۸۳)

ای جم سیاه مومیایی — کو آن‌همه عُجب و خودنمایی
(۲۶۷-۲۶۵)

گفتنی است قطعه‌ی دوم در دوره‌ی دوم مجله‌ی «بهار» اعتصام الملک منتشر شده بود (۲: ۱۳۵-۱۳۴). اخوان نیز در پیوست کتاب *بدایع و بدعت‌ها و عطا و لقای نیما یوشیج* این قطعات را به عنوان نمونه‌های آغازین و «نقطه‌ی تحولِ» ادبیات جدید، نقل کرده است. (۶۴۶-۶۴۰)

۳۷- احتمالاً نیما به قطعات اجتماعی و وطنیِ ـ یحیی دولت‌آبادی نظر دارد. با این همه شاید به قطعاتی در وزن هجایی [«صبحدم» و «سبک تازه»] اشاره داشته باشد که در مجموعه‌ی *اردیبهشت* آمده (۱۶۲-۱۵۶) و دولت آبادی یادآور شده برای اینکه

به ادوارد براون ثابت کند شعر فارسی پیش از اخذ عروض عرب نیز در ایران سابقه داشته، آن‌ها را سال ۱۳۳۰ هـ . ق در سوییس سروده است.

۳۸- *اعتماد به نفس* اثری است از سموئیل اسمایلز روان‌شناس آمریکایی، که علی دشتی (۱۳۰۵) آن را به فارسی برگردانده است. پیام اصلیِ کتاب آن است که سرنوشت آدمی نتیجه‌ی خواست و اراده‌ی خود اوست. او بی‌آنکه نقش حادثه و اتفاق را در زندگیِ افراد یکسره انکار کند، معتقد است: مرور زندگیِ انسان‌های برجسته در عرصه‌های گوناگون سیاست و علم و هنر این اصل مسلم را به اثبات رسانده که مقاومت‌ها و تحمل مرارت‌ها آدمی را به کامیابی می‌رساند.

۳۹- - «شتاب و بی‌حوصلگی در هنر روا نیست و هر کاری زمانی می‌خواهد.» (*نامه‌ها* ۶۱۲)

- «این کار [نوآوری در شعر] آرام و به حال طبیعی خود بوده است، مثل آسیایی که با وسایل لازم خود منظماً کار می‌کند.» (~ ۶۲۶)

- «سرّ توفیق واقعی در زمینه‌ی یافتن‌هایی از روی تدریج و حوصله و صبر است.» (~ ۶۹۲)

- «باید نطفه گرفت، مثل زن‌ها آبستن شد، تحمل کرد، مهیا بود و زائید.» (*شعر و شاعری* ۴۷)

- «خیلی به تدریج و تأنّی و مدارا با طبع باید کار کرد. مثل کسی که در تاریکی جاده می‌ترسد و به حال ترس جلو می‌رود.» (~ ۱۶۵-۱۶۴)

- «سلیقه‌ها و هوش‌ها به تدریج به هم کمک می‌دهد. این روابط را شما در نظر داشته باشید، مطلب پیچیده‌ای برای شما نخواهد بود.» (~ ۲۶۰)

- «به نظر من در واقع اصالت با آثاری [است] که تفاوت‌های تدریجی در آن بیشتر است و برای رسیدن به حدّ کمالی که دارد، نسبت به کمالی که بعد نصیب آن خواهد شد، درجاتی را با خود نشان می‌دهد، به عکس آثاری که اصیل نبوده وتبعی هستند و زود و با جرقه‌ای به وجود می‌آیند.» (~ ۲۷۱)

- «نهایت آنچه که می‌فهمم و می‌توانم بفهمم از این چشمه آب می‌خورد، عادت کنید که یک دنده نروید.» (~ ۲۷۹)

۴۰- ترغیب به کشتار و خونریزی از مضامین مکرر اشعار و مقالات نوشته شده در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۰۳-۱۲۹۸ هـ . ش است. دیوان عشقی و عارف سرشار از این‌گونه اشارات است:

- عشقی:

در این محیط که بس مرده شوی دون دارد
وزین قبیل عناصر زحد فزون دارد

www.tabarestan.info تبرستان

عجب مدار اگر شاعری جنون دارد
به دل همیشه تقاضای عید خون دارد
چگونه شرح دهم ایدئال خود به از این
(۱۹۳)

خوشا ایام چنگیزی و آن اوضاع خون‌ریزی
که گرخون‌ریزی‌اش بُد شیوه بُد خون‌ریزی عنوانش
(۳۴۷)

عید خون گیر پنج روز از سال — سیصد و شصت روز راحت باش
(۴۰۵)

این مُلک یک انقلاب می‌خواهد و بس — خون‌ریزی بی‌حساب می‌خواهد و بس
(۴۱۲)

(و همچنین بنگرید: ۳۳۹ و ۳۷۴)

– عارف:

... ایران فدای بوالهوسی‌های خائنین
گردیده یک قشون فداکارم آرزوست
خون‌ریزی آن چنانکه زهر سوی جوی خون
ریزد میان کوچه و بازارم آرزوست...
(۲۲۴)

خون چو سرچشمه‌ی آب حیات است
پیش خون نقش هر رنگ مات است
خون مدیر حیات و ممات است
خون فقط خضر راه نجات است... (۴۱۴)

لحن عصیان‌گرانه و آرزوی آتشفشانی ویرانگر در «دماوندیه»ی بهار نیز متأثر از همین اوضاع نابه‌سامان است.

۴۱- میرزا ملکم‌خان نیز در رساله‌ی «دفتر تنظیمات» یا «دفترچه‌ی غیبی» خطاب به مشیرالدوله [میرزا جعفر، نه فرزند او میرزا حسین] در باب وجوب تأسیس وزارت‌خانه در ایران می‌نویسد: «ملل یوروپ هر قدر که در کارخانجات فلزات ترقی کرده‌اند، صد مراتب بیشتر در این کارخانجات انسانی پیشرفت کرده‌اند. زیرا که اختراعات صنایع [فرنگ] اغلب حاصل عقل یک نفر یا نتیجه‌ی اجتهاد چند نفر از ارباب صنایع بوده است، و حال آنکه این کارخانجات انسانی، حاصل عقول و اجتهاد کلّ حکمای روی زمین است...» (۵۹-۲۳)

۴۲- درباره‌ی «مدرسه‌ی صنعتی تهران» و خاطرات بزرگ علوی از نیما و تقی ارانی، در سال‌های تدریس خود در این مدرسه، بنگرید به: *خاطرات بزرگ علوی* (۱۵۰-۱۴۱)

۴۳- مراد نیما خطاب‌های کلیشه‌ای رایج در منشآت «میرزابنویس»های عصر قاجاری است. این‌گونه خطاب‌ها در منشآت قائم مقام، فرهاد میرزا و فاضل خان گروسی رایج بوده است. برای مثال بنگرید به سیاهه‌ای از این‌گونه خطاب‌ها در *منشآت قائم مقام فراهانی*: «فدایت شوم» (۱۵۳)، «تصدقت شوم» (۱۶۸)، «قربانت شوم» (۱۷۴)، «ای راح روح و مونس جانم» (۲۷۸)، «مخدوم من، جان من» (۲۷۹)، «نور چشما، مهربانا» (۳۴۵)، «جعلناک فداک» (۳۵۷) و...

جالب آنکه صادق هدایت که در سرآغاز نامه به دوستانش تعبیر «یاحق» را به کار می‌برده، در نامه به برادرها و کسان خود همواره تعبیر «تصدقت شوم» را به کار می‌برده است، که البته در بیان او شیرینی خاصی یافته است. دکتر مصدق نیز در نامه‌هایش اغلب عبارت «تصدقت شوم» را به کار می‌برده است.

۴۴- *کتاب احمد* شامل سه بخش است. بخش اول بیشتر پاسخی است به پرسش‌های الهیاتی و علمی ـ تجربی احمد خیالی هفت ساله [«چگونگی تطبیق سال هجری با میلادی»؛ ساخت «مداد»، «الماس»، «چینی» و «کاغذ»، «برج ایفل»، «کشفیات پاستور» و اختراع «برق»، «تلفن»، «راه‌آهن» و...] ؛ در این بخش بیش از هر چیزی بر «دیدن» و دقت در جهان تعینات تأکید شده است. در بخش دوم که مصادف است با دوره‌ی جوانی احمد [که حالا مهندس شده]، به مسائل اجتماعی و مدنی اشاره شده و نویسنده قانون اساسی ژاپن را نیز به آن ضمیمه کرده است. [گفتنی است که نواندیشان عصر مشروطه همواره با مقایسه‌ی وضعیت ایران با ژاپن، آرزوی دست یافتن به موقعیت آن کشور را داشته‌اند؛ زیرا آن کشور نیز در اخذ ـ البته توفیق‌آمیز – تمدن غربی با ما مشترک است.] در بخش سوم که مصادف است با پیری مؤلف و بدبینی احمد جوان از اوضاع اجتماعی و فرهنگی، بیشتر به فلسفه‌ی علوم و مسائلی همچون «آزادی»، «حقوق فردی»، «مشروطه»، «قانون اساسی»، «مجلس» و... پرداخته شده است. تعلق خاطر طالبوف به ایران در جای جای این اثر هویداست. (۴۸، ۹۳ و...) او در *مسالک المحسنین* نیز شعری طولانی در ستایش از ایران سروده است. (۲۵۲-۲۵۰)

۴۵- رُشدیّه (۱۳۲۳ هـ . ش ـ ۱۲۷۶ هـ . ق) پس از آگاهی از دشواری شیوه‌های آموزشی رایج در ایران در قیاس با شیوه‌های آموزشی رایج در فرنگ، برای فراگیری شیوه‌های جدید به بیروت رفت. او در راه بازگشت از مؤسسات آموزشی استامبول نیز بازدید کرد و حدود سال ۱۳۰۰ هـ . ق نخست در ایروان مدرسه‌ای تأسیس کرد. او جهت تسهیل امر آموزش، در تدریس الفبای فارسی نیز تغییراتی به عمل آورد. رشدیه بعدها در تبریز (۱۳۰۵ هـ . ق) و تهران (۱۳۱۵ هـ . ق) نیز مدارسی را به شیوه‌ی نوین بنا نهاد. او به رغم فحاشی‌ها و دشمنی‌های مخالفان، تنها در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۱۷-۱۳۱۵ هـ . ق که مصادف بود با دوره‌ی اقتدار امین‌الدوله

www.tabarestan.info تبرستان

ـ که از رجال هنرپرور و فرهنگ دوستِ عصر قاجار بود ـ ده مدرسه در تهران ساخت. البته بعدها، به هنگام اقتدار اتابک و عین‌الدوله عرصه بر رشدیه تنگ شد. البته برخی از محققان در باب کیفیت اشارات رشدیه درباره‌ی مصائب خود در این راه تردید کرده‌اند. (آجودانی. *مشروطه‌ی ایرانی* ۲۶۷-۲۵۷) رشدیه روزنامه‌ی مصوری با نام«مکتب» نیز منتشر می‌کرد. از او آثار فراوانی در باب آموزش به یادگار مانده است. از جمله‌ی آثار اوست: *بدایة التعلیم، کفایة التعلیم، نهایة التعلیم، هدایة التعلیم، تربیت البنات، صد درس و...* برای آگاهیِ بیشتر در باب زندگی و آثار او، بنگرید به:

– رشدیه، فخرالدین. *زندگینامه‌ی پیر معارف رشدیه* [بنیان‌گذار فرهنگ نوین ایران] انتشارات هیرمند، ۱۳۷۰.

– رشدیه، شمس‌الدین. *سوانح عمر*. نشر تاریخ ایران، ۱۳۶۲.

۴۶- این نظریه اگرچه به گونه‌ای پراکنده در آثار دیگر محققان نیز مطرح شده بوده، اما نخستین بار ماشاءالله آجودانی در آثار خود به گونه‌ای مشخص به آن پرداخته است. (*مشروطه‌ی ایرانی* ۱۰-۸ و ۵۰-۲۸، و *یا مرگ یا تجدد* ۱۲۲-۱۱۸). علاوه بر آثار آقاخانِ کرمانی، ملکم‌خان، مستشارالدوله و دیگر روشنفکران عصر مشروطه، در رسائلِ علمای این عصر نیز به کرات به مطابقت مفاهیم مدنیِ غربی با مصادیق بومی و جستجوی سرچشمه‌های این مفاهیم در متون اسلامی اشاره شده است:

– شیخ حسین اهرمیِ بوشهری در رساله‌ی «احیاء الملة»، بر اساس تطبیق برخی اشارات منجمین در باب سال ۱۳۲۴ هـ . ق [= ۱۲۸۵ هـ . ش، که سال امضای فرمان مشروطه است] در حمایت از مشروطه، می‌نویسد، مشروطه از علائم ظهور حضرت مهدی (ع) است. (*رسائل مشروطیت* ۲۹۲-۲۷۸).

– سید عبدالحسین لاری در رساله‌ای با عنوان «قانون مشروطه‌ی مشروعه»، که سرشار از اشاره به آیات و احادیث است به تطبیق مبانی مشروطه و اصول اسلامی پرداخته است. (~ ۳۹۶-۳۷۴)

– ملا عبدالرسول کاشانی در «رساله‌ی انصافیه»، به تطبیق آزادی و عدالت غربی با قوانین الهی در قرآن کریم و احادیث پرداخته است. (~ ۶۰۱-۵۶۱)

– شمس کاشمری [فاضل خراسانی ترشیزی] در رساله‌ی «کلمه‌ی جامعه» ضرورت تشکیل مجلس شوری را بر اساس مفهوم «امری بین الشوری»، توضیح داده است. (~ ۶۵۶-۶۱۰)

– آقا شیخ محمد اسماعیل الغروی المحلاتی، در رساله‌ی «اللئالی المربوطه فی وجوب المشروطه» به تطبیق اصول مشروطه با مبانی شریعت اسلام پرداخته است. (~ ۵۹۵-۵۴۹)

۴۷- براهنی اشاره می‌کند که نظریه‌ی «ناموزونیِ تاریخی ـ فرهنگی» را نخستین بار او در سال ۱۳۵۷ مطرح کرده بوده اما به سبب مشکلاتی موفق به انتشار آن نشده بوده است، و محمد مختاری سال ۱۳۶۷ بدون ارجاع به آن حرف‌ها، این نظریه را به نام خود مطرح کرده است. (*طلا در مس* ۳: ۱۸۶۷) [برای آگاهی از نظر محمد مختاری بنگرید به: *چشم مرکب* ۴۳ و ۱۴۵-۱۳۹] براهنی ناموزونی تاریخی ـ فرهنگی را این‌گونه توضیح می‌دهد: «ما مرحله به مرحله حرکت نمی‌کنیم، ما از روی بعضی مراحل می‌پریم و پاره‌ای از مراحل تاریخی هم از دوران گذشته به سوی ما می‌شتابد و با ما معاصر می‌شود... ساختار تاریخی و فرهنگی ما بر اساس رشد ناموزون است.» (*گزارش به نسل بی‌سن فردا* ۴۲) اما حتی اگر از اشارات مکرر اما پراکنده‌ی نیما [که در ضمنِ مبحث از آن سخن خواهیم گفت] چشم بپوشیم، سال‌ها پیش از براهنی، امیرحسین آریان‌پور به سبب شناخت عمیق از سوسیالیسم و همچنین آشنایی با تاریخ و فرهنگ ایران، نه تنها در باب تاریخ معاصر که در تحلیل تناقض‌ها و ناموزونی‌های تاریخی ـ فرهنگیِ تاریخ گذشته‌ی ما نیز این نظریه را طرح کرده است. آریان‌پور در دوره‌بندی سبک‌هایِ شعر فارسی معتقد است به سبب ویژگی‌های تاریخیِ ممالک شرقی که یورش‌های پیاپی، آشفتگی‌ها و بحران‌های دائم از نتایج آن است، شاهد «درهم ریختگی سبک‌ها» در شعر فارسی هستیم. (*اجمالی از جامعه شناسی هنر* ۲۱۸) و جای دیگر می‌نویسد: «پریشانی یا التقاط سبکیِ هنرمند را که حاکی از اندیشه‌ای متزلزل و جهان‌بینیِ ناسنجیده‌ای است، می‌توان به تناقضات اجتماعیِ دوران بحران نسبت داد. در جامعه‌هایی که بحران دیرزمانی دوام دارد، عدم تجانس فرهنگی هم طولانی خواهد شد، آن‌گاه تناقض تار و پود حوزه‌های مختلف فرهنگ را درخواهد نوردید. سبک‌های هنری را خواهید آمیخت... در ایران، از قرن نهم به این سو، به اقتضای سوداگری شهری، ادبیات رو به سادگی رفت، ولی قطع و توقف رشد سوداگران و دوام حکومت‌های فئودال مانع غلبه‌ی تامّ شیوه‌های جدید و عراقی و هندی بر سبک کهنه‌ی خراسانی گردید. در نتیجه هر سه شیوه به موازات یکدیگر جریان یافتند و حتی در یکدیگر رخنه کردند.» (~ ۱۵۰-۱۴۹). همچنین بنگرید به: شایگان. *آسیا در برابر غرب*. (۱۳۵۷): ۱۲۰.

۴۸- اخوان خود در مصاحبه‌ای (۱۳۵۵) درباره‌ی گروهی از پیروانِ نیما [احتمالاً توللی] می‌نویسد: «دیدیم که هنوز به سر منزل توفیق‌های بزرگ نرسیده، از نیمه‌ی راه برگشتند، و باز همان دلی‌دلی غزلک بافی ساز کردن گرفتند. بنابراین هنوز نمی‌توانیم یقین کنیم که نظایر این «تجربه‌ی ناخوش‌آیند» باز هم تکرار خواهد شد یا نه؟... و گویا نتیجه این چنین خواهد بود که شخص کمابیش نوعی عقب‌گرد و بازگشت از خود نشان دهد.» (*صدای حیرت بیدار* ۲۲۰-۲۱۹) و متأسفانه خود او نیز

www.tabarestan.info تبرستان

دچار همین «عقب‌گرد و بازگشت» شد. عجیب آنکه اخوان در سال‌های پایانی حیات، شعرهای سروده شده در قوالب کلاسیک مجموعه‌ی *ترا‌ای کهن بوم و بر دوست دارم* را «حدّ سخندانی» خود می‌دانسته و حتی اصرار می‌ورزیده برای محفل شعری که در «خانه‌ی فرهنگ‌های معاصر» آلمان ترتیب داده شده بود، قطعاتی از این مجموعه فرستاده شود. (*حریم سایه‌های سبز* ۹)

۴۹- *باران برگ ذوق* مشتمل است بر ۱۳۵ غزل، ۴ مثنوی، ۲ قصیده، ۱۴ ترانه و ۳۵ دوبیتی. آتشیِ خودِ به تفاوت دو دنیای غزل سرایی [آن هم به شیوه‌ی قدما] و شیوه‌ی نیمایی آگاه است:

درغزل هم «آتشی» نقش مجزّا می‌زند گرچه عمرما همه در شیوه‌ی «یوشی» گذشت
(۱۰۸)

۵۰- در *سلسلة الذّهب* جامی حکایتی آمده (*هفت اورنگ* ۱۶۹-۱۶۸) به این مضمون: خرسی در رودخانه‌ای افتاد. دو مرد که در حال شنا کردن بودند، پوستین خرس را در آب دیدند. یکی از آن دو به قصد گرفتنِ خرسِ پوستین‌نما خود را به آب انداخت. خرس برای نجات در مرد در آویخت. مرد فریاد می‌زد و یاری می‌طلبید. آنکه بر ساحل بود، فریاد می‌زد: پوستین را رها کن! و مرد گرفتار می‌گفت من رهایش کرده‌ام، او مرا رها نمی‌کند:

... گفت من پوست را گذاشته‌ام دست از پوست باز داشته‌ام
پوست از من همی ندارد دست بلکه پشتم به زور پنجه شکست
(۱۶۹)

پیش از جامی مولوی در غزلیات شمس این ماجرا را روایت کرده است. (**کلیات شمس تبریزی** ۳ : ۱۱۹)

۵۱- اشاره‌ای است به بیتی از *مثنوی* مولوی:

آب حیوان خوان مخوان این را سخن روح نو بین در تن حرف کهن
(۱: ۱۶۰)

هر چند مولوی خود جای دیگر گفته است:

نیست مثال آن، مثال است این سخن قاصر از معنی نو حرف کهن
(۳: ۶۵)

۵۲- اشاره‌ای است به بیت زیر از *گلستان* سعدی:

تو بر اوج فلک چه دانی چیست که ندانی که در سرای تو کیست
(۱۲۵)

۵۳- نیما در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۱۰-۱۳۰۰ هرگاه واژه‌ی «وطن» را به کار می‌بَرد، غالباً مراد وی روستای دوران کودکی‌اش «یوش» است (*نامه‌ها* ۱۱۹، ۱۳۲،

۲۳۹، ۲۷۵، ۲۸۵، ۳۵۳ و ۳۷۴) و به ندرت «ایران» را مدّ نظر دارد. (~ ۳۴۲) واژه‌ی «وطن» در اشاره به «یوش» در این سال‌ها گاه در اشعار نیما نیز به کار رفته است، از جمله در شعر «به یاد وطنم» (۱۱۰-۱۰۸). در این سال‌ها مواردی که نیما از وطن و ایران سخن گفته غالباً سخن از عارف قزوینی در میان بوده است. (*نامه‌ها* ۲۹۸، ۳۳۸ و ۳۵۸، و *سفرنامه* ۱۵۵-۱۵۴) به رغم اشارات مکرر نیما در جای جای رباعیاتش به «وطن» (*اشعار* ۵۵۹ و ۵۶۲) دقیقاً نمی‌توان مصداق و مراد او را در رباعیات از وطن دریافت. تنها با در نظر گرفتن این نکته که او در دهه‌ی پایانی حیات به مفهوم «وطن» و «ملت» توجه بیشتری داشته و به کرات از وطن‌دوستی خود سخن می‌گفته (*یادداشت‌ها* ۲۲۴، ۲۲۷، ۲۳۶، ۲۵۸، ۲۶۷ و ۲۹۳) و یکی از عناوینی که درباره‌ی مخالفان خود به کار می‌برده «وطن‌فروش» است (~ ۲۲۴) می‌توان حدس زد که مرادش از «وطن» در رباعیات، غالباً ایران است. به نظر می‌رسد این تعلق خاطر نیما در واپسین سالهای زندگی‌اش به ایران متأثر از حرکت ملی‌گرایانه‌ی مردم ایران در دهه‌های بیست و سی بوده است.

۵۴- صادق هدایت، سال ۱۳۲۰ در نقد «ایسم گرایی»های مرسوم، در مقاله‌ی مشهور و طنزآمیز «شیوه‌های نوین در شعر فارسی» [درج شده در مجله‌ی «موسیقی»] از مکاتب مجعولی یاد می‌کند که برخی از آن‌ها عبارت‌اند از: «سارق الشعر» Gangsterisme ، «تهوع گرایی» Vomitisme ، «بند تنبانیسم» Bande tonbanisme ، «واحد الشعر» Monopoemistses [مکتبی که شاعران آن تنها یک شعر سروده‌اند] و... هدایت نیما را پیرو مکتب Dedalo ـ Obyssalisme خوانده است. (*نوشته‌های پراکنده* ۲۸۴-۲۸۰) هدایت در ادامه‌ی همین شیوه، نقیضه‌ای Parody بر شعر «اندوهناک شب» نیما نیز نوشته است با نام «فرحناک روز». (~ ۴۰۹-۴۰۹) همین برخوردهای طنزآمیز هدایت بود که نیما را وادار به نوشتنِ حکایتِ هجوآمیز «فاخته چه گفت» (*یادداشت‌ها* ۱۲۷-۱۲۵) کرد؛ این حکایت با عبارت زننده‌ای در خصوص گیاهخواری هدایت به پایان می‌رسد.

۵۵- اخوان شعری در رثای آل احمد سروده که در آن شعر نیز به همین ویژگی‌های شخصیت او اشاره کرده است:

ریشه‌ی خون و گلِ گوشت رهاکن، که تمام عصب شعله‌ور و عاصی ما بود جلال
همه تن او رگ غیرت، همه‌خون‌خشم و خروش همه جان شور و شرر، نور و نوا بود جلال
هر خط او خطری هر قدمش اقدامی هر نگه نایره‌ی نور و ذکا بود جلال
پیشگامان خطر گاه خطا نیز کنند گرچه گویند که معصوم نیا بود جلال...

(*ترا‌ای کهن بوم و بر دوست دارم* ۶۷-۶۶)

۵۶- البته آل احمد هنگام نگارش این مقاله، تا حدّ زیادی متأثر از جریان‌های

تبرستان www.tabarestan.info

جهانیِ فکر و اندیشه بوده و هنوز به گرایش‌های افراط آمیزی که نهایتاً به نگارش آثاری چون *غربزدگی* و *خدمت و خیانت روشنفکران* می‌انجامد، نپیوسته بوده است. به همین سبب است که این همه بر جانب جهانی و غربیِ کار نیما تأکید می‌ورزد. او بعدها در *غربزدگی* کسانی چون آقاخان کرمانی، ملکم‌خان، طالبوف «و دیگران» را که در صدد «اخذ تمدن فرنگی بدون تصرف ایرانی» بوده‌اند، با لحنی تحقیرآمیز «مونتسکیوهای وطنی» می‌خواند. (۸۰) البته طالبوف را در کنار ملکم‌خان نشاندن، از بی‌دقتی‌های آل احمد حکایت می‌کند. طالبوف در تمامی آثارش بر لزوم حفظ مبانی بومی تأکید می‌ورزد.

۵۷- البته آل احمد گاه داوری‌های دوگانه‌ای در باب شعر نیما ابراز داشته است. جایی نوشته: «نیما در این منظومه [«افسانه»] پا را از حدود رئالیسم فراتر نگذاشته.» (*نیما چشم جلال بود* ۱۴) و جایی دیگر نوشته: «افسانه» منظومه‌ای است در تغزل، به سبک تازه‌ی یک اثر رمانتیک است.» (~ ۸۷)

۵۸- اخوان خود در مصاحبه‌ای در باب این مقاله گفته شعر نیما «یک حلقه‌ی گمشده‌ای داشت و من این حلقه را پیدا کرده بودم و وصل کرده بودم شعر پیش از مشروطه و قدمایی را به شعر نیما. این را توضیح فنی عروضی و شمس قیسی داده بودم.» (*صدای حیرت بیدار* ۳۳۱)

۵۹- بر اساس نوشته‌ی ابراهیم صفایی، قاآنی فرانسه را از مسیو ریشارخان که معلم زبان فرانسه‌ی فرزندانِ محمدشاه بود، فرا گرفت. او این زبان را چنان به روانی سخن می‌گفت که به او «پارسیِ [= شیرازی] پاریسی» می‌گفتند. قاآنی در اوایل حکومت ناصرالدین شاه کتابی در باب گیاه‌شناسی را برای دارالفنون ترجمه کرد. (صفایی ۷۰) ریپکا به درستی اشاره می‌کند «او هرگز به مفهومِ درست کلمه مُبدع و مبتکر یا حتی پیشگام نبود. هیچ یک از دانش‌های غربی که به دست آورده بود اثری ژرف بر آثار او به جا نگذاشت.» (۱: ۵۸۵) البته روشن نیست مراد ریپکا از «دانش‌های غربی که قاآنی به دست آورده بود»، چیست. شاید مراد او فرانسه دانیِ قاآنی یا آگاهی‌های او از گیاه‌شناسی باشد! عجیب‌تر آنکه او در ادامه قاآنی را «ولترِ ایرانیان» خوانده است. (~) که البته مشکل می‌توان هجویات غالباً مربوط به قلمرو مسائل جنسی در دیوان قاآنی را با انتقادهای سیاسی ـ اجتماعیِ اندیشمندی چون ولتر مقایسه کرد!

۶۰- اشعار یغما و شیبانی هم به سبب خلق مؤلفه‌های جدید زبانی و شکلی [به خصوص در شعر یغما] و هم به جهت حضور نوعی اضطراب و خلجان روحی ـ که می‌توان آن را مقدمه‌ی متلاشی شدنِ «منِ سنتی» در عصر قاجاری دانست ـ در مطالعه‌ی دگرگونی‌های شعر فارسی و بررسی پست و بلند شعر حول و حوش مشروطه، قابل توجه است. یغما را به سبب قدرت احضار واژگان عامیانه و ارائه‌ی

تصاویر مستهجن [به خصوص در «سرداریه»]، می‌توان پیشرو نسیم شمال و ایرج میرزا دانست. او همچون قاآنی، در حیطه‌ی مراثی و نوحه‌سرایی مذهبی نیز بدعت‌هایی دارد. یغما در زمره‌ی نخستین شاعرانی است که به رغم حضور در روزگار شاعران سبک بازگشتی مداحی پیشه نکرده بوده است.

۶۱- فتح‌الله خان شیبانی شاعری است که شعرش عمدتاً لحنی اعتراضی و نومیدانه دارد. او سال‌های سال در کشمکش میان آزادگی و وابستگی به دربار قاجار گرفتار بود. شیبانی در جنگ ایران و هرات یکی از عوامل اصلیِ تفوّق لشکر قاجار بود. شعری که در هرات در مذمّت «ری» [تهران] و حکام آن سرود، شائبه‌ی ارتباط او را با عوامل انگلستان دوچندان کرد، به همین سبب مدتی مغضوب دربار ایران واقع شد. در دیوان او، سرکشی‌ها، سرگردانی‌ها، اضطراب‌ها و یأس‌هایش آشکار است. این گونه تنش‌ها که مشابهت چندانی به ملال‌های روحی شاعران گذشته ندارد، خصیصه‌ای است که پس از او اندک اندک در شعر شاعران پس از مشروطه پررنگ می‌شود. شیبانی در پایان عمر گوشه‌نشینی پیشه کرد. بازتاب صفای باطن او را در یکی از قصایدش با مطلع زیر می‌توان ملاحظه کرد:

دوست می‌دارم‌برآرم ناله‌های سخت زار
تابرآن زاری مگر رحمت فزاید کردگار
(۲۸۶-۲۸۵)

شیبانی اگرچه شاعر اواخر دوره‌ی بازگشت است و دیوانش آکنده از مدیحه‌هایی در حق ناصرالدین شاه، کامران میرزا و... است، اما گاه انتقادهای سیاسی ـ اجتماعی نیز در اشعارش دیده می‌شود:

یسار پریشان و زلف یسار پریشان — شهر پریشان و شهریار پریشان
روز پریشان‌تر ازشب است شب از روز — گویی گشته است روزگار پریشان
خاطرِ مجموعِ کافیانِ درِ شاه — هست تو گویی چو زلف یار پریشان
کار زمانه چو گشت درهم و برهم — مردمِ کارند گاه کار پریشان...
(۴۰۴)

۶۲- تین هان Tien Han (؟ – ۱۸۹۸) از نمایشنامه نویسان نسل نو چین است که به سبک و سیاق نمایشنامه نویسان غربی کار می‌کرد. او در کنار تسائو ـ یو (متولد ۱۹۰۵) از نوآوران عرصه‌ی نمایش بود. (کالتن مارک ۱۳۰)

۶۳- البته شاملو جدا از دید و دریافتِ عمدتاً غربی‌اش در باب زندگی و انسان و جهان، در حیطه‌ی زبان و شگردهای زبانی به شدت متأثر از آثار منثور سده‌های چهارم و پنجم، به ویژه *تاریخ بیهقی*، نثر مسجع و تفاسیر کهن فارسی است.

۶۴- شفیعی کدکنی نیز در *موسیقی شعر*، «فرم شعر آزاد» را «صورت تکامل یافته

www.tabarestan.info تبرستان

و ترکیبیِ تمام فرم‌های گذشته‌ی شعر فارسی» دانسته است. (۲۲۱) البته این اظهارنظر او در جوانی است، او بعدها «جناح مترقی شعر فارسی کنونی» را شعری «تقریباً اروپایی» دانسته است. (*ادوار شعر فارسی* ۱۷)

۶۵- به گمان ما، در انتخاب این قطعه از جانب نیما، علاوه بر شعریت، انگیزه‌ی دیگری نیز در کار بوده است و آن دهن کجیِ نیما به اصحاب مجلات و جریان‌های تندرو و بی‌ریشه‌ای است که به خصوص در سال‌های ۱۳۳۲-۱۳۳۰ در اوج جنب و جوش‌های خود بوده‌اند.

۶۶- *تحفه‌ی حکیم مؤمن* یا *تحفة المومنین* نوشته‌ی میرزا محمدزمان تنکابنی دیلمی [پزشک مخصوص شاه سلیمان صفوی] و پسرش محمد مومن حسینی است. نویسنده در این کتاب، عمدتاً به توصیف خواصّ داروهای گیاهی پرداخته است. از این کتاب چاپ‌های متعددی در دست است از جمله:

- کتابفروشی محمودی با مقدمه‌ی سید احمد روضاتی. چ دوم ۱۳۷۶.
- چاپ سنگی. تهران ۱۲۹۵ هـ . ق.

۶۷- شاید نیما متأثر از این بیت مولوی در *غزلیات شمس* بوده است:

زتاب تو برسد سنگ‌ها به یاقوتی زطالبی‌ات رسد طالبی به مطلوبی
(۲: ۲۶۲)

۶۸- ابوحامد محمد غزالی (۵۰۵-۴۵۰ هـ ق) کتابی دارد به نام *تهافُت الفلاسفه* که در آن به ردّ آراء فلاسفه ـ به خصوص فلسفه‌ی مشاء ابن سینا در *شفاء* ـ پرداخته است. [علی اصغر حلبی این کتاب را به فارسی برگردانده است] و ابوالولید محمد مشهور به ابن الرشد اندلسی (۵۹۵-۵۲۰ هـ ق) نیز کتابی دارد به نام *تهافُت التّهافُت* که آن را در ردّ نظریاتِ غزالی به نگارش درآورده است. [این کتاب را به فارسی برگردانده است].

۶۹- برای مثال مصطفی رحیمی در مقاله‌ای با عنوان «دل نازک آید زرستم به خشم» بر اساس اشارات پراکنده‌ی رستم در داستان «رستم و سهراب» [همچون: «من از دخت شاه سمنگان یکی / پسر دارم و باشد او کودکی» و «تو گویی که سام سوار است و بس»] بر آن است که رستم آگاهانه از شناساندن خود به سهراب سرباز می‌زند. او معتقد است از آنجا که داستان «رستم و سهراب» زاده‌ی روابط اجتماعی حاکم بر عصر اشکانی است و در آن عصر نظام «ساتراپ»ی رایج در روزگار هخامنشیان با آزادی‌های بیشتری همچنان بر مناطقی از ایران حاکم بود، رستم بیم آن داشت که با پراکنده شدن حکومت ایران حکومت منطقه‌ای خاندان او در زابلستان نیز برچیده شود. او همچنین معتقد است رستم در چنین نظامی «قهرمان ملی» است و می‌خواهد این امتیاز را همچنان برای خود حفظ کند. او در پایان، محور اصلی داستان را در

«قدرت طلبی» رستم و سهراب می‌داند نه تقدیر. (۱۸-۱) همان‌گونه که می‌بینید رحیمی داستان «رستم و سهراب» را بر پایه‌ی نظریه‌ی «عقده‌ی پرکشی» تحلیل نموده است. بنابه اشاره‌ی آل احمد، فریدون هویدا [برادر عباس هویدا و نویسنده‌ی داستان *قرنطینه*] نخستین بار در یکی از جلسات «موسسه‌ی اجتماعی»، به هنگام سخن از داستان سیاوش، تعبیر «عقده‌ی پرکشی» را در برابر «قضیه‌ی پدرکُشان» [عقده‌ی پدرکشی Oedipus complex] به کار برد. (*در خدمت و خیانت روشنفکران* ۱ : ۱۵۳)

۷۰- از میان دو مترجمی که *بوطیقای* ارسطو را به فارسی برگردانده‌اند، زرین‌کوب متن را با دقت بیشتری ترجمه کرده است. برگردان او با ساختار تراژدی همخوانی دارد: «مصیبتی که بر وی [قهرمان تراژدی] وارد می‌شود نمی‌بایست چنان باشد که وی از لحاظ اخلاقی مستحقّ آن باشد، چون در این صورت سرگذشت او ترس و شفقتی در ما برنمی‌انگیزد. قهرمان نمایشنامه می‌بایست به جهت یک خطای خویش به مصیبتی گرفتار آید. خواه خطای وی ناشی از کژفهمیِ وی باشد خواه از سرنوشت محتوم و اجتناب پذیر بروی رفته باشد. (ارسطو، *فن شعر* ۱۰۶) و مجتبایی همین بخش را اینگونه برگردانده است: «قهرمان تراژدی باید دارای نوعی ضعف فکری و نقص اخلاقی باشد تا بدان سبب مرتکب خطایی شود ونتیجتاً در وضع تراژیک قرار گیرد. خطای قهرمان تراژدی Hamartia یا دانسته صورت می‌گیرد یا ندانسته، و اگر دانسته صورت گیرد، یا از روی عمد و تأمل است یا بدون تأمل و تعمد.» (ارسطو، **هنر شاعری** ۱۰۰) همان‌گونه که می‌بینید در برگردان زرین کوب آمده است قهرمان نباید از لحاظ اخلاقی مستحق آن مصیبت باشد [زیرا این مسأله خود موجب پررنگ‌تر شدن «فاجعه» می‌شود]، اما در برگردان مجتبایی بر نقص اخلاقی قهرمان تأکید شده است. همچنین بنگرید به: مک لیش ۴۳-۳۹.

۷۱- نیما در حاشیه‌ی یکی از صفحات *سفرنامه* درباره‌ی امیر مؤیّد سوادکوهی نوشته: «اسماعیل‌خان امیر موید معروف از قدیم‌ترین خانواده‌های سواد کوه است. در ظرف تمام مدت انقلاب ۱۳۲۴ [قمری] تا ۱۳۰۱ [شمسی] او می‌خواسته است مستقل بماند. این بیشتر به واسطه‌ی مرور بسیار به تاریخ قدیم اجدادش بوده است. آن اشخاص در مازندران، در مقابل تسلط عرب حکومت می‌کردند. می‌توانید به آل باوند رجوع کنید. از ۱۳۰۱ به بعد اسماعیل می‌گفت: من باید بدانم حکومت مرکز را چه کسانی تشکیل می‌دهند، تا بتوانم با اطمینان به [= از] آن‌ها اطاعت کنم... در سر همین مخالفت که مثل اجدادش می‌خواست سربلند باشد، دو پسرش را به دوستی، تشویق و تیرباران کردند. اسماعیل خان آن وقت خود در طهران بود. پدرم با او طرح آرزوهای نو را می‌کشیدند. ولی افسوس دیگر عقاب‌ها از پرواز افتاده بودند و مازندران نمی‌توانست بخواهد که از محصول خود، در کمال استقلال برخوردار باشد.» (۱۲۳)

www.tabarestan.info تبرستان

در کتاب *روز شمار تاریخ ایران* آمده است:

– ۱۶ تیر ماه ۱۳۰۰: «امیر موید سوادکوهی در مازندران سر به طغیان برداشت و عَلَم مخالفت با حکومت مرکزی برافراشت. میرپنج آقاخان مأمور سرکوبی نامبرده شد.»

– ۱۸ ~ : «جنگ شدید بین امیر موید سوادکوهی و قوای قزاق درگرفت. از طرفین عده‌ای کشته و زخمی شدند.»

– ۱۹ ~ : «میرپنج احمد آقاخان، مقرّ امیر موید را به آتش کشید. امیر و فرزندان وی متواری شدند.» (۱: ۱۵۶)

درباره زندگی امیر موید همچنین بنگرید به: ***اسناد امیر موید سوادکوهی***. گردآوری محمد ترکمان. نشر نی، ۱۳۷۸.

۷۲- پدر نیما، ابراهیم، مشهور به اعظام السلطنه، از حامیان شجاع نهضت مشروطه بود. او با امیرموید سوادکوهی «انجمن طبرستان» را تأسیس کرده بود. برای آگاهی از توجه ویژه‌ی نیما به تبار و اصالت خاندانش بنگرید به کتاب ***کمان‌دار بزرگ کوهساران*** (۲۱-۲۰ و ۱۸۸-۱۸۳) اثر سیروس طاهباز.

۷۳- برای آگاهی از زندگی و اسناد زندگیِ لاهوتی، محمدتقی خان پسیان، میرزا کوچک خان و شیخ محمد خیابانی بنگرید به:

– بیات، کاوه. ***کودتای لاهوتی*** [تبریز، بهمن ۱۳۰۰]. نشر و پژوهش شیرازه، ۱۳۷۶.

– میرزا صالح، غلامحسین. ***جنبش محمدتقی خان پسیان*** [بنابر گزارش‌های کنسول‌گری انگلیس در مشهد]. نشر روایت، ۱۳۷۰.

– رواسانی، شاپور. ***نهضت میرزا کوچک‌خان جنگلی*** و اولین جمهوری شورایی در ایران، نشر چاپخش، ۱۳۶۳.

– پناهی ماکوئی، عباس. ***خیابانی***. ترجمه‌ی غلامرضا طباطبایی مجد، انتشارات قصیده‌سرا، ۱۳۸۲.

۷۴- این انتقاد از قانون‌گرایی و مشروطه‌خواهیِ مصلحت اندیشانه و عوام‌فریبانه از مضمون‌های مکرر آثار شاعران و نمایش‌نامه نویسان آزادیخواه اواخرِ قرن سیزدهم و اوایل قرن چهاردهم است. موید‌الممالک فکری ارشاد در نمایشنامه‌ی سه پرده‌ای ***حکام قدیم، حکام جدید*** (۱۲۹۴ هـ ش) با بهره‌گیری از تفاوت‌های زبانی و پوشش ظاهری حاکمان پیش از عصر مشروطه [پرده‌ی اول] و حکومت‌های به اصطلاح قانون‌گرای پس از استقرار مشروطه [پرده‌ی دوم] و نهایتاً کنار آمدن این دو طبقه با هم و ستم به مردم [پرده‌ی سوم]، از ماهیت و منش مستبدانه‌ی حکام و مشابهت‌های جوهری این دو دوره پرده برمی‌دارد. (۲۱۵-۱۲۵) دهخدا نیز در

«مکتوب»ی طنزآمیز خطاب به توده‌ی مردم می‌نویسد به رغم اینکه از همه‌ی شما «مشروطه‌تر» هستم، اما مطمئنم که شما از «وکیل» خیر نخواهید دید. (***مقالات سیاسی*** ۱۳۷-۱۳۱) این نگرش را در نمایش‌نامه‌ی منظوم «سه تابلو» یا «ایدئال» عشقی نیز می‌توان ملاحظه کرد.

۷۵- مراد از واژه‌ی «انقلاب» در نوشته‌های نیما گاه انقلاب مشروطه است (***سفرنامه*** ۱۰۷، ۱۱۴، ۱۲۳، ۱۴۱ و ۱۴۵) که نیما جایی از آن به «انقلاب اول» تعبیر کرده (~ ۱۵۴)، و گاه حرکت‌های سیاسی ـ اجتماعیِ حول و حوش سال‌های ۱۳۰۱-۱۲۹۹ که نیما معتقد است به رغم آنکه طعم آزادی را به مردم چشاند از «اصول غلط» نیز بی‌بهره نبود. (~ ۱۴۴ و ***شعر و شاعری*** ۱۶) بنابر نوشته‌ی به آذین، در سال ۱۳۵۶ هـ ش نیز جمعیتی وجود داشته به نام «اتحاد برای آزادی: مشروطیت چهارم» [احتمالاً نهضت ملی نفت «مشروطیت سوم» قلمداد شده] که آرمان آن «به اجرا در آمدن قانون اساسی با بیشترین تکیه بر نیروی بازاریان و روحانیون بر همان الگوی جنبش سرآغاز مشروطیت ایران» بود. (۱۳۴ و ۱۴۳-۱۴۱)

۷۶- مراد نیما شعر شاعرانی چون قائم مقام فراهانی (۱۲۵۱-۱۱۹۳ هـ . ق)، ادیب‌الممالک فراهانی (۱۳۳۶-۱۲۷۷ هـ . ق) و ادیب پیشاوری (۱۳۴۹-۱۲۶۰ هـ . ق) است. اینک نمونه‌ای از ابیات این شاعران که متأثر از فضای جنگ‌های ایران و روس [در شعر قائم مقام] و جنگ جهانی اول [در شعر ادیب الممالک و ادیب پیشاوری] سروده شده و در آن به ادوات جنگی همچون توپ و تفنگ اشاره شده است:

قائم مقام، در هجو سردار قشونی که در جنگ گنجه شکست خورده بودند:

سختم آید که ترا با صد و ده توپ — رکضت به ستیز است و نهضت به سه تیز است
(۳۶۷)

و در باب فتح قلعه‌ی خبوشان:

از دم خمپاره‌ها و سنگر سرباز — چون دل بیچارگان قلعه انین است
قلعه چو با توپ حکم شد که بکوبند — فرق چه مابین آهنین و گلین است
(۳۷۳)

ادیب الممالک، در ذمّ محمدعلی شاه در ماجرای به توپ بستن مجلس:

وآن شعله که ازتوپ تو افتاد به مجلس — زودا که برافروخته‌ات در به خیام است
اخگر ز دَم توپ تودرمسجد ومجلس — فریاد زبیداد تو در رکن و مقام است
(۸۸-۸۶)

ادیب پیشاوری در اشعار متعدد به توپ و تفنگ و دیگر ادوات جنگی در جنگ جهانی اول اشاره کرده است. از جمله در شعر بسیار پیچیده‌ای به توصیف تفنگ دولول پرداخته است که تنها با توضیح مصحّح دیوان او می‌توان به ماهیت آنچه که

www.tabarestan.info تبرستان

شاعر از آن سخن می‌گوید، پی برد:

اینک زبهر آزمون از بیشه‌ی ژرمن برون
آورده‌ام شیران که خون شویندشان چنگال‌ها
برکتفشان روز خطر مار دو اشکم کش پسر
مر شاه ترکان را پدر خاقانش از اخوال‌ها
دیوی زجم بگریخته، زنجیر جم بگسیخته
آتش به دم انگیخته سوزنده تا امیه‌ال‌ها

(۱۱-۱۰)

البته در شعر شاعرانی چون بهار (۱: ۲۵۴-۲۵۱) و نسیم شمال (۴۵۵-۴۵۳) نیز علاوه بر به کارگیری واژه‌های توپ و تفنگ، به ماجرای به توپ بسته شدن حرم امام رضا (ع) از جانب روس‌ها، اشاره شده است.

۷۷- نویسندگان کتاب ***A dictionary of Philosophy*** ذیلِ مدخلِ «آخوند زاده» مطالبی آورده‌اند که خلاصه‌ی آن از این قرار است: «نویسنده، روشنفکر و شخصیت محبوب آذربایجانی‌ها. دیدگاه جهانیِ او متأثر از افکار اجتماعی و پیشرفته‌ی نویسندگان روس شکل گرفته است. آخوندزاده ماتریالیستی بود که معتقد بود اساس همه‌ی فرایندها و پدیده‌ها همین جهان است. او از اسلام انتقاد می‌کند و بر نقش واپس گرایانه‌ی مذهب تأکید می‌ورزد. آخوند زاده از بنیان‌گذارانِ ادبیات نمایشی در آذربایجان بود.» (۱۳)

۷۸- البته قاآنی (۱۲۷۰-۱۲۲۳ هـ . ق) اصالتاً شیرازی است نه «طهرانی»، نام کامل او حبیب الله قاآنیِ فارسی [= شیرازی] است.

۷۹- سروش اصفهانی (۱۲۸۵-۱۲۲۸هـ . ق) به سبک فرخی و امیر معزّی شعر می‌سرود. او از ملازمانِ ناصرالدین شاه بود و لقب شمس‌الشعرایی یافت. در دیوانِ او، در کنار مدیحه‌های مکرر، به شیوه‌ی مرسوم آن روزگار قصائد فراوانی در منقبت پیامبر اکرم، غزوات حضرت علی (ع) و مرثیه‌ی شهیدان کربلا دیده می‌شود. عجیب آنکه جلال‌الدین همایی درباره‌ی او می‌نویسد: «طبعی آزادمنش داشت.» (*مقالات ادبی*. ۱: ۴۴۹) در باب زندگی و احوال و آثار او بنگرید به:

- *مقالات ادبی* جلال‌الدین همایی ۱: ۴۶۶-۴۴۳.

- مقدمه‌ی همایی بر *دیوان* دو جلدی سروش به اهتمام محمدجعفر محجوب (امیرکبیر ۱۳۳۹)

۸۰- آخوندزاده شاه عباس اول یا کبیر را عامل یکپارچگی ایران و احیاگر عظمت قومیت ایرانی در عصر صفوی می‌داند. او در یادداشتی بر نمایش‌نامه‌های میرزاآقا تبریزی، آنجا که به او توصیه می‌کند برای گریز از محدودیت‌های سیاسی،

می‌توانی تاریخ وقوع نمایش‌نامه‌هایت را از عصر قاجاری به دوره‌ی حاکمان صفوی نسبت دهی، می‌نویسد: «تاریخ وقوع گزارش را می‌اندازید به عصر سلطان حسین صفوی، [که می‌دانیم همچون شاه صفی یکی از بی‌کفایت‌ترین شاهان صفوی بوده] و در ادامه می‌افزاید: یا دیگر پادشاهان عصر صفوی «به غیر از شاه عباس اول، چونکه دولتش با نظم بود.» (میرزا آقا تبریزی ۲۰۵)

۸۱- یاراحمد خوزانیِ اصفهانی ملقب به نجم ثانی از فرماندهان سپاه شاه اسماعیل صفوی بود و زمانی نیز وکیل دربار وی شد. (*فرهنگ معین*: نجم ثانی)

۸۲- احسان طبری درباره‌ی شیخ احمد احسایی پیشوای شیخیه می‌نویسد: مجتهد عرب از ناحیه‌ی احساء که اکنون جزوی از عربستان است. او در اواخر قرن هجدهم در احساء متولد شد و هنگام حکومت فتحعلی شاه دوبار برای زیارت مشهد به ایران آمد. او را در ایران «کبریت احمر» می‌نامیدند. وی به معاد جسمانی اعتقادی نداشت و بر آن بود که «عنصر هور قلیایی [مانند امکان وجود شیشه در سنگ] روز معاد رستخیز می‌کند و معراج پیامبر (ص) را با همین عنصر می‌دانست. باورمندان به این فرقه خود را «کشفیّه» می‌نامند و دشمنان آن‌ها را «شیخیّه» می‌خوانند. طبری نظریات احسایی را التقاطی از مؤلفه‌های عرفانی، حکمت اشراق، آراء ملاصدرا، نظریات حروفیه، نقطویه و صابئان و غلاة می‌داند. (۶۷-۶۲)

درباره‌ی عقاید و افکار شیخیه همچنین بنگرید به: مدرس چهاردهی، مرتضی. *شیخیگری و بابیگری*. کتابفروشی فروغی، چ دوم. ۱۳۵۳.

۸۳- البته عباس اقبال آشتیانی و جلال‌الدین همایی به انتقادهای آخوندزاده در باب سکته‌های وزنیِ شعر سروش پاسخ داده‌اند. به اعتقاد آنان در شعر سروش سکته‌ی وزنی وجود ندارد. اقبال آشتیانی می‌نویسد: «از اشعار سستی که خود آخوندزاده به فارسی می‌گفته به خوبی واضح می‌شود که آن مرد دانشمند باغیرت ملت پرست، اگر همه هنری داشته است، شعر نمی‌فهمیده.» (به نقل از پارسی نژاد ۷۷)

۸۴- اخوان نیز در قطعه‌ای طولانی با عنوان «نقد منظومی است این...» (*ترا ای کهن بوم و بر دوست دارم* ۱۵۸-۱۵۷) به مدح پیشگی سروش تاخته و او را «چُربک خروس»، «جبریل عرش مداحان» خوانده است. ابیاتی از این قطعه را نقل می‌کنیم:

... مدح شاهان قجر می‌گفتی وایشان صلت
هم لقب دادند و هم بخشید سیم و زر ترا
تا نپنداری تو خرشان کرده، زرشان برده‌ای
بلکه ایشان کرده‌اندای نوع ناطق خر ترا...
خرج دیوان تو کردم روزکی چند و شبان
در شبستان تو بودم همدم و همبر ترا...

www.tabarestan.info تبرستان

زنده امروزت محمد جعفر محجوب کرد
او مسیحای دگر شدای دگر عارز ترا...
آن همه سحر بلاغت ایزد الحق حیف کرد
واین همه افسون، بل‌اعجازفصاحت مر ترا...

ناگفته نماند که اخوان بهر حال «روزکی» چند از عمر خود را با شعر سروش پر کرده و «افسون» و «اعجاز فصاحت» او را نیز ستوده است.

۸۵- زین‌العابدین مراغه‌ای نیز دو صفحه از *سیاحت نامه‌ی ابراهیم بیگ* خود را به نقل سیاهه و «فهرست القاب» معمول در روزگار قاجاریه اختصاص داده است که به الفاظی چون «دوله، سلطنه، ملک، نظام، نگار، وزاره، ذاکرین، علماء و...» ختم می‌شود. او یادآور شده این القاب «از کثرت عمومیت حکم سایر کلمات را دارد.» (۶۲-۶۱) که اشاره‌ای است به شناور شدن و تهی گشتن بار معنایی این کلمات.

۸۶- در باب علت انصراف طالبوف از نمایندگی مجلس، بنگرید به:

- آرین‌پور، *از صبا تا نیما*، ۲: ۲۹۱-۲۸۸.
- آدمیت، اندیشه‌های طالبوف تبریزی، ۱۲-۹.

آرین‌پور معتقد است علاوه بر پیری و ضعف بینایی که طالبوف خود آن را علت اصلی انصراف خویش دانسته، او دل خوشی از کشاکش‌های میان شاه و مجلس، و همچنین تندروی‌های مشروطه‌طلبان نداشت. آدمیت ضالّه خواندن کتاب‌های طالبوف از جانب کسانی چون شاهزاده کامران میرزا و توطئه‌هایی که اشخاص علیه او می‌چیدند را عامل اساسی دلخوری طالبوف برمی‌شمارد.

۸۷- اصل *پند نامه‌ی مارکوس* [قیصر روم] به زبان رومی بوده که شاهزاده اوروزوف آن را به زبان روسی برگرداند و طالبوف در سال ۱۳۱۰ هـ. ق آن را به فارسی برگرداند. او در پایان مقدمه‌ی خود در باب روش برگردان این متن آورده است: «چون ترجمه‌ی تحت اللفظ با منطقیت زبان فارسی از السنه‌ی خارجه به جهت ضیق کلمات و فقدان اکثر لغات اشکالات زیاد دارد، لذا در این ترجمه دو منظور مهمه همیشه ملاحظه خواهد شد: یکی مهما امکن حفظ حلاوت کلام و دیگری حکمت او.» (۱۱)

۸۸- از کامیل فلاماریون Camille Flammarion اثر زیر نیز به فارسی برگردانده شده است:

خدا در طبیعت، ترجمه‌ی خسرو وارسته. کتابفروشی محمدی [بی‌تا]. همان‌گونه که از عنوان کتاب پیداست، تحقیقی است در اثبات الهیّات از طریق مطالعه در طبیعیّات. در بخش «فلکیات» مجله‌ی «بهار» اعتصام الملک نیز مقالاتی از فلاماریون درباره‌ی ماه و مریخ به چاپ رسیده است. (۲: ۴۶۸-۴۶۰)

۸۹- البته قاآنی تا پیش از مغضوب واقع شدن امیرکبیر در قصائد فراوانی او را مدح گفته بود. (۲۰۹-۲۰۸، ۲۹۲-۲۹۰، ۴۴۰-۴۳۸، ۴۷۸-۴۷۷، ۵۷۸-۵۷۷ و...) گفتنی است دیوان او آکنده از ستایش مهد عُلیا مادر ناصرالدین شاه و حاج میرزا آقاسی ـ که از دشمنان امیرکبیر بوده‌اند ـ نیز هست؛ و مرده‌شور کافر و مسلمان نمی‌شناسد. مراد طالبوف قصیده‌ای است با عنوان «در ستایش پادشاه اسلام پناه ناصرالدین شاه غازی خلّد اللهُ مُلکَه»، که قاآنی در آن امیرکبیر را «خصم خانگی» خوانده است:

ناصرالدین‌شاه گیتی را منظم کرد باز
معنیِ اقبال و نصرت را مجسم کرد باز
از رموز خسروی‌یک نکته باقی مانده بود
ملهمِ غیبش به آن یک نکته ملهَم کرد باز...
اشکبوسی را به یک تیر عذاب از پا فکند
راستی کیخسرو ما کار رستم کرد باز...
شاه پنداری سلیمان بودکز انگشت او
اهرمن خویی به حیلت قصد خاتم کرد باز
کید خصم خانگی راهرچه خسرو درسه سال
خواست کردن فاش، عفو شاه مُدغم کرد باز
چون نبودش گوشمالِ سالِ اول سودمند
چرخَش اسباب پریشانی فراهم کرد باز...
جاودان پاینده بادا شه که برگویند خلق
ناصرالدین شاه گیتی را منظم کرد باز
(۳۸۹)

۹۰- «سرداریه» مجموعه‌ای است مشتمل بر ۴۵ غزل [و چند غزل ناتمام] و ۱۴۹ رباعی در حوزه‌ی خبیثات و تصاویر الفیه ـ شلفیه‌ای. (۱: ۵۳۹-۴۷۳) اگرچه مصحح آثار یغما در مقدمه به مجموعه رباعیات «قصابیه»ی یغما اشاره کرده است (۱: ۵) اما در متن دیوان او [شاید به سبب حضور الفاظ مستهجن] چنین مجموعه‌ای نیامده است.

۹۱- در کتاب *مقالات جمالیه* بخشی آمده است با عنوان «در جهالت و نادانی» (۱۵۵-۱۵۴) که سید کلمات قصاری درباره‌ی نادان‌ها آورده است. از جمله‌ی کلمات قصار اوست در باب نادان‌ها:

- با دوست آن معامله کند که با اعدا عدوّ خود معامله می‌نماید.
- با زنان آن خشونت و درشتی به کار برد که با مردانِ شمشیرزن، دانایان به جا آورند.

www.tabarestan.info تبرستان

– مروت را جبانت گمان می‌کند و شفقت را صفات زنان می‌شمارد.
– صبر و حلم را به ضعف نفس حمل می‌کند.
– چه بسیار دشوار است تربیت جاهل.
– راه تبدیل صفات، عقل است، چون طریق مسدود باشد چه چاره باید گزید؟!

۹۲– شاهرخ مسکوب نیز در تحلیل عوامل شکل‌گیری متون حماسی در قرون ۵-۴ این‌گونه می‌اندیشد. او سرودنِ منظومه‌های حماسی در این دوره را نتیجه‌ی شکست چند صد ساله‌ی ایرانیان از اعراب و همچنین افولِ سلسله‌ی سامانیان ـ که از هواداران فرهنگ ایرانی بوده‌اند ـ می‌داند. (*هویت ایرانی و زبان فارسی* ۵ به بعد).

۹۳– عنصری:

ایا شنیده هنرهای خسروان به خبر — بیا ز خسرو مشرق عیان ببین تو هنر
دروغ زیر خبردان و راست زیر عیان — اگر دروغِ تو نیکوست، راست نیکوتر
(۱۲۵)

فرخی سیستانی:

همه حدیث ز«محمودنامه» خوانَد وبس — همان که قصه‌ی *شهنامه* خواندی هموار
(۶۵)

اندرآن وقت که رستم به هنر نام گرفت — جنگ بازی بُد و مردانِ جهان سست سکال
گربدین وقت که تو رزم کنی زنده شود — تیر ترکان ترا بوسه دهد رستم زال
(۲۱۴)

امیر معزی:

گفت فردوسی به *شهنامه* درون چونان‌که خواست
قصه‌های پرعجایب فتح‌های پرعبر...
من عجب دارم زفردوسی که تاچندان دروغ
ازکجا آورد و بیهوده چرا گفت آن سمر
در قیامت روستم گوید که من خصم توام
تا چرا برمن دورغ محض بستی سر به سر
(۲۶۱)

انوری:

در کمال بوعلی نقصان فردوسی نگر — هرکجا آمد *شفا*، *شهنامه*گو هرگز مباش
(۲: ۶۵۹)

۹۴– برای مثال محمدعلی فروغی از دولتمردانِ طراز اول عصر رضاخان که پس از برکناریِ رضاخان گرداننده‌ی اصلیِ سیاست‌های سال‌های آغازین پهلویِ دوم بوده، در مقدمه‌ی کتاب *منتخب شاهنامه*‌ی خود آورده است: «اوقاتی که به خواندن *شاهنامه*

بگذرانی هدر نمی‌رود و حقیقتاً جزو عمر است. گذشته از اینکه وطن‌خواهی و شاه پرستی و ایران دوستی نتایج ضروری است که برای هر کس از خواندن *شاهنامه* حاصل می‌گردد. بهترین تمتعات و سالم‌ترین تفریحات است.» (۱۴) می‌بینیم که «شاه پرستی» در کنار «وطن‌خواهی» و «ایران دوستی» از نتایج خواندنِ *شاهنامه* ذکر شده است. و احمد بهارمست که از نظامیانِ دوره‌ی پهلوی اول بوده، کتابی با عنوان ***فرماندهی خداوند جنگ سپهبد فردوسی***، در باب آیین آرایش جنگ بر اساس *شاهنامه* نوشته (۱۳۱۳) و آن را «به پیشگاه با عظمت والا حضرت اقدس ولیعهد کامکار ایران شاهپور محمد رضا پهلوی روحی فداه» اهدا کرده و مورد نوازش و «توجه و تقدیر ذات اقدس شاهانه [رضاخان] ارواحنا فداه» واقع شده است. (مقدمه، بدون صفحه شمار) عنوان باب نخست این کتاب، «شاه پرستی ـ ایران پرستی» است. جالب آنکه در پایان کتاب به ابیاتی از *شاهنامه* که به عنوان «سرود رسمیِ دانشکده‌ی افسری قشون شاهنشاهی» انتخاب شده بود، بیتی از ***پهلوی‌نامه***‌ی نوبخت افزوده شده که واژه‌ی «پهلوی» درآن به کار رفته است؛ تا بدین ترتیب میان *شاهنامه* و خاندان پهلوی پیوند مستحکم‌تری برقرار شود:

... شهنشاه کشورگشا پهلوی — که بوم کهن یابد از وی نوی...
(۳۰۴)

۹۵– نگاهی گذرا به بسامد اَعلام حماسیِ به کار گرفته شده در *دیوان* سنایی که عمدتاً چهره‌ای انفسی و درون گرایانه یافته‌اند، خود گویای این مسأله است:

جمشید [= جم] ۲۴ بار، رستم ۲۰ ~، سیمرغ ۱۴ ~، زال ۷ ~، اسفندیار ۶ ~، بیژن ۴ ~، کیقباد ۳ ~، نوذر ۳ ~ و منوچهر ۲ ~. بسامد بالای چنین کاربردی را در آثار شیخ اشراق نیز می‌توان ملاحظه کرد. اکنون ابیاتی از *الهی نامه*‌ی عطار را نقل می‌کنیم تا مسأله روشن‌تر شود:

ترا افراسیاب نفس ناگاه — چو بیژن کرد زندانی در این چاه
ولی اکوان دیو آمد به جنگت — نهاد او بر سر این چاه سنگت
چنان سنگی که مردان جهان را — نباشد زور جنبانیدن آن را
ترا پس رستمی باید در این راه — که آن سنگ گران بردارد از چاه
ترا زین چاه ظلمانی برآرد — به خلوتگاه روحانی در آرد
زترکستان پر مکر طبیعت — کند رویت به ایران شریعت
بر کیخسرو روحت دهد راه — نهد جام جمت در دست آنگاه
که تا زان جام یک یک ذره گردید — به رأی العین می‌بینی چو خورشید
ترا خود رستم این راه پیر است — که رخش دولت او را بارگیر است
(۱۸۳)

www.tabarestan.info تبرستان

۹۶- از آنجا که محققان و منتقدان دیگری نیز به مقایسه‌ی شیوه‌های بیانیِ *اسکندرنامه* و *شاهنامه* پرداخته‌اند، خوانندگان را به این آثار ارجاع می‌دهیم:

- (شبلی نعمانی. *شعر العجم* ۱: ۲۴۴-۲۴۲، ۲۵۹-۲۵۷ و ۲۸۲-۲۶۶). شبلی نعمانی در این مقایسه ـ البته بی‌آنکه حکمی صادر کند ـ غالباً بر ظرائف بیانی *اسکندرنامه*ی نظامی تأکید کرده است. او نهایتاً می‌نویسد: «با وجود تمام مراتب مذکوره‌ی فوق، باز فردوسی فردوسی است و نظامی نظامی!!!» (۱: ۲۸۲)

- حمیدیان. *آرمان شهر زیبایی* [گفتارهایی در شیوه‌ی بیان نظامی] (۶۴-۵۵، ۷۶-۷۵، ۱۰۹-۸۵ و ۱۸۶-۱۶۶). حمیدیان بر توفیق لحن غنایی *اسکندرنامه*ی نظامی و لحنِ حماسیِ *شاهنامه*ی فردوسی تأکید کرده است.

- شمیسا. *سبک شناسی شعر*. (۱۶۵-۱۶۴). شمیسا بر مستقیم بودن شیوه‌ی بیانی *شاهنامه* و غیرمستقیم بودن شیوه‌ی بیانی *اسکندرنامه* تأکید کرده است.

- همچنین بنگرید به اثر زیر: پارساپور، زهرا. *مقایسه‌ی زبان حماسی و غنایی* [با تکیه بر *اسکندرنامه* و *خسرو و شیرین* نظامی] انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۸۳.

۹۷- «حدیث رستم بر آن جمله است که بوالقاسم فردوسی *شاهنامه* به شعر کرد و بر نام سلطان محمود کرد. چندین روز همی برخواند. محمود گفت: همه‌ی *شاهنامه* خود هیچ نیست مگر حدیث رستم و اندر سپاه من هزار مرد چون رستم هست. بوالقاسم گفت: زندگانی خداوند دراز باد؛ ندانم اندر سپاه او چند مرد چون رستم باشد، اما این دانم که خدای تعالی خویشتن را هیچ بنده چون رستم نیافریده است. این بگفت و زمین بوسه بکرد و برفت.» (مؤلف ناشناخته *تاریخ سیستان* ۷)

۹۸- البته عوفی در *لُباب الالباب* در باب یکدستی و وحدت رویه‌ی *شاهنامه* می‌نویسد: «کمال صنعت [فردوسی] در آن است که از اول تا آخر بر یک نسق رانده است و بر یک شیوه گفته و مختتمِ او ذوق مفتتح دارد و این از کمال قدرت و غایت استادی بُوَد.» (۲۷۰-۲۶۹)

۹۹- اظهار ملال و ابراز ناگزیری از سرودنِ بخش‌های تاریخی در جاهای دیگر *شاهنامه* نیز منعکس شده است. فردوسی هنگام به نظم کشیدنِ حوادث پادشاهیِ انوشیروان، پس از داستان «طلخند و گو» و پیش از آغاز «داستانِ کلیله و دمنه»، با آوردن فعل «سرآمد» رهایی خود را از بازگویی این داستان نشان داده است:

سرآمد کنون بر من این داستان چنان هم که بشنیدم از باستان
(۸: ۲۴۷)

و جای دیگر پیش از بیانِ «پادشاهی اردشیر شیروی» به «ناگزیر» بودن و بی‌میلی خود از به نظم کشیدنِ چنین روایت‌های خشکی اشاره کرده است:

کنون پادشاهی شاه اردشیر بگویم که پیش آمدم ناگزیر
(۹: ۲۹۲)

(همچنین بنگرید به ۸ : ۲۰۶)

۱۰۰- البته به سبب قابلیّت بالای تأویل پذیریِ داستان‌های *شاهنامه* [به خصوص بخش اساطیریِ آن] در دهه‌های بعد روشنفکران، شاعران و نویسندگان چپ نیز به فکر بازآفرینی یا تفسیر اساطیر افتادند، که از آن جمله‌اند: «آرش کمانگیر» سیاوش کسرایی، منظومه‌ی «کاوه‌ی آهنگر» سروده‌ی عبدالله صالحیِ سمنانی [فاقد تاریخ نشر و با مقدمه‌ی خسرو روزبه] و کتاب *حماسه‌ی داد*[بحثی در محتوای سیاسی *شاهنامه*] نوشته‌ی ف. م. جوانشیر، انتشارات حزب توده‌ی ایران. چ دوم، ۱۳۶۰ [که البته کتاب اخیر به رغم ایدئولوژیک بودنش اثری است فارغ از تندروی‌های ایدئولوژیک].

۱۰۱- برای آگاهی از متنِ کاملِ سخن‌رانیِ شاملو و پاسخ‌های اخوان ثالث، هوشنگ گلشیری، اسفندیار منفردزاده، محمود دولت آبادی و... بنگرید به: شماره‌های ۳۲ و ۳۳ مجله‌ی «دنیای سخن». مرداد و شهریور ۱۳۶۹. همچنین بنگرید به کتاب *گزند باد* نوشته‌ی عطاءالله مهاجرانی [انتشارات امیرکبیر ۱۳۷۶] که پاسخی است به ادعاهای شاملو. مهاجرانی با بهره‌گیری از منابعی چون *اوستا*، *اخبار الطّوال* دینوری، *تاریخ یعقوبی*، *تاریخ طبری* و... چهره‌ی ضحاک را بررسی نموده و به نقد سخنان شاملو پرداخته است. گفتنی است تمامیِ منابع نویسنده پیش از زمانِ سروده شدنِ *شاهنامه* به نگارش در آمده‌اند.

۱۰۲- البته فریدون آدمیت می‌نویسد از نزدیکان خانواده‌ی آقاخان کرمانی شنیده‌ام که میرزا آقاخان «چند داستان تاریخی به صورت رمان فرنگی درباره‌ی مزدک، مانی و...» نوشته است.» او با اشاره به سبک نگارش کتاب *دام گستران یا انتقام خواهان مزدک* و تصریح صنعتی‌زاده به چهارده ساله بودن خود به هنگام نگارش این اثر و همچنین با توجه به اینکه صنعتی‌زاده چند اثر دیگر از آقاخان را نیز در تصرف خود داشته [و قرائن دیگر]، احتمال سرقت این اثر از جانب او را بعید نمی‌داند. (*اندیشه‌های آقاخان کرمانی* ۶۹-۶۸)

۱۰۳- مجتبی مینوی بیتی نظیر بیت مورد نظر ما را، به هنگام اشاره به ابیاتِ الحاقیِ *شاهنامه* نقل می‌کند:

منم عیسی آن مردگان را کنون روان شان به مینو شده رهنمون
(*مینوی و شاهنامه* ۱۱۱)

این بیت بر لوح تندیسِ فردوسی در محوطه‌ی دانشکده‌ی علوم انسانی و ادبیات دانشگاه تهران نیز حک شده است.

۱۰۴- اشاره دارد به ابیاتی از این دست از خیام:

www.tabarestan.info تبرستان

جامی است که عقل آفرین می‌زندش — صد بوسه زمهر بر جبین می‌زندش
این کوزه‌گر دهر چنین جام لطیف — می‌سازد و باز بر زمین می‌زندش
(۷۳)

ترکیب پیاله‌ای که درهم پیوست — بشکستن آن روا نمی‌دارد مست
چندین سرو پای نازنین از سرِ دست — بر مهر که پیوست و به کین که شکست
(۵۵)

۱۰۵- تصویر کوزه‌ی شراب و اغتنام فرصت در بیتی از *دیوان* فرخی سیستانی نیز آمده است:

خیز تابر گُل نو کوزگکی باده خوریم — پیش تا ازگِل ما کوزه کند دست زمان
(۴۴۰)

۱۰۶- از آن جمله‌اند رباعی‌های زیر:

دل گفت که شمع مجلس افروز منم — جان گفت ولیک خان و مان سوز منم
دلدار نگارینم آوا درداد — از پرده، که در معرکه فیروز منم
(۵۶۲)

گل گفت چرا باد نخواندم در گوش — برداشت ندا باد چراای گل جوش؟
ابر آمد و گفت هر چه نوبت دارد — مرگ ازپس پرده زد غریوی که خموش
(۵۵۵)

این دو رباعی نیما را با رباعی زیر از خیام مقایسه کنید:

هر یک چندی یکی برآید که منم — با نعمت و با سیم و زر آید که منم
چون کارک او نظام گیرد روزی — ناگه اجل از کمین درآید که منم
(۷۷)

۱۰۷- البته نیما سال ۱۳۱۵ به جهت آنکه هنوز کاملاً از گرایش‌های تند سوسیالیستیِ سال‌های ۱۳۱۴-۱۳۰۹ فاصله نگرفته بوده، در نامه به صادق هدایت جهان وهمناک و تخیلیِ آثار شاعرانی چون نظامی و منظومه‌ی «قلعه‌ی سقریم» خود را در تعبیری انتقادی «فانتزی‌های خالص» [که معادل همان «خیال‌های مهیب» است] خوانده است. (*نامه‌ها* ۵۹۰) و قابل توجه آنکه به رغم ستایش‌های مکرر نیما از نظامی در سراسر آثارش، در نوشته‌های سال‌های ۱۳۱۵-۱۳۰۹، او کوچک‌ترین اشاره‌ی ستایش‌آمیزی به نظامی و شعر او ندارد.

۱۰۸- به گمان نویسنده‌ی این سطور به سبب توجه‌ی ویژه‌ی نیما به *هفت پیکر* بوده است که از حدود سال‌های ۱۳۱۹-۱۳۱۸ حضور پریان و شیطان و افسانه‌های فولکوریک با تخیلی نظامی‌وار که با «خیالات مهیب» نیز توأم است، در شعر نیما فزونی می‌گیرد. این توجه را در شعرهایی چون «پریان» (۱۳۱۹)، «خانه‌ی سرپوشیده»

(۱۳۱۹)، «مانلی» (۱۳۲۴) و «بی دارو چوپان» (۱۳۲۴) می‌توان پیگیری کرد.

۱۰۹- طاهباز به سبب مغشوش بودنِ دست نویس منظومه‌ی «قلعه سقریم» به جای «هَزاهَز» سه نقطه گذاشته است (*اشعار* ۱۸۵). حال آنکه بر اساس به کار رفتنِ ترکیبِ «هزاهز و جوش» در جای دیگری از همین منظومه (۱۹۱)، می‌توان اطمینان داشت که واژه‌ی افتاده «هزاهز» است.

۱۱۰- حتی همین تصویرِ «تازیانه از آتش» که به هر حال متأثر از تخیل شعر نظامی سروده شده، بعدها (۱۳۱۹) در شعر «پریان» این‌گونه به کار گرفته می‌شود:

... شکلی مهیب در دل شب چشم می‌درید
مردی بر اسب لخت
با تازیانه‌ای از آتش
بر روی ساحل از دور می‌دوید.
(۲۳۸)

تبرستان
www.tabarestan.info

نیما حتی جایی از «قلعه‌ی سقریم» (۲۰۰) واژه‌ی «گوشیار» را به معنای کسی که استراق سمع می‌کند به کار برده که احتمالاً متأثر از نام ماهانِ گوشیار [قهرمان گنبد فیروزه‌ای *هفت پیکر*] است.

۱۱۱- آغاز شعر «خنده‌ی سرد»:

صبحگاهان که بسته می‌ماند
ماهی آبنوس در زنجیر
دُم طاووس پر می‌افشاند
روی این بامِ تن بشسته به قیر... (۲۸۷)

۱۱۲- آغاز شعر «داستانی نه تازه»:

شامگاهان که رویت دریا
نقش در نقش می‌نهفت کبود
داستانی نه تازه کرد به کار
رشته‌ای بست و رشته‌ای بگشود
رشته‌های دگر بر آب ببرد.... (۴۰۶)

۱۱۳- آغاز شعر «هنگام که گریه می‌دهد ساز»:

هنگامْ که گریه می‌دهد ساز
این دودْ سرشت ابر بر پشت...
هنگامْ که نیلْ چشمْ دریا
از خشم به روی می‌زند مشت ... (۴۵۴)

۱۱۴- به خلاف آنچه در این نامه آمده است، نیما در سال‌های پایانیِ عمر

(۱۳۳۸-۱۳۳۴) بارها از گرسنگی و اینکه حتی پولی برای خوردن یک وعده نان و پنیر یا یک سیخ کباب ندارد، شکایت می‌کند. (*یادداشت‌ها* ۳۰۹) او جایی دیگر می‌نویسد: «من گرسنه‌ام، من بی‌خانمان هستم. در تمامیِ این اراضیِ وسیع یک خانه‌ی کوچک هم که اختیار آن با من باشد، ندارم. من آینده‌ی سیاه دارم... من حقوق یک پیشخدمت را دریافت می‌کنم.» (~ ۲۳۶ و همچنین ۳۰۲ و ۳۰۹)

۱۱۵- توجه به ناصر خسرو در سده‌ی اخیر عمدتاً متأثر از جریان‌های سوسیالیستی و روشنفکری حول و حوش مشروطه به این سو بوده است. تقی ارانیِ سوسیالیست و تقی‌زاده که از سوسیالیست‌های دموکرات بوده، به نشر آثار منظوم و منثور ناصر خسرو اهتمام ورزیده‌اند. محمود غنی‌زاده‌ی سلماسی [در فصل‌های بعد از مثنویِ «هذیان» او سخن خواهیم گفت] که از همکاران مجله‌ی «کاوه» در برلین بوده، نخستین بار *سفرنامه* را به چاپ رساند (۱۳۰۲ هـ. ش) و در انتشار *وجه دین* با تقی‌زاده و محمد قزوینی همکاری داشت. *زادالمسافرین* را نیز محمد بذل الرحمن سال ۱۳۴۱ هـ. ق در چاپخانه کاویانی برلین منتشر کرد. این رویّه را در مجلات چپ گرای دهه‌های بعد نیز می‌توان ملاحظه کرد. برای مثال در ماهنامه‌ی «فرهنگ نو» [سال ۱۳۳۲، ش ۷ : ۵۵۸] این شعر انتقادیِ ناصرخسرو به چاپ رسیده است:

.... نگر نشمری‌ای برادر گزافه — به دانش دبیری و نه شاعری را...
من آنم که در پای خوکان نریزم — مر این قیمتی درّ لفظ دری را

این ابیات هم تعریضی بوده به شاعرانِ غیر متعهد آن روزگار و هم انتقادی از سردمداران حکومت وقت. توجه ویژه‌ی برتلس روسی به ناصر خسرو و تألیف کتابی با عنوان *ناصرخسرو و اسماعیلیان* [ترجمه‌ی یحیی آرین‌پور. بنیاد فرهنگ ۱۳۴۶]، نیز بی‌گمان متأثر از همین نگرش بوده است.

۱۱۶- کتاب جناب زاده شامل هشت بخش است: ۱- توارث و روش پرورش ۲- دانش و کوشش. ۳- اخلاق. ۴- تصوف در نظر سعدی. ۵- در مسافرت و اقتصاد. ۶- عشق و خانواده. ۷- در پرورش افکار بدیع. ۸- اندرزهای حکیمانه. جناب زاده در ضمن مباحث، «تضاد عقیده و تحول فکر و عاطفه» و انعکاس «خصلت‌های زنده»ی عصر سعدی را در *گلستان* متذکر شده است. (۱۵۳) او همچنین از قول الطاف حسین حالی [شاعر و محقق هندی]، علل اجتماعی و تاریخی حضور معشوق مذکر در باب پنجم *گلستان* را توجیه نموده است. (۱۵۵) جز این اشارات، کتاب جناب زاده مملو است از توصیف‌های اغراق آمیزی همچون: «غزلیات سعدی همه دلنواز، تسلی بخش، شورانگیز و هیجان آور است... غزل‌های سعدی... رموز عشق و دردها و خوشی‌های احلام بشری است.» (۸۲-۸۱)

نیما سال‌های ۱۳۰۵ (*نامه‌ها* ۱۸۱-۱۸۰)، ۱۳۰۷ (~ ۳۰۴-۳۰۲) و ۱۳۱۰ (~

۴۵۱-۴۵۰)، نامه‌هایی به جناب زاده نوشته است و از مطالب نامه‌ها برمی‌آید که مخاطب فردی آشنا به مسایل سیاسی ـ اجتماعی و ادبی ـ هنری است. رشید یاسمی نیز در کتاب *ادبیات معاصر* در بخش «رمان و قصه»، از کتاب *اوراق پراکنده*ی او نام می‌برد. (۱۶۴)

۱۱۷- حتی شاعر سنت‌گرایی چون ملک‌الشعرا بهار نیز در کنار انتقاد از *خمسه*ی نظامی و *مثنوی* مولوی، *بوستان* سعدی را به سبب آنکه سعدی در آن تنها به «بیان اخلاق و دستور معیشت عمومی» پرداخته و از جلوه‌های «وصف»ی و «نقل و روایت» [در قیاس با *شاهنامه*] بی‌بهره است، اثری شایان توجه ندانسته است. (*بهار و ادب فارسی* ۱: ۱۶-۱۵).

۱۱۸- اشاره‌ای است به ابیاتِ زیر از *بوستان*:

مرا شیخ دانای مرشد شهاب — دو اندرز فرمود بر روی آب
یکی آنکه در جمع بدبین مباش — دوم آنکه در نفس خودبین مباش

(*کلیات سعدی* به تصحیح فروغی ۲۵۹)

فروغی این ابیات را در کنار ابیات دیگری در پانویس آخرِ حکایتی با مطلع:

یکی رفت و دینار ازو صد هزار — خَلَف برد صاحبدلی هوشیار

آورده و قید کرده است: «در بعضی نسخ این ابیات نیز هست.» (۲۵۹)

اما عباس اقبال -که در باب تربیت یافتنِ سعدی نزد ابوالفرج بن جوزی صاحب *تلبیس ابلیس* تردیده کرده و معتقد است آن ابوالفرج بن جوزی که سعدی در یکی از حکایات باب دوم *گلستان* [فروغی ۸۰] به آن اشاره می‌کند، نواده‌ی این ابوالفرج است که در نام و کُنیه با جدّ خویش اشتراک داشته است و در حمله‌ی مغول به بغداد (۶۵۶ هـ. ق) به قتل رسیده است (*کلیات سعدی* با مقدمه‌ی اقبال آشتیانی ۲۱-۲۰) ـ، تلمّذ سعدی نزد شیخ شهاب‌الدین سهروردی را امری مسلم و تاریخ آن را مطابق با ایام دوری سعدی از فارس دانسته است. (~ ۲۳-۲۲) به همین سبب این ابیات در چاپ او آمده است. (~ ۳۶۳) بدیع‌الزمان فروزانفر نیز در مقاله‌ای با عنوان «سعدی و سهروردی» درست همزمان (۱۳۱۶) با عباس اقبال، مطالبی مشابه در باب امکان ارتباط سعدی با سهروردی بیان کرده است. (*مجموعه مقالات و اشعار* ۸۶-۶۹). غلامحسین یوسفی نیز همچون فروغی این ابیات را در بخش نسخه بدل‌ها آورده و الحاقی دانسته است. (*بوستان* به تصحیح یوسفی: ۴۴۹)

۱۱۹- حمیدیان در کتاب *سعدی در غزل*، به خلاف این تصور رایج که در مقابل غزل عارفانه‌ی مولوی از غزل عاشقانه‌ی سعدی یاد می‌شود، معتقد است اگرچه سعدی غزل عاشقانه نیز سروده اما تنها غزل عاشقانه نسروده است. حمیدیان در جستجویی استقراء گونه و بر اساس نشانه‌های پانزده گانه، به این نتیجه‌ی واقع

www.tabarestan.info تبرستان

گرایانه‌تر رسیده است که غزلیات سعدی سه گونه‌اند: ۱- «آشکارا غیرعارفانه» که گاه به شعر اروتیک نیز پهلو می‌زند و اوجیات غزل سعدی در این‌گونه غزل‌ها دیده نمی‌شود. ۲- «آشکارا عارفانه»، که به اعتقاد نویسنده این‌گونه غزل‌ها نیز از نقاط اوج غزل سعدی نیست. ۳- غزلیاتی که نویسنده آن‌ها را «با حال و هوای عارفانه» خوانده است، یعنی غزلیاتی که رایحه یا رنگ و بویی عرفانی بر آن‌ها حاکم است. نویسنده این دسته از غزل‌های سعدی را، اوج غزل‌سرایی او خوانده و معتقد است چهره‌ی سعدیِ غزل‌سرایِ بزرگ در این‌گونه غزل‌ها متجلی است. (۱۴۳-۱۰۰)

۱۲۰- مولوی نیز در آغاز دفتر اول مثنوی، هنگام گریز زدن به ماجرای عشقِ پرالتهابِ خود به شمس، می‌گوید:

گفتمش پوشیده خوش‌تر سرّ یار خود تو در ضمن حکایت گوش‌دار
(۱: ۱۰)

۱۲۱- فروغی در پانویس آورده: «در بیشتر نسخه‌ها: احتمالی» (*کلیات سعدی* ۶۳۲) و یوسفی نیز به رغم در دست داشتن نسخه‌هایی با ضبط «احتمالی» ضبط «احتیالی» را برگزیده است. (*غزل‌های سعدی* ۷۰)

۱۲۲- متأسفانه در نسخه‌های مصوّر *شاهنامه* [که در قرون هفتم و هشتم فراهم آمده و از آثار مکتب بغداد است]، عمدتاً با چهره‌ی مغولیِ قهرمانانِ ملی مواجه می‌شویم؛ و عجیب‌تر آنکه سیاست عصر صفویه فرهنگ را چنان در سیطره‌ی خود درآورده بوده که نقاشان، رستم را با کلاه دوازده پرِ قزلباش‌ها تصویر می‌کرده‌اند! گفتنی است فقدان نگرش تاریخی در ادوار گذشته نیز در این مسأله بی‌تأخیر نبوده است.

۱۲۳- پورنامداریان اصطلاح «معنی بیگانه» - که تعبیر رایجی است در شعر شاعران سبک هندی ـ را متوجه محتوی و موضوع دانسته و نوشته است: «شاعران سبک هندی بر خلاف ادعایشان «معنی بیگانه» نیاورده‌اند، معنی‌های آشنا را به شیوه‌های بیگانه بیان کرده‌اند.» (**خانه‌ام ابری است** ۳۷۶) حال آنکه «معنی بیگانه» در اصطلاح سبک هندی دقیقاً در معنای «شیوه‌های بیگانه» و مضمون پردازی است نه معنی و محتوای جدید. همان‌گونه که گاه در شعر حافظ نیز مراد از «فکر»، فکر و مضمون شاعرانه است، نه اندیشه و تفکر:

هر مرغ فکر کز سر شاخ سخن بجست بازش ز طره‌ی تو به مضراب می‌زدم
(۱: ۶۴۲)

۱۲۴- صائب در سرآغاز غزلی (۱: ۳۲۹) می‌گوید:

آن را که نیست وسعتِ مشرب در این سرا در زندگی به تنگیِ قبر است مبتلا

پیام بیت این است: کسی که وسعت مشرب دارد، هیچ‌گاه در دنیا دچار تنگیِ قبر [کنایه از مشکلات] نمی‌شود. اما در بیت سوم همین غزل می‌گوید:

پاکان ستم زدور فلک بیشتر کشند گندم چو پاک گشت خورد زخم آسیا

ناگفته پیداست که «پاکان» این بیت همان دارندگانِ «وسعت مشرب» بیت پیشین هستند؛ حال آنکه شاعر در این بیت آنان را دچار «ستم دور فلک» و «زخم آسیا»ی روزگار دانسته است. بر اساس این تناقض‌ها می‌توان به روان شناسی شاعر نیز پرداخت. این غزل نشان می‌دهد صائب شاعری بوده که اگرچه ادعای وسعت مشرب داشته و نظام حاکم بر عالم را همچون غزالی «نظام احسن» می‌دانسته [بیت نخست]، اما در عین حال از حال و روز خود گله‌مند و ناراضی بوده است. [بیت دوم].

جای دیگر (۳: ۱۳۱۶) در بیتی می‌گوید:

بوی خون می‌آید ازتیغ زبان اعتراض خرده گیری عاقبت تخم عداوت می‌شود

و در پایان همه غزل می‌گوید:

صائب از هرکس که داری رنجشی اظهار کن
شکوه چون دردل گره شد تخم کلفت می‌شود

۱۲۵- برای مثال، صائب غزلی دارد (۱: ۴۱۰) با مطلعی بسیار زیبا:

ای دفتر حسنِ ترا فهرست خط و خال‌ها تفصیل‌ها پنهان شده در پرده‌ی اجمال‌ها

ابیات بعدی غزل نیز تقریباً در اوج است:

آتش فروز قهر تو، آیینه‌دار لطف تو هم مغرب ادبارها، هم مشرق اقبال‌ها ...
با عقل گشتم همسفر یک کوچه راه از بی‌کسی شد ریشه‌ریشه دامنم از خار استدلال‌ها

اما ناگهان سه بیت پایانیِ غزل به سبب کاستی‌های تصویری و واژگانی سقوط می‌کند:

هرشب کواکب کم کنند از روزی ماپاره‌ای
هر روز گردد تنگ‌تر سوراخ این غربال‌ها

که ناگفته پیداست در کنار بی‌تناسبی فعل محاوره‌ای «کم کنند» در مصراع نخست، مضمونِ مصراع دوم نیز بسیار سست است. و بیت بعد:

حیران اطوار خودم درمانده‌ی کار خودم هرلحظه دارم نیتی چون قرعه‌ی رمّال‌ها

که در مصراع دوم این بیت نیز همان کاستی در تعبیر «قرعه‌ی رمال‌ها» دیده می‌شود.

و در بیت پایانی نیز اگرچه جمع بستن جمع مکسّر [آمال] از دیرباز در شعر فارسی رایج بوده، اما به شعر آسیب رسانده است:

هرچند صائب می‌روم سامان نومیدی کنم
زلفش به دستم می‌دهد سررشته‌ی آمال‌ها

۱۲۶- شعر «تزریق» یا بی‌معنی گفتن در عهد صفوی شیوه‌ای بسیار رایج بوده

www.tabarestan.info تبرستان

است. زلالی خوانساری که از پیچیده‌گویان این دوره است درباره‌ی معنی این بیت خود:

زجَستن جَستن او سایه در دشت چو زاغ آشیان گم کرده می‌گشت

به شخصی ملاّ غروی نام می‌گوید، به رغم ستایش‌های دوستان، خود من به درستی معنای این بیت را نمی‌دانم. (آذر بیگدلی ۳: ۱۰۵۳ و نصرآبادی ۲۳۰)

تزریق سرایان اگرچه با این‌گونه طفره رفتن‌ها مدعی سرودن شعر «چند معنایی» Plurisignation یا «بی‌نهایتْ معنی» Polysemy بوده‌اند، اما عملاً به ورطه‌ی شعر «بی‌معنی» و «مُهمَل سرایی» nonsense verse فرو لغزیده بودند.

۱۲۷- این بر سر زبان‌ها بودن شعر صائب را از مرور *امثال و حکم* دهخدا نیز می‌توان اثبات کرد. در این اثر به ۳۸ بیت یا مصراع صائب استناد شده است. اگر این عدد را با بسامد نام حافظ که ۵۱ بار در این اثر آمده مقایسه کنیم، از اقبال فراوان توده‌ی مردم به ابیات و تمثیل‌های شعر صائب پی خواهیم برد.

۱۲۸- کمالی شعر نیز می‌سرود و سبک و اسلوب شعری او آمیزه‌ای است از شعر سبک خراسانی و عراقی [در قصائد] و هندی [درغزل‌ها]. بثّ الشکوی، ایران دوستی و آزادی خواهی از مضامین مکرر شعر او است. نیما در *ارزش احساسات* از شعر «برادر زادگانِ من» کمالی یاد می‌کند که به اعتقاد او به پیروی از «وصیت‌نامه»ی جهانگیرخانِ دهخدا سروده شده است. (۸۳) این مسمّط نخستین بار سال ۱۳۲۸ هجری قمری در مجله‌ی «بهار» [به مدیریت اعتصام الملک] منتشر شد. (۱: ۴۲-۴۱) محمد اسحق در کتاب *سخنوران نامی ایران در تاریخ معاصر*، بخش‌هایی از شعر کمالی را نقل کرده است. (۱: ۴۲۸-۴۱۸) عبرت نائینی نیز بخش مفصلی از تذکره‌ی *نامه‌ی فرهنگیان* را به زندگی و شعر کمالی اختصاص داده است. (۶۸۳-۶۵۴) اخوان ثالث در کتاب *بدایع و بدعت‌ها و عطا و لقای نیما یوشیج* شعر «برادرزادگانِ من» کمالی را در کنار قطعاتی از پروین اعتصامی به عنوان نمونه‌هایی از شعر نوین نقل کرده است. (۶۴۰-۶۳۸) دیوان شعر کمالی نیز سال ۱۳۳۰ منتشر شد.

۱۲۹- نخستین بار شفیعی کدکنی این تعبیر را در توصیف شعر صائب به کار برد و ساختار آن را از «تمثیل» و «ضرب المثل» متمایز دانست. (*شاعر آینه‌ها* ۶۴-۶۳ و *صور خیال در شعر فارسی* ۸۵-۸۴)

۱۳۰- علی دشتی سال ۱۳۴۰ در کتاب *خاقانی، شاعری دیرآشنا* فصلی را با عنوان «پیدایش سبکی» به مقایسه‌ی اسلوب شعری شاعرانی چون صائب، کلیم، طالب، بیدل و... با شعر خاقانی اختصاص داده است. (۸۴-۶۱) دشتی در کتاب *نگاهی به شعر صائب* (۱۳۵۵) نیز خاقانی و حافظ را از پیشگامانِ شعر سبک هندی دانسته است، با این تفاوت که شعر خاقانی دارای «صلابت تعبیر و استحکام تلفیق» است. (۵۳) و

شعر حافظ نیز در «تشبیه و استعاره روش اعتدال را اتخاذ کرده است.» (۱۷۰) شفیعی کدکنی نیز در مقاله‌ی «بیدل دهلوی» (۱۳۵۰) ریشه‌ی نازک خیالی‌های شعر سبک هندی را در شعر خاقانی و انوری جستجو کرده است. (*شاعر آینه‌ها* ۱۶)

۱۳۱- به احتمال زیاد مراد نیما کتاب *تاریخ ادبیات ایران*، اثر همایی است. نیما در *یادداشت‌ها* نیز از اینکه جنتی عطایی «دو جلد ناچیز *تاریخ ادبیات ایران* همایی» او را امانت گرفته و برنگردانده، گله کرده است. (۳۳۰) و می‌دانیم که همایی این کتاب را در سال ۱۳۰۹ منتشر نموده است. نیما به مقام علمیِ همایی اعتقادی نداشت. (*یادداشت‌ها* ۲۲۹، ۲۶۲ و ۲۷۰) او همچنین کتاب‌هایی را که در آن سال‌ها [به خصوص ۱۳۱۲-۱۳۰۷] تحت عنوان «تاریخ ادبیات» به چاپ می‌رسیده، بی‌ارزش می‌دانسته و معتقد بوده «این مصنفین بیچاره‌اند! فقط می‌توانید مثل فهرست صحیح و تمیز، اسامی قدما و زمان حیات آن‌ها را در این کتاب در دست داشته باشید. حکم کتاب لغت را» دارند. (*نامه‌ها* ۵۷۰) نیما به خصوص در آن سال‌ها (۱۳۱۴-۱۳۰۹) با توجه به گرایش‌های فکری‌اش معتقد بوده باید به علل و اسباب اقتصادی و سیاسی - اجتماعی مؤثر در تکوین دوره‌ها و آثار توجه داشت.

۱۳۲- اگرچه بررسی‌های دقیق‌تر در باب مکاتب ادبی اروپایی در دهه‌ی سی در آثار کسانی چون حسن هنرمندی، رضا سیدحسینی، سیروس پرهام [دکتر میترا] و غلامحسین زیرک‌زاده طرح گردیده، اما در آثار کسانی چون هدایت، نیما، خانلری و... از همان دهه‌های ده و بیست اشاراتی جسته و گریخته به این مکاتب و امکان مقایسه و تطبیق‌شان با سبک‌های شعر فارسی دیده می‌شود. البته در تطبیق مکاتب غربی با سبک‌های شعر فارسی آشفتگی‌هایی نیز دیده می‌شود. برای مثال سعید نفیسی با یادآوری دشواری این کار (*شاهکارهای نثر فارسی* ۳۷)، اشعار عرفانی را ناتورالیستی نزدیک به رمانتیک خوانده (~ ۵۵)، حافظ را کسی دانسته که سمبولیسم عرفانی را به امپرسیونیسم تبدیل کرده (~ ۵۵) و شعر نحله‌ی نازک خیالانه‌ی سبک هندی [ناصر علی هندی، زلالی و...] را نیز امپرسیونیستی خوانده است. (~ ۷۴-۷۳) عجیب‌تر آنکه نفیسی معماسرایی را که در شعر عهد تیموری و صفوی شیوه‌ی بسیار رایجی بوده، در زمره‌ی آثار امپرسیونیستی به شمار آورده است! (~ ۷۵) جمال زاده نیز اشعار مولوی و *سلامان و ابسال* جامی را سمبولیستی خوانده (به نقل از ستاری ۳۴) و *هفت پیکر* نظامی و داستان اسکندر و یأجوج و مأجوجِ *شاهنامه* را در زمره‌ی آثار سوررئالیستی دانسته است!(~ ۳۵) ملک‌الشعراء بهار نیز از آنجا که از مخالفان سبک هندی بوده، جایی شاعران ایرانیِ متمایل به افکار و اشعار اروپایی در روزگار خود را، در تعبیری نکوهش آمیز «رمانتیک» یا «نوعی از سبک هندی» خوانده است. (*بهار و ادب فارسی* ۲: ۱۴۰) او جایی دیگر اشاره می‌کند که سبک هندی بی‌شباهت به مکتب «سمبولیسم»

www.tabarestan.info تبرستان

نیست. (~ ۲: ۲۸۳)

اظهارنظرهای نیما نیز گاه در این باب تناقض‌آمیز است. او اگرچه در یکی دو دهه‌ی پایانیِ حیات به کرات از سمبولیسم شعر سبک هندی سخن گفته، اما سال ۱۳۱۵ در تطبیق مکاتب ادبی غربی با سبک‌های شعر فارسی، یادآور شده است که در نگاهی فراگیر سبک خراسانی معادل کلاسیسم، سبک عراقی و هندی معادل رمانتیسم، و ادبیات معاصر قابل تطبیق با دوره‌ی پس از رمانتیسم [= رئالیسم] است. البته او معتقد است ما به سبب تجربه‌ی ناتمام و تناقض‌آمیز تاریخی، در ادبیات معاصر نیز همچنان مؤلفه‌هایی از رمانتیسم را تجربه می‌کنیم. (*نامه‌ها* ۵۹۰)

۱۳۳- تا آنجا که ما جستجو کرده‌ایم جز آثاری که از آن‌ها سخن به میان آمد، در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۴۴-۱۳۱۴ هـ. ش، کتاب‌های زیر ـ که شامل «تذکره» و «دیوان» و «منتخب شعر» سبک هندی است ـ منتشر شده بود:

- *خُلد برین و سمَط*. وحشی بافقی. به اهتمام کوهیِ کرمانی. مطبعه‌ی برادران باقرزاده؛ ۱۳۰۷.

- *تذکره‌ی نصرآبادی*. به تصحیح و مقدمه‌ی وحید دستگردی. تهران. فروغی؛ ۱۳۱۴.

- *تحفه‌ی سامی*. سام میرزا. به تصحیح وحید دستگردی، ۱۳۱۴.

- *غزلیات و رباعیات* کلیم کاشانی [به خط حاجی محمد صادق کتابفروشِ خوانساری]. مطبعه‌ی اخوان کتابچی. ۱۳۵۴ هـ. ق [= ۱۳۱۴ هـ. ش]. در سرآغاز این اثر آمده: «چون غزلیات مرحوم کلیم تاکنون به طبع نرسیده تا اینکه اخیراً چند نفر از اهل ذوق با کمال شوق در صدد طبع و نشر این کتاب برآمدند. لهذا به زحمت زیاد نسخه‌های خطی به دست آورده و استنساخ نموده‌اند.» (۱)

- *کلیم کاشانی*. [بهترین آثار] به اهتمام کشاورز صدر. بنگاه مطبوعاتیِ صفیعلیشاه؛ ۱۳۳۳.

[نکته قابل توجه درباره‌ی این گزیده آن است که گزیننده به سبب آنکه خود از محبوسین پس از کودتای ۲۸ مرداد بوده [کشاورز صدر این اثر را در زندان فرمانداری نظامی ترتیب داده است] در مقدمه، ابهامِ شعر سبک هندی را به قضایای سیاسی ـ اجتماعی و «خفقان و اختناق» حاکم بر عصر صفوی نسبت داده است. (۴)]

- *تذکرة المعاصرین*. حزین لاهیجی. اصفهان: کتابفروشی تأیید. چ دوم، ۱۳۳۴.

- *دیوان کامل وحشی بافقی*. با مقدمه‌ی ایرج افشار. مطبوعات امیرکبیر، ۱۳۳۵.

- *دیوان کلیم کاشانی*. به اهتمام پرتو بیضائی. کتابفروشی خیام، ۱۳۳۶.

- *دیوان هلالی جغتایی*. به اهتمام سعید نفسی، ۱۳۳۷.

- *دیوان قصاب کاشانی*. به تصحیح و مقدمه‌ی پرتو بیضاوی. ابن سینا، ۱۳۳۸.

- *دیوان وحشیِ بافقی*. به اهتمام حسین نخعی. موسسه‌ی انتشارات امیرکبیر، ۱۳۳۹.

- *دیوان محتشم کاشانی*. به اهتمام مهرعلی گرگانی. کتابفروشی محمودی، ۱۳۴۴.

نکته‌ای که از مرور تمامیِ این دواوین و انتخاب‌ها روشن می‌شود این است که تمامیِ این شاعران از نحله‌ی روان گویانِ سبک هندی و مکتب وقوع [که اساساً دارای زبان ساده‌ای است] هستند و از نازک خیالی‌های شاعرانی چون اسیر شهرستانی، زلالیِ خوانساری و حتی بیدلِ مبهم سرا در این فهرست خبری نیست.

در همین سال‌هاست [به ویژه پس از تأسیس انجمن صائب به ریاست امیری فیروزکوهی (۱۳۳۷)] که اندک اندک تأثیرپذیری از شعر سبک هندی در شعر شاعرانی چون رهی معیری، امیری فیروزکوهی، گلچین معانی، علی آشتری [= فرهاد]، صابر همدانی، محمد قهرمان، بیریای گیلانی، نوذر پرنگ، ذبیح‌الله صاحبکار، پرتو بیضاوی، هادی رنجی، شفیعی کدکنی [در *زمزمه‌ها*] قدسی مشهدی و... ملاحظه می‌شود. در سال‌های اخیر نیز در غزلیات و رباعیات شاعرانی چون سید حسن حسینی، یوسفعلی میرشکاک، ساعد باقری و قیصر امین‌پور، می‌توان تأثیرپذیری از شعر شاعران سبک هندی [به ویژه بیدل] را ملاحظه کرد.

۱۳۴- البته به رغم این مقاله‌ی نسبتاً ستایش‌آمیز، شفیعی درست در همین سال (۱۳۴۷) معتقد بوده شعر بیدل نمونه‌ای از «شعر جدولی» است و بیدل «مظهر سبک هندی بی‌شخصیت است، یعنی پیش از آنکه قافیه به ذهنش بیاید هیچ تأثری نسبت به محیط یا حتی مسائل شخصی نداشته، بدون هیچ‌گونه تخیل اصیل شاعرانه... بازی بیدل با کلمه‌ها از طریق قافیه بوده...» (به نقل از: اخوان ثالث. *صدای حیرت بیدار* ۵۵) شفیعی در *صور خیال* (۱۳۴۹) نیز شعر بیدل را «اوج تصویرسازی نابجا و تزاحم صور خیال» خوانده است. (مقدمه، بدون صفحه شمار) بی‌گمان شفیعی سال ۱۳۵۰ به نتایج دیگری رسیده بوده است. انعکاس این تلقی را در کتاب *شاعر آینه‌ها* می‌توان ملاحظه کرد.

۱۳۵- مصطفی زمانی نیا درباره‌ی این شعر و شاعر آن می‌نویسد: «نمی‌دانیم منظور جلال از «شاعر قافیه‌پردازی...» چه کسی است؟ آیا شعر پرتو علوی را به مضحکه گرفته است، یا سروده‌ی یکی از شاعرانی را که مورد تأئید او [= پرتو علوی] بوده‌اند؟!» (*در پس ابرها* ۳۹-۳۸)

۱۳۶- نیما ذیل ترکیب «شهرْ شهر» آورده است: «مساوی شهرهاست. دو لفظ پهلوی با هم علامت جمع است و در طبرستان امروز هست: وَچه وَچه = بچه‌ها؛ کوه کوه = کوه‌ها. صادق هدایت در ترجمه‌ی *کارنامه‌ی اردشیر بابکان* این را نیافته است و

www.tabarestan.info تبرستان

دیگران هم از مستشرقین و غیر آن‌ها کسی نیافته است.» (*یادداشت‌ها* ۲۷۴) و برگردان هدایت از متن پهلوی این‌گونه است: «اردشیر چونش به آن آئینه دید، بسیار به بیش [اندوهناک] شد و از شهرْشهر و جای جای، سپاه به درگاه خواست...» (*زندوهومن یسن و کارنامه‌ی اردشیر پاپکان* ۱۸۷) به ضرس قاطع می‌توان گفت که هدایت از معنا و ساخت دستوری ترکیب «شهرشهر» آگاه بوده، اما همان‌گونه که شیوه‌ی کلی او در برگردانِ اثر بوده، سعی کرده است آن بخش از مؤلفه‌های کهن زبان فارسی را که قابل فهم بوده حفظ کند. او خود در مقدمه یاد آور شده که برگردان او از متن در حدّ امکان «تحت للفظی» است (۲۷) گفتنی است احمد کسروی که دقت‌های علمی او در عرصه‌ی مطالعات تاریخی و مباحث لغوی زبانزد است نیز این عبارت را اینگونه برگردانده است: «شهرْ شهرْ و جای جای» (*کارنامک اردشیر بابکان* ۳۵). محمد جواد مشکور نیز این عبارت را به «شهر به شهر و جای به جای» برگردانده است. (**کارنامه‌ی اردشیر بابکان** ۲۴) مولوی نیز در **مثنوی** «شهرْشهرْ» را در معنای «تمامی شهرها» به کار برده است. (۱: ۱۲)

۱۳۷- از آنجا که شعر «ای شب» نیما در روزگار خود شهرتی یافته بوده، ظاهراً امر بر نیما مشتبه شده بود و او گمان می‌کرد هر شعری که با خطاب «ای...» آغاز شود به پیروی از شعر او سروده شده است. نیما در نامه‌ای (۱۳۰۳) می‌نویسد: «به محض انتشار «ای شب» که آن را از شعرهای خوب من پنداشته‌اند، یکی از جوان‌ها متابعت کرده است شعرهایی ساخته بود به عنوان «ای غم» و همین طور دیگری به عنوان «ای اشک». مثل اینکه خطاب اساس طرز ساختمان جدید شعر من باشد! حیدرعلی کمالی هم در این مجله به طبیعت خطاب کرده است «ای طبیعت» و می‌گوید: «هان، ای طبیعت، تا چند مرا به غم گذاری...» (*نامه‌ها* ۱۰۲). [البته وزن مصراع نقل شده از کمالی در *نامه‌های* نیما مغشوش است.] حال آنکه شعر «وصیت نامه»ی دهخدا در سوگ صوراسرافیل و شعر «ای بیستمین قرن ...» خامنه‌ای که سال‌ها پیش از شعر «ای شب» نیما سروده شده‌اند نیز با خطاب «ای...» آغاز می‌شوند.

۱۳۸- احتمالاً بهار در لحن و وزن و قافیه‌ی این قصیده، متأثر از قصیده‌ی مشهور ناصرخسرو نیز بوده است:

ای خوانده کتاب زند و پازند — زین خواندنِ زند تا کی و چند
(۲۴-۲۳)

۱۳۹- به نظر می‌رسد حیدرعلی کمالی نیز شعر «خوانند بهار مردگان» را متأثر از شعر خامنه‌ای سروده است. شعر کمالی که در حیطه‌ی وزن و لحن و محتوا و شکل به شعر خامنه‌ای شباهت دارد، اینگونه آغاز می‌شود:

ای عصر جدید! ای که خود را — زاعصار خجسته می‌شماری

انصاف بده که گویمت تا — از عدل جُوی خبر نداری
(محمداسحق. *سخنوران نامی ایران* ۴۲۶-۴۲۴)

۱۴۰- جالب آنکه نیما در *یادداشت‌های* روزانه‌ی خود سعید نفیسی را مورخی «بی‌پرنسیب و بی‌بهره از متُد و اصول فلسفی» خوانده است. (۲۶۳)

۱۴۱- اقبال به زیبایی درباره‌ی نیچه و عصیان او علیه متافیزیک فلسفه‌ی غرب و مسیحیت گفته است:

گر نوا خواهی زپیش او گریز — در نیِ کلکش غریو تندر است
نیستش اندر دل مغرب فشرد — دستش از خون چلیپا احمر است
آنکه او طرح حرم بتخانه ریخت — قلب او مومن، دماغش کافر است
(۲۶۳)

۱۴۲- انعکاس این تناقض‌ها را در ابیات زیر می‌توان ملاحظه کرد:

ای دریغا نیست ممدوحی سزاوار مدیح — وی دریغا نیست معشوقی سزاوار غزل
(انوری ۲: ۶۷۴)

زجنس شعر غزل بهتراست وآن هم نیست — بضاعتی که توان ساختن برآن بنیاد
(ظهیرفاریابی ۶۸)

حتی قرن هشتم در شعر ابن یمین فریومدی هم این مسأله منعکس شده است. او که از سویی برای کم ارزش‌ترین چیزها دست سؤال نزد وکیل و وزیر دراز می‌کند، از سوی دیگر همواره از عزلت و مناعت طبع خود سخن می‌گوید. او در یکی از قطعاتش اینگونه می‌سراید:

... غزل را عشق باید عشق را یار — ندارم من یکی زین هر دو حاصل
به مدحت هم نیابم اهتزازی — زصاحب منصبان بی‌فضایل
(۱۹۸)

همزمان با ابن یمین گاه در دیوان «رند عالم‌سوز»ی چون حافظ نیز این‌گونه تناقض‌ها را می‌توان دید. اگر کسی از گوینده‌ی ابیات زیر آگاه نباشد، باور نمی‌کند که از سروده‌های حافظ است:

به جان من بنده‌ی سلطان اویم — اگرچه یادش از چاکر نباشد
پایه‌ی نظم بلند است و جهانگیر بگو — تا کند پادشه بحر، دهان پرگهرم
مکارم تو به آفاق می‌برد شاعر — ازو وظیفه و زاد سفر دریغ مدار
جوذکر خیر طلب می‌کنی سخن این است — که دربهای سخن سیم و زر دریغ مدار

۱۴۳- احتمالاً شهریار در ذکر سال ملاقات نیما با او در تبریز دچار اشتباه شده است. اولین سفر نیما به تبریز سال ۱۳۲۳ صورت گرفته که شعر «منظومه به شهریار» نیز در همین سال سروده شده است؛ و سفر دوم سال ۱۳۳۷.

www.tabarestan.info تبرستان

۱۴۴- به مطلع «ساقی نامه» و سرآغاز برخی از غزل‌های سبک هندی وار نوذر پرنگ و حضور مصطلحات ادب مغانه در شعر او دقت کنید تا درستیِ داوریِ نیما در باب شعر او آشکارتر شود:

بیا ساقی می‌خورشید بویی — قلندر رنگ عارف آبرویی (۱۵)

آرزو کی همنشینی با دل ما می‌کند — عاقل از هم‌صحبت دیوانه پروا می‌کند (۱۹۹)

ساقی حدیث روی تو و جام تا به چند — درچشم ما تسلسل اوهام تا به چند (۴۳)

نهالِ شعر رنگین درشراب ناب می‌روید — که نیلوفر چو زورق افکند برآب می‌روید (۶۷)

تا گل عشق تو آمیخته با گوهر ما — شعله خون می‌خورد ازگرمی خاکسترما (۲۳۱)

نیست جای رقم مغلطه در نامه‌ی ما — ازنخ شانبه خالی است خط خامه‌ی ما (۲۰۱)

۱۴۵- اگر تفاوت‌های ایران و غرب را در نظر بیاوریم، این مفاخره‌ی نیما برازنده‌ی اوست. دهخدا نیز پس از اشاره به اینکه مقایسه‌ی ایران و اروپا، مقایسه‌ای نسبی است، می‌نویسد، به حق باید گفت «بیزمارک [= بیسمارک صدر اعظم آلمان] ایران میرزا تقی خان امیرکبیر است.» (*نامه‌های سیاسی* ۳۴)

۱۴۶- هوشنگ ایرانی (۱۳۵۲-۱۳۰۴) که به شاعر «جیغ بنفش» مشهور است، دفترهای چندگانه‌ی شعرش را درست در همین سال‌ها منتشر کرده است: *بنفش تند بر خاکستری* (۱۳۳۰)، *خاکستری* (۱۳۳۱) و *شعله‌ای پرده را برگرفت و ابلیس درون آمد* (۱۳۳۱). او در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۳۲-۱۳۲۹ از جنجالی‌ترین چهره‌های مجلات روشنفکری [«خروس جنگی» و «موج»] بود. از او نوشته‌هایی نیز در دست است، از جمله نقدی بر تقریظ نیما بر دفتر *آخرین نبرد* اسماعیل شاهرودی. در بخش‌هایی از این نوشته آمده: «نیما یوشیج ده‌ها سال پیش زمان خود را دریافت و بسیاری از بندها را در هم شکست. او در آن دوره زمان را زندگی کرد و در داستان هنر ارزش زیادی به دست آورد. اما امروز هنر او سکون و کهنگی پذیرفته است... نیما یوشیج از دریافت زمان باز مانده است و در گذشته... زندگی می‌کند.» (۲۲۱)

همان‌گونه که در متن اشاره کرده‌ایم، به احتمال قریب به یقین نیما در قیاس با ایرانی که از گردانندگان اصلی مجله‌ی «خروس جنگی» بوده، خود را «پیکاسوی شعر ایران» خوانده، نه در مقایسه‌ی خود با شاملو.

۱۴۷- از فریدون رهنما دفترهای شعر *آوازهای قدیمی* و *اشعار قدیمی* نیز منتشر شده است. بر نخستین دفتر شعر او که آن را به زبان فرانسه سروده، پل الوار مقدمه نوشته است. رهنما کتابی درباره‌ی فیلم با عنوان *واقعیت گرایی فیلم* نیز به نگارش درآورده است. [چ دوم، مروارید ۱۳۵۴] او چند فیلم تاریخی و مستند درباره‌ی ایران گذشته و تخت جمشید نیز ساخته است. یکی از تأثیرگذارترین یادداشت‌ها در سوگ نیما، نوشته‌ای است از او با عنوان «نیما یوشیج و دلش که می‌تپید.» (*یادمان نیما یوشیج* ۲۲۵-۲۲۳)

۱۴۸- اشاره به بیتی است که بر سر زبان‌هاست و جایی ثبت نشده است. البته بسیاری برآنند که یکی از مخالفان نیما [مثلاً حمیدی شیرازی] آن را سروده و به نام اخوان شهرت داده است:

مرا نیمای مادر .... لو داد — مرا لو پیشوای شعر نو داد

۱۴۹- «سرریز» در چاپ جنتی عطایی «سرزیر» آمده است. (۱۹۵) طاهباز هم احتمالاً از روی چاپ جنتی عطایی «سرزیر» خوانده است. (۲۹۸) حال آنکه سرریز از یک سو با «ریزان» تناسب اشتقاقی دارد و از سوی دیگر با «خطرانگیز» تناسب موسیقایی. اگر «سرزیر» را مخفّف «سرازیر» بخوانیم عبارت یاد شده فاعل ندارد، حال آنکه «سرریز کردن» به مفعول نیازی ندارد. نیما «سرریز کردن» را به معنای بیرون ریختن مایعات از ظرف به کار برده است، همان که امروزه «سررفتن» گفته می‌شود. در شعر «قایق» نیز نیما این تعبیر را به کار برده است (*اشعار* ۴۹۹).

۱۵۰- گویا شاملو نیز در شعر «بودن» از این تعبیر نیما بهره برده است:

گر بدین سان زیست باید پست
من چه بی‌شرمم اگر فانوسِ عمرم را به رسوایی نیاویزم
بر بلندِ کاجِ خشکِ کوچه‌ی بن بست.

(*مجموعه آثار* ۱ : ۱۸۸)

تبرستان www.tabarestan.info

تبرستان
www.tabarestan.info

کتابنامه*

- آتشی، منوچهر. **آهنگ دیگر**. تهران: مؤسسه‌ی انتشارات نگاه، چ چهارم، ۱۳۸۳.
- _____. **باران برگ ذوق**. به کوشش عبدالمجید زنگویی. تهران: مرکز نشر و تحقیقات قلم آشنا، ۱۳۸۰.
- _____. **نیما را باز هم بخوانیم**. تهران: انتشارات آمیتیس، ۱۳۸۲.
- آجودانی، ماشاءالله. **مشروطه‌ی ایرانی**. تهران: نشر اختران، چ چهارم، ۱۳۸۳.
- _____. **یا مرگ یا تجدد**: دفتر در شعر و ادب مشروطه. تهران: نشر اختران، ۱۳۸۲.
- آخوندزاده، میرزا فتحعلی. **تمثیلات**. ترجمه‌ی محمد جعفر قراچه داغی. تهران: شرکت سهامی انتشارات خوارزمی، ۱۳۴۹.
- _____. **مقالات فلسفی**. ویراسته‌ی ح. صدیق. تبریز: کتاب ساوالان، ۲۵۳۷.
- _____. **مقالات فارسی**. به کوشش حمید محمدزاده. ویراسته‌ی ح. صدیق. تهران: انتشارات نگاه، ۲۵۳۵.
- آدمیت، فریدون. **اندیشه‌های طالبوف تبریزی**. تهران: انتشارات دماوند، چ دوم، ۱۳۶۳.
- _____. **اندیشه‌های میرزا آقاخان کرمانی**. تهران: انتشارات پیام، چ دوم،

---

* این عناوین، فهرست منابع اصلی پژوهش حاضر است. به منابع جنبی در متن یادداشتها اشاره شده است.

۱۳۵۷.
– _____. **اندیشه‌های میرزا فتحعلی آخوندزاده**. تهران: شرکت سهامی انتشارات خوارزمی، ۱۳۴۹.
– آذربیگدلی شاملو. **آتشکده‌ی آذر**. تصحیح حسن سادات ناصری. تهران: امیرکبیر، ۱۳۳۶.
– آرنت، هانا. **انقلاب**. ترجمه‌ی عزت الله فولادوند. تهران: شرکت سهامی انتشارات خوارزمی، ۱۳۶۳.
– آریستوفان. **نمایشنامه‌ها**. ترجمه‌ی رضا شیرمرز. تهران: انتشارات نمایش، ۱۳۸۱، ۲ ج.
– آریان‌پور، ا. ح. **اجمالی از جامعه‌شناسی هنر**. تهران: انجمن کتاب دانشجویان دانشکده‌ی هنرهای زیبای دانشگاه تهران، چ دوم، ۱۳۵۲.
– _____. **فرویدیسم با اشاراتی به ادبیات و عرفان**. تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی، چ دوم، ۱۳۵۷.
– آرین‌پور، یحیی، **از صبا تا نیما**: تاریخ ۱۵۰ سال ادب فارسی. تهران: انتشارات زوار، چ دوم، ۱۳۷۶، ۲ ج.
– اعتصام الملک، یوسف. [دوره‌ی مجله‌ی] **بهار**. تهران: چاپخانه‌ی مجلس، ۱۳۲۱، ۲ ج.
– آقاخان کرمانی. **سوسمارالدوله**: به کوشش رحیم رضازاده‌ی ملک. تهران: انتشارات دنیا، ۱۳۵۴.
– آل احمد، جلال. **ارزشیابی شتابزده**. تهران: انتشارات فردوسی، بی‌تا.
– _____. **در خدمت و خیانت روشنفکران**. تهران: شرکت سهامی انتشارات خوارزمی، ۱۳۵۷، ج ۱
– _____. **غرب‌زدگی**. تهران: انتشارات رواق. چ دوم، ۲۵۳۶.
– _____. **نیما چشم جلال بود**: نوشته‌های جلال درباره‌ی نیما. زیر نظر شمس آل‌احمد. پژوهش و ویرایش مصطفی زمانی نیا. تهران: کتاب سیامک و نشر میترا، ۱۳۷۶.
– ابن یمین. **دیوان**. با تصحیح و مقدمه‌ی سعید نفیسی. تهران: چاپخانه‌ی شرکت مطبوعات تهران، بی‌تا.
– احمدی، احمدرضا [مصاحبه]. **روزنامه‌ی همشهری**. سه‌شنبه، ۱۰ آبان ۱۳۸۴.

– اخوان ثالث، مهدی. **آخر شاهنامه**. تهران: انتشارات مروارید، چ چهارم، ۱۳۵۴.
– _____. **ارغنون**. تهران: انتشارات مروارید، چ دوم، ۱۳۴۸.
– _____. **از این اوستا**. تهران: انتشارات مروارید، چ سوم، ۱۳۵۳.
– _____. **بدایع و بدعت‌ها و عطا و لقای نیما یوشیج**. تهران: بزرگمهر، چ دوم ۱۳۶۹.
– _____. **ترا ای کهن بوم و بر دوست دارم**. تهران: انتشارات مروارید، چ چهارم، ۱۳۷۱.
– _____. **حریم سایه‌های سبز**: مجموعه مقالات ج ۱. زیر نظر و با مقدمه‌ی مرتضی کاخی. تهران: انتشارات زمستان، ۱۳۷۳.
– _____. **زمستان**. تهران: انتشارات مروارید، چ چهارم، ۱۳۵۴.
– _____. **صدای حیرت بیدار**. زیرنظر مرتضی کاخی. تهران: انتشارات زمستان، ۱۳۷۱.
– _____. **گفت و گوی شاعران**. ترجمه، ویرایش و تنظیم: مرتضی کاخی. تهران: انتشارات زمستان، ۱۳۸۴.
– ادیب الممالک فراهانی. **دیوان کامل**. به تدوین و تصحیح حسن وحید دستگردی. تهران: فروغی، ۱۳۱۲.
– ارانی، تقی. **مقدمه‌ی بدایع سعدی**. تصحیح لوکاس کینگ. تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی با همکاری مؤسسه‌ی انتشارات امیرکبیر، ۱۳۵۸.
– ارسطو. **فن شعر**. مترجم: عبدالحسین زرین‌کوب. تهران: مؤسسه انتشارات امیرکبیر، ۱۳۵۷.
– _____. **هنر شاعری: بوطیقا**. ترجمه و مقدمه و حواشی: فتح الله مجتبایی. تهران: بنگاه نشر اندیشه، ۱۳۳۷.
– اسحق، محمد. **سخنوران نامی ایران در تاریخ معاصر**. تهران: نشر طلوع و سیروس، ۱۳۶۳.
– اسدآبادی، جمال‌الدین. **مقالات جمالیه**. به کوشش ابوالحسن جمالی. تهران: انتشارات اسلامی، چ دوم، ۱۳۵۸.
– اسمایلز، ساموئل. **اعتماد به نفس**. ترجمه‌ی علی دشتی. به کوشش مهدی

تبرستان www.tabarestan.info

ماحوزی. تهران: مرکز نشر و تحقیقات قلم آشنا. ۱۳۸۰.
– اعتصامی، پروین. **دیوان**. تهران: چاپخانه‌ی محمد علی فردین، چ ششم، ۱۳۵۳.
– اقبال لاهوری، محمد. **کلیات اشعار**. با مقدمه و شرح احوال و تفسیر کامل احمد سروش. بی‌جا و بی‌تا.
– امیر معزّی. **دیوان**. تصحیح عباس و اقبال آشتیانی. تهران: کتابفروش اسلامیه، ۱۳۱۸.
– انجوی شیرازی، سید ابوالقاسم. **تبعیدگاه خارک**: خاطرات سید ابوالقاسم انجوی شیرازی. به کوشش مهین صداقت پیشه. تهران: چاو، ۱۳۸۴.
– انوری. **دیوان**. به اهتمام محمد تقی مدرس رضوی. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، چ چهارم، ۱۳۷۶، ۲ج.
– ایرانی، هوشنگ. **خروس‌جنگی بی‌مانند**: زندگی و هنر هوشنگ ایرانی. به کوشش سیروس طاهباز. تهران: نشر و پژوهش فرزان‌روز، ۱۳۸۰.
– براون، ادوارد. **تاریخ ادبیات ایران از آغاز عهد صفویه تا زمان حاضر**. ترجمه‌ی رشید یاسمی. ۱۳۲۸.
– _____. **تاریخ مطبوعات و ادبیات ایران در دوره‌ی مشروطیت**. ترجمه و تحشیه‌ی محمد عباسی. تهران: کانون معرفت، ۱۳۳۵.
– براهنی، رضا. **بحران رهبری نقد ادبی و رساله‌ی حافظ**. مصاحبه‌کننده: ملک ابراهیم امیری. تهران: انتشارات دریچه، ۱۳۸۰.
– _____. **تاریخ مذکر**: فرهنگ حاکم و فرهنگ محکوم. تهران: نشر اول، ۱۳۶۳.
– _____. **طلا در مس**: در شعر و شاعری. تهران: ناشر: نویسنده، ۱۳۷۱، ۳ج.
– _____. **گزارش به نسل بی‌سن فردا**. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۴.
– برتلس. **مقدمه بر رباعیات خیام**. تهران: انتشارات گام، بی‌تا.
– بروکس و دیگران. **تولد شعر** [مجموعه مقالات]. ترجمه‌ی منوچهر کاشف. تهران: مرکز نشر سپهر، ۱۳۴۸.
– به آذین [محمود اعتمادزاده]. **از هر دری...** : زندگینامه‌ی سیاسی ـ اجتماعی. تهران: انتشارات دوستان، چ دوم، ۱۳۸۳.

– بهار، محمد تقی. **بهار و ادب فارسی**. به کوشش محمد گلبن. تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی، چ سوم، ۱۳۷۱، ۲ج.
– _____. **دیوان اشعار**. به کوشش چهرزاد بهار. تهران: انتشارات توس، چ دوم، ۱۳۸۰، ۲ج.
– _____. **سبک‌شناسی**. تهران: مؤسسه‌ی انتشارات امیرکبیر، چ پنجم، ۱۳۶۹، ۳ ج.
– بهار مست، احمد. **فرماندهیِ خداوندِ جنگ، سپهبد فردوسی**. تهران: مطبعه‌ی مجلس، ۱۳۱۳.
– بیضایی، بهرام. **نمایش در ایران**. تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان، چ دوم، ۱۳۷۹.
– بیهقی، خواجه ابوالفضل محمد بن حسین. **تاریخ بیهقی**. تصحیح علی اکبر فیاض. مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد، چ دوم، ۲۵۳۶.
– پارسی‌نژاد، ایرج. **روشنگران ایرانی و نقد ادبی**. تهران: انتشارات سخن، ۱۳۸۰.
– پرنگ، نوذر. **فرصت درویشان**. تهران: پاژنگ، ۱۳۶۵.
– پورنامداریان، تقی. **خانه‌ام ابری است**: شعر نیما از سنت تا تجدد. تهران: سروش، ۱۳۷۷.
– پیشاوری، ادیب. **دیوان**. با شرح و تعلیقات علی عبدالرسولی. تهران: سلسله نشریات «ما»، ۱۳۶۲.
– ؟*تاریخ سیستان*. تصحیح ملک الشعرا بهار. تهران: انتشارات کلاله‌ی خاور، ۱۳۱۴.
– تبریزی، میرزاآقا. **چهارتیاتر**. به کوشش باقر مؤمنی. تهران: انتشارات نیل و نشر ابن سینا، ۲۵۳۵.
– تربیت، محمد علی. **ارغنون**: مجموعه مقالات محمد علی تربیت. به کوشش غلامرضا طباطبایی محمد. تهران: نشر ابو، ۱۳۷۳.
– _____. **مقالات تربیت**. به کوشش ح. صدیق. تهران: دنیای کتاب، ۲۵۳۵.
– توکلی، فریدون. **نافه**. تهران: پاژنگ، چ دوم، ۱۳۶۹.
– جامی، نورالدین. **مثنوی هفت اورنگ**. به تصحیح و مقدمه‌ی آقا مرتضی مدرس گیلانی. تهران: کتاب فروشی سعدی، ۱۳۳۳.

تبرستان www.tabarestan.info

- جمال‌الدین اصفهانی، محمد بن عبدالرزاق. **دیوان**. به تصحیح حسن وحید دستگردی. تهران: مؤسسه‌ی انتشارات نگاه، ۱۳۷۹.
- جناب‌زاده، محمد. **تعلیم و تربیت در نظر سعدی**. تهران: چاپخانه‌ی سیروس، ۱۳۱۷.
- حافظ، خواجه شمس‌الدین. **دیوان**. به تصحیح و توضیح پرویز ناتل خانلری. تهران: شرکت سهامی انتشارات خوارزمی، چ سوم، بی‌تا. ۲ ج.
- حمیدیان، سعید. **آرمانشهر زیبایی: گفتارهایی در شیوه‌ی بیان نظامی**. تهران: نشر قطره، ۱۳۷۳.
- _____. **داستان دگردیسی: روند دگرگونی‌های شعر نیما**. تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۸۱.
- _____. **سعدی در غزل**. تهران: نشر قطره، ۱۳۸۳.
- خامه‌ای، انور. **چهار چهره**. تهران: کتابسرا، ۱۳۶۸.
- خانلری، پرویز. **ماه در مرداب**. تهران: انتشارات معین، چ دوم، ۱۳۷۰.
- خیام، ابوالفتح عمر. **رباعیات**. به تصحیح محمد علی فروغی و قاسم غنی. به اهتمام ع. جربزه‌دار. تهران: انتشارات اساطیر، چ دوم، ۱۳۷۳.
- **دانشکده**. [مجله]. به مدیریت ملک‌الشعرا بهار. تهران: انتشارات معین، ۱۳۷۰.
- دریاگشت، محمد رسول، گردآورنده. **صائب و سبک هندی: سخنرانی‌های کنفرانس صائب در سال ۱۳۵۴**. تهران: انتشارات کتابخانه‌ای مرکزی و مرکز اسناد، ۲۵۳۵.
- دشتی، علی. **خاقانی شاعری دیر آشنا**. تهران: مؤسسه انتشارات امیرکبیر، چ دوم، ۱۳۵۵.
- _____. **دمی با خیام**. تهران: انتشارات اساطیر، چ دوم، ۱۳۷۷.
- _____. **نگاهی به صائب**. تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۵.
- دلاشو، م. لوفلر. **زبان رمزی افسانه‌ها**. ترجمه‌ی جلال ستاری. تهران: انتشارات توس، ۱۳۶۴.
- دولت‌آبادی، یحیی. **اردیبهشت و اشعار چاپ نشده**. به کوشش مهری دولت‌آبادی. تهران: چاپخانه‌ی مسعود سعد، ۱۳۵۴.
- دهخدا، علی‌اکبر. **دیوان**. به کوشش سید محمد دبیر سیاقی. تهران: تیراژه، چ چهارم، ۱۳۶۶.

- _____. **مقالات**. به کوشش سیدمحمد دبیرسیاقی. تهران: انتشارات فریدون علمی، ۱۳۵۸.
- _____. **نامه‌های سیاسی دهخدا**. به کوشش ایرج افشار. تهران: روز بهان. ۱۳۵۸.
- رامپوری، غیاث‌الدین محمد. **غیاث‌اللغات**. به کوشش منصور ثروت. تهران: مؤسسه‌ی انتشارات امیرکبیر، ۱۳۶۳.
- رحیمی، مصطفی. «دل نازک آید زرستم به خشم». داستانی درباره‌ی فاجعه‌ی توانایی. مجله‌ی «الفبا» سال سوم، ۱۳۵۲.
- رضازاده‌ی شفق، صادق. **تاریخ ادبیات ایران**: مخصوص مدارس متوسطه. تهران: چاپخانه‌ی فردین و برادران، ۱۳۱۳.
- روسو، ژان ژاک. **امیل**: آموزش و پرورش. ترجمه‌ی غلامحسین زیرک‌زاده. تهران: انتشارات شرکت سهامی چهر. ۱۳۴۲.
- ریپکا، یان. **تاریخ ادبیات ایران**. ترجمه‌ی ابوالقاسم سری. تهران: انتشارات سخن، ۱۳۸۳، ۲ ج.
- ریحان، یحیی. **دیوان**. با تقریظ محمد حسین شهریار، بی‌جا، چ سوم، بی‌تا.
- _____. **شاعران معاصر**. تهران: انتشارات دانشگاه تهران، ۲۵۳۴.
- زرین‌کوب، عبدالحسین. **از گذشته‌ی ادبی ایران**. تهران: انتشارات بین‌المللی الهدی، ۱۳۷۵.
- _____. **شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب**. تهران: انتشارات علمی، ۱۳۴۶.
- زمانی‌نیا، مصطفی. **در پس ابرها**. تهران: کتاب سیامک، ۱۳۷۶.
- **؟زندوهومن یسن و کارنامه‌ی اردشیر پاپکان**. برگردان صادق هدایت. تهران: کتاب‌های پرستو، چ چهارم، ۱۳۴۴.
- سپهری، پریدخت. **سهراب، مرغ مهاجر**. تهران: کتابخانه‌ی طهوری، ۱۳۷۵.
- سپهری، سهراب. **هشت کتاب**. تهران: کتابخانه‌ی طهوری، چ بیست و دوم، ۱۳۷۸.
- ستاری، جلال. **در روز بازار زمانه**: یادداشت‌های سیر و سفر. تهران: نشر میترا، ۱۳۷۷.
- سعدی، مصلح‌الدین. **بوستان**: سعدی‌نامه. به تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی. تهران: شرکت سهامی انتشارات خوارزمی، چ هشتم، ۱۳۸۴.

تبرستان www.tabarestan.info

– _____. **غزل‌های سعدی**. تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی. تهران: انتشارات سخن، ۱۳۸۵.

– _____. **کلیات**. با مقدمه‌ی عباس اقبال آشتیانی. تهران: نشر علم، ۱۳۷۱.

– _____. **کلیات**. به اهتمام محمد علی فروغی. ویراسته‌ی بهاءالدین خرمشاهی. تهران: مؤسسه‌ی انتشارات امیرکبیر، چ دوم، ۲۵۳۶. [جز در مواردی که مشخص گردیده اجاعات متن به این چاپ است.]

– **سعدی‌نامه**: یادگار هفتصدمین سال تألیف گلستان: مجله‌ی «تعلیم و تربیت». بهمن و اسفند ۱۳۱۶.

– سیاح، فاطمه. **نقد و سیاحت**. به کوشش محمد گلبن. تهران: نشر قطره، ۱۳۸۳.

– شاملو، احمد. **آهنگ‌های فراموش شده**. تهران: انتشارات مروارید، چ دوم، ۱۳۸۶.

– _____. «بررسی تاریخی اساطیر شاهنامه». مجله‌ی «دنیای سخن». ش ۳۲، خرداد و تیر ۱۳۶۹.

– _____. «درباره‌ی شعر امروز» چاپ شده در «کتاب ارگ». گردآورنده: غلامحسین فرنود. چ دوم، ۱۳۵۷.

– _____. **درباره‌ی هنر و ادبیات**. به کوشش ناصر حریری. تهران: نشر آویشن و نشر گهرزاد، دوم، ۱۳۷۲.

– _____. **مجموعه‌ی آثار**: دفتر یکم: شعرها. تهران: انتشارات نگاه، چ پنجم، ۱۳۸۳.

– شایگان، داریوش. **آسیا در برابر غرب**. تهران: مؤسسه‌ی انتشارات امیرکبیر، چ چهارم، ۱۳۸۲.

– شبلی نعمانی. **شعر العجم**: یا تاریخ شعرا و ادبیات ایران. ترجمه‌ی سید محمد تقی فخر داعی گیلانی. تهران: دنیای کتاب، چ دوم، ۱۳۶۳، پنج جلد در دو مجلد.

– شفیعی کدکنی، محمدرضا. **آینه‌ای برای صداها**. تهران: انتشارات سخن، چ چهارم، ۱۳۸۲.

– _____. **ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت**. تهران:

انتشارات توس، ۱۳۵۹.

– _____. **شاعر آینه‌ها**: بررسی سبک هندی و شعر بیدل. تهران: انتشارات آگاه، چ دوم، ۱۳۶۸.

– _____. [م. سرشک] **حزین‌لاهیجی، زندگی و زیباترین غزل‌های او**. مشهد: انتشارات توس، ۱۳۴۲.

– _____. **صور خیال در شعر فارسی**: تحقیق انتقادی در تطور ایماژهای شعر پارسی و سیر نظریه‌ی بلاغت در اسلام و ایران. تهران: انتشارات آگه، چ سوم، ۱۳۶۶.

– _____. **موسیقی شعر**. تهران: انتشارات آگه، چ چهارم، ۱۳۷۳.

– شمس قیس رازی. **المعجم فی معاییر اشعار العجم**. تصحیح محمد قزوینی. به کوشش مدرس رضوی. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

– شمیسا، سیروس، **سبک‌شناسی شعر**. تهران: انتشارات فردوس، چ دوم، ۱۳۷۵.

– شهریار، محمد حسین، **دیوان**. تهران: انتشارات زرین و انتشارات نگاه، چ هفدهم، ۱۳۷۵، ۳ج.

– _____. **سلام بر حیدر بابا**. ترجمه‌ی کریم مشروطه‌چی. تهران: انتشارات دنیا، چ سوم، ۱۳۷۷.

– _____. **گفتگو با شهریار**. مصاحبه‌کننده: جمشید علیزاده. تهران: مؤسسه‌ی انتشارات نگاه، ۱۳۷۹.

– شیبانی، ابونصر فتح الله خان. **دیوان**. به کوشش احمد کرمی. تهران: سلسله نشریات «ما»، ۱۳۷۱.

– صائب. **اشعار برگزیده**. تألیف و نگارش زین‌العابدین موتمن. تهران: بنگاه مطبوعاتی افشاری، ۱۳۶۴.

– _____. **دیوان**. به تصحیح محمد قهرمان. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۶، ۶ ج.

– _____. **کلیات**. با مقدمه‌ی امیری فیروزکوهی. تهران: کتابفروشی خیام، ۱۳۳۳.

– _____ [**گزیده‌ی شعر**]. به انتخاب حیدر علی کمالی. تهران: مؤسسه‌ی خاور، تاریخ مقدمه ۱۳۰۵.

– _____. **گلچین اشعار**. گردآورنده: زین‌العابدین موتمن. تهران:

تبرستان www.tabarestan.info

بنگاه مطبوعاتی افشاری، ۱۳۳۳.
– _____. **گهرهای راز:** اشعار برگزیده‌ی صائب. گردآورنده: زین‌العابدین موتمن. تهران: بنگاه مطبوعاتی افشاری، ۱۳۶۴.
– صالحی سمنانی، عبدالله. **منظومه‌ی کاوه‌ی آهنگر.** با مقدمه‌ی خسرو روزبه. تهران: نشر آزادی، بی‌تا.
– صفایی، ابراهیم. **نهضت ادبی ایران در عصر قاجار.** تهران: بی‌تا.
– صمدی، حسین. **کتابشناسی نیما.** کانون فرهنگ و هنر مازندران، ۱۳۶۹.
– طالب آملی. **کلیات اشعار.** به اهتمام و تصحیح و تحشیه‌ی طاهری شهاب. تهران: انتشارات کتابخانه‌ی سنایی، بی‌تا.
– طالبوف، عبدالرحیم. **آزادی و سیاست.** به کوشش ایرج افشار. تهران: انتشارات سحر، ۱۳۵۷.
– _____. **کتاب احمد.** با مقدمه و حواشی با قرمونی. تهران: انتشارات شبگیر، چ دوم، ۲۵۳۶.
– _____. **مسالک المحسنین.** با مقدمه‌ی باقر مؤمنی. تهران: شرکت سهامی کتابهای جیبی، ۱۳۴۷.
– طاهباز، سیروس. **کماندار بزرگ کوهساران:** زندگی و شعر نیما یوشیج. تهران: نشر ثالث، ۱۳۸۰.
– _____. **یوش.** تهران: انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۴۱.
– طبری، احسان؛ **ایران در دو سده‌ی واپسین.** تهران: انتشارات حزب توده‌ی ایران، ۱۳۶۰.
– ظهیر فاریابی. **دیوان.** به کوشش تقی بینش. مشهد: چاپخانه‌ی طوس، ۱۳۳۷.
– عارف قزوینی، میرزاابوالقاسم. **کلیات دیوان.** به اهتمام عبدالرحمن سیف آزاد. تهران: موسسه‌ی انتشارات امیرکبیر. چ هفتم، ۱۳۵۷.
– عاقلی، باقر. **روزشمار تاریخ ایران:** از مشروطه تا انقلاب اسلامی. تهران: نشر گفتار، ۱۳۷۴، ۲ج.
– عبرت نائینی. **نامه‌ی فرهنگیان** [چاپ عکس از روی نسخه به خط مؤلف]. تهران: کتابخانه‌ی موزه‌ی مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی، ۱۳۷۷.
– عشقی، میرزاده. **کلیات مصور.** به کوشش علی اکبر مشیر سلیمی. تهران: مؤسسه‌ی انتشارات امیرکبیر، چ هفتم، ۱۳۵۷.

– عطار نیشابوری، فریدالدین. **الهی‌نامه.** مقدمه، تصحیح و تعلیقات: محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: انتشارات سخن، ۱۳۸۷.
– _____. **منطق‌الطیر.** مقدمه تصحیح و تعلیمات: محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: انتشارات سخن، ۱۳۸۳.
– علوی، بزرگ. **خاطرات.** به کوشش حمید احمدی. تهران: دنیای کتاب، ۱۳۷۷.
– علیزاده، حمید. آدلر: **پیشگام روان کاوی جامعه‌نگر.** تهران: نشر دانژه، ۱۳۸۳.
– علیشیرنوایی، امیر نظام الدین. **دیوان.** به سعی و اهتمام رکن‌الدین همایون فرخ. تهران: انتشارات اساطیر، ۱۳۷۵.
– عنصری بلخی. **دیوان.** به کوشش محمد دبیر سیاقی. تهران: کتابخانه‌ی سنایی، چ دوم، ۱۳۶۳.
– عوفی، محمد. **لباب الالباب.** به تصحیح سعید نفیسی. تهران: ۱۳۳۵.
– عین‌القضاة همدانی. **نامه‌ها.** به اهتمام علینقی منزوی و عفیف عسیران. بیروت: بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۶۹، ۲ج.
– غریب، غلامحسین. **ساربان.** ویراسته‌ی نیما یوشیج. تهران: انتشارات قصیده، ۱۳۸۰.
– غنی‌زاده‌ی سلماسی، محمود. **آثار منظوم.** به اهتمام فضل الله غنی‌زاده. تهران: کتابفروشی معرفت، ۱۳۳۲.
– فتوحی رود معجنی، محمود. **نقد خیال.** تهران: نشر روزگار، ۱۳۷۹.
– فراهانی، قائم مقام. **منشآت** [به ضمیمه‌ی اشعار]. گردآورنده: حاج فرهاد میرزا. تهران: ارسطو[شاه‌آباد]، بی‌تا.
– فرای، نورتروپ. **تحلیل نقد.** ترجمه‌ی صالح حسینی. تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۷۷.
– فرخزاد، فروغ. **مجموعه‌ی اشعار.** آلمان غربی: انتشارات نوید، ۱۳۶۸.
– فرخی سیستانی، **دیوان.** به اهتمام محمد دبیر سیاقی. تهران: انتشارات زوار، چ هفتم، ۱۳۸۵.
– فردوسی، ابوالقاسم. **شاهنامه.** تحت نظر ی. ا. برتلس. به کوشش سعید حمیدیان. تهران: دفتر نشر داد، چ دوم، ۱۳۷۴.
– _____. **شاهنامه.** به انتخاب محمد علی فروغی. تهران: انتشارات

www.tabarestan.info تبرستان

فردوسی و انتشارات مجید، چ پنجم، ۱۳۷۲.
– **فردوسی نامه‌ی مهر:** سلسله مقالات دانشمندان درباره‌ی فردوسی. [جشن هزاره‌ی فردوسی]. تهران: ۱۳۱۳.
– فروخ، عمر. **عقاید فلسفی ابوالعلاء فیلسوف معرّه.** ترجمه‌ی حسین خدیو جم. تهران: سازمان کتاب‌های جیبی، ۱۳۴۲.
– فرزاد، مسعود. **سروده‌ها.** به اهتمام منصور رستگار فسایی. با مقدمه‌ی رعدی آذرخشی. شیراز: انتشارات نوید، ۱۳۶۸.
– فرزانه، م. **آشنایی با صادق هدایت.** تهران: نشر مرکز، چ دوم، ۱۳۷۴.
– فروزانفر، بدیع‌الزمان. **مجموعه مقالات و اشعار.** با مقدمه‌ی عبدالحسین زرین‌کوب. به کوشش عنایت‌الله مجیدی. تهران: انتشارات دهخدا، ۱۳۵۱.
– _____ _____. **منتخبات ادبیات فارسی.** تهران: مطبعه‌ی روشنایی، چ دوم، ۱۳۱۴.
– **فرهنگ نو** [مجله]. به اهتمام عبدالکریم جربزه‌دار. تهران: انتشارات اساطیر، ۱۳۸۳.
– فکری ارشاد [موید‌الممالک]. **حکام قدیم، حکام جدید.** به کوشش حمید امجد. تهران: نیلا، ۱۳۷۹.
– فلاماریون، کامیل. **هیأت فلاماریون.** ترجمه‌ی عبدالرحیم طالبوف. با مقدمه‌ی سید جلال‌الدین طهرانی. قم: کتابخانه‌ی ارم ۱۳۱۲. تجدید چاپ به صورت افست، تبریز: کتابفروشی قرشی، بی‌تا.
– فیاض لاهیجی. **دیوان.** به اهتمام و تصحیح ابوالحسن پروین پریشان‌زاده. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۹.
– قاآنی شیرازی، حکیم. **دیوان کامل.** با مقدمه و تصحیح ناصر هیری. تهران: انتشارات گلشایی و انتشارات ارسطو، ۱۳۶۳.
– قفطی. **تاریخ الحکماء.** ترجمه‌ی فارسی از قرن یازدهم. به کوشش بهین دارایی. تهران: انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۷۱.
– ؟ **کارنامک اردشیر بابکان.** ترجمه‌ی احمد کسروی. تهران: انتشارات پایدار، بی‌تا.
– ؟ **کارنامه‌ی اردشیر بابکان.** به اهتمام محمد جواد مشکور. تهران: کتابفروشی

و چاپخانه‌ی دانش، ۱۳۲۹.
– کاسیرر، ارنست. ***فلسفه‌ی روشنگری.*** ترجمه‌ی یدالله موقن. تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۷۹.
– کشاورز صدر. **مکتب سعدی.** تهران: چاپخانه‌ی کاویان، ۱۳۳۸.
– کالتن مارک، اودیل. **ادبیات چین.** ترجمه‌ی افضل وثوقی. مشهد: مؤسسه‌ی چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی، ۱۳۷۱.
– گرگروسی، فاضل‌خان. **تذکره‌ی انجمن خاقان.** با مقدمه‌ی توفیق سبحانی. تهران: انتشارات روزنه، ۱۳۷۶. [فاکسیمیله]
– لاج، دیوید و دیگران؛ **نظریه‌ی رمان؛** ترجمه‌ی حسین پاینده، تهران: نشر نظر، با همکاری مرکز مطالعات و تحقیقات فرهنگی وزرات فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۷۴.
– لاهوتی، محمدرضا؛ گردآورنده. **یادمان نیما یوشیج.** به کوشش سیروس طاهباز. تهران: مؤسسه‌ی فرهنگی گسترش هنر، ۱۳۶۸.
– لنگرودی، شمس. **تاریخ تحلیلی شعر نو:** از مشروطیت تا کودتا. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۰، ج ۱.
– مارکوس [قیصر روم]. **پندنامه‌ی مارکوس.** ترجمه عبدالرحیم طالبوف. تهران: دنیای کتاب، چ دوم، ۱۳۷۲.
– محتشم کاشانی. **دیوان.** به کوشش مهرعلی گرگانی. تهران: کتابفروشی محمودی، بی‌تا.
– مختاری، محمد. **چشم مرکب:** نواندیشی از نگاه شعر معاصر. تهران: انتشارات توس، ۱۳۷۸.
– _____. ***نیما و شعر امروز.*** مصاحبه کننده: عباس قزوانچاهی. تهران: انتشارات سبز و انتشارات توس. چ دوم، ۱۳۷۹.
– مراغه‌ای، زین‌العابدین. **سیاحت نامه‌ی ابراهیم بیگ.** حواشی و موخره: باقر مؤمنی. تهران: نشر اندیشه، چ دوم، ۱۳۵۳.
– مستوفی، حمدالله. **تاریخ گزیده.** به اهتمام عبدالحسین نوایی. تهران: مؤسسه‌ی انتشارات امیرکبیر، چ چهارم، ۱۳۸۱.
– مسکوب، شاهرخ. **هویت ایرانی و زبان فارسی.** تهران: فرزان روز، چ دوم.
– مشرف آزاد تهرانی، محمود [م. آزاد]. **تاریخ شفاهی ادبیات معاصر ایران (۶)**

www.tabarestan.info تبرستان

به کوشش اردوان امیری نژاد. زیر نظر محمد هاشم اکبریانی. تهران: نشر روزنگار، ۱۳۸۴.
- مک لیش، کنت. **ارسطو و فن شعر**. ترجمه‌ی اکبر معصوم بیگی. تهران: مؤسسه‌ی انتشارات آگاه، ۱۳۸۶.
- ملکم‌خان، ناظم‌الدوله میرزا. **رساله‌ها**. گردآوری و مقدمه از حجت الله اصیل. تهران: نشر نی، ۱۳۸۱.
- منصور، محمد. **احساس کهتری**. تهران: انتشارات رشد. چ دوم، ۱۳۵۸.
- منوچهری دامغانی. **دیوان**. به کوشش محمد دبیر سیاقی. تهران: انتشارات زوار، ۱۳۷۰.
- موتمن، زین‌العابدین. **تحول شعر فارسی**. تهران: کتابخانه طهوری، چ سوم، ۱۳۵۵.
- مؤذن، ناصر، گردآورنده. **ده شب**[شب‌های شعر مؤسسه‌ی گوته]. تهران: مؤسسه‌ی انتشارات امیرکبیر، ۱۳۵۷.
- مولوی، جلال الدین محمد. ***کلیات شمس تبریزی***. با تصحیح و حواشی بدیع الزمان فروزانفر. مؤسسه‌ی انتشارات امیرکبیر. چ چهارم، ۱۳۷۸
- مولوی، جلال‌الدین محمد. **مثنوی معنوی**. تصحیح رینولد الدین نیکلسون. لیدن: مطبعه‌ی بریل ۱۹۳۳-۱۹۲۹. [افست: تهران: انتشارات توس، ۱۳۷۵].
- میرانصاری، علی. **اسنادی درباره‌ی نیما یوشیج**. تهران: سازمان اسناد ملی ایران، ۱۳۷۵.
- مینوی، مجتبی. **مینوی و شاهنامه**. تهران: بنیاد شاهنامه‌ی فردوسی، ۲۵۳۶.
- نادرپور، نادر. **شعر انگور**. تهران: انتشارات مروارید، چ دوم، ۱۳۴۸.
- ناصر خسرو. **دیوان اشعار**. تصحیح مجتبی مینوی و مهدی محقق. تهران: انتشارات دانشگاه تهران، چ پنجم، ۱۳۷۸.
- **نخستین کنگره‌ی نویسندگان ایران** [۱۳۲۵]. تهران: چاپخانه‌ی رنگین، ۱۳۲۶.
- نسیم شمال، سید اشرف‌الدین گیلانی. **کلیات**. به اهتمام احمد اداره‌چی گیلانی. تهران: انتشارات نگاه، ۱۳۷۵.
- نصرآبادی، میرزا محمد طاهر. **تذکره‌ی نصرآبادی**. با تصحیح و مقابله‌ی وحید دستگردی. تهران: کتابفروشی فروغی.

- نظامی گنجه‌ای، الیاس بن یوسف. **اقبال‌نامه**. تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی. به کوشش سعید حمیدیان. تهران: نشر قطره، چ پنجم، ۱۳۸۳.
- _____. **خسرو و شیرین**. تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی. به کوشش سعید حمیدیان. تهران: نشر قطره، چ دوم، ۱۳۷۶.
- _____. **لیلی و مجنون**. تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی. به کوشش سعید حمیدیان. تهران: نشر قطره، چ ششم، ۱۳۸۵.
- _____. **مخزن‌الاسرار**. تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی. به کوشش سعید حمیدیان. تهران: نشر قطره، چ هشتم، ۱۳۸۴.
- _____. **هفت پیکر**. تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی. به کوشش سعید حمیدیان. تهران، چ پنجم، ۱۳۸۵.
- نفیسی، سعید. **شاهکارهای نثر فارسی معاصر**. تهران: کانون معرفت، چ دوم، ۱۳۳۶.
- _____. **ارزش احساسات**. به کوشش ابوالقاسم جنتی عطایی، تهران: بنگاه مطبوعاتی صفی‌علیشاه، ۱۳۳۵.
- نیما یوشیج. **ارزش احساسات و پنج مقاله در شعر و نمایش**. تهران: انتشارات گوتنبرگ، چ دوم، ۲۵۳۵.
- _____. **برگزیده‌ی آثار**: نثر [همراه یادداشت‌های روزانه]. انتخاب و تدوین سیروس طاهباز. با نظارت شراگیم یوشیج. تهران: انتشارات بزرگمهر، ۱۳۶۹.
- _____. **درباره‌ی شعر و شاعری**. گردآوری و تدوین سیروس طاهباز. تهران: انتشارات دفترهای زمانه، ۱۳۶۸.
- _____. **دو سفرنامه از نیما یوشیج**. به کوشش علی میرانصاری. تهران: انتشارات سازمان اسناد ملی ایران، ۱۳۷۹.
- _____. **کندوهای شکسته** [مجموعه داستان‌های نیما]. تهران: انتشارات نیل، چ سوم، ۱۳۵۷.
- _____. **مجموعه اشعار**. به کوشش ابوالقاسم جنتی عطایی. تهران: انتشارات صفی علیشاه، چ پنجم، ۱۳۶۸.
- _____. **مجموعه‌ی کامل اشعار**. تدوین سیروس طاهباز. تهران:

تبرستان www.tabarestan.info

مؤسسه‌ی انتشارات نگاه، چ چهارم، ۱۳۷۵. [در این پژوهش جز در مواردی که به چاپ‌های دیگر ارجاع شده، تمامی ارجاعات به این چاپ است].

– _____. **مجموعه‌ی کامل نامه‌ها**. تدوین سیروس طاهباز. تهران: نشر علم، چ سوم، ۱۳۷۶.

– _____. «نیش خاری برای چشم‌های علیل: گفتگوی گمشده‌ای با نیما یوشیج». «تکاپو»، دوره‌ی نو، ش نخست، اردیبهشت ۱۳۷۲.

– _____. **نیما، زندگانی و آثار او**. به کوشش ابوالقاسم جنتی عطایی. تهران: بنگاه مطبوعاتی صفی علیشاه، ۱۳۳۴.

– وحشی بافقی. **دیوان کامل**. با مقدمه‌ی سعید نفیسی. حواشی از م. درویش. تهران: سازمان چاپ و انتشارات جاویدان، چ چهارم، ۲۵۳۶.

– وفا، نظام الدین. **دیوان**. تهران: سلسله انتشارات «ما»، ۱۳۶۳.

– _____. **یادگار سفر اروپا**. تهران: موسسه‌ی مطبوعاتی امیرکبیر، ۱۳۳۳.

– ولک، رنه. **تاریخ نقد جدید**. ترجمه‌ی سعید ارباب شیرانی. تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۷۵، ج ۳.

– ویلیک، رینیه. **مفاهیم نقدیه**. ترجمه‌ی محمد عصفور. کویت: سلسله عالم المعرفه، ۱۴۰۷.

– هاتف اصفهانی. **دیوان**. تصحیح وحید دستگردی. مقدمه از عباس اقبال آشتیانی. تهران: کتابفروشی فروغی. چ پنجم، ۱۳۴۵.

– _____. **دیوان**. مقدمه از رشید یاسمی. تهران: کتابفروشی اسلامیه، ۱۳۱۶.

– هدایت، رضاقلی‌خان. **مجمع الفصحا**. به کوشش مظاهر مصفا. تهران: مؤسسه انتشارات امیرکبیر، ۱۳۳۹، ۶ ج.

– هدایت، صادق. **زنده به گور**. تهران: انتشارات جاویدان، ۲۵۳۶.

– _____. **سگ ولگرد**. تهران: انتشارات جاویدان، ۲۵۳۶.

– _____. **سه قطره خون**. تهران: کتاب‌های پرستو، چ هشتم، ۱۳۴۴.

– _____. **نوشته‌های پراکنده**. تهران: ۱۳۴۴.

– _____. با همکاری مسعود فرزاد. **وغ وغ ساهاب**. تهران: مؤسسه‌ی

انتشارات امیرکبیر، چ سوم، ۱۳۴۳.

– همایی، جلال‌الدین. **تاریخ ادبیات ایران**. تهران: مؤسسه‌ی نشر هما، ۱۳۷۵.

– _____. **مقالات**. تهران: مؤسسه‌ی نشر هما، ۱۳۶۹، ج ۱.

– هنرمندی، حسن. **از رمانتیسم تا سوررئالیسم**. تهران: مؤسسه‌ی مطبوعاتی امیرکبیر، ۱۳۳۶.

– یاسمی، رشید. **ادبیات معاصر**. تهران: انتشارات امیرکبیر، چ دوم، ۱۳۵۳.

– یوسفی، غلامحسین. **چشمه‌ی روشن**: دیداری با شاعران. تهران: انتشارات علمی، چ پنجم، ۱۳۷۲.

– یغمای جندقی. ***دیوان اشعار***. به تصحیح و اهتمام سیدعلی آل داود. تهران: انتشارات توس. چ سوم، ۱۳۸۴.

– _____. ***غزلیات و سرداریه***. به اهتمام محمدحسین طبری. تهران: ۱۳۳۷.

- Adler, Alfred. **The Practice and Theory of Individual Psychology**. Translated by P. Radin. London: Keyan paul, 1923.
- **A Dictionary of Philosohpy**. Edited by M. Rosental and P. Yudin.
- Whitman, Walt. **Leaves of Grass**. Withan intruduction by Gay Wilson Allen. New American Library, 1955.

www.tabarestan.info تبرستان

تبرستان
www.tabarestan.info

نمایه‌ی عام

«آب زندگی» ۱۳۶
«آبجی خانم» ۱۳۶
آتشکده‌ی آذر ۲۵۴، ۲۵۶، ۲۵۷
آتشی، منوچهر ۶۶، ۶۷، ۱۳۵، ۳۳۷
آثار شرقی ۷۰، ۱۷۰
آثار غربی ۷۰، ۱۷۰
آجودانی، ماشاءالله ۱۸۰، ۱۹۷
آخرین نبرد ۲۶، ۳۸۲
آخوندزاده، میرزافتحعلی ۱۱۴، ۱۲۷، ۱۷۸، ۱۸۰، ۱۸۱، ۱۸۹، ۱۹۴، ۱۹۶، ۲۰۵، ۲۳۹، ۲۷۴، ۲۹۶، ۳۶۲، ۳۶۳، ۳۸۵، ۳۸۶
آدلر، آلفرد ۸۶، ۸۸، ۹۰، ۳۴۴، ۳۹۵
آدمیت، فریدون ۱۸۲، ۱۹۱، ۱۹۷، ۱۹۸
آذر بیگدلی ۲۵۴، ۲۵۶، ۲۵۹، ۲۶۰، ۲۸۳
آذربایجان ۲۷۴
آرامگاه فردوسی ۲۱۲
آرایه‌های بدیعی ۱۶۲
آرکائیسم شعر بهار ۲۹۱
آرمانشهر زیبایی ۳۶۸
آرمان‌گرایی ۲۷۸
آرنت، هانا ۱۲۷
آریان‌پور، امیرحسین ۳۴۴، ۳۵۳
آرین‌پور، یحیی ۱۸، ۲۸۸، ۳۴۵، ۳۴۷، ۳۷۲
آزاد بلگرامی، غلامعلی ۲۵۶
آزادی نسوان ۳۰۴
آزادی و سیاست ۱۹۲
آزادی‌های اجتماعی ۳۱
آسان مشکل (اصطلاح نیمایی) ۲۷۱
آستارا ۲۲، ۸۰، ۸۲، ۱۱۱، ۱۱۶، ۱۱۷، ۲۶۹
آسیا در برابر غرب ۳۵۳، ۳۹۲
آسیای میانه ۳۰
آشنایی با صادق هدایت ۳۴۳
آفرینش هنری ۱۱۰
آقاخان کرمانی ۱۲۷، ۱۸۱، ۱۹۰، ۱۹۸، ۲۰۵، ۲۳۹، ۲۹۶، ۳۵۲، ۳۵۶، ۳۸۶
«آکادمی آتیه‌ی ایران» ۱۳۱
آکادمی دیپلوماتیک مسکو ۳۳۸
آکوتاگاوا ۱۳۹
آگاهی خراسانی ۳۴۶
آل احمد، جلال ۱۸، ۲۳، ۳۴، ۱۴۳، ۱۴۶، ۱۴۷، ۱۴۹، ۱۹۶، ۲۷۵، ۳۳۱، ۳۳۹،

۳۴۴، ۳۵۵، ۳۵۶، ۳۵۹، ۳۸۶
آلمان ۹۰
آلن پو، ادگار ۱۳۶
آمریکا ۱۸۶، ۲۱۲، ۳۴۳
آمل ۱۲۱، ۲۶۹
آموزش ۱۹۳
آموزش و پرورش ۱۵۳
آموزه‌های اخلاقیِ روزگار سعدی ۲۴۴
آنارشیستی ۱۱۳، ۲۹۵، ۳۰۴
آهنگ دیگر ۶۷
«آهنگ دیگر» ۶۷
آوار آفتاب ۱۳۵
«آواز قفس» ۱۲۴
آوازهای قدیمی ۳۸۳
«آی آدم‌ها» ۲۷، ۱۰۴، ۱۰۶
آیدین ۱۲۲، ۱۷۵
آینده ← شاهرودی، اسماعیل
آینه‌ای برای صداها ۶۷
آیین‌های ایرانی ۲۱۲
ابتذال ۲۵۴
ابتهاج، هوشنگ ۳۴، ۶۶، ۱۳۵، ۲۲۶
«ابجد» ۲۲۶
اُبژکت ۱۴۱
ابن رُشد ۱۷۱
ابن‌سینا ۸۷، ۲۲۳
ابن‌یمین فریومدی ۱۲۲
ابهام ۶۲، ۱۱۵، ۱۶۶، ۱۷۰، ۱۷۱، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۰۹، ۲۳۲، ۲۴۵، ۲۴۷، ۲۷۰، ۲۷۱، ۲۷۳
ابهامِ شاعرانه ۲۴۶
ابهامِ شعر سبک هندی ۲۷۰
ابهام هنری ۲۳
ابوالعلای معری ۲۲۲
ابوالفرج رونی ۲۳۱
ابوالقاسم جنتی عطایی ۱۸، ۳۴، ۱۰۲، ۱۴۶
ابوحفص سغدی ۱۰۳
اتصال کوتاه (اصطلاح نقد ادبی) ۳۴۰
«اجاق سرد» ۲۲۶
اجمالی از جامعه شناسی هنر ۳۵۳
احتیاجات زمان ۲۲۳
«احساس کهتری» (اصطلاح روان‌شناسی) ۳۴۴، ۳۹۸
احساسات ۹۹
احساسات رمانتیک ۳۰۳
احساسات فردی ۸۲
احساسات ملی‌گرایانه ۲۰۶
احساسات وطنی ۲۱۶، ۲۷۸
احمد مشرقی (شخصیت) ۱۲۰، ۱۹۰
احمدشاه قاجار ۱۷۴
اخبار الطوال ۳۶۹
اخلاق ۲۴۲
اخلاق بومی ۱۴۲
اخلاق نیکوماخوس ۲۴۲
اخلاق و تربیت ۲۴۰
اخلاقی و حکمی ۲۳۷
اخلاقیّات ۲۲۴
اخوان ثالث، مهدی ۱۲، ۲۶، ۳۴، ۶۶، ۶۷، ۱۳۵، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۶۷، ۲۳۱، ۲۷۶، ۲۸۷، ۳۲۵، ۳۲۶، ۳۴۶، ۳۶۹، ۳۷۶، ۳۷۹، ۳۸۷
ادب گذشته ۱۶۶
ادبیات ۱۶۵، ۱۸۲، ۲۸۰
ادبیات بین‌المللی ۱۴۹
ادبیات مفید ۲۲، ۲۲۳
ادبیات اروپایی ۳۱، ۱۵۱
ادبیات اساطیری ـ حماسی ۲۰۳
ادبیات امروز ۱۶۱

ادبیات ایران ۲۹، ۱۳۳، ۲۶۰
ادبیات تحولی ۵۰
ادبیات جدید ۱۷۸
ادبیات درباری روزگار غزنویان ۲۱۸
ادبیات روس ۱۵۰
ادبیات سبک هندی ۲۷۱
ادبیات سوسیالیستی ۱۹۸
ادبیات شرقی ۲۴۰
ادبیات غرب ۶۴، ۱۵۰، ۱۵۱
ادبیات غنایی یا لیریک ۲۰۳
ادبیات فارسی ۱۱۷، ۲۳۸
ادبیات فرانسه ۱۱۷، ۱۴۷
ادبیات گذشته ۶۹، ۱۶۵، ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۷۰، ۱۷۲، ۲۱۷
ادبیات معاصر ۱۳۴، ۳۳۷، ۳۷۳، ۳۷۸، ۳۹۸، ۴۰۱
ادبیات مقلدانه ۱۹۵
ادبیات و فرهنگ ذهنیت‌اندیشِ گذشته‌گرایان ۲۲۴
ادوار آغازینِ شعر فارسی ۲۱۹
ادوار شعر فارسی ۳۵۸، ۳۹۳
ادیب الممالک فراهانی ۹۶، ۱۷۸، ۱۸۱، ۲۰۵، ۲۱۶، ۲۷۸، ۲۸۲، ۲۸۳، ۲۸۴
ادیب پیشاوری ۱۷۸
ادیب صابر ۲۳۱
ارانی، تقی ۱۸، ۱۹، ۲۱، ۷۰، ۱۰۱، ۲۴۴، ۳۱۳، ۳۳۸، ۳۵۰، ۳۷۲، ۳۸۷
ارباب شیرانی، سعید ۳۳۹، ۴۰۰
اردشیر ساسانی ۲۱۰
اردوان ۲۱۰
اردوگاه چپ ۵۱
اردیبهشت ۳۲۸، ۳۴۸، ۳۹۰، ۴۰۰
ارزش احساسات ۱۶۶، ۲۰۳، ۲۷۰، ۳۰۱، ۳۰۳، ۳۳۸، ۳۴۲، ۳۴۳، ۳۴۴، ۳۴۵، ۳۴۶، ۳۷۶، ۳۹۹
ارزیابی شتابزده ۳۳۹
ارسال اَلمثل ۲۶۴
ارسطو ۱۷۱، ۱۷۲، ۲۴۲
ارغنون ۲۵۶
ارکان عروضی ۱۴۹، ۱۶۲، ۱۶۳
ارگانیک ۱۳۸
«ارمغان» (مجله) ۱۲۰
اروپا ۱۰۴، ۱۳۲، ۱۴۳، ۱۵۰، ۱۶۶، ۱۷۰، ۲۴۸، ۲۵۳، ۲۹۵، ۳۰۱، ۳۴۷، ۳۸۲، ۴۰۰
اروپای اواخر قرن هجده ۱۲۹
اریستوفان ۶۴
از این اوستا ۱۶۱
از صبا تا نیما ۲۹۸، ۳۴۵، ۳۶۴، ۳۸۶
از گذشته‌ی ادبی ایران ۱۶۱
اساطیر ۱۵۸، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۹، ۲۱۰
اساطیر اولیه ۲۰۳
اساطیر متأخّر ۲۰۴
اساطیر هند ۹۱
اساطیرالاولین ۲۰۴
«اسب‌دوانی» ۳۸
اسپانیا ۹۰
استاد غواص ۲۷۳
استالین ۳۳۸، ۳۴۰
استامبول ۱۹۵، ۲۹۳، ۳۵۱
استبداد برهمایی ۹۱
استبداد رضاخانی ۹۱، ۱۱۳، ۲۴۰، ۲۸۱
استتیک ۴۶، ۴۷
استحکام الفاظ ۲۶۱
استرن، لارنس ۳۴۱
استعاره ۱۹۵، ۱۹۶، ۲۳۵، ۲۵۹، ۲۶۵
استمرار سنت ۱۵۷
استیل ۹۴، ۲۷۲

www.tabarestan.info تبرستان

اسطوره ۲۰۴، ۲۰۸
اسفندیار ۱۷۲
اسکندر ۲۰۸، ۲۱۰
اسکندرنامه ۲۰۸، ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۳۲، ۳۶۸
اسلام ۸۶، ۱۹۵، ۲۰۵، ۲۰۶، ۳۴۱، ۳۵۲، ۳۶۲، ۳۶۵، ۳۹۳
اسلوب ۲۰۸، ۲۳۴، ۲۶۹، ۲۸۴
اسلوب معادله ۲۵۸، ۲۶۴، ۲۷۲
اسلوب مغرب زمین ۲۹۵
اسماعیل خان باوند کوهستانی ۱۷۴
اسمایلز، ساموئیل ۹۹، ۱۲۲، ۲۴۲، ۲۴۴
اسناد امیر موید سوادکوهی ۳۶۰
اسیرِ شهرستانی، میرزا جلال ۲۶۴
«اسیرِ فرانسوی» ۱۳۶
اشتباهات زبانیِ سعدی ۲۴۸
اشعار انگلیسیِ ۹۶
اشعار برگزیده‌ی صائب ۲۶۵
اشعار حماسی ـ پهلوانیِ متأخّر ۲۰۳
اشعار حماسی گونه ۲۱۵
اشعار سمبولیستی ۲۳۴
اشعار سوررئالیستی ۱۰۷
اشعار صوفیانه ۲۲۳
اشعار طبقه‌ی سوم ۹۶
اشعار عامیانه‌ای نسیم شمال ۷۷
اشعار قدیمی ۳۸۳
اشعار منثور ۱۰۷
اشعار میهنی ۲۷۹
اشعارِ هجایی ۱۴۷
اشعارِ هندی ۲۷۱
اشعار وطنی ۹۶، ۲۰۵
اشعری ۲۲۱
اشیل ۶۴
اصفهان ۲۵۳، ۲۵۴، ۲۵۷
اصل تساوی مصراع‌ها ۱۶۲
اصلاح نظام آموزشی ۱۱۳
اصول اخلاقیِ آثار سعدی ۲۴۳
اصول انضمامیِ سوسیالیستی ۵۵
اصول تعلیمی ۱۶۵
اصول عرفانی ۱۶۵
اصول فکری ۵۵
اعترافات ۳۳۸
اعترافات کودک قرن ۳۳۸
اعتراف‌نامه‌ها ۳۱
اعتراف‌نامه‌ی غزالی ۳۱
اعتصام الملک، یوسف ۳۴، ۱۲۴، ۱۹۲، ۲۸۶
اعتصامی، پروین ۹۶، ۱۲۴، ۱۳۰، ۲۸۴، ۳۴۵، ۳۷۶
اعتماد به نفس ۹۹، ۲۴۲، ۳۰۰، ۳۴۹، ۳۸۸
اغراق ۱۹۸
«افسانه» ۱۱، ۲۰، ۲۶، ۳۹، ۵۶، ۶۴، ۶۸، ۶۹، ۱۰۲، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۳۴، ۱۶۶، ۱۷۵، ۱۷۷، ۲۰۰، ۲۰۱، ۲۰۴، ۲۴۶، ۲۶۶، ۲۶۷، ۲۷۰، ۲۹۷، ۲۹۸، ۲۹۹، ۳۰۰، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۰۶، ۳۰۷، ۳۰۸، ۳۱۰، ۳۱۲، ۳۱۸، ۳۴۷، ۳۵۶
افسانه‌سرایی ۲۲۹
افسانه‌ی گنبد فیروزه‌ای (*هفت‌پیکر*) ۱۶۵
افسانه‌ی ماهان گوشیار ۱۶۵
افصح الفصحاء ← سعدی
افغانستان ۱۵۱
افلاطون ۵۸
افلاطونی (نگرش به ادبیات) ۱۹۸
اقبال لاهوری، محمد ۸۷، ۲۵۵
اقبال، عباس ۱۱، ۳۴، ۲۴۰، ۲۶۲
اقتصاد ۸۵، ۱۰۴
اکسپرسیونیسم ۸۸، ۹۰
«الا یا خیمگی خیمه فروهل» ۲۰۱

البرز ۱۷۶
التذاذ هنری ۱۵۸، ۱۷۱
التهاباتِ تاریخی ۲۸۴
الزاماتِ بومی ۱۴۰
الطاف حسین حالی ۲۴۱
الفاظ ۱۸۳، ۱۸۶، ۲۲۵، ۲۶۵
الفت، ابراهیم ۲۸۳
الگوی عروضی ۱۶۲
الگوی وزنی ۱۰۵، ۱۶۴
الهام ۹۲، ۹۳، ۱۴۲، ۳۰۲
الهی، رحمت ۳۴
الهی‌نامه ۳۶۷
الوار، پل ۲۷۵
امام موسی صدر ۳۴، ۱۹۵
امرسون ۳۴۳
امروالقیس ۱۳۳
امکانات بومی ۱۳۱، ۱۴۱
«امید پلید» ۱۰۳
امیر معزی ۲۰۵
امیر موید (اسماعیل‌خان باوند) ۱۷۴
امیرخسرو دهلوی ۲۲۸، ۲۶۴
امیرشاهیِ سبزواری ۲۵۱
امیرعلیشیرِ نوایی ۲۵۲
امیرکبیر ۱۲۷، ۱۸۷، ۱۹۲
امیری فیروزکوهی، سیدکریم ۲۶۵
امیل ۱۲۰، ۱۹۰
امیل مغربی ۱۲۰، ۱۹۰
امین الدوله ۱۲۷، ۱۸۷
امین پور، قیصر ۱۳۵، ۲۲۶
انتحال ۶۳
انتزاعی ۱۲۱
انتقاد از نظام آموزشی ۷۲
انجمن ادبی ۱۳۱، ۲۵۴، ۲۶۰، ۲۷۳، ۲۸۴
انجمنِ ادبیِ خاقان ۲۵۴
انجوی شیرازی، سیدابوالقاسم ۳۴
انجیری آذر ۵۷
انحطاط ۲۶۲
انحطاط نثر فارسی ۲۶۲
«اندوهناک شب» ۲۳۳
اندیشمندان عصر مشروطه ۷۵، ۱۳۱، ۲۴۴
اندیشه‌گرایی ۱۸۰
اندیشه‌های اسلام گرایانه ۱۹۶
اندیشه‌های انقلابی ۱۱۳
اندیشه‌های سوسیالیستی ۲۴۴، ۲۹۴، ۳۰۷
اندیشه‌های میرزا آقاخان کرمانی ۱۹۷، ۱۹۸، ۳۶۹
اندیشه‌های میرزا فتحعلی آخوندزاده ۱۸۲
اندیشه‌ی ترقی ۱۹۱
اندیشه‌ی شعری ۶۳
انسجام ۲۷۲
انسجام ساختاری ۲۲۵
انسجام فکری ۳۰۴
انشای محررین اخیر ۱۲۲
انصاری، محمدحسین ۲۸۶
انعکاسِ آینه‌وار طبیعت ۲۳۱
انعکاسِ لحظات عاشقانه ۲۷۰
انقلاب ۲۰، ۹۴، ۱۰۰، ۱۰۶، ۱۱۳، ۱۴۷، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۷۹
انقلاب ادبی ۲۸
انقلاب ادبیات ایران ۲۹۳، ۲۹۷، ۲۹۸، ۳۰۲
انقلاب شعری ۱۰۶
انقلاب کبیر فرانسه ۳۱، ۹۰
انقلاب مشروطه ۱۷۷، ۱۸۰، ۲۸۱
انقلاب ناقص (مشروطه) ۱۷۷، ۲۷۹
انقلابی ۱۱۳، ۱۶۴، ۱۶۶
«انگاسی» ۳۸

www.tabarestan.info تبرستان

انگلستان ۹۰
انگلیسی (شعر) ۱۶۱
انواع ادبی ۹۰، ۱۹۷، ۲۰۸
انوری ابیوردی ۲۹، ۱۵۹، ۱۹۹، ۲۰۵، ۲۱۵، ۲۱۷، ۲۲۳، ۲۳۱، ۲۳۲، ۲۴۱، ۲۶۵، ۲۷۱، ۲۹۷، ۳۰۵، ۳۶۶، ۳۷۷، ۳۸۱، ۳۸۸
انوشیروان ۲۱۰
اهلی شیرازی ۲۶۰، ۲۶۳
اوایل قرن نوزده ۱۲۹
اوجی، منصور ۲۲۶
اوراق پراکنده ۳۷۳
اوریپید ۶۴، ۲۰۵
اوزان سنتی ۳۴۳
اوستا ۹۱، ۲۰۳، ۲۰۴
«ای دیو سپید پای در بند...» ۲۸۳
«ای شب» ۲۰، ۱۰۴، ۱۸۰
«ای مرغ سحر» ۹۶
ایتالیا ۹۰، ۳۴۵
ایجاز ۲۲۵
«ایدئال» ۹۶، ۲۹۷، ۲۹۸، ۳۰۱، ۳۰۳، ۳۵۰، ۳۶۱ ← «سه تابلو»
ایدئالیست ۸۱، ۱۲۱
ایدئالیسم دیالکتیک ۳۴۴
ایدئالیسم دیالکتیک هگلی ۸۹
ایدئولوژی ۸۵، ۱۸۰، ۲۰۶
ایران ۶، ۲۷، ۲۸، ۲۹، ۳۰، ۳۲، ۳۶، ۳۹، ۴۸، ۷۱، ۷۶، ۷۷، ۹۰، ۹۱، ۱۰۱، ۱۰۴، ۱۰۷، ۱۱۱، ۱۱۴، ۱۱۵، ۱۱۶، ۱۲۴، ۱۲۶، ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۴۲، ۱۴۳، ۱۴۷، ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۵۱، ۱۵۳، ۱۶۶، ۱۷۳، ۱۷۴، ۱۷۷، ۱۸۱، ۱۸۵، ۱۸۷، ۱۸۸، ۱۸۹، ۱۹۰، ۱۹۱، ۱۹۲، ۱۹۳، ۱۹۶، ۱۹۸، ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۴۳، ۲۵۳، ۲۵۶، ۲۵۷، ۲۶۰، ۲۶۲، ۲۷۱، ۲۷۳، ۲۷۸، ۲۷۹، ۲۸۰، ۲۸۴، ۲۸۸، ۲۹۴، ۲۹۵، ۲۹۸، ۳۰۳، ۳۰۵، ۳۱۰، ۳۱۱، ۳۱۹، ۳۲۲، ۳۳۸، ۳۴۴، ۳۴۸، ۳۴۹، ۳۵۰، ۳۵۱، ۳۵۲، ۳۵۳، ۳۵۵، ۳۵۷، ۳۵۸، ۳۶۰، ۳۶۱، ۳۶۲، ۳۶۳، ۳۶۷، ۳۶۹، ۳۷۶، ۳۷۷، ۳۸۱، ۳۸۲، ۳۸۳، ۳۸۷، ۳۸۸، ۳۸۹، ۳۹۰، ۳۹۱، ۳۹۲، ۳۹۳، ۳۹۴، ۳۹۵، ۳۹۸، ۳۹۹، ۴۰۱
ایران باستان ۱۹۶
«ایران سرخ» (نشریه) ۳۳۸
ایرانی ۱۴۱، ۱۷۱، ۱۸۲، ۲۰۳، ۲۵۳، ۲۵۴، ۲۷۸، ۳۰۳، ۳۰۴، ۳۲۳، ۳۲۶، ۳۳۸، ۳۳۹، ۳۵۲، ۳۵۶، ۳۶۲، ۳۶۶، ۳۷۷، ۳۸۲، ۳۸۵، ۳۸۸، ۳۸۹، ۳۹۸
ایرانی، هوشنگ ۳۵، ۱۰۷، ۱۳۰، ۱۳۵، ۱۵۸
ایرانیان ۱۷۲، ۱۸۷، ۲۰۵، ۲۷۳، ۲۹۴، ۳۵۶، ۳۶۶
ایرج میرزا ۷۶، ۹۶، ۱۳۰، ۲۶۸
ایسم‌گرایی ۱۴۴، ۱۴۵
ایلخانیان ۱۲۶
ایلیاد ۵۸، ۹۱، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۱۳
امپراتور آلمان ۱۹۳
باب پنجم *بوستان* ۲۳۰
بابافغانی ۲۵۲، ۲۶۳
بابل ۱۷، ۳۵، ۱۱۶، ۲۶۹
بابیگری ۳۶۳
باختین، میخاییل ۹۵
بادیه‌نشین، هوشنگ ۳۵
باران برگ ذوق ۱۳۵، ۳۵۴
بارت، رولان ۹۵
بارفروش ۱۷، ۳۵، ۳۶، ۳۷، ۳۸، ۳۹، ۷۹،

۹۹، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۱۶، ۱۱۹، ۱۲۱، ۱۳۲، ۱۴۰، ۱۴۲، ۱۵۳، ۱۶۹، ۲۶۹، ۲۸۰، ۳۰۸
«باز این چه شورش است که در خلق عالم است» ۲۵۳
باکو ۱۹۵
باورهای عامیانه ۲۳۱
باوند (قوم) ۱۷۴
بایزید بسطامی ۳۴۰
«بچه‌های اعماق» ۲۲۶
«بچه‌ی خوب» ۱۲۴
بحر متقارب ۲۰۸، ۲۳۰
بحر طویل ۱۴۶، ۱۴۸
بحران اقتصادی دنیا ۳۳۷
بحران رهبری نقد ادبی و رساله‌ی حافظ ۱۰۳
بختیاری، پژمان ۱۵۴
بخش‌های اساطیری ـ پهلوانی *شاهنامه* ۲۰۸
بدآموزی‌های اخلاقی شعر سعدی ۲۴۳
بدایة التعلیم ۳۵۲
بدایع (غزلیات سعدی) ۲۴۰
بدایع و بدعت‌ها و عطا و لقای نیما یوشیج ۱۴۷، ۱۶۱، ۳۴۶، ۳۴۸، ۳۷۶، ۳۸۷
بدعت ۱۳۵
بدعت‌گرایانه ۱۰۰
بدعت‌های زبانی ـ بیانی ۲۴۷
براتیگان، ریچارد ۳۴۱
براد ۱۱۸
«برادر زادگان من» ۹۶، ۳۴۶، ۳۷۶
براهنی، رضا ۱۰۳، ۲۸۴
براون، ادوارد ۱۹۷، ۲۰۵، ۲۶۳، ۲۶۴، ۲۷۵
«برای خون و ماتیک» ۶۷
برتلس، آ. ی. ۲۲۰، ۲۲۱
بَردیا ۲۱۲
«بررسی تاریخی اساطیر شاهنامه» ۲۱۲
«برگ باد برده» ۲۹۳، ۲۹۹
برگزیده‌ای از شعر معاصر ۲۶
برگ‌های علف ۳۴۳
برلین ۱۵۴
برلین، آیزیا ۳۳۹
«بزرگداشت فردوسی» ۳۰۴
بزرگمهر حکیم ۲۱۰
بلاغت ۲۱۴، ۲۱۵، ۲۳۵، ۲۴۴، ۲۴۷
بلژیک ۸۲، ۱۲۸
بلینسکی، ویساریون ۴۲، ۳۳۹
بنان، غلامحسین ۳۴
بنفش تند بر خاکستری ۳۸۲
به آذین (محمود اعتمادزاده) ۳۵
بهار، ملک‌الشعراء ۳۴، ۵۸، ۶۶، ۷۶، ۹۵، ۹۶، ۱۲۴، ۱۳۰، ۱۷۳، ۱۷۹، ۲۰۵، ۲۱۶، ۲۴۰، ۲۶۱، ۲۶۲، ۲۷۴، ۲۷۶، ۲۷۷، ۲۷۸، ۲۸۲، ۲۸۳، ۲۸۶، ۲۸۷، ۳۰۰، ۳۰۳، ۳۱۳، ۳۴۴، ۳۴۵، ۳۴۶، ۳۴۷، ۳۴۸، ۳۵۰، ۳۶۲، ۳۶۵، ۳۷۳، ۳۷۶، ۳۷۷، ۳۸۰، ۳۸۶، ۳۸۹، ۳۹۰
بهار و ادب فارسی ۲۶۲، ۳۷۳، ۳۷۷، ۳۸۹
بهبهانی، سیمین ۱۳۵
بهبهانی، سیدعبدالله ۱۲۷
بهجت (خواهر نیما) ۱۸
بهرام چوبینه ۲۱۰
بهرام گور ۲۰۸، ۲۱۰
بهروز، ذبیح ۹۶، ۱۸۷
بهزاد، کمال‌الدین ۲۵۳
بهزادی، علی ۳۵
بهمنی، محمدعلی ۱۳۵
بهمنیار، احمد ۲۴۰

www.tabarestan.info تبرستان

بُوالو ۲۷۱
بوچونی، اُمبرتو ۳۴۵
بوسستان ۱۸۹، ۲۰۷، ۲۴۴، ۳۴۷، ۳۷۳، ۳۹۱
بوطیقا ۳۵۹، ۳۸۷
بوف کور ۱۳۷، ۱۴۱، ۳۴۴
بومی و بومی‌گرایی ۱۲۷، ۱۳۸، ۱۴۳، ۱۶۸، ۲۶۹
بیاض ۲۶۹
بیانِ حماسی ۲۱۵
بیانَ روایی ۲۰۳
بیان طبیعی ۲۷۰
بیانِ نمادین ۲۰۸
بیچارگان ۳۳۹، ۳۶۱
بیدل دهلوی، عبدالقادر ۵۸، ۱۶۰، ۲۲۸، ۲۵۳،۲۵۴، ۲۵۵، ۲۶۱، ۲۶۴، ۲۶۵، ۲۷۳
بیست و هشت مرداد ۲۶ ← کودتا
بیضایی، بهرام ۳۴۱
بینامتنیت ۹۴
بینش، تقی ۳۴
بینوایان ۱۳۰
بیهقی، ابوالفضل ۲۱۰
«پادشاه فتح» ۲۷، ۵۲، ۹۵، ۱۰۶، ۱۶۶، ۲۱۵
پارسی نژاد، ایرج ۱۹۰، ۱۹۵
پاریس ۱۵۴
«پازارگاد» (نشریه) ۱۹
پایان قرن سیزدهم ۳۰۳
پداگوژی ۱۱۷
پرنس ۲۴۲
پرنسیپ فکری و فلسفی ۱۳، ۲۲، ۱۶۹
پرنگ، نوذر ۳۴
پرویزی، رسول ۳۴
پریشان گویی ۲۵۵
پژوهش و تحلیل ایران (مؤسسه) ۲۱۲
پست مدرن ۳۴۱
پَستا، حسن ۳۴
پسیان، کلنل محمدتقی‌خان ۱۷۵، ۱۷۶، ۲۷۹
پلورالیسمِ دینی ۸۶
«پنجاه و سه نفر» ۱۹
پند نامه‌ی مارکوس ۱۹۰، ۳۶۴
پند و اندرز و اخلاقیات ۲۲۹، ۲۴۲، ۲۴۴
پهلوانان حماسی ۲۰۸
پهلوی ۱۳۲، ۱۷۷، ۲۰۶، ۲۱۲، ۲۱۳
پهلوی اول و دوم ۲۸۴
پهلوی‌نامه ۳۶۷
پو، ادگارآلن ۱۵۵، ۲۷۵
پورباقر، ایرج ۳۴۴
پورداوود، ابراهیم ۲۰۵
پورسلمان ← مسعود سعد
پورنامداریان، تقی ۱۳۴، ۳۳۸، ۳۷۴، ۳۸۹
پوشکین، آلکساندرسرگیویچ ۱۵۴، ۲۷۰
پولتیک ۱۹۰
پیامبر اکرم (ص) ۱۴۰، ۱۸۶، ۱۹۵
پیچیدگی ۲۳۱، ۲۶۲
«پیرمرد چشم ما بود» ۲۷۵
«پیکار» (نشریه) ۳۳۸
پیکاسوی شعر ایران ۳۸۳
پیکرتراشی ۱۹۷
تئاتر ۳۵، ۳۸، ۵۶، ۱۸۷، ۲۰۹
تئوری ۴۵، ۷۳، ۱۳۳
تأثیر ادبیات فرنگی بر ادبیات ایران ۱۵۳، ۱۵۵، ۱۸۲
تأثیرپذیریِ خلاقانه ۱۵۸
تأثیرپذیریِ شعر معاصر از شعر غرب ۱۴۲
تأثیرپذیریِ غیر مکانیکی ۱۵۴

تأثیرپذیری نیما از شعر غرب ۱۵۱
تأثیرپذیری‌های خلاقانه ۲۲۸
تاج‌الملوک ۱۳۳
تاجیکستان ۱۵۱
تاراچند ۳۴۵
تاریخ ۲۹، ۸۵، ۹۹، ۱۱۴، ۱۶۸، ۱۹۶
تاریخ ادبیات ۲۶۳
تاریخ ادبیات ایران ۲۶۰، ۲۶۲، ۲۷۰، ۳۷۷
تاریخ ادبیات ایران از آغاز عهد صفویه تا زمان حاضر ۲۰۵
تاریخ ادبیات ولایتی ۲۶۹
تاریخ اساطیری ایران ۲۱۳
تاریخ ایران ۲۶، ۲۱۰
تاریخ بیهقی ۳۲۲، ۳۵۷، ۳۸۹
تاریخ تحلیلی شعر نو ۲۷، ۲۷۶
تاریخ سیستان ۲۱۰، ۳۶۸، ۳۸۹
تاریخ شعر فارسی ۱۰۳، ۲۳۰، ۲۷۱
تاریخ طبری ۳۶۹
تاریخ گزیده ۲۰۹
تاریخ مذکر ۲۸۴
تاریخ مطبوعات و ادبیات ایران ۱۹۷، ۲۷۵
تاریخ نقد جدید ۳۳۹، ۴۰۰
تاریخ و فرهنگ غرب ۷۶، ۱۲۸
تاریخ یعقوبی ۳۶۹
تاگور، رابیندرانات ۱۵۲
تأویل‌های متون عرفانی ۲۰۸
تبارزه ← تبریز
تبریز ۱۲۴، ۱۷۴، ۱۷۵، ۲۵۷، ۲۸۸
تبعیّت جزم‌اندیشانه ۲۴۴
تتبّع ۲۳۴، ۲۶۲، ۲۷۹، ۲۸۴، ۲۹۷
تجدد ۱۲۷، ۱۳۲، ۱۳۵، ۱۵۲، ۱۵۸، ۱۷۹، ۱۸۰، ۲۸۲، ۲۹۵، ۳۴۶، ۳۵۲، ۳۸۵، ۳۸۹
تجدّد ادبی ۲۸
تجدّد ادبیات اروپا ۹۰
تجدد تدریجی ۲۸۴
تجدّد شعر فارسی ۱۰۵
تجدد متین ۱۱۱
تجددگرایی‌های بی‌اصل و ریشه ۱۴۳
تجددمآبی ۱۴۲
تجدید ادبیات ایران ۲۹۵
تجربه‌گری ۹۳
تجربیات نوقدمایی نیما ۲۳۴
تجسم ۳۷، ۷۱، ۱۴۱
تجسم روابط عاشقانه ۲۵۲، ۲۶۶
تجسم روابط عاشقانه‌ی زمینی ۲۶۶
تجنیسات متکرر ۲۲۵
تحفه‌ی حکیم مؤمن ۱۶۸، ۳۵۸
تحفه‌ی سامی ۳۷۸
تحلیل مارکسیستی ۱۰۳
تحول ۱۴۷
تحول شعر فارسی ۲۶۵
تحولات تاریخی ۹۲
تحولات تدریجی شعر فارسی ۱۰۵
تحولات شعر معاصر ۱۰۶
تحولات هنری ۱۲۸
تخمیر ۲۴۵
تخیل ۲۷، ۸۲، ۹۶، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۳۱، ۲۳۳، ۲۷۰، ۲۷۳
تخیل خلاق ۹۹، ۱۱۵
تخیل داستانی ۲۱۰
تخیل روایی *هفت پیکر* ۲۳۲
تخیلِ نابِ روایت‌گری ۲۳۲
تخیل‌های دیریاب ۲۳۲
تخیل‌های عجیب ۲۸۳
تدریجی بودنِ نوآوری ۱۶۴
تذکرة المعاصرین ۲۶۹، ۳۷۸
تذکره نویسی ۲۵۷، ۲۶۴، ۲۶۹، ۳۴۱

www.tabarestan.info تبرستان

تذکره‌های عصر صفوی ۲۵۸
تذکره‌ی نصرآبادی ۲۶۹، ۳۷۸، ۳۹۹
تذهیب ۲۵۲
«ترا من چشم در راهم» ۳۳۸
ترای کهن بوم و بر دوست دارم ۳۳۱، ۳۵۴، ۳۵۵، ۳۶۳، ۳۸۷
تراژدی ۶۴، ۲۰۵
تراکم تصویری ۲۳۱
ترانه ۲۷۹
ترانه‌های خیام ۲۲۰
ترانه‌های محلی ۱۴۶، ۱۴۸، ۳۴۲
تربیت البنات ۳۵۲
تربیت، محمدعلی ۳۴، ۱۲۴، ۲۵۶، ۲۵۷، ۲۵۸، ۲۶۰
ترجمه ۳۰، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۹۳، ۲۹۴، ۳۱۷، ۳۴۵، ۳۵۶، ۳۵۹، ۳۶۴، ۳۸۷، ۳۸۸
ترجمه‌ی منظوم ۱۵۳
ترجیع‌بند ۲۹۵
«ترس از مرگ» (اصطلاح روانشناسی) ۳۴۳
ترقی، بیژن ۲۶۵
ترک و ترکان ۱۸۲، ۲۸۲، ۲۹۴، ۳۶۲، ۳۶۶
ترکیب ۱۵۵، ۱۹۷، ۲۷۲
ترکیبات شعری ۲۶، ۲۴۷
ترکیب‌های شاعرانه ۲۲۴
ترکیه ۳۰، ۹۰، ۱۵۰، ۱۵۱
تریسترام شندی ۳۴۱
تزاحم تصویری ۲۳۱
«تزریق» (اصطلاح نقد ادبی) ۲۵۴
تشبیه ۱۱۴، ۲۳۵
تشبیهات ۱۹۵، ۱۹۶
تصاویر خیالین ۲۳۴
تصاویر قدمایی ۲۷۹
تصاویر و شبکه‌های خیال ۲۳۱
تصحیح متون ادبی ۲۲۱
تصعید ۸۶
تصنیف ۱۴۶، ۱۴۸، ۱۴۹، ۲۸۰، ۲۸۲، ۲۸۴
تصنیف کودکانه ۱۲۴
تصنیف وطنی ۲۷۹، ۲۸۰
تصنیف‌های عارف ۷۷
تصنیف‌های قدیم تاجیکی ۲۸۱
تصورات ۸۴
تصوف ۱۵۲، ۱۹۸، ۲۴۶، ۳۰۵، ۳۷۲
تصویر ۲۳۴
تضاد ۲۵۹
تضادها و تناقض‌های افکار و اشعار عشقی ۳۰۳
تطبیق ۱۳۱
تطور ۲۴۵
تطور تاریخ ۲۰۰، ۲۲۴
تعادل ۲۳۲
تعالیم اخلاقی ۱۲۲
تعبیرات ۲۱۵
تعدد دلالت معنایی غزلیات حافظ ۲۴۵
«تعریف و تبصره» ۲۶، ۴۴، ۴۵، ۵۰، ۵۹، ۶۰، ۹۴، ۱۱۰، ۱۷۱، ۱۷۸
تعصب سعدی ۲۴۲
تعقل تاریخی ۱۸۲
تعقیدات ۸۴
تعلیم و تربیت در نظر سعدی ۲۴۰
«تعلیم و تربیت» (مجله) ۲۴۱
تعلیمی ۱۹۷، ۲۳۱
تغزلات صریح و ساده ۱۶۷، ۲۴۵
تغزل‌گرایی و مدح پیشگی شاعران ۷۳
تغییر خط فارسی ۱۸۲
تغییر فرهنگی ۱۱۵

تغییرات تاریخی ۷۵، ۹۹
تغییرات محتوایی ۱۵۹
تفسیر ۱۶۸
تفسیر سیاسی ـ اجتماعی ۷۵
تفسیرهای فلسفی ۱۷۱
تفلیس ۱۸۱، ۱۹۰
تقدیرگرایی ۷۸
تقلید ۱۰۱، ۱۵۵، ۱۶۱، ۲۵۲، ۲۸۷، ۳۰۱، ۳۰۲
تقی‌زاده، سیدحسن ۲۰۶، ۲۲۱، ۲۴۰
«تکاپو» (مجله) ۳۹
تکامل تاریخی ۹۸
تکامل تدریجی ۱۵۵
تکلّف ۲۵۹
تکنیک ۲۳، ۴۸، ۶۲، ۱۵۰، ۱۶۴، ۱۶۶
تکنیک‌های شعر روایی ۱۶۲
«تکوین و تشریع» ۱۹۷
تلبیس ابلیس ۳۷۳
تلفیقات زبانی ـ بیانی ۱۵۳، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۲۴، ۲۳۰، ۲۴۷
تلقی پدر ـ شاهی ۲۴۰
تلقی سبک بازگشتی ۲۶۰
تلقی سوسیالیستی ۲۲۳
تمثیل ۲۵۲، ۲۷۲
تمثیل بندی (اسلوب معادله) ۲۶۴
تمثیلات ۱۸۲، ۱۸۵، ۱۸۹، ۱۹۰، ۲۹۶، ۳۸۵
تمثیل‌گرایی سنتی ۳۰۳
تمهیدات زبانی ـ بیانی ۲۳۳، ۲۳۵، ۳۰۰
تمیمی، فرخ ۳۵
تن، هیپولت ۲۶، ۸۳، ۸۹، ۹۰، ۲۰۴
تناقض ۲۷۲، ۳۰۲، ۳۰۳، ۳۰۵، ۳۵۳
تناقض ذهنی صادق هدایت ۱۳۷
تناقض میان گزاره‌های اخلاقی ـ تربیتی آثار سعدی ۱۳۷، ۲۴۳، ۲۴۵
تناقض و ناموزونی ۱۳۷
تنبیه‌الصبیان ۲۸۶
تندرکیا ۶۶، ۱۰۷، ۱۳۰
تنوع ابیات غزل‌های حافظ ۲۷۲
تنوع گونه‌های شعری ۲۴۷
تَهافُت التَّهافُت ۳۵۸
تَهافُت الفلاسفه ۳۵۸
تهران ۱۷، ۱۸، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۱۷، ۱۲۴، ۱۴۳، ۱۷۴، ۱۸۰، ۱۸۷، ۲۵۵، ۲۸۸
توارد ۲۲۲
توس (انتشارات) ۳۴۴، ۳۸۹، ۳۹۰، ۳۹۳، ۳۹۷، ۳۹۸، ۴۰۱
توصیف جزئیات جهان ۲۱۸
توصیف مینیاتوری ۳۷
توصیفات مادی ۶۹
توصیفات نمادین ۲۰۸
توصیف‌های زنده‌ی نظامی ۲۳۴
تولستوی، لئو ۱۶۹
تولّلی، فریدون ۱۸، ۳۴، ۶۳، ۱۳۰
تویسرکانی، قاسم ۲۴۱
تیزابی، هوشنگ ۳۴۴
تیمورخان شوره ۱۹۲
تیموری، فاطمه‌ی ۳۴۵
تین خان ۱۵۱، ۱۵۵
ثبت جزئیات گفتگوی میان شخصیت‌ها ۲۱۴
ثریا (خواهر نیما) ۱۸
جامعه‌شناسی ذوق ۴۷، ۲۶۵
جامعه‌گرایی ۲۰۶، ۲۱۲
جامی، عبدالرحمن ۲۲۸، ۲۵۲، ۲۶۱
جبر ۵۳، ۷۷، ۷۸، ۷۹، ۳۴۲، ۳۴۳
جبران خلیل جبران ۱۵۲
جبران عقب زدگی تناسلی (اصطلاح

www.tabarestan.info تبرستان

روانکاوی) ۳۴۴
جدید ۱۳۲
جذابیت‌های بیان روایی ۲۳۲
جذبه ۲۰۹، ۲۱۱
جریان زمانه ۲۹۴
جریان‌های شعر غربی ۱۳۸
جریان‌های شعری غرب ۱۳۹، ۱۵۴، ۲۹۴
جریان‌های غربی ۱۴۳
جریان‌های فکری چپ ۱۴۵، ۲۰۶
جریان‌های نوگرا ۱۲۹
جریان‌های نوگرای شرق ۱۹۲
جریان‌های هنری غرب و شرق ۳۳۸
جزئی‌نگری ۲۹۶، ۲۹۹
جزایری، محمدعلی ۲۴۱
جزم اندیشی‌های ایدئولوژیک و سوسیالیستی ۸۵
جعفرخان از فرنگ آمده (نمایشنامه حسن مقدم) ۵۷، ۱۰۲، ۱۹۴، ۲۱۴
«جعفرخان از فرنگ برگشته» (فیلم از علی حاتمی) ۱۹۴
جغرافیادانان اسلامی ۳۳۹
جلال اسیر اصفهانی ۲۵۴، ۲۶۴
جلال‌الدوله ۱۸۲
جلالی نائینی، محمدرضا ۳۴۵
جلالی، بیژن ۶۷
«جلایرنامه» ۲۶۸
جمال‌الدین اسدآبادی ۱۲۷
جمال‌الدین اصفهانی ۱۹۹، ۲۱۵، ۲۳۲، ۲۵۸، ۳۰۵، ۳۹۰
جمال‌زاده، سیدمحمدعلی ۱۳۶، ۱۸۷
جمال‌شناختی ۱۶۶، ۲۰۰، ۲۴۴
جمشید ۲۱۲
جمشید خان ۲۹۶
«جمهوری گیلان» (حزب) ۳۳۸
«جمهوری‌نامه» ۳۰۴
جناب زاده، محمد ۳۰۲
جنبش محمدتقی خان پسیان ۳۶۰
جنبش نوگرایی ۱۹۲
جنبش‌های سوسیالیستی ۳۳۸
جنبه‌ی دینی ۱۳۱
جنبه‌ی فلسفی ۱۳۲
جنتی عطایی، ابوالقاسم ۱۲، ۱۸، ۳۴، ۶۱، ۱۰۲، ۱۴۶، ۱۹۴، ۳۲۵، ۳۳۱، ۳۴۴، ۳۷۷، ۳۸۳، ۴۰۰
جُنگ ۱۶۹، ۲۴۲، ۲۶۹
جنگ جهانی اول ۲۰، ۳۰۳، ۳۶۱
جهادیّه‌نویسی در عصر قاجار ۱۸۱
جهان اساطیری ۲۰۸
جهان بینی ازلی ـ ابدی ۱۶۳
جهان بینیِ غربی ۱۶۰
جهان سوم ۲۱۳
جهان شناختی ۱۵۹
«جهان نو» (مجله) ۳۴۴
جوانان ۱۶۸
جیجک علیشاه ۱۸۷
چخوف، آنتوان ۱۳۶، ۳۴۱
چرند و پرند ۱۹۷
چرنیشفسکی ۳۳۹
چشم مرکب ۳۵۳، ۳۹۷
چشمه‌ی روشن ۵۲
«چکامه‌ی جنگ» ۲۹۷
چمدان ۱۰۱، ۳۴۴
چهارپاره ۱۳۴، ۲۸۸
چهره‌پردازی ۲۳۵
چوبک، صادق ۳۴، ۳۴۴
چین ۳۰، ۹۰، ۱۵۱، ۲۵۳
چینش قوافی ۲۹۶
حائری مازندرانی، علامه صالح ۱۸

حاتمی، علی ۱۹۴
«حاجی مراد» ۱۳۶
حافظ ۵۸، ۶۶، ۶۸، ۶۹، ۷۰، ۸۶، ۹۳، ۱۰۳، ۱۴۲، ۱۴۶، ۱۶۰، ۱۶۶، ۱۷۱، ۱۸۲، ۱۹۳، ۱۹۹، ۲۰۱، ۲۰۷، ۲۱۴، ۲۲۴، ۲۲۸، ۲۳۰، ۲۳۷، ۲۴۶، ۲۴۷، ۲۴۸، ۲۵۱، ۲۵۲، ۲۵۴، ۲۵۵، ۲۵۸، ۲۶۱، ۲۶۳، ۲۹۶، ۳۰۵، ۳۷۴، ۳۷۶، ۳۷۷، ۳۸۱، ۳۸۸، ۳۹۰
حال و هوای عارفانه در غزل سعدی ۲۴۵
حبّ وطن ۱۹۳، ۱۹۴
حبیب‌السیر ۱۸۵
حجازی، محمد ۳۴۴
«حرف آخر» ۶۷
حرفهای همسایه ۱۱، ۲۷
حریم سایه‌های سبز ۳۳۱، ۳۵۴، ۳۸۷
حزب توده ۱۹، ۳۴، ۱۴۳
حزین لاهیجی ۲۶۹، ۲۷۳
حزین لاهیجی، زندگی و زیباترین غزل‌های او ۲۷۳
حسّ مخصوص شاعران ۵۵
حسّ و هیجان ملی ۲۸۰
حسام‌زاده‌ی شیرازی ۱۹، ۲۱
حُسن تعلیل ۲۶۴
حسن رُشدیه ۱۲۴، ۱۹۲
حُسن مضمون ۱۸۲
حسن‌زاده، منوچهر ۱۶
حسّی بودنِ شعر ۵۵
حسین بایقرا ۲۵۲
حسینی، مریم ۱۵
حشو ۲۲۵
حضرت رسول (ص) ۱۸۶
حکام قدیم، حکام جدید ۳۶۰، ۳۹۶
حکمت سعدی ۲۴۳
حکمت عامیانه ۲۵۸
«حکمت مخلوقات‌الله» ۲۲۲
حکمت، علی اصغر ۳۴، ۲۴۰
«حلواءالفقراء» ۲۹۶
حماسه ۵۹، ۲۰۴، ۲۰۸، ۲۰۹
حماسه‌ی اولیه ۲۰۸
حماسه‌ی ثانوی یا تاریخی ۲۰۸
حماسه‌ی داد ۳۶۹
حماسه‌ی ملی یونانیان ۲۱۳
حماسی ۱۹۷، ۲۰۷، ۲۵۴
حماسی‌گونه ۲۲۹
حمدالله مستوفی ۲۰۹
حمیدی شیرازی، مهدی ۳۴، ۶۶
حمیدیان، سعید ۱۵، ۲۱۵، ۲۳۸، ۲۶۶
حنّانه، مرتضی ۳۴
حنظله‌ی بادغیسی ۱۵۹
حوادث داستان ۲۴۶
حیات سعدی ۲۴۱
حیدر (شخصیت) ۱۸۸
حیدر عمواوغلی ۱۷۵
حیطه‌ی کارکردی ادبیات ۱۸۱
خاتم‌الشعرا ← جامی
خاطرات بزرگ علوی ۳۵۰
خاطرات پس از مرگ ۳۳۸
خاطره‌نویسی ۳۱
خاقانی ۶۶، ۱۶۷، ۱۹۹، ۲۱۵، ۲۲۸، ۲۳۱، ۲۴۱، ۲۶۵، ۳۰۵، ۳۱۸، ۳۷۶، ۳۹۰
خالو قربان ۱۷۵
خامنه‌ای، جعفر ۱۰۳، ۱۷۸، ۲۷۶، ۲۸۸
خان آرزو ۳۴۱
خان صبا، فتحعلی ۲۱۴، ۲۵۵، ۲۶۰، ۲۶۱، ۲۷۸
«خان لنکران» ۱۸۷

www.tabarestan.info تبرستان

خانلری، پرویز (ناتل) ۲۱، ۲۸، ۳۴، ۶۳، ۷۲، ۷۹، ۸۱، ۹۵، ۹۶، ۱۲۳، ۱۳۰، ۱۳۹، ۱۴۹، ۲۰۶، ۲۱۵، ۲۲۳، ۲۷۰، ۲۸۱، ۲۹۰
«خانه‌ی سریویلی» ۷۰، ۷۱، ۱۰۵، ۱۶۳، ۳۱۴، ۳۴۱، ۳۴۲، ۳۷۱
خانواده‌ی سرباز ۲۶، ۱۰۵، ۱۶۶، ۱۷۵
خدا در طبیعت ۳۶۴
خدمت و خیانت روشنفکران ۳۵۶
خرابات ۲۶۳
خراسان ۱۳۵، ۱۷۵
خراسانی‌ها ۲۵۸
خرافه ستیزی ۷۲
خردگرایی ۷۲، ۲۳۹
«خروس جنگی» ۲۵، ۳۵، ۳۹، ۱۱۱، ۳۲۳، ۳۲۶، ۳۴۰، ۳۸۲، ۳۸۸
«خروس ساده» ۳۸
«خروس می‌خواند» ۲۷۴
«خریّت» ۳۸
کریستوف کلمب ۱۸۴
خسرو پرویز ۲۰۸، ۲۱۰، ۲۳۵
خسرو و شیرین ۲۱۱، ۲۲۹، ۲۳۲، ۲۳۵، ۲۳۷
خسروپرویز ۲۳۶
خشتمال نیشابوری، یغما ۲۵۵
«خطابَ به دوشیزگان» ۳۴۵
خطای [نادانسته‌ی] تراژیک ۱۷۲
خلاق‌المعانی ثانی ← کلیم کاشانی
خلاقیت ۲۳۱
خلاقیت‌های زبانی شعر خیام ۲۲۴
خُلد برین و مسقط ۳۷۸
خلوت و عزلت هنرمندان ۲۶
خمسه ۱۸۳، ۲۰۷، ۲۳۱
خمسه‌سرایی ۲۲۹
«خنده‌ی سرد» ۲۳۴
خواجوی کرمانی ۱۹۹، ۲۲۸، ۲۴۶
خوارزمی (انتشارات) ۳۳۹، ۳۸۵، ۳۸۶، ۳۹۰، ۳۹۲
خوارزمی، عمربن علی ۱۶۸
خوارق عادات ۲۰۸
خواص ۵۶
«خورشید ایران» (نشریه) ۱۹
خویی، اسماعیل ۶۶، ۱۳۵، ۱۳۶، ۲۲۶
خیابانی (نام کتاب) ۳۶۰
خیالات مَهیب ملکوتی ۲۲۹، ۲۳۲، ۲۴۷
خیام، حکیم عُمر ۲۰۱، ۲۱۴، ۲۲۰، ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۲۳، ۲۲۴، ۲۲۸، ۲۳۸، ۲۷۸
خیامیات ۲۲۲
دابرالیوبوف ۳۳۹
داد سخن ۳۴۱
دادائیسم ۱۰۷
دارا (شاه هخامنشی) ۲۱۰
داریوش، پرویز ۳۴
داستان ۲۹، ۲۰۹، ۲۳۷
داستان تمثیلی ۱۳۶
داستان دگردیسی ۲۱۵، ۲۳۷، ۲۶۶
داستان عاشقانه ۲۳۷
داستان‌پردازی قدما ۱۳۶
داستان‌سرایی ۲۳۵
داستان‌نویسی ۱۳۶
داستان‌نویسی غرب ۱۶۲
داستان‌نویسی نوین ۱۸۷
داستان‌های تاریخی ۱۳۶، ۲۰۸
داستان‌های نظامی ۲۰۳، ۲۰۷
«داستانی نه تازه» ۲۳۴
داستایفسکی، فئودور ۳۳۹
داغستان ۱۸۷، ۳۳۸
دام گستران یا انتقام خواهان مزدک ۲۱۴،

۳۶۹
دانش فلسفی ۴۶
دانشجو (نام شخص) ۳۹
«دانشکده» ۱۷۹، ۱۸۰، ۲۷۷، ۲۸۴، ۲۸۶، ۲۸۹
دانشگاه برکلی ۲۱۲
دانشگاه تربیت معلم کرج ۱۵
دانشگاه علامه طباطبایی ۱۵
دانشور، سیمین ۳۴
دایره‌ی واژگان مردانه و زنانه ۲۳۵
دایره‌ی واژگانی ۱۶۲
دبیرسیاقی، سیدمحمد ۲۱۵
دترمی‌نیزم ۲۲، ۸۱، ۸۲
دختر کاپیتان ۲۷۰
دخو ← دهخدا
در پس ابرها ۳۰۸، ۳۷۹، ۳۹۱
در حیات کوچک پاییز، در زندان ۶۷
در خدمت و خیانت روشنفکران ۳۴۴، ۳۵۹، ۳۸۶
«در قَدح یکی از خوانین خسیس» ۷۲
در کنار چمن (دفتر شعر سپهری) ۱۳۵
«درباره‌ی انتقاد و ماهیت هنر و زیبایی هنری» ۳۴۴
«درباره‌ی شعر امروز» ۱۶۰
دربند ۱۸۷
درون گرایانه ۱۵۲
درون گرایی مفرط شعر گذشته ۶۹
درون متنی ۲۵۸
دستگردی، وحید ۱۳۰، ۲۲۹، ۲۸۳، ۲۸۴
«دستور به دستور» ۲۸۶
دستور پنج استاد ۲۸۶
دستور سخن ۲۸۶
دشتی، علی ۳۴، ۱۲۲، ۱۷۵، ۲۲۰، ۲۲۱، ۲۴۱، ۲۴۳، ۲۷۳، ۲۷۹، ۲۸۶، ۳۴۹، ۳۷۶، ۳۸۸
«دعوت» ۲۶، ۱۶۷
«دفاع از زرتشت» ۳۰۴
دفتر روشنایی ۳۴۰
دکلاماسیون ۱۴۹، ۱۹۴
دکلاماسیون زبان فارسی ۱۶۴
دگرگونی‌های اقتصادی و فرهنگی ۲۴۴
دلاشو، م. لوفلر ۳۴۴
«دماوندیه»ی بهار ۲۸۷، ۲۸۹، ۲۹۱
«دماوندیه»ی دوم بهار ۲۸۸، ۲۸۹
دموستنس ۵۸
دَموکراسی ۳۲، ۸۶، ۱۷۴، ۳۴۳
دمی با خیام ۲۲۰، ۲۲۱
دهخدا، علی‌اکبر ۷۶، ۹۶، ۱۷۳، ۱۹۷، ۲۴۰، ۲۷۴، ۲۸۰، ۲۸۸، ۲۹۶، ۳۴۵
دو موسه، آلفرد ۸۴، ۲۲۳، ۳۳۸
دوبیتی ۲۲۶
دوبیتی‌های پیوسته ۱۳۴
دوره‌های ابتدایی ادبیات ۲۰۸
دوره‌های ابتدایی شعر فارسی ۲۳۰
دوره‌ی ارباب ـ رعیتی ۱۶۲
دوره‌ی تیموری ۲۶۰
دوره‌ی مشروطه ۳۴۵
«دوستان شرح پریشانی من گوش کنید» ۲۵۳، ۲۶۶
دولت‌آبادی، یحیی ۹۶، ۱۰۷، ۱۴۷، ۲۷۶، ۳۴۵، ۳۴۸
دیالکتیک ۲۲
دیالکتیک ماتریالیسم ۵۰
دین و اجتماع ۳۳۷
دیو سپید ۱۸۲
دیوان جمال‌الدین [اصفهانی] ۱۶۷
دیوان حافظ ۱۶۷، ۱۸۳
دیوان قصاب کاشانی ۳۷۹

www.tabarestan.info تبرستان

دیوان کامل وحشی بافقی ۳۷۸
دیوان کلیم کاشانی ۳۷۸
دیوان محتشم کاشانی ۳۷۹
دیوان هاتف ۲۶۰
دیوان هلالی جغتایی ۳۷۸
دیوان واقف و ذاکر ۱۸۲
دیوان وحشیِ بافقی ۳۷۹
ذائقه ۲۵۴
ذهن‌گرایانه ۵۵
ذهنیت ۱۸۳
ذهنیت آرمانی ۲۳۵
ذهنیت ایدئالیستی روسو ۱۲۱
ذهنیت شرقی ۱۳۷، ۱۴۱
ذهنیت عمل‌گرایانه ۱۱۹
ذهنیت گرایانه ۱۹۹
ذهنیت نخبه‌گرایانه ۱۱۵
ذهنیت‌گرایی ۵۵، ۱۶۵، ۱۷۱، ۱۸۲، ۲۰۱، ۲۳۶، ۲۵۲، ۲۵۴
ذهنیت‌گرایی ادبیات گذشته ۱۷۴
ذوق ۴۴، ۴۹، ۱۱۲، ۱۱۶، ۱۵۰، ۱۵۵، ۱۹۷، ۲۲۱، ۲۵۷، ۲۶۴، ۲۷۲، ۲۷۳
ذوق جدید ۱۱۶، ۱۵۰
ذوق عمومی ۲۶۰
رئالیسم ۱۱۵، ۱۳۴، ۲۷۱
رابطه‌ی شعر با وضعیت سیاسی ـ اجتماعی ۷۲
راز نیمه شب ۹۶، ۱۰۷
رازوارگی ۲۴۷
راسیونالیست ۸۱
راشد، حسنعلی ۳۴، ۱۹۵
«راغب پاشا» (کتابخانه) ۲۵۶
رامایانا ۹۱، ۲۰۳، ۲۰۴
رباعی ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۶۹، ۱۹۱، ۲۲۴، ۲۲۶، ۲۶۹، ۳۰۹، ۳۱۵، ۳۲۵، ۳۳۷، ۳۶۵، ۳۷۰
رباعیات ۶۷، ۱۳۵، ۲۲۰، ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۲۶، ۲۶۹
رباعیات خیام ۲۲۰، ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۲۳
رباعیات خیام‌وار ۲۲۱
رحمانی، نصرت ۱۸، ۲۳، ۳۴، ۶۶، ۱۱۱، ۱۳۵
ردیف ۲۷۲
رسائل مشروطیت ۳۵۲
رساله درباره‌ی عمل ۵۰
رساله‌های گفتگو مدار ۱۷۴، ۱۸۶، ۱۹۶
رستم ارژنگی ۱۸، ۹۹، ۲۸۱
رسایی ۲۳۵
رستم ۱۷۲، ۱۸۲، ۲۱۰
رستم در قرن بیستم ۲۱۴، ۲۷۰
رشت ۳۵، ۹۹، ۱۱۱، ۱۷۴، ۲۶۹، ۲۷۳
رشیدالدین وطواط ۱۶۰
رشید یاسمی، غلامرضا ۳۴، ۱۵۴، ۲۴۰، ۲۶۰، ۲۶۳
رشیدی تبریزی، یاراحمد حسین ۲۲۰
رضا عباسی (نقاش) ۲۵۳
رضاخان ۱۹، ۲۱، ۳۸، ۱۱۷، ۱۴۰، ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۸۷، ۳۳۸، ۳۶۶
رضازاده‌ی شفق ۲۴۰، ۲۴۱، ۲۶۲
رضوان ۱۹۷
رضی، هاشم ۳۴۴
رعدی آذرخشی، غلامعلی ۱۳۰
رفعت، تقی ۱۰۳، ۱۴۶، ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۰، ۲۳۹، ۲۷۶، ۲۸۹
رقص ۱۹۷
رُکنا (شاعر) ۲۶۳
رمان پست مدرن ۳۴۰
رمانتیسم ۸۴، ۹۶، ۱۰۴، ۱۳۴، ۱۶۵
رمانتیسم ادبیات فرانسه ۱۳۰

رمانتیسمِ طبیعت‌گرایانه ۲۹۹
رمانتیک ۲۱، ۹۸، ۱۲۱، ۱۳۳، ۱۵۳، ۲۹۳، ۲۹۶، ۳۰۴، ۳۰۶، ۳۰۷، ۳۲۷، ۳۲۸، ۳۳۱، ۳۳۸، ۳۵۶، ۳۷۷
رمان‌نویسی ۲۰۶
رمان‌های تاریخی ۲۰۶، ۲۵۷
رمبو، آرتور ۸۵، ۱۴۱
رمز ۲۰۸
رنجی (هادی پیشرفت) ۲۵۵
رنسانس ادبی ۲۶۲
رنگ، اُتو (روان‌شناس) ۳۴۳
رنگ‌های محلی ۱۳۹
رنه ولک ۶۵، ۳۳۹
رهبریِ جوانان ۹۹
رهنما، فریدون ۳۵، ۳۱۴، ۳۲۴، ۳۲۵، ۳۸۳
«روابط فرهنگی ایران و هند» (انجمن) ۲۶۲
روان‌شناختی ۱۷۱
روان‌شناسی ۲۹، ۲۰۴
روان‌شناسی جامعه نگر ۸۸
روان‌شناسی جمعیتی ۸۸
روان‌کاوی ۸۶
روایت ۲۰۸، ۲۱۲، ۲۱۴
روایت پرداز ۲۳۲
روایت‌های تاریخی ۲۱۰، ۲۱۲
روایت‌های عاشقانه‌ی ۲۲۹
روایت‌های فولکلریک ۱۳۶
روبنا ۳۰، ۷۸، ۸۲، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۲۸
روجا (نام ترانه‌های محلی نیما) ۳۴۲
روح ۷۸
روح زمان ۲۱۴، ۲۸۴، ۲۸۹
«روح مطلق» (اصطلاح هگل) ۸۴
روحیات توده‌ی مردم ۳۵
روحیات رمانتیک ۲۲۳
رودکی ۲۵۸، ۲۶۴
روس ۱۲۶، ۱۸۲، ۲۱۴، ۲۳۴، ۳۳۹، ۳۴۴
روسو، ژان ژاک ۸۴، ۱۲۰، ۱۹۰، ۳۳۸
روش انتقادی ۱۸۳
روش انقلابی ۱۰۶
روشنفکر ۱۶۰
روم ۱۹۰
رویایی، یدالله ۳۴
ریبو ۲۰۴
ریپکا، یان ۲۲۹
ریحان، یحیی ۱۸، ۹۶، ۱۱۹، ۱۷۷، ۳۱۳، ۳۴۶
ریگ‌ودا ۳۴۵
زادالمسافرین ۳۷۲
زبان ۹۶، ۱۰۸، ۲۰۸، ۲۳۰، ۲۶۷، ۲۷۹
«زبان آزاد» (روزنامه) ۱۷۹
زبان رمزی افسانه‌ها ۳۴۴، ۳۹۰
زبان روز ۲۵۴
زبان روسی ۱۹۰
زبان شعر ۷۲
زبان طبری ۲۶۹
زبان فارسی ۲۸، ۱۶۰، ۱۶۱، ۲۰۵، ۲۰۶
زبان فرانسه ۱۵۴
زبان و بیانی قدمایی ۲۲۷
زجل ۱۴۶
زرتشتی (دین) ۳۴۱
زرین کوب، عبدالحسین ۱۶۱
زلالی خوانساری ۲۵۴، ۲۶۲، ۲۶۳
زمان ۸۳، ۱۳۶
زمان و مکان نامتعین ۲۰۸
زمان‌مند ۶۹
زمزمه‌ها ۳۷۹
«زمستان» (شعر جعفر خامنه‌ای) ۲۸۹

www.tabarestan.info تبرستان

زندقه ۲۲۱
زندگی خواب‌ها ۱۳۵
زندگینامه‌ی پیر معارف رشدیه ۳۵۲
زنده به گور ۱۳۶
زندوهومن یسن و کارنامه‌ی اردشیر پاپکان ۳۸۰، ۳۹۱
زهرمارالدوله (شخصیت) ۱۹۷
ژکری، محمد ۳۵
زیباشناختی ۱۵۹، ۱۶۶، ۲۰۶، ۲۰۷
زیباشناسی ۳۳۸
زیباشناسی در هنر و طبیعت ۳۳۸
زیبایی: بحثی در مبانی هنر ۳۳۸
زیربنا ۳۰، ۷۸، ۸۲، ۹۲، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۲۸، ۳۴۲
ژاپن ۳۰، ۹۰، ۱۵۱، ۱۵۲
ژاپنی ۱۳۹، ۱۵۲
ژانرها ۵۸
ژنت، ژرار ۹۵
ژوکوفسکی ۲۲۲
ساحت‌های زبانی ـ بیانی ۲۴۴
ساخت و بافت ۲۱۵
ساختار ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۶۴، ۲۳۳، ۲۷۲، ۲۷۹، ۲۹۱
ساختار حکومت در روزگار عنصری ۲۱۸
ساختار زبان محاوره ۲۶۶
ساختار منسجم قالب رباعی ۲۲۵
ساختارهای سیاسی ـ اقتصادی ۷۱
ساختمند ۲۲۶
ساده‌گویی ۲۵۲
ساده‌نویسی ۱۷۴، ۱۹۴
ساده‌نویسی نثر قدما ۳۷
ساربان ۳۹، ۳۴۰، ۳۹۵
سارتر، ژان پل ۱۳۶
ساری ۱۱۷
«سال نو» ۸۰
سامانیان ۲۱۸، ۳۰۵، ۳۶۶
سانسکریت ۳۴۵
سایه ← ابتهاج، هوشنگ
سبعه‌سرایی ۲۲۹
سبک ۹۵، ۹۷، ۱۰۱، ۲۵۸، ۲۶۹
سبک آذربایجانی ۱۵۹
سبک بازگشت ۲۶۰
سبک خاقانی ۲۶۹
سبک خراسانی ۱۵۹، ۲۱۸
سبک شناسی شعر ۳۶۸
سبک عراقی ۲۵۵، ۲۵۸، ۲۵۹، ۲۶۵
سبک عنصری ۱۰۱
سبک نظامی ۲۳۳
سبک هندی ۱۲۲، ۱۳۵، ۱۵۱، ۱۶۸، ۲۰۷، ۲۳۰، ۲۵۱، ۲۵۴، ۲۵۵، ۲۵۶، ۲۵۷، ۲۵۸، ۲۵۹، ۲۶۰، ۲۶۱، ۲۶۳، ۲۶۵، ۲۶۶، ۲۶۸، ۲۷۰، ۲۸۳
سبک و اسلوب ۲۱۵
سبک‌شناسی ۲۶۲
سبک‌های پیشینِ شعر فارسی ۱۵۹، ۲۶۲
سپهری، سهراب ۱۳۵، ۱۶۰، ۱۷۲، ۲۳۱
سپهسالار (مشیرالدوله) ۱۲۷
«سپید و سیاه» (مجله) ۳۵
ستار (شخصیت) ۱۸۹
«ستاره‌ی سرخ» (نشریه) ۳۳۸
«ستاره‌ی صبح» ۹۶، ۳۴۶
ستاری، جلال ۳۴۴، ۳۹۰
ستّه‌سرایی ۲۲۹
ستیُ النساء بیگم ۲۶۸
سحاب اصفهانی ۲۵۵
«سحر به بانگ جنون» ۲۲۶
سخن (انتشارات) ۳۴۰، ۳۸۹، ۳۹۱، ۳۹۲، ۳۹۵
سخن سعدی ۲۴۱
سخن‌سنجی ۱۵۳
سده‌ی بیستم ۱۷۲
سده‌ی چهاردهم ۲۵۷
«سرباز فولادین» ۱۰۵، ۱۱۳
سرخوش (تذکره‌نویس) ۲۵۶
سردار سپه ← رضاخان
«سردارته» ۱۹۲
سرعت ۹۰
سرقت ادبی ۶۳
«سرگذشتِ تأثرآورِ شاعر» ۲۹۵، ۲۹۹
سرمایه‌داری ۱۴۳
سره‌گرایی ۲۱۵
سره‌گرایی‌های افراطی ۲۰۵
«سرود کبوتر» ۲۸۵، ۲۸۷
«سرود مردی که خودش را کشت» ۶۷، ۳۲۲
سروده‌های مذهبی ۲۰۳
سروده‌های مسعود فرزاد ۳۴۶
سروش اصفهانی ۱۸۴، ۱۸۵، ۱۹۳، ۲۶۰
سروش، نصرالله ۲۴۱
سعدی، شیخ افصح‌الدین ۵۸، ۶۸، ۹۹، ۱۰۳، ۱۲۲، ۱۶۰، ۱۶۷، ۱۷۲، ۱۷۹، ۱۸۳، ۱۸۹، ۱۹۰، ۱۹۲، ۱۹۷، ۲۰۰، ۲۰۱، ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۱۷، ۲۲۸، ۲۳۰، ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۴۱، ۲۴۴، ۲۴۵، ۲۴۶، ۲۴۸، ۲۵۱، ۲۵۲، ۲۵۸، ۲۷۱، ۲۹۷، ۳۰۲، ۳۰۵، ۳۵۴، ۳۷۲، ۳۷۳، ۳۷۴، ۳۸۷، ۳۹۰، ۳۹۱، ۳۹۲، ۳۹۷
سفرنامه‌نویسان ۳۳۹
سفرنامه‌نویسی ۳۵
سفرنامه‌ی ابراهیم بیگ ۱۹۴
سفرنامه‌ی ناصرخسرو علوی ۳۷
سفرنامه‌ی نیما ۱۴۲، ۳۳۹، ۳۵۵، ۳۵۹، ۳۶۱، ۳۷۲، ۳۹۹
سفینه‌ی طالبی ۱۲۰
سکته‌ی وزنی ۱۸۶
سگ ولگرد ۱۳۷
سگیه سرایی ۲۵۳
سلامان و ابسال ۳۷۷
سلجوقیان ۱۸۶، ۳۰۵
سلوکیان ۱۲۶
سلیقه ۱۹۷، ۲۰۸
سلینجر، ج. د. ۳۴۱
سمبولیسم ۲۲، ۸۵، ۹۰، ۱۲۸، ۱۳۴، ۱۴۲، ۱۷۱، ۲۷۰
سمبولیسم اجتماعی ۲۳، ۸۵، ۱۰۴، ۱۴۱، ۱۴۲، ۲۴۷، ۳۰۳
سمبولیسم جامعه‌گرای آمریکایی ۹۰
سمبولیسم اروپایی و آمریکایی ۱۴۱، ۱۵۰
سمبولیسمِ ذهنیت‌گرای اروپایی ۲۳
«سمفونی چهارم بتهوون» ۱۳۳
سنایی، ابوالمجد مجدودبن‌آدم ۸۶، ۱۶۰، ۱۹۹، ۲۰۹، ۲۱۵، ۲۲۳، ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۳۲، ۲۳۸، ۲۴۱، ۲۴۸، ۲۵۲، ۲۶۱، ۳۰۵، ۳۱۸، ۳۶۷، ۳۹۴، ۳۹۵
سنت ۵۹، ۱۰۸، ۱۳۱، ۱۳۴، ۱۳۵، ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۶۴، ۱۷۹، ۲۲۵، ۲۹۶، ۳۱۸، ۳۸۹
سنت ادبی ۹۵، ۱۵۸
سنت شعری ۱۵۱، ۲۸۳
سنت شکنی ۱۵۸
سنت‌ستیز ۲۰۷
سنت‌گرا ۱۵۹
سنت‌گرایان ۱۱۴، ۲۱۷، ۲۳۶
سنت‌گرایان مقلّد ۱۳۰

www.tabarestan.info تبرستان

سنت‌گرایان نسبتاً خلاّق ۱۳۰، ۲۸۴
سنت‌های بومی و شرقی ۷۶، ۱۰۸، ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۴۱
سنت‌های تاریخی ـ فرهنگی ۵۳، ۱۲۷
سنت‌های شعر فارسی ۱۴۹، ۱۵۱، ۱۵۹، ۱۶۶
سنجر سلجوقی ۲۳۵
«سه تابلوی مریم» ۲۹۷، ۲۹۸، ۲۹۹، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۰۴، ۳۶۱ ← ایدئال
سه قطره خون ۱۳۷
سه مکتوب ۱۹۶
سهروردی، شیخ شهاب‌الدین عمر ۲۴۴
سهولتِ در عین امتناع ۲۴۷
سهیلی، مهدی ۳۴
سوادکوه ۱۷۵
سوانح عمر ۳۵۲
سوبژکتیو ۶۸، ۱۴۱
سوررئالیسم ۹۰، ۱۰۷
«سوسمارالدوله» ۱۹۷
«سوسیال دموکرات‌های قفقاز» (حزب) ۱۹۰
سوسیالیستی ۱۱۴، ۱۶۵، ۱۷۱، ۲۰۶، ۲۱۹، ۳۳۷، ۳۷۰، ۳۷۲
سوسیالیسم ، ۲۱، ۲۳، ۶۸، ۸۶، ۹۸، ۹۹، ۱۴۲، ۳۴۲
سیاح، فاطمه ۲۰۶
سیاحت‌نامه‌ی ابراهیم بیگ ۱۸۰، ۳۶۴
«سیاحی گوید» ۱۹۵
سیاست ۱۹۶
سیاست طالبی ۱۹۲
«سیب ترش» ۹۶، ۳۴۶
سید ابراهیم ۳۹، ۱۷۶
سید احمد لاهیجی ۱۶۹
سید جمال‌الدین اسدآبادی ۱۹۵، ۱۹۶
سیستم ۲۴۲
سیسرون ۵۸
سیفِ فرغانی ۲۳۲
سینما ۲۰۹
سینمای دهه‌های اخیر ۱۴۱
شاتوبریان، فرانسوا ۳۳۸
شازده احتجاب ۱۴۱
شاطر عباس صبوحی ۲۵۵
شاعر ـ مبارز ـ سیاست مدار ۷۷
شاعر امروز ۱۶۲
شاعر آینه‌ها ۲۷۳، ۳۷۶، ۳۷۷، ۳۷۹، ۳۹۳
شاعرِ سیاسی ـ اجتماعی ۷۷
شاعرِ طوس ← فردوسی
شاعرِ مردم گرا ۷۰
شاعرِ معروف نشابوری ← خیّام
شاعرِ ناقد ۶۵
شاعرانِ ایرانی ۱۴۹
شاعرانِ بومی سرای مازندران ۲۷۰
شاعران رئالیست ۲۳۰
شاعران رده‌ی دومِ تاریخِ شعرِ فارسی ۲۲۸
شاعران سبک بینابین ۲۳۱
شاعرانِ عارف ۸۷، ۲۴۵، ۳۰۵
شاعرانِ عصر مشروطه ۱۵۹
شاعران قرون ۶-۴، ۲۸۴
شاعرانِ کهنسال ۲۳۶
شاعرانِ گذشته ۱۶۹
شاعرانِ گمنام محلی ۱۶۹
شاعران مداح ۲۱۷
شاعران مشروطه ۷۶
شاعران معاصر ۳۴۶
شاعریِ توأم با داوری و نظریه‌پردازی ۶۵
شاملو، احمد ۱۸، ۲۳، ۳۴، ۳۵، ۵۱، ۶۳،

۶۶، ۶۷، ۱۰۸، ۱۱۱، ۱۴۴، ۱۴۶، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۴، ۲۱۲، ۲۲۶، ۲۳۱
شأنی تکلّو ۲۶۲
شاه اسماعیل ۱۸۵
شاه شهید ← ناصرالدین‌شاه
شاه قاسم انوار ۳۰۵
شاه نعمت‌الله ولی ۳۰۵
شاهرودی، اسماعیل ۲۶، ۳۴، ۳۱۵، ۳۱۶، ۳۸۲
شاهکارهای نثر فارسی ۳۷۷
شاهنامه ۵۸، ۸۵، ۱۳۶، ۱۶۵، ۱۶۷، ۱۸۳، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۰۸، ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۱۵، ۲۳۰، ۲۳۲، ۲۳۴، ۲۷۸، ۳۲۷، ۳۲۹، ۳۴۷، ۳۶۷، ۳۶۸، ۳۶۹، ۳۷۳، ۳۷۴، ۳۷۷، ۳۸۷، ۳۹۲، ۳۹۵، ۳۹۶، ۳۹۸
شاهنامه پژوهی ۲۰۶
شب در کافه ۱۵۲
شبلی نعمانی ۲۶۳، ۲۶۴، ۲۶۵
شبه قاره ۲۶۴
شخصیت شعری ۲۴۷
شخصیت فکری ۱۶۹
شخصیت‌پردازی ۱۳۶، ۲۱۴
شراگیم ۱۸
شرایط اقتصادی و مادی ۱۰۲
شرایط تاریخی شکل‌گیری گونه‌ها ۶۹
شرایط تاریخی و اجتماعی ۲۲۳
شرایط تاریخی و بومی ۱۴۱
شرح حال شیخ بزرگوار سعدی ۲۴۱
شرف جهان قزوینی ۲۵۲، ۲۵۳
شرفنامه ۱۷۱، ۲۲۹
«شرق» (مجله) ۱۳۷، ۱۳۹، ۲۵۷
شعر اروپایی ۱۴۷، ۱۴۹
شعر آزاد ۹۴، ۱۰۰، ۱۰۸، ۱۷۸، ۲۷۶
«شعر آسان» (اصطلاح نیمایی) ۲۰۷
شعر العجم ۲۶۴، ۳۶۸، ۳۹۲
«شعر امروز ادامه‌ی منطقی شعر دیروز نیست» ۱۵۹
«شعر انگور» ۶۷
شعر بازگشت ۲۸۹
شعر تمثیلی ۳۸
«شعر چیست؟» ۴۵
شعر حماسی ۲۱۲، ۲۳۱
شعر خاقانی ۲۶۹
شعر دیروز ۱۶۵
شعر روایی ۲۰۸، ۲۰۹، ۲۱۲، ۲۲۵، ۲۹۹، ۳۰۹، ۳۱۴، ۳۳۴، ۳۳۵
شعر سبک هندی ۲۷۱، ۲۷۲
شعر سپید ۱۰۸، ۱۴۴، ۲۷۶
شعر سنتی ۱۱۴، ۱۳۵
شعر شاعرپسند ۲۴۵
شعر عصر مشروطه ۹۶، ۱۴۶، ۱۷۸، ۱۸۱، ۱۹۷
شعر عهد صفویه ۲۶۰
شعر غرب ۱۴۶، ۱۴۸، ۱۴۹
شعر غنایی ۲۹۴
شعر فارسی ۱۴۹، ۱۶۲
شعر فرانسه ۱۴۹، ۲۳۰
شعر قرن ششم ۲۳۱
شعر کودک ۱۲۴
شعر گذشته ۱۰۷، ۱۵۹، ۱۶۰، ۲۰۱، ۲۲۶، ۲۸۴
شعر مترقی ۲۰۷
شعر محتواگرایانه ۲۵۱
شعر مشکل ۲۷۱
شعر معاصر ۹۶، ۱۱۰، ۱۱۵، ۱۶۰
شعر نمایشی ۱۶۲، ۱۹۷، ۲۹۸، ۲۹۹
شعر نیمایی ۱۳۵، ۱۴۶

www.tabarestan.info تبرستان

شعر هجایی ۱۴۹، ۲۷۶
شعر هجایی فرانسوی و روسی ۱۴۷
شعر و شاعری ۳۰۱، ۳۰۵، ۳۱۲، ۳۱۳، ۳۲۳، ۳۴۰، ۳۴۲، ۳۴۹، ۳۶۱، ۳۸۸
شعر و فلسفه ۲۶۰
شعر و نثر اروپایی ۲۸۵
شعرالعجم ۲۲۹، ۲۶۳
شعرای آلمان ۱۹۳
شعرای قدیم ۱۰۹
شعرای متوسط و گمنام ۲۴۶
شعرشناسی ۲۶۳
شعرهای روایی ۲۲۶
شعرهای کوتاه ۱۰۶، ۳۳۵
«شعری که زندگی است» ۶۷
شعله‌ای پرده را برگرفت و ابلیس درون آمد ۳۸۲
شعور تاریخی ۱۲۷
شفاء ۳۵۸
شفایی (شاعر) ۲۶۳
«شفق سرخ» (مجله) ۱۷۵
«شفق» (مجله) ۱۲۲
شفیعی کدکنی، محمدرضا ۱۵، ۶۶، ۶۷، ۱۳۵، ۲۲۶، ۲۷۳، ۳۳۹، ۳۵۷، ۳۷۶، ۳۷۷، ۳۷۹، ۳۹۲، ۳۹۵
شکر (معشوقه‌ی خسروپرویز) ۲۳۵
شکسپیر ۱۳۳، ۱۵۵
شکست انقلاب مشروطه ۲۷۸
شکل ۱۶۲، ۲۲۲، ۳۴۵
شکل اجتماعی ۱۳۳
شکل زندگی ۲۳، ۲۷، ۷۵، ۸۰، ۹۲، ۱۰۴، ۲۰۳، ۳۱۳، ۳۴۲
شکل شعر عنصری ۲۱۸
شکل مکتوب شعر اروپایی ۱۴۹
شکل‌های قدیم ۱۶۲
شگردهای بلاغیِ شعرِ سبکِ خراسانی ۲۳۱
شگردهای بلاغی و روایی ۲۳۴
شگردهای بیانی ۱۶۲
شگردهای شعری ۲۲۵
شلینگ ۸۸، ۸۹، ۳۴۴
شمال ۲۶۸
شمس الشعرا ← سروش اصفهانی
شمس کسمایی ۱۰۳، ۱۴۶، ۱۷۸، ۲۷۶، ۲۸۹
شمس مغربی (محمدبن عزیزالدین تبریزی) ۲۵۱، ۳۰۵
شمیسا، سیروس ۱۵
شناسایی سعدی ۲۴۱
شهرهای بازودار ۳۴۳
شهری، عباس ۳۴۶
شهریار، محمدحسین ۱۸، ۲۵، ۳۴، ۶۶، ۹۵، ۱۳۰، ۲۴۲، ۲۷۷، ۲۸۰، ۲۸۴
شهنشاه‌نامه ۲۱۴، ۲۷۸
«شهید گمنام» ۱۱۳
شوروی ۳۳۷
شوکت بخاری ۲۶۴، ۲۶۵
شیبانی، فتح‌الله خان ۹۶، ۱۵۴، ۲۶۰، ۲۸۳
شیبانی، منوچهر ۲۶، ۱۹۲، ۲۷۶، ۳۱۴، ۳۱۶، ۳۳۷
شیخ نعمت‌الله ولی ۲۵۱
شیخیگری ۳۶۳
شیخیّه ۱۸۶
«شیر» ۱۶۵، ۲۱۵
شیرین ۲۳۵
شیلر، فریدریش ۸۳
شین پرتو (علی شیرازپور) ۱۹، ۳۴، ۵۱، ۶۳، ۹۲، ۳۱۴، ۳۱۶، ۳۳۷
شیوه ۲۱۸، ۲۲۶

شیوه‌های تولید ۳۰
شیوه‌های غربی ۱۴۱
شیوه‌ی پندو اندرزی ۲۲۶
شیوه‌ی تخیل ۲۳۳
شیوه‌ی سمبولیستی ۲۳۳
شیوه‌ی کهن ۱۹۳
شیوه‌ی نیمایی ۶۳
صائب تبریزی، میرزامحمدعلی ۶۶، ۱۵۹، ۱۶۰، ۲۲۸، ۲۵۳، ۲۵۴، ۲۵۵، ۲۵۶، ۲۵۷، ۲۵۸، ۲۵۹، ۲۶۰، ۲۶۳، ۲۶۴، ۲۷۲
صابر، علی‌اکبر ۱۷۸، ۲۷۴، ۲۸۲
صاحب الزمانی، ناصرالدین ۳۴۴
صادقی بیگ افشار (نقاش عهد صفوی) ۲۵۳
صبا، ابوالحسن ۳۴
صبحی مهتدی ۳۴
صبغه‌ی ترجمه‌ای ۱۴۱
صبغه‌ی تمثیلی ۲۲۶
صبغه‌ی محلی ۱۳۸
صبغه‌ی وطنی ۱۹۰
صد خطابه ۱۹۶
صد درس (اثر رشدیّه) ۳۵۲
صدای حیرت بیدار ۱۲، ۱۴۶، ۱۶۱، ۲۷۶، ۲۸۷، ۳۲۵، ۳۲۷، ۳۲۹، ۳۵۳، ۳۵۶، ۳۷۹، ۳۸۷
صدر مشروطه ۲۴۱
صفا، ذبیح‌الله ۲۸، ۳۴، ۵۵، ۱۶۳، ۱۷۸، ۳۰۱
صَفَر (شخصیت) ۱۸۸
صفویه ۱۳۲، ۱۸۵، ۱۸۷، ۲۵۲، ۲۵۳، ۲۵۵، ۲۶۹
صفی‌علیشاه ۲۴۶
صناعت غربی ۱۳۷
صنعت ۱۶۷، ۳۰۰، ۳۶۸
صنعتی‌زاده‌ی کرمانی، عبدالحسین ۲۱۴، ۲۷۰
صنف ۲۲، ۸۰، ۲۳۱
صهبا، ابراهیم ۶۷
«صور اسرافیل» ۳۴۵
صور خیال ۳۷۶، ۳۷۹، ۳۹۳
صورتگر، لطفعلی ۱۵۳
صوفی‌های قدیم ۱۱۰
ضحاک ۲۱۲
ضرب‌المثل ۱۹۷
ضرب‌المثل‌های فارسی ۱۴۲
ضرورت‌های تاریخی ۲۳۹
ضرورت‌های سیاسی ـ اجتماعی ۲۷۹
ضیاءپور، جلیل ۳۵
طالب آملی ۱۶۹، ۲۶۳، ۲۶۸، ۲۶۹
طالب و زهره ۲۶۸
«طالبا» (آواز محلی مازندرانی) ۲۶۸
طالبوف، حاج عبدالرحیم ۱۲۰، ۱۲۷، ۱۸۰، ۱۹۴، ۲۳۹، ۲۷۴
طاهباز، سیروس ۱۴۶
طاهباز، سیروس ۲۵، ۲۶، ۳۱، ۳۳، ۳۹، ۳۳۹، ۳۴۵، ۳۶۰، ۳۷۱، ۳۸۳، ۳۸۸، ۳۹۴، ۳۹۷، ۳۹۹، ۴۰۰
طباطبایی، سید محمد ۱۲۷
طبری، احسان ۱۸، ۳۴، ۵۱، ۱۰۳، ۱۴۳، ۳۴۴، ۳۶۳
طبقه ۲۲، ۸۰
طبقه‌ی سوم ۲۷۴
طبقه‌ی زحمت کش ۸۰
طبیعت ۲۱۹، ۲۳۴، ۲۹۹، ۳۰۰، ۳۰۴، ۳۰۸، ۳۰۹، ۳۴۰، ۳۴۱، ۳۴۲، ۳۶۷، ۳۸۰
طبیعت کلام ۶۹

www.ebarestan.info تبرستان

طبیعت گرایی ۲۱۸
طبیعت نثر فارسی ۱۹۴
طبیعت وزن ۱۳۵
طرب‌خانه ۲۲۰
طرح و تکنیک ۱۶۱
طرز ۱۵۳، ۱۶۱، ۱۶۴، ۱۶۶، ۲۹۷، ۲۹۹، ۳۰۱، ۳۰۷، ۳۲۲، ۳۳۱، ۳۴۲، ۳۸۰
طرز بیان ۲۵۸
طرز تفکر مادی ۸۲
طرز خیال ۲۵۸
طرز شعر مغرب ۱۵۲
طرز صنعتی قدیم ۱۶۴
طرز کار ۲۳، ۶۹، ۹۴، ۱۰۹، ۱۵۱، ۱۵۳
طرز کار آثار شرقی ۶۹
طرز و تکنیک غربی ۱۵۷
طلا در مس ۲۸۴، ۳۵۳، ۳۸۸
طلبات بدنی (اصطلاح روانکاوی) ۸۶، ۲۳۸
طهران ۲۸، ۱۸۸
طهرانی، حسین ۷۲
طوس ۱۸۴
«طوفان» (نشریه) ۱۷۵
ظرفیت‌های بیانی ۲۳۰
«ظهر» ۹۵
ظهوری ترشیزی ۲۶۳
ظهیر فاریابی ۱۹۹، ۲۱۵، ۲۳۱، ۲۶۵، ۲۶۹
عابدی، سیدامیرحسن (محقق هندی) ۱۸
عابدی، محمود ۱۵
عارف قزوینی، ابوالقاسم ۲۰، ۱۱۳، ۱۳۰، ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۷۸، ۲۰۵، ۲۴۱، ۲۷۶، ۲۷۷، ۲۷۸، ۲۷۹، ۲۸۰، ۲۸۱، ۲۸۲، ۲۹۳، ۲۹۷، ۳۰۳، ۳۰۶، ۳۱۳، ۳۴۹، ۳۵۰، ۳۵۵، ۳۸۲، ۳۹۴
«عارفنامه» ۱۷۸
عاشق اصفهانی ۲۵۴
«عاشقانه» ۱۳۶
عالیه جهانگیر (همسر نیما) ۱۸، ۲۱، ۳۵
عامه‌پسندی ۲۵۴، ۲۵۵، ۲۵۸
عبرت نائینی ۲۵۸
عثمانی ۲۹۴
عراقی، فخرالدین ۱۹۹، ۲۴۶
عرب ۱۴۴
عرفان ۴۴، ۱۶۰، ۱۹۸، ۲۰۹، ۲۴۶، ۲۵۲، ۲۶۰، ۳۰۵، ۳۱۱، ۳۳۹، ۳۸۶
عرفی شیرازی ۲۵۳، ۲۶۰، ۲۶۳
عروض نیمایی ۱۶۰، ۲۷۶
عشق ۲۳۷، ۲۴۶
عشق زمینی ۲۶۶، ۳۰۵
عشق شاعرانه ۲۴۶
عشق عارفانه ۲۴۵
عشقی، میرزاده ۲۰، ۶۶، ۷۶، ۷۷، ۹۶، ۱۱۳، ۱۳۰، ۱۶۵، ۱۶۶، ۱۷۳، ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۷۸، ۲۰۵، ۲۱۷، ۲۶۶، ۲۷۴، ۲۷۶، ۲۷۷، ۲۷۸، ۲۷۹، ۲۸۰، ۲۹۳، ۲۹۴، ۲۹۵، ۲۹۶، ۲۹۷، ۲۹۸، ۲۹۹، ۳۰۰، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۰۳، ۳۰۴، ۳۰۶، ۳۱۳، ۳۱۸، ۳۴۶، ۳۴۹، ۳۶۱، ۳۹۴
عصر بازگشت ۲۵۷، ۲۸۴
عصر پهلوانی ۲۱۰
عصر پهلوی ۱۳۰، ۲۴۰
عصر پهلوی دوم ۳۲
عصر تیموری ۲۵۲
عصر رمانتیک‌ها ۳۱
عصر ساسانی ۲۱۲
عصر سلجوقی ۲۰۵
عصر شاه عباس اول ۲۵۸
عصر صفوی ۲۶۰، ۲۶۲

عصر غزنویان ۲۰۵
عصر قاجار ۹۶، ۱۸۱، ۱۸۷، ۱۹۱، ۱۹۵، ۱۹۷، ۲۰۶، ۲۶۷، ۲۶۸
عصر مدرن ۱۶۲
عصر مشروطه ۱۰۵، ۱۷۱، ۱۷۳، ۱۸۰، ۱۹۰، ۱۹۵، ۱۹۷، ۲۳۹، ۲۵۷، ۲۷۴، ۲۷۸
عصر ناصری ۱۲۷
عصیانگری خیام ۲۲۳
عطا و لقای نیما یوشیج ۳۴۸، ۳۷۶، ۳۸۷
عطار نیشابوری، فریدالدین ۵۴، ۶۶، ۸۶، ۸۷، ۱۶۰، ۲۰۹، ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۸، ۲۵۱، ۳۰۵، ۳۱۰، ۳۴۰، ۳۶۷، ۳۹۵
عقاید فلسفی ابوالعلاء فیلسوف معرّه ۲۲۲
«عقده‌ی الکترا» (اصطلاح روانکاوی) ۳۴۳
«عقده‌ی اودیپ» (اصطلاح روانکاوی) ۱۷۲، ۳۴۳
«عقده‌ی پدرکشی» (اصطلاح روانکاوی) ۳۴۴، ۳۵۹
«عقده‌ی پسرکشی» (اصطلاح روانکاوی) ۳۴۴، ۳۵۹
«عقده‌ی حقارت» (اصطلاح روانکاوی) ۸۸
عقل فلسفی ۴۳
عقل هنری ۴۳
«عقوبت» ۳۸
«عقیده‌ی ژان ژاک روسو» ۱۲۱
علل اجتماعی ادبیات معاصر غرب ۳۳۷
علل عمومی بحران اقتصادی دنیا ۲۲
علم ۵۴
علم الادیان ۱۹۶
علم الروح ۷۰، ۱۰۱، ۱۱۱
علم قوافی ۱۶۴
علم‌التربیه ۱۱۷
علم‌الروح ۳۵
علمای بدیع ۲۲۲
علوم بلاغی ۲۳۵
علوی، بزرگ ۳۴، ۱۰۱
علوی، پرتو ۲۷۵
علی (ع) ۱۹۵
علیزاده، حمید ۳۴۴، ۳۹۵
عماد خراسانی ۳۴
عمق ۲۴۵
عمل ۴۷، ۴۹، ۵۰، ۵۳
عمل شعری ۴۸، ۸۵
عمل‌گرایانه ۱۰۷، ۱۱۴
عمل‌گرایی سعدی ۲۴۳
«عمو رجب» ۳۸
عناصر شکلی ۲۰۷
عنصری ۷۱، ۱۶۷، ۱۹۰، ۲۰۱، ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۱۵، ۲۱۷، ۲۱۸، ۲۱۹
عهد قاجار ۱۵۹، ۲۸۴
عوارف المعارف ۲۴۴
عواطف اجتماعی ۲۱۶
عوام ۵۶، ۲۷۴
عید خون گرفتن ۲۹۵، ۳۰۲، ۳۵۰
«عید خون» ۳۰۴
عیسی (ع) ۲۱۵
عین‌القضاة همدانی ۸۷
عینیت ۱۸۳، ۲۱۴
عینیت‌گرایی ۳۸، ۶۹، ۷۱، ۸۹، ۱۳۶، ۱۴۲، ۱۹۴، ۲۵۲
غائله‌ی آذربایجان ۱۹
غالب دهلوی ۲۵۵
«غراب» ۸۲، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۳۴، ۲۳۳، ۲۷۰، ۳۰۲

www.tabarestan.info تبرستان

غرایز جنسی (اصطلاح روانشناسی) ۸۶، ۲۳۸
غرب ۱۰۳، ۱۲۸، ۱۳۷، ۱۳۹، ۱۴۲، ۱۵۰، ۱۵۱، ۱۵۴، ۱۷۳، ۱۸۱، ۲۷۵
غربزدگی ۳۵۶، ۳۸۶
غریب ۲۶۲، ۲۹۷، ۳۲۳، ۳۲۶، ۳۴۰، ۳۹۵
غریب، غلامحسین ۳۵، ۳۹، ۳۴۰
غریزه‌ی جنسی ۳۴۳
غزالی ۹۹، ۱۳۳، ۱۶۵، ۱۷۱
غـــزل ۵۹، ۱۳۴، ۱۳۵، ۱۹۰، ۲۲۵، ۲۴۷، ۲۵۶، ۲۷۲
غزل حافظ ۱۰۱، ۲۷۲
غزل عرفانی ۲۶۳
غزلسرایی ۱۸۱
غزل‌های رئالیست ۲۷۱
غزل‌های سبک هندی ۲۷۱، ۲۷۲
غزل‌های سعدی ۳۷۲، ۳۷۴، ۳۹۲
غزل‌های محتشم ۲۶۶
غزل‌های مولوی ۵۸
غزلواره‌های شکسپیر ۵۸
غزلیات سعدی ۲۴۰
غزلیات شمس ۱۸۳، ۳۴۰، ۳۵۴، ۳۵۸
غزلیات و رباعیات ۳۷۸
غزنویان ۱۸۶، ۲۱۸، ۳۰۵
غضایری ۷۱، ۱۶۰
غنایی ۱۹۷، ۲۹۹، ۳۶۸
غنی، قاسم ۲۲۰، ۲۲۱
غنی‌زاده، محمود ۲۶۸
غنیمت پنجابی ۲۵۵
غوکان ۶۴
غیاث‌اللغات ۳۴۲، ۳۹۱
غیر ارگانیک ۱۵۴
فئودالیسم ۸۲، ۱۰۴، ۱۲۹، ۱۳۳
فارسی شکر است ۱۹۷
فاضل خان گَروسی ۲۷۸
فانتزی ۸۱، ۱۳۱، ۱۶۵
فانی ← علیشیر نوایی
فایده‌ی اثر هنری ۱۹۸
فتحعلی شاه قاجار ۱۲۷، ۲۵۴
فتحعلیشاه قاجار ۲۱۴
فتوحی، محمود ۱۵
فتیشیسم ۳۴۳
فخامت زبانی ۲۱۵
فرات، عباس ۱۳۰، ۲۸۳، ۲۸۴
«فراداستان» meta fiction ۳۴۰
«فرامن» super ego ۸۷
فرانسه ۹۰، ۱۴۴، ۱۶۱، ۲۹۴، ۳۲۴، ۳۳۸، ۳۴۵، ۳۵۶، ۳۸۳
فرآیند آفرینش شعر ۵۷
فرایند تأثیرپذیری ۱۵۴
فرخزاد، فروغ ۵۸، ۱۳۶، ۲۳۱، ۲۴۰، ۲۴۱
فرخـی سیستانی ۷۱، ۱۹۹، ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۷۱، ۳۰۵، ۳۶۶، ۳۷۰، ۳۹۵
فرخـی یـزدی ۲۰، ۷۶، ۷۷، ۱۱۳، ۱۳۰، ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۷۸، ۲۷۹، ۲۸۴، ۲۹۳
فردوسی ۶۸، ۸۴، ۱۶۰، ۱۸۲، ۱۸۴، ۱۹۰، ۱۹۸، ۲۰۰، ۲۰۱، ۲۰۴، ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۱۰، ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۱۷، ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۳۴، ۲۳۵، ۲۴۰، ۲۵۸، ۲۷۱، ۲۷۸
فردیت ۳۱، ۹۹، ۱۱۵
فردید، احمد ۳۳۹
فرزاد، عبدالحسین ۱۵
فرزاد، مسعود ۹۶، ۱۰۱، ۲۷۶
فرزانه، م. ف. ۳۴۳
فُرس ۱۸۵، ۱۸۷
«فرقه‌ی کج‌بینان» ۱۹۵
فـــرم ۸۰، ۹۴، ۱۰۹، ۱۴۶، ۱۴۸، ۱۵۱، ۱۵۳، ۱۵۸، ۱۹۸، ۲۱۲، ۲۲۵، ۲۳۵، ۳۰۱
فرمِ درونی ۲۷۲
فرم شعر ۱۰۸
فرم شعر غربی ۱۵۰
فرم موسیقایی ۲۷۹
فرم و تکنیک ۲۶
فرماسیون اجتماعی ۱۰۴
فرمان مشروطیت ۱۹۳
فرماندهیِ خداوندِ جنگ سپهبد فردوسی ۳۶۷
فرم‌های اصیل و رسمی ۷۷
فرم‌های بومی ۱۳۸، ۱۵۱
فرم‌های شعر غربی ۱۳۱
فرم‌های قدیم ۱۴۶
فرنگ، فرنگستان ۱۴۳، ۱۴۴، ۱۴۸، ۱۹۷
فرنگی مآب ۱۴۲
فرهنگ ۱۱۴، ۱۱۵
فرهنگ ایرانی ۱۵۸
فرهنگ بومی ۲۶۹
فرهنگ عمومی ۱۱۶
فرهنگ غرب ۱۴۳، ۱۶۸
فرهنگ معین ۳۶۳
فرهنگ ملی و بومی ۱۳۹
«فرهنگ نو» (مجله) ۱۴۵
«فرهنگستان زبان» ۲۱۲
فرُوخ، عمر ۲۲۲
فروزانفر، بـدیع‌الزمـان ۲۰۶، ۲۱۳، ۲۲۱، ۲۴۰
فروزانفر، بدیع‌الزمان ۳۴، ۲۱۳، ۲۶۱
فروغی ـ غنی ۲۲۰
فروم، اریک ۸۶
فروید، زیگموند ۸۶، ۸۷، ۸۸، ۸۹، ۱۷۲، ۲۳۸، ۳۴۳، ۳۴۴
فروید و فرویدیسم ۳۴۴
فشردگیِ تصاویر ۲۷۳
فصاحت ۲۴۴، ۲۴۵، ۲۴۷، ۲۶۱
فضل تقدم ۱۰۳، ۲۸۰، ۲۹۹، ۳۰۲
فعالیت‌های حسّی ۴۳
«فغان زجغد جنگ و مُرغوای او...» ۲۸۳
فقر روحیه‌ی انتقادی در فرهنگ ما ۲۴۱
فکر ۱۵۱، ۲۲۴، ۲۵۸
فکر خالص ۵۴
فکر و موضوع ۲۴۷
فکرهای متعارف ۲۲۲
فلاسفه ۸۷، ۸۹، ۲۹۴، ۳۵۸
فلاسفه‌ی مادی ۸۰
فلاماریون، کامیل ۱۹۰
فلـــسفه ۲۹، ۵۴، ۷۷، ۱۶۵، ۱۶۸، ۱۷۱، ۱۸۲، ۱۹۶، ۲۵۲
فلسفه‌ی اسلامی ۱۶۵
فلسفه‌ی جدید تاریخ ۲۸
فلسفه‌ی خیام ۲۵۸
فلسفه‌ی صنعت (فلسفه‌ی هنر) ۴۶
فلسفه‌ی محض ۴۲، ۵۴
فلسفه‌ی مضاف ۴۲
فن شعر ۳۵۹، ۳۸۷، ۳۹۸
فهم سوسیالیستی از تاریخ ۸۱
فهم فلسفی ۴۴
فوتوریسم ۸۸، ۹۰، ۱۰۷، ۱۵۰، ۳۴۴
فیاض لاهیجی ۱۵۱، ۱۶۹، ۲۷۰
فیشر ۱۸۴
فیضی دکنی ۲۶۳
«فیگارو» ۳۴۵
قائم مقام فراهانی ۱۲۷، ۱۵۴، ۱۷۸، ۱۸۱، ۲۱۵، ۲۵۵، ۲۶۸، ۲۸۳، ۲۸۴
قـاآنی، میرزاحبیـب‌الله ۱۵۴، ۱۸۳، ۱۹۲، ۱۹۸، ۲۸۳

www.tabarestan.info تبرستان

قاجاریه ۱۲۶، ۱۳۰
قاسم انوار ۲۵۱
قافیه ۲۶، ۲۹۵، ۲۹۶، ۳۱۰، ۳۱۲، ۳۳۲، ۳۴۳، ۳۴۵، ۳۷۹
قالب ۱۶۲، ۱۶۳، ۲۱۵، ۲۲۶، ۲۳۳
قالب آزاد ۲۶
قالب سنتی ۱۳۴
قالب شعری ۱۴۶، ۱۴۸
قالب کلاسیک ۲۴
قالب نیمه سنتی ۱۳۴
قانون ۱۹۵
قانون و پُلتیک ۳۴۶
قاهره ۱۹۵
«قایق» ۳۸۳
قبولِ عامه ۲۳
قدسَ (نام شخص) ۵۴
قدما ۱۶۲، ۱۶۳، ۲۳۵
قدیم ۱۳۲، ۱۴۶
قدیمی پرست ۲۱۷
قراچه داغی، میرزاجعفر ۱۸۷
قرآن کریم ۱۳۶، ۱۸۴، ۱۹۱، ۲۴۳
قرن بیستم ۱۰۴، ۱۳۱، ۱۵۰، ۱۷۰، ۱۷۲، ۱۷۵، ۱۷۹، ۲۸۸، ۳۰۰، ۳۱۸، ۳۴۴
قرن پانزدهم ۱۸۶
قرن چهاردهم ۲۵۵، ۳۰۳، ۳۶۰
قرنِ سیزدهمِ هجری ۱۳۹
قرنَ نوزدهمِ ۸۵، ۱۵۰، ۱۷۰
قرن هجدهم ۱۲۱
قرنطینه ۳۵۹
قریب، عبدالعظیم ۳۴، ۲۸۶
«قریتکا» ۱۸۲، ۱۸۳
قزوینی ۲۰۶، ۲۲۱، ۲۴۰
قصائد ۱۳۴، ۲۵۹، ۲۶۹، ۲۸۳
قصائدِ شاعرانِ قرنِ پنجم ۲۱۵
قصائد غرّای خاقانی ۴۷
قصاب کاشانی ۲۵۵
«قصابیّه» ۱۹۲
قصاید بهار ۲۷۹
قصاید ناصرخسرو ۲۳۲
«قصهَ رنگ پریده، خون سرد» ۲۰، ۴۸، ۱۰۵، ۱۳۴، ۱۳۵، ۲۰۱، ۲۶۶، ۲۶۷، ۲۶۸
قصه‌نویسی ۲۰۶
«قصیده برای انسان بهمن ماه» ۶۷
قصیده و قصیده‌سرایی ۱۹۰، ۲۰۱، ۲۱۵، ۲۲۵، ۲۳۲، ۲۸۴، ۲۸۷، ۲۸۹
قضایای اجتماعی ۲۳
قضیه ۳۴۳
قضیه‌ی حسّی ۴۳، ۵۶
«قضیه‌ی خواب راحت» ۱۲۷
«قضیه‌ی فرویدیسم» ۳۴۳
قضیه‌ی فلسفی ۴۳
قطعات آزاد ۲۲۶
قطعات تغزلی ۶۹
قطعات کوتاه ۲۲۶
قطعنامه ۳۵
قفطی (صاحب *تاریخ‌الحکماء*) ۲۲۱
قفقاز ۳۳۸
«ققنوس» ۸۲، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۳۴، ۲۰۰، ۲۱۵، ۲۳۳، ۲۷۰، ۳۰۲، ۳۰۶، ۳۲۱
«قلعه‌ی سقریم» ۱۶۵، ۲۳۳
قلمرو سعدی ۲۴۱
قم ۱۲۴
قواعد علمی ۵۶
قوافی و آرایه‌های ادبی ۱۶۲، ۲۹۱
قومیت ایرانی ۱۷۳
قیام شیخ محمد خیابانی ۱۷۵
کاتبی ترشیزی ۲۵۱، ۲۵۳، ۲۲۸

«کار شب‌پا» ۹۵
کار، فریدون ۳۵
کارکردهای سیاسی ـ اجتماعی ۱۹۸، ۲۱۱
کارنامک اردشیر بابکان ۳۸۰
کارنامه‌ی اردشیر بابکان ۳۸۰، ۳۹۷
کاستی زبانی ـ بیانی *شاهنامه* ۲۰۹
کافکا، فرانتس ۱۳۶
کالوینو، ایتالو ۳۴۱
کانت ۸۳، ۸۸، ۸۹، ۳۴۴
کاوه آهنگر ۲۱۲
«کاوه» (مجله) ۲۴۰
«کاویان» (انتشارات و چاپخانه در برلین) ۳۹، ۲۴۰
کاویانی، رضا ۳۳۸
«کبک» ۳۸
«کبوتر صلح» (مجله) ۱۴۵
«کبوتران من» ۹۶، ۲۸۷
کتاب احمد ۱۲۰، ۱۹۰، ۳۵۱، ۳۹۴
کتاب‌های خطی ۱۶۸
کتاب‌های لادبن ۳۳۷
کجور ۱۴۴
کرم ابریشم ۳۸
کریستف کلمب ۱۸۴، ۱۸۶
کریستن‌سن ۲۲۰
کریستوا، ژولیا ۹۵
کزازی، میرجلال‌الدین ۱۵
«کسب و خبر» (اصطلاح نیمایی) ۲۷
کسرایی، سیاوش ۳۵
کسروی، احمد ۱۹۸
کسمایی ۲۷۶
کشاورز صدر ۲۴۱
کشف الابیات شاهنامه ۲۱۵
کشکول ۲۴۲
کشورهای آسیای میانه ۹۰
کشورهای عربی ۳۰، ۹۰، ۱۵۱، ۲۹۴
کشورهای غربی ۱۵۴
کفایة التعلیم ۳۵۲
کفش حضرت غلمان ۱۸۸
«کَفَن سیاه» ۹۶
کل نگرانه ۸۸
کلاسیک ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۵۳، ۳۰۱، ۳۰۹، ۳۳۱
کلان روایت ۱۵۷
کلکته ۱۹۵
کلمه بندی ۲۵۸
کلیات اشعار نیما ۲۹۳، ۲۹۴، ۲۹۷، ۲۹۸، ۳۰۰، ۳۰۲، ۳۰۳، ۳۰۷، ۳۰۹، ۳۱۰، ۳۱۱، ۳۱۴، ۳۱۷، ۳۱۸، ۳۲۰، ۳۲۱، ۳۲۲، ۳۲۴، ۳۳۰، ۳۳۱، ۳۳۲، ۳۳۴، ۳۳۸، ۳۴۰، ۳۴۱، ۳۴۲، ۳۴۳، ۳۴۵، ۳۴۷، ۳۴۹، ۳۵۵، ۳۵۶، ۳۶۱، ۳۶۳، ۳۷۱، ۳۷۷، ۳۸۳، ۳۸۸، ۳۸۹، ۳۹۰، ۳۹۳، ۳۹۴، ۳۹۵، ۳۹۶، ۳۹۸، ۴۰۰، ۴۰۱
کلیات سعدی ۲۴۱، ۳۷۳
کلیات صائب تبریزی ۲۶۵
کلیت ذهنیت‌گرایانه‌ی ادب گذشته ۲۳۷
کلیسا ۱۲۹
کلیله و دمنه ۱۲۲، ۱۶۵، ۲۴۴، ۳۶۸
کلیم کاشانی ۱۵۹، ۲۵۳، ۲۵۴، ۲۶۰، ۲۶۳، ۲۶۴
کلیم کاشانی ۳۷۸
کمال خجندی ۲۵۱
کمال‌الدوله (شخصیت) ۱۸۲
کمال‌الدین اسماعیل ۲۱۵، ۲۵۸، ۲۶۵
کمالیِ اصفهانی ۲۴۰، ۲۵۸، ۲۵۹، ۲۶۰
کمالیِ، حیدرعلی ۹۶، ۲۵۷، ۲۶۵، ۲۷۰،

www.tabarestan.info تبرستان

۲۷۶، ۲۸۲، ۳۴۵، ۳۸۰
کماندار بزرگ کوهساران ۲۲، ۳۱، ۱۲۴، ۳۶۰، ۳۹۴
کمان‌دار کوهستان ۳۳۹
کمپوزیسیون ۱۹۷ ← هارمونی
کمدی ۳۸، ۱۰۲، ۱۳۲، ۱۸۸
کمونیسم ۱۴۳
«کمیته‌ی انقلاب» ۱۷۵، ۱۷۶
کنایه ۲۳۵
کندوهای شکسته ۱۸۹
کهن‌گرایی بهار ۲۸۷
کوبیسم ۸۸
کوتاه سرایی‌های نیما ۲۲۶
کودتای ۲۸ مرداد ۳۲
«کودکان شاد» ۱۲۴
«کویر» (مجله) ۲۵
کیخسرو ۲۰۹، ۲۷۸
کینگ، لوکاس ۲۴۰
کیوان، مجتبی ۳۴۶
کیوان، مرتضی ۳۴
گاثه‌ها ۱۴۶، ۲۰۳
گذشته‌گرا ۲۱۹، ۲۵۵
گرایش‌های تند سوسیالیستی ۲۷۰
گرجستان ۱۵۱
گرفتارخان (شخصیت) ۲۹۶
گزارش به نسل بی‌سن فردا ۳۵۳، ۳۸۸
گزند باد ۳۶۹
گزیده اشعار ۳۴۳
گزیده‌ای از آثار منثور نیما ۴۰
گفت و گوی شاعران ۱۴۶
گفتگوهای نمایشی ۱۸۸
«گفتگوی گمشده‌ای با نیمایوشیج» ۱۴۲
«گل زرد» (مجله) ۱۱۹، ۳۴۶
«گل زرد» (شعر) ۹۶، ۳۴۶
«گل مهتاب» ۲۳۳
گل‌آرا، ناصر ۳۴۴
گلچین شعر صائب ۲۶۵
گلستان ۱۲۲، ۱۳۸، ۱۶۵، ۱۸۹، ۱۹۲، ۱۹۷، ۲۴۰، ۲۴۱، ۲۴۲، ۲۴۴، ۳۱۹، ۳۵۴، ۳۷۲، ۳۷۳، ۳۹۲
«گنجینه‌ی معارف» (مجله) ۲۵۶
گوته، یوهان وُلفگانگ ۲۱
گوگول، نیکُلای ۱۸۲، ۳۳۹
گونه‌های ادبی کهن ۲۰۴
گونه‌ی ادبی ۲۰۸
گوهرین، صادق ۳۴۳
گیلان و گیلانی ۱۵۴، ۱۶۸، ۲۶۹
لاتاری (قرارداد) ۱۹۵
لاج، دیوید ۳۴۱، ۳۹۷
لادبن (برادر نیما) ۱۸، ۲۱، ۲۲، ۳۵، ۵۱، ۸۱، ۱۰۱، ۱۷۶، ۳۱۳، ۳۳۷، ۳۳۸
لازیکا ۲۵۷
لافونتن ۱۲۲
لالایی ۱۲۴
لامارتین ۲۱، ۱۰۱، ۱۲۹
لاهوتی، ابوالقاسم ۷۶، ۷۷، ۱۰۳، ۱۳۰، ۱۴۷، ۱۷۵، ۱۷۶، ۲۷۶، ۲۷۸، ۲۷۹، ۲۹۳، ۲۹۷، ۳۰۵، ۳۶۰، ۳۹۷
لاهیجان ۱۱۱، ۱۴۲، ۱۸۹، ۲۶۹
لُباب الالباب ۳۶۸
لحن ۲۱۵
لحن حماسی‌گونه ۲۹۱
لحن زنانه‌ی کلام ۲۳۵
لحن مفاخره‌آمیز شعرِ سبکِ خراسانی ۲۱۶
لرمونتوف ۲۱۴، ۲۳۴
لسانی شیرازی ۱۶۰
لغات ۲۱۵

لفظ ۱۰۱، ۲۷۹
لندن ۱۴۲، ۱۹۵
لنگرودی، شمس ۲۷، ۲۷۶
لنین ۳۴۰
لونگینوس ۵۸
لیبیدو (اصطلاح روانکاوی) ۸۶ ، ۳۴۳
لیلی و مجنون ۲۱۱، ۲۲۹، ۲۳۲، ۲۳۸، ۲۶۶
«مؤسسه‌ی انتشاراتی امیرکبیر» ۳۳۸
«مؤسسه‌ی مطبوعاتی خاور» ۲۵۷
مؤلفه‌های شعر سبک هندی ۲۶۵، ۲۶۹
ماتریالیسم ۲۲، ۱۵۲
ماتریالیسم دیالکتیک ۷۵، ۳۳۴
«ماخولا» ۲۱۵
«مادری و پسری» ۷۳
«مادلن» ۱۳۶
ماده ۷۸
مارش خون ۱۷۵
مارکس ۴۶، ۸۷، ۸۹، ۹۰، ۳۴۰، ۳۴۴
مارکسیسم ۵۱، ۳۴۲
مارکوس (قیصر روم) ۱۹۰
مارمولک خان ۱۹۷
ماریتّی ۳۴۴
مارینیسم ۳۴۵
مازندران ۱۱۹، ۱۳۵، ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۹۴، ۲۰۰، ۲۶۹
ماشین ۹۰
ماکیاولی ۲۴۲
مالارمه ۵۸، ۸۵، ۱۴۱، ۲۳۰
«مانلی» ۳۹، ۶۷
مانیفست ۲۶
مانیفست شاعران نوگرا ۶۷
ماهان ۲۳۲
ماهیار، عباس ۱۵
مایاکوفسکی، ولادیمیر ۵۸، ۲۷۵، ۳۴۴
مایل تویرکانی ۱۲۰
مباحث اخلاقی و اجتماعی ۲۳۷
مباحث تاریخی ۲۴۰
مباحث دستوری ۲۸۶
مبالغه ۱۹۸
مبانی اخلاقی ـ تربیتیِ شعر سعدی ۲۴۴
مبانی جمال‌شناختیِ شعرِ نیما ۱۵۹
مبتذل ۲۴۵، ۲۶۲
مبشری، اسدالله ۵۶
متجددان بی‌ریشه ۱۳۰
متصوفه ۲۵۸
متفکران روس ۳۳۹
متفکرین عرفانی ۲۳۸
متکان (نماینده‌ی معارف آمل) ۱۲۱
متل‌ها ۱۵۸
متنبی ۲۹
متون حماسی ۲۱۲
مثالیّه (اسلوب معادله) ۲۶۴
مَثَل ۱۵۸، ۲۷۲
مثنوی ـ مستزاد ۲۸۳
مثنوی ۱۳۵، ۱۶۵، ۱۸۳، ۲۰۱، ۲۲۵، ۲۲۶، ۲۵۹، ۲۶۳، ۲۶۷، ۳۱۰، ۳۳۱، ۳۴۷، ۳۵۴، ۳۷۲، ۳۷۳، ۳۷۴، ۳۸۰، ۳۸۹، ۳۹۸
مثنوی مولوی ۱۶۵
مجاز ۲۳۵
مجازات دور و خنک ۲۶۵
مجسمه‌سازی ۲۹
مجلس شورای ملی ۱۹۰
مجلس مؤسسان ۳۳۸
مجمر اصفهانی ۲۵۵
مجمع الفصحا ۲۲۹، ۲۵۵، ۲۵۶، ۲۵۷
مجموعه مقالات و اشعار ۳۷۳

www.tabarestan.info تبرستان

مجموعه‌ی آثار (شاملو) ۶۷، ۱۶۰
محاکات ۱۸۳
محاوره بندی ۲۶۵
«محبس» ۱۰۵، ۱۱۳
محتشم کاشانی ۲۵۳، ۲۶۰، ۲۶۳، ۲۶۶، ۲۷۰، ۲۹۲، ۳۰۲
محتوا ۱۵۴، ۱۶۳، ۱۸۱، ۲۰۷، ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۵۵، ۲۶۷،۲۹۲، ۳۰۲
محدودیت‌های اوزان منظومه‌های فارسی ۲۳۸
محصص، بهمن ۱۸، ۲۳، ۳۴
محفل‌های روشنفکری ۱۱۱
محقق هندی ۲۴۱
محمدبن وصیف ۱۰۳
محمدشاه قاجار ۲۵۵
محمود غزنوی ۷۱، ۲۰۵، ۲۱۰
محمودخان ملک‌الشعرا ۲۶۰
محوی بارفروشی (شاعر) ۱۶۹
محیط ۸۳، ۸۹
محیط طباطبایی، سیدمحمد ۲۲۰
محیط فرهنگی ۲۶۳
مخزن‌الاسرار ۷۰، ۲۱۱، ۲۲۹، ۲۳۲، ۲۳۵، ۲۳۶، ۲۳۷
مدح و مدیحه‌سرایی ۱۹۳، ۱۹۸، ۲۱۸، ۲۳۲، ۲۴۴، ۲۸۳، ۳۰۵، ۳۵۷، ۳۶۳، ۳۶۵
مدرسه‌ی صنعتی ۱۱۸
مدرن ۱۵۸
مدرنیته ۱۴۰
مذهب ۱۲۹
مراحل تاریخی ۱۰۳
مراعات النظیر ۲۵۹
مراغه ۱۸۰، ۱۹۴
مراغه‌ای، زین‌العابدین ۲۹۶، ۳۶۴
مرحله‌ی دهانیِ کودک (اصطلاح روان‌کاوی) ۳۴۳
«مرداب» ۱۳۶
مردم‌شناسی ۲۹
مردم‌گرایی شاعر امروز ۷۲
«مرده خورها» ۱۳۶
مردی که می‌دانست ۳۴۶
مرصادالعباد ۲۲۰
«مرغ آمین» ۲۷، ۶۰، ۱۰۶، ۱۶۶، ۲۱۵
مرغ دریایی ۳۴۱
«مرغ شباهنگ» ۲۸۵
«مرغ غم» ۱۰۵
«مرغ مجسمه» ۱۰۵، ۱۰۶، ۲۹۱
«مرقد آقا» ۱۸۹، ۲۴۴
مرکب خوانی (اصطلاح موسیقی) ۲۸۲
مرگ رنگ ۱۳۵
مروارید (انتشارات) ۱۶، ۳۴۳، ۳۸۷، ۳۹۲، ۳۹۸
مزاج ذوقیِ ملت خودمان ۱۳۹
مزدک ۸۶، ۸۷
مسالک المحسنین ۱۹۰، ۱۹۱، ۳۵۱، ۳۹۴
مستزاد ۱۴۶، ۱۴۸، ۱۹۴
مستقیم‌گویی ۲۵۴
مسرور (شخصیت) ۱۸۸
مسعود سعد ۸۴، ۱۹۹، ۲۰۶، ۲۱۴، ۲۳۲
مسلمانان ۲۵۵
«مسیو ژوردَن» (نمایشنامه‌ی آخوندزاده) ۱۸۷
مشابهت‌های شعر خیام با اشعار ابوالعلاء معری ۲۲۲
مشتاق اصفهانی ۲۵۴، ۲۸۳
مشربِ عرفانی ۱۶۳
مشرفِ آزاد تهرانی، محمود (م. آزاد) ۳۵، ۱۴۴

مشروطه ۳۱، ۱۵۹، ۱۷۳، ۱۷۴، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۹۹، ۳۰۴، ۳۱۳، ۳۴۶، ۳۴۷، ۳۵۱، ۳۵۲، ۳۵۶، ۳۵۷، ۳۶۰، ۳۶۱، ۳۷۲، ۳۸۵، ۳۹۴
مشکل آسان (اصطلاح نیمایی) ۲۷۱
«مشکل نیما یوشیج» ۱۴۷
مشهد ۱۲۴، ۱۷۴
مصالح اجتماعی ۲۴۲
مصدق، محمد ۲۷۹
مصطلحات رایج عرفانی ۳۴۰
مضامین خیامی ۲۲۲
مضمون ۱۱۴، ۱۳۶، ۱۵۳، ۱۸۳
مضمون‌های هندی (سبک هندی) ۲۶۰
مطالب وصفی ۶۹
مطهری، مرتضی ۳۴، ۱۹۵
مظالم ترکان خاتون ۲۵۷
مظفرالدینی ۱۳۲
معانی ۲۲۵
معانیِ بدیع ۲۵۸
معانی عجیب ۲۶۲
معانی‌النّحو ۲۴۷
«معراجنامه» ۶۷
معرفت تعقلی ۴۲
معرفت شناختی ۱۵۹
معرفةالنفس ۱۱۷
معشوق ثابت و ازلی ـ ابدیِ شعر حافظ ۷۰
معماری ۲۵۲
معنا شناختی ۲۸۶
معنی بیگانه ۲۵۴
مُعین مصوّر، محمد (نقاش عهد صفوی) ۲۵۳
معین، محمد ۳۴
مغازله با جنس ماده ۲۴۶
مغول ۲۲۴، ۲۵۳
مفاهیم غربی ۱۳۱
مفاهیم نقدیّه ۶۵
مفاهیم و مصطلحات علوم و فنون ۲۳۱
مفتاح ۱۹
مفتاح، طوبی (مادر نیما) ۱۸
مفتون امینی، یدالله ۳۵
مفردات ۱۵۵، ۲۰۸
مقاصد اخلاقی و عرفانی ۲۳۵
مقالات (اثر آخوندزاده) ۱۸۲
مقالات ادبی (همایی) ۳۶۲
مقالات بزرگداشت سعدی ۲۴۱
مقالات تربیت (محمدعلی) ۲۵۷
مقالات جمالیه ۱۹۶، ۳۶۵، ۳۸۷
مقالات حکیمانه ۲۱۱
مقالات سیاسی ۳۶۱
مقایسه‌ی زبان حماسی و غنایی ۳۶۸
مقتضیات تاریخی ۷۶
مقدادی، بهرام ۳۴۴
مقدم [= زیربنا] ۸۱
مقدم، حسن ۵۷، ۱۰۲، ۱۸۷، ۱۹۴
مقدم، محمد ۹۶، ۱۰۷، ۱۳۰، ۲۷۶
«مقدمه» ۴۱
«مقدمه‌ی شعر من» ۴۱
«مقدمه‌ی من» ۲۴
مقلّدان نظامی ۲۳۲
مکاتب ادبی ۱۷۰
مکاتب جدید شعر غربی ۲۴
مکاتب غربی ۱۴۵
مکالمه‌ی طبیعی و آزاد ۲۶۶
مکان ۱۳۶
مکان‌مند ۶۹
مکانیکی (نگرش و شیوه) ۱۵۵، ۱۵۸
مکتب وقوع ۲۵۳

www.tabarestan.info تبرستان

مکتب ادبی ۱۰۴، ۱۳۴
مکتب اصفهان ۲۵۳
مکتب سعدی ۲۴۱
مکتب سمبولیسم ۲۷۱
مکتب شرقی ۶۹
مکتب شعری بازگشت ۲۸۳
مکتب وقوع ۲۶۶، ۲۶۷، ۲۶۸، ۲۷۰
مکتبی شیرازی ۲۲۸
مکتوبات کمال‌الدوله ۱۸۲، ۱۹۷
ملا ← مولوی
ملا ابراهیم خلیلِ کیمیاگر ۲۹۶
ملاحده ۲۴۲
ملای رومی ← مولوی
ملت ایران ۱۹۸
«ملت سنیّه‌ی ایران» (روزنامه) ۱۸۴، ۱۸۵
ملکم‌خان ۱۲۷، ۱۸۰، ۱۹۳، ۲۷۴، ۲۹۶، ۳۵۰، ۳۵۲، ۳۵۶، ۳۹۸
ملی ۱۶۱
ملی‌گرایانه ۱۸۴، ۲۹۹
مناقشات سیاسی ـ اجتماعی ۲۴۱
«منت دونان» ۱۷۶
منتخبات آثار ۲۹۸
منتخبات ادبیات فارسی ۲۶۱
منتخبات صائب ۲۷۰
منتخبات کنونی نظم و نثر ۱۲۲
منحطّ ۲۵۵
منزوی، حسین ۱۳۵
منشآت قائم مقام فراهانی ۱۸۱، ۳۵۱
منصور، محمد ۳۴۴، ۳۹۸
منطق‌الطیر ۳۴۰، ۳۹۵
«منظومه به شهریار» ۳۰۹، ۳۳۳، ۳۴۱، ۳۸۱
منظومه‌های اجتماعی ۳۰۳
منظومه‌های رئالیستی ۲۰
منظومه‌های روایی ۲۱۰
منظومه‌های نظامی ۲۲۸، ۲۳۲
منظومه‌های واقع‌گرایانه ۱۱۳
مُنقِذ مِنَ الضَّلال ۳۱
منهج الطّلاب فی عمل الاسطرلاب ۱۶۸
منوچهری ۶۶، ۱۹۹، ۲۰۰، ۲۵۸، ۳۰۵، ۳۹۸
منوچهریان، مهرانگیز ۳۳۸
«مه کرد مسخّر دره و کوه لزَن را...» ۲۸۳
مهابهاراتا ۹۱، ۲۰۳، ۲۰۴
موانع خارجی (اصطلاح روانکاوی) ۸۷
موپاسان، گی‌دو ۱۳۶
موتسارت، آمادئوس ۸۴
موتمن، زین‌العابدین ۲۶۵
موخَر [= روبنا] ۸۱
«موزه‌ی ایران باستان» ۲۱۲
موسه، آلفرد دو ۲۱۴
موسیقی ۱۹، ۲۹، ۶۹، ۱۷۰، ۱۹۷، ۲۰۹، ۲۳۱، ۲۵۲، ۲۸۰
موسیقی شعر ۳۵۷
موسیقی مازندرانی ۲۶۸
«موسیقی» (مجله) ۲۸
موشحات اندلسی ۱۴۹
موشحات و زجل ۱۴۶، ۱۴۸، ۱۴۹
موضوع ۱۵۱، ۱۵۳
موضوعات عرفانی ۱۵۲
موضوع‌های غیرشاعرانه ۲۴۶
مولوی، جلال‌الدین محمد ۵۴، ۶۶، ۸۶، ۸۷، ۱۴۲، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۹۰، ۲۰۱، ۲۰۹، ۲۲۸، ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۶، ۲۴۸، ۲۵۱، ۲۵۵، ۲۶۱، ۲۶۳، ۲۶۷، ۳۰۵، ۳۱۰، ۳۴۰، ۳۵۴، ۳۵۸، ۳۷۳، ۳۷۴، ۳۷۷، ۳۸۰، ۳۹۸
مونس الاحرار ۲۲۰

«می‌تراود مهتاب» ۲۷
میرزا (نام شخص) ۵۶
میرزا جهانگیرخان صوراسرافیل ۳۴۵
میرزا حبیب اصفهانی ۲۸۶
میرزا کوچک‌خان ۱۷۵، ۱۷۶
میرزا محمد (نام شخص) ۳۹
میرزا محمود رئیس محوی ۱۶۸
میرزا یاوه (شخصیت) ۲۹۶
میرزاده عشقی ۷۶، ۱۱۳، ۱۳۰، ۱۶۵، ۱۷۵، ۲۱۷، ۲۷۴، ۲۷۸، ۲۹۳، ۳۰۱، ۳۰۶
میرزای شیرازی ۱۲۷
میرزای نائینی ۱۲۷
مین باشیان، غلامحسین ۲۸
مینوی، مجتبی ۲۰۶
مینیاتور ۲۵۲، ۲۵۳
نئوفرویدیسم ۸۶
نئوکلاسیسم ۲۴
ناتورالیسم ۱۱۱
ناخودآگاه ۱۳۴، ۱۳۷، ۱۵۰، ۲۰۰، ۲۲۵
ناخوشی غربت ۱۵۲
نادر نادرپور ۶۷
نازک خیالی ۲۵۴، ۲۵۵، ۲۶۴
«نازک خیالی‌ها»ی شاعرانِ عهد صفوی ۲۶۲
«نازلی» ۲۲۶
ناسیونالیسم ۲۷۸، ۲۹۵، ۳۰۴
ناصح، محمدعلی ۱۳۰، ۲۸۳، ۲۸۴
ناصرالدین شاه ۲۵۵، ۲۸۰
ناصرخسرو ۶۶، ۱۷۲، ۲۱۵، ۲۲۸، ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۴۱، ۲۵۲
ناصرخسرو و اسماعیلیان ۳۷۲
ناصرعلی هندی ۲۶۵
ناقه ۶۳
ناقد شاعر و شاعر ـ ناقد ۶۵
«ناقوس» ۱۰۶، ۱۶۶، ۲۱۵
ناکتا (خواهر نیما) ۱۸، ۱۹، ۳۵، ۲۷۰
نامه‌های سیاسی ۳۴۵، ۳۸۲، ۳۹۱
نامه‌های عین‌القضات ۸۷
نامه‌های نیما ۲۶۹، ۲۹۸، ۳۰۱، ۳۱۸، ۳۲۷، ۳۳۷، ۳۳۸، ۳۴۰، ۳۴۲، ۳۴۷، ۳۴۹، ۳۵۴، ۳۵۵، ۳۷۰، ۳۷۳، ۳۷۷، ۳۷۸، ۳۸۰، ۳۹۵، ۴۰۰
«نامه‌ی مردم» (مجله) ۱۰۳
ناموزونی تاریخی ـ فرهنگی ۱۶۲، ۳۰۴، ۳۳۱، ۳۵۳
نبکاف، ولادیمیر ۳۴۱
نبوغ ۱۱۸
نثر ۱۹۴، ۱۹۷، ۲۶۲
نثر ساده ۱۹۴
نثر قرون گذشته ۱۲۰
نثر منشیانه ۱۹۵
نجفدری، حسین ۱۵
نجم ثانی (جدّ سروش اصفهانی) ۱۸۵
نحله‌ی افراطیِ شعر سبک هندی ۲۵۵
نخبگان ۱۱۲
نخستین احیاگرانِ قالب رباعی ۲۲۶
«نخستین کنگره‌ی نویسندگان ایران» ۳۹، ۱۸۰، ۳۴۴، ۳۹۸
ندیم باشی (شخصیت) ۲۹۶
نرودا، پابلو ۵۸
نزاری قهستانی ۲۶۲
«نزاع سعدی با مدعی» ۲۴۳
نژاد ۸۳
نسبت تألیفیّه ۱۹۷
نسبی‌گرایی ۸۶
نُسَخ خطی ۱۶۸، ۱۸۷، ۲۶۹
نسیم شمال (سید اشرف‌الدین گیلانی)

www.tabarestan.info تبرستان

۷۶، ۹۶، ۱۳۰، ۱۷۳، ۱۷۴، ۱۷۸، ۲۶۸، ۲۷۴، ۲۷۵، ۲۷۶، ۲۷۸، ۲۸۲
نشاط اصفهانی ۲۵۴، ۲۸۳
«نشر دیگر» ۳۴۵
«نشر نقره» ۳۴۵
«نشر و پژوهش فرزان روز» ۳۴۱
«نشستن بهرام روز شنبه در گنبد سیاه» (هفت‌پیکر نظامی) ۲۳۵
نصرآبادی، میرزامحمدطاهر ۲۵۴، ۲۵۶، ۲۵۷
نظام ۵۷ ← سیستم
نظام آموزشی ۱۱۷، ۱۲۰، ۱۲۳
نظام اندیشگی ۷۰
نظام قافیه‌ای ۱۰۵
نظام‌نامه ۶۰
نظامی گنجوی، حکیم الیاس‌بن یوسف ۶۶، ۶۸، ۷۰، ۱۶۰، ۱۶۷، ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۹۹، ۲۰۱، ۲۱۱، ۲۱۴، ۲۱۵، ۲۲۴، ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۳۱، ۲۳۴، ۲۳۵، ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۴۶، ۲۵۲، ۲۶۵، ۳۰۵، ۳۲۳، ۳۲۸، ۳۵۸، ۳۶۸، ۳۷۰، ۳۷۱، ۳۷۷، ۳۷۸، ۳۹۰، ۳۹۹
نظریات روان شناختی فروید ۸۶
نظریات شعری ۴۵، ۴۹، ۶۲
نظریه ۴۲، ۴۷، ۴۹، ۵۳، ۶۳، ۸۵
نظریه‌پردازانِ غیرهنرمند ۴۷
نظریه‌پردازانِ هنرمند ۴۷
نظریه‌های مخاطب محور ۸۷
نظریه‌ی ادبی ۱۷۲
نظریه‌ی شعری ۴۸، ۷۰
نظریه‌ی منسجم ۵۷
نظم ۱۶۰، ۱۸۳، ۱۹۸، ۲۶۲
نظیری نیشابوری ۲۵۳، ۲۶۳
«نعره‌ی گاو» ۲۹۱
نفی تلقیِ ارتباطِ مکانیکیِ هنرمند با جامعه ۲۳
نفیسی، سعید ۱۷، ۱۸، ۳۴، ۳۵، ۵۱، ۱۵۳، ۲۸۶، ۳۰۳، ۳۷۷، ۳۸۱، ۳۸۶، ۳۹۵، ۴۰۰
نقاشان قدیم ۱۴۵
نقاشان مکتب تبریز ۲۵۳
نقاشی ۲۹، ۶۹، ۱۷۰، ۱۹۷، ۲۰۹، ۲۵۳
نقاشی فوتوریست ۳۴۵
نقاشیِ مکتب هرات و تبریز ۲۵۳
نقّالی ۲۶، ۱۳۶، ۲۰۴، ۲۱۲، ۲۳۱، ۲۳۲، ۲۳۵
نقد ادبی ۱۸۴
نقد تأثری ۲۲۱
نقد تاریخی ـ اخلاقی ۶۵
نقد خلاق ۶۵
نقد ذهنیت‌گراییِ مطلق‌گرایانه ۸۹
نقد شاعر ـ ناقد ۶۵
نقد و بررسی فلسفه‌ی کلاسیک اسلامی از ابن سینا تا ملاصدرا ۳۳۷
نقد و نظریه ۶۶
نقدنویسی ۲۲۱، ۲۶۴
نقدنویسی جدید ۱۸۲
نکبت ۳۴۴
نگارگری ۲۳۱، ۲۵۲
نگاه عرفانی ۳۰۵
نگاهی به شعر صائب ۳۷۶
نگاهی به صائب ۲۷۳
نگرشِ اثبات‌گرایانه ۲۲۱
نگرشِ اجتماعی ۲۳۸
نگرش تاریخی به ادوار شعر فارسی ۲۶۱
نگرش جامعه گرایانه ۲۱۲
نگرش سوسیالیستی ۲۴۴
نگرش فلسفی ۱۹۱

نمادپردازی ۱۴۲
نمادپردازی شعر گذشته ۲۲۹، ۲۹۴
نمایش ۲۹، ۲۹۳، ۲۹۸، ۳۰۰، ۳۱۲، ۳۲۰، ۳۵۷، ۳۸۶، ۳۸۹، ۳۹۹
نمایش در ایران ۳۴۱
نمایش منظوم ۲۹۳، ۲۹۸، ۲۹۹
نمایش‌نامه ۱۰۲، ۱۸۷، ۱۸۹، ۲۹۳، ۲۹۶، ۳۰۴، ۳۴۷، ۳۵۷، ۳۵۹، ۳۶۰
نمایشنامه نویسی ۱۸۲، ۱۸۶
نهاد id (اصطلاح روانکاوی) ۸۶
نهادهای آموزشی ۱۱۱
نهایة التعلیم ۳۵۲
نهضت جنگل ۳۹، ۱۷۶، ۳۳۸
نهضت دستورنویسی ۲۸۶
نهضت رمانتیسم ۹۰
نهضت فیلیپوماسو مارینتّی ۳۴۴
نهضت مشروطه ۱۱۳، ۱۹۳
نهضت میرزا کوچک‌خان جنگلی ۳۶۰
نهضت‌های مذهبی ۱۴۳
نهضت‌های ملی ۳۳، ۲۷۸
نو قدمایی ۲۲۶
نوآوری ۱۰۰، ۱۰۹، ۱۱۱، ۲۸۰، ۲۸۵
نوآوری‌های زبانی ۳۰۲
«نوبهار» (مجله) ۱۷۹، ۱۸۰، ۲۸۴، ۲۸۶
نوحه‌ها ۱۴۶
نوخا (نام شهر) ۱۸۱
نور ۱۴۴
نور عثمانی (کتابخانه) ۲۵۶
نورو امامی ۱۹
نوروز، علی ۱۸۷، ۱۹۴ ← مقدم، حسن
«نوروزی نامه» ۲۹۴، ۳۰۴
نوسازی آمرانه‌ی عصر رضاخانی ۱۰۴، ۱۱۷
نوستالوژیک ۱۶۹
نوشته‌های پراکنده ۳۵۵، ۴۰۱
نوشین، عبدالحسین ۲۹، ۲۰۶
«نوعی وزن در شعر امروز فارسی» ۱۴۶، ۱۴۸، ۲۷۶
نوقدمایی ۱۳۰، ۱۳۳، ۱۵۱، ۱۵۴، ۱۷۸
نوگرا ۱۵۹
نوگرایی ۹۶، ۱۶۸، ۲۷۶، ۳۰۱، ۳۰۴، ۳۴۳
نوول ۱۰۲
نیچه، فریدریش ۸۴
«نیروی سوم» (حزب) ۱۴۳
«نیش خاری برای چشم‌های علیل» ۳۹، ۱۴۲، ۲۷۲
نیک‌پور، سیاوش ۱۵
نیلوفر (انتشارات) ۳۳۹، ۳۹۰، ۳۹۵، ۳۹۷، ۴۰۰
نیما یوشیج (در اغلب صفحات)
نیما چشم جلال بود ۱۴۷، ۲۷۵، ۳۵۶، ۳۸۶
نیما را باز هم بخوانیم ۳۳۷، ۳۸۵
نیماور ۳۴۱
نیمه سنتی ۱۳۴
«نی‌نامه»(ی مولوی) ۲۰۱، ۲۶۷
واتسون، جان بی (روانشناس) ۱۲۲، ۲۴۴
واسوخت (مکتب شعری) ۲۵۳
واقع‌گرایی ۱۶۵، ۲۵۳
واقع‌گراییِ اجتماعی ۱۶۵، ۲۷۰
واقع‌گراییِ انتقادی ۱۸۲
واقعیت گراییِ فیلم ۳۸۳
واقف لاهوری ۲۵۵
واله‌ی داغستانی ۲۵۶
وجه خردگرایانه ۲۴۰
وجه دین ۳۷۲
وحدت ۲۰۹

www.tabarestan.info تبرستان

وحدت عاطفی ۲۲۵
وحدت و انسجام ۳۰۳
وحدت وزن ۲۷۲
وحشی بافقی ۲۲۸، ۲۳۸، ۲۵۲، ۲۵۳، ۲۶۰، ۲۶۳، ۲۶۶، ۲۶۷، ۲۷۰
ودا ۹۱، ۲۰۳، ۳۴۵
ودای هندوان ۲۰۳
ورلَن، پل ۸۴، ۱۴۱، ۲۱۴
وِرهارن، امیل ۸۲، ۸۵، ۹۰، ۱۲۸، ۱۴۱، ۲۴۳
وزارت فرهنگ ۱۳۴
وزارت معارف ۱۱۱، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۱، ۲۴۰، ۲۶۰
وزغ الملک (شخصیت) ۱۹۷
وزن ۲۶، ۱۰۸، ۱۱۰، ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۶۱، ۱۸۶، ۲۱۵، ۲۳۳، ۲۳۵، ۲۳۷، ۲۶۷، ۲۸۳، ۲۸۸، ۲۸۹، ۳۴۵
وزن تند و ریتمیک ۷۰
وزنِ شعر اروپایی ۱۴۸
وزنِ طبیعی ۶۹
وزن عددی ۱۴۹
وزن عروضیِ نیمایی ۱۰۸، ۱۳۵
وزن کمّی ۱۴۹
وزیری، علینقی ۳۳۸
وصف ۱۵۳، ۲۱۸، ۳۰۰، ۳۰۱، ۳۱۵، ۳۴۰، ۳۷۳
وصف مادی ۳۷
وصفی ۲۰۹
«وصیت‌نامه‌ی صوراسرافیل» ۹۶، ۲۸۸، ۳۴۵، ۳۷۶
وضعیات ۷۹، ۲۲۳
وضعیت ۸۰، ۸۲، ۳۰۴، ۳۴۲، ۳۵۱
وضعیت آخرالزمانی ۲۹۵
وضعیت اقتصادی و اجتماعی ۲۷
وضعیت اودیپی (اصطلاح روانکاوی) ۸۸
وضعیت تاریخی ۲۲، ۲۲۳
وضعیت ناموزون تاریخی ۱۰۷، ۱۶۱
وضوح ۲۳۱
وطن ۱۴۳، ۱۹۴، ۲۱۳، ۲۸۱، ۲۹۳، ۳۰۳، ۳۵۴
وطن‌دوستی ۱۹۳، ۱۹۴، ۲۳۹، ۲۷۸، ۲۹۹، ۳۰۲
وطنیّه سرایی ۱۸۱، ۲۸۲
وغ وغ ساهاب ۱۰۱، ۱۲۸، ۳۴۳، ۴۰۱
وفا، نظام ۹۶، ۲۶۸
وقوع‌گویی ۲۶۷
ولدالزناخان (شخصیت) ۱۹۷
ونه گات، گرت ۳۴۱
وِیتمن، والت ۸۵، ۹۰، ۱۴۱، ۳۴۳
ویلیک، رینه ← ولک رنه
وینیی ۱۵۵
هاتف اصفهانی ۲۵۵، ۲۶۰، ۲۸۳
هاتفی خرجردی ۲۶۰، ۲۶۳
هارمونی ۱۹۷، ۲۷۲
«هجرانی» ۲۲۶
هخامنشی، کیخسرو ۲۴۳
هخامنشیان ۲۱۲
هدایة التعلیم ۳۵۲
هدایت، رضاقلی‌خان ۲۵۵، ۲۵۶، ۲۵۷، ۲۵۹، ۴۰۰
هدایت، صادق ۱۸، ۲۲، ۲۹، ۳۳، ۳۴، ۷۰، ۸۱، ۱۰۱، ۱۲۷، ۱۳۶، ۱۴۱، ۱۴۴، ۱۵۴، ۲۰۶، ۲۲۰، ۲۷۰، ۳۱۱، ۳۱۳، ۳۳۹، ۳۴۳، ۳۵۱، ۳۵۵، ۳۷۰، ۳۷۷، ۳۸۰، ۳۹۱، ۳۹۶
«هذیان» ۲۶۸
هراکلس ۶۴
هرمزِ ساسانی ۲۱۰

هرمنوتیک ۸۷، ۱۷۱
هزار و یک شب ۲۳۲
هزارشیرازی، محمدرضا ۲۴۱
«هزاره‌ی فردوسی» (جشن) ۲۴۰
هشت کتاب ۱۳۵
هشترودی، محمدضیاء ۲۹، ۲۹۸، ۳۴۷
هفت اورنگ ۲۵۲، ۳۵۴، ۳۸۹
هفت پیکر ۱۶۵، ۲۲۹، ۲۳۲، ۲۳۴، ۲۳۵، ۳۲۳، ۳۷۰، ۳۷۱، ۳۷۷، ۳۹۹
هفتاد و دو ملت ۱۹۶
هفتواد (شخصیتی در *شاهنامه*) ۲۱۰
هگل ۴۶، ۸۴، ۸۸، ۸۹، ۳۴۴
هلالی جغتایی ۲۶۳
هلنیسم ۱۲۶
همایی، جلال‌الدین ۳۴، ۲۴۰، ۲۶۰، ۲۸۶
همدان ۲۸۰
هند و هندوان ۳۰، ۱۵۱، ۱۸۲، ۲۵۵، ۲۶۲، ۲۶۳، ۳۴۱، ۳۴۵
هنر انقلابی ۱۰۷
هنرِ جدیدِ شرق ۳۰
هنرِ شاعری ۲۷۱
هنر شرق ۲۷
هنر غرب ۲۷ ، ۱۶۶
هنر معاصر شرق ۱۲۸
هنرمندی، حسن ۳۴، ۳۴۳، ۳۷۷، ۴۰۱
«هنگام که گریه می‌دهد ساز» ۲۳۴
هوپ هوپ نامه ۲۷۴
هورنای، کارن ۸۶
هوگو، ویکتور ۱۲۹
هومر ۵۸، ۲۰۷، ۲۳۰، ۲۷۱
هویت ایرانی و زبان فارسی ۳۶۶
هویدا، فریدون ۳۴۴، ۳۵۹
هیأت جدید ۱۹۰
یا مرگ یا تجدد ۱۸۰، ۱۹۷
یادداشت‌های پراکنده ۳۲
یادداشت‌های روزانه نیما ۳۲، ۳۲۴، ۳۴۲، ۳۹۹
یادداشت‌های روزانه‌ی ۳۲۹، ۳۴۲، ۳۸۱
یادداشت‌های شخصی ۳۱
یادداشت‌های نیما ۲۶۲، ۳۱۴، ۳۱۵، ۳۲۴، ۳۲۷، ۳۳۰، ۳۳۹، ۳۴۰، ۳۴۱، ۳۴۲، ۳۴۶، ۳۵۵، ۳۷۲، ۳۷۷، ۳۸۰، ۳۸۳، ۳۸۵
یادگار سفر اروپا ۳۴۷
یادگارپرستی (اصطلاح روان‌شناسی) ۳۴۳
یادمان نیما یوشیج ۶۷، ۳۸۳، ۳۹۷
یزیدبن معاویه ۱۷۷
یسنین، سرگئی الکساندروویچ ۲۱
یغمای جندقی ۹۶، ۱۵۴، ۱۹۲
یغمایی، حبیب ۳۴
«یک صفحه‌ی مختصر از رساله‌ی قرنِ حادی عشَر» ۲۵۶
یکی بود، یکی نبود ۱۸۷
ینگی دنیا ← آمریکا
یوروپا ← اروپا
یوسف ۱۹۵
«یوسف شاه» ۱۸۲
یوسفی، غلامحسین ۵۲
یوش ۱۸، ۷۱، ۱۳۵، ۱۷۴، ۱۷۵، ۲۶۹
یونان ۹۱، ۲۰۵، ۳۴۱
یونگ، کارل گوستاو ۸۶

www.tabarestan.info تبرستان

تازه‌های مروارید

برگ‌ریزان / آدلاین ین‌ما / الهه مرعشی
تروریست خوب / دوریس لسینگ / الهه مرعشی
تابستان پیش از تاریکی / دوریس لسینگ / الهه مرعشی
جاده / کورمک مک کارتی / حسین نوش‌آذر
یک بخشش / تونی موریسون / علی قادری
سایه بازی / ژرژ سیمنون / رامین آذربهرام
مشتری شنبه‌ها / ژرژ سیمنون / رامین آذربهرام
می‌توان فراموش کرد؟ / هانس ولفگانگ کخ / پریچهر معتمد گرجی
چه کسی از ویرجینیا وولف می‌ترسد؟ / ادوارد آلبی / سیامک گلشیری
هزار و یک شب / نجیب محفوظ / عبدالرضا هوشنگ مهدوی
چشم / ولادیمیر ناباکوف / محمدعلی مهمان‌نوازان
مرد در تاریکی / پل استر / الاهه دهنوی
یک زن بدبخت / ریچارد براتیگان / حسین نوش‌آذر
ماجراهای جدید شرلوک هلمز / کانن دویل و دیکسون کار / رامین آذربهرام
ملکه‌ی مصلوب / ژیلبر سینوئه / عبدالرضا هوشنگ مهدوی
پرده‌ی نقره‌ای / گزیده‌ی بهترین داستان‌های کوتاه سه دهه / اسدالله امرایی
سفر فلیشا / ویلیام ترور / الاهه دهنوی
شهر موسیقیدان‌های سفید / بختیار علی / رضا کریم مجاور
آوای مهرآیین (زندگی و اندیشه‌های پرویز مشکاتیان)/ مهران حبیبی‌نژاد
پشت صحنهٔ آبی (گفتگو با اکبر رادی)/ مهدی مظفری ساوجی
گفتگو با نجف دریابندری / مهدی مظفری ساوجی
شط شیرین پرشوکت (منتخبی از مقالات عباس زریاب خویی)/ میلاد عظیمی
راز سکوت (رمان) / مهدی صداقت‌پیام
هرازگاهی بنشین (مجموعه داستان) / فریبا منتظرظهور
هفت (مجموعه داستان) / مختار عبدالهی
اگر ابرها بگذرند (مجموعه داستان) / سعید طباطبایی
از میان تارهای مرتعش (مجموعه داستان) / آرش سنجابی
داستان‌های کوتاه از ادبیات کرد / گردآوری: آرش سنجابی
مهمانی تلخ (رمان) / سیامک گلشیری
من کیستم / آنیتا هیس / شکوفه کاوانی
عاشقانه‌های شاعر گمنام / ریچارد براتیگان / علیرضا بهنام
هرج و مرج محض / وودی آلن و سورنتینو/ حسین یعقوبی
خنده در برف (مجموعه شعر) / عباس صفاری
مرثیه برای درختی که به پهلو افتاده است (مجموعه شعر) / غلامرضا بروسان
مجموعه کامل اشعار قیصر امین‌پور
بفرمایید بنشینید صندلی عزیز (شعر طنز) / اکبر اکسیر
مشق کلنجار (مجموعه شعر) / ایلیا دیانوش
سیب نقره‌ای ماه (نقد غزل‌های حسین منزوی) / روح‌الله کاظمی

تروریست خوب / دوریس لسینگ / ترجمه‌ی الهه مرعشی

تروریست خوب داستان کشمکش‌ها و بازی سرنوشت گروهی شبه‌نظامی چپ‌گراست که در کوچه پس‌کوچه‌های لندن سرگردان‌اند. دوریس لسینگ در این رمان با نکته‌سنجی و ظرافتی خاص به تحلیل زندگی انسان‌هایی می‌پردازد که به این مسیر پرمخاطره و هراس‌آور کشانده شده‌اند. لسینگ با داستانی مهیج و بی‌نظیر بار دیگر قدرتش را در خلق آثار شگفت‌انگیز به نمایش می‌گذارد.

«داستانی تأثیرگذار و پر از تعلیق...» کریستین ساینس مانتیور

«یکی از بهترین رمان‌های انگلیسی است که تاکنون خوانده ام. داستانی درباره‌ی تفکر تروریستی و زندگی درون گروهی یک گروه انقلابی.» آلیسون لوری

«جذاب... داستانی که با خلق فضاهای چشمگیر و بررسی عمیق شخصیت‌ها، خواننده را تکان می‌دهد.» نیوزویک

www.tabarestan.info تبرستان

جاده / کورمک مک‌کارتی / ترجمه‌ی حسین نوش‌آذر

فاجعه‌ای اتفاق افتاده و آمریکا نابود شده است. همه‌جا را خاکستر پوشانده، همه‌ی فصل‌ها، فصل زمستان است. غذا و آب کمیاب است. حیوانات از بین رفته‌اند و انسان‌ها همدیگر را می‌خورند.

پدری با پسرش از ساحل شرقی آمریکا به سوی ساحل جنوب غربی به راه می‌افتد، با این امید که در سواحل جنوب غربی شرایط زیست مناسب باشد. آنها فقط یک هفت‌تیر دارند با دو فشنگ، لباس‌هایی که به تن دارند و یک گاری.

با آنها همسفر شویم.

کاری شگفت از مک کارتی

آوای مهرآیین (زندگی، اندیشه و آثار پرویز مشکاتیان) / مهران حبیبی‌نژاد

آوای مهرآیین چشم‌اندازی است از زندگی، آثار و اندیشه‌های پرویز مشکاتیان، این هنرمند عزیز جامعه‌ی موسیقی ایران. کتاب حاضر نشان عشق و علاقه‌ای است به هنر زیبای موسیقی و ارادت و احترام به بزرگان این هنر فاخر. در تدوین این کتاب توالی تاریخی مقالات و مصاحبه‌ها رعایت شده است تا روند موسیقی چند دهه اخیر به‌خصوص موسیقی دهه‌ی حاضر را از دیدگاه این هنرمند، در خلال گفت‌وگوها و مقالاتش مرور کنیم.

فرهنگ نظریه و نقد ادبی (واژگان ادبیات و حوزه‌های وابسته)

سعید سبزیان م. دکتر میرجلال‌الدین کزازی

در این واژه‌نامه تلاش شده که اصطلاحاتی از زمینه‌های مرتبط با نظریه و نقد ادبی گردآوری شود و حتی‌المقدور برای آن دسته از اصطلاحاتی که دربردارنده‌ی مفاهیم و کاربرد تخصصی هستند شرح کوتاهی فراهم گردد. برخی از مباحث این فرهنگ عبارتند از روایت‌شناسی، واسازی، نقد بومگرا، نقد داروینی، مکاتب ادبی، پدیدارشناسی و... این فرهنگ مشبک است و در لابه‌لا و پایان هر مدخل به واژه‌های مرتبط ارجاع داده می‌شود.

مرد بی‌وطن / کورت ونه‌گوت / ترجمه‌ی زیبا گنجی ـ پریسا سلیمان‌زاده

«مرد بی‌وطن» کتاب مزخرفی‌ست. نویسنده دیگر چیزی در چنته ندارد که درباره‌ی دنیا به ما بیاموزد. دوران شکوفایی‌اش به سر آمده و گوهرِ خِرَدش در قعر دریایی از غرولند و اراجیف مدفون شده است.

شوخی کردم.

اما باید اعتراف کنم که این ترفند را از خود کورت ونه‌گوت و کتاب اخیرش «مرد بی‌وطن» سرقت کرده‌ام. با اینکه خیلی دلم می‌خواست این راز را فاش نکنم، اما تقلید از او برای یک مدت طولانی هم کار آسانی نیست. این اثر کوتاه، که بخشی از زندگی‌نامه‌ی طنزآمیز و خشم‌آلود اوست، شاید آخرین فرصت برای بهره جستن از قلم منحصربه‌فرد و دیدگاه‌های این نویسنده‌ی برجسته‌ی آمریکایی باشد. بصیرت طنزآمیز ونه‌گوت هنوز هم پشتوانه‌ی آثار بسیاری از نویسندگان است.

رابرت کانتون

کوله‌بار یک عاشق مادرزاد / عبدالله پشیو / ترجمه‌ی رضا کریم‌مجاور

عبدالله پشیو از بزرگ‌ترین شاعران امروز کُرد است که نام او همواره در کنار شاعرانی چون شیرکو بی‌کس، لطیف هلمت، رفیق صابر و... می‌آید. او تنها شاعر نوگرای کُرد است که توجه مخاطب خاص و عام را به یک اندازه به شعرهایش جلب کرده است. شعر پشیو شعری متعهد است و این تعهد در طول چهار دهه زندگی شعری، همواره رو به فزونی بوده است. پشیو هنوز هم پس از ۳۳ سال زندگی در اروپا، به زبان ساده و دور از پیچیدگی شعر می‌سراید و جالب است که با وجود این ویژگی‌ها شعر او به شعری جهانی، و صدای او به یکی از صداهای پرطنین شعر معاصر کُرد تبدیل شده است.

تبرستان
www.tabarestan.info