



بخش دوم

آغاز همه‌ای تازه • محمد دهقانی

دیدگاه اجتماعی و تاریخی نیما

به عقیده نیما، احساسات هنرمند تابعی از زندگی اجتماعی اوست. بنابراین اگر شکل زندگی اجتماعی عوض شود، احساسات هنرمند و در نتیجه هنر او نیز تغییر می‌کند و شکل دیگری به خود می‌گیرد. او در ارزش احساسات آرای دانشمندان و فیلسوفانی چون فروید و کانت و هگل را، که برای خلاقیت هنری منشأ روانی و ذهنی یا وراثتی و بیولوژیکی قائلند، رد می‌کند و بر عامل اجتماع و تاریخ تأکید می‌ورزد: در صورتی که [...] احساسات و ذوق هنری ما تحلیل و

تجزیه علمی پیدا کند، معلوم است که به فهم و ارزش واقعی احساسات هنریشگان [= هنرمندان] خودمان می‌رسیم، بدون اینکه منت مطالب حیات شناسی (بیولوژی) و فصول بی‌معنی و پیچیده فلسفه را به گردن بگذاریم و از نقوشات جغرافیایی کمک بخواهیم. بعد در نتیجه می‌بینیم در هیچ جای دنیا آثار هنری و احساسات نهفته و تضمین شده در آن عوض نشده‌اند، مگر در دنباله عوض شدن شکل زندگی‌های اجتماعی.^۱ از اینجا است که نیما به دیدگاه مارکسیستها درباره هنر نزدیک



نمایندگان درست و دقیق زمانهای معلوم تاریخی هستند. آنها ساعت‌هایی هستند که از روی میزان و به ترتیب کار می‌کنند.^۱ با این حال، نیما، شاید از آن رو که محملی برای نوآوری هنری خود بیابد، آگاهی و اراده خود هنرمند را هم، برای تغییر و نوآوری، هم ارز شرایط تاریخی و اجتماعی محسوب می‌کند. او ضمن اشاره به تحولات هنری کشورهای مختلف اروپا، که حاصل تحولات اجتماعی و اقتصادی و تاریخی بوده است، می‌گوید:

این سیر تکامل ذوقی و عوض شدن احساسات و افکار را در

می‌شود و «شخصیت» هنرمندان را «نتیجه تحولات تاریخی بر اثر تغییر اساس زندگی (کار با ماشین)» می‌داند که «در آثار آنها سایه و انعکاس خود را باقی» می‌گذارد.^۲ آثار هنری قدیم، نظیر اوستا، ودا، ایلیاد و غیره نیز «از تمدن زمان خود آب و رنگ گرفته‌اند» و «تفاوت احساسات در این آثار نتیجه چگونگی جسمانی خود گویندگان نیست».^۳ منشأ آثار هنری تنها طبیعت و خواسته‌های هنرمند نیست. هنرمندان هیچ‌گاه «آزاد و به حال خود نبوده‌اند»، بلکه از ضرورت‌های تاریخی و اجتماعی زمان خود پیروی می‌کرده‌اند و بنابراین، هنرمندان «زیردست،

کشورهای مختلف وابسته به شرایط مختلف باید در نظر گرفت. در فرانسه (خیلی دیرتر از انگلستان) به واسطه رشد تاریخی همان کشور بود. در جاهای دیگر که هنوز اوضاع اجتماعی خود را عوض نکرده بودند به واسطه فهم مطالب نوتر، نویسندگان، مصمم و موفق به عوض کردن طرز کار خود شدند. ذوق برای آنها نتیجه کسب و خیر بود. بدون اینکه مواظب این باشند که محافظه کارها و متفنین در عالم هنر (که هنر را وسیله پیشرفت های خصوصی قرار می دهند) طرز و اسلوب تازه بروی کار آمده را بپسندند یا نه، این روشنایی نافذ می آمد تا بر بالای سرهای مثل گنج سرد و خاموش مانده که در اعماق تاریکی مدفون می شدند و به هیاهوی زندگانی خود قانع بودند هوش و استعداد های نهفته را جستجو کند، تابش خود را به دورترین نقاط آسیا هم برد.^۹

در این کلمات، شیز نیما با سنت گرایان بخوبی نمایان است. او یا این سخنان از یک سو می خواهد نشان دهد که نوآوری و تغییر ذائقه هنری از طریق «کسب و خیر» و فهم هنرمند هم ممکن است و از سوی دیگر به سنت گرایان هشدار می دهد که به هر حال نمی توانند جلوی این تغییر ذائقه را بگیرند. در ایران پیش از شهرپور بیست، شرایط اجتماعی و اقتصادی بکلی با اروپا فرق داشت و از ماشین و صنعت جدید جز نشانه های اندکی دور آن دیده نمی شد. با این حال نیما می خواست در همان اوضاع و شرایط شعر کهن را کنار بگذارد، ذائقه ادبی مردم را تغییر دهد و شعری کاملاً «نو» بیافریند. و برای توجیه کار خود استدلال می کرد که هنرمند جامعه سنتی می تواند، بر حسب فهم و آگاهی خود، به «کسب» و اقتباس از هنرمندان جوامع صنعتی و پیشرفته بپردازد. نیما در این مورد ظاهراً خود را با امیل ورهارت، «شاعر جوان بلژیکی»، مقایسه می کرد:

شعرهای ورهارت تا اندازه ای بی شباهت با اشعار شاعر آمریکایی [وینمن -] نبود. در صورتی که بلژیک تازه از حال اقتصاد روستایی خود به حال دیگر اقتصادی درمی آمد و درخواست های اجتماعی قوی نبودند، اما شاعر جوان بلژیکی، امیل ورهارت، در صف شعرای فهمیده و باذوق دوره اجتماعی جدید قرار گرفت. [...] در بلژیک هنوز ماشین و کارخانه آنقدرها ترقی نکرده بود و در نظر اول چندان تأثیر می شد که امیل ورهارت شاید بنا بر هوس و دلخواه خود نقشه کار خود را عوض کرده باشد. [...] ولی امیل ورهارت به فرانسه شعر می گفت. در این کشور هم خوانندگانی داشت و می بایست با سلیقه ها و اسلوب های تازه، که در فرانسه در نتیجه ترقی و تکامل آثار هنری به روی کار آمده بود، سازش داشته باشد [۱۳۱۹].^{۱۰}

اما نیما به فارسی شعر می گفت، و شعر او در هیچ کشوری بجز ایران نمی توانست خواننده ای داشته باشد. در ایران هم، به حقیقت نیما، ذوق و فکر مردم اسیر شعر کهن بود؛ ملت با چاه زنجیر و زره بند بیشتر مانوس است و این مؤانست کار دل است. ملت حاضر دوست دارد به طرز

صنعتی سوق پیدا کند که به طلسم و معما بیشتر شباهت داشته باشد. قلبش را وامانده کند و فکرش را اسیر بدارد [۱۳۰۴].^{۱۱}

نیمای جوان، در آغاز کار، بی آن که توجهی به شرایط اجتماعی و ذوق مردم داشته باشد، بر عهده گرفته بود که دیگران، مخصوصاً جوانان، را با خود «هم سلیقه» گرداند و به «مقصود مهم» خویش دست یابد:

در هر حال نول خاری هستم که طبیعت مرا برای چشمهای علیل و نابینا تهیه کرده است. مقصود مهم من خدمتی است که دیگران به واسطه ضعف فکر و احساس و انحراف از مشی سالمی که طبیعت برایشان تعیین کرده است، از انجام آنگونه خدمت عاجزند. برای ترغیب جوانی که با من هم سلیقه می شود همین بس خواهد بود.^{۱۲}

لیکن حدود سی سال بعد نیما دریافته بود که رسیدن به آن «مقصود مهم» نه از عهده یک تن ساخته است و نه برای چنین کاری می توان به «جنگ با طبیعت ذوقی مردم» پرداخت:

آدم فهمیده را باید گفت: برادر تو به تنهایی نمی توانی کاری از پیش ببری و اتحاد تو با دیگران و کار دسته جمعی لازم است. [...] ما باید جنگ با طبیعت ذوقی مردم نکنیم، بلکه از راه طبیعت مردم طرحی را که اول متناقض با ذوق آنهاست، پیشنهاد کنیم. باید مفهومی را به کار ببریم که واقعاً در مردم وجود دارد و تحریک در آن لازم است. مثلاً اگر هنوز به مرحله اول نرسیده است راجع به طرز مبارزه با آنها حرفی به میان نیاریم [۱۳۳۱].^{۱۳}

پس از شهرپور بیست، او دیدگاه تاریخی و اجتماعی خود را هم درباره پیدایش و تحول شعر اندک اندک تعدیل کرد. اگرچه هنوز شعر را محصول زندگی اجتماعی می دانست، اما معتقد بود که جامعه فقط ماده خام را در اختیار شاعر می نهد و شاعر است که در کارخانه هنر خویش آن را به کالایی ارزشمند بدل می کند:

از این حرف کودکیانه و جوان فریب بگذرید که شعر از جمعیت ساخته می شود. کسی که معترف به این است خود منم، اما شاعر این کالا را که از جمعیت می گیرد در خلوت خود منظم و قابل ارزش می کند. با شاعر است که این کالا، کالایی می شود [۱۳۲۳].^{۱۴}

افزون بر این، نیما تأکید می کند که شعر «میوه زندگی است» و «حتماً هر شاعری که حس می کند و غیرتی دارد، تمایلی به زندگی مردم نشان می دهد». اما هر شعری «حتماً ثمره احساسات» شاعر نیست. شعر برای خود موجودیتی مستقل دارد و «باید با خودش ساخته و پرداخته شود» [۱۳۲۴].^{۱۵}

به نظر می رسد مقصود نیما از این سخنان آن است که هر شیوه تازه ای در شاعری لزوماً نباید تابع مقتضیات اجتماعی و تاریخی، و احساسات شاعر باشد که متأثر از این مقتضیات است. شعر طبیعتاً با زندگی و اجتماع ارتباط دارد، اما این ارتباط نباید عمدی و مصنوعی باشد. نیما در یادداشتی که بر

اشعار متوجه‌ر شیانی نوشته است، «رفقا» - ظاهراً اهالی حزب توده - را، که معتقد بودند هر شعری باید اجتماعی باشد، بدین گونه ریشخند می‌کند:

آدم خنده اش می‌گیرد از ساده لوحی بعضی از رفقا. بعضی از رفقا متوقعند که اگر شاعر و نویسنده سرفه و عطسه هم می‌کند، سرفه و عطسه او اجتماعی باشد و حتماً به آن اندازه که طبقه معین می‌خواهد در آن فایده پیدا کند. در صورتی که اثر هنری دارای فایده برای مردم بود البته حرفی است، ولی اگر دارای این فایده نبود و ضرری هم نداشت، باز هم چیزی است. هر چیز را باید به جای خود سنجید و قضاوت کرد. چون وابسته به زندگی است و از هیچ کس حق و اختیار زندگی را نمی‌شود قطع کرد.^{۱۲}

و سرانجام بر آن است که «هنر در خدمت اجتماع باشد غیر از این است که کورکورانه در خدمت سیاسی آلت بشود و خراب بشود».^{۱۳}

شعر و نثر

آرای نیمه را درباره شعر و نثر نمی‌توان از هم تفکیک کرد. نیمای شاعر می‌خواست شعر و نثر را به یکدیگر نزدیک کند؛ «خیالات شاعرانه» را در نثر داخل کند و «نعمایت و سادگی» نثر را به شعر بدهد. او می‌خواست که شعر هم مانند نثر حالت توصیفی داشته باشد و «تمام وقایع» را وصف کند:

اصول عقیده من: نزدیک کردن نظم و نثر به نظم است.



عقیده ای که خبلیها داشته اند. نزدیکی نظم از حیث خیالات شاعرانه که تاکنون در نثر فارسی داخل نشده است. و نثر از حیث نعمایت و سادگی. به این معنی [که] همانطور که نثر از مقاصد ما تعریف و توصیف می‌کند، همان طرز صنایعی را که در نثر موجود می‌شود، آنها را با نظم معامله بدهیم. (اما مقصود از صنعت علم بدیع روسی نیست). ۱- شعر ما در صورت موزون و در باطن مثل نثر تمام وقایع را وصف کننده باشد. ۲- نثر ما آینه طبیعت را پر از خیال شاعرانه باشد [۱۳۰۳].^{۱۴}

این «اصول عقیده» اگر چه مربوط به روزگار جوانی نیماست، اما متضمن چند نکته است که نیما تا پایان عمر به آنها پایبند بود. نخست این که، به عقیده او، شعر فارسی حالت وصفی و روایی ندارد و می‌بایست این ویژگی را از نثر وام گیرد. دوم این که شعر، و کلاً ادبیات، باید از سیطره «علم بدیع»، یعنی معیارهای کهن زیبایی شناسی، رها شود. سوم این که نثر باید «پر از خیال شاعرانه باشد»؛ هر چند بیدرنگ توضیح می‌دهد که «این اصول اغوا نمی‌کند که نثر حتماً شاعرانه باشد، بلکه نثر ساده و بی‌آلایش هم وجود خواهد داشت»، اما، چنان که خواهیم دید، او ادبیات، و از جمله نثر، را کلاً در حیطة شعر می‌بیند و ارزشی برای «نثر ساده و بی‌آلایش» قائل نیست و سخنی هم درباره آن نمی‌گوید.

الف: قالب و محتوا

در «اصول عقیده» نیمای جوان نکته ای نیز هست که شاعر بعدها از آن عدول می‌کند و آن این که وی، در آغاز کار، شعر و نظم را یکی می‌انگارد و از شعر با عنوان نظم یاد می‌کند و، از این رو، می‌خواهد که «صورت موزون» شعر را حفظ کند و فقط «در باطن» یعنی به لحاظ معنی و محتوا، آن را به نثر نزدیک گرداند. در انسانه نیما کوشید تا این عقیده را به کار گیرد و بر منبای همان نظم و عروض سستی، «صورت» موزونی به مراتب بهتر از مثنوی که وی آن را آزادترین قالب شعر فارسی می‌دید، ایجاد کند؛ صورت واحدی که بتوان هر موضوعی را در آن گنجاند:

اگر بعضی ساختمانها، مثلاً مثنوی، به واسطه وسعت خود در شرح یک سرگذشت یا وصف یک موضوع، ترا کمی آزادی و رهایی می‌دهد تا بتواند قلب تو با هر ضربت خود حرکتی کند این [قالب انسانه] چندین برابر صاحب آن مزیت است. این ساختمان آن قدر گنجایش دارد که هر چه در آن جا دهی از تو می‌پذیرد: وصف، رمان، تعزیه، مضحکه، هر چه بخواهی [۱۳۰۱].^{۱۵}

لیکن نیما، پس از سالها تجربه، دریافت که هر موضوعی باید قالب معین خود را داشته باشد و بدون تناسب قالب و محتوا شعر کامل نمی‌شود:

هر موضوعی به قالبی می‌خورد، مثل اینکه قبلاً در طبیعت بوده. نارنجی به طور نامساوی بریده شده و باید با جفت خود



جفت شود و بدون آن کج و کوله است. مثل اینکه قفلی با کلیدی معین باز بشود [۱۳۲۳].^{۱۱}

ب: شعر و موسیقی

علاوه بر این او متوجه شد که مهمترین هدفش، یعنی نزدیک کردن شعر به نثر، تنها در صورتی تحقق می یابد که شعر از وزن و آهنگ سنتی رهایی یابد. به گمان نیما، شعر فارسی در بند «موسیقی مقید» ایرانی بود و حال آن که شعر باید پیرو «موسیقی طبیعی» خود باشد:

تمام کوشش من این است که حالت طبیعی شعر را در نثر ایجاد کنم. در این صورت شعر از انقیاد با موسیقی مقید ما رها می شود. شعر جهانی است سوا و موسیقی سوا. در یکجا که به هم می رسند می توان برای شعر آهنگ ساخت، اما شعر، آهنگ نیست. همچنین می توان برای آهنگی شعر به وجود آورد، اما شعر، موسیقی نیست. در نهاد شعر موسیقی ای هست که موسیقی طبیعی است [۱۳۲۲].^{۱۲}

مقصود نیما از ایجاد «حالت طبیعی نثر» در شعر، بیش از هر چیز، این بود که شعر هم مانند نثر از قدرت توصیف برخوردار شود، اما امتزاج شعر فارسی با موسیقی مانع این کار بود:

مقصود من جدا کردن شعر زبان فارسی از موسیقی آن است که با مفهوم شعر وصفی سازش ندارد. من عقیده ام بر این است که مخصوصاً شعر را از حیث طبیعت بیان آن به طبیعت نثر نزدیک کرده به آن اثر دلپذیر نثر را بدهم [۱۳۲۵].^{۱۳} به نظر نیما شعر و موسیقی قدیم، هر دو، «وصف الحالی» بودند، یعنی با آنچه در جهان واقع و خارج از ذهن آدمی روی می دهد سر و کاری نداشتند:

متأسفانه باید گفت شعر ما با موسیقی جفت است. اساس یک موسیقی وصف الحالی، اساس همه چیز وصف الحالی [۱۳۲۳].^{۱۴}

پس، برای آن که محتوای شعر عوض شود و شعر به جای آنکه تنها به وصف حالات درونی انسان اختصاص یابد به توصیف جهان خارج پردازد، لازم بود از قالب موسیقایی خود به درآید و به نوعی نثر موزون بدل شود، بی آن که کلمه ای زاید یا غیر طبیعی برای ایجاد وزن در آن به کار رفته باشد:

شعر باید، از حیث فرم، یک نثر وزن دار باشد. [به طوری که] اگر وزن به هم بخورد، زبانی و چیز غیر طبیعی در آن نباشد. به دور انداختن این مقوله [۱]، اول پایه برای تطهیر و تهلیب شعر ماست. این کار متضمن این است که دید ما متوجه به خارج باشد و یک شعر وصفی، جانشین شعر قدیم بشود. با روش بیان تازه و تشبیهات و دیلهای تازه ای که مفهومات ما را بهتر برساند [۱۳۲۴].^{۱۵}

ج: شعر و نمایش

البته نیما توضیح نمی دهد که مقصود او از شعر وصفی چیست، اما از مجموع سخنانش در این باره می توان پی برد که شعر وصفی، به عقیده او، شعری است که رو به سوی عینیت (objectivity) داشته باشد و به طور طبیعی - فارغ از همه قیود شعر و موسیقی کهن - بیان شود. نیما بر آن بود که شعر وصفی، به این معنا، هیچ سابقه ای در ادبیات فارسی ندارد و بنابراین نمی توان شعر قدیم را در قالب بیان طبیعی، که بارزترین شکل هنری آن، به گمان نیما، نمایشنامه و دکلمه است، به کار گرفت:

به شما گفته بودم شعر قدیم ما سوزکتیو است، یعنی با باطن و حالات باطنی سر و کار دارد [...] بنابراین نه به کار ساختن نمایشنامه می خورد نه به کار اینکه دکلمه شود. دکلاماسیون و تئاتر، سازنده ظاهرند. هر دو می خواهند زنده را با آنچه در بیرون زنده است سر و کار بدهند. به این جهت تئاترهایی که از روی شاهنامه با نظامی و امثال آنها ساخته می شود به نظر من بسیار کار کودکانه است [۱۳۲۵].^{۱۶}

او ظاهراً نمایشنامه را بهترین قالب برای شعر می شمرد؛ افسانه را در همین قالب سرود و در مقابل قالبهای شعر کهن، مثل مثنوی و قصیده و غزل، قالب افسانه را نمایش نام نهاد:

این ساختمان را که می بینی «افسانه» من در آن جا گرفته است یک طرز مکالمه طبیعی و آزاد را نشان می دهد، شاید برای دفعه اول پسندیده تو نباشد، اما به اعتقاد من از این حیث که می تواند به «نمایش» اختصاص داشته باشد، بهترین ساختمان است. برای همین اختصاص، همانطور که سایر اقسام شعر هر کدام اسمی دارند، من ساختمان خود را «نمایش» اسم گذاشته ام و جز این هم شایسته اسم دیگری نبود [۱۳۰۱].^{۱۷}

نیما معتقد بود که «شعرهای قدیم» را اگر «به صورت نمایشنامه» در آورند یا «به آیین بیان طبیعی»، یعنی «دکلاماسیون» بخوانند، شکلی مضحک به خود می گیرد. این گونه شعرها را «باید با همان موسیقی» و «آهنگ» قدیم «که حقیقتاً مناسب آن است» بخوانند و دکلمه و بیان نمایشی «مخصوص شعرهایی باشد که با شیوه کار تازه ساخته شده اند» و، به اصطلاح نیما، «نثر آهنگ دار هستند» [۱۳۲۵].^{۱۸}



با تکیه بر دکلمه و نمایش، نیما می‌خواست که به شعر «مدل وصفی و روایی» بدهد، و این به نظر او امکان نداشت، مگر این که شعر و ادبیات، «از هر حیث» اعم از قالب و محتوا، عوض شود.

ادبیات ما باید از هر حیث عوض شود. موضوع تازه کافی نیست و نه این کافی است که مضمونی را بسط داده به طرز تازه بیان کنیم. نه این کافی است که با پس و پیش آوردن قافیه و افزایش و کاهش مصراعها یا وسایل دیگر، دست به فرم تازه زده باشیم. عمده این است که طرز کار عوض شود و آن مدل وصفی و روایی را که در دنیای با شعور آمده‌است، به شعر بدهیم [۱۳۲۳].^{۲۲}

د: وزن و قافیه

در باره قالب شعر، آنچه نیما بیش از هر چیز به آن توجه داشت و می‌خواست سامان جدیدی برایش پدید آورد وزن و قافیه بود. در ارزش احساسات وزن و آهنگ شعر کهن را به «آهنگ زنگوله‌هایی که دهاتیها به گردن گاو و الاغ می‌بندند» تشبیه می‌کند،^{۲۵} و آن را محصول «مجالس خوشمزگی و باده‌گساری نثودال‌های قدیم» می‌داند.^{۲۶} وزن و قافیه به شکل سنتی، از نظر نیما، مانع بزرگی بر سر راه بیان طبیعی بود. او می‌کوشید تا این مانع، یا به تعبیر خودش «بلا»، را که ادبیات جهان در همه جا کم و بیش گرفتار آن بود^{۲۷} از میان بردارد و در این طریق از شاعران متجدد فرنگ پیروی می‌کرد که می‌خواستند در دوره جدید، یعنی دوره «زندگانی تند و مثل ماشین»، «طبیعی‌تر و نندتر» شعر بگویند:

شاعری که با زندگانی جدید آشنا بود خواست که طبیعی‌تر و

تندرتر شعر بگوید نه اینکه برای وزنه‌های خنک و بکنواخت قافیه‌های قلیح کننده که به مناسبت معنی، موزیک پیدا نمی‌کردند معنی و احساسات خود را فدا ساخته باشد [۱۳۱۹].^{۲۸}

اساس نظر نیما درباره وزن و قافیه این بود که این هر دو باید با کلام طبیعی هماهنگ باشند؛ وزن، نه در یک مصراع یا بیت، بلکه در پایان یک معنی و «مطلب معین» کامل می‌شود و به پایان می‌رسد، و قافیه هم باید در پایان هر مطلب بیاید و جمله‌هایی را که وزن و معنای آنها کامل است از هم جدا کند. شعر کهن، که وزن و قافیه در آن بر اساس مصراع و بیت تنظیم می‌شد، به نظر نیما «شمر بی وزن و قافیه» بود زیرا موجب نقصان مطلب می‌گشت و «وزن طبیعی کلام» را برهم می‌زد:

به نظر من شعر در یک مصراع یا یک بیت ناقص است - از حیث وزن - زیرا یک مصراع یا یک بیت نمی‌تواند وزن طبیعی کلام را تولید کند. وزن، که طنین و آهنگ یک مطلب معین است - در بین مطالب یک موضوع - فقط به توسط «آرمونی» به دست می‌آید؛ این است که باید مصراعها و ابیات دسته جمعی و به طور مشترک، وزن را تولید کنند. [...] این وزن را که مقصود من است، قافیه تنظیم می‌دهد. جملات موزیکی را سوا می‌کند. رئیس ارکستر است. اساس این وزن را ذوق ما حس می‌کند که هر مصراع چقدر باید بلند یا کوتاه باشد [۱۳۲۴].^{۲۹}

نیما درباره قافیه هم نظر تازه‌ای دارد. به گمان او لازم نیست کلماتی که با یکدیگر قافیه می‌شوند در حرف «روی» یا «دخیل» مشترک باشند، به این معنی که مثلاً می‌توان «زایر» را با «زایده» یا «زاهد» قافیه کرد. البته این گونه قافیه کردن کلمات در شعر و نثر کهن سابقه‌ای طولانی دارد و در کتب بلاغت، ذیل عنوان «سجع متوازن» و «موازنه»، آن را یکی از صنایع بدیعی به شمار آورده‌اند.^{۳۰} اما قدما برای آن که دو مصراع یا دو بیت را هم قافیه کنند، در پایان آنها حتماً کلماتی می‌آوردند که در حرف «روی» مشترک باشند و خلاف این را غلط می‌دانستند. نیما این قاعده را نمی‌پذیرفت و بر آن بود که قافیه هم می‌تواند از قید «روی» آزاد باشد. او «خلاصه نظریه» خود را درباره وزن و قافیه این گونه بیان می‌کند:

قافیه زنگ مطلب است [...] این قافیه ممکن است نه در «روی» مثل با کلمه دیگر باشد نه در «دخیل» و آزاد باشد. همچنین وزن نتیجه یک مصراع و بیت نیست بلکه چند مصراع و چند بیت باید مشترکاً وزن را بوجود بیاورند. در صورتی که برای قدما یک مصراع یا یک بیت دارای وزنی هستند، یعنی بر حسب قواعد عروضی یا موزیکی یا هجایی، اما من وزن را بر طبق معنی و مطلب به همین اساس به شعر می‌دهم، نتیجه چند مصراع است و گاه چند بیت [۱۳۲۵].^{۳۱}

هـ: معنی

اما «معنی و مطلب» که نیما وزن و قافیه را بر اساس آن تنظیم

می‌کند، خود باید چنان پیچیده و مبهم باشد که مخاطب نتواند به آسانی آن را بفهمد. به همین سبب، نیما می‌خواهد قاعده قدیم «سهل ممتنع»، یا، چنان که خود می‌گوید، «آسان مشکل»، را به «مشکل آسان» بدل کند، یعنی شاعر کاملاً آسان و طبیعی شعر بگوید اما مخاطب بسختی آن را بفهمد! به گمان او، ویژگی «سهل ممتنع» مخصوص اشعار بدوی، یعنی «شعرهای خالی از عمق و خیال و حس دقیق»، است. اما شعر هر چه بیشتر تکامل یابد، به لحاظ معنی، مشکل‌تر و پیچیده‌تر می‌شود. به گمان نیما، شعر فارسی در سبک هندی «مرحله‌ای از تکامل خود را پیموده» و عمیق‌تر و مشکل‌تر شد. این تکامل باید ادامه یابد، یعنی شعر امروز «در حد اعلای خود» باید «برای خواص» گفته شود نه «برای کسانی تنبل که نمی‌خواهند به خود زحمت فعالیت دماغی بدهند» [۱۳۲۳].^{۳۲} پس شاعر نباید شعر خود را تا حد فهم مردم تنزل دهد، بلکه مردم باید به دنبال شاعر بروند و برای درک معنای شعر او تلاش کنند:

آیا حد کامل شعر را که اشعار هندی ما نمونه آن است، چرا مردم نمی‌پسندند؟ جان من! همشهریه‌های من و شما زیاد تنبل و خوش تشین شده‌اند. لقمه جویده می‌خواهند، نمی‌توانند شعرهای دقیق را در دماغ خود هضم کنند. می‌گویند شعر باید فوراً فهمیده شود. اما کی و کدام شعر بهتر است؟ این قضاوت، وقت می‌خواهد. همیشه شاعر درست و حسابی چیزی از زمان جلوتر است و مردم که به کارهای دیگر مشغولند در این خصوص چیزی از زمان عقب‌ترند. شاعر، جلو می‌رود و مردم لنگان لنگان می‌آیند [۱۳۲۳].^{۳۳}

به نظر نیما، مردم برای فهم و هضم «شعرهای دقیق» باید جهت تگرش خود را عوض کنند؛ از «حالت درونی» به درآیند و متوجه جهان بیرونی شوند. شاعر باید کم کم مردم را به «دیدن» عادت بدهد. اگر مردم نیز مانند شاعر، به دیده خویش جهان را بنگرند و متکی بر تجربه‌های عینی، نه عادت‌ها و شنیده‌های خود، باشند می‌توانند به همراه شاعر به درک و احساس مشترک دست یابند و شعر امروز را بهتر بفهمند:

ملت ما دید خوب ندارد. عادت ملت ما نیست که به خارج توجه داشته باشد، بلکه نظر او همیشه به حالت درونی خود بوده است [...] مثلاً برای کسی که یک هنگام غروب دره خلوتی را دریافته است و صف یک هنگام غروب شما در دره خلوت، برای او بی‌تجسم می‌ماند و به همین جهت بی‌اثر، و گله و توقع شما از او بسیار بیجا. همسایه عزیز من! نگوید چرا نمی‌فهمند! بگوید چرا عادت به دیدن ندارند. بگوید از چه راه ما ملت خودمان را به دیدن عادت بدیم. در ادبیات ما این حکم یک شالوده اساسی را دارد [۱۳۲۴].^{۳۴}

و: تکنیک

برای پدید آوردن این «شالوده»، آنچه به نظر نیما بیش از هر چیز اهمیت دارد «تکنیک» است:

برای شعر و شاعری چه لازم است؟ مایه‌ای از درد دیگران.

پس از آن جان کندن در راه تکنیک، زیرا زحمت شاعر فقط در این است. [۱۳۲۳].^{۲۵}

البته او هیچ تعریف معینی از تکنیک به دست نمی دهد، فقط اشاره می کند که تکنیک با کار و تمرین به دست می آید:

می پرسیدید تکنیک را چگونه تعریف کنم؟ با زبان عملی تعریفی جز این نمی دانم و مخصوصاً جز این تعریف نمی کنم که تکنیک کار است نه معرفت. یعنی با کار، معلوم می شود نه با فرا گرفتن اصول چیزی. هزار دفعه می کنید و نمی شود ولی اصول را می دانید و آنچه را که نمی دانید من می گویم تکنیک آن است [۱۳۲۳].^{۲۶}

بنابراین، برخلاف قداما که شاعری را موهبت و استعداد خداداد می دانستند، نیما آن را حاصل کار و زحمت می داند. از نظر او شعر مولود استعداد و آموزش نیست، پرورده تکنیک است و تکنیک هم فقط بر اثر کار و تجربه شخصی شاعر پدید می آید:

برای ساختن [شعر] خوب، تکنیک خوب لازم است. هیچ چیز لدنی و من عندی در آن نیست. باید جان کند و عمر به مصرف رسانید.^{۲۷}

ز: ابهام و رمزگرایی

آنچه نیما تکلیف خود را با آن نتوانسته است روشن کند و ملاحظات او در این باره به کلافی سردرگم می ماند، مسأله ابهام و رمزگرایی است. در آغاز این گفتار آوردیم که نیما هنر را هر قدر مبهم تر باشد عمیق تر می داند. از سوی دیگر، دیدیم که وقتی هنر فرنگی و ایرانی را با هم مقایسه می کند، «طرز کار» فرنگی را به این دلیل می پسندد که «مبهم» نیست و «خیال بیننده یا شنونده» را به راهی «معین» می برد. از شعر و موسیقی و نقاشی سنتی ایران، به این علت که مبتنی بر بیان مبهم و سمبولیک است، انتقاد می کند، اما خود «حد اعلای» شعر را آن می داند که هر چه بیشتر مغلق و پیچیده باشد و مخاطب را در فهم معنای خود به زحمت بیندازد. برای همین است که در عین انتقاد از ادبیات کهن، به سبب ابهام و خیال پروری، سبک هندی را که از این لحاظ در اوج است می ستاید و گرفتار تناقض عجیبی می شود:

هزار سال شکست و نوسری، مردم را دیوانه تنبلی و راحنی ساخته است همان طور که خیال پرور ساخته است. ادبیات سبک هندی هم نتیجه این خیال پروری است و اعلا درجه ترقی شعر ایران است؛ اما این ادبیات برای آنهایی که با خیالشان گردش نداشتند و خواستند جویده و خرد کرده لقمه به دهان آنها بگذارند، سنگین بود. مرده ها می دانید یک ذره تکان نمی خورند [۱۳۲۴].^{۲۸}

به هر حال نیما، از یک سو به انتقاد از بیان مبهم و سمبولیک قداما می پردازد و از دیگر سو عملاً به ابهام و رمزگرایی روی می آورد. از یک طرف می خواهد شعر را به نثر، یعنی زبان و بیان طبیعی، نزدیک کند و از طرف دیگر حاضر نیست حتی



من در هر یک از کاغذهایم این فکر را کرده‌ام که خوب بنویسم. بقدری در این باب سماجت به خرج داده‌ام که به اشخاصی که ادیب، یا اقلأ فهمیده، نبوده‌اند خیلی بندرت چیز نوشته‌ام و مضحک‌تر از این برای کارهای لازم خود اقدام نکرده‌ام. برای اینکه می‌دیدم انشاء من نباید انشاء معمولی بشود. در نتیجه همین مالخولیا کاغذهایم را با مداد و تند می‌نویسم [۱۳۰۷].^{۲۱}

او معتقد است که شاعر باید هر چه پیشتر از زبان متعارف و معمولی فاصله بگیرد و برای بیان معانی تازه حتی صرف و نحو زبان را نیز به هم بریزد. شاعر «استاد زبان» است و اختیار آن را به دست دارد، پس می‌تواند خارج از حیطه صرف و نحو و بی‌احتنا به «کلمات مردم» زبان ویژه خود را بسازد:

برای تبیین معنی جدید، تلفیق صرفی و نحوی به هم خورده است. در واقع صرف و نحو را زبان تکمیل می‌کند و شاعر، استاد زبان است، پیش از همه چیز و بعد از همه چیز. این شأن و مقام را طبیعت به او داده است. کلمات مردم، با مردم ساخته می‌شود، و برای نشان دادن طبیعت وجود، شاعر باید کلمات خود را داشته باشد و آنچه را که نمی‌یابد، انتخاب کند از میان آنچه مأنوس است یا نیست.^{۲۲}

تنها عنصر بیان شاعرانه که نیما بر آن بسیار تأکید می‌کند «سمبول» است؛ به عقیده او سمبول بر عمق و ابهام شعر می‌افزاید و ضمناً بگانه ابزار «وصف کردن» است:

وصف کردن و با آن وسیع ارتباط داشتن، یک وسیله دزد و آن سمبول‌های شعاست [...] سمبول‌ها شعر را عمیق می‌کنند، دامنه می‌دهند، اعتبار می‌دهند، وقار می‌دهند و خواننده خود را در برابر عظمتی می‌یابد [...] سمبول‌ها را خوب مواظبت کنید. هر قدر آنها طبیعی‌تر و متناسب‌تر بوده عمق شعر شما طبیعی‌تر و متناسب‌تر خواهد بود [۱۳۲۵].^{۲۳}

چنان که قبلاً گفتیم، هدف عمده نیما این بود که به ادبیات و مخصوصاً شعر فارسی شکل و صفتی بدهد و این که او «سمبول» را وسیله «ارتباط وسیع» با وصف دانسته، خود نشان می‌دهد که وی تا چه حد برای این عنصر بیانی ارزش قائل است. اما دو صفت «طبیعی» و «متناسب» که نیما سمبول را به آنها مقید می‌کند ظاهراً به این معناست که سمبول باید مفهومی مادی و ملموس باشد و با معنایی که در آن پنهان است تناسب داشته باشد.

ادبیات قدیم

در ارزش احساسات نیما بارها به مقلدان شعر سنتی حمله می‌کند و آنان را به «مردار خوارهای پیر»، «حیوانات نشخوار کننده»، «پاسبانان قبرستانهای مملو از مرده»، و «غبارهای کدر که روی خرابه‌های قدیم نشسته‌اند» تشبیه می‌نماید.^{۲۴} بزرگترین اشکال شعر قدیم، به گمان او، «قالب‌بندی» آن بود که در اثر «پیوستگی با موسیقی» حالتی تصنعی به شعر می‌داد. و

نیما که «از آغاز جوانی» این نکته را دریافته بود، کوشید تا شعر فارسی را از حبس و قید و حشمتناک بیرون آورد و آن را به شکل طبیعی دوباره قالب بندی کند.^{۲۵} نخستین نوجویبهای او در این طریق موجب شد که از ادبیات قدیم «نفرت غریبی» داشته باشد، اما بعدها که از «مغلق‌بافی» لذت می‌برد، اعتراف کرد که روی گردانی از ادبیات قدیم «نقصانی» برای او بوده است:

من از مغلق‌بافی از یک سبک برخلاف سلیقه خود هم لذت می‌برم، در واقع به جای گوینده آن واقع می‌شوم اما پرواز می‌کنم. [...] در صورتی که وقتی این خاصیت را بکلی از دست داده بودم و چون دست زده بودم و می‌گشتم از پی چیز تازه‌ای، از تمام ادبیات گذشته قدیمی نفرت غریبی داشتم... اکنون می‌دانم که این نقصانی بود [۱۳۲۳].^{۲۶}

برای رفع این نقصان، نیما ظاهراً از سالهای دهه بیست به بعد، به شعر و ادبیات قدیم توجه بیشتری نشان داد. حتی تعریفی که در این سالها از شعر به دست داده، بسیار شبیه همان تعریف قدمای نظامی عروضی است:

برای شعرا گفته بودم که شعر، اساساً نیرویی از حواس انسان است که با آن شاعر، کوچکی را بزرگ و بزرگی را کوچک می‌دارد. نمونه عالی آن سنایی، داتنه، ادگار پو، معری و حافظ.^{۲۷}

در این هنگام نیما اشعار قدما را به عنوان منبع «مصالح تازه» می‌نگریست و به شاعران جوان توصیه می‌کرد که به دقت آنها را مطالعه کنند:

باید در بین هزاران کلمات آرکائیوی، که کهنه شده‌اند، کلمات ملایم و مأنوس یا سبک خود را به دست بیآورید. این است که به شعرا توصیه می‌کنم از مطالعه دقیق در اشعار قدما غفلت نداشته باشید: در اشعار بجوید و یک فرهنگ دم‌دستی برای خودتان تهیه کنید. موضوع را که در نظر دارید به آن [فرهنگ] مراجعه کنید و مصالح تازه را برای خودتان بردارید [۱۳۲۴].^{۲۸}

روشن است که مقصود او از «مصالح تازه» فقط کلمات است، نه اجزا و عناصر دیگر شعر. شاعر می‌توانست «مواد خام» یا همان کلمات را از قدما بگیرد، اما در مورد قالب، که به نظر نیما مهمترین جنبه شعر بود، می‌بایست بر تجربه و توانایی خود متکی باشد:

قدما برای ما به منزله پایه و ریشه‌اند. حکم معدنهای سر به مهر را دارند. با مواد خامی که به ما می‌رسانند به ما کمک می‌کنند. جز اینکه ساختمان بدست خود ماست. تعریف جامع و مانعش را از طرف خود ما باید داشته باشد [۱۳۲۵].^{۲۹}

در سالهای پایانی عمر، نیما ظاهراً دلچسپی بیشتری به ادبیات قدیم یافته بود و خود را یکی از «طرفداران» آن معرفی می‌نمود:

من خودم یکی از طرفداران پابرجای ادبیات قدیم فارسی و عربی هستم. سرگرمی من با آنهاست [۱۳۳۲].^{۳۰} ادبیات قدیم شاید واقعاً مایه «سرگرمی» نیما بوده باشد، اما

به نظر نمی‌رسد که او هیچ‌گاه جدآ به شعر و ادبیات قدیم فارسی توجه و در آن تأمل کرده باشد. در سراسر نوشته‌های نیما، درباره آثار نظم و نثر قدیم چیزی جز اشاره‌های کوتاه و پراکنده نمی‌بینیم. در این اشارات پراکنده هم کما بیده شده است که نیما به بیان نکته‌ای دقیق درباره اثری خاص پرداخته باشد. سخنان او در مورد ادبیات قدیم کلی و اغلب بدون ذکر مصداق

است. از نثر کهن فارسی، آثار معروف قرن چهارم و پنجم، نظیر تاریخ بیهقی و سفرنامه ناصر خسرو، را به دلیل سادگی آنها می‌سناید:

خواندن این سفرنامه [ای ناصر خسرو] چندین بار مرا به گریه انداخت. سرگردانیهای این مرد بزرگ با آن حال و قضاوت او، بقدری من شیفته نثر نویسی ساده قدما بوده و هستم که از



مرگ می ترسم برای اینکه از خواندن آنها محروم می شوم.
زیرا زیباترین چیزهاست که من در طبیعت مفتون آن هستم.^{۵۱}
از میان شاعران قدیم، بیش از همه، به نظامی ارادت دارد و
می گوید که «فکر نظامی» از «بچگی» سخت بر او تأثیر نهاده و
«راهنمای» او بوده است.^{۵۲} در جوانی، نظامی را تنها شاعر
ایرانی می داند که تقلید از اشعار او امکان ندارد و تلویحاً خود را
با او مقایسه می کند:

بدون امکان تقلید، «نظامی» شاعر ایرانی از تمام شرای دیگر
این مملکت مجزای می شود. یک خیالات مهیب ملکوتی
بخصوصی تمام شعر او را اگر چه با مکتب قدیم است،
برازنده و مؤثر ساخته است که تمام دیگران آثارشان از آن شکل
اثر خالی است. شعرهای من اگر نامطبوع و بی اثر باشد
جهت این است که در افق یک زندگانی و فکر و قلب دیگری
جریان یافته اند [۱۳۰۳].^{۵۱}

نیما، نظامی را فقط به دلیل افکار و «خیالات مهیب
ملکوتی» و عرفانیس ستایش نکرده است. به گمان او، نظامی در
شعر حماسی نیز نمونه کاملی پدید آورده است چنان که در
این باره هیچ شاعر بزرگ دیگری، حتی فردوسی، به پای او
نمی رسد:

بگوئید: نظامی یا فردوسی؟ به شما باز یادآوری می کنم:
فردوسی در دوره های ابتدایی ادبیات ما بود. بحر تقارب او آن
بحری است که بعدها نظامی تکمیل کرد. زبان، زبان این
آخری است [۱۳۲۳].^{۵۲}

قضایوت نیما نشان می دهد که او درک درستی از شعر
حماسی ندارد. گمان می کند که چون نظامی معانی دقیقی در
نظر داشته و، علاوه بر آن، «تلفیقات و ترکیب های تازه» به کار
برده در شعر حماسی نیز از فردوسی برتر است. عجیب تر آن که
او نثر کهن را به دلیل سادگی آن می ستاید و می خواهد شعر را
هم از این لحاظ به نثر نزدیک گرداند، اما سادگی کلمات
فردوسی را نقصی برای شعر او می شمارد! او توجه ندارد که
موضوع حماسه مقتضی بیان ساده و روشن و خالی از معانی
باریک و دور از ذهن است. از این رو، اسکندرنامه نظامی را،
که به لحاظ معیارهای حماسی قابل قیاس با شاهنامه نیست،
برتر از شاهنامه می شمرد و بر آن است که حماسه فردوسی مانند
همه اشعار «دوره اول» یعنی سبک خراسانی، در «مراحل
ابتدایی» ادبیات فارسی پدید آمده است:

شاهنامه در مراحل ابتدایی ادبیات ما ساخته شده است و در آن
کلمات، حالت سادگی خود را دارند. مثل همه اشعار
شعراي دوره اول. به علاوه تجسس معنی دقیق در کار نبوده تا
اینکه سبب هستی کلمه خاصی شده باشد و شاعر به تألیف تازه
دست نزده. اما برای نظامی بعکس این است. در او کلمات،
ابزار برای معنی دقیقی اند چون موضوع تفاوت می کند،
برداشت کلمات هم دقیق و تلفیقات و ترکیب های تازه بسیار
است. دو کتاب او اقبال نامه و شرفنامه (که جنگهای اسکندر
است) مطلب را به شما واضح می کند. توصیه می کنم آن را با

شاهنامه بسنجید، بهتر از من برای شما بیان خواهد کرد که
کدام یک از این دو شاعر، مکمل این سبک اند و در کدام یک
از این ها بیشتر به شعرهای پست و بلند برمی خورید
[۱۳۲۳].^{۵۳}

نیما شعر نظامی را تنها به این دلیل که دارای «تلفیقات تازه»
است «نمونه کامل» اشعار حماسی می داند و به شروط مهمتری
که لازمه این نوع شعر است اشاره ای نمی کند:

در ادبیات ما تقلید به مراتب زیاده تر است. می توان گفت به
اندازه خطرناک. مثلاً اشعار حماسی فردوسی، و اساساً طرز
کار و وزن شعری او، نمونه کاملی شده است نسبت به
اشعاری از این صنف. در حالی که این رویه کار با آن گنجوی
معروف و بی مانند به حد کمال بیشتر رسیده و کسی که خصه
را سرآید به تلفیقات تازه دست پیدا کرده و آن رنگ و جلای
آخری را به اشعار خود داده است [۱۳۲۶].^{۵۴}

تنها شاعر متقدم دیگر که نیما او را همردیف نظامی دانسته و
بارها ستوده است حافظ است:

زبان این دو نفر، که حافظ و نظامی باشند، زبان دنیاست،
زبان دل، زبان معنی، زبان غیب، زبان یک زندگانی و هستی
بالاخر [۱۳۲۳].^{۵۵}

او حافظ را هم، مثل نظامی، به این دلیل می ستاید که
«تلفیقات تازه» دارد. کاربرد ترکیب ها و کلمه های تازه، به
عقیده نیما، نماینده «فکر تازه» و استقلال فکری شاعر است!
تازگی اشعار حافظ و نظامی نیز به سبب توانگری فکری
آنهاست؛ و نیما این نکته را بارها تذکر می دهد:

شعرايی که فکری ندارند، تلفیقات تازه هم ندارند. اما آنهايی
که نظامی و حافظ اند برعکس [۱۳۲۳].^{۵۶}

شعرايی که فکر تازه دارد، تلفیقات تازه هم دارد. در حافظ و
نظامی و بعد در سبک هندی این توانگری را به خوبی می بینید
[۱۳۲۴].^{۵۷}

زمانی هم هست که خود شاعر باید سر رشته کلمات را
به دست بگیرد، آن را کش بدهد، تحلیل و ترکیب تازه کند.
شعرايی که شخصیت فکری داشته اند، شخصیت در انتخاب
کلمات را هم داشته اند. در اشعار حافظ و نظامی دقت کنید.
این دو نفر بخصوص از آن اشخاص هستند.^{۵۸}

نیما، چنان که نظامی را بر فردوسی، حافظ را هم بر سعدی
ترجیح می دهد. به گمان او، سعدی هیچ «معنی تازه» ای در نظر
نداشته است تا برای بیان آن کلمات و تلفیقات تازه پدید آورد؛
اشعارش تکرار گفته های گذشتگان و شامل «مطالب عادی»
است که در قالب فصاحت ریخته شده؛ اما فصاحت او
نمی تواند «معنی عالی» باشد و سودی ندارد:

علاوه بر اشتباهات لغوی، شیخ اجل هیچگونه تلفیق عبارت
خاصی به کار نمی برد. این مطلب خیلی برای شناختن وزن
اشخاص، اهمیت دارد. مثل اینکه هیچ منظور و معنی تازه
نداشته است. مطالب اخلاقی او بیانات سهروردی و غزلیات
او شوخی های یار و عادی است که همه را در قالب تشبیه و

فصاحت ریخته؛ اما حقیقتاً چه چیز است این فصاحت که جواب به معنی عالی نمی‌دهد؟ [...] 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 و در دسترس همه هست و همه می‌گویند: شما حافظ را می‌توانید با یک دسته الفاظ خاص او در هر کجا بشناسید، اما شیخ اجل... این است مقام این دو بزرگوار در فصاحت کلام و در خصوص معنی! [۱۳۲۲].^{۵۹}

ایراد دیگری که او به سعدی می‌گیرد این است که شعرش خالی از «ابهام» است، زیرا عشق در نزد سعدی تطور و تعالی نیافته، و همان عشق کوچه بازاری است که او فقط آن را با آب و تاب بیشتری بیان کرده است:

در نزد شیخ، هیچ گونه حسی تطور و تبدیل نیافته و عشق برای او یک عشق عادی است که برای همه ولگردها و عیاشها و جوانها هست، جز اینکه او آن را آب و تاب دلزتر ساخته است. [...] در شعرای بزرگ، عشق و عاشقی تبدیل و تطور یافته [...] برای شیخ اجل، معشوق و معشوقه صورت و فکر معین و متداولی دارد، این است که به هیچگونه ابهام در اشعار او بر نمی‌خورید.^{۶۰}

ادبیات معاصر

نیما در چند صفحه از ارزش احساسات گذری شتابزده دارد بر ابعاد مختلف ادبیات جدید ایران از شعر و داستان تا نمایشنامه و نقد ادبی:

اول نمونه های ادبیات نوین ما در تئاتر بود که از زمانهای قدیم شکل کمندی و تراژدی آن بطرز علمی و ابتدایی که داشتیم، در میان ما رواج داشته است. [...] مصالح اولیه این کار را نثر ساده «طالب اوف» و «میرزا ملکم خان» و بعدها «یوسف اعتصام الملک» آماده ساخته بودند [۱۳۱۹].^{۶۱}

او پس از اشاره به نمایشنامه های رضا کمال (شهرزاد)، که به گمان نیما نشانه آگاهی وسیع او از ادبیات اروپایی است، به داستان نویسی و شعر جدید اشاره می‌کند و با اشاره به کارهای هدایت و جمال زاده در داستان نویسی، و نوآوریهای دهخدا و عشقی و سید اشرف گیلانی در شعر، و برخی قطعات متجددانه بهار، وفا، فرزاد، خانلری، پروین، ایرج میرزا، بهروز، دولت آبادی (یحیی)، و ادیب الممالک، چنین نتیجه می‌گیرد:

روی هم رفته ادبیات شعری ما شور و جرئت کافی برای نوهم شکستن سدهای قدیم (مقررات کلاسیک) به خرج نمی‌دهد. بیشتر موافقت با آثار خارجی در سر موضوع هایی است که از آن حیث هم چندان جلو نرفته است.^{۶۲}



اما از بین همه شاعران معاصر خود تنها شهریار را «شاعر» می‌داند، زیرا شهریار مدنی بجز «شعر» ندارد و «عرفان» را، که با ادبیات ایران پیوند قوی دارد، دوباره به شیوه‌های نازده وارد شعر کرده است:

باید بگویم «شهریار» تنها شاعری است که من در ایران دیدم. دیگران، کم و بیش، دست به وزن و قافیه دارند. اما برای شهریار، همه چیز علی‌حده است. [...] شعر برای آنها، یک مرحله ابتدایی و نارس است که به آن نرسیده‌اند. اما برای شهریار، کهنه شده؛ شعر، خود هدف است. مقصود زندگی او در خود شعر است. [...] یکی از مزایای شعر ایران، پیوستگی قوی آن با عرفان است. شهریار این مزیت را در لباس نازده شعر وارد کرده است [۱۳۲۵].^{۲۲}

از میان نویسندگان معاصر، نیما به هدایت ارادت بیشتری دارد. البته آثار او را دور از «رنالیزم» و بیشتر به «ایده‌آلیزم» و «فانتزی» نزدیک می‌بیند و به همین سبب از او انتقاد می‌کند، اما، دست کم تا پیش از سالهای دهه بیست، معتقد است هدایت در نثر همان کاری را می‌کند که او خود در شعر انجام داده است؛ در انتهای نامه مفصلی به هدایت می‌نویسد:

خود عقیده راسخی ندارد. بسیاری از آنان را هم، که روزگاری دوستی یا صمیمیتی با ایشان داشته، بعدها، بویژه در سالهای پیری، نکوهیده است. اما این نکوهش‌ها را، اگرچه صبغه ادبی دارد، نمی‌توان در زمره انتقادات ادبی گنجانید، زیرا بیشتر مبتنی بر احساسات و تصورات شاعر است و از بدبینی او مایه می‌گیرد، نگاهی مختصر به یادداشت‌های روزانه او نشان می‌دهد که او تقریباً به همه نویسندگان و شعرای بزرگ معاصر، از پیر و جوان، بدبین بوده است. حتی درباره شهریار، که روزی او را تنها شاعر ایران دانسته بود، معتقد است که وی بسیاری از افکار و اشعارش را «قاپیده» و در شعر خود گنجانیده است.^{۲۳} از آل احمد می‌رنجد؛^{۲۴} به خانلری و توللی و نادرپور و رسول پرویزی و... دشنام می‌دهد؛^{۲۵} شهرت هدایت را مرهون تبلیغات حزب توده می‌داند؛^{۲۶} خیال می‌کند که نوشین و طبری و علوی و دیگران توطئه کرده‌اند تا هدایت را بزرگ گردانند و او را کوچک^{۲۷}؛ از فروزانفر و همایی بد می‌گوید؛^{۲۸} خلاصه کمتر کسی از معاصران صاحب نام، همچون چوبک، بخت آن را داشته است که از حیطه بدبینی و ملامت نیما برکنار بماند.^{۲۹}

منابع

- اخوان ثالث، مهدی، صدای حیرت بیدار، زیر نظر مرتضی کاخی، انتشارات زمستان، تهران، ۱۳۷۱.
- پوشیج، نیما، ارزش احساسات و پنج مقاله در شعر و نمایش، انتشارات گوتنبرگ، تهران، چاپ سوم، ۲۵۳۵.
- ... برگزیده آثار نثر، با یادداشت‌های روزانه، تدوین سیروس طاهباز، انتشارات بزرگمهر، تهران، ۱۳۶۹.
- ... درباره شعر و شاعری، تدوین سیروس طاهباز، از دفترهای زمانه، تهران، ۱۳۶۸.
- ... نامه‌ها، تدوین سیروس طاهباز، دفترهای زمانه، تهران، ۱۳۶۸.

پانویس‌ها

- ۱- ارزش احساسات، ص ۳۶.
- ۲- همان، ص ۳۷.
- ۳- همان، ص ۳۰-۳۱.
- ۴- همان، ص ۳۲.
- ۵- همان، ص ۳۹.
- ۶- همان، ص ۴۹-۵۰.
- ۷- همان، ص ۱۰۴.
- ۸- همان، ص ۱۰۶.
- ۹- برگزیده آثار، ص ۲۰۵-۲۰۶.

کاری را که تو در نثر انجام دادی من در نظم کلمات خشن و سقط انجام داده‌ام که به نتیجه زحمت آنها را رام کرده‌ام. اما در این کار من مخالف زیاد است، زیرا دیوار پوسیده هنوز جلوی راه هست و سوسکه‌ها بالا می‌روند و ضجه می‌کشند [۱۳۱۵].^{۲۱}

او در همین نامه مفصل به نقد برخی آثار هدایت پرداخته است.^{۲۰} چند سال بعد هدایت در مجله موسیقی ضمن انتقادی از شاعران معاصر، که بیشتر جنبه شوخی داشت، ذکری هم از نیما کرد و نقیضه‌ای برای یکی از اشعار او ساخت.^{۲۱} نیما هم در یک قصه کوتاه مطایبه‌آمیز پاسخ او را داد. این پاسخ البته هیچ ربطی به شعر نیما یا دفاع او از شعر خود نداشت و صرفاً در هجو هدایت نوشته شده بود. نیما در این قصه که «فاخته چه گفت؟» نام دارد، هدایت را در قالب یکی از شخصیت‌های قصه، یعنی «صیاد» چنین توصیف می‌کند:

این صیاد چشم‌های فکور خاکستری رنگ داشت و یک مداد به جیب بالای جلیقه اش زده بود. [...] فاخته تر گفت: من این آدم را می‌شناسم. اسمش کاذب گمراه‌باشی است. اساساً عشق دارد که تیراندازی و راه پیمایی کند. ولی گوشت حیوان نمی‌خورد. مگر نمی‌بینی رنگش چه سفید و پریده است. مثل قارچ سنگ و آدم نیمه‌جان [۱۳۲۰].^{۲۲}

در مجموع، نیما به هیچ یک از نویسندگان و شاعران معاصر

- ۱۰- شعر و شاعری، ص ۲۹.
- ۱۱- ارزش احساسات، ص ۱۰۹.
- ۱۲- شعر و شاعری، ص ۳۷۱.
- ۱۳- برگزیده آثار، ص ۲۰۸.
- ۱۴- نامه ها، ص ۱۰۱.
- ۱۵- ارزش احساسات، ص ۹۹-۱۰۰.
- ۱۶- شعر و شاعری، ص ۹۴.
- ۱۷- همان، ص ۱۲۳-۱۲۴.
- ۱۸- همان، ص ۳۴۶-۳۴۷.
- ۱۹- همان، ص ۱۴۲.
- ۲۰- همان، ص ۲۳۶.
- ۲۱- همان، ص ۸۹.
- ۲۲- ارزش احساسات، ص ۹۹.
- ۲۳- شعر و شاعری، ص ۳۴۲.
- ۲۴- همان، ص ۹۵.
- ۲۵- ارزش احساسات، ص ۵۱.
- ۲۶- همان، ص ۵۰.
- ۲۷- همان، ص ۵۴.
- ۲۸- همان، ص ۵۵.
- ۲۹- شعر و شاعری، ص ۹۸-۹۹.
- ۳۰- وطواط درباره «سجع متوازن» می گوید: «این به نثر مخصوص نیست بل کی در شعر همین کلمات توان آورد. آن را در شعر موازنه خوانند و این جنان بودگی از اول دو قرینه یا آخر دو مصراع یا آخر کلماتی آورده شود کی هریک نظیر خویش را بوزن موافق باشند. اما بحروف روی مخالف، آن گاه چند مثال در نثر و نظم عربی و فارسی برای آن می آورد و در پایان می افزاید: «این معنی در شعر خواجه مسعود سعد و شعر من بسیار یافته شود».
- نک: وطواط، رشیدالدین، حدائق العربیه، ص ۱۴-۱۵.
- و نیز: همایی، جلال الدین، فنون بلاغیه، صناعات ادبیه، ص ۴۳-۴۴.
- ۳۱- شعر و شاعری، ص ۸۹.
- ۳۲- همان، ص ۳۱-۳۲.
- ۳۳- همان، ص ۳۹-۴۰.
- ۳۴- همان، ص ۷۷-۷۸.
- ۳۵- همان، ص ۳۹.
- ۳۶- همان، ص ۶۷.
- ۳۷- همان، ص ۲۱۰.
- ۳۸- همان، ص ۷۹.
- ۳۹- نامه ها، ص ۳۰۴.
- ۴۰- شعر و شاعری، ص ۱۱۲.
- ۴۱- همان، ص ۱۳۳-۱۳۴.
- ۴۲- نک: ارزش احساسات، ص ۴۳، ۵۷، ۵۸.
- ۴۳- شعر و شاعری، ص ۶۲-۶۳.
- ۴۴- همان، ص ۴۲-۴۳.
- ۴۵- همان، ص ۲۲۸. مقایسه کنید با این عبارت چهارمقاله: «شاعری صنعتی است که شاعر بدان صنعت اتساق مقدمات موهبه کند و التمام قیاسات متوجه بر آن وجه که معنی خرد را بزرگ گرداند و معنی بزرگ را خرد». چهارمقاله، ص ۴۲.
- ۴۶- شعر و شاعری، ص ۱۰۸.
- ۴۷- همان، ص ۳۴۰.
- ۴۸- همان، ص ۳۸۲.
- ۴۹- برگزیده آثار، ص ۲۶۲.
- ۵۰- شعر و شاعری، ص ۱۲۵.
- ۵۱- نامه ها، ص ۱۰۹.
- ۵۲- شعر و شاعری، ص ۲۲۰.
- ۵۳- همان، ص ۲۲۲.
- ۵۴- همان، ص ۲۲۵.
- ۵۵- همان، ص ۲۲۰.
- ۵۶- همان، ص ۱۱۶.
- ۵۷- همان، ص ۱۰۹.
- ۵۸- همان، ص ۱۱۱.
- ۵۹- همان، ص ۲۱۷-۲۱۸.
- ۶۰- همان، ص ۲۱۸.
- ۶۱- ارزش احساسات، ص ۸۰.
- ۶۲- همان، ص ۸۳.
- ۶۳- شعر و شاعری، ص ۲۶۷-۲۶۸.
- ۶۴- نامه ها، ص ۵۹۸.
- ۶۵- نک: همان، ص ۵۸۲-۵۹۸.
- ۶۶- نک: همین رساله، ص ۲۳۰.
- ۶۷- برگزیده آثار، ص ۱۲۵-۱۲۶.
- ۶۸- همان، ص ۲۸۲.
- ۶۹- همان، ص ۲۸۴.
- ۷۰- همان، ص ۲۳۰-۲۳۱.
- ۷۱- همان، ص ۲۸۴.
- ۷۲- همان، ص ۲۴۹.
- ۷۳- همان، ص ۲۲۹ و ۲۶۷.
- ۷۴- همان، ص ۲۳۱.

روزنامه