جستار برون‌متنی و درون‌متنیِ اشعار متعهّد نیما یوشیج در دهه‌های بیست و سی

مصطفی ملک‌پائین *
دکتر محمّد بهنام‌فر
دانشیار زبان و ادبیّات فارسی. دانشگاه بیرجند.
دکتر علی‌اکبر سام‌خانیانی
دانشیار زبان و ادبیّات فارسی. دانشگاه بیرجند
دکتر سید مهدی رحیمی
استادیار زبان و ادبیّات فارسی. دانشگاه بیرجند

چکیده

در این مقاله کوشش می‌شود، ابتدا از دیدگاهی برون‌متنی و جامعه‌گرایانه، برخی از شاخصترین شعرهای متعهّد نیما در دهه‌های بیست و سی واکاوی، و سپس در جستاری درون‌متنی و زبانشناسانه، کیفیّت هنری و ادبی این اشعار نشان داده شود.

نتیجهٔ این پژوهش که به شیوهٔ توصیفی و تحلیل محتوا انجام شده است، نشان می‌دهد که از دیدگاه برون‌متنی، بازنمایی ایدئولوژیک اشعار نیما و خوانش‌های ایدئولوژیک حزب توده از آن اشعار، این گمان را تداعی می‌کرد که شاعر فقط در تعهّد به حزب توده شعر می‌سراید. مفسّران و منتقدان نزدیک به حزب توده، فضایی منطبق با آرمانهای خود در خوانش و تفسیر شعرهای متعهّد نیما به وجود آوردند که بنا بر آن از اشعار حتّی فقط با گرایش اجتماعی، قرائتهایی ایدئولوژیک ارائه می‌شد. پس، اشعار اجتماعی نیما از سوی گفتمان مسلّط با سویهٔ سیاسی همراه با نیّات حزب خوانده و شایع می‌شد؛ امّا در واقع، تعهّد نیما به اجتماع و به طور کلّی چپ‌گرایی بود و نه به حزب توده. از دیدگاه درون‌متنی و زبانشناسانه نیز نیما در اشعار

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹٤/۷/۱ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹٤/۱۱/۱٤

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی. دانشگاه بیرجند

متعهّدش هرگز «ادبیّت» کلام خود را قربانی صراحت و شعارهای متعهّدانه با زبان ارجاعی و ترغیبی نکرده و با هنجارگریزیهای معنایی، بویژه نمادگرایی به برجسته‌سازی دست زده است و با متن «باز»، مخاطبان را به عرصهٔ تولید معنا وارد کرده است.

کلیدواژه‌ها: *تعهّد در شعر معاصر، نیما یوشیج، گفتمان‌چپ و ادبیات، بازنمایی ایدئولوژیک زبان ادبی.*

۱. مقدّمه

پس از شهریور سال ۱۳۲۰، عقده‌های سالهای خفقان رضاخانی با انتشار فراوان مجلّه‌ها و نشریه‌ها گشایشی نسبی یافت. هرج و مرج سیاسی، این اجازه و آزادی را به تولیدکنندگان هنری و مشتریانشان داد تا فراوانتر دادوستد کنند. در این میان، چپ‌گرایی در ایران رشد کرد و یکی از اصلی‌ترین حزبهای چپ‌گرا یعنی حزب تودهٔ ایران تشکیل شد و فعّالیّتهای سیاسی و فرهنگی خود را آغاز کرد و تا زمان کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ به یکی از تأثیرگذارترین حزبهای ایران تبدیل شد و با انتشار نشریه‌های فراوان تا حدود زیادی نبض فرهنگی کشور را در دست گرفت و اندیشه‌های سوسیالیستی را ترویج کرد. گفتمان هنری و ادبی این حزب، برآمده از این اندیشه‌ها به تبلیغ تعهّد ادبی به سوسیالیسم و رواج آن پرداخت و بسیاری از روشنفکران زمانه را با شعارهای حمایت از مردم مظلوم و کارگر و مبارزه با امپریالیسم و خودکامگی شاه جذب خود کرد. رفته‌رفته گفتمان این حزب به قدرتمندترین گفتمان هنری آن دوره تبدیل گشت. با رواج گسترده تعهّد ادبی، گروه‌های بسیاری، حضور خود را در دایرهٔ تولید ادبی آن دوره با تمرکز بر تعهّد تعریف می‌کردند و شاعران متمایل به گفتمان چپ با تأکید بر توان دگرگون‌کنندهٔ ادبیّات به منزلهٔ نهادی سیاسی، شعر متعهّد این دوره را تولید می‌کردند. نیما یوشیج هم که در دورهٔ پیش، احتمالاً برای فرار از سانسور، افکار اجتماعی خود را پشت نوعی رمانتیسم مخفی می‌کرده است در این دوره و با رشد گفتمان چپ و آزادی بیان نسبی ایجاد شده به شعرهای اجتماعی روی آورد و مترقّی‌ترین صدای شعر دههٔ بیست شد که دیگر آن صبغه و جنبهٔ رمانتیک را نداشت و کاملاً اجتماعی و سیاسی شد (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۰:ص۵۵).

۱-۱ هدف پژوهش این است که اشعار متعهّد نیما یوشیج از دیدگاهی درون‌متنی و برون‌متنی کاوش شود و بنابراین با شیوهٔ جامعه‌گرایانه، ارتباط نیما یوشیج با چپ‌گرایی و بویژه حزب توده نشان داده می‌شود و بازنماییهای ایدئولوژیک و خوانش‌های سیاسیِ چپ برخی از شاخصترین شعرهای اجتماعی و متعهّد نیما ارائه، گردد و از چشم‌اندازیِ درون‌متنی و با بهره‌گیری از نقد زبانشناسانه، کیفیّت ادبی این اشعار تحلیل شود.

۱-۲ پرسش‌های پژوهش عبارت است از: «بازنماییهای ایدئولوژیک یا خوانش‌های سیاسی اشعار اجتماعی نیما چگونه بوده است؟ اشعار متعهّد نیما از دیدگاه نقد زبانشناسانه در چه وضعیّتی قرار دارد؟»

۱-۳ روش پژوهش توصیفی-تحلیلی است که با استفاده از منابع کتابخانه‌ای انجام پذیرفته است. از آن رو که «تعهّد شعری» با اجتماع و سیاست، گره خورده است و در عین حال، شعر کیفیّاتی ادبی مختصّ خود دارد در این پژوهش به طور تلفیقی از آرای برون‌متنی (جامعه‌گرایانه) و درون‌متنی (زبانشناسانه) بهره برده شده است. در تحلیل زبانشناسانه اشعار متعهّد به برجسته‌سازیها و فرم درونی اشاره خواهد شد.

۱-٤ پیشینهٔ پژوهش عبارت است از: مطالبی دربارهٔ انعکاس اوضاع اجتماعی در شعر نیما در کتاب «خانه‌ام ابری است» (پورنامداریان، ۱۳۸۱:ص۹۸ تا ۱۳۱)؛ گفتارهایی پراکنده دربارهٔ ادبیّات متعهّد فارسی و تأثیر گفتمان چپ بر ادبیّات دههٔ بیست و سی و خوانش‌هایی اجتماعی از دو شعر نیما در کتاب «طلیعهٔ تجدّد در شعر فارسی» (کریمی‌حکّاک، ۱۳۸۹:ص۱۵ تا ٤٤۰)؛ فصلی دربارهٔ ادبیّات انقلابی و جنبش ادبیّات متعهّد قبل از انقلاب اسلامی در کتاب «سیاست نوشتار» (تلطّف، ۱۳۹٤:ص۱۳۵ تا ۲۰٤)؛ مطالبی مفید دربارهٔ اشعار نیما در کتاب «ادوار شعر فارسی» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۰: ص ۱۰۸ تا ۱۳۲)؛ سخنانی در باب شعر سمبولیسم اجتماعی نیما و اشاراتی به اوضاع اجتماعی مؤثّر بر شعرهای نیما در دوران پس از کودتای ۱۳۳۲ و تعهّد شعری او در کتاب «جریانهای شعری معاصر فارسی» (حسین‌پور چافی، ۱۳۹۰: ص۲۳۱ تا ۲۳۹)؛ مطالبی دربارهٔ تأثیر حزب توده و نشریّه‌های وابسته به آن در نقد شعر دههٔ بیست در کتاب «سیر نقد شعر در ایران» (غلامحسین‌زاده، ۱۳۸۰: ص ۱۹٦ تا ۲۱۹)؛ اشاره‌ای به تأثیر حزب توده بر شعر دههٔ بیست در «چشم‌انداز شعر معاصر فارسی» (زرقانی، ۱۳۹۱:ص ۱۵۹ تا ۱٦۲)،گفتاری دربارهٔ اشعار سیاسی چپ دورهٔ پهلوی دوم در کتاب «شعر سیاسی در دورهٔ پهلوی دوم»

(درستی، ۱۳۸۱: ص۱۱۵ تا ۱۷۸)، مطالبی پراکنده و مفید دربارهٔ نفوذ حزب توده در دهه‌های بیست و سی و تأثیر آن بر شعر نو فارسی در کتاب «تاریخ تحلیلی شعر نو» (شمس‌لنگرودی،۱۳۷۷: ج۱و۲) و اشاراتی دربارهٔ شعر نوی نیما و برخی تأثیرهای اجتماعی بر شعر او در کتاب «شرح، تحلیل و تفسیر شعر نو فارسی» (روزبه، ۱۳۸۳: ج۱). بنابراین تاکنون پژوهشی مستقل، جامع و مانع دربارهٔ شعر متعهّد نیما، همراه با خوانش‌هایی چپ‌گرایانه و ارزیابی‌هایی درون‌متنی انجام نشده است؛ پس ضروری است برای درک چگونگی تکوین شعر معاصر فارسی، اشعار متعهّد شاعران این دوره بویژه شعر متعّهد نیما یوشیج واکاوی شود.

۲. مبانی نظری پژوهش

۱-۲ «تعهّد» در لغت و اصطلاح: واژهٔ «تعهّد» ترجمهٔ واژهٔ « ... ...» لاتین است که واژهٔ «التزام» نیز به معنی آن نزدیک است. برای «تعهّد» در فرهنگ فارسی «معین» به عهده گرفتن کاری را، نگاه داشتن و عهد بستن آمده است (معین، «تعهّد»). اصطلاح «تعهّد» در حوزهٔ ادبیّات به شیوه‌ای گفته می‌شود که در آن نویسنده یا شاعر در آثار خود، خویشتن را ملزم می‌کند رسالتی اجتماعی را تبلیغ کند که از نظر او درست و نجات‌بخش است. هدف اصلی متعهّدان ادبی، ترغیب مخاطبان به هم‌اندیشگی و هم‌عملی با آنها در اجتماع است. کادن می‌نویسد: هنرمند متعهّد کسی است که اثرش را به حمایت و طرفداری از باورها و اعتقادات خاصّی - بویژه باورهای سیاسی و ایدئولوژیک- و برای اصلاحات اجتماعی اختصاص می‌دهد (..... ... ...). اصطلاح «ادبیّات متعهّد» عمدتاً در توصیف آثار کسانی به کار می‌رود که به دفاع از اعتقادات خاص و فعّالیّتهای مشخّص ایدئولوژیک به منظور ایجاد اصلاحات اجتماعی معروف هستند (تلطّف، ۱۳۹٤:ص۱۸). تعهّد در زبان فارسی تصوّری قبلی از مسئولیّت و نگرانیهای فراادبی است؛ به طوری که هنرمند، انتقال عقیده، تبلیغ ایدئولوژی، تغییردادن مخاطب، دفاع از ملّت و یا بسیج توده را به موقعیّت خلّاق، وارد می‌کند (.. ... ...)؛ پس، ادبیّات متعهّد با تأکید بر مخاطب بر جنبهٔ عمل‌گرایی[1] ادبیّات تأکید می‌کند. آرای ژان پل سارتر[2] بیش از دیگران به سبب دفاع از «تعهّد ادبی» مشهور شده است. در فلسفهٔ اگزیستانسیالیستی-اومانیستی سارتر، آزادی و عمل، بسیار اهمیّت دارد. سارتر اعتقاد دارد که عمل انقلابی، عالیترین نمونهٔ عمل آزادانه است؛ به سبب این امر،

نقش تعهّد نیز از نقشهای دیگر ادبی پررنگتر نمود پیدا کرده است. در فلسفهٔ وی، روی‌آوردن به تعهّد و توجّه به مسئولیت فضیلت نیست؛ ضرورت است. بنیاد فلسفی این ضرورت از دیدگاه هستی‌شناسی یا اگزیستانسیالیسم بر تقدّم وجود بر ماهیّت است. وقتی وجود اهمّیّت بیشتری دارد، پس بشر هیچ نیست مگر آنچه از خود می‌سازد؛ چون بشر خود را می‌سازد؛ بنابراین همهٔ مسئولیتها به عهدهٔ خود اوست. سارتر اعتقاد دارد اگر در زندگی چیزی نمی‌بود که با آن درافتیم و آن را براندازیم، ادبیات به کار نمی‌آمد؛ امّا بسیار جالب است که بر خلاف آنچه معمولاً از آرای سارتر برداشت شده است، او نیز شعر را وسیله نمی‌داند و معتقد است شعر فراتر از ابزار ارتباطی است. وی میان ادبیات و شعر تفاوت قایل می‌شود (سارتر، ۱۳۸۸: ص۱۵ تا ۱۰۲؛ همو: ۱۳۸۹: ص۱۸ تا ٤٥).

۲-۲ بازنمایی ایدئولوژیک در شعر معاصر فارسی: در جوامعی مانند ایران به علّت موقعیت سیاسی و فرهنگی خاص آن، نویسندگان متعهّد اغلب آرای سیاسی خود را با رمز و استعاره بیان می‌کنند؛ به این ترتیب، آنها از اشارات برای توصیف و بازنمایی مسائل اجتماعی و نقد نظام اجتماعی سود می‌برند و استفاده از کنایات برای بیان دیدگاه‌های ایدئولوژی، ویژگی انکارناپذیر آثار ادبی می‌شود. شاعران نوین فارسی در کنشی جمعی برای ترویج و اقتباس نوع خاصی از ایدئولوژی مشارکت می‌کنند. بازنمایی ایدئولوژیک به دوره‌های تاریخی-اجتماعی وابسته است؛ بنابراین، استعاره [در معنای نماد]، همان‌طور که در متن ادبی به ایدئولوژی یاری می‌رساند، هم‌چون عاملِ جنبشِ اجتماعی هم عمل می‌کند. توجّه به نمود دووجهی استعاره [نماد] به عنوان حاملِ تفکّر اعتقادی از یک سو و واقعیّت اجتماعی از سوی دیگر، امکان بهترین تفسیر را از رابطهٔ میان اعتقاد و ادبیّات بر اساس جایگاه استعاره [نماد] فراهم می‌آورد (تلطّف، ۱۳۹٤:ص۱٤ تا ۲۸).

۳-۲ جریان زبانشناسانه و ادبیّات متعهّد: در طرف مقابلِ این جریان «جامعه‌گرایانه»، که تأکید آن بر بیرون متن و جامعه است و از آرای سارتر و جامعه‌شناسان و بازنمایی ایدئولوژیک برای نقد و خوانش ادبی سخن می‌گوید، جریانی قرار دارد که تأکید آن بیشتر بر درونِ متن است. در این پژوهش از میان نقدهای درون‌متنی از شیوهٔ زبانشناسانه بهره برده می‌شود. در ابتدا این فرمالیست‌ها بودند که آرای زبانشناسان را در نقد ادبی به کار بستند و دو هدف اصلی داشتند: نخست اینکه می‌خواستند با

مشخّص‌کردن روش‌شناسیِ خاصّ ادبیّات، شالوده‌ای علمی و شیوه‌هایی متفاوت برای نقد متون ادبی تبیین کنند. دوم اینکه می‌خواستند با دیدگاه غالبی که ادبیّات را صرفاً بازتاب واقعیّت قلمداد می‌کرد، مخالفت کنند. آنها با برجسته‌کردن «ادبیّت» زبان و صناعاتی که متن را از متون غیرادبی متمایز می‌سازد، نظریه و نقد ادبی جدید را به خود متن نزدیک کردند. (پاینده، ۱۳۸۸: ص۲۳و۳۷). هم‌چنین با استفاده از آرای زبانشناسانهٔ یاکوبسن دربارهٔ «نقشهای پیام» بر «نقش ادبی» پیام به عنوان معرّف «ادبیّت» متن تأکید کردند و «نقش ترغیبی» (که جهتگیری پیام آن به سوی مخاطب است) و «نقش ارجاعی(توصیفی)» (که جهتگیری پیام آن به سوی موضوع پیام است) را نشانهٔ دوری زبان از ادبیّت دانستند (صفوی، ۱۳۹۰؛ ج۱:ص۳٤ تا ۳۸)؛ بنابراین، زبانشناسان، ادبیات متعهّد را ادبیاتی می‌دانند که در آن از نقش ترغیبی و ارجاعی زبان استفاده می‌شود؛ یعنی اعتقاد دارند که در نگرش مخاطب محور و ترغیبی، متن، وسیله اهداف اجتماعی-سیاسی است و در نقش ارجاعی نیز اصولاً «ادبیّت» کلام به حاشیه رانده می‌شود و چنین کاربردهای زبانی، چندان ادبی به شمار نمی‌رود. آنچه یاکوبسن «کارکرد شعری» می‌نامد، اهمّیت ادبیّات را در این می‌داند که چگونه ساختار متن به منظور برجسته‌سازی عناصر جوهری آن تنظیم می‌شود (فالر و همکاران،۱۳۸٦:ص۲۳). برجسته‌سازی از دو راه قاعده‌افزایی و هنجارگریزی در متن تحقّق می‌یابد. نظم بر برونهٔ زبان استوار است و از طریق قاعده‌افزایی به دست می‌آید و جوهر آن وابسته به صورت زبان و پیدایش آن نتیجهٔ توازن است و شعر بر درونهٔ زبان استوار و جوهر آن بر بنیاد گریز از هنجارهای زبان خودکار و وابسته به محتوای زبان است (صفوی، ۱۳۹۰؛ ج۱:ص٦۰ و ٦۱). قاعده‌افزایی در سه سطح آوایی، واژگانی و نحوی قابل طبقه‌بندی است و نتیجهٔ آن، چیزی جز شکلی موسیقایی از زبان خودکار نیست (همان؛ج۲:ص۳٦) و هنجارگریزی در سطح‌های نوشتاری، سبکی، واژگانی، زمانی و معنایی قابل طبقه‌بندی است (همان: ۱۷۲).

به نظر می‌رسد هیچ‌کدام از رویکردهای «جامعه‌گرایانه» و «زبانشناسانه» به تنهایی نمی‌تواند شیوهٔ مناسبی برای تحلیل ادبیّات متعهّد باشد؛ بنابراین در این پژوهش با رویکردی تلفیقی از این دو شیوهٔ نقد بهره‌گرفته خواهد شد تا هم از دیدگاهی «برون‌متنی» و هم به شیوه‌ای «درون‌متنی»، تصویر روشنی از تعهّد ادبی نیما یوشیج به دست داده شود. با یاری این شیوهٔ میانه از طرفی از دیدگاهی جامعه‌گرایانه و بیرونی،

ارتباط گفتمان حزب توده و نیما و بازنمود ایدئولوژیک گفتمان چپ در برخی از شاخصترین شعرهای متعهّد نیما واکاوی می‌شود و سپس از سویی دیگر از دیدگاهی درون‌متنی و زبانشناسانه، کیفیّت زبان ادبی و یا ارجاعی و ترغیبی آن اشعار بیان، و برجسته‌سازیهای ادبی و فرم ذهنی و ساختار این متون تحلیل خواهد شد.

۳. نیما یوشیج، گفتمان چپ و حزب توده در دهۀ بیست و سی

اگرچه در آغاز سدۀ جدید، غالباً رمانتیسم فردی و انزواطلب بر شعرهای نیما حکمفرما بود، همواره تعهّدی اجتماعی–انقلابی در پستوی ذهن خود داشته است (نک. جعفری، ۱۳۸۸:ص۲۸۰ تا ۲۸٤؛ پورنامداریان، ۱۳۸۱:ص۲۲ و ۲۳). امّا از میانۀ سالهای ۱۳۱۰تا۱۳۲۰ نیما بتدریج سعی می‌کند از روحیّات رمانتیک دورۀ جوانی خود فاصله بگیرد. از نظر نیما در این مرحله، شاعر یا نویسنده باید وضعیّت اقتصادی و اجتماعی را در نظر بگیرد. در همین دوره است که نیما معتقد می‌شود که هنر باید احساسات «طبقه» را به حرکت درآورد و آرزو می‌کند که بتواند «شاعر و نویسندۀ عالم و فاضل و جسور طبقاتی» شود (جعفری، ۱۳۸۸:ص۲۸۵ تا ۲۸۷). نیما اندکی پیش از دهۀ بیست و همزمان با انتشار «ارزش احساسات»، معتقد می‌شود که «هنرمندان زبردست، نمایندگان درست و دقیق زمانهای معلوم تاریخی هستند» (نیما یوشیج، ۱۳٦۸:ص ۲۵). وی هم‌چنین حوادث تاریخی، سیاسی و اجتماعی را در شکل آفرینش‌های هنری مؤثّر می‌داند و در تحلیل ادبیّات مناطق مختلف جهان به این تأثیرگذاریها اشاره می‌کند (همان: ۲۸ تا ۷۲). در واقع این نظر را مطرح می‌کند که تغییراتی که در ساختارهای اجتماع رخ می‌دهد، نهایتاً موجب دگرگونیهای مطلوب در احساسات و عواطف سازندۀ آثار هنری می‌شود. گویی نیما تمایل دارد متن را پیامد جامعه بداند (کریمی‌حکّاک، ۱۳۸۹:ص٤۲۸ تا ٤۳۰). از سال ۱۳۲۰ خورشیدی و با مسلّط شدن تدریجی گفتمان حزب توده، نیما نیز به این حزب نزدیک شد. طبری می‌نویسد: «نیما در اثر انس خویشاوندمآبانه با من، شروع به همکاری با حزب کرد» (طبری، ۱۳۷۹:ص۱۷۷۲). حزب توده «برای ترویج اصول عقیدتی خود، روشهای عملی فراوانی داشت که یکی از مهمترین آنها توجّه فراوان و در واقع ایجاد تحوّل و نهضتی در کار نشر مجلّه‌ها و کتابهای گوناگون در ایران بود که در آنها علاوه بر مسائل سیاسی و اجتماعی به مسائل ادبی و ارائۀ آثار هنری روز نیز توجّه می‌شد» (طاهباز، ۱۳٦۸:ص۵۸). اغلب نشریات و مجلّه‌های ادبی این دوره به حزب توده یا

جریانهای سیاسی وابسته بودند (غلامحسین‌زاده، ۱۳۸۰: ص ۲۰۸). غلبهٔ حزب توده بر نوشتارهای رسانه‌ای، نهایتاً به سلطهٔ دستگاه جمال‌شناسی و افکار مورد نظر حزب بر بسیاری از آنها انجامید (زرقانی، ۱۳۹۱:ص۱٦۲). مهمترین معیار نقد در این دوره، گرایش به رئالیسم سوسیالیستی و دور شدن از رمانتیسم است. تعهّد شاعر نیز از معیارهایی است که اغلب منتقدان بدان توجّه کرده‌اند (غلامحسین‌زاده، ۱۳۸۰:ص۲۷۸). نیما در ابتدای دههٔ بیست، بیشتر شعرهایش را در «نامهٔ مردم» ارگان رسمی حزب توده به مخاطبان عرضه می‌کرد. «نامهٔ مردم» تقریباً در هر شماره‌ای، شعری از نیما را به چاپ می‌رساند. نقطهٔ عزیمت شعر آزاد همین نشریهٔ «نامهٔ مردم» است (شمس لنگرودی، ۱۳۷۷؛ ج۱:ص۲٤٤ تا ۲٤٦). نیما آرام‌آرام اشعارش را برای دیگر نشریات چپ‌گرا نیز برای انتشار می‌دهد. «پیام نو»، که آن هم ارگان نزدیک به حزب توده بود، اشعار نیما را به چاپ می‌رساند. (همان: ۲۷۲) و در سالهای بعد هم در «علم و زندگی» که به حزب وابسته بود، شعرهایش را منتشر کرد. البتّه باید یادآور شد که در این دوره غیر از نشریات وابسته به حزب توده، نشریه‌های نوگرایی چندانی که مناسب شعر و افکار نیما باشد وجود نداشت؛ به همین دلیل نیما از این نشریات و نفوذی که چپ‌گراها در بخش نخبه‌گرا و تجدّدخواه داشتند، نهایت استفاده را برده است بی اینکه خود به سلک آنان درآمده باشد؛ همچنین در سال ۱۳۲۵ در نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران، که به همّت انجمن روابط فرهنگی ایران و شوروی برگزار شد و زیر نفوذ حزب توده بود، تریبونی به نیما رسیده بود که ضربه‌های نهایی خود را برای تثبیت شعر نو بر پیکر سنّت‌گرایان بکوبد. بنابراین، نیما در دههٔ ۱۳۲۰ توانست به عنوان شاعری مردمی به شهرت برسد و از طریق «ماهنامهٔ مردم»، نشریهٔ روشنفکرانهٔ حزب توده، و «پیام نو»، ارگان انجمن ایران و شوروی به انتشار آثارش در میان مردم توفیق یافت (آبراهامیان، ۱۳۸۷:ص۳۰۳). خواه ناخواه، نیما و پیروانش مسئلهٔ تجدّد در شعر را با مسئلهٔ انقلاب در اجتماع و سیاست پیوند زده بودند. آنها در همان حال که دیدگاه‌های خود را با قوّت و استحکام و چونان اعتقادی راسخ بیان می‌کردند، مفهوم تجدّد ادبی را به گونه‌ای شرح و بسط می‌دادند که گویی اصولاً نوعی موضعگیری سیاسیِ مخالف است (کریمی‌حکّاک، ۱۳۸۹:ص۲۳)؛ امّا نزدیکی نیما به حزب توده، چند دلیل عمده داشت: نخست اینکه ظلم‌ستیزی و دفاع از محرومان و اقتدارستیزی در شخصیّت نیما با شعارهای حزب توده هم‌خوان بود. دوم اینکه نیما

برای برآورده‌کردن آرزوی اصلی خود یعنی بالندگی شعر آزاد به گفتمان اجتماعی قدرتمندی نیازمند بود که نخست، مخاطب وسیعی برای او فراهم آورد و دیگر اینکه در سیطرهٔ اقتدار سنّت‌گرایان نباشد و سه‌دیگر اینکه مانند گفتمان ادبی او گفتمانی انقلابی باشد و حزب توده این سه نیاز عمدهٔ نیما را برآورده می‌کرد. هم‌چنین، تأثیر گفتمان چپ حزب توده، در میان تودهٔ مردم و روشنفکران آن دوره به حدّی بود که دوری از آن می‌توانست به قیمت مرگ نطفهٔ شعر آزاد و نظریه‌های شعری نیما تمام شود. «در این دوره بود که شاعران برای اینکه جدّی گرفته شوند، دست کم می‌بایست خوانندگان خود را که به جنبهٔ اجتماعی شعر وفادار بودند، راضی نگه دارند» (کریمی‌حکّاک، ۱۳۸۹:ص۲۵۳). هم‌چنین سخنان خود نیما از قبیل «مایهٔ اصلی اشعار من، رنج من است» (نیما یوشیج، ۱۳۷۹:ص۱۷۳٦) با ابهامی که در کلمهٔ «رنج» وجود دارد، هواداران و حتّی مخالفانِ گفتمان چپ حزب توده را ترغیب می‌کرد که او را شاعری متعهّد به حزب بپندارند (تلطّف، ۱۳۹٤:ص۹٤)؛ ولی در واقع به نظر می‌رسد نزدیکی او به حزب توده و گفتمان چپ بیشتر به یک معامله می‌مانست. نیما شعرهایش را به حجم عظیمی از مخاطبان غالباً روشنفکر معرّفی می‌کرد و حزب نیز از همفکری نیما سرخوش بود و ندای نوگرایی سر می‌داد. فایدهٔ نزدیکی نیما به نشریه‌های حزب توده، زمانی بیشتر خودش را نشان می‌دهد که این نکته را در نظر بگیریم که دیدگاه‌های نیما در طول دو دههٔ نخست زندگی ادبی او تقریباً چندان مورد توجّه قرار نگرفت و بعد از جنگ جهانی دوم توجّه‌برانگیز شد و بحث و جدلهای فراوانی را در باب تجدّد در شعر فارسی برانگیخت. این بحث و جدل بر سر شعر بتدریج نیما را در مرکز صحنهٔ ادبی قرار داد (کریمی‌حکّاک، ۱۳۸۹:ص٤۱۰ و ٤۱۱). نیما بویژه در اوخر عمر، خود را از کمونیست بودن مبرّا دانست و نوشت: «من کمونیست نیستم. می‌دانم که بعضی افکار من به آنها نزدیک می‌شود؛ امّا می‌دانم که آنها بسیار زیاد نقطه‌های ضعف دارند و عمده مادّیت غلیظ آنهاست» (طاهباز، ۱۳٦۸: ص٦۷). اخوان ثالث معتقد بود: «آنچه مسلّم است نیما گرایش به چپ داشت. مجامع چپ، نه به دلیل شعرهایش بلکه به دلیل بهره‌گرفتن از نامش می‌کوشیدند تا او را هر چه بیشتر و وسیعتر معرّفی کنند. طرفداران حزب توده و نیروی سوّم، که خلیل ملکی و آل احمد و اینها بودند، سر جلب نیما دعوا داشتند؛ امّا خود نیما عضو هیچ حزب و سازمانی نبود. تنها همین را می‌توان گفت که به چپ

گرایشی داشت آن هم برای دلسوزی برای مردم و بس. در زمانی که نیما زندگی می‌کرد، سازمان چپ، سرگُل جامعه و شریفترین افراد جامعه را به خود جلب کرد. نیما در گرایشش به چپ افکار مترقّی زمانه را دنبال می‌کرد» (بینایی، ۱۳۷۱:ص۵۸). نیما «به آرمان دبستان جامعه‌گرایی (سوسیالیسم) باور داشت؛ امّا نمی‌توانست که در چهارچوب جزمهای حزبی و فرمانبرداری چشم‌وگوش‌بسته در قالب هیچ سازمان و تشکیلاتی زندانی شود... نیما هرگاه در کار و کنش فرهنگی و اجتماعی در چهارچوب برنامه‌های ویژهٔ حزبی شرکت می‌کرد با شناخت و گزینش خود او بود و نه در پیروی و فرمانبرداری مریدانه از آقامعلّم‌های حزبی» (دوستخواه، ۱۳۷۹:ص۱۷٤۱). هویت ذهنی نیما، نتیجهٔ تعلّق خاطر او به یک گروه خاصّ سیاسی، آن هم بر اثر همراهی در یک دوره نیست (مختاری، ۱۳۷۷:ص۱۷٤). پس نیما اگرچه به حزب نزدیک می‌شود و از نشریه‌های آن برای معرّفی شعر آزاد و نظریّه‌های ادبی سود می‌جوید و با مبارزات اجتماعی آنها همدلی می‌کند در زمینهٔ شیوهٔ هنری و شعری و در نظریّه‌هایی از قبیل آنچه ذکر شد، تعهّد خشک سوسیالیستیِ گفتمان حزب توده را برنمی‌تابد و کار خود را پی می‌گیرد.

٤. تحلیل برون‌متنی و بازنماییهای ایدئولوژیک در شعرهای شاخص متعهّد نیما در دهه‌های بیست و سی

پیروان و ستایشگران نیما در نوشته‌های متعدّد و گوناگون خود از الگوی تفسیری واحدی پیروی می‌کردند: دالهای مختلف ادبی با مدلولهای متناسب خود در سطح سیاسی–اجتماعی مرتبط می‌شود و رابطهٔ آنها از پیش تعیین شده است. تلمیح‌ها و اشاره‌های مبهم و موجز به گونه‌ای تفسیر می‌شد که محتوای سیاسی–اجتماعی شعر را برجسته کند. غالباً چنان با شعرهای نیما برخورد می‌شد که گویی بیان ادبی برخی مواضع سیاسی –اجتماعی مشخّص است. مسئلهٔ نسبتاً پیچیدهٔ معنای هر شعر یا فرایند تفسیر آن در فضایی تقریباً بسته حلّ و فصل می‌شد؛ فضایی که افق خواندن و نوشتن را بشدّت محدود می‌کرد (کریمی‌حکّاک، ۱۳۸۹:ص٤۳۷). مفسّران و منتقدان نزدیک به حزب توده، در به وجود آمدن چنین فضایی نقشی عمده داشتند. آنها خوانش‌هایی سیاسی و ایدئولوژیک از اشعار حتّی فقط با گرایش اجتماعی، و از شعرهای نیما تفسیرهای

ایدئولوژیک منطبق با اهداف خود ارائه کردند و به «کاهش‌گرایی» در حوزهٔ معنای شعر دست می‌زدند.

نقطهٔ آغازین شعرهای متعهّد نیما را می‌توان «**امید پلید**» (نیما یوشیج، ۱۳۹۱:ص٤٢٥ تا ٤٢٩) دانست که در اسفند ماه ۱۳۱۹ سروده شده است؛ امّا در سال ۱۳۲۲ در نشریهٔ هفتگی «نامهٔ مردم» متعلّق به حزب توده منتشر شده است. از اواخر سال ۱۳۱۸ و با شروع جنگ جهانی و به خطر افتادن قدرت رضاخانی، شعرهای سیاسی و اجتماعی دوباره در زبانی سمبلیک ظاهر می‌شود (پورنامداریان، ۱۳۸۱:ص۹۸). این شعر گزارشی است از جدال نومیدانهٔ «شبی» در حال احتضار و رو به زوال برای جلوگیری از طلوع «روز». «شب» با وجود سرنوشت محتومی که دارد، حاضر نیست از آن چیزی صرف نظر کند که در سطر آخر شعر «امید زوال صبح‌گاه» نامیده شده است. در تفسیری که در همان زمان انتشار شعر ارائه می‌شود، مفسّر، شیوه‌ای را برمی‌گزیند که اشاره‌های انتزاعی شعر را به موقعیّت اجتماعی مشخّصی ربط می‌دهد. منتقد، خوانشی محدود از شعر ارائه کند. آن‌گاه که چنین قرائتهایی – هم‌چون همین مورد– از تأیید خود شاعر هم برخوردار می‌شد، استنباط‌هایی که صورت می‌گرفت بتدریج در جامعه، نوعی فضای خاصّ خواندن ایجاد می‌کرد. مهمتر اینکه تأثیرهای بعدی هر تفسیر در سلسله تفسیرهای پس از خود نیز پایدار می‌ماند (کریمی‌حکّاک، ۱۳۸۹:ص٤٣٨). در سرآغاز چاپ این شعر، نوشته‌ای از احسان طبری، نظریه‌پرداز حزب به چشم می‌خورد. اگرچه در متن شعر پدیده‌هایی هم‌چون «شب»، «تاریکی» یا «صبح» و «روشنی» کارکرد انتزاعی و مبهم دارد اگر این شعر در هفته‌نامهٔ حزب چاپ نمی‌شد و مقدّمه‌ای از نظریه‌پرداز حزب در آن نبود، شاید تفسیری ایدئولوژیک از آن بعید بود (همان: ٤٤٢-٤٤٣). در اینجا و دیگر شعرهای اجتماعی نیما در این دوره «کاهش‌گرایی» متعهّدانهٔ حزب توده بود که بیش از هر چیزی سبب فراگیر شدن گفتمان متعهّد شده بود؛ یعنی حزب توده با خوانش‌های یکجانبه، تنها تفسیری از شعر نیما را که با اهداف خود منطبق بود، برجسته و نشر می‌کرد. طبیعی است که در چنین گفتمانی، روایت مبهم و نمادین شعر «امید پلید» با تکیه بر بازنماییهایی ایدئولوژیک آن قرائت شود. در تقابل نمادینی که نیما در شعر شکل داده است، «صبح» نماد اجتماع پس از انقلاب می‌شود که چون «مرغی» پرهایش را خواهد گشود. این «صبح» پس از «طوفان» انقلاب فراخواهد رسید و این

«شبِ» حکومت رضاخانی را نابود خواهد کرد. «**آی آدم‌ها**» (نیما یوشیج، ۱۳۹۱:ص٤٤٥ و ٤٤٦) در بهمن ۱۳۲۰ سروده شد. این شعر چند ماه پس از برکناری رضاخان، ایجاد فضای باز سیاسی، آزادی زندانیان سیاسی حزب توده، شکل‌گیری حزب توده و اتّحایه‌های کارگری سروده شد و هم‌چنین یکی از شعرهایی است که نیما در کنگرهٔ نویسندگان در سال ۱۳۲۵ قرائت کرد. مخاطب این شعر، «آدم‌ها» یا به تعبیری اجتماع است. انزواطلبی و رمانتیسم فردی نیمای دورهٔ پیش در این اثر نشانی ندارد. البتّه این شعر در بحبوحهٔ جنگ جهانی سروده شده و تا حدّ زیادی نشانهٔ روحیهٔ جمعی بشری است، ولی در عین حال گفتمان حزبی با بهره‌گیری از تقابلهای دوگانه‌ای مانند «آدم مغروق» و «آدم‌های دیگر» در شعر، خوانشی ایدئولوژیک و سوسیالیستی از شعر ارائه می‌کند. آنچه برداشت متعهّدانهٔ حزبی را در این شعر قویتر می‌کند، ویژگی دو طرف تقابل است. از سویی مهمترین ویژگی «آدم مغروق»، «فریاد» است؛ فریادی برای یاری و به تعبیری نمادین شاید تظلّم‌خواهی. سوی دیگر این تقابل، «آدم‌های دیگر» هستند که بر ساحل، بساط دلگشا دارند، نان در سفره و جامه بر تن دارند و آرام در کار تماشایند. اینها در برداشتهای گفتمان چپ تازه‌شکل‌گرفتهٔ آن روزگار، می‌توانند بازنمود «طبقهٔ» بی‌درد و دور از اقدامات چپ‌گرایانه قلمداد گردند و دعوت راوی از آنها نیز می‌تواند دعوتی به یاری از مظلومان و طبقهٔ زحمتکش تلقّی گردد. هم‌چنین «دریای تند و تیره و سنگین»، که «آدم مغروق» در آن دست و پای دائم می‌زند و دارد جانش را در آن می‌دهد، می‌تواند حکومت محمدرضا تعبیر شود؛ امّا آن چیزی که سبب چنین قرائتی از شعر «آی آدم‌ها» است، شیوه‌ای است که به سمبولیسم اجتماعی معروف است. این شیوه را خود نیما در شعر فارسی پایه‌ریزی کرده است و بعدها به وسیلهٔ شاعران دیگری، هم‌چون اخوان و شاملو و... در دههٔ بعد پی‌گیری می‌شود (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰:ص۱۳۰). اتّخاذ چنین شیوه‌ای به شاعر این اجازه را می‌دهد که با ابهام شعر، برداشت‌های متفاوتی را از شعر بازنمود دهد و سبب می‌شود که خوانش سیاسی و ایدئولوژیک در این شعر و دیگر شعرهای نیما برجسته شود. «**نه، او نمرده است!**» (نیما یوشیج، ۱۳۹۱:ص٤٥٠ تا ٤٥٢)، شعری است از نیما که در ۱۳ بهمن ۱۳۲۰ و دومین سالمرگ دکتر تقی ارانی، از نظریه‌پردازان حزب توده سروده شده است؛ یعنی تقریباً مقارن با سرایش شعر آی‌آدم‌ها. انگیزهٔ شعر کاملاً متعهّد به گفتمان حزب توده است.

تنها خوانش متن، البتّه ایدئولوژیک است. ضمیر «او» به طور مستقیم به ارانی اشاره می‌کند که «دو سال از نبود غم‌انگیز او گذشت». راوی شعر آشکارا می‌گوید: «دو سال رفت و لیک ارانی نمرده است». در همهٔ شعرهای متعهّد نیما دیده نمی‌شود که شاعر این‌چنین مستقیم به شخصیّتی تاریخی-سیاسی در شعرش اشاره کند و در ستایش از او شعر بسراید. «**مادری و پسری**» (همان: ٤٨٥ تا ٤٩٣)، که در پنجم اردیبهشت ۱۳۲۳ و پس از اسفند سال ۱۳۲۲، که مجلس جدید بازگشایی شد، و شاه حمایت خود را از دست داده بود، سروده شد. برای اوّلین بار حزب توده هشت عضو در مجلس داشت و اتحادیه‌های کارگری وابسته به حزب توده بسیار فعّال و ذی‌نفوذ شده بودند. شعر «مادری و پسری»، بیشتر بر بیان درد و رنجهای فقیران و زحمتکشان مبتنی است. این شعر را می‌توان ناشی از گرایش رمانتیسم اجتماعی نیما دانست. نیما، چنین سبکی را بیشتر در دو دههٔ پیش ارائه کرده بود. امّا اکنون و با سیطرهٔ گفتمان چپ، این شعر، حاوی بازنمودهای ایدئولوژیک مفاهیم «فقیر»، «نان» و «رنج» است؛ چرا که «گفتمان مسلّط، غالباً هر متنی را به رنگ خود درمی‌آورد و خواننده را به مفهوم‌سازی و فهم در چارچوب «تفسیر گفتمانیِ» واحد وامی‌دارد» (تلطّف، ١٣٩٤: ص٣٠٨). درون سرای فقیر، سایهٔ مرگ و بی‌نانی است و در تقابل آن، بیرون سرای فقیر، زندگی بی‌درد کسانی که خوشحالند و غزلی با وصف خالی و لبی می‌شنوند، قرار دارد. این تقابلها مانند آن تقابلی که در «آی آدم‌ها» دیده شد، امکان برداشتهای سوسیالیستی از شعر را فراهم می‌آورد. «**ناقوس**» (نیما یوشیج، ۱۳۹۱:ص٥٠٤ تا ٥١٩) در ۲۱ بهمن ۱۳۲۳، و در هنگامهٔ کشمش‌های حزب توده و اتحادیه‌های کارگری با مدافعان سلطنت سروده شد. حزب توده در این زمان قدرت بسیاری به دست آورده است. «ناقوس» از جمله شعرهای بلند اجتماعی نیماست که زمینهٔ عاطفی آن را امید به بهبود اوضاع سیاسی و اجتماعی رقم زده است (پورنامداریان، ۱۳۸۱:ص۱۰۰). این شعر به دوازده بند، که هر کدام با نام‌آوای «دینگ دانگ» آغاز می‌گردد، تقسیم می‌شود. شعر با توصیف «بانگ دلکش ناقوس/در خلوت سحر» توصیف می‌شود. طنین ناقوس در سحرگاه، یعنی مرز میان شب و روز به گوش راوی خوش می‌آید. از دیدگاه بازنماییِ ایدئولوژیک، سحرگاه، آن دورهٔ تاریخی را نشان می‌دهد که شاعر آن را حدّ نهایی شبِ ظلم و استبداد و روزِ پیروزی خلق آرزو می‌کند. راوی، نشان می‌دهد تا مردم از خواب غفلت برنخیزند، شب استبداد امتداد

می‌یابد. بانگ ناقوس، می‌تواند صدای بیدارباش و آگاه‌کنندهٔ فعّالان چپ قلمداد گردد؛ چرا که در «در تار و پود بافتهٔ خلق می‌دود» و ندای ناقوس، ندای تغییر و انقلاب است: «این کهنه دستگاه/تغییر می‌کند». راوی، یکی از لوازم آمدن صبح را در تلاش و کوشش خلق می‌داند: «هیهات! هیچ در به رخ ما/بیهوده بازنگردد/بی‌کوششی که شاید و چاره‌گری که هست/مرغ اسیر نرهد از بند». در این تفسیر ایدئولوژیک، خلقی که از «بانگ دم‌به دمِ» ناقوس بیدار می‌شوند، بیشتر ناظر به فقیران، زندانیان و ستمدیدگان است. راوی امید دارد که آتش خشم خلق «سرای هول» را نابود گرداند. «**بخوان ای همسفر با من**» (نیما یوشیج، ۱۳۹۱:ص۵۹۳ تا ۵۹۶)، شعری است که نیما آن را در خرداد ۱۳۲٤سروده است؛ یعنی درست زمانی که صدرالاشراف در حال مقابله با حزبهای چپ‌گراست و دفترهای حزب توده را اشغال و بیش از یکصد نفر از کادرهای حزب را بازداشت کرد (آبراهامیان، ۱۳۸۷:ص۱۹۵). راوی از راه تاریکی سخن می‌گوید که با کاروان می‌پیماید. در خوانش چپ، راه تاریک، می‌تواند نمادی از راه ناروشنِ انقلاب قلمداد گردد. «شب از نیمه گذشته‌ست، خروس دهکده برداشته است آواز»، نشانگر نهایت راه کاروان انقلابیهاست که راوی نیز در آن است؛ ندای خروس نیز بشارت صبحدم را می‌دهد. راوی بر ادامهٔ راهی که می‌رود اصرار می‌ورزد: «چرا دارم ره خود را رها من» و رفیقان را نیز پیاپی به همراهی ترغیب می‌کند: «بخوان ای همسفر با من» و به راهی که می‌رود اطمینان دارد و هم‌چنان امیدوار است: «قطار کاروانها دیده‌ام من/که صبح از رویشان پیغام می‌برد./صداهای جرسهای رهاوردان بسی بشنیده‌ام من/ که از نقش امیدی آب می‌خورد». «**خروس می‌خواند**» (نیما یوشیج، ۱۳۹۱:ص٦۲۵ تا ٦۲۷) در آبان‌ماه ۱۳۲۵ سروده شده است؛ یعنی زمانی همچنان تنش شدید حکومت با حزب توده ادامه داشت. شعر «خروس می‌خواند» نیز نشانگر امید شاعر به بهبود اوضاع به نفع گفتمان چپ است. شعر با بانگ خروس آغاز می‌شود که بشارت از فرارسیدن صبح و روشنایی می‌دهد. این شعر دو سالی پس از شعر ناقوس سروده شده است. در این شعر جای بانگ ناقوس را بانگ خروس گرفته است که در سحرگاه از درون خلوت ده بلند می‌شود (پورنامداریان، ۱۳۸۱:ص۱۰۷ و ۱۰۸). در این شعر هم با نمادهای صبح، شب، سحرگاه، آواز خروس، کاروان و مردِ سوار روبه‌رو هستیم که بازنمایی ایدئولوژیک آن با توجّه به نمادهای تکرار شده در شعرهای پیشین اجتماعی نیما و خوانش تقلیل‌گرایانهٔ

گفتمان چپ روشنتر می‌نماید. شب زمستانی نماد حکومت استبدادی در حال گذر است که با آوازهای خروس در سحر در حال گرم شدن است و با آمدن صبح آزادی و انقلاب رازها فاش می‌شود: «گرم شد از دم نواگر او/سردی‌آور شب زمستانی/کرد افشای رازهای مگو/ روشن‌آرای صبح نورانی». آواز خروس، پیام بشارت‌دهنده است: «مژده می‌آورد به گوش آزاد». در تصویر تقابلی ارائه‌شده از سوی شاعر از طرفی تصویر صبح، سحر، آواز خروس، گرم، کاروان، مرغ و روشنی قرار دارد و در سوی دیگر شب، سرمای زمستانی، شبکور، سیاهی، تنگی و قفس که در حال سپری شدن است. تصویر مرغ یا پرنده‌ای که در حال رهایی است در برخی دیگر از اشعار متعهّد نیما نیز به چشم می‌خورد. «**او را صدا بزن**» (نیما یوشیج، ۱۳۹۱:ص۶۲۸ تا ۶۳۰) نیز شعری است اجتماعی که در پنجم دیماه ۱۳۲۵ و درست در بحبوحهٔ مسئلهٔ آذربایجان سروده شده است. تصاویر و نمادهای «او را صدا بزن»، مشابه تصاویر «خروس می‌خواند» است. باز هم خبر از حرکت کاروان، آوای خروس، سوار و صبح روشن در حال رسیدن است که در خوانش ایدئولوژیک گفتمان چپ معناهای خاصّ خود را می‌یابد. راوی با تکرار ندای «او را صدا بزن»، مخاطب را به پیوستن به این کاروان و سوار ترغیب می‌کند و هم‌چنین راوی از سوار می‌خواهد، خفتگان را نیز بیدار کند و با خود همراه کند تا به صبح برسند: «بسیار شد به خواب/این خفتهٔ فلج/ در انتظار یک روز خوش فرج/ پیوندهای او/ گشتند سرد/از بس که خواب کرد/ از بس که خواب کرد/بیم است کاو نخیزد از رخوت بدن/او را صدا بزن». «**پادشاه فتح**» (همان: ۶۳۱ تا ۶۳۹) در فروردین **۱۳۲۶** سروده شد. زمانی که قوام دست دوستی به شوروی دراز کرده بود و با کاستن از محدودیتهایی که دولتهای پیشین بر حزب توده روا داشته بودند به ارتش دستور داد دفترهای حزب را تخلیه کند (آبراهامیان، ۱۳۸۷:ص۲۰۷). این شعر، حاکی از اعتماد به نیروی نهفته در درون جامعه و امید به تحقّق پیروزی مردم بر ظلم و استبداد و تغییر و تحوّل جامعه است (پورنامداریان، ۱۳۸۱:ص۱۱۱). تفسیر ایدئولوژیک «پادشاه فتح» بسیار آسان می‌نماید؛ چرا که شاعر تصاویر و نمادهای اجتماعی شعرهای پیشین خود را نیز در آن به کار گرفته است. در این شعر، «شب» با «سیاه سالخورد» معرّفی شده است؛ یعنی استبدادی که به درازا کشیده شده و سالخورده است. «انبوه دندانهاش می‌ریزد»، استعاره‌ای از خاموش شدن ستاره‌ها است که خود نمادی از سپری شدن این شب استبداد، و رسیدن صبح

انقلاب است. «جهان‌افسا»، می‌تواند شاه وقت قلمداد گردد که سعی در تلقین خواب غفلت به مردم را دارد تا حکومت شبانهٔ استبدادی او امتداد یابد: «و آن جهان‌افسا، نهفته در فسون خود،/از پی خواب درون تو/ می‌دهد تحویل از گوش تو خواب تو به چشم تو». «پادشاه فتح» در تقابل با آن «جهان‌افسا» است و به سبب اینکه «شب دوشینِ» استبدادی برایش سخت گذشته است در حال استراحت است: «پادشاه فتح بر تختش لمیده است/بس شب دوشین بر او سنگین و بزم‌آشوب بگذشته/لحظه‌ای چند استراحت را». در قسمت‌های دیگر شعر در حالی که جنبه‌های مختلف شب تیره و ظلم و استثمار و استبداد و فقر و محرومیّت مردم و ستمی که بر آنان در نتیجهٔ حکومت جهان‌افسای جهان‌خواره رفته است، توصیف می‌شود. «پادشاه فتح» در اندیشه‌های دور و دراز غرق است و خواب نقشه‌های دلکش را می‌بیند و در سرای دلاویز سینه‌اش غوغای رفت و آمد زحمت‌کشان برپاست و چشم بر روزگار آینده می‌خندد و انفجار خندهٔ دهان او گرمی هر انفجار بدانگیزی را که طفلان از آن می‌ترسند، سرد می‌کند؛ اجاق‌های سرد را گرم می‌کند و از این گرمی و سردی که خلاف بقای شب است عمر شب کوتاه می‌گردد. پادشاه فتح، مواظب اوضاع است و مردم را آگاه و هشیار می‌کند و آنان را امید می‌بخشد و تشویق می‌کند (همان: ۱۱۳ و ۱۱٤). راوی، هم‌چنان به ترغیب رفیقان می‌پردازد: «بر عبث خاطر میازار/باش در راه چنین خاطر نگه‌دار... هر خطای رفته نوبت با صوابی دارد از دنبال»؛ چرا که «بی پی و بُن برشده دیوارِ بدجویان،/ روی در سوی خرابی است.../گشته با روی خرابش بیشتر نزدیک» راوی به طرفداران انقلاب اعلام می‌دارد صبح انقلاب و آزادی نزدیک است و نباید به تبلیغات حکومتی گوش بدهند مبنی بر اینکه «پادشاه فتح مرده است،»؛ زیرا «اوست زنده، زندگی با اوست/زاوست گر آغاز می‌گردد جهان را رستگاری/هم از او، پایان بیابد گر زمان‌های اسارت» تقابل نمادینی که در این شعر هست در دو گروه به وجود آمده است: نخست گروهی از نمادهایی که حکومت استبدادیِ «جهان‌افسا» را تصویر می‌کند که شب، پاسبان شب، سردی، سیاهی، پاییز و ... است و گروه دیگر نمادهایی که انقلاب «پادشاه فتح» را نشان می‌دهد که روز، روشنایی، گرمی، آوای خروس، بهار و... است. این نمادها برای مخاطبان گفتمان چپ شعرهای او درک‌شدنی است. «**بر فراز دشت**»(نیما یوشیج، ۱۳۹۱:ص٦٨٧ و ٦٨٨) در سال ۱۳۲۸ سروده شده و پس از یک سال شعرهای ناامیدانه،

امید به انقلاب در پستوی شعر نیما دوباره دمیده شده است. سال ۱۳۲۷ سال انشعاب حزب توده و گسیختگی آن بود و در ضمن سال قدرت‌یابی شاه. پس از گذران این سال ناامیدکننده، نیما با شعرهایی امیدوارانه نسبت به اوضاع اجتماعی مانند «بر فراز دشت» دوباره به عرصه آمد در حالی که «بر فراز دشت باران است؛ باران عجیبی!» و این باران قصد سیراب کردن موجودات را دارد، ولی مزاحمی دارد: «باد لیکن، این نمی‌خواهد» این باد پیکرش را بر زمین می‌افکند و با دَم خشک و عبوس و مرگ‌بارآورش اجازه نمی‌دهد گیاهی سیراب شود و هر نهال باروری را زیر و رو می‌کند» روشن است که در تفسیر و خوانشی مطابق با گفتمان چپ حزب توده، این باد آزاردهنده و در حال تقلّا، شاه است و ریزش باران عجیب، هم ثمرهٔ تلاش انقلابی‌هاست که دارد به سرزنده شدن جامعه (سیراب شدن موجودات) می‌انجامد و این شعر، امید شاعر را به تغییر نشان می‌دهد. «**مرغ آمین**» (همان: ۷٤۱-۷٤۹) در زمستان سال ۱۳۳۰ سروده شده است که سالی پیشتر از آن مبارزه برای ملی شدن صنعت نفت به رهبری مصدّق و سرانجام به نخست‌وزیری و پیروزی موقّت طرفداران او منجر می‌شود. شعر با توصیفی از مرغ آمین آغاز می‌شود: «مرغ آمین دردآلودی است کاواره بمانده/رفته تا آنسوی این بیدادخدانه/... نوبت روز گشایش را در پی چاره بمانده» این مرغ با رنج مردمان آشناست و با آمین گفتنش «می‌کند از یأس خسران‌بار آنان کم/می‌نهد نزدیک با هم، آرزوهای نهان را» هم‌چنین «او نشان از روز بیدار ظفرمندی است/... از درون استغاثه‌های رنجوران/در شبانگاهی چنین دلتنگ، می‌آید نمایان». بنابراین این مرغ، تجسّم برآورده شدن آرزوها و دعاهای خلق است. این مرغ مانند جرس، ناقوس و آوای خروس نشان‌گر امید شاعر به انقلاب اجتماعی است: «چون نشان از آتشی در دود خاکستر/می‌دهد از روی فهم رمز درد خلق». مرغ آمین رمز روحیهٔ متعهّد شاعریست که دردهای خلق و دشمنان آن را می‌شناسد و بیدارکردن آنان و افشاکردن گروه بیدادگران و استثمارگران را برای آنان وظیفهٔ خود می‌شناسد و گویی همواره مترصّد است تا مردم یک قدم در راه حق بردارند تا او با همهٔ توان خود در همگامی با آنان قیام کند و از انزوای خویش بیرون آید.(پورنامداریان، ۱۳۸۱:ص۱۲٦) این نکته در ادامهٔ شعر و گفت‌وگوی خلق با مرغ آمین روشن است. مرغ آمین همواره در سخنانش خلق را به دعا کردن و تلاش علیه جهانخواران و ستمگران وامی‌دارد و در

پایان هر دعا، آمینی می‌گوید و شعر با نماد تکراری شعرهای اجتماعی نیما یعنی گریز شب و آمدن صبح خاتمه می‌یابد: «می‌گریزد شب/ صبح می‌آید.» تاریخ سرودن شعر «**داروگ**» (نیما یوشیج، ۱۳۹۱:ص۷۶۰) مشخّص نیست، اما بنا به موقعیت چاپ آن در میان سال‌های ۱۳۳۱ در مجموعه آثار نیما و مفاهیم آن به نظر می‌رسد، این شعر مربوط به همان حوالی سال ۱۳۳۱ باشد. این شعر موجز، بنا به فضای مسلّط گفتمان چپ‌گرایانه به روشنی بازنمودی ایدئولوژیک پیدا می‌کند. در چنین فضایی، کشتگاه خشکِ راوی، می‌تواند جامعهٔ استبدادزده و دور از باروری محمدرضاشاه تعبیر شود و همسایه‌ای که کشت بارور دارد می‌تواند به شوروی اشاره کند. راوی، با این‌که خبرهایی از گریه‌های سوگواران در کشور همسایه به گوشش می‌رسد، ولی انقلابی را آرزو می‌کند تا جامعه‌اش را بارور کند و منتظر پیام امیدبخشِ پیام‌آور باران یعنی داروگ است: «قاصد روزان ابری، داروگ، کی‌می‌رسد باران؟». راویِ معتقد است در جامعهٔ استبدادزده‌ای که زندگی می‌کند، همه‌چیز به هم ریخته است و نظامی وجود ندارد: «بر بساطی که بساطی نیست». کومهٔ تاریک راوی نیز که نشاطی در آن نیست و جدار دیوارهٔ نی‌های اتاقش به سبب بی‌بارانی دارد می‌ترکد، نماد همین جامعهٔ استبدادیِ رو به زوال است. «**دل فولادم**» (همان: ۷۶۹-۷۷۱) در سال ۱۳۳۲ سروده شده است و با توجّه به مفهوم یأس‌انگیز آن گمان می‌رود مربوط به پس از کودتای ۲۸ مرداد باشد. بازنمایی ایدئولوژیک آن، تجسّم یأس و سرخوردگی شاعر پس از ناکامی سیاسی است. راوی، به رویکرد گذشتهٔ خود ایراد می‌گیرد: «فکر می‌کردم در ره چه عبث/که از این جای بیابان هلاک/می‌تواند گذرش باشد هر راهگذار». راوی معتقد است که با آن‌که در راه آزادی و انقلاب دلِ فولادین داشت، امّا از بیابان هلاک نتوانست بگذرد. بیابان هلاک، می‌تواند همانَ موقعیت تاریخی مرداد ۳۲ باشد که به اسارت و کشته‌شدن بسیاری از روشنفکران جامعه منجر شده بود. ره‌آورد سفر راوی از این سفر «خواب پرهول و تکانی» است. وی، خود را در آن لحظه از همه غارت‌زده‌تر می‌پندارد: «همه‌چیز از کف من رفته به در». راوی اشاره می‌کند که در این واقعه، دل فولادش را که ابزار راه‌نوردی در بیابانش بود، از دست داده است؛ به تعبیری، دیگر امیدی به بهبود اوضاع اجتماعی ندارد. به همین ترتیب در خوانشی چپ‌گرایانه، قوم بداندیشی که دل فولاد راوی را در آغوش بهار پر از خون و زخم انداخته‌اند، اشاره دارد به جماعت کودتاچیان. راوی، به خون

برادرهایش که در این بیابان هلاک کشته شدند نیز اشاره می‌کند: «...در خون برادرهایم/–ناروا در خون پیچان/بی‌گنه غلتان در خون–». «**روی بندرگاه**» (همان: ۷۷۲–۷۷۳) نیز مشخّص نیست در چه تاریخی سروده شده است، امّا به نظر می‌رسد مربوط به دوران یأس و ناامیدی شاعر نسبت به اوضاع اجتماعی در سال کودتا یا پس از آن باشد. راوی به بارش یکریز باران روی بندرگاه، زمین‌های کشت، نوغانخانه، پل و البتّه روی بالاخانهٔ مرد همسایهٔ ماهیگیرش که دیگر در آن خانه نیست، اشاره می‌کند. در تفسیری مطابق با اوضاع سیاسی پس از کودتا، مرد همسایه می‌تواند فعّال سیاسی ضدّ شاه باشد که پس از وقایع کودتا کشته شده است. دیگر آوای انقلابی از آن مرد همسایه نمی‌آید: «هیچ آوایی نمی‌آید از آن مردی که در آن پنجره هر روز/چشم در راه شبی مانند امشب بود بارانی» باران در شعرهای نمادین اجتماعی نیما رمز انقلاب و دگرگونی اجتماعی است. راوی از آدم‌کشی رژیم استبدادی شکوه می‌کند: «وه! چَه سنگین است با آدم‌کشی (با هر دمی رؤیای جنگ) این زندگانی». در پایان شعر هم راوی از کشته‌شدن همهٔ رفیقان و دوست آشنایانشان می‌گوید: «دوست با من، آشنا با من، سراسر کشته گشتند.» شعر موجز «**هست شب**» (همان: ۷۷٦) در سال ۱۳۳٤ و در سه بند سروده شده است،که در خوانشی ایدئولوژیک، این شعر، وصف فراگیر شدن شب استبداد پس از کودتا است. شبی که از ابتدا تا پایان شعر، دم‌کرده است. حتّی زمانی که راوی، در اوّلین بند شعر می‌گوید: «باد نوباوهٔ ابر، از برِ کوه/ سوی من تاخته است»، منظور آن، می‌تواند این باشد که با این‌که باد باید پیام‌آور باران باشد، ولی به سوی من هجوم آورده است؛ به خوانشی سیاسی، باد سیاست قرار بود، برای ما باران از بین برندهٔ استبداد بیاورد، ولی دریغا که این باد، باد ویرانگر دم‌کرده است، نه باد باران‌زا. راوی در هر دو بند دیگر شعر هم از فضای تب‌آلود و دم‌کردهٔ استبدادی می‌گوید و بیابان دراز را با مرده و دلِ سوختهٔ خود شبیه می‌داند. امّا چیزی که از ابتدا تا پایان شعر بر مدار آن است این است: «هست شب/آری، شب». شب سخت‌گیری بر گروه‌های چپ پس از کودتا. تصویر شب به عنوان نمادی از استبداد را در شعر سال ۱۳۳۷ نیما یعنی «**شب همه شب**» (همان: ۸۷) نیز می‌توان دید، با این تفاوت که در آن شعر، راوی «گوش بر زنگ کاروان» است و بارقه‌های امیدی در او یافت می‌شود، ولی هم‌چنان یأس بر امید چیره است، چراکه راوی صدای کاروان که می‌تواند سمبل حرکت‌های انقلابی باشد را با «صداهای

نیم‌زنده ز دور» می‌شنود و «جاده اما ز همه کس خالی‌ست» و بر سر راوی آوارآوار ریخته شده است و به زندان شب تیره مانده است.

۵. تحلیل درون‌متنی و زبان‌شناسانه اشعار متعهّد نیما

یکی از ویژگی‌های اصلی شعر نیما به طور کلّی عینیت‌گرایی (ابژکتیویسم) است که شعر شاعر را به تجربه‌های اجتماعی و طبیعت بیرونی مرتبط می‌کند و روند جریان‌شناسانهٔ شعر متعهّد نیما در این دوره، اجتماع‌گرایانه است. در این روند، شعرهای کمی به سبک رمانتیسم جامعه‌گرا دارد، مانند شعر «مادری و پسری»، و بیشتر شعرهای او سمبولیسم اجتماع‌گراست، مانند «ناقوس»، «مرغ آمین»، «پادشاه فتح»، «خروس می‌خواند»، «داروگ»، «هست شب» و... . اگر چه سمبولیسم اروپایی به دلیل گرایش به شعر محض و ناب، غالباً اعتقاد و التزامی به مسائل سیاسی و اجتماعی ندارد، ولی سمبولیسم اجتماعی ایرانی در برابر مسائل و مفاهیم سیاسی، اجتماعی و آرمان‌ها و آرزوها، دردها و دریغ‌های انسانی خود را متعهّد و مسئول می‌داند و جامعه‌گرایی از ویژگی‌های محوری و مبنایی آن است. (حسین‌پور چافی، ۱۳۹۰:ص۱۹۹) بنابراین نیما در درون این جریان قرار می‌گیرد و در واقع از پیش‌آهنگان این شیوه به شمار می‌رود. این جریان حوزهٔ شعر فارسی را از هر جهت تازگی و حرکت بخشید و آن‌چه را که نیما به تنهایی پیش می‌برد، در ادامه به وسیلهٔ م.امید و ا. بامداد به اوج رسید. (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۰:ص۱۳۰)

از مهم‌ترین عوامل زبانی که نقش زیادی در بازنمایی ایدئولوژیک اشعار شاعر داشته است، بهره‌بردن نیما از ساخت‌های ندایی است که غالباً کارکرد زبانی شعرها را «ترغیبی» می‌کند. نیما در خلال اشعارش و از زبان راوی یا شخصیّت‌ها، مخاطبان یا شخصیت‌های دیگر را خطاب قرار می‌دهد و آن‌ها برمی‌انگیزاند. این شیوه، به ویژه در ادبیّات تعلیمی سنّتی به شکلی دیگر سابقه داشته است، ولی در شعر معاصر با سردمداری نیما و پیروی شاملو، اخوان و... رنگی متعهّدانه به خود گرفته است. برای نمونه می‌توان به این موارد بهره‌بردن از ساخت‌های ندایی، در شعر نیما اشاره کرد. «آی آمد صبحِ روشن از در/...آی آمد صبح خنده بر لب/بر باد ده ستیزهٔ شب/...آی آمد صبح تا که از خواب/اندودهٔ تیرگی کند پاک» (امید پلید)، «آی آدمَها که بر ساحل نشسته شاد

و خندانید!/...آی آدمها که بر ساحل بساط دلگشا دارید!/...آی آدمها که روی ساحل آرام در کار تماشایید!» (آی آدمها)، «لیکن کنون بگو که چه افتاد؟/کز خفتگان یکی نه بخواب است؟» (ناقوس)، «چرا دارم ره خود را رها من/بخوان ای همسفر با من!/...به جای پای من بگذار پای خود ملنگان پا/مپیچان راه را دامن» (بخوان ای همسفر با من)، «کیست کو مانده؟ کیست کو خسته‌است؟» (خروس می‌خواند)، «آوای او چو ضربت بر قطعهٔ چدن/او را صدا بزن!» (او را صدا بزن)، «ای معصوم من/...بر عبث خاطر میازار/باش در راه چنین خاطر نگهدار/...می‌دهد تحویل از گوش تو خواب تو به چشم تو» (پادشاه فتح) و «ول کنید اسب مرا/راه‌توشه سفرم را و نمد زینم را» (دلِ فولادم). بنابراین، نیما با استفاده از این ساخت، به خواننده تلنگری ناگهانی می‌زند و اَو را وارد فضای شعر متعهّدانه می‌کند و همدلی و همنواییِ او را با شاعر بیشتر می‌کند.

ساخت زبانی دیگرِ این شعرها «ارجاعی» است؛ یعنی در خوانشی ایدئولوژیک می‌تواند، ارجاعی به حوادث بیرونی و اجتماعی داشته باشند. از نظر کیفیّت ادبی، بیشتر شعرهای متعهّد نیما به نسبت شعرهای صریح و شعارگونهٔ شاعران متعهّد همان دوره در وضعیت متعادل و مناسبی قرار دارند؛ به جز شعر «نه او نمرده است!» که به‌صراحت، به حادثهٔ کشته‌شدنِ تقی ارانی –از تئوریسین‌های حزب توده– اشاره می‌کند، باقی شعرها با نمادگرایی قدرتمندشان از ارجاع مستقیم دور شده‌اند و تنها با تفسیر تک‌بُعدی گفتمان چپ، نوعی زبان «ارجاعی» پیدا می‌کنند. البتّه نیما نیز زیرکانه از این برداشت‌ها، برای توسعهٔ تصویرهای نمادینش استفاده می‌کند. استفاده از شیوهٔ سمبولیسم اجتماعی، سبب می‌شود این ارجاع بیرونی در شعر او صریح نباشد و به مرجع یا مصداق مشخّص بیرونی اشاره نکند و همین ابهام، کارکرد زبانی غالب این شعر، یعنی نقش «شعری» را تقویت می‌کند و از نقش «ارجاعی» زبان می‌کاهد. در میان شعرهای متعهّد نیما در این دوره، شعرهای «امید پلید»، «آی آدم‌ها»، «ناقوس»، «بخوان ای همسفر با من»، «خروس می‌خواند»، «او را صدا بزن»، «پادشاه فتح»، «مرغ آمین»، «داروگ» و «شب همه شب» از کیفیّتی سمبلیک بهره می‌برند. رمزگرایی نیما، وارد کردن خواننده یا مخاطب به جریان تولید معنای شعر است و از این رو خواننده از حالت دریافت‌کنندهٔ منفعل معنا خارج می‌شود و به فرآیند تولید معنا داخل می‌شود و تفسیر ایدئولوژیک تنها یکی از این معناهای ممکن است. این همان بیانیهٔ مرگ مؤلّف است که رولان بارت آن را صادر

کرد و ناظر بر این معنی است که متن به محض نگاشته‌شدن و به اتمام رسیدن، در حقیقت تولد می‌یابد و آغاز می‌شود، به گونه‌ای که پی‌جویی معنایی معیّن در آن به معنی کشتار متن است. (بارت، ۱۳۸۲:ص۸۸) در این‌جا، نیما چندصدایی را تقویت می‌کند که سبب می‌شود کیفیّت ادبی شعرش قربانی ارجاع به بیرون و ترغیب مخاطب نشود. در عین حال ابهامی که در نتیجهٔ این رمزگرایی در شعر نیما ایجاد می‌شود «ابهامی غالباً معتدل و زائیدهٔ همان بیان تمثیلی و تویه‌دار و عینی اوست.» (اخوان ثالث، ۱۳٦۹:ص٦۷) این ابهام چیزی است جز آن پیچیدگی‌های مصنوع و دروغین اغلب نوپردازان که بر اساس «روابط جدولی» کلمات، مصاریعی موزون و یا ناموزون می‌آورند. (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲:ص٤٥۲) این ابهام کیفیّت زبان ادبی متن را نیز بالا می‌برد و متن را از شعار روزنامه‌گونه دور می‌سازد.

در اشعار متعهّد بررسی‌شده، که در قالب شعر آزاد سروده شده است، قاعده‌افزایی‌ها (هنجارافزایی‌ها) اغلب از طریق وزن، تکرار آواها، قافیه و تکرار واژگان و ترکیبات شکل پذیرفته است و با جاری شدن بر برونهٔ زبان یا صورت آن، نظم این اشعار را تقویت کرده‌اند. شعرهای متعهّد نیما در این دوره در قالب نیمایی سروده شده‌اند؛ نیما در این قالب نوین، همواره به نوعی وزن تکیه می‌کند که اساسی‌ترین تفاوتش با وزن عروضی سنّتی رعایت نکردن تقارن کامل وزنی میان دو مصراع است. این مورد از توان «نظم‌آفرینی» وی اندکی می‌کاهد؛ شیوهٔ به کار بردن قافیه در این شعرها هم در این زمینه دخالت داشته است. ولی در عوض، نیما به طور هنرمندانه‌ای، از تکرار آواهای متناسب با حال و هوای مضمونی کلام[۳] برای «نظم‌آفرینی» و حتّی «شعرآفرینی» بهره برده است؛ چرا که این تکنیک، افزون بر این که موزیکال است و بر برونهٔ زبان جاری می‌شود، تقارنی معنوی نیز با مفهوم کلام برقرار می‌سازد. برای نمونه در شعر «آی آدمها» تکرار هدفمند و زیاد آوای «آ» هم موسیقی گوش‌نوازی ایجاد می‌کند و هم متناسب با یاری خواهی و فریاد و آه راوی است؛ این شیوه در تکرار کلمات و ترکیبات شاعر نیز به چشم می‌آید. برای نمونه می‌توان به تکرار این واحدهای کلامی در شعرهای متعهّد نیما اشاره کرد: «آی آمد صبح»(امید پلید)، «آی آدم‌ها» (آی آدم‌ها)، دینگ دانگ (ناقوس)، بخوان ای همسفر با من (بخوان ای همسفر با من)، قوقولی قوقو (خروس می‌خواند)، در تمام طول شب (پادشاه فتح)، بر فراز دشت(برفراز دشت)، قاصد روزان ابری،

داروگ! کی می‌رسد باران؟ (داروگ)، دل فولادم(دل فولادم) و هست شب (هست شب). نمونه‌های یادشده، گویای این نکته است که نیما برای «نظم‌آفرینی» به طور قابل ملاحظه‌ای به ترفند «تکرار» تکیه کرده است. امّا باید یادآور شد که جای جناس‌ها، توازن‌های نحوی و دیگر ترفندهای نظم‌آفرینی در این شعرها خالی است؛ شاید به این دلیل که نیما نمی‌خواسته است کیفیّت طبیعی شعر خود را به طور اجباری، مکانیکی و با ترفندهای تحمیلی خدشه‌دار کند.

امّا از منظر قاعده‌کاهی‌ها (هنجارگریزی‌ها) که توان نزدیک‌کردن کلام به شعر را دارند و بر محتوا و درونهٔ زبان عمل می‌کنند، بیشتر تمرکز نیما بر قاعده‌کاهی‌های نحوی است. بنا بر نظر لیچ، در این شکل از هنجارگریزی، شاعر می‌تواند در شعر خود با جابه‌جاکردن عناصر سازندهٔ جمله از قواعد نحوی زبان هنجار گریز بزند و زبان خود را از زبان هنجار متمایز سازد. البتّه شاید بتوان گفت که در بسیاری از موارد تغییر آرایش واژگان به عنوان ابزاری برای دستیابی به نظم و صرفاً برای حفظ وزن به کار می‌روند. (صفوی، ۱۳۹۰؛ج۱:ص٥٤ و١٥٣) نیما در همهٔ شعرهای متعهّد یادشده، از این ترفند بهره برده است، ولی ارزش شعرآفرینی چندانی ندارد.

تأکید نیما در استفاده از هنجارگریزی‌های معنایی که قوی‌ترین عنصر شعرآفرین در نظر زبان‌شناسان است، بیشتر بر نمادگرایی، ابهام شاعرانه و تشخیص است؛ دلیل کاربرد فراوان تشخیص در شعر نیما، بر می‌گردد به نگرش طبیعت‌گرایانهٔ نیما؛ چرا که طبیعت در شعر او به شکل عجیبی جان‌دار و زنده است: «خروسان: آی آمد صبح»، «شراره‌ها از هم بدرند»، «صبح خنده بر لب»، «ستیزهٔ شب»، «صبح چست و چالاک»، «کوه‌های غمناک» و... . نمادگرایی نیما نیز عنصر اساسی شعرآفرین در اشعار متعهّد اوست؛ که در قسمت‌های پیشین دربارهٔ آن سخن گفته شد. هم‌چنین، در اشعار متعهّد نیما، «تشبیه» هم به عنوان قاعده‌کاهیِ معنایی مورد استفاده قرا گرفته است که عمدتاً نوجویانه و طبیعی بوده است: مرکبِ تیرگی، سوداگر شب و زمزمه‌ها هم‌چون خبر مرگ عزیزان، جادهٔ چون خاکستر، نهان‌خانهٔ وجود، شمع زندگی و... البتّه نیما کم‌تر از هنجارگزیری‌های معنایی دیگر مانند متناقض نما، ایهام، استعاره و... یاری جسته است. هنجارگریزی‌های زمانی (آرکائیسم) نیز در شعر نیما نمودی بارز دارند: اندوده، استاده، اندُه، استاده، بازمی‌پاید، بانگ، نهان‌خانه، از برای، بیهده، خُرد، رُخان، نامده، ژنده،

خموش، ژولیده، نزار، افسون، ار، برون‌سو، دهلیز، خامش و.... هنجارگریزی‌های گویشی هم مورد توجّه شاعر بوده است: طلا= خروس، اسپیدار، هیمه و... که البتّه صفوی این مورد را نیز هنجارگریزی شعرآفرین نمی‌داند. (همان؛ج۲:ص۸۱) ولی به نظر می‌رسد همین واژه‌ها با گریز دادن ذهن مخاطب از عادت‌های کلامی شعر نیما را به تشخّصی درخور رسانده‌اند و می‌بایست این کاربردها را دارای ارزش شعرآفرینی دانست. هنجارگریزی واژگانی هم به طور کمی مورد استفاده قرارگرفته است: از هم گسل، پیوندنه، غبارک، تیره‌جوی و... پس، نیما به لطف استفادهٔ معتدل از هنجارگریزی‌های طبیعی و غیرمکانیکی، به «شعرآفرینی» در کلام، دست زده است. یعنی با این‌که اشعار او سویهٔ اجتماعی دارند، از هدف اصلی شعرسرایی خود نیز غافل نمانده است.

از همه مهم‌تر در بررسی درون‌متنی اشعار باید به «فرم ذهنی یا درونی» اشعار توجّه کرد. «فرم ذهنی برآیند و نتیجهٔ ارتباط اندام‌وار عناصر شعری با یک‌دیگر است؛ ارتباطی که می‌تواند اثر را به یک مجموعهٔ نظام‌مند و دارای انسجام تبدیل کند.» (زرقانی، ۱۳۹۱:ص۱٤٤) اشعار متعهّد نیما از منظر ساختمان در میان شعرهای متعهّد شاعران دیگر کم‌نظیر است. به طور کلّی نیما شعر فارسی را که قرن‌ها بود از این موهبت برکنار مانده بود، بار دیگر احیا کرد. بدین گونه که کوشید عملاً و نظراً نشان دهد که هر شعر باید از درون پیوندی استوار داشته باشد، یعنی در آن سوی وحدت موسیقایی و خصایص ظاهری، یک وحدت ارگانیک میان معانی و تجربه‌هایی که اجزای یک شعر را تشکیل می‌دهند، برقرار باشد. (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۰:ص۱۲۵) برای نمونه می‌توان به شعر «داروگ» توجّه کرد که تجربهٔ تشکیل این شعر، یک حالت عاطفی است که در همهٔ این شعر موجز حکم‌فرماست. عاطفه‌ای که از «انتظار» سرچشمه می‌گیرد. در زمینهٔ تصاویر این شعر نیز وحدتی هم‌خوان با عاطفهٔ آن دیده می‌شود: کشتگاه، کشت همسایه، ساحل، داروگ، بساط، کومه، جدار دنده‌های نی، ابری و باران همه از یک زمینهٔ محلّی مشخّص است و پراکنده از جاهای مختلف نیست. اصولاً نمادگرایی قدرتمند نیما در اشعار متعهّدش مبتنی بر ساختمان یک‌پارچهٔ اشعار اوست که نمادها را پرورش می‌دهد. یعنی برای مثال اگر شاعر در مصراعی از «داروگ»، «کشتگاه من» را می‌آورد، در صورتی این واژه نماد واقع می‌شود که در پیوند با محور عمودی شعر تقابلی نمادین از نوع «کشت

همسایه» وجود داشته باشد. نیما این سازهٔ ارگانیک را در اشعار روایی اجتماعی‌اش نیز به شکلی حفظ کرده است. برای نمونه در شعرهای «پادشاه فتح» و «مرغ آمین» با یک واحد ذهنی سیّال روبه‌رو می‌شویم (همان: ۱۲٦) که مرکز ثقل آن اندیشهٔ نبرد با دشمن و امید به پیروزی بر اوست و این حال و هوا بر همهٔ شعر حکم‌روایی می‌کند و شاعر همهٔ گفت‌وگوها و تصاویر را بر مدار همان اندیشه می‌چرخاند و از پراکنده‌گویی خودداری می‌کند؛ آن‌چه سبب طولانی شدن این شعرها شده است نیز به سبب ایجاد حماسه برای نبردی طاقت‌فرساست که با اندیشهٔ مذکور هم‌خوان است. امّا به طور کلّی شعرهای متعهّد کوتاه و رمزگرای نیما، بیشتر دارای این وحدت ارگانیک است. شاعر در این شعرها، جزئی اضافه برای پرکردن حجم شعر نیاورده است و گسستگی تصویر و عاطفه در آن‌ها دیده نمی‌شود.

غالباً شاعران متعهّد، بیشتر به جنبه‌های واقع‌گرا و گاهی شعاری اهمیّت می‌دهند و سعی می‌کنند از حوادث اجتماعی روز در شعرها یاد کنند و مخاطبان را به صراحت به سوی الگوی فکری مشخّصی که فکر می‌کنند درست است، راهنمایی و ترغیب کنند؛ امّا اشعار متعهّد یا اجتماعی نیما، چه در دورهٔ پیش از کودتا و چه پس از آن، رنگی دیگر دارد. گویی، شاعر به مفهوم زیبایی زبانی کاملاً اعتقاد دارد و مفاهیم متعهّدانه را با زبانی ارجاعی و مستقیم به کار نمی‌بندد. همچنین زبان ترغیبی نیز در شعر متعهّد نیما، به نسبت اشعار دیگر متعهّدان این دوره جای ندارد و آن‌چه برای نیما البتّه اهمیّت اصلی دارد، زبان شعری است و سپس معانی بیرونی.

٦. نتیجه‌گیری

از دیدگاه برون‌متنی و جامعه‌گرایانه، می‌توان نیما یوشیج را در دههٔ بیست و سی، بنا به رفتار اجتماعی و هنری‌اش، شاعری اجتماعی و متعهّد به شمار آورد. البتّه تعهّد او بیشتر به اجتماع و رویکردهای گفتمان چپ است و نه به حزب توده. به نظر می‌رسد نزدیکی او به حزب توده بیشتر برای انتشار گستردهٔ شعرها و نظریّه‌های شعری‌اش و ارتباط با مخاطبان انبوه بوده است. اگرچه وی هیچ‌گاه به طور رسمی از گفتمان حزب حمایت نکرد، ولی چاپ اشعار او در نشریّات حزبی و خوانش‌های ایدئولوژیک حزب توده از اشعار او، این گمان را تداعی می‌کرد که شاعر فقط در تعهّد به حزب شعر می‌سراید. این گفتمان مسلّط چپ‌گرا، غالباً هر متنی از نیما را به رنگ خود درمی‌آورد و خواننده

را به مفهوم‌سازی و فهم در چارچوب تفسیر گفتمانیِ حزب وامی‌داشت. از این رو، اشعار اجتماعی نیما از قبیل «آی آدمها»، «ناقوس»، «خروس می‌خواند»، «پادشاه فتح»، «داروگ» و... از سوی گفتمان مسلّط، با سویهٔ سیاسی همراه با نیّات حزب خوانده و شایع می‌شد. امّا به هر حال اشعار نیما هم قابلیّت بازنمایی ایدئولوژیک را داشت. از منظر درون‌متنی و زبان‌شناسانه، اشعار متعهّد بررسی‌شده نشان می‌دهد که نیما به جز در شعر «نه، او نمرده است»، هرگز «ادبیّت» کلام خود را قربانی صراحت و شعارهای متعهّدانه با زبان ارجاعی و ترغیبی نکرده و بیشتر از راه هنجارافزایی‌هایی چون وزن نیمایی و قافیه و هنجارگریزی‌های طبیعی و متناسبِ معنایی (به ویژه نمادگرایی)، گویشی(واژگانی در گویش طبری)، زمانی (باستان‌گرایی) و واژگانی (برساخت‌ها) به برجسته‌سازی دست زده و زبان شعرش را «ادبی» کرده است. علاوه بر این‌ها، مهم‌ترین نکته دربارهٔ کیفیّت درون‌متنی این اشعار «فرم درونی» خوب آن‌هاست؛ به طوری که در هر شعری همهٔ تصاویر، عواطف و اندیشه‌ها در ارتباط با هم و منسجم هستند.

پی‌نوشت

....
... .
... .

منابع

- آبراهامیان، یراوند؛ ایران بین دو انقلاب؛ از مشروطه تا انقلاب اسلامی؛ ترجمهٔ کاظم فیروزمند، حسن شمس‌آوری و محسن مدیرشانه‌چی؛ چاپ دوازدهم؛ تهران: نشر مرکز؛ ۱۳۸۷.
- اخوان ثالث، مهدی؛ بدایع و بدعت‌ها و عطا و لقای نیما یوشیج؛ چاپ دوم با تجدید نظر؛ تهران: فجر اسلام؛ ۱۳۶۹.
- بارت، رولان؛ لذت متن؛ ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: مشر مرکز. ۱۳۸۲.
- بینایی، قوام‌الدین؛ «نیما یوشیج»؛ گلچرخ بهمن؛ ۱۳۷۱؛ شمارهٔ ۵؛ صص ۵۵-۵۹.
- پاینده، حسین؛ نقد ادبی و دموکراسی: جستارهایی در نظریه و نقد ادبی جدید؛ چاپ دوم؛ تهران: نیلوفر؛ ۱۳۸۸.
- پورنامداریان، تقی؛ خانه‌ام ابری است: شعر نیما از سنت تا تجدد؛ چاپ دوم؛ تهران: سروش؛ ۱۳۸۱.

- تلطّف، کامران؛ سیاست نوشتار (پژوهشی در شعر و داستان معاصر)؛ ترجمهٔ مهرک کمالی؛ تهران: نشر نامک؛ ۱۳۹٤.
- جعفری، مسعود؛ سیر رمانتیسم در ایران: از مشروطه تا نیما؛ چاپ دوم؛ تهران: مرکز؛ ۱۳۸۸.
- حسین‌پور چافی، علی؛ جریان‌های شعری معاصر فارسی: از کودتا (۱۳۳۲) تا انقلاب (۱۳۵۷)؛ چاپ سوم؛ تهران: مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر؛ ۱۳۹۰.
- درستی، احمد؛ شعر سیاسی در دورهٔ پهلوی دوم؛ تهران: انتشارات مرکز اسناد انقلاب اسلامی؛ ۱۳۸۱.
- دوستخواه، جلیل؛ «شاعر بر تخت پروکراست»؛ دفتر هنر ویژهٔ نیما یوشیج؛ سال هشتم؛ ۱۳۷۹؛ .شمارهٔ ۱۳؛ صص ۱۷٤۰-۱۷٤۸.
- روزبه، محمدرضا. (۱۳۸۳). شرح، تحلیل و تفسیر شعر نو فارسی؛ بررسی اشعار: نیما یوشیج، گلچین گیلانی و...؛ ج۱؛ چ۱؛ تهران: نشرحروفیه.
- زرقانی، مهدی؛ چشم‌انداز شعر معاصر ایران: جریان‌شناسی شعر ایران در قرن بیستم؛ چاپ اولِ تحریر دوم؛ تهران: نشر ثالث؛ ۱۳۹۱.
- سارتر، ژان پل؛ ادبیات چیست؛ ترجمهٔ ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی؛ چاپ هشتم؛ تهران: نیلوفر؛ ۱۳۸۸.
-.....؛ اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر؛ ترجمهٔ مصطفی رحیمی؛ چاپ سیزدهم؛ تهران: انتشارات نیلوفر؛ ۱۳۸۹.
- شفیعی کدکنی، محمّدرضا؛ ادوار شعر فارسی از مشروطیّت تا سقوط سلطنت؛ چاپ ششم؛ تهران: سخن؛ ۱۳۹۰.
-.....؛ با چراغ و آینه: در جستجوی ریشه‌های تحول شعر معاصر؛ چاپ چهارم؛ تهران: سخن؛ ۱۳۹۲.
- صفوی، کورش؛ از زبان‌شناسی به ادبیات؛ جلدهای۱و۲؛ چاپ سوم؛ تهران: شرکت انتشارات سوره مهر؛ ۱۳۹۰.
- طاهباز، سیروس؛ «زندگینامهٔ نیما یوشیج: کماندار بزرگ کوهستان»؛ یادمان نیما یوشیج؛ چاپ اوّل؛ ۱۳٦۸؛ بی‌جا: مؤسسهٔ فرهنگی گسترش هنر؛ صص ۲۱-۷۲.
- طبری، احسان؛ «نیما»؛ دفتر هنر؛ ویژهٔ نیما یوشیج؛ سال هشتم؛ ۱۳۷۹؛ شمارهٔ ۱۳؛ صص ۱۷۷۲-۱۷۷٤.
- غلامحسین‌زاده، غلامحسین؛ سیر نقد شعر در ایران از مشروطه تا سال ۱۳۳۲ه.ش؛ چاپ اوّل؛ تهران: روزنه؛ ۱۳۸۰.

- فالر، راجر و همکاران؛ زبانشناسی و نقد ادبی؛ ترجمهٔ مریم خوزان و حسین پاینده؛ چاپ سوم؛ تهران: نشر نی؛ ۱۳۸٦.
- کریمی‌حکّاک، احمد؛ طلیعهٔ تجدّد در شعر فارسی؛ ترجمهٔ مسعود جعفری؛ چاپ دوم؛ تهران: مروارید؛ ۱۳۸۹.
- شمس لنگرودی (محمدتقی جواهری گیلانی)؛ تاریخ تحلیلی شعر نو؛ جلد اول (ویرایش دوم، چاپ دوم) و جلد دوم(چاپ اول)؛ تهران: نشر مرکز؛ ۱۳۷۷.
- مختاری، محمد؛ انسان در شعر معاصر؛ چاپ دوم؛ تهران: انتشارات توس؛ ۱۳۷۷.
- معین، محمد؛ فرهنگ فارسی؛ چاپ سوم؛ تهران: انتشارات دبیر و بهزاد؛ ۱۳۹۰.
- نیما یوشیج (علی اسفندیاری)؛ ارزش احساسات و پنج مقالهٔ دیگر؛ تجدید چاپ؛ آلمان غربی: انتشارات نوید؛ ۱۳٦۸.
-.....؛ «زندگی‌نامهٔ خودنوشت»؛ دفتر هنر ویژهٔ نیما یوشیج؛ سال هشتم؛ ۱۳۷۹؛ شمارهٔ ۱۳؛ صص ۱۷۳۵-۱۷۳٦.
-.....؛ مجموعهٔ کامل اشعار؛ گردآوری، نسخه‌برداری و تدوین سیروس طاهباز؛ چاپ دوازدهم؛ تهران: مؤسسهٔ انتشارات نگاه؛ ۱۳۹۱.