نیمایوشیج و شعر معاصر

❖ دکتر محتشم محمدی، استادیار دانشگاه شیراز، دکتری زبان و ادبیات فارسی است. از آثار اوست: «سیری در حماسه‌های برتر» و مقالاتی چون «بیضا، نگین فرهنگ فارسی» و «شایست‌ها و ناشایست‌ها»

چکیده:

بیش از پنجاه سال است که مباحث شعر معاصر در جامعه‌ی ایرانی مطرح است و نیما یوشیج در مرکز این مباحث قرار داشته است. در این مقاله به پیشینه‌ی شعر معاصر و تغییراتی که نیما در فرم شعر ایجاد کرده و نیز به تغییر نگرش درونی و محتوایی شعر معاصر پرداخته شده است.

کلید واژه:

شعر معاصر، نیما یوشیج، فرم، محتوا.

۱ – مقدّمه

برای بررسی شعر معاصر، بایسته است که به پیشینه‌ی نوخواهی و نوجویی در ادبیات و شعر فارسی توجه شود. با نگاهی گذرا به گنجینه‌ی شعر فارسی در می‌یابیم که حرکت شاعر سبک خراسانی در قصیده به شکل قصیده‌ی کامل یا قصیده‌ی مقتضب و ایجاد پیکره‌های ویژه برای قصیده مانند تشبیب، مدح، تخلص و شریطه (تأیید)، و سپس رفتن به سوی ترجیع بند، ترکیب بند، مسمط و آن‌گاه شخصیت و استقلال بخشیدن به تغزل و رها و رسا کردن غزل – از انواع غزل عاشقانه تا غزل عارفانه – و سپس تجربه‌های دیگری در به کارگیری دوبیتی، رباعی، مثنوی و بعضاً قطعه، همگی نشان از تنوع‌طلبی‌ای دارد که ویژه‌ی روح انسان است. نکته‌ی قابل تأمّل این است که بزرگان شعر کهن، هر کدام ادعای متفاوت بودن ظرف یا مظروف شعر خود را داشته‌اند. از جمله فرخی، خاقانی، نظامی و مولوی هر کدام سخن از طرز و روش تازه‌ی خود گفته‌اند و صائب سخن از «معنی بیگانه» گفته است:

فسانه گشت و کهن شد حدیث اسکندر
سخن نو آر که نو را حلاوتی است دگر

(فرخی، ۶۶: ۱۳۷۱)

مرا شیوه‌ی خاص و تازه است و،
داشت همان شیوه‌ی باستان عنصری

(خاقانی، ۹۲۶: ۱۳۶۸)

شعبده‌ی تازه برانگیختم
هیکلی از «قالب نو» ریختم

(نظامی، ۳۵: ۱۳۶۳)

گر بنمایم سخن تازه را
صور قیامت کنم آوازه را

(همان، ۴۵)

هین سخن تازه بگو تا دو جهان تازه شود
و ارهد از حد جهان بی حد و اندازه شود

(مولانا، ۲۴۲: ۱۳۷۶)

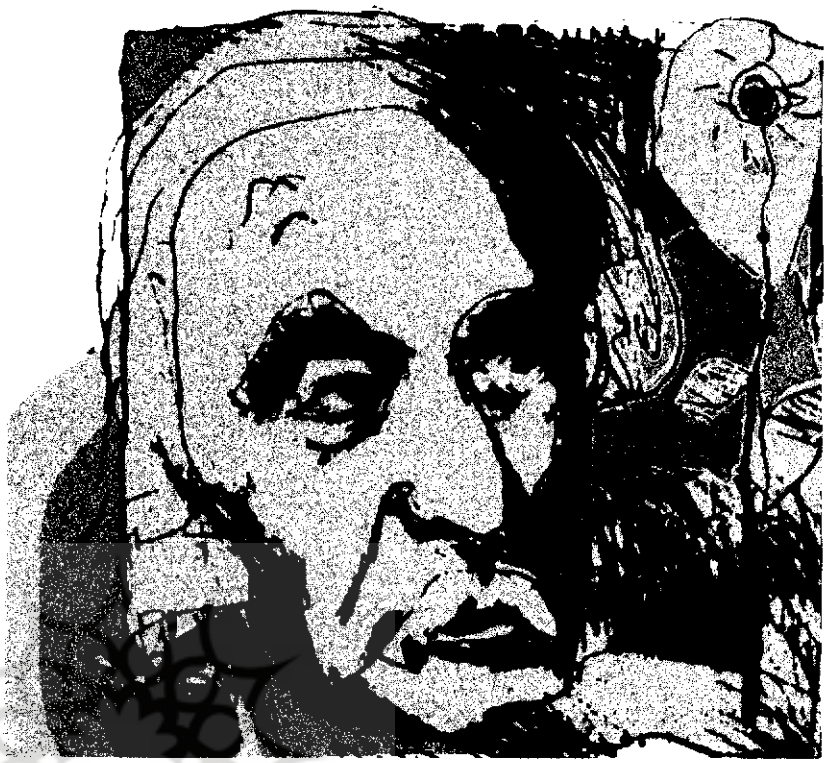
«معنی بیگانه» کرد از آشنایان فارغم
لشکر بیگانه، از آفت پناهی شد مرا

(صائب، ۱۸۴: ۱۳۷۴)

«معنی بیگانه» صائب سدّ راه ما شده است
ور نه در هر گوشه چندین آشنا داریم ما

(همان، ۱۴۲)

گذشته از دگرگونی‌های شعر کلاسیک، از نظر قالب و فرم و نیز توجه سرایندگان به تازه گرایی در حرکت و دید شاعرانه، دگرگونی‌های محتوایی به لحاظ بلاغی نیز حائز اهمّیّت است. شاعر فارسی دری، با کلام موزون و مقفّا آغاز می‌کند، سپس به تجربه‌ی وزن‌های هماهنگ‌تری می‌رسد و نیز به قافیه‌های گوش نوازتری؛ ولی به سرعت به کشف ایماژ «تشبیه»



می‌رسد، از تشبیه مرسل به سوی تشبیه بلیغ حرکت می‌کند و سپس به استعاره می‌رسد. که به قولی «بزرگ‌ترین کشف هنرمند و عالی‌ترین امکانات در حیطه‌ی زبان هنری است».

(شمیسا، ۱۴۲ : ۱۳۷۳)

سراینده‌ی پارسی گوی پس از جولان رضایت آوری در حوزه‌ی تشبیه و استعاره، به مجاز و کنایه هم دست می‌یازد و همه‌ی ظرفیت بیانی زبان را به‌کار می‌گیرد. از طرفی دیگر؛ از ادامه‌ی پرداخت به عناصر ملی و بومی باز می‌ایستد و به سوی مدح و ثنای ممدوح و معشوق می‌گراید و سرانجام در تکامل مقام معشوق، به شعر عرفانی می‌رسد. شاعر که در سبک خراسانی معشوق را تحقیر و تهدید می‌کند و او را می‌خرد و می‌فروشد، تغییر جهت می‌دهد و در شعر دوره‌های بعد در برابر معشوق به خاک می‌افتد؛ و در شعر سبک هندی مفتخر است که سگ کوی او باشد، مثلا صائب گفته است:

ساکن کوی خرابات مغان شو صائب
که ز شیران، سگ این راه گذر ممتاز است

(صائب، ۳۶۰ : ۱۳۷۴)

همه‌ی این گفته‌ها و کاوش‌ها، حاکی از تجربیّات متنوع شاعران در تمامی جنبه‌ها و ظرفیت‌های صوری و معنایی شعر است. اینک اگر از چشم‌انداز و زاویه‌ی دیدی دیگر به شعر فارسی بنگریم به نکته‌ی برجسته‌تری می‌رسیم و آن، این که اگر برای شعر فارسی هزار سال عمر قایل شویم، چیزی بیش از نهصد سال آن عبارت است از شعر فرد برای فرد، یعنی به‌طور ماهوی شعر رمانتیک، یعنی شعر عاشق برای معشوق، مرید برای مراد، مداح برای ممدوح و نمونه‌هایی از این گونه؛ و این حرکت فرد به فرد یعنی اصالت فردیت، بن مایه‌ی اصلی مکتب رمانتیسم و شعر غنایی و لیریک است.

(نک: سیّد حسینی، ۱۸۰ : ۱۳۷۶)

۲- نوگرایی ادبی در دوره‌ی مشروطه

گلوله‌ای که از تپانچه‌ی میرزا رضا کرمانی بر سینه‌ی ناصرالدین شاه نشست، در واقع شلیکی به تفکر فردگرایانه‌ی ادبی نیز بود. اگر چه توقعات و مطالبات اجتماعی شعر و ادب از دو دهه‌ی پیش از ترور ناصرالدین شاه شکل گرفته بود، ولی با قتل او قوام یافت و با امضای فرمان مشروطه از سوی مظفرالدین شاه در سال ۱۳۲۴هـ. ق. (برابر با ۱۲۸۵ هـ ش و ۱۹۰۶ م) شعر و ادب به سوی کشف هویت واقعی خود به راه افتاد.

سرایندگان فارسی زبان ایران زمین، در این سال‌های تلخ و دشوار دریافتند که گنجاندن این همه مفاهیم جذاب و گسترده‌ای که در قرن نوزدهم میلادی در زمینه‌ی ادبیات و علوم اجتماعی و تاریخ ایجاد شده، در قالب غبار گرفته و مندرس شعر کلاسیک ـ با توجه به آن چه که در دوران سبک بازگشت بر سر آن آمده بود ـ امکان پذیر نیست. اما تلاش‌های صورت گرفته در این دوره از طرف منورالفکرهای شیفته ی کلاسیسیم جالب توجه است. شاعری مانند ملک الشعرا محمدتقی بهار که «درد وطن، آزادی خواهی و نوجویی» دارد؛ خود را پیش‌قراول نوگرایی و نوسازی ادبی می‌داند و تنها با گنجاندن واژه‌هایی مانند «پارلمان»، «کابینه» و واژه‌ها و اصطلاحاتی از این دست تصمیم به نوسازی دارد.

وی در سال ۱۲۹۸ در قصیده‌ای با عنوان (پیام به وزیر خارجه‌ی انگلستان) گفته است:

سوی لندن گذر ای پاک نسیم سحری
سخنی از من بر گو به سِرادوارد گِری
کای خردمند وزیری که نبد در دو جهان
چون تو دستور خردمند و وزیر هنری
نقشه‌ی پطر، بر فکر تو، نقشی بر آب
رأی بیسمارک، بر رأی تو، رأیی سپری

(همان، ۲۳۵)

او در شعر (پیش‌بینی) در سال ۱۳۰۷ گفته است:

بلشویک آید و شود همه کس
به همه کار فاعل مختار

(بهار، ۴۵۶: ۱۳۸۰)

بهار هم‌چنین در قصیده‌ی ناتمام (صفحه‌ای از تاریخ) در سال ۱۳۲۰ خورشیدی سروده است:

ظلمی که انگلیس در این خاک و آب کرد
نه بیوراسب کرد و نه افراسیاب کرد

(همان، ۶۴۲)

او در شعر (پیش‌بینی) در سال ۱۳۰۷ گفته است:

بلشویک آید و شود همه کس
به همه کار فاعل مختار

(بهار، ۴۵۶: ۱۳۸۰)

بهار هم چنین در قصیده‌ی ناتمام (صفحه‌ای از تاریخ) در سال ۱۳۲۰ خورشیدی سروده است:

ظلمی که انگلیس در این آب و خاک کرد
نه بیوراسب کرد و نه افراسیاب کرد

(همان، ص ۶۴۲)

در حقیقت مجموعه‌ی تلاش‌های بهار و روشنفکران هم‌عصرش نشانگر این است که ادبای این دوره دریافته بودند باید کاری کرد. باید به دریافت معاصرتر و ملموس‌تری از شعر رسید. اما این تلاش‌ها تا ظهور نیمایوشیج به جاده‌ای هموار کشیده نشد. نیما درباره‌ی محمد تقی بهار در جایی نوشته است: «... بهار یگانه استاد به سبک قدیم در زمان ما بود، من با بهار در یک راه می‌رفتیم... احتیاج برای بیان مطالب زندگی روزمره راه ما را از هم جدا کرد».

(نیمایوشیج ۶، ۱۸۰: ۱۳۶۳)

۳- شعر نو پیش از نیمایوشیج

پیش از نیمایوشیج تلاش‌هایی در شکل و شمایل کارهای او به وسیله‌ی چهار شاعر دیگر صورت گرفته بود: یکی تقی رفعت دستیار شیخ محمد خیابانی که پس از قتل شیخ خودکشی کرد و در جوانی از دست رفت. دیگری بانو شمس کسمایی؛ سومین نفر جعفر خامنه‌ای و چهارمین ابوالقاسم لاهوتی بود که بعدها به دنبال تمایلات چپ‌گرایانه‌اش به مسکو رفت و در تاجیکستان شوروی آن زمان درگذشت. در میان این چهار تن، شعر تقی رفعت از شعر دیگران پخته‌تر و به سامان‌تر بود. اما اشکال رفعت در این بود که کار تحول در شعر را از سر گونه‌ای تفنن، و شاید یک راهبرد سیاسی و انقلابی انجام می‌داد. این نگرش و نیز مرگ زود هنگام او نقش زیربنایی او را در نوسازی شعر از بین برد. ولی نیمایوشیج - علی اسفندیاری - با اشراف بر تغییر شرایط اجتماعی، فرهنگی و درک مطالبات انسان و جهان معاصر؛ به این نکته وقوف یافت که باید تغییراتی اساسی صورت پذیرد.

(نک: شمس لنگرودی، ۹۵-۵۰: ۱۳۷۸)

نیما در نامه‌ای به یکی از دوستانش نوشته است:

«... شاعر بودن یعنی همه کس بودن، به جای همه‌ی کسان فکر کردن و رنج آوردن در دل همه کس و همه چیز بودن و با زبان حال همه کس و همه چیز حرف زدن. زبان کومه‌هایی که گاوبان‌ها آن را خالی و خلوت گذاشته و رفته‌اند؛ زبان درخت‌ها، درختی که تنها در دامنه‌ی کوهی قرار گرفته، زبان تمیزها، ناتمیزها ... شاعر چشم جهان و چشم این زندگی است و آن را روشن‌تر می‌دارد و بیش از آن اندازه که روشن کرده است، روشن می‌بیند. دیگران که با توانایی کم به کار افتاده‌اند، نمی‌دانند برای چه باید شعر بگویند. دو هزار شعر از دیوان متقدمان از بر کرده، بسیار شنیده، یا بزرگ شده‌اند در خانه و خانواده‌ای که شعر می‌خوانده‌اند؛ از این رو نیرویی که با اشتها و طلب آهنگ و موسیقی بیش‌تر پیوند دارد تا با شعر و شاعری، در آن‌ها پیدا آمده، می‌توانند با آن نیرو کلمات را به ردیف هم گذارده و به سبک دستی از هر کجای ذهن خود، کوتاه و بلند، آن‌ها را پس و پیش کرده؛ بیتی یا مصراعی از طبع خود انگیخته باشند که اسباب عشرت حاشیه نشینان اهل خانه باشد... در صورتی که برای شاعران زبر دست، شیوه‌ی کار به عکس این است... نباید مثل انوری گفت که شعر حیض الرجال است، شعر همه چیز رجال است».

(نیما یوشیج ۶، ۱۶۲-۱۵۸: ۱۳۶۳)

۴- تلاش‌های نیمایوشیج

نیما با شعر چه کرده است؟ فریدون مشیری می‌گوید: «مهم‌ترین کاری که نیما و لاهوتی کردند این بود که شعر را از برج عاج خواص، به میان مردم آوردند و از آن چه تا آن زمان گفته می‌شد سخن گفتند و از کلماتی، که پیش از آن اجازه‌ی ورود به ساحت مقدس

شعر را نداشتند، بهره گرفتند».

(مشیری، ۵۴: ۱۳۸۱)

تلاش‌های نیما یوشیج را می‌توان در دو جنبه‌ی شکلی و محتوایی بررسی کرد:

۱-۴- جنبه‌ی شکلی

نیما در دگرگونی شکلی شعر، سه محور را به دقت دنبال کرد، بدین قرار:

۱-۱-۴- وفاداری به وزن عروضی، ولی همراه با برخورداری از آزادی کاربرد همه‌ی زحاف‌های یک وزن در یک شعر؛ مانند شعر «می‌تراود مهتاب» که دو بند اول آن گویای این مطلب است:

می‌تراود مهتاب
می‌درخشد شبتاب
نیست یک دم شکند خواب به چشم کس و لیک
غم این خفته‌ی چند
خواب در چشم ترم می‌شکند.
نگران با من استاده سحر
صبح می‌خواهد از من
کز مبارک دم او آورم این قوم به جان-
باخته را بلکه خبر
در جگر خاری لیکن
از ره این سفرم می‌شکند.

(حقوقی، ۱۶۴: ۱۳۷۷)

۲-۱-۴- رها کردن قافیه از تنگنایی که در شعر سنتی بدان دچار شده بود و نیز استفاده از قافیه به عنوان ضرباهنگ موسیقایی شعر در آخر بندها یا سطرهای شعر. نیما معتقد است که مردم ما به موسیقی معتادند، ما موسیقی عادت شده را باید از شعر بگیریم تا آن‌ها به جوهر شعر بیندیشند.

(نیما یوشیج ۱، ۱۰۴: ۱۳۶۳)

اساس کار، سهل کردن طرز کار و به

همان اندازه زیبا ساختن فرم است به واسطه‌ی حالت طبیعی که به فرم داده می‌شود و حفظ آن حالت که تقاضا می‌کند شعر به وضع طبیعی دکلمه شود.

(همان، ص ۶۸)

در این جا دو بند اول دو شعر نیما را برای درک قافیه‌ی نیمایی و موسیقی درونی کلمات شعر می‌آوریم. نخست شعر «فقنوس» و سپس شعر «خانه‌ام ابری است»:

فقنوس مرغ خوشخوان، آوازه‌ی جهان
آواره مانده از وزش بادهای سرد
بر شاخ خیزران
بنشسته است فرد
بر گرد او به هر سر شاخی پرندگان
او ناله‌های گم‌شده ترکیب می‌کند
از رشته‌های پاره‌ی صدها صدای دور
در ابرهای مثل خطی تیره روی کوه
دیوار یک بنای خیالی
می‌سازد.

(نیما یوشیج ۲، ۵: ۱۳۶۲)

خانه‌ام ابری است
یکسره روی زمین ابری است با آن.
از فراز گردنه خرد و خراب و مست
باد می‌پیچد.
یکسره دنیا خراب از اوست
و حواس من،
آی نی زن که تو را آوای نی برده‌ست دور از ره، کجایی؟

(نیما یوشیج ۴، ۳۳۹: ۱۳۴۶)

در انتهای این محور، ذکر یک نکته حایز اهمیت است که قافیه در شعر معاصر می‌تواند همانند قافیه‌ی کلاسیک باشد؛ یعنی پس از یک سطر یا چند سطر بیاید یا این که بدون معادل قبلی، به صورت منفرد و تک واژه به

عنوان ضرباهنگ در پایان یک سطر یا یک بند قرار بگیرد.

۳-۱-۴-عدم تساوی طولی

نیما معتقد است که شعر هر جا کمال یافت و تمام شد، کلام پایان می‌پذیرد و نباید مظروف و محتوا را فدای ظرف و لفظ کرد. جالب این است که نظریه پردازان ادبی در گذشته نیز بدین مهم اعتراف داشته‌اند. مثلاً خواجه نصیر در کتاب معیار الأشعار تصریح می‌کند که درون‌مایه‌ی شعر، «جوهر» است؛ و وزن و قافیه «عَرَض».

شاملو در جایی درباره‌ی نیما گفته است: «شاعری است با برداشت امروزی غرب از این کلمه، او در روستای کوهستانی یوش متولد شد و تا آخر، شاعر طبیعت و کوه و دریا و انسان و رنج باقی ماند. نیما پس از ۱۱۰۰ سال به ما آموخت که برخلاف آن‌چه پیش از آن می‌پنداشتیم، قالب شعر تابع مضمون آن است نه مضمون تابع قالب».

(لنگرودی، ۶۴: ۱۳۷۳)

برای نمونه در عدم تساوی طولی، بند اوّل شعر «پادشاه فتح» نیما را می‌توان مرور کرد:

در تمام طول شب
کاین سیاه سالخورد انبوه دندان‌هاش می‌ریزد:
وز درون تیرگی‌های مزوّر
سایه‌های قبرهای مردگان و خانه‌های زندگان در هم می‌آمیزد
و آن جهان افسا، نهفته در فسون خود،
از پی خواب درون تو،
می‌دهد تحویل از گوش تو، خواب تو،
به چشم تو
پادشاه فتح بر تختش لمیده ست.

(نیما یوشیج ۳، ۵۱: ۱۳۶۳)

اینک اگر بنا باشد که در پایان بررسی شکلی شعر معاصر، یک تقسیم بندی به دست دهیم، شاید ساده‌ترین این است که شعر معاصر را به سه گونه تقسیم کنیم:

۱- نیمایی، که شامل مختصات سه‌گانه‌ی مذکور است و نیما، شیبانی، مهدی اخوان ثالث، سیاوش کسرایی، نادر نادرپور، سهراب سپهری، فروغ فرخ‌زاد و احمد شاملو در کارهای نخستینشان و بسیاری از شاعران جوان دهه‌ی سی و چهل از آزمایندگان این گونه بوده‌اند.

۲- سپید، که در آن با حفظ محورهای دوم و سوم، وفاداری به وزن عروضی رها می‌شود و تلاش در درک و ارائه‌ی موسیقی درونی شعر، جای آن را می‌گیرد. نمونه‌ی این گونه را در عمده‌ی شعرهای متأخر شاملو و برخی از آخرین سروده‌های فروغ فرخزاد و سهراب سپهری می‌توان دید.

۳- موج نو، که حرکتی بود به سوی آزادی مطلق در شعر، در دهه‌ی پنجاه شکل گرفت و قوام یافت. فروغ فرخزاد احمدرضا احمدی را بهترین چهره برای آینده‌ی این جریان، پیش بینی کرده بود که این موج با تغییر شرایط اجتماعی مجال بروز بیش‌تری نیافت.

۲-۴- جنبه‌ی محتوایی

از جنبه‌ی محتوایی سه نکته در کار نیما و شاگردانش دارای اهمیّت است.

۱-۲-۴- اجتماعی شدن شعر

شاعر فردی است از درون جمع، با مطالبات جمعی؛ درد شاعر واقعی دردی نوعی و تیپیک است نه فردی و خصوصی. نیما یوشیج می‌گوید: «ما درست به دوره‌ای رسیده‌ایم که شعر مرده است. مسیر نظر تنگ و محدودی که قدما داشتند، به پایان رسیده است، انتهای دیوار است، راه کور شده است».

(نیما یوشیج ۱، ۲۳: ۱۳۶۳)

برای نمونه، دربند آخر شعر «فریاد می‌زنم» می‌گوید:

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

(نیما یوشیج ۴، ۳۴۶: ۱۳۴۶)

شایان ذکر است که بیش‌ترین تجلی این حرکت شعر معاصر، در شعر احمد شاملو به چشم می‌خورد. شاعری که ممدوح و معشوق بیش‌تر شعرهایش مردم و جامعه است.

۲-۲-۴- به‌کارگیری سمبولیسم (نمادگرایی) در شعر معاصر

نیما یوشیج که در مدرسه‌ی اروپایی تهران قدیم تحصیل کرده، با سمبولیسم فرانسوی و اشعار «مالارمه» آشنا شده و نمادگرایی را به خوبی و به طور فراوان در شعر خود به‌کار گرفته است، مثلاً در شعر «خانه‌ام ابری است»، شاعر از یک «من» نوعی سخن می‌گوید، [که] ابر، اندوه و خفقان است؛ و نی زن که پیوسته می‌نوازد و خود شیفته‌ی نوای خویش است، هم نیماست و هم قشر روشنگر نسنوه جامعه.

در شعر «ققنوس» تصویر پرنده‌ای که خود را به منظور تکثیر شدن به آتش می‌زند، نماد خود نیما و همتایان اوست. این شگرد به وسیله‌ی شاگردان نیما نیز، به کرّات و به دقّت، به کار گرفته شده است.

وی می‌گوید: «باید معنی‌های شما خودشان در جست‌وجوی قالب بر آیند. شاعری که فکر تازه دارد، تلفیقات تازه هم دارد... سمبولیسم اشعار شما تقاضای کلمات دیگر می‌کند... جست وجو در کلمات دهاتی‌ها، اسم چیزها (درخت‌ها، گیاهان، حیوان‌ها) هر کدام نعمتی است، نترسید از استعمال آن‌ها، خیال نکنید قواعد مسلم زبان، زبان رسمی پایتخت است؛ زور استعمال، این قواعد را به وجود آورده است».

(نیمایوشیج۱ ، ۷۳ ، ۱۳۶۳)

۳-۲-۴- توجّه شاعر به طبیعت، محیط، زبان و گویش‌های اطرافش. فریدون مشیری گفته است: «من دو چیز از نیما آموختم ولی راه خودم را رفتم... من از نیما یاد گرفتم چگونه به زندگی و طبیعت نگاه کنم، این مهم‌ترین نکته است. دوم این‌که از نیما آموختم به جای آن‌که مثلاً مانند فردوسی یا مولوی چند هزار بیت به صورت مثنوی و در مصراع‌های مساوی و رو به روی هم بگویم، یا غزل همین طور، تکرار و تکرار بیت و قافیه؛ می‌توانم در قالب‌های پیشنهادی آزاد شعر بسرایم. آن هم در مصراع‌های کوتاه و بلند ...و هر جا حرفم تمام شد، هم آن‌جا تمام کنم و خودم را در قالب خاصی محدود نکنم».

(مشیری، ۹۷ : ۱۳۸۱)

نیما یوشیج به طبیعت شمال ایران یعنی جنگل و دریا توجّهی همیشگی دارد. هیچ چیز طبیعت را از یاد او نمی‌برد. هم‌چنین او به لهجه‌ی طبری توجه داشته و نیز واژگان قابل توجّهی از لهجه‌ی مازندرانی را به شعر خود وارد کرده است. نیما در «حرف‌های همسایه» می‌گوید که افزودن واژه‌های محلی ظرفیت و قابلیت زبان معیار را بیش‌تر می‌کند.

۵- پایان بندی ویژه در شعر معاصر

در پی نگاهی اجمالی به جنبه‌های لفظی و معنایی (شکلی و محتوایی) شعر معاصر، ذکر یک نکته که در واقع به هر دو جنبه مربوط است، لازم و جالب است. این‌که در شعر معاصر به ویژه شعرهای کامل‌تر نیما یوشیج، نوعی پایان بندی خاص دیده می‌شود که از نظر شکلی، گویی پایان شعر، آغاز آن را احیا می‌کند و شعر در خود تکرار می‌شود، و از نظر محتوایی، تلاش شاعر در این است که ضمن پرهیز از شعار زدگی نوعی روشنی و امید بخشی در پایان بندی بگنجاند، که می‌توان آن را «پایان روشن» نامید. برای نمونه پایان بندی این دو شعر نیما را مرور می‌کنیم.

الف - بند آخر شعر «خانه‌ام ابری است».

و به ره، نی زن که دایم می‌نوازد نی
در این دنیای ابر اندود،
راه خود را دارد اندر پیش.

(نیما یوشیج ۴، ۳۳۹: ۱۳۴۶)

ب- بند آخر شعر «آی آدم‌ها»

می‌رود نعره زنان، وین بانگ باز از دور می‌آید،
آی آدم‌ها
و صدای باد، هر دم، دلگزاتر،
در صدای باد، بانگ او رهاتر،
از میان آب‌های دور و نزدیک
باز در گوش این نداها،
آی آدم‌ها.

(نیما یوشیج ۲، ۸۲: ۱۳۶۲)

۶- نتیجه

نیما یوشیج طی سی سال (۱۳۳۰-۱۳۰۰ هـ. ش) هم قید و بندهای لفظی را از شعر برداشت و هم نگاه جدیدی را از طریق تغییر زاویه‌ی دید، آشنایی زدایی و سمبولیسم آموزش داد. نیما به‌ویژه شعر را از یک مقوله‌ی فردی به یک مقوله‌ی جمعی و اجتماعی ارتقا داد.

منابع

۱- ادبیّات و علم، هاکسلی، آلدوس (۱۳۷۶)، ترجمه‌ی غلامرضا امامی، شیراز، نشر دانشگاه شیراز
۲- بیان، شمیسا، سیروس (۱۳۷۳)، تهران، فردوس، چاپ چهارم
۳- تاریخ تحلیلی شعر نو، شمس لنگرودی، محمّد تقی جواهری (۱۳۷۸)، تهران، نشر مرکز، چاپ دوّم، جلد اوّل
۴- حرف‌های همسایه، نیما یوشیج، علی اسفندیاری (۱۳۶۳)، تهران، دنیا، چاپ پنجم
۵- دیوان اشعار، بهار. محمّد تقی (۱۳۸۰)، به اهتمام چهرزاد بهار، تهران، توس. چاپ دوّم، جلد دوّم
۶- دیوان اشعار، خاقانی (۱۳۶۸)، به تصحیح ضیاءالدین سجّادی، تهران، زوّار، چاپ سوّم
۷- دیوان اشعار، فرّخی سیستانی (۱۳۷۱)، به کوشش محمّد دبیرسیاقی، تهران، زوّار، چاپ چهارم
۸- دیوان اشعار، صائب تبریزی (۱۳۷۴)، به اهتمام جهانگیر منصور، تهران، نگاه، جلد اوّل
۹- شعر من، نیما یوشیج. علی اسفندیاری (۱۳۶۲)، تهران، امیرکبیر، چاپ پنجم
۱۰- شعر نو از آغاز تا امروز، حقوقی، محمّد (۱۳۷۷)، تهران، نشر ثالث، چاپ دوّم، جلد اوّل
۱۱- شهر شب شهر صبح، نیما یوشیج، علی اسفندیاری (۱۳۶۳)، تهران، مروارید، چاپ پنجم
۱۲- فریدون مشیری شاعر کوچه‌ی خاطره‌ها، صاحب اختیاری، بهروز، و باقرزاده، حمیدرضا (۱۳۸۱)، تهران، هیرمند، چاپ دوّم
۱۳- کلّیات شمس تبریزی، مولانا جلال الدین محمّد بلخی (۱۳۷۶)، به کوشش بدیع الزمان فروزانفر، تهران، امیرکبیر، چاپ چهاردهم
۱۴- مجموعه‌ی اشعار نیما یوشیج (۱۳۴۶)، به کوشش ابوالقاسم جنّتی عطایی، تهران، صفی علیشاه، چاپ دوّم
۱۵- مجموعه‌ی کامل اشعار نیمایوشیج (۱۳۷۵)، به کوشش سیروس طاهباز، تهران، نگاه، چاپ چهاردهم
۱۶- مخزن الاسرار، نظامی گنجوی (۱۳۶۳)، به تصحیح وحید دستگردی، تهران، مطبوعاتی علمی، چاپ دوّم
۱۷- مکتب‌های ادبی، سیّد حسینی، سیّدرضا (۱۳۷۶)، تهران، نگاه، چاپ یازدهم، جلد اوّل
۱۸- نامه‌ها، نیما یوشیج. علی اسفندیاری (۱۳۶۳)، به کوشش سیروس طاهباز، تهران، نشر آبی
۱۹- یک هفته با شاملو در اتریش، اخوان لنگ رودی، محمّد (۱۳۷۳)، تهران، مروارید، چاپ دوّم