مسألهٔ معنی در شعر کلاسیک و

نقی پورنامداریان

در سنت ادبی گذشتهٔ ما، دو تعریف عمده و مشهور برای شعر وجود دارد. یکی از این دو تعریف از دیدگاه ناقدان و نظریه‌پردازانی سرچشمه می‌گیرد که حوزهٔ دید آنان به علوم بلاغت محدود می‌شود و ظاهر شعر، که بر رأس آنان **شمس قیس رازی** (وفات حدود ۶۲۸) قرار دارد. تعریف دیگر تعلق به فلاسفه دارد که به شعر و ماهیت آن از دریچهٔ فلسفهٔ ارسطو می‌نگرند و بر رأس آنان **ابن‌سینا** جای دارد؛ و **خواجه نصیرالدین طوسی** (وفات ۶۷۲) که تقریباً معاصر شمس قیس بوده است، با دقتی بیشتر به آن پرداخته است.

اگر چه شمس قیس در تعریف خود بر وزن و قافیه تأکید کرده است [۱] و خواجه بر تخییل، [۲] و به‌ظاهر «معنی‌دار» بودن شعر در نظر هیچ‌کدام مورد تأکید قرار نگرفته است، اما در حیطهٔ بحث و بررسی آنان سخنی را شعر می‌دانستند که هم موزون و مقفی باشد و هم دارای معنی. مفهوم کلمهٔ «معنی» از نظر آنان روشن بود و هیچ‌گاه در این باره که «ماهیت معنی چیست؟» ظاهراً مشکلی نداشتند. اگر دشواریهای بیانی و لغوی و اشارات و تلمیحات شعری شرح و توضیح داده می‌شد، دلالت بر معنی یا تجربه‌ای داشت که برای همگان قابل درک بود و دیگر کسی نمی‌پرسید که «معنی این شعر چیست؟». این سؤال معمولاً وقتی از طرف خواننده یا شنونده‌ای مطرح می‌شد که کلمات مهجور، اشاره‌های ناآشنا، پیچیدگیهای صرفی و نحوی و نیز بعضی دشواریهای بلاغی مثل تشبیهات و استعاره‌ها و کنایه‌های دیریاب، ارتباط مخاطب را با پیام و تجربهٔ مطرح در شعر دشوار می‌کرد. حل این مشکلات متنی، مسألهٔ معنی شعر را حل می‌کرد.

از بسیاری از غزلهای عارفانه که بگذریم، معنی در شعر کلاسیک عبارت از گذر از نشانه‌های زبانی، یعنی کلمات بود و رسیدن به مدلولی در ورای نشانه‌ها که زبان برای آنها وضع کرده است. حل و توضیح دشواریهای متن زمینهٔ این گذر از نشانه‌ها به عنوان دال و رسیدن به مدلول را در ورای نشانه‌ها هموار می‌کرد. بعد از رسیدن به مدلول، مخاطب شعر به تجربه‌ای می‌رسید که با افق ذهنی او سازگار و قابل انطباق بود به همین سبب با پایان یافتن این راه کوتاه مخاطب پاسخ سؤال خود را که «معنی این شعر چیست» در می‌یافت.

گاهی این گذر از نشانه به مدلولِ نشانه یک مرحله دشوارتر می‌شد و این وقتی بود که در شعر از طریق استعارهٔ مصرّحه یا محققه، [۳] مشبّه که اساس معنی است کتمان شود و به‌جای آن مشبّهٌ به در کلام ذکر شود. ذکر مشبّهٌ به‌جای مشبه، یعنی جانشین‌شدن نشانه‌ای به‌جای نشانهٔ دیگر که نیت مؤلف با آن نشانهٔ دیگر ارتباط دارد، سبب می‌شود که شعر اندکی به ابهام گراید. زیرا در این حال مخاطب شعر با گذر از نشانهٔ نخستین و رسیدن به مدلول آن با تجربه‌ای مواجه می‌شود که چون منظور و نیت شاعر آن تجربه نبوده است، با تجربه‌های خواننده نیز ناسازگار می‌نماید. از آنجا که وظیفهٔ اصلی زبان از نظر قدما ابلاغ پیام به مخاطب بود و زبان بدون انجام روشن این وظیفه، یعنی کارکرد معنی‌شناسیک، ماهیت خود را از دست می‌داد، در شعر کلاسیک استعاره از طریق شباهتهای زودیاب و قراین متعدد به گونه‌ای به کار می‌رفت که خواننده یا مخاطب شعر پیش از آنکه از لفظ مستعار با نشانهٔ مذکور در سخن به مدلول آن منتقل شود، ابتدا نشانهٔ کتمان شده، یعنی مستعارٌ له را درمی‌یافت و سپس از نشانهٔ دوم که در واقع همان مشبه بود به سوی مدلول می‌رفت و نیت مؤلف را درمی‌یافت. علاقهٔ شباهت و قراین موجود در کلام مانع می‌شد که مخاطب شعر در رسیدن به مدلولِ منظورِ نظرِ شاعر گمراه شود و از فهم پیام شاعر درماند.

بنابراین شعر کهن پس از حل دشواریهای متن معنی محصلی که به سؤال «معنی این شعر چیست؟» پاسخی قطعی و قانع‌کننده دهد، منجر نمی‌شود.

در این شعرها زمینهٔ سخن و شیوهٔ بیان به‌گونه‌ای است که براساس نشانه‌های مذکور در کلام و مدلول آنها خواننده به تجربه‌ای قابل درک و منطبق با ذهنیت خویش نمی‌رسد و یا افق انتظار او از شعر با مدلول نشانه‌های کلمات مناسب نمی‌نماید. در شعر نیز اشاره‌ها و قراینی که او را به نشانه‌های ثانوی هدایت کند، موجود نیست. بناچار خواننده از نشانه‌های مذکور در کلام به مدلول قراردادی آنها در زبان، یعنی بیرون از فضای شعر می‌رود. آنگاه بر امکانات دلالی بالقوه موجود در مدلول تأمل می‌کند و از میان امکانات دلالی و معنایی مدلول، آنها را که با زمینهٔ کلی و عمومی شعر و نیز سایر نشانه‌ها مناسبت دارد، برمی‌گزیند و به منزلهٔ نشانه‌های احتمالی و ثانوی به درون شعر می‌آورد و به اقتضای امکانات معنایی شعر می‌آزماید تا به معنا و مدلولی مقتضی یا افق ذهنی و افق انتظار خود و امکانات عمومی شعر دست یابد. اگر این جریان به نتیجه برسد، امکانات مناسب به منزلهٔ نشانه‌های ثانوی پذیرفته می‌شود که گذر از

از دو راه یا بر اساس دو رابطه راه به معنی می‌برد:

۱. گذر از نشانه یا دال یا کلمه و رسیدن به مدلول قراردادی آن.

۲. گذر از نشانه به نشانهٔ دیگر و از نشانهٔ دیگر به مدلول قراردادی آن.

می‌توان این دو رابطه را به صورت زیر خلاصه کرد:

۱. نشانه (دال، کلمه) ← مدلول

۲. نشانهٔ ۱ (دال، کلمه) ← نشانهٔ ۲ ← مدلول

کنایه‌های بلاغی نیز از طریق رابطهٔ دوم راه به معنی می‌برد با این تفاوت که کنایه به عنوان نشانهٔ اول و مذکور در کلام، اولاً به‌جای کلمه، ترکیب یا اغلب عبارتی فعلی است، ثانیاً قراین راهنما از آن به نشانهٔ بعدی، از ساخت و بافتِ خود عبارت کنایی دریافتنی است، ثالثاً ممکن است نشانهٔ دوم هم خود دلالت بر نشانهٔ سوم کند که منظور نهایی در این نشانهٔ سوم و مدلول آن باشد. [۴]

از بسیاری از غزلهای عارفانه ـ که حاصل شهود و جذبه و تجربه‌های روحی خاص است ـ که بگذریم، شعر کلاسیک فارسی و نیز بسیاری از شعرهای معاصر که به‌خصوص ابتدا درخشش چشمگیر و بعد افولی سریع داشت، از طریق دو رابطه‌ای که گفتیم راه به معنی می‌برد. اما شعر نیما و شعر بسیاری از معاصران و نیز بسیاری از غزلهای عرفانی از طریق دو رابطهٔ سابق‌الذکر، به آنها به مدلولهایشان، معنی قابل قبول خواننده را برای شعر تدارک می‌بیند. بدین‌ترتیب در این جریان خواننده از نشانه به مدلول می‌رود و بعد امکانات متعدد مدلول را به تأمل درمی‌یابد و آنگاه امکانات دریافته را به درون شعر می‌برد و می‌آزماید و امکانی را که با توجه به عوامل سابق‌الذکر قابل‌قبول می‌بیند به عنوان نشانهٔ ثانوی برمی‌گزیند و با گذر از آن به مدلول، معنایی را که خود برای اثر کشف کرده است، درمی‌یابد. این رابطهٔ سوم را می‌توان به صورت زیر خلاصه کرد:

چنانکه دیده می‌شود این رابطه نشان می‌دهد که از میان امکانات معنایی و دلالت‌پذیر نشانهٔ مذکور در سخن، تنها امکان ۳ پس از آزمودن در زمینهٔ عمومی متن و قضاوت ذهنیت خواننده ـ که در این جا به عنوان متأول و مفسر شعر فعالیت دارد ـ پاسخ مثبت و قابل قبول داده است و خواننده با قبول آن به‌عنوان نشانهٔ ثانوی و گذر از آن و رسیدن به مدلول آن معنایی قابل قبول برای شعر یافته است.

طبیعی است که خواننده‌ای که براساس رابطهٔ سوم معنی شعر را درمی‌یابد، خواننده‌ای منفعل

نیست، بلکه خوانندهای فعال است که فعالیت ذهنی او در تکمیل شعر از طریق فعلیت بخشیدن به معنی یا یکی از معانی بالقوهٔ آن نقش برجسته و اساسی دارد. مسیری که او از ابتدای خواندن شعر تا کشف معنایی برای آن طی می‌کند، تأویل نام دارد. پیداست آنچه سبب می‌شود خواننده چنین مسیری را برای کشف معنی طی کند، ناشی از شیوهٔ بیانی خاص شعر است. و نیز پیداست که اختلاف آفاق ذهنی و آفاق انتظار خوانندگان با یکدیگر چه بسا منجر به گزینش امکانات مختلف و در نتیجه معانی متعدد از شعر شود و نیز هیچ بعید نمی‌نماید که اختلاف آفاق ذهنی مخاطبان با افق ذهنی شاعر سبب شود که معانی کشف شده به وسیلهٔ خوانندگان، همان معنایی نباشد که شاعر خود احتمالاً از شعر خویش درمی‌یافته است. چرا که شعرهایی از این دست از پیش اندیشیده نیست و صورتی که شعر در نهایت یک فعالیت شاعرانه پیدا می‌کند، در ضمن نوشتن و امکانات حیاتی بالقوه‌ای که کلمات در مقام خود اشیا و همنشینی آنها با کلمات دیگر در اختیار شاعر می‌گذارند، مسیر ساختار و زایش اجزا و معانی را تعیین می‌کند و تحقق می‌بخشد و به پیش می‌برد. بنابراین آنچه درنهایت به صورت یک شعر هستی می‌یابد، صورت‌بندی یک اندیشه و معنی از پیش معین در ذهن شاعر نیست که نیت اصلی شاعر بوده باشد و وی دقیقاً بتواند شعر را بیان آن بداند. در فرایند نوشتن و همکاری و همنشینی کلمات با یکدیگر است که بسیاری از معانی از ناخودآگاه شاعر در عرصهٔ آگاهی او می‌تراود و هم از اندوخته‌های حاضر در آگاهی متأثر می‌شود و هم محتویات آگاهی را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد. به همین سبب است که این شعرها که با تداخل آگاهی و ناآگاهی و تأثیر و تأثر آنها شکل می‌گیرد، شیوهٔ بیانی خاص و مبهمی پیدا می‌کند که پس از تولد، شاعر نیز خود یکی از مخاطبان بیگانهٔ آن است که تنها از طریق تأویل می‌تواند معنایی مقتضی با ذهنیت خود برای آن کشف کند.

بنابر آنچه گفتیم علی‌رغم نظر هرش *(E.D.Hirch)* که گذشته از معانی مختلفِ ممکن، معنی ثابت و پایداری که همان نیت مؤلف است نیز برای متن قائل است،[5] نظر گادامر *(H.G.Gadamer)* و نیز آیزر *(W.Iser)* دربارهٔ این‌گونه شعرها پذیرفتنی‌تر است که می‌نویسد:

> هر چه هم جملهٔ «اثر ادبی با خواندن ما آغاز می‌شود» پیش پاافتاده جلوه کند باز این واقعیت مهم را به یاد می‌آورد: آفریدن معنای اثر به عهدهٔ خواننده است؛ و خواننده معنا را نه برای نویسنده یا کسی دیگر، بل برای خود می‌سازد. مجموعهٔ تأویلهای خوانندگان، سازندهٔ افق معنایی اثر است، یعنی شرایط نهایی تحقق معناهای متن.[6]

شعرنیما*

شعر کلاسیک فارسی به سبب عدم دخالت ناآگاهی در پدیدآمدن آن و نیز اندیشیدهبودن مضامین آن پیش از آنکه به نظم درآید، فاقد ابهام است اما در بسیاری موارد واجد دشواری و پیچیدگیهای مربوط به لغت و صرف و نحو و بلاغت و علوم مختلف است که علت اصلی پرسش «معنی این شعر چیست؟» می‌شود. بیهوده نیست که شمس قیس رازی در تعریف خود از شعر قید «معنوی» بودن و نیز بنابر نسخه‌های معتبر این کتاب قید «اندیشیده» بودن را نیز ذکر کرده است.[7] این قید پیوند میان ذهن شاعر و عین را صورتی خاص می‌دهد که خود از حضور ابهام در شعر ممانعت می‌کند.

در شعرهای سبک خراسانی و عراقی جدا از اختلاف معنایی و خصوصیات سبکی، معنی با نیت از پیش اندیشیدهٔ شاعر با طبیعت و اشیا و موجودات و واقعیتهای مربوط به زندگی یا به‌طور کلی «عین» پیوندی جانبی دارد. عناصر عینی همراه با معانی از پیش اندیشیده می‌آید تا آن را زینت دهد و جالب و جذاب کند. در سبک هندی این پیوند صورت تقابلی و تناظری پیدا می‌کند و از این طریق تحولی در جنبهٔ زیبایی شناختی شعر ایجاد می‌شود. شاعران این سبک می‌کوشیدند تا برای معانی و مضامینی که در ذهن داشتند و البته تازه و بدیع

نبود، نظیری محسوس و طبیعی پیدا کنند، به‌طوری که بتوان اجزای یک گزاره را که حاوی خبری دربارهٔ طبیعت و واقعیت بود، با اجزای گزاره‌ای که به معنایی معقول تعلق داشت، در برابر هم بگذارند و با نشان دادن تناظر میان اجزای دو گزارهٔ معقول و محسوس خواننده را شگفت‌زده کنند. این شگرد که برای محسوستر بودن می‌بایست اغلب در طول دو مصراع یک بیت سامان بگیرد، گاهی چنان موجز و فشرده می‌شود که درک روابط اجزا بدشواریِ حل یک معما می‌شود. شعر سبک هندی که از این طریق نه ابهام، بلکه نوع تازه‌ای از تعقید را پدید آورد که رفع آن مستلزم جداافتادن خواننده از تأثیر عاطفی شعر می‌شد، زمینه را برای بازگشت ادبی فراهم آورد.

جدا از غزلهای عرفانی، ابهام شاعرانه با کوشش نیما بود که در شعر فارسی راه یافت. گذشته از همهٔ نوآوریهایی که نیما در صورت شعر پدید آورد و جدا از معانی و مضامین تازه‌ای که تحولات اجتماعی و تاریخ برای بیان، در اختیار شاعرانی گذاشته بود که ذهنیت لازم را برای تأثرپذیری از این معانی و مسائل داشتند و نیما یکی از برجسته‌ترین آنها بود، او شیوهٔ تازه‌ای برای طرح این مضامین و معانی ابداع کرد که از جهتی عکس شاعران سبک هندی و مخالف شاعران سبک خراسانی و عراقی بود. او واقعیت و طبیعت را نه در کنار معانی و نه در مقابل معانی قرار داد. نیما معانی را درون طبیعت پیدا کرد. شاعران گذشته طبیعت و زندگی و واقعیت را در خدمت معانی و مضامین مکرری گرفتند که در ذهن داشتند. اما نیما طبیعت و زندگی و واقعیت را زمینهٔ اصلی شعر خود قرار داد تا معانی شعر خود را به اقتضای ساختار ذهنی خود در آنها کشف کند. بنابراین پیوند میان واقعیت یا عین با معنی در شعر نیما پیوند جانشینی است، یعنی زندگی و طبیعت در بیان، همنشین با معنی نیست، جانشین معنی است.

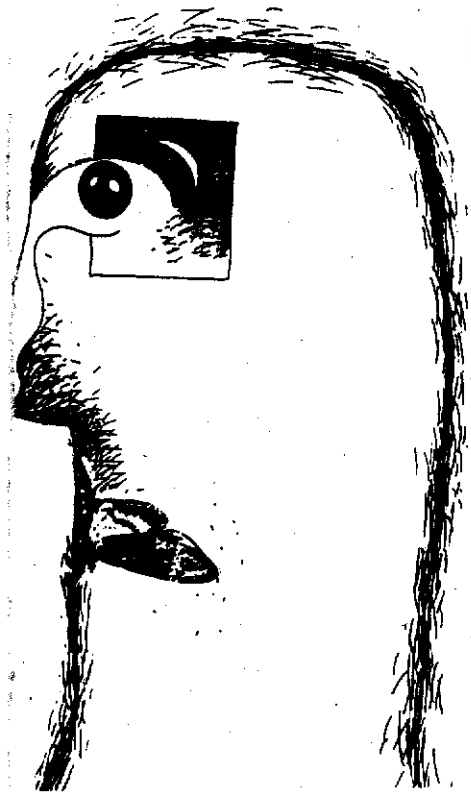
شاعران گذشته از ذهن آغاز می‌کردند و به بیرون از ذهن خود می‌رفتند و آنگاه از بیرون مجدداً به ذهن بازمی‌گشتند. نگاه آنان به بیرون یا در حد وصفی بیطرفانه، در همان بیرون متوقف می‌شد یا اغلب برای گزینش عناصر عینی مقتضی با معنی از پیش معلوم، بیرون را می‌کاوید تا عناصری را که شاعر برای تزیین معقولات ذهنی خود ـ که به سبب عدم تحولات اجتماعی ثابت و تکراری بود ـ به آنها نیاز داشت در اختیار او قرار دهد. اگر از وصفهای طبیعت و واقعیت که بنابر رابطهٔ اول به خود وصف محدود می‌شد، بگذریم، سیر روحی شاعران گذشته در جریان تکوین شعر، سیری بود از ذهن به عین و از عین به ذهن. به همین سبب هم ابهام در شعر آنان راه پیدا نمی‌کرد. زیرا عین یا در کنار ذهن قرار می‌گرفت یا در مقابل آن و نقشی جز تزیین یا توضیح و همراهی با ذهن یعنی معنی و اندیشه‌ای معلوم را ایفا نمی‌کرد. نیما این سیر را معکوس کرد. سیر روحی او در جریان تکوین شعر، سیری بود از عین به ذهن و از ذهن به عین؛ این سیر ناشی از تأکید بر زندگی و واقعیت در پرتو تجربه‌های شخصی است. در نتیجهٔ همین سیر در تکوین شعر بود که اولاً، طبیعت و زندگی و واقعیت آن گونه که نیما خود دیده و تجربه کرده بود، در شعر او به نمایش در می‌آمد ثانیاً، چون طبیعت و زندگی و واقعیت در شعر او در سطح ظاهر تشخص بیشتری پیدا می‌کرد و برخلاف شعر کهن چنان می‌نمود که ذهن در خدمت عین است، شعر او در بسیاری موارد تجسم عینیتی می‌شد که ذهنیتی را که ابتدا انگیختهٔ آن عینیت و در مرحلهٔ بعد، صورت‌دهندهٔ بیانِ آن عینیت بود، در خود پنهان داشت. این فرایند روحی در سیر تکوین شعر که خود از نگرشی تازه به جهان سرچشمه می‌گرفت و چنانکه اشاره کردیم منجر به پیوند جانشینی میان عین و ذهن و معقول و محسوس می‌شد، علت اصلی ابهام شاعرانه‌ای شد که در شعر کهن وجود نداشت.

بنابراین، پرسش «معنی این شعر چیست؟» در ارتباط با شعر نیما ناشی از تعقیدهای لفظی و معنوی نیست، ناشی از احساس وجود معنی یا اندیشه‌ای است که گمان می‌رود در زیر عینیتی که در شعر به نمایش درآمده است، کتمان شده باشد. از این روی در شعر نیما رسیدن به معنی مستلزم گذر از خط سیر رابطهٔ سوم است و برای کشف معنی یا معانی ممکن آن باید به تأویل آن پرداخت.

یکی از احکام اصلی سمبولیست‌ها بیان معقول از طریق محسوس بود. محسوس وقتی نه همراه معقول، بلکه هم معقول‌آفرین و هم جانشین آن باشد، به رمز یا استعارهٔ بی‌قرینه‌ای بدل می‌شود که امکان حدس معانی مجازی متعددی را برای آن فراهم می‌آورد. این امر، شعر را مبهم یا به عقیدهٔ نیما عمیق می‌کند.[8] در شعر نیما استفاده از سمبل برای بیان مفاهیم و معقولاتی نیست که چون کلمه برای اِخبار از آنها نداریم بناچار بیان سمبلیک پیدا می‌کند. بیان سمبلیک در شعر نیما ناشی از همان استنباط یا کشف معانی از عینیتِ پیدا، و مبتنی بر سیری است که از عینیت آغاز می‌شود. تأمل نیما در طبیعت و واقعیت و زندگی هم سبب زایش و فعلیتِ معانیِ بالقوه موجود در ذهن او می‌شود و هم این معانی بهنوبهٔ خود سبب جهت‌دادن به نگاه او در تماشا و کیفیت بیان آن عینیت می‌شود. نیما از طریق شعر خواننده را در برابر آنچه خود در برابر آن قرار گرفته است، می‌گذارد تا او نیز بکوشد آنچه را شاعر از آن دریافته است، دریابد. اما شاعران کلاسیک همان‌طور که نیما اشاره می‌کند برخلاف آنچه می‌بینند و در خارج قرار دارد، می‌آفرینند و زندگی و طبیعت را فراموش می‌کنند[9] و در نتیجه خواننده را در مقابل ذهن خود می‌گذارند که این خود نیز از اسباب دیگر ابهام در شعر نیما و عدم آن در شعر کهن است. نیما می‌گوید:

شعر ما مثل موسیقی ما بسیار درونی و معنوی است. با حالت درونی وفق پیدا می‌کند. شما شاعری پیدا کنید در میان شعرای ما که چیزی مساوی با آنکه در بیرون می‌بیند برای خواننده تهیه کند. با تشبیهات منوچهری خودتان را گول نزنید. برابر داشتن خوانندهٔ اشعار با حرفی که ما در برابر آنیم عمده نکته این است که در شعر ما نیود.[10]

نتیجهٔ ابهامی که از این نظرگاه و شیوهٔ بیانِ مناسب با آن حاصل می‌شود، گفتنِ شعر را آسان می‌کند و فهم آن را به سبب ابهام مشکل. اما نتیجهٔ نظرگاه قدما و شیوهٔ بیان آنان برعکس، گفتنِ شعر را مشکل می‌کند و فهم آن را ساده و آسان. زیرا در شعر کهن شاعر در پی انتقال معنی است و از آنجا که خواننده را در فهم مبهمات ناتوان فرض می‌کند، زحمت احتمالی خواننده را خود به عهده می‌گیرد و مجالی برای تأمل و کوشش ذهنی او باقی نمی‌گذارد. اگر از غزلهای عرفانی و شعر حافظ که مجال تأمل را از خواننده به سبب تجربهٔ خاص شاعر و اسباب و صور مختلف بیان نمی‌گیرد بگذریم، شاعران کهن نه تنها پنجرهٔ تجربه‌های همگانی خود را چهارطاق بر روی



خواننده می‌گشایند، بلکه به علت نگرانی از فهم خواننده در روشن‌کردن ابهامات محتمل آن نیز اصرار دارند. این احساس نگرانی از فهم خواننده که خود ناشی از احساس جدایی مضاعف شاعر، هم از مردم و هم از مخاطبان فرضی شاعر بود، سبب می‌شد که او هنر خود را تنها صرف شیوه و آرایش بیان معانی و تجربه‌های عمومی و مشترک بکند. به همین سبب لذت خواننده از شعر کهن ناشی از اعجاب وی از فصاحت و زیبایی‌های صوری بیان و درک مهارت و استادی گوینده در گنجاندن آشناترین و اغلب تکراری‌ترین معانی در محدودهٔ تنگ ظرف و قالب شعر کلاسیک است بی‌آنکه در نتیجهٔ این گنجاندن، بیان معنی کج و کوج شود و نه ناشی از شگفتی و لذت حاصل از کشف رازهای پنهان و پیوندهای صورت و معنی. نیما خود به این نکته وقوف دارد و در پاسخ نظری که گفته است «شعر نباید شنونده را در فهمیدن معنی آن معطل کند»، می‌نویسد:

> یکی از شعرای فرانسه... می‌گوید «آسانِ مشکل». یعنی آسان فهمیده شود ولی ساختن این آسان مشکل باشد. یعنی هر کس نتواند... اما این هنری است در پیش قدما من نمی‌توانم این کار را هنر بدانم. سراسر اشعار بدوی در تاریخ ادبیات دنیا همین حال را دارد... اما از من چیزی را که باید بشنوید «مشکلِ آسان» [است] یعنی مشکل فهمیده شود و آسان گفته شده باشد. شعر و موسیقی و نقاشی در دورهٔ ما به این مرحلهٔ باریک و عمیق رسیده‌اند.[11]

بی‌گمان یکی از دقیقترین سخنانی که دربارهٔ شعر نیما گفته‌اند، همین سخن بسیار موجزِ مبتنی بر تجربه‌های شخصی و شاعرانهٔ خود اوست. در این ترکیب متناقض نمای «مشکلِ آسان» با توجه به توضیحی که نیما دربارهٔ آن می‌دهد، بسیاری از رازهای شعر نیما نهفته است. نیما می‌گوید: آسان شعر می‌گوید. تصور می‌کنم علت آن همان نکته‌ای باشد که پیشتر به آن اشاره کردم. وقتی موضوع شعر طبیعت و واقعیت و زندگی باشد، مشکل «چه گفتن» وجود ندارد. تنها کافیست که شاعر دارای ذهنیتی خاص باشد که جهان و هستی را از زاویه‌ای خاص و مطابق فردیت خویش بنگرد تا در آنها چیزهایی ببیند و کشف کند که دیگران ندیده‌اند و کشف نکرده‌اند. وقتی شاعر از چنان ذهنیت خاص و حساسی ـ که برخورداری از آن ناشی از عوامل بسیار متعدد زیستی و تجربی است و نه حاصل کسب مستقیم ـ بهره‌مند باشد، برای گفتن درنمی‌ماند چون طبیعت و واقعیتهای حیات در اطراف او گسترده است و به هر گوشه‌ای که چشم بیاندازد موضوعی برای گفتن می‌یابد. وصف و بیان چشم‌اندازی از طبیعت و زندگی که آن را از پنجرهٔ ادراک خویش می‌بینیم و مصالح توصیفش در خود آن موجود است، دشوار نیست.

وقتی سیر جریان آفرینش شعر از عین آغاز می‌شود، عینی که چون از نگاه فرد دیده می‌شود بارور از باورها و معانی خاص بیننده است، گفتنش به صورتی طبیعی و بدون تکلف هم، خود شعر است. در اینجا شعر با بیان تجربه‌ای شاعرانه تحقق پیدا می‌کند و نه با «چگونه گفتنِ» معنی و تجربه‌ای موجود و غیر شخصی. در شعر کهن، «چگونه گفتن» بود که به معنایی از پیش موجود و جدا از تجربه‌های شخصی، در قیود و قوالب انعطاف‌ناپذیر، خلعت شعریت می‌بخشید به همین سبب شعر بسیار مشکل گفته می‌شد و آسان فهمیده می‌شد. انتقادهای پراکندهٔ نیما از شعر کهن و به‌خصوص شعر سعدی ناشی از همین دقیقه است. سعدی استاد زبردستی بود که می‌توانست با قدرت فصاحت و بلاغت و زبان‌آوری خود هر موضوع و معنای از پیش موجودی را بی‌آنکه خود عمیقاً تجربه کرده باشد یا حتی به آن عقیده داشته باشد، تبدیل به شعر کند؛ شعری همچون مجسمه‌ای زیبا و چشم‌نواز اما فاقد روح و حیات. اما در شعر نیما «چگونه گفتن» نیست که شعر را پدید می‌آورد، بلکه «چگونه دیدن» اهمیت دارد. اگر این «دیدن» تحقق پیدا کرد، گفتنش آسان است به‌خصوص که شکستن وزن عروضی و امکاناتی که از این طریق در کوتاه و بلندکردن مصراعها متناسب با اندازهٔ فکر، پدید می‌آید و عدم تقید به رعایت قوافی مکرر در جاهای معین نیز کار بیان را ساده‌تر کرده باشد. علاوه بر آن، اقتضای این نوع نگرش که تا حدی مستلزم بی‌اعتنایی نیما به فصاحت و بلاغت در محدودهٔ تصور قدما نیز هست،[12] از جمله اسباب دیگر این سهولت در بیان و آسان‌گفتن است. برای آنکه موضوع روشن شود مثالی می‌آوریم:

فرض کنید شاعر صبحگاهان در اتاق خلوت و نیمه تاریک خود از خواب بیدار شده است. نگاهش به دیوار اتاق ساخته از نی‌های زرد می‌افتد که پرتوی قرمز رنگ بر آن افتاده است. با توجه به تجربه‌های روزهای گذشته علت قرمزی افتاده بر نی‌های زرد را می‌یابد: از پشت کوه «ازاکو» که در چشم‌انداز آن سوی پنجره است، صبح دمیده است و قرمزی تابیده بر دیوار نئین و زرد اتاق نیز ناشی از تابش نور خورشید صبحگاهی از پنجرهٔ اتاق بر دیوار است.[13] پس قرمزی نی‌های زرد بی‌علت نیست، نتیجهٔ دمیدن صبح و طلوع خورشید است. شاعر برای تماشای آن سوی پنجره دو پرتو آفتابی که طلوع کرده است به پشت پنجره می‌رود. یاد برف و باد و آشوب بوران شب پیش و دیدن این پرتو قرمز رنگ تابیده بر دیوار اتاق، میل تماشای اوضاع و احوال بیرونِ اتاق را در صبحگاهِ آفتابیِ پس از آشوبِ برف و بادِ شب پیش، در او برانگیخته است. اما به‌زودی درمی‌یابد که آن سوی پنجره پیدا نیست. حتی دهکدهٔ «وازنا» که روزهای دیگر می‌توانست سواد آن را در چشم‌انداز آن سوی پنجره تماشا کند، ناپیداست. چرا که آثار برف و بوران شب پیش هنوز چون پوششی سفید و رقیق بر شیشه‌های پنجره باقی است و حجاب میان شاعر و چشم‌انداز آن سوی پنجره شده است. بنابراین شاعر ابتدا از قرمزشدن دیوار زرد اتاق خود به وسیلهٔ تابش پرتوی کمرنگ درمی‌یابد که این قرمزی بی‌علت نیست و پس از آشوب برف و باد شب گذشته باید صبح شده باشد، اما پنجره‌های پوشیده از لایه‌های برف مانع می‌شود که اوضاع و احوال بیرون از اتاق و از جمله «وازنا» را در پرتو این صبح طالع که به وجود آن از طریق این نور کمرنگ افتاده بر دیوار پی برده است، تماشا کند. ذهن حساس و مستعد شاعر واقعه‌ای متناسب و همساز با این تجربه را برای او تداعی می‌کند: انقلاب کمونیستی چین و سرخ یا قرمزشدن زردها. هانوی مارکانت که کتابی دربارهٔ انقلاب چین نوشته بود نیز نام کتاب خود را زردهای سرخ گذاشته بود.[14] پس آیا در چین نیز چنانکه خبر می‌رسید صبح دمیده بود که زردها قرمز شده بودند؟ اخبار ضد و نقیضی از گوشه‌وکنار می‌رسد، موافقان انقلاب سرخ سخن از صبح و بهروزی می‌گویند و مخالفان از کشتار و خونریزی بی‌حاصل و جانشین‌شدن شبی به جای شب دیگر. واقعیت چیست؟ پنجره‌های تماشا کدر است، وازنا را در این صبح، اگر واقعاً صبحی بوده باشد ـ از پشت شیشه‌های برف گرفته از آشوبِ بوران شب پیش تماشا نمی‌توان کرد. نه به منبع صدور اخبار می‌توان اعتماد کرد، نه به محل ورود آن. از کلبهٔ تنگ و تاریک شاعر با پنجره‌های کدر واقعیتِ آن سوی پنجره را نمی‌توان مشاهده کرد، تنها پرتو کمرنگی از حجاب میان شاعر و واقعیت و جهان بیرون، به درون می‌تابد. گویی کلبهٔ تنگ و تاریک شاعر در مقیاسی بزرگتر کشوری است که موانع سیاسی و اجتماعی حجابی میان آن و جهان بیرون از مرزهایش کشیده است و ارتباط مردم را با بیرون و حوادث جهان مبهم و کمرنگ و تردیدآمیز کرده است.

اکنون واقعیتی عینی و طبیعی از زندگی شاعر، با انعکاس در ذهن او آبستن از بار معنایی متناسب با جهان‌بینی شاعر شده است. واقعیتی که اگر شاعر در ابتدای درگیری با تجربهٔ آن، تنها با چشم سر به آن می‌نگریست، اکنون که آن تجربه از ذهنیت شاعر بارور از معنایی دیگر هم شده است، با چشم دل نیز این معنی دیگر را در آن می‌تواند دید. نیما نه این معنی را منتزع از آن واقعیت بیان می‌کند و نه همراه و در کنار واقعیت، که درک آن برای هر خواننده‌ای به سهولت میسر شود. او واقعیتی را که برانگیزندهٔ این معنی در ذهن او شده است و به همین سبب عینیتی آبستن از حضور ذهنیت شاعر است، بیان می‌کند تا خواننده معنی را مثل خود شاعر با گذر از تجربه‌ای واقعی از زندگی و طبیعت کشف کند و نیز همچون او با گذر از عین ـ که برای خواننده از طریق شعر شاعر میسر می‌شود ـ به ذهن و بازگشت به عین، خود را در طیف تجربهٔ شاعر قرار دهد.

طبیعی است که توصیف طبیعت و واقعیت که سطح پدیداری آن با چشم سر نگریسته می‌شود، برای نیما که با تغییر و تحولی که در صورت و قالب شعر کهن پدید آورده و آن را به ابزار قابل

انعطافتری برای بیان تبدیل کرده است، دشواری ندارد، اما معنایی که چشم باطن شاعر در زیر این سطح پدیداری اشیا می‌بیند در بیان و توصیف این عینیت ظاهری تأثیر می‌گذارد و سبب می‌شود که زبان از آن فصاحت و بلاغتی که ما از طریق شعر قدما به آن عادت کرده‌ایم عاری شود. به همین سبب احساس لذت از شعر نیما از سطح زبان و فصاحت و بلاغت آن نمی‌تراود و موکول به قرارگرفتن خواننده در طیف تجربه‌ایست که در پرتو آن می‌تواند باطن متن را نیز علاوه بر سطح با چشم باطن یا ذهنیت خود دریابد. این دریافت حتی گاهی کمک می‌کند تا راز ناهمواری زبان بر خواننده کشف شود و از بلاغت به‌ظاهر ناپیدای آن نیز لذت ببرد. زیرا کلمات و عباراتی که در شعر در مقایسه با مدلول اولیهٔ شعر در سطح ظاهر، غیرفصیح جلوه می‌کند، در مقایسه با معنی یا معانی کتمان شده در ورای ظاهر، چه بسا موجه و فصیح به نظر برسد. تجربه‌ای را که با توجه به یکی از شعرهای نیما طرح کردیم، وی چنین بیان کرده است:

زردها بی‌خود قرمز نشده‌اند
قرمزی رنگ نیانداخته است
بی‌خودی بر دیوار
صبح پیدا شده از آن طرف کوه «ازاکو» اما
«وازنا» پیدا نیست
گرهٔ روشنی مردهٔ برفی همه کارش آشوب
بر سر شیشهٔ هر پنجره بگرفته قرار
وازنا پیدا نیست. [15]

این پارهٔ اول شعر است که دقیقاً بیان همان تجربهٔ واقعی است که دربارهٔ آن سخن گفتیم. چنانکه دیده می‌شود کلمهٔ «زرد» که صفت است، بدون آنکه قبلاً با موصوف خود آمده باشد که فرض کنیم جانشین اسمی شده است، با پسوند «ها» جمع بسته شده است. اما همین جمع خلاف قیاس در پیوند با معنی نهفته در آن کاملاً رسا و فصیح است چون ضمن حفظ ابهام شعر خواننده را هم به تأمل دعوت می‌کند و هم به قرارگرفتن وی در طیف تجربهٔ شاعر کمک می‌کند. چنانکه کلمهٔ «بی‌خود» نیز با آنکه عامیانه است، همراه با اسامی محلی «ازاکو» و «وازنا» هم محیط روستایی و مردمی را بهتر و رساتر تصویر می‌کند و هم صمیمیت شاعر را بهتر می‌نماید. ترکیب «برفی همه کارش آشوب» به جای بوران یا برف همراه با باد، کمک می‌کند تا هم انقلاب و هم هرج‌ومرج زائیده از آن که سبب عدم شناخت درست و سنجیدهٔ امور و حوادث و تاریک‌شدن چشم‌انداز دید است، در ذهن خواننده تداعی شود. وجود قافیه در کلمات «دیوار» و «قرار» سبب پیوند مصراعهای مربوط و معانی آنها در ذهن خواننده می‌شود. از این طریق «شیشهٔ برف گرفته» با «دیوار» که مانع دید و جست‌وجوست پیوند معنایی و ماهوی پیدا می‌کند.

وجود همین موانع دید است که هم سبب تردید شاعر نسبت به اخباری می‌شود که شاعر از زبان موافقان و مخالفان می‌شنود و هم سبب ناهشیاری بیشتر مردم که به جان هم بیفتند و هر گروه عقیده و نظر خود را درست‌تر بداند. این شک و تردید نیما را نسبت به واقعیت این انقلابها چنانکه از زبان موافقان توصیف می‌شود، در بعضی از نوشته‌ها و شعرهای نیما نیز می‌توان دریافت. [16] آنچه می‌توان به تأمل و از میان خبرهای ضد و نقیض دریافت، این است که گروههایی مخالف با یکدیگر در جنگی با هم درگیر شده‌اند و هر گروه در نابودی طرف مقابل می‌کوشد اما همهٔ آنان غافل و ناهشیارند، چون امکان دستیابی به حقیقت برای هیچکدام میسر نیست. ناهمواری و خشونت آنان ناشی از تعصب کورکورانه‌ای است که نسبت به عقیده‌ای که به آن جذب شده‌اند، دارند. هر گروهی فریفتهٔ قول و قرارهای کس یا کسانی دیگر شده‌اند و بهروزی را در از میان برداشتن کسانی می‌بینند که با آنان هم‌عقیده نیستند. این مخاصمه‌ها در هر گوشه‌ای از دنیا به بهانه‌های ظاهرفریب برپاست و از این طریق روزِ دنیایی را که چون مهمانخانه‌ای مهمان‌کش، سرانجام همهٔ انسانها و مهمانهایش را می‌کشد، مثل شب تاریک کرده است؛ مهمانخانه‌ای که در ظلمت و بی‌عدالتی و جنگ و خونریزی فرو رفته است و گویی همهٔ این تیرگیها ناشی از عدم اطلاع درست و صحیح و در نتیجه بی‌خبری از حقیقت است.

اندیشه و تأثراتی از این دست ناشی از همان باطنی است که نیما در ورای واقعیتی عینی که با چشم سردیده است، کشف کرده است یا برانگیختهٔ آن واقعیتِ بیرون از ذهنیت اوست:

من دلم سخت گرفته است از این
میهمانخانهٔ مهمان‌کش روزش تاریک
که به جان هم نشناخته انداخته است:
چند تن خواب‌آلود
چند تن ناهموار
چند تن ناهشیار

آیا کلمات «ناهموار» و «ناهشیار» که با دو کلمهٔ قبلی «دیوار» و «قرار» هم‌قافیه است و خواننده را متوجه مصراعهای مربوط به آن دو کلمه می‌کند، برای این نیست که خواننده دریابد میان غفلت و تعصب و عدم آگاهی که ناشی از حجابها و موانع سیاسی و اجتماعی و فرهنگی است، ارتباطی مستقیم برقرار است؟

به هر حال این پاره از شعر با پارهٔ قبلی ـ که در سطح مدلول اولیهٔ کلمات توصیف یا گزارشی محض از واقعیتی قابل تجربه برای همگان می‌نمود ـ به ظاهر پیوندی ندارد و این خود مایهٔ حیرت خواننده می‌شود؛ اما همین ابهام، هم خواننده را برای برقراری پیوند میان دو پارهٔ شعر به تأمل وامی‌دارد و هم به تأویل پارهٔ اول جهت می‌دهد. درک پیوند میان این دو پارهٔ شعر که یکی تنها وصف تجربه‌ای واقعی از جهان خارج می‌نماید و دیگری بیان تأثر و نظری بدبینانه نسبت به جهانی تیره و آشوب‌زده و زندگی انسان، مستلزم تأویل پارهٔ اول شعر است. ابهام در شعر نیما ناشی از لزوم همین تأویل است که مبتنی بر گذشتن از مسیر همان رابطهٔ سوم است و ذهنیتهای معتاد با سبک و سیاق شعر کلاسیک به آن خو نکرده‌اند. شیوهٔ نگرش تأمل‌آمیز نیما به واقعیت و جریان گذر از عین به ذهن و از ذهن به عین در سیر تکوین شعر و سپس بیان این عین بارور شده از ذهنیت، چنانکه اشاره کردم، سرچشمهٔ این ابهام و تأویل‌پذیری را در شعر نیما فراهم می‌کند. نیما حتی وقتی ابتدا می‌اندیشد، در زندگی و طبیعت تأمل می‌کند تا محمل مناسب و محسوس از آنجا برای اندیشه و معنی خود بیابد و آن را در محمل واقعیت پنهان کند، در حالی‌که شاعران کلاسیک حتی اگر بندرت از طبیعت و زندگی هم الهام می‌گرفتند در پی آشکارا بیان کردن معنی بودند.

به هر حال برای شاعر کلاسیک ما عین یا واقعیت مجموعه‌ای پراکنده از اشیا و عناصر بود که شاعر از خود بیرون می‌آمد تا از این واقعیت هر چه لازم دارد برای بیان معنی و پیامی که از پیش در ذهن و آگاهی او حضور یافته است، برگزیند. اما برای نیما عین و واقعیت، هم ملهم معنی است و هم محمل بیان معنی است، حتی اگر خود مستقیم ملهم معنی نباشد.

وقتی تأمل در زندگی و واقعیت سبب ظهور معنایی در آگاهی می‌شود که پیش از ظهور، شاعر شعور بالفعلی نسبت به آن نداشته است، ما با نوعی از معرفت آشنا می‌شویم که حاصل شهود و مکاشفه است. این نوع معرفت نتیجهٔ ظهور ناگهانی اندوخته‌های ناآگاهی در آگاهی و به‌عبارت دیگر فعلیت یافتن معانی بالقوه در ذهن شاعر در نتیجهٔ یک محرک و انگیزهٔ بیرونی است. در شعر کهن که شاعران اغلب در اندیشهٔ گفتن معنایی بودند که در ذهن آنان مقدم بر سرودن حضور داشت، سهم ناآگاهی در تکوین معنی و صورت بیان بسیار اندک و ناچیز بود. به همین سبب هم بود که شاعر برای تزیین و شعرگونه کردن معنایی معین و اندیشیده از طبیعت و زندگی آگاهانه بهره می‌گرفت و در شعر او همنشینی طبیعت با معنی ناشی از تداخل و تأثیرآگاهی و ناآگاهی بریکدیگر، چنانکه در شعر نیماست، نبود.

چه بسا عده‌ای از شاعران گذشته و معاصر نیز تجربهٔ مکاشفه‌گونه‌ای مقدم بر نوشتن شعر داشته‌اند، اما آنان معنای منتزع از این مکاشفه را بیان می‌کردند و در نتیجه خواننده با تجربهٔ شاعر مواجه نمی‌شد، با معنایی که شاعر از مکاشفه دریافته و به بیان آن پرداخته بود، مواجه می‌گشت. شیوهٔ نیما در بیان این است که انگیزه و محرک مکاشفه را در مقابل خواننده می‌گذارد تا از طریق آن، خواننده خود مکاشفه‌ای را در جستن معنی، یعنی تراویدن معنی از ناآگاه به آگاهی ذهن را تجربه کند. امکان تجربهٔ چنین مکاشفه‌ای در عین، برای غیرشاعر میسر نیست. چون اگر او دارای استعداد و حساسیت ذهنی لازم برای چنین تجربه‌ای بود خود شاعر بود. اما از طریق شعر شاعر امکان چنین تجربه‌ای برای خواننده نیز میسر می‌شود، زیرا که

کیفیت زبان و بیان شاعر در توصیف واقعیت پس از اینکه از مرحلهٔ مکاشفه گذشته است، با شیوهٔ بیان کسی که بدون درک چنین مکاشفه‌ای واقعیت را توصیف می‌کند، هم از نظر واژگان و هم از نظر زاویهٔ دید و هم صورتبندی پاره‌های کلام تفاوت پیدا می‌کند.

نیما از طریق نگرش به بیرون و واقعیتهای طبیعت و زندگی بود که متأثر می‌شد. او حتی وقتی در خلوت و انزوای کلبهٔ روستایی خویش به دور از غوغای مردم و شهرها می‌زیست و این خلوت و انزوا را دوست می‌داشت [۱۷] و لازمهٔ کار شاعری می‌شمرد، باز نگاهش به بیرون و واقعیتهای طبیعت و حیات بود. حال آنکه شاعران کلاسیک ما حتی وقتی در متن بیرون و واقعیت هم حضور داشتند، از آن غایب بودند و نگاهشان متوجه ذهن و درون بود. [۱۸] این نگاه و تأمل در بیرون، شعر را به معنی واقعی آن وصفی می‌کند بی‌آنکه مقصود از وصف، چنانکه در شعر کلاسیک، به خود وصف تمام و محدود شود. نیما عقیده دارد که این بیرون‌نگری که به وصف واقعی می‌انجامد، تأثیر مستقیم در فرم و شیوهٔ بیان دارد:

> شعر باید از حیث فرم، یک نثر وزن‌دار باشد. اگر وزن به هم بخورد، زیادی و چیز غیرطبیعی در آن نباشد. به دور انداختن این مقاوله، اول پایه برای تطهیر و تهذیب 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 دیدهای تازه‌ای که مفهومات ما را بهتر برساند. [۱۹]

در نتیجهٔ همین توجه به خارج بود که موضوع شعر در ذهن نیما صورت می‌بست و او دوباره به طبیعت و زندگی و خارج بازمی‌گشت تا آنچه را مایهٔ شکفتن معنی در ذهن او شده بود، دوباره تماشا و وصف کند. نیما در نامه‌ای به این نکتهٔ ظریف اشاره‌ای صریح دارد:

> خرداد ماه است. لب استخر نشسته به موجهای کوتاه و بلند تماشا می‌کنم. چه رنجی است که همه چیز به آدم موضوع برای شعر گفتن یا چیز نوشتن بدهد! هر چیزی با هر چیزی شباهتی یا تناسبی داشته باشد. این خاصیت سرگیجه می‌آورد. باری حرف خود را بزنیم. مثل اینکه استخر حرف می‌زند. موجهای کوتاه و بلند جملات او هستند که بنا به اقتضای موقع و مقام و معنی، بلند و کوتاه می‌شوند. حرفی که استخرمی‌زند مرا به یاد طرز شعر گفتن خودم می‌اندازد... [۲۰]

در همین تجربهٔ بسیار عادی نکاتی ظریف نهفته است که تصویری از کارکرد ذهن شاعرانهٔ نیما را نشان می‌دهد.

انسان در هر مقام و موقعیتی از زندگی اشتغال ذهنی خاص و حالت روحی مناسب با آن دارد. موج انگیزه‌ها و اندیشه‌هایی که از ذهن او می‌گذرد و تجربهٔ روحی او را در آن لحظه نشان می‌دهد، مقتضای وضع و موقعیتی است که در آن قرار گرفته است. طبیعت و زندگی و واقعیتهای حیات بالقوه استعداد بیدارکردن و برانگیختن معانی متعددی را هنگام تماشا در ذهن شاعر دارند. اما از میان این معانی بالقوه و متعدد در عین، ذهن شاعر آن معنی را در می‌یابد که وضع و ساختار تجربی و فرهنگی ذهن او اقتضا می‌کند. به‌عبارت دیگر عین در هر موقعیت، آن نوع معنی از میان معانی بالقوهٔ خود را فعلیت می‌بخشد که با وضع روحی شاعر در آن حال و ساختار کلی ذهن او تناسب داشته باشد. شاعر می‌تواند معنایی را که در این فرایند همکاری میان ذهن و عین در آگاهی او شکل گرفته بیان کند و یا تجربهٔ واقعیتی را که منجر به انگیزش این معنی در ذهن او شده است توصیف کند. نیما اولاً به گفته‌های مکرر خودش به تماشا و دقت در عین، طبیعت، زندگی و واقعیتهای بیرون، معتاد است و به شاعران در این‌باره سفارشهای مکرر و مؤکد می‌کند. ثانیاً او شیوهٔ بیان توصیفی را انتخاب می‌کند تا خواننده نیز مسیر تجربهٔ او را در درک معنی شعر تجربه کند که این امر چنانکه گفتیم شعر او را مبهم و مستلزم تأویل می‌کند که از طریق رابطهٔ سوم راه به معنی یا یکی از معنی‌های بالقوهٔ آن می‌توان برد. ثالثاً ساختار ذهنی نیما در نتیجهٔ تجارب خاص و موقعیت تاریخی‌ای که وی در آن قرار گرفته بود، کیفیتی داشت که عین می‌توانست معانی و اندیشه‌هایی را در ذهن او فعلیت بخشد که ذهن دیگران با چنان ساختاری نداشت و یا اگر داشت نسبت به آن حساسیتی چون نیما نداشت. فقدان این سه عامل در شعر و شاعران کلاسیک که خود نیاز به تغییر و تحول در زبان و صورت شعر را هم ایجاب می‌کرد، از عوامل اصلی تفاوت شعر نیما با شعر کلاسیک فارسی است.

یادداشتها

متن تحریر شدهٔ گفتاری است که در کنگرهٔ یک‌صدمین سال تولد نیما یوشیج به تاریخ ۲۴ شهریور ۱۳۷۵ در دانشگاه هنر در تهران ایراد شده است.

۱. شمس‌الدین محمد بن قیس رازی، *المعجم فی معاییر اشعارالعجم*، تصحیح علامهٔ قزوینی و مدرس رضوی، کتابفروشی تهران، ص ۱۹۶

۲. خواجه‌نصیرالدین طوسی، *اساس الاقتباس* تصحیح مدرس رضوی، ۱۳۲۶، ص ۵۸۷ و ۵۸۸

۳. محمد خلیل رجایی، *معالم البلاغه*، انتشارات دانشگاه شیراز، چاپ دوم، ۱۳۵۳، ص ۲۸۷ به بعد

۴. مثلاً این مثال مشهور در کتابهای بلاغی را برای کنایه در نظر بگیرید: «خاکستر خانهٔ فلانی زیاد است» ـ که به صورت ترکیب اضافی و وصفی «کثیر الرماد» نقل می‌شود ـ همهٔ این عبارت را می‌توان یک نشانه فرض کرد. معنی این نشانه این است که «او زیاد غذا طبخ می‌کند» این عبارت هم معنی و مدلول نشانهٔ اول است و هم خود نشانهٔ دیگریست که به معنی و مدلول دیگری دلالت دارد: «مهمان زیاد به خانهٔ او می‌آید» چون لازمهٔ طبخ زیاد داشتن مهمان زیاد است. حالا این معنی و مدلول نشانهٔ دوم، خود نشانه برای معنی بعدی می‌شود: «او بسیار مهمان‌نواز است» زیرا لازمهٔ مهمان زیاد داشتن، مهمان‌نوازی است.

۵. دربارهٔ نظر هرش دربارهٔ تأویل و اختلاف آن با نظر گادامر نگاه کنید به:

ـ بابک احمدی، *ساختار و تأویل متن*، نشر مرکز، ۱۳۷۰، ج۲، ص ۵۷۰ به بعد و ۵۹۱ به بعد و نیز:

ـ ک. ام. نیوتون، «هرمنوتیک»، ترجمهٔ یوسف اباذری، در فصلنامهٔ *ارغنون*، شمارهٔ ۴، از ص ۱۸۳ به بعد

۶. *ساختار و تأویل متن* ص ۶۸۷

۷. *المعجم فی معاییر اشعارالعجم*، ص ۱۹۶

۸. نیما یوشیج، *دربارهٔ شعر و شاعری*، گردآوری سیروس طاهباز، انتشارات دفترهای زمانه، ۱۳۶۸، ص ۳۳

۹. همان کتاب، ص ۳۱

۱۰. همان کتاب، ص ۱۹۳

۱۱. همان کتاب، ص ۳۱

۱۲. نیمایوشیج، *نامه‌ها*، به کوشش سیروس طاهباز، شرکت سهامی خاص نشر آبی، ۱۳۶۳، ص ۴۲ـ۴۱

۱۳. نیما در شعر «داروگ» به دیوار نئین اتاق خود اشاره می‌کند: بر بساطی که بساطی نیست / در درون کومهٔ تاریک من که ذره‌ای با آن نشاطی نیست / و جدار دنده‌های نی به دیوار اتاقم دارد از خشکیش می‌ترکد/ ـ چون دل یاران که در هجران یاران ـ / قاصد روزان ابری، داروگ کی می‌رسد باران؟

۱۴. ترجمهٔ این کتاب با مشخصات زیر در سال ۱۳۴۳ در تهران منتشر شده است:

ـ مانوی مارکانت، *زردهای سرخ*، ترجمهٔ دکتر هوشنگ منتصری کوهساری، چاپ سوم، مطبوعاتی عطائی

۱۵. نیما یوشیج، *برگزیدهٔ شعرها*، تدوین سیروس طاهباز، نشر دانشیار، ۱۳۷۲، شعر برف، ص ۲۴۷

۱۶. *نامه‌های نیما یوشیج*، صص ۱۲، ۱۳، ۲۱، ۳۶، ۳۷، ۶۹، ۷۰، ۸۲ و... نیز توجه کنید برای نمونه به شعر داروگ و مصراعهای: گرچه می‌گویند می‌گریند روی ساحل نزدیک / سوگواران در میان سوگواران /...

۱۷. *دربارهٔ شعر و شاعری*، صص ۷۳، ۸۵، ۱۱۹ و نیز *نامه‌های نیما یوشیج*، صص ۱۵، ۲۱...

۱۸ نیما می‌گوید: «سعی کنید همانطور که می‌بینید بنویسید و سعی کنید شعر شما نشانی واضح‌تر از شما بدهد. وقتی که شما مثل قلما می‌بینید و برخلاف آنچه در خارج قرار دارد می‌آفرینید، آفرینش شما بکلی زندگی و طبیعت را فراموش کرده است.» نگاه کنید به: *دربارهٔ شعر و شاعری*، ص ۸۶

۱۹. همان کتاب، ص ۲۳۶

۲۰. همان کتاب، ص ۱۸۲.