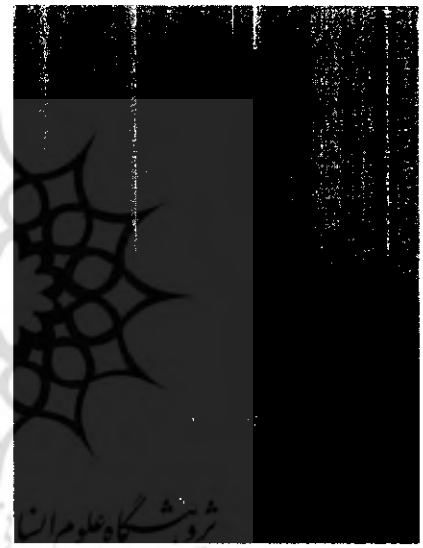
● سعید سلطانی طارمی

صورت و صورت شعر نیمایی

شعر نه لفظ است نه توازن الفاظ است و نه قافیه . فکر کن

نیما ـ نامه‌ها ص ۲۳۰



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

صورت و شکل آثار ادبی به ویژه شعر همواره از دو جنبه بررسی شده است :

۱) شکل یا صورت بیرونی

این وجه شکل و صورت همان است که قدما به آن قالب می گفتند. قالب های شعری مثل غزل ، مثنوی ، قطعه ، قصیده و... هر صورت و قالبی هم دارای قواعد و قوانین بی انعطافی بود که عنان آن قوانین هم در دست قافیه بود ، یعنی طرز قرار گرفتن قافیه ها یا عمل کرد آن ها بود که به قالب ها واقعیت می بخشید. و قافیه دارای قواعد و قوانین مفصل و دقیقی بود که مانند انقلابی های محافظه کار شده هیچ گونه تخطی یا اصلاحی را برنمی تابید و هر نوع اشتباه یا تخطی از حدود آن سبب استهزا و ریشخند می شد و خطار کار مستوجب مجازات سنگینی بود. ناله های مولوی را از قیافه به خاطر می آوریم و اگر مولوی پرستان دو آتشه تحمل کنند خواهم گفت که او در جای خود شاعری است که بیش از همه به قافیه پرداخته است و شکوه های مولوی همه از این امر ناشی می شود که قافیه عنصری سخت خود مختار است و به اراده شاعران گردن نمی نهد. به هر حال صورت شعر مولوی در طول و عرضش به شدت به قافیه مدیون است .

اقتدار قافیه در شعر فارسی چنان آکنده از نعمت و نقمت است که می توان گفت همه ی زیبایی و زشتی شعر

فرع وجود آن است و قافیه است که سازمان فکری ، موسیقیایی و زبانی شعر را سامان می دهد ، تأثیر آن را دو چندان می کند یا از تأثیر آن می کاهد. پس نخستین قدم در هر گونه تغییر در شعر فارسی ایجاد تغییر در ضوابط و کارکرد قافیه را ضروری می کرد. از این روست که نیما در نامه ای به شخصی به نام «مفتاح» وقتی سخن از تحولات شعر می گوید ابتدا او را به «انهدام قافیه» دعوت می کند. و نخستین حرکات نوآورانه هم در عرصه قافیه ظهور می کند.

پس ، قالب و صورت بیرونی شعر ضابطه مند و شناخته شده است ، مثلاً شعری که هر بیت آن قافیه ی مستقلی دارد مثنوی است و ما در شناخت شکل های مختلف شعر به چگونگی قرار گرفتن قافیه ها توجه می کنیم . بعد از آن است که وزن و مسایل دیگر آن را مورد توجه قرار می دهیم . تنها در شعر نیمائی است که قافیه ، با حفظ موقعیت تأثیر گذاری و ارزش موسیقیایی خود هیمنه ی پرنخوت خود را از دست می دهد. در شناخت قالب بیرونی شعر نیمائی به جای قافیه ها ، به کمیت مصراع ها ، توجه می کنیم . اگر در شعر کلاسیک چگونگی قرار گرفتن قافیه ، یازده و به قولی دوازده نوع صورت و قالب را ایجاد کرده است ، در تحولی که نیما ایجاد کرد در کل شعر فارسی تنها یک صورت بیرونی و جود دارد و شاعر همه ی دریافت ها و احساس ها و اندیشه هایش را با یک صورت کلی سامان می دهد که اساس آن بر حذف اقتدار قافیه و انهدام تساوی طولی مصراع ها استوار است . اما این صورت بیرونی و شکل ظاهری تقریباً هیچ تأثیری در کیفیت شعری شعرها نمی گذارد ، مثلاً هر اثر که ابیات آن قافیه ی مستقلی دارد مثنوی است ولی این که آن اثر چقدر شعر است یا اعتبار هنری آن تا چه پایه است هیچ ربطی به این شکل ندارد یا شکل بیرونی همه ی غزل های فارسی مشترک است ، اما ارزش شعری غزل ها هیچ با هم برابر نیست و این نکته ای است که باید در جایی دیگر جست وجو شود. هم چنین است در شعر نیمائی که صورت ظاهری آن نشان دهنده ی ارزش هنری آثار شعری نیست . تنها سبب می شود که آن را از انواع دیگر شعر فارسی تشخیص دهیم .

۲) شکل یا صورت درونی (حقیقی) شعر

در شعر سنتی هم چنین نو فارسی سازمان دهی هجایی شعر برای ایجاد آهنگ و موسیقی مناسب در مصرع ها و کل شعر به عهده وزن است که به جای خودکاری فوق العاده ارزش مند است و موانعی که در راه بیان اندیشه و احساس شاعر ایجاد می کند به اعتبار توانایی شاعران می تواند سبب تعالی و یا تنزل ارزش کار او باشد چرا که مواجهه با موانع ، موجب نشاط و ورزیدگی وزایایی قریحه های نیرومند می شود و در عوض سبب افسردگی ، ضعف و نازایی طبایع ناتوان می گردد. اما آن چه که در شکل بندی زبانی و ساختاری مصرع های شعر کلاسیک و لاجرم کل شعر تأثیر پایداری می گذارد ، قافیه است . این ، قافیه است که در شعر سنتی سبب حضور یا حذف یک حس یا فکر می شود و یا موجب می شود که تصویر یا واژه‌ای جواز حضور در شعر پیدا کند یا کنار گذاشته شود. این جاست که وارد وجه دیگری از شکل یا صورت شعر می شویم که با توجه به آن می گوییم این غزل زیباست ، آن غزل زشت است ، این شعر محکم و قوی است و آن دیگری ضعیف است . شکل یا صورت درونی ، حاصل ارتباط ضروری اجزای شعر با یک دیگر است . هر قدر این ارتباط از ظرافت و استحکام بیش تری برخوردار باشد اثر ادبی به ویژه شعر از اعتبار زیباشناختی بیش تری برخوردار خواهد شد و واقعیتی زیستمند خواهد یافت و به جغرافیای زنده و پویا تبدیل خواهد شد. جغرافیایی که اجزای زیست محیطی آن کاملاً همگن و هماهنگ خواهند شد و هر عنصر ناسازگار را طرد یا عیان خواهند کرد. در عرصه شکل درونی شعر عناصر زیر نقش ایفا می کنند:

الف : زبان
ب : قافیه
ج : صورت های خیالی
د: موسیقی و وزن

الف : زبان و قافیه

منظور ما از زبان تنها زبان ادبی مرسوم نیست بلکه هر زبانی که شاعر به عنوان ابزار بیان به کار می برد و با موفقیت احساس و اندیشه و خیال خود را در قالب مفردات آن می ریزد زبان شعر است و ناگزیر هر زبانی که به شاعرانگی می رسد منطقی محکم در پس ساختارهایش پنهان است که وظیفه ی منتقد کشف و توضیح آن منطق است . حتی اگر شاعر خود هم بر بی منطقی و شکستن همه ی منطق های زبانی شناخته شده تاکید کند اگر اثر او به شعریت خود رسیده باشد به منطقی جدید دست یافته است چرا که زبان و ذهن انسان بی منطقی و بی قاعدگی را تاب نمی آورد. مثلاً در یک فضای کویری و برای انتقال آن فضا مفردات دریایی گویا و رسا نخواهند بود، مگر این که فضای ایجاد شده در شعر منطق لازم را پدید آورد که آن واژگان بتوانند حضور پیدا کنند. هم چنین برای توصیف اندام های زنانه نمی توان از صفات مردانه بهره برد مگر آن که فضای لازم ایجاد شده باشد. این جاست که مفردات زبان با رنگ و بوی و لهجه و فرهنگ خویش حاضر می شوند و با حوزه های فکری و فرهنگی خود، کار را کامل و پذیرفتنی می کنند یا ناقص و ناپذیرفتنی . پس هر واژه ای حوزه ی عملکردی خود را دارد و در جایی خاص به کار می آید. کلمات جمیل ، زیبا و خوشگل ، مفرداتی مترادف اند اما هر یک جایگاه کاربردی خاصی دارند و در نظام بیانی خاصی جلوه ی کاملی خواهند داشت . هم چنین است تناسب زبان و محتوا در کار استحکام صورت و ساختار اثر ادبی ، مثلاً با ابزارهای زبان غنایی نمی توان به بیان یک اندیشه ی حماسی پرداخت و بالعکس .
واقعیت آن است که کلیه ی هماهنگی های شکلی یک اثر ادبی در زبان آن به وقوع می پیوندد و این تقدیر بی چون و چرای همه ی آثار ادبی است ، ارتباطی که واژگان با یک دیگر پیدا می کنند و سازگاری ها و ناسازگاری هایی که پدید می آورند خارج از اراده ی شاعران است . در واقع واژگان شعر در محیط ناخودآگاه ذهن شاعر هم دیگر را می خوانند و همراه هم در خلق فضاهای شاعرانه ظاهر می شوند. اراده و شعور شاعر در فراخواندن واژگان تقریباً اختیاری ندارد جز آن که بعد از آفرینش شعر به ارزیابی عملکرد آن ها می پردازد. مهمانان ناخوانده را که با کل خوانده شدگان ناسازگار است می راند و اجازه می دهد که خوانده شدگان همراهان همگن خود را پیدا کنند. این ، همان مرحله ی نقد شخصی شاعر یا حک و اصلاح غریزی اوست البته هر چه غریزه ی شاعر پخته تر باشد و هر چه دایره ی لغت و دانش او در سطح و عمق گسترش بیش تری داشته باشد و هر چه بیشتر با علوم ادبی ، اجتماعی ، فلسفی و... آشنا باشد خلق فضاهای همگن ممکن تر خواهد بود و هر چه محدودتر باشد و فقیرتر باشد شاعر ناکام خواهد ماند. در عین حال باید توجه داشت که مفردات زبان معمولاً دور یک عنصر مرکزی جمع می شوند و یا به دنبال یک واژه ی پیشاهنگ حرکت می کنند. مثلاً در شعر نمادین امروزی ، نمادها در مرکز توجه عناصر زبانی می ایستند و مفردات متناسب با آن ها به حرکت درآمده در اطراف آن ها جمع می شوند. در شعر محتواگرای غیر نمادین ، این فکر شاعر است که واژگان را به دنبال خود می کشد. و در شعر سنتی فارسی قافیه عنصر مرکزی زبان و شکل است و شاعر ناگزیر است ابتدا به قافیه بیندیشد و اگر شاعری ادعا کند من در فلان

غزل یا قصیده ، اصلاً به قافیه ها نیندیشیدم ، قطعاً تعارف می کند اما تنگنایی که قافیه پدیدمی‌آورد در شاعران بزرگ سبب خلق چنان فضاهایی شده است که انسان دوست ندارد باور کند که سازمان ابیات یک غزل شاهکار تحت تأثیر قافیه های آن پدید آمده است . در عین حال در شعر کلاسیک قافیه خود در مرکز ساختار ابیات قرار می گیرد و تازهای حسی خود را در سراسر بیت چنان می گستراند که هیچ واژه یا تصویری بدون اجازه آن نمی تواند در ساختار شعر ، محکم بنشیند و جلوه فروشی کند. بدون هماهنگی با قافیه زیباترین تصاویر و کلمات به اموری حشو و بی اعتبار تبدیل می شوند. از این جهت است که سامان بخشی صورت ابیات در شعر کلاسیک آسان تر از شعر نیمایی است زیرا در شعر کلاسیک هر بیتی شکل درونی خاص خود را دارد و حضور عناصر صورت تنها در آن بیت توجیه می شوند و باید با منطق اعلام شده از طرف قافیه هم خوان باشند. در حالی که در شعر نو نیمائی ، آزادی ساختارها از قید قافیه ، همیشه با خطر ناهم سازی اجزأ مواجه است چرا که ذهن معیاری در اختیار ندارد که براساس آن دست به گزینش مفردات و سایر اجزأ زند. در عین حال وجود قافیه در شعر فارسی به خصوص غزل ، آن را با خطر انهدام انداموارگی صورت درونی مواجه کرده است و هر چه بیش تر شاعران عنان را به دست قافیه داده اند بیش تر سازمان درونی غزل گرفتار گسست و پارگی شده است . اگر سیر غزل فارسی را از آغاز بررسی شکلی کنیم خواهیم دید غزل های بازمانده از فرخی ، انوری ، خاقانی و... ساختار انداموار بهتری از غزل سبک عراقی دارند و غزل سبک عراقی به جای خود ساختارمندی بهتری از غزل سبک هندی دارد. ما کاری به سازمان خاص برخی از غزل های شاهکار نداریم اما اگر مثلاً غزل های فرخی و صائب را بررسی کنیم خواهیم‌دید غزل فرخی سیستانی علاوه بر صورت افقی ، پیکره‌مندی عمودی را در حد امکان رعایت می‌کند در حالی‌که در غزل صائب صورت افقی ابیات سالم و بی برو برگرد در حد شاهکارهاست اما پیکره‌ی عمودی غزل کاملاً معیوب است و همیشه نمی‌توان حس واحدی را از یک غزل به دست آورد.

اینک دو نمونه از فرخی سیستانی و صائب تبریزی برای توجه دوستان نقل می کنیم . به روابط موجود میان واحدهای صورت غزل (ابیات) توجه کنید:

ای دوستی نموده و پیوسته دشمنی — در شرط ما نبود که با من تو این کنی
دل پیش من نهادی و بفریفتی مرا — آگه نبوده‌ام که همی دانه افکنی
پنداشتم همی که دل از دوستی دهی — بر تو گمان که برد که تو دشمن منی ؟
دل دادن تو از پی آن بود تامرا — اندر فریبی و دلم از جای برکَنی
کشتی مرا به دوستی و کس نکشته بود — زین زارتر کسی را هرگز به دشمنی
بستی به مهر با دل من چند بار عهد — از تو نمی سزد که کنون عهد بشکنی
خرمن ز مرغ گرسنه خالی کجا بود — ما مرغکان گرسنه ایم و تو خرمنی

فرخی سیستانی

ما دُرد می به ذوق می ناب می کشیم — از آه سرد منت مهتاب می کشیم
از حیف و میل ، پله ی میزان ما تهی ست — از سنگ ، نازِ گوهر سیراب می کشیم
پاکیست شرط صحبت پاکیزه گوهران — پیش از پیاله دست و دهن آب می کشیم
بر خاک تشنه جرعه فشانی عبادت است — ما باده را به گوشه ی محراب می کشیم

داریم با کجی ، طمع راستی زخلق
گوهر برون ز بحر به قلاب می کشیم

از رفتن حیات که بودیم دل گران
امروز ناز آمدن آب می کشیم

صائب به زور گریه ی بی اختیار ، ما
در گوش بحر حلقه ی گرداب می کشیم

صائب تبریزی

می بینیم که در غزل فرخی ، ابیات علاوه بر استقلال معنایی خود ، ارتباط موضوعی را حفظ کرده‌اند و همه ابیات حول محور معینی که پیمان‌شکنی یار است حرکت می‌کنند اما در غزل صائب هر بیتی ساز خودش را می‌زند و ابیات به صورت عمودی ارتباط ندارند و جز قافیه‌ی مشترک هیچ عامل دیگری چه معنایی چه حسی آن‌ها را در کنار هم نمی‌تواند بنشاند. اگر قافیه بیتی را حذف کنیم به هیچ وجه نمی‌توان گفت که بیت متعلق به این شعر است. حال آن که در غزل سبک عراقی اگر هم ابیات ارتباط موضوعی ندارند یک رابطه حسی قوی ابیات را به هم زنجیر می‌کند و تا جایی که امکان دارد فاصله ی آن ها را پر کرده دارای انداموارگی نسبی می‌سازد.

در زبان شعر نیمائی خود کلمات نقش اصلی را ایفا می کنند. آن‌ها به تنهایی ظاهر می شوند ، هر یک مجوز حضور دیگری را در دست دارد کوتاه و بلند ، خشک و تر ، بی رنگ و رنگین ، شاد و اندوهناک ، حول محور مرکز معینی که نماد یا اندیشه ی شعر یا عنصر دیگری مثل هسته ی یک تصویر است در هم تنیده می شوند و صورت درونی شعر را سامان می دهند. تناسب ها ، تضادها ، تکرارها ، همه از دریچه ی واحدی که بر جان شعر گشوده است خارج می شوند و در پیکره ی شعر به تقدیر بی چون و چرای وظایف خویش گردن می نهند.

خانه ام ابری ست
یکسره روی زمین ابری است با آن
از فراز گردنه خرد و خراب مست
باد می پیچد
یکسره دنیا خراب از اوست
و حواس من .

در مصراع اول «خانه» و در مصراع دوم «زمین» در وضعیتی مشابه به صورت مصرع ها سامان می دهند. «زمین» «همان خانه» ی شاعر است که از وضعیت خرد و فردی به حالتی عمومی گسترش می یابد. ابری بودن که در هر دو مصراع تکرار شده است بسته بودن افق های خانه و زمین را تداعی می کند. سازمان صوری مصرع های سوم و چهارم را «باد» سامان می دهد. آمدن قیدهای «خرد و خراب و مست» که وجوه مختلف حالتی واحد را القا می کنند باد را توصیف می کنند و این خرابی باد است که دنیا و حواس شاعر را به حالتی مشابه خود گرفتار می کند. خانه ی شاعر ، روی زمین . دنیا و حواس شاعر ، تحت تأثیر هم به یگانگی خاصی رسیده اند که ضرورت اثر ایجاب می کرده است . یعنی این که «خانه شاعر» قرینه یا نمونه کوچک روی زمین است و دنیا نمونه گسترش یافته ی حواس شاعر است که در نهایت خانه شاعر و حواس او همان روی زمین و دنیاست و ابر و باد نمادهایی هستند که دریچه های افق را می بندند و همه هستی را تاراج می کنند. حقیقت آن است که صورت های درونی به شدت با ضرورت ها بستگی دارند و باید ضرورت و نیاز را از هم تشخیص داد. ضرورت نیازی است که نمی توان به آن پشت کرد اما نیاز به صورت عادی می تواند مورد اغماض و چشم پوشی قرار گیرد. در واقع بسیاری از اطناب ها و درازگویی های

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مزاحم زاییده ی توجه به نیازهای پایان ناپذیر اجزأ، پاره ها و تصاویر شعر است و ایجازها نتیجه ی قناعت به حداقل ضرورت هاست.

من سردم است و از گوشواره های صدف بیزارم
من سردم است و می دانم
که از تمامی اوهام سرخ یک شقایق وحشی
جز چند قطره خون
چیزی به جا نخواهد ماند

خطوط را رها خواهم کرد
و همچنین شمارش اعداد را رها خواهم کرد
و از میان شکل های هندسی محدود
به پهنه های حسی وسعت پناه خواهم برد.

اگر به این دو بند از شعر «ایمان بیاوریم» فروغ توجه کنیم خواهیم دید که آن چند قطره خون در مصرع چهارم گرسنه وار نیاز به توضیح را فریاد می زنند. مثلاً شاعر می توانست بگوید:
خونی که از گلوی اقاقی به کوچه می ریزد
و روی دامن انبوه برگ های مرده می گرید و...
و سپس دالانی می گشود که به بند بعدی می پیوست و این دو بند را ظاهراً بی ارتباط رها نمی کرد. اما او به جای توجه به این نیاز به ضرورتی توجه می کند که در ساختمان صوری شعر نهفته است و آن بهره مندی از ارتباط حسی بین بندهاست که در فضای عمومی شعر موج می اندازد و امواج بندها را به هم می بافد. به همین جهت با تکیه بر شعور یا بی اراده به صورت غریزی آن نیاز را رها می کند و به این ضرورت می چسبد و از بیهودگی حیات و هستی که در بند اول مورد اشاره است به سوی رها کردن همه ی مادیت هستی حرکت می کند، و از صورت مادی جهان به ژرفای حس غریزی جهان و حقیقت مجرد آن هدایت می شود. این نکته است که پیوند درونی دو بند را محکم و ضروری می کند.
چنین است که در شعر نیمائی حفظ نظام صورت مصرع ها کاری دشوار است، دشوارتر از شعر کلاسیک که تمام ابزارهایش در طول زمان صیقل خورده اند و اجزای آن به راحتی هم دیگر را می شناسند و تداعی می کنند.

ب: صورت های خیالی

با این که صورت های خیالی هم از قبیل کنایه ها، تشبیه ها، استعاره ها و تصویرهای دیگر هم چون اسنادی ها مجازی، در زبان اتفاق می افتند اما جنس و رنگ و بوی آن ها باید با ضرورت های زبانی شعر هماهنگ باشد. اینان ساکنان اصلی جهان ذهنی شاعران هستند و گویی که صورت حقیقی اشیأ را در معرفتی جهان شمول (معرفت شعری) باز می تابانند. در معماری یک شعر شاهکار صورت های خیالی آرایش فضاها را شکل می دهند. آنان فضاها را گسترش می دهند، زاویه های تند را به جهانی بدل می کنند و گزاره های شعر را به منشورهایی با وجوه محدود یا نامحدود تبدیل می کنند تا تماشاگران در آن ها ابعاد دیگری از جهان هستی را تماشا کنند. لذا هر یک از آن ها باید بر تقدیری که همراه اثر ادبی است گردن بگذارد و به کاری

بپردازد که ضرورت ضرورت‌هاست. هرگونه ناسازگاری صورت‌های خیالی با وظایف اجزای دیگر سبب از ریخت افتادن مجموعه‌ی صورت می‌شود. باید توجه داشت که زیبایی انفرادی یک تصویر فارغ از مجموعه پیکره‌ی شعر، ارزشی ندارد و امتیازی برای شعر و شاعر محسوب نمی‌شود بلکه آن چه که اهمیت تام و تمام دارد جوش خوردن و ذوب شدن تصویر در کل پیکره‌ی شعر است که آن را جزیی از اجرای لاینفک شعر می‌کند و زیبایی آن را جزیی از طبیعت شعر می‌سازد و جدایی آن سبب نقص عمده‌ای در شعر می‌شود. تنها در این موقعیت است که تصویرها در آخرین حد کمال خود ظاهر می‌شوند یعنی چنان با شعر عجین می‌شوند که در بادی امر به چشم نمی‌آیند بلکه زیبایی مجموعه را دو چندان می‌کنند.

ترا من چشم در راهم شباهنگام
که می‌گیرند در شاخ «تلاجن» سایه‌ها رنگ سیاهی
وزان دلخستگانت راست اندوهی فراهم،
ترا من چشم در راهم
شباهنگام، در آن دم که برجا دره‌ها چون مرده ماران خفتگانند،
در آن نوبت که بندد دست نیلوفر به پای سروکوهی دام،
گرم یاد آوری یا نه من از یادت نمی‌کاهم،
ترا من چشم در راهم

در شعر کوتاه «ترا من چشم در راهم» نیما فضای غروب و دلتنگی حاصل از آن با صمیمیت و چیره دستی بدیعی تصویر شده است. او از تصویرهای عادی غروب که در شعر فارسی رایج است چشم می‌پوشد، در حالی که حالت روحی حاصل از آن را حفظ می‌کند. او می‌گوید هنگام غروب که عاشقان تو به خاطر دوری از تو اندوهناک‌اند من منتظر تو هستم. برای القای انتظار و ژرفای دلتنگی حاصل از آن به رقم زدن تصویرهایی دست می‌زند که همه بصری هستند و ما را با شرایط روحی شاعر یگانه می‌کنند. ما می‌بینیم که شاعر منتظر بر آستانه ایستاده و نگاه می‌کند، زیر نگاه منتظر او سایه‌ها در شاخ تلاجن تاریک‌تر می‌شوند و دره‌ها به مارهای خفته می‌مانند و نیلوفر در هیأت صیادی دیده می‌شود که پای سرو کوهی را می‌بندد و همه این‌ها زیر نگاه منتظر او شکل می‌گیرند و ما را با سایه روشن جان او آشنا می‌کنند و به سوی تجربه‌های همانند ما می‌خزند و ما و شاعر را به وحدت حسی و روانی سوق می‌دهند. آن گاه نگاه ما و شاعر، دلتنگی ما و شاعر در هم تنیده می‌شوند و نمی‌توان آن دو را از هم بازشناخت. در این شعر همه چیز در سایه روشنی مه آلود و مبهم شکل می‌گیرد که دقیقاً با فضای انتظار که شاعر در صدد انتقال آن به ماست تناسب دارند، طوری که زبان، قافیه (شباهنگام ـ دام ـ نمی‌کاهم و فراهم) و تصاویر و وزن چنان تناسب محکمی با هم دارند که پنداری جز آن که پیش روی ماست نمی‌توانسته است باشد. همه چیز براساس یک ضرورت مطلق تقدیر خویش را پذیرفته و در پیکره‌ی شعر نقش مقدر خود را بازی کرده است.

... گر ز چشمش پرتو گرمی نمی‌تابد
ور به رویش برگ لبخندی نمی‌روید
باغ بی‌برگی که می‌گوید که زیبا نیست؟
داستان از میوه‌ها سر به گردون سای اینک خفته در تابوت پست خاک می‌کند

باغ بی‌برگی

خنده‌اش خونی است اشک آمیز
جاودان بر است یال افشان زردش می چمد در آن
پادشاه فصل ها پاییز.

«باغ من.م.امید»

در مصرع هایی که از شعر باغ من اخوان ثالث (م. امید) برگزیده ایم نیز چنان وضعی وجود دارد. در این شعر که نماد باغ من در مرکز صورت آن قرار دارد تصاویر، نمادهای فرعی و مفردات حول محور آن جمع گشته و چنان در هم تنیده شده اند که انسان را به یاد فرش های مرغوب تبریزی می اندازد که همه ی اجزای آن ها در یک هماهنگی رویایی در هم بافته می شوند. طوری که جای پای انگشتان هنرمند بافنده را در تار و پودشان می توان دید. انگشت هایی که آواز صاحبشان را در نسوج فرش فریاد کرده اند. در شعر باغ من اخوان همه چیز در یک ایجاز رویایی و انسجام حیرت آور ایستاده است و جان مأیوس شاعر را با رنگ های تاریک و روشن در دامنه ی افق هایی گرفته و منجمد به نمایش می گذارد و زیبایی خاص آن را در هماهنگی جنون آمیز و پارادکسیکال خود جلوه گر می کند طوری که حتی یک واژه ی اضافه در آن وجود ندارد. شاعری که معمولاً در آثار خود گرفتار اطناب مزاحم است در این شعر بر موجز بین ترین نقطه ی نگاهش ایستاده است و شعر را تا پایگاه اعجاز بالا کشیده است و این همه، حاصل هماهنگی تصاویر، زبان، قافیه ها و وزن آن است که در ضرورتی مقدر به هم بافته شده اند.

ج: وزن و موسیقی

موسیقی شعر حاصل عناصر گوناگونی است که از فراز و فرود واج ها تا تکرار آن‌ها و نسبت پخش حروف صدادار و بی صدا یا مراعات نظیر ها تضادها، قافیه ها و به قول اهل بدیع تضمین المزدوج ها و در نهایت وزن آن است. اما در عروض بخشی هست که بیش از آن که مستقیماً به خود عروض مربوط باشد یک بحث پیکره گرا است که بحث هماهنگی وزن و محتوی است. منظور آن است که وزن شعر باید با درون مایه ای که به آن پرداخته می شود هماهنگ باشد. واقعیت آن است که آهنگی که مفردات و واج ها ایجاد می کنند با فضاها و مدلول هایشان متناسب است. مثلاً واژگانی که در بیان فضاهای اندوهناک و یأس آلود به کار می آیند آهنگ شان با واژگانی که به بیان فضاهای شاد و امیدوار می پردازند کاملاً متفاوت است و وزن هم که پیش از هر چیز در ایجاد موسیقی شعر به کار می آید تا تأثیر گذاری متناسب آن را شدت باشد، اگر شاعر وزنی شاد را در خدمت فضایی اندوهناک در آورد گرفتار تناقضی حل نشدنی خواهد شد، تناقضی که حاصل تصنعی بودن عمل شاعر در اقدام به شعر است و گواه این خواهد بود که غمی که شاعر به آن می پردازد خارج از وجود شاعر است و آن چه که در درون او موج می زند شادی است، چرا که وزن دقیقاً بازتاب حالت روحی شاعر است. او ممکن است با قدرت و تسلطی اکتسابی بتواند واژگان را در هر وزنی که دلش خواست بنشاند ولی نخواهد توانست هر وزنی را در هر شرایط روحی که دارد احضار کرده به کار گیرد. در واقع وزن راستین شعر از عناصری است که از ناخودآگاه شاعر رستاخیز می کند. هر چند قدما توصیه کرده اند «شاعر باید وزنی مناسب محتوا پیدا کند» ولی تا حالت روحی مناسب آن اندیشه در شاعر نباشد وزن مناسب پیدا نخواهد شد و به هیچ اراده‌ای هم گردن نخواهد نهاد. نمونه‌ی آن قصیده‌ای است که خاقانی در مرثیه‌ی امیری ساخته‌است که درون مایه‌ای غم آلود را در وزنی شاد و رقص آور نشانده است.

ای قبله ی جان کجات جویم جانی و به جان هوات جویم

و هم چنین نظامی در مخزن الاسرار از وزنی (مفتعلن) استفاده می کند که به قول نیما «شاد و رقص آور» است و به کار محتوایی که در این کتاب مورد توجه است نمی خورد. لذا شعر را از تأثیر و استحکام محروم می کند. هم چنین است شعر «جرس» از دکتر شفیعی کدکنی (م. سرشک) که وزن آن با موسیقی مورد نیاز فکر و صورت شعر هماهنگ نیست توجه کنید:

... بگو به باران
ببارد امشب
بشوید از رخ
غبار این کوچه باغ ها را
ندانم از دور و دور دستان
نسیم لرزان بال مرغی است
و یا پیام از ستاره‌ای دور
که می کشاند
بدان دیاران
تمام بود و نبود ما را
...
در این شب پای مانده در قیر
ستاره سنگین و پا به زنجیر
ترانه لرزان در ابر خونین
تو دانی آری ،
تو دانی آری
دلم از این تنگنا گرفته .

با این که استفاده از این وزن در شعر نیمایی گشایش امکانی تازه است ، و سابقه ندارد اما عدم تناسب این وزن شاد و به قول خود آقای دکتر شفیعی خیزابی که خیزاب هایش هم به صورت خطهای شکسته حرکت می‌کنند نه منحنی‌های کوتاه با محتوای جدی شعر، به صورت و پیکره‌ی آن لطمه شدیدی زده‌است؛ به‌خصوص که در بسیاری از مقاطع پاره‌های وزن مجبوریم کلمات را بشکنیم تا واحدهای وزن را پر کنیم.

سبک تر از ما-هِتاب و از خواب
ندانم از دو- رودوردستان

به هر حال موسیقی و وزن شعر از ابزارهای اصلی تاثیر و ارتباط شعر است و از این رهگذر ناچار است با اجزای دیگر آن هماهنگ باشد. در زمینه موسیقی شعر و تأثیر گذاری آن می توان حرف های تازه‌ی بسیاری زد که آن را به جای دیگر موکول می‌کنیم.

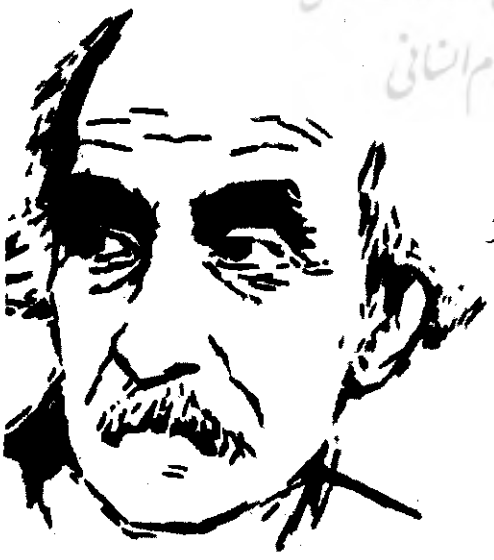
حاصل کار

لوکاچ معتقد بود که «شعر سیمای خود را و صورت خود را از سرنوشت اخذ می کند و صورت شعر همواره به مثابه ی سرنوشت پدیدار می شود» و «لحظه ای که تمام احساس ها و تجربه ها در دور و نزدیک

صورت ، صورت کسب می کنند، ذوب می شوند و در صورت افشرده می شوند. این لحظه ی عارفانه یکی شدن بیرون و درون است » و بروکس Brooks معتقد بود شکل یک شعر سازمان دهی مواد است برای خلق تأثیر کلی (۲) و لوسین گلدمن که نقد ساختاری را نقد صوری یا پیکره گرا هم می گوید صورت و ساختار را یک نظام می داند و معتقد است که «در هر نظام ، همه ی اجزا به هم ربط دارند به نحوی که کارکرد هر جزء وابسته به کل نظام است و کل نظام به کاکل اجزا می چرخد عین ساعت ، در هر نظام هیچ جزیی نمی تواند بیرون از کار اجزا چنان که هست باشد» در حقیقت آن چه که این منتقدان نظریه پرداز و دیگران بدون استثنا در صورت شعر به آن معتقدند وابستگی تام و تمام اجزایی که صورت را تشکیل می دهند به ضرورت است . وقتی لوکاچ صورت شعر را به مثابه ی سرنوشت می بیند منظورش آن است که وضعیتی جز آن نمی تواند باشد ، یعنی صورت اثر زمانی به کمال خود می رسد که همه ی اجزای آن در یک ناگزیری دل خواه در آن حضور داشته باشند و در نهایت ظرفیت هنری خود ظاهر شده باشند ، به قول معروف صورتی که نشود در هیچ یک از اجزای آن دخالت کرد مثلاً بینی اش را جراحی کردیا زیر پوستش ژله ی ضد چروک تزریق کرد یک صورت مقدر است اگر پیر است اگر جوان ، اگر خشن است اگر لطیف ، اگر زشت است یا زیبا ، همانی است که باید باشد. و این همان سازمان دهی مواد و ارتباط ارگانیک اجزا است که بروکس و گلدمن به آن اشاره می کنند. تنها در این صورت است که اثر ادبی جنبه ی منحصر به فرد پیدا می کند چرا که صورت های درونی آثار ادبی صورت هایی تکرار ناپذیراند و هر شعری صورت درونی خاص خود را دارد که دلالت بر تشخص ویژه‌ی همان شعر می‌کند. روابط حاکم بر اجزای آن‌ها اگر چه مشترک است ولی ویژگی های اجزا کلیتی یگانه پدید می آورد که به قول لوکاچ «تنها از طریق تجرید به فهم درمی آید.» و این جاست که گفته می‌شود آثار ادبی که دارای صورت منسجمی باشند دارای حجم شده حیاتی قائم به ذات پیدا می کند و به یک ارگانیسم پویا تبدیل می شوند.
برای این که آن چه را که در مقاله گفته ایم مستدل کرده باشیم دو شعر نیما را بررسی شکلی می کنیم .

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

اجاق سرد



مانده از شبهای دورادور
بر مسیر خامش جنگل
سنگچینی از اجاقی خرد
اندرو خاکستر سردی
همچنان کاندر غبار اندوده ی اندیشه های من ملال انگیز
طرح تصویری در آن هر چیز
داستانی حاصلش دردی

روز شیرینم که با من آتشی داشت
نقش ناهمرنگ گردیده
سرد گشته ، سنگ گردیده
با دم پائیز عمر من کنایت از بهار روی زردی

همچنانکه مانده از شبهای دورا دور
بر مسیر خامش جنگل
سنگچینی از اجاق خرد
اندرو خاکستر سردی

شعر دارای چهار بند است و در وزن رمل (فاعلاتن ـ U ـ ـ) سروده شده است و بند اول ، به عنوان بند آخر (چهارم) هم تکرار شده است . بندهای شعر به وسیله ی قافیه های «سرد ، درد ، زرد ، باز هم سرد» بسته شده اند و به یک دیگر پیوند خورده اند. شاعر در بند اول تصویری از یک زندگی تباه شده به تماشا می گذارد در جایی که محل جوشش زندگی است (جنگل). در جهان خارج ، بیرون از وجود شاعر ، ویرانه های اجاق کوچکی مانده است . ولی اثری از آتش (زندگی) در آن نمی بینم آتش خاموش شده ، خاکستر آن بر جای است . فاجعه ای روی داده است . کلمات «شب ، جنگل ، سنگچین اجاق ، خاکستر سرد» همه در خدمت بیان یک موقعیت تراژیک قرار گرفته اند که در جهان خارج ، جهان طبیعت روی داده است . او ، با نشان دادن این تصویر تراژیک و زندگی هدر شده ، ما را از عالم خارج به دنیای درون خویش رهنمون می‌شود به فضای اندیشه‌های بی ثمر شده خود یعنی فضای غبار اندود و ملال انگیز ، که تصویر هر چیزی در آن راوی داستانی دردناک است . درست مثل ویرانه‌های اجاقی خرد در جنگل ، این قرینه‌سازی ، جهان بیرون و عالم درون شاعر را در یک هماهنگی وحدت یافته نشان می دهد. بند سوم شعر در جهت گسترش پیکره ی شعر حرکت می کند در ذهن شاعر ، دیدن خاکستر در اجاقی خاموش یادآور آن است که روزگاری زندگی در آن جا جریان داشته و حال تنها جای پای آن باقی است ، روزگاری شاعر جوان بوده است و اینک در پاییز پیری است و این اجاق خاموش وجود شاعر پیر شده کنایتی از جوانی اوست که روزگار شیرینی بوده و آتشی داشته است . این آتش ، علاوه بر گرمای زندگی ، آتش روشن اجاق هم هست . و در این واژه است که دنیای بیرون و عالم درون شاعر به وحدت می رسند و آتش در مرکز این پیوندهای درونی شعر به یک نماد محوری تبدیل می شود آتشی که حال سرد شده ، سنگ گردیده . این سرد شدن و سنگ گردیدن در تضادی که با آتش دارد و حال و گذشته ی شاعر را تداعی می کند ، و دوباره به اجاق سرد پیوند می‌خورد و آن را به خاطر شاعر می آورد. یعنی اگر شاعر با دیدن اجاق به یاد درون خود و اندیشه‌های بی‌ثمر شده‌اش می‌افتد از نگاه به سرنوشت خود نیز به یاد اجاق خرد و خاموشی در جنگل می‌افتد و این ، دایره‌ی پیکره شعر را کامل می‌کند. در شعر اجاق سرد با یکی از زیباترین و استوارترین شکل های شعر نیما مواجه می شویم که همه اجزای آن با منطقی محکم در جای خود قرار گرفته در سرنوشت ناگزیر شعر بر ضرورت حضور خویش پای می فشارند که در آن عالم بیرون تمثیلی برای درون و عالم درون تمثیلی برای جهان بیرون است و بس .

عالم بیرون ← درون ← درون ← عالم بیرون

خواب زمستانی

وزن شعر رمل (فاعلاتن ـ U ـ ـ)

قافیه ها: کشیده ، دویده / زمستانی ، زندگانی / آنها ، برپا / دلگزای ، جای / بی تاب ، خواب / ایام ، ناکام / نهان ، بی نشان / خاکستر ، بستر / برانگیزد ، برخیزد.

نمادهای اصلی : مرغ ، خواب زمستانی

خواب زمستانی ، خوابی موقتی است و پایان پذیر ، در این شعر غفلت اجتماعی است . خواب زمستانی ، در فصل زمستان اتفاق می افتد. فصل زمستان ، فصل بی خورشید است ، فصل آسمان های ابری و دنیاهای سرد است فصلی که زندگی طبیعت در طول آن تعطیل می شود. مرغی که به خواب زمستانی رود مرغ بی پرواز است ، مرغی است که نیمی مرده است نیمی زنده .

در شعر نمادین ، یا سمبولیک ، نمادها در مرکز صورت یا فرم قرار می گیرند یعنی نماد علاوه بر درون مایه ی تأویل پذیر ، فضای شعر را نیز همراه خود می آورد و این فضا گاهی در جهت موقعیتی است که نماد در آن قراردارد (رابطه اش با نماد مثبت است) گاهی در جهت ضد آن است (رابطه ی منفی با آن دارد) و فضای شعر واژگان خود را احضار می کند و این واژگان در نحو دل خواه شاعر می نشینند. از این جهت شعر «زمستان» اخوان ثالث یک نمونه‌ی درخشان است (کاری با ایجاز و اطناب آن نداریم). در آن جا با فضایی که نماد زمستان ایجاد می کند مواجه ایم و همه اجزای شعر در خدمت آن فضاست . هم چنین است در شعرهایی چون ققنوس و داروگ از نیما... مقصود آن است که احساسی که نماد در شاعر ایجاد می کند و شرایطی که پدید می آورد در هستی شعر تسلط کامل دارد. انتخاب خواب زمستانی از این زاویه صورت گرفته است . بند اول شعر توصیف مرغی است که به خواب زمستانی فرو رفته است ، مرغ ، شکسته وار ، سر در بالش کشیده . شرایط فصلی هم متناسب با آن است . هوا دل خواه نیست و آفتابی وجود ندارد. فضای اولیه ، فضای یأس آلود است اما این فضای یأس آلود ناگهان با واژه ی «تیزپرواز» در هم می شکند این واژه ما را به ذات حماسی مرغ و پهلوانی بالقوه اش آگاه می کند به خصوص که او در آن شرایط نادل خواه «جهان زندگانی» را به خواب می بیند. شکل بند اول حاصل موقعیت تناقض آمیز مرغ است در وضعی که ظاهراً قرار دارد و آن چه که بالقوه می تواند باشد. بند اول را بخوانیم .

سر ، شکسته وار در بالش کشیده
نه هوایی یاریش داده ،
آفتابی نه دمی با بوسه ی گرمش به سوی او دیده
تیز پروازی به سنگین خواب روزانش زمستانی
خواب می بیند جهان زندگانی را
در جهانی بین مرگ و زندگانی

ظاهراً در این جا بند اول پایان می یابد. پس از آن دو مصرع سرگردان بین بند اول و دوم داریم که ارتباطشان به واسطه ی فاصله از بند اول گسسته ، بند دوم هم از نظر شکلی نمی تواند پذیرای آن ها باشد.

همچنان با شربت نوشش
زندگی در زهرهای ناگواریش

واقعیت این است که دیوانی که مرحوم طاهباز با مجاهدات و اهتمام پرشوری از نیما فراهم کرده است پر است از این گونه تسامح که برخی از آن ها احتمالاً به نسخه ی خطی که ایشان در اختیار داشته اند بر می گردد ، برخی هم حاصل کج سلیقگی و سهل انگاری است . جای پرداختن مفصل به این موضوع این جا نیست . در حقیقت این دو مصرع جزء پیکره ی بند اول است هر چند توضیحی غیر ضرور است اما باید جزء بند اول قرار می گرفت ، چرا که با این دو مصرع شاعر می خواهد مرغ را و خواب مرغ را در یک شرایط واقع نُمایی قرار دهد که مرغ زندگی را آن طور که در واقعیت تجربه می شود خواب می بیند و بدین گونه مرغ

به شرایط زندگی اجتماعی انسان ها پرتاب می شود. پس از شناخت مرغ ، مرغی که در خواب زمستانی است و خواب می بیند جهان زندگانی را ، شاعر به گسترش آن چهار مصرع پایانی می پردازد.

خواب می بیند جهان زندگانی را
در جهانی بین مرگ و زندگانی
همچنان با شربت نوشش
زندگی در زهرهای ناگواریش

و خواب های مرغ را بیان می کند. این خواب ها موقعیت واقعی مرغ را در زندگی توصیف می کنند و فضایی را که در بند اول ایجاد شده است کامل می نمایند. در واقع شاعر دریچه ی دوربین را بیشتر باز می کند و شعر پنداری از رأس مخروط به سوی قاعده ی آن باز می شود. در خواب او (مرغ) ایستا و بی حرکت است اما زندگی در گستره ی خویش جریان دارد ، جریانی برضد ایستایی او ، جریانی نادل خواه . فضایی که در این بخش تصویر می شود از یک طرف خود مرغ را در غفلت و افسردگی اش نشان می دهد ، از طرف دیگر مرغان دیگری را که آلوده و پلشت و بی وفا هستند و زندگی به کام آنان است ، چرا که دارای حرکت و نشاط هستند و مردم هم آنان را تشویق می کنند. این دل خوری شاعر از مردم پذیرفتنی نیست چرا که آنان همیشه تحرک و نشاط را حتی اگر دروغین باشد بر رکود و خمودگی ترجیح می دهند و مرغ در خواب زمستانی خویش گرفتار رخوت است . این رخوت حتی اگر به جا باشد ناشایست است . ببینیم واژه ها چگونه چنین فضایی را سامان می دهند.

خواب می بیند فروبسته است زرین بال و پرهایش

«بال و پر» که با صفت «زرین » توصیف شده نشان دهنده قدرت و شکوه بالقوه ی مرغ است .

خواب می بیند فروبسته است زرین بال و پرهایش
از بر او شورها برپاست
می پرند از پیش روی او
دل به دو جایان ناهمرنگ
و آفرین خلق بر آنهاست

در غیبت صداقت و شهامت ، دروغ پردازان و فرصت طلبان خود را به مرکز توجه خلق می کشانند.

خواب می بیند (چه خواب دلگزای او را)
که به نوک آلوده مرغی زشت
جوش آن دارد که بر گیرد ز جای او را
و اوست مانده با تن لخت و پر مفلوک و پای سرد
پوست می خواهد بدراند به تن بی تاب
خاطر او تیرگی از این خواب

طبیعت مرغ پرواز کردن است ، اما او در خواب زمستانی قادر به پرواز نیست ولی پرواز این مرغ که اعتباری دارد خود به پرواز کنندگان دیگر اعتبار می بخشد. پس مرغی آلوده می خواهد او را بلند کرده چنان بنماید که او هم همراه آنان پرواز می کند و با هدایت او به سویی که دل خواه خود است به فریبی پلید جامه ی عمل بپوشاند. و او با تن لخت و پر مفلوک و پای سرد مانده (هر سه ترکیب نشان دهنده فقدان زندگی و اراده ی معطوف به عمل است) و کاری از او ساخته نیست . این ، نهایت فاجعه است ، مرگ برای

چنان مرغی بسیار زیباتر از آنست که در خواب ، حتی در خواب ، بی اراده ، ابزار عمل مرغان دیگر باشد و مورد سوء استفاده قرار گیرد. این است که دو مصرع آخر بند شکل می گیرد.

پوست می خواهد بدراند به تن بی تاب
خاطر او تیرگی می گیرد از این خواب

این بی تابی و دراندن پوست نشان از آرزوی حرکت دارد اما خود حرکت نیست . چرا که مرغ در خواب است و موقعیت خواب او هم چنان نیست که بتواند حرکت کند. چرا که فضای ایجاد شده به شاعر اجازه نمی دهد که به فضایی دیگر بپردازد و مرغ را در خواب هایش به عمل یا اعتراض وا دارد. همه ی فاجعه از آن جا ناشی می شود که در آن وضعیت کاری از مرغ ساخته نیست .

پوست می خواهد بدراند به تن بی تاب
خاطر او تیرگی می گیرد از این خواب

سپس شاعر به ساماندهی بندی می پردازد که در ساختمان کلی شعر ضروری نیست یعنی از مقوله ی نیاز است نه ضرورت ، می توانست نباشد و نبودنش نه تنها چندان لطمه ای به شعر نمی زد بلکه موجب استحکام و کمال صورت آن می شد. در این بند طولانی شاعر به رمز گشایی شعر می پردازد و همه ی ابهام و تاویل پذیری آن را منهدم می کند هر چند زبان ، تصاویر ، موسیقی و سایر اجزای شکلی آن کاملاً با مجموعه هماهنگ است ، اما چون از مقوله ی اطنابی است به استحکام صورت شعر لطمه زده است . این بندها را می خوانیم :

در غبار انگیزی از این گونه با ایام
چه بسا جاندار کاو ناکام
چه بسا هوش و لیاقت ها نهان مانده
رفته با بسیارها روی نشان بسیارها چه بی نشان مانده
آتشی را روی پوشیده به خاکستر
چه بسا خاکستر او را گشته بستر

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

هیچ کس پایان این روزان نمی داند
برد پرواز کدامین بال تا سوی کجا باشد
کس نمی بیند
ناگهان هولی برانگیزد
نابجایی ، گرم برخیزد
هوشمندی ، سرد بنشیند

گاهی عشوه ای ساختاری یا درون مایه ای سبب می شود که شاعر رگ شعرش را می زند. خون جاری می شود ، این خون یا همه چیز را غرق کرده از بین می برد یا همه چیز را عیان کرده مشت شاعر را باز می کند. در مورد اول یعنی وقتی شاعر دل به عشوه ای ساختاری و فرمالیستی می دهد و به دام افراط می افتد از حوزه ی ابهام به ورطه ی تعقید می غلتد و زمانی که به عشوه ای درون مایه ای فریفته می شود چنان به توضیح و روشنگری می پردازد که خواننده را از هر گونه لذت اکتشاف بی بهره می کند و هر دو این ها به منزله گشودن رگ شعر است . اما بندهای بعدی جزء لاینفک ساختمان شعر هستند و باید بلافاصله بعد از

خواب های مرغ می آمدند. این بخش از شعر در تقابل با قسمت قبلی است. در بخش خواب ها و توصیف وجه بیرونی مرغ، فضای ایجاد شده فضای تراژیکی است و همه کلمات، تصاویر و موسیقی در خدمت آن فضا قرار دارد. اما در بندهای پایانی شاعر به وجه درونی مرغ که حماسی است توجه می کند. و این که هر چند ظاهراً به مرده ای می ماند ولی در حقیقت زنده است، زنده ی بیدار است و به آینده ای روشن نظر دارد و دو وجه متضادی که در وجود مرغ به وحدت رسیده اند خفتگی، خمودگی و فلاکت بیرونی (جسمانی) در مقابل بیداری، تلاش و نشاط درونی (روحانی) قرار می گیرد. بندهای مورد نظر را در مقابل هم قرار می دهیم تا نوع فضا، تصاویر و واژه ها بیشتر در معرض دید قرار گیرند و مشاهده کنیم چگونه در یک شعر فضاها و وضعیت های متضاد می توانند به وحدتی ارگانیک دست یابند و هر یک بخشی از صورت درونی اثر باشند.

سر، شکسته وار در بالش کشیده
نه هوایی یاریش داده
آفتابی نه دمی با بوسه ی گرمش به سوی او دویده
تیز پروازی به سنگین خواب روزانش زمستانی
خواب می بیند جهان زندگانی را
در جهانی بین مرگ و زندگانی
همچنان با شربت نوشش
زندگی در زهرهای ناگوارایش
خواب می بیند فروبسته است زرین بال و پرهایش...

لیک با طبع خموش اوست
چشم باش زندگانی ها
سردی آرای درون گرم او با بالهایش ناروان رمزی است
از زمان های روانی ها
سرگرانی نیستش با خواب سنگین زمستانی
از پس سردی روزان زمستانی است روزان بهارانی
او جهان بینی است نیروی جهان با او

این گونه است که در پیکره ی شعر تضادها به وحدتی ناگسستنی می رسند و اثر روی ساق های پولادین خود می ایستد و ماحیرت زدگان را به تماشای خود می خواند انگار می گوید تماشا کنید مرا. من خون تاریخم، چشم بینای اجتماع انسانی شما، از روزگار شماست که خون می گریم و با امید شماست که قهقه سر می دهم؛ من تناقض جاویدان هستی انسان هستم که بر یگانگی خویش پای می فشارم؛ مرا لمس کنید. من از فلز واقعیت و خیال شما سرشته ام.

و بدین گونه است که شاعر بعد از رقم زدن صورت روحی مرغ و اعلام این که این، صورت حقیقی اوست و پای فشردن بر زنده و بیدار بودن او دوباره به موقعیت بیرونی و واقعیت دردناک در خواب بودن مرغ بازگشت می کند و بند اول را تکرار می کند.

سر، شکسته وار در بالش کشیده

نه هوایی یاریش داده
آفتابی نه دمی با خنده‌اش دلگرم سوی او رسیده
و با این رجعت آخرین دایره‌ی طاق شعر بسته می‌شود و ساختمان کامل می‌گردد.
وجه بیرونی مرغ -- خواب‌های مرغ -- روشنگری شاعر -- وجه درونی مرغ -- وجه بیرونی مرغ

اینک شعر خواب زمستانی را بدون بخش اضافی آن می‌آوریم. ناگزیر از گفتن این نکته هستم که در بستن بندهای شعر نسبت به نسخه‌ی چاپی مرحوم طاهباز، تغییراتی داده شده است چرا که نظام ساختاری شعر با تقسیم‌بندی قبلی مشکل داشت.

خواب زمستانی

سر، شکسته‌وار در بالش کشیده
نه هوایی یاریش داده
آفتابی نه دمی، با بوسه‌ی گرمش به سوی او دویده
تیز پروازی به سنگین خواب روزانش زمستانی
خواب می‌بیند جهان زندگانی را
همچنان با شربت نوشش
زندگی در خواب‌های ناگوارایش

خواب می‌بیند فروبسته است زرین بال و پرهایش
از بر او شورها برپاست
می‌پرند از پیش روی او
دل به دو جایان ناهمرنگ
و آفرین خلق بر آن‌هاست
خواب می‌بیند (چه خواب دلگزای او را)
که به نوک آلوده مرغی زشت
جوش آن دارد که برگیرد ز جای او را
و اوست مانده با تن لخت و پر مفلوک و پای سرد
پوست می‌خواهد بدراند به تن بی‌تاب
خاطر او تیرگی می‌گیرد از این خواب

لیک با طبع خموش اوست
چشم باش زندگانی‌ها
سردی آرای درون گرم او با بالهایش ناروان رمزی است
از زمان‌های روانی‌ها
سرگرانی نیستش با خواب سنگین زمستانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

از پس سردی روزان زمستان است روزان بهارانی

او جهان بینی است نیروی جهان با او
زیر مینای دو چشم بی فروغ و سرد او تو سرد منگر
رهگذر! ای رهگذر!
دلگشا آینده روزی است پیدا بی گمان با او
او شعاع گرم از دستی به دستی کرده بر پیشانی روز و شب دلسرد می بندد
مرده را ماند به خواب خود فرورفته است اما
بر رخ بیداروار این گروه خفته می خندد
زندگی از او نشسته دست
زنده است او زنده ی بیدار
گر کسی او را بجوید گر نجوید کس
ورچه با او نه رگی هشیار.

سر، شکسته وار در بالش کشیده
نه هوایی یاریش داده
آفتابی نه دمی با خنده اش دلگرم سوی او رسیده
تیز پروازی به سنگین خواب روزانش زمستانی
خواب می بیند جهان زندگانی را
در جهانی بین مرگ و زندگانی

۵ خرداد ۱۳۲۰

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی