کتاب ماه ادبیات شمارهٔ ۲۱- پیاپی ۱۳۵- دی ۱۳۸۷

# چگونگی شکل‌بندی و ساخت فرم در شعر نو فارسی

عبدالعلی دستغیب

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

شعر نو، شعر جدید یا شعر امروز فارسی ریشه در جنبش مشروطه‌خواهی دارد و مشروطه‌خواهی نیز خود فرزند دگرگونی‌هایی است که به سبب پیدایش تمدن و فرهنگ مدرن: جنبش رُنسانس، پیدایش بورژوازی و کشورهای بزرگ صنعتی و مولّد و کشمکش‌های آنها... نخست در اروپا به ظهور رسید و سپس به سراسر کرهٔ زمین گسترش یافت. رابطهٔ ایران‌زمین با اروپا و تمدن جدید به این صورت در زمان صفویان، زمانی که انگلیسی‌ها به خاور زمین و به ویژه به کشور هند رخنه کرده بودند، به طوری ناپیوسته و کمرنگ آغاز شد و به طور حاد و مستقیم در آغاز دوره قاجار و به خصوص در عهد فتحعلی شاه بازار گرمی پیدا کرد. در برابر دگرگونی‌های جدید و گسترش آن، جامعه ما واکنشی دوگانه نشان داد که هنوز نیز ادامه دارد. در این زمینه گروهی طرفدار بهره‌گیری از تمدن جدید بودند (عباس میرزا، قائم مقام فراهانی، امیرکبیر، میرزا ملکم‌خان، آخوندزاده، طالب‌زاده...) و گروهی مخالف آن. این گروه باور داشتند که می‌توان از رخنهٔ تمدن جدید: علم و صنعت که ابزارهای امروزی‌اند، جلوگیری کرد و نظام اقتصادی، تولیدی و فرهنگی موجود را نگاه داشت (بازگشت به خویشتن تعبیر جدیدی از این گرایش است) و گروه مخالف این نظریه، راهکارهایی برای اخذ تمدن جدید و کنار آمدن با آن عرضه می‌داشتند. این جدال گرچه در نظر ادامه یافت، اما در عمل نظر گروه نخست پیش می‌رفت، چراکه دگرگونی‌ها مهارنشدنی بود و زورآوری و تهاجم انگلستان، روسیهٔ تزاری و کشورهای دیگر اروپا، عباس میرزا و سپس امیرکبیر را ناچار ساخت در این باره چاره‌اندیشی کنند و در برابر رخنه‌ها و نفوذهای اروپاییان به مقاومت برخیزند و با همان سلاحی مجهز شوند که قدرت‌های نوخاسته دارا بودند. نتیجه این کشمکش‌های درونی و برونی، ورود ابزار و افکار جدید به کشور ما بود. افکار جدید و استعمار جدید به راهی رفت که هم در نهادهای ما تغییر ایجاد کرد و هم موجب مقاومت و خیزش مردم در برابر استبداد قاجاریه شد و در نهایت جنبش مشروطه پا گرفت. جنبش مشروطه‌خواهی گرچه در نیمه راه متوقف شد ولی آثار آن در همه نهادهای اجتماعی، ازجمله در زبان، رسم‌ها، شعر و ادب پدیدار شد و به تدریج راه را برای دگرگونی‌های بعدی فراهم آورد. اشعاری که در دورهٔ مشروطه و پس از آن سروده می‌شد به ویژه رو به

سید اشرف‌الدین گیلانی

سوی ناسیونالیسم و انقلاب داشت. بسیاری از شاعران حتی در غزل سخن از میهن، مهر میهن و قیام ملی به میان آوردند. کم‌کم شاعران و نویسندگان تجددخواه به تأثیر اندیشه‌های جدید، ادبیات را ابزاری دیدند برای رسیدن به اهداف اجتماعی. نزد ایشان ادبیات آیینه‌ای است که تحولات اجتماعی و انقلابی را نمایان می‌کند و باید بکند. انقلاب ادبی ثمره راستین انقلاب سیاسی است و شعر و قصه‌ای به‌قاعده و درست است که مردم را بیدار می‌کند و به کار و کوشش در آبادی و سرفرازی میهن برمی‌انگیزد. چنان‌که ملک الشعراء بهار می‌گفت:

یا مرگ یا تجددّ و اصلاح
راهی جز این دو پیش وطن نیست

اما البته دربارهٔ تجدد و اصلاح، همهٔ ادیبان یکسان نمی‌اندیشیدند. بهار و چند تنی دیگر می‌گفتند باید پایه‌ها و قالب‌های شعر کلاسیک را نگاه داشت و محتوا و درونمایه‌ها را تغییر داد. افزوده بر این، بهار و نوجویان اعتدالی در آزمون صورت ظاهری و قالب شعر از حد چهارپاره و مستزادسرایی فراتر نرفتند و به‌راستی فرم تازه‌ای که متناسب با دگرگونی‌های درونی و برونی جامعه باشد به وجود نیاوردند. در این دوره البته بهار و عارف قزوینی در تصنیف، اشعار پیشرفته‌تری به وجود آوردند (مرغ سحر اثر بهار و تصنیف‌های عارف از جمله دل هوس سبزه و صحرا ندارد...) اما چون تصنیف عملکردهای دیگری داشت و می‌بایست همراه با موسیقی اجرا شود، این رشته کار نزد نوجویان چندان جدی تلقی نمی‌شد و غالباً آن را شاخه‌ای از موسیقی می‌شمردند، چنانکه ایرج میرزا در هجو عارف قزوینی می‌گفت:

تو شاعر نیستی تصنیف‌سازی!

به این دلیل و دلایلی دیگر تقی رفعت و دیگر نوآوران، آثار بهار و دهخدا و... را نوآوری ادبی نمی‌شمردند، چراکه اینان کوشیده بودند مفهوم‌های جدید را در همان قوالب و تعابیر کهن یا با اندکی دستکاری نمایش دهند و کار تازه‌ای نکرده‌اند. به تعبیر نیما شاعران اعتدالی پی نبرده‌اند که معانی نو را نمی‌توان با الفاظ کهن بیان کرد و تازه زمانی که به فکر افتاده‌اند چنین کنند، لفظ و معنی را هر دو عوض کرده‌اند، اما به سبک خام و نادرست و احیاناً پر از غلط‌های آشکار زبانی.[۱] از جمله عناصری که به نوجویان کمک می‌کرد تا قسمی شعر جدید به وجود آورند، آشنایی با یکی از زبان‌های اروپایی بود. نیما می‌گوید: «آشنایی با زبان فرانسه راه تازه‌ای پیش پای من گشود.» البته این آشنایی، آشنایی با شعر و ادب فرانسه و پی‌بردن به شگردها و رمزهای شعر مدرن آن دوره نیز بوده است. پیش از نیما، یحیی دولت‌آبادی، عشقی، تقی رفعت، لاهوتی و جعفر خامنه‌ای... نیز با زبان‌های اروپایی آشنا بودند و استقبال از تحول جدید ادبی را لازم می‌شمردند. رفعت می‌گفت: «در نظر ما این مسأله، مسأله خالص ادبی نبوده... [بلکه] مسأله مختلط اجتماعی و ملی... و اساسی است. ادبیات یک ملت، آیینهٔ مدنیّت ملت است. ویکتور هوگو گفته است: قاطع‌ترین نتیجهٔ مستقیم انقلاب سیاسی، انقلاب ادبی است و در تحولات مادی شرکت نجویید مگر با انقلاب معنوی... شاعر یا ادیب پیرو نیست، پیشواست. شما برای فردا بنویسید... امروز می‌بینید که سعدی مانع از موجودیت شما است. تابوت سعدی، گاهوارهٔ شما را خفه می‌کند. عصر هفتم بر عصر چهاردهم مسلط است ولی همان شعر کهن به شما خواهد گفت: هر که آمد عمارتی نو ساخت...»[۲]

در این گرایش همهٔ نوجویان، محافظه‌کار و تندرو شریک بودند، نهایت اینکه هر یک راه‌های متفاوتی پیش گرفتند. در مثل یحیی دولت‌آبادی (۱۳۱۸-۱۲۴۱) در سال ۱۳۳۰ه.ق در سوئیس منظومه‌ای به نام «صبحدم» که از وزن عروضی پیروی نمی‌کند، ساخت که اینطور آغاز می‌شود:

صبحدم پیمانه شد از خفتن لبریز
جام بیداری در کف کجدار و مریز
خواب با چشمانم در جنگ و گریز
نه خواب بودم نه بیدار، نه مست بودم نه هشیار[۳]

داستان از اینجا آغاز می‌شود که ادوارد براون از لندن نامه‌ای به دولت آبادی می‌نویسد که در انجمن ادبی ایران و انگلیس بین او و دیگر اعضای انجمن اختلافی هست. مدعی تصور می‌کند اگر عروض عرب از دست ایرانی گرفته شود، دیگر از عهدهٔ [ساختن] کلام منظوم برنمی‌آید و من این دعوی را انکار کردم... به درخواست براون، دولت‌آبادی قطعهٔ «صبحدم» را می‌سازد و برای او می‌فرستد. در این «منظومه» مصراع نخست با دوازده صدا (هجا) و دو مصراع آخر با هشت صدا، تقطیع می‌شود.[۴]

دولت‌آبادی در قطعهٔ دیگر به نام «سبک تازه»، بار دیگر تصریح می‌کند که در این قسم شعرسرایی رعایت عروض منظور نبوده است. پنج مصراع هر یک با هشت صدا و مصراع‌های ششم (در هر بند) که همه با

یکدیگر هموزن و قافیه‌اند با ۱۰ صدا تقطیع می‌شوند:

من در عالم جویم آدم
عاقل دانا، کامل بینا
نیکو خصلت، نیکو طینت
صاحب همّت، صاحب عزت
شخص رنگین، مرد سنگین
از هر چه بود، این به در عالم[۵]

در این دو قطعه هم وزن هست و هم قافیه اما نه به اسلوب کهن و می‌توان گفت که شاعر در این زمینه گامی در راه ایجاد سبک تازه برداشته است[۶]. اخوان (م. امید) این چاره‌جویی شاعرانه را ناموفق می‌داند و می‌نویسد کار دولت‌آبادی و لاهوتی که با توجه به دو نژاد و نتاج شعر فرنگی (فرانسه و روسی) به تقلید (از این دو زبان) اشعار هجایی پرداخته‌اند به نتیجهٔ مطلوب نرسید[۷]... (ما با این داوری موافق نیستیم و پس از این نشان خواهیم داد، کوشش‌های این سه شاعر، شمس کسمایی عشقی، تندرکیا... در ایجاد فرم تازه در شعر فارسی موفق بوده است.)

میرزادهٔ عشقی نیز در «نوروزی‌نامه» خود بر لزوم دگر ساختن اسلوب شعر کهن، وزن و قافیه و تعابیر زبانی، تأکید دارد و خود او در کار تجدّد شعر فارسی سهم بسیار داشته است. او از سال ۱۲۹۵ هـ . ش. به بعد در نمایشنامهٔ منظومی به نام «رستاخیز شهریاران ایران»، دستگاه‌های متفاوت موسیقی ایرانی را با انواع شعر از قبیل مثنوی، غزل و تصنیف درهم آمیخت و در نمایشنامه منظوم دیگری به نام «کفن سیاه» و «نوروزی‌نامه» مضامین متفاوت اجتماعی را در اشعاری به سبک تازه که از تصرّف در شکل مسمط و ترکیب‌بند پدید آورده بود، بیان کرد.[۸]

نوجویان دیگر مانند دهخدا، سید اشرف‌الدین گیلانی، عارف قزوینی، لاهوتی و بعد فرخی‌یزدی، رشید یاسمی و ملک‌الشعراء بهار نیز در همین سمت و سو راه می‌پیمودند و می‌کوشیدند با نگهداری قالب‌ها و اوزان کهن، شعر تازه بسازند. از این قسم است مسمط دهخدا در مرثیهٔ شهادت جهانگیرخان صوراسرافیل:

ای مرغ سحر چو این شب تار
بگذاشت ز سر سیاهکاری[۹]

و چهارپارهٔ بهار، «کبوتران من»:

بیایید ای کبوترهای دلخواه
بدن کافورگون پاها چو شنگرف
بپرّید از فراز بام و ناگاه
به گردِ من فرود آیید چون برف[۱۰]

و «زهره و منوچهر» ایرج میرزا:

صبح نتابیده هنوز آفتاب
وا نشده دیدهٔ نرگس ز خواب
تازه گل آتشی مشکبوی
شسته ز شبنم به چمن دست و روی
منتظر حولهٔ باد سحر
تا که کند خشک بدان روی تر[۱۱]

و قطعهٔ «سرود آهنگران» ابوالقاسم لاهوتی و دیگر اشعار هجایی او:

در همه کاری، در همه کشور
از همه دستی هست بالاتر
دست آهنگر، دست آهنگر
تیغ برنده، خود و خفتان را
تاج رخشنده، داس دهقان را
کی به صد زحمت می‌کند ایجاد
دست آهنگر، دست آهنگر[۱۲]

و قطعهٔ «توأمان» رشید یاسمی:

صبح چو مرغان باغ نغمه‌سرایی کنند
ز خواب خوش کودکان دیده‌گشایی کنند[۱۳]

و قطعهٔ «ای گربه» پروین اعتصامی:

ای گربه تو را چه شد که ناگاه
رفتی و نیامدی دگر بار[۱۴]

و «ای شب» نیما:

هان ای شب شوم وحشت انگیز
تا چند زنی به جانم آتش![۱۵]

و دیگر قطعه‌های قافیه‌دار و با وزن عروضی او... نشانهٔ همگامی شاعران ماست با تحولی که پیش و بعد از جنبش مشروطه‌خواهی، سیمای فرهنگی جامعهٔ ما را دگرگون می‌ساخت اما این قسم نوآوری، تندروان ادبی را خشنود نمی‌کرد و نیما نیز خود پس از چندی به تغییر دادن بنیادی تعابیر کلام و نظام بدیعی شعر پارسی روی آورد که نمونهٔ کمال‌یافته آن را در قطعهٔ «ققنوس» (۱۳۱۶ خورشیدی) می‌بینیم. البته پیش از او تقی رفعت، شمس کسمایی و جعفر خامنه‌ای در فاصلهٔ ۱۲۹۷ تا ۱۳۰۰ خورشیدی در روزنامه‌های «تجدّد» و «آزادیستان» تبریز اشعار و مقاله‌هایی انتشار دادند. در این اشعار برخی واژه‌ها و ترکیب‌های ناساز با قواعد و اصول دستور زبان فارسی و تعابیر آمده از ترکی عثمانی، روسی و فرانسه... دیده می‌شود. شمس کسمایی پیش از سال ۱۳۰۰ برای ایجاد فرم جدید شعر به پیش و پس کردن قافیه‌ها و کوتاه و بلند کردن مصراع‌ها پرداخت و در این آزمایش پیشرو کار نیما بود. او در قطعهٔ «پرورش طبیعت» (مجلهٔ آزادیستان، ۲۱ شهریور ۱۲۹۹) تساوی طولی مصاریع را کنار گذاشت.

ز بسیاری آتش مهر و ناز و نوازش
از این شدّت گرمی و روشنایی و تابش
گلستان فکرم خراب و پریشان شد افسوس
چو گل‌های افسرده افکار بکْرم
صفا و طراوت ز کف داده گشتند مأیوس[۱۶]

و نیز قطعه‌شعرهای دیگر در فاصله سال‌های ۱۲۹۵ تا ۱۳۰۰ هجری خورشیدی مانند منظومه‌های «رستاخیز شهریاران ایرانی» عشقی، «عوام و خواص» بهار، «یادگار و پروانه و گل» رشید یاسمی و قطعهٔ ذو قافیتین «زمستان» جعفر خامنه‌ای... حدّ میانه‌ای به شمار می‌آیند بین مضامین و قالب‌های اشعار کهن و اشعاری که نیما در سال ۱۳۱۶ تا ۱۳۲۰ خورشیدی سروده است.

پژوهشگران ادبی به این قسم آزمایش‌ها که سرمشق کار نیما نیز بوده کم بها داده‌اند و ارزش صورت و معنای آنها را زیاد جدّی نگرفته‌اند ولی این قسم داوری بیانی عاطفی است، نه تحقیقی. در این زمینه می‌توان گفت که در دوره مشروطه، دوره بیداری، کوشش شاعران بیشتر صرف ایجاد فرم و زمینه‌ای برای پدید آمدن شعر جدید می‌شود و از دل این آزمایش‌ها و گفتمان‌ها (در مثل جدال رفعت و بهار) نوجویی و نوآوری سر برمی‌کشد و روی دو خط موازی با دگرگونی‌های اجتماعی کشور ما سر و صورت می‌گیرد و ادامه می‌یابد. به راستی می‌توان اشعار بهار، رشید یاسمی، دهخدا و ایرج میرزا را کلاسیک جدید، کارهای جعفر خامنه‌ای، شمس کسمایی و لاهوتی را شعر جدید (یا معاصر) و کارهای جدید نیما و دکتر مقدم و تندرکیا را «مدرن» نامید.

البته در آغاز دورهٔ تجدد اشعاری مانند «قیصر نامه» ادیب پیشاوری (دربارهٔ پیروزی‌های آلمان در جنگ جهانی نخست، موضوعی «جدید» اما همراه با حفظ همان اندیشه‌ها، تعابیر و باورهای کهن) نیز سروده شده یا ایرج میرزا با همان کلام شوخ و شنگش دربارهٔ آزادی، پرورش جدید و پاس داشتن حقوق زن... مطالبی به نظم بیان کرده است که هنوز خواندنی است؛ اما اینها را نمی‌توان تجدد شعری دانست گرچه همین آزمایش‌ها در رخنه انداختن در تعابیر و قالب‌های راکد و منجمد شدهٔ کلاسیک تأثیر داشته است.

شعر فارسی از جامی به بعد رکود عجیبی پیدا می‌کند، شعر جای خود را به نظم می‌دهد و دیگر ثمرهٔ هیجان‌های روانی نیست بلکه محصول تمرین «شعر»سازی و قافیه‌بافی است. سبک هندی می‌توانست شعر فارسی را به راه جدیدی بیندازد اما صائب، بیدل و عرفی‌ها نیز نتوانستند فرم جدیدی به وجود بیاورند و سرانجام با باریک شدن در معانی و استعاره‌ها شعر را به معما و چیستان تبدیل کردند. در دورهٔ بیداری باز فرم تازه‌ای پیدا نشد. در کار ساختن شعر حماسی، شاعرانی مانند بهار به تغییر دادن مضامین پرداختند؛ در مثل به جای عشق به زیبایان، عشق به میهن را قرار دادند و به جای لغز «قلم»، لغز و چیستان «هواپیما» (چیست این مرکب پَرگشا؟) را به میان آوردند و این البته تجدد ادبی نیست. کسی که امروز با راه‌آهن یا با هواپیما سفر می‌کند، مناظر را آنطور نمی‌بیند که شاعر شترسوار قدیم می‌دید. شاعر امروز باید دنیا را از دریچه ترن و هواپیما تماشا کند نه آن که خود هواپیما و ترن را از گوشهٔ چشم شترسواران ببیند و با استعاره‌ها و تشبیه‌های قدیم که شاعران شترسوار به کار برده بودند، وصف کند.[۱۷]

البته نوآوران هم کاملاً از دایرهٔ مفهوم‌های بدیعی کلاسیک بیرون نیامدند. بعضی از آنها متفنن بودند (دولت آبادی، رشید یاسمی)، بعضی‌ها وارد سیاست روز شدند و جان باختند (عشقی، رفعت) یا به تبعید رفتند (لاهوتی)، اشعار ایشان هم یکدست نبود؛ در مثل به گفتهٔ اخوان، قطعهٔ «ز بسیاری آتش مهر و ناز...» کسمایی قالبی ناقص دارد، معنی آن از صورتش بهتر است و خود شعر فرق بسیار دارد با نوع و قسم کمال‌یافته و باانسجامی که نیما ابتکار کرده است.[۱۸]

نیما بیشتر از دیگران به معنای شعر مدرن پی برد. او اشیاء و اشخاصی را که در شعر کهن و شعر مشروطه حضور نمی‌یافتند به صحنهٔ شعر آورد. صحنهٔ شعر نیما اشرافی نیست بلکه مکان حضور یافتن رنجبران و مردمان ستمدیده است، از این رو خاورشناسان روسی او را «نکراسف ایران» نامیدند. روژه لسکو درباره نیما می‌گوید: «این شاعر با طرد تصویرسازی کهن و قراردادهای احساساتی و عرفانی قدیم، شعری هزار ساله را همراه با زبانی که وسیله بیان آن بود، کنار گذاشت و بر آن شد تا اضطراب‌های قلبی و انسانی خود را در برابر زندگانی، عشق و طبیعت و نیز رنج درماندگان و گذشت زمان، بازتابی تازه و گاه منحرف‌کننده اما سرشار از هیجان... بیان کند.»[۱۹]

اشعار آغازین او بیشتر جنبهٔ مضمونی و رمانتیک دارد (ای شب، چشمهٔ کوچک، خروس و روباه، قصهٔ رنگ پریده، محبس، افسانه) اما در همین قطعه نیز آثار ابداع سراینده آشکار است. او گاه قصه یا روایتی قدیمی یا متلی عامیانه را می‌گیرد و به نظم می‌کشد، مانند «میرداماد» یا «زن انگاسی». در اینجا زنی اهل روستای انگاس نوشهر مازندران به شهر می‌آید و در راه آیینه‌ای که به زمین افتاده برمی‌دارد و خود را در آن می‌بیند و گمان می‌کند زن دیگری است و پوزش می‌خواهد:

که ببخشید خواهرم به خدا
من ندانستم این گهر ز شماست!
البته این شعر نیست، تفنن است!

اشعار مدرن نیما از این سرچشمه‌ها سیراب شده است: آزمایش‌های اشعار مشروطه، عروض شعر کلاسیک، موسیقی و موسیقی شعر اروپایی،

ابداع شخصی، افزوده بر این نیما نه فقط شعر مدرن ساخت، بلکه فن شعر (پوئتیک) آن را نیز نوشت (تعریف و تبصره، ارزش احساسات...) او در فن قصه‌نویسی نیز وارد شد و قصه‌های کوتاه طرفه‌ای به نگارش درآورد.

در قصهٔ رنگ‌پریده (۱۳۰۰)، افسانه (۱۳۰۱)، ای شب... حالت رمانتیک و شور جوانی شاعر هویداست. در افسانه، هم پرده‌های زیبایی از طبیعت می‌بینیم هم بیان ملال‌ها و ناکامی‌ها و هم اندیشه‌هایی دربارهٔ وضع کارها و حتی چالش یا ایستار شاعران کهن دربارهٔ عشق، در این زمینه حافظ را مخاطب قرار می‌دهد و به او می‌گوید:

حافظا این چه کید و دروغی است
کز زبان می و جام و ساقی است؟
نالی ار تا ابد باورم نیست
که بر آن عشقبازی که باقی است
من بر آن عاشقم که رونده است[۲۰]

برخی از تصویرهای «افسانه»، با تصاویر اشعار تغزلی کهن و حتی اشعار رمانتیک معاصران (رشید یاسمی، عشقی، شهریار، دکتر هشترودی) تفاوت دارد، وصف حالات شاعر در زمینهٔ زندگانی محلی، یوش مازندران و دورنماهای سرسبز شمال به دست داده می‌شود. تأثیر شدید شعر رمانتیک و پارناسی: آلفره دودین‌یی و... [و آلفرد دوموسه] در بنیاد شعر «افسانه» وجود دارد. این ویژگی در فضای اثر و خصلت تصاویر جلوه‌گر است. در مثل «افسانه»ای که شاعر او را نمونهٔ مجسم ملال نشان می‌دهد که بر گوری نشسته و اشک‌های خونین می‌ریزد و در دستی چنگ و در دست دیگر جام باده دارد، بی‌شک یادآوری دوباره‌ای است از قطعهٔ «الوآ» (Eloa) منظومه آلفره دودین‌یی.[۲۱]

در افسانه و قطعه‌های دیگر آغازین او، رگه‌های رئالیسم نیز هست که در خانوادهٔ سرباز (۱۳۰۴) و محبس بسط می‌یابد. درونمایه این قطعه‌ها ترسیم رنج و محرومیت تیره‌بختان و رنجبران زادبوم اوست که در همین درونمایه‌ها و در «کار شب پا» (۱۳۲۲) و «مادری و پسری» (۱۳۲۴) وزن چینی به اوج می‌رسد.

چیزی که نیما را از بهار و رشید یاسمی و حیدرعلی کمالی و دیگر معاصرانش جدا می‌کند، منحصراً در توجه او به دگر ساختن شکل و ساختمان و وزن شعر نیست که کسمایی، جعفر خامنه‌ای و لاهوتی نیز در همین سو می‌پوییدند. مهم‌تر از همهٔ اینها ایستار اوست درباره تحولات اجتماعی و تاریخی و در ایستار دهخدا (البته در مقالات اجتماعی خود) و لاهوتی شریکند. اینان فلسفه اجتماعی پیشتار را پذیرفته‌اند و می‌خواهند در بنیادهای اجتماعی دگرگونی ریشه‌ای پدید آورند. نیما هم از راه آشنایی با زبان فرانسه و خواندن آثار متفکران اجتماعی اروپا و هم به وسیله لادبن برادر بزرگترش ـ که مبارز و متفکر اجتماعی بوده است ـ بنیادهای فلسفهٔ اجتماعی را عمیقاً ادراک کرد، اما برای دگر ساختن وضع موجود، به راه لادبن و لاهوتی که وارد عرصهٔ مبارزه سیاسی حاد شدند، نرفت. لاهوتی در اشعار اجتماعی خود به طور مستقیم مسائل را بیان می‌کند و گاه به سیمای آژیتاتور (مبلّغ) در می‌آید:

برخیز، ای داغ لعنت خورده
دنیای فقر و بندگی
جوشیده خاطر ما را سپرده
به جنگ مرگ و زندگی
باید از ریشه براندازیم
کهنه جهان جور و بند
آنگه نوین جهانی سازیم
هیچ بودگان هر چیز گردند[۲۲]

نیما از این ژرف‌تر می‌اندیشد. او بیش از انقلابی اجتماعی به انقلابی فرهنگی می‌اندیشد. نزد او کافی نیست رنجبران را به هیجان آوریم تا کهنه جهان جور و بند را از ریشه براندازند. نخست باید ادراک آنها را بالا برد تا موقعیت خود را تشخیص دهند. در ۱۳۱۰ هم به متفکر اجتماعی ایران می‌نویسد «این کاغذ معرّف من است، منتقل می‌شوید که این صدا، صدای آشناست. همان‌طور که تألیفات شما صدای آشنا به گوش من می‌رساند... شرایط روانی را البته باید در شکل مناسبات اجتماعی... و در جریان اقتصادی اجتماعی پیدا کرد.» با این همه حتی در این نامه، نیما «جبر اجتماعی» ما را انکار می‌کند و عامل انسانی را شرط تحولات اجتماعی می‌داند: «شعر امروزی در حقیقت یک سؤال اقتصادی است، برای تأمین اقتصادی شخصی. ولی ما باید به اندازهٔ خود کار کنیم. من نیز در خصوص تجدید بنای پوسیدهٔ شعر و ادبیات فارسی زحمت کشیده و می‌کشم. اگر اسم مرا زیاد نشنیده باشید... این گمنامی هم صفت ممتازه و عمومی حیات مردمان زحمتکش در ایران است.»[۲۳]

در قطعهٔ «محبس» نیما انتقاد شدیدی از وضع اجتماعی ایران می‌بینیم. مردی بیکار را می‌بینیم که به اتهام فعالیت‌های انقلابی زندانی و به ناروا محکوم شده است. در قطعهٔ «خارکن» شاعر، پیرمردی را نشان می‌دهد که با رنجی بسیار هیزم گرد می‌آورد. کارش این است که تنهٔ درختان را با یک تبر از صبح تا شب از ریشه می‌کند.[۲۴]

دربارهٔ ابداع نیما در زمینه وزن، «م.امید» همه جوانب کار را نشان داده است. «هنرمندی» نیز در کتاب «بنیاد شعر نو در فرانسه» شباهتی دیده است بین «شعر آزاد» فرانسه و شعر نیما: «موسیقی شعر آزاد، پیش از هر چیز آهنگ است نه بازی با اصوات موسیقی، در زبان فرانسه روی جمله می‌توان تکیه کرد و تشدید داد، نه روی کلمه و لحن هیجان‌انگیز به وسیله هیجانی که در جمله پنهان است به جمله داده می‌شود و همین

میرزاده عشقی

لحن و حدّت شعر آزاد و حدّت بند یا سراسر شعر را می‌سازد. پس بنیاد وزن، بیان طبیعی است نه قالب ساختگی عروض باستانی. قافیه به قافیهٔ ناقص کاهش می‌یابد: «ما از ضربهٔ دهل در آخر هر مصراع پرهیز داریم. مطابق اصول شعر آزاد، در مصراعی که وحدت آن ناشی از وزن مجموع اجزای مصراع است، دیگر مشخص ساختن آخرین کلمه یا هجا، چه حاصلی می‌توانست داشته باشد؟»

هنرمندی سپس می‌افزاید: «نیما توانست نظریه‌های متضاد پیشروان شعر فرانسه، نظریهٔ مالارمه پاسدار عروض و قافیه را در کنار نظر انقلابی رمبو که خواستار آزادی کامل بود، یکجا در خود جمع سازد». [۲۵]

شعر نیما پس از کودتای ۱۲۹۹ و استقرار حکومت خودکامهٔ بیست‌ساله، به ویژه پس از سال ۱۳۰۵ مانند دیگر آثار ادبی این دوره سخت درونی می‌شود، اما همراه با این درون‌گرایی، او به تدریج به سوی سمبولیسم (اجتماعی) می‌گراید. در قطعه قو (۱۳۰۵) (دو بیتی‌های پیوسته) وصفی زیبا از طبیعت می‌بینیم و در این متن طبیعی، قویی زیبا در جزیره در برابر نجوای آب‌ها نشسته است و به پرواز فکر می‌کند:

بپرد تا بدان سوی دریا
در نشیب فضای مثل سحر
برود از جهان خیرهٔ ما
بزند در میان ظلمت پر [۲۶]

در «جوارِ سخت سر» (۱۳۰۹) یاد یار شاعر را آشفته می‌کند. امواج دریای خزر مانند هیون در کار هجوم به سوی او هستند. «سخت سر» [رامسر بعدی]، نزد او غربتکده است، هر دم این اندیشه در او زنده می‌شود که «ای کاش بودم در وطن». در «ققنوس» (۱۳۱۶) ما دیگر با شاعری رویارویی که شیوه ویژه خود را یافته است. مصاریع برحسب حالات درونی او کوتاه و بلند شده‌اند. قافیه ـ نه پی‌درپی ـ بلکه به ضرورت معنا و آهنگ در شعر می‌آید. درونمایه شعر در نظر نخست همان افسانه مشهور «ققنوس» است (بعدها منوچهر آتشی نیز از این موضوع، قطعهٔ «مرغ آتش» را می‌سازد) که با احساس پایان‌یافتن زندگانی‌اش، آتشی می‌افروزد، خود را در آن می‌سوزد و ققنوس‌های جوان از خاکستر تن او پدید می‌آیند. اما شاعر، بُعدی اجتماعی به این افسانه می‌دهد:

حس می‌کند که زندگی او چنان
مرغان دیگر ار به سر آید
در خواب و خورد
رنجی بود کز آن نتوان نام برد [۲۷]

ققنوس در اینجا می‌تواند شاعر پیشگام یا مبارز پیشتاز باشد، در هر صورت نماد انسانی است که در ویرانی، آبادی و در نابود شدن، زندگانی دوباره می‌بیند و همین‌گونه است «خانه‌ام ابری» است که شاعر در آن، تیرگی‌های زادبوم خود را مجسم می‌کند. «ماخاسکی» باور دارد که «نیما در طول سال‌ها بیش از پیش به شعر تعقلی روی می‌آورد و نمادهایی کمتر مفهوم را در شیوه‌ای پیچیده و گنگ به کار می‌گیرد: مرغ غم، شب قوروق... شعر بیست و نه بیتی «شیر» نیز ویژگی تمثیلی دارد. شیر، مظهر خشم شاعر است در برابر دشمنانش و سرانجام نیز آنها را به حال خود رها می‌کند.» [۲۸]

البته نیما در اشعار پس از ۱۳۲۰ خود، شیوه سمبولیسم و تمثیل‌سازی را ادامه داده است ولی بسیاری از قطعه‌های او در این دوره، اشعار اجتماعی است (کار شب‌پا و...) و سمبولیسم او نیز سمبولیسم اجتماعی است و بغرنج و گنگ هم نیست و صراحت بسیار دارد. غرابت برخی از این اشعار بیشتر به واسطه کاربرد واژه‌های مهجور و برخی مسامحه‌های نحوی زبان است، نه به عناصر رمزی‌کردن و درون‌گرایانهٔ سمبولیسم شاعرانی مانند بودلر، ریلکه و رمبو... . به گفته محمدضیاء هشترودی، نیما در شیوه چکامه‌سرایی استاد است، اما او طرز جدید ویژه‌ای پیش گرفته. دو شاهکار او: «افسانه» و «برای دل‌های خونین» ترجمان مسلک بدبینانهٔ وی هستند. او در سخن‌سرایی مبدع و مبتکر است به ویژه در افسانه‌سازی و طرز بدیع تسمیط یکتا است. تأثیر ادبیات اروپایی در آثار این شاعر مشاهده می‌شود ولی این تأثیر را در سایهٔ قوت قریحه و در زیر پردهٔ تسلط و اقتدار خود مستور می‌دارد. [۲۹]

امروز به تقریب همهٔ پژوهشگران «نیما» را مبدع و پیشوای شعر نو می‌دانند و کمتر از عشقی، لاهوتی، دولت‌آبادی و تندرکیا و... می‌نویسند. البته درست است که «نیما» استعداد بیشتری داشت و کار نوآوری را جدی‌تر پی‌گرفت، اما باید دانست که این شاعران و همچنین دکتر محمد مقدم (زبان‌شناس و پژوهشگر) در کار ایجاد فرم تازه در شعر نو پیشگام بودند و تلاش آنها در کار «نیما» نیز تأثیر داشت.

بعضی‌ها دربارهٔ فرم شعر یا رمان داوری درستی نداشته‌اند و گمان برده‌اند که فرم همان صورت ظاهری شعر یا رمان است و نیز می‌توان گفت برای شاعر رمان‌نویس، نقاش یا سینماگر... کافی نیست که به نفی و نقد برخی عناصر و تعابیر پیشادهش (سنتی) هنر برخیزد یا از هنجارهای رایج دور شود. حتی ملک‌الشعراء بهار که بر ادب کلاسیک تسلط داشت و از چند و چون تحولات سیاسی، هنری و اجتماعی جدید نیز بی‌خبر نبود، همین اشتباه را در زمینهٔ نوآوری داشته است و گمان کرده است که می‌تواند به مدد قدرت سخنوری نوآوری کند. او پس از آنکه از نو شدن اندیشه‌ها پس از جنبش مشروطه و پدید آمدن سبک‌های تازه و ابداع و بدعت‌ها سخن می‌گوید، دربارهٔ معاصران نوجوی خود به داوری می‌نشیند. از نظر او تصنیف‌های عارف نیک است و سبک عشقی هم به عارف نزدیک، شعر ایرج میرزا «شیک» است و پیرو قائم مقام، شیوهٔ سید اشرف گیلانی با اینکه خوب و مطلوب به نظر می‌آید و تازه و بی‌بدل است، اما «منتحل» است و از «هوپ‌هوپ‌نامه» اقتباس شده. او پس از نام بردن از روحانی، پژمان، شهریار، افسر و صادق سرمد به سبک شعر خود گریز می‌زند:

لیک در هر سبک دارم من سخن
پیرو موضوع باشد سبک من
سبک نو، سبک کهن
نوترین سبکی که در دست شماست
بار اول از خیال بنده خاست
دفتر و دیوان گواست[۳۰]

در دیوان بهار، جز تصنیف «مرغ سحر» و قطعهٔ «کبوتران» (که ترتیب مصاریع و قافیه‌ها و زبان ساده و ترصیع نشده و بیان حسی و عاطفی آن تأثیرپذیری از شعر اروپایی را نشان می‌دهد) بقیهٔ اشعار در مایهٔ ادب کلاسیک است. «دماوند» و «جغد جنگ» به شیوهٔ قصاید خراسانی سروده شده و به گفتهٔ شاملو امثال اینگونه اشعار می‌توانست در زمان منوچهری دامغانی و سعدی نیز سروده شده باشد. بهار و عارف و دیگران هرگاه می‌خواهند غزل امروزینه بسازند واژه‌های تغزلی جانان، سر زلف، مژگان، دل، دلبر و... را برمی‌دارند و با واژه‌های روسیه، هیئت، مجلس شورا و مستبد، ترکیب می‌کنند و به اعتباری مفهوم‌های سیاسی روز را با مفهوم‌های عاشقانهٔ چند قرن پیش می‌آمیزند، ناچار حاصل کار چیزی است از این قبیل:

دلفریبان که به روسیهٔ جان جا دارند
مستبدانه چرا قصد دل ما دارند؟
در پناه سر زلف تو بهارستانی است
که در او هیئت دل مجلس شورا دارند[۳۱]

در این زمینه‌ها حق با «ایرج میرزا» است که به هجو و طنز می‌گوید:

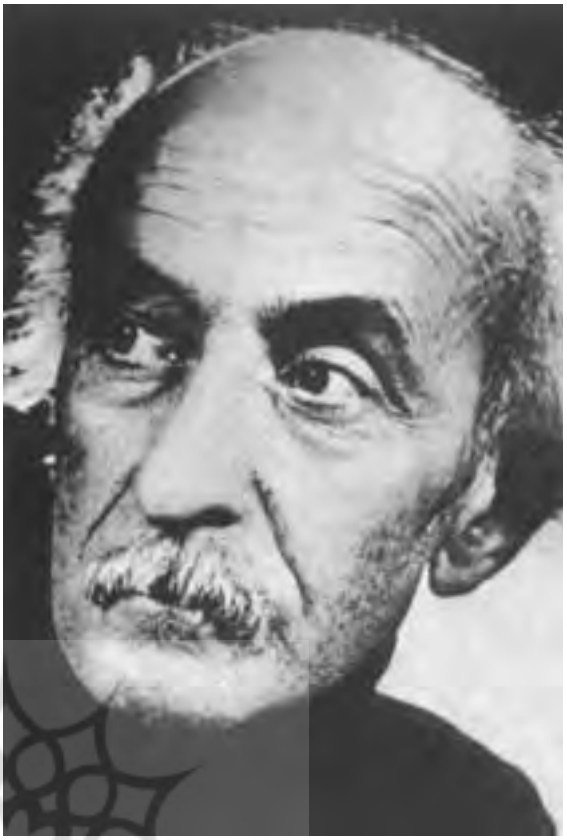
در تجدید و تجدد وا شد
ادبیات شلم شوربا شد
می‌کنم قافیه‌ها را پس و پیش
تا شوم نابغهٔ دورهٔ خویش[۳۲]

گمان می‌رود که ناتوانی بهار، عارف و ادیب الممالک فراهانی و حتی یحیی دولت‌آبادی در آوردن شعر نو، در این بوده است که این شاعران به‌رغم گرایش به تجدد سیاسی، همچون شاعران کهن جهان اشیا و رویدادها را می‌نگرند. تفکر شعری آنها تفکر سنتی است و نمی‌تواند از خط ممنوع قواعد ادبی کلاسیک بیرون بیاید. در مثل همان شعر «من در عالم جویم آدم» دولت‌آبادی را در نظر آورید. محتوای شعر می‌گوید شاعر در جستجوی «آدم آرمانی» (انسان کامل) است، همان چیزی که مولوی می‌جست و طبیعی بود که نیابد «آدمی دانا، بینا، نیکو خصلت، نیکو طینت...». در این زمینه‌ها اوهام فرمانده بر دوران و تفکر القایی حاکم، آنچنان بر روان افراد نفوذ می‌کند که حتی سعدی مردم‌دوست را ـ به‌رغم اینکه جایی می‌گوید به چشم عقل من این خلق پادشاهانند ـ وامی‌دارد شاه را چوپان (راعی) و مردم را گوسفند بشمارد و حافظ را ناچار می‌سازد در غزل، محبوب را شاه و خود را گدا بنامد: شاه خوبانی و منظور گدایان شده‌ای! در حالی‌که شاعری انقلابی مانند لاهوتی که با فلسفهٔ جدید سیاسی آشنایی دارد، در شعر خود کارگری زندانی را نشان می‌دهد که ژنده‌ای به تن دارد و کهنه‌ای به پا پیچیده و پتویی به دوش انداخته و به‌رغم ضعف تن و رخسارهٔ زرد خود، با قراول خود عتاب و خطاب می‌کند و می‌خواهد به او آگاهی بدهد که وی کسی نیست جز مزدور طبقهٔ ستمگر حاکم. کارگر زندانی کاملاً به حق خود و رابطه بی‌دادگرانهٔ پایگان اجتماعی روز آگاهی دارد:

حرف من اینکه چرا کوشش و زحمت از ماست
حاصلش با دگران[۳۳]

شکل شعر از نظر نوعی مستزاد است اما لاهوتی در طرز نوشتن شعر دخالت می‌کند و بخش دوم بیت نخست را برخلاف کتابت قدیم نه روبه‌روی بخش نخست (مصراع اول) مستزاد بلکه در زیر آن می‌نویسد. او در شعر «بیرق» در وزن هجایی و با تغییر دادن وزن در کل قطعه، شعری پیشرفته‌تر ساخته است:

لشکر زمستان رفت
دولت بهار آمد
دسته‌دسته کلخوزچی
سوی کشت و کار آمد



در کلخوز تاجیکستان
از غیرت کلخوزچیان
پُر شد پلان، پر شد پلان
ما فاتحیم، ما فاتحیم[۳۴]

درست است که در این قطعه باز تعابیر قدیمی «لشکر زمستان» و «دولت بهار» رخنه کرده است اما به یقین می‌توان گفت این قطعه را نه سعدی و حافظ می‌توانستند بنویسند نه حتی بهار و عارف، چراکه لاهوتی در این قسم اشعار از پایگاه تفکر فلسفه انقلابی جدید حرکت می‌کند، تفکر طبقه‌ای که از بطن بورژوازی پدید می‌آید و کم‌کم می‌بالد و برحسب ضرورت خود را انقلابی و متحول می‌سازد و خود و مواد کارش را به قسمی سر و سامان می‌دهد که تاکنون همانندی نداشته است. این طبقه اگر حتی از گذشته مدد گیرد، روح آن را برای خدمت به خود فرا می‌خواند و از آن نام‌ها، فریادها و رسم‌هایش را به وام می‌گیرد تا صحنهٔ تازهٔ تاریخ جهان را به نمایش بگذارد، چنانکه لوتر در قیام خود چهرک سن پل را به صورت زد و انقلاب ۱۸۱۴–۱۷۸۹، خود را به نوبت در مقام جمهوری روم و امپراتوری ارائه کرد. به همین شیوه فردی که زبانی جدید می‌آموزد، در آغاز کار همیشه کلمه‌های آن را به زبان مادری خود ترجمه می‌کند، اما آن کسی که روح زبان جدید را می‌مکد و می‌تواند اندیشه و احساس خود را در این زبان بیان کند، راه خود را در تسلط بر زبان جدید آموخته است و دیگر نیازی ندارد کلمه‌های قدیمی را به یاد بیاورد و زمانی که به این زبان سخن می‌گوید کلمه‌های زبان مادری را کنار می‌گذارد. در ادب جدید نیز اسطوره‌ها و قصه‌های ایزدان و پهلوانان باستان بازسازی می‌شوند و به عصر جدید می‌آیند؛ چنانکه در انقلاب فرانسه به رویدادها و پهلوانان روم ارجاع داده می‌شد و قهرمانان انقلاب کامیل دمولن، سن ژولت، روبسپیر، دانتون و ناپلئون خود را در جامه رومی می‌پوشاندند و تعابیر لاتین به کار می‌بردند و در انگلستان، در مرحلهٔ تحولی دیگر، قرنی پیش از انقلاب فرانسه که اصول و مردم انگلستان برای تزئین انقلاب بورژوازی خود گفتار، شور و شوق‌ها و اوهام خود را با زبان و عبارت‌های «عهد عتیق» بیان می‌کردند تا اینکه وضعیت دگرگون شد و جان لاک فیلسوف به میدان آمد و واژگان سیاسی جدیدی را سکه زد. بنابراین زنده‌کردن مردگان در انقلاب‌های یاد شده نه تقلید صرف از زبان و آیین‌های باستانی بلکه شکوه‌بخشیدن و رونق‌دادن «نیروهای جنگندهٔ جدید» است، درشت‌نمایی وظیفه رزم‌آزمایان در نیروی خیال است، نه گریز از حل و کنار گذاردن این وظیفه. در واقعیت، یافتن دوبارهٔ روح انقلاب است نه رژه‌دادن دوبارهٔ شبح آن... هگل در جایی می‌نویسد که همه واقعیت‌ها و شخصیت‌های مشهور تاریخ جهان گویی دوبار به صحنه تاریخ گام می‌گذارند. اما او فراموش می‌کند که بر این گفته بیفزاید به صحنهٔ تاریخ می‌آیند، اما در مرتبه نخست به صورت تراژدی و در مرتبه دوم به صورت مضحکه و نمایش کمیک![۳۵]

در نظر نگرفتن همین واقعیت‌ها است که شعر «جهان پهلوان تختی» سیاوش کسرایی را امروز به صورت قهرمان‌سازی بدلی و نچسب جلوه می‌دهد اما شعر «قصه شهزادهٔ شهر سنگستان» را که سرایندهٔ آن واقعیت‌های تلخ را می‌بیند و به «بزک نمیر بهار میاد» تبلیغاتی حزبی دل خوش نمی‌کند، به ایجاد شعری تراژیک، نو و کهنه‌نشدنی می‌کشاند.

فرم درونی و بیرونی شعر محصول تجربهٔ زیسته است. ایده و پیام و صورت شعر در لحظه‌ای خودجوش و توفانی ساخته می‌شود؛ سفارش دادنی نیست. آنچنان که «نیما» می‌نویسد: «جوهر شعر واقعی و والاترین اشعار مربوط به جهان خود شاعر است. در آغاز هر جنبش فکری و ذوقی، هنرمندان بیشتر به موضوع توجه می‌کنند و آثار هنری را از لحاظ موضوع تغییر می‌دهند، اما تغییردادن فرم و طرز کار، نتیجه فهم و تمیز والا در دقایق باریک هنر است»[۳۶] انقلاب ادبی آوردن فقط با ارائهٔ پیام نو ساخته نمی‌شود. در این عرصه نگاه هنرمند به مردم، زندگانی و تحولات زندگانی باید عوض شود، وقتی چنین شد زبان نیز دگر می‌شود، فرم تازه نیز به پیش نما می‌آید. شاعری که غرق در واژگان و تعابیر کلاسیک است، زمانی‌که می‌خواهد از ابزار جدید سخن گوید، در اشاره به «هواپیما» می‌نویسد:

ویحک ای مرغ آسمان‌پیمای
از بر بام آسمانت جای[۳۷]

و نیز دربارهٔ تلگراف در عهد ناصری:

تلگراف اندر زمان ناصرالدین شد درست

پس مظفرشاه گمرک را نمود اصلاح و پست[۳۸]

این نمونه‌ها گویا ثمره تلاش آغازین نوآوری در بستر پیشا ـ دهش‌ها و ادب کهن است و حکایت دارد از اینکه سراینده به تقدّم معنا بر صورت و پیام بر فرم باور دارد و معنا را مظروف و لفظ را ظرف گرفته است. اما با توجه بیشتر به واقعیت‌ها، درمی‌یابیم که ریشه این تشبه به نوآوری در جای دیگری است و نه فقط در دانستگی و نگاه سراینده. فرم هم البته در هنر اهمیت فوق‌العاده دارد و پیوند آن با پیام و معنا زنده و ارگانیک است. این دو حالت ظرف و مظروف ندارند و فقط در نقد و تحلیل و کالبدشکافی آنها می‌توان تا حدودی گاهی به این و گاهی به آن توجه کرد و آنها را به محک نقد زد. با این همه فرم در بستر واقعیت‌های مادی و ملموسی می‌بالد که ساخته اندیشه و خیال هنرمند نیست. سعدی با همه تجربه ژرف و انسان‌دوستی‌اش نمی‌توانست دموکراسی جدید را پیش‌بینی کند و نیز نمی‌توانست در غزل به شیوهٔ الوار یا آراگون حرف بزند. او و حافظ به سبب زیستن در جامعه فئودال و خودکامه حتی زمانی که به ترسیم خلق و خو و سیما و مقام معشوق می‌پرداختند، شمشیری نیز به کف او می‌نهادند تا اگر می‌خواهد گردن عشاق را بزند و به فتراک اسب خود بیاویزد. انسان‌ها تاریخ خود را می‌سازند، اما نه آنطور که خود می‌خواهند، آنها چنین می‌کنند اما نه در شرایطی که خود گزیده‌اند بلکه در شرایطی که به طور مستقیم با آن رویاروی می‌شوند، شرایطی که از گذشته داده شده و به آنها رسیده است. نوآوری در فضای خالی به وجود نمی‌آید. به عنوان مثال درام‌های ایبسن را در نظر آورید، او زادهٔ کشور کوچک شمال اروپا (نروژ) بود که در آن زمان به پیشرفت‌هایی که انگلستان و فرانسه به آنها دست یافته بودند، نرسیده بود. با این همه در قیاس با کشور آلمان پیشرفته‌تر بود. در برخی از آثار او به ویژه در «خانه عروسک» مسألهٔ جنبش زنان نروژ نمایش داده می‌شود که در آن شب‌زنده‌داری عصبی زنان کارمندان بورژوا و خرده‌بورژوازی این کشور طرح شده است. خیلی پیش‌تر از زمانی که جنبش یادشده در نروژ درگیرد، فرانسه انقلاب بزرگ خود را از سر گذرانده بود. دوره وحشت، زمان حکمفرمایی مدیریت سه نفره، به قدرت رسیدن ناپلئون و امپراتوری او، بازگشت نظام قدیم، همه و همه به نوبت خود آمده و رفته بودند ولی آثار انقلاب به نهادهای بورژوازی لیبرال هنوز الهام می‌داد و تأثیرات آن به نروژ نیز رسید و نروژ مجال یافت با قانون اساسی و نهادی بسیار دموکراتیک‌تر از کشورهای دیگر اروپایی ساحر خود آشنا شود. همچنین نروژ در دهه‌های ۱۸۷۰ و ۱۸۸۰ توانست غنیمتی ادبی که در هیچ کشوری جز روسیه مانند نداشت به دست آورد و این ادبیات مُهر و نشان خود را بر ادبیات دیگر کشورها و به ویژه بر ادبیات آلمان نهاد. مردم نروژ اعم از این که با ذوق یا بی‌ذوق عامی بودند در پدیدآوردن نهادهای دموکراتیک و ادبیات پیشرفته توفیق بسیار یافتند. در آلمان عوامانگی و بی‌ذوقی حاصل انقلابی شکست‌خورده، پیشرفتی گسیخته و بازداشته شده بود. ترس، کوتاه فکری، بیچارگی و ناتوانی رویه‌های عوامانگی آلمانی را بسط داد، چراکه جنگ سی‌ساله و نتایج آن مانع از رشد دموکراسی آلمان شد و حتی زمانی که این کشور به درون جنبش تاریخی جدید افتاد آثار عقب‌ماندگی و بی‌فرهنگی آلمانی باقی ماند، اما در نروژ گروه دهقانان و خرده بورژوا بسیار آسان‌تر از آنچه در انگلستان و فرانسه روی داده بود، دولتی معتدل به وجود آوردند که چند قرن دوام یافت. گرچه نروژ کشور کوچکی است و قرن‌ها منزوی و دور افتاده بوده است، در عصر جدید به واسطه بازرگانی دریایی و استفاده از کشتی‌های قدیمی بادبانی ـ که نسبت به کشتی‌های بخاری ـ هزینه کمتری داشت، پیشرفت نمایانی کرد. ناوگان‌های بازرگانی نروژ از شمار زیادی قایق و کشتی کوچک تشکیل می‌شد و صاحبان آن به همان رفاه و ثروتی رسیدند که صاحبان کشتی در حدود سال ۱۷۲۰ در انگلستان داشتند. این ترقی و ثروت در زندگانی راکد قدیمی نروژ مؤثر افتاد و آن را به جنب و جوش آورد و در نتیجه بیان خود را در ادبیات نیز پیدا کرد.

دهقان نروژی هرگز «سرف» (وابسته به زمین و برده مالک) نبود و همین مسأله زمینهٔ کاملاً متفاوتی را برای پیشرفت این کشور آماده کرد. خرده بورژوای نروژی فرزند دهقان آزاد بود و زن طبقه متوسط نروژ نیز مقامی بسیار والاتر از زنان هم‌طبقهٔ خود در آلمان ... داشت. درام ایبسن به‌رغم هرگونه نقص ممکن خود آیینه تمام‌نمای جهان بورژوازی کوچک و متوسط این کشور است. آیینه دنیایی که در آن مردم هنوز دارای قدرت شخصیت و شاگرد نوآموزی هستند که به طور مستقل عمل می‌کند. زن طبقهٔ متوسط نروژی هم این طور عمل می‌کند و بیرون از دایره تکامل تاریخی نیست و آثار پیشرفت مادی و معنوی جامعه حتی در سیما، مو، رنگ پوست و طرز جامه پوشیدنش آشکار است. به همین دلیل زمانی که «نورا» با شوهرش اختلاف پیدا می‌کند و ناسازگاری رفع شدنی نیست، او از اتاق همسرش بیرون می‌رود و در را محکم می‌کوبد و می‌بندد و او را ترک می‌گوید. در این زمینه گفته‌اند که صدای کوبیدن در، در نمایشنامهٔ خانه‌عروسک در همهٔ تالارها و خانه‌های اروپایی انعکاس یافت و ایبسن را در سراسر این قاره مشهور ساخت.[۳۹]

ایبسن نمایشنامه‌نویسی خلاق بود. او و چخوف، استریندبرگ، برنارد شاو و یوجین اونیل بزرگ‌ترین پیشگامان درام مدرن بودند و فرم‌های تازه دراماتیکی به وجود آوردند که وضعیت ادبیات نمایشی را در همهٔ کشورهای غربی تغییر داد. در عرصهٔ شعر نیز شاعرانی مانند نکراسف، ریلکه، بودلر، رمبو و بعد مالارمه، الیوت، الوار، لورکا و... سبک‌ها و فرم‌های تازه آوردند و انسان جدید و تاریخ جدید را به نمایش گذاشتند. اما در همان زمان در کشور ما به دلیل خودکامگی طولانی و شرایط نابهنجار تولید

علی‌اکبر دهخدا

زراعی و فنی، تفکر و تفکر ادبی یا موجود نبود یا چنان بی‌رمق بود که نمی‌توانست در تولید صنعت یا ادب مؤثر باشد، از این رو می‌توان گفت اشعار منظومی مانند عارف‌نامهٔ ایرج میرزا و کفن سیاه میرزاده عشقی که در دفاع از حقوق زن نوشته شده در قیاس با آثار مشابه اروپایی خود بسیار ضعیف است و کار از این بدتر می‌شود زمانی که حتی بهار شاعر و رجل مبارز و آزادیخواه دربارهٔ کار و بار زنان حرف می‌زند، داوری‌اش از این قماش است:

ای که اصلاح کار زن خواهی
بی‌سبب عمر خویشتن کاهی
زن از اول چنین که بینی بود
هیچ تدبیر چاره‌اش ننمود
خویش را صد قلم بزک کردن
غایتش زادن است و پروردن![40]

این شبه شعر نه فقط از لحاظ درونمایه بلکه از لحاظ فرم نیز سست است و سرایندهٔ آن نمی‌تواند موضوع اصلاح کار زن و پیشنهاد خود را به صورتی هنری و مجسم کننده و در فرمی تازه به نمایش بگذارد. آنچه بهار در این نظم سست عنوان می‌کند، نشان می‌دهد که وی به هیچ‌وجه هم در مایه و هم در فرم توانایی نوآوری ندارد.

ارسطو در انتقاد از افلاطون دو مفهوم صورت (فرموس) و ماده (هیولا) را پیش کشید. او برای توضیح و گزارش کارها و چیزها گفت هر شیئی ماده‌ای دارد و صورتی. ماده تا صورتی بر آن عارض نشود چیزی نیست و گزارشی نمی‌توان از آن به دست داد. توده‌ای گل رس را در نظر آورید، بی‌شکل و بی‌نظم است اما همین که در دست کوزه‌گر قرار گرفت، شکلی پیدا می‌کند و می‌توان آن را سنجید و بیان کرد. به همین دلیل صورت بر ماده مقدم است و حتی علت پیدایش و نمایش ماده می‌شود. این اندیشه بعدها در فلسفه اروپا و در جنبش فرمالیسم مؤثر افتاد به طوری که بعضی از پیروان فرمالیسم گفتند، درونمایهٔ ادبیات و هنرهای دیگر همه قدیمی است و هیچ تازگی ندارد و تنها چیزی که اهمیت هنری دارد همانا فرم کار است. البته این داوری افراطی است اما آنجا که به فرم کار اهمیت می‌دهد داوری درستی به دست می‌دهد. به عنوان مثال می‌توان از دگرگونی هنر اروپایی در قرن بیستم سخن گفت. هنر مدرنیستی روش‌هایی به وجود آورد که بیگانگی، تنگنا، آشوب، ناخردمندانگی، دلزدگی و افسردگی را نشان می‌داد. گسیختگی روانی و اجتماعی به راه‌های گوناگون در لابه‌لای متن‌های مدرن جای گرفت. از شگردهای امپرسیونیستی در رمان چند لایهٔ «سرباز خوب» فورد مدوکس فورد گرفته تا تمنای نو شدن زندگانی در «سرزمین ویران» تی.اس. الیوت...[41]

در ایران تا سال ۱۳۲۰ (هنگامهٔ جنگ دوم جهانی و ورود سربازان متفقین) جز «بوف کور» هدایت، «چمدان» بزرگ علوی، چند قطعه شعر سرودهٔ «نیما»... ادب مدرنیستی نداشتیم. در کار دیگر نویسندگان و شاعران نوجوی: محمد مسعود، محمد حجازی، شهرزاد، دکتر مقدم، دکتر تندرکیا و... اگر فرم تازگی داشت درونمایهٔ اثر چندان نیرومند نبود.

دربارهٔ لاهوتی و دولت آبادی ـ که پیش از نیما فرم تازه‌ای در شعر به وجود آوردند – سخن گفته شد. اینک باید از دو شاعری گفت که همزمان با نیما نوآوری کردند. متأسفانه به واسطهٔ آوازهٔ نیک نیما و به دلیل اشعار پیشرفته‌تر او، سهم تندرکیا و دکتر مقدم در زمینهٔ ایجاد فرم تازه شاعرانه نادیده گرفته شده است. آثار دکتر مقدم اینهاست: «راز نیمه شب» (۱۳۱۴)، «بانگ خروس» و «بازگشت به الموت». گفته‌اند که مقدم اشعارش را به تأثیر اشعار سپید والت ویتمن سروده. نیما نیز می‌گوید این قسم شعر منثور به اسلوب امریکایی است، اما خود شاعر مدعی است تا زمان سرودن این اشعار حتی نام ویتمن را نشنیده بوده است.[42] اما به هر حال مقدم از شاعر امریکایی دیگر تأثیر پذیرفته بوده است و داوری نیما در این زمینه درست است. مصاریع این اشعار کوتاه و بلند، بدون قافیه، بی‌وزن و با وزن است:

اکنون نیمی ز شب تیره گذشته
نیمی ز تنم سوخته
نیم دیگرش
مانده به پای

می‌گویند گوهرهٔ شعر این نوشته‌ها ضعیف است و فرم بیرونی و درونی سامانمند و تخیل عمیق ندارد و غالباً جمله‌بندی آنها هم سست و نادرست و تقطیع‌ها نیز نابجاست:

خامش بدم
کس نشنیدم
دنباله من
به هر هزار
بس می‌باشد[۴۳]

با این همه می‌توان گفت این اشعار به‌رغم سستی کلام و آوردن نوعی وزن بدون نظم و هنجار به واسطهٔ روی برگرداندن از رسم رایج و داشتن پاره‌هایی شاعرانه درخور توجه است و اگر دکتر مقدم کار خود را ادامه داده بود، به فرم شعری پیشرفته می‌رسید.

دکتر تندرکیا در سال ۱۳۱۸ نمونه‌ای از «شاهین‌ها» را ساخت و به گفتهٔ خود عنصر مثبت اشعارش در دو مرحله نمودار می‌شود: نگار و کردار. مرحلهٔ نگار مرحلهٔ تکمیل موزیک سخن است، برای اینکه سخن جاندار باشد باید هر قید لفظی را در هم شکست تا لفظ بتواند از معنی پیروی کند. پس شاهین‌سازی از هر بندی آزاد است، حتی از قید قافیه اگر این قافیه دشمن معنی گردد... در موزیک هستیم پس سخن باید آهنگین باشد. سخن دوگونه است: نظم و نثر ولی میانهٔ این دو کیفیتی است که نه این است و نه آن. این برزخ را چه بنامیم؟ چرا «نثر» ننامیم؟ عمل ادبیات اروپایی در پیدایش شاهین نزدیک به هیچ است زیرا که تندرکیا به گفتهٔ خود پیش از آنکه حتی فرانسه بداند، مستزاد خودمان را می‌شناخته است.[۴۴]

اما دکتر خانلری این ادعا را رد می‌کند و می‌نویسد بین واژهٔ برزخی و برساختهٔ «نثم» یادآور دو واژهٔ pro و eme است که بعضی از شاعران جوان فرانسه از ترکیب جزء نخست prose و جزء پایانی poem ساخته بودند.[۴۵] به‌رغم همهٔ ادعاهای گزاف سراینده و انتقادهایی که بر این ادعا و بر شاهین وارد آورده‌اند، فرم کار او در ادب فارسی تازه است. خود سراینده می‌گوید: شاهین در کمیت خود فراخور معنی از کم‌واژه‌ترین تا پرواژه‌ترین سخن‌ها می‌رود، شاهین یک پره و یک باله و چند باله گونه‌های شاهینند:

زهر شیرین!
آهای ملوسه
بگذار تا ببویمت
بوسه![۴۶]

می‌گویند این «شاهین‌ها» بیشتر به قافیه بازی کودکان می‌ماند تا شعر. قطعه‌های ادبی نابهنجاری است آمیخته با پاره‌هایی به شکل مثنوی، با مصراع‌هایی گاه کوتاه و بلند، دارای لغزش‌های زبانی فراوان، آمیزهٔ درهم و بَرهمی از کلمات فصیح و محاوره‌ای، همراه با اصواتی از قبیل اُه، قرّ و قرّ، هن و هن، آخ‌آخ، هی‌هی، قاه‌قاه، ونگ‌ونگ، عرعر، زرزر، وغوغ، قُدقُد و ... نه اندیشهٔ عمیقی در آن یافت می‌شود و نه انگیزه و حس خالص و والایی. اما آنچه در آنها یافت می‌شود، گسستگی صورت، پراکندگی موضوع و محتوا، ضعف تألیف، تغییر وزن و خروج از وزن، ترکیبات برساخته و من‌درآوردی... است.

به پرواز! هی هی بپر هی بالاتر وگرنه بشکنمت ای ناشاهپر
بیچاره دختر
ای جانمی ماما!
الله اکبر
مارمولک آمد به دنیا
به سلامت
چشم همه روشن
گزارش شد به من
تو کجا اینجا کجا!؟
آمدی تماشا!؟
خیلی تو خوشامدی مبارک![۴۷]

آنچه ناقد در انتقاد از این شاهین می‌گوید دقیقاً درست همان چیزی است که تندرکیا آگاهانه یا ناخودآگاهانه می‌خواسته است، ارائه کند. دوری از هرگونه بیان رسمی ادبی، به ترنم درآوردن واژه‌ها، آوردن اسم صوت در جمله، به مرز موسیقی رساندن کلام (کاری که در دیوان کبیر (شمس) مولوی هم به فراوانی هست یا نزدیک به این مصراع هی‌هی جبلی قم‌قم یا تناها یاهو، بغر بغو هی کیمسون و...) تندرکیا خود می‌گوید: آموزش‌های مقدماتی را در ایران گذرانده و سپس در سال ۱۳۱۱ به فرانسه رفته و هفت سال بعد در ۱۳۱۸ با گرفتن دکترای حقوق به میهن بازگشته است. او به مدت هفت سال یک بیت فارسی نمی‌خواند، جز چندباری فارسی نمی‌شنود و نمی‌گوید. به خود خطاب می‌کند مبادا یادم رفته باشد. یادم نرفته بود. نمونه‌ای از شاهین ساخته شد.

می‌شود احتمال داد که تندرکیا در فرانسه با سبک لتریسم و کارهای تریستان تزارا، رمبو، ژاک پره‌وه... آشنا شده و پس از آمدن به ایران و دیدن کارهای نیما، دکتر مقدم و نوجویان دیگر به فکر ساختن فرم تازه‌ای در شعر افتاده باشد. نکته درخور ملاحظه در سروده‌های او این است که وی برخلاف بیشتر معاصرانش در اندیشهٔ اصلاح کار کشور، سیاست، فلسفه، عرفان و مشکل‌های کلی از این قسم نیست. جزئی‌نگر است، رند و شوخ و شنگ است. در همین «شاهین» به پرواز! هی هی بپر... زاده شدن دخترش را به طوری ساده‌دلانه و استهزایی جشن می‌گیرد و وصف می‌کند. ترکیب عبارت‌های عامیانه و ادبی رسمی همراه با آوردن واژه‌های کوچه و بازار در قطعه نشان می‌دهد که سراینده فرم تازه‌ای در شعر نو به وجود آورده است. گمان می‌رود اگر این اشعار همراه با تصاویر

عارف قزوینی

«مضحک قلمی» (کاریکاتوری) به چاپ می‌رسید، یک کلاژسازی (مرقّع‌کاری) تمام‌عیار از آب درمی‌آمد. می‌بینیم که سراینده خبر زاده‌شدن دخترش را می‌شنود و بدون هیچ تعارفی می‌گوید «مارمولک آمد به دنیا»، بعد خوشحالی می‌کند «چشم همه روشن»، و نیز از شکمبه نرم و ولرمی که نه ماه روزگار مهمانش را با مهربانی پروریده حرف می‌زند. در میانهٔ این عبارت‌های عجیب و غریب، ساده و ادبی، عامیانه و رسمی گاهی به سوی نثر می‌رود و گاهی به سوی نظم و وزن:

زینجا که تویی نیافریده
بینی چه خوش است زندگانی
ای سیب ملوس نو رسیده[۴۸]

پس تندرکیا وزن و بحر و قافیه را دور نینداخت، احساس کرد افسانهٔ نیما دنبالهٔ همان سبک عروض قدیم و کلی‌نگری‌های ادب کلاسیک است (عشق و ناکامی، بدی روزگار، ژرف‌اندیشی در ماهیّت هستی و شعر...) پس از راه دیگر رفت و موزیک سخن یعنی هماهنگی لفظ و معنا را به صورتی دیگر فراهم آورد. اگرچه «شاهین‌ها» به صورت‌های گونه‌گون در آثار سرایندگان بعدی: شاملو، هوشنگ ایرانی، شاهرودی و ... مؤثر افتاد، اما خود فرم کار چندان رواجی نیافت. جوّ جدّی و سیاسی حاکم بر دانستگی نسل‌های بعد از شهریورماه ۱۳۲۰ کشور ما، اجازه نداد که آثار یک دادای (dada) ایرانی در ماهیّت و واقعیت خود آن سنجیده شود. اما عجیب این است که از دهه ۷۰ به این سو، شاعران پست مدرن ما آگاهانه یا ناآگاهانه به همان صورت و آزمونی رسیده‌اند که تندرکیا در چند دهه پیش رسیده بود. در مثل در کتاب شعری به نام «سمفونی‌های آنیما» که در همین اواخر به چاپ رسیده، اشعاری به این صورت می‌خوانیم:

عطر سبز پونه/ رؤیای زرد/ هزار آینه/ صبوح باغ‌های انار/ حلزون سرد

یا در بند دیگر «روایت خاک گرم و قهوه» می‌نویسد:

طعم سدهٔ پوسیده فیل می‌داد برای دخترک
خیلی زود رفت سراغ دفتر نقاشی و مداد آبی‌اش
ماه را کشید و جدا کرد از دفترش
به روی ایوان آمد خیلی آهسته
نردبان بلند را تکیه داد به روی دیوار
و سر دیگرش را گذاشت روی شانهٔ یکی از ستاره‌های دور
و بالا رفت آنقدر تا رسید به آن ستارهٔ سرخ
و ماه را سنجاق کرد به شب
پایین آمد و رفت زیر لحاف
با خیال راحت خواب یک سیبِ گرد سرخ دید[۴۹]

و جای دیگر می‌نویسد:

ستاره‌ها رو بردار
بد توی باغچه بکار
مث گل نسترن
وقتی که گل‌دار شدن[۵۰]

و این بندی ای از «سمفونی کلامی» ـ به تعبیر خود سراینده ـ که هم وزن دارد، هم معنا و هم قافیه. روایت شاعر ساده، صحنه‌آرایی او جدّی و کمیک است همراه با آشنایی‌زدایی، مونتاژ کلامی و روراست و حرف و حدیث‌هایی از این دست بین نقاشی و موسیقی در نوسان است. شیوهٔ کار در اینجا بازنمایش شیئی، رویداد یا منظره نیست. آنچه به کلام می‌آید بار معانی کلی را به دوش ندارد و در نتیجه عناصر تردید، استهزا، آشنایی‌زدایی، بازی با واژه‌ها و... وارد روایت می‌شود. سراینده می‌خواهد اهمیّت چیزهای پیش‌پاافتاده را دریابد، معنا و ارزش هر واژه را دگربار به چنگ آورد. واژه‌هایی را که شاعران سیاسی، عارف و جدّی دور انداخته‌اند برمی‌دارد و با آنها بازی می‌کند. زبان حال این شاعران این است که باید کل بازی‌های شاعرانهٔ سمبولیسم، رئالیستی و سیاسی را بهم ریخت. تفکری که پشت سر چنین آثاری قرار گرفته، تفکر سامانمند نیست. تفکری خودجوش و آمیخته‌ای است که از عناصر ناهمگون ترکیب یافته است. در رمان «زوال و سقوط» (۱۹۲۸) ایولین وو، معماری وجود دارد که زندگانی را به صورت گردونهٔ بزرگی در بازار مکاره ترسیم می‌کند پر از سر و کله زدن و هیجان و جست‌وخیز و تلاش برای ورود به وسط معرکه ... شاید شاهین‌های تندرکیا و شعر پست‌مدرن امروز هجویهٔ تندی باشد از ماشینی شدن زندگانی، انتقاد از جهانی که به گفتهٔ «ایولین وو»: اتومبیل‌های واقعی، ارباب انسان‌ها می‌شوند. این آفریده‌های حیاتی فلز صرفاً برای پیش رفتن در فضا وجود دارند و رانندگانشان که محکم به فرمان چسبیده‌اند، همان‌قدر برای آنها اهمیت دارند که میرزابنویس برای دلال.[۵۱]

پس از شکل‌بندی و فرم گرفتن اشعار نیما (کار شب‌پا، ری را، ققنوس، ای آدم‌ها...) تا مدتی بیشتر شاعران به سبک کار او شعر می‌نوشتند و این

محمدتقی بهار

عمومی‌ترین فرم شاعرانه در دهه‌های ۲۰ تا ۴۰ بود، اما در اواخر دههٔ ۳۰ (سال انتشار دفتر هوای تازه) فرم تازه‌ای به میدان آمد که شعر آزاد، سپید یا بی‌وزن نامیده شد. رواج‌دهندهٔ اصلی این قسم شعر، احمد شاملو بود که کار خود را با قطعه ادبی‌نویسی آغاز کرد (آهنگ‌های فراموش شده) و سپس با بهره‌گیری از نثر مصنوع و آهنگ‌دار کلاسیک فارسی، صورت و طرز نوشتن اشعار اروپایی و دادن موسیقی درونی به کلام... فرم و شکل‌بندی شعر آزاد را کامل‌تر و عمومی کرد و آنچه امروز هم در کار نوشتن شعرهای جدید، رواج بیشتری دارد، همین فرم و صورت شعر آزاد است.

## پی‌نوشت

۱. دربارهٔ شعر و شاعری (مجموعه آثار نیما یوشیج)، ۱/۲۴۳، تهران ۱۳۷۰.
۲. از صبا تا نیما، یحیی آرین‌پور، ۴۹ ۲/۴ ت ۲/۴۵۱ تهران ۱۳۷۲.
۳. اردیبهشت، ۱۵۶ تا ۱۶۱.
۴. اردیبهشت، ۱۵۶ تا ۱۶۱.
۵. اردیبهشت، ۱۵۶ تا ۱۶۱.
۶. اردیبهشت، همان (مقدمه جمالزاده).
۷. بدعت‌ها و بدایع، م.امید (اخوان)، ۱۶۶، تهران ۱۳۵۷.
۸. نخستین کنگره شعر (مقاله دکتر رعدی آذرخشی)، ۱۷۸.
۹. از صبا تا نیما، همان، ۲/۹۶.
۱۰. نمونه‌های شعر نو، پرویز داریوش، ۹، ۲۷، ۴۰.
۱۱. نمونه‌های شعر نو، پرویز داریوش، ۹، ۲۷، ۴۰.
۱۲. نمونه‌های شعر نو، پرویز داریوش، ۹، ۲۷، ۴۰.
۱۳. نمونه‌های شعر نو، پرویز داریوش، ۹، ۲۷، ۴۰.
۱۴. دیوان پروین، ۸۳، نمونه‌های شعر نو، ۴۳، ۲۹.
۱۵. دیوان پروین، ۸۳، نمونه‌های شعر نو، ۴۳، ۲۹.
۱۶. از صبا تا نیما، همان، ۲/۴۵۸.
۱۷. نخستین کنگره نویسندگان، دکتر خانلری، ۴۸.
۱۸. بدعت‌ها و بدایع، همان ۱۹۶.
۱۹. بنیاد شعر نو در فرانسه، ۳۰۶.
۲۰. افسانه، نیما یوشیج، ۴۱.
۲۱. بنیاد شعر نو در فرانسه، دکتر حسن هنرمندی، ۳۰۱.
۲۲. دیوان لاهوتی، ۴۱۳.
۲۳. نامه‌های نیما، ۸۲ و ۸۶
۲۴. بنیاد شعر نو، همان، نظریه ما خالسگی، ۳۰۲.
۲۵. بنیاد شعر نو، همان (درباره گوستاوکان ۱۸۹۷)، ۳۹۴ و ۲۹۵.
۲۶. شعر نو از آغاز، محمد حقوقی، ۷۷، ۸۷.
۲۷. شعر نو از آغاز، محمد حقوقی، ۷۷، ۸۷.
۲۸. بنیاد شعر نو، همان، ۳۰۴.
۲۹. منتخبات آثار، محمدضیاء هشترودی، ۶۰ تهران، ۱۳۴۲ ه. ق.
۳۰. دیوان ملک‌الشعرای بهار، ۲/۲۳۳ تا ۲۳۸، تهران ۱۳۵۴، همان ۳۸۸.
۳۱. دیوان ملک‌الشعرای بهار، ۲/۲۳۳ تا ۲۳۸، تهران ۱۳۵۴، همان ۳۸۸.
۳۲. تحقیق در آثار... ایرج میرزا، محمدجعفر محجوب، ۱۲۲.
۳۳. دیوان لاهوتی، به کوشش احمد بشیری، تهران، ۱۳۵۸.
۳۴. دیوان لاهوتی، به کوشش احمد بشیری، تهران، ۱۳۵۸.
35. Marx, on literatuyre and Art, P:go, 1978.
۳۶. نامه‌های نیما، نوآوری در شعر معاصر، ۳۰۱ به بعد.
۳۷. دیوان بهار، همان، ۱۰۰ و ۴۹۸.
۳۸. دیوان بهار، همان، ۱۰۰ و ۴۹۸.
۳۹. درباره ادبیات و هنر، همان، ۷۵ تا ۷۸.
۴۰. دیوان بهار، همان، ۲/۶۲۷.
۴۱. مدرنیسم، پیتر چایلدز، ترجمه رضا رضایی، ۲۱۶، تهران ۱۳۸۲.
۴۲. تاریخ تحلیلی شعر نو، شمس لنگرودی، ۱۸۸ و ۱۸۹، تهران، ۱۳۷۰.
۴۳. تاریخ تحلیلی شعر نو، شمس لنگرودی، ۱۸۸ و ۱۸۹، تهران، ۱۳۷۰.
۴۴. جنبش ادبی، (شاهین) پرتو، تندرکیا، ۱۸۸، تهران، ۱۳۳۵.
۴۵. هفتاد سخن، دکتر خانلری، ۱/۲۷۷، تهران ۱۳۶۷.
۴۶. جنبش ادبی، همان.
۴۷. نوآوری در شعر معاصر، قیصر امین‌پور، ۴۱۱، تهران، ۱۳۸۴.
۴۸. بهار در همین وزن مسمط شش هزار ساله (۱۳۰۴) را ساخته است:

ای گلبن زرد نیم‌مرده
وی باغچهٔ خزان‌رسیده
ای سبزهٔ چهره زرد کرده
صد تیرگی از خزان کشیده

(نوآوری در شعر ... ـ همان، ۴۰۱)

۴۹. سمفونی‌های آنیما، م. احتیاط، ۵۶، ۴۴، ۱۳۸۲.
۵۰. سمفونی‌های آنیما، م. احتیاط، ۵۶، ۴۴، ۱۳۸۲.
۵۱. مدرنیسم، همان، ۱۵۸.